

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας
Σχολή Επιστημών του Ανθρώπου
Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας

Ιωάννης Ν. Κολοβός

**Νεανικές υποκουλτούρες και συγκρότηση
κοινωνικής ταυτότητας: Η περίπτωση των πανκ
στην Αθήνα, 1979-2013**

Διδακτορική Διατριβή

2013

Η υποστήριξη της παρούσας διδακτορικής διατριβής έγινε στον Βόλο, στο τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, της Σχολής Επιστημών του Ανθρώπου του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, στις 22 Ιουλίου 2013.

Η Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή απαρτιζόταν από τους:

Ιωάννα Λαλιώτου, επίκουρη καθηγήτρια (επιβλέπουσα)

Νικόλα Χρηστάκη, καθηγητής (μέλος τριμελούς επιτροπής)

Πηνελόπη Παπαηλία, επίκουρη καθηγήτρια (μέλους τριμελούς επιτροπής)

Χριστίνα Αγριαντώνη, καθηγήτρια

Αντώνη Λιάκο, καθηγητή

Γρηγόρη Πασχαλίδη, αναπληρωτή καθηγητή

Χαρίκλεια Γυιόκα, επίκουρη καθηγήτρια

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	V
1. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ: Η ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗΣΗ ΚΑΙ ΤΑ ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	
1.1 ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ ΠΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΙ ΤΟΝ «ΑΛΛΟ»	3
1.2 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ	9
1.2.1 Ο καθορισμός της έννοιας της «υποκουλτούρας» και η χρήση της στο πλαίσιο της εγκληματολογίας	
1.2.2 Η υποκουλτούρα ως σύστημα αξιών και συγκρότηση προσωπικής αυτοεικόνας	
1.3 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ ΚΑΙ Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΕΝΟΣ ΝΕΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ	15
1.3.1 Η νεολαία ως ιδιαίτερη πληθυσμιακή κατηγορία και κοινωνική κατασκευή	
1.3.2 Η νεολαία ως «ευαγγελιστής της κατανάλωσης»	
1.3.3 Η ροκ μουσική και η συγκρότηση της «νεανικής ταυτότητας»	
1.3.4 «The long 60s» ή πώς η νεολαία γίνεται υποκείμενο που «γράφει ιστορία»	
1.4 Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΩΝ «ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ» ΩΣ ΑΥΤΟΝΟΜΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ ΚΛΑΔΟΥ ..	25
1.4.1 Οι απαρχές των πολιτισμικών σπουδών και η σύλληψη της τάξης ως πολιτισμικής κοινότητας	
1.4.2 Οι υποκουλτούρες των νέων της εργατικής τάξης ως «μαγική επίλυση» των αντιφάσεων της γονεϊκής κουλτούρας	
1.4.3 Το στιλ ως εκφραστικό μέσο των υποπολιτισμών	
1.4.4 Υποκουλτούρες και αντικουλτούρες	
1.4.5 Η υποκουλτούρα ως θεωρητικό εργαλείο που περιορίζει την παρατήρηση: κριτική στην εννοιολόγηση του CCCS	
1.4.6 Η σημειολογική ανάγνωση των υποπολιτισμών και το νόημα του στιλ	
1.4.7 Μπορεί το στιλ ως κείμενο να πει τα πάντα; Τα όρια της ερμηνείας των αναπααραστατικών όψεων της νεανικής κουλτούρας	
1.5 «ΜΕΤΑ-ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ»: ΟΙ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ	47
1.5.1 Η αποδόμηση της έννοιας της υποκουλτούρας	
1.5.2 Οι ομαδοποιήσεις και οι συλλογικότητες ενός κατακερματισμένου κόσμου: συναισθηματικές κοινότητες, φυλές, σκηνές	
1.6 Η ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΠΑΝΚ ΩΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ (ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΥ)	56
1.6.1 Οι δημοσιογραφικές και οι αυτοβιογραφικές αναπαραστάσεις του πανκ	
1.6.2 Το πανκ και οι πανκς ως αντικείμενα της ακαδημαϊκής παρατήρησης: Τα κληροδοτήματα του Dick Hebdige	
1.6.3 Το πανκ και οι πανκς ως αντικείμενα της ακαδημαϊκής παρατήρησης: Οι νεότερες ερευνητικές τάσεις	
1.7 ΟΙ ΕΝΝΟΙΕΣ ΤΗΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΑΚΕΣ ΜΟΝΑΔΕΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ, ΑΠΟΤΥΠΩΣΗΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	71
2. ΑΠΟ ΤΗΝ «ΠΑΡΕΑ» ΣΤΗ «ΣΚΗΝΗ»: Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΠΑΝΚΣ ΩΣ ΑΣΤΙΚΟΣ ΝΟΜΑΔΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΑΥΤΟΝΟΜΩΝ ΖΩΝΩΝ	
2.1 Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΠΑΝΚΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ	74
2.1.1 Πλάκα: Η μήτρα των υποπολιτισμών της Αθήνας	
2.1.2 Η ένταξη των πανκς στην «πλακιάτικη αντικουλτούρα» και οι όροι με τους οποίους συντελέστηκε	
2.1.3 Οι επιθυμίες των πρώιμων πανκς	
2.2 ΟΙ ΠΑΝΚΣ ΩΣ ΝΟΜΑΔΕΣ ΚΑΙ Η ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΤΟΥΣ ΣΤΗ ΔΥΣΤΟΠΙΚΗ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ	89
2.2.1 Η νομαδική «ομάδα-συμμορία» κι ο τρόπος που λειτουργούσε	
2.2.2 Η φανταστική θέσμιση της «παρέας-συμμορίας»	
2.2.3 Η φαντασίωση της «σκηνής»	
2.2.4 Η πανκ συναυλία ως αλληγορία του τέλους του πολιτισμού	
2.3 Η ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΑΝΚΣ ΣΤΑ ΕΞΑΡΧΕΙΑ ΚΑΙ Η ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥΣ ΜΕ ΤΗΝ ΑΝΤΙΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΧΗΣ	105
2.3.1 Η υποδοχή των πανκς στα Εξάρχεια	
2.3.2 «Νύχτες ταραχών στην πόλη»: Η πολιτικοποίηση του λόγου των πανκς	
2.3.3 Οι πανκς ως πρωταγωνιστές στη μικροϊστορία των Εξαρχείων	
2.3.4 Μπαρ, στέκια, «πανκ πικ-νικ», συμπεριφορές: Η αλληλεπίδραση των πανκς στα «αόρατα δίκτυα του καθημερινού βίου» των Εξαρχείων	
2.3.5 Πανκς και καταληψίες	

- 2.3.6 Η κινητοποίηση των υποδομών και των πόρων της σκηνής πανκ για τις ανάγκες του «Κινήματος» και οι μεταλλάξεις που προκαλεί αυτή η συνεργασία
- 2.3.7 Η υπαγωγή της αθηναϊκής σκηνής στο διεθνές πανκ δίκτυο
- 2.3.8 Το «Μεγάλο Σπίτι»: Η Villa Amalias ως ναός για τα υποπολιτισμικά τελετουργικά και κόμβος διασύνδεσης της αθηναϊκής σκηνής πανκ
- 2.4 Η VILLA AMALIAS, ΤΟ «ΣΧΙΣΜΑ», ΤΑ ΝΕΑ ΣΤΕΚΙΑ ΤΩΝ ΠΑΝΚΣ ΚΑΙ ΟΙ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΩΝ ΟΡΩΝ ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΗΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΩΝ ΕΞΑΡΧΕΙΩΝ 133**
- 2.5 ΜΙΑ Ή ΠΟΛΛΕΣ ΣΚΗΝΕΣ; Η ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΕΠΙΤΥΧΙΑ, Ο ΚΑΤΑΚΕΡΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΚ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ ΚΑΙ Η ΕΓΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΣΤΙΣ ΤΡΟΧΙΕΣ ΤΩΝ ΟΜΑΔΩΝ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ 139**
- 2.5.1 Το πανκ της Καλιφόρνιας και οι σκέιτ-πανκς της Αθήνας
- 2.5.2 Η αθηναϊκή σκηνή ως κοινή στέγη και κοινότητα τελετουργικών

3. ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΥΠΑΓΩΓΕΣ: Η ΣΚΗΝΗ ΠΑΝΚ ΩΣ ΠΕΔΙΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ, ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗΣ ΚΑΙ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΩΝ

- 3.1 ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ, ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΥΠΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΦΥΛΟ 145**
- 3.2 Η ΑΡΧΙΚΗ ΦΑΣΗ ΤΗΣ ΥΠΑΓΩΓΗΣ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ: ΠΩΣ ΚΑΙ ΓΙΑΤΙ ΓΙΝΕΤΑΙ ΚΑΝΕΙΣ ΠΑΝΚ 149**
- 3.2.1 Η πρώτη επαφή με το πανκ ως αποκαλυπτική εμπειρία
- 3.2.2 «Αδικία και καταπίεση»: Δύο λόγοι για να γίνεις πανκ
- 3.3 ΑΝΤΙΠΑΡΑΤΙΘΕΜΕΝΕΣ ΥΠΑΓΩΓΕΣ: Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΣΤΑ ΕΥΡΥΤΕΡΑ ΠΕΔΙΑ ΝΕΑΝΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΤΗΤΑΣ – Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΟΥ ΕΦΗΒΟΥ ΠΑΝΚ 155**
- 3.3.1 Η αναπαράσταση του/της πανκ ως «προβληματικού παιδιού»
- 3.3.2 Η οικογένεια ως δημιουργός και αποδέκτης πίσεων
- 3.3.3 Ο πάνκης και η πάνκισσα ως ανατροπείς της οικογενειακής μοιρολατριάς
- 3.3.4 Η οικογένεια ως πεδίο ιστορικού και πολιτικού αυτοπροσδιορισμού
- 3.3.5 Πώς τελικά λειτούργησαν οι πανκς μέσα στην οικογένειά τους
- 3.4 ΣΧΟΛΕΙΟ: ΕΝΑΣ ΚΟΜΒΟΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΦΗΒΟΥΣ ΠΑΝΚΣ 167**
- 3.4.1 Το σχολικό περιβάλλον ως δυστοπία και οι τραυματικές εμπειρίες των αφηγητών
- 3.4.2 Το σχολείο ως Προσωρινή Αυτόνομη Ζώνη και το εγχείρημα της αποκατάστασης των ιστορικών αδικιών απέναντι στη νεολαία
- 3.4.3 Το αφηγηματικό μοτίβο του «λαϊκού ρήτορα» και ο πανκ ως πολιτικό υποκείμενο στην ιστορία της νεολαίας
- 3.4.4 Η υποκουλτούρα πανκ και η «γενιά των μαθητικών καταλήψεων»
- 3.5 ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΥΠΑΓΩΓΕΣ ΚΑΙ ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ: ΤΟ ΠΑΝΚ ΩΣ ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΗ ΔΙΑΠΡΑΓΜΑΤΕΥΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΕΝΤΑΞΗΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ 183**
- 3.5.1 Οι πρώτες βιωματικές επαφές των εφήβων πανκς με τους θεσμούς του κράτους και ο ρόλος τους στη συγκρότηση της υποπολιτισμικής ταυτότητας
- 3.5.2 Με αφορμή μια υπόθεση λογοκρισίας: Οι πανκς ως θύματα της μεταπολιτευτικής συναίνεσης
- 3.5.3 Η αυτοαπεικόνιση του πανκ ως αρνητή της «νεοελληνικής ταυτότητας»
- 3.6 «ΑΝΤΙΕΞΟΥΣΙΑΣΤΕΣ Ή ΠΑΝΚΗΔΕΣ»; ΟΙ ΔΙΑΠΡΑΓΜΑΤΕΥΣΕΙΣ ΜΕΤΑΞΥ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΥΠΑΓΩΓΗΣ ΣΤΑ ΠΕΔΙΑ ΤΗΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑΣ, ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΥΡΥΤΕΡΗΣ ΑΝΤΙΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ 196**
- 3.6.1 Η λυκοφιλία μεταξύ πανκς και σκίνχεντς ως προϊόν παγίωσης και επαναδιαπραγμάτευσης των πολιτικών ταυτοτήτων
- 3.6.2 Πολιτική ή κουλτούρα; Τα υπαρξιακά προβλήματα της υποπολιτισμικής ταυτότητας
- 3.6.3 «Am I all lost in the supermarket of style?»: Η «ρευστότητα» της υποπολιτισμικής ταύτισης
- 3.7 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΚΑΙ Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ (ΕΜΦΥΛΩΝ) ΛΟΓΩΝ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ 210**
- 3.7.1 Η συμμετοχή των γυναικών στα πανκ συγκροτήματα
- 3.7.2 Η συμμετοχή των γυναικών στα πανκ τελετουργικά
- 3.7.3 Η παράδοση της αορατότητας των γυναικών στο υποπολιτισμικό τοπίο
- 3.7.4 Η διεκδίκηση ενός γυναικείου «χώρου» εντός της σκηνής
- 3.7.5 Το εγχείρημα της άρθρωσης ενός γυναικείου πανκ λόγου και η υποδοχή του από τη σκηνή
- 3.7.6 Το πανκ ως εναλλακτική επιτέλεση θηλυκότητας
- 3.7.7 Ο ανδρικός λόγος της σκηνής πανκ

4. Η ΣΚΗΝΗ ΠΑΝΚ ΩΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ ΠΡΟΪΟΝΤΩΝ ΚΑΙ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΟΤΛΑΤΣ

4.1 Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΠΑΝΚ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ	239
4.1.1 Το πανκ ως... ραπτική από τα κάτω!	
4.1.2 Πώς το «νόημα της υποκουλούρας» απεγκλωβίστηκε από το «νόημα του σιλ»	
4.2 ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ, ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΕΣ ΚΑΙ ΦΑΝΖΙΝ: ΤΑ ΤΕΧΝΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΠΟΥ ΚΑΘΟΡΙΖΟΥΝ ΤΗΝ ΥΠΑΡΞΗ ΣΚΗΝΗΣ ΠΑΝΚ	249
4.2.1 Πανκ είναι αυτός που «κάνει πράγματα» (κι όχι αυτός που δείχνει πανκ)	
4.2.2 Καλλιτέχνες, εργάτες ή καταναλωτές; Η πανκ εκδοχή του DIY	
4.3 Η ΣΚΗΝΗ ΠΑΝΚ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ	260
4.3.1 Οι πολιτικές των δισκογραφικών εταιρειών και οι μουσικοί υποπολιτισμοί	
4.3.2 Τα πανκ συγκροτήματα και οι μικρές ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρείες	
4.3.3 Το εγχείρημα της στεγανοποίησης της σκηνής πανκ από τον «κόσμο του εμπορίου»	
4.4 ΟΙ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΔΟΧΗΣ ΤΟΥ «ΗΘΟΥΣ DIY»	269
4.4.1 Η δισκογραφική παραγωγή DIY και ο τρόπος λειτουργίας της	
4.4.2 Το εγχείρημα εξάλειψης της «ανταλλακτικής αξίας» των πανκ εμπορευμάτων	
4.4.3 Η κυκλοφορία των πανκ εμπορευμάτων ως προσφορά στα μέλη της σκηνής και γιατί η σκηνή λειτουργεί κατ' αυτό τον τρόπο	
4.4.4 Η πολιορκία του «ανεξάρτητου ροκ» από τη μουσική βιομηχανία	
4.4.5 Το «σχίσμα» ως αντίδραση στην κατάσταση πολιορκίας από τον κόσμο του εμπορίου	
5. Η ΕΝΗΛΙΚΙΩΣΗ ΤΩΝ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΩΝ ΚΑΙ Ο ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΤΟΥΣ ΥΠΑΓΩΓΩΝ	
5.1 ΜΕΡΙΚΕΣ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΙ ΤΗ ΝΕΑΝΙΚΟΤΗΤΑ	293
5.2 Η ΕΝΤΑΞΗ ΤΩΝ ΠΑΝΚΣ ΣΤΗΝ ΑΓΟΡΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	
5.2.1 Το πρώτο στάδιο του εργασιακού βίου των πανκς: Η προσωρινή, ευέλικτη εργασία	
5.2.2 Το δεύτερο στάδιο του εργασιακού βίου των πανκς: η μόνιμη εργασία	
5.2.3 Ενήλικη ταυτότητα – εργασία – υποπολιτισμική ταυτότητα	
5.3 ΔΙΕΚΔΙΚΩΝΤΑΣ ΕΡΓΑΣΙΑΚΕΣ ΖΩΝΕΣ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑΣ	306
5.3.1 Η ταύτιση των υποκειμένων με το περιεχόμενο της εργασίας τους	
5.3.2 Οι ιστορίες δύο δημιουργικά και εναλλακτικά εργαζομένων δημοσίων υπαλλήλων	
5.3.3 Η εργασία στον χώρο του βιβλίου ως ευκαιρία για αυτομόρφωση και πρόσκτηση κριτικής σκέψης	
5.3.4 Όταν τα υποκείμενα αδυνατούν να ταυτιστούν με το περιεχόμενο της εργασίας τους	
5.4 Η ΕΡΓΑΣΙΑΚΗ ΗΘΙΚΗ ΤΩΝ ΕΝΗΛΙΚΩΝ (ΠΡΩΝ ΚΑΙ ΝΥΝ) ΠΑΝΚΣ	317
5.4.1 Η αναπαράσταση του «τίμιου και περήφανου εργαζόμενου»	
5.4.2 Η εξιστόρηση μιας απεργίας	
5.5 Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΤΩΝ ΠΑΝΚΣ	323
5.5.1 Ποια είναι η «νέα petite bourgeoisie»;	
5.5.2 Η κοινωνική τοποθέτηση των υποκειμένων με βάση το κοινωνικό και πολιτισμικό τους κεφάλαιο	
5.5.3 Η «αυθεντικότητα» των ενεργημάτων των πανκς	
5.6 ΟΤΑΝ ΟΙ (ΠΡΩΝ ΚΑΙ ΝΥΝ) ΠΑΝΚΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ	332
5.6.1 Ο γάμος και η γέννηση των παιδιών	
5.6.2 Πώς η οικογένεια πανκ επιβάλλει την παρουσία της και διεκδικεί την αποδοχή της από την γειτονιά-κοινότητα	
5.6.3 Το ζήτημα της ανατροφής των παιδιών	
5.7 «ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ ΠΑΝΚ... ΠΑΝΚ ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ»: ΤΙ ΣΗΜΑΙΝΕΙ, ΤΕΛΙΚΑ, ΝΑ ΕΧΕΙΣ ΥΠΑΡΞΕΙ ΠΑΝΚ;	348
5.7.1 Το σιλ των «πρώην πανκς»	
5.7.2 Η εσωτερικευση της «πανκ αυθεντικότητας»	
5.7.3 Η δημιουργία ενός μικροπεριβάλλοντος και οι στρατηγικές διαχείρισης μιας έντονα βιωμένης οικονομικής κρίσης	
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	359
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	375
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΝΚ ΚΑΙ ΧΑΡΝΤΚΟΡ ΣΚΗΝΗΣ	389
ΓΛΩΣΣΑΡΙ	398

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο της παρούσας έρευνας είναι η *σκηνή πανκ της Αθήνας* από το 1979, τη στιγμή δηλαδή της εμφάνισης των πρώτων θιασωτών της συγκεκριμένης *υποκουλτούρας* (subculture) και της απαρχής των ζυμώσεων που οδήγησαν στην συγκρότηση της οντότητας αυτής, έως τις αρχές του 2013 – οπότε και τελείωσε η εργασία μου.¹

Το πανκ (punk, punk-rock) ξεκίνησε ως μουσική τάση, ως ένα διαφοροποιημένο παρακλάδι του ροκ, την περίοδο 1975-76 στη Νέα Υόρκη. Ταυτόχρονα πέρασε στο Λονδίνο όπου οι πανκς (punks, punk-rockers) έγιναν κοινωνικά ορατοί στο σύνολο του πληθυσμού και από εκεί διαχύθηκε σε ολόκληρο σχεδόν τον κόσμο. Λίγο πριν από τα μέσα της δεκαετίας του '80, παρουσιάζονται λιγότερο ή περισσότερο συγκροτημένες «σκηνές πανκ» σε κάθε ευρωπαϊκή μεγαλούπολη, στις περισσότερες μητροπόλεις της Λατινικής Αμερικής, την Αυστραλία και τη Νότια Αφρική. Η χρήση της έννοιας «σκηνή» είναι διττή, καθώς αφενός αφορά την ιδέα μιας *φαντασιακής στέγης*, όπως αυτή αναδεικνύεται στο λόγο των υποκειμένων της έρευνας, και αφετέρου λειτουργεί ως ερμηνευτική κατηγορία της μελέτης του πανκ. Τα κεντρικά ερωτήματα της έρευνάς μου αφορούν τα εξής θέματα: α) τη λειτουργία της συγκεκριμένης μουσικής υποκουλτούρας στο πλαίσιο μιας κοινότητας, β) την τοποθέτηση των μελών της απέναντι στον κυρίαρχο τρόπο ζωής, γ) το «αξιακό σύστημα» που αναπτύσσουν οι πανκς της Αθήνας και τον τρόπο με τον οποίο μετασχηματίζεται ιστορικά αυτό το σύστημα, δ) τις ποικίλες κοινωνικές υπαγωγές τους πέρα από τα όρια της σκηνής όπως αυτές αναπτύσσονται στη διάρκεια του βίου τους, με κύρια αναφορά στο θέμα της βιοποριστικής εργασίας και της δημιουργίας οικογένειας, ε) την οργάνωση υποδομών (συναυλίες, στέκια, εταιρείες δίσκων), οι οποίες εξασφαλίζουν τη βιωσιμότητα της σκηνής, στ) την εξέλιξη της αθηναϊκής σκηνής πανκ στον ιστορικό χρόνο και τον κοινωνικό χώρο, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο εκείνη εναπτόθεται ως ίζημα βιωμένης εμπειρίας, με έμφαση στο ρόλο που παίζουν εδώ οι έμφυλες διαφορές και η κοινωνικοπολιτική θέση των υποκειμένων.

¹ Αποδίδω τον όρο «subculture» ως «υποκουλτούρα» και όχι «υποπολιτισμό», υποσημαίνοντας τη διάκριση μεταξύ *civilization* και *culture* που υπάρχει στην αγγλική γλώσσα και τη διεθνή βιβλιογραφία – βλ. R. Williams, *Κουλτούρα και Ιστορία*, Αθήνα: Γνώση, 1994, σ.σ. 72-81. Όμως η μεταφραστική αυτή εκδοχή δεν δίνει δόκιμη γενική πληθυντικού και παράγωγο επίθετο – αντιθέτως μπορούμε να πούμε «των υποπολιτισμών» και «υποπολιτισμικός». Έτσι στη βιβλιογραφία έχει παγιωθεί ένα είδος διμορφίας: π.χ. ο Α. Αστρινάκης αναφέρεται σε «παρεκκλίνουσα υποκουλτούρα» αλλά και σε «υποπολιτισμικό χαρακτήρα» στην ίδια ακριβώς σελίδα της μελέτης του – βλ. Α. Αστρινάκης, *Νεανικές Υποκουλτούρες – Παρεκκλίνουσες Υποκουλτούρες της Νεολαίας της Εργατικής Τάξης. Η Βρετανική Θεώρηση και η Ελληνική Εμπειρία*, Αθήνα: Παπαζήσης, 1991, σελ. 5.

Η ταυτότητα της έρευνας

Η έρευνά μου βασίστηκε σε είκοσι πέντε μαγνητοφωνημένες αφηγήσεις ζωής είκοσι οκτώ ατόμων, οι οποίες καταγράφηκαν κατά την περίοδο Σεπτεμβρίου 2009 – Ιουλίου 2010. Οι αφηγήσεις αυτές ήταν ατομικές, με εξαίρεση την κοινή συνέντευξη δύο πληροφορητών που αποτελούν συγχρόνως ανδρόγυνο στη ζωή και μέλη του ίδιου μουσικού συγκροτήματος, και των τριών μελών μίας άλλης μπάντας, τα οποία επιθυμούσαν να μιλήσουν από κοινού. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, η αλληλεπίδραση των υποκειμένων λειτούργησε γόνιμα.

Οι αφηγήσεις ζωής αποτελούν μία ποιοτική μέθοδο έρευνας η οποία –σε αντίθεση με τις ποσοτικές– δεν διαχωρίζει τα υποκείμενα από τα αντικείμενα της έρευνας, ούτε γίνεται «όμηρος της αντικειμενικότητας». Μέσω της «επεξεργασμένης» εικόνας του εαυτού που συνθέτουν οι πληροφορητές και της πορείας ζωής που παραθέτουν «μπορούμε να καταλάβουμε πώς τα άτομα κατανοούν και ερμηνεύουν τον κόσμο, πώς δηλαδή τον νοηματοδοτούν, πράγμα που επιτρέπει την αποκάλυψη των διαστάσεων της υποκειμενικής αντίληψης του κόσμου και μιας υποκειμενικής πραγματικότητας που κυριαρχείται πολλές φορές από “αντιφάσεις” και “διφορούμενα”, στα οποία η “αντικειμενική” διερεύνηση είναι τυφλή. Το άτομο είναι μια υποκειμενικότητα τοποθετημένη σ’ ένα πλαίσιο κοινωνικό και ιστορικό, μέσω δε της αφήγησης της ζωής του μπορούμε να δούμε το πώς τέμνεται η ατομική του ιστορία με την ιστορία της εποχής του»².

Η αξιοποίηση των «προφορικών μαρτυριών» από τους ιστορικούς δεν είναι φυσικά κάτι καινούργιο.³ Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, οι αφηγήσεις αναφέρονται είτε σε ένα εντελώς σύγχρονο με αυτές πλαίσιο γεγονότων είτε σε ένα όχι και τόσο μακρινό – οφείλουμε δηλαδή να αντιμετωπίσουμε διαφορετικά τη συνιστώσα της μνήμης στην οποία δίνουν έμφαση οι ιστορικοί. Το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο αναφέρονται οι μεγαλύτεροι σε ηλικία πληροφορητές μου αρχίζει το 1978-79. Στην ουσία, όμως, καλύπτει την περίοδο από την αναρρίχηση του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία, το 1981, έως σήμερα. Βρισκόμαστε λοιπόν στην εποχή της «ώριμης Μεταπολίτευσης» η οποία χαρακτηρίζεται από ένα κλίμα διάχυτης κοινωνικής συναίνεσης και απαλοιφής του διαχωρισμού των πολιτών με βάση την «εθνικοφροσύνη» όπως την αντιλαμβανόταν το μετεμφυλιακό κράτος, σε μια περίοδο επούλωσης πληγών, βελτίωσης του βιοτικού επιπέδου, πλήρους λειτουργίας των δημοκρατικών θεσμών, αποδοχής του καταναλωτικού προτύπου. Πρόκειται δηλαδή για

² Ν. Χρηστάκης, *Μουσικές Ταυτότητες – Αφηγήσεις Ζωής Μουσικών και Συγκροτημάτων της Ελληνικής Ανεξάρτητης Σκηνής Ροκ*, Αθήνα: Δελφίνι, 1994, σελ. 92.

³ Βλ. Α. Μπουτζουβή, «Προφορική Ιστορία: Όρια και Δεσμεύσεις», στο *Προφορικές Μαρτυρίες σε Ηχητικές και Κινοούμενες Αποτυπώσεις ως Πηγή της Ιστορίας*, Αθήνα: Κατάρτι, 1998, σ.σ. 23-28, Α. Βιδάλη, «Προφορικές Μαρτυρίες: Από την Τραυματική Εμπειρία στη Συλλογική Μνήμη», στο *Προφορικές Μαρτυρίες σε Ηχητικές και Κινοούμενες Αποτυπώσεις ως Πηγή της Ιστορίας*, Αθήνα: Κατάρτι, 1998, σ.σ. 105-115 και Ρ. Thompson, *Φωνές από το Παρελθόν – Προφορική Ιστορία*, Αθήνα: Πλέθρον, 2002.

χρόνια που δεν ήταν καθόλου «ανάποδα», σε σύγκριση με την εμπειρία από την Κατοχή και τον Εμφύλιο, την οποία αποτύπωσε η Ρ. Βαν Μπουσχότεν.⁴ Οι βιωμένες εμπειρίες των πληροφορητών της δικής μου έρευνας είναι λιγότερο τραυματικές από τις εμπειρίες των γονιών και των παππούδων τους – παρόλο που οι ίδιοι τις επενδύουν με δραματικούς τονισμούς. Οι εικόνες του εαυτού των συγκεκριμένων αφηγητών είναι σίγουρα επεξεργασμένες και εκ των προτέρων δομημένες, συγκροτούνται όμως με διαφορετικό τρόπο και για άλλους λόγους, σε σύγκριση πάντα με εκείνες των ανθρώπων από τις προηγούμενες γενιές. Το ζητούμενο εδώ είναι η αποτύπωση μιας συγχρονικής και διαχρονικής κατάστασης πληρότητας του εαυτού, η οποία συγκροτείται σε έναν, τελικά, ακαθόριστο ιστορικό χρόνο: «Δεν έχω γίνει “λαϊκός” [δηλαδή συμβατικός]», ανέφερε ένας πληροφορητής. «Αυτό το θεωρώ μια από τις πάρα πολύ καλές παρακαταθήκες που μου έχουν αφήσει αυτά τα χρόνια. (...) Εν ολίγοις θεωρώ τον εαυτό μου τυχερό που πέρασε από τη συγκεκριμένη φουρνιά [ανθρώπων της πανκ σκηνής]». Η περιπλάνηση στην υποκουλτούρα βιώνεται –ανά πάσα στιγμή και όχι μόνο κατόπιν αναδρομικής αξιολόγησης– σαν νίκη, αφού μέσα από αυτή το υποκείμενο κατέκτησε όλα εκείνα που συνθέτουν τη θετική αυτοεικόνα του: δημιουργικότητα, κριτική ικανότητα, δυνατές εμπειρίες, κοινωνικές και επαγγελματικές δεξιότητες, γνώσεις, ικανοποίηση των επιθυμιών του. Αυτή λοιπόν η αυτοεικόνα δομείται, κατά κανόνα, αφηγηματικά με συγκεκριμένο τρόπο.

Δομικό στοιχείο των εμπειριών του «πανκ βίου» των πληροφορητών είναι η «παρέα των πανκς», η περιγραφή της οποίας ακολουθεί συνήθως ένα συγκεκριμένο μοτίβο: Πάντα σε δημόσια θέα και σε εξωτερικό χώρο, η ομάδα παρουσιάζεται από το πουθενά και τραβά τα βλέμματα πάνω της, προξενώντας «σοκ και δέος». Εξετάζοντας λοιπόν τον τρόπο αποτύπωσης αυτών των επεξεργασμένων αναπαραστάσεων, προσπάθησα να φτάσω στα «ερμηνευτικά ρεπερτόρια», σύμφωνα με τον κοινωνικό ψυχολόγο Nigel Edley, ή τις «επαναλαμβανόμενες αφηγηματικές μορφές», σύμφωνα με την ιστορικό Luisa Passerini, η ανάλυση των οποίων «μας οδηγεί σε συλλογικές ταυτότητες (...) και διαφωτίζει την κρυφή όψη της κουλτούρας [του υπό μελέτη αντικειμένου]». Οι κοινοί τόποι δε των αυτο-αναπαραστάσεων «αποκαλύπτουν πολιτισμικές συμπεριφορές, ενοράσεις του κόσμου και ιστορικές ερμηνείες, που περικλείουν και το ρόλο του ατόμου στην ιστορική διαδικασία»⁵.

Τα *ερμηνευτικά ρεπερτόρια*, οι *επαναλαμβανόμενες αφηγηματικές μορφές* στην παρούσα έρευνα είναι φανερό ότι πγαγιώθηκαν καθώς οι αφηγητές τις διηγούνταν ξανά και

⁴ Βλ. Ρ. Βαν Μπουσχότεν, *Ανάποδα Χρόνια: Συλλογική Μνήμη και Ιστορία στο Ζιάκα Γρεβενών (1900-1950)*, Αθήνα: Πλέθρον, 1997.

⁵ L. Passerini, *Σπαράγματα του 20ού Αιώνα – Η Ιστορία ως Βιωμένη Εμπειρία*, Αθήνα: Νεφέλη, 1998, σελ. 102. Επίσης βλ. Ν. Edley, «Η κριτική λογοψυχολογία και η μελέτη του ανδρισμού» στο Ν. Μποζατζής – Θ. Δραγώνα (Επ.), *Κοινωνική Ψυχολογία: Η Στροφή στον Λόγο*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2011, σ.σ. 162-164.

ξανά στην παρέα τους, μέσα σε κάποιο μπαρ, συνοδεία ποτού – μια ατμόσφαιρα όπου η μία ενθύμηση ακολουθούσε την άλλη και το φιλικό κλίμα αναζωπύρωνε την αφήγηση. Το θέμα, λοιπόν, εδώ δεν είναι μόνο το περιεχόμενο του εκάστοτε ρεπερτορίου αλλά, κυρίως, ο τρόπος με τον οποίο αυτό σκηνοθετείται και το τί προσδοκά η σκηνοθεσία να κοινοποιήσει.

Πριν όμως εξετάσουμε αναλυτικότερα το τι προσδοκούν να κοινοποιήσουν οι αφηγήσεις, θα ήθελα να αναφερθώ σε ένα γεγονός που προέκυπτε συνεχώς από τη στιγμή που ερχόμουν σε επικοινωνία με κάποιον πληροφορητή: Σε όλους πρότεινα να χρησιμοποιήσουν κάποιο ψευδώνυμο έτσι ώστε να προστατέψουν τα προσωπικά τους δεδομένα – πάγια τακτική σε τέτοιου είδους έρευνες. Στην πλειοψηφία τους, όμως, οι πληροφορητές επέλεξαν να χρησιμοποιήσουν το πραγματικό τους όνομα ή το «παρατσούκλι» με το οποίο είναι γνωστοί στην πανκ σκηνή – δηλαδή να μιλήσουν επώνυμα.⁶ Επίσης, ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η περίπτωση ενός πληροφορητή, του Τσουλούφη, ο οποίος όταν του ζήτησα «να σκεφτεί τη ζωή του στην πανκ σκηνή» πριν μιλήσουμε, μου απάντησε ότι θα μπορούσαμε να τα πούμε ακόμα κι εκείνη τη στιγμή, αφού «είχε ήδη σκεφτεί τα πάντα εδώ και καιρό». Είναι φανερό, λοιπόν, ότι ο χώρος τον οποίο μελέτησα επιθυμούσε διακαώς να ιστοριογραφηθεί. Αυτό επιβεβαιώθηκε κι από τις ίδιες τις αφηγήσεις.⁷

Είναι και η πρώτη φορά που... αφηγούμαι αυτή την ιστορία – μ' αυτή τη μορφή, τέλος πάντων. Γιατί γενικά μ' αρέσει και να μιλάω και να συζητάω, κυρίως με τους πιο πιτσιρικάδες. Ας πούμε στα ξαδέφρια μου, μ' αρέσει να τους αφηγούμαι τέτοιες ιστορίες γιατί το ίδιο έκανε και ο θείος μου μ' εμένα, οπότε πιστεύω ότι έχει άμεση σχέση [με] το ότι βρέθηκα [στην Αθήνα] και μ' αρέσανε όλα αυτά τα πράγματα [που συνέβαιναν στα Εξάρχεια και στη σκηνή του πανκ].⁸

Η συγκρότηση του δείγματος των πληροφορητών έγινε με τα εξής κριτήρια: Πρώτον, προσπάθησα να καλύψω όλο το φάσμα των γενεών της αθηναϊκής πανκ σκηνής. Μίλησα δηλαδή με άτομα που γεννήθηκαν μεταξύ 1963 και 1987, επομένως εντάχθηκαν στη σκηνή σε διαφορετικές φάσεις της ιστορικής της πορείας. Αναλυτικά, συμμετείχαν επτά άτομα που εισήλθαν στη σκηνή στην πρώτη της φάση (1979-1987), οκτώ άτομα από τη δεύτερη φάση (1987-1995), έξι από την τρίτη (1995-2000) και τέσσερα από την τέταρτη (2000 έως σήμερα). Εδώ πρέπει να σημειώσω ότι η περιοδολόγηση της ιστορικής πορείας της σκηνής έγινε από εμένα σύμφωνα με κριτήρια που θα αναλυθούν παρακάτω.

⁶ Τελικά αποφάσισα να χρησιμοποιήσω τα μικρά ονόματα των αφηγητών, ενώ εκείνα που αναφέρονται σε εισαγωγικά («Άννα», «Κλάρας», κ.λπ) είναι ψευδώνυμα που επέλεξαν οι ίδιοι.

⁷ Προφανώς η *Ιστορία των Punk, Hardcore και Άλλων Σχημάτων* της «εκδοτικής Ομάδας του Αναρχότυπου» και το κεφάλαιο που αφιερώνει στην ελληνική σκηνή ο Μπ. Λάσκαρις στο *Punk: Η Ιστορία μιας Επανάστασης* θεωρούνται μερικές και όχι ολοκληρωμένες καταγραφές, δηλαδή τα μέλη της σκηνής ανεβάζουν τον πήχη της αποτύπωσης και μάλλον υποσημαίνουν την αναγκαιότητα της συγγραφής μιας λεπτομερούς ιστορίας της σκηνής – βλ. Αναρχότυπος (Εκδ.), *Η Ιστορία των Punk, Hardcore και Άλλων Σχημάτων από το 1980 Έως το 2000 στον Ελλαδικό Χώρο*, Αθήνα: Αναρχική Αρχαιοθήκη, χ.χ. και Μπ. Λάσκαρις, *Punk – Η Ιστορία μιας Επανάστασης*, Αθήνα: Οξύ, 2007, σ.σ. 140-150.

⁸ Αφήγηση «Κλάρα».

Δεύτερος παράγοντας που έλαβα υπόψη στην επιλογή των πληροφορητών ήταν το φύλο: στην έρευνα συμμετείχαν είκοσι άντρες και οκτώ γυναίκες, μια αναλογία, η οποία –κρίνοντας από την εμπειρία μου αλλά και από την παρατήρηση κατά την εποχή που γίνονταν η έρευνα– αντιστοιχεί στο ποσοστό συμμετοχής αντρών-γυναικών στην αθηναϊκή πανκ σκηνή, που χονδρικά, ακολουθεί το σχήμα τρεις άνδρες προς μία γυναίκα.⁹

Το τρίτο κριτήριο ήταν ακριβώς η συμμετοχή στη σκηνή. Συγκεκριμένα, ζητούσα από τους πληροφορητές να επιβεβαιώνουν οι ίδιοι ότι «πέρασαν μια φάση της ζωής τους ως πανκς», άσχετα αν σήμερα εξακολουθούν να συμμετέχουν στη πανκ σκηνή ή όχι. «Φάση του πανκ» σημαίνει ότι έπρεπε ο «πανκ βίος» τους να έχει διαρκέσει ένα χρονικό διάστημα, να διαθέτουν μια εμπειρία στα δρώμενα της σκηνής. Δηλαδή να πήγαιναν σε συναυλίες, να έκαναν παρέα με άλλους πανκς, να είχαν υιοθετήσει τους αντίστοιχους ενδυματολογικούς κώδικες –άσχετα με το πόσο «εντυπωσιακό» αποδεικνυόταν το τελικό αποτέλεσμα–, να άκουγαν πανκ μουσική. Ο ένας χρόνος ως ελάχιστο χρονικό διάστημα της συμμετοχής τους στη σκηνή οδηγεί στο αποκλεισμό των λεγόμενων «πανκ της μιας νύχτας» ή, τέλος πάντων, εκείνων που ντύθηκαν πανκ τις Απόκριες ή πήγαν σε κάποια συναυλία και δεν συμμετείχαν ξανά στα υποπολιτισμικά τελετουργικά.¹⁰ Ταυτόχρονα, όμως, εντάσσει εκείνους που «ήταν και λίγο περαστικοί»¹¹, δηλαδή η δέσμευσή τους στη σκηνή δεν αποδείχθηκε και τόσο έντονη, μακροπρόθεσμα, για πολλούς και διάφορους λόγους, ενώ η υποπολιτισμική τους ταυτότητα υπήρξε ρευστή.

Σε συνάρτηση ακριβώς με το ζήτημα της συμμετοχής, προσπάθησα να συμπεριλάβω όλο το φάσμα της αναγνωρισιμότητας εντός της σκηνής. Δηλαδή να μιλήσω τόσο με «γνωστά» άτομα του χώρου –φορείς υποπολιτισμικού κεφαλαίου με αυξημένο ειδικό βάρος, οι οποίοι εμπνέουν σεβασμό στους υπόλοιπους πανκς– αλλά και με άτομα που κράτησαν πιο χαμηλούς τόνους, δεν ανήκουν στους «πρωταγωνιστές» της σκηνής και συμμετείχαν σε αυτή πηγαίνοντας σε συναυλίες σε μόνιμη ή περιστασιακή βάση, αγοράζοντας δίσκους και ανήκοντας σε κάποια από τις παρέες που απάρτιζαν τον χώρο αυτό.¹²

⁹ Μου φάνηκε εξαιρετικά παράξενο και ενδιαφέρον το γεγονός πως η Ελένη Κουρουμπλή, στη μεταπτυχιακή της εργασία για το ελληνικό πανκ, αναφέρει πως καμία γυναίκα δεν δέχθηκε να της μιλήσει – βλ. Ε. Κουρουμπλή, *Μουσικά Κινήματα στην Ελλάδα. Η Περίπτωση των Πανκς. Μια Συμβολή στη Θεματική της Σύγχρονης Λαογραφίας*, Αθήνα: Πτυχιακή εργασία στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Λαογραφία και Πολιτισμός», Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Αθηνών, χ.χ., σελ. 4. Σίγουρα οι πάνκισσες πάντα ήταν λιγότερες από τους πάνκηδες ποσοτικά σε όλες τις ιστορικές φάσεις της σκηνής, όμως προσωπικά δεν συνάντησα ιδιαίτερη δυσκολία στο να βρω αφηγήτριες για την έρευνά μου, αν εξαιρέσει κανείς το γεγονός ότι κάνα-δύο ήταν επιφυλακτικές αρχικά.

¹⁰ Προσωπικά έχω βρεθεί δύο φορές στη ζωή μου σε «μπουζούκια». Με βάση την κοινή λογική δεν θα μπορούσα να συμμετέχω, ως πληροφορητής, σε μια αντίστοιχη έρευνα για τους θαμώνες των εν λόγω κέντρων. Με την ίδια λογική, δεν αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, πανκ εκείνος που πήγε σε μία συναυλία ή φόρεσε ένα μπλουζάκι κάποιου πανκ συγκροτήματος για μερικές μέρες καθόσον δεν εντάχθηκε οργανικά, έστω και για λίγο, στη σκηνή.

¹¹ Ένας από τους αφηγητές, ο οποίος συνεχίζει να συμμετέχει στη σκηνή, σχολίασε έναν άλλο πληροφορητή ως εξής: «Καλά, αυτός ήταν και λίγο... περαστικός!»

¹² Με βάση τα παραπάνω εξαίρεσα την αφήγηση της «Χρυσής» από την έρευνα επειδή κατά δήλωσή της ανήκε μάλλον στη μέταλ (metal) υποκοιλτούρα. Η περίπτωση της έχει ως εξής: Τη «Χρυσή» μου τη σύστησε ένας από τους συμμετέχοντες, όταν του ζήτησα να μου προτείνει κάποια «κοπέλα από τη φάση, σχετικά νέα σε ηλικία, δηλαδή 18-25

Το πέμπτο από τα κριτήρια της επιλογής των αφηγητών αφορά στην *τοπικότητα*: Προσπάθησα να συμπεριλάβω ανθρώπους από όσο το δυνατό περισσότερες περιοχές του λεκανοπεδίου Αττικής, χωρίς όμως να δίνω καμία βάση στην «ταξική» τους προέλευση, την οποία έτσι κι αλλιώς δεν μπορούσα να γνωρίζω εκ των προτέρων, στις περισσότερες των περιπτώσεων. Εκ των προτέρων δεν ήταν δυνατό να γνωρίζω ούτε το μορφωτικό τους επίπεδο, το οποίο, όπως αποδείχθηκε, κυμαινόταν από την κατοχή απολυτηρίου γυμνασίου και έφτανε μέχρι τις μεταπτυχιακές σπουδές – με τον μέσο όρο να κινείται ανοδικά, προς τη μεσαία και ανώτερη μόρφωση. Ως προς τον τόπο κατοικίας τους όταν συμμετείχαν ενεργά στη σκηνή, οι πληροφορητές προέρχονται από τις παρακάτω περιοχές: Νίκαια-Παλιά Κοκκινιά, Παλαιό Φάληρο, Αργυρούπολη, Ελληνικό, Ηλιούπολη, Βύρωνας, Καισαριανή, Παγκράτι, Ζωγράφου, Εξάρχεια, Αμπελόκηποι, Πατήσια, Κυψέλη, Γαλάτσι, Αγία Παρασκευή, Νέο Ηράκλειο, Μαρούσι, Πεύκη, «Βόρεια Προάστια» (χωρίς περαιτέρω διευκρίνιση). Επίσης, κάποιοι ήρθαν από την επαρχία στην Αθήνα για σπουδές και, έχοντας ήδη συγκροτήσει μια ταυτότητα πανκ από τα σχολικά τους χρόνια, εντάχθηκαν στην αθηναϊκή σκηνή. Πρόκειται για άτομα που ζούσαν στην Ξάνθη, το Άργος, τα Τρίκαλα, τα Χανιά και την Πάτρα, ενώ σε μία περίπτωση ένα άτομο μετακόμισε από τη Θεσσαλονίκη αφού είχε τελειώσει τις σπουδές του.

Τέλος –και αυτό αποτελεί το έκτο κριτήριο της επιλογής– προσπάθησα να συμπεριλάβω άτομα που εκφράζουν όλες τις *τάσεις* που εμφανίστηκαν στην ιστορική πορεία της αθηναϊκής πανκ σκηνής: τάσεις «ιδεολογικές», μουσικές, στιλιστικές.

Με βάση λοιπόν τα παραπάνω κριτήρια το δείγμα της εργασίας μου δείχνει να καλύπτει τις βασικές συνιστώσες της ανθρωπογεωγραφίας του αντικειμένου. Γεννάται όμως το ερώτημα του αν είναι ικανοποιητικό ποσοτικά. Όσον αφορά αυτό το ζήτημα, ο Νικόλας Χρηστάκης υποστηρίζει ότι «δεν υπάρχει ενιαία άποψη περί του “σωστού” αριθμού ερωτωμένων σε μία έρευνα με τη μέθοδο των αφηγήσεων ζωής». Και παραπέμποντας στην άποψη περί «πληροφοριακού κορεσμού» του, ειδικού στη μελέτη των βιογραφιών, κοινωνιολόγου Daniel Bertaux, προσθέτει: «Έχουμε φτάσει στο σωστό αριθμό όταν δεν μαθαίνουμε πλέον τίποτα καινούργιο, έχοντας μάλιστα συνειδητά προσπαθήσει να διαφοροποιήσουμε όσο περισσότερο γίνεται τους πληροφοριοδότες μας»¹³.

Αφετηρία της έρευνας αποτέλεσε ένας πυρήνας ατόμων που γνώριζα προσωπικά και τα επέλεξα με βάση τα κριτήρια που προανέφερα. Κατόπιν επεξετέινα τον αρχικό

ετών». Ενώ την είχα ενημερώσει, τηλεφωνικά, για το αντικείμενο και τη φύση της εργασίας μου και είχε δεχθεί να συμμετάσχει, κατά τη διάρκεια της συνάντησής μας κατάλαβα ότι ανήκε στη σκηνή του μέταλ, γνώριζε όμως πολλά πράγματα για τα πανκ συγκροτήματα, ενώ παρακολουθούσε ανελλιπώς τις συναυλίες ενός από αυτά. Θεώρησα ότι μπορούσα να συνεξετάσω την αφήγησή της αφού εξέφραζε εκείνο που θα λέγαμε «ρευστότητα των ταυτοτήτων». Τελικά, χρησιμοποίησα την αφήγησή της επικουρικά, χωρίς να παραπέμπω σε αυτή, επιθυμώντας να διαπιστώσω εάν υπήρχε μεγάλη διαφορά στα πρότυπα αφήγησής της από εκείνα των υπολοίπων. Πράγματι, η διαφορά ήταν τόσο εμφανής που επιβεβαίωσε την ομοιομορφία των προτύπων των «καθαρά πανκ» αφηγητών.

¹³ Χρηστάκης, *Μουσικές Ταυτότητες...*, ό.π., σελ. 99.

κύκλο, ζητώντας από τους πληροφορητές, ή άλλους ανθρώπους της σκηνής, να μου προτείνουν τον επόμενο πληροφορητή, αφού τους εξηγούσα πρώτα τα κριτήρια που είχα θέσει. Χρησιμοποίησα, δηλαδή, κατά βάση τη μέθοδο της *σκόπιμης ή κατά κρίση δειγματοληψίας*.¹⁴ Η τεχνική της συνέντευξης που ακολούθησα ήταν η εξής: Παρότι είχα ετοιμάσει έναν οδηγό, με σκοπό να καλυφθούν όλες οι παράμετροι του βίου και των ενεργημάτων που θα ενδιέφεραν μια τέτοια έρευνα, δεν τον παρουσίαζα στους αφηγητές. Γενικά τους άφηνα να έχουν τη δομή που εκείνοι επιθυμούσαν στη διήγηση, χωρίς να τους διακόπτω με ερωτήσεις.¹⁵ Όταν παρενέβαινα, το έκανα είτε για να ζητήσω κάποιες διευκρινήσεις είτε επειδή κάποιος/κάποιες ζητούσαν οι ίδιοι/ίδιες να τους θέτω ερωτήσεις είτε για να κατευθύνω την αφήγηση σε κάποια περιοχή που θεωρούσα ενδιαφέρουσα, εφόσον ο πληροφορητής είχε ολοκληρώσει όσα έλεγε εκείνη τη στιγμή. Επίσης, είχα υποσχεθεί στον αφηγητή/αφηγήτρια πως, αν ο ίδιος/ίδια ήθελε να μιλήσει «off the record» για κάποιο θέμα, εγώ δεν θα το συμπεριελάμβανα στην επίσημη καταγραφή της αφήγησης – και αυτό χρειάστηκε να γίνει δύο φορές.¹⁶ Τέλος, προσπαθούσα να συνεχίσω τη συζήτηση ακόμα κι όταν ο πληροφορητής τελείωνε την αφήγησή του και σταματούσε η ηχογράφηση. Δεν ήταν λίγες οι φορές που ο αφηγητής/αφηγήτρια ανακαλούσε από τη μνήμη του μία ακόμα ιστορία και εγώ έθετα πάλι σε λειτουργία το μαγνητόφωνο. Πολλές ενδιαφέρουσες διηγήσεις προέκυψαν με αυτό τον τρόπο. Μάλιστα, κάποιος πληροφορητής –μετά το τέλος της συνέντευξης– μου παρουσίασε όλες τις φωτογραφίες που είχε από «την εποχή του πανκ»¹⁷.

Η απομαγνητοφώνηση των ηχογραφήσεων γινόταν πάντα «εν θερμώ», άρχιζε δηλαδή αυθημερόν ή την επομένη. Επίσης, κράτησα ένα «ημερολόγιο» για κάθε συνέντευξη, το οποίο τοποθέτησα στην αρχή του κειμένου της απομαγνητοφώνησης. Εκτός από τα στοιχεία για τον χώρο, τον χρόνο, τη χρονική διάρκεια, κ.λπ, συμπεριέλαβα και ορισμένα στοιχεία επιπλέον για τον πληροφορητή: έτος γέννησης, τόπο κατοικίας, επάγγελμα, επάγγελμα γονέων, κ.λπ.¹⁸ Στο τέλος του απομαγνητοφωνημένου κειμένου

¹⁴ Σύμφωνα με τον ειδικό στις μεθόδους εμπειρικής κοινωνιολογικής έρευνας Earl Babbie, στη *σκόπιμη δειγματοληψία ή δειγματοληψία κατά κρίση* επιλέγουμε ένα δείγμα βάσει της γνώσης ενός πληθυσμού, των στοιχείων του και του σκοπού της μελέτης. Σε άλλες παρόμοιες έρευνες έχει χρησιμοποιηθεί η μέθοδος της *δειγματοληψίας χιονοστιβάδας*, όπου κάθε άτομο που συμμετέχει στις συνεντεύξεις καλείται να προτείνει άλλους για να συμμετάσχουν στην έρευνα. Τη μέθοδο αυτή χρησιμοποιούμε όταν είναι δύσκολο να εντοπιστούν τα μέλη ενός ειδικού πληθυσμού, όπως π.χ. άστεγοι, μετανάστες χωρίς νόμιμα έγγραφα, κ.λπ. – βλ. E. Babbie, *Εισαγωγή στην Κοινωνική Έρευνα*, Αθήνα: Κριτική, 2011, σ.σ. 291-293 και N. Polski, *Hustlers, Beats and Others*, Χάρμσγουορθ: Penguin, 1971, σελ. 129.

¹⁵ Βλ. P. Thompson, *Φωνές από το Παρελθόν...*, ό.π, σ.σ. 291-293.

¹⁶ Ως προς το τι επέλεξαν οι πληροφορητές να μείνει «off the record», ίσως έχει σημασία να αναφέρω πως πρόκειται για την αφήγηση μιας περιόδου όπου το υποκείμενο είχε ενταχθεί σε μία παρέα που έκανε χρήση ναρκωτικών (χαπιών) αλλά, όπως αναφέρει, «γρήγορα ξέκοψε από αυτή», ενώ η δεύτερη περίπτωση έχει να κάνει με την περιγραφή μιας ιστορίας σεξουαλικής παρενόχλησης που συνέβη σε τρίτο πρόσωπο, την οποία το υποκείμενο δεν θέλει να εκθέσει επισήμως επειδή είτε δεν είναι βέβαιο αν συνέβη ακριβώς έτσι είτε επειδή επιθυμεί να μην καταγραφεί κάτι που θα σπύλωνε την ηθική καθαρότητα της σκηνής είτε, τέλος, δεν παίρνει την ευθύνη να εκφράσει το ίδιο μια τόσο σοβαρή καταγγελία.

¹⁷ Βλ. P. Thompson, ό.π, σελ. 293.

¹⁸ Στο ίδιο, σελ. 301. Τα ανωτέρω στοιχεία του αφηγητή τα ρωτούσα πριν αρχίσει η ηχογράφηση, εξηγώντας του γιατί το έκανα: «Ζητώ την ηλικία σου για να προσδιορίσω τη γενιά στην οποία ανήκεις. Το επάγγελμα των γονέων σου για να δω από ποιο κοινωνικό στρώμα προέρχεται – αν και τελικά δεν έχει και μεγάλη σημασία αυτό!». Τις πληροφορίες τις

πρόσθεσα αρκετές ακόμα πληροφορίες: ένα μικρό βιογραφικό του αφηγητή/αφηγήτριας, πληροφορίες για την «ατμόσφαιρα» που επικρατούσε κατά τη διάρκεια της αφήγησης, εκτιμήσεις που έκανα για τη σχέση του αφηγητή με τον ιστορικό χρόνο, συγκριτική καταγραφή των «κοινών τόπων των αφηγήσεων», καθώς και ειδικές παρατηρήσεις για συγκεκριμένα σημεία της διήγησης.

Εκτός από τις αφηγήσεις ζωής, χρησιμοποίησα επίσης το ογκώδες αρχείο των φανζίν που διέθετα, το οποίο καλύπτει την περίοδο 1984 έως σήμερα. «Τα zines είναι μη εμπορικά, μη επαγγελματικά περιοδικά περιορισμένης κυκλοφορίας, τα οποία παράγουν και κυκλοφορούν οι ίδιοι οι δημιουργοί τους. Αν και μορφοποιήθηκαν μέσα στη μακρά παράδοση του εναλλακτικού τύπου στις ΗΠΑ, τα zines ως ξεχωριστό μέσο γεννήθηκαν τη δεκαετία του '30», γράφει ο κατεξοχήν μελετητής τους Stephen Duncombe. «Τότε ήταν που οι οπαδοί της [λογοτεχνίας] επιστημονικής φαντασίας άρχισαν να παράγουν, μέσω των λειψών που είχαν ιδρύσει, τα έντυπα που ονόμαζαν "fanzines" ως μέσο για να κυκλοφορούν διηγήματα επιστημονικής φαντασίας και κριτικές αλλά και για να επικοινωνούν μεταξύ τους. Σαράντα χρόνια αργότερα, στα μέσα της δεκαετίας του '70, ήρθε και η άλλη καθοριστική επιρροή στα σύγχρονα zines, καθώς οι οπαδοί της πανκ-ροκ μουσικής, γυρνώντας την πλάτη στον επίσημο μουσικό Τύπο, ο οποίος έτσι κι αλλιώς τους αγνοούσε, άρχισαν να τυπώνουν φανζίν που κάλυπταν τη μουσική και την πολιτιστική σκηνή τους»¹⁹. Στην Ελλάδα, από τα μέσα της δεκαετίας του '80 ως τα μέσα της δεκαετίας του '90, κυκλοφόρησαν αμέτρητα φανζίν, κατά κανόνα μουσικά.²⁰ Το ενδιαφέρον με αυτά είναι ότι εκδίδονται από ανθρώπους της σκηνής –της πανκ, της νιού γουέιβ, της γκαράζ–, άρα κοινωνούν τον «επίσημο» –καθότι... *scripta manent*– λόγο της.

Οι αυτο-αναπαράστασεις των πάνκηδων αναδεικνύονται όμως πρωτίστως στα τραγούδια των πανκ συγκροτημάτων, τα οποία λειτουργούν ως μέσα (αφού με τη μορφή του δίσκου διαρκούν στο χρόνο) για την αναπαραγωγή της υποπολιτισμικής ταυτότητας ή ως τεκμήρια του μετασχηματισμού της. Έτσι, χρησιμοποίησα πλήθος μουσικών

σημείωνα πρόχειρα σε ένα λευκό φύλλο χαρτί, το οποίο και χρησιμοποιούσα για να κρατώ σημειώσεις. Αυτό γινόταν γιατί θεώρησα σημαντικό να έχω, εξ αρχής, μία εικόνα για το κοινωνικό του/της υπόβαθρο. Εξηγούσα επίσης ότι «το χαρτί το έχω για να σημειώνω αν πεις κάτι πολύ ενδιαφέρον και για το οποίο θα ήθελα να αναφερθείς πιο αναλυτικά, χωρίς να σε διακόψω εκείνη τη στιγμή». Πάντα φρόντιζα ο αφηγητής να έχει οπτική επαφή με τις σημειώσεις μου, οι οποίες ήταν έτσι κι αλλιώς ελάχιστες. Με αυτό τον τρόπο θεωρώ ότι ξεπέρασα την ένσταση που θέτει ο P. Thompson σχετικά με τις σημειώσεις κατά τη διάρκεια της συνέντευξης – βλ. στο ίδιο, σελ. 292.

¹⁹ S. Duncombe, *Notes from the Underground – Zines and the Politics of Alternative Culture*, Λονδίνο: Verso, 1997, σ.σ. 6-7.

²⁰ Ο Duncombe ταξινομεί τα zines σε: *fanzines* (επιστημονικής φαντασίας, μουσικά, αθλητικά, κινηματογραφικά και τηλεοπτικά, κ.λπ.), *πολιτικά zines* (της σοβαρής ή αγοραίας πολιτικής), *personal zines* ή *perzines*, *scene zines* (τα οποία καλύπτουν τη μουσική σκηνή στην οποία ανήκει ο εκδότης-συντάκτης), *zines δικτύων* (που ασχολούνται με τη σκηνή των zines), *zines περιθωριακής κουλτούρας* (περί ουφολογίας, κατά συρροή δολοφόνων, κ.λπ.), *θρησκευτικά zines*, *επαγγελματικά zines*, *ιατρικά zines*, *σεξουαλικά zines*, *ταξιδιωτικά zines*, *zines κόμικ*, *λογοτεχνικά zines*, *zines τέχνης*, *υπόλοιπα zines* – στο ίδιο, σ.σ. 9-13.

ηχογραφήσεων για να ερμηνεύσω την εικόνα που προέκυπτε από τις αφηγήσεις ζωής που συνέλεξα.

Η ταυτότητα του ερευνητή

«Όταν διδάσκεις... κάποιο πανεπιστημιακό μάθημα το οποίο άπτεται της ιστορίας της λαϊκής [popular] κουλτούρας», γράφει ο Andy Medhurst, «παρουσιάζεται πάντα εκείνος ο τύπος του φοιτητή που μαθαίνεις να φοβάσαι. Είναι εκείνος που γνωρίζει ακριβώς πώς είχαν τα πράγματα στην συγκεκριμένη ιστορική περίοδο γιατί είχε λάβει κι αυτός μέρος, γιατί “ήταν εκεί”. Αυτή η δήλωση (...) αγωνίζεται να διαλύσει όλα τα συμπεράσματα του αναδρομικού στοχασμού, όλους τους συγγραφείς και τους θεωρητικούς που ερμήνευσαν τα πολιτισμικά γεγονότα, και το κάνει με όπλο τη φαινομενικά αδιαμφισβήτητη μαρτυρία της εμπειρίας από πρώτο χέρι. Το “ήμουν εκεί” αποτελεί το έμβλημα της εξουσίας της αυτοβιογραφικής αυθεντίας και είναι κάτι που δύσκολα εκτοπίζεται»²¹. Το να παίρνεις, συνεχίζει ο Medhurst, τις βιωμένες, σύγχρονες ή παρελθοντικές εμπειρίες και να τις μετατρέπεις σε αντικείμενο μελέτης, εμπιρεύει μία σύγκρουση όπου οι ιρασιοναλιστικές συναισθηματικές επιταγές στέκονται απέναντι στη ρασιοναλιστική ακαδημαϊκή ερμηνεία. «Στην πραγματικότητα, αυτές οι αντιφάσεις θα πρέπει να αποτελέσουν μέρος αυτού που μελετάμε αλλά και του τρόπου που το μελετάμε»²².

Όπως επισημάνθηκε παραπάνω, ο ίδιος γνώριζα πολλά από τα πρόσωπα και τα πράγματα της αθηναϊκής σκηνής πανκ πολύ πριν ασχοληθώ επιστημονικά με αυτή. Το γεγονός ότι «ήμουν κι εγώ εκεί» για ένα διάστημα της ιστορικής πορείας της αποτέλεσε ένα ζήτημα που με απασχόλησε ιδιαίτερα: Η αναδρομική έρευνα, η οποία εκτελέστηκε βεβαίως με συγκεκριμένα κριτήρια και μέθοδο, με ανάγκασε να αποδομήσω και την προσωπική μου ιστορία – ή, τέλος πάντων, κάποιες από τις παραμέτρους της. Αρκετές ήταν οι φορές που ένοιωσα έκπληξη όταν ανακάλυψα ότι κοινές εμπειρίες βιώθηκαν εντελώς διαφορετικά από άλλα υποκείμενα: Ένα τέτοιο παράδειγμα ήταν ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο βιώσαμε τη συμμετοχή μας στο συγκρότημά μας η Ντίνα, η τραγουδίστρια του γκρουπ, κι εγώ. Άλλες φορές έμεινα έκπληκτος όταν διαπίστωσα την επιμονή κάποιων πληροφορητών σε υποπολιτισμικές αξίες, τις οποίες εγώ είχα πάψει προ πολλού να θεωρώ σημαντικές. Ένα τρίτο ζήτημα που θεώρησα ενδιαφέρον ήταν οι μεταλλάξεις των υποπολιτισμικών αξιών και σε ποιες από αυτές έδινε έμφαση κάθε ηλικιακή γενιά της σκηνής. Βεβαίως, οι αντιφατικές –ή και αλληλοσυγκρουόμενες– αναπαραστάσεις μπορούν να επεκτείνουν την ερμηνεία, να εξωθήσουν την έρευνα σε διαλεκτικές σχέσεις που αρχικά παρέμεναν αφανείς.

²¹ A. Medhurst, «What Did I Get? Punk Memory and Autobiography», στο R. Sabin (Επ.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σελ. 219.

²² Στο ίδιο, σελ. 220.

Με την ιδέα του πανκ είχα αρχίσει να φλερτάρω από τα δεκατρία μου χρόνια – τότε αγόρασα το άλμπουμ *London Calling* των Clash, το *Never Mind The Bollocks* των Sex Pistols και το σινγκλ *Nagasaki Nightmare* των Crass. Η πρώτη συναυλία που πήγα, την οποία δεν μπορώ να προσδιορίσω με ακρίβεια χρονικά, ήταν στον κινηματογράφο *Λουίζα* – κοντά στο σπίτι μου στο Βύρωνα– όπου έπαιξαν τα συγκροτήματα On Purpose, Rehearsed Dreams, Χωρίς Περιδέραιο, Cpt. Νέφος και ο R. R. Hearse. Ένας δεύτερος λόγος γι' αυτή την απόφαση ήταν ότι είχα εντυπωσιαστεί από κάποιους μεγαλύτερους πανκς που υπήρχαν στο σχολείο μου – ανάμεσα στους οποίους ήταν η Ντίνα και η Εύα, που συμμετέχουν στην έρευνα αυτή ως πληροφορήτριες. Ο τελευταίος λόγος ήταν όσα διάβαζα για το πανκ στον μουσικό τύπο της εποχής. Η πρώτη μεγάλη συναυλία στην οποία πήγα ήταν το φεστιβάλ *Rock in Athens*, με τους Clash ως πρώτο όνομα, το καλοκαίρι του 1985. Το 1986, ενώ πήγαινα στη Β' λυκείου, άρχισα να εκδίδω το φανζίν *B-23*, μιμούμενος έναν μεγαλύτερο φίλο, τον Δημήτρη, που έβγαζε το φανζίν *Σκιές*. Μετά από την κυκλοφορία πέντε και τεσσάρων τευχών αντίστοιχα, τα δύο φανζίν ενώθηκαν σε ένα, τις *Σκιές του B-23*, και η εκδοτική δραστηριότητα συνεχίστηκε ως το 1995. Ζούσα το πανκ ως καθαρά «παρεϊστική φάση».

Η πορεία μου στη σκηνή ήταν παρόμοια με εκείνη που περιγράφουν οι περισσότεροι αφηγητές: Εξάρχεια, όπου πρόλαβα το θρυλικό μπαρ *Πήγασος*, δημιουργία συγκροτήματος (τα Κοινωνικά Απόβλητα; [sic]), παρακολούθηση συναυλιών, αλληλογραφία με πανκς από το εξωτερικό, συμμετοχή στην οργάνωση συναυλιών, κλπ. Μάλιστα, για μία χρονική περίοδο υπήρξα ανταποκριτής του αμερικανικού περιοδικού *Maximum Rock 'n' Roll*. Επίσης συνεργάστηκα με πολλά άλλα φανζίν στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Εδώ θα πρέπει να εξομολογηθώ ότι ως προς τα ακούσματα και το ντύσιμο δεν ακολουθούσα απαραίτητα την γραμμή του πανκ: Παράλληλα άκουγα και νιού γουέιβ (new wave) μουσική καθώς και συγκροτήματα «εναλλακτικού ροκ» (alternative, indie). Η δε αμφίεσή μου συνήθως δεν ακολουθούσε κατά γράμμα την πανκ ενδυματολογική μανιέρα, ούτε κι εγώ αισθανόμουν «εντελώς πανκ». Πάντα όμως ανήκα σε εκείνο τον κύκλο των «πανκοειδών» που παρεπιδημούσαν στα Εξάρχεια και περνούσαν ατέλειωτες ώρες έξω από το «σουβλατζίδικο του κυρ-Κώστα», στην οδό Μεταξά. Ένα βασικό επίσης στοιχείο, το οποίο αισθανόμουν ότι με διαφοροποιούσε από την τυπική υποπολιτισμική συμπεριφορά, ήταν το γεγονός ότι τον χρόνο και την ενεργητικότητά μου τα μοίραζα ισοδύναμα μεταξύ των δρωμένων της σκηνής και των σπουδών στο τμήμα Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών – το οποίο και τελείωσα μετά από τεσσεράμισι χρόνια ανελλιπούς φοίτησης.



Δύο πτυχές της ταυτότητας του ερευνητή: α) Το εξώφυλλο του πέμπτου τεύχους (1987) του φανζίν που εξέδιδα. β) Αφίσα από μια συναυλία των συγκροτημάτων Χαοτική Απειλή και Κοινωνικά Απόβλητα; στο κλαμπ Αν των Εξαρχείων (c. 1991). Έπαιζα ντραμς στο δεύτερο γκρουπ.

Έπαψα να νοιώθω ότι ανήκω σε αυτή τη σκηνή το 1995, όταν τελείωσα τη στρατιωτική μου θητεία, οπότε και διαπίστωσα ότι ο σκληρός πυρήνας της παρέας μου είχε διασπαστεί. Ήταν η εποχή που το περιβόητο «σχίσμα» –το οποίο θα περιγράψω εκτενώς παρακάτω– είχε κόψει τη σκηνή στα δύο. Ταυτόχρονα το B-23 έπαψε να εκδίδεται γιατί οι περισσότεροι συνεργάτες εντάχθηκαν στην αγορά εργασίας και δεν είχαν πλέον ελεύθερο χρόνο – και οι εκδότες είχαν ακόμα λιγότερη διάθεση να το συνεχίσουν. Μετά από μια περίοδο κατά την οποία βιοποριζόμουν από ευκαιριακές εργασίες (αφισοκολλήσεις για το κλαμπ Αν, security σε μεγάλες συναυλίες) άρχισα να εργάζομαι ως επαγγελματίας δημοσιογράφος ενώ παράλληλα ξεκίνησα μεταπτυχιακές σπουδές στην νεότερη ελληνική ιστορία. Σήμερα είμαι καθηγητής στη μέση εκπαίδευση, όπου διαπίστωσα ότι υπάρχουν ακόμα έφηβοι που αυτοκαθορίζονταν ως πανκς. Ωστόσο, το «δικό τους πανκ» διαφέρει από το «δικό μου», όπως άλλωστε διαφορετικοί είναι και οι ρόλοι που υποδύεται ο καθένας μας στον καθημερινό του βίο.

Φυσικά, αυτή είναι μια σχηματοποιημένη εκδοχή του τρόπου με τον οποίο από δρων υποκείμενο μετεξελίχθηκα σε παρατηρητή της σκηνής πανκ, σε κάποιον που δεν τον ενοχλεί ότι τον περισσότερο καιρό «δεν είναι εκεί», αλλά και όταν «είναι εκεί» τη βιώνει με άλλο τρόπο. Στο σημείο αυτό, σημαντικότερο ρόλο παίζει το γεγονός ότι λίγο πριν ξεκινήσω την παρούσα μελέτη, η σχέση μου με τη σκηνή έμοιαζε πλέον με την επαφή που έχει κανείς με μια παλιά αγαπημένη: νοιώθει περίεργα και άβολα όταν την ξανασυναντά επειδή φοβάται μήπως υπάρχει μέσα του μια σπίθα αγάπης που σιγοκαίει. Το γεγονός αυτό έδωσε στην έρευνα τα χαρακτηριστικά μιας τέτοιας συνάντησης. Πάντοτε κυριαρχούσαν τα «περίεργα αισθήματα» και η αναγκαιότητα να σβήσω αμέσως αυτή τη

σπίθα αγάπης, από φόβο μήπως εκείνη «κάψει» την επιστημονικότητα της έρευνας. Βεβαίως, για το ζήτημα αυτό, ο Andy Medhurst –ο οποίος δεν έχει τις δικές μου αυταπάτες– προτείνει κάτι διαφορετικό: «[Το να μετατρέπεις τις βιωμένες εμπειρίες σε αντικείμενο επιστημονικής μελέτης] συχνά επιβάλλει το να συνδυάζεις αντιθετικά αναγνώσματα κειμένων, τα οποία αποδοθούν και υποσκάπτουν τα νοήματα που είχαν τα πράγματα για σένα, αυτό όμως δεν με φοβίζει. (...) Επιθυμώ να διερευνήσω γιατί [το πανκ], μετά από τόσα χρόνια και τόσες πολιτισμικές μορφές και πρακτικές που ακολούθησα, εξακολουθεί να με διεγείρει και να μου δημιουργεί ένα ανόητο συναίσθημα προστατευτικότητας»²³.

Με την έναρξη της έρευνας, τον Σεπτέμβριο του 2009, άρχισα να ξαναπηγαίνω σε συναυλίες της σκηνής πανκ σε μόνιμη βάση. Δηλαδή, λειτούργησα σαν συμμετέχων παρατηρητής στο πεδίο της μελέτης μου. Οπωσδήποτε σήμερα, με τις αλλεπάλληλες γενιές των πάνκηδων να αναμιγνύονται στις συναυλίες, το ότι είναι κάποιος δεκαπέντε χρόνια μεγαλύτερος από το σύνθημα κοινό των 18-25 ετών, δεν προκαλεί την περιέργεια κανενός. Ωστόσο, κάθε σκηνή είναι ένα πλέγμα σχέσεων και αλληλεπιδράσεων. Σε αυτό το πεδίο σημαντικό ρόλο παίζει το υποπολιτισμικό κεφάλαιο που κουβαλά κανείς: Η οικειότητα που έχεις με όσους συνέχισαν να συμμετέχουν ενεργά στη σκηνή όλα αυτά τα χρόνια, ο μύθος του συγκροτήματος στο οποίο έπαιζες κάποτε, οι γνώσεις για τη μουσική, το γεγονός ότι ο αυτοσαρκασμός και το χιούμορ –και τα δύο χαρακτηριστικά στοιχεία της πανκ συμπεριφοράς– έχουν εσωτερικευτεί στη δική σου ταυτότητα, όλα αυτά δημιουργούν ένα ύφος (attitude) που σε βάζει μέσα στη σκηνή χωρίς να σε ταυτίζει αναγκαστικά με αυτή.

Οι φωτογραφήσεις που έκανα όταν πήγαινα σε κάποια συναυλία –ενόσω η έρευνά μου βρισκόταν σε εξέλιξη– με βοήθησαν επίσης να κινούμαι ανετότερα σε όλη τη διάρκεια και τον χώρο του «event». Γενικά, κάποιοι φωτογράφοι έχουν αποτυπώσει, με συνταρακτικό τρόπο, ορισμένες υποπολιτισμικές ομάδες. Θα μπορούσα εδώ να αναφέρω τον Larry Clark που φωτογράφιζε νεαρούς τοξικομανείς στην Τούλσα της δεκαετίας του '60, τα πορτρέτα των σκίνχεντς του Nick Knight, τα «πανκ σπίτια» της Abby Banks και την αποτύπωση της ελληνικής ροκ και πανκ σκηνής των αρχών της δεκαετίας του '80 από τον Γιώργο Τουρκοβασίλη.²⁴ Φυσικά, το δικό μου διακύβευμα δεν ήταν η εικαστική-καλλιτεχνική αναπαράσταση του αντικειμένου, αλλά η συλλογή τεκμηρίων που θα στήριζαν και θα αναδείκνυαν την έρευνά μου: σκηνές από συναυλίες, γκραφίτι με

²³ Στο ίδιο, σελ. 220.

²⁴ Βλ. αντίστοιχα L. Clark, *Tulsa*, Νέα Υόρκη: Grove Press, 2000, N. Knight, *Skinhead*, Λονδίνο: Omnibus Press, 1982, A. Banks – T. Moore, *Punk House: Interiors in Anarchy*, Νέα Υόρκη: Abrams Image, 2007 και Γ. Τουρκοβασίλης, *Τα Ροκ Ημερολόγια*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1984.

συνθήματα, κομμάτια street art και αφίσες.²⁵ Επίσης, εξ αρχής διαπίστωνα ότι ως φωτογράφος μπορούσα να κινούμαι και να παρατηρώ, χωρίς να τραβώ την προσοχή των συμμετεχόντων στις συναυλίες, δηλαδή χωρίς να εκλαμβάνομαι ως ο «περιέργος» που αποτελεί ξένο σώμα στο κοινό. Τέλος, στο πλαίσιο της συμμετοχικής παρατήρησης, κάποιες φορές ανέλαβα συγκεκριμένους ρόλους στα δρώμενα –π.χ. έκανα τον ντισκ-τζόκεϊ στο φεστιβάλ *Awekenings* στις 10/06/2011– βιώνοντας ακόμα και έντονες εμπειρίες, από κοινού με τους συμμετέχοντες στο πεδίο της έρευνάς μου: Για παράδειγμα, εγκλωβίστηκα στο *Καταραμένο Σύνδρομο* στις 10/05/2011, όταν ομάδες ακροδεξιών έκαναν επιθέσεις εναντίον μεταναστών και της *Villa Amalias* που βρίσκεται σε κοντινή απόσταση.²⁶ Για τα περισσότερα γεγονότα κρατούσα λεπτομερείς σημειώσεις.

Η δομή της διατριβής

Η μελέτη μου οργανώθηκε σε έξι ευρύτερα κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αφορά τη βιβλιογραφική επισκόπηση των σχετικών πεδίων έρευνας. Εδώ αρχικά παρακολουθώ τη μορφή που παίρνει, θεωρητικά και πρακτικά, η κοινωνιολογική *παρατήρηση* ως μέθοδος δημιουργίας και καταγραφής του «Άλλου», από το «οικολογικό μοντέλο» που εκφράζει η Σχολή του Σικάγου έως τις έρευνες των μεταπολεμικών κοινωνιολόγων-εγκληματολόγων – βασικό αντικείμενο των οποίων αποτελούσαν οι νεανικές ομάδες που εμφάνιζαν στοιχεία παραβατικότητας ή αδυναμία «κοινωνικής ρύθμισης». Κατόπιν ασχολούμαι με τη συγκρότηση της αναλυτικής κατηγορίας της *υποκουλούρας*, δίνοντας έμφαση στη χρήση της από τους κοινωνιολόγους του Centre for Contemporary Cultural Studies στο πανεπιστήμιο του Μπέρμινγκχαμ – οι οποίοι, απεμπλεκόμενοι σταδιακά από την εγκληματολογική οπτική, κατέληξαν να μελετούν τα αισθητικά δεδομένα, την παραγωγή γλωσσών και νοημάτων, το ρόλο των MME και τη σχέση των υποπολιτισμικών ομάδων με την κατανάλωση και τη βιομηχανία του πολιτισμού. Στη συνέχεια, παρουσιάζω τις νεότερες τάσεις ερμηνείας των υποπολιτισμών, στο πλαίσιο ενός «σύγχρονου κόσμου τόσο κατακερματισμένου» που παράγει στιλιστικές «μεθοριακότητες» και μοριακές ομαδοποιήσεις σαν τις «συναισθηματικές κοινότητες», τις «φυλές» και τις «σκηνές». Παρουσιάζω δηλαδή πώς οι «μεταμοντέρνες» προσεγγίσεις της τελευταίας εικοσαετίας

²⁵ Το «πρωτόκολλο φωτογράφισης» που ακολούθησα ήταν το εξής: ποτέ δεν τράβηξα πρόσωπα από το κοινό (από σεβασμό προς τα προσωπικά τους δεδομένα), παρά μόνο τα συγκροτήματα επί σκηνής και συμβάντα όπως π.χ. ένα στιγμιότυπο «stage diving». Στις συναυλίες χρησιμοποίησα μια ημιεπαγγελματική μηχανή με διάφορους φακούς και φλας, στη φωτογράφιση των γκραφίτι μια μικρή μηχανή πόκετ, την οποία κουβαλούσα μαζί μου καθημερινά. Σεβόμενος τους «κανόνες του δρόμου», ποτέ δεν ξεκόλλησα κάποια αφίσα από τον τοίχο.

²⁶ Με αφορμή τη ληστεία και τη δολοφονία ενός σαρανταετηράχρονου Έλληνα από τρεις (από ότι αποδείχθηκε λίγο καιρό αργότερα) μετανάστες, ξημερώματα της 10ης Μαΐου 2011, ομάδες ακροδεξιών συγκεντρώθηκαν για να διαμαρτυρηθούν στον τόπο της δολοφονίας, στη γωνία 3ης Σεπτεμβρίου και Ηλείου. Οι πιο ενεργητικοί έκαναν επιθέσεις σε μετανάστες που κυκλοφορούσαν στη γύρω περιοχή. Εκείνο το βράδυ είχε προγραμματιστεί μία συναυλία στο *Καταραμένο Σύνδρομο*, μία αυτοδιαχειριζόμενη αίθουσα συναυλιών που βρίσκεται σε κοντινή απόσταση. Από το φόβο μήπως δεχτούν επιθέσεις ακροδεξιών, τα παιδιά από το *Καταραμένο* ακύρωσαν τη συναυλία και προσπάθησαν να ακολουθήσουν ένα «σχέδιο διαφυγής» σε μικρές ομάδες, όσων είχαν μαζευτεί. Την ίδια βραδιά έγιναν και επιθέσεις οπαδών της Χρυσής Αυγής στη *Villa Amalias*.

αποδόμησαν την έννοια της υποκουλτούρας και έφεραν στο προσκήνιο άλλες ερμηνευτικές κατηγορίες, όπως το μοντέλο της «σκηνης», το οποίο χρησιμοποίησα σε αυτή την έρευνα. Τέλος, ασχολούμαι αναλυτικά με τις έρευνες που αφορούν συγκεκριμένα την πανκ υποκουλτούρα και τις αντίστοιχες σκηνες.

Το δεύτερο κεφάλαιο παρακολουθεί τη συγκρότηση της πανκ σκηνης στον αστικό χώρο. Παρουσιάζεται η ιστορία της πανκ υποκουλτούρας υπό το πρίσμα μιας νομαδικής μετακίνησης από την Πλάκα, όπου εμφανίστηκε ο πρώτος πυρήνας πάνκηδων, στα Εξάρχεια, όπου οι υποπολιτισμικοί νέοι αλληλεπιδρούν με το περιβάλλον της «αντικουλτούρας» που είχε διαμορφωθεί και χαρακτήριζε την περιοχή. Από την «παρέα των πανκς» συγκροτείται η «σκηνή πανκ» στη βάση συγκεκριμένων επιθυμιών, όπου κυριαρχεί η αναζήτηση χώρων για συναυλίες (το κατεξοχήν τελετουργικό της υποκουλτούρας), η προσπάθεια δημιουργίας δικτύων συνεύρεσης και επικοινωνίας, η συγκρότηση μιας κοινής υποπολιτισμικής ταυτότητας και η αυτοπροστασία απέναντι σε έναν κόσμο που τον θεωρούν «δυστοπικό» και ενεργητικά εχθρικό. Σε αυτό το πλαίσιο επιθυμιών, οι πανκς θα προσπαθήσουν να δημιουργήσουν «Προσωρινές Αυτόνομες Ζώνες» και «ριζώματα», με αποκορύφωμα την κατάληψη της *Villa Amalias*, η οποία έκτοτε θα αποτελέσει το μόνιμο σημείο αναφοράς της σκηνης. Έτσι, η ιστορία της υποκουλτούρας θα συνδεθεί –αν και ποτέ δεν θα ταυτιστεί πλήρως– με την ιστορία του αντιεξουσιαστικού κινήματος και των ομάδων των αυτονόμων που έδρασαν με επίκεντρο την περιοχή των Εξαρχείων. Επίσης, ο αλληλοσυσχετισμός αυτός θα καθορίσει τις ρίζες και τις νέες μετακινήσεις που συνέβησαν στη νεότερη φάση της σκηνης.

Στο τρίτο κεφάλαιο, επικεντρώνω την έρευνα στις καθαρά υποπολιτισμικές και στις ευρύτερες κοινωνικές υπαγωγές των πανκς. Μελετώ τις φάσεις συγκρότησης της υποπολιτισμικής ταυτότητας και το πώς αυτή συσχετίζεται με τα ευρύτερα πεδία της νεανικής κοινωνικοποίησης, την οικογένεια και το σχολείο. Κατόπιν, διερευνώ τον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα διαπραγματεύονται την υπαγωγή τους σε επάλληλες ταυτότητες, στο πλαίσιο της ευρύτερης αντικουλτούρας: τις σχέσεις τους με τις υπόλοιπες υποπολιτισμικές ομάδες και τη ρευστή ισορροπία μεταξύ πολιτικής και υποπολιτισμικής παρουσίας και δράσης. Στο τέλος του τρίτου μέρους επιχειρώ να ερμηνεύσω τον λόγο που παρήγαγε η σκηνή πανκ μέσα από τις δομικές της κανονικότητες, οι οποίες είναι καθαρά ανδρικές. Για να αναδειχθεί αυτή η παράμετρος της σκηνης, παρακολουθώ τις διεκδικήσεις των αφηγητριών για δημιουργία ενός γυναικείου «χώρου» εντός της σκηνης και τη χρήση της υποκουλτούρας ως εναλλακτική επιτέλεση θηλυκότητας.

Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζω τη σκηνή πανκ ως εργαστήριο παραγωγής πολιτισμικών προϊόντων, δηλαδή των τεχνουργημάτων που ορίζουν και πιστοποιούν την ίδια την ύπαρξή της. Πρόκειται για την ενδυμασία, τις συναυλίες, τους δίσκους, τα φανζίν, τα τεχνουργήματα δηλαδή χωρίς τα οποία δεν υπάρχει σκηνή. Την παραγωγή αυτή τη

συνδέω με τη βασική φιλοσοφία των πανκς, το δόγμα του «do it yourself» και παρακολουθώ την προσπάθεια των πανκς να στεγανοποιήσουν τον κόσμο και τις δραστηριότητές τους από τον «κόσμο του εμπορίου και των επιχειρηματιών». Το ενδιαφέρον στοιχείο εδώ είναι το πώς –σε μια εποχή που η ευρύτερη κοινωνία υιοθετεί πλήρως τα καταναλωτικά πρότυπα και, ως αυτοαπεικόνισή της, το λεγόμενο «lifestyle»– η ελληνική σκηνή πανκ ανασυντάσσεται σε μια ακραία εσωστρεφή και πλήρως στεγανή μορφή, προκειμένου να διατηρήσει την «αυθεντικότητα» και την «αυτονομία» της.

Στο πέμπτο κεφάλαιο μελετώ τη συγκρότηση της σκηνής σε σχέση με τον λόγο περί εργασίας,σχόλης και νεανικότητας. Προσπάθησα να σκιαγραφήσω τον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα διαπραγματεύονται την υποπολιτισμική τους υπαγωγή σε συνδυασμό με την ένταξή τους στην αγορά εργασίας και τη δημιουργία οικογένειας. Μελέτησα τη φύση της βιοποριστικής απασχόλησής τους, την εργασιακή ηθική που παρουσιάζουν καθώς και τον τρόπο που, ως οικογενειάρχες, αντιμετωπίζονται από τη σκηνή και από την κοινότητα στην οποία ζουν, δηλαδή τη γειτονιά τους όπου τα παιδιά τους πάνε σχολείο, τους συναδέλφους στο χώρο εργασίας, κ.λπ. Προσπάθησα ακόμα να τους τοποθετήσω στο ευρύτερο πλαίσιο της κοινωνικής στρωματογραφίας, με βάση τις επιλογές τους και τις στρατηγικές με τις οποίες κινούνται κοινωνικά. Τέλος, επειδή οι αφηγήσεις ζωής ηχογραφήθηκαν κατά την περίοδο που άρχιζε η λεγόμενη «οικονομική κρίση» –που συνεχίζει ακόμα να πλήττει την Ελλάδα– επιχείρησα να εξετάσω τον τρόπο με τον οποίο αυτό το μικροπεριβάλλον της σκηνής λειτουργεί ως στρατηγική διαχείρισης της βιωμένης κρίσης.

Στο τελευταίο κεφάλαιο, πέρα από τη σύνοψη των στοιχείων που έδωσε η έρευνα, επιχείρησα να διατυπώσω μια υπόθεση εργασίας, η οποία αφορά στην ένταξη των υποκειμένων στην ευρύτερη γενεαλογία της Μεταπολίτευσης. Η μελέτη της σκηνής πανκ με τα εργαλεία της προφορικής και πολιτισμικής ιστορίας αναδεικνύει τις διαδικασίες συγκρότησης μιας οντότητας που καθόρισε σε μεγάλο βαθμό την αθηναϊκή αντικουλτούρα, η οποία με τη σειρά της αντικατοπτρίζει σημαντικές πτυχές της κοινωνικής ιστορίας της τελευταίας τριακονταπενταετίας.

1.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ: Η ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗΣΗ ΚΑΙ ΤΑ ΑΝΑΛΥΤΙΚΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Το πανκ ως μουσική και στιλιστική τάση πρωτοεμφανίστηκε στη Νέα Υόρκη γύρω στο 1975. Εκεί έλαβε το συγκεκριμένο όνομα –από το ομώνυμο τοπικό φανζίν– και διαμορφώθηκαν τα δομικά του χαρακτηριστικά: πρωτόλεια ενορχήστρωση, γρήγορος ρυθμός, συγκροτήματα που έπαιζαν σε μικρά κλαμπ έχοντας άμεση επαφή με το κοινό, άρνηση των μουσικών να αποδεχτούν τη νοοτροπία του «σταρ», κοντά μαλλιά, σκισμένα μπλουζάκια, στενά τζιν παντελόνια, πέτσινα μπουφάν.¹ Στη Νέα Υόρκη, όμως, παρέμεινε περιθωριακό ιδίωμα, απασχόλησε μόνο μέρος του μουσικού Τύπου και εγκλωβίστηκε σε ένα τοπικό μπαρ, πετυχαίνοντας τη συμμετοχή μερικών δεκάδων οπαδών. Μερικές δεκάδες αποτελούσαν και τον αρχικό πυρήνα του πανκ όταν αυτό μεταφέρθηκε στο Λονδίνο, την επόμενη χρονιά. Εδώ, όμως, κατέστη κοινωνικά ορατό, λαμβάνοντας ένα έντονα αρνητικό πρόσημο, όταν τα βρετανικά ΜΜΕ δημιούργησαν έναν «ηθικό πανικό» γύρω από τους πανκς, οι οποίοι άρχισαν να πολλαπλασιάζονται με εκπληκτική ταχύτητα. Τα σκισμένα και ενωμένα με παραμάνες ενδύματα, τα αξεσουάρ που είχαν αγοραστεί από κάποιο sex shop ή από ένα pet shop –οι νεαροί πανκς φορούσαν εν είδει κοσμήματος περιλαίμια και αλυσίδες για σκύλους–, η «επιθετική» συμπεριφορά –που εκφραζόταν με τραγούδια που διακωμωδούσαν τη βασίλισσα, με εμετούς και φτυσιές, με χρήση «απαράδεκτης» γλώσσας– τοποθετούσαν την παράξενη μητροπολιτική φυλή στο ρόλο ενός Άλλου που απειλούσε τους θεσμούς, τα πατροπαράδοτα χαρακτηριστικά της βρετανικότητας, τη δημόσια ευταξία, την ετεροφυλική κανονικότητα, τις αισθητικές αξίες στις οποίες βασιζόταν η μόδα, ακόμα και την ίδια την πίστη στην ανάπτυξη και τη συνεχή βελτίωση της ζωής, η οποία χαρακτήριζε τις μεταπολεμικές δυτικές δημοκρατίες.

Οι πανκς του Λονδίνου δεν απασχόλησαν μόνο τα ΜΜΕ και τον μέσο Βρετανό, αλλά και την ακαδημαϊκή κοινότητα. Το 1979, ο νεαρός κοινωνιολόγος Dick Hebdige δημοσίευσε το *Subculture: The Meaning of Style* (Υποκουλτούρα: Το Νόημα

¹ Βλ. T. Henry, *Break All Rules! Punk Rock and the Making of a Style*, Av Άρμπορ, Μίτσιγκαν και Λονδίνο: U.M.I. Research Press, 1989, σ.σ. 61-63, S. Thompson, *Punk Productions: Unfinished Business*, Όλμπανι: State University of New York, 2004, σ.σ. 10-17 και M. Farren, *Το Μαύρο Δερμάτινο Μπουφάν*, Αθήνα: Στόγα 1991, σ.σ. 104-105.

του Στιλ), στο οποίο προσπαθούσε –μετά από μία διετία παρατήρησης των πανκς– να ερμηνεύσει τη μορφή και το περιεχόμενο της συμπεριφοράς αυτού του είδους των νεανικών ομάδων που αυτοτοποθετούνταν στο «περιθώριο» της συμβατικής κοινωνίας.² Αντίθετα, στις ΗΠΑ, το φαινόμενο των πανκς άργησε κατά δέκα και πλέον χρόνια να απασχολήσει τον ακαδημαϊκό χώρο. Το γεγονός αυτό θα μπορούσε κανείς να το δικαιολογήσει αναλογιζόμενος ότι στη Βρετανία διεξαγόταν ακριβώς εκείνη την εποχή μία συζήτηση σχετικά με τις υποκουλτούρες των νέων, οι οποίοι στοιχειοθετούνταν στη βάση στιλιστικών δεδομένων. Αντίθετα, στην Αμερική υπήρχε μια παράδοση δεκαετιών που «διάβαζε» τις νεανικές υποκουλτούρες με τη γλώσσα της εγκληματολογίας, στην οποία ο «υποπολιτισμικός» εξακολουθούσε να ταυτίζεται με τον «παραβατικό».

Στο παρόν πρώτο μέρος της διατριβής, θα ασχοληθώ με τρεις βασικές έννοιες, στις οποίες δομήθηκε η παρούσα έρευνα. Η πρώτη είναι η έννοια της παρατήρησης, όχι μόνο ως επιστημονικό εργαλείο που «καταγράφει και αποτυπώνει» αλλά και ως διαδικασία που υποστασιοποιεί αυτές τις ομαδοποιήσεις, που συμβάλλει, θα λέγαμε, στην «κοινωνική οντογένεσή» τους. Η δεύτερη έννοια είναι εκείνη της υποκουλτούρας, ενός θεωρητικού σχήματος που χρησιμοποιούν οι κοινωνικές επιστήμες για να κατηγοριοποιήσουν, να αναλύσουν και να ερμηνεύσουν τις συλλογικότητες νεαρών κυρίως ατόμων, οι οποίες λειτουργούν στο «περιθώριο» της λεγόμενης «κυρίαρχης κουλτούρας» ή σε ανταγωνιστική σχέση με αυτή. Η τρίτη είναι η έννοια της σκηνής, την οποία χρησιμοποίησα –μαζί με το σχήμα του υποπολιτισμού– για να περιγράψω την οντότητα που μελέτησα.

² Βλ. D. Hebdige, *Υποκουλτούρα: Το Νόημα Του Στυλ*, Αθήνα: Γνώση, 1985.

1.1 ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ ΠΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΙ ΤΟΝ «ΑΛΛΟ»

Το ενδιαφέρον για τον ιδιαίτερο τρόπο ζωής των περιθωριακών ομάδων εκφράστηκε ήδη από τις απαρχές της νεωτερικής εποχής. Από τα τέλη του 16ου αιώνα, εκδίδονται στην Αγγλία μελέτες για τα γλωσσικά ιδιώματα των απατεώνων, των ζητιάνων και των κακοποιών, που στόχο έχουν να διαφωτίσουν «με επιστημονικό τρόπο» το κοινό, έτσι ώστε να μην εξαπατάται από τα «κόλπα» των στοιχείων του «υποκόσμου».³ Άλλωστε, όπως υποδεικνύει ο Michel Foucault, ολόκληρη η πρώιμη φάση της νεωτερικότητας χαρακτηρίζεται από μια διαδικασία αποκλεισμού διαφόρων ομάδων του πληθυσμού, από την ταυτόχρονη δημιουργία μηχανισμών θεραπείας –ή διαχείρισης– του «προβλήματος» και από τη συνακόλουθη παραγωγή γνώσης. Οι μεσαιωνικές δομές που σχετίζονταν με τον αποκλεισμό των λειπρών –λειπροκομεία, λατρευτικά έθιμα, «κατάρες κι αναθέματα»– μετασχηματίστηκαν και βελτιώθηκαν, άρχισαν όμως να απευθύνονται «στους φτωχούς, τους αλήτες, τους ξεστρατισμένους, τους τρελούς».⁴

Οι έννοιες λοιπόν της παρατήρησης και της καταγραφής δημιουργούνται στο πλαίσιο της επιστημονικής γνώσης της νεωτερικής εποχής, με στόχο την αποτύπωση και τον έλεγχο μιας συγκεκριμένης μορφής Άλλου που αρχίζει να συνωστίζεται στα βιομηχανικά αστικά κέντρα του δυτικού κόσμου, από τα μέσα του 18ου αιώνα κι εξής. Η γεωγραφική εγγύτητα των «αξιοσέβαστων τάξεων» και του «υποκόσμου» οδηγεί στην ανάδυση μιας συγκεκριμένης ανησυχίας που γρήγορα βιώνεται ως «κοινωνική απειλή»: η ιδιοκτησία των αστών (και γιατί όχι και η φυσική τους ύπαρξη), οι αξίες τους και ολόκληρος ο κόσμος της βιομηχανικής κανονικοποίησης κινδυνεύουν από την «εγκληματική τάξη» και το περιβάλλον –δηλαδή τα εργατικά «slums» όπως το λονδρέζικο East End– όπου εκείνη επωάζεται. Δεν είναι λοιπόν καθόλου τυχαίο που το 1829 ιδρύεται η Μητροπολιτική Αστυνομία (Metropolitan Police), με 3.000 ένστολους άνδρες να περιπολούν στους δρόμους της βρετανικής πρωτεύουσας, το 1869 αρχίζει να λειτουργεί το σύστημα αρχείων για την καταγραφή των εγκληματιών

³ Χαρακτηριστικό έργο του είδους αποτελεί το *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue* του Francis Grose (1785) – βλ. K. Gelder, «Εισαγωγή στο πέμπτο μέρος» του K. Gelder – S. Thornton (Επ.), *The Subcultures Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1997, σ.σ. 263-264. Στον ελληνικό χώρο –και μάλιστα στα μέσα του 14ου αιώνα– αναλόγως «ενημερώνει» και «νουθετεί» τους συμπατριώτες του ο κρητικός Στέφανος Σαχλίκης, ο οποίος αποκαλύπτει με τα στιχουργήματά του τον κόσμο των «πολιτικών» –των πορνών δηλαδή που στεγάζονταν και εργάζονταν στο άκρο των τειχών του Χάνδακα– και των «ζαριστών» – δηλαδή των τζογαδόρων της εποχής– και βασισμένος στην προσωπική του εμπειρία, ο ποιητής αφήνει μια παρακαταθήκη που αποσκοπεί στην πρόληψη των παραβάσεων των χρηστών ηθών – βλ. A. F. Van Gemert, «Ο Στέφανος Σαχλίκης και η εποχή του», *Θησαυρίσματα* 17 (1980), σ.σ. 59-71. Ο όρος «υπόκοσμος» είναι σχετικό πρόσφατος: Κατά τον Gelder σχετίζεται «με τον τρόπο που φαντάζονταν την εγκληματική δραστηριότητα στις ΗΠΑ», στα τέλη της δεκαετίας του 1940. Έκτοτε χρησιμοποιείται αναδρομικά για να περιγράψει τη ζωή των περιθωριακών ομάδων στη βικτωριανή, την ελισαβετιανή, ακόμα και τη μεσαιωνική εποχή – βλ. Gelder – Thornton, *The Subcultures Reader*, ό.π., σελ. 264.

⁴ Βλ. M. Foucault, *Η Ιστορία της Τρέλας*, Αθήνα: Ηριδανός, χ.χ., με τις αναφορές από τις σ.σ. 11-12.

(με φωτογραφίες αλλά και παραγωγή στατιστικών στοιχείων) και το 1878 ιδρύεται το Criminal Investigation Department (C.I.D.) που στελεχώνεται από «detectives» με πολιτική περιβολή, οι οποίοι καθήκον είχαν να παρατηρούν και να καταγράφουν τα «εγκληματικά στοιχεία», χωρίς να γίνονται αντιληπτοί από αυτά. Σύμφωνα άλλωστε με την ίδια λογική ο μυθιστορηματικός Σέρλοκ Χολμς συχνά μεταμφιεζόταν ώστε να κινείται άνετα στον χώρο του υποκόσμου και να μπορεί να συγκεντρώνει τις πληροφορίες, οι οποίες που θα τον οδηγούσαν στη λύση της υπόθεσης που είχε αναλάβει.⁵ Παράλληλα και επικουρικά στις δυνάμεις επιτήρησης και καταστολής αναδύθηκε κι ένας ολόκληρος αστερισμός ειδικών –αξιωματούχοι και υπάλληλοι του δικαστικού και του σωφρονιστικού συστήματος, γιατροί, εγκληματολόγοι, κοινωνικοί ερευνητές–, οι οποίοι ασχολούνταν με τη «θεραπεία» και την «αναμόρφωση» όσων αδυνατούσαν να ενταχθούν στον κανονικοποιημένο αστικό κόσμο της βιομηχανικής εποχής, μια «θεραπεία» που συνδέθηκε με το σύστημα του εγκλεισμού.⁶

Σε αυτό το πλαίσιο, ενδιαφέρουσα περίπτωση παραγωγής γνώσης σχετικά με τον κόσμο του περιθωρίου αποτελεί η περίπτωση του Henry Mayhew, ενός δημοσιογράφου που δημοσίευε, μεταξύ 1849 και 1850, «νατουραλιστικές» απεικονίσεις του πολύπλοκου δικτύου των παραβατικών συμπεριφορών –το οποίο λειτουργούσε ως καθημερινή στρατηγική επιβίωσης στα λονδρέζικα slums–, χρησιμοποιώντας συνεντεύξεις από λούμπεν στοιχεία, «μεταφέροντας τη φωνή» δηλαδή των πραγματικών «Αγιάννηδων» και των «Όλιβερ Τουίστ», που έως τότε απεικονίζονταν μονάχα ως φερέφωνοι ήρωες στα μυθιστορήματα συγγραφέων, όπως ο Κάρολος Ντίκενς και ο Βίκτωρ Ουγκώ, ή ως άφωνες αλλά τρομακτικές φιγούρες στο αστυνομικό ρεπορτάζ των εφημερίδων.⁷ Ο προσανατολισμός της οπτικής του Mayhew, όμως, παρουσίαζε μεγάλες ομοιότητες με την παρατήρηση των ανθρωπολόγων και των εθνογράφων, αντικείμενο της οποίας ήταν ένας διαφορετικός τύπος Άλλου: εκείνος του εξωτικού αυτόχθονα των αποικιών ή των γεωγραφικών χώρων γεωστρατηγικής εξάπλωσης των δυτικοευρωπαϊκών κρατών – τα οποία πέρα από βιομηχανικές, υπήρξαν και αποικιοκρατικές δυνάμεις. Μέσω λοιπόν των

⁵ Για τη συγκρότηση της αστυνομίας νέου τύπου στη Βρετανία, βλ. C. Emsley, *Crime and Society in England 1750-1900*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Longman, 1996, σ.σ. 216-241, V. A. C. Gatrell, «Crime, Authority and the Policeman State, 1750-1950», στο F. M. L. Thompson (Επ.), *The Cambridge Social History of Britain, 1750-1950*, τ.3, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1990, σ.σ. 257-287 και R. D. Storch, «The Policeman as Domestic Missionary: Urban Discipline and Popular Culture in Northern England, 1850-1880», *Journal of Social History* 9/4 (1976), σ.σ. 485-496.

⁶ Βλ. M. Foucault, *Επιτήρηση και Τιμωρία: Η Γέννηση της Φυλακής*, Αθήνα: Ράππα, 1989 – κυρίως τις σ.σ. 236-256 και 303-383.

⁷ Για την αρθρογραφία του Henry Mayhew και το βιβλίο του *London Labour and the London Poor* (1851) βλ. J. Bennett, *Oral History and Delinquency – The Rhetoric of Criminology*, Σικάγο: The University of Chicago Press, 1987, σ.σ. 11-33. Για μια κριτική στο κατά πόσον η συνάντηση του βικτωριανού εθνογράφου με το λούμπεν προλεταριάτο επέτρεψε, τελικά, να γίνουν ορατές οι υποκειμενικότητες των «νομαδικών αυτών φυλών», βλ. A. Tolson, «Social Surveillance and Subjectification: The Emergence of “Subculture” in the Work of Henry Mayhew» στο Gelder – Thornton (Επ.), *The Subcultures Reader*, ό.π., σ.σ. 302-311.

δεδομένων που είχε καταγράψει η νέα επιστήμη της ανθρωπολογίας, στις αρχές του 20ου αιώνα είχε διαμορφωθεί ένα πλαίσιο θέασης των ομάδων που βρίσκονταν στην περιφέρεια, ή και εκτός «πολιτισμού», αλλά και η μέθοδος της (*συμμετοχικής παρατήρησης*), η οποία επηρέασε τη διαδικασία «έρευνας κοινωνικού πεδίου», το αντικείμενο δηλαδή μίας άλλης νεοπαγούς επιστήμης, της κοινωνιολογίας, η οποία κλήθηκε να δώσει απαντήσεις σε μια σειρά επίκαιρων, τότε, κοινωνικών ζητημάτων.⁸

Το Τμήμα Κοινωνιολογίας και Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου του Σικάγου ιδρύθηκε το 1892 και υπήρξε το πρώτο –παγκοσμίως – πανεπιστημιακό τμήμα με κοινωνιολογικό αντικείμενο. Οι έρευνες της λεγόμενης «Σχολής του Σικάγου» αποτελούν ένα συγκεκριμένο είδος αστικής μικροκοινωνιολογίας –με την ίδια την πόλη να παίζει το ρόλο «κοινωνικού εργαστηρίου»⁹–, η οποία καθορίστηκε από τρεις παράγοντες. Πρώτον, σε μεγάλο βαθμό, το πλαίσιο αναφοράς και ανάπτυξης των συγκεκριμένων μελετών ήταν το μεταναστευτικό ζήτημα και η κοινωνικοστρωματογραφική του αποτύπωση, θέματα που απασχολούσαν έντονα και συγκρουσιακά την αμερικανική κοινωνία της εποχής.¹⁰ Δηλαδή, στις μεγαλουπόλεις των ΗΠΑ εναγώνια προσπαθούσαν να καταλάβουν έναν χώρο ύπαρξης κάποια υποκείμενα που συνδύαζαν τον «εξωτισμό» του διαφορετικού πολιτισμικά Άλλου και την απειλητικότητα του φτωχού, δυνάμει παραβατικού αλλά πολύ κοντινού και συμπολίτη Άλλου, του «ταξικά επικίνδυνου» κάτοικου της εργατικής γειτονιάς ή των «stems» όπου παρεπιδημούσαν οι πλάνητες άεργοι και οι εποχιακά εργαζόμενοι. Δεύτερον, οι κοινωνιολόγοι της Σχολής του Σικάγου ανέπτυξαν ένα είδος μοντέλων που σκοπό είχαν να εξηγήσουν πώς «φυσιολογικοποιείται» η παραβατική συμπεριφορά, αφού απέρριπταν τη λομπροζιανή ιδέα της «εγκληματικής προσωπικότητας». Υποστήριζαν ότι η απόκλιση πρέπει να μελετηθεί εντός του πολιτικο-πολιτισμικού της συγκειμένου, γιατί αποτελεί φυσική αντίδραση, η οποία «καθορίζεται από πολιτισμικές νόρμες και δεν είναι απόρροια ψυχολογικού ελαττώματος».¹¹ Η διαφοροποίηση των Αμερικανών ειδικών από τους Ευρωπαίους συναδέλφους τους –οι οποίοι δίνουν έμφαση στον διαχωρισμό και τη μεταχείριση/θεραπεία που οδηγεί στον εγκλεισμό– μάλλον θα πρέπει να αποδοθεί

⁸ Ο κατεξοχήν ανθρωπολόγος *συμμετέχων παρατηρητής* ήταν ο (καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου) Β. Malinowski – βλ. Α. Kuper, *Ανθρωπολογία και Ανθρωπολόγοι*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1989, σ.σ. 21-22 και 47-58. Η *συμμετοχική παρατήρηση* (participant observation) συνίσταται «στη συμμετοχή του ερευνητή στο κοινωνικό σύνολο που ερευνά, έτσι που να μπορεί να μελετήσει το σύνολο αυτό από μέσα και από κοντά» – βλ. το αντίστοιχο λήμμα στο Δ. Γ. Τσαούσης, *Χρηστικό Λεξικό Κοινωνιολογίας*, Αθήνα: Gutenberg, 1989.

⁹ Για την πρόσληψη της πόλης του Σικάγου ως «κοινωνικού εργαστηρίου» από τους κοινωνιολόγους του εν λόγω πανεπιστημίου βλ. J. Bennett, *Oral History and Delinquency*, ό.π., σ.σ. 151-178.

¹⁰ Βλ. D. Harris, *Ελεύθερος Χρόνος: Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα: Πλέθρον, 2011, σελ. 84.

¹¹ Βλ. Sarah Thornton, «Εισαγωγή στο πρώτο μέρος» του Gelder – Thornton, *The Subcultures Reader*, ό.π., κυρίως σελ. 11 και S. Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*, Λονδίνο: Constable, 1984, σελ. 40.

στο ζητούμενο της αφομοίωσης και της ένταξης μέσω της, ει δυνατόν, καθολικής αποδοχής του «αμερικανικού τρόπου ζωής». Αυτές οι παράμετροι διαμόρφωσαν τον τρίτο παράγοντα που καθόρισε τον χαρακτήρα της αστικής κοινωνιολογίας της Σχολής του Σικάγου: τη χρήση ποιοτικής εμπειρικής έρευνας, η οποία βασίστηκε στη (συμμετοχική) παρατήρηση που είχαν εφαρμόσει ανθρωπολόγοι όπως ο Franz Boas και ο Robert Lowie.¹² Έτσι, η παράδοση φέρει τον διευθυντή του τμήματος Robert E. Park να προτρέπει τους φοιτητές του: «Άντε να παλουκωθείτε στα λόμπι των χλιδάτων ξενοδοχείων και στα σκαλοπάτια των φτηνών ενοικιαζόμενων δωματίων, αράξτε στους καναπέδες της Gold Coast [δηλαδή της συνοικίας των πλουσίων του Σικάγου] και κοιμηθείτε στρωματσάδα στις φτωχογειτονιές... Δηλαδή, κύριοι, άντε να λερώσετε τα παντελόνια σας κάνοντας πραγματική έρευνα!»¹³.

Τα ερευνητικά ενδιαφέροντα και οι μέθοδοι της Σχολής του Σικάγου εν πολλοίς συμπυκνώθηκαν στο *The Hobo* (1923) του Nels Anderson, ο οποίος μελέτησε τους πλάνητες αέργους ή εποχιακά εργαζόμενους (hobos) που παρεπιδημούσαν στις παρυφές του μητροπολιτικού ιστού του Σικάγου.¹⁴ Στο βιβλίο αυτό, το ενδιαφέρον βρισκόταν –ιδιαίτερα αν αναλογιστούμε τις προβληματικές της δικής μου έρευνας, τις οποίες απαρίθμησα στην εισαγωγή– στον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε η προσωπική εμπειρία του ερευνητή, καθώς και στο υπόλοιπο εμπειρικό υλικό που συνέλεξε. Καταρχάς, ο ίδιος ο Anderson είχε ζήσει ως hobo πολύ πριν ξεκινήσει τις πανεπιστημιακές του σπουδές – άρα για πρώτη φορά τέθηκε το ζήτημα της προσωπικής γνώσης του αντικειμένου, του ερευνητή ως «insider».¹⁵ Κατά δεύτερον, ο Anderson εργάστηκε συλλέγοντας «αληθινές ιστορίες ζωής» (real life stories) που του αφηγούνταν οι hobos με τους οποίους ήρθε σε επαφή. Συγκρότησε δηλαδή τις βάσεις της μεθόδου που χαρακτήρισε τους κοινωνιολόγους της Σχολής του Σικάγου.¹⁶

Συμπερασματικά, το λεγόμενο «οικολογικό μοντέλο» της Σχολής του Σικάγου έδινε έμφαση στην επίδραση που έχει το κοινωνικό περιβάλλον στη γέννηση και την εκδήλωση της εγκληματικής, της παρεκκλίνουσας και της παραβατικής

¹² Για την επιρροή της ανθρωπολογίας και τη (συμμετοχική) παρατήρηση ως μέθοδο εργασίας βλ. R. E. Park, «The City: Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment», στο R. E. Park – E. W. Burgess (Επ.), *The City: Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment (Heritage of Sociology Series)*, Σικάγο και Λονδίνο: University of Chicago Press, 1984, σ.σ. 3-4.

¹³ Παρατίθεται από τον Raffaele Rauty στην «Εισαγωγή» του N. Anderson, *On Hobos and Homelessness*, Σικάγο και Λονδίνο: The University of Chicago Press, 1998, σελ. 5.

¹⁴ Βλ. N. Anderson, *On Hobos...*, ό.π. Για να είμαι ακριβής, το βιβλίο που παραπέμπω δεν είναι η αυθεντική έκδοση του *Hobo* ή κάποια ανατύπωσή της, αλλά μια σχετικά πρόσφατη κυκλοφορία με εκτενή αποσπάσματα από το αρχικό σύγγραμμα και κατατοπιστικά εισαγωγικά κείμενα. Αυτό έγινε γιατί η πρωτότυπη έκδοση είναι εξαιρετικά δυσέυρετη.

¹⁵ Για τη βιογραφία του N. Anderson, βλ. την «Εισαγωγή» του R. Rauty στο ίδιο, σ.σ. 1-4.

¹⁶ Βλ. K. Gelder, *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2007, σελ. 30. Εκεί παρουσιάζονται και οι μετέπειτα ενστάσεις που εκφράστηκαν για τις μεθόδους αυτές.

συμπεριφοράς.¹⁷ Με αυτό τον τρόπο καθορίζονταν τα πεδία της παρατήρησης των εν λόγω κοινωνιολόγων, είτε επρόκειτο για την «Gangland» του Frederic M. Thrasher (1927) είτε για τις «taxi-dancers» –τις γυναίκες που έκαναν συντροφιά στους μοναχικούς άνδρες ορισμένων κλαμπ της πόλης επί πληρωμή– για τις οποίες έγραψε ο Paul E. Cressey (1932) είτε για τους ιταλικής καταγωγής νεαρούς που μαζεύονταν στις γωνίες της φτωχογειτονιάς «Cornerville», την οποία μελέτησε ο William Foote White (1943).¹⁸ Τέλος, ακριβώς αυτή η έμφαση στην απόκλιση υιοθετήθηκε και από άλλους, εκτός Σικάγου, κοινωνιολόγους, οι οποίοι προσπάθησαν να τεκμηριώσουν «θετικιστικά» (δηλαδή με τη βοήθεια στατιστικών δεδομένων) τα συμπεράσματα των ερευνών τους και να απαντήσουν στο γιατί εμφανίζονται φαινόμενα ανομίας στις αμερικάνικες πόλεις.¹⁹

Μεταπολεμικά, το νόημα της κυρίαρχης κοινωνιολογικής αφήγησης στις ΗΠΑ συμπυκνωνόταν στην έννοια της «ανομίας», η οποία προέκυπτε, σύμφωνα με τον Robert K. Merton (1949), από την απορρύθμιση των «μέσων και των σκοπών» που θέτει η κοινωνία. Σε πλήρη παραλληλισμό με τη «λειτουργιστική προσέγγιση» του Talcott Parsons, ο Merton παρατήρησε ότι όλες οι κοινωνίες έχουν θέσει συγκεκριμένους στόχους (π.χ. πλουτισμός) και αναμένουν από τα μέλη τους να τους πετύχουν. Ταυτόχρονα, έχουν καθορίσει συγκεκριμένους, κοινωνικά αποδεκτούς, τρόπους (π.χ. σκληρή εργασία), με τους οποίους τα άτομα μπορούν να κατακτήσουν τους στόχους αυτούς. Ωστόσο, οι κοινωνίες δεν παρέχουν την ίδια πρόσβαση στην δομή των ευκαιριών που οδηγούν κάποιον στην επιτυχία. Συνεπώς, κάποια άτομα αναγκάζονται να χρησιμοποιήσουν παράνομα μέσα για να πετύχουν τους σκοπούς τους. Η παραβατικότητα, δηλαδή, αποτελεί λύση για ομάδες που δεν κατέχουν κοινωνικά εγγεγραμμένα μέσα για να αποκτήσουν υλικές και πολιτισμικές ανταμοιβές.²⁰ Παρ' όλα αυτά, οι λειτουργιστικοί κανόνες (που αναδεικνύει ο Parsons)

¹⁷ Βλ. την «Εισαγωγή» του Β. Γ. Ι. Μπουρλιάσκου στο Η. Becker, *Οι Περιθωριοποιημένοι*, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 2000, σ.σ. 13-14. *Παραβατικότητα* (delinquency) είναι «η παράβαση τυπικού ποινικού κανόνα» και *παρέκκλιση* (deviance) είναι «η κοινωνικά μη αποδεκτή, έστω κι αν είναι συγγνωστή, συμπεριφορά» – βλ. αντίστοιχα λήμματα στο Τσαούσης, *Χρηστικό Λεξικό Κοινωνιολογίας...*, ό.π.

¹⁸ Βλ. αντίστοιχα F. M. Thrasher, *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, Σικάγο και Λονδίνο: The University of Chicago Press, 1963, P. G. Cressey, *The Taxi-Dance Hall: A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life*, Μοντκλέρ, Νιού Τζέρσεϊ: Patterson Smith, 1969 και W. F. Whyte, *Street Corner Society*, Σικάγο και Λονδίνο: The University of Chicago Press, 1955. Η μελέτη του W. F. White είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα επειδή συμπεριέλαβε στα δεδομένα της τις συνιστώσες της εθνικότητας και της κοινότητας/εδαφικότητας. Επίσης βλ. Gelder – Thornton, ό.π., σ.σ. 315-316.

¹⁹ Βλ. C. R. Shaw – H. D. McKay, *Juvenile Delinquency in Urban Areas: A Study of Rates of Delinquency in Relation to Differential Characteristics of Local Communities in American Cities*, Σικάγο και Λονδίνο: University of Chicago Press, 1972: Οι δύο κοινωνιολόγοι υποστήριξαν, το 1942, ότι οι παραβατικές συμπεριφορές ακολουθούν το πρότυπο (pattern) της φυσικής δομής της κοινωνικής αστικής οργάνωσης. Η (σοβαρή) παραβατικότητα συμπυκνώνεται σε συγκεκριμένες υποβαθμισμένες περιοχές και από εκεί αμβλύνεται καθώς πλησιάζουμε στις προνομιούχες. Αυτό συμβαίνει επειδή εκεί παρατηρείται κοινωνική αποδιοργάνωση ή και απουσία οργανωμένων κοινοτικών πρακτικών προς αντιμετώπιση αυτών των συνθηκών – βλ. επίσης την «Εισαγωγή» του J. F. Short στο ίδιο, σ.σ. xxv-xxviii.

²⁰ R. K. Merton, *Social Theory and Social Structure*, Λονδίνο: The Free Press of Glencoe, 1964, σ.σ. 131-160. Επίσης, βλ. T. Parsons, *The Social System*, Νέα Υόρκη: The Free Press, 1951.

μπορεί να μην γίνονται κατανοητοί, ή ίσως και να παρακάμπτονται εντελώς στο πλαίσιο της παραβατικής *κουλτούρας* (που περιγράφει ο Merton). Στη δεκαετία του 1950, λοιπόν, η κοινωνιολογική έρευνα αναζήτησε μοντέλα που να αναδεικνύουν και να ερμηνεύουν αυτούς τους «κόσμους μέσα στον κόσμο», με κριτήριο τον αυτοπροσδιορισμό τους. Έτσι, οδηγηθήκαμε στην έννοια της *υποκουλτούρας*, ένα από τα σχήματα πάνω στα οποία βασίστηκε και η παρούσα έρευνα. Φυσικά, η έννοια αυτή παγιώθηκε μέσω μιας πορείας διαφορετικών χρήσεων και διαφορετικών δεδομένων πάνω στα οποία προβλήθηκε. Αυτή την πορεία θα παρακολουθήσουμε στην επόμενη ενότητα.

1.2 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ

1.2.1 Ο καθορισμός της έννοιας της «υποκουλτούρας» και η χρήση της στο πλαίσιο της εγκληματολογίας

Η πρώτη χρήση του όρου *υποκουλτούρα* αποδίδεται στον Alfred McClung Lee (το 1945).²¹ Ωστόσο ο Milton Gordon, δύο χρόνια αργότερα, είναι αυτός που πρώτος έδωσε τον ορισμό του και πρότεινε τη χρήση του ως αναλυτικής κατηγορίας, στο πλαίσιο πάντα της εγκληματολογίας: «[Υποκουλτούρα είναι] μια υποδιαίρεση της εθνικής κουλτούρας που συντίθεται από ένα μείγμα παραγοντικών κοινωνικών θέσεων όπως η ταξική τοποθέτηση, το εθνοτικό υπόβαθρο, η επαρχιακή, αγροτική ή αστική διαμονή και το θρησκευτικό δόγμα, αλλά που στο συνδυασμό τους σχηματίζουν μια λειτουργική ολότητα η οποία ασκεί ενοποιημένη επίδραση στο συμμετέχον άτομο». Χωρίς να χρησιμοποιούμε πολύ ευρείες ομαδοποιήσεις, υποστηρίζει ο Gordon, μπορούμε να διακρίνουμε «σχετικά κλειστά και συνεκτικά συστήματα κοινωνικής οργάνωσης, τα οποία αναλύαμε [έως τώρα] ξεχωριστά, με τα πιο συμβατικά εργαλεία της “τάξης” και της “εθνοτικής ομάδας”». Έτσι, χωρίς να διαμελίζουμε τον πληθυσμό σε μία και μοναδική δημογραφική γραμμή έρευνας, έχουμε τη δυνατότητα να μελετήσουμε «έναν κόσμο μέσα στον κόσμο».²²

Οκτώ χρόνια μετά τον Gordon, ο Albert K. Cohen προσπάθησε να συγκεκριμενοποιήσει την έννοια της υποκουλτούρας σε σχέση με την ευρύτερη έννοια της κουλτούρας/πολιτισμού (*culture*). Η έννοια της κουλτούρας, υποστηρίζει ο A. K. Cohen, αναφέρεται στη γνώση, τις πεποιθήσεις, τις αξίες, τους κώδικες, τις προτιμήσεις και τις προλήψεις, τα οποία υπάρχουν παραδοσιακά στις κοινωνικές ομάδες και τα αποκτά κανείς συμμετέχοντας σε αυτές. Όμως «η έννοια της κουλτούρας δεν περιορίζεται στους ιδιαίτερους τρόπους ζωής τέτοιων μεγάλης κλίμακας εθνικών και φυλετικών κοινωνιών. Κάθε κοινωνία διαφοροποιείται εσωτερικά σε αμέτρητες υπο-ομάδες, η καθεμία από τις οποίες διαθέτει έναν τρόπο σκέψης και πράξης χαρακτηριστικά δικό της κατά κάποιον τρόπο. Κάποιος μπορεί να αποκτήσει αυτούς τους τρόπους ζωής μόνο συμμετέχοντας σε αυτές τις υπο-ομάδες και σπάνια τους αποκτά όταν είναι νέος παρατηρητής. Αυτοί οι πολιτισμοί εντός των πολιτισμών είναι οι *υποκουλτούρες*».

Παρότι ο ορισμός της υποκουλτούρας από τον A. K. Cohen είναι ευρύς και δεν περιορίζεται μόνο στις ομάδες που αναπτύσσουν αποκλίνουσα συμπεριφορά, ο ίδιος προέρχεται από τον χώρο της κοινωνιολογίας-εγκληματολογίας και στο

²¹ M. E. Wolfgang – F. Ferracuti, *Η Υποκουλτούρα της Βίας*, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, χ.χ., σελ. 178.

²² M. M. Gordon, «The Concept of the Subculture and Its Application» στο K. Gelder – S. Thornton (Επ.), *The Subcultures Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1997, σ.σ. 40-41.

συγκεκριμένο έργο του μελέτησε τη συμπεριφορά των μελών των αμερικάνικων νεανικών συμμοριών στη δεκαετία του 1950. Μέσα από αυτό το συγκεκριμένο αντικείμενο, όμως, έθεσε τον ακρογωνιαίο λίθο της υποπολιτισμικής θεωρίας: πρόκειται για την ιδέα της *συλλογικής λύσης των προβλημάτων μέσω μιας υποπολιτισμικής ομάδας*. Οι υποκουλτούρες, όπως υποστηρίζει, αναδύονται όταν ένας αριθμός δραστών με παρόμοια προβλήματα κοινωνικής ρύθμισης αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και δημιουργούν νέα πλαίσια αναφοράς. Φυσικά, στη δημιουργία και την επιλογή των συλλογικών λύσεων επιδρούν και η κοινωνική δομή και το άμεσο κοινωνικό περιβάλλον. Πιο συγκεκριμένα, ο A. K. Cohen αντικατέστησε την έμφαση του Merton για την απόκτηση κοινωνικής επιβράβευσης ως κίνητρο για την παραβατική συμπεριφορά, με την έννοια της επίτευξης status. Μέσα στην κοινωνικοοικονομική διαστρωμάτωση της κοινωνίας, κυριαρχούν οι αξίες και οι κανονικότητες (norms) της μεσαίας τάξης, και αυτές χρησιμοποιούνται για να καθοριστεί η επιτυχία και το status των ατόμων. Ο νεαρός της εργατικής τάξης, υποστηρίζει ο A. K. Cohen, ο οποίος εκτίθεται σε διαφορετικό πρότυπο κοινωνικοποίησης, σπάνια εσωτερικεύει τις κανονικότητες της μεσαίας τάξης. Υπάγεται σε ένα ανταγωνιστικό σύστημα που κυβερνάται από ακατανόητες γι' αυτόν αξίες και υφίσταται, συνεπώς, μια «ματαίωση του status». Έτσι, συχνά αντιδρά σε αυτή, με την υιοθέτηση παραβατικής συμπεριφοράς.²³

Έως τις αρχές τις δεκαετίας του 1960, η υποκουλτούρα ως εργαλείο καταγραφής και ερμηνείας ταυτιζόταν, στην πράξη, με τις παραβατικές ομάδες. Όμως, σε αυτό το πλαίσιο μια σειρά Αμερικανών και Βρετανών κοινωνιολόγων αμφισβήτησε τη σύνδεση παραβατικών υποπολιτισμών και αντικοινωνικής συμπεριφοράς. Σε αρκετές υποπολιτισμικές ομάδες, υποστήριξαν οι David Matza και Gresham M. Sykes, το σύστημα των υπόγειων αξιών εδράζεται στο πεδίο τηςσχόλης (leisure) και προσφέρει αντισυμβατικές διεξόδους για απόλαυση και διέγερση, χωρίς όμως να διασπά την κυρίαρχη κοινωνία.²⁴ Ο βρετανός κοινωνιολόγος David M. Downes, μελετώντας τις παραβατικές υποκουλτούρες σε περιοχές του Ανατολικού Λονδίνου, διαπίστωσε ότι οι νόρμες και οι αξίες των νεαρών μικροεγκληματιών που τους απάρτιζαν ελάχιστα διέφεραν από εκείνες των ενηλίκων της κατώτερης εργατικής τάξης συνολικά. Η νεότερη γενιά, όμως, επικεντρωνόταν με διαφορετικό τρόπο στις αξίες αυτές, όπου εδώ όλα εδράζονταν στο συγκεκριμένο της

²³ A. K. Cohen, *Delinquent Boys*, Νέα Υόρκη: The Free Press, 1955, σ.σ. 12-13 και 50-72. Το έργο του Albert K. Cohen θα πρέπει να τοποθετηθεί στο κέντρο της συζήτησης μεταξύ Robert Merton, A. K. Cohen και Talcott Parsons, περί κοινωνικής αποδιοργάνωσης (social disorganization) και παραβατικής συμπεριφοράς. Πιο αναλυτικά, βλ. και A. K. Cohen, «The Study of Social Disorganization and Deviant Behavior», στο R. K. Merton – L. Broom – L. S. Cottrell (Επ.), *Sociology Today: Problems and Prospects*, Νέα Υόρκη: Basic Books, 1959, σ.σ. 461-484.

²⁴ Βλ. D. Matza – G. M. Sykes, «Juvenile Delinquency and Subterranean Values», *American Sociological Review* 26/5 (1961), σ.σ. 712-719.

σχόλης, το μόνο ελεύθερο πεδίο «για να πραγματοποιήσουν [οι νέοι] τα “κατορθώματά” τους».²⁵

Οι προβληματισμοί των κοινωνιολόγων που αμφισβήτησαν την «εγκληματικότητα» των υποπολιτισμών, οδήγησαν σε μια επανεμφάνιση της έννοιας της υποκουλτούρας. Σε αυτή τη στροφή συνέβαλε και το κλίμα αμφισβήτησης των θεσμών, το οποίο έπαιρνε ολοένα και μεγαλύτερες διαστάσεις αγγίζοντας και τον ακαδημαϊκό χώρο. Ταυτόχρονα, η διάχυτη συνειδητοποίηση της ύπαρξης μιας «νεανικής κουλτούρας» εμφανέστατα αντισυμβατικής –αφού διαφοροποιούταν έντονα από την κουλτούρα των γονιών της– αλλά όχι κατ’ ανάγκη παραβατικής ή αποκλίνουσας, ώθησε την επιστημονική παρατήρηση σε μια άλλη προοπτική: έμφαση πλέον δίνεται στην πολιτισμική συνιστώσα των υποπολιτισμών.

1.2.2 Η υποκουλτούρα ως σύστημα αξιών και συγκρότηση προσωπικής αυτοεικόνας

Σε αυτή τη διαφοροποίηση της οπτικής συνέβαλαν δύο εμπειρικοί ερευνητές, οι οποίοι υπήρξαν «εσωτερικοί γνώστες» των αντικειμένων της μελέτης τους. Ο πρώτος ήταν ο εγκληματολόγος –και ένας από τους εισηγητές της «θεωρίας του χαρακτηρισμού» (labeling theory)– Howard Becker. Ο δεύτερος ήταν ο κοινωνιολόγος John Irwin.²⁶

Στους *Περιθωριοποιημένους* (*Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, 1963) ο Howard Becker –υπό την οπτική της θεωρίας του χαρακτηρισμού²⁷– εκφράζει την εξής θέση για τις υποκουλτούρες: «Εκεί όπου τα άτομα που ασχολούνται με παρεκκλίνουσες δραστηριότητες έχουν την ευκαιρία να αλληλεπιδρούν το ένα με το άλλο, είναι πιθανό να αναπτύξουν μία κουλτούρα κατασκευασμένη γύρω από τα προβλήματα που εμφανίζονται ανάμεσα στον δικό τους ορισμό σχετικά με το τι κάνουν και τον ορισμό που δίνεται από τα μέλη της κοινωνίας. Αναπτύσσουν απόψεις για τους εαυτούς τους και τις παρεκκλίνουσες

²⁵ Βλ. D. M. Downes, *The Delinquent Solution: A Study in Subcultural Theory*, Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, 1966 – ιδιαίτερα τις σ.σ. 257-258. Ο John B. Mays παρουσίασε τη νεανική παραβατικότητα στο Λίβερπουλ ως μέρος της τοπικής παράδοσης των φτωχογειτονιών της πόλης. Εκεί οι νέοι ήταν αποδέκτες και συνεχιστές παραβατικών κανονικότητων, οι οποίες αποτελούσαν μέρος της καθημερινότητας της κοινότητας – βλ. J. B. Mays, *Growing Up in the City*, Λίβερπουλ: Liverpool University Press, 1954, κυρίως σελ. 147.

²⁶ Πριν ενταχθεί στην ακαδημαϊκή κοινότητα, ο H. Becker υπήρξε επαγγελματίας πιανίστας σε τζαζ συγκροτήματα και ο J. Irwin «τρελόγκαζος στα 16, μικρογκάγκστερ στα 17, ψιλοφουντάκιας στα 18, παρ’ ολίγον διαρρήκτης στα 19, οικοδόμος στα 20, κλέφτης στα 21, τελειωμένος χασικλής στα 22, διανοούμενος της φυλακής απ’ τα 23 έως τα 28 κι έκτοτε σέρφερ»!: J. Irwin, *Scenes*, Μπέβερλι Χιλς και Λονδίνο: Sage, 1977, σελ. 17. Βιογραφικές πληροφορίες για τον Becker μπορεί να βρει κανείς στο Becker, *Οι Περιθωριοποιημένοι*, ό.π., σελ. 31 και στο J. Bennett, *Oral History and Delinquency*, ό.π., σελ. 218. Για τη θεωρία του χαρακτηρισμού βλ. Ν. Τάτσης, «Η Θεωρία του Χαρακτηρισμού: Ανθρωπιστικές προσεγγίσεις στην κοινωνιολογία της αποκλίνουσας συμπεριφοράς», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 72 (1989), σ.σ. 44-74.

²⁷ Σύμφωνα με την οποία «η παρέκκλιση δεν είναι μια ιδιότητα που βρίσκεται στην ίδια τη συμπεριφορά, αλλά στην αλληλεπίδραση ανάμεσα στα άτομα που διαπράττουν μία ενέργεια και σ’ εκείνα που αντιδρούν σ’ αυτή». Ως εκ τούτου, θα πρέπει να επικεντρωθεί κανείς στους μηχανισμούς που *χαρακτηρίζουν* ένα άτομο ως παραβατικό – βλ. Becker, ό.π., σελ. 65.

δραστηριότητές τους καθώς και για τις σχέσεις τους με τα υπόλοιπα μέλη της κοινωνίας. Καθώς αυτές οι κουλτούρες λειτουργούν μέσα στα πλαίσια, αλλά και σε διάκριση, με την κουλτούρα της ευρύτερης κοινωνίας, αποκαλούνται συχνά υποκουλτούρες».²⁸

Παρατηρώντας λοιπόν τον κόσμο των μουσικών της τζαζ τη δεκαετία του '40, ο Becker διαπιστώνει ότι βασικό στοιχείο στην αυτοεικόνα τους αποτελεί ένας διπλός, εξωτερικός και εσωτερικός, ετεροκαθορισμός. Σε ένα πρώτο επίπεδο, διακρίνει τον διαχωρισμό μεταξύ «μουσικού» και «συμβατικού ανθρώπου» (square), εκείνου δηλαδή που αποτελεί το κοινό του πρώτου. Ο μουσικός έχει «ένα ειδικό χάρισμα», το οποίο ο «συμβατικός» –επειδή δεν το έχει– δεν μπορεί να το καταλάβει και γι' αυτό πιέζει τον μουσικό να παίξει «διασκεδαστικά», δηλαδή «μη καλλιτεχνικά». Τα μουσικά κριτήρια των «συμβατικών» μαρτυρούν το πόσο αδαείς είναι, κι έτσι δεν γίνονται σεβαστά από τους μουσικούς τζαζ. Για λόγους επιβίωσης, όμως, οι μουσικοί πρέπει να ακολουθούν τις υποδείξεις του κοινού ως προς το ρεπερτόριο. Σε δεύτερο επίπεδο, λοιπόν, οι ίδιοι οι μουσικοί διαχωρίζονται σε «σωστούς» (hip) και «εμπορικούς», οι οποίοι «αν και θεωρούν το ακροατήριο συμβατικό, επιλέγουν να θυσιάσουν τον αυτοσεβασμό τους και τον σεβασμό των άλλων μουσικών για τις πιο ουσιαστικές ανταμοιβές της σταθερής εργασίας, του υψηλότερου εισοδήματος και του γοήτρου που απολαμβάνει το άτομο που πηγαίνει εμπορικά».²⁹ Αυτή η σκιαγραφία της «hipness» ως πολύπλοκης ταυτότητας και η αποτύπωσή της μέσα από την αυτοεικόνα που συγκροτούσαν τα υποκείμενα –τα οποία έως τότε εκλαμβάνονταν μάλλον ως αντικείμενα– οδήγησαν στην διεύρυνση της προοπτικής της κοινωνιολογικής παρατήρησης.

Από τη μεριά του, ο John Irwin, με το άρθρο του «Notes on the Status of the Concept Subculture» (1970), διεύρυνε τα όρια της έννοιας της υποκουλτούρας. Γράφοντας ακριβώς στο απόγειο της δυναμικής της «γενιάς των 60s», διαπίστωσε ότι η κυρίαρχη ιδέα της κοινής για όλους αμερικανικής κουλτούρας είχε υποχωρήσει. Ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού πειραματιζόταν πλέον με τις υποκουλτούρες, οι οποίες είχαν μεταλλαχθεί σε σταθερά και σαφή πραξεολογικά συστήματα, ενώ τα μέλη τους είχαν γίνει συνειδητοί δράστες και συμμετείχαν στη σύγκριση, τη διαπραγμάτευση και το μοίρασμα των υποπολιτισμικών προτύπων τους με τους εντός και εκτός υποκουλτούρας.³⁰ Στο βιβλίο του *Scenes*, ο Irwin υπήρξε αναλυτικότερος: Οι συμμορίες και οι υποκουλτούρες με τους οποίους ασχολήθηκαν οι κοινωνιολόγοι της Σχολής του Σικάγου υποδήλωναν «μεγάλη δέσμευση,

²⁸ Becker, ό.π., σελ. 131.

²⁹ Στο ίδιο, σ.σ. 129-150 – η αναφορά από τη σελ. 142.

³⁰ J. Irwin, «Notes on the Status of the Concept Subculture» στο Gelder – Thornton, *The Subcultures Reader*, ό.π., κυρίως τις σ.σ. 67-69.

ντετερμινισμό, οργανικότητα και σταθερότητα μεταξύ των μελών τους», ενώ οι μελετητές τους δεν εξέτασαν καν παραμέτρους όπως «το περιβάλλον, η ατμόσφαιρα, η μόδα, η τρέλα», οι οποίες δεν παραπέμπουν καθόλου σε «μονιμότητα, συνοχή ή πολυπλοκότητα της μορφής»³¹. Όμως η σύγχρονη μητρόπολη αποξενώνει ακόμα περισσότερο τους ανθρώπους, παράγει ξένους που δεν «αλληλεπιδρούν»³². Δεν πρόκειται για ένα περιβάλλον που κανονικοποιεί αλλά που ενθαρρύνει την ετερότητα και τις απρόσωπες σχέσεις. Παρ' όλα αυτά συγκροτούνται μορφές «συναισθηματικών σχέσεων», «σκηνές», υπό την σκέπη των οποίων οι άνθρωποι κάνουν συγκεκριμένα πράγματα μαζί, σε συγκεκριμένους χώρους. Είναι επιτελεστικοί και εκφραστικοί, «συνειδητοί ηθοποιοί» σε οποιαδήποτε σκηνή κι αν εγκαθίστανται. Η πόλη του Irwin δεν είναι κοινωνικός μηχανισμός αλλά μηχανισμός ψυχαγωγίας, όπου φουντώνει η έξαψη, η λίμπιντο και η αυτοέκφραση – γι' αυτό και οι δραστηριότητες διαδραματίζονται στο πεδίο τηςσχόλης.³³

Μελετώντας τις δύο μεγάλες σκηνές –όπως τις ονομάζει– των ΗΠΑ στη δεκαετία του '60, τους χίπηδες (hippies) και τους σέρφερς (surfers), ο Irwin διαπιστώνει ότι συγκροτούνται στη βάση συγκεκριμένων επενδύσεων από τα μέλη τους: οι χίπηδες στηρίζονται σε μια ιδεολογία και μια κοσμοαντίληψη και οι σέρφερς σε έναν τρόπο ζωής και σε συγκεκριμένες (τεχνικές) δεξιότητες. Εντούτοις, και οι δύο κουλτούρες επεκτάθηκαν γρήγορα και συσσωρεύσαν περισσότερο κόσμο απ' όσο μπορούσαν να απορροφήσουν, ενώ πολλά μέλη τους δεσμεύονταν ελάχιστα ιδεολογικά στις χίπικες ιδέες – ή δεν είχαν ικανότητες στο σέρφινγκ.³⁴ Άρα, οι σκηνές συγκροτούνται πάνω σε συγκεκριμένες θεμελιακές διατάξεις, αλλά αφήνουν και περιθώρια «αυτοσχεδιασμών».³⁵ Τελικά, ως οντότητες είναι ασταθείς γιατί η δέσμευση των μελών τους μπορεί να είναι πρόχειρη και περιστασιακή. Ο Irwin λοιπόν καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το να εντάσσεται κανείς σε μία υποκουλτούρα αποτελεί μια μορφή ζην δημοσίως μέσα στην πόλη: είναι ένας τρόπος να «μαθαίνει να διαχειρίζεται την ετερογένεια και την απροσωπία»³⁶. Από τον «κόσμο» των μουσικών της τζαζ που παρουσίασε ο Becker έως τους χίπηδες και τους σέρφερς που μελέτησε ο Irwin η έννοια της αποσυνδέθηκε από τον χώρο του κοινωνικού περιθωρίου και συσχετίστηκε με κάποιες άλλες συνιστώσες του κοινωνικού βίου – που δεν ήταν αδρανείς, αλλά καθορίζονταν από τις ευρύτερες αλλαγές στο ιστορικό συγκείμενο στο οποίο εδράζονταν. Η μελέτη της έννοιας της υποκουλτούρας είναι

³¹ J. Irwin, *Scenes*, ό.π., σελ. 18

³² Στο ίδιο, σελ. 25.

³³ Στο ίδιο, σ.σ. 21-24.

³⁴ Στο ίδιο, σελ. 121.

³⁵ Στο ίδιο, σελ. 194.

³⁶ Στο ίδιο, σελ. 228.

πλέον ανεπαρκής αν δεν τη συσχετίσουμε με τις έννοιες της «νεολαίας» και της «νεανικής κουλτούρας», έτσι όπως αυτές διαμορφώθηκαν στη δεκαετία του '60.

1.3 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ ΚΑΙ Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΕΝΟΣ ΝΕΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ

1.3.1 Η νεολαία ως ιδιαίτερη πληθυσμιακή κατηγορία και κοινωνική κατασκευή

Η έννοια της νεολαίας ως ιδιαίτερης κατηγορίας του πληθυσμού δεν υπήρξε ιστορικά ενιαία. Στις προνεωτερικές κοινωνίες το παιδί αναπαρίστατο μάλλον ως ενήλικας «μικρότερης κλίμακας», δεν είχε διαμορφωθεί δηλαδή «μια κοινωνική συνείδηση της παιδικής ιδιαιτερότητας αντίστοιχη με αυτή των δικών μας κοινωνιών».³⁷ Η «νεολαία» λοιπόν είναι μία κατασκευή –αφού ακόμα και ο ορισμός της με βιολογικούς όρους διαφέρει από εποχή σε εποχή–, «μια δομική κατηγορία που καθορίζεται από τις αντιφάσεις και τις συνιστώσες της εκάστοτε κοινωνίας».³⁸

Σύμφωνα με τους Graham Murdock και Robin McCron, οι νεωτερικές αναπαραστάσεις περί νεολαίας (youth) συγκροτήθηκαν κατά τη βικτωριανή εποχή, με αυτουργό την αστική τάξη, και κινήθηκαν γύρω από τα ζητήματα του διαχωρισμού και του βαθμού ανεξαρτησίας των νέων. Οι αναπαραστάσεις αυτές αφορούσαν τους γόνους των αστών, η ηθική των οποίων μορφοποιούνταν στα νέου τύπου – χρηματοδοτούμενα από το κράτος– σχολεία, αλλά και μέσα από περιοδικά και νουβέλες που απευθύνονταν στο νεανικό κοινό. Σύντομα όμως διαχύθηκαν και κάλυψαν το σύνολο της κοινωνίας. Στις αρχές του 20ού αιώνα η νεολαία «κουβαλά μια ιδιαίτερα δυνατή πολιτισμική εντολή (...), δένεται με τις ελπίδες και τους φόβους της μεσαίας τάξης για την επιβίωσή της»³⁹. Όσον αφορά λοιπόν τη νεωτερική γνώση και παρατήρηση, η νεολαία παίζει έναν ιδιόμορφο ρόλο Άλλου, ο οποίος, μέσα από τους θεσμούς κανονικοποίησης και αναπαραγωγής, καλείται να μετασχηματιστεί είτε σε *Εαυτό* της αστικής τάξης είτε σε συνεργάσιμο μέλος της εργατικής τάξης. Αφού το κράτος συγκροτείται ιδεολογικά ως φιλελεύθερη δημοκρατία που κυβερνάται από την ελεύθερη επιλογή –όπως πιστοποιεί η διεύρυνση του δικαιώματος της ψήφου– και λιγότερο διά του εξαναγκασμού, η κανονικοποίηση μέσω του εκπαιδευτικού συστήματος οφείλει να εξασφαλίσει τη διάχυση και την αναπαραγωγή της κυρίαρχης ιδεολογίας σε μια συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία: Το κράτος, εν μέσω αποικιοκρατικού ανταγωνισμού, αποζητά μελλοντικούς στρατιώτες με ισχυρά πατριωτικά αισθήματα και συναινετικούς εργάτες και ψηφοφόρους, ανεπηρεάστους από τις σοσιαλιστικές ιδέες. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Stanley Hall με το *Adolescence*

³⁷ Ph. Agies, *Αιώνες Παιδικής Ηλικίας*, Αθήνα: Γλάρος, 1990, σ.σ. 68 κ.εξ. Επίσης Ν. Δεμερτζής – Ν. Μπουμπάρης – Γ. Σταυρακάκης, «Περί “νεολαίας”: Σημασίες και συγκυρίες», στο Ν. Δεμερτζής-Γ. Σταυρακάκης (Επ.), *Νεολαία – Ο Αστάθμητος Παράγοντας*, Αθήνα: Πολύτροπον, 2008, σελ. 33.

³⁸ Στο ίδιο, σ.σ. 36-37.

³⁹ G. Murdock – R. McCron, «Consciousness of Class and Consciousness of Generation» στο S. Hall – T. Jefferson (Επ.), *Resistance Through Rituals: Youth Cultures in Post-war Britain*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2005, σελ. 192.

(1904) θεωρητικοποιεί μια εικόνα της νεολαίας ως βιολογικού μεταιχμίου μεταξύ παιδικότητας και ενηλικίωσης, όπου η δεύτερη ισούται με τη μετάβαση από τη βαρβαρότητα στον πολιτισμό. Μετά δε τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο ενθουσιασμός της ανασυγκρότησης και η απειλή μιας αιματηρής κοινωνικής επανάστασης γεννούν αναλυτικά σχήματα όπως εκείνο του Ortega y Gasset: Η νεολαία αντικαθιστά το προλεταριάτο ως κινητήριο υποκείμενο της ιστορικής διαδρομής και η διαδοχή των γενεών παραγκωνίζει την πάλη των τάξεων ως μηχανισμός αλλαγής.⁴⁰ Η νεολαία, λοιπόν, μετατρέπεται σε αντικείμενο της κοινωνιολογικής παρατήρησης και αυτονομείται από την γενική εικόνα του ταξικού Άλλου, την οποία έχουμε ήδη εξετάσει. Σταθμός δε στην οπτική της παρατήρησης της νεολαίας στάθηκε το έργο του Ουγγρογερμανού Karl Mannheim.

Ο Mannheim έθεσε το ζήτημα της συνείδησης που αναπτύσσεται σε μία γενιά, δηλαδή τη συγκρότηση της γενεϊκής ταυτότητας: Η συνείδηση της *γενεϊκής μονάδας* έχει τις ρίζες της σε στάσεις και απαντήσεις που αναπτύσσουν συγκεκριμένες, αλληλοδιαπλεκόμενες, συμπαγείς ομάδες για να απαντήσουν σε μια κοινά βιωμένη κατάσταση. Όταν μορφοποιηθούν αυτές οι στάσεις «είναι ικανές να αποσυνδέονται από τις αρχικές ομάδες και να ασκούν δύναμη έλξης και απώθησης σε μια πολύ πιο ευρεία [πληθυσμιακή] περιοχή [συνομηλικών]»⁴¹. Αναπτύσσεται δηλαδή στις γενεϊκές μονάδες «μία ταυτότητα απαντήσεων, μία συγγένεια στον τρόπο με τον οποίο κινούνται, πράγματα που συγκροτούνται από τις κοινές εμπειρίες τους»⁴². Όλες οι, διαφοροποιημένες ή και ανταγωνιστικές, γενεϊκές μονάδες «απαρτίζουν μια "κοινώς αποδεκτή" γενιά, ακριβώς επειδή καθορίζονται η μία σε σχέση με την άλλη, ακόμα κι αν μεταξύ τους βρίσκονται σε ένα είδος σύγκρουσης»⁴³.

Το αξιοπρόσεκτο είναι ότι τα κείμενα του Mannheim μεταφράστηκαν στα αγγλικά και διαδόθηκαν τη δεκαετία του 1950.⁴⁴ Συνεπώς, διαβάστηκαν και επηρέασαν τη σκέψη στη μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο εποχή, τότε δηλαδή που γεννήθηκε ο όρος «teenager»⁴⁵ και ο Talcott Parsons υποστήριζε ότι η «νεανική κουλτούρα» (youth culture) επικεντρωνόταν στην «ηδονιστική κατανάλωση» και αντικατόπτριζε μια γενιά, η οποία, εξαιτίας της επιμήκυνσης της εκπαιδευτικής δραστηριότητας και της συνακόλουθης απομάκρυνσης από το παραγωγικό σύστημα και τις ταξικές σχέσεις που εκείνο δημιουργούσε, κατανάλωνε χωρίς να παράγει.⁴⁶

⁴⁰ Στο ίδιο, σ.σ. 194-195.

⁴¹ K. Mannheim, *Essays in the Sociology of Knowledge*, Λονδίνο: Routledge and Kegan Paul, 1952, σ.σ. 306-307.

⁴² Στο ίδιο, σελ. 306.

⁴³ Στο ίδιο, σελ. 307.

⁴⁴ Στο ίδιο, σελ. v.

⁴⁵ Βλ. J. Savage, *Teenage: The Creation of Youth 1875-1945*, Λονδίνο: Pimlico, 2008, σελ. xiii.

⁴⁶ T. Parsons, *Essays in Sociological Theory*, Νέα Υόρκη: The Free Press of Glencoe, 1964, σ.σ. 89-103.

1.3.2 Η νεολαία ως «ευαγγελιστής της κατανάλωσης»

Ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα –και εξαιτίας της αύξησης της παραγωγής λόγω της εισαγωγής νέων τεχνολογιών και της συνακόλουθης εξοικονόμησης εργασίας–, οι επιχειρήσεις προσπαθούσαν να στρέψουν την ψυχολογία των εργαζομένων προς εκείνο που ονόμαζαν «νέο οικονομικό ευαγγέλιο της κατανάλωσης». Φυσικά το εγχείρημα δεν ήταν εύκολο, αφού έως τότε κυριαρχούσε περισσότερο μια νοοτροπία λιτότητας, αποταμίευσης, αυτοθυσίας –χάριν της κοινότητας ή του μέλλοντος των παιδιών τους– και πριμοδότησης μάλλον του ελεύθερου χρόνου, παρά μία τάση σπατάλης και πρόσκαιρης ικανοποίησης στην αγορά. Μάλιστα, στην περίπτωση των ΗΠΑ, το διακύβευμα της κατανάλωσης προϋπέθετε ότι θα άλλαζε η ψυχολογία πάνω στην οποία είχε χτιστεί το αμερικάνικο έθνος. Για να το επιτύχουν αυτό, οι επιχειρηματίες προσέφυγαν στις δυνατότητες της διαφήμισης. Έκτοτε, αποστολή των επιχειρήσεων ήταν να «δημιουργήσουν τις ανάγκες που θέλουν να ικανοποιήσουν». Η κουλτούρα του παραγωγού μετατράπηκε σε κουλτούρα του καταναλωτή και το «μάρκετινγκ» απέκτησε νέα βαρύτητα:

Οι διαφημιστές δεν άργησαν να αλλάξουν τα συνθήματά τους από επιχειρήματα για τη χρησιμότητα των προϊόντων και περιγραφικά στοιχεία σε συγκινησιακές εκκλήσεις που αφορούσαν στην κοινωνική θέση και διαφοροποίηση. Οι κοινοί θνητοί θα είχαν τώρα τη δυνατότητα να μιμηθούν τους πλούσιους, να απολαύσουν τα προνόμια του πλούτου και της ευμάρειας που άλλοτε αποτελούσαν αποκλειστικό δικαίωμα μόνο των μεγαλοεπιχειρηματιών και της κοινωνικής αριστοκρατίας. Η «μόδα» έγινε η λέξη της εποχής, καθώς εταιρείες και βιομηχανίες προσπαθούσαν να ταυτίσουν τα προϊόντα τους με τις έννοιες του μοντέρνου και του κομψού⁴⁷.

Το «ευαγγέλιο της κατανάλωσης» έγινε το «μεγάλο κείμενο» του μεταπολεμικού δυτικού κόσμου. Από τη δεκαετία του '50 κι εξής, οι οικονομίες των βιομηχανικά προηγμένων δυτικών κρατών σταθεροποιήθηκαν. Εξασφαλίστηκαν τα βασικά μέσα επιβίωσης για το σύνολο σχεδόν του πληθυσμού και το δαπανούμενο κεφάλαιο των νοικοκυριών προσανατολίστηκε στις δραστηριότητεςσχόλης: ακόμα και τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα αγόρασαν τηλεοράσεις, άρχισαν να πηγαίνουν διακοπές, μετακόμισαν σε μεγαλύτερο διαμέρισμα, ντύθηκαν σύμφωνα με τις επιταγές της μόδας, αγόρασαν πικ-απ και δίσκους μουσικής, απέκτησαν αυτοκίνητο.⁴⁸

Ωστόσο, τα «χρυσά χρόνια» της ευημερίας βιώνονταν παράλληλα με τους φόβους για μια νέα καταστροφική σύρραξη, αφού ο Ψυχρός Πόλεμος βρισκόταν σε πλήρη εξέλιξη και οι μνήμες από τη Χιροσίμα, το Ολοκαύτωμα, τις πολύνεκρες μάχες, τους

⁴⁷ J. Rifkin, *Το Τέλος της Εργασίας και το Μέλλον της*, Αθήνα: «Νέα Σύνορα»-Α.Α. Λιβάνη, 1996, σ.σ. 83-84.

⁴⁸ Αναφερόμενοι στη δυτικογερμανική εμπειρία, οι Axel Schildt και Detlef Siegfried αναφέρουν ότι οι κάτοχοι ΙΧΕ οχήματος αυξήθηκαν από 4,5 σε 14 εκατομμύρια στη δεκαετία 1960-70, για να απογειωθούν στα 23 εκατομμύρια την επόμενη. Φυσικά τα ποσοστά θα πρέπει να ήταν ακόμα πιο εντυπωσιακά στις ΗΠΑ – βλ. A. Schildt – D. Siegfried (Επ.), *Between Marx and Coca-Cola: Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, Νέα Υόρκη: Bergham Books, 2007, σ.σ. 12-14.

λιμούς στις κατεχόμενες από τους ναζι χώρες ήταν ακόμα νωπές. Παρότι και παλαιότερα η νεολαία αντιπροσώπευε την προβολή των πολιτικών προτεραιοτήτων για αλλαγή, για μια καλύτερη ζωή στο μέλλον, πλέον τόσο στις ΗΠΑ όσο και στις ευρωπαϊκές κοινωνίες κυριάρχησε στον υπερθετικό του βαθμό το ελπιδοφόρο ιδεολόγημα ότι η νεότερη γενιά –η οποία υπήρξε πολυπληθής εξαιτίας της αύξησης των γεννήσεων μετά τον πόλεμο (baby-boom)– θα παρήγαγε «την επιθυμητή αφύπνιση που θα έκανε να υπερκεραστεί η δίχως τέλος αλληλοδιαδοχή πολέμων και κρίσεων»⁴⁹. Οι «baby-boomers» είχαν ως προτεραιότητα την κατανάλωση αλλά, συγχρόνως, επεδίωκαν την ατομική αυτοπραγμάτωση πάντα σε σχέση με την κατανάλωση – άσχετα από το αν οι ίδιοι υπέθεταν ότι βρίσκονται εντός ή εκτός της.

Η βιομηχανία της ψυχαγωγίας, η «πολιτιστική βιομηχανία» κατά τον Theodor Adorno και τη Σχολή της Φρανκφούρτης⁵⁰, κατασκεύαζε ινδάλματα για τη νεολαία. Οι μορφές έκφρασης των νέων πολλαπλασιάζονταν –η ακρόαση αλλά και σωματική βίωση του ροκ εν ρολ αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα– και η διαφοροποίηση της νέας γενιάς –μέσω άλλων κωδικών ένδυσης και συμπεριφοράς– είναι τα κεντρικά στοιχεία που απαρτίζουν τη διαχωρισμένη νεανική κουλτούρα και καθορίζουν τις αντιφάσεις της.⁵¹ Τα προϊόντα της προαναφερόμενης βιομηχανίας, της κατεξοχήν βιομηχανίας με «target group» το νεανικό κοινό, είχαν σχεδιαστεί όχι απλώς για το πεδίο της καθημερινότητας, αλλά συγκεκριμένα για τησχόλη. «Ησχόλη δεν αποτελεί πλέον μια στιγμή ξεκούρασης και αποθεραπείας από την εργασία. Διευρύνθηκε σε δυνητικό τρόπο ζωής ο οποίος έγινε εφικτός μέσω του καταναλωτισμού»⁵². Παράλληλα, οι νέοι έγιναν κοινωνικά ορατοί, όχι μόνο επειδή αποτελούσαν πολυπληθές κοινωνικό στρώμα –τουλάχιστον μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960– αλλά γιατί λειτουργούσαν και ως δημιουργοί τάσεων, με τις ευλογίες της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας και πάντα στην επικράτεια τηςσχόλης.⁵³ Σε αυτό το πλαίσιο, η «νεανική μουσική» υπήρξε ο προνομιακός χώρος όπου συμπυκνώθηκαν η εμπορική εκμετάλλευση των αναγκών του νεανικού κοινού, η

⁴⁹ Στο ίδιο, σελ. 6.

⁵⁰ Για μια πρώτη, ευσύνοπτη, εικόνα της κριτικής της Σχολής της Φρανκφούρτης στη βιομηχανία που παράγει προϊόντα για τησχόλη, βλ. T. W. Adorno, *Σύνοψη της Πολιτιστικής Βιομηχανίας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1989.

⁵¹ Στην πραγματικότητα ενδυματολογική διαφοροποίηση ομάδων νεαρών δεν αποτελεί μεταπολεμικό φαινόμενο. Ο Geoffrey Pearson αναφέρει ότι στην πρώιμη βιομηχανική περίοδο είχαν θεσπιστεί διατάγματα που απαγόρευαν στους μαθητευόμενους των διαφόρων επαγγελματιών να έχουν μακριά μαλλιά και να φοράνε σκουλαρίκια. Επίσης, στα τέλη του 19ου και στις αρχές του επόμενου αιώνα υπήρχαν, συμμορίες νέων που είχαν «υιοθετήσει ομοιόμορφο στιλ ντυσίματος και κόμμωσης» – βλ. G. Pearson, *Hooligan: A History of Respectable Fears*, Λονδίνο: Macmillan, 1982, σ.σ. 190-191, 92-101 και 76-81. Το ζήτημα είναι ότι η μεταπολεμική ενδυματολογική νεανική διαφοροποίηση, εξαιτίας του καταναλωτισμού και της δύναμης των ΜΜΕ, χαρακτηρίζει την πλειοψηφία του νεανικού πληθυσμού και όχι κάποιες μικρές ομάδες του.

⁵² I. Chambers, *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, Λονδίνο: Macmillan, 1986, σελ. 16.

⁵³ Στην πραγματικότητα, το επίπεδο των γεννήσεων πέφτει στη Βρετανία και στη Δ. Γερμανία από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, ενώ στη Γαλλία, τη Δανία και τη Σουηδία από τα μέσα της δεκαετίας του 1950. Πάντως, στα «long '60s» οι κοινωνίες της Ευρώπης αυτοαναπαριστούνται ως «νεανικές κοινωνίες» – βλ. Schildt – Siegfried, ό.π., σ.σ. 17-18.

δημιουργία γούστου από τα κάτω, η άρθρωση πολιτικού λόγου και η παγίωση του λεγόμενου «lifestyle», ως δομικής συνιστώσας μιας ευρείας ομαδικής ταυτότητας.

1.3.3 Η ροκ μουσική και η συγκρότηση της «νεανικής ταυτότητας»

Η εμπορευματοποίηση της μουσικής δεν ξεκίνησε μεταπολεμικά, ούτε με το ροκ εν ρολ (rock' n' roll).⁵⁴ Παρ' όλα αυτά, το ροκ εν ρολ ήταν εκείνο που άλλαξε τον τρόπο με τον οποίο η δημοφιλής λαϊκή μουσική (popular music) θα παραγόταν, θα κυκλοφορούσε στο εμπόριο και θα προσλαμβάνονταν κοινωνικά. Οι δίσκοι ροκ εν ρολ δεν αποτύπωναν απλώς ένα ηχητικό συμβάν την ώρα της εκτέλεσής του αλλά το «ιδεώδες», ένα αντικείμενο λατρείας. Η μορφή του «single» είχε μικρότερο κόστος, ανάλογο με το κόστος των φορητών πικ-απ. Ήταν ένα «πακέτο» το οποίο μπορούσαν να προμηθευτούν οι τινείτζερ με το χαρτζιλίκι από μια περιστασιακή εργασία.⁵⁵ Ταυτόχρονα το ροκ εν ρολ –που είχε τις ρίζες του στη μαύρη μουσική (rhythm 'n' blues) και στη λευκή κάντρι (country music)– εμπεριείχε, έστω και σε ραφιναρισμένη μορφή, μέρος «της αυθάδειας, της σεξουαλικότητας και του αυθορμητισμού» της αφροαμερικανικής κουλτούρας.⁵⁶ Το σπουδαιότερο, όμως, χαρακτηριστικό του νέου αυτού ρυθμού ήταν ότι συνδέθηκε εξ αρχής με μια συγκεκριμένη εικόνα: Η ταινία *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* (*Blackboard Jungle*, 1955) κατέστη το όχημα για να γίνει μαζικά γνωστό το τραγούδι «Rock Around the Clock» του λευκού πρώην κάντρι και νυν ροκενρολά τραγουδιστή Μπιλ Χάλεϊ. Έτσι το ροκ εν ρολ έκανε τον γύρο του κόσμου όχι μόνο ως ρυθμός αλλά και ως σύνολο *χειρονομιών*, οι οποίες δεν περιορίζονταν μόνο στις χορευτικές φιγούρες, αφού συμπεριελάμβαναν και χορό πάνω στα καθίσματα των κινηματοθεάτρων ακόμα και

⁵⁴ «Από τη δεκαετία του 1920 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1950, η μουσική βιομηχανία απευθυνόταν σε ένα κοινό που το αποτελούσαν οικογένειες. Οι δίσκοι έφταναν στον κόσμο μέσω του οικογενειακού ραδιοφώνου και του οικογενειακού φωνόγραφου. Η ανάπτυξη της δισκογραφικής επιχείρησης ακολούθησε δύο διαδικασίες κατά την περίοδο αυτή (κατά τις οποίες συστηματικά αποκλείονταν οι μαύροι μουσικοί από τη δημιουργία επιτυχιών): Πρώτον, για να είναι επιτυχημένος ένας δίσκος όφειλε να υπερβαίνει τις διαφορές μεταξύ των ακροατών: έπρεπε να απευθύνεται σε όλες τις ηλικίες, τις τάξεις, τις φυλές, τις περιοχές, να ακούγεται και από τα δύο φύλα, να είναι συμβατός με κάθε διάθεση, κουλτούρα και αξίες. Δεύτερον, η απόλαυση της μουσικής έπρεπε να μεταφερθεί από την αίθουσα χωρού και το μπαρ στο καθιστικό – η λαϊκή μουσική έχασε δηλαδή την αίσθηση και την αιχμή της επικινδυνότητας, τη συναισθηματικά δοσμένη κριτική της καθημερινότητας. Οι δημοφιλείς δίσκοι έπρεπε να σε ανεβάζουν και να είναι χαρούμενοι, να ταιριάζουν στον κυρίαρχο κύκλο. Μια τέτοια “ωραία” μουσική καθοριζόταν από τα όρια που έθετε η τεχνολογία του πρώιμου ραδιοφώνου και των ηχογραφήσεων [της εποχής]»: Frith, *Sound Effects*, ό.π., σελ. 32.

⁵⁵ Η νέα μαγνητική ταινία ηχογράφησης έδινε τη δυνατότητα επεξεργασίας της μουσικής, οι παραγωγοί δηλαδή των στούντιο, μέσω του μοντάζ και της «ηχογράφησης από πάνω» (overdub) έδιναν ένα προϊόν ηχητικής «μαγείας» ανάλογης με εκείνης του κινηματογραφικού φιλμ – βλ. A. Bennett, *Cultures of popular Music*, Μπάκιγχαμ, Φιλαδέλφεια: Open University Press, 2008, σ.σ. 10-11.

⁵⁶ Για τις ρίζες του ροκ εν ρολ βλ. Frith, *Sound Effects*, ό.π., σ.σ. 12-38 και Κ. Κατσάπης *Ηχοί και Απόηχοι: Κοινωνική Ιστορία του Ροκ Εν Ρολλ Φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2007, σ.σ. 19-33. Η «ραφιναρισμένη» εκδοχή της μαύρης «αυθάδειας» του ροκ εν ρολ διαμορφώθηκε μέσα στα στούντιο και εξ αιτίας των επιταγών της αγοράς: Μόνο οι νεαροί λευκοί καταναλωτές θα μπορούσαν να κάνουν ένα μουσικό προϊόν εμπορικά επιτυχημένο και μαζικό, άρα το προϊόν αυτό θα έπρεπε να μην ηχεί ξένο, υπερβολικά πρωτόλειο και άγριο στα αυτιά τους, ταυτόχρονα όμως θα έπρεπε να είναι όσο «ατίθασο» γίνεται ώστε να διαφοροποιείται από τη «μελό» μουσική των γονέων τους.

βανδαλισμούς. Και όλα αυτά επιτελούνταν παντού.⁵⁷ Δηλαδή, πλέον το προϊόν –στη συγκεκριμένη περίπτωση τα τραγούδια και η εικόνα των εκτελεστών τους– δεν περιορίζεται μόνο στην υλική του μορφή αλλά περικλείει και τον μύθο του. Κατ’ αυτό τον τρόπο οι καταναλωτές του –στη συγκεκριμένη περίπτωση οι ακροατές και χορευτές, οι νέοι που ακολουθούν τις «μουσικές υποκουλτούρες»– δεν περιορίζονται στην αγορά και τη χρήση του, αλλά συμπεριφέρονται «σαν ηθοποιοί στη σκηνή, σε μια ζωή που μοιάζει περισσότερο με θέατρο» – σύμφωνα με την μεταφορά που χρησιμοποιεί ο John Irwin για να περιγράψει τα νεανικά «lifestyles».⁵⁸

Παρότι, όμως, αυτός ο διαχωρισμός της «νεανικής κουλτούρας» από το σύνολο των συμπεριφορών της γονεϊκής γενιάς –και το συνακόλουθο κοινωνιολογικό σχήμα του «χάσματος των γενεών» που προτάθηκε ως ερμηνεία του– δημιούργησε «ηθικούς πανικούς», στην πραγματικότητα δεν αποτελούσε πραγματική απειλή, αφού έκανε το σύστημα παραγωγής και κατανάλωσης να δουλεύει. Ταυτόχρονα, αλληλεπιδρούσε ελάχιστα με το γενικό ιστορικό πλαίσιο, το οποίο διαβαζόταν από τους συγχρόνους του ως ένα εύθραυστο σύνολο γεωπολιτικών ισορροπιών και ανταγωνισμών μεταξύ δυτικού και κομμουνιστικού κόσμου. Έτσι, οι θεωρητικοί της Σχολής της Φρανκφούρτης αποτιμούσαν το ρόλο της πολιτιστικής βιομηχανίας ως εξής:

Η βιομηχανία της κουλτούρας κοροϊδεύει τους καταναλωτές της μ’ αυτό που συνεχώς τους υπόσχεται. Αυτό το γραμμάτιο της ευχαρίστησης, που είναι η δράση και η παρουσίαση ενός θεάματος, παρατείνεται απεριόριστα: η υπόσχεση στην οποία ανάγεται το θέαμα δεν είναι παρά κοροϊδία και αυταπάτη. (...) Εκθέτοντας συνεχώς τα αντικείμενα του πόθου (...) ερεθίζει απλώς τη μη εξιδανικευμένη προκαταρκτική ηδονή που έχει πάρει, πριν από πολύ καιρό και λόγω της συνηθισμένης στέρησης, έναν μαζοχιστικό χαρακτήρα. (...) Η βιομηχανία της κουλτούρας είναι πορνογραφική και σεμνότυφη. Ανάγει τον έρωτα σε ρομάντζο και, μετά απ’ αυτόν τον υποβιβασμό, πολλά πράγματα γίνονται επιτρεπτά, ακόμα και η ακολασία. Αυτή προσφέρεται σε μικρές δόσεις, σαν εμπορική σπесиαιλιτέ, με μια ετικέτα που γράφει επάνω «τολμηρό»⁵⁹.

Και, σαν επιβεβαίωση της κριτικής τους, ο Έλβις Πρίσλεϊ μπορεί από τη μία να σκανδάλιζε την αμερικανική (και όχι μόνο) κοινωνία «αποπλανώντας του λευκούς στην blackness» και διασπείροντας μια νέα αναπαράσταση της ανδρικής σεξουαλικότητας, από την άλλη όμως κούρεψε το «κοκοράκι» του και έσπευσε να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία στη Δυτική Γερμανία – ακριβώς εκεί που το Σιδηρούν Παραπέτασμα χώριζε τον κόσμο στα δύο. Εάν τα πράγματα συνεχίζονταν

⁵⁷ Για τις, λίγο πολύ πανομοιότυπες αντιδράσεις που προκάλεσε η προβολή (ή η απαγόρευση της προβολής) της ταινίας βλ. Κατσάπης, *Ηχοί και Απόηχοι...*, ό.π., σ.σ. 52-54. Επίσης Α. Bennett, *Cultures of Popular Music*, ό.π., σελ. 13.

⁵⁸ J. Irwin, «Notes on the Status of the Concept Subculture» στο Gelder – Thornton, *The Subcultures Reader*, ό.π., σ.σ. 67-69.

⁵⁹ M. Horkheimer – T. Adorno, « Η Βιομηχανία της Κουλτούρας: Ο Διαφωτισμός ως Εξαπάτηση των Μαζών» στο Ζ. Σαρίκας (Επ.), *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*, Αθήνα: Ύψιλον, 1984, σ.σ. 91-92, αναφερόμενοι στο σινεμά.

με αυτό τον τρόπο, οι νέοι της εποχής θα διασκέδαζαν πολύ περισσότερο από τις προηγούμενες γενιές. Σε καμία περίπτωση όμως δεν θα άλλαζαν τον κόσμο.

1.3.4 «The long 60s» ή πώς η νεολαία γίνεται υποκείμενο που «γράφει ιστορία»

Δέκα χρόνια μετά την προβολή της Ζούγκλας του Μαυροπίνακα, το ροκ συγκρότημα The Who τραγούδησε τον απόλυτο ύμνο στη νεολαία, η οποία αυτοκαθοριζόταν επιτιθέμενη στις προηγούμενες γενιές:

Όλοι προσπαθούν να μας ταπεινώσουν – μιλώ για τη γενιά μου / μόνο και μόνο γιατί τριγυρνάμε από 'δω κι από 'κει – μιλώ για τη γενιά μου / όλα φαίνονται τρομαχτικά κρύα – μιλώ για τη γενιά μου / εύχομαι να πεθάνω πριν γεράσω / (...) Γιατί δεν πάτε όλοι να χαθείτε; / Και δεν βάζετε στο μυαλό σας αυτά που λέμε; / Δεν θέλω να κάνω μεγάλη εντύπωση / μιλάω απλώς για τη γενιά μου.⁶⁰

Το πιο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό της «γενιάς των sixties» ήταν ότι επιθυμούσε να υπάρξει ως ιστορικός δράστης (actor) *εδώ και τώρα*, χωρίς να περιμένει, δηλαδή, τη σειρά της για να πάρει την εξουσία. «Θέλουμε τον κόσμο και τον θέλουμε τώρα», τραγουδούσε το 1967 ο Τζιμ Μόρισον και όσοι τον άκουγαν σίγουρα δεν ήταν σε καμία περίπτωση διατεθειμένοι να παίζουν τον ρόλο του Άλλου σε μια κοινωνία όπου οι αξίες της ελευθερίας, της ισότητας και της δημοκρατίας υπήρχαν μόνο κατ' όνομα, σύμφωνα πάντα με το νεανικό βλέμμα. Μια σειρά σημαντικών ιστορικών γεγονότων είχε κάνει τη νεολαία να αμφισβητήσει έντονα το μοντέλο της ανάπτυξης του δυτικού κόσμου – κι αυτό πριν καν επέλθει η οικονομική ύφεση της δεκαετίας του '70.

Ο αγώνας των Αφροαμερικανών για ίσα πολιτικά και κοινωνικά δικαιώματα, ο οποίος βρήκε δυναμικούς συμμάχους στις τάξεις των λευκών σπουδαστών, η αυξημένη ένταση μεταξύ των μεγάλων δυνάμεων του Ψυχρού Πολέμου, ο αντιαποικιοκρατικός αγώνας πολλών εθνών του, λεγόμενου τότε, Τρίτου Κόσμου, ο πόλεμος στο Βιετνάμ ως εμβληματικό παράδειγμα των γεωπολιτικών ανταγωνισμών και η αποστολή χιλιάδων Αμερικανών κληρωτών εκεί, όλα αυτά υπήρξαν γεγονότα που συσπείρωσαν τους νέους στις ΗΠΑ και σε όλες τις ανεπτυγμένες δυτικές χώρες σε ένα πολύμορφο *Κίνημα* που επιδίωξε να ανατρέψει θεσμούς, πολιτικές πρακτικές και θεωρίες, τη συμβατική δόμηση της καθημερινότητας.⁶¹ Εδώ, θα πρέπει να συνυπολογίσουμε το εξαιρετικά υψηλό μορφωτικό επίπεδο των νέων της εποχής, αφού η πρόσβαση στην τριτοβάθμια εκπαίδευση είχε διευρυνθεί με εντυπωσιακό

⁶⁰ The Who, *My Generation* (7", Decca 1965).

⁶¹ Για το *Κίνημα για τα Πολιτικά Δικαιώματα* στις ΗΠΑ βλ. τις σημειώσεις της μεταφράστριας Μ. Λογοθέτη στο E. Neveu, *Κοινωνιολογία των Κοινωνικών Κινήματων και Ιστορίες Κινήματων από το Μεσαίωνα μέχρι Σήμερα*, Αθήνα: Σαββάλας, 2010, σ.σ. 363-365 και Γ. Καραμπελιάς, «The Movement: Από την Αμφισβήτηση στην Έκρηξη» στο Κομμούνα (Εκδ.), *The Movement: Το Αμερικάνικο '68*, Αθήνα: Κομμούνα, 1988, σ.σ. 62-69. Για την κλιμάκωση του πολέμου στο Βιετνάμ και τις ανακατατάξεις στο διεθνές γεωπολιτικό επίπεδο βλ. D. Horowitz, *Από τη Γιάλτα στο Βιετνάμ: Ανατομία της Διεθνούς Πολιτικής Ζωής (1945-1967)*, Αθήνα: Κάλβος, 1975. Για το αντιπολεμικό κίνημα στις ΗΠΑ και στις υπόλοιπες χώρες της Δυτικής Ευρώπης βλ. Schildt – Siegfried, ό.π., σ.σ. 9-10, και κυρίως G. Vialle, «Η Παγκόσμια Έκρηξη» στο Κομμούνα (Εκδ.), '68: *Η Παγκόσμια Έκρηξη*, Αθήνα: Κομμούνα, 1984, σ.σ. 16-108.

ρυθμό: Οι ακμάζουσες δυτικές κοινωνίες προσέφεραν την υλική βάση για την ανάπτυξη του εκπαιδευτικού τομέα, απ' όπου υπολόγιζαν ότι θα αντλήσουν τα εξειδικευμένα στελέχη με τα οποία θα συνέχιζε να λειτουργεί και να βελτιώνεται το αναπτυξιακό τους μοντέλο.⁶² Τα λεγόμενα «κινήματα του '68» – ιδιαίτερα τα γεγονότα του «γαλλικού Μάη»– οδήγησαν τους νέους του δυτικού κόσμου όχι μόνο στη συγκρότηση μιας «νεανικής ταυτότητας» με πολιτικούς όρους, αλλά και στη συνειδητοποίηση ότι συλλογικά θα μπορούσαν να αποτελέσουν ένα δυνατό πiónι στη σκακιέρα της πολιτικής. Θα μπορούσαν να συμμετέχουν στην Ιστορία.⁶³

Συνοψίζοντας, θα ήθελα να παραθέσω μερικά χαρακτηριστικά της «νεολοιίας των 60s», τα οποία καθόρισαν τις ευρύτερες αναπαραστάσεις και αυτοεικόνες των νέων για μία τουλάχιστον δεκαετία ακόμα. Πρώτα απ' όλα, μπορεί οι πολιτικές τους αναφορές να πήγαν από την αριστερή παράδοση, αλλά ο λόγος και οι μέθοδοι πολιτικής δράσης υπήρξαν ολωσδιόλου καινοφανείς. Και αναφέρομαι στη Νέα Αριστερά που μελετούσε τους στίχους του «Blowing in the Wind» –του τραγουδιού του Μπομπ Ντίλαν– και πολύ λιγότερο το *Κεφάλαιο* του Μαρξ ή τα κείμενα του Λένιν – αφού γνώριζε τα «επαναστατικά» όρια της ΕΣΣΔ και πώς οι θεωρίες του κλασικού μαρξισμού έγιναν πράξη. Αντίθετα, αναζητούσε θεωρητική στήριξη στους θεωρητικούς της Σχολής της Φρανκφούρτης, οι οποίοι ασκούν κριτική τόσο στην καταναλωτική κοινωνία όσο και στην αριστερά και επιχειρούν να εφεύρουν μία «νέα πολιτική γλώσσα».⁶⁴ Στην πράξη, μπορεί η ιστορία που έγραφαν οι νέοι των 60s να εκτυλίχθηκε «στο δρόμο» (με διαδηλώσεις, καταλήψεις των πανεπιστημίων και

⁶² Ως τα μέσα της δεκαετίας του 1970, το ποσοστό των φοιτητών μεταξύ των νέων 20-24 ετών αγγίζει το 10% στη Βρετανία, το 19% στην Ολλανδία, πάνω από το 19% στη Σουηδία, το 22% στη Δανία, το 23% στη Γαλλία και το 25% στη Δ. Γερμανία, ενώ το ποσοστό ανδρών και γυναικών ήταν ισόποσο. Ως προς τον άξονα της κοινωνικής στρωμάτωσης, η πρόσβαση στα πανεπιστήμια αυξάνεται όσο κινούμαστε προς το μέσο και ανώτερο επίπεδο: Schildt – Siegfried, ό.π., σελ. 19.

⁶³ Για τα «κινήματα του '68» θα μπορούσε κανείς να ανατρέξει στην παρακάτω βιβλιογραφία: Για τον «γαλλικό Μάη»: D. Cohn-Bendit, *Το Μεγάλο Παζάρι*, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1976, D. Cohn-Bendit κ.λπ, *Το Μήνυμα των Οδοφραγμάτων*, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, χ.χ., Γ. Ι. Μπαμπασάκης, *Μάης του '68: Η Περιπέτεια*, Αθήνα: Ερατώ, 2001. Για τις ΗΠΑ: Κομμούνα (Εκδ.), *The Movement: Το Αμερικάνικο '68*, Αθήνα: Κομμούνα, 1988. Για το «'68» σε παγκόσμιο επίπεδο: D. Cohn-Bendit, *Την Αγαπήσαμε Τόσο την Επανάσταση*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1989 και Κομμούνα (Εκδ.), *'68: Η Παγκόσμια Έκρηξη*, Αθήνα: Κομμούνα, 1984. Ως αναδρομικές αποτιμήσεις, προτείνω τα: T. Ali – P. I. Taibo, *1968*, Αθήνα: Άγρα, 2008 και το αφιέρωμα του περιοδικού *Historien* 9 (2009).

⁶⁴ «Δεν φέρω καμία ευθύνη για ό,τι με αποκαλούν οι *New York Times*. Ποτέ δεν ισχυρίστηκα ότι είμαι ο ιδεολογικός ηγέτης της Αριστεράς και δεν νομίζω ότι η Αριστερά χρειάζεται έναν ιδεολογικό ηγέτη. Εκείνο που δεν χρειάζεται είναι μία ακόμα πατρική εικόνα, έναν άλλο μπαμπά και, οπωσδήποτε, εγώ δεν θέλω να είμαι τέτοιος. (...) Όλοι Αισθανόμαστε (...) ότι η κοινωνία γίνεται όλο και πιο καταπιεστική, καταστροφική όσον αφορά τις ανθρώπινες και φυσικές δυνατότητες για ελευθερία, αυτοκαθορισμό της ανθρώπινης ζωής, διαμόρφωση ατομικής ζωής χωρίς την εκμετάλλευση άλλων. Η Αριστερά πρέπει να βρει τα πρόσφορα μέσα για να συντρίψει το κομφορμιστικό και διεφθαρμένο σύμπαν της πολιτικής γλώσσας και της πολιτικής συμπεριφοράς. Πρέπει να προσπαθήσει να αναπτύξει τη (...) συντριβή της γλώσσας και του προτύπου συμπεριφοράς του διεφθαρμένου πολιτικού σύμπαντος. [Αυτό] είναι ένα υπεράνθρωπο έργο που απαιτεί μια σχεδόν υπεράνθρωπη φαντασία, δηλαδή την προσπάθεια ανακάλυψης μιας γλώσσας και οργάνωσης ενεργειών που δεν [θα] αποτελούν μέρος και εξάρτημα της οικείας πολιτικής συμπεριφοράς και που μπορούν ίσως να γνωστοποιήσουν ότι εκείνοι που εργάζονται εδώ είναι ανθρώπινα όντα με διαφορετικές ανάγκες και διαφορετικούς σκοπούς που δεν έχουν ακόμα επαναφωτισθεί»: H. Marcuse, «Για τη Νέα Αριστερά: Ομιλία 04/12/1968», εις I.S. κ.λπ, *1968: Η Χρονιά που Συγκλόνησε τον Κόσμο*, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1998, σ.σ. 230-235.

οδομαχίες), όμως σίγουρα συντάχθηκε με ένα λεξιλόγιο που τοποθετούνταν στο πεδίο της κουλτούρας. Οι νεαροί άνδρες άφησαν τα μαλλιά τους να μακρύνουν, οι νέες γυναίκες φόρεσαν ρούχα που προξενούσαν ίλιγγο στις μανάδες τους ή έβγαλαν κι αυτά που φορούσαν.⁶⁵ Κι όλοι μαζί άρχισαν να ακούν μια μουσική που στα αυτιά των μεγαλύτερων ακουγόταν ακατανόητη. Εκείνοι όμως μπορούσαν να «πιάσουν τα επαναστατικά της μηνύματα»: *Kick out the jams, motherfuckers!*⁶⁶ Τα «παιδιά του Μαρξ και της κόκα-κόλα»⁶⁷ εκφράζονται καταναλώνοντας, ενώ ταυτόχρονα ασκούν κριτική στην καταναλωτική κοινωνία μέσα από τα καταναλωτικά αγαθά: «Οι πρωταγωνιστές καταναλώνουν και διαδηλώνουν, ναρκισσιστικά ενδοσκοπούν και είναι συλλογικά ακτιβιστές, Chelsea-girls και κοκκινοφρουροί, Ρούντι Ντούτσκε και Τουίγκι», σύμφωνα με το *Spiegel*.⁶⁸ Υπήρξαν δηλαδή ταυτόχρονα και «dedicated followers of fashion» και «street fighting men».⁶⁹

Παράλληλα, μέσα από το *Movement* –ή σε συμμαχία μαζί του– εκφράστηκαν όλες οι ομάδες που αναζητούσαν *κοινωνική ορατότητα*: το *Κίνημα* δηλαδή μετασχηματίστηκε σε *κινήματα* όπως το American Indian Movement, το Women's Liberation Movement (ως όρος κάλυπτε διάφορες οργανώσεις και ομάδες γυναικών), το Gay Liberation Front, οι οργανώσεις των Αφροαμερικανών που ξεκίνησαν από τον αγώνα του Μάρτιν Λούθερ Κινγκ και κατέληξαν –μέσω της ριζοσπαστικής θεωρίας του Μάλκολμ Χ– στους ένοπλους Μαύρους Πάνθηρες.⁷⁰ Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε επίσης και για μια «μοριακή επανάσταση» στο επίπεδο του υποκειμένου και της επιθυμίας του, όπου ζητούμενο είναι όχι η κατάληψη της εξουσίας αλλά η δήλωση πλήθους ταυτοτήτων, οι οποίες συγκροτούνται γύρω από τη φυλή, το φύλο, τη σεξουαλικότητα. Δηλαδή για ζητήματα που έως τότε θεωρούταν ότι δεν άπτονται

⁶⁵ «Μερικοί εκπλήσσονται όταν βλέπουν σε παλιές φωτογραφίες τους Beatles και τους Stones με περιποιημένα κοστούμια και λεπτές γραβάτες. Κατά τα τέλη της δεκαετίας του '60 τα τζιν και τα μπλουζάκια ή οι τριμμένες φόρμες εργασίας και τα στρατιωτικά τζάκετ ήταν το νέο ντύσιμο στις Ηνωμένες Πολιτείες, ωστόσο η επανάσταση των χίπις σήμαινε ότι ο καθένας μπορούσε να φορέσει ό,τι ήθελε, από χιτόνα μέχρι μπέρτα»: B. Miles, *Hippie: Τα Παιδιά των Λουλουδιών*, Αθήνα: Ψυχογιός, 2010, σελ. 18.

⁶⁶ Το σύνθημα που λάνσαρε το συγκρότημα MC 5 θα μπορούσε να αποδοθεί ως «όχι άλλη πίεση, διαλύστε κάθε μορφή περιορισμού» - βλ. MC 5, *Kick Out the Jams* (LP, Elektra 1969). Τα μέλη των MC 5 επιθυμούσαν να λειτουργήσουν και ως πολιτικό κόμμα, το White Panther Party, κατ' αναλογία με το Black Panther Party - βλ. M. Maffi, *Underground*, Αθήνα: Οδυσσεύς, 1983, σ.σ. 121-129.

⁶⁷ Βλ. Πρόκειται δηλώνση του Ζ. Λ. Γκοντάρ, σύμφωνα με την οποία η ταινία *Masculin-Feminin* (1966) θα έπρεπε να ονομαστεί «Τα Παιδιά του Μαρξ και της Κόκα-κόλα» - αναφέρεται στο Schildt - Siegfried, *ό.π.*, σελ. 1.

⁶⁸ Schildt - Siegfried, *ό.π.*, σελ. 1. Ο Άντι Γουόρχολ γύρισε την ταινία *Chelsea Girls* (1966) αναφερόμενος στα κορίτσια –άσημα και διάσημα– που έμεναν στο ξενοδοχείο *Chelsea* της Νέας Υόρκης. Ο Ρούντι Ντούτσκε ήταν ο ηγέτης της SDS και η μεγαλύτερη μορφή του αντιταξιακού κινήματος στη Γερμανία. Η Τουίγκι ήταν το παρονομαστικό για τον λιπόσαρκο σωματότυπο φωτομοντέλο.

⁶⁹ Βλ. Kinks, *Dedicated Follower of Fashion* (7", PYE 1966) και Rolling Stones, *Street Fighting Man* (7", London 1968).

⁷⁰ Βλ. αντίστοιχα P. C. Smith - R. A. Warrior, *Like a Hurricane: The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*, Νέα Υόρκη: The New Press, 1996 και M. Maffi, *Underground*, *ό.π.*, σ.σ. 129-144.

της πολιτικής και είχαν εξοβελιστεί από το δημόσιο λόγο. «Το προσωπικό είχε γίνει πολιτικό».⁷¹

Μέσα σε αυτή την ιστορική ροή γεγονότων και ιδεών, οι νεολαίοι της εποχής προσπάθησαν να γράψουν –στην κυριολεξία– την ιστορία τους, συνδυάζοντας χωρίς φόβο την υποκειμενική εμπειρία με τη Μεγάλη Ιστορία. Εδώ, η περίπτωση του James S. Kunen είναι χαρακτηριστική: Το *Φράουλες και Αίμα* αποτελεί την αφήγηση ενός φοιτητή του Κολούμπια, ο οποίος καλύπτει ως δημοσιογράφος την κατάληψη του πανεπιστημίου το 1968. Με τον αφηγηματικό χρόνο να ταυτίζεται με τον ιστορικό, ο Kunen παρουσιάζεται ως το υποκείμενο που γράφει αυτοστιγμεί την ιστορία που δημιουργεί, μια ιστορία η οποία είναι και «μεγάλη» και «προσωπική» (στις πλέον καθημερινές εκδοχές της).⁷²

Κατά τη δεκαετία του '70, ζητούμενο της ακαδημαϊκής έρευνας, δεν ήταν πλέον η απλή μελέτη και περιγραφή των «υποπολιτισμών» ως κλειστών πλαισίων – «κόσμων μέσα στον κόσμο»– ούτε έπειθε η σύνδεσή τους με την παραβατικότητα. Η νεολαία και «ο κόσμος της», όσο αντισυμβατικός κι αν φαινόταν, δύσκολα θα μπορούσαν να καταταχθούν στο πεδίο του κοινωνικού περιθωρίου. Στο φεστιβάλ του Woodstock είχαν συγκεντρωθεί μισό εκατομμύριο άνθρωποι και, το κυριότερο, δεν ήσαν πλέον βουβοί. Οι κοινωνικοί επιστήμονες, λοιπόν, κλήθηκαν να αφουγραστούν και να ερμηνεύσουν –με ακαδημαϊκά κριτήρια και μεθόδους– τον λόγο που άρθρωναν οι νεολαίοι. Ο ρόλος των ΜΜΕ ως διαμεσολαβητή του λόγου αυτού υπήρξε άλλο ένα δεδομένο που θα έπρεπε να λάβουν σοβαρά υπόψη – δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η αφήγηση του J. Kunen έγινε μάλλον γνωστή από την κινηματογραφική εκδοχή της.⁷³ Είχε λοιπόν γίνει φανερό ότι η κοινωνιολογία του A. K. Cohen και του D. M. Downes ήταν ανεπαρκής. Οι *πολιτισμικές σπουδές* ως νέο ακαδημαϊκό πεδίο έρευνας και παραγωγής γνώσης εμφανίστηκαν για να καλύψουν την ανεπάρκεια που παρουσιάστηκε. Αυτή είναι και η επόμενη έννοια που θα μας απασχολήσει.

⁷¹ Βλ. F. Guattari, *Μοριακή Επανάσταση*, Αθήνα: Κομμούνια, 1984 και M. Colman, *Πολιτική και Προσωπική Ζωή*, Αθήνα: Κομμούνια, 1990. Η Judith Butler αναφέρει ότι «το πρόταγμα που λέει ότι το προσωπικό είναι πολιτικό δεν υποδηλώνει μόνο ότι η υποκειμενική εμπειρία δομείται με βάση τις υπάρχουσες πολιτικές διευθετήσεις αλλά ότι κι εκείνη με τη σειρά της επηρεάζει και δομεί αυτές τις διευθετήσεις» – Βλ. J. Butler, «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία», στο Αθανασίου, Αθηνά (Επ.), *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα: Νήσος, 2006, σελ. 388.

⁷² Βλ. J. S. Kunen, *Φράουλες και Αίμα*, Αθήνα: Φλίππερ, 1973 αλλά και τις αυτοβιογραφικές αφηγήσεις των ηγετικών μορφών του αμερικανικού κινήματος: J. Rubin, *Do It!*, Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη, 1996 και A. Hoffman, *Επανάσταση για την Κάβλα της*, Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη, 1981.

⁷³ Πρόκειται για το φιλμ του Στιούαρτ Χάγκμαν *The Strawberry Statement* (1970).

1.4 Η ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΩΝ «ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ» ΩΣ ΑΥΤΟΝΟΜΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ ΚΛΑΔΟΥ

Προηγουμένως διαπιστώσαμε πως μερικά από τα στοιχεία που χαρακτήριζαν τη δεκαετία του '60 ήταν η μορφοποίηση μιας Αριστεράς της οποίας η οπτική διέφερε κατά πολύ από τα παραδοσιακά λενινιστικά πρότυπα και η ανάδυση της νεολαίας ως δρώσας κοινωνικής οντότητας η οποία συμπάρεσυρε πλήθος ομάδων που συγκροτούνταν γύρω από ταυτότητες φυλής, φύλου και σεξουαλικότητας και οι οποίες επιχειρούσαν να καταστούν κοινωνικά ορατές. Επιθυμία όλων αυτών ήταν να επιβάλλουν τον λόγο που άρθρωναν ως κοινωνικά έγκυρο. Οι κοινωνικοί επιστήμονες, λοιπόν, όφειλαν πλέον να εξετάσουν όχι τη «φυσική ιστορία» των κοινωνικών ομάδων και τους μεταξύ τους συσχετισμούς, αλλά τον λόγο που εκείνες παρήγαγαν. Να δουν όχι τι είναι τα αντικείμενα της μελέτης αλλά τι λένε ως υποκείμενα.

Οι απαρχές των *πολιτισμικών σπουδών*, όπως τις εννοούμε σήμερα, θα μπορούσαν να τοποθετηθούν στο 1964, όταν ιδρύθηκε το Κέντρο Σύγχρονων Πολιτισμικών Σπουδών (Centre for Contemporary Cultural Studies – C.C.C.S.) στο πανεπιστήμιο του Μπέρμινγκχαμ. Το κλειδί για την κατανόηση της οπτικής με την οποία το CCCS προσέγγισε το αντικείμενό του είναι η έννοια της *κοινωνικής τάξης*.⁷⁴ Η σκέψη των μελετητών του CCCS επηρεάστηκε από την ακαδημαϊκή παραγωγή των βρετανών μαρξιστών Raymond Williams, Richard Hoggart –ο οποίος υπήρξε και ο πρώτος διευθυντής του Κέντρου– και E.P. Thompson, από τα κείμενα του Louis Althusser και του Antonio Gramsci και, σε δεύτερη φάση, από τον δομισμό του πρώιμου Roland Barthes.⁷⁵

1.4.1 Οι απαρχές των πολιτισμικών σπουδών και η σύλληψη της τάξης ως πολιτισμικής κοινότητας

«Με τον όρο τάξη κατανοώ ένα ιστορικό φαινόμενο που ενοποιεί μια σειρά ανόμοια και, εκ πρώτης όψεως ασύνδετα γεγονότα, τα οποία βρίσκονται και στο βιωμένο ακατέργαστο υλικό και στη συνείδηση. Υπογραμμίζω ότι πρόκειται για *ιστορικό* φαινόμενο. Δεν βλέπω την τάξη ως “δομή”, ούτε καν ως “κατηγορία”, αλλά σαν κάτι που συμβαίνει τελικά (και που μπορούμε να διαπιστώσουμε πως έχει συμβεί) μέσα στις ανθρώπινες σχέσεις»⁷⁶. Με αυτά τα λόγια ο E. P. Thompson καθορίζει την

⁷⁴ Gelder, *Subcultures...*, ό.π., σελ. 83.

⁷⁵ K. Gelder, «Εισαγωγή στο δεύτερο μέρος» του Gelder – Thornton, *The Subcultures Reader*, ό.π., σ.σ. 83-84.

⁷⁶ E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Λονδίνο: Penguin, 1991, σελ. 8. Και στον επίλογο ο συγγραφέας επαναλαμβάνει: η εργατική τάξη «δεν είναι πράγμα, είναι συμβάν (happening)», *στο ίδιο*, σελ. 939.

έννοια της *τάξης* στον πρόλογο του *The Making of the English Working Class* (1964) και οριοθετεί την εργατική τάξη (και τη συνείδησή της) μάλλον με πολιτισμικά παρά με οικονομικά, κριτήρια, δηλαδή με όρους των κοινών της εμπειριών, τελετουργιών και παραδόσεων: «Η ταξική συνείδηση είναι ο τρόπος με τον οποίο αυτές οι εμπειρίες μεταφράζονται με πολιτισμικούς όρους: ενσωματωμένες σε παραδόσεις, σε συστήματα αξιών, σε ιδέες και σε θεσμικές μορφές»⁷⁷.

Συνεχίζοντας, ο βρετανός ιστορικός, αποτυπώνει την εργατική τάξη με όρους σύγκρουσης και την καθορίζει μέσω της ετεροδοξίας της απέναντι στις τάξεις που κατέχουν περιουσία: «Την περίοδο 1780-1832, οι περισσότεροι από τους ανθρώπους της αγγλικής εργατικής τάξης άρχισαν να αισθάνονται μια ταυτότητα συμφερόντων, κοινή σε αυτούς και αντίθετη με τους κυριάρχους και τους εργοδότες τους»⁷⁸.

Ταυτόχρονα, ο ίδιος είδε την εργατική τάξη ως *κοινότητα*, ή σύνολο κοινοτήτων: Οι «φιλικές εταιρείες» (friendly societies), με την «απλή κυτταρική δομή» και το «ήθος αλληλοβοήθειας στην καθημερινή εργασία», «υπήρχαν σε πολλές κοινότητες και τις επηρέασαν πολιτιστικά. (...) Η γλώσσα του “κοινωνικού ανθρώπου” που χρησιμοποιούσαν συνέβαλε στην ανάπτυξη της συνείδησης της εργατικής τάξης. (...) Αυτός ήταν ο υποπολιτισμός απ’ όπου αναδύθηκαν οι εργατικές ενώσεις (trade unions) και εδώ εκπαιδεύτηκαν τα στελέχη τους»⁷⁹. Τέλος, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι το έργο του E. P. Thompson επέδρασε στη σκέψη του CCCS με τη γενικότερη θεώρηση της ιστορίας του, μιας «ιστορίας από τα κάτω» (history from below).⁸⁰

Η σκέψη του Raymond Williams στο *Culture and Society* (1958) ξεκινά από έναν ευρύτερο ιστορικό απολογισμό της έννοιας του πολιτισμού:

Η οργανωτική αρχή αυτού του βιβλίου είναι (...) ότι η ιδέα της κουλτούρας (culture) και η ίδια η λέξη, στις γενικές μοντέρνες χρήσεις της, μπήκε στην αγγλική σκέψη στην περίοδο που αποκαλούμε κοινώς Βιομηχανική Επανάσταση. Το βιβλίο είναι μια προσπάθεια να δείξω πώς και γιατί αυτό συνέβη και να παρακολουθήσω την ιδέα ως τις μέρες μας. Συνεπώς γίνεται ένας απολογισμός και μια ερμηνεία των αντιδράσεών μας, σε επίπεδο σκέψης και συναισθημάτων, απέναντι στις αλλαγές που επήλθαν στην αγγλική κοινωνία, από τα τέλη του 18ου αιώνα. Μόνο εντός αυτού του συγκεκριμένου μπορούν να κατανοηθούν η χρήση του όρου “κουλτούρα” και τα ζητήματα στα οποία αναφέρεται η λέξη⁸¹.

Για να πετύχει τον στόχο του δίνει τον χάρτη των αλλαγών στις σημασίες των λέξεων-εννοιών: *βιομηχανία, δημοκρατία, τάξη, τέχνη, πολιτισμός*.

⁷⁷ Στο ίδιο, σελ. 9.

⁷⁸ Στο ίδιο, σελ. 11.

⁷⁹ Στο ίδιο, σ.σ. 461-462.

⁸⁰ Για την «ιστορία από τα κάτω» και για όλο τον διάλογο περί της συγκεκριμένης ιστορικής τάσης, βλ. G. G. Iggers, *Η Ιστοριογραφία στον Εικοστό Αιώνα: Από την Επιστημονική Αντικειμενικότητα στην Πρόκληση του Μεταμοντερνισμού*, Αθήνα: Νεφέλη, 1999, σ.σ. 120-124.

⁸¹ R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Χαρμونتγουόρθ, Μίντλσεξ: Penguin, 1979, σελ. 11.

Η αλλαγή στη χρήση τους, αυτή την περίοδο που εξετάζουμε, μαρτυρά μια γενικότερη αλλαγή στον χαρακτηριστικό τρόπο σκέψης μας για την κοινή μας ζωή: για τους κοινωνικούς, πολιτικούς και οικονομικούς θεσμούς, για τους τρόπους με τους οποίους αυτοί οι θεσμοί σχεδιάστηκαν να ενσωματωθούν και για τις σχέσεις με τους θεσμούς αυτούς και τους στόχους των δραστηριοτήτων μας στη μάθηση, την εκπαίδευση και στις τέχνες⁸².

Ο συγγραφέας καθορίζει τον πολιτισμό με βάση τους τρόπους με τους οποίους οι καθημερινοί άνθρωποι, δηλαδή η εργατική τάξη, δίνουν συλλογικά νόημα στη ζωή τους. Το τελευταίο μέρος του έργου αποτελεί παράθεση των σκέψεών του για την κατάσταση της εργατικής τάξης εκείνη την εποχή: η εκβιομηχάνιση έχει θρυμματίσει τις παραδοσιακές πολιτισμικές μορφές της εργατικής τάξης αντί να τους δίνει συνάφεια, και στη δεκαετία του '50, η διαδικασία αυτή έχει κορυφωθεί με τη μαζική επικοινωνία και τη μαζική κουλτούρα.⁸³

Εκείνο που είχε μεγαλύτερη σημασία για τους μελλοντικούς ερευνητές των πολιτισμικών σπουδών ήταν η ερμηνεία της εργατικής τάξης ως έκφρασης κοινωνικότητας, δηλαδή ως *κοινότητα* που διαχωρίζεται πλήρως από την αστική κουλτούρα η οποία στηρίζεται στην ιδέα του ατομικισμού: Η κουλτούρα της εργατικής τάξης «δεν είναι η προλεταριακή τέχνη ή οι εργατικές κατοικίες ή η συγκεκριμένη χρήση της γλώσσας. Είναι, μάλλον, η βασική συλλογική ιδέα και οι θεσμοί, ο τρόπος συμπεριφοράς, οι συνήθειες της σκέψης και οι στόχοι που απορρέουν από αυτή. Παρομοίως, η αστική κουλτούρα είναι η βασική ατομικιστική ιδέα και οι θεσμοί, ο τρόπος συμπεριφοράς, οι συνήθειες της σκέψης και οι στόχοι που απορρέουν από εκείνη. (...) Η κουλτούρα της εργατικής τάξης είναι πρωτίστως κοινωνική (αφού δημιούργησε θεσμούς) παρά ατομική (με την έννοια της διανοητικής εργασίας ή των επινοήσεων)»⁸⁴. Τέλος, βασικό επίσης στοιχείο για τις μετέπειτα πολιτισμικές σπουδές, είναι η ανησυχία του Williams για το, υπέρμετρο ίσως, αίσθημα *αλληλεγγύης*, το οποίο είναι αυτοφύες στην κοινότητα της εργατικής τάξης αλλά κάνει την κουλτούρα της λιγότερο ανοιχτή και προοδευτική. Συνεπώς, ο πολιτικός στόχος, θα λέγαμε, του Williams είναι να ενοποιήσει την εργατική τάξη, να την δομήσει πάνω σε ένα Εμείς, σαν κι αυτό που υπήρχε στις *friendly societies* που περιέγραψε ο E. P. Thompson.

Ο Richard Hoggart, μελετώντας τα λαϊκά έντυπα που εκδίδονταν στην Αγγλία, αναφέρεται στις «αλλαγές που επήλθαν στην εργατική τάξη τα τελευταία 30-40 χρόνια» ως συνέπεια των μαζικών εκδόσεων – αλλά και των υπόλοιπων μαζικών μορφών ψυχαγωγίας, συμπεριλαμβανομένου του σινεμά και του ραδιοφώνου.⁸⁵ Εξ

⁸² Στο ίδιο, σελ. 13.

⁸³ Στο ίδιο, σ.σ. 285-323.

⁸⁴ Στο ίδιο, σελ. 313.

⁸⁵ R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, Χαρμοντογουόρθ, Μίντλσεξ: Penguin, 1968, σελ. 9.

αρχής τοποθετείται αμυντικά απέναντι σε ένα, σοβαρό για την εποχή και τη γνώμη του, πολιτικό πρόβλημα: «Λένε ότι δεν υπάρχει πλέον εργατική τάξη στην Αγγλία...» γιατί δήθεν επήλθε μια αναίμακτη επανάσταση που συμπύκνωσε την κοινωνική στρωμάτωση σε μια κατώτερη μέση και μια καθαρά μεσαία τάξη. Ωστόσο, ο Hoggart λέει ότι παρ' όλες τις αλλαγές, οι στάσεις (attitudes) μετασχηματίζονται πιο αργά απ' όσο συνειδητοποιούμε και καταλήγει ότι «οι άνθρωποι της εργατικής τάξης διατηρούν μερικές παλιές, εσωτερικευμένες αντιστάσεις»⁸⁶. Στο *The Uses of Literacy* (1957) λοιπόν ιχνογραφεί μια ολόκληρη κοινότητα στην καθημερινή της ζωή, μια κοινωνική οντότητα που χαρακτηρίζεται από τις προφορικές της παραδόσεις,⁸⁷ την αίσθηση της γειτονιάς και των οικογενειακών δεσμών⁸⁸.

Σε αντίθεση με τον E. P. Thompson, ο οποίος στηρίζει την ταυτότητα της εργατικής τάξης στην αντίθεσή της απέναντι στην αστική, ο Hoggart τονίζει την ομοιομορφία της – παρότι της προσδίδει μια ήπια αντιθετική μορφή «Εκείνοι κι Εμείς»⁸⁹: «Η ισχυρή αίσθηση της ομάδας μεταξύ των ανθρώπων της εργατικής τάξης εκφράζεται ως απαίτηση για συμφωνία και ένταξη. Η ομάδα είναι θερμή και φιλική. Καταβάλλει προσπάθεια να κάνει τη ζωή [της] πιο ευχάριστη και διαχειρίσιμη, αλλά εφαρμόζει και σκληρές μεθόδους σε όσους, εκ των έσω, αρχίσουν να κρίνουν τις αξίες της»⁹⁰.

Τελικά στο έργο του Hoggart υπάρχει διάχυτη μια κάπως μεγαλύτερη νοσταλγία για την παλιά εργατική τάξη, σε σχέση με το βιβλίο του Williams: Εδώ ο συγγραφέας προσπαθεί να προστατέψει την εργατική τάξη από τις σύγχρονες συνθήκες ζωής, στεγανοποιώντας την από τη μαζική επικοινωνία και τη μαζική κουλτούρα, τους βασικούς εχθρούς και διαβρωτές της κοινότητας.⁹¹ Για εμάς, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι αναφορές του σε εκείνους που *εγκαταλείπουν* την εργατική τάξη. Σε αυτό το σημείο παραθέτει δύο παραδείγματα. Πρώτα, το «αγόρι με την υποτροφία», εκείνον δηλαδή που αφήνει την κοινότητα για να ανέβει κοινωνικά – ακριβώς το αντίθετο από τους συμμορίτες του A. K. Cohen και τη διαδικασία «αυτορύθμισης» μέσω της παραβατικής υποκουλτούρας τους.⁹² Η δεύτερη περίπτωση είναι τα «αγόρια του τζουκ-μποξ»: υπό την επίδραση της μαζικής κουλτούρας, οι νέοι της εργατικής τάξης περνούν τα απογεύματά τους «ακούγοντας [κατά κανόνα αμερικάνικη] μουσική στα τζουκ-μποξ των μιλκ-μπαρ». Εδώ, ο Hoggart θέτει με έμμεσο τρόπο το πρόβλημα της *έλλειψης στέγης* για τους νέους της

⁸⁶ Στο ίδιο, σ.σ. 13-14.

⁸⁷ Στο ίδιο, σ.σ. 27-33.

⁸⁸ Στο ίδιο, σ.σ. 41-53 και 53-58 – η αναφορά στη σελ. 53.

⁸⁹ Στο ίδιο, σ.σ. 72-101.

⁹⁰ Στο ίδιο, σ.σ. 178-189 – η αναφορά στη σελ. 178.

⁹¹ Στο ίδιο, σ.σ. 330-343.

⁹² Στο ίδιο, σ.σ. 291-304.

εργατικής τάξης, οι οποίοι εγκαταλείπουν την κοινότητα για να ενταχθούν σε μία υποκοουλτούρα. Σε αντίθεση με το «αγόρι της υποτροφίας», οι νέοι αυτοί κινούνται καθοδικά, βρίσκονται δηλαδή σε μια λούμπεν κατάσταση.⁹³

Παρότι η εκ των υστέρων κριτική που ασκήθηκε στα έργα των Williams και Hoggart έδινε έμφαση στα νοσταλγικά τους στοιχεία –στην ουσία μιλούσαν για μια χαμένη οντότητα–, ο προσανατολισμός τους στο φαντασιακό επίπεδο της (εργατικής) κοινότητας, η οποία προσδιοριζόταν όχι από το τι έχει αλλά από το τι είχε χάσει, και προσπαθούσε να το αναβιώσει, άνοιξε μία νέα δίοδο για την ερμηνεία των υποπολιτισμών. Τέλος, με βάση την ταξική τοποθέτηση, η ίδια η έννοια της υποκοουλτούρας έλαβε ένα νέο νόημα.⁹⁴

1.4.2 Οι υποκοουλτούρες των νέων της εργατικής τάξης ως «μαγική επίλυση» των αντιφάσεων της γονεϊκής κουλτούρας

Το 1972, εκδόθηκε και η πρώτη μελέτη που παρήγαγε το CCCS, του οποίου τη διεύθυνση πλέον είχε αναλάβει ο Stuart Hall. Επρόκειτο για το εκτενές άρθρο «Subcultural Conflict and Working-Class Community» του Phil Cohen.⁹⁵ Αντικείμενο της έρευνας ήταν η «κατεξοχήν εργατική κοινότητα» στο 1ο Εντ του Λονδίνου, όπου, κατά τη δεκαετία του '50, είχε εφαρμοστεί μια πολιτική οικιστικής ανάπτυξης, με αποτέλεσμα να «καταστραφεί η λειτουργία του δρόμου, της τοπικής παμπ, του μαγαζιού της γωνίας, ως αρθρώσεων του κοινόχρηστου χώρου», αλλά και να διασκορπιστούν τα δίκτυα συγγένειας.⁹⁶ Δηλαδή, ο Ph. Cohen καθόριζε τη συγκεκριμένη κοινότητα με βάση τη σταθερότητά της, τα δίκτυα συγγένειας, την τοπική οικονομία, το αίσθημα γειτονίας και γειτονιάς, την κοινή αίσθηση των παραδόσεων. Το βασικό, όμως, στοιχείο της μελέτης ήταν ότι επικεντρωνόταν στη νεολαία της κοινότητας: οι νέοι βίωναν τη *γονεϊκή κουλτούρα* ως περιοριστική (αφού τους γυρίζει στο σπίτι και στα στενά όρια της γειτονιάς), δηλαδή το δίπολο Εμείς-Εκείνοι –το οποίο στους Hoggart, Williams και E. P. Thompson έπαιρνε τη μορφή «εργάτες-αστοί»– εδώ μεταφραζόταν σε «γονείς-παιδιά».

Ο Ph. Cohen υποστήριζε ότι η σύγχρονη καταναλωτική κοινωνία και ο «εκμοντερνισμός» ωθούν τους νέους σε μια νέα κατεύθυνση όπου κυριαρχεί η κινητικότητα, ησχόλη και η απόλαυση. Κι έτσι επέρχεται μια ρήξη στους δεσμούς που διατηρούν με την κοινότητα, άρα αποξενώνονται από αυτή. Σαν αντιστάθμισμα (solution), οι νέοι «δημιουργούν συγκεκριμένες νεανικές υποκοουλτούρες αντιδρώντας

⁹³ Στο ίδιο, σ.σ. 246-250.

⁹⁴ Για την κριτική στους Hoggart, Williams και E.P Thompson βλ. Gelder, *Subcultures*, ό.π., σ.σ. 48-49.

⁹⁵ Η μελέτη δημοσιεύθηκε στο πολυγραφημένο δακτυλόγραφο πρώτο τεύχος των *Φύλλων Εργασίας στις Πολιτισμικές Σπουδές* που εξέδιδε το Κέντρο.

⁹⁶ Ph. Cohen, «Subcultural Conflict and Working-Class Community» στο Gelder – Thornton, *The Subcultures Reader*, ό.π., σ.σ. 90-91.

στη γονεϊκή κουλτούρα». Οι υποκουλτούρες –οι οποίες έχουν τη βάση τους στην κουλτούρα της εργατικής τάξης, άρα στους ίδιους τους γονείς των μελών τους– έχουν μια λανθάνουσα λειτουργία: «Εκφράζουν και επιλύουν, αλλά με τρόπο “μαγικό”, τις αντιφάσεις που υποβόσκουν ή παραμένουν άλυτες εντός της γονεϊκής κουλτούρας»⁹⁷. Το ντύσιμο και η μουσική των μοντς (mods) αντικατόπτριζε την ηδονιστική εικόνα του καταναλωτισμού της αφθονίας, καθώς οι νέοι αυτοί φαντασιώνονταν μια ανοδική κοινωνική κινητικότητα. Οι πάρκας (parkas), δηλαδή «τα παιδιά με τα σκούτερ» –το ενδιάμεσο στάδιο μεταξύ μοντς και σκίνχεντς (skinheads)– διώχνουν σταδιακά τα μη-εργατικά στοιχεία που είχαν εισαγάγει οι μοντς και «επανεπιβεβαιώνουν τα ντόπια συστατικά στην αργκό και το τελετουργικό, ως μήτρα της υποπολιτισμικής τους ταυτότητας». Οι σκίνχεντς –το σπιλ των οποίων αποτέλεσε τη συστηματική αντιστροφή των μοντς– ξαναγυρνούν στην εικόνα του εργάτη αλλά με την καθοδική, τη λούμπεν, μορφή της. Η στολή του σκίνχεντ είναι ένα «είδος καρικατούρας του υποδειγματικού εργάτη», δηλαδή της «αυτοεικόνας της εργατικής τάξης όπως παραμορφώθηκε από τις αντιλήψεις της μεσαίας τάξης». Αποτελεί έτσι μια «μεταδήλωση για όλη τη διαδικασία της κοινωνικής κινητικότητας». Ταυτόχρονα, οι σκίνχεντς ενσωματώνουν, σε ακραίο θα έλεγε κανείς επίπεδο, στοιχεία της γονεϊκής κουλτούρας όπως ο ανδρισμός (machismo, η υποσυνείδητη δυναμική της εργασιακής ηθικής όταν μεταφέρεται εκτός εργασιακού περιβάλλοντος) ο οποίος καταλήγει στο κύμα του «τσακίσματος αδερφών» (queer bashing) την περίοδο 1968-70.⁹⁸

Συνεχίζοντας, ο Phil Cohen διαπιστώνει άλλα τρία ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά των υποπολιτισμών: α) μπορεί, ως συμβολικές δομές, να παρέχουν ένα αίσθημα συγγένειας με όρους κοινού lifestyle, αλλά δεν δίνουν μορφοποιημένες και αποκρυσταλλωμένες μορφές ομάδας, β) ξεπερνούν το πρόβλημα αυτό μέσω της εγγραφής τους στην *εδαφικότητα* (territoriality), κι έτσι, η υποκουλτούρα εισχωρεί στην αντικειμενική πραγματικότητα, δηλαδή η πρόσδεση των σκίνχεντς με τη συγκεκριμένη γειτονιά και την τοπική ποδοσφαιρική ομάδα αποκτά υποπολιτισμική αξία και –φαντασιακά– αποκαθιστά τη χαμένη αλληλεγγύη της κοινότητας, γ) ο Ph. Cohen δεν θεωρεί τις υποκουλτούρες παραβατικές, τουλάχιστον σύμφωνα με τη γραμμή που είχε χαράξει η Σχολή του Σικάγου.⁹⁹

⁹⁷ Στο ίδιο, σελ. 94.

⁹⁸ Στο ίδιο, σελ. 95. Συμπληρωματικά, γενικότερες πληροφορίες για τους mods μπορεί κανείς να αντλήσει από τα: T. Rawlings, *Mod, A Very British Phenomenon*, Λονδίνο: Omnibus Press, 2000 και P. Hewitt, *The Soul Stylists: Six Decades Of Modernism – From Mods to Casuals*, Εδιμβούργο: Mainstream Publishing, 2008. Για την πρώτη περίοδο των skinheads, στην οποία αναφέρεται ο Ph. Cohen, βλ. N. Knight, *Skinhead*, ό.π., σ.σ. 8-11 και X. Συμβουλίδης, *Οι! Η Μουσική των Skinheads*, Ιωάννινα: Ισνάφι, 2008, σ.σ. 39-44.

⁹⁹ Ph. Cohen, «Subcultural Conflict and Working-Class Community», ό.π., σ.σ. 96-99.

Οι υπόλοιποι ερευνητές του Κέντρου επεξεργάστηκαν τις προτάσεις του Phil Cohen με σκοπό να ολοκληρώσουν μια γενικότερη θεωρία για τις νεανικές κουλτούρες. Το καταστατικό κείμενο του CCCS για τη νέα αυτή προσέγγιση των υποπολιτισμών και της νεανικής κουλτούρας δημοσιεύθηκε στα *Φύλλα Εργασιών στις Πολιτισμικές Σπουδές* το 1975 και κυκλοφόρησε στην αγορά με τον τίτλο *Resistance Through Rituals*, ένα χρόνο αργότερα. Η πίστη ότι το Κέντρο κάνει μία τομή στην ερμηνεία των υποπολιτισμών –και κατ' επέκταση στις πολιτισμικές σπουδές– φαίνεται στη συλλογική υπογραφή (από τους John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson και Brian Roberts) του «Subcultures, Cultures and Class» και από την μεγάλη –για άρθρο– έκτασή του (καταλαμβάνει περίπου εβδομήντα σελίδες).

Οι τέσσερις ερευνητές δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην *ταξικότητα* των υποπολιτισμών απ' ότι ο Ph. Cohen. Σε ένα περιβάλλον στο οποίο κερδίζουν όλο και περισσότερο έδαφος οι θεωρίες περί συμπίεσης της κοινωνικής διαστρωμάτωσης και «αστικοποίησης» (*embourgeoisement*) της εργατικής τάξης, εξαιτίας της εμφανούς βελτίωσης της οικονομικής της κατάστασης μεταπολεμικά και της πολιτικής συναίνεσης, η ομάδα του CCCS διαπιστώνει ότι εντούτοις υπάρχει «συνεχής άρνηση [της εργατικής τάξης] να εξαφανιστεί ως βασική διάσταση και δυναμική της κοινωνικής δομής»¹⁰⁰. «Οι πιο επιδέξιες και γόνιμες πλευρές της ανάλυσης [του Ph. Cohen] βρίσκονται στον τρόπο με τον οποίο οι υποκουλτούρες δείχνουν να θίγουν ένα κοινό τους ταξικό πρόβλημα και στο ότι προσπαθούν να επιλύσουν, μέσω μίας "φαντασιακής σχέσης" (δηλαδή ιδεολογικά), τις "πραγματικές σχέσεις" τις οποίες διαφορετικά δεν θα μπορούσαν να ξεπεράσουν. (...) Όμως το ότι οι άνθρωποι βιώνουν, σε επίπεδο ιδεολογίας, μια "φαντασιακή σχέση" με τις πραγματικές συνθήκες της ύπαρξής τους δεν είναι κάτι που περιορίζεται στις υποκουλτούρες»¹⁰¹. Δηλαδή, αναρωτιούνται, *τι διαφορετικό έχουν οι υποκουλτούρες;*

Για να λύσουν αυτό το πρόβλημα, οι τέσσερις ερευνητές, καταφεύγουν στον Antonio Gramsci και την έννοια της *ηγεμονίας*, «η οποία λειτουργεί μέσω της ιδεολογίας, όχι όμως με ψευδείς ιδέες, αντιλήψεις και ορισμούς [αλλά] πρωτίστως με το να εντάσσει τις υποτελείς τάξεις στους βασικούς θεσμούς και τις δομές που στηρίζουν τη δύναμη και την εξουσία της κυρίαρχης τάξης», δηλαδή, δημιουργώντας τη *συναίνεση* των υποτελών τάξεων.¹⁰² Σε σχέση με την ηγεμονία μιας κυρίαρχης τάξης, η εργατική τάξη είναι, εξ' ορισμού, μια *υποτελής* κοινωνική και πολιτισμική

¹⁰⁰ J. Clarke κ.λπ., «Subcultures, Cultures and Class» στο S. Hall – T. Jefferson (Επ.), *Resistance Through Rituals: Youth Cultures in Post-war Britain*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2005, σ.σ. 24-25.

¹⁰¹ Στο ίδιο, σελ. 33.

¹⁰² Στο ίδιο, σ.σ. 39-40. Εν συντομία, ο όρος *ηγεμονία* περιγράφει τα μέσα με τα οποία οι κυρίαρχες τάξεις διασφαλίζουν την εξουσία τους πάνω στις υποτελείς, όχι μέσω του εξαναγκασμού αλλά εξασφαλίζοντας τη συναίνεσή τους. Αυτό επιτυγχάνεται με συνεχείς διαδικασίες διαπραγμάτευσης και κανονικοποιήσεων. Για μια πιο συνολική εικόνα της έννοιας της *ηγεμονίας* στον Gramsci, βλ. και L. Gruppi, *Η Έννοια της Ηγεμονίας στον Γκράμσι*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1977.

μορφοποίηση. Παρ' όλα αυτά, «η ηγεμονία ποτέ δεν θα μπορέσει ολοκληρωτικά και απόλυτα να αφομοιώσει την εργατική τάξη στο κυρίαρχο σύστημα. (...) Η υποτελής τάξη έχει αναπτύξει την δική της κουλτούρα, τις δικές της μορφές κοινωνικών σχέσεων, δικούς της χαρακτηριστικούς θεσμούς, αξίες, τρόπους ζωής. Η ταξική πάλη δεν εξαφανίζεται, είναι ενσωματωμένη σε αυτή την κουλτούρα (παρά την ιδεολογία της αφθονίας), έως ότου [τουλάχιστον] εξαφανιστούν οι παραγωγικές σχέσεις που την παράγουν και την στηρίζουν»¹⁰³. Επειδή η συναίνεση –την οποία απαιτεί και έχει σαν στόχο η ηγεμονία για να διατηρηθεί– δεν είναι πάντα δεδομένη, υπάρχουν οι «θεσμικές λύσεις», μορφές *διαπραγμάτευσης* στις σχέσεις της υποτελούς με την κυρίαρχη κουλτούρα (όπως π.χ. στο εργοστάσιο, όπου η εργασιακή κουλτούρα παρέχει ένα ολόκληρο οπλοστάσιο μεθόδων και συμπεριφορών για να διατηρηθεί ένα επίπεδο εργατικού ελέγχου στην παραγωγή, και στο σχολείο, όπου έτσι λειτουργεί η «φασαρία» των παιδιών που δεν μπορούν να ακολουθήσουν το ρυθμό διδασκαλίας).¹⁰⁴ Καθεμία από τις στρατηγικές αντίστασης κινητοποιεί συγκεκριμένο ρεαλιστικό υλικό και συγκεκριμένα κοινωνικά στοιχεία. Ωστόσο, δεν έχουν όμως όλες το ίδιο βάρος, ούτε είναι όλες αντι-ηγεμονικές.¹⁰⁵

Συμπερασματικά, σύμφωνα με τους ερευνητές του CCCS, οι υποκουλτούρες των νέων της εργατικής τάξης: α) μορφοποιούνται στο επίπεδο των κοινωνικών και πολιτισμικών σχέσεων της τάξης τους, β) δεν είναι απλώς «ιδεολογικές» κατασκευές, γ) διεκδικούν και κερδίζουν χώρο στη γειτονιά και τους θεσμούς (αλλά και στον χρόνο, στο επίπεδο της ψυχαγωγίας και τηςσχόλης), δ) εστιάζουν σε πράγματα που άμεσα ενδιαφέρουν την ομάδα αλλά και στην εσωτερική ζωή αυτής, ε) υφαρπάζουν και προσαρμόζουν υλικά αντικείμενα της κυρίαρχης κουλτούρας –δημιουργούν δηλαδή ένα διαφοροποιημένο «στιλ»–, εκφράζοντας έτσι τη συλλογικότητά τους, στ) όλα αυτά ενσωματώνονται σε τελετουργίες, ζ) κωδικοποιούν και ταξινομούν τον έξω κόσμο με όρους που μόνο στο εσωτερικό της υποκουλτούρας είναι γνωστοί και κατανοητοί, η) αναπτύσσουν μια προοπτική για το μέλλον – τουλάχιστον για το άμεσο. Δηλαδή, καταλήγουν οι τέσσερις συγγραφείς, παρόλο που οι υποκουλτούρες δεν είναι ιδεολογικές, «έχουν ιδεολογική κατεύθυνση» και, μέσω αυτών, οι νέοι έχουν «μία στρατηγική για να διαπραγματευτούν τη συλλογική τους ύπαρξη». Επειδή, όμως, οι λύσεις που δίνουν βρίσκονται σε συμβολικό επίπεδο, είναι καταδικασμένες να αποτύχουν: η υποκουλτούρα δεν θα λύσει το πρόβλημα της

¹⁰³ Clarke κ.λπ., «Subcultures, Cultures and Class», ό.π., σελ. 41. Με δεδομένο ότι τα *Τετράδια της Φυλακής* του Gramsci εκδόθηκαν στα αγγλικά το 1971 και εξαιτίας των παραπομπών των συγγραφέων στον Althusser (σχετικά με την έννοια της «ιδεολογικής υποκειμενικής μορφοποίησης») και στον Ν. Πουλαντζά (σχετικά με τους «ιδεολογικούς κρατικούς μηχανισμούς»), ο Κ. Gelder υποστηρίζει ότι «από εκείνη τη στιγμή, το CCCS έγινε νεομαρξιστικό» – βλ. Κ. Gelder, *Subcultures*, ό.π., σελ. 89.

¹⁰⁴ Clarke κ.λπ., «Subcultures, Cultures and Class», ό.π., σ.σ. 41-43.

¹⁰⁵ Στο ίδιο, σ.σ. 44-45.

ανεργίας των νέων της εργατικής τάξης, τα εκπαιδευτικά τους μειονεκτήματα, το μέλλον που είναι γεμάτο «δουλειές του ποδαριού» και τους χαμηλούς μισθούς.¹⁰⁶ Έστω, όμως, και με αυτή τη ζοφερή προοπτική, οι ομάδες των τέντι-μπόις (teds), των μοντς, των σκίνχεντς και των υπολοίπων, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στον τρόπο με τον οποίο *χρησιμοποιούν τα καταναλωτικά αγαθά* (κυρίως τα ρούχα) για να ανατρέψουν και να μετασχηματίσουν το νόημά τους, τη στιγμή που η βιομηχανία που απευθύνεται στους νέους καταναλωτές αδυνατεί να δημιουργήσει η ίδια αυθεντικά και διαφοροποιημένα στιλ. Είναι κι αυτή μια μορφή κοινωνικού ανταγωνισμού σε επίπεδο νοημάτων, μια σειρά *επαναδηλώσεων* που διαταράσσει την κυρίαρχη κουλτούρα, δηλαδή την κουλτούρα που «φυσικοποιεί» τα νοήματα που αποδίδονται στα καταναλωτικά αγαθά.¹⁰⁷

Γενικά, η κεντρική γραμμή ανάλυσης για το CCCS θεωρούσε δεδομένη την απώλειά κάθε αίσθησης κοινότητας στην εργατική τάξη, άρα και την ικανότητά της για ανταγωνισμό και διαφωνία –με όρους παραδοσιακής πολιτικής πρακτικής–, για οργάνωση, αυτοσυνείδηση και ταξική συνείδηση. Οι υποκουλτούρες που αναδύονται αποτελούν παρεκκλίσεις από την κοινότητα και προσπαθούν να αναπληρώσουν αυτή την αποξένωση. Μια προσπάθεια εμπειρικής τεκμηρίωσης των παραπάνω θέσεων αποτέλεσε η μελέτη του John Clarke για την υποκουλτούρα των σκίνχεντς, οι οποίοι έχοντας εκπέσει σε καθεστώς λούμπεν, προσπαθούν να απομιμηθούν την κοινότητα της εργατικής τάξης, στην οποία πλέον δεν ανήκουν. Βασιζόμενοι σε τρία στοιχεία τα οποία αντλούν από τη γονεϊκή κουλτούρα, δηλαδή την εδαφικότητα, τη συλλογική αλληλεγγύη και τον ανδρισμό (masculinity) «προσπάθησαν να αναδημιουργήσουν την κληροδοτημένη εικόνα της κοινότητας, σε μια περίοδο κατά την οποία οι εμπειρίες της αυξανόμενης καταπίεσης απαιτούσαν μορφές συλλογικής οργάνωσης και άμυνας»¹⁰⁸. Από αυτό το σημείο κι εξής, λοιπόν, το *στιλ* ως κεντρικό εκφραστικό μέσο των υποπολιτισμών θα αποτελέσει το κυρίως πεδίο των ενδιαφερόντων του CCCS.

1.4.3 Το στιλ ως εκφραστικό μέσο των υποπολιτισμών

Στο άρθρο του «Style», ο J. Clarke υπογραμμίζει τη σημασία τηςσχόλης για τη δημιουργία των μεταπολεμικών υποπολιτισμών, αφού εκεί δομεί η νεολαία τις δραστηριότητές της και «εκμισθώνει αυτή την περιοχή για την κατασκευή των διαφοροποιημένων υποπολιτισμικών στιλ». Ένα *στιλ* δημιουργείται τη στιγμή κατά

¹⁰⁶ Στο ίδιο, σελ. 47.

¹⁰⁷ Στο ίδιο, σ.σ. 52-56. Σε όλο αυτό το σχήμα, εμφανής είναι η δεύτερη μεγάλη, μετά τον Gramsci, επιρροή στους τέσσερις συγγραφείς: ο R. Barthes της «Ρητορικής της Εικόνας», την οποία είχαν μεταφράσει στο 1^ο τεύχος των *Φύλλων Εργασιών* του Κέντρου.

¹⁰⁸ J. Clarke, «The Skinheads and the Magical Recovery of Community» στο Hall – Jefferson, *Resistance Through Rituals...*, ό.π., σ.σ. 99-102 – η αναφορά από τη σελ. 102.

την οποία «δραστηριότητες, πρακτικές, θεάσεις του κόσμου αποκρυσταλλώνονται γύρω από συγκεκριμένες, κατανοητές εκφραστικές μορφές». Όπως λέει ο ίδιος, ταυτόχρονα αυτή είναι και η στιγμή της γέννησης της υποκουλτούρας, και μένει να εξετάσουμε πώς εκείνος κατευθύνει την ομάδα των νέων «σε μια επιλεκτική οικειοποίηση συμβολικών αντικειμένων από το “πεδίο των διαθεσίμων” και πώς οι σχέσεις και πρακτικές της ομάδας συγκεκριμενοποιούνται σύμφωνα με τον τρόπο που αυτά τα “ψηφία” οργανώνονται σε στιλιστικό σύμπλεγμα»¹⁰⁹. Δηλαδή, ο συγγραφέας μελετά πώς οι υποκουλτούρες μεταβάλλουν τα νοήματα των καταναλωτικών προϊόντων. Για να πετύχει τον στόχο του υιοθετεί την έννοια του *bricolage* (πολυτεχνία), την οποία είχε εισαγάγει ο ανθρωπολόγος Claude Levi-Strauss στο έργο του *Άγρια Σκέψη*.

Το *bricolage* είναι «η αναδιάταξη και επανασυγκειμενοποίηση (re-contextualisation) των αντικειμένων για να κοινωνούν νέα νοήματα εντός ενός ολοκληρωμένου συστήματος σημασιών, το οποίο ήδη περιέχει προηγούμενα και επικείμενα νοήματα συνημμένα στα αντικείμενα που χρησιμοποιήθηκαν. Μαζί, [σημαίνουν] αντικείμενο και [σημαινόμενο] νόημα (meaning) απαρτίζουν ένα σημείο (sign) και, εντός καθεμίας κουλτούρας, αυτά τα σημεία συναρμολογούνται, κατ' επανάληψη, σε χαρακτηριστικές μορφές λόγου (discourse). Όμως, όταν ο *bricoleur* επανατοποθετήσει το σημαίνον αντικείμενο σε διαφορετική θέση εντός του λόγου, χρησιμοποιώντας το ίδιο ρεπερτόριο σημείων, ή όταν το αντικείμενο τοποθετηθεί σε διαφορετικό σύνολο συναρμολόγησης, σχηματίζεται ένας νέος λόγος, μεταβιβάζεται ένα νέο νόημα». Επειδή όμως ο υποπολιτισμικός *bricoleur*, αν θέλει να κοινοποιήσει κάποιο μήνυμα, αναφέρεται στη βασική μορφή λόγου, δηλαδή την «επίσημη», τα αντικείμενα και τα αξεσουάρ που συναρμολογούν το νέο υποπολιτισμικό στιλ πρέπει ήδη να υπάρχουν και να φέρουν νοήματα οργανωμένα στο κατανοητό από όλους σύστημα. Έτσι, «η επανατοποθέτησή τους και ο μετασχηματισμός τους γίνεται αντιληπτός ως *μετατροπή*»¹¹⁰.

Οι υποκουλτούρες, προσπαθώντας να αντιμετωπίσουν τα προβλήματα που ανακύπτουν από τις ταξικές αντιθέσεις –καθώς γλιστρούν από την προς εξαφάνιση κοινότητα της εργατικής τάξης στην α-ταξική επικράτεια της καταναλωτικής κουλτούρας και της μαζικής επικοινωνίας– τοποθετούν τις λύσεις που επινοούν σε φανταστικό επίπεδο και όχι στο πεδίο της πραγματικότητας, απ' όπου αναδύονται

¹⁰⁹ J. Clarke, «Style» στο Hall – Jefferson, *Resistance Through Rituals...*, ό.π., σ.σ. 176-177.

¹¹⁰ Στο ίδιο, σελ. 177. Τελευταία, η ιδέα του *bricolage* χρησιμοποιείται από ορισμένους ανθρωπολόγους «που απορρίπτουν τη νεωτερική θέση περί υποκείμενης θεμελίωσης (...) για να εξετάσουν την ουσία του πολιτισμού ως διαδικασίας διαρκούς αναθεώρησης, αποπομπής και αναβίωσης στοιχείων στο πλαίσιο αενάως μεταβαλλόμενων συμπλεγμάτων. Αυτό τους επιτρέπει να αποφύγουν το πρόβλημα της καθοσίωσης του πολιτισμού, δηλαδή της αντιμετώπισής του ως υπάρχοντος εκτός της ιστορίας και ως μη υποκείμενου στην ανθρώπινη επενέργεια» – βλ. J. Monaghan – P. Just, *Κοινωνική και Πολιτισμική Ανθρωπολογία*, Αθήνα: Το Βήμα – Ελληνικά Γράμματα, 2006, σελ. 58.

αυτές οι αντιθέσεις.¹¹¹ Στο τέλος του κειμένου του, ο J. Clarke βάζει μια υποσημείωση που έθετε πολλά ερωτήματα – τουλάχιστον για τους αναγνώστες της εποχής. Σε αντίθεση με τις υποκουλτούρες της εργατικής τάξης, αναφέρει ο συγγραφέας, οι χίπηδες «προσπαθούν να δημιουργήσουν εναλλακτικές στρατηγικές στην εργασία, την παραγωγή, τη σεξουαλικότητα», δηλαδή στο πεδίο της πραγματικότητας.¹¹² Οι χίπηδες, η πιο δημοφιλής ομαδοποίηση των νέων, στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές της επόμενης, ένα στιλ παγκοσμιοποιημένο, το οποίο επέδρασε καταλυτικά στην κυρίαρχη άποψη περί μόδας, απουσίαζε επιδεικτικά από τα πεδία των ενδιαφερόντων του CCCS.

1.4.4 Υποκουλτούρες και αντικουλτούρες

Για την ομάδα του Κέντρου, οι χίπηδες είχαν δημιουργήσει μία *αντικουλτούρα* (counterculture) και όχι μία υποκουλτούρα. Με τον όρο «αντικουλτούρα», οι τέσσερις συντάκτες του «Subcultures, Cultures and Class» κατανοούν το αμάλγαμα από εναλλακτικές νεανικές κουλτούρες που δημιούργησαν οι νέοι της *μεσαίας* τάξης. Η αντικουλτούρα σχηματίστηκε και λειτούργησε σε μια άμεση και ανοιχτή αντίθεση και σύγκρουση με την κυρίαρχη κουλτούρα –τη δική τους γονεϊκή κουλτούρα– και επεκτάθηκε στο πεδίο της *πολιτικής δράσης*, με τη δημιουργία «εναλλακτικών» θεσμών (underground τύπος, νέες φιλοσοφίες, κοινόβια, συνεταιρισμοί, μουσικά φεστιβάλ, «εναλλακτικές καριέρες» ή «αντι-καριέρες»)¹¹³. Αντίθετα, οι υποκουλτούρες παρέμειναν στο πεδίο των *συμβολικών μορφών αντίστασης*, πετυχαίνοντας –στην καλύτερη περίπτωση– «μια ρομαντική νίκη, μια νίκη της φαντασίας», λίγο πριν αφομοιωθούν από την κυρίαρχη κουλτούρα¹¹⁴ – συν το γεγονός ότι οι αντικουλτούρες είναι «διάχυτες, λιγότερο επικεντρωμένες στην ομάδα, συμπυκνώνονται όχι σε σφιχτές υποκουλτούρες αλλά σε ένα ευρύτερο περιβάλλον και παίρνουν φανερή ιδεολογική και πολιτική μορφή»¹¹⁵.

Σε αυτό το επίπεδο διαφοροποιήθηκε ο Paul Willis, ο οποίος παρότι έκανε τη διατριβή του στο πανεπιστήμιο του Μπέρμινγκχαμ, ήταν καθαρόαιμος εθνογράφος και υποστήριξε τις μεθόδους έρευνάς του σε ένα ακαδημαϊκό περιβάλλον που εκείνη

¹¹¹ J. Clarke, «Style», ό.π., σ.σ. 189-190.

¹¹² Στο ίδιο, σελ. 191.

¹¹³ J. Clarke κ.λπ., «Subcultures, Cultures and Class», ό.π., σ.σ. 57-71. Για μια γλαφυρή, δημοσιογραφική παρουσίαση της αντιπαράθεσης (χίπικης) αντικουλτούρας και κυρίαρχης κουλτούρας, τη δημιουργία νέων εναλλακτικών θεσμών, κινημάτων και ιδεών, καθώς και για την επίδραση που είχε η πρώτη στη δεύτερη, τουλάχιστον σε επίπεδο στιλ και μόδας βλ. B. Miles, *Hippie*, ό.π., σ.σ. 9-22.

¹¹⁴ D. Hebdige, «The Meaning of Mod» στο Hall – Jefferson, *Resistance Through Rituals...*, ό.π., σελ. 94. Στην πραγματικότητα εδώ ο συγγραφέας αναφέρεται συγκεκριμένα στους μοντζ.

¹¹⁵ J. Clarke κ.λπ., ό.π., σ.σ. 58 και 61. Πολύ ενδιαφέρον είναι το σχεδιάγραμμα στη σελ. 70 όπου παρατίθενται οι διαφορές μεταξύ των δύο.

την εποχή τις υποτιμούσε – τουλάχιστον έτσι πίστευε ο ίδιος.¹¹⁶ Στο *Profane Culture* (1978), μελέτησε συγκριτικά τους χίπηδες και τους μπάικερς (bikers, «μηχανόβιους») της Βρετανίας στα τέλη της δεκαετίας του '60, δηλαδή δύο νεανικές «υποκουλτούρες» με διαφορετικό ταξικό υπόβαθρο: μεσαία τάξη οι πρώτοι, εργατική τάξη οι δεύτεροι. Στους χίπηδες, λοιπόν, είχε εκδηλωθεί ένα «αίσθημα κοινότητας», το οποίο, όμως, είναι ανεπίσημο και ανοργάνωτο, ενώ απουσιάζει «η πολιτική ανάλυση πίσω από το ριζοσπαστικό lifestyle»¹¹⁷. Οι Βρετανοί μηχανόβιοι, τους οποίους μελέτησε, είναι και αυτοί αντικομφορμιστές και οριακά «άνομοι» (lawless) αλλά είναι συντηρητικοί στις απόψεις τους. Εκείνο, όμως, που έχει ενδιαφέρον στο βιβλίο του Willis, είναι η έννοια της *ομολογίας*: γράφοντας για τη σχέση μεταξύ μουσικής και ναρκωτικών στον τρόπο ζωής των χίπηδων, διαπιστώνει ότι είναι *ομόλογη*. Η ομολογία αντιπροσωπεύει «το συνεχές παιχνίδι μεταξύ της ομάδας και ενός συγκεκριμένου πράγματος το οποίο παράγει συγκεκριμένα στιλ, νοήματα, περιεχόμενα και μορφές συνείδησης»¹¹⁸. Δηλαδή πρόκειται για τον τρόπο που συναρθρώνονται τα συγκεκριμένα στιλ, τα τεχνουργήματα της ομάδας και η ταυτότητά της.¹¹⁹

Τέλος, μία ενδιαφέρουσα άποψη, η οποία παραδοσιακά συνδέεται με την παραγωγή του CCCS και της δίνει άλλη διάσταση, απαντάται στη μελέτη του Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics* (1972), όπου αναδεικνύεται το ζήτημα της αλληλεπίδρασης των υποπολιτισμικών ομάδων με τα MME. Παρατηρώντας τις συγκρούσεις των μοντς με τους ρόκερς (rockers) στις παραλιακές πόλεις της νοτιοανατολικής Αγγλίας, ο S. Cohen διαπίστωσε ότι οι συμπεριφορές και οι ταυτότητες των δύο ομάδων ανατροφοδοτούνταν από την εικόνα που παρήγε ο Τύπος, σε μια διαδικασία δημιουργίας «ηθικών πανικών», με αποτέλεσμα, από κάποια φάση και μετά, οι υποπολιτισμικοί αυτοί νέοι να παίζουν το ρόλο που περιέγραφαν τα MME.¹²⁰

Συνοψίζοντας, στο έργο του CCCS την εποχή του *Resistance Through Rituals* παρατηρούμε ότι: α) οι μελετητές εστιάζουν στην αγγλική εργατική τάξη, την οποία κατανοούν ως κοινότητα β) εξετάζουν την πολιτισμική της όψη, δηλαδή τις τελετουργίες, τις παραδόσεις, τις πρακτικές και τις σημασίες που μεταβιβάζουν όλα

¹¹⁶ Στο σημείο αυτό αναφέρομαι κυρίως στις ενστάσεις που εκφράζονται στο G. Pearson – J. Twohig, «Ethnography Through the Looking Glass: The Case of Howard Becker» στο Hall – Jefferson, *Resistance Through Rituals...*, ό.π., σ.σ. 119-125.

¹¹⁷ P. E. Willis, *Profane Culture*, Λονδίνο και Βοστώνη: Routledge & Kegan Paul, 1978, σελ. 125.

¹¹⁸ Στο ίδιο, σελ. 191. Στην πραγματικότητα την έννοια της ομολογίας είχε επεξεργαστεί και ο J. Clarke – βλ. J. Clarke, «Style», ό.π., σελ. 179.

¹¹⁹ Βλ. M. Brake, *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures in America Britain and Canada*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1993, σελ. 68.

¹²⁰ S. Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of Mods and Rockers*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2008. Παρότι το έργο του S. Cohen κατατάσσεται συχνά στην παραγωγή του CCCS, ο ίδιος ποτέ δεν υπήρξε φοιτητής ή ερευνητής του.

αυτά γ) η σύγχρονη ζωή καθορίζεται μέσω των ΜΜΕ, των μαζικών πολιτισμικών μορφών, της ψυχαγωγίας και του καταναλωτισμού και αποτελεί ένα υπόβαθρο που δυνητικά αποξενώνει, διασκορπίζει και φιμώνει τη νέα γενιά δ) μελετούν τις σχέσεις μεταξύ ιδεολογικής διάστασης και μορφής, δηλαδή της διαφοροποιημένης εμφάνισης (look) των υποπολιτισμικών νέων, και προσπαθούν να τις συσχετίσουν με τρεις ευρύτερες πολιτισμικές δομές: την κουλτούρα της εργατικής τάξης –δηλαδή τη γονεϊκή κουλτούρα–, την κυρίαρχη κουλτούρα και τη μαζική κουλτούρα.

1.4.5 Η υποκουλτούρα ως θεωρητικό εργαλείο που περιορίζει την παρατήρηση: κριτική στην εννοιολόγηση του CCCS

Οι σοβαρότερες άμεσες ενστάσεις στις παραπάνω ερμηνευτικές «γραμμές» προήλθαν είτε από τα σπλάχνα του ίδιου του Κέντρου είτε από ακαδημαϊκούς «συνοδοιπόρους». Το πρώτο ζήτημα που τέθηκε είχε να κάνει με την έμφυλη διάσταση των υποπολιτισμικών ομάδων. Στο «Girls and Subcultures», η Angela McRobbie και η Jenny Garber επισημαίνουν πως όταν οι διάφοροι μελετητές των υποπολιτισμών καταπιάνονται με τους «νέους της εργατικής τάξης», εννοούν μόνο τους άνδρες. Τι είναι, λοιπόν –αναρωτιούνται–, εκείνο που καθιστά τις γυναίκες *αόρατες* στην έρευνα;¹²¹ Μία απάντηση, λένε, είναι ότι τα ΜΜΕ και οι ερευνητές –τουλάχιστον εκείνοι που προέρχονται από τον τομέα της εγκληματολογίας– ασχολούνται με τις υποκουλτούρες όταν εκείνες συνδέονται με την παραβατικότητα, ένα πεδίο από το οποίο απουσιάζουν οι γυναίκες. Το σημαντικότερο, όμως, είναι ότι το «κορίτσι της εργατικής τάξης, παρότι εργαζόταν καθημερινά, παρέμενε επικεντρωμένο στην οικογένεια, (...) αντίθετα από τον αδερφό ή τους συνομήλικούς της άντρες. Οι κοπέλες [των τεντς στη δεκαετία του '50] ντύνονταν κι έβγαιναν ραντεβού ή με φίλες, αλλά δεν γυρνούσαν όσο οι άνδρες. Κι αυτό γιατί οι γονείς δεν είχαν την ίδια συμπεριφορά απέναντι στα αγόρια και τα κορίτσια. Υπήρχαν ηθικοί κανόνες και σεξουαλικά ταμπού που κρατούσαν έξω από την υποκουλτούρα τις γυναίκες». Δηλαδή, οι γυναίκες *δεν μπορούν να εξασφαλίσουν συμπαγή παρουσία στον δημόσιο χώρο*, ο οποίος ελέγχεται από τους άνδρες. Οι έφηβες «συμμετείχαν στην υποκουλτούρα του ροκ εν ρολ μέσω των φαν κλαμπ (fan clubs, λέσχες οπαδών), της ανάγνωσης εφηβικών περιοδικών και κόμικς, της συλλογής δίσκων»¹²². Στη δεκαετία του '60, «η γυναικεία παρουσία στους χίπηδες ήταν πιο εμφανής, αλλά περιοριζόταν στη σεξουαλική απελευθέρωση»¹²³. Συμπερασματικά, καταλήγουν οι δύο ερευνήτριες, «η πλειοψηφία των κοριτσιών καταφεύγει σε εναλλακτικούς

¹²¹ A. McRobbie – J. Garber, «Girls and Subcultures» στο Hall – Jefferson, *Resistance Through Rituals...*, ό.π., σ.σ. 209-210.

¹²² Στο ίδιο, σελ. 213.

¹²³ Στο ίδιο, σελ. 212.

τρόπους οργάνωσης του ελεύθερου χρόνου, στον αντίποδα της υποκουλτούρας των αγοριών»¹²⁴. Μάλιστα, στη δεκαετία του '70, εμφανίζεται το «σύνδρομο teeny-bopper», μια τάση «απόλυτα κατευθυνόμενη» [από τη βιομηχανία της ψυχαγωγίας] που στόχευε στις έφηβες.

Στην κουλτούρα teeny-bopper μπορεί εύκολα να ενταχθεί ένα κορίτσι δεκαπέντε ετών από το σπίτι του, αφού το μόνο που απαιτείται είναι ένα δωμάτιο, ένα στερεοφωνικό και η άδεια να καλέσει φίλες στο σπίτι, με τις οποίες θα επιδοθεί σε ένα τελετουργικό σχεδόν σεξουαλικό – δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι τα κορίτσια δεν έχουν πρόσβαση στα αυνανιστικά τελετουργικά που πραγματοποιούνται μεταξύ αγοριών. Η κουλτούρα αυτή προσφέρει διέξοδο τόσο στις ιδιωτικές όσο και στις δημόσιες εκδηλώσεις – στο γεμάτο αφίσες δωμάτιο ή στη ροκ συναυλία¹²⁵.

Παρ' όλ' αυτά, η εννοιολόγηση των υποπολιτισμών με τον τρόπο που έγινε από τους ερευνητές του CCCS παρουσίαζε κι άλλα προβλήματα. Οι Graham Murdock και Robin McCron, στο «Consciousness of Class and Consciousness of Generation», υποστήριξαν ότι η αλληλεπίδραση μεταξύ ταξικής θέσης, ηλικιακής τοποθέτησης και κοινωνικής συνείδησης είναι πολύπλοκη και λεπτή και, συνεπώς, η ανάλυσή της πρέπει να είναι περιεκτική (δηλαδή να περιλαμβάνει όλες τις νεανικές ομάδες), συμμετρική (δηλαδή να ασχολείται και με τους ενήλικες) και να βασίζεται σε λεπτομερειακή εμπειρική έρευνα των συγκεκριμένων, *τόσο της εργασίας όσο και τηςσχόλης*, όπου οι ταξικές ανισότητες εγγράφονται στην καθημερινή εμπειρία. Αυτό απαιτεί και δομική και ιστορική ανάλυση των παραπάνω σχέσεων. Για να φωτιστεί, τέλος, η ανάπτυξη θεμελιακών και εμπειρικών δεσμών μεταξύ συγκεκριμένων περιστατικών και πολιτισμικών διαδικασιών, οφείλουμε –προτείνουν οι δύο ερευνητές– να ασχοληθούμε με τη σχέση μεταξύ βιογραφίας και ιστορίας. Άρα, υπονοούν, να πάμε ένα βήμα πιο πέρα από την έρευνα που ζητά να γενικεύσει. Να δούμε τα ίδια τα υποκείμενά της.¹²⁶

Ο Geoff Mungham, στη μελέτη του «Youth in Pursuit of Itself», κατήγγειλε την εμμονή του CCCS να παρατηρεί ένα συγκεκριμένο κομμάτι –και μάλιστα εξαιρετικά περιορισμένο– των νέων της εργατικής τάξης και όχι το σύνολο. Ο κοινωνιολόγος από το Πανεπιστήμιο του Μπράντφορντ ασχολήθηκε με τη νεολαία της εργατικής τάξης και την κανονικοποίησή της στις «μαζικές» αίθουσες χορού (dance-halls). Δηλαδή, με τη «συμβατική» (mainstream) πολυπληθή μάζα των νέων που ακούνε «popular» μουσική –ή δεν τους ενδιαφέρει καθόλου το είδος της μουσικής– και ακολουθούν τους φίλους τους ή πάνε στις αίθουσες χορού «για να γνωρίσουν κόσμο», σύμφωνα με την παραδοσιακή στρατηγική εξεύρεσης συζύγου που αποτελεί

¹²⁴ Στο ίδιο, σελ. 219.

¹²⁵ Στο ίδιο, σελ. 220.

¹²⁶ G. Murdock – R. McCron, «Consciousness of Class and Consciousness of Generation», ό.π., σ.σ. 206-207.

πτυχή της κουλτούρας της εργατικής τάξης.¹²⁷ Έχοντας, λοιπόν, παρουσιάσει –μέσω ενός εξαιρετικού συνδυασμού συμμετοχικής παρατήρησης και συνεντεύξεων– τον μικρόκοσμο της αίθουσας χορού, το face control και τις στερεότυπες χειρονομίες του, τους «ειδικευμένους πορτιέρηδες» (bouncers), τον κώδικα ενδυμασίας, τις στρατηγικές ανδρών και γυναικών¹²⁸, ο Mungham καταλήγει στο συμπέρασμα πως, ναι μεν, οι κοινωνιολόγοι του CCCS καταρρίπτουν τον μύθο της «α-ταξικής» νεολαίας αλλά επικεντρώνονται μόνο σε αντισυμβατικές ομάδες νέων της εργατικής τάξης και εγγράφουν τις περιγραφές τους σε «γενικευμένους όρους». Άρα, προωθούν μια (εσφαλμένη) ιδέα «ιδιαιτερότητας» της νεολαίας. Η πλειοψηφία των νέων της εργατικής τάξης –που ούτε αυτοί δεν αποτελούν μέρος της κυρίαρχης κουλτούρας– είναι συντηρητικοί και ήσυχoi, καθόλου περιθωριακοί, ενώ χαρακτηρίζουν «μάπες» και «τιποτένιους» τους σκίνχεντς και τους λοιπούς συνομήλικους γείτονές τους. Η έγνοια της εργασίας και ο φόβος μήπως τη χάσουν τους συνδέει με τη γενιά των γονιών τους, ενώ ταυτόχρονα, μέσω της προσωπικής και της γονεϊκής εμπειρίας, έχουν μάθει να στηρίζονται στον εαυτό τους και να μην περιμένουν πολλά από τον κόσμο. Και φυσικά, οι νέοι και οι νέες καταλήγουν στο γάμο και βλέπουν την «ελευθερία» του Σαββατοκύριακου για χορό ως προσωρινή ανακούφιση.¹²⁹

Σε αυτό το πλαίσιο της κριτικής των περιορισμών της έννοιας της υποκουλτούρας, έτσι όπως την ανέπτυξε το CCCS, ήρθε να προστεθεί και η μελέτη του Dick Hebdige, η οποία αφορούσε τον τρόπο *ανάγνωσης* του στίλ ως βασικής υποπολιτισμικής εκφραστικής μεθόδου, καθώς και τη συνιστώσα της φυλής (race) στη συγκρότηση κάποιων υποπολιτισμών.

1.4.6 Η σημειολογική ανάγνωση των υποπολιτισμών και το νόημα του στίλ

Όπως προανέφερα, το βιβλίο *Υποκουλτούρα: Το Νόημα του Στίλ* του Dick Hebdige κυκλοφόρησε το 1979 και επέδρασε περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο στις υποπολιτισμικές σπουδές. Σε αυτό, ο Hebdige, ο οποίος ανήκε στο CCCS, θεωρεί την ταξικότητα βασική κατηγορία για την ανάλυση των υποπολιτισμών. Γι' αυτόν οι πανκς, τους οποίους μελετά, αποτελούν υποκουλτούρα της εργατικής τάξης ή έστω επιτέλεση (performance) της τελευταίας. Αρχικά, όμως, δίνει μεγαλύτερο βάρος στη συνιστώσα της φυλής. Οι μοντς, οι σκίνχεντς, οι τεντς, δηλαδή οι υποκουλτούρες που ταυτίζονται με τη λευκότητα της εργατικής τάξης, τοποθετούνται *απέναντι* στις μαύρες

¹²⁷ G. Mungham, «Youth in Pursuit of Itself» στο G. Mungham – G. Pearson (Επ.), *Working Class Youth Culture*, Λονδίνο: Routledge, 1978, σ.σ. 82-83.

¹²⁸ Άλλωστε ο Mungham εξηγεί ότι «η νεολαία σε επιδίωξη του εαυτού της» είναι «η νεολαία που φοβάται τον εαυτό της», αφού τα αγόρια δεν νοιώθουν άνετα σε μια παρέα κοριτσιών, ενώ στις μεταξύ τους συζητήσεις είναι «παράξενα δυσφημιστικά» για τις κοπέλες. Και αυτό το αποδίδει στους έμφυλους διαχωρισμούς που είναι πιο έντονοι στην εργατική τάξη – βλ. στο ίδιο, σ.σ. 92-93.

¹²⁹ Στο ίδιο, σ.σ. 101-103.

υποκουλτούρες της Βρετανίας –τους rude boys και τους rastafarians που κατάγονται από τη Τζαμάικα– παρά τα μουσικά δάνεια από αυτούς. Αντίθετα, οι πανκς τοποθετούνται *δίπλα* στις μαύρες υποκουλτούρες, ως μια λευκή μετάφραση της μαύρης εθνικότητας.¹³⁰ Όμως δεν πρόκειται για ζήτημα ευθέων συμμαχιών και αντιθέσεων: «Με δεδομένες τις διαφορές ανάμεσα στις γλώσσες του ροκ και της ρέγγε (reggae) δεν είναι εύκολη η σύνθεσή τους. Η ουσιαστική έλλειψη σημείου επαφής ανάμεσα στις γλώσσες αυτές (ντύσιμο, χορός, ομιλία, μουσική, ναρκωτικά, στιλ, ιστορία), που φάνηκε με την εμφάνιση της μαύρης εθνικότητας της ρέγγε, δημιουργεί ένα παράδοξα ασταθές δυναμικό μέσα στην υποκουλτούρα πανκ»¹³¹. Με άλλα λόγια, ο Hebdige αρνείται να δώσει μια εύκολη σύνθεση λευκής και αφροκαραιβικής κουλτούρας –όπως συνέβη με μοναδικό τρόπο στη μουσική των Clash– και κρατά τις δύο υποκουλτούρες διαχωρισμένες αλλά σε διαλεκτικό συσχετισμό.¹³²

Κατά τα άλλα, το πανκ «με την περίεργα απολιθωμένη του ποιότητα, την παραλυμένη του όψη, τη “μουγκαμάρα” του που βρήκε σιωπηρή έκφραση στις λείες επιφάνειες του πλαστικού και στα δεσμά και τις κινήσεις ρομπότ που σημαίνουν το “πανκ” στον κόσμο»¹³³ αποτελεί, κατά τον Hebdige, μία εκφραστική υποκουλτούρα που μπορεί να καθοριστεί πρωτίστως από το στιλ και το ύφος του (attitude): «Κανείς, περισσότερο από τους πανκς, δεν επεδίωξε με μεγαλύτερη αποφασιστικότητα να αποκολληθεί από το δεδομένο πλαίσιο των ομαλοποιημένων μορφών»¹³⁴. Ο Hebdige δηλαδή αποκολλάται από την καθαρά κοινωνιολογική ματιά των συναδέλφων του στο CCCS και κατευθύνει το βλέμμα του σε *αισθητικά δεδομένα*, με ερμηνευτικά εργαλεία δανεισμένα από τα έργα *Μυθολογίες* και *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* του Roland Barthes, τη Julia Kristeva και τη σημειωτική του Umberto Eco. Οι πανκς είναι η πιο επιθετική μορφή bricoleur, καθώς μετασχηματίζουν ή πετσοκόβουν (cut-up) τα καθεστωτικά σύμβολα (το πρόσωπο της βασίλισσας, τη σημαία της Βρετανίας) και σβήνουν ή ανατρέπουν τα αρχικά τους «ομαλά» μηνύματα – ασκούν δηλαδή έναν «σημειωτικό ανταρτοπόλεμο», ο οποίος δεν διεξάγεται στο δρόμο αλλά στο επίπεδο της γλώσσας.¹³⁵ Δηλαδή, ο Hebdige δεν είναι εθνογράφος, ή έστω

¹³⁰ D. Hebdige, *Υποκουλτούρα*, σ.σ. 44-45 και 89-99.

¹³¹ Στο ίδιο, σελ. 99.

¹³² Στο ίδιο, σ.σ. 44-45. Για τη ρέγγε και τον ρασταφαριανισμό, βλ. H. Dalrymple, *Bob Marley Rasta Reggae*, Αθήνα: Απόπειρα, 1983, σ.σ. 65-97. Για την παγκόσμια διάχυση της μουσικής αυτής, βλ. K. O' Brien Chang – W. Chen, *Reggae Routes – The Story of Jamaican Music*, Φιλαδέλφεια: Temple University Press, 1998, σ.σ. 42-52. Επίσης για τη σχέση του πανκ με τη ρέγγε, βλ. το δημοσιογραφικό, αυτοβιογραφικό αλλά πολύ καλά ενημερωμένο D. Letts, *Culture Clash: Dread Meets Punk Rockers*, Λονδίνο: SAF, 2008. Εδώ δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το μεγαλύτερο μέρος της πτυχιακής για το μάστερ του Hebdige υπό τον τίτλο «Aspects of Style in the Deviant. Sub-Cultures of the 1960's» είχε ως αντικείμενο τη ρέγγε, τους ρασταφάριανς και τους rude-boys.

¹³³ Hebdige, ό.π., σελ. 99.

¹³⁴ Στο ίδιο, σελ. 35.

¹³⁵ Στο ίδιο, σ.σ. 141-142.

κοινωνιολόγος, που παρατηρεί τα υποκείμενα της πανκ υποκουλτούρας αλλά αναγνώστης, ο οποίος διαβάζει τα κείμενα που η υποκουλτούρα παράγει και κοινοποιεί. Πώς όμως λειτούργησε αυτή η ανάγνωση;

«Η υποκουλτούρα των πανκς σήμανε το χάος σε όλα τα επίπεδα, όμως αυτό έγινε δυνατό μόνο επειδή το ίδιο το στιλ ήταν πλήρως ταξινομημένο. Το χάος συντάχθηκε σε ένα νοηματικό σύνολο»¹³⁶. Εδώ, ο Hebdige δανείστηκε την έννοια της ομολογίας από τον Paul Willis, για να περιγράψει «τη συμβολική αντιστοιχία ανάμεσα στις αξίες και το στιλ ζωής της ομάδας, στην υποκειμενική εμπειρία και τις μουσικές φόρμες που χρησιμοποιεί για να εκφράσει ή να ενισχύσει τις βασικές της ανησυχίες»¹³⁷. Ρούχα, μουσική, ύφος, συμπεριφορά, όλα είναι ομόλογα μεταξύ τους και απηχούν την βαθύτερη πανκ ουσία (punkness) ενός πανκ. Ταυτόχρονα, όμως, είναι επιρρεπή στην ενσωμάτωση στο κυρίαρχο σύστημα αξιών και νοημάτων όταν τυποποιηθούν από τα ΜΜΕ, όταν γίνουν «φυσιολογικά» και θεωρηθούν σικ και «της μόδας». Ο θάνατος του πανκ –αλλά και κάθε υποκουλτούρας– έρχεται όταν οι «αυθεντικές καινοτομίες του» έγιναν εμπορεύματα και παράχθηκαν σε μαζική κλίμακα.¹³⁸

Αποτιμώντας το έργο του CCCS, ο Ken Gelder τονίζει τη σημασία του ότι οι έρευνες ήταν σύγχρονες προς τα αντικείμενά τους, ενώ η έμφαση που έδιναν στο στιλ, τη μόδα, την εμφάνιση και το ντύσιμο (look) πέρασε και στους κατοπινούς ερευνητές και θεωρείται πλέον ζητούμενο στη μελέτη των υποπολιτισμών. Θεωρεί προβληματικό που οι ερευνητές του Κέντρου κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι αναπόφευκτα όλοι οι υποκουλτούρες ενσωματώνονται στην κυρίαρχη κουλτούρα. Όμως, με αφορμή το στιλ, συνέβαλαν, όπως γράφει, στο να συνεξετάζονται και άλλα υποπολιτισμικά χαρακτηριστικά: οι στρατηγικές απόλαυσης, οι συγκεκριμένες χρήσεις του χώρου (space), τα διαφορετικά είδη αυτοκαθορισμού σε μία υποκουλτούρα –αφού αποδεικνύεται ότι πολλές υποκουλτούρες δεν προσδίδουν αξία στο στιλ–, η σχέση υποπολιτισμών με μορφές εμπορικών ανταλλαγών αλλά και με τα ΜΜΕ. Κατά τα άλλα, οι ερευνητές του CCCS, επέμεναν στις αναπαραστατικές όψεις της έκφρασης των νέων, αφού πίστευαν ότι πάντα θα συμβολίζουν κάτι περισσότερο απ' αυτό που είναι και απέρριψαν την εκ των πραγμάτων σύνδεση των υποπολιτισμών με την παραβατικότητα.¹³⁹

¹³⁶ Στο ίδιο, σελ. 154.

¹³⁷ Στο ίδιο.

¹³⁸ Στο ίδιο, σ.σ. 129-131.

¹³⁹ K. Gelder, «Εισαγωγή στο δεύτερο κεφάλαιο» του Gelder – Thornton, ό.π., σ.σ. 88-89.

1.4.7 Μπορεί το στίλ ως κείμενο να πει τα πάντα; Τα όρια της ερμηνείας των αναπαραστατικών όψεων της νεανικής κουλτούρας

Πριν ακόμα στεγνώσει το μελάνι στα αντίτυπα του *Υποκουλτούρα: Το Νόημα του Στίλ*, ο Stanley Cohen κυκλοφόρησε μια νέα έκδοση του *Folk Devils and Moral Panics* (1980) και αφιέρωσε μεγάλο μέρος της εισαγωγής στη συζήτηση περί υποπολιτισμών. Αυτό που πρότεινε ήταν η επιστροφή στην εμπειρική έρευνα. Επίσης, ζητούσε να εξεταστούν οι κανονικότητες της υποπολιτισμικής ζωής και όχι μόνο η θεαματικότητα και η αντίσταση. Δηλαδή, ο «καθημερινός κύκλος του βίου» και όχι μόνο οι σχέσεις με τις ευρύτερες δομές της τάξης, του καπιταλισμού, κ.λπ. Γι' αυτό θεώρησε απαραίτητο να συζητά ο ερευνητής με τα μέλη των υποπολιτισμών – υποδεικνύοντας ότι ο Hebdige έκανε μία ολόκληρη έρευνα χωρίς να ανταλλάξει ούτε κουβέντα με κάποιον πανκ.¹⁴⁰ Κι όλα αυτά ήταν η αρχή μιας ατέλειωτης βιβλιογραφίας κειμένων που θα ασκούσαν κριτική ή θα υπερασπιζόνταν τις ερμηνευτικές γραμμές του CCCS, ένας κύκλος συζητήσεων που δεν έχει κλείσει μέχρι σήμερα.

Οι πιο εύλογες και άμεσες ενστάσεις ήταν εκείνες του Gary Clarke στο άρθρο του «Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures»¹⁴¹. Σε πρώτο επίπεδο, ο G. Clarke θεωρεί ότι το κεντρικό πρόβλημα της ανάλυσης του Phil Cohen –και κατ' επέκταση των υπολοίπων– είναι πως ξεκινά από τα μέλη μιας υποκουλτούρας με υψηλό δείκτη δέσμευσης σε αυτή, και με βάση αυτό τον σκληρό πυρήνα προχωρά σε γενικεύσεις, καταλήγοντας στην εσφαλμένη εντύπωση ότι όλοι όσοι τοποθετούνται ταξικά με τον ίδιο τρόπο είναι μέλη μίας υποκουλτούρας και όλα τα μέλη μίας υποκουλτούρας ανήκουν στην ίδια τάξη. Στην πραγματικότητα, «κάθε εμπειρική ανάλυση θα αποκαλύψει ότι οι υποκουλτούρες είναι διάχυτες, ασθενικές, ανακατεμένες στη μορφή τους»¹⁴².

Σε δεύτερο επίπεδο, η ένσταση του G. Clarke βρίσκεται στο δεδομένο, για τον Hebdige και τους υπόλοιπους του CCCS, ότι «η πολιτική της νεολαίας όχι μόνο περιορίζεται σε μια θεώρηση της συμβολικής δύναμης του στίλ αλλά περιορίζεται ακόμα πιο πολύ στη στιγμή της καινοτομίας, αφού αργότερα χάνει τη σοκαριστική δυναμική του». Δηλαδή, «η δύναμη των υποπολιτισμών έγκειται στην ικανότητά τους να συμβολίζουν την Ετερότητα απέναντι σε ένα ομογενοποιημένο, ανταγωνιστικό,

¹⁴⁰ S. Cohen, *Folk Devils*, ό.π., σ.σ. xLix-Lxvi.

¹⁴¹ Το κείμενο πρωτοδημοσιεύθηκε στα πολυγραφημένα *Φύλλα Εργασιών* του Κέντρου, το 1981. Για να γίνει κατανοητός ο τίτλος, θα πρέπει να αναφέρω ότι τα ski-jumpers ήταν φτηνά ακριλικά πουλόβερ που απεικόνιζαν τρεις σκιέρ στη σειρά στο ύψος του στήθους και αποτελούσαν τη μόδα της εποχής για την πλειοψηφία των νέων της εργατικής τάξης στη Βρετανία – βλ. G. Clarke, «Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures» στο S. Frith – A. Goodwin (Επ.), *On Record – Rock, Pop and the Written Word*, Νέα Υόρκη: Pantheon Books, 1990, σελ. 81.

¹⁴² Στο ίδιο, σελ. 83.

“γενικό κοινό”»¹⁴³. Στην καρδιά, λοιπόν, της υποπολιτισμικής [τους] θεωρίας «βρίσκεται αυτή η διχοτόμηση υποπολιτισμών-“γενικού κοινού”». Όμως, και τα μαζικά στιλ εμπλέκονται σε διαδικασίες μετάλλαξης, επανασυγκειμενοποίησης, κ.λπ. Έχουν δηλαδή γνωρίσματα που ο Hebdige αποδίδει μόνο στις υποκουλτούρες. Βεβαίως, λέει ο G. Clarke, «ο Hebdige λατρεύει τους καινοτόμους [δηλαδή εκείνους που “εφηύραν” το στιλ] και καταδικάζει αυτούς που υιοθέτησαν το στιλ όταν μπήκε στο εμπόριο και στην [εφημερίδα] *Sun*». Αν, όμως, συνεχίζει, θέλουμε να εξετάσουμε τη συμβολική άρνηση στο ντύσιμο, «οφείλουμε να εξετάσουμε τη στιγμή που το στιλ γίνεται διαθέσιμο, είτε ως εμπόρευμα είτε ως ιδέα που θα αναπαραχθεί». Γιατί οι περισσότεροι νέοι δεν εντάσσονται σε μία υποκουλτούρα τη στιγμή της γέννησής του, ούτε εντάσσονται στην υποπολιτισμική «ελίτ» που περιγράφει ο Hebdige. Ούτε καν υιοθετούν ολόκληρη την «στολή» της υποκουλτούρας αλλά μόνο κάποια στοιχεία της, που σημαίνουν και αυτά διάφορα πράγματα. Αν θέλουμε, λοιπόν, να εξηγήσουμε τις «συμβολικές αρνήσεις» των νέων, «να μην το κάνουμε κοιτώντας τα μανεκέν της υποκουλτούρας σε περίοδο σχόλης», γιατί ο «σημειολογικός ανταρτοπόλεμος» είναι καθημερινός και πανταχού παρών: στο σχολείο, στο σπίτι, στην εργασία.¹⁴⁴

Επίσης, αν εξετάσουμε τις μορφές «λαϊκής μνήμης», η οποία διαποτίζει όχι μόνο την εργατική τάξη αλλά και την κοινωνία συνολικά, θα δούμε ότι δεν ήταν μόνο οι σκίνχεντς που επιθυμούσαν να επιστρέψουν σε ένα μυθικό παρελθόν ως «μαγική λύση» για τη σημερινή τους κατάσταση: και οι χίπηδες δόμησαν τις δικές τους μορφές νοσταλγίας, ενώ τα στιλ σουίνγκ (swing) και γκάτσμπι ήταν αρκετά δημοφιλείς αναβιώσεις στους νέους της εργατικής τάξης στις αρχές της δεκαετίας του '70.¹⁴⁵ Όπως προτείνει, τελικά, ο G. Clarke, κάθε ανάλυση θα πρέπει μεν να ξεπεράσει την αποκλειστική μελέτη του στιλ και μόνο αυτού, αλλά δεν θα πρέπει να περιοριστεί στο πεδίο της σχόλης. Οι υποκουλτούρες είναι «τρόπος ζωής», δομημένος πάνω στις κοινωνικές σχέσεις που βασίζονται στην τάξη, το φύλο, τη φυλή και την ηλικία, στοιχεία που πρέπει να συνεξετάσουμε.¹⁴⁶

Όσον αφορά στο ζήτημα της δέσμευσης, αλλά και της στατικότητας –ή μη– υποπολιτισμών σαν το πανκ, οι ερευνητές του CCCS είχαν προσπεράσει εντελώς τον John Irwin και τη ρευστότητα των υποπολιτισμών που πρότεινε. Όμως «οι περισσότεροι έφηβοι της εργατικής τάξης», γράφει ο Simon Frith, «περνούν από ομάδες, αλλάζουν ταυτότητες, παίζουν ρόλους στο επίπεδο της σχόλης για πλάκα.

¹⁴³ Στο ίδιο, σελ. 84.

¹⁴⁴ Στο ίδιο, σ.σ. 90-93.

¹⁴⁵ Στο ίδιο, σ.σ. 90-91.

¹⁴⁶ Στο ίδιο, σ.σ. 89-90.

Άλλες διαφοροποιήσεις μεταξύ τους –φύλο, επάγγελμα, οικογένεια– παίζουν σπουδαιότερο ρόλο από τους διαχωρισμούς του σιλ»¹⁴⁷.

Λίγο αργότερα, ο Jon Stratton αναρωτιόταν: «Γιατί οι θεαματικές υποκουλτούρες εκφράζουν τόσο συγκεκριμένα και τοπικά εδρασμένα ενδιαφέροντα, ώστε να τους απαντούμε στη Βρετανία και όχι σε άλλα κοινωνικοπολιτισμικά συγκείμενα του καπιταλιστικού κόσμου; (...) Γιατί οι θεαματικές τους διατυπώσεις πρέπει να είναι μεταμφιεσμένες συμβολικές επαναλήψεις;»¹⁴⁸. Ο ίδιος παράκαμψε το μοντέλο του CCCS που ήθελε τις υποκουλτούρες στατικές και βραχύβιες και μελέτησε την κίνηση –ή καλύτερα τη *μεταβιβασιμότητα*– των υποπολιτισμών από το ένα μέρος στο άλλο, αναλύοντας την περίπτωση των σέρφερς και των μπάικερς (bikers, των «μηχανόβιων») στην Αυστραλία. Δηλαδή δύο υποκουλτούρες που παρουσιάζονται ως μακρόβιες, αυτοσυντηρούμενες, αυτοαναπαραγώμενες, χωρίς εμπόδια τοπικότητας και τάξης, οι οποίες δεν μπορούν να ερμηνευτούν με όρους «αντίστασης» στην κυρίαρχη κουλτούρα αφού υπηρετούν καταναλωτικές φιλοδοξίες –το «αμερικανικό όνειρο» και το «όνειρο της συνεχούςσχόλης»–, με εναλλακτικό βέβαια τρόπο. Παράλληλα, δεν ενσωματώνονται κιόλας, αφού ήδη συσχετίζονται με τις εμπορευματικές διαδικασίες της κυρίαρχης κουλτούρας. Αυτό το γεγονός έκανε τις εν λόγω υποκουλτούρες «ευκολότερα εξαγωγίμες σε άλλες κοινωνίες με ανάλογη καπιταλιστική οικονομική δομή, και μάλιστα κατά την εισαγωγή τους εκεί διήρκεσαν περισσότερο από θεαματικές υποκουλτούρες που ήταν πιο τοπικοποιημένες» (όπως π.χ. οι σκίνχεντς).¹⁴⁹ Τέλος, ο Stratton προτείνει «να εκτιμήσουμε ότι οι υποκουλτούρες έχουν εσωτερικές ιδιοσυγκρασίες οι οποίες τους προσδίδουν ατομικοποιημένη ακεραιότητα»¹⁵⁰.

Δηλαδή, ο Stratton δεν θέτει μόνο το ζήτημα του κατά πόσο μία υποκουλτούρα υπάρχει έξω από τον σκληρό πυρήνα της –όπου υποθέτουμε πως η δέσμευση και οι καινοτομίες που προτείνει έχουν υψηλό ειδικό βάρος– αλλά και το ζήτημα της γεωγραφικής της διάχυσης, και κατ' επέκταση τον τρόπο που αυτή λειτουργεί σε άλλα περιβάλλοντα. Ο Paul Cobley, στο άρθρο του «Leave the Capitol», αναφέρει πως ο «μύθος» που πέρασε στην ιστορία ως πανκ (μέσα από τον Hebdige και την πολύ οξυδερκή και εκ των έσω καταγραφή του Jon Savage) ήταν ένα καθαρά λονδρέζικο φαινόμενο και παραγράφει την υπόλοιπη ταυτόχρονη κίνηση του πανκ στη βρετανική επαρχία. Και δεν είναι μόνο θέμα ακριβούς ιστοριογραφικής αποτύπωσης: Οι πανκς στο κοσμοπολίτικο και πιο ανεκτικό Λονδίνο μπορούσαν να

¹⁴⁷ Frith, *Sound Effects*, ό.π., σ.σ. 219-220.

¹⁴⁸ J. Stratton, «On the Importance of Subcultural Origins» στο Gelder – Thornton, *The Subcultures Reader*, ό.π., σελ. 182.

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σελ. 184.

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σελ. 190.

είναι όσο θεαματικοί –από άποψη στιλ– ήθελαν σε σχέση με τους επαρχιώτες αντίστοιχούς τους, οι οποίοι είχαν να αντιμετωπίσουν τη σκληρή συμπεριφορά των πιο συντηρητικών συμπολιτών τους. Ο ίδιος λοιπόν, γράφοντας για τη σκηνή του Γουίγκαν, αναφέρει:

Το να είσαι πανκ σε μια μικρή πόλη του Βορρά, στα τέλη της δεκαετίας του '70, αποτελούσε προσβολή για τις βαθιά ριζωμένες αξίες: τάξη, ανδρισμός, «αξιοπρεπής» συμπεριφορά, τοπικότητα και «παράδοση». Το ότι το πανκ έπρεπε να διαπραγματευτεί με ένα σύνολο προϋπαρχόντων εθνικών στάσεων είναι γνωστό, όμως γεγονός είναι ότι αυτές οι αξίες και στάσεις ήταν, με πιο ισχυρό και πιο απαγορευτικό τρόπο, δομημένες εκτός των μεγάλων αστικών κέντρων, πράγμα που σήμαινε ότι το να είσαι επαρχιώτης πανκ αντιπροσώπευε ένα υπέρμετρο ξεπέρασμα της κανονικότητας. Τα κοινωνικά συγκείμενα στην περιφέρεια δημιούργησαν ένα «φαινόμενο» πανκ διαφορετικό από αυτό που περιγράφει η βιβλιογραφία ¹⁵¹.

Και βέβαια, το συγκείμενο της ανάγνωσης των στιλιστικών δεδομένων μετασχηματίζεται ακόμα περισσότερο όσο απομακρυνόμαστε από το γεωγραφικό και κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον του ερμηνευτικού προτύπου. Ενδεικτικά, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε στην περιγραφή της Hillary Pilkington για τους πανκς στην ΕΣΣΔ της Περεστρόικα, όπου «δεν υπήρχε καμία κοινωνική βάση για ένα κίνημα που να αντιτίθεται σε καταναλωτικά lifestyle, σε μια κοινωνία όπου η παραμάνα ή η σακούλα σκουπιδιών [δύο από τα εμβληματικά υλικά του πανκ bricolage που περιγράφει ο Hebdige] ήταν σπάνια είδη»¹⁵². Δηλαδή, όλοι όσοι μελέτησαν κριτικά τα δεδομένα πάνω στα οποία στήθηκε το ερμηνευτικό σχήμα του *Υποκουλτούρα: Το Νόημα του Στιλ*, συμφωνούν στο ότι, ενώ ο Hebdige ασχολείται με μια case-study, μαξιμαλίζει θεωρητικά και θεωρεί ότι οι παρατηρήσεις του αφορούν όχι μόνο το πανκ, αλλά και κάθε σύγχρονή του υποκουλτούρα.

Ωστόσο, τα προβλήματα που προέκυψαν δεν θα πρέπει να αποδοθούν μόνο στον Hebdige και στους υπόλοιπους ερευνητές του CCCS αλλά και στη μεταφορά του ερμηνευτικού τους μοντέλου σε διεθνές επίπεδο. Συγκεκριμένα, θα ήθελα να αναφερθώ στην έρευνα του Αντώνη Ε. Αστρινάκη για τις «παρεκκλίνουσες υποκουλτούρες και τα στιλ της νεολαίας της εργατικής τάξης σε μια περιοχή της Δυτικής Αττικής», την πρώτη μικροκοινωνιολογική έρευνα πεδίου για τις υποκουλτούρες που έγινε στην Ελλάδα.¹⁵³ Ακολουθώντας κατά γράμμα το μοντέλο του CCCS, ο ερευνητής αντιμετωπίζει ένα βασικό πρόβλημα:

Λόγω της ουσιαστικής απουσίας ερευνών για τις *κοινωνικές ταξινομήσεις* (κοινωνική δομή και διαστρωμάτωση, κ.λπ), μειώθηκε η επιχειρησιακή αξία μιας σημαντικής ανεξάρτητης μεταβλητής της

¹⁵¹ P. Cobby, «"Leave the capitol"», στο R. Sabin (Επ.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σ.σ. 170-171.

¹⁵² H. Pilkington, *Russia's Youth and It's Culture: A Nation's Constructors and Constructed*, Λονδίνο: Routledge, 1994, σελ. 228.

¹⁵³ Βλ. Αστρινάκης, *Νεανικές Υποκουλτούρες*, ό.π.

μελέτης, στο μέτρο που ήταν δύσκολος και αβέβαιος ο προσδιορισμός των κριτηρίων κατάταξης των υποκειμένων στη νεολαία της εργατικής τάξης, και ακόμα επισφαλέστερη η ταξινόμησή τους σε ειδικές ομάδες ή τμήματα της τάξης αυτής (για παράδειγμα, ανώτερα ή κατώτερα, ειδικευμένα ή ανειδίκευτα). [Επίσης] η παντελής απουσία ερευνών για την *εργατική κοινότητα και κουλτούρα* αδρανοποίησε, ως ένα βαθμό, επιχειρησιακά μίαν άλλη σημαντική ανεξάρτητη μεταβλητή της έρευνας ¹⁵⁴.

Άραγε, όμως, το πρόβλημα ένταξης των υποκειμένων της έρευνας του Ασρινάκη είναι μόνο ζήτημα ανυπαρξίας βιβλιογραφικού υποβάθρου ή έχει να κάνει ισόποσα και με το γεγονός ότι σε μία χώρα με ελλιπή βιομηχανική ανάπτυξη, διογκωμένο δημόσιο τομέα –και τη συνακόλουθη κοινωνική υπερφόρτωση από μια ιδιαίτερου τύπου μικροαστική τάξη– καθώς και με μεγάλο αριθμό αυτοαπασχολούμενων, όσον αφορά στον ιδιωτικό τομέα, η κοινωνική στρωματογραφία διαφέρει σημαντικά από την αντίστοιχη βρετανική; Επίσης, ποιες είναι στην πραγματικότητα οι αναλογίες της συνοικίας του Περιστεριού –της περιοχής δηλαδή της Δυτικής Αττικής που μελέτησε εμπειρικά ο έλληνας κοινωνιολόγος– με μέρη σαν το λονδρέζικο 1st Εντ; Καταγράφεται δηλαδή η ταξικότητα εξίσου ξεκάθαρα στον πολεοδομικό σχεδιασμό; Συμπληρωματικά, αν αναλογιστούμε ότι η ελληνική οικογένεια της Μεταπολίτευσης επένδυε κατά κύριο λόγο στην εκπαίδευση των τέκνων της –μέσα από το σύστημα των πανελλαδικών εξετάσεων, το δίκτυο των φροντιστηρίων ή έστω την «φοιτητική μετανάστευση» στην Ιταλία και την Αγγλία–, το όνειρο να γίνει κανείς γιατρός ή δικηγόρος δεν ήταν και τόσο άπιαστο σε σύγκριση με την πραγματικότητα των παιδιών από τη βρετανική εργατική τάξη, αφού, στην περίπτωση αυτή, το εκπαιδευτικό σύστημα βασικά «τα μάθαινε να δουλεύουν»¹⁵⁵. Τέλος, το ζήτημα της χρήσης του υποπολιτισμικού μοντέλου του CCCS γίνεται ακόμα πιο προβληματικό αν αναλογιστούμε ότι ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '70, οι προηγμένες βιομηχανικά δυτικές χώρες περνούν σταδιακά στην εποχή του μεταφορντισμού και της αποβιομηχάνισης, και το «μπλε κολάρο» δίνει τη θέση του στο «κολάρο από σιλικόνη»¹⁵⁶. Την εποχή της μετανεωτερικότητας, πολλοί ήταν εκείνοι που έσπευσαν να επιχειρηματολογήσουν για το «τέλος των υποπολιτισμών», τουλάχιστον ως έννοιας και ερμηνευτικής κατηγορίας.

¹⁵⁴ Στο ίδιο, σ.σ. 315-316.

¹⁵⁵ Βλ. P. E. Willis, *Μαθαίνοντας να Δουλεύεις: Πώς τα Παιδιά Εργατικής Προέλευσης Επιλέγουν Δουλειές της Εργατικής Τάξης*, Αθήνα: Gutenberg, 2012 και I. Λαμπίρη-Δημάκη, *Η Ελληνική Κοινωνία στη Φοιτητική Συνείδηση*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1983, σ.σ. 30-31.

¹⁵⁶ Βλ. Rifkin, *Το Τέλος της Εργασίας...*, ό.π., σ.σ. 250-269.

1.5 «ΜΕΤΑ-ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ»: ΟΙ ΜΕΤΑΜΟΝΤΕΡΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ

Ο Steve Redhead, ερευνώντας τις «κουλτούρες των κλαμπ» (club cultures) επισημαίνει ότι η έννοια της υποκουλτούρας «δεν φαίνεται πλέον κατάλληλη –αν ποτέ ήταν– για τους εννοιολογικούς μηχανισμούς που θα ερμήνευαν την εξέλιξη της κουλτούρας της ποπ μουσικής από το 1979 [οπότε εκδόθηκε το βιβλίο του Hebdige και το πανκ εισέβαλε στην ιστορία] κι εξής»¹⁵⁷. Μάλιστα, το 2001, πραγματοποιήθηκε στη Βιέννη ένα συμπόσιο για τις «μετα-υποπολιτισμικές σπουδές» (post-subcultural studies). Προοιωνιζόταν, δηλαδή, το «τέλος των υποπολιτισμικών σπουδών», και όλοι έσπευδαν να αναζητήσουν νέα ερμηνευτικά σχήματα –αλλά και ερευνητικά αντικείμενα– για να αποτυπώσουν μια «νεανική κουλτούρα» σε φάση κατακερματισμού, ρευστότητας, ολοκληρωτικής συγκρότησης γύρω από την κατανάλωση, με την υιοθεσία πρακτικών όχι πλέον «αντίστασης» αλλά μάλλον σύμπλευσης με τη «μαζικότητα» – που κι αυτή με τη σειρά της είναι κατακερματισμένη, αφού «οι παγκόσμιες κυρίαρχες και τοπικές δευτερεύουσες τάσεις επανασυνδέονται και αναδομούνται με περίπλοκους και ανομοιογενείς τρόπους για να φτιάξουν νέους, υβριδικούς σχηματισμούς»¹⁵⁸. Σε σχέση με την παρούσα εργασία, όπου το αθηναϊκό πανκ εκλαμβάνεται ως υποκουλτούρα τοπικά εδρασμένη στο πλαίσιο μιας σκηνής η οποία εξακολουθεί να υπάρχει ακόμα και σήμερα, αξίζει να ανατρέξουμε στην ευρύτερη συζήτηση που άνοιξε από τα μέσα της δεκαετίας του '90, σχετικά με τη χρησιμότητα της έννοιας της υποκουλτούρας ή την ανάγκη αναθεώρησής της.

1.5.1 Η αποδόμηση της έννοιας της υποκουλτούρας

Ο Iain Chambers, αναφερόμενος στη «νεολαία, τησχόλη και την απόλαυση» κατά τη δεκαετία του '50, επισημαίνει:

Ησχόλη διευρύνθηκε σε έναν δυνητικό τρόπο ζωής που υπήρχε για την κατανάλωση. Το να αγοράσεις έναν συγκεκριμένο δίσκο, να διαλέγεις ένα τζάκετ ή μια φούστα που ακολουθούσαν συγκεκριμένη μόδα, να στύβεις το μυαλό σου για το τι χρώμα παπούτσια θα πάρεις, όλ' αυτά σήμαιναν ότι ανοιγόταν μια πόρτα σε ένα δυναμικά δομημένο στιλ ζωής. Η σημασία μιας τέτοιας πραγματικότητας, το θέλητρο της παρουσίας τους στο παρόν απέκτησε ξεχωριστό βάρος, επέτρεψε να αναδυθεί ένα αίσθημα «διαφυγής από την αυτοσυνείδηση ως ιστορία κακών επενδύσεων, χαμένου χρόνου». Σε αντίθεση με τον ανώνυμο μόχθο της εργασιακής εβδομάδας, συγκεκριμένα καταναλωτικά αντικείμενα έδιναν τη δυνατότητα να κινηθούν πέρα από τους άχρωμους τοίχους της ρουτίνας, στα λαμπερά περιβάλλοντα μιας φαντασιακής

¹⁵⁷ S. Redhead, *Subcultures to Clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies*, Οξφόρδη: Blackwell, 1997, σελ. x.

¹⁵⁸ D. Muggleton – R. Weinzierl, «What is “Post-Subcultural Studies” Anyway?», στο D. Muggleton – R. Weinzierl (Επ.), *The Post-Subcultures Reader*, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη: Berg, 2004, σελ. 3.

κατάστασης. Δηλαδή, δεν ήταν οι αλλαγές στη λαϊκή [popular] κουλτούρα που απείλησαν να μας κονιορτοποιήσουν σε αδιαφοροποίητη «μάζα», αλλά η δομή και η οργάνωση της εργασίας. Σε αυτό το σημείο, η σύγχρονησχόλη μετασχηματίστηκε στο κατ' εξοχήν υλικό της προσωπικής ζωής, το συγκείμενο που έδινε νόημα με το οποίο θα μπορούσαμε να επιβεβαιώσουμε τους εαυτούς μας¹⁵⁹.

Από τη δεκαετία του '90, λοιπόν, άρχισε να τίθεται το ζήτημα μήπως ησχόλη και η κατανάλωση δεν είναι ο χώρος και ο τρόπος, το «υλικό» θα λέγαμε, για να εκφράσουν οι νέοι την αντίθεσή τους απέναντι στη γονεϊκή και την κυρίαρχη κουλτούρα, αλλά ο αυτοσκοπός της ύπαρξής τους, το νόημα από μόνο του – και τελικά, η «δυναμική των συμβολικών προκλήσεων» που είχε ανακαλύψει το CCCS στις νεανικές συμπεριφορές πιθανότατα υπήρξε απλό απότοκο του «ρομαντισμού» των βρετανών νεομαρξιστών κοινωνιολόγων.¹⁶⁰

Οι υποπολιτισμικοί νέοι, που μελετήθηκαν από τους κοινωνιολόγους του CCCS, με τη χρήση του bricolage κατανάλωναν για να «αντισταθούν». Όμως, αν στην πραγματικότητα, αυτοί –ή οι υπόλοιποι συνομήλικοί τους– κατανάλωναν γιατί απλώς το απολάμβαναν; Και ποια ήταν η πραγματική σχέση τους με την πολιτιστική βιομηχανία – αφού ακόμα και το εικονοκλαστικό άλμπουμ *Never Mind the Bollocks*, στο οποίο οι Sex Pistols επιτίθεντο στη βασίλισσα της Βρετανίας, ανέβηκε στην πρώτη θέση του καταλόγου επιτυχιών; Όλα αυτά αποτελούσαν ερωτήματα που θα έπρεπε να ληφθούν σοβαρά υπόψη από τους ερευνητές.

Η Angela McRobbie, η οποία πιστεύει ότι στη μετανεωτερικότητα «επανεξετάζονται τα θεμέλια της μοντέρνας μας σκέψης και σκεφτόμαστε σοβαρά το ευτελές»¹⁶¹, προσεγγίζει το υποπολιτισμικό στιλ συγκεκριμένα μέσα από τις διαδικασίες «αγοράς και πώλησης», το τοποθετεί δηλαδή παράλληλα με τη λειτουργία της ευρύτερης αγοράς. Στην ουσία, παίρνει τη σκέψη του Hebdige, αλλά την αναλύει με όρους κοινωνιολογίας της καθημερινής ζωής. Αναφέρεται, μάλιστα, στην ικανότητα των υποπολιτισμών να επισπεύδουν αλλαγές στη «σύγχρονη καταναλωτική κουλτούρα... από τα κάτω». Και πέρα από αυτό, κατά την αυγή του πανκ «καταστήματα σαν το “Sex”, που διηύθυνε ο Malcolm McLaren και η Vivienne Westwood, λειτουργούσαν ως χώροι συνεύρεσης και οι πελάτες μαζί με εκείνους που στέκονταν πίσω από το ταμείο γνωρίζονταν μεταξύ τους και συναντιούνταν αργότερα στις παμπ και στα κλαμπ. Στην πραγματικότητα, τα στοκατζιδικά και τα μαγαζιά μεταχειρισμένων ρούχων έπαιξαν τον ίδιο ρόλο σε όλη τη χώρα, αφού εκεί οι συναλλαγές αφορούσαν περισσότερο την ανταλλαγή υποπολιτισμικού στιλ παρά την

¹⁵⁹ Chambers, *Urban Rhythms...*, ό.π., σ.σ. 16-17. Για την ιστορία, αλλά καθόλου άσχετα με όλα τα παρακάτω, ο Chambers θεωρείται ο πρώτος που χρησιμοποίησε τον όρο «post subculture».

¹⁶⁰ Muggleton – Weinzierl, ό.π., σελ. 4.

¹⁶¹ A. McRobbie, *Postmodernism and Popular Culture*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1994, σελ. 3.

ανταλλαγή αγαθών αντί χρημάτων»¹⁶². Η McRobbie δηλαδή, υπερκερνά το «πνεύμα αντίστασης» –για το οποίο μιλούσε το CCCS– και την «αφομοίωση των σπιλ» –στην οποία έδινε έμφαση ο Hebdige–, και απενοχοποιεί τη καταναλωτική συνιστώσα των υποπολιτισμών.

Το δεύτερο χαρακτηριστικό των υποπολιτισμών που αποδομήθηκε ήταν η εγγραφή τους στην κατηγορία της κοινωνικής τάξης. Η Sarah Thornton, μελετώντας τις υποκουλτούρες των κλάμπερς (clubbers, όσοι πήγαιναν στα κλαμπ για να χορέψουν υπό τους ήχους της μουσικής techno ή των κλώνων της) στο πρώτο μισό της δεκαετίας του '90, διαπιστώνει ότι «η τάξη συνειδητά συγχέεται από τους υποπολιτισμικούς διαχωρισμούς», αφού οι κλάμπερς του Λονδίνου μοιάζουν να παίζουν με μία «φανταστική αταξικότητα» εντός του χώρου του πάρτι και του κλαμπ.¹⁶³ Η ερευνήτρια, δηλαδή, αντί να επικεντρώσει στη σχέση-αντίθεση της υποκουλτούρας με την κυρίαρχη κουλτούρα, στρέφεται στις συγκρούσεις και τον πολιτισμικό ανταγωνισμό εντός της υποκουλτούρας. Οι κουλτούρες των κλαμπ δομούνται γύρω από ιεραρχίες του γούστου (taste) και της γνώσης για την ίδια την υποκουλτούρα και τις παραμέτρους της.

Για να εξηγήσει αυτές τις ιεραρχίες και το status που παράγουν, δανείζεται την έννοια του «πολιτισμικού κεφαλαίου», τον οποίο χρησιμοποίησε ο Pierre Bourdieu στο έργο του *Η Διάκριση* – μόνο που εκείνη αναφέρεται σε «υποπολιτισμικό κεφάλαιο», το οποίο είναι συσσωρευτικό και «κάποιοι το έχουν, ενώ κάποιοι όχι». Όπως αναφέρει η Thornton, το *υποπολιτισμικό κεφάλαιο* είναι εκείνο που καθορίζει το status του κατόχου του, και η αντικειμενική μορφή που λαμβάνει έχει να κάνει με το κούρεμα, την ποιότητα της δισκοθήκης, τους «σωστούς» τρόπους εντός του κλαμπ, το πόσο «γνωστή φάτσα» είναι ο κλάμπερ, τη χρήση (αλλά όχι και κατάχρηση) της σχετικής αργκό, τις χορευτικές του δεξιότητες και, το σημαντικότερο, το κατά πόσο όλα αυτά έχουν εσωτερικευθεί και αποτελούν «δεύτερη φύση του», αφού δεν υπάρχει τίποτα χειρότερο από «εκείνον που προσπαθεί πολύ», εκείνον που «το παίζει» αλλά «δεν είναι». Επίσης, το υποπολιτισμικό κεφάλαιο λειτουργεί αποκρηύσσοντας τις κοινωνικές κατηγορίες –η «φανταστική αταξικότητα» στο κλαμπ–, αλλά ταυτόχρονα τις αναπαράγει (αφού οι τύποι των κλαμπ υπακούν σε «ταξικές και ιεραρχικές» εικόνες).¹⁶⁴

¹⁶² Στο ίδιο, σ.σ. 135-154 – η αναφορά στη σελ. 136. Η πρώτη έκδοση του «Second-hand Dresses and the Role of the Ragmarket» έγινε το 1989.

¹⁶³ S. Thornton, *Club Cultures: Music, Media and the Subcultural Capital*, Κέμπριτζ: Polity Press, 1995, σελ. 12.

¹⁶⁴ Για τον ορισμό της έννοιας του *υποπολιτισμικού κεφαλαίου* βλ. στο ίδιο, σ.σ. 11-13. Όσον αφορά στην έννοια του *πολιτισμικού κεφαλαίου* στη σκέψη του P. Bourdieu θα πρέπει να αναφέρω συνοπτικά τα εξής: Σύμφωνα με τον Bourdieu το ζήτημα της ύπαρξης ή μη των τάξεων αποτελεί ψευδοπρόβλημα και το προσπερνά ανάγοντάς το στις διακρίσεις/διαφορές που υπάρχουν, δηλαδή στους χώρους των κοινωνικών θέσεων που καταλαμβάνουν τα άτομα και οι οποίοι οργανώνονται στη βάση δύο –συν μίας– αρχών διαφοροποίησης: το *οικονομικό κεφάλαιο* (τα χρήματα) και το *πολιτισμικό κεφάλαιο* (τις αποκτημένες γνώσεις και δεξιότητες, τους «τρόπους», την «παιδεία»).

Τέλος, κατά τη Thornton, οι υποκουλτούρες των κλαμπ αποτελούν προϊόντα της δυναμικής της νεολαίας και της ανακλαστικής της σχέσης με τα MME, αφού εκείνα παρέχουν πολλά από τα οπτικά και ιδεολογικά δεδομένα που ενσωματώνουν οι νέοι στις συλλογικές υποπολιτισμικές ταυτότητες: «Οι “υποκουλτούρες” δεν ξεφυτρώνουν από έναν σπόρο και αναπτύσσονται σε “κινήματα” εξαιτίας των δικών τους ενεργειών, για να ταξινομηθούν και να συγχωνευτούν κατόπιν από τα MME. Μάλλον τα MME και οι άλλες πολιτισμικές βιομηχανίες επιδρούν σ’ αυτά εξ’ αρχής»¹⁶⁵.

Η αποδόμηση της υποκουλτούρας ως αναλυτικής και ερμηνευτικής κατηγορίας ολοκληρώθηκε στο *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style* (2000) του David Muggleton. Το πρώτο που υπογραμμίζει ο Muggleton είναι ότι η σύλληψη της υποκουλτούρας ως ρεαλιστικής δομής, που υπάρχει ανεξάρτητα από τα μέλη της –η προσέγγιση δηλαδή του CCCS–, είναι ατυχής αφού «πέφτει στην παγίδα να πραγματοποιεί μια αφηρημένη έννοια» και δεν παρέχει ανάλυση σε ατομικό επίπεδο – κάτι το οποίο καλείται να κάνει η «ρεαλιστική εθνογραφία»¹⁶⁶. Η προτροπή του βρετανού ερευνητή είναι απλή: εξετάστε όχι τις υποκουλτούρες αλλά τα μέλη τους· η κοινωνιολογική οπτική οφείλει να στραφεί προς την υποκειμενικότητα. Παράλληλα, τονίζει ο Muggleton, «η ακριβής έννοια της υποκουλτούρας γίνεται λιγότερο εφαρμόσιμη στη μετανεωτερικότητα, γιατί η αποσύνθεση της μαζικής κοινωνίας επιβεβαιώνει ότι δεν υπάρχει πλέον μια συναφής κυρίαρχη κουλτούρα, ενάντια στην οποία η υποκουλτούρα μπορεί να εκφράσει την αντίστασή της». «Μπορούμε λοιπόν», καταλήγει, «να κατανοήσουμε τις μεταμοντέρνες υποπολιτισμικές ταυτότητες ως *πολλαπλές και ρευστές*». Αφού συγκροτείται μέσω της κατανάλωσης, «το υποπολιτισμικό στίλ δεν αρθρώνεται γύρω από τις νεωτερικές δομικές σχέσεις της τάξης, του φύλου ή της εθνοτικότητας. Αντίθετα, αυτές οι μεταμοντέρνες εμφανίσεις [looks] ανακυκλώνονται σαν σημαίνοντα που τα παίρνει ο άνεμος, επιτρέποντας στην υποπολιτισμική ταυτότητα να δομηθεί σε μια εναλλαγή των στίλ, κάτι που οι “σέρφερ του στίλ” δοκιμάζουν και εγκαταλείπουν μετά από λίγο»¹⁶⁷. Άλλωστε οι υποκουλτούρες που εκφράζουν τα άτομα συχνά είναι «μεθοριακές» (liminal), βρίσκονται *κάπου μεταξύ* των στίλ, αποτελούν ένα

Ο λόγος, θα λέγαμε μιλώντας αφαιρετικά, αυτών των δύο δίνει το *κοινωνικό κεφάλαιο*. Σε ορισμένες περιπτώσεις (πεδία) υπάρχει μετατροπή των κεφαλαίων από το ένα στο άλλο, π.χ. στο πεδίο της εργασίας το πολιτισμικό κεφάλαιο μπορεί να εξασφαλίσει το οικονομικό. Φυσικά το όλο ζήτημα των διαφόρων κεφαλαίων και οι καταστάσεις που λαμβάνουν είναι πολύπλοκο και διάχυτο σε όλο τον τόμο της *Διάκρισης* καθώς και σε άλλα κείμενά του – Βλ. P. Bourdieu, *Η Διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, Αθήνα: Πατάκης, 2009 και P. Bourdieu, *Κείμενα Κοινωνιολογίας*, Αθήνα: Δελφίνι, 1994, σ.σ. 75-84 και 91-95. Κατατοπιστικός, τέλος, είναι ο «Πρόλογος» του Νίκου Παναγιωτόπουλου στο Bourdieu, *Η Διάκριση...*, ό.π., ιδίως οι σ.σ. 22-27.

¹⁶⁵ S. Thornton, *Club Cultures...*, ό.π., σελ. 117.

¹⁶⁶ D. Muggleton, *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη: Berg, 2004, σ.σ. 22-23.

¹⁶⁷ Στο ίδιο, σ.σ. 47-48.

συγκερασμό ειδών.¹⁶⁸ Μέσα στο καταναλωτικό «σούπερ μάρκετ του στιλ»¹⁶⁹, ο Muggleton πριμοδοτεί το «ατομικό έναντι του ομαδικού» και προσπαθεί να «απελευθερώσει τη διαφορετικότητα και την ετερογένεια έναντι του συλλογικού και της αιρετικότητας»¹⁷⁰.

Κατά τον Gelder, εδώ ακριβώς βρίσκεται το πρόβλημα της οπτικής που υποφώσκει πίσω από την έρευνα του Muggleton. Το κριτήριο με το οποίο επέλεξε τους πληροφορητές του –όπως αναφέρει ο ίδιος– ήταν ό,τι εκείνος εξελάμβανε ως «αντισυμβατική εμφάνιση». Δεν απομακρύνθηκε δηλαδή και πολύ από την «αιρετικότητα» και την «ετεροδοξία», παρά τη θεωρητική του διακήρυξη για το αντίθετο. Επίσης, η απουσία κοινωνικής τοποθέτησης των πληροφορητών του, στην πραγματικότητα παραμορφώνει τη σκιαγραφία της υποκειμενικότητάς τους: Παρότι μερικοί δηλώνουν άνεργοι ή μερικώς απασχολούμενοι, ο ερευνητής δεν συνεκτιμά αυτές τις συνιστώσες, αλλά επιμένει να υπογραμμίζει την «αυτοέκφραση, την ατομική αυτονομία και την πολιτισμική διαφοροποίησή τους»¹⁷¹. Τελικά, ο Gelder υποστηρίζει ότι οι αξίες και τα χαρακτηριστικά που αναδεικνύει ο Muggleton είναι ακριβώς οι αξίες της ήπιας πλουραλιστικής, φιλελεύθερης δυτικής δημοκρατίας, η «φαντασίωση του σύγχρονου καπιταλισμού»¹⁷². Αποτιμώντας, δηλαδή, με αγοραίους πολιτικούς όρους το περιβάλλον παραγωγής των θεωριών για τις υποκουλτούρες, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι ερευνητές του CCCS υπήρξαν νεομαρξιστικά τέκνα του αντιαυταρχικού κινήματος των 60s, ενώ οι μεταμοντέρνοι θεωρητικοί τύπου Muggleton, τέκνα της μετα-θατσερικής εποχής.

Βελτιώνοντας, θα λέγαμε, την επιχειρηματολογία του Muggleton, ο David Chaney κάνει μια γόνιμη παρατήρηση: Υποστηρίζει ότι «ο παλιότερος διαχωρισμός μεταξύ “υπό” και “κυρίαρχου” πολιτισμού δεν ισχύει πλέον πραγματικά, σε έναν κόσμο όπου η λεγόμενη κυρίαρχη κουλτούρα έχει κατακερματιστεί σε μια ποικιλία προτιμήσεων και αίσθησης του lifestyle» – δηλαδή ο πολιτιστικός πλουραλισμός δίνει τη δυνατότητα στον καταναλωτή να επιλέγει, και αυτή η διαδικασία διαμορφώνει το στιλ ζωής του. Έτσι, καταλήγει ο Chaney, κάθε ρεαλιστική αναφορά «σε έναν κοινόχρηστο χώρο (space) με κοινώς αναγνωρισμένα στοιχεία» είναι αδύνατη. Πρέπει, λοιπόν, να αναζητήσουμε νέες μεταφορές αναπαράστασης για να

¹⁶⁸ Στο ίδιο, σ.σ. 69-74.

¹⁶⁹ Ο όρος και η όλη ανάλυση ανήκει στον T. Polhemus – βλ. T. Polhemus, «In the Supermarket of Style», στο S. Redhead – D. Wynne – J. O'Connor (Επ.), *The Subcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*, Οξφόρδη: Basil Blackwell, 1997, 130-133.

¹⁷⁰ D. Muggleton, *Inside Subcultures...*, ό.π., σελ. 49.

¹⁷¹ Στο ίδιο, σελ. 167.

¹⁷² Gelder, *Subcultures*, ό.π., σ.σ. 105-106.

περιγράψουμε τις εντάσεις μεταξύ ποικιλίας και κομφορμισμού.¹⁷³ Βεβαίως, όπως συμπληρώνει με κριτική διάθεση ο Gelder, αυτές οι νέες μορφές οπτικής της παρατήρησης και τα νέα αναλυτικά και ερμηνευτικά εργαλεία που οφείλουμε να κατασκευάσουμε δεν θα πρέπει να αγνοήσουν ή να υποτιμήσουν την *κοινωνικότητα* των υποπολιτισμών, έστω κι αν δεν την εκλάβουμε με βάση τα δεδομένα του CCCS, αλλά πιο αφαιρετικά: ως τόπο κοινά βιωμένης εμπειρίας και έκφρασης κοινωνικής διάκρισης.¹⁷⁴

1.5.2 Οι ομαδοποιήσεις και οι συλλογικότητες ενός κατακερματισμένου κόσμου: συναισθηματικές κοινότητες, φυλές, σκηνές

Από την «αποδόμηση» της έννοιας της υποκουλτούρας δεν προέκυψαν μόνο ακαδημαϊκές συγκρούσεις και ένα διάχυτο αίσθημα αβεβαιότητας, αναφορικά με το κατάλληλο μοντέλο αποτύπωσης των νεανικών ομάδων, αλλά και μερικά στοιχεία που διαμόρφωσαν ένα νέο πλαίσιο για γόνιμη έρευνα. Το πρώτο στοιχείο είναι η συμφωνία ότι πρέπει να επιστρέψουμε στην «ανάλυση πεδίου εντός του εμπειρικού κόσμου», με «γεωγραφικά τοπικοποιημένες μελέτες αντί γενικευτικών θεωρητικών αναλύσεων»¹⁷⁵. Επίσης, στην ατζέντα των ερευνητικών αναζητήσεων μπήκαν οι πτυχές του φύλου, της φυλής και της εθνότητας και επισημάνθηκε ο ρόλος των MME στη δημιουργία των υποπολιτισμών και της υποπολιτισμικής ταυτότητας. Ταυτόχρονα, επανακαθορίστηκε η ίδια η έννοια της «νεολαίας»: Ενώ οι ερευνητές του CCCS όριζαν τη νεολαία ως ηλικιακή κατηγορία μεταξύ δεκαέξι και είκοσι ενός ετών, πλέον έχει γίνει αντιληπτό ότι η αξία του στιλ και των άλλων πολιτισμικών μορφών, οι οποίες μετασχηματίζουν τη «νεολαία» σε ιδεολογική, θα λέγαμε, κατηγορία, έχουν να κάνουν περισσότερο με τη «στάση» (attitude) παρά με τη βιολογική ηλικία. Υπάρχουν, δηλαδή, γενιές ενηλίκων (ακόμα και πενηντάρηδων ή εξηντάρηδων) που χρησιμοποιούν τη μουσική, το στιλ και μορφές «αναμνηστικών αντικειμένων» για να διατηρήσουν την αίσθηση της νεότητας τους.¹⁷⁶

Τα αναλυτικά και ερμηνευτικά θεωρητικά σχήματα που επινοήθηκαν για να περιγράψουν τις ομαδοποιήσεις και τις συλλογικότητες της μετανεωτερικής εποχής είναι πολλά, βασίζονται σε διαφορετικά κριτήρια και οπτικές παρατήρησης και μάλλον

¹⁷³ D. Chaney, «Fragmented Culture and Subcultures» στο A. Bennett – K. Kahn-Harris (Επ.), *After Subcultures: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Μπέισινγκστοουκ, Χαμπσάιρ και Νέα Υόρκη: Palgrave, 2004, σ.σ. 47-48.

¹⁷⁴ Gelder, *Subcultures*, ό.π., σελ. 106.

¹⁷⁵ K. Gelder, «Εισαγωγή στο τρίτο μέρος» του Gelder-Thornton, *The Subcultures Reader*, ό.π., σελ. 148.

¹⁷⁶ A. Bennet – K. Kahn-Harris, «Εισαγωγή» στο Bennet – Kahn-Harris, *After Subcultures...*, ό.π., σελ. 10. Έτσι κι αλλιώς, όπως προανέφερα στο υποκεφάλαιο για τη νεολαία, «η νεότητα θεσμίζεται-κατασκευάζεται μέσω μιας διαδικασίας κοινωνικής και πολιτισμικής *σίζης* της βιοτικής πορείας των ατόμων». Γι' αυτό «ως νεολαία λογίζονται, άλλοτε τα άτομα 16-24 ετών, άλλοτε τα 15-30 ετών κ.οκ.». Τα χαρακτηριστικά δηλαδή που συνθέτουν τη νεανική ταυτότητα παραλλάσσουν και μεταβάλλονται – βλ. Δεμερτζής – Μπουμπάρης – Σταυρακάκης, «Περί “νεολαίας”»: Σημασίες και συγκυρίες», ό.π., σ.σ. 37-38.

αντικατοπτρίζουν την ποικιλομορφία και τον κατακερματισμό του κοινωνικού κόσμου για τον οποίο μιλούσαν ερευνητές σαν τον Muggleton και τον Chaney. Είναι σαν να περιγράψουμε «κόσμους», οι οποίοι, όμως, δεν αναφέρονται σε κάποιον κυρίαρχο και κεντρικό «κόσμο» (όπως οι «κόσμοι μέσα στον κόσμο» της Σχολής του Σικάγου), η δε παρατήρησή τους γίνεται χωρίς ενιαία κριτήρια, κατά το δοκούν του παρατηρητή. Σε αυτό το πλαίσιο θα σταθούμε στις «φυλές», τις «συναισθηματικές κοινότητες» δηλαδή που περιγράφει ο Maffesoli και στις «σκηνές» – μία έννοια που θα εξετάσουμε διεξοδικά, αφού θα αποτελέσει και κύριο ερμηνευτικό εργαλείο στην παρούσα έρευνα.

Το 1988, ο Michel Maffesoli εξέδωσε το *Les Temps des Tribus: Le Decline del' Individualisme dans les Societes Postmodernes*, όπου υπογραμμίζει τις «διονυσιακές αξίες», δηλαδή τα πάθη και τα αισθήματα, τα οποία λειτουργούν ως συνεκτικός παράγοντας για τις «συναισθηματικές κοινότητες» του σύγχρονου κόσμου. Η κοινωνικότητα αυτή, λέει, συνδέεται με (επαναλαμβανόμενες) τελετουργικές πρακτικές, μέσω των οποίων η *συναισθηματική κοινότητα* αυτοορίζεται ως κοινότητα: «Η μοναδική λειτουργία των κοινοτικών τελετουργιών, είναι να επιβεβαιώνει την εικόνα που έχει η ομάδα για τον εαυτό της»¹⁷⁷. Ονομάζει δε τις ομαδοποιήσεις αυτές «φυλές» (tribus, tribes). Η *φυλή* υπάρχει «χωρίς την αυστηρότητα των μορφών οργάνωσης με τις οποίες είμαστε εξοικειωμένοι, αναφέρεται δε περισσότερο σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, σε μια ψυχική κατάσταση και, κατά προτίμηση, εκφράζεται μέσω των *στιλ ζωής* που εκφράζονται με την εμφάνιση και τη μορφή»¹⁷⁸.

Παρότι ασκήθηκε κριτική στον Maffesoli γιατί απέτυχε να τοποθετήσει εμπειρικά την ανάλυσή του¹⁷⁹, η έννοια της «φυλής» επηρέασε μια σειρά ερευνητών όπως ο Andy Bennett, ο οποίος, ερευνώντας την κουλτούρα της σύγχρονης ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής, μιλά για «νεο-φυλές» (neo-tribes), τις μορφές δηλαδή προσωρινής συνύπαρξης μέσω των οποίων οι νεο-φυλετικές ομάδες ενοποιούνται (στον χωροχρόνο του πάρτι και του rave).¹⁸⁰

Άλλοι ερευνητές χρησιμοποιούν την έννοια του «στιλ ζωής» (lifestyle) για να ερμηνεύσουν την ταυτότητα των πολιτικών και στιλιστικών ομάδων των νέων, η οποία τελεί υπό συνεχή ρευστότητα και αλλαγή. Η έννοια αυτή συνδέεται καλύτερα

¹⁷⁷ M. Maffesoli, *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, Λονδίνο: Sage, 1996., σελ. 17.

¹⁷⁸ Στο ίδιο, σελ. 98.

¹⁷⁹ A. Bennet – K. Kahn-Harris, «Εισαγωγή» στο Bennet – Kahn-Harris, *After Subcultures...*, ό.π., σελ. 13.

¹⁸⁰ Βλ. A. Bennet, «Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste», *Sociology* 33/3 (1999), σ.σ. 599-617. Πάντως, ο Gelder χρησιμοποιεί τον όρο «φυλή» για να περιγράψει και τις ομάδες των νεοπαγανιστών και των «κοινοτήτων» που συγκροτούνται γύρω από τις σαδομαζοχιστικές σεξουαλικές πρακτικές ή τη λατρεία της δερμάτινης ένδυσης, οι οποίες έχουν έντονο το στοιχείο του «πρωτογονισμού» – βλ. Gelder, *Subcultures*, ό.π., σ.σ. 134-139.

με το ζήτημα της καταναλωτικής δημιουργικότητας και τους τρόπους με τους οποίους τα εμπορεύματα λειτουργούν ως «πολιτισμικές πηγές των οποίων τα νοήματα παράγονται στο επίπεδο του καθημερινού μέσω της απεικόνισης των συλλογικών νοημάτων»¹⁸¹. Πρόκειται δηλαδή για νέες, περισσότερο βραχύχρονες μορφές δεσμών, που ακολουθούν τις γρήγορες αλλαγές στα μουσικά και στιλιστικά γούστα.

Το ερμηνευτικό, όμως, μόρφωμα που παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον κατά τη γνώμη μου, εκείνο δηλαδή που θα χρησιμοποιήσω ως εργαλείο στην παρούσα έρευνα, είναι η *σκηνή*. Όπως είδαμε, η έννοια της σκηνης εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο ομώνυμο έργο του John Irwin, όπου δηλώνει ταυτόχρονα την αόριστη αίσθηση της θεατρικότητας των κοινωνικών καταστάσεων και τον τοπικοποιημένο υποπολιτισμικό χώρο.

Βεβαίως, η πιο δόκιμη χρήση της εμφανίστηκε το 1994, όταν ο Barry Shank εξέδωσε το εξαιρετικό *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*, όπου η *σκηνή*, πέρα από τις συγκεκριμένες τοπικές μουσικές πρακτικές, περιλαμβάνει και τις συναισθηματικές και σωματικές όψεις των τοπικών συγκειμένων. Δηλαδή, τόσο τον χώρο και τα συμβάντα, όσο και τη βιωμένη εμπειρία, και μάλιστα στην ιστορική της εξέλιξη (εδώ, από τη δεκαετία του '60 ως το τέλος της δεκαετίας του '90). Χρησιμοποιώντας τη λακανική ορολογία, ο Shank γράφει για τη σκηνή του Ωστιν:

Η συμβολική έκφραση πολλαπλών επιθυμιών συμπύσσεται στο Συμβολικό, τον τόπο όπου μπορεί να βρει κανείς την προσωπική επιθυμία και ταυτότητα του υποκειμένου, ομολογημένη και διαστρεβλωμένη ταυτόχρονα, καθαρά αρθρωμένη, εκφρασμένη. Καθώς αυτές οι επιθυμίες εκφράζονται και παγιώνονται, γίνονται μέρος της ασυνάρτητης και συμπεριφορικής ταυτοτικής καταγραφής της ομάδας, απαρτίζουν την κουλτούρα. (...) Υποκινούμενος από τη δική του επιθυμία, σημαδεμένος από τις επιθυμίες καθενός εκ των μελών της σκηνης, όποιος συμμετέχει στη ροκ εν ρολ σκηνή συγκροτεί μια αυτοεικόνα, μια στιγμιαία ομολογημένη και στρεβλή ταυτόχρονα ταυτότητα. (...) Η ακαθόριστη, εφήμερη ποιότητα αυτών των στιγμιαίων καθορισμών καταλήγει σε μια παραγωγική ανησυχία. Επειδή τρέφεται από τη στιγμιαία απόλαυση της αισθητηριακής υπερδιέγερσης και τον τυχαίο δεσμό που υπόσχεται τελειοποίηση, αυτή η ανησυχία παρέχει την ψυχική ορμή που χρειάζεται για να διατηρηθεί η κανονικότητα της επαφής, η σταθερή συμμετοχή στη σκηνή. «Υπάρχει πάντα εκείνη η πίεση πως αν δεν βγεις, κάτι θα χάσεις. Πρέπει να το κάνεις συνέχεια. Πρέπει να κρατήσεις επαφή, ακόμα κι αν στην πραγματικότητα δεν γουστάρεις να μιλήσεις σε κανένα και αν το κάνεις, τότε λες απλώς κάνα-δυο κουβέντες. Όμως είμαστε καλοί στο να λέμε κάνα-δυο κουβέντες. Κι έχει την πλάκα του». Τους μουσικούς και τους οπαδούς, που απαρτίζουν το σώμα της ροκ εν ρολ σκηνης στο Ωστιν, ενώνει η σφοδρότητα της δέσμευσης που υποκινεί η ανησυχία αυτή. Και αυτή η συνάφεια της αλληλεπίδρασης είναι που παράγει τη δομή αυτής της νοηματοδοτούσας κοινότητας, μέσω της σταθερής τυποποιημένης ανταλλαγής σημείων [signs] – «κάνα-δυο κουβέντες», ντύσιμο, μουσική, χορός. Οι θεατές γίνονται οπαδοί [fans], οι οπαδοί γίνονται μουσικοί, οι μουσικοί είναι ήδη και οπαδοί, όλοι σχηματίζουν τα μη-αντικείμενα του καθορισμού μέσω

¹⁸¹ Βλ. A. Bennet – K. Kahn-Harris, «Εισαγωγή» στο Bennet – Kahn-Harris, ό.π., σελ. 13.

των επιτελέσεων τους [performances] ως υποκειμένων της έκφρασης – με το να γίνονται (και να διασπείρουν) το υποκείμενο-εν εξελίξει της νοηματοδοτούσας πρακτικής του ροκ εν ρολ¹⁸².

Η σκηνή, λοιπόν, είναι μία ομαδικότητα που παρουσιάζει στοιχεία συναισθηματικής κοινότητας (affective community), συγκροτείται γύρω από συγκεκριμένα τελετουργικά (π.χ. τη συναυλία), έχει ιστορική πορεία (η σκηνή του Ώστιν αρχίζει στη δεκαετία του '60 και, όπως την περιγράφει τουλάχιστον ο Shank, φτάνει μέχρι την εποχή της μουσικής grunge, στα 90s), εδράζεται τοπικά και συγκεκριμένα (π.χ. η σκηνή του Μάντσεστερ, η σκηνή του Σιάτλ), αναφέρεται σε συγκεκριμένη δραστηριότητα ή πολιτισμικό πλαίσιο (όπως π.χ. η σκηνή των πάρτι acid house στη Βρετανία στα τέλη της δεκαετίας του '80), είναι νοηματοδοτούσα, εφόσον παράγει σημεία (signs), τα οποία κυκλοφορούν και αποκωδικοποιούνται μεταξύ των μελών της, στηρίζεται στην αλληλεπίδραση και την επιτελεστικότητα (performativity) όλων αυτών. Λαμβάνει, όμως, κι ένα ακόμα ενδιαφέρον χαρακτηριστικό: Ο χαρακτήρας τους, πέρα από τοπικός, μπορεί να είναι ταυτόχρονα και υπερτοπικός. Με δεδομένη την ευκολία που υπάρχει στην κυκλοφορία της πληροφορίας παγκοσμίως, είναι δυνατή η «μετανάστευση» των σημείων και των κωδίκων που παράγει μία σκηνή και η δημιουργία άλλων σκηνών, τοποθετημένων σε διαφορετικές γεωγραφικές θέσεις (ακόμα και σε άλλα πολιτισμικά πλαίσια), οι οποίες, όμως, υπάγονται στην πρώτη ή σε μία κοινή πολιτισμική μήτρα, χωρίς βεβαίως να είναι απαραίτητο να διαβάσουμε τη σχέση τοπικής-υπερτοπικής σκηνής με δεδομένα «πρωτοτύπου» και «αντιγράφου». Έτσι, ο όρος «balearic» αρχικά σήμαινε τη μουσική που ακουγόταν στα πάρτι της Ίμπιζα στα τέλη της δεκαετίας του '80. Λίγο αργότερα, όμως, περιέγραφε τη συγκεκριμένη «club culture» στη Βρετανία και διεθνώς. Κατά παρόμοιο τρόπο, η σκηνή «αναρχοπάνκ» (anarcho-punk) αρχικά αναφερόταν σε μια σειρά συγκροτημάτων πανκ –τα οποία προέτασσαν την αναρχική ιδεολογία τους και ηχογραφούσαν για τη δισκογραφική εταιρεία Crass–, τους οπαδούς και ομοϊδέατες τους, καθώς και τους χώρους συνεύρεσής τους –τις συναυλίες που έδιναν στο Λονδίνο και σε άλλες βρετανικές πόλεις–, σύντομα ο όρος συμπεριέλαβε όλους τους πανκς που αυτοκαθορίζονταν ως αναρχικοί.¹⁸³

Προτού, λοιπόν, προχωρήσουμε στην «αθηναϊκή σκηνή πανκ», η οποία αποτελεί και το θέμα της παρούσας μελέτης, είναι απαραίτητο να εξετάσουμε μία ακόμα έννοια: το πανκ ως αντικείμενο της ακαδημαϊκής-επιστημονικής παρατήρησης.

¹⁸² B. Shank, *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*, Χάνοβερ, Νιου Χάμσαϊρ – Λονδίνο: Wesleyan University Press, 1994, σ.σ. 130-131.

¹⁸³ Για την τοπική και υπερτοπική διάσταση των σκηνών, βλ. την «Εισαγωγή» των R. Peterson – A. Bennett στο A. Bennett – R. Peterson (Επ.), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Νάσβιλ: Vanderbilt University Press, 2004, ιδίως τις σ.σ. 6-10. Για τη σκηνή αναρχοπάνκ βλ. T. Gosslink, «"Not for Sale": The Underground Network of Anarcho-Punk», στο Bennett – Peterson, *Music Scenes...*, ό.π., σ.σ. 168-183.

1.6 Η ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΠΑΝΚ ΩΣ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗΣ (ΚΑΙ ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΥ)

Με βάση την αγγλοσαξονική και την ιταλική βιβλιογραφία που μελέτησα, η παρατήρηση της πανκ υποκουλτούρας και των μελών της έλαβε τρεις διαφορετικές μορφές (οπτικές), και καθεμία από αυτές εκφράστηκε με διαφορετικούς τρόπους γραφής. Θα χαρακτήριζα την πρώτη οπτική παρατήρησης, «αναστοχαστική», επειδή, στη συγκεκριμένη περίπτωση, οι παρατηρητές ήταν οι ίδιοι μέλη της υποκουλτούρας – συχνά «πρωταγωνιστές» στο πλαίσιο κάποιας σκηνής πανκ–, και με τα λογοτεχνίζοντα αυτοβιογραφικά τους κείμενα επιχειρούν να αφήσουν το προσωπικό τους στίγμα στην «ιστορία του πανκ». Τα κείμενα αυτά εκδόθηκαν από τα μέσα της δεκαετίας του '90 και μετά. Τη δεύτερη οπτική, θα τη χαρακτήριζα «δημοσιογραφική», επειδή από αυτήν προέκυψαν κείμενα που ακολουθούν τη δημοσιογραφική μεθοδολογία και είναι γραμμένα από ανθρώπους, οι οποίοι αν και ήταν κατά κανόνα «αυτόπτες μάρτυρες» στα συμβάντα που περιγράφουν, προσπαθούν παρ' όλ' αυτά να καθυποτάξουν τον υποκειμενισμό τους, χρησιμοποιώντας κι άλλο υλικό εκτός από τη βιωμένη εμπειρία τους – συνήθως «συνεντεύξεις» από άλλους, επίσης αυτόπτες μάρτυρες. Τέλος, υπάρχει η ακαδημαϊκή-επιστημονική οπτική των ερευνητών, οι οποίοι εντάσσονται στον πανεπιστημιακό χώρο και χρησιμοποιούν συνειδητά –και με συγκεκριμένο τρόπο– τις μεθόδους και τα ερμηνευτικά σχήματα που αποδέχεται η κοινότητα των συναδέλφων τους. Στη συνέχεια, θα προσπαθήσω να περιγράψω εν συντομία τη βιβλιογραφία που σχετίζεται με τις δύο πρώτες οπτικές παρατήρησης, κυρίως για να καταδείξω τις αναπαραστάσεις που λαμβάνει εκεί η πανκ υποκουλτούρα. Θα επιμείνω περισσότερο στην τρίτη κατηγορία, επειδή και η παρούσα εργασία τοποθετείται στο ίδιο πλαίσιο (επιστημονικών) συμφραζομένων.

1.6.1 Οι δημοσιογραφικές και οι αυτοβιογραφικές αναπαραστάσεις του πανκ

Όπως θα δούμε παρακάτω, το βασικό δόγμα πάνω στο οποίο στηρίχθηκε η πανκ υποκουλτούρα, εκείνο που διαφοροποίησε τους πανκς από την ευρύτερη κουλτούρα του ροκ, ήταν η επιθυμία να «κάνουν μόνοι τους» («do it yourself») όσα έκαναν. Στην πράξη, αυτό μεταφραζόταν ως εξής: «Τα μέλη των πανκ συγκροτημάτων δεν διέφεραν από το ακροατήριο όχι μόνο στα πιστεύω αλλά και στις μουσικές ικανότητες. Τα συγκροτήματα πανκ παρότρυναν τους υπόλοιπους να διαλύσουν τα παραδοσιακά σύνορα που διαχώριζαν τους σταρ από το κοινό – ή όλοι θα μπορούσαν να γίνουν “σταρ” ή κανένας!»¹⁸⁴. Σε μία τόσο εκφραστική υποκουλτούρα

¹⁸⁴ G. O' Hara, *The Philosophy of Punk – More than Noise*, Σαν Φραντσίσκο: AK Press, 1995, σελ. 132.

το σύνθημα «do it yourself» δεν άργησε να ξεπεράσει τα όρια της μουσικής και των συγκροτημάτων και να επεκταθεί σε κάθε είδος δημιουργικού ενεργήματος. Σε αυτή τη βάση, η περίπτωση του Gideon Sams είναι χαρακτηριστική. Σε ηλικία δεκατεσσάρων ετών, έγραψε ένα αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα, στο οποίο έδωσε τον τίτλο *The Punk* (1977). Εκεί, παρουσιάζονται οι δύο δομικές αφηγήσεις για το πανκ: το πρότυπο (pattern) «νέοι εναντίον γέρων» και το «do it yourself»: είναι δυνατόν να γίνεις συγγραφέας, ακόμα κι αν είσαι ένας έφηβος που παράτησε το σχολείο και επιβιώνει από κακοπληρωμένες περιστασιακές εργασίες.¹⁸⁵ Επίσης, αναπαρίσταται το βασικό ύφος (attitude) του πάνκη:

Ο Άντολφ ήταν έτοιμος να πει του αφεντικού πού να τη βάλει τη δουλειά του αλλά συγκρατήθηκε γιατί, στο τέλος τέλος, χρειαζόταν τα λεφτά. «Εντάξει, τη Δευτέρα θα είμαι εδώ».

Έφυγε απ' το ιχθυοπωλείο και διέσχισε την οδό Χάι που ήταν γεμάτη κόσμο. Καθώς περπατούσε ο κόσμος τον απέφευγε σαν να μην ήθελε κανείς να έχει σωματική ή οπτική επαφή μαζί του. Ένας αστυνομικός τον κοίταζε καθώς τον προσπερνούσε. «Όνκ, όνκ» [μιμείται το γρύλισμα γουρουιού], έκανε ο Άντολφ κάτω απ' τα δόντια του και ο μπάτσος του έριξε μια αυστηρή ματιά. Ένα μεγάλο ειρωνικό χαμόγελο σχηματίστηκε στο πρόσωπο του Άντολφ.¹⁸⁶

Το ζήτημα με τις λογοτεχνικές αφηγήσεις αυτού του είδους –που γράφτηκαν δηλαδή από άτομα που υπήρξαν πανκς και δεν διεκδίκησαν status «επαγγελματία συγγραφέα»– δεν είναι τόσο η αυθεντικότητά τους καθαυτή, αλλά η πρόσληψή τους ως «αυθεντικών μαρτυριών» από τους αναγνώστες και η συνακόλουθη αναπαραγωγή από αυτούς στοιχείων όπως το πανκ ύφος, το οποίο αναπαρέστησε ο Sams.¹⁸⁷ Συνεπώς, ο μελετητής του πανκ οφείλει να τα εξετάσει ως μέρος της πανκ εικονογραφίας και επιτελεστικότητας.¹⁸⁸ Για να γίνει πιο κατανοητή αυτή η λειτουργία, θα παραθέσω ένα απόσπασμα από την αφήγηση του Γιώργου –ενός από τους πληροφορητές της παρούσας έρευνας–, στην οποία μιλάει για την ανάγνωση του βιβλίου του Sams και τον ρόλο που έπαιξε στο να γίνει και ο ίδιος πανκ, στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '80:

Όταν πήγα να γυμνάσιο, είχε ένα βιβλιοπωλείο στην Κυψέλη που είχε κάτι καλάθια, κι ό,τι δεν πουλιότανε ποτέ το έβγαζε εκεί με 50 δρχ. Είχα πάρει ένα βιβλίο το οποίο έλεγε «Πανκ» μόνο απ' έξω [δηλαδή το *The Punk* του G. Sams]. (...) Έλεγε τώρα για έναν τύπο, στην Αγγλία το εβδομήντα-τόσο, [που] τσακωνότανε με τους

¹⁸⁵ M. Rivett, «Misfit Lit: “Punk Writing” and Representations of Punk Through Writing and Publishing», στο R. Sabin (Επ.), *Punk Rock: So What? ...*, ό.π., σελ. 35.

¹⁸⁶ G. Sams, *The Punk*, Έντγουερ: Tadao Press, 1996, σ.σ. 26-27.

¹⁸⁷ Ενδεικτικά συμπεριλαμβάνω σε αυτή την κατηγορία το μυθιστόρημα του Nick Blinko που παρουσιάζει έναν έφηβο πανκ ο οποίος, μετά από μια απόπειρα αυτοκτονίας, τίθεται υπό ψυχιατρική παρακολούθηση, την αφήγηση του Aaron Cometbus για τη ζωή στην κατάληψη *Double Duce* και την περιγραφή μιας παρέας ιρλανδικής καταγωγής πάνκηδων που έγιναν μουσουλμάνοι από τον Michael Muhammad Knight – βλ. αντίστοιχα N. Blinko, *The Primal Screamer*, Λονδίνο: Spare Change, 1997, A. Cometbus, *Double Duce*, Σαν Φραντσίσκο: Last Gasp, 2005, M. M. Knight, *The Taqwacores*, Λονδίνο: Telegram, 2007.

¹⁸⁸ Στη φεμινιστική θεωρία *επιτελεστικότητα* (performativity) είναι το πλέγμα των κινήσεων, των χειρονομιών και των παραστάσεων που παράγουν τα έμφυλα σώματα. Είναι μια επαναλαμβανόμενη διαδικασία κατά την οποία συγκροτείται η έμφυλη ταυτότητα του υποκειμένου – βλ. Αθηνά Αθανασίου, «Επίμετρο» στο J. Butler, *Αναταραχή Φύλου: Ο Φεμινισμός και η Ανατροπή της Ταυτότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2009.

ροκαμπιλάδες, πήγαινε για δουλειά – τον βάζανε να καθαρίζει γάρια. Ήταν λίγο υποκοιλουρέ, τον βάραγε κι ο ένας, τον βάραγε κι ο άλλος. Το οποίο όμως εγώ το είχα διαβάσει [και] μου 'χε [κάνει εντύπωση]. Το είχα διαβάσει τόσες φορές, πριν ασχοληθώ μ' όλα αυτά τα πράγματα. Τον έβλεπα αυτόν τον τύπο ως φοβερό άτομο. (...) Μετά από χρόνια βρήκα το αγγλικό και το πήρα. Και συνειδητοποίησα πόσο κακομεταφρασμένο και κουμπουροδέκδοση ήτανε [η ελληνική]. (...) Αλλά αυτό ήταν θεμέλιος λίθος για να με τσιγκλήσει εμένα αυτό το πράγμα.

Το ίδιο αποτέλεσμα έχει και η έκδοση αυτοβιογραφικών κειμένων από τους «πρωταγωνιστές» της πανκ σκηνής, μόνο που εδώ δεν προέχει η αναπαράσταση του υποπολιτισμικού ύφους, αλλά η μετάδοση της συγκεκριμένης γνώσης που απαιτείται για τη δημιουργία τεχνουργημάτων –δηλαδή τη σύσταση συγκροτήματος, τις περιοδείες, τις συναυλίες, την κυκλοφορία δίσκων– και για την «πολιτική κατάρτιση» των αναγνώστων. Έτσι, το 1990, ο Martin Sprouse, μέλος της εκδοτικής ομάδας του διεθνούς πανκ περιοδικού *Maximum Rock 'N' Roll*, προκειμένου να «δημιουργήσει μια πηγή αναφοράς για να αντλήσει κανείς παραδείγματα ατομικής επικοινωνιακής δράσης», εξέδωσε τον τόμο *Threat By Example: A Documentation of Inspiration*, με σύντομες «αυτοβιογραφίες» γνωστών καλλιτεχνών, δημοσιογράφων και παραγόντων της παγκόσμιας πανκ σκηνής, γραμμένες στη «γλώσσα» του καθενός – με τη μορφή κειμένων, εικαστικών, ποιητικού λόγου, ή με την ανάμειξη όλων αυτών.¹⁸⁹ Εδώ, το ζητούμενο ήταν οι συντάκτες να λειτουργήσουν ως έμπνευση για τους αναγνώστες, οι οποίοι κλήθηκαν να βρουν τις δικές τους διόδους αυτοέκφρασης.

Ταυτόχρονα, οι αφηγήσεις των πρωταγωνιστών της σκηνής λαμβάνουν συχνά απολογητικό χαρακτήρα, διορθώνουν την υστεροφημία των συγγραφέων και συμπληρώνουν την «ιστορία του πανκ».¹⁹⁰ Κι εδώ βρίσκεται η διαφορά σε σχέση με τις αυτοβιογραφικές αφηγήσεις των ανθρώπων που ενεπλάκησαν στο *Κίνημα* των '60s. Οι πάνκηδες, έχοντας γνώση της ιστορίας του *Movement* της δεκαετίας του '60, διαπίστωσαν τα όρια της νεολαιίστικης αντίδρασης: Είναι αμφίβολο αν τέτοια κινήματα μπορούν να επιφέρουν συστημικές ανατροπές. Αντίθετα, είναι πιθανό να αφομοιωθούν από την πολιτιστική βιομηχανία. Ως εκ τούτου, εκλαμβάνουν την εμπειρία τους με όρους μικροϊστορίας και τη δράση τους ως δημιουργία μιας

¹⁸⁹ M. Sprouse (Εκδ.), *Threat by Example – A Documentation of Inspiration*, Σαν Φραντσίσκο: Pressure Drop Press, 1990 – η αναφορά στη σελ. 5.

¹⁹⁰ Ενδεικτικά συμπεριλαμβάνω σε αυτή την κατηγορία τις αυτοβιογραφίες του ντράμερ των Crass Penny Rimbaud, του κιθαρίστα των Chumbawamba Boff Whalley, του τραγουδιστή των DOA Joey Keithley, εκείνη του Riccardo Pedrini, της μπάντας Nabat από τη Μπολόνια της Ιταλίας και την ημερολογιακή αφήγηση του Henry Rollins για τις περιοδείες του με τους Black Flag – βλ. αντίστοιχα P. Rimbaud, *Shibboleth – My Revolting Life*, Εδιμβούργο: AK Press, 1998, B. Whalley, *Footnote**, Χέμπντεν Μπριτζ, Γιορσκάιρ: Pomona, 2003, J. Keithley, *I, Shitead – A Life in Punk*, Βανκούβερ: Arsenal Pulp Press, 2004, R. Pedrini, *Ordigni – Storia del Punk a Bologna*, Ρώμη: Castelvecchi, 1998, H. Rollins, *Get In The Van – On The Road With The Black Flag*, Λος Άντζελες: 2.13.61, 1995.

«αυτόνομης ζώνης», η οποία εδράζεται μεν στο ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο, αλλά δεν ευελπιστεί να παρουσιάσει την εικόνα τακτικά αξιόμαχου αντισυστημικού πρωταγωνιστή στο επίπεδο της ευρύτερης Ιστορίας – αφού αποστρέφονται ακόμα τους όρους με τους οποίους υποκείμενα και κοινωνικοί μηχανισμοί διαπλέκονται:

Προσπαθήσαμε να δημιουργήσουμε εναλλακτικές, αλλά η ύπουλη δύναμη των ΜΜΕ κάνει εξαιρετικά δύσκολη την κατασκευή θεμελίων. Τα ψέματα και οι διαστρεβλώσεις των γεγονότων είναι τόσο ακραία που δηλητηριάζουν και διαφθείρουν τους πάντες. (...) Ο Τζον Λένον είχε πει: «Σε μισούν αν είσαι έξυπνος και σε περιφρονούν αν είσαι βλάκας». Είχε δίκιο. (...) Πες μου, γιατί τους καλούς και τους ευγενικούς ανθρώπους τους χλευάζουν, την ίδια στιγμή που οι μικρόνοες και οι υποκριτές ανεβαίνουν στην εξουσία; Δεν είναι φοβερή διαστροφή που κυβερνιόμαστε από ηλίθιους; Ο Λένον είπε επίσης «το μόνο που χρειάζεστε είναι η αγάπη», όμως –όπως κι ο Γκάντι– είναι πλέον νεκρός¹⁹¹.

Οι πανκς, λοιπόν, αυτοαπεικονίζονται, εμπνεόμενοι από την καφκική αφηγηματική παλέτα και εγκαταλείπουν την τακτική της μετωπικής σύγκρουσης (με «το σύστημα») όχι για να «τα παρατήσουν» αλλά για χάρη του (σημειολογικού ή μη) «ανταρτοπόλεμου».

Μελετώντας την πρώτη βρετανική σκηνή του πανκ, ο Stacey Thompson υποστηρίζει ότι στόχος της ήταν η μουσική βιομηχανία ως θέαμα. «Για να εισέλθει στην ιστορία της μαζικής κουλτούρας, το πανκ όφειλε να επιτεθεί και να διαρρήξει την παράδοση που είχαν εγκαθιδρύσει οι δημιουργοί αυτής της ιστορίας, δηλαδή η εμπορική μουσική βιομηχανία»¹⁹². Σε αυτό το πλαίσιο κινήθηκε και η δημοσιογραφικού τύπου «ιστοριογραφία του πανκ», τα πονήματα δηλαδή ανθρώπων που ήταν κατά κανόνα επαγγελματίες δημοσιογράφοι, αλλά είχαν υπάρξει ταυτόχρονα αυτόπτες μάρτυρες σε κάποια πανκ σκηνή. Η φύση των επιμέρους σκηνών πανκ, οι οποίες απέφευγαν να ενταχθούν στη μουσική βιομηχανία και να αποτελέσουν μέρος της –παρέμεναν με λίγα λόγια «underground»–, έθετε εκ προοιμίου το δεδομένο ότι η πανκ ιστοριογραφία όφειλε να συνταχθεί «εκ των έσω» και να διεκδικήσει μια αυτόνομη ζώνη στην ευρύτερη «ιστορία της ροκ μουσικής», χωρίς να αφομοιωθεί από αυτήν και χωρίς να λειτουργήσει με τους όρους της. Αυτές λοιπόν οι ανασκοπήσεις επικεντρώνονται στο πεδίο της μουσικής, χαρακτηρίζονται συχνά «προφορικές ιστορίες» από τους συντάκτες τους –επειδή περιλαμβάνουν δηλώσεις και ενθυμήσεις από «πρωταγωνιστές» της σκηνής (κυρίως μουσικούς, εκδότες φανζίν, κ.λπ)– και κατά κανόνα παρουσιάζουν συγκεκριμένες σκηνές, όπως του Λος Άντζελες, του Σαν Φραντσίσκο, της Ρώμης, κ.λπ.¹⁹³ Όσον αφορά την ελληνική σκηνή πανκ, αυτή δεν

¹⁹¹ P. Rimbaud, *Shibboleth...*, ό.π., σελ. 223.

¹⁹² S. Thompson, *Punk Productions: Unfinished Business*, Όλμπαν: State University of New York, 2004, σελ. 24.

¹⁹³ Ενδεικτικά κατατάσσω σε αυτή την κατηγορία τα εξής: J. Robb, *Punk Rock – An Oral History*, Λονδίνο: Ebury Press, 2006, L. McNeil – G. McCain, *Please Kill Me – The Uncensored Oral History of Punk*, Νέα Υόρκη: Grove Press, 2006, C. Heylin, *Babylon's Burning – From Punk to Grunge*, Νέα Υόρκη: Canongate, 2007, M. Spitz – B.

αποτελέσει ανεξάρτητο αντικείμενο κάποιας τέτοιου τύπου δημοσιογραφικής έρευνας. Όμως, η ιστορία της εντάχθηκε σε δύο περιπτώσεις ευρύτερων αποτυπώσεων της ελληνικής σκηνής ροκ. Πρόκειται για το βιβλίο *Τα Ροκ Ημερολόγια* του φωτογράφου Γιώργου Τουρκοβασίλη –για τον οποίο έγινε λόγος στην «Εισαγωγή» της διατριβής– και τη δεύτερη («συμπληρωμένη») έκδοση του *Ελληνικό Ροκ 1945-1990* που έγραψε ο δημοσιογράφος Μανώλης Νταλούκας.¹⁹⁴

Από τη στιγμή, λοιπόν, που το πανκ ως υποκουλτούρα άντεξε στο χρόνο και απέκτησε ιστορικό βάθος, τα κείμενα αυτού του είδους λειτούργησαν σε τρία επίπεδα: α) αποτελούν την εσωτερικά συνταγμένη «ιστορία» του, β) υπενθυμίζουν αυτή την ιστορία στα παλιότερα μέλη της σκηνής, συγκροτούν δηλαδή μια επίσημη καταγραφή της μνήμης τους, γ) παρέχουν «ιστορική γνώση» στους νεότερους, στοιχείο που είναι απαραίτητο για να συγκροτήσουν κι εκείνοι με τη σειρά τους μια βάση για το υποπολιτισμικό κεφάλαιο που διαθέτουν. Θα έλεγε κανείς ότι αυτές οι μαρτυρίες αποτελούν «λαογραφικές» καταγραφές της μυθολογίας της εκάστοτε σκηνής και της πανκ υποκουλτούρας γενικότερα, ένα πεδίο που οφείλει να λάβει υπόψη ακόμα και ο ακαδημαϊκός ερευνητής. Άλλωστε, στο πλαίσιο της επιστημονικής παρατήρησης, έχουν εκφραστεί απόψεις που πριμοδοτούν ακόμα και τον εναγκαλισμό με την (προφορική ή γραπτή) υποπολιτισμική μυθολογία. Μάλιστα, ο Stephen A. Tyler στο άρθρο του «Post-Modern Ethnography» υποστηρίζει ότι στο πεδίο των πολιτισμικών μελετών ο μελετητής/επιστήμονας οφείλει «να αποφύγει την πολλή επιστήμη», πρέπει να «ζωντανέψει» και να «προκαλέσει» και όχι να «περιγράψει», να «ελευθερώσει» και όχι να κυριαρχήσει στην κουλτούρα που μελετά. Προτείνει δε ότι πρέπει να υπάρχει πλήρης οπτική σχετικότητα των απόψεων του insider και του outsider και όχι τοποθέτησή τους πλάι-πλάι, και από αυτό να προκύψει ένα κείμενο «πολυφωνίας» και όχι απλώς ένας διάλογος.¹⁹⁵ Όμως, επειδή θεωρώ την προσέγγιση του Tyler μάλλον θεωρητική «άσκηση επί χάρτου» –εφόσον η δική μου μελέτη προέκυψε μέσα από τη διαχείριση συγκεκριμένου υλικού και συγκροτήθηκε στο πλαίσιο της προφορικής ιστορίας και των μεθόδων της–, οφείλω να διαχωρίσω τις αυτοβιογραφικές ή δημοσιογραφικού τύπου προαναφερόμενες μαρτυρίες –που σκοπό έχουν να γνωστοποιήσουν την ιστορία του πανκ ή των

Mullen, *We Got the Neutron Bomb: The Untold Story of L.A. Punk*, Νέα Υόρκη: Three Rivers Press, 2001, J. Boulware – S. Tudor, *Gimme Something Better – The profound, Progressive, and Occasionally Pointless History of Bay Area Punk from Dead Kennedys to Green Day*, Νέα Υόρκη: Penguin, 2009, M. Andersen – M. Jenkins, *Dance of the Days: Two Decades of Punk in the Nation's Capital*, Νέα Υόρκη: Akashic Books, 2009, M. Philopat, *Lumi di Punk, La Scena Italiana Raccontata Dai Protagonisti*, Μιλάνο: Agenzia X, 2006., R. Perciballi, *Come Se Nulla Fosse – Storie di "Pank" a Roma (1980-2000)*, Ρώμη: Castelveccchi, 2000.

¹⁹⁴ Βλ. Γ. Τουρκοβασίλη, *Τα Ροκ Ημερολόγια*, ό.π. και Μ. Νταλούκας, *Ελληνικό Ροκ 1945-1990: Ιστορία της Νεανικής Κουλτούρας από τη Γενιά του Χάους μέχρι το Θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου*, Αθήνα: Άγκυρα, 2012. Σε αυτό το βιβλιογραφικό πλαίσιο θα προσέθετα και το Ν. Δρίβας, *Release the Bats: Η Ιστορία της Ελληνικής Σκοτεινής Εναλλακτικής Σκηνής*, Αθήνα: Ars Nocturna, 2012.

¹⁹⁵ S. A. Tyler, «Post-Modern Ethnography» στο Gelder – Thornton, *The Subcultures Reader*, ό.π., σ.σ. 254-260.

σκηνών του– από τις ιστοριογραφικές επιστημονικές μελέτες – που στοχεύουν στην ερμηνεία της κοινωνίας και των ιστορικών διαδικασιών, μέρος των οποίων αποτελεί και η πανκ υποκοουλτούρα και οι σκηνές της.

1.6.2 Το πανκ και οι πανκς ως αντικείμενα της ακαδημαϊκής παρατήρησης: Τα κληροδοτήματα του Dick Hebdige

Η υποκοουλτούρα των πανκς είχε την τύχη (ή την ατυχία) να αποτελέσει, από τη στιγμή της γένεσής της, το αντικείμενο της παρατήρησης του Dick Hebdige. Το έργο του *Υποκοουλτούρα: Το Νόημα του Στιλ* όχι μόνο αποτέλεσε τομή για την παρατήρηση και την ερμηνεία των υποπολιτισμών, αλλά καθόρισε και τον τρόπο με τον οποίο έπρεπε να μελετηθεί το πανκ – ακόμα και ό,τι οι ερευνητές θα εξελάμβαναν ως πανκ. Ως προς το δεύτερο ζήτημα, η άποψη του Hebdige ότι η υποκοουλτούρα των πανκς «πέθανε» το 1979, τη στιγμή δηλαδή που «αφομοιώθηκε», ωθούσε επί χρόνια τους ερευνητές να ταυτίζουν το πανκ με την πρώτη βρετανική σκηνή και να αγνοούν όλες τις διάδοχες φάσεις της υποκοουλτούρας. Θα μπορούσε λοιπόν να πει κανείς ότι η πολιτιστική βιομηχανία «δολοφόνησε» το πανκ στιλ, αφομοιώνοντας τα σημεία (signs) του, ενώ η «ακαδημαϊκή μυθολογία» που δημιούργησε ο Hebdige «σκότωσε» την ιστορική του διάσταση, περιορίζοντάς το χωροχρονικά.¹⁹⁶ Επίσης, η ταύτιση της υποκοουλτούρας με το στιλ, προσανατόλισε την έρευνα σε αυτό το πεδίο και στα ανάλογα ερμηνευτικά εργαλεία, δηλαδή τη σημειολογία.

Χωρίς να καταφέρει να ξεφύγει από αυτό τον προσανατολισμό, ο Dave Laing, προσπάθησε να κάνει μια πληρέστερη αποτύπωση του πανκ. Ο βρετανός ερευνητής, στο *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock* (1985), χρησιμοποίησε την ανάλυση περιεχομένου (content analysis) και την κλασική σημειολογία για να καταδείξει και να ερμηνεύσει το νόημα του πανκ κατά την περίοδο 1976-1978, δηλαδή το «πώς το πανκ παρήγαγε νοήματα και ποια από αυτά καταναλώθηκαν από τους καταναλωτές της μουσικής και με ποιο τρόπο»¹⁹⁷. Μία παρατήρηση του Laing έχει ουσιαστική σημασία, τόσο για την κατανόηση της ίδιας της πρόσληψης της πανκ μουσικής όσο και για την παρούσα εργασία:

Αντίθετα με το σύνολο των υπολοίπων νεανικών υποπολιτισμών (τεντς, μοντς, σκίνχεντς, κ.λπ), το πανκ ξεκίνησε ως μουσική και οι ίδιοι οι πανκς ως οπαδοί και μουσικοί. Οι ρίζες αυτές του πανκ –που ήταν καθαρά μουσικές– είχαν απώτερες συνέπειες, η πιο σημαντική από τις οποίες ήταν οι αναπόφευκτοι δεσμοί του με τη βιομηχανία της μαζικής (popular) μουσικής. Το πανκ ροκ ξεκίνησε ως ένα είδος ανυπότακτης σκιάς της εν λόγω βιομηχανίας και το πετρωμένο του εξαρτήθηκε ισόποσα από την ανταπόκριση της βιομηχανίας σε εκείνο. Ακόμα και όταν το πανκ ως στιλ ζωής κράτησε συγκεκριμένες

¹⁹⁶ Βλ. την «Εισαγωγή» του Roger Sabin στο Sabin, *Punk Rock: So What? ...*, ό.π., σ.σ. 3-4.

¹⁹⁷ D. Laing, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, Μίλτον Κέιντς: Open University Press, 1985, σελ. ix.

αποστάσεις από το πετρωμένο του πανκ ροκ [ως μουσικής], παρέμεινε εξαρτώμενο από την ύπαρξη ενός μουσικού σημείου αναφοράς το οποίο προσέδιδε στην ταυτότητά του σταθερότητα ¹⁹⁸.

Η επικέντρωση στο στιλ και στον «σημειολογικό ανταρτοπόλεμο» των πανκς, εξώθησε κάποιους άλλους ερευνητές να ασχοληθούν με την αισθητική του συνιστώσα και να το συνδέσουν με την πρωτοπορία της τέχνης του 20ού αιώνα. Στο *Break All Rules! Punk Rock and the Making of a Style* (1989), λοιπόν, η Tricia Henry εξετάζει τη συγκρότηση του πανκ στιλ και το συνδέει με την εκατοντάχρονη ιστορία του αβαντ-γκαρντ – σχέση που είχε υπαινιχθεί και ο Hebdige. Ωστόσο, «ενώ το πανκ μοιράζεται αρκετές επαναστατικές τακτικές με το αβαντ-γκαρντ, και σε πολλές περιπτώσεις εκφράζει μια συνειδητή συμμαχία με εκείνο, είναι ρητά διαχωρισμένο». Η Henry υποστηρίζει λοιπόν ότι το πανκ...

...καθορίστηκε από νέους που αυτοκαθορίζονταν όχι πρωτίστως ως καλλιτέχνες, αλλά ως νεολαίοι της εργατικής τάξης σε στιγμές βαρεμάρας, οι οποίοι αναζητούσαν τη διασκέδαση. Οι περισσότεροι δεν είχαν τυπική κατάρτιση στην ιστορία της τέχνης ούτε και συνείδηση των αναλογιών που παρουσίαζαν οι εξεγερτικές τακτικές τους με τις αντίστοιχες των προηγούμενων κινημάτων του αβαντ-γκαρντ. (...) Ενώ ο πρωταρχικός στόχος του αβαντ-γκαρντ είναι η καλλιτεχνική εξέγερση, ο στόχος του πανκ, όπως και κάθε άλλης υποκουλτούρας, είναι η κοινωνική εξέγερση. Παρόλο που οι δύο επιδιώξεις συνδέονται στενά, και θα ήταν δύσκολο να τις εκλάβουμε ως διαφορετικά πράγματα, το αβαντ-γκαρντ είναι ξεκάθαρα και εκούσια καλλιτεχνικό ενώ το πανκ είναι κυρίως προλεταριακό ¹⁹⁹.

Στο *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, ο Greil Marcus συνέδεσε το πανκ με τον ντανταϊσμό και τα (όχι μόνο καλλιτεχνικά) παιχνίδια της Internationale Situationniste.²⁰⁰ «Κατά κάποιον τρόπο, το πανκ μπορεί εύκολα να εκληφθεί ως μια νέα εκδοχή της παλιάς κριτικής στη μαζική κουλτούρα από τη σχολή της Φρανκφούρτης. (...) Όμως τώρα οι συλλογισμοί της παλιάς κριτικής εκρήγνυνται σε ένα σημείο που κανείς στη Σχολή της Φρανκφούρτης, ούτε ο Adorno ούτε ο Herbert Marcuse ή ο Walter Benjamin, ποτέ δεν μπόρεσε να δει: στην καρδιά της μαζικής ποπ κουλτούρας»²⁰¹.

Τέλος, στο ίδιο μήκος κύματος κινήθηκε και ο Robert Garnett, ο οποίος αναρωτιέται γιατί οι Sex Pistols εξακολουθούν να προκαλούν σύγχυση – και το αποδίδει στο γεγονός ότι τραγουδούσαν από «κάπου αλλού, έναν τόπο που δεν υπήρξε πριν και υπήρξε για μία μόνο σύντομη στιγμή στο χρόνο», μία περιοχή μεταξύ τέχνης και μαζικής κουλτούρας (pop).²⁰² Ταυτόχρονα, πάντα στο πλαίσιο του

¹⁹⁸ Στο ίδιο, σελ. xi.

¹⁹⁹ T. Henry, *Break All Rules*, ό.π., σελ. 117.

²⁰⁰ G. Marcus, *Lipstick Traces – A Secret History of the Twentieth Century*, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη: Harvard University Press, 1990, κυρίως τις σ.σ. 440-447.

²⁰¹ Στο ίδιο, σελ. 70.

²⁰² R. Garnett, «Too Low To Be Low – Art Pop and the Sex Pistols», στο Sabin, *Punk Rock: So What?...*, ό.π., σελ. 17.

διαστήματος μεταξύ τέχνης και pop, μελετά τις «εικονικές όψεις του πανκ» και συγκεκριμένα το έργο του Jamie Reid, του σχεδιαστή που επιμελήθηκε τα εξώφυλλα και τις αφίσες των Sex Pistols – και τελικά, ήταν ο υπεύθυνος για την εφαρμογή της πρωτόλειας ειρωνείας που καθόρισε το πανκ στιλ. Εδώ, δηλαδή, το πανκ – τουλάχιστον στην πρώτη και «αυθεντική», όπως θα έλεγε ο Hebdige, μορφή του – αποτελεί άσκηση επί χάρτου του Reid και του μάνατζερ του συγκροτήματος, Malcolm McLaren. Το πανκ των δύο συμφοιτητών στο πανεπιστήμιο Goldsmith's αναδύεται ως πρακτική εφαρμογή της θεωρίας των σιτουασιονιστών, όπου όλες οι πολιτισμικές πρακτικές ομογενοποιούνται σαν «θέαμα». Άλλωστε ο Reid, από την εποχή που εξέδιδε το *Suburban Press*, ένα τοπικό αντεργκράουντ έντυπο στο Κρόιντον του Λονδίνου, είχε εξοικειωθεί με τις τεχνικές τις «μεταστροφής» και των λογοκλοπών της ομάδας του Γκυ Ντεμπόρ: συνθήματα σε αυτοκόλλητα που κολλιούνταν στα γρήγορα («Κάνε κάτι ζεστό αυτό το χειμώνα – Κάνε φασαρίες!»²⁰³), πρόκληση σοκ, π.χ. με την υιοθέτηση της σβάστικας, κ.λπ.²⁰⁴

Όμως, ένα ακόμα «κληροδότημα» του Hebdige και του CCCS προσανατόλισε την έρευνα σε συγκεκριμένες κατευθύνσεις. Πρόκειται για το ζήτημα της *υπαγωγής της πανκ υποκουλτούρας στην εργατική τάξη*. Στην πραγματικότητα, ο Hebdige είχε υποστηρίξει ότι οι πανκς *υποδύονταν* την προλεταριακότητα και τη φτώχεια, και δεν ήταν κατ' ανάγκη παιδιά της εργατικής τάξης: «Οι παραμάνες και οι πλαστικοί τενεκέδες συμβόλιζαν μια σχετική υλική ένδεια, που είτε είχε βιωθεί και διογκωθεί είτε είχε γίνει δεκτή με συμπάθεια, και η οποία, στη συνέχεια, υποκατέστησε τις πραγματικές ελλείψεις της καθημερινής ζωής»²⁰⁵. Το μοτίβο, λοιπόν, του πανκ ως «ροκ της ουράς για το επίδομα ανεργίας», αποτέλεσε έναν δομικό *μύθο* της πρώιμης ακαδημαϊκής έρευνας για το πανκ αλλά και του ίδιου του πανκ και της ταυτότητάς του.²⁰⁶ Άλλωστε, αυτό επέβαλε και η ίδια η εικόνα πάνω στην οποία συγκροτήθηκε το πανκ στιλ: «Τέσσερα μικροκαμωμένα χαμίνια ανέβηκαν στη σκηνή ντυμένα σαν τους φίλους του Όλιβερ Τουίστ» – αυτή ήταν η πρώτη εντύπωση της Deborah Curtis όταν είδε τους Sex Pistols στο Μάντσεστερ, το 1976.²⁰⁷ Το ζήτημα, όμως, των «εργατικών καταβολών» των πανκς άρχισε να αμφισβητείται έντονα όσο η εμπειρική έρευνα προσέθετε νέα στοιχεία για την υποκουλτούρα και τα μέλη της, και όσο απλωνόταν στις υπόλοιπες σκηνές πανκ, εκτός Βρετανίας.

²⁰³ Το αστείο του συνθήματος βρίσκεται στο ότι κυκλοφόρησε την εποχή της πετρελαϊκής κρίσης και υπονοούσε τη χρήση κοκτέιλ μολότοφ.

²⁰⁴ Garnett, ό.π, σ.σ. 23-27.

²⁰⁵ Hebdige, *Υποκουλτούρα*, ό.π., σελ. 157.

²⁰⁶ Βλ. και S. Frith, «Beyond the Dole-queue: The Politics of Punk», *Village Voice* 24/10/1977.

²⁰⁷ Η Deborah Curtis ήταν η σύζυγος του Ian Curtis των Joy Division. Η ευσύνοπτη αλλά γλαφυρή περιγραφή βρίσκεται στο D. Curtis, *Την Κέρτις και Joy Division: Αγγίζοντας Από Απόσταση*, Αθήνα: Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνη, 1996, σελ. 71.

Οι Philip Lamy και Jack Levin, στο άρθρο τους «Punk and Middle-Class Values: A Content Analysis», εξετάζουν το αμερικανικό πανκ μέσα από την κουλτούρα της μεσαίας τάξης, παιδιά της οποίας είναι οι θιασώτες του – τουλάχιστον εκείνη την εποχή. Η υποκουλτούρα των πανκ θεωρούσε την αξιακή δομή της κυρίαρχης κουλτούρας «καταπιεστική, παρακμάζουσα και απαρχαιωμένη» και αντέταξε έναν κόσμο «αντι-αξιών»: χυδαιότητα, κυνισμός, σεξουαλική διαστροφή, αποκαλυπτικές προφητείες. Πρακτικά, το lifestyle και η φιλοσοφία του πανκ έγιναν η αντιστροφή των αντίστοιχων της μεσαίας τάξης: αντί της «σκληρής εργασίας», ολοκληρωτική στήριξη της αυτοέκφρασης – με το υπερβολικό στιλ ντυσίματος, την ακρόαση και την παραγωγή πανκ μουσικής, την ενασχόληση με την τέχνη, τα ναρκωτικά. Πρόκειται γι' αυτό που οι συγγραφείς ονομάζουν «εκφραστικοκρατία» (expressivism).²⁰⁸

Από την άλλη, η Susan Willis στο άρθρο της «Hardcore: Subculture American Style» κινείται με γόνιμο τρόπο στις βασικές γραμμές που είχε χαράξει το CCCS πριν από τον Hebdige. Διαβάσει, λοιπόν, την «χάρντοκ» (hardcore) σκηνή, δηλαδή το πανκ στις ΗΠΑ, όχι με όρους εσωτερικού περιεχομένου (στιλ), αλλά με όρους συσχέτισης προς το καπιταλιστικό σύστημα των ΗΠΑ. Οι «χαρντοκοράδες» δεν προέρχονται από την εργατική τάξη, αλλά μπορούμε κάλλιστα να τους μελετήσουμε σε σχέση με την εργασία τους: είναι υποαπασχολούμενοι και όχι άνεργοι. Η αγορά εργασίας που συγκροτήθηκε γύρω από τον τομέα των υπηρεσιών «έχει δημιουργήσει μια λούμπεν τάξη, διαχωρισμένη από την παραδοσιακή εργατική τάξη. Αυτή είναι μια διασκορπισμένη εργατική δύναμη, μια περιστασιακή εργατική δύναμη χωρίς συνείδηση του εαυτού της ως τάξης, της οποίας όμως τα μέλη τοποθετούνται σε συγκεκριμένη θέση ως προς τις σχέσεις παραγωγής». Ο τρόπος με τον οποίο οι χαρντοκοράδες καταναλώνουν σχετίζεται με τον τρόπο με τον οποίο εργάζονται ή παράγουν: εκφράζουν, σε τελική ανάλυση, «την αντίφαση ενός συστήματος που τους ταπεινώνει ως εργάτες και τους επευφημεί ως καταναλωτές». Τελικά, αναφέρει, «η προβληματική του χάρντοκ είναι το πρόβλημα του καπιταλισμού»²⁰⁹.

Τέλος, η πιο γόνιμη χρήση έννοιας που προέρχεται από την παράδοση του CCCS και του Hebdige έχει να κάνει με τη διαπραγμάτευση της δέσμευσης (commitment) στις αξίες και στον τρόπο ζωής, τα οποία επιβάλλει η κατοχή του υποπολιτισμικού κεφαλαίου. Στο άρθρο «Real Punks and Pretenders: The Social Organization of a Counterculture», η Kathryn Joan Fox μελέτησε μια παρέα πανκ στις ΗΠΑ και κατηγοριοποίησε τους αναβαθμούς της δέσμευσής τους ως προς την

²⁰⁸ P. Lamy – J. Levin, «Punk and Middle-class Values: A Content Analysis» στο S. J. Ball-Rokeach – M. G. Cantor (Επ.), *Media, Audience and Social Structure*, Νιούμπουρι Παρκ, Μπέβερλι Χιλς, Λονδίνο και Νέο Δελχί: Sage, 1986, σ.σ. 339-341.

²⁰⁹ S. Willis, «Hardcore: Subculture American Style», *Critical Inquiry* 19/2 (1993), σ.σ. 377 και 381.

υποκουλτούρα.²¹⁰ Η Linda Andes, στο «Growing up Punk: Meaning and Commitment Careers in a Contemporary Youth Subculture», επίσης σχετικά με το θέμα της δέσμευσης στο πανκ, θεωρεί ότι οι πανκς ως άτομα μπορεί να έχουν διαφορετικά δεδομένα για την πανκ ταυτότητά τους, δηλαδή διαφορετικούς ορισμούς του «είμαι πανκ», σε σχέση πάντα με την αποδοχή που τους επιφυλάσσει η ομάδα. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι η δέσμευση σε μια ταυτότητα αποτελεί διαδικασία που αυξάνεται και μειώνεται όσο το άτομο μεγαλώνει, και λαμβάνει διαφορετικές μορφές και επίπεδα.²¹¹

1.6.3 Το πανκ και οι πανκς ως αντικείμενα της ακαδημαϊκής παρατήρησης: Οι νεότερες ερευνητικές τάσεις

Το πρώτο στοιχείο που προκύπτει από τις νεότερες έρευνες για το πανκ, είναι ότι οι ερευνητές δέχονται πλέον την ιστορικότητά του και το θεωρούν υποκουλτούρα εν ενεργεία. Έτσι, ξεπερνούν την εμμονή στα στιλιστικά του δεδομένα, τα οποία έχουν έτσι κι αλλιώς ακολουθήσει μια ανάλογη πορεία και έχουν υποστεί πλήθος μετασχηματισμών. Μία όμως από, τις λίγο πολύ σταθερές, συνιστώσες τους είναι η πολιτική του υπαγωγή – άσχετα από τον τρόπο, με τον οποίο την ερμηνεύει κανείς.

Σε αυτό λοιπόν το πεδίο, ο Graig O' Hara, στο *The Philosophy of Punk: More Than Noise!*, ασχολείται με την πολιτική ατζέντα του πανκ. Θα έλεγα ότι πρόκειται για ένα κείμενο αντιρρητικό στη μελέτη του πανκ ως μουσικής τάσης, ως μιας παρέλασης από μόδες, ως μιας αποπολιτικοποιημένης οντότητας – μια προσέγγιση, την οποία έθρεψε και ο εγγενής ατομικισμός των μελών του. Στην πραγματικότητα, υποστηρίζει ο O' Hara, το πανκ συνδέθηκε με ιδεολογίες όπως ο αναρχισμός – είτε στην πασιφιστική του εκδοχή είτε με τη μορφή της άμεσης δράσης– και με κινήματα όπως το οικολογικό, το φεμινιστικό ή το κίνημα για τα δικαιώματα των ζώων.²¹²

Άλλο ένα θέμα που κέντρισε το ενδιαφέρον της έρευνας ήταν ο ρατσισμός. Οι Mike Roberts και Ryan Moore, στο «Peace Punks and Punks Against Racism: Resource Mobilization and Frame Construction in the Punk Movement», κατέδειξαν πώς το πανκ ροκ μπόρεσε να συνδεθεί οργανικά με τα κοινωνικά κινήματα της Αριστεράς και μάλιστα να τους παρέχει την ανεξάρτητη υποδομή των μέσων του (τα φανζίν, τις συναυλίες, τα φυλλάδια, τις ραδιοφωνικές εκπομπές). Οι πανκς, καθώς εντάχθηκαν σε αυτά τα κινήματα, όχι μόνο πολιτικοποιήθηκαν οι ίδιοι, αλλά διαφοροποίησαν επίσης τη δυναμική των κινήματων και μορφοποίησαν το πλαίσιο

²¹⁰ K. J. Fox, «Real Punks and Pretenders: The Social Organization of a Counter Culture», *Journal of Contemporary Ethnography* 16/3 (1987), σ.σ. 344-370.

²¹¹ L. Andes, «Growing Up Punk: Meaning and Commitment Careers in a Contemporary Youth Culture» στο J. S. Epstein (Επ.), *Youth Culture: Identity in a Postmodern World*, Οξφόρδη – Μάλντεν, Μασαχουσέτη: Blackwell, 1998, σελ. 215.

²¹² Βλ. G. O' Hara, *The Philosophies of Punk*, ό.π.

της πολιτικής ατζέντας, χάρη στις συμμαχίες που σχημάτισαν και στις μοναδικές πρακτικές διαδήλωσης και διαμαρτυρίας που εφάρμοσαν.²¹³

Μία ακόμα σαφώς διακριτή τάση είναι η επικέντρωση σε συγκεκριμένες σκηνές, δηλαδή στην τοπική εκδοχή ή σε κάποιο υποσύνολο της υποκοουλτούρας και στην εσωτερική τους δομή. Τέτοιου είδους προσεγγίσεις βρίσκουμε στο *Kids of the Black Hole: Punk Rock in Postsuburban California* του ιστορικού Dewar MacLeod –για τη σκηνή της Καλιφόρνια–, το «Creating a Scene: Balinese Punk Beginning» της καθηγήτριας ασιατικών σπουδών Emma Baulch –για την «alternarunk» σκηνή της Τζακάρτα–, το «Germany and Its Discontents: Die Skeptiker's Punk Corrective» της ειδικής στη γερμανική φιλολογία Patricia Anne Simpson –για μια ανατολικογερμανική μπάντα και τον τρόπο με τον οποίο αλληλεπίδρασε με την τοπική σκηνή πριν και μετά την πτώση του Τείχους του Βερολίνου–, κ.ο.κ.²¹⁴ Σε αυτό το πλαίσιο τοπικά εδρασμένης έρευνας και αναφορικά με το αντικείμενο της παρούσας εργασίας, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μεταπτυχιακή εργασία της Χρυσής-Αικατερίνης Ευθυμιάδου για την ελληνική εθνική ταυτότητα, έτσι όπως αυτή αποτυπώνεται στα τραγούδια των πανκ και των σκίνχεντ συγκροτημάτων.²¹⁵ Όμως, μια πολύ πιο ενδιαφέρουσα προσέγγιση του πανκ, με βάση τις σκηνές του, αποτελεί η συγκριτική μελέτη *Punk Productions: Unfinished Business*, του καθηγητή κριτικής θεωρίας και πολιτισμικών σπουδών Stacy Thompson.

Ο Thompson αρχικά μέμφεται τους ερευνητές που περιγράφουν το πανκ χρησιμοποιώντας αποκλειστικά αισθητικές –και «συχνά ιδεαλιστικές»– κατηγορίες. Δηλώνει δε ότι, χωρίς να υποτιμά την αισθητική, θα προτιμούσε να μιλήσει για την οικονομία, αφού τα θέματα αισθητικής και οικονομίας διαπλέκονται: τα οικονομικά ζητήματα οδηγούν και βρίσκουν έκφραση στις αισθητικές μορφές, και οι αισθητικές μορφές αντικατοπτρίζουν και αλλάζουν την οικονομία. Συνολικά, καταλήγει, το πεδίο του πανκ μπορεί να γίνει κατανοητό ως σύνολο προβλημάτων που αναπτύσσονται μεταξύ αισθητικής –δηλαδή του συνόλου των πολιτισμικών παραγωγών και πρακτικών που αποτελούν ένα αισθητικό πεδίο–, καπιταλισμού και εμπορεύματος –δηλαδή του οικονομικού πεδίου και της οικονομικής μορφής, στην οποία οι πανκς ανακαλύπτουν ότι είναι αναγκασμένοι να λειτουργήσουν. Θεωρεί τη σκηνή δομική

²¹³ M. Roberts – R. Moore, «Peace Punks and Punks Against Racism: Resource Mobilization and Frame Construction in the Punk Movement», *Music and Arts in Action* 2/1 (2009), σ.σ. 21-36.

²¹⁴ Βλ. αντίστοιχα D. MacLeod, *Kids of the Black Hole: Punk Rock in Postsuburban California*, Νόρμαν, Οκλαχόμα: University of Oklahoma Press, 2010, E. Baulch, «Creating a Scene: Balinese Punk's Beginning», *International Journal of Cultural Studies* 5/2 (2002), σ.σ. 153-177, P. A. Simpson, «Germany and Its Discontents: Die Skeptiker's Punk Corrective», *Journal of Popular Culture* 34/3 (2000), σ.σ. 129-140.

²¹⁵ Χ.-Αικ. Ευθυμιάδου, «Σε Σένανε Μιλάω Νεοέλληνα»: *Οι Νέοι Τραγουδούν την Εθνική Ταυτότητα*, Θεσσαλονίκη: Διπλωματική Μεταπτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής – Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης ΑΠΘ, 2012.

μονάδα του πανκ πεδίου και, μέσα από εκατοντάδες σκηνές, μελετά τις επτά μεγαλύτερες, στις οποίες συμμετέχουν χιλιάδες μέλη, εξετάζοντας τις *επιθυμίες* που εκείνες προτάσσουν.²¹⁶ «Παρότι, αρχικά, φαίνεται ότι η επιθυμία υπάρχει μόνο στα μυαλά των πανκς, αυτή [η επιθυμία] έχει μία υλική μορφή: το εμπόρευμα. Το εμπόρευμα σηματοδοτεί τον χώρο στη διαδικασία παραγωγής, όπου οι επιθυμίες γίνονται υλικές και, ως εκ τούτου, αποτελεί τη θεμελιώδη μορφή των τεχνουργημάτων (artifacts) του πανκ». Τα τεχνουργήματα της εκάστοτε σκηνής που εξετάζει ο Thompson είναι οι μπάντες και η μουσική (ως δίσκος και συναυλία), το στιλ (κυρίως το ντύσιμο), ο έντυπος λόγος (τα φανζίν), το σινεμά, τα γεγονότα (events) και οι συναυλίες. Τελικά, καταλήγει, οι πανκς κατάφεραν να δημιουργήσουν μια αισθητική σφαίρα που δεν διαποτίζεται από τη λογική της εμπορικής αγοράς, στο βαθμό που αυτό συμβαίνει στην ευρύτερη μουσική βιομηχανία. Κρατούν ζωντανή (και συλλογική) την επιθυμία να εκτοπιστεί η καπιταλιστική εμπορική αγορά και να αντικατασταθεί από ένα πιο κοινωνικοποιημένο και συλλογικό σύστημα παραγωγής και ανταλλαγής. Δηλαδή, προσπαθούν να δημιουργήσουν, τοπικά και προσωρινά, κοινωνικές και υλικές περιοχές, όπου οι άνθρωποι της σκηνής μπορούν να κατέχουν οι ίδιοι τα μέσα παραγωγής. Πρόκειται για την πραγμάτωση του βασικού δόγματος του πανκ, του «Do It Yourself», αφού «για να το κάνεις μόνος σου», πρέπει να ελέγχεις τα μέσα παραγωγής.²¹⁷

Εφόσον η ζωή των πανκς περιστρέφεται γύρω από τη μουσική, και οι δίσκοι αποτελούν τα βασικά τεχνουργήματα μιας σκηνής, ο Alan O' Connor, στο *Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy: The Emergence of DIY*, εξετάζει 61 ανεξάρτητες εταιρείες του πανκ στις ΗΠΑ, τον Καναδά και την Ισπανία, συνομιλώντας με τους ιδιοκτήτες τους. «Το να φτιάξεις μια εταιρεία DIY σημαίνει ότι εντάσσεσαι σε εκείνο το πλούσιο πλέγμα μουσικών και κοινωνικών σχέσεων (...) όπου πολλοί βρίσκουν κάποιο νόημα στη ζωή τους. (...) Γι' αυτό και πολλοί με πρωινές (καλές) δουλειές, το απόγευμα ασχολούνται με την εταιρεία τους. Το να έχεις μία εταιρεία δίσκων είναι σαν παιχνίδι», παρά τα οικονομικά ρίσκα, τις περιπέτειες στις οποίες θα μπει αν κάποιος σου κάνει μήνυση εξαιτίας της φωτογραφίας ενός εξωφύλλου δίσκου, ή τη δύσκολη υπόθεση της διανομής. «Η αξιολόγηση της εταιρείας γίνεται από την ίδια τη σκηνή». Πολύ συχνά, οι ιδιοκτήτες εταιρειών είναι απόβλητοι (drop-outs) της μεσαίας τάξης, και αυτό το υπόβαθρο της

²¹⁶ Για παράδειγμα, η πρώτη «σκηνή της Νέας Υόρκης», εκείνη του CBGB, επιθυμούσε να αντισταθεί στην εμπορική μουσική, δηλαδή στις «μεγάλες έξι» δισκογραφικές που έλεγχαν, το 1974, τη δισκογραφία. Με εισόδο ένα δολάριο, στο κλαμπ CBGB διασφαλιζόταν ένας κάποιος «αποχρηματισμός» της μουσικής μιας σειράς συγκροτημάτων που αρνούσαν να υπογράψουν σε μεγάλη εταιρεία. Επίσης, εξαιτίας του στενού και χαμηλού πάλκου του, στο CBGB διαβρωνόταν η απόσταση μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού –άλλη μια επιθυμία της σκηνής– ενώ τα ερασιτεχνικά συγκροτήματα με τα πρωτόλεια τραγούδια τους υπηρετούσαν μια τρίτη επιθυμία: δεν χρειαζόταν να είσαι βιρτουόζος για να παίζεις μουσική. Βλ. S. Thompson, *Punk Productions*, ό.π., σ.σ. 10-14.

²¹⁷ Στο ίδιο, σ.σ. 1-9 και 179 – η αναφορά στη σελ. 6.

μεσοαστικής οικογενειακής εφηβείας, των προβλημάτων στο σχολείο, της απογοήτευσης και των δυσκολιών στο να κατακτήσουν τις προσδοκίες τους, αποτελεί, κατά τον Ο' Connor, το κοινό habitus στην πανκ σκηνή των ΗΠΑ και του Καναδά.²¹⁸

Ο Ryan Moore, στο *Sells Like Teen Spirit: Music, Youth Culture and Social Crisis*, ασχολείται με «τα σημεία διατομής μεταξύ μουσικής και νεανικών υποπολιτισμών, από τη μία, και το μετασχηματισμό της πολιτικής και οικονομικής δομής, από την άλλη»²¹⁹. Θεωρεί ότι η ροκ και η χίπικη αντικουλτούρα μορφοποιήθηκαν από μια εξέγερση εναντίον των ποιοτικών συνεπειών του φορντισμού και του φιλελευθερισμού, ενώ το πανκ έδωσε το σύνθημα ότι αυτά τα κινήματα είχαν εξαντληθεί και απορροφηθεί από τα νέα κοινωνικά συμφραζόμενα της δεκαετίας του '70. Το πανκ δισαθάνθηκε τη μετάβαση στην εποχή του μεταφορντισμού, δηλαδή στο σύστημα της ατομικοποιημένης εργασίας και του καταναλωτισμού των εξειδικευμένων αγορών, και προσπάθησε να αντισταθεί σε αυτό. Ταυτόχρονα, ο συγγραφέας θεωρεί πως ο πολιτισμός παίζει σημαντικό ρόλο στις μεταφορντικές μορφές καπιταλισμού, καθώς οι αγορές απορροφούν τις νέες τάσεις πιο γρήγορα από πριν και η νέα καταναλωτική κουλτούρα ευδοκίμει στην έκφραση της διαφοράς, της καινοτομίας και της αυθεντικότητας. Αυτή ακριβώς τη σχέση/αντίθεση, ενσωμάτωση/αντίσταση του πανκ και του τέκνου του, της «εναλλακτικής» (alternative) μουσικής σκηνής, εξετάζει ο Moore, ξεκινώντας από τις θεωρίες περί μεταμοντερνισμού των Fredric Jameson και David Harvey, για να καταλήξει στον Adorno και τον Walter Benjamin.²²⁰ Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι και αυτός ο ερευνητής παρακολουθεί μια σειρά σκηνών, είτε τοπικών (όπως εκείνη του Σαν Ντιέγκο) είτε θεματικών (όπως των Riot Grrrls ή του «ρετρό πανκ»).

Το σημαντικό στοιχείο που προκύπτει από τις τρεις τελευταίες έρευνες που προανέφερα, είναι η στροφή της παρατήρησης στα *τεχνουργήματα* που παράγει η υποκουλτούρα (συναυλίες, δίσκους, κ.λπ), στον τρόπο παραγωγής τους και στις επιθυμίες των παραγωγών, το «συνεκτικό υλικό» δηλαδή μίας σκηνής τοποθετημένης –πάντα– *απέναντι* στην κυρίαρχη καταναλωτική κουλτούρα.

Βέβαια, ανατρέχοντας συνολικά στη βιβλιογραφική επισκόπηση περί πανκ, θα μπορούσε κανείς να επισημάνει ότι υπάρχει ένα μεγάλο κενό: Σχεδόν κανείς δεν ασχολήθηκε με το ζήτημα του φύλου, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα

²¹⁸ A. O' Connor, *Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy – The Emergence of DIY*, Λάνχαμ: Lexington, 2008, σ.σ. 86-88.

²¹⁹ R. Moore, *Sells Like Teen Spirit: Music, Youth Culture and Social Crisis*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: New York University Press, 2010, σελ. 5.

²²⁰ Στο ίδιο, σ.σ. 6-8 και 214-218.

αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους έμφυλα. Ως προς τη γυναικεία πτυχή του, το κενό αυτό προσπάθησε να το καλύψει η Lauraine Leblanc με το *Pretty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture* (1999). Η αμερικανίδα κοινωνιολόγος ξεκινά από τη διαπίστωση ότι στις νεανικές υποκοουλτούρες όπου κυριαρχούν οι άνδρες –όπως το πανκ– οι γυναίκες έρχονται αντιμέτωπες με ιδεολογίες του φύλου, οι οποίες παραμένουν αόρατες και γίνονται σιωπηρά αποδεκτές στην καθημερινότητά τους. Οι πάνκισσες αγωνίζονται να συγκροτήσουν την έμφυλη ταυτότητά τους σε μια κουλτούρα που εκθειάζει τις νόρμες της εφηβικής αρρενωπότητας. Πρέπει, δηλαδή, να εντάξουν το φύλο τους σε μια ταυτότητα που έχει κωδικοποιηθεί ως ανδρική. Πώς, λοιπόν, αναρωτιέται, διευθετούν αυτή την ανδρικά κωδικοποιημένη υποπολιτισμική ταυτότητα με τις απαιτήσεις της θηλυκότητας; Μέσω μιας αντιμετάθεσης, χρησιμοποιούν την πανκ υποκοουλτούρα για να οικοδομήσουν διάφορες στρατηγικές αντίστασης απέναντι στις επίσημες κοινωνικές, αλλά και στις υποπολιτισμικές, νόρμες. Δηλαδή, μέσω της πανκ υποκοουλτούρας, αντιστέκονται στις εντολές περί θηλυκότητας και δημιουργούν έναν χώρο όπου καταφέρνουν να προσδιορίσουν τη δική τους αυτοεικόνα και αίσθηση του εαυτού.²²¹

Στη μελέτη του για την τάση «straight edge» (η οποία εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο του χάρντκορ-πανκ), που έχει τίτλο *Straight Edge: Clean-living Youth, Hardcore Punk, and Social Change*, ο κοινωνιολόγος Ross Haenfler αφιέρωσε ένα κεφάλαιο για το ζήτημα του ανδρισμού, μία από τις βασικές συνιστώσες της συγκεκριμένης σκηνης (την πρώτη φάση της οποίας ο Thompson έχει χαρακτηρίσει «ομοερωτική»)²²². Ο Haenfler, ο οποίος εστίασε στην τοπική σκηνή στρέιτ ετζ του Ντένβερ, υποστηρίζει ότι τα μέλη της κινούνται μεταξύ δύο άκρων: από τη μία συγκροτούν την υποπολιτισμική καθημερινότητά τους γύρω από έναν υπερτονισμένο και κυρίαρχο ανδρισμό, ενώ από την άλλη, η ρητορική τους είναι ανοιχτά αντισεξιστική και ενθαρρύνει τις γυναίκες να συμμετάσχουν στις τελετουργίες τους. Τελικά, υποστηρίζει ο Haenfler, το στρέιτ ετζ θα μπορούσε να ενταχθεί στο πλαίσιο των «ανδρικών κινημάτων» που αποτελούν απότοκο της «κρίσης του ανδρισμού». Προσπαθώντας να αντιπαρατεθεί στα ακραία –αλλά συνήθη στην αμερικανική κοινωνία– πρότυπα του machismo (ο μεθυσμένος πατέρας που δέρνει τη γυναίκα του και τα παιδιά του), η υποκοουλτούρα του στρέιτ ετζ συγκροτήθηκε γύρω από την αξία του αυτοελέγχου (με την αποχή από το αλκοόλ, τα ναρκωτικά και το «κυνήγι» ερωτικού συντρόφου) καθώς και την αξία του «υγιούς σώματος» και της

²²¹ L. Leblanc, *Pretty in Punk – Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*, Νιού Μπράνσγουϊκ, Νιού Τζέρσι: Rutgers University Press, 2006, σ.σ. 8 και 218-220.

²²² S. Thompson, *ό.π.*, σ.σ. 50-51.

δύναμης που αυτό συνεπάγεται. Όμως αυτό το αξιακό σύστημα –άσχετα από τις ρητορίες με τις οποίες επενδύεται– αποκλείει τις γυναίκες από τη σκηνή, αφού ο μόνος τρόπος για να βιώσει κανείς την πλήρη συμμετοχή στα τελετουργικά της είναι με όρους ανδρισμού.²²³ Γι' αυτό προσελκύει γυναίκες που αρνούνται να γίνουν «girly girls» και να έχουν ως σκοπό της ζωής τους τον εντυπωσιασμό των αντρών.²²⁴

Ο περιορισμένος αριθμός μελετών για το φύλο και τη σεξουαλικότητα στο πανκ θα μπορούσε να αποδοθεί στο γεγονός ότι το γενικό πλαίσιο δεν έχει πλήρως μελετηθεί – άρα υπάρχουν ακόμα πολλά περιθώρια έρευνας. Επίσης, εξαιτίας της αντισεξιστικής κατά κανόνα ρητορίας τους, της συγκρότησής τους γύρω από ισοποιητικές αξίες και της σύνδεσής τους με πολιτικά πλαίσια που θεωρούνται προοδευτικά, πιθανότατα οι σκηνές πανκ να μην προσελκύουν όσους, μετά από μια πρώτη κατόπτευση, αναζητούν πιο ξεκάθαρες αναπαραστάσεις της θηλυκότητας και του ανδρισμού.

Για το τέλος, όμως, άφησα μια σημαντική παρατήρηση που προκύπτει από τα βιογραφικά στοιχεία των παραπάνω ερευνητών και σχετίζεται με τη δική μου εμπειρία στην αθηναϊκή σκηνή πανκ, έτσι όπως την περιέγραψα στην εισαγωγή: αρκετοί από αυτούς τους ακαδημαϊκούς ερευνητές υπήρξαν ενεργά μέλη της πανκ σκηνής πριν περάσουν στον πανεπιστημιακό χώρο. Επίσης, όλοι εντάσσουν την εμπειρία του *insider* οργανικά στην έρευνά τους. Συγκεκριμένα, η Leblanc, στον πρόλογο του βιβλίου της, αναφέρεται στην οριστική αποβολή της από το Rosemarie High School, γιατί δεν συμμορφώθηκε με τις υποδείξεις του διευθυντή, δηλαδή να αλλάξει την ενδυμασία και το κούρεμά της, επειδή «τρόμαζε τους συμμαθητές της». Αυτή η τραυματική εμπειρία, της οποίας «η ανάμνηση είναι ακόμα δυνατή», αλλά και η υιοθεσία της από τους πάνκηδες συμμαθητές της, που δεν την θεωρούσαν «άσχημη και φτωχή», όπως οι υπόλοιποι, αποτέλεσαν τη βασική αφορμή για να μην ακολουθήσει καριέρα «αρχιτέκτονα ή πολιτικού μηχανικού», αλλά να ασχοληθεί «με τη φεμινιστική ιστορία, τις πολιτισμικές σπουδές και την κοινωνιολογία»²²⁵. Ο Ο' Connor διέθετε προσωπική εμπειρία από την δισκογραφία του πανκ, αφού ο ίδιος συμμετείχε στην κολλεκτίβα *Who's Emma* του Τορόντο, ένα αυτοδιαχειριζόμενο κατάστημα με δίσκους, φανζίν και άλλα «τεχνουργήματα» της πανκ σκηνής. Ο Ο' Hara ήταν ενεργό μέλος της πανκ σκηνής όταν έγραψε το βιβλίο του, το οποίο ξεκίνησε στην ουσία ως πτυχιακή εργασία στο πανεπιστήμιο της Βοστώνης.

²²³ R. Haenfler, *Straight Edge: Clean-living youth, hardcore punk and social change*, Νιου Μπρούκγουοικ, Νιου Τζέρσεϊ και Λονδίνο: Rutgers University Press, 2007, σ.σ. 102-131.

²²⁴ Στο ίδιο, σ.σ. 132-149.

²²⁵ Leblanc, *Pretty in Punk...*, ό.π., σ.σ. 1-5.

1.7 ΟΙ ΕΝΝΟΙΕΣ ΤΗΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΑΚΕΣ ΜΟΝΑΔΕΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ, ΑΠΟΤΥΠΩΣΗΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Το πρώτο στοιχείο που με οδήγησε στην υιοθεσία της έννοιας της υποκουλτούρας ως περιγραφικής κατηγορίας για το φαινόμενο του πανκ, είναι το γεγονός ότι η χρήση της έχει παγιωθεί στη βιβλιογραφία. Παρ' όλες τις αντιρρήσεις που εκφράστηκαν από την εποχή του Hebdige και εξής, κανείς δεν μπόρεσε να δώσει έναν άλλο δόκιμο περιγραφικό όρο για το πανκ. Γιατί το πανκ, με μια ιστορική πορεία τριάντα πέντε ετών, σίγουρα δεν αποτελεί εφήμερο και εντελώς ρευστό μόρφωμα, όπως οι «φυλές» του Mafessoli ή οι «νεο-φυλές» των ρέιβερς, όπως τις περιγράφει ο Bennett – οι οποίες συγκροτούνται στον χωροχρόνο του πάρτι ηλεκτρονικής μουσικής και κατόπιν διασκορπίζονται. Ακόμα κι αν αποσυνδέσουμε εντελώς τις υποκουλτούρες από το ζήτημα της ταξικής υπαγωγής τους –αφού, όπως θα δείξω στη συνέχεια, το εμπειρικό υλικό δεν καταδεικνύει εργατική προέλευση των υποκειμένων της παρούσας έρευνας–, θεωρώ ότι οφείλω να χρησιμοποιήσω τον όρο για να αναφερθώ στα νοήματα που η αθηναϊκή σκηνή πανκ παρήγαγε και τα οποία τα υποκείμενα που ήρθα σε επαφή επιδιώκουν να διαχωρίσουν από τη συμβατική κουλτούρα.²²⁶ Επειδή το πανκ δομήθηκε ακριβώς πάνω σε αυτό τον διαχωρισμό – άσχετα αν πέτυχε ή όχι μέρος ή το σύνολο των στόχων του– αποτελεί υποκουλτούρα. Σε αυτό, επαναλαμβάνω, συνάδει και η αυτοεικόνα του πανκ:

Βαθιά διάνοηση σε άδεια κεφάλια / απόλυτη γνώση σε άδεια μυαλά / η δημιουργία τους είναι κενή / η τέχνη γι' αυτούς είναι ο συμβιβασμός / Εσύ στην τέχνη σου κι εμείς υποκουλτούρα, υποκουλτούρα, υποκουλτούρα.²²⁷

Όμως, όπως έχω προαναφέρει, επειδή η έννοια της υποκουλτούρας είναι γενικότερη, και δεν μπορεί να καλύψει τα δίκτυα κοινωνικότητας που συγκροτούνται γύρω από αυτόν, χρησιμοποίησα παράλληλα και την έννοια της *σκηνής*. Δηλαδή, η υποκουλτούρα αναφέρεται στο πανκ και η σκηνή στους πανκς. Πράγματι, την τελευταία εικοσαετία, όλο και περισσότεροι μελετητές που ασχολούνται με τις υποπολιτισμικές ομάδες χρησιμοποιούν τη σκηνή ως πεδίο έρευνας, σε συνδυασμό με την έννοια της υποκουλτούρας, η οποία που θεωρείται γενικότερη.²²⁸ Γιατί, όμως,

²²⁶ Ο ίδιος προβληματισμός εκφράζεται και στο Moore, *Sells Like Teen Spirit...*, ό.π., σελ. 25.

²²⁷ Στίχοι του τραγουδιού «Υποκουλτούρα» από το Αδιέξοδο, .38 (LP, Epigma 1986). Για τον τρόπο που σημειώνω τις δισκογραφικές παραπομπές, βλ. Παράρτημα «Η Δισκογραφία της Ελληνικής Πανκ και Χάρντκορ Σκηνής».

²²⁸ Για να είμαι ακριβής, οφείλω να αναφέρω ότι ο όρος «σκηνή» χρησιμοποιήθηκε ευρέως στον αμερικανικό τύπο κατά τη δεκαετία του '40, όταν οι δημοσιογράφοι περιέγραφαν τον περιθωριακό και μποέμ τρόπο ζωής εκείνων που σχετιζόνταν με τη μουσική τζαζ – βλ. και R. Peterson – A. Bennett, «Εισαγωγή» στο Bennett – Peterson, ό.π., σελ. 2.

η έννοια της σκηνης είναι κατάλληλη για την περιγραφή των εν λόγω ερευνητικών πεδίων;

Κατά τη γνώμη μου, ένα σημαντικό ζήτημα είναι εκείνο που θέτει η Joanna R. Davis: Πρόκειται για το θέμα της διάρκειας της προσωπικής και συλλογικής ιστορικής πορείας των υποπολιτισμικών ομάδων και των μελών τους. Μελετώντας πώς διαπραγματεύονται την ταυτότητά τους τα μέλη μιας σκηνης πανκ καθώς μεγαλώνουν –οπότε η «ταυτότητα της ηλικίας» και η «σκηνή» μετασχηματίζονται σε διαλεκτική μεταξύ τους σχέση–, επισημαίνει ότι ο Hebdige παρουσιάζει το πανκ, δηλαδή την υποκουλτούρα των πανκς, ως «συμφυή αυθεντικότητα με στατικό χαρακτήρα που διαχωριζόταν εύκολα από την συμβατική (mainstream) κουλτούρα». Όμως, λέει η J. R. Davis, «ο στατικός χαρακτήρας και ο άκαμπτος ορισμός της αυθεντικότητας σημαίνει ότι τα μέλη της υποκουλτούρας δεν έχουν άλλη επιλογή από το να αποχωρίσουν καθώς μεγαλώνουν και αρχίζουν να συμμετέχουν στον συμβατικό κόσμο και τους θεσμούς του (εργασία, οικογένεια, γάμος)». Άρα, καταλήγει, η έννοια της υποκουλτούρας είναι δυσλειτουργική όταν ζητάμε να κατανοήσουμε «την πολύπλοκη και λεπτή διαδικασία του πώς διαπραγματεύονται την ταυτότητά τους τα μέλη της υποκουλτούρας καθώς μεγαλώνουν»²²⁹.

Παραπάνω αναφέρθηκε και στο ζήτημα της τοποθέτησης των υποπολιτισμικών ομάδων στο περιβάλλον τους, στον κοινωνικό χώρο. Οι πληροφορητές μου, λοιπόν, αναφέρονται εκτενώς στην αντίθεσή τους –η οποία καταλήγει συχνά σε σύγκρουση– με τους «λαϊκούς» συνομηλικούς τους –εκείνους δηλαδή που ακούνε λαϊκή μουσική και τους «κράζουν» όταν τους συναντούν στο δρόμο–, ενώ αναφέρουν ως πρότυπα για τη δική τους συλλογική συμπεριφορά τις πανκ σκηνές που αναπτύχθηκαν στις γερμανικές πόλεις. Τελικά, αδέρφια τους είναι οι άλλοι πανκς από το Παρίσι, το Άμστερνταμ ή το Βερολίνο και αντίπαλοί τους οι «συμβατικοί» συμπατριώτες τους, οι «μαλακοέλληνες» – σύμφωνα με την ορολογία μιας πληροφορήτριας. Η σκηνή, λοιπόν, είναι μία στέγη, τοπική και υπερτοπική ταυτόχρονα, μια *φαντασιακή κοινότητα*.²³⁰ Σύμφωνα με αυτή τη λογική, η σκηνή, ως πρότυπο αποτύπωσης των υποπολιτισμικών κοινοτήτων, λειτουργεί με μεγαλύτερη ακρίβεια και ευκαμψία απ' ό,τι η υποκουλτούρα, επειδή μπορεί να *επεκταθεί απεριόριστα στον χώρο και το χρόνο*.

Μία άλλη διάσταση της σκηνης εμπεριέχεται στον ορισμό του Shank:

Η ίδια η σκηνή μπορεί να οριστεί ως υπερπαραγωγική κοινότητα που παράγει νοήματα. Αυτό σημαίνει ότι παράγεται πολύ περισσότερη σημειωτική πληροφορία απ' όση μπορεί συνειδητά να αναλυθεί. Τέτοιες σκηνές παραμένουν μια αναγκαία προϋπόθεση για την παραγωγή συναρπαστικής μουσικής ροκ

²²⁹ J. R. Davis, «Growing Up Punk: Negotiating Aging in a Local Music Scene», *Symbolic Interaction* 29/1 (2006), σελ. 64.

²³⁰ Βλ. και R. Peterson – A. Bennett, «Εισαγωγή» στο Bennett – Peterson, ό.π., σ.σ. 6-10.

εν ρολ, ικανής να υπερκεράσει την απλή έκφραση πολιτισμικών αξιών που νοηματοδοτούνται τοπικά και τη γενική αξιοποίησή τους –πέρα από τη σπλιστική ανταλλαγή–, και να προχωρήσει προς την αμφισβήτηση των κυρίαρχων δομών καθορισμού και, δυνητικά, προς τον πολιτισμικό μετασχηματισμό. Το δομικό χαρακτηριστικό των τοπικών σκηνών της ζωντανά εκτελεσμένης μουσικής είναι η ορατή επίδειξη σημειολογικής διάσπασης, η δυνητικά επικίνδυνη υπερπαραγωγή και ανταλλαγή μουσικών σημάτων [signs] ταυτότητας και κοινότητας. Μέσω αυτής της επίδειξης περισσότερων απ' όσα μπορούν να γίνουν αντιληπτά, ενθαρρύνεται ο ριζοσπαστικός ανασυνδυασμός του ανθρώπου σε νέες δομές καθορισμού, κι έτσι οι τοπικές σκηνές ροκ εν ρολ παράγουν στιγμιαίους μετασχηματισμούς εντός των νοημάτων της κυρίαρχης κουλτούρας²³¹.

Εκτός, δηλαδή, από τη λειτουργία της ως «κοινότητα που παράγει νοήματα» (και μάλλον εξαιτίας αυτής), η σκηνή παίρνει και μια άλλη όψη: Δεν αποτελεί οντότητα παθητική αλλά επιθετική (ακόμα και ανταγωνιστική), μέσα στο πλαίσιο του κοινωνικού περιγύρου, συνειδητά ή ασυνείδητα, βάσει σχεδίου ή εντελώς τυχαία και άναρχα.

Ταυτόχρονα, όπως παρατηρούν πολλοί ερευνητές, οι (μουσικές) σκηνές αυτοτοποθετούνται σε σχέση με άλλες σκηνές, εντός του τοπικού κοινωνικού τους πλαισίου.²³² Έτσι, στην παρούσα έρευνα, θα δούμε τους πανκς της Κυψέλης να κάθονται στα «πάνω Goody's» στη Φωκίωνος και τους σκίνχεντς στα «κάτω Goody's» – σε μια πόλη, όπου οι συμμαχίες, οι λυκοφιλίες και οι ανοιχτές συγκρούσεις μεταξύ των υποπολιτισμικών ομάδων έχουν τη δική τους ιστορία και συμβάλλουν τόσο στη συγκρότηση της εκάστοτε υποπολιτισμικής ταυτότητας όσο και στην υβριδοποίηση των αντίστοιχων ομάδων.

Επίσης, η υιοθεσία και η χρήση του θεωρητικού μοντέλου της σκηνής έχει να κάνει και με την ομοηχία του με τον όρο που χρησιμοποιούν οι ίδιοι οι νέοι των υποπολιτισμών, για να προσδιορίσουν τη στέγη κάτω από την οποία συσπειρώνονται. Αν ξεφυλλίσει κανείς τα τεύχη του διεθνούς πανκ περιοδικού *Maximum Rock 'n' Roll*, θα ανακαλύψει ότι είναι γεμάτα από «scene reports», δηλαδή ανταποκρίσεις από τις επιμέρους σκηνές των αμερικανικών πόλεων και σχεδόν όλων των χωρών όπου υπάρχουν πανκς.²³³ Άλλωστε, τον όρο «σκηνή», τον χρησιμοποίησαν και οι περισσότεροι πληροφορητές μου για να δηλώσουν την ομάδα υπαγωγής τους.

Ο δικός μου ορισμός για τη συγκεκριμένη «σκηνή» που εξετάζω, είναι πιθανότατα πολύ πιο πεζός από όσους προσπάθησα να παρουσιάσω παραπάνω: Πρόκειται για μια κοινή στέγη, κάτω από την οποία συσπειρώνονται οι μουσικοί και το κοινό στο οποίο απευθύνονται, αλλά και η μεταξύ τους αλληλεπίδραση, οι τόποι

²³¹ B. Shank, *Dissonant Identities...*, ό.π., σελ. 122.

²³² D. Laughy, *Music and Youth Culture*, Εδιμβούργο: Edinburgh University Press, 2006, σ.σ. 101-102.

²³³ Επαναλαμβάνω ότι η «σκηνή» έχει τοπική και υπερτοπική έννοια. Οι πανκ σκηνές της Αθήνας, της Βοστώνης, του Βερολίνου, υπάγονται στη διεθνή σκηνή πανκ.

στους οποίους συγκεντρώνονται, οι υποδομές που χρησιμοποιούν (χώροι για συναυλίες σε μόνιμη ή προσωρινή βάση, φανζίν, δισκογραφικές εταιρείες) και οι αναβαθμοί του ελέγχου που ασκούν τα ίδια τα μέλη της σκηνής σε αυτές. Στη σκηνή τοποθετώ, επίσης, τα νοήματα που δίνονται στα αντικείμενα, τις πρακτικές, τις χειρονομίες, τις τελετουργίες – τα οποία, ως ομολογία (homology), καθορίζουν την ταυτότητα των μελών της. Επιπλέον εννοώ την «κοινωνία», δηλαδή τη διάχυση και την πρόσληψη αυτών των νοημάτων εντός και εκτός σκηνής, και, συνεπώς, τον τρόπο με τον οποίο βιώνουν την ταυτότητά τους οι πανκς ως κοινότητα αλλά και ατομικά.

Τέλος, με δεδομένο το γεγονός ότι βρισκόμαστε στην εποχή του διαδικτύου, οφείλω να απαντήσω σε ένα ακόμα ερώτημα: Μήπως η σκηνή πανκ έχει μεταφέρει πλέον μέρος ή το σύνολο των ενεργημάτων της στο διαδίκτυο και έχει «δυνητικοποιηθεί»;²³⁴ Η υπαγωγή, λοιπόν, στη σκηνή, σύμφωνα με όσα προκύπτουν από τις αφηγήσεις των πληροφορητών μου και από τη συμμετοχική παρατήρηση, λαμβάνει αυστηρά τη μορφή της *φυσικής παρουσίας και συμμετοχής*, από την εποχή της συγκρότησής της έως σήμερα. Παρότι βρισκόμαστε πλέον στην εποχή της πληροφορίας και οι Bennett και Peterson μιλούν για μια νέα μορφή σκηνής, τις «δυνητικές σκηνές» (virtual scenes), ενώ ο Gelder αναφέρεται σε «δυνητικές κοινότητες» (virtual communities) –τις οποίες σε καμία περίπτωση οι προαναφερόμενοι ερευνητές δεν συνδέουν με την πανκ υποκουλτούρα–, τα μέλη της αθηναϊκής πανκ σκηνής συγκεντρώνονται σε συναυλίες και σε συγκεκριμένους, «υλικούς» χώρους συνεύρεσης, ενώ χρησιμοποιούν το διαδίκτυο αποκλειστικά για να προαναγγείλουν κάποια εκδήλωση που θα γίνει (κολλώντας παράλληλα αφίσες στα στέκια των πακς) ή να σχολιάσουν κάποια άλλη που έγινε, και να «ανεβάσουν» φωτογραφίες και βίντεο, που πιστοποιούν ότι κάποιος «ήταν εκεί».²³⁵ Η κοινότητά τους όμως βρίσκεται στο χωροχρόνο της συναυλίας, της κατάληψης ή της παρέας που κάθεται σε μια πλατεία. Συνεπώς, η αθηναϊκή σκηνή πανκ κυριαρχείται από την ιδέα της φυσικής παρουσίας και της υλικότητας.

²³⁴ Ο φιλόσοφος Pierre Levy μιλά για «δυνητικοποίηση» και «δυνητικό» (virtuel). Ένα παράδειγμα που χρησιμοποιεί για να αποσαφηνίσει τον όρο, είναι η σύγκριση κλασικού τύπου οργάνωσης μιας επιχείρησης και της «δυνητικής επιχείρησης». Στη πρώτη περίπτωση οι εργαζόμενοι συγκεντρώνονται στο ίδιο κτήριο ή σύνολο κτηρίων, καθένας κατέχει ένα συγκεκριμένο χώρο εργασίας και συγκεκριμένο ωράριο. Αντίθετα, μια δυνητική επιχείρηση, «χρησιμοποιεί μαζικά την τηλεεργασία» τείνει να αντικαταστήσει τη φυσική παρουσία των υπαλλήλων της στους ίδιους χώρους με τη συμμετοχή σε ένα δίκτυο επικοινωνίας με τη χρήση ειδικού λογισμικού – βλ. P. Levy, *Δυνητική Πραγματικότητα: Η Φιλοσοφία του Πολιτισμού και του Κυβερνοχώρου*, Αθήνα: Κριτική, 1999 – η αναφορά από τη σελ. 25. Επίσης, το επίθετο virtuel/virtual στον Τύπο και σε μεγάλο μέρος της βιβλιογραφικής παραγωγής αποδίδεται ως «εικονικός».

²³⁵ Βλ. R. Peterson – A. Bennett, «Εισαγωγή» στο Bennett-Peterson, ό.π., σ.σ. 10-12 και Gelder, *Subcultures*, ό.π., σ.σ. 146-152.

2.

ΑΠΟ ΤΗΝ «ΠΑΡΕΑ» ΣΤΗ «ΣΚΗΝΗ»: Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΩΝ ΠΑΝΚΣ ΩΣ ΑΣΤΙΚΟΣ ΝΟΜΑΔΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΑΥΤΟΝΟΜΩΝ ΖΩΝΩΝ

2.1 Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΠΑΝΚΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Γνωρίζω από χρόνια έναν Ολλανδό 18 χρονών τώρα, που ήρθε κι αυτός (όπως όλοι) στην Ελλάδα. Μου ζήτησε να πάμε στην Πλάκα. (...) Θα πηγαίναμε να δούμε τις Μουσικές Ταξιαρχίες. Στο δρόμο ο φίλος μου κοιτούσε δεξιά-αριστερά απορημένος και με ρωτάει: «Καλά, έχετε ακόμα στην Ελλάδα χίπης;» (Η ερώτηση έγινε όταν περάσαμε έξω από τον Άρη, γνωστή ροκ ντισκοτέκ, στέκι «προοδευτικών» χίπης). Του εξήγησα του ανθρώπου ότι η Ελλάδα είναι 10 χρόνια πίσω και ότι υπάρχουνε, το 1981, άνθρωποι που ακούνε Doors. Με δυσκολία κατάλαβε... Μπαίνουμε στο *Skylab* και καθόμαστε περιμένοντας το γκρουπ. Τότε ο Χανς μου λέει: «Ωραίο αυτό το rub. Πάμε τώρα στο club να ακούσουμε το συγκρότημα». Τον κοιτάω απορημένος και του λέω: «Μα αυτό είναι το club». Με κοιτά κι αυτός και με απορία μου λέει: «Club με καρέκλες και τραπεζάκια;». Επακολούθησε μια συζήτηση στην οποία κατάλαβα ότι μόνο στην Ελλάδα ο κόσμος παρακολουθεί καθιστός ένα συγκρότημα. Δηλαδή κοινό σημείο με τα σκυλάδικα, μόνο που εκεί τρώνε. (...) Οι Μουσικές Ταξιαρχίες όταν εμφανίστηκαν απέσπασαν το αυθόρμητο «back in sixties» από τον φίλο μου. «Θα ήταν καλοί αν ήταν πιο σύγχρονοι». Δεν είμαι ξενομανής ούτε θαυμάζω τους ξένους, αλλά τότε άραγε θα καταλάβουμε πόσο πίσω είμαστε; Όλα τα παραπάνω αποτελούν μέρος μιας επιστολής που έστειλε στο περιοδικό *Ποπ & Ροκ*, το 1981, κάποιος αναγνώστης.²³⁶ Το μήνυμά της είναι ξεκάθαρο: η Αθήνα, όσον αφορά τουλάχιστον τα μουσικά και υποπολιτισμικά ρεύματα, ζει στην προηγούμενη ή και την προ-προηγούμενη δεκαετία, και αυτό θα πρέπει να αλλάξει.²³⁷ Με τη Μεταπολίτευση να περνάει στην ώριμη φάση της και την πολιτεία να ταυτίζεται με τη δυτικού τύπου δημοκρατία δικαιωματικά και αμετάκλητα, το αίτημα μιας μερίδας της νεολαίας είναι να προσεγγίσουν τα δεδομένα των προηγμένων δυτικών κρατών και να τα βιώσουν σε πραγματικό χρόνο. Σε επίπεδο

²³⁶ Επιστολή με υπογραφή «Π[...] Κων/νος, Νέα Σμύρνη», *Ποπ&Ροκ* 44 (10/1981), σελ. 21. Τα μουσικά περιοδικά που κυκλοφορούν εκείνη την εποχή είναι ο *Ήχος&Hi-Fi* (από το 1973), η *Μουσική* (από το 1977) και το δημοφιλέστερο όλων *Ποπ&Ροκ* (από το 1978) – βλ. Ν. Μποζίνης, *Ροκ Παγκοσμιότητα και Ελληνική Τοπικότητα – Η Κοινωνική Ιστορία του Ροκ στις Χώρες της Καταγωγής του και στην Ελλάδα*, Αθήνα: Νεφέλη, 2007, σ.σ. 203-204.

²³⁷ Την ίδια άποψη παραθέτει και ο Μποζίνης: «Το *Ποπ&Ροκ* ανάμεσα στα γνωστά ονόματα τραγουδιστών είχε ήδη το 1978 αναφορές και άρθρα για το πανκ, αλλά οι αναγνώστες έδιναν στο ετήσιο δημοψήφισμα του 1978 τις πρώτες θέσεις σε συγκροτήματα της δεκαετίας του 1960, και γενικά ένα πολύ μεγάλο μέρος του κοινού έδειχνε μια εμμονή και ένα φανατισμό για το παλιό ροκ της δεκαετίας του 1970 ή και της δεκαετίας του 1960, ενώ τα συγκροτήματα, παλιά και νέα, ελάχιστες φορές αποτολμούσαν κάτι δικό τους. Συνήθως έπαιζαν τα παλιά κομμάτια των αρχών της δεκαετίας του 1970 ή και της δεκαετίας του 1960 ακόμη, για ένα κοινό που τα άκουγε πεισματικά και φανατικά» – Στο ίδιο σ.σ. 379-380.

υποπολιτισμών, αυτό ισοδυναμούσε με ένα βήμα πιο πέρα από τη χίπικη «ταγαρίλα»: όχι πια Doors, όχι κλαμπ για «live» μουσική με καρέκλες και τραπέζια και, κυρίως, μια μουσική τόσο ζωντανή, που κανείς δεν θα μπορεί να την ακούσει καθιστός! Δύο χρόνια αργότερα, ο συντάκτης ενός άλλου μουσικού περιοδικού πληροφορεί τους αναγνώστες πως εκείνο που πολλοί ανέμεναν, έχει ήδη συμβεί:

Το λονδρέζικο πανκ του '76 δεν απόχτησε ιδιαίτερα πολλούς φίλους εδώ. Αυτοί που το ακολούθησαν ήταν το συγκρότημα Παρθενογένεσις (...), ο Γιάννης Μπελτέκας που από τότε έπαιζε στην *Αρετούσα* της Πλάκας, μερικοί ακόμα μουσικοί σε Αθήνα και Πειραιά και οι λίγοι σκληροπυρηνικοί που συσπειρώθηκαν γύρω από αυτούς. Η κίνηση όμως γρήγορα ξεφούσκωσε και άλλοι τα παράτησαν τελείως, ενώ οι περισσότεροι απορροφήθηκαν απ' το μεγάλο (και ολοένα διογκούμενο) ρεύμα του ευρύτερου Νέου Ροκ. Όμως εδώ και δύο χρόνια έχει αρχίσει να παρουσιάζεται ένα καινούργιο ρεύμα, στην πλειοψηφία του από παιδιά ανάμεσα στα 14-16 που είναι ταγμένα «ψυχή τε και σώματι» στο πανκ. Φαίνεται ότι τώρα το έδαφος είναι πιο πρόσφορο.²³⁸

Το «πρόσφορο έδαφος» από όπου «ξεφύτρωσαν» οι πρώτοι πανκς μπορεί να προσδιοριστεί επακριβώς. Πρόκειται για την Πλάκα, την περιοχή που συγκέντρωνε την πλειοψηφία των «αντεργκράουντ» νέων και μέρος των υπόλοιπων «αλλόκοτων» μορφών του Λεκανοπεδίου. Σύμφωνα με τον οξυδερκή παρατηρητή των υποπολιτισμών της εποχής, Γιώργο Τουρκοβασίλη, εκεί πρωτοεμφανίστηκαν οι Παρθενογένεσις, οι πρώτοι μουσικοί που έπαιζαν πανκ στην Αθήνα, οι οποίοι ευθαρσώς –σύμφωνα με έναν ακόμα αναγνώστη του *Ποπ&Ροκ*–, διακήρυσσαν «τον θάνατο του παλιού ροκ».²³⁹ Από το 1979 έως το 1983, ένα ολόκληρο κύμα μουσικών συγκροτημάτων με πανκ προσανατολισμό πιστοποιούσε ότι υπήρχε όντως πανκ στην Αθήνα.²⁴⁰ Στην πρώτη αμιγώς πανκ συναυλία ξένης μπάντας, των Βρετανών Infa Riot, παρευρέθηκαν «χίλια περίπου άτομα», των οποίων η ηλικία «ήταν γύρω στα 15-18»²⁴¹.

²³⁸ Σ. Μαντζάνας, «Πανκ: Το μόνο ελληνικό underground», *Ηχος&Hi-Fi* (06/1983), σελ. 76. Ο Γιάννης Μπελτέκας, αν κρίνουμε από τον δίσκο *Yannis Beltekas* (LP, Warner 1981), θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «πρωτο-πανκ», τίτλος που αποδίδεται συχνά στους προπάτορες του πανκ, σαν τον Λου Ριντ. Με τον νεοϋορκέζο καλλιτέχνη τον παραλληλίζει και ο Μάκης Μηλάτος σε μια δισκοκριτική για το εν λόγω άλμπουμ – βλ. *Ποπ&Ροκ* 49 (03/1981), σελ. 88.

²³⁹ Τουρκοβασίλης, ό.π., σελ. 38. Στην επιστολή του στο περιοδικό *Ποπ&Ροκ*, ο Αλέκος Μπ[...] από την Κέρκυρα, αφηγείται πώς οι Παρθενογένεσις, εμφανίστηκαν σε ένα φεστιβάλ στο Σπόρτινγκ φορόντας άσπρα περιβραχιόνια και ο τραγουδιστής τους δήλωσε: «Αυτά τα φοράμε εις ένδειξη πένθους, το παλιό ροκ πέθανε!», *Ποπ&Ροκ* 42 (08/1981), σ.σ. 22-23.

²⁴⁰ Σύμφωνα με το ένθετο στο *Ανυπόφοροι* (7", Ειρική 2010), το συγκρότημα έπαιζε από το 1979. Την ίδια χρονιά ξεκίνησαν και οι Magic De Spell, οι οποίοι μετά από δύο χρόνια κυκλοφόρησαν και το single *Nightmare* (7", Happening 1981). Το 1983 δύο ακόμα singles πανκ συγκροτημάτων βγήκαν στην αγορά: *Birthward '82*, *Fireworks* (7", Happening 1983) και *Κουμπότρυπες ΑΕ, Η Καινούργια Επανάσταση* (7", Happening 1983).

²⁴¹ Νίκος Κοντογούρης «Τι Νέα;», *Ποπ&Ροκ* 60 (02/1983), σ.σ. 104-105. Η συναυλία των Infa Riot έγινε στο γήπεδο του Πανελληνίου, στις 06/01/1983. Είχαν προηγηθεί αρκετές συναυλίες καλλιτεχνών «νέου ροκ»: Talking Heads (γήπεδο Πανιωνίου 22/07/1982), το τριήμερο 17-19/09/1982 στο Σπόρτινγκ με Birthday Party, Fall, New Order, ο Ίαν Ντιούρι (Σπόρτινγκ 21-22/12/1982) – βλ. αντιστοίχως *Ποπ&Ροκ* 53 (07/1982), σελ. 4, *Ποπ&Ροκ* 56 (10/1982), σ.σ. 36-39 και *Ποπ&Ροκ* 58 (12/1982), σελ. 18. Ιδιαίτερα η συναυλία των Birthday Party ως επίτευση των «νέων ηθών» εντυπωσίασε το κοινό της εποχής – βλ. Τουρκοβασίλης, ό.π., σελ. 140-142, και τα σχόλια του Ν. Κοντογούρη στο *Ποπ&Ροκ* 57 (11/1982), σελ. 104: «Οι Birthday Party με μία και μόνο εμφάνιση στην Ελλάδα γκρέμισαν τον τοίχο που υψώνεται μεταξύ καλλιτέχνη-κοινού. Ήταν κάτι το υπέροχο να βλέπεις τη σκηνή γεμάτη οπαδούς τους και αυτοί να εξακολουθούν να παίζουν. Μερικές τέτοιες εμφανίσεις ακόμα και οι «μπράβοι» θα

Στο πρώτο κεφάλαιο λοιπόν της παρούσας μελέτης, θα προσπαθήσω να παρουσιάσω την πορεία των πανκς στην Αθήνα, από τη στιγμή που έγιναν ορατοί ως διαφοροποιημένη υποκουλτούρα έως σήμερα. Οι διαδρομές των νέων που υπάγονται στη συγκεκριμένη υποκουλτούρα δεν τοποθετούνται μόνο σε μια γραμμική χρονολογική κλίμακα, αλλά και στο χωροταξικό τοπίο της πόλης, η οποία αποτελεί και το «φυσικό περιβάλλον» τους: Πρόκειται για μια αλληλουχία τροχιών που χαρακτηρίζεται από εγκαταστάσεις, φυγή και μετεγκαταστάσεις –έναν αστικό «νομαδισμό»–, προκειμένου να παγιωθεί η παρουσία τους με τη μορφή της «σκηνής». Στην πράξη, η επιθυμία τους είναι να δημιουργήσουν «αυτόνομες ζώνες», όπου θα ανατρέπονται όσο τον δυνατόν περισσότερες καταστατικές διατάξεις της κυρίαρχης κουλτούρας. Τα εγχειρήματα των πανκς καθορίζονται, όπως θα δούμε, από συγκεκριμένα γεγονότα της ευρύτερης Ιστορίας, παράλληλα δε –και ως ένα βαθμό– από την προσπάθεια των ίδιων των υποκειμένων να συν-καθορίσουν τα γεγονότα αυτά, να παρέμβουν σε ό,τι συμβαίνει σε πραγματικό χρόνο και να «αποκαταστήσουν» ορισμένες από τις πτυχές όσων έχουν ιστορικά –και επίσημα– καταγραφεί.

2.1.1 Πλάκα: Η μήτρα των υποπολιτισμών της Αθήνας

Στις 6 Απριλίου 1973, το περιοδικό *Ταχυδρόμος* κυκλοφορεί με cover story ένα «αποκαλυπτικό ρεπορτάζ», το οποίο τιτλοφορείται «Ένα Σόχο γεννιέται στην Αθήνα». Ο συντάκτης θρηνολογεί για τα μπουζούκια που «βροντοκτυπούν κάθε βράδυ στην Πλάκα» και για τις Καρυάτιδες, «λίγα μέτρα πιο ψηλά», που «ακούνε τους ρεμπέτικους ήχους και μένουν αιώνες τώρα πετρωμένες»! Αναφέρεται στους παλιούς Πλακιώτες, οι οποίοι «φύγανε κυνηγημένοι απ' όλα αυτά τα σημάδια του καιρού», και ιχνογραφεί νατουραλιστικά την «άλλη ελεεινή πλευρά της Πλάκας», η οποία «είναι όλοι αυτοί οι θλιβεροί "άντρες", που ντυμένοι γυναίκες –σούπερ μίνι, ψεύτικα στήθη, μακιγιάζ, προκλητικό βλέμμα και αισχρολόγα– οργώνουν κάθε νύκτα την Πλάκα αναζητώντας τον εφήμερο ανώμαλο εραστή τους». Και συνεχίζει –ρίχνοντας εδώ το βάρος της αστικής παθολογίας–, επισημαίνοντας ότι «από τη φωτογραφία αυτή λείπουν τα βασικά της πρόσωπα, οι πρωταγωνιστές της, λείπουν οι "βάρβαροι"», δηλαδή, «οι τουρίστες με τα σανδάλια, τα τριμμένα παντελόνια και το ταγάρι – σε κάποια γωνιά του κάτω-κάτω ίσως βρείτε και κανένα κομμάτι χασίς ή μαριχουάνα – που έκαναν πλέον την Πλάκα κόσμο τους». Τηρώντας τους κανόνες

χάσουν τη δουλειά τους», αφού, όπως αναφέρει ο Φ. Χρυσόπουλος «οι Birthday Party είναι οι συνειδητά απόκληροι της υποκρισίας που κρύβεται πίσω από τον κόσμο του ροκ. Έτσι λοιπόν ο Νικ Κέιβ δεν διστάζει να πηδήξει μέσα στο κοινό ή να διώξει κάποιο γοργίλα [security] που προσπαθεί να πετάξει κάποιο παιδί απ' τη σκηνή» – βλ. *Ποπ&Ροκ* 56 (10/1982), σελ. 36. Σημειώστε ότι ο σχολιασμός της συναυλίας εκτείνεται σε δύο τεύχη και αρκετές σελίδες του περιοδικού.

της δημοσιογραφικής δεοντολογίας, ο ρεπόρτερ παραθέτει και την περιγραφή του «κόσμου των αλητοτουριστών», δια στόματος ενός νεαρού Άγγλου: «Είναι το πιο πολυθόρυβο και φιλόξενο μέρος για μας απ' όλη την Αθήνα. Βρίσκουμε στην Πλάκα φθινό φαγητό και φθηνή διασκέδαση. Δεν μας πειράζει κανείς εκεί».²⁴²

Το κλίμα που δημιούργησαν οι πλάνητες τουρίστες, οι «θλιβεροί, ντυμένοι σαν γυναίκες άντρες» και ο θόρυβος των μπουζουκιών έκαναν μεν τον χώρο ακατάλληλο για την «ομαλότητα» της ζωής του μέσου Έλληνα, αποτέλεσαν, όμως, και το κατάλληλο υπόβαθρο για να αναπτυχθεί η ελληνική εκδοχή του «κόσμου αντεργκράουντ», εξωθώντας τον πιο χαρακτηριστικό εκπρόσωπό του, τον Νικόλα Άσιμο, να μετακινηθεί από τα Εξάρχεια προς τα εκεί:

Γιατί πάμε στην Πλάκα: Το ψευτολαϊκό ψευτοανάρτικο ξευτίζει [sic]. Οι βιομηχανικοί σουπερστάρ του λαϊκού μας πενταγράμμου ξεφουσκώνουν. Ο Σαββόπουλος δίνει στο κατεστημένο το άλλοθι ότι υπάρχει δήθεν ελευθερία της έκφρασης και επαναστατική κουλτούρα μέσα από τα καταναλωτικά κανάλια. Τα δε ροκ γκρουπάκια είναι απομιμήσεις των ξένων, χωρίς τον πηγαίο αυθορμητισμό και τη γνησιότητα του παλιού ροκ και του πανκ-ροκ που τη βγήκανε στα ίσα πριν γίνουνε μπλουζάκια (όπως ο Τσε Γκεβέρα κ.τ.λ.). Για όλα αυτά, μιας και στην Πλάκα υπάρχουν έτοιμοι χώροι ενώ αλλού δεν υπάρχουν (...) την πέφτουμε για να καταλάβουμε ένα χώρο ορμητήριο όλων των περιθώριων και παραμεθώριων, των όξω απ' το κοπάδι, ένα στέκι στα μέτρα τα δικά μας όπου ο καθένας μας θα μπορεί να συμμετέχει, να εκφράζεται χωρίς λογοκρισία και με φτηνό ποτό.²⁴³

Η καταλληλότητα δηλαδή της Πλάκας για τον Άσιμο να γίνει «ορμητήριο όλων των περιθώριων και παραμεθώριων» έγκειται στο γεγονός ότι εκεί υπάρχει πληθώρα ελεύθερων χώρων, όπου μπορεί να αναπτυχθεί η καλλιτεχνική έκφραση, χωρίς τους καταναγκασμούς του εμπορίου και της κατανάλωσης – άρα, η «ελεύθερη» έκφραση.

Στα τέλη της δεκαετίας του '70, κι έως το 1983, μια σειρά μαγαζιών («παμπ» και «κλαμπ») έγιναν ο τόπος συνεύρεσης των νέων που εκφράζονταν μέσω της υπαγωγής σε κάποια υποκουλτούρα: «φρικιά», «πανκιά», «χίπηδες», «χουλιγκάνια» συγκεντρώνονταν σε χώρους όπως η *Λήδρα*, το *Skylab*, ο *Άρης*, η *Σοφίτα*, η *Αρετούσα*, το *Mad*. Ένα σημαντικό στοιχείο των χώρων αυτών ήταν το ότι οι ιδιοκτήτες τους είτε ανήκαν και οι ίδιοι στο ευρύτερο πλαίσιο της ευρύτερης αντικουλτούρας της εποχής (όπως ο Ηρακλής Τριανταφυλλίδης της *Σοφίτας* που ήταν παράλληλα και μουσικός της ροκ), είτε ήταν αρκούντως «σχετικοί» με αυτή.²⁴⁴

²⁴² Κ. Κώνστας, «Ένα “Σόχο” γεννιέται στην Αθήνα», *Ταχυδρόμος* 991 (06/04/1973), σ.σ. 8-9.

²⁴³ Το κείμενο προέρχεται από μια αφίσα-προκήρυξη, με αφορμή τις εμφανίσεις του Ν. Άσιμου και της Exarchia Square Band στη *Λήδρα* (Κέκροπος 12), στις 9,10 και 11 Απριλίου 1979. Πηγή: www.asimos.gr/asimos_afises04.html - είσοδος 02/04/2011.

²⁴⁴ Σύμφωνα με το αντίστοιχο λήμμα στον ιστότοπο της *Βικιπαιδείας* (el.wikipedia.org/wiki/ - είσοδος 03/11/2011) η *Σοφίτα* βρισκόταν στον όροφο του κτηρίου στην οδό Μνησικλέους 29 και, αρχικά, αποτέλεσε καλλιτεχνικό στέκι (αφού το επισκέπτονταν προσωπικότητες όπως ο Μ. Χατζηδάκης και ο Ο. Ελύτης), στη δεκαετία του 1970 λειτούργησε σαν μπουάτ και μεταξύ 1980-84 ως χώρος συναυλιών, θεατρικών παραστάσεων, εικαστικών εκθέσεων, κ.λπ, υπό τη διεύθυνση του Η. Τριανταφυλλίδη, καθαρίστα του συγκροτήματος Λερναία Ύδρα. Εκεί είχαν εμφανιστεί οι περισσότεροι μουσικοί της αθηναϊκής ροκ σκηνής και όσα πανκ συγκροτήματα υπήρχαν τότε. Για μια περιγραφή της ατμόσφαιρας μέσα από τις φωτογραφικές αποτυπώσεις των συναυλιών πανκ, βλ. Τουρκοβασίλης, ό.π., σ.σ. 153, 155, 163, 168-169. Το ζήτημα της συμβατότητας της κουλτούρας με το

Τα πρώτα βήματα, λοιπόν, των πανκς στην Αθήνα έγιναν σε αυτά τα μαγαζιά, σύμφωνα με τις ενθυμήσεις του Μίμη, ο οποίος γεννήθηκε το 1963 και εντάχθηκε στην υποκουλτούρα, εκείνη ακριβώς την εποχή:

Θυμάμαι τότε τα μαγαζιά στην Πλάκα... Την *Αρετούσα*, το *Skylab* μετά. Όλα αυτά τα μαγαζιά που μαζευόμαστε και ακούγαμε τη δική μας μουσική. Κι είχαμε γνωριστεί με μια άλλη ομάδα πάνκων από του Ζωγράφου, απ' τα Πατήσια που ήτανε ... Πλάταινε πιο πολύ η σχέση. Αυτό ήτανε στις αρχές ακόμα. Δηλαδή ήταν γύρω στο '81-'82.

Με αρχικό πόλο έλξης τα κλαμπ και τις παμπ της Πλάκας (που έπαιζαν και πανκ μουσική), η περιοχή μετεξελίχθηκε σε στέκι κυρίως του σαββατοκύριακου, με τους πανκς όλου του Λεκανοπεδίου να συναντιούνται εκεί μέσω ραντεβού που κλείνονταν τηλεφωνικά. Μάλιστα, οι φιγούρες των πιο «μόνιμων» από τους παρεπιδημούντες άρχισαν γρήγορα να γίνονται διακριτές. Αυτό το σκηνικό αναπαριστά στην αφήγησή του ο Λούης, ο οποίος γεννήθηκε το 1964 και αποτελούσε ένα αναγνωρίσιμο άτομο της παρέας των πανκς, αφού έπαιζε κιθάρα στο συγκρότημα Stress:

Στην Πλάκα υπήρχαν τα διάφορα καφενεία. [Εκεί] γινόντουσαν διάφορα: Σαββατοκύριακα γινόντουσαν μαζώξεις από όλες τις περιοχές. Θυμάμαι μια χαρακτηριστική φιγούρα: τον Λάμπρο τον R.R. Hearse. Θυμάμαι όσες φορές κατέβαινα στην Πλάκα πάντα τον εύρισα [γέλια].²⁴⁵

2.1.2 Η ένταξη των πανκς στην «πλακιώτικη αντικουλτούρα» και οι όροι με τους οποίους συντελέστηκε

Ο Νίκος Μποζίνης περιγράφοντας την κατάσταση που επικρατεί στο ελληνικό ροκ μεταξύ 1974 και 1979, τη χαρακτηρίζει «περίοδο δοκιμασίας και ανασύνταξης». Ο ιστορικός θεωρεί το 1978 ως το χρονικό σημείο-τομή: Έχει καταλαγιάσει κάπως ο πολιτικός ενθουσιασμός της Μεταπολίτευσης και οι νέοι στρέφονται σε πιο προσωπικές και επίκαιρες αναζητήσεις. Πληθαίνουν οι χώροι συνεύρεσης με ροκ χαρακτήρα (παμπ) και πολλαπλασιάζονται οι ροκ παρέες. Παράλληλα, ανατυπώνονται ξένοι δίσκοι, δημιουργούνται νέα συγκροτήματα και επανακάμπουν αρκετοί παλαιότεροι ρόκερς. Η διείσδυση του ροκ στα δύο μεγάλα αστικά κέντρα εμπεδώνεται, και η απόδειξη γι' αυτό είναι τα ροκ στοιχεία που υιοθετούν οι καλλιτέχνες του έντεχνου-πολιτικού τραγουδιού (Θ. Μικρούτσικος, Μ. Λοΐζος, Β.

ύφος του μαγαζιού είχε θέσει επιτακτικά ο Μ. Μηλάτος ο οποίος κάλυπτε εκείνη την εποχή την «ελληνική ροκ σκηνή» στο *Ποπ&Ροκ*: «Όπως ένας λεπρός δεν μπορεί να έχει εστιατόριο κι ένας κουλός δεν μπορεί να οδηγεί ταξί, έτσι κι ένας σκυλάς δεν μπορεί να έχει ροκ κλαμπ κι ένας μπάτσος ντισκοτέκ» – βλ. Μ. Μηλάτος, «Ακούγοντας ροκ στην Αθήνα», *Ποπ&Ροκ*, Ειδική Έκδοση – Πάσχα '81, σελ. 101.

²⁴⁵ Η αναφορά στον Λάμπρο ή R.R.Hearse δεν είναι τυχαία. Ο Λάμπρος ήταν το άτομο στον χώρο του πανκ της εποχής, αφού οι εμφανίσεις του επί σκηνής (με διάφορα αυτοσχέδια συγκροτήματα) κατέληγαν πάντα σε αυτοτραυματισμούς και διάφορα σοκαριστικά ευτράπελα. Καθόλου τυχαία ο Τουρκοβασίλης τον παρουσιάζει ως πανκ ήρωα με βάση τις αφηγήσεις των πληροφορητών του και τη δική του συμμετοχική παρατήρηση – βλ. Τουρκοβασίλης, ό.π., σ.σ. 34-35.

Παπακωνσταντίνου). Βέβαια, οι παλαιότεροι εγχώριοι ρόκερς δεν προσφέρουν κάτι πραγματικά καινούργιο ή στρέφονται πλέον στην αγορά του ελαφρού-ποπ τραγουδιού – με εξαίρεση το *Φλου* του Παύλου Σιδηρόπουλου (1978) και τη συναυλία «Crazy Love» στου Ζωγράφου του Δημήτρη Πουλικάκου.²⁴⁶ Οι ροκάδες της εποχής, προσπαθώντας να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις της ελληνικής πραγματικότητας και το όραμα για κάτι καλύτερο, μένουν προσκολλημένοι με φανατική εμμονή στους καλλιτέχνες του «παλιού-καλού-επαναστατικού» ροκ και εγκλωβίζονται σε περιθωριακές τοποθετήσεις.²⁴⁷ Αν κάτι χαρακτήριζε περισσότερο τα τραγούδια των συνεπών προς την υποκουλτούρα ρόκερς της εποχής είναι η εμμονή τους με τις αναπαραστάσεις της κουλτούρας των ναρκωτικών, έναν «κόσμο» ζοφερό και ηττοπαθή:

(...) Σκεπάσαμε όλους τους νεκρούς / με αρρωσιάρικους ψαλμούς / κλόουν με σοβαρούς σκοπούς / γυμνοί μέσα στο κρύο / (...) Πουλάμε σώμα και ψυχή / Δώστε μας λίγη προσοχή / στα υπόγεια μαύροι ποντικοί / λουφάζουνε στα δύο / (...) Κατά τ' άλλα εσείς / πού 'σαστε υγιείς και αξιοπρεπείς / βοηθήστε μας και λίγο / δώστε μας πνοή, στέγη και τροφή / μία ιδέα στεγανή / που να μη μπάζει κρύο.²⁴⁸

Οι πανκς συμβιώνουν στους ίδιους χώρους με τους ρόκερς, αλλά δεν είναι σε καμία περίπτωση διατεθειμένοι να ασπαστούν τις αναπαραστάσεις του κόσμου τους ή να ελεημονούν για «προσοχή, στέγη και τροφή, μαζί με τους μαύρους ποντικούς των σκοτεινών υπογείων». Έβλεπαν, δηλαδή, τα πράγματα εντελώς διαφορετικά:

Το *Skylab* το θυμάμαι πάρα πολύ. Το θυμάμαι γιατί κιόλας καθόμασταν με τις ώρες κι ακούγαμε μουσική εκεί πέρα. Θα ήταν δύο η ώρα, τα μεσάνυχτα, και θυμάμαι ήμουν μαζί με τον Τζιμάκο. Είχε τελειώσει [η συναυλία] – δε θυμάμαι ποιο συγκρότημα έπαιζε εκείνο το βράδυ– και είχαμε βάλει τα γέλια... Ακούγαμε μουσική εκείνη τη στιγμή – GBH ήταν; Κάτι από εκείνα τα φανατικά συγκροτήματα με τη βαβούρα τέλος πάντων. Όπως (...) καθόμασταν εκεί πέρα και πίναμε τα ποτά μας, *πετάγεται ένα ποντίκι!* Και λέμε με τον Τζιμάκο: «Άντε, δεν είμαστε για τίποτα, θα μας φάνε τα ποντίκια εδώ πέρα!» [γέλια]. «Κουνηθείτε λίγο γιατί θα μας φάνε όλους εδώ μέσα!»²⁴⁹

²⁴⁶ Η συναυλία του Πουλικάκου έγινε στις 10/06/1979, ηχογραφήθηκε και κυκλοφόρησε σε δίσκο – βλ. Παύλος Σιδηρόπουλος & Σπυριδούλα, *Φλου* (LP, EMI-Harvest 1978) και Δημήτρης Πουλικάκος, *Crazy Love Στου Ζωγράφου – Μήτσος & Σία Live* (LP, Minos 1979), επίσης Δήμητρα Τριανταφύλλου, «Ζωγράφου, Άνω Ιλίσια, Γουδή: Η Πρωτεύουσα των Φοιτητών», *Athens Voice* 334 (16/02/2011).

²⁴⁷ Μποζίνης, ό.π., σ.σ. 377-382.

²⁴⁸ «Εν Κατακλείδι», από το Παύλος Σιδηρόπουλος & Σπυριδούλα, *Φλου* (LP, EMI-Harvest 1978). Η θεματική του «κόσμου των ναρκωτικών» απασχολεί πλήθος ανάλογων τραγουδιών: «Η ώρα του Stuff», «Τω Αγνώστω Θεώ» και «εν Κατακλείδι» (των Σιδηρόπουλου & Σπυριδούλα), «Η» (του Π. Σιδηρόπουλου), «Λευκές Οροσειρές» (των Σπυριδούλα), «Ο Γιατρός Παιδιά» (του Δ. Πουλικάκου), ολόκληρος ο προαναφερθείς δίσκος του Γιάννη Μπελτέκα. Τη περίοδο αυτή στην ιστορία του ροκ ο Μ. Νταλούκας τη χαρακτηρίζει «κίτρινο σούρωπο», δίνοντας έμφαση στη σχέση όλων αυτών των μουσικών με τα ναρκωτικά – βλ. Νταλούκας, *Ελληνικό Ροκ...*, ό.π., σ.σ. 454-458.

²⁴⁹ Αφήγηση Μίμη.

Το πιο γνωστό τραγούδι των GBH –ένα από τα εμβληματικά βρετανικά συγκροτήματα της «γενιάς του '82»– ήταν το «City Baby Attack by Rats».²⁵⁰ Εκείνη την εποχή, ο αρουραίος αποτελεί ένα από τα μοτίβα της εικονογραφίας του πανκ. Η αρχική του εκδοχή, εκείνη που παρουσιάζουν οι «street-punks» –δηλαδή οι «αλητόβιοι» και χωρίς πολιτική συνείδηση– GBH, έχει να κάνει με την παρακμή του αστικού τοπίου. Είναι η έκφραση μιας *αποκαλυπτικής δυστοπίας*, στην οποία έχει εισέλθει (ή πρόκειται να εισέλθει) ο πολιτισμός.²⁵¹ Δύο χρόνια μετά τους GBH, οι «αναρχοπάνκ» –δηλαδή οι πολιτικά συνειδητοποιημένοι– συμπατριώτες τους, Subhumans, έδιναν τη δική τους εκδοχή για το ρόλο του αρουραίου: ήταν το ον που θα γκρέμιζε *υπογείως* το οικοδόμημα του καπιταλιστικού συστήματος.²⁵² Ο Μίμης κι ο Τζίμης ακούνε πιθανότατα το κομμάτι όπου οι GBH αφηγούνται τη ζωή στο βρώμικο, παρακμιακό αστικό περιθώριο. Το ποντίκι που τριγυρνά μέσα στο κλαμπ της Πλάκας ενεργοποιεί τους δύο φίλους. Για να μην τους «φάνε τα ποντίκια», τα οποία τρώνε εδώ και χρόνια τους ηττοπαθείς χίπηδες, οφείλουν «να κουνηθούν». Προφανώς άθελά του, ο αφηγητής θέτει το σημαντικό ζήτημα μιας μετάλλαξης: θύματα των ποντικών της *παρακμής του δυτικού πολιτισμού*, «street-punk» αρουραίος που μασουλάει τα σκουπίδια της παρηκμασμένης μητρόπολης ή ποντικοί-καλικάντζαροι, οι οποίοι ροκανίζουν τον πυλώνα του άδικου και αιμοδιψούς κόσμου των επιχειρήσεων, δηλαδή φορείς μιας πολιτικά ενεργής εκδοχής του πανκ;

Οι πάνκηδες που κατεβαίνουν στην Πλάκα, λοιπόν, είναι έφηβοι, βρίσκονται σε σαφώς καλύτερη σωματική και ψυχολογική κατάσταση από τις προηγούμενες γενιές των υποπολιτισμικών νέων και διαθέτουν –ή επιθυμούν να αποκτήσουν– μια υποπολιτισμική ταυτότητα που στηρίζεται σε εντελώς διαφορετικούς μύθους:

²⁵⁰ «Αν είσαι σαν και μας μικρός, η μνήμη πάει αργά / Μωρό τριών μηνών, την περνάς ζωή και κότα με αγάπη και φασαρία / Οι αρουραίοι επιτέθηκαν στο μωρό της πόλης / Ζεις σ' ένα μέρος άθλιο, μακριά απ' τη χλιδή / Το μυαλό σου το τρώει ένας ποντίκαρος που ζει μέσα στο κρανίο σου / Ενός έτους και μεταλλαγμένο, ένα ανθρώπινο τρωτικό, ρετάλι / Δύσκολο να πιστέψεις ότι ένα τόσο μικρό πράγμα μπορεί να προξενήσει τόσο μεγάλο κακό»: «City Baby Attacked by Rats» από το Charged GBH, *City Baby Attacked by Rats* (LP, Clay 1982). Για τους GBH, βλ. I. Glasper, *Burning Britain – The History Of UK Punk 1980-1984*, Λονδίνο: Cherry Red Books, 2004, σ.σ. 44-52.

²⁵¹ Καθόλου τυχαία η Penelope Spheeris ονόμασε το ντοκιμαντέρ της , για την πρώιμη πανκ σκηνή της Καλιφόρνια, *The Decline of the Western Civilization* (1981).

²⁵² Ως αλληγορία του ίδιου του πανκ, το τραγούδι «Rats» αναφέρει: «Παλεύουμε με την πόλη αλλά κανείς δεν μας παίρνει στα σοβαρά / το θεωρούν παιχνίδι και το προσπερνούν / η πόλη δεν θα πάψει να λειτουργεί αν δεν αλλάξει η συμπεριφορά μας / Αρουραίοι στο κελάρι του εμπορίου και των επιχειρήσεων / Ο συντονισμός δεν ήτανε και τόσο καλός / Όλοι όμως κάναμε ό,τι μπορούσαμε / Ήμασταν άοπλοι γιατί δεν είχαμε εμπειρία / τι μπορούσαμε να κάνουμε; / “Αν αντιδράτε σαν ποντίκια θα σας πατήσουμε σαν ποντίκια”/ είπε ένας αστυνόμος σαν να μην υπήρχαμε / όταν η εξουσία του νόμου χάνει το νόημά της / απομένει ο νόμος της εξουσίας και πέφτει στα κεφάλια μας / Χτυπήσαμε τα κιτάπια τους και τους ισολογισμούς τους / Λεφτά που κέρδισαν από τις χώρες του Τρίτου Κόσμου / Όλα τα χρήματα που πήγαν σε πολέμους / θα μπορούσαν να ταΐσουν τους φτωχούς / Οι εφημερίδες το έκαναν γαργάρα / και μας είπαν ότι δεν υπάρχει λόγος ανησυχίας / Οι αρουραίοι χάθηκαν στη γη / αλλά θα ξανάρθουν»: από το Subhumans, *Rats* (7", Blurg 1984). Για τους Subhumans, βλ. I. Glasper, *The Day The Country Died – A History Of Anarcho Punk 1980-1984*, Λονδίνο: Cherry Red Books, 2006, σ.σ. 180-193.

Εμάς η φάση μας ήτανε πιο χυμαδιό. Ήτανε... σοκ! Shock'n'Roll! [γέλια]. Να σοκάρεις. Δηλαδή «θα πάμε κόντρα στο κατεστημένο», αυτό που υπήρχε: το... ντισκόβιο, ακόμα και στο ροκάδικο ... Δεν είμαστε και μες στα drugs τότε... Ούτε ναρκωτικά παίρναμε... Είμαστε φυσική ενέργεια: μύρα – χύμα! Οι φρίκοι ήτανε στα drugs. Τρώγαμε άλλα κολλήματα δηλαδή. Δεν είμαστε εκεί εμείς. Είχαμε άλλη ενέργεια... Θυμάμαι βραδιές στην Πλάκα στο *Skylab* και στην *Αρετούσα*, το '82 – εκείνη την περίοδο ήταν το αποκορύφωμα. Εποχές τώρα σαν το καρναβάλι δηλαδή, που κατεβαίναμε κι εμείς. [Θυμάμαι] τον χαβαλέ που [κάναμε], μ' αυτό που γινόταν στην Πλάκα. Δηλαδή ήτανε το κάτι άλλο! Ξύλο, επιθέσεις [το ύφος αφήγησης γίνεται έντονα παραστατικό]. Τρώγαμε επιθέσεις δίπλα στον *Άρη* που ήταν τα φρικιά – χαρντ ροκ και τέτοια φάση... Εκατό άτομα ντου, επίθεση να πούμε στην *Αρετούσα* [γέλια]!²⁵³

Το ύφος πανκ επιτελείται μέσω του «shock effect» – στο οποίο θα αναφερθώ εκτενώς παρακάτω. Παράλληλα, βασικό στοιχείο της μυθολογίας του πανκ της εποχής είναι η απόρριψη των χίπικων ηθών, είτε επειδή πρακτικά εκφράζουν μια παθητικότητα («ειρήνη και αγάπη»), είτε γιατί τόσο οι καλλιτέχνες του ροκ όσο και οι απλοί οπαδοί τους από τη δεκαετία του '60 και του '70, μοιάζουν να έχουν «ξεπουληθεί» στα μάτια των εφήβων της επόμενης γενιάς: «Είσαι σκατά... Φτωχέ πουστάκο, είσαι σφραγισμένος μ' ένα φιλί», τραγουδούσαν οι Sex Pistols χλευάζοντας κάποιον χίπη μουσικό.²⁵⁴ Ακόμα και το βασικό στοιχείο του σιλ πανκ, η εμφάνιση με την οποία εκφράζεται ο κατά Hebdige «σημειολογικός ανταρτοπόλεμος», μορφοποιείται σε μεγάλο βαθμό ως έντονη διαφοροποίηση από το χίπικο/ροκάδικο ενδυματολογικό στερεότυπο: Κοντά μαλλιά σε αντίθεση με τη «μαλλούρα» των χίπηδων, θεόστενα παντελόνια σε αντίθεση με τις καμπάνες, καρφιά, στρατιωτικές αρβύλες έναντι χαϊμαλιών, σανδαλιών και ειρηνικών μοτίβων όπως τα λαχούρια και τα λουλούδια. Φυσικά, η σύγκρουση αυτή παραμένει σε επίπεδο συμβολικό και φαντασιακό.

Ταυτόχρονα, ο μουσικός τύπος της εποχής παρουσιάζει το πανκ ως μια τομή στο ροκ, ως ένα ρεύμα που συγκρούεται με το κατεστημένο των «συγκροτημάτων-σταρ-δεινοσαύρων» της δεκαετίας του '70:

Η τεχνοκρατική και εμπορική αποκτήνωση των «ροκ» μουσικών της δεκαετίας του '70 τους απομάκρυνε οριστικά από τους νέους με τη στοιχειώδη τουλάχιστον ενεργητικότητα και απέχθεια προς όλα αυτά που λέγονται κατεστημένο. Έτσι λοιπόν το '76 «αναγκάστηκε» να γεννηθεί το πανκ και τα πράγματα πήραν μια τρομερή τροπή. (...) Τέρμα πια στην υποκρισία του χιπισμού περί «αγάπης για όλους τους

²⁵³ Αφήγηση Λούη.

²⁵⁴ «New York» από το *Never Mind the Bollocks* (LP, Virgin 1977). Επίσης οι ίδιοι οι Sex Pistols και ο μάνατζέρ τους Μάλκολμ Μακ Λάρεν ενίσχυναν τη μυθολογία που τους ήθελε να συγκρούονται με τους «χίπηδες» με διάφορες ιστορίες όπως εκείνη που έλεγε ότι ο τραγουδιστής Τζόνι Ρότεν παρουσιάστηκε φορώντας ένα μπλουζάκι των Pink Floyd (οι οποίοι εξέφραζαν το κατεστημένο ροκ της εποχής) όπου πάνω είχε προσθέσει τη φράση «I Hate... [Pink Floyd]» – βλ. M. Blake – Mojo (Επ.), *Punk – The Whole Story*, Λονδίνο: Dorling Kindersley, 2006, σελ. 23. Είναι σίγουρο ότι η εν λόγω αφήγηση (και μαζί τα υπόλοιπα συμφραζόμενά της) ήταν γνωστά στο ελληνικό κοινό την περίοδο εκείνη. Έτσι ο συντάκτης του *Ποπ&Ροκ* Χρ. Μπακόλας ειρωνεύεται με επιθετικό τρόπο το βρετανικό συγκρότημα Exploited, σε μια συνέντευξη που τους παίρνει, επειδή δήλωσαν ότι ακούν Pink Floyd και συμπεραίνει ότι είναι «πουλημένοι» – βλ. Χρ. Μπακόλας, «The Exploited: Η νέα μορφή του πανκ (;) και μη χειρότερα», *Ποπ&Ροκ* 58 (12/1982), σ.σ. 55-56 και 70-71.

ανθρώπους». (...) Θα ήταν ανούσιο να μιλήσω για τα τραγούδια του *Never Mind The Bollocks* τη στιγμή που όλοι τα έχετε ακούσει. Αν βέβαια δεν τα έχετε ακούσει τότε ακούστε τα αμέσως ή αν δεν σας ενδιαφέρει να τα ακούσετε, τότε παρατήστε το ροκ και ασχοληθείτε με τη γλυπτική ή τη ζαχαροπλαστική. Το πανκ ροκ δεν σηκώνει ημίμετρα αλλά απαιτεί ολοκληρωτική προσοχή, αν όχι αφοσίωση...

...γράφει ο Φ. Χρυσόπουλος στο *Ποπ&Ροκ* και θέτει ζήτημα *δέσμευσης* των πανκ (αναγνωστών του) στα «πανκ ιδανικά», τα οποία εκείνη την εποχή συμπυκνώνονται σε μια επιθετική στάση (attitude) εναντίον της «υποκρισίας» του ροκ κατεστημένου.²⁵⁵

Σε μια πρώτη ανάγνωση, λοιπόν, η συγκρότηση της υποπολιτισμικής ταυτότητας των Αθηναίων πανκς περνάει αναγκαστικά από τη ρήξη με την υποκουλτούρα των ροκάδων-φρικιών και όσα εκείνος αντιπροσωπεύει. Τη στιγμή που ο Π. Σιδηρόπουλος «πουλάει σώμα και ψυχή» και ζητιανεύει «λίγη προσοχή» από τους «υγιείς και αξιοπρεπείς», το συγκρότημα Γενιά του Χάους ξεθάβει το τσεκούρι του πολέμου και προτρέπει την παρέα των συνομηλίκων του:

Σκέψου τη ζωή σου κι αποφάσισε / ψάξε για διέξοδο, βρες μια κάποια λύση / ή μια ζωή θα σέρνεσαι, θα 'σαι ένα σκουλίκι / ή θ' αρχίσεις ν' αντιδράς και θα 'σαι ο εαυτός σου / (...) Αυτοί είν' η εξουσία, η δύναμη, το σύστημα / μα εμείς ποτέ δεν πρόκειται να σκύψουμε κεφάλι!²⁵⁶

Βέβαια, οι διαφοροποιήσεις στην αυτοεικόνα του ροκά Σιδηρόπουλου και στην αντίστοιχη των πάνκηδων της Γενιάς του Χάους δεν συνεπάγεται άμεση και φυσική μεταξύ τους σύγκρουση. Και στα δύο τραγούδια, ο Άλλος, έναντι του οποίου ετεροκαθορίζονται τα υποκείμενα, είναι η κατεστημένη κοινωνία και «η εξουσία», και όχι η μία υποκουλτούρα απέναντι στην άλλη. Παρ' όλ' αυτά, η εικόνα που παρουσιάζουν οι σύγχρονοι παρατηρητές των γεγονότων αυτών –ο Γ. Τουρκοβασίλης και ο Ν. Κοντογούρης– αποκαλύπτει ένα τοπίο αντιπαραθέσεων, όχι πολύ διαφορετικό από εκείνο των καυγάδων μεταξύ μοντς και ρόκερς, το οποίο μελέτησε ο Stanley Cohen.²⁵⁷ Αυτή την εικόνα βίαιης σύγκρουσης αναπαράγει και ο Λούης, περιγράφοντας τη συμπλοκή μεταξύ του («παλιοροκά») Τζόνι Βαβούρα και

²⁵⁵ Φ. Χρυσόπουλος, «Πανκ, νοσταλγία και πραγματικότητα», *Ποπ&Ροκ* Ειδική Έκδοση – Πάσχα '82, σ.σ. 55-57.

²⁵⁶ Chaos Generation / Γενιά του Χάους, «Απόφαση», μη ηχογραφημένο τραγούδι. Οι στίχοι έγιναν γνωστοί αφού αναπαράχθηκαν στο Σ. Μαντζάνας, «Πανκ: Το μόνο ελληνικό underground», *Ηχος&Hi-Fi* (06/1983), σελ. 76.

²⁵⁷ «Συχνές αυτό τον καιρό οι φασαρίες που ξεσπούν στην περιοχή της Πλάκας μεταξύ “παλιών” ρόκερς και “νέων” πανκς. Δυστυχώς πέσαμε και εμείς στην παγίδα που μας έστησαν έξυπνα και προμελετημένα αυτοί που θέλουν να διασπάσουν το ροκ για να δημιουργούνται σκόπιμα και συνέχεια επεισόδια. Πάρ' τε το απόφαση. Σ' αυτή τη μουσική δεν χωρούν φατρίες και παρατάξεις. Το ροκ είναι ένας 27χρονος τρόπος ζωής και εξέγερσης. Δεν υπάρχει “νέο” ή “παλιό”, πανκ ή χέβι μέταλ, μπλουζ ή σούουλ. Ή το δέχεσαι και ασπάζεσαι την τόσων χρόνων ιδεολογία ή το απορρίπτεις και βουλώνεις το στόμα. Έπρεπε να ήσασταν από μία μεριά για να ακούγατε του κόσμου τις ηλιθιότητες που ειπώθηκαν μεταξύ τέτοιων “παρατάξεων” μετά τη συναυλία των Birthday Party. Λες και απαγορεύεται σε κάποιον που έχει μούσι και μακριά μαλλιά, να παρακολουθήσει μια πανκ συναυλία. Μετά από τόσων χρόνων αμφισβητήσεις, εξακολουθούμε να “κολλάμε” στην εμφάνιση. Ο καθένας εμφανίζεται όπως θέλει και κάνει ό,τι θέλει»: Ν. Κοντογούρης, «Τι Νέα», *Ποπ&Ροκ* 57 (11/1982), σελ. 104. Την ίδια ακριβώς εικόνα δίνει και ο Γ. Τουρκοβασίλης: «Φρικιά, χεβυμεταλλάδες, πανκ, νεοροκάδες, μια νεολαία που η μουσική τους χωρίζει σε κατηγορίες, ενώ θά 'πρεπε να τους ενώνει. Νεολαία αντιφατική, αφού ζει καθημερινά την αντίφαση ανάμεσα στο ροκ-εμπόρευμα και στο ροκ-ιδέα. Νεολαία δραματική, γιατί ξέρει ότι δεν έχει μέλλον κι αργά ή γρήγορα θα συμβιβαστεί. Τέλος, νεολαία ανεπιθύμητη, που όλα τα κόμματα, οι κυβερνήσεις και οι πολιτικές νεολαίες θεωρούν ξενομανή κι αποπροσανατολισμένη, ενώ τα μέσα ενημέρωσης και οι δημοσιογράφοι την αγνοούν ή τη θάβουν»: Τουρκοβασίλης, ό.π., οπισθόφυλλο.

των πανκς που «έκραζαν» τη μπάντα του, τους Vanouira Band, προκειμένου να ακούσουν τη «δική τους μπάντα», σε μια κοινή πανκ και χαρντ ροκ συναυλία, η οποία έγινε σε κάποιο μαγαζί της Πλάκας. Το ενδιαφέρον στοιχείο, εδώ, βρίσκεται στις αντιφάσεις που εμφανίζονται αν εξετάσει κανείς συνολικά τις αφηγήσεις: Έτσι, ο Τουρκοβασίλης, σε άλλο σημείο του βιβλίου του, περιγράφει ένα πάρτι-συναυλία που διοργάνωσε ο Βαβούρας, όπου συνυπήρχαν πανκς και φρικιά, και ο Λούης αναφέρει στη συνέχεια της αφήγησής του, ότι στην τοπική παρέα των πανκς από την Ηλιούπολη και την Αργυρούπολη είχαν ενταχθεί και «ροκαμπιλάδες» αλλά και φρικιά, ενώ οι ροκάδες συμμαθητές του υποστήριζαν το συγκρότημά του, τους Stress. Άλλοι πληροφορητές ιχνογραφούν μια πιο «ειρηνική» εικόνα των μαγαζιών της Πλάκας. Ο Παύλος, ο οποίος γεννήθηκε το 1965 και κατέβαινε στην Πλάκα από τα «Βόρεια Προάστεια», αναφέρει ότι είχε δει «άλλα σχήματα, πιο ροκ» στη *Σοφίτα*, χωρίς να υπάρξει πρόβλημα συνύπαρξης με τους ροκάδες. Ο, γεννημένος το 1967, Τζίμης, ένας από τους πιο μικρούς σε ηλικία πάνκηδες της παρέας, αναφέρει μια «κόντρα για θέματα ποδοσφαίρου» που δημιούργησε κάποιες εντάσεις μεταξύ θαμώνων της *Αρετούσας* και του *Άρη*, η οποία δεν είχε σχέση με την υποτιθέμενη σύγκρουση πανκς εναντίον φρικιών.²⁵⁸

Η ερμηνεία αυτής της σύγκρουσης που δεν ήταν αληθινή σύγκρουση είναι απλή: Η κυριότερη επιθυμία των πρώιμων πανκς της Αθήνας ήταν να δηλώσουν την ύπαρξή τους ανάμεσα στις υπόλοιπες υποπολιτισμικές ομάδες της πόλης. Παίζοντας τον ρόλο του «αντι-χίπη», υποδύονται τον ρόλο του πανκ, σύμφωνα με έναν από τους καταστατικούς μύθους της υποκοουλτούρας τους.²⁵⁹ Η άμεση αποτύπωση αυτής της εικονικής σύγκρουσης στα περιοδικά και στα βιβλία της εποχής έκανε φανερό ότι οι έφηβοι πανκς είχαν τη δυνατότητα «να γράψουν ιστορία», ένα στοιχείο που από τότε μπαίνει σταδιακά στην ατζέντα των επιθυμιών τους. Προς το παρόν, οι έφηβοι πανκς της Πλάκας είχαν δηλώσει με θεαματικό τρόπο ότι «ήταν κι αυτοί εκεί».

2.1.3 Οι επιθυμίες των πρώιμων πανκς

Αλλά η πρώτη, πραγματικά, φάση ήταν στην Πλάκα. Γιατί στην Πλάκα το κυνήγαγες! Εγώ ήμουνα μ' ένα φιλαράκι και κατεβαίναμε στην Πλάκα και πηγαίναμε στο *Remember*. Φαντάσου τώρα, το *Remember* ήτανε ένα μέρος στο οποίο σκάγανε οι περίεργοι. Τελικά γιατί σκάγαν στο *Remember* δεν έχω καταλάβει... Δούλευε κάποιος εκεί μέσα; Κάτι τέλος πάντων ήτανε. Αλλά, φαντάσου ότι ήτανε ένα μέρος που σκάγαμε εκεί πέρα, βλέπαμε κάνα άτομο, λέγαμε κάνα γεια. Τότε τους κυνηγάγαμε όλους. Δηλαδή άμα βλέπαμε κάνα άτομο στο δρόμο [το προσεγγίζαμε με σκοπό να γνωριστούμε]: «Α, πού 'σαι ρε φίλε, να σε γνωρίσω, να σε κάνω να σε

²⁵⁸ Τα στοιχεία άντλησα από τις αφηγήσεις του Λούη, του Τζίμη και του Παύλου. Επίσης, βλ. Τουρκοβασίλης, ό.π., σ.σ. 88-89.

²⁵⁹ Η πανκ δισκογραφία είναι γεμάτη τραγούδια που επιτίθενται στιχουργικά στους χίπηδες - βλ. π.χ. το μισαλλόδοξο «Kill the Hippies» των Αμερικανών Deadbeats (7", Dangerhouse 1978) και το χλευαστικό «Flares 'n' Slippers» των Cockney Rejects (7", Small Wonder 1979).

ράνω»... Γινόταν ένας πανικός. Ψαχνόμασταν όλοι, να δούμε τι είναι [πανκ] και πόσοι είναι [οι πανκς], και ποιοι υπάρχουνε, τι γίνεται...²⁶⁰

Εκείνο που κυνήγαγαν ο Τζίμης και ο φίλος του στην Πλάκα (οι οποίοι ως προς την ηλικία πρέπει να ήταν γύρω στα δεκαπέντε) ήταν να βρουν και άλλους σαν κι αυτούς, να δουν «τι και πόσοι είναι». Βρισκόντουσαν δηλαδή σε μια διαδικασία αναζήτησης ταυτότητας (να εξακριβώσουν «τι είναι πανκ») και δημιουργίας μιας συλλογικότητας (να καταμετρηθούν «πόσοι και ποιοι είναι οι πανκς»). Ένα από τα στέκια όπου οι έφηβοι πανκς ενισχύουν το υποπολιτισμικό τους κεφάλαιο –αφού αποκτούν υποπολιτισμικές γνώσεις και κάνουν «γνωριμίες»– είναι το *Remember*, για το οποίο όμως ο αφηγητής αφήνει ένα παράξενο κενό: δεν γνωρίζει για ποιους λόγους οι πανκς μαζεύονταν εκεί. Ο Λούης αναφέρει κι άλλο ένα παρόμοιο στέκι και υποσημαίνει γιατί δεν θα ήθελαν να ταυτίζονται με τους χώρους αυτούς – παρότι στην πραγματικότητα ταυτιζόντουσαν:

Βόλτα απ' το *Remember*. Αν και είμαστε σε κάποια κόντρα με το *Remember* γιατί ήτανε... Τότε ήτανε [το] πιο μωδάτο [μαγαζί] εκεί πέρα... Υπήρχαν κι άλλα μαγαζιά στην Πλάκα. Υπήρχε το *Punk* το μαγαζί. Το *Punk-Rock*. (...) Αυτό ήταν λίγο πιο κάτω απ' το *Remember*. Αυτό έκλεισε νωρίς – πρέπει να έκλεισε το '80-'81. [Εκείνοι που το είχαν] ήταν απ' την παρέα των Παρθενογένεσις.

Το *Remember* (και το παλαιότερο *Punk*) ήταν καταστήματα πρωτοποριακών, για την εποχή, ενδυμάτων και αξεσουάρ.²⁶¹ Εκεί, δηλαδή, μπορούσε να έρθει σε επαφή κάποιος με την πιο ευδιάκριτη μορφή της υποκουλτούρας (τα ρούχα και τα αξεσουάρ, το στιλ, τους δίσκους), αλλά και με άλλα άτομα που «έδειχναν» πανκς, αφού «ντύνονταν σαν πανκς», ήταν δηλαδή αποτυπώσεις του στιλ πανκ. Όμως οι αφηγητές προσπαθούν να υποβαθμίσουν το ρόλο του καταστήματος επειδή επιχειρούν να διαχωρίσουν την πραγματική ταυτότητα του πανκ από την αγοραία, την αφομοιωμένη εκδοχή της.²⁶²

²⁶⁰ Αφήγηση Τζίμη.

²⁶¹ Το *Remember* βρισκόταν στο 79 της οδού Ανδριανού. Επρόκειτο για ένα κατάστημα ρούχων «designer» και αξεσουάρ στο πρότυπο του *Sex*, της μουσικής που είχε ο Μάλκολμ Μακ Λάρεν και η Βίβιεν Γουέστγουντ στο 430 της King's Road. Αν αναλογιστεί κανείς ότι ένα αραιοπλεγμένο μοχέρ πουλόβερ κόστιζε στο *Sex* 30 στερλίνες (ποσό εξαιρετικά υψηλό για την εποχή), μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο μέσος έφηβος πανκ δεν ψώνιζε τα ρούχα του από εκεί. Παρόλα αυτά οι Sex Pistols και το στιλ πανκ ξεκίνησαν από την μουσική των Μακ Λάρεν-Γουέστγουντ – βλ. M. Blake – Mojo, *Punk...*, ό.π., σ.σ. 84-87. Για το *Remember*, βλ. Νταλούκας, ό.π., σελ. 378.

²⁶² Βεβαίως, εδώ τίθεται το ζήτημα της υστερόχρονης, αναδρομικής αφήγησης. Όσο όμως κι αν ισχύει αυτό, η ιδέα της εμπορευματοποίησης και της αφομοίωσης του πανκ (ως «κινήματος») ήταν εγγενής στην εν λόγω υποκουλτούρα. Στην Ελλάδα, τόσο στο προαναφερόμενο κείμενο του Άσημου όσο και στην ίδια την πανκ μουσική παραγωγή, το ζήτημα τίθεται επιτακτικά: «Όταν θέλω ν' αντιδράσω, το σύστημα με κάνει μόδα / κι αν δεν αντιδράσω, είμαι πουλημένος»: Αδιέξοδο, «Χωρίς Εκλογή» από το Γενιά του Χάους / Αδιέξοδο, *Σας Έχονται Καλή Όρεξη* (split CS, Art Nouveau 1984). Ο φόβος του συγκροτήματος δεν ήταν αβάσιμος: το πανκ ως «νέο στιλ» σε μια Αθήνα που βρισκόταν «πολύ πίσω» υποπολιτισμικά, κάλλιστα θα μπορούσε να προσελκύσει όσους αναζητούσαν νεωτερισμούς, μόδες και επιδίδονταν σε μια επιφανειακή ανάγνωση αγνοώντας τα βαθύτερα νοήματα. Στην πραγματικότητα, αν συγκρίνει κανείς το ντύσιμο στις φωτογραφίες των πανκς που δημοσίευσε ο

Συνεπώς, στην Πλάκα οι πρώιμοι Αθηναίοι πανκς προσπαθούσαν να δημιουργήσουν τον πυρήνα του υποπολιτισμικού κεφαλαίου που ήταν αναγκαίο για να είναι κανείς πραγματικός πανκ, με πρώτη πτυχή τη γνώση του «τι σημαίνει πανκ» αλλά και του «τι δεν είναι πανκ».²⁶³ Ταυτόχρονα, εκεί συγκροτήθηκαν και οι πρώτες υποπολιτισμικές ιεραρχίες, τουλάχιστον στη μορφή του «ποιός γνωρίζει ποιόν». Εφόσον, όμως, είχε δημιουργηθεί ο πρώτος σταθερός πυρήνας πανκ υποκοουλτούρας και είχε συγκροτηθεί ένα ελάχιστο πολιτισμικού κεφαλαίου μεταξύ των μελών του –δηλαδή μια διαφοροποιημένη υποπολιτισμική ταυτότητα–, γρήγορα εμφανίστηκε η επόμενη επιθυμία των πανκς: η ανάγκη να οργανωθούν τα υποπολιτισμικά τελετουργικά – στη συγκεκριμένη περίπτωση, οι συναυλίες των πανκ συγκροτημάτων ή, έστω, η ομαδική ακρόαση πανκ μουσικής σε κάποιο μπαρ. Στην Πλάκα, λοιπόν, υπήρχαν οι υποδομές για τη δημιουργία των πανκ τελετουργικών (π.χ. η *Σοφίτα*) και εκεί οι πάνκηδες έμαθαν πώς να συμπεριφέρονται σε αυτά.²⁶⁴ Φυσικά, ως προς την οργάνωση συναυλιών, θα πρέπει να θεωρήσουμε δεδομένο ότι οπουδήποτε αλλού, οι πανκς «έτρωγαν πόρτα» –σύμφωνα με την έκφραση του

Τουρκοβασίλης με τις διαφημίσεις του *Remember* στο *Ποπ&Ροκ* εκείνης της εποχής θα συμπεράνει ότι οι έφηβοι θιασώτες της εν λόγω υποκοουλτούρας δεν ψώνιζαν στην πανκ μουσική αλλά μάλλον ακολουθούσαν μια δική τους «κόψε/σκίσε/ράψε/γράψε με μαρκαδόρο» ενδυματολογική εκδοχή, οπωσδήποτε πολύ πιο φτηνή ως προς το κόστος. Όπως αναφέρει και κάποιος πανκ της εποχής, η δέσμευση στο πανκ εμπεριέχει αξιωματικά την άρνηση της υποκοουλτούρας ως μόδα: «Πολλοί ακούγανε ντίσκο μέχρι χθες και ξαφνικά γίνανε πάνκηδες, πήγανε και στο Κολωναکی και δώσανε πενήντα χιλιάδες [δρχ.] για ρούχα» - βλ. Τουρκοβασίλης, ό.π., σελ. 162. Για τον ρόλο των πανκ μουσικών μάλλον σαν χώρων συνεύρεσης, επικοινωνίας και ανταλλαγών γνώσεων γύρω από το υποπολιτισμικό στιλ παρά ως σημείων κατανάλωσης και εμπορευματικών δοσοληψιών βλ. και A. Mc Robbie, *Postmodernism and Popular Culture*, ό.π., σελ. 136. Επ' αυτού, ο Frank Cartledge υποστηρίζει πως στην πράξη το πανκ στιλ υπήρξε ένα συνονθύλευμα των αναπαραστάσεων της πανκ μόδας που δημιούργησαν τα ΜΜΕ, των ενδυμάτων που ήταν διαθέσιμα στο εμπόριο (χωρίς να είναι «πανκ»), την «do it yourself» πρακτική και τη «φιλοσοφία του μανταρίσματος» - βλ. F. Cartledge, «Distress To Impress? Local Punk Fashion and the Commodity Exchange», στο Sabin, *Punk Rock: So What?...*, ό.π., σ.σ. 144-145.

²⁶³ Παραπάνω προσπάθησα να δώσω μια ποιοτική αποτίμηση της λεγόμενης «κόντρας μεταξύ πανκς εναντίον φρικς». Συμπληρωματικά θα ήθελα να παραπέμψω σε μια πολύ ενδιαφέρουσα ιστορία που παραθέτει ο Τουρκοβασίλης, όπου μια παρέα πάνκηδων προσεγγίζει στην Πλάκα έναν Άγγλο σκίνχεντ και τον ρωτά «τι είναι σκιν», σε μια εποχή που αγνοφάινεται πως οι δύο υποκοουλτούρες διαφοροποιούνται σε σημαντικό βαθμό παρότι (εκείνη την εποχή) αναφέρονται στην ίδια μουσική – βλ. Τουρκοβασίλης, ό.π., σελ. 147. Στο ίδιο εκφράζουν και την κάθετη διαφοροποίησή τους από τους οπαδούς των ποδοσφαιρικών ομάδων/χούλιγκανς – στο ίδιο, σ.σ. 154-156.

²⁶⁴ Ο κοινωνικός ψυχολόγος Jean Maisonneuve υποστηρίζει ότι «δεν μπορούμε να κάνουμε κάποια διάκριση μεταξύ τελετουργίας και τελετουργικού, εκτός κι αν θεωρήσουμε ότι το δεύτερο αναφέρεται σε ένα σύστημα τελετουργιών που αποτελούν τα συστατικά του»: J. Maisonneuve, *Οι Τελετουργικές Πράξεις*, Αθήνα: Δαίδαλος – I. Ζαχαρόπουλος, 2008, σελ. 6. Με αυτή τη λογική, η συναυλία πανκ είναι ένα τελετουργικό το οποίο απαρτίζεται από συγκεκριμένες τελετουργίες. Ο ίδιος μελετητής ορίζει το τελετουργικό ως «ένα κωδικοποιημένο σύστημα πρακτικών, τελούμενο σε ορισμένες συνθήκες τόπου και χρόνου, με ένα βιωμένο νόημα και μια συμβολική αξία για τα δρώντα υποκείμενα που συμμετέχουν σ' αυτό και τους μάρτυρες και το οποίο συνεπάγεται τη σκηνοθεσία του σώματος και μια κάποια σχέση με το ιερό» (σελ. 15). Επίσης, αναφέρεται στις ροκ συναυλίες τις οποίες κατατάσσει στα (κοσμικά και καθημερινά) μαζικά τελετουργικά όπου «η συλλογική συγκίνηση αναδύεται από ένα συλλογικό σώμα το οποίο υλοποιείται και ηλεκτροδοτείται σε μουσική» (σελ. 88). Σε αυτό, τέλος, θα συμπληρώσω ότι συγκεκριμένα στη συναυλία πανκ τελείται μια πολύ πιο έντονη φυσική επαφή των σωμάτων, αφού και οι συναυλιακοί χώροι είναι μικρότεροι (με αποτέλεσμα ο κόσμος να «σαρδελοποιείται»), και οι «χοροί» ομοιάζουν με «απρωξίδια», ενώ η σχέση καλλιτέχνη-κοινού συχνά παίρνει τη μορφή εκατέρωθεν ανταλλαγής σωματικών υγρών («ροχάλες») ή αντικειμένων (κουτάκια μπίρας, μπλουζάκια, ακόμα και ταμπόν – βλ. J. Gottlieb – G. Wald, «Smells Like Teen Spirit: Riot Grrrls, Revolution and Women in Independent Rock» στο A. Ross – T. Rose (Επ.), *Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge, 1994, σελ. 261).

Λούη– ενώ οι ίδιοι δεν διέθεταν τότε την τεχνολογία «αυτο-οργάνωσης» συναυλιών που απέκτησαν αργότερα.²⁶⁵

Το πρώτο κεφάλαιο της ιστορίας του αθηναϊκού πανκ δεν γράφτηκε τυχαία στην Πλάκα. Η περιοχή είχε τις υποδομές για να λειτουργήσουν τα υποπολιτισμικά τελετουργικά και παρείχε σχετική *προστασία* στους έφηβους πανκς, από την άποψη ότι απέναντι στην παρατήρηση του συμβατικού Άλλου (ή του αστυνομικού) εντάσσονταν σε μια ευρύτερη αντισυμβατική κοινότητα, η οποία κυριαρχούσε σε όλη την περιοχή. Ήταν ένα μποέμικο περιβάλλον, όπου κυριαρχούσε μια ιδιόμορφη μητροπολιτική «αταξία», η οποία εξασφάλισε την επιβίωση της παρέας των πανκς. Σε επίπεδο υποκειμένων τώρα, αν θεωρήσουμε δεδομένο ότι στη δεκαετία του '80 «αυξήθηκε η κινητικότητα των νέων μέσα στην πόλη, με αποτέλεσμα (...) την αποδέσμευση του ατόμου από τη γειτονιά και τη γονεϊκή συνάφεια», η Πλάκα υπήρξε μία βολική περιοχή του κέντρου όπου εξασφαλιζόταν η πραγμάτωση της επιθυμίας των έφηβων αυτών νέων για προσωπική αυτονόμηση και, ταυτόχρονα, υπαγωγή σε μια κοινότητα συνομηλίκων, διαφοροποιημένη από εκείνη των συμμαθητών και των γειτόνων. Όμως, την ίδια ακριβώς εποχή, εξελίχθηκε και μια αναδιάταξη των χώρων διασκέδασης στην Αθήνα. Τα «μπαράκια» επικράτησαν ως τύπος νεανικού χώρουσχόλης και διασκέδασης και η πυκνότητά τους αυξήθηκε στη φοιτητική περιοχή των Εξαρχείων. Ταυτόχρονα, το ΥΠΕΧΩΔΕ προέβη σε σκληρούς περιορισμούς στις χρήσεις γης στην Πλάκα.²⁶⁶

Το τελευταίο στοιχείο της αλληλοδιαπλεκόμενης ιστορίας της Πλάκας και των πανκς, είναι ο εντυπωσιακός επίλογός της. Την εποχή που οι παρέες των πάνκηδων άρχισαν να συρρέουν στην περιοχή, είχε μπει σε κίνηση και το σχέδιο «ανάπλασης» της Πλάκας, το οποίο περιελάμβανε την απομάκρυνση όσων μαγαζιών –και κατ' επέκταση δραστηριοτήτων και ατόμων– «δεν ταίριαζαν με τον χαρακτήρα της ιστορικής αθηναϊκής συνοικίας». Στη σύγχρονη πολεοδομική γλώσσα, ήταν η πρώτη περίπτωση «gentrification» στην Ελλάδα.²⁶⁷ Το 1984, η Πλάκα είχε γίνει τόσο βουβή όσο και οι Καρυάτιδες που περιέγραφε ο συντάκτης του *Ταχυδρόμου*. Με την απομάκρυνση των «αλητοτουριστών», των πανκς και των λοιπών «περιθώριων και παραμεθώριων», ήταν έτοιμη να γεννήσει την υπεραξία που είχε ανακαλύψει ο οργανωμένος τουρισμός και ο πραγματισμός του real estate των «υγιών και αξιοπρεπών». Πλέον, το στίγμα της περιοχής θα το έδιναν οι ταβέρνες με τα καθαρά

²⁶⁵ Σύμφωνα με την αφήγηση του Τζίμη και ένα επεισόδιο στο μπαρ *Dewar's* του Αγρινίου, το οποίο σχεδόν κατεδάφισαν οι θαμώνες, κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας – σύμφωνα με την αφήγηση του Λούη.

²⁶⁶ Βλ. Β. Βαμβακάς – Π. Παναγιωτόπουλος (Επ.), *Η Ελλάδα στη Δεκαετία του '80: Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Αθήνα: Το Πέρασμα, 2010, σελ. 255.

²⁶⁷ Ο «Φιλ ντε Σουά» θεωρεί την «ανάπλαση της Πλάκας» ως πρώτο δείγμα «κυριλοποίησης» (έτσι αποδίδει τον όρο «gentrification») στην Αθήνα – βλ. Φ. ντε Σουά, «"Εξευγενίζοντας" τους πληβείους: (Ορισμένες) διαδικασίες "κυριλοποίησης" στην Αθήνα», *Τα Παιδιά της Γαλαρίας* 15 (2011), σ.σ. 112-115.

τραπεζομάνηλα και τη διακριτική μουσική, τα κτήρια των Εφοριών Αρχαιοτήτων και τα ανακαινισμένα νεοκλασικά.

Στην πραγματικότητα, η Πλάκα απευθύνονταν πλέον σε μια νέα γενιά «μποέμ», η οποία είχε αποπονηθεί την «ταγαρίλα» της φοιτητικής της φάσης, είχε μπει για τα καλά στην αγορά –της εργασίας και όχι μόνο– και υιοθετούσε την – ανάλογη με το πολιτισμικό της κεφάλαιο– ποιοτική κατανάλωση ως τρόπο ζωής. Ή, όπως χαρακτηριστικά σημείωνε μια ομάδα αριστεριστών αρχιτεκτόνων της εποχής: *Λύκε λύκε είσαι εδώ*; Πλάκα '84: Ένας οργανισμός που συνέρχεται από την πολύχρονη «αρρώστια» του με ένα ταραταζούμ και με τα φλας της δημοσιότητας πάνω του. Πλάκα '84, και ό,τι σημαδεύει ο χρόνος είναι πως η πόλη και οι εξουσίες της σφίγγουν, καλύπτουν τα κενά τους, τα άχρηστα και τα επικίνδυνα και τα αποδίδουν σε άλλους χρήστες. Οι πατεράδες θα καταβροχθίσουν πάλι τα παιδιά τους – όπως οι θιασώτες της ορθόδοξης γραφικής, της παλιάς Πλάκας τα στέκια, τα μπαρ, τις ντισκοτέκ, τις πλατείες – σ' αυτό το ανανεωμένο εθνολογικό μουσείο, στη σκιά της Ακρόπολης, υπάρχουν φάτσες που απαγορεύεται να συχνάζουν... *Λύκε λύκε ΕΣΥ ΕΔΩ*,²⁶⁸

²⁶⁸ Βλ. Γ. Αναγνωστόπουλος κ.λπ., «Για το Νέο Πρόσωπο της Πλάκας: Σχόλια Πάνω σε μια Φιλόδοξη Κρατική Επέμβαση», *Εφημερη Πόλη* 4 (1984), σ.σ. 42-59 – η αναφορά στη σελ. 59. Ο Νίκος Σούζας διακρίνει μια ευρύτερη διαδικασία «πολεοδομικής καταστολής» που στοχοποιεί, πέρα από την Πλάκα, την Φωκίωνος Νέγρη και τα Εξάρχεια στην Αθήνα καθώς και την πλατεία Δημοτικού Θεάτρου, την πλατεία Αμπελοκήπων και το πάρκο του Ντορέ / Κορομηλά στη Θεσσαλονίκη – βλ. Ν. Σούζας, *Αντιεξουσιαστικό Κίνημα και μορφές συλλογικής δράσης. Το παράδειγμα των Καταλήψεων Στέγης στην Ελλάδα: Το αίσθημα της ευτυχίας γίνεται ανατρεπτικό όταν είναι συλλογικό*, Αθήνα: Μεταπτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης – Σχολής Νομικών και Πολιτικών Επιστημών ΕΚΠΑ, 2008, σελ. 36.

2.2 ΟΙ ΠΑΝΚΣ ΩΣ ΝΟΜΑΔΕΣ ΚΑΙ Η ΕΠΙΒΙΩΣΗ ΤΟΥΣ ΣΤΗ ΔΥΣΤΟΠΙΚΗ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ

Ο διωγμός από την Πλάκα δεν απογοήτευσε τους πάνκηδες της Αθήνας, καθώς, ακριβώς εκείνη την εποχή, αισθάνονταν περήφανοι για την κυκλοφορία της συλλογής *Διατάραξη Κοινής Ησυχίας*, η οποία περιείχε τραγούδια από τα σπουδαιότερα πανκ συγκροτήματα της εποχής.²⁶⁹ Άρα, το πανκ όχι μόνο υπήρχε, αλλά είχε καταγραφεί και δισκογραφικά. Δύο από τα τραγούδια του άλμπουμ αναπαριστούσαν, λοιπόν, με χαρακτηριστικό τρόπο το φυσικό περιβάλλον της πανκ υποκουλτούρας, τη μητρόπολη: «Σ' αυτή τη πόλη γεννηθήκαμε όλοι μπάτσοι / σ' αυτή τη πόλη σε ένα σχολείο με κουρεμένο το κεφάλι / σ' αυτή τη πόλη είμαστε όλοι κανίβαλοι / (...) Φύγε μακριά, φύγε απ' όλα αυτά / πάρε ό,τι βρεις μπροστά σου, φύγε μακριά», τραγουδούσαν οι Γκρόβερ και οι Panx Romana συμπλήρωναν: «Θέλω να φύγω απ' αυτή την πόλη / θέλω να φύγω απ' την κόλαση / Αθήνα πόλη φάντασμα / Αθήνα πόλη γκέτο / μια πόλη με ιστορία / μα χωρίς μέλλον». Αυτή η «δυστοπική» αναπαράσταση της πόλης θα αποτελέσει ένα από τα πάγια μοτίβα της πανκ εικονογραφίας, ένα εχθρικό τοπίο όπου κυριαρχεί η (κρατική) καταστολή, η ιδρυματοποίηση, η αποξένωση, η απάνθρωπη κανονικοποίηση, το τσιμέντο.²⁷⁰

Τη συγκεκριμένη εποχή, όμως, η παρέα των πανκς θα ανακάλυπτε την πρώτη πτυχή της μητροπολιτικής δυστοπικότητας: Μακριά από την ασφάλεια που παρείχε η Πλάκα, ήταν ευάλωτοι τόσο στο εχθρικό βλέμμα και τις αντιδράσεις των «συμβατικών» συμπολιτών τους, όσο και στις αντιδράσεις της αστυνομίας, η οποία δύσκολα μπορούσε να διακρίνει αν ο «σημειολογικός ανταρτοπόλεμος» των νεαρών πανκς εμπεριείχε ή όχι πραγματικά στοιχεία παραβατικότητας. Στο εξής, λοιπόν, πρωταρχική επιθυμία των «άστεγων» πάνκηδων θα ήταν η εξεύρεση νέων στεκιών και η οργάνωση της άμυνάς τους απέναντι στους κινδύνους που ελλόχευαν στους δρόμους της Αθήνας.

2.2.1 Η νομαδική «ομάδα-συμμορία» και ο τρόπος που λειτουργούσε

Γενικά αράζαμε στις πλατείες και σε τέτοια [μέρη]. Δεν θυμάσαι που πηγαίναμε στην Κλαυθμώνος [απευθύνεται σε εμένα]; (...) Πηγαίναμε Κλαυθμώνος – και εκεί έγινε μια ιστορία με έναν τύπο: Έρχεται ο τύπος – και είναι... Τώρα Σταδίου είναι, έχει βγει από κάποιο στενό στη Σταδίου; Τέλος πάντων, υπάρχει ένας τύπος [από την παρέα των πανκς] και βγαίνει ένα αυτοκίνητο εκεί και τον κράζει: «Πως είσαι έτσι ρε μαλάκα και μα-μου και ουου» και τα λοιπά. Αυτοί βέβαια δεν ξέρανε τι γίνεται στην Κλαυθμώνος, απλά κρίζουν το άτομο. Και το άτομο φτάνει στην Κλαυθμώνος [και] το λέει στα άτομα [της παρέας του που βρίσκονταν εκεί]. Και φεύγει ένα μπουγιο ατόμων, έτσι; Γιατί δεν σκάγαμε και λίγα άτομα – καμιά τριανταριά άτομα μαζευόμεσταν, πενήντα, ξέρεις...

²⁶⁹ Βλ. *Διατάραξη Κοινής Ησυχίας* (συλλογή LP, Enigma 1984).

²⁷⁰ Βλ. Πίνακα 1.

Πίνακας 1

Αναπαραστάσεις της αστικής δυστοπίας μέσα από τα κείμενα του ΠΑΝΚ

ΚΕΙΜΕΝΙΚΗ ΠΗΓΗ	ΔΥΣΤΟΠΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ
<p>Αθήνα πόλη φάντασμα / Αθήνα πόλη γκέτο / μια ζούγκλα από μπετό / που σου φέρνει εμετό / (...) μεσ' στην πόλη νιάθω ξένος / ένας άνθρωπος αρρωστημένος. Panx Romana, «Αθήνα», α' μισό δεκαετίας 1980.</p>	<p>Αποκλεισμός-αδυναμία επικοινωνίας με τον «έξω κόσμο» Νοσηρότητα</p>
<p>Σ' αυτή την πόλη γεννηθήκαμε όλοι μπάτσοι / σ' αυτή την πόλη, σ' ένα σχολείο με κουρεμένο το κεφάλι. Γκρόβερ, «Σ' αυτή την πόλη», α' μισό δεκαετίας 1980.</p>	<p>Ιδρυματοποίηση Απώλεια αισθήματος ταυτότητας Σύγχυση (ορίων και ρόλων)</p>
<p>Πλαστικά λουλούδια πίσω από γυαλισμένες βιτρίνες / βαμμένα πρόσωπα για να δείχνουν όμορφα / Αίμα από χαμόγελα καθημερινής υποκρισίας / (...) Ίσως να μην είναι μόνο ο μπάτσος ο εχθρός / Ίσως όχι η εξουσία, η ανεργία, τα σχολεία / Ίσως όχι ο στρατός / Ίσως ο μεγαλύτερός σου εχθρός / να' ναι η φριχτή ασημαντότητα / που χαρακώνει την ψυχή σου / να' ναι η φριχτή ασημαντότητα / στην αποξένωση της μεγαλούπολης. Γενιά του Χάους, «Μαύρο, το χρώμα της στέρησης», μέσα δεκαετίας 1980.</p>	<p>Αποξένωση Αλλοτρίωση Αδυναμία αυτοπραγμάτωσης Υποκρισία Καταναλωτισμός</p>
<p>Η νύχτα στα στέκια κύλαγε στο γνωστό της ρυθμό / και δυο τρεις τύποι δίπλα κάπνιζαν και κοιτούσαν περίεργα / Η κλούβα απέναντι - στοιχείο του τοπίου γραφικό-επέβλεπε το σκηνικό πίσω απ' το παραβάν / Και τότε οι τύποι σηκώθηκαν κι αρχίσανε καβγά / κι οι μπάτσοι τρέξανε αμέσως για ν' αρχίσουν έναν χορό / με τον χαφιέ που προβοκάρει και μουσική από τα γκλομπς / καθώς θα σπάνε το δικό σου το κεφάλι / Κι οι μπάτσοι φεύγοντας θ' αρπάξουν μερικούς... Εκτός Ελέγχου, «Η δικιά τους Αρετή», μέσα δεκαετίας 1980.</p>	<p>Επιτήρηση-καταστολή Έλεγχος στεκιών νεολαίας Η περιγραφή μέσω του «μπάτσικου χορού» πιθανότατα υπονοεί ένα κανονικοποιημένο παιχνίδι ρόλων ως προς την καταπίεση, με τη συμμετοχή των θυμάτων ως (μαζοχιστική) απόλαυση</p>
<p>Αλήτες είναι τα ΜΑΤ και οι ασφαλίτες / σε γαμάνε στους δρόμους / σε γαμάν και δε μιλάς. Αντίδραση, «Χοιρινό κρέας», τέλη δεκαετίας 1980.</p>	<p>Καταστολή Παθητικότητα</p>
<p>Πάει καιρός που τα χρώματα τυλίγει μαύρος καπνός / Πάει καιρός που τα τείχη καρφώνονται στον ουρανό / (...) Μάθε να ζεις σε μια πόλη από σίδερο, δίχως παρόν / (...) Άνθρωποι μ' έναν σιωπηλό θάνατο προορισμό / Αποκαλούν ένα τσιμεντένιο τέρας πολιτισμό / Σιχαίνομαι το συνθετικό κόσμο των ειδικών που θεωρούν την καταστολή της σκέψης αυτοσκοπό. Ανάσα Στάχτη, «Ο άνθρωπος των πόλεων», μέσα δεκαετίας 1990.</p>	<p>Τεχνοκρατικός-απάνθρωπος πολιτισμός Αποπνικτικό περιβάλλον εξαιτίας της πυκνής δόμησης Χημική-ιατρική καταστολή Ανελευθερία</p>
<p>Κι έπειτα έρχονταν οι κυριακές. Αυτή τη μέρα τη σιχαινόμουν από τότε που πήγαινα δημοτικό. Εξαφανίζονται όλοι λες και τους είχαν απαγάγει εξωγήινοι. Έχεις παρατηρήσει ότι όλες οι κυριακές είναι ίδιες μεταξύ τους; Ή θα πρέπει να διαβάσεις τα μαθήματά σου ή να ξεκουράσεις το κορμί σου. Αυτές τις θλιβερές κυριακές λοιπόν την ησυχία των γειτονιών έσπαγε η μίζερη αναμετάδοση των ποδοσφαιρικών αγώνων απ' το κρατικό ραδιόφωνο. Όλα τα καφενεία και οι άνθρωποι ήταν συντονισμένοι σ' αυτή τη μαλακισμένη συχνότητα, λες και περίμεναν ν' ακούσουν τ' όνομά τους. Περίπερα - ταξί - λεωφορεία - σπίτια - πλατείες. Αυτή η συγκίνηση για τ' αποτέλεσμα που είχε γίνει πάθος και εθισμός, μονοπωλούσε το ενδιαφέρον του κόσμου μαζί με το τάβλι. «Ούτε δεκάρα για τις σκέψεις σου αφεντικό», Τα Κουρέλια, 6 (Μάιος 2007)</p>	<p>Κανονικοποίηση-ομοιομορφία Έλεγχος του ελεύθερου χρόνου Ανυπαρξία δημιουργικότητας Αδιέξοδο</p>
<p>Έξω οι δρόμοι βρώμικοι και έρημοι. Η βροχή είχε σταματήσει, αφήνοντας πίσω της υγρούς καθρέφτες γεμάτους λάσπη που αντανακλούσαν την ασχήμια της πόλης. Η πόλη μετά την καταιγίδα φάνταζε υγρή και άδεια, μια μυρωδιά που θύμιζε βρεγμένο σκύλο αναδύοταν από τα σωθικά της. (...) Κι αυτοί οι δρόμοι, ότα η πόλη είναι ανοιχτή, σφύζουν από μοναξιά, απελπισία και ανέχεια. Δεν οδηγούν πουθενά αλλού εκτός από αδιέξοδα καθημερινής μιζέριας και εκπώσεις ονείρων. Οι περισσότεροι που τους διαβαίνουν περπατούν με τα κεφάλια σκυμμένα και παρατηρούν τα παπούτσια τους μουρμουρίζοντας κατάρες και κάνοντας το σταυρό τους. Έχουν νομιμοποιήσει το ψεύτικο και ποινικοποιήσει την αλληλεγγύη. «Έρημοι δρόμοι», Τα Κουρέλια 8 (Μάιος 2012).</p>	<p>Μοναξιά Κατάθλιψη Αλλοτρίωση Ανυπαρξία αλληλεγγύης Μιζέρια Απελπισία</p>

Λοιπόν, οπότε φεύγει το μπουγιο και αρχίζει να κλωτσάει το αυτοκίνητο. Και οι τύποι είναι μέσα στο αυτοκίνητο – τέσσερα γομάρια... Δεν βγήκε κανείς, ούτε [κάνανε κάποια κίνηση]... Είχανε κοκαλώσει και κοιτάγανε ευθεία μπροστά. Κανείς δεν γύρισε να κοιτάξει στα πλάγια – τίποτα! Και το αυτοκίνητο έτρωγε κλωτσιές! Όταν έφυγε το αυτοκίνητο, όταν σταμάτησε ο κόσμος –γιατί το σήκωνε το αυτοκίνητο [στον αέρα]– πρέπει να είχε γίνει, μιλάμε σαν το μπαλάκι του γκολφ: όλο με λακουβίτσες!²⁷¹

Μόλις έχασαν την προστασία της «κοινότητας της αντικουλτούρας» που υπήρχε στην Πλάκα, οι παρέες των εφήβων πανκς περιπλανήθηκαν στο κέντρο της πόλης, χρησιμοποιώντας κάποιους δημόσιους χώρους για στέκια με εφήμερο χαρακτήρα: μαζεύονταν στο Πολεμικό Μουσείο, κατέβηκαν στην πλατεία Κλαυθμώνος, από εκεί μετακινήθηκαν στα Προπύλαια και, τέλος, κάποιοι κατέληξαν στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.²⁷² Σύμφωνα με τους πληροφορητές που ήταν παρόντες σε αυτή τη νομαδική φάση της παρέας των πανκς, η ομάδα απαρτιζόταν από 20 έως 80 άτομα, τα οποία προέρχονταν από διαφορετικές γειτονιές της Αθήνας. Έτσι, ο Τζίμης κατεβαίνει στην πλατεία Κλαυθμώνος από του Ζωγράφου και ο Τσουλούφης –ο οποίος είχε γεννηθεί το 1969 και ήταν ένας από τους μικρότερους σε ηλικία– από το Γαλάτσι. Ο Παύλος κατοικούσε στα «Βόρεια Προάστια». Το αφηγηματικό πρότυπο που κυριαρχεί στις εξιστορήσεις από εκείνη την περίοδο είναι η αναπαράσταση μιας «ομάδας-συμμορίας» που αυτοπροστατεύεται απέναντι στις επιθέσεις που δέχεται από τους «συμβατικούς», τους «λαϊκούς» συμπολίτες της, οι οποίοι διασταυρώνονται με τους πανκς στις κεντρικές αρτηρίες του πολεοδομικού ιστού. Αυτή η επιθετικότητα των «συμβατικών Άλλων» παρουσιάζεται ως απόρροια της απλής δήλωσης της πανκ ταυτότητας μέσω της ένδυσης, της κόμμωσης και της επιτέλεσης του υποπολιτισμικού ύφους. Αρκεί, δηλαδή, να δείχνει κανείς πανκ, να ασκεί τον «σημειολογικό ανταρτοπόλεμο» μέσω του υποπολιτισμικού στιλ για να προκαλέσει αντιδράσεις, το εύρος των οποίων ξεκινά απ' το απλό «κράξιμο» και φτάνει ως τη ρίψη μπουκαλιών εναντίον του. Την τελευταία αυτή εκδοχή επιθετικότητας περιγράφει ο Σπύρος, ο οποίος γεννήθηκε το 1969, κατοικούσε στο Ελληνικό, όπου και έγινε το συγκεκριμένο συμβάν, κι εκείνη την εποχή άρχισε να παίζει μουσική με το συγκρότημα Αντίδραση:

²⁷¹ Αφήγηση Τζίμη. Ο Ian Mac Kaye, μια από τις ηρωϊκότερες μορφές του πανκ, θυμάται μια ανάλογη ιστορία, μια «παγίδα» που έστηναν οι πάνκηδες στην περιοχή Τζόρτζταουν της Ουάσιγκτον: Επειδή τους παρενοχλούσε μια συμμορία της περιοχής – η οποία μάλιστα ονομαζόταν «The Punkbeaters» – έβαζαν τον 14χρονο αδερφό του να περπατάει μόνος του ως «λαγός» και οι υπόλοιποι πάνκηδες παραφύλαγαν μήπως του την πέσουν οι αντίπαλοι για να επέμβουν και να τους δείρουν – βλ. S. Blush, *American Hardcore*, ό.π., σελ. 24. Και ο ίδιος προσθέτει: «Θαύμαζα τις συμμορίες... Δεν μ' αρέσει να βγαίνω έξω και να χτυπάω τον κόσμο αλλά μ' αρέσει η ιδέα ότι αν βρεθώ σε δύσκολη θέση, έχω πολλούς φίλους που θα με βοηθήσουν» – από συνέντευξη στη *Washington Post* που παρατίθεται στο Andersen – Jenkins, *Dance of the Days...*, ό.π., σελ. 82.

²⁷² Σύμφωνα με την αφήγηση του Τσουλούφη.

Περπάταγα εδώ, στην Ιασωνίδου, όταν είχα πρωτοέρθει στο Ελληνικό και σκάγανε τύποι και μου πετάγανε μπουκάλια μπύρα, ρε μαλάκα – εδώ πέρα, στην Ιασωνίδου, λίγο πιο πάνω, στο φούρνο! [Ήτανε] λαϊκοί! Και μου πετάγανε μπουκάλια μπύρα όταν περπάταγα! Και λέω «τι έγινε, ρε μαλάκα, θα με σκοτώσουνε [γέλια]; Τι γίνεται εδώ πέρα;». Ξέρεις, τότε με τις αρβύλες, με το [όλο look]... «Τι είναι αυτό το πράγμα; Θα μας σφάζουνε;». Τότε δεν υπήρχε τίποτα, [δεν είχα] ούτε μηχανάκι ούτε ποδήλατο ούτε τίποτα. Πήγαινα το δρόμο, ανέβαινα το βουνό. Ε, στο δρόμο λέω «Μη μου σκάσει κανένα [μπουκάλι] στο κεφάλι μόνο! Τίποτα άλλο!». Χαμός!²⁷³

Η ομάδα των πανκς, λοιπόν, δεν συγκροτείται μόνο επειδή τα μέλη της –όπως και κάθε άνθρωπος– είναι αγελαία ζώα, αλλά γιατί *όλοι μαζί* μπορούν να προλάβουν τις απειλές ή και να ανταπαντήσουν, κάτι που δεν μπορεί να κάνει ο μοναχικός πανκ.²⁷⁴

Η σημαντικότερη λειτουργία της ομάδας, καθώς οι πάνκηδες κινούνται στο δυστοπικό μητροπολιτικό τοπίο, ξεφεύγει από τη συλλογική βίωση των υποπολιτισμικών τελετουργικών και αποκτά μια νέα επιτακτική συνιστώσα: την *αυτοάμυνα* και την *προστασία*. Μπορούμε, λοιπόν, να αποδώσουμε τις κεντρομόλες χωροταξικά τάσεις στη συγκρότηση της κύριας πανκ παρέας της Αθήνας ακριβώς στο πνεύμα επιβίωσης που παρείχε η ισχύς εν τη ενώσει. Δηλαδή, το κέντρο της πόλης – Πολεμικό Μουσείο, Κλαυθμώνος, Προπύλαια, όλα σε απόσταση αναπνοής από την Πλάκα– γίνεται ο γεωγραφικός χώρος όπου επιτελείται η δήλωση ύπαρξης της υποκουλτούρας με σχετικά ασφαλείς όρους για τα μέλη του.

Το μοτίβο, όμως, αυτό της ομάδας του κέντρου έχει και μία εξαίρεση: Πρόκειται για μια παρέα από την Αργυρούπολη και την Ηλιούπολη που απαρτιζόταν κυρίως από πανκς, στην οποία, όμως, είχαν προσκολληθεί και κάποιοι ροκαμπιλάδες. Η παρέα αυτή υπήρξε η μόνη που επιβίωσε για κάμποσο καιρό χωρίς να ενταχθεί στην ομάδα του κέντρου, επειδή ακριβώς ήταν τόσο πολυμελής ώστε να εξασφαλίζει την αυτοπροστασία της...

Στην Αργυρούπολη η παρέα μας ήταν πολύ μεγάλη. Είμαστε καμιά πενήντα άτομα. *Δύναμη!* Δεν μας πείραζε και κανένας. Όταν είμαστε όλοι μαζί, είμαστε... [γέλια] «OK» [χρησιμοποιεί στυλ συγκατάβασης, σαν να μιλάει κάποιος που υποχωρεί]. Γιατί, ξέρεις, το να κυκλοφορείς εκείνη την εποχή έτσι, μ' αυτό το... attitude, το image να

²⁷³ Για τους πανκς στις ΗΠΑ τα πράγματα ήταν ακόμα χειρότερα και ο ξεμοναχιασμένος πάνκης δεν σωζόταν ακόμα κι αν διέθετε αυτοκίνητο: «Τα βαμμένα μαλλιά ήταν σοβαρή δέσμευση. Τώρα είναι κάτι χαριτωμένο όμως εκείνη την εποχή [στις αρχές της δεκαετίας του '80] δεν ήταν καθόλου έτσι. Εκεί που έμενα σταθερά γινότουσαν πλακώματα. Ήθελε φοβερή προσπάθεια για να πας ακόμα και στην κάβα. Ήξερες ότι θα έπρεπε να παίξεις ξύλο απ' έξω για να γυρίσεις σπίτι σου. Είχες να πλακωθείς με τους πάντες. Πλακωνόσουν με τους λαϊκούς (jokes), πλακωνόσουν με τους χίπηδες – όλοι σε μισούσαν... Δεν θυμάμαι καν πόσες φορές έπρεπε να την κοπανήσω από εκείνους που ήθελαν να με σκοτώσουν... Μια φορά έκαναν σαμποτάζ στ' αμάξι μου κι εκείνο τά 'φτυσε. Έκοπαν το σωληνάκι της βενζίνης», αφηγείται ο Τζακ Γκρίσαμ, τραγουδιστής των TSOL και θρυλικός «τσαμπουκάς» της πρώιμης σκηνης του χάρντκορ στην Καλιφόρνια – βλ. Blush, *American Hardcore...*, ό.π., σ.σ. 24-25.

²⁷⁴ Οι κοινωνικοί ψυχολόγοι δέχονται αξιωματικά πως ο άνθρωπος είναι «κατ' ουσίαν ένα εξαρτημένο ζώο που απαρτίζεται από βαθιά ριζωμένες εσωτερικές ομάδες» και ζει με τη «ανάγκη για ομαδικότητα» – βλ. Α. Μαρούδα-Χατζούλη, *Η Ανάγκη του Ανήκειν: Ομαδικότητα και Συγκρούσεις στις Ομάδες*, Αθήνα: Πολύτροπον, 2009, σελ. 31.

πούμε, δεν ήτανε λίγο. Δηλαδή ήταν πολύ εύκολο να εμπλακείς σε κανέναν καυγά, σε κάνα κράξιμο, να στην πούνε, να...²⁷⁵

Η προστασία λοιπόν που παρέχει η ομάδα δεν είναι αμυντική και παθητική αλλά εικονικά επιθετική. Εκφράζει *δύναμη!* Αν, τώρα, οι ίδιοι οι πανκς ακολουθούσαν κατά γράμμα το μοντέλο του σημειολογικού ανταρτοπόλεμου που περιέγραψε ο Hebdige, τότε η αποστολή τους θα τελείωνε με την αέναη περιφορά της εικόνας τους στις αρτηρίες και στους δημόσιους χώρους του αστικού ιστού και στην παραγωγή σοκ και δέους, ώσπου οι συμπολίτες τους να εξοικειωθούν με τα αλλόκοτα αυτά όντα της μητροπολιτικής πανίδας και να πάψουν να ενοχλούνται. Από τις αφηγήσεις της παρούσας έρευνας, όμως, προκύπτει μια άλλη εικόνα των στρατηγικών επιδιώξεων της «παρέας-συμμορίας» των πανκς: Οι πάνκηδες καταλαμβάνουν *προσωρινά* ένα σημείο του δημόσιου αστικού χώρου (όπως οι πραγματικοί γκεριλέρος θα καταλάμβαναν μια πόλη για λίγες ώρες), το χρησιμοποιούν ως *αυτόνομη ζώνη*, περιφρουρούν και υπερασπίζονται την ύπαρξή τους εκεί και κατόπιν μετακινούνται στο επόμενο στέκι.

Αυτό το μοτίβο της νομαδικής κίνησης και της προσωρινής εγκατάστασης σε ένα χώρο ταιριάζει με την έννοια της «Προσωρινής Αυτόνομης Ζώνης» (Temporary Autonomous Zone – TAZ ή επί το ελληνικότερον ΠΑΖ), την οποία εισήγαγε ο Hakim Bey:

Η ΠΑΖ μοιάζει με μια εξέγερση, η οποία δεν συγκρούεται άμεσα με το Κράτος, μια αντάρτικη επιχείρηση που απελευθερώνει μια περιοχή (τόπου, χρόνου, φαντασίας) και μετά διαλύεται εξ ων συνετέθη, για να ξανασηματιστεί κάπου αλλού, κάποτε άλλοτε, πριν το Κράτος προλάβει και την συντρίψει. Επειδή το Κράτος ασχολείται πρωταρχικά μάλλον με την Απομίμηση, παρά με την ουσία, η ΠΑΖ μπορεί να “καταλάβει” αυτές τις περιοχές μυστικά και να πραγματοποιήσει τις χαρμόσυνες προθέσεις της, για αρκετό διάστημα, με σχετική ηρεμία. Ίσως κάποιες ΠΑΖ έχουν κρατήσει και μια ολόκληρη ζωή, επειδή πέρασαν απαρατήρητες (...), επειδή ποτέ δεν διασταυρώθηκαν με το θέαμα, ποτέ δεν εμφανίστηκαν έξω από την αληθινή ζωή, η οποία είναι αόρατη από τους πράκτορες της Απομίμησης. (...) Η αρχή της λειτουργίας της ΠΑΖ μπορεί να συνεπάγεται τακτικές βίας και άμυνας, όμως η δύναμή της σε όλη της την έκταση εμφανίζεται όταν είναι αόρατη – το Κράτος δεν μπορεί να την αναγνωρίσει επειδή η Ιστορία δεν έχει βρει ορισμό γι’ αυτήν.²⁷⁶

Σύμφωνα με όσα οι ίδιοι αφηγούνται, η συμπεριφορά των πανκς στις ΠΑΖ που καταλαμβάνουν μοιάζει με το «doing nothing» που περιέγραψε ο Paul Corrigan στην έρευνά του για τους εφήβους που μαζεύονταν στις γωνίες των δρόμων (street corners) μιας βρετανικής εργατικής συνοικίας: Ενώ δεν κάνουν τίποτα, βιώνουν μια εμπειρία γεμάτη «επεισόδια και παράξενες [weird] ιδέες», δημιουργώντας έτσι τη δική

²⁷⁵ Αφήγηση Λούη.

²⁷⁶ H. Bey, *T.A.Z.: Η Προσωρινή Αυτόνομη Ζώνη*, Αθήνα: Futura, 1998, σ.σ. 12-13. Στο εξής, θα χρησιμοποιώ την έννοια της ΠΑΖ – επειδή τη θεωρώ δόκιμο ερμηνευτικό σχήμα – είτε στο (τοπικό) επίπεδο της γεωγραφίας είτε στο (χρονικό-φαντασιακό) επίπεδο της ιστορίας.

τους εναλλακτική, έναντι ενός βαρετού απογεύματος παρέα με τους βουβούς γονείς απέναντι στην τηλεόραση.²⁷⁷ Οι πάνκηδες «κάνουν τράκα να βγει καμιά μαυροδάφνη», κουρεύονται στα Προπύλαια –όπου λόγω του ασύλου δεν μπορούσαν να τους διώξουν οι αστυνομικοί–, παίζουν «κρυφτό και μήλα». Όταν βαριόντουσαν στην Κλαυθμώνος, πήγαιναν σε ένα «παρακμιακό φαστ-φουντ στη Σόλωνος», όπου «την έβγαζαν με μία μπύρα ή μία πατάτες ή με μία πορτοκαλάδα». Γενικά, ήταν «αραχτοί».²⁷⁸

Εάν συγκρίνουμε το αφηγηματικό πρότυπο της «ομάδας-συμμορίας», δηλαδή της ομάδας που σχηματίζουν οι πανκς κατά την περίοδο 1984-1986, τόσο με το σύνολο της αφήγησης όσο και με την εμπειρία του πανκ στις ΗΠΑ, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε σε δύο ενδιαφέρουσες επισημάνσεις: α) Από άλλα σημεία της αφήγησης προκύπτει ότι οι πανκς συγκεντρώνονταν και σε κάποια μαγαζιά (κλαμπ, παμπ, δισκάδικα).²⁷⁹ Όμως, ο ρόλος αυτών των χώρων υποβαθμίζεται αφηγηματικά. Αυτό γίνεται προκειμένου να τονιστεί το «άρωμα του δρόμου» (κατά την επαναλαμβανόμενη έκφραση του Τάκη, ενός από τους πληροφορητές, ο οποίος γεννήθηκε το 1970 και μεγάλωσε στο Βύρωνα), το οποίο εισπνέουν σε μεγάλες ποσότητες οι πάνκηδες στην Κλαυθμώνος και στα Προπύλαια. Η «ζωή στο δρόμο» νοηματοδοτεί, δηλαδή, την ύπαρξη του πανκ εκείνη την εποχή. β) Σύμφωνα με τις αφηγήσεις κάποιων πανκς από τις μητροπόλεις των ΗΠΑ, οι αντίστοιχες ομάδες συγκροτούνται γύρω από έναν χώρο, ο οποίος λειτουργεί κυρίως σαν τόπος διαμονής και συμπληρωματικά χρησιμοποιείται για την τέλεση των πανκ τελετουργικών (πρόβες συγκροτημάτων, πάρτι, συναυλίες). Τέτοιες ήταν οι περιπτώσεις του *Vats* (που στεγαζόταν στο κτήριο μιας παλιάς ζυθοποιίας στο Σαν Φραντσίσκο) και της *Farm* (μιας πραγματικής φάρμας που λειτουργούσε και σαν κοινοτικό κέντρο, στην ίδια πόλη).²⁸⁰ Στην Αθήνα όμως, οι νεαροί πανκς διαμένουν κατά κανόνα και για μεγάλο χρονικό διάστημα –για λόγους που θα εξηγήσω παρακάτω– στην πατρική εστία. Το «άρωμα του δρόμου» που γεύεται η πανκ ομάδα παρεπιδημώντας στην Κλαυθμώνος, στα Προπύλαια ή στο Μουσείο θα πρέπει να συνδεθεί χρονικά με το πεδίο τηςσχόλης – κάπου μεταξύ σχολείου και επιστροφής στο σπίτι για ύπνο.

2.2.2 Η φαντασιακή θέσμιση της «παρέας-συμμορίας»

Ο Frederic M. Thrasher, ο οποίος μελέτησε τις συμμορίες του Σικάγου τη δεκαετία του '20, αναφέρει πως οι νεαροί γκάγκστερς διάβαζαν φτηνά μυθιστορήματα

²⁷⁷ P. Corrigan, «Doing Nothing» στο Hall – Jefferson, *Resistance Through Rituals...*, ό.π., σ.σ. 103-105.

²⁷⁸ Σύμφωνα με τις αφηγήσεις του Τζίμη, του Παύλου, του Τάκη και της «Αννας».

²⁷⁹ Σύμφωνα με τις αφηγήσεις του Γιάννη, του Τζίμη και του Τσουλούφη.

²⁸⁰ Boulware – Tudor, *Gimme Something Better...*, ό.π., σ.σ. 223-229.

περιπέτειας και παρακολουθούσαν ταινίες. Αναπαρήγαν δε τους ρόλους που αντλούσαν από τον χώρο της μυθοπλασίας: «Ο συμμορίτης», έγραψε ο Thrasher, «όχι μόνο μεταμορφώνει το χαμερπές του περιβάλλον μέσω της φαντασίας του αλλά και ζει ανάμεσα σε στρατιώτες και ιππότες, πειρατές και ληστές. Στους εχθρούς του αναθέτει ειδικούς ρόλους: η δύστροπη γριά απέναντι είναι μάγισσα, ο μπάτσος της γειτονιάς γίνεται ένας φονικός γίγαντας ή ένας ληστοβαρώνος και η αντίπαλη συμμορία του διπλανού τετραγώνου είναι ένας εχθρικός στρατός»²⁸¹.

Δεν είναι λίγες οι φορές στην παρούσα έρευνα, που και οι πανκς της Αθήνας αντλούν τα αφηγηματικά τους μοτίβα από τον κινηματογράφο – όπως ο Γιώργος, ο οποίος γεννήθηκε το 1972 και μεγάλωσε στην Κυψέλη, όπου συνδέθηκε με μία παρέα συνομήλικών του πανκς. Εντελώς συνειδητά, λοιπόν, ταυτίζει τον τρόπο που περπατά η παρέα του στο δρόμο με μια σκηνή από το αμερικάνικο πανκ φιλμ *Suburbia*:

Ήμασταν έξι-επτά άτομα και πηγαίναμε όλοι μαζί... Εκ των υστέρων μου 'χε πει κι [ένας φίλος] ο «Παπάρας», σε κάποια φάση: «Ρε μαλάκα, ερχόσασταν και λέγαμε έρχονται οι *Suburbia*». «Ρε μαλάκα», λέω, «άμα μας το λέγατε τότε θα ήταν τίτλος τιμής!»

Φυσικά, οι πάνκηδες της Αθήνας δεν έχουν κανένα απολύτως κοινό με τα μέλη των φτωχοσυμμοριών του Σικάγου που περιγράφει ο Thrasher, και ο χαρακτηρισμός «ομάδα-συμμορία» είναι αυθαίρετος. Η παρέα των πάνκηδων σίγουρα δεν θα μπορούσε να ταυτιστεί με τη σύγχρονη «street gang» που μελετά και περιγράφει ο εγκληματολόγος Malcolm W. Klein, ο οποίος, άλλωστε, τονίζει ότι οι παρέες των (αμερικανών) πανκς «δεν ταιριάζουν εύκολα στην κατηγορία που περιλαμβάνονται οι street gangs»²⁸². Για να ανακαλύψουμε, λοιπόν, με ποιο τρόπο το «άρωμα του

²⁸¹ Αναφέρονται στο Gelder, *Subcultures*, ό.π., σελ. 36. Δυστυχώς η έκδοση του βιβλίου *The Gang* που χρησιμοποίησα δεν ήταν η (δυσεύρετη) πρωτότυπη του 1927 αλλά η περικομμένη επανέκδοση του 1963, απ' όπου έχουν αφαιρεθεί τα δύο κεφάλαια όπου ο Thrasher αναφέρεται στους ρόλους που υποδύονται οι νεαροί των συμμοριών και στο πόσο τους επηρέαζαν το σινεμά και η λαϊκή λογοτεχνία.

²⁸² Βλ. M. W. Klein, *The American Street Gang: It's Nature, Prevalence and Control*, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη: Oxford University Press, 1995, σελ. 22. Στη Βρετανία το στιλ σκίνχεντ «αντιπροσωπεύει μια προσπάθεια να επανασυσταθεί μέσω της “συμμορίας” (mob) η παραδοσιακή κοινότητα της εργατικής τάξης ως υποκατάστατο της πραγματικής παρακμής της» γι' αυτό η «συμμορία» οργανώνεται σε τοπική βάση και αυτοπροσδιορίζεται καθαρά σε επίπεδο εδαφικότητας – μαρκάροντας π.χ. τα όριά της με γκραφίτι («Quinton Mob rules here») – βλ. J. Clarke, «The Skinheads and the Magical Recovery of Community», ό.π., σ.σ. 99 και 101. Στις ΗΠΑ απαντούμε «ομάδες-συμμορίες» που είτε ως νεότερη και βιαιότερη γενιά με προέλευση απ' τα προάστια εκτοπίζει τους μεγαλύτερους πάνκηδες (οι οποίοι βρίσκονται σε κατάσταση «απάθειας» λόγω της χρήσης ναρκωτικών ή επειδή είναι παιδιά των Σχολών Καλών Τεχνών) από την κεντρική σκηνή πανκ όπως στην Ουάσιγκτον και το Λος Άντζελες είτε συγκροτούνται, σε μικρότερη αριθμητικά κλίμακα, στη βάση κάποιας ιδιαίτερης ασχολίας (όπως η αγάπη για το σκέιτμπορντ στους Jack's Team του Σαν Φρανσίσκο), του φύλου (όπως η βίαιη τετράδα των εφήβων κοριτσιών DMR στην ίδια πόλη) ή τη φυλή και την εθνικότητα (όπως η πραγματικά παραβατική παρέα του Raybeez των Agnostic Front στο Λόουερ Ιστ Βίλατζ της Νέας Υόρκης, όπου υπήρχαν «συμμορίες Πορτορικάνων και κουμπουροφόροι στη Λεωφόρο C. Κατέβαινε κάθε λίγο και λιγάκι εκείνη η συμμορία Ιρλανδών από το Χελς Κίτσεν. Υπήρχαν τόσα ναρκωτικά που οι μπάτσοι δεν ασχολούνταν. Θυμάμαι μερικές φορές που ληστεύαμε μαγαζιά ή κλέβαμε αμάξια, μας κυνηγούσαν και μόλις μας έπιαναν, έλεγαν: “Αντε χαθείτε

δρόμου» νοηματοδοτεί την ίδια τη συγκρότηση της ομάδας, θα πρέπει να εμβαθύνουμε περισσότερο στις αφηγηματικές της αναπαραστάσεις:

Δεν είναι τόσο το σπίτι, πιστεύω, [ο λόγος που στράφηκα προς το πανκ]... όσο αυτή η κατάσταση..., το μοντέλο της κοινωνίας τότε. Δηλαδή, ας πούμε, αυτό που βιώναμε εμείς σαν πιτσιρικάδες όταν ήμασταν μικροί στο Βύρωνα ήτανε, όταν πηγαίναμε παραέξω, «τα αλητάκια απ' το Βύρωνα». Ξέρεις, χωρίς να κάνουμε κάτι. Αυτό μετά εξελίχθηκε σε αντίδραση, ας πούμε. Όταν αυτά τα αλητάκια μπορούσαν να πειράξουν εκείνους που το λέγανε αυτό, έγινε αυτό το πράγμα. Και λειτουργούσε και πολύ ωμά. Δηλαδή δεν θα ξεχάσω ποτέ όταν πηγαίναμε με τους πάνκηδες από τα Προπύλαια στην Πλάκα, τις Απόκριες... Θυμάσαι; Ενώ ήτανε όλοι [εκεί] και κοπανάγαμε όλους [με τα αποκριάτικα ρόπαλα], όταν περνάγαμε εμείς, τσιμουδιά! Παγώνανε όλοι και δεν κουνιότανε ούτε ροπαλάκι. Έτσι ας πούμε, μέχρι να περάσουμε! Αυτό μας έκανε κι εμάς να νοιώθουμε την ομάδα και τη δύναμη της ομάδας. Παρόλο που δεν υπήρχε και καμιά ομοιογένεια... σ' αυτή την ομάδα. Δηλαδή, μπορεί να ήταν εκατό άτομα και όλοι διαφορετικοί, ας πούμε. Με διαφορετικά ξεκινήματα δηλαδή. Ζωές, ας πούμε. Παρόλα αυτά, όταν πηγαίναμε κάπου μαζί, έπαιζε δύναμη συγκεντρωμένη. Που αυτό σε κάνει να νοιώθεις ότι ανήκεις κάπου. Ξέρεις, και σου δίνει μιας κάποιας μορφής... δύναμη. Νοιώθεις ότι ανήκεις, ότι έχεις οικογένεια. Που είναι πολύ σημαντικό. Και ιδίως από άτομα τέτοια που δεν έχουν κάποιο [οικογενειακό] background γερό που να τους στηρίζει.²⁸³

Η ιστορία της «ανακατάληψης» της Πλάκας που περιγράφει ο Τάκης –ο οποίος γεννήθηκε το 1970 και ανήκει στη γενιά της σκηνης που δεν πρόλαβε την εποχή που οι πανκς συγκεντρώνονταν στην Πλάκα– δεν παρατίθεται μόνο για στοιχειοθετηθεί η «δύναμη στο δρόμο», την οποία αναπαριστά η «παρέα-συμμορία» των πάνκηδων, αλλά και για να δηλωθεί η ικανότητά τους να δημιουργούν ΠΑΖ στον χώρο και στον χρόνο – έστω κι αν τον διατρέχουν προς τα πίσω. Πρόκειται για μια αποκατάσταση της ιστορίας – και μάλιστα μιας ιστορίας που το υποκείμενο δεν είχε προλάβει να ζήσει: για μερικές στιγμές και κατά τη διάρκεια της Αποκριάς, αναιρούν τη gentrification που τους έδιωξε από τα στέκια τους, κάνοντας τους «φλώρους» και τους «λαϊκούς», τους «συμβατικούς» νέους –οι οποίοι εκφράζουν την «ομαλότητα» στο όνομα της οποίας έγινε η ανάπλαση– «να παγώσουν». Πιθανότατα αυθαιρετώντας, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι οι πάνκηδες «πήραν εκδίκηση από την ιστορία» και στο όνομα των ανταρτών που εγκατέλειψαν την πόλη την οποία κατείχαν μετά τα Δεκεμβριανά, τραγουδώντας «μας πήραν την Αθήνα, μόνο για ένα μήνα».

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η υπαγωγή του αφηγητή στην «ομάδα-συμμορία» των πάνκηδων γίνεται για λόγους ταξικούς: Έξω από την προσφυγική και προλεταριακή συνοικία του Βύρωνα, ο Τάκης και οι φίλοι του αντιμετωπίζονται σαν «αλητάκια». Η τοπική-κοινωνική καταγωγή εκκινεί μια διαδικασία χαρακτηρισμού –κι

από 'δω'») – Βλ. αντίστοιχα Blush, ό.π., σ.σ. 136, 74-77 και 176-177, Spitz – Mullen, *We Got the Neutron Bomb*, ό.π., σ.σ. 258-259 και Boulware – Tudor, ό.π., σ.σ. 113-118 και 136-141.

²⁸³ Αφήγηση Τάκη.

ας μην συνοδεύεται η συμπεριφορά τους από στοιχεία παραβατικότητας–, η οποία ωθεί τους μικρούς Βυρωνιώτες να ενταχθούν στην «οικογένεια» των πάνκηδων που είναι σε θέση «να πειράζουν αυτούς που τους αποκαλούσαν αλητάκια», να αντιδράσουν όπου και όταν «τους παίρνει». Έως εδώ, η αφήγηση εκφράζει το κλασικό σχήμα του CCCS: Η υποκουλτούρα, με τη μορφή της παράστασης της «ομάδας-συμμορίας» των πάνκηδων, «προβάλλει μια διαφορετική πολιτισμική απάντηση ή “λύση” στα προβλήματα που αντιμετωπίζουν [τα μέλη του] στην υλική και κοινωνική-ταξική τους θέση και εμπειρία»²⁸⁴. Όμως, στην παραπάνω αφήγηση υπάρχει και η αντίφαση της φράσης «παρόλο που δεν υπήρχε ομοιογένεια σ’ αυτή την ομάδα». Αν και ο Τάκης φαντασιώνεται μια ομάδα που αποτελείται από «φτωχαδάκια κι αλητάκια», παρακάτω αναφέρει ότι ένα μέρος των υπόλοιπων παιδιών «είχαν αστική παιδεία και ανθρώπους από πίσω άμα θέλανε [να τα στηρίξουν]» – δηλαδή ήταν «από πλούσιες οικογένειες».²⁸⁵ Συνεπώς, η «παρέα-συμμορία» των πάνκς έχει εσωτερικά αποκηρύξει τις κοινωνικές κατηγορίες, είναι «αταξική». Αλλά, όπως θα δούμε ευθύς αμέσως, έχει συγκροτηθεί στη βάση νέων ιεραρχιών, οι οποίες συνδέονται με τη «γοητεία και την αίγλη του δρόμου».²⁸⁶ Ας δούμε, λοιπόν, πώς περιγράφει ο Τσουλούφης τη στιγμή που εντάχθηκε στην εν λόγω παρέα:

Υπήρχε, ρε παιδί μου, τότε μια τάση κλειστού κυκλώματος στους πάνκηδες. Την οποία την είχανε βάλει οι πιο παλιοί. Εγώ π.χ. για να μπω στην όλη φάση, όταν πρωτοέσκασα, πλακώθηκα με Περήφανο, πλακώθηκα με τον «Κλέωνα». Ο «Κλέωνας» ήρθε και μου την έπεσε για τσαμπουκά. Για να δουν αν μετράς για να σε βάλουν μέσα. Δηλαδή, πως είναι η φυλακή; Ξέρεις, νοοτροπία φυλακής κανονικά: «Για να είσαι μαζί μας πρέπει να μετράς». Και παίζανε τέτοια σκηνικά.²⁸⁷

²⁸⁴ J. Clarke κ.λπ., «Subcultures, Cultures and Class», ό.π., σελ. 15.

²⁸⁵ «Πάντα είχε και κάποια παιδιά που ήταν από πλούσιες οικογένειες μέσα αυτός ο χώρος. Που είχανε background και παρόλα αυτά ήτανε κι αυτοί πολύ... Πώς να σου πω; [Ήτανε] απομακρυσμένοι από τα περιβάλλοντά τους για κάποιο λόγο. Ήτανε παιδιά που είχανε μεν ανθρώπους από πίσω άμα θέλανε, αλλά δεν είχανε σχέσεις μ’ αυτούς τους ανθρώπους που να θέλανε να τις διατηρήσουνε και να βασίζονται εκεί. Και την ψάχνανε μόνοι τους, ας πούμε, για ότι κάνουνε. Παρόλο που είχαν αστική παιδεία και ήταν πιο καλλιεργημένοι και τέτοια, πάλι, ας πούμε, βρίσκανε κοινά με αυτή τη μερίδα του κόσμου. Πέρα δηλαδή από τη γοητεία του... δρόμου, ας πούμε – πως το λένε, την αίγλη που λέγαμε πριν»: Αφήγηση Τάκη.

²⁸⁶ Όπως έχω ήδη προαναφέρει, η Thornton στη μελέτη της για την κουλτούρα των κλάμπερς αναφέρεται στην επιθυμία για «αταξικότητα» η οποία χαρακτηρίζει τις συγκεκριμένες ομάδες, τα μέλη των οποίων υπόκεινται σε μεταξύ τους διακρίσεις, στη βάση των διαφοροποιήσεων του υποπολιτισμικού τους κεφαλαίου. «Από τη μία, οι νέοι πράγματι αποβλέπουν σε έναν πιο ισοποιητικό και δημοκρατικό κόσμο. Από την άλλη η αταξικότητα είναι μία στρατηγική που τους βοηθά να υπερβούν τις ταξικές οριοθετήσεις. Αποτελεί μέσο σύγχυσης της κυρίαρχης δομής, έτσι ώστε να δημιουργήσουν μία εναλλακτική δομή, η οποία ως τέτοια αποτελεί ιδεολογικό προαπαιτούμενο για την αποτελεσματική λειτουργία του υποπολιτισμικού κεφαλαίου. Αυτός ο παράδοξος συνδυασμός παραίτησης και άρνησης, περιφρόνησης και σεβασμού αποτελεί χαρακτηριστικό των νεανικών υποπολιτισμών»: Thornton, *Club Cultures*, ό.π., σελ. 167.

²⁸⁷ Αφήγηση Τσουλούφης. Στο εξής όσα τρίτα άτομα παρουσιάζονται στις αφηγήσεις, θα αναφέρονται με ένα ψευδώνυμο –εδώ «Κλέων»– που τους απέδωσα εγώ για να διασφαλίσω τα προσωπικά τους δεδομένα.

Αρκετοί είναι οι πληροφορητές που αναφέρονται σε ιστορίες «βάπτισης» των νεότερων στο «κλειστό κύκλωμα» της παρέας της εποχής, με απώτερο σκοπό να ελεγχθεί η αντοχή τους στα δεδομένα του δρόμου, να πιστοποιηθεί η ικανότητά τους να ανταπεξέλθουν στις συμπλοκές ή στο «κράξιμο». Να διαπιστωθεί, εντέλει, αν διαθέτουν ένα ελάχιστο γνώσεων για το πανκ, ή, ακόμα, αν μπορούν να αντέξουν την αηδία που προκαλεί η υποπολιτισμική συμπεριφορά – π.χ. κατά τη διάρκεια της εκ του μακρόθεν ανταλλαγής σωματικών υγρών ή αντικειμένων στις συναυλίες.²⁸⁸ Πρόκειται ξεκάθαρα για *τελετουργικά μύησης*.²⁸⁹

Η περιφορά, λοιπόν, της εικόνας της «ομάδας-συμμορίας» και η τελετουργική επιτέλεση ενός εφήμερου αστικού εικονικού ανταρτοπόλεμου κατέχουν κεντρική θέση στις αφηγήσεις των πληροφορητών από την πρώτη γενιά του πανκ. Ταυτόχρονα, όμως, συνυπάρχει με την έκφραση μιας επιθυμίας που παίζει πιο σημαντικό ρόλο: πρόκειται για την οργάνωση των υποπολιτισμικών τελετουργικών, των συναυλιών, σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερη συχνότητα.

2.2.3 Η φαντασίωση της «σκηνής»

Εγώ είχα φτιάξει το πρώτο γκρουπ στα δώδεκα. Λεγόμασταν Πειραματόζωα. Δώδεκα χρονών! Είχαμε κάνει τρεις συναυλίες – και οι τρεις στο Μενίδι [γέλια]! Γαμώ τα γέλια, σ' ένα σινεμά και στο γήπεδο του Αχαρναϊκού! Είχαμε φτιάξει ένα στούντιο: Είχαμε βρει μια μονοκατοικία, την είχαμε νοικιάσει... Είχαμε κατέβει στη Σόλωνος – τότε δεν είχαν κάγκελα τα μουσικά [μαγαζιά]... Σπάγαμε το βράδυ, κατεβάζαμε τις βιτρίνες και παίρναμε ό,τι βρίσκαμε. Είχαμε φτιάξει πολλούς μουσικούς τότε. Δηλαδή κάτι Τοκαί κιθάρες που παίζανε εκείνη την εποχή ειδικά –όλες οι μπάντες που παίζανε με Τοκαί– ήταν απ' αυτή τη φουρνιά! Ε, μετά βάλανε κάγκελα. Αλλά τουλάχιστον εμείς φτιάξαμε..., πήραμε όργανα, φτιάξαμε... Μπορέσαμε και παίζαμε μουσική με αυτόν τον τρόπο. Δεν αγοράσαμε... Δηλαδή δε χαλάσαμε μία. Όπου κι αυτό ήταν ωραίο. Δηλαδή η έννοια της παρανομίας, ξέρω 'γω. Αλλά παρανομία για κάποιο σκοπό. Δηλαδή για να καταφέρουμε τον σκοπό μας, δηλαδή να παίζουμε [μουσική στα συγκροτήματα]...²⁹⁰

²⁸⁸ Σύμφωνα με τις αφηγήσεις του Σπύρου, της «Άνας» και του Γιώργου.

²⁸⁹ Σύμφωνα με τον Maisonneuve οι *διαβατήριες και μνημικές τελετουργίες* «εξασφαλίζουν τη μετάδοση μιας εμπειρίας και μιας νέας γνώσης, μιας κάποιας πρόσβασης στο μυστήριο και το ιερό»: Maisonneuve, *Οι Τελετουργικές Πράξεις*, ό.π., σελ. 43. Στην περίπτωση που εξετάζουμε η μύηση αφορά την είσοδο στο «θέατρο της σκληρότητας» του πανκ, μια συμβολική αποτύπωση της σκληρότητας του κόσμου και του «δρόμου». Έτσι, το κοινό στις πανκ συναυλίες έφτυνε στην κυριολεξία το συγκρότημα που έπαιζε επί σκηνής! Ο Dave Laing ερμηνεύει αυτό το τελετουργικό τυπικό ως εξής: «Καθώς οι μουσικοί εξαπολύουν μια τελετουργική επίθεση, το κοινό ανταπαντά με κατάλληλο τρόπο. Επειδή δεν μπορεί να απαντήσει λεκτικά (...) το κοινό απαντά σωματικά, με τρεις κυρίως τρόπους: τους πετά κοντάκια, εισβάλλει στη σκηνή και τους φτύνει» – βλ. Laing, *One Chord Wonders...*, ό.π., σελ. 84. Στην Αθήνα η συμπεριφορά αυτή ήταν κανόνας στις πρώτες πανκ συναυλίες. Έτσι ο Λούης αφηγείται: «Στις συναυλίες ήταν το θερμομέτρο [γέλια] ανεβασμένο! Ήταν δηλαδή... Να σου πω την αλήθεια [το ύφος γίνεται παραστατικό, χαμηλώνει τη φωνή σαν να διηγείται παραμύθι], όταν έπαιζα, θυμάμαι παιρνανάγε διάφορα πράγματα δίπλα μου... Πετάγανε αναπτήρες, φωτιές [γέλια], ροχάλες! Πήγαίνα για πλύσιμο κατευθείαν μετά [γέλια]». Την πιο εντυπωσιακή σχετική με το θέμα ενθύμηση την αφηγείται ο Κέλυ Κινγκ, ένας βετεράνος πανκ από το Σαν Φραντσίσκο: «Οι Black Flag ήρθαν να παίξουν στο *Ruthie's* και τραγουδάγε πλέον ο Χένρι Ρόλινς. Όλοι τον μισούσαν επειδή ήταν καινούργιος. Εγώ το έπαιζα πολύ μάγκας και κάθισα ακριβώς μπροστά στη σκηνή και προσπαθούσα να τον φτύνω. Αυτός κρατούσε ανοιχτό το στόμα του και το έδειχνε με το δάχτυλο έτσι ώστε να μπορώ να σημαδεύω καλύτερα. Μετά από αυτό τον σεβόμουν απεριόριστα»: αναφέρεται στο Boulware – Tudor, ό.π., σελ. 236.

²⁹⁰ Στο εξής θα αφαιρώ την «υπογραφή» από τις αφηγήσεις που αναφέρονται σε παραβατικές δραστηριότητες ή θα μπορούσαν να θίξουν πρόσωπα, συλλογικότητες ή καταστάσεις εντός της πανκ σκηνής. Αυτό γίνεται για να

Εξετάζοντας τις επιθυμίες της πρώιμης αμερικανικής πανκ σκηνής (των Ramones και του CBGB's) και της βρετανικής πανκ σκηνής του '77 (των Sex Pistols, των Clash και των Damned), ο Stacey Thompson θεωρεί ότι εκφράζουν την επιθυμία να διαβρωθεί το χάσμα μεταξύ μουσικού και κοινού, η οποία, συμπληρώνει ο Thompson, μπορεί να ερμηνευτεί και ως επιθυμία για *συλλογικότητα*: Μέσα από την αντίδραση στην παραγωγή ροκ σταρ –οι οποίοι έχουν δυνάμεις που οι οπαδοί τους δεν διαθέτουν– διαμορφώνεται ο πανκ ήχος, μια μουσική ανθρώπινη, με προεξέχον χαρακτηριστικό το θυμό, συχνά άτεχνη και πρωτόλεια, χωρίς σολίστες. Πρόκειται για έναν ήχο που στις μικρές αυτές σκηνές προέρχεται από μια μπάντα-συλλογικότητα, και όχι από μουσικούς-μονάδες. Συνοδεύεται δε από φωνές και στίχους που αφηγούνται, με εντελώς λαϊκή και εργατική προφορά, «μια ιστορία πόθων και ηττών» σε «ημιτελή και ανικανοποίητη» μορφή. Στην πράξη, εκφράστηκε η επιθυμία να δημοκρατικοποιηθεί η πρόσβαση στην τέχνη, στην έκφραση αλλά και στα μέσα παραγωγής της. Οι Sex Pistols ξεπήδησαν μέσα από το κοινό. Σύμφωνα με το μύθο, *δεν είχαν τεχνικές δεξιότητες*, έκλεψαν τα όργανά τους, έγιναν απλώς η επώνυμη εκδοχή της ανώνυμης συλλογικότητας, κι έτσι εξέφρασαν επιθυμίες, τις οποίες διαπραγματεύτηκαν και συμπλήρωσαν δεκάδες άλλα συγκροτήματα – «όχι με διϊστορικούς ή ατομικούς όρους αλλά τοποθετημένες σε συγκεκριμένες ιστορικές, κοινωνικές και τοπικές συνθήκες», εξ ου και ο μύθος του πανκ ως «μουσικής των ανέργων».²⁹¹

προστατευτούν οι αφηγητές. Ένα άλλο σημείο που κρίζει επεξήγησης είναι τα περί κιθάρας. Αν παρατηρήσει κανείς φωτογραφίες από τις πρώτες συναυλίες πανκ θα διαπιστώσει ότι οι μπάντες εκείνη την εποχή έπαιζαν με πάρα πολύ φτηνά όργανα – κιθάρες και μπάσα Gerley και Eko. Οι ιταλικές Eko «ήταν τόσο κακές κιθάρες που έπρεπε να χτυπάς τις χορδές τους με ορμή για να βγάλεις ήχο», αναφέρει ο οργανοποιός Βαγγέλης Καγμάκης και συμπληρώνει ότι στα μέσα της δεκαετίας του '70 μία καλή κιθάρα κόστιζε 4 φορές περίπου τον μισθό ενός καλοπληρωμένου ιδιωτικού υπαλλήλου – βλ. Γ. Παναγόπουλος, «Σμιλεύοντας ηλεκτρικές κιθάρες», *Έθνος της Κυριακής* 13/11/2011. Οι Tokai ήταν κι αυτές σχετικά φτηνές αλλά μία κλάση ανώτερες από τις Eko και τις Gerley.

²⁹¹ S. Thompson, *ό.π.*, σ.σ. 16 και 18. Για το πανκ ως έκφραση κοινωνικών/οικονομικών/πολιτικών συνθηκών, βλ. Chambers, *ό.π.*, σ.σ. 184-185. Για τους Ramones ως παρωδία του αμερικάνικου εφηβικού μύθου και αυθεντική αναπαράσταση του «αλήτινου τρόπου ζωής», βλ. B. Osgerby, «“Chewing Out A Rhythm On My Bubble-Gum” – The Teenage Aesthetic and Genealogies of American Punk», στο Sabin, *Punk Rock: So What?...*, *ό.π.*, σ.σ. 154-169 και McNeil – McCain, *Please Kill Me...*, *ό.π.*, σ.σ. 175-179. Μια εικόνα του CBGB ως χαρακτηριστικού μπαρ της πρώτης φάσης του πανκ θα βρείτε στο R. Hell – C. D. Salyers – J. Putnam, *CBGB: Decades of Graffiti*, Νέα Υόρκη: Mark Batty Publisher, 2006. Για τους Sex Pistols ως εφήβους απαλλοτριωτές οργάνων βλ. Blake – Mojo, *ό.π.*, σελ. 15. Για τη «σκηνή του '77» όπου ο δημοσιογράφος Τζον Ίνγκχαμ εντυπωσιάστηκε όταν είδε 500 περίπου άτομα στο *100 Club Punk Festival* στις 20/09/1976 (αφού «ήταν η πρώτη φορά που είδα πανκ που δεν τους γνώριζα από το δρόμο»), βλ. Blake – Mojo, *ό.π.*, σελ. 32. Για «τις φωνές, τη μουσική και τις λέξεις» της ίδιας σκηνής, βλ. Laing, *ό.π.*, σ.σ. 59-76. Για το δόγμα πως «ο καθένας μπορούσε να το κάνει [το συγκρότημα, τη μουσική]», βλ. A. Spencer, *DIY: The Rise of the Lo-Fi Culture*, Λονδίνο: Maryon Boyars, 2008, σελ. 195, όπου διαβάζουμε: «[Το πανκ] ήταν επιθετικό, καθώς οι δυσαρεστημένοι νέοι τραγουδούσαν καυστικά τραγούδια που μιλούσαν για τη δική τους ζωή. Ήταν η ενέργεια και το πάθος του που συσπείρωσε τόσους πολλούς γύρω του. Είχε να δηλώσει ένα απλό πράγμα: ότι όλοι έπρεπε να έχουν πρόσβαση στη μουσική, ότι είναι πανεύκολο να παίξεις και το κοινό δεν πρέπει να μένει προσκολλημένο στον ρόλο του ακροατή, του καταναλωτή, αλλά θα πρέπει να ενδυναμωθεί ώστε να δημιουργήσει τη δική του μουσική. Ήθελαν να γκρεμίσουν το διαχωριστικό μεταξύ μουσικού και κοινού». Τέλος για το πανκ ως μουσικής των ανέργων, βλ. S. Home, *Cranked Up Really High – An Inside Account Of Punk Rock*, Χόουβ: Codex, 1995, σελ. 17.

Στην Αθήνα, οι πάνκηδες, οι οποίοι πλέον έχουν συνειδητοποιήσει ότι είναι κάμποσοι και ότι είναι πάνκς, *επιθυμούν* να προχωρήσουν σε μαζική παραγωγή *πανκ τεχνουργημάτων*. Το σημείο εκκίνησης είναι η δημιουργία μιας μπάντας. Η ανυπαρξία μουσικών δεξιοτήτων όχι μόνο δεν λειτουργεί αποτρεπτικά, αλλά *πριμοδοτείται*, αφού αποτελεί βασικό συστατικό της πανκ κουλτούρας:²⁹² «Αυτή είναι μια συγχορδία. Αυτή είναι άλλη μία. Αυτή είναι μια τρίτη. Τώρα φτιάξε μια μπάντα»!²⁹³ Η πανκ μπάντα συγκροτείται, λοιπόν, εκ του μηδενός, σε ένα χώρο εκτός μουσικής βιομηχανίας: χωρίς γνώσεις, συχνά με κλεμμένα όργανα, τα οποία *προσφέρονται και σε άλλα φιλικά συγκροτήματα*. Η τεχνική βελτιώνεται με πρόβες σε μικρά στούντιο που τα νοικιάζουν οι ίδιοι, τα μονώνουν με αυγουλοθήκες, και ανά δύο ή τρεις μπάντες μοιράζονται το νοίκι και τον εξοπλισμό. Αυτή είναι η διαδικασία με την οποία θα κυοφορηθεί η πανκ σκηνή.²⁹⁴

Πώς δημιουργείται, όμως, μια σκηνή; Οι πάνκηδες δεν φτιάχνουν απλώς ο καθένας *το συγκρότημά του*, αλλά –ας θυμηθούμε ότι μοιράζουν τα όργανα που απέκτησαν όταν διέρρηξαν το κατάστημα στη Σόλωνος– *επιθυμούν* να δημιουργηθεί ένα δίκτυο ανθρώπων, δραστηριοτήτων και υποδομών. Το αποκορύφωμα αυτού του δικτύου είναι η ΠΑΖ, η οποία σχηματίζεται γύρω από την *πανκ συναυλία*, δηλαδή γύρω από τη δράση που λειτουργεί συγχρόνως ως αφορμή συνεύρεσης αλλά και ως βασικό τελετουργικό της υποκουλτούρας.²⁹⁵

Η συναυλία ως βασικό πανκ τεχνουργήμα συγκροτείται πάνω σε δύο αντικειμενικές αναγκαιότητες: είτε επειδή οι πάνκς *επιθυμούν* να λειτουργήσουν εκτός της υπάρχουσας βιομηχανίας της ψυχαγωγίας (άρα χώρων που φιλοξενούν και συναυλίες με εμπορικά καθαρά κριτήρια), είτε επειδή οι ιδιοκτήτες τέτοιων χώρων δεν

²⁹² Και μάλιστα οι πάνκς αίρουν την υποστήριξή τους σε συγκεκριμένες μπάντες, όταν αυτές αρχίζουν να φέρονται σαν *σταρ*, τις καταγγέλουν για «ξεπούλημα» και προχωρούν παραπέρα για να υποστηρίξουν άλλες, πιο άσημες και «προσγειωμένες»: *στο ίδιο*. Η περιγραφή της συγκρότησης μιας πανκ μπάντας «εκ του μηδενός» υπάρχει στις αφηγήσεις του Τσουλούφη, του Τάκη και του Θανάση.

²⁹³ Βλ. G. Lawley, «“I Like Hate and I Hate Everything Else” – The Influence of Punk on Comics», στο Sabin, *Punk Rock: So What?...*, ό.π., σελ. 111. Σύμφωνα με τον μύθο σύνθημα εμφανίστηκε ως κεντρικό μότο στο βρετανικό φανζίν *Sniffin' Glue*, ο αυτόπτης όμως μάρτυς της έκρηξης του πανκ John Savage αναφέρει ότι πραγματικός δημιουργός του συνθήματος ήταν το φανζίν *Sideburns* – βλ. J. Savage, *England's Dreaming – Sex Pistols and Punk Rock*, Λονδίνο: Faber and Faber, 1992, σ.σ. 280-281. Μελετώντας τα συγκροτήματα της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής, ο Ν. Χρηστάκης αναφέρει ότι αυτά, μέχρι την στιγμή που θα παίξουν σε συναυλία και θα ηχογραφήσουν, ακολουθούν μία πορεία τριών σταδίων: α) φάση ακουσμάτων, β) φάση πειραματισμού, γ) φάση παγίωσης. Στα πανκ συγκροτήματα της εποχής, αυτά τα στάδια μπορούν να συμπυκνωθούν σε μερικές μέρες ή ελάχιστους μήνες – βλ. Ν. Χρηστάκης, «Επεξεργασία της Εφηβικής Αλλαγής και Συγκρότηση της Ταυτότητας μέσα από τη Μουσική Δραστηριότητα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 86 (1995), σ.σ. 129-144.

²⁹⁴ Τα στούντιο των συγκροτημάτων λειτουργούν και ως πεδία συνεύρεσης – και αποτελούν την πρώτη (εκ των δύο, όπως θα δούμε παρακάτω) αναπαράσταση του πανκ σε *κλειστό-ιδιωτικό χώρο*.

²⁹⁵ Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το πρώτο υπάγεται στο δεύτερο: Σύμφωνα με τον Maisonneuve, μια από τις βασικές λειτουργίες των τελετουργικών (εδώ της συναυλίας) είναι εκείνη της επικοινωνίας και ρύθμισης, δια της πιστοποίησης και της ενδυνάμωσης του κοινωνικού δεσμού. Δηλαδή «κάθε κοινότητα (ευρεία ή περιορισμένη), κάθε ομάδα που έχει συλλογικό αίσθημα ταυτότητας νοιώθει την ανάγκη να συντηρήσει και να ενισχύσει τα αισθήματα που θεμελιώνουν την ενότητά της», πράγμα που γίνεται μέσω των τελετουργικών της: J. Maisonneuve, *Οι Τελετουργικές Πράξεις*, ό.π., σελ. 17.

επιθυμούν τους πανκς –ή και για τα δύο–, η νεογέννητη πανκ σκηνή είναι αναγκασμένη να διοργανώσει *μόνη της* τα τελετουργικά της.²⁹⁶ Στο εξής, ο σκοπός ύπαρξης της παρέας των πανκς έχει συγκεκριμενοποιηθεί, και το γεγονός αυτό καθορίζει και τις μετακινήσεις τους στον αστικό χώρο: όλα συμβαίνουν στις συναυλίες και όλοι κινούνται σε αναζήτηση χώρων όπου μπορούν να διοργανωθούν συναυλίες.

Τα κτήρια των πανεπιστημιακών ιδρυμάτων και τα σχολεία αποτελούν (ακόμα και σήμερα) τον πιο πρόσφορο χώρο για τη διεξαγωγή «do it yourself» συναυλιών. Ταυτόχρονα (ακόμα και σήμερα) οι συναυλίες λειτουργούν ως βασικός τόπος *μύησης* στην υποκουλτούρα μέσω του τελετουργικού που επιτελείται. Έτσι, δημιουργείται ένα *δίκτυο* που είναι ανά πάσα στιγμή έτοιμο να οργανώσει ΠΑΖ, το οποίο επεκτείνεται ακόμα και εκτός Αθηνών προκειμένου να πετύχει τους σκοπούς του.²⁹⁷

... Το '84-'85 ήτανε πάρα πολλές οι συναυλίες πια, πάρα πολλές. (...) Δηλαδή, θυμάμαι αυτή χαρακτηριστικά στα Μέγαρο [που] ήταν πραγματικά οργανωμένη από εμάς. Δεν ήταν οργανωμένη από μαγαζί, δεν ήταν οργανωμένη από κάποιον τύπο εκεί πέρα, ήταν οργανωμένη από εμάς και η απόδειξη αυτού ήταν ότι παίζανε μόνο πανκ σχήματα σ' εκείνη τη συναυλία. Το οποίο δεν συνέβαινε ως τότε ... Ταξιδεύαμε μπουλούκια πια, ήμασταν πολύς κόσμος. Ή, ας πούμε, για το Αγρίνιο, που είχε γίνει μια παρόμοια συναυλία σε έναν κινηματογράφο. (...) Είχαμε νοικιάσει πούλμαν. Γιατί θέλαμε να πάμε σαράντα άτομα, ας πούμε, και δεν γινόταν να πάμε αλλιώς. Ήτανε κι Αγρίνιο, δεν βολεύανε τα τρένα, νομίζω [γέλια]. Δηλαδή, θέλω να σου πω, υπήρχε ένας βαθμός οργάνωσης τότε, ας πούμε. Οργανωνόμασταν... *Ήμασταν πολλοί.*²⁹⁸

2.2.4 Η πανκ συναυλία ως αλληγορία του τέλους του πολιτισμού

Αν θεωρήσουμε τη συναυλία ως το βασικό τεχνούργημα που παράγεται από την πανκ σκηνή, θα πρέπει να αναζητήσουμε τα *νοήματα* που μεταφέρει τόσο στους ίδιους τους πανκς όσο και στο ευρύτερο περιβάλλον. Η περιγραφή της συναυλίας στα Μέγαρο αποτελεί μια εμβληματική «ιστορία» της προφορικής παράδοσης της σκηνής.²⁹⁹ Αυτή η λίγο πολύ παγιωμένη εξιστόρηση εμπεριέχει όλα τα *αφηγηματικά ρεπερτόρια* με τα οποία εκφράζεται το νόημα που λαμβάνει η υποκουλτούρα εκείνη την εποχή για τα μέλη του. Πρόκειται για μια εικονική αποτύπωση της Αποκάλυψης σε πραγματικό χώρο και χρόνο, για μια προτερόχρονη εικαστική σύνθεση του τέλους του πολιτισμού. Ταυτόχρονα, εδώ αναδύεται και η αντίφαση της υποπολιτισμικής στοχοθεσίας και αναπαράστασης: Κραυγάζοντας «no future», οι νεαροί πανκς δημιουργούν μια εναλλακτική στο προγραμμαμένο από τον ιστορικό ντετερμινισμό δικό τους μέλλον. Καταστρέφουν χωρίς καν να γνωρίζουν ότι δημιουργούν... Κι αυτό που

²⁹⁶ Όπως έχω σημειώσει παραπάνω, πολλοί ιδιοκτήτες συναυλιακών χώρων δεν επιθυμούσαν να οργανώσουν πανκ συναυλίες εξαιτίας της «φασαρίας» που οι πανκς έκαναν.

²⁹⁷ Έτσι ο Παύλος αναφέρεται σε μια συναυλία που έγινε «το '82-'83» στη ΣΕΛΕΤΕ και ο Τζίμης με τον Μίμη σε συναυλίες που έγιναν στην Πάτρα.

²⁹⁸ Αφήγηση Παύλου.

²⁹⁹ Βλ. Κουρουμπλή, *Μουσικά Κινήματα στην Ελλάδα...*, ό.π., σελ. 4 και Λάσκαρις, *Punk...*, ό.π., σελ. 141.

δημιούργησαν ήταν η αρχή ενός δικτύου, το οποίο μπορούσε να οργανώσει –μακριά από τη βιομηχανία της ψυχαγωγίας– οτιδήποτε είχαν ανάγκη οι πανκς.

Η συγκεκριμένη συναυλία, λοιπόν, έγινε στις 13/01/1985, στο τοπικό σινεμά *Ριβολί*. Σε αυτή συμμετείχε ο Τζίμης, ο οποίος τότε τραγουδούσε στο συγκρότημα Γενιά του Χάους ενώ με τη σημερινή ιδιότητα του φωτογράφου, ανασυνθέτει όσα συνέβησαν σε μια ιδιαίτερα γλαφυρή περιγραφή:

Στα Μέγαρα έχουνε κάτσει όλοι έξω από τη συναυλία... Όλα τα Μέγαρα έχουνε κάτσει έξω από τη συναυλία, έτσι; Η νεολαία των Μεγάρων. Έξω από το σινεμά. Μέσα στο σινεμά έχουνε μπει τέσσερα-πέντε άτομα, τα οποία έχουνε κάτσει στο τέρμα του σινεμά, στον τοίχο. Έχουνε κολλήσει και στον τοίχο κιόλας, και δεν κουνιούνται. Σου λέω σε κάποια φάση πάω εκεί πέρα [και τους] μιλάω: «Παιδιά, ελάτε μπροστά. Εντάξει, χαβαλέ κάνουμε». Δεν πλησίαζαν καν. Εν τω μεταξύ, μέσα γίνεται το φοβερό σκηνικό: Είναι δύο τύποι με τσόπερ μηχανές, ο Βίκτωρας και ο Αντρέας... Και μπαίνουνε και οι δυο μέσα με τις μηχανές. Μεσ στο σινεμά! Εκείνη την ώρα έχει γίνει [και] το εξής σκηνικό: Κάποιος μαλάκας έχει κάνει κάποια παπαριά. Ένας χαζός, σου λέω, πείραξε κάποια κοπέλα και βγαίνει ο Άρης και τον ψεκάζει με τον πυροσβεστήρα. Υπάρχουνε [και] κάτι κουτάκια που παίζουνε [δηλαδή εκτοξεύονται] πάνω κάτω... Κουτάκια μπύρας έτσι; Λοιπόν, ανοίγει εκείνη την ώρα ο τύπος [δηλαδή ο ιδιοκτήτης] το σινεμά από πάνω [για να διαλυθούν οι αναθυμιάσεις από τη σκόνη του πυροσβεστήρα] – γιατί άνοιγε η οροφή... Αρχίζει να ψιλοβρέχει... Γίνεται ένα πράγμα το οποίο είναι, ξέρεις, σαν ομίχλη – αυτό το πράγμα με τον πυροσβεστήρα και τα λοιπά. Δημιουργεί *δέσμες φωτός*... *Δευτέρα Παρουσία* κανονικά [γέλιο]! Αυτό το πράγμα, ξέρεις, με το φως το φοβερό που δημιουργείται. Παίζει το γκρουπ – οι άλλοι είναι κολλημένοι στον τοίχο. Μπαίνουν κι οι τσοπεράδες μέσα... και το σκηνικό ολοκληρώνεται! Τι να σου πω τώρα; Ο τύπος του καταστήματος κερνάει εμένα και τον Παππού – τον Σωτήρη, ξέρεις... Κερνάει μπύρες: «Πάρτε μπύρες παιδιά!» [μιμείται τη φωνή του, σε στιλ «το αφεντικό τρελάθηκε»] «Πάρτε μπύρες παιδιά!» [Ηθελε] να φανεί φιλικός μη και το μαγαζί του διαλυθεί! Τελικά δεν του διαλύθηκε το μαγαζί. Μπήκαν οι τσοπεράδες μέσα, κάμαν τη βόλτα τους [γέλιο] με τις τσόπερ. Απ' έξω ήταν τα άτομα, σου λέω, απ' τα Μέγαρα... Τι να πω, ξέρω 'γω; ...Ακόμα και γι' αυτά τα άτομα πρέπει να ήταν πρωτόγνωρο αυτό το πράγμα που ζούσανε. Δηλαδή με όποια φάση και να το βλέπανε, είτε καλώς είτε κακώς, αυτό το πράγμα ήτανε ανεπανάληπτο γι' αυτούς. (...) Σκέψου ότι, φεύγοντας μετά, αφού τελείωσε η συναυλία. (...) Και σκέψου ότι φεύγουμε και πάμε να πάρουμε το τρένο [και] στο δρόμο [τους βλέπαμε που] κλείναν πατζούρια και μαζεύαν παιδιά απ' τους δρόμους! Δεν είναι αστείο; Είναι αστείο: κλείναν τα πατζούρια και μαζεύαν τα παιδιά απ' τους δρόμους.

Γ.Κ.: [Γέλια]... Έσκασαν οι εξωγήινοι!

Οι εξωγήινοι! Μαλάκα, και μιλάμε και για πισιρικάδες τώρα, εντάξει. Τέλος πάντων, εντάξει, πλάκα είχε. Αλλά ήτανε *τόση* η φασαρία που είχε γίνει υποτίθεται με τους πανκς – ποιοι είναι οι πανκς και τα λοιπά, και τι κάνουνε και τι ράνουνε. Γάμησέ τα. Γάμησέ τα, μιλάμε ότι... Μια φοβερή φάση.³⁰⁰

Παρότι το πανκ αντιμετώπιστηκε ως τομή και ως απόλυτος νεωτερισμός στην ιστορία του ροκ και των υποπολιτισμών, τελικά αποδείχθηκε (όταν όλοι άρχισαν να το παρατηρούν ψυχραιμότερα) ότι δεν ήταν κάτι εντελώς πρωτότυπο ως προς τις συστατικές του μορφές. Μουσικά, λοιπόν, το πανκ δεν ήταν παρά μια επιστροφή στην πρωτόλεια μορφή του ροκ εν ρολ. «Η βίαιη αμεσότητα του πανκ σήμανε την

³⁰⁰ Για μια ηχητική αποτύπωση μέρους της εν λόγω συναυλίας βλ. Μάβρα Ιδανικά, *Το Λιβάδι* (LP, Ισόβια Νάρκη 2012), όπου υπάρχουν και πολλά φωτογραφικά ντοκουμέντα.

ανάκληση των διχαστικών αποτελεσμάτων του ροκ εν ρολ». Όμως, «επρόκειτο λιγότερο για συνέπειες που επηρέασαν εσωτερικά τη μουσική και περισσότερο το δραματικό στίλ του πανκ εκείνο που προκάλεσε τόση προσοχή».³⁰¹

Στην παραπάνω αφήγηση, λοιπόν, ανακαλούνται όλα τα στερεότυπα περί επιθετικότητας των μεταπολεμικών υποπολιτισμών, δηλαδή ολόκληρη η εικονογραφία που γέννησε «ηθικούς πανικούς». Μόνο που στην περίπτωση αυτή, απουσιάζουν παντελώς τα MME. Την εικόνα της «τερατότητας» τη συνθέτουν μόνοι τους οι υποπολιτισμικοί νέοι προς ίδιαν τέρψιν. Οι ρίψεις κουτιών μπύρας ανασύρουν εικόνες από τον πετροπόλεμο που ξεσπά όταν παρεκτρέπονται οι πορείες στο κέντρο των πόλεων. Με αυτό τον τρόπο οι πάνκηδες «παίζουν» όσα αφηγούνται οι Clash στο τραγούδι «White Riot». Σε αυτό, το συγκρότημα προέτρεπε τους (λευκούς) οπαδούς του να «κάνουν ταραχές», όπως εκείνες που έκαναν οι μαύροι στο καρναβάλι του Νότινγκ Χιλ το 1976: «Λευκή ταραχή, θέλω να εξεγερθώ, να κάνω το δικό μου μπάχαλο»!³⁰² Ο πυροσβεστήρας αρχίζει να ξερνάει σκόνη για να σβήσει μια ανύπαρκτη φωτιά – ή μάλλον για να δημιουργήσει την εντύπωση ότι οι πάνκηδες βάλανε φωτιά! Οι δύο «τσοπεράδες» –η κλασική συμβολική αναπαράσταση του «outlaw» ρόκερ– πετιούνται θαρρείς από την οθόνη (δηλαδή από τον κινηματογραφικό *Αταίριαστο* ή από τον *Ξέγνοιαστο Καβαλάρη*) και εισβάλλουν στην πραγματικότητα κάνοντας βόλτες μέσα στο σινεμά!³⁰³ Ο μαγαζάτορας κερνάει μπύρες για να ηρεμίσει τον κόσμο. Η μπάντα παίζει σαν να μη συμβαίνει τίποτα, όπως ο πιανίστας στο σαλόνι των γουέστερν συνεχίζει να παίζει ενώ το μαγαζί κατεδαφίζεται από κάποιον καυγά. Δεν πρόκειται για χάος έτσι απλά. Ο Τζίμης –με το μάτι του επαγγελματία φωτογράφου– παίζει με τις σκιές και με τον ήλιο, χρησιμοποιεί τη βροχή, τη σκόνη και τις δέσμες φωτός, οι οποίες εισέβαλαν κι αυτές στο σκηνικό όταν άνοιξε η οροφή, για να εικονογραφήσει την *Αποκάλυψη*, παραπέμποντας στην παλέτα ενός Ελ Γκρέκο ή ενός Ντύρερ. Η *Αποκάλυψη* αποτελεί μία από τις βασικότερες θεματικές των πανκ τραγουδιών.³⁰⁴ Αυτή η *Αποκάλυψη* είναι προϊόν της αποξενωμένης κοινωνίας, του πυρηνικού ολέθρου. Είναι το κατώτατο στάδιο της «παρακμής του δυτικού πολιτισμού», το αποκορύφωμα

³⁰¹ Chambers, ό.π., σελ. 180.

³⁰² Βλ. «White Riot» από το Clash, *The Clash* (LP, CBS 1977).

³⁰³ Αναφέρομαι στα κλασικά φιλμ *The Wild One* του Λάζλο Μπένεντεκ (1953) και *Easy Rider* του Ντένις Χόπερ (1969), με πρωταγωνιστές outlaws «τσοπεράδες» μοτοσικλετιστές που υποδύθηκαν ο Μάρλον Μπράντο και οι Πήτερ Φόντα με τον Ντένις Χόπερ αντίστοιχα. «Chopper» ονομάζεται η μοτοσικλέτα με τα μακριά «πυρούνια» στην μπροστινή ρόδα.

³⁰⁴ Βλ. και J. Davis, «The Future of “No Future”: Punk Rock and Postmodern Theory», *Journal of Popular Culture* 29/4 (1996), σ.σ. 9-10. Και η Γενιά του Χάους τραγουδούσε: «Κρύα και στεγνή η αποψινή βραδιά κι ο θάνατος μας περιμένει / κραυγές απελπισίας και δάκρυα στα μάτια / όσο κι αν φωνάξαμε, όσο κι αν προσπαθήσαμε, δεν καταφέραμε να σωθούμε / (...) Ζήσαμε την παρακμή και αποσύνθεση ενός ηλίθιου αυτοκαταστροφικού κόσμου / προορισμός μας η σαπίλα κι ο θάνατος» - «Επιθανάτιος Ρόγγος» στο Γενιά του Χάους / *Αδιέξοδο, Σας Εύχονται Καλή Ορεξή* (split CS, Art Nouveau 1984).

της αστικής δυστοπίας ή μήπως όλ' αυτά μαζί; Τελικά, δεν έχει καμία σημασία. Το νόημα βρίσκεται στη σκηνή που οι κάτοικοι της πόλης, στη θέα των πάνκηδων, «κλείναν τα πατζούρια και μαζεύαν τα παιδιά απ' τους δρόμους», τρομοκρατημένοι από τη θέα των σύγχρονων μητροπολιτικών outlaws που είναι σε θέση –πλέον– να φτάσουν πολλά χιλιόμετρα πέρα από το ασφαλές μποέμ περιβάλλον της Πλάκας.

Η αυτοπροσωπογραφία της ομάδας των πανκς συμπυκνώνει όλες τις εκδοχές του Άλλου, τις οποίες παρήγαγε ιστορικά ο σύγχρονος κόσμος: κουρελήδες πλάνητες, τρελοί –αφού δεν φέρονται «ομαλά»–, καβαλάρηδες της Αποκάλυψης, συμμορίτες, αντάρτες που επέδραμαν, κατέλαβαν την πόλη και αποχώρησαν, ξένοι – και μάλιστα «εξωγήινοι»–, αναρχικοί, «μπαχαλάκηδες», χούλιγκανς, πιθανότατα ναρκομανείς, έκφυλοι –δύσκολα ξεχωρίζεις τα κορίτσια από τα' αγόρια της παρέας–, άεργοι, ορφανοί, βρώμικοι. Μοιάζουν να θέλουν να πάρουν εκδίκηση από την Ιστορία, στο όνομα όλων εκείνων που εκείνη έσπρωξε στο περιθώριο και την καταστροφή. Όλων εκείνων, στους οποίους κανείς δεν έδωσε το λόγο, αλλά στους οποίους όλοι προσφέρανε απλόχερα τον πόνο. Η κυρίαρχη επιθυμία, λοιπόν, της πανκ σκηνής εκείνη την εποχή, μέσω των τεχνουργημάτων που παράγει, είναι «να καταστούν» οι πανκς «τα σύμβολα μιας έντονα κοινωνολογημένης κατάπτωσης». Αυτό διαμηνύει η περιφερόμενη «τερατότητά» τους. Όπως γράφει ο Dick Hebdige, «τα διάφορα στιλιστικά σύνολα που υιοθέτησαν οι πανκς ήταν αναμφίβολα οι εκφραστές μιας γνήσιας επιθετικότητας, στέρησης και άγχους. Οι δηλώσεις αυτές όμως, άσχετα με τον παράδοξο τρόπο κατασκευής τους, εκπέμπονταν σε μια γλώσσα που ήταν γενικά προσιτή, μια γλώσσα τρέχουσα. Αυτό είναι κάτι που μετράει, τόσο για τη δυνατότητα οικειοποίησης του συμβολισμού των πανκς από τους ίδιους, αλλά και από τους αντιπάλους τους, όσο και για τη δυνατότητα επιτυχίας της υποκουλτούρας πανκ σαν θέαμα: την ικανότητά της να καταδείξει τα συμπτώματα ενός συνόλου σύγχρονων προβλημάτων. Αυτό εξηγεί την ικανότητα της υποκουλτούρας να συγκεντρώνει νέα μέλη και να προκαλεί (...) εξαγριωμένες αντιδράσεις. Για να διαδοθεί η αταξία πρέπει πρώτα να επιλεγεί η κατάλληλη γλώσσα, ακόμα κι αν πρέπει να ανατραπεί. Οι πανκς έπρεπε να “αποκτήσουν νόημα” σαν θόρυβος, προτού απορριφθούν σαν χάος»³⁰⁵. Στα Μέγαρα, οι πάνκηδες της Αθήνας επέδραμαν στα όρια του νοήματος που είχαν αποκτήσει κι επέστρεψαν νικητές. Τουλάχιστον έτσι το έβλεπαν οι ίδιοι.

³⁰⁵ D. Hebdige, *Υποκουλτούρα...*, ό.π., σ.σ. 120-121.

2.3 Η ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΑΝΚΣ ΣΤΑ ΕΞΑΡΧΕΙΑ ΚΑΙ Η ΑΛΛΗΛΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥΣ ΜΕ ΤΗΝ ΑΝΤΙΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΧΗΣ

Τα Εξάρχεια: Ένας τόπος, που στο πρόσωπό του συνοψίζεται άρτιο το μοντέλο της αντικοινωνικότητας. Ένας τόπος, «εστία» του περιθωρίου, κάθε λογής περιθωρίου: αναρχικοί, αναρχοαυτόνομοι, αριστεριστές, ναρκομανείς, πανκς, ομοφυλόφιλοι, αλκοολικοί, μικροκλεφτρόνια, αργόσχολοι και χαραιοφάδες (...). Στα Εξάρχεια υπήρχαν πολλές προϋποθέσεις για να αποκτήσει υλική υπόσταση – την πιο πλήρη και πιο πειστική του – αυτό το μοντέλο αντικοινωνικότητας. Από την μεταπολίτευση και δώθε στέκι της νεολαίας κοντά στο Πολυτεχνείο, κέντρο πολιτικοποίησης και αμφισβήτησης κατά καιρούς, με τα μπαρ τους που πάνω τους αποτυπώθηκαν όλες οι διακυμάνσεις της κοινωνικής ζωής των νέων θαμώνων τους, με την πλατεία συμβολικό και ουσιαστικό κέντρο της περιοχής, με τους περιεργούς τύπους, τα πηγαδάκια και τις «ύποπτες διακινήσεις». Κάπως έτσι η συνοικία έγινε ύποπτη αναταραχής κάθε είδους και το βλέμμα της επιτήρησης στράφηκε με ιδιαίτερη οξύτητα πάνω της (μια ενδεικτική κίνηση είναι και η μεταφορά του Ε' Αστυνομικού τμήματος από την Αλεξάνδρας στο κέντρο της περιοχής). Όμως παρ' όλο που υπάρχει η υλική βάση γι' αυτή την εικόνα των Εξαρχείων, εικόνα που εκπέμπεται με την πρώτη αφορμή από όλο το εύρος του Τύπου, είναι μια εικόνα μαστορεμένη και ιδιοτελής. *Το κράτος προσπαθεί να χωροθετήσει εδώ ένα κοινωνικό παράδειγμα προς αποφυγήν συμπυκνώνοντάς το συμβολικά. Έχει επιλέξει ένα τόπο έκθεσης και αντίστοιχα παραδειγματικής καταστολής μιας μερίδας νεολαίας «παραστρατημένης» και «επικίνδυνης».*³⁰⁶

Το παραπάνω απόσπασμα προέρχεται από την *Εφήμερη Πόλη*, το περιοδικό που εξέδιδε μια ομάδα αριστεριστών/αυτόνομων της Αρχιτεκτονικής. Το 1985, σύμφωνα με την εικόνα που παραθέτουν οι νεαροί αρχιτέκτονες και πολεοδόμοι, στα Εξάρχεια συμπυκνώνεται «το μοντέλο της αντικοινωνικότητας», ένα πεδίο στο οποίο κινούνται διάφορα υποκείμενα: Οι ομάδες ενός πολύπλοκου κοινωνικού και πολιτικού περιθωρίου, τα μέλη των υποπολιτισμικών ομάδων, οι οποίες κατατάσσονται στο ίδιο ακριβώς «περιθώριο», η αστυνομία, ως κρατικός θεσμός με αποστολή την παρατήρηση, την καταγραφή και την καταστολή. Παράλληλα, υποσημαίνεται η ύπαρξη των κατοίκων –των «μέσων πολιτών»– και αναφέρεται ρητά η δράση των ΜΜΕ, τα οποία έχουν τη δύναμη να διασπείρουν την αναπαράσταση της περιοχής ως χώρου επώασης μιας «παραστρατημένης» και «επικίνδυνης» νεολαίας. Επίσης, όπως φαίνεται από το κείμενο, την εποχή εκείνη μια ομάδα πάνκηδων έχει γίνει ορατή ως μέρος της εξαρχειώτικης πανίδας – στοιχείο που επιβεβαιώνουν και οι πληροφορητές της παρούσας έρευνας:

Μετά το καλοκαίρι του '84, βασικά [αράζαμε] Εξάρχεια. Όπου ήταν άλλος κόσμος κανονικά. Εκεί πραγματικά μπορούσες να 'σαι όποιος και να 'σαι και δεν έτρεχε τίποτα (...) Ήτανε πολύ πιο ανοιχτό πράγμα τα Εξάρχεια τότε. Δηλαδή ήτανε από τρελοί καλλιτέχνες, τραβεστί, αλκοολικοί, πάνκηδες, αναρχικοί, αριστεροί, ξέρω 'γω. *Περίεργοι [γέλια]!* Και ήταν εντάξει να είσαι ανάμεσα σε όλους αυτούς, [Ποιοι συνέθεταν το σκηνικό;] Όλοι αυτοί

³⁰⁶ Μ. Κοπανάρη κ.λπ., «Εξαρχείων Μυθολογίες: Ένα Καλοστημένο Σκηνικό», *Εφήμερη Πόλη* 5-6 (1985), σελ. 9.

που ήταν, αν θες, με κάποιες [περιθωριακές ή άλλες] ταμπέλες και οι συμπαθούντες αυτών και οι συγγενείς αυτών: ξάδερφοι, ξέρω ‘γω... Ξέρεις... Ένα τουρλουμπούκι απίστευτο και πολύ ωραίο! Πολύ ελεύθερο...³⁰⁷

Σύμφωνα με την οπτική του πληροφορητή, την ίδια εποχή, η πλατεία Εξαρχείων και τα περίξ της βιώνουν την καθημερινότητά τους ως ΠΑΖ. Το «συγγενικό δίκτυο» των παρεπιδημούντων εκλαμβάνεται ως δεδομένο. Όμως, σκεπτόμενοι εκ του πονηρού, σίγουρα θα πρέπει να εξετάσουμε όχι μόνο πώς προσκολλήθηκαν σε αυτό οι νεοφερμένοι πανκς, αλλά και ποιοί απαρτίζουν τους «συμπαθούντες και τους συγγενείς αυτών». Ταυτόχρονα, έχει σημασία να εξετάσουμε πώς οι νέοι και οι νέες με το παράξενο ντύσιμο διαχειρίζονται την επιθυμία τους για παραγωγή υποπολιτισμικών τελετουργικών, τα οποία είναι συχνά δίσημα ή και ακατανόητα, εντός του «χωριού» των Εξαρχείων – δηλαδή του ευρύτερου πολεοδομικού τετραγώνου μεταξύ Σόλωνος, λόφου του Στρέφη-Αλεξάνδρας, Ασκληπιού και της γωνίας λεωφόρου Αλεξάνδρας και Πατησίων.

2.3.1 Η υποδοχή των πανκς στα Εξάρχεια

Ο Νίκος Παπαδογιάννης, ερευνώντας την υποδοχή της ροκ μουσικής από τις κομμουνιστικές οργανώσεις στα τέλη της δεκαετίας του '70, αναφέρεται στον «Χώρο», «ένα χαλαρό δίκτυο από πρώην μέλη ή διασπάσεις κομμουνιστικών νεολαιίστικων οργανώσεων με επιρροή κυρίως στους φοιτητές». Μαζί με τον Χώρο, «ένα τουλάχιστον τμήμα της Β΄ Πανελλαδικής αναπαριστά την πανκ ροκ ως εναλλακτική στη ροκ παραγωγή που είχε “εμπορευματοποιηθεί”». Παρότι το λεγόμενο «περιθώριο» γινόταν αντιληπτό, τουλάχιστον από τα μέλη της Β΄ Πανελλαδικής, ως μια μορφή «εκτόνωσης» χωρίς «επαναστατική προοπτική», ταυτόχρονα οι ίδιοι το φαντάζονταν και ως άλλη μορφή αντίδρασης στην «ενσωμάτωση» που προωθούσε ο καπιταλιστικός «εκσυγχρονισμός» – με το πανκ να λειτουργεί «ως μέσο συναισθηματικής ταύτισης με αυτή την πτυχή του “περιθωρίου”».³⁰⁸ Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, που οι περισσότεροι αφηγητές αναθυμούνται ως πατρική φιγούρα έναν παλαίμαχο «πανελλαδικάριο», τον Πέτρο Κουτσούμπα, ιδιοκτήτη-διευθυντή μιας σειράς μαγαζιών όπου σύχναζαν – *Πήγασος/Φαέθων, 127 Ντεσιμπέλ, Αν-*, ο οποίος βοήθησε τη σκηνή παρέχοντας τους χώρους για συναυλίες.³⁰⁹ Αν τώρα, ξεφυλλίσουμε τα έντυπα που

³⁰⁷ Αφήγηση Παύλου.

³⁰⁸ Ν. Παπαδογιάννης, «Η υποδοχή της ροκ μουσικής από τις κομμουνιστικές οργανώσεις νεολαίας στην Ελλάδα στα τέλη της δεκαετίας του 1970», στο Β. Καραμανωλάκης – Ευ. Ολυμπίου – Ι. Παπαθανασίου (Επ.), *Η Ελληνική Νεολαία στον 20^ο αιώνα: Πολιτικές Διαδρομές, Κοινωνικές Πρακτικές και Πολιτισμικές Εκφράσεις*, Αθήνα: Θεμέλιο, 2010, σ.σ. 322 και 333.

³⁰⁹ Για τον Π. Κουτσούμπα η Ντίνα εκφράζει τον θαυμασμό της, επειδή «αντιμετώπιζε [τους νεαρούς πανκς] σαν ίσους του».

κυκλοφορούσαν από άλλες πολιτικές ομάδες, των οποίων τα μέλη σύχναζαν στην περιοχή, θα διαπιστώσουμε πως στους συγκεκριμένους χώρους των Εξαρχείων είχε εδραιωθεί ένα ανάλογο κλίμα.

Το *Τα Θέλουμε Όλα*, ένα έντυπο που προσέγγιζε τον χώρο της *Αυτονομίας*, κυκλοφόρησε ένα τεύχος με το βασικό σύνθημα του πανκ, «No Future», στο εξώφυλλο, ενώ στις εσωτερικές σελίδες αναδημοσίευε τους στίχους του πανκ συγκροτήματος Ex-Humans και μια συνέντευξη του Τζο Στράμερ (των Clash) από τη *Liberation*. Ταυτόχρονα, σε ένα άρθρο που τιτλοφορείται «PUB και Punk», η συντάκτρια, «ταυτιζόμενη συναισθηματικά» με τους πανκς-παρίες-περιθωριακούς, αφηγείται την ιστορία της έξωσης μιας παρέας πάνκηδων από μια παμπ.³¹⁰

Στην ίδια λογική, η αναρχική εφημερίδα *Αρένα* εκτιμά ότι «είναι πραγματικότητα πως το μουσικό πανκ κίνημα δύσκολα θα μπορούσε να γίνει μόδα, αφού στην Ελλάδα εκφράζει αντιεξουσιαστικές και αντικρατικές τάσεις και προτάσεις, και μια προσπάθεια ανατροπής του κατεστημένου», ενώ βλέπει τους πανκς ως «απόκληρους της ελληνικής κοινωνίας»³¹¹. Μια άλλη αναρχική εφημερίδα της εποχής, ο *Σπάτσης*, αναδημοσιεύει ένα μεγάλο αφιέρωμα στη βρετανική αναρχοπάνκ μπάντα των Crass.³¹²

Πέρα, όμως, από τις πολιτικές ομάδες, υπάρχουν και μερικοί που επικεντρώνονται μάλλον στο πεδίο του πολιτισμού και εκφράζουν την ίδια «συναισθηματική ταύτιση»: στην *Οδό Πανός*, παρουσιάζεται το πορτρέτο κάποιας «Μαρίας πανκ» φιλοτεχνημένο πάνω σε ένα καθαρά ρομαντικό πρότυπο:

Γύρω στα μάτια της κατάμαυρη μπογιά. Μαύρα τα ρούχα της. Στο λαιμό της περασμένη μια χοντρή νικελένια αλυσίδα. Τα μαλλιά της όρθια, ξεφεύγουν προς όλες τις κατευθύνσεις, στερεωμένα με «τόνους» λακ. Με λένε Μαρία. Είμαι 21 ετών. Γεννήθηκα στην Αμερική. Δεν δουλεύω... δεν κάνω τίποτα. Το μόνο που θέλω είναι να πίνω απ' το πρωί ως το βράδυ (...) Στο φέρετρο θα φορέσω άσπρα, να με δει η μάνα μου που στεναχωριέται με τα μαύρα. Αλλά το μαλλί όρθιο... εκεί!³¹³

Οι μόνοι που δεν χύνουν αρκετά δάκρυα συμπάθειας για τους πανκς είναι οι συντάκτες της *Ρήξης*, οι οποίοι θέτουν μια σειρά ουσιωδών ζητημάτων, που

³¹⁰ *Τα Θέλουμε Όλα* (1984), σ.σ. 10 και 11. Η ιστορία με τους πανκς στην παμπ βρίσκεται στη σελ. 3: «Θα μιλήσω για μια συγκεκριμένη περίπτωση όπου έτυχε να είμαι παρούσα. Επειδή ως γνωστόν οι πανκ γενικώς “προκαλούν φασαρίες” κι αν δεν προκαλούν φασαρίες, διώχνουν με τη φάτσα τους τον καθωσπρέπει κόσμο που συχνάζει και τα σκάει στις παμπ, γι' αυτό και ο οποιοσδήποτε καλός ιδιοκτήτης που ενδιαφέρεται για τα κέρδη του ψάχνει ευκαιρία να τους πετάξει έξω. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ένας κανγός ανάμεσα σε πανκιά και έναν νταή με φάτσα μπάτσου ήταν μια καλή ευκαιρία για να κληθεί η αστυνομία αλλά και για να φανερωθούν, τέλος πάντων, και οι αρκετοί ασφαλίτες που από καιρό σύχναζαν στο μαγαζί. Μετά από αυτό το επεισόδιο η παμπ έκλεισε για να ξαναοίξει ρίνε: δηλαδή μ' έναν μπράβο στην είσοδο που σου επιτρέπει να μπεις, άμα εγκρίνει την εμφάνισή σου. Διαφορετικά... δρόμο! Και μη χειρότερα...». Δυστυχώς το έντυπο δεν αριθμούσε τα τεύχη του.

³¹¹ *Αρένα* 3 (01/1985), σελ. 10. Το «αλφάδι» (δηλαδή το «Α» σε κύκλο) που σχηματίζεται στο λογότυπο του ονόματος του συγκροτήματος και τοποθετείται σε περίοπτη θέση στο μαυροκόκκινο εξώφυλλο του δίσκου *Ανώφελη Επιβίωση* (LP, Επίγραμμα 1984) των Ex-Humans σίγουρα θα ερμηνεύτηκε από την εκδοτική ομάδα της εφημερίδας ως σημάδι ιδεολογικής συμπίεσης.

³¹² *Σπάτσης* 7 (06-10/1985). Στον *Σπάτση* ο Ν. Σούζας διακρίνει μια «πανκ αισθητική» – βλ. Ν. Σούζας, *Αντιεξουσιαστικό Κίνημα...*, ό.π., σελ. 35.

³¹³ Νίκος Σούλης, «Μια άλλη Μαρία πανκ», *Οδός Πανός* 29 (03-04/1987), σ.σ. 86-92.

αντικατοπτρίζουν έναν βαθύτερο προβληματισμό για τη μορφή και τους στόχους «του κινήματος», αλλά –χωρίς οι ίδιοι να το συνειδητοποιούν– και για την ίδια την ταυτότητα της σκηνης πανκ. Σε ένα κείμενο που γράφτηκε με αφορμή το σπάσιμο του θεσσαλονικιώτικου μπαρ *Τάνγκο* («που δεν δεχόταν όποιον-όποιον αλλά με τους μπράβους του απομάκρυνε τους “ύποπτους”»), τη νύχτα της Αποκριάς του '82, οι συντάκτες σκιαγραφούν τον «βίαιο χώρο» των νέων 14-17 ετών, εντός του οποίου «βρίσκονται σίγουρα κάθε καρυδιάς καρύδια, πανκς, αναρχικοί, συμμορίες, αθεράπευτα απολίτικοι, ποδοσφαιρόβιοι και ό,τι άλλο μπορεί να φανταστεί κανείς, χωρίς κάποια τάση να έχει κυρίαρχο χαρακτήρα» και τον ερμηνεύουν ως απότοκο του «κοινωνικού αποκλεισμού και της αδυναμίας ανοδικής κινητικότητας». Στο πλαίσιο αυτό, οι πανκς παρουσιάζονται ως απλοί μιμητές των ομογάλακτων τους ξένων «με τη βίαιη ως τρομοκρατική και οπλωσδήποτε πάντα εκκεντρική εμφάνιση».³¹⁴ Ένα χρόνο αργότερα, το περιοδικό αλλάζει γραμμή και μεταφράζει ένα άρθρο που διαχωρίζει τους πανκς της Βρετανίας από τον λούμπεν χώρο, υπογραμμίζοντας την εργατική καταγωγή τους και πιστοποιώντας ότι «σε γενικές γραμμές δεν ήταν βίαιοι».³¹⁵

Όμως, η περιέργεια, ο προβληματισμός και η αμηχανία για τους πανκς κορυφώνεται στην εφ' όλης της ύλης κριτική του Γ. Ρουσέα, με αφορμή τη λεγόμενη «νύχτα των πανκς» και τον ηθικό πανικό που επακολούθησε – τα οποία θα εξετάσουμε αναλυτικά παρακάτω: Ο πανκ «θίασος του δρόμου» αποτελεί «μορφή άρνησης που πολύ απέχει από το να είναι επαναστατική διεργασία», αφού δεν μπορεί να «μεταβάλει τους βασικούς κανόνες συμβίωσης, δεν μεταβάλει το περιβάλλον, δεν απονομιμοποιεί την αστική νομιμότητα των αναγκών». «Το τραυματισμένο από την οργάνωση της αποξένωσης άτομο φτιασιδώνεται σαν κατακλυσμιαίο πουλί κι επιχειρεί εικονογραφικά να δραπετεύσει από το χρόνο. (...) Πέρα από τη βόλτα της παρέλασης και των συμβόλων της καταστροφής, αυτή η κυριαρχούμενη υποκοουλτούρα δεν έχει άλλο κανάλι εκτός από την εμφάνιση. Είναι υποχρεωμένη να κοιτάζεται». Τα λόγια του κειμένου είναι σκληρά και οι μορφές ότι οι πανκς δεν είναι τίποτα άλλο παρά εικόνα που κοιτά με ναρκισσισμό τον εαυτό της, τους αφαιρεί εντελώς το ειδικό βάρος που είχαν αποκτήσει στον αναβράζοντα χώρο της Πλατείας και των πέριξ. Στο τέλος, όμως, ο συντάκτης αφήνει μία δίοδο ανοιχτή: «Οι πανκς δεν είναι μια ενιαία κατηγορία ούτε συγκροτημένη αντικουλτούρα, είναι μια μορφή άρνησης και δεν πρέπει να αποκλείεται η συμμετοχή τους στις κοινωνικές διεργασίες ανατροπής».³¹⁶ Με ποιους όρους, όμως, θα μπορούσε να γίνει αυτό;

³¹⁴ «Νεολαιίστικη βία και καταστολή στη Θεσσαλονίκη», *Ρήξη* 8 (05/1982), σ.σ. 33-38.

³¹⁵ Νόρμαν Σπότζίτ, «Μουσική ροκ και αριστερή κουλτούρα», *Ρήξη* 10 (03/1983), σ.σ. 78-80.

³¹⁶ Γ. Ρουσέας, «Οι πανκς και οι άλλοι παράποδες», *Ρήξη* 16 (Φθινόπωρο 1984), σ.σ. 46-48.

2.3.2 «Νύχτες ταραχών στην πόλη»: Η πολιτικοποίηση του λόγου των πανκς³¹⁷

‘Ει runky! Η αστυνομία σου βάζει το χέρι στον κώλο αλλά εσύ μείνε σπίτι σου αυτό το βράδυ γιατί έξω γίνονται φασαρίες... Σε βλέπω με τα μαλλιά σηκωμένα, έρχεσαι στις συναυλίες και χτυπιέσαι, σπρώχνεις τον κόσμο και φωνάζεις. Σε βλέπω να τρέχει η κακία από τα μπατζάκια σου και λέω αυτός δε μασάει... Όταν όμως έρθει η ώρα να χτυπηθείς με τους μπάτσους δεν είσαι εκεί... Σ’ αρέσει ν’ ακούς μουσική και να πίνεις μπύρες με την παρέα σου αλλά όταν έρθει η ώρα να χτυπηθείς, πας σπίτι μέχρι να σταματήσουν οι φασαρίες. (...) Παρ’ όλα αυτά, σε κάθε γιοτ που γίνεται στην πρώτη γραμμή (κι αυτοί που οπισθοχωρούν τελευταίοι) είναι πάντα πανκιά...³¹⁸

Με αυτό το κείμενο, ένα μέλος της σκηνής πανκ *κοινοποιεί* τις απόψεις του στους υπόλοιπους, με μέσο το πρώτο τεύχος του φανζίν που αποφάσισε να εκδώσει. Σε αυτό, η ύλη μοιράζεται μεταξύ παρουσιάσεων ελληνικών συγκροτημάτων, ανταποκρίσεων από σκηνές πανκ του εξωτερικού και αφηγήσεις από τα τεκταινόμενα στο μέτωπο των συγκρούσεων αντιεξουσιαστών και λοιπών με την αστυνομία, έτσι όπως αυτά εγγράφονται στην ευρύτερη Ιστορία. Με αφορμή, λοιπόν, την επίσκεψη του Υπουργού Εξωτερικών των ΗΠΑ Τζορτζ Σουλτς στην Αθήνα, τον Μάρτιο του 1986...

...Από την Τετάρτη 26 [Μαρτίου] τουλάχιστον μία κλούβα ήταν σταθμευμένη στη γωνία Στουρνάρα και Σπυριδωνος Τρικούπη και οι μπάτσοι την είχαν δει τόσο άνετοι σε σημείο να βγαίνουν κάθε μισή ώρα να βολτάρουν (όλοι μαζί γιατί φυσικά [μόνοι] φοβούνται) και οποιανού δεν τους άρεσε η μάπα του, τον βαράγανε, όπως το παιδί που το διατάξανε να βγάλει το σκουλαρίκι του κι όταν αυτό διαμαρτυρήθηκε το βαρέσανε άγρια δέκα απ’ αυτούς...³¹⁹

Φυσικά, εδώ δεν μας ενδιαφέρει η ιστοριογραφική απεικόνιση των γεγονότων του κόσμου των Εξαρχείων της εποχής, αλλά οι αξίες που προστίθενται στο υποπολιτισμικό κεφάλαιο: τα στοιχεία που φαίνεται ότι αποκτούν ένα όλο και μεγαλύτερο ειδικό βάρος στη συγκρότηση –και φυσικά την αποδοχή από την κοινότητα– της πανκ ταυτότητας καθενός από τα μέλη της σκηνής. Ο συντάκτης των παραπάνω κειμένων υποστηρίζει ότι δεν αρκεί να *ντύνεται* κάποιος πανκ, δηλαδή να αναπαράγει σωστά το *υποπολιτισμικό στυλ*, ούτε να *ακούει μουσική* πανκ, δηλαδή να διαθέτει τις *γνώσεις*, τις οποίες απαιτεί μία υποκοουλτούρα που συγκροτείται γύρω από μια μουσική τάση. Επίσης, δεν αρκεί να *ανήκει σε μία παρέα*, δηλαδή να εγγράφει τον εαυτό του σε ένα δίκτυο γνωριμιών, ένα κύκλωμα μικροεπικοινωνίας και αλληλοϋποστήριξης. Πλέον, προστιθέμενη αξία στο απαιτούμενο –από την πανκ σκηνή των Εξαρχείων– υποπολιτισμικό κεφάλαιο είναι η *μετάλλαξη του πανκ υποκειμένου*: από «τσαμπουκά» ικανό να αντιμετωπίσει τις επιθέσεις των «λαϊκών», σε κοινωνικό «street fighting man», του οποίου η δράση θα μπορεί να καταγραφεί

³¹⁷ Η αναφορά σε «νύχτες ταραχών στην πόλη» παραπέμπει στους στίχους του τραγουδιού «Νύχτα Ταραχών» από το Πανικός, *Ο Πόλεμος Συνεχίζεται* (κασέτα, Ανεξάρτητη Παραγωγή 1990).

³¹⁸ *Risky Business* 1 (c. 1986), σελ. 19.

³¹⁹ Στο ίδιο, σελ. 15.

αξιοπρεπώς στη μικροϊστορία των Εξαρχείων, να λειτουργήσει δυνητικά ως «κοινωνική διεργασία ανατροπής» και να ενταχθεί στην ευρύτερη Ιστορία.³²⁰

Αυτή η «κοινωνικοπολιτική» οπτική, η οποία συγκροτείται με δάνεια από τον λόγο της Αριστεράς –κοινοβουλευτικής και εξωκοινοβουλευτικής–, υιοθετεί τα στερεότυπα των αναρχικών, μετουσιώνεται από τη βιωμένη εμπειρία στο πεδίο των Εξαρχείων και εκφράζεται με τα «ρεπερτόρια» που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει ένας έφηβος πανκ, γίνεται όλο και περισσότερο δομικό στοιχείο της πανκ ταυτότητας, από εδώ και στο εξής. Με άλλα λόγια, ο λόγος των πανκς σιγά-σιγά παύει να συγκροτείται αποκλειστικά μέσω της εικόνας και ευελπιστεί να μετουσιωθεί σε πολιτική ρητορία. Φαντασιώνεται ότι μπορεί να λειτουργήσει *ανταγωνιστικά* στον κυρίαρχο λόγο της κοινωνίας συνολικά – και, μάλιστα, με ευρέως αποδεκτούς πολιτικούς όρους.

Κάπου εδώ, θα πρέπει να τεθεί και το ερώτημα του τι συμβαίνει με την παλιά γλώσσα εκφοράς της πανκ υποκουλτούρας, εκείνη τη «ναρκισσιστική» ψηφιδογραφία των ενοχλητικών εικόνων. Ας δούμε, λοιπόν, άλλη μια περιγραφή συναυλίας, του βασικού τεχνουργήματος –και πιο χαρακτηριστικού τελετουργικού– της σκηνης πανκ:

Και θυμάμαι χαρακτηριστικά μια συναυλία στο *Αν* όπου παίζουν [οι Panx Romana]. Παίζουν, και λέει ο Φρανκ «και τώρα τραγουδι I-5». Και του αρπάζει τότε το μικρόφωνο ένας τύπος, τον οποίο εγώ τότε δεν τον ήξερα, αλλά μετά [τον γνώρισα και] ήταν ο Τζίμης και λέει: «Ναι, αλλά αυτό δεν αρκεί μόνο να το λέμε και να το τραγουδάμε, πρέπει και να το κάνουμε». Και το τραγουδι τό 'ξερα, ήξερα και τους στίχους, ήξερα γιατί μιλάει και λέω: «Οπ, υπάρχει και το τέτοιο, δηλαδή δεν είναι μόνο τραγουδι, γίνεται αυτό το πράγμα». Ε, κι όταν έφτασε η ώρα να πάω φαντάρος ήξερα ότι δεν πρόκειται να πάω, αλλά αυτή τη φάτσα του Τζίμη να λέει «δεν αρκεί να το λέμε, πρέπει και να το κάνουμε» την είχα..., δηλαδή λέω «τώρα έχω ζήσει αυτό το πράγμα..., δεν γίνεται να πάω φαντάρος – θα προδώσω αυτό το πράγμα το οποίο ζω, ας πούμε, δεν γίνεται».³²¹

Η εν λόγω συναυλία των Panx Romana στο *Αν* των Εξαρχείων έγινε τέσσερα περίπου χρόνια μετά τη συναυλία στα Μέγαρα, την οποία είχε περιγράψει με τόσο παραστατικό τρόπο ο Τζίμης. Εδώ, ο Γιώργος –ο οποίος, ως νεότερος, δεν πρόλαβε τη φάση της Πλάκας και της «ομάδας-συμμορίας»– παρουσιάζει το τελετουργικό, δομώντας το πάνω σε εντελώς διαφορετικούς άξονες: Σε επίπεδο αφηγηθείσας ιστορίας, έχει εκλείψει το χαστικό τοπίο των πρώτων συναυλιών, δεν υπάρχουν

³²⁰ Στο ίδιο τεύχος του φανζίν καταγράφονται οι αγώνες των κατοίκων του Ζωγράφου για τη διάσωση κάποιου πάρκου της περιοχής και οι συγκρούσεις των «απεργών φορηγατζήδων» οι οποίοι «ήρθαν κι αυτοί φάτσα με φάτσα με τα γκλομπς των μπάτσων στη διάρκεια της πολυτάραχης κινητοποίησής τους κατά την οποία σε αρκετές περιπτώσεις κατάφεραν να αποκλείσουν αυτοκινητόδρομους και να αδρανοποιήσουν εργοστάσια (αφού δεν πήγαιναν εκεί οι πρώτες ύλες)», καθώς και «το ξύλο που έπεσε στις χωματερές, στα λεωφορεία και στα τρόλεϊ» – στο *ίδιο*, σελ. 7.

³²¹ Αφήγηση Γιώργου.

«τσοπεράδες» ως αλληγορία των καβαλάρηδων της Αποκάλυψης, ούτε και εξωτερικοί παρατηρητές, ως εκπρόσωποι της συμβατικής κοινωνίας, για να τους τρομοκρατήσουν οι πάνκηδες. Εδώ, τόσο ο νιόβγαλτος Γιώργος (που δεν γνώριζε τότε την χαρακτηριστική μορφή του «παλαίμαχου» Τζίμη) όσο και οι πιο έμπειροι σχηματίζουν μία μάζα, τη σκηνή, και «διαβάζουν» ένα κείμενο (το «τραγούδι I-5»), το οποίο κοινοποιεί το νόημα που επιθυμεί να παράξει η νέα πανκ ταυτότητα. Σαν να μην έφτανε αυτό –δηλαδή η ακρόαση των στίχων και των μηνυμάτων–, από τα σπλάχνα της μάζας-σκηνής πετιέται ο Τζίμης και, σαν λαϊκός ρήτορας-αγκιτάτορας των μπολσεβίκων ή καλύτερα των wobblies, αρπάζει το μικρόφωνο και λέει πώς δεν αρκεί να τραγουδά κανείς για ένα ζήτημα αλλά πρέπει και αντικειμενικά να πράττει αναλόγως και συνεπώς. Σαν να έλεγε ότι πρέπει η σκηνή να μεταβεί από την ιδεολογία-εικόνα (η οποία συγκροτείται σε φανταστικό επίπεδο με την ακρόαση και την κατανάλωση των πανκ τεχνουργημάτων) στην ιδεολογία-πράξη (η οποία τοποθετείται αυστηρά στο επίπεδο της αντικειμενικής πραγματικότητας).

Βέβαια, υπάρχει και το δεύτερο επίπεδο αφήγησης, εκείνο του *μηνύματος* του πανκ τελετουργικού, που αναδύεται από τους στίχους του συγκεκριμένου τραγουδιού (οι οποίοι παραλείπονται, ως ευκόλως εννοούμενοι μεταξύ των μελών της σκηνής): Και εδώ, η αφηγηθείσα ιστορία –μια ιστορία μέσα στην ιστορία– δεν ταιριάζει θεματικά με το μετακαταστροφικό τοπίο που σκιαγραφούν τα πρώτα πανκ τραγούδια (σαν τον «Επιθανάτιο Ρόγχο»), ούτε αναλώνεται σε γενικόλογες αναπαραστάσεις «διεργασιών κοινωνικής ανατροπής» (όπως η αναφερόμενη παραπάνω «Απόφαση»). Εδώ, το τραγούδι παρουσιάζει ένα *συγκεκριμένο πρόβλημα*, εκείνο της στρατιωτικής θητείας, το οποίο την εποχή που αναφερόμαστε δεν απασχολεί μόνο τους πανκς και τους επίλοιπους «παραμεθόριους» των Εξαρχείων αλλά ολόκληρη την κοινωνία.³²²

Τέλος, σε επίπεδο αφηγητή, παρατηρούμε πως όλο το τελετουργικό –το μήνυμα του τραγουδιού και η ενδυνάμωσή του από τον αυτοσχέδιο λαϊκό ρήτορα, ο οποίος εκφράζει τα νέα δεδομένα για την κατοχή υποπολιτισμικού κεφαλαίου– μετατρέπεται σε *κοσμοαντίληψη* για το υποκείμενο-αφηγητή. Και τη στιγμή που και

³²² Ιστορικά-χρονολογικά βρισκόμαστε στη δύση του «Κινήματος για το Στρατό» με τις «επιτροπές στρατιωτών» και τις «επιτροπές πολιτών», τους ένστολους με τα καλυμμένα πρόσωπα που συμμετέχουν στις πορείες του Πολυτεχνείου, την έκδοση του περιοδικού *Το Χακί*, το ζήτημα των «αυτοκτονιών στο στρατό» που καλύπτεται εκτενώς από τον επίσημο Τύπο, την αντιρρητική αρθρογραφία του κοινωνιολόγου Β. Φίλια (και άλλων κορυφαίων διανοούμενων της εποχής) που βλέπει πίσω από τα γεγονότα μερικά «μαμμόθρεφτα», κ.λπ – Βλ. Γ. Αγγελόπουλος – Ν. Ροτζώκος, «Το “Κίνημα για τον Στρατό” τη δεκαετία του 1980: Πολιτικές, ιδεολογικές και οργανωτικές διαστάσεις», στο Καραμανωλάκης – Ολυμπίτου – Παπαθανασίου, Ι., *Η Ελληνική Νεολαία στον 20^ο αιώνα...*, ό.π., σ.σ. 345-368 και Π. Παναγιωτόπουλος – Π. Αμπατζής, «Νεολαία και στρατιωτική θητεία 1980-1987. Υποκειμενικότητα και εκδημοκρατισμός των θεσμών στην κοινωνία της επιθυμίας», στο *ίδιο.*, σ.σ. 369-375. Για το ζήτημα της θητείας, οι Panx Romana τραγουδούσαν τα εξής: «Βουβό ανθρώπακι μελαγχολικό / βγήκες ζωντανό απ’ το στρατό / μ’ ένα τρελό-τρελό χαρτί / σ’ εμένα ανήκει η ζωή / (...) Το πρώτο σου επάγγελμα / μάθε να σκοτώνεις / σε φέρετρο θάψε δυο χρόνια νιότης / I-5 απολυτήριο: λύση, στο σκοτάδι φως / ψυχικά νοσήματα: η απάντηση στο στρατό» – «Αντιρρησίες Συνείδησης – I5» από το *Παιδιά στα Όπλα* (LP, Wipe-Out 1987).

εκείνος αντιμετωπίζει αντικειμενικά το πρόβλημα της στρατιωτικής θητείας, επιλέγει να τηρήσει *συνεπή στάση* σε όσα επιτάσσει η «ιδεολογία» της σκηνής: να πάρει «I-5» και να *μη προδώσει* την ίδια τη βιωμένη εμπειρία του.

Το ερμηνευτικό σχήμα που υπονοείται, λοιπόν, στα παραπάνω είναι το εξής: Με την εγκατάστασή τους στα Εξάρχεια οι πανκς επηρεάζονται από τις δράσεις και τις πολιτικές αντιλήψεις που κυκλοφορούν στην περιοχή, και πολιτικοποιούνται και οι ίδιοι. Αναπαριστούν, δηλαδή, τους εαυτούς τους ως φορείς «διεργασιών κοινωνικής ανατροπής» έναντι μιας *ηγεμονίας* (για να αναποδογυρίσουμε το γκραμισιανό σχήμα), η οποία εκφράζεται από το κράτος και τους θεσμούς του – στη συγκεκριμένη περίπτωση τις δυνάμεις καταστολής και τον στρατό/θητεία.³²³ Φυσικά, ο οξυδερκής αναγνώστης θα εγείρει σοβαρές αντιρρήσεις: Ποιες είναι οι «δράσεις και οι πολιτικές απόψεις» που κυριαρχούν στα Εξάρχεια; Είναι αυτός ο χώρος τόσο ομοιογενής, αλλά και ιστορικά στατικός, ώστε να παραλείψουμε την κίνηση, τις διεργασίες και τις λεπτομέρειες για την –έστω μόνο πολιτική– ταυτότητά του; Έγιναν όλ' αυτά ερήμην των ευρύτερων κοινωνικών διεργασιών; Και, τελικά, γιατί να ασχολούμαστε με ένα τόσο «κλειστό κύκλωμα», το οποίο δεν εγγράφεται πουθενά αλλού παρά μόνο στην περιπτωσιολογική μικροϊστορία μιας περιοχής του αστικού κέντρου, που απλώνεται σε έκταση μερικών οικοδομικών τετραγώνων;

Σε ένα αναδρομικά γραμμένο αφιέρωμα στο «κράτος των Εξαρχείων», η δημοσιογραφική ομάδα του «Ιού» ανάγει –ιστορικά– τη φυσιογνωμία της περιοχής στις περιπέτειες της Αριστεράς («από την Αντίσταση και τα Δεκεμβριανά, στις κινητοποιήσεις του “1-1-4” και τα αντιδικτατορικά “στέκια”»), στις «πολιτικοϊδεολογικές ζυμώσεις και διεργασίες» της Μεταπολίτευσης, όπου συστεγάζονται και συμβιώνουν «γραφεία οργανώσεων, έντυπα, εκδοτικοί οίκοι και μπαράκια» και όπου τα δυτικοευρωπαϊκής προέλευσης κοινωνικοπολιτικά ρεύματα γίνονται θέμα συζήτησης και μερικής αφομοίωσης. Από τις αρχές της δεκαετίας του '80, θα κατασκευαστεί η εικόνα των Εξαρχείων ως «χώρου “παρanoiμίας”, “παρακμής” και “διαφθοράς”» (μέσω της τηλεοπτικής αναπαράστασης στο σήριαλ *Κάθοδος*³²⁴). Θα λέγαμε ότι πρόκειται για μια διαδικασία υποκινούμενου –από τα ΜΜΕ– «ηθικού πανικού», που κορυφώθηκε το 1984 με την εκκίνηση των «επιχειρήσεων Αρετή», η οποία είχε σαν κύριο στόχο τους πανκς.³²⁵ Οι δυνάμεις της

³²³ Στα τραγούδια των νεανικών υποπολιτισμών, η αστυνομία αναπαρίσταται σταθερά ως ο πιο εχθρικός θεσμός του κράτους απέναντι στη νεολαία – βλ. Γ. Κολοβός, «Ξύλο... μετά μουσικής – Η εικόνα της αστυνομίας στο ελληνικό ροκ, το πανκ και το χιπ-χοπ», *Echo & Artis* 8 (Αύγουστος 2002), σ.σ. 70-74.

³²⁴ Για το σήριαλ, βλ. Σ. Βαλούκος, *Η Ελληνική Τηλεόραση: Οδηγός Τηλεοπτικών Σειρών 1967-1998*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1998, σ.σ. 113-114.

³²⁵ Έως τότε εξόφθαλμες ενδείξεις της κοινωνικής παθογένειας αλλά και αντικείμενα «συναισθηματικής ταύτισης» με το «περιθώριο» ήταν μάλλον οι «χούλιγκανς» και οι «καμικάζι» – βλ. από τη μία το Γεράσιμος Ζαμπέλης, *Χούλιγκανς & Καμικάζι: Ένα Καντό Κοινωνικό Πρόβλημα*, Αθήνα: Φωτοδότες, 1990, όπου ο συγγραφέας –ο οποίος εκφράζει τον κόσμο της Εκκλησίας– συνοψίζει όλες αυτές τις αναπαραστάσεις, και από

νεοσύστατης (μετά την ενοποίηση Αστυνομίας Πόλεων και Χωροφυλακής) ΕΛ.ΑΣ –η διοίκηση της οποίας αντιμετωπίζει την εκκαθάριση των Εξαρχείων ως «test-drive», κατά τον Ιό, για τις επιχειρησιακές δυνατότητες του νέου σώματος– συλλαμβάνουν τους νέους που παρεπιδημούν γύρω από την πλατεία με κριτήρια εμφάνισης. Απέναντι σε αυτή την «επιχειρησιακή λογική», οι πανκς «με τα μαλλιά κομμένα σαν βούρτσα, βαμμένα συχνά σε διάφορα χρώματα» δεν μπορούν παρά να αποτελέσουν τον πιο ευδιάκριτο στόχο.

2.3.3 Οι πανκς ως πρωταγωνιστές στη μικροϊστορία των Εξαρχείων

Ειδικό ρόλο σε αυτό το σκηνικό έπαιξε και το επεισόδιο που καταγράφηκε στη μνήμη των περισσότερων αφηγητών της πρώτης και της δεύτερης γενιάς της αθηναϊκής σκηνής, ως «η νύχτα των πανκς» (από τη διάθλαση ενός τίτλου σε εφημερίδα της εποχής): Στις 25/10/1984 μια ομάδα πάνκηδων προσπάθησε να πραγματοποιήσει στο Πολυτεχνείο συναυλία «ενάντια στην κρατική καταστολή» και συγκρούστηκε με την ομάδα περιφρούρησης της ΚΝΕ/Πανσπουδαστικής. Υπήρξαν τραυματισμοί, φωτιές, ρίψεις μολότωφ και τις επόμενες μέρες ο Τύπος αναζωπύρωσε τη διαδικασία «ηθικού πανικού»: «Με κουκούλες και ρόπαλα στο Πολυτεχνείο και τα Εξάρχεια. Τρομοκρατία “πανκ”: Προκαλούν, πυρπολούν, καταστρέφουν», «Πανκς μαινόμενοι με μολότωφ: Έκαψαν το Πολυτεχνείο», «Πανκς: έρευνα σ’ ένα εκρηκτικό φαινόμενο – “Βία γιατί έτσι”».³²⁶ Το συγκεκριμένο επεισόδιο, οι πολιτικές ομάδες που δραστηριοποιούνται στον «χώρο» θα το διαβάσουν κατά το δοκούν: Η *Ρήξη* θα γράψει περί «ΠΑΣΟΚ ενάντια στη νεολαία», στην οποία θα συμπεριλάβει και ευρύτερες ομαδοποιήσεις (όπως φοιτητές και μοτοσικλετιστές), ενώ θα ξεσπαθώσει εναντίον των «ΚΝΑΤ», παρουσιάζοντας τις περιφρουρήσεις της ΚΝΕ ως το «μακρύ χέρι της (κρατικής) καταστολής».³²⁷

την άλλη το «χιτ» της εποχής «Ο Κουρσάρος» («με καράβι τη μοτοσικλέτα / παντιέρα το μπουφάν το πλαστικό / από τις τρεις και δέκα σκοτωμένος») στο Β. Παπακωνσταντίνου, *Φοβάμαι* (LP, Μίνος 1982). Στην περίπτωση των πανκς στα Εξάρχεια, ο Ιός αναφέρει ως εναρκτήριο λάκτισμα για τις «επιχειρήσεις Αρετή» ένα εκτενές ρεπορτάζ με τίτλο «Και τώρα οι... “Σιού”. Εξάρχεια: Μετά τα ναρκωτικά και τους αναρχικούς ήρθαν οι πανκς με τα ξυρισμένα κεφάλια» (*Έθνος* 14/07/1984). Εκεί η συντάκτρια θέτει επιτακτικά το ζήτημα της εκκαθάρισης της περιοχής από τους «περιθωριακούς» μεταφέροντας ανάλογα αιτήματα ντόπιων κατοίκων και επιχειρηματιών τα οποία αποτυπώνονται με τρόπο που συγκινεί τον (μέσο) αναγνώστη. Για την «επιχείρηση Αρετή», βλ. το αντίστοιχο λήμμα στο Β. Βαμβακάς – Π. Παναγιωτόπουλος (Επ.), *Η Ελλάδα στη Δεκαετία του '80*, ό.π., σ.σ. 201-204. Για το ρόλο των ΜΜΕ στην κατασκευή της μεταπολιτευτικής συναίνεσης και στον ορισμό (και περιοδικό επανορισμό) του «κοινού εσωτερικού εχθρού» της «κοινωνικής ειρήνης», βλ. Μ. Λογοθέτη, «Η κατασκευή της συναίνεσης στη Μεταπολίτευση: Καταστέλλοντας την κατάληψη του Πολυτεχνείου το '95» στο Ν. Δεμερτζής (Επ.), *Η Πολιτική Επικοινωνία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Παπαζήσης, 2002, σ.σ. 291-303.

³²⁶ Πρόκειται για πρωτοσέλιδα από τις εφημερίδες: *Το Βήμα* 26/10/1984, *Ελευθεροτυπία* 26/10/1984, *Ελευθεροτυπία* 27/10/1984.

³²⁷ Βλ. *Ρήξη* 16 (Φθινόπωρο 1984), σ.σ. 33-38. Η *Αρένα*, χωρίς να κατονομάζει την ΚΝΕ (επειδή ίσως φοβάται μήπως προκαλέσει μια δυναμική απεπίθεση) θέτει το ζήτημα του ελέγχου των πανεπιστημιακών κτηρίων, όπου αναρχικοί και πανκς διοργανώνουν τις εκδηλώσεις τους: «Αυτοί έχουν τα πάντα στα χέρια τους, τα πανεπιστήμια τα θεωρούν δικά τους και τελικά θα χρειάζεται να κάνουμε αίτηση μαζί με πιστοποιητικό φρονιμάτων για να πάρουμε μια αίθουσα για μια συναυλία-συνέδριο ή διάλεξη» – βλ. *Αρένα* 1 (Νοέμβρης 1984), σελ. 3.

Επί δύο χρόνια λοιπόν, τα Εξάρχεια βρέθηκαν σε «εμπόλεμη κατάσταση», με τους πιο συγκρουσιακούς από τους παρεπιδημούντες νεολαίους να επιδίδονται σε έναν αστικού τύπου «hit and run» ανταρτοπόλεμο. Σε αυτό το πλαίσιο πραγματοποιήθηκε η πρώτη κατάληψη του Χημείου (09-13/05/1985), με αφορμή την απαγόρευση μιας συγκέντρωσης διαμαρτυρίας για τις «επιχειρήσεις Αρετή» στην πλατεία Εξαρχείων. Και τα γεγονότα κορυφώθηκαν τραγικά, με τη δολοφονία του δεκαπεντάχρονου Μιχάλη Καλτεζά από αστυνομικό στην οδό Στουρνάρη, ακριβώς στην επέτειο της εξέγερσης του Πολυτεχνείου (17/11/1985).³²⁸ Ως επωδός, αυθημερόν άρχισε η δεύτερη κατάληψη του Χημείου, το οποίο εκκενώθηκε την επομένη «με επέμβαση των ΜΑΤ και της ΕΚΑΜ». Μάλιστα, μεταξύ των συλληφθέντων υπήρχαν και αρκετοί πανκς. Έτσι άρχισε η «απείρως μαζικότερη κατάληψη του ΕΜΠ απ' την εξωκοινοβουλευτική αριστερά, με οδομαχίες και χρήση δακρυγόνων».³²⁹

Φυσικά, η δολοφονία Καλτεζά δεν αποτελεί απλή εγγραφή στο «βιβλίο των θυμάτων της κρατικής καταστολής».³³⁰ Αποτελεί και εμβληματικό ιστορικό γεγονός που καταγράφηκε στη μνήμη ολόκληρης τη γενιάς των πολιτικοποιημένων εφήβων της εποχής:

[Για μας η φάση με τον Καλτεζά] ήτανε καταλύτης. Δηλαδή, ας πούμε, άλλαξε τις ζωές πολλών ανθρώπων!³³¹

Για τους περισσότερους πανκς –αλλά και για μεγάλη μερίδα της ευρύτερης νεολαίας της εποχής–, ο Καλτεζάς ήταν συνομήλικος, γι' αυτό και ταυτίστηκαν μαζί του. Όπως ακριβώς ταυτίστηκαν οι νέοι των ταραχών του «Δεκέμβρη» 2008 με τον δεκαπεντάχρονο δολοφονηθέντα Αλέξανδρο Γρηγορόπουλο.³³² Είναι, όμως, επαρκής η καταγραφή της ανάμιξης και της συμβίωσης όλων αυτών των νεανικών ομάδων στο συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο, με μοναδικό κριτήριο τα γεγονότα της Ιστορίας, όσο δραματικά κι αν είναι αυτά; Αν μη τι άλλο, ακόμα και η μικροϊστορία

³²⁸ Για τη δολοφονία Καλτεζά βλ. το αντίστοιχο λήμμα στο Βαμβακάς – Παναγιωτόπουλος, ό.π.

³²⁹ Ο Ιός, «Εξάρχεια 1984-2007: Η ιστορία ενός “ψευδοκράτους”», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* 13/05/2007. Για μια καταγραφή του κλίματος κατά τη διάρκεια των «επιχειρήσεων Αρετή» από ένα μέλος της εφημερίδας *Αρένα* (εγκλιβωτισμένη στην ιστοριογραφική καταγραφή του όλου εγχειρήματος του εντύπου), βλ. Π. Καλαμαράς, «Πριν από 20 έτη», στο Στίνας, Α. – Καλαμαράς, Π., *Συζητώντας με την Κολλεκτίβα Αρένα (1985)*, Αθήνα: Άρθρο 46, 2005, σ.σ. 24-35. Στη μνήμη των δικών μου αφηγητών η περίοδος καταγράφεται κυρίως ως απαρίθμηση τραυματικών εμπειριών εξαιτίας της κάθε είδους κακοποίησης από τις δυνάμεις καταστολής.

³³⁰ Για το πρώτο (ίσως) κεφάλαιο αυτού του «βιβλίου» και για τον τρόπο εγγραφής τέτοιων περιστατικών στη συλλογική μνήμη βλ. Α. Μπουτζουβή, «Μηχανισμοί και φορείς κατασκευής της επιλεκτικής μνήμης. Η περίπτωση του Σωτήρη Πέτρουλα», στο Καραμανωλάκης – Ολυμπίτου – Παπαθανασίου, *Η Ελληνική Νεολαία στον 20^ο αιώνα...*, ό.π., σ.σ. 100-116.

³³¹ Αφήγηση Ντίνας.

³³² Η δολοφονία Καλτεζά καταγράφεται φυσικά στα πανκ τραγούδια. Ενδεικτικά παραπέμπω στο «Αίμα στους Δρόμους» από το Αντίδραση, *Αντίδραση (7^η)*, Wipe Out 1989) το οποίο «αφιερώνεται στον “κύριο” Μελλίστα (αθώς)» και στο «.38» από το Αδιέξοδο, .38 (LP, Enigma 1986), όπου «.38» είναι το διαμέτρημα της σφαίρας που αφαίρεσε τη ζωή από τον άτυχο νέο.

των Εξαρχείων δεν συντίθεται πάντα με συγκρουσιακούς όρους, αφού διαθέτει, και η ίδια, τη δική της –έστω λιγότερη εντυπωσιακή– καθημερινότητα.

2.3.4 Μπαρ, στέκια, «πανκ πικ-νικ», συμπεριφορές: Η αλληλεπίδραση των πανκς στα «αόρατα δίκτυα του καθημερινού βίου» των Εξαρχείων

Απλά, θέλω να σου πω ότι [στα Εξάρχεια] γινόντουσαν τόσα πολλά πράγματα... Ο Πήγασος, καταρχήν, ήτανε το μαγαζί στο οποίο, ρε παιδί μου, μαθευόντουσαν τα πάντα. Τα ήξερες όλα, ό,τι γίνεται. Πώς να στο πω δηλαδή; Ήταν πύργος που έβλεπε τα πάντα από κει μέσα. Άλλωστε στα Εξάρχεια, όχι μόνο εκεί, σε οποιοδήποτε μαγαζί και να ήσουνα μάθαινες τα πάντα. (...) Ούτε κινητά τηλέφωνα υπήρχαν [τότε] ούτε τίποτα, μα δεν υπήρχε ένα μέρος στο οποίο να γίνει κάτι, στα Εξάρχεια, και να μην μαθευτεί στα υπόλοιπα μαγαζιά. Το ξέραμε όλοι, σε χρόνο ρεκόρ! Δηλαδή τα μηνύματα [των κινητών] δεν ξέρω αν φτάνουν πιο γρήγορα και αν κάπου δεν υπάρχει και σήμα, τελείωσε! Δεν φτάνει το μήνυμα. Τότε φτάνανε όντως τα μηνύματα!³³³

Στην πραγματικότητα, η ιστορία των πάνκηδων στα Εξάρχεια είναι λιγότερο «επική». Είναι μια ιστορία «συμποτική», που καταγράφεται με την εναλλαγή ονομάτων μπαρ: Πήγασος (που μετονομάστηκε σε Φαέθων), Βιτόφσκι, Άλλοθι, Iris, Αλιγάτορας, Elephant, Οκτάνα...³³⁴ Αυτή η ιστορία δεν θα πρέπει, όμως, να εκληφθεί ως απλή παράθεση της διαδρομής των υποκειμένων μέσα στον γεωγραφικό χώρο που πλέον τους καθορίζει – και τον καθορίζουν ταυτόχρονα. Επίσης, δεν θα πρέπει να υιοθετήσουμε την οπτική της λαογραφικής παρατήρησης, ούτε να εμείνουμε στην απλή περιγραφή της ανθρωπογεωγραφίας. Τέλος, δεν θα πρέπει να εξετάσουμε την παρουσία των πανκς στα Εξάρχεια με αυστηρούς όρους πολιτικής τοποθέτησης και δράσης.

Ο κοινωνιολόγος Alberto Melucci, μελετώντας τις «καινούργιες συγκρούσεις» στις οποίες εμπλέκονται τα σύγχρονα κινήματα, τονίζει ότι αυτά «δεν θα έπρεπε να οριοθετούνται στο φανερό επίπεδο της δημόσιας παρουσίας τους», γιατί «οι ρίζες και οι βαθιές αιτίες της δράσης τους είναι κρυμμένες στα υπόγεια δίκτυα όπου ό,τι γίνεται έκδηλο με τη δημόσια κινητοποίηση ήταν ήδη παρόν, ήδη δομημένο». Προσανατολίζει, δηλαδή, την έρευνα στα «αόρατα δίκτυα του καθημερινού βίου». Θεωρεί απαραίτητη την αναφορά «μιας ενδοχώρας όπου υφίστανται επεξεργασία οι κουλτούρες που φανερώνονται στις ευκρινείς μορφές δράσης»: «Η συλλογική δράση δεν αρχίζει στις πολιτικές οργανώσεις, αλλά στις ομάδες, στα άτυπα δίκτυα ατόμων που συνδέονται μεταξύ τους», εκεί δηλαδή που συγκροτούνται «τα εργαστήρια όπου παράγονται οι γλώσσες και οι γραμματικές της αλλαγής».³³⁵ Δεν εννοώ ότι οι πανκς ή η σκηνή πανκ αποτελούν «κίνημα». Ωστόσο, όπως καταγράφεται ιστορικά,

³³³ Αφήγηση Τζίμη.

³³⁴ Ο Maisonneuve ορίζει τον *συμποσιασμό* (convivialité) ως «μια μέριμνα για εγκάρδια και θερμή σχέση ανάμεσα στα άτομα και τις ομάδες»: J. Maisonneuve, *Οι Τελετουργικές Πράξεις*, ό.π., σελ. 92.

³³⁵ A. Melucci, *Κουλτούρες στο Παιχνίδι: Διαφορές για να Συμβιώσουμε*, Αθήνα: Gutenberg, 2002, σ.σ. 108-111.

υπάρχουν συγκρούσεις – ή τελοσπάντων, θα εμφανιστούν στην πλήρη έκφρασή τους λίγο αργότερα. Από τις αρχές της δεκαετίας του '80, λοιπόν, πρέπει να υφίσταται, ή να συγκροτείται, ένα «κίνημα» με πλαίσιο αναφοράς τα Εξάρχεια, το οποίο έγινε κοινωνικά ορατό σε μια σειρά συγκρουσιακών επεισοδίων, όπως η κατάληψη του Πολυτεχνείου το 1990, η κατάληψη του 1995 και τα γεγονότα του Δεκέμβρη του 2008. Αφήνοντας, όμως, κατά μέρος την ιστοριογραφία των θεαματικών μορφών δράσης του συγκεκριμένου κινήματος, θα επικεντρώσουμε σε αυτή την άορατη «ενδοχώρα», όπου παράγονται οι «γλώσσες και οι γραμματικές» του. Όπως διευκρίνισα από την αρχή, δεν αναφέρομαι στη σκηνή του πανκ καθαυτή, αλλά στο ευρύτερο πλαίσιο στο οποίο αυτή εντάσσεται και στο οποίο η ίδια θεωρεί ότι υπάγεται – παρακάτω θα εξετάσουμε πώς.

Οι αυτοπροσωπογραφίες των πάνκηδων της γενιάς των μέσων της δεκαετίας του '80 ξεκινούν από τη γειτονιά τους. Κι εκεί, ο καθημερινός τους βίος χωροθετείται σε στέκια όπως το καφενείο *Ελλάς* στο Παγκράτι, η Φωκίωνος ή το (καφέ μπαρ) *Doors* στην Ηλιούπολη. Πρόκειται για μια φάση στην αφήγηση ζωής, η οποία τοποθετείται –κατά κανόνα– χρονικά στην «εποχή του σχολείου» (ή λίγο αργότερα) και ώσπου οι αφηγητές να «κατέβουν στα Εξάρχεια». Δηλαδή, θα πρέπει να έχουμε κατά νου ότι ναι μεν η πρώτη συμπαγής παρέα των πανκς μετακινήθηκε στα Εξάρχεια από την Πλάκα –με στάσεις στην Κλαυθμώνος και στα Προπύλαια– στα τέλη του 1984, αλλά, έκτοτε, άτομα και παρέες που άρχισαν να εντάσσονται στην υποκουλτούρα –αρχικά στις γειτονιές τους–, συνέρρεαν *κατά κύματα* στο «κέντρο του πανκ», το οποίο αντιπροσώπευε η περιοχή των Εξαρχείων. Αυτή τη διαδικασία παρουσιάζει ο Τάκης, ο οποίος από την περιοχή του Βύρωνα και του Παγκρατίου, κατέληξε στα Εξάρχεια:

Το [καφενείο] *Ελλάς* ήτανε... το επόμενο κομμάτι μετά το σχολείο. Κι εκεί μαζευόντανε, ας πούμε, όλα τα σχετικά άτομα απ' όλες τις γύρω περιοχές, δηλαδή από νότια κι ανατολικά μέρη της Αθήνας. Ήτανε σημείο συνάντησης για πολύ και διαφορετικό κόσμο. Δηλαδή θά 'βλεπες και όλες τις [υποπολιτισμικές] ομάδες που υπήρχανε τότε, θυμάσαι; Ροκαμπίληδες, φρικιά, πάνκηδες, μεταλλάδες και τέτοια. Κι εκεί ήτανε ένα μέρος που μπορούσανε όλοι αυτοί να βρεθούνε. Και παίζανε και πολλές παρέες αναμεταξύ, ας πούμε, απ' τις διάφορες κλίκες που είχανε δημιουργηθεί. Ήτανε διαφορετικός κόσμος και ποτέ δεν έπαιζαν φασίστες. Παρόλο που [οι φασίστες σκίνχεντς] ήτανε παρακάτω, στο *Bright Shoe*, δεν ανεβήκανε ποτέ [στο *Ελλάς*] μόνο για καυγά.

Εντάξει, στο *Ελλάς* [ήταν] πιο σκληρά τα πράγματα γιατί είχε και άλλου είδους αλητεία: πιο πολλά ναρκωτικά, κλέφτες, τέτοια... Που εντάξει, εμείς δεν είχαμε, ας πούμε, τόσο αυτή την κουλτούρα: Το να κλέψουμε κάποιον για να βγάλουμε λεφτά και τέτοια. Εκεί παίζαν όλα αυτά: οι κλέφτες, κλεπταποδόχοι, ναρκωτικά σκληρά, ξέρω 'γω και τέτοια. Εκεί αρχίσανε και κάποιοι από μας ήδη να φεύγουνε, να καθαλάνε, ας πούμε, το τρένο και να πηγαίνουν εκεί που πήγανε. Ωραίο το *Ελλάς*! [*Γέλια*] Ωραίο, πολύ ωραίο! Όλη η φάση εκεί όπως ήτανε.

Τώρα, με το *Ελλάς* παράλληλα, ήτανε πάλι εκεί Εξάρχεια, αυτά τα *Άλλοθι* και τέτοια [που] πηγαίναμε. [Εκεί] ξεκινήσαμε αυτό το κομμάτι που μας έφερε και πιο κοντά στον πολιτικό χώρο του... [αναρχισμού].

Γιατί εντάξει, υπήρχε και μια φιλία, έτσι μια κοινή αποδοχή και από τους πάνκηδες προς τους αναρχικούς και από τους αναρχικούς προς τους πάνκηδες. Παρόλο που οι πάνκηδες τότε ήταν «χάος, καμιά ελπίδα» και «destroy» και τίποτα – «no future». Μόνο οργή, δηλαδή τίποτα [άλλο] – καμιά πρόταση, ξέρω 'γω, για κάτι καλύτερο. Αλλά υπήρχε μια συμπάθεια με τον υπόλοιπο χώρο, γιατί τότε ήδη ήταν τα παιδιά που ήταν πιο ώριμα από εμάς, είχαν παρακολουθήσει έτσι κινήματα καταληψιακά [και] τέτοια στην Ευρώπη που είχαν προηγηθεί και, εντάξει, είχαν μεταφέρει κάποια πράγματα εδώ. Ξεκινήσανε να γίνονται οι καταλήψεις – ξέρω 'γω, αυτή που είχε γίνει στη *Χαριλάου Τρικούπη*, μετά στη *Δροσσοπούλου*. Που εντάξει, δεν ήταν να πεις πανκ καταλήψεις, αλλά πάντα υπήρχανε και πάνκηδες μέσα και υπήρχε συμμετοχή πλέον στον κοινωνικό χώρο.

Σιγά-σιγά ο κόσμος πλήθαινε. Τα καινούργια παιδιά αρχίσανε να κάνουν καινούργια πραγματάκια: Έγινε η *Amalias*, που ήτανε πανκ κατάληψη, κατεξοχήν ας πούμε – δεν υπήρχε [πριν κάτι παρόμοιο]. Και άρχισε να παίζει και το κομμάτι αυτό του «κάνε μόνος σου πράγματα»: Δηλαδή συναυλίες που διοργανωνόντουσαν [από εμάς] ή εκδηλώσεις ή ο,τιδήποτε. Μέχρι και πικ-νικ – θυμάσαι; – και αγώνες ποδοσφαίρου και τέτοια, που είχαν σαν φάση, ας πούμε, τη διασκέδαση αλλά με σκοπό να μαζέψουνε κόσμο που έχουνε κοινά πολιτικά και κοινωνικά ενδιαφέροντα και να λειτουργήσουνε [όλοι μαζί] στον ίδιο χώρο χωρίς κέρδος, χωρίς...³³⁶

Η παραπάνω αφήγηση δίνει μια τυπική εικόνα της «καθόδου στα Εξάρχεια». Η αρχική μορφή της υποπολιτισμικής ταυτότητας συγκροτείται στην γειτονιά τού καθενός, εκεί όπου πραγματοποιείται και η ένταξη στην πρώτη υποπολιτισμική παρέα – συνήθως σε κάποιο στέκι, όπου συνυπάρχουν με παρέες από άλλες υποκουλτούρες. Στην περίπτωση του Τάκη, αυτό το σκηνικό εκτυλίσσεται στο *Ελλάς* της πλατείας Πλαστήρα, ενώ στην περίπτωση του Γιώργου –ο οποίος ανήκει στην ίδια γενιά–, στα «πάνω *Goody's*» της Φωκίωνος. Εκεί εξυφαινονται και οι πρώτες διακρίσεις μεταξύ των υποπολιτισμικών ομάδων με όρους πολιτικούς: οι σκίνχεντς (οι οποίοι είναι φασίστες) πάνε στο *Bright Shoe*, ένα αναψυκτήριο σε απόσταση αναπνοής από το *Ελλάς* (όπου μαζεύονται όλοι όσοι δεν είναι φασίστες), ενώ στην Κυψέλη οι σκίνχεντς και «κάτι *psychobillies*» (οι φασίστες της περιοχής) στα «κάτω *Goody's*» με όλους τους υπόλοιπους (χεβιμεταλλάδες, πάνκηδες – τους αντιφασίστες) να πηγαίνουν στα «πάνω *Goody's*».

Η τοπική παρέα των πανκς κατεβαίνει στα Εξάρχεια, γιατί εκεί γινόντουσαν οι συναυλίες και οι άλλες εκδηλώσεις της πανκ σκηνης – όπως το «πανκ πικ-νικ» του Στρέφη που περιγράφει ο Γιώργος. Ταυτόχρονα, έρχονται σε επαφή με ένα πλήρες δίκτυο υποδομών που είναι σε θέση να υποστηρίξει τη διεξαγωγή των υποπολιτισμικών τελεουργικών. Στα Εξάρχεια, οι πανκς μαθαίνουν μια εντελώς νέα ορολογία, με πρώτη λέξη την «κατάληψη». Εντάσσονται, δηλαδή, στην αόρατη «ενδοχώρα» όπου παράγονται οι «γλώσσες και οι γραμματικές» του «κινήματος» που έχει εκκολαφθεί στα Εξάρχεια. Η πλατεία Εξαρχείων και τα περίξ της βιώνεται από τους πανκς ως ΠΑΖ όπου κυριαρχούν ξεκάθαρα νοήματα: εχθροί είναι οι δυνάμεις καταστολής και σύμμαχοι οι αντιεξουσιαστές. Πραγματικοί, όμως, φίλοι –οι

³³⁶ Αφήγηση Τάκη.

μόνοι που αξίζουν να γίνουν αδελφοποιοί— είναι οι *καταληψίες*. Είναι εκείνοι που μπορούν να προσφέρουν υποδομές για τη διοργάνωση συναυλιών –όπως η «υπόγα της *Χαριλάου Τρικούπη*» που περιγράφει ο Γιώργος–, αλλά και στέγη σε εκείνους που επιθυμούν να απομακρυνθούν από την οικογενειακή εστία, αναζητώντας άλλα μοντέλα ζωής και συμβίωσης. Μάλιστα, η ζωή σε μια κατάληψη θα μπορούσε να θεωρηθεί πραγματοποίηση του βαθύτερου νοήματος του πανκ: πραγματική «επανάσταση στην καθημερινή ζωή» και όχι πλέον «σημειολογικός ανταρτοπόλεμος».

2.3.5 Πανκς και καταληψίες

Σε ένα κείμενο που δημοσιεύτηκε στη *Ρήξη* με τίτλο «Εργατική Αυτονομία ή Κράκερς;», ο συντάκτης διαμαρτύρεται, επειδή η «αυτονομία αλά ελληνικά» δεν ακολουθεί τα πρότυπα της «αλά ιταλικά» εργατικής αυτονομίας, αλλά τα πρότυπα της έρχονται «από το Βορρά: Ολλανδία, δυτική Γερμανία, Ελβετία». Δηλαδή οι Έλληνες αυτόνομοι επηρεάστηκαν από την *αυτονομία των καταληψιών-«κράκερς»*. Πρόκειται για μια «αυτονομία που δεν είναι της [κοινωνικής] τάξης αλλά του νέου ή – πιο καταχρηστικά– του “κοινωνικού προλεταρίου”», η οποία, σύμφωνα με τον συντάκτη, πρέπει να αποκηρυχθεί, γιατί τελικά είναι «το ιδεολογικό άλλοθι ενός έσχατου υποκειμενισμού – που άλλωστε εκφράζεται όλα τα τελευταία χρόνια με την έκφραση “όπως τη βρίσκεις”».³³⁷

Σύμφωνα με τον George Katsiaficas, το «άορατο κίνημα» –αφού αρνείται να προσδιορίσει τι ακριβώς είναι– των Γερμανών «Autonomen» είχε ως στόχο την «ανατροπή της πολιτικής»: δηλαδή την «αποαποικιοποίηση της καθημερινής ζωής» και της κοινωνίας των πολιτών, και όχι την κατάκτηση της κρατικής εξουσίας. «Βασισμένα στην πολιτική σε πρώτο πρόσωπο και στην επιθυμία ύπαρξης συνθηκών άμεσης δημοκρατίας, αυτά τα κινήματα αντιτίθενται στον ψευδή οικουμενισμό ενός κέντρου ελέγχου, με την κάλυψη του οποίου, οι τερατώδεις κυβερνήσεις και εταιρείες προσπαθούν να επιβάλουν τη θέλησή τους». Έτσι, οι Autonomen επιχειρούν να «δημιουργήσουν χώρους ελευθερίας όπου οι αποφάσεις για τον αυτοκαθορισμό των ανθρώπων θα μπορούσαν να παίρνονται αυτόνομα και

³³⁷ *Ρήξη* 7 (11/1981), σ.σ. 57-61 – οι υπογραμμίσεις δικές μου. Στο εξής όταν αναφέρομαι στις καταλήψεις θα εννοώ τις «καταλήψεις στέγης». «Με την έννοια “καταλήψεις στέγης” αναφερόμαστε στις καταλήψεις εγκαταλελειμμένων κτηρίων που έχουν σαν σκοπό τη στέγαση και αφετέρου τη διαμόρφωση κοινωνικο-πολιτικών χώρων. Δεν μιλάμε για τις καταλήψεις υπηρεσιών, σχολείων ή εργοστασίων που λαμβάνουν χώρα πρόσκαιρα προκειμένου να ικανοποιηθεί κάποιο αίτημα» – βλ. Σούζας, ό.π., σελ. 4. Γενικά για το κίνημα των καταλήψεων στην Ευρώπη (Αμστερνταμ, Βερολίνο, Ζυρίχη, Λονδίνο), βλ. Καραμπελιάς κ.λπ., *Καταλήψεις Σπιτιών στη Δυτική Ευρώπη*, Αθήνα: Κομμούνα, χ.χ. Για την τυπολογία τους, με βάση τη γερμανική εμπειρία, βλ. Β. Τροβά, «Καταλήψεις Σπιτιών στη Δ. Γερμανία: Επεμβάσεις και εναλλακτικές πρακτικές», *Εφημερη Πόλη* 1 (1983), σ.σ. 50-55. Αυτά τα δύο ήταν διαθέσιμα προς μελέτη την εποχή που αρχίζει μια πραγματικά συγκροτημένη δράση από τους εγχώριους καταληψίες. Για τον σημερινό αναγνώστη χρήσιμη είναι η ιστοριογραφική σύνοψη του φαινομένου στο Σούζας, ό.π., σ.σ. 39-43.

να εφαρμόζονται άμεσα». Μεταθέτουν, δηλαδή, τη δράση τους στην καθημερινή ζωή: λύνουν το πρόβλημα της στέγασης καταλαμβάνοντας σπίτια όπου συγκροτούνται «κομμούνες, κινηματικά εστιατόρια και μπαρ στα οποία η “σκηνή” μπορεί να έχει το δικό της χώρο σε αντίθεση με τον εμπορευματοποιημένο κόσμο της μαζικής κουλτούρας».³³⁸

Φυσικά, θα ήταν αυθαίρετο να υποστηρίξει κανείς ότι η «Αυτονομία αλλά ελληνικά» πήρε τις διαστάσεις του κινήματος των *Autonomen* ή ότι οι Έλληνες αυτόνομοι απέκτησαν ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά με τους Γερμανούς ομοϊδεάτες τους. Όμως, τα βασικά ζητούμενα και οι επιθυμίες της Αυτονομίας μοιάζουν με κωδικοποίηση και συγκεκριμενοποίηση των επιθυμιών των πανκς, οι οποίες έως τότε παρέμεναν ακατέργαστες και ασυνάρτητες. Οι Αυτόνομοι εξέφραζαν με συγκεκριμένο τρόπο όλα όσα επιδίωκαν οι πανκς της Αθήνας αλλά δεν τα είχαν ακόμα συνειδητοποιήσει. Άλλωστε, δεν ήταν τυχαίο ότι το πανκ ήταν η αγαπημένη μουσική των Γερμανών Αυτόνομων – κι έμενε ν’ αποδειχθεί ότι στις καταλήψεις της Αθήνας θα ακουγόταν επίσης πανκ.³³⁹

Στα φυλλάδια με τους στίχους που μοίραζε το συγκρότημα Χαοτική Απειλή στις συναυλίες του, ως διεύθυνση επικοινωνίας αναγραφόταν το κατειλημμένο κτήριο της «Χαριλάου Τρικούπη 91 / Εξάρχεια / Αθήνα», όπου κατοικούσαν δύο μέλη του.³⁴⁰ Το συγκρότημα Κοινωνικά Απόβλητα; αφιέρωσε το μεγαλύτερο μέρος του εσωφύλλου του σινγκλ που κυκλοφόρησε το 1989 στο εγχείρημα μιας παρέας νέων να καταλάβουν ένα εγκαταλελειμμένο σπίτι στην οδό Ασκληπείου.³⁴¹ Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο, όμως, είναι η θέση που καταλαμβάνει στο εξής ο «καταληψιακός βίος» εντός των ιεραρχήσεων της σκηνής:

Εγώ μεσ’ στο μυαλό μου είχα μια ιεραρχία. Δεν ξέρω αν ίσχυε όντως, αλλά... Είχα μέσα στο μυαλό μου ότι, ας πούμε, «κοίταξε να δεις, εσύ», και ως πιο μικρός, «μπαίνεις μέσα σ’ έναν χώρο, ο οποίος ήδη έχει κάνει δέκα πράγματα ή δεν έχει κάνει δέκα πράγματα»... Αλλά, σ’ αυτό [το αίσθημα ιεραρχήσεων] έπαιζε ρόλο και ότι συναντιόμασταν ουσιαστικά σε καταλήψεις. Ήξερες δηλαδή ότι ο άλλος που μένει εκεί και ζει εκεί, ε, κάτι έχει κάνει για να ‘ναι εκεί. Δε μπορείς εσύ να πας με τον αέρα ότι είμαστε το ίδιο. Το είχα μέσα μου αυτό το πράγμα, ότι αυτός έχει φύγει από το σπίτι του, έχει... κοντραριστεί, ξέρω ‘γω, με την αστυνομία ή με οποιονδήποτε άλλο [και] είχε κάποιο συμφέρον γι’ αυτό το σπίτι. Και ζει μια ζωή την οποία έχει επιλέξει και την οποία εσύ πρώτα

³³⁸ Βλ. G. Katsiaficas, *Η Ανατροπή της Πολιτικής – Ευρωπαϊκά Αυτόνομα Κινήματα και η Αποαποικιοποίηση της Καθημερινής Ζωής*, Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2007 – οι αναφορές από τις σ.σ. 379, 36, 37 αντίστοιχα. Επίσης, για μια ιστοριογραφική αποτύπωση του κινήματος των *Autonomen* βλ. Geronimo, *Μπουρλότο και Φωτιά – Η Ιστορία των Γερμανών Αυτόνομων*, Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2001, σ.σ. 100-222.

³³⁹ Βλ. Katsiaficas, *ό.π.*, 146.

³⁴⁰ βλ. *Το Παπάρι* 6 (06/1989), σελ. 29. Για την κατάληψη της «ΧΤ 91» βλ. *Ρήξη* 21-22 (12/1985), σελ. 69. Για την ιστορία, η εν λόγω κατάληψη έγινε στις 05/11/1985 και διήρκεσε περίπου 5 χρόνια – βλ. Σούζας, *ό.π.*, σελ. 44. Ως προς τους αναβαθμούς με τους οποίους αναπαρίσταται η κατάληψη ως «στέγη» (και πρόκειται για την δεύτερη φορά στην οποία οι αφηγητές παρουσιάζουν τους εαυτούς τους σε κλειστό χώρο) διαφωτιστική είναι η αφήγηση του Τσουλούφη, ο οποίος χαρακτηρίζει τον εαυτό του «περιφερειακό» στις καταλήψεις επειδή δεν ήταν μόνιμος κάτοικος αλλά «τις υποστήριζε, πήγαινε εκεί πέρα, ήξερε τα παιδιά».

³⁴¹ Βλ. Κοινωνικά Απόβλητα; / *Eitolor Pots, Retous Metamodernous!* (7^η, Wipe Out 1989).

πρέπει να σεβαστείς... [Πρέπει να σεβαστείς] ότι μπαίνεις μέσα στο χώρο του και μετά να το παίζεις μάγκας ή πάνκης ή ο,τιδήποτε. Οπότε μέσα στο μυαλό μου εγώ πάντα είχα σε μεγαλύτερη εκτίμηση άτομα [που έμεναν σε καταλήψεις] όπως π.χ. «Αλκιβιάδης», «Αηδόνης», Τζίμης, Θανάσης. Τους έβλεπα όμως ότι και η συμπεριφορά τους ήταν εντάξει...³⁴²

Δηλαδή, ο «καταληψιακός βίος» αντικατοπτρίζει –σε αποκρυσταλλωμένη και αντικειμενική μορφή– τις νέες προστιθέμενες αξίες στο ζητούμενο υποπολιτισμικό κεφάλαιο του αθηναϊκού πανκ της εποχής: συλλογικότητα, πρακτική και όχι εικονική αντισυμβατικότητα, προστασία μέσω της δικτύωσης με τις δυνατότερες και πιο καταρτισμένες, ως προς το τι σημαίνει «ανταγωνιστικό κίνημα», ομάδες της αντικουλτούρας. Συνεπώς, η νέα επιθυμία που εκφράζει η σκηνή σε αυτή τη φάση της έχει να κάνει με τον μετασχηματισμό του υπαρξιακού της ζητήματος: Όλοι αρχίζουν να προσβλέπουν σε ένα πανκ που θα έχει ξεπεράσει το πρώτο του στάδιο, δηλαδή δεν θα είναι προσομοίωση επανάστασης, αντίδραση και διαμαρτυρία υπό τη μορφή εικόνων.

Στην αρχική της ιστορική μορφή, η υποκουλτούρα των Αθηναίων πανκς αποκτούσε νόημα και ύπαρξη, επειδή η κυρίαρχη κοινωνία τούς κοιτούσε με τρόμο, κάτι που σήμαινε ότι όταν οι άλλοι έπαυαν να τους παρατηρούν ή να τρομάζουν με όσα αντικρίζουν, οι πάνκηδες θα έχαναν και οι ίδιοι τον λόγο ύπαρξής τους. Όπως διαπίστωσε ο Hebdige παρατηρώντας την πρώτη αγγλική πανκ σκηνή, οι πανκς ενσωματώθηκαν «ιδεολογικά»: Τα MME τους μετέτρεψαν σε «εξωτικό αντικείμενο χωρίς νόημα, “ένα απλό πράγμα, ένα θέαμα, ένα κλόουν”»³⁴³. Επίσης, σύμφωνα πάλι με τα λεγόμενα του Hebdige, υπήρχε και το ενδεχόμενο η ενσωμάτωση να πάρει «εμπορευματική μορφή»:

Μόλις οι αρχικές καινοτομίες, που σημαίνουν μία υποκουλτούρα, μεταφραστούν σε εμπορεύματα και γίνουν προσιπές σε όλους “παγώνουν” (...) Μ’ αυτό τον τρόπο, μπορούμε να πούμε ότι οι δύο μορφές ενσωμάτωσης (η σημαντική-ιδεολογική και η «πραγματική»-εμπορική) συγκλίνουν στην εμπορευματική μορφή. Τα νεανικά πολιτιστικά στιλ μπορεί αρχικά να απευθύνουν συμβολικές προκλήσεις, όμως στο τέλος καταλήγουν στην εγκαθίδρυση νέων συστημάτων συμβάσεων – δημιουργώντας νέα εμπορεύματα, νέες βιομηχανίες ή ανανεώνοντας τις παλιές³⁴⁴.

Στην αόρατη ενδοχώρα μιας καθημερινότητας όπου οι πανκς αναμιγνύονται στον κόσμο των κράκερς, είτε ως «περιφερειακοί» είτε ως συγκάτοικοι είτε ως απλοί επισκέπτες της συναυλίας στην «υπόγα» της «ΧΤ 91» είτε –έστω– θαυμάζοντας τον μύθο του καταληψιακού βίου, θα διαμορφωθούν οι επόμενες επιθυμίες της σκηνής: οι καθαρά αυτοοργανωμένες «Do It Yourself» εκδηλώσεις και «η διασκέδαση αλλά με σκοπό να μαζέψουμε κόσμο που έχουσε κοινά πολιτικά ενδιαφέροντα και κοινωνικά

³⁴² Αφήγηση Γιώργου.

³⁴³ Hebdige, *Υποκουλτούρα*, ό.π., σελ. 132.

³⁴⁴ Στο ίδιο, σ.σ. 130-131.

και να λειτουργήσουν στον ίδιο χώρο χωρίς κέρδος», σύμφωνα με την αφήγηση του Τάκη. Δηλαδή, να παραμείνει η σκηνή μακριά από τα ΜΜΕ και τη βιομηχανία της ψυχαγωγίας.

Μελετώντας τις καταλήψεις στην Ελλάδα, ο Νίκος Σούζας τις εντάσσει στο ευρύτερο αντιεξουσιαστικό κίνημα. Όσον αφορά δε τη στοχοθεσία και των δύο, υπογραμμίζει ότι «δεν ζητούν ενδοσυστημικές, θεσμικές αλλαγές μεταρρυθμιστικού χαρακτήρα. Δεν προβάλλουν, δηλαδή, νομιμοποιημένες διεκδικήσεις».³⁴⁵ Προφανώς, η ποιοτική αυτή αλλαγή –ή και εξέλιξη– σκιαγραφείται κατ' αντιπαράθεση με τα αριστερά κινήματα της Μεταπολίτευσης και τις διεκδικήσεις τους, των οποίων οι συγκρούσεις «εμφανίζονται αποκλειστικά ως η έκφραση διαφορετικών θέσεων σχετικά με τα μέσα για την ανακατανομή αγαθών, προνομίων, θέσεων»³⁴⁶. Οι πανκς, λοιπόν, άσχετα από τον βαθμό συνειδητοποίησης του γεγονότος, κινούνται μέσα σε ένα κίνημα τύπου *Autonomous*, το οποίο δεν ζητά να εμπλακεί σε μηχανισμούς πολιτικής μεσολάβησης, απορρίπτοντας, μάλιστα, τον στόχο για την κατάληψη της πολιτικής εξουσίας – τον οποίο αντικαθιστά με τη βούληση για άμεσο έλεγχο των συνθηκών ύπαρξης και διεκδίκησης ενός χώρου ζωής και σχέσεων ανεξάρτητων από το σύστημα. Ένα κίνημα που επιδιώκει την κατάργηση του διαχωρισμού ανάμεσα στη δημόσια και την ιδιωτική σφαίρα. Ένα κίνημα που συγκροτείται πέρα από τους εργαλειακούς σκοπούς, ως αναζήτηση μιας κοινοτικής ταυτότητας, όπου κυριαρχούν τα σύμβολα και η συναισθηματική ταύτιση. Ένα κίνημα που επιδιώκει τη συμμετοχή μέσω της πολιτικά αμεσολάβητης δράσης, η οποία εκφράζεται ως «άγρια» αντίθεση στον έλεγχο που τείνουν να ασκήσουν οι μηχανισμοί του συστήματος.³⁴⁷ Τι κάνουν, όμως, συγκεκριμένα οι πανκς μέσα σ' αυτό το κίνημα και, κυρίως, μέσα στην αόρατη ενδοχώρα της καθημερινότητάς του;

2.3.6 Η κινητοποίηση των υποδομών και των πόρων της σκηνής πανκ για τις ανάγκες του «Κινήματος» και οι μεταλλάξεις που προκαλεί αυτή η συνεργασία

Τέσσερις μήνες μετά τη συναυλία των [συγκροτημάτων] Disorder, Homo Detritus και Γκούλαγκ, τα μέλη της Κολάσεως είχαν κανονίσει (...) να παίξουν οι Chaos UK. Η υπόσχεση αυτή δεν τηρήθηκε όχι γιατί είμαστε γνωστοί παπάρες, αλλά γιατί ο μπασίστας των Chaos UK έγινε τσακωτός απ' την εκεί αστυνομία, οπότε πού να πάει το γκρουπ έτσι; Παρ' όλ' αυτά η συναυλία [που έγινε τελικά με 6 γκρουπ από την πανκ και ανεξάρτητη ροκ σκηνή], όποιος και να 'παιξε, είναι δηλωμένα αντιπυρηνική και γίνεται σε συμπαράσταση στο φιλαράκι Γιάννη Μπαλή (...) γι' αυτό και θα γινόταν ακόμα και αν γυρνάγανε όλα ανάποδα. Απλώς προσπαθήσαμε να την κάνουμε όσο πιο καλή γινότανε και να καταργήσουμε στο μέτρο του δυνατού τη μεταξύ μας συνδιαλλαγή σε χρήμα. (...) Τα έσοδα αναλυτικά θα καλύψουν:

³⁴⁵ Σούζας, ό.π., σελ. 9.

³⁴⁶ A. Melucci, *Κουλτούρες στο Παιχνίδι*, ό.π., σελ. 108. Για μια εκ των έσω αποτύπωση βλ. Γ. Μεταξάς, *Εμείς, Αυτό και οι Άλλοι – Ο «Χώρος», το Κράτος και η Κοινωνία*, Αθήνα: Μαύρη Λίστα, 2001, σ.σ. 244-245.

³⁴⁷ Μ. Ψημίτης, *Εισαγωγή στα Σύγχρονα Κοινωνικά Κινήματα*, Αθήνα: Διάδραση, 2011, σελ. 155.

60.000 δρχ. για τα έξοδα της μικροφωνικής, 10.000 δρχ. για αφίσες και αφισοκόλληση, 20.000 δρχ. για σκαλωσιές και μεταφορικά, 3.500 δρχ. για βαρέλια και πάγο, 5.000 δρχ. για τα φώτα – Από εκεί και πέρα τα έσοδα θα δοθούν για την υπεράσπιση του Γιάννη Μπαλή.³⁴⁸

Τα πανκ συγκροτήματα έπαιζαν ανέκαθεν σε συναυλίες και φεστιβάλ που διοργανώνονταν από αριστερές και αντιεξουσιαστικές πολιτικές ομάδες. Έτσι, εξυπηρετούσαν την επιθυμία για παραγωγή του τεχνουργήματος της συναυλίας και απολάμβαναν μαζί με τους οπαδούς τους τη συνεύρεση και την επικοινωνία. Αυτό δεν σήμαινε ότι ταυίζονταν με τις ομάδες-διοργανωτές.³⁴⁹ Άλλωστε, οι πρακτικές αυτές ήταν γνωστές από την εμπειρία των σκηνών του εξωτερικού: Στην πρώτη βρετανική σκηνή πανκ, ως απάντηση στη δράση του εθνικιστικού National Front και των επεισοδίων ρατσιστικής βίας, δημιουργήθηκαν οι οργανώσεις Rock Against Racism και Anti-Nazi League, με την υποστήριξη του τροτσκιστικού Socialist Workers Party. Οι οργανώσεις αυτές προσεταιρίστηκαν στοιχεία και άτομα από την πανκ υποκουλτούρα. Ειδικά στις εκατοντάδες συναυλίες που διοργάνωσε το RAR, έπαιζαν στο ίδιο πρόγραμμα (λευκά) πανκ και (αφροκαραιβικής καταγωγής) ρέγκε συγκροτήματα. Η νεότερη έρευνα, όμως, κατέδειξε ότι πολλά γκρουπ στήριξαν το εγχείρημα για τις αμοιβές ή την αναγνώριση που προσέφερε.³⁵⁰ Στις ΗΠΑ, τα πανκ συγκροτήματα στήριξαν την καμπάνια Rock Against Reagan, την οποία οργάνωσαν ομάδες γίρριες από τη Νέα Υόρκη.³⁵¹ Η καινοτομία στην προαναφερόμενη συναυλία συμπαράστασης για τον αντιπυρηνικό διαδηλωτή της Αθήνας είναι πως η ίδια η σκηνή (με πρωτοβουλία μίας ομάδας της και βοήθεια από τα μέλη της) διοργανώνει μόνη της μια συναυλία και ταυτόχρονα εξυπηρετεί όχι μόνο την επιθυμία για δημιουργία τεχνουργημάτων εκτός εμπορικού κυκλώματος, αλλά και την απόρριψη κάθε μορφής οικονομικού κέρδους από την εκμετάλλευσή τους – γι' αυτό και δημοσιοποιεί όλο το εξοδολόγιο της εκδήλωσης. Ταυτόχρονα, ταυίζεται συναισθηματικά και πολιτικά με το «φιλαράκι» που συνελλήφθη στην αντιπυρηνική πορεία και δηλώνει έμπρακτα αυτή την ταύτιση. Στο εξής, οι πάνκηδες του χώρου των Εξαρχείων θα αναλάβουν τη διοργάνωση, τη συνδιοργάνωση ή τη στήριξη –ως συγκροτήματα που γεμίζουν το πρόγραμμα, ως θεατές, ως αρωγοί στις εργασίες που απαιτούνται– πλήθους «συναυλιών συμπαράστασης», οι οποίες θα τελεστούν

³⁴⁸ Σέλιδο zine της ομάδας διοργάνωσης συναυλιών «Κόλαση Enterprises» που μοιράστηκε σε μια συναυλία-συμπαράστασης για τον συλληφθέντα στην αντιπυρηνική πορεία της 13/05/1986 Γιάννη Μπαλή, μετά το ατύχημα στο Τσερνομπίλ. Ο Μπαλής είχε περάσει μια μακρά περίοδο προφυλάκισης κατά τη διάρκεια της οποίας αναπτύχθηκε ένα ολόκληρο κίνημα συμπαράστασης και την εποχή της συναυλίας θα γινόταν η δίκη του. Η εν λόγω συναυλία έγινε στη Θεσσαλονίκη (c1988 – στον εξωτερικό χώρο της Φιλοσοφικής) αλλά ο ίδιος πυρήνας ατόμων (υπό τις προσωνυμίες «Largactyl Hardcore» ή «Βετεράνοι των Ψυχικών Πολέμων») δρούσε και στην Αθήνα.

³⁴⁹ Σύμφωνα με τις αφηγήσεις του Λούη από το συγκρότημα Stress και του Μίμη από τους Αντί.

³⁵⁰ Βλ. R. Sabin, «“I Won't Let That Dago By” – Rethinking Punk and Racism», στο Sabin, *Punk Rock: So What?...*, ό.π., σ.σ. 199-218.

³⁵¹ Βλ. J. Goldthorpe, «Intoxicated Culture – Punk Symbolism and Punk Protest», *Socialist Review* 22 (1992), σ.σ. 52-53 και Moore, *Sells Like Teen Spirit*, ό.π., σελ. 66.

κυρίως στο κτήριο του Πολυτεχνείου και της ΑΣΟΕΕ. Βέβαια, τα συγκροτήματα του χώρου θα συνεχίσουν να παίζουν στα δύο φιλόξενα –για εκείνα– μπαρ της Αθήνας: το *An* και το *Rock Palais* της Καστέλας (το οποίο αρχικά ονομαζόταν *Σκιάχτρο*).

Όπως προανέφερα, ιστορικά έχουμε ήδη μπει στη δεύτερη φάση του αθηναϊκού πανκ. Τοποθετώ την πρώτη φάση στην περίοδο 1979-1987. Τότε συγκροτείται ένας πυρήνας πανκς, ο οποίος αποκτά δεσμούς κοινής ταυτότητας και μετακινείται από την Πλάκα στα Εξάρχεια – όπου έρχεται σε επαφή με την αντικουλτούρα της περιοχής. Στη δεύτερη φάση, μεταξύ 1987 και 1995, αναδύεται εκείνο που ονομάζω *πανκ σκηνή*, τα χαρακτηριστικά της οποίας εξετάζουμε αυτή τη στιγμή. Τυπικό παράδειγμα αυτής της νέας γενιάς πάνκηδων αποτελεί ο Αλέκος, ο οποίος αυτοπροσωπογραφείται εντελώς διαφορετικά από τους προηγούμενους αφηγητές. Εκείνο που τον ενοχλεί έντονα όταν αρχίζει να συμμετέχει στα τελετουργικά της σκηνής είναι η «χαοτική κατάσταση» που εκείνη βρίσκεται. Μάλιστα, βιώνει ως τραυματική εμπειρία την πρώτη μεγάλη συναυλία, στην οποία πηγαίνει με την παρέα του, εκείνη των Disorder στα ΤΕΙ του Αιγάλεω (1988). Όπως αναφέρει, κάποιοι μεγαλύτεροι πάνκηδες, υπό την απειλή μαχαιριού και προφανώς μεθυσμένοι από «το άρωμα του δρόμου», τους πήραν τα λεφτά που είχαν πάνω τους. Ο Αλέκος και οι συνομήλικοι φίλοι του δεν εξέλαβαν σε καμία περίπτωση αυτό το συμβάν ως «βάπτιση» στον σκληρό «κόσμο του δρόμου», αλλά ως καθαρή ληστεία. Γι' αυτούς τους νέους, η υπαγωγή στην υποκουλτούρα σήμαινε «δημιουργία»: Ήθελαν να εκδίδουν φανζίν που να μιλάνε «για την απελευθέρωση των ζώων, για τις καταλήψεις, για τον ρατσισμό», ήθελαν να φτιάξουν συγκροτήματα, να διοργανώσουν συναυλίες, «να οργανωθούν σε αντιεμπορευματική βάση». Τελικά, η μικρή παρέα έφυγε απογοητευμένη χωρίς καν να δει τους Disorder – το μεγάλο όνομα της συναυλίας. Δεν εγκατέλειψε ποτέ, όμως, την υποκουλτούρα. Όλ' αυτά, τα νεότερα σε ηλικία άτομα, «κατέβηκαν στα Εξάρχεια» και προσάρμοσαν ό,τι βρήκαν εκεί στις δικές τους επιθυμίες. Ουσιαστικά, μετέτρεψαν τη σύλληψη της υποκουλτούρας ως μετακινούμενης ΠΑΖ σε κάτι πιο συγκροτημένο: σε μια «σκηνή».

Οι νεοεισερχόμενοι, λοιπόν, στον κόσμο του πανκ νέοι και νέες δεν ανέχονται τις λούμπεν πτυχές της συμπεριφοράς τύπου «ομάδας-συμμορίας». Κι επειδή είναι περισσότεροι αριθμητικά, επιβάλουν το δικό τους πρότυπο συμπεριφοράς. Βοήθεια σε αυτό έλαβαν από το χώρο των καταλήψεων και της Αυτονομίας, ο οποίος πριμοδοτούσε την «αυτο-οργάνωση» και όχι τις «τάσεις αυτοκαταστροφής» των πάνκηδων, όταν αυτές γίνονταν πράξη. Τα βίαια τελετουργικά μύησης δεν έχουν πλέον καμία θέση σε μια σκηνή που βασίζεται σε νέα δεδομένα συγκρότησης υποπολιτισμικού κεφαλαίου: Στο εξής, οι προστιθέμενες αξίες άπτονται της πολιτικής,

της οργανωτικότητας και της δημιουργικότητας.³⁵² Εκείνο που «μετράει», πλέον, είναι ότι εκδίδονται φανζίν και δημιουργούνται συγκροτήματα. Επίσης, επιχειρείται η δημιουργία των υποδομών που θα στηρίξουν την προσπάθεια της σκηνης να παράγει τεχνουργήματα σε μόνιμη βάση. Με άλλα λόγια, γίνεται μια προσπάθεια να συγκροτηθούν τα *ριζώματα* που θα ορίζουν την ύπαρξη της σκηνης.³⁵³ Ακόμα και τα φιλόξενα έως τότε, μικρά κλαμπ, όπου «δουλεύουν παιδιά από εμάς» δεν μπορούν να καλύψουν τα ποιοτικά δεδομένα της σκηνης, η οποία αναζητά τους δικούς της χώρους για συναυλίες – χώρους που θα ελέγχονται εξ ολοκλήρου από τα μέλη της. Αυτός ο μετασχηματισμός δεν είναι προϊόν παρθενογένεσης, ούτε οφείλεται αποκλειστικά στη συμβίωση των πάνκηδων με τις άλλες ομάδες των Εξαρχείων και τις πρακτικές τους. Αν μελετήσουμε *εσωτερικά* την ιστορία του πανκ διεθνώς, θα δούμε ότι ο εν λόγω μετασχηματισμός είναι ταυτόχρονα προϊόν μιας τομής στην ίδια τη διαδρομή της υποκοουλτούρας. Εδώ, όμως, ανοίγει ένα νέο ζήτημα.

2.3.7 Η υπαγωγή της αθηναϊκής σκηνης στο διεθνές πανκ δίκτυο

Στο τεύχος Μαΐου-Απριλίου του 1984, το αμερικανικό φανζίν *Maximum Rock 'n' Roll* (στο εξής *MRR*) δημοσίευσε την εξής επιστολή:

Αγαπητό *MRR*,

Είμαι από την Ελλάδα και θα ήθελα να αλληλογραφήσω με ανθρώπους από όλο τον κόσμο. Μ' αρέσει το θρας [thrash], το χάρντκορ και το πανκ (εκτός του Oi!). Είμαι νέος στο αμερικάνικο πανκ κι έτσι ενδιαφέρομαι για κάθε είδους πληροφορία. Με ενδιαφέρουν επίσης ζιν (zines), κασέτες, κ.λπ. Αν θέλετε να ακούσετε την κασέτα μας και να πάρετε το φανζίν μας, στείλτε ο,τιδήποτε θέλετε ως αντάλλαγμα. Δεν θέλω χρήματα (μπορείτε να στείλετε έναν σπασμένο δίσκο ή απλώς να γράψετε – αυτό είναι αρκετό για μένα). Είμαι χορτοφάγος, μισώ τον πόλεμο και οποιονδήποτε Θεό, την πολιτική, τη βία, τους μπάτσους και τους ομοφοβικούς. Πιστεύω ότι καλύτερα να είσαι ανθρώπινη ύπαρξη παρά ένας ηλίθιος με πράσινα μαλλιά και αλυσίδες που επιτίθεται στους πάντες. Το φανζίν μας ονομάζεται *Γιατί* (...) Η μπάντα μας λέγεται Μάβρα Ιδανικά.

Christos V[...] / Z[...] 19, Pangrati 11634 / Athens, Greece.³⁵⁴

³⁵² Η σκληρή κριτική απέναντι σε τέτοιες συμπεριφορές εκφράζεται και *δημοσίως* – βλ. Γιάννης Β-23, «Προς όλους τους μαλάκες (στη συναυλία των Disorder)», *Το Παπάρι* 4 (Μάρτιος 1988), σ.σ. 22-23, όπου εκείνοι, που για να μπουέ τζάμπα σε μια συναυλία που διοργάνωνε η σκηνή, προκάλεσαν φασαρίες και άρχισαν να σπάνε τα πάντα γύρω τους «κρυμμένοι πίσω από τις πλάτες άλλων που φέρονται ως υπεύθυνοι», χαρακτηρίζονται «δειλοί», «άνθρωποι με μυαλό πιθήκου», ενώ δηλώνεται ξεκάθαρα ότι «το να γράφεις “Destroy Fascism” στο μπουφάν σου δεν σημαίνει πως εσύ ο ίδιος δεν είσαι φασίστας, πράγμα που φαίνεται από τις πράξεις σου». Τέλος, διατυπώνεται και η προειδοποίηση ότι «σύντομα θα έρθουν οι Chaos UK σε μια παρόμοια συναυλία. Ας μη βρεθεί λοιπόν κανείς ηλίθιος να τη χαλάσει κι αυτή (γιατί θα του χαλάσουμε τη μάπα)»!

³⁵³ Ο Primo Moroni ονομάζει *ριζώματα* τις μόνιμες εγκαταστάσεις, δηλαδή τα αυτοδιευθυνόμενα κοινωνικά κέντρα, στο Μιλάνο, τα οποία προέκυπταν συχνά από μια «νομαδική» περίοδο μετακινήσεων των υποκειμένων που τα δημιουργούσαν – βλ. P. Moroni, *Αυτοδιευθυνόμενα Κοινωνικά Κέντρα – Νομαδισμοί, Ριζώματα, Επιθυμίες στο Χώρο και το Χρόνο της Μητρόπολης*, Αθήνα: Αγριόγατα, 1999, κυρίως σ.σ. 54-78.

³⁵⁴ *MRR* 13 (04-05/1984) – το περιοδικό δεν αριθμεί τις σελίδες του.

Η σημασία της επιστολής αυτής είναι πολύ μεγαλύτερη απ' όσο αρχικά φαίνεται. Το *MRR* είναι ένα περιοδικό που δίνει μεγάλη έμφαση στην ιδέα της *πανκ σκηνης*. Κάθε τεύχος του περιέχει αμέτρητες ανταποκρίσεις (scene reports) από κάθε αμερικάνικη πόλη, όπου υπάρχει μια παρέα από έφηβους πανκς, η οποία έχει φτιάξει ένα συγκρότημα και έχει διοργανώσει δυο συναυλίες σε ένα υπόγειο σπιτιού – αυτή είναι η «σκηνή» για τους συντάκτες του *MRR*. Και όχι μόνο αυτό: Το τεύχος Μαρτίου-Απριλίου '83 αφιερώνει το μισό εξώφυλλό του στους Βραζιλιάνους πανκς και το άλλο μισό στο ολλανδικό χάρντκορ. Το τυπικό πάνω στο οποίο στήνονται όλα τα τεύχη του είναι το εξής: μόλις τελειώσουν οι ανταποκρίσεις από τις αμερικάνικες σκηνές, στις σελίδες του περιοδικού αρχίζουν να παρελαύνουν οι σκηνές της Ευρώπης, της Λατινικής Αμερικής, της Ασίας, της Αυστραλίας, της Ν. Αφρικής. Από το 1986 και μετά, θα προστεθούν στην ύλη του και ανταποκρίσεις ή συνεντεύξεις συγκροτημάτων από την Ελλάδα.³⁵⁵ Αυτό το σύστημα διαπλοκής της (υπερτοπικής) παγκόσμιας σκηνης πανκ/χάρντκορ –στην οποία δεν κυριαρχούν οι αγγλοσαξονικής καταγωγής μπάντες– και των επιμέρους τοπικών σκηνών θα αποτελέσει ένα δίκτυο, μέσα στο οποίο θα διαμορφωθούν νέες υποπολιτισμικές αξίες και θα τεθούν νέου είδους επιθυμίες.³⁵⁶

Οι αλληλεπιδράσεις αυτού του δικτύου με τους πάνκηδες της Αθήνας είναι εμφανείς και δεν περιορίζονται στις σελίδες του *MRR*: στα αθηναϊκά φανζίν θα βρει κανείς πληροφορίες για οποιαδήποτε μπάντα και πανκ σκηνή μπορεί να

³⁵⁵ Ενδεικτικά παραθέτω: Συνέντευξη με τη Γενιά του Χάους στο *MRR* 36 (05/1986), ανταπόκριση από την Ελλάδα στο *MRR* 52 (09/1987), συνέντευξη απ' τα Χαμένα Ιδανικά στο *MRR* 57 (01/1988), συνέντευξη με τους Panx Romana στο *MRR* 62 (07/1988). Σε αυτά θα πρέπει να συνυπολογιστούν και οι κριτικές-παρουσιάσεις δίσκων και φανζίν από την Ελλάδα. Για να καταλάβουμε τα μεγέθη, το *MRR*, με έδρα το Σαν Φραντσίσκο, κυκλοφορούσε χωρίς διακοπές, αρχικά σε διμηνιαία και κατόπιν σε μηνιαία βάση, είχε τираζ 20.000 κόπιες οι οποίες διανέμονταν σε ολόκληρο τον κόσμο και οι συνεργάτες του έπαιζαν τις κασέτες «demo» που τους έστελναν τα συγκροτήματα από κάθε άκρη της γης στην ομώνυμη ραδιοφωνική εκπομπή που είχαν στον πανεπιστημιακό σταθμό KPFA. Ιδιαίτερα σημαντική στη δημιουργία μιας παγκοσμιοποιημένης πανκ σκηνης στάθηκε η κυκλοφορία του τόμου *Book Your Own Fucking Life* ο οποίος περιείχε διευθύνσεις και τηλέφωνα ανεξάρτητων διοργανωτών συναυλιών όπου επί της γης καθώς και πρακτικές πληροφορίες για το πώς ένα συγκρότημα μπορεί να κλείσει συναυλίες και να διοργανώσει περιοδείες – Βλ. Boulware – Tudor, ό.π., σ.σ. 55-63, 185-206 και 395-402. Η συνεργάτης του *MRR* Ρουθ Σβαρτζ περιέγραψε το κλίμα γύρω από το περιοδικό ως εξής: «Θέλαμε να αλλάξουμε τον κόσμο. Θέλαμε να διαδώσουμε τις DIY αξίες και θέλαμε να ξεσηκωθεί ο κόσμος ενάντια στους καταπιεστές του και να το γλεντήσει! Και να το κάνει σωστά. Αυτό ήταν το πανκ ροκ: να κάνεις θόρυβο και να είσαι τρελός και να αλλάζεις τον κόσμο καθημερινά. Χωρίς να αφήνουμε την εταιρική κουλτούρα να ελέγχει τις ζωές μας» – στο ίδιο., σ.σ. 186-187. Επίσης βλ. J. Goldthorpe, «Talking Punk With Maximum Rock'n'Roll », *Radical America* 18/6 (1984), σ.σ. 35-64.

³⁵⁶ Χαρακτηριστικό είναι το αφηγηματικό κείμενο του (συνεργάτη του *MRR*) Μάικελ Μπορντ στο οπισθόφυλλο του δίσκου των Ολλανδών B.G.K., *A Dutch Feast: The Complete Works of Balthasar Gerards Kommando* (LP, Alternative Tentacles 1999): «B.G.K., Balthasar Kommandos (ξεχνώ τι σημαίνει το G). Μια μπάντα αριστεριστών από τη χώρα της Heineken και της Shell. Στην Ολλανδία ζουν οι ψηλότεροι άνθρωποι στον κόσμο. Έχω ύψος 1,60. Εγώ απέναντί τους! Θα μπορούσε να υπάρξει πιο απίθανη σχέση; Ιδιαίτερα μία σχέση σαν κι αυτή που διαρκεί πάνω από δέκα χρόνια; Και δεν ήταν πάντα στρωμένη με ροδοπέταλα. Συνάντησα τους BGK στο CBGBs, κατά τη διάρκεια της πρώτης τους αμερικάνικης περιοδείας. Ο Ρενέ ο γίγας στίβει το μικρόφωνο καθώς σκύβει και ακουμπά το κοινό. Ο Τόνι, ο μόνος μαλλιός της μπάντας, με ανοιχτά τα πόδια παίζει ένα γεμάτο χάρντκορ, πιο γρήγορο και πιο πρόστυχο από εκείνο που θα έπαιζαν δέκα αμερικάνικες μπάντες μαζί. Δεν καταλαβαίνω τους στίχους αλλά αυτό είναι το χάρντκορ – ποιός νοιάζεται!».

φανταστεί.³⁵⁷ Το ερώτημα που στοιχειώνει τις σελίδες είναι «τι κάνουν αυτοί εκεί για να το κάνουμε κι εμείς εδώ». Αν την εποχή της Πλάκας, οι νέοι των υποπολιτισμών της Αθήνας βρίσκονταν «δέκα ή και είκοσι χρόνια πίσω», οι πάνκηδες της δεύτερης γενιάς λειτουργούν με καθυστέρηση μόλις μίας εβδομάδας – όσο δηλαδή κάνει ένα γράμμα, ένας δίσκος ή το *MRR* να φτάσει από την Αμερική, την Αργεντινή ή τη Φιλανδία στην Αθήνα με το ταχυδρομείο. Σε αυτή τη φάση της «παγκοσμιοποίησης του πανκ» αλλάζει και το καθεστώς παραγωγής των πανκ τεχνουργημάτων: ελληνικές μπάντες κυκλοφορούν «split» δίσκους με ξένους συναδέλφους τους, ενώ τα συγκροτήματα Γκούλαγκ και Ναυτία επιχειρούν τις πρώτες περιοδείες ελληνικών πανκ/χάρντκορ συγκροτημάτων στο εξωτερικό, αξιοποιώντας τις δυνατότητες και τη δυναμική αυτού του DIY διεθνούς δικτύου.³⁵⁸

Τι σημαίνει, όμως, η συμμετοχή σε ένα τέτοιο δίκτυο; Εξαιρετικά διαφωτιστική ως προς αυτό είναι η αφήγηση των *Despite Everything*, μιας σύγχρονης αθηναϊκής μπάντας που έχει δώσει συναυλίες στα περισσότερα κράτη της Ευρώπης, καθώς και στις ΗΠΑ – με δεδομένο ότι όσα αναφέρουν για την περίοδο 2009-2010 δεν διαφέρουν και πολύ απ' όσα συνέβαιναν στις αρχές της δεκαετίας του '90:

[Για τη διοργάνωση της περιοδείας] είχαμε κάποια contacts, γιατί (...) έχουμε ταξιδέψει σαν roadies και με κάποιες άλλες [ελληνικές] μπάντες στο εξωτερικό κι έχουμε γνωρίσει κόσμο, [αλλά] και απ' το προηγούμενο tour με την προηγούμενη μπάντα [που είχαμε]. Οπότε έχουμε μία καλή ατζέντα με ανθρώπους που έχουμε φιλοξενήσει και μας έχουν φιλοξενήσει κατά καιρούς, είτε κατά τη διάρκεια κάποιου λάιβ είτε, ξέρεις, «Ερχομαι Ελλάδα, ένας φίλος μου έδωσε τη διεύθυνσή σου, [και μου είπε] ότι είσαι σαν εμένα, ίδιο στυλ άνθρωπος. Μπορείς να με φιλοξενήσεις κάνα-δυο μέρες;»³⁵⁹

Το διεθνές δίκτυο που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της παγκοσμιοποιημένης πανκ/χάρντκορ σκηνής συνεπαγόταν τη μετακίνηση συγκροτημάτων και

³⁵⁷ Ενδεικτικά σταχυολογώ: Ανταποκρίσεις από την Αργεντινή και τη Σουηδία στο *B-23 5* (c1987), συνέντευξη των ΑΣΤΗ απ' τη Βερόνα στην *Καλοφυλλάδα 2* (c1987), παρουσίαση των Power Age από τη Ν. Αφρική στο *Πανικός 2* (c1986), ανταπόκριση από το πανκ φεστιβάλ A-Panimo στην Τούρκου της Φιλανδίας στο *Κοινωνικό Μπάλωμα 2* (c1989), ανταπόκριση από τη σκηνή του Περού στο *Παπάρι 8* (07/1990), αφιέρωμα στην πολιτικοποιημένη δισκογραφική εταιρεία και ομάδα διοργάνωσης συναυλιών Better Youth Organization από το Λος Άντζελες στο *Risky Business 2* (1986), άρθρο του (εκδότη του *MRR*) Τιμ Γιοχάναν για το People's Park στο Μπέρκλι στο *Παπάρι 11* (04/1992). Να σημειώσω επίσης ότι σε όλα τα φανζίν παρατίθενται οι διευθύνσεις συγκροτημάτων και φανζίν από όλα τα μήκη και τα πλάτη της «παγκοσμιοποιημένης» σκηνής πανκ, έτσι ώστε οι ενδιαφερόμενοι να μπορούν να «έρθουν σε επαφή».

³⁵⁸ Για την περιοδεία των Θεσσαλονικιών Γκούλαγκ, βλ. το «ημερολόγιο» που κράτησε ο κιθαρίστας Κ. Αποστολίδης και δημοσιεύθηκε στο *Rollin' Under 17* (01-02/1989), σ.σ. 10-14. Από τις δισκογραφικές συνεργασίες ελληνικών και ξένων συγκροτημάτων ή την κυκλοφορία δίσκων ελληνικών γκρουπ σε ξένες ανεξάρτητες δισκογραφικές, ενδεικτικά αναφέρω: Κοινωνικά Απόβλητα; / Eitilop Pots (Ολλανδοί) *Retous Metamodernous!* (split 7", Wipe Out 1989, Ελλάδα), Craue Zellen (Γερμανοί) / Ναυτία *The Ναυτία Kinky Horror Show* (split LP, Skuld 1994, Δ. Γερμανία), Ξεχασμένη Προφητεία / Mushroom Attack (Ολλανδοί) *Ξεχασμένη Προφητεία / Mushroom Attack* (split LP, Loony Tunes 1990, Αγγλία), Negative Stance (Αρνητική Στάση) / Kismet HC (Βρετανοί) *Love is Our Strongest Weapon* (split LP, Inspire 1990, Αγγλία), Negative Stance (Αρνητική Στάση) *Spectators of Decadence (7"*, Profane Existence 1993, ΗΠΑ), Negative Stance (Αρνητική Στάση) *Angels of Deceit* (LP, Genet 1993, Βέλγιο), Gulag (Γκούλαγκ) *Big Talk (7"*, Wreck Age 1989, Δ. Γερμανία).

³⁵⁹ Αφήγηση Peio / *Despite Everything*.

μεμονωμένων ανθρώπων, καθώς και τη διανομή των δισκογραφικών παραγωγών. Τα κομβικά σημεία σε αυτή τη διαδικτυωμένη κίνηση ήταν οι καταλήψεις.³⁶⁰ Σε πάρα πολλές πόλεις, η τοπική πανκ σκηνή συνδέθηκε με κατειλημμένους και/ή αυτοδιαχειριζόμενους χώρους όπως το *Tilt* στη Μπολόνια, το *Virus* στο Μιλάνο, το *Gillman Street* στο Σαν Φρανσίσκο.³⁶¹ Επρόκειτο για χώρους οργάνωσης συναυλιών, στέγασης και σίτισης των συγκροτημάτων που έκαναν περιοδεία, αλλά και φιλοξενίας φίλων, «φίλων των φίλων» ή απλώς νομαδικών πανκς, που φρόντισαν να έχουν καταγράψει στην ατζέντα τους αρκετές διευθύνσεις τέτοιων χώρων πριν ξεκινήσουν την περιπλάνησή τους. Και όλ' αυτά, στο πλαίσιο της «αντιεμπνευματικής κουλτούρας» που κυριαρχεί στην πανκ υποκουλτούρα της περιόδου, μιας κουλτούρας προσφοράς και ανταπόδοσης· ενός σύγχρονου παγκοσμιοποιημένου μητροπολιτικού πότλατς, θα έλεγε κανείς – χωρίς να αυθαιρετεί και πολύ.³⁶² Από 'κει και πέρα λοιπόν, ο βασικός στόχος της αθηναϊκής σκηνής πανκ είναι η δημιουργία ενός δικού της χώρου, μιας *κατάληψης πανκ/χάρντκορ*, ως έκφρασης και πραγμάτωσης όλων των επιθυμιών της, αλλά και ως διασύνδεσής της με την πανκ υποκουλτούρα, όπως αυτή συμβαίνει σε πραγματικό χρόνο και σε διεθνές πλαίσιο. Με βάση αυτές τις ανάγκες δημιουργήθηκε ο «μύθος» της *Villa Amalias*.

2.3.8 Το «Μεγάλο Σπίτι»: Η Villa Amalias ως ναός για τα υποπολιτισμικά τελετουργικά και κόμβος διασύνδεσης της αθηναϊκής σκηνής πανκ

Η δεύτερη γενιά των πανκς μπόρεσε και πήρε στα χέρια της τα ηνία της υποκουλτούρας. Όχι γιατί εξεδίωξε κυριολεκτικά την προηγούμενη γενιά –η οποία είχε τη νοοτροπία «περιφερόμενης τερατότητας» και «ομάδας-συμμορίας»– αλλά γιατί μπόρεσε να δημιουργήσει και να ελέγξει τις υποδομές της σκηνής. Αυτό έγινε απόλυτα κατανοητό και αποδεκτό από τους παλιότερους πάνκηδες:

[Εμείς] δεν είχαμε σχέση με καταλήψεις. Αργότερα, που ήρθε και η *Villa Amalias*, δημιουργήθηκε ένας άλλος πυρήνας, ας πούμε. Όπως σου είπα, εμάς ήτανε ροκ εν ρολ η φάση. Δηλαδή, θα βγούμε με τ' αμάξια, παρέα...³⁶³

Εκείνο που είχε αποκομίσει η δεύτερη γενιά των πανκς από τη συναναστροφή της με τους καταληψίες και από την ένταξή της στην παγκόσμια πανκ σκηνή, ήταν η ιδέα ότι

³⁶⁰ Οι Έλληνες πανκς έχουν γνώση του πώς λειτουργεί το δίκτυο, αν κρίνουμε από το Johan Van Leeuen, «Η Emma πέθανε, θα ζήσει όμως το Van Hall!», *B-23 5* (c1987), σ.σ. 26-27 και 36.

³⁶¹ Βλ. M. Philopat, *Costretti a Sanguinare – Romanzo sul Punk 1977-84*, Μιλάνο: Shake Edizioni, 1999, σ.σ. 75-109, Pedrini, *Ordigni...*, ό.π., σελ. 49 και *Boulevard – Tudor*, ό.π., σ.σ. 281-284 αντίστοιχα.

³⁶² Επειδή το ζήτημα θα μας απασχολήσει στο τέταρτο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης, προς το παρόν αρκεί να έχουμε κατά νου την πρώτη ανθρωπολογική προσέγγιση και ερμηνεία της προσφοράς και της ανταπόδοσης από τον Marcel Mauss – βλ. M. Mauss, *Το Δώρο: Μορφές και Λειτουργίες της Ανταλλαγής*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1979, σ.σ. 70-79.

³⁶³ Αφήγηση Λούη.

η δημιουργία μόνιμων υποδομών –εκτός εμπορικού κυκλώματος– για χάρη της σκηνής, ήταν εφικτή. Έτσι, στις 25/10/1989, «μια παρέα πάνκηδων» καταλαμβάνει το άδειο κτήριο στον αριθμό 56 της λεωφόρου Αμαλίας, ιδιοκτησίας του Ιδρύματος Ωνάση. «Τα συγκροτήματα αποκτούν το δικό τους χώρο και η πρώτη συναυλία στήνεται σύντομα». Τρεις περίπου μήνες αργότερα, «τα MAT και τα EKAM με θεαματική επιχείρηση στις 6 το πρωί εκκενώνουν την κατάληψη». Στις 02/03/1990, ανασυντασσόμενη, «η γνωστή παρέα των πάνκηδων» μπαίνει στο εγκαταλελειμμένο οίκημα στη γωνία Αχαρνών και Χέυδεν, το οποίο ανήκε στον Οργανισμό Σχολικών Κτηρίων. Η ονομασία παραμένει «Villa Amalias», υπονοώντας την ιστορική συνέχεια του «Μεγάλου Σπιτιού».³⁶⁴ Ακριβώς αυτή η μεταφορά του ονόματος –η οποία παραπέμπει στη χριστιανική παράδοση που επιβάλλει οι ναοί να διατηρούν την πρώτη τους ονομασία όταν μεταφέρονταν σε άλλη περιοχή– σηματοδοτεί μια πρώτη μορφή συγκρότησης ιστορικής αυτοσυνειδησίας και συλλογικής μνήμης της ομάδας. Υποσημαίνει, επίσης, την επιθυμία της να δημιουργήσει ΠΑΖ που θα διαρκέσουν στο χώρο και το χρόνο, ΠΑΖ που θα μετεξελιχθούν σε *ριζώματα*. Ακριβώς αυτός ο ρόλος της «πανκ κατάληψης», ο ρόλος της ως μόνιμος χώρος τέλεσης συναυλιών και κέντρο παραγωγής υποπολιτισμικών τεχνουργημάτων, ο ρόλος της ως ναός γύρω από τον οποίο σχηματοποιείται η ζωή της σκηνής, αναδεικνύεται ξεκάθαρα στις αφηγήσεις των πανκς από τη δεύτερη γενιά της σκηνής και πέρα: Παρουσιάζεται σαν κόμβος όπου συναντήθηκαν οι προσωπικές ανάγκες των πανκς και οι συλλογικές επιθυμίες της σκηνής, αλλά και σαν τομή στην αφηγούμενη βιογραφία των πληροφορητών, αφού σηματοδοτεί ένα «πριν» και ένα «μετά», ως προς τον τρόπο με τον οποίο βιώνουν τη συμμετοχή τους στη σκηνή και στην κοινωνία. Επίσης, αποτελεί το χωροχρονικό σημείο στο οποίο τέμνονται οι αφηγήσεις ζωής που

³⁶⁴ Αναφέρεται στο Σούζας, ό.π., σ.σ. 48-49 με πηγή το ντοκιμαντέρ *10 Χρόνια Villa* που παρήγαγε η ίδια η κατάληψη. Για την ιστορία, η ονοματοδοσία έγινε προφανώς κατ' αναλογία της «Villa Chaotica» (στη Goerlitzer Strasse του Βερολίνου) που εμφανιζόταν στο εξώφυλλο του τόμου *Καταλήψεις Σπιτιών στη Δυτική Ευρώπη* και που θα πρέπει οι πανκς καταληψίες της Αθήνας να τον είχαν υπ' όψη. Πέρα από τη *Villa Chaotica*, στις αρχές της δεκαετίας του '80, υπήρχαν στο Βερολίνο η *Villa Kunterbunt* και η *Villa Scilla* (στη Schillerstrasse) – βλ. W. Krolow – P.P. Zahl, *Instandbesetzer Bilderbuch*, Βερολίνο: LitPol, 1981. Το συνθετικό «Villa» θα χρησιμοποιηθεί και σε άλλες καταλήψεις, από τη *Villa Barbara* στη Θεσσαλονίκη ως τη *Villa Vendex* στο Μάαστριχτ και τη *Villa Milada* στην Πράγα, πιθανότατα μέσα στο πλαίσιο ενός διακειμενικού παιχνιδιού ή της ειρωνικής διάθεσης απέναντι στην οικία τύπου βίλλας ως συμβόλου του κόσμου των πλουσίων. Το «Μεγάλο Σπίτι» ήταν ένα τραγούδι του συγκροτήματος Ξεχασμένη Προφητεία όπου συμπυκνώνονταν τα οράματα της πανκ-καταληψιακής σκηνής: «Για πόσο ακόμα καιρό θα θέλουμε να ζούμε στη μιζέρια των σχέσεών μας / (...) Σε σπίτια φυλακές, πόρτες κλειστές / με κάγκελα και φράχτες, με τοίχους και χαμένες ζωές / (...) Μαζί μπορούμε να κάνουμε τα πάντα – τα πάντα! / Μπορούμε να διώξουμε το όραμα του τέλους – που φαίνεται πολύ κοντά! / Μπορούμε να ζήσουμε σαν άνθρωποι ελεύθεροι – σαν άνθρωποι περήφανοι και άνθρωποι ελεύθεροι! / Μπορούμε να γκρεμίσουμε τον τοίχο και να δούμε / μια ολόκληρη ζωή χαράς που μας περιμένει» – βλ. Ξεχασμένη Προφητεία / Mushroom Attack, *Ξεχασμένη Προφητεία / Mushroom Attack* (split LP, Loony Tunes 1990). Το τραγούδι (αλλά και ο βίος εντός της συλλογικότητας της κατάληψης) μοιάζει να επιλύει ένα ζήτημα που είχε τεθεί στην πρώτη φάση της σκηνής πανκ: «Ίσως να μην είναι μόνο ο μπάτσος ο εχθρός / ίσως όχι η εξουσία, η ανεργία, τα σχολεία / ίσως όχι κι ο στρατός / Ίσως ο μεγαλύτερός σου εχθρός / νά 'ναι η φριχτή ασημαντότητα / που χαρακώνει την ψυχή σου / νά 'ναι η φριχτή ασημαντότητα / στην αποξένωση της μεγαλούπολης»: «Μαύρο – Το Χρώμα της Στέρησης», από το *Γενιά του Χάους, Γενιά του Χάους* (LP, Δικαίωμα Διάβασης 1986).

συνέλεξα και ταυτόχρονα ένα σημείο σύνδεσης της βιωμένης εμπειρίας με τη μικροϊστορία της σκηνης – αλλά και με την ευρύτερη Ιστορία.³⁶⁵ Αυτά τα στοιχεία γίνονται φανερά με έντονο τρόπο στην αφήγηση του Θανάση, ο οποίος γεννήθηκε το 1967, μεγάλωσε στη Νίκαια, εντάχθηκε στη σκηνή πανκ ακριβώς εκείνη την περίοδο και πρωταγωνίστησε στη δημιουργία της *Villa Amalias*:

(...) Αφότου έχω απολυθεί [από το στρατό και] έχω φύγει απ' το σπίτι μου, πάω να μείνω, αρχικά, στη *Villa Amalias* την πρώτη, στις Στήλες του Ολυμπίου Διός – μια κατάληψη η οποία ήταν καθαρά πανκ εκείνη την εποχή. Και με κάλυπτε πάρα πολύ στα πράγματα που ήθελα να κάνω. Δηλαδή ασχολιόμουν πάρα πολύ με αυτό το πράγμα: με τη μουσική, με τα λάιβ και με τα λαιπά. Εκεί γινόντουσαν λάιβ αυτοοργανωμένα. Δηλαδή αυτό ήταν ουσιαστικά: το να στήσουν τα παιδιά ένα στέκι που να μαζεύεται κόσμος, να ακούει τέτοια πράγματα, κι όχι απλά για τη μουσική, [αλλά] και για την όλη υπόθεση του πανκ, ας πούμε σαν κίνημα, σαν ιδεολογία – αν υπάρχει ιδεολογία [γέλιο] σ' αυτή την ιστορία.

Εκεί πέρα κάναμε τα πρώτα μας λάιβ σαν Χαστικό Τέλος – μέσα στη *Villa*, λίγο πριν έρθει η καταστολή και... εκκενωθεί. Τότε έγινε και το δεύτερο πανκ πικ-νικ, στο οποίο πήραμε βέβαια μέρος. Έγινε στη Θεσσαλονίκη. Ήταν μία προσπάθεια [που έγινε] επειδή υπήρχαν και καταλήψεις στη Θεσσαλονίκη από πανκ... συναδέλφους [γέλιο]! Υπήρχε προσπάθεια να γίνει μια ιστορία με συνεργασία ανάμεσα στις δύο αυτές πόλεις και γενικά κάτι πανελλαδικό, τέλος πάντων, που να ενωθεί όλος αυτός ο κόσμος και να μπορέσει να κάνει πράγματα – τότε.

(...) Εκκενώνεται κάποια στιγμή, το 1990, η *Villa* η πρώτη. Μεσολαβεί η αθώωση του Μελίστα [και] η κατάληψη του Πολυτεχνείου για 18 μέρες. Εντάξει, όλοι ξέρουμε τι συνέβηκε τότε: Υπήρχε μια πηγή αντίστασης μες στην πόλη για 18 μέρες. Κάποια λάιβ γίναν εκεί μέσα, τα οργανώσαμε εμείς. Παιζαμε και σαν μπάντα εκεί μέσα τότε. Η αναγκαιότητα όμως για έναν χώρο που θα κάλυπτε όλες αυτές τις ανάγκες μας (απ' το να κάνουμε πρόβες, να στήνουμε λάιβ και να προσπαθούμε να γνωρίσουμε κόσμο που ήταν στην ίδια κατάσταση με μας) ξαναβγήκε στο προσκήνιο, με αποτέλεσμα να καταλάβουμε το κτήριο Αχαρνών 80 – την τωρινή *Villa Amalias*. Εκεί νομίζω ότι ήτανε σαν... Για μένα δηλαδή, απ' τη μέχρι τότε εμπειρία μου, ήτανε μια αλλαγή σελίδας στην ιστορία πανκ, χάρντορ στην Ελλάδα. Αρχισε να γίνεται το πράγμα λίγο πιο συνειδητό, λίγο πιο ιδεολογικό. Δηλαδή μιας και, πέρα από τη μουσική, τον κόσμο που βρέθηκε για να κάνει αυτό το πράγμα, τη *Villa Amalias* δηλαδή, τον ένωσε και η ιδεολογία – δηλαδή όλοι κινούμασταν στον αντιεξουσιαστικό και στον αναρχικό χώρο. Και είχαμε πράγματα που μας ενώνανε πολλά – αρκετά περισσότερα πέρα από τη μουσική μόνο, που ήταν το αρχικό. Εκεί άρχισε και να σχηματοποιείται και λιγάκι όλη η ιστορία των αυτοοργανωμένων συναυλιών. Δηλαδή δημιουργήθηκε ένας χώρος συναυλιακός ακριβώς γι' αυτό το λόγο, με βοήθεια από πολλούς συντρόφους καταληψίες – μιας και ήτανε ο «χειμώνας των καταλήψεων» εκείνη τη χρονιά.³⁶⁶

³⁶⁵ Μελετώντας τη διεθνή βιβλιογραφία για το φαινόμενο των καταλήψεων, ο Σούζας καταλήγει: «Οι λόγοι που εξηγούν το φαινόμενο των καταλήψεων δεν περιορίζεται μόνο στην ανάγκη για στέγαση, αλλά αφορούν και την επιθυμία για συλλογική ζωή και πολιτική κινητοποίηση στο πεδίο της καθημερινότητας. Και αυτό είναι κάτι που μοιάζει να ισχύει παντού» – βλ. Σούζας, ό.π., σελ. 43. Σε αυτό θα πρέπει να προσθέσουμε και την αίγλη που αποκτούν αυτοί οι χώροι για τους ίδιους τους μουσικούς, τους πρωταγωνιστές των σκηνών πανκ: «Για τις ιταλικές μπάντες, το να τραγουδήσουν στο [κοινωνικό κέντρο] *Virus* ήταν ότι και μια εμφάνιση στη *Σκάλα* [του Μιλάνου] για έναν τερόρο»: Perciballi, *Come Se Nulla Fosse...*, ό.π., σελ. 101.

³⁶⁶ Ως προς το ιστοριογραφικό μέρος των γεγονότων της κατάληψης του ΕΜΠ, 26/01-12/02/1990, βλ. Γ. Φιλιππαίος «Το χρονικό της κατάληψης του Πολυτεχνείου 1990», *Σχολιαστής* 85 (03/1990), σ.σ. 5-6. Το γεγονός πως ο αφηγητής δεν παραθέτει τις «συγκρουσιακές» πτυχές του εν λόγω γεγονότος (όπως π.χ. την περίφημη αυτοπεριφρουρούμενη πορεία «Είμαστε ο ανθός της ελληνικής νεολαίας») θα μπορούσε να αποδοθεί και στην άποψη των πολιτικοποιημένων ατόμων να τηρούν κάποιους κανόνες «συνωμοτικότητας» και να αναφέρονται στα απολύτως απαραίτητα. Ως προς τον «χειμώνα των καταλήψεων», εκείνη την εποχή οι υπόλοιπες καταλήψεις στην Αθήνα είναι η *Χαριλάου Τρικούπη 91*, η *Λέλας Καραγιάννη 37*, η *Κεραμεικού* (και Μυλέρου) και η εφήμερη *Φυλής και Φερών* – βλ. Σούζας, ό.π., σελ. 44.

Με βάση την «τυπολογία των καταλήψεων» που παραθέτει η Βασιλεία Τροβά, στηριζόμενη στη γερμανική εμπειρία, η *Villa Amalias* είναι ένας «κατειλημμένος χώρος με κοινωνική και πολιτιστική λειτουργία»: Αυτοί οι χώροι «είναι μεγάλοι, άπλετοι, συνήθως παλιά εργοστάσια. Κυριαρχεί το ομαδικό, εκφράσεις συλλογικότητας στους τοίχους, στις ζωγραφισμένες όψεις των κτηρίων, στις κατά καιρό κατασκευές, στην οργάνωση κέντρων κουλτούρας. Τέτοια κτήρια χρησιμεύουν σαν σύμβολα».³⁶⁷ Μέσα στη *Villa Amalias*, οι νεοφώτιστοι πάνκηδες αυξάνουν με ταχύτατους ρυθμούς το υποπολιτισμικό τους κεφάλαιο, το οποίο πλέον βασίζεται σε νέα συστήματα αξιών.

Σε αυτό το πλαίσιο, τα αφηγηματικά ρεπερτόρια τροποποιούνται: Στις αφηγήσεις των νεότερων υποχωρεί η εικόνα της ομάδας των πανκ που δηλώνει με θεαματικό τρόπο τη «δύναμη στο δρόμο» και αναδύεται εκείνη του πανκ που *εργάζεται σκληρά*, κατά μόνας ή συλλογικά, για να επισκευαστούν τα κατειλημμένα κτήρια. Έτσι, ο Γιώργος –και μάλιστα μόνος με τον φίλο του τον Μάκη– καθαρίζει το «άθλιο υπόγειο» (όπου αργότερα θα στεγαστεί το στούντιο προβών της κατάληψης), προσφέρει δηλαδή προσωπική εργασία για τη σκηνή και το «Σπίτι». Χρησιμοποιώντας το ίδιο αφηγηματικό ρεπερτόριο, ο Ηλίας –ένας κατά πολύ νεότερος πανκ που εντάχθηκε στη σκηνή στις αρχές της δεκαετίας του 2000– παραθέτει έναν «κατάλογο» με τις εργασίες που πραγματοποίησαν, προκειμένου να κάνουν κατοικήσιμο το οίκημα που κατέλαβαν αυτός και η παρέα του στα Άνω Πατήσια (γύρω στο 2002): άλλαξαν τις σωληνώσεις, έριξαν τσιμέντα, έτριψαν και λούστραραν τα πατώματα, κόλλησαν τα μάρμαρα... Οι εργασίες αυτές αναγκαστικά δημιουργούν μια αντίληψη συλλογικότητας, τόσο μεταξύ των συγκατοίκων όσο και μεταξύ μιας ευρύτερης κοινότητας φίλων, οι οποίοι τους βοηθούν παρέχοντας εργασία ή τεχνογνωσία.

Για άλλα άτομα, όπως ο «Κλάρας» –ο οποίος γεννήθηκε το 1972, μεγάλωσε στα Τρίκαλα και ήρθε στην Αθήνα στις αρχές της δεκαετίας του '90– η ένταξη σε μία καταληψιακή ομάδα σηματοδοτεί την υπαγωγή στον «σκληρό πυρήνα» της σκηνής, εκεί δηλαδή όπου συμβαίνουν όλα: Ο νεαρός πανκ φεύγει από το σπίτι του και καταλήγει στην *Villa Amalias*, όταν ένας φίλος του που έμενε εκεί αποχωρεί και του «κληροδοτεί» το δωμάτιό του. Εκεί, γνωρίζει από κοντά όλες εκείνες τις θρυλικές προσωπικότητες της σκηνής που θαύμαζε πριν εξ αποστάσεως. Ζει μαζί με τα

³⁶⁷ Οι κατειλημμένοι χώροι είναι: α) εκείνοι με κοινωνική και πολιτιστική λειτουργία, β) εκείνοι που προστατεύουν και οριοθετούν έναν άλλο κόσμο, γ) εκείνοι που δηλώνουν ένα διαφορετικό πλαίσιο ζωής αλλά έχουν άμεση αναφορά με τον κοινωνικό περίγυρο – βλ. Τροβά, *ό.π.*, σ.σ. 51-52. Η κατάληψη της *Κεραμεικού* μάλλον ανήκει στο τρίτο είδος και γι' αυτό δεν καταγράφεται στη μνήμη του «Κλάρα» ως εσωτερικό χώρο αλλά ως πρόσωπα (με τα οποία συναντιέται εκτός κατάληψης-χώρου).

συγκροτήματα και συμμετέχει –έστω και σαν παρατηρητής– στη διαδικασία δημιουργίας της «βαβούρας» που ονομάζεται πανκ/χάρντκορ μουσική – αυτού που παρότι στα αυτιά του αμύητου είναι θόρυβος, στους κόλπους της σκηνής υποκινεί «χαμό, χορούς, ιστορίες»! Αποκτά έτσι υποπολιτισμικό γούστο, μαθαίνει δηλαδή να ξεχωρίζει εκείνους που παίζουν «μουσική-μουσική» κι αυτούς που είναι απλά «θόρυβος και φασαρία».

Ταυτόχρονα, ο «καταληψιακός βίος» (ο οποίος τελείται ολοκληρωτικά ή μερικά – για όσους δηλαδή δεν κατοικούν στην *Amalias* αλλά περνούν το μεγαλύτερο μέρος της μέρας τους εκεί) σημαίνει και ένταξη στο ευρύτερο αντιεξουσιαστικό κίνημα, αφού, όπως αναφέρει ο Γιώργος, αρχίζουν να συμμετέχουν «όλοι μαζί σε πορείες».³⁶⁸ Και, αν συνυπολογίσουμε τις περιοδικές επεμβάσεις της αστυνομίας για την εκκένωση των χώρων αυτών, εντάσσονται σε ένα δίκτυο αλληλεγγύης και παροχής άμεσης βοήθειας που προϋποθέτει την κατοχή «κινηματικής τεχνογνωσίας» και ενός ελάχιστου ποσοστού πολιτικής κατάρτισης.³⁶⁹ Όμως, το σημαντικότερο στοιχείο του «καταληψιακού βίου» είναι το γεγονός ότι από μόνος του αποτελεί διακήρυξη και πραγμάτωση μιας πλήρους αυτονόμησης από την οικογένεια και τον κόσμο των συμβατικών, μια *αυτόνομη ζώνη* που καταλαμβάνει μικρό ή μεγάλο μέρος της «βιογραφίας» των υποκειμένων: «Για μένα [το εγχείρημα της κατάληψης] είναι μια φοβερή απόδραση από το οικογενειακό περιβάλλον που είναι τελείως ζοφερό», αναφέρει ο Ηλίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο λοιπόν –και ανάλογα με τον βαθμό ένταξης στην καταληψιακή ομάδα–, η ζωή στην κατάληψη (άρα και στη σκηνή και στην υποκουλτούρα) παύει να αποτελεί δραστηριότητα που άπτεται τηςσχόλης και μετασχηματίζεται σε ολοκληρωμένο τρόπο ζωής. Ακόμα λοιπόν κι αν δεν ζουν όλα τα μέλη της σκηνής σαν καταληψίες, η ζωή του καταληψία γίνεται το πρότυπο, η κορωνίδα στις ιεραρχήσεις του υποπολιτισμικού κεφαλαίου.

Τέλος, παρατηρώντας τη *Villa Amalias*, οφείλω να επισημάνω ορισμένα πράγματα για τη λειτουργία της στο πλαίσιο της σκηνής και να ερμηνεύσω τους λόγους για τους οποίους το όλο εγχείρημα απέκτησε τόσο μεγάλη σημασία στην ιστορία του αθηναϊκού πανκ. Σε αυτό το πλαίσιο, οι χώροι του κτηρίου διαρρυθμίστηκαν έτσι ώστε να ευνοείται η συμμετοχή «των συμπαθούντων και των συγγενών αυτών». Έτσι στο κτηριακό συγκρότημα διαμορφώθηκαν: α) μία αίθουσα συναυλιών και λοιπών εκδηλώσεων (το «συναυλιάδικο»), β) ένα καφενείο-χώρος συζητήσεων, γ) μια βιβλιοθήκη-μικρότερος χώρος προβολών-βιβλιοπωλείο-«distro» (δηλαδή το σημείο πώλησης δίσκων), δ) τα στούντιο προβών, ε) μια αυλή κατάλληλη

³⁶⁸ Το ίδιο αναφέρει και ο Αλέκος και ο Σάββας.

³⁶⁹ Η «Αννα» τονίζει ότι στη *Villa Amalias* είχε χαθεί «η αίσθηση του περιθωριακού πάνκη που χαπακώνεται» και το πράγμα «φαινότανε πιο πολιτικοποιημένο».

για προβολές και εκδηλώσεις το καλοκαίρι, στ) οι χώροι κατοικίας, οι οποίοι είναι εντελώς στεγανοποιημένοι από τα υπόλοιπα μέρη.³⁷⁰ Τελικά, το πανκ άρχισε να «συμβαίνει» σε όλο και μεγαλύτερο βαθμό εκεί μέσα.

Συμβολικά, λοιπόν, η *Villa Amalias* ταυτίστηκε με τη σκηνή και η σκηνή ταυτίστηκε με τη *Villa Amalias*. Δεν ήταν άλλος ένας σταθμός στην μετακίνηση των πανκς εντός της μητροπολιτικής χωροταξίας με σκοπό τη δημιουργία ΠΑΖ, αλλά το τέλος και ο σκοπός: το ρίζωμα, η ΠΑΖ που μπορεί να διαρκέσει αιώνια. Όλες οι υπόλοιπες ιστορίες είναι περιπτωσιολογικές και συγκλίνουν τελικά στη γωνία Αχαρνών και Χέυθεν. Με ποικίλες ποιοτικές αποτυπώσεις στις αυτοπροσωπογραφίες των μελών της σκηνής, αλλά πάντα στο ίδιο κλίμα συνεύρεσης και επικοινωνίας, η *Villa Amalias* παρουσιάζεται εκείνη την εποχή ως ένα εργαστήριο όπου παράγονται «ωραία συναισθήματα». Εδώ, δηλαδή, εκφράστηκαν και πραγματοποιήθηκαν όλες οι επιθυμίες της αθηναϊκής πανκ σκηνής. Όμως αυτή ακριβώς η πραγμάτωση των επιθυμιών γέννησε την τραυματικότερη εμπειρία στην ιστορία της υποκουλτούρας: πρόκειται για μια σειρά γεγονότων, τα οποία οι αφηγητές αυτής της έρευνας αποκαλούν «το σχίσμα».

³⁷⁰ Σούζας, ό.π., σ.σ. 80-81 και η επιτόπια παρατήρηση του γράφοντα από την εποχή της πρώτης συναυλίας στον χώρο.

2.4 Η VILLA AMALIAS, ΤΟ «ΣΧΙΣΜΑ», ΤΑ ΝΕΑ ΣΤΕΚΙΑ ΤΩΝ ΠΑΝΚΣ ΚΑΙ ΟΙ ΜΕΤΑΣΧΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΩΝ ΟΡΩΝ ΔΙΑΣΥΝΔΕΣΗΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΩΝ ΕΞΑΡΧΕΙΩΝ

Η λειτουργία της *Villa Amalias* στο παλιό σχολικό κτήριο στη γωνία των οδών Αχαρνών και Χέυδεν δεν σηματοδότησε μόνο έναν επαναπροσδιορισμό των αξιών του υποπολιτισμικού κεφαλαίου που όφειλαν να κατέχουν τα μέλη της σκηνης πανκ, ούτε μόνο την πραγμάτωση της επιθυμίας για μια *μόνιμη αυτόνομη ζώνη* τέλεσης των υποπολιτισμικών τελετουργικών. Η στέγαση της πανκ σκηνης στην κατάληψη αυτή σήμαινε και μία ακόμα μετεγκατάσταση των πανκς όσον αφορά τον πολεοδομικό χάρτη. Παρόλο που τα Εξάρχεια θα παραμείνουν σημείο αναφοράς –όπως θα δούμε παρακάτω–, εμφανίζονται στο προσκήνιο νέες πανκ παρέες, οι οποίες πάνε από τη γειτονιά τους *κατευθείαν* στη *Villa Amalias*, για να παρακολουθήσουν τις συναυλίες που γίνονται εκεί, χωρίς να περνούν κατ' ανάγκη από την πλατεία Εξαρχείων. Επίσης, παρότι η διασύνδεση, σε επίπεδο πολιτικών ταυτίσεων με τον αντιεξουσιαστικό ή τον αναρχοαυτόνομο χώρο, εξακολουθεί να συντηρείται, για αρκετά από τα μέλη της σκηνης διαμεσολαβείται από την *Amalias* – δεν τοποθετείται δηλαδή στην αόρατη ενδοχώρα της καθημερινότητας των Εξαρχείων. Τους μετασχηματισμούς αυτούς θα παρακολουθήσουμε στο εξής, και θα δούμε πώς η *Villa Amalias* γίνεται ο καταλύτης αλλά και το πεδίο συγκρούσεων σχετικά με τη μορφή και τη λειτουργία της σκηνης.

Αυτή την πορεία των μεταλλαγών της σκηνης, οι οποίες έγιναν με επίκεντρο το «Μεγάλο Σπίτι», προσπάθησε να συνοψίσει ο Θανάσης στην αφήγηση ζωής του, θεωρώντας το «σχίσμα» ως τη σημαντικότερη τομή στην ιστορία της υποκοιλούρας στην Αθήνα από τα μέσα της δεκαετίας του '90 και εξής:

Όλα αυτά τα χρόνια συμμετείχα στην ομάδα συναυλιών στη *Villa Amalias* – που κάποιες φορές ήταν ομάδα συναυλιών, κάποιες φορές ήταν κάποια μεμονωμένα άτομα που στήναμε λάιβ εκείνη την εποχή... Δύσκολο, κουραστικό και χρονοβόρο όλο αυτό το πράγμα. Κάποια στιγμή έπαιξε κι ένα αυτό επίσης... Η επόμενη, μάλλον, σελίδα που άλλαξε το χάρντοκ και το πανκ, στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη τουλάχιστον, ήταν ότι βάλουμε κάποια *minimum* για τις μπάντες που θα παίζανε στην *Αχαρνών* – που εκεί ήταν και το ορμητήριό μας. Είχε πολλές παραμέτρους [αυτή η ιστορία, αλλά] η πιο βασική – που εκεί έγινε και η μεγάλη κόντρα και τσίνησε πολύς κόσμος και βρεθήκαμε εκεί που με διάφορο κόσμο για χρόνια ήμασταν στο δρόμο μαζί κάνοντας τα ίδια πράγματα, να χωριστούμε σε δύο... παρατάξεις. Ε, αυτό που εκείνη την εποχή εμείς ζητήσαμε απ' τις μπάντες που θα παίζαν λάιβ στη *Villa Amalias* ήταν να μην παίζουνε παράλληλα και σε μαγαζιά, σε κλαμπ. Θεωρούσαμε ότι ήταν δύο διαφορετικές τελείως λογικές: Δηλαδή απ' τη μια μπορεί να μιλάς για το «κάν' το μόνος σου», χωρίς διαμεσολαβητές, χωρίς πορτιέρηδες, χωρίς τίποτα και τα λοιπά – κι έχουμε αρχίσει και μπαίνουμε και στη διαδικασία του «όχι εισιτήριο» [κι απ' την άλλη να παίζεις σε αυτά τα μέρη]. Δηλαδή έχουμε αρχίσει και καταφέρνουμε, με τον α ή β τρόπο να μαζέψουμε ένα P.A. [δηλαδή ηχητική εγκατάσταση] αξιοπρεπές για να

κάνουμε τα λάιβ. Οπότε από την στιγμή που δεν υπήρχε κόστος για τα λάιβ είπαμε ότι δεν θέλαμε να υπάρχει και αντίτιμο εισιτηρίου (...) Ε, ζητήσαμε απ' τις μπάντες που θα θέλανε να παίξουνε στην *Αχαρνών* όχι να μην έχουνε παίξει ποτέ σε μαγαζιά, αλλά από κει και πέρα, από τη στιγμή που θα μπουν σ' αυτή τη διαδικασία και θα θέλουν να παίξουν εκεί πέρα μέσα, να μην παίξουν σε μαγαζιά, κλαμπ, κ.λπ. Εκεί υπήρχε μεγάλη ρήξη, γίναν [γέλιο]... Ναι, ήτανε μια εποχή, τέλος πάντων, που υπήρξαν πολλές κόντρες και διαφωνίες. Βέβαια χωρίς ποτέ να απαγορεύσουμε σε κανέναν [να θεωρείται μέρος της σκηνής και να υπάρχει σε αυτή]... Ο καθένας απλά επέλεγε και διάλεγε τον δρόμο που ήθελε να ακολουθήσει. Εμείς επιλέξαμε αυτό τον δρόμο και μιας και τον χώρο αυτό εμείς τον λειτουργούσαμε, [και] ζητήσαμε απ' τις μπάντες να συμβαίνει αυτό το πράγμα. (...) Εκεί ήρθε η μεγάλη ρήξη. Δεν έτρεχε τίποτα, ζήσαμε! Δηλαδή αρκετές μπάντες, τέλος πάντων, που ήταν ονόματα εκείνη την εποχή, σταματήσανε να παίξουνε στην *Αχαρνών*, λόγω του ότι δεν τηρούσαν τις προϋποθέσεις ή λόγου του ότι ήταν επιλογή τους να μην θέλουνε να δεσμευτούνε κάτω απ' αυτό το πλέγμα του ότι «δεν παίζω σε μαγαζιά». Θέλαν κάποιες στιγμές να παίξουν σε μαγαζιά, κάποιες στιγμές να μην παίξουν σε μαγαζιά.

Η απόφαση της ομάδας που διοργάνωνε τις συναυλίες στη *Villa Amalias* να αποκλειστούν από τον χώρο όσα συγκροτήματα έπαιζαν σε μπαρ και κλαμπ – δηλαδή σε αίθουσες που ανήκαν στην βιομηχανία της ψυχαγωγίας και λειτουργούσαν με σκοπό την παραγωγή κέρδους από τις εκδηλώσεις τους–, χώρισε τη σκηνή στα δύο: Μία μερίδα που περιελάμβανε τα ίδια τα συγκροτήματα που δεν ήθελαν να παίζουν αποκλειστικά στη *Villa Amalias* και στις «συναυλίες συμπάραστασης» –και τις ευρύτερες παρέες γύρω από αυτά– αποχώρησαν. Στην κατάληψη παρέμειναν οι πιο πολιτικοποιημένοι πανκς. Εκείνοι που επιθυμούσαν να κρατήσουν μια σκληρή γραμμή διαχωρισμού από τον «κόσμο του εμπορίου».

Για τον εξωτερικό παρατηρητή, το ζήτημα του εάν ένα συγκρότημα αποδέχεται ή απορρίπτει ένα μικρό κλαμπ σαν το *Av* (στο οποίο είχε γραφτεί μεγάλο μέρος της ιστορίας της σκηνής) σίγουρα αξιολογείται ως ασήμαντο. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να υπενθυμίσω ότι η συναυλία είναι η κεντρική τελετουργία της σκηνής και ότι η κοινότητα των πανκς συγκροτείται γύρω από τις συναυλίες. Εκεί, «η φυσική αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικών σημάτων και του σώματος κάθε ατόμου καθορίζει τις συνθήκες που μορφοποιούν τις υπαινικτικές συνδυαστικές συνενώσεις των πολιτισμικών σημαινόντων της ταυτότητας και της κοινότητας. Μέσα σ' αυτή τη ρευστή ροή λανθανόντων νοημάτων, κοινό και μουσικοί –μαζί– συμμετέχουν σ' έναν άρρητο διάλογο για τη σημασία της μουσικής και τη δόμηση του εαυτού τους»³⁷¹. Το «σχίσμα», λοιπόν, βραχυκυκλώνει όλες τις βεβαιότητες –μαζί και τη συναισθηματική ταύτιση των μελών της σκηνής– και καταγράφεται ως εξής: είτε ως συνειδητή απόφαση, η οποία θα φέρει τη σκηνή σε μια συνεπέστερη εκδοχή του πνεύματος «do it yourself» και η οποία εκφράζεται αφηγηματικά με συνειδητά επεξεργασμένο λόγο (από όσους παρέμειναν στη *Villa Amalias* και αποδέχθηκαν τους κανόνες της) είτε ως τραυματική εμπειρία (για τους υπόλοιπους), η οποία εκφράζεται με

³⁷¹ Shank, *Dissonant Identities...*, ό.π., σελ. 125.

συναισθηματικά φορτισμένο τρόπο. Πρακτικά, το σχίσμα σήμαινε ότι η *Villa Amalias* κινδύνευσε προς στιγμήν να χάσει το ρόλο της ως κόμβου αλλά και μεγάλο μέρος της βάσης που τη στήριζε σαν κατάληψη – κυρίως στις δύσκολες στιγμές της καταστολής και των αστυνομικών επιχειρήσεων για την εκκένωσή της.³⁷²

Η αποχώρηση ενός μεγάλου μέρους των μελών της σκηνης από την κατάληψη δεν γίνεται βεβαίως σε μια νύχτα αλλά σταδιακά – σύμφωνα τουλάχιστον με όσα αναφέρουν οι περισσότεροι πληροφορητές που κατατάσσουν στον εαυτό τους στους «αποχωρίσαντες»:

Τώρα, απ' όταν άρχισε το σχίσμα και μετά, δηλαδή εποχή '93, οπότε έγινε το πρώτο μεγάλο σχίσμα μεταξύ των μπαντών και των καταληψιακών χώρων. Εντάξει, στην αρχή έπαιξε ένας διαχωρισμός, αλλά ανέκαθεν και παρόλα αυτά και παρόλο που ήμουν από τους σχετικά άμεσα θιγόμενους από αυτή την όλη κατάσταση, γιατί φίλοι μου ήταν όλοι αυτοί στις μπάντες που τις κατηγορούσαν – πολλά παιδιά από τις οποίες είχαν προσπαθήσει για να στηθεί η *Villa Amalias*. Εντάξει, ναι μεν υπήρχε κάποια ψυχρότητα, εγώ τουλάχιστον κράτησα και μια επαφή με τους... από 'κει. Μιλάγαμε, συμφωνούσαμε ότι... διαφωνούμε! Και κάπως έτσι είναι μέχρι τώρα, μπορώ να πω.³⁷³

Ακόμα και όσοι συνεχίζουν να πηγαίνουν, σιγά-σιγά ανακαλύπτουν ότι οι άνθρωποι που συγκεντρώνονται στη *Villa Amalias* τους είναι όλο και πιο άγνωστοι, μέχρι τη στιγμή που οι ίδιοι αισθάνονται ότι δεν ανήκουν πλέον εκεί. Ο τρόπος που επιλέγουν ορισμένοι πληροφορητές για να περιγράψουν την ομάδα της κατάληψης, στην οποία καταλογίζουν το «σχίσμα» –π.χ. «χουντοπάνκ», «σταλινοπάνκ»– είναι χαρακτηριστικός της πικρίας που (ακόμα) νοιώθουν. Διότι θεωρούν ότι με αυτό τον τρόπο διαφεύστηκε ό,τι είχαν επενδύσει στη *Villa Amalias*, αφού εκείνη έπαψε να ενοποιεί τη σκηνή και άρχισε να λειτουργεί πλέον με ποικίλους αναβαθμούς αποκλεισμού.³⁷⁴ Ως απόρροια του σχίσματος προκύπτει και μια νέα μετακίνηση σε άλλους χώρους συνεύρεσης, η οποία μάλλον σηματοδοτεί και το κόψιμο του ομφάλιου λώρου με τα Εξάρχεια – αλλά και τους επιμέρους πολιτικούς χώρους που στεγάζονταν σε αυτά. Σύμφωνα με τις αφηγήσεις που συνέλεξα, στο προσκήνιο έρχεται η πλατεία Μαβίλη, η οποία λειτουργεί ως στέκι αρκετών μελών της σκηνης κατά την περίοδο 1994-2000:

³⁷² «Είναι γεγονός το ότι η πορεία για τις καταλήψεις στέγης δεν είχε τον κόσμο που θα έπρεπε να είχε»: «Editorial» στο *Αλαλούμ* 3 (03-04/1995), σ.σ. 2-3. Για την ιστορία, η *Villa Amalias* εκκενώθηκε από την αστυνομία τέσσερις φορές και επανακαταλήφθηκε: α) Στις 26/01/1990, στο κτήριο του Ωνασείου, β) στις 27/03/1990, γ) στις 17/11/1990 και δ) στις 17/12/1998.

³⁷³ Αφήγηση Γιάννη. Ενδιαφέρον είναι το στοιχείο ότι ο αφηγητής αυτοπαρουσιάζεται ως ένας «από τους άμεσα θιγόμενους» επειδή οι ακόμα πιο άμεσα θιγόμενες μπάντες ήταν «φίλοι του».

³⁷⁴ Δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει, λαμβάνοντας υπόψη τα δεδομένα που μας έρχονται από την κοινωνική ψυχολογία, ότι γενικά το εσωτερικό της ομάδας προσδιορίζουν πρωτίστως συγκινησιακοί και συναισθηματικοί παράγοντες – βλ. Μαρούδα-Χατζούλη, *Η Ανάγκη του Ανήκειν...*, ό.π., σελ. 37.

Στη Μαβίλη μπορούσες να πετύχεις έναν αριθμό πάνω από 30-40 γνωστούς, [να κάθονται] στα τραπέζια έξω ή στο σιντριβάνι, [επειδή εκεί υπήρχαν μαγαζιά που σέρβιραν] απ' τα φτηνότερα ποτά της πόλης ή ακόμα [μπορούσαν να τη βγάλουν] και [με μύτες από] το περίπτερο δίπλα. Στην ουσία έκανες αυτό που κάναμε παλιότερα στις πλατείες, δηλαδήμίλαγες με τον άλλο. Μίλαγες για πράγματα που σε απασχολούσαν, τι γίνεται γύρω σου, χαβαλές, μπούβα, και σε καλύτερες συνθήκες απ' το να είσαι στριμωγμένος σ' ένα μπαρ. Σ' ένα μπαρ σ' ενοχλεί πάντα η μουσική. Εκεί είναι δυνατά. Υπάρχουν πολλά πράγματα που σου αποσπούν την προσοχή. Εκεί [στην πλατεία] είσαι εσύ και η παρέα σου. Αυτό το βλέπω πολύ πιο υγιές. Κι εκεί είδα τους παλιούς γνωστούς που ήτανε μέσα [στη φάση της Μαβίλη και] αρκετούς νεότερους. Άρχισα να έχω επαφές με αρκετούς νεότερους, μερικές από τις οποίες κρατούν ακόμα, έτσι; Και ίσως αυτό να ήταν και το τελευταίο κομμάτι που με θυμάμαι σε πλατείες.³⁷⁵

Το χαρακτηριστικό των νέων χώρων συγκέντρωσης, όμως, είναι ότι τα άτομα και οι παρέες δεν αισθάνονται πλέον συμπαγή ομάδα (η οποία θα μπορούσε να δημιουργήσει ΠΑΖ). Πρόκειται για μια χαλαρή χορεία «γνωστών», που αλληλεπιδρούν στο πλαίσιο της συμποτικής ατμόσφαιρας, χωρίς όμως να τους ενδιαφέρει η προοπτική οργάνωσης των τελετουργικών και η δημιουργία υποδομών, δηλαδή των στοιχείων που συγκροτούν τη σκηνή. Δεν είναι καθόλου τυχαίο λοιπόν το γεγονός ότι, αν συγκρίνουμε τις αφηγήσεις όσων πληροφορητών αποχώρησαν από τη *Villa Amalias*, θα δούμε ότι ετεροκαθορίζονται μεν ατομικά ως προς τους «σκληροπυρηνικούς» που έμειναν στην πανκ κατάληψη, αλλά δεν προχωρούν στη συγκρότηση μιας διαφορετικής ή αντίπαλης ομαδικότητας. Γι' αυτό και παραδέχονται ότι σταδιακά παύουν να υπάγονται στη σκηνή και περνούν σε μια φάση «ιδιώτευσης».³⁷⁶

Παράλληλα με το «σχίσμα», το οποίο αφορούσε καθαρά τη σκηνή πανκ, την ίδια σχεδόν περίοδο παρουσιάζεται και μια κεντρόφυγη τάση όσων συγκεντρώνονταν έως τότε στα Εξάρχεια και υπάγονταν σε αμιγώς πολιτικούς χώρους. Θα λέγαμε, δηλαδή, ότι διαλύεται η «ατμόσφαιρα της Πλατείας». Την αιτία αυτής της μετακίνησης θα πρέπει να την αναζητήσουμε στα γεγονότα του «Πολυτεχνείου του '95»: Η κατάληψη του κτηρίου του ΕΜΠ και η πολιορκία του από τις αστυνομικές δυνάμεις στις 17/11/1995, η εισβολή των ΜΑΤ και η σύλληψη 526 συνολικά ατόμων, οι δίκες, οι βαριές ποινές και οι κάθε είδους πιέσεις θεωρήθηκαν από ένα τμήμα του αντιεξουσιαστικού χώρου ως ήττα, η οποία «αποτυπωνόταν τόσο στην αποχώρηση συντρόφων από ομαδοποιήσεις και την πολιτική δράση, όσο και στη λιγιστή

³⁷⁵ Αφήγηση Γιάννη.

³⁷⁶ Χαρακτηριστική είναι η αφήγηση του Γιώργου: «Σε κάποια φάση μου φάνηκε ότι και το κλίμα [στη *Villa*] δεν ήτανε το ίδιο. Αφενός μεν δε μένανε και όλα τα παιδιά που ήξερα, μένανε κάποια άλλα παιδιά, τα οποία μπορεί να ήτανε καλά, αλλά δεν τους ήξερα. Είχε γίνει και αυτό το πράγμα [δηλαδή το σχίσμα]... Δηλαδή, τότε ουσιαστικά σταμάτησα να πηγαίνω... (...) Και πήρε χρόνια να ξαναπάω».

συμμετοχή σε πορείες που ακολούθησαν»³⁷⁷. Αυτή η κεντρόφυγη τάση από τα Εξάρχεια συνοδεύτηκε από τη δημιουργία ενός νέου τύπου χώρων συνεύρεσης, των «στεκιών», η συνεκτική ουσία των οποίων θα πρέπει να αναζητηθεί μάλλον στο πεδίο του αντιεξουσιαστικού χώρου και λιγότερο στο πεδίο των υποπολιτισμών.³⁷⁸

Παρ' όλ' αυτά, σε αρκετές περιπτώσεις, η πολιτική και η υποπολιτισμική συνιστώσα είναι δυνατόν να συνυπάρχουν σε ένα τέτοιο εγχείρημα αποκεντρωμένου στεκιού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της κατηγορίας αποτελεί το εφήμερο *Αυτοδιαχειριζόμενο Στέκι Νεολαίας Αγίας Παρασκευής*. Ο Σάββας γεννήθηκε το 1973, θα πρέπει να τοποθετηθεί στην τρίτη γενιά της σκηνής, και συμμετείχε ενεργά στο εγχείρημα αυτό που έγινε στη γειτονιά του. Σύμφωνα με όσα αναφέρει λοιπόν, το *Αυτοδιαχειριζόμενο Στέκι* ξεκίνησε από μια παρέα παιδιών στην Αγία Παρασκευή, τα οποία είχαν μια πρώτη εμπειρία από τις συναυλίες που οργάνωναν οι σχολικές καταλήψεις. Τους άρεσε το χάρντοκ και το μέταλ, είχαν γνωρίσει τον τρόπο λειτουργίας της *Villa Amalias* και αποφάσισαν να κάνουν κάτι ανάλογο στη γειτονιά τους – σε ένα χώρο που ανήκε στο δήμο. Τελικά, η προσπάθειά τους έληξε άδοξα, αφού προέκυψαν «πολιτικές διαφωνίες», σχετικά με το αν θα προχωρούσαν σε κάποια συνεννόηση με τις τοπικές αρχές –ώστε να τους παραχωρηθεί επίσημα και νόμιμα ο χώρος– ή αν θα ακολουθούσαν τη σκληρή γραμμή της άρνησης οποιασδήποτε επαφής με τους θεσμούς.³⁷⁹

Εκείνο, όμως, που βραχυκυκλώνει την πανκ σκηνή στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '90 δεν είναι μόνο ο τύπος και οι αρχές με τις οποίες οφείλουν να λειτουργούν τα «συναυλιάδικά» τους. Αν ψάξουμε στις σελίδες των φανζίν, θα δούμε ότι τίθενται και ζητήματα για την ταυτότητα της υποκουλτούρας. Ο Αλέξης – εκφράζοντας την εκδοτική ομάδα του φανζίν *Τερηδόνα*– εκμυστηρεύεται στους αναγνώστες μια τηλεφωνική συζήτηση που είχε με τον Άρη, εκδότη του *Αλαλούμ*, ο οποίος «έκανε κάποια σχόλια σχετικά με το φανζίν μας»:

³⁷⁷ Σούζας, ό.π., σ.σ. 56-57. Για τις λεπτομέρειες σχετικά με τις δίκες των συλληφθέντων και το μετέπειτα κλίμα, βλ. Λογοθέτη, «Η κατασκευή της συναίνεσης στη Μεταπολίτευση...», ό.π., σ.σ. 314-324.

³⁷⁸ Ο Σούζας αναφέρει την περίπτωση του στεκιού *Ανω-Κάτω Πατησίων* ως αντίδραση στο βίωμα της ήττας που ακολούθησε τα γεγονότα του «Πολυτεχνείου '95» – ό.π. Για τα «αυτοδιαχειριζόμενα στέκια» από το χρονικό σημείο αυτό κι εξής, βλ. ό.π. σ.σ. 81-111. Βεβαίως ο ερευνητής θεωρεί ότι «από τη δεκαετία του '80 (...) οι καταλήψεις λειτουργήσαν, άλλες σε μεγαλύτερο και άλλες σε μικρότερο βαθμό, ως "αυτοδιαχειριζόμενα στέκια"» – στο ίδιο, σελ. 81. Εδώ, με τη λογική ότι δεν ήταν όλες οι καταλήψεις ανοιχτές προς το κοινό (άσχετα αν κάποιες φορές οργάνωναν εκδηλώσεις, όπως π.χ. τα πρωτοχρονιάτικα πάρτυ στην *Κεραμεικού*), θεωρώ «στέκια» όσους χώρους αυτοορίζονται ως τέτοια (π.χ. το *Αυτόνομο Στέκι* στη Ζωοδόχου Πηγής και Ισαύρων το οποίο άνοιξε το 1998) ή είναι ανοιχτά προς το κοινό καθημερινά ή κάποιες μέρες εβδομαδιαίως, διαθέτοντας τις απαραίτητες υποδομές (π.χ. χώρο που λειτουργεί σαν καφενείο, αίθουσα προβολών, κ.λπ). Δηλαδή, αναφέρω ενδεικτικά, το *Κτήμα Πραποπούλου* στο Χαλάνδρι, το *Ελευθεριακό Στέκι Πικροδάφνη* στο Μπραχάμι και φυσικά τη *Villa Amalias*. Δεν θεωρώ στέκια τις καταλήψεις της *Κεραμεικού*, της *Τρικούπη*, την *Κολεκτίβα Αίλη* στα Άνω Πατήσια, κ.λπ. Επίσης, όπως αναφέρει και ο Σούζας, δεν είναι όλα τα στέκια καταλήψεις αφού μερικά από αυτά στεγάζονται σε χώρους που έχουν νοικιάσει – στο ίδιο, σελ. 83.

³⁷⁹ Ο Σούζας αντιπαραθέτει την ευρωπαϊκή εμπειρία των «κοινωνικών κέντρων», κάποια από τα οποία έρχονται σε επαφή (και υποστηρίζονται ή απολαμβάνουν ένα διαβαθμισμένο κατά περίπτωση καθεστώς νομιμοποίησης) από τοπικά θεσμικά όργανα με την ελληνική εμπειρία των «στεκιών» τα οποία λειτουργούν σε πλήρη διαχωρισμό από τους θεσμούς – βλ. Σούζας, ό.π., σ.σ. 82-83.

Στις κριτικές μας υπάρχει ανομοιογένεια, αφού παρουσιάζουμε όλες τις τάσεις, από noise και crust μέχρι pop punk (...) Είμαστε χαμαιλέοντες, όπως υποστηρίζει ο Άρης; Διαμορφώνουμε την ύλη μας με βάση μουσικά, ιδεολογικά, ή τέλος πάντων τι είδους κριτήρια; (...) Ο χώρος του πανκ ευτυχώς δεν είναι μονοδιάστατος. Και όποιος αγνοεί τις πτυχές του, απλά θέλει να αγνοήσει την ίδια την πραγματικότητα. Πανκ δεν παίζουν μόνο οι Extreme Noise Terror ούτε οι Chaos UK. Πανκ παίζουν και οι New Bomb Turks και οι NOFX και οι Κογγιτ και οι Rancid και οι Ramones (...) Από τη στιγμή που υπάρχει όλη αυτή η πολυμορφία (...) θα πρέπει να εκφραστεί μέσα από τις σελίδες μας. (...) Τώρα όσον αφορά το ζήτημα των ιδεολογιών (...) η προβληματική των Οι Πολλοί σίγουρα διαφέρει από αυτή των Joykiller. Τι πάει να πει αυτό; Και με ποιά κριτήρια θα κάνουμε τις επιλογές των συγκροτημάτων αφού και εμείς οι 4 [στην εκδοτική ομάδα] παρουσιάζουμε διαφορές στον τρόπο σκέψης μας; Όχι Άρη, σίγουρα δεν είμαστε χαμαιλέοντες. (...) Τηρούμε κάποια γραμμή όσον αφορά τον χώρο που κινούμαστε αλλά, εφόσον κιάλας μας αρέσουν όλες αυτές οι τάσεις, είναι ταυτόχρονα ευχαρίστησή μας να τις εκπροσωπούμε.³⁸⁰

Η παραπάνω φιλική «κόντρα» μεταξύ των εκδοτών φανζίν δεν γίνεται τυχαία εκείνη την εποχή και πρέπει οπωσδήποτε να τοποθετηθεί σε μια συγκυρία, όπου το πανκ διεθνώς περνά ίσως τη σημαντικότερη κρίση ταυτότητας στην ιστορία του.

³⁸⁰ Βλ. *Τερηδόνα 5* (c1995), 2.

2.5 ΜΙΑ Ή ΠΟΛΛΕΣ ΣΚΗΝΕΣ; Η ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΕΠΙΤΥΧΙΑ, Ο ΚΑΤΑΚΕΡΜΑΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΚ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ ΚΑΙ Η ΕΓΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΣΤΙΣ ΤΡΟΧΙΕΣ ΤΩΝ ΟΜΑΔΩΝ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ

Μετά την αναπάντεχη εμπορική επιτυχία του άλμπουμ *Nevermind* των Nirvana, όλες οι μεγάλες δισκογραφικές στράφηκαν στις περιθωριακές –μέχρι τότε– τοπικές σκηνές των αστικών κέντρων των ΗΠΑ, για να αλιεύσουν το επόμενο μεγάλο «χιτ».³⁸¹ Όσον αφορά στη σκηνή του αμερικάνικου πανκ/χάρντκορ, ανάλογη τομή αποτελεί η –επίσης εντυπωσιακή– επιτυχία των νεαρών του συγκροτήματος Green Day, οι οποίοι κατάγονταν από μια κωμόπολη κοντά στο Σαν Φραντσίσκο.³⁸² Το πρόβλημα στη συγκεκριμένη περίπτωση ήταν ότι οι Green Day εκπροσωπούσαν τη λεγόμενη «ποπ-πανκ» σκηνή του Μπέρκλεϋ, στην οποία είχαν επενδύσει άτομα και θεσμοί που λειτουργούσαν ως κόμβοι για την ευρύτερη αμερικανική αλλά και παγκόσμια πανκ σκηνή. Οι Green Day ξεκίνησαν σαν μπάντα από τον αυτοδιαχειριζόμενο, «αντιεμπορευματικό» συναυλιακό χώρο *924 Gilman Street Project*. Αυτό το γεγονός αποτέλεσε την αφορμή για το μεγάλο «σχίσμα», το οποίο συντάραξε την καλιφορνέζικη σκηνή και μεταφέρθηκε σε όλη την περιφέρεια του πανκ.

2.5.1 Το πανκ της Καλιφόρνια και οι σκέιτ-πανκς της Αθήνας

Τη χρηματοδότηση και –αρχικά– τη διεύθυνση του *Gilman* είχε αναλάβει η εκδοτική ομάδα του *MRR*. Οι περισσότερες μπάντες της ποπ-πανκ σκηνής του Μπέρκλεϋ ηχογραφήσαν στη μικρή ανεξάρτητη εταιρεία Lookout, ιδιοκτήτης της οποίας ήταν ο συντάκτης του *MRR*, Λόρενς Λίβερμορ. Τόσο το *MRR* όσο και η τοπική σκηνή –η οποία μέσω του περιοδικού εξήγε «γούστο» και «ιδεολογία» σε όλες τις ανά τον

³⁸¹ Οι Nirvana δεν ήταν πανκ/χάρντκορ μπάντα αλλά από τους πρώτους που καθόρισαν το στιλ «γκραντζ» (grunge), το είδος του λεγόμενου «εναλλακτικού ροκ» (alternative ή indie rock) και την παρεπόμενη υποκουλτούρα. Προήλθαν όμως ως άτομα και νοοτροπία από τη μήτρα των «σκηνών», των μικρών συναυλιακών χώρων και των ανεξάρτητων δισκογραφικών που κυοφόρησε ο κόσμος των πάνκηδων και η DIY ηθική του. Το *Nevermind* κυκλοφόρησε τον Σεπτέμβριο του 1990 και την πρωτοχρονιά του 1991 είχε πουλήσει 3,5 εκατομμύρια αντίτυπα, εκθρονίζοντας από την κορυφή του καταλόγου επιτυχιών το *Dangerous* του Μάικλ Τζάκσον – βλ. G. Arnold, *Route 666 – On The Road To Nirvana*, Λονδίνο: Picador, 1993, σελ. 4 και Moore, *Sells Like Teen Spirit*, ό.π., σελ. 114. Η Arnold υποστηρίζει ότι το άλμπουμ είχε απόλυτη επιτυχία πολύ πριν το MTV αρχίσει να παίζει το βίντεο-κλιπ του τραγουδιού «Smells Like Teen Spirit» και αποδίδει το γεγονός στο ότι εκείνο εξέφραζε το zeitgeist της εποχής – ό.π., σελ. 5. Το ίδιο λέει και ο Moore αφού αυτή η μουσική γίνεται «ο ήχος των νέων της [αμερικανικής] μεσαιας τάξης σε φάση παρακμής και παραίτησης» – ό.π. σελ. 117. Για τον «πυρετό» των στελεχών των μεγάλων δισκογραφικών να «υπογράψουν μια μπάντα, οποιαδήποτε» από τη δεξαμενή των τοπικών «υπόγειων» μουσικών σκηνών –εδώ με βάση την εμπειρία του Σαν Ντιέγκο– βλ. Moore, ό.π., σ.σ. 142-151, όπου παρουσιάζεται και ο τρόπος με τον οποίο οι μπάντες και η σκηνή αντιμετωπίζουν αυτή την επέλαση των δισκογραφικών.

³⁸² Γενικά για τους Green Day, βλ. Boulware – Tudor, ό.π., σ.σ. 365-394. Το τρίτο τους άλμπουμ, το *Dookie* κυκλοφόρησε από την πολυεθνική Reprise την πρωτοχρονιά του 1994, αρχικά έφτασε μόνο στο νούμερο 141 των τοπ, λόγω όμως των επιτυχημένων εμφανίσεών τους σε μεγάλα φεστιβάλ και της υποστήριξης του MTV, κατέληξε να πουλήσει 12 εκατομμύρια αντίτυπα – βλ. Blake – Mojo, ό.π., σ.σ. 262-265. Στην πραγματικότητα το συγκρότημα είχε ξεπεράσει τα όρια της επιτυχίας εντός της πανκ σκηνής (σε βαθμό που η ανεξάρτητη Lookout δεν μπορούσε να καλύψει τον ρυθμό των παραγγελιών των πρώτων κυκλοφοριών γιατί δεν επαρκούσε το προσωπικό και οι υποδομές της).

κόσμο σκηνές– είχαν επενδύσει συναισθηματικά και οικονομικά σε αυτά τα νεανικά συγκροτήματα που ακολουθούσαν μια πιο εύθυμη και πιο εφηβική φόρμα μουσικής, πολύ πιο συγγενική στους Ramones και τους Clash. Διότι, αυτά τα συγκροτήματα ήταν η ώθηση που χρειαζόταν η σκηνή προκειμένου να κάνει ένα βήμα παραπέρα, αφήνοντας πίσω της το πολύ βαρύ και κακόηχο χάρντκορ, το οποίο προσέλκυε βίαια άτομα με macho στάση και σκίνχεντς – ουσιαστικά, εκείνους που δημιουργούσαν φασαρίες στις συναυλίες.³⁸³ Για τη σκηνή του *Gilman* η εμπορική επιτυχία των Green Day ισοδυναμούσε με καταστροφή. Οι μεγάλες εταιρείες, οι οποίες υφάρπαζαν τα συγκροτήματα που ξεπετάγονταν από τα σπλάχνα της σκηνής, «εμπόδισαν τα μέλη της σκηνής να έχουν τον έλεγχο των μέσων παραγωγής και κατανάλωσης [των τεχνουργημάτων τους], υπέσκαψαν τη βιωσιμότητα της πανκ σκηνής –η οποία είναι πάντα μικρή (φτάνει να στεγάσει έως μερικές χιλιάδες) και γεωγραφικά τοποθετημένη– έβαλαν το πανκ στην επίσημη ιστορία της μουσικής βιομηχανίας, αναπαρήγαγαν το θέαμα χωρίς να το κριτικάρουν και μετασχημάτισαν τη μόδα, την ταυτότητα και τη σεξουαλικότητα σε τεχνητά και καθαρά θεαματικά εμπορεύματα, ανίκανα να θέσουν ερωτήματα στις σχέσεις μεταξύ επιφάνειας και βάθους που οι επιθυμίες των πανκς εξερευνούν»³⁸⁴. Απώροια όλων αυτών είναι η αναδίπλωση του *MRR* στο «ακατέργαστο πανκ» και η άρνησή του να κριτικάρει δίσκους, να παρουσιάσει συγκροτήματα ή να βάλει διαφημίσεις από το κομμάτι εκείνο της υποκουλτούρας που είχε «ξεπουληθεί».³⁸⁵ Και το μήνυμα αυτό πέρασε στις ανά τον κόσμο τοπικές πανκ σκηνές.

Στη *Villa Amalias*, για μια μεγάλη χρονική περίοδο, τα περισσότερα συγκροτήματα έπαιζαν «κραστ» (crust). Το κραστ είναι ένα υποείδος του χάρντκορ, εξαιρετικά τραχύ –με φωνητικά σαν ουρλιαχτά που βγαίνουν από το βάθος του λάρυγγα–, αλλά, όμως, πολύ αποτελεσματικό στο να απομακρύνει ανθρώπους όπως ο Γιώργος, που έχουν συνηθίσει σε πιο εύηχες φόρμες – σαν εκείνες του «ξεπουλημένου» ποπ-πανκ.³⁸⁶ Το κραστ ήταν το συνώνυμο του «καταληψιακού πανκ», η κορωνίδα της αντιεμπορευματικότητας.³⁸⁷

Ωστόσο, όλες αυτές οι εξελίξεις έχουν μία ακόμα όψη: Το γεγονός ότι το ποπ-πανκ αλλά και η –εξίσου δημοφιλής, σε ευρύτερο πεδίο– «καλιφορνέζικη σκηνή» διαχύθηκαν μέσω των επίσημων ΜΜΕ (ας μη μας διαφεύγει ότι το τηλεοπτικό δίκτυο

³⁸³ Για την ποπ-πανκ σκηνή του Μπέρκλεϋ και τις επιθυμίες της, τη συνεισφορά του *MRR* στο *Gilman*, τη Lookout ως κόμβο παραγωγής τοπικών πανκ δίσκων, βλ. S. Thompson, *ό.π.*, σ.σ. 71-77. Για τη δημιουργία του *Gilman* από την ομάδα του *MRR* και τις γενικές αρχές λειτουργίας του, βλ. Edge, *924 Gilman...*, *ό.π.*, σ.σ. 7-12.

³⁸⁴ S. Thompson, *ό.π.*, σελ. 76.

³⁸⁵ Βλ. Moore, *ό.π.*, σελ. 64.

³⁸⁶ Ο Γιώργος αποδίδει το γεγονός ότι σταμάτησε να πηγαίνει στην *Amalias* και στο εξής γεγονός: «Αφενός, εντάξει, τα γκρουπ πλέον δεν μ' άρεσαν. Δηλαδή αυτό το κραστοειδές δεν μ' αρέσει, δεν το ακούω και δεν μ' ενθουσίαζε».

³⁸⁷ Για μια ερμηνεία του crust βλ. S. Thompson, *ό.π.*, σ.σ. 97-99.

MTV εκπέμπει εκείνη την εποχή και στην Ελλάδα), σημαίνει πρακτικά, ότι μια γενιά εφήβων στην Αθήνα προσλαμβάνει το πανκ –ανεξάρτητα από όσα συμβαίνουν το ίδιο διάστημα στην τοπική σκηνή– μέσω της διαμεσολαβημένης εικόνας του. Γεγονός που ο Ηλίας, ο οποίος αργότερα «άρχισε κι έψαχνε» για να καταλήξει στο «αντιεμπνευματικό» πανκ της *Villa Amalias*, θεωρεί χαρακτηριστικό της γενιάς του. Αντίθετα, ο συνομήλικός του, Θοδωρής, ενώ κάνει ένα πέρασμα από τη *Villa Amalias* (μια «τρελή εμπειρία κι αξέχαστη»), εντάσσεται σε μια ξεχωριστή παρέα, η οποία ακολουθεί τη δική της τροχιά: την ομάδα των σκέιτ-πανκς (*skate punks*).

Οι επιθυμίες και τα στιλιστικά πρότυπα των σκέιτ-πανκς διέφεραν σε μεγάλο βαθμό από εκείνα της αθηναϊκής σκηνής όπως την χαρτογραφήσαμε ως εδώ. Ντύνονταν με φαρδιά παντελόνια και πολύχρωμα ρούχα, φορούσαν καπελάκια του μπέιζμπολ. Η βασική τους τελετουργία ήταν το *skateboarding* (και ενίοτε το *snowboarding*), με αποτέλεσμα το υποπολιτισμικό τους κεφάλαιο να δομείται κυρίως γύρω από τις δεξιότητες που έπρεπε να έχει κάποιος για να κάνει σκέιτ αλλά και τις γνώσεις πάνω σ' αυτή τη δραστηριότητα. Ταυτόχρονα, έπρεπε να επενδύσουν σε μια καλή «σανίδα» και τα ανάλογα αξεσουάρ, άρα τους ενοχλούσε λιγότερο ή πρόσδεση με τον «κόσμο του εμπορίου». Επίσης, δεν προσπάθησαν να δημιουργήσουν αυτοδιαχειριζόμενους χώρους συνεύρεσης –παρόλο που σύχναζαν σε προϋπάρχοντες τέτοιους χώρους– αλλά, όπως αναφέρει ο Θοδωρής, συγκεντρώνονταν κυρίως σε μαγαζιά όπως το *Madd* και το *Plan B* στην αρχή της Συγγρού. Επίσης, οι διαδρομές τους στις αρτηρίες της πόλης είναι διαφοροποιημένες, αφού αναζητούν χώρους κατάλληλους για σκέιτ, όπως το περίφημο «34-56» (δηλαδή, η μικρή πλατεία απέναντι από το *Rex*, στο τετράγωνο Πανεπιστημίου, Αρσάκη, Σταδίου, Σανταρόζα). Όσο για τα στέκια τους, είχαν πάντα εφήμερο χαρακτήρα, αφού βασικό τους χαρακτηριστικό ήταν η συνεχής κίνηση. Τέλος, επειδή η πλειοψηφία των σκέιτερς προερχόταν από τα Βόρεια Προάστια και από ευκατάστατες οικογένειες, οι εικόνες του εαυτού που συγκροτούν απέχουν από τις τυπικές αναπαραστάσεις της υποκουλτούρας όπου οι πανκς «υποδύονται την προλεταριακότητα».

Την τριετία που έκανα την έρευνα, οι *Vodka Juniors*, το πιο γνωστό συγκρότημα που ανέδειξε αυτή η παρέα έπαιζαν κάθε χρόνο στο αρκετά μεγάλο κλαμπ *Gagarin* της Λιοσίων και οι συναυλίες ήταν όλες «sold-out». Ως προς τις υποδομές δε, το συγκρότημα και οι φιλικές μπάντες κινούνται γύρω από την δισκογραφική εταιρεία *Cannonball* η οποία έχει να επιδείξει έναν μεγάλο και αξιόλογο κατάλογο κυκλοφοριών. Η δημοσιεύσιμη αυτοεικόνα τους είναι εκείνη του «posse» που εμφανίζεται στο εσώφυλλο του δίσκου *Dark Poetry* – μια μεγάλη παρέα

αγοριών.³⁸⁸ Οι σκέιτ-πανκς δηλαδή αποτελούσαν μια αναγνωρίσιμη οντότητα που κινούνταν περιφερειακά της κεντρικής σκηνής, έτσι όπως αυτή εκφραζόταν στη *Villa Amalias*.

Μήπως όμως τελικά πρέπει να αρχίσουμε να μιλάμε για σκηνές αντί για μία (ενιαία) σκηνή στην Αθήνα; Αν εξετάζαμε το ζήτημα θεωρητικά, στη βάση των στιλιστικών διαφοροποιήσεων ή του τρόπου που συγκροτείται το υποπολιτισμικό κεφάλαιο, τότε δύσκολα θα καταλήγαμε σε ένα βέβαιο συμπέρασμα. Τα πράγματα γίνονται όμως ξεκάθαρα αν χρησιμοποιήσω τα στοιχεία που απέδωσε η συμμετοχική παρατήρηση. Ενώ στην Αθήνα μπορεί να συναντήσει κανείς άτομα που εντάσσονται σε διαφορετικούς κλώνους του πανκ (αναρχοπάνκ, στριτ-πανκ, σκέιτ-πανκ), όλοι διεκδικούν την ύπαρξή τους ως πανκς. Όλες δηλαδή οι τάσεις του πανκ είναι πανκ και υπάγονται στην ίδια υποκουλτούρα και στην ίδια σκηνή.

2.5.2 Η αθηναϊκή σκηνή ως κοινή στέγη και κοινότητα τελετουργικών

Ο Thompson διαπιστώνει ότι –πέρα απ’ το ποπ-πανκ– από τα μέσα της δεκαετίας του ’90 δεν υπήρξε κυρίαρχη τάση και συνακόλουθο μοντέλο σκηνής εντός του πανκ αλλά «πολλά μικρά υπο-είδη με εκατοντάδες (σπανίως χιλιάδες) μέλη: garage [punk], glam-punk, anarcho-punk, Oi!, queercore, power violence, τρίτο κύμα straight edge, christcore (το χριστιανικό χάρντκορ), emo, screamo, crust, street-punk, ska-punk, post-hardcore, grindcore, 77-style punk»³⁸⁹. Όμως η κατηγοριοποίηση αυτή στηρίζεται σε δεδομένα αισθητικής. Η σκηνή είναι μια φαντασική κοινότητα που μπορεί να απλωθεί σε βάθος χρόνου και να μεταλλαχθεί στιλιστικά, να διαφοροποιηθεί η συνισταμένη του γούστου, να μετασχηματιστούν οι επιθυμίες της και οι συμπεριφορές της.

Όπως, όμως, προέκυψε από την ιστορική αποτύπωση της πορείας της, οι μετακινήσεις των ομάδων των πάνκηδων μέσα στο αθηναϊκό αστικό τοπίο σίγουρα επηρεάστηκαν από τον πολεοδομική οργάνωση (το κέντρο που συγκεντρώνει τον «κόσμο της φυγής», τα εμπορικά κέντρα που εμπορευματοποιούν την κοινωνική συμπεριφορά και αποκλείουν όσους δεν επιθυμούν να συμμετέχουν σε αυτή τη διαδικασία, την απομόνωση των οικογενειακών κατοικιών στα περίχωρα)³⁹⁰ αλλά

³⁸⁸ Βλ. *Vodka Juniors, Dark Poetry* (2CD, Cannonball 2007). Χρησιμοποιώ εδώ τον δανεισμένο από τον κόσμο του χιπ-χοπ όρο «posse» για να περιγράψω την ομάδα αυτή (σε αντιδιαστολή με την «ομάδα-συμμορία» της πρώτης γενιάς των πανκς) για δύο λόγους: α) Το posse λειτουργεί και αυτό σαν «εναλλακτική οικογένεια» αλλά περιστρέφεται γύρω από έναν κεντρικό καλλιτέχνη ή συγκρότημα, άσχετα αν συμπληρώνεται από έναν αστερισμό ατόμων και συγκροτημάτων που κινούνται ως δορυφόροι και αλληλοβοηθούνται, β) η «προστασία» που προσφέρει η ομάδα αυτή λειτουργεί σε εντελώς διαφορετικό περιβάλλον και συμφραζόμενα από την προστασία που προσέφερε η ομάδα στους πανκς της πρώτης γενιάς – βλ. T. Rose, «A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop», στο Ross – Rose, *Microphone Fiends...*, ό.π., σελ. 78.

³⁸⁹ S. Thompson, ό.π., σελ. 79.

³⁹⁰ Βλ. M. Castells, *Πόλη και Κοινωνικοί Αγώνες*, Αθήνα: Αγώνας, 1981, σ.σ. 12-13.

πάντα σταματούσαν εκεί όπου ήταν δυνατό να πραγματοποιήσουν τη βασική επιθυμία της σκηνής: τη συναυλία, το πιο βασικό τεχνούργημα του πανκ, μίας υποκουλτούρας η οποία –ας μην το ξεχνάμε ποτέ– συγκροτείται γύρω από τη μουσική. Και αυτό σε συνάρτηση με την αμέσως επόμενη σε σπουδαιότητα επιθυμία: την τάση να κατέχει ή να ελέγχει η ίδια η σκηνή τα μέσα παραγωγής των τεχνουργημάτων της. Εκείνος που μπορεί και διοργανώνει συναυλίες κρατά τα κλειδιά της φανταστικής αυτής στέγης. Η σκηνή λοιπόν συγκροτείται μέσα στα τελετουργικά της, υπάρχει για να τα τελεί. Εάν τα τελετουργικά πάψουν να τελούνται, η σκηνή θα πάψει να υφίσταται, θα διασκορπιστεί σε διαφοροποιημένες μικρότερες σκηνές – όταν κι εφόσον εκείνες συγκροτήσουν διαφορετικά τελετουργικά.

Όσο διαρκούσε η έρευνά μου παρακολούθησα πάρα πολλές συναυλίες της σκηνής πανκ. Στις 21/03/2008 παραβρέθηκα στη συναυλία για τα δεκαοκτάχρονα γενέθλια της *Villa Amalias* όπου δεν κατάφερα καν να προσεγγίσω το «συναυλιάδικο» εξαιτίας μιας τεράστιας ουράς ανθρώπων που άρχιζε ήδη από την είσοδο. Ο αριθμός των ατόμων που βρέθηκαν εκεί ξεπερνούσε κατά πολύ τον πυρήνα των πολιτικοποιημένων πανκς που συσπειρώνονται συνήθως γύρω από την ιστορική πανκ κατάληψη. Πήγα σε κάμποσες συναυλίες στον αυτοδιαχειριζόμενο συναυλιακό χώρο *Καταραμένο Σύνδρομο* και διαπίστωσα ότι και εκεί συγκεντρώνονται, με αφορμή την εκάστοτε συναυλία, άτομα που στιλιστικά θα μπορούσαν να καταταχθούν σε διάφορες τάσεις του πανκ – αλλά και στην ευρύτερη «ανεξάρτητη σκηνή ροκ».³⁹¹ Αποτιμώντας συνολικά την κίνηση σε διάφορους μόνιμους χώρους συναυλιών, παρατήρησα ότι μπορεί οι διαχωρισμοί που έθεσε η *Villa Amalias* να ισχύουν για την πλειοψηφία των συγκροτημάτων, δεν ισχύουν όμως απαραίτητα και για το κοινό – έτσι είδα αρκετούς θαμώνες της *Villa Amalias* σε «μαγαζιά» όπως το *An* και το *Gagarin*. Ως προς τις «αυτοοργανωμένες» συναυλίες, κάποιες τις διοργάνωσε η «Anarchopunk Collective Athens» με σκοπό την «αλληλεγγύη και την οικονομική στήριξη των φυλακισμένων αγωνιστών». Εδώ η πανκ τελετουργία εντασσόταν σε ξεκάθαρα πολιτικά συμφραζόμενα και στόχους. Υπάρχει όμως και η «100% Punk-rock Collective», η οποία δίνει μεγαλύτερη έμφαση στη μουσική αφού «είναι μια ανεξάρτητη από κάθε είδους συμφέροντος κίνηση κι έχει φτάσει σε σημείο αηδίας σε κάποια θέματα που αντικρίζει καθημερινά», κι ως εκ τούτου «γίνεται μια προσπάθεια ενίσχυσης μέσω κάποιων πάρτυ για τη διοργάνωση DIY συναυλιών σε ανοιχτούς χώρους με μπάντες ποιοτικές από το εξωτερικό», με τελικό ζητούμενο να «δοθεί η ευκαιρία στον καθένα μας να απολαύσουμε κάποια

³⁹¹ Οι Despite Everything αναφέρουν ότι το *Καταραμένο Σύνδρομο* ξεκίνησε από δέκα-έντεκα άτομα, μερικά από τα οποία δρούσαν και σαν ομάδα διοργανώνοντας συναυλίες στο στέκι *Υπογείως* της οδού Καλιδρομίου και στη *Villa Amalias*. Επέλεξαν την υποβαθμισμένη περιοχή της οδού Φυλής επειδή εκεί «κανέναν δεν τον ενδιέφερε αν δέκα πιτσιρικάδες στήνανε ένα στούντιο και παίζανε λάιβ».

από τα αγαπημένα μας συγκροτήματα τα οποία δεν έτυχαν να έρθουν ποτέ εδώ!»³⁹². Σε μια συναυλία με τους βρετανούς παλαιμάχους πανκς English Dogs που διοργάνωσε η προαναφερόμενη ομάδα στη Νομική, παρατήρησα ότι συγκεντρώθηκαν χίλια περίπου άτομα, τα οποία προέρχονταν από όλες τις μουσικές και στιλιστικές τάσεις της υποκοουλτούρας, καθώς και από όλες τις γενιές της σκηνής.³⁹³ Έβλεπες έφηβους σκέιτ-πανκς με φαρδιά παντελόνια και «hoodies», «μοϊκανούς» όχι παραπάνω από είκοσι χρονών με στενό τζιν, αρβύλες, ζώνη με καρφιά και μπλουζάκι με το λογότυπο κάποιου συγκροτήματος, «χαρντοκόραδες» με καρό πουκάμισο, τζιν ούτε φαρδύ ούτε στενό και αθλητικά παπούτσια, παιδιά με δερμάτινα μπουφάν ντυμένα στα μαύρα και παιδιά με πολύχρωμα σκουφιά, «κράστις» και αναρχοπάνκς που συνήθως συγκεντρώνονται στη *Villa Amalias*. Εκεί συνάντησα και αρκετούς «βετεράνους» που γνώριζα από τη δεκαετία του '80 – με ντύσιμο πλέον πολύ πιο διακριτικό. Κρυφάκουσα συζητήσεις για δίσκους, ενημερώθηκα για όσα συνέβαιναν στο μικρόκοσμο των Εξαρχείων, παρατηρούσα τον τοίχο που είχαν σχηματίσει οι παλέτες με τις μπύρες στο μπαρ να κατεβαίνει καθώς η κατανάλωση των ποτών κορυφωνόταν. Εκείνη τη βραδιά στη Νομική *ήτανε όλοι εκεί!* Όλους τους ένωνε η συναυλία, η συμμετοχή στο ίδιο τελετουργικό, η κοινή στέγη του χώρου, η ταύτιση του χρόνου και του βιώματος της ίδιας εμπειρίας. Τους ένωνε η «φυσική αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικών σημάτων και σωμάτων», οι «υπαινικτικές συνενώσεις των πολιτισμικών σημαινόντων της ταυτότητας και της κοινότητας».

Υπάρχει λοιπόν *μία* σκηνή εφόσον όλοι οι κλώνοι του πανκ συνβιώνουν τα ίδια τελετουργικά, άσχετα από τις πολιτικές και στιλιστικές τους διαφοροποιήσεις. Υπάρχουν επίσης ορισμένες κοινές αξίες, όπως η *ηθική του DIY*, βάσει των οποίων συγκροτείται το υποπολιτισμικό κεφάλαιο ατόμων και ομάδων. Όλες οι υπόλοιπες διακρίσεις μοιάζουν με τις διαφορές μεταξύ αδερφών: μπορεί να διαφέρουν στον σωματότυπο, τον χαρακτήρα, τις επιδόσεις στο σχολείο, τα ενδιαφέροντα, το φύλο, δεν παύουν όμως να έχουν το ίδιο DNA, να ζουν κάτω απ' την ίδια στέγη και να γεννήθηκαν απ' τους ίδιους γονείς.

³⁹² Απόσπασμα από κείμενο που μοίραζε η 100% Punk-rock Collective σε συναυλίες της.

³⁹³ Αναφέρομαι τη συναυλία των English Dogs / Κοινωνική Αποσύνθεση / Lunatic / No Mind / My Turn / Κοπρόσκυλα, Νομική 26/11/2010. Για τους English Dogs βλ. Glasper, *Burning Britain*, ό.π., σ.σ. 209-215.

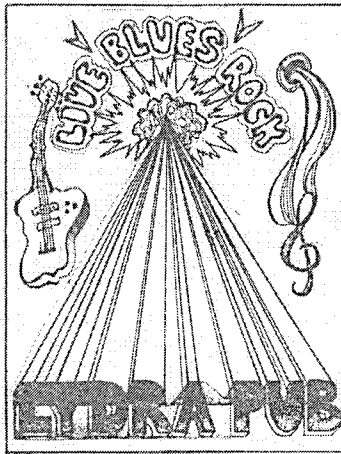
columbia

Όλοι μιλάνε για Disco και ευρωπαϊκή ατμόσφαιρα. Έμεις μαζί με τον γνωστό σε όλους* Πέτρο Καντιάνη, είμαστε σε θέση να σας αλλάξουμε γνώμη. ΦΑΓΗΤΟ - ΠΟΤΟ.
 RESERVATIONS: 8081324
 Κολακοτρώνη 35 Πλ. Κεφαλαρίου
 ΚΗΦΙΣΙΑ * New Caster

DISCO

Disco apollo

ΛΥΣΙΟΥ 15 ΠΛΑΚΑ ATHENS - TEL. 32 50 281



victoria

Η ΠΡΩΤΗ **ROCK** ΝΤΙΣΚΟΤΕΚ
 ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΣΕ
VIDEO ΚΑΙ ROCK
 ΜΟΥΣΙΚΗ

Αθηνάς 7-9 τηλ. 4962816 - 4964762
 Στάση Περιβολάκι - Νίκαια

DISCO - VIDEO - CLUB
JRB ΑΣΙΑΡΧΩΝ 197
 & ΡΟΔΟΥ 21
 ΤΗΛ. 8629261

DISCO
ΝΗΡΗΙΔΕΣ
 41 Sakis

DISCO VALENTINO
 ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ 2 ο ορόφος
 (Γεωργ. Πατισσιών)
 τηλ. 25-25-331
 RESERVE
 TEL. 2528 926
 ΔΕΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΣΥΝΕΧΗ ΑΝΑΝΕΩΣΗ

DISCO * **A.B.C.** *DISCO

ΠΑΤΗΣΙΩΝ 177 τηλ. 8617922

ΕΝΗΜΕΡΩΜΕΝΗ ΔΙΕΚΘΗΚΗ
 ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΦΩΤΙΣΤΙΚΑ ΕΦΘΕ

Discotheque
«victoria falls»
 Χρυσέν 25
 Πλ. Βικτωρίας
 Τηλ. 8513834

Disco
 station
 one

DISC JOCKEY LEO
 ΠΑΤΗΣΙΩΝ 270
 ΤΗΛ. 2255 473

Mad Club

8 ΛΥΣΙΟΥ - ΠΛΑΚΑ ΜΥΚΟΝΟΣ
 ATHENS MADO SQ.

ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ
 ΒΡΑΔΙΑ ΡΕΤΡΟ ΣΥΓΓΡΟΥ 253
 ΤΗΛ. 9425601-2
 ΤΡΙΤΗ
 ΚΛΕΙΣΤΑ

Athens - Athens

ROCK CLUB
TIFFANY'S
 ΑΣΙΑΡΧΩΝ 134 - ΠΛΑΚΑ
 ΤΗΛ. 32 45 606

DISCOTHEQUE
SOS
 ΝΗΡΗΙΔΕΣ 34 - ΠΛ. ΑΝΤΙΣΣΙΑΣ

Μιά πολύ όμορφη
 DISCOTHEQUE
 όπου μπορείτε να περάσετε μία
 εύχρηστη βραδιά με τους τελευταίους
 άκυκλοφόρητους δίσκους
 ☎ 861 2900

Discotheque
STUDIO
 Παραλία Ν. Φαλήρου
 Τηλ. 4810188

Η Ντισκοτέκ που
 αγαπήθηκε απ' όλους

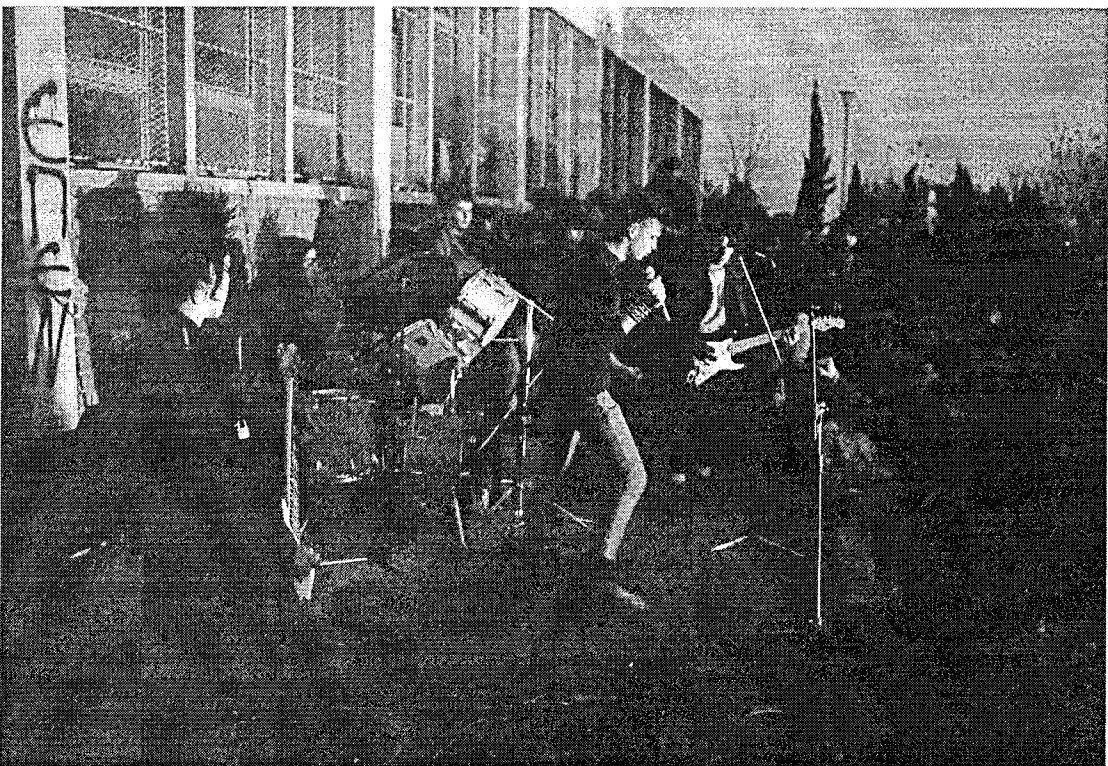
254

Σελίδα του περιοδικού *Pop&Rock* με διαφημίσεις από κλαμπ, παμπ και ντισκοτέκ των αρχών της δεκαετίας του '80. Τα σημαντικότερα ροκ μαγαζιά (*Mad, Lydra, Tiffany's*) βρίσκονταν στην περιοχή της Πλάκας.

Διαφήμιση του καταστήματος «προχωρημένων» ρούχων και αξεσουάρ *Remember*, από το περιοδικό *Ποπ&Ροκ* (1981).

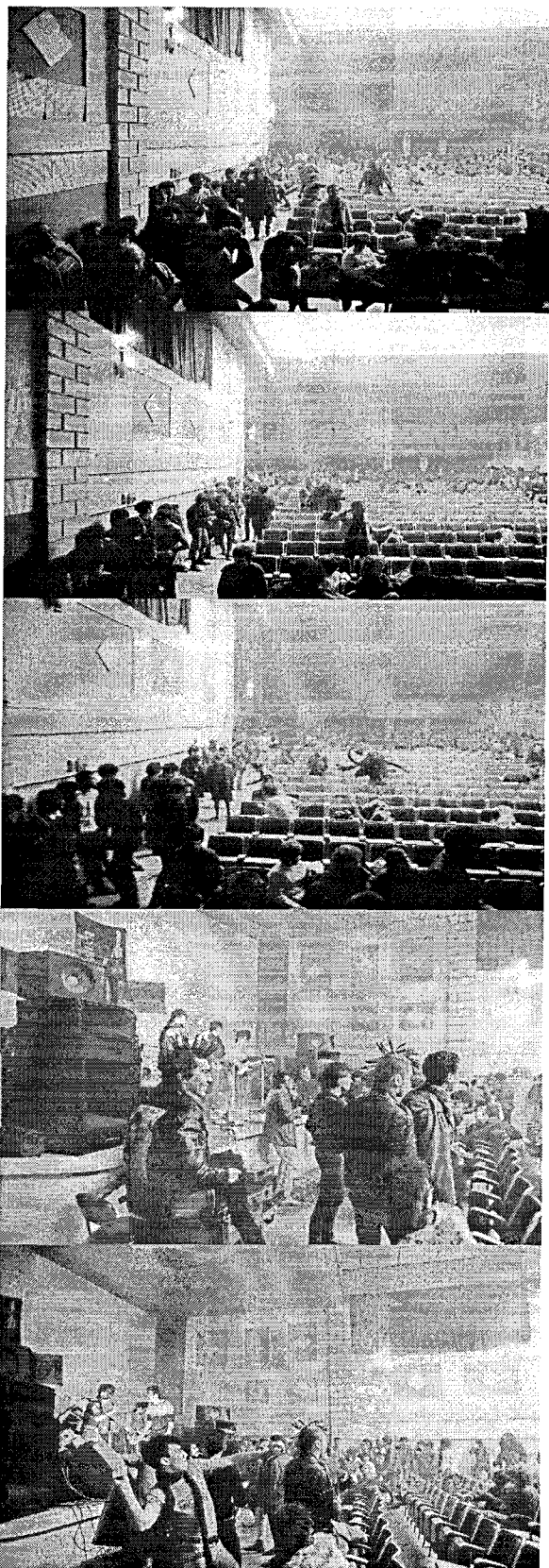


Μέλη των συγκροτημάτων *Stress*, *Panx Romana* και *Aní*, κατά τη διάρκεια μιας εκδρομής στη Θεσσαλονίκη το 1982 (Αρχείο Λούη). Όπως είναι φανερό, το στιλ ντυσίματος των πανκς διέφερε αρκετά από τις ενδυματολογικές προτάσεις των «πρωτοποριακών» καταστημάτων μόδας.



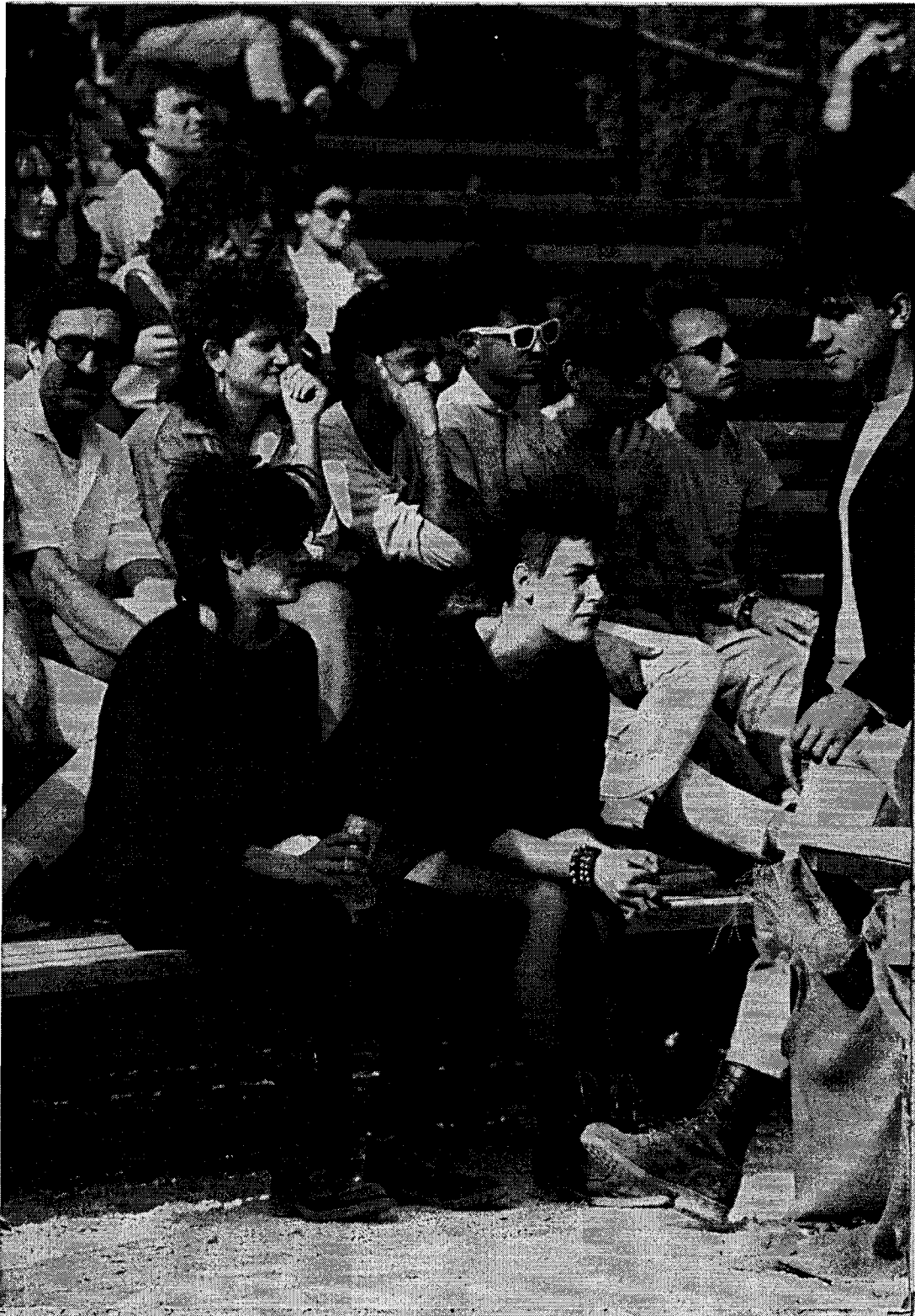
Τα συγκροτήματα πανκ σχηματίζονταν από νεαρά άτομα που δεν διέθεταν ιδιαίτερες μουσικές δεξιότητες και εμπειρία. Αρκοῦσαν μερικές ζωντανές εμφανίσεις για να μπουν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των υποπολιτισμικών συνοδοιπόρων τους. Οι συναυλίες των πανκς γίνονταν οπουδήποτε υπήρχε διαθέσιμος χώρος: Επάνω, οι Stress στο κλαμπ Σκιάχτρο της Καστέλας. Κάτω, οι Αδιέξοδο στα ΤΕΙ του Αιγάλεω (c. 1985) – προσέξτε την ελάχιστη απόσταση που χωρίζει το γκρουπ από το κοινό. Πίσω σελίδα: Η πρώτη εμφάνιση των Αδιέξοδο στο σινεμά *Ανεμώνη* (1983) – (Φωτογραφίες: Γιώργος Τουρκόβασίλης).



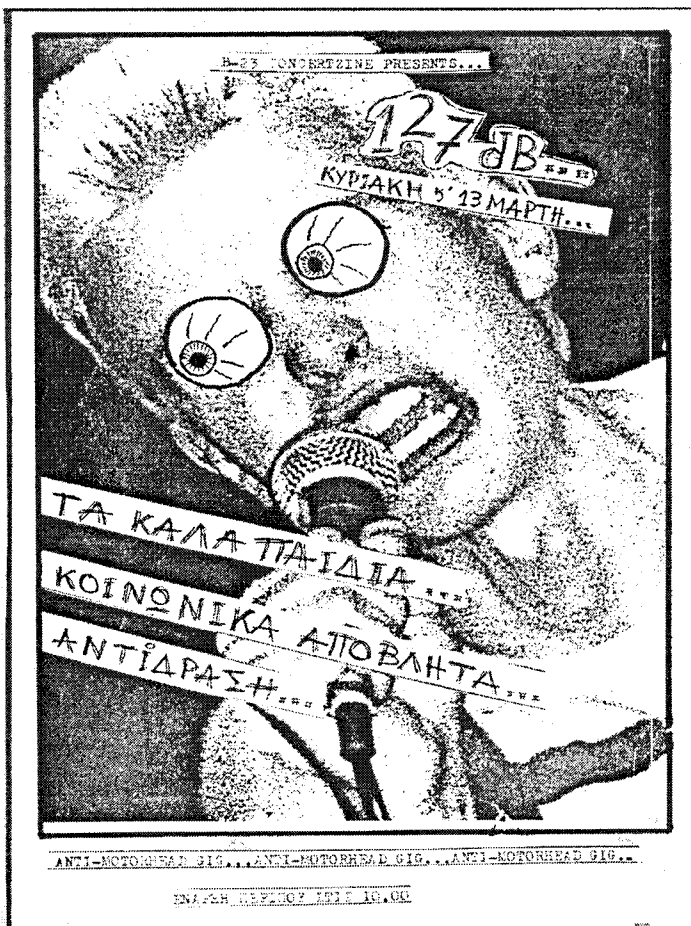


Χάρη στο φακό του Γιώργου Τουρκοβασίλη μπορούμε να ανασυνθέσουμε επακριβώς τα συμβάντα στη μυθική συναυλία στα Μέγαρα. Ενώ το συγκρότημα Αδιέξοδο παίζει στη σκηνή, οι πάνκηδες υποδύονται τους «street fighting men» σε μια εικονική «white riot». Άδεια κουτιά μπίρας και μαξιλαράκια απ' τα καθίσματα εκσφενδονίζονται προς άδρατους εχθρούς, η σκόνη ενός πυροσβεστήρα δίνει την αίσθηση ότι ο τόπος πήρε φωτιά και όσοι από τους νέους των Μεγάρων τόλμησαν να μπουν στο σινεμά μαζεύονται στο πίσω μέρος της αίθουσας προσπαθώντας να καταλάβουν αν οι πάνκηδες «πλακώνονται» ή απλώς «σπάνε πλάκα»! Πίσω σελίδα: Ο χώρος στο βάθος της αίθουσας και ο χώρος μπροστά από τη σκηνή.





Στην *Εναλλακτική Συνάντηση '85*, η οποία έγινε στο Άλσος Νέας Σμύρνης (11-13/10/1985) συνυπήρξαν ομάδες με καταβολές από την ιταλική Εργατική Αυτονομία (όπως η Ρήξη), τα απομεινάρια της Β' Πανελλαδικής, φεμινιστικές ομάδες και η ΑΚΟΕ, το περιοδικό *Αρνούμαι* (το οποίο επικεντρωνόταν στο κίνημα για τον στρατό), εκπρόσωποι της αντικουλτούρας των Εξαρχείων μαζί με πανκς, φρικιά και νέους που ακολουθούσαν το στιλ νιου γουέιβ (Φωτογραφία: Εύη Κάτσου). Στην πίσω σελίδα βλέπουμε την αφίσα μιας συναυλίας που έγινε στο μπαρ *Swing* (Θεμιστοκλέους και Μεταξά) των Εξαρχείων, το 1987, και μία αφίσα από συναυλία στο μπαρ *127 DB*, στην οδό Οικονόμου (c. 1989). Εκείνη την εποχή οι πανκς είχαν γίνει πλέον βασικό στοιχείο της πανίδας των Εξαρχείων.



ΑΝΟΙΧΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ

Με εφορμή τα γεγονότα της βραδιάς της 25/10/84, φάνηκε καθαρά το πραγματικό καταστατικό πρόσωπο του κράτους και οι τακτικές αντιμετώπισης (διπλωματικές και όχι χειραγωγικές αυτή τη φορά) της ελευθερίας έκφρασης.
Υπόσχεμα ο αστικός τύπος, με ρατσιστικό μίσος, μας χαρακτηρίσει "χουλιγκανς", "φασισταειδή", "προβοκάτορες", διάστρεβλώνοντας έτσι την ιδεολογία μας στο έπακρο και παρουσιάζοντάς μας σαν κοινωνικά "σκιάχτρα".

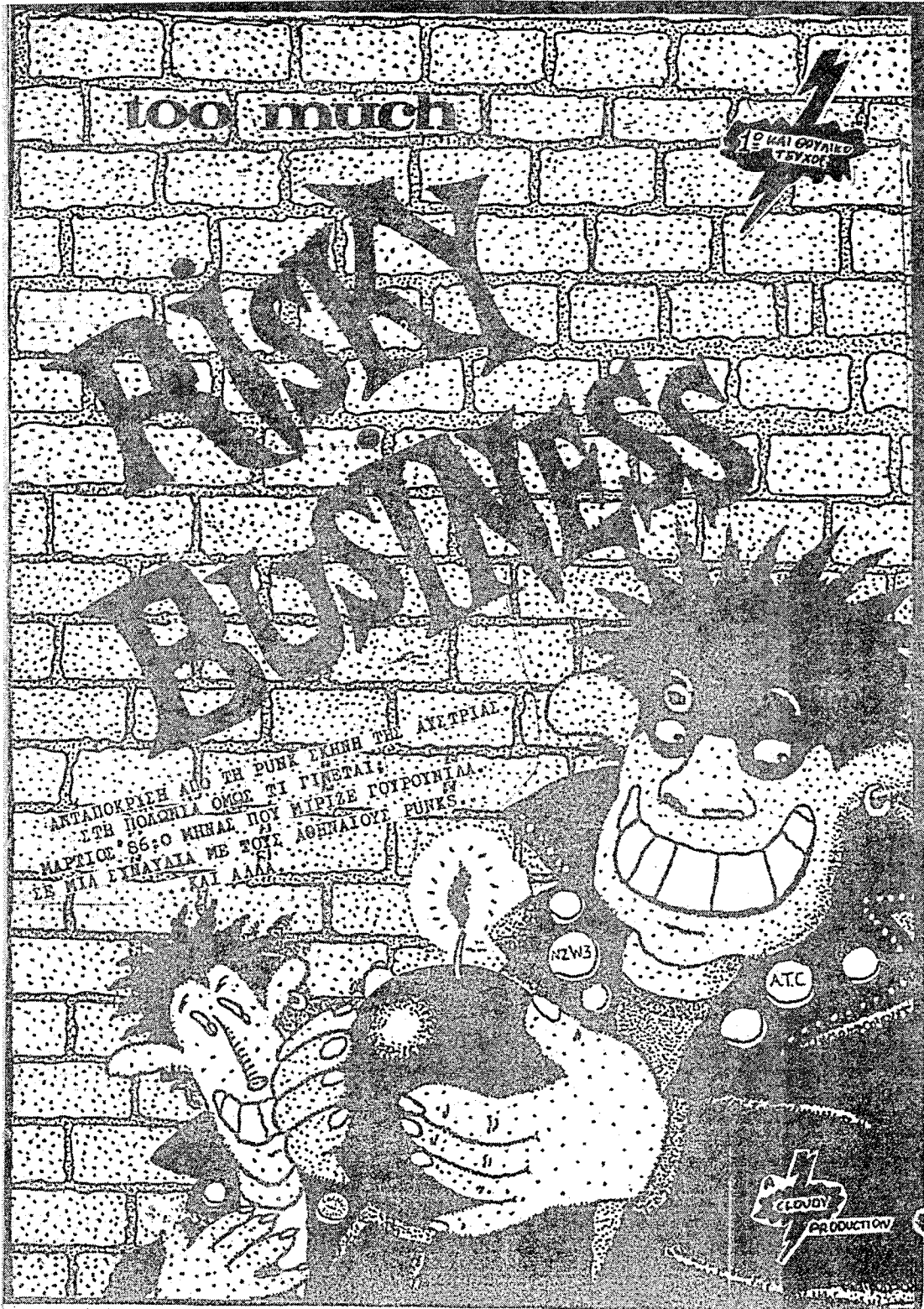
Καταγγέλλουμε:

1. ότι η στάση της ΕΦΕΕ και των οργανωμένων φοιτητών αυτή και μόνη προέδρα τα επεισόδια, παίζοντας το παιχνίδι της αστυνομίας και σπώνοντας βία πάνω μας στο όνομα της "υπεράσπισης" (1) του Πολυτεχνείου και των "δημοκρατικών διαδικασιών".
2. ότι η αδιάφορη στάση της αστυνομίας ήταν ΠΡΟΜΕΛΕΤΗΜΕΝΗ και είχε σκοπό να αντιστρέψει τα δυσμενή αισθήματα της κοινής γνώμης γι' αυτήν μετά τα γεγονότα στα ΒΕΔάρχεια στις 2/10/84 (επιχείρηση "αρετής"), κράγμα που αποδεικνύεται: αλλιώς και από τις δηλώσεις του υπουργού Δημ. Τάξεως την επομένη των γεγονότων.
Ειδικά, η ανέργεια αυτή είναι η πρώτη φάση ενός σχεδίου με απόπειρα σκοπή τη λήξη μεγαλύτερων εξουσιών για αστυνόμευση και καταστολή στα ΒΕΔάρχεια πρώτα, και μετά σ' όλα τα στέκια της νεολαίας. Ηρροειδοποιούμε ΟΛΟΥΣ τους νέους ότι τα γεγονότα αυτά είναι απλά και μόνο το προάμιο μιας γενικευμένης καταστολής ενάντια σε ΚΑΘΕ μορφή ελευθερίας έκφρασης της νεολαίας.
3. ότι ο αστικός τύπος σκανδαλοθήκησε αισχρά πάνω στο γεγονός μόνο και μόνο για να γερήσει σελίδες, παραλλάνοντας έτσι την κοινή γνώμη και βοηθώντας την αστυνομία στον κώλυμα των εντυπώσεων.
Τα δημοσιεύματα για τη "νύχτα των πανκς" διάστρεβλωσαν ολοκληρωτικά την ιδεολογία και τις απόψεις ενός κοινωνικού κινήματος κατά τον πιο αηδίστικο τρόπο. Ροζήθηκε ότι είμαστε φασίστες, νεοκομανείς, οργανωμένοι, σποταδιστές. Όλα αυτά είναι αισχρά ΨΕΜΑΤΑ. Ηρροειδοποιούμε την κοινή γνώμη ότι κατακλύζεται από σωρεία ζευγτικών ειδήσεων για τα πιο ζαρκιανά θέματα.
Ηρροειδοποιούμε την αστυνομία, τον υπόρχο Δημ. Τάξεως, τα πολιτικά κάρματα και την "πουλημένη" ΕΦΕΕ ότι ΔΕΝ μπορούν να μας τσάκισουν, όπως γράφτηκε.
4. Τέλος, δηλώνουμε ότι τα 2-3 άτομα που παρουσιάστηκαν από τον αστικό τύπο σαν αντιπροσωπευτικά δείγματα των πανκς, είναι ιδεολογικά ανεύθυνα και συνείδηταποίητα, και σε καμία περίπτωση δεν αποτελούν την κλεισθηριά του χώρου μας.

Βία στη βία κι ΟΧΙ βία για τη βία
Το 1984 δεν αργεί να γίνει πραγματικότητα

Αθήνα, 29/10/84
Για ομάδα πανκς.

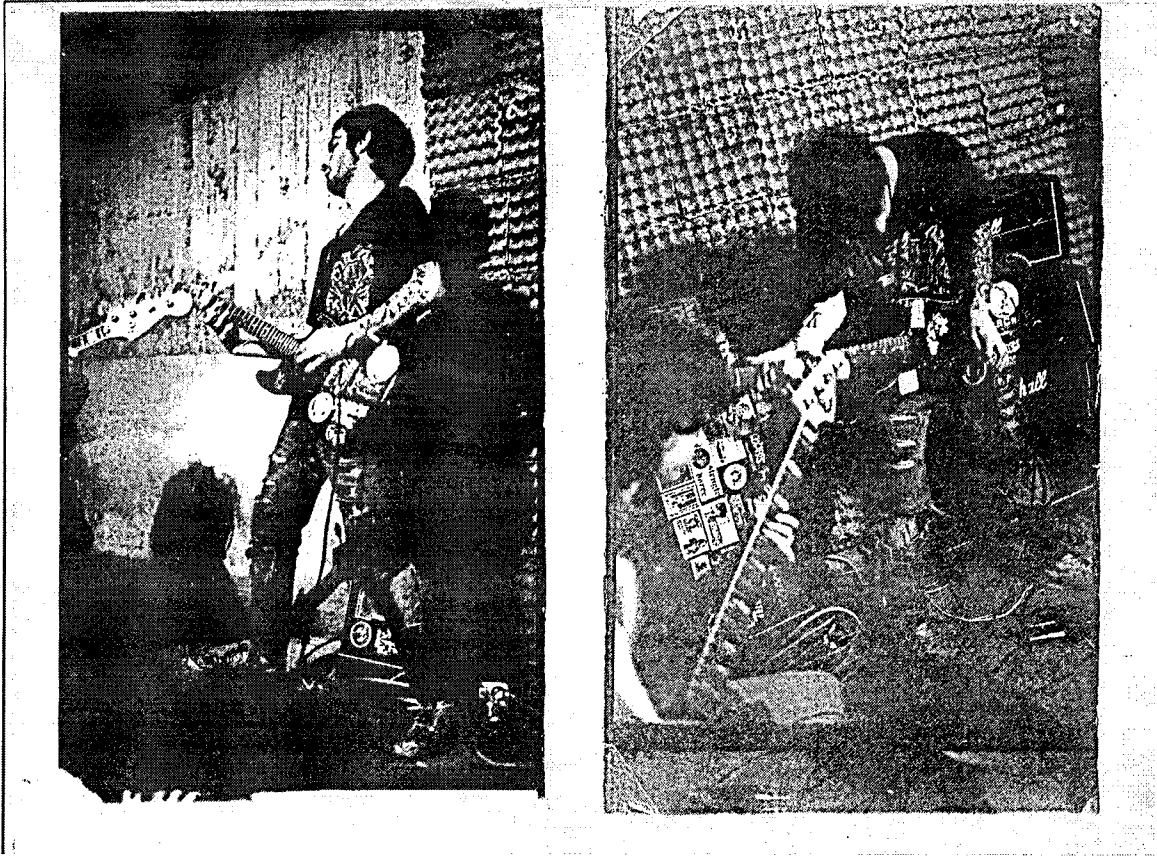
Προκήρυξη - «ανοιχτή επιστολή» που συνέταξε και μοίρασε «μία ομάδα πανκς» σχετικά με τα γεγονότα της λεγόμενης «νύχτας των πανκς» στο Πολυτεχνείο και τη συνακόλουθη «Επιχείρηση Αρετή». Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο λόγος που χρησιμοποιείται, ο οποίος έχει πολλά κοινά με τα συνήθη αριστερά εκφραστικά στερεότυπα της εποχής. Στο τέλος του κειμένου βέβαια δεν λείπει και μια αποκαλυπτική, πανκ υψής, αναφορά (Αρχείο Παύλου).

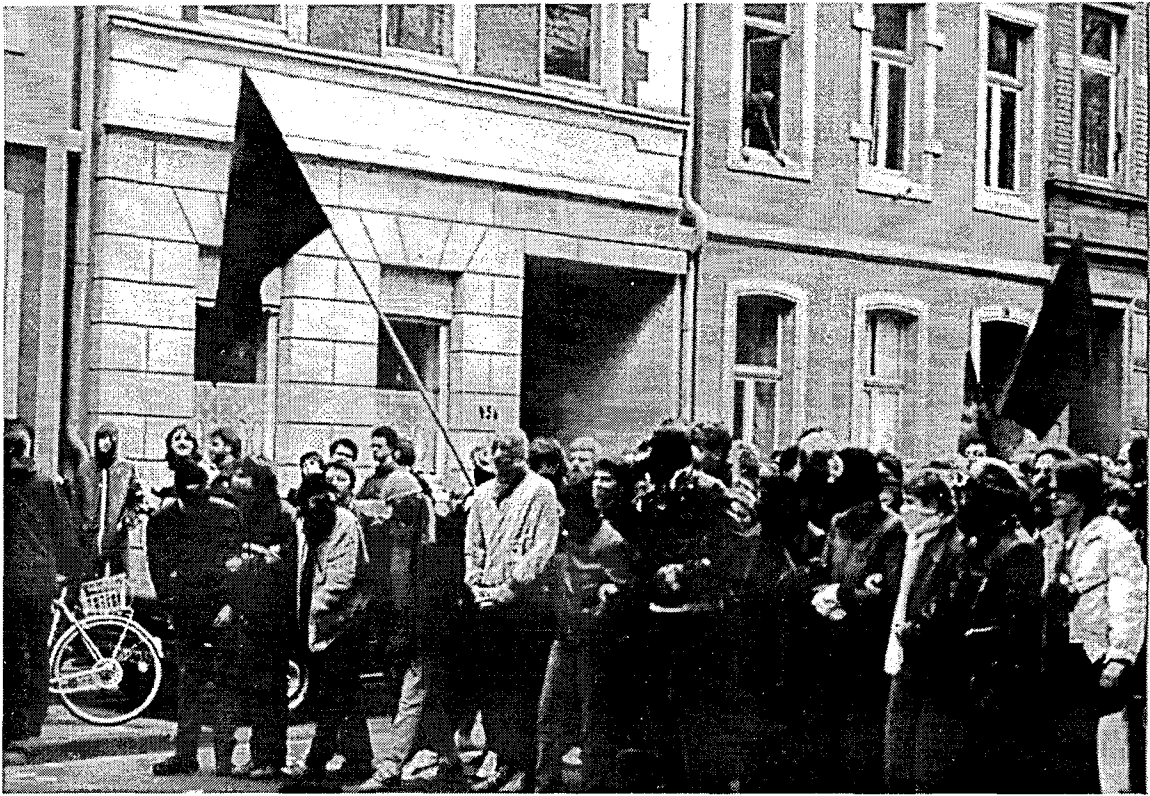


Το πρώτο τεύχος του φανζίν *Risky Business* (1986), όπου είναι εμφανής η προσπάθεια να συνδεθούν τα καθαρά υποπολιτισμικά στοιχεία με την πολιτική δράση, όπως τουλάχιστον αυτή γίνεται αντιληπτή στα Εξάρχεια. Επίσης, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αναφορές του εντύπου στις σκηνές πανκ του εξωτερικού, υπό τη μορφή ανταποκρίσεων.



Επάνω, η «παρέα της Κυψέλης» στα τέλη της δεκαετίας του '80. Κάτω: Σκηνή από το «πανκ πικ-νικ» στο λόφο του Στρέφη, το οποίο περιγράφουν ο Γιώργος και ο Τάκης (Αρχείο Γιώργου). Πίσω σελίδα, επάνω: Οι πανκ ένοικοι της κατάληψης στο κτήριο της Χαριλάου Τρικούπη 91 χρησιμοποιούσαν το υπόγειο για πρόβες του συγκροτήματος Χαοτική Απειλή (φωτογραφία) και άλλων φιλικών μουσικών σχημάτων. Κάτω: Το συγκρότημα Κοινωνικά Απόβλητα; στην προαναφερόμενη συναυλία στην «υπόγα» της ΧΤ 91 (Αρχείο Γιώργου Σατλάνη).





Στιγμιότυπα από το μπλοκ των Αυτονομεν στην πορεία της Πρωτομαγιάς στο Βερολίνο (μάλλον το 1991). Η συμμετοχή των πανκς είναι εμφανής (Αρχειό Γιώργου Κώτσου). Πίσω σελίδα, επάνω: Πέρα από τους Αυτονομεν της Γερμανίας, επιρροή για τους Έλληνες πολιτικοποιημένους πανκς θα πρέπει να υπήρξε και η αντίστοιχη *autonomia diffusa* (διάχυτη αυτονομία) της Ιταλίας (κάτω), όπως τουλάχιστον μαρτυρά το σύνθημα που ήταν γραμμένο σε ένα τραπέζι του «συναυλιάδικου» της *Villa Amalias* (2011).



ΑΠΟ ΤΟ ΟΣΛΟ-ΝΟΡΒΗΓΙΑ

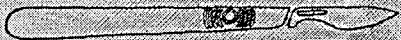
HOMO
DETRITUS

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

ΧΑΟΤΙΚΗ ΑΠΕΙΛΗ

ΑΠΟ ΤΟ BRISTOL-ΑΓΓΛΙΑ

DISORDER



ΣΥΝΑΥΛΙΑ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΗ ΛΕΠΙΔΑ ΤΟΥ ΝΥΣΤΕΡΙΟΥ ΣΤΑ

ΤΕΙ-ΑΙΓΑΛΕΩ

ΚΥΡΙΑΚΗ 17

ΓΕΝΑΡΗ ΣΦΑ 9:00ΜΜ

KAMPION IS HERE...

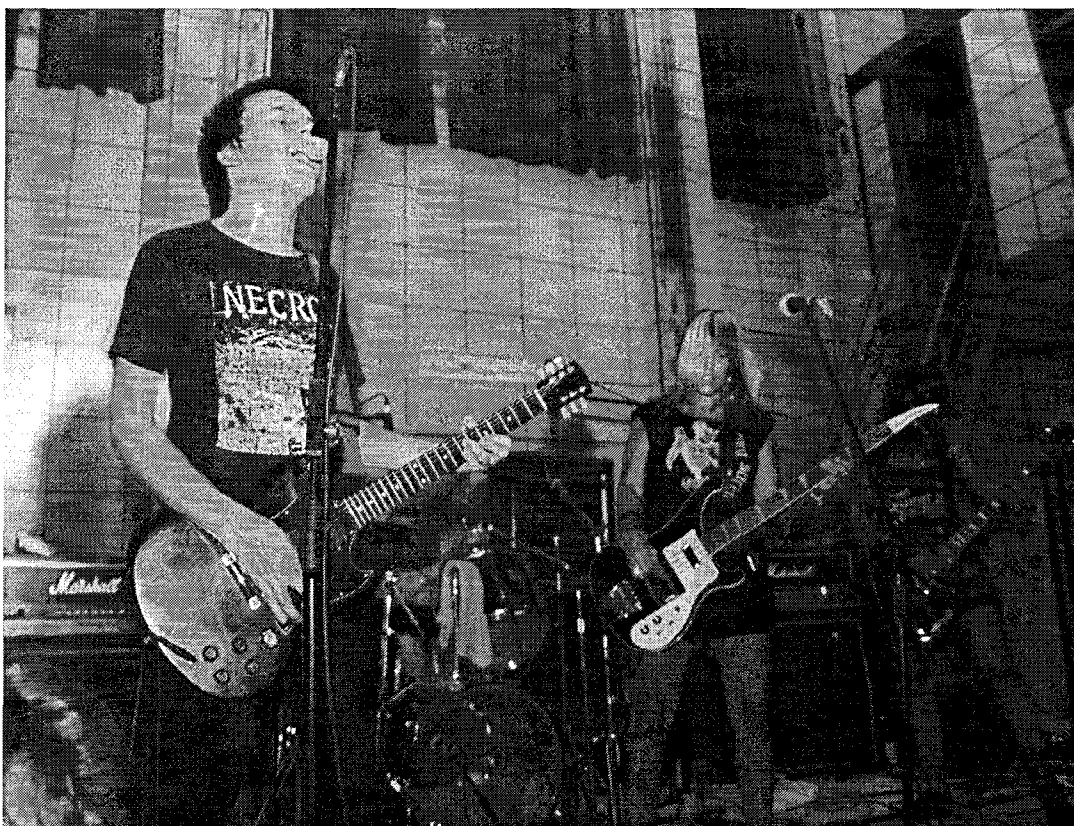
ΕΡΡΕΤΕ

ΠΟΣ ΠΑΜΕ ΕΚΕΙ;
ΜΑ ΝΕ ΤΑ ΛΕΟΦΟΡΕΙΑ
ΓΙΑ ΔΑΣΟΣ Η ΓΙΑ ΠΑΛΑΤΑΚΙ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΖΗΝΟΝΟΣ (ΟΜΟΝΟΙΑ)

ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ:
ΒΕΤΕΡΑΝΟΙ ΤΩΝ
ΨΥΧΙΚΩΝ ΠΟΛΕΜΩΝ
LARGACTYL HARDCORE
ΚΑΤΑΛΗΨΗΣ Γ.Κ.Τ.

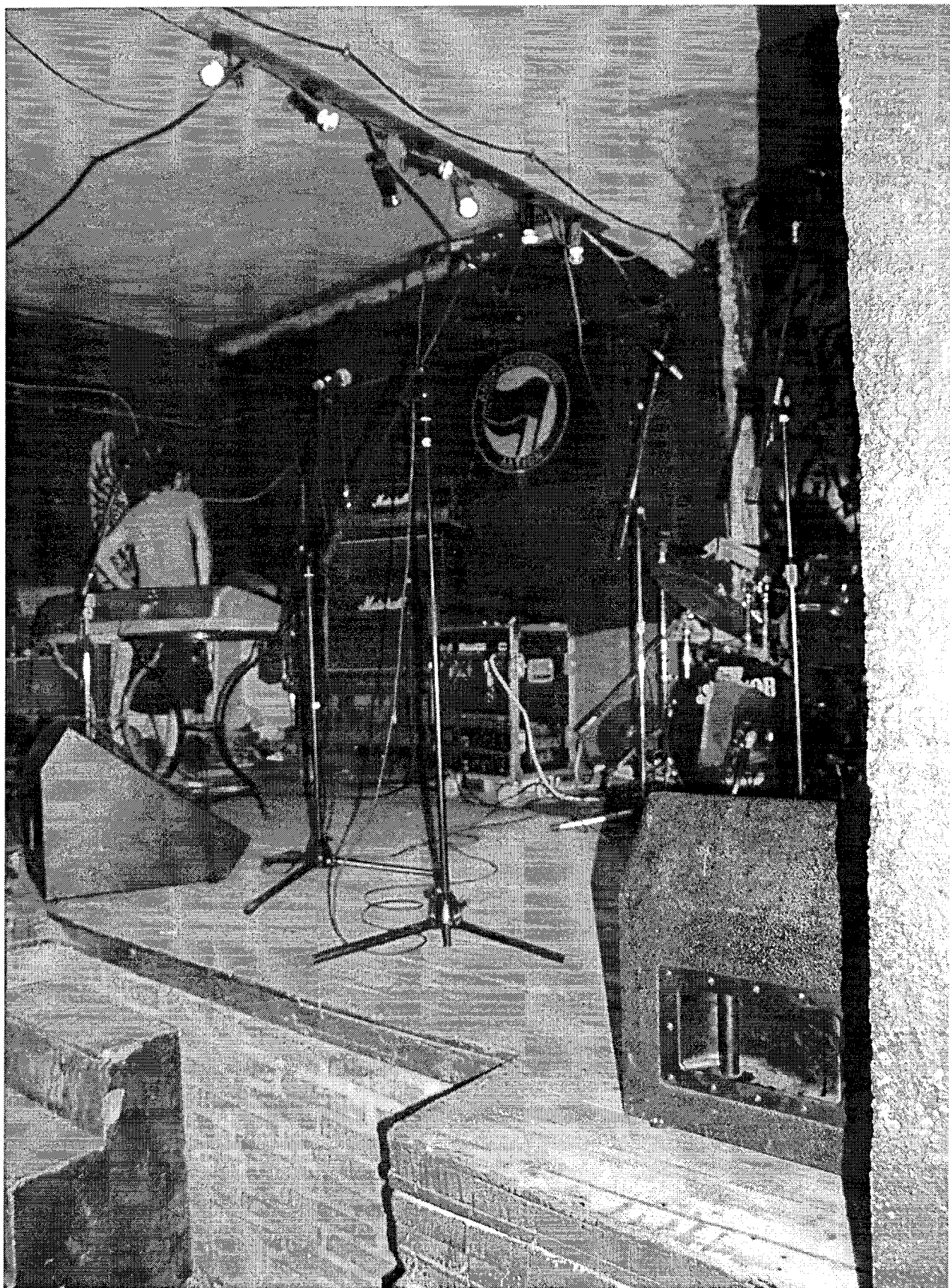
Η συναυλία των Disorder στα ΤΕΙ του Αιγάλεω (1988) ήταν η πρώτη με γνωστό ξένο συγκρότημα που διοργάνωσε μόνη της η σκηνή. Η φράση «τσακιστείτε να έρθετε» που αναγράφεται στη αφίσα, θα πρέπει να ερμηνευτεί ως προτροπή για εδραίωση και στήριξη της σκηνής, μέσα από τη συμμετοχή των μελών της.



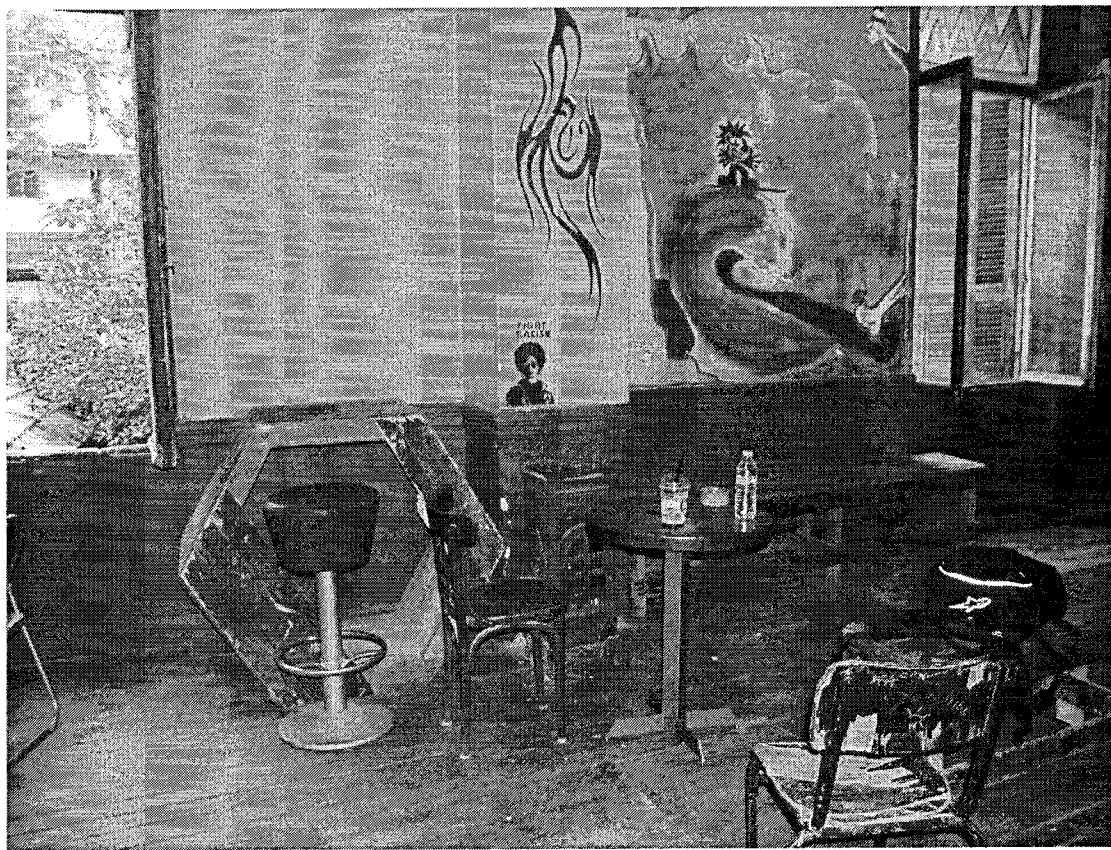
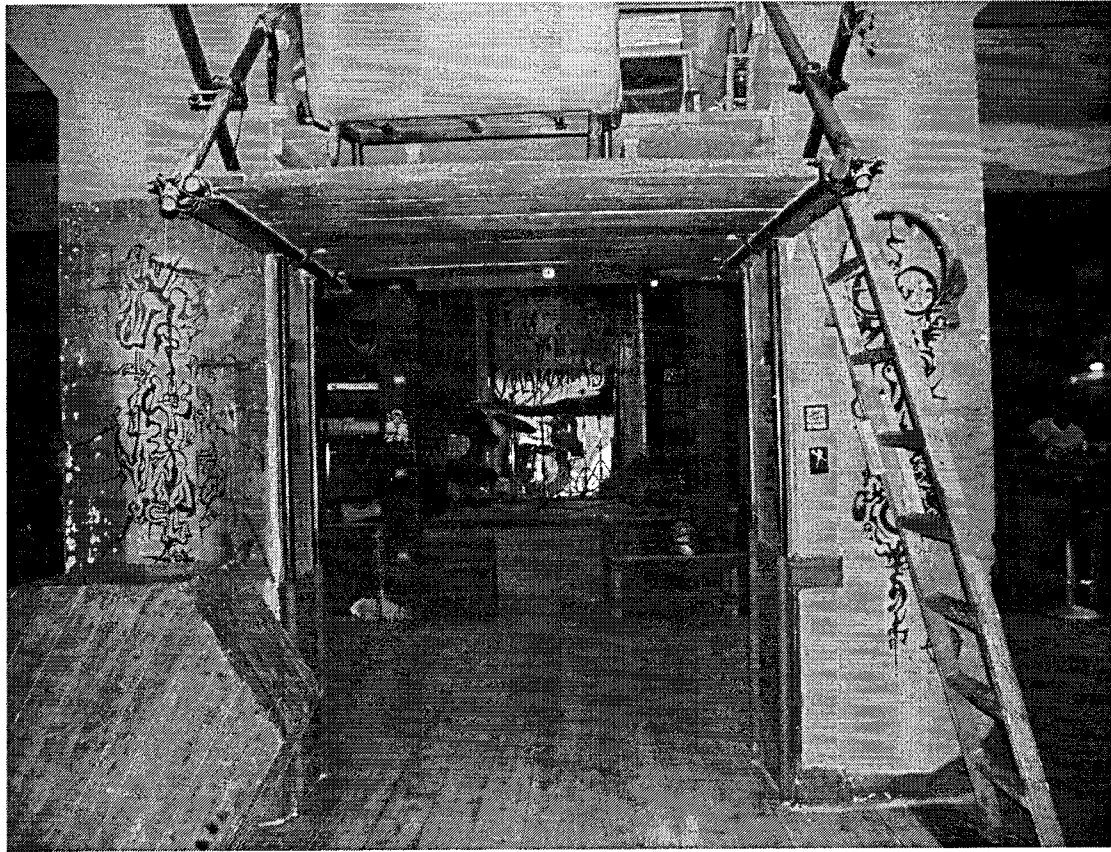
Η αφίσα της συναυλίας των βρετανών Chaos UK (1989) στο Πολυτεχνείο (Αρχείο Γιώργου Σατλάνη). Πλέον η Αθήνα έχει ενταχθεί στο διεθνές πανκ δίκτυο. Κάτω: Και σήμερα η αθηναϊκή σκηνή πανκ συνεχίζει να συνδέεται με τη διεθνή πανκ σκηνή. Εδώ οι Αμερικανοί Witch Hunt στο «Μηχανουργείο» του Πολυτεχνείου (16/09/2009).

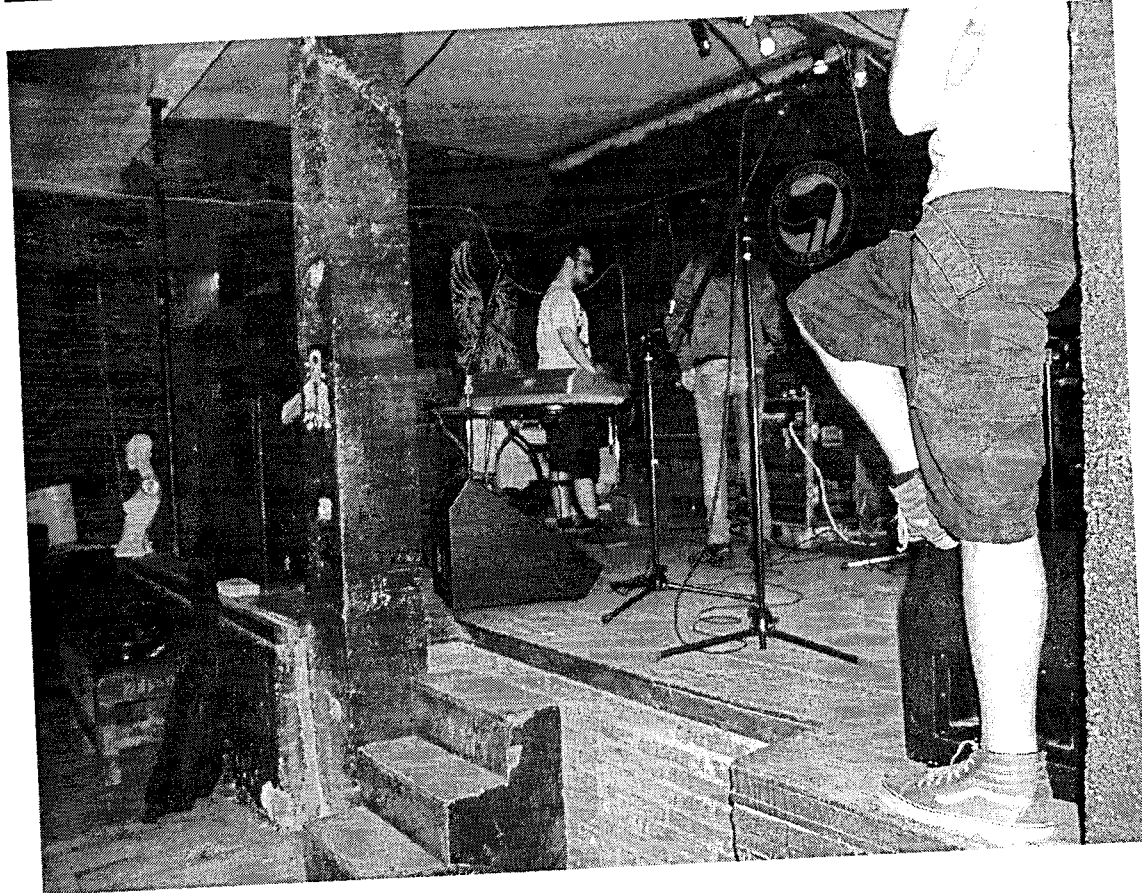
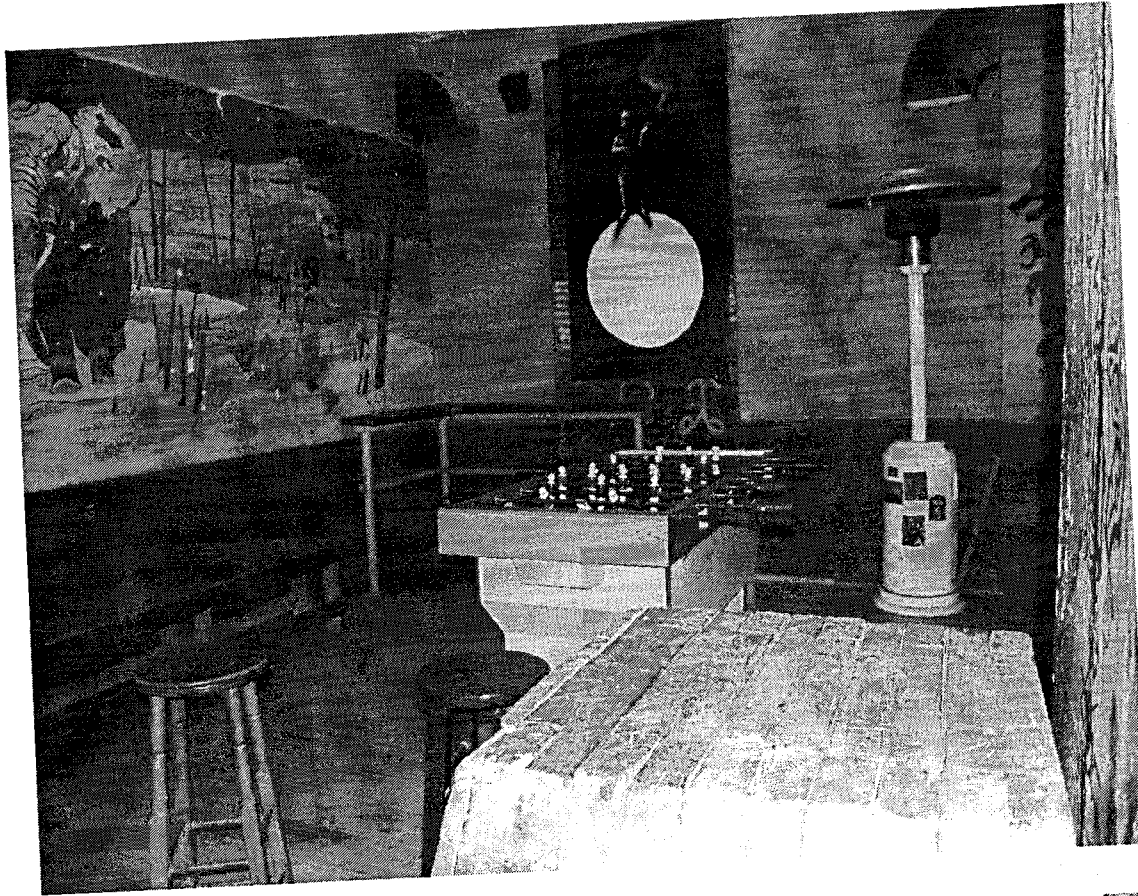


«Αυτοοργάνωση, ζωή με χαρές και λύπες, αντιπαράθεση με την κυρίαρχη λογική, αγώνας για κατάκτηση της ελευθερίας»: Με αυτές τις λέξεις-κλειδιά, οι κάτοικοι και οι συμπαραστάτες του «Μεγάλου Σπιτιού» παρουσιάζουν και αποτιμούν το έργο της Villa Amalias, με αφορμή τα έκτα γενέθλια της κατάληψης.



Το «συναυλιάδικο»: Απόψεις από το χώρο συναυλιών της *Villa Amalias* (2011).







Στις συναυλίες συνυπάρχουν άτομα που ακολουθούν διαφορετικές στιλιστικές εκδοχές του υποπολιτισμού. Επάνω: Οι στρίτ-πανκς χορεύουν με μια στρέιτ-ετζ χάρντικορ μπάνια (My Turn, Νομική 26/11/2011). Κάτω: οι αναρχοπάνκς και οι μέταλ-πανκς με μία μπάνια «πανκ του '82» (Κοινωνική Αποσύνθεση, Νομική 26/11/2011). Πίσω σελίδα: Και όλοι αυτοί να βρεθούν σε μια κραστ συναυλία (των Dog Holly Life, στον Στρέφη, 12/09/2011 - επάνω φωτογραφία) ή σε μια συναυλία ενός ιστορικού ονόματος, όπως εκείνη των Abrasive Wheels (στην ΑΣΟΕΕ, 16/03/2012 - κάτω φωτογραφία).



3.

ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΥΠΑΓΩΓΕΣ: Η ΣΚΗΝΗ ΠΑΝΚ ΩΣ ΠΕΔΙΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗΣ, ΑΝΤΙΠΑΡΑΘΕΣΗΣ ΚΑΙ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΩΝ

3.1 ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ, ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΥΠΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΦΥΛΟ

Κοίταξε να δεις, η [συμμαθήτριά μου] η «Ασπασία» ήταν πιο πανκ από τους πανκ [γέλια], *άμα κρίνεις απ' την προσωπικότητά της!* (...) Εξωτερικά, όχι, δεν ήτανε [πανκ]. Γιατί ήμουνα [εκείνη την εποχή] παιδί, ε; Και τις φίλες μου τις είχα από τότε που πήγαίνα στην Α' δημοτικού. Ήμουνα πολύ τυχερή που αυτά τα άτομα ήτανε πολύ ανοιχτόμυαλα άτομα και με δεχτήκανε έτσι όπως ήμουνα. (...) Αλλά εκτός από αυτή τη φορά, με αυτό το μικρό τον κύκλο, υπήρχε ένας πολύ μεγάλος κύκλος που δε με δεχότανε καθόλου – με τίποτα! Ας πούμε, θυμάμαι ότι δεν μπορούσα να πηγαίνω σε σπίτια των φίλων μου γιατί οι γονείς τους δεν με θέλανε. Χωρίς να τους είχα κάνει τίποτα... Απλώς δεν με θέλανε. Και πάντα συμβαίνει αυτό: ότι αν είσαι διαφορετικός και σε μερικά πράγματα δεν... ανήκεις, είσαι, ας πούμε, στο... περιθώριο. Κι άμα σου λέει κάποιος γνωστός «είσαι στο περιθώριο, είσαι στο περιθώριο, είσαι στο περιθώριο», στο περιθώριο θα καταντήσεις!³⁹⁴

Ποιός είναι πανκ και ποιός δεν είναι; Είναι συχνά δύσκολο για τους αφηγητές να ορίσουν επακριβώς την «punkness» και τις παραμέτρους του υποπολιτισμικού κεφαλαίου, το οποίο –όπως αναφέρει η Sarah Thornton– «το έχεις ή δεν το έχεις». Το πανκ σίγουρα δεν είναι θέμα στυλιστικής επιλογής, δήλωσης και νοηματοδοσίας (αντίθετα με όσα υποστήριζε ο Hebdige) ούτε όμως και καθαρά ζήτημα ένταξης σε μια υποπολιτισμική ομάδα που συγκροτείται σε συγκεκριμένους χώρους για την επιτέλεση συγκεκριμένων τελετουργικών. Η ταυτότητα του πάνκη παρουσιάζεται να είναι αρχικά ζήτημα επιλογής, συγκροτείται όμως σταδιακά, σχετίζεται με τον τρόπο που εκείνος/η αλληλεπιδρά με τα περιβάλλοντα στα οποία υπάγεται και, μάλιστα διαφέρει σημαντικά στους άντρες και στις γυναίκες, αν συγκρίνουμε τα όσα αφηγούνται οι ίδιοι οι πληροφορητές. Τι εννοούμε όμως όταν αναφερόμαστε σε πανκ ταυτότητα;

Ο κοινωνιολόγος Richard Jenkins υποστηρίζει ότι όλες οι ταυτότητες είναι «κοινωνικές», επομένως παραλείπω τον επιθετικό αυτό προσδιορισμό ως αυτονόητο.³⁹⁵ Με βάση, λοιπόν, τον «ελάχιστο» ορισμό που παραθέτει ο

³⁹⁴ Αφήγηση Ντίνας.

³⁹⁵ R. Jenkins, *Κοινωνική Ταυτότητα*, Αθήνα: Σαββάλας, 2007, σελ. 27. Η προσέγγιση του Jenkins εντάσσεται το πεδίο των κοινωνικών επιστημών. Για τη χρήση της έννοιας στην κοινωνική ψυχολογία, βλ. J. Maisonneuve,

προαναφερόμενος ερευνητής, οι ταυτότητες είναι «οι τρόποι σύμφωνα με τους οποίους τα άτομα και οι συλλογικότητες διακρίνονται από άλλα άτομα και συλλογικότητες στις μεταξύ τους σχέσεις» και «η συστηματική θεμελίωση και νοηματοδότηση των σχέσεων ομοιότητας και διαφοράς μεταξύ ατόμων, μεταξύ συλλογικοτήτων και μεταξύ ατόμων και συλλογικοτήτων».³⁹⁶ Αυτό τον αρκετά ευρύ ορισμό θα πρέπει να τον συνδέσουμε με άλλα τρία σημαντικά ζητήματα. Πρώτον, η ταυτότητα –ή καλύτερα οι ταυτότητες– κάποιου δεν είναι ποτέ οριστικές ή παγιωμένες, αλλά παραμένουν πάντοτε ζήτημα διαπραγμάτευσης.³⁹⁷ Δεύτερον, οι κοινωνικές/ομαδικές ταυτότητες δεν μπορούν να διαχωριστούν πλήρως από την προσωπική ταυτότητα. Η εμπειρία της κοινωνικής ταυτότητας επηρεάζει την προσωπικότητα του ατόμου και, αντίστροφα, η προσωπική ταυτότητα επηρεάζει τις επιλογές του στο πεδίο των κοινωνικών ταυτοτήτων, ή τον προσωπικό τρόπο με τον οποίο το άτομο υποδύεται μια συγκεκριμένη κοινωνική ταυτότητα. Στην πράξη, «η όποια συμπεριφορά είναι αποτέλεσμα μιας περίπλοκης σύνθεσης προσωπικών επιρροών και της τρέχουσας ομαδικής ταυτότητας καθώς και προηγούμενων, ή ταυτοτήτων που συνυπάρχουν».³⁹⁸ Τρίτον, ως διαδικασία αλληλεπίδρασης του ατομικού και του κοινωνικού, οι ταυτότητες εμπλέκονται σε ένα πλαίσιο σχέσεων εξουσίας, τοποθετούνται δηλαδή εντός (ή εκτός ή υπό όρους εντός- εκτός) ενός συνόλου θεσμών.³⁹⁹

Στο αναλυτικό σχήμα των ταυτοτήτων ασκήθηκαν πολλές κριτικές. Από την πλευρά της κοινωνικής ψυχολογίας, η βασική ένσταση έχει να κάνει με το ότι συνήθως οι ταυτότητες αναφέρονται σε κοινωνικές κατηγορίες ευρείας κλίμακας (π.χ. εθνική ταυτότητα). Κατά συνέπεια, «δεν προβλέπονται διαβαθμίσεις στην ταύτιση με μια ομάδα ή διαφοροποιήσεις στο βαθμό με τον οποίο υιοθετούνται οι πεπιοιθήσεις» που συνάδουν με αυτή.⁴⁰⁰ Από την πλευρά της φεμινιστικής κριτικής, και αναφορικά με τις λεγόμενες «ταυτότητες του φύλου», ασκήθηκε κριτική στην «πρόσληψη της

Εισαγωγή στην Ψυχοκοινωνιολογία, Αθήνα: Τυπωθήτω – Γ. Δάρδανος, 2001, σ.σ. 75-94, και κυρίως H. Brown, «Θεματικές πειραματικής έρευνας για τις ομάδες από τη δεκαετία του 1930 έως τη δεκαετία του 1990», στο M. Wetherell (Επ.), *Ταυτότητες, Ομάδες και Κοινωνικά Ζητήματα*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, σ.σ. 62-74. Για την «πολιτική διάσταση» των ταυτοτήτων (δηλαδή για τη συγκρότησή τους μέσα από τη συμμετοχή σε κοινωνικά κινήματα), βλ. Neveau, *Κοινωνιολογία των Κοινωνικών Κινήματων...*, ό.π., σ.σ. 176-204. Ένας «εν θερμώ» προβληματισμός για την έννοια των ταυτοτήτων υπάρχει στο Θ. Δραγώνα, «Το πέρασμα από την ταυτότητα στις ταυτότητες», *Το Βήμα Ιδεών* 34 (05/02/2010) και στο Ν. Χρηστάκης, «Κοινωνική ταυτότητα και ψυχολογία – Η τάση για ταύτιση και διαφοροποίηση από την ομάδα», *Το Βήμα Ιδεών* 34 (05/02/2010). Στο πεδίο της ιστορικής επιστήμης, η Passerini συμβουλεύει τους ιστορικούς «να χρησιμοποιήσουν με μεγάλη προσοχή την έννοια αυτή για να μην την αποστεώσουν και την καταστήσουν ακατάλληλη για τις ιστορικές σπουδές» και προτείνει οι ταυτότητες να «αντιμετωπίζονται ως πολιτισμικές διαδικασίες με αμοιβαίες ανταλλαγές στο ατομικό και στο συλλογικό επίπεδο, στις οποίες το άτομο απολαμβάνει ή υποφέρει από την πολλαπλότητα των ταυτίσεων»: L. Passerini, *Σπαράγματα του 20ου αιώνα...*, ό.π., σελ. 14.

³⁹⁶ R. Jenkins, *Κοινωνική Ταυτότητα*, ό.π., σελ. 28.

³⁹⁷ Στο ίδιο.

³⁹⁸ H. Brown, «Θεματικές πειραματικής έρευνας», ό.π., σελ. 72.

³⁹⁹ Jenkins, ό.π., σ.σ. 201-217.

⁴⁰⁰ H. Brown, ό.π., σελ. 73.

έμφυλης ταυτότητας ως σταθερής και αναλλοίωτης ουσιακής υπόστασης του εαυτού». ⁴⁰¹ Πιο συγκεκριμένα, η Judith Butler, μέσα από τη διατύπωση της θεωρίας της επιτελεστικότητας (performativity), αντιπροτάσσει το φύλο ως ασταθές και ατελές αποτέλεσμα επαναλαμβανόμενων κοινωνικών τελετουργιών της εξιδανικευμένης κανονικότητας και ως διαρκή δυνατότητα εναλλακτικών επιτελέσεων, που υπονομεύουν το καθιερωμένο πλέγμα της ανδρικής κυριαρχίας. Το αξίωμα της ύπαρξης μιας «πραγματικής» έμφυλης ταυτότητας είναι μια κανονιστική μυθοπλασία, η οποία αναπαράγεται μέσα από τη στρατηγική απόκρυψης της επιτελεστικής διάστασης του φύλου, δηλαδή μέσα από τον εξιδανικευμένο αυτοπροσδιορισμό του με όρους οντολογικής αναγκαιότητας και όχι κοινωνικής πειθάρχησης. ⁴⁰²

Έχοντας κατά νου την παραπάνω συζήτηση περί ταυτοτήτων και αναφορικά με το αντικείμενο της παρούσας έρευνας, θεωρώ ότι θα είχε ενδιαφέρον να εξετάσω τη συγκρότηση της *υποπολιτισμικής ταυτότητας* ως *διαδικασίας ταύτισης* του υποκειμένου με όσα νοεί –ή, καλύτερα, *περιγράφει*– ως «πανκ» και τη συνεχή (*επανα*)*διαπραγμάτευση των όρων με τους οποίους επιτελείται αυτή η ταύτιση*. Επειδή σε επίπεδο συλλογικότητας, «κάθε ομάδα κατασκευάζει την ταυτότητά της μέσα από μια διαδικασία αλληλόδρασης μεταξύ “εαυτού” και “άλλου”» ⁴⁰³ –η ταυτότητα, δηλαδή, ως αναλυτική έννοια αναδεικνύει τον «σχεσιακό» χαρακτήρα του αυτοπροσδιορισμού και της αναγνώρισης μιας ομάδας–, θα εξετάσω επίσης πώς τα υποκείμενα που συμμετείχαν στην έρευνα περιδιαβαίνουν αφηγηματικά το υπαρξιακό σύμπλεγμα «εγώ / εμείς / οι άλλοι». Ακολουθώντας τη διαγράμμιση που κατασκεύασαν οι πληροφορητές –δηλαδή τη δομή των μερικώς ή πλήρως επεξεργασμένων αυτοπροσωπογραφιών που αφηγήθηκαν– θα αρχίσω από τον τρόπο με τον οποίο περιγράφουν το πρώτο στάδιο της ένταξής τους στην υποπολιτισμική ομάδα και θα προχωρήσω στον τρόπο με τον οποίο διαχειρίστηκαν την παράλληλη υπαγωγή τους στους πρωτογενείς και δευτερογενείς θεσμούς κοινωνικοποίησης (την οικογένεια και το σχολείο). Παράλληλα, σε επίπεδο συλλογικότητας, θα εξετάσω πώς τα υποκείμενα συνδέουν την υπαγωγή στη σκηνή των πανκς με ένα πλέγμα στρατηγικών συμμαχίας και σύγκρουσης απέναντι στις υπόλοιπες υποπολιτισμικές ομάδες τις οποίες συναντούν στους χώρους που κινούνται. Κατόπιν, θα εξετάσω αναλυτικά το ζήτημα της ένταξης των γυναικών στη σκηνή πανκ γιατί, όπως θα δούμε, ο λόγος που παράγει η σκηνή –και σύμφωνα με τον οποίο αυτοκαθορίζεται συνολικά και αυτοτοποθετείται στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον– είναι κατά βάση ανδρικός. Παρ’ όλ’ αυτά, από κάποια φάση της

⁴⁰¹ Α. Αθανασίου, «Επίμετρο» στο Butler, *Αναταραχή Φύλου...*, ό.π., σελ. 219-210.

⁴⁰² Στο ίδιο. Επίσης βλ. Butler, «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου», ό.π.

⁴⁰³ Χ. Λυριντζής, «Εισαγωγή» στο Jenkins, ό.π., σελ. 17.

ιστορικής πορείας της σκηνής και μετά, γίνεται μια προσπάθεια να ανατραπούν τα στερεότυπά του. Τέλος, θα εξετάσω τον τρόπο με τον οποίο οι πανκς διαχειρίζονται την παράλληλη υπαγωγή τους στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον και την Ιστορία, δηλαδή το πώς αναπαριστούν τον εαυτό τους απέναντι στους πολιτικούς θεσμούς και τους συμπολίτες τους, αλλά και τον τρόπο αλληλεπίδρασής τους με αυτούς.

3.2. Η ΑΡΧΙΚΗ ΦΑΣΗ ΤΗΣ ΥΠΑΓΩΓΗΣ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ: ΠΩΣ ΚΑΙ ΓΙΑΤΙ ΓΙΝΕΤΑΙ ΚΑΝΕΙΣ ΠΑΝΚ

Κατά κανόνα, η έναρξη της αφήγησης ζωής των μεγαλύτερων σε ηλικία πληροφορητών –δηλαδή της πρώτης και της δεύτερης γενιάς πάνκηδων– ακολουθεί ένα συγκεκριμένο πρότυπο. Όλα αρχίζουν μία πολύ συγκεκριμένη στιγμή, η οποία είναι τοποθετημένη με σχετική ακρίβεια στο χρόνο: τη στιγμή που ο αφηγητής ακούει, συνήθως στο ραδιόφωνο, ένα πανκ τραγουδί – που οι περισσότεροι πληροφορητές θυμούνται επακριβώς ποιο ήταν! Έτσι, η «βιογραφία» ξεκινά με μία τομή, ένα «πριν» από το πανκ, για το οποίο ελάχιστα γνωστοποιούνται, και ένα «μετά» το πανκ, δηλαδή την περίοδο που θα αποτελέσει το κυρίως σώμα της προσωπικής ιστορίας. Όσα αφηγείται ο Τσουλούφης σχετικά με το πώς άρχισε «να ακούει πανκ» υπακούν σε αυτό το χαρακτηριστικό στερεότυπο:

Εγώ άκουσα πανκ βασικά το 1979, απ' τον Πετρίδη – μια [ραδιοφωνική] εκπομπή που έκανε ο Πετρίδης τότε. Κι άκουσα το «Boredom» των Buzzcocks. Μετά λίγο Madness, ξέρω 'γω, λίγο σκα και τα λοιπά... Αλλά τότε δεν υπήρχε, ξέρεις, το ντύσιμο. Απλώς ακούγαμε μουσική. Το ντύσιμο ήρθε μετά, όταν είδαμε την πρώτη γενιά των πάνκηδων. Γιατί στο Γαλάτσι υπήρχε μία πλατεία, η Χαλεπά... Που αυτοί είχανε άκρες με Αγγλία και πηγαίνοερχόντουσαν στην Αγγλία. Κι ήταν πολλοί απ' αυτούς που ζήσανε μέσα στην έκρηξη του πανκ. Αυτοί φέρανε αυτό που λέμε μόδα «μετά το πανκ». Ξέρεις, ζώνες-καρφιά, δερμάτινα, λοφία και τα λοιπά. Ε, μετά, όταν είδαμε αυτούς – τουλάχιστον όταν είδα εγώ αυτούς, ήμουνά πόσο, έντεκα χρονών; Μου κέντρισε το ενδιαφέρον. Δηλαδή αυτά που έκανα: που έπαιζα στη γειτονιά κι όλα αυτά, πλέον, ξέρεις, δε με ενδιέφεραν. Ήθελα να κάνω κάτι άλλο. Είδα αυτό, με εντυπωσίασε καθαρά, ξέρεις, χύμα. Ούτε σκέφτηκα τί είναι, ούτε ο,τιδήποτε. Απλώς το είδα οπτικά, άκουσα και τη μουσική, γούσταρα και λέω: «Ωραία». Πήραμε και κάτι βιβλία που κυκλοφορούσαν για το πανκ τότε, διαβάσαμε τι είναι αυτό το πράγμα. Εγώ εντυπωσιάστηκα με τη μουσική, βασικά με την ιδέα ότι μπορούσε ο καθένας να παίξει μουσική. Αυτό ήταν το βασικότερο!⁴⁰⁴

3.2.1 Η πρώτη επαφή με το πανκ ως αποκαλυπτική εμπειρία

Η στιγμιαία αυτή καταλυτική εμπειρία της πρώτης επαφής με το πανκ λαμβάνει και μια δεύτερη στερεοτυπική αφηγηματική εκδοχή: Είναι η εικόνα των πανκς, η οποία τους επηρέασε –πιθανόν και υποσυνείδητα– πολύ πριν οι συγκεκριμένοι πληροφορητές γνωρίσουν το πανκ ως μουσική τάση. Η φευγαλέα εικόνα, λοιπόν, ενός «πανκιού» ήταν εκείνο που κέντρισε με θετικό τρόπο το ενδιαφέρον της «Άννας», η οποία γεννήθηκε το 1967, μεγάλωσε στα Πατήσια και –αρκετά χρόνια αφότου είδε τον πανκ που περιγράφει – εντάχθηκε στη σκηνή, την εποχή που οι πανκς είχαν μετακινηθεί στα Εξάρχεια:

⁴⁰⁴ Αφήγηση Τσουλούφη.

Και το άλλο – εντάξει, τώρα αυτό είναι πολύ άσχετο! Όταν ήμουνα πολύ πιο μικρή – δεν ξέρω δεκατριών [ετών] ίσως, δώδεκα, δεκατεσσάρων, δεν ξέρω πόσο – μέσα από το τρόλεϊ, είχα δει ένα πανκικό, στο Πολυτεχνείο απ' έξω, με όλο το μοχίκαν, ας πούμε, το κούρεμα και δεν ξέρω [τι άλλο]. (...) Χωρίς να έχω ιδέα τι είναι (...), τίποτα! Και απλά το είχα δει και μ' άρεσε. Μ' άρεσε η εμφάνιση, έτσι όπως το είδα μ' άρεσε αυτό που είδα. Κι είχα σκεφτεί τότε: «Α, ωραία, όταν μεγαλώσω θέλω να γίνω έτσι» [γέλια]! Απλά, εντάξει, είναι κάτι που μετά το θυμήθηκα και μου 'χε φανεί παράξενο!

Βασικό χαρακτηριστικό, λοιπόν, της πρώτης στιγμιαίας επαφής με το πανκ –είτε αυτό παρουσιάζεται ως ηχητικό είτε ως εικονικό στιγμιότυπο– είναι ότι εκείνη λειτουργεί με τρόπο *αποκαλυπτικό*: «Αμάν, τι 'ναι τούτο!», αναφωνεί ο Γιάννης μόλις άκουσε για πρώτη φορά Ramones και Sex Pistols στο ραδιόφωνο! Εκείνη τη στιγμή, το υποκείμενο συνειδητοποιεί ότι υπάρχει απέναντί του ένας παράξενος μαγευτικός κόσμος, και η γοητεία αυτού κόσμου συμπυκνώνεται στο στιγμιότυπο αυτό. Βέβαια, αν εξετάσουμε πιο προσεκτικά την πρώτη αφήγηση, στην οποία ο Τσουλούφης αναφέρει ότι η επαφή αυτή έρχεται σε μια εποχή που «δεν τον ενδιέφερε πλέον το παιχνίδι στη γειτονιά» και «ήθελε να κάνει κάτι άλλο», διαπιστώνουμε ότι το ειδικό βάρος της εμπειρίας δικαιολογείται απόλυτα: σηματοδοτεί τη μετάβαση από την παιδική στην εφηβική περίοδο της ζωής, και τις αναζητήσεις της. Με άλλα λόγια, η τομή *συμβαίνει* και οδηγεί στη συγκρότηση μιας *ταυτότητας*, γιατί έρχεται σε μια φάση της ζωής όπου οι βιογραφικές δυνατότητες είναι εξ ολοκλήρου ανοιχτές και η διαδικασία *κίνησης* είναι εκ φύσεως επιβεβλημένη.

Το δεύτερο βασικό χαρακτηριστικό του εν λόγω αφηγηματικού προτύπου είναι ότι η επαφή με το ηχητικό ή εικονικό *στιγμιότυπο* του πανκ παρουσιάζεται ως αυστηρά *προσωπική* εμπειρία και οδηγεί σε μια περαιτέρω αναζήτηση, η οποία οδηγεί βαθμιαία με τη σειρά της στην ένταξη σε κάποια ομάδα πανκς. Μάλιστα, παρότι οι πληροφορητές αποδίδουν στο πανκ που άκουσαν ή είδαν το χαρακτηριστικό της μουσικής και στιλιστικής καινοτομίας, τονίζουν ότι όσον αφορά τους ίδιους, το στοιχείο αυτό αποτέλεσε την αφορμή για να «βγουν πολλά [ακόμα] πράγματα στη φόρα», όπως αναφέρει ο Τζίμης.⁴⁰⁵ Κατά τον ίδιο τρόπο, μετά την αποκαλυπτική επαφή με τη μουσική πανκ στο ραδιόφωνο, ο Γιάννης –ο οποίος γεννήθηκε το 1966, μεγάλωσε στο Φάληρο και εντάχθηκε στη σκηνή γύρω στο 1982– «αρχίζει να ψάχνει» και καταλήγει να αγοράσει τον πρώτο του πανκ δίσκο, τη συλλογή *Punk and Disorderly*.⁴⁰⁶ Κατόπιν, παρατηρεί ότι στο σχολείο του υπάρχουν

⁴⁰⁵ Αν εξετάσουμε και την αφήγηση του Τζίμη, ο ρόλος του πανκ και του «νέου ροκ» ως πρωτοποριακής μουσικής τάσης στα τέλη της δεκαετίας του '70 εμφανίζεται για να υποβαθμιστεί πάραυτα, αφού «στην πορεία» η δέσμευση στην υποκολλτούρα απαιτούσε πολλά παραπάνω από την προσήλωση στη μουσική και στη «μόδα».

⁴⁰⁶ Για την ιστορία, τα *Punk and Disorderly* ήταν μια σειρά 3 δίσκων-συλλογών με βρετανικά (κατά πλειοψηφία) συγκροτήματα της «γενιάς του '82». Ο τίτλος αποτελούσε λογοπαίγνιο με τη, συνήθη στη Βρετανία, κατηγορία

«τρία-τέσσερα άτομα που ακούγανε [την ίδια μουσική]», γνωρίζεται με αυτούς τους συμμαθητές του και όλοι μαζί «άρχισαν τις συνευρέσεις και τις εξορμήσεις και με άλλους τους είδους», οι οποίοι – όπως ανακάλυψαν οι φίλοι από το Φάληρο– «αράζανε στην πλατεία Κλαυθμώνος».

Στην πραγματικότητα, η έμφαση που δίνεται σε αυτή τη *συνάντηση*, η οποία οδήγησε στην ανακάλυψη της συλλογικότητας –και στην οποία εντάχθηκαν τελικά τα υποκείμενα– αποτελεί τη διαδικασία-κλειδί σε ό,τι αφορά τη σύνδεση του (υποπολιτισμικού) «εμείς» με τον προσδιορισμό του «εγώ».⁴⁰⁷ Η διαδικασία αναζήτησης παίρνει πολλές, αλληλοκαλυπτόμενες μορφές: Ανακάλυψη και ακρόαση δίσκων (κάτι που τους ωθεί να πάνε σε κάποια συγκεκριμένα δισκοπωλεία που λειτουργούν και ως χώροι συνεύρεσης των υποπολιτισμικών νέων), ανάγνωση περιοδικών και βιβλίων, γνωριμία με τους πανκς του άμεσου περιβάλλοντος, παρουσία σε συναυλίες, παρατήρηση της πανκ ομάδας και των συμπεριφορών που αναπτύσσονται εντός της, προτού οι ίδιοι ενταχθούν σε κάποια τέτοια οντότητα. Τουλάχιστον για εκείνη τη γενιά, που εντάχθηκε στην ομάδα των πανκς πριν από την εγκατάστασή της στα Εξάρχεια και τη συγκρότηση μιας συμπαγούς σκηνης, πρόκειται για μια περίοδο «πειραματισμών», στη διάρκεια της οποίας, το ζητούμενο ήταν η δημιουργία υποπολιτισμικού κεφαλαίου – στην οποιαδήποτε μορφή μπορούσε να λάβει αυτό. Θα λέγαμε, δηλαδή, ότι τα διακυβεύματα των υποκειμένων των δύο πρώτων γενιών της σκηνης είναι τα εξής: α) Η γνώση της «ιστορίας» της υποκουλτούρας και των ηρώων της, β) η κατανόηση και αφομοίωση των ενδυματολογικών κωδίκων και της μουσικής και γ) η αποδοχή τους από όσους ανήκαν ήδη σε κάποια παρέα πανκ και η γνωριμία με τους μουσικούς από τις εγχώριες μπάντες – οι οποίοι, ως μέλη της ίδιας παρέας, δεν είναι τόσο απόμακροι όσο ο τυπικός ροκ μουσικός.⁴⁰⁸

3.2.2 «Αδικία και καταπίεση»: Δύο λόγοι για να γίνεις πανκ

Στα αρχικά στάδια μελέτης των πρώτων αφηγήσεων ζωής, εκείνο που μου έκανε εντύπωση ήταν το γεγονός ότι παρόλο που οι πληροφορητές έδιναν λεπτομερείς πληροφορίες για το πώς άρχισαν να ακούνε πανκ και να εντάσσονται στην αντίστοιχη σκηνή, δεν απαντούσαν στο γιατί έγινε αυτό. Οι ιστορίες τους ακολουθούσαν ένα απλό τυπικό: Αρχικά, τα υποκείμενα βίωσαν ένα μαγευτικό σοκ

«drunk and disorderly» που απαγγελλόταν σε όσους συλλαμβάνονταν μεθυσμένοι να διαταράσσουν την κοινή ησυχία. Τα εξώφυλλα των άλμπουμ παρουσίαζαν μια εντυπωσιακή (και για τον αμήτο αποκρουστική) παρέα πανκς. Ένα χρόνο μετά την κυκλοφορία τους στη Βρετανία, βγήκαν (τουλάχιστον τα δύο πρώτα νούμερα) και σε ελληνική κοπή, από την εταιρεία Music Box – βλ. *Punk and Disorderly* (LP, Abstract 1981), *Punk and Disorderly: Further Charges* (LP, Anagram 1982), *Punk and Disorderly III: The Final Solution* (LP, Anagram 1983).

⁴⁰⁷ Το ίδιο συμβαίνει και στις αφηγήσεις μελών διαφόρων κινημάτων – βλ. Neveu, ό.π., σ.σ. 189.

⁴⁰⁸ Σύμφωνα με την αφήγηση του Γιάννη και του Σπύρου.

από την εικόνα του πανκ και, κατόπιν, εντασόμενοι σε αυτή την εικόνα, απέκτησαν τη δυνατότητα να προκαλούν και οι ίδιοι σοκ στους γύρω τους. Ήταν, άραγε, το αίσθημα της υπαγωγής σε μια ομάδα που διεκδικούσε –μέσω της εικόνας που εξέπεμπε– την παρουσία της στον αστικό χώρο ο μοναδικός πράγματι λόγος ένταξης σε αυτή; Και άραγε άξιζε αυτό το γεγονός τις συγκρούσεις και τις πιέσεις τις οποίες βίωσαν –και τις οποίες θα δούμε αναλυτικά παρακάτω– σε κάθε τομέα της ζωής τους εκτός πανκ σκηνής; Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να αναφερθώ στην περίπτωση της Ιωάννας, η οποία γεννήθηκε το 1979, μεγάλωσε στα Χανιά όπου άρχισε να ακούει πανκ και εντάχθηκε στη σκηνή στα μέσα της δεκαετίας του '90, όταν ήρθε στην Αθήνα για σπουδές. Μία ώρα περίπου μετά το τέλος της συνέντευξής μας, στη διάρκεια της οποίας προσπαθούσα, με συγκρατημένη επιμονή, να μάθω γιατί εντάχθηκε στη σκηνή του πανκ και όχι σε κάποια άλλη μουσική σκηνή, μου έστειλε ένα SMS, απαντώντας αναδρομικά στο ερώτημά μου. Είχε γράψει μερικές προτάσεις, που έλεγαν ελάχιστα και ταυτόχρονα τα πάντα:

Όλο αυτό με έβαλε σε σκέψεις κ[αι] νομίζω πως κάτι που ένοιωθα έντονα τότε (αλλά κ[αι] πριν κ[αι] τώρα) είναι ο θυμός για την αδικία και την καταπίεση γενικά. Έχει αξία μάλλον και στο γράφω. Ευχαριστώ. Ιωάννα

Σύμφωνα με την Ιωάννα, λοιπόν, πανκ γίνεσαι «γιατί νοιώθεις θυμό για την αδικία και την καταπίεση γενικά»! Θα μας οδηγήσει άραγε η ερμηνεία αυτού του μηνύματος-γρίφου στις βαθύτερες πτυχές της διαδικασίας ταύτισης των υποκειμένων με την υποκουλτούρα; Η Ράνια είναι συνομήλικη με την Ιωάννα, μεγάλωσε όμως στη Θεσσαλονίκη, μια πόλη που είχε τη δική της σκηνή πανκ. Έτσι εντάχθηκε σε αυτή οργανικά από τα γυμνασιακά της χρόνια:

Είχα ξεκινήσει τελοσπάντων, τελειώνοντας το δημοτικό, να ακούω ψιλομεταλογκράντζ το οποίο ήτανε φάση που ξεκινούσε [να παίζει τότε]... Και κάπου στην Γ' γυμνασίου έπεσε στα χέρια μου μια κασέτα Πίσσα Και Πούπουλα... Μετά από λίγο καιρό ήρθανε οι Εκτός Ελέγχου, μετά από λίγο καιρό ήρθανε οι Ναυτία. Σιγά-σιγά οι Πανικός, η Γενιά του Χάους... Και μετά άρχισα να ακούω και ξένα πράγματα, αγγλικό πανκ, αμερικάνικο. Η πρώτη συναυλία που πήγα στη ζωή μου ήταν στο Στέκι στο Βιολογικό [ό]που παίζαν οι Πίσσα και Πούπουλα, για τα γενέθλια από τα «Κουρέλια», που ήταν μια εκπομπή του πανκ στο Ράδιο Ουτοπία. Όπου... εγώ, κάπως με αυτό το πράγμα, άρχισα να μαγεύομαι. Δηλαδή με την ατμόσφαιρα εκεί μέσα, με τον κόσμο. Ήμουν δεκαπέντε χρονών. Στο μεταξύ, παράλληλα εκείνο το διάστημα – είχα αρχίσει μάλλον σιγά-σιγά να συνειδητοποιώ ότι ο τρόπος που βλέπω τα πράγματα είναι κοντά σ' αυτό που λέμε «αντιεξουσία»... Δηλαδή, γίνανε κάπως παράλληλα. Ναι μεν με τράβηξε πιο πολύ το πανκ ίσως αρχικά, αλλά πάντα πηγαίνανε μαζί το πανκ και η πολιτική.

Από τα τέλη της δεκαετίας του '80 και μετά, η αντιεξουσιαστική ρητορεία του πανκ συνδέθηκε με συγκεκριμένες δράσεις πολιτικού χαρακτήρα, όπως οι «πορείες του αντιεξουσιαστικού χώρου» στις οποίες αναφέρεται ο Αλέκος. Δηλαδή, μετά την εγκατάσταση των πανκς στα Εξάρχεια και τη συμμετοχή τους στην αόρατη ενδοχώρα

όπου παράγονται οι γλώσσες και οι γραμματικές του αντιεξουσιαστικού ή του αυτόνομου κινήματος, «πανκ και πολιτική πηγαίνουν μαζί» στο αξιακό σύστημα που αποτυπώνεται στο υποπολιτισμικό κεφάλαιο. Εκφράζοντας τις νεότερες γενιές του πανκ, ο Αλέκος και η Ράνια υπήρξαν αρχικά θιασώτες άλλων υποπολιτισμών (του μέταλ/θρας και του «μεταλογκράντζ»), οι οποίοι όμως δεν διέθεταν την πολιτική διάσταση του πανκ/χάρτντοκ. Κίνητρο για τη μετάβαση στην πανκ υποκουλτούρα και τη συμμετοχή στην αντίστοιχη σκηνή είναι γι' αυτούς η πολιτική πρακτική του πανκ.⁴⁰⁹ Ωστόσο, για τις προηγούμενες γενιές των πανκς, η πολιτική πτυχή της υποκουλτούρας δεν αποτελεί αιτία υπαγωγής σε αυτόν – ή τουλάχιστον, η διαδικασία υπαγωγής δεν περιγράφεται με αναφορές στην πολιτική. Αν φέρουμε στο νου μας την αφήγηση του Τάκη σχετικά με «τα αλητάκια από το Βύρωνα», τα οποία με την ένταξή τους στην «παρέα-συμμορία» των πανκς «καταλαμβάνουν» περιοχές της πόλης από τις οποίες ήταν αποκλεισμένα εξαιτίας της «εργατικής»/ταξικής τους προέλευσης, θα διαπιστώσουμε ότι η γλώσσα με την οποία εκφράζονται οι «πολιτικές» τους θέσεις προέρχεται μάλλον από το χώρο του λούμπεν προλεταριάτου και όχι από το χώρο των πολιτικών ομάδων. Αντίθετα, η κατάληψη του αστικού τοπίου που περιγράφει ο Αλέκος, πραγματοποιείται με «πορείες μαθητικές και του αντιεξουσιαστικού χώρου». Επομένως, εκφράζεται σε μια γλώσσα καθαρά (και επίσημα) πολιτική, ιστορικά εδραιωμένη και κοινωνικά κατανοητή.

Οι πανκς λοιπόν της δεύτερης και της τρίτης γενιάς ισχυρίζονται ότι γίνονται πανκς για να αγωνιστούν ενάντια στην «αδικία», της οποίας η ύπαρξη τεκμηριώνεται με ιστορικούς όρους – ή καλύτερα με όρους βιωμένης ιστορικής εμπειρίας: Ο Αλέκος είναι παιδί μεταναστών που επέστρεψαν από τη Γερμανία και η μητέρα του εργάζεται ως καθαρίστρια. Επομένως, η «ταξική συνείδηση» –άρα και η συναίσθηση των αδικιών του ταξικού συστήματος– είναι, θα λέγαμε, μέρος της φύσης του.

Όμως, μέσα από τις αφηγήσεις ζωής που συνέλεξα από την τελευταία γενιά της σκηνής πανκ, μπορεί να προκύπτουν και τροχιές υποπολιτισμικής υπαγωγής, οι οποίες δεν ταιριάζουν μεν στο παραπάνω σχήμα, δικαιολογούνται όμως επίσης με «ταξικούς» όρους. Ο Θοδωρής, ο οποίος ανήκει στην παρέα των σκέιτ-πανκς που γνωρίσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, προέρχεται από εύπορη οικογένεια και αρχίζει να ακούει πανκ επειδή το ακούνε κάποιοι συμμαθητές του. Εκείνο όμως που έχει μεγαλύτερη σημασία για τον ίδιο είναι η ταύτιση της μουσικής πανκ με το σκέιμπορντ (την αγαπημένη του ασχολία) και η αγορά «άγνωστων» δίσκων, τους οποίους ανακαλύπτει στο δισκάδικο *Happening*. Έτσι, το υποπολιτισμικό κεφάλαιο της παρέας του δομείται πάνω στις ειδικές και βαθύτερες γνώσεις που αποκομίζει

⁴⁰⁹ Κάτι παρόμοιο προκύπτει και από την αφήγηση της «Άννας».

κανείς όσο εμπλουτίζει τη δισκοθήκη του και συγχρόνως από την ανάγνωση ξένων φανζίν –που χάρη στην οικονομική ευχέρεια των οικογενειών τους– είναι σε θέση να αγοράζουν. Το πανκ λοιπόν του Θοδωρή δεν έχει καμία σχέση με την πολιτική αλλά με την κατανάλωση.

Το ενδιαφέρον στοιχείο που προκύπτει από τη συγκριτική ανάλυση των συγκεκριμένων αφηγήσεων ζωής δεν είναι οι διαφορές στην αναπαράσταση του υποπολιτισμικού κεφαλαίου του εύπορου σκέιτ-πανκ Θοδωρή (με τη μεγάλη δισκοθήκη και τις εξειδικευμένες γνώσεις) απέναντι στον «προλετάριο» Αλέκο. Στην πραγματικότητα, οι ταξικές διαφορές των υποκειμένων δεν είναι και τόσο μεγάλες: ο πατέρας του Αλέκου είναι ιδιοκτήτης ταξί και η οικογένεια κατοικεί στο Νέο Ηράκλειο (μια μεσοαστική περιοχή), οι γονείς της Ράνιας ανήκουν στη μεσαία τάξη και οι γονείς της Ιωάννας είναι επιχειρηματίες που δραστηριοποιούνται στον τομέα του τουρισμού. Το γεγονός ότι για τον Θοδωρή το πανκ είναι μια γνώση που μόνο μια εύπορη ελίτ μπορεί να κατέχει, ενώ για τους υπόλοιπους το πανκ είναι πολιτική δράση ενάντια στην «αδικία» –οι διαφορετικές δηλαδή προσλήψεις της υποκουλτούρας– δεν μπορεί να αποδοθεί στην ταξική τοποθέτηση των υποκειμένων.

Αναμφίβολα, σε ακαδημαϊκό επίπεδο, η άποψη ότι οι υποκουλτούρες αποτελούσαν οντότητες «εσωτερικά ομογενείς και εξωτερικά οριοθετημένες» τελεί υπό αναθεώρηση.⁴¹⁰ Θα πρέπει, λοιπόν, να αντιμετωπίσουμε τους υποπολιτισμικούς νέους ως απλούς «style surfers», αφού στις υποπολιτισμικές ταυτότητες πλέον «δεν υπάρχουν κανόνες ούτε αυθεντικότητα ούτε ιδεολογική δέσμευση»⁴¹¹; Από τη δική μου εμπειρική έρευνα δεν προκύπτουν και πολλά υποκείμενα που να μετακινούνται συνεχώς από το ένα στιλ στο άλλο, χωρίς αυτό να σημαίνει βέβαια ότι απουσιάζουν εντελώς – τουλάχιστον ως προς μια συγκεκριμένη εκδοχή τους. Εδώ, οι πληροφορητές επιχειρούν να καταλήξουν σε κάτι βαθύτερο: έναν τόπο βιωμένων εμπειριών όπου η πολιτική και η υποπολιτισμική ταυτότητα τοποθετούνται σε μια ρευστή, συμπληρωματική, ή ενίοτε παραπληρωματική σχέση. Εάν θέλουμε να μελετήσουμε τη διαλεκτική σχέση μεταξύ των δύο ταυτοτήτων, θα πρέπει να απομακρυνθούμε από την ταξική ερμηνεία που στοίχειωσε τη σκέψη των μελετητών του CCCS. Παράλληλα, θα πρέπει να επικεντρώσουμε στο «αίσθημα αδικίας και καταπίεσης» που υποσημαίνεται στην πλειοψηφία των αφηγήσεων και να ανακαλύψουμε πώς αυτό συγκροτείται και αναπαρίσταται στις εμπειρίες που αφηγούνται τα υποκείμενα.

⁴¹⁰ Βλ. Muggleton, *Inside Subculture...*, ό.π., σελ. 21.

⁴¹¹ Στο ίδιο, σελ. 47.

3.3 ΑΝΤΙΠΑΡΑΤΙΘΕΜΕΝΕΣ ΥΠΑΓΩΓΕΣ: Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΗΣ ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΣΤΑ ΕΥΡΥΤΕΡΑ ΠΕΔΙΑ ΝΕΑΝΙΚΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΤΗΤΑΣ – Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΟΥ ΕΦΗΒΟΥ ΠΑΝΚ

Αααα, κάτι άλλο απλό που συνέβαινε στο σπίτι μου ήτανε ότι [την] πρώτη φορά που πήγα κουρευμένος έτσι [με] τη λουρίδα, ρε παιδί μου, και τα ξυρισμένα πλάγια, (...) εντάξει, η μάνα μου τά 'παιξε [γέλια]! Ψιλοβούρκωσε! Ο πατέρας μου άρχισε να βλαστημάει [γέλια], αν και εκείνη την ώρα μιλάγε στο τηλέφωνο! Εντάξει, (...) αυτό το πράγμα, εκείνη την εποχή ήτανε, τι να σου πω; Περίεργο. Δεν ξέρω πως νοιώθανε αυτοί οι άνθρωποι. (...) Ξέρω 'γω; Τι να σου πω τώρα;⁴¹²

Η επίδραση του σοκ (shock-effect) που προκαλεί η «τερατότητα» της εμφάνισης πανκ δεν συμβαίνει μόνο στον δημόσιο χώρο, όταν οι πάνκηδες τρομάζουν τους περαστικούς. Η υιοθέτηση του ντυσίματος πανκ και του ύφους πανκ γίνεται στην εφηβική περίοδο της ζωής των αφηγητών, όταν δηλαδή είναι μαθητές γυμνασίου ή λυκείου και ζουν με την οικογένειά τους. Κατά συνέπεια, οι δηλώσεις της υποπολιτισμικής ταυτότητας διαταράσσουν την οικογενειακή ζωή και σε πολλές περιπτώσεις επηρεάζουν τη θέση των υποκειμένων στο σχολικό περιβάλλον. Όμως η δήλωση της «punkness» δεν λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο και στα τρία πεδία κοινωνικής υπαγωγής τα οποία προτείνω. Ο σημειολογικός ανταρτοπόλεμος στο δρόμο είναι στιγμιαίος – και εκεί ακριβώς οφείλεται η αποτελεσματικότητά του: Ο πανκ «φρικάρει» τους περαστικούς, οι οποίοι είτε αποστρέφουν το βλέμμα είτε τον «κράζουν» είτε γίνονται επιθετικοί –ας θυμηθούμε τα μπουκάλια που εκσφενδονίζουν οι «λαϊκοί» της γειτονιάς εναντίον του Σπύρου–, με αποτέλεσμα ακόμα και τη σύγκρουση. Όλ' αυτά, όμως, δεν διαρκούν παρά μερικά λεπτά.

Εντός της οικογενειακής εστίας, μπορεί αρχικά οι μητέρες να «ψιλοβουρκώνουν» και οι πατέρες να «βλαστημάνε», όμως η διαδικασία αντιπαράθεσης της διαφορετικότητας του πανκ με την καθημερινότητα της «καλής οικογένειας» (δηλαδή της οικογένειας που ακολουθεί τα συμβατικά πρότυπα ζωής) επιμηκύνεται χρονικά, επενδύεται με συναισθηματικές συνδηλώσεις, για να διαμορφωθεί, τελικά, από μια σειρά διαπραγματεύσεων και επαναδιαπραγματεύσεων μεταξύ παιδιού, γονέων και των υπολοίπων μελών – χωρίς αυτό να σημαίνει ότι απαλείφονται οι συγκρούσεις.

Η διαδικασία διαχείρισης των πολλαπλών αντιφατικών υπαγωγών στα πεδία της υποκουλτούρας, της οικογένειας και του σχολείου θα αποτελέσει το αντικείμενο των επόμενων ενοτήτων.

⁴¹² Αφήγηση Τζίμη.

3.3.1 Η αναπαράσταση του/της πανκ ως «προβληματικού παιδιού»

Γ.: Τι να πω εγώ; [γέλια] Εμένα είναι μαύρο το παρελθόν μου!

Γ.Κ.: Δηλαδή;

Γ.: ...Τι να πω; Να πω; [Ρωτάει τον Αλέκο]

Α.: Δεν ξέρω, θέλεις να πεις; Άμα δεν θέλεις, μη λες! ...Πως άρχισες ν' ακούς [πανκ];

Γ.: Ναι, από παρέες, απ' έξω-απ' έξω. Εγώ στο γυμνάσιο... άκουγα έτσι λίγο διαφορετική μουσική απ' ότι οι υπόλοιποι στο σχολείο: νιου γουέιβ... Κι ήταν κι ανάλογη η εμφάνιση – ξέρεις πως πήγαινε τότε: ξισμένο μαλλί, μαύρα τέτοια και δεν συμμαζεύεται... Και... η πρώτη μου επαφή, έτσι με το... πανκ να σου πω έτσι, με τη μουσική ήτανε... 7 Γενάρη, θυμάμαι, το '91! Που είχα πάει σε μια συναυλία στα Γκράβα. Δεν ήξερα τότε καθόλου αυτούς που παίζανε – δεν ήξερα ούτε τα ονόματα ούτε τη μουσική που παίζανε. Και, κατά τύχη, ήτανε κι ο Αλέκος εκεί [γέλια], έπαιζε...[το] Χαοτικό Τέλος και... [οι] Άκρωσ Αντίθετοι – δεν θυμάμαι [ακριβώς ποιοι άλλοι] παίζανε... Και εκεί τον είδα πρώτη φορά κι ένοιωσα κάτι, τέλος πάντων [γέλιο]. Και γι' αυτό πιο πολύ δηλαδή... Ξέρεις... Έτσι γνωριστήκαμε και κάποιες φορές πήγαμε παρέα [σε συναυλίες] – εγώ δεν ήξερα ούτε από *Villa*, ούτε από τέτοια πράγματα. Ήμουν δεκαπέντε, δεκαέξι χρονών. Και... πήγαμε στη *Villa*, κι έτσι ήταν η πρώτη μου επαφή δηλαδή. Ε, μετά ακολουθήσανε πάρα πολλά, ξέρω 'γω. Γιατί ήμουν και πάνω στην εφηβεία και την πέρασα και λίγο άγρια... Έφυγα απ' το σπίτι μου... Πήγα, έζησα στη Θεσσαλονίκη κάμποσο καιρό – κοντά ένα χρόνο. Και μετά ερχόντουσαν το ένα μετά το άλλο. Γενικά, έτσι άγριες καταστάσεις, ξέρω 'γω...

Γ.Κ.: Στη Θεσσαλονίκη πως την περνούσες; Ενώ οικονομικά, όταν είσαι εκτός σπιτιού...

Γ.: Κοίταξε, εγώ όταν έφυγα απ' το σπίτι μου, έφυγα με 2.000 δραχμές. Και ούτε ήξερα και κανέναν στη Θεσσαλονίκη. Έριξα μια μέρα την τσάντα από το μπαλκόνι, λέω «πάω στο περίπτερο», κι έφυγα! Και, είχα γνωρίσει τότε τον «Κλάρα» με τον «Αριστοτέλη», ένα παιδί που σκοτώθηκε, [που ήταν όλοι] μια παρέα από τα Τρίκαλα... (...) Και είχανε νοικιάσει αυτά τα παιδιά ένα σπίτι – δεν θυμάμαι καν που... Πήγα εκείνο το απόγευμα σπίτι τους, και λέω εκείνο το βράδυ «φεύγω», ξέρω 'γω. Και μου δανείσανε... Ψέματα, δεν είχα καν λεφτά όταν έφυγα απ' το σπίτι μου. Μου δανείσανε τα παιδιά 2.000 δραχμές. Και είχα μόνο ένα τηλέφωνο από τους Ναυτία, που δεν τους ήξερα ούτε είχα πάει ποτέ μου Θεσσαλονίκη. Ε, πήγα εκεί, περιπλανήθηκα όλη την ημέρα, νύχτωσε, δεν ήξερα τι να κάνω και πήρα ένα τηλέφωνο και ήρθαν και με πήραν τα παιδιά. Κι έτσι ξεκίνησε η ιστορία μου εκεί πέρα...

Ε, μετά, οι περισσότεροι απ' αυτούς δουλεύανε στην Καλών Τεχνών [ως μοντέλα για τους φοιτητές], πήγα κι εγώ και έτσι... Αυτό, από δω κι από κει...⁴¹³

Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία που προέκυψαν από τις αφηγήσεις ζωής της παρούσας έρευνας είναι η διαφοροποίηση στην αναπαράσταση του οικογενειακού βίου από πληροφορητές και πληροφορήτριες. Οι γυναίκες χρησιμοποιούν εντελώς διαφορετικά αφηγηματικά ρεπερτόρια από τους άνδρες, η δε εικόνα που συνθέτουν είναι περισσότερο συγκρουσιακή. Αυτή η διαφοροποίηση γίνεται εμφανής στην κοινή συνέντευξη του Αλέκου και της Γιάννας, η οποία γεννήθηκε το 1975, μεγάλωσε στα Πατήσια και η υπαγωγή της στην πανκ σκηνή, απ' όσα η ίδια αφηγείται, συνέπεσε με μια έντονα βιωμένη «εφηβική επανάσταση». Αν επανέλθουμε τώρα στην παραπάνω αφήγηση, παρατηρούμε ότι η τομή στο «μαύρο παρελθόν» της Γιάννας, η μαγική στιγμή που αρχίζει να γίνεται πανκ, δεν είναι τόσο η πρώτη της επαφή με την

⁴¹³ Αφήγηση Γιάννας και Αλέκου.

υποκουλούρα αλλά η γνωριμία της (η οποία προσδιορίζεται χρονικά με εξαιρετική ακρίβεια) με τον Αλέκο και η στιγμή που «το έσκασε» από το σπίτι της, σε μια φάση της ζωής της όπου το πανκ συνδυαζόταν με την «άγρια εφηβεία».⁴¹⁴

Στο σύνολο των πληροφορητών, τέσσερις γυναίκες δήλωσαν ότι το «έσκασαν από το σπίτι» τους για διάστημα που κυμάνθηκε από ένα σαββατοκύριακο και έφτασε τον ένα χρόνο, έναντι ενός μόνο άνδρα που εγκατέλειψε την οικογενειακή εστία στο μεταίχμιο της εφηβικής και μετεφηβικής ηλικίας. Μελετώντας τις σκηνές πανκ των ΗΠΑ, η Lauraine Leblanc αναφέρει ότι πολλές από τις πανκ με τις οποίες μίλησε, κατά τη διάρκεια της έρευνάς της, προέρχονταν από οικογένειες με προβλήματα και είχαν φύγει από τα σπίτια τους: Οι ίδιες τόνιζαν ότι είχαν βιώσει τραυματικές οικογενειακές εμπειρίες όπως διαζύγια και βίαιες συγκρούσεις μεταξύ των γονέων, σεξουαλική παρενόχληση, παραμέληση. Οι συγκεκριμένες γυναίκες απέδιδαν το στίγμα που ένοιωθαν ότι έφεραν ως «αντικοινωνικές», «με μαθησιακές δυσκολίες» ή «καταθλιπτικές» σε αυτές ακριβώς τις εμπειρίες από το χώρο της οικογένειας. Τέλος, κατέφυγαν στη σκηνή πανκ γιατί εκεί βρήκαν άτομα με παρόμοια προβλήματα, παιδιά που ήταν θύματα του ίδιου στιγματισμού.⁴¹⁵

Αυτό το μοτίβο δεν είναι καθόλου ξένο στην εικονογραφία των σκηνών πανκ. Έτσι, η παρέα-συμμορία των πανκ καταληψιών στέγης στο φιλμ *Suburbia* αποτελείται από παιδιά που μοιράζονται τραυματικές οικογενειακές εμπειρίες: Δύο αδέρφια που έμειναν ορφανά όταν σκοτώθηκε η μητέρα τους, μία κοπέλα που την κακοποιούσε ο πατριός της, ένα αγόρι που έφυγε από το σπίτι του επειδή το παραμελούσε ο ομοφυλόφιλος πατέρας του.⁴¹⁶ Στο προηγούμενο κεφάλαιο, παρακολουθήσαμε τον Γιώργο να αφηγείται ότι η παρέα του περπατούσε στο δρόμο «σαν τα παιδιά του *Suburbia*» – δηλαδή η μυθοπλασία του φιλμ ήταν μάλλον οικεία σε πολλά μέλη της αθηναϊκής σκηνής, στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '80. Επίσης, θα πρέπει να θεωρήσουμε δεδομένο ότι οι Αθηναίοι πανκς είχαν ακούσει τραγούδια (όπως το «Problem Child» των Damned ή το «Incomplete» των Bad

⁴¹⁴ Θα πρέπει να είμαστε ιδιαίτερα προσεκτικοί στην σκιαγράφηση των (υπαρχόντων) δικτύων αλληλεγγύης που έχουν σχηματιστεί στην πανκ σκηνή και στις παρέες των πανκς και να αφαιρούμε τα «ηρωικά» συμπαρομαρτούντα που πιθανώς σχηματίσουμε από τις αφηγήσεις ή να συνεξετάσουμε και άλλες πτυχές της συμπεριφοράς ή και τις διακρίσεις που υπάρχουν σε αυτά τα δίκτυα. Στο ζήτημα π.χ. των κοριτσιών που «το σκάνε από το σπίτι τους», ο (καταληψίας εκείνη την εποχή) Γ. Μεταξάς, βλέποντας το ζήτημα σε ένα πλαίσιο ευρύτερης και σκληρής κριτικής της οικογένειας, εκφράζει μια πολύ ενδιαφέρουσα άποψη, ενδεικτική ίσως μιας λιγότερο φιλικής αντιμετώπισης των κοριτσιών-φυγάδων: Στην ελληνική οικογένεια «τα παιδιά παριστάνουν ακραίους κυριολεκτικά ρόλους, υιοθετούν μια συμπεριφορά απόλυτης ταύτισης (φρονιμάδα) ή σκληρής αντιπαράθεσης (τσαμπουκά) που, επειδή ακριβώς είναι απόλυτα αρεστή ή σκληρά απειλητική, τους εξασφαλίζει καλύτερους όρους στη θέση τους μέσα στην οικογένεια. Η κόρη που τσακώνεται με τους γονείς της που της έβαλαν τις φωνές, επειδή γύρισε σπίτι μετά τη μία, όταν σηκωθεί και φύγει για μερικές μέρες, συνεχίζει την παράδοση του πατέρα που τσακώνεται με τη μητέρα και κοιμάται το βράδυ στο ξενοδοχείο με τις πουτάνες» – βλ. Γ. Μεταξάς, *Εμείς, Αυτό και οι Άλλοι...*, ό.π., σ.σ. 37-38.

⁴¹⁵ Leblanc, *Pretty in Punk...*, ό.π., σ.σ. 69-81.

⁴¹⁶ Βλ. την ταινία *Suburbia* (1984) της Πινέλοπι Σφινίς. Για μια ανάλυση του φιλμ, βλ. N. Rombes, *A Cultural Dictionary of Punk*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Continuum, 2009, σ.σ. 268-269.

Religion) που σκιαγραφούσαν τους έφηβους της υποκουλτούρας μέσα σε ένα ζοφερό ή γεμάτο συγκρούσεις οικογενειακό περιβάλλον. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πιθανολογήσουμε ότι ο ρόλος του «προβληματικού παιδιού» λειτουργεί σε αρκετές περιπτώσεις ως επιτέλεση της υποπολιτισμικής ταυτότητας.⁴¹⁷

Όμως, από το εμπειρικό υλικό της παρούσας έρευνας αναδύεται μια εντελώς διαφορετική εικόνα του οικογενειακού πεδίου. Τα άτομα από την πανκ σκηνή της Αθήνας με τα οποία μίλησα προέρχονται από οικογένειες που μοιάζουν εξαιρετικά «τυπικές»: Κανείς –πλην ενός, ο οποίος δεν αναφέρει καν το γεγονός και ούτε δείχνει να τον απασχολεί– δεν προέρχεται από οικογένεια χωρισμένων γονέων. Κανείς δεν αναφέρεται σε κακοποιήσεις, ενδοοικογενειακή βία, εγκατάλειψη και παραμέληση – το αντίθετο μάλιστα. Ακόμα και το «ξύλο» που αναφέρει η Ντίνα εντάσσεται πιθανότατα στις παιδαγωγικές μεθόδους της τυπικής ελληνικής οικογένειας της εποχής. Καμία επίσης από τις οικογένειες των πάνκηδων δεν αντιμετώπισε σοβαρά προβλήματα επιβίωσης, αφού ακόμα και εκείνες που κατατάσσονται στην εργατική τάξη αποτελούνται από ανθρώπους με μόνιμη εργασία –δηλαδή έχουν δεδομένο ένα αξιοπρεπές επίπεδο ζωής–, ενώ η πλειοψηφία θα πρέπει να τοποθετηθεί στη μεσαία τάξη. Η μοναδική απόκλιση από το τυπικό μοντέλο είναι η περίπτωση τριών παιδιών που έζησαν τον θάνατο του πατέρα τους και ενός που έζησε σε σπίτι όπου απουσίαζε ο πατέρας – παρακάτω θα δούμε πώς λειτούργησε στις περιπτώσεις αυτές η πατρική απουσία.

Η «οικογενειακή παθολογία» που περιγράφεται από τους αφηγητές δεν συνδέεται με την προβληματικότητα και τις αποκλίσεις της οικογένειας αλλά ακριβώς το αντίθετο: με το γεγονός ότι είναι εντελώς «κανονικές». Μπαίνοντας πιο βαθιά στην εικονογράφηση του εν λόγω πεδίου, θα δούμε ότι το πρόβλημα των πάνκηδων δεν είναι το τι είναι η οικογένειά τους αλλά αυτό που αντιπροσωπεύει, και κυρίως το πώς προβάλλεται το κοινωνικό πλαίσιο –με μια αλληλοδιαδοχή εσωτερικεύσεων– σε ό,τι συμβαίνει εντός της οικογενειακής εστίας. Έτσι, το διακύβευμα της ερμηνείας είναι ο

⁴¹⁷ «Κλέβω αμάξια, χάνομαι στα μπαρ / θαυμάζω τους σκληρούς σαν νά'ταν σουπερστάρ / Θέλω να γυρίσω σπίτι στις 3 π.μ. / λατρεύω τους δίσκους μου / και θα αρχίσω να τους παίζω [εκείνη την ώρα] / Προβληματικό παιδί, προβληματικό παιδί / Νομίζουμε ότι κάνεις μια πολύ άγρια ζωή / Προβληματικό παιδί, προβληματικό παιδί / Όταν θα επιστρέψεις σπίτι / ο μπαμπάς σου θα στις βρέξει» – «Problem Child» από το Damned, *Music For Pleasure* (LP, Stiff 1977). Αρκετά χρόνια αργότερα, οι Bad Religion θα έδιναν μια διαφορετική, λιγότερο λούμπεν, εκδοχή της εφηβικής απόκλισης του πανκ: «Πατέρα, μητέρα, κοιτάζτε το μικρό σας τέρας / Είμαι ήρωας, είμαι μηδενικό / Είμαι ο πάτος του χειρότερου αστείου της Ιστορίας / Είμαι κλειδαριά χωρίς κλειδί, πόλη χωρίς πύλη, προσεχική χωρίς την πίστη / (...) Είμαι μια λέξη κακιά, ένα πονηρός βλεφαρισμός, ένα χασμουρητό, ένα ρίγος / μια ανεπίπλητη ιστορία, σεξ χωρίς μανία, μια ασήμαντη γκρίζα ανάμνηση / Είμαι ελλιπής» – «Incomplete» από το Bad Religion, *Stranger Than Fiction* (CD, Atlantic 1994). Παρομοίως «προβληματικοί έφηβοι» υπήρξαν και οι μεγάλοι ήρωες του βρετανικού πανκ, Σιντ Βίσιους και Τζόνι Ρότεν – βλ. Blake – Mojo, ό.π., σ.σ. 18-22. Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, οι πρώτες πανκ/χάρντκορ σκηνές της Νέας Υόρκης, του Σαν Φραντσίσκο και του Λος Άντζελες στελεχώνονται σε ένα μεγάλο μέρος τους από παιδιά που το έχουν σκάσει από τα σπίτια τους και επιβιώνουν κάνοντας, π.χ. τις ανδρικές πόρνες – βλ. Blush, ό.π., σ.σ. 37-38. Σ' αυτό το μικρόκοσμο των φυγάδων, οι ομάδες εντός των πανκ σκηνών λειτουργούν ως δίκτυα αλληλοβοήθειας και προστασίας – βλ. Boulware – Tudor, ό.π., σ.σ. 136-141.

τρόπος με τον οποίο οι πάνκηδες και οι πάνκισσες διαπραγματεύονται τη σχέση τους με τις κοινωνικές νόρμες που έχουν εσωτερικευτεί στην οικογενειακή ζωή, αλλά και τις «αντι-νόρμες» που προσπαθούν να δημιουργήσουν εντός της.

3.3.2 Η οικογένεια ως δημιουργός και αποδέκτης πιέσεων

Εντυπωσιακό ήταν και το ότι, ξέρεις, [όταν γινόσουν πανκ] ντυνόσουν διαφορετικά (...) Θυμάμαι όταν πήγα... Βγαίνω κανονικός απ' το σπίτι, πηγαίνω στο σπίτι ενός φίλου μου, ο οποίος ήταν ήδη πιο μεγάλος –τέσσερα χρόνια μεγαλύτερος– [και] μου κουρεύει τα μαλλιά, σκίζω τα παντελόνια και γυρνάω σπίτι μου. Κι έγινε το έλα να δεις! Όταν μιλάμε το έλα να δεις... Πω-πω, τη θυμάμαι αυτή τη σκηνή. Οι δικοί μου τρελαθήκανε!⁴¹⁸

Η είσοδος στην πανκ υποκουλτούρα παρουσιάζεται συχνά και σαν τομή στην οικογενειακή ζωή. Είναι η στιγμή που ο γιος εμφανίζεται ως μια αλλόκοτη εκδοχή του εαυτού του και γίνεται «χαμός στο σπίτι». Αναμφίβολα, έτσι επιβάλλεται να ξεκινά μια ιστορία νεανικής εξέγερσης. Στην πραγματικότητα, η *μεταμόρφωση* του υποκειμένου από παιδί σε πανκ είναι σταδιακή και λιγότερο συγκρουσιακή στην τέλεσή της.⁴¹⁹ Ο ίδιος αφηγητής εξιστορεί σε άλλο σημείο της αφήγησης:

Στην αρχή πώς ντυνόμουνα... Επειδή δεν υπήρχαν στενά παντελόνια τότε, κατέβαινα κάτω – στην είσοδο της πολυκατοικίας είχα όλα τα συμπράγκαλα! Είχα ένα κουτί που είχα όλα τα συμπράγκαλα: ζώνες με καρφιά, παραμάνες... Γιατί τα παντελόνια τα στενεύαμε με παραμάνες.⁴²⁰

Σε μια παρόμοια συμπεριφορά αναφέρεται ένας ακόμα πληροφορητής:

Θυμάμαι κιόλας στη Γ' λυκείου, που έπρεπε να ετοιμαστώ για να δώσω εξετάσεις, θυμάμαι τό 'χαμε κάνει κάτι σαν Απόκριες. Δηλαδή έφευγα απ' το σπίτι έτσι [δηλαδή ντυμένος περισσότερο συμβατικά] και ντυνόμασταν μέσα στο ασανσέρ. Δηλαδή ντροπή που το λέω αυτό το πράγμα αλλά έτσι ήταν. Για να γλυτώσουμε μερικές κατσάδες και μερικά... πράγματα.⁴²¹

Ο Τσουλούφης και ο Μίμης –που ανήκουν στην πρώτη γενιά των πανκς– επιμελούνται καθημερινά την ολοκληρωμένη τους πανκ εμφάνιση κάπου μεταξύ της εισόδου του οικογενειακού διαμερίσματος και της εξώπορτας της πολυκατοικίας «για να γλυτώσουν μερικές κατσάδες» – σύμφωνα με τον Μίμη. Η επιβολή της ενδυματολογικής και κομμωτικής επιλογής τους, λοιπόν, αποτέλεσε *κατάκτηση* – δηλαδή μόριο βιωμένης ελευθερίας και αυτονόμησης– στο πεδίο της οικογενειακής

⁴¹⁸ Αφήγηση Τσουλούφη.

⁴¹⁹ Αλλά παρόλα αυτά αποτελεί *διαβατήρια τελετή* – Για τις *διαβατήριες τελετουργίες* βλ. E. R. Leach, *Πολιτισμός και Επικοινωνία: Η λογική της διαπλοκής των συμβόλων*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1993, σ.σ. 121-124 και, κυρίως, J. Maisonneuve, *Οι Τελετουργικές Πράξεις*, ό.π., σ.σ. 41-43.

⁴²⁰ Αφήγηση Τσουλούφη.

⁴²¹ Αφήγηση Μίμη.

εστίας και, φυσικά, *δήλωση* διαφορετικότητας και εξέγερσης στο ευρύτερο κοινωνικό πεδίο. Όμως αυτή η διαδικασία, η «επανάσταση στο σπίτι», επιτελείται σταδιακά με συνεχείς –συχνά ανείπωτες– διαπραγματεύσεις και «χρήση πολιτικής», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Γιάννης. Βέβαια, η «οδός της πολιτικής» αφορά κυρίως τους άνδρες, ενώ στις αφηγήσεις των γυναικών κυριαρχεί συχνότερα το αφηγηματικό μοτίβο της «ατίθασης» και η επιλογή μιας στρατηγικής της έντασης.⁴²² Αυτό συμβαίνει επειδή οι έφηβες πανκς βιώνουν έναν πιο ασφυκτικό έλεγχο από τους γονείς, μια πίεση που δεν έχει να κάνει μόνο με την εμφάνισή τους αλλά και με την παρουσία τους εκτός σπιτιού: στον δημόσιο χώρο. Με άλλα λόγια, οι γονείς προσπαθούν να ελέγξουν και τις παρέες τους, και τα μέρη στα οποία πηγαίνουν, και τον χρόνο που μπορούν να «βγουν έξω» – οπότε η ώρα επιστροφής καθορίζεται αρκετά νωρίτερα από εκείνη των αγοριών. Έτσι, η Ράνια, η οποία προέρχεται από την τελευταία γενιά της σκηνής –άρα, αυτή η συμπεριφορά εκ μέρους των γονέων δεν απαντά μόνο τη δεκαετία του '80 αλλά διατηρείται και στις επόμενες δεκαετίες– αφηγείται:

Κάποια στιγμή είχε παίξει λίγο φάση δράμα [γέλιο]. Γιατί εγώ ήμουν σε φάση, ρε παιδί μου, «αυτό είμαι και δεν θα το κρύψω» ή κάτι τέτοιο. Και ούτε προς τους γονείς μου – οι οποίοι, οι άνθρωποι είναι μικροαστικής, τελοσπάντων, νοοτροπίας... Οπότε, όταν ξαφνικά εγώ είμαι δεκαεπτά χρονών και αρχίζω και τους λέω για *Billes* *Barbáρες* και τέτοια πράγματα, αρχίζει και παίζει σιγά-σιγά ένα θέμα, ρε παιδί μου... Δηλαδή του στυλ, ξέρω 'γω, να μιλάω στο τηλέφωνο [και] να μου σηκώνουν τα τηλέφωνα, να καταλαβαίνω ότι ψάχνουν τα πράγματά μου... Πλέον δεν έπαιξε να τους πω που είμαι, δηλαδή έλεγα κάτι άλλο για το τι κάνω και που πάω.

Η στρατηγική της έντασης που ακολουθούν οι έφηβες πανκς αποτελεί έναν τρόπο να δραπετεύσουν (με εντυπωσιακό τρόπο) από τις ηθικές νόρμες που έχουν εσωτερικευθεί στις ψυχοκοινωνικές λειτουργίες της οικογένειας, η οποία δεν παύει ούτε στιγμή να είναι πατροκρατική και να αντιμετωπίζει διαφορετικά τις κόρες από τους γιούς της. Τελικά, οι κώδικες της πανκ στάσης τους προσφέρουν τη γλώσσα και τη γραμματική για να συντάξουν τη δική τους εκδοχή της διαβατήριας τελετουργίας, η οποία θα οδηγήσει στην προσωπική αυτονόμηση. Βεβαίως, αν εξετάσουμε καλύτερα το εμπειρικό υλικό της έρευνας, ο ρόλος των γονέων παρουσιάζεται με μειωμένη – τελικά– δυναμική. Οι δυνατότητές τους είναι περιορισμένες και οι όποιες διαπραγματεύσεις με τους γόνους τους, σχετικά με την «αλλόκοτη» συμπεριφορά τους, βιώνονται μάλλον ως πρόσκαιρη ανακούφιση από τους γονείς και σε καμία περίπτωση δεν στοιχειοθετούν την ουσιαστική επιστροφή των παιδιών στην –όποια–

⁴²² Η Passerini, στη μελέτη της για την εργατική τάξη στο Τορίνο, αναφέρεται στο αφηγηματικό στερεότυπο της *ασέβειας* (δηλαδή μια εκδοχή της «ατίθασης» γυναίκας), «το οποίο δεν αναφέρεται τόσο στην πραγματική συμπεριφορά, αλλά αποτελεί προβολή των παραδοχών της ταυτότητας στο συμβολικό πεδίο»: Passerini, *Σπαράγματα...*, ό.π., σελ. 113.

κανονικότητα. Εκείνο που αναδύεται από τις αφηγήσεις είναι μια εικόνα παθητικότητας που χαρακτηρίζει την οικογένεια.

3.3.3 Ο πάνκης και η πάνκισσα ως ανατροπείς της οικογενειακής μοιρολατρίας

Στην αφήγηση ζωής του, ο Γιώργος παρουσιάζει με κάθε λεπτομέρεια τον τρόπο με τον οποίο καταγράφεται η μεταμόρφωσή του σε πανκ μέσα στην οικογένειά του, μια τυπικότερη ελληνική οικογένεια μικροεπιχειρηματιών, «ούτε συντηρητική ούτε σε καμία περίπτωση προοδευτική», στην οποία οι γονείς «στερούνται για τα παιδιά τους». Ως προς το θέμα της εμφάνισης, η οικογένεια καθαυτή παρουσιάζεται να μην παράγει κάποια δική της άποψη περί τούτου. Εφόσον ο γιος ακολουθεί μια κλιμακωτή ενδυματολογική μεταμόρφωση, η μητέρα του τον *βοηθά* να βελτιώσει την περιβολή του, φιλοτεχνώντας με τις μπογιές της ένα φανελάκι που έγραφε «Never Mind the Bollocks». Επίσης, του ράβει τα σήματα των συγκροτημάτων στα ρούχα του. Ακόμα κι όταν «εξαφανίζει» μερικές από τις «πολύ άθλιες» μπλούζες του, μάλλον το κάνει γιατί έχουν φθαρεί τόσο πολύ, που αισθάνεται ότι το παιδί της θα φαίνεται βρώμικο φορώντας τις – δηλαδή, η εμφάνισή του θα αντικρούει την καθαριότητα ως (οικογενειακή και μικροαστική) αξία, την οποία οφείλει κάθε μάνα να σέβεται. Ο πατέρας θέτει με ήπιο τρόπο το ζήτημα της εμφάνισης, αλλά αυτό συμβαίνει επειδή πιέζεται από τους πελάτες του μαγαζιού του, οι οποίοι βλέπουν τον Γιώργο και τον (μικρότερο, επίσης πανκ) αδερφό του –όταν εκείνοι βοηθούν στο ψιλικατζίδικο– και μετά σχολιάζουν στους γονείς: «Είναι ευγενικά παιδιά αλλά πώς είναι έτσι;».⁴²³

Η γενική εικόνα της οικογένειας, η οποία προκύπτει από τις αφηγήσεις ζωής, είναι η εικόνα του φερέφωνου των συμβατικών αξιών και της κυριαρχίας. Κατά τα άλλα, οι γονείς δεν έχουν αυτοβουλία και τοποθετούνται σε μια δραματική θέση μεταξύ σφύρας (των σχέσεων και των ιδεολογιών της εξουσίας) και άκμονος (της υποπολιτισμικής αντίστασης των παιδιών σε αυτές). Οι γονείς αναπαρίστανται ως θύματα ενός συστήματος, απλοί διαμεσολαβητές της εξουσίας, και τα παιδιά, μέσω του πανκ, ως ανατροπείς αυτού του δικτύου σχέσεων. Σε αυτό το σημείο, η ιστορία της Ντίνας, η οποία «το έσκασε από το σπίτι της» και επέστρεψε μόνο αφού τη συνέλαβε η αστυνομία για «αλητεία και επαιτεία», έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Να σημειώσω ότι η αφηγήτρια γεννήθηκε το 1967, μεγάλωσε στην Καισαριανή και η φυγή από το σπίτι (όταν ήταν μαθήτρια στο λύκειο) στάθηκε η αιτία να γνωρίσει την κεντρική παρέα των πανκς, η οποία μόλις είχε εγκατασταθεί στα Εξάρχεια:

⁴²³ Στις ίδιες έξωθεν πιέσεις αναφέρεται και ο Γιάννης.

Οι γονείς μου, μόλις με γυρίσανε [σπίτι οι αστυνομικοί], κάνανε μία στροφή 180 μοιρών. Και προσπαθούσαν να με καταλάβουνε, να δούνε πως είναι. Αλλά υπάρχει αυτή η τρομερή ρήξη της δικιάς μου της γενιάς και της γενιάς των γονιών μου. Οι οποίοι παλεύανε για το πώς θα φάνε και το πώς θα ζήσουνε – καθαρή επιβίωση. Και αυτή η γενιά δεν είχε καμία σχέση με τη γενιά τη δικιά μας. Τη γενιά του πατέρα μου και της μητέρας μου δεν τους ενδιέφερε τίποτα (...) [άλλο] εκτός (...) από την επιβίωση: Πώς να ζήσουνε, πώς να φάνε, πώς να βρουνε μια δουλειά. Τα δικά μου ενδιαφέροντα, στην ηλικία μου τότε, ήτανε διαφορετικά από το να βρω μια δουλειά, από το να φάω. Ήτανε το πώς θα επιτύχω στην κοινωνία – δύο διαφορετικά πράγματα. (...) Κι αυτό ήτανε άλλο ένα σημείο που... Η φτώχεια, ας πούμε ρε παιδί μου, η φτώχεια! Είχα δύο γονείς που δουλεύανε απ' το πρωί μέχρι το βράδυ, κι ήμασταν πάντα φτωχοί! Και αυτό ήτανε κάποιο άλλο πολύ σημαντικό που πάντα με πίκραινε, κι έλεγα: «Γιατί οι άλλοι έχουνε, που δεν δουλεύουνε, κι εμείς δεν έχουμε;».

Στην πραγματικότητα, οι γονείς της Ντίνας είχαν μια μικρή επιχείρηση με λευκά είδη και το φαγητό δεν έλειπε από το σπίτι. Εκείνο που κάνει την κόρη να αντιδράσει είναι η αποδοχή των σχέσεων κυριαρχίας από τους γονείς: Καταπλακωμένη από την ίδια της τη μοιρολατρία, η οικογένεια δεν έχει επιθυμίες που να ξεπερνούν την επιβίωση. Αποδέχεται παθητικά την κοινωνική της θέση και δεν εκφράζει καμία αντίδραση. Στα μάτια της Ντίνας, το ιδεολόγημα του «φτωχού πλην τίμιου βιοπαλαιστή» έχει ξεπεραστεί από την ίδια την ελληνική κοινωνία της δεκαετίας του '80, και όσοι εμμένουν σε αυτό μοιάζουν προσκολλημένοι –υπονοεί η πληροφορήτρια– στη μιζέρια και την παθητικότητα.

Παρότι όμως η αφηγήτρια εκφράζει την επιθυμία για κοινωνική ανοδική πορεία, μιλώντας περισσότερο ως εκπρόσωπος της γενιάς της, η ίδια δεν ακολούθησε, όπως αναφέρει στην αυτοπροσωπογραφία της, αυτή την οδό – η οποία, όσον αφορά στις μικροαστικές οικογένειες, συμπυκνωνόταν στις συνεχείς επενδύσεις με σκοπό τη συσσώρευση εκπαιδευτικού κεφαλαίου. Εκείνη επαναστάτησε από την εποχή του λυκείου και απέρριψε την ίδια την προοπτική κοινωνικής ανόδου, εντάσσοντας τον εαυτό της στην «οικογένεια» των καταληψιών των Εξαρχείων. Απελευθερώθηκε από τη μοιρολατρία της οικογένειας αμφισβητώντας τις ίδιες τις σχέσεις κυριαρχίας και διαχωρίστηκε από τη γενιά της, η οποία βάσισε την τύχη της σε μια νέα μοιρολατρία (με τη συγκατάθεση των γονιών της): τις προοπτικές που δυνητικά εξασφάλιζε η επιτυχία στο εκπαιδευτικό σύστημα.

Μέσα σε αυτή τη γενικότερη απεικόνιση της οικογένειας ως πεδίου παθητικότητας, υπάρχει μια διαφοροποίηση στις αφηγήσεις των πληροφορητών που προέρχονται από τις δύο τελευταίες γενιές του πανκ. Εδώ, θετικό πρόσημο λαμβάνει το στοιχείο της οικονομικής εγκράτειας στη νοοτροπία των γονέων. Από τη δεκαετία του '90 και μετά, όπως θα δούμε πιο αναλυτικά παρακάτω, οι πανκς αντιστέκονται στη διάχυτη αποθέωση των καταναλωτικών προτύπων και αυτή η εκδοχή της εγκράτειας συμβαδίζει με ένα από τα κεντρικά διακυβεύματα της σκηνής:

Α! Θυμάμαι συγκεκριμένα στη Β' γυμνασίου που ένας από τους κολλητούς μου από το Κολέγιο –που κάναμε [μαζί] σκέιτ– έπαιζε κιθάρα. Ήξερε πάρα πολύ καλή κιθάρα. Και... είχα πορωθεί εγώ. Και είχα πει στο πατέρα μου: «Θέλω να πάρω κιθάρα!»! Κι ο πατέρας είχε πει «είσαι σίγουρος»; Του λέω «ναι, ναι, ναι»! Μου λέει: «Καλά. Κάτσε να το σκεφτώ λίγο». Τέλος πάντων είχε ακολουθήσει μια πολύ καλή τακτική γονέα, για να δει πόσο καβλωμένος ήμουνα με την κιθάρα. Όπου, τελικά, εγώ δεν ήμουνα τόσο καβλωμένος [αφού η] φάση με την κιθάρα δεν συνεχίστηκε.⁴²⁴

3.3.4 Η οικογένεια ως πεδίο ιστορικού και πολιτικού αυτοπροσδιορισμού

Η μοναδική περίπτωση στην οποία η οικογένεια αποκτά ενεργητικά χαρακτηριστικά – κι αυτό με έμμεσο τρόπο– είναι όταν μετασχηματίζεται σε πεδίο όπου το υποκείμενο βιώνει την ιστορικότητα του εαυτού του και των γύρω του, όπου δηλαδή ανακαλύπτει το υπέδαφος της ύπαρξής του και, πιθανότατα, το λειτουργικό πλαίσιο στο οποίο και ο ίδιος ως πανκ-που-αντιστέκεται-στην-κυριαρχία θα κινηθεί. Φυσικά, η δυναμική αυτής της διαδικασίας δεν οφείλεται στην ίδια την οικογένεια, αλλά στις προσωπικές αναζητήσεις του εφήβου, και εντάσσεται στην προσπάθειά του να ενισχύσει με ιστορικό έρμα την πολιτική τοποθέτησή του, η οποία, βεβαίως, θα πρέπει να είναι συμβατή με τα δεδομένα της υποπολιτισμικής ταυτότητας:

Εντάξει, ο [πατέρας μου] ήταν... αριστερός. Είχε κάνει δεκατέσσερα χρόνια φυλακή και εξορία. Παλιά!

Γ.Κ.: Κι ο δικός μου είχε... Μακρόνησο και Ικαρία...

[Ο δικός μου] Ικαρία όχι, αλλά Μακρόνησο ναι. Ικαρία ήταν ένας θείος μου. (...) Μάλιστα, όταν είχα πάει Ικαρία διακοπές, γέλαγε η θεία μου. [Το αστείο ήταν] του τύπου: «Πάω εκεί διακοπές» - «Α, εκεί είχε κάνει ο θείος σου εξορία» [γέλια]! Ξέρεις, διαφορετικά τέτοια.... Εντάξει, από 'κει και πέρα, τώρα πολιτικά ο πατέρας μου δεν ήταν ΚΚΕ – ίσα-ίσα δεν τους χώνευε καθόλου.

Γ.Κ.: Πέρα από την πολύ συγκεκριμένη [τοποθέτηση], εσύ πως το βλέπεις σε αυτή τη φάση; Μου είπες ότι είσαι περήφανη [γί αυτόν]...

Ναι, ναι. Ε, γενικά περήφανη για τις επιλογές του, για τη... [στάση του], γενικότερα. Εντάξει, τώρα μην αρχίσω να σου λέω γιατί θα μπορούσα να μιλάω με τις ώρες για τον πατέρα μου και ξεφεύγουμε απ' το θέμα...

Γ.Κ.: ΟΚ!

[Κλείνω το μαγνητόφωνο αλλά η συζήτηση επανέρχεται στο ίδιο θέμα]

Τι έλεγα; [γέλια]

Γ.Κ.: Όπι παρότι, ας πούμε, όσο ζούσε...

Σίγουρα λέω... Πώς να το πω; Η γενικότερη... ιδεολογία του πατέρα μου σίγουρα με καθόρισε, ας πούμε, ως άνθρωπο, παρόλο που όσο ζούσε, δεν είχα ιδέα ότι είχε κάνει φυλακή, εξορία και τέτοια. Το έμαθα μετά, από έναν ξάδερφό μου. Γιατί απλά δε μου είχε... Ίσως δε μου είχε μιλήσει γιατί ήμουν ακόμα μικρή; Γενικά δεν ήθελε να με επηρεάσει στις πολιτικές μου απόψεις καθόλου. Αλλά εντάξει, όσο και να μην μιλάγε και να μην ήθελε, να προσπαθούσε γενικώς να με αφήσει να διαλέξω μόνη μου [την τοποθέτησή μου] – αυτά τα πράγματα κάπου περνάνε και υποσυνείδητα ή...

⁴²⁴ Αφήγηση Θεωδωρή. Παρόμοια είναι και η περιγραφή του Ηλία.

(...) Έχω ακόμα (...) βιβλία, ας πούμε, όπως το *Κεφάλαιο* εκεί πάνω [μου δείχνει]. Τα άλλα είναι πάνω στο πατάρι. Έχουνε μέσα σφραγίδες από διάφορες φυλακές, του τύπου «Εγκληματικά Φυλακαί Αιγίνης».⁴²⁵

Στις αφηγήσεις, η πολιτική ταυτότητα της οικογένειας αναδεικνύεται αποκλειστικά εφόσον εκείνη μπορεί να τοποθετηθεί στην Αριστερά, αλλιώς αποσιωπάται. Προκειμένου να τεκμηριωθεί η αναγωγή στην Αριστερά, οι αφηγητές μπορεί και να παρακάμψουν μία γενιά – όπως ο Τάκης που αναφέρεται στη γιαγιά του, η οποία «είχε πάει [για αντάρτισσα] στο βουνό». Επίσης, μπορεί να δημιουργήσουν μια έμμεση σύνδεση – όπως ο Μίμης, που αναφέρει ότι ο «κεντρώος» πατέρας του είχε πάρει δυσμενή μετάθεση στον Έβρο επί δικτατορίας. Με αυτό τον τρόπο, η οικογένεια παύει να αποτελεί πεδίο παθητικής αποδοχής της κυριαρχίας και αποκτά τέτοια δυναμική, ώστε να μπορεί να καθορίσει την «αντιστασιακή» ταυτότητα των παιδιών. Μάλιστα, η Αριστερά πάνω στην οποία εδράζεται η οικογένεια δεν είναι η Αριστερά του σύγχρονου πολιτικού φάσματος, αλλά η αγωνιστική, μαρτυρική Αριστερά της μεταπολεμικής ιστορίας, η Αριστερά του βουνού, της Μακρονήσου και των «Εγκληματικών Φυλακών Αιγίνης», ο αντιδικτατορικός αγώνας.

Δεν θα επιμείνω, όμως, στο πώς συγκροτείται η πολιτική διάσταση της ταυτότητας του/της πανκ, επειδή με αυτό θα ασχοληθώ αναλυτικά παρακάτω. Προς το παρόν, θα πρέπει να έχουμε υπόψη πώς η οικογένεια των αφηγητών παύει να αναπαρίσταται ως πεδίο παθητικότητας και αποδοχής της ηγεμονίας μόνο εφόσον μπορεί να ενταχθεί σε κάποιες από τις σελίδες μιας ιστορίας αντίστασης και αγώνων. Στην αντίθετη περίπτωση, ο πάνκης και η πάνκισσα νοιώθουν άβολα ως μέλη της οικογένειάς τους, γιατί εκείνη είναι «μετρίως μέτρια και πάντα μετρημένη»⁴²⁶, έστω κι αν θυσιάζει τα πάντα για την προκοπή τους – τουλάχιστον την προκοπή που εκείνη ονειρεύεται για το παιδί της.

Η αποστροφή που νοιώθουν οι πανκς για τον μικροαστισμό, τη συμβατικότητα και τη μετριότητα της οικογένειάς τους, στην πραγματικότητα αποτελεί ένα στοιχείο της διαδικασίας συγκρότησης της υποπολιτισμικής τους ταυτότητας. Οι πάνκηδες φοβούνται μήπως τα *οικογενειακά αγαθά* αλλά και οι *έξεις* που βιώνουν εντός της οικογένειας αναπαραχθούν εντός του εαυτού τους, μήπως εσωτερικευθούν και καθορίσουν την ατομική τους ταυτότητα.⁴²⁷ Αυτός ο φόβος γίνεται ακόμα πιο οφθαλμοφανής αν εστιάσουμε στις σχέσεις των πανκς με τα υπόλοιπα παιδιά της οικογένειας. Οι πληροφορητές, λοιπόν, αναφέρονται οικιοθελώς στα αδέρφια τους,

⁴²⁵ Αφήγηση «Άννας».

⁴²⁶ Ακριβώς, θα λέγαμε, όπως ο ήρωας του τραγουδιού των (ροκάδων) Φατμέ ο οποίος αυτοαπεικονίζεται ως εξής: «Όχι, δεν είμαι σουπέρμαν / δεν είμαι και μπασμένος / δεν είμαι ο πιο ζωντανός / μα ούτε και πεθαμένος / Είμαι μετρίως μέτριος και πάντα μετρημένος»: «Πάντα Μετρημένος», από το Φατμέ, *Ψέματα* (LP, Columbia 1983).

⁴²⁷ Τα *οικογενειακά αγαθά* «συμβάλουν στη μεταβίβαση των αξιών, των ιδιοτήτων και των ικανοτήτων» και «θεμελιώνουν, στο ασυνείδητο, την ενότητα μιας τάξης»: P. Bourdieu, *Η Διάκριση...*, ό.π., σ.σ. 118-119.

εφόσον εκείνα έχουν υπαχθεί στην ίδια ή σε κάποια ανάλογη, ανταγωνιστική στις κυρίαρχες νόρμες, υποκοουλτούρα. Σε αυτή τη λογική, ο Γιώργος τοποθετεί στην αφήγησή του τον πανκ αδερφό του –αλλά εξαφανίζει την μη πανκ αδερφή του– και ο Λούης θαυμάζει τη μεγάλη εμπειρία του αδερφού του από την αντικουλτούρα των «φρικιών». Στην αντίθετη περίπτωση, δηλαδή όταν υπάρχουν αδέρφια με συμβατικά πρότυπα ζωής, οι αφηγητές αποσιωπούν την ύπαρξή τους. Και όταν αναγκάζονται –κατόπιν δικών μου πιέσεων– να αναφερθούν σε αυτά, τότε αποτυπώνουν με αρνητικό τρόπο τις σχέσεις τους. Σε αυτό το σημείο, είναι χαρακτηριστική η αφήγηση ενός πληροφορητή:

Ο αδερφός μου καμία σχέση... Αυτός ήταν το καλό παιδί [της οικογένειας] – ξέρεις, [Ήταν] μεγαλύτερος έξι χρόνια. Με φίλους αναρχικούς, πέρασε από [την] Αριστερά και τέτοια, αλλά κατέληξε πασόκος [γέλια]. Καμία σχέση! Έχω αρχίσει να μιλάω [μαζί του] εδώ και δυο χρόνια. Δεν μιλάγα καν [παλιότερα], ας πούμε. Καμία επαφή δηλαδή...

3.3.5 Πώς τελικά λειτούργησαν οι πανκς μέσα στην οικογένειά τους

Το γαμήσι πρέπει ν' ανταμείβεται / Τόνοι από σπέρμα χύνονται στα γυναικεία κορμιά / κάθε μέρα για παιδιά / για κρεάτινα παρασκευάσματα / για αντικείμενα χωρίς μιλιά / (...) Όμως τα παιδιά σας λένε όχι! / (...) Δεν τον θέλουμε τον ρόλο που μας φορτώσατε / (...) Ναι, εμείς φωνάζουμε, τ' αγάριστα παιδιά / (...) Μπαμπά, μαμά με το να κάνετε παιδί / δεν πρέπει να πιστεύεται ότι είστε ικανοί.⁴²⁸

Οι στίχοι των τραγουδιών πανκ αποτυπώνουν –με ακραίο λεξιλόγιο– την εικόνα που σκιαγράφησαν οι αφηγητές για την οικογένειά τους: μικροαστική, παθητική, υποταγμένη. Κατά συνέπεια, είτε δηλώνεται ρητά είτε όχι, οι πανκς αναζητούσαν την όσο το δυνατόν γρηγορότερη αυτονόμησή τους από αυτή. Έτσι, έξι από τους πληροφορητές θα μείνουν σε κάποια στιγμή της ζωής τους σε κατάληψη για μικρό ή μεγάλο χρονικό διάστημα. Άλλοι επτά θα μετακομίσουν σε άλλη πόλη για να σπουδάσουν, και όλοι αυτοί –πλην ενός– δεν θα ξαναγυρίσουν στο πατρικό τους μετά την ολοκλήρωση των σπουδών τους. Βέβαια, στο σημείο αυτό θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι όσοι από τους αφηγητές πέρασαν σε κάποια σχολή τριτοβάθμιας εκπαίδευσης εκμεταλλεύτηκαν τα οικογενειακά αγαθά και τις επενδύσεις των γονιών σε εκπαιδευτικό κεφάλαιο για τους γόνους τους. Όπως θα δούμε παρακάτω, κάποιοι από τους φοιτητές προσπάθησαν να τεθούν εκτός αυτής της διαδικασίας, εγκαταλείποντας τις σπουδές τους. Από τους υπόλοιπους, με τους γονείς τους θα συνεχίσουν να μένουν έντεκα αφηγητές – τουλάχιστον για ένα

⁴²⁸ «Club Αχάριστα Παιδιά» από το Αντί / Κοινωνικά Απόβλητα, Μουσικά Αντίδοτα / Άγρια Νεολαία (Split LP, Wipe Out 1990). Στο ίδιο μήκος κύματος με τους Αντί, τα παιδιά στο Αδιέξοδο ηχογράφησαν την «Οικογένεια»: «Οικογένεια: ο θεσμός που μας δυναστεύει / Οικογένεια: διαιωνίζει σάπια προϊόντα / Οικογένεια: κατασκευάζει το μέλλον μας / Οικογένεια: μας γεμίζει τραύματα / (...) Οικογένεια: πατριαρχία ή μητριαρχία / Οικογένεια: μας δανειζει τα ταμπου της / Οικογένεια: μας γεμίζει ενοχές / Οικογένεια: σκοτώνει τον αυθορμητισμό μας»: από το Αδιέξοδο, .38 (LP, Enigma 1986).

διάστημα μετά την ενηλικίωσή τους, το οποίο για κάποιους από αυτούς συνεχίζεται έως σήμερα. Τέλος, τέσσερις αφηγητές θα κατοικήσουν μακριά από την οικογένειά τους, είτε συγκατοικώντας με τον/την σύντροφό τους είτε επειδή μετακόμισαν οι γονείς τους.

Φυσικά, θα πρέπει να ερμηνεύσουμε τα παραπάνω «στατιστικά δεδομένα» με ιδιαίτερο σκεπτικισμό, καθώς δεν προέρχονται από έρευνα με κλειστού τύπου ερωτηματολόγιο αλλά συνάγονται από αφηγήσεις ζωής. Έτσι, είναι δυνατόν κάποιος αφηγητής, στην περίοδο από τα δεκαοκτώ έως τα είκοσι πέντε του χρόνια, να συνδυάζει περισσότερες από μία εκδοχές βίου, π.χ. να κατοικήσει για κάποιο διάστημα σε κατάληψη και κατόπιν να πιάσει δικό του σπίτι ή και να ξαναγυρίσει στους δικούς του. Επίσης, πρέπει να συνεξετάσουμε και το γεγονός ότι οι πληροφορητές ανήκουν σε διαφορετικές γενιές της σκηνής πανκ, άρα η συγκεκριμένη ηλικιακή περίοδος αφορά διαφορετικές ιστορικά φάσεις της ευρύτερης κοινωνίας, η οποία δεν μένει στατική ως προς τα νοοτροπιακά και οικονομικά της χαρακτηριστικά. Και, βέβαια, η περίοδος των σπουδών μακριά από την οικογενειακή εστία μπορεί μεν να βεβαιώνει αλλαγή κατοικίας και αυτονόμηση, αλλά δεν σηματοδοτεί οπωσδήποτε και την οικονομική απεξάρτηση. Όπως και να έχουν, όμως, οι λεπτομέρειες του ζητήματος, δεν θα πέφταμε και πολύ έξω αν συμπεραίναμε ότι οι νεαροί πανκς αναζητούν και επιτυγχάνουν ένα επίπεδο αυτονόμησης από την οικογένειά τους, ελαφρώς υψηλότερο σε σύγκριση με τον μέσο όρο της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας, σίγουρα όμως όχι τόσο εντυπωσιακό σε σύγκριση με τη «ζωή στο δρόμο» των «προβληματικών παιδιών» που εξυμνούσε η υποπολιτισμική μυθολογία.

3.4 ΣΧΟΛΕΙΟ: ΕΝΑΣ ΚΟΜΒΟΣ ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΗΣ ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΦΗΒΟΥΣ ΠΑΝΚΣ

Ναι, εντάξει, στα πρώτα χρόνια [του πανκ], όταν ακόμα πήγαινα στην Πλάκα, ήμουνα μαθητής στο γυμνάσιο – Γ' γυμνασίου;

Γ.Κ.: Ως προς την περιοχή εδώ [στού Ζωγράφου], πως ήτανε; Δηλαδή στο σχολείο...

Ε, προφανώς όπως ήταν και σε όλες τις υπόλοιπες περιοχές. Οι περισσότεροι ήτανε ξενέρωτοι – κανείς δεν καταλάβαινε τίποτα. Να σου πω μια φάση (...) που είχε γίνει κάποτε με μια καθηγήτρια; Μου λέει, σε κάποια φάση, μια μαλακία να πούμε. Γιατί πραγματικά είχε πέσει τρομερή παραπληροφόρηση, κανείς δεν ήξερε τίποτα. Και η μαλακία δηλαδή ήτανε πάνω σε αυτή την ιστορία που κάποια άτομα στην Αγγλία φοράγανε σβάστικες και τα λοιπά. Ξέρεις, αυτή τη μπλούζα με τη σβάστικα. Αυτό είχε ξενίσει πάρα πολλούς. Και κανείς δεν καταλάβαινε ότι αυτό το πράγμα ήτανε μια αντίδραση, ένας τρόπος να δείξεις ότι η κοινωνία είναι φασιστοειδής. Τώρα, θα μου πεις, μπορεί να είναι λάθος ο τρόπος, γι' αυτό και πολλοί το παρεξήγησαν. Αλλά αυτό δεν έχει να κάνει. Και η φάση είναι ότι πραγματικά σε βλέπανε σαν ούφο. Σου λέω, εκείνη η καθηγήτρια [μου] λέει [ότι] «ένας πανκ, κάποτε, βγήκε και σκότωσε τη γιαγιά του για να δει μέσα στον οισοφάγο της πως είναι!» Και με ρωτάει καπάκι εμένα αν «είναι μαλακία, άμα σκοτώσεις τον πατέρα σου»; Της λέω: «Αν με συνέφερε γιατί όχι;». Μα τί να της πεις, αφού είναι ηλίθια! Και να κλάσεις να της πεις κάτι, δεν υπήρχε περίπτωση να καταλάβει. Ήτανε κολλημένη. (...) Μιλάμε για φοβερές μαλακίες [που] άκουγες εκείνη την εποχή. Πραγματικά φοβερές μαλακίες! Κανείς, πραγματικά, δεν είχε καταλάβει τι είναι αυτό το πράγμα.⁴²⁹

Όταν οι πρώτοι νέοι εμφανίστηκαν στα σχολεία της Αθήνας ντυμένοι πανκς, όλοι τους «βλέπανε σαν ούφο!» Αυτή η παράσταση των πάνκηδων προκαλεί ποικίλες αναφλέξεις. Εδώ ο Τζίμης –αναπαριστώντας τη μαθητική του ζωή στα μέσα της δεκαετίας του '80– παρουσιάζει την απόπειρα της καθηγήτριάς του να ερμηνεύσει το πανκ με όρους πολιτικής («ναζιστές») και κοινωνικής («πατροκτόνοι») παρέκκλισης, προκειμένου φυσικά να κατατάξει κοινωνιογνωστικά τη νέα τάση που θα πολλαπλασιάζεται σιγά-σιγά εντός του μαθητικού πληθυσμού. Ο μικρός πανκ αιφνιδιάζει με τη αλλόκοτη απάντησή του την («κολλημένη») καθηγήτρια χρησιμοποιώντας την τακτική της *επίδρασης του σοκ*.⁴³⁰ Με αυτό τον τρόπο πετυχαίνει δύο στόχους: α) *αντιστέκεται* σε έναν μηχανισμό μέσα στον οποίο αισθάνεται (ή/και φαντασιώνεται) ότι είναι αποξενωμένος, και β) εκμαιεύει την κοινωνική και υποπολιτισμική του *ορατότητα*, η οποία επιτελείται μέσω της αποξένωσης που επιφέρει η τακτική των επιδράσεων του σοκ. Η αποξένωση των πάνκηδων της πρώτης γενιάς από το σχολείο-μηχανισμό (αναπαραγωγής του συστήματος) και από το σχολείο-κοινότητα (δηλαδή πλέγμα σχέσεων μεταξύ των μελών της) παίρνει ποικίλες μορφές και έχει πολλές αιτίες. Πάντα, όμως, βιώνεται ως τραυματική και συγκρουσιακή εμπειρία. Κάτι παρόμοιο αποκαλύπτουν και οι

⁴²⁹ Αφήγηση Τζίμη.

⁴³⁰ Για το *shock effect* στο πανκ αλλά και την ιστορική του διάσταση, βλ. Laing, ό.π., σ.σ. 76-81.

αφηγήσεις ζωής των νεότερων πανκς, σε εκείνους όμως μετασχηματίζονται οι στρατηγικές της σύγκρουσης υπό την πίεση, όπως θα δούμε, σοβαρών γεγονότων της Ιστορίας.

3.4.1 Το σχολικό περιβάλλον ως δυστοπία και οι τραυματικές εμπειρίες των αφηγητών

Το σχολείο ως δυστοπία αποτελεί ταυτόχρονα στερεότυπο για την πανκ υποκουλτούρα, για τον ευρύτερο κόσμο του ροκ και σταθερή θεματική της νεανικής κουλτούρας (και των πολιτισμικών προϊόντων της) σε όλη την μεταπολεμική εποχή.⁴³¹ Παράλληλα, το εκπαιδευτικό σύστημα αποτέλεσε πεδίο θεωρητικών αντιπαραθέσεων –μεταξύ επιστημόνων παιδαγωγών– και επάλληλων κυβερνητικών ρυθμίσεων. Λειτουργήσε δηλαδή μέσα σε μια επίσημη αφήγηση που το έβλεπε ως «πρόβλημα» – ή έστω ως ζήτημα για προβληματισμό. Το σχολικό σύστημα αποτέλεσε, λοιπόν, εξ αρχής αντικείμενο του καταγγελτικού λόγου των πανκ τραγουδιών:

Ω, μωρό μου, θα μεγαλώσεις / και θα πας στο σχολείο μου / Το σχολείο που έφτιαξα για σένα / αφιερωμένο στα μυαλά τα τακτοποιημένα / (...) Μάθηση για λογαριασμό των άλλων / γνώσεις ρουτίνα, για μυαλό μεγάλων / προγράμματα προκάτ κι αυτιστικά / πανάκεια γι' άτομα γραφειοκρατικά / Σπατάλη κι ανταγωνισμός των νέων / όλα για την όαση των ψευδαισθήσεων / Εξαναγκασμός, περιορισμός και νεύρωση / ο κύριος δρόμος για την αλλοτρίωση / (...) Θα καθοδηγηθείς και θα ταπεινωθείς / νοιώθεις τη θολούρα της παιδοβιομηχανίας; / Θα αναγνωριστείς και θα προσαρμοστείς / πιάνεις τη λιπαρή πατούσα της κυριαρχίας;⁴³²

Θα μπορούσε δηλαδή να υποστηρίξει κανείς ότι οι πανκς αποξενώνονται στο πλαίσιο μιας αυτοεκπληρούμενης προφητείας, η οποία βασίζεται στην περί σχολείου αφήγηση των υποπολιτισμών. Με βάση, όμως, το υλικό της παρούσας έρευνας, μερικοί πανκς αποξενώνονται στο πλαίσιο μιας –επίσης– αυτοεκπληρούμενης προφητείας, η οποία προέρχεται από τις υπομηδενικές προσδοκίες του ίδιου του συστήματος όσον αφορά στους ίδιους προσωπικά. Από τον τρόπο, δηλαδή, που

⁴³¹ Βλ. μια σειρά ταινιών αρχής γενομένης από τη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* και με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα δυστοπικής αποτύπωσης του σχολικού περιβάλλοντος το *If* του Λίντσεϊ Άντερσον (1968). Ως προς τη μουσική, το 1957 ο Τσακ Μπέρι κυκλοφόρησε το «School Day» όπου προέτρεπε τους μαθητές να αφήσουν τη βαρετή ιστορία και την αριθμητική και να πάνε στο μαγαζί της γωνίας να ακούσουν τα δισκάκια του τζουκ μποξ – Βλ. Κατσάπης, *Ήχοι και Απόηχοι...*, ό.π., σελ. 29. Η δυστοπική εικονογράφηση κορυφώθηκε στο *The Wall* (LP, Harvest/EMI 1979), των Pink Floyd. Στο ντύσιμο άλλωστε των πρώτων πανκς «τα διάφορα κομμάτια της σχολικής ενδυμασίας (άσπρα νάιλον πουκάμισα, σχολικές γραβάτες) βεβηλώθηκαν συμβολικά (τα πουκάμισα γέμισαν συνθήματα ή ψεύτικο αίμα) και αντιπαρατέθηκαν με δερμάτινα παντελόνια ή φουξί μοχαίρ ζακέτες»: D. Hebdige, *Υποκουλτούρα*, ό.π., σελ. 146.

⁴³² «Εκπαιδευτικός Παροξυσμός», από το Αντί, *Club Αχάριστα Παιδιά* (CS, Ανεξάρτητη Παραγωγή 1986). Επίσης: «Στο σχολείο σου δίνουν σκατά / στο στρατό σου αλλάζουν τα μυαλά / σε κάνουν πολίτη με τον δικό τους τρόπο / σε κάνουν ρομπότ με τον δικό τους νόμο / έναν εργάτη μηχανή, δίχως καριέρα και ζωή / που δέχεται διαταγές, χωρίς αρνήσεις και φωνές»: Panx Romana, «Έλληνες» από το *Διατάραξη Κοινής Ησυχίας* (LP, Enigma 1984). Με ακόμα πιο σχηματικό και πρωτόλειο τρόπο, οι χαρντοράδες Απόγνωση έλεγαν: «Τελειώνεις σχολείο, πηγαίνεις στρατό / φτιάχνεις οικογένεια, περιμένεις το θάνατο»: «Σάπια Ζωή» στο *Αδιέξοδο / Απόγνωση*, *Αδιέξοδο / Απόγνωση* (CS, Ανεξάρτητη Παραγωγή 1985).

αυτός ο μηχανισμός –ο οποίος διακλαδωνόταν και με τους υπόλοιπους θεσμούς της κοινωνίας– λειτούργησε βιωματικά και σωματικά:

Στο σχολείο ήταν πάρα-πάρα πολύ άσχημα. Ιδιαίτερα σε σχέση με το πώς σε αντιμετωπίζανε οι καθηγητές και τα λοιπά. Θυμάσαι εκείνη τη γυμνάστρια που είχαμε και τη λέγανε Ντίνα κάπως; Αυτή με φώναζε... Τ' όνομά μου ήταν «βλάκας»! Ήμουνα ή «βλάκας» ή «ηλίθιος» ή ξέρεις... η «βλαμένη»! Αυτό ήταν τ' όνομά μου! Αλλά πριν από αυτό, όταν πηγαίναμε δημοτικό και τα λοιπά, το ξύλο ήταν δεδομένο. Και υπήρχε γενικά, ας πούμε, και η βία από το σπίτι. Γιατί τρώγαμε [ξύλο] και στο σπίτι. Η βία στο σχολείο. Γενικά μια βία που τη βλέπαμε στην κοινωνία. Και κάπου αυτό βγήκε και στη μουσική που μας άρεσε και στο πώς εκδηλωθήκαμε – τουλάχιστον εγώ προσωπικά. Όλα ήταν βίαια. Εξαιτίας όλων αυτών των συγκεκριμένων καταστάσεων, για μένα [το πανκ] ήταν η μόνη διέξοδος. (...) Με τους συμμαθητές μου... Δεν είναι τυχαίο [ότι] για να μη με κοροϊδεύουν τόσο πολύ, ήμουν ο κλόουν της τάξης. Τους έκανα όλους και γελάγαμε. Και με μερικούς τα πήγαμε καλά, με τους περισσότερους όμως, αν θυμάσαι, όχι. Και υπήρξαν από αντιδράσεις που γινόντουσαν, ξέρεις, με πλάκα – μπροστά σου, πίσω απ' την πλάτη σου. Και σε μερικές φάσεις, όπως θυμάσαι, υπήρξαν και πολύ βίαιοι.⁴³³

Όπως προκύπτει από το παραπάνω απόσπασμα, με το να γίνει πανκ, η αφηγήτρια επιλύει το πρόβλημα που προέκυψε από την αδυναμία ή την άρνησή της να εκπληρώσει τις προσδοκίες του εκπαιδευτικού συστήματος. Η αντίσταση που δήλωνε η ίδια η εμφάνιση πανκ –ας μην ξεχνάμε πώς η Ντίνα πρόλαβε, έστω και για λίγο, το γυμνάσιο που επέβαλε την ποδιά (μόνο στα κορίτσια)– οδηγούσε σε περαιτέρω συγκρούσεις στον χώρο του σχολείου. Συγκρούσεις που επιβεβαίωναν –με δραματικό συχνά τρόπο– ότι η πανκ παράσταση ήταν μια μορφή αντίδρασης σε έναν μηχανισμό, ο οποίος αποτελούσε το πρώτο στάδιο του ευρύτερου μηχανισμού κυριαρχίας. Οι έφηβοι σαν τη Ντίνα, δηλαδή, βίωναν το εκπαιδευτικό σύστημα ως διαδικασία διακρίσεων και αποκλεισμών όσων «δεν χωρούσαν πουθενά»:⁴³⁴

Αποβολές στο σχολείο. Αλλαγή περιβάλλοντος συνέχεια. Δηλαδή άλλαξα... πόσα σχολεία; Πέντε σχολεία [άλλαξα] για να τελειώσω το λύκειο; Συνέχεια [άλλαξα σχολείο]...

Γ.Κ.: Αυτό για την εμφάνιση;

Για την εμφάνιση καθαρά! Ε, ήμουνα ο πρώτος που είχε αφήσει τσουλούφι – από εκεί βγήκε και το «Τσουλούφης»! Το είχα αφήσει από εδώ [δείχνει με το χέρι από το μέτωπο ως το πηγούνι], μέχρι... Κρεμόταν εδώ πέρα – κόντευα να αλληθωρίσω! Και τό 'κανα έτσι [δείχνει ότι το έσπρωχνε πίσω]! Δηλαδή για να φάω τό 'κανα έτσι!⁴³⁵

⁴³³ Αφήγηση Ντίνας.

⁴³⁴ Στο ροκ τραγούδι της εποχής κυριαρχούσε η αυτοεικόνα των υποπολιτισμικών νέων ως «μεθόριων και παραμεθόριων». Έτσι οι Τρύπες, το δημοφιλές ροκ (με φανερό πανκ επιρροές) συγκρότημα, τραγουδούσαν για «εκείνα τα παιδιά που αν και γεννιούνται κανονικά, δεν ονειρεύονται κανονικά, ουτ' ερωτεύονται κανονικά» γιατί «δεν χωρούν μέσα σε μια άθλια πατρίδα, δεν τους φτάνει μια ελπίδα τυφλή, δεν χωρούν σε μια ονειροπαγίδα, ούτε σε μια αγκαλιά-φυλακή». Περνούν δηλαδή από τον σκοτεινό κόσμο των ναρκωτικών του Σιδηρόπουλου σε μια ενεργητική κριτική του κόσμου «των κανονικών» – Βλ. Τρύπες, «Τα Κανονικά Παιδιά» στο *Τρύπες στον Παράδεισο* (LP, Virgin 1990) και «Δεν Χωράς Πουθενά» στο *Εννιά Πληρωμένα Τραγούδια* (LP, Virgin 1993).

⁴³⁵ Αφήγηση Τσουλούφης. Παρόμοιες τραυματικές εμπειρίες από το σχολείο, εξαιτίας της εμφάνισής τους, αφηγούνται ο Θανάσης και ο Θεοδωρής. Επίσης, η Leblanc αναφέρει, αυτοβιογραφούμενη, ότι αποβλήθηκε από το σχολείο της (παρότι στον έλεγχο έβγαζε μέσο όρο «Α») εξαιτίας της εμφάνισής της: Leblanc, ό.π., σ.σ. 1-2.

Εδώ, θα πρέπει να τονίσω ότι σύμφωνα με την εικόνα που αναδύεται από τις αφηγήσεις ζωής της πρώτης και της δεύτερης γενιάς των πανκς, οι αποβολές και οι υπόλοιπες μέθοδοι κανονικοποίησης (και σωφρονισμού) που είχαν στα χέρια τους οι σχολικές αρχές, λειτουργούσαν καθαρά στο πλαίσιο των *διακρίσεων* του εκπαιδευτικού συστήματος: διαβαθμιζόνταν ανάλογα με τη θέση που κατείχε ο μαθητής στη σχολική αξιολόγηση, με το πόσο «καλός» ή «κακός» ήταν στα μαθήματα, ανάλογα δηλαδή με την ποιότητα του σχολικού κεφαλαίου την οποία θεωρείται ότι κατέχει.⁴³⁶ Στην αντίθετη περίπτωση, οι «καλοί» μαθητές και μαθήτριες κατείχαν ένα δυνατό διαπραγματευτικό χαρτί, το οποίο χρησιμοποιούσαν, όμως, για να ενισχύσουν την επίδραση του σοκ που επιδίωκαν να προκαλέσουν. Η εικόνα δηλαδή της «τερατότητας» του πανκ δεν συνάδει με τις προοπτικές κοινωνικής ανόδου (μέσω της αναμενόμενης επιτυχίας στις πανελλαδικές και της συνακόλουθης ανέλιξης στο εκπαιδευτικό σύστημα) που προοιωνίζονται για τα παιδιά αυτά. Επομένως, στις περιπτώσεις αυτές, η υποπολιτισμική δήλωση λειτουργεί ως προτερόχρονη τεκμηρίωση του κοινωνικοπολιτικού και προσωπικού-υπαρξιακού αδιεξόδου που καταγγέλλουν οι πανκς. Η εν λόγω παράσταση του πανκ παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον:

Σχολείο; Χάλια [γέλια]! Δακτυλοδεικτούμενη... Τη γλάντα, βέβαια, επειδή ήμουν πολύ καλή μαθήτρια και έγραφα είκοσι σε όλα και λοιπά... Δηλαδή θυμάμαι ένα φοβερό σκηνικό, όπου με έχουσε καλέσει... μέσα στο γραφείο των καθηγητών, με έχουσε βάλει στη μέση, γιατί φορούσα ένα παντελόνι, έτσι τύπου δερμάτινο – αυτά τα ψεύτικα, με κάτι παραμάνες εδώ [δείχνει κατά μήκος του μηρού]... Και με έχουν βάλει στη μέση. Όλοι οι καθηγητές έχουσε κάτσει γύρω-γύρω και μου... τη λένε, συνέχεια. Με βρίζουσε όλοι. (...) Του έβγαине του καθενός ό,τι μπορείς να φανταστείς. Δηλαδή ο άλλος έλεγε για τη γυναίκα του [γέλια]! Αρχίσανε δηλαδή [να ρωτούν] γιατί φόραγα εγώ [τέτοιο] παντελόνι και «γιατί έχεις έτσι τα μαλλιά σου;» και [από ‘κει και πέρα] άρχισε και έβγαζε... [ο καθένας τα δικά του]. Και λέω «είδες, άμα είσαι πανκ τι τραβάς;» [γέλια], από μέσα μου! Αυτό το σκηνικό το θυμάμαι σαν τώρα... Αλλά δεν μπορούσαν να μου κάνουνε τίποτα. Θέλαν να με διώξουνε, είπαν να με διώξουνε – μετά δεν μπορούσαν γιατί ήμουνα καλή μαθήτρια... Ε, και την έβγαλα κάπως έτσι! Γ’ γυμνασίου, Α’ λυκείου, Β’, Γ’: ήμουνα τέσσερα χρόνια «η πανκ του σχολείου»!⁴³⁷

⁴³⁶ Σύμφωνα με τον Bourdieu, το *σχολικό κεφάλαιο* είναι «το εγγυημένο προϊόν των συσσωρευμένων αποτελεσμάτων της πολιτισμικής μεταβίβασης που εξασφαλίζεται από την οικογένεια και της πολιτισμικής μεταβίβασης που εξασφαλίζεται από το σχολείο. Ο σχολικός θεσμός, με τη δράση εγχάραξης γνώσεων και τη δράση της επιβολής της αξίας τις οποίες ασκεί, συμβάλλει στη συγκρότηση της γενικής και μεταθετής διάθεσης απέναντι στη νόμιμη κουλτούρα». Το αποτέλεσμα του σχολικού θεσμού είναι τόσο η απονομή τίτλων όσο και η *καταστατική απονομή ιδιοτήτων* οι οποίες μπορούν να πάρουν είτε τη (θετική) μορφή του εξευγενισμού είτε την (αρνητική) μορφή του στιγματισμού: Bourdieu, *Η Διάκριση*, ό.π., σ.σ. 65-66. Στο ίδιο έργο του ο Bourdieu αναφέρεται και στην *allocation*: «οι επίσημες διαφορές που παράγονται από τις σχολικές ταξινομήσεις τείνουν να παράγουν (ή να ενισχύουν) τις πραγματικές διαφορές, παράγοντας στα ταξινομημένα άτομα τη συλλογικά αναγνωρισμένη και υποστηριγμένη πίστη στις διαφορές»: στο ίδιο, σελ. 69.

⁴³⁷ Αφήγηση Εύας. Σε παρόμοιο μοτίβο κινείται και η ιστορία της, επίσης «καλής μαθήτριας», «Άννας».

Η πληροφορήτρια σκηνοθετεί τη γκροτέσκα ιστορία της με έναν πρωτότυπο τρόπο – και δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε τυχαίο το γεγονός ότι είναι κόρη επαγγελματία σκηνογράφου και σπούδασε και η ίδια σκηνογραφία: Παρότι στη «σκηνή του γραφείου» παίζει τον πρωταγωνιστικό ρόλο της «κατηγορούμενης», όταν αρχίζει το «κήρυγμα» των καθηγητών, εκείνη αποστασιοποιείται και εξαυλώνεται, γίνεται ο *καταλύτης* που θα οδηγήσει τους καθηγητές να λένε «ό,τι μπορείς να φανταστείς, άλλος για τη γυναίκα του...». Η αλλόκοτη φιγούρα της μικρής πανκ λειτουργεί σκηνοθετικά για να υπενθυμίσει στους καθηγητές τον μίζερο μικροαστισμό τους και τα *υπαρξιακά* τους προβλήματα. Το γεγονός ότι πρόκειται για αριστούχο μαθήτρια υποδηλώνει μια –αναμενόμενη κοινωνικά– ανοδική κίνηση: Πιθανότατα, η μαθήτρια θα πετύχει στις πανελλαδικές εξετάσεις, θα εισαχθεί σε κάποια ανώτατη σχολή και θα αποτελέσει την επόμενη γενιά καταρτισμένων –επαγγελματικά– ατόμων, στα οποία θα στηριχθεί η κοινωνία. Όμως, εάν η Εύα δεν αφομοιωθεί –γεγονός επίσης πιθανό αν αναλογισθούμε την επιμονή της στην αντισυμβατική συμπεριφορά–, η μελλοντική εικόνα της ελληνικής κοινωνίας μπορεί να μην είναι εκείνη που προοιωνίζεται στην αισιόδοξη εικόνα της μεταπολιτευτικής «σπουδάζουσας νεολαίας». Ως υποκείμενο που αποκλείεται να περιθωριοποιηθεί κοινωνικά (αφού έχει όλες τις δυνατότητες για να εκπληρώσει τις κοινωνικές προσδοκίες), η Εύα μπορεί να λειτουργήσει σαν το «δηλητήριο στην ανθρώπινη μηχανή [τους]» – πολύ πιο αποτελεσματικά από τον Τσουλούφη, ο οποίος αποβάλλεται συνεχώς από τα σχολεία, επειδή είναι κακός μαθητής και έχει αναπτύξει μικροπαραβατική συμπεριφορά.⁴³⁸

Στη συνέχεια της αφήγησης, η Εύα συνθέτει την εικόνα του εαυτού της σε ένα πλαίσιο μοναχικότητας και μοναδικότητας, σε μια αγέρωχη αυτοεξορία στο άκρο της μαθητικής κοινότητας:

[Τους συμμαθητές μου τους είχα] σε απόσταση. Μοναχικό [άτομο ήμουν]. Δηλαδή... μοναχική ζωή... ζούσαν οι πάνκηδες [γέλια]! Πολύ μοναχική! Δε σε πλησιάζανε! Βέβαια, από κάποιο σημείο, όταν άρχιζες να ακούς πανκ και να έχεις συμπεριφορά πανκ, το ζητούσες κι αυτό. Δεν ήθελες και πολλά-πολλά. Κι εγώ δεν είχα... Εμένα δεν... Εγώ καθόμουνα μόνη μου [στο θρανίο]. Τρεις χρονιές στο σχολείο καθόμουνα [μόνη]. Δεν ήθελε κανείς... να κάτσει μαζί μου [γέλια]. (...) Αλλά μ' άρεσε! Μ' άρεσε που ξεχώριζα. (...) Εντάξει, εγώ είχα περάσει ταυτόχρονα μαζί με το πανκ και μια φάση που τρυπιόμουνα πολύ – και πολλοί άλλοι τό 'χαν περάσει αυτό. Κι έβαζα εδώ τις παραμάνες [δείχνει στον βραχίονα], τρυπιόμουνα παντού και φοβόνταν οι άλλοι, πάρα πολύ! Με πλησιάζανε μόνο για να... [μου ζητήσουν να] πάω στον πίνακα... και να γράφω και να φαίνονται οι παραμάνες κι αυτά [γέλια] για να σταματήσει το μάθημα [ξεκαρδίζεται στα γέλια]! Λέγαν: «Μπορείς να γράφεις [για] να σταματήσει το μάθημα;» [γέλια]! Ξέρεις, ανέβαινα εγώ, έκανα λίγο έτσι [δείχνει πως σηκώνει το χέρι και

⁴³⁸ Στο τραγούδι «God Save the Queen» (από το *Never Mind the Bollocks* [LP, Virgin 1977]) οι Sex Pistols τραγουδούσαν: «Είμαστε τα λουλούδια στον σκουπιδοτενεκέ / είμαστε το δηλητήριο στην ανθρώπινη μηχανή σας / είμαστε το μέλλον, το δικό σας μέλλον».

αποκαλύπτεται μέρος του βραχίονα απ' το μανίκι], πάθαινε πλάκα ο καθηγητής, οι άλλοι εκεί μπροστά [έκαναν πως σοκάρονται], χαμός... Σταματούσε το μάθημα, διαλυότανε – τέλεια [ξεκαρδίζεται στα γέλια]!

Εκτός από την αλλόκοτη εκδοχή της αριστούχου του σχολείου, η Εύα συνθέτει και μια –επίσης γκροτέσκα– αυτοπροσωπογραφία μαθήτριας, η οποία είναι ικανή ανά πάσα στιγμή να «σταματήσει το (βαρετό) μάθημα». Αυτή η εκτροπή της επίσημης λειτουργίας του σχολείου, η μετατροπή της τάξης σε ΠΑΖ με τρόπο μυστηριακό και «carnavalesque», δεν αποτελεί μόνο υπόμνηση της ματαιότητας της συστημικής λειτουργίας αλλά και έκφραση της επίλυσης του αδιεξόδου: οι πανκς φαντασιώνονται ότι αποτελούν έκφραση μιας ευρύτερης νεανικής εξέγερσης στο πεδίο του σχολείου. Η εξέγερση αυτή, όμως, λαμβάνει μια άμεση και συγκρουσιακή μορφή στους άνδρες πληροφορητές. Ο Σπύρος παρουσιάζει τον εαυτό του να συγκρούεται ευθέως με τον θεολόγο του σχολείου του, όταν εκείνος τον πιέζει να του πει «τι ακριβώς πιστεύουν οι πανκς»: «Καλύτερα να βγαίνω έξω, να πηγαίνω στις τουαλέτες να καπνίζω, παρά να κοιτάω εσένα».

Οι πληροφορήτριες συνθέτουν μια αυτοπροσωπογραφία όπου παρουσιάζονται αποκλεισμένες από τους πολιτικούς θεσμούς της σχολικής ζωής –το δεκαπενταμελές, τις μαθητικές συνελεύσεις–, αλλά δεν παύουν να συγκροτούν έναν «αντιστασιακό λόγο», πρωταρχικά χιουμοριστικό και γκροτέσκο. Η άμεση βιαιότητα της αντιπαράθεσης, αλλά και το πεδίο της πολιτικής επιχειρηματολογίας και ρητορικής –όπως θα δούμε παρακάτω– ανήκει καθαρά στους άνδρες πληροφορητές, αφού ο ανδρισμός που εκφράζουν (γνωρίζοντας ότι όσα λένε και κάνουν μπορούν να οδηγήσουν σε «αποβολές») είναι απόλυτα κατανοητός από ολόκληρο το σχολικό περιβάλλον, έστω κι αν δεν γίνεται αποδεκτός. Παρ' όλ' αυτά, με τις δικές τους, πρωτόλειες –έστω και πιθανότατα ανεπεξέργαστες– γλώσσες και γραμματικές, οι γυναίκες εκφράζουν τη δυναμική των διεκδικήσεων του αιτήματος για έμφυλη ισότητα της δεκαετίας του '80.⁴³⁹

Φυσικά, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι οι παραπάνω αυτοπροσωπογραφίες αποτελούν εκ των υστέρων κατασκευές. Στην περίπτωση της Εύας –όπως θα δούμε πιο αναλυτικά παρακάτω–, η απεικόνισή της σαν αλλόκοτη εκδοχή της αριστούχου μαθήτριας μπορεί να δικαιολογεί την αντισυμβατική επαγγελματική της τροχιά. Σήμερα, αφού πήρε πτυχίο κι έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στη Σχολή Καλών Τεχνών, είναι μια ζωγράφος που αρνείται να ενταχθεί στην αγορά των γκαλερί και βιοπορίζεται κάνοντας διακοσμήσεις. Και μάλιστα, όπως η ίδια αφηγήθηκε, εγκατέλειψε τη μέση εκπαίδευση –εργάστηκε για ένα χρόνο ως

⁴³⁹ Βλ. Μ. Παντελίδου-Μαλούτα, «Αλλαγές στις πολιτικές αντιλήψεις των νέων γυναικών στο τέλος του 20ού αιώνα», στο Καραμανωλάκης – Ολυμπίτου – Παπαθανασίου, *ό.π.*, σ.σ. 455-457.

καθηγήτρια καλλιτεχνικών σε ιδιωτικό σχολείο– επειδή «δεν της άρεσε» εκεί. Η υστερόχρονη σύνθεση της αφήγησης, όμως, δεν είναι δυνατόν να παρακάμψει ορισμένα σταθερά σημεία που δεν μπορεί να αποτελούν καθαρή μυθοπλασία. Ένα τέτοιο σημείο είναι η συμμετοχή ή μη στο σχολικό δεκαπενταμελές συμβούλιο. Όπως προκύπτει, λοιπόν, από τις αφηγήσεις ζωής, αρκετοί είναι οι άνδρες πληροφορητές από την πρώτη και τη δεύτερη γενιά της σκηνής που συμμετείχαν στα δεκαπενταμελή συμβούλια του σχολείου τους, ενώ *καμία* από τις γυναίκες δεν εκλέχτηκε ή δεν θέλησε να θέσει υποψηφιότητα – γεγονός που διασταύρωσα με ερώτηση την οποία έθεσα στους πληροφορητές μετά την ηχογράφηση των αφηγήσεων. Το πιθανότερο είναι να αποτυπώνεται ρεαλιστικά η έμφυλη διαφοροποίηση στην εκδοχή που λαμβάνει η «μαθητική αντίσταση». Επίσης, όπως κι αν σκηνοθετούνται αφηγηματικά, δεν θα μπορούσαν να αποτελέσουν εκ των υστέρων εφευρήματα οι αναφορές σε κάποια γεγονότα (σαν τη θρυλική συναυλία στην Γκράβα που περιγράφει παρακάτω ο Τσουλούφης), από τη στιγμή που έχουν καταγραφεί στη συλλογική μνήμη των μελών της σκηνής – άρα οι βασικές παράμετροί τους έχουν ελεγχθεί και πιστοποιηθεί από τους μεγαλύτερους σε ηλικία πανκς. Τέλος, ορισμένες στερεοτυπικές απεικονίσεις (όπως η επίδραση του σοκ που προκαλούν οι μαθητές πανκς στους καθηγητές τους ή οι σχέσεις της ομάδας των πανκς με τις υπόλοιπες υποπολιτισμικές παρέες του σχολείου, και η αντίθεση όλων αυτών σε όσους συμμαθητές τους ήταν ενταγμένοι στην ΚΝΕ) παρουσιάζονται με παρόμοια μορφή στις αφηγήσεις πληροφορητών από την πρώτη και τη δεύτερη γενιά του πανκ, οι οποίοι όμως μεγάλωσαν σε διαφορετικές περιοχές και πήγαιναν σε διαφορετικά σχολεία. Άρα, αντικατοπτρίζουν έναν κοινό τόπο βιωμάτων και συμπεριφορών που σχετίζονται με την υποπολιτισμική ταυτότητα των υποκειμένων και τη λειτουργία της στο άμεσο κοινωνικό περιβάλλον.

3.4.2 Το σχολείο ως Προσωρινή Αυτόνομη Ζώνη και το εγχείρημα της αποκατάστασης των ιστορικών αδικιών απέναντι στη νεολαία

Η «τερατότητα» των πανκς στο σχολείο δεν επιδιώκει να υπογραμμίσει μόνο τη μοναδικότητά τους. Θα μπορούσε να συνδεθεί γενικότερα με το άγχος γενικότερα των εφήβων για την εμφάνισή τους. Οι πανκς, με το να καταστούν τα «τέρατα» του σχολείου και μάλιστα στον υπερθετικό βαθμό, διακωμωδούν τις κοινωνικές νόρμες, τις έμφυλες διαστάσεις των νορμών και τις έξεις που συνδέονται με την εφηβική περίοδο της ζωής.⁴⁴⁰ Μάλιστα, όσο προχωράμε στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του

⁴⁴⁰ Σε ανάλογες αφηγήσεις στις ΗΠΑ, η «μεθοριακή» παρουσία των πανκς πήγαζε από τη φυσική εμφάνισή τους η οποία δεν ήταν ακριβώς εκείνη που θα τους έκανε δημοφιλείς μεταξύ των συμμαθητών τους. Σύμφωνα λοιπόν με τον Τζεφ Οττ (των Crimpshrine): «Ήσουν το παιδί που όλοι το 'χαν στο κλάσιμο. Ήσουν εκείνος με τα σπυράκια

'80, οι μαθητές πανκς πληθαίνουν, παύουν να είναι μοναχικοί και μοναδικοί ενώ σε ορισμένα σχολεία δημιουργείται παράδοση υποπολιτισμικής παρουσίας:

Εγώ [άρχινα να ακούω πανκ] πιο πολύ εκεί στο Βύρωνα, στην αρχή έτσι, από άλλα παιδιά...

Γ.Κ.: Στο σχολείο;

Στο σχολείο! Ε, στο σχολείο αναγκαστικά ήμασταν κλίκα. Δηλαδή στενή παρέα, ξέρεις, αυτοί που... ρουφάγαμε βενζίνη απ' τα δεκατέσσερα, [επειδή] η φούντα ήταν ακριβή. Από ναρκωτικά μόνο χάπια ό,τι πλησιάσαμε πρώτα. Δηλαδή γιατί ήταν φτηνά – και σιρόπια και τέτοια. Να ξεπεράσουμε τη βενζίνη τουλάχιστον [γέλια], [γιατί] το 'χαμε παρακάνει! Εντάξει, (...) αυτή η αίσθηση της συμμορίας όταν ήταν όλοι μαζί...

Γ.Κ.: Στο Βύρωνα ήταν και πολλά άτομα [που εντάσσονταν σε κάποια υποκοουλτούρα]...

Ήταν αρκετά, ήταν και πιο μεγάλα παιδιά και πιο αναρχικοί και τέτοια...

Γ.Κ.: Ήταν μέσα στο σχολείο όλοι μαζί ή πιο παρέες;

Ακόμα κι αυτοί ήταν παρέες-παρέες. Δηλαδή ήταν τα φρικιά, ήταν οι πάνκηδες, ξέρεις, υπήρχαν αυτές οι κατηγορίες αλλά υπήρχε μια συνάφεια, ας πούμε. Και υπήρχαν και οργανωμένα πράγματα σε σχέση με άλλες περιοχές. Είχε κίνηση... Δηλαδή και το στούντιο που είχαν οι Αποχέτευση, που μάζευε και κόσμο γύρω-γύρω και γκρουπιάκια, ξέρω 'γω, έτσι που βγήκανε και παίζανε, και είχε και κόσμο που ασχολούνταν με πιο ήπια πράγματα, έτσι με το νιου γουέιβ και τέτοια. Αλλά κι αυτοί είχαν μια συνάφεια με το χώρο. Που ήταν οι «Σκορδύληδες», αν θυμάσαι τ' αδέρφια, οι «Μαυρομιχαλαίοι», αυτοί όλοι που ήτανε έτσι... [πιο νιου γουέιβ].⁴⁴¹

Με τη διάχυση της εικόνας του πανκ στην κοινωνία και την πλήθυνση των πανκς στα σχολεία, μορφοποιείται και το μοτίβο της «παρέας-κλίκας» των υποπολιτισμικών μαθητών, μια μικρογραφία θα λέγαμε της «παρέας-συμμορίας» της Κλαυθμώνος και των Προφυλαίων. Οι κλίκες αυτές συγκροτούνται γύρω από υποπολιτισμικά και πολιτικά χαρακτηριστικά (φρικιά, «οι πιο αναρχικοί», «οι νιουγουεβάδες» – με υπαρκτή την πιθανότητα τα χαρακτηριστικά αυτά να αλληλοδιαπλέκονται στα ίδια άτομα), υποστηρίζονται δε από συγγενικά δίκτυα. Η συνάφεια μεταξύ τους δημιουργεί ευρύτερους πυρήνες αντισυμβατικών μαθητών, οι οποίοι αυξάνονται και αυτοαναπαράγονται εξαιτίας της μίμησης, του θαυμασμού προς τους εντυπωσιακούς μεγαλύτερους, της μαγείας που εμπεριέχει η μικροπαραβατικότητα⁴⁴² και της μουσικής δημιουργικότητας των συγκροτημάτων της γειτονιάς.

Όταν, λοιπόν, συγκροτηθεί ένας συμπαγής πυρήνας πάνκηδων στο εκάστοτε σχολείο, αρχίζει να εμπλέκεται σε μια σειρά «ανδραγαθημάτων» που μετατρέπουν τον χώρο σε Προσωρινή Αυτόνομη Ζώνη νεανικής εξέγερσης. Έτσι, τηρώντας το

και τα γυαλιά στο γυμνάσιο και όλοι σ' αγνοούσαν. Και [το πανκ] ήταν ο χώρος σου» – βλ. Boulware – Tudor, ό.π., σελ. 449. Η παράμετρος αυτή της αρνητικής αυτοεικόνας του εφήβου εξαιτίας της φυσικής εμφάνισής του δεν παρουσιάζεται στους αφηγητές αυτής της έρευνας, πιθανότατα γιατί εδώ η «τερατότητα» του πανκ επέλυε το πρόβλημα με το να το υπερτονίζει και επειδή οι Αθηναίοι μαθητές πανκς, όπως θα δούμε παρακάτω, κατόρθωσαν και επιβλήθηκαν στη σχολική κανονικότητα με άλλους τρόπους – κι ως εκ τούτου ανέτρεψαν την περιθωριοποίησή τους.

⁴⁴¹ Αφήγηση Τάκη.

⁴⁴² Το «σνιφάρισμα» της βενζίνης ή άλλων πτητικών υγρών (με πιο κοινό το διαλυτικό των υγρών διορθώσεως τύπου «μπλάνκο») αποτελεί μέρος των μύθων του πανκ – βλ. «Now I Wanna Sniff Some Glue», στο Ramones, *Ramones* (LP, Sire 1976). Επίσης βλ. το ιστορικό πανκ φανζίν *Sniffin' Glue*.

αφηγηματικό πρότυπο των επικών συγκρούσεων της ομάδας-συμμορίας, ο Σπύρος –ο οποίος είχε εκλεγεί από τους συμμαθητές του πρόεδρος του δεκαπενταμελούς– εξιστορεί πώς οι πάνκηδες του βου Γυμνασίου (οι οποίοι επικουρούνται από μία ομάδα υποπολιτισμικά ομογάλακτων «από τα Εξάρχεια») πρωτοστάτησαν στη νίκη που διεξήγαγε το σχολείο τους, όταν μερικοί εξωσχολικοί «καρεκλάδες, Γαρδέλης στίλ, τους την είχαν πέσει» κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας που είχαν διοργανώσει στον χώρο του σχολείου τους. Δηλαδή, όχι μόνο υπερασπίστηκαν το κτήριο, τον πληθυσμό και την τιμή του σχολείου, αλλά μετέτρεψαν και όλα τα παραπάνω σε έναν χώρο όπου επιτελούνται οι πιο ακραίες φαντασιώσεις της εξεγερτικής νεανικής κουλτούρας.

Στο ίδιο αφηγηματικό πλαίσιο, ο Τσουλούφης υπερτονίζει τη δυνατότητα των πανκς να δημιουργούν στα σχολεία ΠΑΖ, οι οποίες όχι μόνο αποτελούν ανακατάληψη του ζωτικού χώρου των μαθητών, αλλά εκτείνονται και στο συνολικό ιστορικό πλαίσιο της νεανικής κουλτούρας:

Εν τω μεταξύ, στην [κατάληψη της] *Κεραμικού* τα περισσότερα παιδιά ήταν από μια ομάδα, τη Χωρίς Όρια, μαζί με τους οποίους είχαμε κάνει το εξής τρομερό στο λύκειο: Στη Γκράβα είχαμε καταφέρει να πάρουμε από την ΚΝΕ τις εκλογές και διαλύσαμε το δεκαπενταμελές. Όποτε θέλαμε να κάνουμε, ξέρεις, συμβούλιο στο δεκαπενταμελές, δεν λειτουργούσε τίποτα. Καλούσαμε όλο το σχολείο στο προαύλιο για να πάρουμε απόφαση δια χειρός. Δηλαδή κάναμε τέτοια πράγματα. Αυτά ήταν καλά. Αυτές ήταν καινοτομίες τότε. Τότε έγινε και η πρώτη κατάληψη σε σχολείο – στο 3^ο ΚΕΤΕ, στη Γκράβα. Που έγινε και η πρώτη μεγάλη συναυλία: παίζανε Ενόρασις, Ex-Humans, διάφορα γκρουπ. Είχε παίξει και ο Σιδηρόπουλος (...) Οι Αδιέξοδο είχαμε παίξει. Γενικά ήταν η πρώτη κατάληψη που είχε γίνει ποτέ σε σχολείο πανελλαδικά – στο 3^ο ΚΕΤΕ. Τότε είχαμε κάνει και ένα μνημόσυνο για τον [Σιντ] Βίσιους. Γυρνάγαμε γύρω-γύρω απ' τη Γκράβα με ένα φέρετρο και πετάγαμε γιαούρτια στους καθηγητές [γέλια]. Τρομερό κι αυτό!⁴⁴³

Η κυρίαρχη επιθυμία της σκηνής πανκ είναι η παραγωγή πανκ τεχνουργημάτων, δηλαδή, την εποχή αυτή, συναυλιών. Υπάρχει όμως και μία δεύτερη επιθυμία: Η παράσταση του πανκ ως *πρωτοπορίας* των υποπολιτισμών της Αθήνας, για να μην πούμε ολόκληρης της νεολαίας. Στη συγκεκριμένη αφήγηση, αυτό πραγματοποιείται με την *ανασκευή* της νεολαιίστικης ιστορίας, δηλαδή την επαναγραφή και τη δυναμική αναθεώρησή της. Η παρέα των πάνκηδων του σχολικού συγκροτήματος της Γκράβας, με τη βοήθεια μιας ομάδας που αργότερα θα στελεχώσει τις γραμμές των καταληψιών στέγης της Αθήνας, κατόρθωσε να αποκτήσει τον έλεγχο του δεκαπενταμελούς συμβουλίου του σχολείου, στο οποίο έως τότε κυριαρχούσαν οι μαθητές που ανήκαν στην ΚΝΕ. Όπως προκύπτει από τις αφηγήσεις και των υπόλοιπων πληροφορητών που υπήρξαν μαθητές στη δεκαετία του '80, οι

⁴⁴³ Αφήγηση Τσουλούφης.

προσκείμενοι στα μεγάλα κοινοβουλευτικά κόμματα συμμαθητές τους εξέφραζαν εντός του χώρου του σχολείου το γενικότερο συναινετικό κλίμα της εποχής. Έτσι, ο Αλέκος αναφέρει ότι η ΚΝΕ «καπελώνει καθαρά τους μαθητικούς αγώνες» και ο Θανάσης ότι τα προεδρεία του δεκαπενταμελούς που ανήκαν στις νεολαίες του ΚΚΕ ή του ΠΑΣΟΚ «δεν διεκδικούσαν ποτέ τίποτα και τα πήγαιναν πολύ καλά με τον λυκειάρχη». Η παρέα του Τσουλούφη, διαλύοντας στην πράξη το δεκαπενταμελές μαθητικό συμβούλιο και επιβάλλοντας έναν μηχανισμό λήψης αποφάσεων από ολόκληρο το μαθητικό πληθυσμό («καλούσαμε όλο το σχολείο στο προαύλιο για να πάρουμε απόφαση δια χειρός»), μετασχηματίζει μία επίσημα θεσμοθετημένη μορφή εκπροσώπησης (το δεκαπενταμελές) σε πρακτική άμεσης δημοκρατίας. Έτσι, αναιρείται η αποτύπωση του μεταπολιτευτικού οράματος της συναίνεσης στο πλαίσιο του κοινοβουλευτισμού μέσα στους εκπαιδευτικούς θεσμούς. Ως αποτέλεσμα, προκύπτει η *πρώτη κατάληψη σχολείου* στην Ελλάδα – μια μορφή μαθητικής αντίστασης και πολιτικής δράσης που, δέκα χρόνια αργότερα, έμελλε να εκτροχιάσει την κανονικότητα ολόκληρου του συστήματος της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.

Η παρέα των πάνκηδων και των αυτόνομων της Γκράβας, όμως, παρουσιάζεται ως νεολαιίστικη πρωτοπορία και για έναν ακόμα λόγο: Κατά τη διάρκεια της κατάληψης πραγματοποιούν μια μεγάλη συναυλία. Με δεδομένο ότι έως τότε οι ρόκερς (ως κοινότητα) δεν διοργάνωναν οι ίδιοι τις συναυλίες τους, αλλά προσέτρεχαν στα κλαμπ, τους επιχειρηματίες διοργανωτές ή περίμεναν από τους αντιεξουσιαστές και τις ακροαριστερές ομάδες να τους καλέσουν σε κάποια «συναυλία συμπαραστάσης», οι πανκς και οι αυτόνομοι μετέπειτα καταληψίες στέγης της Γκράβας (ως κοινότητα) εισάγουν, σύμφωνα με τον αφηγητή, το πρότυπο της αυτοοργανωμένης συναυλίας. Δηλαδή, προχωρούν πέρα από τον κόσμο του εμπορίου της ψυχαγωγίας και προσπαθούν οι ίδιοι να ελέγξουν την καθημερινότητά τους, η οποία συγκροτείται μέσα από μια σειρά τελετουργικών.

Τέλος, το εντυπωσιακό (και *εντελώς πανκ*) στη σύλληψη και την εκτέλεση αυτοσχέδιο θέαμα που οργάνωσαν, θα μπορούσε να ερμηνευθεί σαν συμβολική ανασκευή της νεολαιίστικης ιστορίας: Τιμούν με ιλαροτραγικό τρόπο έναν ήρωα του πανκ και ταυτόχρονα γιαουρτώνουν τους καθηγητές, δηλαδή τους «καταπιεστές» του μαθητικού λαού. Οι έφηβοι μαθητές της Γκράβας σίγουρα θα είχαν παρακολουθήσει ελληνικές ταινίες όπως το *Νόμο 4.000* και τον *Κατήφορο* και θα γνώριζαν τις επιπτώσεις που είχαν παλαιότερα οι ανάλογες πράξεις «τεντιμποϊσμού». Ο «νόμος 4.000» (ή «περί τεντιμποϊσμού»), ο οποίος ψηφίστηκε το 1959 (και από τους βουλευτές της ΕΔΑ) αποτέλεσε την κορύφωση ενός ηθικού πανικού με στόχο τους νέους που αρνούσαν «να εσωτερικεύσουν και να αναπαράγουν» το «ελληνοκεντρικό, εθελότυφλο, ξενόφοβο, συντηρητικό και πειθαναγκαστικό

ιδεολογικό κλίμα» της εποχής. Με βάση αυτή τη νομοθετική ρύθμιση, «η αστυνομία (...) όταν συνελάμβανε [νέους] για κάποιο γιαούτρωμα ας πούμε, τους κούρευε “γουλί” στο τμήμα, τους έκοβε τα “μεγάλα ρεβέρ των πλου-τζινς τα οποία εφόρουν” και μετά τους διαπόμπευε. Τους οδηγούσε δηλαδή πεζή μέσα από κεντρικούς δρόμους στον εισαγγελέα ο οποίος τους απηύθυνε κατηγορίες. Πολλές φορές μάλιστα με χειροπέδες και συνήθως με την ταμπέλα “είμαστε τέντυ-μπόυς” ή “είμαι γάιδαρος τέντυ-μπόις” να προηγείται ως πλακάτ που κρατούσε κάποιος μικρός ή να κρέμεται από το λαιμό τους».⁴⁴⁴ Όμως, στη Γκράβα δεν μπορούν οι αστυνομικοί να εισβάλλουν στη σκηνή, να συλλάβουν και να διαπομπεύσουν τους πανκς που πετάνε γιαούρτια. Διότι εκείνοι είναι σε θέση να *υπερασπίσουν* την ΠΑΖ που δημιούργησαν και να *τρομοκρατήσουν* τα σύμβολα της κυριαρχίας, χλευάζοντας τους μηχανισμούς, τους θεσμούς και τη μεταπολιτευτική συναίνεση. Οι πάνκηδες μοιάζουν να εισβάλλουν μαινόμενοι στη σκηνή και επιθυμούν να *καταλάβουν* όσο το δυνατόν μεγαλύτερο χώρο: στο σχολείο, στην πόλη, στη νεανική κουλτούρα και στην Ιστορία.

3.4.3 Το αφηγηματικό μοτίβο του «λαϊκού ρήτορα» και ο πανκ ως πολιτικό υποκείμενο στην ιστορία της νεολαίας

Ιστορικά, ο παραπάνω αφηγητής εκφράζει τη δεύτερη γενιά του πανκ: εκείνους που αρχίζουν να μαζεύονται στα Εξάρχεια και, μέσα από την αλληλεπίδραση με τις πολιτικές ομάδες του «χώρου», να αποκτούν ένα είδος πολιτικής ταυτότητας. Η ιστορία που αφηγήθηκε αποτελεί το μεταίχμιο αυτής της μετάβασης. Εδώ, η πολιτική δράση τελείται με τρόπο χαοτικό: δύσκολα ξεχωρίζεις αν το διακύβευμα εγγράφεται σε αντικειμενικά ζητήματα διεκδικήσεων ή στο φαντασιακό.

Στο εξής, όμως, ένα νέο πρότυπο πάνκη μαθητή σχηματοποιείται στις αφηγήσεις. Σε μια τέτοια διήγηση – η οποία αποτυπώνει το κλίμα σε ένα λύκειο της Νίκαιας στα μέσα της δεκαετίας του '80 – ο Θανάσης και ο φίλος του, *δηλώνοντας* «αναρχικοί-αντιεξουσιαστές», εκλέχτηκαν από τους συμμαθητές τους στο δεκαπενταμελές επειδή, διαφορετικά, «κάποιος απ' το ΚΚΕ θα έβγαινε ή κάποιος απ' το ΠΑΣΟΚ, ο οποίος δεν θα διεκδικούσε ποτέ τίποτα και θα τα πήγαινε πολύ καλά με τον λυκειάρχη», αναπαράγοντας το κλίμα συναίνεσης που είχε μορφοποιηθεί και στην ευρύτερη κοινωνία. Την ίδια πολιτική ηθική επικαλείται και ο Αλέκος, ως ρήτορας από τον «αντιεξουσιαστικό χώρο», όταν καταγγέλλει στη συνέλευση του σχολείου του ότι η ΚΝΕ «καπελώνει καθαρά τους μαθητικούς αγώνες».

⁴⁴⁴ Βλ. Μποζίνης, *όπ.*, σ.σ. 280-284. Ο Κατσιάπης υποστηρίζει ότι αυτού του είδους η διαπόμπευση δεν γενικεύτηκε ποτέ στις αθηναϊκές γειτονιές, ο εν λόγω όμως δημόσιος εξεταλισμός προϋπέθετε μια κοινωνική συναίνεση – βλ. Κατσιάπης, *όπ.*, σ.σ. 142-143.

Τόσο δηλαδή η αναπαράσταση του πανκ, ως ρήτορα στο πλευρό του μαθητικού λαού, όσο και των «μαθητικών αγώνων», ως διακύβευμα, παραπέμπουν περισσότερο στην εικονογραφία των ηρωικών μορφών των επαναστάσεων και των εργατικών κινητοποιήσεων των αρχών του 20ου αιώνα και λιγότερο στα happenings των ντανταϊστών και των σουρεαλιστών απ' τα οποία εμπνεόταν η πρώιμη σκηνή του πανκ. Οι πάνκηδες του σχολείου δεν είναι πλέον *μοναδικοί*, γιατί προέρχονται από τα σπλάχνα του «λαού». Δεν είναι περιθωριακοί και αλλοπρόσαλλοι. Κινούνται στον μέσο όρο της ενδοσχολικής αξιολόγησης και δεν έχουν λούμπεν συμπεριφορά, δηλαδή είναι «νορμάλ παιδιά». Ως εκ τούτου, πλέον δεν ενοχλεί τόσο η εμφάνισή τους αλλά οι πολιτικές απόψεις τους. Στο εξής, το πανκ δεν κοινοποιεί τα μηνύματά του (μόνο) με την πρακτική του σημειολογικού ανταρτοπόλεμου αλλά (κυρίως) με την ορθόδοξη (άμεμπτη ηθικά) πολιτική ρητορία και δράση. Το πανκ παύει να επιτελείται ως *εικόνα* και τοποθετείται στην παράδοση των πολιτικών διαλέκτων. Δηλαδή γίνεται κώδικας πολύ συγκεκριμένος και κατανοητός, γιατί έτσι το σύνολο των συμμαθητών τους μπορεί να τον κατατάξει κοινωνιογνωστικά.

Ο τρόπος με τον οποίο οι νεαροί πανκς διάβαζαν την Ιστορία ήταν σίγουρα παιγνιώδης – και οπωσδήποτε δεν αναζητούσαν σ' αυτή νοθεσίες ούτε τη μελετούσαν σχολαστικά. Σε ορισμένες περιπτώσεις, την αντιμετώπιζαν ως κείμενο που θα έπρεπε να εκδικηθούν και να αναιρέσουν. Άλλοτε μαγεύονταν από όσα είχαν γραφτεί στο περιθώριό του, αλλά πάντοτε έβλεπαν τους εαυτούς τους σαν *υποκείμενα* που λάβαιναν ενεργητική θέση απέναντί της και αλληλεπιδρούσαν με αυτή σε πραγματικό χρόνο – ας θυμηθούμε το ρόλο που έπαιξε η δολοφονία του μικρού Καλτεζά στην πολιτικοποίηση των πανκς που άρχιζαν να παρεπιδημούν την ίδια εποχή στα Εξάρχεια. Τα δραματικά ιστορικά γεγονότα που εγγράφουν το νόημα της κοινωνικής «αδικίας και της καταπίεσης» όχι μόνο ενισχύουν τα πολιτικά αντιστασιακά στοιχεία της υποπολιτισμικής ταυτότητας, αλλά γίνονται και αφορμή για την υπαγωγή κι άλλων νέων στην υποκουλτούρα. Έτσι, η υποκουλτούρα λειτουργεί ως προνομιακός χώρος όπου τα υποκείμενα θα μπορούσαν να διαπραγματευτούν με τη βιωμένη εμπειρία τους. Χαρακτηριστική σε αυτό το σημείο είναι η αφήγηση του Πέτρου, ο οποίος γεννήθηκε το 1977, μεγάλωσε στην Πάτρα και ήρθε στην Αθήνα για σπουδές, ενώ είχε ήδη ενταχθεί στην πανκ σκηνή της πόλης του. Όταν ήταν μαθητής λυκείου, λοιπόν, έζησε από κοντά τα γεγονότα της δολοφονίας του καθηγητή Νίκου Τεμπονέρα, στις αρχές της δεκαετίας του '90:

Γ.Κ.: Να το πάρουμε [από] πριν... Ας πούμε, αρχίζεις [να εντάσσεται στη σκηνή] γύρω στα δέκα πέντε;

[Στα] δεκατέσσερα...

Γ.Κ.: Και τότε πήγαίνεις στο γυμνάσιο φαντάζομαι...

Ναι. Κοίταξε... Πολύ βασικό είναι το μπαμ που έγινε στην Πάτρα με τον Τεμπονέρα! Είναι πολύ βασικό! Αφενός, σου λέω, υπήρχε η πλατεία – έβλεπα αυτό το πράγμα...

Γ.Κ.: Αυτή είναι η πλατεία...;

Η πλατεία Όλγας! Αλλά φαντάσου ότι για να μπω σ' αυτή τη διαδικασία [να αρχίσω να συχνάζω εκεί]... Δηλαδή, με το που γίνεται το μπαμ με τις καταλήψεις, εγώ είμαι ένας κανονικός... «Τα κανονικά παιδιά», που λέει [και το τραγουδι]. Όπως και οι περισσότεροι, έτσι; Αλλά όταν έχεις την πλατεία κάτω από το σπίτι σου και παίζει... φωτιά, ας πούμε, παντού... Και έχουμε αρχίσει και λειτουργούμε στις καταλήψεις μέσα... Με επιθέσεις από... Δηλαδή, ο Σπίνος και ο Καλαμπόκας πριν φτάσουν σ' αυτό [το σχολείο που βρισκόταν ο Τεμπονέρας], κάνανε μια περιοδεία στα λύκεια της Πάτρας, ας πούμε, και στα γυμνάσια. Επίθεση δεχτήκανε τα περισσότερα [σχολεία] στο κέντρο. Εμείς ήμασταν στο Πολυκλαδικό, στο 9^ο Πολυκλαδικό. Αυτά τα δύο ήταν οι πρώτοι στόχοι. Και μετά ανεβήκαν επάνω. (...) Αναγκαστικά βγήκε μια έκρηξη απ' αυτό το ζήτημα. Δηλαδή όλος σου ο θυμός έπρεπε να βγει κάπου! Το πανκ ήτανε... ό,τι έπρεπε [γέλια]! Κανονικά! Και παίζει και αυτό που σου 'πα πριν: 'Οτι – τώρα που το βλέπω, ας πούμε, πιο άνετος και δεν έχω ζήτημα να... σου πω ότι... Ξέρεις, πιο παλιά δεν θα σου 'λεγα τέτοιο πράγμα... Έχει να κάνει και με το lifestyle το ίδιο. Δηλαδή ότι ανήκω σε μια ομάδα, ότι εδώ θα βρω γκόμενα, εδώ θα κάνω... Εντάξει... Και οι πειραματισμοί, ας πούμε, με τα... με τις ουσίες...⁴⁴⁵

Σύμφωνα με όσα αναφέρει ο αφηγητής, η αφορμή για να ενταχθεί κανείς στην πανκ υποκουλτούρα είναι συχνά οι εντυπωσιακές εικόνες των μεγαλύτερων σε ηλικία υποπολιτισμικών νέων και η μυθολογία της μικροπαραβατικότητας που συνδέεται με αυτούς. Επίσης, μεγάλο ρόλο παίζει η ανάγκη να ανήκει κανείς σε μία ομάδα και να δημιουργήσει κοινωνικές σχέσεις και ερωτικούς δεσμούς. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως, τα δραματικά γεγονότα της δολοφονίας Τεμπονέρα που διαδραματίστηκαν εντός του σχολικού χώρου, λειτουργούν καταλυτικά για να ενταχθεί ένας μαθητής της δεκαετίας του '90 στην πανκ υποκουλτούρα, αφού η αντιεξουσιαστική παράμετρος του τον καθιστά «ό,τι πρέπει» για την κλιμάκωση της σύγκρουσης των μαθητών με το εκπαιδευτικό και το πολιτικό σύστημα.

Θα λέγαμε ότι η «γενιά των μαθητικών καταλήψεων» αποτελεί ένα (μικρο)κοινωνικό υποκείμενο που απασχόλησε κατά περιόδους –αλλά πάντα με ιδιαίτερη ένταση– την κοινωνία συνολικά, από τις αρχές της δεκαετίας του '90 έως πρόσφατα. Στο πλαίσιο αυτής της μελέτης, λοιπόν, το ζητούμενο είναι να ερευνήσουμε ποιο ρόλο έπαιξε η υποκουλτούρα πανκ στον χώρο αυτής της γενιάς.

⁴⁴⁵ Ο 38χρονος καθηγητής Νίκος Τεμπονέρας δολοφονήθηκε τα μεσάνυχτα της 08/01/1991 στο κατειλημμένο σχολικό συγκρότημα Βουδ της Πάτρας από δύο μέλη της τοπικής ΟΝΝΕΔ που είχαν εισβάλει μαζί με ομάδα ομοϊδεατών τους για να «ανακαταλάβουν» το σχολείο. Η ομάδα του «Ιού», μερικά χρόνια αργότερα, αποτιμά το δραματικό αυτό περιστατικό εντάσσοντάς το σε μια σειρά κατασταλτικών κρατικών (ή παρακρατικών) δράσεων (δολοφονικής) καταστολής, δηλαδή σε ένα μεγάλο κεφάλαιο της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας, αφήνοντας να εννοηθεί πως η μεταπολιτευτική (όσον αφορά στην Ελλάδα και μεταπολεμική όσον αφορά στο λεγόμενο δυτικό κόσμο) «συνάντηση» έχει και σκιώδεις πτυχές – βλ. Ο Ιός, «Οι άορατοι νεκροί της Δημοκρατίας», *Ελευθεροτυπία* 21/07/1996.

3.4.4 Η υποκουλτούρα πανκ και η «γενιά των μαθητικών καταλήψεων»

Ο Ηλίας γεννήθηκε το 1982, μεγάλωσε στην Κυψέλη και εντάχθηκε στη σκηνή πανκ στα μέσα της δεκαετίας του '90. Σύμφωνα με όσα αφηγήθηκε, εκτός από την υπαγωγή του στην υποκουλτούρα, ιδιαίτερο ρόλο στη ζωή του έπαιξαν και τα βιώματά του από το κίνημα των μαθητικών καταλήψεων, στα τέλη της ίδιας δεκαετίας:

Πήγαινα στο 38 [λύκειο], στην Ευελπίδων. Εντάξει, η κατάσταση ήτανε... αμήχανη. Δηλαδή, είναι μία περίοδος που στην Ελλάδα –αυτό είναι «μετα-ανάλυση» βέβαια– παίζει η οικονομική άνθηση, το ζήτημα των μεταναστών, κ.λπ. κ.λπ. Που αρχίζει κι ανεβαίνει το βιοτικό επίπεδο. Είμαστε ουσιαστικά μια γενιά παιδιών που κάτι της φταίει, κάτι δεν της πάει καλά αλλά δεν μπορεί και ακριβώς να το εκφράσει. Δηλαδή –κι αυτή είναι και η δική μου εμπειρία– ότι η οικογένειά μου είναι μικρομεσαία. Έτσι; (...) Αυτή λοιπόν η μικρομεσαία κατάσταση, που δεν είναι ούτε καλή ούτε κακή, νοιώθαμε κι εγώ κι οι άλλοι συμμαθητές [μου] ότι είναι ένα ψιλομπήξιμο. Δηλαδή λες «τόρα τι γίνεται εδώ»;». Κι αυτό, αν θέλεις, εκφράζεται και με τις καταλήψεις, το '98 κι αυτά. Γιατί είναι μια σειρά [παιδιών] στο σχολείο που πέφτει πάνω σε όλες αυτές τις μικρομεταρρυθμίσεις. Δηλαδή, εξετάσεις να περάσεις από την Στ' [δημοτικού] στο γυμνάσιο, μετά η αλλαγή του συστήματος. Οπότε παίζει μια αίσθηση του αδικημένου, του ότι εμείς, ας πούμε, λουζόμαστε διάφορα πράγματα. Κι αυτό εγώ νομίζω –και το βλέπω και με παράλληλες πορείες πολλών ανθρώπων που έχουμε ίδια ηλικία– ότι παίζει έντονα σε σχέση με την αμφισβήτηση. Οπότε, ρε παιδί μου, παίζει αυτό σαν βάση...

Γ.Κ.: Δηλαδή ήσουνα μαθητής στις καταλήψεις, έτσι;

Ναι, δηλαδή ήμουνα ακριβώς η γενιά των καταλήψεων, '98 κι αυτά. Δηλαδή το έζησα αυτό το πράγμα... Μπορώ να πω ότι τότε ακόμα δεν είχα τόσο έντονη... συνείδηση. Δηλαδή στην κατάληψη δεν ήμουνα και τόσο... χωμένος, ρε παιδί μου. Δηλαδή, Ο.Κ., υπέρ... από 'δω, από 'κει, αλλά δεν... Δηλαδή δε μπορώ να πω ότι –όπως κάποιος άλλος– διαμορφώθηκα μέσα από τις καταλήψεις. Δηλαδή δε με διαμορφώσανε... Διαμορφώθηκα λίγο αργότερα... Δηλαδή μετά το '99 – 2000, έτσι; Όπου πραγματικά εγώ αρχίζω κι αποκτάω πολιτική συνείδηση πιο... ξεκάθαρη. Αλλά σίγουρα οι καταλήψεις ήτανε επιρροή. Κι ήτανε περισσότερο στο ότι αυτό που είχαμε εμείς, σε σχέση με το «βγαίνω έξω, πλατείες, τέτοια», οικοδομήθηκε μες στις τάξεις. Δηλαδή ότι δε γουστάρουμε, ας πούμε, το σχολείο, δε γουστάρουμε να καθόμαστε να ακούμε τις μαλακίες, θέλουμε να αράζουμε στα σχολεία να κάνουμε τα δικά μας. Ξέρεις, πήγαινε χέρι-χέρι. Δηλαδή ήτανε πολύ... έντονο. Και σου λέω ότι νομίζω ότι ακόμα μπορώ να διακρίνω σε ανθρώπους της ηλικίας μου ότι έχουμε αυτή την κοινή καταβολή. Ότι από ένα σημείο και μετά, πώς να το πω, υπήρξε μια συνέχεια, υπήρξε μια τομή... (...) Δηλαδή λες: «Άει στο διάολο πια, δε γουστάρω αυτή τη φάση». Ήταν δηλαδή η πρώτη μεγάλη αμφισβήτηση. Και μετά λες ότι «δε γουστάρω το σχολείο», και μετά «δε γουστάρω το πανεπιστήμιο, δεν θα πάω στο πανεπιστήμιο», «δε γουστάρω αυτό που ετοιμάζουν οι γονείς μου», «δεν γουστάρω να πιάσω μια δουλειά». Δηλαδή πήγε πολύ γραμμικά σαν αμφισβήτηση: Ρίξαμε Χ στους θεσμούς που αντιμετωπίσαμε: οικογένεια, σχολείο, αρχίζουμε την αμφισβήτηση [από εκεί] και μετά πάμε σ' όλα. Και πραγματικά πήγε έτσι [το πράγμα].

Ο υστερόχρονος αναστοχασμός του βίου του Ηλία αφήνει να αναδυθεί ένας ξεκάθαρος μετασχηματισμός της αυτοεικόνας του πανκ της τρίτης και τέταρτης γενιάς της υποκουλτούρας, με το σχολείο να λειτουργεί ως ο κατεξοχήν χώρος επιτέλεσης αυτής της διαδικασίας. Πρώτα απ' όλα, οι αφηγήσεις τόσο του Πέτρου όσο και του Ηλία δεν σχηματοποιούνται με τα εκφραστικά μέσα που ο Τσουλούφης, ο Τζίμης, η

Εύα και η Ντίνα σκηνοθετούσαν τις ιστορίες τους. Οπωσδήποτε, οι νεότεροι αφηγητές *νοσταλούν λιγότερο* τη βιωμένη εμπειρία τους γιατί χρονικά βρίσκονται εγγύτερα σ' αυτή. Παρότι, λοιπόν, οι εμπειρίες είναι εξίσου (αν όχι περισσότερο) δραματικές και εντυπωσιακές, η υστερόχρονη ανάλυσή τους συντάσσεται ως δοκίμιο και όχι ως μυθιστόρημα. Οι αφηγήσεις είναι και εδώ επεξεργασμένες, αλλά η «συμποτική» ατμόσφαιρα όπου τα γεγονότα συνέβησαν δεν χρειαζόταν επικό και χιουμοριστικό αφηγηματικό ύφος ή κινηματογραφικού τύπου αναπαραστάσεις. Η αφήγηση είναι λιτή, η ενδοσκόπηση «κοινωνιολογική», η εικόνα του εαυτού που στοιχειοθετείται είναι *λιγότερο μοναδική*. Χωρίς να παύει να είναι υποκείμενο, ο αφηγητής τοποθετεί τον εαυτό του σε μια ευρύτερη κοινωνική γενιά, η οποία αντιμετωπίζει το εμβληματικό σύνθημα του πανκ, το «no future», με τρόπο διαφορετικό.

Γιατί όμως συνέβη αυτό; Σε πρώτη ανάλυση, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του '90, μέσα στα σχολεία έχει διαφοροποιηθεί σημαντικά ο ρόλος των πανκ μαθητών: Από τον πανκ ως μοναδική και εντυπωσιακή παρουσία μεταξύ των συμμαθητών του (στη δεκαετία του '80), περνάμε σε μια αναπαράσταση του υποκειμένου, η οποία λειτουργεί ως απλή παρουσία, στο πλαίσιο ενός αναβαθμισμένου εξεγερσιακά και δυναμικότερου, ως προς την έκφρασή του, σχολικού πληθυσμού. Σύμφωνα με τη αφήγηση της Εύας, η πλειοψηφία των μαθητών της δεκαετίας του '80 αισθάνεται «βαρεμάρα» στη διάρκεια της σχολικής καθημερινότητας, όμως δεν αμφισβητεί θεμελιακά το εκπαιδευτικό σύστημα και αφήνει ελεύθερο χώρο στους πανκς να εκτρέψουν την εκπαιδευτική κανονικότητα. Η γενιά των καταλήψεων συνολικά τρέφει ακριβώς τα ίδια συναισθήματα για τη σχολική κανονικότητα, αλλά επιχειρεί να εκτροχιάσει ολόκληρη την εκπαιδευτική διαδικασία για μέρες κι εβδομάδες, ενώ η δράση της ταλαιπωρεί όχι πλέον τον καθηγητή αλλά την ίδια τη διοικητική καρδιά του θεσμού, το Υπουργείο Παιδείας.⁴⁴⁶ Μέσα σε αυτή τη μαθητική μάζα, οι πάνκηδες δεν υποδύονται το ρόλο του «ρήτορα» ούτε προσπαθούν να ανατρέψουν το συναινετικό κλίμα. Πλέον, η πραγματικότητα μοιάζει να τους έχει ξεπεράσει.

⁴⁴⁶ Η *βαρεμάρα* ως καταλυτικό στοιχείο για να γίνει κανείς πανκ μπορεί να πάρει αρκετές μορφές. Θυμίζω την περίπτωση του Τσουλούφη, ο οποίος εντυπωσιάστηκε όταν άκουσε στο ραδιόφωνο το «Boredom»: «Με ξέρεις, φέρομαι κουτά / γνωρίζεις τη σκηνή – πολύ πληκτική / βαρεμάρα, βαρεμάρα / Ζω αυτή την ταινία / αλλά δεν κινούμαι / είμαι αυτός που περιμένει να χτυπήσει το τηλέφωνο / άκου το γαμημένο το ντριν-ντριν / Μόλις ήρθα από το πουθενά / κι επιστρέφω αμέσως εκεί / Με ξέρεις»: από το Buzzcocks, *Spiral Scratch* (12", New Hormones 1977). Ο Simon Reynolds ερμηνεύει το συγκεκριμένο τραγούδι ως αλληγορία του ίδιου του πανκ, όσον αφορά την άρνησή του «να πάει κάπου» - βλ. S. Reynolds, *Rip it Up and Start Again: Postpunk 1978 – 1984*, Νέα Υόρκη: Penguin, 2006, σ.σ. 26-27. Η Ντίνα αναφέρεται σε μια έμφυλη κανονιστική εκδοχή της «βαρεμάρας» όπου το μέλλον των κοριτσιών συμπυκνωνόταν στο τρίπτυχο ενηλικίωση-γάμος-τεκνοποιία. Στους νεότερους ηλικιακά μαθητές πανκς η «βαρεμάρα» συνδέεται με την εκπαιδευτική πράξη όπου κανείς δεν μαθαίνει τίποτα και ο καθηγητής «που παίρνει 700 ευρώ» βαριέται περισσότερο από τους μαθητές – σύμφωνα με την αφήγηση των παιδιών από τους *Despite Everything*.

Ο Ηλίας, λοιπόν, «δεν είναι καν τόσο χωμένος στην κατάληψη» και η όλη του δράση περιορίζεται στην ψήφο υπέρ των κινητοποιήσεων. Το πλαίσιο της κατάληψης είναι αυτό που τον διαμορφώνει σε κάποιο ποσοστό. Δεν διαμορφώνει ο ίδιος, ως υποκείμενο και ως πρωτοπόρος, την κατάληψη. Στο κατειλημμένο σχολείο υπήρξαν άλλοι –μη κατονομαζόμενοι– πρωταγωνιστές, ενώ οι πάνκηδες ακολουθούν το ρου της ιστορίας σαν απλά πιόνια. Μια εξήγηση γι' αυτό θα μπορούσε να είναι η ανεπανόρθωτη αφλογιστία, στην οποία είχε περιέλθει ο «σημειολογικός ανταρτοπόλεμος» της υποκουλτούρας στα μέσα της δεκαετίας του '90. Μετά την εμπορική επιτυχία των Nirvana, τα σημεία και τα συμβολικά αντικείμενα των υποπολιτισμών διαχύθηκαν και υιοθετήθηκαν από ένα μεγάλο μέρος της νεολαίας. Τα σκουλαρίκια στ' αυτιά, τη μύτη και τα χείλη (piercing), οι αρβύλες Doctor Marten's (που αποτελούσαν εμβληματικό χαρακτηριστικό του πανκ και του σκίνχεντ στιλ), οι παράξενες κομμώσεις και τα τατουάζ έχουν γίνει κοινός τόπος. Έτσι οι πάνκηδες δεν αποτελούν την πιο παράξενη φυλή του σχολείου. Παράλληλα, οι μετακινήσεις των υποκειμένων από υποκουλτούρα σε υποκουλτούρα και η δημιουργία στιλιστικών και μουσικών υβριδίων (crossover) αποτελούν όλο και συχνότερο φαινόμενο. Η επίδραση του σοκ –βάσει της οποίας λειτουργούσαν για μία δεκαετία οι πανκς– δεν λειτουργεί πλέον. Οι καθηγητές των σχολείων έχουν να αντιμετωπίσουν σοβαρότερα προβλήματα και παύουν να θέτουν το ζήτημα της εμφάνισης των μαθητών. Όπως αναφέρει ο γεννημένος το 1983 Ρείο, ο οποίος κατοικούσε στο Μαρούσι όταν ήταν μαθητής, οι καθηγητές ανησυχούσαν περισσότερο για τα ναρκωτικά που κυκλοφορούσαν στο σχολείο και για την ενδοσχολική βία.

Φυσικά, ο χώρος του σχολείου και το πεδίο της οικογένειας δεν υπήρξαν τα μοναδικά πλαίσια εντός των οποίων κινήθηκαν οι έφηβοι πανκς. Μάλιστα, για μία υποκουλτούρα που σχετίστηκε απόλυτα με την παρουσία στον δημόσιο χώρο, οι διαπραγματεύσεις μεταξύ υποκειμένων, υποπολιτισμικής ταυτότητας και ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος έλαβαν έντονο χαρακτήρα, επειδή η κυρίαρχη επιθυμία της σκηνής ήταν η παραγωγή υποπολιτισμικών τεχνουργημάτων. Έτσι, οι νεαροί πανκς διεκδίκησαν χώρους για συναυλίες αλλά και τη δυνατότητα να ηχογραφήσουν και να κυκλοφορήσουν σε δίσκους τα τραγούδια τους, τα οποία, εξαιτίας των δεδομένων της υποπολιτισμικής εκφοράς λόγου, ασκούσαν έντονη κριτική στη συμβατική κοινωνία. Έπρεπε, λοιπόν, οι ίδιοι οι πανκς να καθορίσουν με σχετική ακρίβεια τη θέση τους απέναντι στον κόσμο που τους περιέβαλλε.

3.5 ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΥΠΑΓΩΓΕΣ ΚΑΙ ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ: ΤΟ ΠΑΝΚ ΩΣ ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΗ ΔΙΑΠΡΑΓΜΑΤΕΥΣΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΕΝΤΑΞΗΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ

Γενιά του Χάους: Έτσι αποφάσισε μια παρέα από την πρώτη γενιά πάνκηδων να ονομάσει το συγκρότημά της. Το όνομα συμπυκνώνει υποδειγματικά την ταυτότητα του πανκ, όπως τη συλλαμβάνει η νεογέννητη τότε σκηνή.⁴⁴⁷ Στο ομώνυμο τραγούδι (το οποίο συμπεριέλαβαν στον *ομώνυμο* δίσκο τους) η μπάντα καταγγέλλει:

Παπάδες, μπάτσοι, δικαστές, πολιτικοί, στρατιωτικοί / Όλοι αυτοί είν' ένορκοι και στο εδώλιο εμείς.⁴⁴⁸

Σε ένα άλλο τραγούδι του άλμπουμ συγκεκριμενοποιούν ακόμα περισσότερο αυτή την παράσταση δίκης και καταδίκης, καθώς και το «εμείς» όσων στοιβάζονται στο εδώλιο:

Απλώνουμε γύρω μας τη μαύρη σημαία / Αφήστε ήσυχη τη νεολαία / Μέσα από το κόμμα σου και τις παρατάξεις / ο ρατσισμός το μόνο που έχεις ν' αντιτάξεις / Εσείς οι εραστές της σάπιας εξουσίας / Εμείς οι βιαστές της απάθειας κι ησυχίας / Με ποιο δικαίωμα θα μας καταδικάσεις; / Πρόβατο πολύχρωμο, το κεφάλι σου θα σπάσεις / Πόρνες, πρεζάκηδες, πανκς, αναρχικοί / Θάβεις αλύπητα οποιαδήποτε ψυχή / Σκέψου όμως πως τους έφτιαξες εσύ / και η παραφροσύνη βασίλεψε στη γη.⁴⁴⁹

Στη δεκαετία του '80, οι πάνκηδες θεωρούν τους εαυτούς τους «κοινωνικά υποπροϊόντα» κι αισθάνονται ότι έχουν να εκτελέσουν μια σημαντική αποστολή. Επιθυμούν να μιλήσουν εξ ονόματος της «νεολαίας» –η οποία είναι θέσει αποκλεισμένη από τις αποφάσεις που την αφορούν– αλλά και των ομογάλακτων φυλών του «περιθωρίου». Πρόκειται για δύο οντότητες οι οποίες παραμένουν σιωπηλές και παθητικές. Κατά τη γνώμη των πάνκηδων, οι συνομήλικοί τους νεολαίοι ακολουθούν μια πορεία ενσωμάτωσης μέσω της εκπαίδευσης και της κατανάλωσης. Από την άλλη πλευρά, οι περιθωριακοί αποξενώνονται και αποκλείονται κοινωνικά εξαιτίας των ναρκωτικών και του ψυχιατρικού και σωφρονιστικού εγκλεισμού. Οι πανκς λοιπόν βλέπουν τους εαυτούς τους ως επαναστάτες ρήτορες ή αγκιτάτορες και –αν κρίνουμε από μια ευρέως διαδεδομένη απεικόνισή τους στα έντυπα της διεθνούς πανκ σκηνής– ευελπιστούν να είναι εκείνοι που θα υποσκάψουν τους πυλώνες στους οποίους στηρίζεται το οικοδόμημα της «ηγεμονίας».⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ Το ίδιο το συγκρότημα επεξηγεί τη σημασία του ονόματός του ως εξής: «Όταν είσαι 20 χρονών και βγαίνεις στην κοινωνία, ουσιαστικά βγαίνεις στο χάος. Τελικά δεν μπορείς να ζήσεις χωρίς να ξεφτυλιστείς, να πιάσεις δουλειά π.χ. σαν δημόσιος υπάλληλος» - βλ. συνέντευξη του Θεωδωρή, του τραγουδιστή του συγκροτήματος, στο *B-23*, 3 (c 1987), σελ. 13.

⁴⁴⁸ «Γενιά του Χάους», από το *Γενιά του Χάους*, *Γενιά του Χάους* (LP, Δικαίωμα Διάβασης 1985).

⁴⁴⁹ «Κοινωνικά Υποπροϊόντα», ό.π.

⁴⁵⁰ Βλ. το σκίτσο στο περιοδικό των *Crass*, *Toxic Grafity* (1980), σελ. 21. Εκεί απεικονίζεται ένας πανκ που σπρώχνει το «καθεστώς» το οποίο παρουσιάζεται σαν κτήριο με τις κολώνες του να αποτελούνται από έναν αστυνομικό, έναν δημοσιογράφο, έναν ιερέα, έναν βουλευτή, έναν καθηγητή, έναν δικαστή, έναν καπιταλιστή και τη βασίλισσα, η δε λεζάντα αναφέρει: «Οι "στύλοι της κοινωνίας" στηρίζουν το οικοδόμημα της κοινωνίας. Σπρώξτε τους στύλους και το οικοδόμημα θα καταρρεύσει!».

Φυσικά, αν διαβάζαμε κριτικά τις αναπαραστάσεις που αναδύονται από τα τραγούδια που ηχογραφήσαν, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι αποτελούν αναμετάδοση των απεικονίσεων των ξένων καλλιτεχνών του πανκ και όχι προϊόντα επίπονης νοητικής επεξεργασίας και πολιτικής κατάρτισης των –εφήβων άλλωστε– πανκς της Αθήνας. Βασιζόμενος, λοιπόν, στις αφηγήσεις ζωής της παρούσας έρευνας, θα προσπαθήσω να ερμηνεύσω με ασφαλέστερο τρόπο την προαναφερόμενη αναπαράσταση της «περιθωριακότητας» του πανκ και να αποκρυπτογραφήσω τον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα συνδιαλέγονται με την εμπειρία που έχουν από την υπαγωγή στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον.

3.5.1 Οι πρώτες βιωματικές επαφές των εφήβων πανκς με τους θεσμούς του κράτους και ο ρόλος τους στη συγκρότηση της υποπολιτισμικής ταυτότητας

Εμείς θυμάσαι τι αντιμετωπίζαμε: Δεν κοτάγαμε να πάμε στην επαρχία [ως] πάνκηδες, μας φτόνανε στο δρόμο, μας βρίζανε, μας τραβάνε οι μπάτσοι να πούμε – τότε έπαιζε και ξύλο, έτσι; Εμείς, θυμάσαι, και στο δημοτικό τις τρώγαμε με τις βέργες στα χέρια... Ξέραμε ότι το παιδί του Καραμανλή δεν θα το πειράξει κανείς, αλλά εκεί που πηγαίναμε εμείς σχολείο, μας βάζανε και μας κοπανάγανε με τα ξύλα. Το ίδιο και στο γυμνάσιο και το ίδιο συνέχισε και μετά: με τους ασφαλίτες και τους μπάτσους στο Βύρωνα, όταν ήμασταν παιδάκια, το ίδιο και με τα ΜΑΤ όταν είχανε γίνει, και μας τσακάνανε στο κέντρο – δεν υπήρχε περίπτωση να μη φάμε σφαλιάρα κατ' αρχήν.

Γ.Κ.: Πως τον λέγανε αυτόν στο Βύρωνα, έναν τύπο...

Τον «Βελιγκέκα»! Αυτός!

Γ.Κ.: Τον ασφαλίτη...

Βάραγε, αέρα! Ε, τότε πάντα, όποτε σε πιάνανε στα χέρια τους, το χαστούκι έπαιζε. Τώρα δεν υπάρχει αυτό...

Γ. Κ.: Πότε είχε γίνει, με ένα αμάξι που έλεγε ότι πήγατε... Εσύ ήσουνα ή ο...

Εγώ με τον «Βλάση τον Καλυβιώτη», τον «Τυχερό» κι άλλον έναν...

Γ. Κ.: ... Ότι πάτε να κλέψετε...

Ένα μηχανάκι! Ναι, σκάσανε έτσι εκεί, πηδάγανε απ' τ' αυτοκίνητα και τέτοια. Και πιάσανε τον «Τυχερό» και τον «Περικλή» και τους περνάγανε stop και κόκκινα [χωρίς να σταματάνε με το περιπολικό] βραδιάτικα [γέλια]. Φάγανε και σφαλιάρες. Αυτά όμως είναι βιώματα, ξέρεις... Αυτά βοηθήσανε και στην εξέλιξη στη συνέχεια. Δηλαδή όταν πιτσιρικά, απ' τα δεκατέσσερα που ανοίγεις τα φτεράκια σου μέχρι τα δεκαοκτώ-δεκαεννιά που αρχίζεις και γίνεσαι άντρας, σε έχουνε ψοφήσει στη σφαλιάρα όπου σε βρούνε, μετά το δίνεις πίσω αυτό. Δηλαδή θεωρείς ότι κάτι κάνεις καίγοντας έναν..., ή πετώντας του μια πέτρα στο κεφάλι, ας πούμε. Νομίζεις ότι κάτι πραγματικά παίρνεις πίσω απ' αυτό που (...) σου 'χουνε πάρει!⁴⁵¹

Όπως εύκολα μπορεί να παρατηρήσει κανείς, ο αφηγητής αποδίδει την υπαγωγή του στην πανκ υποκοουλτούρα σε ένα υπέδαφος ήδη πλούσιο σε βιώματα, όπου κυριαρχούν οι διάχυτες στην κοινωνία «αδικία και καταπίεση». Οι τραυματικές εμπειρίες προκύπτουν από τις διακρίσεις στο σχολείο και στο δημόσιο χώρο. Αυτό ακριβώς το τελευταίο πεδίο παρουσιάζεται ως μια απαγορευμένη ζώνη για τους

⁴⁵¹ Αφήγηση Τάκη.

εφήβους, με τον εν λόγω «ασφαλίτη» να ακολουθεί ένα συγκεκριμένο μοντέλο αστυνόμευσης το οποίο στοχοποιεί τα παιδιά που δεν ακολουθούσαν τη ρότα σχολείο-φροντιστήριο-σπίτι. Στις αφηγήσεις της πλειοψηφίας των ανδρών πληροφορητών, από την πρώτη και τη δεύτερη γενιά του πανκ, αυτό το υπέδαφος «αδικίας και καταπίεσης» λαμβάνει συγκεκριμένη μορφή και ονοματεπώνυμο: Οι αστυνομικοί είναι πανταχού παρόντες, μέσα σε έναν αέναο κύκλο «εξακριβώσεων στοιχείων», κατάχρησης εξουσίας, διαβαθμισμένης κατά περίπτωση άσκησης σωματικής βίας και συλλήψεων «δι' ασήμαντον αφορμή». Μάλιστα, η αυτή επαφή των νεαρών πανκς με τις δυνάμεις ασφάλειας και καταστολής είναι τόσο συχνή και στενή που...

Όπου μας βρίσκανε, μας μαζεύανε. Είχαμε... Έχω γυρίσει όλα τα τμήματα των Αθηνών. Σε κάποια μας ξέρανε και με τα μικρά μας ονόματα – «τι έγινε πάλι εδώ», και τέτοια.⁴⁵²

Στις αφηγήσεις των πανκς της πρώτης και της δεύτερης γενιάς σχηματοποιείται μία μεθόριος μεταξύ (έννομης κυρίαρχης) τάξης και (πανκ) αταξίας, όπου οι κεντρικοί ήρωες γνωρίζουν πολύ καλά ο ένας τον άλλον και συγκρούονται σε ένα πλαίσιο λυσσαλέας οικειότητας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο ασφαλίτης «Βελιγκέκας» στο Βύρωνα, ο αστυνόμος «Μολώχας», ο οποίος παρέπεμψε με τον Τζίμη στο αυτόφωρο, ξεγελώντας τον και παραβιάζοντας τα δικαιώματά του, ακόμα και ο Νίκων Αρκουδέας –ο οποίος παρότι «Αττικάρχης» είχε τη νοοτροπία αστυνόμου «της πιάτσας»– γίνονται συμπρωταγωνιστικές φιγούρες της μητροπολιτικής δυστοπίας εντός της οποίας κινούνται οι πανκς.⁴⁵³ Έτσι, τεκμηριώνεται και η ένταξη των υποκειμένων στο πεδίο της ιστορίας της σύγκρουσης ανάμεσα στη νεολαία και τις δυνάμεις καταστολής.

Παράλληλα, η σύγκρουση αυτή απεικονίζεται να μην τελειώνει ποτέ. Αρχίζει με την ένταξη των υποκειμένων στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο και το ιστορικό πλαίσιο και συνεχίζεται όσο υπάρχει Ιστορία – δηλαδή όσο υπάρχει καταγραφή των αδικιών που διαπράττει το εκάστοτε σύστημα εξουσίας:

Σε κάποια φάση, έχω ανέβει στα κάγκελα [του σχολείου] και φωνάζω ένα παιδί από μέσα, τον Χάρη, εντάξει; Εγώ ήμουν στο 4^ο [Λύκειο] κι αυτός στο 3^ο. Και σκάει ένα περιπολικό από πίσω, έτσι; Κι είμαι εγώ κι ένα άλλο παιδί λοιπόν, ο Γιώργος, και μας βουτάνε οι μαλάκες και μας βάζουν μέσα. «Γιατί, ρε μαλάκα, μας βάζεις μέσα; Τι κάναμε;». «Όχι, θα πάμε μέσα!» «Κάτσε», του λέω, «τι κάναμε για να πάμε μέσα»; «Όχι, θα πάμε μέσα!»

⁴⁵² Αφήγηση Τσουλούφη.

⁴⁵³ Σύμφωνα με τις αφηγήσεις του Τάκη και του Τζίμη. Να θυμίσω ότι ο Νίκων Αρκουδέας (1928-2005) υπήρξε Διευθυντής Τάξης Αττικής (εξ ου και το προσωνύμιο «Αττικάρχης») από το 1984 έως το 1986 και Αρχηγός της Ελ.ΑΣ ως το 1988 – βλ. «Έφυγε ο παππούς της αστυνόμευσης», *Ελευθεροτυπία* 06/09/2005. Η φιγούρα του απεικονιζόταν συχνά στην αντιεξουσιαστική ρητορία, όπως στο σύνθημα «Εμπρός Αντρέα [Παπανδρέου] για μια Ελλάδα νέα, αλλαγή δεν γίνεται χωρίς τον Αρκουδέα».

Εξακρίβωση και καλά, με το έτσι θέλω. Η πρώτη φορά που με πήγανε μέσα, έτσι; Για ένα... *τελείως χαζό πράγμα*. Ε, πραγματικά, δεν υπάρχει λογική δηλαδή. Κι απ' ότι βλέπεις –και το βλέπουμε όλοι δηλαδή– ακόμα και σήμερα έτσι είναι. Με την ίδια λογική λειτουργούν. Με ζαρντινιέρες, μαλακίες, ιστορίες. Τα ξέρουμε: «Γλύστρισε, δεν έφταγε [κανείς], γλύστρισε!». ⁴⁵⁴

Εκτός, λοιπόν, από το παραπάνω εξιστορούμενο περιστατικό, ολόκληρη η αφήγηση ζωής του Τζίμη θα μπορούσε να αναγνωστεί και ως μια συνεχής καταγγελία των αυθαιρεσιών της αστυνομίας, με θύματα τον ίδιο αλλά και τους υπόλοιπους πανκς, τις γυναίκες, τους μετανάστες, τους νεολαίους, δηλαδή όλες τις υποτελείς κοινωνικές ομάδες που αποκλείονται από το σύστημα της εξουσίας. Σε αντίθεση, όμως, με τους υπόλοιπους που βιώνουν την καταστολή, οι πανκς είναι εκείνοι που «όταν ανοίξουν τα φτεράκια τους» –σύμφωνα με την αφήγηση του Τάκη– «παίρνουνε πίσω όσα τους έχουν πάρει».

Ταυτόχρονα, το ζήτημα της αστυνομικής αυθαιρεσίας εξειδικεύεται όταν τοποθετείται συγκεκριμένα στο πλαίσιο της σκηνης. Οι αστυνομικοί διακόπτουν συχνά τις συναυλίες και τις υπόλοιπες συνευρέσεις των πανκς. ⁴⁵⁵ Δηλαδή, ως ο κατεξοχήν εκτελεστής της ηγεμονικής κυριαρχίας, η αστυνομία είναι εκείνη που παρεμποδίζει τη δημιουργία και την τέλεση των τεχνουργημάτων του πανκ, τα οποία νοσηματοδοτούνται μέσα στο συγκεκριμένο της καταγγελτικής ρητορίας της υποκοουλτούρας. Αν προχωρούσαμε τη ροή της ανείπωτης σειράς των σκέψεων των αφηγητών, εδώ, θα λέγαμε, βρίσκεται η *επιβεβαίωση* (και τεκμηρίωση) της βαθύτερης επιθυμίας των πάνκηδων: Να αποτελέσουν πόλο αντίστασης στον κυρίαρχο πολιτισμό και να λειτουργήσουν ως καταλύτης για τη γενίκευση αυτής της αντίστασης. Συνεπώς, σε μια πρώτη ανάγνωση, επιβεβαιώνεται η ερμηνεία του CCCS περί «αντιστασιακής λειτουργίας» της πανκ υποκοουλτούρας. Σε καμία όμως περίπτωση αυτό δεν γίνεται «μαγικά» και σε αποκλειστικά στυλιστική βάση. Ο λόγος

⁴⁵⁴ Ο αφηγητής αναφέρεται στο επεισόδιο του ξυλοδαμού του σπουδαστή Αυγουστίνου Δημητρίου, το βράδυ της 17/11/2006, μετά το πέρας της πορείας για την επέτειο του Πολυτεχνείου, στη Θεσσαλονίκη. Οι αστυνομικοί (με πολιτικά) που τον τραυμάτισαν ισχυρίστηκαν ότι ο νεαρός είχε χτυπήσει σε παρακείμενη ζαρντινιέρα. Τον ισχυρισμό τους διέψευσαν αξιόπιστοι αυτόπτες μάρτυρες και το βίντεο που είχε τραβήξει ένας εικονολήπτης. Η «υπόθεση της ζαρντινιέρας» καταγράφηκε από τα ΜΜΕ της εποχής ως χαρακτηριστικότερη περίπτωση παράνομης αστυνομικής βίας. Για μια καταγραφή των γεγονότων, τη δικαίωση του σπουδαστή από το Διοικητικό Πρωτοδικείο Θεσσαλονίκης αλλά και την μετέπειτα παραπομπή του σε δίκη για συμμετοχή στα επεισόδια της πορείας καθώς και την προσπάθεια απαξίωσης των μαρτύρων, βλ. Ο Ιός, «Η αντεκδίκηση της “ζαρντινιέρας”»: Το θύμα και οι μάρτυρες της αστυνομικής βίας στο εδάλιο», *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* 11/04/2010. Να σημειωθεί ότι η συνέντευξη του Τζίμη ηχογραφήθηκε μερικές μόλις μέρες πριν τη δημοσίευση της συγκεκριμένης έρευνας του Ιού και λίγο μετά την απόφαση του Πρωτοδικείου Θεσσαλονίκης υπέρ του νεαρού Αυ. Δημητρίου. Με τον τρόπο αυτό (καθώς και με την απάρθρωση των παιδιών που ήταν παρόντα στη δική του ιστορία, την επίκληση δηλαδή αυτοπτών μαρτύρων) ο Τζίμης τεκμηριώνει και αντικειμενικοποιεί την εικόνα που οργανώνει, εκείνη δηλαδή του αστυνομικού ως οργάνου που αυθαιρετεί απέναντι σε όλα τα στρώματα της κοινωνίας.

⁴⁵⁵ Σύμφωνα με την αφήγηση του Τζίμη. Κατά μία έννοια η προσπάθεια διακοπής συναυλιών και εν γένει συνευρέσεων παρέπεμπε στην «απαγόρευση υπαίθριων συναθροίσεων» της Επταετίας – βλ. Μποζίνης, ό.π., σελ. 335. Παρομοίως (σε μια πολύ βιαιότερη εκδοχή), η αμερικανική «ιστορία του πανκ» βρίθεται περιπτώσεων όπου συναυλίες διεκόπησαν ή απαγορεύτηκαν από την αστυνομία – βλ. Spiz – Mullen, ό.π., σ.σ. 188-191 και Blush, ό.π., σ.σ. 39-41.

–άρα και το νόημα– του πανκ δεν μεταφέρεται μέσω του στίλ αλλά ipso facto. Οι πανκηδες πιστεύουν ότι εκείνο που ενοχλεί είναι όσα ακριβώς λένε και όχι όσα σημειολογικά υπονοούν.

3.5.2 Με αφορμή μία υπόθεση λογοκρισίας: Οι πανκς ως θύματα της μεταπολιτευτικής συναίνεσης

Η «επικινδυνότητα» του πανκ λόγου καταγράφεται σε ένα εμβληματικό για την ιστορία της σκηνής γεγονός που σηματοδοτεί τη σύγκρουση των πάνκηδων, όχι μόνο με τις δυνάμεις καταστολής στο πεδίο του δημόσιου χώρου, αλλά και με το κράτος ως μηχανισμό στο πεδίο του πολιτισμού:

Πώς έγινε αυτό [με το τραγούδι «Γενοκτονία»]... Βρήκαμε αντιρρήσεις όταν πήγαμε να πάρουμε [έγκριση για να βγάλουμε τον δίσκο]... Γιατί τότε έπρεπε να πάρεις μία έγκριση για τους στίχους και για... τα κομμάτια. Να παραδώσεις στίχους και παρτιτούρα. Όταν πήγα να τα πάρω, ο υπάλληλος του υπουργείου [Τύπου] μου είπε: «Αυτά τα κομμάτια να μη τα βάλεις, γιατί θα έχετε πρόβλημα (...) δεν περνάνε!» Για να είμαι ειλικρινής, με φόβισε αυτό το πράγμα. Και το συζητήσαμε με τα παιδιά. Και αποφασίσαμε να μη το βάλουμε. [Μόνο] όταν ξαναβγήκε ο δίσκος είπαμε «εντάξει [θα το βάλουμε ολόκληρο]». Απλά είμαστε μικροί [τότε]... Πόσο είμαστε; 18-19 χρονών είμαστε... Είμαστε μια παρέα, ρε παιδάκι μου, δεν είμαστε ούτε ένα κομμάτι μιας κομματικής [οργάνωσης], [από] την οποία θα είχαμε μια υποστήριξη από πίσω μας. Που, ξέρεις, αν γινότανε κάτι [θα μας υποστήριζε]... Είμαστε μόνοι μας...⁴⁵⁶

Στην αρχική έκδοση του άλμπουμ *Ο Ήχος της Ανασφάλειας των Stress*, τη μουσική εισαγωγή στο τραγούδι «Γενοκτονία» διαδέχονται δύο περίπου λεπτά σιωπής και η ηχογράφηση κλείνει με μερικά δευτερόλεπτα μουσικής και τον τραγουδιστή του συγκροτήματος να κραυγάζει «γενοκτονία!». Στο εξώφυλλο δε του δίσκου αναγράφεται ότι «αυτό το κομμάτι κόπηκε από τη λογοκρισία». Διεκδικώντας τον χώρο που τους αναλογεί στο πεδίο της ελευθερίας της έκφρασης και των ιδεών – δηλαδή στη μεθόριο κυρίαρχου πολιτισμού και ανταγωνιστικής υποκοουλτούρας–, οι πάνκηδες βίωσαν μια ήττα, η οποία δήλωνε ταυτόχρονα την «επικινδυνότητά» τους. Γύρω από το διακύβευμα που συμπύκνωνε η ιστορία της «Γενοκτονίας» και στο πλαίσιο της διακειμενικής ροής εντός της σκηνής, πέντε χρόνια αργότερα, οι Αντίδραση τόλμησαν να ηχογραφήσουν μια «αλογόκριτη» διασκευή του τραγουδιού και οι Stress έβαλαν την αρχική ηχογράφηση σε πλήρη μορφή στην επόμενη εκτύπωση του δίσκου τους. Δηλαδή, η σκηνή –έστω και σε δεύτερο χρόνο– κατάφερε να αντισταθεί στο κράτος-λογοκριτή και να αναθεωρήσει –κατά μία άλλη έννοια– την

⁴⁵⁶ Αφήγηση Λούη.

Ιστορία, ένα πεδίο που προσέφερε πάμπολλα παραδείγματα «προληπτικής λογοκρισίας».⁴⁵⁷

Αυτή η απεικόνιση του κράτους –που αναστέλλει την ελευθερία έκφρασης– και της αστυνομίας –που περιορίζει την ελευθερία κίνησης και συνεύρεσης– μπορεί στη σκηνή του πανκ να παίρνει διαστάσεις εμμονής, στην πραγματικότητα, όμως, αποτελεί αντικατοπτρισμό μιας ευρύτερης κοινωνικής αναπαράστασης. Οι πάνκηδες δεν ανακαλύπτουν την Αμερική όταν αποκαλύπτουν ότι το πραγματικό πρόσωπο του αστυνομικού δεν είναι εκείνο του «προστάτη του πολίτη». Ο κοινωνιολόγος Ευάγγελος Στεργιούλης αναφέρεται σε μια μετεμφυλιακή και μεταπολιτευτική αρνητικότητα την οποία επιδεικνύει η ελληνική κοινωνία απέναντι στα σώματα ασφαλείας, τουλάχιστον έως τα μέσα της δεκαετίας του '90, αποδίδοντάς τη στα βιώματα ενός μεγάλου μέρους του κοινωνικού σώματος που έπεσε θύμα των αυθαιρεσιών του μετεμφυλιακού και δικτατορικού αντικομμουνισμού.⁴⁵⁸ Σε αυτό το πλαίσιο καταστολής τοποθετούν και οι πανκς τους εαυτούς τους, συνδυάζοντας την –πραγματική ή κατασκευασμένη– αριστερή ιστορική τους αυτοϋπαγωγή.⁴⁵⁹ Φυσικά, η διαδικασία αυτή δεν θα πρέπει να αναχθεί σε ιστοριοδιφικές εμμονές, ούτε (μόνο) στην επινόηση μιας παράδοσης για προσωπικούς υπαρξιακούς λόγους. Η πλήρης συνείδηση ότι η υποπολιτισμική ταυτότητα οφείλει να έχει και πολιτικό περιεχόμενο τους οδηγεί στην εξής εκτίμηση ιστορικού αυτοκαθορισμού:

⁴⁵⁷ Κατά σειρά αναφοράς, πρόκειται για τα άλμπουμ: Stress, *Ο Ηχος της Ανασφάλειας* (LP, Ανεξάρτητη Παραγωγή 1985), Αντίδραση, *Κατάσταση Κινδύνου* (LP, Wipe Out 1990), Stress, *Ο Ηχος της Ανασφάλειας II* (LP, Wipe Out 1991). Οι στίχοι που αποτελούσαν «πρόβλημα» ανέφεραν: «Είμαστε τα παιδιά της Χιροσίμα / Είμαστε τα παιδιά του Ναγκασάκι / Είμαστε τα παιδιά του Βιετνάμ / Τα παιδιά του Αφγανιστάν / Ήρωες θεώρησαν χιλιάδες δολοφόνους / παράσημα, μετάλλια γι' αυτούς τους γενοκτόνους / (...) Ο κάθε νέος Έλληνας θα γίνει δολοφόνος / ακολουθώντας τις στρατιές στο μέτωπο / σκοτώνοντας, διαλύοντας τον άγνωστο εχθρό / που τόλμησε να επιτεθεί στον εθνικό τους χώρο / κι όλοι μαζί υπερήφανοι θα υψώσουνε τα χέρια / φασιστικά εμβλήματα για τους νεκρούς φαντάρους / Παπάδες και πολιτικοί υμνούν τα ιδανικά τους / που τόσο πολύ μόχθησαν τα βρώμικα μυαλά τους». Κατά την περίοδο της Δικτατορίας η «αυστηρή προληπτική λογοκρισία», πέρα από τον Τύπο και τα βιβλία, έπληξε και το τραγούδι, ακόμα κι εκείνο το ελληνικό ροκ (που σε μεγάλο μέρος του εκφραζόταν με τη χρήση αγγλικών στίχων) – Μποζίνης, ό.π., σελ. 335. Τα πιο πρόσφατα στην ιστορία μας παραδείγματα λογοκρισίας ήταν εκείνα των Μουσικών Ταξιαρχιών: Το πρώτο άλμπουμ του συγκροτήματος κυκλοφόρησε μετά από κάμποσες περιπέτειες, με την προειδοποίηση: «Δίσκος ακατάλληλος για ανηλικούς κάθε ηλικίας». Στον επόμενο δίσκο κόπηκε η πρώτη λέξη του ρεφρέν «Γαμάτε γιατί χανόμαστε» στο ομώνυμο τραγούδι και άλλες δύο λέξεις στα τραγούδια «Δεύτερη Προβολή» και «Ένα Τραγούδι για το Χειμώνα» και στην θέση τους ο ακροατής ακούει το χαρακτηριστικό σε αυτές τις περιπτώσεις «σφύριγμα». Στο εσώφυλλο το συγκρότημα σημειώνει: «Και να ο πρώτος λογοκριμένος δίσκος της Αλλαγής. Με αγωνιστικούς χαιρετισμούς...» – βλ. Μουσικές Ταξιαρχίες, *Μουσικές Ταξιαρχίες* (LP, EMI 1982) και *Αν η Γιαγά μου Είχε Ρουλεμάν* (LP, EMI 1984).

⁴⁵⁸ Ευ. Στ. Στεργιούλης, *Η Ελληνική Αστυνομία κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης (1975-1995)*, Αθήνα: Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου, 1999, σ.σ. 63-70 και 158. Ο Χρήστος Μπρατάκος, στην αυτοβιογραφική αποτύπωση της καθημερινότητας ενός άνδρα των ΜΑΤ της δεκαετίας του '70, αναφέρει ότι η φίλη του τον χώρισε επειδή κατατάχθηκε στην αστυνομία! – Βλ. Χ. Μπρατάκος, *ΜΑΤ, Οι Κρανοφόροι*, Αθήνα: Εστία, 1990.

⁴⁵⁹ Πολύ ενδιαφέρουσα, σε αυτό το ζήτημα, είναι η αφήγηση του Ηλία, ο οποίος από τη στιγμή που δεν βρίσκει στην οικογένειά του αξιοποιήσιμο «επαναστατικό κεφάλαιο» και καταγραφές της μνήμης, δανείζεται από ένα άλλο μέλος της παρέας του.

Εντάξει, αργότερα καταλαβαίνεις ότι είναι η [δική μας] γενιά που είδε ότι η Μεταπολίτευση ήτανε μια τρύπα στο νερό. Αυτή που κατάλαβε ότι το κακό νίκησε τελικά και... είχε μια οργή, ας πούμε, προς όλους. Όπως έλεγε κι εκείνο το κομμάτι: «μίσος για όλους και για όλα». Θυμάσαι; Ποιοι το λέγανε;⁴⁶⁰

Σύμφωνα λοιπόν με τον αφηγητή, η γενιά της δεκαετίας του '80 διαπίστωσε ότι «το κακό είχε νικήσει», εξ ου και η «οργή προς όλους». Όμως τι σήμαινε αυτό; Πρόσφατα, το συγκρότημα Μεθυσμένα Ξωτικά ηχογράφησαν μια παθιασμένη χάρντκορ διασκευή του αντάρτικου τραγουδιού «Ήρωες», εξηγώντας τη ρομαντική αυτή κίνηση ως εξής:

Το «Ήρωες» είναι ένα αντάρτικο του Στέφανου Βακάλη. Αναφέρεται στους αντάρτες και στις αντάρτισσες που έδρασαν στα χρόνια της αντίστασης και του εμφυλίου, τους ανθρώπους που έδωσαν ακόμα και τη ζωή τους για τη δικαιοσύνη και την ελευθερία με τον απλό και ειλικρινή τρόπο που την καταλάβαιναν. Άνθρωποι που διατηρούσαν μια διπλωματική στάση απέναντι στο [κομμουνιστικό] κόμμα και ουκ ολίγες φορές συγκρούονταν μαζί του, όταν καταλάβαιναν ότι επεδίωκε αυτό που σταδιακά πέτυχε, την παράδοση στον εχθρό και το ξεπούλημα τόσων νεκρών και κατατρεγμένων με αντάλλαγμα (;) μια «δημοκρατική» πολιτική υπεραξία (;)⁴⁶¹.

Στο πρώτο κεφάλαιο είδαμε ότι το βασικό σχήμα των κοινωνιολόγων του CCCS ήθελε τις υποκουλτούρες των νέων της εργατικής τάξης να αποτελούν εγχειρήματα, τα οποία είχαν σκοπό να διαπραγματευτούν ή να επιλύσουν αντιφάσεις που υπέφωσκαν στη γονεϊκή κουλτούρα. Να ανακτήσουν δηλαδή από την κουλτούρα της εργατικής τάξης τα στοιχεία που είχαν χαθεί από το μεταπολεμικό κοινωνικό πεδίο, το οποίο χαρακτηριζόταν από την «αφθονία», τη «συναίνεση» και την «αστικοποίηση». Όπου «αφθονία» σήμαινε αύξηση των καταναλωτικών δυνατοτήτων του πληθυσμού, όπου η «αστικοποίηση» εμπειρείχε βελτιώσεις στην εκπαίδευση και τη στέγαση, και ταυτόχρονα μετακινήσεις και ανακατατάξεις στον πολεοδομικό ιστό, και όπου «συναίνεση» ήταν η αποδοχή από τα πολιτικά κόμματα και από την εκλογική βάση όλων των μέτρων –μικτή οικονομία, αυξανόμενες αποδοχές, κράτος πρόνοιας– που είχαν σαν αποτέλεσμα την άμβλυση του ταξικού ανταγωνισμού στη βάση του (ανισομερώς κατανεμημένου αλλά πάντα) κοινού μεριδίου από τη λειτουργία του συστήματος.⁴⁶²

Στην Ελλάδα, εξαιτίας της παραχώδους ιστορικής πορείας που σημαδεύτηκε από τον Εμφύλιο και τη Δικτατορία –και κατά συνέπεια από τους διαχωρισμούς που επέφεραν οι πρακτικές του «αντικομμουνιστικού κράτους» στο κοινωνικό σώμα–, η

⁴⁶⁰ Αφήγηση Τάκη. Χάρην ιστορικής ακρίβειας, το «Μίσος» το έλεγαν οι Αδιέξοδο.

⁴⁶¹ Βλ. Μεθυσμένα Ξωτικά, *Μεθυσμένα Ξωτικά* (CD, Ανεξάρτητη Παραγωγή 2007). Οι στίχοι του Στ. Βακάλη τους οποίους μελοποίησε ο Νότης Μαυρουδής κυκλοφόρησαν δισκογραφικά στο Θάνος Μικρούτσικος (Ενορχήστρωση), *Τα Αντάρτικα: Τραγούδια της Αντίστασης* (LP, Lyra 1975).

⁴⁶² J. Clarke κ.λπ., «Subcultures, Cultures and Class», ό.π., σ.σ. 20-35.

συναίνεση άρχισε να κατασκευάζεται κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης και να σταθεροποιείται με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία. Το παπανδρεϊκό σύνθημα «Αλλαγή» μεταφραζόταν στο λαϊκό θυμικό ως ένταξη στο κράτος των πρώην αποκλεισμένων – ή και «κατάληψη» της εξουσίας από αυτούς. Έτσι, στη δεκαετία του '80 και του '90, το κοινωνικό πεδίο χαρακτηρίζεται από την ενσωμάτωση, τη σταθεροποίηση, την οργάνωση του κράτους πρόνοιας, την αύξηση της καταναλωτικής δύναμης, την γενικότερη αίσθηση ευημερίας, δηλαδή την πεποίθηση για την αναγκαιότητα συσπείρωσης γύρω από ένα σχέδιο καπιταλιστικής ανάπτυξης και κοινωνικής σταθεροποίησης προς το συμφέρον όλων.⁴⁶³ Τα ΜΜΕ έπαιξαν σημαντικότατο ρόλο στην κατασκευή του κλίματος συναίνεσης και ενοποίησης της κοινωνίας –τουλάχιστον σε συμβολικό επίπεδο–, αφού υποδύθηκαν τον διαμεσολαβητή μεταξύ κράτους (το οποίο επιθυμεί πλέον να λειτουργήσει ως ουδέτερος ρυθμιστής των κοινωνικών συγκρούσεων) και πολίτη, εκπροσωπώντας δυνητικά τα συμφέροντα του δεύτερου. Μέσα από τις σελίδες των εφημερίδων και τις εικόνες της τηλεόρασης, η συναίνεση θα επανεπιβεβαιώνεται τακτικά χάρη σε έναν μηχανισμό ετεροπροσδιορισμού: κατά κανόνα, σχηματίζεται –και στοχοθετείται– ένας κοινός εσωτερικός εχθρός, ο οποίος επανορίζεται κατά περίπτωση. Οι «αναρχικοί» και η «άκρα Αριστερά», οι οποίοι αρνούνται να αποδεχτούν το ζητούμενο της «κοινωνικής ειρήνης», αποτελούν μία από τις πιο εύχρηστες προσωποποιήσεις της αντικοινωνικότητας.⁴⁶⁴

Όπως έχουμε ήδη δει, οι πανκς ταυτίζονται συναισθηματικά και –σε μεγάλο βαθμό– λειτουργικά με τον χώρο των αντιεξουσιαστών. Ταυτόχρονα δε, η αντίσταση στη συναίνεση αποτελεί δομικό στοιχείο της υποκουλτούρας τους. Είναι πανκς, γιατί η αστυνομία (σύμφωνα με την αφήγηση του Τάκη) τούς «έχει ψοφήσει στη σφαλιάρα» – γι' αυτό «πετούν μια πέτρα στο κεφάλι» των αστυνομικών όποτε τους δοθεί η κατάλληλη ευκαιρία. Είναι πανκς, γιατί σαν τους καλικάντζαρους προιόνίζουν τα στηρίγματα του συναινετικού κοινωνικού οικοδομήματος. Επίσης, είναι πανκς γιατί έχουν ρίζες στους «νεκρούς και κατατρεγμένους» αντάρτες που το ΚΚΕ –και όλη η επίσημη Αριστερά– ξεπούλησε με αντάλλαγμα «δημοκρατική πολιτική υπεραξία»

⁴⁶³ Για το μετεμφυλιακό κράτος και την κυρίαρχη ιδεολογία βλ. Κ. Τσουκαλάς, *Κράτος, Κοινωνία, Εργασία στη Μεταπολεμική Ελλάδα*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1987, σ.σ. 17-52. Για το γενικό ιστορικό περίγραμμα της μεταπολιτευτικής περιόδου βλ. Η. Μανιατέας – Ι. Τεγόπουλος (Εκδ.), *Η Ιστορία των Ελλήνων*, τ.18, Αθήνα: Δομή, 2006, σ.σ. 18-51 και 76-109. Επίσης βλ. Β. Παναγιωτόπουλος (Διευθ. Επ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1700-2000*, τ. 10, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003, σ.σ. 9-49. Στην πραγματικότητα ήδη κατά τη δεκαετία 1960-75 «έχουμε την αποδοχή της οικονομίας της αγοράς από όλα εκείνα τα κοινωνικά στρώματα που είχαν στελεχώσει αλλά κυρίως στηρίζει κοινωνικά το ΕΑΜ» των οποίων όμως «η συνείδηση παρέμενε προσκολλημένη στο παρελθόν της πολιτικής καταπίεσης»: Δ. Χαράλαμπος, *Πελαταικές Σχέσεις και Λαϊκισμός: Η Εξωθεσμική Συναίνεση στο Ελληνικό Πολιτικό Σύστημα*, Αθήνα: Εξάντας, 1989, σ.σ. 302-304. Για τους όρους με τους οποίους σχηματοποιήθηκε η μεταπολιτευτική συναίνεση βλ. *στο ίδιο*, σ.σ. 293-320.

⁴⁶⁴ Για το ρόλο των ΜΜΕ στην κατασκευή του συναινετικού κλίματος και τον κατά περίπτωση επανορισμό του «κοινού εσωτερικού εχθρού», βλ. Λογοθέτη, «Η κατασκευή της συναίνεσης», ό.π., σ.σ. 281-299.

(σύμφωνα με το κείμενο του συγκροτήματος Μεθυσμένα ξωτικά). Τέλος, είναι πανκς, γιατί βρίσκονται σε ανοιχτή σύγκρουση με τον άλλο πόλο της συναίνεσης: τον μέσο Έλληνα, που «έχει όνειρα απατηλά πως είναι ελεύθερος κι όλα καλά», ενώ στην πραγματικότητα «τον δουλεύουν κανονικά»!⁴⁶⁵ Κατ' αυτό τον τρόπο, κανένα δεν πρέπει να ξενίσουν οι στίχοι του συγκροτήματος Αδιέξοδο:

Μισώ τον ηλίθιο όχλο που με περιβάλει / μισώ τους καλοντυμένους κυρίους που περιέργα με κοιτάζουν / μισώ τους δημόσιους υπαλλήλους με ανεπτυγμένο αίσθημα εξουσίας / μισώ την κοινωνία σας κι ο μόνος που αγαπώ είναι ο εαυτός μου!⁴⁶⁶

3.5.3 Η αυτοαπεικόνιση του πανκ ως αρνητή της «νεοελληνικής ταυτότητας»

Από τις έως τώρα αφηγήσεις έχουμε ήδη σχηματίσει την εικόνα που έχουν δημιουργήσει οι πανκς για τους συμπολίτες Άλλους: είναι οι «λαϊκοί» που πετάνε μπουκάλια στον Σπύρο, τα «γομάρια» που παρενοχλούν τον πάνκη στη Κλαυθμώνος, είναι οι γονείς των συμμαθητών της Ντίνας που τη διώχνουν από το σπίτι τους γιατί αποτελούσε αρνητική επιρροή για τα παιδιά τους. Αυτή η αναπαράσταση του Άλλου προέρχεται από τους πανκς της πρώτης και της δεύτερης γενιάς και κατά κανόνα εμπεριέχεται σε ένα συγκεκριμένο αφηγηματικό πρότυπο: το πρότυπο της λεκτικής παρενόχλησης –το «κράξιμο»– που καμιά φορά οδηγείται σε συμπλοκή. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα παράγωγο της επίδρασης του σοκ που υποκινεί η υποκουλτούρα.

Στις αρχές της δεκαετίας του '90, η εικόνα του συμβατικού συμπολίτη –και μάλιστα του συνομήλικου– τίθεται σε άλλη βάση και συνδέεται άμεσα με την κοινωνική συναίνεση και την καταναλωτική κοινωνία, καταστάσεις που μεταφράζονται ως υποταγή στο κυρίαρχο σύστημα. Γι' αυτόν το λόγο, οι πάνκηδες παύουν να μιλούν εξ ονόματος –και προς υπεράσπιση– της «νεολαίας», η οποία τώρα διαχωρίζεται σε «νεκρή» (οι Άλλοι) και «άγρια» (Εμείς):

Μικρασπισμός / Καταναλωτισμός / Προσαρμογή / Υποταγή / Νεκρή νεολαία / Ποιά νεολαία; / Νεκρή νεολαία / Κοίτα τους γύρω σου!⁴⁶⁷

Αν, μάλιστα, προσέξουμε καλύτερα τον τίτλο του δίσκου από τον οποίο προέρχεται το τραγούδι, θα μπορούσαμε να τον διαβάσουμε ως ένα λογοπαίγνιο που

⁴⁶⁵ «Όλοι χωρισμένοι σε παρατάξεις / κόμματα και κοινωνικές τάξεις / Εμφύλιος Πόλεμος για κορόιδα / Ζώα με παραπίδες για το κόμμα / κι έχουμε όνειρα απατηλά / πως είμαστε ελεύθεροι κι όλα καλά / Ευχόμαστε να βγουν αληθινά / Μα, εγώ φωνάζω στον Έλληνα / Ε, ε, Έλληνα είσαι σκουλήκι / Η Ακρόπολη δεν σου ανήκει / Ε, ε, Έλληνα, τι λες για όλα αυτά; / Σε δουλεύουν κανονικά!»: «Έλληνες» από το Panx Romana, *Παιδιά στα Οπλα* (split LP, Wipe Out 1987). Επίσης, «Πες μου τι να κάνω, πες μου τι να πω / Είναι αυτό μια λύση; Θα 'ρθει η αλλαγή; / Απ' τη μοναξιά μου διαλέγω το κοπάδι / Με πλαστικές σημαίες και οχλοβοή / Κάτω απ' τον αρχηγό, κάτω απ' αυτόν / Κάτω απ' τον αφέντη μας ας συγκεντρωθούμε / και τις αποφάσεις του, ας τις σεβαστούμε / Να τον χειροκροτήσουμε, κι ας μην τον ακούμε / Αφού εμείς φτιαχτήκαμε για να υπακούμε»: «Κάτω απ' τον Αρχηγό», από το Κοινωνικά Απόβλητα; / Αντί, *Άγρια Νεολαία!* / *Μουσικά Αντίδοτα* (LP, Wipe Out 1990).

⁴⁶⁶ «Μίσος» από το Αδιέξοδο, .38 (LP, Enigma 1986).

⁴⁶⁷ «Νεκρή Νεολαία» από το Κοινωνικά Απόβλητα; / Αντί, *Άγρια Νεολαία!* / *Μουσικά Αντίδοτα* (LP, Wipe Out 1990).

αναδεικνύει έναν αυτοκαθορισμό: «Κοινωνικά απόβλητα; Άγρια νεολαία!». Την περίοδο της πολιτικοποίησης και της ένταξης στο χώρο των Εξαρχείων, οι πανκς αρχίζουν να αποποιοούνται την ταυτότητα του περιθωριακού και του «κοινωνικού υποπροϊόντος», και γίνονται διεκδικητικοί με τη στενή πολιτική έννοια. Και ως αντισυναινετικοί, δεν μπορούν παρά να είναι «άγριοι» και «συγκρουσιακοί» νεολαίοι.

Αυτό είναι και το σημείο εκκίνησης για την αναπαράσταση του Εαυτού και του Άλλου στις επόμενες γενιές των πανκς, με αρκετές αυξομειώσεις ως προς την «αγριότητα» της υποπολιτισμικής ταυτότητας, αλλά με πολύ πλουσιότερη παλέτα ως προς την εικονογράφηση της ετερότητας. Πλέον, ο τυπικός Έλληνας παύει να παρουσιάζεται ως θύμα του πολιτικού συστήματος (που τον «δουλεύει κανονικά») και γίνεται συνένοχος σε μια κοινωνία που θυσιάζει τον εαυτό της και τις αξίες της στο βωμό της καταναλωτικής ευμάρειας και του turbo capitalism ελληνικής κατασκευής. Έτσι η Ράνια, ένα παιδί της εποχής της αφθονίας, όταν πήγε για σπουδές στην Αγγλία, συνειδητοποίησε πόσα αρνητικά χαρακτηριστικά διέθεταν οι συμπατριώτες της. Στον χώρο του πανεπιστημιακού campus, η ωρίμανση της ενηλικίωσης και το ουδέτερο περιβάλλον την βοηθούν να στοιχειοθετήσει την τυπολογία και τα χαρακτηριστικά των τυπικών συμπατριωτών συνομηλίκων της:

[Στην Αγγλία] γενικά δεν ήμουν πολύ καλά, ειδικά με τους Έλληνες! Τα πανεπιστήμια εκεί είναι χωρισμένα, δηλαδή ένα πανεπιστήμιο έχει πέντε campus, οπότε έπαιζε κι αυτό: δεν ήταν τόσος πολύς ο κόσμος με τον οποίο ερχόσουν σε επαφή... Ε, και γενικά είχα καταπιεστεί πάρα πολύ εκείνα τα χρόνια γιατί δεν είχα έναν άνθρωπο να επικοινωνήσω πέντε απλά πράγματα. Δηλαδή να φανταστείς [γέλιο] ο μοναδικός άνθρωπος που γούσταρα να μιλάω –έτσι, ας πούμε, να κάνω θεωρητικές κουβέντες– ήταν ένα παιδί από εδώ, από Αθήνα, που είναι και ο μοναδικός που έχω κρατήσει σχέσεις. Ο οποίος ήταν πολύ συντηρητικός, ρε παιδί μου. Δεξιό παιδί, απλά ήτανε πολύ διαβασμένος κι ήταν και ανοιχτός. Δηλαδή μπορούσαμε να διαφωνούμε πάρα πολύ αλλά τουλάχιστον μπορούσαμε συζητήσουμε κάτι που, τέλος πάντων, να θεωρώ εγώ σημαντικό.

Γ.Κ.: Στους άλλους Έλληνες τι σε χάλαγε;

Ότι οι περισσότεροι ήτανε αυτοί οι κλασικοί μαλακοέλληνες που ακούνε λαϊκά, που έχουνε λεφτά, που... [είχαν] άσχημες συμπεριφορές: πουστιές – αυτό, ναι. Ανειλκρίνεια. Και πολλοί ήτανε ένα πράγμα συμβιβασμένο, που κάπως μου έβγαινε ρε παιδί μου, ότι η ζωή τους είναι... προδιαγεγραμμένη. Ξέρω ‘γω, «ο μπαμπάς μου, η μαμά μου κάνει αυτό, θα το κάνω κι εγώ». «Έχουμε στημένη επιχείρηση, θα την πάρω εγώ» – πράγματα που... παραμένουν έξω από τη δική μου λογική. Εμένα μου είναι εχθρικά αυτά τα πράγματα [γέλιο]! Δηλαδή οι άνθρωποι που δεν έχουν πρόθεση, ακόμα κι εκεί, στην πολύ νεαρή τους ηλικία, να κάνουν καμία ρήξη στη ζωή τους πάνω σε ο,τιδήποτε.

Αυτή η αρνητική αποτύπωση ενισχύεται και συμπληρώνεται στις αφηγήσεις κι άλλων πληροφορητών, οι οποίοι ανήκουν στις δύο τελευταίες γενιές του πανκ, όπως και η Ράνια. Σίγουρα παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι η αρνητική απεικόνιση του συμβατικού συνομηλικού τοποθετείται πάντα στον χώρο κάποιου πανεπιστημίου που βρίσκεται μακριά από τη μόνιμη κατοικία του αφηγητή. Αυτό συμβαίνει πιθανότατα

γιατί η σκηνή πανκ, ως πλαίσιο κοινωνικότητας, είναι στεγανή και προστατεύει τα μέλη της από τον συγχρωτισμό με τους υπόλοιπους συμπολίτες τους. Μόνο όταν ο μεταέφηβος πανκ αποκοπεί πλήρως από τη σκηνή αρχίζει να παρατηρεί και να αλληλεπιδρά με τους συμβατικούς συνομηλίκους του. Με εξαίρεση, λοιπόν, όσους είναι «διαβασμένοι και ανοιχτοί», έστω κι αν είναι «συντηρητικοί» ή «δεξιοί» –και άρα διαχωρίζονται από το νεοελληνικό στερεότυπο–,⁴⁶⁸ οι τυπικοί Έλληνες είναι κατά πλειοψηφία αλλοτριωμένοι από τη συναίνεση και τον καταναλωτισμό. Ενώ είναι πολιτικά αμόρφωτοι, εντάσσονται στις κομματικές νεολαίες για να επωφεληθούν από το πολιτικό πελατειακό σύστημα (σύμφωνα με τον Βασίλη, ο οποίος γεννήθηκε το 1983, μεγάλωσε στην Ηλιούπολη και σπούδασε φωτογραφία στο ΤΕΙ Χαλκίδας). Στις σχέσεις τους είναι αφερέγγυοι και αγενείς – με την αισθητική της αγένειας να «έχει γίνει τρόπος ζωής» στη «σαπίλα της πόλης» (σύμφωνα με την αφήγηση του Ρείο). Παράλληλα, δεν επιζητούν να γίνουν αυτεξούσιοι και δεν έχουν ίχνος δημιουργικότητας. Ως κατ' επιλογήν «νεόπλουτοι», έχουν μάθει να ικανοποιούνται μόνο όταν αυξάνουν τα περιουσιακά τους στοιχεία και αποκτούν χαρακτηριστικά σύμβολα πλούτου («εκατό αμάξια και πέντε ακίνητα»), έχοντας ξεχάσει πώς είναι «να κάθεται να πεις δυο μπύρες με έναν φίλο, να πεις πέντε κουβέντες και να ξέρεις πως θα γυρίσεις χαμογελαστός σπίτι σου» – κάτι που, όπως υπονοείται, κάνουν οι πάνκηδες στη δική τους εκδοχή του ευ ζην.⁴⁶⁹

Σε αυτό το πλαίσιο άρνησης της κοινωνικής συναίνεσης και του κυρίαρχου καταναλωτικού πνεύματος, θα πρέπει να θεωρηθεί αυτονόητη η άρνηση οποιασδήποτε μορφής διασύνδεσης με τα συγκροτημένα πολιτικά κόμματα – τουλάχιστον με όσα εκπροσωπούνται στο κοινοβούλιο και άρα αποτελούν μέρος του κυρίαρχου συστήματος. Στο σημείο αυτό, η αφήγηση του «Κλάρα» είναι χαρακτηριστική:

[Μόλις ήρθα στην Αθήνα και άρχισα να κατεβαίνω στα Εξάρχεια, τα έφτιαξα με μία κοπέλα που]... ήταν στο ΠΑΣΟΚ. Στη Νεολαία ΠΑΣΟΚ τότε, για κάποιο λόγο. Αλλά έσκαγε στα Εξάρχεια, με μαύρα ρούχα και λοιπά... Μεγαλύτερή μου αυτή. Με έχει βρει πιτσιρικά, ας πούμε, και με σέρνει από δω κι από κει. Με πάει κάνα-δυο φορές στη Διδότου... όπου, νομίζω, είχε κάτι γραφεία του ΠΑΣΟΚ, τα οποία δεν υπάρχουν πια... Ανεβαίνουμε μέσα... «Τι κάνουμε εδώ πέρα – πλάκα μου κάνεις; Εδώ δεν είχαμε πάει στην ΚΝΕ – που είχαμε και μια σχέση

⁴⁶⁸ Το πορτρέτο του «ανοιχτόμυαλου συντηρητικού» φίλου εμφανίζεται και σε άλλες αφηγήσεις.

⁴⁶⁹ Σύμφωνα με την αφήγηση του Ρείο. Το τραγούδι «Το Τέλος Βρυχάται Πανέτοιμο» συμπυκνώνει αυτή την αναπαράσταση του συμβατικού Έλληνα και του δυστοπικού του κόσμου: «Στριμώνχεσαι σε μαγικές γιορτές τα ονειρεμένα Σάββατα / Σαρκώνεσαι πλασματικές χαρές / Συνθλίβεσαι τις γκριζες Κυριακές από ηλεκτροφόρα σάββατα / Αιχμάλωτος σε σπίτια-φυλακές / Δίχως να σκεφτείς πως κάτω απ' τη σιωπή / το τέλος βρυχάται πανέτοιμο / Χαρίζεσαι σε πράξεις ηδονής με αισθήματα ανάγλυφα / Τυφλώνεσαι, νομίζεις ευτυχής / Μοιράζεσαι κονσέρβες θαλαπλής από μητρικά κατάλοιπα / Ατάραχος, μα νοιώθεις ασφαλής / Δίχως να σκεφτείς πως κάτω απ' τη σιωπή / το τέλος βρυχάται πανέτοιμο / Ταυτίζεσαι σε κρίση πανικού με μια απρόσωπη ολότητα / Παράσημα θριάμβου σε ριγούν / Εγκυμονείς μυαλό αφεντικού και έχεις εθνική ταυτότητα / Απόστημα με βλέψεις αρχηγού / Δίχως να σκεφτείς πως κάτω απ' τη σιωπή / το τέλος βρυχάται πανέτοιμο»: από το Αντέλλων Τρόμος, *Ο Παιδικός Μας Πόλεμος*, (CD, DIY 2001).

[λόγω της παράδοσης της] οικογένειάς μας. Ήρθα στην Αθήνα, θες να με γράψεις στο ΠΑΣΟΚ;», της λέω. «Τι είναι αυτά που κάνεις; Καμιά σχέση»!

Συμπερασματικά, κανείς από τους αφηγητές δεν αναφέρει οποιαδήποτε συσχέτισή του με κάποιο κοινοβουλευτικό κόμμα, την αντίστοιχη νεολαία ή τη φοιτητική της παράταξη. Μόνο η Μαρία (εξαιτίας του τότε φίλου της) και η «Άννα» (εξαιτίας της ιστορίας του πατέρα της) αναφέρουν ότι εντάχθηκαν για ένα διάστημα σε οργανώσεις της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς. Όμως και σε αυτή την περίπτωση, η υπαγωγή σε μια πολιτική οργάνωση και η ταυτόχρονη υπαγωγή στην υποπολιτισμική ομάδα διαχωρίζονται, και το βίωμα που διαμοιράζεται και στα δύο πεδία καταλήγει σχιζοφρενικό:

[Από κάποια φάση κι εξής στράφηκα] προς την άκρα Αριστερά, ας πούμε. Προσωπικά, ποτέ [δεν εντάχθηκα] στους αναρχικούς! Αλλά αυτό... δηλαδή... ήτανε ξεχωριστό από το [υπόλοιπο περιβάλλον μου]... Δηλαδή από τη μία είχα... τον πολιτικό χώρο που κινιόμουνα και από την άλλη οι παρέες μου δεν ήτανε από 'κει. Δηλαδή οι παρέες μου ήτανε πιο πολύ απ' τον αναρχικό χώρο. Υπήρχε μία... Πώς να το πω; Όχι σύγκρουση, ένα... Δηλαδή κινιόμουνα σ' ένα χώρο που είχε άλλα...

Γ.Κ.: Ένας διχασμός ας πούμε;

Ναι, ένας διχασμός, ναι...⁴⁷⁰

Η «Άννα», λοιπόν, εντάχθηκε σε μια ακροαριστερή οργάνωση εξαιτίας της αριστερής οικογενειακής παράδοσης και της ιδεολογικής (μαρξιστικής) της κατάρτισης. Ωστόσο, αυτή η υπαγωγή διαχωρίζεται πλήρως από το επίπεδο της καθημερινής της ζωής, αφού οι φίλοι και οι παρέες της ανήκουν μάλλον στην πανκ υποκουλτούρα και στον αναρχικό χώρο των Εξαρχείων. Δηλαδή, το υποκείμενο μοιάζει να ακροβατεί μεταξύ δύο διαφορετικών κόσμων: βιώνει έναν «διχασμό». Η αφήγηση είναι ενδεικτική των διαφορετικών πλαισίων, εντός των οποίων μπορούν να τοποθετηθούν οι πολιτικές γλώσσες και γραμματικές, ανάλογα με το μόρφωμα που τις παράγει. Από τη μία, η ακροαριστερή οργάνωση που επιδιώκει την ανατροπή της κυρίαρχης τάξης μέσω της κατάκτησης της εξουσίας και απαιτεί από τα μέλη της συγκεκριμένη ιδεολογική συγκρότηση, πειθαρχία και κομματική εργασία. Από την άλλη, ο διάχυτος χώρος των Εξαρχείων, ο οποίος σχετίζεται περισσότερο με την καθημερινότητα και δεν διαθέτει μακρόπνοο και συγκεκριμένο πολιτικό σχεδιασμό, αλλά είναι περισσότερο συμβατός με το πλαίσιο εντός του οποίου οι νέοι της δεκαετίας του '80 και του '90 βρίσκουν υπαρξιακό νόημα: πρόκειται για το στίλ, την άμεση σύγκρουση με τις δυνάμεις της κυριαρχίας, τις τελετουργικές δηλώσεις, την ανυπαρξία δομημένης ιεραρχίας, το αίσθημα συγκρότησης κοινότητας και όχι μηχανισμού. Οι διαδικασίες, λοιπόν, της

⁴⁷⁰ Αφήγηση «Άννας».

υποκειμενικής και συλλογικής διαπραγμάτευσης μεταξύ υποπολιτισμικών, κοινωνικών και πολιτικών υπαγωγών θα πρέπει να ερευνηθούν.

3.6 «ΑΝΤΙΕΞΟΥΣΙΑΣΤΕΣ Ή ΠΑΝΚΗΔΕΣ»; ΟΙ ΔΙΑΠΡΑΓΜΑΤΕΥΣΕΙΣ ΜΕΤΑΞΥ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΥΠΟΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΥΠΑΓΩΓΗΣ ΣΤΑ ΠΕΔΙΑ ΤΗΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑΣ, ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΥΡΥΤΕΡΗΣ ΑΝΤΙΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ

Παρακολουθώντας την πορεία της πανκ παρέας από την Πλάκα στα Εξάρχεια, είχα αναφέρει ότι εκεί, τα μέλη της αλληλεπιδρούν με τις πολιτικές ομάδες που δραστηριοποιούνταν στην περιοχή και αρχίζουν πλέον να συγκροτούν μια πολιτική ταυτότητα, επάλληλη με την υποπολιτισμική. Κατ' αυτό τον τρόπο, πολλοί από τους αφηγητές που προέρχονται από τη δεύτερη γενιά του πανκ και μετά, δηλώνουν ευθαρσώς ότι αυτοτοποθετούνται –ή τελοσπάντων εκείνη την εποχή τοποθετούσαν τον εαυτό τους– στον «χώρο της αντιεξουσίας», αφού «πανκ και πολιτική πήγαιναν μαζί». Σύμφωνα με αυτά τα δεδομένα, συσχέτισα τους πανκς με το χώρο της Αυτονομίας, επειδή οι βασικές επιθυμίες και των δύο ταυτίζονταν: Απέχοντας πολύ από το όραμα μιας μεγάλης επανάστασης που θα οδηγούσε στην κατάκτηση της κρατικής εξουσίας ή αποκλειστικά γύρω από διεκδικήσεις στους χώρους εργασίας, οι πάνκηδες και οι (αναρχο)αυτόνομοι επιδίωκαν να δημιουργήσουν «χώρους ελευθερίας και αυτοκαθορισμού των ανθρώπων» καθαρά στο πεδίο της καθημερινής ζωής και εκτός του «εμπορευματοποιημένου κόσμου της μαζικής κουλτούρας». Μέσα σε αυτή την αόρατη ενδοχώρα των Εξαρχείων, λοιπόν, διαπιστώσαμε ότι οι πανκς εκμεταλλεύτηκαν την «καταληψιακή τεχνογνωσία» των αυτόνομων για να στήσουν τις αυτόνομες ζώνες των υποπολιτισμικών τελετουργικών (*Villa Amalias*), ενώ παράλληλα, οι αυτόνομοι υιοθέτησαν πολλές από τις τελετουργικές συνήθειες των πανκς.

Για να γίνει κατανοητή αυτή η διαδικασία αλληλεπίδρασης –η οποία ξεπερνά την απλή «κινητοποίηση πόρων» από την υποκουλτούρα στο πολιτικό πεδίο και αντίστροφα–, θα μπορούσα να αναφερθώ στις εκδηλώσεις του κατειλημμένου *Κτήματος Πραποπούλου* στο Χαλάνδρι. Κατά το πρώτο εξάμηνο του 2012, διοργανώθηκαν εκεί αρκετές πανκ/χάρντκορ συναυλίες, ένα «πανκ-ροκ πάρτι» για την οικονομική ενίσχυση ενός «συντρόφου που συνελήφθη σε αντιφασιστική πορεία στην Καβάλα», μια εκδήλωση με θέμα «φύλο κι εργασία», ένα «εργαστήριο κατασκευής stencil», αρκετές προβολές ταινιών υπό την επωνυμία «σινεμά χωρίς εισιτήριο», καθώς και μια «συλλογική κουζίνα για την οικονομική ενίσχυση των απεργών χαλυβουργών».⁴⁷¹

⁴⁷¹ Βλ. <http://protonouliaxalandriou.blogspot.gr/> - είσοδος 25/07/2012.

Σε αυτό το υποκεφάλαιο, θα μας απασχολήσει ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούν οι διαπραγματεύσεις μεταξύ του υποπολιτισμικού και του πολιτικού πεδίου και το πώς αυτή η διαπλοκή εγγράφεται στις πραγματικότητες της σκηνής και στις κοινωνικές υπαγωγές των υποκειμένων. Θα πρέπει να θεωρήσουμε δεδομένο ότι αυτή η διαδικασία σύμπλευσης του «πανκς» και της «αντιεξουσίας», τα οποία συχνά διαχωρίζονται από κάποιους πληροφορητές, δεν υπήρξε εντελώς ξεκάθαρη, ή προέκυψε από μια σειρά ετεροκαθορισμών στο καθαρά υποπολιτισμικό πεδίο –π.χ. μέσα από τη σχέση/αντίθεση των πανκς με τους σκίνχεντς και στη συνέχεια με την υπόλοιπη ανθρωπογεωγραφία των υποπολιτισμών που συνυπάρχουν ή συγκρούονται στην Αθήνα–, στη βάση μιας πολιτικής γραμματικής και ενός πολιτικού λεξιλογίου, όπως θα διαπιστώσουμε.

3.6.1 Η Λυκοφιλία μεταξύ πανκς και σκίνχεντς ως προϊόν παγίωσης και επαναδιαπραγμάτευσης των πολιτικών ταυτοτήτων

Μετά... απ' τις συνελύσεις [των πανκς] αυτές, τις μίνι, στα Προπύλαια, δίναμε ραντεβού με τους σκιν, τους βόρειους – όχι τους δικούς μας τους Ηλιουπολίτες. Δίναμε ραντεβού για ξύλο στο Πεδίο του Άρεως. Μιλάμε, εντάξει, τραγελαφικές φάσεις, με καδρόνια και τέτοια. (...) Και έπεφτε το άπειρο το ξύλο. Γιατί εμείς ήμασταν πολύ περισσότεροι –αυτοί νομίζανε ότι επειδή είναι ντουβάρια, εμείς θα τις φάμε– και τρώγανε τρομερό ξύλο. Δηλαδή δεν είναι ψέματα ότι αυτοί πιάνανε μεμονωμένα άτομα και τα χτυπάγανε. [Όταν όμως ήμασταν όλοι οι πανκς] μαζί δεν μπορούσαν γιατί ήτανε πάρα πολύ λίγοι.⁴⁷²

Διαβάζοντας την παραπάνω εξιστόρηση των επικού τύπου συγκρούσεων μεταξύ πάνκηδων και σκίνχεντς, ο αναγνώστης μάλλον μπερδεύεται παρά αποκομίζει μια ξεκάθαρη εικόνα της διάταξης των υποπολιτισμικών δυνάμεων που υπήρχαν στην Αθήνα, στα μέσα της δεκαετίας του '80. Οι «σκιν» (skinheads, skins, «σκινάδες») είναι εχθροί των πανκς (και γι' αυτό μεταξύ τους «έπεφτε άπειρο το ξύλο»), αλλά από την ομάδα των απόλυτων υποπολιτισμικών αντιπάλων εξαιρούνται «οι Ηλιουπολίτες σκινς». Πρόκειται άραγε για ζήτημα εδαφικότητας, όπου ο επίσης Ηλιουπολίτης αφηγητής προασπίζει τους γείτονές του; Στη συνέχεια ο ίδιος ξεκαθαρίζει τον λόγο αυτής της διάκρισης:

Και είχε έρθει [στο *Paranoid*] και ο Κοστέλο [δηλαδή το πρωτοπαλίκαρα των σκίνχεντς] τότε, που ήταν απ' την παρέα την άλλη των σκινάδων, από τα παιδιά που είχαμε κόντρα, και καλά. Γιατί ήτανε φασίστες, το παίζαν νταβατζήδες και τέτοια. Ενώ οι άλλοι [δηλαδή οι σκίνχεντς της Ηλιούπολης] καμία σχέση [δεν είχαν] μ' αυτά τα πράγματα.⁴⁷³

⁴⁷² Αφήγηση Σπύρου.

⁴⁷³ Στο ίδιο.

Όπως αναφέρουν οι μεγαλύτεροι σε ηλικία αφηγητές, στις αρχές της δεκαετίας του '80, οι δύο υποκουλτούρες μορφοποιήθηκαν μέσα από την ίδια μουσική μήτρα. Γι' αυτό και δεν είναι ξεκάθαρο αν η πρώτη καθαρά πανκ συναυλία (η συναυλία του συγκροτήματος «οί» Infa Riot) ήταν για πανκς ή για σκινς – μάλλον απευθυνόταν αυτονόητα και στους δύο. Σύμφωνα με την εικόνα που προκύπτει από τις αφηγήσεις, οι πρώιμοι σκίνχεντς είχαν υπάρξει πανκς πριν γίνουν σκινς και εντάσσονταν σε μικτές παρέες. Όταν όμως οι πανκς αρχίζουν να πολιτικοποιούνται και να οδεύουν όλο και περισσότερο προς τα Εξάρχεια –δηλαδή προς την «αναρχική» και «καταληψιακή» πτυχή του πανκ –, οι σκίνχεντς πάνε προς την αντίθετη ακριβώς κατεύθυνση, γίνονται «κατραναζήδες», σύμφωνα με την ορολογία ενός πληροφορητή.⁴⁷⁴ Στα μέσα της δεκαετίας του '80, η ρήξη έχει ολοκληρωθεί, αφού τα στοιχεία που χωρίζουν τις δύο ομάδες δεν είναι πλέον στιλιστικά αλλά πολιτικά:

Στην *Paranoid*, ας πούμε, στην Αργυρούπολη, στην οποία υπήρξε, τον πρώτο καιρό που την πρόλαβα, ειρηνική συνύπαρξη και με τους σκινάδες. Μετά από κάνα χρόνο από όταν τα πρόλαβα εγώ, άρχισαν οι διενέξεις. Και σιγά-σιγά προέκυψε ότι, δεν ήταν μόνο [το γεγονός] ότι αυτοί είχαν ξυρισμένο κεφάλι κι εμείς δεν είχαμε αλλά, ήταν και πολιτικό το θέμα. Δηλαδή, οι άνθρωποι απλά ήταν φασίστες, καραναζήδες κιόλας, και αυτό, με το πέρασμα του χρόνου, εξελίχθηκε σε μεγάλη μάλιστα. Και είχαμε και χοντρότερα πράγματα, μέχρι που πήγαν άτομα νοσοκομείο.⁴⁷⁵

Σε αυτό το ξεκαθάρισμα πολιτικών θέσεων –και πάντα στο πεδίο της υποπολιτισμικής μυθολογίας– μεγάλο ρόλο έπαιξε και η αναδημοσίευση στον ελληνικό Τύπο ενός ρεπορτάζ γερμανικού περιοδικού, το οποίο είχε θέμα τους ευρωπαϊούς σκίνχεντς. Σε αυτό το ρεπορτάζ, οι Έλληνες σκίνχεντς φωτογραφήθηκαν μπροστά από τον Παρθενώνα, με κάποια μέλη της παρέας να χαιρετούν ναζιστικά.⁴⁷⁶ Ως προς τη σκηνή πανκ, λοιπόν, στο εξής είτε είσαι αντιναζιστής και υπάγεσαι σε αυτή είτε είσαι ναζιστής και εκδιώκεσαι. Ο κοινόχρηστος χώρος που είχε αναπτυχθεί ανάμεσα στις δύο υποκουλτούρες εξαφανίστηκε, τουλάχιστον κατά την περίοδο 1987-2005. Άλλωστε, σύμφωνα με την έρευνα της Ευθυμιάδου, οι δύο υποκουλτούρες συγκροτούνται γύρω από εκ διαμέτρου αντίθετες κοσμοεικόνες.⁴⁷⁷

Στην περίοδο 1987-2005, λοιπόν, ο αριθμός των σκίνχεντς μειώθηκε δραματικά και τα μέλη της υποκουλτούρας έγιναν σχεδόν αόρατα. Αντίθετα, αυξήθηκε εντυπωσιακά ο αριθμός των πανκς, με αποτέλεσμα να εξαφανιστούν σχεδόν οι μεταξύ τους εντάσεις. Μόνο μεμονωμένα περιστατικά έφερναν στο

⁴⁷⁴ Για τους εγχώριους σκίνχεντς βλ. Συμβουλίδης, *Οί! Η Μουσική των Skinheads*, ό.π., σ.σ. 94-95.

⁴⁷⁵ Αφήγηση Γιάννη.

⁴⁷⁶ Βλ. Ν. Λακόπουλος, «Φάκελος: Οι Ναζί της Αθήνας», *Ένα* 36 (04/09/1986).

⁴⁷⁷ Βλ. Ευθυμιάδου, *Σε Σέβανε Μιλάω Νεοέλληνα*, ό.π., σ.σ. 146-150.

προσκήνιο την ύπαρξη των νεοναζιστών σκινς, τα οποία συνδέθηκαν με τη δράση ενός σκίνχεντ ονόματι «Πόρκυ» και της παρέας του. Ο συγκεκριμένος συνελήφθη στις 19/10/2005 στο Μοναστηράκι επειδή είχε τραυματίσει με μαχαίρι δύο αδέρφια, εκ των οποίων ο ένας ήταν πανκ και έφερε στα ρούχα του ένα ραφτό με αντιναζιστικό μήνυμα. Από στοιχεία της δικογραφίας που δημοσιεύθηκαν στον Τύπο προέκυπτε ότι ο «Πόρκυ» συμμετείχε και σε άλλες επιθέσεις ακροδεξιών εναντίων πανκς και αριστερών νέων.⁴⁷⁸

Όμως, το 2005 κυκλοφόρησε το CD-συλλογή *Oi! Greekoi!* από την ομάδα Skinhead Unity Crew. Τα μέλη της αυτοπαρουσιάζονταν ως «μια παρέα ανθρώπων που μοιράζονται τις ίδιες ανησυχίες για την κοινωνία και τον τόπο τους. Δεν ενδιαφέρεται και δεν ανήκει σε καμία πολιτική παράταξη ή πλευρά. Είναι απολιτικό ή πολιτικό στο βαθμό που συγκεντρώνει διάφορα στοιχεία από πολλά ιδεολογικά ρεύματα που υπάρχουν τριγύρω μας, μακριά από καθοδηγήσεις τρίτων και συμφέροντα...»⁴⁷⁹. Η αναβίωση του «oi-punk» (με τη σύγχρονη εκδοχή του «street-punk») στην Αθήνα δεν αποτελεί εγχώριο φαινόμενο. Η Leblanc διαπιστώνει διάφορα «υποπολιτισμικά σχίσματα» στην αμερικανική σκηνή της δεκαετίας του 2000, από τα οποία προκύπτουν και οι «spirit of '77 punks», έφηβοι δηλαδή που αναβιώνουν το ντύσιμο και τη συμπεριφορά των πρώιμων πανκς της Βρετανίας – παρότι οι ίδιοι ήταν εκείνη την εποχή αγέννητοι. Αυτοί αντιπαραβάλλονται με τους «old school punks», οι οποίοι είναι μεγάλης ηλικίας πανκς που παραμένουν όπως ήταν και στην εφηβεία τους.⁴⁸⁰

Στην Αθήνα, είναι εμφανές ότι το υπαρξιακό διακύβευμα του Skinhead Unity Crew είναι η επιστροφή στην παλιά χρυσή εποχή, όπου οι πανκς αποτελούσαν μια «παρέα-συμμορία» χωρίς πολιτικές –δηλαδή αντιεξουσιαστικές και «καταληψιακές»– επισυνάψεις, και οι σκίνχεντς δεν ήταν φασίστες, όπως ακριβώς οι αντίστοιχοι Βρετανοί πριν αρχίσουν να φλερτάρουν με το ακροδεξιό National Front.⁴⁸¹ Στη βάση, λοιπόν, αυτής της αναβίωσης, το συγκρότημα Ομίχλη προτρέπει: «Γίνε όπως παλιά»...

⁴⁷⁸ Βλ. Ο Ιός, «Εγκληματίες Ειρήνης: Δικάζεται ο νεοναζί “Πόρκυ” για το δολοφονικό μαχαίρωμα στο Μοναστηράκι», *Ελευθεροτυπία* 30/09/2006. Επίσης βλ. «Ο Φύρερ και οι... άλλοι», *Το Ποντίκι* 15/06/2011.

⁴⁷⁹ Βλ. ένθετο στη συλλογή *Oi! Greekoi!* (CD, Skinhead Unity Crew 2005).

⁴⁸⁰ Leblanc, ό.π., σ.σ. 59-61.

⁴⁸¹ Όλα αυτά βεβαίως θα πρέπει να τοποθετηθούν στο επίπεδο του φαντασιακού. Σύμφωνα με τον μελετητή της σκίνχεντ υποκουλτούρας Timothy S. Brown, στα τέλη της δεκαετίας του '70 (δηλαδή λίγο πριν εμφανιστούν οι πρώτοι σκίνχεντς στην Ελλάδα) οι Βρετανοί σκίνχεντς ήδη είχαν συνδεθεί με την ιδέα της «λευκής ανωτερότητας». Το μουσικό στιλ *Oi!* έπαιξε σημαντικό ρόλο στη σύνδεση των σκίνχεντς με το ρατσισμό επειδή αποσυνέδεσε την υποκουλτούρα από τις μαύρες μουσικές της ρίζες: «Με το να δώσει μια μουσική έκφραση της ταυτότητας σκίνχεντ η οποία ήταν αποκλειστικά λευκή (και αποκλειστικά αρσενική) και με το να αναδειξεί τη βία ως δομικό στοιχείο του lifestyle της εργατικής τάξης, το *Oi!* έγινε η απαρχή μιας νέας τάσης, της ακροδεξιάς ροκ μουσικής» – Βλ. T. S. Brown, «Subcultures, Pop Music and Politics: Skinheads and “Nazi Rock” in England and Germany», στο S. Duncombe – M. Tremblay (Επ.), *White Riot: Punk Rock and the Politics of Race*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Verso, 2011, σελ. 129.

Όταν βγαίνεις μες τους δρόμους σε κοιτάνε με μανία / Φτύς' τους όλους και προχώρα, μην τους δίνεις σημασία / Γίνε όπως παλιά το τρελό φρικιό, γίνε όπως παλιά το τρελό πανκικό / Γίνε όπως παλιά – oi-runk, rinhead, street punk, skinhead / (...) Γιατί η ελπίδα που υπάρχει ποτέ δεν θα σβήσει / κι όσοι και αν φεύγουνε έρχονται άλλοι ξανά / Έχεις προδώσει τα όνειρά σου, μα εμείς προχωράμε ενωμένοι μπροστά.⁴⁸²

Όπως προανέφερα, οι στριτ-πανκς/οί-πανκς δεν αμφισβητούν την υπάρχουσα σκηνή πανκ, η οποία άλλωστε έχει μακρά ιστορία. Οι Ομίχλη έπαιξαν στο ετήσιο πανκ φεστιβάλ *Arm Your Desires*, στην ίδια σκηνή που ανέβηκαν οι «κράστις» (crusties, οπαδοί του κραστ) Χειμερία Νάρκη και οι «αναρχο-σκα-πανκ» Kill The Cat. Όμως, με το να αναβιώνουν και να επεκτείνουν –όσο τους παίρνει– τον μεθοριακό α-πολιτικό χώρο μεταξύ πανκ και σκίνχεντ υποκοουλτούρας, προσπαθούν να ανακτήσουν τον παλιό μηχανισμό νοηματοδοσίας του πανκ, τον «σημειολογικό ανταρτοπόλεμο» του Hebdige, τη «χρυσή εποχή» δηλαδή όπου οι πανκς ήταν πανκς και «στο δρόμο τους κοιτάγαν με μανία». Τελικά, επιθυμούν να ανασκευάσουν την ιστορία της ίδιας της σκηνής, η οποία κατέληξε να είναι ακατανόητη και μπερδεμένη, με την υποπολιτισμική ταυτότητα να έχει ξεθωριάσει από τις επάλληλες πολιτικές πατίνες που εναπόθεσε πάνω της η ιστορική πορεία – μια διαδικασία συνεχούς επαναμορφοποίησης και επαναδιαπραγμάτευσης της πανκ ταυτότητας, την οποία πλήρωσε η συλλογικότητα με διαχωρισμούς, «σχίσματα» και αλληπάλληλες αυξομειώσεις του μήκους και του ύψους της κώμης των πάνκηδων, που από μοϊκανοί και «rinheads» έγιναν «κράστις» και «χίπηδες».⁴⁸³ Παρ' όλ' αυτά, φαίνεται ότι κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει από το πεδίο των πολιτικών συμφραζομένων. Έτσι, προκειμένου να μην ταυτιστεί η «απολιτικότητά» τους με οποιαδήποτε κεκαλυμμένα ακροδεξιά συμπαρομαρτούντα, οι Ομίχλη σπεύδουν να τονίσουν:

Θέλουμε να ζήσουμε ελεύθερα, μισούμε όλους τους μπάτσους / είμαστε ο αντιναζιστικός στρατός εναντίον των ναζιστικών σκουπιδιών / Δεν ξεχνάμε τα πτώματα των ηλίθιων πολέμων τους / Εμπρός αντιναζιστικό στρατέ, τσάκισε τα κόκκαλά τους.⁴⁸⁴

⁴⁸² «Γίνε όπως παλιά» από το *Oi! Greekoi!*, ό.π.

⁴⁸³ «Το πανκ πέρασε από αλλαγές / Από τα καρφάκια στη μαλλούρα / Τώρα ο καθένας λέει ότι είναι γαμημένος πανκ / Σκότωσε ένα χιπιό / Σκότωσε έναν crusty / Σκότωσέ τους όλους / Χίπηδες ουσί! Έξω απ' το πανκ»: «Kill the Hippies» από το *Casualties, The Early Years 1990-1995* (CD, Punkcore 1999). Οι Αμερικανοί *Casualties* αποτελούν ίσως τους χαρακτηριστικότερους εκπροσώπους του στριτ-πανκ το οποίο προσπαθεί να αναβιώσει το «πανκ του 1982». Στην Αθήνα έπαιξαν στο κλαμπ Gagarin, στις 25/02/2011 με σαπόρτ τους Ομίχλη. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι το συγκρότημα δεν συμπεριέλαβε το «Kill the Hippies» (το οποίο δεν αναφέρεται στους παραδοσιακούς χίπηδες που χλεύαζαν οι Sex Pistols και φαντασιώνονταν ότι σκότωναν οι Deadbeats, αλλά στους μακρομάλληδες crust-punks) σε κανένα επίσημο άλμπουμ του, αλλά ηχογράφησε μια νέα εκδοχή του με τίτλο «Kill Everyone» και παραλλαγμένους τους στίχους, έτσι ώστε να αποφύγουν κάθε ταύτιση με τους ναζιστές σκίνχεντς: «Το πανκ πέρασε από αλλαγές / οι φυλές διαδέχθηκαν η μια την άλλη / από την εργατική τάξη στην πολιτική / και έτσι καταστραφήκαμε όλοι / Σκότωσε έναν ναζιστή / Σκότωσε έναν καράφλα / Σκότωσέ τους όλους / Ναζιστές ουσί! Έξω απ' το πανκ / (...) Είναι συνεχώς στους δρόμους / και παίρνουνε τη γη των πανκς / αυτοί οι crusties έχουν τεράστιες αρβύλες / αλλά τα μυαλά τους είναι μικρά»: από το *Underground Army* (CD, Charged 1998). Σημειώνω ότι οι «κράστις» είναι οι πολιτικοποιημένοι πανκς που δεν φορούν «καρφιά» αλλά στρατιωτικά ρούχα και τα μαλλιά τους είναι μακριά και πλεγμένα «τζίβες» – Βλ. και Leblanc, ό.π., σ.σ. 61-63.

⁴⁸⁴ «Anti-Nazi Army» από το Ομίχλη, *Friends Forever, Punx For Life* (LP, Fog 2011).

Δεν θα πρέπει, λοιπόν, να αντιμετωπίσουμε ούτε την πολιτική ούτε την υποπολιτισμική ταυτότητα των πανκς ως μόνιμες και σταθερές, αλλά να εξετάσουμε τις συνεχείς διαπραγματεύσεις μεταξύ των δύο, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο οι πολιτικές και υποπολιτισμικές υπαγωγές –και η μεταξύ τους διαλεκτική σχέση– προσαρτώνται σε άλλα ζητήματα που απασχολούν τη σκηνή, όπως το θέμα της εμπορευματοποίησης–αντιεμπορικότητας των τεχνουργημάτων που παράγει η σκηνή.

3.6.2 Πολιτική ή κουλτούρα; Τα υπαρξιακά προβλήματα της υποπολιτισμικής ταυτότητας

Τώρα αυτό που γινόταν εκείνη την εποχή [δηλαδή στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '90] μπορώ να το βάλω στους εξής άξονες: Υπήρχε... ένας κόσμος ο οποίος ήταν οι μουσικοί που είχαν τις μπάντες, υπήρχαν οι φανζινάδες, υπήρχε επικοινωνία [μεταξύ] αυτών των δύο πυλώνων και υπήρχε και... ο κόσμος τριγύρω, έτσι; Και όλο αυτό το πράγμα συγκροτούσε αυτό είναι που λέγαμε «σκηνή»... Το οποίο εξέφραζε έναν πολιτικό λόγο... Είχε διαμορφώσει μια κουλτούρα η οποία είχε πολιτικά χαρακτηριστικά, όμως δεν ταυτιζόταν με τον αναρχικό χώρο – κάτι που βαθμιαία έγινε... Καλά, σήμερα είναι, πιστεύω, πλήρως ταυτισμένο – ταυτισμένο με την κακή έννοια. Είναι εργαλειοποιημένα τα συγκροτήματα από τον αναρχικό χώρο... Δηλαδή, για μένα πλέον έχει πέσει στη λούμπα της Αριστεράς η φάση. Δηλαδή η «τέχνη» εξυπηρετεί τους ιδεολογικούς σκοπούς του σώματος, του πολιτικού σώματος. (...) Τώρα τι συνέβη... Για μένα, δύο πράγματα συνέβησαν, τα οποία ήταν δύο ευνουχισμοί από δύο μεριές: Η μία ήταν ο αναρχικός χώρος ο οποίος έβαλε απαιτήσεις – πώς να το πω; Ήθελε να προσαρμοστεί, ας πούμε, στην ιδεολογία τη σκηνή – κι αυτό εκφράστηκε κυρίως μέσα από τη λεγόμενη αντιεμπορευματική φάση, μέσα από την ιδεολογία του αντιεμπορευματικού. [Δηλαδή] όλο αυτό το πράγμα, το οποίο ήταν ένα επιπλέον στάδιο της ρήξης με το D.I.Y. και το ξε-D.I.Y., ας πούμε, που έγινε το '92-'93... Και το άλλο είναι η τεράστια επίθεση του εναλλακτικού lifestyle, δηλαδή των νέων μέσων: ...free press, το *Athens Voice*, ωστόσο το ίντερνετ, (...) γενικά η ψηφιοποίηση, ας πούμε, όψεων της ζωής – δηλαδή το λέω με μια ευρύτερη έννοια. Το οποίο βασικά σάρωσε, για μένα, μία έκφραση που δε χωρούσε, ας πούμε, στον τύπο τον επίσημο – και πήγαινε περισσότερο στην κατεύθυνση των φανζίν, αλλά και ακύρωσε το underground με όρους... Πλέον έχασε το underground τον ορατό αντίπαλο: τις εταιρείες, τους κακούς τους μάντζερ, τα κακά μαγαζιά, γενικά το κακό, ας πούμε, που πολεμούσε. Αυτό δεν είναι βέβαια πρόβλημα του αντιπάλου, είναι πρόβλημα του underground, έτσι; Δηλαδή αυτό το κακό διαχύθηκε, ας πούμε. Οπότε κάπου [η σκηνή] έχασε τη μάλα... Οπότε πλέον χάθηκε και η ταυτότητα, δηλαδή χάθηκαν οι ταυτότητες, γίνανε φλου.

Ο αφηγητής όλων των παραπάνω, ο Άρης, γεννήθηκε το 1979, μεγάλωσε στην Πεύκη και θα πρέπει να τοποθετηθεί στην τρίτη γενιά της σκηνής. Ο ίδιος υπήρξε δημιουργός αρκετών φανζίν και άλλων ανάλογων εκδόσεων, συνεπώς η ερμηνεία που δίνει αποτελεί απότοκο όχι μόνο μακροχρόνιου αναστοχασμού, αλλά και συζητήσεων σε διαπροσωπικό και συλλογικό επίπεδο. Σύμφωνα, λοιπόν, με τα λεγόμενά του, στα τέλη της δεκαετίας του '90, η πανκ σκηνή πέρασε μια μακρά περίοδο κρίσης και συρρίκνωσης. Αυτό συνέβη εξαιτίας δύο παραγόντων. Ο πρώτος ήταν η ανάδυση του λεγόμενου εναλλακτικού lifestyle, το οποίο αφομοίωσε πολλά

από τα στοιχεία της αντικουλτούρας. Έτσι, ένας ολόκληρος χώρος που ετεροπροσδιοριζόταν –απέναντι στη συμβατική κοινωνία– έχασε τον ορατό του αντίπαλο. Ο δεύτερος παράγοντας υπήρξε εξίσου σημαντικός. Συγκεκριμένα, ο αναρχικός χώρος απαιτούσε να «προσδεθεί η σκηνή στην ιδεολογία», να υπαχθεί η υποκουλτούρα άνευ όρων στην πολιτική στοχοθεσία και λειτουργικότητα. Πρακτικά, αυτό θα μπορούσε να μεταφραστεί ως εξής: Η συναυλία θα πρέπει να οργανώνεται μόνο για πολιτικούς σκοπούς –δηλαδή για τη συμπαράσταση ή την οικονομική ενίσχυση κάποιου συλληφθέντα– και όχι *ipso facto* – επειδή δηλαδή η σκηνή συγκροτείται μέσα από τα τελετουργικά της. Ακόμα πιο ακραία είναι η εκδοχή που αφηγείται η, συνομήλικη του Άρη, Ράνια η οποία, κατά τα άλλα, είναι απόλυτα ταυτισμένη με την αντιεξουσιαστική-πολιτική πτυχή της υποκουλτούρας:

Είχε γίνει μία συναυλία στο Πολυτεχνείο, που την είχαν διοργανώσει τα συγκροτήματα. Ήτανε [το] Χάσμα, [οι] Kill The Cat και, νομίζω, [η] Βαλπουργία Νύχτα. Και... δεν ήτανε για κάτι, για κάποιους κρατούμενους – όπως συνηθίζεται να είναι μια συναυλία στο Πολυτεχνείο. Απλά ήτανε σε μια φάση ότι ‘θέλαν να κάνουν μία συναυλία σε έναν άλλο χώρο, πέρα από τη *Villa*, και είπαν «πάμε στο Πολυτεχνείο». (...) Και... στη διάρκεια της συναυλίας, (...) κόσμος δηλαδή δικός μας, ξεκίνησε μπάχαλα, ρε παιδί μου. Και... αυτό το είχα βιώσει κάπως... ότι, τελικά, σε ακυρώνουνε. Γιατί... λέγανε, ξέρω ‘γω, ότι «’ντάξει, δεν γίνεται και για κάτι η συναυλία, έτσι γίνεται»... Δηλαδή μόνο όταν υπάρχουνε κρατούμενοι, ή κάτι τέτοιο, υπάρχει λόγος [να γίνει συναυλία];

Για κάποιους, λοιπόν, η συναυλία καθαυτή είναι απλώς διασκέδαση και εντάσσεται στον χώρο της ψυχαγωγίας και τηςσχόλης, άρα και στην ανάλογη βιομηχανία. Προκαλώντας φασαρίες και συγκρούσεις με την αστυνομία κατά τη διάρκεια της συναυλίας, όχι μόνο επιδίδονται σε «επαναστατική γυμναστική» αλλά και εκτρέπουν την ταύτισή της με τη διασκέδαση, με το θέαμα. Το επαναστατικό τελετουργικό καταπίνει το υποπολιτισμικό. Επομένως, η πλήρης υπαγωγή της υποκουλτούρας στις πολιτικές προτεραιότητες και πρακτικές του αντιεξουσιαστικού χώρου – τουλάχιστον στην εκδοχή που λαμβάνει μια μερίδα του μετά την «ήττα του Πολυτεχνείου του '95»– προκαλεί αλληπάλληλες κρίσεις ταυτότητας στη σκηνή και διαταράσσει τις ισορροπίες που είχαν δημιουργήσει οι συνεχείς διαπραγματεύσεις μεταξύ της πολιτικής και της υποπολιτισμικής πτυχής της. Αυτό διαφαίνεται ακόμα και στο επίπεδο του υποπολιτισμικού γούστου. Ας θυμηθούμε τον Γιώργο, που σταμάτησε να πηγαίνει στην *Amalias* όταν τον χώρο μονοπωλούσαν οι κραστ μπάντες, των οποίων η εντελώς μη μελωδική μουσική διασφάλιζε την αντιεμπορευματικότητά τους. Στα αυτιά του Γιώργου το πανκ ηχούσε διαφορετικά. Και δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι μετά από μία πενταετία απομόνωσης και συρρίκνωσης του κοινού της, στη *Villa Amalias* ξανάρχισε να επικρατεί το αδιαχώρητο αμέσως μόλις διαφοροποιήθηκε το στιλ μουσικής. Όταν δηλαδή

ξανάρχισαν να εμφανίζονται μπάντες με συμβατικότερο και μελωδικότερο ήχο – όπως οι προαναφερόμενοι Χάσμα και Kill the Cat. Με το να διαγράψει κανείς το μουσικό μέρος της σκηνής και να πριμοδοτήσει το πολιτικό, στην ουσία εξαφανίζει τη σκηνή ως οντότητα.

Όμως, σε αυτή τη διαδικασία διαπραγματεύσεων της συλλογικής ταυτότητας θα πρέπει να λάβουμε υπόψη άλλο ένα δεδομένο: το ζήτημα της υποκειμενικότητας και το πώς αυτή τοποθετείται εντός της συλλογικότητας. Όταν ζήτησα λοιπόν από τον Τζίμη –ο οποίος είχε ήδη αναφέρει ότι συμμετείχε σε πολλά γεγονότα που συνέβησαν στον χώρο των Εξαρχειών– να μου περιγράψει τη σχέση των πανκς με τους αναρχικούς, εκείνος μου απάντησε:

Εγώ τουλάχιστον δεν θέλω να έχω κανέναν τίτλο επάνω μου, εντάξει; Καμία ταμπέλα, δηλαδή ούτε πανκ ούτε ξεπάνκ ούτε μαγκ ούτε μουνκ ούτε αναρχικός ούτε τίποτα. Δεν μ' αρέσουν γενικότερα οι ταμπέλες. Θέλω να είμαι ο Τζίμης και ο κόσμος... να βλέπει τον Τζίμη. Πολύ απλά πράγματα.

Όπως αναφέρει ο κοινωνιολόγος Μιχάλης Ψημίτης, επειδή το μετανεωτερικό κοινωνικό υποκείμενο βιώνει έναν κατακερματισμό της πολιτισμικής εμπειρίας, οφείλει να λειτουργεί ως «δικτυακό τερματικό», έτσι ώστε να προσλάβει επαρκώς και να επεξεργαστεί προσφυώς τις σύνθετες και αντιφατικές πληροφορίες που δέχεται από τα δίκτυα στα οποία υπάγεται. Με άλλα λόγια, ο Τζίμης δεν αρκείται στην παθητική αποδοχή των θεσμικών και μαζικών πολιτισμικών προϊόντων, αλλά ούτε και στη συνολική απόρριψη των κυρίαρχων αξιών, συμμετέχοντας σε ριζοσπαστικές ή ανταγωνιστικές (προς την κυρίαρχη κουλτούρα) συλλογικότητες. Διαθέτει αναστοχαστικές ικανότητες και ικανότητες αυτονόμησης, για να εμποτεύει συνεχώς την τοποθεσία του εντός του ευρύτερου κοινωνικού πλαισίου, της υποκουλτούρας αλλά και των όποιων ιδεολογικών υπαγωγών και ταυτίσεων. Η δράση του παρουσιάζεται εξατομικευμένη, προκειμένου να συμπεριλάβει εμπειρίες που δεν αναφέρονται –σύμφωνα με την αφήγησή του– πάντα σε ένα κοινό πλαίσιο σημασιολογικής αναφοράς ή να επαναδιαπραγματεύεται συνεχώς την αυτοτοποθέτησή του.⁴⁸⁵ Ποια όμως είναι η μορφή που παίρνει η αυτονόμηση και ο συνεχής αναστοχασμός στο πλαίσιο μιας κοινότητας, όπως η πανκ σκηνή, όταν τα επίπεδα στα οποία πρέπει να κινηθεί το υποκείμενο είναι πολλαπλά (στιλιστικά, γούστου, ιδεολογικά-πολιτικά);

⁴⁸⁵ Μ. Ψημίτης, *Εισαγωγή στα Σύγχρονα Κοινωνικά Κινήματα*, ό.π., σ.σ. 315-317.

3.6.3 «Am I all lost in the supermarket of style?»: Η ρευστότητα της υποπολιτισμικής ταύτισης⁴⁸⁶

Η σύλληψη του «μετανεωτερικού υποκειμένου», ως «δικτυακού τερματικού» που «είναι σε θέση να προσλαμβάνει επαρκώς και να επεξεργάζεται προσφυώς τη σύνθετη, πολλαπλή και αντιφατική πληροφορία»,⁴⁸⁷ θα μπορούσε να μας βοηθήσει να ερμηνεύσουμε κι ένα ακόμα γεγονός, το οποίο προκύπτει από τη μελέτη των αφηγήσεων ζωής των πανκς της Αθήνας: Τη σχετική ρευστότητα της υποπολιτισμικής υπαγωγής ορισμένων αλλά και τα φαινόμενα συγκερασμού διαφορετικών υποπολιτισμικών μορφών (crossover) που εμφανίστηκαν στη δεκαετία του '90.

Προηγουμένως, είδαμε ότι πριν από το πανκ/χάρντκορ, ο Αλέκος άκουγε μέταλ/θρας και η Ράνια «μεταλογκράντζ», ενώ εντάχθηκαν στην πανκ σκηνή εξαιτίας των πολιτικών της παραμέτρων. Με παρόμοιο τρόπο και αρκετά χρόνια νωρίτερα, ο Θανάσης αναφέρει ότι πέρασε μια μακρά περίοδο *μεθοριακότητας*, όπου υπαγόταν ταυτόχρονα και στη μέταλ/θρας υποκουλτούρα και στη σκηνή πανκ.⁴⁸⁸ Το γεγονός αυτό, όμως, δεν θα πρέπει να το εκλάβουμε ως προσωπική ιδιομορφία. Στο διεθνές πεδίο του πανκ, στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '80, παρατηρείται μια κορύφωση του αλληλοδανεισμού μουσικών και στιλιστικών στοιχείων μεταξύ των συγκεκριμένων υποπολιτισμών. Αυτή η διαδικασία αποτυπώνεται με χαρακτηριστικό τρόπο στους Black Flag, το αμερικανικό συγκρότημα που εισηγήθηκε τον ήχο και το ύφος χάρντκορ. Ενώ οι πρώτοι τους δίσκοι εμπεριέχουν ένα γρήγορο, τραχύ και ακατέργαστο πανκ, τα επόμενα άλμπουμ τους είναι γεμάτα «μεταλλικές» κιθαριστικές συγχορδίες και η ταχύτητα μειώνεται, έτσι ώστε να ταιριάζει ηχητικά με το «μέταλ» ύφος. Επίσης, ο τραγουδιστής Χένρι Ρόλινς, ενώ αρχικά είχε το κεφάλι του ξυρισμένο γουλί, στη συνέχεια άφησε μακρύ μαλλί – γεγονός που εξώθησε έναν συντάκτη του *MRR* στην παρακάτω διαπίστωση:

Δεν θέλω να κάνω κήρυγμα αλλά να σκιαγραφήσω το γεγονός ότι καθώς το χάσμα μεταξύ πανκ και μέταλ γεφυρώνεται, τα στιλ αλλάζουν. Αυτό το έχουμε παρακολουθήσει όλοι, είτε πρόκειται για το *slamming* που συμβαίνει σε μια συναυλία των *Metallica* είτε για το *headbanging* σε μια συναυλία των [χάρντκοράδων] *Corrosion Of Conformity*.⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Ο τίτλος παραπέμπει στο τραγούδι των Clash «Lost in the Supermarket» το οποίο αποτελεί καταφανή κριτική του καταναλωτισμού και ταυτόχρονα στο «supermarket of style», τον όρο που χρησιμοποίησε ο Ted Polhemus για να περιγράψει τη σύγχρονη ανάμιξη και τον κατακερματισμό των στιλ, οπότε παύει να υπάρχει οποιαδήποτε αυθεντικότητα – βλ. T. Polhemus, «In the Supermarket of Style», ό.π., σελ. 132.

⁴⁸⁷ Ψημίτης, ό.π., σελ. 316.

⁴⁸⁸ Ο D. Muggleton εισήγαγε την έννοια της *μεθοριακότητας* (liminality) για να περιγράψει μία μη στερεοτυπική υποκουλτούρα που δεν έχει γίνει ακόμα πλήρης υποκουλτούρα, μια κοινόχρηστη γη ανάμεσα στις καθαρές υποπολιτισμικές ταυτότητες – βλ. Muggleton, *Inside Subculture*, ό.π., σ.σ. 69-74.

⁴⁸⁹ Θα μπορούσε έτσι να αντιπαραβάλλει κανείς το άλμπουμ *Damaged* (LP, Unicorn/SST 1981) με τη δεύτερη πλευρά του *My War* (LP, SST 1984) όπου η ταχύτητα του ρυθμού έχει μειωθεί και η κιθάρα φιλοδοξεί να πλησιάσει το στιλ των... *Black Sabbath*. Η μεταλλαγή αυτή κορυφώθηκε στο *In My Head* (LP, SST 1985) το οποίο χαρακτηρίστηκε «χέβι μέταλ». Ως προς την «μαλλούρα» του X. Ρόλινς (αλλά και πολλών ακόμα χάρντκορ

Όσον αφορά, όμως, τη σκηνή της Αθήνας, αυτός ο συγκερασμός γίνεται στη βάση της πολιτικής ατζέντας του πανκ: αντικαταναλωτισμός, αντίσταση, διεκδίκηση χώρων στο μητροπολιτικό τοπίο, δημιουργία ΠΑΖ. Στην πραγματικότητα, οι πανκς μουσικοί επηρεάζονται από το παίξιμο των μεταλλάδων, απορρίπτουν όμως τα υπόλοιπα συμπαρομαρτούντα της μέταλ υποκουλτούρας, δηλαδή την προλεταριακή μεν –ως προς το υπόβαθρο– αλλά υπερβολική δε –ως προς την έκφραση– ανδροπρέπεια, την αντίσταση που αναπαρίσταται μέσω της μυθολογίας και του υπερφυσικού, την προσκόλληση σε έναν καταναλωτισμό των fans, την ειδωλοποίηση των μουσικών.⁴⁹⁰ Επίσης, οι πανκς πιστεύουν ότι η άρνηση της πολιτικής τοποθέτησης οδηγεί συχνά τους μεταλλάδες στη σύμπραξη με μια κεκαλυμμένη αντιδραστική ακροδεξιά. Έτσι, το συγκρότημα Ναυτία προσπαθεί να αποκαλύψει αυτό που πραγματικά συμβαίνει στην υποπολιτισμική μέταλ-πανκ μεθόριο στα τέλη της δεκαετίας του '80: Οι μεταλλάδες είναι κρυπτοναζιστές, ρηχοί (αφού είναι μόνο εμφάνιση και τίποτε άλλο), κίβδηλοι (επειδή οι μουσικές τους παραγωγές είναι γεμάτες στουντιακά εφέ), ψευτοαντισυμβατικοί (γιατί ζουν σε ένα φανταστικό περιθώριο μέχρι «να πάνε στρατό» και να γίνουν απόλυτα συμβατικοί):

Χέστηκα απ' το φόβο / σαν σε είδα ρε μεγάλη / Τι να πρωτοπώ γι' αυτό δεν ξέρω / Να πω για τα καρφιά σου / και για τα μέταλλά σου; / Να πω για τη στολή / και τα έξαλλα μαλλιά σου; / Μη με σατανίζεις / γιατί θα φας σφαλιάρες / άντε γκρεμοτσακίσου από 'δω / Άκου τους ναζιστές σου / με τις χοντρές παπάρες / παίξ' το περιθωριακός / μέχρι να πας στρατό / Σύνθια γιαπωνέζικα / οι δαίμονες πλακώσαν / Yamaha, Hitachi και casiotone / Βλάκες πεταμένοι / επικίνδυνοι ηλίθιοι / Carnivore, SOD κι Agnostic Front.⁴⁹¹

Στην πραγματικότητα, ο Θανάσης έπρεπε να επιλέξει μεταξύ πανκ και μέταλ σκηνής. Προτίμησε την πρώτη, όπου και συνέβαλε τα μέγιστα στην κατάληψη, τη διαμόρφωση του χώρου και την οργάνωση συναυλιών της *Villa Amalias*. Τέλος, το γεγονός ότι έπαιζε και ο ίδιος μουσική σε γνωστά συγκροτήματα της σκηνής, τον κατέστησε μία από τις πλέον χαρακτηριστικές φιγούρες της. Η υποπολιτισμική τροχιά του βίου του, όμως, περιέχει ένα σημείο εξαιρετικά ενδιαφέρον: Γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '90, άρχισε να ακούει και χιπ χοπ (το οποίο θεωρεί τότε «τη μουσική των καταπιεσμένων μαύρων») και λίγο αργότερα αρχίζει να οργανώνει πάρτι ψυχεδελικού τρανς (psychedelic trance) στη *Villa Amalias*.

μουσικών), βλ. *MRR*, 30 (11/1985), εξώφυλλο και σ.σ. 35-38 – η αναφορά από τη σελ. 38. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα, το *slamming* είναι ένα είδος χορού των πανκς, ενώ το *headbanging* αναφέρεται στη συνήθεια των οπαδών του μέταλ και του θρας να κουνάνε με δύναμη τα κεφάλια τους στις συναυλίες. Η ροπή αυτή του πανκ προς το μέταλ (και το αντίστροφο) φαίνεται ότι απασχολούσε επί μακρόν το *MRR* – βλ και Pushead, «Speedcore», *MRR* 22 (02/1985), σ.σ. 60-62. Εδώ θα πρέπει να σημειώσω ότι η διασταύρωση (crossover) μεταξύ πανκ και μέταλ είχε αρχίσει αρκετά χρόνια προωτέρα: βλ. S. Waksman, *This Ain't the Summer of Love – Conflict and Crossover in Heavy Metal and Punk*, Μπέρκλεϊ και Λος Άντζελες: University of California Press, 2009, σ.σ. 146-171.

⁴⁹⁰ Βλ. Moore, *Sells Like Teen Spirit...*, ό.π., σ.σ. 95-104.

⁴⁹¹ «Μη με Σατανίζεις», από το Ναυτία, *Η Ευρωπαϊκή Αναγέννηση* (LP, Greek Athanati Levendia Productions 1992). Οι (μηδενιστές, θρασάδες, Νεοθωρκεζοί) Carnivore, οι (νεοθωρκεζοί macho) Agnostic Front και οι (θρασάδες από τη Νέα Υόρκη) Stormtroopers Of Death κατηγορήθηκαν ότι αλληθώριζαν προς την ακροδεξιά και το ρατσισμό, με τις μομφές κατά των τελευταίων να μην είναι ανυπόστατες – βλ. και Moore, ό.π., σ.σ. 103-104.

Όμως, ο Θανάσης δεν είναι ο μόνος από τους αφηγητές που «μετά το πανκ» αρχίζει να ακούει χορευτική ηλεκτρονική μουσική και να συμμετέχει (ή/και να διοργανώνει) raves. Ο Παύλος, ο Σπύρος και ο Γιώργος ακολουθούν την ίδια πορεία. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Γιώργο, «ένας κορεσμός από το πολύ κρασι, την πολύ κιθάρα», το σχίσμα το οποίο αποδίδει στη «δογματικότητα» που επικράτησε στη *Villa Amalias* και η προσωπική φιλία με τον «Αλκιβιάδη» έναν από τους δραστήριους πανκς –ο οποίος είχε στραφεί εκείνη την εποχή στο τρανς (trance) κι έπαιζε μουσική ως DJ–, τον οδήγησαν στη «αφελή» σκέψη «μήπως το τρανς είναι το νέο πανκ» – το οποίο, όπως αναφέρει, αποδείχθηκε πως ήταν απλώς «μαστούρα ολέ, κι όλα καλά», και γι' αυτό τον λόγο το εγκατέλειψε.

Η ιστορία αυτή αποτυπώνεται σχεδόν αυτούσια και στην αφήγηση του Σπύρου, ο οποίος «μπούχτησε» από το πανκ και όσα συνέβαιναν στη σκηνή μετά το «σχίσμα». Επειδή ο ντράμερ του συγκροτήματός του, των Αντίδραση, είχε ήδη ενταχθεί στην υποκουλτούρα της χορευτικής τρανς μουσικής και τον παρακινούσε να κάνει το ίδιο, ο Σπύρος άλλαξε υποπολιτισμική τροχιά. Έγινε DJ και απόλαυσε το διονυσιακό στοιχείο των raves – το οποίο είχε μάλλον χαθεί από το πανκ εκείνη την εποχή. Τέλος, εγκατέλειψε την ψυχεδελική τρανς σκηνή –παρότι είχε γίνει μεγάλο όνομα ως DJ και έπαιζε και στο εξωτερικό–, επειδή τον απωθούσε η νοοτροπία που είχε αναπτυχθεί εκεί: «γυναίκες, λεφτά, ναρκωτικά», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά. Στο βάθος της ψυχής του, είχε παραμείνει «αγνός» και στο μυαλό του υπερτερούσαν τα βασικά χαρακτηριστικά της σκηνής πανκ: «Τι να τα κάνεις τα λεφτά; Τα λεφτά να τα βάλουν στον κώλο τους όλοι»!

Γιατί ποιο λόγο, λοιπόν, εγκαταλείπει κανείς μία υποκουλτούρα –και τη συλλογική ταυτότητα η οποία εγγράφεται σε αυτή– και εντάσσεται σε μία νέα; Επειδή η υποκουλτούρα –ή καλύτερα η σκηνή– είναι το πεδίο όπου οι προσωπικές επιθυμίες ταυτίζονται με τις συλλογικές ή συνδιαμορφώνονται μέσα από μια διαλεκτική διαδικασία. Όταν, κατά τη διάρκεια της ιστορικής πορείας, οι προσωπικές επιθυμίες μετασχηματίζονται –για παράδειγμα, όταν η μουσική μανιέρα του πανκ αρχίσει να κουράζει ένα άτομο– ή όταν η μορφή που λαμβάνει η συλλογικότητα σε κάποια φάση εκτιμηθεί από κάποιους σαν εκτροχιασμός από τη βάση της δομής της –για παράδειγμα, όταν η «αναρχοποίηση» της σκηνής θεωρηθεί ως απάρνηση των δομικών στοιχείων της «αλήτικης» μορφής του πανκ–, τότε, δεν είναι λίγοι εκείνοι που αποξενώνονται από τη σκηνή και αναζητούν εναλλακτικές υποπολιτισμικές τοποθεσίες. Όμως θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι με την υπαγωγή τους σε μία νέα υποκουλτούρα, τα υποκείμενα αναζητούν εκείνα τα δομικά στοιχεία που συγκροτούσαν την ταυτότητα της αρχικής υποπολιτισμικής μήτρας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, δηλαδή, αναζητούν τη λειτουργία των υποπολιτισμικών τελετουργιών ως

ΠΑΖ (από τη συναυλία πανκ ως το rave), το διονυσιακό στοιχείο, την ένωση των μελών της σκηνής στον χώρο της ΠΑΖ –όπου κυριαρχεί ένα καθεστώς *αμιγούς ισότητας*–, τη δυνατότητα να συμμετέχεις και να διαμορφώνεις τις ΠΑΖ χωρίς να χρειάζεσαι ιδιαίτερη τεχνογνωσία και πολύπλοκες δεξιότητες –μέσα σε ένα κλίμα «DIY» γίνεσαι DJ τόσο εύκολα όσο και ο έφηβος πανκ γίνεται μουσικός–, την άρνηση του κυρίαρχου πολιτισμού – εντός του οποίου, οι υποκουλτούρες αφομοιώνονται, επειδή γίνονται εμπορεύματα προς πώληση (τα «open air raves» στην Βαρυμπόμπη δεν είχαν είσοδο όπως ακριβώς και οι αυτοοργανωμένες συναυλίες). Παρ' όλ' αυτά, είναι πιθανό κάποιος να εγκαταλείψει και τη δεύτερη υποκουλτούρα στην οποία υπάχθηκε και σταδιοδρόμησε, όταν διαψευστούν εκ νέου οι *συναισθηματικές επενδύσεις* του σε αυτή: τα raves στην Βαρυμπόμπη μπορεί να μην έχουν είσοδο, κάποιιο όμως τα εκμεταλλεύονται για να πουλήσουν ναρκωτικά και το χιπ χοπ είναι, εκ πρώτη όψεως, η μουσική των μαύρων προλετάρων, αλλά οι αστέρες του χιπ χοπ φωτογραφίζονται σε λιμουζίνες, φορώντας πανάκριβες χρυσές καδένες – άρα για τα δεδομένα ενός (νυν ή πρώην) πανκ, έχουν «ξεπουληθεί».⁴⁹² Το γεγονός ότι ο Σπύρος, αμέσως μόλις αποχώρησε από τη σκηνή των raves, εντάχθηκε και πάλι στην πανκ υποκουλτούρα και επανασχημάτισε το συγκρότημά του –με το οποίο εξακολουθεί ως σήμερα να παίζει και να ηχογραφεί–, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η τροχιά που ακολούθησε θα πρέπει να συσχετιστεί με τον μετασχηματισμό του υποκειμένου, ο οποίος επέρχεται με την ενηλικίωση και την ένταξή του στην παραγωγή. Το γεγονός όμως αυτό δεν οδηγεί σε μια νομοτελειακή αφομοίωση από την κυρίαρχη κανονικότητα. Όμως, τις συγκεκριμένες διαπραγματεύσεις μεταξύ υποπολιτισμικής ταυτότητας, ενηλικίωσης και περαιτέρω κοινωνικής ένταξης, θα τις εξετάσω αναλυτικά στο μεθεπόμενο κεφάλαιο.

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε πλέον να ερμηνεύσουμε τα λεγόμενα των νεότερων αφηγητών, από τα οποία αναδύεται μια πολύ πιο ρευστή –και λιγότερο δεσμευτική για το υποκείμενο– εικόνα του πεδίου όπου οργανώνονται και συσχετίζονται οι υποκουλτούρες της Αθήνας από τα μέσα της δεκαετίας του '90 και μετά. Σε αυτό το σημείο, αξίζει να παρακολουθήσουμε πώς περιγράφει η Μαρία την πορεία της στο περιβάλλον αυτό – πρόκειται για μια ιστορία ζωής που διαφοροποιείται αρκετά από τις υπόλοιπες.

⁴⁹² Ο Lawrence Grossberg, εξετάζοντας *λειτουργικά* το ροκ, επικεντρώνει στους τρόπους με τους οποίους εκείνο παράγει ένα υλικό συγκεκριμένο, στο οποίο οι οπαδοί του ανακαλύπτουν τους εαυτούς τους, ένα συγκεκριμένο που «ορίζεται από συναισθηματικές επενδύσεις και λιγότερο από σημειωτικές αναπαραστάσεις»: L. Grossberg, «Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life» στο Gelder – Thornton, *The Subcultures Reader*, ό.π., σελ. 478. Επίσης βλ. L. Grossberg, «Is There Rock After Punk?» στο S. Frith – A. Goodwin (Επ.), *On Record – Rock, Pop and the Written Word*, Νέα Υόρκη: Pantheon Books, 1990, σ.σ. 111-123.

Η αφηγήτρια, η οποία γεννήθηκε το 1973, ξεκινάει από την ένταξή της σε έναν «εφηβικό αχταρμά», όπως αναφέρει η ίδια. Μεγάλωσε στο Άργος, όπου γίνεται μέλος μια παρέας που απαρτίζεται από «όσους δεν ακούγανε ελληνικά και ποπ», δηλαδή από όσους ακολουθούσαν όλες τις αντισυμβατικές υποκοουλτούρες. Λόγω της παραμόρφωσης των εικόνων και των πληροφοριών –στη διαδρομή από το Λονδίνο ή την Αθήνα ως το Άργος– σχετικά με τη στιλιστική σημειολογία, ο κύκλος της Μαρίας διαμορφώνεται σε μία ιδιότυπη υποπολιτισμική μεθόριο ρευστότητας των στιλ. Ήδη, όμως, από εκείνη την εποχή, η τάση του γκραντζ φαίνεται ότι επηρεάζει τους πάντες. Μόλις η Μαρία μετακόμισε στο Ηράκλειο για σπουδές, βρήκε τους συμφοιτητές της να ακούνε Joy Division, Cure –με τους οποίους επειδή ήταν «λίγο ψυχοπλακωτικοί» δεν μπορούσε να ταυτιστεί– και Nirvana, με τους οποίους τελικά ταυτίστηκε. Με το πανκ «σαν έννοια» συναντήθηκε πολύ πιο μετά, «λόγω [του] τότε γκόμενου», στην Αθήνα, όπου απέκτησε τις απαιτούμενες γνώσεις και συγκρότησε ένα ελάχιστο υποπολιτισμικού κεφαλαίου. Εκεί γνώρισε και τη Τζένη, η οποία «ήταν φίλη [του τότε] γκόμενου», οπότε, μοιραία, καθώς κυλάει η ιστορία ζωής, «έχασε τον γκόμενο και έμεινε η φίλη!» Κάνοντας παρέα με τη Τζένη –η οποία «ήταν μέντορας»–, η Μαρία άρχισε να ακούει «μεταλλογκραντζ, δηλαδή χιπ-χοπμεταλλο-Rage Against The Machine και Soundgarden», μετά «πέρασε λίγο από τα τρανς» και κατέληξε στο σκέιτ-πανκ. Κατόπιν, «είναι η εποχή που είναι Jamiroquai, πιο φάνκι», οπότε αρχίζει να ασχολείται με τα «φανκ 70s, ντίσκο 70s, lounge 70s» και να κατευθύνεται «προς τα πίσω: τζαζ, 60s, 50s, ragtime – κι εκεί σταματάμε!» Η τροχιά που ακολούθησε διασχίζοντας τα στιλ δεν σταμάτησε όμως εκεί. Στη συνέχεια ανακαλύπτει «πάλι τους Ramones», στα τριάντα της γίνεται φανατική οπαδός των «Misfits και Ramones μόνο», ενώ ακριβώς τη στιγμή που έγινε η συνέντευξη δηλώνει ότι «στο γκαράζ και στα 60s τα έχει βρει όλα!»⁴⁹³ Από την αφήγηση της Μαρίας, λοιπόν, αναδεικνύεται η τυπική αναπαράσταση του μεταμοντέρνου «style surfer», τον οποίο περιγράφει ο Ted Polhemus.⁴⁹⁴

Ο David Muggleton υποστηρίζει ότι στο μετανεωτερικό περιβάλλον, οι αλλαγές στα στιλ και οι μετακινήσεις μεταξύ των υποπολιτισμών δεν προκαλούν προβλήματα στην αυτοεικόνα και στην αυτοσυνείδηση επειδή, όπως οι υποπολιτισμικές μορφές χαρακτηρίζονται από θρυμματισμό, μερικότητα και αλλαγή, έτσι και ο εαυτός είναι κινητικός, πολύπλοκος και πολυπρόσωπος.⁴⁹⁵ Σύμφωνα όμως με το εμπειρικό υλικό που εξετάσαμε ως εδώ, οι μετακινήσεις μεταξύ των υποπολιτισμών εδράζονται σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο βασικών αρχών, οι οποίες

⁴⁹³ Στο ίδιο.

⁴⁹⁴ Βλ. Polhemus, ό.π.

⁴⁹⁵ Muggleton, *Inside Subculture*, ό.π., σ.σ. 91-93.

είναι υπεράνω των στίλ: DIY, αντιεμπορευματικότητα, ισοποιητικό πνεύμα. Η υποπολιτισμική σταδιοδρομία της Μαρίας διαφέρει σημαντικά από την εικόνα του εαυτού που μας περιέγραψε ο Θανάσης, ο Γιώργος και ο Σπύρος. Τα στοιχεία διαφοροποίησης είναι τα εξής: Στην αφήγηση της Μαρίας το υποπολιτισμικό της κεφάλαιο συγκροτείται σε διαφορετικές βάσεις: αν και υπήρξε DJ, υποτιμά αυτή την πτυχή της «σταδιοδρομίας» της, σε αντίθεση π.χ. με τον Σπύρο και τον Θανάση που υπογραμμίζουν ακριβώς αυτό το γεγονός. Η Μαρία αναφέρει ανενδοίαστα ότι υπάχθηκε σε υποκουλτούρες και σκηνές εξαιτίας «του γκόμενου» που είχε κατά καιρούς. Αυτή η συναισθηματική επένδυση σε πρόσωπα (ο «γκόμενος», η αιώνια φίλη και «Μέντορας» Τζένη) καθορίζει σε μεγαλύτερο βαθμό την υπαγωγή σε κάποια υποκουλτούρα. Όσο για την υποπολιτισμική σταδιοδρομία, αυτή εγγράφεται σε μια καθαρά προσωπική/υποκειμενική πορεία του βίου, η οποία στους άνδρες αφηγητές παραμένει ανείπωτη. Τη μετακίνηση και την εκ νέου υποπολιτισμική υπαγωγή της πληροφορήτριας καθορίζουν στοιχεία όπως το «ψυχοπλάκωμα» και το «χρώμα», τα οποία υποσημαίνουν την ψυχολογική κατάσταση του εαυτού και όχι τις αισθητικές αξιολογήσεις βάσει της υποπολιτισμικής «γνώσης» – όπως η απέχθεια του Γιώργου για την κραστ εκδοχή του πανκ. Ο αναστοχασμός της Μαρίας γίνεται καθαρά για προσωπικούς λόγους και όχι για να κοινοποιηθεί η προσφορά του υποκειμένου στην αντίστοιχη σκηνή: οι φωτογραφίες και το ημερολόγιο της Τζένης, στα οποία αναφέρεται η πληροφορήτρια, δεν θα βγουν ποτέ από τα όρια του σπιτιού της και υπάρχουν για να θυμίζουν αποκλειστικά στην ίδια και στην καλύτερή της φίλη τις κοινές τους εμπειρίες – αντίθετα, ο Γιώργος μου παρέδωσε όσες φωτογραφίες είχε από «την εποχή του πανκ» για να τις κοινοποιήσω. Παρότι η Μαρία υπήρξε ιδιαίτερα πολιτικοποιημένη, αφού ανήκε σε μια ακροαριστερή οργάνωση, οι αναφορές της δεν είναι πολιτικές – δεν παραπέμπει καν σε αξίες όπως το DIY ή η αντιεμπορευματικότητα.

Όλες οι παραπάνω διαφοροποιήσεις στη συγκρότηση της αυτοεικόνας των ανδρών αφηγητών σε σύγκριση με εκείνες των γυναικών θέτουν ένα νέο ζήτημα προς εξέταση: Κατά πόσο το φύλο των υποκειμένων καθορίζει την υπαγωγή και τη λειτουργία τους εντός των υποπολιτισμών;

3.7 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ ΚΑΙ Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΤΩΝ ΕΜΦΥΛΩΝ ΛΟΓΩΝ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ

Και φεύγουμε οι δυο μας [εγώ κι η φιλενάδα μου, η Αλεξάνδρα], κατεβαίνουμε κάτω, στο *Βιτόφσκι*. Και κάθομαι με την Αλεξάνδρα απ' έξω. Είναι οι υπόλοιποι [πανκς] μέσα... Και σε μια φάση... [εμφανίζονται] γουλιά [δηλαδή σκίνχεντς]! Πολύ γουλι! Με κάτι λοστούς, κάτι τέτοια... Μπαίνουνε μέσα, αρχίζουνε και πλακώνουνε όλο τον κόσμο στο ξύλο. Εγώ το βλέπω απ' έξω. Με βλέπει ένας σκινάς [και] λέει «κι αυτόν, κι αυτόν, κι αυτόν». Εγώ αρχίζω και τρέχω. Με κυνηγάνε δέκα από πίσω. Ακούς τώρα αρβύλες, ξέρω 'γω, να τρέχεις, «*χχα, χχα, χχα*» [προσποιείται ότι έχει λαχανιάσει]... Και το κωμικοτραγικό είναι ότι περνάει εκείνη τη στιγμή μια [μοτοσικλέτα] BSA με δύο ροκαμπιλάδες! Και πηδάω πάνω! Σταματάνε αυτοί, με κοιτάνε. Τους λέω: «με κυνηγάνε σκινάδες, έρχονται από πίσω!» «Που θες να σε πάμε»; «Πάμε στον *Πήγασο* για να μαζέψω κόσμο!» Ανεβαίνω πάνω στον *Πήγασο*, βρίσκω διάφορους, ξέρω 'γω και του χώρου και τα λοιπά. «Κάτω στο *Βιτόφσκι* γίνεται μακελειό». Ξεκινάμε, παίρνουμε ξύλα και τα λοιπά, και πάμε και τους κάνουμε ντου. Την ώρα που τους κάνουμε ντου σκάνε οι μπάτσοι. (...) Κι αρχίζει και με κυνηγάει ένα περιπολικό! Ξανά τρέξιμο! Εμένα κι έναν άλλο πάνκη, τον Φώτη από το Νέο Κόσμο. Στρίβουμε σε μία γωνία, τον πιάνω τον Φώτη, τον πετάω κάτω και πέφτουμε κάτω από ένα αυτοκίνητο! Φεύγει το περιπολικό. Του λέω «τώρα σκορπάμε και ραντεβού στα Προπύλαια!» «Ο καθένας μόνος του και ραντεβού στα Προπύλαια»... Κι όντως, συναντηθήκαμε στα Προπύλαια – την είχε γλυτώσει και αυτός και εγώ!⁴⁹⁶

Μελετώντας μια σειρά αυτοβιογραφιών που είχαν εκδοθεί σε βιβλία και είχαν γνωρίσει εμπορική επιτυχία, η κοινωνική ψυχολόγος Mary Gergen κατέγραψε κάποιες διακριτές διαφορές ανάλογα με το φύλο του συγγραφέα: Οι άνδρες βάσιζαν την αφήγησή τους στη «μονομυθική ιστορία της ηρωικής αναζήτησης», ενώ οι γυναικείες αφηγήσεις «αναμειγνύονταν με ιστορίες από τους έρωτες και την οικογένειά τους» και «αναφέρονταν και σε προβληματισμούς γύρω από το σώμα τους, ένα θέμα που σπανίως εμφανιζόταν στις ιστορίες των ανδρών».⁴⁹⁷ Στην παραπάνω, λοιπόν, αφήγηση της επίθεσης των σκίνχεντς στα Εξάρχεια υπάρχει ένα σκηνοθετικό λάθος: η Αλεξάνδρα, η φιλενάδα του αφηγητή, εξαφανίζεται μυστηριωδώς τη στιγμή ακριβώς που η εχθρική ομάδα μπαίνει μαινόμενη στο πλάνο. Σε αυτή την εκδοχή της «μονομυθικής ιστορίας της ηρωικής αναζήτησης», μια κοπέλα δεν μπορεί να παίξει κάποιο ρόλο. Εδώ εξαίρονται ο ανδρισμός, η βία μεταξύ των αντίπαλων υποπολιτισμικών ομάδων, η αίσθηση της αδρεναλίνης που γεμίζει το σώμα σου όταν σε κυνηγάνε οι σκίνχεντς και οι αστυνομικοί, η αλληλεγγύη μεταξύ φίλων υποπολιτισμικών δυνάμεων και η φιλία μεταξύ υποπολιτισμικά ομογάλακτων νέων ανδρών. Πολύ απλά, σε αυτό το σκηνικό η Αλεξάνδρα –και η κάθε Αλεξάνδρα– δεν έχει καμία θέση.

⁴⁹⁶ Αφήγηση Τσουλούφη.

⁴⁹⁷ K. J. Gergen – M. Gergen, «Αφηγηματική Διερεύνηση: Διάλογος πέρα από Επιστημονικούς Τομείς» στο Ν. Μποζατζής – Θ. Δραγώνα (Επ.), *Κοινωνική Ψυχολογία: Η Στροφή στον Λόγο*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2011, σελ. 180.

Με βάση τα δεδομένα από τη συμμετοχική παρατήρηση στο πεδίο της σκηνής πανκ, εκτιμώ ότι η αναλογία μεταξύ γυναικών και ανδρών ήταν ανέκαθεν ένα προς τρία περίπου. Παρακολουθώντας, όμως, το ντοκιμαντέρ *Μια Ματιά στην Πανκ και DIY Σκηνή στην Ελλάδα*, δημιούργημα της ομάδας συναυλιών της *Villa Amalias*, επεσήμανα ένα γεγονός που ήταν σημαντικό για την έρευνά μου. Ενώ στην ταινία εμφανίζονται ένα σωρό πρώην και νυν μουσικοί και παράγοντες της σκηνής, οι οποίοι αφηγούνται τις εμπειρίες τους, δεν παρουσιάζεται σε αυτό ούτε μία γυναίκα.⁴⁹⁸ Το ντοκιμαντέρ αυτό το παρακολούθησα στο αυτοδιαχειριζόμενο στέκι/«κοινωνικό χώρο» *Passa Montana*, στον Κορυδαλλό, όπου μετά την προβολή ακολούθησε συζήτηση σχετικά με το περιεχόμενό του. Τότε ήταν που διαπίστωσα ότι κανείς (και καμία) δεν έθεσε το –αυτονόητο για μένα– ζήτημα αυτής της μυστηριώδους *αορατότητας* των γυναικών της σκηνής, μιας αορατότητας που δεν έχει να κάνει μόνο με το θέμα της αναλογίας και της εκπροσώπησης, αλλά μάλλον με την παραγωγή του λόγου και την ιστοριογραφική καταγραφή των δρωμένων της σκηνής. Αν η συγκεκριμένη ταινία αποτελεί προσπάθεια συλλογικού αναστοχασμού και ερμηνείας της πορείας της υποκουλτούρας, τότε μήπως αυτή η καταγραφή γίνεται στη βάση μιας ανδρικής γλώσσας και γραμματικής; Για να το θέσω αλλιώς: υπήρξε το πανκ στην Ελλάδα «αγορίστικη κουλτούρα» όπως το αμερικάνικο πανκ – σύμφωνα με τα λεγόμενα της Leblanc; Αν, σύμφωνα με όσα αναφέρει η Lucy O' Brien, το πανκ υπήρξε ένας χώρος όπου οι γυναίκες «εξεφράσαν το θυμό τους», τότε πού πήγε αυτός ο θυμός στην αθηναϊκή εκδοχή αυτής της υποκουλτούρας;⁴⁹⁹ Με άλλα λόγια, ήταν οι πάνκισσες βουβές ή μήπως έλεγαν όσα ήθελαν να πουν με διαφορετικές γλώσσες και γραμματικές; Και τελικά, πώς διαμορφώνεται και πώς αποτυπώνεται πολιτισμικά η έμφυλη διαφορά στο πανκ φαντασιακό;

3.7.1 Η συμμετοχή των γυναικών στα πανκ συγκροτήματα

Αναμφίβολα, η μεγαλύτερη προστιθέμενη αξία στο υποπολιτισμικό κεφάλαιο των πανκς είναι η συμμετοχή σε κάποιο συγκρότημα. Ανεβαίνοντας στη σκηνή, το υποκείμενο ξεφεύγει από την ανώνυμη μάζα του κοινού, συγκεντρώνει πάνω του τα βλέμματα των υπολοίπων, αποκτά ονοματεπώνυμο που σχετίζεται με τον ρόλο αυτό: ο «Νικολάκης Kill the Cat», ο «Σωτήρης απ' τ' Αδιέξοδο», ο «Γιώργος ο Χασματέος» (από το συγκρότημα Χάσμα), ο «Λούης ο Stress»! Μάλιστα, περιγράφοντας τη θέση του μουσικού εντός της σκηνής, ο Τσουλούφης αναφέρεται στη «ματαιοδοξία» που αναπτύσσει:

⁴⁹⁸ Βλ. Ομάδα Μουσικής και Συναυλιών Villa Amalias, *Μια Ματιά στην Πανκ και DIY Σκηνή στην Ελλάδα* (DVD, Ανεξάρτητη Παραγωγή 2007).

⁴⁹⁹ L. O' Brien, «The Woman Punk Made Me», στο Sabin, *Punk Rock: So What?...*, ό.π., σελ. 191.

Πάντα και ειλικρινά, υπάρχει ματαιοδοξία – κι όποιος απ' τους μουσικούς πει ότι δεν είναι ματαιόδοξος, είναι μέγας ψεύτης. Όλοι ήμασταν ματαιόδοξοι, όλοι γουστάρουμε τη φήμη, όλοι γουστάρουμε να μας γουστάρουν, να μας πηγαίνουν, να έρχονται να μας μιλάνε...

Όμως το status του μουσικού βιώνεται εντελώς διαφορετικά από τις γυναίκες. Ανασύροντας από τη μνήμη της την πρώτη πρόβα που έκανε με το συγκρότημα Κοινωνικά Απόβλητα, η Ντίνα την παρουσιάζει ως αγχωτικό επεισόδιο γιατί σύμφωνα με την μέχρι τότε εμπειρία της σκηνης, η γυναίκα μουσικός αποτελούσε μάλλον σπάνιο φαινόμενο και, κυρίως, συνεπαγόταν μια έκθεση, μια ορατότητα, τις συνέπειες της οποίας η ίδια δεν ήταν σίγουρο αν μπορούσε να αντέξει:

Λοιπόν, αυτό ήταν η πιο σκληρή φάση της ζωής μου! Δεν είχα κοιμηθεί το περασμένο βράδυ, γιατί δεν το είχα ξανακάνει ποτέ αυτό, δεν είχε ξαναγίνει. Ούτε μου είχε καν περάσει απ' το μυαλό ότι θα δινότανε μια τέτοια ευκαιρία για να κάνω κάτι τέτοιο. Δεν είχα κοιμηθεί καθόλου. (...) Ναι, γιατί, ξέρεις, [όταν τραγουδούσα στις συναυλίες] μου πετάγανε πολλά... Και καταλαβαίνω ο κόσμος όταν σε βλέπει..., γιατί τότε δεν υπήρχανε πολλά συγκροτήματα [που] να είχαν γυναίκα στα φωνητικά – δεν ξέρω τι γίνεται τώρα. Και θέλω να πάρω κάπως την ευκαιρία, να ευχαριστήσω εσένανε [και] τον Γιάννη, γιατί μου δώσατε αυτή την ευκαιρία. Δεν υπήρχε περίπτωση, δεν μπορούσα να το κάνω από μόνη μου, τότε, αυτό. Και πίσω από κάθε δυνατή γυναίκα κρύβεται ένας δυνατός άντρας!

Σύμφωνα με τα όσα αναφέρει η πληροφορήτρια, ο τρόπος με τον οποίο την αντιμετώπιζε το κοινό όταν τραγουδούσε με το χάρντοκ συγκρότημά της ήταν ιδιαίτερα προβληματικός («μου πετάγανε πολλά»). Τουλάχιστον έτσι τον βίωνε η ίδια, και αυτή η εικόνα έμεινε στη μνήμη της. Θα μπορούσε να αποδώσει κανείς την αρνητική συμπεριφορά του κοινού στο υποτιθέμενο χαμηλό ειδικό βάρος του πολιτισμικού της κεφαλαίου, αλλά στην πραγματικότητα δεν συνέβαινε κάτι τέτοιο. Το αντίθετο μάλιστα. Η Ντίνα διέθετε ένα εντυπωσιακό υποπολιτισμικό βιογραφικό: Είχε υιοθετήσει ακραία εμφάνιση, κατοικούσε σε κατάληψη, εργαζόταν και ήταν εντελώς ανεξάρτητη, είχε συλληφθεί δύο φορές –για τη συμμετοχή της σε μια κατάληψη που εκκενώθηκε και για παράνομη αφισοκόλληση–, είχε γνωρίσει την αστυνομική βία. Επίσης, αποτελούσε μια αναγνωρίσιμη φιγούρα στο περιβάλλον των Εξαρχείων στα τέλη της δεκαετίας του '80. Υπάρχει, λοιπόν, μεγάλη πιθανότητα, το άγχος που αναφέρει, να προέρχεται από ένα αίσθημα ανασφάλειας που μπορεί να ένοιωθαν οι γυναίκες που συμμετείχαν σε συγκροτήματα. Το γεγονός ότι τα παραπάνω δεν σκιαγραφούν μια μεμονωμένη περίπτωση, μάλλον πρέπει να μας οδηγήσει σε αυτή την κατεύθυνση ερμηνείας. Στη αφήγησή της, η Γιάννα εξιστορεί πώς έχτισε τη δική της μουσική σταδιοδρομία:

Και [στη] Θεσσαλονίκη ήρθε και η πρώτη μου επαφή με τη μουσική. Όχι μόνο ν' ακούω δηλαδή, [αλλά] και να προσπαθήσω να παίξω! Γιατί εκεί είδα τη Σόνια που έπαιζε στους Ναυτία και έπαιζε τύμπανα, κι έλεγα «ουάου», ξέρω 'γω τότε. Ξέρεις, «συμβαίνει κι αυτό», ρε παιδί μου – τι φοβερό μου φαινότανε. Μάλλον στ' αυτιά μου τα τύμπανα γενικότερα μου ακουγόντουσαν *κάπως*. Δηλαδή δεν είναι μόνο η εικόνα που είδα, πιστεύω ότι... τό 'χα! Γιατί το προσπάθησα και πάρα πολύ, ας πούμε. Και από κει ξεκίνησα. Έτσι, απεγνωσμένα! Δεν έπαιζε κανένας μαζί μου στην αρχή [γέλια]. Πήγαινα έπαιζα μόνη μου, όπου εύρισκε. Αλλά επέμενα πολύ! (...) Ε, μετά, ξέρω 'γω, ξανασυναντηθήκαμε με τον Αλέκο το '93. Ε, από τότε είμαστε μαζί, από το '93 και μετά είμαστε μαζί [ως ζευγάρι]. Ε, δεν παίξαμε μαζί. Ο Αλέκος ακόμα έπαιζε [στο] Χαοτικό Τέλος. Εγώ προσπαθούσα να βρω κάπου να παίξω [και] δεν έβρισκα. Βρήκα κάνα-δυο φίλους που κι αυτοί μαθαίνανε. Κάναμε κάνα-δυο πρόβες έτσι, μιας και κάνουμε κάτι. Και κάποια στιγμή, το '95, κάναμε ένα συγκρότημα. Λεγόμεσταν Πυρηνικός Χειμώνας. Βγάλαμε κι ένα CD μ' αυτούς. Και έτσι ξεκίνησα... Και μετά άδειασε μια θέση στο συγκρότημα του Αλέκου και πήγα, και το κάναμε οικογενειακό [γέλιο]!⁵⁰⁰

Όπως έχω προαναφέρει, βασική επιθυμία των πανκς είναι τόσο η δημιουργία συγκροτήματος –του βασικού οχήματος έκφρασης των πανκ ιδεών– όσο και η αποκαθήλωση του ροκ μουσικού από το καθεστώς του σταρ. Ως μουσική φόρμα, το πανκ/χάρντκορ δεν απαιτεί σοβαρές μουσικές δεξιότητες και μπάντα μπορεί να φτιάξει ο καθένας. Παράλληλα, το πανκ συγκρότημα είναι καθαρά «παρεϊστική φάση». Όμως εδώ, όταν κανείς αναφέρεται στην «παρέα» των μουσικών, εννοεί μια *παρέα ανδρών*.

Όσον αφορά στην ιστορία της Γιάννας, αφορμή για να ασχοληθεί με τη μουσική στάθηκε η Σόνια – άλλη μία καθολικά αναγνωρίσιμη γυναικεία φιγούρα του πανκ, η οποία έπαιζε τύμπανα στο συγκρότημα Ναυτία. Η Γιάννα είδε και γνώρισε τη μπάντα όταν το έσκασε από το σπίτι της στην Αθήνα και κατέφυγε –όπως ήδη παρακολουθήσαμε– στη Θεσσαλονίκη. Η Σόνια αποτελεί αξιοθαύμαστη περίπτωση και πρότυπο για τις πάνκισσες, όχι μόνο γιατί συμμετέχει σε μία από τις καλύτερες μπάντες της σκηνής, αλλά γιατί παίζει ντραμς, ένα όργανο που απαιτεί περισσότερη μουσική δύναμη. Επιπλέον, το γεγονός αυτό την κάνει να ξεφεύγει ως ρόλος από το πρότυπο της τραγουδίστριας, της γυναίκας επί σκηνής, η οποία συγκεντρώνει πάνω της όλα τα βλέμματα και πρωταγωνιστεί στις ερωτικές φαντασιώσεις του κοινού. Αν η Ντίνα, μια όμορφη κοπέλα και τραγουδίστρια, ήταν ένα θέαμα χαριτωμένο, η Σόνια που βαράει αλύπητα με τις μπαγκέτες τα ντραμς ήταν ένα θέαμα επικίνδυνο. Διότι στην προκειμένη περίπτωση, είναι η γυναίκα που υφαρπάζει το σημαντικότερο χαρακτηριστικό του ανδρισμού: τη δύναμη.⁵⁰¹ Και δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι η

⁵⁰⁰ Πριν προχωρήσουμε στην ερμηνεία όλων των παραπάνω αφηγήσεων έχουμε κατά νου ότι «[όλοι] αποθαρρύνουν τα κορίτσια από το να παίξουν ροκ (...) και όταν αυτά τα κάνουν τις κρίνουν με βάση το σεξ απήλτους, ενώ ταυτόχρονα η μουσική τους επιδεξιότητα γίνεται αντικείμενο εξουχιστικής εξέτασης»: Moore, *ό.π.*, σελ. 65.

⁵⁰¹ Ο S. Frith, μιλώντας για τις γυναίκες που «τα κατάφεραν» να μπουν στη χωρία της κοινότητας των μουσικών του ροκ (να γίνουν δηλαδή ροκ σταρ) παρατηρεί ότι το κατόρθωσαν μόνο εφόσον έγιναν «ένα από τ' αγόρια» – βλ. Frith, *Sound Effects*, *ό.π.*, σελ. 86. Φυσικά, το ροκ επιφύλαξε και άλλη μια θέση για τις γυναίκες, εκείνη του

αδυναμία, δηλαδή η ανεπάρκεια ως προς τη μυϊκή δύναμη ήταν το στοιχείο που οδήγησε στον εξοβελισμό της Αλεξάνδρας από ένα τυπικό στιγμιότυπο στη ζωή του πανκ: τη σύγκρουση στο δρόμο.⁵⁰² Μαγεμένη, λοιπόν, από αυτή ακριβώς την εικόνα της γυναίκας που κατέχει τη δύναμη, και με δεδομένο το πηγαίο ταλέντο της με το ρυθμό («τό 'χα»), η Γιάννα συναντά το πρώτο, αλλά και το βασικότερο εμπόδιο για μια γυναίκα της σκηνής: δεν χωράει στην «παρέα», στο πρωτογενές κύτταρο της πανκ μπάντας. Κανείς δεν παίζει μαζί της, πηγαίνει και παίζει μόνη της αλλά... *επιμένει πολύ!* Είναι περιττό να σκεφτούμε ότι ένας άνδρας δεν θα χρειαζόταν να επιμένει καθόλου. Για να δημιουργήσει ένα συγκρότημα αρκούσαν άλλοι δύο-τρεις άνδρες. Ακόμα και όταν η Γιάννα έγινε έμπειρη μουσικός και παντρεύτηκε με τον Αλέκο, χρειάστηκε να περιμένει μέχρι να «αδειάσει μια θέση στο συγκρότημα» του τελευταίου για να μπει – έπρεπε δηλαδή να *περιμένει πολύ!*

3.7.2 Η συμμετοχή των γυναικών στα πανκ τελετουργικά

Οι αποκλεισμοί για τις γυναίκες της σκηνής δεν περιορίζονται όμως στον χώρο του συγκροτήματος. Και στη συναυλία, τη βασική τελετουργία της σκηνής, η θέση τους είναι ανάλογη.

Μελετώντας τους χορούς της αμερικανικής εναλλακτικής (και χάρντκορ) σκηνής, ο William Tsitos αναφέρει ότι οι χοροί αυτοί εκτελούνται κυρίως από άντρες και «αντικατοπτρίζουν τις ιδεολογίες εξέγερσης που εκφράζονται στη σκηνή». Οι «επιθετικοί» αυτοί χοροί λαμβάνουν χώρα σε μια «διαφοροποιημένη περιοχή του συναυλιακού χώρου (...), η οποία δεν οριοθετείται επακριβώς από σημάδια, αλλά συνήθως βρίσκεται μπροστά απ' τη σκηνή» και αποκαλείται *pit* (λάκος, αρένα), ονομασία που υπονοεί πως εκεί διεξάγεται μια μάχη, μια συμπλοκή. Στο *slam dancing*, όσοι βρίσκονται στο *pit* κινούνται γρήγορα, «αντίθετα με τους δείκτες του ρολογιού και συγκρούονται ο ένας με τον άλλο» ή, χωρίς να ακολουθούν κυκλική πορεία, απλώς «τρέχουν και συγκρούονται». Στο *moshing*, οι κινήσεις –το χτύπημα και το κούνημα των ώμων– είναι πιο αργές, υπερβολικές και θεατρικές. Παρότι για τους απέξω το «χάος» που επικρατεί στο *pit* ομοιάζει με «βασίλειο της ανομίας», οι ίδιοι οι *slam dancers* «ακολουθούν κανόνες που εμποδίζουν το *pit* να μετατραπεί σε χάος»: «Οι περισσότεροι προσπαθούν να μη χτυπήσουν ο ένας τον άλλο και όταν κάποιος πέσει στο πάτωμα όσοι βρίσκονται κοντά του σταματούν και τον

«τη-βλέπουμε-ως το αντικείμενο του σεξ» – βλ. J. Gottlieb – G. Wald, «Smells Like Teen Spirit: Riot Grrrls, Revolution and Women in Independent Rock» στο Ross – Rose, *Microphone Fiends...*, ό.π., σελ. 260.

⁵⁰² Οι κοπέλες που μου μίλησαν αναφέρουν πολλές περιπτώσεις καυγάδων και τραυματικών εμπειριών «κραξίματος», αφηγηματικά όμως είναι φειδωλές και σε καμία περίπτωση δεν κατασκευάζουν επικές, κινηματογραφικού τύπου εξιστορήσεις. Η αδυναμία τους να συγκρουστούν και να κερδίσουν τον καυγά τις καταδικάζει αώνια να παίζουν το ρόλο του θύματος σε μια ζωή γεμάτη με το «άρωμα του δρόμου».

σηκώνουν»⁵⁰³. Σημαντική πτυχή των δρωμένων στο χώρο μπροστά από τη σκηνή είναι και το *stage diving*, όταν, δηλαδή, κάποιος ανεβαίνει στη σκηνή και «βουτά» στον κόσμο που βρίσκεται από κάτω. Στην περίπτωση αυτή, όσοι βρίσκονται μπροστά οφείλουν να τον πιάσουν, να τον αφήσουν για λίγο να «κυλήσει» στα χέρια τους και να τον κατεβάσουν χωρίς να χτυπήσει.

Η Wendy Fonarow, η οποία μελέτησε την χωροταξική οργάνωση των (ασφαλώς μαζικότερων) συναυλιών της ανεξάρτητης σκηνής, διακρίνει τρεις βασικές ζώνες στην χωροταξική οργάνωση της συναυλίας: α) τη «ζώνη 1», δηλαδή το πεδίο «της μεγαλύτερης και πιο φρενήρους δραστηριότητας», η οποία στελεχώνεται από τους νεότερους σε ηλικία οπαδούς, αποτελείται δε από τη κολλητή στη σκηνή (αλλά ακίνητη) σειρά ανθρώπων και το pit, β) τη «ζώνη 2», όπου δεν υπάρχει σωματική επαφή, απλώς τα άτομα κουνιούνται ρυθμικά και γ) τη «ζώνη 3», όπου κυκλοφορούν όσοι θέλουν να αποστασιοποιηθούν από την παράσταση – επειδή δεν τους αρέσει η μπάντα, επειδή πίνουν, συζητούν, κ.λπ.⁵⁰⁴

Έχοντας κατά νου, λοιπόν, αυτή τη χωροταξική οργάνωση της συναυλίας, και με βάση τις μαρτυρίες των πληροφορητών που αναπαριστούν ένα αρκετά βίαιο κλίμα, τουλάχιστον στη «ζώνη 1», θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ο χώρος αυτός γίνεται απαγορευτικός για τις γυναίκες. Δικαίως, λοιπόν, η Joanne Gottlieb και η Gayle Wald συμπεραίνουν ότι το «slam dancing και το stage diving έχουν διαφορετικές σημασίες για τα αγόρια και τα κορίτσια», αφού οι γυναίκες όχι μόνο είναι πιο μικρόσωμες και αδύνατες αλλά, επιπλέον, «τα σπρωξίδια στο pit τις τραυματίζουν στο στήθος»⁵⁰⁵. Γι' αυτό το λόγο, οι γυναίκες αναπτύσσουν μία ιδιότυπη στρατηγική κινήσεων κατά τη διάρκεια των συναυλιών: Όπως διαπίστωσα και προσωπικά σε όσες συναυλίες παραβρέθηκα, οι γυναίκες στέκονται κολλητά στη σκηνή – με την τάση να ακροβολίζονται δεξιά κι αριστερά ώστε να αποφύγουν τα κύματα των σωμάτων που σπρώχνονται προς το πάλκο–, διεκδικώντας έναν χώρο εντός της δράσης:

Στις συναυλίες που πήγαινα, ας πούμε, ήθελα να πάω λίγο πιο μπροστά για να δω καλύτερα, ν' ακούσω και με κλωτσούσαν, με χτυπούσαν, με βαρούσαν. Έχει τύχει, ας πούμε, να την πω και σε τύπο – και καλά τσαμπουκάς γιατί εντάξει... Χώρος για όλους! Δηλαδή μπορεί να μη θέλω να... [γέλια] σπάσω κανά κεφτέ! Να θέλω να είμαι μπροστά απλά [για]... να δω! Αυτό, τώρα, γιατί γίνεται; Δεν ξέρω. Εγώ νομίζω ότι τον τελευταίο καιρό βλέπω

⁵⁰³ W. Tsitos, «Slam dancing, Moshing and the American Alternative Scene», στο A. Bennett – B. Shank – J. Toynbee (Επ.), *The Popular Music Studies Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2006, σ.σ. 121-123. Στην πρώτη φάση του (βρετανικού) πανκ υπήρχε το *pogo* –επίσης ένας χορός για άντρες–, όπου τα άτομα χοροπηδούσαν επιτοπίως πάνω-κάτω, ενώ συχνά ο πίσω έπεφτε στον μπροστινό – Βλ. Laing, ό.π., σ.σ. 89-91.

⁵⁰⁴ W. Fonarow, «The Spatial Organization of the Indie Music Gig» στο Gelder – Thornton, *The Subcultures Reader*, ό.π., σ.σ. 360-367.

⁵⁰⁵ Gottlieb – Wald, «Smells Like Teen Spirit...», ό.π., σελ. 257.

πάντως γυναίκες. Και προχθές, πάλι, ήμουνα σε μία συναυλία και... ανέβηκε μια τύπισσα πάνω και έκανε stage diving [γέλια], ας πούμε...⁵⁰⁶

Για να «μη σπάσουν κανά κεφτέ», λοιπόν –μια μεταφορά που υπονοεί τον τραυματισμό στο στήθος–, οι γυναίκες διεκδικούν με τον δικό τους τρόπο *ορατότητα* και *συμμετοχή* σε ένα πεδίο όπου αυτά δεν είναι αυτονόητα.

3.7.3 Η παράδοση της αορατότητας των γυναικών στο υποπολιτισμικό τοπίο

Η επιθυμία των γυναικών για *ορατότητα* και *συμμετοχή* τοποθετείται σε έναν κόσμο – τον χώρο της παράδοσης της ροκ υποκοουλτούρας στην Ελλάδα– όπου υπάρχουν ήδη παγιωμένοι ρόλοι γι' αυτές: οφείλουν να λειτουργούν υπό την προστασία των ανδρών, πληρώνοντας το τίμημα της κηδεμονίας με το να παραμένουν *αόρατες*. Έτσι, εξιστορώντας το «πάρτυ του Τζόνι Βαβούρα» –στο οποίο έχω αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο–, ο Γιώργος Τουρκοβασίλης μιλά για «κοπέλες, αφανείς ηρωίδες του ροκ [οι οποίες] σχηματίζουν δίπλα στους συντρόφους τους μικρές ανθοδέσμες»⁵⁰⁷. Και οι ρόλοι αυτοί δεν φαίνεται να διαφεύγουν της προσοχής των νεαρών γυναικών, ωθώντας τις σε μια προσπάθεια να τους αναδιαπραγματευτούν:

Κι αν για κακή σου τύχη είσαι και κορίτσι πρέπει να 'χεις υποστήριξη 5-6 «σκληρών» για να πας σε συναυλία και να μην ακούσεις διάφορα από τους δήθεν χωρίς κόμπλεξ σημερινούς ναρκισσευόμενους 17ρηδες, να 'σαι σε παρέα πάλι «σκληρών» (απ' έξω φτάνει, το από μέσα δεν πειράζει, δεν φαίνεται) για να σε δεχτούν για «ροκού» κι ας είσαι θύμα του κάθε γλύκα γόη χεβιμεταλλά που σε θέλει και κούκλα για να του πηγαίνεις και [να] πληρώνεις γερά για το ροκ εξοπλισμό και [να] μένεις στην παρέα

⁵⁰⁶ Αφήγηση Ιωάννας.

⁵⁰⁷ Τουρκοβασίλης, ό.π., σελ. 89. Την ίδια περίπου εποχή, στην τραγουδοποιία του ελληνικού ροκ η γυναίκα παίζει δύο βασικούς ρόλους: α) το αντικείμενο του πόθου, της σεξουαλικής εκτόνωσης και της συναισθηματικής στήριξης του (αδέσμευτου απέναντι σε όλους και όλα) ρόκερ: «Γουστάρω να σ' ακούω κούκλα όταν μιλάς / Να αληθωρίζουν μάτια όταν στην πίστα πηδάς / Γουστάρω όταν ακούω "Αχ, τι παιδί είν' αυτό" / Γιατί εσύ ξέρεις στο κρεβάτι τι θα πει ροκ εν ρολ / (...) Γουστάρω που όταν κλαίω δε ρωτάς το γιατί / Γιατί εσύ ξέρεις πως ο πόνος μου έχει αιτία τυφλή / Γουστάρω σαν γατούλα όταν μου παίζεις κρυφτό / Κι όταν φοβάμαι μη σε χάσω να μου λες "σ' αγαπώ" / Το ξέρω πως δεν είμ' αυτός / Που πάνω του θα στηριχθείς / Κι ούτε λεφτάς, κι ίσως γυρνάς / πωμένο μες στα μπαρ να με βρεις (...)» – «Rock 'n' Roll στο Κρεβάτι» από το Παύλος Σιδηρόπουλος, *Zorba The Freak* (LP, EMI 1985), β) Το αντικείμενο μιας βαθύτερης αγάπης που όμως – επειδή ποτέ η κοπέλα δεν θα γίνει πραγματικά ροκ και θα παραμείνει «συμβατική» – προσδένει τον ρόκερ στον μικροαστισμό του γάμου και της οικογένειας, κι ως εκ τούτου θα πρέπει να απομακρυνθεί αν θέλει να παραμείνει ρόκερ: «Λες μ' αγαπάς, θες να παντρευτούμε / λες μ' αγαπάς και μου δίνεις συμβουλές / Πρώτα να τελειώσω το πανεπιστήμιό μου / μετά να κάνω τη θητεία στο στρατό / να πιάσω δουλειά σε κανένα γραφείο / να παντρευτούμε, να κάνουμε παιδιά / (...) Πρώτα να πάω σε κανέναν κουρείο / να κόψω τα γένια, να κοντύνω τα μαλλιά / να έρθω στο σπίτι να γνωρίσω το μπαμπά σου / να σταματήσω και τα ναρκωτικά / Κι εγώ σ' αγαπώ, γαμώ το Χριστό μου» – «Ερωτικό» από το Μουσικές Ταξιαρχίες, *Μουσικές Ταξιαρχίες* (LP, EMI 1982). Η εν λόγω εικονογραφία των ρόλων της γυναίκας στο ροκ δεν θα περάσει στους στίχους του ελληνικού πανκ (με μόνη εξαίρεση τα τραγούδια «Ζωζώ», «Αλίκη» και [το αναφερόμενο σε μια πόρνη] «Ρόζα» των Θεσσαλονικιών πανκ-ρόκερς Γκρόβερ – βλ. Γκρόβερ, *Σκληρές Λέξεις* [CD, Ανεξάρτητη Παραγωγή 2010]), θα καταλήξει όμως, κατά τη δεκαετία του '90, σε μια πιο χειραφετημένη εικόνα της γυναίκας η οποία και πάλι παραμένει (μερικώς άφανο) *αντικείμενο*: «Όλα τα νέα κορίτσια τώρα ξέρουν το σωστό / όταν οι μάγκες στο δρόμο λένε πόσο σ' αγαπώ / γιατί είμαι μόνος, σε θέλω, έλα λίγο πιο κοντά / κι αυτές συχνά απαντάνε "άει χάσου ρε βλάκα!"» – «Ξεσσαλονίκη» από το Ξύλινα Σπαθιά, *Ξεσσαλονίκη* (CD, Απο Kato 1993).

που σου δίνει ασφάλεια και [να] λες κότες τις άλλες, γιατί ξέρεις ότι άλλοι σε λένε εσένα κότα παρά την προσεγμένη ροκ αμφίεση.⁵⁰⁸

Μέσα σε αυτό το υποπολιτισμικό σκηνικό, τα μηνύματα που έφταναν, τουλάχιστον τις πρώτες μέρες του πανκ, από το εξωτερικό ήταν μάλλον ευοίωνα: Έχοντας ως υπόβαθρο την ανδρογυνική, αμφίφυλη εικόνα του «glam rock» της δεκαετίας του '70, το πρώιμο πανκ –το οποίο εξύμνησε, εικονικά τουλάχιστον, τη σεξουαλική απόκλιση– έδωσε την ευκαιρία σε πολλές γυναίκες να σταδιοδρομήσουν στα συγκροτήματα του είδους – και μάλιστα όχι μόνο ως τραγουδίστριες αλλά και ως οργανοπαίχτριες. Στην αρχική φάση του πανκ οι φωνές των γυναικών αρχίζουν να δυναμώνουν, να γίνονται «ασυγκράτητες, διεκδικητικές, ακάθαρτες, ατομικές, η τραγουδίστρια να προτάσσεται ως υποκείμενο, όχι αντικείμενο»⁵⁰⁹. Η πρόκληση και η απρέπεια που χαρακτήριζε την υποκουλτούρα «επέτρεψε στις γυναίκες να διαπραγματευτούν το παράδοξο της θηλυκότητας πάνω στη ροκ σκηνή θεσπίζοντας παραβατικές μορφές θηλυκότητας, π.χ. τρομακτικά αντισυμβατικά κουρέματα, ντύσιμο και συμπεριφορά»⁵¹⁰.

Όμως η τροχιά αυτή σταμάτησε μόλις το πανκ μετασχηματίστηκε σε χάρντκορ. Όταν η υποκουλτούρα πέρασε στην επόμενη γενιά των πανκς, τα αρχικά μηνύματα του πανκ, όπως ειρωνικά αναφέρει η Leblanc, «χάθηκαν στη μετάφραση».⁵¹¹ Πλέον, τα κορίτσια είτε περνάνε στο περιθώριο και γίνονται

⁵⁰⁸ Επιστολή της Λ. Λ[...] στο *Ποπ&Ροκ* 57 (11/1982), σελ. 22. Κάνοντας μια σύντομη ιστορική αναδρομή στο υποπολιτισμικό τοπίο του ροκ στην Ελλάδα, αξίζει να αναφέρω ότι στη δεκαετία του '50 και του '60, «οι κοπέλες ήταν περιορισμένες στα σπίτια τους και οι μοναδικές τους έξοδοι ήταν οι επισκέψεις στις φίλες τους, κάποια βόλτα μικρή για ψώνια στην αγορά και κάποιο πάρτι, όπου και συνοδεύονταν [από νεαρούς συγγενείς] απαραιτήτως. Έτσι ήταν πολύ δύσκολο να έχουν μια αυτόνομη δράση και βίωναν το ροκ κυρίως μέσα από τη δράση και τα κατορθώματα των αγοριών» ή «ζούσαν το ροκ και μέσα από τη ζωή και τη δράση των ινδαλμάτων τους, των ροκ τραγουδιστών»: Μποζίνης, ό.π., σ.σ. 288-289. Με βάση τώρα τη βιβλιογραφία του αγγλοσαξονικού χώρου, η «ιστορική αορατότητα των γυναικών στο ροκ», δεν αποτελεί μόνο ελληνικό φαινόμενο – βλ. Gottlieb – Wald, ό.π., σελ. 250. Ο Frith τονίζει ότι ένα μέρος της ιδεολογίας του ροκ έχει ρίζες στη μποέμ κουλτούρα όπου πριμοδοτείται η φιλία μεταξύ ανδρών και το αντισυμβατικό στιλ ζωής στο οποίο οι γυναίκες αντιπροσωπεύουν τη «ζωή ρουτίνας» και την απευχόμενη πρόσδεση με τον κόσμο των «συμβατικών», τον αγώνα για να ταίσει ο άντρας την οικογένεια, να πληρώσει το ενοίκιο και τους λογαριασμούς – βλ. Frith, ό.π., σ.σ. 85-87 και Becker, ό.π., σ.σ. 166-168 (για το πώς οι μουσικοί της τζαζ έβλεπαν τον γάμο και τη δημιουργία οικογένειας). Βεβαίως «το ροκ [έτσι όπως διαμορφώθηκε στη δεκαετία του '60] βιώθηκε ως νέο μέσο σεξουαλικής έκφρασης και από τους άνδρες και απ' τις γυναίκες». Όμως ακόμα εκείνη την εποχή «τα κορίτσια ενθαρρύνονται να ερμηνεύσουν τη σεξουαλικότητά τους με όρους ρομάντζου, να δώσουν προτεραιότητα στις έννοιες της αγάπης και της δέσμευσης», ενώ ταυτόχρονα «οι ροκ περφόρμερ σαν τους Rolling Stones τις διακωμωδούν με τον αντιρομαντισμό τους, με το να εκφράζουν τη “σκοτεινή πλευρά του πάθους” και να ενδιαφέρονται για το σεξ ως εξουσία και ως αίσθηση» – βλ. Frith, ό.π., σελ. 239. Έως εδώ, «η ροκ κουλτούρα είχε δομηθεί σε νοηματοδοτικά συστήματα που εκχωρούσαν προνόμια στον ανδρισμό», όπου «τα νοήματα επικάθονταν σε αντικείμενα όπως η μοτοσικλέτα ή ο ηλεκτρικός μουσικός εξοπλισμός, στα οποία οι γυναίκες δεν είχαν πρόσβαση» κι ως εκ τούτου οι ρόλοι που μπορούν να παίξουν είναι εκείνοι της οπαδού, της καταναλώτριας και, στη δημόσια σφαίρα, της φίλενάδας, της groupie, της τραγουδίστριας – βλ. Gottlieb – Wald, ό.π., σ.σ. 254-256.

⁵⁰⁹ Frith, ό.π., σ.σ. 243-244. Με «μητέρες» την Πάτι Σμιθ και τη Ντέμπι Χάρι (Blondie), οι γυναίκες παρουσίες στα συγκροτήματα πανκ ήταν ευάριθμες: Πόλι Σταϊρν (X-Ray Spex), Σούζι Σιουξ, Slits, Γκέι Μπλακ (Adverts), Εξίν Κερβένκα (X), Πινέλοπι Χιούστον (Avengers), Raincoats, Άλις Μπαγκ (Bags), Go-Go's, Λόρνα Ντουμ (Germs), Τζένιφερ Νίνο (Nuns).

⁵¹⁰ Gottlieb – Wald, ό.π., σελ. 260.

⁵¹¹ Leblanc, ό.π., σελ. 49.

«διακοσμητικά» είτε γίνονται «ένα απ' τ' αγόρια».⁵¹² Άρα στην πραγματικότητα, ποτέ δεν είχε ξεπεραστεί η «φόρμουλα των τεσσάρων ανδρών-φίλων» ως κυτάρου της μπάντας, και ο θυμός που εξέφρασε το πανκ ίσως ήταν –τελικά και καθαρά– ανδρικός.⁵¹³ Έτσι «παρά τη ρητορική περί ισότητας, αυτοσεβασμού και κοινωνικής αλλαγής», οι γυναίκες ξαναγίνονται *αόρατες*, όχι μόνο όσον αφορά το πεδίο των συγκροτημάτων αλλά και τον χώρο της συναυλίας – τουλάχιστον από το *rit*, το κεντρικό σημείο της τελετουργικής δράσης.⁵¹⁴

3.7.4 Η διεκδίκηση ενός γυναικείου χώρου εντός της σκηνής

Θυμάσαι μία ιστορία Γιάννη, που είμαστε στο *Ελλάς* και κάποιος μας έλεγε ότι η γκόμενά του ήτανε *γαμώ τις γκόμενες* και *γαμώ τις* πάνκισσες επειδή είχε *γαμήσει* εκατό ανθρώπους την τελευταία βδομάδα; (...) Κάπως έτσι ήτανε η γυναίκα στο πανκ! Και στο μέταλ! Ας πούμε, θυμάμαι τις γυναίκες τότε, τα θηλυκά στο μέταλ, [για τις οποίες] λέγανε: «Πω-πω, αυτή είναι μεταλλού, μας έδωσε όλους τσιμπούκια στο λεωφορείο, όταν πηγαίναμε να δούμε την ΑΕΚ, έξω, εκτός έδρας!»; Και αυτή ήτανε, κάπως, η άποψη που είχε ο καθένας για μια γυναίκα στο πανκ. Και υπήρχε η άλλη [άποψη]. Όπως ήταν η Σόνια, που φαινότανε σαν άντρας. Ήτανε, πάλι, ή το ένα ή το άλλο – δεν μπορούσες να ήσουν [και] θηλυκή και [μέσα] σ' αυτά. Και ούτε το ένα δεν μου άρεσε ούτε το άλλο!

Γ.Κ.: Ακόμα πολλοί σε θυμούνται. Οι περισσότεροι που είναι κάποιες ηλικίας και έχω μιλήσει...

Αν το βγάλεις έξω το θέμα «κάποιες ηλικίας»... [γέλια – απειλητικό και αστειό ύφος]

Γ.Κ.: Ναι [γέλια]! Με ρωτάνε [τι κάνεις]... Και ένας μου 'λεγε ότι «Εντάξει», λέει, «έσκαγε διαδήλωση, πορεία, και πήγαινε η Ντίνα για τσιγάρα στο περίπτερο και έφευγε η μισή πορεία και πήγαινε από πίσω [της]»... [γέλια]

Ναι [δεν γελάει]. Πάλι, αυτό δεν είναι κακό, ναι. Όπως... Το όπλο που έχει μία γυναίκα... Μερικά από τα όπλα – όχι όπλα... Κάτι στο οποίο διαφέρει από τον άντρα, είναι η θηλυκότητα. Και δεν πιστεύω ότι ποτέ το φεμινιστικό κίνημα –και κανένα κίνημα είτε είναι πανκ είτε ο,τιδήποτε– βγάζει τίποτα με το να στερήσει τη γυναίκα από αυτό. Εγώ πήγαινα σε πορείες με μίνι φούστα. Γιατί έτσι δεν αισθανόμουν ασηχημα και μ' αρέσανε τα πόδια μου. Απλά πράγματα. Γι' αυτό σου λέω, δεν θα μπορούσα ποτέ να ήμουν άντρας, δηλαδή να ντυνόμουν σαν αγόρι και τα λοιπά. Δεν μπορούσα ποτέ να το κάνω αυτό, δεν ήτανε του χαρακτήρα μου... Και θυμάμαι πως είχα πάει και σε ένα δικαστήριο και δεν φόραγα *σχεδόν τίποτα* [γέλιο]. Εντάξει, έτσι την είχα δει. Για κάτι τέτοια πράγματα δεν αισθάνομαι ντροπή. Γιατί, όπως είπα, να αισθάνεσαι ντροπή, γιατί; Γιατί είναι θηλυκό και ήμουνα έτσι; Έτσι ήμουνα, μπορούσα και το έκανα – και το έκανα! Απλά πράγματα!

Γ.Κ.: Κάποιοι στη λέγανε και απ' το ίδιο το κίνημα. Ίσως και απ' την [κατάληψη της] Κεραμεικού;

Βέεβαια. Βέβαια, βέβαια, βέβαια. Θυμάμαι κάτι συζητήσεις που είχαμε, ας πούμε, με γυναίκες, που λέγανε ότι «η γυναίκα είναι ανεπίτρεπτο να πετάξει μπουκάλι [μολότοφ]» [υψώνει τον τόνο της φωνής και τον κάνει λίγο θεατρικό, σαν να βγάζει λόγο] ή «είναι ανεπίτρεπτο να φαίνεσαι έτσι!» Και ήτανε *μαλακίες*! Τι πάει να πει ανεπίτρεπτο; Είμαστε σε ένα αναρχικό πλαίσιο, τίποτα δεν είναι ανεπίτρεπτο! Αλλά πιστεύω [ότι] και πάλι κουβαλάμε μέσα μας αυτά που μας έχει μάθει η κοινωνία. Κι αυτά που μας έχει μάθει η κοινωνία σε μας τις γυναίκες, [είναι] ότι άμα κάποια έρχεται και είναι ωραιότερη από σένα ή μπορεί και θέλει να δείξει περισσότερο δέρμα απ' ότι δείχνεις εσύ, πρέπει να τη βάλεις κάτω και να τη χτυπάς. Γιατί πάντα, ακόμα και σ' αυτά τα πλαίσια, υπάρχει ένας συναγωνισμός για το *ποιός θα πάρει τον άντρα*! Και όταν ξεπεραστούν όλα αυτά – και πρέπει να ξεπεραστούν πρώτα μέσα σου, έτσι πιστεύω. Αλλά ναι, είχα... Αυτό σου λέω, δεν ήμουνα ποτέ

⁵¹² Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του είδους γυναίκας ήταν η Κίρα Ρόισλερ, η μπασίστρια των Black Flag, που έμοιαζε ικανή να αντιμετωπίσει τις επιθέσεις του κοινού, στις συναυλίες του συγκροτήματος, το ίδιο αποτελεσματικά με τον μινώδη τραγουδιστή Χένρι Ρόλινγ.

⁵¹³ Gottlieb – Wald, *ό.π.*, σ.σ. 255-256.

⁵¹⁴ Leblanc, *ό.π.*, σελ. 51.

δημοφιλής από την έννοια ότι... Πιστεύω ότι πολλοί με ανεχόντουσαν επειδή ήμουνα πάντα εκεί. Αλλά ποτέ κανένα, ξέρεις, [δεν με ανεχόταν γιατί] του άρεσα σαν άνθρωπος. Δηλαδή πολλοί λίγοι άνθρωποι καταλαβαίνανε τι ήθελα και τι προσπαθούσα να κάνω.⁵¹⁵

Η Ντίνα παρουσιάζει την πορεία της στην πανκ σκηνή και τη σκηνή των καταλήψεων ως μια σειρά συνειδητών στρατηγικών κινήσεων που εξυπηρετούν συγκεκριμένους στόχους («τι προσπαθούσα να κάνω»). Οι επιθυμίες που εκφράζει συνθέτουν μια σειρά διεκδικήσεων που περιστρέφονται γύρω από το ζήτημα του φύλου της: Ζητά να είναι θηλυκή σε ένα πεδίο όπου η επίδειξη της θηλυκότητας ταυτίζεται με τους κοινωνικά συγκροτημένους ρόλους της γυναίκας (να είναι όμορφη), οι οποίοι απορρίπτονται από τους πολιτικοποιημένους πανκς και τους καταληψίες ως αντιδραστικοί – κι ως εκ τούτου οι γυναίκες προτιμούν να ντύνονται «σαν άνδρες». Ταυτόχρονα, ζητά να λαμβάνει μέρος στις πιο συγκρουσιακές και ακραίες τελετουργίες του κινήματος (να «πτεάει μπουκάλια»), από τις οποίες οι γυναίκες εξαιρούνται. Διεκδικεί να είναι *μέσα* στον χώρο, χωρίς να γίνει «ένας από τους άνδρες». Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι οι γυναίκες στο πανκ επιθυμούν να καταλάβουν τον χώρο που τους αναλογεί.

Όπως και οι άνδρες πανκς, οι πανκισσες απαιτούν να υπάρξουν στον δημόσιο χώρο, το μόνο πεδίο όπου μπορεί να εκτυλιχθεί η πανκ υποκοουλτούρα, με τη διαφορά, όμως, ότι εκείνες ιστορικά είχαν εξαιρεθεί από αυτό.⁵¹⁶ Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι «ο δρόμος» ως αναπαράσταση συμπυκνώνει το σύνολο των κινδύνων για τις νεαρές γυναίκες. Εξαιρώντας τις «γυναίκες του δρόμου», η συνεχής θέαση των υπολοίπων γυναικών εκτός σπιτιού δημιουργεί συνειρμούς αμφιβολίας για την ηθικότητά τους.⁵¹⁷ Φυσικά, όσο κι αν αυτά τα συμφραζόμενα είχαν πιθανότατα αμβλυνθεί στη δεκαετία του '80, σίγουρα έχουν εσωτερικευτεί από τις γυναίκες ως μέρος της κληρονομιάς του φύλου τους – δηλαδή, θα μπορούσαμε άραγε να βρούμε έστω και μία γυναίκα της εποχής εκείνης, που να *μην* έχει παρακολουθήσει παλιές ελληνικές ταινίες, οι οποίες λειτούργησαν για δεκαετίες ως φορείς τέτοιων συμφραζομένων;

Δεν πρέπει επίσης να ξεχνάμε ότι ο έλεγχος των γονέων –ο οποίος εκφραζόταν ως περιορισμός στην ώρα επιστροφής στο σπίτι και ως απαγόρευση

⁵¹⁵ Αφήγηση Ντίνας.

⁵¹⁶ Το ότι το πανκ είναι υποκοουλτούρα των ανοικτών και των δημόσιων χώρων φαίνεται και από το γεγονός πως *καμία* από τις αφηγήτριες αυτής της έρευνας δεν μιλάει για το «εφηβικό δωμάτιό» της – με μόνη εξαίρεση τη Μαρία, αλλά κι εδώ εντελώς περιληπτικά και κατόπιν επίμονης προτροπής δικής μου. Αντίθετα όλες παρουσιάζουν τον εαυτό τους πάντα «έξω» και σε καμία περίπτωση δεν προσεγγίζουν την εικόνα της teeny-bopper για την οποία μιλούν οι McRobbie και Garber, αναπαράγει δε και ο Μποζίνης γράφοντας για τον «σαφώς ξεχωριστό κοριτσίστικο χώρο» της [εφηβικής] κρεβατοκάμαρας: Μποζίνης, *ό.π.*, σελ. 289.

⁵¹⁷ Βλ. Π. Χαντζαρούλα, «Εμφυλες σχέσεις και αντιλήψεις για τη σεξουαλικότητα: Εργάτριες και υπηρέτριες στη Μεταπολεμική Αθήνα», στο Καραμανωλάκης – Ολυμπίου – Παπαθανασίου, *Η Ελληνική Νεολαία στον 20^ο αιώνα*, *ό.π.*, σελ. 262. Επίσης McRobbie – Garber, *ό.π.*, σελ. 213,

εξόδου σε συγκεκριμένα μέρη– εξαντλεί την αυστηρότητά του απέναντι στις έφηβες, ενώ είναι ελαστικότερος (ή ανύπαρκτος) απέναντι στους εφήβους άνδρες. Έτσι, όπως ήδη παρακολουθήσαμε, οι πάνκισσες «το σκάνε από το σπίτι» – σε αντίθεση με τους πάνκηδες που ακολουθούν μια στρατηγική διαπραγμάτευσης. Όμως, το τίμημα για την ελευθερία που εμπεριέχει η ύπαρξη «στο δρόμο» είναι σαφώς υψηλότερο για τις γυναίκες, οι οποίες παρενοχλούνται από τους περαστικούς τόσο επειδή είναι πανκ όσο και επειδή είναι γυναίκες.⁵¹⁸ Για να επιλύσουν αυτό το πρόβλημα, οι γυναίκες δεν μπορούν να ακολουθήσουν τη στρατηγική των ανδρών. Δηλαδή, οι γυναίκες δεν μπορούν να καταφύγουν στη στέγη της παρέας-συμμορίας (ή αργότερα της παρέας ως μόριο της σκηνής), γιατί δεν είναι επακριβώς ξεκαθαρισμένη η θέση τους σε αυτή, δεν είναι σίγουρο αν έχουν γίνει «ένα απ' τ' αγόρια».⁵¹⁹ Γίνονται λοιπόν *μετανάστριες του φύλου τους*, ντυμένες «ανδρικά» ώστε να μοιάζουν με «άγριους άνδρες», για να προστατεύουν τον εαυτό τους από τις παρενοχλήσεις των «λαϊκών» αλλά και για να ενταχθούν ευκολότερα στην «παρέα συμμορία».⁵²⁰

Η κάθοδος στα Εξάρχεια και η ένταξη στο χώρο των αναρχοαυτόνομων και των καταληψιών έδωσε περισσότερες ευκαιρίες στις γυναίκες να γίνουν ορατές. Εφόσον «ήταν πάντα εκεί», δηλαδή στους προμαχώνες του κινήματος και στις κομβικές θέσεις που καθορίζουν την πραγματοποίηση των επιθυμιών της σκηνής, διεκδίκησαν με μεγαλύτερη δυναμική μία θέση σε αυτές τις συλλογικότητες. Μάλιστα, η αναβάθμιση του ρόλου τους λειτούργησε ως παρακαταθήκη για τις επόμενες γενιές γυναικών της σκηνής, τόσο στην Αθήνα όσο και στη σκηνή της Θεσσαλονίκης. Αυτό προκύπτει από τον τρόπο που η ντράμερ των Ναυτία έγινε το πρότυπο για τη Ράνια:

Μια πάρα πολύ [γέλιο] δυναμική γυναίκα ήταν η Σόνια. Που γενικά εμένα μ' έχει επηρεάσει πάρα πολύ αυτός ο άνθρωπος... Όπου ήταν πάντα πολύ αισθητή η παρουσία της, ρε παιδί μου. Και οι απόψεις της και αυτό... Πάντα ήταν... Δεν υπήρχε περίπτωση να κρύψει κάτι, να φοβηθεί, να... Κι ήταν πολύ δραστήριος άνθρωπος... Μάλλον [με το] «δυναμικός» εννοώ αυτό: ότι [είναι] δραστήρια και ότι βγαίνει *μπροστά*, ρε παιδί μου (...) “Μπροστά”

⁵¹⁸ Σε αυτό το σημείο έχει ενδιαφέρον το πώς η «Άννα» επιλύει το πρόβλημα των παρενοχλήσεων αυτού του είδους: άρχισε να οδηγεί μηχανή κι έτσι έπαψε να ακούει τα σχόλια των ανδρών.

⁵¹⁹ Leblanc, ό.π., σελ. 152. Αντίθετα, η Ντίνα, με το να επιθυμεί να είναι και θηλυκή και πανκ, βιώνει διάφορες τραυματικές εμπειρίες στο δρόμο.

⁵²⁰ Εξαιρετικά εύστοχα, κατά τη γνώμη μου, η Θ. Μαρινούδη χρησιμοποιεί τον όρο «μετανάστρια του φύλου» για να περιγράψει τις κοπέλες του ακροαριστέρου και αντιεξουσιαστικού χώρου στην Ελλάδα που υιοθετούν τους ανδρικούς κώδικες για να μεταμορφώσουν με αυτό τον τρόπο τους εαυτούς τους – βλ. Θ. Μαρινούδη, «*Ανάμεσα σε δύο τόπους*»: Πειραματικός εντοπισμός περιπλανώμενων μητροπολιτικών υποκειμένων, Αθήνα: Διπλωματική Εργασία στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Κοινωνικής και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου, 2008, σελ. 31. Η Μαρία, η οποία έπαιζε μπάσο στο Αδιέξοδο και σε άλλες μπάντες, χρησιμοποιεί, σύμφωνα με την αφήγηση του Τζίμη, εξαιρετικά εύστοχα αυτή τη στρατηγική «παρενδυσίας»: Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας εξακρίβωσης στοιχείων οι αστυνομικοί την θεωρούν άνδρα, και μόλις ο ένας από αυτούς της κάνει σωματικό έλεγχο, καταλαβαίνει την πλάνη του και αναφωνεί: «Ιιι! Κορίτσι είναι αυτό;». Η Εύα δίνει μια άλλη διάσταση αυτής της τεχνικής αυτοπροστασίας, αφού θεωρεί ότι «ήταν κι ένας τρόπος να μη την ενοχλούν [στο δρόμο]». Τέλος, μία από τις πληροφορήτριες της Leblanc αναφέρει το εξής: «Αν είσαι “κανονική” όλοι κοιτάν τον πισινό σου, αν φοράς φαρδιά ρούχα και ζώνη με σφαίρες, ακούν τι λες!»: Leblanc, ό.π., σελ. 72.

εννοώ μάλλον ότι δε μένει πίσω, όχι ότι βγαίνει μπροστά από όλους τους άλλους, ότι δεν κρύβεται – με αυτή την έννοια.

Πράγματι, μετά την ανάδυση της δεύτερης γενιάς του πανκ –δηλαδή της πολιτικοποιημένης εκδοχής της υποκοουλτούρας η οποία καταλαμβάνει το κτήριο της Αχαρνών και Χέυδεν– το ποσοστό των κοριτσιών που παίζουν στα συγκροτήματα αυξάνεται, χωρίς βεβαίως να φτάσει ποτέ την αναλογία ένα προς τρία, που –όπως προανέφερα– εκτιμώ ότι αντικατοπτρίζει την ποσόστωση γυναικών/ανδρών στη σκηνή.⁵²¹ Ακόμα μεγαλύτερη σημασία παρουσιάζει το γεγονός ότι τα κορίτσια αρχίσουν να εργάζονται σε «επιτελικές» θέσεις: Η Ράνια μπαίνει στην ομάδα που διοργανώνει τις συναυλίες στη *Villa Amalias*, ενώ η Μαρία-Ηλέκτρα, μια αναγνωρίσιμη γυναικεία παρουσία στη σκηνή, φιλοτεχνεί οκ ολίγα εξώφυλλα δίσκων. Η πρώτη δηλαδή απέκτησε τη δυνατότητα να καθορίσει ποιοι θα εμφανίζονται εκεί και ποιοι όχι, ενώ η δεύτερη να αρθρώσει έναν λόγο, ο οποίος συμπληρώνει τον λόγο των τραγουδιών των συγκροτημάτων.⁵²²

⁵²¹ Όσον αφορά στην αθηναϊκή σκηνή, αρχικά υπήρχαν μόνο η Μαρία που έπαιζε μπάσο στο Αδιέξοδο, η Μαρία των Mind Over Matter και για μικρό διάστημα οι Αντί πήραν τη Μαρίνα για τραγουδίστρια. Στην επόμενη γενιά της σκηνής, πέρα από τη Ντίνα (Κοινωνικά Απόβλητα;), συναντούμε τη Χριστίνα (μπάσο στη Χαοτική Απελή), τη Σουζάνα (Αδέσποτοι), την Εβίτα (μπάσο στους σερφ-πανκ Speedbrakes), τη Δώρα και την Αλίκη (φωνή και πλήκτρα αντίστοιχα στους Ανατέλλων Τρόμος), τη Γιάννα (Πυρηνικός Χειμώνας, Χειμερία Νάρκη), την Έμη (κιθάρα και φωνητικά στους Όλεθρος και Ολέθριο Ρήγμα). Στη σημερινή γενιά συγκροτημάτων εμφανίζονται η Βασιλική (μπάσο στους Blacklisted και πριν κιθάρα στην Ηχορύπανση), η Ελευθερία (Ορεξη Για Τίποτα), η Γιούλα και η Γιούλη (σαξόφωνο και πλήκτρα αντιστοίχως στους Kill The Cat), η Χριστίνα (Κατιούσα και Conspiracy Of Denial), η Νίνα (Gegen Storm), η Άννα (βιολί στη Βαλπούργια Νύχτα), η Δήμητρα (κιθάρα στη Χημική Επιδημία), η Ειρήνη (πλήκτρα στους Homo Servus), η Τζένη και η Μαρία στους Scalp. Στη Θεσσαλονίκη, πέρα από τη Σόνια, η Λία τραγουδούσε στους Moot Point και κατόπιν στους No Sin. Στην Πάτρα, υπήρχαν οι Retunia Pig (με πιο γκαράζ-πανκ ήχο) και η τραγουδίστρια τους Κερασιά έφτιαξε αργότερα τους Pop In Noise. Στη νεότερη γενιά της πόλης μπορούμε να τοποθετήσουμε τη Σωτηρία που τραγουδούσε στους Parkinsons. Στο Κιάτο, η Αθηνά έπαιζε τύμπανα στον Θάλαμο Αερίων. Στον Τύρναβο, η Βάσω παίζει μπάσο στους Dyspnea.

⁵²² Έτσι, η αδιόχημένη, Μαρία-Ηλέκτρα εκφράζει μια κριτική της οικογένειας στη σύγχρονη καταναλωτική κοινωνία υπό καθαρά γυναικεία οπτική με το εξώφυλλο του *Spectators of Decadence* της Αρνητικής Στάσης – Βλ. Αρνητική Στάση (Negative Stance), *Spectators of Decadence* (7", Profane Existence 1992). Στο εξώφυλλο του σιγκλ των Χαρντκο(υ)ράδες ένας θηλυκός άγγελος κάθεται αναπαυτικά σε ένα σύννεφο και καπνίζει τσιγάρο – βλ. Χαρντκο(υ)ράδες, *Ενόραση* (7", Fifth Dimension 1995). Ως προς τις αφίσες, θα μπορούσαμε να σταθούμε σε εκείνη που αναγγέλλει ένα πάρτυ της κατάληψης Πανδώρα, όπου μία (μεθυσμένη) καλόγρια σηκώνει το ράσο για να αποκαλύψει τη φράση «πάρτυ για ιερό σκοπό». Επίσης θα μπορούσαμε να αναφερθούμε σε μια σειρά καθαρά προσωπικών εικονογραφήσεων με αντικείμενο τις (ερωτικές) σχέσεις – βλ. Μ. Η. Ζογλοπίτου, *Products of Love & Chaos*, Θεσσαλονίκη: Ink Illusions, 2002, σ.σ. 31 και 21-28. Η κινητοποίηση γυναικών σε τέτοιου είδους «επιτελικές» θέσεις ως προς την παραγωγή και τη διανομή των τεχνουργημάτων της σκηνής δεν αποτελεί μόνο ελληνικό φαινόμενο: εξαιρετικά δραστήρια διοργανώτρια πανκ συναυλιών στην περιοχή του Ιστ Μπέι της Καλιφόρνια ήταν η Καμάλα Παρκς – βλ. Boulware – Tudor, ό.π., σ.σ. 280-282, 395. Η Ρουθ Σβαρτζ αποτελεί βαρυσήμαντη φιγούρα της σκηνής αφού ενεπλάκη τόσο στην εταιρεία βιντεοταινιών Target Video (η οποία κατέγραψε όλη την αρχική φάση της σκηνής) και στο φανζίν *Damage*, όσο και στις ραδιοφωνικές εκπομπές και την αρθρογραφία του MRR, για να γίνει, τελικά, διευθύντρια της Mordam Records, του βασικού ανεξάρτητου μεγαλοδιανομέα δίσκων πανκ στην Αμερική – βλ. Boulware – Tudor, σ.σ. 53 και 58, Επίσης Μ. Sprouse, *Threat by Example*, ό.π., σ.σ. 20-23 και Ο' Connor, ό.π., σ.σ. 37-39. Στη Βρετανία, η απήχηση που είχαν τα μηνύματα των Crass θα πρέπει να αποδοθεί και στα εξώφυλλα των άλμπουμ τους, τα οποία φιλοτεχνούσε η Τζι Βόκερ – βλ. G. Vaucher, *Crass Art and Other Pre Post-Modernist Monsters*, Σαν Φραντσίσκο και Λονδίνο: AK Press & Existencil Press, 1999.

3.7.5 Το εγχείρημα της άρθρωσης ενός γυναικείου πανκ λόγου και η υποδοχή του από τη σκηνή

Αν επανέλθουμε στην αφήγηση της Ντίνας και εξετάσουμε το στίλ εκφοράς του λόγου της, αναμφίβολα θα εντυπωσιαστούμε από την τραχύτητα και τη «γύμνια» του. Μιλώντας ωμά και «πρόστυχα», η Ντίνα όχι μόνο σοκάρει ταυτόχρονα τους «συμβατικούς» ακροατές και τους άνδρες πανκς της παρέας της, αλλά και αυτοτοποθετείται σε μια παράδοση λόγου που αποζητά να δημιουργήσει ένα shock effect εκ μέρους των γυναικών, να αποτελέσει «όπλο» ενός σύγχρονου δυναμικού φεμινισμού που θα «επανοριοθετήσει τον φεμινισμό της δεκαετίας του '60».⁵²³

Η τεχνική της γυναικείας επίδρασης του σοκ είναι μάλλον τυποποιημένη. Αναφέροντας πώς μιλούσαν οι άντρες του μέταλ και του πανκ για τις γυναίκες της υποκουλτούρας τους –ακόμα και για τις φιλενάδες τους–, η Ντίνα απογυμνώνει και δημοσιοποιεί μια συγκεκριμένη συμπεριφορά: την ανδρική καυχησιολογία. Την ίδια στιγμή, πιθανότατα ξεσκεπάζει και το γεγονός ότι δεν είναι παρά μια ψευδολογία, που σκοπό έχει να επιβεβαιώσει τον ανδρισμό του καυχησιάρη εφήβου. Η άλλη δυναμική κοπέλα του πανκ, η Σόνια, χρησιμοποιεί την ίδια τεχνική με σαφώς πιο συγκροτημένο και επεξεργασμένο τρόπο. Σε ένα κολλάζ στο ένθετο του δίσκου των Αθίγγανων του Σύμπαντος –του συγκροτήματος που έφτιαξε μετά τους Ναυτία–, αποδελτιώνει 72 λέξεις που χρησιμοποιούν οι άνδρες για να χαρακτηρίσουν (αρνητικά) τις γυναίκες: «πιπατζού, βυζαρού, πουτανίτσα, γατούλα, ρόμπα, γεροντοκόρη, θεογκόμενα, φακλάνα», κ.ο.κ.⁵²⁴ Το κολλάζ αυτό, που οικειοποιούνταν και εξέτρεπε τον ανδρικό σεξιστικό λόγο, είχε μάλλον τις ρίζες του στις τεχνικές των Riot Grrrls.

Στις αρχές της δεκαετίας του '90, το κίνημα των Riot Grrrls –μία «νεανική γυναικεία υποκουλτούρα», θα λέγαμε– συγκροτήθηκε γύρω από μια ομάδα γυναικείων συγκροτημάτων (Bikini Kill, Bratmobile, Huggy Bear, Sleater-Kinney, κ.λπ) που έπαιζαν μια ακατέργαστη πανκ μουσική και τραγουδούσαν για θέματα όπως ο σεξισμός, η βία κατά των γυναικών, η αναγκαιότητα της «κοριτσιίστικης

⁵²³ Ο' Brien, «The Woman Punk Made Me», ό.π., σ.σ. 197-198. Επίσης βλ. P. Rimbaud, *Shibboleth*, ό.π., σελ. 128: Λίγο μετά την κυκλοφορία του *Penis Envy* [του «φεμινιστικού» άλμπουμ των Crass] η Ίβ [Λιμπερτίν, η μία εκ των τραγουδιστριών της μπάντας] βρέθηκε σε μία αναρχοφεμινιστική συναυλία μόνο για γυναίκες (...) “Μμμ, υπέροχο μεγάλο καυλί”, είπε η τραγουδίστρια ενός συγκροτήματος, χαϊδεύοντας λάγνα το μικρόφωνο (...) Ένα ρίγος αμφιβολίας διαπέρασε το κοινό και έκανε την προσοχή να χτυπήσει κόκκινο. Δεν είχαν πάει εκεί να ακούσουν αυτό το πράγμα. “Όμως μπλιάχ”, συνέχισε χτυπώντας άγρια το μικρόφωνο, “ποιά θέλει να γλύφει πούτσους;” Την ερώτησή της την υποδέχθηκαν με τον αναμενόμενο παβλόφιο τρόπο (...) Τότε, από αυτή την θάλασσα της αυτοϊκανοποίησης πετάχτηκε η Ίβ. “Εγώ, αν ανήκει σε κάποιον που γουστάρω”, φώναξε, αποδεικνύοντας ότι η δική της εκδοχή φεμινισμού αφήνει ανοιχτή την πόρτα σε μια γερή δόση αλληλεπίδρασης».

⁵²⁴ Βλ. ένθετο στον δίσκο Αθίγγανοι του Σύμπαντος / Knallkopf, *Αθίγγανοι του Σύμπαντος / Knallkopf* (LP, Knallcore 2001).

φιλίας», ενώ παράλληλα διακήρυσσαν την αρχή μιας «revolution girl style now».⁵²⁵ Έτσι δημιουργήθηκε μια ολόκληρη σκηνή με δικές της υποδομές (φανζίν, «lady fests», εταιρείες δίσκων) που διατηρήθηκε ακμαία έως τις αρχές των 00's. Την ίδια περίπτωση εποχή με τους Αθίγγανους του Σύμπαντος, λοιπόν, οι γυναίκες των συγκροτημάτων Riot Grrrls έγραφαν με μαρκαδόρο λέξεις όπως «τσούλα, πόρνη, θύμα αιμομιξίας» στα εκτεθειμένα μέρη του σώματός τους. Τη συγκεκριμένη τακτική, ο Thompson την ερμηνεύει ως προτροπή προς το ανδρικό κοινό «να παλέψει με τη φαντασία του». «Το θέμα δεν είναι [οι γυναίκες των συγκροτημάτων αυτών] να νουθετήσουν το κοινό να μην καταφεύγει σε τέτοιες πρόστυχες [αλλά κυρίαρχες στο τρόπο που ο άνδρας βλέπει τη γυναίκα περφόρμερ] φαντασιώσεις, αλλά να τις σχηματοποιήσουν με σκοπό [ο κόσμος] να τις δει και τελικά αυτές να ασθενήσουν και να διασκορπιστούν». Δηλαδή, τα Riot Grrrls πολεμούσαν τον σεξισμό, εξωθώντας το κοινό να «αντικρούσει τις φαντασιώσεις του»⁵²⁶. Αναλογικά, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η Σόνια, με το να εκθέτει δημοσίως το λεξιλόγιο, δηλαδή τις γλώσσες και τις γραμματικές με τις οποίες η γυναίκα αναπαρίσταται σε έναν ανδροκρατικό κυρίαρχο λόγο, εγκαλεί το κοινό και θέτει το ζήτημα της αλλαγής του λεξιλογίου. Το ζήτημα λοιπόν είναι πόσο επιτυχές αποδείχθηκε στην πραγματικότητα αυτό το εγχείρημα.

Πρακτικά, η σκηνή πέρασε μία περίοδο, κατά την οποία οι πιο πολιτικοποιημένοι έθεσαν μια σειρά απαγορεύσεων όσον αφορά το λόγο και τη συμπεριφορά των πάνκηδων. Δηλαδή, οι γυναίκες διεκδίκησαν την εφαρμογή ενός κώδικα πολιτικής ορθότητας με σαφείς επιρροές από τον χώρο των Αυτονομη της Γερμανίας, αλλά και το γενικότερο πολιτικά ορθό κλίμα που χαρακτήριζε τη διεθνή σκηνή.⁵²⁷ Αρκετοί από τους άντρες πάνκηδες αντιμετώπισαν αυτό ακριβώς το

⁵²⁵ Για το φαινόμενο των Riot Grrrls βλ. N. K. Monem, *Riot Grrrl – Revolution Girl Style Now!*, Λονδίνο: Black Dog Publishing, 2007.

⁵²⁶ S. Thompson, ό.π., σ.σ. 65-66.

⁵²⁷ Το εν λόγω διακύβευμα έχει ιστορικές βάσεις. Το *MRR* είχε αφιερώσει ένα ολόκληρο τεύχος στον «War Against Women» – βλ. *MRR*, 31 (12/1985), 35-38. Στη Βρετανία, οι Crass είχαν υιοθετήσει ένα μεγάλο μέρος από την ατζέντα διεκδικήσεων της νεολαίας των 60s όπου η «σεξουαλική ελευθερία» ετίθετο κατά άμεση προτεραιότητα. Κατ' αυτόν τον τρόπο τα «γυναικεία θέματα» αποτέλεσαν μεγάλο μέρος της θεματικής των τραγουδιών τους και το πεδίο αυτό υιοθετήθηκε από τις περισσότερες αναρχοπάνκ μπάντες – βλ. G. Berger, *The Story of Crass*, Λονδίνο: Omnibus Press, 2008, σ.σ. 67 και 100-101. Η φεμινιστική ευαισθησία του αναρχοπάνκ συμπυκνώθηκε στην παραγωγή του συγκροτήματος Poison Girls – βλ. το τετραπλό CD *Poison Girls, Statement* (4CD, Cooking Vinyl 1995). Μέσω του βρετανικού αναρχοπάνκ οι ευαισθησίες αυτές περνούν και στα Μάβρα Ιδανικά, όχι όμως και στα υπόλοιπα αθηναϊκά συγκροτημάτων: «Το αδιέξοδο απaráλλαχτο στις σχέσεις των δύο φύλων / στυγνή εκμετάλλευση διαρκείας κι όχι ισοτιμία / ιεράρχηση δουλοπρεπής: ο αφέντης και η σκλάβα / σαν μόδα ο φεμινισμός στα μάτια χωρίς δάκρυ / λαχτάρα ερωτικής επαφής, κραυγές μες στο σκοτάδι / (...) Σπίτι, δουλειά, παιδιά, φαί, καθήκοντα συζύγου / Ρόλοι ακέραιοι, σταθεροί από εκκλησία και κράτος»: οι στίχοι του «(Συρματο)πλέγματος Σχέσεων» αναγράφονται στο φανζίν *Λαυχατάθλιψη 1* (1985). Αρκετά χρόνια αργότερα οι Ναυτία έθεσαν σε δημόσια συζήτηση το ζήτημα της «ανδροπρέπειας» στη σκηνή, το οποίο άλλωστε απασχολούσε την πανκ σκηνή σε διεθνές επίπεδο. Στις ΗΠΑ, δύο από τις εννέα αρχές λειτουργίας του *Gilman Street* ήταν εκείνες του «no sexism» και «no homophobia» – βλ. Edge, ό.π., σελ. 69. Στη Γερμανία το γυναικείο κίνημα, το οποίο «έδινε έμφαση περισσότερο στην αυτονομία παρά στην ισότητα» έγινε ένας από τους πυλώνες των καταλήψεων, του «φυσικού περιβάλλοντος» δηλαδή μέσα στο (ή γύρω από το) οποίο ενεργοποιήθηκε η πανκ σκηνή και οι τελετουργίες της – βλ. Katsiáficás, ό.π., σ.σ. 117-132 και 148. Δηλαδή, η πολιτικά ορθή συμπεριφορά

ζητούμενο ως περιορισμό της ελευθερίας τους και το ενέταξαν, ιδιαίτερα μετά το «σχίσμα», σε μια διαδικασία υπερβολικής πολιτικοποίησης και δογματικότητας – στην οποία είχε εισέλθει η σκηνή και η *Villa Amalias* και όπου οι ίδιοι δεν μπορούσαν να βρουν τον εαυτό τους. Σε αυτό το σημείο, είναι χαρακτηριστικά τα όσα αναφέρει ένας αφηγητής:

Φοβόμουν να μπω σε μια διαδικασία να πω κάτι παραπάνω, μήπως με περάσουνε για κάτι, ξέρεις. Όχι σεξιστή, όχι... Είχε αρχίσει και έσκασε αυτό το γερμανικό κομμάτι το οποίο ήτανε «απαγορεύονται τα πάντα», ξέρεις... «Μην πεις, μην [κάνεις]...». Μεταξύ μας λέγαμε καφρίλες, ας πούμε, αλλά... σε διαδικασία να κάτσω να το εκφράσω αυτό το πράγμα, να πω... «Αυτός είναι πανκ» [γέλια]⁵²⁸

Η «εφηβική ενέργεια» του πανκ, λοιπόν, απελευθερώνεται εντός της παρέας των νέων ανδρών που λένε «καφρίλες», οι οποίες εν μέρει είχαν ως αποδέκτες τις γυναίκες της σκηνής. Όμως αυτή η αναπαράσταση έρχεται σε πλήρη ασυμβατότητα με το πανκ της *Villa Amalias*, τα πρότυπα του οποίου γίνονται σταδιακά περισσότερο «γερμανικά», παραπέμπουν δηλαδή σε ένα καθεστώς ελέγχου της φρασεολογίας και των πράξεων των ενήλικων πλέον υποκειμένων. Και κατά τη γνώμη κάποιων, το γεγονός αυτό στερεί από το πανκ ένα μέρος της *runkness* του, της αυθεντικότητάς του. Τελικά, το ζήτημα δεν φάνηκε να λύθηκε οριστικά, καθώς νέες γενιές πάνκηδων εισέρχονται στη σκηνή, θέτοντας εκ νέου ζητήματα που υποτίθεται ότι είχαν διευθετηθεί με τον διαχωρισμό «πολιτικοποιημένων» και πιο «χύμα πανκς» –ή «*katca runks*», σύμφωνα με την ορολογία που χρησιμοποιείται στη σκηνή– και την ορατότητα των κοριτσιών στην πρώτη ομάδα.

Έτσι, στο φεστιβάλ πανκ *Arm Your Desires* που έγινε στον Τύρναβο, στις 29-31/07/2011, μια παρέα στριτ-πανκς (δηλαδή των κατεξοχήν ενσάρκωτων της εφηβικής «*runkness*») –εκφράζοντας την αντίθεσή τους απέναντι στους «αναρχοπανκς»– επιτέθηκαν φραστικά στη σαξοφωνίστρια των Kill the Cat, κάνοντας σχόλια «για το σορτσάκι» και «το ωραίο σώμα» της. Το γεγονός σχολιάστηκε αρνητικά από την πλειοψηφία των συγκροτημάτων που εμφανίστηκαν μετά τους Kill The Cat, όμως παραμένει ενδιαφέρουσα η εγγραφή της αντιπαλότητας δύο τάσεων (δηλαδή των «χύμα πανκς» και των «αναρχοπάνκς») της σκηνής στο φύλο κάποιων από τις εκπροσώπους των αντιπάλων. Έως σήμερα, λοιπόν, η ορατότητα των κοριτσιών και η ύπαρξή τους εντός της σκηνής (στον δημόσιο χώρο,

ως διακύβευμα στους χώρους που κινούνται οι πανκς της Αθήνας νομιμοποιείται *απόλυτα* μέσα από την ιστορία και την «αιδεολογία» της διεθνούς σκηνής. Η εμφανής, όπως θα δούμε παρακάτω, αναντιστοιχία με την πράξη της μαρτυρεί ότι δεν αρκεί αυτό για να αλλάξουν οι νοοτροπιακές δομές.

⁵²⁸ Ένας άλλος αφηγητής περιγράφει αυτή ακριβώς την «καφρίλα» ως κατάσταση «αγνότητας και αυθορμητισμού».

στη συναυλία, στα συγκροτήματα) με βάση τις δικές τους επιθυμίες αποτελεί διακύβευμα υπό συνεχή διεκδίκηση και επαναδιαπραγμάτευση. Και είναι φανερό ότι εμφανίζονται διαφορετικές εκδοχές του πώς πρέπει να συμπεριφέρεσαι για να είσαι πανκ, δηλαδή διαφορετικοί τρόποι δήλωσης και βίωσης της υποπολιτισμικής ταυτότητας, ανάλογα με το φύλο των υποκειμένων.

3.7.6 Το πανκ ως εναλλακτική επιτέλεση θηλυκότητας

Η Lauraine Leblanc, μελετώντας τις γυναίκες στις αμερικανικές σκηνές πανκ, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι οι γυναίκες «χρησιμοποιούν την πανκ υποκοουλτούρα για (...) να δημιουργήσουν έναν χώρο όπου μπορούν να προσδιορίσουν τη δική τους αυτοσυναίσθηση»⁵²⁹. Πριν εξετάσουμε πώς στοιχειοθετείται ακριβώς το εν λόγω αίσθημα του εαυτού και πώς διεκδικούν τον χώρο για να το κάνουν, αξίζει να σταθούμε σε ένα σημείο από την ιστορία ζωής της Ντίνας, ως αφετηρία για να ερμηνεύσουμε τις βαθύτερες επιθυμίες των γυναικών του αθηναϊκού πανκ, επιστρέφοντας ουσιαστικά στο υπαρξιακό ερώτημα «γιατί γίνεται κάποια πανκ;»:

Αισθανόμουν διαφορετική από τότε που ήμουν οκτώ χρονών. Ήξερα ότι κάτι πάει στραβά ή είναι διαφορετικό απ' ό,τι είναι με τους άλλους ανθρώπους. Αλλά το τι ήταν και [το] να μην ντρέπομαι γι' αυτό που ήταν, πιστεύω ότι όλη αυτή η πολιτική δράση το έβγαλε... πάνω [στην επιφάνεια]. Δηλαδή να μην ντρέπομαι... Δε μπορώ να λειτουργήσω σε οικογένεια. Δεν μπορούσα να λειτουργήσω τότε, δεν μπορώ να λειτουργήσω τώρα. Σε αυτή την πυρηνική οικογένεια: άντρας, γυναίκα και παιδιά. Και πάντα πίστευα ότι υπήρχε κάτι στραβό μαζί μου, ε; Αλλά μετά βλέπεις ότι υπάρχουν κι άλλοι που είναι σαν κι εσένα, καταλαβαίνεις ότι δεν μπορείς –και δεν πρέπει– να έχεις όλους τους ανθρώπους καλούς. Και παλεύεις άλλοι άνθρωποι που είναι σαν κι εσένα να έχουνε μια αντιμετώπιση απ' την κοινωνία όπως όλοι...

Η Ντίνα είναι σήμερα μητέρα τριών παιδιών και η οικογένειά της έχει γίνει μονογονεϊκή. Δηλαδή ξεπέρασε εκείνο που βίωνε ως *στίγμα* για πάρα πολλά χρόνια. Σε σύγκριση με τη σύντροφο του ήρωα στο τραγούδι «Ερωτικό» των Μουσικών Ταξιαρχιών, εδώ, μια πολιτικοποιημένη πάνκισσα-καταληψίας διεκδικεί ως υποκείμενο την ίδια αντισυμβατικότητα, αρνείται με ακόμα μεγαλύτερο σθένος τον «μικροαστισμό» της οικογενειακής ζωής, χωρίς τελικά να αποποιηθεί τη μητρότητα, διεκδικώντας μάλιστα τον χώρο για να μπορέσει να λειτουργήσει έτσι, χωρίς να στιγματίζεται και χωρίς να ντρέπεται. Η Ντίνα, προκειμένου να διατηρήσει την προσωπική της έμφυλη ταυτότητα σε έναν χώρο που θεωρητικά αρνούνταν τους πατριαρχικούς κοινωνικούς ρόλους, χωρίς όμως να καταστεί παράλληλα μετανάστρια του φύλου της –σύμφωνα με την ορολογία της Μαρινούδη–, «δείχνει δέρμα» όσο πιο πολύ γίνεται, χρησιμοποιεί δηλαδή το σώμα της ως χαρτί για να

⁵²⁹ Leblanc, ό.π., σ.σ. 219-220.

γράφει τα δικά της μανιφέστα – ακριβώς όπως οι πρώτες βρετανίδες πάνκισες, που χρησιμοποιούσαν τα «bondage» αξεσουάρ για να δημιουργήσουν μια «έκφυλη» εκδοχή της έμφυλης παρουσίας τους⁵³⁰ ή όπως τα Riot Grrrls, που έγραφαν «slut» στη γυμνή κοιλιά τους. Και πιθανότατα δεν ζητά να νουθετησει κανέναν και καμία, προσπαθεί να *μιλήσει και να αφηγηθεί* τις ερινύες της, οι οποίες εμφανίζονται ακριβώς επειδή είναι γυναίκα, επειδή δηλαδή το βάρος της πατροκρατίας και της τελεολογίας της οικογένειας πέφτει κυρίως πάνω της.

Βέβαια, αν η Ντίνα είχε διαβάσει Bourdieu, ίσως να διατύπωνε όσα είπε ως εξής: «Η έμφυλη (sexue) και εμφυλοποιούσα (sexuant) *έξη* (habitus) παράγει κοινωνικά έμφυλες κατασκευές του κόσμου και του ίδιου του σώματος (...). Διαμέσου μιας διαρκούς εργασίας μόρφωσης, του bildung, ο κοινωνικός κόσμος κατασκευάζει το σώμα συγχρόνως ως έμφυλη πραγματικότητα και ως θεματοφύλακα κατηγοριών μιας εμφυλοποιούσας αντίληψης και πραγματικότητας που εφαρμόζονται στο ίδιο το σώμα, στη βιολογική του πραγματικότητα. Ο κοινωνικός κόσμος μεταχειρίζεται το σώμα ως μνημόνιο»⁵³¹.

Οι πάνκισες βιώνουν το σώμα τους –και την ένδυσή του, άρα την *παράστασή του*– ως διεκδικούμενο χώρο, με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι οι άνδρες της υποκουλτούρας, στους οποίους απευθύνονται τελικά. Η Ντίνα «δείχνει δέρμα», ενώ η Σόνια φορά στρατιωτικά παντελόνια, χτυπά με δύναμη τα τύμπανα και αγωνίζεται για την επιβολή μιας πολιτικά ορθής συμπεριφοράς. Όσο κι αν οι δύο εικόνες είναι ανταγωνιστικές, δεν είναι αντικρουόμενες. Η μετανάστρια του φύλου και η κοπέλα που σιτίζει απλόχερα τη βουλιμία των ανδρών για φαντασιώσεις αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, διαφέρουν μόνο ως προς τον κώδικα με τον οποίο εκφράζεται το ίδιο νόημα.

Η φεμινίστρια φιλόσοφος Judith Butler μελέτησε πώς κατασκευάζεται το φύλο μέσα από συγκεκριμένα σωματικά δρώμενα, καθώς και τις δυνατότητες που υπάρχουν για τον πολιτισμικό μετασχηματισμό του φύλου μέσα από αυτά. «Το φύλο», αναφέρει η Butler, «δεν είναι γεγονός αλλά διάφορες επιτελεστικές πράξεις χωρίς τις οποίες δεν θα υπήρχε καν, το φύλο είναι επομένως μια κατασκευή, η οποία κατά κανόνα αποκρύπτει τις διαδικασίες της γένεσής της».⁵³² Δηλαδή, το ότι η έμφυλη πραγματικότητα είναι επιτελεστική σημαίνει ότι είναι πραγματική στο βαθμό που επιτελείται. Ταυτόχρονα, κατά κανόνα, το φύλο επιτελείται εξυπηρετώντας μια κοινωνική πολιτική ρύθμισης και ελέγχου με σκοπό τη διασφάλιση της αναπαραγωγής ενός συγκεκριμένου πολιτισμού, ο οποίος βασίζεται στο

⁵³⁰ «Bondage» ονομάζονται τα αξεσουάρ που παραπέμπουν στον αυταρχικό ρόλο του σαδομαζοχιστικού παιχνιδιού. Δεν μπόρεσα να εντοπίσω συγκεκριμένη απόδοση του όρου στα ελληνικά.

⁵³¹ P. Bourdieu, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, Αθήνα: Δελφίνι, 1996, σελ. 29.

⁵³² Butler, «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου...», *ό.π.*, σελ. 387.

ετεροφυλοφιλικό σύστημα γάμου.⁵³³ Όμως οι επιτελεστικές πράξεις στις οποίες συνίσταται το φύλο, δηλαδή τα δρώμενα τα οποία *είναι* οι ενσώματοι φορείς της δράσης και τα οποία *ενδύονται* πολιτισμικές σημασίες, δεν εκτελούνται κανονιστικά και πάντα ομοιότροπα. Επειδή δεν είναι ο λόγος που παράγει το υποκείμενο, αλλά το υποκείμενο είναι αυτό που επιτελεί λόγους, κάποτε έχει τη δυνατότητα να «αυτοσχεδιάσει πάνω στο σενάριο», να ειρωνευτεί, να δημιουργήσει «ανατρεπτικές παραστασιακές επιτελέσεις».⁵³⁴

Αν θεωρήσουμε λοιπόν το φύλο ως *σωματικό στίλ*, «δρώμενο που είναι συγχρόνως εμπρόθετο και παραστασιακό»⁵³⁵, αλλά και την υπαγωγή στην υποκουλτούρα ως μορφή στιλιστικής παράστασης –τουλάχιστον σε μεγάλο βαθμό–, τότε θα είχε ιδιαίτερη σημασία να ξεκινήσουμε από το σημείο όπου αυτές οι δύο παραστάσεις εφάπτονται. Και αν οι υποπολιτισμικές διαφοροποιήσεις και τα παραγόμενα νοήματα εγγράφονται –επίσης σε μεγάλο βαθμό– στα αντικείμενα τα οποία χρησιμοποιεί το πανκ, τότε οι *αρβύλες* αποτελούν χαρακτηριστικό «σημείο συμπύκνωσης».⁵³⁶ Μέσα λοιπόν από το υλικό των αφηγήσεων ζωής της παρούσας έρευνας, θα μπορούσε να συντάξει κανείς μια ολόκληρη *ιστορία της αρβύλας πανκ*. Στο πλαίσιο αυτό, ο «Κλάρας» παρουσίασε ένα ολόκληρο σύστημα διακρίσεων και ιεραρχήσεων ανάλογα με το αν φοράει κανείς ένα ζευγάρι Dr. Marten's ή ένα ζευγάρι Get-a-Grip. Επίσης, ανάλογα με τον τρόπο που απέκτησε κάποιος τις αρβύλες του – αν δηλαδή τις αγόρασε ή αν «τις βρήκε με τρόπο πιο original», υπονοώντας ότι τις έκλεψε από κάποιο μαγαζί ή τις αφαίρεσε υπό την απειλή βίας από κάποιον αντίπαλο. Ένας άλλος πληροφορητής μου ζήτησε να παραμείνει off the record μια ιστορία που διαδραματίστηκε στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, όπου ένας «τοξικός [δηλαδή ναρκομανής] πανκ» προσπάθησε να του «φάει» τα Marten's, αλλά τελικά τον έσωσε ένας μεγαλύτερος και με περισσότερες γνωριμίες φίλος του, ο οποίος διαμεσολάβησε ώστε να μην επεκταθεί το επεισόδιο. Τέλος, ο Λούης αφηγήθηκε πώς σε δύο περιπτώσεις έσωσε τις Marten's του – μάλιστα, η δεύτερη φορά ήταν όταν οι επίδοξοι κλέφτες ανακάλυψαν ότι επρόκειτο για τον κιθαρίστα των θρυλικών Stress, ένα συγκρότημα το οποίο θαύμαζαν!⁵³⁷

⁵³³ Στο ίδιο, σ.σ. 391-392.

⁵³⁴ Στο ίδιο, σ.σ. 404-405.

⁵³⁵ Στο ίδιο, σελ. 386.

⁵³⁶ Στη κοινωνική ψυχολογία η έννοια της *συμπύκνωσης* είναι η εξής: «Ένα γεγονός ή μια εικόνα μετατρέπεται σε σύμβολο που καταλήγει να συνοψίζει συνοπτικά πολλές διαφορετικές επιθυμίες και ένστικτα. Τα καταναλωτικά αντικείμενα, όπως η φούστα “new look” [της δεκαετίας του ‘50], μπορούν να αποκτήσουν αυτό το συμβολικό κύρος»: M. Wetherell, «Ιστορίες Ζωής / Κοινωνικές Ιστορίες», στο M. Wetherell (Επ.), *Ταυτότητες, Ομάδες και Κοινωνικά Ζητήματα*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, σελ. 415.

⁵³⁷ Έως τα τέλη της δεκαετίας του '80, οπότε όσοι φορούσαν Marten's ήταν λιγότεροι επειδή οι αρβύλες αυτές ήταν εξαιρετικά ακριβές –κατόπιν λόγω της ανάδυσης του γκραντζ έγιναν «μόδα»– το να φοράς Marten's μαρτυρούσε ότι μπορείς και να τις υπερασπιστείς απέναντι σε όσους θα επιχειρούσαν να στις πάρουν. Τα κορίτσια κινδύνευαν λιγότερο γιατί φορούσαν μικρότερα νούμερα κι ως εκ τούτου οι αρβύλες τους ήταν άχρηστες στους

Αν όμως για τους άνδρες ένα ζευγάρι Marten's συμβόλιζε τη «δύναμη στο δρόμο» –αφού θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως όπλο αλλά και ως απόδειξη ότι ο κομιστής μπορεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του απέναντι σε όποιον πάει να τους τις πάρει–, η ιστορία της αρβύλας όπως την διηγήθηκαν οι γυναίκες, ήταν εντυπωσιακά διαφορετική:

Δεν αισθανόμουν ποτέ ότι ήμουν κάτι. Δηλαδή... δε νομίζω ότι είχα ποτέ extreme εμφάνιση, γιατί... το μόνο extreme μπορεί να ήτανε, ας πούμε, ότι σε κάποια φάση είχα piercing και τα λοιπά. Τα οποία όταν πήγαινα Χανιά τα έβγαζα γιατί υπήρχε θέμα. Κατά τα άλλα, εντάξει, ήταν κλασικά: «Τι είναι αυτά που φοράς; Τέτοιες αρβύλες, βλακείες». Μου είχε πετάξει και η μαμά μου κάτι αρβύλες [γέλια], στο γυμνάσιο...

Γ.Κ.: Τη θυμάσαι αυτή την ιστορία;

Θυμάμαι την ιστορία με τις πρώτες μου αρβύλες. Που, εντάξει, τότε φορούσαν κι όλοι, ρε παιδί μου. Όταν πήγαινα γυμνάσιο, είχαν όλοι, όλοι... Κι ήθελα πάρα πολύ να τις αγοράσω [μιλάει «χαμογελαστά»]... Και δε με άφηναν οι γονείς μου. Και καλά «Τι παπούτσια είναι αυτά», και τα λοιπά. Οπότε είχα μαζέψει εγώ τότε πολλά λεφτά, χαρτζιλίκι για να τις πάρω –γιατί ήταν κι ακριβές, πανάκριβες– κι ήμουν σε φάση ότι έπρεπε να τους πείσω. Γιατί εγώ ήμουν κιόλας το παιδί... ξέρεις, ότι δεν κάνω τίποτα... Περιμένω μέχρι να μου πουν το ναι. Ε, και το θυμάμαι που τελικά δέχτηκαν [γέλια]! Τους έπεισα! Ναι, όλα αυτά τα θυμάμαι...

Γ.Κ.: Σου θέτανε, είτε οι γονείς είτε οι άλλοι, αυτό: ότι, ξέρεις, οι αρβύλες δεν ταιριάζουν σε κοπέλα;

Ναι, κι ακόμα μπορεί να μου [το] λένε για πράγματα, ρε παιδί μου, που φοράω: «Βάλε κάτι... πιο... θηλυκό...». Εντάξει ναι, οι γονείς μου τό 'χαν παράπονο γιατί... Βλακείες τώρα, γονείς... Ξέρω 'γω; Εννοείται... Εντάξει, κι εγώ το παράκανα, σου λέω. Δηλαδή, τώρα που σκέφτομαι, ξέρω 'γω, πώς λειτουργούσα σε κάποιες φάσεις – εντάξει, δεν είναι και το πιο λογικό πράγμα του κόσμου να πας το καλοκαίρι, με τις αρβύλες, στην παραλία [γέλια]!

Γ.Κ.: Θυμάσαι πως ήτανε με τις αρβύλες στην παραλία;

Ναι, εγώ ένιωθα μεγάλη χαρά [μιλάει «χαμογελαστά»] που δεν τις αποχωρίζομαι ποτέ [γέλια]! Αλλά βλακείες. Σου λέω, αυτά τα θεωρώ [τώρα] τόσο βλακώδη, ας πούμε.

Και όσα αναφέρει η Ιωάννα αποτελούν μια ιστορία διεκδικήσεων. Όμως η δική της «μάχη για τις αρβύλες» δεν θα αύξανε την ποιότητα του υποπολιτισμικού κεφαλαίου που κατείχε, σε μια σκηνή όπου οι άνδρες καθορίζουν ποιές ενέργειες και ποιές αφηγήσεις προσδίδουν κύρος. Το νόημα της διεκδίκησης που αφηγήθηκε μπορεί μόνο η ίδια να το αξιολογήσει, γι' αυτό και η ιστορία παρέμεινε ανείπωτη, με το πρώτο σκέλος της –όταν η μητέρα πετάει τις αρβύλες– να χάνεται στον λαβύρινθο της μνήμης ή να απωθείται. Βλέπετε, η Ιωάννα –όπως και όλες ανεξαιρέτως οι γυναίκες με τις οποίες μίλησα– δεν συνηθίζει να αφηγείται ξανά και ξανά στην παρέα της επικές ιστορίες από την εποχή του πανκ. Από την άλλη, παρατηρώντας τα πολύ

επίδοξους «φερμαδόρους» σκινς ή πανκς. Επίσης, αξίζει να αναφέρω και το γεγονός ότι κυκλοφορούσαν τότε δύο είδη Marten's: με ή χωρίς «καρούμπαλο». Το «καρούμπαλο» ήταν ένα σώμα μετάλλου που υπήρχε ως υπόστρωμα στο μέρος των δακτύλων του ποδιού. Οι αρβύλες των εργατών της Βρετανίας ήταν έτσι κατασκευασμένες ώστε να προστατεύουν το πόδι σε περίπτωση που έπεφτε πάνω του κάποιο βαρύ αντικείμενο. Όμως στην περίπτωση των υποπολιτισμικών νέων μετατρέπονταν σε ένα εν δυνάμει όπλο. Μια κλωτσιά δηλαδή από Marten's (ή τις επίσης «καρουμπαλάτες» Get-a-Grip) ισοδυναμούσε με χτύπημα από σιδεροροθιά.

«θηλυκά», χωρίς καθόλου τακούνι, χαριτωμένα μπουτάκια Camper που φορούσε η Ιωάννα τη στιγμή της συνέντευξης, συνειδητοποίησα γιατί πλέον θεωρεί «βλακώδη» όσα έκανε την περίοδο που αυτοκαθοριζόταν σαν μέλος της σκηνής – σήμερα έχει εν μέρει αποπονηθεί την υποπολιτισμική ταυτότητα του πανκ και τη μετανάστευση του φύλου που προϋπέθετε αυτή η ταυτότητα.

Η Leblanc ξεκινά τη μελέτη της με το ερώτημα του πώς οι πάνκισσες εντάσσουν τον εαυτό τους σε μια υποπολιτισμική ταυτότητα που έχει κωδικοποιηθεί ως ανδρική, και ώσπου να καταλήξει στο συμπέρασμά της, η σκέψη της ακολουθεί την εξής πορεία: Τουλάχιστον στον δυτικό κόσμο και από τη δεκαετία του '70 και μετά, οι έφηβες (αλλά κατόπιν και οι γυναίκες) παρουσιάζουν χαμηλότερη αυτοεκτίμηση από τους εφήβους (και τους άνδρες), επειδή δίνουν περισσότερη σημασία στα σωματικά χαρακτηριστικά τους σε σύγκριση με τις δεξιότητες ή τα ταλέντα. Οι «θηλυκές νόρμες», δηλαδή οι κυρίαρχες επιτελέσεις του φύλου, στις οποίες διδάσκονται να αναρριχώνται –και οι οποίες προσλαμβάνονται και εσωτερικεύονται μέσω των εξιδανικευμένων αναπαραστάσεων που μεταδίδουν τα ΜΜΕ–, τις γεμίζουν με άγχος για το αν θα μπορέσουν να τις φτάσουν. Δεν αρκεί οι γυναίκες να είναι όμορφες. Πρέπει να είναι ομορφότερες. Γι' αυτό και καταφεύγουν σε ακραίες μορφές «ανάπλασης» του σώματος, όπως η σκληρή δίαιτα και η πλαστική χειρουργική. Βιώνοντας την εφηβεία διαφορετικά από τις συνομήλικές τους, οι οποίες ακολουθούν τον συμβατικό τρόπο ζωής και δεσμεύονται στις κυρίαρχες «θηλυκές νόρμες», οι γυναίκες που εντάσσονται στις πανκ σκηνές (των ΗΠΑ και του Καναδά) επιλέγουν ουσιαστικά «έναν τρόπο να καταστρατηγήσουν τη διαδικασία εσωτερίκευσης και θέσμησης της θηλυκότητας» – αφού το πανκ φαντασιώνεται ότι λειτουργεί ως αντίσταση και εξέγερση. Εντός της σκηνής, για να κερδίσουν τον σεβασμό –δηλαδή για να γίνουν φορείς ισόποσου πολιτισμικού κεφαλαίου–, υιοθετούν τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά της υποκουλτούρας, τα οποία είναι ανδρικά (ανδρικό στιλ ντυσίματος, σκληρότητα), γίνονται «ένα απ' τ' αγόρια».⁵³⁸ Πέρα όμως από το ζήτημα της ένταξης και της επιδίωξης σεβασμού, η μετανάστευση του φύλου λειτουργεί και ως «ανάθεμα για την κυρίαρχη όψη της θηλυκότητας», μετατρέπεται σε απόρριψη του κυρίαρχου έμφυλου παιχνιδιού.⁵³⁹

Μέσα από αυτή τη διαδικασία, με την υποκουλτούρα και τη σκηνή να λειτουργούν ως *διαβατήριο τελετουργικό*, οι πάνκισσες διαμορφώνουν μια άλλη

⁵³⁸ Με δεδομένο ότι τα δύο αυτά χαρακτηριστικά λειτουργούν συμπληρωματικά, στο πεδίο της παρούσας μελέτης, η Ντίνα μπορεί να ντύνεται πιο θηλυκά και να «δείχνει δέρμα» αλλά της περισσεύει η σκληρότητα (αφού όταν εμφανιστεί η κατάλληλη ευκαιρία –και «είναι πάντα εκεί» για να την αρπάξει– συγκρούεται χωρίς δεύτερη κουβέντα και χρησιμοποιώντας φυσική βία). Άλλωστε, όπως λέει η Leblanc, σε ουκ ολίγες περιπτώσεις οι πάνκισσες υιοθετούν «μέρος του [κυρίαρχου] πακέτου της θηλυκότητας», δηλαδή ορισμένες γυναικείες ποιότητες όπως η καθαριότητα, οι κοντές φούστες, το βάνιμο των νυχιών, το σταύρωμα των ποδιών όταν κάθονται, το μίκιαπ, το να «μασούν καλά» και όχι να «καταπίνουν» όπως οι άνδρες – βλ. Leblanc, ό.π., σ.σ. 154-158.

⁵³⁹ Στο ίδιο, σ.σ. 8-10, 101-103, 120, 135-142.

έμφυλη αυτοεικόνα, αποκτούν την αυτοεκτίμηση που εκφράζει η Ντίνα όταν δηλώνει ότι «δεν αισθανόταν άσχημα» και ότι «της άρεσαν τα πόδια της». Και εφόσον «τα πόδια» αποτελούν ένα από τα πεδία όπου εγγράφεται το διακύβευμα του αυτοσεβασμού, φορώντας τους ένα ζευγάρι χαριτωμένα γυναικεία Camper (όπως η Ιωάννα) –και πετώντας οι ίδιες τις Marten’s που κάποτε είχαν αγωνιστεί να τις σώσουν απ’ τη μητέρα τους–, οι πάνκισσες κατακτούν την δική τους προσωπική θηλυκότητα, η οποία έχει υπερκεράσει στιλιστικά τα κυρίαρχα πρότυπα γυναικείας παράστασης. Κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων, διαπίστωσα ότι όλες οι πληροφορήτριες είχαν ένα παρόμοιο στιλ εμφάνισης: Εκτός από τη Γιάννα, η οποία διατήρησε την εμφάνιση πανκ και τη Ντίνα, με την οποία μιλήσαμε τηλεφωνικά –άρα δεν μπορώ να έχω εικόνα των ενδυματολογικών της επιλογών–, όλες οι υπόλοιπες πληροφορήτριες είχαν εγκαταλείψει το σκληροπυρηνικό πανκ στιλ και φορούσαν παπούτσια χωρίς τακούνι –παρόμοια με εκείνα της Ιωάννας–, χρησιμοποιούσαν με πολύ διακριτικό τρόπο το μακιγιάζ, ενώ το υπόλοιπο ντύσιμο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «εναλλακτικό» μεν, αλλά πάντα γυναικείο – και ήταν σίγουρα πολύ διαφορετικό από την πανκ εκδοχή με τις αρβύλες, την οποία είχαν υιοθετήσει στην εφηβεία τους.

Μία ένσταση, την οποία θα μπορούσε να θέσει κανείς εδώ είναι η εξής: μήπως και οι άνδρες πληροφορητές, όταν έπαψαν να συνδέονται λειτουργικά με τη σκηνή, εγκατέλειψαν το πανκ στιλ και έχουν πλέον υιοθετήσει μια απλούστερη ενδυματολογική εκδοχή; Η απάντηση –όπως θα δούμε παρακάτω– είναι καταφατική. Η διαφορά, όμως, έγκειται στο γεγονός ότι σε εκείνους, τόσο τα πανκ ενδυματολογικά πρότυπα όσο και η σύγχρονη ενήλικη εκδοχή αμφίεσης ήταν ανδρικές. Στις γυναίκες, η ενδυματολογική μετάβαση ακολούθησε την τροχιά κοριτσίστικο/εφηβικό στιλ, ανδροπρεπές πανκ/εφηβικό (μετανάστευση φύλου), «εναλλακτικό» γυναικείο. Όπως καταλήγει, λοιπόν, η Leblanc, για τις γυναίκες, η πανκ σκηνή λειτουργεί ως «προνομιακή περιοχή για να αντιπαρατεθούν στην κυρίαρχη θηλυκότητα, όχι επειδή [η σκηνή] τις υποστηρίζει αλλά γιατί εκεί υπάρχει χώρος να εκφραστούν [μέσω του ενδυματολογικού κώδικα]». Δηλαδή, οι πάνκισσες «δημιουργώντας χώρο μεταξύ των κυρίαρχων νορμών θηλυκότητας και των ανδροπρεπών προσδοκιών του πανκ, βρίσκουν ελευθερία αυτοέκφρασης», μια εναλλακτική επιτέλεση του φύλου.⁵⁴⁰ Κατά πόσο, όμως, το προϊόν της αυτοέκφρασης των κοριτσιών, ο λόγος τον οποίο παρήγαγαν, είχε αντίκτυπο στον λόγο, τον οποίο αποδεχόταν η σκηνή συνολικά; Γιατί οι πάνκισσες ήταν πάντα λιγότερες από τους πάνκηδες; Γιατί, τέλος, δεν υπήρξαν Riot Grrrls στην Ελλάδα;

⁵⁴⁰ Στο ίδιο, σ.σ. 160-161.

3.7.7 Ο ανδρικός λόγος της σκηνής πανκ

Πιστεύω ότι κοπέλες πάντα υπήρχαν [στην πανκ και την ανεξάρτητη σκηνή]. Δεν ξέρω αν είναι ελληνικό ή αν είναι παγκόσμιο, αλλά στην Ελλάδα υπάρχει ένα πρόβλημα με τις γυναίκες: Πολλές γυναίκες είναι όπου φυσάει ο γκόμενος. Δηλαδή τώρα είμαι με έναν πάνκη – είμαι πάνκισσα. Μετά από λίγο θα γνωρίσω έναν χουλιγκάνο – θα πηγαίνω στο γήπεδο. Μετά θα γνωρίσω έναν λαϊκό και θ' αρχίσω να ακούω λαϊκά. Πολλές γυναίκες χάνονταν σ' αυτό. Αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπήρχαν γυναίκες με άποψη και γυναίκες με στυλ και μουσικοί γυναίκες και γυναίκες με δράση και με γραφή και με όλα... Σου λέω γυναίκες πάντα υπήρχαν!⁵⁴¹

Η περίοδος παραμονής των γυναικών στη σκηνή υπήρξε πιθανότατα πιο βραχύχρονη από εκείνη των ανδρών. Δηλαδή, οι πάνκισσες μάλλον εγκατέλειπαν ευκολότερα την υποκοουλτούρα. Θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ένα μεγάλο μέρος τους δεν μπόρεσε ποτέ να απαγκιστρωθεί από την τυπική επιτελεστικότητα του φύλου τους. Μερικές πήγαν «όπου φύσηξε ο γκόμενος». Άλλες δεν μπόρεσαν να δουν το πανκ ως διαβατήρια τελετουργία που θα τους οδηγήσει σε μια νέα έμφυλη αυτοεικόνα και θα τους προσφέρει αυτοεκτίμηση. Η διαδικασία αυτή δεν λειτούργησε με παρόμοιο τρόπο για όλες, ούτε είναι εξαρχής ορατή. Πολλές υπέκυψαν στις πιέσεις της οικογένειας, οι οποίες ήταν εντονότερες στα κορίτσια: «Φόρα κάτι πιο... θηλυκό». Σε μερικές άρεσε το πανκ αλλά όχι η αφήγηση που κατασκεύαζαν οι πάνκηδες, και γι' αυτό προσανατολίζονται σε άλλα στιλ και χώρους με λιγότερες «καφρίλες».⁵⁴² Πολλές δηλαδή πληροφορήτριες άλλαξαν μουσικά ακούσματα, προτιμώντας ηχητικά στιλ λιγότερο βίαια. Τέλος, υπάρχει το ενδεχόμενο μερικές να εκδιώχθηκαν από τις ίδιες τις πάνκισσες: Η Leblanc αναφέρει ότι οι κοπέλες που έχουν «κερδίσει το σεβασμό» στο πλαίσιο της σκηνής «ελέγχουν ότι και οι νεοφερμένες θα περάσουν από τα ίδια τεστ»⁵⁴³. Η Ντίνα ανέφερε ότι ακόμα και στο πανκ ή τις καταλήψεις, κάποιες «βάζουν κάτω και χτυπούν» την ωραιότερη, στα πλαίσια του «συναγωνισμού για το ποιος θα πάρει τον άντρα». Τελικά, υπάρχει μεγάλη περίπτωση οι κοπέλες του πανκ να μην μπόρεσαν να κυριαρχήσουν πάνω στην ανδρική κυριαρχία που επικάθεται στη σκηνή πανκ, γιατί «περισσότερο συνωμοτούν παρά αντιστέκονται στην ανδροπρέπεια του πανκ».⁵⁴⁴

Αν «μόνο τα Riot Grrrls κατάφεραν να αντισταθούν πραγματικά»⁵⁴⁵ και να συντάξουν μια γυναικεία αφήγηση εντός της ιστορίας του ροκ, αυτό το έκαναν επειδή απενοχοποίησαν όλες τις γυναικείες αφηγήσεις και διέστρεψαν τις ανδρικές.

⁵⁴¹ Αφήγηση Μαρίας. Η Kathryn Joan Fox επίσης μιλά για ισόποση σε σχέση με το φύλο συμμετοχή στη σκηνή που μελέτησε: Fox, «Real Punks and Pretenders...», ό.π., σελ. 348.

⁵⁴² Έτσι για την «Ιόλη», τη φίλη και παλιά συμμαθήτριά του Σπύρου, οι καυγάδες των πάνκηδων του σχολείου με τους «Γαρδέληδες», δεν ήταν τίποτε άλλο παρά «βλαμένα που πλακώνονται». Ίσως γι' αυτό η ίδια προτίμησε τελικά το «εναλλακτικό ροκ» του Νικ Κέιβ.

⁵⁴³ Leblanc, ό.π., σελ. 122.

⁵⁴⁴ Στο ίδιο, σελ. 132.

⁵⁴⁵ Στο ίδιο.

Λέγοντας «they say she's a slut, but I know she's my best friend» οι Bikini Kill –το πιο γνωστό συγκρότημα της σκηνής αυτής– δημιουργούν μια φανταστική κοινότητα κοριτσίστικης αλληλεγγύης, εκεί όπου τα ανάλογα φανζίν «υποθάλλουν τη δημόσια αυτοέκφραση των κοριτσιών, την οποία κατανοούν ως ικανότητα να αφηγούνται προσωπικές ιστορίες/«μυστικά» τις οποίες απαγορεύεται να αναπαραστήσουν εντός της κυρίαρχης κουλτούρας».⁵⁴⁶ Βεβαίως οι σκηνές των Riot Grrrls αναπτύχθηκαν σε πανεπιστημιούπολεις των ΗΠΑ –όπως η Ολύμπια στην πολιτεία της Ουάσιγκτον, η Φιλαδέλφεια, το Κέμπριτζ της Μασαχουσέτης και στην έτσι κι αλλιώς «εναλλακτική» Νέα Υόρκη–, εκεί δηλαδή όπου είχε εμπεδωθεί η πολιτική ορθότητα, την οποία είχε καταφέρει να κερδίσει νομοθετικά το φεμινιστικό κίνημα. Οι λευκές νεαρές γυναίκες που διάβαζαν Kathy Acker (και ίσως διδάσκονταν τα κείμενα φεμινιστικής θεωρίας στη σχολή όπου φοιτούσαν) βρέθηκαν σε μια συγκυρία που παρόμοιά της δεν υπήρχε στην Αθήνα.

Συγκρίνοντας δύο μεγάλες έρευνες με αντικείμενο «την πολιτική συμπεριφορά των γυναικών στην Ελλάδα» (1988) και τις «έμφυλες διαφορές στα πρότυπα πολιτικότητας» (2006), η Μάρω Παντελίδου-Μαλούτα διακρίνει μια μετατόπιση στη γενικότερη πολιτική φυσιογνωμία και στον τρόπο με τον οποίο βιώνουν το φύλο τους οι γυναίκες. Το 1988, οι νέες αμφισβητούσαν, προσέβλεπαν σε αλλαγές, διεκδικούσαν, δήλωναν αριστερές. Το 2006, οι νέες δεν αμφισβητούσαν, θεωρούσαν τη θέση τους ικανοποιητική, δεν πρότασαν κάποια αριστερή ταυτότητα, δεν διεκδικούσαν το προσωπικό ως πολιτικό, προσέβλεπαν περισσότερο στο «κράτος-αρωγό», πιστεύοντας ότι ο «εκσυγχρονισμός» είναι μια αναπόφευκτη διαδικασία.⁵⁴⁷ Θα μπορούσαμε λοιπόν να συνδέσουμε την ανυπαρξία μιας ελληνικής εκδοχής των Riot Grrrls με την άμβλυση της διεκδικητικότητας των γυναικών γενικά – θέτοντάς το τουλάχιστον ως ερώτημα.⁵⁴⁸ Επίσης, μπορεί οι γυναίκες της σκηνής να ταύτιζαν τις φεμινιστικές διεκδικήσεις με οργανώσεις όπως η Ένωση Γυναικών Ελλάδας και την διευθέτηση πολλών αιτημάτων του γυναικείου κινήματος «από τα πάνω» με νομοθετικές βελτιώσεις που προωθούσε το επίσημο κομματικό σύστημα και η Ευρωπαϊκή Ένωση – δηλαδή ένα πλαίσιο με το οποίο μάλλον δεν ήθελαν να συνδεθούν.⁵⁴⁹ Βέβαια, πάντα σε μια τέτοια περίπτωση υπάρχει κι ένα μέτρο σύγκρισης: η ευρύτερη ελληνική κοινωνία. Η πλειοψηφία των πληροφορητριών

⁵⁴⁶ Gottlieb – Wald, ό.π., σ.σ. 266 και 264.

⁵⁴⁷ Παντελίδου-Μαλούτα, «Αλλαγές στις πολιτικές αντιλήψεις των νέων γυναικών στο τέλος του 20ού αιώνα», ό.π.

⁵⁴⁸ Θα θεωρούσα εξαιρετικά παρακινδυνευμένο να χαρακτηρίσω riot grrrl τη γυναικεία μπάντα Nonmandol της οποίας μπορεί το όνομα να παραπέμπει στη φράση «δεν θέλω να είμαι η κούκλα κανενός» αλλά οι πρακτικές εντάσσονται περισσότερο στο πλαίσιο της τότε ανεξάρτητης αθηναϊκής σκηνής και όχι μιας «revolution girl style now!».

⁵⁴⁹ Για την Ε. Γ. Ε., τις γυναικείες οργανώσεις και τη «σταδιακή ενσωμάτωσή τους», βλ. το λήμμα «φεμινιστικό κίνημα» στο Βαμβακάς – Παναγιωτόπουλος, ό.π., σ.σ. 624-625.

θεωρεί ότι η αντιμετώπιση των γυναικών από τους άνδρες τις σκηνης είναι σαφώς καλύτερη από ό,τι στην ευρύτερη κοινωνία. Υπάρχει και το ενδεχόμενο η πανκ σκηνή να μην αποτελούσε ελκυστικό χώρο για φεμινίστριες γυναίκες. Επίσης, ίσως το αρχικό ερώτημα να αφορά γενικότερα το ευρύτερο πεδίο του αναρχοαυτόνομου κινήματος της εποχής, έναν χώρο ο οποίος αποδείχθηκε μάλλον ανώριμος για να προτείνει λύσεις στα ζητήματα που σχετίζονταν με το φύλο.

Τέλος, ένας ακόμα παράγοντας θα μπορούσε να είναι η κυριαρχία του ανδρικού λόγου στη σκηνή και οι προτεραιότητες που εκείνη έθετε. Στην μοναδική αναφορά στα Riot Grrrls που μπόρεσα να εντοπίσω σε φανζίν εκείνης της εποχής, είναι έντονη η αμηχανία του συντάκτη μπροστά σε κάτι που του φαινόταν ενδιαφέρον αλλά του ήταν μάλλον άγνωστο, αν όχι ακατανόητο:

Τελικά είναι κίνημα ή είναι μόδα το Riot Grrrl; Είναι απαραίτητη και αποτελεσματική αυτή η ακραία στάση; Και ακόμα κι αν αυτές οι ακρότητες εξυπηρετούν κάποιες υγιείς καταστάσεις στις Κοιμισμένες Πολιτείες της Αμερικής, θα μπορούσε να αποτελέσει ερέθισμα για αντίστοιχες κινήσεις στην Ευρώπη; Στην Ελλάδα; Έχει γίνει κατανοητός ο σεξισμός του ροκ εν ρολ μικρόκοσμου; Οι διαφορές στη συνολική κουλτούρα ενός λαού επηρεάζουν όλα αυτά τα φαινόμενα; Γιατί δεν υπάρχει τόσο έντονη γυναικεία συμμετοχή στα φανζίν ή στο ελληνικό ροκ εν ρολ; Αν ποτέ αυξηθεί η γυναικεία συμμετοχή στις εγχώριες «καταστάσεις» θα παρατηρηθούν αντίστοιχες αντιδράσεις; Μήπως θα πρέπει όλα τα αρσενικά του «χώρου» να σκεφτούμε πώς λειτουργούμε απέναντι στα θηλυκά; Θα κάνω καιρό να τα ξεμπλέξω όλα αυτά... Είναι βλέπετε απ' τη μια η ισχυρή μειοψηφία των χρωματοσωμάτων μας που μας επιβάλλει να σεβόμαστε τη γυναικεία φύση και να μην τη θεωρούμε ούτε απόμακρη, ούτε... επικίνδυνη. Και από την άλλη έχουμε το δεδομένο μιας ανδροκρατικής σκέψης (η οποία δυστυχώς συντηρείται και από τις ίδιες τις γυναίκες) η οποία στοιχειώνει τις σχέσεις μας και τη συνολική μας λειτουργία μέσα σ' έναν χώρο που θέλουμε να θεωρούμε σαν μια υγιή παρένθεση στην άθλια κοινωνία μας.⁵⁵⁰

Μήπως άραγε εκείνοι που ήλεγχαν τις υποδομές, στις οποίες θα στηριζόταν μία τέτοιου είδους σκηνή (τα φανζίν, η *Villa Amalias*), είδαν με καχυποψία αυτό το κίνημα των γυναικών; Μήπως το θεώρησαν δηλαδή ένα ακόμα προϊόν της βιομηχανίας της διασκέδασης που σκοπό είχε να αλώσει την «καθαρότητα» των αθηναϊκών υποπολιτισμών, ακριβώς όπως το –εμπορικό πλέον– γκραντζ; Άλλωστε, μετά τα γεγονότα του «Πολυτεχνείου του '95» είχαν αλλάξει και οι προτεραιότητες των πλέον πολιτικοποιημένων πανκς.

Στο τρίγωνο Νομική-ΑΣΟΕΕ-Πολυτεχνείο κυριαρχούσαν τα αισθήματα ήττας και τα εγχειρήματα αναδιάταξης του «κινηματικού τοπίου». Ελάχιστοι δε επιθυμούσαν να ασχοληθούν με τα γυναικεία συγκροτήματα της Αμερικής. Ακόμα και το ζητούμενο της πολιτικής ορθότητας στις συμπεριφορές υποχώρησε μπροστά στην ανάγκη να υπάρξει ζωντανό κίνημα στους δρόμους της μητρόπολης – ένα κίνημα που εκφραζόταν με ξεκάθαρα συγκρουσιακές και ανδρικές γλώσσες και

⁵⁵⁰ Παναγιώτης Μπάρλας, «Riot Grrrl of Female Future», *Roller Coaster / Γολγοθάς (A Split-zine!) 3/7* (Καλοκαίρι '93), σ.σ. 27-30 – η αναφορά από τη σελ. 30.

γραμματικές.⁵⁵¹ Οι πάνκηδες αδυνατούν, λοιπόν, να διαβάσουν την οποιαδήποτε ιστορία επιχειρήσαν να γράψουν οι γυναίκες της σκηνής. Αντίθετα, αρκετοί πάνκηδες βλέπουν τον κόσμο μέσα από στερεότυπα τα οποία, στο πλαίσιο της «καφρίλας» και του χιούμορ της πανκ υποκοουλτούρας, εκτρέπονται σε πολιτικά μη ορθά αφηγηματικά σχήματα. Στο σημείο αυτό, παραθέτω την απάντηση ενός από τους αφηγητές στην ερώτηση αν έκανε σχέσεις με κορίτσια της σκηνής, η οποία αντικατοπτρίζει μάλλον την αποδοχή των κυρίαρχων έμφυλων αναπαραστάσεων και την απόρριψη των εναλλακτικών επιτελέσεων του φύλου:

Ξέρεις, ήτανε πολύ λίγες οι σχέσεις που είχα – οι ερωτικές μιλάμε, έτσι; (...) Να σου πω και κάτι; Δεν με πολυεξίταρε και η κατάσταση στα [πανκ] κοριτσάκια. Η βρώμα δηλαδή, ας πούμε... Εντάξει, όχι το πανκ look. Αλλά αυτό ερχότανε, στην πλειοψηφία, με ένα attitude «αφήνω ρουμάνι τις μασχάλες» (...) Ξέρεις... [γέλια] «Δεν πλένομαι και άντε γαμίσου να πούμε» [μιμείται ένα πολύ μάγκικο στιλ ομιλίας]. Λες και μιλάγε κανένας νταλικέρης. Ε, αυτό το πράγμα εγώ δεν μπορούσα να το δω ερωτικά σε καμία περίπτωση.

Το ίδιο φυσικά ισχύει και για οποιαδήποτε άρθρωση λόγου ξεφεύγει από το κυρίαρχο ετεροσεξουαλικό πρότυπο: Στην Ελλάδα δεν υπήρξε κίνημα «queercore», όπως στις ΗΠΑ.⁵⁵² Στην πραγματικότητα, το ζήτημα της διαφοροποίησης ως προς τη σεξουαλικότητα είχε τεθεί στα πρώτα χρόνια της εμφάνισης των πανκς στην Αθήνα, από το συγκρότημα Μάβρα Ιδανικά. Τότε ήταν που η μπάντα τραγούδαγε:

Το πρόβλημα είναι επαφής / διαγωνισμοί από μικρός / τις γκόμενές σου αριθμείς / αρσενικός φανατισμός / πολλά σου βάζουνε μικρέ / ιδέες ανόητου μωρού / για να γαμάς στον καμπινέ / μια σχέση οραματισμού / για να μην πέσεις χαμηλά / πουτάνες «βρώμικες» φιλάς / λεφτά σου δίνουνε πολλά / τη φύση σου την ξεγελάς / συνέχεια απατηλής ζωής / κοιτάς νά 'σαι «ενεργητικός» / και τα καλύτερα ποθείς / πουστάρια, αρνητικός θεσμός / συχνάζεις σ' όμορφα στενά / πραγματικότητα αγνοείς / μέχρι να φτάσεις ξαφνικά / μια θηλυκιά να παντρευτείς.⁵⁵³

⁵⁵¹ Χαρακτηριστικό είναι ένα ανέκδοτο που άκουσα αρκετές φορές στο διάστημα που διεξήγαγα την έρευνα: Ένας αναρχικός φεύγει από το σπίτι του, λέγοντας στη σύντροφό του ότι πάει για τσιγάρα. Περνώντας από ένα γνωστό καφενείο-στέκι αναρχικών, συναντά κάτι φίλους του και κάθεται για μπίρες. Στην παρέα γνώρισε και μία κοπέλα με την οποία «έπαιξε φάση» και κατέληξε να κοιμηθεί μαζί της. Γυρνώντας, νωρίς το πρωί, σπίτι του γλύστρισε σε κάτι χυμένα λάδια και τον έπιασε κρίση συνείδησης. Μόλις μπήκε στο διαμέρισμα, αφηγήθηκε όλη την αλήθεια στη σύντροφό του που τον περίμενε ανήσυχη. Τότε εκείνη, βλέποντας πως ήταν γεμάτος λάδια, του απάντησε ακόμα πιο εξαγριωμένη: «Άσ' τα αυτά, πάλι μπουκάλια έχωνες στους μπάτσους κι εμένα ούτε ένα τηλέφωνο».

⁵⁵² Στις ΗΠΑ και τον Καναδά, αρχικά τα συγκροτήματα που έθεταν ζητήματα διαφορετικής σεξουαλικότητας (MDC, Dicks) συλλειτουργούσαν με τους υπόλοιπους πανκς της σκηνής, όχι πάντα χωρίς προβλήματα – βλ. Boulware – Tudor, ό.π., σ.σ. 212-215 και Blush, ό.π., σ.σ. 124-128. Οι μετέπειτα ομοφυλόφιλοι πανκς όμως δεν ένιωθαν άνετα ούτε με την χάρντορ-πανκ σκηνή, η οποία γινόταν όλο και πιο macho, ούτε και με την gay σκηνή, η οποία είχε ταυτιστεί με τον καταναλωτισμό και τις τελετουργίες της βιομηχανίας της διασκέδασης. Γι' αυτό κατασκεύασαν τη σκηνή του *queercore* η οποία λειτουργήσε παράλληλα με την ευρύτερη πανκ σκηνή, κατά περίπτωση ταυτιζόμενη ή διαφοροποιούμενη από αυτή. Η παραγωγή φανζίν (JD's, Homocore), ο σχηματισμός συγκροτημάτων (Pansy Division, Los Crudos, Comrades In Arms) και η διοργάνωση φεστιβάλ/συνελεύσεων (SPEW), στο πλαίσιο της εν λόγω σκηνής, υπήρξε εντυπωσιακός – βλ. Spencer, *DIY...*, ό.π., σ.σ. 42-48 και 239-254.

⁵⁵³ «Σάπιος Ανδρισμός» από το Μάβρα Ιδανικά, *Το Αιβάδι* (LP, Ισόβια Νάρκη 2012).

Όμως, σύντομα, τα μέλη του συγκροτήματος εγκατέλειψαν τη σκηνή και στράφηκαν σε άλλους, πιο φιλικούς προς τη διαφορετικότητα χώρους: Μαζί με μια παρέα καλλιτεχνών –μεταξύ των οποίων και ο μετέπειτα σκηνοθέτης- χορογράφος Δ. Παπαϊωάννου, οι κινηματογραφιστές Α. Μπίστικας και Κ. Γιάνναρης, η συγγραφέας Μ. Μήτσора, κ.α.– άρχισαν να εκδίδουν το φανζίν *Κοντροσόλ στο Χάος*, και πολύ γρήγορα, τα ίχνη που άφησαν στην ιστορία του πανκ χάθηκαν χωρίς κανείς να συνεχίσει το εγχείρημα της άρθρωσης ενός gay και ταυτόχρονα πανκ λόγου.

Μόνο τα τελευταία χρόνια υπήρξε –στο πλαίσιο του αντιεξουσιαστικού / αυτόνομου χώρου– μια σειρά συντονισμένων εγχειρημάτων που σκοπό είχαν να δημιουργήσουν έναν προβληματισμό γύρω από τα ζητήματα του φύλου και της σεξουαλικότητας. Έτσι, στις αρχές Ιουνίου του 2012, στην κατάληψη *Πατησίων 61 και Σκαραμαγκά*, πραγματοποιήθηκε μια εκδήλωση με θέμα τη σεξουαλικότητα, η οποία διοργανώθηκε από το «Έκφυλο Καφενείο», μια ομάδα «συζητήσεων και αυτομόρφωσης» που στεγάζεται στο *Κτήμα Πραποπούλου* και λειτουργεί από τον Οκτώβριο του 2011.⁵⁵⁴ Επίσης, στις 8 Μαρτίου του 2008, στη *Villa Amalias*, διοργανώθηκε ένα «queer masque party-συναυλία», όπου το συγκρότημα Kill the Cat μοίρασε ένα βιβλιάρaki με τίτλο *Για την Απελευθέρωση του Σώματος*.⁵⁵⁵ Τέλος, η εκδοτική ομάδα Antifa Str κυκλοφόρησε μια ανθολογία κειμένων από τα φανζίν της αμερικανικής «queercore» σκηνής, χωρίς όμως αναφορές σε κάποια εγχώρια εμπειρία.⁵⁵⁶ Σίγουρα –επιχειρώντας να κάνω μια υπόθεση που το μέλλον θα δείξει αν έχει βάση– τα ζητήματα του φύλου και της σεξουαλικότητας έχουν μπει στην ατζέντα της σκηνής, εκτιμώ όμως ότι εξακολουθούν να μην βρίσκονται σε άμεση προτεραιότητα – μένει να δούμε τι θα αποδώσει η (εκ νέου) διαπραγμάτευση μεταξύ υποπολιτισμικής ταυτότητας και έμφυλης υποκειμενικότητας και σεξουαλικότητας.

Συνοψίζοντας, στο κεφάλαιο αυτό διαπιστώθηκε ότι, κατά κανόνα, οι πληροφορητές έγιναν πανκς ενόσω ήταν έφηβοι, μαθητές δηλαδή στο γυμνάσιο ή στο λύκειο. Σε πρώτη ανάγνωση, η αφορμή για να ενταχθούν στην υποκοουλτούρα ήταν η ακρόαση ενός τραγουδιού πανκ ή η παρατήρηση ενός μεγαλύτερου πανκ και της εντυπωσιακής ενδυμασίας του. Στις αφηγήσεις, η περιγραφή αυτής της στιγμής σκηνοθετείται ως αποκαλυπτικό γεγονός. Σε δεύτερη ανάγνωση, όμως, η υπαγωγή στην υποκοουλτούρα επέρχεται ως αντίδραση –ή αντίσταση– σε μια σειρά «αδικιών» και καταναγκασμών, τους οποίους βιώνουν οι έφηβοι πληροφορητές στο σχολείο, στο οικογενειακό και στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον. Όσον αφορά τουλάχιστον

⁵⁵⁴ Βλ. Έκφυλο Καφενείο (Εκδ.), *Δύο Ημέρες για τη Σεξουαλικότητα*, Αθήνα: Έκφυλο Καφενείο, 2012.

⁵⁵⁵ Βλ. Kill The Cat (Εκδ.), *Για την Απελευθέρωση του Σώματος: Μικρή Αναφορά στα Μεσαιωνικά Καρναβάλια (Η αλλιώς, ένας λόγος που μας αρέσει ακόμα να παίζουμε σε συναυλίες)*, Αθήνα: Kill The Cat, 2008.

⁵⁵⁶ Βλ. Antifa Str (Εκδ.), *Η Κουλτούρα του Κουήρ Πανκ Κινήματος μέσα από τα Φανζίν*, Αθήνα: Antifa Str, 2011.

την πρώτη και τη δεύτερη γενιά των πανκς, στον δημόσιο χώρο, η αστυνομία παρενοχλεί τους εφήβους με το αλλόκοτο ντύσιμο, στο σχολείο όσοι δεν μπορούν να ανταπεξέλθουν στα δεδομένα της εκπαιδευτικής αξιολόγησης αντιμετωπίζονται υποτιμητικά από τους καθηγητές, ενώ οι τελευταίοι διάκεινται αρνητικά και ως προς την εμφάνιση των πανκς. Για τους μαθητές πανκς, ο σχολικός θεσμός αλλά και οι λειτουργοί του εκφράζουν τη «μιζέρια» της μικροαστικής ελληνικής κοινωνίας. Αυτό δε το κλίμα γίνεται αφόρητο στο πεδίο της οικογένειας. Στο πλαίσιο αυτό, οι γονείς αναπαρίστανται ως παθητικοί διαμεσολαβητές των κοινωνικών νορμών και κανονικοτήτων, τις οποίες τα κορίτσια θεωρούν σαφώς πιο καταπιεστικές – αφού αυτά βιώνουν πιο έντονα τους περιορισμούς. Δηλαδή, για τις έφηβες πανκς υπάρχουν μεγαλύτεροι περιορισμοί ως προς τις ώρες εξόδου και το ζήτημα της εμφάνισης, τη στιγμή που οι άνδρες πανκς βιώνουν ένα καθεστώς ανοχής. Γι' αυτό οι πάνκισσες επαναστατούν πιο δυναμικά και σε αρκετές περιπτώσεις «το σκάνε» από την οικογενειακή εστία.

Σε ένα ακόμα πιο βαθύ επίπεδο ανάγνωσης, ένα άτομο εντάσσεται στην υποκουλτούρα όταν στο σχολείο ή στη γειτονιά του υπάρχει ήδη μια ομάδα πάνκηδων, εντός της οποίας καλύπτει το αίσθημα του συνανήκειν. Όσο η ομάδα των πανκς διευρύνεται και το υποκείμενο συμμετέχει στα τελετουργικά της –δηλαδή όσο αυξάνεται το υποπολιτισμικό του κεφάλαιο– τόσο ενισχύεται η υποπολιτισμική ταυτότητα. Με την «κάθοδο στα Εξάρχεια», οι νεαροί πανκς ανακαλύπτουν ποικίλες στρατηγικές και πρακτικές, με τις οποίες επιλύουν αρκετά από τα προβλήματα που βίωναν έως τότε: Μαθαίνουν πώς να δημιουργούν τις δικές τους αυτόνομες ζώνες καθημερινότητας, μερικοί αποκόπτονται από το οικογενειακό περιβάλλον και ζουν ή προσκολλώνται σε καταλήψεις, άλλοι αναλαμβάνουν πολιτικό ρόλο –εκφέροντας πολιτικό λόγο– στο σχολείο τους, ενώ μέσω του ακτιβισμού που κυφορείται στην περιοχή συνειδητοποιούν ότι μπορούν ως υποκείμενα να παίξουν τον δικό τους ρόλο στην Ιστορία.

Σε αυτήν ακριβώς την εποχή, την εποχή της πολιτικοποίησης της υποκουλτούρας, παγιώνονται τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας πανκ, η οποία διαχωρίζεται π.χ. από τη γειτονική ταυτότητα των σκίνχεντς ή των μεταλλάδων, με βάση ιδεολογικά κριτήρια. Οι εν λόγω διαδικασίες ενδυναμώνουν την υποκειμενικά βιωμένη υποπολιτισμική ταυτότητα και ωθούν τους νεαρούς πανκς να συμμετέχουν εντονότερα στα δρώμενα της σκηνής. Όσοι προτιμούν να εμείνουν σε μια πιο ατομικιστική εκδοχή της ταυτότητας πανκ αποχωρούν ή αποστασιοποιούνται από τη σκηνή.

Η σκηνή πανκ, όμως, λειτουργεί με διαφορετικό τρόπο για τις γυναίκες που εντάσσονται σε αυτή: Ως ενδυμασία και παρουσία που διαφοροποιείται πλήρως από

τα ανάλογα κυρίαρχα πρότυπα ομορφιάς, αλλά και μέσω των ρόλων που διεκδικούν οι πανκισσες εντός της σκηνής (π.χ. να γίνουν ντράμερ σε συγκροτήματα), η σκηνή πανκ γίνεται το πεδίο συγκρότησης μιας «εναλλακτικής επιτέλεσης» του γυναικείου φύλου αλλά και διεκδίκησης μιας εμφανούς παρουσίας. Παρότι, λοιπόν, η σκηνή προήλθε από το κύτταρο της παρέας των πανκς, η οποία ισοδυναμούσε με μια ομάδα ανδρών που υπερασπίζονταν την ύπαρξή της και δήλωναν την παρουσία της υποκουλτούρας «στο δρόμο» –με συνέπεια τα τελετουργικά της να λαμβάνουν κυρίως ανδρικά χαρακτηριστικά–, τα τελευταία δέκα χρόνια, τέθηκε από το καθαρά πολιτικοποιημένο κομμάτι της σκηνής μια σειρά ζητημάτων που σχετίζονται με το φύλο και τη σεξουαλικότητα. Το γεγονός αυτό μάλλον μαρτυρά ότι οι διεκδικήσεις αυτές προωθήθηκαν τόσο από τις γυναίκες όσο και από τους άνδρες του χώρου αυτού. Με άλλα λόγια, ως ένα βαθμό πιθανότατα έχει εσωτερικευθεί ένα μοντέλο συμβίωσης, με το ζήτημα της ισότητας σε περίοπτη θέση ανάμεσα στα διακυβεύματά του.

ΚΛΕΙΝΟ ΤΑ 11 ...

και ήδη έχω σιχαθεί

τους πάνοπλους
στρατούς των ηλιθίων
που τρομοκρατούν
με το νόμο

τα μπασταρδάκια
των βαλκανίων που
θα ήθελαν να προέρχονται
από αρχαία
αρχαίων φιλοσόφων

τα φοβισμένα ανθρωπάκια
που στρέφουν το μίσος τους
όπου τους προστάζουν

σιχαίνομαι τις καβάτζες
τις εξουσίες
τις πατρίδες

σας μοιάζω ξένος;



ΧΑΙΡ'ΟΜΑΙ !

τρίημερο εκδηλώσεων 11 χρόνια villa amalias

παρασκευή 2/3 LIVE

birthward ανατέλλων τρόμος χάσμα

σάββατο 3/3 θεατρικό

κυριακή 4/3 λουκαύλεια γεύμα

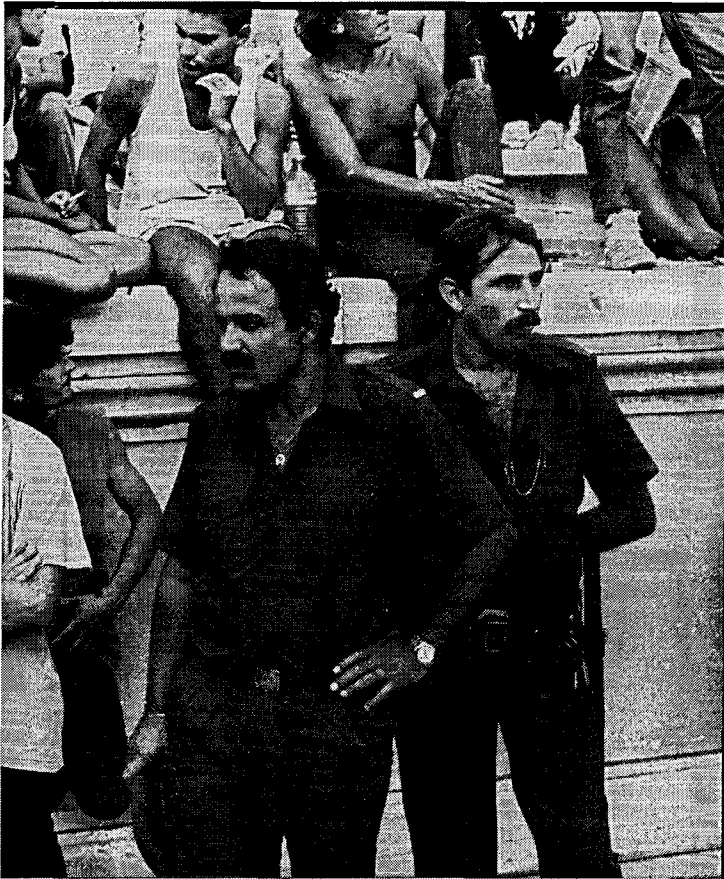
κατάληψη villa amalias αγαρών 80 & χεύθεν



Οι πανκς πάντα ταυτίζονται με τα θύματα της «αδικίας και της καταπίεσης». Εδώ, αφίσα για τα έντεκα χρόνια λειτουργίας της Villa Amalias όπου φαίνεται καθαρά η ταύτιση με τους μετανάστες - παρότι με δυσκολία θα βρει κανείς μετανάστες που να ταυτίστηκαν με τους πανκς και να συμμετείχαν στα τελετουργικά της σκηνής.



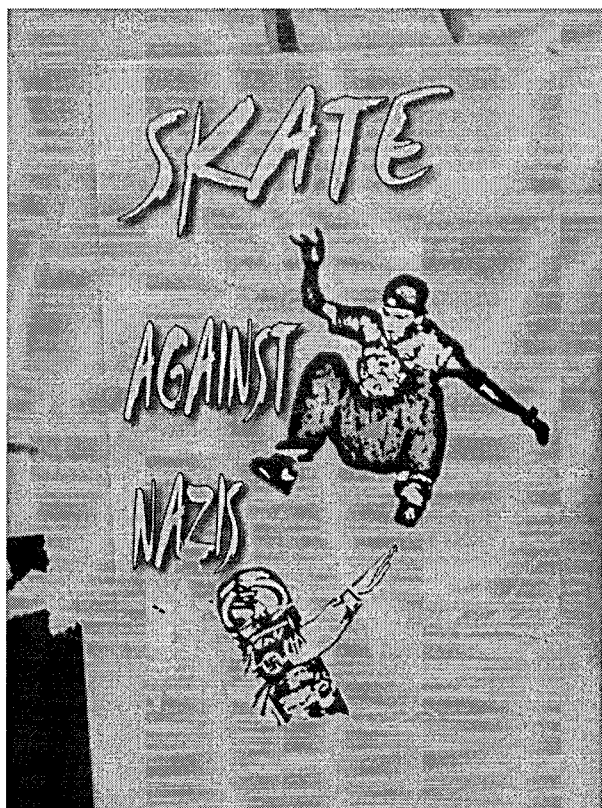
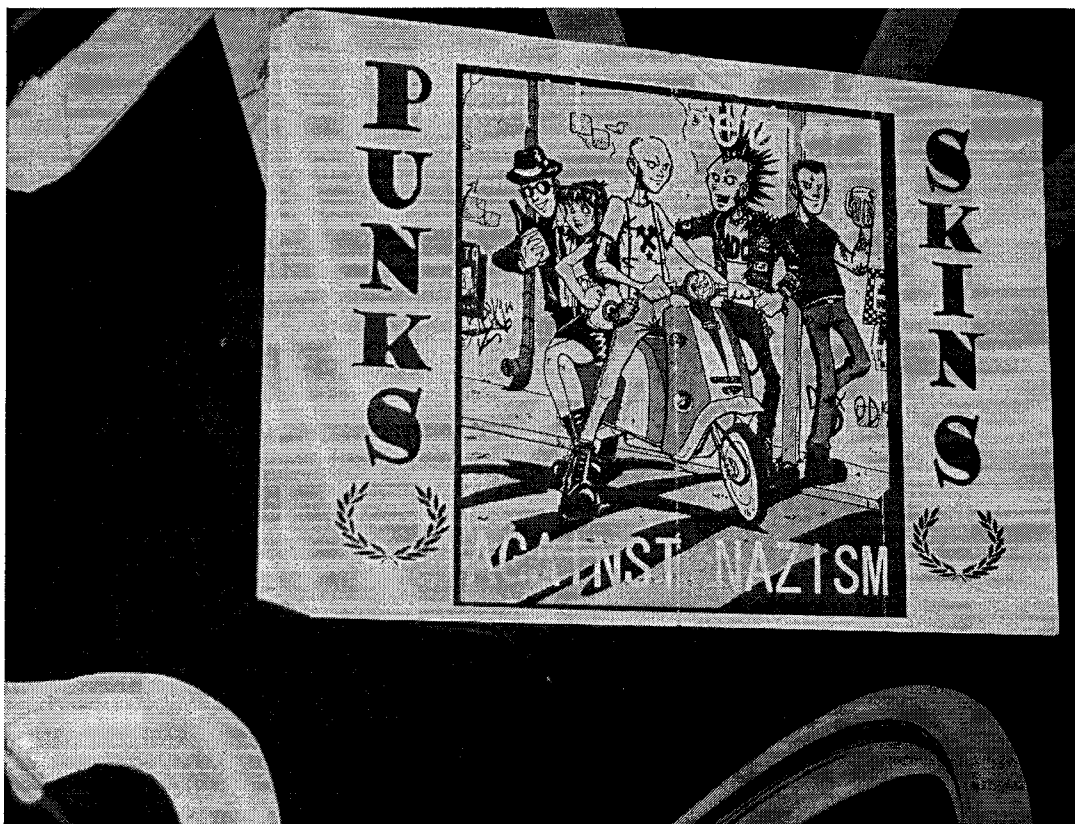
Χιουμοριστικό αυτοκόλλητο, το οποίο φωτογράφησα στο τμήμα Επικοινωνίας και ΜΜΕ του ΕΚΠΑ. Η μητέρα φτιάχνει το κασκόλ του αναρχικού πανκ γιου της (για να μην κρυώσει) και έχει έτοιμα την τσάντα με το κολατσιό και ένα θερμός που θα τον στηρίξουν στα όποια ενεργημάτά του. Πίσω από την παιγνιώδη διάθεση μπορεί να κρύβεται η παραδοχή ότι οι συμβατικοί ενδοοικογενειακοί ρόλοι δεν έχουν ξεπεραστεί.



Δύο αστυνομικοί που περιπολούν μέσα στον χώρο του φεστιβάλ *Rock in Athens* (Παναθηναϊκό Στάδιο, καλοκαίρι του 1985). Πιθανότατα, οι εικόνες που αντικρίζουν και τους κάνουν βλοσυρούς είναι εκείνες των νέων που ανήκουν στους υποπολιτισμούς της Αθήνας, όπως οι δύο πανκς της κάτω φωτογραφίας (Φωτο: Εύη Κώτσου).



Αφίσα που έφτιαξε «ο άγνωστος πάνκης» (c. 1986), η οποία κηρύσσει τον πόλεμο μεταξύ πανκς και σκινς. Το πλαίσιο των διαφορών που, από τα μέσα της δεκαετίας του '80, χωρίζουν τους δύο υποπολιτισμούς είναι εμφανέστατα ιδεολογικό και πολιτικό: Αντιφασίστες εναντίον φασιστών!



Στη δεκαετία του 2000 τέθηκε το ζήτημα της αναβίωσης της αρχικής εκδοχής του πανκ, μιας «χρυσής εποχής» χωρίς τις μετέπειτα ιδεολογικοπολιτικές πατίνες του υποπολιτισμού. Το αυτοκόλλητο αυτό (το οποίο φωτογράφησα στην τουαλέτα ενός καφέ των Εξαρχείων) υποδεικνύει την αρχική ταύτιση και φιλία μεταξύ πανκς και σκίνχεντς αλλά πάντα στο πλαίσιο του αντιναζισμού (επάνω). Στο πλαίσιο του αντιναζισμού όμως κινούνται και οι σκέιτ-πανκς, όπως δηλώνει το φθαρμένο αυτοκόλλητο που φωτογράφησα στα Εξάρχεια (κάτω).



Για ένα μέρος του χώρου των Εξαρχείων για να γίνει μια συναυλία πρέπει να έχει τεθεί ένα πολιτικό κάλυμμα (αλληλεγγύη σε κάποιους διωκόμενους αγωνιστές, μία εξέγερση στο εξωτερικό, κ.λπ): Επάνω: Συναυλία της Anarchopunk Collective στη Νομική και κάτω μία αντίστοιχη στον Στρέφη.

Σε μια συγκυρία σαν την σημερινή, πιο πολύ από ποτέ, αρνούμενοι να αμυλοθούμε σε αδιέξοδες ατομικές λύσεις ή να εξαναγκαστούμε στην παραίτηση...

... δημιουργούμε προϋποθέσεις αδιαμεσολάβητης ανθρώπινης επικοινωνίας... ζώντας εμείς το χώρο, το χρόνο & τις συνθήκες...

ΝΑ ΚΑΝΟΥΜΕ ΤΟΥΣ ΔΗΜΟΣΙΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ ΠΕΔΙΑ ΣΥΝΕΥΡΕΣΗΣ ΤΩΝ ΣΥΛΛΟΓΙΚΩΝ ΜΑΣ ΑΝΤΙΣΤΑΣΕΩΝ

2 μέρες εκδηλώσεων

Σάββατο 3/7 20:30
Συναυλία με:
ΣΠΕΙΡΟ
ΚΙΟΥΣΑ
ΑΡΑΒΑΤΙΤΕΣ
ΠΑΡΕΣΑΚΤΟΙ
Πλατεία ηρώων
Μαρούσι

Παρασκευή 9/7
17:00
Θεατρικό παιχνίδι για παιδιά
Κατασκευές με πηλό
Συλλογικό αυτοοργανωμένο φαγοπότι
Κεντρική πλατεία Χαλάνδρου

Αντίσταση - Αλληλεγγύη - Αυτοοργάνωση

Κατάληψη έκαλης Κουβέλου
Λιογρούσι & Σόλωνος, Μαρούσι

Κατάληψη κτήματος Πραποπούλου
Προφήτου Πλάτα 49, Χαλάνδρου

Αφίσα από συναυλία στην κατάληψη του κτήματος Πραποπούλου (2012), με ζητούμενο την μετατροπή των δημόσιων χώρων σε «πεδία συνεύρεσης των συλλογικών αντιστάσεων». Κάτω: Συναυλία από το στέκι Υπογείως της Καλλιδρομίου. Και εδώ το πολιτικό πλαίσιο υπερισχύει του μουσικού / υποπολιτισμικού.

επανάσταση: ***grain** ***χειμερία νάρκη**
από τις 11.30μ.μ. garazo-disco ΠΑΡΤΥ μετά τα μεσάνυχτα: **underground experience phychedellic trance party**

από την αραβική στην ευρωπαϊκή επανάσταση

ΣΑΒΒΑΤΟ 16/7
9.30μ.μ. ΣΥΝΑΥΛΙΑ
***nomind *celuta red**
***grain *χειμερία νάρκη**
από τις 11.30μ.μ. garazo-disco ΠΑΡΤΥ μετά τα μεσάνυχτα: **underground experience phychedellic trance party**

από την αραβική στην ευρωπαϊκή επανάσταση

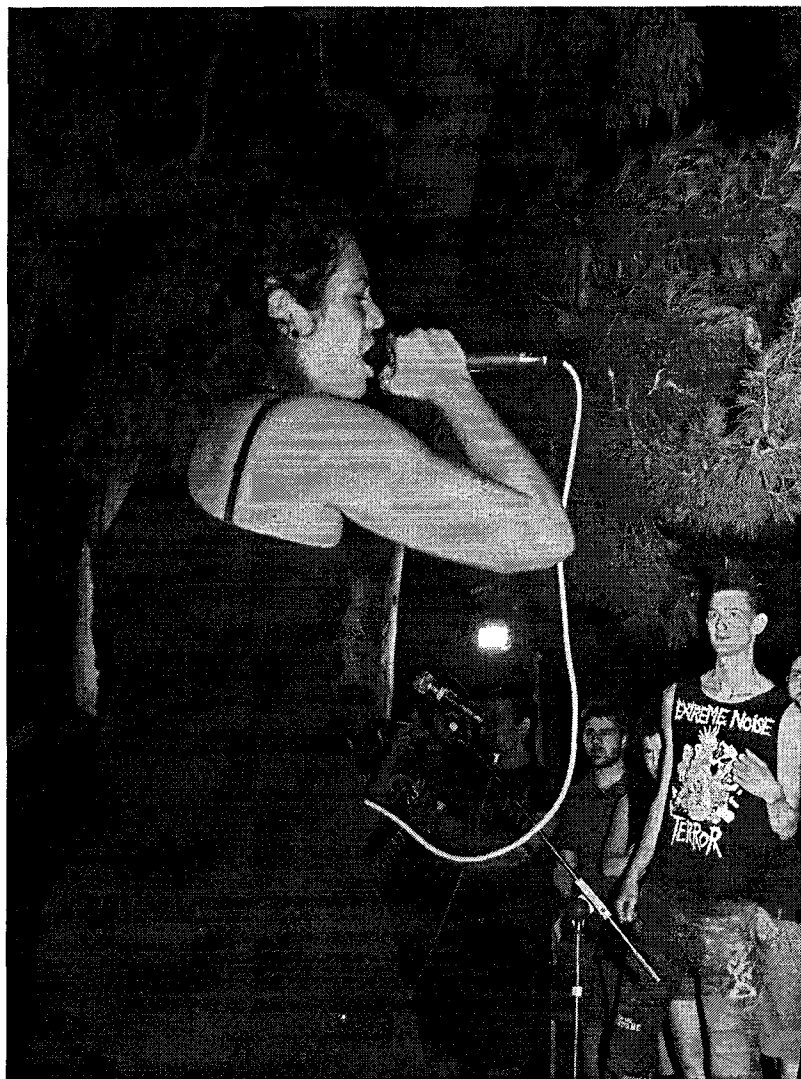
στο Λοφο του Στρεφί

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 15/7
7.30μ.μ. ΣΥΖΗΤΗΣΗ:
*από την αραβική στην ευρωπαϊκή επανάσταση:

ΑΔΕΛΦΗΜΕΡΟ
της ΔΕΣΧΗΣ ΥΠΟΓΕΙΩΣ στην ΚΑΛΛΙΔΡΟΜΙΟΥ 94

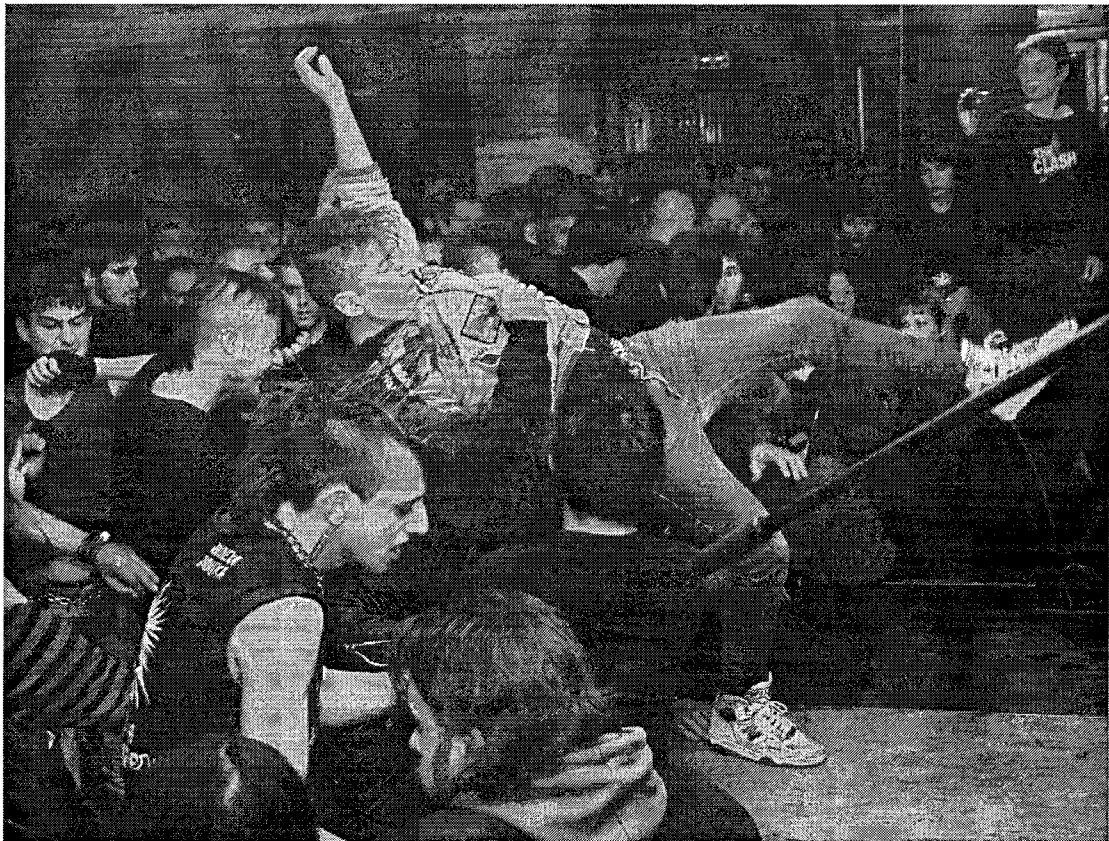
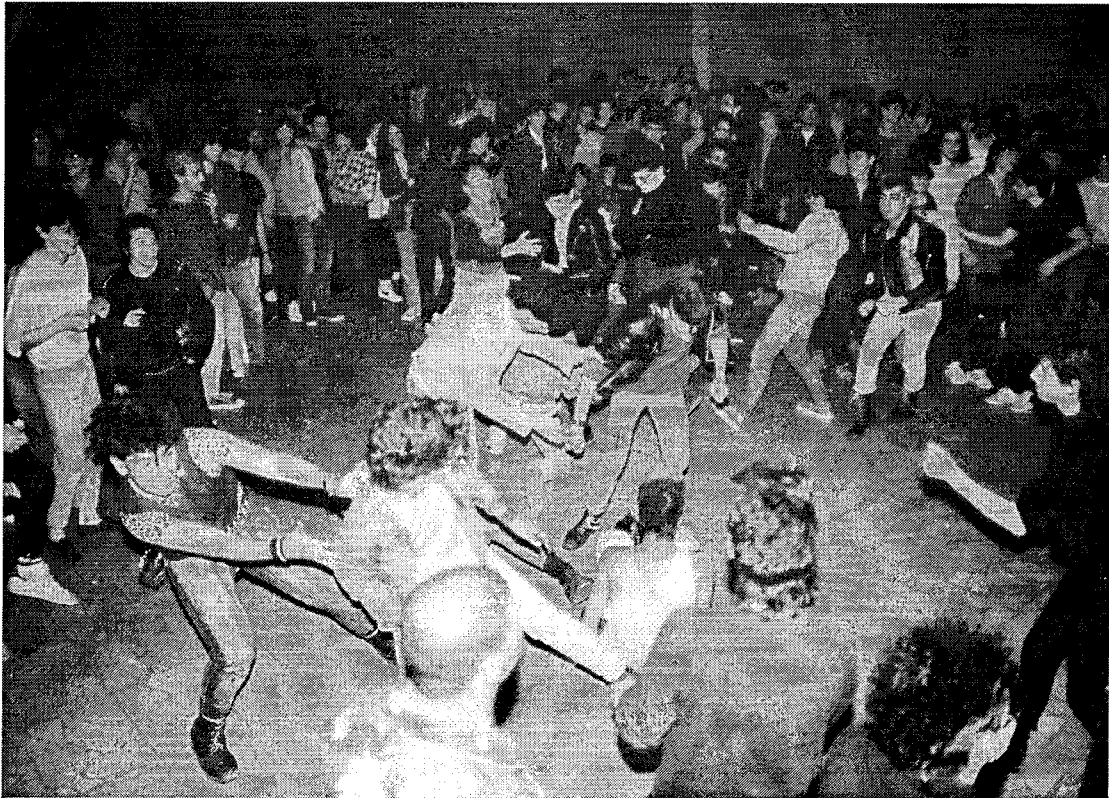


Δίπλα: Αφίσα από την προβολή του ντοκιμαντέρ για «τη DIY σκηνή στην Ελλάδα». Η «ματιά» των συντελεστών του αγνόησε εντελώς τις γυναίκες της σκηνής. Κάτω: Ακόμα και σήμερα, ο πιο συνηθισμένος ρόλος των γυναικών στα πανκ συγκροτήματα είναι εκείνος της τραγουδίστριας. Στη φωτογραφία, οι Conspiracy Of Denial (Στρέφης, 12/09/2011).

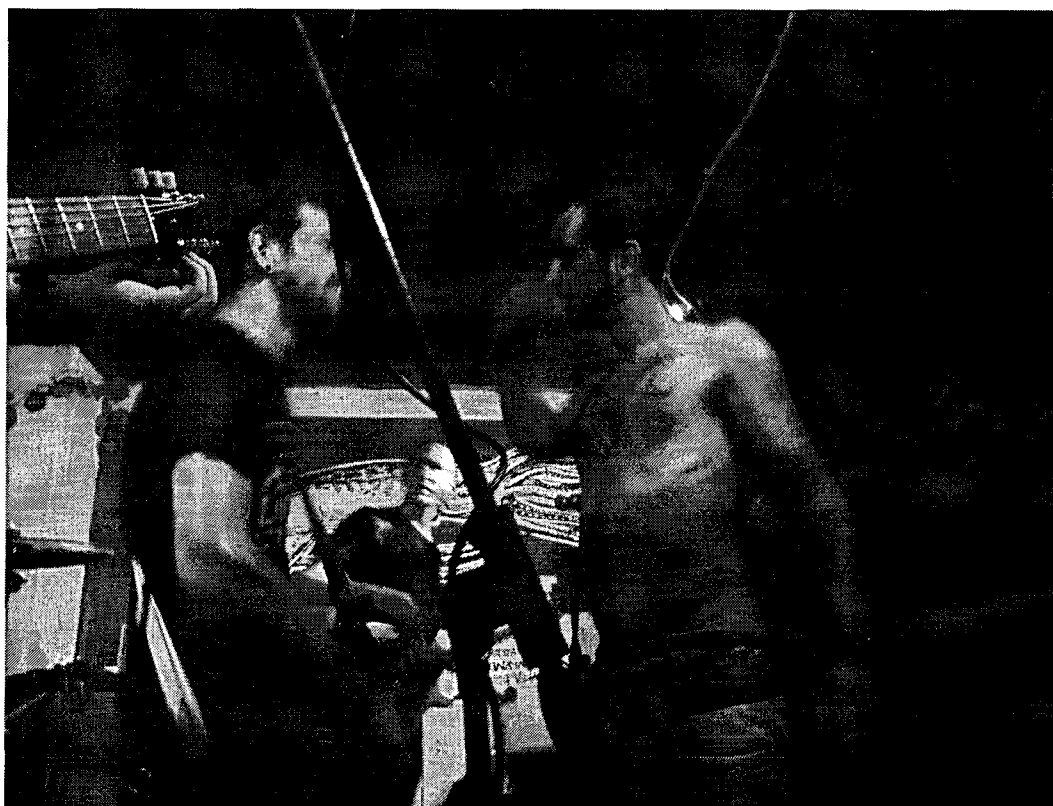




Η πανκ μπάντα, κατά κανόνα βιώνεται και αναπαρίσταται ως παρέα ανδρών. Επάνω: Οι Lunaticx στη σκηνή του Av (10/06/2011). Κάτω: Μετά από πολλές προσπάθειες, η Γιάννα κατάφερε το κοινό να την αντιμετωπίζει με σεβασμό, όταν παίζει ντραμς με τη Χειμερρία Νάρκη (όπως στη συναυλία στον Στρέφη, 05/09/2010). Αν ήταν άνδρας, τα πράγματα θα ήταν σαφώς πιο εύκολα.



Επάνω: Σκηνή από συναυλία στη Φοιτητική Εστία της Πατησίων (μέσα δεκαετίας του '80). Εξαιτίας της βιαιότητας του χορού, στο «ρίτ» συμμετέχουν μόνο άνδρες. Κάτω: Μια πτυχή του τελετουργικού της συναυλίας πανκ είναι και το «stage diving», στο οποίο κάποιος θεατής ανεβαίνει στη σκηνή και «βουτά» στο κοινό. Εδώ, σκηνή από τη συναυλία του συγκροτήματος Κοινωνική Αποσύνθεση (Νομική, 26/11/2011).



Επάνω: Μόλις κάποιος «βουτήξει» από τη σκηνή, η μάζα του κόσμου τον κρατάει στα χέρια της κι εκείνος «πλέει» για μερικά μέτρα. Αυτό ονομάζεται «crowd surfing». Σε αυτή τη σκηνή από την εμφάνιση των Despite Everything (Καταραμένο Σύνδρομο, 12/11/2010), προσέξτε πόσο μικρή είναι η απόσταση του «crowd surfer» από το ταβάνι! Κάτω: Σε γενικές γραμμές, η πανκ συναυλία μπορεί να ερμηνευτεί και ως επίδειξη ανδρικής δύναμης και ανταγωνισμού μεταξύ μπάντας και κοινού, όπως φαίνεται από το στιγμιότυπο της ίδιας συναυλίας.



«Αγόρια ή κορίτσια»; Αυτό θα αναρωτιόταν οποιοσδήποτε «συμβατικός» παρακολουθούσε την περίφημη συναυλία των πανκς στα Μέγαρα (επάνω). Πολλές ήταν οι νέες γυναίκες της σκηνής που ντύνονταν «ανδρικά» είτε με σκοπό την αυτοπροστασία τους «στο δρόμο» (αφού έμοιαζαν πιο «άγριες») είτε με σκοπό να ενταχθούν ευκολότερα στην παρέα των ανδρών, σε κάποια μπάντα (κάτω), αλλά και να ακολουθήσουν τα δεδομένα του υποπολιτισμικού στίλ, το οποίο στην αρχική του μορφή είχε λάβει έναν μάλλον «ανδρογυνικό» χαρακτήρα. Παρόλα αυτά, σταδιακά επικράτησαν τα ανδρικά στοιχεία (Φωτογραφίες: Γιώργος Τουρκοβασίλης).



Δίπλα: Αφίσα από προβολή της ταινίας «Αγοροκόριτσο» στο κατειλημμένο κτήμα Πραξιπούλου, όπου έγινε και η σειρά συζητήσεων του «Εκφυλου Καφενείου», οι οποίες άπτονταν των ζητημάτων φύλου και σεξουαλικότητας, υπό το πρίσμα των νεότερων φεμινιστικών θεωριών. Κάτω: Σύνθημα με μαχητικό φεμινιστικό περιεχόμενο («έμφυλο μίσος») που είχε γραφτεί σε τοίχο, δύο τετράγωνα μακριά από την κατάληψη. Ένας διερχόμενος «γκραφίτας» θεώρησε σωστό να εκφράσει την απορία του για τις «λέξεις και τις γραμματικές» του φεμινιστικού λόγου των καταληψιών ή των συμπαραστατών τους!



4. Η ΣΚΗΝΗ ΠΑΝΚ ΩΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΩΝ ΠΡΟΪΟΝΤΩΝ ΚΑΙ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΟΤΛΑΤΣ

4.1 Η ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΠΑΝΚ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ

Ο Fredric Jameson περιγράφει τον σύγχρονο καπιταλισμό ως σύστημα που αναδεικνύει και υποστηρίζει τις παρορμήσεις (impulses) που είναι ευμενείς στην ανάπτυξή του, ενώ καταπιέζει όσες απειλούν να τον αποσταθεροποιήσουν. Όταν αυτές οι καταπιεσμένες παρορμήσεις επανέρχονται στην επιφάνεια, η παραγωγική διαδικασία της μαζικής κουλτούρας έχει σχεδιαστεί έτσι ώστε να τις επαναδιευθύνει προς όφελός της:

Αν η ιδεολογική λειτουργία της μαζικής κουλτούρας ερμηνευτεί ως διαδικασία δια της οποίας οι αλλιώτικα επικίνδυνες και πρωτοπολιτικές παρορμήσεις «διευθύνονται» και εξουδετερώνονται, επαναδιοχετεύονται και προσφέρονται ως πλαστά αντικείμενα, τότε το προκαταρκτικό στάδιο θα μπορούσε να είναι εκείνο κατά το οποίο οι ίδιες αυτές οι παρορμήσεις είναι αρχικά ζύπνιες μέσα στο κείμενο που προσπαθεί να τις ακινητοποιήσει⁵⁵⁷.

Δηλαδή, η μαζική κουλτούρα πρέπει να προκαλέσει τις «επικίνδυνες» παρορμήσεις προτού μπορέσει να τις εξορκίσει.

Ξεκινώντας από αυτή τη βάση, ο Stacey Thompson θεωρεί ότι οι επιθυμίες των πανκς παίρνουν πάντα υλική μορφή, εκείνη του εμπορεύματος. «Το εμπόρευμα σηματοδοτεί τον χώρο στη διαδικασία παραγωγής που οι επιθυμίες / παρορμήσεις παίρνουν υλική μορφή, γίνονται δηλαδή πανκ τεχνουργήματα [artifacts]. Τα πανκ εμπορεύματα [commodities] είναι τα προϊόντα της εργασίας που ένα σύνολο συλλογικών παρορμήσεων αναζητά»⁵⁵⁸. Όμως ο Thompson ενίσταται ως προς την καθολική ισχύ του μοντέλου ενσωμάτωσης του Jameson –δηλαδή ενός καπιταλισμού που καταναλώνει τα πάντα– και εκφράζει την πεποίθηση ότι αυτό δεν συμβαίνει παντού. Αν ο καπιταλισμός λειτουργεί μέσω μιας σειράς «στρατηγικών περιεχομένου» που κωδικοποιούν επιθυμίες και παρορμήσεις, και τις μετασχηματίζει σε μορφές χρήσιμες για το όλο σύστημα, τα τεχνουργήματα του πανκ μπορούν να εκληφθούν ως «υλικά εγχειρήματα που εξερευνούν τα όρια της εμπορευματοποίησης

⁵⁵⁷ F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2002, σελ. 277.

⁵⁵⁸ S. Thompson, *ό.π.*, σελ. 6.

με σκοπό είτε να μεσολαβήσουν μεταξύ επιθυμίας και εμπορευματοποίησης είτε να περάσουν πέρα από αυτή»⁵⁵⁹.

Με βάση τα μέχρι στιγμής δεδομένα της παρούσας έρευνας, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι στο σύνολό τους οι συλλογικές επιθυμίες των πανκς της Αθήνας και τα ενεργήματά τους σχετίζονται με την παραγωγή τεχνουργημάτων – με τη μορφή της συναυλίας, της δισκογραφικής κυκλοφορίας, του φανζίν, των events τύπου «πανκ πικ-νικ», ακόμα και με τη μορφή της ενδυματολογικής πολυτεχνίας (bricolage), που στόχο έχει να προκαλέσει σοκ. Επίσης, έγινε φανερό ότι το θέμα της παραγωγής και της διάθεσης αυτών των προϊόντων, το οποίο συμπυκνώθηκε στην αντίθεση εμπορευματικού / αντιεμπορευματικού –ή «DIY / ξε-DIY», σύμφωνα με την ορολογία ενός πληροφορητή–, αποτέλεσε το βασικό ζήτημα που απασχόλησε τη σκηνή, αφού έγινε και η αφορμή για να βιώσει την τραυματική εμπειρία του «σχίσματος». Στο τέταρτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας, λοιπόν, θα προσπαθήσω να παρουσιάσω τα είδη της υλικότητας του πανκ, τα τεχνουργήματα της σκηνής και τον τρόπο με τον οποίο η παραγωγή και η διάθεσή τους –δηλαδή η εμπορική λειτουργία τους– καθόρισε τη συγκρότηση της υποπολιτισμικής ταυτότητας, μέσα από τις ανά περιόδους επαναδιαπραγματεύσεις ως προς τις αξίες του υποπολιτισμικού κεφαλαίου των μελών της σκηνής.

4.1.1 Το πανκ ως... ραπτική από τα κάτω!

Το ντύσιμο, εντάξει... Εγώ δεν έκανα και πολύ ακραία πράγματα. Δηλαδή, για μένα δεν ήταν ακραία, για τους άλλους ήτανεεεε [παίρνει ύφος σαν να λέει: «ουουου, πολύ ακραία»]. Το ντύσιμο... Τώρα το θυμήθηκα: κλειδαριές εδώ πέρα [δείχνει γύρω από το λαιμό σαν μενταγιόν]. Εντάξει, τα μαλλιά πιο πολύ σοκάρανε τους άλλους, τα ξυρισμένα, οι διχρωμίες. (...) [Το ντύσιμο] με βοήθησε πάρα πολύ μετά. Δηλαδή, τώρα που το σκέφτομαι, με βοήθησε πάρα πολύ στο να μη μπω σε αυτόν τον καταναλωτικό [τρόπο σκέψης]. Ξέρεις, «τι να βάλω, τι... αυτό». Τίποτα! «[Θα βάλω] τα σκισμένα»! Άσε που ήτανε και δημιουργικό γιατί φτιάχναμε τις μπλούζες μόνοι μας. Εσύ δεν ζωγράφιζες; Εγώ ζωγράφιζα τόσες μπλούζες!

Γ.Κ.: Αμέ, και μπουφάν!

Μπλούζες, μπουφάν... Το καλοκαίρι έκανα μπλουζάκια ζωγραφιστά και τα έδινα στους φίλους [μου]. Και φορούσαν όλοι...

Γ.Κ.: (...) Θυμάσαι καμιά μπλούζα που έκανες;

Τι να πω τώρα [σκέφτεται]; Κάτσε να σου πω... Το πανκ, για μένα τότε, δεν ήτανε πολύ συγκεκριμένο τι είναι. Ήτανε γενικά... ο,τιδήποτε... μοντέρνο, αλλά μοντέρνο με την έννοια του ρήγματος. Ξέρεις, σπας το κλασικό! Οπότε, ακόμα και αφηρημένα σχήματα που έκανα, πανκ τα λέγαμε εμείς! Αυτό το θυμάμαι: έκανα κάτι αφηρημένα [μοτίβα], έτσι... χειρονομακά. Το σκίζαμε κιόλας. Πού να ξέραμε τότε ότι τα έχει κάνει ο Fontana καλλιτεχνικό κίνημα; Δηλαδή πανκ ήτανε... Ξέρεις, δεν ήτανε πανκ η μουσική ούτε κάτι που ξέραμε συγκεκριμένα, αλλά [ήταν] όλη αυτή η αναστάτωση... Η δημιουργική αναστάτωση! Έτσι το σκέφτομαι τώρα.⁵⁶⁰

⁵⁵⁹ Στο ίδιο.

⁵⁶⁰ Αφήγηση Εύας. Όσον αφορά στον Ιταλοαργεντινό εικαστικό Lucio Fontana, η Εύα αναφέρεται στους πίνακες που έκανε κατά τη δεκαετία του '50, οι οποίοι ανήκαν στον κύκλο «Concetto Spaziale»: ο καμβάς έφερε τρύπες

Σίγουρα η περίπτωση της Εύας –που αφηγήθηκε την παραπάνω ιστορία– είναι ιδιαίτερη: σπούδασε σκηνογραφία στη Σχολή Σταυράκου και κατόπιν φοίτησε στην ΑΣΚΤ, όπου και συνέχισε τις σπουδές της σε μεταπτυχιακό επίπεδο. Το γεγονός αυτό, όμως, δεν θα πρέπει να μας οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι όσα λέει δεν εκφράζουν και τους υπόλοιπους πανκς της γενιάς της.⁵⁶¹ Ακόμα και όταν δεν στηρίζεται σε βαθιές καλλιτεχνικές ανησυχίες και γνώσεις, η εμμονή των πανκς να δημιουργήσουν οι ίδιοι τα ρούχα, τα αξεσουάρ, τα κουρέματα, τα τατουάζ είναι κοινή σε όλους και αποτελεί δομικό στοιχείο της υποκουλτούρας τους. Οι πανκς ως *bricoleurs*, λοιπόν, δεν αγοράζουν, αλλά μεταποιούν, προσαρμόζουν, σκίζουν και συγκολλούν ευτελή υλικά στοχεύοντας με το *pastiche* αυτό σε δύο πράγματα: α) η εμφάνισή τους να είναι ομόλογη –για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του CCCS– με το στιλ, άρα, προσωπικά, οι ίδιοι, να υπάρξουν εντός της υποκουλτούρας και – αναφορικά με την παρουσία τους στο αστικό τοπίο– η υποκουλτούρα να υπάρξει μέσω αυτών, και β) να μην ενταχθούν, ως πανκς, στην ατέλειωτη ουρά των υποπολιτισμικών νέων, οι οποίοι κατανάλωναν τα εμπορεύματα που παρήγαγε σε μαζική κλίμακα η βιομηχανία ένδυσης – η οποία ανέκαθεν παρακολουθούσε τις εξελίξεις στο πεδίο της νεανικής κουλτούρας. Δηλαδή, επιδίωκαν να μην αφομοιωθούν όπως οι πρώτοι πανκς στη Βρετανία, οι καινοτομίες των οποίων «πάγωσαν» –κατά τα λεγόμενα του Hebdige–, όταν η σχεδιάστρια μόδας Zandra Rhodes παρουσίασε τη δική της εκδοχή πανκ ένδυσης, τον Σεπτέμβριο του 1977.⁵⁶²

Στο σημείο αυτό, θα μπορούσε να θέσει κανείς κάποια βασικά ερωτήματα αναφορικά με τα τεχνουργήματα και τα ενεργήματα των πανκς. Αν υποθέσουμε ότι ισχύουν όσα έγραψε ο Hebdige και, μετά τη σύντομη περίοδο της λονδρέζικης «αυθεντικής» εκδοχής της υποκουλτούρας, όλη η μετέπειτα ιστορία του πανκ ήταν μια αναπαραγωγή αντιγράφων αφομοιωμένων από την πολιτιστική βιομηχανία, τότε η επιθυμία των πανκς να μην μετασηματιστούν τα τεχνουργήματά τους σε

(«Buchi») ή είχε χαραχτεί με ξυράφι («Tagli») – βλ. http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=1930 (είσοδος 04/04/2011).

⁵⁶¹ Μάλιστα, αν συσχετίσουμε το βιογραφικό της Εύας με τη διεθνή ιστορία της υποκουλτούρας, θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι η περίπτωσή της είναι μάλλον τυπική. Η νεότερη έρευνα λοιπόν έχει καταδείξει ότι μεγάλο μέρος των παιδιών που στελέχωσαν την πρώτη σκηνή πανκ στο Λονδίνο προέρχονταν από τα «art schools» και τα τμήματα Καλών Τεχνών. Έτσι ο Νικ Κας (των 999) φοιτούσε στο Canterbury College of Art, ο Νοξ (των Vibrators) πήγαινε σε art school του Α. Λονδίνου, ο Γκλεν Μάτλοκ (των Sex Pistols) στο St. Martin's από το οποίο πέρασε κι ο Τζο Στράμερ (των Clash), ο Τζέρι Ντάμερς (των Specials) στο Nottingham Art School και στο Lanchester Polytechnic, οι Ρότεν και Βίσιους στο Kingsway College, ο Πολ Σιμόνον (των Clash) στο Byam Shaw School of Art – βλ. Robb, *Punk Rock...*, ό.π., σ.σ. 56, 90, 114 και Heylin, *Babylon's Burning...*, ό.π., σ.σ. 68-71. Στο Σαν Φραντσίσκο, οι Nuns ξεκίνησαν ως σκηνή για ένα φιλμ που γύριζαν δύο από τα μέλη τους οι οποίοι φοιτούσαν στο κινηματογραφικό τμήμα του College of Marin και συνέχισαν ως κανονική μπάντα επειδή τους άρεσε έτσι όπως λειτουργήσαν στα γυρίσματα. Οι Avengers ξεκίνησαν από μία αίθουσα που είχαν «καταλάβει» οι φοιτητές του San Francisco Arts Institute, όπου φοιτούσαν δύο μέλη τους – βλ. Boulware – Tudor, ό.π., σ.σ. 10, 23-24.

⁵⁶² D. Hebdige, *Υποκουλτούρα...*, ό.π., σ.σ. 130-131.

εμπόρευμα θα πρέπει να υπήρξε εντελώς ουτοπική. Γιατί, όμως, όλη η ιστορία της διεθνούς σκηνής πανκ περιστράφηκε γύρω από αυτή την εμμονή; Μήπως το «αφομοιωμένο και παγωμένο» πανκ του Λονδίνου, όταν μεταφέρθηκε στην Αθήνα –ή σε οποιαδήποτε άλλη μητρόπολη– λειτούργησε εντελώς διαφορετικά, επειδή τοποθετήθηκε σε άλλα κοινωνικά συμφραζόμενα; Δηλαδή, μήπως δεν αναπαράχθηκε με τρόπο τυποποιημένο και μηχανικό και δεν καταναλώθηκε όπως το αρχικό πρωτότυπο;

Στις αρχές, λοιπόν, της δεκαετίας του '80, η εμφάνιση των Αθηναίων πανκς είχε λάβει δύο βασικές εκδοχές. Η πιο εντυπωσιακή είναι εκείνη που ενδύθηκε ο Θανάσης, επηρεασμένος από τα τυποποιημένα πρότυπα της βρετανικής «γενιάς του '82» – δηλαδή, στενό, ξεβαμμένο τζιν ή στρατιωτικό παντελόνι, βαριές αρβύλες, πέτσινο σταυροκούμπωτο ή ξεβαμμένο τζιν τζάκετ, διακοσμημένο με πολλά καρφιά (pins), ραφτά (patch) και ζωγραφισμένα λογότυπα συγκροτημάτων ή συνθήματα:

Γ.Κ.: Δηλαδή θυμάμαι ένα μπουφάν που είχες εσύ, με τα καρφιά!

Με τα καρφιά, ναι, ναι...

Γ.Κ.: Πόση ώρα σου πήρε [να το φτιάξεις];

Αυτό ήτανε [γέλια] ψιλοέργο ζωής! Ναι, σιγά-σιγά δηλαδή. Κοίτα, είχε μεγάλη πλάκα γιατί εκείνη την εποχή, τέλος πάντων, έπαιζε πολύ πέτσινο, πολύ καρφί. Και ψιλοπηγαίναμε και κόντρες ποιός έχει τα πιο πολλά καρφιά. Δηλαδή με τον Θανάση και με διάφορους άλλους!

Γ.Κ.: Ναι, θυμάμαι, [τα καρφιά] είχανε 4 δραχμές το ένα!

Ναι, ναι, ναι, ναι, έτσι! Κι όποτε είχα λεφτά, να πάω να πάρω, να τα βάλω εδώ, και άμα ξαναβρώ τα φράγκα [γέλια] να βάλω και καμιά δεκαριά παρακάτω, ας πούμε. Να τη γεμίσουμε την πανοπλία!

Φορώντας ένα τζάκετ με καρφιά που μοιάζει με «πανοπλία», ο αφηγητής επιτελεί τρεις στόχους: α) σαν φιγούρα που ξεπετάχτηκε από τη μετακαταστροφική δυστοπία των ταινιών *Mad Max* επιχειρεί να τρομοκρατήσει τον κόσμο των συμβατικών⁵⁶³, β) διαμηνύει ότι ανήκει στη σκηνή και, μάλιστα, στην πρωτοποριακή –εκείνη την εποχή– «τάση των Discharge»⁵⁶⁴ και γ) υπογραμμίζει ότι έστω και ως «τυποποιημένη» εκδοχή υποπολιτισμικής εμφάνισης, το μπουφάν του δεν αποτελεί καταναλωτικό αγαθό που μπορείς να το αγοράσεις σε μαγαζιά σαν το *Remember* ή το *Top Man*,

⁵⁶³ Σύμφωνα με τον Guy Lawley, οι ταινίες του *Mad Max* (*Mad Max* – 1971, *Mad Max 2: The Road Warrior* – 1981 και *Mad Max Beyond Thunderdome* – 1985) –ιδιαίτερα η δεύτερη– βοήθησαν στο να διαχυθεί η πανκ εμφάνιση, με θετικό ή αρνητικό πρόσημο, σε «πολλές περιοχές της κουλτούρας»: G. Lawley, «"I Like Hate and I Hate Everything Else" – The Influence of Punk on Comics», στο Sabin, *Punk Rock: So What?...*, ό.π., σελ. 109.

⁵⁶⁴ Οι Discharge ήταν από τους πρώτους πανκς που ενσωμάτωσαν στοιχεία μέταλ στη μουσική τους – βλ. Walksman, *This Ain't the Summer of Love...*, ό.π., σελ. 238. Το εξώφυλλο της πρώτης δισκογραφικής δουλειάς τους απεικόνιζε την πλάτη ενός πανκ με το μπουφάν κατάστικτο από καρφιά και το λογότυπο του συγκροτήματος ζωγραφισμένο στο κάτω μέρος, ένα «look» που είχε υιοθετήσει τόσο η ίδια η μπάντα όσο και οι οπαδοί της – βλ. Discharge, *Realities Of War* (7", Clay 1980). Με δεδομένη την επιτυχία του δίσκου θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι συνέβαλαν τα μέγιστα στη διάχυση της εν λόγω ενδυματολογικής άποψης και στην τυποποίηση του πανκ πανωφοριού.

αλλά *τεχνούργημα*: πόντο-πόντο, καρφί το καρφί, καταλήγει «ψιλοέργο ζωής».⁵⁶⁵ Γι' αυτό και στην παρέα του δεν συναγωνίζονται μετρώντας απλώς τον αριθμό των καρφιών στα μπουφάν τους, αλλά τις εργατώρες που χρειάστηκαν για μια DIY κατασκευή, η οποία έχει αποδεσμευτεί από τον κόσμο του εμπορεύματος, έστω κι αν το αρχικό υλικό είναι ένα τζάκετ αγορασμένο από κάποιο κατάστημα.

Η δεύτερη ενδυματολογική εκδοχή πανκ είναι απλούστερη και έχει ως μοναδικό της στόχο την απεμπλοκή από τον καταναλωτικό τρόπο ζωής. Η περιγραφή του Παύλου –ο οποίος εκείνη την εποχή ήταν «αναρχοπάνκ»– είναι χαρακτηριστική:

Εγώ επηρεάστηκα πάρα πολύ κυρίως από την αγγλέζικη αναρχοπάνκ σκηνή της εποχής, δηλαδή τους Crass και μια μεγάλη οικογένεια [συγκροτημάτων] που ξεκινούσε από 'κει και όλες τις κυκλοφορίες αυτές. Οι οποίοι ήταν κι αυτοί πολύ πολιτικοί και χορτοφάγοι και γενικώς έτσι πολύ Do It Yourself σε όλα: εταιρείες, διοργάνωση συναυλιών, όλα, όλα. Επηρεάστηκα πάρα πολύ απ' αυτό. Και όπου ξεφύγανε και λίγο κι απ' την εικόνα του κλασικού πανκ, με τα μαλλιά με σαπουνί [γέλια] και καρφιά και αρβύλα Dr. Marten's ψηλή και τέτοια. Εγώ, θυμάμαι, κυκλοφορούσα [φορώντας] σκέτα μαύρα ρούχα, με ξηλωμένες... ετικέτες από μάρκες και τέτοια –είτε ήταν γνωστή μάρκα είτε ήταν άγνωστη, ας πούμε κάποια τοπική βιοτεχνία, δεν είχε για μένα διαφορά– προκειμένου να μη δηλώνω τίποτα παραπάνω. Κι αν ήθελα να δηλώσω κάτι, το δήλωνα με μια κονκάρδα, ξέρω 'γω, ή το δήλωνα με ένα γραφτό στην τσάντα πάνω ή ένα ραφτό...⁵⁶⁶

Μία μερίδα πάνκιδων επέλεγε συνειδητά, δηλαδή, να θυσιάσει τα πιο εντυπωσιακά στοιχεία της αμφίεσης πανκ –άρα, το χρησιμότερο μέρος του «οπλισμού» που ήταν αναγκαίος για τον σημειολογικό ανταρτοπόλεμο, στον οποίο κάθε πανκ όφειλε να

⁵⁶⁵ Έχω ήδη αναφερθεί στη μουσική «πρωτοπορικών» ρούχων *Remember*, η οποία βρισκόταν στην Πλάκα. Το Top Man ήταν ένα υπόγειο μαγαζί στο νούμερο 2 της οδού Ηφαιστου, στο Μοναστηράκι, και πούλαγε στρατιωτικά είδη αλλά και ρούχα και αξεσουάρ για τις υποπολιτισμικές νεανικές ομάδες. Η κατασκευή του μπουφάν, τώρα, θα μπορούσε να διαβαστεί και σαν υποπολιτισμική τελετουργία αλλά και σαν κωδικοποίηση μηνυμάτων με αποδέκτες τα υπόλοιπα μέλη της σκηνής. Ο Σοδύρα Φενγκ, ο τραγουδιστής των Crucifix από το Σαν Φραντσίσκο, περιγράφει: «Μου πήρε μήνες να γεμίσω το μπουφάν, να το χρωματίσω, να βάλω τα σήματα. Και τα λογότυπα ήταν από μπάντες και δίσκους που αγαπούσαμε, Discharge, GBH, Crass. Δεν ήταν διαφήμιση. Σήμαινε κάτι. Ήταν μια ερμηνεία όσων έκαναν οι αγγλέζικες μπάντες. Είχα γράψει ακόμα και το όνομά μου πάνω στο μπουφάν, όπως ο Τζόνι από τον *Αταίριαστο* [την ταινία]. Ξέραμε ότι ήταν κάτι εντελώς εικονικό, είχαμε όμως το δικό μας look και καθόμασταν ξεχωριστά από όλους. Οι άλλοι έλεγαν “να τα παιδιά απ’ τους Crucifix”. Μια φορά παίζαμε με τους Black Flag και εκείνοι άρχισαν να μας αποκαλούν [ειρωνικά] Exploited! Για μας που ήμασταν τότε έφηβοι, η προσφώνηση αυτή σήκωνε καυγά. “Εμείς, ρε σεις, σας γουστάρουμε κι εσείς μας κοροϊδεύετε;”. Για την ιστορία, οι Crucifix απέκτησαν τον δέοντα σεβασμό όταν ηχογράφησαν ένα δίσκο για την εταιρεία των Crass. Τότε άλλαξαν, έγιναν πιο πολιτικοποιημένοι, χορτοφάγοι και «από τα πέτσινα με τα καρφιά» άρχισαν να ντύνονται με «τζιν ζωγραφισμένα με μαύρη ακριλική μπογιά»: *Bouilware – Tudor*, ό.π., σελ. 127.

⁵⁶⁶ Οι αναρχοπάνκς έδιναν έμφαση στην πολιτική στάση και, κυρίως στην άρνηση ενσωμάτωσης στους μηχανισμούς της βιομηχανίας του πολιτισμού. Έτσι οι Culture Shock διεμήνυαν ότι η επίδραση του σοκ που προκαλούσε η εμφάνιση πανκ είχε πάψει να λειτουργεί σαν αντίσταση και η εμφάνιση των πανκς κεφαλαιοποιούνταν πλέον από τη βιομηχανία του τουρισμού ως μέρος του βρετανικού φολκλόρ: «Και βάζουν τους πανκς στις καρτ-ποστάλ / που τις πουλάνε στους τουρίστες / που αγαπούν ο,τιδήποτε αγγλικό / που είναι τόσο εκκεντρικό / Και ρίχνουνε τους μπάτσους στους δρόμους / να χαμογελάνε όταν τους βγάζουνε φωτογραφία / με τα αστεία τους καπέλα / δεν είναι αξιολάτρευτοι; / Βάζουν τη βασίλισσα στα γραμματόσημα / και στην τηλεόραση τα Χριστούγεννα / Κοίτα τις σημαίες που κυματίζουν / ω, τι ιστορικό θέαμα! / (...) Θα μπεις στην καρτ-ποστάλ / αν το βρίσκεις υπέροχο / Θα σε κάνουν την επιτομή αυτού που αγαπάνε οι τουρίστες / μεσίτη του κομπορμιισμού / τίποτα περισσότερο από σκουπίδι!»: «Punks On Postcards», από το Culture Shock, *Go Wild* (LP, Blurg 1986).

επιδίδεται– προκειμένου να στεγανοποιηθεί και να αποφύγει την ενσωμάτωση στη βιομηχανία της μόδας. Κατ’ αυτό τον τρόπο, ο Παύλος αφαιρούσε ακόμα και τις ετικέτες από τα ρούχα του, έτσι ώστε να μην παραπέμπουν σε φασόν παραγωγής ή σε κάποια γνωστή φίρμα, ενώ ο Τσουλούφης και ο Τζίμης δεν αγόραζαν μπλούζες με ονόματα συγκροτημάτων –για να μην καταντήσουν «κινητή διαφήμιση» της μουσικής βιομηχανίας–, αλλά κατασκεύαζαν μόνοι τους τις δικές τους, γράφοντας το όνομα του συγκροτήματος στο οποίο οι ίδιοι έπαιζαν ή κάποιο πολιτικό σύνθημα (π.χ. «πολέμα τον πόλεμο, όχι στους πολέμους»).

Αυτή η συζήτηση γύρω από το τι είναι τελικά πανκ –εκείνος που εντυπωσιάζει σοκάροντας ή εκείνος που κόβει κάθε δεσμό από τον κόσμο του εμπορίου– οδήγησε σε μία αναδιαπραγμάτευση των ευρέως γνωστών, πλέον, στιλιστικών δεδομένων της υποκουλτούρας και στην αναθεώρηση του βαθύτερου νοήματός του. Στα τέλη της δεκαετίας του '80, είχε γίνει φανερό ότι το να είσαι «μοϊκανός» δεν σε κάνει «πραγματικό πανκ»:

Αμα είσαι πιο μικρός, [ακόμα] και οι πιο έτσι... φολκλόρ, ας πούμε, πανκς σου φαίνονται «πω πω [αξιοθαύμαστοι]!» Βέβαια, συνήθως είναι και οι πιο καραγκιόζηδες από άποψη συμπεριφοράς. Αλλά, εντάξει, θυμάμαι τώρα δηλαδή κάτι άτομα... Έναν Κρητικό, κάτι τέτοιους – τους θυμάσαι αυτούς; Κάτι μοϊκανοί με μπλε λειριά, κάτι πράσινα, και τους έβλεπες κι έλεγες [υποτιμητικό ύφος]: «Τι άτομα είναι αυτοί, τι χαλέδες»; Αλλά όταν είσαι δεκατριών και δεκατεσσάρων σου φαινόταν ότι ήτανε... σαν τους Exploited, ρε παιδί μου, «ώπ, νά ‘τος;! Οι χαλέδες... Αλλά στα μάτια του μικρού, το εντυπωσιακό είναι... κάπως!»⁵⁶⁷

Η γενιά των πανκς των Εξαρχείων αποδόμησε τη λειτουργία της υποκουλτούρας ως σημειολογικού ανταρτοπόλεμου και αναζήτησε ένα άλλο νόημα ύπαρξης. Έτσι κι αλλιώς, η επίδραση του σοκ που δημιουργούσε η πανκ παράσταση είχε χαθεί, επειδή ο «κόσμος των συμβατικών» άρχισε να εξοικειώνεται με την «τερατότητα» των πανκς, ενώ –αλίμονο– οι πιο «ανοιχτόμυαλοι» μεγαλοαστοί έβρισκαν το όλο θέαμα μάλλον αδιάφορο ή και χαριτωμένο:

[Εκείνη την εποχή δούλευα σε ένα κατάστημα με εσώρουχα στο Κολωνάκι], πολύ κυριλέ. Ερχόταν η [Δήμητρα] Λιάνη, πριν καν ακόμα παντρευτεί τον [Ανδρέα] Παπανδρέου, και ψώνιζε από κει. Ερχόντουσαν οι Βαρδινογιάννηδες. Και να σου πω και την αλήθεια – δεν ξέρω και πόσο απαίσιο θα μπορούσες να το πεις, αλλά είναι η αλήθεια: Αυτοί οι άνθρωποι ποτέ δεν είχαν πει για το πώς ντύνομαι. Τα αφεντικά στο μαγαζί ναι, βέβαια.

⁵⁶⁷ Αφήγηση Γιώργου. Δέκα χρόνια μετά την εμφάνισή της στους δρόμους της Πλάκας, η σκηνή πανκ αποδομούσε, από τα Εξάρχεια, τη λειτουργία της υποκουλτούρας ως «σημειολογικού ανταρτοπόλεμου» και αναζητούσε ένα άλλο νόημα ύπαρξης: «Ωρα να βάλεις την πανοπλία / ώρα να κάνεις πάνω τα μαλλιά / είναι κι αυτή μια νέα εμπειρία / χαμένη σε μπύρα και καρφιά / Ό,τι κι αν πεις δεν θα σ’ ακούσω / Μου ζάλισες πια τα’ αυτιά / Καιρός να πάψεις να υπάρχουν / Ανώνυμος γίνε ξανά / Πανκ σε κάρτες, πανκ ρετρό / Πανκ σαν μόδα, πανκ φολκλόρ / Δίχως μάσκα, δίχως κακία / άλλο ένα μηδενικό / Έζησες άλλη μια εμπειρία / τώρα έβαλες μυαλό»: «Φολκλόρ», από το Κοινωνικά Απόβλητα; / Eitilop Pots, *Retous Metamodernous* (7^η, Wipe Out 1989).

Αλλά αυτοί επειδή... Δεν ξέρω κι εγώ για ποιο λόγο – μπορεί να ήτανε πλούσιοι και να μην τους ένοιαζε. Αλλά είχανε πιο ανοιχτό μυαλό.⁵⁶⁸

4.1.2 Πώς το «νόημα της υποκοουλτούρας» απεγκλωβίστηκε από το «νόημα του σπιλι»

Η Kathryn Joan Fox μελέτησε την πανκ σκηνή σε μια πόλη 500.000 κατοίκων στις νοτιοδυτικές ΗΠΑ, η οποία επικεντρωνόταν γύρω από τις «πανκ βραδιές» που γίνονταν σε ένα μικρό μπαρ μία φορά την εβδομάδα. Με την έρευνα αυτή, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι τα μέλη της σκηνής κατηγοριοποιούνται εσωτερικά με βάση την ιδεολογία, την εμφάνιση, το γούστο, τον τρόπο ζωής και τη δέσμευση στην υποκοουλτούρα. Θεωρώντας ότι το καθοριστικό στοιχείο του πανκ, όπως το βίωναν οι πληροφορητές της, ήταν η αποστροφή προς το «σύστημα» –δηλαδή τον «ευρύτερο τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ο υλικός κόσμος», με «τις γραφειοκρατίες, τις δομές εξουσίας, τον ανταγωνισμό για τα [καταναλωτικά] αγαθά, τη συμβατική ηθική της εργασίας με σκοπό το κέρδος, την ιδέα της ατομικής ιδιοκτησίας»–, αναφέρει ότι ο βαθμός της υποπολιτισμικής δέσμευσης καθορίζεται από τον βαθμό απομάκρυνσης από τον συμβατικό τρόπο ζωής. Οι πανκς που βρίσκονται υψηλότερα στην ιεραρχία της σκηνής είναι άνεργοι, ζουν σε εγκαταλελειμμένα σπίτια ή φιλοξενούνται από φίλους και επιβιώνουν χάρη στην ελεημοσύνη ατόμων λιγότερο ταγμένων στις αξίες της υποκοουλτούρας. Αναφορικά με τον συγκεκριμένο τρόπο ζωής, η ενδυμασία και η κόμμωση παίζουν κομβικό ρόλο: Ένας «μοϊκανός» από τον σκληρό πυρήνα της σκηνής «όπου κι αν πάει είναι πανκ» και αρνείται να αποκτήσει ένα περισσότερο συμβατικό κούρεμα, προκειμένου να βρει εργασία, γι' αυτό και παραμένει «από ιδεολογία» άνεργος (αλλά πάντα μοϊκανός). Έτσι, στεγανοποιεί την ύπαρξή του απέναντι στη συμβατική κοινωνία, διατηρεί την ακεραιότητα της πανκ ταυτότητάς του και αυξάνει την υπόληψή του εντός της σκηνής.⁵⁶⁹

Χωρίς να αμφισβητώ τα πορίσματα της Fox, θεωρώ αυτές τις γενικεύσεις προβληματικές για τρεις βασικούς λόγους. Πρώτον, η έρευνά της περιορίζεται σε μια μικρή σκηνή, μερικών δεκάδων ατόμων, όπου η ιστορία ζωής του καθενός είναι γνωστή σε όλους και το υποπολιτισμικό κεφάλαιο που φέρει συγκροτείται αποκλειστικά μέσα από τις διαπροσωπικές του επαφές. Αυτό μπορεί να συνέβαινε στην Αθήνα την εποχή που οι πάνκηδες αποτελούσαν μια «παρέα-συμμορία» και παρεπιδημούσαν στην Πλατεία Κλαυθμώνος. Όταν, όμως, η σκηνή διογκώθηκε, το ζητούμενο υποπολιτισμικό κεφάλαιο βασίστηκε σε άλλα ποιοτικά δεδομένα.

⁵⁶⁸ Αφήγηση Ντίνας. Ένα ανάλογο περιστατικό αναφέρει και ο Τζίμης, όταν –μαζί με τον εργολάβο πατέρα του– επισκεύαζαν το σπίτι του «προέδρου των εμποροπλοιάρχων», ο οποίος, «επειδή ήξερε σίγουρα από Αγγλία», αντιμετώπισε τον νεαρό πανκ μάλλον με χιούμορ.

⁵⁶⁹ Fox, ό.π., ιδίως σ.σ. 348 και 351-357.

Δεύτερον, αν διαβάσουμε τις «ανταποκρίσεις από τις σκηνές πανκ» στις σελίδες του *MRR*, οι ανταποκριτές μιλούν για συναυλίες, κυκλοφορίες δίσκων, φανζίν. Οι σκηνές συγκροτούνται δηλαδή μέσα από την παραγωγή πανκ τεχνουργημάτων και συνεχίζουν να υπάρχουν, εφόσον η ροή αυτή της παραγωγής δεν σταματά, παρότι αλλάζουν οι γενιές των πανκς που εντάσσονται στη σκηνή – διαφορετικά οι σκηνές εξαφανίζονται. Δηλαδή, η ύπαρξη της σκηνής δεν συγκροτείται γύρω από έναν σκληρό πυρήνα ανθρώπων που είναι διατεθειμένοι να θυσιάσουν προσωπικά τα πάντα για να παραμείνουν πανκς, αλλά μάλλον καθορίζεται από τη συνεχή είσοδο νέων μελών –τα οποία βρίσκουν κάπου εκεί τον εαυτό τους– και φυσικά από τη συνέχεια στην τέλεση των τελετουργικών και την παραγωγή τεχνουργημάτων. Η εικόνα που προκύπτει από την ιστορία του (αυτοδιαχειριζόμενου) *Gilman Street* –του χαρακτηριστικότερου σημείου όπου επιτελείται η σκηνή στο Σαν Φραντσίσκο– είναι η εξής: μια γενιά πάνκηδων αναλαμβάνει τους ρόλους που απαιτούνται για τη λειτουργία του (υπάρχει «head coordinator» και «bookers» για τις συναυλίες, άτομα που αναλαμβάνουν την ασφάλεια, εθελοντές που καθαρίζουν, συν τα συγκροτήματα) και μόλις «καίγεται» (επειδή μεγάλωσε, κάποιος βαρέθηκε ή διαφώνησαν) αναλαμβάνει μια άλλη γενιά. Με τον τρόπο αυτό, το *Gilman* επιβιώνει από το 1986 έως σήμερα και ορίζει την ύπαρξη της σκηνής στην πόλη.⁵⁷⁰

Τρίτον, δεν είναι καθόλου σίγουρο εάν την πανκ υποκουλτούρα –και κατ' επέκταση τις σκηνές της– τη χαρακτηρίζει η παθητικότητα της εικόνας που συνθέτει η Fox. Αν γυρνούσαμε, λοιπόν, στην γνώριμη πια αναπαράσταση των πανκς ως ποντικών, οι αρουραίοι της Fox χώνονται όλο και πιο βαθιά στην τρύπα τους και φράζουν κάθε δίοδο που μπορεί να τους συνδέσει με τον έξω κόσμο. Αντίθετα, οι «rats» των πανκ συμβολισμών διεκδικούν μαχητικά τις φωλιές τους, τις υπερασπίζονται και παράλληλα ροκανίζουν τους «στύλους του συστήματος», μέσα από την παραγωγή «επαναστατικών» τεχνουργημάτων και μια ρητορική που εναγωνίως προσπαθεί να μην εγκλωβιστεί στο επίπεδο της ρητορίας. Γι' αυτό και οι μοϊκανοί που περιέγραψε ο Γιώργος –τους οποίους η Fox θα τοποθετούσε πιθανότατα στον σκληρό πυρήνα της σκηνής– δεν είναι παρά «χαλέδες», αφού δεν επιτελούν τίποτα περισσότερο από ένα «πανκ φολκλόρ», μία «παράσταση πανκ για τουρίστες».

Συμπερασματικά, αυτή η πορεία από τον σημειολογικό ανταρτοπόλεμο έως το πανκ «φολκλόρ», δεν θα πρέπει σε καμία περίπτωση να μας κάνει να υποτιμήσουμε την εμφάνιση ως δομικό και λειτουργικό στοιχείο της υποκουλτούρας.

⁵⁷⁰ Βλ. Edge, ό.π.

Μάλλον θα πρέπει να την αξιολογήσουμε με βάση την ιστορική διαλεκτική της – άλλωστε, με αυτό τον τρόπο καθίσταται απόλυτα ερμηνεύσιμη. Ξεκινώντας, λοιπόν, από την ίδια την έννοια της μόδας (η ταύτιση με την οποία θα προκαλούσε εμετό στους πανκς), θα μπορούσαμε να ακολουθήσουμε το σχήμα του Baudrillard. Ο Baudrillard υποστηρίζει ότι στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες, «η επιταχυνόμενη κυκλοφορία των αντικειμένων με τη σφραγίδα της μόδας καταλήγει να υποδεικνύει μια κοινωνική κινητικότητα που δεν υφίσταται στην πραγματικότητα». Και ως «μηχανισμός αντικατάστασης» («δεν έχω σπίνι αλλά έχω αμάξι, αλλά κι αυτό αν δεν έχω, φορώ ένα ζευγάρι ακριβά παπούτσια κι απολαμβάνω το status που αυτά δηλώνουν») αντισταθμίζει την κοινωνική ακινησία μίας ομάδας ή ενός ατόμου, «αποτελεί από μόνη της παράγοντα κοινωνικής αδράνειας στο μέτρο που η ίδια, μέσα από ριζικές και συχνά αναπαραγόμενες αλλαγές αντικειμένων, ρούχων και ιδεών, στηρίζει και ματαιώνει την αξίωση για κοινωνική κινητικότητα». Μάλιστα, με το να αναφέρεται στους πάντες, τοποθετεί τους πάντες στη θέση τους, δηλαδή «αποκαθιστά με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την πολιτισμική ανισότητα και την κοινωνική διάκριση», αφού «τις θεμελιώνει με το πρόσχημα ότι τις καταργεί».⁵⁷¹ Πέρα από αυτό, η μόδα ανάγεται στο γούστο, αφού το εμπεριέχει ως βασικό συστατικό. Δηλαδή, το γούστο είναι «το όπλο και το διακύβευμα των ταξινομητικών αγώνων μέσω των οποίων οι ομάδες, προσπαθώντας να διατηρήσουν ή να βελτιώσουν τη θέση τους, επιχειρούν να επιβάλουν τον τρόπο ζωής τους ως μόνο νόμιμο»⁵⁷². Όμως, το πανκ υπήρξε μια ιστορία αντισυστημικών διεκδικήσεων.

Το ντύσιμο των πανκς ήταν πρώτα απ' όλα μια μάχη –αλλά όχι όλος τους ο πόλεμος– στο πεδίο της μόδας και κατ' επέκταση του γούστου, δηλαδή στο πεδίο των αισθητικών αξιών – σύμφωνα τουλάχιστον με τον ιστορικό τέχνης, Malcolm Barnard:

Το πανκ χρησιμοποίησε τη μόδα και την ενδυμασία για να πλήξει την κυρίαρχη ιδεολογία και να αμφισβητήσει τη διάχυση της εξουσίας στην κοινωνική ευταξία. Αυτό το έκανε να στρέψει την προσοχή του στη μη φυσικότητα (unnaturalness) της ιδέας του ωραίου που είχε δημιουργήσει η κυρίαρχη τάξη (...). Εάν [οι πανκς] έδειχναν ότι η κυρίαρχη ιδεολογία λειτουργούσε χάριν μίας και μόνο τάξης, τότε θα αμφισβητούσαν τη νομιμότητα και τη φυσικότητά της. Αυτό θα το πετύχαιναν με το να καταστήσουν εμφανές ότι εκείνο που η κυρίαρχη ιδεολογία παρουσιάζει ως νόμιμο και φυσικό, δεν είναι στην πραγματικότητα νομιμότερο ή φυσικότερο από οποιαδήποτε άλλη εννοιολόγηση της ομορφιάς⁵⁷³.

Εδώ βρίσκεται, λοιπόν, το νόημα των φερμουάρ, των ξυραφιασμένων και γραμμένων ρούχων, των παράξενων κομμώσεων, της «εξωγήινης» παρουσίας των πάνκηδων. Από τη στιγμή, όμως, που το bricolage τους έπαψε να παράγει τα νοήματα που

⁵⁷¹ J. Baudrillard, *Η Κανονιστική Ηθική των Αντικειμένων: Λειτουργία-Σημείο και Ταξική Λογική*, Αθήνα: Alloglotta, 2011, σ.σ. 64-66.

⁵⁷² Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Πρόλογος» στο P. Bourdieu, *Η Διάκριση*, ό.π., σελ. 39.

⁵⁷³ M. Barnard, *Fashion as Communication*, Λονδίνο: Routledge, 2008, σελ. 44.

επιθυμούσαν, οι πάνκηδες όφειλαν να αναδιπλωθούν. Από κάποια φάση και μετά, το σχέδιο στο πανωφόρι, το καρφί και η κονκάρδα σταμάτησαν να υπάρχουν αποκλειστικά για την επίδραση του σοκ και άρχισαν να λειτουργούν περισσότερο ως εσωτερικά σημεία αναγνώρισης και δήλωσης συγκεκριμένων υποπολιτισμικών αποχρώσεων. Το ντύσιμο και τα αξεσουάρ μετασηματίστηκαν σε κώδικες μικροεπικοινωνίας που μόνο οι ίδιοι οι πανκς ήταν σε θέση να αποκρυπτογραφήσουν, ενώ τα μηνύματά τους παρέμεναν άορατα για τους «συμβατικούς» με τους οποίους διασταυρώνονταν στους δρόμους της πόλης.⁵⁷⁴

Στο σχολείο [στα τέλη της δεκαετίας του '90] εγώ δεν είχα παρέα πανκ και τέτοια. Εκεί προς το τέλος του σχολείου, δηλαδή [στη] Γ' λυκείου, [ήταν] που γνώρισα κάτι παιδιά από Γκύζη... Το οποίο είναι πολύ χαρακτηριστικό πώς γνωριστήκαμε με τον ένα. Είναι σε φάση ότι περπατάμε (...) και εγώ έχω στην τσάντα μου γραμμένο «Crass» – μαύρη τσάντα ρολο, μπλάνκο. Και με βλέπει, τον βλέπω, ψιλοκοιταζόμαστε – πανκ στίλ και τέτοια – και μου λέει: «Φίλε, ακούς Crass»; Και πίτσι-πίτσι και μπίρι-μπίρι και «να βρεθούμε το βράδυ» και τέτοια. Οπότε εκεί βρίσκω ένα παρεάκι... Αυτό το παιδί ήτανε πάνκης και με την παρέα του – χωρίς να είμαστε όλοι πάνκηδες– [φάνηκε ότι] έχουμε τέτοιες κοινές καταβολές, [ότι] ακούμε τέτοια πράγματα. Και σιγά-σιγά εκεί διαμορφώνεται [η ευρύτερη παρέα].⁵⁷⁵

Από την αρχική φάση, τη φάση των πανκς ως bricoleurs, θα παραμείνει, βέβαια, η επιθυμία για δημιουργικότητα που εκφράζεται από το δόγμα του DIY. Δηλαδή, στα τέλη της δεκαετίας του '80, δεν είχε και τόση σημασία «πόσο πανκ έδειχνες» αλλά πόσο δημιουργικός και δραστήριος ήσουν. Φυσικά, το ζήτημα είναι προς τα πού έπρεπε να στρέφεται η δημιουργικότητα και η δραστηριότητα του πανκ.

⁵⁷⁴ Ο Thompson, μιλώντας για το στίλ της καλιφορνέζικης σκηνής των αρχών της δεκαετίας του '80, το οποίο βασιζόταν σε σαφώς απλούστερες και πιο συμβατικές ενδυματολογικές επιλογές από εκείνες των πανκς του Λονδίνου (εδώ το κεφάλι ήταν απλώς ξυρισμένο ή κοντοκουρεμένο και οι πανκς φορούσαν καρό πουκάμισα, τζιν και αρβύλες ή μπότες μοτοσυκλέτας), διαπιστώνει ότι το στίλ αυτό βασικά δηλώνει «ότι οι κομιστές [του] είναι πανκς» και ότι «κάνει το άτομο αναγνωρίσιμο από τα άλλα μέλη της σκηνής», αφού «οι πανκς έμοιαζαν ανώνυμοι εκτός των κοινοτήτων τους αλλά και διαχωρισμένοι από τους μη πανκς»: S. Thompson, ό.π., σελ. 41.

⁵⁷⁵ Αφήγηση Ηλία.

4.2. ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ, ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΕΣ ΚΑΙ ΦΑΝΖΙΝ: ΤΑ ΤΕΧΝΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΠΟΥ ΚΑΘΟΡΙΖΟΥΝ ΤΗΝ ΥΠΑΡΞΗ ΣΚΗΝΗΣ ΠΑΝΚ

Όπως ήδη έχουμε δει, οι *επιθυμίες* της σκηνής πανκ αποτυπώνονται υλικά στα τεχνουργήματα που εκείνη παράγει. Από τη στιγμή που η πρώτη επιθυμία των πανκς –να δηλώσουν δηλαδή την ύπαρξή τους στον κοινωνικό χώρο, να γίνουν ορατοί– επιτεύχθηκε, μέγιστη σημασία απέκτησε το ζήτημα της λειτουργίας της υποκοουλτούρας με τη μορφή της σκηνής, της γεωγραφικά τοποθετημένης και μέσω της συμμετοχής στα ανάλογα τελετουργικά συγκροτημένης συλλογικής στέγης. Η υποκοουλτούρα υπάρχει πλέον όχι επειδή οι Άλλοι τον παρατηρούν και σοκάρονται αλλά *per se*. Εμφανίζεται δε όταν πραγματοποιούνται τα τελετουργικά του –δηλαδή οι συναυλίες– ή όταν καταγράφονται τα νοήματα που θέλει να κοινοποιήσει, με τη μορφή δίσκων και φανζίν και αναγνώστες/ακροατές τα ίδια τα μέλη της σκηνής, η οποία ενδυναμώνεται όσο η παραγωγή τους αυξάνεται ποσοτικά και βελτιώνεται ποιοτικά.

4.2.1 Πανκ είναι αυτός που «κάνει πράγματα» (και όχι αυτός που δείχνει πανκ)

Αυτός ο μετασχηματισμός των επιθυμιών και η υλική μορφή που παίρνουν προκάλεσε μια αναδιάταξη των όρων και των αξιών στο υποπολιτισμικό κεφάλαιο των πανκς. Τα νέα δεδομένα γίνονται φανερά στον τρόπο με τον οποίο ο Αλέκος, μία από τις πιο αξιολογούμενες φιγούρες της σκηνής σήμερα⁵⁷⁶, αξιολογεί τη συμμετοχή του στην υποκοουλτούρα, τη «σταδιοδρομία» του θα λέγαμε. Σύμφωνα, λοιπόν, με τα όσα αναφέρει ο πληροφορητής, η ιστορική του παρουσία στο πεδίο του πανκ συγκροτείται γύρω από τα εξής *ενεργήματα*: α) συμμετοχή σε συγκρότημα, β) έκδοση φανζίν, γ) «distribution» δίσκων, δ) «αλληλογραφία» και επικοινωνία με το διεθνές δίκτυο του πανκ/χάρντκορ, ε) ενεργητική συμμετοχή σε καταλήψεις και στέκια όπου γίνονται συναυλίες, στ) διοργάνωση συναυλιών, ζ) συμμετοχή σε πολιτικές δραστηριότητες (αντιρατσιστικές πορείες, πορείες αλληλεγγύης). Τα ενεργήματα αυτά λαμβάνουν ακόμα θετικότερο πρόσημο όταν τελούνται με τρόπο συνεργατικό, έχουν ξεκάθαρα DIY χαρακτήρα και συνεχίζονται επί μακρόν, ει δυνατόν για πάντα. Αυτή άλλωστε είναι και η διαδικασία που εξασφαλίζει τη *ζωτικότητα* της σκηνής.

⁵⁷⁶ Στη διαπίστωση αυτή κατέληξα αξιολογώντας διάφορα στιγμιότυπα από τη συμμετοχική παρατήρηση: Όταν κάποια άλλα μέλη της σκηνής αναφέρονταν στον Αλέκο, ενώ ο ίδιος δεν ήταν παρών, το έκαναν χωρίς να χρησιμοποιούν το χαρακτηριστικό φλεγματικό τρόπο ομιλίας τους, επιδεικνύοντας έτσι «respect» προς το άτομό του. Στις συναυλίες του συγκροτήματός του, πολλοί νεότεροι σε ηλικία πήγαιναν στο τραπέζακι που έστηνε για να πουλήσει δίσκους και μπλουζάκια και του έπιαναν κουβέντα, προσπαθώντας ολοφάνερα να κερδίσουν την αποδοχή του. Στη συναυλία που έγινε στις 05/09/2010 στον Στρέφη, η πλειοψηφία του κοινού μάλλον σνόμπαρα τους Φιλανδούς Sotatila και Riistetyt (οι οποίοι πιθανότατα θεωρήθηκαν «ολίγον τι... Exploited») ενώ έδειξε δυναμικά την υποστήριξή της στο γκρουπ του Αλέκου, τη Χειμερία Νάρκη

Σε όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του στη σκηνή, λοιπόν, ο Αλέκος επιτέλεσε ένα καθόλου ευκαταφρόνητο πλήθος ενεργημάτων – και μάλιστα στον υπερθετικό βαθμό σε ορισμένες περιπτώσεις. Για παράδειγμα, για κάποια χρονική περίοδο παίζει *ταυτόχρονα* σε δύο συγκροτήματα και συμμετέχει στη διοργάνωση συναυλιών στη *Villa Amalias*. Η αυτοπροσωπογραφία του προβάλλει έναν *homo universalis* του πανκ, στον οποίο διασταυρώνονται όλοι οι πιθανοί ρόλοι που μπορεί να λάβει κανείς εντός της σκηνής. Αυτό είναι το γεγονός που συγκροτεί το αυξημένο ειδικό βάρος του υποπολιτισμικού κεφαλαίου το οποίο ακόμα και σήμερα φέρει και καθορίζει τον σεβασμό που εμπνέει στα υπόλοιπα μέλη της υποκοουλτούρας.

Συμπληρωματικά, όμως, θα πρέπει να υπογραμμίσω δύο επιπλέον στοιχεία, τα οποία θα μας οδηγήσουν στην πλήρη αποτύπωση των δομών της ταυτότητας του πανκ της αθηναϊκής σκηνής. Πρώτον, θα πρέπει να θυμηθούμε την περιπέτεια του Αλέκου και της παρέας του στη συναυλία των Disorder, όταν κάποιος μεγαλύτερος πάνκης τους είχε ληστέψει. Από τη στιγμή που η παρέα των πάνκς της πρώτης γενιάς μετεξελίχθηκε σε σκηνή –αμβλύθηκε δηλαδή ο νομαδικός της χαρακτήρας και συνδέθηκε με συγκεκριμένες υποδομές (καταλήψεις, συναυλίες, *Villa Amalias*, φανζίν, κυκλοφορία και διανομή δίσκων και κασετών)–, παρουσιάστηκε και μια ποιοτική διαφοροποίηση στο νόημα που έλαβε η υποκοουλτούρα για τα μέλη της. Εάν, αρχικά, ο «αληθινός πανκ» ήταν εκείνος που είχε διαποτιστεί ως το κόκαλο με το «άρωμα του δρόμου» και μπορούσε να υπερασπιστεί τον εαυτό του και την ομάδα απέναντι στους κινδύνους με τους οποίους ερχόταν αντιμέτωπος στον δημόσιο χώρο –όπου πανκ υποκείμενο και πανκ ομάδα όφειλαν να επιβάλλουν την παρουσία και την ύπαρξή τους–, πλέον, «αληθινός πανκ» είναι εκείνος στον οποίο συμπυκνώνονται ρόλοι και ενεργήματα που επιτελούνται εντός και υπέρ της σκηνής. Εξαιτίας αυτής της διαφοροποίησης στις ποιότητες του υποπολιτισμικού κεφαλαίου, οι πληροφορητές που εντάχθηκαν στη σκηνή μετά τα τέλη της δεκαετίας του '80 δεν αναφέρονται αναλυτικά σε επεισόδια όπου ήρθαν αντιμέτωποι με τις δυνάμεις καταστολής, παρότι τέτοια γεγονότα –όπως οι ίδιοι *παρεμπιπτόντως* αναφέρουν– συνέβησαν. Κατά τον ίδιο τρόπο, οι νεότεροι πληροφορητές δεν αναφέρονται αναλυτικά στο ζήτημα της εμφάνισης πανκ. Για παράδειγμα, ο Αλέκος δεν θεωρεί το σημείο αυτό της βιογραφίας του αξιομνημόνευτο, παρότι την εποχή που έπαιζε στα συγκροτήματα Χαοτικό Τέλος και Χειμερία Νάρκη είχε υιοθετήσει μια εντυπωσιακή πανκ ενδυμασία και κόμμωση – αν κρίνουμε από παλιές φωτογραφίες.⁵⁷⁷

⁵⁷⁷ Ένα άκρως καταποτιστικό για τη μελέτη των στιλιστικών εκδοχών «οικογενειακό άλμπουμ» των πάνκκδων της δεκαετίας του '80 και του '90 μπορεί να βρει κανείς στο <http://www.facebook.com/media/set/?set=a.245494748855024.58573.210013252403174&type=3> (είσοδος 20/03/2012).

Φυσικά, αυτό το φαινόμενο δεν συνδέεται αποκλειστικά με την αθηναϊκή σκηνή. Με μια «εθνογραφική έρευνα που έγινε σε κάποια μητροπολιτική περιοχή των νοτιοανατολικών ΗΠΑ», οι Philip Lewin και J. Patrick Williams παρατήρησαν ότι το πανκ σιλ οφείλει να αντικειμενικοποιεί την αυτοεικόνα των υποκειμένων, να αντικατοπτρίζει των εσωτερικό εαυτό τους, «δηλαδή τη δημιουργικότητα και την αυθεντικότητα αντί για την κατανάλωση και τον κομφορμισμό».⁵⁷⁸ Αληθινός πανκ είναι εκείνος που, όπως οι μουσικοί τζαζ του Becker, δεν «το παίζει πανκ», αφού «το πανκ σφυρηλάτησε μια κατασκευή της αυθεντικότητας όπου το “αληθινό” διαχωριζόταν από το “δήθεν” στη βάση του ποιος δημιουργεί αντί να καταναλώνει»⁵⁷⁹. Ακριβώς εντός του πεδίου της δημιουργίας ως βασικής προστιθέμενης αξίας στο υποπολιτισμικό κεφάλαιο, οι πανκς της Αθήνας –από τη γενιά του Αλέκου και μετά– πριμοδοτούν τις δράσεις έναντι των όποιων άλλων δηλώσεων. Δηλαδή, πριμοδοτούν την κατασκευή τεχνουργημάτων και τελετουργιών με συγκεκριμένους όρους παραγωγής, τους οποίους θα εξετάσουμε αναλυτικά παρακάτω.

Το δεύτερο στοιχείο που θα ήθελα να σημειώσω έγκειται στο ότι κάθε μία από τις δραστηριότητες που απαριθμεί ο Αλέκος αποτελεί από μόνη της ένα ολόκληρο πεδίο αποτύπωσης των ταυτοτικών χαρακτηριστικών. Πρόκειται για έναν ολόκληρο κόσμο διαδικασιών, εργασιών και αναβαθμών στη συγκρότηση της ατομικής ταυτότητας.

Στο σημείο αυτό, έχει σημασία να δούμε πώς ο Ηλίας, ο οποίος εντάχθηκε στη σκηνή στα τέλη της δεκαετίας του '90, συνθέτει την εικόνα του εαυτού του γύρω από τη δραστηριότητα του «φανζινά» και του εκδότη μικρών βιβλίων που αναφέρονται στην ιστορία και τις πολιτικές πτυχές της υποκουλτούρας. Η σταδιοδρομία στον κόσμο των φανζίν παρουσιάζεται ως μια ολόκληρη διαδικασία, η οποία βασίστηκε σε κάποια προσωπικά χαρακτηριστικά που προϋπήρχαν της ένταξης στην υποκουλτούρα – ήταν άνθρωπος «του διαβάσματος». Η αρχική εμπειρία του πανκ (ακρόαση τραγουδιών και παρακολούθηση βίντεο-κλιπ στο MTV) δεν θα σήμαινε τίποτα, εάν δεν τον οδηγούσε σε μια επίμονη έρευνα για την πανκ υποκουλτούρα, σε μια αναζήτηση της «αληθινής», θα λέγαμε, εκδοχής του. Κατά την

⁵⁷⁸ Κάτι παρόμοιο προκύπτει και από τους πληροφορητές της παρούσας έρευνας, οι οποίοι δίνουν έμφαση μάλλον στον διαχωρισμό από το πλαίσιο της κατανάλωσης, ακόμα και από τον «κομφορμισμό» του «πανκ φολκλόρ». Έτσι ο Ηλίας προτιμά να παρουσιάζεται με ρούχα «από την αμερικάνικη βοήθεια» και «αρβύλες του Ελληνικού Στρατού» παρά με Marten's και «500 ραφτά».

⁵⁷⁹ P. Lewin – J. P. Williams, «The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture», στο P. Vannini – J. P. Williams (Επ.), *Authenticity in Self, Culture and Society*, Άλντερσοτ: Ashgate, 2009, σ.σ. 74-76. Στην πραγματικότητα, οι δύο ερευνητές ερμηνεύουν την υποκουλτούρα ως όχημα που οδηγεί στην «αναζήτηση και την πραγμάτωση της εσωτερικής ύπαρξης», με ρίζες στην «κουλτούρα της αυθεντικότητας» που αναδόθηκε με τον ρομαντισμό (όπου η ουσία της ύπαρξης συγκροτείται γύρω από το να είμαι και όχι γύρω από το να κάνω): στο ίδιο, σ.σ. 80 και 65-66.

περίοδο της «αναζήτησης», ο πληροφορητής αποκτά συγκεκριμένες γνώσεις –τις οποίες δεν κατέχουν όσοι απλώς «ακούνε πανκ»– και δικτυώνεται με τη διεθνή σκηνή, αφού ο Ηλίας πρώτα γίνεται συνδρομητής του *MRR* και κατόπιν πτάει στη *Villa Amalias*. Αυτή η διαδικασία υπαγωγής στη σκηνή, μέσω της προσωπικής έρευνας για την «αληθινή» εκδοχή της υποκουλτούρας, διαρκεί περίπου τέσσερα χρόνια, και στη διάρκειά της, επανορίζεται αρκετές φορές η υποπολιτισμική ταυτότητα του υποκειμένου: ο Ηλίας περνά από το *MRR* στην ανάγνωση του αμιγώς πολιτικού πανκ εντύπου *Profane Existence* και αρχίζει να πραγματοποιεί τα δικά του εκδοτικά εγχειρήματα, που εντάσσονται στην τάση του «αναρχοπάνκ».

Ανακεφαλαιώνοντας, λοιπόν, στο εξής, αυτό που θα πρέπει να έχουμε κατά νου είναι ότι το υποπολιτισμικό κεφάλαιο των υποκειμένων δομείται πρώτα απ' όλα στη βάση των ενεργημάτων τους. Στο πλαίσιο της πανκ σκηνής είσαι αυτό που κάνεις:

Γιατί εγώ αν δεν έκανα τόσα πολλά τότε, τόση πολλή αλληλογραφία, τόσα με τα φανζίν, τόσα με αυτό, μ' εκείνο, με τ' άλλο, δεν θά 'μουνα [μέσα στη φάση]... Δε με ενδιαφέρει δηλαδή να είμαι σε μια μουσική σκηνή, ας πούμε, για να είναι ένα χόμπυ. Ξέρεις, το χόμπυ στον ελεύθερό μας χρόνο και η εργασία ή οι σπουδές, ας πούμε, που πρέπει [να είναι] οι υποχρεώσεις μας. Δηλαδή δεν με ενδιέφερε ποτέ εμένα και ποτέ δε μπερδεύτηκα τελικά [με τέτοιο τρόπο ζωής]... Δηλαδή τις εποχές που ήμουνα έτσι [δηλαδή με υποχρεώσεις και οριοθετημένο ελεύθερο χρόνο και χρόνο εργασίας], βαριόμουνα κιόλας. Ήμουνα στην απογοήτευση. Εμένα μ' ενδιαφέρει, ας πούμε, να κάνεις μια σκηνή, να είσαι ενεργός, να είσαι ο τάδε που κάνει αυτό κι αυτό! Που σε ξέρουνε και τους ξέρεις και... Δηλαδή έτσι μόνο έχει αξία. Έχει αξία να είσαι αυτός που κάνει κάτι για τη σκηνή, που δεν καταναλώνει απλώς. Αυτό έχει μεγάλη αξία. Κι αυτό μου δίνει και φοβερή δύναμη γενικά, δηλαδή σαν άνθρωπο. Και φοβερό κίνητρο....⁵⁸⁰

4.2.2 Καλλιτέχνες, εργάτες ή καταναλωτές; Η πανκ εκδοχή του DIY

Πανκ δεν γίνεσαι, λοιπόν, καταναλώνοντας τα τεχνουργήματα της υποκουλτούρας αλλά κατασκευάζοντάς τα. Η κατασκευή των τεχνουργημάτων της σκηνής ποτέ δεν απαιτούσε υψηλό επίπεδο τεχνογνωσίας, επενδύσεις μεγάλων κεφαλαίων και χρήση ακριβών υποδομών. Τα τεχνουργήματα των σκηνών πανκ αποτελούν το κατεξοχήν παράδειγμα αυτού που η Amy Spencer ονομάζει «low-fi culture» (κουλτούρα χαμηλής πιστότητας – σε αντίθεση με τις τεχνικές της «high fidelity [culture]»). Για τη διοργάνωση μιας πανκ συναυλίας αρκούσε ένα φτηνό νοικιασμένο ηχοσύστημα (P.A.), μερικές μπάντες που έπαιζαν με φτηνά όργανα κι ένα πανό με κάποιο σύνθημα στο βάθος της σκηνής. Δεν χρειαζόταν δηλαδή ο κικεώνας των τεχνικών για τον ήχο και τον φωτισμό, που χρησιμοποιούνταν συνήθως από τις ροκ

⁵⁸⁰ Αφήγηση Παύλου.

μπάντες.⁵⁸¹ Για την έκδοση ενός φανζίν αρκούσε ένα φωτοτυπικό μηχάνημα και οι πειραματισμοί του εκδότη του με μια γραφομηχανή, με μερικούς μαρκαδόρους, ένα ψαλίδι, κόλλες και χαρτιά. Αργότερα, όταν κάποιοι εκδότες φανζίν άρχισαν να τυπώνουν σε μηχανές όφσσετ –κι έβαλαν ένα επιπλέον χρώμα στο εξώφυλλο–, η σκηνή εξέλαβε τα εγχειρήματά τους μάλλον ως πολυτέλεια και πολλοί αμφισβήτησαν την αυθεντικότητά τους. Για τη δημιουργία ενός δίσκου πανκ, κατά κανόνα τα συγκροτήματα πήγαιναν σε φτηνότερα στούντιο με κονσόλα δεκαέξι καναλιών –σε αντίθεση με τα εικοσιτετρακάναλα που χρησιμοποιούσαν οι επαγγελματίες μουσικοί– και ηχογραφούσαν σχεδόν ζωντανά σε ελάχιστες ώρες, χωρίς να χρησιμοποιούν «ντουμπλαρίσματα» και εφέ. Τα εξώφυλλα τα φιλοτεχνούσε κάποιος φίλος, ή το ίδιο το συγκρότημα, και όχι επαγγελματίες γραφίστες. Όσοι δεν είχαν χρήματα για να ηχογραφήσουν σε επαγγελματικό στούντιο, μπορούσαν να κυκλοφορήσουν μια κασέτα «demo», την οποία έγραφαν στη διάρκεια μιας πρόβας με ένα τετρακάναλο κασετόφωνο. Είναι φανερό πως στη δεκαετία του '80 υπήρχε ένα πλαίσιο «low-fi» τεχνολογίας (η κασέτα, το φωτοτυπικό, η μηχανή όφσσετ, η τετρακάναλη ηχογράφηση), το οποίο επέτρεψε στην πρακτική του «do it yourself» να φτάσει στα όρια των δυνατοτήτων της και να επιβληθεί ως ιδιαίτερη αισθητική – η Spencer αναφέρει ότι ακόμα και καταξιωμένοι καλλιτέχνες ηχογραφούν σε παλιά στούντιο με μικρές κονσόλες, προκειμένου να αποδώσουν το «φθηνό» (αλλά αυθεντικό) κλίμα των παλαιότερων προτύπων τους.⁵⁸² Μάλιστα, τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια, η υπολογιστές και η ψηφιακή τεχνολογία αύξησαν τις δυνατότητες όσων ήθελαν να δημιουργήσουν χαμηλού κόστους τεχνουργήματα. Δεν είναι τυχαίο ότι ο τελευταίος δίσκος της σκα-πανκ μπάντας Kill The Cat ηχογραφήθηκε σε ένα ψηφιακό στούντιο το οποίο έχει κατασκευαστεί από μία ομάδα συγκροτημάτων που συνδέονται με φιλικούς δεσμούς.

Βέβαια, η δραστηριότητα των μελών της σκηνης δεν συμπυκνώνεται μόνο στο πεδίο της «δημιουργικής εργασίας» και των προϊόντων της –ο μουσικός και το τραγούδι, ο φανζινάς και το κείμενο–, αλλά και στο πεδίο της *κυκλοφορίας* αυτών των τεχνουργημάτων. Έτσι, οι «διανομείς» (distributors) των δίσκων και των εντύπων του πανκ ή εκείνοι που φτιάχνουν συλλογές τραγουδιών σε κασέτες παίζουν ρόλο με ισάξιο ειδικό βάρος.⁵⁸³ Σε αυτό τον κυκεώνα δραστηριοποίησης, θα πρέπει επίσης να συνυπολογίσουμε και την προσφορά όσων συμβάλλουν στην οργάνωση των συναυλιών από επικουρικά πόστα. Κάποιοι αναλαμβάνουν την λειτουργία του μπαρ,

⁵⁸¹ Για μια ολοκληρωμένη εικόνα του κόσμου των τεχνικών, των μάνατζερ, του προσωπικού που απασχολούνται στις συναυλίες (roadies), των πωλητών των αξεσουάρ της μπάντας, ακόμα και των γυναικών-συνοδών των μουσικών, βλ. C. Gorman, *Τα Παρασκήνια των Μουσικών της Ροκ*, Αθήνα: Ideo-tsepi, 1985, σ.σ. 17-90, 129-143, 154-175, 219-240, 247-260, 319-325.

⁵⁸² Spencer, *D.I.Y...*, ό.π., σ.σ. 11-15, 77-78, 155-158, 285-292 και 305-310.

⁵⁸³ Σύμφωνα με τις αφηγήσεις του Γιώργου, του Παύλου, του Λούη και του Αλέκου.

άλλοι συνεργάζονται για να στηθεί η σκηνή, ένα άτομο με πιο εξειδικευμένες τεχνικές γνώσεις χειρίζεται την κονσόλα του ήχου. Κατά συνέπεια, αυτοδιαχειριζόμενοι χώροι συναυλιών –όπως το *Καταραμένο Σύνδρομο*– λειτουργούν περισσότερο ως κοινότητα των ατόμων που τους στηρίζουν και λιγότερο ως χώροι απλής ψυχαγωγίας:

Και άλλωστε δεν μπορεί να θεωρείς ότι το *Καταραμένο [Σύνδρομο]* είναι τα έξι-επτά άτομα που αυτή τη στιγμή έχουμε μείνει. Είναι και πολλά άτομα που βοηθάνε, π.χ. φίλοι φίλων: Κάποιος που θα κάτσει στο μπαρ όταν κάποιος άλλος θα έχει μεθύσει ή μια κάποια κοπέλα που θα μαγειρέψει για μια μπάντα που θα έχει έρθει χωρίς να ζητήσει λεφτά – άσχετα άμα μετά θα της δώσεις λεφτά γιατί έκανε τον κόπο. Ή κάποιος που θα έρθει να σου φτιάξει τον ήχο την ώρα που παίζεις εσύ λάιβ. Ή κάποιος που θα τραβήξει τις φωτογραφίες για να μπορείς εσύ μετά να... κάνεις τέτοιο...⁵⁸⁴

Από την εποχή της πρώτης μεγάλης αυτοοργανωμένης συναυλίας –της συναυλίας των Disorder στα ΤΕΙ του Αιγάλεω–, η ιστορία της αθηναϊκής σκηνής θα μπορούσε να διαβαστεί ως συνεχής κινητοποίηση πόρων.⁵⁸⁵ Η σκηνή υφίσταται εφόσον τα μέλη της συμμετέχουν ενεργά στην οργάνωση των τελετουργιών της. Μέσα όμως από αυτή τη συμμετοχή, τα υποκείμενα βιώνουν τα νοήματα που η σκηνή παράγει, εσωτερικεύουν την «ηθική DIY», την οποία δεν θα μπορούσαν να αφομοιώσουν μόνο μέσω νοητικών διεργασιών ή μέσω των γνώσεων που θα αποκόμιζαν με την ανάγνωση φανζίν και την ακρόαση τραγουδιών. Όποιοι λοιπόν δεν *κάνει πράγματα* για τη σκηνή, αποτελεί λειψό μέλος της και κινείται υπαρξιακά στο φάσμα μεταξύ ανούσιας παρουσίας και αορατότητας – ας θυμηθούμε τους «χαλέδες» με τις

⁵⁸⁴ Αφήγηση Peio / Despite Everything. Παρόμοια στοιχεία αναφέρει και ο Γιάννης.

⁵⁸⁵ Στο πεδίο της κοινωνιολογίας, και πιο συγκεκριμένα σύμφωνα με τη *θεωρία της κινητοποίησης πόρων*, «η δράση των κινημάτων έγκειται στην ικανότητα των κοινωνικών ομάδων να οργανώνονται για να πετύχουν τους στόχους τους μέσω της κινητοποίησης των πόρων που έχουν στη διάθεσή τους ή που μπορούν να παράγουν στην πορεία της δράσης τους». Δηλαδή, «οι συλλογικοί δρώντες “χειρίζονται πόρους”, εισέρχονται σε μια διαδικασία κινητοποίησης, δυνάμει της οποίας οι πόροι διαρκώς δημιουργούνται, καταναλώνονται, μεταφέρονται και χάνονται». Οι πόροι που χρησιμοποιούνται είναι υλικοί (η προσφερόμενη εργασία, το χρήμα, οι υποδομές οργάνωσης και τα διαθέσιμα μέσα επικοινωνίας) και μη υλικοί (η αφοσίωση των μελών και η ηθική δέσμευση, η προσφερόμενη αλληλεγγύη και η νομιμοποίηση της δράσης). Η κινητοποίηση πόρων «είναι μια διαδικασία συλλογικής διαχείρισης των δυνατοτήτων επιρροής που έχει ή που μπορεί να διαμορφώσει μια ομάδα», η οποία «συγκεντρώνει ποικίλους πόρους και τους θέτει υπό συλλογικό έλεγχο με ρητή επιδίωξη την ικανοποίηση των συμφερόντων της διαμέσου της συλλογικής δράσης»: Ψημίτης, ό.π., σσ. 95-111 – οι αναφορές από τις σ.σ. 97-99. Επιπρόσθετα βλ. Neveu, ό.π., σ.σ. 135-159. Παρότι, όπως θα δούμε παρακάτω, θεωρώ προβληματική την απόδοση του όρου «κίνημα» (ή και «κοινωνική ομάδα») στη σκηνή των πανκς της Αθήνας, πιστεύω ότι όντως «κινητοποιεί πόρους» (εθελοντική εργασία, συγκροτήματα, φανζίν, δίκτυα διανομής των τεχνουργημάτων της, εναλλακτικά ραδιόφωνα, καταλήψεις, αισθήματα δέσμευσης και αλληλεγγύης) για να πετύχει τους στόχους της, οι οποίοι θα αναλυθούν εκτενώς στα επόμενα υποκεφάλαια. Οι Roberts και Moore υποστηρίζουν ότι σε συγκεκριμένες περιπτώσεις οι πανκς κινητοποίησαν τους πόρους τους (π.χ. τα ανεξάρτητα media που διέθετε η σκηνή) χάριν κοινωνικών κινημάτων όπως το αντιρατσιστικό που εκφράστηκε με το RAR στη Βρετανία και το αντιπυρηνικό που εκφράστηκε με τη LAG στην Καλιφόρνια – βλ. M. Roberts – R. Moore, «Peace Punks and Punks Against Racism: Resource Mobilization and Frame Construction in the Punk Movement», *Music and Arts in Action* 2/1 (2009), σ.σ. 21-36. Μια παρόμοια ανάγνωση είναι δυνατή και για τη σκηνή της Αθήνας αν αναλογιστούμε τη στήριξη που παρείχαν οι πανκς –και την οποία παρακολούθησαμε στο δεύτερο κεφάλαιο– στις δράσεις του αντιεξουσιαστικού και αυτόνομου χώρου (συναυλίες συμπαράστασης, αρθρογραφία στα φανζίν, συμμετοχή σε πορείες, κ.λπ).

εντυπωσιακές «μοϊκάνες» που περιέγραψε ο Γιώργος. Είναι απλός καταναλωτής εμπορευμάτων και δεν διαφέρει σε τίποτα από τους συμβατικούς Άλλους. Φυσικά, η «ηθική του do it yourself» δεν αποτελούσε αποκλειστικό χαρακτηριστικό της αθηναϊκής σκηνής, αλλά υπήρξε προϋπόθεση του πανκ συνολικά.

Αν μεταφερθούμε στις πρώτες σκηνές πανκ –στη σκηνή του νεοϋορκέζικου CBGB και την βρετανική «σκηνή του '77»–, θα δούμε ότι βασική τους επιθυμία ήταν «να διαβρωθεί η διαφορά μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού», κάτι που εκφράστηκε με την *εγγύτητα* των δύο χωρικά (μικρή, χαμηλή σκηνή), σωματικά (ανταλλαγή βρισιών, φτυσιές, εκσφενδονισμός αντικειμένων εκατέρωθεν) και ψυχικά (αφού δεν ήταν απαραίτητες οι μουσικές δεξιότητες δημιουργήθηκε υπερπληθώρα συγκροτημάτων, με αποτέλεσμα μεγάλο μέρος των θεατών να απαρτίζεται από μέλη άλλων γκρουπ που μόλις ερχόταν η σειρά τους ανέβαιναν στη σκηνή).⁵⁸⁶ Στην πραγματικότητα όμως αυτή η ιδέα δεν θα μπορούσε να αποδοθεί αποκλειστικά στους πανκς.

Το 1977, ο φιλόσοφος και οικονομολόγος Jacques Attali ευχόταν να ξεφύγει η δημιουργία της μουσικής από τους άκαμπτους θεσμούς της μουσικής εκπαίδευσης και να ξαναγυρίσει στα μέλη της κοινωνίας. Αυτό θα γινόταν αν ο κόσμος έπαιρνε στα χέρια του τον έλεγχο της «σύνθεσης» η οποία «είναι να παίζεις για την προσωπική σου απόλαυση, πράγμα που μόνο αυτό μπορεί να δημιουργήσει τους όρους μιας νέας επικοινωνίας, (...) και προβάλλει ως άρνηση του καταμερισμού των ρόλων και της εργασίας». Η «σύνθεση», επομένως, «αμφισβητεί, πέρα από τη μουσική, τη διάκριση ανάμεσα στην εργασία και την κατανάλωση, ανάμεσα στη δημιουργία και στην καταστροφή, θεμελιακός καταμερισμός των ρόλων σε όλες τις κοινωνίες όπου κάποιος κώδικας προσδιορίζει τη χρήση. Γίνεται απόλαυση των οργάνων, των μέσων επικοινωνίας, του χρόνου χρήσης και ανταλλαγής που βιώνεται και δεν αποθηκεύεται»⁵⁸⁷. Θα λέγαμε ότι πρόκειται γι' αυτό που έλεγαν οι Αντί, σε δική τους ελεύθερη απόδοση, «Μουσικά Αντί-δοτα για μια κοινωνία χωρίς εγκλωβισμένους: Όλες οι χρήσεις του λόγου για όλους, όχι για να γίνουν όλοι καλλιτέχνες, αλλά για να μην είναι κανένας δούλος»⁵⁸⁸. Οι πανκς *ενεργούν*, λοιπόν, για να μην είναι δούλοι, για να μην παραμείνουν «εγκλωβισμένοι» ή –όπως θα έλεγε ο Attali– για να μην μείνουν «καταδικασμένοι στη σιωπή»⁵⁸⁹. Άραγε, όμως, σημαίνουν κάτι όλ' αυτά για τους πανκς; Και αν ναι, τι ακριβώς;

Ο Thompson επισημαίνει ότι η επιθυμία των μελών της πρώτης πανκ σκηνής να είναι ταυτόχρονα και κοινό και καλλιτέχνες τούς έκανε να δισταθούν τα υπαρξιακά τους όρια, να αντιμετωπίσουν εξαρχής τη μεγάλη πρόκληση που έπρεπε

⁵⁸⁶ S. Thompson, *ό.π.*, σελ. 11.

⁵⁸⁷ J. Attali, *Θόρυβοι*, Αθήνα: Κέδρος, 1991, σ.σ. 245-247.

⁵⁸⁸ Βλ. ένθετο στο Αντί / Κοινωνικά Απόβλητα, *Μουσικά Αντίδοτα / Άγρια Νεολαία* (Split LP, Wipe Out 1990).

⁵⁸⁹ Attali, *ό.π.*, σελ. 245.

να διαχειριστεί η σκηνή ως εγχείρημα: «Αν δεν μπορέσουν να κάνουν μουσική χωρίς να περάσουν μέσα από τους μηχανισμούς του εμπορίου οι οποίοι περιορίζουν τη μουσική δημιουργία, δεν θα κάνουν καθόλου μουσική και κάθε νέος μουσικός ή συγκρότημα θα αναπαράγει απλώς τους υπάρχοντες τρόπους παραγωγής που έχουν επιβάλλει οι “μεγάλες 6” [εταιρείες-κολοσσοί που έλεγχαν τη δισκογραφία]»⁵⁹⁰. Από τα πρώτα του βήματα, δηλαδή, το πανκ «προσπάθησε να απομακρύνει τα μέσα μουσικής παραγωγής από τα συμφραζόμενα των ιστορικών τους πιθανοτήτων, δηλαδή να αφαιρέσει το δικαίωμα της μουσικής παραγωγής από τις “μεγάλες 6”, να δημοκρατικοποιήσει τη μουσική»⁵⁹¹. Ως προς τις συναυλίες, το πανκ διεκδίκησε την πιθανότητα να παίξουν (οπουδήποτε αυτό είναι δυνατό) άνθρωποι που δεν είχαν σοβαρή μουσική εκπαίδευση. Δηλαδή, να ξεφύγει η παραγωγή των τελετουργιών από την εκδοχή του «ροκ των σταδίων».⁵⁹² Με άλλα λόγια, οι πανκς προσπάθησαν να επιλύσουν ένα ζήτημα που πρώτος είχε θέσει ο Walter Benjamin, σαράντα χρόνια πριν από αυτούς.

Ο Benjamin, προσπαθώντας να απαντήσει στο ερώτημα «τι είναι ριζοσπαστική κουλτούρα», κατέληξε στο συμπέρασμα ότι δεν είναι το περιεχόμενο που κάνει μια κουλτούρα ριζοσπαστική αλλά οι *συνθήκες παραγωγής* της. Με πρότυπο το «επικό θέατρο» του Μπρεχτ, όπου πραγματώθηκε το «δόγμα της μεταμόρφωσης της λειτουργίας [του θεάτρου]», ο Benjamin προτρέπει τους παραγωγούς πολιτισμικών προϊόντων «να μην παραδώσουν τίποτα στον μηχανισμό παραγωγής χωρίς να τον αλλάζουν ταυτόχρονα», να μην τον ανεφοδιάζουν αλλά να τον μεταμορφώνουν. Και αυτό θα συμβεί πρακτικά, όταν ο βελτιωμένος μηχανισμός παραγωγής «εντάξει όσους περισσότερους καταναλωτές μπορεί στην [ίδια την] παραγωγή, δηλαδή κάνει τους αναγνώστες ή τους θεατές συνεργάτες».⁵⁹³

Φυσικά, είναι αμφίβολο αν οι πρώτοι πανκς είχαν διαβάσει Benjamin και συζητήσιμο εάν εννοούσαν τη «ριζοσπαστικότητα» με τον τρόπο που την είχε συλλάβει ο γερμανός διανοούμενος – δηλαδή ως μια κουλτούρα που τοποθετείται στο πλευρό του προλεταριάτου. Ωστόσο, στο πλαίσιο της πρώτης αγγλικής και της αμερικανικής σκηνής, οι πανκς προσπάθησαν να ελέγξουν τους μηχανισμούς της μουσικής παραγωγής για να διασφαλίσουν την αυτονομία της έκφρασή τους, αλλά

⁵⁹⁰ S. Thompson, *ό.π.*, σελ. 12. Οι «μεγάλες 6» ήταν οι δισκογραφικές (και όχι μόνο) εταιρείες Warner, CBS, Polygram, RCA, MCA και Capitol-EMI, οι οποίες έλεγχαν το 81% της αμερικανικής αγοράς – *στο ίδιο*, σελ. 10.

⁵⁹¹ *Στο ίδιο*, σελ. 12. Στα μέσα της δεκαετίας του '70 οι παραγωγές του «καθεστωτικού ροκ» κόστιζαν αστρονομικά ποσά, αντίθετα το πρώτο άλμπουμ των Ramones ηχογραφήθηκε σε μία μόλις εβδομάδα και κόστισε 640 δολάρια, πράγμα που –σύμφωνα με τον τραγουδιστή τους Τζόι Ραμόν– «ήταν ανήκουστο» και «άλλαξε τον κόσμο»: βλ. Mc Neal – McCain, *Please Kill Me...*, *ό.π.*, σελ. 229 και Frith, *ό.π.*, σ.σ. 146-150.

⁵⁹² S. Thompson, *ό.π.*, σελ. 13.

⁵⁹³ W. Benjamin, «The Author as Producer» στο S. Duncombe (Επ.), *Cultural Resistance Reader*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη: Verso, 2002, σ.σ. 67-81 – οι αναφορές στις σ.σ. 74 και 78. Μάλιστα ο Duncombe χαρακτηρίζει τον Benjamin «άγιο προστάτη του DIY»: *στο ίδιο*, σελ. 67.

τελικά δεν τα κατάφεραν. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, η πλειοψηφία των συγκροτημάτων πανκ είχαν υπογράψει συμβόλαια με τις μεγάλες δισκογραφικές, επειδή μάλλον πίστευαν ότι οι όροι που είχαν θέσει τους επέτρεπαν να έχουν οι ίδιοι έλεγχο στο ύφος των τεχνουργημάτων τους – κάτι που, τελικά, δεν συνέβη.⁵⁹⁴ Το γεγονός της υπαγωγής, λοιπόν, των πρώτων πανκ συγκροτημάτων στο δυναμικό των μεγάλων εταιρειών αποτέλεσε το βασικό ζήτημα κριτικής και αυτοκριτικής για την επόμενη γενιά των πανκς. Έτσι οι Crass, το 1978, διαμηνύουν ότι «punk is dead» και αναλύουν διεξοδικά την άποψή τους:

Ναι, σωστά, το πανκ πέθανε, είναι απλώς άλλο ένα φτηνιάρικο προϊόν για την γκλάβα του καταναλωτή / Ροκ της τσιχλόφουσκας σε πλαστικά τρανζιστοράκια, μαθητική ανταρσία υπό την χορηγία κολοσσιαίων διοργανωτών συναυλιών / Η CBS προωθεί τους Clash, όχι για την επανάσταση αλλά για τα μετρητά / Το πανκ έγινε μόδα όπως και οι χίπηδες παλιότερα, όμως αυτό δεν έχει να κάνει με σένα και με μένα / Τα κινήματα είναι συστήματα και τα συστήματα σκοτώνουν / Τα κινήματα είναι εκφράσεις της θέλησης του λαού / Το πανκ έγινε κίνημα γιατί όλοι νοιώθαμε χαμένοι / όμως οι ηγέτες του ξεπουλήθηκαν κι εμείς πληρώνουμε τη νύφη / Ο ναρκισσισμός του πανκ υπήρξε κοινωνική ναπάλμ, ο Στιβ Τζόουνς [των Clash] άρχισε να προκαλεί καταστροφή / κηρύσσοντας την επανάσταση, την αναρχία και την αλλαγή, καθώς έγλυφε το σύστημα που θα τον έκανε φίρμα.⁵⁹⁵

Παρ' όλ' αυτά, όπως επισημαίνει ο Thompson, «κάθε [νέα ιστορικά] σκηνή μάθαινε από τις σκηνές του παρελθόντος και προσπαθούσε να αποφύγει τη συνθηκολόγηση με την εμπορευματοποίηση»⁵⁹⁶. Από τις αρχές της δεκαετίας του '80 και μετά, αυτή η επιθυμία θα λάβει ποικίλες ερμηνείες και εκδοχές. Θα καθορίσει σε μεγάλο βαθμό τις στρατηγικές δράσης των επιμέρους σκηνών πανκ και θα αποτελέσει μόνιμο ζητούμενο, η διαχείριση του οποίου θα επηρεάσει την ταυτότητά τους σε όλα τα επίπεδα. Κι αυτό, σε διαλεκτική σχέση με τις στρατηγικές της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας – που κι αυτή δεν παραμένει ακίνητη, αλλά αναζητά παντού και πάντα νέες πηγές κερδοφορίας.

Έτσι, για να χρησιμοποιήσω ένα εμβληματικό παράδειγμα από την ιστορία της υποκοουλτούρας, στη σκηνή της Ουάσιγκτον («πρώτη σκηνή του straight

⁵⁹⁴ Η Jude Davis χρησιμοποιεί ως χαρακτηριστικό τραγούδι το «Complete Control» των Clash για να καταδείξει ότι το συγκρότημα είχε συνείδηση ότι η δική του επιθυμία «να είναι καλλιτεχνικά ελεύθεροι» πιθανότατα ερχόταν σε αντίφαση με την επιθυμία της εταιρείας τους «να βγάλει χρήματα», όμως η σκέψη ότι, εφόσον η CBS κατασκευάζει και διανέμει (άρα ελέγχει τη διαδικασία παραγωγής) τα τεχνουργήματά τους και ως εκ τούτου αναμένει κέρδη, ελάχιστα τους πέρασε από το μυαλό. Για το συγκρότημα το πραγματικό διακόβευμα ήταν μήπως χάσουν την τιμιότητά τους χάριν της επιτυχίας, μήπως μεταμορφωθούν σε ροκ σταρ: J. Davis, «The Future of “No Future”», ό.π., σ.σ. 8-11. Υπάρχει βεβαίως και η περίπτωση των Ramones (και μερικών ακόμα συγκροτημάτων της σκηνής του CBGB): το συγκρότημα υπέγραψε στη μικρή εταιρεία Sire η οποία όμως από το 1978 εντάχθηκε στον όμιλο της Warner κι έτσι οι καλλιτέχνες της βρέθηκαν, χωρίς να το περιμένουν, υπό τη σκέπη μιας πολυεθνικής που τους πίεζε να δημιουργήσουν μουσική που «να ταιριάζει στο ραδιόφωνο» – βλ. Ο' Connor, ό.π., σ.σ. 1-2.

⁵⁹⁵ «Punk is Dead» από το Crass, *The Feeding of the 5000* (12", Small Wonder 1978). Το ζήτημα του «ξεπουλήματος του πανκ στις μεγάλες δισκογραφικές» απασχόλησε και την πλευρά των «ξεπουλημένων»: Οι Stiff Little Fingers με το τραγούδι τους «Rough Trade» απολογήθηκαν για το συμβόλαιο που υπέγραψαν με μια μεγάλη εταιρεία, δικαιολογώντας την απόφασή τους με το γεγονός ότι η ανεξάρτητη δισκογραφική που ηχογραφούσαν αρχικά (Rough Trade) δεν διέφερε από τις πολυεθνικές ως προς τη νοοτροπία – βλ. J. Davis, ό.π., σ.σ. 18-21.

⁵⁹⁶ S. Thompson, ό.π., σελ. 41.

edge»⁵⁹⁷) δημιουργήθηκε από τον Ίαν Μακέι, τραγουδιστή του συγκροτήματος Minor Threat, η εταιρεία Dischord Records, η οποία λειτούργησε ως «υλικό σημαίνον της προσδοκίας της σκηνής για αντίσταση στην εμπορευματοποίηση». Οι Minor Threat και οι φίλοι τους έκλειναν μόνοι τους τις συναυλίες τους, συντηρούσαν οι ίδιοι τον εξοπλισμό τους, ηχογραφούσαν χωρίς τη βοήθεια παραγωγών, διακινούσαν το υλικό τους είτε με άμεση διανομή, σε όσα δισκάδικα έβαζαν πανκ δίσκους στα ράφια τους – συνήθως ένα ή δύο σε κάθε πόλη που είχε σκηνή– είτε μέσω mail order κατευθείαν στο κοινό. Δηλαδή, δεν επιδίωκαν να ανταγωνιστούν τις μεγάλες δισκογραφικές, αλλά να κυκλοφορήσουν μουσική που απευθυνόταν σε ένα μικρό ακροατήριο, σε μια εσωστρεφή κοινότητα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, δηλαδή, η επιθυμία για αντίσταση στην εμπορευματοποίηση είχε παράξει μια νέα οικονομική βάση, μια μοριακή κοινότητα που δημιουργεί και καταναλώνει τα πανκ τεχνουργήματα – όπου ήταν δυνατός ο έλεγχος της παραγωγής και της διανομής τους.

Σε αυτό το υπόβαθρο, λοιπόν, δομήθηκαν όλα τα υποστρώματα της ταυτότητας της σκηνής. Οι έφηβοι του αρχικού στρέιτ έτζ ντύνονταν με απλά μπλουζάκια ή πουκάμισα, φορούσαν ένα οποιοδήποτε παντελόνι (όχι αναγκαστικά στενό τζιν), είχαν ξυρισμένο ή κοντοκουρεμένο κεφάλι (χωρίς μοϊκάνες και καρφάκια ή βαφές), αρβύλες ή αθλητικά παπούτσια, δεν φορούσαν σκουλαρίκια ή άλλα αξεσουάρ, δεν έπιναν αλκοόλ και απείχαν από τα ναρκωτικά (τα οποία είχαν καταστρέψει την πρώτη σκηνή της Καλιφόρνιας), «εξέφραζαν σκεπτικισμό για το θέαμα και το υπερθέαμα της αγγλικής και της καλιφορνέζικης σκηνής» – για την ακρίβεια, διεκδίκησαν «μια κοινωνική πραγματικότητα η οποία αναπαρίσταται μόνο όταν υποχωρήσουν οι θεαματικές επιστρώσεις που την σκέπαζαν». Ακόμα και οι στίχοι των τραγουδιών εμπεριείχαν σταθερά και κατανοητά νοήματα: «I don't smoke / don't drink / don't fuck / at least I can fucking think»⁵⁹⁸.

Η κοινότητα των συνομήλικων αγοριών του στρέιτ ετζ αγωνιζόταν για μια μορφή ατομικής αυτονομίας στο μυαλό και στο σώμα, η οποία θα απέτρεπε τον έλεγχό τους από τον κόσμο της κατανάλωσης και των επιχειρήσεων (με δεδομένο ότι κανείς δεν είναι λιγότερο ελέγξιμος από έναν ναρκομανή μουσικό και κανένα στοιχείο δεν είναι πιο διασπαστικό για την ομάδα από την εισβολή γυναικών –γι' αυτό και «don't fuck»–, ιδιαίτερα εκείνων που δεν λειτουργούν ως άνδρες κι έχουν teeny

⁵⁹⁷ Σύμφωνα με τον S. Thompson, η σκηνή που συγκροτήθηκε στην Ουάσιγκτον, στις αρχές της δεκαετίας του '80, ταυτίζεται με την «πρώτη σκηνή στρέιτ ετζ», μιας τάσης του πανκ που αντιτάχθηκε στη χρήση ναρκωτικών και αλκοόλ από τα μέλη της. Υπήρξε και μια «δεύτερη σκηνή στρέιτ ετζ», αυτή τη φορά στη Νέα Υόρκη, στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '80 – βλ. S. Thompson, *ό.π.*, σ.σ. 42-58.

⁵⁹⁸ «Out of Step (with the World)» από το Minor Threat, *Out of Step* (12", Dischord 1983) – το τραγούδι διαρκεί μόλις 1.20' ενώ σε αυτό τον χρόνο ο τραγουδιστής «ρολάρει» οκτώ τετράστιχα!

borrer καταναλωτική νοοτροπία).⁵⁹⁹ Στην πραγματικότητα, ο «ασκητισμός» της «πρώτης σκηνης στρέιτ ετζ» δεν ευδοκίμησε στην Ελλάδα⁶⁰⁰. Ωστόσο, η μόνιμη επωδός περί «αντιεμπορευματικότητας του πανκ» ήταν εκείνη που καθόρισε τον χαρακτήρα της τοπικής σκηνης, ανάλογα με την ιστορική της φάση, και προκάλεσε τη μεγαλύτερη τραυματική της εμπειρία, την οποία θα αποπειραθώ να ερμηνεύσω παρακάτω.

⁵⁹⁹ Για την ερμηνεία της συμπεριφοράς των μελών της σκηνης στρέιτ ετζ, βλ. S. Thompson, ό.π., κυρίως σ.σ. 42-53.

⁶⁰⁰ Το αθηναϊκό φανζίν που εξέφρασε την τάση του στρέιτ ετζ ήταν η *Νέα Πορεία* (πρώτο μισό δεκαετίας του '90): «Λοιπόν δεν λέω ότι δεν πρέπει να ασχολούμαστε και να μην προβληματιζόμαστε από την αφάνιση (sic) των δασών, την καταστροφή του όζοντος, την απόρριψη (sic) της πυρηνικής ενέργειας –θέματα πολύ σοβαρά– αλλά μαζί μ' αυτά να ασχολούμαστε και με τον εαυτό μας που οφείλουμε να φροντίζουμε! Και κάπου να σταματήσουμε να τον μολύνουμε με τα άχρηστα καταναλωτικά υποκατάστατα που σκοπό έχουν την χειραγώγηση και ομαδοποίησή μας από μερικά καπιταλιστικά γουρούνια! Πώς μπορούμε να μιλάμε για κάτι καλύτερο χωρίς πρώτα να μιλάμε για έναν καλύτερο εαυτό μας (sic)!» – βλ. *Νέα Πορεία* 1 (ε. 1989), σελ. 3. Η έμφαση στο σώμα του υποκειμένου, το οποίο χρήζει προστασία (φυσικής και πνευματικής), γεγονός που οδηγεί στην αποδοχή κάποιου «κώδικα ζωής» υπήρξε πάγιο στοιχείο του στρέιτ ετζ. Πάντως, όπως παραδέχεται το έτερο φανζίν της τάσης, το στρέιτ ετζ δεν γνώρισε «μεγάλη απήχηση σε έναν γεωγραφικό τόπο όπως η Ελλάδα»: *Selfcontrol 0* (Χειμώνας 1995), σελ. 2. Την εποχή που διεξαγόταν η παρούσα έρευνα, στην αθηναϊκή σκηνή υπήρχε ένα συγκρότημα που αναβίωνε το στρέιτ ετζ, οι My Turn.

4.3 Η ΣΚΗΝΗ ΠΑΝΚ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ

Στη μελέτη του για τη μουσική βιομηχανία, ο Νίκος Μπουμπάρης διαπιστώνει ότι από τη δεκαετία του '60 και μετά, οι μουσικές υποκουλτούρες δεν συνδέονται μόνο με την ανάπτυξη νέων μουσικών ειδών, αλλά εμπλέκονται έμπρακτα και στη διαχείριση της παραγωγής, στην κυκλοφορία των «μικρο-μέσων» και σε πρωτότυπες χρήσεις χώρων μουσικής επιτέλεσης. Συγκεκριμένα, μιλάει για «μικρές μουσικές βιομηχανίες» που «συνιστούν σημαντικά δίκτυα διακίνησης των νοημάτων και σύσφιξης των δεσμών ανάμεσα στα μέλη της μουσικής υποκουλτούρας αφενός κι αφετέρου πειραματικούς χώρους για την απαραίτητη ανανέωση της ευρύτερης μουσικής βιομηχανίας σε πρακτικές, στιλ και σε έμπυχο υλικό». Έτσι, σε διάκριση από τις υπόλοιπες πολιτιστικές βιομηχανίες (τηλεόραση, σινεμά), «μια δομική ιδιαιτερότητα της μουσικής βιομηχανίας έγκειται στη δυνατότητα ευκολότερου και ταχύτερου περάσματος του καταναλωτή σε δημιουργό, παραγωγό ή διαμεσολαβητή». Δηλαδή, πολύ συχνά, «οι καινοτομίες στη μουσική δημιουργία και στις πρακτικές προώθησης και κατανάλωσης προέρχονται από επινοήσεις ένθερμων μουσικόφιλων καταναλωτών».⁶⁰¹ Αυτή, λοιπόν, η αφομοίωση των «από τα κάτω» επινοήσεων δημιούργησε ένα μόνιμο αίσθημα πολιορκίας στις υποκουλτούρες, οι οποίες – συνειδητά ή υποσυνείδητα – εύχονταν να λειτουργήσουν ως ανταγωνιστές της κυρίαρχης κουλτούρας. Έτσι, μαζί με τους αστυνομικούς, τους μικροαστούς και τους «λαϊκούς», περίοπτη θέση στον κατάλογο των εχθρών του αθηναϊκού πανκ καταλάμβαναν και οι «έμποροι της μουσικής». Ποιοι ήταν, όμως, αυτοί οι «έμποροι»; Και πώς συναρθρωνόταν η εγχώρια μουσική βιομηχανία με τις υποκουλτούρες και το αθηναϊκό «αντεργκράουντ», όταν εμφανίστηκαν οι πάνκηδες στην περιοχή της Πλάκας;

4.3.1 Οι πολιτικές των δισκογραφικών εταιρειών και οι μουσικές υποκουλτούρες

Όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας έρευνας, οι πρώτοι πανκς εμφανίστηκαν σε ένα υποπολιτισμικό σκηνικό όπου όλα «οπισθοδρομούσαν» με τρόπο εκνευριστικό, σε ένα τοπίο όπου κυριαρχούσαν τα στιλιστικά και μουσικά στερεότυπα των ροκάδων της δεκαετίας του '60 και του '70. Σε αυτόν, λοιπόν, τον κόσμο των εγχώριων ρόκερς κυριαρχούσε ένα έντονο συναίσθημα περιθωριακότητας – αυτό τουλάχιστον παρουσίαζε με τρόπο μεμψίμοιρο η αρθρογραφία και η επιστολογραφία στα νεανικά μουσικά περιοδικά της εποχής. Στην πραγματικότητα,

⁶⁰¹ Ν. Μπουμπάρης, «Η Μουσική Βιομηχανία σε Μετάβαση», στο Ν. Βερνίκος κ.λπ (Επ.), *Πολιτιστικές Βιομηχανίες: Διαδικασίες, Υπηρεσίες, Αγαθά*, Αθήνα: Κριτική, 2005, σελ. 231.

όμως, όταν τα πανκ συγκροτήματα ήταν σε θέση να παρουσιάσουν τα τεχνουργήματά τους, το πεδίο ήταν λιγότερο δυστοπικό. Όσον αφορά στη δισκογραφική παραγωγή, το 1981 οι Sharp Ties γνώρισαν ανέλπιστα επιτυχία με το τραγούδι «Get That Beat» και οι Μουσικές Ταξιαρχίες τα πήγαν επίσης καλά με τις πωλήσεις του πρώτου τους δίσκου, την επόμενη χρονιά.⁶⁰² Πιθανότατα εξαιτίας της αποδοχής των Sharp Ties, οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες εκτίμησαν ότι είχε δημιουργηθεί μια εκμεταλλεύσιμη αγορά από νέους που συσπειρώνονταν γύρω από το «παλιό» και το «νέο ροκ» – οι Sharp Ties εκπροσωπούσαν το «νέο» και οι Ταξιαρχίες το «παλιό». Ως αποτέλεσμα, η δισκογραφική παρουσία των ροκ συγκροτημάτων απογειώθηκε την τριετία 1981-1984.⁶⁰³

Παρ' όλ' αυτά, από τον εκτενή –για τα ελληνικά δεδομένα– κατάλογο με τις κυκλοφορίες των μεγάλων εταιρειών, είναι αισθητή η απουσία των πανκ συγκροτημάτων, η δισκογραφική παρουσία των οποίων αρχίζει να καταγράφεται ακριβώς εκείνη την εποχή. Το 1982, λοιπόν, οι Birthward '82 και οι Κουμπότρυπες A.E. κυκλοφόρησαν τα σινγκλ τους στην ανεξάρτητη εταιρεία Harpening, ενώ το 1984 βγήκε ο δίσκος των Ex-Humans και η συλλογή *Διατάραξη Κοινής Ησυχίας* (στην μικρή εταιρεία Enigma), καθώς και η κασέτα της Γενιάς του Χάους και του Αδιέξοδου (με τη βοήθεια της Art Nouveau). Την επόμενη χρονιά, κυκλοφόρησε και ο *Ήχος της Ανασφάλειας*, των Stress, σε δική τους παραγωγή και διανομή – μέσα από το δίκτυο των «distros», που έχουν αρχίσει να αναπτύσσονται στο πλαίσιο της εγχώριας και διεθνούς σκηνής.⁶⁰⁴ Επιπλέον, το γεγονός ότι, μέχρι σήμερα, καμία πανκ μπάντα στην Ελλάδα δεν κυκλοφόρησε δίσκο σε μεγάλη πολυεθνική δισκογραφική εταιρεία έχει τη σημασία του και θα πρέπει να μας οδηγήσει σε συγκεκριμένη κατεύθυνση, αν θελήσουμε να εξετάσουμε τη σκηνή πανκ ως πεδίο παραγωγής πολιτιστικών προϊόντων.

Η συντριπτική πλειοψηφία των πανκ δίσκων της δεκαετίας του '80 κυκλοφόρησε από μικρές ανεξάρτητες εταιρείες, και αυτό ερμηνεύεται εύκολα. Ο πρώτος λόγος βρίσκεται στα μηνύματα που φτάνουν από τις σκηνές πανκ του εξωτερικού: Η βρετανική σκηνή του «πανκ του '82», οι αναρχοπάνκ μπάντες, καθώς

⁶⁰² Ο δίσκος των Sharp Ties, *Get That Beat* (LP, EMI/Harvest 1981) έγινε χρυσός – βλ. Ναταλί Χατζηαντωνίου, «Η φθορά των Sharp Ties μ' έκανε ταπεινό», *Ελευθεροτυπία* 08/02/2010, όπου ο τραγουδιστής του συγκροτήματος Τόλης Φασόης μιλά για την επιτυχία που είχαν γνωρίσει. Για τον έξυπνο τρόπο που οι Μουσικές Ταξιαρχίες προωθούσαν το όνομά τους βλ. *Ποπ&Ροκ* 54 (08/1982) στο εξώφυλλο του οποίου φωτογραφήθηκαν μαζί με τον Κώστα Γκουσγκούνη, πρωταγωνιστή σε κάμπολλες ταινίες εγχώριου πορνό, αποσκοπούσαν δηλαδή στη δημιουργία σοκ εν είδει ανέξοδης διαφήμισης.

⁶⁰³ Ενδεικτικά παραθέτω τις κυκλοφορίες: *Apocalipsis, No* (LP, Minos 1981), *Scraptown, Scraptown* (LP, CBS 1981), *TVC, TVC* (LP, Vertigo/Polygram 1982), *Σύνδρομο, Σύνδρομο* (LP, Vertigo 1982), *PLJ Band, Armageddon* (LP, Vertigo 1982), *Σπυριδούλα, Νάυλον Ντέφια και Ψόφια Κέφια* (LP, EMI/Columbia 1982), *Northwind, Northcomin'* (LP, Vertigo 1982), *Magic De Spell, A Body in a Snare* (LP, Music Box 1982), *Scraptown, Rules of the Game* (LP, CBS 1983), *TVC, Make Me Up* (LP, Vertigo/Polygram 1983), *Toeeon, Refuge* (LP, Music Box 1983).

⁶⁰⁴ Σύμφωνα με την αφήγηση του Λούη.

και οι σκηνές των ΗΠΑ ταυτίστηκαν με τις αντίστοιχες ανεξάρτητες δισκογραφικές – και αυτό το μήνυμα αναπαρήγαγε ο μουσικός Τύπος στην Ελλάδα.⁶⁰⁵

Μία δεύτερη –και προφανώς σημαντικότερη– αιτία θα πρέπει να αναζητηθεί στα κριτήρια με τα οποία οι μεγάλες εταιρείες επέλεγαν τη μουσική που θα κυκλοφορούσαν. Ο τραχύς, ακατέργαστος, άτεχνος τρόπος παιξίματος του πανκ και η στιχουργική του, που απευθυνόταν σε «περιθωριακές» ομάδες νέων, σίγουρα δεν αποτελούσαν την ιδανική συνταγή εμπορικής επιτυχίας – η οποία, άλλωστε, δεν είχε επιτευχθεί ούτε στον χώρο του παραδοσιακού ροκ, παρά το θετικό παράδειγμα των Sharp Ties. Δηλαδή, ολόκληρη η παραγωγή των ροκ μουσικών είχε αρκετό δρόμο να διανύσει για να ενταχθεί στο γούστο του μέσου ακροατή –και στα playlists του ραδιοφώνου–, όπου κυριαρχούσαν οι ήχοι της έντεχνης και της λαϊκής μουσικής.⁶⁰⁶ Με τις κραυγές τους και τη συγκρουσιακή αισθητική των τελετουργικών τους, οι πανκ μουσικοί δεν χρειάστηκε να απορρίψουν πρακτικά την εμπορευματοποίηση, αφού ο ίδιος ο κόσμος του εμπορίου τους απέρριπτε εξ αρχής. Σε αυτό έρχεται να προστεθεί και η γενικότερη εφηβική νοοτροπία των μουσικών –οι οποίοι ηλικιακά δεν ξεπερνούν τα δεκαοκτώ έτη–, με το όλο καλλιτεχνικό εγχείρημα να λειτουργεί μάλλον σαν παιχνίδι και «χαβαλές» παρά σαν παραγωγή προϊόντων με οποιεσδήποτε καλλιτεχνικές και εμπορικές αξιώσεις.⁶⁰⁷ Έτσι, ο Τσουλούφης μας δίνει το κλίμα που επικρατούσε όταν ανακαλεί από τη μνήμη του τον τρόπο με τον οποίο ηχογραφήθηκε ο δίσκος του Αδιέξοδου:

Πήγαμε σε ένα στούντιο στον Πειραιά να γράψουμε. Σε έναν τύπο λαϊκό, ξέρω ‘γω, όπου είχε τα βάθη [του ήχου στην κονσόλα] στο Θεό. Καμία σχέση τώρα με ροκ μουσική – ούτε καν με ροκ μουσική! Πόσο τώρα να

⁶⁰⁵ «Αν μη τι άλλο, η επανάσταση της Νέας Μουσικής είναι η απόδειξη της τρομερής δύναμης του ροκ εντ ρολλ και της ικανότητάς του να διορθώνει ένα εσφαλμένο βήμα. Πέντε χρόνια πριν, το ροκ είχε γίνει κυριαρχία καθιερωμένων αξιωματούχων, που όλοι τους πρόσφεραν μουσική προκατασκευασμένη, βάση (sic) ενός σχεδίου που είχε καταρτιστεί χρόνια πριν. Ένα νέο συγκρότημα έπαιζε σύμφωνα με τους κανόνες, αλλιώς δεν έπαιζε καθόλου. Σήμερα, ένα νέο συγκρότημα παίζει ό,τι του αρέσει και αν μια μεγάλη δισκογραφική εταιρεία του κλείσει την πόρτα, ανοίγει τη δικιά του. Ένα ανεξάρτητο συγκρότημα ή ένα εναλλακτικό κύκλωμα κλαμπ, είναι μια μικρή αλλαγή αν γίνεται από ένα συγκρότημα, αλλά είναι μια ολόκληρη εναλλακτική βιομηχανία, όταν γίνεται από δέκα χιλιάδες συγκροτήματα ... Από τη στιγμή που απελευθερώθηκε, η ακατέργαστη ενέργεια ήταν αμάζευτη»: Από το αφιέρωμα «Η Νέα Μουσική – Το Ροκ της Νέας Δεκαετίας, μέρος Α’», στο *Ποπ&Ροκ* 38 (04/1981), σ.σ. 52-53.

⁶⁰⁶ Παραδείγματος χάριν, το *Armageddon* των PLJ Band θεωρήθηκε εμπορική αποτυχία αφού πούλησε περίπου 400 αντίτυπα. Μόλις το συγκρότημα μετονομάστηκε σε Τερμίτες και κυκλοφόρησε το άλμπουμ *Αμαρτωλή Μαρία* (LP, Vertigo 1984) με τη συμμετοχή του Γ. Νταλάρα γνώρισε την καταξίωση, ενώ ο τραγουδιστής και κιθαρίστας τους Λ. Μαχαίριτσας έγινε ένας από τους χαρακτηριστικούς εκπροσώπους του συγκεκριμένου του έντεχνου τραγουδιού και της ροκ αισθητικής – βλ. Μποζίνης, ό.π., σ.σ. 415-416 όπου και η ιστορία των επίσης γνωστών εκπροσώπων αυτής της τάσης συγκεκριμένου, των Φατμέ του Ν. Πορτοκάλου.

⁶⁰⁷ Στην εκ διαμέτρου αντίθετη κατεύθυνση προσπάθησαν να κινηθούν οι Sharp Ties κι αυτό εξηγεί, εν μέρει, την επιτυχία τους στο ευρύτερο κοινό: «Από τη μεριά τους οι Sharp Ties (...) δημιούργησαν ένα είδος εταιρείας (...) και όλα τα μέλη είναι δεσμευμένα μεταξύ τους με συμβόλαια. Σαν εταιρεία, με νομική υπόσταση, αγόρασαν δική τους μικροφωνική και δικό τους μεταφορικό μέσο (ένα ημιφορτηγό) προκειμένου να μπορούν να πραγματοποιούν μικρές περιοδείες και συναυλίες. Τα χρήματα τα πληρώνουν όλοι μαζί και, βάση (sic) του συμβολαίου, κανένα μέλος δεν μπορεί να αποχωρήσει από το γκρουπ αν δεν καταβάλει ένα χρηματικό ποσό και αν δεν ξεχρεώσει το μερίδιό του από τα χρέη του συγκροτήματος»: Μάκης Μηλάτος, «Συνέντευξη Sharp Ties», *Ποπ&Ροκ* 39 (05/1981), σελ. 71.

αντιληφθεί να γράψει πανκ; Μπήκαμε, τον γράγαμε σε δύο μέρες. Όλα! Δηλαδή: όργανα, mix, όλα μέσα σε δύο ή τρεις μέρες. Από κάτω, εν τω μεταξύ, υπήρχε και μία ταβέρνα που μας είχε σπάσει τη μύτη γιατί είχε χταπόδι... Και κρεμόμασταν απ' έξω και κατεβάζαμε [κάνει ότι ψαρεύει με πετονιά] για να βουτήξουμε κάνα χταπόδι να πάρουμε μαζί [γέλια]. [Έτσι] τον τελειώσαμε τον δίσκο... Εγώ π.χ. δεν έχω βινύλιο [του δίσκου] .38. Τα οποία τα παίρναμε τα περισσότερα και τα δίνανε σε φίλους. Επειδή δεν είχανε να τα αγοράσουνε – ήμασταν και σε ηλικίες τότε που ήμασταν με το χαρτζιλίκι.

4.3.2 Τα πανκ συγκροτήματα και οι μικρές ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρείες

Από την παραπάνω αφήγηση γίνεται φανερό ότι οι πανκς μουσικοί δίνουν σαφώς μεγαλύτερη έμφαση στην έννοια της κοινότητας (χαρίζουν πολλά αντίτυπα του δίσκου τους, δεν διαφέρουν σε τίποτα από τους οπαδούς τους), παρά στο διακύβευμα της όποιας σταδιοδρομίας στον χώρο του τραγουδιού, της τέχνης ή των αντίστοιχων αγορών. Η κοινότητα των πάνκηδων πριμοδοτεί τον ερασιτεχνισμό έναντι του επαγγελματισμού. Αυτή η νοοτροπία καθορίζει και τη σχέση τους με το κύκλωμα της δισκογραφίας, δηλαδή τις ανεξάρτητες εταιρείες της εποχής. Βέβαια, οι πάνκηδες στρέφονται προς αυτές για τρεις λόγους. Πρώτον, γιατί οι ίδιοι δεν νοιώθουν ικανοί να κυκλοφορήσουν μόνοι τους τη δουλειά τους – ας μην ξεχνάμε τους σκοπέλους της λογοκρισίας και της γραφειοκρατίας, πάνω στους οποίους έπεσε ο Λούης και οι Stress όταν κυκλοφόρησαν τον δίσκο *Ήχος της Ανασφάλειας*. Δεύτερον, οι ανεξάρτητες εταιρείες λειτουργούν εξίσου ερασιτεχνικά, δεδομένου ότι αυτοί που τις διευθύνουν είναι μάλλον οπαδοί και μέλη της ευρύτερης σκηνής ροκ, παρά επιχειρηματίες με την κοινώς αποδεκτή έννοια του όρου – τουλάχιστον εκείνη την περίοδο.⁶⁰⁸ Τέλος, οι πανκς συνεργαζόμενοι με τις μικρές δισκογραφικές, έχουν την δυνατότητα να καθορίσουν οι ίδιοι οι μουσικοί τις σχέσεις που θα έχουν με την εταιρεία και τον τρόπο με τον οποίο θα διανεμηθεί η παραγωγή τους:

Εμείς [τα Κοινωνικά Απόβλητα:], σχετικά με το δισκάκι [*Retous Metamodemous*], δουλέψαμε ως εξής: Η Wipe Out έβαλε τη μήτρα και [το κόστος για] 500 αντίτυπα, εμείς [το κόστος για τα] εξώφυλλα, [το] στούντιο και τα άλλα 500, χωρίς συμβόλαια και αηδίες. Οι διακανονισμοί ήταν προφορικοί στα πλαίσια αμοιβαίας εμπιστοσύνης. Στο τέλος πήραν αυτοί 300 αντίτυπα κι εμείς 700, θέτοντας βέβαια και όρους: Να μην τυπωθεί στα εργοστάσια της EMI-Columbia, να πουλιέται στα μαγαζιά σε λογική τιμή, αλλιώς να αποσύρεται από το εκάστοτε μαγαζί. (...) Κι αυτοί –η Wipe Out δηλαδή– δεν μας εκμεταλλεύτηκαν.

⁶⁰⁸ Για τεκμηριώσω τα παραπάνω, θα χρησιμοποιήσω τα παραδείγματα τριών ανεξάρτητων εταιρειών. Η πειραιώτικη Wipe Out αυτοπεριγράφεται ως εξής: «Η ιστορία της εταιρείας ξεκίνησε, κατά έναν τρόπο, το 1978. Τότε γνωρίστηκαν οι δύο φίλοι που την ίδρυσαν, ο Θεοδωρής Κρίθαρης και ο Γρηγόρης Βάιος. Η αιτία ήταν μια αγγελία για τον δίσκο των Socrates, *Taste of Conium*. Για την ιστορία αναφέρεται ότι ο Θεοδωρής αγόρασε τον δίσκο απ' τον Γρηγόρη (που τον είχε διπλό) για 300 δρχ. Στα επόμενα χρόνια συναντιούνται σε διάφορα μέρη (δισκάδικα, συναυλίες) και η κοινή τους αγάπη για την ελληνική ροκ σκηνή τους ωθεί να ξεκινήσουν τη Wipe Out Records, στις αρχές του 1986. Σκοπός τους [ήταν] να κυκλοφορήσουν δίσκους από το ευρύτερο φάσμα του ανεξάρτητου ροκ, από σχήματα που τους άρεσαν ή σχήματα που δεν έβρισκαν εύκολα πρόσβαση να κυκλοφορήσουν τα τραγούδια τους» – βλ. www.wipeout.gr/ (είσοδος 01/04/2012). Η θεσσαλονικιώτικη Lazy Dog δημιουργήθηκε από τον «Μπάμπη τον Free», παλιό ραδιοερασιτέχνη και εκδότη του φανζίν *Rollin' Under* ο οποίος είχε και ένα distribution με mail order. Η Creep στην Αθήνα (η οποία κυκλοφορούσε κατά κανόνα νιου γουέιβ δίσκους) ανήκε σε έναν μουσικό, τον Μπάμπη Δαλίδη, ντράμερ των Villa 21.

Χρήματα άξια λόγου δεν έβγαλαν σε σχέση με το πόσο δούλεψαν. Ξέρεις, εμάς δε μας πολυένοιαζε να βγάλουμε τα λεφτά μας.⁶⁰⁹

Το πεδίο της παραγωγής των τεχνουργημάτων της σκηνής είναι λοιπόν *μικρής κλίμακας* (σύμφωνα με το παραπάνω παράδειγμα εννοούμε ένα τираζ χιλίων αντιτύπων) και συγκροτείται από νέους – ή επικεντρώνεται αποκλειστικά σε αυτούς. Επίσης, θα πρέπει να θεωρήσουμε δεδομένο ότι όσον αφορά την παραγωγή μικρής κλίμακας, η άμεση οικονομική επιτυχία είναι ανέφικτη, αλλά οι διαδικασίες παραγωγής ταιριάζουν με τον τρόπο ζωής των υποκειμένων και τις αξίες της σκηνής. Εδώ, το συγκρότημα δεν ζητά καν να αποσβέσει την επένδυσή του. Οι μουσικοί βλέπουν τους εαυτούς τους ως σκληροπυρηνικούς ερασιτέχνες αλλά κατανοούν ότι η δισκογραφική εταιρεία θα πρέπει ίσως να καλύψει τα έξοδά της (στο πλαίσιο ενός βιώσιμου ερασιτεχνισμού ή/και ημιεπαγγελματισμού).⁶¹⁰

Αυτή η πραγματικότητα μοιάζει εξαιρετικά με το σκηνικό που περιγράφει ο Alan O' Connor στη μελέτη του για τις (αυτοχαρακτηριζόμενες ως) «ανεξάρτητες πανκ εταιρείες». Με βάση τα στοιχεία από 61 εταιρείες των ΗΠΑ, του Καναδά και της Ισπανίας, υποστηρίζει ότι τα εγχειρήματα αυτά ξεκινούσαν πάντα από άτομα που έπαιζαν κάποιο ρόλο εντός της πανκ σκηνής (μουσικοί, εκδότες φανζίν, διοργανωτές συναυλιών, distributors) και οι ίδιοι δεν τα θεωρούσαν επιχειρηματική επένδυση. Η σχέση τους με τα συγκροτήματα στηριζόταν κατά κανόνα στις κοινωνικές επαφές που είχαν μαζί τους –οι οποίες είναι ζωτικής σημασίας– ή, για την επιλογή των καλλιτεχνών, έλαβαν υπόψη την «καλή φήμη» τους εντός της σκηνής. Ένα μέρος των εταιρειών δεν υπέγραφε συμβόλαια επειδή μπάντες και εταιρεία πίστευαν ότι «το συμβόλαιο σημαίνει ότι δεν είναι απλώς φίλοι που βοηθούν ο ένας τον άλλο, αλλά οι σχέσεις γίνονται πιο επαγγελματικές». Αρκετοί ζητούν ένα είδος γραπτής συμφωνίας, θέτοντας το ζήτημα της συνέπειας («μερικά συγκροτήματα δεν θυμούνται τι συμφωνήθηκε [...] μετά τη συζήτηση σε ένα μπαρ»), αλλά στην πραγματικότητα «θέμα συμβολαίου τίθεται κυρίως όταν μια άλλη [μεγαλύτερη] εταιρεία θέλει τη μπάντα».⁶¹¹

⁶⁰⁹ Συνέντευξη του συγκροτήματος Κοινωνικά Απόβλητα; στο *Junk 2* (1990), σελ. 30. Ως προς την αποστροφή για το ανωτέρω αναφερόμενο εργοστάσιο κοπής δίσκων, θα πρέπει να αναφερθώ στο διαδεδομένο σύνθημα στο χώρο του αναρχοπάνκ «DIY not EMI» – βλ. http://en.wikipedia.org/wiki/Anarcho_punk (είσοδος 02/04/2012) και στην δήλωση του βρετανικού συγκροτήματος Chumbawamba που αναπαρήγαγε το φανζίν *B-23*: «Η EMI κατασκεύασε τον Τζον Λέον έτσι που να φαίνεται σαν ένας τροβαδούρος της ειρήνης, ενώ στην πραγματικότητα η εταιρεία αυτή φτιάχνει και όπλα. Το πιο φοβερό και παράδοξο είναι ότι όλοι ξέρουν το “Give Peace a Chance”, όμως θα ήταν καλύτερο να είχαν συνειδητοποιήσει ότι κάθε φορά που αγοράζουν αυτό το δίσκο, δίνουν φράγμα για να κατασκευαστούν όπλα...» – βλ. *B-23*, 5 (1988), σελ. 9.

⁶¹⁰ Βλ και O' Connor, ό.π., σ.σ. 16-17.

⁶¹¹ Στο ίδιο., σ.σ. 69-74. Όσον αφορά στην Ελλάδα, ο Θεόδωρος Κρίθαρης από την Wipe Out με πληροφόρησε ότι δεν υπέγραψε κανέναν είδους συμβόλαιο με τις πανκ / χάρντκορ μπάντες που συνεργάστηκε (παρεκτός των Blackhouse επειδή αργούσαν να ηχογραφήσουν τον δίσκο τους και θέλησε με αυτό τον τρόπο να τους πιέσει να τελειώσουν). Αντίθετα ένα είδος συμβολαίου υπέγραψε με τα Διάφανα Κρίνα, μια μπάντα που σαφώς είχε μεγαλύτερες προοπτικές επιτυχίας. Οι Last Drive, σε συνέντευξή τους σε κάποιο φανζίν της εποχής, αναφέρουν ότι είχαν υπογράψει συμβόλαιο με τη Hitch-hyke για να εξασφαλίσουν οι ίδιοι «τον απόλυτο έλεγχο πάνω στο

Στην Ελλάδα, όμως, ο κόσμος της μουσικής βιομηχανίας και της πανκ ή της «ανεξάρτητης ροκ σκηνής» δεν βρίσκονται σε καμία επαφή, τουλάχιστον ως τα μέσα της δεκαετίας του '90. Η περίπτωση του συγκροτήματος Τρύπες, που μετά το πρώτο του άλμπουμ –το οποίο κυκλοφόρησε από την ανεξάρτητη εταιρεία Απο Κατο– εντάχθηκε στη μεγάλη εταιρεία Virgin αποτελεί απλώς την εξαίρεση στον κανόνα. Όμως αυτή η μεμονωμένη περίπτωση λειτούργησε εκφοβιστικά για όσους θεωρούσαν το θέμα της αυτονομίας της σκηνής υπαρξιακό ζήτημα. Η απώλεια δηλαδή της αυτονομίας θα σήμαινε και απώλεια της υποπολιτισμικής ταυτότητας.⁶¹²

4.3.3 Το εγχείρημα της στεγανοποίησης της σκηνής πανκ από τον «κόσμο του εμπορίου»

Συνοψίζοντας τα μέχρι στιγμής δεδομένα που προκύπτουν από τη μελέτη του εμπειρικού υλικού, η εικόνα της σκηνής πανκ ως τα μέσα της δεκαετίας του '90 είναι η εξής: Η πλειοψηφία των συγκροτημάτων κυκλοφορεί τις ηχογραφήσεις της σε συνεργασία με μικρές, εγχώριες και ξένες, ανεξάρτητες εταιρείες ή (σε κάποιες περιπτώσεις) σε εντελώς δική τους παραγωγή. Οι δίσκοι και οι κασέτες διανέμονται, κατά το μεγαλύτερό τους μέρος, μέσα από το δίκτυο που έχει δημιουργηθεί (φανζίν με mail order, distros) στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Επίσης, το υπόλοιπο μέρος των κυκλοφοριών διανέμεται στα ελάχιστα εξειδικευμένα δισκοπωλεία που υπάρχουν στα Εξάρχεια, στο Μοναστηράκι και σε κάποιες πόλεις της περιφέρειας. Τα συγκροτήματα παρουσιάζουν ζωντανά τη μουσική τους σε κοινές συναυλίες (πανκ και «ανεξάρτητων ροκ» σχημάτων) που διοργανώνονται κατά κανόνα για ενίσχυση ή συμπαράσταση ατόμων και ομάδων από τον πολιτικό χώρο της αυτονομίας και των αντιεξουσιαστών, στον χώρο κάποιου πανεπιστημιακού ιδρύματος. Οι πιο δημοφιλείς πανκ μπάντες έχουν και τη δυνατότητα να κάνουν μία ή δύο συναυλίες το χρόνο και σε μπαρ όπως το *Av* και το *Rock Palais*. Από τις αρχές της δεκαετίας του '90, όμως, δημιουργούνται υποδομές για οργάνωση συναυλιών σε μόνιμους χώρους όπως η *Villa Amalias* και το *Στέκι της ΦΛΣ*, στη Θεσσαλονίκη. Κατά κανόνα, οι συναυλίες αυτές είναι αυτοοργανωμένες, από την άποψη ότι δεν εμπλέκονται ειδικά γραφεία, μάνατζερ, τυπωμένα εισιτήρια, κ.λπ.

αποτέλεσμα των ηχογραφήσεων και πάνω στο υπόλοιπο αισθητικό concept» – βλ. *Stress* 3/4 (καλοκαίρι 1990), σελ. 51.

⁶¹² Ο O' Connor θεωρεί ότι η λειτουργία των «ανεξάρτητων πανκ εταιρειών» εντάσσεται στον «αγώνα για αυτονομία» των ανθρώπων τους και της ίδιας της σκηνής. Για να προσδιορίσει τη συγκεκριμένη έννοια της αυτονομίας καταφεύγει στους *αυτόνομους οργανισμούς* που ο Max Weber αναφέρει στο *Οικονομία και Κοινωνία*, όπου «ο τρόπος διοίκησης έχει καθοριστεί από τα ίδια τα μέλη τους και πάνω στη δική τους αρχή». «Αυτόνομος» είναι εκείνος που παίρνει τις δικές του αποφάσεις και «όταν μιλάμε για αυτονομία των πανκ δισκογραφικών την εννοούμε σε σύγκριση με τις μεγάλες εταιρείες», οι οποίες το 2008 έλεγχαν το 87,4 % των πωλήσεων σε υλική ή ψηφιακή μορφή: O' Connor, ό.π., σελ. ix.

Για να λειτουργήσει, πλέον, η παραγωγή των τεχνουργημάτων της σκηνής ήταν απαραίτητη η συμμετοχή μιας μεγάλης μερίδας των μελών της, άσχετα αν οι ίδιοι ήταν μουσικοί ή όχι. Οι βαθμοί της συμμετοχής καθορίζουν το υποπολιτισμικό κεφάλαιο των μελών και την ταυτότητα της σκηνής. Με βάση αυτά τα δεδομένα, η σκηνή πανκ μπορεί να έχει στεγανοποιηθεί απόλυτα σε σχέση με τη μουσική βιομηχανία –δηλαδή τις μεγάλες πολυεθνικές δισκογραφικές– αλλά διατηρεί επαφές με τη λεγόμενη «ανεξάρτητη ροκ σκηνή» – δηλαδή συγκροτήματα και ακροατές που ξεκίνησαν πιθανότατα από το πανκ αλλά προσχώρησαν στα «μετά-πανκ» μουσικά και στιλιστικά ιδιώματα ή στις εκδοχές του ροκ που δημιουργούνται εκείνη την εποχή. Το γεγονός αυτό είναι φυσιολογικό, αφού σε πολλές περιπτώσεις, συγκροτήματα και κοινό συνυπάρχουν στους ίδιους χώρους.⁶¹³ Αυτή η ευρύτερη σκηνή εφάπτεται στην αντεργκράουντ αντικουλτούρα και συγκροτείται γύρω από την αντίθεση με τον κόσμο των «συμβατικών» και τη βιομηχανία της διασκέδασης:

Μέσα από το συγκεκριμένο «στέκι» κάθε γειτονιάς, μέσα από το Ρόδον, το Αν, τα Εξάρχεια, τα Δισκάδικα, τα Στούντιο Προβών, το λόφο του Στρέφη, τη *Villa Amalias*, ξεπετιέται η σκηνή, συνειδητά διαφοροποιημένη από το ομιχλώδες «αυτοί», (...) [δηλαδή τους] λαϊκούς, φλώρους, οικογενειάρχες, γυρριές, μπάτσους, υπαλλήλους, ξενέρωτους, άσχετους. (...) Εντούτοις δεν λείπουν και οι διαχύσεις συμβόλων και συμπεριφορών από το ένα στρατόπεδο στο άλλο: τα Dr. Marten's, τα σταυροκούμπωτα μπλουζόν, οι EMF και οι KLF, ο Burroughs, τα αλφάδια (η φίρμα t-shirts Bad Billys τα χρησιμοποιεί αφειδώς). Θα ήταν άσκοπο να προχωρήσει κανείς αναζητώντας τις προοπτικές ενός χώρου που δεν τον ενδιαφέρει η προοπτική. Ενός χώρου που διατηρεί έναν ειδικό τύπο συνειδησης του στίγματός του. Ενός χώρου που συναντιέται μόνο στη διασκέδαση. (...) Το σύνολο αυτών των ανθρώπων, μέσα στο δίκτυο των μητροπολιτικών κοινωνικών σχέσεων, ταλαντεύεται ανάμεσα στην αίσθηση του ότι είναι διαφορετικό και διαφοροποιημένο από το «αυτοί» αλλά ταυτόχρονα παραμένει δούλος όχι μόνο μέσω της εργασίας του αλλά και μέσω της αγοράς, μέσω της ίδιας της κουλτούρας των χώρων συγκέντρωσής του, μέσω των συμβόλων που το ενώνουν. Τα σύμβολα δε αυτά ουδέποτε άφησαν αδιάφορο το κεφάλαιο –ας ονομάσουμε έτσι τον υπερεχθρό– όχι μόνο ως πηγές κέρδους αλλά και ως μέσα επανενσωμάτωσης. Δούλοι και εξεγερμένοι, καταστροφείς και υπηρέτες ταυτόχρονα να παραπαίουν στα κύματα της σχιζοφρένειάς τους, ενώ ο υπερεχθρός την εκμεταλλεύεται σε όλα τα επίπεδα. Το μόνο ευτυχές γεγονός είναι πως παίρνει κι αυτός τα ρίσκα του...⁶¹⁴

Εκείνο, όμως, που βιώνεται από κάποιους ως «σχιζοφρένεια», μια ομάδα ατόμων από τη *Villa Amalias* προσπάθησε να το λύσει μια για πάντα. Όπως μας πληροφορήσε ο Θανάσης στο δεύτερο κεφάλαιο, ζητήθηκε «απ' τις μπάντες που θα παίζαν λάιβ στη *Villa Amalias* (...) να μην παίζουνε παράλληλα και σε μαγαζιά, σε κλαμπ», δηλαδή ούτε στα μικρά μπαρ *An* και *Rock Palais*. Ο ίδιος διαχωρισμός επιβλήθηκε και στο δισκογραφικό πεδίο. Όποιος κυκλοφορούσε τη μουσική του μέσω

⁶¹³ Το *Στέκι της ΦΑΣ* στη Θεσσαλονίκη το διαχειριζόταν η ομάδα «3X4» δηλαδή τα συγκροτήματα *Ναυτία* (χάρντοκ), *Γκούλαγκ* (πανκ/χάρντοκ), *Ήταν Είναι Και Θα Είναι* (no wave). Όταν η *Villa Amalias* βρισκόταν στην αρχική της φάση, έπαιζαν εκεί ζωντανά και συγκροτήματα όπως οι *Like A Group* (no wave) και οι *Cinnamon Gum* (ανεξάρτητη ποπ) χωρίς να φαίνεται ότι διαφοροποιούνταν από το κλίμα που επικρατούσε εκεί.

⁶¹⁴ Γιάννης Β-23, «Τρελαθήκαμε όλοι;», *Στις Σκιές του Β-23* 11 (καλοκαίρι 1993), σελ. 7.

κάποιας ανεξάρτητης εταιρείας δεν θα μπορούσε να εμφανιστεί στη σκηνή της κατάληψης. Το «σχίσμα» χώρισε τη σκηνή στη μέση αφήνοντας τραυματισμένα και τα δύο μέρη της:

Μετά το διαχωρισμό που έγινε το '92 σε σχέση με τις μπάντες που επιλέγουν να παίξουν σε μαγαζιά και τη δημιουργία από τους ανθρώπους της *Villa* μιας DIY σκηνής, η κατάληψη είχε να αντιμετωπίσει και ένα άλλο σοβαρό πρόβλημα: τον «εσωτερικό επίγειο παράδεισό της», ο οποίος μετατρεπόταν σε μια ανώμαλη προσγείωση στην πραγματικότητα. Ο κόσμος της *Villa* αντιμετώπισε εχθρική συμπεριφορά τόσο από φιλικά προσκείμενους ανθρώπους και συλλογικότητες όσο και από ανθρώπους που συμμετείχαν στην προσπάθεια να γίνονται συναυλίες στο συγκεκριμένο χώρο. Η *Villa* κατηγορήθηκε για τη στάση αυτή όπως και χαρακτηρίστηκε πολλές φορές ως ένα απλό συναυλιάδικο, διασκεδαστήριο, φτηνό μαγαζάκι με λάιβ μουσική. Αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν κάποιοι να απέχουν, γιατί η φάση γινόταν αρκετά κλειστή και κάποιοι να αποχωρήσουν πλήρως, γιατί ίσως όλη αυτή η κατάσταση να γινόταν εμπόδιο στα μελλοντικά τους σχέδια. Υπήρξαν και κάποιοι, όμως, που συνέχισαν μαζί με κάποιους άλλους που ήρθαν, να τραβούν τον ίδιο δύσκολο και με πολλά εμπόδια δρόμο που ονομάζεται αυτοοργανωμένη ζωή και έκφραση. Ο δρόμος αυτός δεν ήταν ποτέ παράλληλος, ήταν πάντα αντίθετος και κάθετος, στην εμπορευματοποίηση της μουσικής, στα μαγαζιά, στους νταβάδες-πορτιέρηδες, στα face control, στη δόξα, στο χρήμα, στους «μεσάζοντες», στους εκμεταλλευτές.⁶¹⁵

Στα μέσα περίπου της δεκαετίας του '90 δεν αρκούσε να έχεις συνειδητοποιήσει ότι είσαι διαφορετικός από τον συμβατικό κόσμο των καταναλωτών και ταυτόχρονα καταναλωτής της εναλλακτικότητάς σου, αφού όπως γινόταν φανερό, τα σύμβολα και οι τάσεις που παρήγαγε το αντεργκράουντ μπορούσαν κάλλιστα να αναπαραχθούν από τον «δημιουργικό καπιταλισμό» και να μεταπωληθούν στους νέους που ήθελαν να διαφοροποιηθούν από τον υπόλοιπο συμβατικό κόσμο. Αυτό σίγουρα αποτυπωνόταν στην περιοχή των Εξαρχείων με τα εξειδικευμένα δισκοπωλεία, τα μικρά μαγαζιά με τα αντισυμβατικά ενδύματα, τα μπαρ – μια διαδικασία που στην πραγματικότητα είχε ξεκινήσει στις αρχές της δεκαετίας του '80.⁶¹⁶ Παράλληλα, η αίσθηση των σκληροπυρηνικών πάνκηδων της *Villa Amalias* ότι τα Εξάρχεια –και, δυνητικά, μαζί τους και η ίδια η σκηνή– εξαργύρωναν την εναλλακτικότητά τους ενδυναμώθηκε από την εισροή και νέων υποκειμένων, κυρίως φοιτητών, που δεν ήθελαν να δεσμευθούν ολοκληρωτικά σε κάποια υποκοουλτούρα ούτε και να υπαχθούν σε συγκεκριμένες μορφές πολιτικής σκέψης και δράσης. Η δεκαετία μεταξύ 1995 και 2005 ευνόησε τους «style surfers», οι οποίοι δεν ήταν εχθρικοί απέναντι στην κατανάλωση των υποπολιτισμικών τεχνουργημάτων – αντίθετα, μάλλον τα θεωρούσαν καταναλωτικά αγαθά και τίποτα παραπάνω.

⁶¹⁵ Villa Amalias (Εκδ.), *Δομές, Προβληματισμοί και Λειτουργίες της Κατάληψης Αχαρνών 80 και Χένδεν*, Αθήνα: Villa Amalias, 2005, σελ. 10.

⁶¹⁶ Για τα μικρά εναλλακτικά δισκοπωλεία που πολλαπλασιάστηκαν στην περιοχή βλ. Γ. Κολοβός, «Μικροί ναοί της σύγχρονης μουσικής», *Η Καθημερινή* 29/07/2001.

Οι αντιφάσεις της ύπαρξης της σκηνης έπρεπε λοιπόν να επιλυθούν με την ανάκτηση του *απόλυτου* ελέγχου της παραγωγής των τεχνουργημάτων της. Έστω κι αν αυτό κατέστρεφε την ίδια την κοινότητα. Αν διαβάσουμε πίσω από τις γραμμές των αφηγήσεων όσων πληροφορητών εμμένουν στη σημασία της αντισυμβατικής πτυχής της υποκοιτουρας, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι υποφώσκει ένα παιχνίδι εξουσίας κι ένας αγώνας για τον έλεγχο της σκηνης – τα οποία τοποθετούνται κάτω από το διακύβευμα της «καθαρότητας» και της στεγανοποίησης από τον κόσμο του εμπορίου. Άμεση απόρροια αυτής της εσωτερικής σύγκρουσης, υπήρξε το «σχίσμα» που χώρισε τη σκηνη στα δύο. Όμως, χωρίς ένα εσωτερικευμένο αίσθημα κοινότητας και με την παραγωγή τεχνουργημάτων να πνέει τα λείψια –αφού περιορίστηκε σημαντικά το δίκτυο των υποδομών– δεν θα υπήρχε σκηνη. Αναφορικά με τους αφηγητές αυτής της έρευνας, το «σχίσμα» απασχόλησε όλους όσοι το έζησαν. Μερικοί το ερμήνευσαν μέσα από τις σχέσεις και τις συγκρούσεις συγκεκριμένων ανθρώπων (κάποιοι «στραβώσανε με τον ένα, στραβώσανε με τον άλλο»). Άλλοι το αποδίδουν σε μια ενδημική παθογένεια του χώρου («[Έγινε] αυτό που γίνεται πάντα στην Ελλάδα, ο χώρος άρχισε να τρώγεται μεταξύ του μέχρι που ξεφούσκωσε κιόλας»). Στην πραγματικότητα, όπως υποστήριξα παραπάνω, θα πρέπει να το εξετάσουμε μέσα από το πρίσμα του ανταγωνισμού για τον έλεγχο της σκηνης, σε μια εποχή που αυτή διογκώνεται.

4.4 ΟΙ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΔΟΧΗΣ ΤΟΥ «ΗΘΟΥΣ DIY»

Peio: Κάποια στιγμή, χρειάζεται να αποδείξεις και λίγο πως δεν είσαι απλά κάποιος που προσπαθεί να εκμεταλλευτεί αυτή τη [φάση]... Γιατί ουκ ολίγες φορές έχουν υπάρξει μπάντες που έχουν ξεκινήσει τη σταδιοδρομία τους από τη *Villa*, ή την κάθε *Villa Amalias*, κάθε κατάληψη, παίζοντας εκεί σε ένα μεγάλο κοινό. Που ξεκινάν από κει και μετά από δυο-τρία χρόνια τους βλέπεις να έχουν αλλάξει εντελώς τα μυαλά τους και να έχουν πάρει αέρα γι' αυτά. Λογικό είναι, για μένα, ότι κάποιος (...) σ' αυτόν τον χώρο θα θέλει να του αποδείξεις ότι δεν είσαι εκείνος που πάει να αρπάξει απ' αυτόν αλλά κάποιος που θέλει να δώσει σ' αυτό τον χώρο. Γιατί, δυστυχώς, υπάρχουν πάρα πολλοί που τους ενδιαφέρει μόνο να πάρουν. Όπως στην κοινωνία έτσι και σ' αυτή την πανκ κοινότητα, ας πούμε.

Γ.Κ.: Αυτό το «να δώσεις» που έγκειται; Δηλαδή τι σημαίνει;

P.: Να δώσεις...

Βασίλης.: Η προσφορά, νομίζω, είναι πασιφανής στον χώρο τον συγκεκριμένο. Είτε είναι με το φανζίν είτε είναι με το να τρέχεις πράγματα...

Pe.: Αυτό!

B.: Να τρέχεις τις συναυλίες...

Pe.: Να δώσεις το χρόνο σου, να δώσεις...

B.: Γενικά να αφιερώσεις ένα κομμάτι σου – όχι γιατί πρέπει, αλλά γιατί θες να το κάνεις.

Pe.: Γιατί θες [να το κάνεις] οικιοθελώς... Ξέρεις, γιατί νοιώθεις ζωντανός μέσα απ' αυτό. Δηλαδή να το κάνεις με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Να καταφέρεις, τέλος πάντων, το DIY να μην είναι άρπα-κόλλα, να είναι κάτι... Να καταφέρεις να κάνεις για κάποιον, όταν θα έρθει εδώ πέρα, να είναι μια αξέχαστη εμπειρία γι' αυτόν, να μπορέσει να φύγει και να πει: «Ναι, πήγα εκεί και μου κανονίσαν αυτό το λάιβ». Ή [να πει] «Γνώρισα αυτόν τον άνθρωπο που δεν έχει λεφτά να φάει αυτή τη στιγμή κι όμως τρέχει ένα φανζίν και κάνει πέντε λάιβ το τρίμηνο με μπάντες, και τους μαγειρεύει και τους κάνει...». Ξέρεις, αυτό είναι το «δίνω» για μένα.

Οι μουσικοί που παίζουν στους *Despite Everything* –ένα από τα γνωστότερα συγκροτήματα της τελευταίας γενιάς της σκηνής– συνδέουν την πανκ κοινότητα με την προσφορά των μελών της σε αυτήν. Όμως, κατά την άποψή τους, παντού ελλοχεύει ο κίνδυνος κάποιος να εκμεταλλευτούν την εργασία των υπολοίπων για δικό τους όφελος. Αυτό είναι πολύ εύκολο να γίνει στον χώρο των συγκροτημάτων. Ξεκινώντας από τη *Villa Amalias* και τη δωρεάν διαφήμιση που προσφέρουν τα φανζίν, θα μπορούσαν να χτίσουν σταδιακά μια μουσική καριέρα, περνώντας αργότερα σε μεγαλύτερους συναυλιακούς χώρους, σε ευρύτερα ακροατήρια, με τα μέλη της πανκ σκηνής να έχουν χρησιμοποιηθεί για «να τους κουβαλούν τα όργανα» και σαν πρώτος, αλλά φανατικός και συμπαγής, πυρήνας χειροκροτητών των επίδοξων ροκ-σταρ.⁶¹⁷ Οι αποφάσεις της ομάδας που ελέγχει τη *Villa Amalias* αποσκοπούν, σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης, στο να διασφαλιστεί η βιωσιμότητα δύο πάγιων επιθυμιών της σκηνής: α) να μην υπάρχει απόσταση μεταξύ μουσικού

⁶¹⁷ Στο ίδιο θέμα αναφέρεται αναλυτικά και ο Θανάσης.

και κοινού και β) όλα να λειτουργούν συλλογικά, μέσω της προσφοράς των μελών της σκηνής και με βάση το δόγμα του DIY.⁶¹⁸

Αυτή η εικόνα του DIY δεν διαφέρει καθόλου από την ηθική που διέπει τις περισσότερες πανκ σκηνές του κόσμου, δηλαδή με την πρακτική να οργανώνουν οι μουσικοί μόνοι τους τις περιοδείες τους.⁶¹⁹ Αυτό σήμαινε ότι ταξίδευαν με κάποιο φορτηγάκι που το οδηγούσε ένας φίλος-roadie, εναλλάξ με τα μέλη της μπάντας, έπαιζαν σε συναυλίες που είχε κλείσει κάποιο δραστήριο μέλος της σκηνής ή κάποιος μικρός διοργανωτής στις πόλεις που επισκέπτονταν και οι διοργανωτές τους φιλοξενούσαν στα σπίτια τους και τους έβαζαν να κοιμηθούν με sleeping bags στο πάτωμα. Οι συνήθειες διεθνείς DIY πρακτικές δεν απέκλειαν τη συναυλία σε κάποιο μικρό κλαμπ – κάποιες φορές δεν απέκλειαν ακόμα και μεγαλύτερους χώρους (ανάλογους του *Rόδου* ή ακόμα και του *Brixton Academy*, του μεγαλύτερου ίσως κλειστού συναυλιακού χώρου στο Λονδίνο).⁶²⁰ Όμως, όπως ήδη έχουμε δει, η ομάδα συναυλιών της *Villa Amalias* ακολούθησε μια πολύ πιο σκληρή γραμμή ως προς το «ήθος DIY»: Από τον χώρο αυτό, ο οποίος επεδίωκε να εκφράσει την «αυθεντικότερη» εκδοχή του πανκ, εξαιρέθηκαν όσοι έπαιζαν σε οποιοδήποτε «μαγαζί», δηλαδή σε μικρό ή μεγάλο κλαμπ που λειτουργούσε ως επιχείρηση και, κατά συνέπεια, έβαζε αντίτιμο για την είσοδο, πλήρωνε εργαζομένους και προσδοκούσε να αποκομίσει κέρδη από τις εκδηλώσεις που φιλοξενούσε – άσχετα

⁶¹⁸ «Η σκηνή δεν είναι χώρος μόδας κι επίδειξης / είναι τρόπος ζωής, σεβασμού κι αυτοεκτίμησης / Τον αγώνα θα τον κάνουμε όλοι μαζί / μ' ενότητα, μ' αγάπη, με μια άγρια κραυγή»: Ψύχωση, «Βιώνοντας τον Εφιάλη μέσα στο Όνειρο» από το *Διατάραξη Οικιακής Ειρήνης* (Συλλογή LP, DIY 1996).

⁶¹⁹ Στην ερώτηση ενός ντόπιου φανζίν για το αν DIY είναι να παίζεις μόνο σε καταλήψεις και αυτόνομα κέντρα, οι χαρνκοράδες Vitamin X από την Ολλανδία απάντησαν αρνητικά, αφού δεν θεωρούσαν ότι οι συναυλίες σε κλαμπ βρίσκονταν σε αναντιστοιχία με τις αξίες της σκηνής: *Keep It Real* 9 (03/2010), σελ. 13.

⁶²⁰ Η αναπαράσταση της ζωής του πανκ συγκροτήματος ως ατέλειωτης μετακίνησης μέσα σε ένα βαν που το οδηγεί είτε κάποιος φίλος είτε κάποιος από την ίδια την μπάντα, από πόλη σε πόλη, για συναυλίες που οργάνωσε (όπου υπήρχε διαθέσιμος χώρος) κάποιο μέλος των τοπικών σκηνών, φαίνεται καθαρά στα J. Keithley, *I, Shitead...*, ό.π. και H. Rollins, *Get In The Van...*, ό.π. Αναφερόμενος στη σκηνή του Λος Άντζελες των αρχών της δεκαετίας του '80 και ειδικότερα στους Black Flag, ο S. Thompson παρατηρεί ότι επειδή, λόγω της πίεσης που ασκούσε η αστυνομία όταν έδιναν συναυλίες, κανένα μεγάλο κλαμπ δεν τους έδινε τον χώρο του. Έτσι, αναγκάστηκαν να βρουν «μη εμπορευματικούς χώρους» (δημοτικές αίθουσες, ανοιχτούς χώρους) ή πολύ μικρά κλαμπ (όπως το Hong-Kong) και να διοργανώσουν εθνική περιοδεία μόνοι τους. Στο Σαν Φραντσίσκο την ίδια εποχή, οι πανκ συναυλίες γίνονταν σε μικρά κλαμπ (Club Foot, Deaf Club, Club Generic) ή σε «μαγαζιά» που ήταν διαθέσιμα για κάποια συναυλία, όπως το περίφημο Mabuhay Gardens το οποίο ήταν φιλιπινέζικο εστιατόριο. Τις συναυλίες διοργάνωναν μικροί εξειδικευμένοι «promoters» όπως ο Ντερκ Ντίρκεν. Σύμφωνα λοιπόν με τον S. Thompson εκεί «για πρώτη φορά στην ιστορία του πανκ δημιουργήθηκε ένα δίκτυο από μικρά κλαμπ που αντιστέκονταν στις μεγάλες εταιρείες και διαχωρίζονταν από αυτές» – Βλ. S. Thompson, ό.π., σ.σ. 33-34. Ως προς τη χρήση μεγάλων συναυλιακών χώρων και την αρνητική αντιμετώπιση τέτοιων εγχειρημάτων από τη σκηνή, ενδιαφέρονσα είναι η ιστορία του «The Gathering of the 5.000 – A Multipurpose Benefit» των Conflict στο Brixton Academy (18/04/1987) – βλ. <http://www.uncarved.org/music/apunk/gathering.html> (είσοδος 06/04/2011). Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν είναι μέγεθος του χώρου και του κοινού που παίζει ρόλο αλλά μάλλον η διαχείριση του εγχειρήματος από το συγκρότημα (το οποίο οφείλει να λαμβάνει υπ' όψη και την εικόνα που το ίδιο έχει κατασκευάσει για τον εαυτό του) και τους επιχειρηματίες του χώρου καθώς και η συγκεκριμένη συγκυρία. Έτσι στο μεγάλο, για τα αθηναϊκά δεδομένα, Gagarin έχουν εμφανιστεί οι Jello Biafra and the Guadnamo School of Medicine ή οι (ημεδαποί) Vodka Juniors χωρίς να υπάρξουν προβλήματα, αφού ούτε οι εν λόγω καλλιτέχνες θεωρούνται «σκληροπυρηνικά και κάθετα DIY», η σκηνή κρατήθηκε ελεύθερη από ενοχλητικούς security, το εισιτήριο ήταν φτηνό και δεν υπήρξαν έξωθεν επεμβάσεις...

αν τα κατάφερνε ή όχι.⁶²¹ Αυτή η διαφοροποίηση μεταξύ της ελληνικής και της διεθνούς DIY πρακτικής φαίνεται ότι προβλημάτισε τους ανθρώπους της κατάληψης χωρίς όμως να τους κάνει να ξεφύγουν από τη γραμμή που είχαν θέσει:

Με τις μπάντες του εσωτερικού, ας πούμε, παίζει ότι... θέλουμε να είναι μπάντες που δεν... παίζουν σε μαγαζιά. Δεν μας ενοχλεί να έχουνε παίξει, αλλά δεν θέλουμε να είναι μια μπάντα που, ξέρεις, τη μια μέρα είναι εδώ, την άλλη εκεί και ξανά και... Αλλά μάλλον είμαστε σε μια λογική ότι μπορεί κάποιος μέχρι τώρα να έπαιζε σε μαγαζιά, να έχει δει ότι αυτό τώρα δεν του κάνει και τόσο πολύ, και να δοκιμάσει και το άλλο – και μπορεί να μείνει, μπορεί και να μη μείνει. (...) Με το εξωτερικό, βέβαια, είναι διαφορετικά γιατί εκεί πέρα, οι μπάντες στην πλειοψηφία τους παίζουνε και σε μαγαζιά – για μένα αυτό είναι μια αρκετά μεγάλη αντίφαση βέβαια. Οπότε εκεί το κριτήριο μερικές φορές χάνεται, ρε παιδί μου. Δηλαδή γιατί δεν μπορώ να πω καν ότι κοιτάμε οι μπάντες που έρχονται να είναι πολιτικοποιημένες – γιατί πολλές φορές έχουν έρθει μπάντες που δεν είναι. Δηλαδή νομίζω ότι μπορεί, τελικά, να έχει να κάνει και με μπάντες που αρέσουνε στον κόσμο που ασχολείται με το κομμάτι αυτό της επικοινωνίας ή με σχέσεις που έχουνε αποκτηθεί από τα πήγαινε-έλα κόσμου, ας πούμε, στο εξωτερικό. Αλλά για μένα αυτό το κομμάτι γενικά μάζει και έχει... Τέλος πάντων, δεν με ενδιαφέρει και τόσο πολύ, απ' την άποψη ότι θα μπορούσαμε να δίνουμε περισσότερη ενέργεια στο να καλυτερέψουμε τα πράγματα εδώ πέρα που είμαστε...⁶²²

Η αντίφαση των κριτηρίων σχετικά με το τι είναι και τι δεν είναι DIY στην Ελλάδα και στο εξωτερικό βιώθηκε από τον Θανάση ως τραυματική εμπειρία, όταν με το συγκρότημα Ανάσα Στάχτη περιόδευσε στη Γερμανία και την Ελβετία, το φθινόπωρο του 1996. Στη Γερμανία λοιπόν, τη «Μέκκα του πανκ» με το εντυπωσιακό δίκτυο των καταλήψεων, όλα λειτουργούσαν στη βάση ενός ανομολόγητου «πανκ σταρ-σύστημα». Το νορβηγικό συγκρότημα So Much Hate και οι Doom, οι «αστέρες του κραστ» από τη Βρετανία, απαιτούσαν συγκεκριμένη αμοιβή για κάθε συναυλία τους, άσχετα από τα κέρδη που είχε η διοργάνωση, με αποτέλεσμα «οι Doom να παίρνουν πεντακόσια μάρκα και οι Ανάσα Στάχτη εκατό».⁶²³ Επίσης, τα συγκροτήματα που ανήκαν στο δίκτυο των καταλήψεων της Γερμανίας έπαιζαν ταυτόχρονα –και χωρίς να νοιώθουν ενοχές– σε μεγάλα φεστιβάλ, δίπλα σε εμπορικούς καλλιτέχνες όπως οι (μεταλλάδες) Motorhead και οι («ξεπουλημένοι») Exploited. Το σημαντικότερο, όμως, στοιχείο διαφοροποίησης, εκείνο που καθιστά την ελληνική εκδοχή του DIY εντελώς ακραία, ήταν το ζήτημα της εισόδου, του αντιτίμου δηλαδή που οφείλει να πληρώσει για να μπει κάποιος στη συναυλία. Στην είσοδο των γερμανικών καταλήψεων υπήρχε συγκεκριμένο εισιτήριο, ενώ στη *Villa Amalias*, και στην πλειονότητα των εγχώριων αυτοοργανωμένων πανκ συναυλιών, μπαίνει ένα «κουτί για ενίσχυση» και ο καθένας

⁶²¹ Όπως μας πληροφορεί ο Σπύρος από το συγκρότημα Αντίδραση, δεν ήταν λίγες οι φορές που μία πανκ συναυλία σε χώρους σαν το *An* δεν άφηνε κανένα περιθώριο κέρδους.

⁶²² Αφήγηση Ράνιας.

⁶²³ Για τους Doom ως πρωτοπόρους του crust βλ. I. Gasper, *Trapped in the Scene: UK Hardcore 1985-1989*, Λονδίνο: Cherry Red Books, 2009, σ.σ. 26-33.

βάζει μέσα «ό,τι προαιρείται!»⁶²⁴ Από τα κέρδη που «βγάζει το κουτί», δίνονται κάποια χρήματα για τα μεταφορικά ή τα άλλα έξοδα των συγκροτημάτων, αλλά όχι αμοιβή για την τέχνη τους. Δηλαδή δεν κοστολογείται η καλλιτεχνική παραγωγή τους.

Το εγχείρημα του ελληνικού DIY να αποδεσμεύσει τα τελετουργικά της σκηνής από την όποια αποτίμησή τους σε χρήμα, γίνεται ακόμα πιο εμφανές σε ένα κείμενο που δημοσιεύθηκε στο φανζίν που εξέδωσε η *Villa Amalias*. Σε αυτό, η ομάδα συναυλιών της απολογείται ακόμα και για την ύπαρξη του «κουτιού ενίσχυσης», προκειμένου να καλυφθούν τα έξοδα των συναυλιών:

Το στήσιμο μιας συναυλίας με τουλάχιστον μη ενοχλητικό ήχο απαιτεί, ως αναγκαίο κακό, να σπαταληθούν κάποια ευρώπouλα είτε για την ενοίκιαση του απαραίτητου εξοπλισμού, είτε για έξοδα μεταφοράς και διαμονής των συγκροτημάτων που έρχονται από μέρη εκτός πόλης ή χώρας, ή για έξοδα επισκευής και συντήρησης εξοπλισμού που ήδη υπάρχει και έχει υποστεί φθορά. Εφ' όσον αυτά τα χρήματα δεν είναι δωρεά κάποιου σπόνσορα ή επένδυση κάποιου καλλιτεχνικού παραγωγού, αυτό που απομένει είναι να τσοντάρει ό,τι γουστάρει και ό,τι έχει ευχαρίστηση ο καθένας μας για να γίνουν οι φάσεις εφικτές και, εν τέλει, να περάσουμε όλοι καλά. Για τους λόγους αυτούς υπάρχει το κουτί στην είσοδο του χώρου όπου γίνεται μια εκδήλωση μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα (σχετικά με την άποψη που μας θέλει ντε και καλά συσχετισμένους με το κέρδος, ακόμα και γι' αυτή την ελάχιστή μας απαίτηση, δεν μπαίνουμε καν στον κόπο να απαντήσουμε). Το «κουτί» βέβαια δεν υπάρχει μόνο προς εκτόνωση των απωθημένων μας για διασκέδαση και βελτίωση της «νυχτερινής μας εξόδου». Αρκετές φορές είναι ανάγκη να μαζευτούν χρήματα για εγγυήσεις-δικαστικά έξοδα κατηγορούμενων ατόμων, ή για τη στήριξη δραστηριοτήτων που επηρεάζουν την καθημερινότητά μας, ή ακόμα και για την ενίσχυση των αγώνων κοινωνικών ομάδων εντός ή εκτός συνόρων. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, ας αφήνουμε την τσιγγουνιά και την κακομοιριά στην άκρη. Πάντα δίπλα στο «κουτί» βρίσκονται κάποια άτομα που το «συνοδεύουν» και με τα οποία γίνεται η πρώτη μας επαφή με το χώρο και την εκδήλωση. Δεν είναι ούτε ταμίες ούτε μπράβοι. Υπάρχουν για να υπενθυμίζουν την ύπαρξη αυτής της χάρτινης μάζας, να ενημερώνουν για το σκοπό και τις ανάγκες της εκδήλωσης, και να γίνονται ο συνδετικός κρίκος του «άγνωστου» (δηλ. του ατόμου που δεν έχει προηγούμενη επαφή με τέτοιου είδους εκδηλώσεις) με το «γνώριμο». Πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι αυτό το άψυχο χάρτινο κατασκεύασμα λειτουργεί πολλές φορές ως μέσο απόδειξης της διάθεσής μας, της επιβράβευσης ή αποδοκίμασias τέτοιου είδους εκδηλώσεων. Η υποστήριξη και η ενίσχυσή μας όμως, εκτός από ψυχρή-οικονομική, καλό θα ήταν να είναι πιο ουσιαστική και ενεργητική, έτσι ώστε να είμαστε όλοι συνδιοργανωτές των εκδηλώσεων αυτών.⁶²⁵

Αν, όμως, αυτή η διαφοροποίηση της ελληνικής «ορθόδοξης» εκδοχής του DIY είναι εντυπωσιακή, το ενδιαφέρον γίνεται εντονότερο αν περάσουμε στο πεδίο της δισκογραφικής παραγωγής – την άλλη σημαντική μορφή που λαμβάνουν τα τεχνουργήματα του πανκ. Όπως λοιπόν έχουμε ήδη παρακολουθήσει, μετά το «σχίσμα», εντός του σκληροπυρηνικού DIY κύκλου δεν γίνονται δεκτά τα συγκροτήματα που συνεργάζονται ακόμα και με μικρές ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρείες. Προκειμένου, όμως, να μην χάσει η υποκοιλτούρα τη φωνή της –και την

⁶²⁴ Αυτό ακριβώς το ζήτημα γίνεται αφορμή για να διαπληκτιστεί ο Σπύρος με τους διοργανωτές μιας συναυλίας των Αντίδραση σε μια κατάληξη του Βερολίνου.

⁶²⁵ *Ράδιο R-Villa 1* (2003), σελ. 6.

«ιστορική» αποτύπωση της φωνής αυτής–, θα πρέπει να δημιουργηθούν δομές παραγωγής δίσκων, ένα νέο εγχείρημα πολύ πιο φιλόδοξο και δύσκολο σε σχέση με τη διοργάνωση συναυλιών. Μήπως όμως έτσι οι πανκς κινδυνεύουν να γίνουν «επιχειρηματίες» σαν τους υποπολιτισμικά ομογάλακτους ιδιοκτήτες πανκ δισκογραφικών του εξωτερικού; Διότι πρέπει να θεωρήσουμε αυτονόητο ότι η κυκλοφορία ενός δίσκου –ακόμα κι όταν οι καλλιτέχνες δεν αμείβονται για την εργασία τους– έχει έξοδα ηχογράφησης και κοπής (σε υποδομές που δεν διαθέτει η σκηνή), τα οποία δεν μπορούν να καλυφθούν με την τακτική του «κουτιού ενίσχυσης».

4.4.1 Η δισκογραφική παραγωγή DIY και ο τρόπος λειτουργίας της

Κάποια στιγμή, γύρω στο '92, [με το συγκρότημα Ανάσα Στάχτη] καταφέρνουμε και ηχογραφούμε για να βγάλουμε ένα δίσκο. Τότε δημιουργείται και η ιδέα, μέσα από αυτή τη μπάντα τέλος πάντων – και μέσα από την *Αχαρνών*, αλλά ουσιαστικά σαν μπάντα μας μπήκε αυτή η ιστορία – ότι πραγματικά αυτό που μια ζωή θέλαμε, δηλαδή το να καταφέρουμε να βγάλουμε έναν δίσκο μόνοι μας, ήταν αρκετά κοντά. Αυτός ο δίσκος βγήκε έχοντας συνεισφέρει πάρα πολλοί φίλοι οικονομικά σ' αυτό το πράγμα... Οι ηχογραφήσεις ήταν όλες απ' την τσέπη μας και, απλά, [σ]το κόστος για να βγει αυτός ο δίσκος συνεισφέρανε πάρα πολλοί. Από κάποιες συναυλίες που γίνανε και πάρα πολλοί φίλοι που δώσανε κάποια λεφτά απ' την τσέπη τους. Τότε μας μπαινεί στο μυαλό και η διαδικασία να μην κάνουμε κάτι απλά για τον εαυτό μας, δηλαδή να καταφέρουμε να βγάλουμε εμείς έναν δίσκο σαν Ανάσα Στάχτη, αλλά τα χρήματα που αν... Όταν θα πουλιότανε αυτός ο δίσκος, τέλος πάντων – ο δίσκος αυτός ουσιαστικά είχε τιμή κόστους με κάτι παραπάνω, με κάτι λίγο λιγότερο. Το κάτι λίγο λιγότερο που βάλαμε παραπάνω ήτανε γιατί θέλαμε τα λεφτά που θα επιστρέψουνε πίσω να γίνουν ένα κεφάλαιο ώστε οποιαδήποτε άλλη μπάντα μπει στη διαδικασία αυτή, που θα θελήσει να βγάλει ένα δίσκο όχι σε εταιρεία [αλλά] μόνη της, να έχει μια βάση τουλάχιστον οικονομική, σαν βοήθεια. Αυτό δηλαδή που δεν είχαμε εμείς αρχικά και δανειστήκαμε – μας βοήθησανε φίλοι μας να υπάρχει ένα κεφάλαιο για να γίνει αυτό το πράγμα.

Πράγματι, καταφέρνουμε και βγάζουμε το δίσκο κάποια στιγμή, σε 500 αντίτυπα... Πουλήθηκε πολύ γρήγορα αυτός ο δίσκος. (...) Τον δίνανε πάρα πολύ φτηνά και όλη η λογική ήταν του «κάν' το μόνος σου» και «μακριά από δισκοπωλεία» και λοιπά – δεν το δώσαμε ποτέ σε δισκάδικα, (...) αλλά απλά σε distro του χώρου και ανεξάρτητα σε φανζίν που θέλανε και στο εξωτερικό που θελήσανε κάποιοι να διακινήσουν αυτό το υλικό.

(...) Τέλος πάντων, αυτή η ιστορία τελείωσε. Το κεφάλαιο αυτό βρέθηκε, με τον άλφα ή βήτα τρόπο, και η επόμενη κίνηση ήταν ότι θελήσαμε να... Μάλλον βρεθήκαν αρκετές μπάντες από Θεσσαλονίκη, Αθήνα και τα λοιπά, οι οποίες θέλανε να παίξουν μουσική με τον ίδιο τρόπο όπως και μείς, [δηλαδή] χωρίς διαμεσολαβητές, να στήνουν τα λάιβ μόνοι τους, να βγάλουν ένα δίσκο μόνοι τους. Οι περισσότεροι απ' αυτούς ήταν και σε καταλήψεις στην Θεσσαλονίκη. Δημιουργείται [τότε] η ιδέα του να βγει μια συλλογή απ' όλη την Ελλάδα, με πανκ/χάρντκορ μπάντες. Εν τω μεταξύ, όταν βγάλαμε εμείς το δίσκο, ενώ δεν υπήρχε εταιρεία, για να ονομάσουμε κάπως αυτό το πράγμα που κάναμε, το είπαμε «D.I.Y. Records». (...) Εταιρεία ουσιαστικά δεν υπήρχε. Δεν υπήρχε δηλαδή ούτε κάποιο καταστατικό, κάτι. Δηλαδή νομικά ή εφοριακά δεν παίζαμε πουθενά. Απλά θέλαμε να [το] ονομάσουμε κάπως, και αφού ήτανε το «κάν' το μόνος σου», γράψαμε «D.I.Y. Records». (...) [Όλες οι κυκλοφορίες της D.I.Y.] είχαν και κάποιο booklet μέσα που λέγαν ακριβώς τι κάναμε και γιατί το κάναμε. Δεν ήταν δηλαδή απλά μουσική – να βγάλουμε τη μουσική μας. Είχαμε και κάποιες ιδέες, την έκφρασή μας ολόκληρη, τα οποία θέλαμε να μεταδώσουμε και λίγο παρακάτω, σ' αυτούς που ενδιαφερόντουσαν για κάτι τέτοιο. Βγήκε τέλος πάντων κάποια στιγμή και αυτή η συλλογή, η *Διατάραξη Οικιακής Ειρήνης*, η οποία πήγε πάρα πολύ καλά κι

αυτή σε πωλήσεις. Δεν θυμάμαι, χίλια κομμάτια, χίλια πεντακόσια είχαν κοπεί; Έφυγε γρήγορα, φύγανε πάρα πολλά κομμάτια στο εξωτερικό.⁶²⁶

Στην πράξη, πέρα από τη στεγανοποίηση της παραγωγής και της διανομής των δίσκων σε σχέση με το ενυπάρχουσες δομές των ανεξαρτήτων εταιρειών και των δισκοπωλείων –η απόρριψη των πολυεθνικών μεγάλων δισκογραφικών ήταν έτσι κι αλλιώς αυτονόητη–, η ομάδα των συγκροτημάτων της *Villa Amalias* προσπάθησε να ελέγξει και τις τιμές πώλησης, αναγράφοντας στα εξώφυλλα το ανώτερο επιτρεπτό αντίτιμο διάθεσης. Έτσι στο δίσκο-συλλογή *Διατάραξη Οικιακής Ειρήνης* αναφέρεται: «Να μην πουλιέται πάνω από 1.500 δρχ. – Pay no more than 6\$ or 9 DM».⁶²⁷ Μετά το 2000 μάλιστα, ακόμα και η διάθεση του δίσκου αντί (όσο το δυνατόν μικρότερου) αντίτιμου θεωρείται ότι πρέπει να δικαιολογηθεί από το συγκρότημα. Ακολουθώντας, λοιπόν, αυτή τη λογική, τα Μεθυσμένα Ξωτικά αναφέρουν στο οπισθόφυλλο του δεύτερου τους άλμπουμ:

Αυτά που ζούμε, σκεφτόμαστε, αισθανόμαστε και η διαδικασία, ο χρόνος και η ενέργεια που τα κάνουν τραγούδια, για μας δεν κοστολογούνται. Η οικονομική ενίσχυση του εγχειρήματος ωστόσο είναι ιδιαίτερα σημαντική, και για καθαρά πρακτικούς λόγους διευκόλυνσης της διανομής το αντίτιμο έχει οριστεί στα 5 €.⁶²⁸

Όμως η πιο ενδιαφέρουσα πτυχή στην εκτίμηση της αξίας των τεχνουργημάτων της σκηνης βρίσκεται σε εκείνες τις περιπτώσεις που διατίθενται *χωρίς αντίτιμο*. Για παράδειγμα, στο άλμπουμ του συγκροτήματος Αντίστροφη Μέτρηση διαβάζουμε:

Το CD είναι μια εντελώς ανεξάρτητη παραγωγή. Δεν αποτελεί προϊόν προς πώληση και γι' αυτό δεν έχει κανενός είδους αντίτιμο. Απλά είναι με ελεύθερη συνεισφορά με σκοπό να καλύψει τις διάφορες ανάγκες του, καθώς και για να δοθεί η δυνατότητα συνέχισης [της] αναπαραγωγής του.⁶²⁹

Τέλος, σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, ακόμα και η ίδια η δημιουργία του τεχνουργήματος γίνεται με αφορμή την (οικονομική και «ψυχολογική») ενίσχυση κάποιας υποδομής, όπως π.χ. ένα στέκι. Έτσι οι Indigo, τα Μεθυσμένα Ξωτικά, οι Altera Pars και οι φίλοι τους κυκλοφόρησαν το άλμπουμ *Υπόκρουση: Στιγμιότυπα*

⁶²⁶ Αφήγηση Θανάση.

⁶²⁷ Στο *Ανάσα Στάχτη Ανάσα Στάχτη* (LP, D.I.Y. 1994) μπαίνει διατίμηση 1.300 δρχ. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι η πρακτική αυτή είχε πρωτοεφαρμοστεί και σε δίσκους που κυκλοφορούν από ανεξάρτητες εταιρείες, π.χ. στο *Χαοτικό Τέλος Μπροστά στην Παράνοια* (LP, Wipe Out 1993) αναγράφεται «Pay no more than 1800 drs / 8\$ / 13 DM».

⁶²⁸ Μεθυσμένα Ξωτικά, *Θεριεύοντας* (CD, Ανεξάρτητη Παραγωγή 2011), οπισθόφυλλο. Η κοστολόγηση των CD από το 2004 κι εξής βρίσκεται στα 4-5 €, ανάλογα με τα ένθετα και το εξώφυλλο. Ενδεικτικά παραθέτω: «Αυτό το CD είναι μια εντελώς ανεξάρτητη παραγωγή και να μην πωλείται πάνω από 4 €» – Βαλπουργία Νύχτα, *Βαλπουργία Νύχτα* (CD, Ανεξάρτητη Παραγωγή 2004) και «Αυτό το CD είναι μια εντελώς ανεξάρτητη παραγωγή. Δεν αποτελεί κερδοσκοπικό προϊόν. Το αντίτιμο των 5 € υπάρχει για να καλυφθούν τα έξοδα παραγωγής και για την ενίσχυση παρόμοιων μελλοντικών εγχειρημάτων» – Kill The Cat, *Kill The Cat* (CD, Ανεξάρτητη Παραγωγή 2007). Την ίδια περίοδο μία κανονική κυκλοφορία μεγάλης εταιρείας έφτανε στη λιανική τα 15-17 € περίπου.

⁶²⁹ Αντίστροφη Μέτρηση, *Vol. 1* (CD, Ανεξάρτητη Παραγωγή 2011), οπισθόφυλλο. Κατά τον ίδιο τρόπο στο *Homo Servus, Άρρωστος Ήλιος* (CD, Ανεξάρτητη Παραγωγή 2011) αναγράφεται: «Χωρίς αντίτιμο».

από την «Πικροδάφνη» υπογραμμίζοντας την αλληλεπίδραση χώρων («αυτοοργάνωσης, ισότητας κι ελευθερίας»), ανθρώπων και καλλιτεχνών:

Είναι η ύπαρξη μιας αυτοοργανωμένης συλλογικότητας με αλληλέγγυες σχέσεις και όρεξη για δράση, όπου ο καθένας νοιώθει ότι αξίζει να ονειρεύεται πλαισιωμένος από ανθρώπους που συνηθίζουν να πραγματοποιούν οι ίδιοι τα όνειρά τους. Είναι τα όνειρα που γενούν ιδέες πρωτότυπες, που όταν συλλογικοποιούνται και αγκαλιάζονται απ' τους υπόλοιπους, γίνονται χειροπιαστές και πιο εύκολα πραγματοποιήσιμες. Έτσι λοιπόν, μια ιδέα ενός από εμάς οδήγησε σε αυτό που κρατάς στα χέρια σου και ακούς στα αυτιά σου. Ένα οπτικοακουστικό ντοκουμέντο 2 ημερών, 6 μπαντών και άλλων ατόμων, που αποτυπώνουν ζωντανά τις διαθέσεις τους μέσα σε ένα μουσικό στούντιο. Αυτοοργανωμένες μπάντες, σε ένα αυτοοργανωμένο στούντιο που έχουν φτιάξει και χρησιμοποιούν οι ίδιες, μέσα σε ένα αυτοοργανωμένο στέκι.⁶³⁰

Το ερώτημα, όμως, που θα μπορούσε να θέσει κανείς αναφορικά με τη διαδικασία παραγωγής των πανκ τεχνουργημάτων είναι κατά πόσο τα ανωτέρω παραδείγματα καλύπτουν όλες τις τάσεις της σκηνής, δηλαδή χαρακτηρίζουν το σύνολό της.

Στο *Καταραμένο Σύνδρομο*, λοιπόν, ο θεατής όχι μόνο δίνει ό,τι επιθυμεί στην είσοδο, αλλά και κοστολογεί ο ίδιος το αντίτιμο του ποτού στο μπαρ! «Κουτί ενίσχυσης» χρησιμοποιούν και οι στριπ-πανκς της 100% Punk Rock Collective για τις συναυλίες που διοργανώνουν, ενώ τα συγκροτήματα που παίζουν σ' αυτές πουλούν τους δίσκους και τα μπλουζάκια τους *κατευθείαν* στο κοινό, σχεδόν σε τιμές κόστους. Αν περάσουμε τώρα στις κυκλοφορίες της Cannonball 666, της εταιρείας των Vodka Juniors και των σκέιτ-πανκ φίλων τους, θα ανακαλύψουμε ότι μπορεί να μην αναγράφουν τιμή διατίμησης στα άλμπουμ τους, αλλά τα διαθέτουν σε ανάλογες τιμές.⁶³¹ Έτσι, κατά την περίοδο 2004-2011, αγόρασα προς 2 € το άλμπουμ των Censored Sound, προς 5.90 € το split-CD των Miyoko και Zero Point, προς 6 € τη συλλογή *Barely Illegal*, προς 5 € το άλμπουμ των Whataness και προς 10 € το διπλό *Darkpoetry* των Vodka Juniors – και μάλιστα από κάποιο δισκάδικο, οπότε στην τιμή συμπεριλαμβανόταν και το ποσοστό του μαγαζιού.⁶³² Μάλιστα, ο Θοδωρής, ο οποίος ανήκει σε αυτή την παρέα συγκροτημάτων, αναφέρει ότι στην πραγματικότητα η ηχογράφηση του σιγκλ των No Balance έγινε με τρόπο που δεν ξεφεύγει από τα DIY δεδομένα που ισχύουν ακόμα και για τις πιο σκληροπυρηνικές «αντιεμπορευματικές» μπάντες:

⁶³⁰ (Υπό)κρουση: Στιγμιότυπα από την «Πικροδάφνη» (Συλλογή CD, Ανεξάρτητη Παραγωγή 2010), οπισθόφυλλο.

⁶³¹ Η εταιρεία Cannonball 666 ομοιάζει πολύ με την Dischord στην πρώτη της φάση. Πρόκειται δηλαδή για τη δισκογραφική ενός συγκροτήματος που βοηθά τα υπόλοιπα γκρουπ της ευρύτερης παρέας του να βγάλουν δίσκο, μια παραγωγή τεχνουργημάτων σχεδιασμένη για να καταναλωθεί από συγκεκριμένη ομάδα ατόμων που συνδέονται με, λίγο πολύ, φιλικούς δεσμούς.

⁶³² Αναφέρομαι στα: Censored Sound, *Feel The Pressure* (CD, Cannonball 666 2006), Miyoko / Zero Point, *Two Sides To Every Story* (CD, Cannonball 666 2000), *Barely Illegal* (Συλλογή CD, Cannonball 666 2007), Whataness, *Bad Situation* (CD, Cannonball 666 2007). Επίσης, χωρίς αντίτιμο πήρα το *...To A Falling World* (CD, Athens Noise 2010) των Endsight οι οποίοι θα μπορούσαν να τοποθετηθούν στην ανωτέρω παρέα.

Ο κιθαρίστας μας μπήκε στη σχολή ηχοληψίας, τη SAE, που είχε μόλις ανοίξει τότε, στο Σύνταγμα. Και χάρη σ' αυτό, μπορούσαμε να γράψουμε τσάμπα – ξέρω 'γω, για 8 ώρες! Και [ηχογραφήσαμε] κάπως μέσα σ' αυτή την παράνοια, και με πάρα πολλή πίστη του κιθαρίστα – ήταν τρομερά επίμονος γιατί [και] αυτό χρειάζεται, τέλος πάντων... Δεν ξέρω πως το κατάφερε, επέμενε και γράψαμε αυτά τα δύο κομμάτια τα οποία επέμενε να τα βγάλουμε σε εφτάρι. Και τα γράψαμε στη SAE, εκεί πέρα.

Χύμα γραμμένα, από μαθητές. (...) Είναι πολύ – πως το λένε; Πολύ αληθινό, ρε παιδί μου. Εγώ ώρες-ώρες τα άκουγα και ακούγονται πολύ καλύτερα από το CD [που κυκλοφορήσαμε μετά] – πολύ αληθινά.⁶³³

Η βασική, λοιπόν, και διαχρονική επιθυμία της (αθηναϊκής και όχι μόνο) σκηνής είναι να διαχωριστεί και να στεγανοποιηθεί από τον κόσμο του εμπορίου και της κατανάλωσης. Η επιθυμία αυτή εκφράστηκε λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά και κωδικοποιήθηκε με διαφορετικούς τρόπους, ανάλογα με την ιστορική φάση του πεδίου που εξετάζουμε. Αρχικά λειτούργησε με τον τρόπο της απόρριψης των «πανκ» ρούχων και αξεσουάρ που μπορούσαν να βρουν οι πρώιμοι πανκς στα «προχωρημένα» καταστήματα της Πλάκας ή με την «επιθετική μεταποίηση» ενδυμάτων που δεν συνδέονταν καθαυτά με την υποκουλτούρα. Οι αντικειμενικές ανάγκες έπαιζαν κι αυτές τον ρόλο τους: ελλείπει ειδικών χώρων όπου θα μπορούσαν να οργανώσουν τις τελετουργίες τους, οι πανκς κατέφυγαν στην τέλεση συναυλιών όπου υπήρχε διαθέσιμο μέρος και αναζήτησαν στέγη στα κτήρια των πανεπιστημιακών σχολών και στις καταλήψεις. Έτσι, απέκτησαν την τεχνογνωσία για να παράγουν οι ίδιοι τα τεχνουργήματά τους –πρώτα τις συναυλίες και κατόπιν τους δίσκους–, ενώ ταυτόχρονα δημιούργησαν ένα δίκτυο διανομής και κατανάλωσης αυτών των τεχνουργημάτων, που βασίστηκε στην αρχή του «ελάχιστου κέρδους» και της «μέγιστης συμμετοχής» των μελών της σκηνής στη διαδικασία παραγωγής. Μάλιστα, την τελευταία δεκαετία, με δεδομένη την κρίση που περνά η δισκογραφία εξαιτίας της (δωρεάν) διάθεσης των ηχητικών προϊόντων στη μορφή MP3 στο διαδίκτυο, η σκηνή πανκ όχι μόνο δεν επλήγη αλλά διογκώθηκε, αφού είχε στηριχθεί σε μια δομή, η οποία λειτουργούσε εκτός των παραδοσιακών κανόνων της αγοράς.

4.4.2 Το εγχείρημα εξάλειψης της «ανταλλακτικής αξίας» των πανκ εμπορευμάτων

Το συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο Thompson, από τη μελέτη των βασικών πανκ σκηνών στις ΗΠΑ και στη Βρετανία, φαίνεται να καλύπτει και την εικόνα της αθηναϊκής σκηνής, έτσι όπως έχει αποτυπωθεί μέχρι στιγμής. «Το πανκ δομήθηκε γύρω από μία θεμελιώδη αντίφαση μεταξύ μιας αντιεμπορευματικής παρόρμησης, βασικής για το πανκ, και της αναγκαίας κυκλοφορίας του πανκ στην αγορά αγαθών»,

⁶³³ Ο Θεωδωρής αναφέρεται στη διαδικασία παραγωγής του No Balance, *Between Us* (7", Cannonball 666 2000).

με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί «ένα οικονομικό “υπόγειο” δίκτυο πανκ θεσμών, οι οποίοι είναι περισσότερο κοινωνικοποιημένοι από τους ανταγωνιστικούς θεσμούς του κόσμου των εταιρειών». Δηλαδή, εντός της υποκουλτούρας, «υπάρχει ο σπόρος μιας κοινωνίας όπου τα μέσα παραγωγής βρίσκονται υπό συλλογική κατοχή και παράγουν για μη εμπορικούς σκοπούς»⁶³⁴. Αυτή η σύλληψη του πανκ ως «πολιτισμικής σφαίρας που δεν καθορίζεται εντελώς από την καπιταλιστική οικονομία» λαμβάνει την πιο «καθαρή» και «ορθόδοξη» μορφή της, αναφέρει ο Thompson, στις περιπτώσεις τριών πανκ κολεκτίβων: της εταιρείας δίσκων Crass, των εκδόσεων Profane Existence και του δικτύου CrimethInc.⁶³⁵ Και οι τρεις ομάδες χρησιμοποίησαν οικονομικές πρακτικές που είχαν σαν στόχο να αντιτεθούν στην είσοδο και την κυκλοφορία του πανκ στην αγορά αγαθών, επεξέτειναν το DIY πολύ πιο πέρα από τις υπόλοιπες τάσεις της υποκουλτούρας, ευνόησαν το μοντέλο της μικροεπιχείρησης έναντι εκείνου της εταιρείας, προσπάθησαν να εξωθήσουν τους υπόλοιπους πανκ να γίνουν οι ίδιοι παραγωγοί, και όταν αυτό ήταν δυνατό, διέθεταν χωρίς αντίτιμο τα προϊόντα τους. Δηλαδή, δημιούργησαν περιοχές (όπου διαπλεκόταν η οικονομία και η αισθητική), στις οποίες επικράτησε η απάρνηση του κέρδους, και μορφοποίησαν τη νοοτροπία εκατοντάδων ή χιλιάδων πάνκηδων, φέρνοντας στην επιφάνεια νέες δέσμες επιθυμιών.⁶³⁶

Οι Crass με το να διατιμούν τα προϊόντα τους πολύ φτηνά ή και να χαρίζουν σε ορισμένες περιπτώσεις κάποια από αυτά, ως μέσα διάδοσης των ιδεών τους, κινούνται αντίθετα από τη λογική του κόσμου του εμπορίου.⁶³⁷ Έτσι, για να μιλήσουμε με οικονομικούς όρους, διαμεσολαβούν μεταξύ *αξίας χρήσης* και *ανταλλακτικής αξίας* και υποτιμούν (με τελικό σκοπό να εξαλείψουν εντελώς) την ανταλλαξιμότητα των προϊόντων τους, δηλαδή το χρηματικό αντίτιμο που έπρεπε κάποιος να καταβάλει για να τα αποκτήσει.⁶³⁸ Η διάθεση των δίσκων και των εκδόσεών τους γίνεται στο πλαίσιο της διασποράς πληροφοριών που επιθυμούν να

⁶³⁴ S. Thompson, *ό.π.*, σ.σ. 81 και 78.

⁶³⁵ Για την αναρχική πανκ κολεκτίβα CrimethInc από την Ατλάντα της Τζιόρτζια, η οποία κυκλοφορούσε δίσκους, περιοδικά, αφίσες και βιβλία βλ. *στο ίδιο*, σ.σ. 108-109. Τα παραδείγματα του S. Thompson αποτελούν, κατά κάποιον τρόπο, το ένα συνέχεια του άλλου τόσο στο επίπεδο της (οικονομικής) αντιεμπορευματικής λειτουργίας όσο και στο επίπεδο των ιδεών, αφού αποτελούν μετεξελίξεις του αναρχοπάνκ, καθώς και σε εκείνο της μουσικής μορφής (από το «κακόηχο» πανκ των Crass στο κραστ).

⁶³⁶ *Στο ίδιο*, σελ. 82.

⁶³⁷ Οι Crass ήταν οι πρώτοι που καθιέρωσαν την αναγραφή «Pay no more than...» στους δίσκους της εταιρείας τους. Έτσι το Crass, *Reality Asylum / Shaved Women* (7", Crass 1979) διατίθεται προς «pay no more than 45 p.», το *Dirt, Never Mind Dirt, Here's the Bollocks* (LP, Crass 1982) προς «pay no more than 2.00 £», κ.ο.κ. Τα *δώρα* που η μπάντα μοίραζε ήταν συνήθως διάφοροι δίσκοι flexi και φυλλάδια.

⁶³⁸ Να θυμίσω, εντελώς σχηματικά, ότι σύμφωνα με την κλασική εργασιακή θεωρία της αξίας, ένα εμπόρευμα αποτελεί *αξία χρήσης* και *ανταλλακτική αξία*, με τη δεύτερη να καθορίζεται ανεξάρτητα από την πρώτη. Η ανταλλακτική αξία προκύπτει από την εργασία που έχει δαπανηθεί για την παραγωγή του εμπορεύματος και εκφράζεται σε χρηματική μορφή. Η αξία χρήσης σχετίζεται με την ιδιότητα του εμπορεύματος να ικανοποιεί μια καθορισμένη ανάγκη του ανθρώπου, πρόκειται δηλαδή για τη χρησιμότητά του – βλ. Γ. Μηλιός κ.λπ., *Εισαγωγή στην Οικονομική Ανάλυση*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000, σ.σ. 41–υποσημ. 28, 529-538 και 551 (σχήμα «απλής αξιακής μορφής»).

κοινοποιήσουν. Δεν λειτουργεί ως μετατροπή του πλεονάσματος της εργασίας (όσων τα αγοράσουν) σε πλεόνασμα αξίας στο ταμείο της Crass Records αλλά ως στήριξη του εγχειρήματός της και της βοήθειας που παρέχει σε πολλά άλλα συγκροτήματα με παρόμοιες αναρχοπάνκ ιδέες, με σκοπό να μπορέσουν να κυκλοφορήσουν κι εκείνα τις ηχογραφήσεις τους. Δηλαδή το κίνητρο του κέρδους δεν καθορίζει πλέον ολοκληρωτικά την παραγωγή των τεχνουργημάτων.⁶³⁹ Αντίθετα, στα προαναφερόμενα παραδειγματικά εγχειρήματα, πρωτεύουσα θέση καταλαμβάνει η ιδέα ότι το πανκ τεχνούργημα (το οποίο είναι εμπόρευμα) πρέπει να λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ των ανθρώπων, ενώ η ακρόασή του (η οποία είναι μορφή κατανάλωσης) στόχο έχει να δημιουργεί νέες ομάδες ή κολεκτίβες κι όχι κέρδος. Δηλαδή, «η κατανάλωση του πανκ πρέπει να είναι κοινωνική» και «το πανκ εμπόρευμα πρέπει να είναι κατάλληλο για αλληλεπίδραση».⁶⁴⁰

Συμπερασματικά, λοιπόν, ο Thompson θεωρεί ότι στην πραγματικότητα η κυκλοφορία των πανκ εμπορευμάτων αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση για τη δημιουργία της πανκ ομάδας, της σκηνής πανκ και της διεθνούς πανκ κοινότητας – γι' αυτό και ποτέ δεν τίθεται ζήτημα να πάψει η παραγωγή τους. Όμως εδώ το εμπόρευμα «δεν αντιπροσωπεύει μόνο την εργασία ως σειρά κοινωνικών σχέσεων αλλά και διευκολύνει τις εξωεργασιακές σχέσεις μεταξύ ανθρώπων που ασκούν κριτική στις σχέσεις εκείνες που πριμοδοτούν το εμπόρευμα ως ανταλλακτική αξία». Οι πανκς δηλαδή «χρησιμοποίησαν πρακτικές μεσολάβησης μεταξύ αξίας χρήσης και ανταλλακτικής αξίας οι οποίες, στη μορφή του εμπορεύματος αντικρούουν η μία την άλλη». Φυσικά, οι μεσολαβήσεις των πανκς δεν έλυσαν τις αντιφάσεις του εμπορεύματος, αλλά οι ίδιοι «προσπάθησαν να τις επανεπεξεργαστούν με βάση την άσβεστη ελπίδα του πανκ ότι θα ξεφύγει από τους εξαναγκασμούς της οικονομικής σφαίρας»⁶⁴¹. Σε αυτή τη λογική, τέλος, κινήθηκαν και οι πανκς της Αθήνας τα τελευταία 15 χρόνια, με τις χωρίς εισιτήριο συναυλίες και τα «χωρίς αντίτιμο» CD τους – ενώ στις περιπτώσεις που οριζόταν μια ελάχιστη διατίμηση έπρεπε να την αιτιολογήσουν σε τόνο απολογητικό και εγγράφως.

⁶³⁹ S. Thompson, *ό.π.*, σ.σ. 87-89. «Πολλοί από τους δίσκους που κυκλοφόρησε η Crass Records με δυσκολία κάλυψαν το κόστος τους αλλά, καθώς ο στόχος δεν ήταν το κέρδος, αυτό δεν είχε και μεγάλη σημασία. Το σημαντικό ήταν ότι όλο και περισσότεροι άνθρωποι άκουγαν το θεμελιώδες μήνυμά της δουλειάς μας: “δεν υπάρχει καμία εξουσία πέρα από τον εαυτό σου”. Είχαμε δημιουργήσει μια διέξοδο [outlet που σημαίνει και αγορά] για ιδέες και πληροφορίες οι οποίες, πέρα από το όριο των μικρών αναρχικών εκδοτικών, δεν προσφέρονταν στον κόσμο. Η αναρχία του καναπέ εξωθήθηκε να βγει στο δρόμο»: Rimbaud, *ό.π.*, σελ. 125.

⁶⁴⁰ S. Thompson, *ό.π.*, σελ. 132.

⁶⁴¹ Στο ίδιο, σελ. 137.

4.4.3 Η κυκλοφορία των πανκ εμπορευμάτων ως προσφορά στα μέλη της σκηνής και γιατί η σκηνή λειτουργεί κατ' αυτό τον τρόπο

Τα παραπάνω αποτελούν μία ερμηνεία της ζωής στη σκηνή του πανκ με βάση τις οικονομικές παραμέτρους της λειτουργίας της. Τα ίδια, όμως, δεδομένα θα μπορούσε κανείς να τα επεξεργαστεί και με βάση την ανθρωπολογική παρατήρηση. Αν λοιπόν δούμε από αυτή την οπτική γωνία τον τρόπο με τον οποίο παράγονται και διατίθενται τα τεχνουργήματα της σκηνής αλλά και τις σχέσεις μεταξύ των μελών της, έτσι όπως συγκροτούνται από αυτή τη διαδικασία, τότε θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για πρακτική *πότλατς*.⁶⁴² Βέβαια, η παραπάνω διαπίστωση καθαυτή δεν σημαίνει τίποτα, αφού μεγαλύτερη σημασία έχει η απάντηση στο ερώτημα *γιατί έχουμε τέτοιες πρακτικές πότλατς εντός της σκηνής*; Και, φυσικά, γιατί οι πανκς στην Αθήνα ακολουθούν τόσο σκληρή γραμμή στη (χωρίς ή με μειωμένο αντίτιμο) διάθεση των τεχνουργημάτων τους, σε σύγκριση με τις υπόλοιπες σκηνές του διεθνούς πανκ δικτύου, οι οποίες στηρίζονται σε ένα μοντέλο επιχειρηματικότητας μικρής κλίμακας;

Από τις αφηγήσεις ζωής που συνέλεξα δεν προκύπτουν απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα. Αντίθετα, η Ράνια δηλώνει ότι έχει γνώση της αντίφασης που προκύπτει από τα ξένα συγκροτήματα, τα οποία στην πατρίδα τους παίζουν σε «μαγαζιά» ενώ ταυτόχρονα γίνονται δεκτά στη *Villa Amalias*, από την οποία όμως εξαιρούνται τα εγχώρια συγκροτήματα που παίζουν σε ανάλογους χώρους. Όμως, στην πραγματικότητα η αντίφαση αυτή δεν έχει πρακτική σημασία για την αφηγήτρια, «απ' την άποψη ότι θα μπορούσαν να δίνουν περισσότερη ενέργεια στο να καλυτερέψουν τα πράγματα εδώ». Προφανώς, εννοεί ότι θα πρέπει να ρίζουν το βάρος της προσπάθειάς τους στην εξάπλωση και πλήρη παγίωση της ιδέας της «καθαρής» DIY ηθικής. Αν, τώρα, εξετάζαμε τα φανζίν της εποχής που η πανκ σκηνή σκλήρυνε τη γραμμή διαχωρισμού μεταξύ «εμπορευματικής» και

⁶⁴² Η λειτουργία του ανθρωπολογικού όρου εδώ είναι καταχρηστική. Στο *πότλατς* (ή «ολική παροχή ανταγωνιστικού τύπου») όπως το περιγράφει ο M. Mauss κυριαρχεί το πνεύμα του ανταγωνισμού μεταξύ των φυλών και πολλές φορές καταλήγει στη θανάτωση του αντίπαλου αρχηγού ή/και την «επιδεικτική καταστροφή του συσσωρευμένου πλούτου για να επισκιάσει κανείς τον αντίπαλο αρχηγό»: Mauss, *Το Δώρο...*, ό.π., σελ. 72. Στη μορφή της προσφοράς δώρων και της ανταπόδοσης των πάνκηδων της Αθήνας, ο ανταγωνισμός έγκειται στο ποια ομάδα θα μπορέσει να ελέγξει τη διοργάνωση των συναυλιών ή ποια θα κάνει τις καλύτερες και τις περισσότερες. Γενικά όμως, εδώ χρησιμοποιώ την έννοια για να περιγράψω ένα σύστημα οικειοθελών παροχών που στηρίζονται στην αμοιβαιότητα (δώρο και ανταπόδοση) και οργανώνουν ένα κοινωνικό δίκτυο που διαρθρώνεται γύρω από την υποχρέωση «να δίνεις». Μία άλλη εκδοχή της έννοιας που θα πρέπει να συνοπολογίσουμε είναι εκείνη που, σαν ευχολόγιο, παραθέτει ο Raoul Vaneigem, αναφορικά με την «επανάσταση στην καθημερινή ζωή» στην κοινωνία του εξελιγμένου καπιταλισμού: «Πρέπει να ξαναβρούμε την ευχαρίστηση του να δίνουμε, να δίνουμε από το πλεόνασμα του πλούτου, να δίνουμε επειδή τα έχουμε πολλά. Και τι ωραία κι ανεκτίμητα *πότλατς* θα προκαλέσει, θέλοντας και μη, η κοινωνία της καλοπέρας, όταν η αφθονία των νέων γενεών θα ανακαλύψει το καθαίο χάρισμα! (Η ολοένα πλατύτερη διάδοση ανάμεσα στους νέους του πάθους να κλέβουν βιβλία, παλτά, τσάντες, όπλα και κοσμήματα, μόνο και μόνο για να 'χουν την ευχαρίστηση να τα προσφέρουν, αφίνει, ευτυχώς, να μαντέψουμε τη χρήση που η θέληση για ζωή επιφυλάσσει στην κοινωνία της κατανάλωσης). Στις προκατασκευασμένες ανάγκες απαντάει η ενωτική ανάγκη για νέο ύφος ζωής»: R. Vaneigem, *Η Επανάσταση της Καθημερινής Ζωής*, Αθήνα: Άκμων, χ.χ., σελ. 94.

«αντιεμπνευματική» υποκουλούρας, θα μπορούσαμε ίσως να ανακαλύψουμε ένα σημείο εκκίνησης για να απαντήσουμε στο παραπάνω ερώτημα:

Όταν βομβαρδιζόμαστε καθημερινά με το πώς θα γίνουμε πιο ελκυστικοί, πιο χαρούμενοι, πιο καταναλωτικοί, πιο εργατικοί, πιο τίμιοι. Όταν στο σχολείο μαθαίνουμε ότι η αλληλεγγύη είναι ιερή αλλά... είναι πολύ καλύτερα να τη φοράς στον άλλο από πίσω για να καταφέρεις μια επιτυχημένη αναρρίχηση. Όταν ζούμε στη χώρα του *Πρωινού Καφέ* και της *Λάμψης*. Όταν το *Κλικ* δημιουργεί ιδεολογίες. Όταν η πρωτοποριακή διασκέδαση απαιτεί να είσαι ντυμένος με ρούχα άνω των 50.000 [δρχ.]. Όταν για να μπεις κάπου να διασκεδάσεις πρέπει να εγκριθείς από κάποιον μαλάκα [πορτιέρη]. (...) Όταν αντί για σημαία έχεις τα *Artisti Italiani*. (...) Όταν αναρωτιέσαι «τι κάνω εγώ εδώ;». Όταν όλοι ξαφνικά ανακαλύπτουν ότι η ελληνική ανεξάρτητη σκηνή έχει ψωμί. Όταν ο *Rock FM* ακούγεται ίδιος με τον *Klik FM*. Όταν έχει να βρέξει 6 μήνες. Όταν προσπαθείς να καταλάβεις από τι υλικό φτιάχνονται τα όνειρα. Όταν η επανάσταση πουλιέται στα περίπτερα. Όταν όλα αυτά σε γεμίζουν οργή... Τότε έρχεται ένας τύπος και βγάζει ένα περιοδικό που ονομάζεται *Θερμοκήπιο*. (...) Αυτό το φανζίν ικανοποιεί ένα προσωπικό μου βίτσιο και στοχεύει να βρει κάποιους που να θέλουν να σκεφτούν μέσα από αυτόν τον τρόπο. Ελπίζει να το καταφέρει.⁶⁴³

Εκείνο, λοιπόν, που απασχολεί έντονα την τρίτη γενιά των πανκς είναι η πλήρης κυριαρχία των καταναλωτικών προτύπων. Βέβαια, μπορεί, κατά την περίοδο 1992-2003, η έφεση της ευρύτερης κοινωνίας προς τον καταναλωτισμό να ήταν νόθα, ήταν όμως «ομολογημένη και επιδειχτική, αν όχι και επιθετική». Η ελληνική κοινωνία «έμοιαζε να απολαμβάνει όλο και περισσότερο ένα βιοτικό επίπεδο ανάλογο με εκείνο των υπολοίπων χωρών της Ευρωπαϊκής Ένωσης και να συντηρεί στους κόλπους της ένα σημαντικό ρεύμα ανελικτικής κοινωνικής κινητικότητας και μια όλο και αυξανόμενη τάση προς τον καταναλωτισμό, τον ηδονικό ατομικισμό και τον επιδεικτικό πλουτισμό», παρότι το οικοδόμημα αυτό στηριζόταν στον δανεισμό, την παραοικονομία, τις οικονομικές ενισχύσεις της Ε.Ε., τον τουρισμό, την κρατική εργοδοσία, τις ποικίλες ατομικές και οικογενειακές στρατηγικές (δηλαδή στην εκμετάλλευση της προηγούμενης συσσώρευσης πλούτου). Όσο για την κινητικότητα, αυτή ήταν μάλλον οριζόντια παρά κάθετη – η φορά δήλωνε μετακίνηση από τη γεωργία και τη μεταποίηση στις υπηρεσίες. Δηλαδή, δεν αντικατόπτριζε μια οικονομική ανάπτυξη με πραγματικό αντίκρισμα.⁶⁴⁴ Οι πανκς της Αθήνας όμως δεν διέθεταν τις απαιτούμενες γνώσεις για να προχωρήσουν σε μια εκτίμηση τέτοιου επιπέδου.

Εκείνο που βίωναν οι πάνκηδες ήταν οι κοσμοεικόνες που κοινωνούσαν τα περιοδικά *lifestyle* και ο «μεταμοντέρνος kitsch νεοπλουτίστικος διάκοσμος που υπέβαλε στον δημόσιο χώρο η τηλεόραση και στην καθημερινή ζωή η φαντασία του κάθε ανεπισσώμενου υποκειμένου»⁶⁴⁵. Μάλιστα, στάση τους δεν συγκροτήθηκε μόνο

⁶⁴³ *Θερμοκήπιο* 1 (c. 1993), σελ. 2.

⁶⁴⁴ Μποζίνης, ό.π., σελ. 448.

⁶⁴⁵ Στο ίδιο.

ως κριτική απέναντι στους «νεοέλληνες» –για να θυμηθούμε την ορολογία του Ρείο και του Βασίλη–, αλλά και ως αναδίπλωση απέναντι σε έναν ορατό, αντικειμενικό μάλλον, παρά απλώς δυνητικό κίνδυνο. Κι εκείνο που κινδύνευαν να χάσουν ήταν η ίδια η υποκοουλτούρα, με τα σύμβολα, τα τεχνουργήματα και τις υποδομές της σκηνής που είχαν δημιουργήσει.

4.4.4 Η πολιορκία του «ανεξάρτητου ροκ» από τη μουσική βιομηχανία

Σε επίπεδο ελληνικής δισκογραφικής παραγωγής, κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του '90, μετά την επιτυχία που είχαν γνωρίσει οι Τρύπες –και την οποία επανέλαβαν τα Ξύλινα Σπαθιά–, οι μεγάλες εταιρείες διέκριναν πάλι ένα έδαφος που δυνητικά θα τους εξασφάλιζε κερδοφορία. Οι μεγάλες (αν και όχι πολυεθνικές) FM Records και Eros Music υπογράφουν σχεδόν με όποιο συγκρότημα μοιάζει –ή θα μπορούσε να πλασαριστεί ως ανάλογο– με τα πρότυπα των δύο προαναφερόμενων γκρουπ: Magic De Spell, Ενδελέχεια, Υπόγεια Ρεύματα, Μαύρη Μαγιονέζα. Οι Αχαιοί, οι Ψώφιοι Κοριοί και οι Φόβοι του Πρίγκηπα, όλοι πάνε στη Virgin. Οι Last Drive έφυγαν από την ανεξάρτητη Hitch-Hyke και υπέγραψαν στην πολυεθνική εταιρεία BMG.⁶⁴⁶ Τα συγκροτήματα του δυναμικά αναδυόμενου, εκείνη την εποχή, χιπ χοπ υπογράφουν σε μεγάλες εταιρείες και αρνούνται να φτιάξουν δικές τους υποδομές για να στηρίξουν την υποκοουλτούρα τους. Αρκούνται δηλαδή στο να ανταγωνίζονται για μια όσο το δυνατόν υψηλότερη θέση στις δομές της μουσικής βιομηχανίας. Όσοι πάντως θεωρούσαν το χιπ χοπ «μουσική των γκέτο» και των «καταπιεσμένων μαύρων προλετάρων», ανατριχιάζουν βλέποντας τους Public Enemy να εισέρχονται στο Κατράκειο, για τη συναυλία τους, με αέρα μεγάλου σταρ μέσα σε λιμουζίνες, και τους Terror-X-Crew να κάνουν δύο χρυσούς δίσκους. Μάλιστα, το 1993 κυκλοφορεί μία συλλογή με τους Last Drive, Magic De Spell, Απροσάρμοστους, Trademark που αποτυπώνει μια συναυλία που είχε οργανώσει ο ραδιοσταθμός Rock FM στο Ρόδον για να προωθήσει την ανεξάρτητη ελληνική σκηνή – η οποία είναι πιθανότατα μόνο κατ' όνομα «ανεξάρτητη», αφού τα μέλη της δεν θεωρούν αντιφατικό το γεγονός ότι έχουν πλέον ενταχθεί στη μουσική βιομηχανία – την οποία, στη συγκεκριμένη περίπτωση, εκπροσωπούν ένας εμπορικός ραδιοσταθμός και ο μεγαλύτερος κλειστός συναυλιακός χώρος της Αθήνας.⁶⁴⁷

Στον χώρο του εναλλακτικού τύπου, τα πράγματα είναι ακόμα πιο εντυπωσιακά: Πολλά από τα φανζίν της ευρύτερης ανεξάρτητης σκηνής αύξησαν το

⁶⁴⁶ Εντελώς ενδεικτικά αναφέρομαι στα: Magic De Spell, *Διακοπές στο Σαράγεβο* (LP, Warner 1993) και *Νίψον Ανομήματα Μη Μόνον Όπιν* (CD, Eros Music 1995), Ενδελέχεια, *Ενδελέχεια* (CD, Eros 1994), Υπόγεια Ρεύματα, *Παραλογές* (CD, FM 1995), Μαύρη Μαγιονέζα, *Μαύρη Μαγιονέζα* (CD, Eros 1998), Αχαιοί, *49:19* (CD, Virgin 1998), Ψώφιοι Κοριοί, *Outro* (CD, Virgin 1997), Οι Φόβοι του Πρίγκηπα, *Οι Φόβοι του Πρίγκηπα* (CD, Virgin 1997), Last Drive, *Subliminal* (CD, BMG Ariola 1994).

⁶⁴⁷ *Rock FM – Ρόδον Live* (Συλλογή LP, MBI 1993).

τιράζ τους, μερικά απευθύνθηκαν σε πρακτορείο τύπου για τη διανομή τους, απέκτησαν τετράχρωμα εξώφυλλα και άρχισαν να *δωρίζουν* σινγκλάκια και LP μαζί με τα τεύχη τους. Για να ανταπεξέλθουν οικονομικά δημοσίευαν διαφημίσεις από πολυεθνικές δισκογραφικές ή καπνοβιομηχανίες.⁶⁴⁸ Ακόμα και οι τεχνικές του πόντατζ φάνηκαν να μην διασφαλίζουν (και να εξασφαλίζουν) την επιθυμία της σκηνής για στεγανοποίηση της παραγωγής της από τον κόσμο των επιχειρήσεων και της κατανάλωσης. Δηλαδή, το ευρύτερο πεδίο της αντικουλτούρας, μέσα στο οποίο κινούνταν επί χρόνια οι πανκς –και εντός του οποίου είχαν δομήσει τις συμμαχίες τους και ένα μέρος της βάσης τους– «ξαφνικά» έγινε τόσο θολό, που δύσκολα μπορούσαν να ξεχωρίσουν τους φίλους από τους δυνητικά επικίνδυνους εχθρούς.

Οι πανκς της Αθήνας βίωναν λοιπόν μια κατάσταση σαν κι εκείνη που περιέγραφαν οι Renato Curcio και Alberto Franceschini, όταν μελετούσαν το «μητροπολιτικό προλεταριάτο» των ιταλικών μεγαλουπόλεων:

Ο κάθε προλετάριος, μέσα στο αδυσώπητο δίκτυο των μητροπολιτικών κοινωνικών σχέσεων, ακριβώς επειδή είναι θύμα κι εμπόρευμα, παραμένει διαμελισμένος, κατακερματισμένος, ακρωτηριασμένος, σφαγμένος, διασπαρμένος από αντιθετικές γλώσσες και τελετουργικοποιημένες συμπεριφορές που πολτοποιούν την αυθόρμητη ταυτότητά του, τη μνήμη του και τη φαντασία του. Με λίγα λόγια μετατρέπεται σε σχιζοειδές. Και όχι μόνο πια μέσα στην εργασιακή διαδικασία, αλλά και σ' ολόκληρο το χρόνο του ο οποίος έχει πλέον ρουφηχτεί ολόκληρος από το κεφάλαιο, έχει σφραγιστεί κάθε μη καπιταλιστικός πόρος του. (...) Φετίχ αλλά και εξεγερμένος, εμπόρευμα αλλά και καταστροφέας του εμπορεύματος, εν δυνάμει αυτόχειρας αλλά και φονιάς, να λοιπόν που εμφανίζεται ο σχιζομητροπολιτικός προλετάριος. (...) Η μηχανή του θεάματος, σαν παραμορφωτικός καθρέφτης, συγκεντρώνει κέρδη επιστρέφοντας στους διάχυτους σχιζοειδείς τα ίδια τους τα σήματα αναγνώρισης⁶⁴⁹.

Όπως όμως είδαμε παραπάνω, σε διεθνές επίπεδο, κατά την περίοδο που ακολούθησε την εμπορική επιτυχία των Nirvana, τα όρια που χώριζαν την «ανεξάρτητη σκηνή» –δηλαδή τις κατά τόπους σκηνές που συσπειρώνονταν γύρω από τα συγκροτήματα που είχαν διαδεχθεί τις πανκ μπάντες των 80s και στηρίζονταν στις υποδομές τους– από τη «mainstream μουσική» είχαν γίνει δυσδιάκριτα. Η επιτυχία των Green Day –οι οποίοι είχαν αναδειχθεί μέσα από τη «σκηνή του Μπέρκλει» και το *Gilman Street*– είχε φέρει και το πανκ στο στόχαστρο των δισκογραφικών κολοσσών. Το *Gilman* και το *MRR* αναδιπλώθηκαν γύρω από ένα πανκ που γίνεται κατανοητό καθαρά ως περικόλειστος χώρος, και ζητούμενο γίνεται στο εξής η διαφύλαξη της «καθαρότητάς» του – δηλαδή της επιθυμίας να παραμείνουν η υποκουλτούρα και οι υποδομές της σκηνής μακριά από τους

⁶⁴⁸ «Έτσι ξαφνικά φανζίν όπως το *Fractal*, το *B-23* ή το *Thing* μπορούσαν να κωχθούνται για ιλλουστρασιόν εξώφυλλα, τετραχρωμίες και πανελλαδική διανομή – και ντήλια με πρες ρουμ πολυεθνικών»: Suckerpunch (Εκδ.), *Δωρεάν Περιοδικά Πόλης*, Αθήνα: Suckerpunch, 2004, σελ. 2.

⁶⁴⁹ R. Curcio – A. Franceschini, *Gocce di Sole nella Citta degli Spetti*, Ρώμη: Corrispondenza Internazionale, 1982, σ.σ. 256-258.

εξαναγκασμούς της οικονομικής σφαίρας. Αν το πανκ και οι υποδομές του περνούσαν στα χέρια της μουσικής βιομηχανίας, η υποκουλτούρα θα έχανε την «αυθεντικότητά» της – με δεδομένο ότι υπήρξε εκ γενετής μία αντίδραση στην αφομοίωση των επαναστατικών στοιχείων της νεανικής μουσικής και τη μεταπώλησή τους ως εμπορευμάτων στις στρατιές των νέων που ήταν απλώς καταναλωτές, όχι δημιουργοί και ανατρεπτικοί, όπως επιθυμούσαν να είναι οι πανκς.

Στην Αθήνα, οι πάνκηδες αρχίζουν και ακούν το τραγούδι «Gotta Get Away» των Offspring να παίζεται στις καφετέριες και σε όλους τους ραδιοσταθμούς. Ποτέ άλλοτε οι πανκ ήχοι δεν ήταν τόσο δημοφιλείς, και αυτό τους μπέρδευε αφάνταστα, αφού η ταυτότητά τους είχε συγκροτηθεί στη βάση μιας κοινωνικής και δυνητικά ανατρεπτικής περιθωριακότητας. Όσο για τους νέους πανκς που εισέρρεαν, από τα μέσα της δεκαετίας του '90 και μετά, στη σκηνή –στην πλειοψηφία τους σκέιτερς–, αυτοί είχαν δομήσει την υποπολιτισμική τους ταυτότητα με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Ενδεικτική είναι η συνέντευξη τριών σκέιτερς που, κατά δήλωσή τους, άκουγαν «Bad Religion, Pennywise, Sepultura, Biohazard αλλά και πιο indie» στο «εναλλακτικό lifestyle» περιοδικό *01*:

Βασίλης: Όσο για το σπόνσορινγκ γίνεται συνέχεια στην Ευρώπη και την Αμερική. Απλά μια εταιρεία μου δίνει ρούχα.

Σταμάτης: Γενικά υπάρχουν διάφορες άσχετες φάσεις που χρησιμοποιούν μερικούς από εμάς σε διαφημίσεις παγωτών και τέτοια.

Γιώργος: Αυτά με τους σπόνσορες και τις διαφημίσεις είναι μαλακίες πάντως. Η κάβλα μετράει. (...) Είδε κανείς τους Dead Ideas στη *Villa Amalias*; Είχα πεθάνει απ' τη ζέστη και την έκανα για Γαλάτσι πριν παίξουν.⁶⁵⁰

Από την παρέα των σκέιτερς, ο Γιώργος ήταν ο πιο παλιός και προερχόταν από την εποχή που η «παρέα-συμμορία» των πάνκηδων παρεπιδημούσε στην Κλαυθμώνος και στα Προπύλαια. Η διαφορά της δικής του οπτικής σε σύγκριση με το πώς αντιμετωπίζουν τη σχέση με τον κόσμο των εταιρειών οι κατά πολύ νεότεροι φίλοι του, είναι χαρακτηριστική. Εκείνοι δεν βλέπουν καμία ασυμβατότητα στο να υποστηρίζεται ο ικανός σκέιτερ από κάποιες εταιρείες-χορηγούς, ή να βγάζουν οι φίλοι τους χαρτζιλίκι επιδεικνύοντας την υποκουλτούρα τους σε διαφημίσεις παγωτών. Πράγματι, όπως τονίζει ο Moore, εκείνη την εποχή, «η εναλλακτικότητα έγινε η νέα λέξη-κλειδί του μάρκετινγκ που στόχευε στο νεανικό κοινό»⁶⁵¹.

Εξετάζοντας τις νεανικές υποκουλτούρες την περίοδο του μεταφορντισμού, ο ίδιος μελετητής θεωρεί ότι ο σύγχρονος μετασχηματισμός του καπιταλισμού χρησιμοποιεί την καινοτομία και την ανατροπή, και ευνοεί την προσέγγιση τόσο των παραγωγών (του) όσο και των καταναλωτών σε στίλ ζωής που παλιότερα

⁶⁵⁰ Δημήτρης Πολιτάκης, «The way we SK8», *01* 13 (07/1994), 87.

⁶⁵¹ Moore, ό.π., σελ. 9.

σχετίζονταν αποκλειστικά με ομάδες μπρόεμ. Ταυτόχρονα, την εποχή της αποβιομηχανοποίησης, όσον αφορά τις χώρες του προηγμένου καπιταλισμού, ο ρόλος του πολιτισμού στην οικονομική παραγωγή αυξάνεται, και η αξία του «hip» και του «cool» πολλαπλασιάζεται. Από κέντρα κατασκευής μαζικών καταναλωτικών προϊόντων, οι πόλεις έγιναν πεδία παραγωγής της «coolness» και η καταναλωτική κουλτούρα, που κάποτε απέβλεπε στη μαζική διάθεση, πλέον στοχεύει σε *εξειδικευμένες αγορές*. Τα προϊόντα κατασκευάζονται με βάση τις ατομικές διαφοροποιήσεις και το ιδιαίτερο γούστο και εμπεριέχουν νοήματα υποτιμητικά για τον κομπορμισμό και τη συμβατική/μαζική κουλτούρα. Οι εταιρείες αναζητούν όχι οργανωτικούς υπαλλήλους αλλά δημιουργικά μυαλά που να μπορούν να σκέφτονται «εκτός πλαισίου». Κατά τον Moore, αυτός είναι ο *δημιουργικός καπιταλισμός*, ο οποίος αναπτύχθηκε ως θεραπεία στην αποξένωση που επέφερε ο παρωχημένος *εταιρικός καπιταλισμός*.

Η ανάδυση της εναλλακτικής/γκραντζ σκηνής συνέπεσε ακριβώς με τη στιγμή που ολοκληρωνόταν αυτός ο μετασχηματισμός στο πλαίσιο του μεταφορντισμού. Με την DIY ηθική και την αυτονομία τους από την πολιτιστική βιομηχανία, οι τοπικές πανκ σκηνές μετεξελίχθηκαν –ακολουθώντας τη ροή των μετασχηματισμών στις τάσεις της μουσικής– σε «εναλλακτικές ροκ σκηνές» και αξιολογήθηκαν θετικά από τον δημιουργικό καπιταλισμό εξαιτίας της ειλικρίνειας στην έκφραση και την ιδιοσυγκρασία του στιλ, πολύ πριν οι Nirvana σαρώσουν τους καταλόγους επιτυχιών.⁶⁵² Αυτή, όμως, η διαδικασία «υποπολιτισμικής αλλοτρίωσης» –ή δημιουργικής εταιρικής απαλλοτρίωσης– δεν ήταν μονόπλευρη ούτε κατ' ανάγκη ολοκληρωτικά επιτυχής για το εταιρικό στρατόπεδο. Όταν η μουσική και το στιλ που κάποτε θεωρούνταν περιθωριακά διατίθενται στη μαζική αγορά, οι «αυθεντικοί» της αρχικής φάσης της υποκουλτούρας (δηλαδή εκείνοι που κατέχουν το υποπολιτισμικό κεφάλαιο) νοιώθουν αποξενωμένοι, επειδή δεν ελέγχουν την κουλτούρα που είχαν παράξει και αναδιπλώνονται: κατηγορούν για «ξεπούλημα» τους μουσικούς που έγιναν επιτυχημένοι και διαχωρίζονται από του «μη αυθεντικούς» νεοεισερχόμενους. Ενίοτε μάλιστα, παρακολουθούν την ίδια τους την υποκουλτούρα να καταλήγει, μέσα από τη διαμεσολάβηση των ΜΜΕ, μια καρικατούρα του εαυτού της, και γι' αυτό την εγκαταλείπουν. Αυτή την εμπειρία περιγράφει ο Θεόδωρος, ένας από τους αυθεντικούς «emo-runks» της Αθήνας, που παρακολούθησε το στιλ με το οποίο ήταν «καταπορωμένος» να μετασχηματίζεται σε εμπόρευμα προς μαζική κατανάλωση. Σε αυτή τη μορφή δεν εύρισκε πλέον τον εαυτό του:

⁶⁵² Στο ίδιο, σ.σ. 118-121.

Τώρα, το '96 (...) που είχα αρχίσει να ακούω [πανκ], (...) άρχισε να μπλέκεται το πανκ με το λεγόμενο emo που λένε τώρα. Που ήταν απλά (...) πανκ συγκροτήματα απ' την Καλιφόρνια, τα οποία είχαν ένα πιο μελωδικό στοιχείο. Κάπως πιο μελαγχολικοί λίγο. Πάλι στην προσέγγισή τους ήτανε πανκ όμως, δηλαδή do it yourself, παίζανε σε καταλήψεις, σε σκατομέρη και τα λοιπά – απλά η μουσική δεν ήτανε τόσο επιθετική. Καλά, βασικά δεν έχει σχέση μόνο με την Καλιφόρνια! Είχε βγει και στην... Ουάσινγκτον, οι Rites of Spring απ' την εταιρεία τη Dischord ήτανε... [από τους πρώτους emo-punks]. (...) Με τους No Balance (...) μας άρεσε το πανκ-ροκ αλλά δεν μας άρεσε τόσο όσο... Οι Vodka Juniors είχανε περισσότερο το... [πανκ] lifestyle: Δηλαδή δεν πίνουνε νερό, πίνουνε μπύρα [γέλιο]! Δηλαδή είναι πολύ, στο πετσί τους αυτό το πράγμα. Εμείς... ήμασταν πιο φλώροι, θα έλεγα εγώ, (...) μ' άλλα πράγματα στο κεφάλι μας. (...) Με full αγάπη για τη μουσική αλλά έβγαине ένα άλλο πράγμα. Και 'μείς είχαμε καταπορωθεί τότε με το emo. (...) Ξαφνικά [όμως] (...) κάπως αυτό μεταπήδησε και πήγε στο πιο goth. (...) Γιατί μετά απ' το emo βγήκε το screamo και καλά. Που ήτανε αμερικανιά full αυτό – το να ουρλιάζεις και να [τα] λες και μελωδικά μαζί. Και να βγαίνεις με βαμμένα μάτια, και καλά σαν goth αλλά πιο trendy goth, ας πούμε, πιο 2000 goth. Με στενά παντελόνια και all star και βαμμένα μάτια. Υπήρχε ένα lifestyle τότε – και καλά αυτουνού που πονάει και βγαίνει στη σκηνή και κλαίει και χτυπιέται και δεν ξέρω 'γώ τι κάνει. (...) Όπου μ' αυτό τον τρόπο το emo ξαφνικά άρχισε να πηγαίνει στο πιο dark-wave – εκεί, στους γκοθάδες, κατά κάποιον τρόπο. Οπότε εμπορικεύτηκε πολύ με τους Him; Ξαφνικά οι Him, που δεν ξέρω τι παίζανε [προηγουμένως], θεωρούντουσαν λίγο emo κι αυτοί. Και, νομίζω, κάπως εκεί ξέφυγε...

Η αρχική, λοιπόν, παρέα των ίμο-πανκς που συγκροτήθηκε γύρω από τους No Balance, είχε στο μυαλό της την πρώτη μορφή της τάσης, ένα παρακλάδι του χάρντκορ, το οποίο απαρτιζόταν από συγκροτήματα που έπαιζαν «σε καταλήψεις και σκατομέρη». Δηλαδή, τα πρώτα αμερικάνικα ίμο συγκροτήματα έπαιζαν πανκ και ανήκαν στις πανκ σκηνές των πόλεων των ΗΠΑ, ξεχώριζαν όμως από τους υπόλοιπους, επειδή οι στίχοι τους ήταν πιο λυρικοί και μιλούσαν για συναισθηματικές καταστάσεις, χωρίς να αναλώνονται σε ρητορικές επιθέσεις κατά του συστήματος όπως τα υπόλοιπα χάρντκορ συγκροτήματα. Άλλωστε, ο όρος «emo» προέρχεται από τη συγκοπή του επιθέτου «emotional» (συναισθηματικός). Σε επίπεδο μουσικής, ο ήχος τους περιείχε περισσότερα μελωδικά στοιχεία, και ο ρυθμός που ακολουθούσαν δεν ήταν τόσο γρήγορος όσο εκείνος των χάρντκορ συγκροτημάτων. Πιθανότατα εξαιτίας αυτών των στοιχείων, κάποια από τα συγκροτήματα αυτού του κλώνου του πανκ γνώρισαν εμπορική επιτυχία. Μέσα σε αυτή τη διαδικασία αφομοίωσης από τη μουσική βιομηχανία, οι πρώτοι ίμο –όπως ο Θοδωρής και οι παρέα του– είδαν την υποκουλτούρα τους να αλλάζει σπιλιστικά, να γίνεται «τρέντιγκοθ», να «εμπορικεύεται» και να «ξεφεύγει». Οι αστέρες αυτού που κατέληξε να αναπαριστά την αρχική τάση ντύνονταν με μαύρα εντυπωσιακά ρούχα και φορούσαν βαρύ μείκ-απ –έμοιαζαν δηλαδή με μία «μοδάτη» εκδοχή του γκόθικ στιλ– και το κοινό τους απαρτιζόταν από εφήβους που κατανάλωναν την εμπορευματοποιημένη εκδοχή της αρχικής υποκουλτούρας. Το στιλ αυτό, μέσω της εικόνας που παρουσίαζαν τα MME, συνδέθηκε με μια συγκεκριμένη ομάδα εφήβων, οι οποίοι είχαν υιοθετήσει μια παθητική μελαγχολική συμπεριφορά. Έτσι, οι ίμο κατέληξαν να

αποτελούν μια αστεία φιγούρα που χρησιμοποιήθηκε σε αρκετά τηλεοπτικά σίριαλ, ενώ η τυποποιημένη, προς μαζική κατανάλωση, καρικατούρα τους να πωλείται ακόμα και ως αποκριάτικη στολή στα καταστήματα παιχνιδιών και εποχιακών ειδών.⁶⁵³ Δηλαδή, ο πληροφορητής και η παρέα του βλέπουν την κοινότητά τους να διαλύεται, αφού ο μουσικός και στιλιστικός πυρήνας γύρω από τον οποίο είχε αρχικά συγκροτηθεί μετεξελίχθηκε σε κάτι εντελώς διαφορετικό και οι ίδιοι έχασαν οποιαδήποτε εξουσία τους έδινε το αυξημένο –λόγω παλαιότητας και αυθεντικότητας– υποπολιτισμικό τους κεφάλαιο. Στην περίπτωση αυτή δε, αποποιήθηκαν εντελώς την υποπολιτισμική ετικέτα και κατήγγειλαν με πικρία την εμπορευματοποίηση του στιλ με το οποίο κάποτε είχαν «καταπορωθεί».

4.4.5 Το «σχίσμα» ως αντίδραση στην κατάσταση πολιορκίας από τον κόσμο του εμπορίου

Χάρη στη ροκ ιδεολογία η γενιά μας ταύτισε την επανάσταση με τα πολιτιστικά εμπορεύματα και είδε τον εαυτό της να υποβιβάζεται σταδιακά σε συλλέκτη δίσκων και καταναλωτή όλων των βιομηχανικών αξεσουάρ της ροκ: στερεοφωνικά, μουσικά περιοδικά, αφίσες, «εναλλακτικοί» ραδιοφωνικοί σταθμοί, μουσικά όργανα, κομπιούτερς. Γενιά προχωρημένων καταναλωτών ωθήσαμε έμπρακτα την ανάπτυξη της τεχνολογικής βάσης του σύγχρονου καπιταλισμού σε ένα ποιοτικό και ποσοτικό άλμα που οι μικροαστοί γονείς μας αδυνατούσαν έστω και να ονειρευτούν.⁶⁵⁴

Στο πρώτο μισό της δεκαετίας του '90, οι πανκς ένοιωθαν ότι κινδυνεύουν να αφομοιωθούν από τον κόσμο του εμπορίου, να μετεξελιχθούν σε εκείνο που απεύχονταν: άλλη μία στρατιά καταναλωτών στην σχεδόν πενήνταχρονη ιστορία του ροκ, μια ιστορία που είχαν κοπιάσει να αναδιατυπώσουν και να διορθώσουν. Δηλαδή θεωρούσαν ότι ενδεχομένως θα κατέληγαν –όπως αναφέρουν, στο παραπάνω κείμενο, οι δύο συντάκτες της «αντιεξουσιαστικής κομμουνιστικής» επιθεώρησης *Τα Παιδιά της Γαλαρίας*– να γίνουν η ποιοτικά αναβαθμισμένη εναλλακτική εκδοχή των «μικροαστών γονιών» τους. Τα ΜΜΕ διαστρέβλωναν τα πραγματικά νοήματα της υποκουλτούρας. Εκείνη την εποχή, το περιοδικό *01* δημοσίευσε ένα ρεπορτάζ για το «Do It Yourself» με υπότιτλο: «Πώς να πηδάς στο κενό; Πώς να κάνεις body piercing; Πώς να σφυρίζεις κλέφτικα; Τώρα όλα είναι στο χέρι σου». Ποια ήταν όμως η μορφή του DIY που παρουσίαζε το εναλλακτικό lifestyle έντυπο; Διάφοροι «ειδικοί» μάθαιναν στον αναγνώστη «πώς να κάνει τσιχλόφουσκες», «πώς να κάνει τρύπες στ'

⁶⁵³ Για την ιστορία των emo-punks και την αφομοίωση του στιλ από τη βιομηχανία της ψυχαγωγίας και της ένδυσης, βλ. A. Greenwald, *Nothing Feels Good - Punk Rock, Teenagers and Emo*, Νέα Υόρκη: St. Martin's Griffin, 2003. Στην ελληνική τηλεόραση η φιγούρα του emo έλαβε την τιμητική της στη σειρά *Κόκκινο Δωμάτιο* (στο επεισόδιο «Emo... αγάπη μου») του Mega και στη σειρά *Εργαζόμενη Γυναίκα* (στο επεισόδιο «Η φιλόλογος») του ANTI.

⁶⁵⁴ Γκαράνς – Λασενάιρ, «Θέσεις για το Μικροαστισμό και την Αντικουλτούρα στην Ελλάδα, μέρος Β'», *Τα Παιδιά της Γαλαρίας* 4 (1994), σελ. 8.

αυτιά» και ο πρόεδρος μιας γνωστής διαφημιστικής τον μάθαινε «πώς να πείσει έναν κουρασμένο καταναλωτή»!⁶⁵⁵

Σίγουρα, στην αρχική φάση της υποκουλτούρας, τα ΜΜΕ καθόριζαν κοινωνικά της επιτελέσεις του πανκ. Οι πρώτοι πανκς των Εξαρχείων έπαιζαν τους «Σιού» και τους «επικίνδυνους», με βάση την εικόνα που φιλοτεχνούσαν οι συντάκτες των εφημερίδων – κι αυτό ταίριαζε στην εικόνα του «τέρατος» που οι ίδιοι ήταν πρόθυμοι να αναπαραστήσουν για να υπάρξουν ως ομάδα. Από τη στιγμή, όμως, που συγκροτήθηκε η σκηνή πανκ, η υποκουλτούρα άρχισε να λειτουργεί *per se* και ως δικτύωση με δικές της υποδομές, που δεν έχει ανάγκη το βλέμμα των άλλων για να υπάρξει.⁶⁵⁶ Στα μέσα της δεκαετίας του '90, λοιπόν, οι πάνκηδες ένοιωθαν ότι είχαν γίνει, στα χέρια των ΜΜΕ, από λαϊκοί δαίμονες... караγκιόζηδες: DIY σήμαινε να καταλαμβάνεις άδεια κτήρια και να τα χρησιμοποιείς για συναυλίες και όχι να «κάνεις μόνος σου μεγάλες τσιχλόφουσκες».

Η απάντηση λοιπόν της σκηνής σε αυτό το κλίμα ήταν άμεση: σιγή ασυρμάτου προς όλα τα καθεστωτικά και εμπορικά ΜΜΕ. Πλήρης στεγανοποίηση της υποκουλτούρας, των ΠΑΖ και της παραγωγής του από τον κόσμο του εμπορίου, άσχετα αν αυτό λαμβάνει «mainstream» ή «alternative» μορφή. Δίπλα στους πατροπαράδοτους εχθρούς των πανκς («παπάδες, μπάτσοι, δικαστές, πολιτικοί, στρατιωτικοί»), των προσώπων δηλαδή που εκπροσωπούσαν την κρατική εξουσία, δημιουργείται ένας νέος αστερισμός αντιπάλων: «Η κάμερα για τον δημοσιογράφο είναι ό,τι το γκλοπ για τον μπάτσο, ό,τι το πέος για τον βιαστή» θα γράψει κάποιο φανζίν.⁶⁵⁷ «Αγόρασε το όνειρο, πούλα την ψυχή σου», αναφέρει ένα κολλάζ σε κάποιο άλλο. «Τι κοιτάς;», ρωτάει η επιγραφή πάνω από τη φωτογραφία ενός μοντέλου από κάποιο ντεφιλέ, «αυτό δεν είσαι εσύ». «Κοινωνία του θεάματος – Μην είσαι θεατής!», συνεχίζει η εικονογράφιση.⁶⁵⁸ Η συντακτική ομάδα του φανζίν *Αντίδοτο*, δαπανά εννιά πυκνογραμμένες σελίδες για να αποδείξει πως τα ΜΜΕ εξαρτώνται εντελώς από τη διαφήμιση και, ως εκ τούτου, είναι μέρος του εταιρικού κόσμου.⁶⁵⁹

⁶⁵⁵ Μιχάλης Πεκρίδης, «Do It Yourself», *ΟΙ* 12 (12/1994), σ.σ. 72-79.

⁶⁵⁶ Η συζήτηση για τον τρόπο που οι πληροφορίες που διανέμουν τα ΜΜΕ συμβάλουν στο να «αντικειμενικοποιηθούν» οι υποκουλτούρες είχε αρχίσει από την εποχή του John Irwin. Ως προς αυτό, η Sarah Thornton έγραψε: «ενώ οι υποπολιτισμικές σπουδές τείνουν να θεωρούν ότι οι νεανικές υποκουλτούρες είναι ανατρεπτικές έως το συγκεκριμένο χρονικό σημείο που θα αναπαρασταθούν από τα ΜΜΕ, υποστηρίζω εδώ ότι οι κουλτούρες που συγκροτούνται γύρω από το γούστο (taste) –οι οποίες δεν θα πρέπει να συγχέονται με τις ακτιβιστικές οργανώσεις– αποκτούν πολιτική υπόσταση μόνο όταν τα ΜΜΕ τις χαρακτηρίσουν έτσι. Με άλλα λόγια η υποτιμητική κάλυψη από τα ΜΜΕ δεν αποτελεί απλώς μια ετυμηγορία αλλά την ουσία της αντίστασής του» – βλ. J. Irwin, *Scenes*, ό.π., σ.σ. 59-61 και S. Thornton, *Club Cultures...*, ό.π., σελ. 137.

⁶⁵⁷ *Αλαλούμ* 3 (03/1995), οπισθόφυλλο.

⁶⁵⁸ *Θερμοκήπιο* 3 (c. 1994), σ.σ. 18, 23 και 16-17.

⁶⁵⁹ Νικολάκης ΚΤC, «Για να ξεμπερδεύουμε με τη διαφήμιση», *Αντίδοτο* 1 (Άνοιξη 2009), σ.σ. 2-11.

Οι «ορθόδοξοι DIY» πάνκηδες, λοιπόν, θα περάσουν τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια προσπαθώντας να συντονίσουν την πολιτική τους δράση, ώστε εκείνη να κατευθύνεται σε δύο σημεία. Το πρώτο ήταν το κράτος το οποίο –όπως και οι πρώτες γενιές της υποκουλτούρας– το αντιλαμβάνονται ως κατασταλτικό μηχανισμό. Το δεύτερο είναι ο εταιρικός κόσμος, τον οποίο αντιλαμβάνονται ως μηχανισμό αφομοίωσης της υποπολιτισμικής του ταυτότητας. Η πλήρης στεγανοποίηση της σκηνής από τον κόσμο του εμπορίου και της κατανάλωσης θεωρήθηκε ο μόνος τρόπος για να διατηρήσουν τον έλεγχο πάνω στην παραγωγή των τεχνουργημάτων τους. Διότι χωρίς παραγωγή πανκ τεχνουργημάτων, δεν μπορεί να υπάρξει πανκ σκηνή.

Μπορεί λοιπόν η υιοθέτηση της «σκληρής DIY γραμμής» να δημιούργησε το «σχίσμα» και να έκοψε τη σκηνή στα δύο, όμως ταυτόχρονα συνέβαλε και στη συνέχεια της ύπαρξής της, με τους όρους που η ίδια έθετε. Αυτό γίνεται φανερό αν συνεξετάσει κανείς την πορεία της σκηνής του «ανεξάρτητου ροκ», τα συγκροτήματα της οποίας στόχευαν σε ένα μεγαλύτερο ακροατήριο και υπέγραψαν συμβόλαια σε μεγάλες δισκογραφικές. Συνδέοντας την τύχη τους με τη μουσική βιομηχανία, τα περισσότερα από αυτά διαλύθηκαν όταν οι δισκογραφικές εταιρείες χτυπήθηκαν από τη μεγαλύτερη κρίση στην ιστορία τους. Αυτό συνέβη επειδή οι εξελίξεις στην ψηφιακή τεχνολογία άλλαξαν τα δεδομένα στη διάθεση των μουσικών εμπορευμάτων. Το νεανικό κοινό έπαψε να αγοράζει CD όταν απέκτησε τη δυνατότητα να «κατεβάζει» δωρεάν μουσική –με τη μορφή MP3– από το διαδίκτυο. Θα έλεγε κανείς ότι η δισκογραφική παραγωγή έπαψε να αποτελεί χώρο επικερδούς δραστηριότητας. Το ίδιο συνέβη και στον χώρο της μουσικής χιπ χοπ, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το δημοφιλές συγκρότημα Active Member που αποχώρησε από τη μεγάλη δισκογραφική εταιρεία Warner και άρχισε να παράγει και να διακινεί μόνο του τις δισκογραφικές του κυκλοφορίες.

Αντίθετα η σκηνή πανκ, ως εσωστρεφές πλέον και στεγανοποιημένο από τον κόσμο των επιχειρήσεων δίκτυο, κατάφερε να διατηρήσει και να επεκτείνει τις υποδομές της, στηριζόμενη στον έλεγχο της παραγωγής των τεχνουργημάτων της και διασώζοντας την –βασική για την αυτοεκτίμησή της– «αυθεντικότητα» της υποκουλτούρας. Συνέχισε να λειτουργεί μέσα από τις συναυλίες και τα «τρεχάματα», τα φανζίν και τα κουβαλήματα μηχανημάτων, το πότλατς – τα οποία εξασφάλιζαν την εισροή νέων δημιουργικών εφήβων οι οποίοι αντικαθιστούσαν τους παλιότερους, όταν εκείνοι κουράζονταν να «τα δίνουν όλα». Δηλαδή οι πανκς μπόρεσαν να διασφαλίσουν την αυτονομία και την αυτοοργάνωση του ελεύθερου χρόνου τους, βιώνοντας ένα μέρος της καθημερινότητάς τους ως ΠΑΖ.

Φυσικά, η παραπάνω ερμηνεία της στεγανοποίησης της σκηνής από τον κόσμο του εμπορίου κινείται σε ένα μάλλον αυτοαναφορικό μουσικό και υποπολιτισμικό πλαίσιο. Στην πραγματικότητα οι επιλογές και τα ενεργήματα των μελών της σκηνής πανκ θα πρέπει να συσχετιστούν με το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο και τα πρότυπα που υιοθετήθηκαν από αυτό, κατά τη δεκαετία 1995-2005. Πρόκειται για ένα κοινωνικό τοπίο το οποίο καθορίζεται, σύμφωνα με τη γνώμη των υποκειμένων που μελέτησα, από την πλήρη αποδοχή ενός άκρατου καταναλωτικού τρόπου ζωής.

Αφού, όπως ήδη ανέφερα, ο μεταφορντικός καπιταλισμός στοχεύει στις εξειδικευμένες αγορές και στις διαφοροποιήσεις του γούστου, όλες οι κουλτούρες που προηγουμένως εκλαμβάνονταν ως μποέμ και περιθωριακές, θεωρούνται πλέον δυναμικά «target groups». Γι' αυτό, σε διάφορες εταιρείες δημιουργήθηκαν οι θέσεις των «coolhunters», εκείνων δηλαδή που παρατηρούν δυνητικά εκμεταλλεύσιμες καταναλωτικές ζώνες και καταγράφουν τις νέες τάσεις και τις καινοτομίες που αναδύονται από τον ίδιο τον πληθυσμό στον οποίο επιθυμούν να απευθυνθούν. Κατόπιν, οι καινοτομίες αυτές εντάσσονται στο παραγωγικό σύστημα των εταιρειών και πωλούνται ως «cool» καταναλωτικά αγαθά, όχι μόνο στους αρχικούς «πρωτοπόρους δημιουργούς» αλλά και σε ευρύτερες ομάδες.⁶⁶⁰ Επίσης, οι εταιρείες αναζητούν στελέχη που να προέρχονται από τον αντισυμβατικό κόσμο των μποέμ, άτομα δηλαδή που έχουν τη δυνατότητα να λειτουργούν εκτός του πλαισίου της μαζικότητας. Και τα δύο αυτά χαρακτηριστικά αντιμετωπίζονται αυτομόνητα ως κίνδυνοι που απειλούν την αυθεντικότητα –άρα και την ίδια τους την ύπαρξη– από τις ομάδες που επιθυμούν να παραμείνουν εκτός των επίσημων κοινωνικών δομών.

Την άνοδο της ιδέας της «αντιεμπορευματοποίησης» στις πρώτες θέσεις της ατζέντας των ζητημάτων που έθετε η σκηνή πανκ και ο χώρος των Εξαρχείων, μαρτυρούν δύο συνθήματα που γράφτηκαν στην οδό Μαυρομιχάλη και στα οποία συμπυκνώνεται η εικόνα που είχαν σχηματίσει οι ομάδες αυτές για την κοινωνία που τους περιέβαλλε: «Athens Voice, red bull, καριέρα – φοιτητή είσαι χολέρα» και «άρνηση του lifestyle – όχι lifestyle της άρνησης». Τα έντυπα του λεγόμενου «εναλλακτικού lifestyle» και τα δωρεάν περιοδικά πόλης υφάρπαξαν τις θεματικές και τα ενεργήματα της αντικουλτούρας –ακόμα και την τεχνική της δωρεάν παροχής τεχνουργημάτων– και τα χρησιμοποίησαν για να ανανεώσουν την γκάμα των καταναλωτικών προϊόντων και να απευθυνθούν σε ένα, δυνητικά ανήσυχο και

⁶⁶⁰ Για τη τεχνική του «coolhunting» και του «viral marketing» (σύμφωνα με την οποία οι ίδιες οι εταιρείες προωθούν τα προϊόντα τους μέσω του ίδιου του target group και όχι της επίσημης διαφήμισης, δίνοντας π.χ. ρούχα σε κάποιον πολύ καλό σκέιτερ που οι φίλοι του έχουν σαν πρότυπο, όπως είδαμε προηγουμένως), βλ. J. Heath – A. Potter, *The Rebel Sell: How the Counterculture Became Consumer Culture*, Γουέστ Σάσεξ: Capstone, 2006, σ.σ. 192-224.

αντισυμβατικό, νεανικό κοινό.⁶⁶¹ Έτσι, έγιναν ο δούρειος ίππος για να διεισδύσουν τα καταναλωτικά πρότυπα σε αυτό τον χώρο, μετατρέποντας τα τεχνουργήματα και τα ενεργήματά του σε εμπορεύματα.⁶⁶² Ταυτόχρονα, με την υπαγωγή της νεολαίας στη καταναλωτική νοοτροπία, αναδύθηκαν νέες αξίες και εικόνες του εαυτού: από το φοιτητικό κίνημα και την εικόνα της νεολαίας ως σημαντικότερου φορέα αμφισβήτησης και κοινωνικής αλλαγής, περνάμε στην αναπαράσταση της «καριέρας» ως κυρίαρχου στόχου των νέων που ετοιμάζονται να μπουν στο παραγωγικό σύστημα, στα τέλη της δεκαετίας του '90.⁶⁶³ Μάλιστα, με τον όρο «καριέρα» δεν εννοείται η είσοδος στον «μίζερο» κόσμο της δημοσιοϋπαλληλίας ούτε η συνέχεια των επιχειρηματικών δραστηριοτήτων της οικογένειας των υποκειμένων – όπως συνέβαινε στη δεκαετία του '80– αλλά οι δημιουργικοί χώροι της τέχνης, της δημοσιογραφίας, της διαφήμισης. Δεν είναι καθόλου τυχαίο το γεγονός ότι πέρα από τα συγκροτήματα που ευελπιστούν να αγγίξουν ένα μεγαλύτερο κοινό, οι μομφές του «αυθεντικού αντεργκράουντ» στρέφονται και σε άτομα όπως ο σκηνοθέτης/χορογράφος Δημήτρης Παπαϊωάννου, ο οποίος είχε ξεκινήσει την καλλιτεχνική του τροχιά φιλοτεχνώντας το εξώφυλλο του πρώτου άλμπουμ του συγκροτήματος Γενιά του Χάους και συμμετείχε στο φανζίν *Κοντροσόλ στο Χάος* και στην κατάληψη των φοιτητών της ΑΣΚΤ, στο κτήριο του Φωτεινείου.⁶⁶⁴ Και στην περίπτωση αυτή, ο κίνδυνος, σύμφωνα με το φανζίν *Αντίδοτο*, είναι ακόμα μεγαλύτερος, αφού ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης χρησιμοποίησε την αισθητική της αντικουλτούρας για να «προσφέρει δόξα και θριαμβολογία στο ελληνικό έθνος με τις τελετές έναρξης και λήξης της Ολυμπιάδας».⁶⁶⁵ Δηλαδή, έθεσε τις γλώσσες και τις γραμματικές του αντεργκράουντ στη διάθεση του κόσμου και των αφηγήσεων που η ίδια η αντικουλτούρα ανταγωνιζόταν.

Αυτοί οι μετασχηματισμοί γίνονταν εμφανείς και στον ίδιο τον πολεοδομικό ιστό. Εάν στη δεκαετία του '80, «σε συμβολικό επίπεδο, τα καταστήματα του εύπορου Κολωνακίου από τη μία και των φοιτητικών και πολιτικοποιημένων Εξαρχείων από την άλλη αποτελούν τους δύο βασικούς αντιτιθέμενους πόλους στην αθηναϊκή νεολαιίστικη διασκέδαση», από τα τέλη της δεκαετίας του '90, τα μπαρακία και τα καφέ της οδού Σκουφά –αλλά και εκείνα της Ασκληπιού– ενώνουν τους δύο

⁶⁶¹ Βλ. Suckerpunch (Εκδ.), *Δωρεάν Περιοδικά Πόλης*, ό.π., σελ. 3.

⁶⁶² Έτσι, «δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που διάφοροι αντιπρόσωποι του θεάματος, όπως π.χ. η *Athens Voice*, έχουν παρουσιάσει τη *Villa [Amalias]* ως μια “high κατάληψη”, ένα “cool μέρος” ψυχαγωγίας ή ακόμα και ως το “καλύτερο συναυλιακό της πόλης που προσφέρει δωρεάν ύπνο!»: Νικολάκης Kill The Cat, «Σκέψεις για μια Κωλό-Αφίσα», *Αντίδοτο 2* (Φθινόπωρο 2009), σελ. 25.

⁶⁶³ Βλ. «Το προϊόν φοιτητής σε κρίση», *Outsider 3* (10/2009), σ.σ. 4-5.

⁶⁶⁴ Γιάννης «Γίγας», «Η κατάληψη του Φωτεινείου», στο Π. Αραπίνης (Επ.), *Αντικουλτούρα: Η Ανάδυση ενός Νέου Κοινωνικού Υποκειμένου Μετά το 1980*, Σπάρτη: Ιδιομορφή, 2012, σελ. 95.

⁶⁶⁵ Νικολάκης Kill The Cat, «Καθαρή Τέχνη και Βρώμικοι Σκοποί», *Αντίδοτο 2* (Φθινόπωρο 2009), σελ. 54.

κόσμους και αναμειγνύουν τις δύο κουλτούρες.⁶⁶⁶ Ο χαρακτηρισμός «αναρχοκολωνακιάτης», τον οποίο άκουσα αρκετές φορές κατά τη διάρκεια της συμμετοχικής μου παρατήρησης, συμπυκνώνει σίγουρα την εικόνα που είχαν σχηματίσει τα άτομα της σκηνής γι' αυτό το νέο είδος υποκειμένου που μιλούσε ταυτόχρονα εναντίον της καταστολής και για το θέμα των μεταπτυχιακών σπουδών που ήθελε να κάνει, είχε τατουάζ και πανάκριβη μοτοσικλέτα, υψηλό πολιτισμικό κεφάλαιο και επιπλέον την τεχνογνωσία του ζην με «το άρωμα του δρόμου». Σύντομα τέθηκε το ζήτημα ενός νέου διαχωρισμού των δύο κόσμων, όπως μαρτυρά ένα σύνθημα με στένσιλ, που γέμισε όλη τη Σκουφά: «Χαλαρώστε τρέντηδες και πιείτε το ποτό σας, λίγο πιο κάτω καίγεται το αυτοκίνητό σας». Αυτό λοιπόν το αίσθημα της πολιορκίας των Εξαρχείων, όχι μόνο από τις διμοιρίες των ΜΑΤ αλλά και από τις επιχειρήσεις που εκμεταλλεύονταν την εναλλακτικότητα της περιοχής, οδήγησε και σε μια κριτική στάση απέναντι στα μαγαζιά που βρίσκονταν στον σκληρό πυρήνα της εξαρχιώτικης αυτόνομης ζώνης – τα οποία, παρά τη μακρόχρονη συμβίωση, δεν έπαυαν να είναι «μαγαζιά». Για ένα μέρος του χώρου των Εξαρχείων, μόνο τα αυτοδιαχειριζόμενα στέκια θα μπορούσαν να τοποθετηθούν εκτός πολιτιστικής βιομηχανίας.

Ο μόνος τρόπος, λοιπόν, για να διασωθεί η σκηνή πανκ και ο κόσμος της αντικουλτούρας από την αφομοίωση, ήταν να αφαιρεθεί από τα τεχνουργήματα και τα ενεργήματά τους το στοιχείο στο οποίο προσέβλεπε ο κόσμος των εταιρειών και της κατανάλωσης: η δυνατότητα παραγωγής κέρδους. Μάλιστα, ως ιδεώδης διαδικασία διάθεσης των τεχνουργημάτων αυτών, προτάσσεται όχι απλώς η παροχή τους σε «τιμή κόστους» αλλά η διανομή τους πέρα από την όποια κοστολόγηση. Όποιος τα αποκτά «ενισχύει το εγχείρημα των παραγωγών τους», δεν τα αγοράζει. Σε αντίθεση με τις αντίστοιχες σκηνές του εξωτερικού –οι οποίες υιοθέτησαν τη λογική της ανυπαρξίας κέρδους και όχι την πλήρη αντιχαριστικότητα–, η ελληνική σκηνή πανκ ακολούθησε μία ακραία μορφή «DIY ηθικής» πιθανότατα επειδή ένοιωσε ότι το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο που ευελπιστούσε να ανταγωνιστεί είχε υιοθετήσει ένα ακραίο καταναλωτικό μοντέλο – πρόκειται για την απογείωση των αναπαραστάσεων του καταναλωτισμού, οι οποίες προωθήθηκαν από τα ΜΜΕ, και την άκριτη και αμετροεπή αποδοχή τους από την ελληνική κοινωνία.

Στην πραγματικότητα, βέβαια, η σύλληψη της πανκ κοινότητας ως πλήρως στεγανοποιημένου από την αγορά και την κατανάλωση κόσμου, μπορεί να λειτουργήσει μόνο όταν τα μέλη του δεν τα απασχολεί η ένταξη στην παραγωγική διαδικασία και η δημιουργία οικογένειας – δυο σταθερές που αναγκαστικά συνδέουν

⁶⁶⁶ Για το τοπίο στο χώρο της ψυχαγωγίας κατά τη δεκαετία του '80, βλ. το λήμμα «καταναλωτικά πρότυπα» στο Βαμβακάς – Παναγιωτόπουλος, ό.π. – η αναφορά από τη σελ. 255.

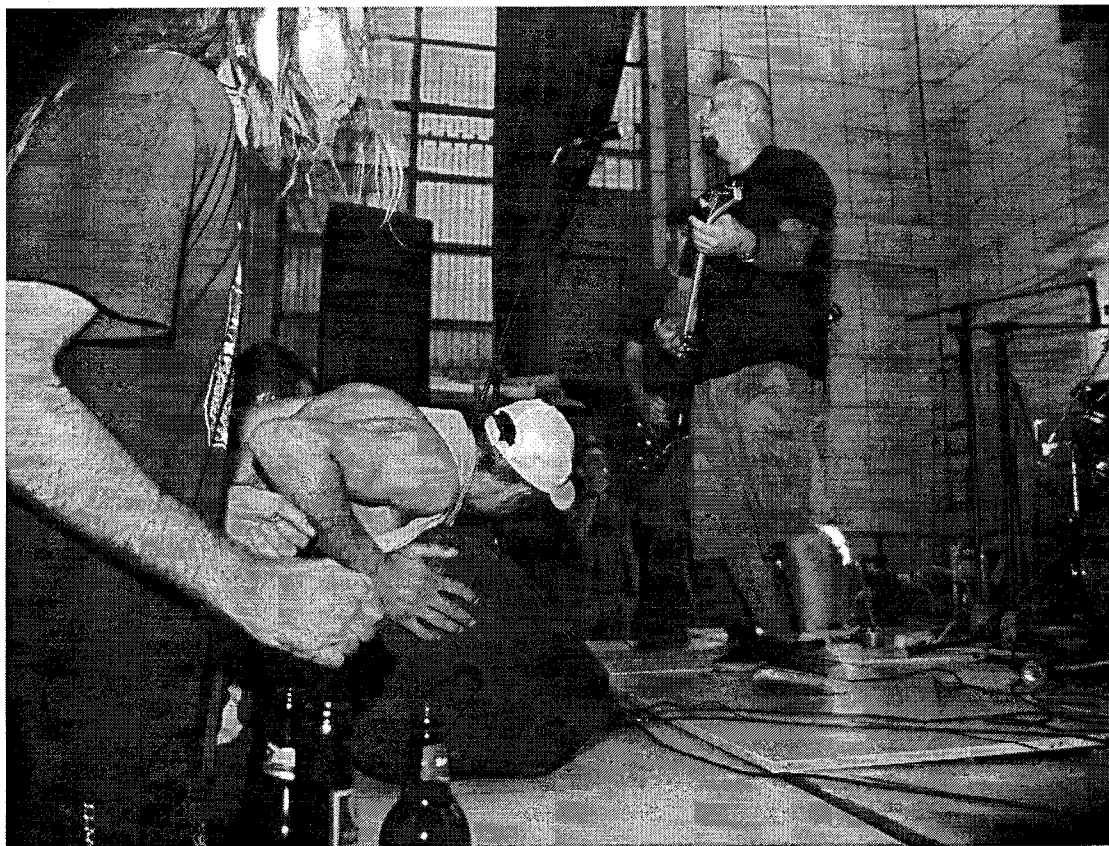
τα υποκείμενα με το κοινωνικό περιβάλλον, τους μηχανισμούς και τους θεσμούς του. Τι γίνεται, λοιπόν, όταν οι πανκς ενηλικιωθούν, μπουν στην αγορά εργασίας και παντρευτούν; Παύουν να είναι πανκς; Το ζήτημα αυτό θα μας απασχολήσει στο επόμενο κεφάλαιο.

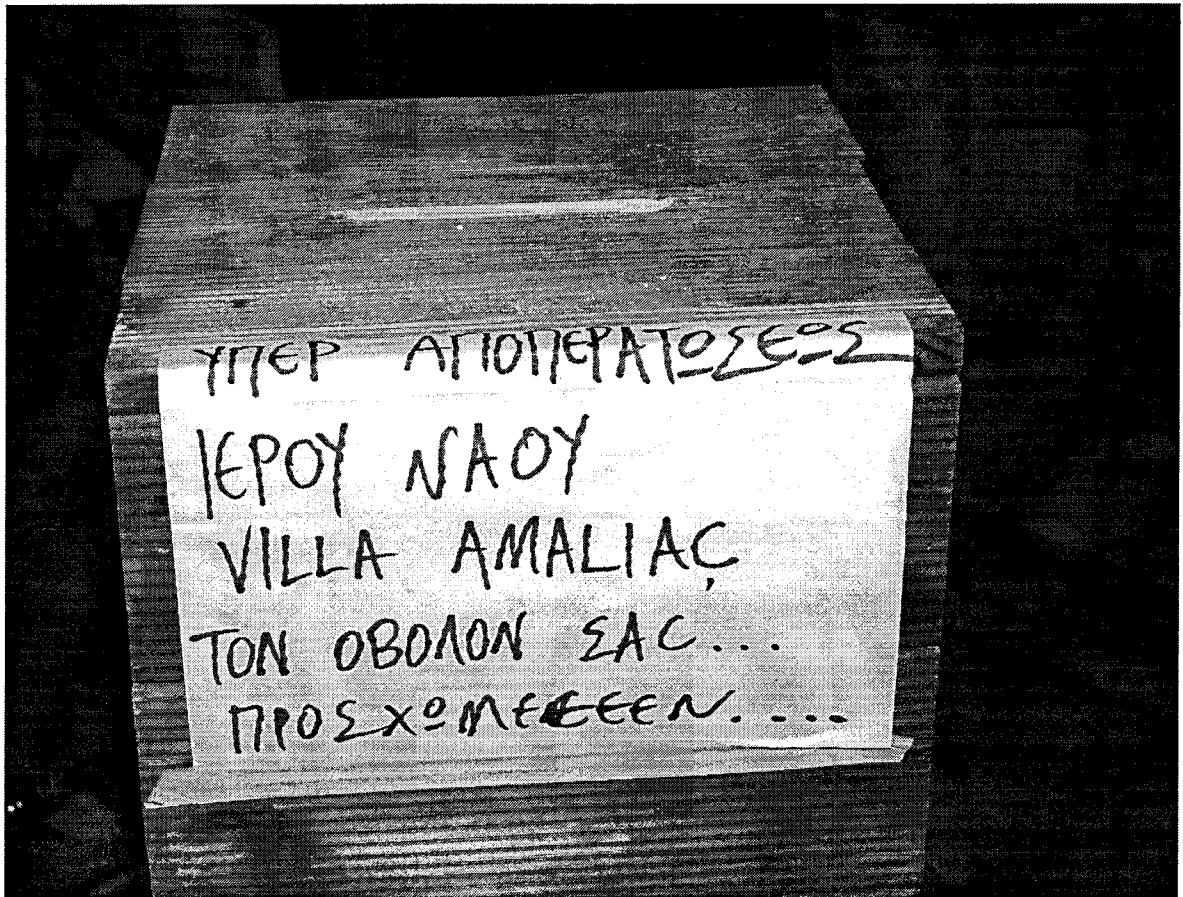


Όταν ο «σημειολογικός ανταρτοπόλεμος» των πανκς έπαψε να λειτουργεί, το ντύσιμο έγινε πολύ πιο απλό. Τα σημάδια που μαρτυρούν την υπαγωγή στον υποπολιτισμό (όπως εδώ τα άτεχνα τατουάζ του τραγουδιστή των Βρετανών Abrasive Wheels στην επάνω φωτογραφία) λειτουργούν περισσότερο με όρους ενδοεπικοινωνίας και δήλωσης στιλιστικών αποχρώσεων. Κάτω, η τραγουδίστρια των Αμερικανών Witch Hunt με χαρακτηριστικά «πανκοχιπικά» κοσμήματα και piercing, αλλά όχι πλήρη πανκ περιβολή.



Η σκηνοθεσία του εαυτού ενός ατόμου από την δεύτερη γενιά της σκηνής πανκ κι εξής συγκροτείται με βάση τα ενεργήματά του. Έτσι, ο Αλέκος θεωρεί δομικά στοιχεία της προσωπικότητάς του την έκδοση του φανζίν Κοινωνικό Μπάλωμα (διπλανή φωτογραφία), τη διοργάνωση συναυλιών και τις μπάντες στις οποίες συμμετείχε - εκ των οποίων η Χειμερία Νάρκη είναι η πιο πρόσφατη (στην κάτω φωτογραφία, το συγκρότημα παίζει στο Πολυτεχνείο, 16/09/2009).

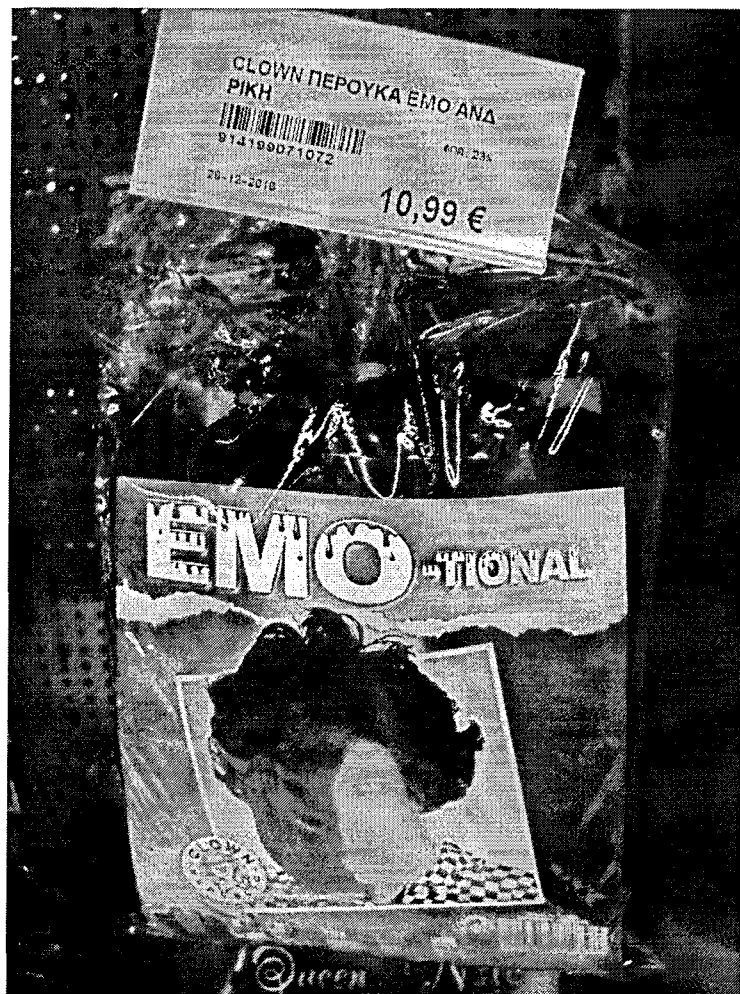




Επάνω: Το «κουτί ενίσχυσης», όπου οι εισερχόμενοι στις συναυλίες της Villa Amalias έριχναν «ό,τι προαίρουσαν». Πάντως, πριν το «σχίσμα» στις συναυλίες τις κατάληψης έμπαινε ένα καθορισμένο (όσο το δυνατόν πιο χαμηλό) εισιτήριο, όπως δείχνει η αφίσα από μια συναυλία των σκωτσέζων Oi Polloi και άλλων ελληνικών συγκροτημάτων (κάτω).



Δίπλα: Οι No Balance, το συγκρότημα του θοδωρή που έπαιζε αυθεντικό «emo-punk». Κάτω: Αποκριάτικη «clown περούκα emo ανδρική», σε κάποιο κατάστημα παιχνιδιών. Η αγοραία εικόνα της καρικατούρας των έμο-πανκς έκανε τον πληροφορητή να εγκαταλείψει το υποπολιτισμικό αυτό σιλ.





Δίπλα: Εμφανέστατο σημάδι της διάχυσης του υποπολιτισμικού στιλ αλλά και δείγμα της υφαρπαγής των στοιχείων του υποπολιτισμού από τη βιομηχανία της ψυχαγωγίας και τηςσχόλης. Στο εξώφυλλο του lifestyle περιοδικού Nitro τα γραφιστικά παραπέμπουν στα αντίστοιχα του εξωφύλλου του δίσκου *Never Mind The Bollocks* των Sex Pistols. Κάτω: Δείγμα της «εμπορευματοποίησης» και της αφομοίωσης του πανκ: Ένα επίτηδες «πεπαλαιωμένο» μπλουζάκι των Sex Pistols, στη βιτρίνα καταστήματος ρούχων της Σκουφά (2010). Πίσω σελίδα: Το λογότυπο μιας φίρμας που πουλά «trendy» σαγιονάρες!





5.

Η ΕΝΗΛΙΚΙΩΣΗ ΤΩΝ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΩΝ ΚΑΙ Ο ΕΠΑΝΑΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΤΟΥΣ ΥΠΑΓΩΓΩΝ

5.1 ΜΕΡΙΚΕΣ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΙ ΤΗ ΝΕΑΝΙΚΟΤΗΤΑ

Ως τα τέλη της δεκαετίας του '90, η ακαδημαϊκή βιβλιογραφία και τα ΜΜΕ αναπαριστούσαν τις μουσικές υποκουλτούρες ως ομαδοποιήσεις με καθαρά νεανικό χαρακτήρα, δηλαδή ως κοινότητες συγκροτημένες από άτομα 16-25 χρονών περίπου. Την τελευταία δεκαπενταετία, όμως, άρχισαν να εκδίδονται μελέτες που καταπιάνονται με μεγαλύτερες ηλικιακά γενιές ανθρώπων που συνδέονται με τις εν λόγω υποκουλτούρες – ή, καλύτερα, με το νόημα που λαμβάνουν οι υποκουλτούρες για τα μεγαλύτερα σε ηλικία μέλη τους. Αυτή η επέκταση του ενδιαφέροντος –και η συνεπαγόμενη επέκταση των ορίων της υποκουλτούρας πέρα από την εφηβεία/νεότητα, και πιθανότατα πέρα από το πεδίο τηςσχόλης– σχετίζεται με τρεις γενικότερες κοινωνιολογικές διαπιστώσεις: Πρώτον, από τη δεκαετία του '90, το υποπολιτισμικό στιλ και ο συνακόλουθος τρόπος ζωής δεν θεωρούνται πάντα ασυμβίβαστα με τη σταδιοδρομία στην αγορά εργασίας, ενώ συχνά συνάδουν με μια εικόνα «εναλλακτικότητας», που όλο και περισσότερο παρουσιάζεται ως κοινωνικά ευκαταία.⁶⁶⁷

Δεύτερον, την τελευταία εικοσαετία, η εικόνα της νεότητας έχει μεταβληθεί, αφού «η ίδια η έννοια της νεανικότητας μετασηματίστηκε από ζήτημα ηλικιακό σε ένα ασαφές ζήτημα στάσης [attitude], η οποία καθορίζεται από την απόρριψη της

⁶⁶⁷ Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο «δημιουργικός καπιταλισμός» ευνοεί την ανέλιξη υποκειμένων τα οποία χαρακτηρίζονται από έντονη διαφορετικότητα, σε αντίθεση με τη «συμβατική ομοιομορφία» των εργαζομένων της δεκαετίας του '60 και του '70. Στους «bobos» (bourgeois bohemians) της δεκαετίας του '90, οι οποίοι στελέχωσαν τις αμερικανικές επιχειρήσεις, «συνενώνεται η πίεση για προσωπική [επαγγελματική και κοινωνική] επιτυχία με ένα μποέμ πνεύμα παράβασης και ψευδοπνευματικής εξερεύνησης του εαυτού»: Moore, ό.π., σελ. 117. Το πρότυπο αυτό του ενήλικα που διαφυλάσσει την όποια υποπολιτισμική ταυτότητα ενώ κινείται χωρίς προβλήματα στο συμβατικό κόσμο, απεικονίζεται συχνά στα ΜΜΕ: ενόσω εργαζόμουν στην παρούσα μελέτη ο τηλεοπτικός σταθμός Star πρόβαλλε την αστυνομική σειρά *NCIS* (των Ντόναλντ Π. Μπελίσάριο και Ντον ΜακΓκιλ) στην οποία η υπεύθυνη του εγκληματολογικού της εργαστηρίου ναυτονομίας εμφανιζόταν με πλήρη νεο-γκόθικ περιβολή αλλά, παρόλα αυτά, στο τέλος κάθε επεισοδίου αποσπούσε τα εύσημα του προϊσταμένου της για την απόδοσή της. Στη δε ελληνική σειρά *M+M* (του Mega) πρωταγωνιστούσε ένας αδιόρθωτος αλλά συμπαθής (και πατέρας τριών παιδιών) ρόκερ.

ρουτίνας και την επευφημία της αλλαγής, της ενέργειας, δηλαδή του κεφιού [fun]⁶⁶⁸. Αυτός ο μετασχηματισμός οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο γεγονός ότι οι baby boomers (δηλαδή όσοι ήταν «νεολαίοι» στα τέλη της δεκαετίας του '60) διαμόρφωσαν τόσο ισχυρές αναπαραστάσεις της νεότητας, που οι επόμενες γενιές δεν κατάφεραν να τις επανεπεξεργαστούν και να τις διαφοροποιήσουν, ενώ οι πρώτοι, σαν ενήλικες πλέον, «αρνήθηκαν να αποδεχτούν τις παραδοσιακές έννοιες της ενηλικίωσης» και αγκιστρωθήκαν σε μια σταθερή εικόνα νεανίζοντος.⁶⁶⁹

Τέλος, εφόσον πλέον αρκετές υποκοουλτούρες έχουν ιστορικό βάθος ύπαρξης –και στις τελετουργίες τους εξακολουθούν να συμμετέχουν και μεγαλύτερα άτομα, τα οποία είχαν δραστηριοποιηθεί σε αυτούς ήδη από την αρχική τους φάση–, κάθε απεικόνιση αυτών των δικτύων κοινωνικότητας οφείλει να λάβει υπόψη ολόκληρη την ηλικιακή στρωματογραφία τους.⁶⁷⁰ Επίσης, στο πλαίσιο ενός τέτοιου πεδίου που συγκροτείται από επάλληλες γενιές συμμετεχόντων, την έρευνα θα πρέπει να την απασχολήσουν και τα ζητήματα μνήμης των παλαιότερων, δηλαδή οι μνημονικές καταγραφές της βιωμένης εμπειρίας τους, οι οποίες καθορίζονται όμως από τις σύγχρονες κοινωνικές υπαγωγές και διαπραγματεύσεις της ταυτότητάς τους.

Με δεδομένο ότι η υποπολιτισμική ταυτότητα των πανκς έχει συγκροτηθεί γύρω από την αντίθεση και τον ανταγωνισμό ως προς τον συμβατικό κόσμο και τους θεσμούς του –με αποτέλεσμα η αποδοχή της υποκοουλτούρας σε ευρύτερο κοινωνικό επίπεδο να θεωρείται ένδειξη αφομοίωσης, αν όχι κάτι πολύ χειρότερο⁶⁷¹–, τότε εξαιρετικό ενδιαφέρον έχει η απάντηση στο ερώτημα πώς τα παλαιότερα μέλη της σκηνής αντιμετωπίζουν τις αναγκαιότητες του ενήλικου βίου (εργασία, δημιουργία οικογένειας και τη συνακόλουθη υπαγωγή σε νέα δίκτυα κοινωνικότητας) και με

⁶⁶⁸ L. Grossberg, «Is Anybody Listening? Does Anybody Care?: On Talking about “The State of Rock”» στο Ross –Rose, *Microphone Fiends...*, ό.π., σελ. 51.

⁶⁶⁹ L. Grossberg, «Is There Rock After Punk?» στο S. Frith – A. Goodwin (Επ.), *On Record – Rock, Pop and the Written Word*, Νέα Υόρκη: Pantheon Books, 1990, σελ. 119. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της δύναμης των προτύπων των '60s αλλά και της αγκύλωσης των baby boomers στη νεανική ζωτικότητα, άσχετα από τη βιολογική ηλικία, αποτελούν οι σύγχρονες performances των Μικ Τζάγκερ (των Rolling Stones), Ίγκι Ποπ και Τίνα Τέρνερ οι οποίες μπορούν να ερμηνευτούν ως *άρνηση* της ιδέας του γηράσκοντος σώματος. Ταυτόχρονα σημαντικό στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι οι σημερινοί έφηβοι (και νέοι) θαυμάζουν τις επιδόσεις των ανωτέρω καλλιτεχνών ακριβώς επειδή δηλώνουν την προσκόλληση στον μετεφηβικό (και κατά 40 χρόνια παλαιότερο) εαυτό τους, την αναπαράσταση της εφηβικής ενέργειας έτσι όπως είχε συγκροτηθεί εκείνη την εποχή. Τέλος, για τη δύναμη των εκ της δεκαετίας του '60 προερχόμενων αναπαραστάσεων και τη σύνδεση με τις τότε υποκοουλτούρες, θα μπορούσαμε να υπογραμμίσουμε τα στερεότυπα που εισήχθησαν στην πολιτική επικοινωνία την τελευταία εικοσαετία: ο Μπιλ Κλίντον έπαιζε σαξόφωνο στις προεκλογικές του εκστρατείες, ο Τόνι Μπλέρ μίλουσε για την ηλεκτρική του κιθάρα, πράγμα που έπραξε και ο πρώην υπουργός οικονομικών της χώρας μας, Γιώργος Αλογοσκούφης.

⁶⁷⁰ A. Bennett, «Punk's Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans», *Sociology* 40/2 (2006), σελ. 223.

⁶⁷¹ Η συνύπαρξη δηλαδή της ταυτότητας πανκ με μια επίσημη θεσμική ιδιότητα στο ίδιο υποκείμενο μπορεί να θεωρηθεί ως απόδειξη της ανυπαρξίας υποπολιτισμικής αυθεντικότητας – βλ. «Καλύτερα άνεργος, παρά μπάτσος», *Outsider* 3 (10/2009), σελ. 13: «Συνέβαινε επίσης διάφοροι που ακούγανε για παράδειγμα πανκ στα 17, όταν έφτανε η ώρα του μηχανογραφικού, είτε επειδή πίεζε η οικογένεια, είτε επειδή και οι ίδιοι δεν ένιωθαν ότι η μουσική τους ή η υποκοουλτούρα τους διαμόρφωνε ηθικούς κανόνες για τον τρόπο που θα ζήσουν, να δήλωναν χωρίς δεύτερη σκέψη κάποια στρατομπάτσικη σχολή (πόσοι μπάτσοι δεν μας έχουν πει “και γω παλιά Αντίδραση άκουγα”»).

ποιόν τρόπο επαναδιαπραγματεύονται την υποπολιτισμική τους ταυτότητα – εφόσον, βεβαίως, επιθυμούν να μην την αποπιοηθούν. Οι απαντήσεις σε αυτό το ζήτημα θα στοιχειοθετήσουν τη συνολική εικόνα της κοινωνικοποίησης που επιτελείται μέσα από την υπαγωγή στη σκηνή αλλά και την τελική εικόνα του εαυτού, ως κοινωνικού όντος, που έχουν συγκροτήσει τα υποκείμενα.

5.2 Η ΕΝΤΑΞΗ ΤΩΝ ΠΑΝΚΣ ΣΤΗΝ ΑΓΟΡΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Εγώ δεν ήμουν τόσο τακτικός εκεί [στο Μουσείο και στα Εξάρχεια]. Είχα ξεκινήσει δουλειά πια, είχαν αλλάξει μερικά πράγματα, οπότε ήμουν πιο πολύ... Ήθελα να πάω σε μπαρ [που ταίριαζαν ως χώρος και διευθέτηση χρόνου] καλύτερα [με τον νέο τρόπο ζωής μου], δεν είχα τόσο ελεύθερο χρόνο ώστε να αράζω κι εκτός... Όχι ότι δεν θα το 'κανα, απλά το έκανα πιο αραιά... (...) Απομακρύνθηκα ελαφρώς από τα τεκταινόμενα του χώρου...

Γ.Κ.: Αυτό έγινε [και] εξαιτίας της [σχέσης σου];

Ίσως να ήτανε μεγάλη σχέση, δηλαδή που έφτασε να ξεπεράσει το εξάμηνο, που ήταν μέχρι τότε [το συνηθισμένο για μια σχέση]. Οπότε άμα είσαι και σε μια φάση, στα είκοσι δύο – είκοσι τρία'ας πούμε, θέλεις να κάνεις και άλλα πράγματα... Έχοντας και μια δουλειά με όχι τον χαμηλότερο μισθό τότε, είχα τη σχετική ευχέρεια να κάνω εκδρομές. Τα Σαββατοκύριακά μου να βγω εκτός πόλης. (...) Γιατί να μην πας να δεις πως είναι το Ναύπλιο το χειμώνα, ή η Πάτρα, ή η Θεσσαλονίκη; Άρχισαν αυτά. Μετά όταν παίζει ο παράγοντας πρωινής δουλειάς, που για τον πρώτο καιρό τουλάχιστον με κούρασε και δεν μπορούσα να ακολουθήσω τρελά ξενύχτια, σε συνδυασμό με το να έχεις και ένα έτερον ήμισυ, ε δεν γίνεται πια να ξενυχτάς μέχρι τις 3-4, να είσαι έξω, και 6:30 να πρέπει να σηκωθείς και να πας στη δουλειά... Όλα αυτά έπαιξαν συνδυαστικά, οπότε μεταξύ '88 και '90, ψιλοαπομακρύνθηκα.⁶⁷²

Εάν η ταυτότητα του/της πανκ καθοριζόταν από τη συμφύη, άκαμπτη και εμφανέστατα ανταγωνιστική προς την κυρίαρχη κουλτούρα υποπολιτισμική «αυθεντικότητα» που περιέγραψε ο Hebdige, τότε τα μέλη της υποκουλτούρας – όπως ο Γιάννης, ο οποίος αφηγήθηκε τα παραπάνω περιγράφοντας τη ζωή του στα τέλη της δεκαετίας του '80–, όταν άρχιζαν να συμμετέχουν στις δραστηριότητες και τους θεσμούς του κόσμου των «συμβατικών» δεν θα είχαν άλλη επιλογή παρά να αποχωρίσουν από τη σκηνή. Μία εργασία που απαιτεί πρωινό εγερτήριο και μία ερωτική σχέση που απαιτεί άλλη διαχείριση του ελεύθερου του χρόνου, κάνουν τον αφηγητή να «ψιλοαπομακρυνθεί» από τη σκηνή – με την οποία η σύνδεση, όπως είδαμε, ορίζεται από το ποσοστό συμμετοχής στην παραγωγή των τεχνουργημάτων της. Όμως, όπως προκύπτει από την αφήγηση ζωής του συνολικά, ο συγκεκριμένος πληροφορητής δεν αποχώρησε ολοκληρωτικά από τη σκηνή, δεν «έβαλε μυαλό» – όπως θα εύχονταν οι γονείς των περισσότερων πανκς–, και εξακολουθεί να αποτελεί αναγνωρίσιμη φιγούρα στις συναυλίες. Μάλιστα, προσφέρει τη βοήθειά του, όταν κάποια φιλική μπάντα χρειάζεται ηχολήπτη για το λάιβ της.⁶⁷³ Μήπως, λοιπόν, οφείλουμε να λάβουμε σοβαρά υπόψη την διαπίστωση της Linda Andes –η οποία διερεύνησε «το νόημα και τη δέσμευση» που επιδεικνύουν για την πανκ υποκουλτούρα οι μεγαλύτεροι σε ηλικία θιασώτες της– ότι «η δέσμευση σε μία

⁶⁷² Αφήγηση Γιάννη.

⁶⁷³ Για παράδειγμα «έφτιαξε τον ήχο» των Εκτός Ελέγχου στο «80's Gathering» που έγινε στο Av στις 23/03/2012.

ταυτότητα είναι διαδικασία που αυξάνεται και μειώνεται με το χρόνο, για κάθε άτομο, και παίρνει διαφορετικές μορφές και επίπεδα»,⁶⁷⁴

Για να εκτιμήσει κανείς τον ρόλο της εργασίας στις αυτοπροσωπογραφίες των εξεταζόμενων υποκειμένων, θα μπορούσε να ξεκινήσει από δύο διαφορετικές θεωρητικές αφετηρίες. Με βάση την πρώτη προσέγγιση, θα πρέπει να αποδεχτούμε ότι «στις σύγχρονες κοινωνίες ο πολιτισμός δομείται γύρω από το φαινόμενο της εργασίας», η οποία «μορφοποιεί τον άνθρωπο και συμβάλλει στην ανάπτυξη της προσωπικότητάς του, [αφού] διαμέσου της εργασίας πραγματοποιούνται ουσιαστικές κοινωνικές σχέσεις του ατόμου και κυρίως οι σχέσεις του με την κοινωνία»⁶⁷⁵. Έτσι, η αναζήτηση των αναπαραστάσεων του εργασιακού βίου των αφηγητών θα μας καταδείξει τον τρόπο με τον οποίο τοποθετούνται μεταξύ σκηνής και ευρύτερου περιβάλλοντος και πώς τελικά ορίζεται η εικόνα του εαυτού τους τοποθετημένη κοινωνικά (και όχι απλώς μικρο-κοινωνικά).⁶⁷⁶

Από την άλλη, υπάρχει και η προσέγγιση των σύγχρονων κοινωνιολόγων, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι «η εργασία δεν έχει πια τη μερίδα του λέοντος που διατηρούσε (...) στη συγκρότηση της ταυτότητας ενός ατόμου». Δηλαδή, η επαγγελματική θέση είναι όλο και πιο αποσυνδεδεμένη από τη βιωμένη ταυτότητα, η οποία προσδιορίζεται «από το πολύπλοκο οικοδόμημα των σημασιοδοτημένων σχέσεων που ένα άτομο αποκαθιστά με ένα σύνολο δραστηριοτήτων, οι οποίες συνιστούν άλλες τόσες προσωπικές επενδύσεις που εμπίπτουν στη σφαίρα τηςσχόλης»⁶⁷⁷.

Αν θελήσουμε τώρα να συνθέσουμε τις δύο προσεγγίσεις, τότε θα πρέπει εργασία καισχόλη, υποπολιτισμικό περιβάλλον και επαγγελματικός χώρος να μελετηθούν στη διαλεκτική τους σχέση, όπου το υποκείμενο διαπραγματεύεται την ύπαρξή του εντός και των δύο πεδίων, έτσι ώστε, εφόσον ο συσχετισμός τους είναι αντιφατικός, να μην οδηγηθεί σε σχιζοειδείς εικόνες του εαυτού του.

5.2.1 Το πρώτο στάδιο του εργασιακού βίου των πανκς: Η προσωρινή, ευέλικτη εργασία

Μέσα λοιπόν από τις αφηγήσεις ζωής της παρούσας μελέτης, προκύπτουν δύο επίπεδα εργασιακού (και συνακόλουθα υποπολιτισμικού) βίου – κι αυτό αντικατοπτρίζεται σε όλες τις γενιές των πανκς. Κατά κανόνα, στο πρώτο στάδιο – που τοποθετείται στην ηλικιακή ζώνη μεταξύ δεκαοκτώ και είκοσι πέντε περίπου

⁶⁷⁴ Andes, «Growing Up Punk: Meaning and Commitment Careers», ό.π., σελ. 215.

⁶⁷⁵ Βλ. αντίστοιχα Η. Τσελίκια, *Νεολαία και Κοινωνική Δυναμική*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1991, σελ. 93 και Σ. Μ. Παπαϊωάννου, «Η κοινωνική κατάσταση και η συνείδηση των νέων», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 66 (1987α), σελ. 36.

⁶⁷⁶ J. R. Davis, «Growing Up Punk: Negotiating Aging in a Local Music Scene», ό.π., σελ. 64.

⁶⁷⁷ C. L. d' Erpinay, «Σχόλη: Κοινωνική Δυναμική και Κοινωνική Διαφοροποίηση», στο Α. Κορωναίου (Επ.), *Κοινωνιολογία του Ελεύθερου Χρόνου*, Αθήνα: Νήσος, 1996, σ.σ. 284-285.

ετών—, τα υποκείμενα παρουσιάζουν ένα αίσθημα δέσμευσης στην υποκουλτούρα και συμμετοχής στις δράσεις της σκηνης, τόσο έντονο, που η πανκ ταυτότητα καθορίζει την επιλογή της απασχόλησης. Δηλαδή, η πλειοψηφία των αφηγητών απασχολείται για ένα διάστημα αρκετών ετών σε εργασίες που θεωρούνται προσωρινές, έχουν ευέλικτο ή μειωμένο ωράριο και δεν απαιτούν την υιοθέτηση κάποιου «κώδικα ντυσίματος» ή την αποδοχή συγκεκριμένης συμπεριφοράς. Μάλιστα, συχνά συνδέονται με τον κόσμο της υποκουλτούρας και της ευρύτερης αντικουλτούρας. Πρόκειται για ευκαιριακές δουλειές που εξασφαλίζουν ένα (λίγο πολύ) περιστασιακό εισόδημα και δεν εμποδίζουν καθόλου τη δραστηριοποίηση εντός της σκηνης: το αντίθετο, τη συμπληρώνουν με διάφορους τρόπους:

Η πρώτη δουλειά ουσιαστικά, όταν αρχίζω να φεύγω κι απ' τη μάνα μου και να ανεξαρτητοποιούμαι, να μένω μόνος μου και να ζω στις καταλήψεις, είναι περιστασιακά αφισοκολλητής (...) στο *Av*! Ξεκινάει από το *Av* η ιστορία. Στον Κουτσούμπα [που διεύθυνε τότε το *Av*] έχει δουλέψει κόσμος και κοσμάκης. Δηλαδή εκεί, ως αφισοκολλητές. Με τον [επινομαζόμενο] Μηχανάκη [μαζί δουλεύαμε]... [και γινόντουσαν] φοβερά πράγματα: ας πούμε, το να κολλάμε αφίσες με το μηχανάκι, να είμαστε όπως είμαστε, να τρέχουν οι κουβάδες, να κυνηγάνε τον Κουτσούμπα γιατί έχουμε κολλήσει όπου νά 'ναι [ακόμα και σε μέρη που απαγορευόταν]... Φυσικά, να πετάμε τις μισές αφίσες, όπως είθισται, σ' έναν υπόνομο στην Τοσίτσα, στο Πολυτεχνείο κοντά!

Αυτή είναι η πρώτη δουλειά. Μετά γίνομαι [κανονικός επαγγελματίας] αφισοκολλητής... Α, θα σου πω, τώρα που είπες για τη δουλειά, γιατί έχει ωραία ιστορία αυτό, σε σχέση με την εμφάνιση... Και μετά, όταν είμαι στο Σπίτι [δηλαδή στην *Amalias*] πλέον, δουλεύουμε σε έναν τύπο, σε ένα συνεργείο που βάζει αφίσες, καρτολίνες... Οι καρτολίνες είναι αυτά τα χαρτόνια που μπαίνουν στις κολώνες και διαφημίζουν τσίρκα, φροντιστήρια και λοιπά. Και δουλεύουμε εκεί... Σχεδόν το μισό Σπίτι, ας πούμε, δουλεύει εκεί πέρα, στον τύπο αυτόν, ως αφισοκολλητές, φυλλαδιάδες και λοιπά. Καλή δουλειά ήτανε, εντάξει. Απ' τις πιο ωραίες δουλειές ήτανε. Έμαθα όλη την Αθήνα γυρνώντας σ' αυτό το πράγμα. Όλες τις περιοχές: Νίκαια, τα πάντα. Δηλαδή καλύτερα κι από [το να δουλεύω] ταξί, ας πούμε. Γιατί έπαιρνες χάρτη – στην αρχή ήταν δύσκολο γιατί έπαιρνες ένα μπόγο αφίσες και τό 'κανες με τα πόδια. Μετά, με το παπάκι, ήτανε ακόμα πιο άνετα. Αλλά η ιστορία ήταν ότι, όταν πηγαίναμε να πληρωθούμε, (...) φοράγαμε τα ρούχα μας τα κανονικά. Και ο τύπος δεν το πίστευε! Όταν σκάγαμε να πληρωθούμε, ρώταγε: «Ρε παιδιά, δεν είναι δυνατόν να σκάτε στη δουλειά με κανονικά ρούχα!»! Γιατί στη δουλειά σκάγαμε με κανονικό τζιν, με ένα μπλουζάκι ότι νά 'ναι και τέτοια – τα οποία ήταν τα «κανονικά» ρούχα για τα μάτια των άλλων! Και όταν πηγαίναμε να πληρωθούμε, φοράγαμε τα δικά μας ρούχα, που ήταν τα καλά μας, τα οποία ήταν αυτά που ήταν σκισμένα, βρώμικα [γέλιο], που είχαν επάνω [διάφορα]... Τα παντελόνια τά 'βγαζες και στεκόντουσαν όρθια απ' τη βρώμα. Δηλαδή ήταν επίτευγμα αυτό ας πούμε! Και δεν πίστευε ο τύπος στα μάτια του [γέλιο], δηλαδή τη διαφορά αυτή! Σκάγαμε να πληρωθούμε και ήμασταν, ρε παιδί μου για τα μάτια του, χειρότεροι απ' το πώς δουλεύαμε [γέλιο]. Αυτό έχει να κάνει με την εμφάνιση των πάνκηδων... [γέλιο]

Εντάξει, και μετά οι δουλειές γίνονται διάφορες, από 'δω από κει – πολλές δουλειές δηλαδή στο ενεργητικό μου, έχω φτάσει μέχρι να κάνω εστιατόρια και λοιπά.⁶⁷⁸

Σε αυτή τη φάση της βιογραφίας, οι αφηγητές τονίζουν ότι εργαζόντουσαν μαζί με φίλους τους, επίσης θιασώτες της σκηνης, κατά συνέπεια η δουλειά συνέσφιγγε τους

⁶⁷⁸ Αφήγηση «Κλάρα». Η εικόνα αυτή επαναλαμβάνεται σε αρκετές ακόμα αφηγήσεις, όπως εκείνη του (κατά πολύ νεότερου σε ηλικία και «πολιτισμική γενιά») Ρείο.

δεσμούς εντός της ομάδας ή μεταξύ μιας συμπαγούς και διαφοροποιημένης –ακόμα και μέσα στον περίγυρο της σκηνής– παρέας (ανδρών).

Επίσης, μία άλλη εκδοχή αυτού του προτύπου δραστηριοτήτων είναι η εποχή των σπουδών, για όσους τουλάχιστον εισήχθησαν στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Και σε αυτή την περίπτωση, όμως, οι επενδύσεις των υποκειμένων συνδέονται μάλλον με τον κόσμο της υποκουλτούρας και της ευρύτερης αντικουλτούρας παρά με το αντικείμενο των σπουδών – και τις προοπτικές της αποκατάστασης που δυνητικά ανοίγονται μπροστά τους με την απόκτηση του πτυχίου. Έτσι, παρότι ο Μίμης και η Μαρία δηλώνουν πως τους ενδιέφερε πολύ το αντικείμενο των σπουδών τους, οι εικόνες που συνθέτουν στις αφηγήσεις τους αναφέρονται στον ενδιάμεσο χώρο μεταξύ αμφιθεάτρου και υποπολιτισμικού περιβάλλοντος. Δηλαδή, στις κινητοποιήσεις των Συσπειρώσεων για τις οποίες μιλά (και συμμετέχει) ο πρώτος και στην πολιτική δράση της ακροαριστερής οργάνωσης στην οποία είχε ενταχθεί η Μαρία. Άλλωστε, όπως η ίδια αναφέρει:

Θεωρητικά μ' ενδιέφερε [το αντικείμενο των σπουδών μου], απλά ξέρεις γενικώς, επειδή είμαι κι εγώ λίγο... Εγώ είμαι καλλιτέχνης [γέλια]! Εγώ είμαι καλλιτέχνης! Λοιπόν, και ποτέ δεν ήμουν συγκροτημένη σ' ένα σημείο. Όχι, εντάξει, πέρα απ' την πλάκα, η επιστήμη καλή είναι. Το πώς εφαρμόζεται και το γεγονός ότι μένεα... μου βγαίνει τεμπελιά. Δηλαδή αν κάτι δεν με ιντριγκάρει πολύ, δεν σπαταλώ χρόνο, βαριέμαι. Προτιμώ να κάνω κάτι που θα με εξιτάρει περισσότερο. Κι αυτό δεν... Και το κλίμα δεν με εξιτάρει πολύ – το επιστημονικό. Δεν ήτανε... Δεν είχε μουσική! Και μετά [οι ενασχολήσεις μου είχαν να κάνουν με τη] μουσική, μόνο [με τη] μουσική!⁶⁷⁹

Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, οι σπουδές αποτελούν ένα άλλοθι για να ασχοληθεί ο αφηγητής με τα ζητήματα της σκηνής, χωρίς να τον απασχολεί το θέμα του βιοπορισμού (αφού υπονοείται ότι η οικογένειά του χρηματοδοτεί τις σπουδές), ενώ ταυτόχρονα εκμεταλλεύεται τις πανεπιστημιακές παροχές για να ενισχύσει το υποπολιτισμικό του κεφάλαιο. Αυτό το κλίμα αντικατοπτρίζεται στην αφήγηση του Πέτρου, ο οποίος ήρθε για σπουδές στην Αθήνα στα μέσα της δεκαετίας του '90:

Είχα περάσει στην Πάντειο. Εντάξει, ήτανε επιλογή «διαβάζω-φεύγω»! Ξέρεις, δεν... Είχαν ανέβει και όλοι οι φίλοι μου πάνω [στην Αθήνα]. Αλλά το παράτησα στο χρόνο [πάνω].

Γ.Κ.: Δεν τελείωσες [τη σχολή] δηλαδή;

Όχι, όχι, ποτέ. Ε –το ξέρεις πολύ καλά– έπαιζε πολύ έντονα επίσης αυτό το πράγμα τότε: ότι «δεν σπουδάζουμε»! Δηλαδή, για μένα δεν ήτανε τόσο ζήτημα πανκ νοοτροπίας, όσο [επιρροή] από το πολιτικό κομμάτι... Έβλεπες όλο τον κόσμο γύρω σου που πηγαίνανε και τις παρατάγανε τις σχολές. «Οι φοιτητές είναι άθλιοι, οι φοιτητές είναι αυτό...». Όλο αυτό το πράγμα εμένα μου πέρασε [στη νοοτροπία]. Καμία επαφή! Δηλαδή δεν μπορώ να σου πω καν για εκεί. Αν υπήρχανε ή δεν υπήρχανε [πανκ στο Πάντειο]. Νομίζω δεν υπήρχανε καν. Δηλαδή, το μόνο που έκανα στη σχολή ήταν ότι εκμεταλλεύτηκα το Erasmus, το οποίο το πήρα στον πρώτο χρόνο. Κανονικά δεν

⁶⁷⁹ Μετά την αποφοίτησή της, η Μαρία δεν ακολούθησε τη σταδιοδρομία της βιολόγου αλλά επέλεξε μορφές ευκαιριακής εργασίας που σχετίζονταν με τη μουσική, π.χ. σε έναν ραδιοφωνικό σταθμό.

γίνεται, ας πούμε. Δηλαδή γίνεται [αλλά] συνήθως το παίρνουν απ' το δεύτερο και τρίτο [έτος]. Αλλά εμένα με ενδιέφερε [να το πάρω τότε] για να φύγω γι' Αγγλία. Αυτό είχε να κάνει και με τη μουσική – πανκ και τέτοια. (...) Εκεί έχει ένα ενδιαφέρον [η ιστορία] γιατί βρέθηκα στο Μπέρμινγχαμ, να κάνω παρέα με κάποιον τον οποίο τον είχα γνωρίσει στη *Villa*, σε συναυλία. Τον Στικ, τον ντράμερ απ' τους Doom. Είχαν έρθει με τους Disorder και παίζανε – και είχε έρθει κι αυτός. Εκεί συνεχίζεται αυτή η κατάσταση. Εκεί, μπορώ να σου πω ότι ήταν και πιο πολύ πανκ απ' ότι εδώ [γέλιο], ας πούμε. Δηλαδή γνωρίζω αυτά τα παιδιά, τα οποία είχαν παίζει εδώ και τους βρήκα και κάναμε... χαοτικό τουρ, κανονικά. Δηλαδή, [με] αυτοκίνητο... Με πήρανε ψιλογκρούπι φάση! Εντάξει, άθλιο τελείως [γέλιο]! (...) Και φύγαμε... σε διάφορες πόλεις. (...) [Παίξαμε μαζί] με Chaos UK, με... Exploited – οι οποίοι [ήταν] απαράδεκτοι, παρεμπιπτόντως [γέλιο]! Στο Μπρίστολ ήταν καταπληκτικά με τις μπάντες που ήταν εκεί. (...) Δηλαδή τον μισό μου χρόνο τον πέρασα μ' αυτούς, γυρνώντας. Και Λονδίνο, στον [φιλο μου τον] Κώστα, πήγαινα καιρό και καθόμωνα.⁶⁸⁰

Φυσικά, το πρότυπο συμπεριφοράς που προέκυψε από τις αφηγήσεις ζωής τις οποίες συνέλεξα μπορεί να μην αποκλίνει σε πρώτη ανάγνωση από τα ευρύτερα συμφραζόμενα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, όπου «η παρατεταμένη εκπαίδευση και η ευκαιριακή εργασία προσφέρουν στους νέους εμπειρίες απασχόλησης και εκτός εργασιακού συστήματος μέσω των οποίων γίνεται δυνατή η ικανοποίηση συναισθηματικών και βιωματικών αναγκών που έχουν εξοστρακιστεί από τον χώρο της εργασίας»⁶⁸¹. Μάλιστα, αν αναλογιστούμε ότι γενικά στις δυτικές κοινωνίες όπου υπερισχύει το μοντέλο του κοινωνικού κράτους, «μέσα από τη διεύρυνση της πρόσβασης στην εκπαίδευση και τη μεταβολή της αξίας της εργασίας εξελίχθηκαν οι νέες τάσεις αμφισβήτησης της άκρατης οικονομικο-τεχνικής ανάπτυξης και αναζήτησης νέων χώρων και τρόπων ζωής», τότε αυτό το πρότυπο εργασιακής συμπεριφοράς θα μπορούσε να αποτελεί ένδειξη γενικότερης αμφισβήτησης του καθ' ημάς «πολιτισμικού συστήματος της πατρωνείας», που εκφράζει τη σύγχρονη ελληνική κοινωνική, οικονομική και πολιτική ζωή.⁶⁸² Άραγε, όμως, ισχύει αυτό;

5.2.2 Το δεύτερο στάδιο του εργασιακού βίου των πανκς: η μόνιμη εργασία

Από τις αφηγήσεις ζωής προκύπτει ότι η πλειοψηφία των πληροφορητών περνά σ' ένα δεύτερο στάδιο εργασιακού βίου, στο οποίο προσδίδονται χαρακτηριστικά μονιμότητας. Δηλαδή, πρόκειται για το επάγγελμα που –κατόπιν επιλογής ή ανάγκης– υπολογίζουν ότι «θα κάνουν στη ζωή τους».

Έχοντας δουλέψει στη ζωή μου σε ένα εκατομμύριο γαμοδουλειές [γέλιο] –κούριερ, αφισκοκλήσεις και διάφορα– κάποια στιγμή είπα ότι δεν αντέχω να κάνω αυτό το πράγμα, δηλαδή να δουλεύω στον κάθε πούστη ας πούμε, [που] βρέξει-χιονίσει στο τέλος θα [με] γαμίσει. Δηλαδή να βγαίνω έξω και να δουλεύω σαν κούριερ. Και

⁶⁸⁰ Ανάλογη είναι και η ιστορία της «Άννας».

⁶⁸¹ Τσελίκα, ό.π., σελ. 103.

⁶⁸² Στο ίδιο, σ.σ. 103 και 107-112.

δουλεύοντας σε δουλειές που δεν κάνουν καλό στην ψυχή μου... Δηλαδή κι αυτό το οχτάωρο, το γαμημένο, με σκότωνε – και με σκότωνε κι άλλες οκτώ ώρες μετά. Ε, και έκανα μια προσπάθεια να ξεκινήσω να κάνω αυτό το πράγμα [με το εργαστήριο τατουάζ], βάζοντας σαν σκοπό μέσα μου ότι αν σε δυο χρόνια έβλεπα κάποια βελτίωση στον εαυτό μου –ότι μπορώ να το κάνω αυτό το πράγμα– να το συνεχίσω και κάποια στιγμή μπορεί και να ζήσω απ' αυτό.⁶⁸³

Κάποια στιγμή, λοιπόν, είτε εξαιτίας της κούρασης που επέρχεται από την πολυετή «δουλειά στο δρόμο» (στην περίπτωση των αφισκολλητών και των κούριερ) είτε επειδή τα υποκείμενα βιώνουν τις συνθήκες της ευέλικτης προσωρινής εργασίας ως στείρα εκμετάλλευση από τον εργοδότη, επιλέγουν να αποκτήσουν μονιμότερη απασχόληση, με καλύτερες συνθήκες εργασίας και –σε μεγάλο ποσοστό– υπό τη μορφή της *αυτοαπασχόλησης* και των *μικρών επιχειρήσεων*. Μάλιστα, οι περισσότεροι από αυτούς αξιοποιούν τις γνώσεις και την εμπειρία που απέκτησαν ως ενεργά μέλη της σκηνής και μετατρέπουν το πεδίο στο οποίο είχαν εξειδικευτεί σε βιοποριστική απασχόληση. Κατ' αυτό τον τρόπο, το εργαστήριο τατουάζ που άνοιξε ο Θανάσης αποτελεί φυσική εξέλιξη των δεξιοτήτων που απέκτησε στο υποπολιτισμικό πεδίο, όταν δηλαδή έκανε τατουάζ και *riercing* στους φίλους του:

Γ.Κ.: [Έχω παρατηρήσει ότι] πολλοί [πρώην πάνκηδες] που κάνουν τατουάζ [επαγγελματικά] ξεκίνησαν, στην ουσία, κάνοντας σε φίλους...

Ακριβώς! Όλοι έτσι ξεκινήσαμε, τέλος πάντων. Επειδή όλη η ιστορία αυτή, το πανκ [και] το χάρνκορ, έχει πολύ το τατού μέσα της, στη βάση όλου του *extreme concept* που υπάρχει. [Δηλαδή] ο περισσότερος κόσμος έχει τατουάζ απάνω του... Ε, έτσι κάποιοι, που έπιανε το χέρι τους λίγο περισσότερο –με μηχανάκια που τά 'φτιαχναν μόνοι τους στην αρχή, αγοράζοντας μετά κάτι άλλο καλύτερο– ξεκίνησαν να το κάνουνε όχι για να ζήσουνε αλλά επειδή το γουστάραν πολύ και ήτανε διάφοροι φίλοι οι οποίοι θέλαν να έχουνε πράγματα πάνω τους. Υπήρχε δηλαδή καμιάς να ζωγραφίζεις. Ε, όλοι έτσι ξεκινήσαμε. Όμως αυτό το πράγμα μπορεί να σου αποφέρει και χρήματα, δηλαδή να το κάνεις επαγγελματικά. Και αν αρχίσεις να φτάνεις σε επίπεδα που να μπορείς να δουλεύεις επαγγελματικά σ' αυτό, οι περισσότεροι απ' αυτούς που είπες το ακολουθήσαμε ως επάγγελμα και τρόπο του να ζούμε αυτή τη στιγμή. Κι όλοι, νομίζω –δηλαδή κι εγώ– είμαστε ευτυχισμένοι απ' αυτό. Δηλαδή που μπορούμε και κάνουμε, και ζούμε –βγάζουμε δηλαδή τα προς το ζην– από κάτι το οποίο το γουστάρουμε πραγματικά.

Ακολουθώντας ταυτόσημες τροχιές, ο Γιάννης άφησε την (καλοπληρωμένη) εργασία που δεν του άφηνε περιθώρια να συμμετέχει στις συναυλίες και στις επίλοιπες τελετουργίες της σκηνής και άνοιξε ένα στούντιο όπου κάνουν πρόβες συγκροτήματα (χρησιμοποιώντας προφανώς την τεχνογνωσία που είχε αποκτήσει συμμετέχοντας στη διοργάνωση συναυλιών). Ο Γιώργος με τη σειρά του, ο οποίος «έβγαζε χαρτζιλίκι» βοηθώντας έναν φίλο του δισκοπώλη τα Σαββατοκύριακα, άνοιξε το δικό του δισκοπωλείο με μεταχειρισμένους δίσκους. Ο Πέτρος ξεκίνησε φτιάχνοντας

⁶⁸³ Αφήγηση Θανάση.

αφίσεσ για συναυλίες και πλέον είναι αυτοαπασχολούμενος σχεδιαστής. Ο «Κλάρας» έχει ένα καφέ μπαρ – εμπειρία που απέκτησε φτιάχνοντας καφέδες σε όσους περνούσαν από το σιδηρουργείο του παππού του και αργότερα τη βελτίωσε βοηθώντας στα μπαρ των συναυλιών. Ο Παύλος εργάστηκε για μεγάλο διάστημα ως ηχολήπτης και σήμερα είναι επιμελητής κειμένων (δύο πεδία που συνδέονται πιθανότατα με τη θητεία του σε συγκρότημα και με την έκδοση φανζίν). Ο Ηλίας είναι μεταφραστής – ας μην ξεχνάμε ότι η προσφορά του στη σκηνή είχε να κάνει με την έκδοση διαφόρων κειμένων από ξένα έντυπα, τα οποία μετέφραζε στα ελληνικά. Η Εύα, μετά τα μπλουζάκια που ζωγράφιζε και χάριζε στους φίλους της, σπούδασε στην ΑΣΚΤ και σήμερα είναι ζωγράφος. Η Μαρία έχει φτιάξει έναν διαδικτυακό ραδιοσταθμό και ο Ρείο έχει ένα εργαστήριο μεταξοτυπίας.

Αυτή η τροχιά μέσα στην αγορά εργασίας είναι αρκετά ενδιαφέρουσα, από την άποψη ότι χαρακτηρίζει μεγάλο ποσοστό αφηγητών. Παρ' όλ' αυτά, όμως, δεν είναι η μοναδική. Μία άλλη μερίδα πληροφορητών αποκαταστάθηκαν επαγγελματικά αξιοποιώντας τις σπουδές και την οικογενειακή παράδοση: ο Αλέκος εργάζεται στο ταξί που πήρε από τον πατέρα του, ο Μίμης (παιδί δασκάλων) έγινε δάσκαλος και η Ιωάννα καθηγήτρια, ο Άρης είναι δικηγόρος (όπως και ο πατέρας του), ο Λούης τεχνικός ηλεκτρονικών συστημάτων. Ένα άλλο ποσοστό, επίσης, εργάζονται ως ιδιωτικοί υπάλληλοι (κυρίως σε εκδοτικούς οίκους), ο Σπύρος δουλεύει στην ΕΥΔΑΠ. Τέλος, υπάρχουν και περιπτώσεις, στις οποίες ο βιοπορισμός εξακολουθεί να βασίζεται σε ευκαιριακές εργασίες – μια κατάσταση που, όπως θα δούμε παρακάτω, οφείλεται κατά το ήμισυ σε επιλογή και κατά το ήμισυ στην κρίση που περνάει η αγορά εργασίας τα τελευταία χρόνια.

Συνοψίζοντας, θα ήθελα να υπογραμμίσω ότι σε αυτό το δεύτερο στάδιο του εργασιακού βίου, οι πληροφορητές δεν προχωρούν σε επιλογές με γνώμονα την υπαγωγή τους στη σκηνή και τη συμμετοχή στις τελετουργίες της. Ήδη ένα μεγάλο μέρος από αυτούς, σε αυτή τη φάση της ζωής τους, δεν αισθάνονται ότι είναι ενεργά μέλη της, ενώ η δέσμευση στη σκηνή έχει υποχωρήσει σε πολλές περιπτώσεις και έχει εξανημιστεί σε κάποιες άλλες: «[Στη *Villa Amalias*] δεν πάω σε κάθε πράγμα που συμβαίνει (...) [αλλά] όποτε παραστεί ανάγκη βοηθάω», αναφέρει ο Θανάσης. Αντίθετα, ο Πέτρος εκφράζει την πλήρη αποδέσμευσή του από τη σκηνή: «[Σχετικά με την *Amalias*] τίποτα, καμία επαφή. Έχω στρωθεί στη δουλειά [γέλια] κι έχω γίνει αυτό που κορόιδεα». Σε αντίθεση, λοιπόν, με την περίοδο της ευκαιριακής απασχόλησης, πλέον η πλειοψηφία επενδύει περισσότερο στο επάγγελμα παρά στην υποκουλτούρα.

5.2.3 Ενήλικη ταυτότητα – εργασία – υποπολιτισμική ταυτότητα

Μελετώντας τη διεθνή βιβλιογραφία γύρω από το σύμπλεγμα ενήλικη ταυτότητα–εργασία–υποπολιτισμική ταυτότητα, θα είχε ενδιαφέρον να δούμε τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε η Joanna R. Davis, όταν διερεύνησε τη συμπεριφορά των μεγαλύτερων σε ηλικία μελών της σκηνης πανκ των ΗΠΑ. Η Davis κατατάσσει, λοιπόν, τα υποκείμενά της σε εκείνους που δεν κατάφεραν να διαπραγματευτούν με επιτυχία τα δεδομένα των δύο ταυτοτήτων και σε αυτούς που το κατάφεραν. Στην πρώτη κατηγορία τοποθετεί όσους «τα παράτησαν» και εγκατέλειψαν εντελώς τη σκηνή, αλλά και όσους –σύμφωνα με τις δηλώσεις μιας πληροφορήτριας της έρευνας– «δεν κατανοούν ότι μεγάλωσαν». Δηλαδή, πρόκειται για περιπτώσεις ατόμων που «ντύνονται και κουρεύονται σαν δεκαεννιάχρονοι, τα φτιάχνουν με δεκαεννιάχρονες» και «γελοιοποιούνται όταν το παίζουν πιτσιρικάδες». Στη δεύτερη κατηγορία –η οποία συνδέεται άμεσα με τη θέση που καταλαμβάνουν τα υποκείμενα στην αγορά εργασίας– τοποθετεί τους «θρύλους», δηλαδή τους λίγους (αλλά παραδειγματικούς τύπους) που κατάφεραν να γίνουν επιτυχημένοι μουσικοί και να ζουν από την τέχνη τους. Σε αυτούς προσθέτει τους «πανκς καριέρας» (career punks), δηλαδή όσους κερδίζουν τα προς το ζην από τη σκηνή ως ιδιοκτήτες μικρών δισκογραφικών, ηχολήπτες, δημοσιογράφοι. Τέλος, υπάρχουν και οι «ενσωματωμένοι» (corporate incorporators), οι οποίοι «ακολούθησαν καριέρα στον συμβατικό κόσμο αλλά ακόμα θέτουν σε προτεραιότητα τη συμμετοχή τους στη σκηνή», όπως η νοσοκόμα (πληροφορήτρια) Susan και ένας «πολύ έξυπνος» πανκ, που έγινε καθηγητής σε γυμνάσιο και καταφέρνει να «διαχωρίσει τις δύο ζωές του».⁶⁸⁴

Σε σύγκριση όμως με την προαναφερόμενη έρευνα, τα στοιχεία από τη συμμετοχική μου παρατήρηση στην αθηναϊκή σκηνή πανκ, μας οδηγούν σε μία διαφορετική προσέγγιση. Στις συναντήσεις, δηλαδή, δεν μπόρεσα να εντοπίσω άτομα μεγαλύτερης ηλικίας που να ντύνονται και να κουρεύονται «σαν δεκαεννιάχρονοι». Οι θαμώνες που έδειχναν 35-45 ετών υιοθετούσαν σαφώς πιο συμβατικό ντύσιμο, σε σχέση με τους νεότερους, η κόμμωσή τους δεν παρέπεμπε στο υποπολιτισμικό στυλ και μόνο μερικά –όχι άμεσα εμφανή– σημάδια μαρτυρούσαν ότι διαθέτουν το αναγκαίο υποπολιτισμικό κεφάλαιο για να κερδίσουν τον σεβασμό των υπολοίπων –συνήθως κάποια τατουάζ και το γεγονός ότι φαινόταν να γνωρίζουν καλά τα μέλη των συγκροτημάτων ή τους άλλους «παλιούς» του χώρου.

Επίσης, δεν μπόρεσα να εντοπίσω ούτε έναν μουσικό (ή ιδιοκτήτη δισκογραφικής με πανκ κυκλοφορίες) που να βιοπορίζεται από το πανκ – και αυτό θα

⁶⁸⁴ J.R. Davis, «Growing Up Punk», ό.π., σ.σ. 64-68.

μπορούσαμε να το αποδώσουμε τόσο στην αδυναμία της μουσικής βιομηχανίας να ενσωματώσει την υποκουλτούρα, όσο και στις επιλογές που έκανε η σκηνή ως προς τον τρόπο παραγωγής των τεχνουργημάτων της – όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Αντίθετα, στις αφηγήσεις ζωής που συνέλεξα, τα υποκείμενα αναφέρουν, με emphaticό τρόπο, ένα άλλο στοιχείο: Η ενασχόληση με τα ενεργήματα της σκηνής τους προσέφερε εμπειρίες, έμπνευση και γνώσεις που τους βοήθησαν να επιλέξουν τον επαγγελματικό τους δρόμο αλλά και να ανταπεξέλθουν στον επαγγελματικό χώρο. Αυτό ισχύει και για πληροφορητές όπως ο Πέτρος, ο οποίος δηλώνει ότι έχει πλέον αποκοπεί από τη σκηνή και «έχει στρωθεί στη δουλειά [του γραφίστα]»:

Με είχε καλέσει η Adobe – που έχει το photoshop, ρε παιδί μου. Αυτοί κάνουνε το «Design Day». Και με είχε καλέσει να μιλήσω, για τη δουλειά. Ο.Κ.; Ε, η παρουσίαση που έκανα ήταν για το πανκ! Γιατί το πανκ με έβαλε μέσα στη γραφιστική βασικά. Δηλαδή... η πρώτη εικόνα, άμα δεις πως ξεκινάει η όλη κατάσταση, ήταν αυτό. Εγώ αυτό θέλησα να περάσω και στην παρουσίαση: «Gimme three chords, now form a band», που λέει και το... [σύνθημα]. Με το τίποτα! Δηλαδή αυτό το πράγμα εμένα μου 'χει μείνει... Πως να σου πω; Σ' ο,τιδήποτε κάνω, [είναι] οδηγός! Μπαίνω μέσα στα πράγματα χωρίς να ξέρω τίποτα [για το αντικείμενο]. Τώρα ασχολούμαι με βίντεο. Δεν ξέρω [αλλά το κάνω] μ' αυτά που ξέρω! Ξέρω ένα, δύο, τρία. Αυτά τα πράγματα χρησιμοποιώ και προσπαθώ να τα συνδυάσω όσο [το δυνατόν] καλύτερα. Ναι, το σοκ ρε. Είχα πάθει σοκ με τα [γραφιστικά στους δίσκους]. Δηλαδή τα κολλάζ του Winston Smith στους [Dead] Kennedys. Ώρες τα βινύλια χάζεμα! Δηλαδή προσπαθούσα [να δω] τι έχει κάνει ο τύπος, ας πούμε. Ο [Raymond] Pettibon, ας πούμε, απ' τους Black Flag. Ο Arturo Vega απ' τους Ramones, ο γραφίστας. Δηλαδή αυτό το πράγμα με... Ξέρεις, μού 'σκασε στο κεφάλι ότι θ' ασχοληθώ μ' αυτό! Στο Λονδίνο τ' αποφάσισα, με τον Κώστα. Ότι θ' ασχοληθούμε με design, internet και τέτοια. Γιατί εκεί είναι και μπροστά σου αυτό το πράγμα, το βλέπεις. Εδώ πέρα ακόμα δεν είχα... Δεν υπήρχε επαγγελματικός προσανατολισμός. Απλά σχεδιάζα αφίσες τότε. Έφτιαχνα αφίσες... Τις έφτιαχνα με τη λογική που κάναν οι πρώτοι πανκς: με το τίποτα. Φωτοτυπίες, κολλάγαμε πράγματα... Αλλά η όλη φάση, ναι, ξεκινάει από το πανκ. Δηλαδή σίγουρα. Απ' τη φιλοσοφία του δηλαδή.

Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν ότι η σκηνή πανκ λειτούργησε θετικά και αποτελεσματικά στο επίπεδο του «επαγγελματικού προσανατολισμού» και της κατάρτισης των μελών της, ενώ η «φιλοσοφία του πανκ» (δηλαδή η νοοτροπία και η πρακτική του DIY) τούς ώθησε να *τολμήσουν* –οι περισσότεροι– να αναζητήσουν έναν δρόμο στην αγορά εργασίας *με νόημα* για τους ίδιους.

Τέλος, αν τοποθετούσαμε τις τροχιές των αυτοβιογραφούμενων αφηγητών στα γενικότερα συμφραζόμενα της εργασίας του μεταφορντικού κόσμου, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε σε μια πιο εκτεταμένη ερμηνεία. Μιλώντας για το «πλήθος» των εργαζόμενων στις σύγχρονες (δυτικές) κοινωνίες, ο Paolo Virno υποστηρίζει:

Ποια είναι σήμερα τα κύρια προσόντα που ζητούνται από τους εξαρτημένους εργαζόμενους; Εξοικείωση με την κινητικότητα, ικανότητα να συμβαδίζουν με τις πιο απότομες ανακατατάξεις, προσαρμοστικότητα σε σύζευξη με την όποια επιχειρηματικότητα, (...) εξοικειωμένη επιτηδειότητα απέναντι σε

περιορισμένες εναλλακτικές δυνατότητες. Αυτά τα προσόντα λοιπόν δεν είναι αποτέλεσμα της βιομηχανικής πειθαρχίας, όσο μιας κοινωνικοποίησης που έχει το κέντρο βάρους της *έξω από την εργασία*. Ο «επαγγελματισμός» που ζητείται και προσφέρεται συνίσταται στα χαρίσματα που αποκτώνται σε ένα στάδιο προ-εργασιακό ή αβέβαιο. Σαν να λέμε: σε αναμονή μιας μόνιμης απασχόλησης, αναπτύσσονται εκείνα τα γενικά κοινωνικά ταλέντα και εκείνη η συνήθεια να μην αποκτώνται μόνιμες συνήθειες, που θα λειτουργήσουν αργότερα, αφού βρεθεί η εργασία, ως αληθινά «τεχνικά εφόδια». (...) Αλλά το αποφασιστικό γεγονός είναι μια κοινωνικοποίηση (με αυτό τον όρο εννοώ τη σχέση με τον κόσμο, με τους άλλους και με εμάς τους ίδιους) που συμβαίνει ουσιαστικά *έξω από την εργασία*, μια κοινωνικοποίηση ουσιαστικά *εξωεργασιακή*.⁶⁸⁵

Η κοινωνικοποίηση των υποκειμένων αυτής της έρευνας είναι αναμφίβολα *εξωεργασιακή*. Ποιοτικά, όμως, διαχωρίζονται από το πλήθος των εξαρτημένων εργαζόμενων (ή όσων βρίσκονται σε αναμονή) –αν δεχτούμε το μοντέλο του Virno–, από την άποψη ότι αυτοί αποκτούν *μόνιμες συνήθειες* και *τεχνικά εφόδια* και διαχωρίζονται από τη «μάζα» του «μηδενισμού» (δηλαδή «της συνήθειας να μην αποκτώνται συνήθειες, κ.λπ»⁶⁸⁶). Συμπεριφέρονται «λειτουργικά» (αφού δεν περιθωριοποιούνται) στο πεδίο της μεταφορντικής εργασίας και ταυτόχρονα «διαφορετικά». Κι εδώ ακριβώς βρίσκεται ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο, το οποίο προέκυψε από τις αφηγήσεις ζωής, το ζήτημα δηλαδή της αυτόνομης και δημιουργικής λειτουργίας των υποκειμένων στο πεδίο της εργασίας τους.

⁶⁸⁵ P. Virno, *Γραμματική του Πλήθους – Για Μια Ανάλυση των Σύγχρονων Μορφών Ζωής*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια – Οδυσσέας, 2006, σ.σ. 109-110.

⁶⁸⁶ Στο ίδιο, σελ. 111.

5.3 ΔΙΕΚΔΙΚΩΝΤΑΣ ΕΡΓΑΣΙΑΚΕΣ ΖΩΝΕΣ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑΣ

Εγώ ήμουν για δυόμισια χρόνια [στο ΤΕΙ] στις Σέρρες. Αλλά τα παράτησα ένα χρόνο πριν το πτυχίο. Ήμουν στη Λογιστική. Εντάξει, είναι αστείο το πώς τα παράτησα γιατί... οι γονείς μου είχαν έτοιμη δουλειά για μένα όταν θα τελείωνα, γιατί είχαν κάποιους γνωστούς, τέλος πάντων – τα καλά του να έχεις γνωστούς [γέλιο]... Αλλά έκατσα μια μέρα και σκεφτόμουν και φαντάστηκα τον εαυτό μου να είμαι λογιστής σε 10 χρόνια. Και ήτανε 5 η ώρα το πρωί [γέλιο] και πήρα το λεωφορείο των εξίμιση – επτά από τις Σέρρες και γύρισα στην Αθήνα και τους είπα: «Θα σταματήσω τη σχολή!» Τους κακοφάνηκε πάρα πολύ, ειδικά εκείνη την εποχή. Γιατί, ξέρεις, ήθελαν να 'χουνε κάτι σίγουρο για τον γιο τους...

Γ.Κ.: Ένα χαρτί, τέλος πάντων...

Όχι χαρτί, δεν είναι το χαρτί. Το ότι θα είχα σίγουρη δουλειά! Τους κακοφάνηκε πολύ αλλά δεν άντεχα αυτή την ιδέα: Το ότι θα είμαι μίζερος όλη μου τη ζωή, το ότι άμα ήμουν λογιστής για το υπόλοιπο της ζωής μου, θα ξύπναγα και θα έλεγα για ποιο λόγο το έκανα αυτό στον εαυτό μου. Οπότε τα παράτησα! Κι ασχολήθηκα να ζωγραφίζω πάρα πολύ για κάποιο διάστημα. Και μετά πήγα σε μια ιδιωτική σχολή και έκανα σχέδιο και τέτοια. Ε, και ασχολήθηκα πιο πολύ με... τα εικαστικά, ας πούμε.⁶⁸⁷

Η σκηνή που ανασύρει ο Ρείο από τη μνήμη του είναι πραγματικά δραματική. Είναι η στιγμή μίας απόφασης ζωής, που την πήρε σταθμίζοντας τα δεδομένα, μένοντας άγρυπνος χαμένος στις σκέψεις του, για να παρατήρει «ένα χρόνο πριν το πτυχίο» τη σχολή που θα του εξασφάλιζε μια «σίγουρη δουλειά» και να γυρίσει στην Αθήνα με το πρώτο λεωφορείο. Αυτό το μοτίβο της σκληρής απόφασης εμφανίζεται και σε άλλους πληροφορητές, ιδιαίτερα στους νεότερους, εκείνους δηλαδή που κατά την ενηλικίωσή τους έχουν να αντιμετωπίσουν μια όλο και πιο προβληματική κατάσταση όσον αφορά στις προοπτικές ένταξης στην αγορά εργασίας.

Με παρόμοιο τρόπο η Ράνια, η οποία ολοκλήρωσε τις σπουδές της στην αρχιτεκτονική, επέλεξε να «υποβαθμιστεί ταξικά» και να κερδίζει τα προς το ζην από ευκαιριακές κακοπληρωμένες εργασίες, ακριβώς επειδή εκτιμά ότι *δεν μπορεί να ταυτιστεί με το περιεχόμενο της εργασίας* του αρχιτέκτονα – όσον αφορά στις συνθήκες που επικρατούσαν σε αυτό τον επαγγελματικό χώρο την εποχή που έγινε η συνέντευξη:

Η τελευταία [μου εργασία] ήτανε κούριερ. (...) Μετά έχω δουλέψει σε γραφείο, έχω δουλέψει λάντζα.

Γ.Κ.: (...) Φαντάζομαι ότι με σπουδές αρχιτεκτονικής θα μπορούσες να βρεις μια δουλειά πολύ πιο καλοπληρωμένη, κοινωνικά αποδεκτή... Δηλαδή, να σου πω ένα παράδειγμα, αν σε έναν μέσο άνθρωπο έλεγες ότι «έχω σπουδάσει αρχιτεκτονική και δουλεύω λάντζα», θα σου έλεγε «τρελή είσαι»...

... Τι να πω; Βασικά... υπάρχουν περίοδοι, ρε παιδί μου, που βαράω τρελή κρίση με αυτό που έχω σπουδάσει [γέλιο]. Είμαι σε φάση ότι, ξέρεις, «τι είναι αυτό το πράγμα και δεν γουστάρω» και τέτοια... Ότι κάπως νοιώθω να με πνίγει, ρε παιδί μου, το εργασιακό περιβάλλον αυτό. Ξέρεις, που είσαι κλεισμένος μέσα, μπροστά σ' έναν

⁶⁸⁷ Αφήγηση Ρείο / Despite Everything.

υπολογιστή τόσες ώρες. Που συνήθως, έτσι όπως γίνεται, δεν εμπεριέχει ουσιαστικά κανένα κομμάτι δημιουργικό. [Και που επικρατούν] κακές εργασιακές συνθήκες: Δεν υπάρχει οκτάωρο, δεν υπάρχουνε νόμιμα, δεν υπάρχει ασφάλεια – δηλαδή εσύ την πληρώνεις [την ασφάλιση, ως εργαζόμενος με «μπλοκάκι»], ας πούμε. Και μέχρι στιγμής δεν μου 'χει μπει, ρε παιδί μου, και ζήτημα καριέρας [γέλιο] ή κάτι τέτοιο. Δηλαδή [μάλλον σκέφτομαι] το αντίθετο!

Γ.Κ.: Δηλαδή ηθελημένα, ας πούμε, έχεις πάρει αυτή την απόφαση;

Ναι. Βέβαια μπορεί να αλλάξει, ρε παιδί μου. Μπορεί σε κάποιον καιρό να πω ότι «τελικά αφού το σπούδασα ας προσπαθήσω να βρω... κάτι που νά 'ναι ψιλο-ΟΚ»...

Γ.Κ.: Ναι, φαντάζομαι είναι και ανταγωνιστικός χώρος αρκετά...

Καλά, και ειδικά αυτή την περίοδο που δεν έχει και δουλειές καθόλου, βέβαια... Αλλά, τέλος πάντων, εδώ και αρκετό καιρό είμαι πολύ αρνητική με αυτό.⁶⁸⁸

5.3.1 Η ταύτιση των υποκειμένων με το περιεχόμενο της εργασίας τους

Στη μελέτη του για τη συγκρότηση της «κοινωνικής συνείδησης» των νέων, ο Σκεύος Παπαϊωάννου εκτιμά ότι η σημασία που λαμβάνει η εργασία για τους απασχολούμενους νέους ακολουθεί την εξής τυπολογία: α) η εργασία ως περιεχόμενο αποτελεί το κύριο στοιχείο ταύτισης του νέου με αυτή, β) η εργασία θεωρείται μέσο για κοινωνική ανέλιξη (καριέρα), γ) η εργασία θεωρείται απλό μέσο επιβίωσης και, κατά συνέπεια, το υποκείμενο αναπτύσσει μια «εργαλειακή» σχέση με αυτή. Όσον αφορά δε συγκεκριμένα τη σχέση του υποκειμένου με το περιεχόμενο της εργασίας του, ο ερευνητής διακρίνει τους ακόλουθους αναβαθμούς: α) ο νέος ταυτίζεται με το περιεχόμενο της εργασίας του, β) τη βλέπει ως υποκατάστατο πραγματικών νοημάτων, γ) παραιτείται από την απαίτηση ταύτισης, δ) απορρίπτει και ασκεί κριτική στη συγκεκριμένη εργασία, ε) επιδεικνύει αδιαφορία και απάθεια προς την εργασία.⁶⁸⁹ Στις περιπτώσεις που μελετούμε, η ταύτιση του Θανάση και του Πέτρου με το περιεχόμενο της εργασίας του παρουσιάζεται σε ένα μεγάλο βαθμό ως αυτονόητη – το μοναδικό πρόβλημα που θα μπορούσε να εμφανιστεί θα ήταν το να μην καταφέρουν τελικά να βιοποριστούν από αυτή.

Αν δεν τα κατάφερα [με το εργαστήριο τατουάζ] – ε, θα μπορούσα να ξανακάνω μια απ' τις δουλειές που έκανα. Η μια η άλλη! Δηλαδή είχα δουλύνει ένα εκατομμύριο δουλειές διαφορετικές! (...) [Και τώρα που τα κατάφερα] είναι η πρώτη φορά από τότε που δούλευα έξω (...) που ξύπναγα και ήταν να πάω για δουλειά και δεν έβριζα! Δηλαδή μια ζωή έβριζα κι έλεγα από το στόμα «ναι, πάω για μεροκάματο» [σφίγγει τα δόντια καθώς μιλάει], για οποιοδήποτε μπουρδέλο δούλευα. Ε, αυτή η φάση [τώρα] είναι μια χαρά. Δηλαδή λέω: «Ωραία, εντάξει, πάω για δουλειά! Καλά είναι ρε παιδί μου. Δηλαδή πάω να κάνω κάτι που γουστάρω!».⁶⁹⁰

⁶⁸⁸ Αφήγηση Ράνιας.

⁶⁸⁹ Σ. Μ. Παπαϊωάννου, «Η κοινωνική κατάσταση και η συνείδηση των νέων», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 67 (1987β), σ.σ. 21-32.

⁶⁹⁰ Αφήγηση Θανάση.

Σύμφωνα με τις διάχυτες κοινωνικές αναπαραστάσεις, η εργασία ταυτίζεται με τον καταναγκασμό, τη συμβατικότητα και την αναβολή της απόλαυσης, ενώ ησχόλη – ο ελεύθερος χρόνος – είναι ζήτημα προσωπικής έκφρασης και απόλαυσης. Φυσικά, όπως επισημαίνει ο David Harris, σε αυτή την κοινή αντίληψη υπάρχουν αρκετές αυθαίρετες υποθέσεις. Υπάρχουν επαγγέλματα που προσφέρουν περισσότερη ελευθερία και αυτονομία, ενώ ο ελεύθερος χρόνος δεν συνδέεται κατ' ανάγκη με την απόλαυση και την προσωπική έκφραση – αρκεί να θυμηθούμε την απλήρωτη οικιακή εργασία. Σύμφωνα δε με τους νεότερους κοινωνιολόγους, όπως ο Chris Rojek, στην ύστερη νεωτερικότητα η σχέση εργασίας-σχόλης έχει διαρραγεί, αφού ησχόλη συχνά εισβάλλει στην εργασία, υπό τη μορφή φαντασιώσεων με χαρακτήρασχόλης που δημιουργούν π.χ. όσοι εργάζονται με υπολογιστές.⁶⁹¹ Βεβαίως, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι εξίσου πιθανή είναι και η αντίστροφη διαδικασία, επικαλούμενοι τη νεωτερική ερμηνεία του Theodor Adorno: «Ο ελεύθερος χρόνος δεν μπορεί να τοποθετηθεί, μερικώς, αντιθετικά στην εργασία. Σε ένα σύστημα όπου η ίδια η πλήρης απασχόληση αποτελεί το ιδανικό, ο ελεύθερος χρόνος δεν είναι άλλο παρά η σκιά της συνέχειας της εργασίας»⁶⁹².

Οι υποκοιούτες είναι αναμφίβολα δραστηριότητες τηςσχόλης, σε πολλές όμως περιπτώσεις – όπως στο πανκ, στους μοντς ή στην αντικουλτούρα των χίπηδων –, ξεπερνούν τα όρια του ελεύθερου χρόνου, από την άποψη ότι τα μέλη τους δεν τους βιώνουν σαν «χόμπι» αλλά τους συνδέουν με μια ευρύτερη ταυτότητα που καθορίζει την αυτοεικόνα και τις κοσμοεικόνες που συγκροτούν. Κατά συνέπεια, θα ήταν λάθος να εξετάσουμε το σύμπλεγμα ενήλικη κοινωνική τοποθέτηση–υποπολιτισμική ταυτότητα–εργασία μηχανιστικά και αυστηρά ως αντιθετική σχέσησχόλης και εργασίας.

Επειδή η υποπολιτισμική ταυτότητα έχει παγιωθεί για το σύνολο των πληροφορητών της παρούσας έρευνας πριν αναζητήσουν μια θέση στην αγορά εργασίας, ο τρόπος με τον οποίο διαπραγματεύονται την τοποθέτησή τους σε αυτή, δεν είναι τίποτε άλλο από διεκδίκηση της «συνέχειας» του εαυτού. Δηλαδή, ο Θανάσης και ο Ρείο – οι οποίοι ανήκουν στη δεύτερη και την τέταρτη γενιά του πανκ αντίστοιχα – παίρνουν τις αποφάσεις τους με βάση τη βιωμένη εμπειρία σε μια σκηνή που πριμοδοτεί τη δημιουργική δραστηριοποίηση και εργασία, με σκοπό την παραγωγή των απαραίτητων για την αναπαραγωγή της τεχνουργημάτων, ενώ συγχρόνως απεύχεται την επιδίωξη κέρδους από την παραγωγή αυτή. Σε αυτά τα συμφραζόμενα, ο Ρείο απορρίπτει τη «στρωμένη δουλειά» που θα του απέφερε ένα καλό εισόδημα, για χάρη μιας ανασφαλούς αλλά δημιουργικής απασχόλησης – με το

⁶⁹¹ D. Harris, *Ελεύθερος Χρόνος...*, ό.π., σ.σ. 260-262.

⁶⁹² T. W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Λονδίνο: Routledge, 1996, σελ. 168.

περιεχόμενο της οποίας όμως ταυτίζεται και στο οποίο βρίσκει προσωπικό και κοινωνικό υπαρξιακό νόημα. Κατά τον ίδιο τρόπο, η Ράνια συνεχίζει να διαπραγματεύεται την εργασιακή της ένταξη, μεταθέτοντας για το μέλλον τις προοπτικές που ανοίγει το πολιτισμικό, κοινωνικό και εκπαιδευτικό της κεφάλαιο – και μάλιστα σε μια εποχή που ο όρος «καριέρα» συμπυκνώνει όλες τις πτυχές του κοινωνικά ευκαταίου. Το ζητούμενο από τις επιλογές τους δεν διαφέρει και πολύ από το ευχολόγιο που είχε εκφράσει ο κοινωνιολόγος Gianni Toti για τον «homo sapiens, faber et ludens» της σοσιαλιστικής ουτοπίας του:

[Στον σοσιαλισμό] η δουλειά προβλέπεται διαφορετική, όχι πια δουλειά αλλά δημιουργός δραστηριότητα, που προσεγγίζει όλο και περισσότερο τον ελεύθερο χρόνο, μέχρι να ταυτιστεί απόλυτα μαζί του. Η δουλειά και το κέρδος δεν είναι πια τα μόνα μέτρα ανακατανομής των συλλογικά παραγόμενων αγαθών. Όχι πια η δουλειά αλλά ο άνθρωπος είναι το μέτρο. (...) Η δουλειά και η τέχνη ενώνονται σε μία και μόνη φυσιογνωμία. Ο άνθρωπος συνέλαβε τον πραγματικό του εαυτό⁶⁹³.

5.3.2 Οι ιστορίες δύο δημιουργικά και εναλλακτικά εργαζομένων δημοσίων υπαλλήλων

Η εικόνα που συνθέτει ο Toti, στη δική μας περίπτωση αποτελεί το απόλυτα θετικό όριο σε μια κλίμακα σχέσεων του υποκειμένου με την εργασία του – και η τοποθέτηση σε αυτή καθορίζεται από μια σειρά προσωπικών και οικογενειακών-κοινωνικών δεδομένων. Αν, στη συνέχεια, θυμηθούμε την αρνητική αναπαράσταση της δημοσιοϋπαλληλίας στα τραγούδια και τα φανζίν της σκηνής, εξαιρετικό ενδιαφέρον θα είχε να εξετάσουμε πώς διαπραγματεύονται τις αντιφάσεις που δυνητικά προκύπτουν από την εργασία τους στον δημόσιο τομέα, δύο από τους πληροφορητές: ο (μόνιμος ως προς την εργασιακή σχέση με το δημόσιο και πανκ της πρώτης γενιάς) δάσκαλος Μίμης και η (αναπληρώτρια/ωρομίσθια και κατά πολύ μικρότερη σε ηλικία) καθηγήτρια Ιωάννα.

[Παράλληλα με τη δραστηριότητα των Αντί] εγώ είχα ξεκινήσει να δουλεύω σαν αναπληρωτής δάσκαλος. Μ' άρεσε αυτή η δουλειά... Γιατί μ' άρεσε αυτή η δουλειά; Είχες, πρώτα πρώτα [τα] παιδιά που... αντιμετωπίζουν τα πράγματα σαν καθρέφτης. Δηλαδή, ό,τι είσαι, γίνονται. Ό,τι τους δίνεις, το παίρνουνε. Και ταυτόχρονα επειδή ένοιωθα ότι... η παιδαγωγική είναι μια διαδικασία που δεν τελειώνει ποτέ... Ξέρεις, εγώ μάθαινα μέσω των παιδιών και αυτά μαθαίνανε μαζί μ' εμένα. Και, ταυτόχρονα, επειδή είχα όλη αυτή τη λίγο διαφορετική στάση... με την πανκ κι όλα αυτά με τα συγκροτήματα, μου έκανε καλό γιατί έβλεπα διαφορετικά τα πράγματα. Πάντοτε! Μέσα δηλαδή σ' αυτό το στυλιζαρισμένο [πράγμα] όπως είναι το σχολείο, έβλεπα τα πράγματα διαφορετικά – που αυτό μου έκανε καλό γιατί δοκίμαζα συνέχεια καινούργια πράγματα. Δηλαδή, τι να [πω]; Άρα ήτανε και ορίζοντες, ήταν κι ένας τρόπος ζωής αλλά ταυτόχρονα, για μένα το πανκ ήταν και μια φιλοσοφία. Μου έδωσε δηλαδή έναν τρόπο... να ζω εκείνη τη στιγμή. Για μετά δε μ' ενδιέφερε. Γιατί ήξερα ότι από τη στιγμή που θα είχα δομήσει ένα χαρακτήρα... με ανατροπές, με... το αστείο του θέματος [απέναντι] στη σοβαροφάνεια, «όχι την

⁶⁹³ G. Toti, *Ο Ελεύθερος Χρόνος*, Αθήνα: Κουκίδα, 2009, σ.σ. 374-375.

υποκρισία»: Όλα αυτά τα πράγματα που είχε κατακομματιάσει το πανκ –και τελικά πολύ καλά έκανε [γέλιο]–μένα μου δώσανε έναν πολύ συμπαθητικό χαρακτήρα, να προχωράω τη ζωή μου, μια σηματοδότηση – πώς να στο πω ρε παιδί μου; Είναι σοβαρά αυτά που λέω [χαμηλώνει τη φωνή]; (...)

Γ.Κ.: Πως ήσουν στο σχολείο;

Στο σχολείο... Εντάξει ρε παιδί μου, [ήμουν] ένας φυσιολογικός άνθρωπος. Δεν ήτανε τίποτα περίεργα πράγματα. Απλά, σου λέω, το θέμα της παιδαγωγικής είναι πώς προσεγγίζεις το αντικείμενό σου και τι περιεχόμενο δίνεις σ' αυτό το πράγμα. Εμένα μ' άρεσε να αντιμετωπίζω με μία ειλικρίνεια την κατάσταση. Ειλικρίνεια... Εντάξει, πάντα έβαζα και κάποια όρια στη δουλειά μου γιατί δεν γινόταν διαφορετικά. Τέλος πάντων! Αλλά ήθελα να... αφήνω, ρε παιδί μου, το χαρακτήρα μου, ήθελα δηλαδή να αφήνω το στίγμα μου. Ότι «από εκείνο το σχολείο πέρασε ο Δημήτρης και είπε αυτά τα πράγματα, έκανε αυτά τα πράγματα με τα παιδιά, νά 'ναι καλά γιατί τα κατάφερε ωραία, έκανε κάτι – μπορεί να έκανε κάτι διαφορετικό αλλά τα κατάφερε ωραία γιατί έβαλε την ψυχή του». Και αυτό μου είχε μείνει απ' το συγκρότημα. Δηλαδή, απ' τη στιγμή που θες να καταφέρεις κάτι, μ' αρέσει να τα δίνω όλα, ρε παιδί μου. Να τα δίνω όλα...⁶⁹⁴

Σύμφωνα με τον αφηγητή, η συγκρότηση του εαυτού ξεκινάει από την υπαγωγή στην υποκουλτούρα («με την πανκ κι όλα αυτά με τα συγκροτήματα... έβλεπα διαφορετικά τα πράγματα») και, όταν τοποθετείται στον «στυλιζαρισμένο» θεσμό του σχολείου, λειτουργεί με μια δυναμική που «ανατρέπει» τη σοβαροφάνεια και την υποκρισία του στατικού μοντέλου: Γνωρίζοντας πως η «παιδαγωγική είναι μια διαδικασία που δεν τελειώνει ποτέ», πειραματίζεται, μαθαίνει από τα παιδιά, «δίνει περιεχόμενο» στο αντικείμενό του και, τελικά, «βάζοντας την ψυχή του» και «δίνοντάς τα όλα», «έκανε κάτι διαφορετικό αλλά τα κατάφερε ωραία». Το αποτέλεσμα, δηλαδή, της εργασίας του πήρε θετικό πρόσημο, επειδή ο ίδιος ταυτίστηκε με το περιεχόμενό της κάνοντας «καλό στην ψυχή του» –όπως θα έλεγε κι ο Θανάσης– και στους μαθητές του. Μάλιστα, η αυτοπροσωπογραφία του Μίμη γίνεται ακόμα πιο ενδιαφέρουσα καθώς η αφήγηση προχωρά:

Δουλεύοντας, ας πούμε, δεκαπέντε χρόνια στη γενική αγωγή – καλά τα πήγα, εντάξει, ωραία ήτανε. Δημιούργησα ωραίες καταστάσεις, έχω πολύ όμορφες μνήμες απ' τα παιδιά, ωραία χρώματα... Πάλι [όμως] μ' έτρωγαν τα ρούχα μου... Ότι βρίσκεσαι σ' ένα τέλμα. Τώρα το έχεις μάθει αυτό το πράγμα, ξέρεις να το χειριστείς, ξέρεις τι περιμένεις, ξέρεις τι γίνεται απ' αυτά τα πράγματα, όλη αυτή την ιστορία της γενικής αγωγής. Ας δοκιμάσω στο μηδέν! Γιατί η ειδική αγωγή είναι μια κατάσταση μηδέν. Ένα παιδάκι με μηδέν αντίληψη, μηδέν κατανόηση, μηδέν, μηδέν, μηδέν, μηδέν. Πως γίνεται; Πως μπορεί ένας ενήλικας να... δώσει το χέρι σ' αυτό το μηδέν και να το κάνει ένα... Να το τραβήξει από το μηδέν και να το κάνει ένα, να το κάνει δύο, να το κάνει ο,τιδήποτε. Να το κάνει μείον ένα – δε μας ενδιαφέρει. Να το μετακινήσει από εκεί που είναι, από την αδιαφορία, από την κατάσταση που είναι. Τέλος πάντων... Και έκανα ένα μεταπτυχιακό εκεί πέρα, στην ειδική αγωγή, πάνω στα Γιάννενα. Πήγαίνα δύο χρόνια. Ήμουνά πάλι πολύ τυπικός σπουδαστής. Γιατί αυτό που ήθελα, ήθελα να το κατέχω. Για να το κατέχεις, θα κάνεις και κάποια πράγματα δεοντολογίας. Γιατί η ειδική αγωγή έχει τεχνικές, έχει... δεξιότητες που πρέπει να αναπτύξεις, έχει κάποιους μηχανισμούς – που πρέπει να τα μάθεις αυτά τα πράγματα. Το θέμα όμως είναι η φιλοσοφία. Πάλι! Ποιά είναι η φιλοσοφία όλων αυτών των δεξιοτήτων; Δηλαδή

⁶⁹⁴ Αφήγηση Μίμη.

πως θα τα χειριστείς όλα αυτά τα πράγματα; Με ποιο τρόπο θα δώσεις μια διαφορετική ανάσα; Και πραγματικά, η πανκ πάλι με ωφέλησε. Πάλι με ωφέλησε..., δηλαδή τη χρησιμοποίησα σαν όχημα. Δηλαδή πάλι, καταστρέφουμε τις δομές, δημιουργούμε κάτι. Πως θα δημιουργηθεί αυτό το κάτι; Σε συνδιαλλαγή με το παιδάκι που έχει τα προβλήματα και με σένα – δεν τα ξέρεις όλα. Άρα σε μαθαίνει [πράγματα] αυτός, τον παρακολουθείς. Και αυτό που με έμαθε η ειδική αγωγή, με έκανε να παρατηρώ περισσότερο... τους ανθρώπους. Δηλαδή... όχι να βάζω... δείγματα: ότι αυτός μ' αρέσει, δεν μ' αρέσει, δε μ' αρέσει, δε μ' αρέσει. Να τον παρακολουθώ στις κινήσεις του, στη συμπεριφορά του. Και μετά, παρατηρώντας αυτή τη συμπεριφορά και αυτή τη διάθεση που έχει το κάθε παιδί, τι μπορώ να κάνω μαζί του. Και με ωφέλησε πάρα πολύ αυτό το πράγμα. Δηλαδή τώρα...

Μόλις ο Μίμης ένοιωσε ότι η εργασία του έχει τυποποιηθεί, μετά από δεκαπέντε χρόνια στην τάξη, επιλέγει να ανατρέψει την εργασιακή του καθημερινότητα, να προχωρήσει σε μια τομή, ακριβώς επειδή «βρέθηκε σ' ένα τέλμα» και «τα ρούχα του [πάντα] τον έτρωγαν». Αφού είχε παντρευτεί και είχε δύο παιδιά, έκανε μεταπτυχιακά στην ειδική αγωγή, πηγαίνοντας στα μακρινά Γιάννενα, και ξανάρχισε την εκπαιδευτική του σταδιοδρομία «απ' το μηδέν». Έμαθε νέα πράγματα και βγήκε, τελικά, ξανά κερδισμένος. Και εδώ το πανκ «χρησιμοποιήθηκε σαν όχημα», αφού η φιλοσοφία του είναι ρητή, πρακτική κι έντονη: «δημιουργείς κάτι νέο καταστρέφοντας τις παλιές δομές» – εννοείται, τόσο στο προσωπικό όσο και στο ευρύτερο κοινωνικό πεδίο. Αυτός ο αένας πειραματισμός με την εργασία τελείται ακριβώς γιατί ανανεώνει τη νοηματοδότηση της σχέσης του υποκειμένου με αυτή – σε έναν χώρο που δεν κατατάσσεται στα «δημιουργικά επαγγέλματα», αλλά που δίνει διεξόδους για να υπερκεράσει κανείς την «αλλοτρίωση» που μπορεί να επέλθει όσο τα χρόνια περνούν.

Λέξη-κλειδί λοιπόν παραμένει η «δημιουργικότητα» η οποία, στην περίπτωση της Ιωάννας, της άλλης εκπαιδευτικού, λαμβάνει και μια πολιτική, θα λέγαμε, συνιστώσα:

Τελείωσα αυτό [το τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας], είμαι φιλόλογος – τυπικά, γιατί ουσιαστικά δεν είμαι. Θα έπρεπε να βρω κάτι, έναν τομέα, κλάδο ξέρω 'γω, που να μ' ενδιαφέρει. Με ενδιέφερε πολύ η διαπολιτισμική [εκπαίδευση]. Και τό 'χα ψάξει λίγο, αλλά είχα δει ότι δεν υπάρχει γενικά κίνηση, ούτε πολλά σχολεία ούτε γίνονται πολλά πράγματα και είναι πολύ κλειστά. Οπότε είχα μια φίλη που έκανε μεταπτυχιακό [στην ειδική αγωγή] και δούλευε, και μου έλεγε πώς δουλεύουν, τι κάνουν. Και μου είχε φανεί πολύ ενδιαφέρον. Και κάπως έτσι ξεκίνησε: με σεμινάρια και τέτοια πράγματα και τώρα κάνω και το μεταπτυχιακό.

Γ.Κ.: Κι έχεις δουλέψει, απ' ό,τι μου 'πες, και σε σχολεία...

Ναι. Τα τελευταία πέντε-έξι χρόνια δουλεύω, με άτομα πιο πολύ με μαθησιακές [δυσκολίες] όμως. Με άτομα με αναπηρίες, όχι τόσο πολύ. Πιο πολύ σε κατασκηνώσεις και...

Γ.Κ.: Πως είναι; Πως δρας εσύ;

Θα σου πω... Στην αρχή όταν έβλεπα έξω ανθρώπους τέτοιους, διαφορετικούς, στενοχωριόμουν. Αισθανόμουν λίγο –ίσως χωρίς να το καταλαβαίνω– ότι μπορεί να τους λυπάμαι. [Μου] βγαίνουν τέτοια πράγματα. Μετά από τις κατασκηνώσεις πιο πολύ, που έζησα πολύ μαζί τους και στις διακοπές τους, που είναι και διαφορετικά, δεν μου βγαίνει αυτό, μου βγαίνει χαρά. Δηλαδή όταν βλέπω κάποιον έξω με κάποια αναπηρία, γουστάρω πολύ που τον

βλέπω. Τώρα, με πιάνει θυμός που... τους έχουμε αποκλείσει. Αυτό! Δηλαδή χαρά που τους βλέπω και που είναι άνθρωποι έξω που υπάρχουν και κυκλοφορούν και θυμός – που ξέρω ότι τους έχουμε αποκλείσει από τα πάντα...⁶⁹⁵

Η επιλογή της αφηγήτριας σχηματοποιείται με βάση τα δεδομένα στο συγκεκριμένο εργασιακό πεδίο, την προσωπική αναζήτηση πέρα από τον τυπικό ρόλο της «φιλόλογου» και την υποβόσκουσα ανάγκη για προσφορά σε μια μερίδα κοινωνικά αποκλεισμένων – τα παιδιά μεταναστών στα διαπολιτισμικά σχολεία και τα παιδιά με αναπηρία ή νοητική υστέρηση. Στην περίπτωση αυτή, το αποτέλεσμα της εργασίας – και φυσικά η νοηματοδότηση της απασχόλησης– συνάδει και με τις πολιτικές παραμέτρους της ταυτότητας του υποκειμένου (ας θυμηθούμε το SMS που μου είχε στείλει η Ιωάννα μετά το τέλος της συνέντευξης, με το οποίο μου εξομολογήθηκε ότι απέδιδε την ένταξή της στη σκηνή πανκ «στον θυμό για την αδικία και την καταπίεση γενικά»). Νοιώθει θυμό (για μια ακόμα φορά) γιατί κάποιιοι «έχουν αποκλειστεί από τα πάντα» και προσπαθεί να ανατρέψει αυτή την κατάσταση, με τον τρόπο της.

5.3.3 Η εργασία στον χώρο του βιβλίου ως ευκαιρία για αυτομόρφωση και πρόσκτηση κριτικής σκέψης

Το βασικό λοιπόν ζητούμενο των αφηγητών από την αγορά εργασίας είναι το να μπορέσουν να ταυτιστούν με το περιεχόμενό της απασχόλησής τους. Κάποιοι το καταφέρνουν επιλέγοντας να δραστηριοποιηθούν σε τομείς που σχετίζονται άμεσα με τις τελετουργίες και τα τεχνουργήματα της σκηνής. Συνεπώς, η δουλειά γίνεται προέκταση και συμπλήρωμα της υποπολιτισμικής, άρα και προσωπικής τους ταυτότητας – όπως ο Γιάννης με το στούντιο προβών του, ο Θανάσης με το εργαστήριο τατουάζ, ο Γιώργος με το δισκοπωλείο, ο Ρείο με τις μεταξοτυπίες. Κάποιοι άλλοι απασχολούνται σε τομείς που είναι συμφυείς με τη «δημιουργικότητα», μία αξία που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το ειδικό βάρος του υποπολιτισμικού κεφαλαίου, το οποίο εξακολουθεί να λειτουργεί ως μορφή habitus, ακόμα και όταν κάποιοι αποχωρήσουν από τη σκηνή ή αμβλύνουν την υπαγωγή τους σε αυτή. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν οι φωτογράφοι Τζίμης, Βασίλης και Θοδωρής, η ζωγράφος Εύα, οι σχεδιαστές/γραφίστες Πέτρος και Ζάχος. Ο Μίμης και η Ιωάννα ελίσσονται στον χώρο της εκπαίδευσης, δημιουργώντας τομείς στην εργασιακή τους

⁶⁹⁵ Η επιλογή του Μίμη και της Ιωάννας ως πληροφορητών δεν έγινε με βάση την εργασία τους. Αρχικά είχα προσανατολιστεί προς τον πρώτο επειδή θυμόμουν πως είναι καλός αφηγητής ενώ τη δεύτερη δεν την ήξερα – μου τη σύστησε κάποιος άλλος πληροφορητής όταν τον παρακάλεσα να με φέρει σε επαφή με μία κοπέλα έως τριάντα ετών. Άρα δεν γνώριζα τίποτα για τις σπουδές και την εργασία της. Αν στο γεγονός ότι και οι δύο εκπαιδευτικοί της παρούσας έρευνας προσανατολίστηκαν προς την ειδική αγωγή συνυπολογίσουμε και το δικό μου βιογραφικό –εργάστηκα ως εκπαιδευτικός για τέσσερα χρόνια σε ειδικό σχολείο–, τότε πιθανότατα αυτή η τροχιά να μην είναι και τόσο τυχαία, αλλά να μαρτυρά μια τάση των ατόμων με συγκεκριμένο προφίλ.

βιογραφία που θα τους βοηθήσουν να ξεπεράσουν τη συμβατικότητα του θεσμού. Έτσι, ανακαλύπτουν το νόημα που εμπεριέχουν η προσφορά έργου για τα κοινωνικά αποκλεισμένα παιδιά και οι επενδύσεις στην (επαγγελματική και προσωπική) αυτοβελτίωση.

Φυσικά, μερικοί πληροφορητές δεν ανήκουν στις παραπάνω κατηγορίες, αλλά προσπαθούν να ανακαλύψουν ή και να εφεύρουν πραγματικά νοήματα στην εργασία τους. Η περίπτωση του Τσουλούφη είναι χαρακτηριστική: Όπως ο ίδιος αναφέρει, έζησε μια ταραχώδη μαθητική ζωή με πολλές αλλαγές σχολικού περιβάλλοντος, μια εφηβεία που κινήθηκε συχνά στα όρια της παραβατικότητας, ενώ δεν εισήλθε σε κάποια σχολή της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης και κατέληξε να εργάζεται ως βιβλιουπάλληλος. Το ενδιαφέρον της αφήγησης ζωής του βρίσκεται στο σημείο που αρχίζει να εξιστορεί τη σχέση του με τον χώρο του βιβλίου, όχι ως εργαζόμενος –εδώ είναι μάλλον φειδωλός στα λόγια– αλλά ως αναγνώστης, ρόλο που συνδέει μάλιστα με την προσπάθειά του να κατανοήσει την παρούσα κοινωνική κατάσταση.⁶⁹⁶

Ειδικά οι νέοι τώρα, επειδή οι καταστάσεις –δηλαδή αυτό που λέγαμε το «ελληνικό όνειρο της ευημερίας, της ONE, του Ενιαίου Νομίματος» κι όλα αυτά– αρχίζουν και καταρρέουν, αρχίζουμε και μπαίνουμε πάλι σε παρόμοιες καταστάσεις [όπως και στο παρελθόν]. Και γενικά, για να ανταπεξέλθεις πάνω σε αυτά τα πράγματα, εγώ νομίζω ρε Γιάννη ότι πρέπει να ξέρεις και λίγο ιστορία! Ή να έχεις διαβάσει λίγο παλιά πράγματα, το πώς ήτανε. Για να μπορέσεις να τα προσαρμόσεις στο τώρα, για να αντιδράσεις τώρα. Να μην είσαι άσχετος. Για μένα η ιστορία είναι πολύ σημαντικό κεφάλαιο πάντως, να ξέρεις το τι... Να έχεις διαβάσει ιστορία. Γιατί; Θα μου πεις «ποιους ιστορικούς διαβάζεις»; Για μένα, θα πρέπει να τους διαβάζεις όλους! Δηλαδή εγώ διάβασα όλα [τα βιβλία] του Irving, για τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Που ο άνθρωπος είναι καραφασίστας! Δεν έχει σημασία... Πρέπει να την διαβάσεις την άποψή του για να την απορρίψεις! Εγώ έχω το εφτάτομο του Παπαδόπουλου, *Το Πιστεύω Μου*, σπίτι και το έχω διαβάσει όλο. Εντάξει, αυτό δε σημαίνει ότι έγινα φασίστας. Απλώς, θέλω να ξέρω τί..., γιατί, πώς.

Τα βιβλία έχουν αξία. Γιατί είναι στο δρόμο. Ο κόσμος πρέπει να βγει στο δρόμο [να δει τι γίνεται]. Δηλαδή, αυτές οι ιστορίες όσο εξωπραγματικές κι αν φαίνονται, είναι πραγματικές στην ουσία. Είναι πράγματα της διπλανής πόρτας. Δηλαδή βγαίνοντας έξω, δεν ξέρεις τι γίνεται στη δίπλα πόρτα. Υπάρχουν παιδευαστές... Έχουμε βγάλει ένα βιβλίο, το *Ένα Αισθηματικό Μυθιστόρημα*, που είναι για παιδευαστία και τέτοια. Δεν ισχύει αυτό το πράγμα σήμερα; Απλώς –δες– βγήκε ο Grillet και τό 'γραψε. Τό 'κανε βιβλίο και το λέει κι «αισθηματικό μυθιστόρημα». Και μέσα είναι μια τσόντα, ξέρω 'γω, άρρωστη. Άρρωστη τελείως... Εγώ το γουστάρω αυτό το πράγμα. Γιατί να μας παραξενέψουν τέτοιες ιστορίες; Πρέπει να διαβαστούν.

(...) Όχι εντάξει, μ' αρέσει σαν εκδοτικός [ο οίκος που εργάζομαι]. Μ' αρέσει και το επιστημονικό που βγάζουμε. Έχουμε βγάλει ένα τρομερό βιβλίο... Του Ανδρέαδη είναι, μου φαίνεται; *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ*. Που ξεκινάει για το θέατρο απ' τον Αισχύλο, φτάνει μέχρι τον Μπρεχτ αλλά εξετάζει όλο το θέατρο από κάθε άποψη: από πολιτική, κοινωνική... (...) Το διάβασα αυτό το βιβλίο κι έπαθα πλάκα. Λέω τι βγάλαμε; Δηλαδή δουλεύουνε

⁶⁹⁶ Η συνέντευξη έγινε στις 14/12/2009, την επομένη της εξαγγελίας μέτρων περικοπών για την αντιμετώπιση του ελλείμματος του ελληνικού κράτους – βλ. «Γιώργος Παπανδρέου: “Επώδυνα αλλά δίκαια μέτρα” – Τετραετές σχέδιο για την έξοδο από την κρίση», *Τα Νέα* 14/12/2009.

πολύ καλό επιστημονικό [βιβλίο]. Βγάλαμε, ξέρω 'γω, του Jameson, τις *Αρχαιολογίες του Μέλλοντος*. Μιλάει για την ουτοπία...

Γ.Κ.: [Ο] Fredric Jameson;

Ναι. Ο οποίος είναι καταπληκτικός εισηγητής... (...) Αυτό που είχε γράψει για το μεταμοντέρνο [δηλαδή το *Μια Μοναδική Νεωτερικότητα*] από [τις εκδόσεις] Αλεξάνδρεια; Τι να πεις τώρα; Αυτό είχα διαβάσει πρώτα! Όταν βγάλαμε τις *Αρχαιολογίες του Μέλλοντος*, ξέφυγα! Λέω «άντε»!⁶⁹⁷

Προκειμένου, λοιπόν, να κατατάξει και να ερμηνεύσει το κοινωνικό περιβάλλον, ακριβώς τη στιγμή που ξέσπασε η οικονομική κρίση, ο αφηγητής καταφεύγει στην κριτική ανάγνωση μιας σειράς βιβλίων, υπονοώντας ότι θεωρεί πιθανή (και προφανώς απευκαία) μια πολιτική εκτροπή ή μια στροφή της κοινωνικής βάσης προς την ακροδεξιά. Στο πλαίσιο λοιπόν της αυτοπροσωπογραφίας του κριτικού αναγνώστη προσπαθεί να κινηθεί πλουραλιστικά, μελετώντας ακόμα και τα βιβλία του «καραφασίστα» –όπως τον χαρακτηρίζει– ιστορικού David Irving ή τη συνθηματολογία του δικτάτορα Γεώργιου Παπαδόπουλου. Ταυτόχρονα, προσπαθεί να προσεγγίσει τα ευρύτερα παγκόσμια κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, μελετώντας τις θεωρίες περί μεταμοντερνισμού αλλά και πτυχές της σύγχρονης δυστοπίας, μέσα από το «άρρωστο» (αλλά πιθανότατα ρεαλιστικό) μυθιστόρημα του Grillet.

Φυσικά, στο πλαίσιο αυτής της έρευνας, δεν μας ενδιαφέρει η «αντικειμενική» αποτίμηση του τρόπου με τον οποίο διαχειρίζεται το υποκείμενο την κοινωνιογνωστική του τοποθέτηση αλλά μάλλον η εικόνα του εαυτού του στη συγκεκριμένη διαδικασία. Δηλαδή, ο τρόπος με τον οποίο ο αφηγητής χρησιμοποιεί τη θέση του στον εργασιακό του χώρο, τον κόσμο του βιβλίου, για να ενισχύσει τα ανταντακλαστικά του απέναντι στην κοινωνική του ένταξη («για να μπορείς να προσαρμοστείς στο τώρα, να μην είσαι άσχετος») και, ταυτόχρονα, να προσδώσει στην εργασία του νόημα, με το να την αναγάγει σε υποκατάστατο πραγματικών νοημάτων. Κατά τα λεγόμενά του, ο βιβλιουπάλληλος δεν είναι οποιοσδήποτε υπάλληλος αλλά κάποιος που ανήκει στο προνομιακό περιβάλλον της κριτικής ανάγνωσης, ένας αποδέκτης πολλών και διαφορετικών μηνυμάτων –αφού εκτός από τα βιβλία έρχεται σε επαφή και με διανοούμενους–, ένας δια βίου επιμορφούμενος.

⁶⁹⁷ Στο πρώτο μέρος του αποσπάσματος, ο αφηγητής αναφέρεται στα βιβλία του «αρνητή του Ολοκαυτώματος», ιστορικού David Irving και στους τόμους υπό τον τίτλο *Τα Πιστεύω Μας* που υπέγραφε ο δικτάτορας Γεώργιος Παπαδόπουλος και εξέδιδε η Γενική Διεύθυνση Τύπου της δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Στο δεύτερο μέρος, αναφέρεται στα: A. Robbe-Grillet, *Ένα Αισθηματικό Μυθιστόρημα*, Αθήνα: Τόπος, 2008, Γ. Ανδρεάδης, *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ: Όλος ο τόπος μια σκηνή*, Αθήνα: Τόπος, 2009, F. Jameson, *Μια Μοναδική Νεωτερικότητα: Δοκίμιο για την Οντολογία του Παρόντος*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007 και *Οι Αρχαιολογίες του Μέλλοντος*, Αθήνα: Τόπος, 2008.

5.3.4 Όταν τα υποκείμενα αδυνατούν να ταυριστούν με το περιεχόμενο της εργασίας τους

Όταν παίρνω πτυχίο [από τη Νομική]... γενικά πάω να το αποφύγω [το δικηγορικό], κάνω μεταπτυχιακό κοινωνικών και πολιτικών επιστημών, το τελειώνω και... συνεχίζω να θέλω να το αποφύγω το δικηγορικό γενικά. Δηλαδή, για μένα είναι λίγο... Δεν μπόρεσα εκεί πέρα να βρω κάτι [που να έχει νόημα]... Δηλαδή για μένα είναι μια ζωή πολύ διχασμένη την οποία δεν μπορώ να την αντέξω, ας πούμε. Να το πω έτσι: Δεν μπορώ να βρω μια ενότητα στη ζωή [αυτή]. Καλά, και το επάγγελμα από μόνο του –έτσι όπως είναι σήμερα– είναι... χαμαλί του κερατά και μάλιστα με μια επίφαση κυρίως. Δηλαδή ό,τι χειρότερο και στις δύο απόψεις. Δηλαδή, πως το λένε, είναι μια αντί[φαση] [η λέξη κόβεται στη μέση της εκφοράς της]... τα σχιζοφρενικά σκατά! Κι απ' την άλλη, ναι, θέλω να ξεφύγω απ' αυτό...⁶⁹⁸

Συνεχίζοντας την κατάταξη των πληροφορητών ανάλογα με τη σκηνοθεσία του εργαζόμενου εαυτού τους, θα πρέπει να αναφέρω ότι προκύπτει και μία ομάδα υποκειμένων που είτε απορρίπτει και ασκεί κριτική στη δουλειά που κάνει είτε αναπτύσσει μια εργαλειακή σχέση με αυτή, αντιμετωπίζοντάς τη ως απλό μέσο επιβίωσης. Στο παραπάνω απόσπασμα λοιπόν, ο Άρης ασκεί συνειδητή κριτική στην εργασία του και αποδέχεται ότι ο ίδιος αδυνατεί να «βρει μια ενότητα» στον τρόπο ζωής του δικηγόρου, όπως τον έχουν καθορίσει οι σύγχρονες συνθήκες εργασίας (είναι «χαμαλί του κερατά με επίφαση κυρίως»). Έτσι, αναζητά νόημα είτε στην επιμήκυνση των σπουδών του σε μεταπτυχιακό επίπεδο –μετά το πέρας της συνέντευξής μου εξέθεσε και τα σχέδιά του για κάποια διδακτορική διατριβή– είτε στη δραστηριοποίηση σε μια σειρά εκδόσεων, συνεχίζοντας έτσι την τροχιά του βίου του που ξεκίνησε από το φανζίν *Αλαλούμ*, συνεχίστηκε στα βιβλιάρικα της ομάδας «Ξυλοκόποι της Ερήμου» και κατέληξε στο πολιτικό-υποπολιτισμικό περιοδικό *Χουλιγκανιζατέρ*. Παράλληλα, συνεχίζει να αναλαμβάνει υποθέσεις σαν δικηγόρος, για να εξασφαλίσει τον βιοπορισμό του. Σε αυτό το πλαίσιο επενδύσεων σε ενεργήματα που διαχωρίζονται από την εργασία και παράλληλα ξεπερνούν το πεδίο τηςσχόλης, παρακολούθησε μαθήματα σε μια σχολή γραφιστικής, αποκτώντας έτσι δεξιότητες που θα τον βοηθήσουν στα εκδοτικά του εγχειρήματα.

Επίσης, μέσα από τις αυτοπροσωπογραφίες των αφηγήσεων αναδύεται και ένα τελευταίο μοτίβο εργασιακού βίου, εκείνο του υποκειμένου που βλέπει την εργασία ως απλό μέσο επιβίωσης, άρα έχει διαμορφώσει μία εργαλειακή σχέση με αυτή. Σε αυτές τις περιπτώσεις, γίνονται ελάχιστες αναφορές στην εργασία ή στο περιβάλλον της, ενώ ο κεντρικός χώρος της σκηνοθεσίας του εαυτού τοποθετείται στις δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου που εμπεριέχουν πάντα το στοιχείο της δημιουργικότητας. Θα έλεγε κανείς ότι η αφηγηθείσα βιογραφία σχετίζεται με αυτή την πτυχή του εαυτού, ενώ η επαγγελματική απασχόληση παραλείπεται και σε καμία

⁶⁹⁸ Αφήγηση Άρη.

περίπτωση δεν καθορίζει την ατομική ταυτότητα. Έτσι, ο Αλέκος δεν αναφέρεται καθόλου στη ζωή του επαγγελματία αυτοκινητιστή, ενώ η παράθεση των γεγονότων που βίωσε σχετίζεται αποκλειστικά με τα συγκροτήματα και τα υπόλοιπα ενεργήματα της σκηνής. Στο ίδιο μοτίβο κινείται και η αφήγηση του Λούη:

Εργασιακή σχέση. Έχω... κάποια όρια. Μέχρι εκεί είναι! Έχω τον κύκλο μου. Έχω δημιουργήσει έναν κύκλο με ανθρώπους που... πραγματικά μ' αρέσουν σαν άνθρωποι... Δεν ψάχνω [καινούργιες γνωριμίες]... Απλά κρατάω μια στάση απέναντι στους υπόλοιπους. Εκεί! Πραγματικά [όταν υπάρχουν] άνθρωποι που με ενδιαφέρουν, ανοίγομαι κι εγώ δηλαδή. Κι αυτό γιατί, ξέρεις τι; Πιστεύω ότι είμαστε κάπως... – το λέω «είμαστε» γιατί προέρχεται κι εσύ από αυτή τη φάση, έχεις περάσει μέσα απ' αυτό, «you've been through there», που λέει κι ο Ντίλαν. Είμαστε ιδιαίτεροι άνθρωποι, ρε παιδάκι μου.

Η υπαγωγή στην υποκουλτούρα συνέβαλε στη συγκρότηση μιας ιδιάζουσας προσωπικής ταυτότητας. Οι (πρώην και νυν) άνθρωποι της σκηνής θεωρούν ότι είναι «ιδιαιτέρως άνθρωποι» και όσον αφορά τον χώρο εργασίας «κρατούν μια στάση απέναντι στους υπόλοιπους», «δεν θέλουν πολλά πολλά», όπως αναφέρει και η Ράνια – εφόσον βέβαια η εργασία διαχωρίζεται πλήρως από την υποπολιτισμική δραστηριότητα και οι «άλλοι» δεν μπορούν να ενταχθούν με κανέναν τρόπο σε αυτή.⁶⁹⁹ Αντίθετα, ο «αντικειμενικός κόσμος», για τα υποκείμενα είναι ο κόσμος της υποκουλτούρας κι εκεί είναι που αλληλεπιδρούν με τους υπόλοιπους, εκεί «μπορούν να μιλήσουν άνετα» και «να ανοιχτούν».

Σε αυτό το σημείο, βεβαίως, ανακύπτει ένα βασικό ερώτημα: Οι ενήλικοι εργαζόμενοι (νυν και πρώην) πανκς αυτοπροσωπογραφούνται ως «ιδιαιτέρως άνθρωποι» και, εφόσον εργάζονται μαζί με άλλους, επιχειρούν να διαχωρίσουν και να στεγανοποιήσουν τον εαυτό τους από το σύνολο των – πιθανότατα «συμβατικών»– συναδέλφων τους. Κατά πόσο όμως αυτό είναι αντικειμενικά δυνατό; Επίσης, πώς εκλογικεύεται η αντίφαση που προκύπτει από την απαιτητική (όσον αφορά «τα νόμιμα» από την εργασία, τα οποία αυτονόητα αποτελούν αντικείμενο συλλογικής διεκδίκησης) και ταυτόχρονα κλειστή (εφόσον δεν «θέλει πολλά πολλά» με τους συναδέλφους) Ράνια; Είναι οι πανκς «αντικοινωνικοί»; Έχουν κάποιου είδους εργασιακή ηθική;

⁶⁹⁹ Ως προς το ζήτημα αυτό, η Ράνια αναφέρει ότι οι σχέσεις της με τους συναδέλφους της ήταν πάντα τυπικές και ότι «δεν ήθελε πολλά πολλά» με τους άλλους.

5.4 Η ΕΡΓΑΣΙΑΚΗ ΗΘΙΚΗ ΤΩΝ ΕΝΗΛΙΚΩΝ (ΠΡΩΗΝ ΚΑΙ ΝΥΝ) ΠΑΝΚΣ

Γ.Κ.: Λέγοντάς μου (...) ότι ήθελες νά 'σουν αισιόδοξος ως δάσκαλος, αυτό σημαίνει ότι οι συνάδελφοι στο σχολείο ήτανε κάπως διαφορετικά;

Ναι, ναι. Είχανε αυτό τον καθωσπρεπισμό, ρε παιδί μου, αυτό το... Μια υποκρισία, δηλαδή σαν να μην ήταν ποτέ αυτοί..., να μην είχαν λειτουργήσει ποτέ σαν παιδιά, να είχαν ξεχάσει τελείως ότι υπήρχε αυτή η ηλικία. «Και τώρα είμαστε ενήλικες και φορτωνόμαστε αυτό το προσώπειο του ενήλικα και πρέπει να μάθουμε τα παιδιά ό,τι ξέρουν οι ενήλικες, τέλος πάντων». Εγώ τώρα, επειδή δεν ήμουν ποτέ εχθρικός απέναντί τους σε όλες αυτές τις αντιλήψεις, απλά, εντάξει, με κουβέντα, με αστεία, με τον τρόπο της δουλειάς – ήμουν πάρα πολύ εντάξει στη δουλειά μου – καταλάβαιναν ότι είμαι αληθινός. Και με εκτιμούσαν τέλος πάντων... Με εκτιμούσαν αρκετά. Και μου δίναν τόπο, τόπο να κάνω αυτά που ήθελα να κάνω. Κάναμε προγράμματα με τα παιδιά, βγαίναμε απ' το σχολείο έξω, μπάζαμε ανθρώπους μέσα στο σχολείο να μας πουν τις δικές τους [ιστορίες]..., τα δικά τους βιώματα για διάφορες καταστάσεις. Εκείνα τα χρόνια του '80, γινόταν μια μορφή ανοιχτού σχολείου, ρε παιδί μου, στη γειτονιά. (...) Όπως σου είπα και πριν, το συγκρότημα ξεκίνησε... σαν μια παρέα της γειτονιάς και τι μπορεί να κάνει παρακεί. (...) Ε, αυτό το πράγμα το έκανα και στο σχολείο: έβαζα τη γειτονιά μες στο σχολείο κι είδα ότι λειτουργούσε, ότι... δημιουργούσε αυτή την ανθρώπινη ζεστασιά, ρε παιδί μου. Δηλαδή δε δημιουργούσε αυτό το... απόμακρο. Ότι «ναι, είμαστε όλοι δω πέρα και μπορούμε να κάνουμε αυτό! Δεν μπορούμε να το κάνουμε αυτό; Ας δοκιμάσουμε κάτι άλλο. Δεν μπορούμε να κάνουμε ούτε το άλλο; Ας κάνουμε κάτι παλιό ή ας κάνουμε κάτι πιο προχωρημένο».⁷⁰⁰

Ο Μίμης αναπαριστά, λοιπόν, τον εαυτό του ως εκπαιδευτικό με πλήρη επίγνωση του έργου του και επαγγελματισμό αλλά, ταυτόχρονα, και ως «διαφορετικό είδος δασκάλου». Η ιδιαιτερότητά του καθορίζεται βασικά ως διαφοροποίηση από τη συμβατικότητα και τον «καθωσπρεπισμό» των συναδέλφων του. Επειδή, όμως, «ποτέ δεν ήταν εχθρικός απέναντί τους και πάντα ήταν πολύ εντάξει στη δουλειά», καταφέρνει να διεκδικήσει χωρίς συγκρούσεις τη δική του *αυτόνομη ζώνη* μέσα στο σχολείο και να χειριστεί τον θεσμό με βάση το *ιδιαιτέρο* εκπαιδευτικό του πρόγραμμα, δηλαδή εκείνο του «ανοιχτού σχολείου». Μάλιστα, οι καινοτόμες μέθοδοι εργασίας του Μίμη έρχονται σε πλήρη παραλληλισμό με την απόφαση του συγκροτήματός του να αλληλεπιδράσει με τη γειτονιά στην οποία κατοικούσαν τα μέλη του και να «ανοιχτεί», μεταλαμπαδεύοντας την ιδέα των αυτόνομων ζωνών της πανκ σκηνής που δρούσε στο κέντρο της πόλης – και αυτό αποτελεί απόδειξη ότι οι «κόσμοι» στους οποίους υπάγονται τα υποκείμενα δεν είναι με μηχανικό τρόπο «ανοιχτοί» ή «κλειστοί», αλλά η στεγανότητά τους τελει υπό μόνιμη διαπραγμάτευση.

5.4.1 Η αναπαράσταση του «τίμιου και περήφανου εργαζόμενου»

Έχοντας κατά νου όλα τα παραπάνω και πριν προχωρήσουμε στο τελικό συμπέρασμα για το πώς αλληλεπιδρούν τα μέλη της σκηνής με τον χώρο της

⁷⁰⁰ Αφήγηση Μίμη.

εργασίας, πρέπει να δούμε και την αφήγηση του Τάκη, όπου παρουσιάζεται η επαγγελματική αυτοεικόνα τοποθετημένη σε μια άλλη βάση:

Εγώ έφτασα κάποια στιγμή να δουλεύω δέκα επτά χρόνια γραφείο. (...) Δούλευα στη διανομή εφημερίδων και περιοδικών. Και αναγκαστικά δούλεψα σε μια μεγάλη εταιρεία – δούλεψα και με μικρές. (...) Το πανκ με βοήθησε στο να είμαι σ' αυτές τις διαδικασίες... Ναι μεν, ας πούμε, να δείχνω σεβασμό εκεί που πρέπει – γιατί δεν πήγα ποτέ να δουλέψω με μια συμπεριφορά του στυλ «σας γαμάω όλους» και «θάνατος στ' αφεντικά» και τέτοια. Γιατί ξέρω πολύ καλά ότι είμαι μέσα σε μια αλυσίδα που, καλώς ή κακώς, είμαι για να κερδίζει ο άλλος και να βγάζω κι εγώ τα λίγα μου να ζω. Ούτως ή άλλως από ανάγκη δούλευα. Άμα είχα την άνεση δε θα δούλευα – γιατί να δουλεύω; Βιοποριστικά δούλευα. Οπότε αυτό με ανάγκασε να δεχτώ κάποια πράγματα, έτσι;

Ε, το πανκ σ' αυτό, τι με βοήθησε; Με βοήθησε [με] όλα αυτά τα πράγματα που είχα, ξέρεις, ακούσει, διαβάσει και στην ουσία βιώσει: Να μην εκμεταλλεύεσαι τους άλλους, (...) να μην εκφράζεις την εξουσία των αφεντικών, ας πούμε χωρίς προσωπικά φίλτρα, να μην κάνεις τη δουλειά τους χωρίς να την κρίνεις πρώτα, και τέτοια... Εντάξει, πάντα με βοηθούσε στο να έχω μια κάποια μορφή διαφορετικότητας αλλά περήφανη, χωρίς όμως να ενοχλώ σ' αυτή τη διαδικασία. Και πιστεύω ότι με βοήθησε γιατί δεν ήμουν και στο κλίμα του ελεεινού ανταγωνισμού, ώστε δεν κοίταγα ποτέ να την φέρω στον άλλο να να δείξω τι καλά που κάνω εγώ τα δικά μου. Με αποτέλεσμα αυτό το πράγμα σε τελική ανάλυση να εκτιμάται. Και από συναδέλφους αλλά και απ' την εργοδοσία. Γιατί όταν ο άλλος βλέπει ότι είσαι περήφανος, ακόμα και να ξέρει ότι δε συμφωνείς μαζί του και ότι δεν είσαι ένας ανόητος που έχεις [δύο λέξεις που δεν ξεχωρίζουν]... Εντάξει, εκεί δείχνεις αυτό που πραγματικά είσαι κι ο άλλος, όταν ξέρει ότι είσαι τίμιος και περήφανος, σε θέλει δίπλα του. Δηλαδή ακόμα κι εκεί με βοήθησε πιστεύω το πανκ. Ιδίως σε ένα περιβάλλον όπως είναι το γραφείο, το να είσαι γεμάτος τατού και να έχεις διαφορετικό κώδικα ενδυματολογικό και διαφορετικά πράγματα στο κεφάλι σου, όπως και να το κάνεις, είναι περίεργο. Ξέρεις, αν μη τι άλλο, του κινεί την περιέργεια του άλλου να δει ποιος είσαι. Οπότε δε νομίζω ότι με εμπόδιζε πολύ. Κι εντάξει, τώρα για τους πολύ κολλημένους που εμφανισιακά με βλέπανε κάπως και κολλάγανε εκεί, εντάξει... Αυτό που έχω να πω είναι πως αυτούς τους ανθρώπους δεν τους ήθελα ούτε εγώ.

Η θητεία στη σκηνή πανκ και οι πολιτικοϊδεολογικές ζυμώσεις εντός της καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την εργασιακή ηθική του αφηγητή. Η ηθική αυτή εδράζεται στη ρεαλιστική επίγνωση και αποδοχή των μηχανισμών της μισθωτής εργασίας και των βιοποριστικών του αναγκών. Σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να υπενθυμίσω ότι η αυτοπροσωπογραφία του κινείται εντονότερα –σε σύγκριση με των υπολοίπων– γύρω από την εικόνα του παιδιού της εργατικής τάξης (το φτωχαδάκι από την εργατοσυνοικία του Βύρωνα, που στην εφηβεία υπήρξε θύμα ποικίλων αποκλεισμών και καταστολής). Στην ταξική του συνείδηση, λοιπόν, συνέβαλε και η θητεία στην υποκουλτούρα αφού ο ίδιος έχει αφομοιώσει τις αναπαραστάσεις της πανκ στιχουργίας, τις οποίες όμως, ως ενήλικος πλέον, χρησιμοποιεί με τρόπο πραγματιστικό, χωρίς δηλαδή τις υπερβολές και τον βερμπάλισμό τους, συμψηφίζοντάς τις με τη βιωμένη εμπειρία του.⁷⁰¹ Στην πράξη, η στάση του κινείται

⁷⁰¹ Ενδεικτικά παραθέτω: «Πώς ν' αντέξω να δουλεύω σα σκυλί / οχτώ χαμένες ώρες για μια μπουκιά ψωμί / (...) Τα λεφτά που παίρνεις τα τσεπώνουν πάλι αυτοί / οι παλιοί σύντροφοι με τον διευθυντή / του κλώτσου και του

γύρω από το δίπτυχο *τίμιος και περήφανος*. Δεν εκμεταλλεύεται τους άλλους, δεν εκφράζει την εξουσία των αφεντικών «χωρίς προσωπικά φίλτρα», απορρίπτει το «κλίμα του ελεεινού ανταγωνισμού», επομένως, «τον εκτιμούν και οι συνάδελφοι και η εργοδοσία». Ως φιγούρα στον χώρο εργασίας, διατηρεί τον «διαφορετικό ενδυματολογικό κώδικα» και τα «διαφορετικά πράγματα στο κεφάλι του» και αν κάποιος «κολλάγανε σ' αυτό», τους απέρριπτε κι εκείνος με τη σειρά του.

Πέρα όμως των όσων στοιχείων παρουσιάζονται, η αυτοπροσωπογραφία του Τάκη είναι σημαντική αν αναλογιστούμε τα στοιχεία που απουσιάζουν. Εδώ, θα πρέπει να θυμηθούμε το μοτίβο του «λαϊκού ρήτορα» που κυριαρχούσε όταν οι αφηγητές συνέθεταν τη μαθητική περίοδο του βίου τους, πριν δηλαδή ενηλικιωθούν και εισέλθουν στον χώρο της εργασίας. Δυνητικά, η εξέλιξη αυτού του προτύπου θα πρέπει να ήταν η αναπαράσταση του υποκειμένου ως συμμετέχοντα στα κοινά του κλάδου εργασίας, ως συνδικαλιστή ή, έστω, ως μαχητικού και διεκδικητικού εργαζόμενου. Από καμία αφήγηση, όμως, δεν προκύπτει μια ανάλογη εικόνα – πλην μίας εξαιρέσης. Καταρχάς, το γεγονός αυτό θα πρέπει να αποδοθεί στο είδος της εργασίας των περισσοτέρων – πρόκειται για αυτοαπασχολούμενους ή υπαλλήλους σε μικρές επιχειρήσεις. Όμως κι εκείνοι υπάγονται σε κάποιον παραγωγικό κλάδο που θέτει τις διεκδικήσεις του – για παράδειγμα, στον χώρο του βιβλίου, ιδιαίτερα κινητικοί είναι τόσο ο Σύλλογος Υπαλλήλων Βιβλίου-Χάρτου Αττικής όσο και ο Σύλλογος Μεταφραστών, Επιμελητών, Διορθωτών. Η απουσία αναφορών, λοιπόν, μπορεί να μην οφείλεται στην υποτιθέμενη παθητικότητα των αφηγητών –εδώ θα πρέπει να θυμηθούμε ότι τη Ράνια την απασχολεί η διεκδίκηση «των νομίμων»–, αλλά στον τρόπο που αντιλαμβάνονται τα υποκείμενα τη σχέση του εαυτού τους ως εργαζόμενου.

Σύμφωνα με όσα είδαμε έως τώρα, τα υποκείμενα αναζητούν κατά κύριο λόγο μια εργασία που να τους παρέχει τη δυνατότητα να ταυτιστούν με το περιεχόμενό της, δηλαδή «να είναι αυτό που κάνουν» και «να κάνουν ό,τι κάνουν επειδή είναι αυτό που είναι». Για να κατανοήσουμε καλύτερα αυτή τη διαπλοκή των ταυτοτήτων, αξίζει να διαβάσουμε τη μόνη ξεκάθαρη αναπαράσταση «μαχητικού εργαζόμενου» που υπάρχει στο σύνολο των αφηγήσεων αλλά και μία λιγότερο ρητή αποτύπωση του εν λόγω προτύπου:

Δηλαδή όσους [παλιούς συμμαθητές μου] έχω δει, καταρχήν φαίνονται μεγαλύτεροι από την ηλικία τους, εξωτερικά – που αυτό ίσως να είναι απόρροια της ζωής τους βέβαια. Αλλά και τα μυαλά τους είναι πολύ συντηρητικά – πολύ συντηρητικά! Κι αυτό είναι ευθύνη δικιά τους καθαρά, δεν είναι κανενός άλλου ευθύνη. Δηλαδή εσύ είσαι σαράντα ένα [ετών] σαν και μένα! Γιατί δηλαδή εσύ συνέχισες αυτό το όνειρό σου; Και κάνεις

μπάτσου, κόπρε δουλευτή» – βλ. «Χαμένες Ώρες» από το Γκούλαγκ, *Είσοδος Κινδύνου: 0° C* (LP, Lazy Dog 1987).

την τρέλα σου; Έχεις τη δουλειά σου, όπως κι εγώ, και συνεχίζεις, στα σαράντα ένα σου, και κάνεις την τρέλα σου. Κι ούτε θα σταματήσεις ποτέ – μέχρι όποτε γουστάρεις. (...) Δηλαδή γιατί εσύ, τι διαφορετικό έχεις απ' αυτούς; Το ίδιο πράγμα δεν είσαστε; Όλοι! Γιατί υπάρχει τόσος κόσμος στον χώρο που είναι εξήντα χρονών και πιστεύει σ' αυτό το πράγμα και πηγαίνει στις πορείες, και κατεβαίνει και τρώει ξύλο, δακρυγόνα, χημικά; Δεν το καταλαβαίνω; Μαλάκας είναι ο εξηντάχρονος δηλαδή; Και οι άλλοι είναι πονηροί; Και το πιο στενάχωρο είναι – και από το περιβάλλον της δουλειάς μου που βλέπω – ότι αυτή τη στιγμή είμαστε στη χειρότερη περίοδο κρίσης που υπήρξε ποτέ (...) αλλά βλέπω τους ίδιους [τους] εργάτες, που εργάζονται μες στα σκατά, και σου λένε: «Τι να κάνουμε; Θα το υποστούμε, θα προχωρήσουμε...». «Ρε μαλάκα, κάνε μια απεργία!». «Δεν μπορώ, έχω δάνειο!» «Στ' αρχίδια μου», του λέω, «ρε μαλάκα, τι έγινε; Δεν με ενδιαφέρει, πάρε μηδέν! Πάρε εκκαθαριστικό μηδέν! Πώς θα γίνει δηλαδή; Αν δεν απεργήσεις εσύ, δεν απεργήσω εγώ, ποιος θα σε πάρει στα σοβαρά; Κανένας!».⁷⁰²

Η ροή της σκέψης του Σπύρου είναι η ακόλουθη: Όσοι συμμαθητές του ακολούθησαν τον συμβατικό τρόπο ζωής και είχαν «συντηρητικό μυαλό» φαίνονται γερασμένοι εξωτερικά, ενώ ο ίδιος (που εξακολουθεί να παίζει με το συγκρότημα Αντίδραση) κι εγώ (που υπήρξα εκδότης φανζίν και πλέον κάνω αυτή την έρευνα) είμαστε δημιουργικοί και «κάνουμε την τρέλα μας», και συνεπώς, αποτελούμε παρουσίες γεμάτες ζωτικότητα. Η ζωτικότητα χαρακτηρίζει όμως και όσους συμμετέχουν στους κοινωνικούς αγώνες, άσχετα από την ηλικία (αφού υπάρχουν και εξηντάχρονοι «που τρώνε ξύλο και δακρυγόνα»). Τέλος, οι ποιότητες της «δημιουργικής ζωτικότητας» και της «αγωνιστικής ζωτικότητας» συναρθρώνονται στην αναπαράσταση του «λαϊκού ρήτορα» στον χώρο εργασίας – ο οποίος δεν κατέχει θεσμική συνδικαλιστική θέση. Έχοντας, σε ολόκληρη την προηγούμενη αυτοπροσωπογραφία του, διαχωρίσει την εργασία του (η οποία δεν προσφέρει στοιχεία δημιουργικότητας) από τον εαυτό του (ο οποίος είναι δημιουργικός μέσα από τη μουσική και τη συμμετοχή στη σκηνή και στους κοινωνικούς αγώνες), αρπάζει την ευκαιρία να παρουσιάσει τον εαυτό του ως εργαζόμενο τη στιγμή που οι δύο πτυχές του συναντώνται. Σε αυτή τη σκηνοθεσία, άξια αναφοράς είναι μόνο η πτυχή της μαχητικότητας στον εργασιακό χώρο, ο οποίος υπό άλλες συνθήκες δεν παρουσιάζει κανένα ενδιαφέρον. Και η μαχητικότητα αυτή ανάγεται κατευθείαν στη ζωτικότητα που πηγάζει από την υπαγωγή στην υποκοουλτούρα.

5.4.2 Η εξιστόρηση μιας απεργίας

Γιατί, θυμάμαι είχαμε κάνει μια μεγάλη απεργία οι δάσκαλοι, και πρότεινα εγώ στο σύλλογο να κατεβάσω το συγκρότημα [που είχα κάνει μετά τους Αντί] στην πλατεία, να παίξουμε. Και ήρθαν τα παιδάκια απ' το σχολείο και με βλέπανε. Και ήτανε πραγματικά πολύ όμορφο γιατί είδανε έναν δάσκαλο να συμπεριφέρεται κάπως διαφορετικά. Δηλαδή το κάπως διαφορετικό ήτανε εκτός του τετριμμένου. Ξέρεις, ότι ο δάσκαλος είναι ένας θεματοφύλακας που κρατάει κάποια παραδοσιακά σχήματα: είναι έτσι, είναι έτσι, είναι έτσι, άρα είναι προβλεπόμενος και άρα τον κάνουμε ό,τι θέλουμε. Εγώ τους έδειξα ότι δάσκαλος δεν είναι αυτό το πράγμα, είναι

⁷⁰² Αφήγηση Σπύρου.

ένα πιο ρευστό πράγμα... πιο... ευαίσθητο. Πώς να στο πω; Ένα πράγμα που... προσπαθεί να μυριστεί τις καταστάσεις της ζωής. Ή θα τις μεταδώσει ή θα δημιουργήσει μια κατάσταση που θα τις καταλάβουμε όλοι μαζί.⁷⁰³

Με την παραπάνω αφήγηση, ο Μίμης εξιστορεί τις εμπειρίες του από τη μεγάλη απεργία των δασκάλων, την περίοδο 2006-2007. Εδώ η απεικόνιση της κινητοποίησης ξεφεύγει από κάθε στερεοτυπική αναπαράσταση (πορεία προς το Υπουργείο, αιτήματα, πανό, συνθήματα). Ο δάσκαλος που ταυτίζεται με το περιεχόμενο της δουλειάς του, ο εργαζόμενος και ο (έστω και πρώην) πανκ μουσικός είναι αδιαχώριστες όψεις της ατομικής ταυτότητας του υποκειμένου, ενώ η ίδια η (κλαδική) κινητοποίηση δεν μπορεί παρά να είναι προβολή αυτής της ταυτοτικής συμπύκνωσης – τα αιτήματα και το αποτέλεσμα της απεργίας από μόνα τους δεν παίζουν και μεγάλο ρόλο. Έτσι, η κινητοποίηση δεν πραγματοποιείται για να την παρακολουθήσει η κοινωνία και η εργοδοσία, ούτε καν για να εκφραστεί η συλλογικότητα των συναδέλφων, αλλά για να γίνουν θεατές/συμμετέχοντες οι μαθητές και να συνεχιστεί η εκπαιδευτική διαδικασία έξω από την τάξη, με μια «ανοιχτή» και διαφορετική μορφή.

Οι Lewin και Williams, μελετώντας την ιδεολογία και τις πρακτικές της πανκ «αυθεντικότητας», καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι «οι πανκς δεν δίνουν [τόσο] έμφαση στην πολιτική αντίσταση [παρότι μάχονται εναντίον των μορφών κοινωνικής ανισότητας] αλλά [μάλλον] στην ελευθερία της αυτοέκφρασης», μέσα από ένα ιδεώδες «αυθεντικού εαυτού», το οποίο πηγάζει από την εποχή του ρομαντισμού. Οι πληροφορητές τους «απορρίπτουν την παραδεδομένη κουλτούρα γιατί δεν βρίσκουν καμία αξία σε αυτή και δεσμεύονται να βρουν εκπλήρωση στη ζωή τους με τους δικούς τους όρους, μια προσδοκία που είναι μεταμοντέρνα και εμπεριέχει έναν αυτοορισμό που συνδέεται περισσότερο με την παρόρμηση παρά με τους θεσμούς».⁷⁰⁴ Η προσέγγιση αυτή είναι συναφής με τα συμπεράσματα των «μεταμοντέρνων» μελετητών των υποπολιτισμών όπως ο D. Muggleton, ο οποίος διακηρύσσει ότι «οι υποκουλτούρες μπορούν να γίνουν κατανοητές, παραδόξως, ως συλλογικές εκφράσεις και επευφημία του ατομικισμού» και ότι «η πολιτική του πανκ γίνεται καλύτερα κατανοητή αν την προσεγγίσουμε με όρους αυτοκαθορισμού».⁷⁰⁵

Στην περίπτωση των αφηγήσεων ζωής των πανκς της Αθήνας, οι αναπαραστάσεις του εαυτού στην ενήλικη φάση του σαφώς συντίθενται γύρω από την προσδοκία της αυτοπραγμάτωσης, όπου ο «αυθεντικός εαυτός» –ο οποίος εξακολουθεί να καθορίζεται με κριτήρια που προέρχονται από την υπαγωγή στην

⁷⁰³ Αφήγηση Μίμη.

⁷⁰⁴ Lewin-Williams, ό.π, οι αναφορές από τις σ.σ. 79 και 72.

⁷⁰⁵ Muggleton, ό.π, σ.σ 79 και 149.

υποκουλτούρα και τη σκηνή– οφείλει να ταυτιστεί με τον κοινωνικό εαυτό του χώρου εργασίας. Με αυτό τον τρόπο πριμοδοτείται η δημιουργικότητα (στην εργασία, τησχόλη ή τη συνάρθρωσή τους), ενώ απουσιάζει εντελώς κάθε προσδοκία κοινωνικής ανέλιξης, κοινωνικής αποδοχής ή αύξησης των περιουσιακών στοιχείων και της συνακόλουθης καταναλωτικής ικανότητας. Δηλαδή, η ευρύτερη κοινωνική ομάδα υπαγωγής τους παρουσιάζεται από τους ίδιους μάλλον ως «αταξική» και δεν αναφέρεται στις συνήθεις κατηγορίες της κοινωνικής επιστήμης.

5.5 Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΤΩΝ ΠΑΝΚΣ

Τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας πανκ, έτσι όπως προέκυψαν από την παρούσα έρευνα, είναι τα εξής: Η λειτουργία της υποκουλτούρας στο πλαίσιο μίας σκηνής, οι αντικαταναλωτικές τάσεις, η άρνηση της καριέρας ή/και της εργασίας (όποτε οι συνθήκες το επιτρέπουν), το σχετικά υψηλό εκπαιδευτικό και πολιτισμικό κεφάλαιο των μελών της, η ενασχόληση με την πολιτική (στην όποια της μορφή), η επιδίωξη της δημιουργικότητας και η θέαση της εργασίας ως «παιχνιδιού» αυτοέκφρασης, αυτοολοκλήρωσης και ταύτισης του υποκειμένου με το περιεχόμενό της, η ροπή προς την αυτοαπασχόληση («αφεντικά του εαυτού τους») και η αποφυγή της χειρωνακτικής ή μηχανικά επαναλαμβανόμενης εργασίας, η οργάνωση αντι-θεσμών στο πεδίο τηςσχόλης υπό τη μορφή των αυτοοργανωμένων στεκιών / συναυλιών / συναυλιακών χώρων, η δημιουργία ανεξάρτητων μέσων πληροφόρησης και ενδυνάμωσης της υποπολιτισμικής ταυτότητας (φανζίν, εκδόσεις, αυτοοργανωμένοι ραδιοσταθμοί), η μακρόχρονη επιβίωση της σκηνής μέσα από συνεχή παραγωγή και διανομή τεχνουργημάτων από το (όσο το δυνατόν πιο) ανεξάρτητο διεθνές δίκτυο του πανκ και η πλήρης στεγανοποίηση της σκηνής από τη βιομηχανία της ψυχαγωγίας, το ειδικό βάρος που έπαιρνε η έννοια της συμμετοχής ως προς τον καθορισμό της ποιότητας του υποπολιτισμικού κεφαλαίου, η (έστω και ανολοκλήρωτη) προσπάθεια αμφισβήτησης και υπέρβασης των έμφυλων ρόλων.

Σύμφωνα με την τυπολογία που ανέπτυξαν οι ερευνητές του CCCS, αυτά ακριβώς τα στοιχεία χαρακτηρίζουν τις «αντικουλτούρες», δηλαδή τις νεανικές ομαδοποιήσεις των νέων της *μεσαίας τάξης* και όχι τις «υποκουλτούρες», δηλαδή τις αντίστοιχες ομαδοποιήσεις των νέων της εργατικής τάξης, οι οποίες χαρακτηρίζονται από την προσκόλλησή τους στον υλικό χαρακτήρα της μαζικής κουλτούρας, την κατανάλωση των προϊόντων της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας και της βιομηχανίας ένδυσης, τον πλήρη διαχωρισμό των έμφυλων ρόλων και την αποδοχή και αναπαραγωγή της πατριαρχίας, τη σύνδεση με τους συμβατικούς θεσμούς τηςσχόλης (παμπ, συναυλία διοργανωμένη από κάποια εταιρεία που δραστηριοποιείται στον χώρο αυτό, ανάγνωση νεανικών περιοδικών, ακρόαση εμπορικών ραδιοσταθμών) χωρίς καμία προσπάθεια δημιουργίας εναλλακτικών υποδομών, τη χειρωνακτική εργασία ή την ένταξη στον χώρο της κατώτερης υπαλληλίας, την ανεπτυγμένη ταξική διαίσθηση αλλά και την τάση αποπολιτικοποίησης, και το χαμηλό ή μέσο μορφωτικό επίπεδο.⁷⁰⁶

⁷⁰⁶ Clarke κλπ, ό.π., σ.σ. 57-71 και ιδίως τον πίνακα στη σελ. 70.

Όσο οι δημοσιεύσεις αναφορικά με διάφορες υποπολιτισμικές ομάδες πλήθαιναν και τα στοιχεία των εμπειρικών ερευνών καταδείκνυαν τις αντιφάσεις του – αρχικά ευρέως αποδεκτού στις πολιτισμικές σπουδές– σχήματος του CCCS, η ταύτιση της πανκ υποκοουλτούρας με τους νέους της εργατικής τάξης αμφισβητούνταν όλο και περισσότερο.

5.5.1 Ποια είναι η «νέα *petite bourgeoisie*»;

Στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της μελέτης αναφέρθηκα διεξοδικά στην κριτική που εκφράστηκε απέναντι στο CCCS και στα νέα στοιχεία των ερευνών σχετικά με την κοινωνική τοποθέτηση της υποκοουλτούρας, επομένως δεν θα επεκταθώ περαιτέρω. Σημαντικά όμως, σε αναλογία με τα εμπειρικά δεδομένα της παρούσας έρευνας, είναι τα συμπεράσματα του Ο' Connor για τους ιδιοκτήτες των ανεξάρτητων πανκ δισκογραφικών, οι οποίοι, τη στιγμή που διεξήγαγε την έρευνά του, κατά πλειοψηφία διένυαν την τρίτη ή τέταρτη (μερικοί και την πέμπτη) δεκαετία του βίου τους, άρα η τροχιά τους στην αγορά εργασίας είχε σταθεροποιηθεί. Ο Ο' Connor, λοιπόν, αναφέρεται σε μια «νέα *petite bourgeoisie*» για να περιγράψει την κοινωνική τοποθέτηση των υποκειμένων της έρευνάς του.⁷⁰⁷ Ο όρος προέρχεται από το έργο *Διακρίσεις* του Pierre Bourdieu, ο οποίος –με βάση το κοινωνικοοικονομικό τοπίο της Γαλλίας στη τέλη της δεκαετίας του '60– περιγράφει μια «νέα μικροαστική τάξη [η οποία] εκπληρώνεται στα επαγγέλματα παρουσίασης και παράστασης (εμπορικοί αντιπρόσωποι και ασχολούμενοι με τη διαφήμιση, ειδικοί της μόδας της διακόσμησης κ.λπ) και σε όλους τους θεσμούς τους αφιερωμένους στην πώληση συμβολικών αγαθών και υπηρεσιών, είτε πρόκειται για επαγγέλματα κοινωνικοϊατρικής αρωγής (σύμβουλοι γάμου, σεξολόγοι, διαιτολόγοι) ή πολιτιστικής παραγωγής και ψυχαγωγίας (εκπαιδευτές, παραγωγοί και παρουσιαστές ραδιοφώνου και τηλεόρασης, δημοσιογράφοι περιοδικών κ.λπ) [...] είτε και για ήδη εδραιωμένα επαγγέλματα, όπως του τεχνίτη αντικειμένων τέχνης ή της νοσοκόμας»⁷⁰⁸.

Ο Bourdieu υποστήριξε ότι τα μέλη της «νέας *petite bourgeoisie*» προέρχονται από τις ανώτερες τάξεις, συχνά δεν διαθέτουν το ανάλογο «σχολικό κεφάλαιο» των γονέων τους –αλλά ακόμα κι έτσι, οι σπουδές τους είναι ανώτερες από εκείνες των μεσαίων στρωμάτων– και χρησιμοποιούν πρακτικά τις κοινωνικές σχέσεις και δεξιότητες της αρχικής τους κοινωνικής τοποθέτησης (δηλαδή το κοινωνικό και πολιτισμικό τους κεφάλαιο) στις εργασίες που επιλέγουν (στις οποίες πολύ συχνά μία από τις πιο καθοριστικές συνθήκες επιτυχίας είναι η

⁷⁰⁷ Ο' Connor, *ό.π.*, σελ. 58. Ο ίδιος αντιπαραβάλλει τη «νέα μικροαστική τάξη» στην «παλιά *petite bourgeoisie*» την οποία αποτελούσαν ορισμένοι ειδικευμένοι αυτοαπασχολούμενοι χειρώνακτες, οι μικροκαταστηματάρχες, οι υπάλληλοι γραφείου και οι χαμηλόβαθμοι προϊστάμενοι: *στο ίδιο*.

⁷⁰⁸ P. Bourdieu, *Η Διάκριση...*, *ό.π.*, σελ. 399.

αυτοπαρουσίαση).⁷⁰⁹ Μάλιστα, «η διφορούμενη σχέση που διατηρούν με το σχολικό σύστημα η οποία τους οδηγεί να αισθάνονται συνένοχοι με κάθε είδους *συμβολική* αμφισβήτηση, τους παρακινεί να καλοδέχονται όλες τις μορφές κουλτούρας που τοποθετούνται, τουλάχιστον προσωρινά, στο (κάτω) περιθώριο της νόμιμης κουλτούρας και να βρίσκουν [τον εαυτό τους], για παράδειγμα, στις μόδες και στα μοντέλα εξ Αμερικής (τζαζ, ροκ ή αντεργκράουντ), τα οποία μονοπωλούν την ευκαιρία μιας αντεκδίκησης προς τη νόμιμη κουλτούρα· όμως εισάγουν συχνά στις περιοχές αυτές που έχουν εγκαταλειφθεί από τον σχολικό θεσμό μια λόγια –ή και πολυμαθή– διάθεση»⁷¹⁰.

Σύμφωνα, με τους συντάκτες της επιθεώρησης *Τα Παιδιά της Γαλαρίας*, η εγχώρια μικροαστική τάξη –δηλαδή οι πολυπληθείς αυτοαπασχολούμενοι και μικροϊδιοκτήτες– ήταν εκείνη που καθόρισε το στίγμα της ελληνικής κοινωνίας από τις αρχές της δεκαετίας του '80 και μετά.⁷¹¹ Σε αυτό το στρώμα θα ενταχθεί η «νέα μικροαστική τάξη που ξεπήδησε από την αντικουλτούρα [της δεκαετίας του '70]. Νεοβιοτέχνες που ασχολούνται με την κοσμηματοποιία, νεοέμποροι–ιδιοκτήτες εναλλακτικών βιβλιοπωλείων (...) και κυρίως ιδιοκτήτες μπαρ. Στο χώρο της κουλτούρας, νεοδημοσιογράφοι-εκδότες “εναλλακτικού” τύπου [sic], παραγωγοί μουσικών εκπομπών στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση, μουσικοί ροκ συγκροτημάτων». Βέβαια, όπως υποστηρίζουν οι συντάκτες της επιθεώρησης, η ελληνική περίπτωση διαφοροποιείται σαφώς ως προς την αμερικανική και δυτικοευρωπαϊκή εμπειρία, αφού εδώ δεν έχουμε την πλήρη ανάπτυξη της γκάμας των νέων μικροαστικών επαγγελμάτων – δηλαδή δύσκολα θα βρει κανείς «εναλλακτικά σχολεία», «νεοαγρότες», κ.λπ. Αυτό συνέβη γιατί η πλειοψηφία των τέκνων της αντικουλτούρας εκμεταλλεύτηκε τις ευκαιρίες για κοινωνική επανένταξη που υπήρχαν στην πατροπαράδοτη μικροαστική τάξη, δηλαδή στις οικογενειακές επιχειρήσεις. Επίσης, μεγάλη μερίδα της «κάποτε εξεγερμένης νεολαίας απορροφήθηκε μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '80 στο δημόσιο τομέα (εκπαίδευση, τράπεζες, δήμοι), χωρίς οι παλιοί υπάλληλοι ν' αντιληφθούν έστω και στο ελάχιστο ότι οι νεοφερμένοι ζητούν τίποτα περισσότερο από ένα μεροκάματο, κι αυτό μάλιστα ουρανόσταλο».⁷¹²

⁷⁰⁹ Στο ίδιο, σ.σ. 400-402.

⁷¹⁰ Στο ίδιο, σελ. 402.

⁷¹¹ «Γκαράνς» – «Λασεναίρ», «Θέσεις για το Μικροαστισμό και την Αντικουλτούρα στην Ελλάδα, μέρος Α'», *Τα Παιδιά της Γαλαρίας* 3 (1992), σ.σ. 26-28.

⁷¹² «Γκαράνς» – «Λασεναίρ», «Θέσεις για το Μικροαστισμό και την Αντικουλτούρα στην Ελλάδα, μέρος Β'», *Τα Παιδιά της Γαλαρίας* 4 (1994), σελ. 11.

Πίνακας 2

Η κοινωνική τοποθεσία των πληροφορητών

ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΤΗΣ, ΕΤΟΣ ΓΕΝΝΗΣΗΣ	ΕΡΓΑΣΙΑ ΓΟΝΕΩΝ (ΠΑΤΕΡΑΣ/ΜΗΤΕΡΑ)	ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ	ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΤΡΟΧΙΑ
Μίμης [1963]	Δημόσιοι υπάλληλοι (δάσκαλοι)	Πτυχίο παιδαγωγικού τμήματος, πτυχίο φυσικού τμήματος, μεταπτυχιακό	Δημόσιος υπάλληλος (δάσκαλος)
Λούης [1964]	Δημόσιοι υπάλληλοι	Δίπλωμα ΙΙΕΚ	Τεχνικός ηλεκτρονικών συστημάτων
Τζίμης [1967]	Εργολάβος οικοδομών/Οικιακά	Απολυτήριο λυκείου	Φωτογράφος
Πάυλος [1965]	«Δραστηριοποιούνταν στον τομέα του εμπορίου»	«Καλό σχολείο», δίπλωμα σχολής ηχοηψίας	Ηχοηψίας, επιμελητής κειμένων
Εύα [1967]	Ελεύθερος επαγγελματίας (σκηνογράφος)/Οικιακά	Σχολή σκηνογραφίας, πτυχίο και μεταπτυχιακό ΑΣΚΤ	Ζωγράφος
Τσουλούφης [1969]	Οδηγός αστικών λεωφορείων /Οικιακά	Απολυτήριο λυκείου	Βιβλιουπάλληλος
Γιάννης [1966]	Ιδιωτικός υπάλληλος /Νηπιαγωγός	Απολυτήριο λυκείου	Επιχειρηματίας (στούντιο προβών)
Θανάσης [1967]	Εργάτης/Εργάτρια	Απολυτήριο λυκείου	Επιχειρηματίας (εργαστήριο τατουάζ)
Ντίνα [1967]	Επιχειρηματίες (κατάστημα λευκών ειδών)	Απολυτήριο λυκείου, πτυχίο καναδικού κολεγίου (σε μεγαλύτερη ηλικία)	Ιδιωτική υπάλληλος (σε κατάστημα ρούχων)
Σπύρος [1969]	Ειδικευμένος εργάτης (χειριστής γερανού)/Οικιακά	Απολυτήριο λυκείου	Υπάλληλος ΕΥΔΑΠ
«Άννα» [1968]	Επιχειρηματίες (εμπορική αντιπροσωπεία)	Ανολοκλήρωτες σπουδές ΑΕΙ	Μεταφράστρια
Τάκης [1970]	Τυπογράφος/Ασφαλίστρια	Απολυτήριο λυκείου	Ιδιωτικός υπάλληλος (διανομή τύπου, άλλες παρόμοιες εργασίες)
Αλέκος [1972]	Ταξιτζής/Καθαρίστρια	Απολυτήριο λυκείου	Ταξιτζής
Γιάννα [1975]	Υπάλληλος ΔΕΗ/Ράπτρια, επιχειρηματίας (ανθοπωλείο)	Απολυτήριο γυμνασίου	Ευκαιριακές εργασίες, οικιακά
«Κλάρας» [1972]	«Παπούς σιδεράς»	Απολυτήριο τεχνικού λυκείου	Επιχειρηματίας (καφέ-μπαρ)
Γιώργος [1972]	Επιχειρηματίες (κατάστημα ψιλικών)	Δίπλωμα σχολής δημοσιογραφίας	Επιχειρηματίας (δισκοπωλείο)
Πέτρος [1977]	Στέλεχος εταιρείας πετρελαιοειδών/Οικιακά	Ανολοκλήρωτες σπουδές ΑΕΙ	Graphic designer
Σάββας [1973]	Τραπεζικός υπάλληλος /Οικιακά	Πτυχίο ηχοηψίας	Βιβλιουπάλληλος
Μαρία [1973]	Δημόσιοι υπάλληλοι	Πτυχίο τμήματος βιολογίας	Υπάλληλος σε ραδιοσταθμό, ιδιοκτήτρια διαδικτυακού ραδιοσταθμού
Άρης [1979]	Δικηγόρος/Καθηγήτρια	Πτυχίο νομικής, μεταπτυχιακό	Δικηγόρος
Ηλίας [1982]	Δημόσιοι υπάλληλοι	Φοίτηση σε ιδ. σχολή μετάφρασης	Μεταφραστής
Ιωάννα [1979]	Επιχειρηματίες (ενοικιαζόμενα δωμάτια)	Πτυχίο φιλοσοφικής σχολής, μεταπτυχιακά	Καθηγήτρια ειδικής αγωγής
Θοδωρής [1978]	Ιδιωτικός υπάλληλος/Οικιακά	Κολλέγιο Αθηνών, δίπλωμα σχολής φωτογραφίας	Φωτογράφος
Εάνια [1979]	Πολιτικός μηχανικός/Μικροβιολόγος	Πτυχίο αρχιτεκτονικής, μεταπτυχιακό (εν εξελίξει)	Ευκαιριακές εργασίες (κούριερ, «λάντζα», υπάλληλος γραφείου)
Ρείο [1983]	Πολιτικός μηχανικός «αλλά εργάζεται σε άλλον τομέα» /Δημόσιος υπάλληλος («με πτυχίο νομικής»)	Ανολοκλήρωτες σπουδές ΤΕΙ	Επιχειρηματίας (εργαστήριο μεταξοτυπίας)
Βασίλης [1983]	Αξιωματικός λιμενικού /Οικιακά	Πτυχίο ΤΕΙ φωτογραφίας	Φωτογράφος, ηχοηψίας
Ζάχος [1987]	Ηχοηψίας/-	Δίπλωμα ΙΕΚ γραφιστικής	Ελεύθερος επαγγελματίας (γραφίστας)

5.5.2 Η κοινωνική τοποθέτηση των υποκειμένων με βάση το κοινωνικό και πολιτισμικό τους κεφάλαιο

Στον Πίνακα 2 παρουσιάζονται τα προφίλ των πληροφορητών με βάση το κοινωνικό και πολιτισμικό τους κεφάλαιο. Σε αυτό τον πίνακα, λοιπόν, συμπεριλαμβάνονται, ως δεδομένα, τα επαγγέλματα των γονέων, οι σπουδές και το επάγγελμα των υποκειμένων τη στιγμή της συνέντευξης. Το πρώτο συμπέρασμα που εξάγεται είναι ότι σε αρκετές περιπτώσεις έχουμε χαρακτηριστικά καθοδικής κινητικότητας (μετά από σύγκριση της απασχόλησης των γονέων με την απασχόληση των πληροφορητών), δύσκολα όμως θα μπορούσε να θεωρηθεί αυτό κοινή συνισταμένη. Επίσης, σε αρκετές περιπτώσεις εμφανίζονται χαρακτηριστικά κοινωνικής στασιμότητας, ενώ μάλλον δεν υπάρχουν εξόφθαλμες περιπτώσεις κοινωνικής ανόδου.

Αναφορικά με το «σχολικό κεφάλαιο» –ο Bourdieu με τον όρο αυτό εννοεί τη σταδιοδρομία των υποκειμένων σε όλο το μήκος του εκπαιδευτικού συστήματος–, μάλλον η εικόνα των πληροφορητών, ως προς την εισαγωγή στην τριτοβάθμια, αγγίζει τον μέσο όρο της ευρύτερης κοινωνίας. Έτσι, δέκα στους είκοσι επτά από αυτούς αρχίζουν να φοιτούν σε κάποιο ανώτατο ή ανώτερο ίδρυμα. Ταυτόχρονα, όμως, εκφράζουν μια «διφορούμενη» στάση απέναντι στο εκπαιδευτικό σύστημα – αν αναλογιστούμε και τα δεδομένα των αφηγήσεων: το σχολείο παρουσιάζεται δυστοπικό (αφού εκεί δεν βρίσκουν κανένα νόημα, οι καθηγητές είναι είτε «πολύ καλοί», είτε «πολύ κακοί», είτε «κακομοίρηδες», ενώ οι συμμαθητές είτε «πολύ κολλητοί» και «ανοιχτόμυαλοι», είτε «πολύ συντηρητικοί» και εχθρικοί, είτε παντελώς αδιάφοροι), ενώ η τροχιά στο πανεπιστήμιο «σχιζοφρενική» (αφού από τους δέκα που εγγράφηκαν ως φοιτητές οι τρεις παράτησαν τις σπουδές τους και οι τέσσερις προχώρησαν σε επίπεδο μεταπτυχιακών, άρα κι εδώ έχουμε έναν «ακροβολισμό» θέσεων).

Σε επίπεδο ρητορίας, οι πάνκηδες παρουσιάζουν τους εαυτούς τους ως «κοινωνικά απόβλητα», «παράσιτα» ή «πορεία στο περιθώριο» – για να αντλήσουμε ορισμένους χαρακτηρισμούς που προέρχονται από την ονοματοδοσία των πανκ συγκροτημάτων. Στην πραγματικότητα, όμως, σύμφωνα με τις αφηγήσεις ζωής που συνέλεξα, τα μέλη της σκηνής πανκ κινήθηκαν σε συγκεκριμένα πλαίσια κοινωνικής λειτουργικότητας έναντι του ευρύτερου κοινωνικού πλαισίου. Σημαντικό στοιχείο που επιβεβαιώνει αυτή μου τη θέση είναι το γεγονός ότι στην Αθήνα δεν υπήρξε ποτέ διακριτή ομάδα «gutter punks» όπως στις αμερικανικές ή σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις. Οι λεγόμενοι γκάτερ πανκς είναι άστεγοι, ζουν για σύντομο χρονικό διάστημα σε εγκαταλελειμμένα οικήματα (squattling) –που όμως δεν τα επιδιορθώνουν για να

τα μετατρέψουν σε καταλήψεις στέγης ή κοινωνικά κέντρα (όπως η XT 91 ή η *Villa Amalias*)–, επιβιώνουν ζητιανεύοντας ή χάρη στα επιδόματα ανεργίας και είναι σε μεγάλο ποσοστό τοξικομανείς.⁷¹³

Στην Αθήνα μπορεί να υπήρξαν άτομα που «το είχαν σκάσει από το σπίτι τους» –όπως η Ντίνα, την ιστορία της οποίας έχουμε ήδη εξετάσει–, όμως σύντομα απέκτησαν μόνιμη στέγη είτε επιλέγοντας να ζήσουν σε μία κατάληψη είτε γυρνώντας στην οικογενειακή εστία. Κανείς δηλαδή δεν πέρασε στα όρια του πραγματικού κοινωνικού περιθωρίου. Οι μόνες περιπτώσεις που θα μπορούσαν να τοποθετηθούν σε μια τέτοια διαδικασία είναι εκείνες ατόμων που κάποια στιγμή έγιναν χρήστες σκληρών ναρκωτικών. Εξαιτίας όμως αυτής τους της επιλογής απομακρύνθηκαν από τη σκηνή οικιοθελώς ή με παρέμβαση των υπολοίπων: Συχνά άκουγα συζητήσεις για τις προσπάθειες των ενοίκων της *Villa Amalias* να απομακρύνουν κάποιον «τοξικό» (σύμφωνα με την ορολογία που χρησιμοποιείται) από τον χώρο τους.

Παρ' όλ' αυτά, οι ίδιοι οι πανκς (πρώην και νυν) θεωρούν τους εαυτούς τους «διαφορετικούς» και «μοναδικούς». Για να δούμε πού εγγράφεται ο εν λόγω διαχωρισμός από το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, μπορούμε να εξετάσουμε πιο διεξοδικά την εικόνα που συνθέτει ο Μίμης για τον εαυτό του.

5.5.3 Η «αυθεντικότητα» των ενεργημάτων των πανκς

Τον Μίμη, λοιπόν, δεν τον καθιστά δάσκαλο το πτυχίο του αλλά η πράξη του εκπαιδευτικού έργου, κατά την οποία τα παιδιά και ο ίδιος αλληλεπιδρούν σε ένα «ανοιχτό προς την κοινωνία σχολείο». Πρόκειται για ένα έργο «αυθεντικό», αφού έχει απεκδυθεί τα μαζικά παραγόμενα προσώπια του ενήλικου και του δημοσίου υπαλλήλου. Μάλιστα, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι επιδιώκει να λειτουργήσει και ως *διόρθωση* της ιστορίας της σχολικής ζωής με τις ατέλειωτες ώρες ανούσιας διδασκαλίας, μια ιστορία *βαρεμάρας* ενάντια στην οποία εξεγέρθηκαν οι πάνκηδες ως έφηβοι μαθητές. Και αυτή η ιστορική ανασκευή νομιμοποιείται πανηγυρικά από τους συμπολίτες του, αφού καταγράφεται, σύμφωνα με όσα ο ίδιος παραθέτει, ως κάτι αξιομνημόνευτο στην τοπική βιωμένη ιστορία: «Από εκείνο το σχολείο πέρασε ο Δημήτρης, μπορεί να έκανε κάτι διαφορετικό αλλά τα κατάφερε ωραία γιατί έβαλε την ψυχή του».

Κατά τον ίδιο τρόπο, ο Θανάσης δεν γίνεται βιομηχανικός εργάτης όπως οι γονείς του (ρόλος, ο οποίος θα ταίριαζε σε έναν πολιτικοποιημένο πάνκη που βλέπει την υποκουλτούρα του ως προλεταριακή κατασκευή και με προλεταριακή αποστολή) αλλά, μακριά από την επαναλαμβανόμενη παραγωγή προϊόντων μαζικής

⁷¹³ Βλ. Leblanc, ό.π., σ.σ. 61-63 και J. Ott, *My World: Ramblings of an Aging Gutter Punk*, Βαν Νις, Καλιφόρνια: Subcity, 2000, σ.σ. 19-22.

κατανάλωσης στο εργοστάσιο, επιλέγει τον ρόλο του παραγωγού masterpieces, του «τατουαζά», στον οποίο συνυπάρχει η ποιότητα και του λαϊκού/προλεταριακού και του δημιουργικού/καλλιτεχνικού. Και η περίπτωση του καταγράφεται ανεξίτηλα στα σώματα των νεαρών πελατών του ως η ιστορία ενός εργάτη που δεν κατασκευάζει αντίγραφα για τη μάζα αλλά ιδιαίτερα τεχνουργήματα – πρόκειται δηλαδή για μια (με τον δικό της τρόπο) ανασκευή της οικογενειακής του ιστορίας.⁷¹⁴

Τελικά, είναι οι δικοί μας πληροφορητές μια νέα petite bourgeoisie, δηλαδή εκπεσόντες (drop-outs) από την παραδοσιακή μεσαία τάξη (όπου ανήκουν κατά πλειοψηφία οι γονείς τους), όπως οι πληροφορητές του Ο' Connor,⁷¹⁵ Αν λάβουμε υπόψη τις δραματικές επιλογές του Ρείο και την τροχιά στην αγορά εργασίας που ακολούθησε η Μαρία, ο Λούης, ο Παύλος, ο Πέτρος, ο Ηλίας, η Ράνια, ο Βασίλης και άλλοι, οι πανκς της Αθήνας είναι εθελούσιοι drop-outs όχι τόσο της «τάξης» τους, όσο του «συστήματος πατρωνείας» της Ελλάδας και των «πελατειακο-λαϊκιστικών» δομών του.⁷¹⁶

Ιστορικά, οι δομές της ελληνικής κοινωνίας συγκροτήθηκαν με διαφορετικό τρόπο από εκείνες των φιλελεύθερων-δημοκρατικών κρατών της Δύσης, παρότι η εισαγωγή αυτού του κρατικού μοντέλου είναι και πρώιμη και αναμφισβήτητη. «Έτσι στην Ελλάδα», όπως αναφέρει ο Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «οι “κυρίαρχες τάξεις” δεν μεταχειρίζονται απλώς τον κρατικό μηχανισμό για να προάγουν ή να προστατέψουν τα συμφέροντά τους, που υλοποιούνται έξω από το κράτος στο χώρο της ιδιωτικής οικονομίας και της ελεύθερης αγοράς, αλλά εκτρέφονται και παγιώνονται στους ίδιους τους κόλπους των μηχανισμών της πολιτικής εξουσίας, που παρεμβαίνει έτσι με τον πιο άμεσο και αποφασιστικό τρόπο όχι μόνο στη διαδικασία αναπαραγωγής αλλά και στην ίδια τη συγκρότηση των κυρίαρχων σχέσεων»⁷¹⁷. Σε αυτό το πλαίσιο πατρωνείας / πελατειακών σχέσεων το καπιταλιστικό σύνθημα «πλουτίστε» μεταφράστηκε ελληνιστί στο (εξατομικευμένο και ιδιωτικοποιημένο) «διοριστείτε» και «βουλευτείτε» στον υδροκέφαλο δημόσιο τομέα.⁷¹⁸

Περνώντας, τώρα, στην πολύ πρόσφατη ιστορία, αξίζει να σταθούμε λίγο στην άποψη της Τσελίκα, η οποία θεωρεί ότι το εν Ελλάδι σύστημα πατρωνείας, πέρα από το κοινωνικοοικονομικό πεδίο, αποτελεί και *πολιτισμικό σύστημα*, το οποίο

⁷¹⁴ Για μια ανθρωπολογική ανάγνωση της πρακτικής της δερματοσίτιξης στον σύγχρονο κόσμο, βλ. P. Sweetman, «Σημαδεμένα σώματα, ανθιστάμενες ταυτότητες; Τατουάζ, πρίνγκ και η αμφισημία της αντίστασης», στο Δ. Μακρυνιώτη (Επ.), *Τα Όρια του Σώματος: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Νήσος, 2004. Επίσης για τα τατουάζ των πανκς βλ. D. Wojcik, *Punk and Neo-tribal Art*, Τζάκσον Μισισσιππή, University Press of Mississippi, 1995, σ.σ. 7-11.

⁷¹⁵ Ο' Connor, ό.π., σελ. 58.

⁷¹⁶ Η ορολογία είναι της Ηλέκτρας Τσελίκα – βλ. Τσελίκα, ό.π., σ.σ. 107 και 105.

⁷¹⁷ Κ. Τσουκαλάς, *Κοινωνική Ανάπτυξη και Κράτος: Η Συγκρότηση του Δημόσιου Χώρου στην Ελλάδα*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1989, σ.σ. 334-335.

⁷¹⁸ Στο ίδιο, σελ. 339.

«εκτρέφει ανάλογες παραστάσεις που απ' την πλευρά τους συγκροτούνται σ' ένα χαρακτηριστικό *habitus*»⁷¹⁹. Στο πολιτισμικό, λοιπόν, αυτό σύστημα «οικειοποιείται» συστηματικά όχι μόνο ο δημόσιος χώρος [με την έννοια του κοινωνικού χώρου], αλλά και το μέλλον (εργασία, συμμετοχή στην κατανάλωση κ.λπ.) που κατακτάται κυρίως με τις γνωριμίες και τις «φροντίδες» των δικών, καθώς και με «την “τύχη” στην οποία βασίζονται αυτές οι δραστηριότητες», με αποτέλεσμα «το δημιουργικό δυναμικό της εφηβείας δύσκολα [να] αρθρώνεται, [αλλά να] καταναλίσκεται και να πνίγεται στην αναζήτηση δρόμων ζωής μέσα στο λαβύρινθο οικογενειακών και κρατικών αυταρχικών πλεγμάτων»⁷²⁰. Η δραματική απόφαση του Ρείο να εγκαταλείψει τις σπουδές του και τη «σίγουρη» δουλειά που θα εύρισκε μέσω των «γνωριμιών» της οικογένειάς του, αποτελεί διεκδίκηση μιας ζώνης υπαρξιακής αυτονομίας απέναντι σε ολόκληρο το πλέγμα έξεων της κοινωνίας και όχι ακούσια κοινωνική παρατοποθέτηση.

Ταυτόχρονα, οι πάνκηδες δεν είναι διατεθειμένοι σε καμία περίπτωση να παίξουν το ρόλο του «περιθωριακού», τον οποίο αγιογράφησαν οι υποπολιτισμικοί προπάτορές τους, οι ροκάδες. Πρόκειται για έναν ρόλο, που ακριβώς επειδή ήταν τόσο μεμψίμοιρος, οδήγησε τη συντριπτική πλειοψηφία των μελών της σκηνης ροκ «να κόψουν τα γένια, να κοντύνουν τα μαλλιά, να πιάσουν δουλειά σε κανένα γραφείο, να παντρευτούνε, να κάνουνε παιδιά» – σύμφωνα με ένα από τα γνωστότερα τραγούδια των Μουσικών Ταξιαρχιών. Και τελικά να ταυτιστούν αντικειμενικά –θα υποθέσω– με τον «προσαρμοστικό» Ν. Πορτοκάλογλου, ενώ χρησιμοποιούν τον «απροσάρμοστο» Π. Σιδηρόπουλο ως φαντασιακό υπαρξιακό άλλοθι που εκλογικεύει τις ρεαλιστικές αλλά αντιφατικές –σε σχέση με τον εφηβικό τους βίο– επιλογές.⁷²¹ Αν μη τι άλλο, είναι αδύνατο να βρει κανείς «προσαρμοσμένους» πανκ μουσικούς-ήρωες. Η προσαρμογή, λοιπόν, των πανκς στον κόσμο των ενηλίκων λαμβάνει διαφορετική μορφή: δεν «βολεύονται» μπαίνοντας στο δημόσιο αλλά «τα βολεύουν» με τον δικό τους, DIY, τρόπο. Δηλαδή, ακόμα κι αν ακολουθήσουν κατά γράμμα την οικογενειακή παράδοση –όπως ο Μίμης, ο Αλέκος, η Εύα, ο Γιώργος, ο Άρης– διαφοροποιούνται ποιοτικά από τον πατέρα τους, επενδύοντας τα πάντα σε αυτή τη διαφοροποίηση.

⁷¹⁹ Τσελίκα, ό.π., σελ. 106.

⁷²⁰ Στο ίδιο, σελ. 115.

⁷²¹ «Για πρώτη φορά [ο Ν. Πορτοκάλογλου], ένας εκπρόσωπος του ελληνικού ροκ έγινε τόσο κεντρικά και τόσο ευρέως αποδεκτός από τόσο διαφορετικά ακροατήρια, και μάλιστα με ένα τραγούδι [το «Θάλασσά μου Σκοτεινή»] εξίσου λαϊκό και ροκ, εξίσου απλό όσο και έντεχνο και ποιοτικό, εξίσου αυθόρμητο όσο και ενήμερο και εύστοχο στην κοινωνική και την ευρύτερα πολιτική του στόχευση. Ένα τραγούδι που μοιάζει να αξιοποιεί όλη την προηγούμενη ροκ παράδοση και να βρίσκει το δρόμο ανάμεσα στο ξένο και το ελληνικό και ανάμεσα στο περιθωριακό και το κεντρικό, λύνοντας με έναν σχεδόν φυσικό τρόπο τις δύο αυτές καταστατικές και μόνιμες αντιφάσεις του ελληνικού ροκ»: Μποζίνης, ό.π., σ.σ. 451-452.

Φυσικά, το ζήτημα της «προσαρμογής ή μη», δηλαδή η διαχείριση της ενηλικίωσης, δεν εδράζεται μόνο στο πεδίο της εργασίας και του βιοπορισμού, αλλά και στο πεδίο των ερωτικών και προσωπικών σχέσεων, καθώς και της ολοκλήρωσής τους – γεγονός που οδηγεί σε νέες αποφάσεις ζωής. Κάποια στιγμή, δηλαδή, ο/η σύντροφος του/της πανκ θέτει το ίδιο ερώτημα με την κοπέλα του ήρωα στο τραγούδι των Μουσικών Ταξιαρχιών: «να παντρευτούμε, να κάνουμε παιδιά;».

5.6 ΟΤΑΝ ΟΙ (ΠΡΩΗΝ ΚΑΙ ΝΥΝ) ΠΑΝΚΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ

Από το σύνολο των πληροφορητών, οι έξι παντρεύτηκαν και απέκτησαν παιδιά ενώ τέσσερις δήλωσαν ότι «συζούν», αποτελούν δηλαδή αυτόνομο νοικοκυριό μαζί με τον/τη σύντροφό τους. Από τους έγγαμους, οι τρεις είχαν πάρει διαζύγιο τη στιγμή της συνέντευξης και οι δύο από αυτούς συζούσαν με νέο/νέα σύντροφο. Στους υπόλοιπους δεν κατέστη δυνατό να εξακριβώσω αν έχουν κάποια σχέση ή όχι, αφού δεν θέλησαν αυτόβουλα να αναφερθούν σε αυτό.⁷²² Όσοι όμως από τους αφηγητές θέλησαν να αναφερθούν στη σχέση τους με το έτερον τους ήμισυ, την αποτύπωσαν με παρόμοιο τρόπο:

Στη σχέση που κάνεις θέλεις να έχεις και κάποιον δίπλα σου, να λες και πέντε κουβέντες και να μπορείς να συνεννοείσαι... Είναι λογικό να βοηθάει όταν αυτός ο άλλος έχει κάποια κοινά με σένα. Δηλαδή, ας πούμε, όταν ακούτε την ίδια μουσική πάνω κάτω, ή όταν έχετε, πάνω κάτω, τα ίδια γούστα για πολιτισμό, για κουλτούρες, ακόμα και για κοινωνικά και πολιτικά θέματα – είναι πολύ πιο εύκολο να βρεις κοινούς τρόπους να επικοινωνήσεις. Να υπάρχει μία βάση. Γιατί, κατά τα άλλα, έχω γνωρίσει πολλά άτομα που είναι έξω απ' αυτό το χώρο τελείως και παρόλα αυτά είναι πολύ όμορφα μέσα στο κεφάλι τους. Δηλαδή, ακόμα και σε κάτι διαφορετικό είναι δεκτικοί, μπορούν να συζητήσουν και να επικοινωνήσουν, και να φτάσεις σε ένα επίπεδο επικοινωνίας χωρίς να έχεις κοινή αρχή, χωρίς να έχεις κοινές καταβολές... Αλλά πάλι είναι πιο εύκολο όταν ο άλλος, ας πούμε, σε προσεγγίζει και σ' αυτό το σημείο. Είναι πιο εύκολο, είναι πιο σύντομος ο δρόμος για να φτάσεις κάπου. Οπότε, ναι, γι' αυτό συνήθως τα κορίτσια που ήμουνα ήτανε, ξέρεις... [του «χώρου»]. Ούτως ή άλλως ήτανε και κλειστός ο κύκλος. Δηλαδή, ας πούμε, ένας πάνκης δεν μπορούσε να πάει ... Θυμάσαι, πηγαίναμε, ας πούμε, στην [ντισκοτέκ] *Αυτοκίνηση* [και μας έλεγε ο πορτιέρης]: «που πας εσύ – έξω»!⁷²³

Όπως προκύπτει από τις αφηγήσεις, στην πανκ σκηνή επικρατεί ένα είδος «ενδογαμίας»: οι πανκς επιλέγουν συντρόφους με παρόμοιες –ή συγγενικές– υποπολιτισμικές αναφορές, είτε επειδή η σκηνή λειτουργεί ως στεγανό πλαίσιο συνεύρεσης και τα μέλη της σπάνια διατηρούν επαφές με άτομα εκτός των ορίων της είτε επειδή η υποπολιτισμική ταυτότητα καθορίζει βασικά ποιοτικά χαρακτηριστικά της προσωπικής ταυτότητας, όπως το γούστο, τους κοινούς τόπους επικοινωνίας, τις

⁷²² Με βάση όσα αποκόμισα από την παρατήρηση της σκηνής, θα πρέπει να αναφερθώ και σε ένα τρίτο είδος σχέσης που συγκροτείται γύρω από ένα ανολοκλήρωτο μοντέλο συμβίωσης: Αρκετοί είναι εκείνοι/ες που, παρότι διατηρούν μακροχρόνια σχέση, δεν επιθυμούν να συζητήσουν με τον/τη σύντροφό τους σε κοινή στέγη, διατηρώντας έτσι και οι δύο πλήρως αυτόνομο των προσωπικό τους χώρο. Επίσης, παρατήρησα ότι εμφανίζεται και μία τάση άρνησης δημιουργίας δεσμευτικών σχέσεων – και όχι μόνο στους νεότερους ηλικιακά. Φυσικά τα πρότυπα αυτά δεν αφορούν αποκλειστικά το υπό εξέταση πεδίο αλλά μάλλον είναι χαρακτηριστικά της ευρύτερης κοινωνίας, όπως τουλάχιστον δείχνει ο δημοσιογραφικός σχολιασμός: «Διαπιστώνουμε τις παράλληλες μοναξιές, τις ασύμπτωτες πορείες των ανεμοδαρμένων αστών, τις νοιώθουμε να κεντάνε το πετσί μας. Ο ένας φοβάται τον άλλο. Η ένωση λάμπει τα βράδια, στην έξοδο, το φλερτάρισμα, στο τρόπαιο του κρεβατιού, συχνά και στις πνευματικές αψιμαχίες μεταξύ μορφωμένων εραστών. Όμως τα εργένικα σπιτικά δεν ενώνονται, η καριέρα, το εισόδημα και η μοναξιά του πρωινού after παραμένουν εις διπλούν» – βλ. Νίκος Γ. Ξυδάκης, «Άντρες μόνοι, γυναίκες μόνες», *Η Καθημερινή* 31/12/2006.

⁷²³ Αφήγηση Τάκη. Και ο Λούης αποτυπώνει μια παρόμοια τάση. Η Ντίνα, προσθέτει στο περίγραμμα της σχέσης και ένα ακόμα στοιχείο, εκείνο της αισθητικής της ερωτικής έλξης: «Και [για] να είμαι ειλικρινής, ερωτικά και σεξουαλικά, δεν με τραβάει κανείς που είναι απλό [άτομο] στον κόσμο».

πολιτικές απόψεις και πρακτικές – δηλαδή στοιχεία που επηρεάζουν την επιλογή του/της συντρόφου. Ταυτόχρονα, όπως αναφέρει ο πληροφορητής, υπάρχουν και άτομα που, παρότι «εντελώς έξω από τον χώρο, έχουν ωραία πράγματα στο κεφάλι τους» και, συνεπώς, εμφανίζεται κι ένα ανοιχτό παράθυρο για τις περιπτώσεις που ξεφεύγουν από το παραπάνω πρότυπο.

Μία τέτοια περίπτωση αποτελεί ο Μίμης, του οποίου η σύζυγος όχι μόνο δεν προέρχεται από την πανκ σκηνή αλλά η εργασία της μάλιστα την τοποθετεί αυτόματα στους «πυλώνες του καθεστώτος», εναντίον των οποίων αυτοτοποθετούνται οι πανκς: είναι δικαστικός. Πέρα από την «ιδεολογική» παράμετρο, το γεγονός αυτό δημιούργησε και κάποια μικροπροβλήματα σχετικά με τη συμμετοχή του Μίμη στα τελετουργικά της σκηνής. Το γεγονός αυτό προκύπτει από την εξής ιστορία: Όταν οι Stress έκαναν τη θρυλική συναυλία επανένωσής τους στη *Villa Amalias* (1999), ο Μίμης έπαιζε μπάσο στο συγκρότημα. Εξαιτίας του μεγάλου σε όγκο πλήθους και κάποιων μικροεπεισοδίων που συνέβησαν, διμοιρίες των ΜΑΤ περικύκλωσαν το τετράγωνο, χωρίς όμως να επιτεθούν στον κόσμο που συνωστιζόταν στην είσοδο του ασφυκτικά γεμάτου κτηρίου. Η «Ιοκάστη», η σύζυγος του Μίμη, είχε μόλις επιτύχει στις εξετάσεις για το δικαστικό σώμα και φοβήθηκε πως αν έμπαινε στην κατάληψη για να δει τη μπάντα, θα εγκλωβιζόταν και μια επικείμενη σύλληψη θα είχε αρνητικές επιπτώσεις στη δικαστική της σταδιοδρομία. Κι έτσι...

Τότε ήταν που η «Ιοκάστη» είπε: «Εγώ δεν μπαίνω μέσα γιατί θα με πιάσουν». Και περίμενε απ' έξω όλη την ώρα, η κακομοίρα.⁷²⁴

Σε μια πρώτη ανάγνωση, λοιπόν, από τη σχέση του υποκειμένου με τη σύντροφό του φαίνεται ότι απουσιάζει η τόσο απαραίτητη στην επικοινωνία κάθε ζευγαριού «κοινή βάση». Η «Ιοκάστη» κωλύεται να παραβρεθεί σε κάποιες από τις συναυλίες όπου παίζει ο σύζυγός της. Από την αφήγησή του Μίμη, όμως, προκύπτει μια εντελώς διαφορετική διαχείριση των δεδομένων και των ρόλων. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να υπενθυμίσω ότι ο αφηγητής άρχισε να εργάζεται ως δάσκαλος στην ηλικία των είκοσι ετών περίπου, αμέσως μόλις τελείωσε την Παιδαγωγική Ακαδημία. Συνεπώς, η προσωπική του ταυτότητα δεν συγκροτήθηκε αποκλειστικά στον περικλειστο χώρο της πανκ σκηνής αλλά –ισόποσα– και γύρω από το ρόλο του εκπαιδευτικού, και μάλιστα εκείνου που επιδιώκει ένα «ανοιχτό» προς την κοινωνία σχολείο. Δηλαδή, ο ίδιος παραμένει περισσότερο «ανοιχτός» προς τη συμβατική κοινωνία σε σχέση με τους υπόλοιπους και λιγότερο αφοριστικός προς τους θεσμούς και τους συνεπαγόμενους ρόλους. Παράλληλα, η υπαγωγή του στη σκηνή συνδέεται μάλλον

⁷²⁴ Αφήγηση Μίμη.

με την ιδιότητα του μουσικού/καλλιτέχνη παρά με εκείνη του πανκ ως «αντι-κοινωνικού» και πολιτικοποιημένου ακτιβιστή. Έχοντας λοιπόν κατά νου αυτά τα δεδομένα της «βιογραφίας» του, μπορούμε να κατανοήσουμε γιατί το υποκείμενο δεν ερμηνεύει τη σχέση του με όρους σύγκρουσης ρόλων. Ο ίδιος δηλαδή βλέπει τον εαυτό του ταυτόχρονα ως δάσκαλο και μουσικό, «διαφορετικό» αλλά και ενταγμένο στη συμβατική κοινωνία. Έτσι, όταν έρθει η στιγμή να μιλήσει για την «αισθητική της έλξης», εκείνα δηλαδή τα στοιχεία που τον γοήτευσαν στη σύντροφό του, αναφέρει:

Η «Ιοκάστη» – να δεις τώρα... είναι πολύ ροκ φάση. Έχει αυτόν τον σωματικό ρυθμό μέσα της – και αυτό μας έκανε και κολλήσαμε απ' την αρχή. Δηλαδή εγώ δεν ασχολήθηκα με το τι δουλειά κάνει, τι δουλειά πρόκειται να κάνει και λοιπά και λοιπά και ιστορίες. Μ' άρεσε αυτός ο ήχος που εξέπεμπε, αυτός ο ήχος που είχε από μέσα της, ρε παιδί μου. Και αυτό μας έκανε και πλησιάσαμε ο ένας τον άλλο.⁷²⁵

Ως μπασίστας λοιπόν ο αφηγητής πριμοδοτεί τη μουσική παράμετρο της υποκουλτούρας, την οποία μάλιστα ανάγει στη ρυθμικότητα.⁷²⁶ Με το να «έχει τον σωματικό ρυθμό μέσα της», να «εκπέμπει ήχο» η μετέπειτα σύζυγός του, αυτομάτως τοποθετείται στη «φάση του ροκ», στην ευρύτερη αντικουλτούρα που κινείται και ο Μίμης, και μάλιστα κατέχει μια βαθύτερη, ουσιαστικότερη ποιότητά της την οποία κάποιιο άλλοι που μοιάζουν ροκ ή πανκ μπορεί να μην την έχουν. Η «Ιοκάστη» δηλαδή κατέχει μια σπάνια απόχρωση του υποπολιτισμικού κεφαλαίου η οποία είναι σημαντική για τον αφηγητή. Έτσι, και αυτή η «ιστορία αγάπης», παρότι μη στερεοτυπική όσον αφορά τα μέλη της πανκ σκηνής, συντάσσεται με λέξεις που προέρχονται από το λεξιλόγιο της υποκουλτούρας και εκφράζει την υποπολιτισμική πτυχή της προσωπικής ταυτότητας.

«Και ζήσανε αυτοί καλά», θα λέγαμε τελειώνοντας, όμως το θέμα μάλλον είναι πώς ζήσανε όλοι αυτοί μετά τη γνωριμία με τον/τη σύντροφό τους και πώς «ενηλικιώθηκε» η σχέση τους.

5.6.1 Ο γάμος και η γέννηση των παιδιών

Ένα από τα στοιχεία που είχε εξαιρετικό ενδιαφέρον στις αφηγήσεις ζωής που συνέλεξα ήταν το γεγονός ότι κανείς από όσους παντρεύτηκαν δεν αναφέρει την παραμικρή λεπτομέρεια για την (πολιτική ή θρησκευτική) γαμήλια τελετή, πιθανότατα γιατί ο γάμος μπορεί να αποτελεί κομβικό σημείο του βίου, αλλά για τον «κόσμο των συμβατικών» – και κανείς από τους πληροφορητές δεν τοποθετεί τον εαυτό του εκεί.

⁷²⁵ Στο ίδιο.

⁷²⁶ Να θυμίσω ότι το μπάσο και τα τύμπανα αποτελούν τα ρυθμικά όργανα μιας μπάντας.

Στην πραγματικότητα, η μοναδική αναφορά σχετίζεται με έναν γάμο που δεν έγινε ποτέ και με τη βάπτισμα του παιδιού του αφηγητή που έγινε εξ ανάγκης:

Ας πούμε, δεν παντρεύτηκα με εκκλησία και τέτοια, και ούτε στο δημαρχείο. Βάφτισα το παιδί όμως γιατί μου πρήζανε όλοι τον πούτσο «τι θα γίνει στο σχολείο» και τέτοια. Μετά βέβαια, το παιδάκι πήγε στο σχολείο και ήτανε το μοναδικό ελληνάκι, ας πούμε, στην τάξη του! Και όλα τα άλλα ήταν από ξένες χώρες και δεν ήτανε χριστιανά, ούτε τίποτα. Και δεν έπαιζε κανένα ρόλο αν το είχα βαφτίσει εγώ! Εντάξει, δεν πειράζει, την πάτησα, πλήρωσα και την εκκλησία – δεν το ξανακάνω!

Σε μία άλλη περίπτωση, μία από τις αφηγήτριες μου εκμυστηρεύτηκε –εκτός ηχογράφησης– ότι η ίδια και ο επί πολλά χρόνια σύντροφός της δέχονται συνεχείς πιέσεις από τους γονείς τους για να παντρευτούν αλλά εκείνοι αρνούνται «από άποψη». Άσχετα, λοιπόν, από το αν οι πληροφορητές θεωρούν τους εαυτούς τους ενεργά ή πρώην μέλη της πανκ σκηνής, βλέπουν την προοπτική του γάμου –δηλαδή την νομιμοποίηση της σχέσης και της συμβίωσής τους από το κράτος ή την εκκλησία– σαν μέρος των ευρύτερων κοινωνικών καταναγκασμών που γίνονται πιο έντονοι όσο πλησιάζουμε στο στενό περιβάλλον τους. Μάλιστα, αν εξαιρέσουμε την προαναφερόμενη περίπτωση, το γεγονός ότι όσοι παντρεύτηκαν σύντομα έγιναν γονείς, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι θα πρέπει να αντιμετωπίσαν τον γάμο ως «αναγκαίο κακό», απαραίτητο όμως για να περάσουν στο στάδιο της πατρότητας/μητρότητας. Όσοι δεν θέλησαν να τεκνοποιήσουν, απλώς συνέχισαν να συζούν.

Πώς όμως οι πληροφορητές που θέλησαν να κάνουν παιδιά ρύθμισαν τη μορφή του νοικοκυριού και της οικογένειάς τους; Ο Μίμης, ο οποίος είχε απομακρυνθεί από τα τεκταινόμενα της σκηνής και μετακινήθηκε σε αρκετές επαρχιακές πόλεις εξαιτίας της εργασίας του και των μεταθέσεων της συζύγου του, παρουσιάζει μια οικογενειακή ζωή χωρίς ιδιαίτερες ρήξεις με το στενό ή ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, αλλά γεμάτη δημιουργικές αναζητήσεις για τον ίδιο: κάνει μεταπτυχιακά, φτιάχνει συγκροτήματα όπου κι αν πάει, παίζει σε συναυλίες, προσπαθεί να βρει τη χρυσή τομή ανάμεσα στον ρόλο του μουσικού/καλλιτέχνη – που του αρέσει τόσο – και στον ρόλο του υπεύθυνου πατέρα:

Επειδή τα παιδιά [στο συγκρότημα] θέλανε να κάνουμε κάτι πιο επαγγελματικά –θυμάμαι παίζαμε σε μαγαζιά, όχι για χρήματα, απλά να αγοράζουμε ενισχυτές– ήταν πάρα πολύ κουραστικό αυτό το πράγμα! Δηλαδή να πρέπει να ετοιμάζεις κομμάτια [συνεχώς]. Εμένα μ' άρεσε αλλά δεν είχαμε πάρα πολλές ώρες, λόγω του ότι ήταν ο [γιος μου ο] «Αγησίλαος» πάρα πολύ μικρός ακόμα κι έπρεπε να τον κρατάω πάρα πολλή ώρα. Και θυμάμαι ότι για να κάνουμε πρόβες, έπρεπε να ταίσω τον «Αγησίλαο», να τον κοιμίσω και μετά να πάω. Δηλαδή ήμουνα σε μια κατάσταση «με την ψυχή στο στόμα».

Βέβαια, η αναπαράσταση του ανθρώπου που ακροβατεί στις τρεις γωνίες του τριγώνου εργασία-πατρότητα-(δημιουργικά) ενεργήματα τηςσχόλης δεν χαρακτηρίζει μόνο τους (πρώην) πανκς αλλά πιθανότατα αφορά κι ένα μεγάλο μέρος του κοινωνικού σώματος.

Ως προς το δικό μας ερευνητικό πλαίσιο, μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ιστορία του Αλέκου και της Γιάννας, οι οποίοι εξακολουθούν να συμμετέχουν στη σκηνή, με αποτέλεσμα να αποτελούν το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα «πανκ οικογένειας». Όπως ήδη έχουμε δει, οι ίδιοι ταυτίζουν την ποιότητα της παρουσίας τους στην υποκοουλτούρα με τον όγκο που λαμβάνει η δραστηριοποίησή τους σε αυτόν (συμμετοχή σε συγκροτήματα, διοργάνωση συναυλιών, διανομή δίσκων και εντύπων), η οποία παραμένει αμείωτη ακόμα κι όταν εντάσσονται στην αγορά εργασίας και παντρεύονται. Όταν όμως γεννιούνται τα παιδιά τους –και μειώνεται ο ελεύθερος χρόνος τους–, ο Αλέκος διαπιστώνει ότι η υπαγωγή του στη σκηνή τίθεται σε νέες βάσεις – παρότι δεν αλλάζουν τα βαθύτερα στοιχεία της ταυτότητάς του, δηλαδή η κοσμοθεωρία του:

Αργότερα, το '97, παντρευτήκαμε με τη Γιάννα. Συνεχίσαμε να κάνουμε κάποια πράγματα [στην *Amalias*]. Μετά ήρθανε τα δυο παιδιά. (...) Κάπου εκεί αρχίζει να αλλάζει και ο τρόπος ζωής σου μετά. Χωρίς βέβαια να αρχίσω να σκέφτομαι διαφορετικά – ποτέ μου δεν άφησα τον τρόπο ζωής που έκανα όσον αφορά μουσικά και πολιτικά. Δε με επηρέασε καθόλου αυτό το πράγμα δηλαδή. Όπως σκεφτόμουνα τότε σκέφτομαι και τώρα. Απλά δεν έχω το χρόνο πλέον να είμαι τόσο δραστήριος και τόσο ενεργός... σε διάφορα πράγματα που θα ήθελα να κάνω, είτε από πολιτικά είτε από μουσικά.

Εκείνο που προκύπτει από τη συνέχεια της αφήγησης είναι ότι η –έστω και απολύτως δικαιολογημένη λόγω της τεκνοποίησης– μείωση της δραστηριότητας σε ένα πεδίο που πριμοδοτεί τη συμμετοχή στην παραγωγή τεχνουργημάτων, ισοδυναμεί με περιθωριοποίηση εθελούσια και ταυτόχρονα καταναγκαστική. Τόσο ο Αλέκος όσο και η Γιάννα βίωσαν λοιπόν την αποστασιοποίησή τους από τη σκηνή με τραυματικό τρόπο. Κι αυτό δεν οφείλεται τόσο στην υποτίμηση του υποπολιτισμικού τους κεφαλαίου επειδή έπαψαν να είναι «πρωταγωνιστές» στον χώρο του αθηναϊκού πανκ και πέρασαν στο ρόλο των απλών παρατηρητών, αλλά μάλλον στη συμπεριφορά των υπολοίπων μελών της σκηνής απέναντί τους:

Γ.: Εγώ την πρώτη ήττα την έφαγα στο μαιευτήριο. Εντάξει, περίμενα ότι θα έρθουνε πέντε φίλοι και δεν ήρθε κανένας. Ήρθε ένας, ξέρω 'γω. (...) Ε, γενικά μετά από γνωστούς και φίλους-φίλους που είχαμε και από κόσμο [που κάναμε μαζί τις συναυλίες στη *Villa*, δεν ήρθε] κανένας! Μια κοπέλα βρέθηκε, άσχετη, που δεν είχα μιλήσει ποτέ μου μαζί της, και μου είπε πρώτη φορά ότι αν θέλω κάτι, μια βοήθεια με τα παιδιά [θα με βοηθούσε]. Που δεν την ήξερα καν! (...) Από φίλους, κανένας! Κι έφαγα μεγάλη ήττα στην αρχή. Δηλαδή απογοητεύτηκα πάρα πολύ, πάρα πολύ. Δηλαδή δεν ήθελα να πηγαίνω πουθενά, ούτε και να βλέπω και κανέναν απ' αυτούς. Κανέναν!

A.: Δεν υπήρχε κι άλλος βέβαια, τότε, με παιδιά εκεί πέρα. Ήμασταν οι πρώτοι που...

Γ.: Ναι... Δηλαδή με χάλαγε πολύ αυτό το πράγμα που ενώ εγώ δεν μπορούσα να πάω κάπου, ας πούμε, [κανείς δεν συμπαραστεκόταν]. [Παρόλα αυτά] πολλές φορές πήγαμε [σε διάφορα events] και με [τα] μωρά – και με μωρό σε καρότσι έχουμε πάει. Και σε συναυλίες έξω που γινόντανε, πηγαίναμε – δεν είχαμε πρόβλημα να πεις ότι... [μας αντιμετώπιζαν αρνητικά]. Αλλά με πείραξε πάρα πολύ αυτό το πράγμα [δηλαδή που δεν μας βοήθησαν]. Κι εκεί αρχίζεις και καταλαβαίνεις πια, και διακρίνεις, ποιους ανθρώπους έχεις δίπλα σου, ποια είναι η σχέση σου, μέχρι που μπορεί να φτάσει η σχέση σου μαζί τους.

Πώς όμως ερμηνεύεται η συγκεκριμένη συμπεριφορά των ανθρώπων που μέχρι πρότινος διατηρούσαν στενούς δεσμούς με το ζευγάρι – η οποία εκλαμβάνεται από τους αφηγητές περίπου σαν προδοσία; Αν ανατρέξουμε στο προηγούμενο μέρος της ιστορίας ζωής της Γιάννας, θα δούμε ότι είχε αρκετούς πραγματικούς φίλους. Όταν το έσκασε από το σπίτι της, βρέθηκαν κάποιοι πανκς που της δάνεισαν χρήματα, αλλά και η παρέα των Ναυτία στη Θεσσαλονίκη, που τη φιλοξένησε για μήνες. Στο ίδιο πλαίσιο, έχουμε παρακολουθήσει την αλληλοκάλυψη των μελών της παρέας των πάνκηδων «στο δρόμο». Διαβάσαμε επίσης ιστορίες για «φιλίες αδερφικές» εντός της νεανικής ανδρικής παρέας και είδαμε ότι σύσσωμη η σκηνή κινητοποιούνταν όταν κάποιο από τα μέλη της (ή από κάποιο συντροφικό πολιτικό χώρο) συλλαμβανόταν κατά τη διάρκεια π.χ. μίας διαδήλωσης – ας μην ξεχνάμε τις συναυλίες συμπαράστασης στον προφυλακισμένο αντιπυρηνικό διαδηλωτή Γ. Μπαλή. Η ιστορία της σκηνής έτσι όπως την αφηγήθηκαν οι πληροφορητές βρίθει από παραδείγματα αλληλεγγύης και αλληλοϋποστήριξης, όποτε υπήρξε ανάγκη. Το ζήτημα λοιπόν εδώ είναι μάλλον το πώς οι πανκς αξιολογούν και διαβαθμίζουν τις «ανάγκες» των φίλων τους. Απ' ότι φαίνεται, όμως, η πατρότητα/μητρότητα δεν θεωρείται «ανάγκη» που χρίζει βοήθειας και συμπαράστασης. Αντίθετα, η εικόνα της Γιάννας στο μαιευτήριο, το σημείο, δηλαδή, στο οποίο αρχίζει η απομόνωση του ζευγαριού, δείχνει ότι η πατρότητα/μητρότητα εκλαμβάνεται από τον περίγυρο της σκηνής σαν κάποιο είδος «στίγματος», ικανό να «μιάνει» τους τριγύρω – εδώ θα πρέπει να υποθέσουμε ότι η συμπεριφορά των φίλων θα ήταν διαφορετική αν κάποιος/α εισαγόταν στο νοσοκομείο εξαιτίας κάποιου ατυχήματος.

Μία πρώτη υπόθεση για το πώς αντιλαμβάνεται η πανκ σκηνή την τεκνοποίηση θα μπορούσε να είναι η εξής: Η γέννηση των παιδιών οδηγεί ολοταχώς το ζευγάρι των («κολλητών» και «αξιοσέβαστων» μέχρι πρότινος) πανκς στον κόσμο των «συμβατικών». Φαντάζονται τους νέους γονείς να γεμίζουν το τεράστιο καρότσι του σουπέρ μάρκετ με πάνες και παιδικές τροφές, να ανακαινίζουν το σπίτι τους και να τακτοποιούν το παιδικό δωμάτιο, να «χαζογελάνε» με τα παιχνίδια του *Jumbo*, να τρέχουν στον παιδίατρο, να ανησυχούν για την εκπαίδευση των παιδιών, να κάνουν όνειρα γι' αυτά ξεχνώντας το σύνθημα «no future», να πρέπει να εργαστούν σε

μόνιμη δουλειά. Όμως η σκέψη ότι όποιος/α γίνεται πατέρας ή μητέρα γίνεται αυτόματα σαν τους γονείς του διαψεύδεται –κι αυτό το γνωρίζουν οι εγχώριοι πανκς– από την εμπειρία άλλων σκηνών, όπως η γερμανική που λειτουργεί σε μεγάλο βαθμό ως υπόδειγμα για την ελληνική.

A: Εμείς είδαμε και στις δύο περιόδους που πήγαμε έξω πώς ήταν η σχέση των ανθρώπων που ήτανε στο χώρο και στη φάση αυτή με τα άτομα που είχανε παιδιά... Ήταν όλοι μαζί!

Γ.: Όπου έξω γενικά παίζουν πολλά παιδιά όμως...

A.: Ναι, υπάρχουνε παιδιά έξω. Δηλαδή και είδαμε ότι υπήρχε βοήθεια από τους φίλους: να στα κρατήσουν, να πας για πρόβα, να κάνεις, να βγεις – εντάξει... Δεν ξεκόψανε δηλαδή οι άνθρωποι... Και τό 'χαμε κάπως έτσι στο μυαλό μας αλλά δεν... [εξελίχθηκαν με τον ίδιο τρόπο τα πράγματα εδώ].⁷²⁷

Ο Αλέκος και η Γιάννα υπήρξαν «οι πρώτοι» που απέκτησαν παιδιά, ή τουλάχιστον οι πρώτοι που διεκδίκησαν να διατηρήσουν και μετά τη γέννησή τους τη θέση που κατείχαν στη σκηνή, έχοντας κατά νου ότι κάτι τέτοιο είναι εφικτό με βάση την διεθνή εμπειρία. Από την άλλη πλευρά, οι φίλοι τους δεν μπόρεσαν να αποδεχτούν την ιδέα πως μαζί με την ενηλικίωση των ατόμων θα πρέπει να «ενηλικιωθεί» και η ίδια η σκηνή, από την άποψη ότι οφείλουν να συνειδητοποιήσουν τις νέες ανάγκες που προκύπτουν και να δημιουργήσουν νέες (υπο)δομές.⁷²⁸ Έτσι, δεν επισκέφτηκαν τους φίλους τους στο μαιευτήριο, επειδή δεν μπορούσαν να διαχειριστούν την εικόνα των πανκ γονέων, η οποία αντιφάσκει με την υπαγωγή της υποκουλτούρας στην εφηβική δυναμική, την μποέμ αντισυμβατικότητα και την υπάρχουσα αίσθηση της συλλογικότητας. Με άλλα λόγια, ο δύο νέοι γονείς καθίστανται ξαφνικά παράταιροι, επειδή δεν μπορούν να είναι πάντα εκεί που βρίσκονται οι υπόλοιποι, επειδή επιθυμούν να συζητήσουν πράγματα που δεν απασχολούν τους άλλους, επειδή θυμίζουν σε όλους μια προοπτική ζωής που εκείνοι αρνούνται να επεξεργαστούν. Δηλαδή, επειδή εκφράζουν τη βιολογική και κοινωνική ωρίμανση. Παρ' όλ' αυτά, το ζευγάρι διεκδίκησε με επιμονή τον δικό του χώρο εντός της σκηνής και, με τον τρόπο του, τα κατάφερε. Μόλις μεγάλωσαν λίγο τα παιδιά, κι επειδή ήθελαν «να μεγαλώνουν μαζί τους και να τα μεγαλώνουνε οι ίδιοι», άρχισαν να τα παίρνουν μαζί στις πρόβες του συγκροτήματος και στις συναυλίες. Όπως διαπίστωσα προσωπικά, στις συναυλίες της Χειμερίας Νάρκης, τα υπόλοιπα μέλη της σκηνής «υιοθετούν» τα

⁷²⁷ Αφήγηση Αλέκου-Γιάνας.

⁷²⁸ Μία τέτοια προσπάθεια θα μπορούσε να θεωρηθεί το «Παιδικό Στέκι» που λειτούργησε στη *Villa Amalia* από την ομάδα «Φτου Ξελευθερία». Επίσης, τον τελευταίο καιρό λειτουργεί ένας ανάλογος χώρος δραστηριοτήτων για παιδιά στην κατάληψη της *Λέλας Καραγιάννη*.

παιδιά: παίζουν μαζί τους (σηκώνουν π.χ. το αγοράκι στα χέρια τους εν είδει «crowd surfing»⁷²⁹) ή τα προσέχουν ενόσω οι γονείς παίζουν μουσική.

Το ειδικό βάρος του υποπολιτισμικού κεφαλαίου του Αλέκου και της Γιάννας και η επιμονή τους να παραμείνουν ενεργοί στο πλαίσιο της σκηνης συνέβαλε στο να επανακαταλάβουν τον προσωπικό τους χώρο και να κάνουν τα υπόλοιπα μέλη να αποδεχτούν τα νέα δεδομένα: *υπάρχουν και γονείς πανκ*. Όμως το γεγονός αυτό δεν σημαίνει ότι το ζευγάρι έλυσε τα ζητήματα που προκύπτουν στην καθημερινότητα της ανατροφής των παιδιών. Οι φίλοι τους προσέχουν τα παιδιά στις συναυλίες αλλά, αν μη τι άλλο, η ζωή δεν σταματά εκεί. Και κανείς δεν φαίνεται διατεθειμένος να κάνει «baby-sitting» τις υπόλοιπες μέρες, ούτε να περιμένει πότε θα σχολάσει ο γιος τους από το σχολείο. Οι ανάγκες των παιδιών αναμφίβολα εξαναγκάζουν τους γονείς να έρθουν σε επαφή και να δικτυωθούν με το τοπικό περιβάλλον, τη γειτονιά. Πρέπει να γνωρίσουν τους γονείς των συμμαθητών, να μιλήσουν στη γιαγιά των άλλων παιδιών στην παιδική χαρά, να πάνε στο μαγαζί της γωνίας για να πάρουν παγωτά. Με δεδομένο ότι ο Αλέκος και η Γιάννα επιθυμούν να διατηρήσουν ταυτόχρονα και την υποπολιτισμική τους ταυτότητα, ενδιαφέρον έχει να εξετάσουμε πώς διαπραγματεύονται τη σχέση τους με τον περιβάλλοντα κοινωνικό χώρο, με τον «συμβατικό κόσμο» της γειτονιάς.

5.6.2 Πώς η οικογένεια πανκ επιβάλλει την παρουσία της και διεκδικεί την αποδοχή της από την γειτονιά-κοινότητα

Η Γιάννα με τα βαμμένα πορτοκαλί μαλλιά της και τα πολλά σκουλαρίκια στ' αυτιά περιγράφει με μελανά χρώματα τις εμπειρίες της από τον καιρό που πρωτοεγκαταστάθηκαν στη γειτονιά τους:

Είχαμε έναν γείτονα τρελό [μιλάει «χαμογελαστά»] όταν ήρθαμε στο σπίτι –τα πρώτα χρόνια– που δεν τολμάγαμε να βγούμε έξω. Έβγαίνα [στις] οκτώ η ώρα το πρωί, να πάω το παιδί σχολείο, και έβγαίνα στο μπαλκόνι και φώναζε: «Αλήτες, πρεζάκια, δολοφόνο» [μμιείται τη φωνή του]. Επί δύο χρόνια! Εντάξει, πειραγμένους συναντάς παντού...

Η εμφάνιση του ζευγαριού γίνεται λοιπόν το κόκκινο πανί για τον «πειραγμένο γείτονα», ο οποίος τους τοποθετεί συλλήβδην στις πιο σκοτεινές περιοχές του κοινωνικού περιθωρίου. Ωστόσο, η διαφορετικότητά τους δεν περνά απαρατήρητη από την υπόλοιπη τοπική κοινωνία. Οι γείτονες δεν εκφράζουν ανοιχτά την αρνητική

⁷²⁹ Όπως ανέφερα στο τρίτο κεφάλαιο, το «crowd surfing» είναι ένα από τα στοιχεία της συναυλίας των πανκ και των ανεξάρτητων ροκ συγκροτημάτων: Κάποιος/α πηδάει από τη σκηνή και το κοινό από κάτω τον αφήνει να «κυλίσει» στα σηκωμένα του χέρια, «σερφάρει» δηλαδή κατ' αυτό τον τρόπο πάνω στη μάζα του κοινού που βρίσκεται μπροστά στη σκηνή και διανύει έτσι μία απόσταση, μέχρι να τον/την κατεβάσουν κάτω.

γνώμη που έχουν σχηματίσει για τους νεοφερμένους, στην πράξη, όμως, προσπαθούν να τους απομονώσουν:

Γ.: Ένοιωσα λίγο [την αρνητική αντιμετώπιση] όταν πρωτοπήγε ο μεγάλος στον παιδικό [σταθμό]. Που έβλεπα ότι κάνανε πάρτυ όλοι οι γονείς και... καλούσαν όλη την τάξη εκτός απ' τον δικό μας. Εκεί το είδα! Και δεν μπορεί να ήταν κάποιος άλλος ο λόγος [παρά εμείς]. Όλα τα παιδάκια στην ηλικία αυτή αθώα είναι. Ούτε κάνα τρελό ήταν το παιδί ούτε τίποτα. Και όσα πάρτυ γίνανε, δεν τον καλέσανε ούτε μία φορά. Αλλά μετά όμως, στην πορεία, επειδή τα παιδιά μας συνέχιζαν να πηγαίνουν [στο ίδιο] σχολείο –πήγαν και νηπιαγωγείο πήγαν και δημοτικό– και γνωριστήκαμε [οι σχέσεις μας βελτιώθηκαν]... Δηλαδή τώρα μιλάμε με όλο τον κόσμο, δε το συζητάμε. Έχω πιεί καφέ με τους πάντες απ' τη γειτονιά... Αλλά μάλλον ο καθένας θέλει και τον χρόνο του [για να σε αποδεχτεί], ξέρω 'γω; Φαντάζομαι αυτό είναι...

Α.: Έχουν ξεπεραστεί, πιστεύω, και τα [θέματα εμφάνισης]... Βλέπουν τόσα κάθε μέρα στην τηλεόραση... Βλέπεις αυτούς τους διάσημους με τις ακραίες εμφανίσεις τους και τα λοιπά, που... Τώρα αλλιώς ήτανε τότε που λέω εγώ, το '89-'90, πριν είκοσι χρόνια, αλλιώς είναι τώρα τα πράγματα...

Η απομόνωση από την τοπική κοινωνία μπορεί να είναι ακόμα και επιθυμητή για έναν έφηβο πανκ, όταν όμως θύματά της καθίστανται τα παιδιά του ενήλικου πανκ, τότε το γεγονός βιώνεται ως τραυματική εμπειρία. Κάνοντας ένα άλμα στο χρόνο, οι δύο αφηγητές τονίζουν ότι πλέον έχουν ενταχθεί πλήρως στην κοινότητα, μέχρι το σημείο να «πίνουν καφέ με τους πάντες από τη γειτονιά» – και αναφέρονται σε μία περιοχή που διατηρεί ακόμα τα χαρακτηριστικά της γειτονιάς: μονοκατοικίες, περιορισμένη κίνηση οχημάτων, σχεδόν ανύπαρκτη εγκληματικότητα, σχετική ομοιογένεια στην κοινωνική διαστρωμάτωση, ενεργοποίηση πρακτικών αλληλοβοήθειας. Τη διαδικασία ένταξης, λοιπόν, την ερμηνεύουν ως εξής: α) με την πάροδο του χρόνου, τα παιδιά τους έρχονται σε μεγαλύτερη επαφή με τους συμμαθητές τους και η μακροχρόνια συμβίωση στο σχολείο οδηγεί σε στενότερη επαφή τους γονείς, οι οποίοι κατανοούν ότι και τα παιδιά και οι διαφορετικοί στην εμφάνιση γονείς τους δεν είναι «επικίνδυνοι», β) στην τηλεόραση αρχίζει να εμφανίζεται μια αξιαγάπητη και συμπαθητική εκδοχή του πανκ, όπως η φιγούρα του μοϊκανού Λάζαρου (Άρη Σερβετάλη) στο δημοφιλέστατο σήριαλ *Είσαι το ταίρι μου*, ενώ γενικά στα ΜΜΕ παρελαύνουν εικόνες διασημοτήτων με παράξενα κουρέματα, τατουάζ, piercing, άρα τα ακραία στιλιστικά στοιχεία πλέον δεν σοκάρουν ούτε και τοποθετούν τον κομιστή τους στο κοινωνικό περιθώριο. Αντίθετα, διαχέονται και λαμβάνουν ακόμα και θετικό πρόσημο για κάποιους, αφού την εποχή εκείνη θα μπορούσαν να εκληφθούν και σαν χαρακτηριστικά ανθρώπων που ακολουθούν τη μόδα.⁷³⁰ Χωρίς αυτό να σημαίνει βέβαια ότι δεν είναι εύστοχη η ερμηνεία τους, η διαδικασία ενσωμάτωσής τους στην κοινότητα υπήρξε πιο περίπλοκη. Αν εξετάσουμε

⁷³⁰ Βλ και Γ. Κολοβός, «“Περιθώριο” υψηλής... ραπτικής: Πώς το πανκ-ροκ έγινε η νέα τάση και μήκκε στις βιτρίνες της Ερμού και στο μυαλό των κομμωτών του Ντέιβιντ Μπέκαμ», *Η Καθημερινή* 10/08/2003.

πιο προσεκτικά την αφήγησή τους, θα μπορούσαμε να συμπληρώσουμε τις παραμέτρους τις διαδικασίας αυτής.

Μετά την τραυματική (ως προς την υπαγωγή τους στη σκηνή) εμπειρία της απομόνωσής τους, από τη μέρα που μπήκαν στο μαιευτήριο έως τη στιγμή που τα παιδιά τους μεγάλωσαν λίγο και οι ίδιοι επαναδραστηριοποιήθηκαν στη μουσική, ο Αλέκος και η Γιάννα αναθεώρησαν τις φιλίες τους – «παρέα» πλέον θεωρούν τα παιδιά του συγκροτήματος. Ταυτόχρονα έγιναν και πιο «ανοιχτοί στον έξω κόσμο»: η Γιάννα ήρθε πιο κοντά στην οικογένειά της και ο Αλέκος προσέγγισε κάποια άτομα από τη γειτονιά, τους «απλούς καθημερινούς ανθρώπους» – σε αυτό θα πρέπει να βοήθησε και η εργατική κουλτούρα του:⁷³¹

Και με τους γείτονές μου εδώ πέρα, κάνω και μ' αυτούς παρέα. Δηλαδή περνάω καλά και μαζί τους, που είναι απλοί άνθρωποι. (...) Πλέον δηλαδή, το μυαλό μου είναι *πιο ανοικτό* και... Ενώ παλιά ίσως δεν θα δεχόμουν κάποιους ανθρώπους, τώρα τους δέχομαι. Ανεξάρτητα δηλαδή από τις πολιτικές πεποιθήσεις που έχουνε, ξέρω 'γω – δεν με απασχολεί αυτό. Εντάξει, δεν θα κάνω παρέα τώρα και με ρατσιστές ή... Απλοί καθημερινοί άνθρωποι είναι. Το οποίο, εντάξει, ίσως να... [σημαίνει ότι] περνάμε απλά καλά... Ξέρεις, στην καθημερινότητά μας. Τίποτα παραπάνω.

Με ανάλογο τρόπο, η Γιάννα άρχισε να συμμετέχει στις συνελεύσεις του συλλόγου γονέων του σχολείου και μάλιστα δραστηριοποιήθηκε μαζί με άλλους γονείς και δασκάλους προκειμένου να στηθεί ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα σε συνεργασία με τον δήμο. Εκτός ηχογράφησης, μου αφηγήθηκε και μια ενδιαφέρουσα ιστορία: Μια φορά, περνώντας έξω από το σχολείο το οποίο γειτνιάζει με το σπίτι τους, είδε τον διευθυντή σε έξαλλη κατάσταση, επειδή η φύλακας του κτηρίου δεν βρισκόταν στη θέση της. Τότε η Γιάννα προσφέρθηκε να αναλάβει εκείνη τη φύλαξη (επειδή, παρότι απόγευμα, το σχολείο ήταν γεμάτο από παιδάκια που έπαιζαν στην αυλή και «κάποιος έπρεπε να τα προσέχει»), μέχρι ο διευθυντής να βρει την άφαντη υπεύθυνη.

Οι δύο γονείς πανκς λοιπόν προκειμένου να καταλάβουν, για χάρη των παιδιών και της δικής τους αξιοπρεπούς παρουσίας, τον χώρο που τους αναλογεί στο πλαίσιο της κοινότητας όχι μόνο δεν απεκδύονται την υποπολιτισμική τους ταυτότητα αλλά χρησιμοποιούν ακριβώς αυτά τα στοιχεία που αξιολογούνται ως θετικά στο πλαίσιο της σκηνής: Η ενεργή συμμετοχή στη ζωή της κοινότητας και η (ανιδιοτελής) δραστηριοποίηση για την λειτουργία της πριμοδοτείται ως προστιθέμενη αξία στο κοινωνικό κεφάλαιό τους – είτε «κοινότητα» είναι η σκηνή είτε

⁷³¹ Η Γιάννα περιγράφει πιο emphaticά πώς η τραυματική εμπειρία της απομόνωσης του ζευγαριού από τα άλλα μέλη της σκηνής κατά τη διάρκεια της γέννας και της περιόδου που τα παιδιά τους ήταν βρέφη, την οδήγησε στη αναθεώρηση όσων πίστευε περί φιλίας και επίσης πώς τα ίδια γεγονότα την έφεραν πιο κοντά στην οικογένειά της, την οποία «την είχε απορρίψει μέχρι κάποια ηλικία».

η γειτονιά είτε ο διευθυντής και ο σύλλογος διδασκόντων του τοπικού σχολείου. Ο Αλέκος και η Γιάννα γίνονται αξιοσέβαστοι οικογενειάρχες γιατί προσφέρουν στη γειτονιά, αποδεικνύουν ότι είναι κι αυτοί «απλοί, καθημερινοί άνθρωποι», είναι ανεκτικοί, παρότι οι ίδιοι δεν απολάμβαναν πάντα την ανοχή των άλλων, «βρίσκονται εκεί» κι ας μοιάζουν διαφορετικοί – αποδεικνύονται τόσο συμπαθείς κατά βάθος όσο και ο τηλεοπτικός Λάζαρος.

Από την άλλη, και σύμφωνα με τις αφηγούμενες εμπειρίες των δύο πληροφορητών, από τη στιγμή που οι πανκς ξεπεράσουν την ιδέα της σκηνης ως στεγανής κοινότητας και έρθουν σε επαφή με τον «γύρω κόσμο», είναι ικανοί να κινητοποιήσουν ορισμένα θετικά χαρακτηριστικά της ελληνικής γειτονιάς, όπως τα τοπικά δίκτυα αλληλεγγύης – με δεδομένο ότι αυτό το ποιοτικό χαρακτηριστικό δεν αποτελεί προνόμιο μόνο των πανκς. Πιθανότατα όμως αποτελεί άλλο ένα στοιχείο της «αυθεντικότητας» του πανκ, αφού παραπέμπει σε μία συνιστώσα της λαϊκής αυθεντικότητας.

Σε σχέση με τους υπόλοιπους αφηγητές, η ιστορία του Αλέκου και της Γιάννας είναι μοναδική. Οι άλλοι πληροφορητές που έγιναν γονείς διαχωρίζουν πλήρως το πεδίο της οικογένειας από εκείνο της σκηνης σε επίπεδο καθημερινότητας και, τελικά, η υπαγωγή τους σε αυτή χαλαρώνει – παρότι οι ίδιοι συνεχίζουν π.χ. να παίζουν σε συγκροτήματα. Νοιώθουν ότι δεν οφείλουν να «είναι πάντα εκεί», δεν τους ενοχλεί που «δεν γνωρίζουν πλέον οτιδήποτε συμβαίνει», αποδέχονται το γεγονός ότι αν πάνε σε μια συναυλία «δεν θα ξέρουν κανένα», θεωρούν τη συμμετοχή στα συγκροτήματα μάλλον δημιουργική δραστηριότητα τηςσχόλης παρά ποιότητα που καθορίζει την ταυτότητά τους και αδιαφορούν για τις αυξομειώσεις στο υποπολιτισμικό τους κεφάλαιο – το οποίο βέβαια ποτέ δεν θα μηδενιστεί, αφού τροφοδοτείται πάντα από την αίγλη και την εμπειρία του «παλιού», εκείνου που «ήταν εκεί» στις «παλιές καλές εποχές» του πανκ. Το ενδιαφέρον στοιχείο σε αυτή την ομάδα των αφηγητών είναι ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύουν την ηλικιακή ωρίμανση και την πατρότητα/μητρότητα: Πρόκειται για έναν διαφορετικό –σε σύγκριση με τον νεανικό– τρόπο ζωής που παρότι σηματοδοτεί μια περιθωριοποίηση σε σχέση με τη σκηνή, ταυτόχρονα ερμηνεύεται ως υλοποίηση του βαθύτερου πνεύματος του πανκ, των πραγματικών αξιών της υποκουλτούρας. Μάλιστα, το πεδίο εντός του οποίου αυτό το στοιχείο γίνεται περισσότερο ορατό είναι εκείνο της ανατροφής των παιδιών. Οι παιδαγωγικές πρακτικές των γονέων (νυν και πρώην) πανκ συμφωνούν με τη φιλοσοφία του πανκ, αυτό όμως οδηγεί σε μια επανεξέταση των αξιών της υποκουλτούρας αλλά και τις ίδια της προσωπικής τους ιστορίας.

5.6.3 Το ζήτημα της ανατροφής των παιδιών

Η αυτοεικόνα των πληροφορητών ως «διαφορετικών», σε σύγκριση με τους «συμβατικούς» συμπολίτες τους, συνεχίζει να υφίσταται ακόμα και όταν αυτοί γίνουν γονείς. Επιπλέον, όπως στην περίπτωση του Τσουλούφη, γίνεται κίνητρο για να κάνει παιδί αφού, όπως αναφέρει, «έχει να του δώσει κάτι διαφορετικό»:

Εντάξει, γούσταρα τρομερά που έκανα ένα παιδί γιατί πίστευα –αυτό είναι εγωιστικό βέβαια– ότι έχω να δώσω πράγματα. Και τό 'λεγα, ρε παιδί μου, ότι άμα δεν κάνω εγώ ένα παιδί, πού 'χω να δώσω κάτι διαφορετικό, και κάνουν όλοι οι άλλοι που θα αναπαράγουν το σύστημα, ίσως να βγάλω ένα παιδί το οποίο... Να βγάλω... Είδες; Γι' αυτό σου λέω είναι εγωιστικό. Δηλαδή αυτά είναι εγωιστικά των γονιών. (...) Αν φερθείς σωστά στο παιδί και του δώσεις τον αέρα του... Γιατί εντάξει, η κόρη μου στην τελική μπορεί να πηγαίνει στα μπουζούκια και να γουστάρει Ρουβά! [Όμως] δεν πρόκειται να της πω τίποτα! Αυτή θα κάνει τη δικιά της επανάσταση, θα κάνει το δικό της. Άμα κάτσεις και σκεφτείς – τώρα πού 'πε κι αυτός Πολυτεχνείο [ένας κύριος από διπλανό τραπέζι μιλά στο κινητό και ανέφερε τη λέξη «Πολυτεχνείο»] – ότι η γενιά του Πολυτεχνείου, που τότε επαναστατούσε, μας γαμάει αυτή τη στιγμή, στα μάτια της [κόρης μου] το ίδιο πράγμα θα είμαι κι εγώ. Το ίδιο ακριβώς πράγμα θά 'ναι! Οπότε... Δηλαδή εγώ σου λέω, το περιμένω ότι όταν θα φτάσει στην εφηβεία της και θα επαναστατήσει, περιμένω να ακούσω και το «κωλόγερε» και «άντε γαμίσου» ή «άσε με ήσυχη, εγώ θα πάω εκεί πέρα και θα κάνω αυτό που θέλω»!

Η διαφορετικότητα των γονέων πανκς έγκειται στο γεγονός ότι είναι διατεθειμένοι – και ως ένα βαθμό αισθάνονται υποχρεωμένοι– να αποδεχτούν τις γενεαλογικές συγκρούσεις, επειδή με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η (κοινωνική) μεταβολή – τα παιδιά «θα επαναστατήσουν». Έτσι επιτελείται κι ένα από τα ζητούμενα της υποπολιτισμικής ιδεολογίας, παρόλο που οι φορείς της έχουν πλέον βρεθεί, εξαιτίας της ηλικιακής ωρίμανσης, στο αντίπαλο στρατόπεδο και η επαπειλούμενη «εξέγερση» των γόνων τους πιθανότατα θα στραφεί εναντίον τους. Γι' αυτό τον λόγο, μερικοί αφηγητές θεωρούν ότι οφείλουν να κρατήσουν μακριά τα παιδιά τους από τη δική τους κουλτούρα –ή τουλάχιστον να μην τους την επιβάλλουν–, έτσι ώστε να μην τα επηρεάσουν στις επιλογές τους.

Όταν ρώτησα τον ίδιο πληροφορητή αν θα επιθυμούσε να προστεθούν στις υπάρχουσες υποδομές της σκηνής και κάποιες που να απευθύνονται στα παιδιά των μελών της, π.χ. μια παιδική χαρά στη *Villa Amalias*, μου απάντησε ως εξής:

Αλλά η οικογένεια είναι σε φάση τι... Να υπάρχουν και άλλα άτομα σαν κι εσένα, με κοινά βιώματα, που να μεγαλώνουνε παιδιά. Και ν' αρχίσουν τα παιδιά να μεγαλώνουνε μαζί. [Όμως] και τα παιδιά δεν πρέπει να τα καλουπώνουμε. Δηλαδή, έχει π.χ. γίνει στη *Villa* ένα στέκι. Ε, δεν μπορείς τώρα να το θεωρήσεις αναρχικό. Εκεί πέρα, άμα δημιουργήσεις ένα στέκι για παιδιά, πρέπει να πηγαίνουν όλα τα παιδιά [της περιοχής]. Δεν μπορείς (...) να τους βάλεις ταυτότητα πολιτική: τα «αναρχάκια», ξέρω 'γω, τα «πανκάκια»! Δεν είναι έτσι. Τα παιδιά είναι παιδιά! Είναι σε άλλη διάσταση, αντιλαμβάνονται τελείως διαφορετικά τα πράγματα. Πρέπει να ζήσουν την παιδική τους ηλικία, γιατί μέσα από αυτά θα διαμορφώσουν χαρακτήρα.

Η «αυτόνομη ζώνη» που οι (πρώην ή και εν ενεργεία) πανκς εκχωρούν στα παιδιά τους δεν τοποθετείται πάντα εντός της πανκ σκηνής, αλλά συχνά διαχωρίζεται συνειδητά από αυτή. Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της λοιπόν;

Εντάξει, δεν μπορείς να κάνεις το παιδί σημαία δική σου και να περιμένεις να καταλάβει ό,τι έχεις εσύ στο κεφάλι σου – και να το βάλεις το παιδί να πολεμάει με όλο τον κόσμο. Δηλαδή δεν μπορείς να περάσεις στο παιδί τις απόψεις σου, χωρίς να έχει μεγαλώσει, χωρίς να έχει από μόνο του συνειδητοποιήσει κάποια πράγματα. Το μόνο που θα κάνεις είναι να κάνεις ένα παιδί παπαγάλο, ας πούμε, που θα αναπαράγει μια διαλεκτική δική σου, αλλά στην ουσία δεν θα έχει συνείδηση δική του. Δεν θα ξέρει τι λέει, θα είναι ένα παιδί-μαγνητόφωνο που θα τρώει και όλο το κύμα της σύγκρουσης, ας πούμε, με όλο τον κόσμο, χωρίς λόγο στην ουσία. Εντάξει, εγώ το μόνο που κοίταξα να κάνω στο παιδί είναι να μην το σπρώξω ποτέ στην Εκκλησία, να μη του δείξω ποτέ, ας πούμε, ότι σέβομαι κάποια πράγματα που δεν τα σεβόμουν ποτέ. Δεν θα γλύψω ποτέ έναν μπάτσο, δεν θα του πω καλές κουβέντες μόνο και μόνο για να κάνω τη δουλειά μου. (...) Δεν σπρώχνω το παιδί προς πράγματα που δεν τα θεωρώ σωστά, αλλά [το κάνω αυτό] χωρίς να του πουλάω μια αυθεντία ότι «εγώ ξέρω, εσύ δεν ξέρεις και θα ακούς τι σου λέω εγώ». Περιμένω το παιδί να μεγαλώσει, να δει από μόνο του κάποια πράγματα και να τα συζητήσουμε. Βέβαια, δεν του έχω κρύψει ότι δεν έχω πάει φαντάρος, δεν του έχω κρύψει ότι δεν γουστάρω τους μπάτσους, δεν του έχω κρύψει ότι έχω χτυπηθεί κιόλας με μπάτσους και τέτοια. Δεν μεγαλώνω το παιδί μου λέγοντάς του ότι εγώ είμαι κάποιος άλλος. Το παιδί με βλέπει κιόλας στην καθημερινότητά μου. Βλέπει την άποψή μου (...) στην πράξη πλέον.

Οι παιδαγωγικές απόψεις του τελευταίου αφηγητή είναι αντιφατικές ως ένα σημείο. Από τη μία πλευρά αρνείται να «κάνει κήρυγμα» και να επιβάλλει στο παιδί του τις απόψεις του προκειμένου να μην γίνει «παιδί-μαγνητόφωνο» που θα παπαγαλίζει κάτι που δεν κατέχει ή δεν το αποδέχεται συνειδητά. Έτσι το παιδί, με δεδομένο το ασίκορο της νεότητας, δεν θα γίνει ένας φανατικός (έστω της «αντισυμβατικότητας»). Από την άλλη, μέσω του καθημερινού βίου και της επιλογής «να μην κρύψει» όσα ο ίδιος είναι –να μην ακολουθεί δηλαδή τις επιταγές του κόσμου των συμβατικών–, αποσπά εν μέρει το παιδί από την κυρίαρχη ιδεολογία. Θέλει δεν θέλει, ο πατέρας λειτουργεί ως πρότυπο για το παιδί του – στη συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται για ένα πρότυπο που αμφισβητεί τους θεσμούς (εκκλησία, αστυνομία, στρατιωτική θητεία) και τα διάχυτα νοοτροπιακά δεδομένα (γονεϊκή αυθεντία). Σε γενικές γραμμές, όμως, οι δυνητικά αντιαυταρχικές απόψεις των αφηγητών δεν διαφέρουν και πολύ από τα διακυβεύματα της «προοδευτικής παιδαγωγικής», οι βάσεις της οποίας καθίστανται σταδιακά αποδεκτές από την ελληνική κοινωνία τα τελευταία 30 χρόνια. Η διαφορετικότητα λοιπόν των γονέων πληροφορητών δεν έγκειται τόσο στις απόψεις που εκφράζουν αλλά μάλλον υποφώσκει σε όσα παραμένουν άρρητα – πάντα σε σύγκριση με τα ευρύτερα κοινωνικά δεδομένα.

Αναφερόμενος στην ελληνική κοινωνία της μεταπολεμικής περιόδου –και φτάνοντας έως τις αρχές της δεκαετίας του '80–, ο Τσουκαλάς αναφέρει ότι τα βασικά διακυβεύματα της οικογένειας είναι η κοινωνική άνοδος των γόνων της (γι' αυτό επενδύει σε εκπαιδευτικό κεφάλαιο και αποστρέφεται την προοπτική της χειρωνακτικής εργασίας) και η απόκτηση ιδιόκτητης κατοικίας (η οποία θα αποτελέσει μια «εξασφάλιση» για τα παιδιά).⁷³² Οι Δεμερτζής, Ντάβου και Χρηστάκης, μελετώντας «τα προβλήματα και τις αξιακές προτεραιότητες των νέων» στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 2000, συμπεραίνουν ότι «η θέση της οικογένειας ενδυναμώνεται και από τον ρόλο της στη διαχείριση της ανεργίας των νέων, η οποία απασχολεί σε μεγάλο βαθμό τη νέα γενιά»⁷³³.

Με βάση αυτά τα δεδομένα, αν εξετάσουμε τις αφηγήσεις των γονέων πληροφορητών, θα δούμε ότι πουθενά δεν εκφράζουν μέλημα για την προσαύξηση και τη βελτίωση του σχολικού και οικονομικού κεφαλαίου που θα προσφέρουν στους γόνους τους, ούτε καν σε φαντασιακό επίπεδο, δηλαδή στα «όνειρα» και τις «φοβίες» που τρέφουν για τα παιδιά τους – δεδομένου ότι τη στιγμή της συνέντευξης αυτά ήταν είτε νήπια είτε μαθητές των πρώτων τάξεων του δημοτικού.⁷³⁴ Το μόνο που αναφέρουν είναι ότι δεν θα τα εμποδίσουν να «βρουν μόνα το δρόμο τους», όποιο κι αν είναι αυτός. Φυσικά, στην πραγματικότητα ο «δρόμος» αυτός αποτελεί σαφή προέκταση της πορείας των γονέων, ένα γεγονός που οι τελευταίοι το υποσημαίνουν και σπάνια το δηλώνουν ανοιχτά. Σε αυτή την κατεύθυνση, ο Λούης απαντά με μια συνειρμική ακροβασία στην ερώτηση τι θα κάνει όταν ο γιος του φτάσει στην εφηβεία και αρχίσει «να ψάχνεται»:

Άμα του αρέσει η μουσική, γιατί όχι; Πιστεύω [ότι] έχω την εμπειρία και τη γνώση να του τα μεταφέρω. Δηλαδή να γλυτώσει τον κόπο και τον χρόνο που έχασα εγώ. Που, στην ουσία, ήμουν αβοήθητος σ' αυτό το πράγμα.

Εδώ, υποδηλώνοντας προφανώς έναν ευσεβή πόθο, ο αφηγητής συνδέει τις μελλοντικές αναζητήσεις του παιδιού του με τη δική του δημιουργική (και χωρίς ωφελμιστικά συμπαρομαρτούντα) ενασχόληση και εκφράζει έμμεσα την αρνητική εμπειρία από τους δικούς του γονείς, οι οποίοι δεν κατανοούσαν την αγάπη του για τη μουσική, κι έτσι δεν τον έστειλαν σε ωδείο όσο ήταν μικρός. Με παρόμοιο τρόπο, η Ντίνα βλέπει την πορεία της κόρης της στο σχολείο (αλλά και την τεκνοποίηση συνολικά) ως αποκατάσταση της δικής της αντίστοιχης ιστορίας:

⁷³² Κ. Τσουκαλάς, *Κράτος, Κοινωνία, Εργασία στη Μεταπολεμική Ελλάδα*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1987, σ.σ. 267-280.

⁷³³ Ν. Δεμερτζής – Μπ. Ντάβου – Ν. Χρηστάκης, «Θεματολογίες και αξιακές προτεραιότητες των νέων», στο Ν. Δεμερτζής – Γ. Σταυρακάκης (Επ.), *Νεολαία – Ο Αστάθμητος Παράγοντας*, Αθήνα: Πολύτροπον, 2008, σελ. 108.

⁷³⁴ Ο Μίμης, του οποίου ο γιος πήγαινε στη Β' λυκείου όταν έγινε η συνέντευξη, δεν αναφέρεται σε «άγχος των Πανελλαδικών», «φροντιστήρια» ή ο,τιδήποτε που να παραπέμπει στο τρίπτυχο σχολικές επιδόσεις-ανώτερες σπουδές-επαγγελματική σταδιοδρομία.

Στην Ελλάδα δεν θα είχα κάνει παιδιά γιατί δεν θα ήθελα ποτέ να περάσουνε όσα πέρασα εγώ. Δηλαδή δεν θα ήθελα κανείς να τα φωνάζει «βλάκα» και «ηλίθια», [δηλαδή] ό,τι άκουγα [εγώ] από μικρή: ότι είμαι «βλάκας» και «ηλίθια» και «ανίκανη να κάνω ο,τιδήποτε». Τώρα, με τα παιδιά μου... Κατάλαβα ότι αποκλείεται ν' αλλάξεις τον κόσμο! Αλλάζεις κάθε έναν άνθρωπο με την προσωπική σχέση. Και είμαι πολύ περήφανη για τα παιδιά μου γιατί, πιστεύω, είναι από τους πιο ανοιχτόμυαλους ανθρώπους που έχω γνωρίσει στη ζωή μου. Πολύ ώριμα για την ηλικία τους, βασίζονται στον εαυτό τους, πολύ ανοιχτόμυαλα στο να κρίνουνε. Η κόρη μου, πριν από ένα μήνα, είχε γράψει ένα γράμμα, στο... Head of Education. Το θέμα [της επιστολής] ήταν η αντιμετώπιση των gay στα σχολεία και τα λοιπά. Κι είχανε συγκινηθεί τόσο πολύ από το μυαλό της που θα πηγαίνει τώρα και θα μιλάει σε [άλλα] σχολεία για το θέμα...

Το γεγονός ότι η αφηγήτρια κατοικεί την τελευταία εικοσαετία στο Τορόντο δεν αναιρεί τα συμπεράσματα που προκύπτουν από όσα λέει. Καταρχάς, εκείνο που την κάνει υπερήφανη για τα παιδιά της δεν είναι η σχολική τους επίδοση –ως εξαργυρώσιμο εκπαιδευτικό κεφάλαιο για κοινωνική αποδοχή ή για μια θέση στην αγορά εργασίας– αλλά η κριτική τους ικανότητα, η ωριμότητα και η ανεκτικότητα, τα στοιχεία που δεν πριμοδοτούσε το εκπαιδευτικό σύστημα και η κοινωνία την εποχή που η Ντίνα ήταν έφηβη. Εξαιτίας των προτεραιοτήτων της μητέρας της (και των δυνατοτήτων που παρέχει το καναδικό εκπαιδευτικό σύστημα), η κόρη της αφηγήτριας αναλαμβάνει το ρόλο «ρήτορα» που κηρύσσει την ανεκτικότητα, αναπαράγει δηλαδή το ερμηνευτικό ρεπερτόριο που είχαμε συναντήσει στους άνδρες πληροφορητές όταν αναφέρονταν στη σχολική τους ζωή. Και μάλιστα, σε μια αναβαθμισμένη εκδοχή του, αφού εδώ δεν πρόκειται για τον τύπο του «λαϊκού ρήτορα» που μιλάει στη συνέλευση των μαθητών αλλά για μία «εκπρόσωπο» που αναλαμβάνει να διαφωτίσει τους συμμαθητές της στα υπόλοιπα σχολεία της πόλης. Αυτή η εικονογραφία δεν αποκαθιστά απλώς την ιστορία της μητέρας –η οποία υπήρξε θύμα της δυσανεξίας της ελληνικής κοινωνίας στη διαφορετικότητα και του αναχρονιστικού εκπαιδευτικού πλαισίου– αλλά λειτουργεί και ως βελτίωση σε επίπεδο γενιάς. Πρόκειται για ένα είδος ανοδικής κινητικότητας όσον αφορά στη διαχείριση ορισμένων βασικών αξιών που προϋπήρχαν ως ζητούμενο, αλλά τις οποίες η μητέρα –ενόσω ήταν μικρή– δεν μπόρεσε ούτε να στοιχειοθετήσει εσωτερικά, ούτε να εκφράσει με σαφήνεια, ούτε να διεκδικήσει με αποτελεσματικότητα. Εξαιτίας του φύλου της, η Ντίνα ως μαθήτρια δεν κατάφερε να μεταβληθεί σε ρήτορα αλλά παρέμενε «κλόουν», δεν άρθρωσε λόγο επιχειρημάτων αλλά αναλώθηκε στον πανκ σημειολογικό ανταρτοπόλεμο και, λίγο αργότερα, στις συγκρούσεις που γινόντουσαν στους δρόμους των Εξαρχείων. Αυτή δηλαδή η αξιακή ανοδική κινητικότητα, όπου υποσημαίνεται η συνεισφορά στη συγκρότηση ενός νέου habitus, εκφράζεται στο ακόλουθο σχήμα: «Εξεγέρθηκα πιθανότατα με

αναποτελεσματικό τρόπο, δεν μπόρεσα να αλλάξω τον κόσμο, μπόρεσα όμως –μέσα από τις σχέσεις, την επαφή, τον τρόπο ζωής μου– να αναθρέψω σωστά τα παιδιά μου, με αποτέλεσμα εκείνα να διαθέτουν την ωριμότητα, την κριτική ικανότητα και τις εκφραστικές δεξιότητες για να τον βελτιώσουν – ακόμα και με τη συνδρομή των επίσημων θεσμών, γιατί όχι;».

Όπως είδαμε, οι αξίες που προσπάθησε να κληροδοτήσει η αφηγήτρια στα παιδιά της συνδέονται με τη δική της προσωπική ιστορία και αποτελούν ταυτόχρονα ζητούμενα της πανκ υποκουλτούρας (αυτοεικόνα μοναδικότητας και διαφορετικότητας, κριτική ικανότητα, ανεκτικότητα – ένα από τα συνθήματα του πάνκ κηρύσσει «live and let them live»). Όμως, την εποχή της συνέντευξης, η ίδια δηλώνει ότι ακούει «πάρα πολύ πανκ, πάρα-πάρα-πάρα πολλή ρέγκε» και πηγαίνει αποκλειστικά σε μέταλ συναυλίες, συνοδεύοντας την κόρη της που ακούει τέτοια μουσική! Το υποκείμενο δεν υπάγεται δηλαδή σε συγκεκριμένη σκηνή, αλλά μάλλον περιφέρεται στο «σούπερ μάρκετ των στιλ», αυτοκαθορίζεται όμως από τα υποπολιτισμικά στοιχεία που έχει εσωτερικεύσει κατά τη διάρκεια της ιστορικής πορείας του. Όπως αναφέρει η Andes, η υποπολιτισμική ταυτότητα μετασχηματίζεται όταν αλλάζει το πλαίσιο αναφοράς του υποκειμένου και, στη συγκεκριμένη περίπτωση, όπως θα έλεγε και ο Bennett, η υποκουλτούρα «γίνεται μέρος της προσωπικότητας και όχι εμφανής απόδειξη δέσμευσης».⁷³⁵ Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε λοιπόν ότι ο τρόπος με τον οποίο η Ντίνα κατανοεί τα πανκ στοιχεία της ταυτότητάς της ομοιάζει με τη λογική ενός από τους πληροφορητές της Andes, που κι εκείνος βρισκόταν στην «ώριμη ηλικιακή φάση» της ζωής του: «Το πανκ δεν είναι ένα σκίσιμο στο τζιν αλλά ένα σκίσιμο στο μυαλό»⁷³⁶! Τι απέμεινε, όμως, από την «εποχή του πανκ», στο μυαλό των υπόλοιπων αφηγητών, που διανύουν πλέον την πέμπτη δεκαετία της ζωής τους;

⁷³⁵ Andes, *ό.π.*, σελ. 215 και A. Bennett, «Punk's Not Dead», *ό.π.*, σελ. 233.

⁷³⁶ Andes, *ό.π.*, σελ. 227.

5.7 «ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ ΠΑΝΚ... ΠΑΝΚ ΓΙΑ ΠΑΝΤΑ»: ΤΙ ΣΗΜΑΙΝΕΙ, ΤΕΛΙΚΑ, ΝΑ ΕΧΕΙΣ ΥΠΑΡΞΕΙ ΠΑΝΚ;

Ένα αυτοκόλλητο που είδα κολλημένο στη *Villa Amalias* παρουσίαζε τη φωτογραφία τριών νεολαίων που έσπαγαν ένα αυτοκίνητο και συνοδευόταν από ένα σύνθημα που έλεγε «για πάντα πανκ... πανκ για πάντα». Στην πραγματικότητα, πρόκειται μάλλον για ευχολόγιο που ενδυναμώνει τη δέσμευση των νεότερων μελών της σκηνής στη συγκρουσιακή πτυχή της υποκουλτούρας, παρά για αποτύπωση μιας πανκ συμπεριφοράς, η οποία υποτίθεται ότι παραμένει αναλλοίωτη ακόμα κι όταν οι πανκς μεγαλώνουν. Ποια είναι, λοιπόν, η σχέση των μεγαλύτερων σε ηλικία πληροφορητών (δηλαδή όσων ήταν 31-47 ετών τη στιγμή της συνέντευξης) με τη σκηνή πανκ – μια σχέση που καθορίζεται από τις εμπειρίες της υποπολιτισμικής σταδιοδρομίας αλλά και τον τρόπο με τον οποίο επεξεργάζονται λειτουργικά σήμερα τις εμπειρίες αυτές; Αναλύοντας τις πληροφορίες που δίνουν οι αφηγήσεις ζωής, κατέληξα στην εξής κατηγοριοποίηση: α) Κάποιοι έχουν κόψει κάθε δεσμό με τη σκηνή και συνειδητά τοποθετούν τον εαυτό τους εκτός υποκουλτούρας, β) μερικοί αναγνωρίζουν ότι δεν υπάγονται στη σκηνή, εκφράζουν όμως τη συμπάθειά τους για όσα γίνονται από τους νεότερους και δεν αποκλείουν το ενδεχόμενο να παραστούν σε κάποια συναυλία ή να αγοράσουν κάποιον δίσκο, γ) άλλοι παραμένουν εμφανώς αποστασιοποιημένοι αλλά αραιά και που πάνε σε συναυλίες, δ) υπάρχουν κι εκείνοι που διατηρούν επαφή, έχοντας εντάξει τις πανκ συναυλίες στην «έξοδό τους για ένα ποτό», δεν παρακολουθούν όμως «όλα όσα γίνονται», ε) μερικοί συμπεριφέρονται όπως οι προηγούμενοι αλλά συμμετέχουν και σε πανκ συγκροτήματα (κατά συνέπεια, αποτελούν μέλη της σκηνής), στ) κάποιοι άλλοι παρακολουθούν συνειδητά συναυλίες, γνωρίζουν τα συγκροτήματα που παίζουν και τη «γενικότερη κίνηση», αλλά στα πανκ τελετουργικά συμπεριφέρονται ως «παλιοί» και αποστασιοποιούνται από τους «πιτσιρικάδες», ζ) στην περίπτωση του Αλέκου και της Γιάννας έχουμε πλήρη υπαγωγή και συμμετοχή στη σκηνή μέσα από τη δραστηριοποίηση σε συγκρότημα, τη διανομή πανκ τεχνουργημάτων και τη διοργάνωση συναυλιών.

5.7.1 Το στίλ των «πρώην πανκς»

Ως προς την υποπολιτισμική σημειολογία, κανείς από τους «παλιούς πανκς» δεν εξακολουθεί να υιοθετεί όλα τα στοιχεία της πανκ εμφάνισης που είχε όταν, σε νεότερη ηλικία, συμμετείχε πλήρως στη σκηνή. Μερικοί, όμως, εξακολουθούν να φέρουν κάποια –περισσότερο ή λιγότερο εμφανή– σημάδια (signs) που παραπέμπουν στην υποκουλτούρα, τα οποία πιθανότατα υπάρχουν επειδή

αφηγούνται μια ιστορία: τα σκουλαρίκια και το βαμμένο μαλλί της Γιάννας, η κονκάρδα των Crass στην τσάντα της Ιωάννας, το μπουφάν του Τζίμη.⁷³⁷ Τα τατουάζ κάποιων άλλων λειτουργούν, θέλοντας και μη, ως παρόμοιες αναφορές.

Ταυτόχρονα, κανείς από τους πληροφορητές δεν ντύνεται με ξεκάθαρα συμβατικό τρόπο ούτε ακολουθεί τον στερεοτυπικό «ενδυματολογικό κώδικα», ο οποίος επιβάλλεται επίσημα ή ανεπίσημα από την επαγγελματική του ενασχόληση. Έτσι, ο (δημόσιος υπάλληλος και διευθυντής πλέον στο σχολείο που εργάζεται) Μίμης κατέφτασε στο ραντεβού μας –που έγινε σε ένα από τα πιο συντηρητικά καφέ της πόλης όπου ζει– φορώντας ένα πολύχρωμο τζάκετ, ένα «trendy» ξεβαμμένο τζιν κι ένα υφασμάτινο καπέλο τύπου στρατιωτικού τζόκεί, σαν κι αυτά που έβρισκες εκείνη τη χρονιά στα μαγαζιά με νεανικά ρούχα. Κατά παρόμοιο τρόπο, τα «ρούχα της δουλειάς» του (δικηγόρου) Άρη και το κοντοκουρεμένο κεφάλι του παραπέμπουν μάλλον σε μοντ παρά στην ενδυματολογική μανιέρα των συναδέλφων του.⁷³⁸ Η σημερινή λοιπόν αμφίεση των «παλιών πανκς» εμφανίζεται να προκύπτει μέσα από την διαλεκτική σχέση της ηλικιακής και της υποπολιτισμικής ταυτότητας, δηλαδή ως αποτέλεσμα συνειδητής διαπραγμάτευσης ανάμεσα στα δύο. Έτσι, ο Σπύρος διακωμωδεί όσους εξακολουθούν να ντύνονται όπως όταν ήταν έφηβοι και αποδίδει το γεγονός στην ανωριμότητα και την αδυναμία τους να διαχειριστούν τη ροή του χρόνου και της αισθητικής – η οποία οφείλει να εξελίσσεται προκειμένου να μην καταντήσει «αναχρονιστική». Εξάλλου, όπως υπονοεί, «όταν είσαι κάτι, δεν χρειάζεται να το δηλώσεις»:

⁷³⁷ Η ιστορία του εν λόγω μπουφάν, όπως την αφηγήθηκε ο Τζίμης, είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα: Όταν η αστυνομία εισέβαλε στην *Amalias*, ένα από τα πράγματα που «έκλεψε» ήταν κι ένα ωραίο δερμάτινο τζάκετ που είχε αφήσει εκεί ο πληροφορητής. Σε αντικατάστασή του, ο ίδιος πήρε ένα ελαφρύ τζιν μπουφάν και του προσέθεσε μία παλιά φλοκάτη ως εσωτερικό «κοπλισμό» για να το κάνει πιο ζεστό. Αυτό το χαρακτηριστικό τεχνούργημα «πανκ κοπτοραπτικής» (το οποίο όμως με την πρώτη ματιά μοιάζει με κλασικό τζιν μπουφάν) μου το έδειξε όταν του πήρα συνέντευξη, αφήνοντάς με άφωνο. Υποψιάζομαι ότι ο Τζίμης κρατάει ακόμα το τζάκετ επειδή το ρούχο αφηγείται από μόνο του (στον ίδιο αλλά και στην εκάστοτε συμποτική παρέα του) αυτή τη συγκεκριμένη ιστορία. Από την άλλη, όταν ρώτησα την Ιωάννα για την κονκάρδα των Crass που είχε στην τσάντα της, μου απάντησε ότι «είχε ξεμείνει εκεί!» Πιθανότατα εξέφραζε, ίσως και υποσυνείδητα, τα στοιχεία πανκ που «ξεμένουν» στην ταυτότητα του εκάστοτε υποκειμένου όταν εκείνο αποστασιοποιείται από την υποκοουλτούρα και τη σκηνή.

⁷³⁸ Ο Τσουλούφης είχε την καλοσύνη να με καλέσει σε μία εκδήλωση του εκδοτικού οίκου που εργαζόταν κι εκεί διαπίστωσα πώς μπορεί να λειτουργήσει αυτή η «ώριμη» εκδοχή του υποπολιτισμικού παρουσιαστικού. Ο πληροφορητής φορούσε μαύρο στενό παντελόνι, άσπρο πουκάμισο και μαύρη γραβάτα, ενώ η ζώνη του είχε ασπρόμαυρα τετραγωνάκια που παρέπαιναν στο σήμα της βρετανικής 2-Tone, της εταιρείας των σκα Specials. Δηλαδή είχε υιοθετήσει μια «εναλλακτικά κυριλέ» εμφάνιση, η οποία είναι αποδεκτή στο περιβάλλον εργασίας, διαβάζεται από τον μνημένο στην υποκοουλτούρα ως δήλωση «πισωγυρίσματος» στο περιβάλλον της πρώτης βρετανικής πανκ σκηνής ή και ως δήλωση αντιπρατισμού, αφού το ασπρόμαυρο μοτίβο της 2-Tone συμβόλιζε την πολιτισμική και φυσική συνύπαρξη λευκών και μαύρων. Αν προχωρούσαμε ακόμα παραπέρα, με δεδομένη την αναβίωση και τη δημοτικότητα του σκα-πανκ στο πλαίσιο της σκηνής, η εμφάνιση υποσημαίνει και μια δημιουργική συνέχεια της μουσικής πορείας του υποκειμένου: ο Τσουλούφης δεν εμφανίζεται ως κόπια/καρικατούρα του εαυτού του (της εποχής του συγκροτήματος Αδιέξοδο) αλλά σαν κάποιος που κατέχει και την αυθεντικότητα του παλιού σκα (αφού «ήταν εκεί» όταν έπαιζαν οι Specials) και τις σύγχρονες τάσεις της υποκοουλτούρας (υπό τη μορφή της σκα-πανκ αναβίωσης).

Δηλαδή τα έχω επιθυμήσει αυτά τα πράγματα. Άμα δεν ήμουνα σαράντα ενός χρονών, θα γούσταρα πολύ να είμαι έτσι! Θα μου πεις γιατί δεν το κάνεις; Ε, τι να κάνω; Δηλαδή θα είναι σαν αυτό που βλέπω στους μεταλλάδες... Βλέπω τώρα [άτομο] πενήντα χρονών με καραφλοχαιτή, με πέτσινο μπουφάν-καρφιά και [ραφτό] Motorhead από πίσω, και λέω: «Ρε παιδί μου εντάξει, το γουστάρεις, ναι, αλλά δεν πάει ρε μαλάκα. Πρέπει να το δηλώνεις κιόλας; Διαφημίζεις και τους Motorhead, ας πούμε;». Δεν πάει! Μέχρι ενός σημείου: Αυτά τα κάναμε τότε, ήταν της εποχής, τελείωσε! Τι να το κάνεις τώρα; Να το κάνει ένα πιτσιρίκι, να γίνει μοϊκανός, ναι εντάξει. Αν και είναι αναχρονιστικό τελείως, να το κάνει. Αφού γουστάρει [όμως] να το κάνει, γιατί να μην το κάνει;

5.7.2 Η εσωτερικήευση της «πανκ αυθεντικότητας»

Στη φάση της ηλικιακής ωρίμανσης, οι πληροφορητές εγκαταλείπουν τη σκηνή ως πλαίσιο αναφοράς και περνούν στον ευρύτερο πεδίο του κόσμου των συμβατικών, έχοντας όμως εσωτερικεύσει τις αξίες της υποκουλτούρας. Ακόμα και η «ενήλικη» ενδυματολογική εκδοχή που υιοθετούν αποτελεί σε πρώτη ανάγνωση άρνηση των στιλιστικών στερεοτύπων του πρότερου βίου τους αλλά, ταυτόχρονα, καταδεικνύει μια βαθύτερη γνώση και κατοχή της πανκ «φιλοσοφίας»: Με τον τρόπο που ντύνονται είναι ο εαυτός τους και κυρίως ξεχωρίζουν, αφού είναι «προχωρημένοι» στο χώρο της εργασίας τους και «συντηρητικοί» σε σύγκριση με τα νεαρότερα μέλη της σκηνής – όπως δηλαδή και «να τους διαβάσουμε» είναι διαφορετικοί και μοναδικοί. Φυσικά, καθόλου δεν φαίνεται να τους απασχολεί η γνώμη των άλλων, επομένως, το ερώτημα «είμαι πανκ» (ή «μήπως δεν είμαι πανκ») δεν έχει κανένα νόημα. Αντίθετα, σημασία έχει το ευρύτερο υπαρξιακό ερώτημα «ποιος είμαι», ενώ ως ιδεώδες ζητούμενο αποδεικνύεται το «να είμαι ο εαυτός μου». Στο πλαίσιο της αφήγησης ζωής, λοιπόν, όλοι οι πληροφορητές αυτής της ηλικιακής κατηγορίας αισθάνθηκαν την ανάγκη να προχωρήσουν σε έναν απολογισμό της θητείας τους στη σκηνή – κι αυτό αποτελεί ένα ακόμα αφηγηματικό μοτίβο που προέκυψε από τη συγκριτική εξέταση των αφηγήσεων.

Όλοι ανεξαιρέτως υπογράμμισαν ότι αισθάνονται ευτυχισμένοι που «ήταν εκεί» και όλοι τονίζουν ότι το γεγονός αυτό τους έκανε «αυτό που τώρα είναι», το οποίο μάλιστα «είναι εκείνο που πράγματι γουστάρουν»:

Έχω απομακρυνθεί κατά μία έννοια [από τη σκηνή], κατά μία άλλη [όμως] κάπου, κάποιο μέρος του εαυτού μου είναι ακόμα έτσι – δεν αλλάζει αυτό. Δηλαδή αν υπήρξες «πανκ κάποτε», και όντως έζησες εκεί και αισθάνθηκες καλά μ' αυτό το πράγμα, τότε το έχεις μια ζωή μέσα σου, (...) στις πράξεις σου, σε όλα. (...) Εγώ νομίζω πάντως ότι τα καλά πράγματα τα έχω κρατήσει ακόμα. (...) Δηλαδή (...) έζησες ωραία σε μια εποχή που ήταν λίγο δύστυχη – γιατί, εντάξει, η δεκαετία του '80 και η αρχή του '90 στην Ελλάδα ψιλοδύστυχη ήταν. Σε μια τέτοια δύστυχη εποχή εσύ όμως έκανες πράγματα τα οποία τα γούσταρες, τα οποία μπορούσες να τα κάνεις και μπορούσες να είσαι ο εαυτός σου – όπως και νά 'σουν. (...) Δηλαδή ούτε έπρεπε να φτιαχτείς όπως οι φλώροι της εποχής που πηγαίνανε, ξέρω 'γω, στο Mercedes, όπου έπρεπε να είναι κάπως. Οι γηπεδικοί έπρεπε να είναι ταγμένοι στην ομάδα. Ο ένας έπρεπε να είναι έτσι, ο άλλος έπρεπε να είναι αλλιώς, εσύ ήσουν όπως ήσουν, και είχες βρει και άλλους πενήντα με τους οποίους πέρναγες καλά. (...) Δηλαδή δεν ήταν κάτι να το θυμάσαι ως κάτι

ιδιαίτερο, (...) αλλά ήτανε ωραίο. Και για μένα δηλαδή (...) ακόμα και τα άτομα που γνώρισα –με τα οποία ακόμα έχω καλές σχέσεις– ήταν άτομα αξιόλογα, ήταν άτομα με τα οποία τα πήγαμε καλά, ήμασταν φίλοι [και] είμαστε φίλοι. Μπορεί να βλέπουμε μια φορά στο πότε, αλλά (...) υπάρχει πάντα το ότι ήμασταν εκεί. Ξέρει ο ένας για τον άλλο δέκα πράγματα, γιατί υπάρχει αυτό το δέσιμο, το οποίο είναι για μένα σημαντικό. (...) Με μερικούς ανθρώπους έχουμε αυτόν τον κοινό τόπο, ρε παιδί μου, το οποίο είναι ωραίο...⁷³⁹

«Για πάντα πανκ», λοιπόν, και μένει να εξετάσουμε ποια είναι εκείνα τα στοιχεία που ενώνουν τα άτομα που προέρχονται από αυτό τον «κοινό τόπο», που αισθάνονται ακόμα «το δέσιμο» των κοινά βιωμένων εμπειριών και της φιλίας που αντέχει στο χρόνο – έστω κι αν η μεταξύ τους επαφή συμβαίνει πλέον «μια φορά στο πότε».⁷⁴⁰

Το πρώτο στοιχείο είναι ότι οι πάνκηδες δεν ακολούθησαν τους καταναγκασμούς των άλλων ομήλικων ομαδοποιήσεων, οι οποίοι επέβαλαν στα μέλη τους να «είναι κάπως» – είτε επρόκειτο για τα μαζικά πρότυπα των «φλώρων του Mercedes» (που εξέφραζαν την αποθέωση του καταναλωτισμού) είτε για τα περιθωριακά πρότυπα των «χουλιγκάνων» (που εξέφραζαν την τυφλή υπακοή και δέσμευση στον όποιο ποδοσφαιρικό σύλλογο). Φυσικά, όπως καταδεικνύουν οι Lewin και Williams, το ατομικιστικό περιεχόμενο της πανκ «ιδεολογίας» που αναπαρίσταται ως συλλογικά επιτελούμενο «εγχείρημα αυτοπραγμάτωσης», συνδέεται με την γενικότερη επιθυμία για «αυθεντικότητα», η οποία έχει ενσωματωθεί στο ευρύτερο κοινωνικό αξιακό σύστημα. Υποστηρίζουν ότι η παγκοσμιοποίηση πολλαπλασίασε την επιθυμία για απόρριψη του κομφορμισμού και των συμβάσεων και έθεσε το ζήτημα της αναζήτησης του «αληθινά αληθινού» ως απάντηση στη μεταμοντέρνα άποψη ότι «τίποτα δεν είναι αληθινό και όλα είναι προς πώληση».⁷⁴¹

Επειδή όμως σε επίπεδο καθημερινότητας, η αναζήτηση του «αληθινού/αυθεντικού» –εαυτού, αλλά και οποιουδήποτε άλλου πράγματος– επιτελείται μέσα από την κατανάλωση βιολογικών φρούτων και λαχανικών, t-shirts στα οποία έχει τυπώσει κανείς (με μία επίσκεψη σε ένα από τα πολλά εξειδικευμένα καταστήματα) το προσωπικό του σύνθημα, δίσκων/κοσμημάτων/κουτιών μπύρας/ενδυμάτων/αυτοκινήτων limited edition ή, έστω, μέσω της τάσης να συζητάς με τον κομμωτή σου και να συναποφασίζετε για την μοναδική κουπ που σου ταιριάζει, η αντίστιξη του πανκ στο πλαίσιο αυτής της «πολιτισμικής ιδεολογίας» έγκειται –όπως προκύπτει από τις αφηγήσεις της παρούσας μελέτης– στην ταύτιση

⁷³⁹ Αφήγηση Γιώργου.

⁷⁴⁰ Στο αφηγηματικό μοτίβο του «απολογισμού ζωής», κυρίαρχη θέση έχει η αναπαράσταση της υποκουλτούρας ως μοντέλου συμπεριφοράς που διατηρείται σε μεγάλο βαθμό (με αφαιρετικό οπωσδήποτε τρόπο) καθώς και η διατήρηση της φιλίας μεταξύ των μελών της εκάστοτε γενιάς.

⁷⁴¹ Lewin – Williams, ό.π., σ.σ. 80-81.

της σπουδαιότερης παρακαταθήκης της υποκουλτούρας με τη μη εξαγοράσιμη δημιουργικότητα.⁷⁴²

Μια φορά βρήκα έναν που παίζαμε παλιά, έτσι σε άλλο συγκρότημα. (...) Και βρισκόμαστε τυχαία μετά από χρόνια και με βλέπει εμένα με την κιθάρα να πηγαίνω για πρόβα και μου λέει: «Καλά, ακόμα μ' αυτά ασχολείσαι»; Δηλαδή πολλοί άνθρωποι από τη φάση μας –που ήμασταν τότε μαζί και κάναμε αυτά τα πράγματα μαζί– έχουνε φύγει μεν απ' τη φάση, αλλά αυτό που δε δέχομαι –που με στεναχωρεί μάλλον– είναι ότι κατακρίνουν αυτούς που συνεχίζουν ακόμα. Θεωρώντας δηλαδή ότι αυτό που κάνανε ήταν (...) απλά μια επανάσταση στη εφηβεία τους. Και τώρα πια πρέπει να σοβαρευτούμε, να γίνουμε λαϊκοί, ξέρω 'γω, ή mainstream. [Αυτό] με στεναχωρεί πάρα πολύ και με εξοργίζει και πάρα πολύ. Δηλαδή, γιατί εγώ να θεωρούμαι γραφικός πλέον; Γιατί να με θεωρεί αυτός γραφικό επειδή, στα 38 μου, ακόμα κάνω αυτά τα οποία έκανα στα 18 μου; Και να μην είναι [γραφικός] αυτός ο άνθρωπος, που αυτά τα έκανε απλά από μόδα! Δεν με ενδιαφέρει [που] τα παράτησες! Αλλά μη μου κάνεις και κριτική γιατί ακόμα συνεχίζω! Εμένα αυτό με έκφραζε, από τότε, με εκφράζει ακόμα, και ακόμα το συνεχίζω – παρόλο που έχω και οικογένεια, παρόλο που έχω λόγους να το σταματήσω: Δηλαδή δεν έχω χρόνο αλλά (...) μέσα μου κάτι με καίει ακόμα, με εκφράζει ακόμα. Είναι ένας τρόπος έκφρασης ακόμα. Πίστευα σ' αυτό και πιστεύω ακόμα! Γιατί να μη συνεχίσω να το κάνω; Όπως το έκανα τότε, το κάνω και τώρα! Δεν το είδα ποτέ εμπορικά. Ποτέ δεν το είδα να βγάλω χρήματα απ' αυτό αλλά πάντα το έβλεπα σαν ένα τρόπο έκφρασης των συναισθημάτων μου. Και είναι σημαντική η παρένθεση αυτή, πάρα πολύ σημαντική, γιατί μου κάνει πολύ εντύπωση αυτό το πράγμα. (...) *Όχι ρε φίλε! Πρέπει να γίνω λαϊκός δηλαδή; Δεν το καταλαβαίνω αυτό!*⁷⁴³

Από το παραπάνω απόσπασμα γίνεται φανερό ότι η «πινελιά που άφησε το πανκ» στην προσωπικότητα των μελών της υποκουλτούρας δεν είναι ανεξίτηλη. Ακόμα και όταν κάποιος «ήταν εκεί», στον «κοινό τόπο» των βιωμένων εμπειριών, μπορεί να καταλήξει «λαϊκός» (δηλαδή να γίνει «μη αυθεντικός», να σταματήσει να είναι ο εαυτός του) εάν πάψει να είναι δημιουργικός. Για τον Αλέκο, τον μόνο που διατηρεί ανέπαφη την καθαρότητα της υποπολιτισμικής του ταυτότητας, η δημιουργικότητα ταυτίζεται με τις εκφραστικές διεξόδους που του δίνει το συγκρότημά του. Ακόμα όμως κι εκείνοι που δεν αισθάνονται ότι υπάγονται πλέον στη σκηνή (όπως ο Πέτρος και, ίσως, ο Μίμης), εξακολουθούν να παίζουν μουσική –βέβαια όχι πανκ–, βρίσκοντας στα συγκροτήματα την ίδια εκφραστική διέξοδο που νοσηματοδοτεί τη ζωή τους. Όπως έχουμε ήδη παρακολουθήσει, ως εκφραστική διέξοδος και δημιουργική εμπειρία αναπαρίσταται όλο σχεδόν το φάσμα των ενεργημάτων των αφηγητών, είτε αυτό τοποθετείται στο πεδίο της εργασίας είτε στο πεδίο τηςσχόλης. Το ζητούμενο είναι να είναι κανείς δημιουργικός γιατί έτσι είναι ο εαυτός του. Και αυτή ακριβώς είναι η βασική διαφορά των (πρώην και νυν) πάνκηδων από τους συμβατικούς συμπολίτες τους ή από όσους υπήρξαν «πανκς της μόδας». Οι τελευταίοι ήταν πάντα συμβατικοί

⁷⁴² Από όσα έχουμε δει συνολικά, είναι εμφανές ότι στο πανκ μπορείς μεν να πουλήσεις τη δημιουργικότητά σου αλλά δεν μπορείς να την αγοράσεις.

⁷⁴³ Αφήγηση Αλέκου.

γιατί δεν κατανόησαν τη βαθύτερη ουσία της υποκουλτούρας. «Για πάντα πανκ... πανκ για πάντα», εφόσον ήσουν, είσαι και θα είσαι δημιουργικός.

Αυτή η εικονογραφία του πανκ ως «πολιτισμικής ιδεολογίας» και καθημερινής πρακτικής και η ταυτόχρονη στοιχειοθεσία της ως έκφρασης του εαυτού διαμορφώνει και τις καθαρά πολιτικές θέσεις που υιοθετούν οι πληροφορητές στη φάση του «απολογισμού ζωής» τους. Σε αυτό ακριβώς το σημείο διαχωρίζεται ξεκάθαρα ο χρόνος της αφήγησης από τον ιστορικό χρόνο: Ο νυν εαυτός τους κοιτά τον πρώην και του ασκεί, με έμμεσο ή άμεσο τρόπο, κριτική. Για παράδειγμα, μπορούμε να θυμηθούμε την αποστροφή της Ντίνας ότι «αποκλείεται ν' αλλάξεις τον κόσμο αλλά μπορείς να αλλάξεις τους ανθρώπους», που θα μπορούσε να πει κανείς ότι ορίζει το γενικό πλαίσιο στο οποίο κινήθηκαν οι, αναδρομικά διαμορφωμένες, «πολιτικές θέσεις» και των υπολοίπων.

[Σήμερα] είναι και πιο έτοιμος ο κόσμος. Δηλαδή, πιστεύω ότι έχει τη δυνατότητα να κάνει τα καινούργια πράγματα πιο ουσιαστικά. Πιο εύστοχα... Δηλαδή να απευθύνεται πιο ήρεμα πρώτα απ' όλα, και να δείξει και δείγματα πολιτισμού. Δηλαδή εντάξει, πέρασε αυτό το «αντίδραση», δηλαδή «ό,τι μου λες, καλό-κακό, το φτύνω». Γιατί το πανκ είχε υπερβολικά αυτό το πράγμα μέσα, «άρνηση για όλα!» (...) Ε, τώρα, πιστεύω (...) έχουν ωριμάσει οι συνθήκες και είναι πιο εύκολο να γίνουν ουσιαστικά πράγματα. Και η επανάσταση πρέπει να γίνει σε άλλα επίπεδα, για μένα. Δηλαδή η επανάσταση είναι πλέον καθαρά το τι κάνεις. Το πώς αντιμετωπίζεις τους ανθρώπους γύρω σου, το πώς διαμορφώνεις την κατάσταση εκεί που έχεις εσύ την εξουσία: μεσ' το σπίτι σου, μεσ' στο χώρο που εργάζεσαι, που μπορεί να είσαι αρχηγός, [εκεί που μπορεί] να έχεις πράγματα από κάτω σου και ανθρώπους. Και πως λειτουργείς γενικά, πως... Δηλαδή, ας πούμε για μένα, επανάσταση είναι ο *Κυματοθραύστης* – που είναι το εστιατόριο εκεί, στη Χαριλάου Τρικούπη, [όπου] έχει ένα μεγάλο τραπέζι και κάθονται γύρω γύρω άσχετοι. Εκεί μπορείς να κάτσεις να φας και να κάθεται στο τραπέζι δίπλα σου κάποιος που δεν τον ξέρεις – και να τον γνωρίσεις εκεί. Αυτό, για μένα, είναι επανάσταση στο χώρο του... μαγειρείου! Δεν έχει να κάνει... Άμα το έκανε ο καθένας όμως στο δικό του το χώρο, πιστεύω ότι έτσι προχωράει ο κόσμος! Πιστεύω γίνονται καλά πράγματα, ας πούμε. Θα μου πεις, πάντα γινόντουσαν. Πολεμούνται όμως λιγότερο τώρα κι είναι ευκαιρία ν' ανθίσουν. Δηλαδή να γίνουμε πραγματικά δημιουργικά.⁷⁴⁴

5.7.3 Η δημιουργία ενός μικροπεριβάλλοντος και οι στρατηγικές διαχείρισης μιας έντονα βιωμένης οικονομικής κρίσης

Η αυτοσυνειδηση των υποκειμένων ως «διαφορετικών» ανθρώπων έλαβε, όμως, και μια πολύ πρακτική μορφή, η οποία συνδέεται με την συγκυρία εντός της οποίας διεξάχθηκε η παρούσα έρευνα: μια εποχή όπου η Ελλάδα άρχισε να βιώνει τις συνέπειες της οικονομικής κρίσης και πολύς λόγος έγινε για τη διαχείρισή της σε επίπεδο καθημερινότητας.⁷⁴⁵

⁷⁴⁴ Αφήγηση Τάκη.

⁷⁴⁵ Βλ. και Β. Καραποστόλης, «Πόσο κοστίζει να ξεδίνει κανείς; Η διασκέδαση σήμερα που τα χρήματα λιγοστεύουν και τα χαρούμενα πράγματα είναι δυσπρόσιτα», *Η Καθημερινή* 13/01/2013.

Ένα πολύ ενδιαφέρον στοιχείο που έδωσε η συμμετοχική παρατήρηση ήταν το γεγονός ότι αρκετοί από τους «παλιούς πανκς» άρχισαν να επανεμφανίζονται στις συναυλίες του χώρου μετά από πολυετή απουσία. Αρχικά, αυτή η εξέλιξη θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως απόρροια της «αναβίωσης» του πανκ, η οποία είναι εμφανής παγκοσμίως. Έτσι, οι στριπ-πανκς (όπως οι Ομίχλη, οι Lunatics και οι οπαδοί τους) παραπέμπουν στην βρετανική «σκηνή πανκ του '82» και οι σκα-πανκ (όπως οι Kill the Cat, τα Μεθυσμένα Ξωτικά και όσοι ακολουθούν το στίλ τους) παραπέμπουν στην εποχή των Clash. Φαίνεται πως υπάρχει συγκεκριμένος λόγος που η υποκουλτούρα ανακυκλώνεται, με αποτέλεσμα οι παλιότεροι να βρίσκουν στις νεότερες εκδοχές ένα γνώριμο πεδίο – και να αισθάνονται λιγότερο αποξενωμένοι από τον Γιώργο, ο οποίος «δεν μπορούσε να ακούσει τα κραστοειδή συγκροτήματα που γέμιζαν το συναυλιακό πρόγραμμα της *Amalias*» πριν από δεκαπέντε χρόνια.

Μιλώντας για τον μεταμοντερνισμό, ο Fredric Jameson αναφέρει πως «κάθε τι στην κουλτούρα μας υποδηλώνει ότι δεν παύουμε να ασχολούμαστε με την ιστορία. Ακόμα κι όταν παραπνοιάμαστε για την απουσία ιστορικότητας, ευρέως κάνουμε τη διάγνωση ότι η σύγχρονη κουλτούρα είναι αθεράπευτα ιστορικιστική, με την κακή έννοια της πανταχού παρούσας και χωρίς διακρίσεις όρεξης για νεκρά στίλ και μόδες, στην πραγματικότητα για τα στίλ και τις μόδες ενός νεκρού παρελθόντος». Στη μετανεωτερικότητα, «με την κατάρρευση της υψηλής-μοντερνιστικής ιδεολογίας του στίλ –το οποίο είναι τόσο μοναδικό και σαφές όπως τα δακτυλικά σας αποτυπώματα, τόσο απaráμιλλο όσο το σώμα σας– οι παραγωγοί πολιτισμού δεν έχουν που αλλού να καταφύγουν παρά μόνο στο παρελθόν: η μίμηση των νεκρών στίλ, ο λόγος μέσω των προσωπειών και των φωνών που είναι καταχωνιασμένα στο παγκόσμιο μουσείο του παγκόσμιου πλέον πολιτισμού».⁷⁴⁶

Ο Ryan Moore διαφοροποιείται από τον Jameson και θεωρεί ότι κάθε παραγωγός πολιτισμού μπαίνει σε ένα διάλογο που έχει αρχίσει από πριν, ενώ κάθε πολιτιστικό προϊόν περιέχει ίχνη ιστορίας, τα οποία μορφοποιούν τα νοήματά του, ακόμα και πέρα των προσδοκιών του παραγωγού. Επομένως, πάντα υπάρχει ένας διάλογος με τις κοινωνικές συνθήκες που γέννησαν το αρχετυπικό προϊόν και, όσον αφορά το ροκ εν ρολ, την αντίσταση απέναντι στην εξουσία, τον κομφορμισμό, την πειθαρχία. Ο ίδιος, μελετώντας τη σκηνή του «retro-punk» στο Σαν Ντιέγκο (τα συγκροτήματα της οποίας έπαιζαν ένα αμάγαλμα πανκ και ροκ εν ρολ των 50s), συμπεραίνει ότι «οι παραγωγοί πολιτισμού και τα κοινωνικά κινήματα μάχονται με τις ηγεμονικές δυνάμεις πάνω στις αναπαραστάσεις της ιστορίας και χρησιμοποιούν συλλογικές μνήμες που έχουν απολιθωθεί στη λαϊκή [popular] κουλτούρα για να

⁷⁴⁶ F. Jameson, *Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Λονδίνο: Verso, 1991, σ.σ. 286 και 17-18 αντίστοιχα.

ασκήσουν κριτική στο παρόν». Έτσι, η *αισθητική ρετρό* «στρέφει το βλέμμα της στα παλιά στιλ και τους ήχους, τα οποία βλέπει ως χρυσορυχεία πολιτισμικής έκφρασης, ξεχασμένα μεν, αλλά καλύτερα απ' αυτό που προσφέρει η σύγχρονη βιομηχανία του πολιτισμού». ⁷⁴⁷ Σε αυτό λοιπόν το «οικείο κλίμα» της αναβίωσης του πανκ, οι βετεράνοι πάνκηδες αποτελούν, τα τελευταία χρόνια, διακριτή ομάδα στα τελετουργικά της υποκοουλτούρας, ενώ όσοι από εκείνους είναι μουσικοί –και απείχαν για καιρό από τη σκηνή– φτιάχνουν νέες μπάντες ή κάνουν «reunion» συναυλίες. ⁷⁴⁸

Όμως, και πάλι, με βάση τα δεδομένα της συμμετοχικής παρατήρησης, υπάρχει μία ακόμα αιτία αυτής της «αφύπνισης» της υποπολιτισμικής ταυτότητας των παλαιότερων. Σε αρκετές από τις συναυλίες πανκ που παρακολούθησα κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας, ερχόταν μαζί μου ένας παλιός φίλος, ο Δημήτρης, ο οποίος είχε να πάει σε τέτοιες εκδηλώσεις περισσότερα από δεκαπέντε χρόνια – αντίθετα προτιμούσε μεγάλες συναυλίες και φεστιβάλ, όπως το *Rockwave*. Την περίοδο της κρίσης, ο Δημήτρης εργαζόταν (ανασφάλιστος) σε μια διαφημιστική εταιρεία με μισθό 400 € το μήνα. Βιώνοντας, λοιπόν, την πιο δυσάρεστη περίοδο της ζωής του όσον αφορά τα οικονομικά, στις συναυλίες που γίνονταν στο *Καταραμένο Σύνδρομο* ή στο λόφο του Στρέφη είχε τη δυνατότητα να ρίξει λίγα κέρματα στο «κουτί ενίσχυσης» και να αγοράσει και μερικές μπύρες προς 1 € τη μία, να «βγει έξω» δηλαδή με κόστος που δεν ξεπερνούσε τα 5 €.

Στα «πηγαδάκια» των «παλιών πανκς» πληροφορήθηκα ότι ένα μεγάλο μέρος αυτών είχαν μείνει άνεργοι ή εργάζονταν υπό καθεστώς μερικής απασχόλησης. Η «επιστροφή στα παλιά λημέρια», λοιπόν, λειτουργούσε ως στρατηγική επιβίωσης, ακριβώς την περίοδο της προσωπικής οικονομικής δυσπραγίας. Άρα, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι οι ομάδες των πανκς (πρώην και νυν) βρέθηκαν προετοιμασμένοι απέναντι στην κρίση επειδή είχαν δημιουργήσει ένα μικροπεριβάλλον που είχε αποσυνδεθεί από την κατανάλωση τηςσχόλης – μια στρατηγική που απουσίαζε από την υπόλοιπη κοινωνία. Δηλαδή, τα υποκείμενα που εξετάζουμε κατέχουν την τεχνογνωσία του ελεύθερου χρόνου ως σύνολο ενεργημάτων, τα οποία βασίζονται στη δημιουργικότητα και όχι στην κατανάλωση, στην άρνηση εκείνων των προτύπων που στηρίζουν το καταναλωτικό ιδεώδες και γεμίζουν άγχος και ανασφάλεια τον άνεργο και τον επισφαλώς

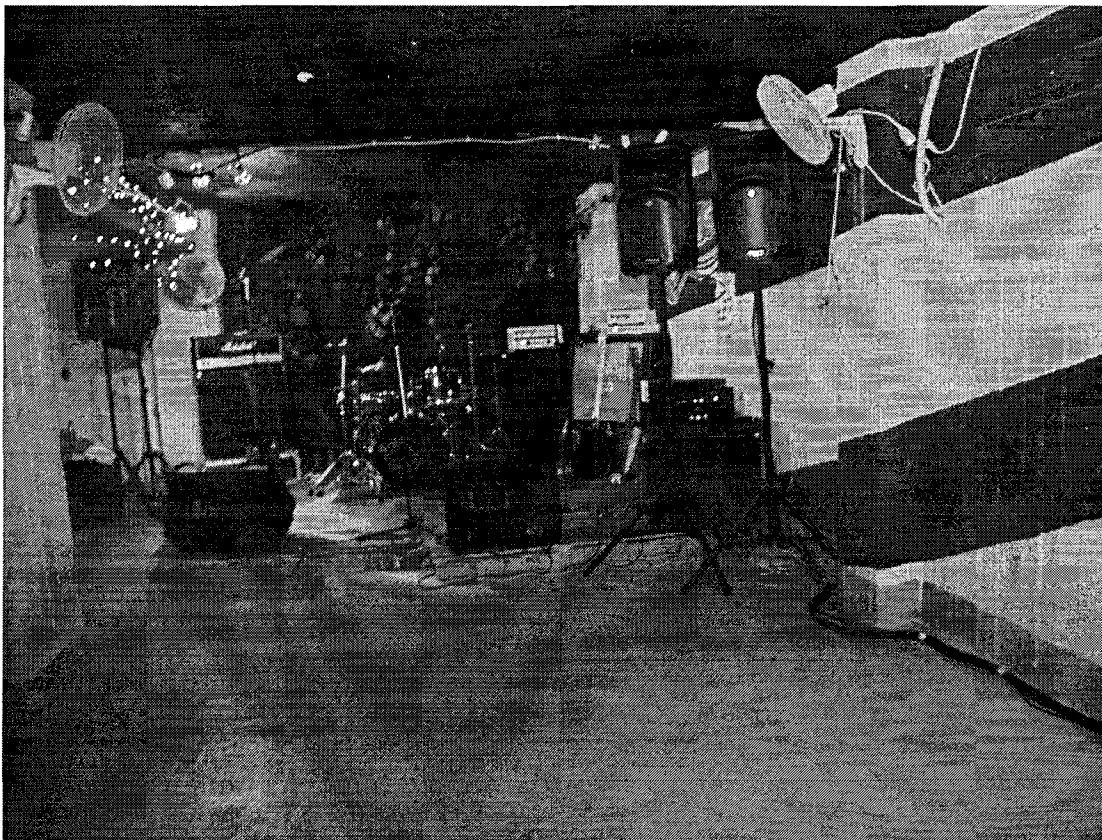
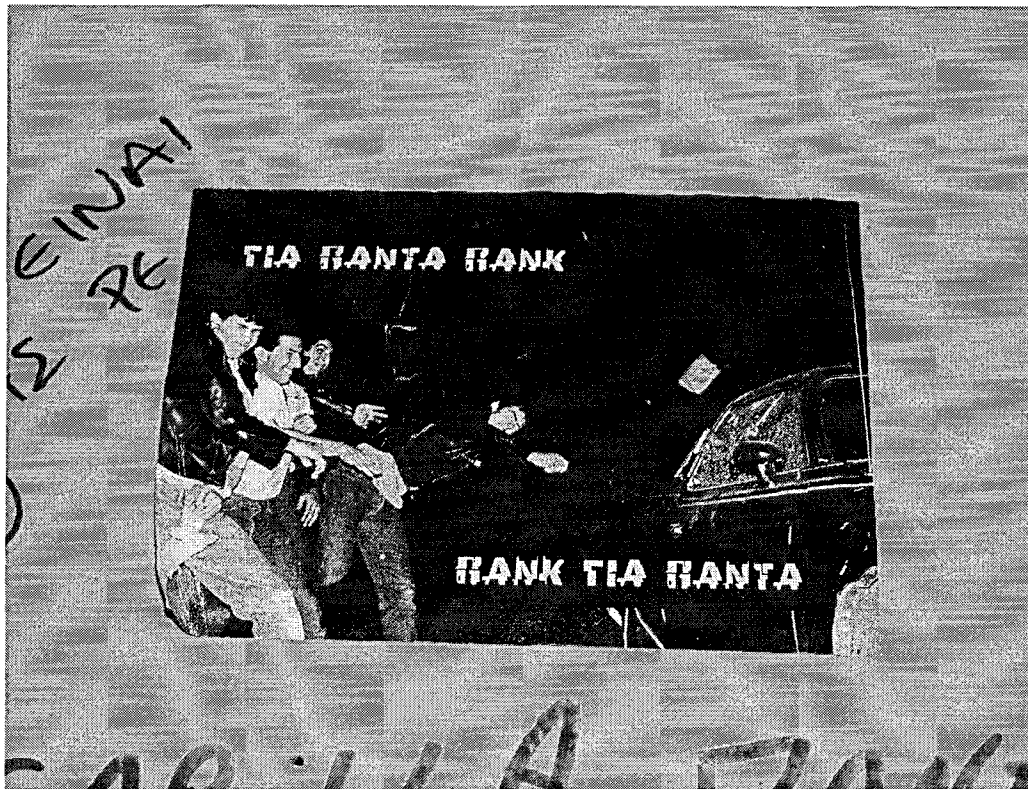
⁷⁴⁷ Moore, ό.π., σ.σ. 168-169.

⁷⁴⁸ Τέτοιες θα μπορούσαν να θεωρηθούν η συναυλία των Panx Romana στο Κύτταρο (05/05/2012), το διήμερο 24-25/04/2009 της Γενιάς του Χάους στο Gagarin και το «80s Gathering» στο Av (23/03/2012) όπου «τζάμαραν» οι περισσότεροι μουσικοί των παλιών πανκ συγκροτημάτων. Στο ίδιο κλίμα θα πρέπει να εντάξουμε και τη δυσκοιμία ακυκλοφόρητων ηχογραφήσεων από μπάντες της δεκαετίας του '80 καθώς και την επανακυκλοφορία εξαντλημένων προ πολλού δίσκων – βλ. ενδεικτικά: Παρθενογένεσις, *Don't Pretend your Troubles are Over* (LP, B-Other Side 2012), Μάβρα Ιδανικά, *Το Αιβάδι* (LP, Ισόβια Νάρκη 2012), Moot Point, *Ποντικοφάρμακο* (LP, B-Other Side 2011), Stress, *Athens Burning I* (7", B-Other Side 2012) και Stress, *Athens Burning II* (7", B-Other Side 2012).

εργαζόμενο – οι πανκς αντί να βλέπουν τηλεόραση προτιμούν να πάνε σε μια αυτοοργανωμένη συναυλία και να πιούν δυο-τρεις μπύρες με την παρέα τους. Η συνήθης αποστροφή των συζητήσεων στα «πηγαδάκια των παλιών» ήταν η υπόμνηση του γεγονότος ότι «εμείς μια ζωή έχουμε μάθει να ζούμε με τα λίγα – τι να πουν κι οι άλλοι που είχαν μάθει στο χρήμα»!

Σε αντίθεση με όσα έγραψε ο Hebdige, η πανκ υποκουλτούρα επιβίωσε ιστορικά επειδή μπόρεσε να μετατρέψει την άρνηση των πάντων σε δημιουργία και κράτησε τα τεχνουργήματά του όσο γινόταν πιο μακριά από την πολιτιστική βιομηχανία. Αυτή η εικόνα είναι μάλλον χαρακτηριστική της σκηνής πανκ σε διεθνές επίπεδο. Η «ιδεολογία» του πανκ παρέμεινε επικεντρωμένη στην καθημερινότητα και ποτέ δεν εξέφρασε μια ξεκάθαρη πολιτική τελεολογία. Τελικά, το «no future» δεν οδήγησε τους πανκς στην αυτοκαταστροφή αλλά τους έσπρωξε στην δημιουργία υποδομών διαχείρισης της καθημερινότητάς τους – τις περισσότερες φορές με επιτυχία. Το πανκ έφτιαξε πάμπολλα μέσα χωρίς να ορίσει ακριβείς σκοπούς, πιθανότατα γιατί ο ρόλος του ήταν να συλλογικοποιήσει ατομικότητες σε μια μόνιμα επαναδιαπραγματεύσιμη σχέση. Αυτή είναι η αλληγορία του «τραπεζιού του *Κυματοθραύστη*», την οποία μας διηγήθηκε ο Τάκης: προκειμένου να εξυπηρετήσουμε μία ανάγκη μας (στη θέση της τροφής θα μπορούσε να μπει η ψυχαγωγία, η συνεύρεση, το αίσθημα του συνανήκειν), διεκδικούμε και κατακτάμε έναν χώρο τον οποίο καθιστούμε κοινόχρηστο (στη θέση του τραπεζιού μπορεί να βάλουμε τη *Villa Amalias*, την πλατεία Εξαρχείων, το αίθριο της Αρχιτεκτονικής στο ΕΜΠ κατά τη διάρκεια ενός πάρτυ από τα πολλά που έχουν γίνει εκεί) και, αφού γνωριστούμε, μπορούμε να συνεργαστούμε και να συνυπάρξουμε στο πλαίσιο της δημιουργικότητας του καθενός. Αυτό άλλωστε ήταν που δημιούργησε μια τεχνογνωσία του ελεύθερου χρόνου χωρίς αναγκαστική υπαγωγή στον καταναλωτισμό – μια ικανότητα που έχει χάσει η ευρύτερη κοινωνία. Ως εκ τούτου, το «happy end» των αφηγήσεων ζωής θα πρέπει να αναχθεί στη συνείδηση των αφηγητών ότι κατέχουν μια διαφορετική και πιο λειτουργική τεχνογνωσία του ευ ζην. Ακόμα και οι δύο περιπτώσεις των πληροφορητών, οι οποίοι αναφέρονται σε σοβαρές τραυματικές εμπειρίες, –σε μια περίοδο της ζωής τους που «είχαν κολλήσει στα ναρκωτικά»– αποδίδουν τις «λανθασμένες» τους επιλογές στην ιδιώτευση (δηλαδή τη «μοναξιά») που επακολούθησε όταν, μετά το «σχίσμα», αποκόπηκαν από τη σκηνή. Επίσης, ο ένας από αυτούς, αναφέρει ότι ο εθισμός του συμβάδιζε με τα πρότυπα του «ροκ τρόπου ζωής», τα οποία υιοθέτησε όταν εγκατέλειψε τη σκηνή πανκ, στην οποία επανήλθε αφότου είχε «καθαρίσει». Η σκηνή πανκ δηλαδή παρουσιάζεται να λειτουργεί προστατευτικά ακόμα και απέναντι σε ζοφερές πτυχές άλλων υποπολιτισμών.

Συμπερασματικά, λοιπόν, όλοι οι πληροφορητές της παρούσας έρευνας δήλωσαν ότι «αισθάνονται ευτυχείς που υπήρξαν πανκς» γιατί νοιώθουν ότι έχουν κατακτήσει έναν «τόπο», μια εσωτερική-ψυχολογική και κοινωνική-γεωγραφική *αυτόνομη ζώνη*, η οποία καθορίζεται από την δημιουργικότητα και επιχειρεί να αποσυνδεθεί από τον καταναλωτισμό. Πάνω σε αυτό το υπόστρωμα δομήθηκε η ατομική και η κοινωνική ταυτότητα των όχι και τόσο κοινωνικά ανερχόμενων αλλά πάντα ικανοποιημένων «που είναι αυτοί που είναι» μελών της πανκ σκηνής...



Επάνω: «Για πάντα πανκ... πανκ για πάντα», αναφέρει ένα αυτοκόλλητο που φωτογράφησα στη Villa Amalias. Κάτω: Άποψη του Καταραμένου Συνδρόμου, ενός στέκιου που φιλοξένησε πάμπολλες συναυλίες ελληνικών και ξένων, πανκ και μη, συγκροτημάτων, την εποχή που διεξήγαγα την έρευνά μου.



Επάνω: Το αθηναϊκό συγκρότημα I Want The Moon στο στέκι Υπογείως της Καλλιδρόμιου (30/03/2012). Κάτω: Το φιλανδικό συγκρότημα Sotatila σε αυτοοργανωμένη συναυλία στο λόφο του Στρέφη (05/09/2010). Όσοι πήγαιναν σε αυτού του είδους τις συναυλίες δεν πλήρωναν πάνω από 5-7 €, για ενίσχυση της διοργάνωσης και μερικές μπύρες. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η σκηνή πανκ είχε έτοιμες στρατηγικές διαχείρισης της οικονομικής κρίσης που η ελληνική κοινωνία βίωνε την περίοδο της έρευνάς μου με έντονο τρόπο.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τρεις μήνες προτού ολοκληρώσω τη διατριβή μου, μια σειρά γεγονότων επιβεβαίωσαν με εντυπωσιακό τρόπο κάποια από τα συμπεράσματα της έρευνας και ταυτόχρονα προβάλλουν επιτακτικά την ανάγκη να τεθεί και να απαντηθεί ένα τελευταίο ερώτημα. Πρόκειται για την τοποθέτηση της σκηνής που περιέγραφα στη «γενεαλογία» της Μεταπολίτευσης. Το νέο αυτό διακύβευμα μπορεί να παρουσιαστεί μόνο ως υπόθεση εργασίας αφού δεν υπάρχουν συναφείς επιστημονικές ιστορικές έρευνες που να στηρίξουν την τεκμηρίωση. Δηλαδή, η κοινωνία της λεγόμενης «δεύτερης μεταπολιτευτικής φάσης» δεν έχει, προς το παρόν, αποτυπωθεί επαρκώς στην ακαδημαϊκή βιβλιογραφία. Οι Βασίλης Βαμβακάς και Παναγής Παναγιωτόπουλος επιβεβαιώνουν το «ερευνητικό ημίφως» και –αναφορικά με την ιστοριογραφία– το αποδίδουν στο γεγονός πως αυτή η περίοδος «φαντάζει πολύ κοντινή και αρχαικά περιορισμένη, παρά τον τεράστιο διαθέσιμο όγκο (μη κρατικών) τεκμηρίων»⁷⁴⁹. Μάλιστα, πέρα από την ιστορική έρευνα, ακόμα και στο πλαίσιο της κοινωνιολογίας απουσιάζουν μελέτες επικεντρωμένες σε βασικές παραμέτρους της κοινωνικής ζωής, όπως το μέσο γούστο και ο μαζικός πολιτισμός, το ζήτημα της κατανάλωσης, της διασκέδασης και του ελεύθερου χρόνου, η επιμέλεια των κοινωνικών ταυτοτήτων, τα οικογενειακά συναισθήματα.⁷⁵⁰ Δεν είναι λοιπόν τυχαίο που στον συλλογικό τόμο *Η Ελληνική Νεολαία στον 20ό αιώνα*, η πλειοψηφία των άρθρων καλύπτει την κατοχική, εμφυλιακή και μετεμφυλιακή περίοδο. Παρά την προσπάθεια να αποτυπωθούν και κάποιες όψεις της Μεταπολίτευσης, μόλις τρία (από τα τριάντα δύο συνολικά) κείμενα του τόμου αναφέρονται σε ζητήματα της δεκαετίας του '80 – και από αυτά μόνο το ένα αγγίζει την επόμενη δεκαετία.⁷⁵¹

Επιστρέφοντας στα ζητήματα της παρούσας έρευνας, στις 20/12/2012 η αστυνομία εισέβαλε στην κατάληψη *Villa Amalias*, συλλαμβάνοντας όσους βρίσκονταν μέσα εκείνο το πρωί. Την εκκένωση του κτηρίου συνόδευσε μια έντονα αρνητική εικονογράφηση του χώρου από τα τηλεοπτικά και διαδικτυακά κυρίως ΜΜΕ, με τον υπουργό Δημόσιας Τάξης και Προστασίας του Πολίτη να χαρακτηρίζει την κατάληψη «εργαστήρι ανομίας».⁷⁵² Σε απάντηση, κάποιοι βουλευτές του ΣΥΡΙΖΑ υποστήριξαν μια διαφορετική εκδοχή, όπου η κατάληψη παρουσιαζόταν ως «πολιτιστικό κέντρο» και θύμα της κρατικής καταστολής.⁷⁵³ Παράλληλα, διοργανώθηκαν αρκετές πορείες συμπαράστασης και κάθε είδους κινητοποιήσεις στο

⁷⁴⁹ Βαμβακάς – Παναγιωτόπουλος, ό.π., σελ. xxxv.

⁷⁵⁰ Στο ίδιο, σελ. xxxix.

⁷⁵¹ Βλ. Καραμανωλάκης – Ολυμπίτου – Παπαθανασίου, ό.π.

⁷⁵² Βλ. imerisia.gr/article.asp?catid=26510&subid=2&pubid=112967375 – είσοδος 06/01/2013.

⁷⁵³ Βλ. tanea.gr/ellada/article/?aid=4779531 – είσοδος 06/01/2013 και Κ. Ζούλας, «Εντείνεται η επίθεση ΣΥΡΙΖΑ κατά της ΕΛ.ΑΣ», *Η Καθημερινή* 04/01/2013.

κέντρο της Αθήνας και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας και του εξωτερικού.⁷⁵⁴ Οι κινητοποιήσεις κορυφώθηκαν με μία προσπάθεια ανακατάληψης του κτηρίου –στις 09/01/2013– την οποία ακολούθησε η αστυνομική επιχείρηση επανεκκένωσης και η σύλληψη των 92 ατόμων που επιχείρησαν την εκ νέου κατάληψη, η εισβολή των ειδικών δυνάμεων της αστυνομίας στο γειτονικό κατειλημμένο κτήριο της οδού Πατησίων 61 και Σκαραμαγκά και η ολιγόωρη κατάληψη των γραφείων της ΔΗΜ.ΑΡ από ομάδα συμπαραστατών των καταληψιών.⁷⁵⁵ Όλα αυτά τα γεγονότα οδήγησαν σε νέες αντιπαραθέσεις μεταξύ των πολιτικών κομμάτων, αφορισμούς του αρμόδιου υπουργού (ο οποίος δήλωσε ότι η κατάληψη *Σκαραμαγκά* –που στεγαζόταν στην οικία που κάποτε έζησε η Μαρία Κάλας– αποτελεί «προσβολή για το ελληνικό πολιτιστικό πρότυπο»)⁷⁵⁶, καθώς και σε ένα νέο κύκλο συζητήσεων στα ΜΜΕ, με τους νεαρούς καταληψίες και τους συμπαραστάτες τους να παίζουν το ρόλο των λαϊκών δαιμόνων (folk devils), απέναντι σε μια κοινή γνώμη που ξαφνικά ανακάλυψε πως υπήρχε γύρω της ένας τόσο περίεργος κι «επικίνδυνος» κόσμος.⁷⁵⁷ Τέλος, οι αλληλέγγυοι των υπό διωγμό καταλήψεων απάντησαν στον «ηθικό πανικό» που πήγε να δημιουργηθεί με μία ογκώδη πραγματικά πορεία που πραγματοποιήθηκε στις 12/01/2013, στην οποία οι ίδιοι εκτίμησαν ότι συμμετείχαν περίπου 10.000 άτομα.⁷⁵⁸

Ερμηνεύοντας τα προαναφερόμενα γεγονότα μέσα από το πρίσμα της παρούσας έρευνας, θα ήθελα να σταθώ σε τρία σημαντικά στοιχεία που προέκυψαν: Το πρώτο είναι το μεγάλο ειδικό βάρος, σε συμβολικό επίπεδο, που είχε η *Villa Amalias* για μία μεγάλη μερίδα της αθηναϊκής νεολαίας: Ο δημοσιογράφος Γ. Ανδρουλιδάκης του *Βήματος* τη χαρακτήρισε «συμβολικό οχυρό» και οι συντάκτες της αυτόνομης έκδοσης *Barricada*, «το πιο σταθερό σημείο αναφοράς για όποιον/α προσδιορίζονται σαν “αντί” σε αυτή την πόλη».⁷⁵⁹ Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο είναι ότι όλοι αδυνατούν να κατατάξουν κοινωνιογνωστικά τα υποπολιτισμικά μορφώματα και να συνθέσουν το ρόλο που έπαιξαν αυτά στην ευρύτερη κοινωνική ιστορία, εάν προηγουμένως δεν προβληθούν οι υποκουλτούρες στις παγιωμένες και γενικά αποδεκτές αποτυπώσεις του πολιτικού φάσματος, Δηλαδή, αν δεν αναχθούν

⁷⁵⁴ Βλ. [facebook.com/groups/villaamalias](https://www.facebook.com/groups/villaamalias) – είσοδος 06/01/2013.

⁷⁵⁵ Βλ. Α.Κ. Μώρου «Από βίλα σε βίλα έτρεχε η ΕΛ.ΑΣ», *Ελευθεροτυπία* 10/01/2013 και Μ. Τσιμιτάκης – Ι. Παναγιωτόπουλος – Α. Τζιαντζή, «Εκκενώσεις... καταλήψεων η ΕΛ.ΑΣ», *Η Εφημερίδα των Συντακτών* 10/01/2013.

⁷⁵⁶ Βλ. Ν. Σβέρκος, «Άναψε φωτιές η Βίλα Αμαλίας», *Η Εφημερίδα των Συντακτών* 10/01/2013 και Α. Κωβαίος, «Αιχμάλωτος στη “βίλα Αμαλία” [ο κ. Τσίπρας]», *Το Βήμα* 13/01/2013.

⁷⁵⁷ Βλ. «Τέλος στην εποχή των καταλήψεων: Η εκκένωση της Βίλας Αμαλία αποτελεί μήνυμα προς πάσης φύσεως ομάδες που είναι εγκατεστημένες σε διάφορα κτίρια», *Η Καθημερινή* 13/01/2013 και Ο. Κλώντζα – Γ. Πουλιόπουλος, «Η εξεγερμένη βίλα της γειτονιάς μας», *Το Βήμα* 13/01/2013.

⁷⁵⁸ Βλ. [facebook.com/groups/villaamalias](https://www.facebook.com/groups/villaamalias) – είσοδος 19/01/2013.

⁷⁵⁹ Βλ. Γ. Ανδρουλιδάκης, «Το νέο μπρα ντε φερ κυβέρνησης – καταληψιών», *Το Βήμα* 13/01/2013 και *Barricada* 24 (01-02/2013), σελ. 6.

σε κάποια, ακραία ίσως αλλά πάντα σταθερά, σημεία της πολιτικής γεωγραφίας. Αν δεν «πολιτογραφηθεί» το υποπολιτισμικό. Έτσι, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η *Villa Amalias* «από μια “κατάληψη των πανκ” μετατράπηκε σε έναν χώρο που παρενέβαινε κοινωνικά στην περιοχή της πλατείας Βικτωρίας» (σύμφωνα με τον συντάκτη του *Βήματος*) και «δημιούργησε μια δική της παράδοση, και όχι μόνο στην περιοχή του πανκ» (σύμφωνα με την αυτόνομη επισκόπηση *Serajeno*).⁷⁶⁰ Τέλος, το τρίτο σημαντικό στοιχείο έγκειται σε μια ιδιομορφία του ελληνικού «καταληψιακού κινήματος» και εν γένει στη συμπεριφορά τόσο του αντιεξουσιαστικού/αυτόνομου όσο και του υποπολιτισμικού/πανκ χώρου. Πρόκειται για την επιλογή της στεγανοποίησής τους και την «αντι-κοινωνικοποίησή τους» από κάθε «επίσημη», «μαζική» και «νομιμοφανή» εκδοχή συμπεριφοράς.⁷⁶¹ Δηλαδή, ενώ στην Ιταλία, τη Γερμανία, την Ελβετία ή τις ΗΠΑ οι ανάλογοι «αυτοδιαχειριζόμενοι κατειλημμένοι χώροι» –κινούμενοι έστω από πραγματισμό για να εξασφαλίσουν την επιβίωσή τους– ήρθαν σε επαφή με τις δημοτικές ή τις κρατικές αρχές και διαπραγματεύτηκαν τη συνέχεια της λειτουργίας τους (καταβάλλοντας συνήθως ένα μικρό μίσθωμα) – δηλαδή πέρασαν τύποις σε ένα καθεστώς νομιμοποίησης– στη χώρα μας υιοθετούνταν πάντα μια «σκληρή γραμμή» που απέκλειε κάθε επικοινωνία και συνδιαλλαγή με την κεντρική ή την τοπική διοίκηση.

Το ενδιαφέρον είναι πως, εάν κρίνουμε από κάποια δημοσιεύματα στον επίσημο Τύπο, μια «ευρωπαϊκή» εκδοχή «νομιμοποιημένων» κοινωνικών κέντρων πιθανότατα θα μπορούσε να καταστεί ευρέως αποδεκτή, ιδιαίτερα στην παρούσα ιστορική συγκυρία. Σταχυολογώντας, λοιπόν, θα μπορούσα να αναφερθώ στην άποψη του Π. Μανδραβέλη της *Καθημερινής* ότι προέχει η διάσωση των κτηρίων έστω και με την υιοθεσία τους από κάποια «συλλογικότητα» και όχι η καταστολή των καταλήψεων. Επίσης, θα μπορούσα να παραπέμψω στην «παραδειγματική» περιγραφή της λειτουργίας της «αυτόνομης» *Rote Fabrik* της Ζυρίχης, από τον αρθρογράφο της ίδιας εφημερίδας Νίκο Γ. Ξυδάκη, καθώς και στις μομφές του *Βήματος* για την έξωση των καλλιτεχνών-ενοίκων της «γνωστότερης ίσως κατάληψης της Ευρώπης» *Tacheles* στο Βερολίνο, από την τράπεζα που αγόρασε το κτήριο. Παράλληλα, η ίδια εφημερίδα αποκάλυψε ότι, το 1991, η Μελίνα Μερκούρη «είχε επισκεφθεί την κατάληψη στέγης της οδού Ακομινάτου, για να διαμαρτυρηθεί για τη βίαιη εκκένωσή της», μετριάζοντας έτσι τη δαιμονοποίηση των καταληψιών. Στο ίδιο πλαίσιο θα μπορούσε να εντάξει κανείς και τα ερωτήματα που θέτει στους ενοίκους της *Villa Amalias* ο Γιώργος Σταματόπουλος της *Εφημερίδας των Συντακτών*, για να

⁷⁶⁰ Βλ. Γ. Ανδρουλιδάκης, ό.π και *Sarajeno* 69 (01/2013), σελ. 16.

⁷⁶¹ Σύμφωνα με την *Καθημερινή*, στις αρχές του 2013 λειτουργούσαν 10 μεγάλοι κατειλημμένοι χώροι στην Αθήνα – βλ. Μ. Μαργωμένου, «Ποια άλλα κτήρια λειτουργούν αυτόνομα», *Η Καθημερινή* 13/01/2013.

«αποδείξουν στην ελληνική κοινωνία τον ξεχωριστό τρόπο σκέψης και διαβίωσης, την ανοιχτοσύνη τους (σε ιδέες και τόπο), τη συνεργατικότητα τους με τους ανθρώπους της γειτονιάς, αλλά και με τα ανάλογα κινήματα που αναπτύσσονται στη χώρα».⁷⁶² Και πιθανότατα ως «ανάλογα κινήματα» ο συντάκτης υπονοεί το Κοινωνικό Πολιτιστικό Κέντρο Βύρωνα (το οποίο διοργανώνει μουσικές εκδηλώσεις και συζητήσεις στο κατειλημμένο αναψυκτήριο του πάρκου της Λαμπηδόνας, «κουζίνα αλληλεγγύης», δωρεάν φροντιστηριακά μαθήματα για μαθητές των τοπικών σχολείων, αγορά τροφίμων κατευθείαν από τους παραγωγούς), το Αυτοδιαχειριζόμενο Πάρκο στη Ναυαρίνου, την (εκκενωθείσα πλέον) κατάληψη στην Αγορά της Κυψέλης και τα υπόλοιπα στρατηγήματα που γέννησε η οικονομική κρίση της τελευταίας πενταετίας.

Η θεώρηση λοιπόν της πολιτικής-υποπολιτισμικής ταυτότητας μέσα από την ξεκάθαρη αντίθεση «ο πολιτισμός τους» και ο «πολιτισμός μας», καθώς και οι διαπραγματεύσεις που τελούνται –με άρρητο πάντα τρόπο– μεταξύ των δύο, θα μας δώσει την τελική εικόνα της αθηναϊκής πανκ σκηνής ως μία από τις συνιστώσες της κοινωνικής ιστορίας της Τρίτης Ελληνικής Δημοκρατίας.

Σύμφωνα με τους Βαμβακά και Παναγιωτόπουλο, η «δεύτερη μεταπολιτευτική φάση» –η οποία τοποθετείται χρονικά στη δεκαετία του '80– χαρακτηρίζεται από τη σταδιακή απόσυρση του πολιτικού από το κοινωνικό πεδίο, την πρώιμη ανάπτυξη ενός ατομικισμού που ευνοείται από τις πολιτικές της ευμάρειας, την αναγνώριση μειοψηφικών αιτημάτων και ταυτοτήτων και την εμπέδωση της κοινωνικής συνοχής.⁷⁶³ Σε αυτό το γενικό πλαίσιο, οι δύο ερευνητές διακρίνουν και μερικές ακόμα σημαντικές παραμέτρους. Η πρώτη είναι «η τάση αναγνώρισης της αυτονομίας των νέων και η συγκρότηση μιας νεανικής ταυτότητας μακριά από τους ετεροπροσδιορισμούς του παρελθόντος». Με την ίδρυση Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς πιστοποιείται η αναγνώριση του νέου, δηλαδή του έφηβου και μεταέφηβου, ως ξεχωριστού κοινωνικού υποκειμένου, το οποίο γίνεται –με τον πιο επίσημο τρόπο– αντικείμενο ειδικής κοινωνικής πολιτικής.⁷⁶⁴

Ταυτόχρονα, εξαιτίας της συνεχούς επέκτασης της «κοινωνίας του ελεύθερου χρόνου και της διασκέδασης», απαξιώθηκαν σταδιακά οι βασικοί χώροι κοινωνικοποίησης (το πανεπιστήμιο, ο χώρος εργασίας, η γειτονιά, το σινεμά) και αναδύθηκαν νέοι χώροι, οι οποίοι σχετίζονται πλέον με τον μαζικό πολιτισμό και τη

⁷⁶² Βλ. Π. Μανδραβέλης, «Μεταξύ πολιτικής και κατασπαραδισμού», *Η Καθημερινή* 13/01/2013, Ν. Γ. Ξυδάκης «Η Αθήνα στη Rote Fabrik», *Η Καθημερινή* 05/04/2009, *Το Βήμα* 13/01/2013, Α13 και Γ. Σταματόπουλος, «Villa Amalias» στο efsyn.gr/?p=12150 – είσοδος 04/01/2013.

⁷⁶³ Βαμβακάς – Παναγιωτόπουλος, ό.π., σελ. xxxv.

⁷⁶⁴ Στο ίδιο, σελ. xLv.

βιομηχανία της διασκέδασης (οι καφετέριες, τα ροκ κλαμπ, τα «ουφάδικα»).⁷⁶⁵ Έτσι, παρότι αυτά τα μέρη στιγματίζονται ως τόποι ατομικιστικής αναδίπλωσης, εκεί δημιουργούνται νέα πεδία ανάπτυξης ταυτοτήτων και μικρο-επικοινωνίας. Μέσα σε αυτούς τους χώρους συνεύρεσης συγκροτήθηκαν νέοι κώδικες επικοινωνίας, νεανικής προέλευσης, οι οποίοι «εποίκισαν» τον ευρύτερο δημόσιο χώρο.⁷⁶⁶

Σε καθαρά πολεοδομικό επίπεδο τώρα, η ανάπτυξη αγορών και ανεξάρτητης οικονομίας του ελεύθερου χρόνου στην περιφέρεια του κέντρου (προαστικοποίηση) αλλά και η τάση απόσυρσης από την πόλη στην οικία και στον ιδιωτικό χώρο, είχαν ως παράπλευρη συνέπεια τη συγκέντρωση μικρών ομάδων και υποκειμένων, τα οποία διεκδικούσαν τη χειραφέτησή τους από τον παραδοσιακό οικογενειακό δεσμό, από το δίκτυο επαφών της γειτονιάς ή του σχολείου/πανεπιστημίου και από τα δεδομένα της μαζικής κουλτούρας, σε συγκεκριμένες περιοχές του κέντρου όπου είχαν συγκροτηθεί –ήδη από τη δεκαετία του '70– «δίκτυα κατοχύρωσης της ετερότητας».⁷⁶⁷

Με δεδομένο ότι, ακριβώς εκείνη την εποχή, η ελληνική κοινωνική και πολιτισμική ζωή «εξαμερικανίζεται», συνδέεται δηλαδή οργανικά με το παγκόσμιο πλαίσιο που δημιουργούν τα μεγάλα κέντρα της πολιτιστικής βιομηχανίας, τα μηνύματα από τις τάσεις και τις συμπεριφορές της νεολαίας του εξωτερικού φτάνουν στη χώρα σε σχεδόν πραγματικό χρόνο και διαχέονται από ένα οπωσδήποτε πιο φιλελευθεροποιημένο ραδιόφωνο και από τα εξειδικευμένα έντυπα. Σε αυτό το πλαίσιο συγκροτήθηκαν –ή και ανασυγκροτήθηκαν– οι κοινότητες των νέων που είχαν ως πλαίσιο αναφοράς κάποια μουσική τάση και το ανάλογο lifestyle. Δεν ήταν, λοιπόν, καθόλου τυχαίο πως η πρώτη παρέα των πανκς της Αθήνας εμφανίστηκε στην Πλάκα –έναν χώρο όπου ανθούσαν τα «δίκτυα κατοχύρωσης της ετερότητας», τα οποία συγκροτούνταν γύρω από τα μπαρ και τις υπόλοιπες εναλλακτικές προτάσεις διαχείρισης τηςσχόλης–, δύο μόλις χρόνια μετά την ανάδυση της υποκουλτούρας στο Λονδίνο. Δεν είναι, επίσης, τυχαίο πως, μετά από την εφαρμογή ενός συγκροτημένου σχεδίου ανάπτυξης, η περιοχή διατέθηκε στην τουριστική βιομηχανία και σε ένα αναδυόμενο στρώμα νέων αστών, οι οποίοι ήταν φορείς διαφοροποιημένων αισθητικών επιλογών, σε σύγκριση με την ευρύτερη μάζα των φορέων του μέσου γούστου. Σε αυτό το πλαίσιο συγκρότησης της «εξατομικευμένης κοινωνικότητας», όπου ζητούμενο είναι η αίσθηση μιας οικείας κοινότητας ενδιαφερόντων στην περιφέρεια του μέσου γούστου, ήταν απόλυτα φυσικό οι παρέες των εφήβων πανκς να μετακινηθούν σε μια περιοχή που θα παρείχε ανάλογες

⁷⁶⁵ Στο ίδιο, σ.σ. xLvi-xLvii.

⁷⁶⁶ Στο ίδιο, σελ. xLviii.

⁷⁶⁷ Στο ίδιο, σ.σ. xLvii και xLix.

αντισυμβατικές δυνατότητες σκηνοθεσίας του εαυτού και ασφάλεια – από τις αντιδράσεις των τυπικών/συμβατικών συμπολιτών τους.⁷⁶⁸ Μετά, λοιπόν, από μία νομαδική περιπλάνηση στους διαθέσιμους ελεύθερους χώρους του κέντρου κατέληξαν στα Εξάρχεια, δηλαδή εκεί όπου «συνοψιζόταν άρτιο το μοντέλο της αντικοινωνικότητας» και της διαφοροποίησης τόσο από το μαζικό όσο και από τις κοινότητες των νέων αστικών στρωμάτων της δεύτερης μεταπολιτευτικής φάσης, τα οποία χαρακτήριζε η κατοχή υψηλού πολιτισμικού κεφαλαίου. Σε αυτό το μικροκοινωνικό πλαίσιο διαμορφώθηκε η αίσθηση μιας κοινής στέγης και εκφράστηκαν οι συλλογικές επιθυμίες των υποκειμένων, τα οποία απαρτίζουν αυτό που αποκαλώ «σκηνή».

Σε ποιους άξονες όμως συγκροτήθηκε η υποπολιτισμική ταυτότητα των πανκς και –το κυριότερο– μέσα σε ποιες ιστορικές συγκυρίες; Οι Βαμβακάς και Παναγιωτόπουλος διαπιστώνουν ότι η αποδοχή των καταναλωτικών προτύπων από την ελληνική κοινωνία «γίνεται πυρήνας της συγκρότησης του συνόλου των ταυτοτήτων που αναδύονται, ανεξάρτητα αν αυτές αναφέρονται σε μια νεοπλουτίστικη, συμβατική ή κατά δήλωση αντικαταναλωτική συμπεριφορά». Οι ενδυματολογικοί κώδικες και η επιμέλεια του σώματος (τα οποία είναι ανεξάρτητα από την πραγματική οικονομική τοποθέτηση των υποκειμένων) νοηματοδοτούν πλέον διακριτές ομαδοποιήσεις και ταυτότητες.⁷⁶⁹ Το σιλ πανκ που εισάγεται από τη Βρετανία και την Αμερική αποτελεί παραδειγματική αποτύπωση (και χρήση) του «δικαιώματος αυτοπροσδιορισμού του ύφους», ενός νέου πολιτισμικού μεγέθους που σταδιακά εγκαθιδρύεται στο πεδίο των συλλογικών συμπεριφορών. Σε πρώτο επίπεδο ανάγνωσης, οι «αλλόκοτοι» κώδικες ενδυμασίας και η «επιθετική» συμπεριφορά (δηλαδή η παράσταση της «τερατότητας») των πάνκηδων αποτελούν αναπαραγωγή των προτύπων της υποκουλτούρας –όπως αυτά φτάνουν από το εξωτερικό–, δήλωση παρουσίας της ομάδας στον δημόσιο χώρο και μορφή αντίδρασης (και αντίστασης) απέναντι στο μέσο γούστο και σε όσα εκείνο αντιπροσωπεύει. Όμως, όπως προέκυψε από το εμπειρικό υλικό της έρευνας, στον «σημειολογικό ανταρτοπόλεμο» του πανκ και στις υποπολιτισμικές συμπεριφορές που τον διαδέχθηκαν, υποβόσκει μια προσπάθεια κατάκτησης ενός ιστορικού στίγματος. Πρόκειται για ένα εγχείρημα που τελείται με τη χρήση μια ιδιόμορφης «γλώσσας και γραμματικής». Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ανοίξω μία παρένθεση και να αναφερθώ στο έργο του πολύ γνωστού σήμερα εικαστικού, Raymond Pettibon. Ο Pettibon, λοιπόν, άρχισε την καριέρα του φιλοτεχνώντας εξώφυλλα δίσκων και αφίσες για τα σημαντικότερα συγκροτήματα της σκηνής πανκ της

⁷⁶⁸ Στο ίδιο, σ.σ. xLvii.

⁷⁶⁹ Στο ίδιο, Lxv.

Καλιφόρνιας. Τα πρώιμα έργα του, καθώς και τα σκίτσα στο φανζίν που εξέδιδε, εκφράζουν την κριτική του στη μονοτονία της «Suburbia» του Λος Άντζελες και διακωμωδούν –με πικρό τρόπο– τη χίπικη κουλτούρα, δηλαδή την προηγούμενη γενιά των αμερικανικών υποπολιτισμών. Κεντρική θέση στους πίνακές του καταλαμβάνει μια μικροσκοπική φιγούρα με τεράστιο στόμα, η οποία κραυγάζει «van-voom». Η κραυγή –ή καλύτερα το κλάμα– του Βαβούμ «δεν προέρχεται από κάποιο κυρίαρχο άτομο αλλά από ένα σώμα που υπάρχει δια μέσου και προς έκφραση της κραυγής του». Αυτή η κραυγή στοιχειοθετεί την ιστορική ύπαρξη της γενιάς του καλλιτέχνη αλλά, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε, και της υποκουλτούρας, στη μορφή που εκείνη λαμβάνει κατά τη δεκαετία του '80.⁷⁷⁰

Οι πάνκηδες της Αθήνας, για να είναι ομόλογοι με την υποκουλτούρα τους όφειλαν να εξεγερθούν. Θα μπορούσαν να εξεγερθούν –όπως οι ομοϊδεάτες τους στη Βρετανία και την Αμερική– εναντίον του ροκ «σταρ σύστημα», όμως στην Ελλάδα το ροκ αποτελούσε μάλλον περιθωριακό ιδίωμα και δεν είχε «αστέρες». Θα μπορούσαν να εξεγερθούν εναντίον της κοινωνικής κρίσης και της ανεργίας που επέδρασαν καταλυτικά στην ανάδυση του πανκ στη Βρετανία, όμως εκείνη την εποχή στην Ελλάδα διευρυνόταν η κοινωνική βάση της ευμάρειας και αποδίδονταν προνόμια σε ευρύτερες κοινωνικές ομάδες.⁷⁷¹ Θα μπορούσαν να εξεγερθούν εναντίον της παράδοσης και των οπισθοδρομικών ιδεολογικών στοιχείων που χαρακτήριζαν τη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία, όμως οι μεταρρυθμίσεις των κυβερνήσεων του ΠΑΣΟΚ, παρότι δεν αναπτύχθηκαν απολύτως ορθολογικά και στην πραγματικότητα έλαβαν πατερναλιστικό ύφος, αποτέλεσαν σαφές εγχείρημα διάλυσης «των αδρανών υλικών του αυταρχικού παρελθόντος θεσμών και κρατικών δομών».⁷⁷² Θα μπορούσαν, τέλος, να εξεγερθούν εναντίον της προηγούμενης γενιάς εξεγερμένων, όμως η «γενιά του Πολυτεχνείου», παρότι στελέχωνε πλέον τη δημόσια διοίκηση και το παραγωγικό σύστημα –συνεπώς είχε γίνει «το σύστημα»–, απολάμβανε την αίγλη των νωπών ακόμα αγώνων της. Δηλαδή, κάθε χώρος για τους «εξεγερμένους» στην ελληνική κοινωνία ήταν κατειλημμένος. Στο επίπεδο των κοινωνικών αναπαραστάσεων, υπήρχαν πάμπολλοι «αντισυστημικοί» ήρωες (οι ρεμπέτες, οι αντάρτες του Ε.Λ.Α.Σ, το «φοιτητικό κίνημα», ακόμα και οι περιθωριακοί ροκάδες τύπου Σιδηρόπουλου), τους οποίους υιοθετούσε η κοινωνία της μεταπολιτευτικής συναίνεσης με γρήγορους ρυθμούς. Έτσι οι πανκς θα έπρεπε να εφεύρουν ένα νέο

⁷⁷⁰ R. Storr – D. Cooper – U. Loock, *Raymond Pettibon*, Λονδίνο: Phaidon, 2001, σ.σ. 39-43 και 76. Επίσης, βλ. Γ. Κολοβός, «Ροκ, από το Βερολίνο στο Λος Άντζελες: Σύγκρουση δύο εκ των μεγαλύτερων σύγχρονων εικαστικών σε μια έκθεση ζωγραφικής – Ρέιμοντ Πέτιμπον εναντίον Μάρτιν Κιτενμπέργκερ», *Η Καθημερινή* 04/11/2007.

⁷⁷¹ Βαμβακάς – Παναγιωτόπουλος, ό.π., σελ. xxxvii.

⁷⁷² Στο ίδιο, σ.σ. xLiii-xLiv.

πεδίο για να υποδυθούν τους επαναστάτες. Τα Εξάρχεια αποτελούσαν τον προνομιακό χώρο για να επιτελεστεί αυτή η επιθυμία της σκηνης πανκ.

Η περιοχή των Εξαρχείων αποτελούσε γεωγραφικό χώρο συγκέντρωσης ενός μεγάλου μέρους της φοιτητικής νεολαίας της Αθήνας, καθώς και του κύριου πυρήνα των υπολειμμάτων του «κινήματος του '78», το οποίο είχε εκφραστεί με τις καταλήψεις των πανεπιστημιακών σχολών. Εκεί, επίσης, παρεπιδημούσαν όλα τα υποκείμενα που εξέφραζαν το πνεύμα της αντικουλτούρας των προηγούμενων δεκαετιών, και τα οποία μάλλον είχαν συγκροτηθεί σε καλλιτεχνικές βάσεις, γύρω από «έναν αφηρημένο, και πολιτικά ακίνδυνο, αναρχισμό».⁷⁷³ Αντίθετα, οι πυρήνες των αναρχικών, οι οποίοι επίσης συστεγάζονται στην περιοχή, είχαν διαμορφώσει μια σαφή πολιτική ταυτότητα και διαμόρφωναν μια δική τους πραξολογική τακτική. Είχε, δηλαδή, διαμορφωθεί ένα συμπαγές πλαίσιο αντίστασης στο συναινετικό κλίμα που είχε υιοθετήσει η ελληνική κοινωνία. Ταυτόχρονα, τα ΜΜΕ, προσπαθώντας να ενισχύσουν την κοινωνική συναίνεση, παρουσίαζαν τον χώρο αυτό ως πρότυπο αντικοινωνικότητας και κοινωνικής επικινδυνότητας. Τέλος, έχοντας τις ρίζες τους στην πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο, οι εκδηλώσεις σύγκρουσης, οι οποίες είχαν επίκεντρο την περιοχή, πύκνωσαν κατά την περίοδο 1985-1995, αρχής γενομένης με τη δολοφονία του δεκαπεντάχρονου Μιχάλη Καλτεζά. Η σκηνή πανκ, αλλά και ο χώρος των αντιεξουσιαστών και των αυτόνομων, διαμορφώθηκαν μέσα σε αυτή «τη διαλεκτική καταστολής και αντικαταστολής και την αναπόφευκτη μυθολογία της απειθαρχίας και της δημιουργικότητας»⁷⁷⁴. Αυτή τη μετωπική σύγκρουση με κάθε κοινώς αποδεκτή κοινωνική και εθνική αφήγηση αποκαλύπτουν τα τραγούδια των συγκροτημάτων της σκηνης πανκ: «Τι θα πει αυτή η μπατσοκρατία, ρε Αντρέα [Παπανδρέου]; / Θεσμοί, νόμοι – κουφάλα / τόσα χρόνια οι φασίστες, τώρα εσύ / παλιοεξουσιαστή!»⁷⁷⁵

Στην «αόρατη ενδοχώρα» των Εξαρχείων, με τα μπαρ, τα δισκάδικα, τα βιβλιοπωλεία, τα τριγύρω κτήρια των πανεπιστημιακών σχολών και το λόφο του Στρέφη, όπου διοργανώνονταν συναυλίες και πάρτυ, επιτελέστηκε και η πάγια επιθυμία της σκηνης πανκ για παραγωγή τεχνουργημάτων, μέσα στα οποία συγκροτούνταν τα υποπολιτισμικά τελετουργικά. Η ανάγνωση των διαπραγματεύσεων μεταξύ υποπολιτισμικής και πολιτικής συνιστώσας της ταυτότητας του πανκ –στο πεδίο της συλλογικότητας και της υποκειμενικότητας– θα

⁷⁷³ βλ. Ν. Μάλλιαρης, «Για μια κοινωνικοπολιτική ανάλυση της ελληνικής αντικουλτούρας» στο Μουτσόπουλος, Θανάσης (Επ.), *Το Αθηναϊκό Underground*, Αθήνα: Athens Voice Books, 2012 και Αιμ. Κυπάρισσος, «Το underground στην πολιτισμική διαστρωμάτωση της σύγχρονης Ελλάδας», στο ίδιο, σελ. 135.

⁷⁷⁴ Βαμβακάς – Παναγιωτόπουλος, ό.π., σελ. Lviii.

⁷⁷⁵ Σύγχυση, «Η Εξουσία Είναι Φόνος»: μη δισκογραφημένο τραγούδι του δεύτερου μισού της δεκαετίας του '80. Το ίδιο κλίμα αποτυπώνουν και τα συνθήματα των αναρχικών: «Η το νέφος ή εμείς, δε γαμιέται κι η πατρίς», «Με ΜΑΤ και ΜΕΑ για μια Ελλάδα νέα», «Του οκτώρου οι πεσόντες, νανουρίζονται με τσόντες», «Ίδια είν' τ' αφεντικά, δεξιά κι αριστερά», κ.ο.κ.

πρέπει να τοποθετηθεί με ξεκάθαρο τρόπο στο πλαίσιο των διεκδικήσεων σε επίπεδο καθημερινής ζωής και λιγότερο στον χώρο της ιδεολογίας/ιδεοληψίας και της άρθρωσης συνολικών πολιτικών οραμάτων.

Οι πανκς, εκμεταλλευόμενοι την προϋπάρχουσα εμπειρία του αυτόνομου/«καταληψιακού» χώρου, προσπάθησαν να δημιουργήσουν Προσωρινές Αυτόνομες Ζώνες όπου θα μπορούσαν να εκτυλιχθούν τα υποπολιτισμικά τελετουργικά, γύρω από τα οποία συγκροτούνταν η σκηνή. Το δεύτερο στάδιο σε αυτή τη διαδικασία ήταν η δημιουργία ριζωμάτων, μόνιμων δηλαδή τόπων επιτέλεσης των τελετουργικών και σημείων αναφοράς της υποπολιτισμικής κοινωνικότητας – με εμβληματικό παράδειγμα την κατάληψη της *Villa Amalias*. Όμως, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι οι αυτόνομες ζώνες των πανκς απλώς εκφράζουν μια τάση της ευρύτερης κοινωνίας. Χαρακτηριστικό, λοιπόν, της ελληνικής κοινωνίας των τελευταίων τριάντα ετών είναι το ότι «τα όρια μεταξύ κοινωνικού, πολιτικού και πολιτισμικού συγχέονται», με αποτέλεσμα οποιαδήποτε δημόσια εκδήλωση «να δανείζεται στοιχεία από το συμβολικό οπλοστάσιο μέχρι πρότινος διαχωρισμένων πρακτικών». Έτσι, για παράδειγμα, η υποκουλτούρα του ποδοσφαιρικού οπαδισμού επιτελείται σε συγκεκριμένους χώρους με χαρακτηριστικά αυτόνομης ζώνης, λαμβάνει σαφή χαρακτηριστικά τελετουργίας και συχνά ευνοεί την εκδήλωση αντισυστημικής ρητορίας και αντικοινωνικής/συγκρουσιακής συμπεριφοράς. Αρκετά από αυτά τα στοιχεία θα μπορούσε κανείς να τα διακρίνει τόσο σε μαζικές εκδηλώσεις (μια βραδιά «στα μπουζούκια», μια χέβι μέταλ συναυλία) όσο και σε τόπους κοινωνικότητας που συγκροτούνται ως καταφύγια γύρω από το ζητούμενο της κοινωνικής διάκρισης (ένα gay bar, μια λέσχη μοτοσυκλετιστών).⁷⁷⁶ Η ξεκάθαρη διαφοροποίηση της σκηνής πανκ έγκειται στη σαφή επιλογή της να διαχωριστεί από τον κόσμο του εμπορίου και της κατανάλωσης, ο οποίος στις παραπάνω περιπτώσεις είναι εκείνος που καθορίζει τη συγκρότηση των φυλών και των υποπολιτισμικών ομάδων.

Αρχικά το ζήτημα της στεγανοποίησης της σκηνής πανκ από τις υποδομές της πολιτιστικής βιομηχανίας συνδεόταν με την επιθυμία να μην αφομοιωθεί η υποκουλτούρα από την κυρίαρχη κουλτούρα και να διατηρηθεί η αυθεντικότητά του. Πρακτικά αυτό σήμαινε ότι τα συγκροτήματα πανκ όφειλαν να μην υπογράφουν συμβόλαια με πολυεθνικές δισκογραφικές εταιρείες –όπως έκαναν οι βρετανοί και οι αμερικανοί μουσικοί των πρώιμων σκηνών πανκ– προκειμένου να διατηρήσουν τον έλεγχο της δημιουργίας τους και να παραμείνουν κοντά στο κοινό τους – σχέσεις δηλαδή που θα χάνονταν εάν οι μπάντες εντάσσονταν στους μηχανισμούς του σταρ-

⁷⁷⁶ Βλ. Βαμβακάς – Παναγιωτόπουλος, ό.π., σ.σ. Lxii και Lxvii.

σύστημ. Από τα μέσα της δεκαετίας του '90, όμως, έως σήμερα, στην ελληνική σκηνή πανκ κυριάρχησε μια ιδιότυπη εκδοχή του ήθους «Do It Yourself», η οποία επέβαλε τη διακοπή κάθε συνεργασίας με όλες τις επιχειρήσεις που σχετίζονταν με την παραγωγή μουσικών τεχνουργημάτων, ακόμα και με τα μικρά κλαμπ των Εξαρχείων ή τις ημιεπαγγελματικές ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρείες, όπου έως τότε τα συγκροτήματα πανκ έδιναν συναυλίες και κυκλοφορούσαν τους δίσκους τους. Σε πρακτικό επίπεδο, αυτό σήμαινε ότι η σκηνή όφειλε να δημιουργήσει και να επεκτείνει τις δικές της υποδομές για την παραγωγή των τεχνουργημάτων της. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο συγκροτήθηκε και ένας ιδιαίτερος τρόπος κοστολόγησης –ή καλύτερα μη κοστολόγησης– των τεχνουργημάτων αυτών. Στις συναυλίες μπορούσε κανείς να δώσει «ενίσχυση» και όχι να πληρώσει εισιτήριο, ενώ για τους δίσκους καθοριζόταν μια τιμή διατίμησης με σκοπό να καλυφθούν τα έξοδα εκτύπωσης, χωρίς όμως να προκύπτει κέρδος για την ίδια την καλλιτεχνική δημιουργία. Συχνά μάλιστα τα τεχνουργήματα της σκηνής μοιράζονταν στα μέλη της ως «δώρα», σε μια σύγχρονη εκδοχή πόντατς. Δηλαδή το εγχείρημα σήμαινε ότι η σκηνή θα έπρεπε να λειτουργήσει ως χώρος «πέρα από την οικονομία», όπου θα καταργούνταν η ανταλλακτική αξία των προϊόντων και θα παρέμενε μόνο η αξία χρήσης τους. Με τον τρόπο αυτό αφαιρείται κάθε κίνητρο από τους επιχειρηματίες του μεταφορντικού «δημιουργικού καπιταλισμού», οι οποίοι –σύμφωνα με τα πρότυπα των χωρών του προηγμένου καπιταλισμού– στοχεύουν σε εξειδικευμένες αγορές, εκμεταλλευόμενοι τις ιδέες και την εμπειρία ενός νέου τύπου εργαζόμενου, ο οποίος είναι αντισυμβατικός ή μποέμ και μπορεί να λειτουργήσει «εκτός πλαισίου» έτσι ώστε η εταιρεία του να καθίσταται πάντα καινοτόμα ως προς τα προϊόντα και τις ομάδες στις οποίες απευθύνεται.

Παρότι είναι αμφίβολο εάν στην ελληνική κοινωνία αναπτύχθηκε κάποιο ρεύμα «δημιουργικού καπιταλισμού», η παραπάνω επιλογή της στεγανοποίησης της σκηνής πανκ –η οποία έλαβε ποικίλες διαβαθμίσεις και δεν ακολούθησε πάντα μια αμιγή μορφή– μπορεί να ερμηνευτεί πλήρως. Μέσα από το δόγμα της «αντιεμπνευματικότητας» βρήκαν διέξοδο οι συγκρούσεις μεταξύ υποκειμένων και μικρών ομάδων για τον έλεγχο του χώρου – γι' αυτό και συνοδεύθηκε από αποχωρήσεις ενεργών έως τότε μελών. Μέσα όμως από τις αποχωρήσεις αυτές, ανανεώθηκε η ίδια η σκηνή και διευκολύνθηκε η εναλλαγή των γενεών στις επιτελικές της θέσεις. Το σημαντικότερο όμως ήταν ότι η δημιουργία και η λειτουργία ανεξάρτητων και στεγανών υποδομών προϋπέθετε μεγάλο βαθμό συμμετοχής και δέσμευσης από όλα τα μέλη της. Με τον τρόπο αυτό η σκηνή πανκ απέκλεισε εκείνα τα άτομα που οι Βαμβακάς και Παναγιωτόπουλος περιγράφουν ως «νέες πολυσχιδείς υποκειμενικότητες» και θεωρούν ότι αποτελούν χαρακτηριστικό τύπο

της δεκαετίας του '90. Ως απόρροια (αλλά και δημιουργός) της μαζικής-ατομικιστικής δημοκρατίας, η «νέα πολυσχιδής υποκειμενικότητα» είναι «προσιτή και εμπορεύσιμη, δεν εγείρει ιδιαίτερα απαιτούμενα και προϋποθέσεις και δίνει στον φορέα της τη δυνατότητα να αντλεί εκλεκτικά από τα πολιτισμικά προϊόντα και να διαμορφώνει τη “δική του” ταυτότητα (a la carte)»⁷⁷⁷. Το εγχείρημα του αποκλεισμού τέτοιων υποκειμένων ισοδυναμούσε με αγώνα για να διατηρήσει η σκηνή τα αντισυστημικά της χαρακτηριστικά – με δεδομένο ότι, για τους πανκς, η εμβληματική πλέον αναπαράσταση της συστημικής κυριαρχίας είναι η διευρυμένη υπαγωγή στα καταναλωτικά ήθη. Μάλιστα, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι, η ελληνική εκδοχή της ηθικής DIY υπήρξε ακραία –σε σύγκριση με την εμπειρία από τις σκηνές του εξωτερικού–, επειδή ακραίες υπήρξαν και οι διατυπώσεις των καταναλωτικών ηθών στο ευρύτερο ελληνικό κοινωνικό φαντασιακό. Τελικά, άσχετα από το πόσο «πολυσχιδείς» ή όχι αποδείχθηκαν οι υποκειμενικότητες που πέρασαν από τη σκηνή, ο συγκεκριμένος υποπολιτισμικός χώρος διέσωσε τη συγκρότησή του γύρω από έναν συγκεκριμένο τύπο πάνκη που ήταν πλήρως διαχωρισμένος από τη διευρυμένη ποπ κουλτούρα και, το σπουδαιότερο, η σκηνή διατήρησε και πολλαπλασίασε τις υποδομές της χωρίς να επηρεάζεται από τις κρίσεις που πέρασε η μουσική βιομηχανία – π.χ. με την απαξίωση του CD –από τη στιγμή που δημιουργήθηκαν οι διαδικτυακοί πάροχοι τραγουδιών σε μορφή MP3– και τη συνακόλουθη δραματική ύφεση στην αγορά των δίσκων.

Κατ' αυτό τον τρόπο, οι πανκς (νυν και πρώην) βρέθηκαν προετοιμασμένοι απέναντι στην οικονομική κρίση, η οποία άρχισε το 2009. Η πανκ σκηνή, με τις υποδομές, τη συνεχή παραγωγή τεχνουργημάτων και τις εναλλακτικές σκηνοθεσίες του εαυτού που υπέθαλπε, υπήρξε ένα μικροπεριβάλλον που είχε αποσυνδεθεί σε μεγάλο βαθμό από την κατανάλωση τηςσχόλης και λειτούργησε ως ιδιόμορφη στρατηγική ευ ζην. Μπόρεσε δηλαδή να παρέχει σχεδόν χωρίς κόστος στα μέλη της διεξόδους, όχι απλά ψυχαγωγίας, αλλά και δημιουργικότητας ή αίσθησης του συνανήκειν. Πιθανότατα, αυτός είναι και ο κύριος λόγος που η σκηνή πανκ μάλλον διογκώθηκε τα τελευταία τέσσερα χρόνια.

Παρόλα αυτά, μέσα από τις αφηγήσεις ζωής των μεγαλύτερων σε ηλικία υποκειμένων της έρευνας, προκύπτει η εικόνα της σκηνής πανκ ως φάσης στον ευρύτερο κύκλο του βίου και όχι ως άκαμπτο και σταθερό στοιχείο της προσωπικής τους ταυτότητας. Με το να αποκλειστεί κάθε σύνδεση της σκηνής με τον κόσμο του εμπορίου, αποκλείστηκε και το ενδεχόμενο να υπάρξουν θέσεις επαγγελματιών μέσα σε αυτή, σε αντίθεση με το κύκλωμα της μουσικής ροκ και τις ξένες πανκ σκηνές.

⁷⁷⁷ Στο ίδιο, σελ. Lxviii.

Αφού κανείς δεν μπορούσε να βιοποριστεί από την ενασχόλησή του με τη σκηνή πανκ, η σκηνή λειτουργεί αποκλειστικά στο επίπεδο τηςσχόλης και ως κοινότητα αδυνατεί να παρέχει λύσεις στα ζητήματα με τα οποία έρχονται αντιμέτωπα τα μέλη της μόλις ενηλικιωθούν ουσιαστικά. Έτσι, τα υποκείμενα καλούνται να διαπραγματευτούν την τοποθέτησή τους μεταξύ υποκουλτούρας, επαγγελματικής αποκατάστασης και βιοπορισμού, ταυτότητας της ηλικίας και δημιουργίας οικογένειας, μικροκοινωνικής και ευρύτερης κοινωνικής υπαγωγής. Όμως και σε αυτό το πλαίσιο ταυτοτικών διαπραγματεύσεων, τα προτερόχρονα ενεργήματα των υποκειμένων στο πεδίο της σκηνής σηματοδοτούν και νοηματοδοτούν την κατοπινή τροχιά τους βίου τους και καθορίζουν τις σκηνοθεσίες του εαυτού τους.

Ένα μεγάλο μέρος των πληροφορητών της έρευνας, μετά από μια περίοδο ενασχόλησης με ευκαιριακές εργασίες, επέλεξαν να γίνουν μικροί επιχειρηματίες, εκμεταλλευόμενοι τις γνώσεις και τις δεξιότητες που έλαβαν ως μέλη της σκηνής πανκ. Άνοιξαν λοιπόν εργαστήρια για τατουάζ, μικρά δισκοπωλεία, γραφιστικά ατελιέ, στούντιο για πρόβες συγκροτημάτων, μικρά καφέ. Κάποιοι άλλοι εργάζονται ως μεταφραστές και επιμελητές εκδόσεων και μερικοί ως βιβλιοϋπάλληλοι, συνδέοντας όλοι τον χώρο εργασίας τους με τη δημιουργικότητα, την οποία θεωρούν στοιχείο της προσωπικότητάς τους. Αναμφίβολα λοιπόν στην περιφέρεια της σκηνής –αλλά σε καμία περίπτωση μέσα της, αφού οι υποδομές που συγκροτούν τον σκληρό πυρήνα της οφείλουν να λειτουργούν στη βάση του «αντιεμπορευματικού» δόγματος– δημιουργήθηκε ένα δίκτυο μικροεπιχειρηματικότητας και παροχής υπηρεσιών από μία ομάδα υποκειμένων που ομοιάζει με αυτό που ο Bourdieu αποκαλεί «νέα μικροαστική τάξη». Σε αυτό το πλαίσιο θα μπορούσε να εντάξει κανείς και τις δύο περιπτώσεις εκπαιδευτικών, οι οποίοι στράφηκαν στην ειδική αγωγή επειδή τη θεώρησαν έναν χώρο που προσφέρει αυξημένες δυνατότητες έκφρασης της προσωπικής δημιουργικότητας, του αισθήματος προσφοράς σε μία ομάδα μαθητών που η κοινωνία περιθωριοποιεί και του εκπαιδευτικού πειραματισμού. Δηλαδή, προκύπτει μία παρόμοια σκηνοθεσία του εαυτού γύρω από τις συνισταμένες της δημιουργικότητας και της ταύτισης του εργαζόμενου υποκειμένου με το αντικείμενο της εργασίας του. Στην αντίθετη περίπτωση, οι πληροφορητές που έχουν απαρνηθεί το ζητούμενο της ταύτισης ή ασκούν κριτική στην εργασία τους και την εξασκούν μόνο για βιοποριστικούς λόγους, δομούν την εικόνα του εαυτού τους γύρω από κάποιο ενέργημα τηςσχόλης το οποίο προσφέρει διεξόδους για να εκφράσουν τη δημιουργικότητά τους – τέτοια ενεργήματα είναι η συμμετοχή σε κάποιο συγκρότημα ή η έκδοση εντύπων.

Φυσικά, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι ανάλογες επαγγελματικές τροχιές και σκηνοθεσίες του εαυτού μπορούμε να ανακαλύψουμε και στο πλαίσιο

άλλων υποπολιτισμών και φυλών, όπως εκείνες που συγκροτούνται γύρω από τον αθλητισμό, τον χώρο του εξειδικευμένου τουρισμού ή τη χρήση και τον προγραμματισμό των υπολογιστών. Αν λάβουμε υπόψη ότι από τη σύγχρονη αγορά εργασίας χάνονται σταδιακά οι θέσεις της παραδοσιακής μεσαίας τάξης και πλέον οι νεοεισερχόμενοι πρέπει όχι να «βρουν δουλειά» αλλά να την «εφεύρουν»,⁷⁷⁸ η δραστηριοποίηση σε κάποιες υποκουλτούρες που σχετίζονται με ανάλογες σκηνές και τα ενεργήματά τους, θα μπορούσε δημιουργήσει υποκείμενα που να λειτουργούν πέρα από τον τύπο του αντισυμβατικού *υπαλλήλου* του εταιρικού «δημιουργικού καπιταλισμού» και τα οποία θα αποπειραθούν να συγκροτήσουν μια μικρότερης κλίμακας αγορά βασισμένη στην αυτοαπασχόληση και στην κοινωνικότητα των νέων κοινοτήτων. Αυτά, βέβαια, τα σημειώνω ως υπόθεση εργασίας με συζητήσιμες προοπτικές.

Εμμένοντας, για λίγο ακόμα, στο πεδίο των διαπραγματεύσεων μεταξύ υποπολιτισμικής ταυτότητας και ταυτότητας της ηλικίας, θα πρέπει να προσθέσω ότι η υπαγωγή στη σκηνή πανκ, σύμφωνα με τις αφηγήσεις των πληροφορητών της έρευνας, καθίσταται προβληματική όταν τα υποκείμενα αποφασίσουν να αποκτήσουν παιδιά. Επειδή η σκηνή και τα ενεργήματα που παράγονται στο πλαίσιο της συνδέονται με εφηβικές/μετεφηβικές σκηνοθεσίες του εαυτού των μελών της, μέχρι στιγμής μέσα σε αυτή δεν μπορούν να συγκροτηθούν ενήλικες σκηνοθεσίες ολοκληρωμένης κοινωνικής και οικογενειακής υπευθυνότητας, ιδιαίτερα όσον αφορά στη συνιστώσα της μητρότητας/πατρότητας. Έτσι, ένα ζευγάρι ενεργών πάνκηδων περιγράφει την είσοδό τους στο μαιευτήριο ως την αρχή μιας απομόνωσης από τους έως πρότινος φίλους τους. Μάλιστα, βιώνει το γεγονός ως «προδοσία», η οποία πλήττει ανεπανόρθωτα το δίκτυο των κοινωνικών επαφών τους, ενώ παράλληλα τους οδηγεί σε αποκατάσταση των σχέσεων με το υπόλοιπο κοινωνικό περιβάλλον: η γυναίκα «γυρίζει πολύ» στην οικογένειά της, την οποία είχε «τελείως απορρίψει μέχρι κάποια ηλικία». Οι υπόλοιποι πληροφορητές που έγιναν γονείς διαχωρίζουν πλήρως το πεδίο της οικογένειάς τους από εκείνο της υπαγωγής στη σκηνή. Σε αυτές τις αφηγήσεις η υποπολιτισμική συνιστώσα του εαυτού και η ιδιότητα του γονέα συναντώνται με έμμεσο τρόπο και μόνο στην περίπτωση μίας συγκεκριμένης σκηνοθεσίας του εαυτού του παιδιού τους. Φαντασιώνονται την πορεία ζωής του παιδιού τους ως αποκατάσταση ορισμένων πτυχών της δικής τους ιστορίας ζωής, τις οποίες –αναστοχαζόμενοι– θεωρούν ότι στερήθηκαν. Αναφέρουν δηλαδή ότι, εάν τα παιδιά τους ενδιαφερθούν για τη μουσική, οι ίδιοι –αντίθετα από τους γονείς τους– θα τα βοηθήσουν να αποκτήσουν μουσική παιδεία. Δηλώνουν επίσης ότι μέλημά τους

⁷⁷⁸ Βλ. Th. L. Friedman, «Η εκπαίδευση στον 21ο αιώνα», *Η Καθημερινή*/New York Times 07/04/2013.

είναι όχι να επηρεάσουν τα παιδιά τους αλλά να τα ωθήσουν να αποκτήσουν αυτενέργεια, έστω κι αν εκείνο που θα προκύψει, σε επίπεδο γούστου, έρθει σε αντίθεση με τα δικά τους αισθητικά δεδομένα. Τέλος, ευελπιστούν ότι τα παιδιά τους θα καταστούν φορείς ανεκτικότητας, σε έναν κόσμο τον οποίο θα χαρακτηρίζει ακριβώς αυτό το στοιχείο – σε αντίθεση με το κοινωνικό περιβάλλον που οι ίδιοι μνημονικά ανακαλούν ως βίωμα. Δηλαδή, τα στοιχεία της βιωμένης ελευθερίας, της ανεκτικότητας και της δημιουργικότητας θα κάνουν τα παιδιά τους τόσο διαφορετικά (κι ευτυχισμένα) όσο διαφορετικοί υπήρξαν και οι ίδιοι.

Υπήρξαν όμως οι πανκς «διαφορετικοί»; Από τις αφηγήσεις προέκυψε μια μάλλον υποκειμενική ανάγνωση της διαφορετικότητας. Οι τάσεις αντίστασης στην κυρίαρχη πολιτική σφαίρα αποτελούν σίγουρα τον βασικό πυλώνα σκηνοθεσίας του εαυτού των υποκειμένων. Αλλά αυτό συμβαίνει επειδή η πολιτική σφαίρα είναι εκείνη που δομεί το κυρίαρχο αφηγηματικό πλαίσιο της περιόδου στην οποία οι αφηγητές τοποθετούν τα βιώματά τους. Το ιστορικοκοινωνικό όμως πλαίσιο αυτό χαρακτηρίζεται από μία «αυτονόμηση του πολιτισμικού πεδίου» και την «κατά το δοκούν χρήση των πολιτισμικών πόρων εν όψει της αυτοδύναμης κατασκευής του εαυτού»⁷⁷⁹. Πρόκειται για μια κατασκευή που δεν μπορεί να συγκροτηθεί αποκλειστικά μέσα από μια σειρά (έστω και συγκρουσιακών) ετεροκαθορισμών. Η σκηνή πανκ, πέρα από κοινή φαντασιακή στέγη –ετεροκαθοριζόμενη και ταυτόχρονα αυτοκαθοριζόμενη– υπήρξε και χώρος που υπέθαλψε ποικίλες μορφές αυτού που οι Βαμβακάς και Παναγιωτόπουλος αποκαλούν «τέχνη του εγώ».⁷⁸⁰ Αυτές οι διαδικασίες συγκρότησης επάλληλων ταυτοτήτων στο πεδίο της υποκειμενικότητας γίνεται εμφανής στις επιτελέσεις του φύλου των μελών της σκηνής.

Οι γυναίκες χρησιμοποίησαν την υποπολιτισμική αισθητική για να συγκροτήσουν μια εναλλακτική μέθοδο επιτέλεσης του φύλου τους. Είτε ως «μετανάστριες του φύλου» (δηλαδή ντυμένες «ανδρικά») είτε ως γκροτέσκα εκδοχών των δεδομένων, σε επίπεδο μέσου γούστου, της γυναικείας καλαισθησίας (υπερβολικό μακιγιάζ, μίνι φούστα και στρατιωτικές αρβύλες, σκισμένο δικτυωτό καλσόν), διακωμώδησαν τις κυρίαρχες (αισθητικές και όχι μόνο) νόρμες της θηλυκότητας. Και, κατόπιν, εφηύραν δικές τους εκδοχές γυναικείας καλαισθησίας, απορρίπτοντας την «αρβυλοφόρα» εφηβική τους εικόνα – γεγονός που το αφηγούνται γελώντας. Ταυτόχρονα, διεκδίκησαν έναν χώρο ορατότητας μέσα σε μία υποκουλτούρα που είχε δομηθεί σε καθαρά ανδρικές προσδοκίες. Προσπάθησαν να γίνουν κιθαρίστριες και ντράμερ, σε μία ευρύτερη αφήγηση –αυτή της μουσικής ροκ– όπου η μόνη θέση για γυναίκες ήταν της τραγουδίστριας, δηλαδή της αποδέκτριας

⁷⁷⁹ Βαμβακάς – Παναγιωτόπουλος, ό.π., σελ. Lxviii.

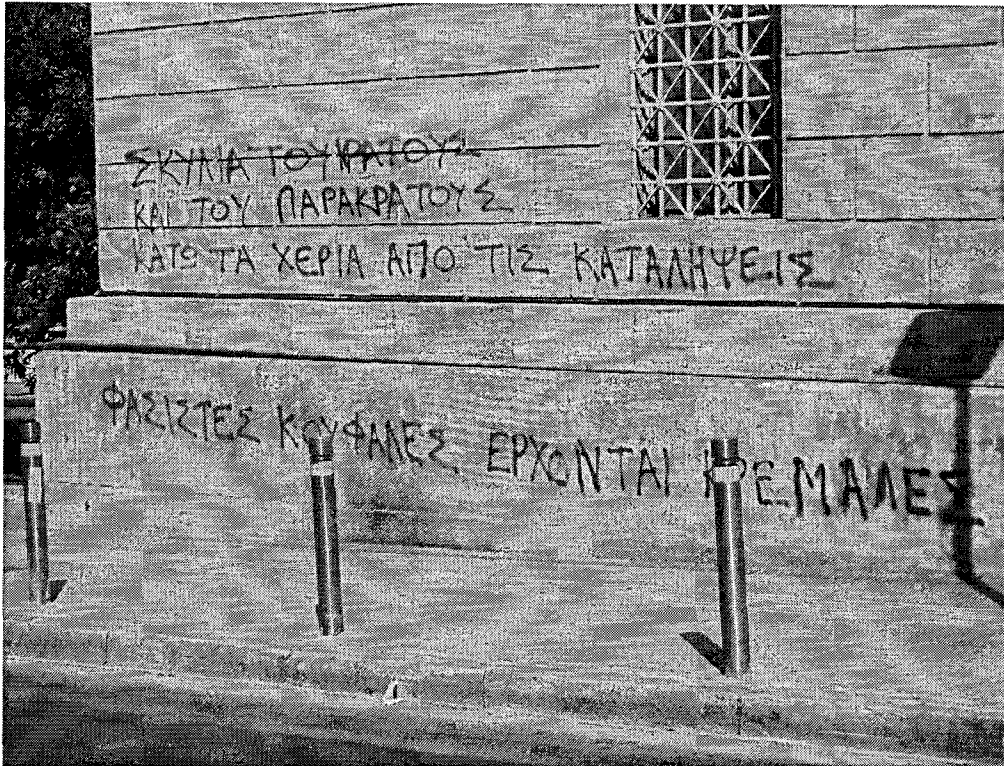
⁷⁸⁰ Στο ίδιο.

των ερωτικών φαντασιώσεων του κοινού. Προσπάθησαν, επίσης, να επιβάλλουν κανόνες πολιτικής ορθότητας, την περίοδο που η πανκ σκηνή διένυε την πιο πολιτικοποιημένη περίοδό της. Τα αποτελέσματα αυτού του εγχειρήματος όμως δεν υπήρξαν και τόσο εντυπωσιακά, αφού για ένα μεγάλο μέρος των ανδρών της σκηνής, η υποκουλτούρα συγκροτείται γύρω από αφηγηματικά σχήματα που εκθειάζουν την επίδειξη δύναμης «στο δρόμο» –είτε με τη μορφή της «παρέας συμμορίας» είτε με τη μορφή του αντιεξουσιαστή «street fighting man»– και γύρω από τους συναισθηματικούς δεσμούς της συμποτικής ομοκοινωνικής ανδρικής (εφηβικής, νεανικής ή νεανίζουσας) παρέας φίλων. Βέβαια, τα τελευταία δέκα χρόνια, υπήρξε μια σαφής προσπάθεια, από τον χώρο των πολιτικοποιημένων πανκς και μιας μερίδας του αντιεξουσιαστικού κινήματος, να τεθούν προς συζήτηση ζητήματα φύλου και μάλιστα με «γλώσσες και γραμματικές» που έχουν αντληθεί από τις θεωρητικές αναζητήσεις του λεγόμενου «τρίτου φεμινιστικού κύματος».⁷⁸¹ Ο χρόνος, βέβαια, θα δείξει σε ποιο βαθμό οι θεωρητικές συζητήσεις θα εσωτερικευθούν από τα μέλη της σκηνής. Άλλωστε ένα γκραφίτι στην οδό Μεταξά, στα Εξάρχεια, χρόνια τώρα δηλώνει: «Το πανκ με όρους είναι πανκ για φλώρους». Κι ο καθένας το διαβάζει κατά το δοκούν...

Τελικά τι είναι η αθηναϊκή σκηνή πανκ και τα άτομα που πέρασαν από αυτή; Εξέφρασαν άραγε με ακραίο και θεατρικό τρόπο ένα ευρύτερο νοοτροπιακό πλαίσιο όπου «για τους ευνοημένους γόνους της δεύτερης και της τρίτης μεταπολιτευτικής γενεάς, η εχθρότητα για τους νόμους και την πολιτική συναίνεση έγινε ένα είδος ιδεολογικής ορθοδοξίας»⁷⁸²; Πρόκειται δηλαδή για τις ερινύες της «γενιάς του Πολυτεχνείου»; Μήπως πρόκειται για μια εκδοχή του φαινομένου που ονομάζουμε «νέα κοινωνικά κινήματα» ή, τελικά, για μια κριτική του καταναλωτισμού; Θεωρώ ότι η σκηνή πανκ θα μπορούσε να αποτελεί συνισταμένη όλων αυτών. Εκείνο όμως που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι ο ρόλος που παίζουν στο σύγχρονο μητροπολιτικό περιβάλλον αυτές οι μικρές συλλογικότητες και τα δίκτυα κατοχύρωσης της ετερότητας που διεκδικούν τη χειραφέτησή τους από την επίσημη κοινωνική αφήγηση. Και φυσικά, ο τρόπος που το έκαναν αυτό. Νομίζω, επίσης, ότι είναι εξίσου σημαντικός και ο τρόπος που θυμούνται ότι το έκαναν, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο η πανκ εμπειρία διαμορφώνει τις σημερινές αντιλήψεις και τα πολιτικά βιώματα τα δικά τους και της ύστερης Μεταπολίτευσης.

⁷⁸¹ Για τη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία, βλ. Α. Αθανασίου, «Εισαγωγή» στο Α. Αθανασίου (Επ.), *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα: Νήσος, 2006, σ.σ. 85 κ.εξ.

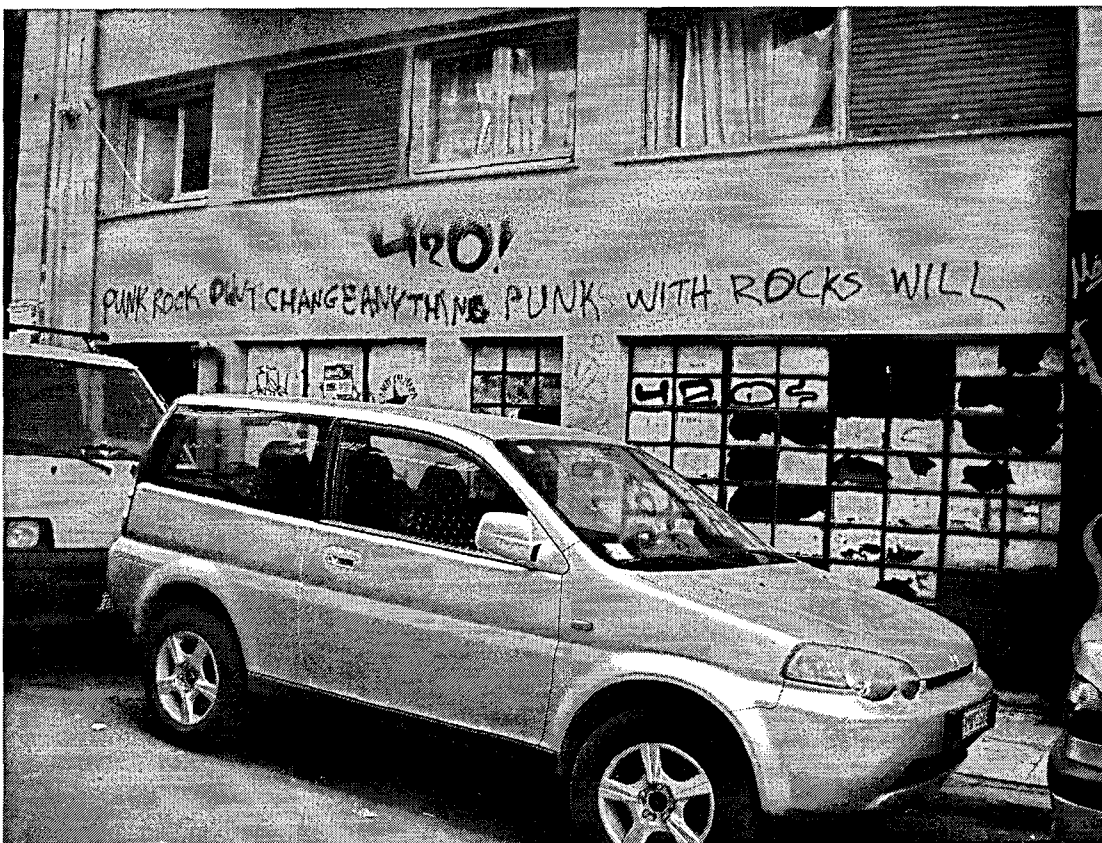
⁷⁸² Θ. Βερέμης, «Η αλληλουχία των γενεών», *Η Καθημερινή* 03/02/2013.



Αρκετό καιρό πριν τις επεμβάσεις της αστυνομίας στις καταλήψεις Villa Amalias και Σκαραμαγκά είχαν σημειωθεί βίαιες επιθέσεις από ακροδεξιούς, γεγονός που μαρτυρά το ιδιαίτερο «συμβολικό βάρος» τέτοιων εγχειρημάτων και έναν αγώνα ελέγχου και κυριαρχίας στην περιοχή της Αχαρνών. Στην επάνω φωτογραφία αποτυπώνεται ένα σύνθημα συμπάραστασης στους καταληψίες, γραμμένο στον τοίχο της Εθνικής Βιβλιοθήκης (2012). Κάτω: «Στένσιλ» με το οποίο κάποιοι γέμισαν την οδό Σκουφά (2010). Θα μπορούσαμε να το ερμηνεύσουμε ως προσπάθεια να στεγανοποιηθεί ο χώρος των Εξαρχείων από το χώρο των «αναρχοκολλωνοκιωτών» οι οποίοι συγκεντρώνονταν στην περιοχή μεταξύ Σκουφά και Ασκληπιού, έτσι ώστε τα Εξάρχεια να διατηρήσουν την κινηματική «αυθεντικότητα» τους.



Δίπλα: Σύνθημα γραμμένο στην οδό Μεταξά, το οποίο φέρει υπογραφή που παραπέμπει σε «μηδενιστές». Κάτω: Σύνθημα από την οδό Βαλιτεσίου το οποίο αναφέρει ότι το πανκ (και οι υποπολιτισμοί) δεν αλλάζουν τα πάντα, όμως τα (υποπολιτισμικά) υποκείμενα, όταν αρχίσουν να πετάνε πέτρες (στην αστυνομία, στο σύστημα κυριαρχίας) μπορούν να τα αλλάξουν. Και τα δύο συνθήματα παραπέμπουν σε μια εκδοχή του υποπολιτισμού, η οποία συγκροτείται καθαρά με όρους σύγκρουσης «στο δρόμο» και όχι με συζητήσεις, λόγω πολιτικής ορθότητας και παραγωγή τεχνουργημάτων. «Στον δρόμο» όμως οι γλώσσες και οι γραμματικές είναι μάλλον ανδρικές.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγγελόπουλος, Γιώργος – Ροτζώκος, Νίκος, «Το “Κίνημα για τον Στρατό” τη δεκαετία του 1980: Πολιτικές, ιδεολογικές και οργανωτικές διαστάσεις», στο Καραμανωλάκης, Β. – Ολυμπίου, Ευ. – Παπαθανασίου, Ι. (Επ.), *Η Ελληνική Νεολαία στον 20^ο αιώνα: Πολιτικές Διαδρομές, Κοινωνικές Πρακτικές και Πολιτισμικές Εκφράσεις*, Αθήνα: Θεμέλιο, 2010, σ.σ. 345-368.
- Adorno, Theodor W., *Σύνοψη της Πολιτιστικής Βιομηχανίας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1989.
- Adorno, Theodor W., *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Λονδίνο: Routledge, 1996.
- Αθανασίου, Αθηνά (Επ.), *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα: Νήσος, 2006.
- Ali, Tariq – Taibo Il, Paco Ignacio, 1968, Αθήνα: Άγρα, 2008.
- Αναγνωστόπουλος, Γιώργος κ.λπ., «Για το Νέο Πρόσωπο της Πλάκας: Σχόλια Πάνω σε μια Φιλόδοξη Κρατική Επέμβαση», *Εφημερη Πόλη* 4 (1984), σ.σ. 42-59.
- Αναρχότυπος (Εκδ.), *Η Ιστορία των Punk, Hardcore και Άλλων Σχημάτων από το 1980 Έως το 2000 στον Ελλαδικό Χώρο*, Αθήνα: Αναρχική Αρχαιοθήκη, χ.χ.
- Andersen, Mark – Jenkins, Mark, *Dance of the Days: Two Decades of Punk in the Nation's Capital*, Νέα Υόρκη: Akashic Books, 2009.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη: Verso, 1993.
- Anderson, Nels, *On Hobos and Homelessness*, Σικάγο και Λονδίνο: The University of Chicago Press, 1998.
- Andes, Linda, «Growing Up Punk: Meaning and Commitment Careers in a Contemporary Youth Culture» στο Epstein, Jonathon S. (Επ.), *Youth Culture: Identity in a Postmodern World*, Οξφόρδη και Μάλντεν, Μασαχουσέτη: Blackwell, 1998, σ.σ. 212-231.
- Antifa Str (Εκδ.), *Η Κουλτούρα του Κουήρ Πανκ Κινήματος μέσα από τα Φανζίν*, Αθήνα: Antifa Str., 2011.
- Aries, Philippe, *Αιώνες Παιδικής Ηλικίας*, Αθήνα: Γλάρος, 1990.
- Arnold, Gina, *Route 666 – On The Road To Nirvana*, Λονδίνο: Picador, 1993.
- Αστρινάκης, Αντώνης Ε., *Νεανικές Υποκουλτούρες – Παρεκκλίνουσες Υποκουλτούρες της Νεολαίας της Εργατικής Τάξης. Η Βρετανική Θεώρηση και η Ελληνική Εμπειρία*, Αθήνα: Παπαζήσης, 1991.
- Attali, Jacques, *Θόρυβοι*, Αθήνα: Κέδρος, 1991.
- Babbie, Earl, *Εισαγωγή στην Κοινωνική Έρευνα*, Αθήνα: Κριτική, 2011.
- Βαλούκος, Στάθης, *Η Ελληνική Τηλεόραση: Οδηγός Τηλεοπτικών Σειρών 1967-1998*, Αθήνα: Αιγόκερως, 1998.
- Βαμβακάς, Βασίλης – Παναγιωτόπουλος, Παναγής (Επ.), *Η Ελλάδα στη Δεκαετία του '80: Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Αθήνα: Το Πέρασμα, 2010.
- Βαν Μπουσχότεν, Ρίκη, *Ανάποδα Χρόνια: Συλλογική Μνήμη και Ιστορία στο Ζιάκα Γρεβενών (1900-1950)*, Αθήνα: Πλέθρον, 1997.
- Banks, Abby – Moore, Thurston, *Punk House: Interiors in Anarchy*, Νέα Υόρκη: Abrams Image, 2007.
- Barnard, Malcolm, *Fashion as Communication*, Λονδίνο: Routledge, 2008.
- Baudrillard, Jean, *Η Κανονιστική Ηθική των Αντικειμένων: Λειτουργία-Σημείο και Ταξική Λογική*, Αθήνα: Alloglotta, 2011.

- Baulch, Emma, «Creating a Scene: Balinese Punk's Beginning», *International Journal of Cultural Studies* 5/2 (2002), σ.σ. 153-177.
- Becker, Howard, *Οι Περιθωριοποιημένοι*, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 2000.
- Benjamin, Walter, *Δοκίμια για την Τέχνη*, Αθήνα: Κάλβος, 1978.
- Benjamin, Walter, «The Author as Producer» στο Duncombe, Stephen (Επ.), *Cultural Resistance Reader*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη: Verso, 2002, σ.σ. 67-81.
- Bennet, Andy, «Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste», *Sociology* 33/3 (1999), σ.σ. 599-617.
- Bennett, Andy, «Punk's Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans», *Sociology* 40/2 (2006), σ.σ. 219-235.
- Bennett, Andy, *Cultures of popular Music*, Μπάκιγκχαμ, Φιλαδέλφεια: Open University Press, 2008.
- Bennett, Andy – Kahn-Harris, Keith (Επ.), *After Subcultures: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Μπέισινγκστοουκ, Χαμπσάιρ και Νέα Υόρκη: Palgrave, 2004.
- Bennett, Andy – Peterson, Richard A. (Επ.), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Νάσβιλ: Vanderbilt University Press, 2004.
- Bennett, James, *Oral History and Delinquency – The Rhetoric of Criminology*, Σικάγο: The University of Chicago Press, 1987.
- Berger, George, *The Story of Crass*, Λονδίνο: Omnibus Press, 2008.
- Bey, Hakim, T.A.Z.: *Η Προσωρινή Αυτόνομη Ζώνη*, Αθήνα: Futura, 1998.
- Βιδάλη, Άννα, «Προφορικές Μαρτυρίες: Από την Τραυματική Εμπειρία στη Συλλογική Μνήμη», στο *Προφορικές Μαρτυρίες σε Ηχητικές και Κινούμενες Αποτυπώσεις ως Πηγή της Ιστορίας*, Αθήνα: Κατάρτι, 1998, σ.σ. 105-115.
- Blake, Mark – Mojo (Επ.), *Punk – The Whole Story*, Λονδίνο: Dorling Kindersley, 2006.
- Blinko, Nick, *The Primal Screamer*, Λονδίνο: Spare Change, 1997.
- Blush, Steven, *American Hardcore – A Tribal History*, Λος Άντζελες: Feral House, 2001.
- Boulware, Jack – Tudor, Silke, *Gimme Something Better – The Profound, Progressive, and Occasionally Pointless History of Bay Area Punk from Dead Kennedys to Green Day*, Νέα Υόρκη: Penguin, 2009.
- Bourdieu, Pierre, *Κείμενα Κοινωνιολογίας*, Αθήνα: Δελφίνι, 1994.
- Bourdieu, Pierre, *Η Ανδρική Κυριαρχία*, Αθήνα: Δελφίνι, 1996.
- Bourdieu, Pierre, *Η Διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, Αθήνα: Πατάκης, 2009.
- Brake, Michael, *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, Routledge, 1993.
- Brown, Hedy, «Θεματικές πειραματικής έρευνας για τις ομάδες από τη δεκαετία του 1930 έως τη δεκαετία του 1990», στο Wetherell, Margaret (Επ.), *Ταυτότητες, Ομάδες και Κοινωνικά Ζητήματα*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, σ.σ. 31-104.
- Brown, Timothy S., «Subcultures, Pop Music and Politics: Skinheads and "Nazi Rock" in England and Germany», στο Duncombe, Stephen – Tremblay, Maxwell (Επ.), *White Riot: Punk Rock and the Politics of Race*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Verso, 2011, σ.σ. 120-130.
- Butler, Judith, «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου: Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία», στο Αθανασίου, Αθηνά (Επ.), *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα: Νήσος, 2006, σ.σ. 381-407.
- Butler, Judith, *Αναταραχή Φύλου: Ο Φεμινισμός και η Ανατροπή της Ταυτότητας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2009.

- «Γίγας», Γιάννης, «Η Κατάληψη του Φωτεινείου», στο Αραπίνης, Παντελής (Επ.), *Αντικουλτούρα: Η Ανάδυση ενός Νέου Κοινωνικού Υποκειμένου Μετά το 1980*, Σπάρτη: Ιδιομορφή, 2012, 86-95.
- «Γκαράνς» – «Λασεναίρ», «Θέσεις για το Μικροαστισμό και την Αντικουλτούρα στην Ελλάδα, μέρος Α'», *Τα Παιδιά της Γαλαρίας 3* (1992), σ.σ. 19-28.
- «Γκαράνς» – «Λασεναίρ», «Θέσεις για το Μικροαστισμό και την Αντικουλτούρα στην Ελλάδα, μέρος Β'», *Τα Παιδιά της Γαλαρίας 4* (1994), σ.σ. 4-12.
- Cartledge, Frank, «Distress To Impress? Local Punk fashion and the Commodity Exchange», στο Sabin, Roger (Επ.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σ.σ. 143-153.
- Castells, Manuel, *Πόλη και Κοινωνικοί Αγώνες*, Αθήνα: Αγώνας, 1981.
- Chambers, Iain, *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, Λονδίνο: Macmillan, 1986.
- Chaney, David, «Fragmented Culture and Subcultures» στο Bennett, Andy – Kahn-Harris, Keith (Επ.), *After Subcultures: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Μπέισινγκστοουκ, Χαμπσάιρ και Νέα Υόρκη: Palgrave, 2004, σ.σ. 36-48.
- Clark, Larry, *Tulsa*, Νέα Υόρκη: Grove Press, 2000.
- Clarke, Gary, «Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures» στο Frith, Simon – Goodwin, Andrew (Επ.), *On Record – Rock, Pop and the Written Word*, Νέα Υόρκη: Pantheon Books, 1990, σ.σ. 81-96.
- Clarke, J. – Hall, S. – Jefferson, T. – Roberts, B., «Subcultures, Cultures and Class» στο Hall, Stuart – Jefferson, Tony (Επ.), *Resistance Through Rituals: Youth Cultures in Post-war Britain*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2005, σ.σ. 9-79.
- Clarke, John, «The Skinheads and the Magical Recovery of Community» στο Hall, Stuart – Jefferson, Tony (Επ.), *Resistance Through Rituals: Youth Cultures in Post-war Britain*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2005, σ.σ. 99-102.
- Clarke, John, «Style» στο Hall, Stuart – Jefferson, Tony (Επ.), *Resistance Through Rituals: Youth Cultures in Post-war Britain*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2005, σ.σ. 175-191.
- Cobley, Paul, «"Leave the capitol"», στο Sabin, Roger (Επ.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σ.σ. 170-185.
- Cohen, Albert K., *Delinquent Boys*, Νέα Υόρκη: The Free Press, 1955.
- Cohen, Albert K., «The Study of Social Disorganization and Deviant Behavior», στο Merton, R.K – Broom, L. – Cottrell, L. S. (Επ.), *Sociology Today: Problems and Prospects*, Νέα Υόρκη: Basic Books, 1959, σ.σ. 461-484.
- Cohen, Phil, «Subcultural Conflict and Working-Class Community» στο Gelder, Ken – Thornton Sarah (Επ.), *The Subcultures Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1997, σ.σ. 90-99.
- Cohen, Stanley, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of Mods and Rockers*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2008.
- Cohn-Bendit, Daniel, *Το Μεγάλο Παζάρι*, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1976.
- Cohn-Bendit, Daniel, *Την Αγαπήσαμε Τόσο την Επανάσταση*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1989.
- Cohn-Bendit, Daniel κ.λπ., *Το Μήνυμα των Οδοφραγμάτων*, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, χ.χ.
- Colman, Marshall, *Πολιτική και Προσωπική Ζωή*, Αθήνα: Κομμούνια, 1990.
- Cometbus, Aaron, *Double Duce*, Σαν Φραντσίσκο: Last Gasp, 2005.
- Corrigan, Paul, «Doing Nothing» στο Hall, Stuart – Jefferson, Tony (Επ.), *Resistance Through Rituals: Youth Cultures in Post-war Britain*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2005, σ.σ. 103-105.
- Cressey, Paul G., *The Taxi-Dance Hall: A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life*, Μοντκλέρ, Νιού Τζέρσεϊ: Patterson Smith, 1969.

- Curcio, Renato – Franceschini, Alberto, *Gocce di Sole nella Citta degli Spetti*, Ρώμη: Corrispondenza Internazionale, 1982.
- Curtis, Deborah, *Ταν Κέρτις και Joy Division: Αγγίζοντας Από Απόσταση*, Αθήνα: Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνη, 1996.
- Dalrymple, Henderson, *Bob Marley Rasta Reggae*, Αθήνα: Απόπειρα, 1983.
- Davidson, Eric, *We Never Learn: The Gunk Punk Undercut, 1988-2001*, Νέα Υόρκη: Backbeat, 2010.
- Davis, Joanna R., «Growing Up Punk: Negotiating Aging in a Local Music Scene», *Symbolic Interaction* 29/1 (2006), σ.σ. 63-69.
- Davis, Jude, «The Future of "No Future": Punk Rock and Postmodern Theory», *Journal of Popular Culture* 29/4 (1996), σ.σ. 3-25.
- d' Epinay, Christian Lalive, «Σχόλη: Κοινωνική Δυναμική και Κοινωνική Διαφοροποίηση», στο Κορωναίου, Αλεξάνδρα (Επ.), *Κοινωνιολογία του Ελεύθερου Χρόνου*, Αθήνα: Νήσος, 1996, σ.σ. 274-287.
- Δεμερτζής, Νίκος – Μπουμπάρης Νίκος – Σταυρακάκης Γιάννης, «Περί "νεολαίας": Σημασίες και συγκυρίες», στο Δεμερτζής, Νίκος – Σταυρακάκης, Γιάννης (Επ.), *Νεολαία – Ο Ασάθμητος Παράγοντας*, Αθήνα: Πολύτροπον, 2008, σ.σ. 31-52.
- Δεμερτζής, Νίκος – Ντάβου, Μπετίνα – Χρηστάκης, Νικόλας, «Θεματολογίες και αξιακές προτεραιότητες των νέων», στο Δεμερτζής, Νίκος – Σταυρακάκης, Γιάννης (Επ.), *Νεολαία – Ο Ασάθμητος Παράγοντας*, Αθήνα: Πολύτροπον, 2008, σ.σ. 101-111.
- Downes, David M., *The Delinquent Solution: A Study in Subcultural Theory*, Λονδίνο: Routledge & Kegan Paul, 1966.
- Δρίβας, Νίκος, *Release the Bats: Η Ιστορία της Ελληνικής Σκοτεινής Εναλλακτικής Σκηνης*, Αθήνα: Ars Nocturna, 2012.
- Duncombe, Stephen, *Notes from the Underground – Zines and the Politics of Alternative Culture*, Λονδίνο: Verso, 1997.
- Edge, Brian (Επ.), *924 Gilman – The Story So Far...*, Σαν Φραντσίσκο: Maximum Rocknroll, 2004.
- Edley, Nigel, «Η κριτική λογοψυχολογία και η μελέτη του ανδρισμού» στο Μποζατζής, Νίκος – Δραγώνα, Θάλεια (Επ.), *Κοινωνική Ψυχολογία: Η Στροφή στον Λόγο*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2011, σ.σ. 157-176.
- Έκφυλο Καφενείο (Εκδ.), *Δύο Ημέρες για τη Σεξουαλικότητα*, Αθήνα: Έκφυλο Καφενείο, 2012.
- Emsley, Clive, *Crime and Society in England 1750-1900*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Longman, 1996.
- Ευθυμιάδου, Χρυσή-Αικατερίνη, «Σε Σένανε Μιλάω Νεοέλληνα»: *Οι Νέοι Τραγουδούν την Εθνική Ταυτότητα*, Θεσσαλονίκη: Μεταπτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Φιλοσοφίας και Παιδαγωγικής – Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης του ΑΠΘ, 2012.
- Farren, Mick, *Το Μαύρο Δερμάτινο Μπουφάν*, Αθήνα: Στύγα 1991.
- Fonarow, Wendy, «The Spacial Organization of the Indie Music Gig» στο Gelder, Ken – Thornton Sarah (Επ.), *The Subcultures Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1997, σ.σ. 360-369.
- Foucault, Michel, *Η Ιστορία της Τρέλας*, Αθήνα: Ηριδανός, χ.χ.
- Foucault, Michel, *Επιτήρηση και Τιμωρία: Η Γέννηση της Φυλακής*, Αθήνα: Ράππα, 1989.
- Fox, Kathryn Joan, «Real Punks and Pretenders: The Social Organization of a Counter Culture», *Journal of Contemporary Ethnography* 16/3 (1987), σ.σ. 344-370.
- Frith, Simon, *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*, Λονδίνο: Constable, 1984.

- Ζογλοπίτου, Μαρία-Ηλέκτρα, *Products of Love & Chaos*, Θεσσαλονίκη: Ink Illusions, 2002.
- Garnett, Robert, «Too Low To Be Low – Art Pop and the Sex Pistols», στο Sabin, Roger (Επ.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σ.σ. 17-30.
- Gatrell, V.A.C., «Crime, Authority and the Policeman State, 1750-1950», στο Thompson, F.M.L. (Επ.), *The Cambridge Social History of Britain, 1750-1950*, τ.3, Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 1990, σ.σ. 243-310.
- Gelder, Ken, *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2007.
- Gelder, Ken – Thornton Sarah (Επ.), *The Subcultures Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1997.
- Gergen, Kenneth J. – Gergen, Mary, «Αφηγηματική Διερεύνηση: Διάλογος πέρα από Επιστημονικούς Τομείς» στο Μποζατζής, Νίκος – Δραγώνα, Θάλεια (Επ.), *Κοινωνική Ψυχολογία: Η Στροφή στον Λόγο*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2011, σ.σ. 177-190.
- Geronimo, Μπουρλότο και Φωτιά – *Η Ιστορία των Γερμανών Αυτόνομων*, Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2001.
- Gasper, Ian, *Burning Britain – The History Of UK Punk 1980-1984*, Λονδίνο: Cherry Red Books, 2004.
- Gasper, Ian, *The Day The Country Died – A History Of Anarcho Punk 1980-1984*, Λονδίνο: Cherry Red Books, 2006.
- Gasper, Ian, *Trapped in the Scene: UK Hardcore 1985-1989*, Λονδίνο: Cherry Red Books, 2009.
- Goldthorpe, Jeff, «Talking Punk With Maximum Rock'n'Roll », *Radical America* 18/6 (1984), σ.σ. 35-64.
- Goldthorpe, Jeff, «Intoxicated Culture – Punk Symbolism and Punk Protest», *Socialist Review* 22 (1992), σ.σ. 35-64.
- Gordon, Milton M., «The Concept of the Subculture and Its Application» στο Gelder, Ken – Thornton Sarah (Επ.), *The Subcultures Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1997, σ.σ. 40-43.
- Gorman, Clem, *Τα Παρασκήνια των Μουσικών της Ροκ*, Αθήνα: Ideo-tsepi, 1985.
- Gosslink, Tim, «"Not for Sale": The Underground Network of Anarcho-Punk», στο Bennett, Andy – Peterson, Richard A. (Επ.), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*, Νάσβιλ: Vanderbilt University Press, 2004, σ.σ. 168-183.
- Gottlieb, Joanne – Wald, Gayle, «Smells Like Teen Spirit: Riot Grrrls, Revolution and Women in Independent Rock» στο Ross, Andrew – Rose, Tricia (Επ.), *Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge, 1994, σ.σ. 250-274.
- Greenwald, Andy, *Nothing Feels Good - Punk Rock, Teenagers and Emo*, Νέα Υόρκη: St. Martin's Griffin, 2003.
- Grossberg, Lawrence, «Is There Rock After Punk?» στο Frith, Simon – Goodwin, Andrew (Επ.), *On Record – Rock, Pop and the Written Word*, Νέα Υόρκη: Pantheon Books, 1990, σ.σ. 111-123.
- Grossberg, Lawrence, «Is Anybody Listening? Does Anybody Care?: On Talking about "The State of Rock"» στο Ross, Andrew – Rose, Tricia (Επ.), *Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge, 1994, σ.σ. 41-58.
- Grossberg, Lawrence, «Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life» στο Gelder, Ken – Thornton Sarah (Επ.), *The Subcultures Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1997, σ.σ. 477-493.
- Gruppi, Luciano, *Η Εννοια της Ηγεμονίας στον Γκράμσι*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1977.

- Guattari, Felix, *Μοριακή Επανάσταση*, Αθήνα: Κομμούνα, 1984.
- Haenfler, Ross, *Straight Edge: Clean-living youth, hardcore punk and social change*, Νιου Μπρούκγουικ, Νιου Τζέρσεϊ και Λονδίνο: Rutgers University Press, 2007.
- Harris, David, *Ελεύθερος Χρόνος: Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα: Πλέθρον, 2011.
- Hebdige, Dick, «The Meaning of Mod» στο Hall, Stuart – Jefferson, Tony (Επ.), *Resistance Through Rituals: Youth Cultures in Post-war Britain*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2005, σ.σ. 87-97.
- Hebdige, Dick, *Υποκουλτούρα: Το Νόημα Του Στυλ*, Αθήνα: Γνώση, 1985.
- Hell, Richard – Salyers, Christopher D. – Putnam, John, *CBGB: Decades of Graffiti*, Νέα Υόρκη: Mark Batty Publisher, 2006.
- Henry, Tricia, *Break All Rules! Punk Rock and the Making of a Style*, Av Άρμπρο, Μίτσιγκαν και Λονδίνο: U.M.I. Research Press, 1989.
- Hewitt, Paolo, *The Soul Stylists: Six Decades Of Modernism – From Mods to Casuals*, Εδιμβούργο: Mainstream Publishing, 2008.
- Heylin, Clinton, *Babylon's Burning – From Punk to Grunge*, Νέα Υόρκη: Canongate, 2007.
- Hoffman, Abbie, *Επανάσταση για την Κάβλα της*, Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη, 1981.
- Home, Stewart, *Cranked Up Really High – An Inside Account Of Punk Rock*, Χόουβ: Codex, 1995.
- Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy*, Χαρμοντσγουόρθ, Μίντλεσεξ: Penguin, 1968.
- Horkheimer, Max – Adorno, Theodor, « Η Βιομηχανία της Κουλτούρας: Ο Διαφωτισμός ως Εξαπάτηση των Μαζών» στο Σαρίκας, Ζήσης (Επ.), *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα*, Αθήνα: Ύψιλον, 1984, σ.σ. 141-193.
- Horowitz, David, *Από τη Γιάλτα στο Βιετνάμ: Ανατομία της Διεθνούς Πολιτικής Ζωής (1945-1967)*, Αθήνα: Κάλβος, 1975.
- Iggers, Georg G., *Η Ιστοριογραφία στον Εικοστό Αιώνα: Από την Επιστημονική Αντικειμενικότητα στην Πρόκληση του Μεταμοντερνισμού*, Αθήνα: Νεφέλη, 1999.
- Irwin, John, *Scenes*, Μπέβερλι Χιλς και Λονδίνο: Sage, 1977.
- Irwin, John, «Notes on the Status of the Concept Subculture» στο Gelder, Ken – Thornton Sarah (Επ.), *The Subcultures Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1997, σ.σ. 66-70.
- I.S. κ.λπ, *1968: Η Χρονιά που Συγκλόνησε τον Κόσμο*, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1998.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Λονδίνο: Verso, 1991.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2002.
- Jenkins, Richard, *Κοινωνική Ταυτότητα*, Αθήνα: Σαββάλας, 2007.
- Καλαμαράς, Παναγιώτης, «Πριν από 20 έτη», στο Στίνας, Α. – Καλαμαράς, Π., *Συζητώντας με την Κολλεκτίβα Αρένα (1985)*, Αθήνα: Άρθρο 46, 2005.
- Καραμπελιάς, Γ. – Μεταξάς, Γ. – Παντελίδου, Ν. – Σταματοπούλου, Χ. – Τσούμπας, Θ., *Καταλήψεις Σπιτιών στη Δυτική Ευρώπη*, Αθήνα: Κομμούνα, χ.χ.
- Καραμπελιάς, Γιώργος, «The Movement: Από την Αμφισβήτηση στην Έκρηξη» εις Κομμούνα (Εκδ.), *The Movement: Το Αμερικάνικο '68*, Αθήνα: Κομμούνα, 1988, σ.σ. 57-109.
- Κατσάπης, Κώστας, *Ήχοι και Απόηχοι: Κοινωνική Ιστορία του Ροκ Εν Ρολλ Φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., 2007.

- Katsiaficas, George, *Η Ανατροπή της Πολιτικής – Ευρωπαϊκά Αυτόνομα Κινήματα και η Αποαποικιοποίηση της Καθημερινής Ζωής*, Αθήνα: Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2007.
- Keithley, Joey, I, *Shitead – A Life in Punk*, Βανκούβερ: Arsenal Pulp Press, 2004.
- Kill The Cat (Εκδ.), *Για την Απελευθέρωση του Σώματος: Μικρή Αναφορά στα Μεσαιωνικά Καρναβάλια (Η αλλιώς, ένας ακόμα λόγος που μας αρέσει να παίζουμε σε συναυλίες)*, Αθήνα: Kill The Cat, 2008.
- Klein, Malcolm W., *The American Street Gang: It's Nature, Prevalence and Control*, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη: Oxford University Press, 1995.
- Knight, Michael Muhammad, *The Taqwacores*, Λονδίνο: Telegram, 2007.
- Knight, Nick, *Skinhead*, Λονδίνο: Omnibus Press, 1982.
- Κομμούνα (Εκδ.), *'68: Η Παγκόσμια Έκρηξη*, Αθήνα: Κομμούνα, 1984
- Κομμούνα (Εκδ.), *The Movement: Το Αμερικάνικο '68*, Αθήνα: Κομμούνα, 1988.
- Κοπανάρη, Μ. κ.λπ, «Εξαρχείων Μυθολογίες: Ένα Καλοστημένο Σκηνικό», *Εφήμερη Πόλη* 5-6 (1985), σ.σ. 6-13.
- Κουρουμπλή, Ελένη, *Μουσικά Κινήματα στην Ελλάδα. Η Περίπτωση των Πανκς. Μια Συμβολή στη Θεματική της Σύγχρονης Λαογραφίας*, Αθήνα: Πτυχιακή εργασία στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα «Λαογραφία και Πολιτισμός», Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Αθηνών, χ.χ.
- Krolow, Wolfgang – Zahl, Peter-Paul, *Instandbesetzer Bilderbuch*, Βερολίνο: LitPol, 1981.
- Kunen, James S., *Φράουλες και Αίμα*, Αθήνα: Φλίππερ, 1973.
- Κυπάρισσος, Αιμίλιος, «Το underground στην πολιτισμική διαστρωμάτωση της σύγχρονης Ελλάδας», στο Μουτσόπουλος, Θανάσης (Επ.), *Το Αθηναϊκό Underground*, Αθήνα: Athens Voice Books, 2012, σ.σ. 133-140.
- Kuper, Adam, *Ανθρωπολογία και Ανθρωπολόγοι*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1989.
- Laing, Dave, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, Μίλτον Κέινς: Open University Press, 1985.
- Λαμπρή-Δημάκη, Ιωάννα, *Η Ελληνική Κοινωνία στη Φοιτητική Συνείδηση*, Αθήνα: Οδυσσεάς, 1983.
- Lamy, Philip – Levin, Jack, «Punk and Middle-class Values: A Content Analysis» στο Ball-Rokeach, Sanda J. – Cantor, Muriel G. (Επ.), *Media, Audience and Social Structure*, Νιούμπουρι Παρκ, Μπέβερλι Χιλς, Λονδίνο και Νέο Δελχί: Sage, 1986, σ.σ. 338-348.
- Λάσκαρις, Μπάμπης, *Punk – Η Ιστορία μιας Επανάστασης*, Αθήνα: Οξύ, 2007.
- Laughley, Dan, *Music and Youth Culture*, Εδιμβούργο: Edinburgh University Press, 2006.
- Lawley, Guy, «"I Like Hate and I Hate Everything Else" – The Influence of Punk on Comics», στο Sabin, Roger (Επ.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σ.σ. 100-119.
- Leach, Edmund R., *Πολιτισμός και Επικοινωνία: Η λογική της διαπλοκής των συμβόλων*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1993.
- Leblanc, Lauraine, *Pretty in Punk – Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*, Νιού Μπράνσγουϊκ, Νιού Τζέρσι: Rutgers University Press, 2006.
- Letts, Don, *Culture Clash: Dread Meets Punk Rockers*, Λονδίνο: SAF, 2008.
- Levy, Pierre, *Δυνητική Πραγματικότητα: Η Φιλοσοφία του Πολιτισμού και του Κυβερνοχώρου*, Αθήνα: Κριτική, 1999.

- Lewin, Philip – Williams, J. Patrick, «The Ideology and Practice of Authenticity in Punk Subculture», στο Vannini, Phillip – Williams, J. Patrick (Επ.), *Authenticity in Self, Culture and Society*, Άλντερστον: Ashgate, 2009, σ.σ. 65-83.
- Λογοθέτη, Μαριλέν, «Η κατασκευή της συναίνεσης στη Μεταπολίτευση: Καταστέλλοντας την κατάληψη του Πολυτεχνείου το '95» στο Δεμερτζής, Νίκος (Επ), *Η Πολιτική Επικοινωνία στην Ελλάδα*, Αθήνα: Παπαζήσης, 2002, σ.σ. 281-326.
- Maffesoli, Michel, *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, Λονδίνο: Sage, 1996.
- Maffi, Mario, *Underground*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1983.
- Maisonneuve, Jean, *Εισαγωγή στην Ψυχοκοινωνιολογία*, Αθήνα: Τυπωθήτω – Γ. Δάρδανος, 2001.
- Maisonneuve, Jean, *Οι Τελεουργικές Πράξεις*, Αθήνα: Δαίδαλος – Ι. Ζαχαρόπουλος, 2008.
- Μάλλιαρης, Νίκος, «Για μια κοινωνικοπολιτική ανάλυση της ελληνικής αντικουλτούρας» στο Μουτσόπουλος, Θανάσης (Επ.), *Το Αθηναϊκό Underground*, Αθήνα: Athens Voice Books, 2012, σ.σ. 115-129.
- Μανιατάς, Ηλίας – Τεγόπουλος, Ιωάννης (Εκδ.), *Η Ιστορία των Ελλήνων*, τ.18, Αθήνα: Δομή, 2006.
- Mannheim, Karl, *Essays in the Sociology of Knowledge*, Λονδίνο: Routledge and Kegan Paul, 1952.
- Marcus, Greil, *Lipstick Traces – A Secret History of the Twentieth Century*, Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη: Harvard University Press, 1990.
- Μαρινούδη, Θεοδοσία, «Ανάμεσα σε δύο τόπους»: Πειραματικός εντοπισμός περιπλανώμενων μητροπολιτικών υποκειμένων, Αθήνα: Διπλωματική Εργασία στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Κοινωνικής και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου, 2008.
- Μαρούδα-Χατζούλη, Αθηνά, *Η Ανάγκη του Ανήκειν: Ομαδικότητα και Συγκρούσεις στις Ομάδες*, Αθήνα: Πολύτροπον, 2009.
- Martin, Jim, *1984: The Summer of Hate*, Φορτ Μπραγκ, Καλιφόρνια: Flatland, 1989.
- Matza, David – Sykes, Gresham M., «Juvenile Delinquency and Subterranean Values», *American Sociological Review* 26/5 (1961), σ.σ. 712-719.
- Mauss, Marcel, *Το Δώρο: Μορφές και Λειτουργίες της Ανταλλαγής*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1979.
- Mays, John Baron, *Growing Up in the City*, Λίβερπουλ: Liverpool University Press, 1954.
- McLeod, Dewar, *Kids of the Black Hole: Punk Rock in Postsuburban California*, Νόρμαν, Οκλαχόμα: University of Oklahoma Press, 2010.
- McNeil, Legs – McCain, Gillian, *Please Kill Me – The Uncensored Oral History of Punk*, Νέα Υόρκη: Grove Press, 2006.
- McRobbie, Angela – Garber, Jenny, «Girls and Subcultures» στο Hall, Stuart – Jefferson, Tony (Επ.), *Resistance Through Rituals: Youth Cultures in Post-war Britain*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2005, σ.σ. 209-222.
- McRobbie, Angela, *Postmodernism and Popular Culture*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1994.
- Medhurst, Andy, «What Did I Get? Punk Memory and Autobiography», στο Sabin, Roger (Επ.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σ.σ. 219-231.
- Melucci, Alberto, *Κουλτούρες στο Παιχνίδι: Διαφορές για να Συμβιώσουμε*, Αθήνα: Gutenberg, 2002.
- Merton, Robert K., *Social Theory and Social Structure*, Λονδίνο: The Free Press of Glencoe, 1964.
- Μεταξάς, Γιώργος, *Εμείς, Αυτό και οι Άλλοι – Ο «Χώρος», το Κράτος και η Κοινωνία*, Αθήνα: Μαύρη Λίστα, 2001.

- Μηλιός, Γιάννης – Λαπατσιώρας, Σπύρος – Οικονομάκης, Γιώργος, *Εισαγωγή στην Οικονομική Ανάλυση*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000.
- Miles, Barry, *Hippie: Τα Παιδιά των Λουλουδιών*, Αθήνα: Ψυχογιός, 2010.
- Monaghan, John – Just, Peter, *Κοινωνική και Πολιτισμική Ανθρωπολογία*, Αθήνα: Το Βήμα – Ελληνικά Γράμματα, 2006.
- Monem, Nadline Kathe (Επ.), *Riot Girl – Revolution Girl Style Now!*, Λονδίνο: Black Dog Publishing, 2007.
- Moore, Ryan, *Sells Like Teen Spirit: Music, Youth Culture and Social Crisis*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: New York University Press, 2010.
- Moroni, Primo, *Αυτοδιευθυνόμενα Κοινωνικά Κέντρα – Νομαδισμοί, Ριζώματα, Επιθυμίες στο Χώρο και το Χρόνο της Μητρόπολης*, Αθήνα: Αγριόγατα, 1999.
- Μπαμπασάκης, Γιώργος-Ίκαρος, *Μάης του '68: Η Περιπέτεια*, Αθήνα: Ερατώ, 2001.
- Μποζίνης, Νίκος, *Ροκ Παγκοσμιότητα και Ελληνική Τοπικότητα – Η Κοινωνική Ιστορία του Ροκ στις Χώρες της Καταγωγής του και στην Ελλάδα*, Αθήνα: Νεφέλη, 2007.
- Μπουμπάρης, Νίκος, «Η Μουσική Βιομηχανία σε Μετάβαση», στο Βερνίκος, Ν. – Δασκαλοπούλου, Σ. – Παντιμαρούδης, Φ. – Μπουμπάρης, Ν. – Παπαγεωργίου, Δ. (Επ.), *Πολιτιστικές Βιομηχανίες: Διαδικασίες, Υπηρεσίες, Αγαθά*, Αθήνα: Κριτική, 2005, σ.σ. 223-247.
- Μπουτζουβή, Αλέκα, «Προφορική Ιστορία: Όρια και Δεσμεύσεις», στο *Προφορικές Μαρτυρίες σε Ηχητικές και Κινούμενες Αποτυπώσεις ως Πηγή της Ιστορίας*, Αθήνα: Κατάρτι, 1998, σ.σ. 23-28.
- Μπουτζουβή, Αλέκα, «Μηχανισμοί και φορείς κατασκευής της επιλεκτικής μνήμης. Η περίπτωση του Σωτήρη Πέτρουλα», στο Καραμανωλάκης, Β. – Ολυμπίτου Ευ. – Παπαθανασίου, Ι. (Επ.), *Η Ελληνική Νεολαία στον 20^ο αιώνα: Πολιτικές διαδρομές, κοινωνικές πρακτικές και πολιτιστικές εκφράσεις*, Αθήνα: Θεμέλιο, 2010, σ.σ. 100-116.
- Μπρατάκος, Χρήστος, *MAT, Οι Κρανοφόροι*, Αθήνα: Εστία, 1990.
- Muggleton, David – Weinzierl, Rupert, «What is "Post-Subcultural Studies" Anyway?», στο Muggleton, David – Weinzierl, Rupert (Επ.), *The Post-Subcultures Reader*, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη: Berg, 2004, σ.σ. 3-19.
- Muggleton, David, *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη: Berg, 2004.
- Mungham, Geoff, «Youth in Pursuit of Itself » στο Mungham, Geoff – Pearson, Geoff (Επ.), *Working Class Youth Culture*, Λονδίνο: Routledge, 1978, σ.σ. 82-104.
- Murdock, Graham – McCron, Robin, «Consciousness of Class and Consciousness of Generation» στο Hall, Stuart – Jefferson, Tony (Επ.), *Resistance Through Rituals: Youth Cultures in Post-war Britain*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2005, σ.σ. 192-207.
- Neveu, Erik, *Κοινωνιολογία των Κοινωνικών Κινήματων και Ιστορίες Κινήματων από το Μεσαίωνα μέχρι Σήμερα*, Αθήνα: Σαββάλας, 2010.
- Νταλούκας, Μανώλης, *Ελληνικό Ροκ 1945-1990: Ιστορία της Νεανικής Κουλτούρας από τη Γενιά του Χάους μέχρι το Θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου*, Αθήνα: Άγκυρα, 2012.
- ντε Σουά, Φιλ, «"Εξευγενίζοντας" τους πληβείους: (Ορισμένες) διαδικασίες "κυριοποίησης" στην Αθήνα», *Τα Παιδιά της Γαλαρίας 15* (2011), σ.σ. 110-127.
- O' Brien Chang, Kevin – Chen, Wayne, *Reggae Routes – The Story of Jamaican Music*, Φιλαδέλφεια: Temple University Press, 1998.

- O' Brien, Lucy, «The Woman Punk Made Me», στο Sabin, Roger (Επ.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σ.σ. 186-198.
- O'Connor, Alan, *Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy – The Emergence of DIY*, Λάνχαμ: Lexington, 2008.
- O' Hara, Graig, *The Philosophy of Punk – More than Noise*, Σαν Φραντσίσκο: AK Press, 1995.
- Osgerby, Bill, «Chewing Out A Rhythm On My Bubble-Gum” – The Teenage Aesthetic and Genealogies of American Punk», στο Sabin, Roger (Επ.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σ.σ. 154-169.
- Ott, Jeff, *My World: Ramblings of an Aging Gutter Punk*, Βαν Νις, Καλιφόρνια: Subcity, 2000.
- Παναγιωτόπουλος, Βασίλης (Διευθ. Επ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1700-2000*, τ. 10, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003.
- Παναγιωτόπουλος, Παναγής – Πανατζής, Παύλος, «Νεολαία και στρατιωτική θητεία 1980-1987. Υποκειμενικότητα και εκδημοκρατισμός των θεσμών στην κοινωνία της επιθυμίας», στο Καραμανωλάκης, Β. – Ολυμπίτου, Ευ. – Παπαθανασίου, Ι. (Επ.), *Η Ελληνική Νεολαία στον 20^ο αιώνα: Πολιτικές Διαδρομές, Κοινωνικές Πρακτικές και Πολιτισμικές Εκφράσεις*, Αθήνα: Θεμέλιο, 2010, σ.σ. 369-375.
- Παντελίδου-Μαλούτα, Μάρω, «Αλλαγές στις πολιτικές αντιλήψεις των νέων γυναικών στο τέλος του 20ού αιώνα», στο Καραμανωλάκης, Β. – Ολυμπίτου, Ευ. – Παπαθανασίου, Ι. (Επ.), *Η Ελληνική Νεολαία στον 20^ο αιώνα: Πολιτικές Διαδρομές, Κοινωνικές Πρακτικές και Πολιτισμικές Εκφράσεις*, Αθήνα: Θεμέλιο, 2010, σ.σ. 465-470.
- Παπαδογιάννης, Νίκος, «Η υποδοχή της ροκ μουσικής από τις κομμουνιστικές οργανώσεις νεολαίας στην Ελλάδα στα τέλη της δεκαετίας του 1970», στο Καραμανωλάκης, Β. – Ολυμπίτου, Ευ. – Παπαθανασίου, Ι. (Επ.), *Η Ελληνική Νεολαία στον 20^ο αιώνα: Πολιτικές Διαδρομές, Κοινωνικές Πρακτικές και Πολιτισμικές Εκφράσεις*, Αθήνα: Θεμέλιο, 2010, σ.σ. 318-344.
- Παπαϊωάννου, Σκεύος Μ., «Η κοινωνική κατάσταση και η συνείδηση των νέων», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 66 (1987α), σ.σ. 3-51.
- Παπαϊωάννου, Σκεύος Μ., «Η κοινωνική κατάσταση και η συνείδηση των νέων», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 67 (1987β), σ.σ. 3-53.
- Park, Robert E., «The City: Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment» στο Park, Robert E. – Burgess, Ernest W. (Επ.), *The City: Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment (Heritage of Sociology Series)*, Σικάγο και Λονδίνο: University of Chicago Press, 1984, σ.σ. 1-46.
- Parker, Howard, «Boys Will Be Men: Brief Adolescence in a Down-town Neighbourhood» στο Mungham, Geoff – Pearson, Geoff (Επ.), *Working Class Youth Culture*, Λονδίνο: Routledge, 1978, σ.σ. 27-47.
- Parsons, Talcott, *The Social System*, Νέα Υόρκη: The Free Press, 1951.
- Parsons, Talcott, *Essays in Sociological Theory*, Νέα Υόρκη: The Free Press of Glencoe, 1964.
- Passerini, Louisa, *Σπαράγματα του 20^{ου} Αιώνα – Η Ιστορία ως Βιωμένη Εμπειρία*, Αθήνα: Νεφέλη, 1998.
- Pearson, Geoffrey – Twohig, John, «Ethnography Through the Looking Glass: The Case of Howard Becker» στο Hall, Stuart – Jefferson, Tony (Επ.), *Resistance Through Rituals: Youth Cultures in Post-war Britain*, Νέα Υόρκη: Routledge, 2005, σ.σ. 119-125.
- Pearson, Geoffrey, *Hooligan: A History of Respectable Fears*, Λονδίνο: Macmillan, 1982.
- Pedrini, Riccardo, *Ordigni – Storia del Punk a Bologna*, Ρώμη: Castelveccchi, 1998.

- Perciballi, Roberto, *Come Se Nulla Fosse – Storie di “Pank” a Roma (1980-2000)*, Ρώμη: Castelveccchi, 2000.
- Philopat, Marco, *Costretti a Sanguinare – Romanzo sul Punk 1977-84*, Μιλάνο: Shake Edizioni, 1999.
- Philopat, Marco, *Lumi di Punk, La Scena Italiana Raccontata Dai Protagonisti*, Μιλάνο: Agenzia X, 2006.
- Pilkington, Hillary, *Russia’s Youth and It’s Culture: A Nation’s Constructors and Constructed*, Λονδίνο: Routledge, 1994.
- Polhemus, Ted, «In the Supermarket of Style», στο Redhead, Steve – Wynne, Derek – O’Connor, Justin (Επ.), *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*, Οξφόρδη: Basil Blackwell, 1997, σ.σ. 130-133.
- Polski, Ned, *Hustlers, Beats and Others*, Χάρμσγουορθ: Penguin, 1971.
- Rawlings, Terry, *Mod, A Very British Phenomenon*, Λονδίνο: Omnibus Press, 2000.
- Redhead, Steve, *Subcultures to Clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies*, Οξφόρδη: Blackwell, 1997.
- Reinders, Ralf – Fritsch, Roland, *To Κίνημα 2 Ιούνη*, Αθήνα: Διάδοση, 2009.
- Reynolds, Simon, *Rip it Up and Start Again: Postpunk 1978 – 1984*, Νέα Υόρκη: Penguin, 2006.
- Rifkin, Jeremy, *Το Τέλος της Εργασίας και το Μέλλον της*, Αθήνα: «Νέα Σύνορα»-Α.Α. Λιβάνη, 1996.
- Rimbaud, Penny, *Shibboleth – My Revolting Life*, Εδιμβούργο: AK Press, 1998.
- Rivett, Miriam, «Misfit Lit: “Punk Writing” and Representations of Punk Through Writing and Publishing», στο Sabin, Roger (Επ.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σ.σ. 31-48.
- Robb, John, *Punk Rock – An Oral History*, Λονδίνο: Ebury Press, 2006.
- Roberts, Mike – Moore, Ryan, «Peace Punks and Punks Against Racism: Resource Mobilization and Frame Construction in the Punk Movement», *Music and Arts in Action* 2/1 (2009), σ.σ. 21-36.
- Rollins, Henry, *Get In The Van – On The Road With The Black Flag*, Λος Άντζελες: 2.13.61, 1995.
- Rombes, Nicholas, *A Cultural Dictionary of Punk*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Continuum, 2009.
- Rose, Tricia, «A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop», στο Ross, Andrew – Rose, Tricia (Επ.), *Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge, 1994, σ.σ. 71-88.
- Rubin, Jerry, *Do It!*, Αθήνα: Διεθνής Βιβλιοθήκη, 1996.
- Sabin, Roger (Επ.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999α.
- Sabin Roger, «“I Won’t Let That Dago By” – Rethinking Punk and Racism», στο Sabin, Roger (Επ.), *Punk Rock: So What? The Cultural Legacy of Punk*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999β, σ.σ. 199-218.
- Sams, Gideon, *The Punk*, Έντγουερ: Tadao Press, 1996.
- Savage, Jon, *England’s Dreaming – Sex Pistols and Punk Rock*, Λονδίνο: Faber and Faber, 1992.
- Savage, Jon, *Teenage: The Creation of Youth 1875-1945*, Λονδίνο: Pimlico, 2008.
- Schildt, Axel – Siegrfried, Dettel (Επ.), *Between Marx and Coca-Cola: Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*, Νέα Υόρκη: Bergham Books, 2007.
- Shank, Barry, *Dissonant Identities: The Rock’n’Roll Scene in Austin, Texas*, Χάνοβερ, Νιου Χάμσαϊρ – Λονδίνο: Wesleyan University Press, 1994.

- Shaw, Clifford R. – McKay, Henry D., *Juvenile Delinquency in Urban Areas: A Study of Rates of Delinquency in Relation to Differential Characteristics of Local Communities in American Cities*, Σικάγο και Λονδίνο: University of Chicago Press, 1972.
- Simpson, Patricia Anne, «Germany and Its Discontents: Die Skeptiker's Punk Corrective», *Journal of Popular Culture* 34/3 (2000), σ.σ. 129-140.
- Smith, Paul Chaat – Warrior, Robert Allen, *Like a Hurricane: The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*, Νέα Υόρκη: The New Press, 1996.
- Σούζας, Νίκος, *Αντιεξουσιαστικό Κίνημα και μορφές συλλογικής δράσης. Το παράδειγμα των Καταλήψεων Στέγης στην Ελλάδα: Το αίσθημα της ευτυχίας γίνεται ανατρεπτικό όταν είναι συλλογικό*, Αθήνα: Μεταπτυχιακή Εργασία στο Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης – Σχολής Νομικών και Πολιτικών Επιστημών ΕΚΠΑ, 2008.
- Spencer, Amy, *DIY: The Rise of the Lo-Fi Culture*, Λονδίνο: Maryon Boyars, 2008.
- Spitz, Marc – Mullen, Brendan, *We Got the Neutron Bomb: The Untold Story of L.A. Punk*, Νέα Υόρκη: Three Rivers Press, 2001.
- Sprouse, Martin (Εκδ.), *Threat by Example – A Documentation of Inspiration*, Σαν Φρανσίσκο: Pressure Drop Press, 1990.
- Στεργιούλης, Ευάγγελος Στ., *Η Ελληνική Αστυνομία κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης (1975-1995)*, Αθήνα: Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου, 1999.
- Storch, Robert D., «The Policeman as Domestic Missionary: Urban Discipline and Popular Culture in Northern England, 1850-1880», *Journal of Social History* 9/4 (1976), σ.σ. 481-510.
- Storr, Robert – Cooper, Dennis – Loock, Ulrich, *Raymond Pettibon*, Λονδίνο: Phaidon, 2001.
- Stratton, Jon, «On the Importance of Subcultural Origins» εις Gelder, Ken – Thornton Sarah (Επ.), *The Subcultures Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1997, σ.σ. 181-190.
- Straw, Will, «Communities and Scenes in Popular Music» στο Gelder, Ken – Thornton Sarah (Επ.), *The Subcultures Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1999, σ.σ. 494-505.
- Suckerpunch (Εκδ.), *Δωρεάν Περιοδικά Πόλης*, Αθήνα: Suckerpunch, 2004.
- Συμβουλιδης, Χάρης, *Oil Η Μουσική των Skinheads*, Ιωάννινα: Ισνάφι, 2008.
- Sweetman, Paul, «Σημαδεμένα σώματα, ανθιστάμενες ταυτότητες; Τατουάζ, πέρσινγκ και η αμφισημία της αντίστασης», στο Μακρυγιώτη, Δήμητρα (Επ.), *Τα Όρια του Σώματος: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Νήσος, 2004, σ.σ. 295-314.
- Τάτσης, Νίκος, «Η Θεωρία του Χαρακτηρισμού: Ανθρωπιστικές προσεγγίσεις στην κοινωνιολογία της αποκλίνουσας συμπεριφοράς», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 72 (1989), σ.σ. 44-74.
- Thompson, E. P., *The Making of the English Working Class*, Λονδίνο: Penguin, 1991.
- Thompson, Paul, *Φωνές από το Παρελθόν – Προφορική Ιστορία*, Αθήνα: Πλέθρον, 2002.
- Thompson, Stacy, *Punk Productions: Unfinished Business*, Όλμπανι: State University of New York, 2004.
- Thornton, Sarah, *Club Cultures: Music, Media and the Subcultural Capital*, Κέμπριτζ: Polity Press, 1995.
- Thrasher, Frederic M., *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, Σικάγο και Λονδίνο: The University of Chicago Press, 1963.
- Tolson, Andrew, «Social Surveillance and Subjectification: The Emergence of "Subculture" in the Work of Henry Mayhew» στο Gelder, Ken – Thornton Sarah (Επ.), *The Subcultures Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1997, σ.σ. 302-311.
- Toti, Gianni, *Ο Ελεύθερος Χρόνος*, Αθήνα: Κουκίδα, 2009.
- Τουρκοβασιλης, Γιώργος, *Τα Ροκ Ημερολόγια*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1984.

- Τροβά, Βασιλεία, «Καταλήψεις Σπιτιών στη Δ. Γερμανία: Επεμβάσεις και εναλλακτικές πρακτικές», *Εφήμερη Πόλη* 1 (1983), σ.σ. 50-55.
- Τσαουσής, Δ. Γ., *Χρηστικό Λεξικό Κοινωνιολογίας*, Αθήνα: Gutenberg, 1989.
- Τσελίκα, Ηλέκτρα, *Νεολαία και Κοινωνική Δυναμική*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1991.
- Tsitos, William, «Slamdancing, Moshing and the American Alternative Scene», στο Bennett, Andy – Shank, Barry – Toynebee, Jason (Επ.), *The Popular Music Studies Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 2006, σ.σ. 121-127.
- Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος, *Κράτος, Κοινωνία, Εργασία στη Μεταπολεμική Ελλάδα*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1987.
- Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος, *Κοινωνική Ανάπτυξη και Κράτος: Η Συγκρότηση του Δημόσιου Χώρου στην Ελλάδα*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1989.
- Tyler, Stephen A., «Post-Modern Ethnography» στο Gelder, Ken – Thornton Sarah (Επ.), *The Subcultures Reader*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, 1997, σ.σ. 254-260.
- Van Gemert, Arnold F., «Ο Στέφανος Σαχλίκης και η εποχή του», *Θησαυρίσματα* 17 (1980), 36-130.
- Vaneigem, Raoul, *Η Επανάσταση της Καθημερινής Ζωής*, Αθήνα: Άκμων, χ.χ.
- Vaucher, Gee, *Crass Art and Other Pre Post-Modernist Monsters*, Σαν Φραντσίσκο και Λονδίνο: AK Press & Exitstencil Press, 1999.
- Vialle, Guido, «Η Παγκόσμια Έκρηξη» στο Κομμούνα (Εκδ.), '68: *Η Παγκόσμια Έκρηξη*, Αθήνα: Κομμούνα, 1984, σ.σ. 16-108.
- Villa Amalias (Εκδ.), *Δομές, Προβληματισμοί και Λειτουργίες της Κατάληψης Αχαρνών 80 και Χέυδεν*, Αθήνα: Villa Amalias, 2005.
- Virno, Paolo, *Γραμματική του Πλήθους – Για Μια Ανάλυση των Σύγχρονων Μορφών Ζωής*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια – Οδυσσέας, 2006.
- Waksman, Steve, *This Ain't the Summer of Love – Conflict and Crossover in Heavy Metal and Punk*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες: University of California Press, 2009.
- Wetherell, Margaret, «Ιστορίες Ζωής / Κοινωνικές Ιστορίες», στο Wetherell, Margaret (Επ.), *Ταυτότητες, Ομάδες και Κοινωνικά Ζητήματα*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005, σ.σ. 409-490.
- Whalley, Boff, *Footnote**, Χέμπντεν Μπριτζ, Γιουρκάρ: Pomona, 2003.
- Whyte, William Foote, *Street Corner Society*, Σικάγο και Λονδίνο: The University of Chicago Press, 1955.
- Williams, Raymond, *Culture and Society 1780-1950*, Χαρμοντγουόρθ, Μίντλεξ: Penguin, 1979.
- Williams, Raymond, *Κουλτούρα και Ιστορία*, Αθήνα: Γνώση, 1994.
- Willis, Paul E., *Profane Culture*, Λονδίνο και Βοστώνη: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Willis, Paul E., *Μαθαίνοντας να Δουλεύεις: Πώς τα Παιδιά Εργατικής Προέλευσης Επιλέγουν Δουλειές της Εργατικής Τάξης*, Αθήνα: Gutenberg, 2012.
- Willis, Susan, «Hardcore: Subculture American Style», *Critical Inquiry* 19/2 (1993), σ.σ. 365-383.
- Wojcik, Daniel, *Punk and Neo-tribal Art*, Τζάκσον Μισισσιππή, University Press of Mississippi, 1995.
- Wolfgang, Marvin E. – Ferracuti, Franco, *Η Υποκουλτούρα της Βίας*, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, χ.χ.
- Χαντζαρούλα, Ποθητή, «Έμφυλες σχέσεις και αντιλήψεις για τη σεξουαλικότητα: Εργάτριες και υπηρέτριες στη Μεταπολεμική Αθήνα», στο Καραμανωλάκης, Β. – Ολυμπίτου, Ευ. – Παπαθανασίου, Ι. (Επ.), *Η Ελληνική Νεολαία στον 20^ο αιώνα: Πολιτικές Διαδρομές, Κοινωνικές Πρακτικές και Πολιτισμικές Εκφράσεις*, Αθήνα: Θεμέλιο, 2010, σ.σ. 259-273.

- Χαραλάμπης, Δημήτρης, *Πελατειακές Σχέσεις και Λαϊκισμός: Η Εξωθεσμική Συναίνεση στο Ελληνικό Πολιτικό Σύστημα*, Αθήνα: Εξάντας, 1989.
- Χρηστάκης, Νικόλας, *Μουσικές Ταυτότητες – Αφηγήσεις Ζωής Μουσικών και Συγκροτημάτων της Ελληνικής Ανεξάρτητης Σκηνής Ροκ*, Αθήνα: Δελφίνι, 1994.
- Χρηστάκης, Νικόλας, «Επεξεργασία της Εφηβικής Αλλαγής και Συγκρότηση της Ταυτότητας μέσα από τη Μουσική Δραστηριότητα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 86 (1995), σ.σ. 129-144.
- Χρηστάκης, Νικόλας, «Ο Ερευνητής, οι Νέοι και οι Άλλοι: Ερωτήματα με Αφορμή μια Έρευνα για τους Νέους», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 107 (2002), σ.σ. 47-60.
- Ψημίτης, Μιχάλης, *Εισαγωγή στα Σύγχρονα Κοινωνικά Κινήματα*, Αθήνα: Διάδραση, 2011.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΝΚ ΚΑΙ ΧΑΡΝΤΚΟΡ ΣΚΗΝΗΣ

Προσπάθησα να συγκεντρώσω τη δισκογραφία που παράχθηκε στο πλαίσιο της ελληνικής πανκ σκηνής κατά την περίοδο 1981-2012, η οποία μουσικά περιλαμβάνει κυκλοφορίες πανκ, χάρντκορ, noisecore, crust, κ.λπ. Θεωρώ πολύ πιθανό να μπορούσε κανείς να προσθέσει μερικούς ακόμα δίσκους, κασέτες demo ή συμμετοχές των αναφερόμενων καλλιτεχνών σε κάποιες συλλογές. Διευκρινίζω ότι δεν συμπεριέλαβα κυκλοφορίες (όπως π.χ. τους μεταγενέστερους των καταγεγραμμένων εδώ δίσκους των Magic De Spell) στις οποίες το συγκρότημα άλλαξε στιλ μουσικής και διαφοροποιήθηκε από το πανκ και τους κλώνους του. Χάριν συντομίας χρησιμοποίησα τις παρακάτω βραχυγραφίες αναφορικά με τη φόρμα της κυκλοφορίας ή το είδος της έκδοσης: LP = δίσκος βινυλίου 12 ιντσών μακράς διάρκειας, 12" = δίσκος βινυλίου 12 ιντσών περιορισμένης διάρκειας, 7" = δίσκος βινυλίου 7 ιντσών, 10" = δίσκος βινυλίου 10 ιντσών, CS = κασέτα, CD = compact disc, CDR = αντιγραμμένο CD demo, A/P = ανεξάρτητη παραγωγή του ίδιου του συγκροτήματος, Split 7" ή LP = δίσκος όπου την μία πλευρά καταλαμβάνει η μουσική ενός συγκροτήματος και την άλλη η μουσική ενός δεύτερου, Re = reissue, επανακυκλοφορία παλιότερου δίσκου.

Αδέσποτοι: «Mainzer Strasse» και «Σκέψεις» στο *Κάποιοι Ουρλιάζουν Ακόμα* (CS-Συλλογή, Villa Amalias c1994).

Αδιέξοδο: α) *Εύχονται Καλή Όρεξη* (Split CS με Γενιά Του Χάους, A/P 1984), β) «Εφιόλιπς» και «Απομόνωση» στο *Διατάραξη Κοινής Ησυχίας* (LP-Συλλογή, Enigma 1984), γ) «Εφιόλιπς» στο *Lasta-EP II* (7"-Συλλογή, ST 1984), δ) *Αδιέξοδο/Απόγνωση* (Split CS με Απόγνωση, A/P 1985), ε) .38 (LP, Enigma 1986).

Αθίγγανοι Του Σύμπαντος: *Knallkopf/Stateless Of The Universe* (Split LP με Knallkopf, Knallcore 2001).

Άκρως Αντίθετοι: «Νεκρό Συναίσθημα» στο *Κάποιοι Ουρλιάζουν Ακόμα* (CS-Συλλογή, Villa Amalias c1994).

Αλτ TC: *Στόχος Ονείρων* (7", Wipe Out 1995).

Ανάσα Στάχτη: α) *Ανάσα Στάχτη* (LP, DIY 1994), β) «Τα Παράσημα Της Λήθης» και «Ο Άνθρωπος Των Πόλεων» στο *Διατάραξη Οικιακής Ειρήνης* (LP-Συλλογή, DIY 1996), γ) «Καταδίκη» και «Στα Γρανάζια Του Αύριο» στο *Γενοκτονία 2* (CS-Συλλογή, Γενοκτονία Zine 1997).

Ανατέλλων Τρόμος: *Ο Παιδικός Μας Πόλεμος* (CD, DIY 2001).

Αντί: α) *Αντί...* (CS, Α/Π 1986), β) «Σταμάτα Να Μιλάς Για Θάνατο» στο *Συνταγή Αντί Θανάτου* (LP-Συλλογή, FM 1986), γ) *Club Αχάριστα Παιδιά* (CS, Α/Π 1987), δ) *Μουσικά Αντίδοτα* (Split LP με Κοινωνικά Απόβλητα:, *Wipe-Out* 1990), ε) «Νεκρή Πλειοψηφία» στο *Fragmenta* (7"-Συλλογή, B-23 1990), στ) *Αντί...* (LP, Ειρκτή 2011 Re).

Αντίδραση: α) *Αίμα Στους Δρόμους* (7", *Wipe Out* 1989), β) *Κατάσταση Κινδύνου* (LP, *Wipe Out* 1990), γ) *Ε* (7", *Wipe Out* 1996), δ) *Παντού και Πουθενά* (CD, Ε 2006), ε) *Όρκος Του Μίσους* (LP, Ε 2012).

Αντίστροφη Μέτρηση: *Vol 1* (CD, Α/Π 2011).

Ανυπόφοροι: *Ανυπόφοροι* (7", Ειρκτή 2010 – Ηχογράφιση του 1983).

Απόγνωση: *Αδιέξοδο/Απόγνωση* (Split CS με Αδιέξοδο, Α/Π 1985).

Αποκήνωση: *Ο Ήχος Της Αρρώστιας* (CS, Fes Ulopas 1994).

Απολίπτοι: α) *Τα Καθάρματα* (7", Α/Π1993), β) *Καταδικασμένη Γη* (7", Α/Π 1994), γ) *Στους Δρόμους* (CD, Α/Π 2001).

Άρνηση Ενοχής: *Πολύ Αργά* (7", Live 1995).

Άρνητική Στάση (Negative Stance): α) *Love Is Our Strongest Weapon* (Split LP με Kishmet HC, Inspire 1992), β) «Λόγια Σοφίας» στο *Fragmenta IV* (LP-Συλλογή, B-23 1992), γ) *Άγγελοι Του Ψεύδους* (LP, *Wipe Out* 1993), δ) *Angels Of Deceit* (LP, Genet 1993), ε) *Spectators Of Decadence* (7", Profane Existence 1993), στ) «Pandora's Box» στο *Think Globally, Act Locally* (7"-Συλλογή, Profane Existence 1993), ζ) «Πτώση» και «Πειράματα» στο *Κάποιοι Ουρλιάζουν Ακόμα* (CS-Συλλογή, Villa Amalias c1994).

Αρχίδια, Τα: α) *Όταν Τα Σκατώνεις* (CDR, Α/Π 2000), β) *Ακόμα Τα Σπάμε!* (CDR, Α/Π 2002), γ) «Δεν Με Νοιάζεις» στο *Oi! Greek Oi!* (CD-Συλλογή, Skinhead Unity Crew 2005).

Ασύμμετρη Απειλή: *Ασύμμετρη Απειλή* (CDR, Α/Π 2009).

Ατοπία: *Ατοπία* (CD, Α/Π 2012).

Aas: α) *\$1* (CDR, Blind Bastard χ.χ.), β) «The Aas/Is There Any Spirit» στο *Μοναδικές Επιτυχίες Σε Περίοδο Κρίσης* (CD-Συλλογή, Underground Union 2011).

Abolish Authority: *Απειλή* (7", Geheimnis 2012 – Ηχογράφιση του 1986).

Against All Odds: *Just For Tonight* (CD, Α/Π 2009).

Anti Mob: α) *Unconscious* (CS, Serpent 2007), β) *Anti Mob* (7", Serpent 2007), γ) *Anti Mob / Burial* (Split 7", Hardware 2009), δ) *Anti Mob* (LP, Εξωπικός Παροξυσμός 2012).

Ausschwitss, Ausschwitss (7", Ειρκτή 2012 – Ηχογράφιση του 1982).

Βαλπουργία Νύχτα: α) «Βαμμένο Πανί» στο *Sperma 3* (CDR-Συλλογή, Sperma 2004), β) *Βαλπουργία Νύχτα* (CD, Α/Π 2004), γ) *Εκεί Που Ανθίζει Η Οργή* (CD, Α/Π 2006), δ) «Αλήθεια Ενάντια Στην Ιστορία» στο *Διατάραξη Κοινής Συνειδήσης* (CD-Συλλογή, Accion Mutante 2006).

Βανδαλούπ: α) *Ένα Ηχητικό Fuck-Off* (CS, Lyoma 1992), β) «Το Παιδί Της Πολυκατοικίας» κ.λπ στο *Κύμα Πανικού II* (CDR-Συλλογή, Crazy Fly Tapes 1999), γ) *Νέα Τάξη Καθαρμάτων* (CD, Lyoma 2000), δ) *Νέα Τάξη Καθαρμάτων/Ένα Ηχητικό Fuck-Off* (CD, Lyoma 2000 Re).

Βλέμμα Σιωπής: *Βλέμμα Σιωπής* (CDR, Α/Π 1999).

Bad Movies: α) «Το Γράμμα» κ.λπ στο *Salonica Rock City* (CD-Συλλογή, 72 Records 2010), β) *Behind The World* (LP, Noise Effect 2012).

Bad Trip: α) *Bad Trip / 63 High* (Split 7" με 63 High, Α/Π 2008), β) *Bad Trip* (CDR, Α/Π 2008), γ) *What Does Not Evolve Must Bum* (CD, Α/Π 2010).

Beltekas, Yannis (Μπελτέκας, Γιάννης): α) *Yannis Beltekas* (LP, WEA 1981), β) *Against Flesh Regimes* (LP, Vertigo/Polygram 1983).

Birthward ['82]: α) *Fireworks* (7", Happening 1983), β) *Infected Life* (CD, Α/Π 2000).
Blackhouse's: α) «Psycho War» στο *Fragmenta IV* (LP-Συλλογή, B-23 1992), β) *The Blackhouse* (LP, Wipe Out 1994).
Blacklisted: *Blacklisted* (CDR, Α/Π 2011).
Bootstroke: α) *Give 'Em The Bootstroke* (CDR, Α/Π 2005), β) *Football, Drinks & Rock'n'Roll* (CD, Anfibio 2008), γ) *Pride Of Athens* (Split CD με Jungle Fever, Anfibio 2010), δ) *Stomper 98 / Bootstroke* (Split 7" με Stomper 98, Randale 2011).
Brightly Shining Sea, The: *The Brightly Shining Sea* (CDR, Α/Π 2009).

Γενιά Του Χάους: α) *Σας Εύχονται Καλή Όρεξη* (Split CS με Αδιέξοδο, Α/Π 1984), β) «Επιθανάσιος Ρόγχος» και «Μπασταρδοκρατία» στο *Διατάραξη Κοινής Ησυχίας* (LP-Συλλογή, Enigma 1984), γ) *Γενιά Του Χάους* (LP, Δικαίωμα Διάβασης 1986), δ) *Ρέκβιεμ* (LP, Di-Di Music 1989), ε) *Γενιά Του Χάους / Ρέκβιεμ* (CD, Wipe-Out 1996 Re), στ) *Γενιά Του Χάους* (LP, Wipe-Out 2012).

Γκέτο: *Μα Αν Είσαι Από Εκεί* (CD, Hitch-Hyke 2003).

Γκούλαγκ: α) *Είσοδος Κινδύνου 0° C* (LP, Lazy Dog 1987), β) *Είμαστε Μικροί Μα Θα Μεγαλώσουμε* (CS, Α/Π 1989), γ) *Big Talk* (7", Wreck-Age 1989), δ) *Στην Αυλή Των Θεαμάτων* (LP, Lazy Dog 1990), ε) *Η Άλλη Πλευρά* (7", Lazy Dog 1994), στ) *Πάτα Γερά* (CD, Lazy Dog 1996), ζ) *Στην Αυλή Των Θεαμάτων / Είσοδος Κινδύνου 0° C* (CD, Lazy Dog 1996 Re), η) «Αν Θα Τον Βρείτε» κ.λπ στο *Κύμα Πανικού II* (CDR-Συλλογή, Crazy Fly Tapes 1999).

Γκρόβερ: α) «Σ' Αυτή Την Πόλη» και «Μονοτονία» στο *Διατάραξη Κοινής Ησυχίας* (LP-Συλλογή, Enigma 1984), β) *Γκρόβερ* (LP, Lazy Dog 1994), γ) *Σκληρές Λέξεις* (CD, Α/Π 2010).

Censored Sound: α) *Feel The Pressure* (CD, Cannonball 2006), β) *Censored Sound X For No Reason* (Split CD με For No Reason, Cannonball 2007).

Crescendo: Φάλτσες Νότες (CD, Α/Π χ.χ.).

Cosmic Teds: α) *Heartbeatin' Crisis* (12", MBI 1992), β) *I'll Be Down There/Truth Is Out* (7", Studio II 1993), γ) «Screaming A Love Song» στο *Toxic Babies In A Rock'n'Roll Land* (LP-Συλλογή, Sub Studio 1994), δ) «I'll Be Down There» στο *Local Heroes '95* (CD-Συλλογή, Ποπ&Ροκ 1995), ε) «Come Get Me» στο *The Thing From Another World Vol. 1* (CD-Συλλογή, The Thing 1995), στ) «Tell You No Lies» στο *The Thing From Another World: Supemerdmobile!* (CD-Συλλογή, The Thing 1997).

Cut Your Throat: α) *Cut Your Throat* (CD, Α/Π 2006), β) *Grind Crusher/Cut Your Throat* (Split 7" με Grind Crusher, No Posers Please! 2010), γ) *Disease Monger* (Split 7" με Sakatat, Jennifer Grind 2010), δ) «Toxic Epidemic Necrolipsis» στο *War For Freedom* (LP-Συλλογή, Α/Π 2012).

Διχασμένες Αλήθειες: α) *Διχασμένες Αλήθειες* (CD, Α/Π 1999), β) *Διχασμένες Αλήθειες* (CD, Α/Π 2001), γ) *Εγώ Εμί Το Φως* (CD, Α/Π 2003), δ) *Πόπισέ Με Υπερβολή* (CD, Α/Π 2006), ε) *Σπάσε Τον Κανόνα* (CD, Α/Π 2009).

Day Off: α) *Something To Clean Up Your Butt With* (CD, Cannonball χ.χ.), β) «Pessimist» στο *Barely Legal* (CD-Συλλογή, Cannonball 2007).

Despite Everything: α) *In Desperate Times* (7", Α/Π 2010), β) *With My Bear Hands* (7", Α/Π 2010), γ) *Castaways Discography* (CD, Α/Π 2010), δ) *Unfun/Despite Everything* (Split 7" με Unfun, AOD 2012), ε) *In(x)sane/Despite Everything* (Split 10" με Insane, 2012).

Deus Ex-Machina: α) *Motorpsycho* (Mini LP, Hitch-Hyke 1991), β) *Execute/Iraq'n'Roll* (7", Hitch-Hyke 1992), γ) *World's Apart* (LP, Hitch-Hyke 1993), δ) «Deus» στο *Toxic Babies In A Rock'n'Roll Land* (LP-Συλλογή, Sub Studio 1994), ε) «Let's Pretend» στο *Strange Notes!* (CD-Συλλογή, Bitzcore 1994), στ) *No Silence On My Face/SDS* (7", Hitch-Hyke 1995), ζ) «35 Summers» και «Let's Pretend» στο *Local*

Heroes '95 (CD-Συλλογή, Ποπ&Ροκ 1995), η) «Fear» στο *The Thing From Another World Vol. 1* (CD-Συλλογή, The Thing 1995), θ) «False Promises» στο *Act Up... Ev Tούτω Νίκα* (LP-Συλλογή, FM 1996), ι) *Different?* (10"/CD, Hitch-Hyke 1997), ια) *Signs* (CD, Hitch-Hyke 2003), ιβ) «Insight» στο *Local Heroes II* (CD-Συλλογή, Ποπ&Ροκ 2003), ιγ) *Time Expires* (CD, The Lab 2007), ιδ) *38 Χιλιοστά/Μπασταρδοκρατία* (7", The Lab 2011).

Dirty Wombs: *Dirty Wombs/Unfit Earth* (Split 7" με Unfit Earth, World's Appreciated Kitsch 2012).

Dread Astaire: α) *Hipbeat/Bassassination* (10", Fuzzie 2006), β) *Take Time To Hate Me* (7", Fuzzie 2006), γ) *Playstation* (LP, Backstage 2009).

Dyspnea: *Balkan Anticapitalist DIY Punk Conspiracy* (Split 7" με Nakot, A/Π 2007).

Εκτός Ελέγχου: α) «Διακοπές» και «Είναι Που Δε Νοιώθω Καλά» στο *No Dogs Fly Here* (CS-Συλλογή, Lazy Dog 1986), β) «Ας Πρόσεχες» στο *Nobody's Gonna Fight For You* (CS-Συλλογή, Ράδιο Ουτοπία 1991), γ) «Σ' Αυτή Την Πόλη» στο *You Ain't Got No Friends No More* (CS-Συλλογή, Ράδιο Ουτοπία 1992), δ) «Ο Κύριος Από Πάνω Μας» στο *Workcamp* (CS-Συλλογή, Ράδιο Ουτοπία 1993), ε) *Εκτός Ελέγχου* (LP, Lazy Dog 1994), στ) «Σ' Αυτή Την Πόλη (10 Χρόνια Μετά)» στο *Act Up... Ev Tούτω Νίκα* (LP-Συλλογή, FM 1996), ζ) «Αρετή» κ.λπ στο *Κακός Και Μόνος* (CS-Συλλογή, Ράδιο Ουτοπία 1996), η) «Είδα Τα Μάτια Σου» στο *In Dog We Trust* (CD-Συλλογή, Ποπ&Ροκ 1999), θ) *Εκτός Ελέγχου* (LP, Wire Out/Labyrinth Of Thoughts 2012 Re).

Ελληνιστάν: α) *Έκλειψη (Συμβαίνει Κι Αυτό)* (CD, FM 1998), β) *Μικρόκοσμος* (CD, FM 2000).

Ένοχη Αδράνεια: *Στην Πόλη Των Θηρίων* (CDR, A/Π 2004).

Εντός Των Τειχών (Κύπριοι): *Εντός Των Τειχών* (CD, A/Π χ.χ.).

Επιθανάτιος Ρόγχος: α) *Επιθανάτιος Ρόγχος/Πορεία Στο Περιθώριο* (Split LP με Πορεία Στο Περιθώριο, A/Π 2006), β) «Αένας Ψύχος» στο *Accion Mutante Benefit Compilation* (CD-Συλλογή, A/Π 2006), γ) «Στους Θαλάμους» στο *Διατάραξη Κοινής Συνείδησης* (CD-Συλλογή, Accion Mutante 2006), δ) «Εκεί Που Η Αλήθεια Σκοτώνει» στο *War For Freedom* (LP-Συλλογή, A/Π 2012).

Έρημος: *Κοιλιάδα Της Μοναξιάς* (CDR, A/Π 2004).

Endsight: *...To A Falling World* (CD, Athens Noise χ.χ.).

Ex-Humans: α) *Ανώφελη Επιβίωση* (LP, Enigma 1984), β) *Ex-Humans* (CS, Blurg 1984), γ) «Αυτοκτονία Σε Αργή Κίνηση» και «Εκτυφλωτική Λάμψη» *Διατάραξη Κοινής Ησυχίας* (LP-Συλλογή, Enigma 1984).

Faithreat: α) *Back To The Pit* (CD, Self Abuse 2009), β) *Thrashing With The Stars* (7", Screaming Victims 2012).

For No Reason: *Censored Sound X For No Reason* (Split CD με Censored Sound, Cannonball 2007).

Free Yourself (Ελληνογερμανοί): α) *Free Yourself* (7", Blurr 1994), β) «Dance Of Freedom» στο *Dusseldorf Modestadt?* (LP-Συλλογή, Teenage Rebel 1994), γ) *Antar Ma Una* (CD, Blurr 1996), δ) «Suitcase» στο *Squeal Of Blurr* (LP, Blurr 1996), ε) *Free Yourself/Foiled Again* (Split 7" με Foiled Again, Kabuki 1997), στ) «Anyway» στο *Food Not Bombs Benefit Sampler* (7"-Συλλογή, Revolution Inside 1998), ζ) «Εθισμός» στο *Standardsituationen 5&6* (LP-Συλλογή, Tontrager Schwarze 7 1999), η) *The Head Of Truth On The Body Of Lie* (CD, Buenaventura Notes 1999), θ) *Beweg Mich* (CD, Buenaventura Notes 2003), ι) *Free Yourself EP* (CD, Buenaventura Notes 2008), ια) *Extended Play Area 1994-2008* (LP, B-Otherside 2011).

Ζώα Προς Εξαφάνιση: α) *Παρελθόν Σ' Ένα Λεπτό* (CD, Lyoma 2004), β) *Ζώα Προς Εξαφάνιση/Ραδιενέργεια* (Split 7" με Ραδιενέργεια, Lyoma 2011).

Ηχορύπανση: α) *Ψεύτικη Ζωή* (CDR, Α/Π 2002), β) *Βάλτε Στον Κόσμο Φωτιά* (CDR, Α/Π 2007).

Hellstorm: α) *Hellstorm* (12", Alcoholic Disaster 2010), β) *Last Legion Alive/Hellstorm* (Split LP με Last Legion Alive, Svoboda 2012), γ) «Slave» στο *Amebix Balkans – A Tribute To Amebix* (LP, World's Appreciated Kitsch 2012).

Homo Servus: *Άρρωστος Ηλιος* (CD, Α/Π 2011).

Human Battle: «Keep On Fighting» στο *Suicide Circle* (7"-Συλλογή, Α/Π 2008).

Indico: α) *Indico* (CDR, Α/Π 2008), β) *Πριν Το Τελευταίο Σύμπρωμα* (CD, Α/Π 2010), γ) «Ξυπνάτε, Πεθαίνω» και «Η Μελωδία Της Αρρυθμίας» στο *(Υπό)κρουση-Στιγμιότυπα από την Πικροδάφνη* (CD-Συλλογή, Στέκι Πικροδάφνη 2010).

I Want The Moon: *I Want The Moon* (CDR, Α/Π 2012).

I Want You Dead: α) *I Want You Dead* (CDR, Α/Π 2009), β) *We Are The Legions Of Scums* (LP, Α/Π 2010), γ) ΑΩ (7", World's Appreciated Kitsch 2012).

Κοινωνικά Απόβλητα: α) *Retous Metamodemus!* (Split 7" με Eitilop Pots, Wipe-Out 1989), β) *Άγρια Νεολαία* (Split LP με Αντί, Wipe-Out 1990), γ) «Τριλογία» στο *Fragmenta IV* (LP-Συλλογή, Στις Σκιές Του Β-23 1992).

Κοινωνική Αποσύνθεση: α) *Κοινωνική Αποσύνθεση* (CS, Α/Π 1992), β) «Ανθρωπότης Ωρα Μηδέν» στο *So Alone* (CS-Συλλογή, Ράδιο Ουτοπία 1993), γ) «Κραυγές Θανάτου» κ.λπ στο *Σκουπιδοτόποι Ονείρων* (CS-Συλλογή, Α/Π 1994).

Κουμπότρυπες Α.Ε.: α) *Η Καινούργια Επανάσταση/Καθημερινές Καταστάσεις*(7", Happening 1982), β) *Κουμπότρυπες Α.Ε.* (7", Σχεδόν 1985), γ) «Σύμβολα Και» στο *Συνταγή Αντί Θανάτου* (LP-Συλλογή, FM 1986).

Kill The Cat: α) *Kill The Cat* (CDR, Α/Π 2002), β) *Kill The Cat* (CD, Α/Π 2004), γ) «Already Dead» στο *Διατάραξη Κοινής Συνείδησης* (CD-Συλλογή, Accion Mutante 2006), δ) *Kill The Cat* (CD, Α/Π 2007), ε) «Bondage Up Yours» στο *Μελωδία Της Οργής 1* (CD-Συλλογή, Sapila 2008), στ) *Φιλιά Στο Χάος* (CD, Α/Π 2011).

Lunatic: α) *Lunatic* (CDR, Blind Bastard 2003), β) *Lunatic* (CDR, Α/Π 2012).

Μάβρα Ιδανικά: *Το Λιβάδι* (LP, Ισόβια Νάρκη 2012 – Ηχογραφήσεις της περιόδου 1984-85). **Μάστιγα:** α) *Σύνδρομο Αγνοίας* (CS, Α/Π 1992), β) «19 Χρονών Νεκρός» και «Θάνατος» στο *Διατάραξη Οικιακής Ειρήνης* (LP-Συλλογή, DIY 1996), γ) «Ανθρωπε» κ.λπ στο *Κύματα Πανικού II* (CS-Συλλογή, Crazy Fly 1999).

Μεθυσμένα Ξωτικά: α) «Ενώ Εσύ Κοιμόσουν» στο *Rock News* (CD-Συλλογή, Wipe-Out 2002), β) *Γονική Συμβουλή* (CD, Α/Π 2003), γ) «Τσάο Καφάο» στο *Διατάραξη Κοινής Συνείδησης* (CD-Συλλογή, Accion Mutante 2006), δ) *Μεθυσμένα Ξωτικά* (CD, Α/Π 2007), ε) «Ska-τά» στο *Μελωδία Της Οργής 1* (CD-Συλλογή, Sapila 2008), στ) «Ξεσκάρταρισμα» στο *(Υπό)κρουση-Στιγμιότυπα από την Πικροδάφνη* (CD-Συλλογή, Στέκι Πικροδάφνη 2010), ζ) *Θεριεύοντας* (CD, Α/Π 2011).

Μι-άσμα: α) *Φθίνουσα Δημοκρατία* (CS, Α/Π 1992), β) «Το Πιο Βρώμικο Παιχνίδι» στο *Διατάραξη Οικιακής Ειρήνης* (LP-Συλλογή, DIY 1996).

Mamma Kin: *Crime Does Pay?* (CD, Blind Bastard 2008).

Magic De Spell: α) *Nightmare* (7", Happening 1981), β) «End of Nirvana» και «City is Burning» στο *Happening '82* (LP-Συλλογή, Happening 1982).

March Into The Void: *March Into The Void* (CDR, A/Π 2009).
Metropolitan Indians: α) *Metropolitan Indians* (CS, A/Π c1993), β) «So Fuck You» και «Fuck The Army» στο *Κάποιοι Ουρλιάζουν Ακόμα* (CS-Συλλογή, Villa Amalias c1994).
Miyoko: *Two Sides To Every Story* (Split CD με Point Zero, Cannonball 2001).
Moot Point: α) *Gonna Blast! Fulla Lead* (CS, A/Π 1986), β) *Circus* (CS, A/Π 1987, γ) *Ποντικοφάρμακο* (LP, B-Otherside 2011 Re).
Mute The Silence: α) *Mute The Silence* (CD, Playfalse 2003), β) *Cursed With Ambition* (CD, Venerate Industries 2006).
My Turn: α) *Noble Intentions* (CDR, NOX 2010), β) *Athens* (LP, MT 2012).

Ναυτία: α) *Sweet Secret Of Life* (CS, A/Π 1989), β) *Sex, Drugs And Greek Salad* (CS, A/Π 1990), γ) *Ευρωπαϊκή Αναγέννηση* (LP, Greek Athanati Levendia 1992), δ) *The Ναυτία Kinky Horror Show* (Split LP με Graue Zellen, Skuld 1994), ε) «Παγκόσμια Δικτατορία» στο *Whispers – Complication* (LP-Συλλογή, Skuld/Profane Existence 1994).

Νεκρική Σιγή: *Ο Ήχος της Σιωπής* (7", Wipe-Out 1994).

Ντελίριο: α) *Εξωφρενών* (CD, A/Π 2007), β) «Ελεύθερος Ξανά» κ.λπ στο *Salonica Rock City* (CD-Συλλογή, 72 Records 2010).

Ντέρτι Dancing: *Social Punk* (CDR, A/Π 2011).

No Balance: α) «Over You» κ.λπ στο *High Octane Punk Rock* (CD-Συλλογή, Cannonball 1998), β) *Between Us* (7", Cannonball 2000), γ) *Lights On* (CD, Librarian 2003), δ) «Wishes For Happiness» στο *In The Junkyard I* (CD-Συλλογή, Spinalonga 2005), ε) *When Everybody's Gone* (CD, Playfalse 2008).

No Logo: α) *No Logo* (CD, Dystopian Wreck 2003), β) «I Won't Spend My Day» στο *Sperma 3* (CD-Συλλογή, Sperma 2004).

Nuclear Disaster: *Nuclear War* (CDR, Punk.Gr 2005).

Ξεχασμένη Προφητεία (Forgotten Prophecy): *Mushroom Attack/Forgotten Prophecy* (Split LP με Mushroom Attack, Loony Tunes 1990).

Ολέθριο Ρήγμα: α) «Ο Κύκλος Της Ζωής» κ.λπ στο *Chaos I* (CD-Συλλογή, Live 1997), β) *Πολέμησε Για Τους Αθώους* (CD, Black Lotus 1999), γ) *Μ.Γ.Δ.* (CD, Black Lotus 2000), δ) *Ο Τρόμος Της Εξουσίας* (CD, Black Lotus 2004), ε) *Anthology* (CD, Burning Star 2007).

Όλεθρος: α) *Όλεθρος* (7", Wipe-Out 1994), β) *Ολέθριο Ρήγμα* (Split CD με Ρήγμα, Wipe-Out 1997).

Ομίχλη: α) *Αντίθεση* (CS, A/Π 1998), β) *Η Δική Μας Καθημερινότητα* (CD, A/Π 2003), γ) *Αιώνια Ζωντανοί* (7", Fog 2004), δ) «Γίνε Όπως Παλιά» στο *Oi! Greek Oi!* (CD-Συλλογή, Skinhead Unity Crew 2005), ε) *Friends Forever, Punx For Life* (LP, Joe Pogo 2008), στ) *Legion Of Freaks* (LP, Joe Pogo 2012).

Όρα Μηδέν: *Μόνα Λίζα* (7", Lazy Dog 1989).

Όρεξη Για Τίποτα: α) *Μην Φιλάτε Τον Βάτραχο* (LP, Wipe-Out 1997), β) *Για Τις Κρύες Νύχτες Του Χειμώνα* (7", Fes Ulopas 1999).

O.C.B.: *O.C.B.* (7", Blind Bastard 2007).

Oi!Lers: α) «Our Rules» στο *Oi! Greek Oi!* (CD-Συλλογή, Skinhead Unity Crew 2005), β) *Street Tunes For The Boys* (CD, A/Π 2005).

Oldschool Rednex: *Βουτιά Μεσ' Το Μυαλό Σου* (LP, Noise Effect 2012).

One Block Society: *A Soundtrack For The Young And The Passionate* (CD, Knock-Out 2004).

Πανικός: α) Ο Πόλεμος Συνεχίζεται (CS, Α/Π 1990), β) Όλα Για Το Χρήμα (7", Genet 1995), γ) *Destroy The Sickness* (Split LP με WWK, Α/Π 1996), δ) «Τελευταία Γενιά» και «Η Μέρα Της Οργής» στο *Διατάραξη Οικιακής Ειρήνης* (LP-Συλλογή, DIY 1996), ε) «Circle Of Doomed» στο *Standardsituationen 3* (10"-Συλλογή, Tontrager Schwarze χ.χ.), στ) *Αντισταθείτε* (CDR, Α/Π 2000), ζ) *Awakening From Lethargy* (LP, World's Appreciated Kitsch 2011), η) *Ανατροπή* (12", World's Appreciated Kitsch 2012), θ) «Beyond The Sun» στο *Amebix Balkans – A Tribute To Amebix* (LP, World's Appreciated Kitsch 2012).

Παράσιτα: α) *Παράσιτα Demo* (CDR, Α/Π 2004), β) *Αύριο Το Τέλος* (CD, Α/Π 2007).

Παρείσακτοι: α) *Παρείσακτοι Demo* (CDR, Α/Π 2008), β) *Ράγκναροκ* (CD, Α/Π 2010).

Παρθενογένεσις: *Don't Pretend Your Troubles Are Over...* (LP, B-OtherSide/Ειρική 2012 – Ηχογράφιση του 1980).

Πάρκινσονς, The: α) «Μόνος» στο *Sperma 3* (CDR-Συλλογή, Sperma 2004), β) *The Parkinsons* (CD, Α/Π 2005).

Πίσσα & Πούπουλα: α) *Σχέδιο Απόδρασης* (CS, Α/Π 1989), β) «Ξυπνάτε, Πεθαίνω» στο *Nobody's Gonna Fight For You* (CS-Συλλογή, Ράδιο Ουτοπία 1991), γ) *Πίσσα & Πούπουλα* (LP, Wipe Out 1993), δ) «Μάγια Της Κίρκης» και «Υ.Π.Τ.Α.» στο *Κάποιοι Ουρλιάζουν Ακόμα* (CS, Villa Amalias c1994), ε) *Live EP* (7", Tsalapetinos Productions 1995), ζ) «Ζωή» κ.λπ στο *Κακός Και Μόνος* (CS-Συλλογή, Ράδιο Ουτοπία 1996).

Πορεία Στο Περιθώριο: α) *Πορεία Στο Περιθώριο* (CDR, Α/Π 2004), β) *Επιθανάτιος Ρόγχος/Πορεία Στο Περιθώριο* (Split LP με Επιθανάτιο Ρόγχο, Α/Π 2006), γ) «Γκρίζα Πόλη» στο *Διατάραξη Κοινής Συνείδησης* (CD-Συλλογή, Accion Mutante 2006).

Πυρηνικός Χειμώνας: α) *Πυρηνικός Χειμώνας* (CD, Nuclear Winter 1997), β) *Dark Perversions* (Split 7" με Incriminated, Shades Of Autumn 2001), γ) .

Panx Romana: α) «Έλληνες» και «Αθήνα» στο *Διατάραξη Κοινής Ησυχίας* (LP-Συλλογή, Enigma 1984), β) *Παιδιά Στα Όπλα* (LP, Wipe Out 1987), γ) «Κύκνιο Άσμα» στο *Wipe Out! Presents 12 Greek Raw Groups* (LP-Συλλογή, Wipe Out 1988), δ) *Αντάρτες Πόλεων* (LP, Wipe Out 1987), ε) «Συναγερμός» στο *Fragmenta* (7"-Συλλογή, B-23 1990), στ) «The Farm Of Madness» στο *Double Shot* (LP-Συλλογή, Wipe Out/Boom 1991), ζ) *Neonazis Stoppen* (CS, Wipe Out 1992), η) «Συναγερμός» στο *Faces 1* (CD-Συλλογή, Face 1992), θ) *Σπάσε Τη Γραμμή* (LP, Wipe Out 1993), ι) «Rock'n'Roll Στο Κρεβάτι» στο *Το Μαγικό Βοτάνι* (LP-Συλλογή, Wipe Out 1994), ια) *Διαγωγή Κοσμία* (7", Wipe Out 1996), ιβ) *Κράτος Κλειστόν* (LP, Wipe Out 1999), ιγ) «Το Γράμμα» στο *Φάκελος: Rock* (CD-Συλλογή, MBI 1999), ιδ) «Άσυλο Ονείρων» στο *Φάκελος: Rock 2* (CD-Συλλογή, MBI 2000), ιε) «Το Γράμμα» και «Άσυλο Ονείρων» στο *40 Χρόνια Ροκ* (CD-Συλλογή, MBI 2002).

Point Zero: α) «Problems» κ.λπ στο *High Octane Punk Rock* (CD-Συλλογή, Cannonball 1998), β) *Two Sides To Every Story* (Split CD με Miyoko, Cannonball 2001).

Ραδιενέργεια: *Ζώα Προς Εξαφάνιση/Ραδιενέργεια* (Split 7" με Ζώα Προς Εξαφάνιση, Lyoma 2011).

Ραδιοβιο-Χημικός Πόλεμος: α) *Πείραμα Εκτός Ελέγχου* (CS, Α/Π 2003), β) *Δέσμιος* (CD, Α/Π 2007).

Ρήγμα: α) *Ο Τελευταίος Αιώνας* (LP, Wipe Out 1994), β) *Ολέθριο Ρήγμα* (Split CD με Ολεθρο, Wipe-Out 1997).

Reality Bites: *Drawn My Misery* (CDR, Α/Π 2003).

Sarabante: *Remnants* (LP, Sara 2011).

Sarko Macaposi: *Save The Last Hope* (CD, Meatbox 2007).

Satan's Rejects: α) *Satan's Rejects* (CS, Α/Π 2004), β) *EP* (7", Α/Π 2005), γ) «Respect The Authority» στο *Accion Mutante Benefit Compilation* (CD-Συλλογή, Α/Π 2006), δ) «Bombs Of Peace» στο *Punk Shit*

3 (CD-Συλλογή, Punk Shit 2007), ε) «Leave Me Be» στο *Street Attack* (CDR-Συλλογή, Α/Π 2008), στ) «Free In Prison» στο *War For Freedom* (LP-Συλλογή, Α/Π 2012).

Shit Hit The Fan: α) *Shit Hit The Fan* (7", DIY 1995), β) «Fredy Crugeration» και «City» στο *Διατάραξη Οικιακής Ειρήνης* (LP-Συλλογή, DIY 1996).

Skaribas: α) *Αντιτουριστικό* (CD, Α/Π 2006), β) *Εναλλακτικές Μορφές Φλερτ* (CD, Α/Π 2010).

Smoking Barrels: *Unfinished Business* (7", Barrel Army 2011).

Sound Pollution (Ηχορύπανση): α) «Stranger Among Friends» στο *Nobody Listens Anymore* (7" Flexi-Συλλογή, PPR 1988), β) *The Other Side Of Life* (Split 7" με Rotting Christ, TNT 1989).

Straighthate: α) *Grim Memories* (CD, Blast Beat 2004), β) *Indigenous* (CD, Blast Beat 2007).

Straitjacket Fit: α) «Stilt-walking» στο *Sperma 3* (CDR-Συλλογή, Sperma 2004), β) *#0* (CD, Α/Π 2006), γ) «Abyss Fish» στο *Διατάραξη Κοινής Συνείδησης* (CD-Συλλογή, Accion Mutante 2006), δ) *Lies* (CD, Α/Π 2009).

Stress: α) *Ήχος Της Ανασφάλειας* (LP, Α/Π 1985), β) «Δικαίωμα Στη Ζωή» και «Άγχος» στο *Διατάραξη Κοινής Ησυχίας* (LP-Συλλογή, Enigma 1984), γ) *Ο Ήχος Της Ανασφάλειας II* (LP, Wipe-Out 1992), δ) *Athens Burning I* (7", B-OtherSide 2011 – Ηχογράφιση του 1983), ε) *Athens Burning II* (7", B-OtherSide 2011 – Ηχογράφιση του 1983).

Sun Of Nothing: α) *...And Voices Words Faces Complete The Dream* (CD, Blastbeat 2003), β) *...In The Weak And The Wounded* (CD, Venerate Industries 2007), γ) *The Guilt Of feeling Alive* (CD, Catch The Soap 2010), δ) «Slave» στο *Amebix Balkans – A Tribute To Amebix* (LP, World's Appreciated Kitsch 2012).

Τίποτα: *Τίποτα* (CDR, Α/Π 2005).

Τοξικά Απόβλητα (Toxica Aponlita): α) *Τοξικά Απόβλητα* (CD, Polyethnic 2002), β) *Κατέβασέ Το!* (CD, Polyethnic 2007), γ) «Κατέβασέ Το» στο *Μοναδικές Επιτυχίες Σε Περίοδο Κρίσης* (CD-Συλλογή, Underground Union 2011), δ) *Ήρθε Η Ωρα* (CD, Α/Π 2012).

Teenage Angst: α) *Windmill* (7", Sweet Mistakes/Hitch-Hyke 1998), β) *When Your Life Meets You* (CD, Hitch-Hyke 1998).

Terminal Curve: α) *Penetrate/Senseless Thing* (7", Pegasus 1993), β) *Feeding Frenzy* (LP, Pegasus 1994), γ) «Shine On Me» στο *Toxic Babies In A Rock'n'Roll Land* (LP-Συλλογή, Sub Studio 1994), δ) *Losin' It/Back Again* (7", Pegasus 1995), ε) «Burn» στο *Act Up... Ev Τούτω Νίκα* (LP-Συλλογή, FM 1996), στ) «Hypocrite Show» στο *The Thing From Another World: Your Last Chance To Rock'n'Roll Baby* (CD-Συλλογή, Bad Elvis 1997), ζ) «Load 'Em Up» στο *Sub Collection 2* (CD-Συλλογή, DRG 1997), η) «Night Sky River» στο *Group Therapy* (CD-Συλλογή, ODD 1998).

Timetrap: «Fear» στο *Διατάραξη Κοινής Συνείδησης* (CD, Accion Mutante 2006), β) *Waiting For The Unexpected* (CD, Α/Π 2006).

Trisatanic Diavolator: α) «Άβυσσος» κ.λπ στο *Νύχτες Στο Στέκι ΦΛΣ – Live* (CS-Συλλογή, Α/Π χ.χ.), β) «Αέρα & Ψευτιά» και «No Name» στο *Κάποιοι Ουρλιάζουν Ακόμα* (CS-Συλλογή, Villa Amalias c1994).

Tug: α) *Χωρίς Μπάσσο* (CS, Α/Π 1998), β) *Το Πρόβλημα Του Αυτιού* (CS, Α/Π 1998), γ) *Αναμνήσεις* (CS, Α/Π 1998), δ) *Η Ζωή Είναι Στιγμές* (CDR, Sperma 2003), ε) «Φαύλος Κύκλος» στο *Sperma 3* (CDR-Συλλογή, Sperma 2004), στ) *Παιχνίδια Δολοφόνων* (CDR, Α/Π 2006), ζ) «Γλυκιά Μου Ελευθερία» στο *Μελωδία Της Οργής 1* (CD-Συλλογή, Sapila 2008), η) *Άλλη Μια Μέρα Τοξική* (CDR, Α/Π 2010).

Unfit Earth: *Dirty Wombs/Unfit Earth* (Split 7", World's Appreciated Kitsch 2012).

Velocity: α) Ο «Χ» Επανάστατης (CD, Black Lotus 2001), β) Αξία Και Δύναμη (CD, Black Lotus 2002), γ) Ελευθερία (CD, Black Lotus 2003).

Vodka Juniors: α) *Drunk And Loud* (CD, Cannonball 2001), β) *All Them Clowns* (CD, Cannonball 2002), γ) «How The Fuck Are You Gonna Put Me Down Now?» στο ...Count Me Out (CD-Συλλογή, Cannonball 2004), δ) *Suburban Core* (CD, Cannonball 2004), ε) *Darkpoetry* (CD, Cannonball 2007).

What A Mess: α) «Why Not?» στο *Barely Legal* (CD-Συλλογή, Cannonball 2007), β) *Bad Situation* (CD, Cannonball 2007).

Wish Upon A Star: *Sincerity In Every Chord* (CD, Α/Π χ.χ.).

Χαμένα Ιδανικά: «Πυρηνικό Κατάλοιπο» στο *Fragmenta IV* (LP-Συλλογή, B-23 1992). **Χαοτική Διάσπαση:** α) *Χρόνια Σιωπής* (CS, Α/Π 1992), β) *Πολίτες Της Κόλασης* (7", Wipe-Out 1993), γ) *Δεν Περιμένω* (LP, Wipe-Out 1996).

Χαοτικό Τέλος: α) *Πόλεμος Του Μίσους* (CS, Decontrol 1990), β) *Πέρα Από Τα Τείχη Της Σιωπής* (CS, Α/Π 1991), γ) «I'm Afraid» στο *Trapped In A Toothed Gear* (LP-Συλλογή, Two Shed 1992), δ) *Μπροστά Στην Παράνοια* (LP, Wipe-Out 1993), ε) «Fugitives Of Silence» στο *Chaos Of Destruction 2* (LP-Συλλογή, Dan-Doh 2000).

Χαρντκο(υ)ράδες: *Ενόραση* (7", Fifth Dimension 1995).

Χάσμα: α) *Όλοι Τόσο Μόνοι* (CS, Α/Π 1996), β) *Τα Χρώματα Του Μίσους* (CD, Α/Π 1998), γ) *Αντεκδίκηση* (CD, Α/Π 2000), δ) *Κάθε Φορά Που Άλλος Γίνομαι* (CD, Α/Π 2003).

Χατ Τρικ: α) *Σκούρα Τα Πράγματα* (CD, 999 2008), β) «Τόκυο» κ.λπ στο *Salonica Rock City* (CD-Συλλογή, 72 Records 2010), γ) *Η Μουσική Του Διαβόλου* (LP, Dr. Skin 2012).

Χειμερία Νάρκη (Hybernation): α) *Χειμερία Νάρκη* (7", Malarie 1997), β) *Στη Σιωπή Της Αιώνιας Θλίψης* (LP, Skuld 2003), γ) *Hybernation/Slavebreed* (Split 7" με Slavebreed, World's Appreciated Kitsh 2012).

Χιλος: α) *My Day Starts Before I'm Ready For It* (CD, Cannonball 2005), β) *Meatbomed* (CD, Cannonball 2006).

Ψύχωση: α) *Η Ταφή Της Οργής* (CS, Α/Π 1994), β) «Πνευματικός Μεσαίωνας» και «Βιώνοντας Τον Εφιάλητ» στο *Διατάραξη Οικιακής Ειρήνης* (LP-Συλλογή, DIY 1996).

Ziggy Was: α) *Oil Land* (CS, Α/Π 1993), β) *Take A Look At The Kids/Oil Land* (7", Lazy Dog 1994), γ) *Here* (LP, Lazy Dog 1994), δ) *Two Turns To One* (12", Lazy Dog 1995), ε) *3 Turns To 1* (CD, Lazy Dog 1996 Re), στ) *Unicom Pan* (CD, Virgin 1997).

63 High: α) *Bad Trip/63 High* (Split 7" με Bad Trip, Α/Π 2008), β) *63 High* (CDR, Α/Π 2008), γ) *Think Before Unzippin'* (CD, Playfalse 2009).

2nd Hand: *Play Another Round* (CD, Cannonball 2007).

925: α) *Think For Yourself* (CD, Cannonball 2004), β) *Another City To Refuse* (CD, Cannonball 2005), γ) «What A Prejudice» στο *Διατάραξη Κοινής Συνείδησης* (CD-Συλλογή, Accion Mutante 2006).

ΓΛΩΣΣΑΡΙ

Με το γλωσσάρι αυτό προσπαθώ να δώσω περισσότερες πληροφορίες για τάσεις της μουσικής πανκ, της ανάλογης υποκουλτούρας, καθώς και άλλων μουσικών ειδών και των κλώνων τους, τα οποία εμφανίζονται στη διατριβή. Με δεδομένο των συγκερασμό των ειδών (crossover), οι πληροφορητές αναφέρονται και σε υβρίδια που προέκυψαν από τη συνένωση δύο τάσεων. Για παράδειγμα κάποιοι αναφέρονται σε «μεταλλογκράντζ» και εννοούν ένα υποείδος που προέκυψε από τη συνένωση της μουσικής γραντζ και της μουσικής μέταλ. Έτσι είναι πολύ εύκολο για τον αναγνώστη να ανατρέξει στο γλωσσάρι αυτό αναζητώντας τους δύο όρους που απαρτίζουν το υδρίδιο, στη συγκεκριμένη περίπτωση «μέταλ» και «γκραντζ».

Αναρχοπάνκ (anarchopunk): Έτσι ονομάστηκε αρχικά η σκηνή που γεννήθηκε γύρω από τους αναρχοपाσιφιστές Crass και τη δισκογραφική τους εταιρεία. Από κάποιο σημείο και μετά, έτσι περιγραφόταν κάθε πανκ που δήλωνε αναρχικός ιδεολογικά. Στην Αμερική αναφέρονται και ως «peace-punks».

Ανεξάρτητη ροκ σκηνή (alternative ή indie): Πρόκειται για τα συγκροτήματα που ηχογραφούσαν αρχικά σε ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρείες (independent, «indie» labels) κατά τη δεκαετία του '80 και του '90. Σε αυτή τη σκηνή θα μπορούσε να τοποθετήσει κανείς και το γκραντζ. Μετά την επιτυχία των Nirvana, πολλά από αυτά τα συγκροτήματα υπέγραψαν σε μεγάλες δισκογραφικές, ενώ πολλές μικρές εταιρείες εξαγοράστηκαν από τους κολοσσούς της μουσικής βιομηχανίας.

Γκαράζ / γκαράζ-πανκ (garage-punk): Αρχικά, ο όρος αναφερόταν στα εφηβικά συγκροτήματα της δεκαετίας του '60, τα οποία ο μύθος ήθελε να κάνουν πρόβες στο γκαράζ της πατρικής οικίας κάποιου εκ των μελών τους. Αργότερα «γκαράζ-πανκ» χαρακτηρίστηκε και η σκληρή ροκ μουσική συγκροτημάτων όπως οι Iggy and the Stooges, οι MC5 και αργότερα οι Modern Lovers. Στη δεκαετία του '80, μια σειρά συγκροτημάτων όπως οι Cramps, οι Fuzztones, κ.λπ, αναβίωσαν αυτό το κλίμα του πρωτόλειου ροκ. Όσον αφορά την Ελλάδα, τα συγκροτήματα που ακολούθησαν αυτή την τάση (μέση περίοδος των Last Drive, Cosmic Teds, Rockin' Bones) θα μπορούσε να τα εντάξει κανείς καλύτερα στην «ανεξάρτητη σκηνή» και όχι στην αντίστοιχη πανκ και στις υποδομές της.

Γκάτερ πανκς (gutter punks): Έτσι ονομάζονται οι άστεγοι, κοινωνικά περιθωριοποιημένοι πανκς, οι οποίοι επιβιώνουν από τα επιδόματα ανεργίας και την επαιτεία. Συνήθως φιλοξενούνται από κάποιους φίλους για μικρά διαστήματα ή κατοικούν σε εγκαταλελειμμένα κτήρια, τα οποία όμως δεν τα επισκευάζουν και δεν τα διαμορφώνουν σε καταλήψεις τύπου κοινωνικών κέντρων. Ο όρος αντικατοπτρίζει έναν τρόπο ζωής και όχι συγκεκριμένη μουσική τάση ή σκηνή.

Γκόθικ (gothic): Έτσι ονομάστηκε (αρκετά χρόνια μετά την εμφάνισή του) το στιλ που αναδύθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '80 και, μουσικά, έχει τις ρίζες του στο πανκ. Σημαντικότεροι εκπρόσωποι της αρχικής του εκδοχής ήταν οι Joy Division, οι Siouxsie and the Banshees και οι Cure. Χαρακτηριζόταν από έντονα ρομαντικά στοιχεία (λατρεία του θανάτου, των μύθων, του μαύρου χρώματος και μιας εικόνας «φθισικότητας»).

Γκραντζ (grunge): Έτσι ονομάστηκε η μουσική τάση που συνδύαζε το παραδοσιακό (σκληρό ροκ) με το αμερικάνικο πανκ. Θεωρείται ότι ξεκίνησε από το Σιάτλ και την ανεξάρτητη δισκογραφική εταιρεία Sub

Pop, στις αρχές της δεκαετίας του '90. Σημαντικότεροι εκπρόσωποι είναι τα συγκροτήματα Nirvana, Soundgarden και Pearl Jam. Στο σινεμά, ο Ρίτσαρντ Λινκλίτερ γύρισε την ταινία *Slacker* (1991), η οποία χαρτογραφεί το στίλ και τη νοοτροπία αυτής της γενιάς.

Θρας (thrash): Πρόκειται για κλάδο του χέβι-μέταλ, ο οποίος επηρεάστηκε από το πανκ (γι' αυτό και ενέταξε στην θεματολογία των στίχων του και κάποια κοινωνικά θέματα). Οι πρώτοι εκπρόσωποί του θεωρούνται οι Slayer, οι Metallica και οι Anthrax, οι οποίοι άρχισαν να γίνονται γνωστοί στα μέσα της δεκαετίας του '80.

Ίμο-πανκ (emo-punk): Ο όρος «emo-punk» (από το «emotional») εφευρέθηκε από τους συντάκτες του *MRR* για να περιγράψουν μια σειρά συγκροτημάτων χάρντκορ/πανκ (όπως οι Rites Of Spring και οι Embrace από την Ουάσιγκτον), τα οποία συνέθεταν τραγούδια με πιο προσωπικούς και «συναισθηματικούς» στίχους, σε αντίθεση με τη σκληρή πολιτική θεματολογία των υπολοίπων της σκηνής. Κατά τη δεκαετία του '90, το ιδίωμα άρχισε να αναδύεται ως αυτόνομο είδος, γνωρίζοντας σχετική επιτυχία στους κύκλους του αντεργκράουντ, μέσα από τα συγκροτήματα εταιρειών σαν την Deep Elm και τη Vagrant Records. Η πρώτη μεγάλη επιτυχία ίμο μπάντας ήταν το άλμπουμ *Bleed American* (2002) των Jimmy Eat World. Από τα μέσα της δεκαετίας του 2000 εμφανίστηκε μια αγοράια εκδοχή του ίμο-πανκ που στιλιστικά αντλούσε στοιχεία από το γκόθικ. Στην ελληνική εκδοχή τους, οι ίμο ταυτίστηκαν με εφήβους οι οποίοι κατοικούσαν στα Βόρεια Προάστια και σύχναζαν στο Σύνταγμα, κοινοποιούσαν ένα παθητικό (και αυτοκαταστροφικό) προφίλ και έπεφταν συνήθως θύματα του bullying των «καγκουραίων», δηλαδή εφήβων που προέρχονταν από τις λαϊκές συνοικίες. Αυτές οι αναπαραστάσεις δεν είχαν διάρκεια –αφού το 2009 που άρχισα την έρευνά μου στάθηκε αδύνατο να εντοπίσω τέτοιες ομάδες στο Σύνταγμα ή σε οποιαδήποτε εκδήλωση της πανκ σκηνής– και μάλλον προήλθαν από μια διόγκωση του φαινομένου από τα MME.

Κάτσα-πανκ (katca-punk): Ο όρος υπάρχει μόνο στην Ελλάδα. Έτσι οι πολιτικοποιημένοι πανκς ονομάζουν τους απολίτικους, «χαστικούς» στριτ-πανκς. Σύμφωνα με μια εκδοχή, ο όρος προέρχεται από την άτεχνη μουσική των τελευταίων, η οποία ακούγεται σαν να χτυπάει κάποιος κατσαρόλες (κατσαρόλα πανκ)!

Κραστ-πανκ (crust): Πρόκειται για μια βαριά τάση του πανκ, απ' όπου απουσιάζει κάθε στοιχείο μελωδίας. Θεωρείται διασταύρωση του χάρντκορ και του θρας/νόνιζ μέταλ. Συνδέθηκε με τον κόσμο των καταλήψεων. Μπορεί να το συναντήσει κανείς και ως crust-core. Στιλιστικά οι «κράστις» φορούν στρατιωτικά παντελόνια και αμπέχονα με συνθήματα ή ζωγραφικές, βαριές αρβύλες, έχουν τα μαλλιά τους μακριά σε «τζιβες» (dreadlocks) και οι περισσότεροι είναι χορτοφάγοι. Ιδεολογικά, οι ρίζες τους προέρχονται από την αναρχοπάνκ σκηνή.

Μεταλλάδες: Πρόκειται για τους οπαδούς της μουσικής χέβι μέταλ και των κλώνων της (θρας, ντεθ-μέταλ, έπικ-μέταλ, ντουμ-μέταλ). Χαρακτηριστικό του στίλ τους τα μακριά μαλλιά, τα σκουρόχρωμα ρούχα, τα στενά παντελόνια, τα καρφιά, τα μπλουζάκια με το σήμα της αγαπημένης τους μπάντας, τα καταναλωτικά ήθη και το υψηλό επίπεδο δέσμευσης σε μία μπάντα ή σε μία ομάδα συγκροτημάτων.

Μοντς (mods): Πρόκειται για μία υποκοουλτούρα που έγινε δημοφιλής μεταξύ των βρετανών νέων στο πρώτο μισό της δεκαετίας του '60. Το στίλ μοντ περιελάμβανε ακριβά κοστούμια φτιαγμένα σε κάποιο ραφείο (σε αντίθεση με τα φασόν που άρχισαν να κυριαρχούν στο χώρο της μόδας), προσεκτικά δεμένες γραβάτες και μηχανές τύπου Vespa. Μουσικά, οι μοντς άκουγαν σόουλ και σκα. Οι μοντς εξέφραζαν τις φαντασιώσεις των νέων της εργατικής τάξης για κοινωνικά ανοδική πορεία. Στα τέλη της δεκαετίας του '70 υπήρξε και μια αναβίωση του στίλ μοντ, σε συγκέρασμο με το πανκ – γεγονός που εκφράστηκε από συγκροτήματα σαν τους Jam. Μέσα από την παρούσα έρευνα προκύπτει ότι υπήρξαν μοντς στην Αθήνα των αρχών της δεκαετίας του '80, οι οποίοι έκαναν παρέα με τους πανκς.

Νιού γουέιβ (new wave): Πρόκειται για όρο-ομπρέλα, ο οποίος περιλαμβάνει όλα τις «μετα-πανκ» μουσικές τάσεις. Το «νέο κύμα» κάλυπτε μπάντες που μετέπειτα χαρακτηρίστηκαν γκόθικ (όπως οι Siouxsie and the Banshees και οι Cure), αβάντ-γκαρντ καλλιτέχνες της ηλεκτρονικής μουσικής (όπως οι Cabaret Voltaire) αλλά και όσους διαμόρφωσαν εκείνο που σήμερα χαρακτηρίζεται σύγχρονη ροκ και ποπ μουσική (όπως οι U2).

Οι-πανκ (Oi!): Πρόκειται για το «αλήτικο» στιλ που αναδύθηκε μαζί με μια σειρά συγκροτημάτων της «γενιάς πανκ του '82». Όμως το κοινό τους αποτελούνταν συνήθως από σκίνχεντς, γι' αυτό ταυτίστηκε εν μέρει με αυτή την υποκουλτούρα. «Οι» ονομάστηκε από την προσφώνηση «οί, mate» που χρησιμοποιούσαν οι κάτοικοι των εργατικών ανατολικών περιοχών του Λονδίνου (προφορά cockney).

Πανκ του '82: Πρόκειται για τη δεύτερη βρετανική σκηνή, με βασικούς εκπροσώπους τα συγκροτήματα Exploited, Abrasive Wheels, Vice Squad, κ.λπ. Σε αυτή τυποποιήθηκε και το στιλ πανκ, όσον αφορά την κόμμωση και το ντύσιμο. Εδώ δηλαδή παγιώθηκαν τα στοιχεία που συναντάμε στην αθηναϊκή σκηνή (και στις υπόλοιπες «μετα-πανκ» σκηνές) ως τα μέσα της δεκαετίας του '80: κούρεμα «μοϊκανός» ή σηκωμένα μαλλιά, καρφιά, σταυροκούμπιτσο μπουφάν ή τζιν τζάκετ ξεβαμμένο με χλωρίνη, στρατιωτικές αρβύλες, πολύ στενό παντελόνι, τατουάζ. Τις βασικές ηχητικές και στιλιστικές φόρμες της τάσης προσπαθούν να αναβιώσουν οι σύγχρονοι «στριτ-πανκς».

Ρέιβ (rave): Όρος που δηλώνει κάθε πάρτι ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής.

Ρέγκε (reggae): Στην πραγματικότητα, η μουσική ρέγκε αποτελεί ένα από τα στάδια εξέλιξης της λαϊκής μουσικής της Τζαμάικα, τα οποία κατά σειρά εμφάνισης ονομάζονταν roots, ska, rocksteady, reggae, dub και dancehall. Όμως, μετά την παγκόσμια επιτυχία του Μπομπ Μάρλεϊ, ο όρος ρέγκε έγινε δηλωτικός ολόκληρης της μουσικής παραγωγής του νησιού. Η ρέγκε, μέσω των Αφροκαριβίων της Βρετανίας, έγινε η πρώτη μουσική της περιφέρειας που απέκτησε διεθνή εμβέλεια.

Ρετρό-πανκ (retro-punk): Πρόκειται για όρο που περιγράφει τις σκηνές και τα συγκροτήματα που προέκυψαν από το συγκερασμό του πανκ και του ροκ εν ρολ της δεκαετίας του '50 ή και της κάντρι μουσικής. Τα μέλη των συγκροτημάτων όπως οι Devil Dogs, οι Ισπανοί Pleasure Fuckers και οι Supersuckers ντύνονταν σαν τους Ramones (με τζιν και πέτσινο σταυροκούμπιτσο τζάκετ), είχαν όμως και ροκαμπιλάδικες φαβορίτες και φορούσαν καουμπόικα καπέλα. Ο Eric Davidson ονόμασε τη σκηνή αυτή «gunk-punk» – βλ. Eric Davidson, *We Never Learn: The Gunk Punk Undercut, 1988-2001*, Νέα Υόρκη: Backbeat, 2010.

Ροκαμπίλι (rockabilly): Αρχικά ο όρος αντικατόπτριζε την πρώιμη φάση του ροκ, στη δεκαετία του '50 (και προερχόταν από την ένωση του «ροκ εν ρολ» και του «hillbilly»). Στη δεκαετία του '80 υπήρξε μία αναβίωση του παραδοσιακού ροκ εν ρολ στιλ, από μπάντες όπως οι Stray Cats και οι Blasters. Μάλιστα αρκετές πανκ μπάντες, όπως οι X, κινούνταν σε ένα μεταίχμιο μεταξύ πανκ και παραδοσιακού ροκ εν ρολ. Στην Αθήνα στον χώρο της αναβίωσης του ροκαμπίλι θα μπορούσαν να τοποθετηθούν οι Last Drive στην αρχική τους φάση και (πολύ πιο ξεκάθαρα) οι Blue Jeans.

Σαϊκομπίλι (psychobilly): Πρόκειται για ένα μουσικό υβρίδιο που συνδύαζε το ροκαμπίλι της δεκαετίας του '50 και το πανκ. Με προπάτορες τους Cramps, μια σειρά βρετανικών συγκροτημάτων του πρώτου μισού της δεκαετίας του '80 (Meteors, Guana Batz, Sunglasses After Dark), δημιούργησαν αυτό το διαφοροποιημένο στιλ που έφτασε ως την Αθήνα. Σύμφωνα με τους αφηγητές αυτής της έρευνας, πολλοί «σαϊκομπιλάδες» έκαναν παρέα με τους (φασίστες) σκίνχεντς, ενώ οι ροκαμπιλάδες έκαναν παρέα με τους (αναρχικούς, αντιφασίστες) πανκς.

Σερφ / σερφ-πανκ (surf): Αρχικά ο όρος κάλυπτε τις ροκ και ποπ μπάντες που συνδέθηκαν με την κουλτούρα του σέρφινγκ στην Καλιφόρνια (όπως οι Beach Boys και ο Ντικ Ντέιλ). Στα τέλη της δεκαετίας του '80, μια σειρά από πανκ μπάντες της Καλιφόρνια (όπως οι Agent Orange) συνδύαξαν τη

μουσική σερφ με το πανκ και τα συνακόλουθα στίλ. Έτσι οι σερφ-πανκς φόραγαν «χαβανέζικα» πουκάμισα και βερμούδες, μαζί με αθλητικά παπούτσια all star.

Σκα-πανκ (ska-punk): Πρόκειται για ένα μουσικό υβρίδιο που προέκυψε από τον συγκερασμό των ρυθμών της αφροκαραιβικής φόρμας του σκα και του πανκ. Παρότι οι πρώτοι που πειραματίστηκαν με αυτές τις φόρμες ήταν τα συγκροτήματα της πρώτης βρετανικής σκηνής (οι Clash και οι Ruts), το σκα-πανκ παγιώθηκε ως όρος στις αρχές της δεκαετίας του '90, μέσα από τη μουσική συγκροτημάτων της σκηνής του Σαν Φραντσίσκο (όπως οι Operation Ivy).

Σκέιτ-πανκ (skate-punk): Στις ΗΠΑ, το σκέιτμπορντ (skateboarding) υπήρξε το μοναδικό σπορ στο οποίο επιδόθηκαν οι πανκς. Αυτό συνέβη εξαιτίας της επικινδυνότητας/ρίσκου και της αντιπαράθεσης με την αστυνομία (η οποία κατεδίωκε όσους έκαναν σκέιτ σε πολυσύχναστες περιοχές) που εμπειρείχε η άσκησή του. Μία σειρά πανκ/χάρντκορ συγκροτημάτων, όπως οι Tales Of Terror και οι J.F.A. συνδέθηκαν με την υποκοουλτούρα των σκέιτερς και, τελικά, δημιουργήθηκε ένας κλώνος της αρχικής υποκοουλτούρας, οι σκέιτ-πανκς (skate-punks).

Σκίνχεντς (skinheads): Οι αρχικοί σκίνχεντς –με χαρακτηριστικό το ξυρισμένο ή εξαιρετικά κοντοκουρεμένο κεφάλι– εμφανίστηκαν στη Βρετανία κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60. Επρόκειτο για νέους της εργατικής τάξης που εξέφραζαν την αντίθεσή τους τόσο στους αστικών καταβολών χίπηδες όσο και στους μοντς και στα όνειρά τους περί ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας. Οι σκίνχεντς κρατούσαν ορισμένα στοιχεία της εμφάνισης και των συνθηγιών των εργατών (βαριές αρβύλες, τζιν παντελόνι, καρδ πουκάμισο, υπαγωγή σε κάποιον ποδοσφαιρικό σύλλογο, εδαφικότητα, ανδροπρέπεια) αλλά δεν έδιναν συγκεκριμένο πολιτικό στίγμα. Κατά τη δεκαετία του '80, οι σκίνχεντς συνδέθηκαν σε μεγάλο βαθμό με τη μουσική όι και εντάχθηκαν στο ξενοφοβικό ακροδεξιό κόμμα National Front. Σήμερα, παρότι δεν είναι όλοι οι σκινς ρατσιστές (υπάρχουν και οι αριστεροί red-skins, καθώς και η οργάνωση Skinheads Against Racial Prejudice) σε επίπεδο διάχυτων αναπαραστάσεων, ταυτίζονται με ρατσιστικές, εθνικιστικές, ομοφοβικές και πατροκρατικές νοοτροπίες.

Στρέιτ ετζ (straight edge): Η αρχική μορφή της τάσης στρέιτ ετζ ξεκίνησε από την πανκ/χάρντκορ σκηνή της Ουάσιγκτον και το συγκρότημα Minor Threat, οι οποίοι ηχογράφησαν και ένα τραγούδι με τίτλο «Straight Edge», το οποίο αποτέλεσε και το μανιφέστο των στρέιτ έτζερς. Οι σποαδοί του στρέιτ ετζ κήρυσσαν έναν ασκητισμό που εκφραζόταν από την αποχή από το αλκοόλ και τα ναρκωτικά (καθώς και από το αχαλίνωτο κυνήγι του/της ερωτικού/ης συντρόφου) σε αντίθεση με τα ήθη της ευρύτερης πανκ σκηνής των ΗΠΑ. Με την εξάπλωση της τάσης, στα ζητούμενα προστέθηκαν η χορτοφαγία, η αθλητική και υγιής εικόνα του σώματος και σε κάποιες εκδοχές της η σύνδεση με τις φιλοσοφίες των Χάρε Κρίσνα (το επονομαζόμενο «krsishnacore»). Στην πράξη οι κοινότητες των στρέιτ έτζερς εξέφρασαν μια ομοφοβική και macho νοοτροπία.

Τέντι μπόις / τεντς (tedds, teddy boys): Πρόκειται για την πρώτη βρετανική υποκοουλτούρα που συνδέθηκε με το ροκ εν ρολ, στις αρχές της δεκαετίας του '50. Οι τεντς φορούσαν κοστούμια της εδουαρδιανής εποχής και μυτερά παπούτσια creepers (τα οποία φορούσαν οι δανδήδες και οι προαγωγοί σαράντα χρόνια πριν από τους τεντς). Μετά την ανάδυση του ροκ εν ρολ, οι τεντς συνδέθηκαν με αυτή τη μουσική και υιοθέτησαν το χτένισμα σε στίλ Έλβις Πρίσλεϊ. Τα τελευταία τριάντα χρόνια, μετεξέλιξη των τεντς είναι οι ροκαμπιλάδες.

Τρανς / ψυχεδελικό τρανς (trance): Ο όρος χαρακτηρίζει ένα συγκεκριμένο κλώνο της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής, ο οποίος προήλθε από το τέκνο (techno), με την αφαίρεση όλων των σκληρών «βιομηχανικών» στοιχείων του και με την προσθήκη «ψυχεδελικών» ήχων. Στην Ελλάδα, η σκηνή των ψυχεδελικών τρανς πάρτι έφτασε στο απόγειό της στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '90. Τα πάρτι αυτά ήταν ελεύθερα και γίνονταν σε απομακρυσμένα μέρη όπως η Βαρυμπόμπη.

Φρικιά (freaks): Με αυτό τον όρο αποκαλούσαν τους εαυτούς τους οι ρόκερς και οι χαρντ-ρόκερς στην Ελλάδα, από τα μέσα της δεκαετίας του '70 κι εξής. Πιθανότατα ο όρος προέκυψε από τη μετάφραση της λέξης «freak» που χρησιμοποιούσαν οι χίπις από τη δεκαετία του '60 (βλ. τη φράση «freak out», η οποία σημαίνει «έχω κακό ταξίδι» κατά τη διάρκεια της χρήσης ψυχοτρόπων ουσιών). Σύμφωνα με το μύθο, ο όρος προήλθε είτε από το «freak» (παράξενος) είτε από το «free» (ελεύθερος). Ο όρος αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση του παιχνιδιού μεταξύ αυτοπροσδιορισμού και ταυτόχρονου ετεροπροσδιορισμού μιας κλειστής ομάδας. Το «φρικιό» (στα μάτια των Άλλων) γίνεται προσδιορισμός τιμής και αξιοπρέπειας (στα μάτια της ομάδας). Πολλοί «συμβατικοί» χρησιμοποιούσαν τον όρο για να περιγράψουν οποιονδήποτε ήταν «παράξενος» και δεν υπαγόταν στο μέσο γούστο. Έτσι γι' αυτούς «φρικιά» ήταν και οι πανκς, οι αναρχικοί, οι νιουγουεβάδες ή οι μεταλλάδες.

Χάρντκορ, χαρντκοράδες (hardcore): Έτσι ονομάστηκε η μουσική που έπαιζαν τα συγκροτήματα της δεύτερης γενιάς του αμερικάνικου πανκ. Θεωρήθηκε «σκληροπυρηνικό» πανκ γιατί ήταν υπερβολικά γρήγορο και θορυβώδες, σε σύγκριση με το βρετανικό πανκ. Σύντομα αυτή η μανιέρα πέρασε σε όλες τις περιφερειακές σκηνές και καθόρισε το πανκ από τα μέσα της δεκαετίας του '80. Ως προς το στιλ, οι «χαρνκτοράδες» φορούσαν πολύ πιο απλά ρούχα (τζιν παντελόνι, φανελάκι σκέτο ή με στάμπα συγκροτήματος, αρβύλες ή αθλητικά παπούτσια all star και είχαν το κεφάλι τους κοντοκουρεμένο, χωρίς περίτεχνη και παράξενη κουπ.

Summary

The present oral history research is based on the recorded life stories of 28 informants, all members of the punk rock scene in Athens, Greece. The main subjects of the research are: i) the way the punk subculture functions in the frame of a subcultural community, ii) how its members view the mainstream way of life, iii) the moral value system they construct and the transformations of this value system during the life of the informants, iv) the role of the employment and family-making in the reshape of the subcultural identity, v) the organization of the scene's infrastructure (concerts, meeting venues, record companies, fanzines), vi) the historical development of the punk scene in Athens and the urban space, as well as the way this "history" is constructed as a series of personal experience in the life stories of the informants.

Initially, it presents the development of the punk scene in urban space and the interaction of punk subculture with the existed counterculture and the antiauthoritarian movement – especially in the area of Exarchia. In a secondary level, it examines the teenage life of the punks (at the family house and school) and the use of the subculture as a field of alternative performance of femininity by the women.

Therefore, the scene is presented as a workplace that produces cultural artifacts (clothing and haircuts, concerts, records, fanzines) within the context of the punk dogma of "do it yourself". In practice, this main subcultural principle meant that the scene should be sealed from the "corporate world", in a period that the Greek society completely adopted the consuming patterns.

At the end, it examines the career and the occupations of the informants and their labor morals, as well as the strategy they choose to follow when they make family. Because these life stories had been recorded exactly in a time when the Greek society started to face a huge economic crisis, an important conclusion that came out from the research is that the punk scene functioned as a micro-environment that helped the individual members to overcome their personal economic problems.