



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ & ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ  
ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

## ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

### ΤΙΤΛΟΣ

*ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΕΙΣ ΠΕΝΘΟΥΣ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗΣ: Η  
ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΦΥΣΣΑ*

#### ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΕΣ:

Πηνελόπη Παπαηλία  
Ελευθερία Δέλτσου  
Άννα Ματθαίου

ΒΟΛΟΣ – ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2019

ΕΠΙΘΕΤΟ: ΚΟΥΣΟΥΛΟΣ – ΓΟΥΜΕΝΟΣ

ΟΝΟΜΑ: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Ευχαριστώ από καρδιάς την Πηνελόπη Παπαηλία για την καθοδήγηση της και την υποστήριξη της διπλωματικής μου εργασίας. Ευχαριστώ τον Κωστή για κάποιες απογευματινές συζητήσεις του 2015. Θέλω επίσης να ευχαριστήσω θερμά τον Νίκο και την Ελένη για την επιμέλεια και την πολύτιμη βοήθεια τους στο κείμενο. Επίσης η εργασία δεν θα είχε εκπονηθεί αν δεν είχα κοντά μου τον Θάνο και την Πέπη. Η διπλωματική αφιερώνεται στους γονείς μου ...

## Π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν α

Εισαγωγή .....	1
Συνοπτική γενεαλογία του ελληνικού hip-hop .....	11
Μεθοδολογία.....	14
Κεφ. 1 .....	17
Η επιτέλεση της μνήμης και οι διεκδικήσεις του πένθους στον δημόσιο χώρο: Η συνέντευξη της ραπ κοινότητας στην ΕΣΗΕΑ .....	17
Κεφ. 2 .....	30
Διαμεσολαβημένο πένθος: Από το «εγώ» στο «εμείς» .....	30
2.1 «Περί πένθους ο λόγος»: Ψυχαναλυτικές αφετηρίες και όψεις της βιοπολιτικής στη διαχείριση του πένθους.....	31
2.2 Η συνομιλία του πένθους με την υποκειμενικότητα και το κοινωνικό.....	35
Κεφ. 3 .....	42
Παύλος Φύσσα: Ταύτιση με το «αντικείμενο» του πένθους.....	42
3.1 Το συμβολικό κεφάλαιο του Παύλου Φύσσα .....	44
3.2 Η «κεφαλαιοποίηση» του συμβολικού κεφαλαίου του Φύσσα.....	50
Κεφ. 4 .....	58
Αναπαραστάσεις της μνήμης Φύσσα και του hip-hop στο πολιτικό.....	58
4.1 Η (αντί)στάση απέναντι στη δολοφονία: Εκφάνσεις της βίας και του πολιτικού στην ΕΣΗΕΑ.....	60
4.2 Από το πολιτικό στο μουσικό: Αστικός αντιφασισμός και σχετικοποίηση της βίας.....	67
4.3 Η οπτική κουλτούρα ως μέσο αναπαράστασης της μνήμης του Φύσσα .....	78
Διαδικτυακές πηγές .....	99
Φωτογραφικό υλικό .....	100



## Εισαγωγή

Η δολοφονία του Παύλου Φύσσα στις 18 Σεπτεμβρίου 2013 ήταν μία στιγμή η οποία πυροδότησε μία μεγάλη συζήτηση και έναν διάλογο, που επεκτάθηκαν στη δημόσια σφαίρα μέσω των μέσων μαζικής ενημέρωσης και των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Πάνω στο θέμα της δολοφονίας τοποθετήθηκαν άπαντες: από δημοσιογράφους και απλούς πολίτες, μέχρι πολιτικά πρόσωπα, μουσικοί και καλλιτέχνες. Το χρονικό της δολοφονίας, όπως μεταφέρθηκε μέσα από ηλεκτρονικές πλατφόρμες ενημέρωσης και άλλα μέσα μαζικής ενημέρωσης τοποθετούσε τον Παύλο Φύσσα και τον δολοφόνο του, τον χρυσαυγίτη Γιώργο Ρουπακιά στην οδό Τσαλδάρη, στο Κερατσίνι Αττικής, λίγο μετά τα μεσάνυχτα της 18<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 2013. Οι αυτόπτες και αυτήκοι μάρτυρες τοποθετούσαν επίσης στο σημείο και άλλους χρυσαυγίτες καθώς και μέλη της ομάδας ΔΙΑΣ, που φαίνεται να αδράνησαν όσον αφορά το περιστατικό. Ο Γιώργος Ρουπακιάς θα συλληφθεί επ' αυτοφώρω και ύστερα από υπόδειξη του ημιθανούς θύματος, ενώ ο ίδιος ο Παύλος Φύσσας θα καταλήξει λίγες στιγμές αργότερα<sup>1</sup>. Η δολοφονία απασχόλησε ειδησεογραφικά πρακτορεία, πολιτικές συζητήσεις, κοινωνικές κινητοποιήσεις και μεγάλου βεληνεκούς αντιπαραθέσεις.

Η δολοφονία του Παύλου Φύσσα δεν απασχόλησε τυχαία την επικαιρότητα, ούτε ήταν τυχαία αφορμή για τις κινητοποιήσεις που ακολούθησαν. Αρχικά, ο Παύλος Φύσσας ήταν ένας αναγνωρισμένος καλλιτέχνης της ελληνικής ραπ σκηνής. Ακόμα ο KillahP, όπως ήταν το καλλιτεχνικό του ψευδώνυμο, έγραφε στίχους οι

---

<sup>1</sup> Στοιχεία και λεπτομέρειες σε σχέση με τη δολοφονία, «Το χρονικό της δολοφονίας του Παύλου Φύσσα από την Χρυσή Αυγή» στις 18/9/2018 στην ειδησεογραφική ιστοσελίδα [alfavita.gr](https://www.alfavita.gr/koinonia/267970_hroniko-tis-dolofonias-toy-payloy-fyssa-apo-tin-hrysi-aygi) [https://www.alfavita.gr/koinonia/267970\\_hroniko-tis-dolofonias-toy-payloy-fyssa-apo-tin-hrysi-aygi](https://www.alfavita.gr/koinonia/267970_hroniko-tis-dolofonias-toy-payloy-fyssa-apo-tin-hrysi-aygi) και «Καρέ καρέ η δολοφονία Φύσσα – ερωτήματα για τη στάση της ΕΛ.ΑΣ.» στις 18/9/2019 στην ειδησεογραφική ιστοσελίδα [in.gr](https://www.in.gr/2018/09/11/greece/kare-kare-dolofonia-fyssa-erotimata-gia-ti-stasi-tis-el/) <https://www.in.gr/2018/09/11/greece/kare-kare-dolofonia-fyssa-erotimata-gia-ti-stasi-tis-el/>

οποίοι περιείχαν και πολιτικές σκέψεις. Ο πολιτικοποιημένος στίχος του και η ταυτότητά του ως μουσικός εκπρόσωπος της ραπ ήταν καταλυτικά στοιχεία για το πώς αναλύθηκε και έγινε κατανοητή η δολοφονία του στο ευρύ κοινό. Παράλληλα, όμως, η Ελλάδα γνώριζε μία πρωτόγνωρη οικονομική κρίση, η οποία ξέφευγε από τις υπογραφές των δύο μνημονίων (2010, 2012) και έφτανε ως το αποκαλούμενο «προσφυγικό ζήτημα», την είσοδο της Χρυσής Αυγής στο κοινοβούλιο, ύστερα από τις εκλογές του Μάη τους 2012, αλλά και το κύμα οργής προς πολιτικούς και οικονομικούς μετανάστες που κορυφώθηκε και σηματοδοτήθηκε από τη δολοφονία του Πακιστανού μετανάστη Σαχζάτ Λουκμάν, στις 17 Γενάρη του 2013.

Ο Παύλος Φύσσας ανήκε στον ευρύ κύκλο της ελληνικής hip-hop κοινότητας. Παράλληλα ήταν γιος εργάτη στη Ναυπηγοεπισκευαστική Ζώνη του Περάματος, μία δουλειά που έκανε και ο ίδιος από το 1998 έως το 2003, στοιχειοθετώντας την εργατική και ταξική του συνείδηση. Αργότερα, βέβαια, είχε ως βασική ενασχόληση το ραπ, τόσο δημιουργώντας μουσική και τραγούδια, όσο και ως διοργανωτής hip-hop συναυλιών – κάτι που τον έκανε ιδιαίτερα δημοφιλή σ' αυτούς τους κύκλους. Το καλλιτεχνικό όνομα του Παύλου είναι KillahP., το οποίο, όπως αναφέρει ο ίδιος σε συνέντευξή του στο “Hip-hop 4 elements blogspot”<sup>2</sup>, αποτελεί συντομογραφία του KillahPast, δηλαδή «δολοφόνος του παρελθόντος». Σε πρώτη φάση ο KillahP. συμμετείχε σε συλλογικούς δίσκους της “FreestyleProductions”, της πρώτης δισκογραφικής εταιρείας lowbar (είδος του ραπ) στην Ελλάδα. Εν συνεχεία ανεξαρτητοποιήθηκε με προσωπικούς δίσκους μέσω διαδικτύου και δημοσίευσε τρεις από αυτούς: α) *Ηλιοκαλέσματα* (2005), β)

---

<sup>2</sup> «Συνέντευξη με τον KILLAH P», από τον Ιάσονα aka FD, στις 6/3/2011 στην ιστοσελίδα [hiphop4elements.blogspot.com](http://hiphop4elements.blogspot.com) (<http://hiphop4elements.blogspot.com/2011/03/killah-past-killah-p.html>), 2011

Μια μαλακία και μισή (2009) και γ) *Ηλιοκαψίματα* (2012). Σε ερώτηση στη συνέντευξη του στον διαδικτυακό τόπο "Hip-hop 4 elementsblogspot"<sup>3</sup> για το πώς ασχολήθηκε με το ραπ απαντά: «Ήταν το εναλλακτικό της εποχής μου, υπήρχε βέβαια και το metal και άλλα παρεμφερή είδη, αλλά δεν είχαν την αμεσότητα της ραπ μουσικής ούτε την τέχνη στο δρόμο όπως η hip-hop, οπότε όλο αυτό μου άρεσε και ταίριαζε στην ιδιοσυγκρασία μου».

Συνεπώς, η δολοφονία του πολιτικοποιημένου μουσικού Παύλου Φύσσα από τον χρυσαυγίτη Γιώργο Ρουπακιά στις 18 Σεπτεμβρίου 2013 στο Κερατσίνι, πυροδότησε μια διαδικασία πένθους, οργής και αντιδράσεων σε εθνικό επίπεδο, τα οποία είχαν άμεση σχέση με την πολιτική και καλλιτεχνική του ταυτότητα, όπως θα στοιχειοθετηθεί και παρακάτω. Οι διάφοροι πολιτικοί και κοινοβουλευτικοί φορείς και οι εκπρόσωποί τους, καθώς και κοινωνικές και πολιτικές ομάδες και συλλογικότητες κατήγγειλαν το γεγονός της δολοφονίας. Η εντατική πολιτική κινητοποίηση με αφίσες, διαμαρτυρίες και πορείες ξεκίνησε αμέσως μετά την είδηση της δολοφονίας καθαυτής. Οι λόγοι που συνέβη αυτή η αντίδραση είναι προς συζήτηση και εξηγούνται εν μέρει από τις παραπάνω συγχρονικές συνθήκες «κρίσης» και μία σύγχρονη γενεαλογία καταστολής και δολοφονιών άρχισε να αρθρώνεται και να αποκτά υπόσταση, ειδικά αφού η δολοφονία του Φύσσα, προστέθηκε σε αυτές του Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου (2008), του Μοχάμεντ Καμράν Ατίφ (2009), του Τζαβέντ Μπασίρ (2010), Αλίμ Αμπντούλ Μάναν (2011), Σαχζάτ Λουκμάν (2013)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Ως ανωτέρω 2

<sup>4</sup>Στοιχεία και λεπτομέρειες για τις δολοφονίες στο άρθρο «Ανεξιχνίαστες δολοφονίες» των: Δήμητρας Λιναρδάκη - 9/10/2009, Κατερίνας Θωΐδου - 1/6/2010, Βαγγέλη Τρομπόνια - 12/5/2011 και Αννίτας Γαραντζιώτη - 12/8/2012 δημοσιευμένο στην ιστοσελίδα JailGoldenDawn -Για την Πολιτική Αγωγή του αντιφασιστικού κινήματος, <https://jailgoldendawn.com/%CF%85%CF%80%CE%BF%CE%B8%CE%AD%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82/%CE%B1%CE%BD%CE%B5%CE%BE%CE%B9%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B5%CF%82-%CE%B4%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CF%86%CE%BF%CE%BD%CE%AF%CE%B5%CF%82/>

Ο Φύσσας λοιπόν έγινε λοιπόν ένα ακόμα σημείο αναφοράς σε ένα περιβάλλον κρίσης, σε μία γενεαλογία δολοφονιών (Jackson, 2015: 24).

Ακριβώς επειδή η ιστορικότητα της δολοφονίας είναι εξαιρετικά σημαντική πρέπει να σημειωθεί πως η Χρυσή Αυγή είχε ήδη κατηγορηθεί εκείνη την περίοδο για δεκάδες επιθέσεις σε μετανάστες και δολοφονίες, ωστόσο, η δολοφονία Φύσσα επανέφερε το ήδη πολυσυζητημένο θέμα της εποχής, δηλαδή την πολιτική νομιμοποίηση ή μη του ακροδεξιού κόμματος της Χρυσής Αυγής. Πέραν αυτού η γενικευμένη κινητοποίηση για τον Φύσσα – και όχι για τον Τζαβέντ Μπασίρ ή τον Αλίμ Αμπντούλ Μανάν, για παράδειγμα – εγείρει προβληματισμούς σχετικά με τα κίνητρα των κινητοποιήσεων και αφήνει χώρο για αναλυτικές προσεγγίσεις που εκκινούν από έμφυλες και φυλετικές αφετηρίες. Ο Παύλος Φύσσας μετά τη δολοφονία του θα καταστεί εθνικό σύμβολο αντιφασισμού, ενώ η μέρα της δολοφονίας του γίνεται αφορμή για μαζικές επετειακές κινητοποιήσεις μέχρι σήμερα. Παράλληλα με τη δολοφονία του Φύσσα και τη σύλληψη του χρυσαυγίτη Γιώργου Ρουπακιά, ξεκίνησε αρχικά η διερεύνηση της εμπλοκής της Χρυσής Αυγής στην οργάνωση και την εκτέλεση της δολοφονίας και κατέληξε στην εκκίνηση της διαβόητης δίκης της Χρυσής Αυγής στις 20 Απριλίου 2015. Η Δίκη, όπως και οι κοινωνικές και πολιτικές δηλώσεις αντιφασισμού, με αφορμή τη δολοφονία του Φύσσα, συνεχίζονται μέχρι σήμερα.

Η παραπάνω ιστορικοποιημένη συνθήκη, που αφορά τόσο το άμεσο παρελθόν όσο και το ιστορικό παρόν, είναι αρκετή για να κινητοποιήσει οποιοδήποτε υποκείμενο που θεωρεί τον εαυτό του ευαισθητοποιημένο πολιτικά και συναισθη(μα)τικά. Προσωπικά, όμως, όντας κοντά και στην πολιτική ταυτότητα του Φύσσα, αλλά κυρίως κοντά στην μουσική του ιδιότητα ως εκπροσώπου της hip-hop, αποφάσισα να ασχοληθώ ενεργά, έστω και από το βήμα μιας διπλωματική εργασίας



με την υπόθεση της δολοφονίας και της μνήμης του Παύλου Φύσσα. Η ίδια συνθήκη που οδήγησε εμένα, ως άμεσα εμπλεκόμενο, να ασχοληθώ με το ζήτημα ακαδημαϊκά, οδήγησε παράλληλα στη συγκρότηση υποκειμένων τα οποία διαμαρτύρονται και οργίζονται για τη δολοφονία, αλλά και μνημονεύουν τον ίδιο τον Παύλο Φύσσα. Αναμφισβήτητα οποιαδήποτε δολοφονία Έλληνα από Χρυσανγίτη θα είχε μάλλον ανάλογη δημοσιότητα και απήχηση. Έτσι ο δολοφονημένος Φύσσας μνημονεύεται και αποτελεί αφορμή για συλλογικές κινητοποιήσεις και διαλόγους σε δημόσιους χώρους από την πρώτη στιγμή μέχρι σήμερα.

Μία από αυτές τις συλλογικές κινητοποιήσεις αποτέλεσε και το πεδίο στο οποίο αφενός θα εστιάσω στην παρούσα εργασία και αφετέρου θα εντοπίσω κυρίως αναλυτικά πεδία, τα οποία σχετίζονται με τον θάνατο, τη μνήμη και το πένθος για τον νεκρό Φύσσα. Τρεις μέρες μετά από την δολοφονία του Φύσσα, δημοσιεύεται μια ανακοίνωση γραμμένη σε πρώτο πληθυντικό και συνυπογραμμένη από διάφορους μουσικούς που εκπροσωπούν την ελληνική hip-hop. Η ανακοίνωση προσκαλεί διάφορους φίλους και ράπερς στην ΕΣΗΕΑ (Ένωσις Συντακτών Ημερησίων Εφημερίδων Αθηνών), στη μνήμη του Παύλου Φύσσα. Η συνέντευξη τύπου πραγματοποιείται στις 24 Σεπτεμβρίου 2013, έπειτα από έκκληση του στενού του φίλου και ράπερ TinyJackal (Θανάσης Περράκης). Σε αυτήν παρίστανται διάφοροι καλλιτέχνες και μουσικοί της ελληνικής hip-hop, όπως οι B.D. Foxmoor (Μιχάλης Μυτακίδης), X-ray (Νικήτας Κλιντ), Sadahzinia (Γιολάντα Τσιαμπόκαλου), Ευθύμης (Ευθύμης Μπίλιος), Μεντζέλος (Δημήτρης Μεντζέλος), Πρύτανης (Κωνσταντίνος Κωστάκος), Οδυσσεάς Τσιαμπόκαλος (από τους Razastarr), TinyJackal (Θανάσης Περράκης), 12<sup>ος</sup> Πίθηκος (Άκης Τσινίδης), Totem (Πέτρος Πουντίδης), Ραψωδός Φιλολόγος (Αλέξανδρος Σαλαμές) κ.ά., οι οποίοι, παρότι είχαν πολλές προστριβές, διαφωνίες και αντιπαραθέσεις μεταξύ τους, αποφάσισαν να

βρεθούν σε κοινό χώρο έπειτα από πολλά χρόνια, προς τιμήν του Παύλου Φύσσα, να τιμήσουν τη μνήμη του και να μιλήσουν για αυτόν.

Στον χώρο της συνέντευξης θα παραστούν προσωπικοί φίλοι του Παύλου, αρκετοί φίλοι της hip-hop σκηνής, δημοσιογράφοι, αλλά και άνθρωποι, οι οποίοι ενδιαφέρονταν να μάθουν το περιεχόμενο της συνέντευξης, εκμεταλλευόμενοι τον ανοιχτό χαρακτήρα που είχε η συνέντευξη. Η διαδικασία της συνέντευξης όπως ορίστηκε από τους ίδιους τους διοργανωτές της χωρίστηκε σε δύο μέρη: το πρώτο μέρος ήταν αυτό των προσωπικών ομιλιών, όπου κάθε ένας από τους ράπερς θα αποτύπωνε τα προσωπικά του συναισθήματα, αναμνήσεις και αντιδράσεις για τον θάνατο και τη μνήμη του Παύλου, ενώ στο δεύτερο μέρος θα μπορούσαν να συμμετέχουν οι δημοσιογράφοι και το κοινό, με ερωτήσεις και παρατηρήσεις αναφορικά με τις τοποθετήσεις των ράπερς. Η συνέντευξη, όπως θα φανεί και στο κύριο μέρος της εργασίας, θα είχε έναν εξαιρετικά ιδιάζοντα πολιτικό χαρακτήρα που θα παλινδρομούσε μεταξύ των γεγονότων της δολοφονίας, της εμπλοκής της Χρυσής Αυγής, αλλά και της εμπλοκής του ίδιου του ελληνικού hip-hop σχετικά με τη δολοφονία και τις πολιτικές της προεκτάσεις.

Η συνέντευξη αυτή αξίζει ακαδημαϊκής και αναλυτικής προσοχής για μία σειρά από λόγους. Πρώτον, η εμπλοκή ατόμων από τον χώρο της ελληνικής hip-hop σκηνής επιτρέπει τη συμμετοχή της καλλιτεχνικής και της μουσικής σκηνής στον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτή μία δολοφονία. Δεύτερον, ακριβώς εξαιτίας όλων αυτών των εμπλεκόμενων μελών, κατά τη διάρκεια της συνέντευξης, περιπλέκεται ο τρόπος με τον οποίο μπορεί ο οποιοσδήποτε να «αφηγηθεί» την πολιτική διάσταση. Το πολιτικό έρχεται να συνδυαστεί με το μουσικό και ίσως να επισκιαστεί ορισμένες στιγμές από την ανάγκη του μουσικού να επιτελέσει τον καλλιτεχνικό εαυτό του. Τρίτον και κυριότερο, έχει τεράστιο ενδιαφέρον ο τρόπος με

τον οποίο, οι συνάδελφοι και φίλοι του Φύσσα, που πρωταγωνιστούν στη συνέντευξη, διαχειρίζονται τόσο την πολιτική διάσταση της δολοφονίας και τα παρελκόμενα του δημόσιου διαλόγου, όσο και την ίδια τη μνήμη του νεκρού.

Η συνέντευξη στην ΕΣΗΕΑ είναι μιας πρώτης τάξης ευκαιρία για έναν ερευνητή που επιθυμεί να ασχοληθεί με τη δολοφονία και τη μνήμη του Παύλου Φύσσα. Πέρα από τους παραπάνω λόγους που την αναδεικνύουν ως εν γένει αξιόλογο ερευνητικό πεδίο, η συγκεκριμένη συνέντευξη διευκολύνει την ενασχόληση με το θέμα της δολοφονίας και της μνήμης του Φύσσα μέσα από ένα πρίσμα που επιτρέπει μία σχετική αποστασιοποίηση. Αυτό που εννοώ είναι πως μία δολοφονία – και μάλιστα ενός ατόμου με το οποίο ο ερευνητής ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό – μπορεί να επιφέρει μία συναισθηματική σύγχυση ή να «θολώσει» την ερμηνευτική ματιά του ερευνητή. Η δολοφονία του Φύσσα είναι ένα αρκετά πρόσφατο συμβάν και η δίκη της εμπλεκόμενης Χρυσής Αυγής βρίσκεται ακόμα εν εξελίξει. Υπό αυτό το πρίσμα οποιαδήποτε ακαδημαϊκή ενασχόληση του «σήμερα» με τη δολοφονία του Φύσσα είναι ένα ερμηνευτικό πόνημα που ασχολείται με την ιστορία του παρόντος, στην κυριολεξία. Συνεπώς, η συνέντευξη των ράπερς στην ΕΣΗΕΑ είναι μία αφετηρία που επιτρέπει μία σε βάθος ανάλυση, χωρίς η έρευνα να υπόκειται αποκλειστικά στο γεγονός της δολοφονίας.

Η συνέντευξη της ΕΣΗΕΑ δίνει ένα ακόμα πλεονέκτημα στην έρευνα και αυτό είναι η μη περιδίνηση της ανάλυσης γύρω από την χρηματοπιστωτική, ανθρωπιστική ή οποιαδήποτε άλλη 'κρίση'. Το μεγαλύτερο κομμάτι της βιβλιογραφίας έχει ασχοληθεί με τη δολοφονία του Φύσσα μέσα από το πρίσμα της οικονομικής (Carastathis, 2015, Jackson, 2015) ή της πολιτικής κρίσης (Fragaki, 2017, Galanopoulos & Avramidis, 2014, Matsaganis, 2014, Vasilopoulou & Halikiopoulou, 2015) στην Ελλάδα. Από την άλλη πλευρά, οι Pellegrino, Adragna, &

Zenkon (2015) ασχολήθηκαν με τον Φύσσα ως παράδειγμα όπου η μουσική και οι μουσικοί μπορούν να αποτελέσουν αντιφασιστικό κεφάλαιο. Ενώ η ανθρωπολόγος Νάντια Σερεμετάκη (2016) ασχολήθηκε με τη μνήμη και τις αναμνήσεις των νεκρών εντός του αστικού ιστού, φέρνοντας ως παράδειγμα τον ίδιο τον Παύλο Φύσσα. Η παρούσα εργασία θα απομακρυνθεί από τις συγκεκριμένες οπτικές της αναφερόμενης βιβλιογραφίας. Με αφορμή, αλλά και με σημείο αναφοράς, τη συνέντευξη της ΕΣΗΕΑ, θα αποπειραθώ να εντοπίσω τη δολοφονία του Φύσσα ως ατούσιο και αυτόνομο γεγονός.

Πιο συγκεκριμένα, θα εστιάσω αρχικά στον χώρο της συνέντευξης, ως έναν χώρο θύμησης του Παύλου Φύσσα. Πέρα από αυτό το χαρακτηριστικό βέβαια, ο χώρος της ΕΣΗΕΑ είναι τόπος επιτέλεσης της μνήμης, η οποία είναι συλλογική αλλά και προσωπική (Halbwachs, 1992). Τα όρια του προσωπικού και του συλλογικού χάνονται όταν κατά τη διάρκεια της συνέντευξης οι πρωταγωνιστές καλούνται να επιτελέσουν τον εαυτό τους, αλλά και τη μνήμη του Φύσσα, στον χώρο (Hoelscher & Alderman, 2004). Ο χώρος και το θέμα συζήτησης δημιουργεί μία ιδιαίτερη συνθήκη, ένα πλέγμα υποκειμενικότητας, όπου το πένθος, η μνήμη και τα συναισθήματα διαχέονται και επικοινωνούνται (Ahmed, 2004). Αυτό δεν σημαίνει βέβαια πως δεν δημιουργούνται αποστάσεις, αντιπαράθεσεις και διαχωρισμοί μεταξύ των υποκειμένων που βρίσκονται μέσα στον χώρο της συνέντευξης. Φυσικά ο τρόπος με τον οποίο επιτελείται αυτή η διαδικασία έχει άμεση σχέση με την επιτέλεση των ταυτοτήτων μπροστά στα μικρόφωνα και κατά τη διάρκεια της συνέντευξης. Έχει, λοιπόν, σημασία η διερεύνηση της σχέσης του χώρου καθαυτού με τις ταυτότητες που επιτελούνται μέσα σε αυτόν.

Στη συνέχεια, θα στραφώ αναλυτικά προς τον τρόπο με τον οποίο οι πρωταγωνιστές, οι φίλοι, οι συνεργάτες του Παύλου Φύσσα διαχειρίζονται τη μνήμη

και το πένθος, το οποίο εκπορεύεται από τον θάνατό του. Χρησιμοποιώντας βασικές έννοιες του Φρόντ (2015) για τον πόνο και την απώλεια καθώς και τη συνομιλία θεωρητικών όπως η Judith Butler (στο *Περί θανάτου*, Μακρυγιάννη, 2008) με τον Φρόντ και την ψυχανάλυση θα επιχειρήσω να δημιουργήσω ένα πλαίσιο πάνω στο οποίο θα μπορέσω να προσεγγίσω τη διαχείριση του πένθους από όσους θεωρούσαν τον Φύσσα κοντινό τους άνθρωπο ή σε κάθε περίπτωση αρμόδιους να μιλήσουν για αυτόν και τη μνήμη του, παίρνοντας το μικρόφωνο στην επίμαχη συνέντευξη. Αντλώντας βέβαια και από τον Φουκώ (2011 & Λυριντζής, 1995), θα συζητήσω πώς η βιοπολιτική μετατρέπεται, στην περίπτωση του Φύσσα, σε πολιτική του πένθους, ως μέριμνα γύρω από το «πώς θα πρέπει να θυμόμαστε» τον νεκρό. Σαφώς οι τροχιές που θα τραβηχτούν, θα σχετίζονται άμεσα με τις προσωπικές σχέσεις που είχε ο Φύσσας με τους πρωταγωνιστές της συνέντευξης στην ΕΣΗΕΑ, όπως αποτυπώνονται μέσα από τα δικά τους λόγια.

Εν συνεχεία, θα επιδιώξω να συνδέσω την υποκειμενικότητα του Φύσσα με τον τρόπο που επιτελείται η μνήμη του από τους φίλους και συνεργάτες του. Ο Φύσσας ως εκπρόσωπος της hip-hop σκηνής, αλλά και ως πολιτικά τοποθετημένο υποκείμενο σε σχέση με την πολιτικοκοινωνική πραγματικότητα που βίωσε, εκτίθεται μέσα από τα λόγια όσων μίλησαν γι' αυτόν και εκ μέρους του. Με βάση τις τοποθετήσεις της Στύλιου (2017) και της Clay (2003) για το hip-hop, καθώς και με τη θεωρητική βάση της Born (2005) όσον αφορά τη μουσική και την αναμεσοποίησή της, θα προσπαθήσω να παρουσιάσω τη μνήμη του Φύσσα ως μέσο επικοινωνίας της μουσικής και πολιτικής υποκειμενικότητάς του. Βέβαια, αυτό το συμβολικό κεφάλαιο που φέρει η μνήμη και η ίδια η υποκειμενικότητα του Φύσσα δεν είναι μόνο κάτι που καλούνται να διαχειριστούν όσοι βρίσκονται στη συνέντευξη, αλλά και μία ταυτότητα από την οποία οι φίλοι και οι συνεργάτες του Φύσσα αντλούν, είτε

ταυτοτικά είτε συναισθηματικά, κάτι το οποίο φαίνεται ξεκάθαρα στο εν λόγω κεφάλαιο.

Τέλος, θα ασχοληθώ με το πώς αναμεσοποιείται ο ίδιος ο Φύσσας μέσα από τα πρωτοσέλιδα της εφημερίδας «Πρώτο Θέμα» και πώς αυτή η αναμεσοποίηση μπορεί να συνδεθεί με τη συνέντευξη στην ΕΣΗΕΑ. Πέρα από τα σημεία πόλωσης και οργής θα συζητήσω τους τρόπους με το οποίους αναπαρίσταται το πολιτικό στο μέσο («Πρώτο Θέμα») (Hoskins, 2011) και ποιες τροχιές μπορούν να ακολουθηθούν σχετικά με τον αντιφασισμό του Φύσσα και των συνεργατών του, αλλά και τις αναπαραστάσεις του χρυσαυγίτικου λόγου. Όλες οι παραπάνω αναπαραστάσεις «επανέρχονται» και τίθενται επί τάπητος στη συνέντευξη της ΕΣΗΕΑ. Επεκτείνοντας τη θεωρητική βάση των Tilly (2003) και Hebdige (1988) θα συζητήσω τη σχετικοποίηση των εννοιών της βίας, της ιδεολογίας ακόμα και του ίδιου του πολιτικού, πάντα σε σχέση με όσα ειπώθηκαν από του πρωταγωνιστές της συνέντευξης στην ΕΣΗΕΑ. Πώς δηλαδή επικοινωνούνται εν τέλει η κουλτούρα του hip-hop, ο Φύσσας, το πολιτικό μέσα από τις ταυτοτικές τοποθετήσεις εντός της ΕΣΗΕΑ και πώς αυτές συνομιλούν με τις εξωγενείς αναπαραστάσεις τους.

## Συνοπτική γενεαλογία του ελληνικού hip-hop

Το ελληνικό hip-hop αποτελεί ένα μουσικό κίνημα, το οποίο, δανειζόμενο χαρακτηριστικά από την αμερικάνικη hip-hop κουλτούρα, ξεκίνησε από λίγα άτομα στα τέλη της δεκαετίας του '80. Το hip-hop αποτελεί κοινωνικό κίνημα διότι αφενός δεν αποτέλεσε ποτέ έργο, υπό την έννοια ότι δεν είχε καθορισμένη κίνηση και σκοπό, ενώ ταυτόχρονα, τα χαρακτηριστικά του συνεχώς μεταβάλλονται και συνομιλούν με τις κοινωνικές συνθήκες (Agamben, 2005).

Στην αρχή το hip-hop, ως εισαγόμενο στην Ελλάδα μουσικό είδος, από τα γκέτο των Η.Π.Α. επιτελούνταν μόνο στους δρόμους. Μετέφερε δηλαδή μέρος της αστικής κουλτούρας του αμερικάνικου hip-hop, που περιλάμβανε το breakdance (είδος χορού), το graffiti (ζωγραφική σε τοίχο), το Mc'ing (Masterofceremony) ή απλώς το ραπ. Μέχρι και το 1986 δεν σχετιζόταν με δισκογραφικές εταιρείες, η δε θεματολογία του παρέπεμπε σε κοινωνικοπολιτικές συνθήκες με έντονο το ταξικό περιεχόμενο και το στοιχείο της αντίδρασης ή της εναντίωσης. Ήταν χαρακτηριστικό, πως προκειμένου να θεωρείται κάποιος ράπερ, «όφειλε» να συμφωνεί η ζωή του με αυτά που ραπάρει. Το βιογραφικό και το στυλ ενός ράπερ διαμορφώνεται από την καταγωγή, τις εμπειρίες και τον τρόπο ζωής του και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της καλλιτεχνικής του πορείας (Στύλιου, 2017). Μεταξύ του ράπερ – όταν δεν ραπάρει για πλάκα, χρηματισμό ή κατανάλωση – και του κοινού του υπάρχει ένας κώδικας επικοινωνίας, ο οποίος έχει αφετηρία την ιδεολογική εναντίωση στις κυρίαρχες κοινωνικές δομές, αλλά και την κυρίαρχη κουλτούρα (mainstreamculture). Όπως υποστηρίζει και ο ΠΟΙΟΣ Μανώλης Σολιδάκης (Solmeister) σε συνέντευξη του στο διαδικτυακό περιοδικό LIFO (2018): «Για τη δική μου γενιά και την προηγούμενη το hip-hop ήταν *defacto* υποκουλτούρα επανάστασης. Και ήταν πολύ

σημαντικότερο το ότι αποτελούσε κουλτούρα γιατί είχε πάντα, από ενδυματολογικό κώδικα, μουσική και λίγη *slang*, η οποία έγινε πολύ *slang* στη συνέχεια».<sup>5</sup> Άλλωστε όπως τονίζει και ο Althusser, για τον κοινωνικό σχηματισμό μιας συλλογικότητας είναι πάντα σημαντική μια ιδεολογική γραμμή (Hebdige. 1988). Βέβαια, αυτό δε σημαίνει πως το ελληνικό hip-hop στην εξέλιξη του δεν «απενδύθηκε» τις ιδεολογικές καταβολές του. Όμως, ο τρόπος επικοινωνίας, η ομιλία, το ντύσιμο και γενικότερα το στυλ είναι αναπόσπαστο κομμάτι του hip-hop, είτε αυτό επιτελείται στην ιδεολογική είτε στην καταναλωτική (lifestyle) βάση του. Ο StuartHall (1997) ονομάζει όλα αυτά τα μέρη μιας συλλογικότητας «εννοιολογικούς χάρτες», οι οποίοι είναι δυναμικοί και φορτισμένοι και αποτελούν το βασικό συστατικό μιας λειτουργικής ομάδας. Οι ράπερς χρησιμοποιούν αυτές τις δυναμικές αναπαραστάσεις της κουλτούρας του ως κυρίαρχες εικόνες που επιβεβαιώνουν την ταυτότητά τους.

Το ελληνικό hip-hop ωστόσο δεν αναπτύχθηκε ενιαία και έχει «υποστεί» αρκετές διασπάσεις και αντιπαραθέσεις, όπως και πολλά άλλα μουσικά είδη και κοινωνικά ρεύματα. Πολύ σύντομα μετά την εμφάνισή του, μπήκε στις δισκογραφικές εταιρείες, κάτι με το οποίο οι ράπερς του «δρόμου» διαφώνησαν ρητά και οδήγησε σταδιακά στην κυριότερη διάσπαση του hip-hop. Ο πρώτος δίσκος του συγκροτήματος FF.C. (FortifiedConcept) το 1987 εγκαινίασε μια σειρά δισκογραφικών δουλειών από πολλά συγκροτήματα (Terror X Crew, Ζωντανοί Νεκροί, Active Member κ.ά.). Η συζήτηση γύρω από την εμπορευματοποίηση ή μη του hip-hop είχε πάρει πια χαρακτήρα διάσπασης. Το 1994 μάλιστα οι Active Member δημιουργούν μια δικιά τους εταιρεία παραγωγής δίσκων (Freestyle

---

<sup>5</sup> «Ο Solmeister είναι (ίσως) ο μοναδικός ράπερ της Αθήνας», άρθρο του M. Hulot, στις 4/3/2018, στην ιστοσελίδα [www.lifo.gr](http://www.lifo.gr) ([https://www.lifo.gr/articles/music\\_articles/182177/o-solmeister-einai-isos-o-monadikos-emo-raper-tis-athinas](https://www.lifo.gr/articles/music_articles/182177/o-solmeister-einai-isos-o-monadikos-emo-raper-tis-athinas))



Productions) και μετονόμασαν τη μουσική τους από hip-hop σε lowbar. Το lowbar όπως αναφέρει σε παλαιότερη συνέντευξη του ο Νικήτας Κλιντ, δε σημαίνει κάτι συγκεκριμένο σαν φράση, αλλά είναι να υποστηρίζεις τον μουσικό λόγο σου (mc'ing) με τη ζωή σου. Οι low-bappers σταδιακά διαχώρισαν τη θέση τους από την υπόλοιπη hip-hop σκηνή, κατηγορώντας την πως είχε πάρει τα εμπορικά χαρακτηριστικά της τότε αμερικάνικης hip-hop. Αυτή η κίνηση το 1994 διαχώρισε τόσο τα συγκροτήματα όσο και το κοινό σε δύο διαφορετικές ομάδες, προκαλώντας τη λεγόμενη σε αυτούς τους κύκλους «διάσπαση», η οποία διατηρήθηκε ενεργή μέχρι τον θάνατο του Παύλου Φύσσα. Τουλάχιστον έως τότε, η ελληνική hip-hop σκηνή συνέχιζε να αναδύεται μέσα από τις εσωτερικές κόντρες και τις ταυτοτικούςετεροκαθορισμούς. Ο Παύλος Φύσσας όπως θα φανεί και στο κυρίως μέρος της εργασίας, τόσο με το έργο του όσο και με τις σχέσεις που διατηρούσε με τους συνεργάτες του επιθυμούσε διακαώς την επανένωση του hip-hop με το lowbar.

## Μεθοδολογία

Η ενασχόλησή μου με το θέμα ξεκινάει, όπως ανέφερα και παραπάνω, από το γεγονός ότι ταυτίζομαι σε μεγάλο βαθμό τόσο με την υποκειμενικότητα του Φύσσα, όσο και με τον πολιτικό του λόγο. Αυτή η ταύτιση όμως ξεκινάει πολύ παλαιότερα, αφού όντας νεότερος υπήρξα ενεργό μέλος της hip-hop κουλτούρας και της ελληνικής hip-hop κοινότητας. Αυτό είναι ίσως το κυριότερο κομμάτι που με ώθησε στην ενασχόληση μου με το θέμα, αλλά είναι και το κυριότερο μέρος της μεθοδολογικής μου προσέγγισης καθώς και ο λόγος για τον οποίο ξεκινάω από αυτό. Παρά τις δυσκολίες που φέρει η συναισθηματική και ταυτοτική σύνδεση του ερευνητή με το αντικείμενο μελέτης του, αυτό δεν παραμένει αφοριστικό για την έρευνα. Δηλαδή δεν σημαίνει πως οι δυσκολίες και τα εμπόδια της συναισθηματικής εγγύτητας με το πεδίο μελέτης δεν μπορούν να προσπεραστούν και να γίνουν διαχειρίσιμα ως έναν βαθμό. Παρόλα αυτά η σύνδεσή μου αυτή με τον Φύσσα και το hip-hop μου επιτρέπει αφενός να γνωρίζω λεπτομέρειες σχετικά με το αντικείμενο και να μπορώ να τις διασταυρώσω στη βιβλιογραφία και αφετέρου να έχω ένα πολύπλευρο ενδιαφέρον που αφορά κάθε πτυχή του αντικειμένου μελέτης μου.

Από την άλλη πλευρά, όσο περισσότερο ασχολούμαι με το πεδίο έρευνάς μου, αντιλαμβάνομαι πως είναι αδύνατο να καλύψω όλες τις αναλυτικές πλευρές, εστιάζοντας έτσι σε αυτά που εγώ θεωρώ ως σπουδαιότερα, δηλαδή τις λεπτομέρειες και τα στοιχεία αυτά που χαρτογραφούν καλύτερα τη σχέση της συνέντευξης στην ΕΣΗΕΑ με τον Παύλο Φύσσα και τον θάνατό του. Σίγουρα το σημαντικότερο κομμάτι είναι τα λόγια όσων ακούστηκαν εκείνη τη μέρα στην αίθουσα της ΕΣΗΕΑ, αλλά δεν είναι μόνο τα λόγια αυτών. Η μελέτη περίπτωσης που επέλεξα μπορεί να φαντάζει στατική, αλλά συνομιλεί διαρκώς με ό,τι είχε ιστορικά συμβεί μέχρι εκείνη

τη στιγμή και ανατροφοδοτείται συνεχώς από όσα συνέβησαν μετά από τη συνέντευξη. Το πεδίο και η μελέτη περίπτωσης δεν μπορεί να είναι στατική ειδικά για όποιον έζησε από κοντά τα γεγονότα που έλαβαν χώρα μετά τη δολοφονία, αλλά και για όποιον ακολουθούσε με προσοχή τα γεγονότα του Σεπτεμβρίου του 2013 και το μίσος που σχετιζόταν με την ραγδαία άνοδο του ακροδεξιού φασισμού.

Έχοντας αναφερθεί στα παραπάνω, θέλω ακόμα να σημειώσω πως η έρευνά μου στο μεγαλύτερο κομμάτι της ήταν βιβλιογραφική και με σημείο αναφοράς τη συνέντευξη, για την οποία συμβουλευτήκα αποκλειστικά δημοσιογραφικές πηγές στη διαδικτυακή τους μορφή. Φυσικά συνδύασα τη δημοσιογραφική αποτύπωση των γεγονότων με τη θεωρητική βιβλιογραφία που συγκέντρωσα προσωπικά και διάρθρωσα ανάλογα με τα δεδομένα και τους στόχους της διπλωματικής μου εργασίας. Επιπλέον, έδωσα βαρύτητα σε πρωτοσέλιδα της εφημερίδας «Πρώτο Θέμα», σχετικά με την αντιμετώπιση της Χρυσής Αυγής, αλλά και το περίφημο φύλλο της 22 Σεπτεμβρίου 2013. Συμπληρωματικά στοιχεία τεκμηρίωσης που αφορούν τη hip-hop, καθώς και τον ίδιο τον Παύλο Φύσσα προήλθαν από δικές μου εμπειρίες και βιώματα. Όπως πάντα ένα τόσο σημαντικό και πρόσφατο γεγονός είναι εξαιρετικά «ζωντανό» στη μνήμη όσων ήταν και είναι εμπλεκόμενοι συναισθηματικά, πολιτικά, καλλιτεχνικά ή με οποιονδήποτε άλλο τρόπο.

Εκτός από όλα τα υπόλοιπα αποφάσισα να συνοδεύσω τη βιβλιογραφία και την έρευνα σχετικά με τη συνέντευξη στην ΕΣΗΕΑ με μία δική μου συνέντευξη-συνομιλία. Η συνέντευξη-συνομιλία έγινε μεταξύ εμού και ενός φίλου του Παύλου Φύσσα και ράπερ που, όπως είναι φυσικό, είναι και δικός μου γνωστός. Για δικούς του προσωπικούς λόγους επιθυμεί να μην δημοσιευτεί το όνομα του και για τις ανάγκες της διπλωματικής εργασίας θα αναφέρομαι σε αυτόν ως Μ.Τ. όλες μας οι συζητήσεις έγιναν στην Αθήνα τον Ιούνιο του 2018. Ο Μ.Τ. δεν βρισκόταν ο ίδιος

στη συνέντευξη τύπου της ΕΣΗΕΑ γιατί είχε ορισμένες αναστολές, προβληματισμούς και διαφωνίες με αυτήν, ζητήματα που θα αναλυθούν στο κυρίως μέρος της εργασίας.

Κλείνοντας το μεθοδολογικό κομμάτι, θέλω να τονίσω πως άμεσο παρελκόμενο της συναισθηματικής μου σχέσης με το πεδίο της έρευνάς μου είναι και ο τρόπος με τον οποίο επιτελώ και εγώ με τη σειρά μου τη μνήμη του Φύσσα. Από το βήμα μιας ακαδημαϊκής εργασίας έχω μία προνομιούχα θέση ώστε να ασχοληθώ και να αναμεσοποιήσω την υποκειμενικότητα του Φύσσα. Ακόμα και υπό το πρίσμα της αναλυτικής και διεξοδικής έρευνας, δεν είναι δυνατόν να απεμπλακώ εντελώς από μία διάθεση επιτέλεσης μίας μνήμης και ενός πένθους με το οποίο συνδέομαι σε μεγάλο βαθμό. Η παρούσα εργασία είναι από μόνη της μία προσπάθεια διαχείρισης του πένθους και της μνήμης του Παύλου Φύσσα, που παλινδρομεί από την ταύτιση στην αποδόμηση και τούμπαλιν.

## Κεφ. 1

### **Η επιτέλεση της μνήμης και οι διεκδικήσεις του πένθους στον δημόσιο χώρο: Η συνέντευξη της ραπ κοινότητας στην ΕΣΗΕΑ**

Στις 24 Σεπτεμβρίου 2013, γύρω στις 12.30 το πρωί, σε χώρο της Ένωσης Συντακτών Ημερήσιων Εφημερίδων Αθηνών (ΕΣΗΕΑ), πραγματοποιήθηκε η συνέντευξη τύπου για τη δολοφονία του Παύλου Φύσσα (KlahaP). Ο χώρος είχε επιλεγεί από τους ίδιους τους μουσικούς και καλλιτέχνες, που προέρχονταν από τον μουσικό χώρο του low-bar. Σύμφωνα με τα ρεπορτάζ των ημερών φίλοι του hip-hop και νέα παιδιά που ήθελαν να δουν από κοντά τα ινδάλματά τους, εκτός από την ασφυκτικά γεμάτη αίθουσα, είχαν γεμίσει το φουαγιέ του πρώτου ορόφου, τις σκάλες αλλά και το εξωτερικό του κτιρίου. Το κλίμα ήταν συγκινητικό για μια συνάντηση που δεν περίμενε κανείς μέχρι τότε ότι θα μπορούσε να γίνει, εξαιτίας της αντιπαλότητας μεταξύ των επιμέρους καλλιτεχνών και συγκροτημάτων. Οι «ακροατές-θεατές» λοιπόν αποτελούνται από άλλους ράπερς, δημοσιογράφους και όποιους άλλους ενδιαφερόμενους(η αίθουσα ήταν ανοιχτή στο κοινό - όπως δήλωνε άλλωστε η πρόσκληση).

Όπως, λοιπόν, θα δείξω στο παρόν κεφάλαιο, η συνέντευξη είναι μία αφορμή ούτως ώστε να επιτελεστεί η μνήμη και να διεκδικηθεί το πένθος για τον Παύλο Φύσσα στον δημόσιο χώρο της συνέντευξης. Μία συνέντευξη που συμβολικά λαμβάνει χώρα στον χώρο της ΕΣΗΕΑ και θεωρείται από τους ράπερς (όπως φαίνεται και παρακάτω) ως χώρος «εχθρικός» προς τη μνήμη του Φύσσα. Σαφώς, το πένθος ως διαδικασία και ως συναίσθημα συμπορεύεται με τη μνήμη, συνεπώς η διαδικασία του πένθους είναι μια διαδικασία επιστράτευσης της μνήμης (Sturken: 2009). Ο χώρος στον οποίο πραγματώνεται, αποτελεί ουσιαστικά ένα δίκτυο

συναισθηματικής ανθρωπογεωγραφίας με τους πενθούντες ως σημεία αναφοράς, οι οποίοι σε αυτή την περίπτωση είναι οι συνεργάτες και φίλοι του Παύλου Φύσσα. Στη συνέντευξη αυτή τα υποκείμενα εκφράζουν τα συναισθήματά τους για τον χαμό του φίλου - συνεργάτη τους. Οι καλλιτέχνες που μαζεύτηκαν στις 24 Σεπτεμβρίου 2013 για να εκδηλώσουν το πένθος και τις πολιτικές τους απόψεις γύρω από τη δολοφονία του Φύσσα, επέλεξαν να το κάνουν επειδή ήθελαν και αυτοί να διεκδικήσουν ένα μέρος του δημόσιου λόγου – ένα μέρος της μνήμης του Φύσσα. Όπως θα δείξω και παρακάτω, η δημόσια γνώμη, με πρωτοστάτες τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, είχαν την πρωτοκαθεδρία στη διατύπωση απόψεων και συναισθημάτων σχετικά με τη δολοφονία. Συνεπώς η συνέντευξη αποκτά τη μορφή ενός χώρου παραγωγής λόγου που συγκρούεται με όμορους χώρους δημόσιου λόγου, με απώτερο σκοπό τη διεκδίκηση της μνήμης του Φύσσα.

Όπως ορίζεται από τον ιδιότητα Maurice Halbwachs (1992), η μνήμη συντελεί στην παραγωγή κοινής ταυτότητας, ενώ οι Hoelscher και Alderman (2004: 348) τονίζουν ότι ο χώρος έχει την ιδιότητα και την ικανότητα να ενισχύει τη μνήμη και τα συναισθήματα, εξαιτίας της σύνδεσής τους. Στον χώρο της συνέντευξης οι καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν και τον ίδιο τον χώρο, ως αίθουσα συνεντεύξεων-συνεδριών, αλλά και τη θέση τους στον ίδιο τον χώρο, ως ηγεμονικές φιγούρες που καθοδηγούσαν τη συζήτηση με τους δημοσιογράφους. Αν λοιπόν προσπαθούσαμε να δούμε την αίθουσα ως έναν χώρο αποτύπωσης μιας συμβολικής ιεραρχίας, θα διακρίναμε ορισμένα στοιχεία που δηλώνουν τη διεκδικητική τάση των μουσικών επί του χώρου. Αρχικά οι μουσικοί στέκονται πίσω από το έδρανο στο βάθος της αίθουσας. Η αίθουσα είναι συνεδριακός χώρος και το πλήθος είναι τοποθετημένο σε συγκεκριμένες θέσεις. Υπάρχουν οι ομιλητές που βρίσκονται στο βήμα και έχουν τη δυνατότητα χρήσης μικροφώνου (Εικόνα 2), ενώ το κοινό, οι δημοσιογράφοι και οι

θεατές-ακροατές συμπληρώνουν την υπόλοιπη αίθουσα (Εικόνα 1). Η αίθουσα χωράει γύρω στα 300 άτομα και όπως φαίνεται (Εικόνα 1) είναι γεμάτη.

Στις φωτογραφίες που παραθέτω, το πρώτο που μπορεί να διακρίνει κανείς είναι η συμβολική και κυριολεκτική απόσταση των μουσικών από τους «άλλους» (όπως γίνονται αντιληπτοί από τους ίδιους τους μουσικούς) στην αίθουσα, η οποία εκδηλώνεται τόσο με την αρχική επιλογή του χώρου όσο και με μια προσεκτική ματιά στον χώρο κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης. Η συμβολική διαχωριστική γραμμή που «τραβούν» οι ράπερς έναντι των «άλλων» παρευρισκόμενων (η απόσταση μεταξύ βήματος και κοινού), υποδηλώνει πως το πένθος αναδύεται ανταγωνιστικά στην αίθουσα. *Εμείς πενθούμε, εμείς χάσαμε τον Παύλο – εσείς όχι.* Κάτι το οποίο γίνεται αντιληπτό και μέσα από τον λόγο, μέσω του οποίου εκδηλώνονται τα συναισθήματά τους. Ο BDFoxmoor, μέλος του συγκροτήματος ActiveMember, στις πρώτες του κιόλας κουβέντες αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Εμάς διάλεξε ο Παύλος, εσάς όχι».* Οι ράπερς εκδηλώνουν ένα συσπειρωμένο αδιαπραγμάτευτο «εμείς» έναντι των «άλλων» στην αίθουσα της ΕΣΗΕΑ.



*Εικόνα 1. Φωτογραφία από τη συνέντευξη στην ΕΣΗΕΑ με εστίαση στο κοινό (ΚΑΤΩΜΕΡΗΣ ΚΩΣΤΑΣ/EUROKINISSI)*

<https://www.news247.gr/koinonia/hip-hop-kai-low-bap-deichnoyn-to-dromo-enomenoi-enantia-ston-fasismo-giaton-p-fyssa.6227946.html>



Εικόνα 2. Συνέντευξη Τύπου του ελληνικού Hip Hop στην Ε.Σ.Η.Ε.Α με αφορμή τη δολοφονία του Παύλου Φύσσα (ΚΑΤΩΜΕΡΗΣ ΚΩΣΤΑΣ/ΕΥΡΟΚΙΝΙΣΣΙ)

<https://www.news247.gr/koinonia/hip-hop-kai-low-bap-deichnoyn-to-dromo-enomenoi-enantia-ston-fasismo-giaton-p-fyssa.6227946.html>

Ο χωρικός και συμβολικός διαχωρισμός στον οποίο αναφέρομαι παραπάνω, γίνεται εμφανής και μέσα από τη διαδικασία της συνέντευξης, η οποία χωρίζεται ουσιαστικά σε δύο μέρη: το πρώτο μέρος των προσωπικών ομιλιών, όπου ένας – ένας οι ράπερς, αποτυπώνουν τα συναισθήματα τους, τις αναμνήσεις και τις απόψεις τους σχετικά με τη δολοφονία του Παύλου Φύσσα, και το δεύτερο μέρος, το οποίο χαρακτηρίζεται από τη συμμετοχή του κοινού, τις ερωτήσεις των δημοσιογράφων και κάποιες θέσεις και τοποθετήσεις με πολιτικό χαρακτήρα – άμεσα συνδεδεμένες με την δολοφονία του Φύσσα και τη Χρυσή Αυγή. Άμεσα αυτή η μορφή της συνέντευξης δίνει την εντύπωση ενός λεκτικού «πινγκ-πονγκ», όπου η σκυτάλη όμως δίνεται πάντα από τον εκάστοτε ράπερ. Η συμβολική δομή και ιεραρχία της συνέντευξης βρίσκει τους μουσικούς απέναντι στους δημοσιογράφους. Σε αυτήν την αντιπαράθεση οι μουσικοί διεκδικούν την ταυτότητα του «αυθεντικού» πενθούντα,



καθώς και του αφηγητή-εκφραστή του πένθους. Αυτό συμβαίνει διότι αφενός ταυτίζονται με την ιδιότητα του νεκρού Φύσσα ως ράπερ («*Εμάς διάλεξε ο Παύλος, εσάς όχι*») και αφετέρου γιατί ο νεκρός Φύσσας, ακόμα και δια της απουσίας του, έχει την ιδιότητα να παραμένει ενεργός ως μνήμη και να συνεχίζει να παράγει νοήματα που τροφοδοτούν – και ανατροφοδοτούνται – από το κοινωνικό (Sturken, 2009: 59)<sup>6</sup>. Ο αντιφασισμός του Φύσσα, συνδυαζόμενος με την καλλιτεχνική του ιδιότητα είναι το κυρίαρχο μέρος της μνήμης που συνομιλεί με το κοινωνικό.

Όταν ξεκινάει η συνέντευξη και ο Θανάσης Περράκης (TinyJackal) αρχίζει να μιλάει, μια δημοσιογράφος τον διακόπτει και του ζητάει το όνομά του. Ο ίδιος απαντάει εμφανώς θυμωμένος: «*όχι να μην διακόψετε, νομίζω ότι είναι δικιά μας η φάση εδώ πέρα*» και στη συνέχεια τονίζει «*από το '98 μέχρι και πριν πέντε μέρες, (σημ.: ημερομηνία θανάτου του Φύσσα), η πορεία μου είναι μαζί με τον Παύλο [...]* και ο λόγος που μαζευτήκαμε εδώ είναι να σας πούμε ποιος είναι ο Παύλος πραγματικά, γιατί για ευρώ, για αριθμούς και για πολλούς άλλους λόγους έχουν παρεκτραπεί τα πράγματα και ο καθένας γράφει ότι θέλει». Στη συνέχεια με δάκρυα στα μάτια τονίζει με έμφαση «*όλοι εσείς που ήρθατε εδώ πολύ κακώς θα μάθετε τώρα την αλήθεια για τον Παύλο*». Όπως φαίνεται στα παραπάνω σχόλια, η έκφραση του πόνου σχετίζεται άμεσα με την αποκλειστικότητα του *πενθείν* στον χώρο της ΕΣΗΕΑ. *Εμείς πονάμε, εμείς ξέρουμε και εμείς πενθούμε*. Το πένθος ουσιαστικά σωματοποιείται μέσω της γλώσσας (λόγου) και των συναισθημάτων, στοιχεία τα οποία κοινωνούνται σε όλη τη συνέντευξη. Ταυτόχρονα το αίσθημα του πόνου σε αντίθεση με τους «*άλλους*» είναι φανερό. Τι σημαίνει όμως αυτό και προς τα πού κατευθύνεται; Ο πρώτος λόγος όπου οι μουσικοί εναντιώνονται συλλογικά στους

---

<sup>6</sup>Η Sturken (2009) χρησιμοποιεί την περίπτωση των νεκρών του πολέμου του Βιετνάμ για να δείξει πώς η μνήμη των νεκρών υποκειμένων εξακολουθεί να τροφοδοτεί και να ανατροφοδοτείται από το κοινωνικό.

δημοσιογράφους είναι εμφανής. Η ΕΣΗΕΑ αποτελεί το επαγγελματικό σωματείο των δημοσιογράφων και ο χώρος της συμβολικά τους «ανήκει». Ωστόσο το συλλογικό πενθείν των μουσικών, διεκδικεί αυτόν τον χώρο. Ο Μιχάλης Μυτακίδης ή BD Foxmoor του συγκροτήματος ActiveMember αναφέρει χαρακτηριστικά: «δεν σας καλέσαμε, για να ήρθατε, σας έτρωγε ο κώλος σας, [...] αφήστε μας να το πάμε όπως θέλουμε εμείς, εμάς διάλεξε ο Παύλος, όχι εσάς». Ο Μυτακίδης υψώνει τη φωνή και το ανάστημά του απέναντι στους δημοσιογράφους. Ο ανθρωπολόγος WilliamMazzarella (2010) σχολιάζει πως η φωνή είναι ένα πολιτισμικό και ιστορικό κατασκεύασμα, μέσω του οποίου μπορεί να εκφραστεί η συνείδηση και η ενδυνάμωση ομάδων που δεν εκπροσωπούνται στον πολιτικό λόγο (2010: 326). Μέσα από τα λόγια του BDFoxmoor εκφράζεται το γεγονός της έλλειψης εκπροσώπησης του hip-hop στον δημόσιο και πολιτικό λόγο. Ταυτόχρονα γίνεται μία προσπάθεια οικειοποίησης του χώρου της ΕΣΗΕΑ από τον γνωστό ράπερ. Από την άλλη οι δημοσιογράφοι βρίσκονται στον χώρο δικαιολογημένα (άλλωστε υπήρχε ανοιχτή πρόσκληση), αλλά και μόνο η παρουσία τους προκάλεσε ένταση και ενίσχυσε τη συσπείρωση των ράπερς, της συλλογικότητας που απαιτούσε να πενθεί στον χώρο.

Ο BD Foxmoor λίγο αργότερα αναφέρει «Έμαθα ότι ετοιμάζονται όλοι αυτοί οι έντεχνοι να κάνουν συναυλία στο Ολυμπιακό στάδιο για τον Παύλο [...] αφήστε λίγο χώρο σε αυτούς που πρέπει ρε βρωμόσκυλα[...] για να πάρω εγώ το Τεχνόπολις πληρώνω τα διπλάσια λεφτά από όσα δίνει ο Θανάσης (σ.σ. ο Θανάσης Παπακωνσταντίνου) ή ο Μάλαμας». Η φράση αυτή του BD Foxmoor μπορεί να εξηγηθεί με όρους ταύτισης και διεκδίκησης. Το πένθος εδώ μετατρέπεται σε ανταγωνιστικό πεδίο, καθώς η δολοφονία του Φύσσα κεφαλαιοποιείται και γίνεται αντικείμενο διαχείρισης προκειμένου το hip-hop να αποκτήσει τον χώρο που του

«ανήκει» στο μουσικό γινεσθαι. Λίγο πιο κάτω ο BD Foxmoor συνεχίζει «Δεν θα 'πρεπε να ντρέπεστε που ο Χαρούλης και κάτι σαχλαμάρες γεμίζουν δύο φορές το Λυκαβηττό [...] πολιτισμικό είναι το θέμα και πολιτιστικό, μουσικό είναι το θέμα [...] θα πάρουμε τον χώρο που μας πρέπει μες τα πολιτισμικά πράγματα, αυτό είναι το ζητούμενο μας, αυτό ήθελε ο Παύλος, αυτό θα κάνουμε». Η αντιπαράθεση στον χώρο δίνει βαρύτητα στη διεκδίκηση της μνήμης. Η αντιπαράθεση έχει ως κεντρικά σημεία την οικειοποίηση του χώρου, την επιτέλεση και τη διεκδίκηση του πένθους και της μνήμης του Παύλου Φύσσα και την «εκφώνηση» ενός λόγου αντίθετου και συγκρουσιακού με τους φορείς της κυριαρχικής εξουσίας στην δημόσια σφαίρα, ενώ παράλληλα διεκδικείται και ένας ευρύτερος χώρος και βήμα στο μουσικό στερέωμα.

Αυτό που συνεπώς ωθεί τους συνεργάτες και φίλους του Φύσσα στη διεκδίκηση του πένθους και της μνήμης του είναι η ταυτότητα του ως μουσικού και, μάλιστα, ως ράπερ. Οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες στις δύο ώρες της συνέντευξης ανταποκρίνονταν σε μία χωρική ταξινόμηση, αυτή της ομοιογένειας του hip-hop ως μουσικού είδους, η οποία ήταν εύκολα αναγνωρίσιμη από όλους όσους άκουγαν – ή θα άκουγαν αργότερα – τη συνέντευξη. Η μουσική κοινότητα της hip-hop έγινε το κοινό σημείο αναφοράς για να μπορέσουν οι καλλιτέχνες να επιτείνουν ακόμα περισσότερο τη χωρική και συμβολική αντίθεση και απόσταση με τους δημοσιογράφους στο κοινό. *Εμείς είμαστε οι μουσικοί – εσείς είστε οι «άλλοι», κάτω τα χέρια σας από τη μνήμη του Φύσσα.* Ο Halbwachs (2013) υποστηρίζει πως οι κοινωνικές ομάδες (στη συγκεκριμένη περίπτωση οι ράπερς) κατασκευάζουν μια αυτοεικόνα βασισμένη σε χαρακτηριστικά που αντλούνται από το κοινό παρελθόν τους. Είναι σαφές πως οι αναφορές των φίλων του Φύσσα κατά τη διάρκεια της συνέντευξης αντλούν από ένα κοινό αγωνιστικό παρελθόν της hip-hop κουλτούρας και αυτή η κοινή μνήμη του hip-hop ως αντι-εξουσιαστικού εργαλείου φέρνει τους

ίδιους σε ευθεία αντιπαράθεση με τους δημοσιογράφους, οι οποίοι «απεικονίζονται» ως φορείς εξουσίας. Επομένως τόσο μέσω της ταύτισης όσο και μέσω της κοινής μνήμης, οι μουσικοί διεκδικούν στην ΕΣΗΕΑ τη θέση του κυρίαρχου αφηγητή και εκφραστή του πένθους.

Εντός της διαδικασίας διεκδίκησης του πένθους και της μνήμης, ουσιαστικά είναι η ίδια η hip-hop ταυτότητα που στέκεται ανταγωνιστικά προς τους δημοσιογράφους, συντελώντας σε μία διέγερση της συλλογικής hip-hop μουσικής συνείδησης. Κι αυτό μέσω της κοινής μνήμης που εδράζεται και (ανα)παράγεται στη συμβολική χώρα της hip-hop κουλτούρας. Όπως προανέφερα, κάθε κοινωνική ομάδα έχει τους δικούς της συμβολικούς ιδεολογικούς χάρτες και κώδικες –κάθε συλλογικότητα έχει τους δικούς της «υπονοούμενους κώδικες» (Hebdige, 1988) οι οποίοι ενισχύουν την ταυτότητά της, την κάνουν διακριτή και αναγνωρίσιμη, κατανοητή και γεμάτη νόημα. Για παράδειγμα η αθυροστομία που διακρίνει τον λόγο – κυρίως του Μντακίδη – είναι αναγνωρίσιμο και πολιτισμικά κατοχυρωμένο χαρακτηριστικό της hip-hop κουλτούρας, όπως μεταφέρεται από την “gangstarap” και την κουλτούρα των γκέτο στις Η.Π.Α. Συνεπώς, η εναντίωση στους δημοσιογράφους αποτελεί στοιχείο της hip-hop κουλτούρας, επειδή υπάρχει ενσωματωμένη στην κοινή μνήμη της συλλογικότητας η αντίληψη ότι το ραπ, ως μουσικό είδος, υπονομεύεται και βρίσκεται συνεχώς υπό τον κίνδυνο αφομοίωσης, από άλλες, κυρίαρχες μορφές κουλτούρας (McLeod, 1999). Ο περιφερειακός και περιθωριακός χώρος που κατέχει το hip-hop στην ελληνική μουσική σκηνή, μεταφράζεται στην απώλεια μιας πολιτισμικής χωρικότητας που θεωρητικά του «ανήκει». Όπως προκύπτει οι ράπερς θεωρούν τους δημοσιογράφους μέρος των κυρίαρχων ιδεολογικών και πολιτισμικών μηχανισμών, που δεν προωθούν το hip-hop, όπως άλλα μουσικά είδη. Ο BD Foxmoor αναφέρει συγκεκριμένα: «το θέμα

είναι πολιτισμικό, πολιτιστικό και το χιπχοπ εσείς συμβάλατε (απευθυνόμενος στους δημοσιογράφους) να μην έχει χώρο». Και αργότερα: «οι σιωπηλοί και οι σκυφτοί στο χιπχοπ παρακαλώ να το βουλώνουνε».

Τα τραγούδια του ελληνικού ραπ (όπως και γενικότερα της hip-hop κουλτούρας) εναντιώνονται στους δημοσιογράφους, ως μια μορφή μουσικής με συγκρουσιακό λόγο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το τραγούδι *Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης*, από τον δίσκο *Τέλος υπανθρώπων – Η Γένεσις*, του Deadlock:

«Μέσα... (μαζικής ενημέρωσης, εξαπάτησης, εξημέρωσης,  
αποβλάκωσης, εξάρτησης, βιομηχανίας, επιρροής...),  
μαζικού πανικού, σιωπούν  
λιμοκοντόροι ημιμαθείς που μεροληπτούν  
στα χέρια τους κρατούν σφιχτά την πένα της απάτης  
η φωνή του λαού είναι προϊόν οφθαλμαπάτης  
ο κίτρινος τύπος σε βάζει να κάτσεις στο εδώλιο  
σε έχουν σε αποκλειστικότητα, σε έχουν σε μονοπώλιο  
συνεντεύξεις μετά των συνεντεύξεων  
πλύση εγκεφάλου, η προσταγή των λέξεων  
δε σε αφήνει να σκεφτείς, ούτε να προσπαθήσεις...»

Οι παραπάνω στίχοι κάνουν λόγο για ένα σύστημα διεφθαρμένης εξουσίας (πολιτική, δικαστική, λογοθετική) όπου κυριαρχούν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Τα παραπάνω συνιστούν μια κοινή μνήμη σχετικά με τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, η οποία ενεργοποιείται σε σημαντικά γεγονότα που αφορούν την ελληνική hip-hop κοινότητα, όπως η κάλυψη τόσο της είδησης της δολοφονίας του Φύσσα, όσο και της ίδια της συνέντευξης στην ΕΣΗΕΑ. Στη συνέντευξη Τύπου για τον θάνατο του Παύλου Φύσσα, η εναντίωση στους δημοσιογράφους γίνεται λοιπόν ιδεολογικό

συμβολικό σήμα που ενισχύει τη συλλογική συνείδηση των ράπερς. Παράλληλα όμως η εναντίωση αυτή αποτελεί και μια πολιτισμική διεκδίκηση του hip-hop στην Ελλάδα.

Έτσι οι διεκδικήσεις του πένθους, δηλαδή «σε ποιον ανήκει ο νεκρός», έχουν τη δυνατότητα να ανασύρουν μνήμες και στερεοτυπικές αφηγήσεις, συσπειρώνοντας την ταυτότητα του hip-hop γύρω από την αντιπαράθεση. Αρχικά διότι ο θάνατος του Φύσσα αναγνωρίζεται από τους ράπερς με βάση την ταυτότητά τους με την μουσική του ταυτότητα (hip-hop) και επειδή οι ίδιοι αποκλείουν τους άλλους (τους έντεχνους) από το πεδίο του πένθους. Ο θάνατος και συνεπώς το πένθος εμπορευματοποιείται έχοντας την δυνατότητα μέσω των διεκδικήσεων του να παράγει τις αντίστοιχες πολιτικές ταυτοτήτων.

Βέβαια οι ιεραρχήσεις του πένθους και της μνήμης δεν εξαντλούνται απέναντι στους δημοσιογράφους. Ακόμα και ανάμεσα στους μουσικούς υπάρχουν κάποιες εσωτερικές διεκδικήσεις ή μία εντύπωση ιεραρχίας του πένθους: ποιος αξίζει να πενήσει περισσότερο τον Φύσσα. Με αποτέλεσμα να μιλήσουν πρώτοι αυτοί που γνώριζαν καλύτερα τον Φύσσα. Συνεπώς, η συνέντευξη είχε ξεκινήσει από τον πιο στενό φίλο του Παύλου, Θανάση Περράκη (με το καλλιτεχνικό όνομα TinyJackal) και περνάει στον επόμενο πιο στενό του φίλο, Μιχάλη Μυτακίδη (BDFoxmoor), με τη σειρά που πήραν τον λόγο να συμβολίζει ένα συμβολικό αξιακό σύστημα που απαιτούσε σεβασμό σε όποιον είχε πιο στενή σχέση με τον νεκρό. Αυτές οι τελετουργικές ωσμώσεις δίνουν στοιχεία για το πώς επιτελείται η διεκδίκηση του πένθους μέσω των σωματικών πρακτικών και επιλογών. Για παράδειγμα, σε μια τελετή κηδείας δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στον χώρο, όπου στέκονται τα σώματα των συγγενών, προκειμένου να πενήσουν. Οι πιο στενοί συγγενείς δεσπόζουν στον χώρο, ασπάζονται πρώτοι τον αποθανόντα, είναι αυτοί που δέχονται τα συλλυπητήρια

και ούτω καθεξής. Επιτελείται έτσι μια ιεραρχία στο πένθος, η οποία εκφράζεται και μέσω των σωμάτων στον χώρο.

Ο Connerton, εστιάζοντας την προσοχή του στην επιτελεστικότητα της μνήμης, τονίζει πως πρέπει να εστιάσουμε στις σωματικές πρακτικές προκειμένου να κατανοήσουμε τα νοήματα που παράγονται από αυτή την επιτέλεση του σώματος σε σχέση πάντα με τη μνημονική διαδικασία (Connerton, 1989). Οι εκφράσεις, οι στάσεις και οι κινήσεις του σώματος αποτελούν πρακτικές μέσα από τις οποίες μπορούν να αναλυθούν οι σχέσεις που προκαλούνται από το πένθος. Η πολιτική διαχείριση ενός θανάτου με βάση την ταύτιση που προκαλείται, παράγει τα εκάστοτε νοήματα στον εκάστοτε χώρο που επιτελείται. Πιο συγκεκριμένα, στον χώρο της συνέντευξης η ιεραρχία μεταξύ των ράπερς εδραιώνεται μέσω του τρόπου που παρίστανται στον χώρο (ποιος κάθεται στο κέντρο, ποιος στην άκρη, κ.ο.κ.), μέσω της σειράς που λάμβαναν τον λόγο και μέσω του πώς χρησιμοποιούσαν τον λόγο για να απευθυνθούν σε όσους θεωρούσαν πως δεν μοιράζονταν το πένθος τους. Ο Bourdieu επιμένει στη σημασία του σώματος, παρουσιάζοντάς το ως *«μνημονική συσκευή πάνω στην οποία αποτυπώνονται τα βασικά χαρακτηριστικά μιας κουλτούρας, τα οποία εναλλάσσονται στο υποκείμενο διαμέσου μιας κοινωνικοποιητικής διαδικασίας»* (Bourdieu, 2006). Συνεπώς, οι πρακτικές που ακολουθούνται από μια συλλογικότητα, διαμέσου των σωμάτων που συμμετέχουν σε αυτή, υποστηρίζουν μια πολιτική του πένθους η οποία ορίζει ποιος δικαιούται να πενθεί για κάποιον που είναι *defacto* «δικός τους».

Συν τοις άλλοις, η επιτέλεση των σωμάτων είναι αδιαίρετη συνθήκη από τη διαχείριση και τη διεκδίκηση της μνήμης του Φύσσα και της ίδιας της ταυτότητάς του. Η διαχείριση αυτή σχετίζεται, όπως προανέφερα, με μια προσπάθεια συμβολικής διεκδίκησης του χώρου από τους μουσικούς. Η Ahmed στο δοκίμιο της

«Affective Economies» (2004) προσεγγίζει τον ρόλο της επιτέλεσης των συναισθημάτων στο πένθος, υποστηρίζοντας ότι παίζουν σημαντικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο εκδηλώνονται τα σώματα στον χώρο. Τα συναισθήματα κυκλοφορούν ανάμεσα στα σώματα και στα σήματα έτοιμα να δημιουργήσουν τις υλικές «επιφάνειες», τις συμβολικές οικονομίες του πένθους. Το διαμοιρασμένο συναίσθημα του πόνου, όπως αυτό εκφράζεται μέσω ενός εχθρικού discourse (λόγου), συμβάλλει θετικά στη συσπείρωση της hip-hop κοινότητας που διεκδικεί την αποκλειστικότητα στο πένθος. Κατά κάποιο τρόπο, το συναίσθημα του πόνου κυκλοφορεί μεταξύ και διαμέσου των υποκειμένων που «μπορούν» να το έχουν. Εκεί ακριβώς συμβάλλει η θεώρηση των υπόλοιπων σωμάτων ως εχθρικών – στη συσπείρωση μιας φαντασιακής κοινότητας η οποία πενθεί και ταυτόχρονα διεκδικεί (Ahmed, 2004).

Ως προς αυτόν τον ρόλο των συναισθημάτων η Ahmed συνομιλεί με την Butler, η οποία υποστηρίζει πως το πένθος είναι κοινωνική υπόθεση, υπό την έννοια ότι σχετίζεται άμεσα με το πολιτικό που αφορά – και εκπορεύεται από – τις κοινωνικές σχέσεις. Ουσιαστικά αμφισβητείται η θέση της κοινής γνώμης ότι το πένθος ενός νεκρού σώματος αποτελεί μια ιδιωτική ή έστω οικογενειακή υπόθεση, που εκπορεύεται από τα άτομα που βρίσκονταν κοντά στο νεκρό υποκείμενο. Τα συναισθήματα είναι κρίσιμα για την σκιαγράφηση των υποκειμένων, καθώς και για την κατανόηση των πολιτικών διαχείρισης του θανάτου. Ο ρόλος των «άλλων» είναι κρίσιμος για τη διαδικασία του πένθους και τη συσπείρωση της hip-hop συλλογικότητας. Η αποκλειστικότητα στο δικαίωμα του «πενθείν» εκφράζεται μέσα από τα συναισθήματα του πόνου, που στρέφονται ενάντια στους άλλους. Δηλαδή τα δάκρυα του TinyJackal είναι η υλική απόδειξη πως του ανήκει το πένθος του Φύσσα περισσότερο από ότι στον καθένα ή καθεμιά από το ακροατήριο. Η άκρως συναισθηματική στάση του Περράκη απευθύνεται προς τους δημοσιογράφους, οι



οποίοι πήγαν στην ΕΣΗΕΑ να καλύψουν το γεγονός, αλλά παράλληλα απευθύνεται και στους – εκ δεξιών και αριστερών – συνομιλητών του, ως αποδεικτικό του πόσο κοντά ήταν ο Περράκης με τον Φύσσα (σε αντίθεση με τους υπόλοιπους). Από τη άλλη πλευρά, ο σκεπτικισμός και οι – πολλές φορές ανακριτικές – ερωτήσεις των δημοσιογράφων επέτειναν ακόμα περισσότερο την ήδη εχθρική διάθεση που είχαν οι καλλιτέχνες απέναντί τους, αλλά και γενικότερα προς τον κλάδο της δημοσιογραφίας.

## Κεφ. 2

### Διαμεσολαβημένο πένθος: Από το «εγώ» στο «εμείς»

Στο παρόν κεφάλαιο προσεγγίζεται το πένθος ως μια συλλογική διαδικασία, που ξεκινάει από τη συνέντευξη στην ΕΣΗΕΑ και διαγράφει τροχιές προς έναν ευρύτερο κοινωνικό και δημόσιο λόγο περί πένθους για τον Φύσσα. Παρατηρούμε ενδεικτικά την πορεία των αφηγήσεων των υποκειμένων, οι οποίες, ενώ φαινομενικά ξεκινούν από το ατομικό, καταλήγουν στο συλλογικό πένθος. Προκειμένου να παρατηρήσουμε το πέρασμα από το ατομικό στο συλλογικό, εξετάζω στοιχεία τόσο από τη συνέντευξη τύπου των μουσικών στην ΕΣΗΕΑ, όσο και από την συζήτηση που είχα με τον Μ.Τ., συνομιλητή μου στο πλαίσιο της έρευνας και στενό φίλο του Παύλου. Πιο συγκεκριμένα, εστιάζω στους συλλογισμούς των υποκειμένων, οι οποίοι ενώ ξεκινούν από την ατομική σχέση καθενός με τον νεκρό Φύσσα, καταλήγουν στην ένταξη αυτών των αναμνήσεων σ' ένα συλλογικό πλαίσιο, καθώς και στην αναφορά του ίδιου του συναισθήματος σε μια πιο συλλογική μορφή. Αυτό το συναίσθημα είναι που τροφοδοτεί τους πολιτικούς στίχους του ελληνικού hip-hop, λαμβάνοντας παράλληλα την όποια καλλιτεχνική χροιά έχει το hip-hop ως είδος μουσικής.

Παράλληλα ο τρόπος με τον οποίον θυμούνται τα υποκείμενα συνομιλεί άμεσα με τη συλλογική μνήμη, η λειτουργία της οποίας ενδυναμώνει εκ νέου το συλλογικό αίσθημα, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω. Ειδικότερα, πρέπει να γίνεισαφές ότι η πορεία από το ατομικό προς το συλλογικό πένθος είναι μια κρίσιμη πλευρά του εαυτού μας, ή καλύτερα της κοινωνικής πλευράς του εαυτού μας. Επομένως, θα παρατηρηθεί συστηματικά μια συνεχής συνομιλία-συμπαρουσία του «Εγώ» με το «Εσύ» - εμάς τωνζωντανών με εσένα τον νεκρό, αλλά και μία

σύγκρουση του «Εμείς» με τους «Άλλους» - εμείς ως άξιοι φορείς του συλλογικού πένθους με τους «άλλους» που προσβάλλουν τη μνήμη του Παύλου Φύσσα. Στη θέση του «Εμείς» εμφανίζονται όσοι ήταν κοντά στον Φύσσα, όπως ο Μ.Τ., ή όσοι νιώθουν ότι ταυτίζονται είτε με τη μουσική του ταυτότητα είτε με την πολιτική-αντιφασιστική του ταυτότητα. Αυτές τις πολωμένες σχέσεις θα προσπαθήσω να ερμηνεύσω μέσα από την ανασυγκρότηση και τη συσπείρωση της συλλογικής μνήμης για τον Φύσσα, που προβάλλεται από τους καλλιτέχνες στην ΕΣΗΕΑ και του Μ.Τ., ο οποίος με τη φωνή του εκπροσωπεί μία πιο προσωπική οπτική όσον αφορά το θάνατο του Φύσσα.

## **2.1 «Περί πένθους ο λόγος»: Ψυχαναλυτικές αφετηρίες και όψεις της βιοπολιτικής στη διαχείριση του πένθους**

Η συζήτηση μου με τον Μ.Τ. ξεκίνησε νωρίς το απόγευμα μιας Κυριακής στο σπίτι του στην Κυψέλη. Το γεγονός ότι γνωριζόμασταν από κοινές παρέες δεν διευκόλυνε πολύ το να συζητήσουμε για τον Παύλο Φύσσα. Ωστόσο στα πρώτα λόγια για το θέμα, ο Μ.Τ. είπε: *«Έχω κουραστεί να τα αναπαράγω στο μυαλό μου. Τρελαίνομαι ρε φίλε. Καμιά φορά σκέφτομαι ότι ο Παύλος είναι άτυχος. Άλλες φορές σκέφτομαι ότι όλοι θα μπορούσαμε να ήμασταν στη θέση του. Αλλά δεν γίνεται φίλε, πίστεψε με. Μόνο ο Παύλος θα μπορούσε να είναι, το καταλαβαίνω όσο περνάει ο καιρός. Και όσο το καταλαβαίνω αυτό τόσο πιο πολύ τρελαίνομαι – σχεδόν αρρωσταίνω, γιατί ξέρω ότι μόνο ο Παύλος είχε την ψυχή. Φοβάμαι ότι αυτές οι σκέψεις με στοιχειώνουν και με καταστρέφουν. Τί να κάνουμε; Και να σου πω το παράπονό μου... στον Γρηγορόπουλο βγήκαν δέκα μέρες στους δρόμους – για τον Παύλο μία... Δηλαδή τι θα έπρεπε να γίνει άλλο, να μαχαιρώσουνε 5-6 ακόμα; [...] Εμένα αυτό με πονάει το ίδιο».*

Η διαδικασία του πένθους ενσωματώνει μέσα της ποικίλα συναισθηματικά στοιχεία. Ο Φρόντ στο δοκίμιο του *Πένθος και μελαγχολία*, που συνέγραψε το 1915, είχε προσεγγίσει τη διαδικασία του πένθους ως αντίδραση στην απώλεια ενός αγαπημένου προσώπου ή μιας αφηρημένης έννοιας που λαμβάνει τη θέση του, όπως η πατρίδα, η ιδεολογία, η ελευθερία κ. ά. Εξηγούσε δε, ότι απώλεια δημιουργεί μια θλίψη η οποία έχει ρίζες στο ασυνείδητο: υπάρχει δηλαδή ένα βαθύτερο ιδιωτικό-ατομικό επίπεδο στο οποίο συνήθως δεν μπορεί να έχει πρόσβαση ούτε το ίδιο το υποκείμενο που τη βιώνει. Πιο συγκεκριμένα, ο Φρόντ αναφέρει πως συχνά, όταν χάνουμε κάποιον, δεν γνωρίζουμε τι ακριβώς σήμαινε για εμάς το πρόσωπο που έχει χαθεί (Φρόντ, 2015). Αν παρατηρήσουμε προσεκτικά τα παραπάνω λόγια του Μ.Τ., γίνεται κατανοητό ότι υπάρχει μια ψυχογενής προσέγγιση του πένθους η οποία μπορεί να παραμείνει εσωτερική και ανεξιχνίαστη για πάντα. Ωστόσο το παράπονο του Μ.Τ. (για να πω την αλήθεια, το είχα κι εγώ αυτό το παράπονο) αποδεικνύει πως υπάρχουν κάποιες κοινές συνιστώσες σύμφωνα με τις οποίες αντιμετωπίζουμε τον θάνατο, οι οποίες διαφεύγουν το ατομικό πεδίο και προεκτείνονται σε κείνο των κοινωνικών διεργασιών. Αυτό που με ενδιαφέρει συνεπώς, είναι πώς ο Μ.Τ. διαχειρίζεται τη σχέση συναισθημάτων του με τις προσλήψεις που έχει από το κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον του.

Ο Μ.Τ., μιλώντας για το πώς έμαθε τον θάνατο του φίλου του, μου είπε: *«Πραγματικά όταν το 'μαθα δεν ήξερα τι να νιώσω. Ένιωθα μίσος και μισός [αναφορά σε ένα hip-hop τραγούδι]. Για αρκετές μέρες δεν μπορούσα να σκεφτώ τίποτα άλλο εκτός από στιγμές με τον Παύλο. Ήμουν διαλυμένος. Απλά με τον καιρό ξεθώριασε αυτό το συναίσθημα του μίσους – αυτό είναι όλο, όμως κρατάω πολύ καλά ό,τι έχουμε πει μεταξύ μας. Ο πόνος μένει και ο Παύλος μου μιλάει πάντα στο μυαλό μου»*. Το πρόσωπο που αντιμετωπίζει απώλεια, αντιλαμβάνεται ουσιαστικά την τρωτότητά του.

Αντιλαμβάνεται ένα μέρος της ύπαρξής του το οποίο βρισκόταν σε άμεση σχέση με αυτό(ν) που έχασε. Τότε το υποκείμενο που θυμάται ανασυγκροτεί θραύσματα της μνήμης του για τον νεκρό εκκινώντας μία διαδικασία όπου το πένθος γίνεται αυτοαναφορικό. Η νέα ταυτότητα δημιουργείται συλλογισόμενη ποιον (τι) έχασε. Ποια μέρη δικά του βρίσκονται μέσα σε μένα, τι σηματοδοτεί αυτή η απώλεια για μένα. Ποιός είμαι πια χωρίς εσένα; Ταυτόχρονα αυτή η διαδικασία της αποδιοργάνωσης από «εσένα», προϋποθέτει μια αναγνώριση, μια βαθιά διερεύνηση του ερωτήματος ποιος ήσουν για μένα. Άρα το πένθος μετέχει σε μια ροή αυτοαναφορικότητας και αναδιοργάνωσης. Όταν πενθεί κανείς, θυμάται τι σήμαινε γι' αυτόν ο νεκρός. Το πένθος είναι μια διαδικασία μνήμης, ίσως και λήθης, αλλά πάντα σε συλλογικό πλαίσιο (Butler, στο *Περί θανάτου*, Μακρυγιώτη, 2008:18).

Η ίδια η Μακρυγιώτη, από την άλλη, επισημαίνει τη σημασία της κοινωνικής ερμηνείας του θανάτου: «ο θάνατος, όπως η γέννηση, ο πόνος και η ενηλικίωση αποτυπώνουν με βιολογικούς όρους την ανθρώπινη ζωή, αλλά αποκτούν νόημα μόνο μέσα σε κοινωνικά συμφραζόμενα» (2008: 36). Ταυτόχρονα τονίζει πως ο χρόνος, ο τρόπος και η αιτία θανάτου, ενώ φαίνεται σε πρώτη ανάγνωση να ανήκουν μεμονωμένα στην ιδιωτική σφαίρα, αποτελούν πεδία πολιτικής και κοινωνικής παρέμβασης, ρύθμισης και ελέγχου. Άρα αυτό που ονομάζουμε ιδιωτικό είναι σε άμεση σχέση και διάλογο με το κοινωνικοπολιτικό. Ταυτόχρονα η εννοιολόγηση του νεκρού σώματος και η διαχείρισή του, αποτελούν ένα πεδίο πρακτικών που συνδέεται άμεσα με τη βιοπολιτική εξουσία. Ο όρος *βιοπολιτική* εισάγεται από τον Φουκώ το 1976, προκειμένου να περιγράψει τις τεχνικές διαχείρισης και ρύθμισης της ζωής και του θανάτου των ανθρώπινων πληθυσμών από τη νεωτερική εξουσία. Όπως δείχνει, αναφερόμενος ειδικότερα στηδημογραφία, την ιατροφαρμακευτική επιστήμη και την εκτεταμένη ιδρυματοποίηση (βλ. στρατός, νοσοκομεία), οι μηχανισμοί της

βιοπολιτικής συμβαδίζουν με την ανάπτυξη του καπιταλισμού. Ο θάνατος γίνεται ένα πεδίο που διαχειρίζεται η ίδια η καθημερινή ζωή, όχι μόνο μια εξουσία από τα πάνω. Η διάχυση των βιοπολιτικών μηχανισμών έχει άμεση σχέση με την ανάδυση μιας υποκειμενικότητας για τη διαμόρφωση της οποίας η εξουσία ασχολείται με το ίδιο το σώμα. Εμείς οι ίδιοι διαχειριζόμαστε τον θάνατο σύμφωνα με ένα σύστημα αξιών που τον καθιστά αποδεκτό και ασήμαντο σε σχέση με τη ζωή. Επομένως αυτό που πρέπει να τονιστεί είναι η αντικειμενοποίηση-κεφαλαιοποίηση του θανάτου προς τη διαχείριση της ζωής (Μακρυνιώτη, 2008).

Προέχει να αναλυθούν πτυχές του εαυτού, του υποκειμένου, οι οποίες εκτείνονται πέρα από την ψυχανάλυση. Ο Φουκώ (2011), στο κείμενό του «*Η αλήθεια και οι μορφές του δικαίου*», προβάλλει μια ενδιαφέρουσα αντιπαράθεση του Νίτσε με τον Σπινόζα ως προς τη διαδικασία της γνώσης και την «αλήθεια» που ανάγεται στην κατανόηση τριών ενστίκτων ή παθών: του γέλιου, του θρήνου και του βδελυγμού. Το ερώτημα είναι με ποιον τρόπο αποκτάται η βαθύτερη γνώση γύρω από τα ένστικτα. Δύοσημεία μάς ενδιαφέρουν εδώ. Το πρώτο είναι πως και τα τρία αυτά ένστικτα υπάγονται σε ένα συλλογικό καθεστώς αλήθειας. Έτσι ο θρήνος και τα συναισθήματα που τον περιβάλλουν εξαρτώνται από μια «πολιτική της αλήθειας» γύρω από τον θάνατο. Ο θάνατος, η συμβολική εννοιολόγησή του, ο φόβος και οι άλλες συναισθηματικές αντιδράσεις που τον συνοδεύουν, αποτελούν μια πολιτισμική και πολιτική επινόηση που συνδέεται με ένα είδος «αντικειμενικής γνώσης» (Φουκώ, 2011). Η απόκτηση αυτής της «αντικειμενικής γνώσης» είναι μια συλλογική διαδικασία η οποία στηρίζεται στη μνήμη, όπως θα υποστηρίξω παρακάτω.

Προσεγγίζοντας το έργο του Φουκώ, ο Λυριντζής (1995) αναφέρεται σε σχέσεις εξουσίας οι οποίες δεν ανήκουν κατεξοχήν στους θεσμικούς μηχανισμούς, ακόμα και αν προέρχονται από αυτούς. Όπως δείχνει, ο Φουκώ μεταφέρει το πλέγμα

εξουσίας στις ανθρώπινες σχέσεις που συγκροτούνται, μεταξύ άλλων, μέσα στον Λόγο, ο οποίος, πρέπει να εκληφθεί «ως μια βία που ασκούμε στα πράγματα ή, σε κάθε περίπτωση, ως μια πρακτική την οποία επιβάλλουμε σ' αυτά» (Λυριντζής, 1995: 7). Ταυτόχρονα διευκρινίζει πως «Οι σχέσεις εξουσίας συνίστανται από περίπλοκες και αλληλεξαρτώμενες κοινωνικές σχέσεις στις οποίες οι μηχανισμοί παίζουν κύριο αλλά όχι προσδιοριστικό και πρωτεύοντα ρόλο και κατά συνέπεια η βάση της σχέσης θα πρέπει να αναζητηθεί και έξω από το θεσμό ή το μηχανισμό που της δίνει μια συγκεκριμένη μορφή» (Λυριντζής, 1995: 8). Κατά τον Φουκώ «εκείνο που ορίζει μια σχέση εξουσίας είναι ότι αποτελεί έναν τρόπο δράσης που δεν επενεργεί άμεσα και απευθείας στους άλλους, αλλά ενεργεί στην ίδια τους τη δράση: μια δράση πάνω στη δράση, πάνω σε ενδεχόμενες ή μελλοντικές δράσεις» (Λυριντζής, 1995: 6). Κατά έναν τρόπο μπορούμε να κατανοήσουμε πλευρέστης εξουσίας εστιάζοντας το ενδιαφέρον μας στις κοινωνικές και πολιτικές σχέσεις και συζητώντας για την κατασκευή υποκειμενικότητων και αλληλεπιδρώντων υποκειμένων. Τα υποκείμενα που αλληλεπιδρούν το ένα με το άλλο είναι αφενός οι ράπερς στην ΕΣΗΕΑ, που με τη σειρά τους είναι μέρος ενός μεγαλύτερου δικτύου της hip-hop σκηνής, και αφετέρου το σύνολο των υποκειμένων που απαρτίζουν το «κοινό» – όχι μόνο όσους βρίσκονται στην αίθουσα της ΕΣΗΕΑ αλλά και όσοι μετέχουν του πένθους ή συμμετέχουν στη δημόσια αυτή συζήτηση για τη δολοφονία του Φύσσα.

## **2.2 Η συνομιλία του πένθους με την υποκειμενικότητα και το κοινωνικό**

Καθώς η παρούσα εργασία έχει ως κεντρικό θέμα την ανάδυση υποκειμενικότητων διαμέσου του πένθους πρέπει να τονιστεί ότι δεν είναι δόκιμο να

ανάγεται αποκλειστικά η υποκειμενικότητα στο άτομο και τις ατομικές επιλογές. Η υποκειμενικότητα σχετίζεται άμεσα με την εξουσία: είναι μια κοινωνικά διαμεσολαβημένη διαπραγμάτευση με τις σχέσεις εξουσίας. Επομένως η ανάδυση και ο σχηματισμός υποκειμενικοτήτων είναι πάντοτε ένα συλλογικό εγχείρημα, «εξωτερικό» προς τον ατομικό εαυτό, τον οποίο έπειτα κινητοποιεί (Braidotti, 2014). Στην περίπτωση της συνέντευξης στην ΕΣΗΕΑ, όπως και στον διάλογο μου με τον Μ.Τ., αναδύονται κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που άλλοτε συγκρούονται και άλλοτε ενσωματώνονται με τα προσωπικά βιώματα και συναισθήματα των υποκειμένων. Ο δημόσιος πολιτικός λόγος για τη δολοφονία του Φύσσα, η πολιτικοποιημένη και περιθωριοποιημένη κουλτούρα του hip-hop, παράλληλα με άλλα σύγχρονα ή παρελθόντα κοινωνικοπολιτικά συμβάντα (βλ. δολοφονία Γρηγορόπουλου όπως αναφέρεται και από τον Μ.Τ.) διαμορφώνουν τις υποκειμενικές προσλήψεις της δολοφονίας και της μνήμης του Φύσσα.

Η υποκειμενικότητα που αναδύεται λοιπόν μέσα από το πένθος είναι μια κοινωνικά διαμεσολαβημένη διαδικασία. Στις ομιλίες των υποκειμένων είναι διακριτός ένας μόνιμος διάλογος – μια διαλεκτική σχέση μεταξύ του ατομικού και του συλλογικού, με τα όρια των δύο να μην είναι ποτέ διακριτά. Πιο συγκεκριμένα, ο TinyJackal λέει για τη στενή φιλία του με τον Φύσσα, η οποία ωστόσο εκτυλίσσεται μέσα από τη σχέση του με τη μουσική ή με την πολιτική: *«Η πορεία μου με τον Παύλο από το '98 μέχρι σήμερα είναι κοινή..., είμαστε μαζί. Είμαστε κάτι παραπάνω από αδέρφια, μουσικοί ή συνεργάτες. Ο Παύλος είχε όμορφα σχέδια και γι' αυτά ήρθα να σας μιλήσω»*. Ο στενός του φίλος Θανάσης Περράκης (TinyJackal), διοργανωτής της συνέντευξης Τύπου, δεν μένει μόνο στη σχέση που είχε ο ίδιος με τον Παύλο, αλλά στην ομιλία του τοποθετεί τον Παύλο μέσα σε διάφορα κοινωνικά, μουσικά ή πολιτικά συμφραζόμενα. Άλλωστε το παράπονο του Μ.Τ. νωρίτερα επιβεβαιώνει το



ίδιο πράγμα: ότι ο θάνατος έχει μια κοινωνικά διαμεσολαβημένη πλευρά, οπότε και η διαχείρισή του, καθώς και τα συνακόλουθα συναισθήματα, ανήκουν σε συλλογικές διαδικασίες, γεγονός που πολλές φορές έρχεται αντιμέτωπο με όσα ο εαυτός θεωρεί δίκαια, πρέποντα ή αναγκαία.

Το εγχείρημα λοιπόν, είναι να τοποθετήσω τον εαυτό, άρα και το πένθος ως διαδικασία που εκκινεί από αυτόν, στο κοινωνικό, πολιτισμικό και πολιτικό γίγνεσθαι, με το οποίο συνδέεται είτε συνειδητά είτε όχι. Η Judith Butler, στο δοκίμιό της *Βία, Πένθος, Πολιτική*, προτείνει να κατανοήσουμε την απώλεια ως ένα αίσθημα αυτοαναφορικό, το οποίο ωστόσο αφορμάται από τις κοινωνικές σχέσεις και τους ανθρώπινους δεσμούς:

*«[...] εκείνο που φανερώνει η οδύνη είναι η δουλεία μέσα στην οποία μας κρατούν οι σχέσεις μας με τους άλλους, με τρόπους που πάντα δεν μπορούμε να εξιστορήσουμε ή να εξηγήσουμε, με τρόπους που συχνά διακόπτουν την συνειδητή θεώρηση του εαυτού μας την οποία ίσως προσπαθούμε να παρουσιάσουμε, με τρόπους που θέτουν σε αμφισβήτηση ακόμη και την ίδια την ιδέα του εαυτού μας ως αυτόνομου και έχοντος τον έλεγχο».* (Butler στο *Περί θανάτου*, 2008:549).

Αντλώντας από τον Φρόντ, η Μπάτλερ προσπαθεί να δείξει ότι τα συναισθήματα που μας διακατέχουν γύρω από τον θάνατο κάποιου δεν είναι τόσο προσωπογενή και αυτόνομα όσο φαίνονται, αντίθετα η κοινωνικότητα του εαυτού μας και η ύπαρξη του «εμείς» μέσα στο «εγώ», επιτρέπει ίσως μια πολυσχιδή και πιο κοινωνική ερμηνεία της διαδικασίας του πένθους. Όπως τονίζει, δεν υπάρχει ανεξάρτητα ένα «εγώ» το οποίο χάνει ένα «εσύ». Το πένθος και το αίσθημα της απώλειας μας οδηγούν σε μια νέα συγκρότηση του εαυτού μας, του ποιοι είμαστε, άρα και των κοινωνικών δεσμών και σχέσεών μας. Έχει να κάνει περισσότερο με μια

νέα ταυτότητα, που ανασυγκροτείται από «εσένα», αλλά όντας ταυτόχρονα σε διαρκή συνομιλία με τις κοινωνικές συνθήκες της ίδιας μας της διαμόρφωσης. Το επιχείρημα αυτό μπορεί να γίνει κατανοητό, αν προσπαθήσουμε απλώς να συλλογιστούμε τον εαυτό μας. Παρά τα σύνορα και τις πιθανές οριοθετήσεις που θα σκεφτούμε σε σχέση με τους «άλλους», πάντα βρισκόμαστε σε σχέση με τους «άλλους». Την κοινωνικότητα της συναισθηματικής λειτουργίας μπορούμε να την συναντήσουμε ακόμα και σε περιπτώσεις όπου ένα άτομο φαντάζεται πως ζει μόνο του. Ακόμα και η ίδια η οριοθέτηση της μοναξιάς του, οι λόγοι ή τελικά η ολοκλήρωση αυτής της φαντασίωσης, βασίζονται στην απομόνωση του ατόμου σύμφωνα με – και μέσα από – τους κοινωνικούς δεσμούς του (Lukomski, 2007, Most, 2007).

Ο E. Durkheim εξηγεί πως ο χώρος και ο χρόνος, μπορούν να γίνουν αντιληπτοί ως κοινωνικά κατασκευασμένες έννοιες. Αναφέρει χαρακτηριστικά: *«Ο χώρος δεν θα ήταν αντιληπτός, όπως και ο χρόνος, αν δεν ήταν, όπως ο τελευταίος, διαιρεμένος και διαφοροποιημένος. Εφόσον τώρα όλοι οι άνθρωποι σε έναν πολιτισμό αναπαριστούν το χώρο με τον ίδιο τρόπο προκύπτει ότι τόσο οι αξίες που οριοθετούν τις διακρίσεις του χώρου όσο και οι διακρίσεις αυτές είναι παγκόσμιες, πράγμα που συνεπάγεται ότι έχουν κοινωνική αναφορά»* (Durkheim – Mauss, 2011). Ο κοινωνιολόγος Maurice Halbwachs από την πλευρά του καθιστά τη μνήμη ως κοινωνικό κατασκεύασμα, που όμως τροφοδοτείται από τον κοινωνικό χωροχρόνο. Στην προσέγγισή του η μνήμη του υποκειμένου δεν γίνεται να αναλυθεί ανεξάρτητα από τις κοινωνικές ομάδες (κοινωνικούς χώρους και χρόνους) στις οποίες αυτό ανήκει. Πρέπει να τοποθετηθεί στο εσωτερικό της εκάστοτε ομάδας και να γίνει κατανοητή μέσα από αυτό. Επομένως αίρεται, τουλάχιστον σε επίπεδο κοινωνικής έρευνας, η διάκριση ατομικής-συλλογικής μνήμης. Ωστόσο, το σημαντικό είναι ότι η κοινωνιολογική αυτή προσέγγιση της μνήμης λαμβάνει υπόψη το πεδίο της

προσωπικής εμπειρίας και της συμμετοχής του υποκειμένου στην εκάστοτε κοινωνική ομάδα. Πρέπει βέβαια να τονιστεί ότι ο Halbwachs δεν αποδέχεται το παρελθόν ως κάτι το οποίο απλώς αναπαράγεται· βρίσκεται αντίθετα σε άμεση συνδιαλλαγή με το παρόν και πολλές φορές το ένα αναδιαμορφώνει το άλλο, μέσα από την αλληλεπίδραση των κοινωνικών χωροχρόνων (που εκπροσωπούνται, φυσικά, από ενεργά υποκείμενα).

Η συζήτηση αυτή μας ενδιαφέρει άμεσα προκειμένου να κατανοήσουμε την κινητικότητα της μνήμης μπρος και πίσω σε έναν χώρο όπου αναπαράγεται και διαμορφώνει το παρόν. Ο Προυστ σε μια πιο λογοτεχνικού χαρακτήρα σκέψη για την μνήμη λέει: «[...] αυτό όμως που αποκαλούμε πραγματικότητα είναι ένας ορισμένος συσχετισμός ανάμεσα σ' αυτές τις αισθήσεις και σ' αυτές τις αναμνήσεις που μας περιβάλλουν» (Προυστ, 2011: 23). Το ερώτημα είναι πώς μπορούν αυτές οι μνήμες να έχουν κοινό παρονομαστή, ή καλύτερα, να επικοινωνούν; Η απάντηση βρίσκεται στα κοινωνικά συμφραζόμενα του εαυτού, όπως αναφέραμε προηγουμένως. Οι ατομικές μνήμες, ακόμα και οι πιο ενδόμυχες ή συναισθηματικές σκέψεις, συνδιαλέγονται συνεχώς με ένα κοινωνικό πλαίσιο. Για παράδειγμα, ο Μ.Τ. στη συζήτησή μας για τον Παύλο, ανέφερε πολλές φορές: «δεν είχαμε να φάμε παλιότερα, δουλεύαμε όπου βρίσκαμε [...], καμιά φορά σκέφτομαι ότι τότε ήμασταν ευτυχισμένοι, διότι δεν μας ενδιέφεραν τα φράγκα [...], τώρα τα παιδιά μεγαλώνουν και σκέφτονται πως θα βγάλουν μαρούλι [σημ. λεφτά]. [...] Όποιος μεγάλωσε στην κρίση δεν έχει χώρο για τέτοια όνειρα».

Ο Μ.Τ. θυμάται στιγμές με τον Παύλο, στις οποίες δίνει έναν τόνο αυθεντικότητας, πάντα σχετικά με το παρόν. «Τότε ήταν έτσι... τώρα είναι αλλιώς, μακάρι να ξαναγινόταν έτσι», αλλά πάντα υπάρχει ένα κοινωνικό πλαίσιο. Όπως φανερώνουν τα λόγια του, το ταξικό ζήτημα ήταν κρίσιμο στον τρόπο που

μεγάλωσαν – η κοινή αντίληψη για το πώς αντιμετώπιζαν τα χρήματα. Παράλληλα όμως υπάρχει το τώρα, το οποίο έχει διαμορφωθεί κατά άλλον τρόπο. Αυτές οι μνήμες ακούγονται τώρα σαν μια περασμένη ιστορία, η οποία ωστόσο παράγει ένα αφήγημα για το παρόν: ένα παρόν όπου το οικονομικό πρόβλημα έχει επηρεάσει άμεσα τις παρέες, το πώς μεγαλώνουν τα παιδιά και το τι ονειρεύονται. Αυτή η εικόνα ενός «ζωντανού» παρελθόντος, που κάποιιοι το «έζησαν ευτυχισμένοι», δημιουργεί νοήματα που αφορούντο παρόν: για παράδειγμα, μια νοσταλγία για κάτι, η οποία βρίσκεται πολλές φορές να εποπτεύει το παρόν (κάτι το οποίο θα αναλύσουμε παρακάτω). Σε κάθε περίπτωση, αυτό που αξίζει να τονιστεί είναι ότι η μνήμη δεν μπορεί να είναι μια απλή ανάκληση γεγονότων. Ο Αντώνης Λιάκος αναφέρει πως είναι η διαδικασία μέσα από την οποία ανακαλούνται εικόνες, εμπειρίες και συναισθήματα από τη ζωή μας κατά τρόπο ώστε να εντάσσονται σε ένα πλαίσιο και να παράγουν νόημα στο παρόν. Είναι άρα μια διαδικασία δημιουργίας και αναπαραγωγής νοημάτων η οποία μετασχηματίζει το παρόν (Λιάκος, 1999). Αντί να αποτελεί μια στατική συνθήκη την οποία έρχονται να πλαισιώσουν τα νεότερα βιώματα, είναι ένα δυναμικό στοιχείο που συνδιαμορφώνει την ιστορική και χρονική συνθήκη της ομάδας και αντιστοίχως του υποκειμένου (Halbwachs, 2013).

Το παραπάνω γίνεται κατανοητό αν ακούσουμε τα λόγια του Μ.Τ. λίγο πριν τελειώσει η συζήτηση μας: *«Πάντα θα θυμάμαι τον Παύλο ως έναν φίλο που ήξερε να στηρίζει τους φίλους του. Πάντα θα θυμάμαι τον Παύλο, για ό,τι αγαπήσαμε μαζί. Επίσης πάντα η δολοφονία του θα μου θυμίζει ότι το ραπ πρέπει να μείνει ενωμένο και οι φασίστες μακριά»*. Το περιεχόμενο των αναμνήσεων, ή καλύτερα το πώς θέλει ο Μ.Τ. να θυμάται τον Παύλο, μας οδηγεί στην κατακλείδα αυτού του κεφαλαίου. Ενώ φαινομενικά πενθούμε-θυμόμαστε ατομοκεντρικά, δηλαδή σύμφωνα με τη δική μας σχέση με τον νεκρό, πάντα η σχέση αυτή ανοίγει και διαχέεται. Η διάχυση του

πένθους στον χώρο, διαρρηγνύει τον προσωποκεντρικό χαρακτήρα του, καθώς και τη δυαδική σχέση μεταξύ ζώντος ατόμου και νεκρού. Ο νεκρός πενθείται μέσα από τα κοινωνικά συμφραζόμενα στα οποία εντάσσεται.

Για να επιστρέψω στην εκδήλωση στην ΕΣΗΕΑ λοιπόν η συνέντευξη αποτελεί ένα μεταβαλλόμενο μνημείο, όπου διακινείται το συναίσθημα του πένθους. Είναι ένα μνημείο επειδή επιτρέπει στο πένθος για τον Φύσσα να αποκτήσει – έστω και προσωρινά – έναν τόπο αναφοράς αλλά και εκδήλωσης. Άλλες φορές κινείται στον χρόνο, άλλες στον χώρο, και άλλες φορές περιστρέφεται γύρω από το ίδιο το άτομο. Η υποκειμενικότητα μπορεί να αναγνωστεί ως παραγωγός κοινωνικών νοημάτων, όχι απλώς με βάση τα προσωπικά συναισθήματα γύρω από τη σχέση του εκάστοτε ατόμου με τον Παύλο, με έναν ράπερ, αλλά αντιθέτως με βάση συναισθηματικές προσλήψεις που προέρχονται από κοινωνικά πεδία και αναλύονται στο πλαίσιό τους. Το πένθος διαχέεται, μεταβάλλει και μετασχηματίζεται.

Αν επομένως προσπαθούσαμε να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα, θα βλέπαμε το πέρασμα και την αναδιοργάνωση του πένθους από το ατομικό στο συλλογικό, από τα ατομοκεντρικά στα κοινωνικά του συμφραζόμενα. Παράλληλα μας ενδιαφέρει να προσεγγίσουμε τη διαχείριση του θανάτου από τις εξουσίες και την ανάδυση υποκειμενικότητων, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Ακόμα, διευκρίνισα πώς το πένθος έχει άρρηκτη σχέση με τον τρόπο που θυμόμαστε, ενώ η μνήμη αποτελεί το κλειδί για την παραγωγή νοημάτων στο παρόν. Αφού λοιπόν το πένθος συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας συλλογικής συνθήκης, πρέπει να εντοπίσουμε τη δυναμική του εγχειρήματος. Με ποιούς τρόπους ενισχύεται η συλλογική μνήμη; Ποιά είναι τα χαρακτηριστικά του πένθους που συλλογικοποιούν και συσπειρώνουν;

### Κεφ. 3

#### Παύλος Φύσσας: Ταύτιση με το «αντικείμενο» του πένθους

*«Λοιπόν, αλάνια (όπως θα ξεκίναγε κι ο Παύλος), ήρθε η ζωή και μας παρέδωσε ένα απλό, αλλά σπάνιο μάθημα. Κάθε μαχαιριά στο κορμί του αδερφού μας ήταν συγχρόνως μαχαιριά στον εγωισμό μας, στις θύμησες που όλοι αρνηθήκαμε, στην απάθεια μας και στη ματαιοδοξία μας. Πολλοί από εσάς και ειδικά οι νεότεροι θα αναρωτιέστε γιατί έπρεπε να συμβεί κάτι τέτοιο ώστε ν' αναγκαστούν κάποιοι σεβόμενοι τη διαφορετικότητα τους να κάτσουν στο ίδιο τραπέζι. Μα δε θα μπορούσε να γίνει διαφορετικά. Μόνο κάτι τόσο τραγικό μπορεί να σου θυμίσει την ομορφιά της ζωής και της λευτεριάς. Να σου θυμίσει, επίσης, πόσο τυχεροί είμαστε όλοι εμείς που σκαρώνουμε μουσικές και στίχους και πόσο μάταια είναι κάποια πράγματα. Ίσως, όπως λένε, από τα λάθη μας να μαθαίνουμε. Ωστόσο, από τα ίδια λάθη με τον καιρό αρρωσταίνουμε. Παρ' όλα αυτά το μοναδικό μας χρέος απέναντι στον κώδικα του hip-hop, είναι ο σεβασμός σε αυτή τη δημιουργική διαφορετικότητα.*

*Έχουμε περάσει από σαράντα κύματα για να μας πετάξει τελικά η ζωή πάνω στην ίδια ξέρα, πάνω στην ίδια στιγμή, δίπλα στον ίδιο πόνο. Από αυτό το σημείο και μετά όλοι εμείς οι αφηγητές αυτής της συσσωρευμένης μνήμης δηλώνουμε ότι θα σεβόμαστε τη διαφορετικότητα της έκφρασης του κώδικα κι ότι θα επιδιώκουμε κάθε μορφής διάλογο όταν το απαιτούν οι περιστάσεις. Πιθανόν ποτέ να μη τα καταφέρουμε να γίνουμε μια παρέα, αλλά προς το παρόν μας φτάνει που συνειδητοποιήσαμε ότι δεν είμαστε ξένοι. Ο καθένας με τη προσωπικότητα του, τη στάση του και τη δράση του θα αγωνίζεται για όσα ονειρεύεται ν' ανταμώσει. Τώρα το ξέρουμε – κανείς δεν είναι ξένος. Παύλο, τα κατάφερες. Κανείς δε νοιώθει σήμερα ξένος. [...]*

*Λοιπόν hip-hopers, low-bapers κι αληθίριοι ήρθε ο καιρός να θυμίσουμε σ' αυτή την κουρασμένη κοινωνία "πως γίνεται" και που βρίσκονται κρυμμένα τα όμορφα. Ίσως, μέχρι τώρα κάποιοι να μας θεωρούσαν το λάθος παράδειγμα ή την φωτεινή εξαίρεση. Εξίσου τραγικά είναι και τα δύο... ας κάνουμε τ' όνειρο του αδερφού μας πραγματικότητα κι ας τη ζήσουμε εμείς για να τη διηγούνται μετά αυτοί που θα έχουν μάθει να ζουν και να τιμούν το θάνατο. [...]*

*Τα κατάφερες, παλιόφιλε, όσοι διάλεξες βρίσκονται εδώ, σε τιμούν και σε ευχαριστούν.*

*Τα hip-hop&low-bar αδέρφια σου».)<sup>7</sup>*

Η παραπάνω ανακοίνωση ήταν το επίσημο προσκλητήριο και η επίσημη ανακοίνωση των συνεργατών, συναδέλφων και φίλων του Παύλου Φύσσα, για τη συνέντευξη που θα έδιναν στην ΕΣΗΕΑ. Με τη συγκεκριμένη ανακοίνωση, την οποία και θα σχολιάσω παρακάτω, ανοίγω το κεφάλαιο στο οποίο θα επιχειρήσω να συνδέσω όσα παρατήρησα στα προηγούμενα κεφάλαια με την προσωπικότητα και την υποκειμενικότητα του ίδιου του Παύλου Φύσσα. Θα προσπαθήσω να ερμηνεύσω τους συναισθηματισμούς – ή την έλλειψη αυτών – στα λόγια των συνεργατών και φίλων του μέσα από μια πιο συναισθητική (affective) προσέγγιση. Ποιοί είναι δηλαδή οι συναισθηματικοί δεσμοί που συνδέουν τον Παύλο Φύσσα με όσους μιλούν για αυτόν διεκδικώντας τη μνήμη του;

Αυτό, λοιπόν, που θα υποστηρίξω σε αυτό το κεφάλαιο είναι πως η ταύτιση των ράπερς με την μουσική υποκειμενικότητα του Παύλου συσπειρώνει την ελληνική

---

<sup>7</sup> Άρθρο του Χρήστου Δεμέτη «Hip Hop και Low Bar δείχνουν το δρόμο: Ενωμένοι ενάντια στο φασισμό, για τον Π. Φύσσα στις 24/9/2013 στην ειδησεογραφική ιστοσελίδα [www.news247.gr](http://www.news247.gr) (<https://www.news247.gr/koinonia/hip-hop-kai-low-bap-deichnoyn-to-dromo-enomenoi-enantia-ston-fasismo-gia-ton-p-fyssa.6227946.html>)

hip-hop σκηνή. Επομένως, θέλω να εξετάσω πως η ταύτιση και η αυτοαναφορικότητα ως βασικά στοιχεία του πένθους, ενισχύουν το συλλογικό συναίσθημα του πένθους και αφυπνίζουν τη συλλογική μνήμη της ομάδας. Προκειμένου να προσεγγίσω αυτό το εγχείρημα θα αναφερθώ στην ιστορία του ελληνικού hip-hop, τη μουσική υποκειμενικότητα του Παύλου και εν τέλει στην ταύτιση και ανασυγκρότηση της συλλογικότητας του hip-hop. Μία συλλογικότητα που ενώ ήταν σε χρόνια ρήξη για πρώτη φορά στέκεται ενωμένη και το συλλογικό συναίσθημα του πένθους ενισχύεται μέσω της ταύτισης των υποκειμένων με τη μουσική υποκειμενικότητα του Φύσσα.

### **3.1 Το συμβολικό κεφάλαιο του Παύλου Φύσσα**

Το όνομα του Παύλου Φύσσα συνοδεύεται από ένα συμβολικό κεφάλαιο το οποίο στον μεγαλύτερο του βαθμό προσδιορίζεται από τη μουσική του. Το hip-hop του Φύσσα, οι στίχοι του και η μουσική του, αντιπροσώπευαν τα δικά του βιώματα. Η εμφανής ταξικότητα του στίχου του, παράλληλα με την ανατροφή και την ενηλικίωσή του, συνδυαζόμενα με την περιθωριακή-επαναστατική κουλτούρα του hip-hop γέννησαν την περσόνα του. Ο ίδιος μπορεί να δολοφονήθηκε, αλλά η μνήμη του και το συλλογικό του κεφάλαιο – όσα δηλαδή στοιχειοθετούσαν την υποκειμενικότητά του – συνέχισαν να επηρεάζουν το κοινό και τους συνεργάτες-φίλους του.

Αυτό λοιπόν που αποτελεί τον «κορμό» της ταύτισης των μουσικών με τον Φύσσα είναι το βιογραφικό του στο ελληνικό hip-hop, το οποίο έχει άμεση σχέση με τη ζωή τους εκτός σκηνής. Ο Αρτέμης Φανουργιάκης από τους TXC (TerrorXCrew) αναφέρει στην ομιλία του: *«να είσαι αληθινός να είσαι εσύ, να γράφεις για αυτά που ζεις και σε ανησυχούν, ο Παύλος έκανε αυτό το πράγμα, γι' αυτό είμαστε εδώ»*. Ο



Παύλος και ο βιωματικός τρόπος (εργατική κληρονομιά και προσωπικές/οικογενειακές δυσκολίες) που επιτελούσε το ραπ, συμβολίζει την «αυθεντικότητα» και την «αληθινή» επιτέλεση του hip-hop, όπως αυτή γίνεται αντιληπτή από τους φίλους του· μία περιθωριακή μορφή αντίστασης στο lifestyle της εμπορευματοποίησης και του εύκολου πλουτισμού. Γεγονός το οποίο επίσης ενισχύει το συλλογικό αίσθημα του πένθους: το hip-hop «χάνει» με τον θάνατο του Φύσσα. Ο Φύσσας ως προσωπικότητα στο hip-hop συμβολίζει «νοηματική σταθερά» (Born, 2005), η οποία είναι κωδικοποιημένη μεταξύ των μελών της hip-hop κουλτούρας. Η Born (2005) με τον όρο “stabilitiesofmeaning” αναφέρεται σε σταθερά νοήματα στα είδη της μουσικής, τα οποία κινούνται διαχρονικά, αναμεσοποιούνται και δεν αλλάζουν εύκολα. Ο Παύλος μέσα από τη μουσική του επιδίωκε την εδραίωση της πολιτικοποίησης της hip-hop και την παύση των εσωτερικών τριβών και αντιπαραθέσεων μεταξύ εκπροσώπων της hip-hop, ακριβώς επειδή συνειδητοποιούσε μέσα από τα δικά του βιώματα, πως η διάσπαση τροφοδοτούσε ενός είδους εμπορευματοποίηση.

Η μουσική του Παύλου παιζόταν από τα μέσα της δεκαετίας του 2000 σε μικρά μαγαζιά στην Αθήνα με ελάχιστο αντίτιμο ή σε πλατείες, αντιφασιστικές εκδηλώσεις, καταλήψεις και άλλους συναφείς χώρους, σε όλη την Ελλάδα. Οι δίσκοι του κόστιζαν από 3 έως 5 ευρώ, ενώ όλες οι δουλειές του ήταν χαμηλού προϋπολογισμού. Όπως έχω αναφέρει και στην εισαγωγή, το ελληνικό hip-hop μετά την δεκαετία του ‘90 ακολούθησε μια κυρίαρχη (mainstream) τάση όπου η τοπική – περιφερειακή διάσταση (πλατείες, γειτονιές, περιοχές) μετατοπίστηκε ή συγχωνεύτηκε με την pop κουλτούρα. Οι στίχοι έπαψαν να είναι κατ’ ανάγκη πολιτικοποιημένοι και «αυθεντικοί» σύμφωνα με το αφροαμερικάνικο ραπ αφήγημα της δεκαετίας του ‘70. Ο Φύσσας ήταν αυτός ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα σε μία

συνεχώς περιθωριοποιούμενη κουλτούρα και την πολιτική της υπόσταση σαν τέχνη. Η ελληνική ραπ στη δεκαετία του '90 κεφαλαιοποίησε την αποδοχή και την ακροαματικότητα που απέκτησε και διαχύθηκε στο κοινό μέσω δίσκων, βιντεοκλίπ στο YouTube, φεστιβάλ, αυξάνοντας την κινητικότητά του στον χώρο του θεάματος. Με άλλα λόγια γίνεται πολυτοπικό και υπόκειται σε ένα νέο πολιτισμικό πλαίσιο όπου υπακούει σε κυρίαρχες (mainstream) νόρμες. Πολλά γνωστά συγκροτήματα και mcς κάνουν συνεργασίες με pop τραγουδιστές και οι στίχοι μετατρέπονται σε αναφορές στον εύκολο πλουτισμό. Το hip-hop ως άλλο εμπόρευμα εντάχθηκε σε μια αγορά που του επέτρεψε να παράξει υπεραξία για τον εαυτό του και για αυτούς που το υπηρετούν στην κυριαρχική pop-mainstream τάση του. Η παγκοσμιοποιημένη συνθήκη πολυπολιτισμικότητας προωθεί μια υποκουλτούρα με εμπορευματοποιημένα χαρακτηριστικά, με άλλα λόγια λαμβάνει χώρα ένας «εμπορευματοποιημένος πλουραλισμός» βασισμένος στην υπερκατανάλωση (Novak, 2010).

Ο Φύσας αποτελεί ένα παράδειγμα σύγκρουσης με αυτή την καταναλωτική τάση της ραπ κουλτούρας και προσπαθεί να διατηρήσει τις «ρίζες της». Η σύγκρουση αυτή εκφράζεται χαρακτηριστικά από τους παρακάτω στίχους του στο τραγούδι «Α.Λ.Η.Τ.Η.Σ», το οποίο κυκλοφόρησε το 2009:

*«μόνος μου και όλοι σας*

*όλοι σας και μόνος μου,*

*διάλεξα τον ρόλο μου*

*και αυτός είναι ο δρόμος μου*

*κρατάω απόσταση από τα χαλασμένα*

*μόνο για αλήτες γράφει η δική μου πένα.*

*Άσε για λίγο μίση, κόντρες, dissιλίκια,*

*άσε για λίγο την μούρη στην άκρη και τα starilίκια».*

Σύμφωνα με τα παραπάνω η «αληθινή» επιτέλεση και η «αυθεντικότητα» του hip-hop συνδέθηκε με την μη εμπορευματοποίηση της μουσικής του εκάστοτε καλλιτέχνη. Έτσι κάποιοι θεωρούνται «αυθεντικοί» και κάποιοι όχι. Από την εποχή που ξεκίνησε να αναδύεται το hip-hop στη Νέα Υόρκη ουσιαστικά αποτέλεσε το μέσο για να αρθρώσουν τις εμπειρίες τους οι αφρο-αμερικανοί κάτοικοί της, οι οποίοι στερούνταν άλλου μέσου προβολής και επικοινωνίας της κατάστασης που βίωναν στα γκέτο (Στύλιου, 2017). Η Born (2005), συμπληρωματικά, αναφέρει πως συχνά τα υποκείμενα αντιλαμβάνονται τη μουσική και το τραγούδι ως μια οντολογική κοινωνική πραγματικότητα. Η μακρά διάρκεια του τόπου και του χρόνου όπου επιτελείται το hip-hop, δημιουργεί μία παράδοση που διαπερνά το εκάστοτε είδους μουσικής, η οποία έρχεται συχνά σε σύγκρουση με τη βιομηχανία του καινοτόμου (Born, 2005). Το mainstream θεωρείται το ξεπούλημα του «αληθινού» ραπ, από τους θιασώτες της περιθωροποιημένης παράδοσης του hip-hop. Επινοείται έτσι μια αυθεντικότητα του τραγουδιού όπου το βιογραφικό του μουσικού Παύλου Φύσσα το επιτελεί πλήρως, γεγονός που ενισχύει συσπείρωση όσων πιστεύουν σε αυτήν την αυθεντικότητα, γύρω από τον Φύσσα. Ο Παύλος αρνείται την κανονικοποίηση (mainstream) και αντιλαμβάνεται «παραδοσιακά» το hip-hop ως αντίσταση στις ισχύουσες πολιτισμικές και πολιτικές δομές. Κατά συνέπεια, η μνημόνευση και οικειοποίηση της φυσιογνωμίας του Παύλου περνάει από την υιοθέτηση αυτής της συγκρουσιακής θέσης του καλλιτέχνη απέναντι στα πολιτισμικά διακυβέματα της ελληνικής hip-hop κοινότητας – την αναγνώριση ότι παρέμεινε «αυθεντικός» και «αληθινός» εκπρόσωπος των ριζών του hip-hop αφηγήματος.

«Στη ραπ μουσική η «βιογραφία» του ράπερ –έτσι όπως αυτή διαμορφώνεται με βάση την καταγωγή, τις εμπειρίες και τον τρόπο ζωής– θεωρείται κομμάτι της καλλιτεχνικής του ταυτότητας. Η σχέση συνέπειας μεταξύ βιοματικής εμπειρίας και μουσικού αφηγήματος είναι από τα βασικά στοιχεία που επικυρώνουν την “αυθεντικότητα” και αξία ενός ράπερ, σύμφωνα με τον αξιακό κώδικα της παγκόσμιας hip-hop κουλτούρας. Ο ράπερ λοιπόν, σε αντίθεση με τους εκπροσώπους άλλων μουσικών ειδών, δεν αποτελεί μια αποσπασματική περσόνα η οποία παράγεται και αναπαράγεται μόνο τη στιγμή της μουσικής επιτέλεσης. Προσωπική ζωή και ραπ παραγωγή τροφοδοτούν το ένα το άλλο, ενημερώνονται από τους ίδιους κώδικες αξιών και συμπεριφοράς και συγκροτούν από κοινού την ταυτότητα του ράπερ. Η εδραίωση της αξιοπιστίας ενός ράπερ εντός της σκηνής εξαρτάται ως εκ τούτου από την επιτέλεση της αυθεντικότητας (του), η οποία συνίσταται σε ένα λόγο βιωμένης εμπειρίας».

(Στύλιου, 2017: 58). Θεωρώ λοιπόν πως αυτό το στοιχείο του hip-hop είναι κλειδί στη συζήτηση για το πένθος. Δηλαδή ότι τα βιώματα του Φύσσα εκπέμπουν σημασίες «αυθεντικότητας» που προσλαμβάνονται από την κοινότητα, ως μία επιστροφή στις σταθερές της, δηλαδή στα παραδοσιακά νοήματα της hip-hop κουλτούρας. Η συνέντευξη τύπου στην ΕΣΗΕΑ ήταν – μεταξύ άλλων – ένας χαιρετισμός, μία απόδοση τιμής και σεβασμού σε μία προσωπικότητα που συγκέντρωνε πάνω της ένα ολόκληρο φαντασιακό του παραδοσιακού, περιθωριοποιημένου hip-hop.

Την παραπάνω εικόνα για τον Φύσσα επιβεβαιώνουν τα λόγια του Τοτέμ, ενός ράπερ και φίλου του Παύλου, που παρευρέθηκε στη συνέντευξη: «Ο Παύλος ήταν ένα παιδί που του άρεσαν οι λουκουμάδες της γιαγιάς μου, που του χρωστούσα 25 ευρώ και που όταν είχε έρθει στο στούντιο να γράψουμε ένα demo δεν μπορούσε να ξυπνήσει γιατί δούλευε όλη την μέρα». Ο Φύσσας μνημονεύεται εδώ από τον φίλο του σύμφωνα με μια ταξική ματιά, την οποία ο ίδιος πρέσβευε τόσο στα τραγούδια όσο

και στη ζωή του. Ο Φύσσας δούλευε από μικρός ως εργάτης της Ναυπηγοεπισκευαστικής Ζώνης Πειραιά και, όπως λέει ο ίδιος στο τραγούδι του «Ζόρια» από τον δίσκο *Ηλιοκαψίματα* (2012) :

*«Τραβάει ο καθένας μάγκα μου τα ζόρια του*

*και κουβαλάει το δικό του σταυρό*

*τι με ρωτάς πως περνώ τι να σου πω*

*δόξα τα λεφτά έχουμε θεό».*

Οι δίσκοι του Φύσσα διανέμονται άλλες φορές δωρεάν και άλλες φορές με μικρό αντίτιμο. Όπως ο ίδιος υποστηρίζει σε συνέντευξη του στο 4elements.gr: *«Δεν με ενδιαφέρει να βγάλω συχνά δίσκους, δεν θέλω να πλουτίσω από το hip-hop, αλλά να μεταφέρω μια βιωμένη εμπειρία».* Ο KillahP μιλούσε στα τραγούδια του για την ταξική - εργατική αλληλεγγύη, πάντα φυσικά μέσα από την προσωπική βιοματική του εμπειρία, όντας ο ίδιος εργάτης και γιος εργάτη, με σαφή εργατική κληρονομιά. Έτσι υπάρχει μια αλληλουχία της μουσικής υποκειμενικότητας του Παύλου με τις περιθωριακές μουσικές σταθερές του hip-hop. Γίνεται κατανοητό ότι η «αυθεντικότητα» του μουσικού αφηγήματος του Παύλου, δηλαδή η σύνδεση μεταξύ καταγωγής, βιοματικής εμπειρίας και στίχων, αφορά άμεσα και τον τρόπο που πενθείται από τα μουσικά υποκείμενα. Είναι άξιο αναφοράς ότι οι μουσικοί διοργανώνουν αυτόν τον εορτασμό της μνήμης του Φύσσα, όχι μόνο γιατί ο ίδιος ήθελε να αφεθούν πίσω οι διαφορές μεταξύ των ράπερς, αλλά και γιατί οι ίδιοι νιώθουν σαν να αποτείνουν φόρο τιμής στο ίδιο το hip-hop.

### 3.2 Η «κεφαλαιοποίηση» του συμβολικού κεφαλαίου του Φύσσα

Το επιχείρημα για τη σχέση ανάμεσα στην ενίσχυση της συλλογικής ταυτότητας μέσω του πένθους και την ταύτιση των ράπερς με τη μουσική υποκειμενικότητα του Παύλου με οδήγησε σε μια ακόμη σκέψη. Εξετάζοντας ορισμένους στίχους του Παύλου μπορεί εύκολα να διακρίνει κανείς τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα του λόγου. Είναι γεγονός ότι ο στίχος του ίδιου του hip-hop ως μουσικού είδους είναι συνήθως βιωματικός και ενδοσκοπικός. Αποτελεί δηλαδή μια αυτοπαρουσίαση που στήνεται μέσα από περιστατικά βιωμένων εμπειριών (Στύλιου, 2017). Η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο αποτελεί μια κληρονομιά των αφροαμερικανών, οι οποίοι εξέφραζαν με αυτήν την καταπίεση που βίωναν στα γκέτο της Νέα Υόρκης και την αντίστασή τους, όπως ανέφερα παραπάνω. Συνεπώς, το αυτοαναφορικό στοιχείο στο ραπ διεκδικεί κατά κάποιον τρόπο την ορατότητα των κοινωνικών ταυτοτήτων που θέλει να εκπροσωπεί. Στα τραγούδια του Παύλου βρίσκει κανείς πολλά προσωπικά βιώματα του καλλιτέχνη από τα οποία προκύπτουν κοινωνικά, πολιτικά, ακόμα και προσωπικά μηνύματα με τα οποία μπορεί, οποιοσδήποτε μοιράζεται ως ένα βαθμό αυτά τα βιώματα, να ταυτιστεί με το ραπάρισμα του KillahP. Ωστόσο αυτό που θέλω να επισημάνω είναι ότι η αυτοαναφορικότητα των τραγουδιών του Φύσσα σχετίζεται άμεσα με τις λειτουργίες του πένθους, κάτι που συμβαίνει κατά την γνώμη μου για δύο λόγους.

Ο πρώτος είναι προφανής και αφορά τον περιγραφικό χαρακτήρα του στίχου, ο οποίος γίνεται χάρτης ταύτισης. Οι στίχοι, όπως άλλωστε και τα τραγούδια, έχουν τη δυνατότητα να προσανατολίζουν ή να «ταξιδεύουν» τον ακροατή στην εμπειρία που περιγράφουν. Παράλληλα η ίδια η μουσική ακρόαση έχει αυτοαναφορικές ρίζες. Δηλαδή συχνά ο ακροατής γίνεται ο ίδιος κατασκευαστής και δημιουργός, διότι

βιώνει τους στίχους σύμφωνα με τις δικές του εμπειρίες. Νομίζω επομένως πως η ταύτιση των μουσικών ενισχύεται κατά έναν τρόπο από την αυτοαναφορικότητα του Παύλου στα τραγούδια του. Με άλλα λόγια, ο Παύλος εξηγεί ποιος είναι, άρα και πώς θα ταυτιστεί κανείς μαζί του. Ο περιγραφικός, αυτοαναφορικός και συγκρουσιακός χαρακτήρας της μουσικής του KillahP γίνεται ένα πεδίο όπου βρίσκει κανείς δικά του σημεία ταύτισης, είτε βιωμένα είτε διαμεσολαβημένα. Κατά συνέπεια το πένθος και η μετά θάνατον μνήμη του Παύλου ενισχύεται από το συμβολικό κεφάλαιο που συνεχίζει να φέρει ο στίχος και η μουσική του.

Αντίστοιχα, το πένθος, εμπεριέχοντας αισθήματα απώλειας, θλίψης, μελαγχολίας – συναισθήματα που καθρεφτίζονται στον εαυτό – αποτελεί και αυτό μια αυτοαναφορική διαδικασία, πάντα σε σχέση με το άτομο που έχει χαθεί. Η ταύτιση με τον νεκρό συμβάλλει στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας του πενθούντα. Με άλλα λόγια, ο νεκρός συνεχίζει να συμβάλλει ενεργά στις δυναμικές των πολιτικών των ταυτοτήτων των ζωντανών, οι οποίοι οικειοποιούνται, ταυτίζονται και αποσπών μέρη της υποκειμενικότητας του νεκρού. Σε μια κοινότητα, όπως το ελληνικό hip-hop, η διαδικασία αυτή λειτουργεί εν μέρει κατ' ανάλογο τρόπο. Η συλλογικότητα έχει τη δυνατότητα να παράγει τις δικές της εμπειρίες, εικόνες, κώδικες επικοινωνίας και να υποθάλπει ένα έντονο – συχνά φαντασιακό – αίσθημα του «συν-ανήκειν». Τα υποκείμενα της συλλογικότητας μπορεί να μην μοιράζονται πάντα κοινές εμπειρίες αλλά το hip-hop έχει μία πολιτισμικά διαμεσολαβημένη κοινή μνήμη, φορτισμένη με νοήματα, που ομαλοποιεί ή αποσιωπά τις όποιες ανωμαλίες και παραφωνίες. Ακόμη, λοιπόν, και σε περίπτωση που στο εσωτερικό της κοινότητας υπάρχουν διαφορετικές αναγνώσεις του παρελθόντος, παραμένουν ορισμένοι συμβολικοί κώδικες οι οποίοι επανέρχονται στο προσκήνιο διαμέσου της

πένθιμης μνήμης, που επιτείνει την ταύτιση με τον Φύσσα και όσα εκπροσωπεί. Επομένως, αυτή η εξισωτικού και εξομαλυντικού τύπου ταύτιση είναι το βασικότερο, ίσως, στοιχείο που ενισχύει το συλλογικό αίσθημα πένθους στον χώρο της ΕΣΗΕΑ, καθώς αυτή με τη σειρά της συμβάλει στη συσπείρωση της hip-hop κοινότητας.

Συνεπώς, μέσα από την όλη διαδικασία της ταύτισης των ράπερς με τη μουσική υποκειμενικότητα του Φύσσα, η επιθυμία του KillahP για ένωση των δύο ειδών του ραπ γίνεται πραγματικότητα. Ίσως να μην είναι λοιπόν ο σεβασμός στην επιθυμία του Φύσσα που την κάνει πραγματικότητα, αλλά η ανάγκη των μουσικών για την ταύτισή τους με τον Φύσσα και την προάσπιση της μνήμης και του ίδιου του hip-hop (και της δικής τους υστεροφημίας αντίστοιχα). Η ταύτιση των μουσικών με την επιθυμία του ενισχύει την συλλογικοποίηση που προκύπτει στην εκδήλωση της ΕΣΗΕΑ. Τα νεκρά σώματα συνεχίζουν, αδρανή και άψυχα να αναπαράγουν τις θέσεις τους και μεταβάλλουν νοήματα στο παρόν. Αυτό ακριβώς περιγράφει η Verdery με τον όρο “spectre succession”: ότι η ιδέα της ταυτότητας εξακολουθεί να υφίσταται μετά τον θάνατο του προσώπου και να διαχέεται στο κοινωνικό σύνολο, διαμορφώνοντας εκ νέου αφηγήματα (Verdery, 1999). Τονέο αφήγημα του hip-hop (αυτό στην ΕΣΗΕΑ) είναι ένα άθροισμα βιωμάτων και μνημών που ξεπερνάει τις διαχρονικές κόντρες του, επιστρέφει στις συμβολικές αρχές της κουλτούρας του και ανασυγκροτείται γύρω από έναν νεκρό. Το αφήγημα αυτό ανακατασκευάζεται σύμφωνα με τις ανάγκες των μουσικών για ταύτιση με τον Παύλο Φύσσα και όλα όσα συμβόλιζε γι’ αυτούς προσωπικά αλλά και επαγγελματικά. Υπήρχε δηλαδή μια ανάγκη ταύτισης με την «αυθεντική» αντιεμπορική κληρονομιά του, η οποία όμως εκπορευόταν από τα ίδια του τα βιώματα.

Καθ’ όλη τη διάρκεια της συνέντευξης τύπου στην ΕΣΗΕΑ μπορούμε να αναγνώσουμε μια αναστοχαστική τοποθέτηση της ελληνικής hip-hop κοινότητας στη



μνήμη του θανάτου του Φύσσα. Ειδικότερα οι ράπερς αναφέρονται στην ΕΣΗΕΑ ως μια εκδήλωση μνήμης και τιμής στον Παύλο. Ταυτόχρονα το στοιχείο αυτό συνομιλεί με έναν διαρκή αναστοχασμό γύρω από «λάθη» που έχουν γίνει στον χώρο, καθώς και με ένα πρόταγμα ανασυγκρότησης για το μέλλον. Όλα αυτά έχουν άμεση σχέση με τον τρόπο που επηρέασε ο Φύσσας το ελληνικό hip-hop, μία μνήμη που ενεργοποιήθηκε ή εντάθηκε μετά τη δολοφονία του. Το συναίσθημα του πένθους για τον φίλο και συνεργάτη τους συσπειρώνει την hip-hop κοινότητα, αλλά την καλεί στο να λάβει και θέση όσον αφορά τον ίδιο τον Φύσσα. Διαβάζοντας προσεκτικά την ανακοίνωση μπορεί εύκολα κανείς να συμπεράνει πως ανακαλούνται στοιχεία της hip-hop κουλτούρας που μέχρι τότε ήταν λησμονημένα, και αυτό γιατί υπάρχει η επιρροή του νεκρού Φύσσα. Το συλλογικό όραμα, η αδελφοσύνη, η ενότητα και οι κώδικες επικοινωνίας, οι οποίοι βρίσκονται εγγεγραμμένοι στη συλλογική μνήμη της hip-hop κοινότητας, ξαφνικά αφυπνίζονται με αφορμή τον θάνατο του Παύλου Φύσσα. Ο Φύσσας με την καλλιτεχνική του στάση, την ταύτιση βιώματος και μουσικής αποτελούσε υπόδειγμα ράπερ, που συγκέντρωνε όλες τις παραπάνω «αρετές».

Οι ράπερς στην ΕΣΗΕΑ επιθυμούν να δομήσουν ένα παρόν του hip-hop που αφενός κεφαλαιοποιεί τη μνήμη του Φύσσα και αφετέρου επιβιώνει δίχως αυτόν. Η ανασυγκρότηση και αναθεώρηση του παρόντος σχετίζεται άμεσα με τη διαδικασία του πένθους. Ο πρώτος πληθυντικός (εμείς) όσο και ο δεύτερος ενικός (εσύ) υποδηλώνουν τη βασική λειτουργία του πένθους: τον αναστοχαστικό χαρακτήρα του, δηλαδή το θεμελιώδες ερώτημα «τι θα (απο)γίνουμε χωρίς εσένα;» Ποιοί είμαστε εμείς, ποιά η ιστορική μας αφήγηση, ποιός είσαι εσύ, ποιός ο ρόλος σου στην κοινότητά μας; Πώς ανασυγκροτούμαστε πλέον, σύμφωνα με το ποιος ήσουν; Ποιά είναι η επιθυμία σου, σύμφωνα με την οποία εμείς μεταβαλλόμαστε;

Η ΕΣΗΕΑ αποτέλεσε τον χώρο όπου ράπερς και από τις δύο πλευρές (κυρίαρχη-mainstream και περιθωριακή) ενώνονται και τιμούν τον συνεργάτη τους. Ο θάνατος του Παύλου διαρρηγνύει αυτήν τη διάσπαση και τη μεταβάλλει σε ένωση, έστω φαινομενικά. Η αναστοχαστική διάθεση των υποκειμένων σε συνδυασμό με τη συναισθηματικά τεταμένη ατμόσφαιρα είναι φανερή. Ο Δημήτρης Μεντζέλος, ιδρυτικό μέλος του συγκροτήματος Ημισκούμπρια (εκ των πρώτων συγκροτημάτων hip-hop στην Ελλάδα) αναφέρει: *«Έπρεπε να φάμε ένα δυνατό χαστούκι για να καταλάβουμε πως είμαστε αδέρφια»*. Ο BD Foxmoor συμφωνεί: *«Χαίρομαι πάρα πολύ που βρίσκομαι μ' αυτά τα παιδιά στο ίδιο πάνελ, δεν μου ήταν καθόλου εύκολο αλλά αποδείχθηκε πως δεν μου ήταν και καθόλου δύσκολο, [...] επειδή εμείς ξέρουμε τι σημαίνει, τι είχαμε να χωρίσουμε, που διαφέραμε που συνεχίζουμε να διαφέρουμε, αλλά αυτό που μας έδειξε η ζωή είναι ότι πια δεν είμαστε ξένοι»*. Ο BD Foxmoor ήταν ο εκπρόσωπος του lowbar, ενώ ο Δ. Μεντζέλος του hip-hop και η κόντρα τους ήταν ενεργή από την λεγόμενη διάσπαση του hip-hop και lowbar το 1994. Ο αναστοχασμός αυτός των δύο υποκειμένων και η προτροπή στην ενότητα, υποδηλώνει τις νέες συντεταγμένες του ελληνικού hip-hop, σε ένα παρόν μεταβαλλόμενο από τον θάνατο του Παύλου Φύσσα. Η συλλογική μνήμη της hip-hop κοινότητας που φαντάζεται τον εαυτό της εσωτερικά διασπασμένο, διαρρηγνύεται και μεταβάλλεται με τον θάνατο του Παύλου. Αυτό επικυρώνεται από τους δύο καλλιτέχνες-σύμβολα της διάσπασης, οι οποίοι προτρέπουν πλέον σε ένα ενωμένο περιβάλλον, σε μια συσπείρωση στη μνήμη του Παύλου. Είναι χαρακτηριστικό ότι αναφέρονται ρητά στον *κώδικα αδερφοσύνης*, έναν έμφυλο κώδικα επικοινωνίας μεταξύ των αντρών ράπερς, που αποτελεί και βάση εμπιστοσύνης μεταξύ των ράπερς (Rebollo-Gil, & Moras, 2012). Επομένως το συλλογικό αίσθημα του πένθους, αναδύεται και μέσα από τους κοινούς κώδικες επικοινωνίας που θέτουν τα

υποκειμένα· κώδικες οι οποίοι πολλοί από αυτούς δε διαφέρουν από τους κώδικες που συνδέουν συγγενείς εξ αίματος. Οι αναφορές σε χωρισμένη οικογένεια, μόνο εντείνουν την αίσθηση του «συν-ανήκειν». Αυτή η αλλαγή των συνθηκών, λόγω συμφιλίωσης και σύμπραξης συντελείται, όπως τονίζει ο Ranciere, σε έναν συγκεκριμένο τόπο (1992: 62). Αυτός ο τόπος δεν είναι αποκλειστικά ο κυριολεκτικός χώρος της ΕΣΗΕΑ, αλλά είναι και ο συμβολικός χώρος του hip-hop που φαίνεται να ανασυγκροτείται-συμφιλιώνεται, αφού οι μουσικοί τα βρίσκουν «κάπου στη μέση» μετά τον θάνατο του Φύσσα.

Είναι φανερό ότι η hip-hop κοινότητα ενώθηκε στην ΕΣΗΕΑ χάρη στη μνήμη του Παύλου Φύσσα, ωστόσο όπως αναφέρει ο BDFoxmoor ιδρυτικό μέλος των ActiveMember : *«εμάς δεν μας έφερε εδώ το δυνατά κοινωνικό γεγονός της δολοφονίας από χρυσαυγίτες [...] Το μοναδικό γεγονός που θα μπορούσε να μας φέρει κοντά ήταν το να πεθάνει ο Παύλος συγκεκριμένα (...) κανένα άλλο περιστατικό στον κόσμο δεν θα μας έφερνε κοντά όλους (...) ο Παύλος έχασε, εμείς κερδίσαμε»*. Το σχόλιο αυτό φαίνεται πως εξηγεί περισσότερο τον λόγο για τον οποίον πραγματοποιήθηκε αυτή η ιστορική ένωση. Ο TinyJackal αναφέρει στη δική του ομιλία: *«Τα όνειρα του Παύλου ήταν 3 (...) Το πρώτο ήταν να μαζέψει όλους αυτούς που βλέπετε εδώ μέσα, μπροστά και πίσω από τις κάμερες, (...) κάτι που δεν έχει ξαναγίνει από το '87 μέχρι σήμερα και το πάλευε τα τελευταία χρόνια»*. Ο Παύλος Φύσσας ή αλλιώς KillahP επιλέγοντας να κάνει δισκογραφικές δουλειές σε εταιρείες τόσο της low-bar, όσο και της hip-hop σκηνής, δεν συμφώνησε ποτέ με τη διάσπαση. Παράλληλα διατηρούσε επαφές και φιλίες και με τα δύο «στρατόπεδα». Στις λιγοστές συνεντεύξεις που έκανε, συζητούσε πάντα για συνεργασία μεταξύ των δύο μουσικών «ειδών» τονίζοντας πως το hip-hop «οφείλει να πηγαίνει μαζί και να είναι ένα». Ενώ σχεδόν οι περισσότεροι ράπερς έπαιρναν θέση (ή hip-hop ή low-bar), ο Παύλος

προσπάθησε να αυτοεξαιρεθεί από αυτήν τη συζήτηση, κάτι ασυνήθιστο, ιδίως σε ένα είδος, το οποίο και οικονομικά ακόμη αναπτύχθηκε μέσα από μουσικές κόντρες: Έπρεπε δηλαδή ουσιαστικά να ανήκεις κάπου για να «ανέβεις» δισκογραφικά. (Hip-hop 4 elementsblogspot, 2011, ό.π.). Οι δισκογραφικές εταιρείες, όπως και η βιομηχανία του hip-hop αναπτύχθηκε και στηρίχτηκε σε αυτήν τη διάσπαση. Αυτό που βλέπουμε εδώ είναι η ταύτιση των ζωντανών με την επιθυμία και την ταυτότητα του νεκρού.

Θα κλείσω το κεφάλαιο με δύο βασικά σημεία. Πρώτον, όσο ζούσε ο Φύσσας οι πιθανότητες να βρεθούν όλοι αυτοί οι μουσικοί στον ίδιο – κυριολεκτικό και μεταφορικό – χώρο, ήταν μηδαμινές, αλλά μετά τη δολοφονία του συνέβη σχεδόν αυθόρμητα. Δεύτερον, ο Φύσσας ήταν ενεργά αντίθετος σε οποιαδήποτε μορφή κεφαλαιοποίησης της τέχνης του, παρόλα αυτά ο μόνος τρόπος για να επιτευχθεί η επανένωση της ελληνικής hip-hop (το αν πραγματικά συνέβη είναι άλλη κουβέντα) προϋπέθετε μία διαδικασία κεφαλαιοποίησης της μνήμης του και συνεπώς της τέχνης του. Οι επιθυμίες του Φύσσα έγιναν πραγματικότητα μετά θάνατον και ίσως όχι με τον τρόπο που το φανταζόταν ο ίδιος. Αυτό με οδηγεί να θεωρήσω πως και οι ταυτότητες που αποδίδονται στον Φύσσα έγιναν ορατές έπειτα από τον θάνατο του. Ο θάνατος του Φύσσα και γενικότερα το τέλος της ύπαρξης φέρει ένα σπουδαίο συμβολικό κεφάλαιο που όμως είναι στα χέρια των ζωντανών να διαχειριστούν. Οι φίλοι και συνεργάτες του Φύσσα αναλαμβάνουν την ευθύνη – και την εξουσία – να μιλήσουν για τον ίδιο. Ο Foucault μας αναλύει το πώς η εξουσία – που σε αυτή την περίπτωση εντοπίζεται σε συγκεκριμένα πρόσωπα – διαχειρίζεται το θνητό και – εν συνεχεία – το νεκρό σώμα, όπως το αναφέρει ο ίδιος: τη «θνησιμότητα» ενώ συνεχίζει για να πει [...] «ότι δεν [ανα]γνωρίζει πια τον θάνατο, δεν ασχολείται πια με το[v] θάνατο (Foucault στο *Περί Θανάτου*, Μακρυγιώτη, 2008: 42). Στην περίπτωση

της παρούσας εργασίας βλέπουμε πως οι ζωντανοί «μάρτυρες», φίλοι και συνάδερφοι του Φύσσα ασκούν μια ηγεμονική εξουσία, όχι στο σώμα του Φύσσα (άλλωστε δεν τους ενδιαφέρει ο θάνατος), αλλά πάνω στο συμβολικό του κεφάλαιο, σε αυτό που έχει επιβιώσει της δολοφονίας του (και ίσως έχει ενισχυθεί από αυτήν). Αυτό που ενδιαφέρει τους μουσικούς που είχαν βρεθεί εκείνη τη μέρα στον χώρο της ΕΣΗΕΑ, είναι η μνήμη του Φύσσα, η διεκδίκησή της και η διαχείρισή της – μια απόπειρα διαχείρισης της θνησιμότητας της μνήμης του.

## Κεφ. 4

### **Αναπαραστάσεις της μνήμης Φύσσα και του hip-hop στο πολιτικό**

Ο κριτικός των μίντια Andrew Hoskins (2011), αναλύοντας τα ζητήματα της σύγχρονης τεχνολογίας της πληροφορίας και της εικόνας κάνει λόγο για μία *διαμεσολαβημένη μνήμη*. Ο Hoskins συζητώντας για την ψηφιακή συνθήκη περιγράφει μία μνήμη που «διαχέεται, είναι προσβάσιμη, αναλώσιμη, διανεμημένη, προκλητική» (2011: 19). Η περίπτωση του Φύσσα μπορεί να μην περιορίζεται στο ψηφιακό περιβάλλον, αλλά δεν είναι διαφορετική από αυτό που περιγράφει ο Hoskins, καθώς η είδηση της δολοφονίας του «παίχτηκε» από κάθε μέσο ενημέρωσης της Ελλάδας και από αρκετά διεθνή μέσα. Εκτός αυτού η δραστηριότητα στα κοινωνικά δίκτυα ήταν εκτεταμένη. Ακόμα και η ίδια η συνέντευξη στην ΕΣΗΕΑ, λίγες μέρες μετά τη δολοφονία του Φύσσα, ήταν μία απόπειρα διαχείρισης μίας ήδη διαμεσολαβημένης μνήμης της δολοφονίας και του ίδιου του Φύσσα. Η ίδια η διαδικασία της θύμησης είναι πολιτική, υπό την έννοια ότι εντάσσεται ως διαδικασία σε μία πολιτική του εαυτού, ο οποίος διαμορφώνεται από την ανάκληση των αναμνήσεων. Στην περίπτωση της παρούσας εργασίας, η συνέντευξη στην ΕΣΗΕΑ είναι μια πολιτική πράξη, ένα δίωρο πολιτικής διαχείρισης της μνήμης και της δολοφονίας του Φύσσα. Η αντιπαράθεση και οι διεκδικήσεις της μνήμης του Φύσσα είναι επίσης πολιτική πράξη, όπως αυτή γίνεται κατανοητή μέσα από τον αντίκτυπο της δολοφονίας στους μουσικούς και στην ίδια την hip-hop και low-bar. Από την άλλη όμως, το πολιτικό σκέλος καθαυτής της δολοφονίας του Φύσσα δεν τίθεται από όλους τους καλλιτέχνες που παίρνουν τον λόγο στη συνέντευξη και αυτό στρέφει την προσοχή μου σε δύο ζητήματα.

Αφενός τίθεται το ζήτημα του τρόπου αντίδρασης των συνεργατών και φίλων του Φύσσα απέναντι στη δολοφονία του. Όπως θα φανεί παρακάτω, οι εκπρόσωποι εκτός από πρόθυμοι να διεκδικήσουν για τον εαυτό τους και για τη hip-hop, τη μνήμη και το δικαίωμα στο πένθος για τον Φύσσα, χωρίστηκαν σε δύο ομάδες. Η κατηγοριοποίηση αυτή είναι εντελώς σχηματική και απλά την κάνω για να γίνει κατανοητή μία πολύ συγκεκριμένη αντίθεση στον χώρο του hip-hop. Αυτή η αντίθεση είναι ένα σημαντικό κομμάτι της hip-hop κουλτούρας και έχει τις βάσεις της στη διάσπαση ανάμεσα στη hip-hop και low-bar σκηνή που συνέβη το 1994. Η διάσπαση αυτή είναι διάσπαση όχι μόνο στο κομμάτι του στίχου, που στη low-bar γίνεται πιο πολιτικοποιημένος, αλλά και στην ίδια την κουλτούρα των δύο ειδών, όπως προωθείται από τους ράπερς, τον τρόπο ζωής τους, τις δημόσιες δηλώσεις του και φυσικά τις διαφορές τους όπως διατυπώθηκαν στη συνέντευξη της ΕΣΗΕΑ. Οι λόγοι που εκφράστηκαν, λοιπόν, στην ΕΣΗΕΑ, κυμαίνονταν από πολιτικοποιημένες τοποθετήσεις που χρησιμοποιούσαν συγκρουσιακό και αντιχρυσουγήτικο λόγο (π.χ. Τοτέμ) έως τοποθετήσεις που καλούσαν σε μία αποκλιμάκωση των βίαιων συναισθημάτων και της «νηφάλιας» αντιμετώπισης της δολοφονίας (π.χ. Μυτακίδης).

Αφετέρου τίθεται το ζήτημα της οπτικοποίησης της δολοφονίας του Φύσσα, όπως δηλαδή αποτυπώθηκε ο θάνατος του στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και στα κοινωνικά δίκτυα, όχι μόνο μέσα από φωτογραφίες αλλά και με τον τρόπο που οπτικοποιείται φαντασιακά η δολοφονία, μέσα από αφηγήσεις και αναλύσεις των μαρτύρων. Η οπτική κουλτούρα των μέσων συμβάλλει στη συζήτηση σχετικά με το πώς η μνήμη του Φύσσα περνάει στην πολιτική σφαίρα και πυροδοτεί μία συζήτηση για το αν και κατά πόσο ο Φύσσας αξίζει, όχι μόνο να πενηθεί, αλλά να πενηθεί ως πολιτικό σύμβολο ενός αντιφασιστικού ιδεώδους. Το πολιτικό σε αυτή την περίπτωση γίνεται οπτικό κτήμα του παρατηρητή· στον ρόλο του παρατηρητή

βρίσκονται και οι καλλιτέχνες που μιλάνε στη συνέντευξη. Ορισμένοι, όπως θα δούμε παρακάτω, θα χρησιμοποιήσουν την απεικόνιση του θανάτου του Φύσσα για να πάρουν θέση τόσο σε σχέση με τη δολοφονία του όσο και μία ευρύτερη πολιτική τοποθέτηση.

#### **4.1 Η (αντί)στάση απέναντι στη δολοφονία: Εκφάνσεις της βίας και του πολιτικού στην ΕΣΗΕΑ**

Οι τοποθετήσεις που σχετίζονται με την δολοφονία του Φύσσα, τη Χρυσή Αυγή (Χ.Α.) και τον δημόσιο διάλογο που πυροδότησε η ίδια η δολοφονία έγιναν με πολλά και έντονα συναισθήματα από την πλευρά των μουσικών που παραβρέθηκαν στην ΕΣΗΕΑ. Τα εκάστοτε συναισθήματα πρόδιδαν ότι ο τρόπος με τον οποίο οι συνεργάτες του Φύσσα τον αντιμετώπισαν στην ΕΣΗΕΑ μπορεί να συνοψιστεί στο εξής δίπολο: ο Φύσσας ως πολιτική υποκειμενικότητα που χρησιμοποίησε τη μουσική του ως εργαλείο ή/και ο Φύσσας ως μουσικός. Η πρώτη αντίληψη πλησιάζει έναν συγκρουσιακό λόγο με αριστερή ιδεολογική και πολιτική προέλευση που μολιάζεται άρτια με την περιθωριακή (υπό)κουλτούρα του low-bar και του hip-hop. Η δεύτερη αντίληψη καλεί σε μία καταδίκη της βίας, που θυμίζει πολύ το νεοφιλελεύθερο ρητό «καταδικάζω τη βία απ' όπου κι αν προέρχεται», καλώντας σε μία ειρηνική και μη συγκρουσιακή αντίδραση στη δολοφονία του Φύσσα από τον χρυσαυγίτη Ρουπακιά. Θα δούμε λοιπόν πώς πολιτικοποιούνται τα συναισθήματα των συνεργατών και φίλων του Φύσσα, πώς η θλίψη, το μίσος ή η οργή μπορούν να αποτελέσουν διαύλους μεταφοράς πολιτικής ιδεολογίας είτε με την οικειοποίηση της βίας είτε με την οικειοποίηση της μη-βίας.



Ο Τοτέμ, ένας από τους ράπερ που μίλησαν στην ΕΣΗΕΑ αναφέρει πως «ο Παύλος πέθανε προστατεύοντας παιδιά από τους φασίστες [...] ο Παύλος δολοφονήθηκε, μακάρι και εγώ να δολοφονηθώ έτσι». Η δολοφονία εδώ περιγράφεται εμμέσως πλην σαφώς ως αυτοθυσία ή ακόμα κι ως παράσημο ή αναγνώριση για το κοινωνικό έργο του Παύλου Φύσσα, ο οποίος βοηθούσε όπως μπορούσε στη γειτονιά του όσους είχαν ανάγκη. Ο πολιτικός θάνατος και η πολιτική δολοφονία γίνονται διακύβευμα για τον Τοτέμ, ο οποίος εξιδανικεύει τη δολοφονία και την τοποθετεί στα πλαίσια του αντιφασιστικού αγώνα. Ο Τοτέμ ηρωοποιεί τον φίλο του και του αποδίδει σαφή πολιτική ταυτότητα. Αυτό όμως συμβαίνει μέσα από την ευθεία αντιπαράθεση με όλα όσα συμβολίζει η Χρυσή Αυγή. Ο Τοτέμ καταδικάζει τη δράση της Χ.Α. ως φασιστική και το νεκρό σώμα του Φύσσα, όπως και η υστεροφημία του, μεταβάλλεται σε σύμβολο δράσης και εναντίωσης στην Χρυσή Αυγή. Ο Νικίτας Κλίντ, άλλος ένας συνάδελφος του Φύσσα, αναφέρει συμπληρωματικά πως: «είμαστε αντιμέτωποι με το φαινόμενο αυτό της Ναζιστικής κομματικής οργάνωσης και πρέπει όλοι να πάρουμε τα μέτρα μας». Η τελευταία τοποθέτηση μπορεί να είναι πιο μετριοπαθής αλλά και πάλι τοποθετεί εαυτόν και όλους τους παρόντες απέναντι σε μια σκληρή πολιτική πραγματικότητα, στην οποία οφείλεται η δολοφονία του Φύσσα.

Στο ίδιο κλίμα η Sadahzinia (Γιολάντα Τσιαμπόκαλου), μέλος του συγκροτήματος ActiveMember, αναφέρει: «Πάντως εγώ και το low-bar μου θα φυσάμε κόντρα. Και όπως κι ο Παύλος, πέθανε σαν «φύλακας στη σίκαλη»<sup>8</sup> προσέχοντας τους φίλους του απ' τους φασίστες, μακάρι κι εγώ και το low-bar μου να πεθάνουμε προστατεύοντας παιδιά απ' το τέρας του φασισμού [...]». Εδώ παρατηρείται η ταύτιση μουσικής και πολιτικής τοποθέτησης. Το low-bar είναι

---

<sup>8</sup>Αναφορά στο βιβλίο του J.D. Salinger *Rebel in the eye* (1951) που μεταφράστηκε στα ελληνικά ως *Ο φύλακας στη σίκαλη*.

ιδεολογία και όσοι το εκπροσωπούν, όπως ο Φύσσας, είναι φορείς αυτής της ιδεολογίας. Εδώ η μουσική δεν μπορεί παρά να ταυτίζεται με το ιδεολογικό της πρόσημο και να τίθεται αντιμέτωπη απέναντι στον φασισμό, όπως αναφέρει η ίδια η Sadahzinia. Εν συνεχεία χαρακτηριστική είναι και η προτροπή του Πρύτανη (Κωνσταντίνος Κωστάκος), μέλους των Ημισκούμπρια, προς την ίδια κατεύθυνση: *«Η μουσική που κάνουμε έχει απίστευτη δύναμη [...] οι στίχοι έχουν φτάσει σε εκατομμύρια αυτιά [...] να συνεχίσουμε να μιλάμε, ή όποιοι δεν το κάναμε να ξεκινήσουμε να το κάνουμε, να μιλάμε για αυτά τα θέματα»*. Ο Πρύτανης θέτει ακόμα μία παράμετρο στη συζήτηση, η οποία είναι η κεφαλαιοποίηση της όποιας επιτυχίας του hip-hop για να προωθηθεί ο πολιτικός λόγος και η ιδεολογική αντίσταση στον φασισμό (μπορεί να μην το λέει αυτολεξεί, αλλά το υπονοεί συμπληρώνοντας τους υπόλοιπους ομιλητές).

Συνεχίζοντας στον αντιφασιστικό τόνο που δόθηκε στην ΕΣΗΕΑ ο Τοτέμ πρόσθεσε: *«είναι στο χέρι όλων μας, να φανεί η ποιοτική διαφορά [...] μιλάμε τώρα για εμφύλιο, θεωρίες των δύο άκρων και τέτοια πράγματα [...] όταν το ένα άκρο βάζει αφίσες στην λεωφόρο του Περάματος, το άλλο άκρο τους ανοίγει τα κεφάλια με ρόπαλα [...] όταν το ένα άκρο γράφει τραγούδια [...] το άλλο άκρο μαχαιρώνει [...] το ένα άκρο είναι ο μαχαιροβγάλτης που σκότωσε τον φίλο μας τον Παύλο και το άλλο άκρο είναι ο Μπρέχτ, ο Ρίτσος και ο Βάρναλης»*. Ο Τοτέμ με τη συγκεκριμένη του δήλωση όχι μόνο παρομοιάζει το hip-hop με υψηλή τέχνη, αλλά την παρουσιάζει και ως διωκόμενη τέχνη. Το hip-hop εδώ είναι μια τέχνη αντίστασης, μία τέχνη που έχει υποχρέωση να συγκρουστεί με το *«άλλο άκρο [που] μαχαιρώνει»*. Συνεπώς ο Φύσσας επανέρχεται στον ρόλο του ήρωα και του μάρτυρα για την τέχνη του και τον αντιφασισμό του.

Όπως προανέφερα, εκτός από τους ίδιους τους καλλιτέχνες στην ΕΣΗΕΑ είχε παραβρεθεί, πλήθος κόσμου. Το «κοινό» ανταποκρίθηκε συλλογικά και άμεσα σε αυτές τις πολιτικού τύπου τοποθετήσεις. Όταν ο Παύλος γινόταν από θύμα – ήρωας και πολιτικό σύμβολο εναντίωσης, το διαμοιρασμένο συναίσθημα του πόνου (Ahmed, 2004), που μεταφερόταν από τους ομιλητές στο κοινό μετασηματίστηκε σε οργή. Άλλοτε ατομικά και άλλοτε συλλογικά οι «από κάτω» εκδήλωναν το μίσος τους και την οργή τους με συνθήματα κατά της Χρυσής Αυγής, με χειροκροτήματα υπέρ κάποιων τοποθετήσεων, αλλά και σε στιγμές όπου οι ρόλοι αντιστρέφονταν, όπως όταν οι μουσικοί οι ίδιοι ενθαρρύναν το κοινό να φωνάξει. Εκείνες τις στιγμές, ο θάνατος του Φύσσα, διέφευγε από το πλαίσιο του ατομικού πένθους και γινόταν αντικείμενο ενός άτυπου πολιτικού διαλόγου. Ακούγονταν συνθήματα όπως: «ο Παύλος ζει, τσακίστε τους Ναζί», «φασίστες κουφάλες έρχονται κρεμάλες». Τα συνθήματα υποδηλώνουν μία συμμετοχή του κοινού στην αντιφασιστική μνημόνευση του Φύσσα. Κατά κάποιον τρόπο το συναίσθημα του πόνου, που θεωρητικά άνηκε ως κεκτημένο στους μουσικούς και απέκλειε αρχικά τους «άλλους», δηλαδή το κοινό και τους δημοσιογράφους, στη συνέχεια μεταβιβαζόταν και εναντιωνόταν σε κάποιους έτερους «άλλους», δηλαδή τους Χρυσανγίτες. Στην κατασκευή αυτού του συναισθήματος μουσικοί και κοινό γίνονται ένα σώμα. Συλλογικοποιούν την αντίδρασή τους και τα συναισθήματά τους με κοινό σημείο αναφοράς την πολιτική ταυτότητα του Παύλου Φύσσα. Η Ahmed (2004) σχολιάζει πως τα συναισθήματα κινούν, συγκινούν και κινητοποιούν το πλήθος με αποτέλεσμα να το συγκροτήσουν σε ένα «σώμα», αυτό είναι που συμβαίνει σε πολλά σημεία της συνέντευξης στην ΕΣΗΕΑ.

Τα συναισθήματα οργής αυξάνουν τη δυναμική τους και κυκλοφορούν ανάμεσα στα σώματα με τη φωνή και γενικότερα με την εκδήλωσή τους. Το

δικαίωμα του «πενθείν» ουσιαστικά διαμοιράζεται στην αίθουσα της ΕΣΗΕΑ και ανασυγκροτείται ως πολιτικό διακύβευμα. Τα υποκείμενα εναντιώνονται συλλογικά στους Χρυσανγίτες και συσπειρώνονται δημιουργώντας, ή καλύτερα, επιτελώντας μια πολιτική υποκειμενικότητα, η οποία τροφοδοτείται – αν δεν ταυτίζεται – με αυτήν του Παύλου Φύσσα. Η δολοφονία της πολιτικής υποκειμενικότητας του Φύσσα είναι η παραγωγός δύναμη αυτού του συναισθηματικού κεφαλαίου που δημιουργείται στην ΕΣΗΕΑ. Η Ahmed (2004) αναφέρει πως τα υποκείμενα δεν είναι η πηγή ή ο προορισμός του συναισθήματος αλλά ένα κομβικό σημείο παραγωγής. Το συναίσθημα της οργής που εκδηλώνεται είτε με συνθήματα είτε με φωνές και χειροκροτήματα, σχετίζεται με ένα κοινό βίωμα οργής ενάντια στη Χρυσή Αυγή, το οποίο όμως προϋπάρχει του θανάτου του Φύσσα. Ουσιαστικά η ΕΣΗΕΑ ως χώρος αναπαραγωγής της μνήμης του Φύσσα, θυμίζει στα υποκείμενα το πολιτικό τους παρελθόν και διαμορφώνει το πολιτικό τους παρόν, σε σχέση με τις πολιτικές τοποθετήσεις του ίδιου του Φύσσα και όσων μιλούσαν για αυτόν. Κατά κάποιο τρόπο σχετίζεται με ένα κοινό αίσθημα, μια κοινή πολιτική κατασκευή η οποία ενυπάρχει στα υποκείμενα και σχετίζεται με το παρελθόν. Υπάρχει λοιπόν μία πολιτική συνειδητότητα (η οποία ενεργοποιείται μέσω της δολοφονίας και εκφράζεται με αφορμή τη συνέντευξη) η οποία απλοποιεί και κατευθύνει το συναίσθημα για να μπορεί να ανταποκριθεί σε γραμμικές αιτιακές συνέχειες.

Ο μετασηματισμός αυτός του πένθους σε οργή έχει να κάνει κυρίως με την ίδια την πολιτική ταυτότητα του Παύλου· αυτή είναι η *γραμμικήσυνέχεια* που συνδέει αιτιακά όσα συμβαίνουν στην ΕΣΗΕΑ με τη δολοφονία και τη μνήμη του Φύσσα. Η υπερθετική ένταση της οργής έχει να κάνει με το ότι η ίδια η πολιτική ταυτότητα του Φύσσα είχε αντιφασιστικά στοιχεία, κάτι το οποίο μπορούμε να το διαπιστώσουμε μέσω της μουσικής του. Ο στίχος του Παύλου είχε συχνά πολιτικό χαρακτήρα. Ο

KillahP ανά καιρούς αναφέρεται σε πολιτικές δράσεις, σε αλληλεγγύη στους μετανάστες και αντιφασιστικές δράσεις. Αυτό αποδεικνύεται σε πολλά κομμάτια του, ακόμα και με πιο αιχμηρό ύφος, όπως για παράδειγμα το «Γάμα τους» (από τον δίσκο «Ηλιοκαψίματα», 2012). Ουσιαστικά το κομμάτι αυτό αναφέρεται στην αντιφασιστική δράση, όχι απλά ως εναντιωμένος πολίτης αλλά με μια συγκρουσιακή πρακτική και μαχητική οργή εναντίον στην πολιτισμικά και πολιτικά ακμάζουσα τότε Χρυσή Αυγή (2012):

*«Σήκωσε την αντένα γαμώ το φασισμό σου πουτάνας γέννα*

*Ναι καλά κατάλαβες αυτό εδώ είναι για σένα*

*Διάλεξε, θέλεις κρεμάλα ή τρεχάλα;*

*Γαμιέται κάθε είδους φασίστας μαλάκα και πάμε γι' άλλα.»*

Εδώ επιστρέφουμε στον ρόλο της μουσικής ως εργαλείο έκφρασης της πολιτικής συνείδησης και ιδεολογίας. Τα τραγούδια του Φύσσα αποτελούν έναν βασικό αυτοβιογραφικό χάρτη, όπου σύμφωνα με αυτόν δημιουργείται μια πολιτική και έντονα αρρενωπή υποκειμενικότητα. Όπως προαναφέρθηκε τη μουσική μπορούμε να την αναλύουμε ως ένα συμβάν το οποίο έχει συνεχώς διασταυρούμενες σχέσεις, και όχι οντολογίες (Born, 2005). Η συναισθηματική αντίδραση του πένθους έχει έναν υπερθετικό βαθμό οργής ακριβώς για τον λόγο ότι ο ίδιος ο Παύλος ήταν αντιφασίστας και διότι αυτή η ταυτότητα μετά τον θάνατό του έγινε ορατή. Ο Φύσσας συνδέεται με το σύγχρονο αντιφασιστικό ρεύμα αφήνοντας τη δική του «κληρονομιά», τόσο με τα τραγούδια που έγραψε ο ίδιος όσο και με μουσική που γράφτηκε ή επιτελέστηκε για τον ίδιο μετά τον θάνατό του. Χαρακτηριστικό είναι άλλωστε ότι, στις 10 Γενάρη της επόμενης χρονιάς (2014) η συλλογικότητα εργαζόμενων-καλλιτεχνών «*Τέχνη Εν Κινήσει*» κυκλοφόρησε μια συλλογή από

αντιφασιστικά έργα μελών της, την οποία βάφτισε με το στίχο του Φώντα Λάδη «*δεν θα πεθάνει μόνος, τσάκισε τον*», στην μνήμη του Παύλου Φύσσα.

Στην πρώτη υποενότητα του κεφαλαίου λοιπόν, αναλύθηκαν οι δυναμικές της μνήμης μέσα στην αίθουσα της ΕΣΗΕΑ, σε σχέση πάντα με την κληρονομιά του Φύσσα. Ο Charles Tilly (2003) επιμένει πως η νοηματοδότηση της κουλτούρας της βίας, που στη δική μας περίπτωση εκφράζεται μέσα από συγκρουσιακό λεξιλόγιο και συνθήματα, προκύπτει από την ίδια την ιστορικότητα που επικαλούνται τα συλλογικά υποκείμενα, που εδώ είναι ο αντιφασισμός και η ίδια η κουλτούρα του hip-hop. Η πρόταση αυτή από μόνη της ενέχει μια καθαρά ιστορικοποιημένη αντίληψη της βίας. Το ραπ ενσωμάτωσε στοιχεία από την "κουλτούρα του δρόμου", η οποία στέκεται πολύ στην άσκηση βίας. Ο Αρτέμης, ένας ακόμα ράπερ που παραστάθηκε στη συνέντευξη, αναφέρει: «*έχουμε μεγαλώσει ψάχνοντας ποιος διαφωνεί μαζί μας να μας χτυπήσει. Δεν έχει να κάνει με τον πολιτικό χώρο που ανήκει ο καθένας*». Είναι ενσωματωμένη στην κουλτούρα του hip-hop η βία, είτε ως απειλή είτε ως αποτέλεσμα. Μάλιστα έχει κατηγορηθεί η ίδια η μουσική ως πόλος έλξης για βίαιες συμπεριφορές. Το hip-hop αφήγημα κατασκευάστηκε μέσα σε συμφραζόμενα του «δρόμου», της γειτονιάς, της πλατείας και του *crew* στο οποίο ανήκει κανείς. Ταυτόχρονα σε πολλά τραγούδια διαφαίνεται αυτή η γεωγραφική εντοπιότητα με όρους βίας. Το άτομο στο ραπ εκπροσωπούν πάντα μια ομάδα ή μια κοινότητα και μέσα απ' τη δική του ιστορία διεκδικεί προβολή ή αναγνώριση συλλογικά. (Στύλιου, 2017: 37). Τα λόγια του Αρτέμη όμως φανερώνουν και κάτι άλλο πέρα από την κουλτούρα βίας του hip-hop, ότι αυτή η βία στα μάτια των ράπερς είναι σπάνια πολιτικοποιημένη και όπως θα αναλύσω παρακάτω, είναι επικίνδυνο να περνάει κανείς από μία αποπολιτικοποιημένη παράδοση βίας στο hip-hop στη σχετικοποίηση της βίας και την εξίσωση όλων των μορφών της.

## 4.2 Από το πολιτικό στο μουσικό: Αστικός αντιφασισμός και σχετικοποίηση της βίας

Η στερεοτυπική σχεδόν αντίληψη για τη σχέση βίας και hip-hop αναπαράγεται τόσο από τους ίδιους τους μουσικούς που βιώνουν την κουλτούρα όσο και από το ευρύτερο κοινό της hip-hop που περιμένει πλέον μια τέτοιου είδους επιτέλεση της βίας. Η βία ενσωματώθηκε στο hip-hop όσο ήταν ακόμα αποκλειστικά προϊόν των γκέτο, και ως αντιδραστική εγκληματικότητα και για λόγους πολιτικής σκοπιμότητας (Clay, 2003). Για παράδειγμα βρίσκεται σχεδόν παντού στα τραγούδια των αφροαμερικάνων, με σκοπό την πολιτική νομιμοποίηση της φυλετικής τους ταυτότητας, τουλάχιστον στα πρώιμα βήματα του hip-hop. OTilly (2003) εξετάζει αυτήν τη σχέση ως τις συλλογικές αντιδράσεις κοινοτήτων που διεκδικούν, διαμορφώνονται και στοχεύουν στην αποποινικοποίηση (συμβολική και κυριολεκτική) της ίδιας τους της κοινότητας. Επιπλέον η βία απαντάει στην κρατική βία και ουσιαστικά παίρνει μια μορφή αντίποινων. Εν συνεχεία, όταν πια η ραπ μπαίνει σε κυρίαρχες (mainstream) μουσικές ροές και η μουσική εμπορευματοποιείται αγοραστικά, μπαίνει η βία του ραπ σε δημόσιο διάλογο. Σε κάθε περίπτωση όμως η βία που χρησιμοποιείται συχνά στους στίχους δεν μπορεί να διαχωριστεί από το καλλιτεχνικό στοιχείο της τέχνης του ραπ. Συνεπώς η – συχνά σεξιστική – βία του ραπ είναι και αυτή μία μορφή έκφρασης και επικοινωνίας (Rebollo-Gil, & Moras, 2012).

Στο κομμάτι της επικοινωνίας και της γενικότερης κουλτούρας (πλην της βίας) στάθηκε και η τοποθέτηση του συγκινημένου ράπερ Δημήτρη Μεντζέλου στην ΕΣΗΕΑ, που λέει χαρακτηριστικά ότι *«ο Παύλος εμένα διάλεξε για να κάνουμε ένα κομμάτι για τη χαρά της ζωής, τη χαρά της ζωής του»* και στη συνέχεια *«αυτό που θα*

ήθελε να κάνω τώρα ο Παύλος είναι να ραπάρω» και διαβάζει καταχειροκροτούμενος από τους μουσικούς τους παρακάτω στίχους που έγραψε για την περίπτωση:

*«Με ρούμι τεκίλα και άφθονη μύρα  
Κοιτάζοντας ψηλά την απόφασή μου πήρα  
Τέρμα στον πόνο, τέρμα στο μίσος  
Τέρμα στο σκοτάδι, τέρμα στο ίσως  
Ναι στο χαμόγελο για όλα τα παιδιά  
Σήμερα σας δίνω της καρδιάς μας τα κλειδιά  
Alltogetherνοσύνη, φτιάχνω νέα λέξη  
Και τον Μπαμπινιώτη βλέπω να τα έχει παίζει  
Το hip-hop είναι κουλτούρα  
Είναι ένωση και ρίμα  
Είναι κτήμα μας, είναι του δρόμου ποίημα  
Είναι εικόνα που περνά σαν αστραπή  
Κι ίσως κάπου εκεί ψηλά χαμογελάει ο KillahP.»*

Η βία όμως είναι αναπόσπαστο περιεχόμενο της αισθητικής, αξιακής και επικοινωνιακής κουλτούρας του hip-hop, χωρίς να είναι αναγκαστικά ιδεολογικής προέλευσης. Σχετικά με αυτό έχουν ενδιαφέρον τα λόγια του συνομιλητή μου Μ.Τ.:

*«Έτσι λειτουργούσε τότε. Τώρα πλακώνονται για τα πολιτικά , για τα γήπεδα και μένουν μαλωμένοι. Δεν πιστεύουν στην γειτονιά , απλά περνάνε απ' αυτήν. Εγώ ακόμα φίλε, πάω πλατεία Αμπελόκηπους και αράζω. Και είμαι 34 χρονών. Και βλέπω και άλλα αλάνια που έχουμε σπάσει τα μούτρα μας παλιά και αγκαλιαζόμαστε. Γάμησέ τα. Παλιά ήμασταν hip-hop. Δεν το παίζαμε. Πλακωνόμασταν μεταξύ μας ή με άλλες γειτονιές χωρίς ιδιαίτερο λόγο. Και μετά πίναμε όλοι μαζί μύρες. Τι φασίστες και αναρχικοί και μαλακίες. Αυτά τα μάθαμε αργότερα».*



Τα λόγια του Μ.Τ. με οδηγούν να σκεφτώ πως η βία δεν έχει πάντα ιδεολογικά κίνητρα, πολιτική σκοπιμότητα ή πρακτική εναντίωσης. Συχνά είναι ένας τρόπος έκφρασης και επικοινωνίας, με σαφή και βίαια χαρακτηριστικά επιτέλεσης αρρενωπότητας, που ανταποκρίνεται σε έναν εσωτερικό αξιακό κώδικα του hip-hop. Η βία μπορεί να είναι μέρος μιας ριζοσπαστικής αισθητικής πρακτικής που να σχετίζεται άμεσα με το γεωγραφικό «ανήκειν». Το hip-hop αντιπροσωπεύει αυτήν την αισθητική του «δρόμου», άρα και της βίας του δρόμου, ενώ ταυτόχρονα έχει τη δική του πολιτισμική συνοχή. Η ίδια η συνοχή και η επικοινωνία της ενσωματώνουν συχνά τη βία, ως στοιχείο μιας γερά δομημένης, ομαδικής ταυτότητας (Hebdige, 1988), όπου μέσα σε αυτήν χωρούν οι αντιθέσεις και οι ασυνέχειές της. Η συλλογική εμπειρία μνήμης οργανώνεται, μεταφράζεται και ενοποιείται μαζί με τις αντιθέσεις της. Ο Μ.Τ. μου μίλησε για *φίλους-κολλητούς*, οι οποίοι ήταν φασίστες, αλλά στη γειτονιά πάντα αράζανε όλοι μαζί. Το ιδεολογικό περιεχόμενο της βίας αποκτά λιγότερη σημασία από την ίδια τη βία. Το ραπ συνδέεται συχνά με αυτήν την κουλτούρα της «γειτονιάς» και του «δρόμου», οπότε και η βία στους στίχους συμβολικοποιείται υπό αυτούς τους όρους. Έτσι λοιπόν η αποπολιτικοποίηση της βίας στις αφηγήσεις των ράπερς μπορεί να έχει σχέση με τη συλλογική μνήμη στο εσωτερικό των hip-hopνοηματοδοτήσεων. Ωστόσο αυτή δεν είναι η μόνη πιθανή εξήγηση και δεν μπορεί να αφαιρεί τον πολιτικό χαρακτήρα της βίας είτε αυτή είναι μέσο επικοινωνίας και συνοχής (hip-hop) είτε είναι μέσο δολοφονίας.

Η πολιτική ταυτότητα του Παύλου ωστόσο, έγινε θέμα συζήτησης στην ΕΣΗΕΑ και υπό διαφορετικό πρίσμα. Διατυπώθηκε ξεκάθαρα η άποψη ότι ο Παύλος δεν «ανήκε» πολιτικά πουθενά. Ο TinyJackal ξεκινώντας την ομιλία του τονίζει πως «ο Παύλος δεν ήταν πουθενά, δεν ήταν ούτε δεξιός ούτε αριστερός [...] ούτε στην ΑΝΤΑΡΣΥΑ ήταν, ούτε στο ΚΚΕ. ούτε πουθενά». Παράλληλα ο Τοτέμ διευκρινίζει:

*«κι εγώ σεβόμενος την επιθυμία της οικογένειας του ήθελα να σας τονίσω ότι ο Παύλος δεν άνηκε πουθενά [...]», διευκρινίζοντας ότι δεν είχε ταυτότητα κομματική. Ο BDFoxmoore στην συνέχεια διευκρινίζει πως: «Μας έχει ζητηθεί από την μητέρα του Παύλου, ενδεχομένως από όλη την οικογένεια, να μην ταυτιστεί ο Παύλος πολιτικά, ότι και να ξέραμε εμείς [...]».*

Τα σχόλια για την οικογένεια, καθώς και τα συλλυπητήρια δημιουργούν μια διαφορετική κατηγορία πένθους. Ίσως στις συνειδήσεις όλων μας την πιο «αγνή» μορφή, αυτή του συγγενικού πένθους. Όπως τονίζει η Sadahznia, μέλος των ActiveMember: *«Η σκέψη μου είναι με την οικογένεια του, τους συγγενείς του [...] όταν χάνεις παιδί σου κόβονται χέρια πόδια [...] κανείς δεν μπορεί να καταλάβει».* Από τις παραπάνω τοποθετήσεις φαίνεται πως το πιο «άξιο» πένθος προέρχεται από την οικογένεια, μόνο από αυτούς που έζησαν πιο πολύ μαζί με τον αποθανόντα. Εκτός αυτού όμως, δηλαδή την «προστασία» του ονόματος και της υστεροφημίας του Φύσσα, για χάρη της οικογένειάς του, οι δηλώσεις των μουσικών αποκαλύπτουν μία συνειδητή απεμπλοκή του ονόματος του Φύσσα από την κομματική και πολιτική πραγματικότητα. Αυτό είναι μία συνειδητή πολιτική επιλογή. Προφανώς και οι φωνές στη συνέντευξη ήταν πολλές και διαχωρίζονταν σε πολλά σημεία, αλλά αξίζει να τονιστεί πως η απόπειρα αποκομματικοποίησης-αποπολιτικοποίησης της κληρονομιάς του Φύσσα, αποπολιτικοποιεί αντίστοιχα την ίδια τη δολοφονία του.

Αυτή η αποπολιτικοποίηση της ταυτότητας του Παύλου εκφράζεται μέσα και από τα λόγια του Θηρίου: *«Όποιος και αν είναι ο εχθρός, από όποιο κόμμα και να είναι, το σίγουρο είναι πως είναι ηλίθιος, εμείς πρέπει να είμαστε οι έξυπνοι».* Συμπληρωματική ως προς τον νόημα είναι και η τοποθέτηση του Εισβολέα: *«Κάποιοι εκεί έξω αυτήν τη στιγμή θέλουν την αντεκδίκηση, εμείς συνιστάμε την*

*ψυχραιμία [...] διότι εμείς είμαστε πολύ καλύτερα ψυχικά, εμείς αγαπάμε, εμείς θέλουμε ακόμα και αυτοί που σκοτώσανε κάποιον να πάρουνε φως [...] η ανθρωπιά δεν έχει κόμματα [...] αν είναι να κερδίσουμε αυτόν τον πόλεμο με δεκάδες κρεμασμένους στις πλατείες, καλύτερα να τον χάσουμε». Τέλος ο Αρτέμης προσθέτει: «Πολλές φορές όταν περπατάς στο πεζοδρόμιο δέχεσαι βία, είτε από τους αριστερούς από τους δεξιούς, είτε από τους δεξιούς από τους αριστερούς». Αυτές οι τοποθετήσεις έχουν βέβαια ως σκοπό την «προστασία» του ονόματος του Φύσσα, αλλά ολισθαίνουν σε μία σχετική αποπολιτικοποίηση της δολοφονίας του Φύσσα. Ενώ παράλληλα αποτρέπουν βίαιες «εκτροπές» που ίσως να έχουν «ποινικές συνέπειες». Αυτές οι τοποθετήσεις τίθενται ενάντια σε ότι έχει ειπωθεί στην προηγούμενη υποενότητα σχετικά με την αντιφασιστική ταυτότητα του Φύσσα, δημιουργώντας μία τάση για έναν «αστικό αντιφασισμό».*

Παρά το αφηγηματικό περιεχόμενο των παραπάνω τοποθετήσεων, όπως μεταφράζονται είτε κυριολεκτικά είτε μεταφορικά, αποτελούν ένα σημαντικό πολιτικό σχόλιο, το οποίο επιτρέπει πολλαπλές νοηματοδοτήσεις. Αυτό αφορά την πολιτική ρευστότητα στη νοηματοδότηση της βίας από τα υποκείμενα. Η βία εμφανίζεται στον λόγο (κάποιων) υποκειμένων ως μια συνθήκη που πρέπει να αποφευχθεί με κάθε τρόπο, ενώ προηγουμένως η βία έχει τοποθετηθεί σε μία ταυτολογική σχέση με το ίδιο το hip-hop (Clay, 2003). Η ρευστότητα αυτής της νοηματοδότησης έχει πιθανές εξηγήσεις και προβληματικές. Υποβόσκει ένα σχήμα βίας – μη βίας το οποίο ρίχνει φως στο κομμάτι του πένθους και της μνήμης. Υπάρχουν αυτοί που έχουν το δικαίωμα στη βία, έστω μη-πολιτικοποιημένη, δηλαδή οι ράπερς, και αυτοί που δεν θα έπρεπε να προβούν σε βίαιες πρακτικές, δηλαδή όλοι οι υπόλοιποι. Αυτό μας δείχνει, μέσω της βίας ως συμβολισμού, ότι οι πρώτοι έχουν την πρωτοκαθεδρία στο πένθος και στη διατήρηση της μνήμης, ενώ οι δεύτεροι δεν

δικαιούνται να ασκήσουν οποιαδήποτε μορφή βίας, όχι μόνο γιατί θα υπάρξουν «επιπτώσεις», αλλά γιατί δεν είναι κομμάτι της κουλτούρας του hip-hop.

Πέρα από την αισθητική διάσταση της βίας, το διακύβευμα περί απόρριψής της «από όπου και αν προέρχεται», δημιουργεί έναν σύνολο σχετικοποιήσεων. Μέσα σε αυτό η βία αφαιρείται τόσο από τα πολιτικά όσο και περιπτωσιολογικά της συμφραζόμενα, κάτι το οποίο αυτονομεί και αποπολιτικοποιεί τη βία, ως εγγενές συστατικό το οποίο πρέπει να απορρίπτεται από όσους δε μετέχουν της κουλτούρας του hip-hop. Αυτό που ωστόσο θέλω να υποστηρίξω είναι ότι τα συγκεκριμένα σχόλια των ράπερς περί μιας ισοπεδωμένης βίας, συνιστούν μια πολιτική υποκειμενικότητα των ιδίων η οποία διαχειρίζεται τη βία και συνειδητά από-ιδεολογικοποιεί τη συζήτηση για τη δολοφονία. Βέβαια δεν μπορεί κάποιος να κατηγορήσει ευθέως τα υποκείμενα για «ξέπλυμα» της Χρυσής Αυγής, αλλά αυτή η άποψη είναι ένα ζήτημα που πρέπει να γίνει αντιληπτό από όλες του τις πλευρές. Προκειμένου να γίνει κατανοητό το επιχείρημα δανείζομαι τον ορισμό της ιδεολογίας από τον Althusser, όπως παρατίθεται από τον Hebdige (1988: 38): *«η ιδεολογία έχει πολύ μικρή σχέση με την συνείδηση. Είναι πέρα για πέρα ασυνείδητη. [...] Πραγματικά η ιδεολογία είναι ένα σύστημα αναπαράστασης ιδεών και εικόνων [...] που επιδρούν στους ανθρώπους μέσω μιας διαδικασίας, που τους διαφεύγει»*. Ακολουθώντας την οπτική του Althusser, η αναπαράσταση και η αναπαραγωγή των πολιτικών ιδεών μέσω μιας συλλογικής διαδικασίας, όπως είναι η συνέντευξη της ΕΣΗΕΑ, είναι ασυνείδητη. Δε θεωρώ ότι οι μουσικοί και φυσικά το κοινό αντιλαμβάνονται πλήρως την ιδεολογική έκφανση της υποστήριξης του δίπολου βίας – μη βίας. Η στάση των καλλιτεχνών ξεκινάει από την ανάγκη για προφύλαξη της μνήμης του Φύσσα από την ταύτιση του με οποιοδήποτε κομμάτι ενός «βρώμικου πολιτικού συστήματος», αλλά φτάνουν σε σημείο να αποσιωπούν τον πολιτικό χαρακτήρα της δολοφονίας.

Μπορούμε να μιλήσουμε λοιπόν για μια διαιρεμένη και κατακερματισμένη φύση της υποκειμενικότητας, μιας νομαδικής υποκειμενικότητας, η οποία χαρακτηρίζεται από μια μόνιμη διαδικασία εναλλαγής και συνδιαμόρφωσης από τις διάφορες εκφάνσεις της εξουσίας και της επιθυμίας, δηλαδή από εκούσιες επιλογές και ασυνείδητες επιθυμίες (Braidotti, 2014).

Επομένως δεν είναι βέβαιο εάν το δίπολο βία – μη βία και η σχετικοποίηση της βίας γίνεται συνειδητά από τους ράπερς. Παρόλα αυτά τα σχόλια ταυτίζονται – συνειδητά ή ασυνείδητα – με το ιδεολογικό κατασκεύασμα των «δύο άκρων». Η θεωρία αυτή, περιληπτικά, υποστηρίζει ότι η άκρα Αριστερά και η άκρα Δεξιά του πολιτικού φάσματος ταυτίζονται, καθώς αποτελούν πανομοιότυπα βίαιες εκφράσεις του ολοκληρωτισμού. Στην Ελλάδα είναι διαδεδομένη αυτή η θεωρία που εξισώνει τη βία και τησχετικοποιεί. Στην περίπτωση της εργασίας η θεωρία, όπως αναπαράγεται από τα στόματα πολλών από τους παρευρισκόμενους στη συνέντευξη, οδηγεί στην: α) αντιμετώπιση της Αριστεράς ως ένα ενιαίο σύνολο όπως αυτή εκτείνεται από το ΚΚΕ και τον ελληνικό εμφύλιο μέχρι το σύγχρονο αντάρτικο πόλης, τους αναρχικούς, τους αντιεξουσιαστές, φτάνοντας μέχρι και τον ΣΥ.ΡΙΖ.Α, και β) στην εξομοίωση της «αριστερής» και της «δεξιάς» βίας. Η προβληματική της πρώτης κατεύθυνσης της θεωρίας είναι εύκολο να κατανοηθεί. Δεν μπορεί να μιλήσει κανείς για ενιαία "Αριστερά", όταν έχει διαιρεθεί έτσι, όπου τόσο οι πολιτικοί στόχοι όσο και τα μέσα έχουν διαφοροποιηθεί εντελώς, με πολλές και διαφορετικές εκφάνσεις· ενώ παράλληλα έχει χρησιμοποιηθεί το ίδιο επιχείρημα από τους υπερασπιστές των δολοφόνων της δεξιάς (με τελευταίο τον Γιώργο Ρουπακιά). Η προβληματική του δεύτερου σκέλους, περί εξίσωσης της βίας αποδεικνύεται καλύτερα με την παράθεση ενός tweet του Θάνου Τζήμερου, ιδρυτή και προέδρου του κομματικού σχήματισμου

«Δημιουργία Ξανά», λίγες μέρες μετά την μετονομασία της οδού Παναγή Τσαλδάρη στο Κερατσίνι σε «Παύλου Φύσσα»:

*«ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΦΥΣΣΑΣ ΕΙΠΑΜΕ;*

*Αφού του έστησαν άγαλμα, το επόμενο βήμα είναι να ονομαστεί και δρόμος προς τιμήν του. Γιατί; Διότι τον δολοφόνησαν οι φασίστες. Και τι είσαι όταν σε δολοφονούν οι φασίστες; Είσαι θύμα των φασιστών. Είσαι αυτομάτως και αντιφασίστας; Όχι βέβαια. Η ιδιότητα του θύματος δεν συνεπάγεται αυτόματα καμία άλλη. Για όσους δεν έχουν καταλάβει τι ήταν ο αυτοαποκαλούμενος KillahP (δηλαδή δολοφόνος, στην αργκό) και μέλος του ANΤΑΡΣΥΑ, Φύσσας, οι επόμενοι στίχοι του μπορούν να τους δια φωτίσουν [...]. “Άγκελα θάθελα, μία μέρα σε ένα ρετιρέ, να σε γαμήσω, ναι πάνω στα κάγκελα να σε κρατάω απ’ τα μαλλιά και ξαφνικά, στην κορύφωση επάνω να σου χώσω μια κλωτσιά. [...] Θα ήθελα όσοι τον χαρακτηρίζουν “τροβαδούρο της ειρήνης” να μπουκ στον κόπο να κάνουν μια ανάλυση της ποιητικής του, όπως κάναμε στο σχολείο, για να δούμε πώς την εννοούσε την ειρήνη ο ποιητής εν μέσω κατουρημένου ανθρώπινου πτώματος, εντέρων και χυμένων μυαλών. Προτείνω στον Δήμαρχο Κερατσινίου να σκαλίσει τους στίχους σε μάρμαρο και να τους βάλει σε κάποια περίοπτη θέση στον ομώνυμο από μεθαύριο δρόμο κοντά στο άγαλμα ώστε οι επόμενες γενιές να μπορούν να θαυμάσουν την πνευματική παρακαταθήκη του. Ο Φύσσας ήταν ένας φασίστας, ίδιος κι απαράλλαχτος με τους δολοφόνους του. Η μόνη διαφορά ήταν ότι αυτοί κρατούσαν το μαχαίρι».*

Το συγκεκριμένο tweet μοιράζεται πολλά στοιχεία με τις τοποθετήσεις πολλών εκ των ράπερς που παρατέθηκαν παραπάνω. Η συγκεκριμένη δήλωση όμως ανωνυμίστηκε και ανωνυμίστηκε δεξιού νεοφιλελεύθερου πολιτικού, έγινε με σκοπό να δείξω πως μπορεί να επεκταθεί η σκέψη περί «καταδίκης της βίας από όπου και αν προέρχεται». Αυτή η άποψη, που χρησιμοποιεί την παραπληροφόρηση επί τούτου, διαφέρει εξαιρετικά από τα λόγια των ράπερς και προφανώς δεν υποστηρίζω πως αυτοί υποκινούνται από κάποια ανάγκη για την καταδίκη της Αριστεράς ή του αντιφασιστικού αγώνα, αλλά κάποια σχόλιά τους αποτελούν μια θεωρητική κατεύθυνση που αποξενώνει τη βία από τα πολιτικά της συμφραζόμενα, προς τέρψη ατόμων που πρόσκεινται στην Δεξιά, τη (νέο)φιλελεύθερη Δεξιά, την πατριωτική Δεξιά και φυσικά την άκρα εθνικιστική Δεξιά.

Λίγες μέρες μετά τη συνέντευξη τύπου στην ΕΣΗΕΑ και ως αντίδραση σε όλη αυτή τη φιλολογία και τον διάλογο για το πως θα πρέπει να πενηθεί ο Φύσας, θα βγει μια ανακοίνωση-απάντηση στο indymedia.org την οποία την συνυπογράφουν πολλοί καλλιτέχνες του hip-hop, οι οποίοι απείχαν συνειδητά από τη συνέντευξη στην ΕΣΗΕΑ. Η ανακοίνωση αφορά τη συνέντευξη στην ΕΣΗΕΑ και τιτλοφορείται ως: *«Το πάνελ της καριέρας και της υποταγής»*. Μεταξύ άλλων αναφέρει: *«Μετά από το πρώτο «σοκ» της είδησης και των αναλύσεων της αστικής προπαγάνδας, η ανάγκη για «υπεράσπιση» του Παύλου (στην γλώσσα της ραπ, KillahP) και της ζωής του, πέρασε στα χέρια των «φίλων» και συναδέλφων του από τον χώρο της hip-hop σκηνής. Καλέστηκαν δημοσιογράφοι, άνοιξαν τα μικρόφωνα και το πάνελ της «υπεράσπισης» στήθηκε για τα καλά.[...] επιδόθηκαν σε γενικόλογα μηνύματα ενότητας και ειρήνης, κάνοντας λόγο, ουκ ολίγες φορές και με πονηρό τρόπο θα πούμε, περί των 2 άκρων. Πολιτικά μίλησαν, αλλά μόνο για να παινέψουν την αστική ιδεολογία και τον*

καθεστωτικό «αντιφασισμό». [...] Η γραμμή ίδια από τους περισσότερους συμμετέχοντες στο πάνελ και κατά περίεργο λόγο από τους «καταξιωμένους» της σκηνής. Η γραμμή του «ανθρωπισμού», της εξίσωσης, της απολιτικοποίησης. Η γραμμή του καλλιτεχνικού φιάσκου. Η γραμμή της ντροπής.[...] Όσο για το hip-hop, δε θα βλάψει το φασισμό με συνεντεύξεις τύπου που ενστερνίζονται τη θεωρία των δύο άκρων. Χρειάζεται αιχμηρός αντισυστημικός λόγος. Άνθρωποι που τιμούν αυτά που λένε δρώντας καθημερινά ενάντια στο υπάρχον. Όχι καλλιτεχνάκια, «αφηρημένες» φύσεις ή καμένοι τυπάδες. Το hip-hop πέρα από τέχνη είναι τρόπος ζωής. Στο δρόμο, εκεί όπου ξεκίνησε. Ακόμα κι αν όσοι μας τα μάθανε «σοβαρεύτηκαν» και νοικοκυρευτήκανε, παραμένουμε στις ίδιες πλατείες και θα τις υπερασπιστούμε. Οι υπόλοιποι ας δώσουν «φως» απ' το σπίτι τους. Πολύ φοβόμαστε όμως ότι το φως τους προέρχεται απ' την τηλεόραση».

Η ανακοίνωση αυτή συνοψογράφεται από πολλούς καλλιτέχνες του ελληνικού hip-hop, οι οποίοι διαφώνησαν με την κίνηση στον χώρο της ΕΣΗΕΑ – αρκετοί μεταξύ άλλων, γνώριζαν αρκετά καλά τον Παύλο Φύσσα. Οι πολιτικοί λόγοι της ανακοίνωσης αυτού του «άλλου hip-hop» είναι να μη επιτραπεί η ολίσθηση σε έναν ακροδεξιό και φασιστικό λόγο, όπως είναι το παραπάνω tweet του Θάνου Τζήμερου. Φυσικά εντοπίζεται και η προσπάθεια – εκ νέου – προστασίας του ονόματος του Φύσσα, αυτήν τη φορά από την αποπολιτικοποίησή του, αλλά και της υστεροφημίας του ίδιου του hip-hop. Ο συνομιλητής μου Μ.Τ. συμφωνεί εκ των υστέρων με την παραπάνω ανακοίνωση: «Στην ΕΣΗΕΑ δεν πήγα (όντας ράπερ ο ίδιος), αν και το σκέφτηκα πολλές φορές να πάω για τον Παύλο. Μετά λέω, θα ακούσω τόσες μαλακίες – είχα που είχα τις σκέψεις μου (σ.σ. για τον Παύλο). Με αρκετούς από αυτούς έχουμε συνεργαστεί – νιώθω καλά που έχω αποχωρήσει πια. Κάποτε ήμουν κι εγώ ψωνισμένος. Το χειρότερο είναι όμως ότι το κάνανε στην ΕΣΗΕΑ. Ξεφτίλα έτσι; Ρε συ



λίγες μέρες πριν είχε κυκλοφορήσει το έκτρομα του Αναστασιάδη (βλ. επόμενο κεφάλαιο) – και το κάνεις στην ΕΣΗΕΑ;!». Η ίδια η συνέντευξη της ΕΣΗΕΑ αποτέλεσε σημείο σύγκρουσης για την κοινότητα του hip-hop. Ο Μ.Τ. είναι μέρος της hip-hop σκηνής και αντιλαμβάνεται την αντιπαράθεση και την ένταση που δημιουργείται εξαιτίας του Παύλου Φύσσα. Φυσικά δεν ευθύνεται ο Φύσσας καθαυτός, αλλά όσα έφερε η υστεροφημία του ως πολιτικό υποκείμενο, ως αντιφασίστας, ως άτομο με έντονο πολιτικό λόγο. Εκεί έγκειται η προβληματική: στο πως διαχειρίζεται η μνήμη του νεκρού από τους ζώντες. Σε αυτό το σημείο είναι που η πολιτική (με τη στενή έννοια) κι η ιδεολογία διαμορφώνουν τις πολιτικές της μνήμης. Οι υπόλοιποι ράπερς έρχονται σε αμηχανία, γιατί καλούνται να «κουβαλήσουν» ένα συμβολικό κεφάλαιο που δεν είναι δικό τους, δεν μπορούν να ενσωματώσουν και φοβούνται για το πως θα επηρεάσει τη δική τους πολιτική και μουσική ταυτότητα.

Πιο συγκεκριμένα, στο παρόν κεφάλαιο επιχειρήσα να εντάξω τη συνέντευξη της ΕΣΗΕΑ σε ένα ευρύτερο πολιτικό περιβάλλον που επηρεάζει τον χώρο και τον χρόνο της συνέντευξης. Αντιλαμβάνεται κανείς, ότι οι περιρρέουσες πολιτικές και ιδεολογικές συνδηλώσεις έρχονται σε άμεση επαφή (σύγκρουση ή αφομοίωση) με τις αναπαραστάσεις της μνήμης του Φύσσα, όπως αυτές μεταφέρονται από τα μικρόφωνα της ΕΣΗΕΑ στο κοινό. Προκλήθηκαν αντιδράσεις και ολισθήσεις σε μία εκατέρωθεν προσπάθεια να «ειπωθεί σωστά» η ιστορία του Φύσσα. Το συμβολικό κεφάλαιο του Φύσσα τροφοδότησε όλες τις απόψεις – και τις απολιτικές και τις πολιτικοποιημένες – αλλά το πολιτικό εισήχθη σε κάθε περίπτωση μέσω των ερμηνειών του συμβολικού κεφαλαίου και της μνήμης του Φύσσα. Γιατί δεν ήταν μόνο ο Φύσσας που διεκδικούνταν στον χώρο της ΕΣΗΕΑ, αλλά και οι υστεροφημίες

των ίδιων των φίλων και συναδέλφων του Φύσσα, όπως και η υστεροφημία του ίδιου του ελληνικού, περιθωριακού hip-hop.

### 4.3 Η οπτική κουλτούρα ως μέσο αναπαράστασης της μνήμης του Φύσσα

Με αφορμή το tweet του Θάνου Τζήμερου δημιουργείται η ανάγκη για μία θεωρητική επισκόπηση της αισθητικοποίησης της βίας, ακόμα κι αν η βία αυτή είναι απολιτικοποιημένη ή εξισωμένη. Τέτοιου είδους τοποθετήσεις ενεργοποιούν συναισθήματα και προκαλούν εντυπώσεις με αποτέλεσμα την αποπολιτικοποίηση των γεγονότων. Ο τρόπος με τον οποίο διακινήθηκε η γνώση για τη δολοφονία του Φύσσα ήταν κατ' εξοχήν οπτικός. Δηλαδή χρησιμοποιήθηκε μία γλώσσα, η οποία είναι παραστατική στον τρόπο που περιγράφει τη δολοφονία σαν να ήταν παρών (σ.σ. ο Τζήμερος). Αυτό φυσικά δεν είναι αποκλειστικότητα του δεξιού πολιτευτή, καθώς όλος ο τύπος έσπευσε να καλύψει το ρεπορτάζ της δολοφονίας του Φύσσα, με αποκορύφωμα το διαβόητο πρωτοσέλιδο του *Πρώτου Θέματος* (Εικόνα 3) στις 22 Σεπτεμβρίου 2013. Στην ολοσέλιδη φωτογραφία του πρωτοσέλιδου εικονίζεται ευκρινώς ο Παύλος Φύσσας στην αγκαλιά της κοπέλας του, λίγες στιγμές αφότου δέχθηκε τη μαχαιριά του 45χρονου Χρυσανγίτη Γιώργου Ρουπακιά.

Το πρωτοσέλιδο προκάλεσε τεράστιες αντιδράσεις και δε θα μπορούσε να μη σχολιαστεί από τους ράπερς που παραβρέθηκαν στην ΕΣΗΕΑ. Όσα ανέφερε ο Μόνιμος Κάτοικος στη δική του ομιλία στην ΕΣΗΕΑ είναι ακόμα πιο διαφωτιστικά: «[...] Επίσης να πω ότι πρόσφατα βγήκε μια φωτογραφία του Παύλου από [...] το *Πρώτο Θέμα*, από αυτήν τη γλοιώδη φυλλάδα, από αυτόν τον αλήτη, τον ρουφιάνο, τον *Αναστασιάδη* [...] θέλω να φτύσω όσους δημοσιογράφους βρίσκονται εδώ και δεν κατήγγειλαν αυτό το γεγονός [...] και την ΕΣΗΕΑ την ίδια που έβγαλε μια ανακοίνωση

του κάλου που τους χαιδεύει τα αυτιά». Ο TinyJackal υπογραμμίζει στο ίδιο ύφος: «όλοι φταίτε, όσοι είστε εδώ μέσα γι' αυτό [...] ωραία ανακοίνωση, τους κάνετε την μούρη κρέας». Επιπλέον, η οικογένεια του Φύσσα προέβησε μια ανακοίνωση που χαρακτηρίζει τη φωτογραφία «κατάφωρη και χυδαία προσβολή στην μνήμη του παιδιού μας»<sup>9</sup>. Ταυτόχρονα η ΕΣΗΕΑ προέβη και αυτήσε ανάλογη ανακοίνωση (την οποία χλεύασε ο TinyJackal), που καταδικάζει το εγχείρημα αναφερόμενη σε αντιδεοντολογικούς δημοσιογραφικούς τρόπους και επισημαίνοντας ότι «όχι μόνο δεν εξυπηρετεί τις ανάγκες της ενημέρωσης, αλλά, αντιθέτως, προσβάλλει κατάφωρα τους κανόνες δεοντολογίας του επαγγέλματος και τις πανανθρώπινες αξίες», ενώ ο πρόεδρος της ΕΣΗΕΑ Δημήτρης Τρίμης αναφέρει σε δήλωσή του: «Αυτοί που έστησαν με τα δημοσιεύματά τους το προφίλ των νεοναζί της Χρυσής Αυγής, τώρα, σε μια τραγική στιγμή, “πουλάνε” αναίσχυντα το αίμα του νεκρού»<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> «Οικογένεια Φύσσα: Χυδαία προσβολή το πρωτοσέλιδο στο «Πρώτο Θέμα», άρθρο στην ειδησεογραφική ιστοσελίδα [www.thepressproject.gr](http://www.thepressproject.gr), δημοσιευμένο στις 21/9/2013 <https://www.thepressproject.gr/article/46973/Oikogeneia-Fussa-Xudaia-prosboli-to-protoselido-sto-Proto-THema>

<sup>10</sup> «Πόλεμος για την φωτογραφία του Πρώτου Θέματος», άρθρο στην ειδησεογραφική ιστοσελίδα [www.pronews.gr](http://www.pronews.gr), δημοσιευμένο στις 22/9/2013 ([https://www.pronews.gr/elliniki-politiki/130770\\_polemos-gia-tin-fotografia-toy-protou-thematos](https://www.pronews.gr/elliniki-politiki/130770_polemos-gia-tin-fotografia-toy-protou-thematos))



Εικόνα 3. Πρωτοσέλιδο εφημερίδας «Πρώτο Θέμα», 22 Σεπτεμβρίου 2013

Ωστόσο με τη σειρά του το *Πρώτο Θέμα* λίγες μέρες αργότερα «απαντάει» με ένα ιστορικό πρωτοσέλιδων εφημερίδων από τον ελληνικό και τον διεθνή τύπο με φωτογραφίες βίας, όπου μάλιστα αναφέρει: «Στις περισσότερες από αυτές τις περιπτώσεις τα πρωτοσέλιδα ντοκουμέντα λειτούργησαν αφυπνιστικά για την κοινή γνώμη και κάποιες φορές άλλαξαν τον ίδιο τον ρου της Ιστορίας.»<sup>11</sup> .

Οι παραπάνω τοποθετήσεις που συγκρούονται ευθέως με τους εκπροσώπους του τύπου στην αίθουσα της ΕΣΗΕΑ λαμβάνουν ως αφορμή μία αναπαράσταση της μνήμης του Φύσσα, την οποία θεωρούν ως προσβλητική. Αυτή η αναπαράσταση όμως δεν είναι φαντασιακή, είναι οπτική. Έχει δηλαδή άμεση σχέση με την

<sup>11</sup> «Απάντηση από το Πρώτο Θέμα για τη φωτο Π. Φύσσα», άρθρο στην ειδησεογραφική ιστοσελίδα [www.pronews.gr](http://www.pronews.gr), δημοσιευμένο στις 22/9/2013, από το τμήμα ειδήσεων του defencenet.gr [http://www.pronews.gr/elliniki-politiki/130793\\_apantisi-apo-proto-thema-gia-tin-foto-pfyssa](http://www.pronews.gr/elliniki-politiki/130793_apantisi-apo-proto-thema-gia-tin-foto-pfyssa))

οπτικοποίησης της δολοφονίας, του πόνου του Φύσσα, των τελευταίων του στιγμών, της απόλυτης αδυναμίας του σώματος και της περσόνας του ως ράπερ. Η δημοσίευση της φωτογραφίας του νεκρού Παύλου μπορεί να έχει πολλαπλές νοηματοδοτήσεις, που η ανάλυσή τους προϋποθέτει μια θεώρηση του ρόλου της φωτογραφίας και των κοινωνικοπολιτικών συσχετισμών της. Η συζήτηση περί δημοσίευσης φωτογραφιών με βίαιο περιεχόμενο ανάγεται στο παρελθόν από το *Πρώτο Θέμα*. Οι ρίζες της μάλλον βρίσκονται στη δεκαετία του '60 στις ΗΠΑ και στη δημοσίευση πολλών βίαιων φωτογραφιών από τον πόλεμο του Βιετνάμ. Έκτοτε δεν παύουμε να συναντάμε από την μία, την άποψη πως «ό,τι έχει ενδιαφέρον και είναι γεγονός, πρέπει να δημοσιεύεται», μαζί με τη θέση ότι η οπτικοποίηση της βίας έχει θετικά κοινωνικά αποτελέσματα, καθώς οδηγεί στην αποστροφή της. Από την άλλη, το επιχείρημα είναι ότι η επαναληπτική αναπαραγωγή της βίας -μέσω της φωτογραφίας, ίσως ακυρώνει τις πιθανές πολιτικές νοηματοδοτήσεις της και εμπορικοποιείται ως θέαμα. Ο θεατής φτάνει να καταναλώνει την «ωμή» βία ως θέαμα, χωρίς να είναι ευκρινή τα πολιτικά συμφραζόμενα. Προκειμένου να προσεγγίσω αυτή τη συζήτηση, αποφεύγοντας να αναλωθώ στην ανάλυση του παραπάνω δίπολου, θα επικεντρωθώ στο παράδειγμα της φωτογραφίας του νεκρού Φύσσα, ξεκινώντας από τον ιστορικό ρόλο της φωτογραφίας ως μέσο αναπαράστασης, στις συμβολικές διαστάσεις που μπορεί να πάρει και στην επιτέλεσή της μέσα στο πλαίσιο μιας πολιτικής οικονομίας.

Η φωτογραφία αιχμαλωτίζει το βλέμμα και δημιουργεί – ειδικά μέσα από πρωτοσέλιδα εφημερίδων και τα κοινωνικά δίκτυα – μία αίσθηση μαρτυρίας, που δεν είναι πολύ διαφορετική από αυτό που περιγράφει η Papailias (2013) συζητώντας την αναπαραγωγή του πένθους μετά το δυστύχημα στα Τέμπη. Αντίστοιχα, το βλέμμα του παρατηρητή της φωτογραφίας συνδέεται άμεσα με την πρωτοκαθεδρία της οπτικότητας και της ορατότητας στον δυτικό πολιτισμό. Ο John Berger στο δοκίμιο

του *H* εικόνα και το βλέμμα δείχνει μεταξύ άλλων, ότι, πολύ πριν από τη φωτογραφία, αυτό που βλέπουμε εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο τον βλέπουμε. Η όραση ως αίσθηση έρχεται πριν από τις λέξεις – μπορεί να εξηγήσει τον κόσμο με λέξεις, αλλά δεν μπορούμε να ανατρέψουμε το γεγονός ότι περιβαλλόμαστε από αυτόν. Η όρασή μας ενεργεί συνεχώς, κινείται και συγκροτεί το παρόν για μας, όπως είμαστε. Ωστόσο πάντα βλέπουμε ό, τι κοιτάμε στο οποίο εστιάζουμε. Το να κοιτάμε είναι μια πράξη επιλογής, που συνδέεται άμεσα με τις κοινωνικές - συλλογικές διαδικασίες (Berger, 2011). Ο Barthes, αναφερόμενος στην πρωτοκαθεδρία της όρασης, λέει πως «το οπτικό σημαίνον» διαθέτει περίσσιο πλούτο, είναι πλήρες και «προϋποθέτει μια γνώση, ένα χτες, μια μνήμη, μια συγκριτική τάξη από γεγονότα, ιδέες, αποφάσεις». (1973).

Ο Barthes, στον *Φωτεινό θάλαμο* (1973), αντιλαμβάνεται τη φωτογραφία ως ένα πολιτισμικό τεχνολογικό προϊόν άρρηκτα συνδεδεμένο με τις πολιτικές και συλλογικές διαδικασίες. Και επίσης αναγνωρίζει στη φωτογραφία την ικανότητα να χτυπά, να ξεσηκώνει και να τaráσσει τον θεατή λόγω του αδυσώπητου τρόπου με τον οποίο το «τότε και εκεί» μεταφέρεται στη σφαίρα του «εδώ και τώρα». (1973: 76). Η Sontag συμφωνεί θεωρώντας πως οι φωτογραφίες δεν μπορούν να ιδωθούν έξω από τα πολιτικά – πολιτισμικά συμφραζόμενά τους (1993). Μέσα στο ιστορικό της πλαίσιο η φωτογραφία συγκροτείται ως μέσο παρατήρησης, ελέγχου και αποτύπωσης του «πραγματικού» ή της «αλήθειας». Αυτό συμβαίνει επειδή σε κάθε φωτογραφία περικλείεται μια περίσσεια συμβάντων, δυναμικών και πληροφοριών οι οποίες γονιμοποιούν μελλοντικές αναγνώσεις και χρήσεις, που μπορεί να βλέπουν «άλλα» πράγματα από αυτά τα οποία οραματίστηκε το επίσημο πλαίσιο παραγωγής. Και ότι οι φωτογραφίες φέρουν δυνητικά «ατέρμονη δυνατότητα ανακωδικοποίησης» (infinitecodability), επειδή πάντα περιέχουν λεπτομέρειες ή αλλιώς, «μικροσκοπικές

σπίθες του απροόπτου» που πυροδοτούν μελλοντικές εκ νέου επενδύσεις ως προς την εικόνα (Καλατζής, 2013).

Για παράδειγμα η ανάδυση της φωτογραφίας συμπίπτει με τα πολεμικά φωτορεπορτάζ, τα οποία είχαν καθορισμένο τρόπο λειτουργίας και προώθησης, με στόχο την εθνική επιρροή και τη διαμόρφωση της συλλογικής ταυτότητας. Εξ αρχής, λοιπόν, η φωτογραφία συνδέεται άρρηκτα με την εξουσία, η οποία ορίζεται από τις ερμηνείες της φωτογραφίας, καθώς και την «πραγματικότητα» που προβάλλει η φωτογραφία. Ωστόσο δεν είναι τυχαία η παρατήρηση του Sekula, φωτογράφου και ιστορικού της φωτογραφίας, ότι η φωτογραφία εισάγει τον πανοπτισμό στην καθημερινή ζωή (Sekula, 1986: 10). Αυτή η σκέψη μάς οδηγεί να αντιληφθούμε μια σύγχρονη οικονομία της φωτογραφίας, ξεφεύγοντας από τη θεώρηση της φωτογραφίας ως εργαλείο της κρατικής εξουσίας, αλλά παραμένοντας ως εξουσιαστική δομή κατασκευής και διαμόρφωσης υποκειμενικότητων. Για αυτό και ο Barthes μάς καλεί να συλλάβουμε τη φωτογραφία σχεσιακά και πολυσχηματικά: μια σχέση μεταξύ του *operator* (φωτογράφου), του *observer* (παρατηρητή), του φωτογραφικού αντικειμένου και των κοινωνικών νοηματοδοτήσεων (1973). Μεταφέροντας τα παραπάνω στο θέμα μας, το ερώτημα παραμένει: μπορεί η φωτογραφία του ημιθανή Φύσσα στην αγκαλιά της φίλης του, που δημοσιεύεται από το *Πρώτο Θέμα*, να ευαισθητοποιήσει και να καταδείξει τα πολιτικά συμφραζόμενά της;

Σε πρώτη φάση οφείλουμε να δεχτούμε πως η δολοφονία του Φύσσα από τον Χρυσανγίτη Ρουπακιά, όπως απεικονίζεται στο πρωτοσέλιδο, πρέπει να αναγνωστεί στο πλαίσιο μιας οικονομίας και πολιτικής του θεάματος. Σύμφωνα με αυτήν την προσέγγιση η ορατότητα της βίας της Χ.Α. μπαίνει σε ένα πλαίσιο *lifestyle* (κουλτούρας του ζην), που τοποθετεί τη βία της δολοφονίας σε ένα πλαίσιο

ειδησεογραφικό που εξοβελίζει το πολιτικό βλέμμα. Αυτός ο τρόπος προβολής της δολοφονίας, με την απεικόνιση της στιγμής του θανάτου, ενός από τα μεγαλύτερα κοινωνικά ταμπού, λαμβάνει σχεδόν πορνογραφικές διαστάσεις (Sontag, 2003). Μία φωτογραφία με τέτοια χαρακτηριστικά δεν μπορεί να πολιτικοποιηθεί μεταγενέστερα με τίτλους «ΔΕΝ ΞΕΧΝΩ ΤΟΝ ΦΑΣΙΣΜΟ». Αυτού του είδους η δημοσιογραφία, που διαχειρίζεται με αυτόν τον τρόπο τις φωτογραφίες, είναι μία κατεξοχήν ηγεμονική δύναμη κατασκευής και διαμόρφωσης συλλογικής μνήμης και επιμέρους υποκειμενικότητων. Μόνο που αυτή η συλλογική μνήμη τείνει να κατασκευαστεί ως αποπολιτικοποιημένη σχετικά με τη δολοφονία. Δημιουργείται λοιπόν η απορία, με ποιον τρόπο διαχειρίζεται το θέαμα και το πολιτικό η συγκεκριμένη εφημερίδα, και αν η πρωτοσέλιδη δημοσίευση της φωτογραφίας του ετοιμοθάνατου Φύσσα όντως εξυπηρετούσε την «αφύπνιση» της κοινής γνώμης, όπως τόνισε η ίδια η εφημερίδα. Διερευνώντας, λοιπόν, σε βάθος χρόνου τα πρωτοσέλιδα του *Πρώτου Θέματος* που ανήκει στον εκδότη και δημοσιογράφο Θέμο Αναστασιάδη (προσφάτως αποθανόντα), βρήκα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα αυτά τα δύο έντυπα (Εικόνα 4&Εικόνα 5), ως αντιπροσωπευτικά για τον τρόπο διαχείρισης του θεάματος και τους πολιτικούς.





Εικόνα 4. Πρωτοσέλιδο εφημερίδας «Πρώτο Θέμα», 1η Απριλίου 2012.



Εικόνα 5. Πρωτοσέλιδο εφημερίδας «Πρώτο Θέμα», 29 Απριλίου 2012.

Και στις δύο αυτές φωτογραφίες της εν λόγω εφημερίδας, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται η Χρυσή Αυγή θυμίζει περισσότερο περιοδικό για διασημότητες, παρά πολιτικό ρεπορτάζ. Το ρεπορτάζ και οι τίτλοι των πρωτοσέλιδων αναλώνονται σε ένα «κράξιμο» του *lifestyle* της Χρυσής

Αυγής, ενώ απουσιάζει παντελώς το πολιτικό σχόλιο ή η πολιτική κριτική απόσταση. Πολλές φορές η αρθογραφία θυμίζει «κίτρινο τύπο», ώστε οι ειδήσεις να διαβάζονται με γαργαλιστικό, χιουμοριστικό ή απλά ενημερωτικό τόνο.

Γίνεται σαφές λοιπόν ότι η εν λόγω εφημερίδα, με την εν λόγω φωτογραφία του Φύσσα, στοχεύει στην πυροδότηση ενός δημόσιου διαλόγου, γύρω από τον θάνατο, το πένθος και τη μνήμη του Παύλου Φύσσα. Κεφαλαιοποιεί άψογα το συμβολικό κεφάλαιο του Φύσσα ως πολιτικής φιγούρας και αντιφασίστα μουσικού παρουσιάζοντας τη δολοφονία του ως θέαμα. Και μάλιστα πετυχαίνει τον στόχο του το πρωτοσέλιδο, ειδικά εφόσον μία ολόκληρη συνέντευξη που γίνεται για τη μνήμη του Παύλου Φύσσα έχει ως σημείο αναφοράς και σημείο τριβής και έντασης (απέναντι στο σύνολο των παρευρισκόμενων δημοσιογράφων) το συγκεκριμένο εξώφυλλο. Η συζήτηση περί πολιτικού εκτροχιάζεται όταν γίνεται κουβέντα για βασικά ζητήματα σεβασμού προς τον νεκρό και τους οικείους του. Το πρωτοσέλιδο αυτό είναι μια πρώτης τάξεως ευκαιρία να γίνουν κατανοητοί οι μηχανισμοί και οι δυναμικές της οπτικής κουλτούρας και της δύναμής της να διαμορφώνει τον δημόσιο λόγο καθώς και την ίδια την μνήμη.

Ο τρόπος με τον οποίον προσλαμβάνεται το πρωτοσέλιδο του νεκρού Φύσσα μπορεί να διαφέρει, ανάλογα με τον παρατηρητή-αναγνώστη. Πρέπει ωστόσο να τονίσω τον ρόλο της κατασκευής μιας κοινωνικοπολιτικής μνήμης η οποία θυμάται, αναγνωρίζει και ερμηνεύει, διαμορφώνοντας την ορατότητα του νεκρού Παύλου Φύσσα. Η διαφήμιση της Χ.Α. και η τοποθέτησή της σε όρους *lifestyle* έχει δημιουργήσει ένα συναισθηματικό κεφάλαιο, μια συναισθηματική οικονομία (Ahmed, 2004), στο πλαίσιο της οποίας η Χ.Α. μπορεί να ερμηνευθεί ως ένα κόμμα που απλά χρησιμοποιεί τον δικό του τρόπο για να επιβληθεί, ακόμα και αν αυτό σημαίνει βία. Όταν όμως αυτή η βία σχετικοποιείται, τότε είναι πολύ δύσκολο να την

εν-τοπίσεις και να την πλαισιώσεις πολιτικά. Είναι αρκετά εύκολο να βρει κανείς πρωτοσέλιδα ελληνικών εφημερίδων, που χρησιμοποιούν τη λέξη «δράση» λόγου χάρη, όταν για παράδειγμα η Χ.Α. επιτίθεται σε πάγκους μεταναστών στην λαϊκή αγορά. Εδώ πρέπει να τονιστεί ακριβώς αυτό: η σημασία της κυκλοφορίας τέτοιων ερμηνειών των ενεργειών της Χ.Α. για τη δημιουργία ενός λόγου (*discourse*), ενός πολιτισμικού μνημονικού πεδίου, όπου η δράση της Χ.Α. τουλάχιστον νομιμοποιείται, ή καλύτερα «αισθητικοποιείται». Διότι η επαναληπτική δημοσίευση τέτοιων υλικών επικυρώνει την εικόνα της οργάνωσης και ανακυκλώνει την δυναμική της πρόσληψής της. Επομένως η κυκλοφορία και ορατότητα της φωτογραφίας του Φύσσα, μπορεί να θεωρηθεί άλλη μια «δράση» της Χ.Α., η οποία να μεν είναι κατακριτέα, αλλά «έτσι είναι». Σύμφωνα με αυτήν την οπτική, η βία που ασκεί η Χ.Α., μπορεί να ιδωθεί και «ηδονοβλεπτικά», δηλαδή από την μία είναι ανεπίτρεπτη και από την άλλη επιθυμείς να τη δεις, γιατί ακριβώς «πλασάρεται» ως θέαμα, ως πορνογραφικό υλικό· ένα ταμπού που απεικονίζεται και που δεν πρέπει κανείς να χάσει. Μάλιστα, όταν υπάρχει και τηλεοπτική επαναληπτική προβολή, όπως στην περίπτωση της συγκεκριμένης φωτογραφίας, τότε μπαίνει και ο τηλεθεατής στο «παιχνίδι» της ηδονοβλεψίας.

Η Susan Sontag έχει ασχοληθεί συστηματικά στο δοκίμιό της *Regarding the pain of others*, με τη δημοσίευση βίαιων φωτογραφιών, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνονται. Μεταξύ άλλων, αναφέρει πως οι αντιδράσεις μας στις βίαιες φωτογραφίες, δεν μπορεί να κυριαρχούνται από λογική και συνείδηση. Αποτελούν μάλλον μήτρα πολλαπλών νοημάτων και εκδοχών, παρά απεικόνιση κάποιας «πραγματικότητας» (Sontag, 2003). Με τον ίδιο τρόπο η Azoulay (2008) «διαβάζει» τον Barthes, επιχειρώντας να απελευθερώσει το νόημα ή την επιρροή της φωτογραφίας (το *punctum* κατά τον Barthes) από τον «έλεγχο» του

φωτογράφου. Η Sontag επιμένει ότι το σοκ της απεικόνισης της φρίκης μπορεί να αποτελέσει αφορμή εκκίνησης της μνημονικής διαδικασίας και ότι η φωτογραφία που απεικονίζει μια κτηνώδη πράξη, μπορεί να αποτελέσει μοχλό προπαγάνδας, έναυσμα και αφορμή για συνέχιση της ίδιας κτηνωδίας ή της νομιμοποίησής της. Από την άλλη, η θέση της Azoulay (2008: 163) φέρνει τον θεατή στη θέση του «καταναλωτή», ο οποίος έχει προσδοκίες από αυτό που βλέπει στη φωτογραφία: δημιουργείται μία ζήτηση για ένα αισθητικό αποτέλεσμα και μία αναζήτηση για ένα «νόημα» (punctum) που «πρέπει» να είναι εκεί.

Η τηλεόραση, άλλωστε, έχει «δικαιώσει» και τις δύο παραπάνω θέσεις περίτρανα. Δεν είναι αναγκαίο ότι η ίδια η δημοσίευση της φωτογραφίας του νεκρού Φύσσα θα διαχυθεί αυτούσια προκαλώντας συναισθήματα και διαμορφώνοντας τη συλλογική μνήμη. Μπορεί να καταλήξει μέσω της τηλεόρασης ή των κοινωνικών δικτύων ως ένα ακόμα ερεθιστικό βίαιο θέαμα, όπως τα τόσα που αντικρίζουμε κάθε μέρα στις οθόνες μας, στα οποία άλλες φορές αποστρέφουμε το βλέμμα και άλλες φορές κοιτάμε ηδονοβλεπτικά από την κλειδαρότρυπα με νοσηρή περιέργεια. Προεκτείνοντας αυτήν τη σκέψη η Sontag θεωρεί πως οι εικόνες βίας προκαλούν ένα πορνογραφικό ενδιαφέρον. Η βία έχει πολλαπλασιαστεί στις οθόνες μας και έχει αισθητικοποιηθεί, ώστε να προσλαμβάνεται συχνά ως περιεχόμενο επιθυμίας. Έχεις την επιθυμία να δεις (ως θέαμα), αλλά γνωρίζοντας την απόστασή σου από το θέμα. Η Sontag μιλάει για ένα είδος παθητικοποίησης:

*«Η φανταστική εγγύτητα που μας παρέχουν οι εικόνες υπαινίσσεται κάποιον δεσμό ανάμεσα στα μακρινά θύματα [...], έναν δεσμό που απλούστατα είναι ψευδής, που είναι άλλη μια παραποίηση των πραγματικών σχέσεών μας με την εξουσία. Όσο αισθανόμαστε συμπόνια, θεωρούμε πως δεν γινόμαστε συνεργοί σ' αυτό που*

*προκάλεσε την οδύνη. Η συμπόνια μας διακηρύσσει τόσο την αθωότητά μας όσο και την ανικανότητά μας». (Sontag, 2003: 78)*

Συμφωνώ εν μέρει με την Sontag ότι η μαζική κυκλοφορία βίαιων εικόνων, λειτουργεί συχνά ενισχύοντας μια λογική απάθειας και ένα συναίσθημα μωδιάσματος. Στην περίπτωση του Φύσσα, η *lifestyle* προβολή της Χ.Α. από την εφημερίδα *Πρώτο Θέμα*, σίγουρα διαψεύδει την ιδέα ότι η φωτογραφία δημοσιεύτηκε για να ευαισθητοποιήσει. Αντίθετα, όπως αποδεικνύεται από την ίδια την ανακοίνωση του *Πρώτου Θέματος* ο θάνατος κεφαλαιοποιείται και πουλάει. Από την άλλη ίσως σε κάποιους από εμάς να μας αφυπνίζει ένα αίσθημα οργής, απέναντι στην Χ.Α., η οποία τείνει να νομιμοποιηθεί – όχι μόνο ως πολιτικό κόμμα – αλλά και ως κουλτούρα. Αυτό όμως που έχει σημασία να τονιστεί (και μάλλον να μεταφερθεί στο επίκεντρο της συζήτησης) είναι, όχι η ηθικολογία γύρω από τον θάνατο του Παύλου Φύσσα ως εκμεταλλεύσιμου προϊόντος από μια εφημερίδα, αλλά η πολιτική βαρύτητα του ίδιου του γεγονότος: «*Θα έπρεπε να αισθάνεται κανείς υποχρεωμένος να σκεφτεί τι σημαίνει να τις κοιτάζει (τις φωτογραφίες), να σκεφτεί συγκεκριμένα την ικανότητα να αφομοιώνει αυτό που του δείχνουν*». (Sontag 2003: 73).

Μην ξεχνάμε ότι το *Πρώτο Θέμα* δημοσίευσε μια φωτογραφία που κάποιος θεώρησε άξιο να βγάλει, θεωρώντας «ότι έχει ενδιαφέρον». Η Parailias υποστηρίζει ότι «*πρέπει να μας απασχολήσει ιδιαίτερα η βία των “κυρίαρχων πολιτών” που “έχουν πάρει τον νόμο στα χέρια τους”*», θεωρώντας τη βία της οπτικοποίησης ως συνακόλουθο της πολιτικής του βλέμματος (Parailias. 2013), όπως κατασκευάζεται μέσα από ηδονοβλεπτικού και αποπολιτικοποιημένου τύπου περιεχόμενο. Ταυτόχρονα όμως, η συζήτηση, μέσω του δημοσιεύματος του *Πρώτου Θέματος*, μεταφέρθηκε σε όλα τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και στο πώς η φωτογραφία ήταν ένα μέσο αντικειμενοποίησης και θεαματοποίησης του θανάτου του Φύσσα, χωρίς να

γίνεται λόγος για την ίδια τη δολοφονία. Η διάχυση αυτή της φωτογραφίας, που την έφερε ακόμα και στην αίθουσα της ΕΣΗΕΑ (εκτός από κάθε νοικοκυριό της Ελλάδας) εστιάζει την κουβέντα στην *εικόνα της δολοφονίας* και όχι στη δολοφονία καθαυτή. Η εικόνα ως θέαμα – και όχι ως πολιτικό κείμενο – έχει τη δυνατότητα να ελίσσεται και να καταλαμβάνει ποικίλους χώρους (κυριολεκτικά), αλλά και πολλούς νοηματικούς χώρους, καθώς κατακερματίζεται σε δεκάδες συναισθήματα που προκαλούνται από την αισθητικοποίηση της βίας. Αφενός λοιπόν, η πρωτοσέλιδη δημοσίευση της φωτογραφίας του ετοιμοθάνατου Φύσσα είναι μία πολιτική πράξη, αλλά μία πολιτική πράξη που εξοβελίζει το πολιτικό από την ερμηνεία της φωτογραφίας. Για να το θέσω αλλιώς, υπάρχει σαφής πρόθεση να συγκαλυφθεί ο πολιτικός χαρακτήρας της δολοφονίας προς μεγαλύτερη κεφαλαιοποίηση του ίδιου του συμβάντος. Αφετέρου η ίδια η φωτογραφία δεν μπορεί να εξαιρεθεί από την πολιτική ανάγνωση της δολοφονίας, καθώς είναι αναπόσπαστο κομμάτι της συζήτησης γύρω από το νεκρό σώμα και τη μνήμη του Φύσσα, που μπορεί να μην είναι πολιτική με τη στενή έννοια του όρου αλλά εμπίπτει στις πολιτικές της μνήμης και της διαχείρισης του πένθους.

## Επίλογος

Φτάνοντας στο τέλος της παρούσας εργασίας, ο αναστοχασμός είναι απαραίτητος σχετικά με όσα επέλεξα να ασχοληθώ και σίγουρα δεν μπορεί να σταματάει στο υλικό της εργασίας. Αυτό βέβαια σχετίζεται με το κατά πόσο αντιλαμβάνομαι τη διπλωματική εργασία ως ένα «απλό» κείμενο ή ως προέκταση του εαυτού μου, των ιδεών και των απόψεών μου. Σαφώς, η ενασχόλησή μου με το ζήτημα της δολοφονίας άπτεται του ενδιαφέροντος μου για τις πολιτικές προεκτάσεις της δολοφονίας του Παύλου Φύσσα. Εκκινώντας, λοιπόν, από το ζήτημα της δολοφονίας του Φύσσα, έπρεπε να αναζητήσω το καταλληλότερο – για μένα – πρίσμα, το οποίο βρήκα στην περίπτωση της συνέντευξη των ράπερς στον χώρο της ΕΣΗΕΑ. Η περίπτωση μελέτης ήταν αυτή που μου έδωσε την ευκαιρία να συμμετάσχω και εγώ σε μεγαλύτερο βαθμό – από ότι πιο πριν – στη δημόσια συζήτηση σχετικά με τη δολοφονία του Φύσσα. Το ζήτημα, βέβαια, ήταν να καταφέρω να ξεφύγω από τις τετριμμένες απόψεις και αναλύσεις σχετικά με τις πολιτικές προεκτάσεις της δολοφονίας, και θεωρώ πως με αυτήν την εργασία έκανα ακριβώς αυτό.

Η διαχείριση του υλικού ήταν απαιτητική στο σημείο που έπρεπε να υπάρξει αφενός μία ισορροπία μεταξύ των δεδομένων και αφετέρου να «ακουστούν» οι φωνές των πρωταγωνιστών, δηλαδή όσων παραστάθηκαν στη συνέντευξη της ΕΣΗΕΑ και μίλησαν για τον – και εκ μέρους του – Φύσσα. Η εργασία ήταν μία συνεχής άσκηση αποδόμησης και αναδόμησης των σκέψεών μου σχετικά με τις πολιτικές προεκτάσεις της δολοφονίας του Παύλου Φύσσα. Οι ομιλίες των ράπερς ήταν τροφή για σκέψη και οι αποστάσεις και οι διαφωνίες που τις διέκριναν «φώτιζαν» κάθε φορά μία διαφορετική πτυχή του φάσματος των αντιδράσεων, των ιδεών και των απόψεων που

εκφράστηκαν. Άλλωστε ένας από τους στόχους της παρούσας εργασίας ήταν και είναι η απόδοση ενός μεγάλου εύρους απόψεων και βιωμάτων που σχετίζονταν με τη δολοφονία του Φύσσα και τη μνήμη του, και όχι η εξαγωγή της ‘‘μίας’’ πολιτικής πλευράς. Άλλωστε γι αυτό τον λόγο το υλικό της έρευνας δεν θα μπορούσε να είναι από μόνο του αρκετό για την εκπόνηση της διπλωματικής. Οι συζητήσεις, οι απόψεις, οι διαφωνίες και οι ανησυχίες που μοιράστηκα με έναν μεγάλο κύκλο ανθρώπων, έδρασαν συμπληρωματικά ως μια αστείρευτη πηγή γνώσης και αναμόχλευσης του υλικού. Επιπλέον, διαμέσου αυτής της διαδικασίας κατάφερα να διατυπώσω με μεγαλύτερη ευκολία τα ερωτήματα που – θέλω να πιστεύω πως – απαντήθηκαν στο μεγαλύτερό τους μέρος σε αυτήν τη διπλωματική εργασία.

Πιο συγκεκριμένα, εστίασα αρχικά στην απάντηση του προβληματισμού γύρω από την επιρροή και την επίδραση του χώρου της ΕΣΗΕΑ. Αυτή η επιρροή που ασκήθηκε στα υποκείμενα που εκφράστηκαν και μίλησαν κατά τη διάρκεια της συνέντευξης ήταν αποτέλεσμα ενός ηγεμονικού δημοσιογραφικού χαρακτήρα. Οι ομιλητές θεώρησαν συμβολική την παρουσία τους στον χώρο, ως αντίδραση και ως αντίσταση σε όσα θεωρούσαν οι ίδιοι ότι προσβάλανε τη μνήμη του Φύσσα. Αυτή η ιδιαίτερη σχέση των υποκειμένων με τον χώρο είχε ως αποτέλεσμα την αφήγηση πολλών – συχνά αντικρουόμενων – απόψεων και «τελικό προϊόν» της συνέντευξης ίσως να μην συνέπιπτε με αυτό που οι καλλιτέχνες να είχαν στο μυαλό τους πριν από αυτήν. Και αυτό έχει άμεση σχέση με το πώς «είδε» ο κάθε ένας από τους ράπερς τον εαυτό του – και πώς τον επιτέλεσε – σε σχέση τόσο με τον χώρο όσο και με τους στόχους της συνέντευξης.

Στη συνέχεια, και έχοντας άμεση σχέση με την παραπάνω ενότητα, συζήτησα τις προσωπικές οπτικές των πρωταγωνιστών της συνέντευξης. Επιχείρησα να απαντήσω στον ερώτημα που έθεσα σχετικά με την ποιότητα της σχέσης των ράπερς



με τον ίδιο τον Παύλο Φύσσα. Μέσα από ψυχαναλυτικές χαρτογραφήσεις των λεγομένων των ράπερς θεωρώ πως κατάφερα να αποδώσω τον τρόπο με τον οποίο οι ομιλητές επιχειρούσαν, ήθελαν και αποσκοπούσαν να μνημονεύσουν και να πενήθουν τον φίλο και συνεργάτη τους, Παύλο Φύσσα. Συνεπώς, κατά αυτόν τον τρόπο, αποτυπώθηκε και ο τρόπος διαχείρισης της μνήμης του Φύσσα, μέσα από μία διαδικασία πένθους. Ο νεκρός Φύσσας και η μνήμη του έγιναν εν τέλει σημείο τριβής και διαχείρισης από τους «ζωντανούς» ομιλητές στη συνέντευξη της ΕΣΗΕΑ. Τα συναισθήματα πόνου και απώλειας συνδυάστηκαν με την ανάγκη των ομιλητών να «δικαιώσουν» τον Φύσσα και να τον «απεικονίσουν» όπως θεωρούσε ο καθένας τους ορθότερα.

Στο τρίτο κεφάλαιο, συζήτησα τον τρόπο με τον οποίο συνδέθηκε η υποκειμενικότητα του Φύσσα ως μουσικό και ως πολιτικό πρόσωπο. Πώς, δηλαδή, ανατροφοδοτήθηκαν οι ομιλίες των ράπερς και πώς επηρέασε ο νεκρός, με την ταυτότητα του, τις γενικότερες αντιδράσεις και στάσεις γύρω από τη δολοφονία του και τη μνήμη του. Σαφώς, έλαβα υπόψη και τα πολιτικά συμφραζόμενα, καθώς και τα χαρακτηριστικά του hip-hop που επηρέασαν τους λόγους που διατυπώθηκαν σε σχέση με τον Φύσσα στην συνέντευξη της ΕΣΗΕΑ. Ο Φύσσας αναδείχθηκε ως σημείο αναφοράς για το hip-hop μέσα στην αίθουσα της ΕΣΗΕΑ, αλλά και ως αντιφασιστικό σύμβολο κατά τη διάρκεια της συνέντευξης, αλλά και ανεξάρτητα από αυτήν. Συνεπώς ο Φύσσας ήταν παράλληλα και ένας διάυλος επικοινωνίας ανάμεσα στον χώρο της συνέντευξης και άλλους «χώρους» και χώρους, είτε είχαν καλλιτεχνικά είτε πολιτικά χαρακτηριστικά. Ταυτοτικές, συναισθηματικές και άλλες ταυτίσεις με το πρόσωπο, τη μνήμη και το φαντασιακό του Φύσσα, ως μουσικού και πολιτικού προσώπου, δημιούργησαν επάλληλες σχέσεις μεταξύ χώρων, ταυτοτήτων και υποκειμενικότητων.

Στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας επέλεξα να ξεφύγω θεωρητικά από τον χώρο της ΕΣΗΕΑ, σχολιάζοντας τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίστηκε η εφημερίδα «Πρώτο Θέμα» τη δολοφονία του Φύσσα. Βέβαια, η οπτικοποίηση της βίας της δολοφονίας, δημιούργησε ένα νοηματικό δίκτυο στο οποίο βία, ιδεολογία, πολιτική και hip-hop σχετίστηκαν, αλλά και σχετικοποιήθηκαν. Το περίφημο πρωτοσέλιδο της εφημερίδας «Πρώτο Θέμα» συνδέθηκε με έναν ευρύτερο λόγο της εφημερίδας σχετικά με το πολιτικό και τη βία, κάτι που συνδύασα με τους λόγους των ομιλητών στην ΕΣΗΕΑ, αλλά και ένα γνωστό «τουϊτάρισμα» του Θάνου Τζήμερου. Το αποτέλεσμα ήταν η προβολή του τρόπου με τον οποίο μπορεί με μεγάλη ευκολία να σχετικοποιηθεί η βία και το πολιτικό μέσα από προσπάθειες που φαινομενικά μνημονεύουν ή πενθούν. Οι κλήσεις πολλών ράπερς για αποπολιτικοποίηση της μνήμης του Φύσσα, συγκρούονται και μπερδεύονται με τις πολιτικού τύπου δηλώσεις περί αντιφασισμού από άλλους ράπερς του πάνελ. Αυτήν την πολυπλοκότητα επιθυμούσα να αναδείξω και να συζητήσω, αποδομώντας παράλληλα τις προσεγγίσεις που ακούστηκαν και διαβάστηκαν.

Η διπλωματική μου εργασία είναι μία συμβολή στη βιβλιογραφία σχετικά με τη δολοφονία του Φύσσα, χωρίς να ασχολείται αποκλειστικά με αυτήν. Θεώρησα και θεωρώ πως υπήρξε μία μεγάλη φιλολογία και ένας δημόσιος διάλογος σχετικά με τη δολοφονία και πως η αναλυτική ενασχόληση με αυτούς του λόγους είναι εξίσου σημαντική με την ενασχόληση του ίδιου του συμβάντος της δολοφονίας. Σε αυτό το σημείο να τονίσω πως η μητέρα του Φύσσα, η παρουσία της στον δημόσιο διάλογο και στη Δίκη της Χρυσής Αυγής, έλειπε παντελώς, αλλά εσκεμμένα, από την εργασία. Θεωρώ πως η ενασχόληση με όσα έχει πει και έχει κάνει η μητέρα του Φύσσα θα ήταν περιττή, καθώς ο λόγος της έχει ακουστεί και διαβαστεί αρκετά και βρίσκεται στο κέντρο του ενδιαφέροντος σχετικά με τη δολοφονία από την πρώτη

στιγμή. Στόχος της εργασίας ήταν η ανάδειξη λόγων και απόψεων που δεν είχαν λάβει μεγάλες διαστάσεις στον δημόσιο διάλογο. Αυτή είναι και το μεγαλύτερο κομμάτι της συμβολής της εργασίας, η αναπαράσταση, η αναμεσοποίηση και η διαχείριση μίας μνήμης, ενός πένθους, ενός νεκρού, του οποίου η δολοφονία επέφερε σημαντικές πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις.

Σαφώς, η ίδια η εργασία και η οπτική μου όπως εκφράζεται μέσα από την παραπάνω ανάλυση, είναι μόνο μία από τις πολλές προσεγγίσεις που μπορούν εφαρμοστούν πάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα. Υπό αυτή την έννοια η παρούσα διπλωματική εργασία δρα συμπληρωματικά στην ήδη υπάρχουσα (παρότι ισχνή) βιβλιογραφία που σχετίζεται με τη δολοφονία του Παύλου Φύσσα. Όπως ανέφερα και στην εισαγωγή της εργασίας η ήδη υπάρχουσα βιβλιογραφία εντάσσει τη δολοφονία σε μία γενεαλογία κρίσης, ένα ουσιοκρατικό επιχείρημα από το οποίο επιχείρησα να ξεφύγω. Αυτή θα ήταν και η πρόταση μου για περαιτέρω δουλειές σχετικά με τον Παύλο Φύσσα: η απομάκρυνση από «συστημικού τύπου» αναλύσεις και τη – σχεδόν νομοτελειακή – υπαγωγή της δολοφονίας σε μία γενεαλογία καταστολής ή πολιτικής βίας. Σε μια Ελλάδα όπου η δίκη της Χρυσής Αυγής βρίσκεται σε εξέλιξη, ενώ παράλληλα τα ποσοστά της παραμένουν υψηλά, πολλά ακόμα μένει να απαντηθούν. Άρα η εργασία και το αναλυτικό ακαδημαϊκό πόνημα ας εστιάζει σε λεπτομέρειες και δεδομένα που είναι δυσδιάκριτα, όπου μόνο η περιπτωσιολογική μελέτη μπορεί να προσεγγίσει.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Agamben, G. (2005). *Homo Sacer: Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*. Μτφρ. Π. Τσιαμούρας, Επιμ. Γ. Σταυρακάκης. Αθήνα: Scripta.
- Ahmed, S. (2004). Affective economies. *Social text*, 22(2), 117-139.
- Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract*. New York: Zone Books.
- Barthes, R. (1983). *Ο Φωτεινός Θάλαμος-Σημειώσεις για τη φωτογραφία*. Αθήνα: Ράππας.
- Barthes, R. (1979). *Μυθολογίες-μάθημα*. Αθήνα, Ράππας.
- Berger, J. (2011). *Η εικόνα και το βλέμμα*. Μτφρ. Ε. Σταματοπούλου. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Born, G. (2005). On musical mediation: ontology, technology and creativity. *Twentieth-century music*, 2(1), 7-36.
- Bourdieu, P. (2006). *Η αίσθηση της πρακτικής*. Μτφρ – Επιμ. Θ. Παραδέλλης, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Braidotti, R. (2014). *Νομαδικά υποκείμενα: ενσωματότητα και έμφυλη διαφορά στη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία*. Μτφρ. Α. Σηφάκη, Ο. Τσάκαλη. Αθήνα: Νήσος.
- Carastathis, A. (2015). The politics of austerity and the affective economy of hostility: Racialised gendered violence and crises of belonging in Greece. *Feminist review*, 109(1), 73-95.
- Clay, A. (2003). Keepin' it Real. *American Behavioral Scientist*, 46(10), 1346–1358.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Τόπος εκδοσης Cambridge University Press.
- Durkheim, E., & Mauss, M. (2001). *Μορφές πρωτόγονης ταξινόμησης: Συνεισφορά στη μελέτη των συλλογικών αναπαραστάσεων*. Μτφρ. Α. Γεωργούλας, Αθήνα, Gutenberg.
- Foucault, M. (2011). *Τρία κείμενα για τον Νίτσε*. Μτφρ. Δ. Γκινουσάτης, Επιμ. Τ. Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον.
- Foucault, M. (2012). Η γέννηση της βιοπολιτικής. *Παραδόσεις στο Κολλέγιο της Γαλλίας (1978-1979)*, Μτφρ. Β. Πατσογιάννης. Αθήνα: Πλέθρον.
- Fragaki, G. (2017). “Tragic event” vs. “cowardly murder”. *Greece in Crisis: Combining critical discourse and corpus linguistics perspectives*, 70, 293-330.
- Freud, S. (2015). *Πένθος και μελαγχολία*. Μτφρ. Ν. Χρηστίδης. Αθήνα: Principia.

- Galanopoulos, A., & Avramidis, C. (2014). Feeding Fascism in Greece: the memorandum, the state of exception and the police. *Open Democracy*. Υπολοιπη αναφορά?
- Halbwachs, M. (2013). *Ησολλογικήμνήμη*. Μτφρ. Τ. Πλυτά, Επιμ. Α. Μαντόγλου, Αθήνα: Παπαζήσης.
- Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices* (Vol. 2). Sage.
- Hebdige, D. (1988). *Υποκουλτούρα: Το νόημα του στυλ*. Μτφρ. Ε. Καλλιφατίδη, Αθήνα: Γνώση.
- Hoelscher, S., & Alderman, D. H. (2004). Memory and place: Geographies of a critical relationship. *Social & Cultural Geography*, 5(3), 347-355.
- Jackson, R. L. (2015). The Unraveling of a Greek Tragedy. *Mediterranean Quarterly*, 26(3), 18-28.
- Καλαντζής, Κ. (2013). Οπτικός Πολιτισμός και Ανθρωπολογία, στο *Υλικός Πολιτισμός, Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*. Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Krims, A. (2000). *Rap music and the poetics of identity* (Vol. 5). Cambridge University Press.
- Λιάκος, Α. (1999). Δοκίμιο για μια ποιητική της ιστορίας. *Τα Ιστορικά*, 31(16), 259-290.
- Lidchi, H., & Hall, S. (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. *Representation: Cultural representations and signifying practices*, 151-222.
- Lukomski, J. (2007). Deaf college students' perceptions of their social-emotional adjustment. *Journal of deaf studies and deaf education*, 12(4), 486-494.
- McLeod, K. (1999). Authenticity within hip-hop and other cultures threatened with assimilation. *Journal of Communication*, 49(4), 134-150.
- Λυριντζής, Χ. (1995). Περί εξουσίας: ο Φουκώ και η ανάλυση μιας επίμαχης έννοιας. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 86(86), 3-20.
- Μακρυνιώτη, Δ. (2008). *Περί θανάτου: Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας*. Επιμ. Δ. Μακρυνιώτη, Μτφρ. Κ. Αθανασίου, Κ. Καψαμπέλη. Αθήνα: Νήσος.
- Matsaganis, M. (2014). The catastrophic Greek crisis. *Current History*, 113(761), 110-116.
- Novak, D. (2010). Cosmopolitanism, remediation, and the ghost world of Bollywood. *Cultural Anthropology*, 25(1), 40-72.

- Παπαηλία, Π. (2008). Οι φωτογραφίες από το ΆμπουΓκράμπ: το σκάνδαλο της «νέας» τεχνολογίας και η πολιτική του οπτικού ρεαλισμού. *Σύγχρονα θέματα: τριμηνιαία έκδοση επιστημονικού προβληματισμού και παιδείας*, (102). Αθήνα: Επιτροπή Κοινωνικών Ερευνών.
- Παπαηλία, Π. (2013). Η βία της οπτικοποίησης: Το πληγωμένο ξένο σώμα ως μιντιακό θέαμα στη σύγχρονη Ελλάδα, στο *Ελληνικά Παράδοξα: Πατρωνία, Κοινωνία Πολιτών και βία*. Επιμ. Κ. Ροζάκου, Ε. Γκαρά. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Pellegrino, A., Adragna, J. L., & Zenkov, K. (2015). Using the Power of Music to Support Students' Understanding of Fascism. *Social Studies Research & Practice*, 10(2).
- Proust, M. (2003). *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο: Ο ξανακερδισμένος χρόνος*. Μτφρ. Π. Ανδρικόπουλος, Δ. Δημουλάς. Αθήνα: Διώνη.
- Rebollo-Gil, G., & Moras, A. (2012). Black Women and Black Men in Hip Hop Music: Misogyny, Violence and the Negotiation of (White-Owned) Space. *The Journal of Popular Culture*, 45(1), 118–132.
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America* (Vol. 6). Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October*, 39, 3-64.
- Seremetakis, C. N. (2016). Death Drives in the City: or, On a Third-Stream Anamnesis. *SocialText*, 34(1 (126)), 75-96.
- Sontag, S. (1993). *Περί φωτογραφίας*. Μτφρ. Η. Παπαϊωάννου. Αθήνα: Φωτογράφος.
- Sontag, S. (2003). *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*. Μτφρ. Σ. Βελέντζας. Αθήνα: Scripta.
- Στόλιου, Α. (2017). *Η εγχώρια αλβανική χιπχοπ σκηνή στην Ελλάδα: ζητήματα νεανικής κουλτούρας και ταυτοτήτων της δεύτερης γενιάς μεταναστών* (Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Σχολή Επιστημών του Ανθρώπου. Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας).
- Sturken, M. (1997). *Tangled memories: The Vietnam War, the AIDS epidemic, and the politics of remembering*. Univ of California Press.
- Vasilopoulou, S., & Halikiopoulou, D. (2015). Greek politics: economic crisis or crisis of democracy?. *World Affairs*, 13-18.
- Verdery, K. (1999). *The political lives of dead bodies: Reburial and postsocialist change*. Columbia University Press.

## Διαδικτυακές πηγές

Agamben, G. (2011) «Τι είναι κίνημα». Το κείμενο προέρχεται από διάλεξη του Agamben με τίτλο: «*Che cos'è un movimento*», στο πλαίσιο σεμιναρίου του δικτύου UniNomade, στις 29 Ιανουαρίου 2005 στην Πάντοβα, με τίτλο *Democrazia e Guerra*. Μετάφραση: Άκης Γαβριηλίδης για το Void Network, με βάση τη μεταγραφή και μετάφραση στα αγγλικά από την Arianna Bove.

<http://voidnetwork.gr/2011/07/21/%CF%84%CE%B9-%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%B1%CE%B9-%CE%BA%CE%AF%CE%BD%CE%B7%CE%BC%CE%B1-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%BF-giorgio-agamben/>

Συνέντευξη με τον KillahP. (2011).

<http://hiphop4elements.blogspot.com/2011/03/killah-past-killah-p.html>

*HipHop&LowBar δείχνουν το δρόμο: Ενωμένοι ενάντια στο φασισμό, για τον Παύλο Φύσσα.* (2013). Ρεπορτάζ του Χρήστου Δεμέτη, από την συνέντευξη Τύπου που δόθηκε την Τρίτη 24/9/2013 στην αίθουσα της ΕΣΗΕΑ και δημοσιεύθηκε στην ιστοσελίδα news24/7. <https://www.news247.gr/koinonia/hip-hop-kai-low-bap-deichnoyn-to-dromo-enomenoi-enantia-ston-fasismo-gia-ton-p-fyssa.6227946.html>

Απάντηση από το "Πρώτο Θέμα" για την φωτό Π.Φύσσα. (2013).

[https://www.pronews.gr/elliniki-politiki/130793\\_apantisi-apo-proto-thema-gia-tin-foto-pfyssa](https://www.pronews.gr/elliniki-politiki/130793_apantisi-apo-proto-thema-gia-tin-foto-pfyssa)

*Ο Solmeister είναι (ίσως) ο μοναδικός emo ράπερ της Αθήνας.* (2018). Συνέντευξη του Μανώλη Σολιδάκη (Solmeister) στο περιοδικό Lifo.

[https://www.lifo.gr/articles/music\\_articles/182177/o-solmeister-einai-isos-o-monadikos-emo-raper-tis-athinas](https://www.lifo.gr/articles/music_articles/182177/o-solmeister-einai-isos-o-monadikos-emo-raper-tis-athinas)

*Καρέ καρέ η δολοφονία Φύσσα – Ερωτήματα για τη στάση της ΕΛ.ΑΣ,* 2018.

<https://www.in.gr/2018/09/11/greece/kare-kare-dolofonia-fyssa-erotimata-gia-ti-stasi-tis-el/>

*Το χρονικό της δολοφονίας του Παύλου Φύσσα από την Χρυσή Αυγή,* 2018.

[https://www.alfavita.gr/koinonia/267970\\_hroniko-tis-dolofonias-toy-payloy-fyssa-apo-tin-hrysi-aygi](https://www.alfavita.gr/koinonia/267970_hroniko-tis-dolofonias-toy-payloy-fyssa-apo-tin-hrysi-aygi)

Πληροφορίες και στοιχεία σχετικά με τη δολοφονία του Παύλου Φύσσα, τη Δίκη της Χρυσής Αυγής και άλλα θύματά της <https://jailgoldendawn.com/>

## Φωτογραφικό υλικό

Δύο (2) εικόνες (Εικόνα 1&Εικόνα 2) από την ιστοσελίδα <https://www.news247.gr/koinonia/hip-hop-kai-low-bap-deichnoyn-to-dromo-enomenoi-enantia-ston-fasismo-gia-ton-p-fyssa.6227946.html>

Τρεις (3) εικόνες (Εικόνα 3, Εικόνα 4&Εικόνα 5) από τα αντίστοιχα πρωτοσέλιδα της εφημερίδας «Πρώτο Θέμα», από τα φύλλα 22/09/2013, 01/04/2012 και 29/04/2012.