

Η Sequenza μιας Εναντιοδρομίας

ΘΩΜΑΣ ΣΛΙΩΜΗΣ, Η Τέχνη απέναντι στο Ναζισμό. Το μουσικό κίνημα της Τερεζίν, πρόλογος Στέφανος Ροζάνης, εκδόσεις Πατάκη, σελ. 199

➤➤ Το στρατόπεδο της Τερεζίν αποτελεί αδιαμφισβήτητα ένα από τα πιο ενδιαφέροντα ιστορικά θέματα για την μουσική του εικοστού αιώνα, και παράλληλα ένα πρωτοφανές κοινωνικό πείραμα, μοναδικό στο είδος του. Εξ όσων γνωρίζω, η μοναδική εκτενής μελέτη του «φαινομένου της Τερεζίν» ήταν, έως τώρα, το ομώνυμο μακροσκελές άρθρο του Θωμά Σλιώμη. Αυτό το άρθρο δημοσιεύθηκε το 1996, στο περιοδικό *Τα Μουσικά* (1996-2006), ίσως το κορυφαίο περιοδικό μουσικολογίας στην Ελλάδα, από τους βασικούς συντελεστές του οποίου ήταν ο Σλιώμης, ως υπεύθυνος ύλης. Το βιβλίο «Η Τέχνη απέναντι στο Ναζισμό» διατηρεί τα σημαντικά στοιχεία του άρθρου, συγχρόνως όμως διατηρεί και το προβληματικό θεωρητικό σχήμα που τα συνόδευε. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την απουσία, στο βιβλίο, βασικών ιστορικών στοιχείων, είναι και ο λόγος συγγραφής του παρόντος κειμένου.

ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΒΟΥΛΓΑΡΗ

Τον Μάρτιο του 1939, οι Ναζί καταλαμβάνουν όλα τα εναπομείναντα εδάφη της Τσεχοσλοβακίας, μετατρέποντας την Τσεχία στο προτεκτοράτο Βοημίας - Μοραβίας, και την Σλοβακία σε ανεξάρτητο κράτος - δορυφόρο της. Αμέσως, ξεκινούν τον σχεδιασμό για τη δημιουργία ενός στρατοπέδου συγκέντρωσης στη Βοημία - Μοραβία, και ενός προπαγανδιστικού μύθου που θα το συνόδευε. Αυτός ο μύθος συνοψίζεται στον τίτλο του προπαγανδιστικού φιλμ, που φτιάχτηκε αργότερα, για την κατασκευή μιας παραμορφωμένης εικόνας της Τερεζίν: «Ο Φύρερ χαρίζει μια πόλη στους Εβραίους». Το Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα διαφήμιζε, κυρίως στο εξωτερικό και στους εβραϊκούς κύκλους, ότι πρόκειται να χαρίσει μια πόλη, την Τερεζίν, ώστε να γίνει μια κλειστή, αλλά αυτοδιοικούμενη μονάδα, αποτελούμενη από Εβραίους. Μάλιστα, η ηγεσία της Εβραϊκής Θρησκευτικής Κοινότητας της Πράγας όχι μόνο πίστεψε ότι αυτό θα γίνει, αλλά έσπευσε να τεθεί στη διάθεση του υπεύθυνου διοικητή (Obersturmführer), και δούλεψε πυρετωδώς για τη δημιουργία του στρατοπέδου. Πίστευε ότι με αυτόν τον τρόπο θα μπορούσε να ελαχιστοποιήσει τις μεταφορές προς την Ανατολή, προσδοκώντας τη λήξη του πολέμου. Πριν ακόμη οι Γερμανοί αποφασίσουν την τοποθέτηση του στρατοπέδου, η Κοινότητα, με την πεποίθηση ότι οι Εβραίοι αποτελούσαν σημαντικό εργατικό δυναμικό για τους Ναζί, πρότειναν μέρη κοντά σε βιομηχανικές ζώνες κοντά στις γραμμές του σιδηροδρομικού δικτύου. Μερικές από τις έγγραφες προτάσεις τους, αλλά και κάποιες από τις προφορικές προτάσεις που έκαναν σε συναντήσεις με το Κεντρικό Γραφείο Εβραϊκής Μετανάστευσης, λήφθηκαν υπ' όψιν.

Για να δώσει υπόσταση στην «Εβραϊκή διοίκηση της Τερεζίν», το γερμανικό καθεστώς δημιουργεί το Εβραϊκό Συμβούλιο, υποτιθέμενο όργανο διοίκησης του στρατοπέδου. Το αρχικά δεκατριών μελών - Συμβούλιο, αποτελούμενο κατά πλειοψηφία από μέλη της Εβραϊκής Κοινότητας και άτομα με τα οποία οι Ναζί είχαν συνεργαστεί στο παρελθόν, κυρίως μέσω του Γραφείου Μετανάστευσης, φθάνει μαζί με την τρίτη αποστολή, χιλίων ατόμων, στο στρατόπεδο. Συντονιστικό όργανο του Συμβουλίου ήταν η Κεντρική Γραμματεία, η οποία είχε υπό την εποπτεία της τα εξής υποτιμήματα:

- Τμήμα Διοίκησης: Καταγραφή εγκλειστών, στατιστικά, μεταφορές κρατουμένων, και άλλα. Μεταξύ αυτών, και η διοίκηση της αστυνομίας του στρατοπέδου, η οποία αποτελείτο από Εβραίους.
- Οικονομικό Τμήμα: Καταγραφή εργατικού δυναμικού, μονάδες αποθήκευσης, σίτιση, πλυσταριό, απολύμανση, παραγωγή, διαχείριση κτιρίων. Τομέας Οικονομικών: Λογιστικά.
- Τμήμα Τεχνολογίας: Προμήθειες νερού και ρεύματος, σχεδιασμός, κατασκευές, συντήρηση, πυρόσβεση, κ.ά.
- Τμήμα Υγείας και Ευημερίας: Περίθαλψη, μονάδες νεότητας, μονάδες νοσηλείας, και κηδείες, μεταξύ άλλων.

Ο Φύρερ χαρίζει μια



Το σκηνικό. Η πίσω πλευρά / The Firing Range. The back side, 2016 Λάδι σε καμβά / oil on canvas, 150 x 120 cm

Το Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα διαφήμιζε, κυρίως στο εξωτερικό και στους εβραϊκούς κύκλους, ότι πρόκειται να χαρίσει μια πόλη, την Τερεζίν, ώστε να γίνει μια κλειστή, αλλά αυτοδιοικούμενη μονάδα, αποτελούμενη από Εβραίους. Μάλιστα, η ηγεσία της Εβραϊκής Θρησκευτικής Κοινότητας της Πράγας όχι μόνο πίστεψε ότι αυτό θα γίνει, αλλά έσπευσε να τεθεί στη διάθεση του υπεύθυνου διοικητή, και δούλεψε πυρετωδώς για τη δημιουργία του στρατοπέδου

- Τομέας Ψυχαγωγίας: Ιδρύεται το 1942, όταν οι Γερμανοί προετοιμάζονται για την επίσκεψη του Ερυθρού Σταυρού, και επισημοποιεί την έως τότε κρυφή καλλιτεχνική δράση. Οι κρατούμενοι δεν ήξεραν για την επικείμενη επίσκεψη, ενώ δεν μπορούμε να πούμε με σιγουριά το ίδιο και για το Συμβούλιο. Ο τομέας περιελάμβανε την οργάνωση και εποπτεία όλων των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων.

Τα μέλη του Συμβουλίου έμεναν σε ατομικά διαμερίσματα, ενώ οι υπόλοιποι κρατούμενοι σπείραζονταν κατά δεκάδες. Ο πρώτος πρόεδρος του Συμβουλίου ήταν Jakob Edelstein, πρώην επικεφαλής της Εβραϊκής Θρησκευτικής Κοινότητας της Πράγας. Τον διαδέχθηκαν αρχικά ο Paul Eppstein και αργότερα ο Benjamin Murelstein. Από αυτούς επέζησε μόνο ο τελευταίος. Ο Murelstein, επί της προεδρίας του, ασχολήθηκε ενεργά με τον εξωραϊσμό της εικόνας του στρατοπέδου, λόγω της ανάγκης των Γερμανών να γυρίσουν κάποια προπαγανδιστικά φιλμ, που να αποδείκνυαν ότι όντως ο Φύρερ χάρισε μια πόλη στους Εβραίους. Δεν ήταν όμως μόνο αυτό το γεγονός που ώθησε τους κρατούμενους να τον φοβούνται,

να τον βρίζουν και να του δώσουν το προσωνύμιο «Murmelschwein» [schwein=γουρούνι]. Ο Murelstein διέφυγε τη φήμη του αδιάστατου εκτελεστή της ναζιστικής πολιτικής, μέσα από περιστατικά της καθημερινότητας. Για παράδειγμα, ανάγκασε τους λιμοκτονούντες συγκρατούμενούς του να δουλεύουν 70 ώρες την εβδομάδα, ώστε να φτάσει τα επιθυμητά -για τους Γερμανούς- ποσοστά παραγωγής. Επίσης, διεχειρίστηκε τις λίστες κρατουμένων που επρόκειτο να σταλούν στο Auschwitz, συχνά δωροδοκούμενος.

Μετά τον πόλεμο, εγκαταστάθηκε στην Ρώμη. Η Εβραϊκή Κοινότητα της πόλης αρνήθηκε να τον εγγράψει στο μητρώο της. Στον θάνατό του, απαγορεύθηκε ο ενταφιασμός του δίπλα στη γυναίκα του, και ετάφη στα όρια του Εβραϊκού Κοιμητηρίου της Ρώμης. Στον γιο του απαγορεύθηκε το δικαίωμα να απαγγείλει τον καθιερωμένο ύμνο, Kaddish, πάνω από τον τάφο του. Επίσης, παρ' ότι ο Murelstein προσφέρθηκε να παραστεί ως μάρτυρας των εγκλημάτων πολέμου του Eichmann, όταν εκείνος δικάστηκε στο Επαρχιακό Δικαστήριο της Ιερουσαλήμ, το δικαστήριο δεν τον κάλεσε ως μάρτυρα.

Τυπικά, το Συμβούλιο θα διοικούσε αυτοτελώς το στρατόπεδο. Σε απολύτως γραφειοκρατικό επίπεδο, αυτό ίσχυε, επειδή οι Γερμανοί είχαν μεριμνήσει ώστε να μην υπάρχουν γραπτές διαταγές. Οι συναντήσεις του Συμβουλίου με το Κεντρικό Γραφείο των SS στην Τερεζίν γίνονταν σε καθημερινή βάση, στις 8 π.μ., πλην Κυριακής και μεγάλων εορτών, απευθείας με τον γενικό διοικητή ή τον αναπληρωτή του. Οι εντολές δίνονταν προφορικά στους επικεφαλής του Συμβουλίου (Κεντρική Γραμματεία), χωρίς να κρατούνται πρακτικά. Μόνο μετά το τέλος της συνεδρίασης, η ηγεσία του Συμβουλίου κατέγραφε τις νέες της «αποφάσεις». Κάθε μέρα έπρεπε να παραδίδεται στα SS ο «φάκελος ενημέρωσης» της προηγούμενης ημέρας και ο φάκελος αναφοράς της εκτέλεσης των εντολών. Ο φάκελος με τις νέες εντολές μοιραζόταν στα επιμέρους τμήματα του Συμβουλίου, ολόκληρος ή σε μέρη. Τα ζητήματα των επιμέρους τμημάτων καταγράφονταν γραπτώς, συνήθως, ώστε να μπορούν να παρουσιάζονται απευθείας στο Κεντρικό Γραφείο. Η Κεντρική Γραμματεία και τα επιμέρους τμήματα έπρεπε να συντάσσουν μηνιαία και ετήσια έκθεση αναφοράς, καθώς και εκθέσεις αναφοράς σημαντικών γεγονότων. Έτσι, η ιστορία του Στρατοπέδου γραφόταν από τους ίδιους τους Εβραίους, και όχι από τους Γερμανούς.

Στην αρχή, απαγορευόταν κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα, σε όλους τους κρατούμενους. Όταν, όμως, αποφασίστηκε η επίσκεψη του Ερυθρού Σταυρού στην Τερεζίν, υπήρξε η ιδέα για τη δημιουργία ενός προπαγανδιστικού φιλμ, το οποίο θα αποτύπωνε την καθημερινότητα των κρατουμένων. Μέσω της καταγραφής, σε φιλμ, της μουσικής και των υπόλοιπων δραστηριοτήτων του Τομέα της Ψυχαγωγίας, οι Ναζί κατασκεύασαν μια εικόνα της Τερεζίν στην οποία ο κάθε εγκλειστος είχε άπλετο ελεύθερο χρόνο και καθόλου (καταναγκαστική) εργασία. Αυτή ήταν η αιτία της μεταστροφής των Ναζί, η οποία περιελάμβανε την ξαφνική αποδοχή και την προώθηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, λίγο καιρό πριν την επίσκεψη.

Μετά την επίσκεψη του Ερυθρού Σταυρού, οι Ναζί ιεράρχησαν τους κρατούμενους με βάση την κοινωνική τους επιφάνεια, εξαιτίας του υπερπληθυσμού. Οι «Επιφανείς» μεταφέρθηκαν σε δίκλινα δωμάτια και συνήθως δεν δούλευαν, ενώ οι υπόλοιποι συνέχισαν να σπείραζονται κατά δεκάδες και να εξουθενώνονται από την καταναγκαστική εργασία. Λόγω της επιρροής που είχε ο Murelstein στις γερμανικές αρχές, τα περισσότερα μέλη του Συμβουλίου ανήκαν στους «Επιφανείς», γι' αυτό και κατηγορήθηκαν από συγκρατούμενούς τους για νεποτισμό. Χαρακτηριστικές των προνομίων τους είναι οι περιπτώσεις των Paul Eppstein και Erich Klapp, μελών του συμβουλίου, οι οποίοι έφεραν μέσα στο στρατόπεδο το δικό τους πιάνο και βιολοντσέλο αντίστοιχα, μαζί με παρτιτούρες. Υπήρχαν, επίσης, μέλη του Συμβουλίου τα οποία έκαναν πρόβες σε μεγάλες αίθουσες, με την άδεια των Ναζί, το οποίο φυσικά δεν ίσχυε για τους υπόλοιπους εγκλειστούς. Με αυτά δεδομένα, μπορούμε να εξετάσουμε την εισαγω-

πόλη στους Εβραίους...

γή των πρώτων οργάνων στο στρατόπεδο, τις συναυλίες, τις όπερες, τα θεατρικά και πολλά άλλα. Αφού όμως έχουμε καθορίσει το πεδίο της συζήτησης. Στο βιβλίο του Σλιώμη δεν περιγράφεται ούτε ο ρόλος της Θρησκευτικής Κοινότητας, ούτε η δομή λειτουργίας του Συμβουλίου, ούτε οι διαδικασίες αναφοράς στο ναζιστικό καθεστώς. Δίνονται μόνο διάσπαρτες πληροφορίες σε έκταση μίας σειράς, κυρίως σε 9 από τις 193 σελίδες του βιβλίου (σελ. 95, 97, 98, 103, 106, 125, 126, 169, 176). Ο λόγος αυτών των ελλείψεων θα εξηγηθεί παρακάτω.

Ερχόμαστε τώρα στο προβληματικό σχήμα του Σλιώμη για την Τερεζίν. Από τον τίτλο ακόμη, πασχίζει να σχεδιάσει μια ανεξίτηλη νοητή γραμμή ανάμεσα σε δύο πλευρές: «Η τέχνη απέναντι στον Ναζισμό». Η τέχνη ποιανού, όμως; Όλων μαζί; Ας δώσουμε μερικά παραδείγματα. α) Ο Viktor Ullmann οργάνωσε τις περισσότερες μουσικές εκδηλώσεις, αλλά και τη λειτουργία δομών μουσικής εκπαίδευσης για τα παιδιά του στρατοπέδου, ενώ παράλληλα συνέθετε και δικά του έργα. β) Η τελευταία όπερα που ανέβασε ο Rafael Schächter ήταν το *Requiem* του Verdi, του οποίου η εκτέλεση έγινε στα λατινικά, για να μην καταλαβαίνουν οι Ναζί τους στίχους. Το Συμβούλιο διαφώνησε, διότι υπήρχε ο κίνδυνος εξόντωσης όλων των συμμετεχόντων, αλλά και επειδή μπορεί να καλούσαν οι σχέσεις του με την γερμανική ηγεσία. Παρά τη διαφωνία του Συμβουλίου, ο Schächter και η χορωδία του επέλεξαν να πάρουν το ρίσκο, ανεβάζοντας την παράσταση. Όμως, η στάση αυτών των δύο καλλιτεχνών, είναι του ίδιου είδους με αυτήν του «Κουαρτέτου των Γιατρών» («Doctors' Quartet»: Ledec, Kohn, Klapp και Král), το οποίο έκανε πρόβες στο ιδιωτικό διαμέρισμα που κατείχε ο Klapp ως μέλος του Συμβουλίου; Μάλιστα, υπήρχε τουλάχιστον ένα έργο το οποίο δεν εκτελέστηκε ποτέ, παρότι είχε γίνει μέχρι και η *prova generale*: η θεατρική παράσταση *Ο τελευταίος ποδηλάτης*, του Karel Švenk, δεν ανέβηκε ποτέ, μετά από απαγόρευση του Συμβουλίου. Επίσης, είναι γνωστές οι συνήθως σεξιστικές αντιλήψεις των μελών του Συμβουλίου, με βάση τις οποίες υποβαθμιζόταν τόσο ο ρόλος όσο οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες των γυναικών. Υπήρξε, λοιπόν, το ενιαίο καλλιτεχνικό εβραϊκό μέτωπο το οποίο κατασκευάζει ο Σλιώμη, ή μήπως η κατάσταση ήταν λιγότερο αθώα απ' όσα θα θέλαμε;

Ένα άλλο μεγάλο πρόβλημα στην ανάλυση του Σλιώμη είναι το πλαίσιο στο οποίο εντάσσει την καλλιτεχνική δημιουργία της Τερεζίν. Στη σελίδα 138, γράφει:

«μετά τη σύλληψη και τον εγκλεισμό τους, το ζήτημα της δημιουργίας αποτελούσε ένα ερώτημα *συνειδησιακό* και *υπαρξιακό*. [...] Μπορούσαν οι ίδιοι, [...] που με μερικές διοικητικές αποφάσεις κατέληξαν να γίνουν αντικείμενα-απλοί αριθμοί, [...] να ξαναγίνουν *υποκείμενα*, [...] μέσα σε ένα χώρο ισοπέδωσης [...] όχι μόνο του σώματος, του πνεύματος, αλλά και της μνήμης; Αναφέρομαι, βέβαια, στη μνήμη της ιστορίας για το οργανωμένο μαζικό έγκλημα, *αυτή τη μνήμη που οι σχεδιαστές της λεγόμενης Τελικής Λύσης επιδίωκαν να σβήσουν*» (η τελευταία υπογράμμιση είναι δική μου).

Στην επόμενη σελίδα γράφει για τη «στρατηγική της επίσημης γερμανικής ελίτ και των ναζιστών που σκόπευε στην *αμνησία* των μελλοντικών γενεών» και την «απόφαση πολλών κρατουμένων να *υπάρξουν* και μέσω της *πολιτισμικής συνέχειας*, της πολιτιστικής-καλλιτεχνικής πράξης [...] πριν τη γνωστοποίηση της Τελικής Λύσης». Και συνεχίζει στη σελίδα 140: «Δεν νομίζω ότι υπάρχουν στη σύγχρονη ιστορία πολλά παραδείγματα που να αποδεικνύουν [...] την ταύτιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τη *ζωή*, αυτό το ένστικτο-κάλεσμα της επιβίωσης, με τη *συνέχεια* και τη *μνήμη*» (Όλες οι υπογραμμίσεις είναι του συγγραφέα).

Η εξόντωση, όμως, δεν αφορούσε την εξάλειψη της μνήμης του παρελθόντος, αλλά την διαρκή υπενθύμιση αυτού του παρελθόντος ως «εποχής της παρακμής», λόγω της «κυριαρχίας του Εβραϊκού στοιχείου». Η εξόντωση αφορούσε το μέλλον. Αυτό είναι και το ουτοπικό στοιχείο του ναζισμού: να προσπαθεί να εξαλείψει τα «εβραϊκά» και τα «μπολοσεβίτικα» στοιχεία του πολιτισμού, κάνοντάς τα όλο και πιο συγκεκριμένα: Αρχικά, με την αναζήτηση της εβραϊκότητας και του μπολοσεβικισμού στην τέχνη, την Φυσική, και σε κάθε άλλο



Άππολο / Untitled Λόδι σε καμβή / oil on canvas, 52 x 42 cm

Η Τερεζίν αποτέλεσε έναν χώρο κυριολεκτικού θανάτου του θεού, του καλλιτεχνικού υποκειμένου, και της πνευματικής ιδιοκτησίας. Στο στρατόπεδο επισυνέβη η μετά θάνατον ζωή, κατά την οποία το σύνολο δραστηριοτήτων των εγκλειστών οδήγησε στη δημιουργία καλλιτεχνικών έργων για ένα κοινό ζωντανών - νεκρών

πεδίο της ανθρώπινης δραστηριότητας. Αργότερα, με την απόπειρα σύνδεσης των επαναστατικών «προδιαθέσεων», της φυλετικής «κατωτερότητας» και της εγκληματικότητας, μέσω ενός γενικού γονιδιακού αρχετύπου που να περιέχει τον έσχατο πυρήνα του «αποκλίνοντος». Κάνοντας δηλαδή μια απόπειρα γενίκευσης των υπαρχουσών ιδεών τους, αλλά η γενίκευση δεν είναι τίποτε άλλο από την απόλυτη συγκεκριμενοποίηση των επιμέρους. Ας εξετάσουμε όμως και τον όρο «πολιτισμική συνέχεια», ο οποίος χρησιμοποιείται σε κρίσιμα σημεία του βιβλίου. Αν οι εγκλειστοί επιδίωκαν την πολιτισμική τους συνέχεια, τότε θα έκαναν νέες εκτελέσεις και θα δημιουργούσαν νέα έργα ως Εβραίοι, και όχι ως καλλιτέχνες. Θα δέχονταν, δηλαδή, και θα αναπαρήγαγαν τον διαχωρισμό που προκάλεσε τον εγκλεισμό τους.

Επίσης, δεν είναι σαφής η πολιτική θέση του συγγραφέα, όπως διατυπώνεται στην Εισαγωγή του βιβλίου. Ξεκινά ως εξής: «Το μουσικό κίνημα της Τερεζίν [...] αποτελεί μια από τις κορυφαίες πράξεις δημιουργίας, όπου η συνύπαρξη [...] τό-

σων διαφορετικών ανθρώπων, απέδειξε [...] ότι στην [...] ιστορία [...] μπορεί ακόμη και υπό τις δυσμενέστερες συνθήκες να γίνει αιτία [η συμπίεση] [...] της αναζήτησης ενός χώρου ελευθερίας όπου η αυτό-οργάνωση των ανθρώπων [...] ανοίγει μια μικρή έστω διέξοδο προς την αυτονομία» (σελ. 17). Μετά καταγγέλλει, στην σελ. 25, τον φασισμό για την «εφαρμογή του τακτικισμού της βίας, [την] περιφρόνηση κάθε έννοιας της δημοκρατίας, [και την] απέχθεια προς τους κληρονομημένους θεσμούς». Συνεχίζει, μάλιστα, στην επόμενη σελίδα, κατηγορώντας τον Marinetti και τους Φουτουριστές για την απόρριψη «κάθε πολιτιστικής κληρονομιάς». Τελικά, στόχος είναι η αυτοοργάνωση και η αυτονομία, όπως τις ορίζει ο συγγραφέας, ή η αποδοχή των κληρονομημένων θεσμών και γενικώς «κάθε πολιτιστικής κληρονομιάς»;

Ούτως ή άλλως, το γεγονός ότι ο Marinetti απέρριπτε κάθε προηγούμενη κληρονομιά, είναι αδύνατον να χαρακτηριστεί *a priori* αρνητικό. Η -τουλάχιστον μερική- άρνηση της πολιτιστικής κληρονομιάς αποτελεί καταστατικό στοιχείο της καλλιτεχνικής δημιουργίας εν γένει. Ιδιαίτερα, δε, στις αρχές του εικοστού αιώνα θεωρείτο σχεδόν αυτονόητη η ολική ρήξη με το προηγούμενο πλαίσιο, για τα περισσότερα μοντερνιστικά ρεύματα. Ως φουτουριστής, και ο Luigi Russolo απέρριψε με τη θορυβομηχανή του όλη τη μουσική κληρονομιά. Ποιο είναι λοιπόν το κριτήριο; Το γεγονός ή η πρόθεση απόρριψης, ή το έργο και το καλλιτεχνικό πλαίσιο στο οποίο υπήρξε;

Ο Σλιώμη αποπειράθηκε -ορθώς- να δώσει συγχρόνως το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο και την καταγραφή των γεγονότων της Τερεζίν. Παρέχει, όμως, το βιβλίο σε βάθος το ιστορικό, πολιτικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται η Τερεζίν; Παρέχει όλες τις πληροφορίες που *μόνο σε αυτό το βιβλίο* θα μπορούσε να βρει στα ελληνικά ο αναγνώστης; Η απάντηση είναι αρνητική και στις δύο περιπτώσεις. Η ευθύνη, όμως, της έκδοσης του πρώτου βιβλίου στα ελληνικά για ένα τόσο μείζον θέμα, είναι μεγάλη.

Στην προκειμένη περίπτωση, ο συγγραφέας έχει την ευθύνη όχι μόνο για ό,τι γράφει, αλλά και για ό,τι *δεν* γράφει. Δεν μπορεί να αποδεχθεί κανείς, ελαφρά τη καρδιά, την τόσο εκτενή αναφορά στον Locke και τον Bentham, και συγχρόνως την απόλυτη σιωπή για την διοικητική δομή του Συμβουλίου. Δεν μπορούμε βέβαια να παραβλέψουμε το γεγονός ότι ο Σλιώμη είναι ίσως ο μόνος που ανέδειξε, στα καθ' ημάς, το θέμα της Τερεζίν. Οφείλουμε, όμως, να μην το θεωρούμε αρκετό.

Η Τερεζίν αποτέλεσε έναν χώρο κυριολεκτικού θανάτου του θεού, του καλλιτεχνικού υποκειμένου, και της πνευματικής ιδιοκτησίας. Στο στρατόπεδο επισυνέβη η *μετά θάνατον ζωή*, κατά την οποία το σύνολο δραστηριοτήτων των εγκλειστών οδήγησε στη δημιουργία έργων για ένα κοινό ζωντανών - νεκρών. Η πνευματική ιδιοκτησία μπορούσε να υπάρξει μόνο σε σχέση με τον έξω κόσμο, κι άρα δεν υφίστατο, στον βαθμό που οι κρατούμενοι δεν *υπήρχαν* - *sensu lato*. Αυτό όμως δεν αφορούσε το *σύνολο* των έργων, αλλά εκείνα που παρουσιάζονταν σε κοινό αποτελούμενο μόνο από νεκρούς. Τότε, τα έργα γράφονταν ή εκτελούνταν κυριολεκτικά σε νεκρό χρόνο. Όταν, όμως, οι εκτελέσεις παλαιών και νέων έργων γίνονταν παρουσία Γερμανών, ή καταγράφονταν σε φιλμ, αυτομάτως αφορούσαν τον έξω κόσμο. Η παρουσία των Γερμανών μετέτρεπε την εκτέλεση σε διαδικασία ψυχαγωγίας τους, επικύρωνε δε την πνευματική ιδιοκτησία των έργων. Επίσης, η κινηματογράφηση αποτελούσε μέσο παρουσίας στον έξω κόσμο μιας ψευδούς εικόνας του στρατοπέδου, φτιαγμένης από τους ίδιους τους εγκλειστούς, μετατρέποντας την καλλιτεχνική δημιουργία σε συνθήκη αλλοτρίωσης. Σε κάθε περίπτωση, στην Τερεζίν επιτελέσθη ένα κοινωνικό πείραμα, το αποτέλεσμα του οποίου επανακαθορίστηκε από τα ίδια του τα πειραματόζωα.

Όπως γράφει ο Στέφανος Ροζάνης: «αισθητικοποιώντας τον θάνατο, η τέχνη καθιστά τον θάνατο μη πραγματικό. [...] Η τέχνη δεν είναι ποτέ συνώνυμη με τον θάνατο. Είναι συνώνυμη με έναν αισθητικοποιημένο θάνατο, ο οποίος είναι η αποκάλυψη του υπερβασιακού, μιας πραγματικότητας πέραν της πραγματικότητας, μιας φυσικής υπερφυσικής κατάστασης την οποία το άτομο βιώνει μέσω της τέχνης» (Ο Αδιανόητος Θάνατος, σελ. 70-71).

Ο Πάννης Βούλγαρης είναι φοιτητής του Μαθηματικού Πάτρας