

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**«Σαν πρόκες πρέπει να καρφώνονται οι λέξεις»: Το πολιτικό
rap και το παράδειγμα των Social Waste**

Διπλωματική εργασία

Εθνομουσικολογία

του φοιτητή

Αριστοτέλη Αριστοτέλους

ΑΕΜ: 1914

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Γεώργιος Κίτσιος

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2020

Περίληψη

Βγαίνουν πλέον πολιτικά τραγούδια; Φυσικά. Το rap είναι εδώ, και όχι μόνο εδώ. Έχει διασχίσει όλη την υφήλιο. «Μπαρκάρισε με ένα καράβι βινυλίου» και έφτασε μέχρι την Ελλάδα για γίνει το πιο δημοφιλές είδος μουσικής διαμαρτυρίας. Από το κοινωνικά εξαθλιωμένο Νότιο Μπρονξ, από τους κοινωνικά αποκλεισμένους Λατίνους και Αφροαμερικάνους έφτασε στην Ελλάδα, για να γίνει τρόπος έκφρασης τοπικών ζητημάτων με ήχους ριζωμένους απ' την παράδοση. Δυσφημήθηκε, έγινε μέρος της μουσικής βιομηχανίας, έχασε κάποιο από το κύρος του, τη ριζοσπαστικότητά του, την ταξική και τη φυλετική του ταυτότητα, όμως δεν παύει να είναι η φωνή αυτών που θέλουν να κάνουν «παρέμβαση» στο κοινωνικό και πολιτικό γίγνεσθαι. Σε αυτήν την έρευνα θα βρείτε τις πολιτικές διαστάσεις της μουσικής από μια διεπιστημονική προσέγγιση, καθώς και τις σχέσεις της με τα κοινωνικά κινήματα. Επίσης, βασικές έννοιες και ζητήματα κουλτούρων και υποκουλτούρων, τη γέννηση και τις κοινωνικές συνθήκες του hip hop στην Αμερική και το πώς αυτό ταξίδεψε, έφτασε και εγκαταστάθηκε επιτυχώς στην Ελλάδα με αποτέλεσμα να γίνει ένα από τα δημοφιλέστερα είδη μουσικής. Τέλος, θα ασχοληθούμε με το συγκρότημα Social Waste, ένα hip hop συγκρότημα με έντονο πολιτικό λόγο, το οποίο προσεγγίζει μουσικά και λυρικά το rap με καινοτόμους τρόπους και οργανωτικές διαδικασίες.

Λέξεις κλειδιά: Hip hop, ελληνικό hip hop, πολιτικό rap, μουσική διαμαρτυρίας, Social Waste

Πίνακας περιεχομένων

| | |
|--|----|
| Εισαγωγή..... | 4 |
| Α. Πρώτες σκέψεις, συναφείς μελέτες και κύριες πηγές. | 4 |
| Β. Έννοια της κουλτούρας και του πολιτισμού. | 8 |
| Γ. Πολιτισμική ηγεμονία – «Πόλεμος θέσης». | 9 |
| Δ. Μαζική κουλτούρα. | 11 |
| Ε. Η έννοια της υποκουλτούρας και οι νεανικές κουλτούρες. | 12 |
| Ζ. Παρουσίαση ενοτήτων. | 16 |
| | |
| 1. Πολιτικές διαστάσεις της μουσικής και το τραγούδι διαμαρτυρίας. | 18 |
| 1.1. Ασυνείδητη. | 19 |
| 1.2. Χρηστική – Ως μορφή προπαγάνδας. | 20 |
| 1.3. Συνειδητή – Τραγούδι διαμαρτυρίας. | 21 |
| 1.3.1. Γιατί μουσική για διαμαρτυρία;. | 24 |
| 1.3.2. Σχέση «πολιτικού μουσικού» - ακροατή. | 25 |
| 1.3.3. Μουσικολογικές αναλύσεις. | 26 |
| 1.4. Μουσική και κοινωνικά κινήματα. | 31 |
| 1.4.1. Κοινωνικό κίνημα και συλλογική δράση. | 31 |
| 1.4.2. Λειτουργίες Τ.Δ στα κοινωνικά κινήματα. | 33 |
| 1.4.3. Μουσική και κοινωνικά κινήματα Eyerman και Jamison. | 34 |
| 1.4.4. Κινηματικές συναυλίες. | 39 |
| 1.5. Κίνδυνοι μουσικής διαμαρτυρίας. | 39 |
| | |
| 2. Hip hop υποκουλτούρα: οι πολιτικές διαστάσεις, ο κατακερματισμός και ως παγκόσμια κουλτούρα. | 41 |
| 2.1. Το hip hop γεννιέται. | 42 |
| 2.2. Μουσικά στοιχεία της hip hop μουσικής. | 44 |
| 2.3. Πολιτικές διαστάσεις του rap. | 47 |
| 2.4. Κατακερματισμός του hip hop. | 50 |

| | |
|--|-----|
| 2.5. Το hip hop εκτός Η.Π.Α. και διαδικασίες τοπικοποίησης. | 53 |
| 3. Το hip hop στην Ελλάδα. | 58 |
| 3.1. Το hip hop ταξιδεύει στην Ελλάδα. | 59 |
| 3.2. Εξελληνίζοντας το hip hop. | 60 |
| 3.3. 90's Χρυσή εποχή. | 62 |
| 3.4. Το «Low bar» κίνημα, το ελληνικό hip hop χωρισμένο στα δύο. | 65 |
| 3.5. 00's Το hip hop πάει παντού. | 70 |
| 3.6. 10's Η γενιά του σήμερα. | 71 |
| 3.7. Το ελληνικό πολιτικό rap. | 72 |
| 4. Το συγκρότημα Social Waste. | 77 |
| 4.1. Ιστορική αναδρομική. | 78 |
| 4.2. Ιδεολογία – Σύσταση. | 82 |
| 4.3. Μουσικά χαρακτηριστικά. | 84 |
| 4.4. Αναλύσεις στίχων. | 89 |
| 4.4.1. Θεματικά μοτίβα. | 91 |
| 4.5. Ζωντανές εμφανίσεις. | 104 |
| 4.6. Εξωμουσικές δραστηριότητες. | 108 |
| 4.7. Ενδείξεις επιρροής. | 109 |
| Συμπεράσματα. | 111 |
| Βιβλιογραφία. | 114 |
| Παραρτήματα. | 123 |

Εισαγωγή

A. Πρώτες σκέψεις, συναφείς μελέτες και κύριες πηγές

Μετά από τα ρεμπέτικα, τα αριστουργήματα του Μίκη Θεοδωράκη, τα πολιτικά τραγούδια του Θάνου Μικρούτσικου, τα rock των Εξαρχείων, εύκολα θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι δεν υπάρχει πλέον πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα. Οποιοσδήποτε το ισχυριστεί αυτό, σίγουρα δεν έχει ακούσει ελληνικό πολιτικό rap και συγκεκριμένα, δεν έχει ακούσει Social Waste.

Η επιλογή του συγκεκριμένου συγκροτήματος ως παράδειγμα ελληνικού πολιτικού rap δεν είναι τυχαία. Καταρχάς, το συγκρότημα έχει διττό ρόλο: από τη μία είναι ένα μουσικό συγκρότημα και από την άλλη ένα πολιτικό project. Είναι ένα συγκρότημα με έντονο πολιτικό λόγο, θέλει να επηρεάσει συνειδήσεις, μέσα και έξω από τα μουσικά πλαίσια. Είναι αποστασιοποιημένο από την μαζική κουλτούρα, με μια ενδιαφέρουσα οργανωτική σύσταση. Έχει επίσης ενδιαφέρον από μουσικολογική σκοπιά, αφού η μουσική του, περιέχει στοιχεία υβριδισμού, προσθέτοντας τοπικά στοιχεία στο hip hop.

Ωστόσο, πριν φτάσω στο σημείο της ανάλυσης του συγκροτήματος, αναγκαίο ήταν να προηγηθούν αναλύσεις που προκύπτουν από τα κύρια χαρακτηριστικά του:

- Όντας ένα συγκρότημα με πολιτικό λόγο το οποίο στηρίζει μέσω της μουσικής και εξωμουσικής του δράσης κοινωνικά κινήματα, αναγκαία ήταν η ανάλυση των πολιτικών διαστάσεων της μουσικής, πώς έχει μελετηθεί από μουσικολόγους καθώς η σχέση της και η λειτουργικότητά της στα κοινωνικά κινήματα.
- Όντας ένα rap συγκρότημα, προκύπτει η μελέτη της hip hop υποκουλτούρας, οι πολιτικές της διαστάσεις, τα μουσικά της χαρακτηριστικά και η πορεία της ως το πιο δημοφιλές είδος μουσικής στο κόσμο.
- Όντας ένα ελληνικό πολιτικό rap συγκρότημα το οποίο εμπεριέχει τοπικά μουσικά στοιχεία, αναπόφευκτη ήταν η μελέτη της προσθήκης τοπικών στοιχείων σε ένα παγκόσμιο είδος, η πορεία του ελληνικού hip hop, με

ποιους τρόπους νομιμοποιήθηκε στην ελληνική κοινωνία και ποιες οι πολιτικές του εκφάνσεις.

Ένα ερώτημα που προκύπτει πριν την ανάλυση των πολιτικών διαστάσεων της μουσικής είναι: «ποια είναι η επίδρασή της μουσικής στη ζωή του ανθρώπου και ποια η σχέση της με την πολιτική σκέψη;». Η μουσική, ειδικά με την εξέλιξη της τεχνολογίας, υπάρχει παντού και δεν είναι απλώς ένα επικοινωνιακό μέσο, αλλά κυριαρχεί στην καθημερινότητα του ανθρώπου κατέχοντας τεράστια επιδραστική δύναμη (DeNora 2000, 17). Έχει τη δύναμη να προκαλεί και να μεταβάλλει συναισθηματικές καταστάσεις (Cross 108-109), ενώ οι σχέσεις που δομούνται γύρω από αυτήν, είτε κατά τη δημιουργία της, είτε κατά τη διανομή της, την εκτέλεση και πρόσληψή της, αντανακλούν ενώ παράλληλα διαμορφώνουν κοινωνικοπολιτικές σχέσεις (Small 2010, 278). Συμβάλλει καθοριστικά στην ολοκλήρωση της κοινωνίας, χρησιμοποιείται για την επικύρωση των κοινωνικών θεσμών συμβάλλοντας έτσι, στη συνέχεια και τη σταθερότητα του πολιτισμού (A. Moore 2013, 379). Ως ήχος και εμπειρία, συνδέεται με την πολιτική σκέψη και δράση. Οι απολαύσεις της, είναι μέρος της πολιτικής, όχι ένα τυχαίο χαρακτηριστικό της (Street 2003, 117), ενώ νευρολογικά και ιστορικά στοιχεία δείχνουν ότι η μουσική είναι μοναδικά προσαρμοσμένη για να επιφέρει κοινωνική αλλαγή (Robbins, n.d., 7).

Καθιστώντας δεδομένη την επίδραση που έχει η μουσική στον άνθρωπο τίθεται ένα εύλογο ερωτήματα: Ποια μουσική και ποιο τραγούδι μπορεί να θεωρηθεί ως πολιτικό; Το «πολιτικό» είναι «ό, τι έχει σχέση με τον πολίτη» (Μπαμπινιώτης 2010, 315), σύμφωνα με τον Αριστοτέλη «ο άνθρωπος από τη φύση του είναι ον πολιτικών». Η κάθε πράξη και δημιουργία του ατόμου έχει πολιτικές αποχρώσεις, πόσο μάλλον η μουσική. Τις περισσότερες φορές, το αν η μουσική έχει και πολιτικό περιεχόμενο εξαρτάται από την πρόθεση του δημιουργού της, πολλές φορές όμως αυτό μπορεί να συμβεί υποσυνείδητα, ή ακόμη χωρίς την πρόθεσή του (Λογιάδης 2018). Σε αυτή την εργασία το πολιτικό τραγούδι χωρίζεται σε: υποσυνείδητο, χρηστικό – ως μορφή προπαγάνδας και συνειδητό – ως τραγούδι διαμαρτυρίας. Το υποσυνείδητο χαρακτηρίζεται από το έμμεσο πολιτικό μήνυμα, το χρηστικό από την εκμετάλλευση του από δομές εξουσίας, ως μορφή προπαγάνδας, ενώ το συνειδητό, του οποίου βασίζεται ένα μεγάλο μέρος της έρευνας, αφού είναι αυτό

το είδος που υπηρετούν οι Social Waste, χαρακτηρίζεται από την συνειδητή πράξη του καλλιτέχνη και από τον σκοπό του: να επηρεάσει τη συνειδήσεις.

Έχοντας ερευνήσει τις πολιτικές διαστάσεις της μουσικής και τη λειτουργικότητά της, το επόμενο σημείο ανάλυσης είναι το rap και οι πολιτικές του εκφάνσεις. Η πολιτιστική δύναμη της rap ως παγκόσμιας μουσικής διαμαρτυρίας είναι αναμφισβήτητη (Lusane 2004, 353). Ένα είδος μουσικής που ξεκίνησε από το κοινωνικά εξαθλιωμένο Νότιο Μπρονξ στα τέλη του 70', ως τρόπος έκφρασης Λατίνων και Αφροαμερικανών, εξαπλώθηκε σε όλη την υφήλιο για να γίνει το σημερινό παγκόσμιο πολιτικό τραγούδι. Η εμπορευματοποίησή του και η διασπορά των αφροαμερικάνων το έκαναν γνωστό ανά το παγκόσμιο, με τις χώρες που το οικειοποίησαν να του προσθέτουν τοπικά στοιχεία στη μουσική και εγχώρια θέματα στον στίχο. Αυτήν την οδό ακολούθησε και η Ελλάδα. Η υποκοουλτούρα του hip hop εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 80' στην Αθήνα. Ακλουθώντας διαδικασίες οικειοποίησης και τοπικοποίησης, έγινε γνωστή τη δεκαετία του 90', εμπορευματοποιήθηκε πλήρως τη δεκαετία του 00' και σήμερα να είναι ένα από τα δημοφιλέστερα είδη μουσικής και το δημοφιλέστερο είδος πολιτικής μουσικής.

Όλες αυτές οι μελέτες, έρχονται να δώσουν νόημα στις στιχουργικές και μουσικές αναλύσεις του συγκροτήματος που παρατίθενται στο τέλος της εργασίας. Είναι ένα εύστοχο παράδειγμα ως πολιτικό συγκροτήματα με ριζοσπαστικό λόγο, ως ένα hip hop συγκρότημα που εμπλούτισε αυτό το παγκόσμιο είδος με τοπικά στοιχεία αλλά και ενδιαφέρον ως προς τις οργανωτικές του μεθόδους και τις εξωμουσικές του δραστηριότητες.

Αναντίλεκτα, η δυσχέρεια σε όλη τη διαδικασία της μελέτης, ήταν οι συνθήκες πανδημίας, αφού η πρόσβαση σε βιβλιοθήκες ήταν δύσκολη, έτσι προσπάθησα να βρω όσο το περισσότερο ηλεκτρονικές πηγές. Επίσης, η διαχείριση της έκτασης και ο τρόπος προσέγγισής της εργασίας, ήταν από τα στοιχεία που με προβλημάτιζαν, αφού πρώτη φορά ήρθα αντιμέτωπος με μια τόσο μεγάλη έρευνα. Επίσης, το βάρος του να αναλύσεις ένα συγκρότημα που το έχεις σε εκτίμηση, μου έδωσε την ώθηση να ασχοληθώ διεξοδικά με την μελέτη του, θέλοντας να αποδώσω στο μέγιστο, έχοντας το βάρος της ευθύνης. Εν συνεχεία, ήταν το πιο ευχάριστο μέρος της

εργασίας, το οποίο κορυφώθηκε με την γνωριμία που κάναμε και με την συνέντευξη που μου παραχώρησε ο βασικός στιχουργός και rapper του συγκροτήματος, Λεωνίδα Οικονομάκης.

Οι πληροφορίες για τις πολιτικές διαστάσεις της μουσικής κινήθηκαν από κοινωνιολογικές μέχρι μουσικολογικές μελέτες, με τα κυριότερα βιβλία να είναι: «Music and social movements: Mobilizing traditions in the twentieth century» (1994) των Eyerman και Jamison, «The Routledge History of Social Protest in Popular Music» (2003) και το «The Cultural Study of Music» (2013). Για την μελέτη της υποκουλτούρας του hip hop οι κυριότερες πηγές προέρχονται από τα: «That's the joint: the hip-hop studies reader» (2004) και «Black noise: Rap music and black culture in contemporary America» (1994) της Tricia Rose. Για το ελληνικό hip hop, οι πηγές προήλθαν από το βιβλίο του Χρίστου Τερζίδη «Το hip hop δεν σταματά» (2003) καθώς και από επιστημονικές έρευνες της Athena Elafros, Ολυμπίας Τσάπαρη και Λεωνίδα Οικονομάκη. Εκτός από τη χρήση βιβλιογραφίας, χρησιμοποιήθηκαν επιστημονικά άρθρα, περιοδικά, δισκογραφία καθώς και η συνέντευξη που μου παραχώρησε ο rapper των Social Waste, Λεωνίδα Οικονομάκης. Επιθυμητή, αλλά ακατόρθωτη, ήταν η εύρεση fanzines που κυκλοφορούσαν τα πρώτα χρόνια της ύπαρξης τους hip hop στην Ελλάδα.

Σε αυτό το σημείο, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου που με στήριξε όλη αυτήν τη περίοδο. Επίσης, τον επιβλέποντα καθηγητή Κ. Γεώργιο Κίτσιο, για τις συμβουλές και την στήριξή του. Ακόμη ένα ιδιαίτερο ευχαριστώ στο συγκρότημα των Social Waste, οι οποίοι ανταποκρίθηκαν θετικά στη βοήθεια που χρειάστηκα για την έρευνα μου, και συγκεκριμένα στον Λεωνίδα Οικονομάκη για την συνέντευξη που μου παραχώρησε.

Πριν την ανάγνωση των θεματικών ενοτήτων της εργασίας, θεώρησα σημαντικό να αναλυθούν κάποιες βασικές έννοιες, οι οποίες θα μας χρησιμεύσουν στην κατανόηση λειτουργιών της πολιτικής μουσικής, της υποκουλτούρας του hip hop και της διαδικασίας παραγωγής και διανομής πολιτισμικών προϊόντων.

B. Οι έννοιες της κουλτούρας και του πολιτισμού

Η λέξη κουλτούρα εμφανίζεται τον 16^ο αιώνα προερχόμενη από τη λατινική λέξη «culture» και σήμαινε τη φροντίδα για τους αγρούς και τα ζώα, υποδηλώνοντας ένα τμήμα καλλιεργημένης γης. Η μεταφορική έννοια της λέξης χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στη Γαλλία τον 18^ο αιώνα και υποδηλώνει την καλλιέργεια μιας ικανότητας, την προσπάθεια που καταβάλλουμε για να την αναπτύξουμε. Τον 19^ο αιώνα για τους στοχαστές του Διαφωτισμού, η κουλτούρα είναι «το άθροισμα των γνώσεων που συσώρευσε και μετέδωσε η ανθρωπότητα», θεωρούμενη ως ολότητα και τους βρίσκει αντιμέτωπους με τον εθνοκεντρικό γερμανικό όρο όπου η κουλτούρα εμφανίζεται ως «ένα σύνολο καλλιτεχνικών, διανοητικών και ηθικών κατακτήσεων που συνιστούν την κληρονομιά του έθνους η οποία θεωρείται «άπαξ δια παντός κεκτημένη» (Cuche 2001, 24–28). Από αυτή τη σύνδεση τύπου και κουλτούρας προήλθε η έννοια του «έθνους/ κράτους», ως μίας νέας μορφής οργάνωσης των ανθρώπων και νομοτελειακά οδήγησε στην ιδέα ότι κάθε έθνος και κάθε πολιτισμική κοινότητα δικαιούται να αποτελεί μια πολιτική οντότητα (Χατζηπαναγιώτου 2019, 6).

Ο Boas (20^{ος} αι.), προσπάθησε να αποδώσει τη διαφορετικότητα και τη θεμελιώδη διαφορά ανάμεσα σε ανθρώπινες ομάδες σε επίπεδο πολιτισμικής και όχι φυλετικής τάξης (Χατζηπαναγιώτου 2019, 9). Ήταν ο πρώτος που έθεσε τον όρο «κουλτούρες», για την αποφυγή κάθε μορφής εθνοκεντρισμού. Προτείνει ότι κάθε κουλτούρα είναι μοναδική και ιδιαίτερη. Κάθε κουλτούρα διαθέτει ένα ιδιαίτερο «στυλ», το οποίο εκφράζεται μέσω της γλώσσας, των πεποιθήσεων, των εθίμων, της τέχνης κ.τ.λ. Αυτό το στυλ, αυτό το «πνεύμα», ίδιο κάθε κουλτούρας, επιδρά στη συμπεριφορά των ατόμων (Cuche 2001, 37).

Από την αρχή της εμφάνισης του ο όρου «κουλτούρα», εμφανίζεται και ο όρος «πολιτισμός», όροι οι οποίοι συχνά συγχέονται ή ταυτίζονται μέχρι και σήμερα. Πολλά φιλοσοφικά ρεύματα και ιδεολογίες που αναπτύχθηκαν κατά την περίοδο της βιομηχανικής επανάστασης, (ο ρομαντισμός, η νεωτερικότητα, η ριζοσπαστική παράδοση, η συντηρητική παράδοση, κ.λ.π), προσπάθησαν να εξηγήσουν αλλά και να διαχωρίσουν τον πολιτισμό ως υλική ανάπτυξη και την κουλτούρα ως

πνευματική ανάπτυξη. Σήμερα, με τον όρο πολιτισμό έχουμε την τάση να συμπεριλαμβάνουμε τις «διάφορες κουλτούρες» κρατώντας μία υπερεθνική έννοια, ενώ ο όρος «κουλτούρα» (culture) χρησιμοποιείται κυρίως σε (ενδο)κοινωνικό επίπεδο και μπορεί να αναφέρεται σε μία ομάδα ή μια κατηγορία (Φωτόπουλος 2015, 11) ή τρόπο ζωής ενός πολιτισμού. Η UNESCO αποδίδει τον όρο πολιτισμός ως:

Το σύνολο των διακριτών πνευματικών, υλικών, διανοητικών και συναισθηματικών χαρακτηριστικών μιας κοινωνίας ή μιας κοινωνικής ομάδας (...) (που περιλαμβάνει) εκτός από την τέχνη και τη λογοτεχνία, τον τρόπο ζωής, τους τρόπους συμβίωσης, τα συστήματα αξιών, τις παραδόσεις και τις πεποιθήσεις (UNESCO 2007, 12).

Γ. Πολιτισμική Ηγεμονία – «Πόλεμος θέσης»

Η έννοια της πολιτισμικής ηγεμονίας προέρχεται από τον Antonio Gramsci. Ο Gramsci ήταν ένα από τα ιδρυτικά μέλη του Κομμουνιστικού κόμματος της Ιταλίας (Κ.Κ.Ι), το οποίο τέθηκε παράνομο κατά την περίοδο της δικτατορίας του Μουσολίνι, φυλακίζοντάς τον στην ηλικία των 35 ετών και παραμένοντας φυλακισμένος μέχρι το τέλος της ζωής του. Μέσα στις άθλιες συνθήκες της φυλακής, έγραψε 2.848 σελίδες χειρόγραφων σημειώσεων.

Το κύριο ερώτημα που προκύπτει για τον Gramsci μέσα από τα έγγραφά του στη φυλακή ήταν: Γιατί κυριαρχούν κάποιες ιδέες σε μια ιστορική περίοδο και όχι άλλες; Πώς η σκέψη προκαλεί την κίνηση και τη δράση;

Η έννοια της πολιτισμικής ηγεμονίας, σημαίνει τον τρόπο με τον οποίο ένα ολόκληρο ιδεολογικό σύμπλεγμα πεποιθήσεων, αξιών και στάσεων, λειτουργούν για τη διατήρηση της άρχουσας τάξης που έρχεται να κυριαρχήσει σε κάθε πτυχή της κοινωνίας (Blair 2004, 500). Αυτός που κατέχει την πολιτισμική ηγεμονία είναι αυτός που καλλιεργεί συνειδήσεις και διαμορφώνει την κυρίαρχη ιδεολογία, την πιο ισχυρή και πιο διαδεδομένη ιδεολογία σε μια κοινωνία.

Το «αυτονόητο», και αυτό που αποκαλούμε ως ο «κοινός νους», δεν είναι παρά εσωτερίκευση της κυρίαρχης ιδεολογίας. Ενδεικτικά, και για να γίνουμε πιο

κατανοητοί, στην Ελλάδα οι κυρίαρχες ιδεολογίες είναι: Ορθοδοξία (η κυρίαρχη θρησκευτική ιδεολογία), ατομικότητα και ελευθερία (η κυρίαρχη κοινωνική ιδεολογία), αντιπροσωπευτική δημοκρατία (η κυρίαρχη πολιτική ιδεολογία), καπιταλισμός (η κυρίαρχη οικονομική ιδεολογία) (Φωτόπουλος 2015, 20). Ο «πόλεμος θέσης» νοείται ως μια διαδικασία διεκδίκησης της πολιτισμικής ηγεμονίας και κατ' επέκταση της κυρίαρχης ιδεολογίας, μια διαδικασία ευρείας κοινωνικής οργάνωσης και πολιτιστικής επιρροής.

Σημαντικό ρόλο στην εδραίωση του υπάρχοντος ηγεμόνα, σύμφωνα με τον Gramsci, διαδραματίζουν οι εκπαιδευτικές σχέσεις που υπάρχουν σε μια κοινωνία. Οι υπηρεσίες που εμπλέκονται σε αυτήν την εκπαιδευτική σχέση, είναι οι ιδεολογικοί και κοινωνικοί θεσμοί που αποτελούν την κοινωνία των πολιτών: ο νόμος, η εκπαίδευση, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, η θρησκεία κ.τ.λ.¹ Τα σχολεία και άλλα εκπαιδευτικά ιδρύματα δεν είναι «ουδέτερα», αλλά χρησιμεύουν για να παγιώσουν την υπάρχουσα ηγεμονία.

Η εκπαίδευση ενηλίκων θεωρήθηκε από τον Gramsci ότι διαδραματίζει σημαντικό ρόλο σε αυτόν τον «πόλεμο της θέσης», τόσο στο επίπεδο της εκπαίδευσης ενηλίκων εντός κινήσεων που αμφισβητούν την καθιερωμένη κατάσταση πραγμάτων όσο και σε ατομικό επίπεδο. Οι άνθρωποι που ασχολούνται με την αντι-ηγεμονική, ριζοσπαστική εκπαίδευση ενηλίκων, που κινείται έξω από την τυπική εκπαίδευση, ορίζονται από τον Gramsci ως «οργανικοί διανοούμενοι» (Mayo 2010, 22).

Καταληκτικά, δεν είναι μόνο ο Gramsci ο οποίος ανέλυσε με ποιόν τρόπο ένας άνθρωπος προσλαμβάνει την κουλτούρα του και ποια επιρροή ασκεί η τελευταία στη συγκρότηση της προσωπικότητάς του. Ο Χατζηπαναγιώτου (2019) κατέδειξε ποικίλα παραδείγματα από κοινωνιολόγους και ανθρωπολόγους που ασχολήθηκαν με το παρόν θέμα. Για παράδειγμα, η Margaret Mead κατέληξε πως η προσωπικότητα δεν ερμηνεύεται από τα συγκεκριμένα βιολογικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα, αλλά από το ιδιαίτερο «πολιτισμικό πρότυπο» μιας κοινωνίας, το οποίο οριοθετεί και την αγωγή του παιδιού. Οι Ανθρωπολόγοι ερμηνεύουν τη

¹ Μέρος της κοινωνίας των πολιτών στη σημερινή εποχή θα μπορούσαν να θεωρηθούν και τα «μέσα κοινωνικής δικτύωσης».

διαδικασία αυτή ως πολιτισμοποίηση και πιστεύουν στην άμεση συσχέτιση ανάμεσα στη συγκρότηση της κάθε προσωπικότητας, στο επιβληθέν πολιτισμικό πρότυπο και στη διαπαιδαγώγηση. Ο Althusser κατέδειξε πως το κράτος είναι ο βασικός ιδεολογικός μηχανισμός στην παραγωγή των αντιλήψεων του υποκειμένου και πως η κουλτούρα και ο πολιτισμός στην πραγματικότητα συνδέονται άρρηκτα με διαδικασίες, ενέργειες και θεσμούς που αναπαράγονται από τον ιδεολογικό μηχανισμό του κράτους. Κατά τον Bourdieu, το πολιτισμικό κεφάλαιο διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη διατήρηση των κοινωνικών ανισοτήτων (Χατζηπαναγιώτου 2019, 8–11), ενώ για τους Eyerman και Jameson η κυρίαρχη κουλτούρα επιβάλλει τα εξωτερικά πρότυπα, τις υλικές συνθήκες και τα αισθητικά κριτήρια για την καλλιτεχνική έκφραση (Eyerman and Jamison 1998, 117).

Δ. Μαζική κουλτούρα

Στον εικοστό αιώνα καθιερώνεται η έννοια της μαζικής κουλτούρας από κριτικούς, δημοσιογράφους, διανοούμενους, για να δηλώσει μορφές πολιτισμού ευρείας απήχησης και κατανάλωσης. Καθιερώνεται μια έννοια της μαζικής κουλτούρας ιδιαίτερος αρνητικά φορτισμένη ως υποβαθμισμένη, μη ποιοτική, για τους πολλούς και τους αδαείς. Στον αντίποδα τοποθετείται η «υψηλή» κουλτούρα, που συχνά ταυτίζεται με την «υψηλή» τέχνη (Παπαγεωργίου, n.d., 3).

Αυτό που συνδέεται με τη μαζική κουλτούρα, είναι η ετερόνομη αρχή της ιεραρχίας. Αυτή η αρχή σχετίζεται με το πεδίο της μεγάλης κλίμακας παραγωγής και χαρακτηρίζεται από τον αγώνα για οικονομικό κεφάλαιο. Εκεί παράγουν οι παραγωγοί για το ευρύτερο δυνατό κοινό. Απ' την άλλη, η αυτόνομη αρχή της ιεραρχίας σχετίζεται με τον τομέα της περιορισμένης παραγωγής. Χαρακτηρίζεται από τον αγώνα για συμβολικό κεφάλαιο. Είναι εκεί όπου οι παραγωγοί παράγουν για άλλους παραγωγούς. Συνδέεται με τη δημιουργία της «τέχνη για χάρη της τέχνης» (Elafros 2013, 77).

Από την μία πλευρά απόψεις συντηρητικών επικρίνουν τη μαζική κουλτούρα, λέγοντας ότι διαβρώνει την παράδοση, ότι συνδέεται με την παρακμή και δίνουν έμφαση στον ρόλο των πολιτισμικών ελίτ για την υπεράσπιση της αυθεντικής παιδείας και κουλτούρας. Ενώ από την άλλη, η αριστερή κριτική προσέγγιση,

κυρίως από τη Σχολή της Φρανκφούρτης, υποστηρίζει ότι η βιομηχανική κουλτούρα είναι μια αντιλαϊκή κουλτούρα, υποβάλλει μια ιδεολογία που φυσικοποιεί και νομιμοποιεί την υφιστάμενη τάξη πραγμάτων, είναι μια εφήμερη ρηχή και επιφανειακή κουλτούρα, ενώ το κεντρικό της μήνυμα είναι η κατανάλωση (Παπαγεωργίου, n.d., 5–7).

Ε. Η έννοια της υποκουλτούρας και οι νεανικές κουλτούρες

Οι υποκουλτούρες μπορούν να υπάρχουν μόνο ως ξεχωριστό μέρος μιας ευρύτερης κουλτούρας, η οποία μπορεί να χαρακτηριστεί ως η «γονική κουλτούρα». Μια υποκουλτούρα διαφέρει από τη «γονική κουλτούρα» στις κεντρικές της ανησυχίες και δραστηριότητες, ενώ μοιράζεται παράλληλα ορισμένα κοινά στοιχεία με τον πολιτισμό από τον οποίο προέρχεται (Eriksen 1980).² Ο Μπαμπινιώτης θα ορίσει την υποκουλτούρα ως:

Κάθε αποκλίνουσα κουλτούρα (σε σχέση με την κυρίαρχη), που αναπτύσσεται από ομάδες κοινωνικές, κυρίως νεανικές, με κύρια χαρακτηριστικά την απόκλιση στο ντύσιμο, στις μουσικές προτιμήσεις, στους τρόπους ψυχαγωγίας, στο ύφος στον κώδικα ομιλίας κ.ά. (Μπαμπινιώτης 2010, 402)

Τις βασικές έννοιες της υποκουλτούρας περιλαμβάνουν: το στυλ, στο στοιχείο της αντίστασης, τον χώρο/σκηνή, την κοινωνική αντίδραση/ανταπόκριση της κοινότητας, την ταυτότητα και την αυθεντικότητα (P. J. Williams 2007 αναφέρεται στο Corte 2012, 57).

Στυλ

Το στυλ μπορεί να γίνει κατανοητό με πολλούς τρόπους και κατά μήκος πολλών διαφορετικών αλλά αλληλοσυνδεόμενων παραγόντων. Κύρια μεταξύ αυτών είναι αντικείμενα (όπως ρούχα) και πρακτικές (όπως τελετουργίες και συμπεριφορές). Ο Cohen εντόπισε τέσσερις πτυχές του στυλ: ένδυση, μουσική, τελετουργικό και αργκό (Cohen 1997, 55). Μέσω του στυλ, μέλη της υποκουλτούρας επιδιώκουν

² Με τον υπο- δεν εννοούμε παρά μια κουλτούρα που βρίσκεται μέσα στην κυρίαρχη κουλτούρα, δεν χρησιμοποιείται για λόγους υποτίμησης. Ωστόσο για παράδειγμα η έννοια «υποκουλτούρα των ΜΜΕ» χρησιμοποιείται για υποτιμητικούς σκοπούς.

Εισαγωγή

κυρίως να ξεχωρίσουν από την «γενική» κοινωνία αλλά επίσης και από διαφορετικές υποπολιτισμικές ομάδες ή υποομάδες μέσα στην ίδια υποκουλτούρα εκφράζοντας επίσης και προσωπική ταυτότητα. Το στυλ δεν είναι ένας σταθερός παράγοντας, αλλά συνεχώς μεταβάλλεται και είναι ζωτικής σημασίας για την κατανόηση τόσο του περιεχομένου όσο και της εσωτερικής δυναμικής των υποκουλτούρων (Corte 2012, 63).

Στοιχείο αντίστασης

Οι υποκουλτούρες μπορούν να αντισταθούν σε πολλές οντότητες, συμπεριλαμβανομένου του «ενήλικου κόσμου» ή απλά του «mainstream». Οι υποκουλτούρες αντιστέκονται επίσης στις κανονιστικές αξιώσεις της κοινωνίας τους και δείχνουν αντίθεση στις κοινωνικές συμβάσεις. Ακόμη, πολλές υποκουλτούρες έχουν κοινωνική αλλαγή ως έναν από τους στόχους τους (Hannerz 2010, 6).

Ταυτότητα

Ο όρος της ταυτότητας συνδέεται συχνά με τον όρο της κουλτούρας. Η κουλτούρα σχετίζεται, κατά ένα μεγάλο μέρος, με ασυνείδητες διαδικασίες, ενώ η ταυτότητα παραπέμπει σ' έναν κανόνα ένταξης, αναγκαστικά συνειδητό, γιατί είναι θεμελιωμένη σε συμβολικές αντιθέσεις. Η ταυτότητα χωρίζεται σε προσωπική, κοινωνική και συλλογική. Η κοινωνική ταυτότητα του ατόμου χαρακτηρίζεται από το σύνολο των εντάξεών του μέσα στο κοινωνικό σύστημα. Η ταυτότητα επιτρέπει στο άτομο να προσανατολίζεται μέσα στο κοινωνικό σύστημα και να εντοπίζεται κοινωνικά (Cuche 2001, 145-6). Η παραγωγή της ταυτότητας είναι επίσης μια παραγωγή μη ταυτότητας, είναι μια διαδικασία ένταξης και αποκλεισμού (Simon Frith 1998, 109), εμφανίζεται ως ένας τρόπος κατηγοριοποίησης της διάκρισης εμείς/αυτοί, η οποία θεμελιώνει στην πολιτισμική διαφορά (Cuche 2001, 147). Αυτή η διαδικασία ένταξης και αποκλεισμού δημιουργεί την αίσθηση της «αυθεντικότητας» για το ποιος είναι «αυθεντικό» μέλος μιας υποκουλτούρας και ποιος όχι. Σε πολλά μουσικά είδη υποκουλτούρων, η έννοια της αυθεντικότητας επιτυγχάνεται μέσω μιας ειλικρινούς επιδίωξης της δραστηριότητας ανεξάρτητα από τις εμπορικές δυνάμεις (Frith 1987 αναφέρεται στο Corte 2012, 66). Με αυτό το

Εισαγωγή

σκεπτικό, η έννοια της αυθεντικότητας συνδέεται με το στοιχείο της αντίστασης κατά της κυρίαρχης κουλτούρας και των πολιτισμικών ελίτ.

Απόκριση κοινότητας

Η απόκριση της κοινότητας στη δραστηριότητα μιας υποκουλτούρας, δημιουργείται συνήθως με έναν από τους δύο τρόπους: πρώτον, από την άμεση παρατήρηση της υποκουλτούρας και δεύτερον, ως συνέπεια του τρόπου με τον οποίο οι υποκουλτούρες παρουσιάζονται στα κύρια μέσα. Η απεικόνιση των υποκουλτούρων μέσω των κύριων μέσων συνήθως έχει ως αποτέλεσμα την δημιουργία μιας θετικής ή αρνητικής εντύπωσης, με αποτέλεσμα τη δημιουργία στερεοτύπων για τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζονται από το εξωτερικό κόσμο, προσφέροντας μια ψευδώς ομοιογενή εικόνα. Αυτό το είδος ταυτοποίησης μια ομάδας ατόμων από εξωτερικούς παράγοντες χαρακτηρίζεται ως ετεροταυτότητα αφού η ταυτότητα είναι ένα είδος διαπραγμάτευσης, ανάμεσα σε μια αυτό-ταυτότητα ορισμένη καθ' αυτήν και μια ετεροταυτότητα ή έξω-ταυτότητα οριζόμενη από τους άλλους (Cuche 2001, 152). Επίσης, τα MME συμβάλλουν στη διάχυση, διάδοση και εμπορευματοποίηση του στυλ της υποκουλτούρας (Corte 2012, 64). Ως απάντηση ορισμένες υποκουλτούρες για να προστατευτούν ενεργά από την εμπορευματοποίηση, οδηγούνται να κρύβουν στοιχεία από το στυλ τους στα γενικά μάτια.

Χώροι/σκηές

Οι χώροι/σκηές σε μια υποκουλτούρα διακρίνονται σε τρεις τύπους: τοπικές, εικονικές, διατοπικές. Οι τοπικές σκηές συγκεντρώνουν τις δραστηριότητες σε μια συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή, συνήθως επικεντρώνονται σε ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής και παρουσιάζουν διακριτά πολιτιστικά σύμβολα και στοιχεία του τρόπου ζωής, που συνδέονται με την τοπική τοποθεσία στην οποία ενσωματώνεται η σκηή. Οι διατοπικές, είναι ευρέως διάσπαρτες τοπικές σκηές που μεταφέρονται π.χ. Φεστιβάλ. Προσελκύουν διάφορους συμμετέχοντες σε περιοδικές συναντήσεις μεγάλης κλίμακας όπου αλληλεπιδρούν με μέλη μέσω κοινωνικών δικτύων. Τέλος, οι εικονικές συνδέουν φυσικά χωρισμένους ανθρώπους για να δημιουργήσουν μια αίσθηση σκηής μέσω fanzines (περιοδικό των fans) και μέσω του διαδικτύου. Οι

αίθουσες συνομιλίας, οι χώροι ανταλλαγής μουσικής και οι εικονικοί χώροι μεσολαβούν στην αλληλεπίδραση που οργανώνεται γύρω από μια μουσική κουλτούρα και διευκολύνουν μια ανταλλαγή γνώσεων που προωθεί τις σχέσεις μεταξύ των μακρινών μελών (Bennett and Peterson 2004, 1–9). Ωστόσο, ο Eyerman παρατηρεί ότι υπάρχει μια μεγάλη μάζα ανθρώπων που απολαμβάνουν τη μουσική και παρακολουθούν ακόμη και τις συναυλίες, αλλά δεν ενδιαφέρονται για τη ρητή πολιτική της. Βλέπουν τη μουσική υποκουλτούρα απλά ως απόρριψη του κυρίαρχου πολιτισμού, των αξιών και της πολιτικής του (Eyerman 2002, 453).

Νεανικές κουλτούρες

Μιλώντας όμως για υποκουλτούρες, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε μια ομάδα ατόμων που ως επί το πλείστον απαρτίζουν ένα μεγάλο πλήθος από τα μέλη των υποκουλτούρων, τη νεολαία. Σε κάθε τάξη ή κλάσμα της τάξης, το στοιχείο της νεολαίας μοιράζεται ορισμένα παρόμοια συνολικά χαρακτηριστικά, όμως διαθέτει ιδιαίτερα και διακριτικά χαρακτηριστικά σε σχέση με την τάξη στο σύνολό της. Η κουλτούρα της νεολαίας δεν είναι ένα μονολιθικό σύνολο, είναι καταλληλότερο να μιλάμε για κουλτούρες νεολαίας (Jacques 1973, 268-70).

Ο Eriksen (1980) συνοψίζει τη γενική καταπίεση των νέων σε τέσσερις κατηγορίες. Πρώτον την οικονομική εκμετάλλευση, αφού οι νέοι λαμβάνουν πολύ χαμηλότερους μισθούς για να κάνουν το ίδιο ποσό εργασίας με τους μεγαλύτερους. Δεύτερον, τη δυσάρεστη γι' αυτούς εκπαιδευτική διαδικασία που τους καθιστά ως παθητικούς δέκτες πληροφοριών. Τρίτον, τον αντιφατικό χαρακτήρα της οικογένειας, αφού αποτελεί σημαντικός τομέας για την προετοιμασία τους για κοινωνική ένταξη, για κοινωνικοποίηση και για την αποδοχή των καθιερωμένων αξιών της κοινωνίας. Διαδικασία, που συχνά είναι οπισθοδρομική με τη μεταφορά αξιών όπως ο ρατσισμός, ο σεξισμός, η πατριαρχία κ.ά. Τέλος, η τελευταία καταπίεση κατά τον Eriksen προέρχεται από την πολιτιστική βιομηχανία. Λόγω της αύξησης της ψυχαγωγικής δραστηριότητας και κατ' επέκταση των δαπανών της νεολαίας, χαρακτηρίζεται από την τάση να μετατρέπει οτιδήποτε εμπορεύσιμο σε εμπόρευμα, το οποίο αντιμετωπίζει τους νέους όλο και περισσότερο ως αγορά καταναλωτών, έχοντας την τάση να τους μετατρέπουν σε παθητικούς «δέκτες».

Z. Παρουσίαση κεφαλαίων

Το πρώτο κεφάλαιο, περιέχει έρευνες της πολιτικής διάστασης της μουσικής. Αναλύονται οι έννοιες της υποσυνείδητης, χρηστικής και συνειδητής (τραγούδι διαμαρτυρίας) πολιτικής μουσικής. Μελετούνται επίσης, οι λόγοι της χρήσης της μουσικής για διαμαρτυρία, η σχέση μεταξύ ακροατή- μουσικού, οι λόγοι μη ανάλυσης και κατηγοριοποίησής του από μουσικολόγους και κοινωνιολόγους και ποιες προσπάθειες κατηγοριοποίησης έχουν γίνει. Ακολούθως, γίνεται αναφορά για το τι είναι ένα κοινωνικό κίνημα, η σχέση του με τη μουσική και οι λειτουργίες του τραγουδιού διαμαρτυρίας σε ένα κοινωνικό κίνημα. Εν κατακλείδι, γίνεται λόγος για τους κινδύνους που μπορεί να εγκυμονεί το τραγούδι διαμαρτυρίας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, γίνεται μια ιστορική ανασκόπηση της υποκοουλτούρας του hip hop, ποιες ήταν οι κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν, πού και ποίοι θέσπισαν την υποκοουλτούρα, τα μουσικά στοιχεία της μουσικής του hip hop, οι πολιτικές του διαστάσεις του rap και πώς επήλθε ο κατακερματισμός του μέσω της εμπορευματοποίησης. Επίσης, γίνεται λόγος για το rap ως παγκόσμιο είδος μουσικής, με ποιες διαδικασίες έφτασε σε όλα τα μέρη του κόσμου και πώς «μεταφράζεται» με τοπικούς όρους.

Το τρίτο κεφάλαιο, αναφέρεται στο ελληνικό hip hop. Υπάρχει μια ιστορική αναδόμηση του hip hop στην Ελλάδα, το κεφάλαιο κινείται «χρονικά». Αρχίζει με ποιον τρόπο «ταξίδεψε» η υποκοουλτούρα του hip hop στη χώρα τα τέλη της δεκαετίας του 80' και ποια ήταν τα πρώτα σημάδια της. Ακολούθως, πώς την δεκαετία του 90' νομιμοποιήθηκε στην ελληνική κοινωνία και έγινε γνωστό, καθώς και τον διαχωρισμό που υπέστη η σκηνή μεταξύ «Low bar» και hip hop στα μέσα της δεκαετίας του 90'. Έπειτα, η εμπορευματοποίησή του και ο δρόμος του προς το «mainstream» τη δεκαετία του 00', φτάνοντας στη γενιά του σήμερα, γενιά η οποία βρίσκει ένα πρόσφορο έδαφος με χιλιάδες θαυμαστές του είδους. Στο τελευταίο υποκεφάλαιο, υπάρχουν οι πολιτικές διαστάσεις του ελληνικού hip hop, ποια ήταν τα οικονομικά και κοινωνικοπολιτικά πλαίσια των παλιών και σημερινών ασκούμενων του hip hop, ποια συμβάντα επηρέασαν τις θεματολογίες,

παραδείγματα πολιτικών rappers και συγκροτημάτων, καθώς και το πώς έτυχε εκμετάλλευσης από δομές εξουσίας.

Τέλος, το τέταρτο κεφάλαιο ασχολείται με το συγκρότημα Social Waste. Αρχικά υπάρχει μια ιστορική ανασκόπησή του συγκροτήματος, ξεκινώντας από το έτος δημιουργίας του, το 1999, πώς δημιουργήθηκε, πώς προέκυψε η ένταξή του στην Freestyle Productions και στο Low bar κίνημα, ποιοι οι λόγοι ανενεργούς δράσης τις χρονιές μεταξύ 2004-2013 και ποιες διαφοροποιήσεις υπήρξαν με την ανασυγκρότησή του. Εν συνεχεία, γίνεται λόγος για τη ιδεολογία και τη σύσταση του συγκροτήματος, δυο συγκοινωνούντα δοχεία. Επιπλέον, υπάρχει μια μουσικολογική ανάλυση, αναφέροντας τα μουσικά χαρακτηριστικά, τη διαδικασία δημιουργίας, το οργανολόγιο και το «σπάσιμο κανόνων» πάνω στο hip hop. Ακόμη, αναλύεται στο στιχουργικό κομμάτι, οι θεματολογίες, οι αναφορές και η λειτουργικότητά τους. Τέλος, τα τελευταία υποκεφάλαια ασχολούνται με τις ζωντανές εμφανίσεις του συγκροτήματος από τη δημιουργία του μέχρι σήμερα, τις εξωμουσικές δραστηριότητες των μελών καθώς και οι ενδείξεις επιρροής που έχει το έργο τους.

Κεφάλαιο 1

Πολιτικές διαστάσεις της μουσικής και το τραγούδι διαμαρτυρίας

Οι επαναστάτες γνωρίζουν τη δύναμη της μουσικής, τους οπλίζει και τους ενισχύει, ενώ οι ηγέτες φοβούνται την επίδραση της, τους μπερδεύει και τους αποδυναμώνει (Byerly 2013, 230).



Όπως αναφέραμε, σε αυτή την εργασία η πολιτική μουσική χωρίζεται σε: υποσυνείδητη, χρηστική – ως μορφή προπαγάνδας και συνειδητή – ως τραγούδι διαμαρτυρίας.

1.1 Υποσυνείδητη

Ένα μέρος αυτού που χαρακτηρίζουμε «πολιτική» μουσική, δεν έχει ένα ρητό πολιτικό περιεχόμενο. Γιατί χαρακτηρίζουμε όμως αυτά τα έργα ως πολιτικά; Η μουσική είναι μοναδικά ικανή στην επικοινωνία του νοήματος, αλλά το νόημά της εξαρτάται από το περιβάλλον της (Trainor and Schmidt 310). Οι θεωρητικοί υποστηρίζουν ότι για να κατανοήσουμε τη μουσική σε όλες τις διαστάσεις της, δεν αρκεί να αναλύσουμε μεμονωμένα τη μορφή και το περιεχόμενο των μουσικών έργων. Πρέπει επίσης να διερευνήσουμε το θεσμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνουν χώρα η σύνθεση, η απόδοση και η υποδοχή, η παραγωγή, η ανταλλαγή και η διανομή έργων, πλαίσιο μέσα στο οποίο τα έργα αποκτούν την πλήρη σημασία τους. Μόνο με την περιγραφή αυτού του πλαισίου μπορεί κανείς να δείξει πώς τα μουσικά έργα που δεν έχουν κανένα ακουστικό, προφανές πολιτικό ή κοινωνικό περιεχόμενο μπορούν να θεωρηθούν ότι έχουν πολιτικό ή κοινωνικό χαρακτήρα (Goehr 1994, 100). Καταλήγουμε έτσι στο συμπέρασμα ότι μπορεί και η πιο «απολιτικοποιημένη» μουσική σύνθεση να υποδηλώνει εμμέσως μια πολιτική θέση από τη μεριά του συνθέτη, ακόμα και αν αυτή η μουσική δεν διαθέτει πολιτικό περιεχόμενο.

Επίσης το σπάσιμο μουσικών κανόνων, αποτελεί μια ασυνείδητη ίσως, πολιτική πράξη. Η ένταξη νέου μουσικού κώδικα σε μία κοινωνία «αντανακλά» αλλαγές στην αυτοαντίληψη, την ομαδική ταυτότητα και την ιδεολογία στην κοινωνία (Tagg 2010, 285). Εξάλλου, όπως αναφέρει ο Πλάτωνας στην «Πολιτεία»:

Οι μουσικοί τρόποι³ δεν αλλοιώνονται ποτέ δίχως να διαταράξουν τις πιο βασικές πολιτικές και κοινωνικές συμβάσεις.

³ Εννοεί τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους (modes).

1.2 Χρηστική – ως μορφή προπαγάνδας



Εικόνα 2

Η δεύτερη προσέγγιση αφορά τον λειτουργικό ρόλο που μπορεί να έχει όταν χρησιμοποιείται για πολιτικούς σκοπούς, πολλές φορές και εν αγνοία του συνθέτη, όταν αποκτά ένα χρησιμοθηρικό χαρακτήρα, εκμεταλλευόμενη από δομές εξουσίας. Πολλές φορές κόμματα, πολιτικοί και κράτη προσπαθούν να αξιοποιήσουν την αντιληπτή δύναμη της μουσικής για σκοπούς προπαγάνδας (Street 2003, 114–15). Οι δομές της εξουσίας έχουν χρησιμοποιήσει τη μουσική ως μέσο ή τρόπο μετάδοσης πολιτικών πληροφοριών και αξιών, κινητοποιώντας τον πληθυσμό, προκαλώντας υπερηφάνεια, διαμορφώνοντας ταυτότητα και νομιμοποιώντας τα πρότυπα εξουσίας (Damodaran 2016, 1–2). Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια του ναζιστικού καθεστώτος, πολλοί συνθέτες διώχθηκαν, κατηγορούμενοι για εγγραφή σε μια εκφυλισμένη μορφή τέχνης που υποτίθεται δεν ήταν συμβατή με την Άρια φυλή. Αντίστροφα, μια σειρά ηρωικής μουσικής χρησιμοποιήθηκε για να εξυπηρετήσει τους σκοπούς της ιδεολογικής προπαγάνδας του καθεστώτος. Τα ολοκληρωτικά καθεστώτα είναι σαφώς ένα ακραίο παράδειγμα, αλλά γενικά τα μουσικά πλαίσια χρησιμοποιούνται συχνά για να στηρίξουν τη νομιμότητα των πολιτικών καθεστώτων, συμπεριλαμβανομένων και των δημοκρατιών. Ύμνοι, πανηγύρια και ορχήστρες εμφανίζονται συχνά, λιγότερο ως μορφές εξέγερσης αλλά ως εργαλεία για τον εορτασμό της ορθοδοξίας και του σεβασμού των υπαρχόντων

πολιτικών θεσμών (Traïni 2016b, 109). Παράδειγμα επίσης του χρηστικού ρόλου της μουσικής είναι όταν επιλέγεται για να συνοδεύει προεκλογικές εκστρατείες. Επίσης, πέραν της χρήσης της μουσικής, χρησιμοποιείται ακόμη και η φήμη των μουσικών από τα ΜΜΕ μεθοδικά ως μέρος των στρατηγικών επικοινωνίας στην πολιτική (Traïni 2016a, 153).

1.3 Συνειδητή – Μουσική διαμαρτυρίας



Εικόνα 3 Ο Victor Jara, Χιλιανός τραγουδιστής, ποιητής, συγγραφέας και κύριος εκπρόσωπος μουσικού-πολιτικού κινήματος «Nueva Canción Chilena», σκοτώθηκε από τον πραξικοπηματικό στρατό του Pinochet το 1973.

Η τρίτη προσέγγιση, προσέγγιση που θα στηριχτεί ένα μεγάλο μέρος της μελέτης αφορά στο συνειδητό πολιτικό περιεχόμενο που προσδίδει στο μουσικό του δημιούργημα ο συνθέτης (Λογιάδης 2018). Ιδιαίτερος λόγος θα γίνει στο πιο συνειδητό είδος πολιτικής μουσικής, το τραγούδι διαμαρτυρίας.

Ένα τραγούδι διαμαρτυρίας έχει στοιχεία αντιπαράθεσης, διαμαρτυρίας και αλλαγής (Seeger 2019, 17), προέρχεται από την ανάγκη υποστήριξης, εκδήλωσης και φανέρωσης μιας κοινωνικής διαμαρτυρίας. Η διαμαρτυρία στη δημοφιλή μουσική σχετίζεται με την αντιπολίτευση, την αμφισβήτηση, την εξέγερση και την αντίσταση (Piotrowska 2013, 279). Υπάρχουν επιθετικά, επισημασμένα,

διπλωματικά, ήσυχα, ακόμα και αδέξια τραγούδια διαμαρτυρίας. Δεν έχουν απαραίτητως ένα τυπικό πολιτικό χρώμα. Μπορεί εύκολα να είναι αριστερά, δεξιά ή ακόμη και αντιπολιτικά. Μπορεί να κοιτάζουν προς τα εμπρός, προς τα πίσω ή προς το εδώ και τώρα (Martinelli 2013, 42–43). Εκφράζουν τη δυσαρέσκεια για τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι στην κοινωνία, καλύπτοντας μια ευρεία ποικιλία θεμάτων και ανησυχιών που κυμαίνονται από προσωπικά και διαπροσωπικά έως τοπικά και παγκόσμια θέματα (Damodaran 2016, 5).

Ένας τραγουδοποιός μπαίνοντας συνειδητά στη διαδικασία δημιουργίας ενός τραγουδιού διαμαρτυρίας, θέλει να περάσει ένα μήνυμα προς τον ακροατή, έχει έναν σκοπό. Σκοπός του είναι να αυξήσει τη συνείδηση και την ευαισθητοποίηση στους ακροατές, να οικοδομήσει αλληλεγγύη μέσω της συναισθηματικής και πνευματικής επίκλησης της μουσικής, καθώς επιδιώκει να επισημάνει την κοινωνική αδικία και ανισότητα. Η αύξηση της συνείδησης συμβαίνει όταν τα άτομα συνειδητοποιούν τις ιδιαίτερες ανάγκες και τους στόχους τους ως άτομα ή ως ομάδα, όταν συνειδητοποιούν τις περιστάσεις τους και αρχίζουν να λαμβάνουν υπόψη τις συστημικές αιτίες αυτών των περιστάσεων. Όταν τα άτομα αρχίζουν να καταλαβαίνουν ότι η φτώχεια τους δεν είναι το αποτέλεσμα μιας δικής τους αποτυχίας, αλλά αποτελεί βασική πτυχή της επιβίωσης του κοινωνικοπολιτικού συστήματος μέσα στο οποίο ζουν, οι συνειδητοποιήσεις τους θα έχουν αυξηθεί (Binfield 2009, 109).

Συμπεραίνουμε λοιπόν, ότι τα κείμενα μουσικής διαμαρτυρίας έχουν ένα επιμορφωτικό χαρακτήρα, αντιπροσωπεύουν έναν τρόπο γνώσης που μπορεί να γίνει κατανοητός τόσο γνωστικά όσο και αισθητικά (Gershon 2010, 628). Μπαίνουν στη σφαίρα της δημόσιας παιδαγωγικής η οποία ορίζεται «ως χώροι, τοποθεσίες και γλώσσες εκπαίδευσης και μάθησης που υπάρχουν έξω από τα τείχη του σχολείου και άλλα επίσημα θεσμικά εκπαιδευτικά περιβάλλοντα» (Haycock 2015, 433)⁴.

Αυτή η λειτουργία του τραγουδιού διαμαρτυρίας ως δημόσια παιδαγωγική σχετίζεται με τις έννοιες του Gramsci περί πολιτισμικής ηγεμονίας και

⁴ Ο όρος προέρχεται από τους Sandlin, Schultz και Burdick.

ριζοσπαστικής εκπαίδευσης ενηλίκων (Haycock 2015, 433 βλ. Γ. Πολιτισμική ηγεμονία/ "Πόλεμος θέσης"). Οι έννοιες του Gramsci υποδηλώνουν ότι η μουσική διαμαρτυρίας έχει πιθανά αντί-ηγεμονικά αποτελέσματα και επιρροές στη δημόσια συνείδηση. Δίνει την ευκαιρία στους ακροατές να φανταστούν έναν κόσμο που είναι λιγότερο αυτοκαταστροφικός, και ένα πολιτιστικό ορίζοντα λιγότερο περιορισμένο από αυτόν που παρουσιάζει η κυρίαρχη καπιταλιστική ή νεοφιλελεύθερη ηγεμονία. Γίνεται παράγοντας διευκόλυνσης και καταλύτης της εκπαίδευσης ενηλίκων που είναι δυναμικά πολύ πιο ισχυρή, διαρκής και εφ' όρου ζωής από την τυπική μάθηση εκπαιδευτικών περιβαλλόντων και άλλους παραδοσιακά ερευνητικούς τομείς διδασκαλίας και μάθησης (Wright and Sandlin 2009, 130).

Αυτή η άτυπη μορφή εκπαίδευσης που προσφέρεται από τα τραγούδια διαμαρτυρίας, καθιστά τα ακροατήρια της μουσικής διαμαρτυρίας ενήλικους μαθητές, ενώ οι μουσικοί, μουσικής διαμαρτυρίας, που ασχολούνται με την αντι-ηγεμονική πολιτιστική δραστηριότητα γίνονται ριζοσπαστικοί εκπαιδευτικοί ενηλίκων (Haycock 2015, 433–34) και σύμφωνα με την αντίληψη του Gramsci ορίζονται ως «οργανικοί διανοούμενοι» (Mayo 2010, 24). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι και αυτό το είδος πολιτικού τραγουδιού χρησιμεύει ως προπαγάνδα, με τη διαφορά όμως ότι δεν χρήζει εκμετάλλευσης από το κράτος και από θεσμούς εξουσίας.

Εν κατακλείδι, ο Courtney Brown (2008) αναφέρεται στη μουσική με λυρικό περιεχόμενο ως «μουσική πολιτικού маниφέστου». Παρατηρεί ότι η μουσική πολιτικού маниφέστο έχει ως στόχο όχι μόνο να εκπαιδεύσει και να ενημερώσει, αλλά και να υποκινήσει τους ακροατές σε δράση. Τα κείμενα του «μουσικού πολιτικού маниφέστου» προορίζονται συνήθως να είναι καταλυτικά έγγραφα που βοηθούν στη δημιουργία πολιτικής αλλαγής λόγω της επίδρασης που έχουν στους αναγνώστες ή τους ακροατές τους. Μπορεί επίσης να διαδραματίσουν ακτιβιστικό ρόλο με τον οποίο λειτουργούν ως πράκτορες που προκαλούν σημαντική αλλαγή στον πολιτικό μας κόσμο (Brown 2008, 30).

1.3.1 Γιατί μουσική για διαμαρτυρία;

Γιατί η διαμαρτυρία να γίνει μέσω της μουσικής; Τι διαφορά έχει από έναν πολιτικό λόγο, ένα πλακάτ ή σε τι διαφέρει από ένα άλλο είδος τέχνης όπως τα εικαστικά ή τη λογοτεχνία; Η μουσική είναι το μέσο επιλογής για την επικοινωνία μηνυμάτων και συναισθημάτων που μπορεί να είναι δύσκολο να εκφραστούν - ή τουλάχιστον λιγότερο αποτελεσματικά - με άλλους τρόπους (Schrippers 2019, 14). Ο Robbie Lieberman υποστηρίζει:

Μπορεί να είναι πιο αποτελεσματική (από το κείμενο) (...) γιατί μπορεί να φθάσει στους ανθρώπους και να τους αγγίξει τόσο συναισθηματικά όσο και διανοητικά (Lieberman 1989, 151).

Σε σύγκριση με την ομιλία και τις εικαστικές τέχνες, η μουσική φαίνεται εγγενώς κατάλληλη για την έκφραση συλλογικών μηνυμάτων, συναισθηματικών ταυτοτήτων και των σχέσεων μεταξύ των ατόμων με ομάδες, με τον εαυτό τους, ο ένας με τον άλλον και με το περιβάλλον του (Tagg 2010, 287). Τα τραγούδια είναι πιο συγκεντρωμένα και πιο εύκολα να τα θυμούνται από πολιτικές πραγματείες, και συνήθως είναι πιο ευχάριστο να ακούγονται από τις μακρές ομιλίες (Seeger 2019, 18).

Επίσης, η άμεση κρατική λογοκρισία της μουσικής είναι σπάνια στις δυτικές φιλελεύθερες δημοκρατίες (Street 2003, 117). Τα τραγούδια διαμαρτυρίας είναι ένας δημιουργικός τρόπος έκφρασης ενός μηνύματος που δεν φιλτράρεται ή δεν καταστέλλεται από τα κύρια μέσα ενημέρωσης (Elizabeth και Cort 2013, 49). Η μουσική είναι η απόλυτη τοπική και διεθνής επικοινωνία, υπερβαίνει τα γλωσσικά εμπόδια και υπονομεύει τη λογοκρισία σε αντίθεση με οποιοδήποτε άλλο μέσο διαμαρτυρίας (Byerly 2013, 230). Έτσι, το γεγονός ότι η μουσική δεν λαμβάνεται συχνά σοβαρά υπόψη ως πολιτική δραστηριότητα δίνει συχνά στους μουσικούς και τους τραγουδιστές περισσότερη άδεια για να προσεγγίσουν ένα ευρύ φάσμα ακροατηρίων από ότι θα ήταν δυνατόν με άλλους τύπους πολιτικού ακτιβισμού (Lewis 1985, 154–55). Ο Joe Hill (1879–1915) μέλος των Βιομηχανικών Εργαζομένων του Κόσμου (IWW ή «Wobblies») και ο σημαντικότερος τραγουδοποιός τους αναφέρει:

Ένα φυλλάδιο, ανεξάρτητα από το πόσο καλό είναι, δεν διαβάζεται ποτέ περισσότερο από μία φορά, αλλά ένα τραγούδι μαθαίνεται από καρδιάς και επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά. Και υποστηρίζω ότι εάν ένα άτομο βάλει μερικά ψυχρά, κοινά γεγονότα σε ένα τραγούδι, ντύνοντάς τα με ένα μανδύα χιούμορ και αποφορτίζοντας τα, θα καταφέρει να διδάξει ένα μεγάλο αριθμό εργαζομένων που είναι αμόρφωτοι ή αδιάφοροι για να διαβάσουν ένα φυλλάδιο ή ένα άρθρο για την οικονομική επιστήμη (Seeger 2019, 18).

Επίσης η εισαγγελέας που καταδίκασε τον De Béranger το 1821 λόγω των αιχμηρών στίχων των τραγουδιών του είπε:

Ενώ το πιο ένοχο φυλλάδιο άσκησε μόνο την κακή του επιρροή σε έναν μικρό κύκλο, το τραγούδι, χίλιες φορές πιο μεταδοτικό, μπορεί να μολύνει ακόμα και τον αέρα που αναπνέουμε (Traïni 2016a, 145).

1.3.2 Σχέση «πολίτικου-μουσικού» – ακροατή

Τραγούδια με μηνύματα διαμαρτυρίας ενδέχεται να φτάσουν σε όσους ενδιαφέρονται ήδη, καθώς όμως και σε εκείνους που είναι ακόμα ουδέτεροι. Σε ποιο βαθμό όμως ο ακροατής θα εκλάβει τα μηνύματα που θέλει να περάσει ο καλλιτέχνης; Το ανατρεπτικό πολιτικό περιεχόμενο ενός τραγουδιού διαμαρτυρίας πιθανόν να απαιτεί γνώση του κοινού που πρέπει να αναγνωρίσει τι θέλουν να υπονοούν οι τραγουδιστές (Piotrowska 2013, 183–84). Ωστόσο, αυτή η γνώση μπορεί να είναι ανεπαρκής, κι έτσι ο ακροατής μπαίνει στο δίλημμα εάν θα ασχοληθεί ή όχι με το περιεχόμενο ενός τραγουδιού και σε αυτό, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η σχέση μεταξύ ακροατή και «πολιτικού – μουσικού».

Ο Allan Moore στο κεφάλαιο «Persona» του Song Means (2012), εξετάζει τον ρόλο του ακροατή σε ένα τραγούδι διαμαρτυρίας, θέτοντας τον ακροατή σε θέση πρωταγωνιστή, ανταγωνιστή ή παρατηρητή. Ο ακροατής που μπορεί να έχει τη θέση του πρωταγωνιστή, κυριαρχεί το αίσθημα του «εγώ», ταυτίζεται με το νόημα του τραγουδιού, συμφωνεί με τον τραγουδιστή και τον βλέπει ως επέκταση του εαυτού του. Ο ακροατής στη θέση του ανταγωνιστή, κυριαρχεί το αίσθημα του

«άλλου», δεν ταυτίζεται με το νόημα του τραγουδιού και διαφωνεί. Τέλος, ο ακροατής στη θέση του παρατηρητή, δεν ταυτίζεται ούτε αντιτίθεται με τον τραγουδιστή.

Επίσης, ο Moore εξετάζει την επιρροή της παραγωγής στη σχέση τραγουδιστή – ακροατή. Η παραγωγή μπορεί να είναι ρεαλιστική (χωρίς αντήχηση), προσπαθώντας να αποκλείσει την αίσθηση του χώρου, παρέχοντας μια επίδραση οικειότητας που η τραγουδίστρια ή σολίστ τραγουδά «μόνο για σας», δημιουργώντας έτσι μια αίσθηση αποκλειστικότητας και πιο πιθανόν ο ακροατής να γίνει ή πρωταγωνιστής ή ανταγωνιστής. Από την άλλη, μια παραγωγή μπορεί να είναι ρομαντική (με αντήχηση), να καταγράφει τους ήχους του περιβάλλοντος χώρου, να θέλει «να φέρει τον ακροατή στο στούντιο ή στο αίθριο» και να προκαλέσει μια αίσθηση κοινού που πιο πιθανόν ο ακροατής να είναι παρατηρητής (A. F. Moore 2012, 185–89).

1.3.3 Μουσικολογικές αναλύσεις

Ως είδος

Η κατηγορία της μουσικής διαμαρτυρίας, ως συνειδητά σχεδιασμένο μουσικό και πολιτικό είδος, έχει προκύψει με τον συνδυασμό των πολιτικών περιστάσεων που χαρακτήρισαν την αρχή του 20ου αιώνα. Οι αντι-αποικιοκρατικοί αγώνες, τα κινήματα για τα πολιτικά δικαιώματα, οι σοσιαλιστικές επαναστάσεις, τα αγροτικά και συνδικαλιστικά κινήματα επιταχύνθηκαν από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα. Τα εθνικιστικά κινήματα στη Λατινική Αμερική, την Ασία και την Αφρική, τα πολιτικά κινήματα πριν και μετά την επανάσταση στην Κίνα και τη Ρωσία, την Ελληνική Αντίσταση, τον Μάιο του 1968, το Κίνημα των Πολιτικών Δικαιωμάτων, το Κίνημα κατά του Απαρτχάιντ, το Κίνημα Nueva Cancion. Στη Λατινική Αμερική είναι μερικά παραδείγματα μαζικών πολιτικών αναταραχών και κινήσεων που δημιούργησαν ρεπερτόριο μουσικής διαμαρτυρίας κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Είναι μια ξεχωριστή κατηγορία, που περιλαμβάνει τη χρήση της μουσικής στην πολιτική και ως πολιτική (Damodaran 2016, 5).

Πριν από τη δεκαετία του 1960, οι πολιτικές απόψεις κάποιου καθόρισαν μερικές φορές το είδος της μουσικής που πρέπει να γράψει, αλλά στη δεκαετία του 1960 γεννήθηκε η σχετικά νέα ιδέα να γίνει η μουσική μια πολιτική δήλωση από μόνη της (Gann 2003).

Λόγοι μη ανάλυσης και κατηγοριοποίησης

Η πολιτική μουσική και κατ' επέκταση η μουσική διαμαρτυρίας δεν κατέχει μεγάλη θέση στις κοινωνικές και μουσικολογικές μελέτες. Ελάχιστη είναι η συστηματική διερεύνηση της σχέσης της μουσικής με τον πολιτισμό ή την κοινωνία στο σύνολό της και ακόμη λιγότερη προσπάθεια έχει γίνει για την κατανόηση της σχέσης μουσικής και πολιτικής (Damodaran 2016, 1). Η δυτική μουσικολογική προσέγγιση χωρίζει τη μουσική σε «υψηλή» και «χαμηλή» (βλ. Γ. Μαζική κουλτούρα). Οι κατηγορίες όπως η «υψηλή» και η «χαμηλή» μουσική χρησιμοποιούνται συνεχώς για να κρίνουν εάν συγκεκριμένα είδη μουσικής μπορούν να κατηγοριοποιηθούν, αν είναι σοβαρά ή όχι (S Frith 2007, 167). Πολλές μορφές pop μουσικής, όπως jazz, rock, rap και ούτω καθεξής, οι οποίες περιείχαν στην ιστορία τους ισχυρά στοιχεία διαμαρτυρίας, έχουν απορριφθεί ως κατώτερη μουσική και συχνά επικίνδυνη, χρησιμοποιώντας φαινομενικά αντικειμενικά κριτήρια όπως αυτά της δομής των δεξιοτήτων και των τεχνικών (Damodaran 2016, 3). Έτσι, η μουσική διαμαρτυρίας πέρασε στη σφαίρα της pop μουσικής («χαμηλή») και δεν έτυχε ιδιαίτερης μελέτης από τους μουσικολόγους.

Η εθνομουσικολογία και οι πολιτιστικές σπουδές έδωσαν ώθηση στην ανάλυση της σχέσης της «υψηλής» μουσικής με την πολιτική. Ο στόχος τους ήταν να πείσουν τους κλασικούς θεωρητικούς μουσικής ότι εφόσον οι μη δυτικές και δημοφιλείς μορφές μουσικής μπορούν να φέρουν με ασφάλεια την κοινωνική και πολιτική τους φύση, ίσως και η δυτική μουσική υψηλής τέχνης μπορεί να το κάνει (Goehr 1994, 101).

Ο λόγος που το τραγούδι διαμαρτυρίας ταξινομείται στα υπάρχοντα είδη και η απροθυμία των μουσικολόγων αλλά και των μέσων παραγωγής να εξετάσουν το τραγούδι διαμαρτυρίας ως ξεχωριστό είδος, επισημαίνει ο Dario Martinelli, υπάρχει στη γενικότερη απροθυμία να εντοπίζονται τα είδη με βάση το περιεχόμενο των

στίχων και στην απροθυμία να εντοπίζονται τα είδη με μια πολιτική και ιδεολογική έννοια (Martinelli 2013, 145). Ο Kyle Gann τονίζει επίσης τις ιστορικές δυσκολίες ανάλυσης της πολιτικής μουσικής:

Από την ίδια τη φύση της, η πολιτική μουσική εάν δεν είναι λογοκριμένη είναι τουλάχιστον μη υποστηριζόμενη από τις υπάρχουσες δομές εξουσίας και συχνά χάνεται από την ιστορία ή τουλάχιστον δύσκολα τεκμηριώνεται (Gann 2003).

Κατηγοριοποίηση Denisoff

Ο Denisoff επιχειρεί να διαχωρίσει τα τραγούδια διαμαρτυρίας σε δύο κατηγορίες: μαγνητικά και ρητορικά τραγούδια, συγκρίνοντας τα τραγούδια διαμαρτυρίας που υπήρχαν πριν το κίνημα ανθρώπινων δικαιωμάτων στις Η.Π.Α τη δεκαετία του 1960 και των μετέπειτα.

Τα μαγνητικά τραγούδια χρησιμοποιούν απλές μελωδίες και στίχους που μπορούν εύκολα να τραβήξουν την προσοχή των ακροατών και να μεταδώσουν ένα άμεσο πολιτικό μήνυμα (Damodaran 2016, 6). Χρησιμοποιούν ως μαγνήτες, ενθαρρύνουν τη συμμετοχή, δημιουργώντας γνωστές και πιασάρικες μελωδίες, επαναλαμβανόμενους στίχους, απλές συγχορδίες και προσφέρουν ένα απλό πολιτικό μήνυμα (Eyerman and Jamison 1998, 43). Δημιουργούν κοινωνική συνοχή, αίσθημα αλληλεγγύης μεταξύ μελών ή υποστηρικτών ενός συγκεκριμένου κινήματος ή ιδεολογικού συνόλου (Denisoff 1968, 147).

Τα ρητορικά είναι λιγότερο άμεσα, επισημαίνουν κάποιο συγκεκριμένο πρόβλημα και απευθύνονται στο κοινό με συναισθηματικούς όρους. Εστιάζουν στην ατομική αγανάκτηση και τη διαφωνία, αλλά δεν προσφέρουν καμία λύση. Δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στους στίχους, αλλά επιτρέπουν περισσότερο χώρο για μουσικές δεξιότητες (Eyerman and Jamison 1998, 43). Προσπαθούν να τονίσουν και να περιγράψουν έναν όρο, αλλά δεν προσφέρουν μια ιδεολογική ή οργανωτική λύση, όπως τη σύνδεση με ένα κοινωνικό κίνημα (Damodaran 2016, 6).

Κατηγοριοποίηση Martinelli (Martinelli 2013, 42–45)

Ο Dario Martinelli στο «Popular music, social protest and their semiotic implications» (2013) επιχειρεί να κατηγοριοποιήσει το τραγούδι διαμαρτυρίας ως προς το πλαίσιο, το περιεχόμενο και τη μουσική.

Ως προς το πλαίσιο, βασίζεται στην κατηγοριοποίηση του Gino Stefani, ο οποίος χωρίζει σε τρεις τύπους τα τραγούδια που ακούγονται σε μια συγκέντρωση: εστιασμένο, γενικό, φατικό. Το εστιασμένο τραγούδι είναι ένα τραγούδι γραμμένο για μια συγκεκριμένη περίπτωση ή εκδήλωση, θα μπορούσε να το γράψει και ένας συμμετέχοντας της εκδήλωσης. Στο γενικό τραγούδι οι στίχοι καλύπτουν το θέμα με γενικότερο τρόπο όπως π.χ. ένα αντιρατσιστικό τραγούδι. Τέλος, το φατικό μπορεί να μην είναι τραγούδι διαμαρτυρίας, όμως έχει ως σκοπό την ενίσχυση της επαφής και της ομαδικής αίσθησης μεταξύ των συμμετεχόντων στην εκδήλωση. Οι στίχοι είναι σχεδόν άσχετοι και αυτό που έχει σημασία είναι η ικανότητα του τραγουδιού να δημιουργήσει τη σωστή ατμόσφαιρα (π.χ. We will rock you).

Ως προς το περιεχόμενο, χωρίζει τους τύπους με βάση το λυρικό περιεχόμενο. Χωρίζει τους τύπους σε κλασικό, πνευματικό και hippie. Ο κλασικός τύπος προσφέρει μια ουσιαστικά αναλυτική προσέγγιση, με τη σαφή πρόθεση να συζητήσουμε ένα θέμα με έναν λεπτομερή και εστιασμένο τρόπο. Είναι ένα εστιασμένο τραγούδι ως προς το πλαίσιο, δίνει την αίσθηση του «εδώ και τώρα», θέλει τον ακροατή να «ακούσει» και να «πράξει». Ο πνευματικός τύπος έχει ένα πιο ποιητικό χαρακτήρα, στοχεύει στο συναίσθημα, ζητά από το κοινό να έχει μια ιδέα (αντί να γνωρίζει ειδικά), να περιμένει, να ελπίζει, να έχει πίστη. Ως προς το πλαίσιο είναι γενικό και φατικό. Ο hippie τύπος έχει μια αντι-ιδεολογική ή ακόμα και μηδενιστική λυρική προσέγγιση, τείνει να είναι γενικό ή φατικό με καθολικό μήνυμα. Προτρέπει το κοινό να «σταματήσει να χάνει τον χρόνο του» και να «δράσει» όπως κάποια από τα τραγούδια των Beatles.

Η τελευταία κατηγοριοποίηση του Martinelli γίνεται ως προς τη μουσική. Χωρίζει τους τύπους σε απλά, σοβαρά ή επίσημα, επιθετικά, ιδιόμορφα και προσωπικά. Τα απλά είναι τα πιο συνηθισμένα, κάνουν χρήση απλών οργάνων, ελκυστικής μελωδίας, ευχάριστων ρυθμικών μοτίβων και κατηγοριοποιούνται με βάση τα

εγχώρια είδη. Τα σοβαρά ή επίσημα είναι χαρακτηριστικό των περισσότερων φιλανθρωπικών εκδηλώσεων. Τείνουν να είναι πιο mainstream με μια pop ποιότητα, με μεγάλες παραγωγές. Τα επιθετικά συνήθως αναδύονται από την υπόγεια / εναλλακτική σκηνή. Είναι το είδος που βρίσκουμε πιο συχνά σε είδη όπως indie rock ή rap. Είναι αναγνωρίσιμα από τη στάση του «θυμού» τόσο της μουσικής όσο και των στίχων. Τα ιδιόμορφα είναι λιγότερο κοινά και πιο περίεργα. Αυτός ο τύπος ακολουθεί τη μεταμοντέρνα γοητεία της δημιουργίας, κάνουν ρετρό απομιμήσεις με αναγνωρίσιμη ταυτότητα. Τέλος, τα προσωπικά δεν ακολουθούν ένα αναγνωρίσιμο στυλ αλλά έχουν ένα προσωπικό. Τραγουδιστές και τραγουδοποιοί διάφορων χώρων και εποχών προσέφεραν πλούσια ποικιλία σε αυτόν τον τομέα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της κατηγορίας αποτελεί ο Bob Dylan.

Κανένα μέρος του μοντέλου δεν είναι ξένο προς τις γκρίζες περιοχές και την ευελιξία (π.χ. εάν αλλάξει το πλαίσιο, αλλάζουν και οι συναφείς λειτουργίες), ενώ οι τρεις κύριες ομάδες (πλαίσιο, περιεχόμενο, μουσική) βρίσκονται σε διαρκή αλληλεπίδραση.

*Μουσικά στοιχεία / στρατηγικές που συμβάλλουν σε ένα επιτυχημένο Τ.Δ.*⁵

Ο Dario Martinelli εξηγεί επίσης, τα μουσικά στοιχεία και τις στρατηγικές που μπορούν να συμβάλουν στην επιτυχία ενός τραγουδιού διαμαρτυρίας. Προτείνει τη χρήση ενός κοινού και εύχρηστου οργάνου, όπως ακουστικές κιθάρες, ελαφριά κρουστά ή και αυτοσχέδια όργανα για πιο οικεία αίσθηση σε μη μουσικούς. Τη χρήση απλών αρμονικών δομών, βασικών ρυθμικών δομών (π.χ. Queens, We Will Rock You), πιασάρικα hook ή refrain (τυπικό κουπλέ/ ρεφρέν) και μια πολιτισμική συμβολή αναγνωρίσιμου ήχου, μια «ακουστική» ή «ethnic» αίσθηση (Martinelli 2013, 46–48).

Σχέση χαρακτήρα/περιβάλλοντος

Ο Allan Moore στον επίλογό του στο “The routledge history of social protest in popular music”(2013), εξετάζει τη σχέση μεταξύ χαρακτήρα και περιβάλλοντος. Το

⁵ Τραγούδι διαμαρτυρίας.

περιβάλλον ενός τραγουδιού μπορεί να διαβαστεί για να τροποποιήσει τον υποτιθέμενο χαρακτήρα του τραγουδιού λαμβάνοντας υπόψη τρία στοιχεία: τα θέματα υφής, το αρμονικό περιβάλλον και την τυπική δομή ή την αφηγηματική δομή, τη σειρά με την οποία λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα και τα μοτίβα επανάληψης μέσα σε αυτήν τη δομή. Μια τέτοια ανάλυση δείχνει πέντε πιθανά επίπεδα σχέσης μεταξύ του χαρακτήρα και του περιβάλλοντος.

Το περιβάλλον μπορεί να είναι αδρανές, μη συνεισφέροντας κάτι στην έννοια του τραγουδιού. Μπορεί να είναι ήρεμο, απλώς δημιουργεί προσμονή, σε μεγάλο βαθμό ευθυγραμμισμένη, τη οποία μπορεί να ακούει ένας ακροατής. Μπορεί να είναι ενεργό, υποστηρίζοντας τη θέση του χαρακτήρα, συχνά μέσω τεχνικών που σχετίζονται με τη ζωγραφική λέξεων. Μπορεί να είναι παρεμβατικό, προχωρώντας περισσότερο από ό, τι ορίζεται στο στίχο ενισχύοντας αυτό που σημαίνει. Τέλος, μπορεί να είναι άμεσα αντιφατικό (A. Moore 2013, 387–88).

Ένας μουσικός χαρακτήρας, από το οποίο προέρχεται η διαμαρτυρία, υπάρχει πάντα μέσα σε ένα μουσικό περιβάλλον (...) μερικές φορές υποστηρίζει μια τέτοια σχέση και μερικές φορές παραμένει αδρανής. Ωστόσο, είναι πάντα εκεί, αυτό είναι σίγουρο. Αυτός είναι ο λόγος που δεν διαβάζουμε τραγούδια διαμαρτυρίας, τα ακούμε (A. Moore 2013, 389).

1.4 Μουσική και κοινωνικά κίνημα

Σε αυτό το υποκεφάλαιο θα μελετηθεί η σχέση της μουσική με τα κοινωνικά κινήματα μέσα από προηγούμενες μελέτες. Πώς η μουσική μπορεί να συμβάλει στους στόχους ενός κινήματος και πώς το κίνημα συμβάλλει στην ανάπτυξη της μουσικής δραστηριότητας.

1.4.1 Κοινωνικό κίνημα– Συλλογική δράση

Η συλλογική δράση είναι «κάθε δραστηριότητα που έχει έναν κοινό στόχο και αποτελείται από δύο ή περισσότερα άτομα» και τα κοινωνικά κινήματα είναι «συλλογικές προκλήσεις για συστήματα ή δομές εξουσίας» (Corte and Edwards

2008).⁶ Οι κοινωνιολόγοι και οι πολιτικοί επιστήμονες πρότειναν τη διαθεσιμότητα πόρων, και την παρουσία πολιτικών ευκαιριών, ως κλειδί για κινητοποίηση (Stekelenburg και Klandermans 2013, 2).⁷ Οι πολιτικές ευκαιρίες είναι οι συνθήκες που ενθαρρύνουν, αποθαρρύνουν και διαμορφώνουν την πιθανότητα και την επιτυχία της κινητοποίησης. Δεν είναι όμως αρκετή η ύπαρξη πολιτικών ευκαιριών ή πόρων για κινητοποίηση. Η έννοια της δομής των πολιτικών ευκαιριών κινδυνεύει να γίνει «σφουγγάρι που απορροφά κάθε πτυχή του περιβάλλοντος των κοινωνικών κινημάτων» (Corte και Edwards 2008, 5).

Η συμμετοχή σε κοινωνικά κινήματα επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από το πόσο τα άτομα συνδέονται ή ταυτίζονται τόσο με τις ιδέες όσο και με τους άλλους συμμετέχοντες σε ένα κίνημα (Corte and Edwards 2008, 5). Προϋπόθεση για κινητοποίηση είναι το γνωστικό πλαίσιο και η συλλογική ταυτότητα των μελών. Η συλλογική ταυτότητα αφορά τις γνώσεις που μοιράζονται τα μέλη μιας μεμονωμένης ομάδας (Taylor και Whittier 1992, 79), ενώ το γνωστικό πλαίσιο εστιάζει την προσοχή στην κατασκευή ιδεών μέσα στα κοινωνικά κινήματα, στον ρόλο των διανοούμενων της κίνησης και στην άρθρωση της συλλογικής ταυτότητας των κοινωνικών κινημάτων (Eyerman and Jamison 1998, 21). Τα κοινωνικά κινήματα είναι δημιουργικοί ή πειραματικοί χώροι για την εξάσκηση νέων μορφών κοινωνικής και γνωστικής δράσης, διατυπώνουν νέα ενδιαφέροντα γνώσης, ενσωματώνοντας νέες κοσμολογικές παραδοχές, με οργανωτικές καινοτομίες και μερικές φορές με νέες προσεγγίσεις στην επιστήμη (Eyerman and Jamison 1998, 17).

Τα ζητήματα της σημασίας, της πίστης, της αξίας και της ταυτότητας φαίνονται πιο σημαντικά από την πολιτική επιδίωξη της εξουσίας και την επίτευξη πρακτικών οικονομικών βελτιώσεων. Πολλά από τα νέα κοινωνικά κινήματα ασκούν στην πραγματικότητα ένα νέο είδος πολιτιστικής πολιτικής, όπου το κύριο μέλημα είναι η αλλαγή αξιών παρά η επίτευξη συγκεκριμένων πολιτικών αποτελεσμάτων (Eyerman and Jamison 1998, 19).

⁶ Όροι του Snow.

⁷ Αναφέρονται στους McCarthy, Zald, McAdam.

1.4.2 Λειτουργίες Τ.Δ⁸ στο κοινωνικό κίνημα

Οι Elizabeth και Cort, εντοπίζουν τις πειστικές και ρητορικές λειτουργίες των τραγουδιών διαμαρτυρίας στα κοινωνικά κινήματα.⁹ Οι πειστικές λειτουργίες παρουσιάζονται ως εξής (Elizabeth and Cort 2013, 7):

1. Στην ενημέρωση του κοινού για το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον των κοινωνικών προβλημάτων.
2. Την καθιέρωση ή την υπεράσπιση της ταυτότητας.
3. Την καθιέρωση νομιμότητας του κινήματος.
4. Τον καθορισμό λύσεων ή / και υποβολή αιτημάτων σχετικά με το κοινωνικό πρόβλημα.
5. Την προώθηση της συνοχής και της συντροφικότητας μεταξύ εκείνων που εμπλέκονται στο κίνημα.
6. Την παρότρυνση συγκεκριμένων ενεργειών, όπως απεργία, ψηφοφορία ή απομάκρυνση στρατευμάτων.

Οι ρητορικές λειτουργίες τραγουδιών διαμαρτυρίας σε ένα κοινωνικό κίνημα καθορίζονται σε έξι (Elizabeth and Cort 2013, 35–48):

Πρώτον, στην «ιστορικοποίηση της αλήθειας» η οποία επιτυγχάνεται όταν οι στίχοι και η μουσική συγχωνεύουν το παρελθόν με το παρόν για να δημιουργήσουν συνειδητοποίηση μιας αιτίας ή διαμάχης. Αυτή η ιστορική πτυχή ενός τραγουδιού είναι ένα ιδιαίτερα ισχυρό στοιχείο της μουσικής διαμαρτυρίας, επειδή χρησιμεύει για να συσχετίσει μια κοινή ιστορία από ακτιβιστές και ηγέτες του κινήματος, προκειμένου να προκαλέσει μια αίσθηση κοινής κληρονομιάς μεταξύ των συμμετεχόντων. Αυτές οι λυρικές γραμμές απεικονίζουν τους δημιουργικούς τρόπους με τους οποίους οι καλλιτέχνες γεφυρώνουν το χάσμα μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος.

Δεύτερον, τη «χρήση μουσικής και στίχων ως ρυθμιστές για την πρόκληση μιας δομής ισχύος». Η χρήση της μουσικής και των τραγουδιών ως αποθέματος ανάμεσα

⁸ Τραγούδι διαμαρτυρίας.

⁹ Βασισμένοι σε μελέτες των Irvine και Kirkpatrick (1972), Reed (2005), Stewart, Smith, Denton (1987).

σε αντίθετες ιδεολογίες είναι η ικανότητά της να επικοινωνεί με βαθιά και περίπλοκα νοήματα χωρίς άμεση αντίθεση σε ένα κυρίαρχο κόμμα. Τα στοιχεία που συνθέτουν ένα τραγούδι, όπως ο ρυθμός, η αρμονία και το στυλ, μπορούν να μεταφέρουν νόημα χωρίς λόγια και να δημιουργούν ένα είδος συμβολικής επικοινωνίας που ερμηνεύεται σε ένα βαθύτερο επίπεδο από τον ακροατή. Η χρήση του τραγουδιού, είναι ένας λιγότερο εχθρικός τρόπος αντιμετώπισης αμφιλεγόμενων θεμάτων.

Τρίτον, την «ενδυνάμωση του ακροατή για να ξεπεραστεί η δυσκολία». Οι καλλιτέχνες τραγουδιών που ανταποκρίνονται σε μια συγκεκριμένη αδικία που προκαλεί τον αγώνα ενός ατόμου και ερμηνεύοντας αυτήν τη δυσκολία μέσω του τραγουδιού, μπορούν να βοηθήσουν στην κατανόηση ή να προσφέρουν ενσυναίσθηση. Αυτή η εστίαση μπορεί να δώσει τη δυνατότητα στον ακροατή να ξεπεράσει τις αντιξοότητες ή να τις αντιμετωπίσει με καλύτερο τρόπο.

Τέταρτον, το τραγούδι διαμαρτυρίας συμβάλει στην κοινοποίηση ενός μηνύματος για την ενοποίηση των μελών και πέμπτον, την ενθάρρυνση κοινωνικής αλλαγής.

1.4.3 Μουσική και κοινωνικά κινήματα Eyerman και Jamison¹⁰



Εικόνα 4 Από τις διαδηλώσεις πολιτικών δικαιωμάτων στην Αμερική την δεκαετία του 60'

Οι Eyerman και Jamison στο “Music and social movements Mobilizing traditions in the twentieth century” (1998) εξετάζουν τη σχέση της μουσικής με τα κοινωνικά

¹⁰Οι πηγές αυτού του υποκεφαλαίου προέρχονται από το “Music and social movements Mobilizing traditions in the twentieth century” (1998) των Eyerman και Jamison.

κινήματα των πολιτικών δικαιωμάτων στην Αμερική την δεκαετία του 1960. Καθιστούν σαφές τη λειτουργική χρήση της μουσικής για συγκομιδή χρημάτων στο κίνημα μέσω συναυλιών και εξετάζουν θέματα παράδοσης, συλλογικής μνήμης, ταυτότητας, γνωστικής πράξης και αναδυόμενων κουλτούρων. Τα κοινωνικά κινήματα ερμηνεύονται σε αυτό το βιβλίο ως κεντρικές στιγμές στην ανασύσταση του πολιτισμού, δεν είναι απλώς πολιτικές δραστηριότητες. Παρέχουν χώρους για πολιτιστική ανάπτυξη και πειραματισμό, για μίξη μουσικών και άλλων καλλιτεχνικών ειδών καθώς και για την δημιουργία νέων ειδών νοήματος στη μουσική.

Παράδοση – Συλλογική μνήμη (41-47)

Για τους Eyerman και Jamison η παράδοση είναι «μια διαδικασία σύνδεσης ενός επιλεγμένου ή «χρησιμοποιήσιμου» παρελθόντος με το παρόν, με τη σύγχρονη ζωή». Οι παραδόσεις, προτείνουν, κατασκευάζονται και ανακατασκευάζονται μέσω ενός συνεχούς διαλόγου μεταξύ των υποστηρικτών του παρελθόντος και των εκπροσώπων του μέλλοντος, μεταξύ συντηρητικών και προοδευτικών. Μπορεί κανείς να βρει εύκολα παραδείγματα συνήθειας, σε δράση μέσα σε κοινωνικά κινήματα, σε διαδηλώσεις και συναντήσεις, στην εκτέλεση ομιλιών, τραγουδιών και συνθημάτων, τα οποία χρησιμεύουν στην ανασύσταση της συλλογικής ταυτότητας και στην ένταξη νέων γενεών σε παραδόσεις διαμαρτυρίας και διαφωνίας. Η παράδοση, το παρελθόν στο παρόν, είναι ζωτικής σημασίας για την κατανόηση και την ερμηνεία μας για το ποιοί είμαστε και τι πρέπει να κάνουμε.

Το παρελθόν διατηρείται ζωντανό μέσω του πολιτισμού, της τέχνης και της μουσικής, αλλά και μέσω της τελετουργίας και της παράδοσης. Σε πολλές περιπτώσεις, η μουσική και η τέχνη διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο, καθώς αποτελούσαν τις αξίες, τα έθιμα, τη συνήθεια ή την παράδοση της εξέγερσης. Τα τραγούδια, ως φορείς των παραδόσεων, είναι ισχυρά όπλα στα χέρια των κοινωνικών κινήματων και συμβάλλουν στις «δομές του συναισθήματος». Η μουσική μπαίνει στη συλλογική μνήμη, και τα τραγούδια μπορούν να δημιουργήσουν μακροχρόνιες κινήσεις, καθώς και να ξυπνήσουν ξεχασμένες δομές του συναισθήματος. Δημιουργεί διάθεση, και με αυτόν τον τρόπο μπορεί να

μεταφέρει ένα συναίσθημα κοινού σκοπού, ακόμη και μεταξύ κινηματικών που δεν έχουν προηγούμενες ιστορικές σχέσεις μεταξύ τους. Ενώ μια τέτοια αίσθηση μπορεί να είναι φευγαλέα και περιστασιακή, μπορεί να καταγραφεί, να μπει στη μνήμη, τόσο ατομικά όσο και συλλογικά, σε τέτοιο βαθμό που μπορεί να ανακληθεί σε άλλο χρόνο και τόπο.

Το τραγούδι διαμαρτυρίας ήταν σημαντικό για τη σύνδεση γενεών και τη σύνδεση κινήσεων, καθώς και ορισμένων καλλιτεχνικών γούστων και τρόπου ζωής. Όταν τα κινήματα στα οποία είχαν εμπλακεί δεν ήταν πλέον ενεργά, οι ιδέες και τα ιδανικά των κινήσεων ζούσαν στην τέχνη τους. Η μουσική και το τραγούδι μπορούν να διατηρήσουν ένα κίνημα ακόμα και όταν δεν έχει πλέον μια ορατή παρουσία με τη μορφή οργανώσεων, ηγετών και διαδηλώσεων και μπορεί να αποτελέσει ζωτική δύναμη για την προετοιμασία εμφάνισης ενός νέου κινήματος. Οι Eyerman και Jamison θέτουν ως παράδειγμα το hip hop της δεκαετίας του 1990 σε σχέση με τα κινήματα ανθρωπίνων δικαιωμάτων του 1960. Τη δεκαετία του 1960, η μουσική ήταν μέρος ενός μαζικού κοινωνικού κινήματος που, από πολλές απόψεις, συνδέει τους λευκούς και τους μαύρους για να ξεπεράσουν τον ρατσισμό και την αδικία. Στη δεκαετία του 1990, οι ομάδες rap βοηθούν στη διατήρηση του μηνύματος των κινήσεων ζωντανό στη συλλογική μνήμη και συνεπώς συμβάλλουν στην έμπνευση νέων κυμάτων αντιπολίτευσης και διαφωνίας, όταν τα οργανωμένα κινήματα θα έχουν εξαφανιστεί.

Γνωστική πρακτική (166-170)

Η γνωστική πρακτική είναι κύριο μέλημα ενός κινήματος. Συμβάλλει στη συλλογική ταυτότητα, είναι αυτή που εμπλουτίζει τις γνώσεις και επηρεάζει τις συνειδήσεις και τις δράσεις των μελών.

Μέσα στα κοινωνικά κινήματα η διαδικασία συνάντησης είναι συνήθως πιο συνειδητή από ότι η διαδικασία κοινωνικής μάθησης ή μετάδοσης πολιτισμού από ενήλικα σε παιδί, σε οικογενειακά ή σχολικά περιβάλλοντα. Βασικός παράγοντας της γνωστικής πρακτικής είναι η υποδειγματική δράση. Η μουσική και τα τελετουργικά, όπως τα φεστιβάλ, μπορούν να λειτουργήσουν ως υποδειγματική δράση, αλλά μόνο όταν ένα κίνημα ξεπεράσει την οργανική-εμπορική χρήση της

μουσικής. Η μουσική και άλλες μορφές πολιτιστικής δραστηριότητας συμβάλλουν στις ιδέες που προσφέρουν και δημιουργούν τα κινήματα για την υπάρχουσα κοινωνική και πολιτιστική τάξη. Η κατασκευή του νοήματος μέσω της μουσικής και του τραγουδιού είναι μια κεντρική πτυχή του συλλογικού σχηματισμού ταυτότητας για δράση.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι προβάλλουν την ιδεολογία ενός κινήματος, όμως πρέπει να σημειωθεί μια σημαντική διαφορά. Η ιδεολογία μπορεί να οριστεί ως ένα έτοιμο σύστημα ερμηνείας, το οποίο εξηγεί γιατί τα πράγματα είναι ως έχουν. Αποτελείται επίσης από εικόνες και σύμβολα που προκαλούν συναισθηματική απόκριση και που παρέχουν τη βάση για τη διαμόρφωση ή την ερμηνεία της πραγματικότητας. Η μουσική ορίζεται εδώ ως φορέας εικόνων και συμβόλων των κοινωνικών κινήματων που μοιάζει με την ιδεολογία. Η διαφορά είναι ότι ενώ και οι δύο ενθαρρύνουν τη δράση μέσω συμβολικής αναπαράστασης, η ιδεολογία είναι πιο άμεση σε αυτό που κάνει. Η μουσική προτείνει ερμηνεία, η ιδεολογία το διατάζει. Η ιδεολογία λέει σε κάποιον τι να σκεφτεί, πώς να ερμηνεύσει και τι να κάνει. Η μουσική είναι πολύ πιο διφορούμενη και ανοιχτή, και όπως κάθε μορφή τέχνης περιέχει ένα ουτοπικό στοιχείο. Η ουτοπική πτυχή εκφράζει σε συμβολική μορφή τι σημαίνει ένα κίνημα, τι είναι αυτό που πρέπει να ξεπεραστεί ή να νικηθεί, τα ιδανικά και το νόημα του.

Αυτή η ουτοπική πτυχή είναι μια από τις τρεις διαστάσεις της γνωστικής πρακτικής, οι οποίες είναι: η κοσμολογική(ουτοπική), οργανωτική και τεχνολογική. Η οργανωτική βασίζεται στην ιδέα ότι η μουσική πρέπει να ενθαρρύνει την ενεργό συμμετοχή, ενώ η τεχνολογική, στις καινοτόμες τεχνολογικές μεθόδους που μπορούν να προκύψουν μέσω ενός κοινωνικού κινήματος από τους πολιτιστικούς παραγωγούς.

Ως αναδυόμενη κουλτούρα (160-66)

Αναφερόμενοι στον Williams (1977), ο οποίος μίλησε για τον πολιτισμό ως σχηματισμό που αποτελείται από τρία αλληλένδετα αλλά ξεχωριστά τμήματα, τα οποία χαρακτήρισε κυρίαρχα, αναδυόμενα και υπολειμματικά, συμπέραναν ότι τα

κοινωνικά κινήματα, κατανοητά με νοητικούς όρους, αποτελούν συστατικά των αναδυόμενων στοιχείων του πολιτισμού.

Οι αναδυόμενες κουλτούρες των κοινωνικών κινήματων βασίζονται σε πτυχές των κυρίαρχων και υπολειμματικών πολιτισμών στη δημιουργία εναλλακτικών λύσεων και στα δύο. Παρέχουν χώρους όπου πτυχές των υπολειμματικών υποκουλτούρων μπορούν να μετατραπούν σε δυνάμεις για κοινωνικό και πολιτιστικό μετασχηματισμό. Τα κοινωνικά κινήματα μεσολαβούν μεταξύ του περιθωριακού και του κύριου ρεύματος και αυτό συνδέεται με τις ιδέες του Antonio Gramsci (βλ. Γ. Πολιτισμική Ηγεμονία – «Πολεμος θέσης») συγκεκριμένα με τις έννοιες της ηγεμονίας, των οργανικών διανοουμένων και πόλεμου θέσης/κινήματος. Τα άτομα με τον ρόλο και τη θέση τους ως οργανωτικοί διανοούμενοι, ο πολιτισμός και η πολιτική συνδυάζονται δημιουργικά για να παράγουν κοινωνικές αλλαγές.

Τα κοινωνικά κινήματα είναι τα πλαίσια, όχι μόνο τα μέσα μιας τέτοιας αλλαγής. Η κυρίαρχη κουλτούρα επιβάλλει τα εξωτερικά πρότυπα, τις υλικές συνθήκες και τα αισθητικά κριτήρια για την καλλιτεχνική έκφραση. Το κοινωνικό κίνημα, από την άλλη πλευρά, παρέχει ευκαιρίες στους καλλιτέχνες να πειραματιστούν, να καινοτομήσουν και να αλλάξουν αυτά τα πρότυπα και τα κριτήρια. Ως αναδυόμενοι πολιτισμοί, τα κοινωνικά κινήματα παρουσιάζουν και αντιπροσωπεύουν εναλλακτικές λύσεις. Ένα πλαίσιο στο οποίο ο καλλιτέχνης μπορεί να γίνει πολιτικός και πολιτιστικός πράκτορας, και έτσι να βοηθήσει στη διαμόρφωση ενός αναδυόμενου πολιτισμικού σχηματισμού.

Μέσα στο χώρο της κίνησης, οι καλλιτέχνες, οι τραγουδιστές και οι τραγουδοποιοί αποκαλύπτουν μια νέα διάσταση στο έργο τους, καθώς ανακαλύπτουν μια νέα ταυτότητα για τον εαυτό τους και για την τέχνη τους. Μέσα από τις υποδειγματικές τους δράσεις, ως καλλιτέχνες και διανοούμενοι της κίνησης, εκφράζουν το νόημα των κινήσεων. Μέσω του ρόλου ακτιβιστή-καλλιτέχνη ή ακτιβιστή-ερμηνευτή μπορούν να βοηθήσουν στη δημιουργία της γνωστικής πρακτικής των κοινωνικών κινήματων και ταυτόχρονα να αναζωογονούν και να αναθεωρούν την παράδοση, δημιουργώντας τη δυνατότητα μεταμόρφωσης της ευρύτερης, κυρίαρχης κουλτούρας.

1.5.4 Κινηματικές συναυλίες

Η ζωντανή παράσταση σε συναυλίες είναι ο πυρήνας της συναισθηματικής προσκόλλησης και του συλλογικού σχηματισμού ταυτότητας. Αυτή η συλλογική εμπειρία, η ακρόαση με ολόκληρο (ατομικό και συλλογικό) σώμα είναι πιο σημαντική από τη γνωστική εμπειρία του κειμένου (Eyerman 2002, 449). Τα φεστιβάλ μπορούν να εκφράσουν ή να ενθαρρύνουν την τοπική αλληλεγγύη, τον εσωτερικό αγώνα, τον εορτασμό ή την αντιπολίτευση. Αυτές δεν είναι συναυλίες με τη συνήθη έννοια, για κάποιο λόγο είναι παράνομες, αυξάνοντας έτσι τη συναισθηματική τους αξία. Όλοι οι συμμετέχοντες είναι συνωμότες, δημιουργώντας έναν ακόμη ισχυρότερο δεσμό με την εμπειρία της μουσικής (Eyerman 2002, 250).

1.6 Κίνδυνοι τραγουδιού διαμαρτυρίας

Η συνεχιζόμενη προσπάθεια των κομμάτων, των πολιτικών και των κρατών, να αξιοποιήσουν την αντιληπτή δύναμη της μουσικής για σκοπούς προπαγάνδας επιφέρει αρνητικές επιδράσεις στους πολίτες. Παράλληλα, δύναται και η μουσική διαμαρτυρίας να έχει μια ανάλογη αρνητική επιρροή και να πετύχει αντίθετα αποτελέσματα από την αρχική της πρόθεση.

Αρνητικά αποτελέσματα έχει η τελευταία, όταν λειτουργεί ενάντια στο κεντρικό συμφέρον, ειδικά όταν διαιωνίζει την ίδια την αιτία που παλεύει μέσω στίχων που ακόμη και ακούσια ενισχύουν ένα πρόβλημα. Μπορεί να αποξενώσει αυτούς που διαμαρτύρονται, ειδικά αν υιοθετήσουν ένα στυλ τόσο αντιπαραβαλλόμενο ή μια ασεβής προσέγγιση προς ορισμένες αξίες του κοινού «εχθρού» (Flacks 2011 αναφέρεται στο Byerly 2013, 236).

Η αδυναμία να διακρίνουν οι μουσικοί όπως και οι επαναστάτες, ανά πάσα στιγμή, πόσο επιτυχημένες είναι οι προσπάθειές τους στο μεγάλο σχήμα των πραγμάτων, τους βάζει στο πειρασμό να αποδυναμώσουν ή να εγκαταλείψουν τις προσπάθειές τους. Ο Shostakovitch μπορεί να μην έχει δει τις αντι-σοβιετικές συνθέσεις του να επιτυγχάνουν τους στόχους τους το 1939 στη Σταλινική Ρωσία, αλλά ο συμπατριώτης του Grebenshchikov το έκανε ακριβώς 50 χρόνια αργότερα, όταν το

τελευταίο κύμα διαμαρτυρίας κορυφώθηκε το 1989, προκαλώντας την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης (Byerly 2013, 237).

Συμπερασματικά, δημιουργείται το ερώτημα: «Έχει αλλάξει κάτι ένα τραγούδι προς το καλύτερο;» Πιθανώς όχι, αλλά αλλάζει ομάδες ανθρώπων. Το να τραγουδάς ένα τραγούδι δεν είναι από μόνο του ένα χτύπημα (A. Moore 2013, 287). Ένα καλό τραγούδι μπορεί να αλλάξει τις αντιλήψεις των ανθρώπων για κάτι και να τους παρακινήσει να αναλάβουν πολιτική δράση (Schrippers 2019, 15). Η διαμαρτυρία για μια κατάσταση σημαίνει, σε κάποιο βαθμό, να εκφράσουμε την αντίθεσή μας. Η ανάλυση της συμβολής της μουσικής στα φαινόμενα διαμαρτυρίας δεν πρέπει να μας κάνει να ξεχνάμε ότι η μουσική δεν έχει από μόνη της ανατρεπτική διάσταση. Πολλά είδη μουσικής εκπληρώνουν κοινωνικές λειτουργίες που δεν είναι ευνοϊκές για την ανάπτυξη τάσεων διαμαρτυρίας (Traïni 2016b, 109). Επίσης η εσωτερική λειτουργία των τραγουδιών διαμαρτυρίας έχει επικριθεί από ορισμένους συγγραφείς, λέγοντας ότι στις περισσότερες περιπτώσεις ενήργησαν ως υποκατάστατα της δράσης (Grassy 2011, 17).

Τίποτα δεν μπορεί να αλλάξει τίποτα από μόνο του. Όσο κι αν θέλουμε να δούμε τον κόσμο να γίνεται καλύτερο μέρος, σίγουρα κανένας από εμάς δεν θα θέλαμε να δούμε τη μουσική να αξιολογείται αποκλειστικά βάσει του βαθμού στον οποίο συμβάλλει στην κοινωνική αλλαγή. Έχει άλλους σκοπούς, που θα μπορούσαν να θεωρηθούν έμμεσα πολιτικοί (Hesmondhalgh 2000, 374).

Κεφάλαιο 2

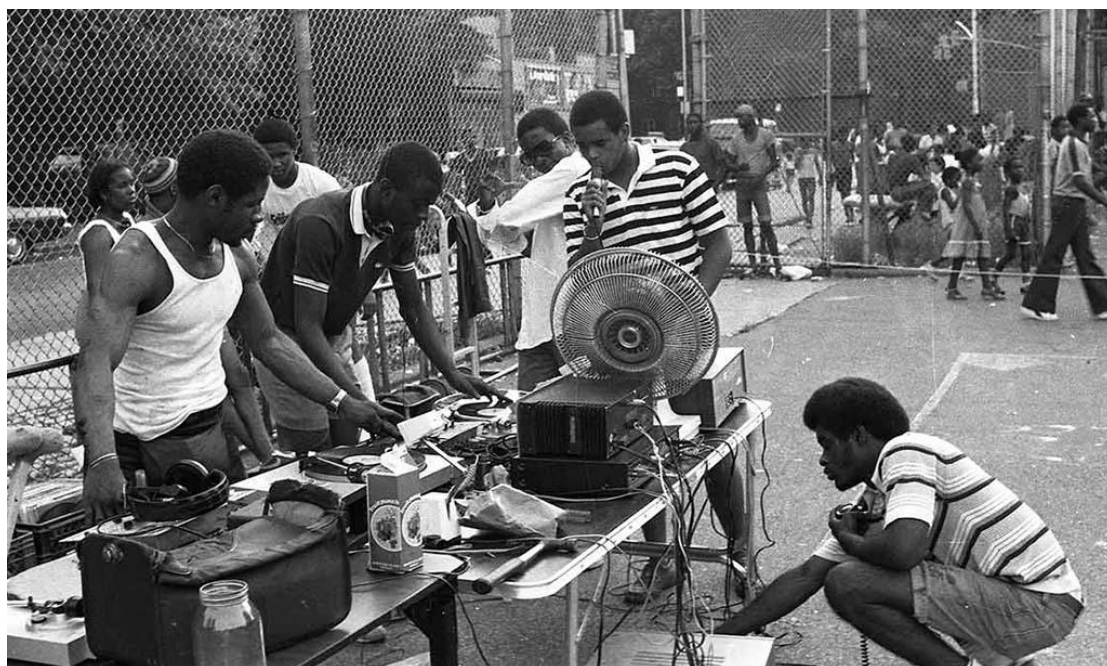
Hip hop υποκοουλτούρα: οι πολιτικές διαστάσεις, ο κατακερματισμός, ως παγκόσμια κουλτούρα

Γεννήθηκα στο νότιο Βρονξ σε εποχές μάλλον κακές/Κρίση του καπιταλισμού, περικοπές κοινωνικές/ Χρειαζόταν μόνο ένας Dj δύο πικάπ και δύο ηχεία/ Ύστερα προστέθηκε και ένα μικρόφωνο να διασκεδάζει την πλατεία («Το hip hop της Μεσογείου» - Social Waste).



Εικόνα 5

2.1 Το hip hop γεννιέται



Εικόνα 6

Η hip hop υποκοουλτούρα δημιουργήθηκε στο μεταβιομηχανικό Bronx στις αρχές της δεκαετίας του 1970 μέσα σε άθλιες κοινωνικές συνθήκες ως μια πηγή διαμόρφωσης ταυτότητας και κοινωνικής κατάστασης από, και για τους νέους Μαύρους και Λατίνους (Rose 1994, 21).

Οι άθλιες κοινωνικές συνθήκες στη περιοχή του Νότιου Μπρονξ προέκυψαν από νεοφιλελεύθερες και ρατσιστικές πολιτικές. Κάποιες από αυτές ήταν η υπερφορολόγηση, η υποτίμηση της αξίας των κατοικιών του Νότιου Μπρονξ και η μείωση κονδυλίων στη παιδεία (Hall 2011, 20).¹¹ Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, το βιοτικό επίπεδο των γκέτο στο εσωτερικό της πόλης επιδεινώθηκε με αυξανόμενο έγκλημα, χρήση ναρκωτικών, εγκυμοσύνες εφήβων, σεξουαλικά μεταδιδόμενες ασθένειες, συμμορίες και αστική βία (Pope 2005, 80). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να υπάρχει μια γενική αίσθηση αποξένωσης μεταξύ των κατοίκων του Νότιου Μπρονξ λόγω της προφανούς αστικής φθοράς και των σχετικών προβλημάτων (Asante 2008, 52). Μέτα από μια διακοπή ρεύματος σε ολόκληρη τη Νέα Υόρκη, το Νότιο Μπρονξ γίνεται ένας τόπος λεηλασίας με τα ΜΜΕ να δίνουν το χαρακτηρισμό της «κακής» περιοχής (Hall 2011, 21).

¹¹ Ειδικά στα καλλιτεχνικά μαθήματα.

Αυτές οι συνθήκες έφεραν θετικές και αρνητικές αντιδράσεις. Κτήρια και τρένα άρχιζαν να ζωγραφίζονται από νέους ενώ τα πρώτα πάρτι στις πλατείες είχαν ήδη αρχίσει από τις συμμορίες που πολλαπλασιάζονταν, στοιχεία που φανερώνουν την γέννηση της κουλτούρας. Ο πρώτος που οργάνωσε πάρτι σε ένα πάρκο ήταν ο Clive Campbell (Herc), ένας μετανάστης που γεννήθηκε στη Τζαμάικα και μετακόμισε στο Μπρονξ με τη μητέρα του το 1967 (Rose 1994, 23). Το πρώτο πάρτι πραγματοποιήθηκε στη Λεωφόρο Sedgwick 1520. Στην αρχή ο Herc έπαιρνε το μικρόφωνο και έλεγε πράγματα για να κρατήσει το πλήθος σε κίνηση εκτός από το να παίζει μουσική. Τα πάρτι άρχισαν να έχουν επιτυχία και να πραγματοποιούνται σε διάφορα πάρκα και πλατείες της πόλης (Hall 2011, 21).

Ο Herc, ήταν αυτός που πυροδότησε μια άλλη μορφή του hip hop, τον Kevin Donovan (Afrika Bambaataa), αρχηγό μιας συμμορίας εν ονόματι Black Spades που αργότερα έγινε ευρέως γνωστή ως Universal Zulu Nation. Τα μέλη του Zulu Nation άρχισαν να χρονολογούν τα βασικά τέσσερα στοιχεία (Hall 2011, 20) της υποκουλτούρας: το graffiti, το Djing, το Mcing(rap)¹² και το breakdance (Pope 2005, 80). Θέσπισαν όμως κι ένα πέμπτο σημείο που αρκετές φορές παραλείπεται, το στοιχείο της «γνώσης του εαυτού, της κοινότητας και των άλλων». Οι Zulu Nation ήταν από τους σημαντικότερους οργανισμούς στην ιστορία των κινημάτων των νέων στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής (Hall 2011, 21). Αυτοί οι νέοι - πρώτοι επαγγελματίες και συμμετέχοντες στο hip hop - διαμόρφωσαν μια κουλτούρα διαφορετική από αυτήν της κυρίαρχης τάξης (Dimitriades 2004, 421).

Η μουσική hip hop συνδέθηκε άμεσα με την νεανική κουλτούρα και με τις αφρικανικές παραδόσεις (Hall 2011, 21). Ως μια υποκουλτούρα (βλ. Ε. Η έννοια της υποκουλτούρας και οι νεανικές κουλτούρες) έχει έντονα τα στοιχεία της αντίστασης, της ταυτότητας, του στυλ, του χώρου (πραγματικού και φανταστικού), ενώ δεν ήταν λίγες οι κοινωνικές αντιδράσεις κατευθυνόμενες κυρίως από τα ΜΜΕ που παρουσίασαν την κουλτούρα του hip hop ως βίαιη.

Το hip hop έχει γίνει από τότε ευρύτερα γνωστό λόγω του rap και του στυλ που εμπορευματοποιήθηκε επιτυχώς (Bennet 2004, 118). Η εμφάνιση της rap μουσικής

¹² Rhythm and Poetry.

σε μορφή εμπορευμάτων είχε ως αποτέλεσμα έναν πολύ βασικό επαναπροσδιορισμό της κουλτούρας του hip hop - η προσοχή επικεντρώθηκε μόνο στον φωνητικό λόγο του hip hop (Dimitriades 2004, 427). Μέχρι το 1997, η rap είχε γίνει μέρος του συστήματος μαζικής αγοράς (Pope 2005, 87) και το hip hop παίρνει τη θέση του ως η κύρια πηγή μουσικής έκφρασης για τον αφρικανικό-αμερικανικό πολιτισμό τον 21ο αιώνα (Knox 2017, 3).

2.2 Μουσικά χαρακτηριστικά της hip hop μουσικής

Η μουσική του hip hop είναι βαθιά ριζωμένη στον αφροαμερικανικό πολιτισμό. Εξελίσσεται από τα μουσικά πεδία της soul, των gospel, της jazz και της blues (Knox 2017, 3). Είναι ως επί το πλείστον «κυκλική» ή επαναλαμβανόμενη (Adams 2015, 119) και τα δύο κύρια χαρακτηριστικά της είναι η φωνητική παράδοση των MC και ο ρυθμός που κινείται στα 4/4. Η ρυθμική παράδοση των στίχων των MC συνήθως αναφέρεται ως ροή (flow), ενώ η μουσική που συνοδεύει τους στίχους προέρχεται από ήδη ηχογραφημένο υλικό (δειγματοληψία=sample). Η rap είναι ένα είδος μουσικής που δεν είναι απαραίτητη η γνώση μουσικής για την δημιουργία, άλλωστε αυτό το στοιχείο είναι που τη δημιούργησε και την έκανε το δημοφιλέστερο είδος μουσικής δημιουργίας.

Ο ρυθμός είναι μια εξαιρετικά σημαντική πτυχή της rap, καθορίζει το ρυθμό του τραγουδιού και συμβάλλει στη ροή του rapper (Woods 2009, 1:19–21). Ο Joseph Schloss εξηγεί ότι οι ρυθμοί δημιουργούνται χρησιμοποιώντας ψηφιακή τεχνολογία λαμβάνοντας ήχους από παλιούς δίσκους οργανώνοντας τους σε νέα μοτίβα. Αναλύοντας το sampling ορίζει τους ρυθμούς ως «μουσικά κολάζ ηχογραφημένου ήχου» (Schloss 2004, 31). Η δειγματοληψία δίνει πολλές δυνατότητες στους συνθέτες της hip hop μουσικής. Είναι μια μεταμοντέρνα δραστηριότητα που συνδυάζει διαφορετικές μουσικές και πολιτιστικές μορφές για να μεταδώσει ένα καλλιτεχνικό μήνυμα, είναι μια υπερβατική δραστηριότητα. Οι rappers την χρησιμοποιούν για να διακόψουν τη ροή της αφήγησης και τη μουσική σταθερότητα άλλων μουσικών κειμένων, δημιουργώντας μια νέα και συχνά ριζικά διαφορετική δημιουργία. Ακόμη, επιτρέπει σε έναν δημιουργό rap να αναδιαμορφώσει φωνές και ρυθμούς στη δημιουργία ενός εναλλακτικού κώδικα

πολιτιστικής ανταλλαγής (Dyson 2004, 67). Ένα άλλο χαρακτηριστικό της rap πέραν από το προηχογραφημένο υλικό, τεχνική που χρησιμοποιείται από τους DJs, είναι το scratch. Το scratch είναι το ρυθμικό «ξύσιμο» σε έναν δίσκο, μετακινώντας γρήγορα τις αυλακώσεις του προς τα εμπρός στη γραφίδα του πικάπ, παράγοντας ένα ήχο γρατζουνίσματος με ένα κρουστικό αποτέλεσμα (Bennet 2004, 178).



Εικόνα 7

Το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της hip hop μουσικής είναι το MCing¹³, δηλαδή το rap. Το rap, ορίζεται ως «γρήγορη απαγγελία λόγου οργανωμένου σε ομοιοκατάληκτους στίχους και εκφερόμενου πάνω σε ρυθμικό υπόβαθρο» (Ανδουτσόπουλος 2003, 1). Η αρχική πρόθεση του MCing ήταν να συνεργαστεί με το κοινό για δημιουργήσει μια σχέση, και προκειμένου να το κάνει αυτό και να διατηρήσει τα επίπεδα ενδιαφέροντος, η τέχνη του MCing επεκτάθηκε (Knox 2017, 5). Ο Krims (2000) έχει χωρίσει το flow σε τρία στυλ: το τραγουδιστικό, το κρουστικό και το ομιλούμενο. Στο τραγουδιστικό στυλ, οι ρυθμοί και οι ρίμες τείνουν να μοιάζουν με αυτά των πολλών τραγουδισμένων στυλ rap και rock μουσικής, περιλαμβάνουν αυστηρές ομαδοποιήσεις ζευγών, ρυθμική επανάληψη και κανονικές παύσεις στο ρυθμό. Το κρουστικό στυλ προκαλεί την ιδέα ότι ο

¹³ Master of Ceremony.

ερμηνευτής χρησιμοποιεί το στόμα του ως όργανο κρουστών με υποδιαίρεση του ρυθμού, off-beat και χρήση πολυρhythμων ενώ το ομιλούμενο στυλ είναι πιο κοντά στην ομιλούμενη γλώσσα (49–52). Η Miyakawa, επισημαίνει ότι οι διαιρέσεις των Krims αντιπροσωπεύουν μια ιστορική διαίρεση μεταξύ παλαιάς σχολής (τραγουδιστής ροής) και νέας σχολής (κρουστική ροή) στυλ του MCing (Miyakawa 2005, 89).

Η ταχύτητα της λυρικής παράδοσης είναι συχνά δείκτης στυλ και ικανότητας, ωστόσο υπάρχουν rappers που έχουν αναπτύξει ένα πιο χαλαρό στυλ που συνεπάγεται με βραδύτερη ταχύτητα παράδοσης η οποία όμως δεν αποτιμάται απαραίτητα από μια πιο γρήγορη. Μια πιο αργή ροή μπορεί να θεωρηθεί «chill» και χαλαρή απεικονίζοντας έναν αέρα εμπιστοσύνης εκ μέρους του rapper. Ως προς το τονικό ύψος, οι rapper μπορούν να αιωρούνται γύρω από ένα τονικό ύψος με τον ίδιο τρόπο όπως οι τραγουδιστές, ο τρόπος με τον οποίο κινούνται ανάμεσα στη τονικότητα και την ατονικότητα τους προσδίδει ένα προσωπικό στυλ. Μια παράμετρος που σχετίζεται με τη στάση του τραγουδιστή στο τονικό ύψος είναι αυτή της φωνητικής έμφασης. Η φωνητική έμφαση διαδραματίζει πολύ σημαντικό ρόλο στη μεταφορά του νοήματος μέσω της παράδοσης κειμένου. Οι τρεις πτυχές της φωνητικής έμφασης είναι: η προφορά (τόσο μουσική προφορά όσο και γλωσσική προφορά), η άρθρωση και η ομιλία. Αυτά τα στοιχεία μπορούν να μεταφέρουν διάφορα πράγματα στον ακροατή, για παράδειγμα, πληροφορίες σχετικά με το γεωγραφικό, εθνοτικό και ιστορικό του rapper (Woods 2009, 21–24). Επίσης, σύμφωνα με τον Moore (2001), η φωνητική ποιότητα είναι ίσως ένας από τους πιο σημαντικούς σηματοδότες τόσο του στυλ όσο και του νοήματος στη rap. Παράγοντες που διαμορφώνουν την ποιότητα της φωνής είναι τα ηχεία και οι τεχνικές: ρινικό ηχείο, στηθικό ηχείο, χρήση διαφράγματος ή λαιμού (A. Moore 2001, 45–46). Τέλος, η παραγωγή είναι μια σημαντική πτυχή του rap. Μεγάλο μέρος του τραγουδιού, συμπεριλαμβανομένης της φωνής, εξαρτάται από τις τεχνικές ηχογράφησης και παραγωγής (Woods 2009, 26).

Εν κατακλείδι, ο κάθε rapper μπορεί να χρησιμοποιεί διαφορετικές τεχνικές και στυλ σε διαφορετικά κομμάτια ακόμη και στο ίδιο, όμως κάποια από τα χαρακτηριστικά του τον κάνουν ιδιαίτερο και αναγνωρίσιμο. Επίσης σημαντικό είναι

να σημειωθεί ότι υπάρχουν ομάδες (crew) από rappers, οι οποίες περιλαμβάνουν μέλη με διαφορετικά στυλ flow, δημιουργώντας μουσικά κομμάτια που μπορούμε να ανιχνεύσουμε μια σύμπτυξη όλων αυτών των στυλ.

2.3 Πολιτικές διαστάσεις rap, ως τραγούδι διαμαρτυρίας

Η μουσική rap είναι κάτι πολύ περισσότερο από ένα απλό sample ή ένα απλό flow, αποτελεί ένα πολιτικό πεδίο από μόνη της (Chauvin 2015).

Η μουσική hip hop είναι το «CNN των μαύρων» δήλωσε ο Chuck D, μέλος των Public Enemy, ένα από τα πιο πολιτικοποιημένα rap συγκροτήματα στην Αμερική (Pope 2005, 86). Το hip hop ξεκίνησε ως διασκέδαση όμως στη συνέχεια απέκτησε κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις και πλέον αποτελεί το πιο δημοφιλές είδος τραγουδιού διαμαρτυρίας, θέτοντας τους rappers όχι απλά διασκεδαστές αλλά και ακτιβιστές. Οι συνειδητοί rappers στο ρόλο τους μεταξύ διασκεδαστή και ακτιβιστή θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «οργανικοί διανοούμενοι» (βλ. Γ. Πολιτισμική Ηγεμονία–«Πόλεμος θέσης») της κοινότητάς τους (Οικονομάκης 2015).¹⁴ Στο πολιτικό hip hop μπορούμε να ανιχνεύσουμε όλα τα είδη τραγουδιών διαμαρτυρίας ως προς το περιεχόμενο, ενώ ως προς το πλαίσιο τα περισσότερα είναι εστιασμένα ή γενικά (βλ. 1.3.3 Κατηγοριοποίηση Martinelli).

Η hip hop μουσική έχει μια μακρά παράδοση κοινωνικής ευαισθητοποίησης και πολιτικής εμπλοκής, οι στίχοι συχνά πολιτικοποιούν τα καθημερινά περιβάλλοντα στα οποία ζουν οι ακροατές (Asante 2008, 105). Για πολλούς ακτιβιστές, η δημιουργία του hip hop εν μέσω κοινωνικής καταστροφής είναι από μόνη της μια πολιτική πράξη (Neal 2004, 309). Η κουλτούρα του hip hop ξεκίνησε ως μια πολιτικά ριζοσπαστική μορφή έκφρασης απορρίπτοντας πλήρως την επικρατούσα κοινωνία (Pope 2005, 85), προσέφερε μια δημόσια έκφραση φωνών που ήταν περιθωριοποιημένες και απουσίαζαν εντελώς από τον δημόσιο λόγο (Binfield 2009, 77). Το «The message», μαζί με το «New York, New York» των Grandmaster Flash, πρωτοστάτησε στην κοινωνική αφύπνιση μέσω του rap, με μια μορφή που συνδυάζει την κοινωνική διαμαρτυρία, τη μουσική δημιουργία και την πολιτιστική έκφραση (Dyson 2004, 62).

¹⁴ Αναφερόμενος σε άρθρο του Jeffrey Decker (1993), καθηγητή του UCLA.



Εικόνα 8 Grandmaster Flash & The Furious.

Το rap είναι ένας τρόπος με τον οποίο αυτοί οι πρωτοπόροι του είδους απέρριψαν ενεργά την επικρατούσα κοινωνία. Τόσο σε μορφή (προφορική λέξη αντί τραγουδιού), όσο και σε περιεχόμενο, η μουσική hip hop, αρχίζει αμέσως να αμφισβητεί τους μουσικούς κανόνες και, το πιο σημαντικό, τους κανόνες της κοινωνίας (Pope 2005, 86). Το hip hop θεωρείται ένα ισχυρό εργαλείο για την πολιτική οργάνωση και για την επίτευξη κοινωνικής αλλαγής (Ogbar 2007, 14), αποτελούσε και αποτελεί ένα επαναστατικό μέσο της νεολαίας στο πως αντιμετωπίζει το status quo των ενηλίκων. Ως «νεολαία» διατυπώνει μια αντίθεση στους γονείς και τον γενικό πολιτισμό, επιπλέον όμως σύμφωνα με την Osumare, το hip hop διατυπώνει μια τρίτη αντίθεση, στον ιμπεριαλισμό, μια πολιτική επιθετικής επέκτασης της εξουσίας στις ξένες χώρες (Osumare 2001, 178).

Η γενετική δυναμική αυτής της υποκουλτούρας παραμένει ακόμη και όταν τα «κεφάλια» του hip hop μεγαλώνουν. Ο Mark Anthony Neal επεσήμανε τους τρόπους με τους οποίους οι σίτσι hip hop ανακτούν ξεχασμένα ιστορικά γεγονότα και φιγούρες για μια νέα γενιά αφροαμερικανών (Neal 2004, 305). Οι ιστορίες των τραγουδιών συχνά περιέχουν πολιτικές πτυχές, οι οποίες παρέχουν ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο οι νέοι πολιτικοποιημένοι νέοι μπορούν να κατανοήσουν σύγχρονους αγώνες και κινήματα για κοινωνική δικαιοσύνη (Binfield 2009, 84–86).

Αυτό έχει άμεση σχέση με τη διατήρηση της συλλογικής μνήμης ενός κοινωνικού κινήματος μέσω της μουσικής (Βλ. 1.4.3 Μουσική και κοινωνικά κινήματα). Το rap, μπορεί να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση και τη διατήρηση ενός κινήματος κοινωνικής αλλαγής, ακόμη και αν δεν μπορεί να αποτελεί ένα κίνημα από μόνο του (Binfield 2009, 215).

Το hip hop, ειδικά στο χώρο της μουσικής, περιλαμβάνει επίσης ζητήματα πολιτικής οικονομίας (Asante 2008, 114). Μερικοί σχολιαστές της κουλτούρας hip hop, υποστηρίζουν ότι το hip hop είναι πολιτικό από την ίδια την ύπαρξή του, όταν φτωχοί και νέοι έγχρωμοι έκαναν μια επιχείρηση πολλών δισεκατομμυρίων δολαρίων από δύο πικάπ και ένα μικρόφωνο, αυτή ήταν μια πολιτική πράξη (Dyson 2004, 63) .

Το κίνημα του hip hop από το ξεκίνημα του έκανε ένα αγώνα για δημόσιο χώρο, διεκδικώντας τους δρόμους με φυσική παρουσία. Από τις πρώτες μέρες του επέστησε επιφυλακτικό έλεγχο και την επιβολή του νόμου. Πολλές φορές, οι αστυνομικές αρχές δρούσαν με σκοπό τον τερματισμό των πάρτι που γίνονταν στις πλατείες, ακόμη επεμβαίνοντας σε συναυλίες, συλλαμβάνοντας τα μέλη των συγκροτημάτων, με πιο γνωστό παράδειγμα αυτό της συναυλίας των N.W.A (Niggaz With Attitude). Από τη δεκαετία του 80', πολλοί καλλιτέχνες όπως οι Public Enemy, Ice- T κ.ά, άρχισαν να χρησιμοποιούν τη μουσική τους επιτιθέμενοι στους θεσμούς εξουσίας των Η.Π.Α (Nielson 2010, 1258).

Ωστόσο, το πολιτικό hip hop (όπως και γενικά η μουσική διαμαρτυρίας) έχει κατηγορηθεί ως υποκατάστατο της ενεργού οργάνωσης και της πολιτικής συμμετοχής. Ο Binfield υποστηρίζει ότι εάν το μόνο που κάνει το hip hop είναι να λέει ιστορίες, να θέτει ζητήματα σε δημόσιο λόγο και να κάνει κάποιους ακροατές να σκέφτονται, αυτό απλά δεν αρκεί (Binfield 2009, 214).

2.4 Κατακερματισμός του hip hop

«Κι αντί πολιτικού hip hop/Προβάλανε gangsta και coza mostra» («Το hip hop της Μεσογείου» – Social waste).



Εικόνα 9 Από το videoclip του 50 cent στο κομμάτι «Money».

Σχεδόν από την αρχή του, το πολιτικό hip hop αντιμετώπισε προκλήσεις από την επίσημη δομή εξουσίας (Binfield 2009, 114). Η κουλτούρα του hip hop ήταν κάποτε ένα ισχυρό, νόμιμο κίνημα που αντιστάθηκε στον γενικό πολιτισμό. Ήταν μια έκφραση και μια μορφή τέχνης, αλλά τώρα ένα μέρος του hip hop πολιτισμού, η rap μουσική, έχει εξελιχθεί σε κάτι άλλο, είναι παντού, στο MTV, στο ραδιόφωνο, σε διαφημίσεις, σε παιχνίδια σε ποδοσφαιρικούς αγώνες, ακόμη και σε πολιτικές εκδηλώσεις (Pope 2005, 85).

Η rap εμπορευματοποιήθηκε, μπήκε στη σφαίρα της pop μουσικής, έγινε μια κλασική περίπτωση αυτού που ο Μαρξ ονόμασε αποξένωση, όταν κάτι ανθρώπινο μας αφαιρείται και επιστρέφεται με τη μορφή ενός εμπορεύματος (Blair 2004, 500). Η rap σήμερα ενισχύει τον καπιταλισμό και αυτό είναι μία πολιτική πράξη. Αν το δούμε απ' το σκεπτικό του «πολέμου θέσης», σε αυτό τον πόλεμο δεν έχουν να κερδίσουν την ηγεμονία αφού την κατέχουν ήδη: προβάλλουν την κυρίαρχη οικονομική ιδεολογία. Όταν οι rappers μιλούν για γρήγορα αυτοκίνητα, γυαλιστερά διαμάντια και τζιν σχεδιαστών, κηρύττουν μαζικό καταναλωτισμό και υλισμό (Pope 2005, 87). Είτε το κάνουν συνειδητά, είτε όχι, αυτού του είδους rappers

ενσωματώνουν καπιταλιστικές αξίες όπως ο τραχύς ατομικισμός, ο ανεξέλεγκτος υλισμός, η εξουσία μέσω της φυσικής δύναμης και η ανδρική κυριαρχία (Dimitriades 2004, 430).

Όταν εμφανίστηκε για πρώτη φορά η gangsta rap, την δεκαετία του 1980, ακτιβιστές της κοινότητας και πολιτικοί της γενιάς πολιτικών δικαιωμάτων άρχισαν να αμφισβητούν το περιεχόμενο της (Kitwana 2004, 343). Από εκεί που το «όπλο» του rapper ήταν το μικρόφωνο, τώρα ποζάρει με αληθινά όπλα. Η εμφάνιση του gangsta rap προέβλεπε μια ανοιχτή απόρριψη της πολιτικής από τους εμπλεκόμενούς της (Boyd 2004, 326).

Επακόλουθο, ήταν η rap να διαιρεθεί μεταξύ «hardcore» (συνειδητό) και «pop» (συνήθως χωρίς κοινωνικό μήνυμα). Αυτή η διαίρεση, ενώ εκφράζει την εμπορική επέκταση της rap, σημαίνει επίσης ότι οι εταιρείες και τα πρόθυμα στελέχη ραδιοφώνου έχουν επιλέξει την pop rap ως πιο αποδεκτή από την πολιτικά συνειδητή (Dyson 2004, 64). Η Clarence Lusane περιγράφει τα δύο συνυπάρχοντα πρόσωπα του hip-hop, γράφοντας:

Από τη μία πλευρά, η rap είναι η φωνή των αποξενωμένων, απογοητευμένων και επαναστατικών μαύρων νέων που αναγνωρίζουν την ευπάθεια και την περιθωριοποίησή τους στη μεταβιομηχανική Αμερική και από την άλλη πλευρά, η rap είναι η συσκευασία και το εμπόρευμα κοινωνικής δυσaráσκειας από διαφημιστικά γραφεία και τις μεγαλύτερες δισκογραφικές εταιρείες στον κόσμο (Binfield 2009, 121).

Εάν ένα άλμπουμ ή κομμάτι εγκριθεί από την δισκογραφική εταιρία συμφώνα με το μοντέλο του Hirsch, περνάει από ένα στάδιο φλιταρίσματος από τα μέσα ενημέρωσης. Το σύστημα φιλτραρίσματος απαιτείται, επειδή ο αριθμός των προϊόντων υπερβαίνει κατά πολύ τον αριθμό που μπορεί να διατεθεί με επιτυχία στην αγορά. Τα μηνύματα που θα παρέχουν πρέπει να είναι ευχάριστα και κατανοητά από τον μαζικό αριθμό ανθρώπων, ενώ τα μηνύματα που είναι ριζοσπαστικά ή ακραία θα εξαιρούνται επειδή έχουν λιγότερες πιθανότητες επιτυχίας (Pope 2005, 88). Είναι ένας έλεγχος της πολιτισμικής ηγεμονίας (βλ. Γ. Πολιτισμική ηγεμονία—«Πόλεμος θέσης»), απορρίπτοντας ή εγκρίνοντας

παραγωγικά προϊόντα σύμφωνα με τα συμφέροντα της άρχουσας τάξης. Σύμφωνα με τους Marx και Engels:

Ο καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής, βασίζεται στο γεγονός ότι οι υλικές συνθήκες παραγωγής βρίσκονται στα χέρια των μη εργαζομένων με τη μορφή ιδιοκτησίας σε κεφάλαιο και γη, ενώ οι μάζες είναι ιδιοκτήτες μόνο της κατάστασης παραγωγής, της εργατικής δύναμης (Μαρξ και Ενγκελς 2004, 65).

Στη περίπτωση της παραγωγής μουσικής, οι υλικές συνθήκες παραγωγής ανήκουν στις δισκογραφικές εταιρείες, στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και όσους τα επηρεάζουν. Ενώ στα χέρια των μαζών, των καλλιτεχνών, βρίσκεται η εργατική τους δύναμη, δηλαδή η ίδια η μουσική τους.

Έτσι, όπως υποστηρίζουν και πολλοί αναλυτές, για να μπορούν οι καλλιτέχνες με ριζοσπαστικό και πολιτικό λόγο να αξιοποιήσουν τις δημιουργίες τους, πρέπει να απομακρυνθούν από τον εταιρικό, εξατομικευμένο και αποξενωμένο τρόπο βίωσης της μουσικής και να επιστρέψουν σε έναν πιο κollectιβιστικό (Robbins, n.d., 12). Η λέξη κollectίβα προέρχεται από τη λατινική λέξη *collectivus* (=συνολικός) και πρωτοχρησιμοποιήθηκε στο Σοσιαλιστικό κράτος της Ρωσίας όπου χαρακτήριζε μια παραγωγική μονάδα που διευθύνεται συλλογικά από τους εργαζόμενους σε ισότιμη συνεργατική-συνεταιριστική βάση (Μπαμπινιώτης 2010, 352). Το hip hop που παραμένει σε μεγάλο βαθμό υπόγειο, αυθεντικό και ανέγγιχτο από την αγορά, παραμένει μια μορφή πολιτικής έκφρασης και πολιτιστικής αντίστασης (Pope 2005, 93). Η λεγόμενη συνειδητή rap παρακινεί τους νέους να διερευνήσουν τα δικά τους ζητήματα περιθωριοποίησης στο «underground» του hip hop, το οποίο συνεχίζει να αποφεύγει τις κυρίαρχες βιομηχανίες της pop κουλτούρας (Osumare 2001, 180)

Ωστόσο, ο Boyd (2004) υποστηρίζει ότι υπάρχουν ενδείξεις όπου οι εμπορευματικές παρορμήσεις της μουσικής βιομηχανίας έχουν ανοίξει χώρο για την πώληση πολιτιστικών προϊόντων (συνειδητό rap) που στην ίδια τους την κατασκευή υπονομεύουν τη δομή που τα διανέμει. Αναφέρει ότι:

Ο χώρος μεταξύ των σημείων όπου ο ριζοσπαστικός πολιτικός λόγος μπορεί να επικρίνει τον κυρίαρχο πολιτισμό και ο κυρίαρχος πολιτισμός να καθίσταται οικονομικά βιώσιμος μέσω της πώλησης αυτού του αντίθετου λόγου, είναι ο μόνος διαθέσιμος χώρος για μια λογική κατανόηση του σύγχρονου πολιτικού πολιτισμού (Boyd 2004, 327).

2.5 Το hip hop εκτός Η.Π.Α και διαδικασίες τοπικοποίησης



Εικόνα 10 Hip hop συγκρότημα από ιθαγενείς του Μεξικό.

Το hip hop έχει εξελιχθεί από μια πολύ τοπική μορφή τέχνης, με τη γένεσή του στους δρόμους του Μπρονξ της Νέας Υόρκης, σε ένα πολιτιστικό φαινόμενο που αντηχεί σε μια παγκόσμια κοινότητα (Motley και Henderson 2008, 251). Ταξίδεψε σε όλα τα μέρη του κόσμου, απ' τους ιθαγενείς πληθυσμούς στο Μεξικό μέχρι την Νότιο Κορέα, απ' την Αθήνα μέχρι την Ινδία. Το hip hop έγινε τρόπος έκφρασης σε παγκόσμιο επίπεδο, έχει γίνει ένα όχημα για τις παγκόσμιες οργανώσεις νεολαίας και ένα εργαλείο για την αναδιοργάνωση της τοπικής ταυτότητας σε όλο τον κόσμο (Mitchell 2001, 1).

Η πολιτιστική δύναμη της rap ως παγκόσμιας μουσικής διαμαρτυρίας είναι αναμφισβήτητη (Lusane 2004, 353). Στην παγκόσμια κοινότητα hip hop, οι στίχοι

είναι «πραγματικές» αντανάκλασεις των περιθωριοποιημένων εμπειριών των καλλιτεχνών και του κοινού τους, όπως ήταν για τους καινοτόμους των ΗΠΑ στη δεκαετία του 1970 (Motley και Henderson 2008, 246). Ο εθνομουσικολόγος David Badagnani παρατηρεί ότι:

Πολλοί άλλοι καταπιεσμένοι ή μειονοτικοί άνθρωποι σε όλο τον κόσμο έχουν αναγνωρίσει έναν πολύ ισχυρό παραλληλισμό μεταξύ της κοινωνικής τους κατάστασης με εκείνη των μαύρων Αμερικανών (...) Κάθε φορά που οι άνθρωποι κάνουν rap σε οποιαδήποτε ξένη χώρα έχουν αναγνωρισμένο χρέος στον μαύρο-αμερικανικό πολιτισμό (Osumare 2001, 172).

Αυτό που το κάνει γοητευτικό είναι πως αυτοί οι πληθυσμοί έδωσαν το δικό τους στίγμα και έκαναν το «δικό τους» hip hop εμπλουτίζοντας ή ακόμη απορρίπτοντας τις βασικές διαδικασίες δημιουργίας αυτού του είδους μουσικής. Σε αυτό το υποκεφάλαιο θα μελετηθεί με ποιο τρόπο έφτασε η κουλτούρα του hip hop σε όλα τα μέρη του κόσμου και πως η rap μουσική απέκτησε τοπικό χαρακτήρα σε χώρες εκτός των Η.Π.Α.

Το μουσικό ύφος στον σύγχρονο κόσμο ταξιδεύει με φορείς: με ανθρώπους μέσω ακουστικής / προφορικής μετάδοσης, με όργανα και τεχνολογίες, και με κοινωνικούς θεσμούς που συνδέουν ανθρώπους παγκοσμίως - αθλητισμός, θρησκεία, πολιτικές οργανώσεις κ.ά. (Stokes 2012, 112).

Σημαντικό ρόλο στη μετάδοση της κουλτούρας και τη μουσικής του hip hop έπαιξε η διασπορά αφροαμερικάνων και άλλων λαών που έτυχαν παρόμοιων φυλετικών διακρίσεων. Με τον όρο διασπορά, εννοούμε εκτοπισμένες κοινότητες ανθρώπων που έχουν μετακινηθεί από την πατρίδα τους λόγω οικονομικής μετανάστευσης, προσφυγιάς ή εξορίας (Brazier και Mannur 2003, 1).

Περισσότερο ρόλο όμως διαδραμάτισε ότι το hip hop εμπορευματοποιήθηκε πλήρως, και ως παγκόσμιο εμπόρευμα διευκόλυνε την εύκολη πρόσβαση από νέους σε πολλά και διαφορετικά μέρη του κόσμου (Bennet 2004, 180). Όπως δείχνει ο Osumare (2001):

Η παγκοσμιοποίηση του hip hop έχει γίνει ένα φαινόμενο με την πιο αληθινή έννοια της λέξης και έχει επηρεάσει σχεδόν κάθε χώρα στον χάρτη.

Συμπληρώνει όμως ότι η σταθερά αυξανόμενη επέκταση της επιρροής της μαύρης μουσικής, είναι μέρος των Ηνωμένων Πολιτειών που γίνονται παγκόσμια δύναμη (Osumare 2001, 171). Αυτή η επιρροή χαρακτηρίζεται ως μια υπόθεση «πολιτιστικού ιμπεριαλισμού», η οποία υποδηλώνει ότι οι πλούσιες, δυτικές, πολυεθνικές εταιρείες ελέγχουν τις παγκόσμιες αγορές και τα παγκόσμια μουσικά γούστα (Stokes 2012, 110).¹⁵ Ακόμη και χώρες που έχουν συνειδητά προσπαθήσει να απομονωθούν από τη δυτική κουλτούρα νεολαίας, όπως η Ινδία και η Κίνα, αυτή εισέβαλε δορυφορικά μέσω των βίντεο του MTV (Osumare 2001, 174). Ενώ τη βασική ουσία και τα στοιχεία του hip hop τα μοιράζονται όλα τα μέλη της κουλτούρας, η αισθητική προσαρμόζεται ώστε να ταιριάζει σε πολλούς εθνικούς πολιτισμούς, τοπικές συνθήκες και παράπονα (Motley και Henderson 2008, 248).

Βασικές έννοιες για την κατανόηση της προσαρμογής και νομιμοποίησης του hip hop σε χώρες εκτός Η.Π.Α είναι αυτές του διακρατισμού, της οικειοποίησης, της τοπικότητας, της αυθεντικότητας και του υβριδισμού.

Ο διακρατισμός, αναφέρεται στο πώς οι άνθρωποι, οι κοινότητες και οι κοινωνίες ερμηνεύουν και αποκρίνονται στις παγκόσμιες ροές και διαδικασίες (Gargano 2009, 33). Εφόσον ανταποκριθούν θετικά, οι άνθρωποι και οι κοινωνίες αρχίζουν πλέον να παράγουν αυτό το παγκόσμιο προϊόν και όχι να αρκούνται μόνο στην ακρόαση ή την παρατήρηση. Αυτή η διαδικασία χαρακτηρίζεται ορίζεται ως «οικειοποίηση». Ένα στάδιο μετά από την οικειοποίηση είναι αυτό της «τοπικοποίησης», όταν οι κοινωνίες εμπλουτίζουν ένα παγκόσμιο ρεύμα με τοπικά πολιτισμικά και γλωσσικά στοιχεία, αρθρώνοντας έτσι ένα εντόπιο καλλιτεχνικό λόγο. Η χρήσης μητρικής γλώσσας και οι αναφορές σε τοπικά πρόσωπα και πράγματα είναι βασικά συστατικά της τοπικοποίησης του rap (Ανδουτσόπουλος 2003, 2). Στοιχείο που συμβάλλει επίσης στην τοπικοποίηση είναι αυτό του υβριδισμού, δηλαδή της ανάμειξης διαφορετικών στυλ μουσικής. Παράδειγμα υβριδισμού στη rap είναι η δειγματοληψία διαφόρων μελωδιών που μπορεί να περιέχουν μείγματα

¹⁵ Εύλογο παράδειγμα είναι το Σχέδιο Μάρσαλ, σχέδιο πολιτισμικής επιρροής που έθεσαν οι Η.Π.Α κατά την διάρκεια του ψυχρού πολέμου.

παραδοσιακής / εθνοτικής, ακόμη και φυλετικής μουσικής. Παρόλο που πολλά από αυτά τα παγκόσμια υπο-τμήματα hip hop παίρνουν στοιχεία από το αφρικανικό-αμερικανικό hip hop, το εμποτίζουν με εφευρετικότητα και δημιουργικότητα, ώστε να γίνει μοναδικά δικό τους και να αντιπροσωπεύει τους πόνους, τους αγώνες και τα πολιτικά τους ζητήματα.

Οι πρακτικές του hip hop γίνονται φορείς για την ανοικοδόμηση των «ριζών» (Mitchell 2001, 32). Με την χρήση τοπικών στοιχείων στη rap, μπορούν να διατηρηθούν, να νομιμοποιηθούν και να αναβιώσουν παραδοσιακά όργανα και τοπικοί διάλεκτοι (Οικονομάκης 2016). Για την χρήση τοπικών διαλέκτων η γλωσσολόγος Chi-Luu θα υποστηρίξει:

Σε ότι έχει να κάνει με τις ιθαγενείς κοινότητες, όπου η τοπική γλώσσα της κοινότητας μπορεί να ήταν υπό εξαφάνιση, οι γηραιότεροι δυσκολεύονταν να πείσουν τους νέους να χρησιμοποιούν ενεργά την μητρική τους γλώσσα. Το hip hop προέκυψε όχι μόνο σαν αρωγός της διατήρησης της πολιτιστικής ιστορίας της κοινότητας, αλλά και σαν κίνητρο για τις νεότερες γενιές να διατηρήσουν τη γλώσσα της τοπικής κοινωνίας σαν ζωντανό οργανισμό (Οικονομάκης 2016).

Η ανεπάρκεια της «αυθεντικής» γνησιότητας (από την πλευρά των καταναλωτών hip hop στις ΗΠΑ), έχει οδηγήσει πολλούς αρχικούς καταναλωτές ή μέλη της κουλτούρας hip hop να αμφισβητήσουν την αυθεντικότητα του νέου, παγκόσμιου (ιδιαίτερα εκτός Η.Π.Α.) hip hop (Motley και Henderson 2008, 249). Όμως οι έννοιες της αυθεντικότητας είναι σε κάθε περίπτωση προϊόν της τοποθεσίας (Bennet 2004, 180). Το hip hop που δημιουργήθηκε εκτός των Ηνωμένων Πολιτειών δεν είναι μόνο το hip hop των ΗΠΑ με τροποποιήσεις γλώσσας, αλλά αντικατοπτρίζει την τοπική κουλτούρα, τα θέματα και τις ανησυχίες του εκάστοτε τόπου και ως εκ τούτου είναι αυθεντικό (Motley και Henderson 2008, 253). Εξάλλου, με την παγκόσμια μετάβαση της κουλτούρας του hip hop «από τα περιθώρια στο mainstream», οι ισχυρισμοί αυθεντικότητας λειτουργούν για τη διατήρηση της ταυτότητας μιας κουλτούρας που απειλείται με αφομοίωση στην κυρίαρχη κουλτούρα (McLeod 1999, 135). Η αυθεντικότητα έχει την ικανότητά να παρέχει ένα «κέντρο» (στην προκειμένη

περίπτωση το Αμερικάνικο hip hop) για άλλα, «εναλλακτικά» ή «περιθωριακά» είδη (Stokes 2012, 116).¹⁶ Άλλωστε, τι μπορεί να θεωρηθεί ως «αυθεντικό hip hop»; Από την γέννησή της αυτή η μουσική ήταν υβριδική (αναμειγνύοντας μαύρες μουσικές), μια μουσική «αυτοσχέδια» όπου ο καθένας μπορούσε να δημιουργήσει με μοναδικό κριτήριο την αισθητική του.

Συμπερασματικά, καθώς ενσωματώνεται σε νέες κοινότητες πρόσληψης, το rap αφενός διατηρεί καθολικά χαρακτηριστικά στη μουσική και στον στίχο, αφετέρου αφομοιώνει ιδιαιτερότητες της κάθε κοινότητας, με συνέπεια να εξελίσσεται σε μια σφαίρα πολιτισμικής δράσης που είναι ταυτόχρονα παγκόσμια και τοπική (Ανδουτσόπουλος 2003, 3).

¹⁶ Αναφερόμενος στους Toynbee(2002) και Brackett (2005).

Κεφάλαιο 3 Ελληνικό hip hop

Στο Βόσπορο και στο Αιγαίο έστησα σπίτι/Στις κοντυλιές με ραπάρουν ενός λαούτου στην Κρήτη/Ξέρω σου φαίνεται παράξενο, ασυνήθιστο, μπορεί κι αλλιώς/Μα για δοκίμασε να ραπάρεις σε διπλό χρόνο τον Ικαριώτικο (Το hip hop της μεσογείου- Social Waste).



Εικόνα 11

3.1 Το hip hop ταξιδεύει στην Ελλάδα: Τα πρώτα χρόνια

Το hip hop στην Ελλάδα ξεκίνησε ως υποκουλτούρα στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και στις αρχές της δεκαετίας του 1990 (Elafros 2013, 59). Μια από τις πρώτες συναντήσεις του πολιτισμού hip hop στην Ελλάδα ήταν μέσω ταινιών (Τερζίδης 2003, 23), της τηλεόρασης και ειδικά μέσω των μουσικών βίντεο που πρόβαλε το MTV (Elafros 2011, 141). Επίσης σημαντικό ρόλο στη διάδοση της κουλτούρας ήταν οι Έλληνες της διασποράς, ειδικά αυτοί που μετανάστευσαν στις Η.Π.Α και έκαναν καλοκαιρινές διακοπές στην Ελλάδα, μεταφέροντας δίσκους και ταινίες (Elafros 2013, 61), αλλά και ο ραδιοφωνικός σταθμός της Αμερικάνικης βάσης στην Αθήνα ο οποίος έπαιζε hip hop και ενημέρωνε για τα νέα της κουλτούρας και τις hip hop συναυλίες που πραγματοποιούνταν.

Μετά την αρχική μετάδοση που περιγράφεται παραπάνω, αυτή η πολιτιστική μορφή ήταν μια υποκουλτούρα, ή μια κουλτούρα μέσα σε μια κουλτούρα, μεταξύ των αστικών νέων στην Αθήνα. Ενδείξεις αυτής της υποκουλτούρας υπήρχαν στην εμφάνιση των graffiti στις γειτονιές της Αθήνας, τη σύναξη ελάχιστων νέων σε πλατείες που άκουγαν hip hop με τα εκείνης της εποχής boombox, χορεύοντας break dance καθώς και στην εμφάνιση του στυλ του hip hop, των φαρδιών παντελονιών και των ανάποδων καπέλων. Ακόμη, πολλοί από τους πρώτους ασκούμενους του hip hop ξεκίνησαν την καριέρα τους ως καλλιτέχνες γκράφιτι (π.χ. Αρτέμης – Terro X Crew) και breakdancers (π.χ. Μιχάλης Παπαθανασίου -Goin' Through, Δημήτρης Πετσούκης - FFC, Κωστής Κουρεμάλας- FFC , Ευθύμης - Terror X Crew) (Τερζίδης 2003, 30–32).

Ο πρώτος rapper στην Ελλάδα θεωρείται ο Dj Άρης Τόμας (Αριστείδης Θωμάς), ο οποίος, το 1987, έγραψε στίχους στο τραγούδι Deejay's Life, κάνοντας το πρώτο ελληνικό rap (με αγγλικούς στίχους), με τον Dj Palmer, στην Music Box. Η γένεση του hip hop στην Ελλάδα συμβαίνει στις ντισκοτέκ, ως χορευτικό ιδίωμα της ντίσκο. Ο Άρης είναι ο πρώτος που rap-άρει δουλεύοντας ως Dj, από το 1985 (Νταλούκας 2017).

Η πρώτη ελληνική ομάδα hip hop στην Ελλάδα θεωρούνται οι FF.C (Fortified Concept), που ιδρύθηκαν το 1987.¹⁷ Το 1992 πραγματοποιείται η πρώτη μεγάλη συναυλία hip hop στην Ελλάδα από τους Public Enemy στο Ρόδο. Εκεί, συναντιούνται και δημιουργούνται οι Active Member (Τερζίδης 2003, 11) από τους BD.Foxmoor, κατά κόσμον Μιχάλης Μυτακίδης, τον DJ MCD και τον Δημήτρη Κρητικό, καθώς και άλλες hip hop ομάδες. Οι ιδρυτικές ομάδες του hip hop στην Ελλάδα θεωρούνται οι FF.C (Fortified Concept), Active Member, Terror X Crew, Go in 'Through και Ημισκούμπρια (πρώην «αδιάφθοροι»). Αυτές οι ομάδες δραστηριοποιούνταν στην Αθήνα και σύμφωνα με τον MC Kebzer, χωρίζονταν σε τρεις περιοχές: τη Νέα Ιωνία - Νέο Ηράκλειο, όπου η κύρια ομάδα ήταν το Terror X crew, τον Βύρωνα, όπου ήταν οι FFC και το Πέραμα, όπου ήταν οι Active Member (Elafros 2013, 62).

3.2 Εξελληνίζοντας το hip hop

Μέχρι στιγμής μιλάμε για την πρώτη γενιά του hip hop στην Ελλάδα, γενιά που χαρακτηρίζεται ως γενιά που έμαθε το hip hop μέσω του αμερικάνικου, μια γενιά που δημιούργησε μια σκηνή από το μηδέν με ελάχιστους ακροατές και που κατάφερε να νομιμοποιήσει το hip hop στην ελληνική κοινωνία και στο καλλιτεχνικό γίγνεσθαι. Με ποιους τρόπους όμως το κατάφερε;

Το πρώτο στοιχείο τοπικοποίησης του rap στην Ελλάδα ήταν μέσω του ελληνικού στίχου. Οι πρώτες ομάδες, αρχικά ξεκίνησαν κάνοντας rap στα αγγλικά, όμως ως αποτέλεσμα της πίεσης από δισκογραφικές εταιρείες ή από ατομική επιλογή άρχισαν να γράφουν στα ελληνικά μέχρι τη δεκαετία του 1990. Ο BD. Foxmoor των Active Member, ήταν ένας από τους πρώτους rapper που άρχισαν να γράφουν ελληνικούς στίχους, αφού είδε έναν Ελληνοκαναδό rap καλλιτέχνη που έκανε rap στα ελληνικά σε ένα φεστιβάλ μουσικής το 1985 (Terzides 2003, 48). Ακλούθησαν οι FF.C, όταν άρχισαν να γράφουν ελληνικούς στίχους αφού πλησίασαν την Sony και την EMI το 1989/1990 οι οποίες τους το ζήτησαν (Terzides 2003, 51).

¹⁷ Κάποιοι θαυμαστές και μελετητές του hip hop, θεωρούν το πρώτο συγκρότημα του Mantrigals, οι οποίοι ήταν σε ένα πειραματικό στάδιο και δεν κυκλοφόρησαν κάποια δουλειά. Αποτελούνταν από τους Αρτέμη, Σκηνοθέτη, Loyal T και Real D.

Χαρακτηριστικοί στίχοι που φανερώνουν την αμφιβολία αλλά και την αναγκαιότητα αυτής της εφαρμογής είναι από το πρώτο hip hop κομμάτι που κυκλοφόρησε, το «Διαμαρτυρία» των Active Member.

Ορκίζομαι για πρώτη φορά στη ζωή μου
Πως ξεφεύγω μια που χρόνια είχα αρχή μου
Να μην τραγουδήσω με στίχο ελληνικό
Μα το κάνω για να νιώσετε ό,τι κι αν πω

Στοιχείο τοπικοποίησης σε αυτό το κομμάτι, εκτός από τη χρήση της ελληνικής στο στίχο, είναι το περιεχόμενο του, το οποίο «διαμαρτύρεται» για τα εγχώριο status quo και προτρέπει σε δράση. Θα τολμούσαμε να χαρακτηρίσουμε αυτό το τραγούδι ως «Το μανιφέστο του ελληνικού hip hop». Ωστόσο, αυτό το κομμάτι είναι ξεκάθαρα «αμερικάνικο» ως προς τη διαδικασία δειγματοληψίας αφού έχει περισσότερα στοιχεία της funk.

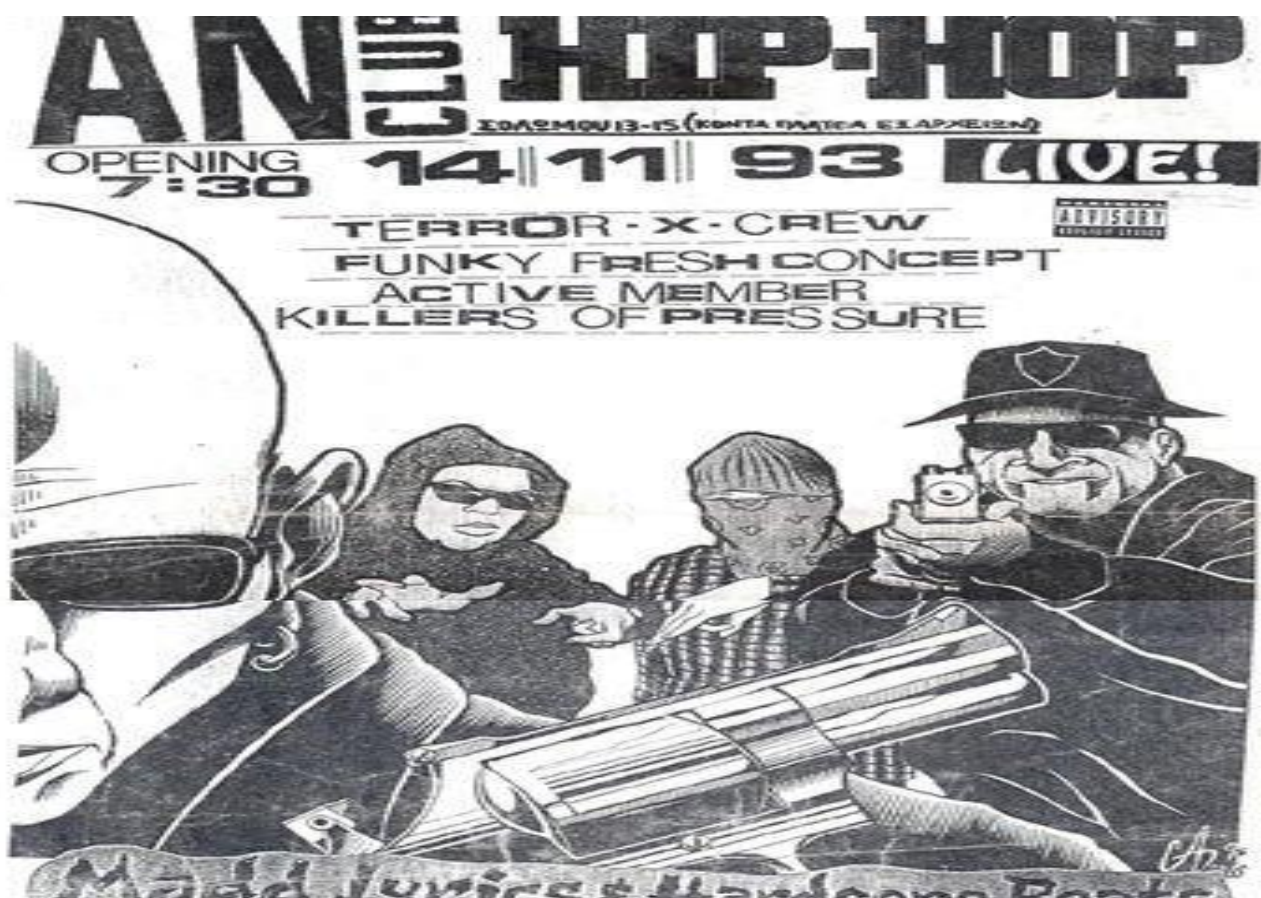
Μείζον στοιχείο που έδωσε την νομιμοποίηση του hip hop, ήταν η χρήση εγχώριων μουσικών υλικών (παραδοσιακών και λαϊκών γραμμών), αλλά και το γεγονός ότι συγχωνεύτηκε επιτυχώς με άλλα εμπορικά επιτυχημένα είδη δημοφιλούς μουσικής όπως η ελληνική pop και η R&B (Elafros 2011, 145). Η υιοθέτηση ελληνικών στοιχείων (ελληνικά όργανα, ελληνικά δείγματα κ.λπ.) ήταν ένας από τους σημαντικότερους τρόπους με τους οποίους η κουλτούρα του hip hop και η rap μουσική απέκτησαν μεγαλύτερη νομιμότητα και μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία στην ελληνική δημοφιλή μουσική βιομηχανία (Elafros 2011, 148).

Για το εμπορικό hip hop, μαζικής παραγωγής ετερόνομης αρχής ιεραρχίας (Βλ. Δ. Μαζική κουλτούρα), οι καλλιτέχνες που είχαν υιοθετήσει ελληνικά στοιχεία στη μουσική τους είχαν μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία από εκείνους που έχουν διατηρήσει έναν πολύ πιο «κλασικό» ή «παραδοσιακό» ήχο hip hop. Ειδικότερα, καλλιτέχνες και συγκροτήματα (π.χ. Goin' Through), που συνεργάστηκαν με Έλληνες δημοφιλείς καλλιτέχνες (Μαζωνάκης, Κουρκούλης), είχαν περισσότερες

πιθανότητες να λάβουν συμβόλαια δίσκου με σημαντικές ετικέτες, ειδικά από το έτος 2000 και μετά (Elafros 2011, 150).

Οι επαγγελματίες του hip hop μη μαζικής παραγωγής, αυτόνομης αρχής ιεραρχίας (βλ. Δ. Μαζική Κουλτούρα), που υποστηρίζουν τον τοπικό έλεγχο ταυτότητας, επιδιώκουν να πλαισιώσουν τον πολιτισμό hip hop και τη rap μουσική στην Ελλάδα με τοπικούς όρους και να ενσωματώσουν μόνο ορισμένα είδη ελληνικής μουσικής (π.χ. ρεμπέτικα και όχι pop λαϊκά) στη μουσική τους. Ενώ άλλοι επαγγελματίες του hip hop (μη μαζικής παραγωγής, αυτόνομης αρχής ιεραρχίας), επιδιώκουν να πλαισιώσουν την κουλτούρα του hip hop και τη rap μουσική στην Ελλάδα με μεταφραστικούς όρους και έχουν αρνηθεί την ενσωμάτωση ελληνικών στοιχείων στη μουσική τους (Elafros 2013, 63).

3.3 90's Η «χρυσή» εποχή



Εικόνα 12

Δισκογραφικές

Η δεκαετία του 90' θεωρείται η «χρυσή εποχή» του ελληνικού hip hop. Στην αρχή αυτής της δεκαετίας το ενδιαφέρον δισκογραφικών εταιρειών για το hip hop ήταν ανύπαρκτο. Έτσι, το 1992 δημιουργείται η ιδέα, αρχικά από τους Active Member, για τη δημιουργία μιας ανεξάρτητης εταιρείας παραγωγής στην οποία θα στεγαζόταν η hip hop σκηνή. Αυτό το ανεξάρτητο label θα δημιουργηθεί την ίδια χρονία και θα ονομαστεί «Freestyle Productions». Ταυτόχρονα δημιουργείται μια ομάδα στήριξης αυτής της ιδέας οι οποίοι ονομάζονταν Radicals. Το 1993 κυκλοφορεί ο πρώτος ελληνικός hip hop δίσκος, η «Διαμαρτυρία» των Active Member. Την ίδια χρονιά οι FF.C κυκλοφορούν το δίσκο «Σκληροί Καιροί», τον πρώτο και τον τελευταίο με την Freestyle Productions.¹⁸ Από την Freestyle Productions, εκτός από τους Active Member και FF.C, πέρασαν σχεδόν όλοι οι πρώτοι rappers στην Ελλάδα όπως οι Ημισκούμπρια και οι Goin' Through. Ο πρώτος προσωπικός δίσκος του B.D Foxmoor «I'm still an active member», θα είναι γεγονός το 1994 και το ομώνυμο κομμάτι του δίσκου, γραμμένο στα αγγλικά θα κάνει επιτυχία στις Η.Π.Α.

Στα μέσα της δεκαετίας του 90' αρχίζει το δισκογραφικό ενδιαφέρον. Συγκεκριμένα, το 1995¹⁹ οι Active Member υπογράφουν συμβόλαιο με την Warner Bros για τον δίσκο «Το μεγάλο κόλπο», το πρώτο άλμπουμ ελληνικού hip hop συγκροτήματος με δισκογραφική εταιρεία, δημιουργώντας παράλληλα ένα κοινό με μεγαλύτερη ηλικία και άλλες μουσικές προτιμήσεις. Η Terror X Crew θεωρείται η rap ομάδα που συνέδεσε το hip hop με το punk, αφού άρχισαν ως support συγκρότημα σε punk συναυλίες (hiphop.gr 2012) κι έκαναν επίσης rap στα αρχαία ελληνικά. Μετά από ανεξάρτητες παραγωγές, το '95' συνεργάστηκαν με την FM Records. Τα Ημισκούμπρια, οι οποίοι πρωτοστάτησαν στο σατιρικό rap, ο δίσκος τους «30 χρόνια επιτυχίες» το 1996, με την FM Records, θα γίνει ο πρώτος χρυσός hip hop

¹⁸ Τα πρώτα αντίτυπα του «Σκληροί Καιροί» έχουν την σφραγίδα της Freestyle Productions.

¹⁹ Χρονιά που δημιουργείται το «Low Bar» κίνημα, το οποίο θα αναλυθεί στο υποκεφάλαιο «Low Bar κίνημα, το ελληνικό hip hop χωρισμένο στα δύο».

Ελληνικό hip hop

δίσκος κάνοντας το hip hop ευρέως γνωστό στην Ελλάδα με περισσότερες από 30.000 πωλήσεις. Οι FF.C το 1997, υπογράφουν με την Polygram ενώ το 2001 οι Go in 'Through υπογράφουν με Def Jam και Universal για να κυκλοφορήσουν το άλμπουμ «Συμβόλαιο τιμής» και γίνονται ένα από τα πιο πετυχημένα εμπορικά hip hop συγκροτήματα (Elafros 2013, 66).

Η Sadahzinia ήταν η πρώτη ελληνίδα rapper, με την κυκλοφορία του δίσκου της «Άλλο ένα ψέμα», το οποίο κυκλοφόρησε μέσω της Freestyle το 1998 (Τσαπάρη 2013, 63). Οι ZN (Ζωντανοί Νεκροί), κυκλοφόρησαν το 1998 το άλμπουμ «Ο πρώτος τόμος» και θεωρούνται το πρώτο ελληνικό gangsta rap.

Χώροι, τηλεόραση, ραδιόφωνο, έντυπα

Παρά την πρώιμη επιτυχία με μερικές από τις μεγαλύτερες εταιρίες της δεκαετίας του 1990, η rap μουσική η κουλτούρα του hip hop στην Ελλάδα δεν έγινε επιτυχώς μέρος του mainstream μουσικού τοπίου παρά μόνο μετά το 2003 (όταν συγχωνεύθηκε με την R&B). Ως αποτέλεσμα της κατάστασης της κουλτούρας του hip hop στην Ελλάδα μεταξύ 1990 και 2000, ήταν η έλλειψη χώρων για τους καλλιτέχνες για συναυλίες και υπήρχε έλλειψη υποστήριξης στο ραδιόφωνο και στα έντυπα (Terzides 2003, 36).

Ραδιοφωνικά, ο Δημήτρης Μεντζέλος, MC των Ημισκούμπρια, κατά την περίοδο 1992-93 παρουσίαζε στο Space FM 93.9 την πρώτη hip hop εκπομπή εν ονόματι «Breathless». Αυτή η ραδιοφωνική εκπομπή ήταν μια από τις πρώτες εκπομπές που έπαιζαν hip hop στην Ελλάδα και ήταν επίσης η ραδιοφωνική εκπομπή που παρουσίασε πολλές από τις πρώτες hip hop πράξεις στην Ελλάδα, όπως τους Terror X Crew, τους FFC και το Active Member (Τερζίδης 2003, 29).

Οι Active Member, από το 1993 έως το 1995 εξέδιδαν ένα Fanzine, το Radicalistic. Ουσιαστικά ήταν το hip hop έντυπο της Freestyle Productions το οποίο περιείχε συνεντεύξεις, δισκοκριτικές, παρουσιάσεις δίσκων και γκρουπ, report από τα λιγοστά τότε live, στίχους κ.ά. Ήταν ένα από τα πρώτα μέσα που συσπείρωσε όσους

Ελληνικό hip hop

αρέσκονταν στο hip hop, κυκλοφορούσε δωρεάν, κυρίως από χέρι σε χέρι. Τυπωνόταν με έξοδα μιας ολόκληρης παρέας ανθρώπων, των Radicals και συνολικά κυκλοφόρησαν δέκα τεύχη.

Ως προς την τηλεόραση, η μουσική εκπομπή «Jamming» στα τέλη της δεκαετίας φιλοξενούσε κάποια από τα πρώτα hip hop συγκροτήματα. Από το 1997 και μετά, δημιουργείται το μουσικό κανάλι MAD TV το οποίο έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση του αμερικάνικου hip hop (Elafros 2013, 60). Ειδικότερα με την εκπομπή «Beat Street» του Νίκου Βουρλιώτη, γνωστού και ως Nivo, MC, παραγωγού και DJ, μέλος των Go in 'Through όπου προέβαλλε την hip hop μουσική και την αστική κουλτούρα από όλο τον κόσμο. Ήταν η μοναδική rap μουσική εκπομπή στην τηλεόραση για τουλάχιστον για δέκα χρόνια (Elafros 2011, 141). Ως προς τον χώρο των συναυλιών οι χώροι που υπήρχαν στην Αθήνα ήταν το Roxy, το Av club, το Ρόδον, το Άνω κάτω, το Ανσανσέρ και το Lotus.

3.4 Κίνημα «Low Bar», το ελληνικό hip hop χωρισμένο στα δύο



Εικόνα 13

Στα πρώτα στάδια του hip hop στην Ελλάδα, η σκηνή αυτή της μουσικής ήταν ενωμένη, και μάλιστα κάτω από την στέγη της Freestyle Productions²⁰ και την ομάδα των Radicals, όμως στη συνέχεια χωρίστηκε σε «Hip hop» και «Low Bar», η πρώτη κόντρα στη σκηνή του hip hop στην Ελλάδα.

Η ανησυχία των Active Member για την πορεία του hip hop στην Ελλάδα, το 95' τους προτρέπει να δημιουργούν το «Low Bar» κίνημα, θέλοντας να διαφοροποιηθούν από την εμπορευματική πορεία του είδους, πιστεύοντας ότι οδεύει προς τον δρόμο της εμπορευματοποίησης και του κατακερματισμού, όπως και το αμερικάνικο hip hop (βλ. 2.4 Κατακερματισμός του hip hop). Αυτός ο διαχωρισμός επακολούθησε και στην Freestyle Productions, από το 95' και μετά όσοι ήταν στο δυναμικό της θεωρούνται ότι δεν κάνουν hip hop αλλά «Low bar». Έτσι, μετά από αυτό το διαχωρισμό πολλοί rappers απομακρύνονται από τον Freestyle και πλέον είναι χωρισμένοι σε δύο στρατόπεδα. Αποχωρούν από την εταιρεία οι FF.C, οι NEBMA, οι Razastarr, οι Παρεμβολές, οι Ημισκούμπρια κ.ά. Το 1998, κάποιες από την αποχωρήσαντες ομάδες δημιουργούν την εταιρεία DustHeadz Click, όπου προωθείται περισσότερο το «καθαρό» hip hop και προσπαθούν να έρθουν πιο κοντά στο αμερικάνικο ύφος.

Με τον όρο «Low Bar», σύμφωνα με την Elafras, αναφερόμαστε σε «ένα κίνημα που στοχεύει στην προώθηση της αριστερής κοινωνικής και πολιτικής αλλαγής» (Elafras 2013, 62). Τα μέλη του κινήματος «Low Bar» είναι αρκετά επικριτικά για την εμπορευματοποίηση και την αποπολιτικοποίηση της κουλτούρας του hip hop» (Elafras 2013, 67). Κυριολεκτικά, το «Low Bar» δεν σημαίνει κάτι συγκεκριμένο. Είναι μια έννοια που αποτυπώνει μέσα από τη μουσική, συγκεκριμένα μέσα από το hip hop, την άποψη που έχουν τα άτομα που ανήκουν στο κίνημα για τη ζωή, την κοινωνία και την πολιτική. Παρουσιάζονται ως κάτι ξεχωριστό από το υπόλοιπο hip hop. Βασικό σημείο διαφοροποίησης αποτελεί η άρνησή τους σε μια καθιερωμένη

²⁰ Στο κομμάτι «Δεν αντέχω» των R.E.A.L συμμετέχουν B.D. Foxmoor, X-Ray, Real D, Master J (Δημήτρης Μεντζέλος), Hard C (Πρύτανης), Beast, Wise, Low Riff (Soulnek), Odious (Δημήτρης Καντάρης), Grand Panic (Ισορροπιστής), AMD Solo (Αλέξης Δέλτα), Loud Effect (Οδυσσέας), Da Brain (Νικόλας), Θωμάς Σπυρόπουλος, Boogah, Κόκκινος, Jackson.

μορφή χρηματοδότησης, όπως η χορηγία, προκειμένου να μην χειραγωγείται και κατευθύνεται η πνευματική δημιουργία (Τσαπάρη 2013, 62).²¹

Αυτός ο διαχωρισμός άρχισε να μεταφράζεται σε στίχους, δημιουργούνται τα πρώτα beef diss²² hip hop κομμάτια στην Ελλάδα. Από την μία μεριά, οι υποστηρικτές της hip hop σκηνής κατακρίνουν το διαχωρισμό, χλευάζουν το ύφος του «Low bar» σε προσωπικό ή συλλογικό επίπεδο, άλλοτε με σκληρό τρόπο όπως στο «Στη χώρα των καλύτερων MC's» των ΖΝ, «Έλα μου» των Άλφα Γάμα και άλλοτε με σατυρικό, όπως το «Η γάτα της σκέψης» των Ημισκούμπρια, το «Low kebab» του Liakos Aroulis και το «Χωριό που φαίνεται» του Dr. Dreez. Από την άλλη, οι υποστηρικτές του «Low bar», όντας στο δυναμικό της Freestyle, προβάλλουν τη διαφορά τους με τους υπόλοιπους. Ενδεικτικά κομμάτια είναι το «Πιστοποιητικό διαφοράς», από τους Red Armada και «Άραγε ξέρεις» των Active Member.²³

Αυτός ο διαχωρισμός, σύμφωνα με τη συνέντευξη που μας έδωσε ο rapper των Social Waste, Λεωνίδας Οικονομάκης, ήταν ορατός, η κάθε ομάδα ξεχώριζε, είχε τα δικά της τελετουργικά, τα δικά της σύμβολα και το δικό της στυλ, ήταν σαν να υπήρχε μια υποκουλτούρα μέσα στην υποκουλτούρα.

Λ: Ας πούμε, αν εγώ σε έβλεπα στον δρόμο, εγώ άκουγα Low bar και εσύ ΤΧC το ξέραμε και οι δύο. Υπήρχαν κάποιοι συμβολισμοί οι οποίοι για να τους καταλάβεις πρέπει να τους γνωρίζεις, αυτός που άκουγε FF.C φορούσε φαρδιά παντελόνια, μπλούζες του NBA ενώ ο low baper είχε ξυρισμένο κεφάλι, φορούσε μαύρα και εντάξει άμα φορούσες τη μπλούζα της freestyle το καταλάβαινες, αλλά εκείνο τον καιρό δεν υπήρχαν πολλές. Αυτό ανθρωπολογικά έχει ενδιαφέρον, εγώ με εσένα θα κοιταζόμασταν από μακριά, δεν θα μιλάγαμε

²¹ Το 2006 ξεκίνησαν το No Sponsors Movement, μια πρωτοβουλία για τη διοργάνωση συναυλιών χωρίς σπόνσορες, χορηγούς και διαφημίσεις.

²² Rap κομμάτια που επιτίθενται σε άλλους rappers ή συγκροτήματα.

²³ Τα beer diss δεν υπήρχαν μόνο μεταξύ των υποστηρικτών της μιας και της άλλης σκηνής, αλλά και μεταξύ συγκροτημάτων, ενδεικτικά κομμάτια: ΒΠΕΙΣ – «Αλήθεια λέω»(diss σε όλους), ΖΝ – «Και εγώ αλήθεια λέω»(diss σε ΒΠΕΙΣ).

και οι δύο ξέραμε ότι ακούμε hip hop, ότι ο ένας ακούει το ένα και ο άλλος ακούει το άλλο. Μπορεί να σε στραβοκοίταζα και να με στραβοκοίταζες χωρίς να σε ξέρω, χωρίς να έχουμε μιλήσει ποτέ και χωρίς να έχω κανένα λόγο να σε στραβοκοιτάξω, ούτε σε ξέρω ούτε γνωριζόμαστε.

Ως προς τη μουσική, το Low Bar χαρακτηρίζεται από αργή, τραγουδιστική εκφορά με παύσεις στο τονισμένο μέτρο και από την αποστασιοποίηση του από τα ξενόφερτα samples (Ανδουτσόπουλος 2003, 9). Ενώ ως προς τον στίχο, τα τραγούδια αναφέρονται σε κοινωνικοπολιτικά θέματα και μια πιο λυρική προσέγγιση απομακρυσμένη από την αργκό του δρόμου. Αυτά τα μουσικά και λυρικά χαρακτηριστικά θα δημιουργήσουν τη «Σχολή του Περάματος». Τα Low Bar κομμάτια γίνονται εύκολα αναγνωρίσιμα γιατί τις περισσότερες παραγωγές των συγκροτημάτων αλλά και ένα μέρος της στιχουργικής κατείχε ο BD.Foxmoor (με λίγες εξαιρέσεις).²⁴ Επίσης, σύμφωνα με τον Λεωνίδα Οικονομάκη (Social Waste), υπήρχε ένα εσωτερικό εμπόριο παραγωγών από μέλη της Freestyle, από αυτούς είχαν την τεχνολογική κατάρτιση σε άλλες ομάδες της εταιρείας παραγωγής.

Γύρω από το «Low Bar» είχε αναπτυχθεί ένα γενικότερο ρεύμα δραστηριοτήτων πέρα από τη μουσική. Δημιουργήθηκαν βιβλιοπωλεία, κέντρα νεότητας, εξειδικευμένα περιοδικά, κινηματογραφικά εγχειρήματα, συναυλίες, φεστιβάλ²⁵ και πολλοί πειραματισμοί με νέα συγκροτήματα και μουσικές (Τσαπάρη 2013, 52). Εκτός από το Radicals, δημιουργούν παρόμοια Fanzine όπως το Ονειρολόγιο και Πράξια, ενώ τον Αύγουστο του 1998 οι Active Member ξεκινούν στον Rock FM την εκπομπή Ονειρολόγιο και το 2001 θα ανοίξουν το Intro, το πρώτο δισκοπωλείο hip hop μουσικής.

Στη σημερινή του μορφή το «Low Bar» κίνημα έχει ξεθωριάσει. Τα περισσότερα rap συγκροτήματα είτε διαλύθηκαν, είτε αυτονομήθηκαν και οι μόνοι εκφραστές του σχεδόν αποτελούν οι Active Member. Τα δύο ονόματα έχουν σχεδόν ταυτιστεί, όταν

²⁴ Social waste, Στοιχίμα κ.ά.

²⁵ Το 1997 πραγματοποιείται για πρώτη φορά το Low Bar Festival.

μιλάμε για «Low Bar» εννοούμε τους Active Member και το αντίστοιχο. Παρόλη την πορεία και κατάληξη αυτού του διαχωρισμού, το «Low Bar» έχει προσφέρει πολλά στο ελληνικό hip hop, δημιούργησε μια σχολή η οποία επηρεάζει ακόμη παλιούς και νέους rappers, έχει προβεί σε καινοτόμες οργανωτικές, μουσικές και τεχνολογικές επιτεύξεις, όμως από την άλλη, κανείς δεν θα ήξερε πόση περισσότερη εξέλιξη ή όχι θα είχε το rap στην Ελλάδα χωρίς το «Low Bar» και χωρίς αυτή την κόντρα. Η αρχική ιδέα του διαχωρισμού σε εμπορικούς και μη δεν ευσταθεί, αφού πολλά hip hop συγκροτήματα εκτός «Low bar», δεν επέλεξαν τον δρόμο της εμπορευματοποίησης, ενώ κάποια που δραστηριοποιούνταν στη Freestyle αργότερα επέλεξαν να εμπορευματοποιηθούν. Ωστόσο αυτή η κόντρα του εμπορικού και μη εμπορικού θα επικρατήσει και στις επόμενες γενιές.

Το μανιφέστο Low Bar:

Στηρίζω το λόγο μου με τη ζωή μου και τη ζωή μου με το λόγο μου: είναι ο δρόμος που χαράζει το Low Bar. Είναι η νέα βάση εκείνων που κατανοούν, σκέφτονται, νιώθουν, δρουν κι αντιστέκονται. Για να κατανοήσει κανείς την δημιουργία του κινήματος αυτού και την εξέλιξή του μέχρι τώρα, πρέπει να το εντάξει στην επαναστατική πια διαδικασία της αξιοπρέπειας. Πάνω απ' όλα το Low Bar διατηρεί το σεβασμό του στο πρόσταγμα της ζωής και είναι πολιτιστική επανάσταση με επίλεκτους στόχους και δύσκολο έργο. Από το 1993, με συνεχή παρουσία, δεκάδες δίσκους, βιβλία, περιοδικά, συναυλίες, φεστιβάλ, συζητήσεις, χιλιάδες ώρες στο στούντιο, χιλιάδες στίχους, και φίλους συμμαζέψαμε σ' αυτόν το δικτυακό τόπο τα υλικά της διαδρομής μας. Εδώ βρίσκεται, η στιγμή της απογραφής μας, της αναδιοργάνωσης, της υπόσχεσης, της αγάπης, της σύγκρουσης, της αλήθειας. Όσοι περάσουν από εδώ, ίσως και να ξέρουν τι πρέπει να γίνει. Ο καθένας με τον τρόπο του. Πάντως, το Low Bar περήφανα θα χρεωθεί το επόμενο βήμα, και θ' ανταμώσει τα πιο όμορφα. Θα συνεχίσει να ενοχλεί την ιστορία, και θα πιστέψει όλο και πιο βαθιά στο όνειρο. Όσους κάνουμε Low Bar, δε μας διάλεξε κανείς. Το διαλέξαμε μόνοι μας. Το χρωστάμε, λοιπόν, σ' εμάς, σ' εκείνους που δείλιασαν, σ' εκείνους που θα 'ρθουν. Είναι η πιο όμορφη ώρα. Πάμε... ("Www.Lowbar.Com," n.d.).

3.5 00's Το hip hop πάει παντού



Εικόνα 14

Από τις αρχές του 00' όλο και περισσότεροι hip hop καλλιτέχνες κάνουν συμφωνίες με δισκογραφικές εταιρείες, με αποτέλεσμα το hip hop να γίνει ευρέως γνωστό στο ελληνικό κοινό. Το hip hop μετά το 2003 εμπορευματοποιείται και γίνεται μέρος της μαζικής παραγωγής των πολυεθνικών. Σημαντικό ρόλο, όπως αναφέραμε, έπαιξε η συνεργασία ορισμένων rappers με γνωστούς λαϊκούς και pop τραγουδιστές²⁶ και αυτές οι συνεργασίες δεν έμειναν μόνο στην παραγωγή αλλά και σε κοινές εμφανίσεις σε νυχτερινά μαγαζιά, μπουζούκια και σκυλάδικα.

Το 2000 οι Goin' Through θα δημιουργήσουν την δικιά τους εταιρεία παραγωγής την Family the Label, έχοντας στο δυναμικό της πολλούς εμπορικούς rappers, οι περισσότεροι πρώην μέλη της Freestyle Productions. Ταυτόχρονα η μουσική hip hop γίνεται μουσική αρχής τηλεοπτικών σειρών²⁷ και ταινιών²⁸, ενώ rap καλλιτέχνες κάνουν guest εμφανίσεις σε σειρές²⁹ και σε τηλεοπτικές εκπομπές, αξιόλογες³⁰ και

²⁶ Goin Through – Μαζωνάκης, Ημισκούμπρια-Δεληβοριάς, Ευρυδίκη.

²⁷ «Δέκα λεπτά κήρυγμα» - Sexpyr.

²⁸ «Λουφα και παραλλαγή: Σειρήνες στο Αιγαίο».

²⁹ RG στο Τρεις Χάριτες, 10 Λεπτά Κήρυγμα, Ευτυχημένοι Μαζί, Ο Μιθριδάτης των Ημισκούμπρια στο «Μίλα μου βρώμικα», ο Λεκτικός στο «Δέκα λεπτά κήρυγμα».

³⁰ Jamming (FF.C, ZN), Ράδιο Αρβύλα (Λόγος απειλή, Ταραξίας, Pro Sinnerz).

μη.³¹ Επίσης μεγάλη επιτυχία θα γνωρίσουν μέλη συγκροτημάτων της προηγούμενης δεκαετίας κάνοντας σόλο κυκλοφορίες ή δημιουργώντας νέες ομάδες όπως οι Stavento.³²

Το MAD TV, το 2004, προσθέτει την κατηγορία καλύτερου hip hop τραγουδιού στα ετήσια μουσικά βραβεία «MAD Music Awards». Τα βραβεία αυτής της κατηγορίας τα έχουν αποκτήσει εμπορικοί rappers όπως GoIn'Through και Stavento. Στα περισσότερα συνεργάζονται με pop καλλιτέχνες όπως Άννα Βίση, Πασχάλης και Ήβη Αδάμου.

Στον αντίποδα, δημιουργείται η underground σκηνή η οποία κινείται μακριά από δισκογραφικές εταιρείες. Έχει ένα πιο σκληρό ήχο και στίχο σε σχέση με τις ανάλαφρες pop επιτυχίες. Τα μέσα που προέβαλαν το underground είναι το hiphop.gr το οποίο δημιουργήθηκε το 2000, το πρώτο blog για το ελληνικό hip hop, στο οποίο συζητούσαν οι fan του είδους για νέες κυκλοφορίες και μελλοντικές εκδηλώσεις. Επίσης, το atlantis FM και άλλοι πειρατικοί ή ιντερνετικοί σταθμοί. Κάποιοι από τους rappers της underground σκηνής του 00' είναι οι: ΛΕΞ, 12ος Πιθηκος, Λόγος απειλή, Bong da city, Τζαμάλ, IRATUS κ.ά.

3.6 10's Η γενιά του σήμερα

Στα πιο πάνω κεφάλαια, μιλήσαμε για την πρώτη γενιά του hip hop, την γενιά που το έφερε στην Ελλάδα, και τη δεύτερη γενιά του hip hop, αυτή που έμαθε το hip hop μέσω των ελληνικών κομματιών και έζησε την ένταξή του στο mainstream.

Η σημερινή γενιά της rap βρίσκει ένα πρόσφορο έδαφος, μια σκηνή που πλέον έχει αποκτήσει ένα τεράστιο κοινό. Πλέον, hip hop συναυλίες γίνονται sold out με κόσμο πέραν των 10.000,³³ πολλά μαγαζιά³⁴ και χώροι συναυλιών κατά βάση φιλοξενούν

³¹ Υποχθόνιος των ΖΝ στην εκπομπή «Παρατρέγουδα» της Αννίτας Πάνια,.

³² Πρώην μέλη των Βαβυλώνα και Ακρίτα της Freestyle.

³³ Συναυλία του Λεξ στο Θέατρο Βράχων το 2019.

³⁴ We(Θεσσαλονίκη), Gagarin (Αθήνα).

hip hop καλλιτέχνες, πραγματοποιούνται hip hop φεστιβάλ³⁵, ενώ σε μουσικά φεστιβάλ³⁶ δεν λείπει το hip hop.

Ο διαχωρισμός εμπορικών και μη εμπορικών καλλιτεχνών είναι κάτι που συνεχίζει να υπάρχει. Αυτός ο διαχωρισμός δεν συνδέθηκε μόνο με μέσα χρηματοδότησης και διανομής, αλλά και, ίσως πρωτίστως, με το υγιές και λυρικό περιεχόμενο (Efthymiou και Stavrakakis 2018, 208). Στο σημερινό εμπορικό rap, την εξέχουσα θέση έχει το υπο-είδος «trap».³⁷ Το trap κάνει την είσοδο του στην Ελλάδα το 2013 και απαρτίζεται από νέους και παλιούς καλλιτέχνες.³⁸ Κατά κύριο λόγο τα κομμάτια τους έχουν ένα αυτοαναφορικό, σεξιστικό και φιλο-καπιταλιστικό περιεχόμενο με αναφορές σε ναρκωτικά, νυχτερινή ζωή και βία. Είναι ένα νέο-gansta rap και το παράδοξο είναι ότι στη πλειοψηφία τους οι αυτοαναφορές δεν έχουν καμιά σχέση με την πραγματική ζωή των rappers, είναι απλά ένα είδος στιχουργικής που πουλάει. Πλέον ο διαχωρισμός εμπορικών, και μη, χωρίζεται σε «trapper» και «raper». Από την άλλη η νέα γενιά rappers³⁹ της underground σκηνής έχουν ένα πιο συνειδητό στίχο και κυκλοφορούν ανεξάρτητες παραγωγές ελεύθερα στο ιντερνέτ.

3.7 Πολιτικό ελληνικό rap

Γι' αυτό βγείτε στους δρόμους και φωνάξτε και οι άλλοι
σηκώστε επιτέλους λιγάκι κεφάλι
σ' αυτούς που χρόνια τώρα μας βασανίζουν
σ' αυτούς που τη τύχη, τη ζωή μας ορίζουν

Αυτοί, είναι κάποιοι από τους στίχους της «Διαμαρτυρίας» των Active Member, γεγονός που μας δείχνει ότι το ελληνικό hip hop είχε πολιτικές διαστάσεις από την αρχή της γέννησης του. Οι πρώτες γενιές ζούσαν σε ένα πολιτικό, κοινωνικό και

³⁵ Off The Hook Festival.

³⁶ StreetMode Festival, Los Almiros.

³⁷ Υπό-είδος της hip hop μουσικής με χαρακτηριστικά επιλαμβανόμενα hi-hats και ξεχειλωμένη χρήση του autotune, διορθωτή τονικότητας, με τρόπο που η υπερβολική χρήση του, γίνεται μέρος της υφής του τραγουδιού.

³⁸ Υπο των ΖΝ.

³⁹ Bloody Hook, Zoro&Buzz, Λόγος Τιμής.

οικονομικό περιβάλλον που χαρακτηριζόταν από υπερκαταναλωτισμό και όπως παρατηρεί ο κοινωνιολόγος, Γιάννης Ζαΐμαράκης, είναι μια γενιά που φαίνεται να επηρεάζεται από την εξαφάνιση του υπαρκτού σοσιαλισμού (Ζαΐμαράκης 2020).

Οι θεματολογίες ποικίλουν όπως τα λυρικά και μουσικά εκφραστικά μέσα. Αν αναφερθούμε στα σημαντικότερα συγκροτήματα της πρώτης γενιάς, θα βρούμε σε κομμάτια των Active Member στίχους με αντιρατσιστικό περιεχόμενο («Τι άλλο φοβάσαι»), ενάντια στις αστυνομικές αρχές («Έξω απ' το σπίτι μας»), στον ιμπεριαλισμό («Πάμε»), στις ταξικές ανισότητες. Ενώ αν αναφερθούμε στους FF.C θα βρούμε κομμάτια για εθνικές αυταπάτες («Παραμύθι») για τη δύναμη του χρήματος («Χρήμα») αλλά και κομμάτια με αντιφασιστικό περιεχόμενο («Νεοναζί καλός μόνο νεκρός»).

Η νέα γενιά, είναι γενιά της οικονομικής κρίσης, μια γενιά της δολοφονίας του 16χρονου Αλέξη Γρηγορόπουλου από τις αστυνομικές αρχές (2008) και του Παύλου Φύσα από τη Χρυσή αυγή (2013), συνθήκες που θα δημιουργήσουν τραγούδια με αντιφασιστικό χαρακτήρα επικρίνοντας το σύστημα και δομές εξουσίας, κομμάτια όπου γίνεται εμφανής η έλλειψη εμπιστοσύνης στους κοινωνικούς θεσμούς. Παράλληλα και κάποια άλλα περιστατικά, όπως η δολοφονία του Ζακ Κωστόπουλου(Zackie) (2018), της Κατερίνας Τοπαλούδη και του Βαγγέλη Γιακουμάκη, θα δημιουργήσουν την ανάγκη για αντί-σεξιστικά hip hop τραγούδια ενάντια στο πατριαρχικό καθεστώς. Παραδόξως, πολλές φορές σεξισμός και ομοφοβία κάνουν την εμφάνισή τους σε -κατά τα άλλα- ριζοσπαστικά τραγούδια πολιτικής και κοινωνικής κριτικής (Οικονομάκης 2019).

Αυτά τα περιστατικά, συγκεκριμένα της δολοφονίας του Φύσα έδωσαν έμπνευση ακόμη και σε rappers του εξωτερικού. Ο αφροαμερικάνος rapper, Quadir Lateef θα γράψει το «Fuck Golden Dawn» στην μνήμη του Έλληνα rapper ενώ μετά την δολοφονία, η hip hop σκηνή δημοσίευσε ένα κείμενο που ζητούσε δικαιοσύνη για την δολοφονία του Φύσα, το οποίο υπογράφηκε από πάνω από 250 rappers και ομάδες. Για τον ίδιο λόγο, στις 24 Σεπτεμβρίου 2013, θα πραγματοποιηθεί το συνέδριο «Ενάντιο στο Φασισμό», στο οποίο για πρώτη φορά θα βρεθεί στον ίδιο

χώρο το «Low Bar» με το υπόλοιπο hip hop. Επίσης, κάθε χρόνο διοργανώνεται το «Rap Monsters Festival», ένα φεστιβάλ – ιδέα του Παύλου Φύσα - το οποίο στην κεντρική του ιδέα είχε την ένωση του hip hop σε ένα φεστιβάλ. Ιδέα την οποία θα συνεχίσει ετήσια η «ανεξάρτητη κοινότητα του hip hop», στη μνήμη του αδικοχαμένου rapper.



Εικόνα 15

Αν και είναι αδιαμφισβήτητο ότι αυτά τα συμβάντα έχουν επηρεάσει το περιεχόμενο του πολιτικού hip hop, θα ήταν άδικο να πούμε ότι οι hip hop καλλιτέχνες με πολιτικό λόγο περιμένουν μια «πολιτική ευκαιρία» για να έχουν αυτό το περιεχόμενο στους στίχους τους. Πολιτικά hip hop γράφονταν πάντα.

Οι κύριοι εκπρόσωποι σε αυτό που θα αποκαλούσαμε πολιτικό rap είναι αυτοί της underground σκηνής. Οι περισσότεροι από αυτούς εμφανίζονται σε αυτοργανωμένες συναυλίες, καταλήψεις, πορείες, διαδηλώσεις αλλά και σε μαγαζιά και μουσικά φεστιβάλ. Δεν υπάρχει εναλλακτικό φεστιβάλ, πολιτικό ή όχι, χωρίς κάποιο εκπρόσωπο της hip hop σκηνής (Οικονομάκης 2019). Οι καλλιτέχνες μοιράζονται συχνά τον ίδιο χώρο (φυσικό ή εικονικό) με πολιτικές ομάδες: συναντώνται στη γειτονιά των Εξαρχείων στην Αθήνα, κατά τη διοργάνωση

αντιρατσιστικών φεστιβάλ ή άλλων παρόμοιων ενεργειών, σε αναρχικά blogs, ομάδες facebook και άλλα ανεξάρτητα μέσα (Efthymiou και Stavrakakis 2018, 209). Ενδεικτικά, πολιτικά ενεργά hip hop συγκροτήματα είναι οι: Active Member, Social Waste, TampouroBota, Τζαμάλ, ΛΕΞ, Κοινοί Θνητοί, Rebellion Connexion, Στίχομα, Rationalistas κ.ά.

Όταν το hip hop απέκτησε μεγάλη φήμη στην ελληνική κοινωνία, άρχισε να τυγχάνει εκμετάλλευσης από κόμματα και δομές εξουσίας. Για πρώτη φορά οι Active Member το 2002 θα παίξουν σε φεστιβάλ του ΣΥ.ΡΙ.ΖΑ (Οικονομάκης 2020), ενώ δεν είναι λίγα τα συγκροτήματα που φιλοξενούνται στο φεστιβάλ της Κ.Ν.Ε. , όπως οι Rebellion Connexion. Οι τελευταίοι, εκφράζουν καθαρά την ιδεολογία του κόμματος. Μάλιστα το φεστιβάλ της Κ.Ν.Ε. από το 2019 καθιέρωσε hip hop σκηνή.

Δεν είναι μόνο μέσω των συναυλιών που φορείς εξουσίας ή υποψήφιοι εκμεταλλεύονται τη φήμη του hip hop. Ο Υποχθόνιος, πρώην μέλος των ΖΝ και νυν «trapper», στις εκλογές του 2019 τάχτηκε ανοιχτά υπέρ της υποψηφιότητας του Αλέξη Τσίπρα, δημιουργώντας ένα σποτ, γεγονός που δεν έμεινε ανεκμετάλλευτο για την προεκλογική εκστρατεία του υποψηφίου.⁴⁰ Επίσης, στις ίδιες βουλευτικές εκλογές το κίνημα «Ποτάμι» θα χρησιμοποιήσει στο προεκλογικό του σποτ hip hop κομμάτι.⁴¹ Σημαντικό είναι να σημειωθεί ότι είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου η hip hop μουσική χρησιμοποιήθηκε από ακροδεξιές οργανώσεις. Η μοναδική περίπτωση, είναι η απονομή βραβείου των Terror X crew από το ακροδεξιό κόμμα «Ελληνικό Μέτωπο», για την προσφορά τους στο ελληνικό τραγούδι .

Απ' την πρώτη γενιά μέχρι τη σημερινή υπάρχουν rappers με πολιτικό λόγο με το περιεχόμενό τους κινείται «από τον μηδενισμό μέχρι την πρόσκληση για κινητοποίηση» (Οικονομάκης 2019). Κάποιοι από αυτούς μορφωμένοι, κάποιοι άλλοι όχι. Είτε οι στίχοι τους έχουν μια βαρύτητα που περιέχει ιστορικά γεγονότα, πρόσωπα, λογοτεχνία και μια πιο ποιητική προσέγγιση είτε, με βιωματικό στίχο που παρουσιάζουν τη καθημερινότητα όπως την βλέπουν με τα μάτια τους, πιο

⁴⁰ https://www.youtube.com/watch?v=2w1yoCn59Y&ab_channel=TheTOC

⁴¹ https://www.youtube.com/watch?v=2w1yoCn59Y&ab_channel=TheTOC

Ελληνικό hip hop

άμεσα. Με οποιοδήποτε τρόπο ο καλλιτέχνης εκφράζεται, δεν παύει να έχει ένα όραμα, να εκφράσει την δυσαρέσκειά του, να προτρέπει σε δράση ,να προβληματίζει, να επηρεάζει συνειδήσεις, να ενημερώνει, να αποτελεί το «CNN των απόκληρων Ελλήνων».

Κεφάλαιο 4

Το συγκρότημα Social Waste



Εικόνα 16

4.1 Ιστορική Ανασκόπηση

1999-2007 1^η περίοδος



Εικόνα 17 Από το πρώτο τους live στο προαύλιο του σχολείου τους.

Μέλη: Λεωνίδας, Γιάννης (Ξωτικό), Μανώλης (Παρία), Γιώργος (Πολύτροπος), Μανώλης (Ανιάτος).

Η Social Waste δημιουργήθηκαν το 1999 στο Ηράκλειο Κρήτης και θεωρούνται μέλη της δεύτερης γενιάς hip hop στην Ελλάδα. Το συγκρότημα προέκυψε από την ένωση δύο σχολικών συγκροτημάτων. Το ένα συγκρότημα ήταν του Λεωνίδα και του Γιάννη ενώ το άλλο του Παρία και του Πολύτροπου. Το όνομα του συγκροτήματος του Παρία και Πολύτροπου ονομαζόταν «urban waste» ή «civil waste» και μέσω μια αντιπρότασης του Λεωνίδα, θέλοντας να μην περιορίζεται η θεματολογία των στίχων γύρω από την αστική ζωή έθεσε το όνομα «Social Waste», το οποίο επικρατεί μέχρι σήμερα. Η πρώτη τους συναυλία πραγματοποιήθηκε στο προαύλιο του σχολείου αυτοαποκαλούμενοι ως «Low Bar» (βλ. 3.4 Κίνημα Low Bar, το hip hop χωρισμένο στα δυο). Το πρώτο κομμάτι που ηχογράφησαν ήταν το «Άμμος στα γρανάζια σας». Ενδιαφέρον είναι η ιστορία της δημιουργίας του. Όπως εξηγεί ο Λεωνίδας Οικονομάκης:

Μάθημα της έκθεσης- εργασία για το σπίτι. Ο Δάσκαλος μας έδωσε για θέμα μια φράση του Ελύτη:

«Να ενοχλείτε. Στα γρανάζια του κόσμου να είστε η άμμος και όχι το λάδι.»

Την άλλη μέρα, πήρα τηλέφωνο τον Παρία.

-Έχω ένα κουπλέ κι ένα ρεφρέν, να στα στείλω;

Του τα έστειλα. Το δεύτερο κουπλέ το έβαλε εκείνος.

Την έκθεση δεν την έγραψα ποτέ.

Το 2000, επισκέπτονται την Αθήνα για να παρακολουθήσουν μια συναυλία των Active Member. Πριν από την συναυλία θα περάσουν από το γραφείο του συγκροτήματος για να αγοράσουν μπλούζες. Εκεί θα αφήσουν στον B.D.Foxmoor ένα demo με το κομμάτι «Άμμος στα γρανάζια σας». Την επόμενη μέρα, πριν φύγουν για Κρήτη, θα περάσουν από το μαγαζί των Active Member και με την είσοδο τους θα δουν τον BD. Foxmoor να ακούει ή να ξανακούει το demo που του είχαν αφήσει. Η δουλειά τους θα τον εκπλήξει και θα τους προτείνει να παίξουν μαζί τους στα live που θα γίνονταν στην Κρήτη, αλλά και να ενταχθούν στο δυναμικό της Freestyle productions.

Λ: Το θυμάμαι χαρακτηριστικά, απ' έξω ήταν η μηχανή του Μυτακίδη, μπαίνω μέσα και ακούω την εισαγωγή του κομματιού που ακουγόταν στο τέλος. Είτε μόλις το είχε ακούσει είτε το ξανάκουγε. Λέει «Εσείς είστε ρε παιδιά;» «Ναι», του λέμε. «Παίζουμε στο Ηράκλειο σε ένα μήνα θέλετε να ανοίξετε την συναυλία μας; Θέλετε να μπείτε στην Freestyle;». Αυτός το έπιασε κατ' ευθείαν, γι' αυτό και τότε έκανε κάτι δηλώσεις και έλεγε «Αν ήταν στην Αμερική θα τους χρυσοπληρώνανε». Οπότε, από τότε ήμασταν στην Freestyle Productions αλλά εμείς είχαμε ένα πλεονέκτημα σε σχέση με τους άλλους. Εμείς τα τραγούδια τα φτιάχναμε μόνοι μας.

Το 2001 βγάζουν τον πρώτο τους ανεξάρτητο δίσκο με όνομα «Ήταν ταξίδι». Μέχρι το 2004 ήταν μέρος της εταιρείας συμμετέχοντας σε διάφορους δίσκους («Low bar δρομολόγιο», «Low Bar sessions Vol. 2», «Πέρασμα Vol. 1», «Σ' ένα δρόμο Vol.2»), ενώ ταυτόχρονα έβγαζαν και κομμάτια με ανεξάρτητη παραγωγή. Εκτός από την δισκογραφική συνεργασία οι Social Waste άνοιγαν τις συναυλίες των Active

Το συγκρότημα Social Waste

Member ως support συγκρότημα και συμμετείχαν στα «Low Bar Festival» που πραγματοποιούσε το κίνημα.

Το 2004 αποχωρούν από την Freestyle Productions και ανεξαρτητοποιούνται. Θα έχουν προτάσεις από δισκογραφικές τις οι οποίες θα απορρίψουν και για τα επόμενα χρόνια το συγκρότημα δεν θα είναι αρκετά ενεργοί. Έβγαζαν κάποιες ανεξάρτητες παραγωγές και συμμετείχαν σε δίσκους («Tha Cretan Collexhion Vol.1» , «Cretan Power Mixtape Vol.1») μέχρι το 2007, με το τελευταίο single «Το freestyle που δεν άντεξε άλλο». Από το 2007 μένει εντελώς ανενεργό μέχρι το 2011.

2007-2011 «Κύκλος σιωπής»

Ο Λεωνίδας Οικονομάκης χαρακτηρίζει τα μη ενεργά χρόνια ως «κύκλο σιωπής», ο οποίος έκλεισε και ήρθε η στιγμή της ανασυγκρότησης. Αυτή η ανενεργή φάση προέκυψε λόγω σπουδών, στρατού, ταξιδιών αφού το τα μέλη του συγκροτήματος είχαν ξεκινήσει από μικρή ηλικία. Η ανασυγκρότηση θα έρθει το 2011, εν μέσω μιας οικονομικής, κοινωνικής, πολιτιστικής και πολιτικής κρίσης που περνούσε η Ελλάδα από το 2009.

2^η φάση 2011-σήμερα



Εικόνα 18

Παλιά Μέλη: Λεωνίδα Οικονομάκης, Γιάννης Σκουτέρης, Γιώργος Δούκας

Νέα μέλη: Χρήστος Στάικος, Γιώργης Νίκας (από το 2015)

Ο Χρήστος, το νέο μέλος του συγκροτήματος, ήταν αυτός που πίεζε για να ενεργοποιηθεί το συγκρότημα. Το θέμα ήταν ότι δεν υπήρχε κάποιος για να κάνει τις παραγωγές, αφού ο Παρίας, ο οποίος τις έφτιαχνε στην πρώτη φάση, ήθελε να παραμείνει ανενεργός, το ίδιο και ο Ανιάτος. Ο Χρήστος αναλαμβάνει το ρόλο του Beat maker και των παραγωγών, έτσι το συγκρότημα αρχίζει να δημιουργεί ξανά.

Ο πρώτος δίσκος, «Η γιορτή της ουτοπίας» το 2013, σηματοδοτεί την ενεργοποίηση του συγκροτήματος με το πρώτο live να πραγματοποιείται την ίδια χρονιά στο συλλαλητήριο «Αθήνα πόλη αντιφασιστική», στην πλατεία Συντάγματος.



Εικόνα 19 Από την συναυλία «Αθήνα πόλη αντιφασιστική».

Ήδη από τον πρώτο δίσκο διακρίνεται μια ωριμότητα στον στίχο, ενώ η μουσική αρχίζει να ξεφεύγει από τις στερεοτυπικές φόρμες, όργανα και υφή

του hip hop, αποφεύγοντας τα samples και προσθέτοντας παραδοσιακά όργανα και ρυθμούς. Από εκείνη την περίοδο οι Social Waste είναι αρκετά ενεργοί, συμμετέχοντας σε συναυλίες και έχοντας έντονη ακριβιστική δράση. Ο δεύτερος δίσκος «Με μια πειρατική γαλέρα», έρχεται το 2015 και το 2017 κυκλοφορούν με τα Αντίποινα τον δίσκο «Το hip hop της Μεσογείου», στον υπάρχει πολύ πιο έντονο το στοιχείο της παράδοσης. Μετά από αυτή την συνεργασία ο Γιώργης Νίκας γίνεται μόνιμο μέλος των Social Waste, αφού λίγο χρόνο μετά τα Αντίποινα μένουν ανενεργοί. Το 2020, χρονιά που γίνεται αυτή η έρευνα, κυκλοφορούν το άλμπουμ «Σύνορα» .

Στη διάρκεια αυτής της μελέτης θα προσεγγίσω το συγκρότημα χωρίζοντας το στις δύο φάσεις. Οι λόγοι που προκύπτουν για αυτό τον διαχωρισμό είναι το ότι αλλάζει ο παραγωγός, μπαίνουν νέα μέλη στο συγκρότημα και τους στίχους αναλαμβάνει σχεδόν αποκλειστικά ο Λεωνίδας. Αυτό που είναι σημαντικό και πρέπει να διευκρινιστεί, είναι η ακαδημαϊκή ιδιότητά του Λεωνίδα ως διδάκτορα Πολιτικών και Κοινωνικών επιστημών του Ευρωπαϊκού Πανεπιστημιακού Ινστιτούτου της Φλωρεντίας. Θεματικά, ασχολείται κυρίως με κοινωνικά κινήματα, γεωγραφικά στην Λατινική Αμερική και συγκεκριμένα με το Ζαπατιστικό κίνημα στο Μεξικό, όπου πέρασε αρκετά χρόνια της ζωής του λόγω της έρευνάς του. Επίσης, δίνει διαλέξεις και είναι μέρος της συντακτικής ομάδας του ROAR Magazine και του periodiko.gr, με τις θεματικές να κινούνται από πολιτικές αναλύσεις, επικαιρότητα μέχρι αναλύσεις για το hip hop όπως γίνεται ακριβώς και με τους στίχους του. Το 2020 κυκλοφόρησε το πρώτο του βιβλίο με τίτλο «Σαν τον Ζαπάτα και τον Τσε; Οι Zapatistas και οι Βολιβιανοί cocaleros».

4.2 Ιδεολογία- Σύσταση

Ο λόγος που θα συνοψίσω την ιδεολογία του συγκροτήματος με την σύσταση είναι ότι η μία συνδέεται με την άλλη. Όπως δηλώνουν τα μέλη του συγκροτήματος έχουν μια διττή προσωπικότητα: από τη μια μεριά είναι ένα hip hop συγκρότημα και από την άλλη ένα πολιτικό project.

Σε γενικές γραμμές κινούνται στον ευρύτερο αντιεξουσιαστικό χώρο. Δεν υποστηρίζουν την αντιπροσωπευτική δημοκρατία κι ότι μια κοινωνική αλλαγή θα

μπορέσει να γίνει μέσω της εκλογής ενός κόμματος αλλά με ένα αυτόνομο, αμεσοδημοκρατικό τρόπο, αριστερά και από «τα κάτω».

Η σύσταση των S.W. είναι εμπνευσμένη από το Ζαπατιστικό κίνημα. Το συγκρότημα χαρακτηρίζεται ως αυτόνομο, αυτοδιαχειριζόμενο, χωρίς ιεραρχία. Οι αποφάσεις παίρνονται αμεσοδημοκρατικά μέσω συνέλευσης και με την δυνατότητα βέτο.

Λ: Αυτό εμείς το οριοθετήσαμε, φτιάξαμε ένα καταστατικό όταν ξαναφτιάξαμε τη μπάντα. Έγινε με ανταλλαγή e-mail. Είπαμε: «Παιδιά θα ξαναφτιάξουμε τη μπάντα και θα την φτιάξουμε έτσι. Οι αποφάσεις θα παίρνονται έτσι, θα υπάρχει βέτο, θα μπορούν όλοι να εκφέρουν άποψη, αν δεν υπάρχει συναίνεση δεν κάνουμε τίποτα, αν διαφωνείς πολύ θα βάζεις βέτο». Έτσι θα δουλεύει η μπάντα.

Με τον όρο αυτονομία εννοούμε ότι κάτι «διέπεται από δικούς του νόμους, που δεν εξαρτάται ούτε ορίζεται από άλλους» (Μπαμπινιώτης 2010, 78). Θα λέγαμε με βάση την θεωρία της εισαγωγής (βλ. Δ. Μαζική Κουλτούρα) ότι ανήκει στην αυτόνομη αρχή ιεραρχίας. Δεν συνεργάζονται με κάποια εταιρεία ή μάνατζερ και τη δουλειά αυτών κάνουν τα μέλη του συγκροτήματος ενώ οι μισθοί, στις περιπτώσεις που υπάρχουν μοιράζονται στα ίσα. Η σύσταση, ο τρόπος λειτουργίας και οι ατομικές αρμοδιότητες που έχουν, μπορούν να χαρακτηρίσουν το συγκρότημα ως μια καλλιτεχνική «κολεκτίβα» (βλ. 2.4 Κατακερματισμός Hip hop). Συγκεκριμένα, ο Λεωνίδας Οικονομάκης έχει αναλάβει το μεγαλύτερο μέρος των στίχων, ο Χρήστος το ρόλο του μάνατζερ αφού είναι αυτός που επικοινωνεί με μαγαζιά, φεστιβάλ, δημοσιογράφους, ενώ παράλληλα είναι beat maker και παραγωγός. Ο Γιάννης συνθέτει, είναι οργανοπαίχτης, είναι αυτός που οργανώνει τις πρόβες, το στήσιμο της σκηνής στα live και επικοινωνεί με τους μουσικούς. Ο Γιώργης Νίκας κατέχει το μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης το τελευταίο διάστημα, είναι οργανοπαίχτης και κατασκευαστής οργάνων, ενώ ο Γιώργος Δούκας είναι υπεύθυνος της ιστοσελίδας και των social media του συγκροτήματος και είναι αυτός που δέχεται μηνύματα που λαμβάνει η ομάδα. Φυσικά, όλα τα μέλη της ομάδας έχουν την ιδιότητα του rapper. Επίσης να σημειώσουμε ότι τα μέλη του συγκροτήματος βρίσκονται σε

Το συγκρότημα Social Waste

διαφορετικές πόλεις της Ελλάδας και κατά περιόδους σε διαφορετικές χώρες, έτσι η επικοινωνία τους επιτυγχάνεται διαδικτυακά, εξ αποστάσεως μέσω e-mail.

Παράλληλα, υπάρχουν και κάποιοι μόνιμοι και ημιμόνιμοι συνεργάτες του συγκροτήματος. Οι DJ's Magnum και Booker, οι οποίοι συμμετέχουν σε πολλά από τα κομμάτια του συγκροτήματος και σε ζωντανές εμφανίσεις. Ο γραφίστας Γιάννης Οικονομάκης (αδελφός του Λεωνίδα), αναλαμβάνει την καλλιτεχνική επιμέλεια των άλμπουμ, εξώφυλλων τραγουδιών, σχεδίων στις μπλούζες κ.ά. Ενώ τα τελευταία χρόνια, οι ομάδα των Social Waste μεγάλωσε αφού έχουν επιλέξει να εμφανίζονται μόνο με φυσικά όργανα και η παρουσία του Dj να παίρνει μια δευτερεύουσα θέση. Τα μέλη της ορχήστρας είναι οι: Γιάννης Μιχαηλίδης στη κρητική λύρα και ποντιακή λύρα, Στέλιος Μπότσαρης στο μπάσο και στο τραγούδι, Παναγιώτης Σκουτέρης στο κλαρίνο και Lucretia de Manchione στα τύμπανα. Επίσης συμμετοχές σε κομμάτια έχουν οι : Manu Chao, Γιάγκος Χαϊρέτης, Κωσταντής Παπακωσταντίνου κ.ά.

4.3 Μουσικά στοιχεία⁴²

1^η φάση

Από την αρχή της δημιουργίας του μέχρι την ανενεργή τους φάση το 2007, το συγκρότημα δημιουργούσε με τον κλασικό τρόπο της δειγματοληψίας, χρησιμοποιώντας όμως τοπικά στοιχεία. Τα κομμάτια της πρώτης φάσης ξεχωρίζουν ιδιαίτερα λόγω του ότι οι παραγωγές γίνονταν από τον Παρία ο οποίος στην επόμενη φάση έμεινε ανενεργός.

Η μουσική είναι βασισμένη στα τύμπανα και η ρυθμική αγωγή είναι στα 4/4, ενώ η δειγματοληψία προέρχεται ως επί το πλείστον από παραδοσιακή μουσική. Φυσικά, τα ακούσματά τους και ο τόπος καταγωγής τους, η Κρήτη, είχαν επηρεάσει την επιλογή των προηχογραφημένων μελωδιών που χρησιμοποιούσαν. Συγκεκριμένα χρησιμοποιούσαν πολλά από τα τραγούδια των Χαϊνιδών. Αυτό φανερώνεται από το πρώτο κιόλας κομμάτι τους, το «Η άμμος στα γρανάζια σας» όπου στη εισαγωγή του οποίου χρησιμοποιείται μελωδία από το κομμάτι «Ο έρωτας κι ο θάνατος», ενώ

⁴² Βλ. «2.2 Μουσικά στοιχεία hip hip».

στο «Με τον καιρό να' ναι κόντρα» χρησιμοποιήθηκε απόσπασμα από το «Ακροβάτης».

Λ: Εμείς το είχαμε αυτό από πριν, να βάλουμε ένα πιο εγχώριο ήχο για να έχει μια ταυτότητα πιο εντόπια. Εγώ είχα την ιδέα με τους Χαϊνηδες, αλλά δεν ήξερα να κόβω λούπες, έγραφα μόνο στίχους. Πήγα μια μέρα στον Παρία, τον τότε παραγωγό, garper, ο οποίος έγραφε και στίχους, πολυεργαλείο, και του λέω έχω εδώ ένα τραγούδι το «Με τον καιρό να' ναι κόντρα». Κόψ' το, βάλτο να επαναλαμβάνεται και βάλε και ένα beat να δούμε πώς βγαίνει. Μας άρεσε και τους δυο.

Εκτός από μελωδίες των Χαϊνηδων χρησιμοποίησαν μελωδίες από το «Γράμμα σε ένα ποιητή» του Ζερβουδάκη στο κομμάτι «Μαραμπού» Η χρήση παραδοσιακών μελωδιών θα τους χαρακτηρίσει ιδιαίτερα, αφού μέχρι εκείνη την εποχή η μίξη παραδοσιακής μουσικής και hip hop ήταν σχεδόν ανύπαρκτη. Παράλληλα, κάποια κομμάτια έχουν ένα ροκ ύφος.⁴³ Επίσης σε συνδυασμό με τα samples σε κάποια κομμάτια χρησιμοποιούνται ηχογραφήσεις φυσικών οργάνων, όπως ηλεκτρικές κιθάρες, φουσαρμόνικα, μπαγλαμά.⁴⁴ Σε πολλά κομμάτια επίσης, υπάρχουν μελωδικά ρεφρέν,⁴⁵ ενώ είναι ελάχιστη η χρήση scratch. Ως προς την παραγωγή, στα περισσότερα κομμάτια οι φωνές είναι καθαρές και χωρίς αντήχηση, ενώ σε κάποια χρησιμοποιείται έντονη αντήχηση⁴⁶ και η παραμόρφωση των φωνών πραγματοποιείται σε ελάχιστα σημεία.⁴⁷

Ως μέλη του «Low Bar», εκτός από δειγματοληψία εγχώριων μελωδιών, θα επηρεαστούν και στο flow. Όπως και στη «Σχολή του Περάματος», το flow τους χαρακτηρίζεται από αργή ροή με λίγες εξαιρέσεις,⁴⁸ ενώ τα διαφορετικά στυλ flow που συνυπάρχουν δημιουργούν μια ποικιλομορφία ως προς την φωνητική έμφαση και την τονικότητα.

⁴³ «Η μεγάλη των τσάτσων σχολή».

⁴⁴ «Ο κακός μου εαυτός».

⁴⁵ «Να γελάς».

⁴⁶ «Χιλιάδες μουσικές».

⁴⁷ «Αυτό το χώμα».

⁴⁸ «Να γελάς», «Το πιο όμορφο μου τραγούδι» σε κάποια σημεία οι στίχοι εκφέρονται με διπλή ταχύτητα.

2^η Φάση

Όπως είδαμε, από την αρχή το συγκρότημα μπήκε στη διαδικασία τοπικοποίησης (βλ. 2.5 Το hip hop εκτός Η.Π.Α, διαδικασίες τοπικοποίησης) μέσω της εισαγωγής παραδοσιακών samples, ωστόσο στη δεύτερη φάση θα είναι ακόμη πιο έντονο στο στοιχείο της παράδοσης και τοπικότητας.

Στη δεύτερη φάση η μουσική πάει «λίγο πάρα περά», όπως συνηθίζουν να σχολιάζουν τα μέλη του συγκροτήματος. Όπως αναφέραμε, το κομμάτι της παραγωγής δεν το έχει πλέον ο Παρίας, έτσι η μουσική τους διαφέρει αρκετά με την πρώτη φάση. Το μουσικό κομμάτι θα αναλάβουν οι Γιάννης και Γιώργης Νίκας, ενώ του beat making και του προγραμματισμού στα περισσότερα κομμάτια ο Χρήστος.

Σταθμός, αποτελεί ο δίσκος «Η γιορτή της Ουτοπίας», στον οποίο θα αρχίζουν να πειραματίζονται περισσότερο με ακουστικά όργανα, κυρίως παραδοσιακά. Στα περισσότερα κομμάτια θα αρκестούν μόνο στη δειγματοληψία των τυμπάνων καθώς στη μελωδία, τη θέση των samples θα πάρουν λαούτα, κιθάρες, ακορντεόν, μπαλαμάς κ.ά, ενώ η χρήση του scratch βρίσκεται στα περισσότερα κομμάτια. Το άλμπουμ «Το hip hop της Μεσογείου», το οποίο θα γίνει σε συνεργασία με τα Αντίποινα, θα καθιερώσει την χρήση μεσογειακών παραδοσιακών οργάνων στη μουσική τους.

Ο Γιώργης Νίκας, ερχόμενος από τα Αντίποινα, νέος μέλος από το 2015, (συμμετείχε και σε προηγούμενα κομμάτια), συνθέτης, rapper και κατασκευαστής οργάνων θα δώσει μια νέα αίσθηση στη μουσική του συγκροτήματος τόσο συνθετικά τόσο και οργανολογικά, αφού θα προσθέσει όργανα όπως γκάντα, λάφτα, ασκομαντούρα, αρχαία λύρα (χέλυς), πανδούρα, δίαυλο, σουραύλι, ταμπουρά, τζουρά, νταχαρέ, μερικά από τα οποία τα φτιάχνει ο ίδιος, στρατηγική που είδαμε ότι συμβάλει σε ένα πετυχημένο τραγούδι διαμαρτυρίας (βλ. 1.3.3 Μουσικολογικές αναλύσεις). Σε πολλά κομμάτια υπάρχει χρήση ανατολίτικων μακάμ⁴⁹ και παραδοσιακών δρόμων ενώ ως προς τον ρυθμό θα χρησιμοποιήσουν παραδοσιακούς ρυθμούς εντός 4/4,

⁴⁹ «Μες το κρασί μου βλέπω θάλασσες».

όπως ο κρητικός συρτός. Επίσης, σε αρκετά κομμάτια υπάρχουν μελωδικά ρεφρέν σε συνεργασία με τραγουδιστές όπως οι: Γιάννης Χαιρέτης,⁵⁰ Μαρία Κώτη,⁵¹ Νίκος Ζουραράκης,⁵² Κωσταντής Παπακωσταντίνου.⁵³ Ακόμη σε κάποια κομμάτια υπάρχουν επιρροές από reggae⁵⁴ και rock.⁵⁵



Εικόνα 20

Στο τελευταίο άλμπουμ «Σύνορα», θα σπάσουν «κανόνες» της hip hop μουσικής. Σπάζουν τον «κανόνα» των 4/4. Το κομμάτι «Καράβι για την Θάσο», θα γραφτεί σε 3/4 ενώ το «Βοριά και Λίβας», θα γραφτεί σε ρυθμό μαντιλανάτο. Θα σπάσουν τον «κανόνα» και της δειγματοληψίας στον ρυθμό. Στο «Οι πόλεις», «Καράβι για την Θάσο», θα χρησιμοποιήσουν τύμπανα ενώ στα κομμάτια «Βοριάς και Λίβας» και «Μεσ το κρασί μου βλέπω θάλασσες» τον ρυθμό θα κρατήσει το νταούλι. Αυτό το

⁵⁰ «Θα τον αλλάξουμε εμείς».

⁵¹ «Τα σχολεία που πήγα».

⁵² «Έχω αμολήσει τους στίχους μου».

⁵³ «Του Χρόνη».

⁵⁴ «Όταν ραπάρω», «Τι άλλο να κάνω», «Η γιορτή της Ουτοπίας».

⁵⁵ «Ποτοσί».

σπάσιμο του «κανόνα» θα ισχύσει ιδιαίτερα στις ζωντανές εμφανίσεις, αφού όλα τα κομμάτια παίζονται από φυσικά όργανα ακόμη και αυτά που κυκλοφόρησαν με την χρήση samples. Αν κάποιος που δεν γνωρίζει το συγκρότημα, το δει να στήνει στη σκηνή, θα του δημιουργηθεί η εντύπωση ότι θα ακούσει παραδοσιακή και όχι hip hop μουσική.

Λ: Εμείς θέλουμε να παίζουμε μπάντα. Είμαστε μπάντα και έτσι θέλουμε να παίζουμε. Είναι ένα πράγμα καινοτόμο, δεν το έχει κάνει κανένας άλλος στο ελληνικό hip hop ή στο μεσογειακό. Να παίζει μπάντα με μεσογειακά όργανα, να έχει ταυτότητα. Μπορεί να το κάνουν κι άλλοι με μπάντα άλλα όχι με μεσογειακά όργανα αυστηρά. Οπότε θέλουμε να το πάρουμε παρά πέρα, να το κάνουμε στα μέτρα μας. Αλλάξαμε τον στίχο, τον φέραμε στα μέτρα μας. Θα αλλάξουμε και την μουσική, να το ακούει ένα άλλο κοινό, όχι μόνο το κοινό του hip hop, μεγαλύτερος κόσμος. Ένα στοίχημα που έχουμε είναι να σταθεί σε μια ταβέρνα. Κανένας hip hopper δεν μπορεί να παίξει σε μια ταβέρνα, πρέπει να έχει την παραγωγή κ.τ.λ. Το κομμάτι «Τα μέγαρα» μπορεί να σταθεί σε μια ταβέρνα, στη ΒΙΟ.ΜΕ και στο We το έχουμε παίξει μόνο με λαούτο και μπαγλαμά. Κάνουμε αυτό που κάνουν τα παιδιά που θα παίξουν πριν από εμάς (ρεμπέτικο), απλά εμείς το κάνουμε με διαφορετική εκφορά του στίχου.

Επίσης, σύμφωνα με τον Λεωνίδα Οικονομάκη, αλλάζει και η διαδικασία δημιουργίας. Στην πρώτη φάση τα κομμάτια φτιάχνονταν με τον κλασικό τρόπο ενός hip hop τραγουδιού, δηλαδή πρώτα φτιαχνόταν η μουσική, συνήθως μια λούπα, και από πάνω οι rappers πρόσθεταν τους στίχους. Στην δεύτερη φάση, τα περισσότερα τραγούδια γράφονται με την αντίστροφη διαδικασία. Ο Λεωνίδας γράφει τους στίχους, τους ηχογραφεί πρόχειρα με το flow (και την μελωδία όποτε υπάρχει) που του βγαίνει και στέλνει στο συγκρότημα ένα γραπτό και ένα ηχητικό αρχείο. Μετέπειτα η μουσική φτιάχνεται με βάση τους στίχους, αποτυπώνοντας περιεχόμενο του μέσω της σύνθεσης, της ενορχήστρωσης, της ταχύτητας και της υφής. Με αυτή τη διαδικασία δημιουργίας του συγκροτήματος, γίνεται κατορθωτή μια αλληλεπίδραση του στίχου με την μουσική. Σε πολλά από τα κομμάτια η σχέση

χαρακτήρα – περιβάλλοντος, το περιβάλλον είναι ενεργό και παρεμβατικό (βλ. 1.3.3 Σχέση χαρακτήρα/περιβάλλοντος). Εκτός από το να καθρεφτίζει τις δομές του συναισθήματος που θέλει να αγγίξει ο στίχος, κάποιες φορές γίνεται «μέρος» του περιεχομένου συμβάλλοντας σε αυτό. Για να καταστώ πιο σαφείς θα δώσω το παράδειγμα του «Λένε», του οποίου ένα μέρος της θεματολογίας κατακρίνει την εμπορική «trap», όμως η μουσική δρα ειρωνικά, αφού έχει ένα ρυθμό που θυμίζει «trap», με την χρήση όμως μπαγλαμά.

Με την προσθήκη του Χρήστου και του Γιώργη, έχει ενισχυθεί η ποικιλομορφία του flow στο συγκρότημα. Όπως αναφέραμε γενικά το στυλ του flow έχει επηρεαστεί από τη «Σχολή του Περάματος», το ίδιο και του Χρήστου ο οποίος ήταν πρώην μέλος των «Βαβυλώνα». Ωστόσο, τα «Αντίποινα», των οποίων μέλος ήταν ο Γιώργης, ήταν ένα συγκρότημα επηρεασμένο περισσότερο από τους FF.C οι οποίοι είχαν ένα πιο κρουστικό στυλ στο flow τους (βλ. 2.2 Μουσικά στοιχεία hip hop), προσθέτοντας έτσι ένα νέο ύφος στο συγκρότημα ειδικά με το rap σε διπλό χρόνο. Στη σημερινή του μορφή το συγκρότημα, απαρτίζεται από 5 rappers, με τον κάθε ένα να διαθέτει ένα προσωπικό στυλ, δίνοντας την δυνατότητα της επιλογής μεταξύ χροιών, τονικοτήτων, ρυθμικών δεξιοτήτων και έκφρασης.

4.4 Ανάλυση στίχων

Ο στίχος είναι ένα από τα συστατικά ο οποίος επίσης ωρίμασε μέσα στον χρόνο της ύπαρξης των S.W. Εύκολα μπορεί να αντιληφτεί κάποιος τη διαφορετική λυρική προσέγγιση στις δύο φάσεις του συγκροτήματος. Εκτός από την ωριμότητα που μπορεί να προσφέρει ο χρόνος, το πιο σημαντικό είναι ότι στην πρώτη φάση το στιχουργικό κομμάτι το είχαν ο Λεωνίδας, ο Παρίας και ο Ανιάτος, ενώ μετά την ενεργοποίηση το 2011 αυτό το κομμάτι το έχει σχεδόν μόνο ο Λεωνίδας.

Ο λόγος δημιουργίας τους, σύμφωνα με τον Λεωνίδα, ήταν να μπουν στον «πόλεμο θέσεων», όπως τον αποκαλεί ο Gramsci (βλ. Γ. Πολιτισμική Ηγεμονία- «Πόλεμος θέσης»). Από αυτό το στοιχείο καταλαβαίνουμε ότι θα ακούσουμε

ένα στίχο αντί-ηγεμονικό, με μια ριζοσπαστική εκπαιδευτική προσέγγιση. Ένα στίχο που θέλει να επηρεάσει συνειδήσεις, να κτυπήσει με τον λόγο την υπάρχουσα «Ηγεμονία» καθώς και να συμβάλει στη «γνωστική πρακτική» που μπορεί να παρέχει ένα κίνημα (Βλ. 1.4.3 Μουσική και κοινωνικά κινήματα Eyerman και Jamison).

Από την δημιουργία του το συγκρότημα είχε έναν κοινωνικοπολιτικό στίχο, δίνοντας έμφαση στην αδικία, σε ταξικές και φυλετικές ανισότητες, σε αμφιλεγόμενα ιστορικά γεγονότα, στην επικαιρότητα κ.ά. Τα τραγούδια που αναφέρονται σε ιστορικά γεγονότα, η διαδικασία είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα. Η διαδικασία στιχουργικής σε αυτά τα κομμάτια δεν έχει μεγάλη διαφορά από μια επιστημονική έρευνα. Ο Λεωνίδας μετά από έρευνα, βιβλιογραφική και ποιοτική⁵⁶ συνοψίζει τις πληροφορίες και φτιάχνει τους στίχους. Η διαδικασία της ομοιοκαταληξίας είναι το «πιο εύκολο» κομμάτι, όπως μας έχει πει.

Οι στίχοι γράφονται σε πρώτο δεύτερο ή τρίτο πρόσωπο. Σε κάποια κομμάτια υπάρχουν και τα τρία πρόσωπα. Πολλές φορές απευθύνονται στον ακροατή, σε φανταστικά ή υπαρκτά πρόσωπα, ενώ κάποιες άλλες φορές είναι αυτοαναφορικά. Ακόμη πολλές φορές κάνουν χρήση ξένων λέξεων ή εκφράσεων όπως στα ισπανικά και τούρκικα.⁵⁷ Πολλοί από τους στίχους τους μάλιστα έχουν μεταφραστεί στα αγγλικά, ισπανικά, τούρκικα και ιταλικά.

Σε αυτό το υπόκεφάλαιο θα συνοψίσουμε τις θεματολογίες των στίχων, κάποια από τα εκφραστικά μέσα, καθώς και τις συνδέσεις τους με τη θεωρία των προηγούμενων κεφαλαίων.

⁵⁶ Πριν γραφτεί το κομμάτι «Του Άρη», ο Λεωνίδας έκανε μια έρευνα για τον εμφύλιο πόλεμο, παίρνοντας συνεντεύξεις από αντάρτες του ΕΛΑΣ και έτσι προέκυψε η δημιουργία του κομματιού. Ένας από αυτούς ήταν ο Μανώλης Γλέζος.

⁵⁷ Το ρεφρέν του «Σύνορα» είναι στα ισπανικά.

4.4.1 Θεματικά Μοτίβα

Κριτική στη κυρίαρχη ιδεολογία

Έντονη είναι η κριτική στην κυρίαρχη ιδεολογία (βλ. Γ. Πολιτισμική ηγεμονία/ «Πόλεμος θέσης») και στους θεσμούς που την εκπροσωπούν: το κράτος, τα ΜΜΕ, τα κόμματα, η εκκλησία, η τυπική εκπαίδευση, ο νόμος κ.α. Αυτό το στοιχείο της κριτικής στην κυρίαρχη ιδεολογία υπάρχει σχεδόν σε όλα τα κομμάτια. Αναλύουν και επικρίνουν την σχέση εξουσίας – πολίτη, τον κοινοβουλευτισμό και το καπιταλιστικό σύστημα. Επίσης, κριτική κάνουν στην παραποιημένη ή επιφανειακή μάθηση που προσφέρει η τυπική εκπαίδευση για ιστορικά γεγονότα, θέτοντας το εκπαιδευτικό σύστημα ως ένα σύστημα που λειτουργεί για να παράγει εθνικιστικές ιδέες και τρόπους σκέψης που ωφελούν την κυρίαρχη τάξη. Ενδεικτικά κάποιιοι στίχοι:

- Ενάντια στην τυπική εκπαίδευση: «Βρωμάει εθνικισμό το προβατοποιοί»,⁵⁸ «Ρώτα να μάθεις όσα δεν σου' παν στο σχολείο/ που να φτάσουν τρεις γραμμές στις ιστορίας το βιβλίο», «έτσι τα θέλουνε λίγα σ' όλους να αρέσουνε».⁵⁹
- Ενάντια στην εξουσία και στον καπιταλισμό «Είν' το παιγνίδι στημένο κι διαιτησία/Υποταγμένοι δουλικά στην εξουσία»,⁶⁰ «Οι ολιγάρχες την Ελλάδα που κατέχουν/κι φίλοι μου που ούτε δουλειά δεν έχουν/γιατί είναι άδικο το σύστημα κομμένη η πλάκα/Μας έχει πιόνια ο καπιταλισμός ρε βλάκα»,⁶¹ «Μας κατηγοριοποίησαν και μας διαιρέσαν/οι δούλοι πρέπει 'ναν πολλοί κι αφέντες λίγοι».⁶²
- Ενάντια στην αντιπροσωπευτική δημοκρατία: «Κι εσύ θαρρείς ετούτη η τρομοκρατία/πως είναι κάτι που το λεν δημοκρατία/πας και περήφανα και ρίχνεις το χαρτί σου/κι εκεί τελειώνει όλη η συμμετοχή σου/Γελά μαζί σου κι ο

⁵⁸ «Θα 'τανε δεν θα 'ταν 15».

⁵⁹ «Με τον καιρό να ναι κόντρα».

⁶⁰ «Φράουλες στη Μανωλάδα».

⁶¹ «Μες το κρασί μου βλέπω θάλασσες».

⁶² «Θα 'τανε δεν θα 'ταν 15».

πλανήτης των πιθήκων/το δημοκρατικό σου που έκανες καθήκον/ όλα καλά μετά και πάλι μπράβο βλάκα/τέσσερα χρόνια στην υγεία του μαλάκα»,⁶³ «τα κόμματα να τα ψηφίσω που φωνάζουν/κι εκλογές που όμως τον κόσμο δεν αλλάζουν»,⁶⁴ «κι εσύ τρέχεις ακόμα να ψηφίσεις το κόμμα απάτη». ⁶⁵

- Εναντία στις φυλετικές/ταξικές ανισότητες το πιο χαρακτηριστικό κομμάτι είναι το «Για να νικήσουν», το οποίο παρουσιάζει τις ταξικές διαφορές που προκύπτουν τυχαία από την καταγωγή του κάθε ανθρώπου. Στο πρώτο κουπλέ παρουσιάζει την ζωή ενός δυτικού λέγοντας «Πες πως γεννιέσαι και έχεις λεφτά/σπίτια και κότερα κι εξοχικά/και πως ανήκεις στην κατηγορία εκείνη που λέμε καλή κοινωνία» και στο δεύτερο των υπολοίπων «Τώρα ξέχνα τα όλα και πες/ότι γεννήθηκες στο Μαρακές/στη Σέρα Λεόνε ή την Λιβερία, την Σενεγάλη , την Μαυριτανία» συνεχίζοντας στο ρεφρέν «Είναι ένα θέμα που σε αφορά/τούτος ο κόσμος δυο μάσκες φορά/άλλοι στον νότο άλλοι στο βορρά/και δεν ειν' όλα μια χαρά/γι' αυτό δεν μπορώ τους μεγάλους τους κόσμου/που προσπαθούνε να φτάσουν εντός μου/να μου μιλήσουν και να με πείσουν/για να νικήσουν»
- Κριτική στα ΜΜΕ: «Μας κουμαντάρουν και μας κάνουνε τον μάγκα/κάτι καριόληδες που έτυχε να' χουν φράγκα/έχουν καράβια εφημερίδες και κανάλια/κι όλο μου σφίγγει τη θηλιά τούτη η τανάλια» «με τα κανάλια και τα ράδια ακόμη/καθοδηγούν αυτό που λέμε κοινή γνώμη» ,⁶⁶ «Μας κατευθύνουν καναλάρχες και εκδότες/Μας θέλουν φρόνιμους να κάνουμε τις κότες», «Η δικαιοσύνη είναι μέλος στη φαρέτρα τους/ακόμα μια απ' τις πουτάνες στην ατζέντα τους/και ούτε καν η ακριβότερη να ξέρεις/πάλι πως μου' ρθε στο μυαλό

⁶³ «Σαν πρόκες».

⁶⁴ «Μες το κρασί μου βλέπω θάλασσες».

⁶⁵ «Τσιφλίκι».

⁶⁶ «Σαν πρόκες».

ο Πρετεντέρης»,⁶⁷ «Σου είπα τις ειδήσεις τις έχουν κανάλια και τα κανάλια αφεντικά».⁶⁸

Για την ιδεολογία τους

«Όταν το μολύβι συναντά το χαρτί πάντα διαλέγει πλευρά».⁶⁹

Η ιδεολογία του συγκροτήματος είναι κάτι που φανερώνεται εκτός από την σύστασή του και στους στίχους του. Δεν είναι από τα συγκροτήματα που απλά θίγουν προβλήματα αλλά προβάλλουν λύσεις ή καλύτερα πλαίσια λύσεων. Η αυτονομία, η ισότητα η αντιεξουσία και το στοιχείο της ουτοπίας είναι κύρια στοιχεία της ιδεολογίας τους. Αυτά τα στοιχεία παρουσιάζονται σε στίχους όπως «Μην τα βάζεις με εμένα/γιατί έχω όπλο μαχαίρι και μια αυτόνομη πένα».⁷⁰ Συνεχίζοντας «Η δεξιά με μισεί με την αριστερά τα χω καλά/μα τα όνειρα μου είναι πιο πέρα απ' την εξουσία κι είναι πολλά». «Στο τιμόνι εσύ και εγώ/ σου λέω δεν έχουμε αρχηγό», «θα είμαστε όλοι μούτσοι κι όλοι καπετάνιοι», λένε στη «Πειρατική γαλέρα» ένα κομμάτι ιστορικής ανασκόπησης του συγκροτήματος, ένα κομμάτι – ταξίδι με προορισμό την ουτοπία, την οποία θα αναφέρουν πολλές φορές στα κομμάτια τους ειδικά στο τραγούδι «Η γιορτή της ουτοπίας», αλλά και σε άλλα όπως το «Θα τον αλλάξουμε εμείς». Στο ταξίδι της «Πειρατικής γαλέρας» στο κατάρτι έχουν «απλώσει μαυροκόκκινη σημαία».⁷¹ Το μαύρο – κόκκινο θα αναφερθεί ξανά στο «Μάτια μεγάλα» λέγοντας ότι το «κόκκινο – μαύρο», είναι «αυτό που θα 'πρεπε να φόραγε η Αντιγόνη εν Επιδάυρο», καθώς η καρδιά του rapper όπως θα πει στην αρχή του κομματιού «κτυπά αριστερά κι από τα κάτω».

Τέλος, στο κομμάτι «Λένε» θα αντικρούσουν τις διάφορες κριτικές που λαμβάνουν για την πολιτικοποίηση της μουσικής τους, λέγοντας στο ρεφρέν

⁶⁷ «Φράουλες στη Μανωλάδα» ο Πρετεντέρης είναι Έλληνας δημοσιογράφος.

⁶⁸ «Τι άλλο να κάνω».

⁶⁹ Στίχοι του Χρήστου, «Λένε».

⁷⁰ «Όταν ραπάρω».

⁷¹ Συμβολικά χρώματα της αναρχίας και του αντιεξουσιαστικού χώρου.

«Λένε πως είμαστε ανάρχεις, λένε είμαστε κουμμούνια/Φήμες μας θέλουν αντιεξουσιαστές κι φασίστες μας θέλουν σαπούνια/Λένε δεν έχουμε flow λένε και το ξαναλένε / Πως τους βασανίζουν οι στίχοι μας λένε, λένε, λένε, λένε».

Για το hip hop

Αρκετές είναι οι αναφορές τους για το hip hop. Το κομμάτι «Το hip hop της Μεσογείου» κάνει μια ιστορική αναδόμηση της κουλτούρας του hip hop, η οποία ταξιδεύει με ένα «καράβι βινυλίου» σε όλο τον κόσμο μέχρι την Μεσόγειο. Ενώ στο «Τα παιδιά με τα φαρδιά παντελόνια» θα προβάσουν τους ασκούμενους του hip hop και ειδικά το συγκρότημα, λέγοντας ότι «ορκιστήκαν να μην γίνουνε πiónια» και πως «μες του δρόμους θα γυρνάνε αιώνια/τα παιδιά με τα φαρδιά παντελόνια».

«Έχω για όπλο μου μόνο το λόγο κι εκείνοι μίντια στρατιές»,⁷² θα πούνε στο «Τι άλλο να κάνω» και σε πολλά από τα κομμάτια αναφέρονται στην δύναμη του λόγου που έχει το rap με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα το «Σαν πρόκες» και «Τι κρύβει το μολύβι».

Ακόμη, δεν είναι λίγες οι φορές που θα κάνουν αναφορές στο κατακερματισμό του hip hop καθώς καθιστούν σαφές τον διαχωρισμό τους από το τότε «εμπορικό» και από το τώρα «trap». «Δεν ονειρευόμαστε γούνες ούτε Ferrari/το κάνατε τσίρκο το ραπ που να πάρει»⁷³ θα πούνε στο Λένε, ενώ άλλα κομμάτια που καθιστούν το διαχωρισμό τους είναι το «Freestyle που δεν άντεξε άλλο» και το «Ο λύκος για το τσίρκο δεν δουλεύει» μέρος του οποίου αναφέρει «Ούτε στο παίζω εγώ λεφτάς, μαγκιόρος, γκάνγκστερ, κι αλητεία/Είμαστε μεγάλα πια παιδιά φτάνει μ' αυτή τη μαλακία».

Ακόμη αναφορές γίνονται στο «Low bar» κίνημα που αποτέλεσε σημείο καμπής του συγκροτήματος, παράδειγμα στίχου από το κομμάτι «Πειρατική Γαλέρα»: «Για να θυμάμαι ότι στο πρώτο το φανέρωμα/Είχα φοιτήσει στο σχολείο της Freestyle στο Πέραμα/Τιμή και καμάρι ύστερα μαύρο φεγγάρι»

⁷² «Τι άλλο να κάνω».

⁷³ «Λένε».

Αντιφασισμός/Αντιρατσισμός

Έντονο είναι το στοιχείο του αντιρατσισμού στα κομμάτια τους. Κλασικό παράδειγμα είναι το «Για να νικήσουν» το οποίο είδαμε πιο πάνω. Παραδείγματα στίχων με αντιρατσιστικό χαρακτήρα: «Πάντα μισούσα τα σύνορα/ Έτσι κι αλλιώς είναι εφήμερα/ Μαζί κι αυτούς που τα ορίζουν/ Ανθρώπους χωρίζουν/ Τα άντερα μου γυρίζουν»,⁷⁴ «Δεν έχουν έθνη και κάστες/ειν' τα συντρόφια μου πρόσφυγες και μετανάστες».⁷⁵ Ενώ και ο αντιφασιστικός λόγος είναι έντονος, ειδικά ενάντια στο εθνικιστικό κόμμα της Χρυσής Αυγής και δεν είναι λίγες οι φορές που αναφέρονται στον δολοφονημένο από χρυσαυγίτες, Παύλο Φύσα: «Είναι αήττητη η βλακεία η μεγάλη/ Του χρυσαυγίτη τα σκατά μες το κεφάλι»,⁷⁶ «Άμα σου τύχει να απαντήσεις και τον Παύλο/Να του μιλήσεις είναι ένας παλιός μου φίλος/Και έτσι κι έχουν και φασίστες εκεί πάνω/Να μην φοβάσαι θα σε προστατέψει εκείνος»,⁷⁷ «Το τραγουδήσαμε μαζί, καλή παρέα, γλυκό κρασί/Το 'πε κι ο Παύλος σε κάποιο του στίχο/Πριν μας τον σκοτώσουν οι Ναζί».⁷⁸

Αναφορές σε τοπικούς αγώνες και επικαιρότητα

Αναφορές γίνονται ακόμη σε τοπικούς αγώνες και στην επικαιρότητα. Στο κομμάτι «2011 (Στο cabaret La belle Grece)», υπάρχει ένα «εστιασμένο» περιεχόμενο (βλ. 1.3.3 Κατηγοριοποίηση Martinelli), που προβάλλει την κατάσταση που επικρατούσε στην Ελλάδα κατά την περίοδο των μνημονίων και ειδικά στο κίνημα των «αγανακτισμένων» στην πλατεία Συντάγματος. Στο τραγούδι «Ποτοσί» γίνεται ένας παραλληλισμός της εξόρυξης χρυσού που γινόταν στο Ποτοσί της Βολιβίας με την εξόρυξη χρυσού στη Χαλκιδική λέγοντας «Κοιμήθηκα στο Ποτοσί και ξύπνησα Χαλκιδική». Τα κομμάτια αυτά είναι κλασικά παραδείγματα τραγουδιών που μπορούν να συμβάλουν στη συλλογική μνήμη ενός κινήματος (βλ. 1.4.3 Μουσική και κοινωνικά κινήματα Eyerman & Jamison), στην προκειμένη περίπτωση στο κίνημα κατά της εξόρυξης χρυσού στη Χαλκιδική και στο

⁷⁴ «Σύνορα».

⁷⁵ «Έχω αμολήσει τους στίχους μου».

⁷⁶ «Φράουλες στη Μανωλάδα».

⁷⁷ «Θα 'τανε δεν θα 'ταν 15».

⁷⁸ «Θα τον αλλάξουμε εμείς».

κίνημα των «Αγανακτισμένων». Επίσης στο «Βοριάς και Λίβας» θα κάνουν έμμεση αναφορά στα κινήματα κατά της εγκατάστασης ανεμογεννητριών. Στο «Τσιφλίκι», το οποίο κυκλοφόρησε το 2020, θα κάνουν αναφορές στη νέα κυβέρνηση του Κυριάκου Μητσοτάκη και στις νεοφιλελεύθερες πολιτικές.

Επίσης, σε ζωντανές συναυλίες αλλάζουν κάποιους από τους στίχους των ανάλογα με την επικαιρότητα εκείνης της χρονικής περιόδου και το μέρος που βρίσκονται. Για παράδειγμα, ο στίχος «Στην Κοτσαμπάμπα δεν πουλιέται ρε κουφάλες το νερό» από το «Στη γιορτή της Ουτοπίας» γίνεται «Στη Σαλονίκη ή Αθήνα δεν πουλιέται ρε κουφάλες το νερό», με αφορμή την προσπάθεια ιδιωτικοποίησης του νερού σε αυτές τις πόλεις. Επίσης, στο «Φράουλες στην Μανωλάδα», το οποίο γράφτηκε το 2013, οι στίχοι στις συναυλίες αλλάζουν ανάλογα με την εκάστοτε κυβέρνηση:

Και ποιος τη χάρη μας τώρα, πέρασε η μπόρα
Αφού μας το πε ο Σαμαράς(Τσίπρας, Μητσοτάκης) τι θέλεις τώρα;
Σου λέω έρχονται, αριβάρουν σε λιγάκι
Οι τράπεζες του Βενιζέλου(Σταϊκούρα), η «ανάπτυξη» του Χατζηδάκη

Προτροπή σε δράση

Δεν είναι λίγες οι φορές που απευθύνονται στον ακροατή. Άλλοτε τον κατηγορούν λέγοντας «Θες να με πείσεις ότι φίλε όλα εντάξει/ κάτσε καλά τον καναπέ που' χεις αράξει/ την αποχαύνωση μου 'κανες πρώτη φύση/ για να μην δω πως τα πανιά μου τ' χεις σκίσει», «Ήσουν τρεμάμενο ψάρι στη δίκη του Κασιδιάρη», «Κι αν τα πανιά μου μου τα χάλασες εγώ ακόμα στο κρασί μου βλέπω θάλασσες»⁷⁹ Άλλοτε τον «καλοπιάνουν» εξετάζοντας τη σχέση τους (Βλ. 1.3.3 Σχέση «πολιτικού μουσικού» - ακροατή) λέγοντας «Τι άλλο να κάνω να σε γλυκάνω/μήπως και πάψεις να ακούς τους από πάνω», «σου είπα τις ειδήσεις τις έχουν κανάλια και τα κανάλια αφεντικά/ σε πήρα και κάναμε το γύρω του κόσμου σε τεσσεράμισι λεπτά»⁸⁰. Άλλοτε τον παρακινούν σε δράση, χαρακτηριστικό παράδειγμα λειτουργίας Τ.Δ (Βλ. 1.4.2 Λειτουργίες Τ.Δ στο κοινωνικό κίνημα) λέγοντας «Στην Αθήνα κάποιο χέρι με σπρέι

⁷⁹ «Μες το κρασί μου βλέπω θάλασσες».

⁸⁰ «Τι άλλο να κάνω».

σε τοίχο το `χε γράψει/ Μου το `στειλε σ' ένα του γράμμα απ' τη φυλακή ο Antonio Gramsci / Το φώναζαν στο Μεξικό ο Ricardo κι ο Enrique Flores Magón /Κάπου θα το πήρε κι εσένα το αυτί σου, και τι θα κάνεις τώρα λοιπόν;», «το σάπιο κόσμο θα δεις θα τον αλλάξουμε εμείς».⁸¹ Αυτό το περιεχόμενο των στίχων θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως «κλασικό» (βλ. 1.3.3 Κατηγοριοποίηση Martinelli), αφού δίνουν την αίσθηση του «εδώ και τώρα». Θέλουν τον ακροατή να «ακούσει» και να «πράξει».

Εμφύλιος/Αντίσταση

Αρκετά από τα κομμάτια των S.W. αναφέρονται στην αντίσταση κατά των Γερμανών κατά την περίοδο της κατοχής, τον εμφύλιο πόλεμο και κάποια από τα κομμάτια είναι αφιερωμένα σε ήρωες («Του Άρη», «Του Χρόνη»). Επισημάνουν το χρέος μνήμης που πρέπει να έχουμε σε αυτούς και αναφέρονται πολλές φορές στη μοναξιά των ηρώων, στη μη αναγνώριση της προσφοράς και της θυσίας τους, στο ξεπούλημα ιδεών την διάψευση ελπίδων και οραμάτων καθώς και για την προδοσία που υπέστησαν από το κόμμα που εκπροσωπούσαν και από τις φασιστικές κυβερνήσεις που ακολούθησαν.

Στο κομμάτι «Του Άρη» υπάρχει μια φανταστική συνομιλία με τον αρχηγό του ΕΛΑΣ Άρη Βελουχιώτη. Του βάζει να πιεί και του περιγράφει την εξέλιξη των γεγονότων μετά τον εμφύλιο πόλεμο και την σημερινή κατάσταση. Ξεκινάει λέγοντάς του «Κρατούσα πάντα μια σελίδα μου κενή για το χατίρι σου/ κι όσο θα τη γεμίζω, δώσε μου το ποτήρι σου» συνεχίζοντας «Θα μιλήσουμε για εκείνους που πούλησαν τον ΕΛΑΣ σου/κι έπειτα ξεπουλήσανε και ετούτο το χώμα/όμως τα σόγια τους μας κυβερνάν ακόμα», καταλήγοντας «Αντίο Καπετάνιε επαναστάτη, καλές εφόδους στην κοιλάδα της σιωπής».

Στο κομμάτι «Του Χρόνη» οι στίχοι είναι κάτι σαν βιογραφία. Μιλάνε για τη ζωή του ήρωα λέγοντας «Τον εσυλλάβαν το 47' λεν οι γειτόνισσες βουρκωμένες/κάτι φασίστες στρατιωτικοί κάτι κυβερνήσεις πουλημένες», ενώ περιέχει τίτλους και

⁸¹ «Θα τον αλλάξουμε εμείς».

φράσεις των βιβλίων του όπως: «Τα κεραμίδια στάζουν», «Καλά εσύ σκοτώθηκες νωρίς», «Το κλειδί είναι κάτω απ' το γεράνι», «Η επανάσταση μονάχα έχει ουσία/όσο κρατάει μέχρι να γίνει εξουσία», «Υπάρχει και ζεϊμπέκικο ρουφιάνε».

Αυτά τα κομμάτια είναι χαρακτηριστικές περιπτώσεις «ιστορικοποίησης της αλήθειας» (βλ. 1.4.2 Λειτουργίες Τ.Δ στο κοινωνικό κίνημα) , συγχωνεύουν το παρελθόν με το παρόν για να δημιουργήσουν συνειδητοποίηση μιας αιτίας ή διαμάχης. Άλλα κομμάτια που κάνουν αναφορές στην αντίσταση και τον εμφύλιο πόλεμο: «Με τον καιρό να ναι κόντρα», «Τι κρύβει το μολύβι», η 1^η εκτέλεση του «Η μεγάλη των τσάτσων σχολή» και «Το καράβι για την Θάσο».

Αναφορές στα..πάντα

Λένε τον στίχο μας δύσκολο/Πρέπει να ψάχνεις στο Wikipedia/κατά που πέφτει αυτή η πόλη;/Ποιος είναι αυτός; Δεν είναι στα media.⁸²

Όντως πρέπει να ψάχνεις στο Wikipedia, μιας και κάποια από κομμάτια χρήζουν βιβλιογραφίας. Αυτό είναι κάτι που κάνει και το ίδιο το συγκρότημα.

Λ: Όταν τα παιδιά ξέρω ότι μπορεί να μη γνωρίζουν κάποιες απ' τις αναφορές φτιάχνω βιβλιογραφία.

Στους στίχους των Social Waste μπορούμε να βρούμε αναφορές σχεδόν για τα πάντα. Γίνονται αναφορές σε μυθικά πρόσωπα, σε τοπικά και παγκόσμια κινήματα, σε ήρωες, σε ποιητές, συγγραφείς, διανοούμενους, αθλητές, καλλιτέχνες κ.ά. Θα προσπαθήσουμε να συνοψίσουμε τις αναφορές που γίνονται ανά κατηγορία.⁸³

- Επαναστάτες: Emilio Zapata, Σαλβαδόρ Αλιέντε, Πάντσο Βίγια, Χρόνης Μίσσιος, Άρης Βελουχιώτης, Thomas Sankara, Τύρακ Κατari, Augusto

⁸² «Λένε».

⁸³ Κάποια από τα πρόσωπα έχουν πολλαπλές ιδιότητες.

César Santino, Ernesto Guevara, Τζαβέλλας, Πλουμπίδης, Subcomandante Marcos.

- Κινήματα: YoSoy132, φοιτητικό κίνημα του METU (Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Μέσης Ανατολής στην Άγκυρα), ΕΑΜ-ΕΛΑΣ, Ζαπατίστας.
- Μυθικά πρόσωπα: Δον Κιχώτης, Ροσινάντε, Θρασάκι, Κεμάλ, Σάντσο Πάντσα, Corto Maltese, Αντιγόνη, Ωραία Ελένη, Μαρκο Αντόνιο, Σφίγγα, Καπουλετος, Καπτάν Ρούβας.
- Αθλητές: Mohamed Ali , Roberto Baggio.
- Ποιητές: Νερούδα, Federico García Lorca, Nâzim Hikmet, Νίκος Καββαδίας, Μανόλης Αναγνωστάκης, Κωνσταντίνος Καβάφης.
- Συμβολικά αντικείμενα: Γκράνμα(πλοίο του Φιντέλ Κάστρο), Ιπτάμενος Ολλανδός(μυθικό πλοίο).
- Ιστορικοί περίοδοι ή ημερομηνίες: Πορφυριάτο, Μαιος του 68', once de Setiembre (11^η Σεπτεβρίου).
- Ζωγράφοι: Fra Giovanni da Fiesole, Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Tiziano Vecellio, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Diego Rivera, Amedeo Clemente Modigliani, Melchor Perez Holguin.
- Μουσικοί: Victor Jarra, Mercedes Sosa, Violeta Parra, Παύλος Φύσας, Oscar Chavez, Γιάννης Αγγελάκας, Θάνος Μικρούτσικος.
- Στιχουργοί: Άκης Πάνου, Μανόλης Ρασούλης.
- Πολιτικοί: Enrique Flores Magón, Αντώνης Σαμαράς.

Το συγκρότημα Social Waste

- Συγγραφείς: Gabriel García Márquez, Jean-Claude Izzo, Νίκος Καζαντζάκης, Antonio Gramsci, Eduardo Galeano, Hugo Pratt.
- Θρησκευτικά πρόσωπα: Σαλώμη, Ιωάννης Βαπτιστής, Άγιος Νικόλαος, Ποσειδώνας, Husain.
- Πεσόντες από αστυνομία: Νικόλας Τεμπονέρα, Αλέξης Γρηγορόπουλος, Berkin Elvan.
- Τοποθεσίες:

Στο τραγούδι «Όλου του κόσμου τα λιμάνια», παρουσιάζεται ένα ταξίδι σε όλα τα λιμάνια του κόσμου. Ο Λεωνίδας θα μας πει:

Λ: Τώρα στο «Του κόσμου τα λιμάνια» παίρνω τον χάρτη και λέω «ποια λιμάνια απ' την λογοτεχνία γουστάρω; Πως θα πάει το καράβι; Θα πάει εδώ μετά θα πάει εδώ» άμα το βάλεις στο χαρτί γίνεται ο δρόμος. Αυτό έχει μια χαρτογραφική δομή.



Το ταξίδι αρχίζει από Θεσσαλονίκη(1) και συνεχίζει για: Πειραιά(2), Κρήτη(3), Λιβύη(4), Αλεξάνδρεια(5), Μασσαλία(6), Βαρκελώνη(7), Αλγέρι (8), Λισαβόνα (9), Μπαρκρέμπ(10), Καζαμπλάνκα(11), Κασπά(12), Κάπο Βέρντε(13), Πόρτο Αλέγκρε (14), Μπουένος Άιρες(15), Ακροτήρι της Ελπίδας(16), Μογκαντίσου(17), Άντεν(18), Μπούρμπα(19), Πακιστάν(20), Ινδία(21), Εσκοντίδα(22).

Ένα άλλο κομμάτι που κάνει αναφορές σε πολλές πόλεις είναι το «Οι πόλεις». Τις πόλεις τις φαντάζεται «ανθρώπους», «συντρόφους», «ζούνε παλιές μικρές στιγμές μου αγαπημένες». Οι πόλεις που αναφέρονται είναι:

Βαβυλώνα, Βαγδάτη, Βηρυτός, Καρχηδόνα, Δαμασκός, Σπάρτη, Βόλος, Φοινίκη, Βαρκελώνη, Anvers, Λίβερπουλ, Λισαβόνα, Πειραιάς, Αμβούργο, Βαρκελώνη.

Επίσης, πολλαπλές είναι οι αναφορές στο Μεξικό και ως εκ τούτου στο κίνημα των Ζαπατίστας. Κάποιοι λόγοι, είναι η έρευνα του Λεωνίδα Οικονομάκη στο συγκεκριμένο κίνημα και ο αρκετός χρόνος που έζησε εκεί, είναι απ' τις πιο πρόσφατες και ζωντανές επαναστάσεις, καθώς και η επίσκεψη πολλών από τα μέλη του συγκροτήματος στην Τσιαπας όπου βρίσκεται η Αυτόνομη δημοκρατία των Ζαπατίστας. Στίχοι που αναφέρονται στο Μεξικό και τους Ζαπατίστας: «Υπάρχουν όμως και κάποιοι που τους χαλάν τη συνταγή/Απόγονοι του Ζαπάτα στων Μεξικάνων τη γη»,⁸⁴ «Αλλού σε λένε Ζαπάτα, αλλού Τουπακ Κατάρι/ αλλού Σαντίνο αλλού Τσε και στη Ελλάδα Άρη»,⁸⁵ «Στο Μέχικο τ' χα ποντάρει όλα για όλα/ Και το μυαλό μου τριβελίζει μια κιθάρα σπανιόλα», «Στα Γιάννενα και στα Χανιά χειμώνα καλοκαίρι/ακόμα και στο Μέχικο σ' αντάρτικο λημέρι».⁸⁶

Τοποθεσίες στα υπόλοιπα τραγούδια⁸⁷: Μακόντο , Καισαριανή, Όλυμπος, Γκιώνα, Αχελώος, Ruga Maistra – Κρήτη, Plazas del Sol de Catalunya (Βαρκελώνη), Asturias(Ισπανία), Cochabamba(Βολιβία), Ποτοσί(Βολιβία), Πλατεία Άγιου Μάρκου(Φλωρεντία), Cerro Rico(Βουνό εξόρυξης χρυσού στη Βολιβία), Ιερισσός

⁸⁴ «Του Άρη».

⁸⁵ «Στη γιορτή της Ουτοπίας».

⁸⁶ «Πειρατική Γαλέρα».

⁸⁷ Η γλώσσα γραφής προκύπτει από την προφορά.

(Χαλκιδική), Τροία, Λαχώρη(Πακιστάν), Καζαμπλάνκα, Καρταχένα(Κολομβία), Βερόνα(Ιταλία), Αλεξάνδρεια(Αίγυπτος), Κούβα, Νότιο Μπρονξ(Νέα Υόρκη), Μεσόγειος, Παλαιστίνη, Τύνιδα, Βεγγάζη, Κάιρο, Μασσαλία, Νάπολη, Βόσπορος, Κρήτη, Αιγαίο, Alexander platz(Βερολίνο), Μεγάλη Παναγιά(Χαλκιδική), Απεράθου(Νάξος), Γιάννενα, Χανιά, Άγκυρα, Μενίδι, Αλικαρνασσός, Μανωλάδα, Μαρακές, Σέρα Λεόνε, Λιβερία, Σενεγάλη, Μαυριτανία, Αίγυπτος, Κίνα, Μονρόβια, Πορτ-ο-Πρένς, Ρούμελη, Θάσος, Αράχοβα, Ελικώνα, , Μιλάνο, Μονρεάλ, Nueva York, Ρώμη, Instabul, Ankara, Τούνεζι, Μισίρι, Σαντιάγκο, Συρία, Τουρκία.

Αυτούσιοι ή παραποιημένοι στίχοι/φράσεις/ατάκες

Όπως είδαμε πιο πάνω, ένα μεγάλο μέρος της θεματολογίας του συγκροτήματος αναφέρεται σε ποιητές, συγγραφείς κ.ά. Δεν είναι μόνο οι αναφορές όμως σε αυτούς, άλλα χρησιμοποιούν αυτούσιους ή ελαφρώς παραποιημένους στίχους ποιημάτων, τραγουδιών, ατάκες από ταινίες και φράσεις. Αυτό το εκφραστικό μέσο που χρησιμοποιούν ονομάζεται «διακειμενικότητα». Η διακειμενικότητα είναι ένας τρόπος ανάλυσης ενός κειμένου στο οποίο δεν αναζητείς μόνο τα βιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα (Σιαφλέκης, n.d., 4) αλλά το τι έχει διαβάσει, τα οποία αποτυπώνονται μέσα στο έργο του. Συγκεκριμένα, διακειμενικότητα ορίζεται από την Julia Kristeva ως:

Τα σημεία επαφής των κειμένων, τα διακείμενα όπως ονομάζονται, μπορεί να είναι εικόνες, φράσεις, πρόσωπα αλλά ακόμη και λέξεις με ειδικό σημασιολογικό βάρος, εννοείται, που ενσωματώνονται στο νέο κείμενο τροποποιώντας και καθορίζοντας τη στρατηγική του (Σιαφλέκης, n.d., 5).

Η διακειμενικότητα λειτουργεί σαν εργαλείο ανάγνωσης. Ο αναγνώστης της λογοτεχνίας ανάλογα με το βαθμό επάρκειας ή ενδιαφέροντος, καλείται να ανασυστήσει ένα μεγάλο μέρος του πνευματικού ορίζοντα που δηλώνεται έμμεσα από τα διακείμενα (Σιαφλέκης, n.d., 7).

Αρχικά ας δώσουμε κάποια παραδείγματα διακειμένων από ποιήματα. Το κομμάτι «Σαν πρόκες» με αναφορά στον Μανώλη Αναγνωστάκη και το ποίημα του «Ποιητική» αναφέρουν τον στίχο «Σαν πρόκες πρέπει να καρφώνουμε οι λέξεις να

μη τις παίρνει ο άνεμος» . Στο ίδιο κομμάτι αναφέρεται παραποιημένος ο στίχος της Κατερίνας Γώγου από το ποίημα «Στο μυαλό είναι ο στόχος» λέγοντας «ο στόχος είναι στο μυαλό όχι στα πόδια». Επίσης, στο «Σαν πρόκες» θα παραφράσουν το στίχο του Οδυσσέα Ελύτη «την άνοιξη αν δεν την βρεις την φτιάχνεις» από το ομώνυμο ποίημα παραφράζοντάς τον «την λέξη και την άνοιξη αν δεν τις βρεις τις φτιάχνεις». Στο «Μάτια μεγάλα» θα χρησιμοποιήσουν στίχους του Κωνσταντίνου Καβάφη από το ποίημα «Απολείπει ο Θεός Αντώνιο» λέγοντας «Αποχαιρέτα την που λες την Αλεξάνδρεια που χάνεις» και «Δίπλα στον Μάρκο Αντώνιο, τώρα που ο Θεός τον απολείπει». Στο κομμάτι «Kasbah» και «Μαραμπού» οι στίχοι είναι αυτούσια τα ομώνυμα ποιήματα του Νίκου Καββαδία, στίχοι του οποίου αναφέρονται και σε άλλα κομμάτια όπως για παράδειγμα οι στίχοι «τα σπαθιά να τροχίσεις που μ' αρέσουν του λόγου»,⁸⁸ «σαν σε παλιές γλυκές μου αγαπημένες»,⁸⁹ «μας τρέφει, τρέφεται από εμάς και μας σκοτώνει».⁹⁰

Ακόμη, ατάκες και φράσεις σημαντικών προσωπικοτήτων όπως η περίφημη φράση του Che Guevara «La hasta la victoria siempre», του Galeano «όσο σιμώνω μακραίνει»⁹¹ αναφερόμενος στην ουτοπία και του Άρη Βελουχιώτη «Ραντεβού στα γουναράδικα». Επιπλέον, στίχοι από τραγούδια όπως «θα πάω και ας μου βγει και σε κακό» διακείμενο που προκύπτει από τον «Αύγουστο» του Νίκου Παπάζογλου, «Όμως αλλάζει Κεμάλ κι όμως αλλάζει», αναφερόμενος στους στίχους του Νίκου Γκάτσου στο τραγούδι «Κεμάλ» του Μάνου Χατζηδάκη και «κράτος κλειστόν», αναφερόμενοι στο ομώνυμο τραγούδι των Panx Romana. Επίσης, θα χρησιμοποιήσουν διάσημες φράσεις ταινιών, όπως η περίφημη φράση της ταινίας «Καζαμπλάνκα», «Ξέρεις Ίνγκριντ εμείς οι δυο θα 'χουμε πάντα το Παρίσι».⁹²

Αξίζει επίσης να επισημάνουμε ότι υπάρχουν διακείμενα που προκύπτουν από δικά τους κομμάτια. Για παράδειγμα, στο τραγούδι «Λένε» ανάμεσα στα κουπλέ και ρεφρέν ακούγεται ο στίχος «Είναι παντού με τσιγκλάνε δεν μ' αφήνουν ν' αράξω» ο οποίος είναι στίχος από το «Έχω αμολήσει του στίχους μου». Στο «Τι άλλο να κάνω»

⁸⁸ «Τι κρύβει το μολύβι» από το ποίημα «Εσμεράλδα».

⁸⁹ «Οι Πόλεις» από το ποίημα «Γράμμα σε ένα ποιητή».

⁹⁰ «Φράουλες στη Μανωλάδα» από το ποίημα «Φάτα Μοργκάνα».

⁹¹ «Στη γιορτή της ουτοπίας».

⁹² «Μάτια μεγάλα».

Το συγκρότημα Social Waste

θα ξαναχρησιμοποιήσουν τη φράση του Galeano «όσο σιμώνω μακραίνει» από το «Η γιορτή της ουτοπίας», απευθυνόμενος στον ακροατή λέγοντας «Τι άλλο να κάνω να σε γλυκάνω/Που όσο σιμώνω μακραίνεις και δε σε φτάνω» παραλληλίζοντας την ουτοπία με την επιρροή που θα ήθελε να έχει ο ίδιος στον ακροατή.

4.5 Ζωντανές εμφανίσεις

Οι ζωντανές εμφανίσεις του συγκροτήματος κυμαίνονται από κινηματικές συναυλίες μέχρι εμπορικά φεστιβάλ και μαγαζιά σε Ελλάδα και εξωτερικό. Στην πρώτη φάση του συγκροτήματος όπως αναφέραμε το συγκρότημα εμφανιζόταν σε «Low Bar» φεστιβάλ και ως support συγκρότημα σε συναυλίες των Active Member. Η πρώτη τους συναυλία έγινε στο προαύλιο του σχολείου τους και τα μετέπειτα σε τοπικά καφέ, όπως το Jungle café στο Ηράκλειο.



Εικόνα 21 Εισιτήριο από την πρώτη συναυλία το 1999.

Στη δεύτερη φάση, γίνεται πιο έντονη η παρουσία τους σε κινηματικές συναυλίες, συναυλίες αλληλεγγύης, αντιρατσιστικά και παρόμοιου περιεχομένου φεστιβάλ. Είναι σχεδόν μόνιμη η παρουσία τους σε συναυλίες και φεστιβάλ διαρκών αγώνων, όπως για τη στήριξη του αυτοδιαχειριζόμενου εργοστασίου της ΒΙΟ.ΜΕ στη Θεσσαλονίκη, ενάντια στην εξόρυξη χρυσού στις Σκουριές της Χαλκιδικής, ενάντια στην ιδιωτικοποίηση του νερού στη Θεσσαλονίκη και στις Σταγιάτες Πηλίου κ.ά . Πολλές φορές μάλιστα, μπορεί να μειώσουν τον αριθμό των μελών της ορχήστρας

που τους απαρτίζει ούτως ώστε οικονομικά να αντεπεξέλθουν σε καλέσματα κινημάτων και παρόμοιων δράσεων. Παραδείγματα συναυλιών αλληλεγγύης και οικονομικής ενίσχυσης είναι αυτές της συναυλίας αλληλεγγύης στην διωκόμενη Ηριάννα, στους διωκόμενους στις Σκουριές, στο τούρκικο μουσικό συγκρότημα GRUP YURUM, οικονομικής ενίσχυσης σε αντιεξουσιαστικές συλλογικότητες, ανεξάρτητα έντυπα ακόμη και σε αυτόδιαχειριζόμενες ποδοσφαιρικές ομάδες. Επίσης, δίνουν το παρόν τους σε συναυλίες μνήμης του Παύλου Φύσα.⁹³

Οι ζωντανές εμφανίσεις δεν λείπουν από εμπορικά φεστιβάλ και μαγαζιά. Αρχικά η συμμετοχή τους σε εμπορικά φεστιβάλ ήταν πολύ δύσκολη, λόγω της απουσίας μάνατζερ, που σε αυτές τις περιπτώσεις είναι σχεδόν απαραίτητη λόγω της δικτύωσης που επικρατεί στις διοργανώσεις,⁹⁴ άλλα και λόγω του ριζοσπαστικού περιεχομένου και της μη εμπορικής φύσης του συγκροτήματος. Το πρώτο εμπορικό φεστιβάλ που θα παρουσιαστούν θα είναι στο «Ήχοι του Δάσους» το 2015.

Λ: Είχαν μπει δύο παιδιά «μπροστά» που ακούγανε τα τραγούδια μας, άκουσαν το «Του Άρη» και θελαν οπωσδήποτε να μας καλέσουνε. Το προτείνανε αλλά επιτροπή διαφωνούσε έλεγε «ποιοι είναι αυτοί» κ.τ.λ. Παίξαμε, έγινε χαμός και αυτά τα παιδιά είχαν άγχος. Ήρθαν μετά, μας βρήκανε μας είπαν «Παιδιά ευχαριστούμε πάρα πολύ γιατί μας δικαιώσατε, δεν μπορούν να μας πουν τίποτα. Έγινε χαμός». Οπότε εμάς λίγο μας καλούν οι διοργανωτές, λίγο μας ζητάει ο κόσμος. Εντάξει, μετά το «Hip hop της μεσογείου» έγινε πολύ μεγάλο.

Από εκείνη τη χρονιά θα αρχίζουν να εμφανίζονται πιο τακτικά σε εμπορικά φεστιβάλ. Ενδεικτικά κάποια από αυτά είναι το Steetmode Festival, LosAlmiros, Off the Hook κ.ά.

⁹³ «Σιγά μη φοβηθώ».

⁹⁴ Σύμφωνα με τον Λεωνίδα οι περισσότεροι hip hop καλλιτέχνες μανατζάρονται από δύο άτομα.



Εικόνα 22

Παράλληλα, οι Social Waste διοργανώνουν αυτόνομες συναυλίες σε μαγαζιά. «Είναι ένας τρόπος να μετράμε τις δυνάμεις μας», μας εξομολογείται ο Λεωνίδας Οικονομάκης. Είναι συναυλίες αποκλειστικά δικές τους, οι οποίες γίνονται χωρίς μεσάζοντες και χορηγούς, παρά μόνο συμφωνία του συγκροτήματος και του μαγαζιού.⁹⁵ Τα μέρη που εμφανίζονται κατά καιρούς είναι το We στην Θεσσαλονίκη, Gagarin, ΙΛΙΟΝ Plus και Τεχνόπολις στην Αθήνα καθώς και σε άλλα μαγαζιά σε ολόκληρη την Ελλάδα, με τις περισσότερες να γίνονται sold out. Ζωντανές εμφανίσεις επίσης έκαναν και στο εξωτερικό. Κάποιες από αυτές είναι στο Μεξικό, στην Νορβηγία και Γερμανία.

Επίσης, θέλω να αναφερθώ στις προσωπικές μου εμπειρίες από τις ζωντανές εμφανίσεις του συγκροτήματος. Έχω παραστεί συνολικά σε τέσσερεις. Η πρώτη ήταν στο Coopair Festival(2018) που διοργανώνεται για την αλληλεγγύη και οικονομική ενίσχυση του εργοστασίου της BIO.ME, η δεύτερη στα 20χρονα του συγκροτήματος, σε μια αυτοδιαχειριζόμενη συναυλία στο WE(2019), η τρίτη στο Streetmode Festival(2019) και η τέταρτη και πιο πρόσφατή, στα πλαίσια δεκαήμερου ενάντια στην εξόρυξη χρυσού στις Σκουριές της Χαλκιδικής, τον Αύγουστο του 2020. Οπότε, θα μπορούσα να πω ότι έχω την εμπειρία των κινηματικών συναυλιών, εμπορικών φεστιβάλ και της αυτοργανομένης συναυλίας.

⁹⁵ Μια μερίδα των φαν εκφράζουν τη δυσαρέσκεια τους, για την αντίφαση μεταξύ αυτοοργάνωσης και εισιτηρίου εισόδου, το οποίο δεν ξεπερνά τα 8 ευρώ.

Το συγκρότημα Social Waste

Όπως και την εμπειρία του full band αλλά και της παρουσίας μόνο του Dj (στην BIO.ME).

Παρατήρηση μου είναι ότι οι ζωντανές εμφανίσεις των Social Waste διέπονται από εκρηκτικότητα, όχι λόγω σκηνικής παρουσίας ή «σκληρής» ερμηνείας του συγκροτήματος αλλά λόγω της αντιστασιακής και επαναστατικής ατμόσφαιρας που προκαλούν τα τραγούδια τους. Ανάμεσα στα τραγούδια ακούγονται συνθήματα, τοποθετήσεις από κινήματα, στο χώρο υπάρχουν πανό και δεν είναι λίγες οι φορές που μέλη του συγκροτήματος τοποθετούνται για διάφορα ζητήματα. Η παρουσία σε αυτό τον χώρο σου δίνει την αίσθηση ότι βρίσκεσαι σε ένα πολιτικό γεγονός, γεγονός όμως που δεν κατευθύνεται από δομές εξουσίας και κόμματα, ούτε έχει ένα χρησιμοθηρικό ή ψηφοθηρικό χαρακτήρα. Διάφοροι δημοσιογράφοι έχουν χαρακτηρίσει το hip hop των Social Waste ως «αντάρτικο hip hop» και όντως αυτό έχει βάση. Στο χώρο δημιουργείται μια αίσθηση του «Ξέρουμε τι γίνεται, μας το λέει. Πρέπει να κάνουμε κάτι»!



Εικόνα 23

5.6 Εξωμουσικές δραστηριότητες

Εκτός από τον πολιτικό λόγο που προκύπτει μέσα από το rap, τα μέλη του συγκροτήματος έχουν ένα έντονο ακριβιστικό χαρακτήρα. Παρ' όλη την συμμετοχή τους σε κινηματικές συναυλίες, συνεισφέροντας οικονομικά και πνευματικά σε κινήματα και σε κοινωνικούς χώρους, τα μέλη του συγκροτήματος δίνουν το παρόν τους σε διαλέξεις, πορείες, δικαστήρια και ομιλίες, μεγάλο μέρος των οποίων αναλαμβάνει ο Λεωνίδας Οικονομάκης. Επίσης, δεν είναι λίγες οι φορές που θα εκφραστούν και θα τοποθετηθούν δημόσια μέσω πλατφορμών κοινωνικής δικτύωσης με αφορμή θέματα όπως, κριτική σε νεοφιλελεύθερες πολιτικές, περιβαλλοντικά θέματα, εκκενώσεις καταλήψεων, αστυνομική βία, αγώνες τοπικών και ξένων κινημάτων κ.ά. Αυτό είναι ένα ακόμη στοίχημα του συγκροτήματος, να αποκτήσει ο δημόσιος λόγος ενός hip hop καλλιτέχνη νομιμότητα και να «παίρνεται» στα σοβαρά όπως καλλιτέχνες άλλων ειδών. Όπως θα μας πει ο Λεωνίδας Οικονομάκης για την επιρροή που έχει το συγκρότημα:

Λ: Δεν έχουμε και πολύ μεγάλη απήχηση, δεν έχουμε και 10000 κόσμο τώρα μπορεί το δυναμικό μας να είναι 5000. Αλλά σε αυτό το επίπεδο και σε επίπεδο δημοσίου λόγου, εμείς εκφέρουμε περισσότερο δημόσιο λόγο από άλλες hip hop μπάντες, γιατί δεν θεωρείται σοβαρός ένας rapper και είναι κι αυτό που θέλουμε να αλλάξουμε εμείς. Ένας rapper να έχει την ίδια βαρύτητα με ένα καλλιτέχνη κιθάρας, ας πούμε με τον Θανάση Παπακωσταντίνου ή τον Μυστακίδη. Γιατί να μην έχει; Γιατί να έχει αυτό το στίγμα του ασόβαρου; Βέβαια θα μου πεις άμα δεν πηγαίνεις στο sound check είσαι ασόβαρος. Τουλάχιστον στο δημόσιο λόγο και στην συναυλία θέλουμε να έχουμε μια σοβαρότητα γιατί είμαστε και 38 χρονών δεν είμαστε 20. Αλλιώς θα το παρατήσουμε θέλουμε να κάνουμε κάτι σοβαρό και να το κάνουμε σοβαρά. Θεωρώ ότι έχουμε μια βαρύτητα άποψης στο δημόσιο λόγο στην Ελλάδα και επειδή γράφουμε και επειδή συμμετέχουμε σε συζητήσεις για το hip hop και την κοινωνικοπολιτική κατάσταση στην Ελλάδα.



Εικόνα 24 Πανό από σχολική διαμαρτυρία όπου αναγράφονται στίχοι από το «Τα σχολεία που πήγα».

5.7 Ενδείξεις επιρροής

Οι Social Waste σήμερα έχουν πλέον ένα μεγάλο κοινό στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Σύμφωνα με στατιστικές του Youtube για παράδειγμα το κομμάτι «Η γιορτή της ουτοπίας» έχει πολλές προβολές στην Γερμανία και το Μεξικό ενώ το «Θα 'τανε δεν θα 'ταν 15» στην Τουρκία. Το τραγούδι «Του Χρόνη», το δημοφιλέστερο με βάση τις προβολές στο Youtube, έχει ξεπεράσει τις 2,3 εκατομμύρια προβολές ενώ η σελίδα τους στο Facebook έχει 26000 ακόλουθους. Φυσικά, ο βαθμός της επιρροής δεν μετριέται ποσοτικά με αριθμούς προβολών, το ζήτημα βρίσκεται στην προσωπική μελέτη και την κατανόηση.

Δεν είναι όμως λίγες οι ενδείξεις που καθιστούν σαφές τη λειτουργικότητα των κομματιών του συγκροτήματος Το «Η γιορτή της ουτοπίας» έγινε θέμα διάλεξης στο Πανεπιστήμιο UNAM στο Μεξικό, το «Hip hop της Μεσογείου» έγινε θέμα στο τμήμα Κοινωνιολογίας στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης, το «Φράουλες στη Μανωλάδα» έγινε έκθεση στο σχολείο ενός 10χρονου στη Θεσσαλονίκη, το «Ποτοσί» ένας πολιτικός οικονομολόγος φίλος του Λεωνίδα Οικονομάκη είπε ότι «είναι μάθημα πολιτικής οικονομίας». Πολλοί άνθρωποι, βάζοντας και τον εαυτό μου μέσα, έμαθαν μέσα από τους στίχους τους πρόσωπα και καταστάσεις. Στο

Το συγκρότημα Social Waste

συγκρότημα έρχονται παιδιά απ' το κοινό και τους λένε «από εσάς έμαθα τον Άρη, τον Χρόνη, διάβασα ένα βιβλίο του Galeano, έμαθα για τον πόλεμο του νερού στην Κοτσαμπαμπα, είναι αυτό που θέλουν να κάνουν και στη Θεσσαλονίκη». Τα τραγούδια των Social Waste ακούγονται σε συγκεντρώσεις, σε συλλαλητήρια, σε κοινωνικούς χώρους, στίχοι τους γράφονται σε πανό, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που θα συναντήσεις ανθρώπους σε πορείες και συλλογικές δράσεις που θα φοράνε τη μπλούζα του συγκροτήματος.

Συμπεράσματα

Στη παρούσα μελέτη έχει εξεταστεί με ποιους τρόπους η κυρίαρχη κουλτούρα επηρεάζει τις συνειδήσεις των πολιτών και πώς η μουσική μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως «όπλο» ενάντια στην υποδούλωση στην κυρίαρχη ιδεολογία. Με ποιον τρόπο μουσικολόγοι και κοινωνιολόγοι προσπάθησαν να προσεγγίσουν αυτό το είδος διαμαρτυρίας, κατηγοριοποιώντας το και τοποθετώντας το σε εξέχουσα θέση για την δημιουργία ταυτότητας και έκφρασης κοινωνικής δυσαρέσκειας. Έχει αναλυθεί επίσης πώς μια υποκουλτούρα που ξεκίνησε σαν «αστείο», σαν τρόπος διασκέδασης και έκφρασης διαμαρτυρίας φυλετικών ανισοτήτων, έγινε ένα παγκόσμιο ρεύμα και η πιο δημοφιλής μουσική σε όλο τον πλανήτη. Ακολουθώντας, έχει παρουσιαστεί πώς η κάθε κουλτούρα εκλαμβάνει αυτό το πλέον παγκόσμιο προϊόν και το βάζει στα «μέτρα» της ώστε να εκφράσει τα δικά της «θέλω», βάζοντας στίγματα του πολιτισμού και της παράδοσής της με αποτέλεσμα την αναβίωση οργάνων και διαλέκτων. Ακόμη την πορεία του hip hop στην Ελλάδα, πως αυτό νομιμοποιήθηκε, έγινε μέρος της μαζικής κουλτούρας, ποιες είναι οι πολιτικές του διαστάσεις και οι κύριοι εκπρόσωποι.

Με το πέρας της παρούσας έρευνας προκύπτει η ανάγκη για σχετικές έρευνες. Ενδιαφέρον θα ήταν μια περαιτέρω γλωσσολογική και φιλολογική προσέγγιση του rap ως ένα νέο ποιητικό ρεύμα. Επίσης, η ανάλυση εμπορικών σχέσεων ανάμεσα σε ανεξάρτητους hip hop καλλιτέχνες. Θα μπορούσαν επίσης να πραγματοποιηθούν εθνογραφικές μελέτες για τις hip hop συλλογικότητες που δραστηριοποιούνται στην Ελλάδα, καθώς και το επίπεδο επιρροής του πολιτικού rap σε αστικές και μη αστικές περιοχές. Ακόμη, χρήζει έρευνας ο τρόπος βιοπορισμού των hip hop καλλιτεχνών και κατά πόσο η ιδιότητά τους ως rapper επηρεάζει τον κοινωνικό τους ρόλο. Επίσης, ενδιαφέρον θα ήταν η μελέτη για το πώς προσεγγίζει ένας εικαστικός ένα έργο που πρέπει να «καθρεφτίζει» το νόημα του τραγουδιού, κάτι το οποίο κάνει ο Γιάννης Οικονομάκης στα τραγούδια των Social Waste. Τέλος, προκύπτει η ανάγκη να ερευνηθούν οι νευρολογικοί παράγοντες που επιτυγχάνουν την αποθήκευση γνωστικών πληροφοριών με την συνοδεία μουσικής, όπως γίνεται στο rap, και την ανάκλησή τους σε άλλο χρόνο.

Καταλήγοντας στους Social Waste, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ένα συγκρότημα που πλέον δεν βάζει την παράδοση μέσα στο hip hop αλλά το hip hop στην παράδοση. Έχοντας το στοιχείο της τοπικοποίησης δεδομένο και χρησιμοποιώντας πλέον φυσικά όργανα, η μουσική τους απομακρύνεται από «μουσικό κολάζ ηχογραφημένων ήχων» και πάει σε αυτόν της μουσικής σύνθεσης που θα μπορούσε να χρήζει περαιτέρω αρμονικής και οργανολογικής ανάλυσης. Μέσω της προσθήκης παραδοσιακών οργάνων «υπό εξαφάνιση» ή οργάνων που έχουν μια «μουσειακή» χρήση, τα όργανα αυτά αναγεννιούνται και παίρνουν ξανά την θέση τους στα υποψήφια όργανα προς χρήση σε ένα στυλ μουσικής τόσο πρόσφατο, που δίνει τη δυνατότητα στους οργανοπαίχτες να πειραματιστούν με νέες τεχνικές, παράγοντας νέους ήχους και μελωδικές γραμμές. Επίσης, ο παράγοντας της χρήσης τοπικών οργάνων και ο παράγοντας της ποιότητας των στίχων, η έρευνα μου με οδήγησε να καταλάβω ότι το κοινό των Social Waste δεν περιορίζεται σε συγκεκριμένες ηλικίες, φύλα, ή αποκλειστικά ακροατές του hip hop, δεν έχουν ένα «target group» έτσι όπως θα το όριζαν δισκογραφικές και διαφημιστικές εταιρείες. Ακούνε τα τραγούδια τους και πάνε στις συναυλίες τους άνθρωποι όλων των ηλικιών, ενώ προσεγγίζουν ακροατές που αρέσκονται από παραδοσιακή μουσική μέχρι punk.

Ως προς τις πολιτικές διαστάσεις τους συγκροτήματος, ο τρόπος λειτουργίας του είναι ένα υπόδειγμα λειτουργίας συγκροτήματος με ριζοσπαστικό πολιτικό λόγο. Η αυτονομία και η αυτοδιαχείριση φαίνεται να είναι ένας ελεύθερος και ορθολογικός δρόμος. Τώρα ως προς τους στίχους, όταν ένα τραγούδι έκτος από το να εκφράσει μια διαμαρτυρία, με οποιοδήποτε τρόπο το κάνει όπως είχαμε αναλύσει, φτάνει στο σημείο να σε κάνει να ψάχνεις, να πεις «ποιοι είναι όλοι αυτοί και γιατί είναι τόσο σημαντικοί;», «πότε και γιατί έγινε αυτό, εκείνο, το άλλο;» «αυτός ο στίχος κάτι μου θυμίζει, μήπως είναι από ποίημα;», «κάπου το έχω ξανακούσει αυτό, νομίζω σε ένα κομμάτι των Social» τότε η μουσική και η rap φτάνει στη πιο ευχάριστη αισθητικά μορφή ριζοσπαστικής εκπαίδευσης. «Αν θες στον πόλεμο ν' αντέξεις/να τους παλεύεις μάθε μ' όπλο σου τις λέξεις» θα πούνε στο «Σαν πρόκες», και αυτό κάνουν. Σε αυτόν τον «πόλεμο θέσης» που μπήκαν, σε αυτήν την διαδικασία καλλιέργειας συνειδήσεων, το όπλο τους είναι οι λέξεις αλλά χωρίς να

Συμπεράσματα

καλλιεργηθούν οι συνειδήσεις των ανθρώπων καμιά κοινωνική αλλαγή δεν μπορεί να υπάρξει. Όμως, τίποτα δεν μπορεί να αλλάξει μόνο με την μουσική και όπως εύστοχα γράφει σε ποίημα του ο Μανώλης Αναγνωστάκης:

Κι όχι αυταπάτες προπαντός.

Το πολύ πολύ να τους εκλάβεις σα δυο θαμπούς προβολείς μες στην ομίχλη.

Σαν ένα δελτάριο σε φίλους που λείπουν με τη μοναδική λέξη: ζω.

«Γιατί», όπως πολύ σωστά είπε κάποτε κι ο φίλος μου ο Τίτος, «Κανένας στίχος σήμερα δεν κινητοποιεί τις μάζες. Κανένας στίχος σήμερα δεν ανατρέπει καθεστώτα.

Έστω. Ανάπηρος, δείξε τα χέρια σου. Κρίνε για να κριθείς»

Βιβλιογραφία

Ελληνική

- Ανδουτσόπουλος, Γιάννης. 2003. "Ο Ραψωδός Που Θέλεις Να Φτάσεις: Γλωσσικές Στρατηγικές Πολιτισμικής Οικειοποίησης Στο Ελληνόφωνο Rap." Ρέθυμνο. https://jannisandroutsopoulos.files.wordpress.com/2009/12/icgl_2003_androu-tsopoulos.pdf.
- Ζαϊμαράκης, Γιάννης. 2020. "Συζήτηση Με Θέμα 'Πολιτικό Τραγούδι Και Κοινωνική Διαμαρτυρία.'" https://www.youtube.com/watch?v=VNHUfF73n8o&t=7221s&ab_channel=ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΠΡΟΑΓΩΓΗΣΑΥΤΟΒΟΗΘΕΙΑΣΑ.Π.Θ.
- Λογιάδης, Μίλτος. 2018. "Μουσική Και Πολιτική." Clioturbata. 2018. https://clioturbata.com/απόψεις/logiadis_mousiki/.
- Μαρξ, Καρλ, and Φριντριχ Ενγκελς. 2004. *Το Μανιφέστο Του Κομμουνιστικού Κόμματος*. Edited by Γιωργος Κόττης. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος. 2010. *Ετυμολογικό Λεξικό Της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Οικονομάκης, Λεωνίδα. 2015. "Ο Αντόνιο Γκράμσι, ο Ούγκο Τσάβες, Και Το Hip Hop Αυτόνομο Rebelde! Αντάρτικο Αυτόνομο Χιπ Χοπ Στη Λατινική Αμερική." *Toperiodiko.Gr*. 2015. <https://www.toperiodiko.gr/o-αντόνιο-γκράμσι-ο-ούγκο-τσάβες-και-τ/#.X1jqvogzaM8>.
- . 2016. "Ραπ, Διάλεκτοι, Και Παραδοσιακά Όργανα: Από Την Αργκό Του Μπρονξ Στις Υπο Εξαφάνιση Γλώσσες Της Γροιλανδίας!" *Toperiodiko.Gr*. 2016. <https://www.toperiodiko.gr/ραπ-διάλεκτοι-και-παραδοσιακά-όργανα/#.X1jz64gzaM8>.
- Παπαγεωργίου, Βασιλική. n.d. "ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΩΝ ΕΝΝΟΙΩΝ ΜΑΖΙΚΗ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ / ΜΑΖΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΣΥΝΤΟΜΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ." *Σημειώσεις Πολιτισμικής Διαχείρισης*.

Βιβλιογραφία

Σιαφλέκης, Η. n.d. “Επίδραση Και Διακειμενικότητα Στη Συγκριτική Έρευνα Της Λογοτεχνίας.”

Τερζίδης, Χρήστος. 2003. *Το Hip-Hop Δεν Σταματά*. Αθήνα: Οξύ.

Φωτόπουλος, Νίκος. 2015. “Κοινωνιολογία Του Πολιτισμού.” Φλώρινα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Παιδαγωγικό Τμήμα Νηπιαγωγών. <https://eclass.uowm.gr/courses/NURED269/>.

Χατζηπαναγιώτου, Δημήτριος. 2019. “ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ/ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ: ΣΗΜΑΣΙΟΛΟΓΙΚΗ ΟΡΙΟΘΕΤΗΣΗ ΚΑΙ ΣΥΣΧΕΤΙΣΗ.” https://www.academia.edu/40092074/ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ_ΚΑΙ_ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ.

Ξενόγλωσση

Adams, Kyle. 2015. “The Musical Analysis of Hip-Hop.” Στο *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, επιμ. Justin Williams, 118–34. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781139775298.012>.

Asante, M. K. 2008. *It's Bigger than Hip-Hop the Rise of the Post-Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.

Bennet, Andy. 2004. “Hip-Hop Am Main, Rappin' on the Tyne: Hip-Hop Culture as a Local Construct in Two European Cities.” Στο *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*, επιμ. Mark Anthony Neal και Murray Forman, 117–201. New York: Routledge.

Bennett, Andy, και Richard A. Peterson. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Binfield, Marnie Ruth. 2009. *Bigger than Hip-Hop: Music and Politics in the Hip-Hop Generation*. ProQuest Dissertations and Theses. Texas. http://search.proquest.com/docview/305005618?accountid=14553%5Cnhttp://openurl.library.uiuc.edu/sfxlcl3?url_ver=Z39.88-2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:dissertation&genre=dissertations+%26+

theses&sid=ProQ:ProQuest+Dissertations+%26+Theses+Full+Text&a.

Blair, M. Elizabeth. 2004. "Commercialization of the Rap Music Youth Subculture."

Στο *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*, 497–505. New York: Taylor & Francis Books.

Boyd, Todd. 2004. "Check Yo Self Before You Wreck Yo Self: The Death of Politics in Rap Music and Popular Culture." Στο *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*, επιμ. Mark Anthony Neal και Froman Murrey, 325–41. New York:

Taylor & Francis Books.

Brown, Courtney. 2008. *Politics in Music: Music and Political Transformation From Beethoven to Hip-Hop*. Atlanta: GA: Farsight Press.

Byerly, Bianca. 2013. "What Every Revolutionary Should Know: A Musical Model of Global Protest." Στο *THE ROUTLEDGE HISTORY OF SOCIAL PROTEST IN POPULAR MUSIC*, επιμ. Constance Ditzel, 229–48. New York: Routledge.

Chauvin, Luc Sébastien Alain. 2015. "Η «απαγωγή» Της Κουλτούρας Και Το Παράδειγμα Του Αλγερίνικου Ραπ. Hip Hop Και Πολιτική." *Toperiodiko.Gr*, μετ. Οικομονάκης 2015. <https://www.toperiodiko.gr/hip-hop-και-πολιτική-η-απαγωγή-της-κουλτού/#.X1jw4YgzaM9>.

Cohen, Phil. 1997. "Sub-Cultural Conflict and Working Class Community." Στο *Rethinking the Youth Question*, 48–63. London: Macmillan Publishers Limited. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-25390-6>.

Corte, Ugo. 2012. *Subcultures and Small Groups: A Social Movement Theory Approach. PhD Proposal*. Uppsala: Uppsala Universitet. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>.

Corte, Ugo, και Bob Edwards. 2008. "White Power Music and the Mobilization of Racist Social Movements." *Music and Arts in Action* 1 (1): 4–20. <http://bergh.fm/musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/whitepowermusic>.

Βιβλιογραφία

- Cuche, Denys. 2001. *Η Έννοια Της Κουλτούρας Στις Κοινωνικές Επιστήμες*. Μετ. Γιώργος Δαρδάνος. Αθήνα: τυπωθήτω.
- Damodaran, Sumangala. 2016. "Protest and Music." *Oxford Research Encyclopedia of Politics*, no. May: 1–16.
<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228637.013.81>.
- Denisoff, R. Serge. 1968. *Protest Movements: Class Consciousness and the Propaganda Song*. *The Sociological Quarterly*.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- Dimitriades, Greg. 2004. "Hip-Hop: From Live Performance to Mediated Narrative." Στο *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*, επιμ. Mark Anthony Neal και Murray Forman, 421–37. New York: Taylor & Francis Books.
- Dyson, MICHAEL ERIC. 2004. "The Culture of Hip-Hop." Στο *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*, 61–69. New York: Taylor & Francis Books.
- Elafros, Athena. 2013. "Greek Hip Hop: Local and Translocal Authentication in the Restricted Field of Production." Στο *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, 41:75–95. ELSEVIER.
<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X12000708?via%3Dihub>.
- Elizabeth, Mary, και Quirk Cort. 2013. *The Power of Lyrical Protest : Examining the Rhetorical Function of Protest Songs in the 2000s*. Rochester Institute of Technology.
- Eriksen, Neil. 1980. "Popular Culture and Revolutionary Theory: Understanding Punk Rock." *Theoretical Review*. 1980.
<https://www.marxists.org/history/erol/periodicals/theoretical-review/19801802.htm#fw12>.
- Eyerman, Ron. 2002. "Music in Movement: Cultural Politics and Old and New Social Movements COLLECTIVE BEHAVIOR: CULTURE AND POLITICS." Στο *Qualitative*

- Sociology*, 25:443–58. Human Sciences Press. <http://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Music-in-Movement-Cultural-Politics-and-Old-and-New-Social-Movements-by-Ron-Eyerman.pdf>.
- Eyerman, Ron, and Andrew Jamison. 1998. *Music and Social Movements, Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Επιμ. Alexander Jeffrey. New York: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS.
- Flacks, Richard. 2011. *Playing for Change: Music and Musicians in the Service of Social Movements*. Durham: Paradigm Publishers.
<https://doi.org/10.4324/9781315632810>.
- Frith, S. 2007. *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315087467>.
- Frith, Simon. 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford University Press.
- Gann, Kyle. 2003. "Making Marx in the Music: A Hyperhistory of New Music and Politics." *New Music Box*. 2003. <http://www.newmusicbox.org/articles/making-marx-in-the-music-a-hyperhistory-of-new-music-and-politics/>.
- Goehr, Lydia. 1994. "Political Music and the Politics of Music." Στο *The Philosophy of Music*, 52:99–112. The American Society for Aesthetics.
<https://doi.org/10.4324/9781315090979-23>.
- Grassy, Elsa. 2011. "The Singer Doth Protest Too Much, Methinks: About the Counter-Cultural Power of Music in the Sixties." Στο *Révoltes et Utopies : La Contre-Culture Américaine Dans Les Années Soixante*, επιμ. Frédéric Robert, 249–63. Paris: Ellipses.
https://www.academia.edu/2028661/_The_singer_doth_protest_too_much_methinks_About_the_Counter_Cultural_Power_of_Music_in_the_Sixties_in_Frédéric_Robert_dir_Révoltes_et_utopies_la_contre_culture_américaine_dans_les_années_soixante_pp_249_263.
- Hall, Marcella Runell. 2011. "Education in a Hip-Hop Nation: Our Identity, Politics &

- Pedagogy,” 268. http://scholarworks.umass.edu/open_access_dissertations.
- Hannerz, Erik. 2010. “Punk and the Mainstream Other.” Στο *Youth 2010: Identities, Transitions, Cultures*, 6–8. Surrey: University of Surrey.
- Haycock, John. 2015. “Protest Music as Adult Education and Learning for Social Change: A Theorisation of a Public Pedagogy of Protest Music.” *Australian Journal of Adult Learning* 55 (3): 423–42.
- Hesmondhalgh, D. 2000. “Towards a Political Aesthetics of Music.” Στο *Sid.Decon.Unipd.It*, 227–36. http://sid.decon.unipd.it/materiale5/bel_cluster-distretti.pdf.
- Jacques, Martin. 1973. “Trends in Youth Culture: Some Aspects.” *Marxism Today*, 303.
- Kitwana, Bakari. 2004. “The Challenge of Rap Music from Cultural Movement to Political Power.” Στο *That’s the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*, 341–451. New York: Taylor & Francis Books.
- Knox, Grant. 2017. “Closing the Gap : An Analysis of the Musical Elements Contributing to Hip-Hop ’ s Emergence into Popular Culture,” no. 2: 23. https://digitalcommons.murraystate.edu/scholarsweek/Fall2017/FallSWOral/2/?utm_source=digitalcommons.murraystate.edu%2Fscholarsweek%2FFall2017%2FFallSWOral%2F2&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages.
- Krims, Adam. 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. New York: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.2307/3595215>.
- Lewis, George. 1985. “The Role of Music in Popular Social Movements : A Theory and Case Study of the Island State of Hawaii.” Στο *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 16:153–62. California: Croatian Musicological Society. <https://www.jstor.org/stable/836774>.
- Lieberman, Robbie. 1989. *My Song Is My Weapon: People’s Songs, American Communism, and the Politics of Culture 1930-1950*. Urbana: University of Illinois

Press.

Lusane, Clarence. 2004. "Rap, Race, and Politics." Στο *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*, επιμ. Murray Forman και Mark Anthony Neal, 351–63. New York: Taylor & Francis Books.

Martinelli, Dario. 2013. "Popular Music, Social Protest and Their Semiotic Implications." *New Sound: International Magazine for Music* 2 (42): 41–52.
<https://www.newsound.org.rs/pdf/en/ns42/Dario42.pdf>.

Mayo, Peter. 2010. "Antonio Gramsci and His Relevance to the Education of Adults." In *Gramsci and Educational Thought*, 21–37. Malta.
<https://doi.org/10.1002/9781444324006.ch2>.

Mitchell, Tony. 2001. *RAP AND HIP-HOP OUTSIDE THE USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

Miyakawa, Felicia. 2005. *Five Percenter Rap: God Hop's Music, Message, and Black Muslim Mission*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Moore, Allan. 2001. *The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. 2nd ed. Ashgate: Burlington.

———. 2013. "Conclusion: A Hermeneutics of Protest Music." Στο *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*, i–412.
<https://doi.org/10.4324/9780203124888>.

Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Surrey: Ashgate.

Motley, Carol M., και Rosa Henderson. 2008. "The Global Hip-Hop Diaspora: Understanding the Culture." *Journal of Business Research* 61 (3): 243–53.
<https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2007.06.020>.

Neal, Mark Anthony. 2004. "The Message: Rap, Politics, and Resistance." Στο *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*, 301–11. New York: Taylor & Francis Books.

- Nielson, Erik. 2010. "Can ' t C Me ": Surveillance and Rap Music Author." Στο *Journal of Black Studie*, 40:1254–74. SheffierId: Sage Publications.
<http://www.jstor.com/stable/25704086> Surveillance and Rap Music
<http://onlinefsagepub.com>.
- Ogbar, J. O. 2007. *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*. Lawrence: University P of Kansas.
- Osumare, Halifu. 2001. "Beat Streets in the Global Hood: Connective Marginalities of the Hip Hop Globe." *Journal of American & Comparative Cultures* 24 (1–2): 171–81. https://doi.org/10.1111/j.1537-4726.2001.2401_171.x.
- Piotrowska, Anna G. 2013. "European Pop Music and the Notion of Protest." Στο *THE ROUTLEDGE HISTORY OF SOCIAL PROTEST IN POPULAR MUSIC*, επιμ. Jonathan C. Friedman, 279–91. New York.
- Pope, H Lavar. 2005. "Protest Into Pop: Hip-Hop's Devolution into Mainstream Pop Music and the Underground's Resistance." Στο *Lehigh Preserve*, 13:79–98.
<http://preserve.lehigh.edu/cas-lehighreview-vol-13/5%0AThis>.
- Robbins, Blair. n.d. "A Change Is Gonna Come: Music as a Vehiele for Social Change," 17.
<http://static1.squarespace.com/static/54ce545ae4b0143a4bf5c518/t/54ce9563e4b0121d2fbc3f52/1422824803649/Music+as+a+Vehicle+for+Social+Change.pdf>.
- Rose, T. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: BasicCivitas.
- Schloss, Joseph. 2004. *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hip*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Schrippers, Huib. 2019. "CONNECTING PEOPLE, ENGAGING COMMUNITIES." Στο *The Social Power of Music*, 13–16. Washington: Smithsonian Folkways Recordings.
- Seeger, Anthony. 2019. "SONGS OF STRUGGLE." Στο *The Social Power of Music*, 16–

42. Washington: Smithsonian Folkways Recordings.
- Small, Christopher. 2010. *Μουσικοτροπώντας, Τα Νοήματα Της Μουσικής Πράξης Και Της Ακρόασης*. Μετ. Δήμητρα Παπασταύρου-Στέργιος Λούστας. Θεσσαλονίκη: Ιανός.
- Stekelenburg, Jacquélien, και Bert Klandermans. 2013. "The Social Psychology of Protest." In *Current Sociology*, 61:886–905.
<https://doi.org/10.1177/0011392113479314>.
- Stokes, Martin. 2012. "Globalization and the Politics of World Music." Στο *The Cultural Study of Music*, επιμ. Martin Clayton, Trevor Herbert, and Richard Middleton, 107–17. New York: Taylor & Francis Books.
- Street, John. 2003. "Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics." Στο *Government and Opposition*, 38:113–30. Oxford: Blackwell Publishing.
<https://doi.org/10.1111/1477-7053.00007>.
- Tagg, Philip. 2010. "Musicology and the Semiotics of Popular Music." Στο *Semiotica*, 66:279–98.
- Traïni, Christophe. 2016a. "Music and Political Tactics." Στο *Bodies in Protest: Hunger Strikes and Angry Music*, 137–55. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- . 2016b. "Protest Put to Music." In *Bodies in Protest: Hunger Strikes and Angry Music*, 105–9. Amsterdam University Press.
- Williams, Patrick J. 2007. *Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts*. Sociology Compass.
[https://www3.ntu.edu.sg/home/patrick.williams/PDFs/Williams - Youth-subcultural studies.pdf](https://www3.ntu.edu.sg/home/patrick.williams/PDFs/Williams%20-%20Youth-subcultural%20studies.pdf).
- Woods, Alyssa S. 2009. *Rap Vocality and the Construction of Identity. The University of Michigan*. Vol. 1. Michigan.
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>.
- Wright, R. R., και J. A Sandlin. 2009. "Cult TV, Hip Hop, Shape-Shifters, and Vampire

Βιβλιογραφία

Slayers: A Review of the Literature at the Intersection of Adult Education and Popular Culture.” Στο *Adult Education Quarterly*, 118–41.
<https://doi.org/10.1177/0741713608327368>.

Πηγές φωτογραφιών

1-15 [pinterest.com](https://www.pinterest.com)

15-25 [socialwaste.org](https://www.socialwaste.org)

Παραρτήματα

Συνέντευξη στον Λεωνίδα Οικονομάκη

Η συνέντευξη έγινε τη μέρα της συναυλίας των Social Waste στα πλαίσια του δεκαήμερου αγώνα κατά της εξόρυξη χρυσού στις Σκουριές Χαλκιδικής. Διοργανωτής, η «Επιτροπή Αγώνα Μεγάλης Παναγίας», η οποία αποτελείται από φορείς και πολίτες του τόπου και εκφράζει τη συντριπτική πλειοψηφία των κατοίκων. Καθιστά σαφές ότι είναι αντίθετη με το νέο επενδυτικό σχέδιο της εταιρείας Ελληνικός Χρυσός και με κάθε νέα μεταλλευτική και μεταλλουργική δραστηριότητα στη Β. Χαλκιδική.

Στο δεκαήμερο πραγματοποιηθήκαν διάφορες συζητήσεις από τους συμμετέχοντες του δεκαήμερου αλλά από εκπροσώπους άλλων τοπικών αγώνων, όπως ενάντια στην καύση καυσίμων στον Βόλο, ενάντια στην ιδιωτικοποίηση νερού στις Σταγιάτες και του αυτοδιαχειριζόμενου εργοστασίου της ΒΙΟ.ΜΕ.

Η συνέντευξη διήρκησε 1 ώρα και 20 λεπτά, έγινε μέσα στο δάσος με την παρουσία βροχής, η οποία ήταν ο λόγος να αναβληθεί η συναυλία για την επόμενη μέρα. Στόχος της συνέντευξης ήταν η συλλογή πληροφοριών για το ελληνικό hip hop, για την σύσταση του συγκροτήματος, τις ζωντανές εμφανίσεις, για την διαδικασία δημιουργίας και τις ενδείξεις επιρροής του συγκροτήματος. Επίσης, εκμεταλλευόμενος το διττό ρόλο του Λεωνίδα Οικονομάκη, ως πολιτικού κοινωνιολόγου, έγιναν και κάποιες ερωτήσεις για την επικαιρότητα και την κατάσταση των σημερινών κινημάτων.

Στην αρχή της συζήτησης, ο Λεωνίδας μου ανέφερε ότι δύο μέρες πριν είχε παραστεί σε μια συζήτηση με θέμα «Κοινωνική διαμαρτυρία και το πολιτικό τραγούδι». Εισηγητές ήταν ο Γιάννης Ζεϊμαράκης ο οποίος έκανε μια ιστορική αναδόμηση του πολιτικού τραγουδιού στην Ελλάδα και ο Λεωνίδας, ο οποίος μίλησε για το hip hop. Στη συνέχεια αναλύοντας τα επιμέρους θέματα της διπλωματικής μου συζητήσαμε για τις πηγές που υπάρχουν για το ελληνικό hip hop.

Λ: Δεν υπάρχουν πολλά γραπτά, τα περισσότερα στοιχεία μπορείς να τα βρεις από συνεντεύξεις των πρώτων συγκροτημάτων FF.C, TXC, Active

Member για το πώς άρχισαν. Ενδιαφέρον είναι, ότι οι Active Member άκουγαν βορειοαμερικάνικο hip hop από το σταθμό της Αμερικάνικης βάσης και βλέπανε ταινίες που είχε μέσα την κουλτούρα του hip hop. Ενημερώνονταν από εκπομπές του MTV και από ότι κατάλαβα δεν μιλούσαν και καλά αγγλικά. Δημιούργησαν fanzines , όπως αυτό της freestyle to radical, που κινούσαν από χέρι σε χέρι. Είχαν σημείο αναφοράς μια ραδιοφωνική εκπομπή που έκανε ο Μετζέλος. Τώρα αυτά στα λέω εγώ δεν τα έζησα εγώ έζησα στη δεύτερη γενιά του hip hop.

Η πρώτη σου επαφή ήταν με το αμερικάνικο ή ελληνικό hip hop;

Λ: Έμαθα το rap από το ελληνικό hip hop, άκουγα FF.C, Active member και είναι αυτή η διαφορά της πρώτης γενιά με την δεύτερη. Η πρώτη έμαθε το hip hop από το αμερικάνικο και η δεύτερη από το ελληνικό. Ο Μιχάλης των Active member αρχικά έκανε rap στα αγγλικά αν ακούσεις και τον πρώτο στίχο από το «Διαμαρτυρία» λέειQ «Ορκίζομαι για πρώτη φορά στη ζωή μου/πως ξεφεύγω μια που χρόνια είχα αρχή μου/ να μην τραγουδήσω σε στίχο ελληνικό/μα το κάνω για να νιώσετε ό,τι κι αν πω», που σημαίνει ότι αυτή αυτοί σνομπάρανε όπως το metal μέχρι και σήμερα.

Ήταν ένας τρόπος που νομιμοποιήθηκε το hip hop;

Λ: Ναι, αυτοί το κάνανε και όχι μόνο αυτό αλλά δημιούργησαν και κοινό. Ουσιαστικά το κοινό άρχισε να αποδέχεται αυτό το πράγμα, να το αφομοιώνει. Είναι αυτό που δεν έχει ξεπεράσει το metal να βάλουν ελληνικούς στίχους και θα ήταν ενδιαφέρον γιατί το σνομπάρουν. Οι μόνοι που το κάνουν είναι οι Villagers of Ioannina αλλά και αυτοί κάνουν διασκευές.

Ίσως μπορεί η μίξη τοπικών στοιχείων θεωρηθεί ως μη αυθεντικό; Άλλοι ταιριάζουν τοπικά στοιχεία άλλοι συνεργάζονται με pop και λαϊκούς τραγουδιστές.

Λ: Ναι θέλει ένα σεβασμό, η καινοτομία απ' την μαλακία απέχει πολύ λίγο.

Παραρτήματα

Πως προέκυψε η χρήση παραδοσιακών samples; Χρησιμοποιούσατε πολλά απ' τους Χαϊνηδες.

Λ: Εμείς το είχαμε αυτό από πριν να βάλουμε ένα πιο εγχώριο ήχο για να έχει μια ταυτότητα πιο εντόπια. Εγώ είχα την ιδέα με τους Χαϊνηδες αλλά δεν ήξερα να κόβω λούπες, έγραφα μόνο στίχους. Πήγα μια μέρα στον Παρία, τον τότε παραγωγό, rapper ο οποίος έγραφε και στίχους - πολυεργαλείο - και του λέω έχω εδώ ένα τραγούδι το «Με τον καιρό να' ναι κόντρα». Κόψ' το, βάλτο να επαναλαμβάνεται και βάλε και ένα beat να δούμε πως βγαίνει. Μας άρεσε και τους δυο.

Ήταν εκείνο το πρώτο κομμάτι όμως που βάλατε Χαϊνηδες;

Λ: Όχι, το πρώτο κομμάτι ήταν το «Άμμος στα γρανάζια σας» το οποίο έχει sample από Χαϊνηδες. Ήταν αυτό που τράβηξε την προσοχή του Μιχάλη Μυτακίδη(Active member).

Πως προέκυψε αυτό;

Λ: Είχε μια συναυλία των Active Member στην Αθήνα, νομίζω για την παρουσίαση του «Μέρες Παράξενες». Πριν πάμε στη συναυλία περάσαμε από κάτι γραφεία στο Πέραμα, δεν είχαν ανοίξει ακόμη το intro. Ήμασταν fans και είναι αυτή η διαφορά μας με την πρώτη γενιά ότι εμείς ακούγαμε ελληνικό hip hop ξέραμε τι θέλουμε να κάνουμε, είχαμε λυμένο το θέμα του στίχου. Πήγαμε λοιπόν από το γραφείο «Γεια σας» του λέμε «Ήρθαμε από την Κρήτη να πάρουμε μπλούζα, πάρτε και ένα demo». Αφήνουμε το demo. Πάμε στη συναυλία την επόμενη μέρα. Την παρ' άλλη μέρα εμείς φεύγαμε για Κρήτη και πριν φύγουμε περάσαμε απ' το γραφείο να δούμε αν είχε ακούσει το demo. Το θυμάμαι χαρακτηριστικά, απ' έξω ήταν η μηχανή του Μυτακίδη, μπαίνω μέσα και ακούω την εισαγωγή του κομματιού που ακουγόταν στο τέλος. Είτε μόλις το είχε ακούσει είτε το ξανάκουγε. Λέει «Εσείς είστε ρε παιδιά;» «Ναι», του λέμε. «Παίζουμε στο Ηράκλειο σε ένα μήνα θέλετε να ανοίξετε την συναυλία μας; Θέλετε να μπειτε στην Freestyle;». Αυτός το έπιασε κατ' ευθείαν, γι' αυτό και τότε έκανε κάτι

δηλώσεις και έλεγε «Αν ήταν στην Αμερική θα τους χρυσοπληρώνανε». Οπότε από τότε ήμασταν στην Freestyle Productions, αλλά εμείς είχαμε ένα πλεονέκτημα σε σχέση με τους άλλους. Εμείς τα τραγούδια τα φτιάχναμε μόνοι μας. Ο Παρίας τις παραγωγές, εγώ και ο Παρίας τους στίχους οπότε δεν είχαμε ανάγκη να μας γράφει ο Μιχάλης.

Αυτό γινότανε συνήθως;

Λ: Ναι, τουλάχιστον τις παραγωγές αν όχι και τους στίχους. Λίγοι ήταν αυτοί που γράφανε. Οι Στιχοιμα νομίζω κάνανε δικές τους παραγωγές και έγραφαν στίχους. Τότε στη Freestyle υπήρχε και ένα εσωτερικό εμπόριο όπου αυτοί που ήξεραν να κάνουν παραγωγές τις πουλούσαν σε άλλους της εταιρείας που δεν είχαν την κατάρτιση, ήταν και δύσκολο τότε. Οπότε είχαμε αυτό το πλεονέκτημα και τον δίσκο που θα βγάζαμε τότε στη Freestyle τον βγάλαμε μόνοι μας.

Πως φαινόταν ο διαχωρισμός Low bar - hip hop; Ήταν συνειδητή η επιλογή σας;

Λ: Ξεκάθαρα. Τότε hip hop άκουγε λίγος κόσμος. Έγινε μια συναυλία με 700 άτομα σε ένα ευρωπαϊκό φεστιβάλ low bar και εμείς θεωρούσαμε ότι ήταν τεράστιο. Τώρα αν παίξουμε και έχει 700 άτομα θα το θεωρήσουμε ως αποτυχία γιατί το κοινό έχει μεγαλώσει. Τότε ήταν σαν φυλή της πόλης, αν και ανθρωπολογικά δεν ευσταθεί ο όρος, η οποία είχε δικές τις τελετουργίες είχε δικά της σύμβολα. Δηλαδή ας πούμε αν εγώ σε έβλεπα στον δρόμο, εγώ άκουγα low bar και εσύ TXC το ξέραμε και οι δύο. Υπήρχαν κάποιοι συμβολισμοί οι οποίοι για να τους καταλάβεις πρέπει να τους γνωρίζεις, αυτός που άκουγε FF.C φορούσε φαρδιά παντελόνια, μπλούζες του NBA ενώ ο low baper είχε ξυρισμένο κεφάλι, φορούσε μαύρα και εντάξει άμα φορούσες τη μπλούζα της freestyle το καταλάβαινες αλλά εκείνο τον καιρό δεν υπήρχαν πολλές μπλούζες. Αυτό ανθρωπολογικά έχει ενδιαφέρον εγώ με εσένα θα κοιταζόμασταν από μακριά, δεν θα μιλάγαμε και οι δύο ξέραμε ότι ακούμε hip hop, ότι ο ένας ακούει το ένα ο άλλος ακούει το άλλο, και ΖΝ μπορεί να άκουγες, και μπορεί να σε στραβοκοίταζα να με στραβοκοίταζες

χωρίς να σε ξέρω, χωρίς να έχουμε μιλήσει ποτέ και χωρίς να έχω κανένα λόγο να σε στραβοκοιτάξω, ούτε σε ξέρω ούτε γνωριζόμαστε.

Φαινόταν δηλαδή αυτή η κόντρα.

Λ: Ναι και δεν ξέρω γιατί. Οι μέν έλεγαν ο Μιχάλης ήταν έτσι, οι δεν ότι αυτοί είναι προδότες κ.τ.λ. Ήθελες να ανήκεις σε μια συγκεκριμένη ομάδα, να έχεις την ταυτότητα αυτή, να μετέχεις στις τελετουργίες και να χρησιμοποιείς τους συμβολισμούς της ομάδας. Κι αφού εμένα η ομάδα μου έχει κόντρα με την άλλη ομάδα, έχεις και εσύ κόντρα μαζί μου. Δεν ξέρεις γιατί, αλλά έτσι νομίζεις.

Πως βλέπεις τη νέα γενιά του ελληνικού hip hop;

Λ: Τα νέα παιδιά, όπως ο Χ, παίζαμε στο Ψ φεστιβάλ όπου ο περισσότερος κόσμος ήταν δικός του και δεν ήρθε ποτέ να κάνει sound check. Για εμένα αυτό είναι αδιανόητο, όχι για 2000 για 50 άτομα. Σεβασμός στο κοινό σου και σε αυτό που κάνεις. Δεν έχω ακούσει ποτέ κανένα μουσικό να μην κάνει sound check. Εντάξει αυτός είναι 20 χρονών, παίρνει πολλά λεφτά και δεν έχει παίξει ποτέ σε 30 άτομα, εμείς το έχουμε κάνει. Αυτά τα παιδιά βρέθηκαν σε μια μουσική σκηνή που έχει τεράστιο κοινό, παίζουν με 2000 κόσμο και του φαίνεται normal, αν παίξουν σε 50 μπορεί να αυτοκτονήσουν, μπορεί να πάθουν κατάθλιψη. Εμείς πρώτη φορά που πληρωθήκαμε σε συναυλία μας ήμασταν 32 χρονών και πήραμε από 100 ευρώ. Κάποιοι από αυτούς την ακούνε και εγώ μπορεί να την άκουγα αν ήμουν 20 χρονών, αλλά αυτοί δεν κάνουν και τίποτα έχουν απλά μια παραγωγή και ραπάρουν από πάνω. Εμείς αυτό τώρα που είδες, πόση ώρα κάναμε soundcheck και για να γίνει αυτό έχουν γίνει 5-6 πρόβες στην Αθήνα με 8 μουσικούς και δύο ηχολήπτες, οι οποίοι έχουν και τις δουλείες τους και είναι πολύ δύσκολο να βρεθούν κοινές ελεύθερες μέρες και ώρες. Είναι ένας συντονισμός δύσκολος και άδω, που μπαίνει η λύρα, που μπαίνει το λαούτο. Το άλλο, είναι ένα κουμπί. Το έχω κάνει, δεν το υποτιμώ αλλά είναι άλλο πράγμα είναι πιο δύσκολο.

Με ποιο κριτήριο παίζεται full band ή με λιγότερα άτομα;

Λ: Εμείς θέλουμε να παίζουμε μπάντα. Είμαστε μπάντα και έτσι θέλουμε να παίζουμε. Είναι ένα πράγμα καινοτόμο, δεν το έχει κάνει κανένας άλλος στο ελληνικό hip hop ή στο μεσογειακό. Να παίζει μπάντα με μεσογειακά όργανα, να έχει ταυτότητα. Μπορεί να το κάνουν κι άλλοι με μπάντα άλλα όχι με μεσογειακά όργανα αυστηρά. Οπότε, θέλουμε να το πάρουμε παρά πέρα, να το κάνουμε στα μέτρα μας. Αλλάξαμε τον στίχο, τον φέραμε στα μέτρα μας. Θα αλλάξουμε και την μουσική, να το ακούει ένα άλλο κοινό, όχι μόνο το κοινό του hip hop, μεγαλύτερος κόσμος. Ένα στοίχημα που έχουμε είναι να σταθεί σε μια ταβέρνα. Κανένας hip hopper δεν μπορεί να παίξει σε μια ταβέρνα, πρέπει να έχει την παραγωγή κ.τ.λ. Το κομμάτι «Τα μέγαρα» μπορεί να σταθεί σε μια ταβέρνα, το έχουμε παίξει με λαούτο και μπαγλαμά. Κάνουμε αυτό που κάνουν τα παιδιά που θα παίξουν πριν από εμάς (ρεμπέτικο), απλά εμείς το κάνουμε με διαφορετική εκφορά του στίχου. Το αν παίζουμε 10 ή 5 είναι όταν η διοργάνωση δεν έχει πολλά λεφτά και θέλουμε να την στηρίξουμε, σε φεστιβάλ ή δικά μας live πάμε full band και οικονομικά εμάς μας κοστίζει, στα μεταφορικά κ.τ.λ. Για τα όργανα θέλουμε ένα βανάκι, έχουμε κάνει ένα ειδικό κουτί που θα το δεις γράφει Social Waste και έχουμε ό, τι χρειαζόμαστε για το live. Γι' αυτό δεν διανοούμε να έχεις live και να μη πας να κάνεις sound check.

Πως σου φαίνεται ότι ακόμη και το ανεξάρτητο hip hop έχει γίνει τόσο μαζικό χωρίς να είναι ανάγκη κάποιος να είναι σε μια εταιρεία; Για παράδειγμα ο Λεξ φτάνει πρώτος στις τάξεις μόλις βγει κάποιο κομμάτι.

Λ: Και ο ΛΕΞ είναι σε εταιρεία, στη dynasty νομίζω. Ουσιαστικά είναι δύο εταιρείες η μία η dynasty και η άλλη που δεν θυμάμαι πως λέγεται. Αυτοί έχουν περισσότερες hip hop μπάντες, δύο μάνατζερ ουσιαστικά. Ο ένας ο Σπυλιόπουλος και ο άλλος ο dynasty.

Παραρτήματα

Δεν υπάρχουν και πολλά hip hop συγκροτήματα χωρίς μάνατζερ δηλαδή;

Λ: Όχι. Τα μεγάλα ονόματα έχουν δύο μάνατζερ. Κάποιοι από αυτούς κάνουν και φεστιβάλ ή είναι από πίσω και εξασφαλίζουν ότι θα παίξουν οι δικοί τους.

Ποιο ήταν το πρώτο εμπορικό φεστιβάλ που παίξατε; Πως προέκυψε;

Λ: Ήταν στου «Ήχους του Δάσους». Είχαν μπει δύο παιδιά «μπροστά» που ακούγανε τα τραγούδια μας, άκουσαν το «Του Άρη» και θελαν οπωσδήποτε να μας καλέσουνε. Το προτείνανε αλλά επιτροπή διαφωνούσε έλεγε «ποιοι είναι αυτοί» κ.τ.λ. Παίξαμε, έγινε χαμός και αυτά τα παιδιά είχαν άγχος. Ήρθαν μετά, μας βρήκανε μας είπαν «Παιδιά ευχαριστούμε πάρα πολύ γιατί μας δικαιώσατε, δεν μπορούν να μας πουν τίποτα. Έγινε χαμός». Οπότε εμάς λίγο μας καλούν οι διοργανωτές, λίγο μας ζητάει ο κόσμος. Εντάξει, μετά το «Hip hop της μεσογείου» έγινε πολύ μεγάλο. Το πρώτο sold out το κάναμε στο ΙΛΙΟΝ που δεν χωράει και πολύ κόσμο μετά παίξαμε στο Gagarin έγινε παρ' ολίγον sold out μετά ξαναπαίξαμε στο Gagarin έγινε sold out, μια εβδομάδα πριν, και μετά δεν είχαμε που να παίξουμε έπρεπε να πάμε στο Τεχνόπολις που χωράει 6000 κόσμο.

Υπάρχει διαφορετική αίσθηση η κινηματική συναυλία και μια αυτόνομη συναυλία;

Λ: Το κοινό είναι το ίδιο. Σίγουρα στην δικιά σου μετράς τις δυνάμεις σου. Εντάξει άλλο να παίζεις μέσα στο δάσος. Στην δικιά σου το έχεις οργανώσεις εσύ, έχεις εσύ το πρόγραμμα σου και είναι το δικό σου κοινό, δεν έχει άλλων που περιμένει να τελειώσεις. Μπορείς να το κάνεις και τζάμπα δεν είναι ότι θα βγάλεις λεφτά.

Η αυτόνομη, αμεσοδημοκρατική φύση του συγκροτήματος υπήρχε απ' την αρχή;

Λ: Υπήρχε και δεν υπήρχε, δηλαδή δεν είπαμε καμιά φορά τις αποφάσεις θα τις πάρω εγώ ή θα τις παίρνει ο άλλος αλλά αναπόφευκτα υπήρχαν κάποιοι που είχαν περισσότερο λόγο γιατί κάποιοι γράφανε και κάποιοι όχι. Αυτό εμείς το οριοθετήσαμε, φτιάξαμε ένα καταστατικό όταν ξαναφτιάξαμε την

μπάντα. Έγινε με ανταλλαγή e-mail. Είπαμε «Παιδιά θα ξαναφτιάξουμε την μπάντα και θα την φτιάξουμε έτσι. Οι αποφάσεις θα παίρνονται έτσι, θα υπάρχει βέτο, θα μπορούν όλοι να εκφέρουν άποψη, αν δεν υπάρχει συναίνεση δεν κάνουμε τίποτα, αν διαφωνείς πολύ θα βάζεις βέτο». Έτσι δουλεύει η μπάντα.

Για ποιους λόγους μπορεί να θέσει κάποιος βέτο;

Λ: Οι λόγοι μπορεί να είναι ιδεολογικοί αλλά και καλλιτεχνικοί. Το μοναδικό βέτο που τέθηκε ήταν στο κομμάτι «Του Χρόνη» γιατί εγώ το είχα στο μυαλό μου κάπως, τα παιδιά το φτιάξανε κάπως αλλιώς και εγώ έλειπα στο Μεξικό. Τα παιδιά δεν θεωρούσαν ότι θα κάνει και καμιά επιτυχία, εγώ θεωρούσα ότι είναι το πιο ιστορικό κομμάτι μετά «Του Άρη». Πλακωθήκαμε σε σεντόνια mail . Η διαφωνία ήταν ότι τα παιδιά είχαν βγάλει ένα ρεφρέν, γιατί θεωρούσαν ότι το κομμάτι ήταν πολύ μεγάλο και εγώ τους λέω «είναι δυνατόν να τελειώσει σε κουπλέ;», άσε που το ρεφρέν είναι το καλύτερο μέρος του κομματιού. Δεν ήθελα να βγει έτσι, τους είπα ότι «άμα είναι να βγει έτσι καλύτερα να μην βγει». Μάλιστα όταν παίζαμε στο ΙΛΙΟΝ οπού το παρουσιάσαμε πρώτη φορά, όταν τελείωσε το κομμάτι και το τρίτο ρεφρέν, ο κόσμος συνέχιζε να τραγουδάει το ρεφρέν. Εγώ καθόμουνα δεν έκανα τίποτα και άκουγα, ένιωθα θρίαμβο. Την επόμενη μέρα έρχεται και μου λέει ο Χρίστος «Είσαι μαλάκας άλλα είχες δίκαιο». Εντάξει και για άλλα θέματα, ας πούμε «θα πάμε να δώσουμε συνέντευξη στο Mega;», δεν ήθελε κανείς να πάμε, αλλά αν θέλαμε και κάποιος όχι μπορούσε να πει «Αν πάμε βγαίνω απ' την μπάντα, βέτο, δεν θέλω να πάμε εκεί, δεν με πείθεται».

Συνήθως βγαίνουν ομόφωνα οι αποφάσεις;

Λ: Ναι, εντάξει σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να υπάρχει πλειοψηφία 3-2. Αν κάποιος έχει σοβαρή διαφωνία θα μπει βέτο και αυτό μια φορά έχει γίνει.

Παραρτήματα

Ο καθένας έχει το ρόλο του στη μπάντα;

Λ: Ναι, εγώ είμαι ως το πούμε ο εκπρόσωπος τύπου της μπάντας. Ο εκπρόσωπος τύπου μάνατζερ είναι ο Χρήστος, ο Γιώργος στα media, ο Γιάννης οργανώνει τους μουσικούς και ο Γιώργος είναι το μουσικό κομμάτι της μπάντας. Ο καθένας με τις δυνατότητες του. Αν με βάλεις εμένα να κλείσω live ή να πουλήσω μπλούζες θα πάμε από κάτω(γέλια).

Είχατε πρόταση από δισκογραφικές;

Λ: Είχαμε παλιά, τότε όταν ήμασταν στη freestyle. Αυτό συνέπεσε με την κρίση της δισκογραφικής βιομηχανίας και σε μια φάση που εμείς δεν ήμασταν πολύ καλά μεταξύ μας. Οι όροι ήταν 6% επί των πωλήσεων άμα πληρώναμε αυτοί το στούντιο και την παραγωγή και 20% άμα το πληρώναμε εμείς. Τώρα αυτό το κάναμε μόνοι μας.

Πως είναι η διαδικασία δημιουργίας πρώτα στίχοι ή μουσική;

Λ: Γίνονται και τα δύο. Στα περισσότερα γράφονται οι στίχοι πρώτα αλλά για παράδειγμα του «Βοριάς και Λίβας» ο Γιωργής ήθελε να κάνουμε ένα εθνομουσικολογικό πείραμα ραπάροντας πάνω σε ρυθμό μαντιλιανάτο. Τώρα τα άλλα θα σου δείξω ένα παράδειγμα(μου βάζει ηχητικό από το κομμάτι «Λένε» και «Μπάντες» το οποίο ηχογράφησε στο κινητό του). Αυτά τα στέλνω στον Γιώργη, έχουν μια μελωδία και στο «Του Χρόνη» έτσι έγινε, εγώ είχα την μελωδία του ρεφρέν. Εγώ το στέλνω με «τιν τιριν» και αυτοί το κάνουν μουσική. Πρώτα, τα στέλνω του Γιώργη μετά άμα πούμε ότι θα το βγάλουμε πάω απ' το σπίτι του, θα το ηχογραφήσω, θα βάλουμε ένα μετρονόμο να δούμε που περίπου είναι και μετά θα πιάσουμε διάφορα όργανα. Αυτός μπορεί να έχει στο μυαλό του κάποιες μελωδίες για παράδειγμα στο «Τσιφλίκι» είχε έτοιμη την μελωδία, δεν έβαλα κάτι εγώ, μπορεί να γίνει και έτσι. Στο «Βοριάς και Λίβας» είχε έτοιμη την μουσική και έπρεπε να βάλω στίχους. Εμένα με δυσκολεύει αυτό, προτιμώ η μελωδία που δίνει ο στίχος να ντυθεί μουσικά και αυτό έχει να κάνει πόση βάση

δίνεις στον στίχο σου. Εμάς, είναι πρώτος ο στίχος και είναι παντού πρώτος, τον στήνουμε και μετά τον ντύνουμε.

Οι αναφορές στα τραγούδια είναι από υπάρχον γνώσεις ή από μελέτη;

Λ: Σε κάποια είναι από υπάρχον γνώσεις όπως το «Θα τον αλλάξουμε εμείς». Σε άλλα όπως για παράδειγμα στο «Ποτοσί» είπα «θα γράψω ένα κομμάτι που θα έχει ένα παραλληλισμό . Έχουμε τη Χαλκιδική και το Ποτοσί πως θα το ταιριάξω; Θα πω κοιμήθηκα στο Ποτοσί και ξύπνησα Χαλκιδική, έτσι θα το συνδέσω». Ωραία, Ποτοσί, ξέρω τι έγινε αλλά θα βρω και κάποια άλλα στοιχεία, είχα πάει σε ένα μουσείο, είδα και κάτι καλλιτέχνες που μ' άρεσαν της εποχής «πως λεγόταν όμως αυτός;». Το ψάχνεις, λες τους «πίνακες του τάδε» αυτό είναι, να βρώ και τον πίνακα. Ωραία, «τι άλλα στοιχεία είχε εκεί; Είχε πολλά μπουρδέλα και χαρτοπαιχτικές λέσχες. Ωραία. Υπήρχε τέχνη υπήρχε αυτό κι αυτό, τα βάζω σε μια σειρά. Αυτά θα μπουνε στο δεύτερο κουπλέ, αυτά στο πρώτο, θα αρχίσει έτσι, θα τελειώσει έτσι και μετά αυτό πρέπει να το κάνεις ρίμα, που είναι το πιο εύκολο, το θέμα είναι τι θα έχει μέσα η ρίμα. Να έχει μια ιστορία, αρχή μέση και τέλος, να συνδέονται τα δυο μέρη. Ή το «Του Χρόνη» ήξερα τα βιβλία αλλά πρέπει να κάνεις μια δομή. Ξεκινάμε λέω «Στα Ποταμούδια, πήγε αντάρτης στο βουνό. Πότε τον συνέλαβαν; Το 47'. Ωραία». Είναι μια βιογραφία, αυτά τα πήρα και τα έγραψα «το 47' σύλληψη, αυτό θα το βάλω. Αυτή την φράση απ' το βιβλίο θα την βάλω» και έχω την σειρά μετά. Τώρα στο «Του κόσμου τα λιμάνια» παίρνω τον χάρτη και λέω «ποια λιμάνια απ' την λογοτεχνία γουστάρω; Πως θα πάει το καράβι; Θα πάει εδώ μετά θα πάει εδώ» άμα το βάλεις στο χαρτί γίνεται ο δρόμος. Αυτό έχει μια χαρτογραφική δομή, «Του Χρόνη» ιστορική, το «Ποτοσί» ιστορικοκοινωνικοπολιτική. Τώρα το δουλεύουμε, τα προηγούμενα ήταν πιο απαίδητα, όπως και κάποιες σημερινές μπάντες που έχουν προοπτική αλλά δεν έχουν κάποια ποιότητα, το πιθανόν να την έχουν σε κάποια χρόνια. Άμα κάτσω τώρα να σου γράψω ένα κομμάτι θα το κάνω αλλά θα είναι μια μαλακία. Άμα στο γράψω σε 3 μήνες θα είναι κάτι καλό, κάτι δουλεμένο.

Πρώτα ήρθε το rap ή η πολιτική συνείδηση;

Λ: Πρώτα το rap, πρώτα οι Active Member. Από εκεί μάθαμε για την παγκοσμιοποίηση, τι είναι η Γένοβα, για το Πέραμα, για τον εργάτη, για την γαμημένη εταιρεία που πεθαίνουνε για ένα μεροκάματο. Μας πέρασε έτσι μια στάση και μια πολιτική συνείδηση μέσω των τραγουδιών. Μετά το ψάξαμε, διαβάσαμε, παρακολουθούσαμε συζητήσεις. Τα πρώτα ερεθίσματα τα είχαμε από εκεί και μετά τα φτιάξαμε εμείς. Έχω κάτι φίλους σε ένα χωριό στο Ρέθυμνο οι οποίοι συμμετέχουν σε κινήματα, στον Λίβα, ενάντια στα αιολικά και μου λένε «Το χωριό μας έχει 100 κατοίκους άμα δεν ήταν το rap εμείς δεν θα μαθαίναμε ποτέ τίποτα, θα ήμασταν βοσκοί, αυτό μας άνοιξε τα μάτια και ψαχτήκαμε μόνοι μας». Αυτό μπορεί να γίνει από αυτό που κάνουμε εμείς με άλλα παιδιά τώρα που είναι στο χωριό τους.

Όπως έχετε αναφέρει ο λόγος δημιουργίας σας ήταν να μπειτε σε αυτό που αποκαλεί ο Gramsci «πόλεμο θέσης». Ποσό πιστεύετε έχετε επηρεάσει συνειδήσεις στην μέχρι τώρα πορεία σας;

Λ: Εντάξει δεν έχουμε και πολύ μεγάλη απήχηση, δεν έχουμε και 10000 κόσμο, τώρα μπορεί το δυναμικό μας να είναι 5000. Αλλά σε αυτό το επίπεδο και σε επίπεδο δημοσίου λόγου, εμείς εκφέρουμε περισσότερο δημόσιο λόγο από άλλες hip hop μπάντες γιατί δεν θεωρείται και σοβαρός ένας rapper και είναι κι αυτό που θέλουμε να αλλάξουμε εμείς. Ένας rapper να έχει την ίδια βαρύτητα με ένα καλλιτέχνη κιθάρας ας πούμε με τον Θανάση Παπακωνσταντίνου, με τον Μυστακίδη γιατί να μην έχει; Γιατί να έχει αυτό το στίγμα του ασόβαρου; Βέβαια θα μου πεις άμα δεν πηγαίνεις στο sound check είσαι ασόβαρος. Τουλάχιστον στο δημόσιο λόγο και στην συναυλία θέλουμε να έχουμε μια σοβαρότητα γιατί είμαστε και 38 χρονών δεν είμαστε 20. Αλλιώς θα το παρατήσουμε, θέλουμε να κάνουμε κάτι σοβαρό και να το κάνουμε σοβαρά και θεωρώ ότι έχουμε μια βαρύτητα άποψης στο δημόσιο λόγο στην Ελλάδα και επειδή γράφουμε και επειδή συμμετέχουμε σε συζητήσεις για το hip hop και την κοινωνικοπολιτική κατάσταση στην Ελλάδα.

Ποια είναι η άποψη σου για την χρήση hip hop στην εκπαίδευση;

Λ: Φανταστικό. Στην λατινική Αμερική που ξέρω εγώ, μέχρι και ιθαγενείς γλώσσες δασώνονται και νομιμοποιούνται γιατί υπάρχει και ένας ρατσισμός στο να τραγουδάς σε διάλεκτο. Αυτοί λένε «Αυτή είναι η διάλεκτός μας, εδώ θα ραπάρουμε, τελείωσε». Και εμάς τα τραγούδια μας τα χρησιμοποιούνε. Εμένα συνάδελφοί μου σε πανεπιστήμια χρησιμοποιούνε Social Waste σε διαλέξεις. Για παράδειγμα το «Hip hop της μεσογείου», το χρησιμοποιούν για να πουν την ιστορία του hip hop. Ένα άλλο δεκάχρονο παιδί εμπνεύστηκε την έκθεση από το «Φράουλες στη Μανωλάδα». Του εξήγησαν οι γονείς του τι θέλει να πει το τραγούδι, το κατάλαβε και έγραψε γ' αυτό. Κάποια άλλα παιδιά εκπαιδεύτηκαν μέσω των τραγουδιών, κάποιοι μάθανε τον Χρόνη, τον Άρη Βελουχιώτη, την Κοτσαμπάμπα.

Είναι μια περίπτωση ριζοσπαστική εκπαίδευσης. Αν όμως γίνει επίσημα από το πρόγραμμα σπουδών;

Λ: Διαβασμένος είσαι. Εντάξει αυτοί που τα χρησιμοποιούν σε μαθήματα το κάνουν είτε στα πανεπιστήμια που έχουν πιο ελεύθερο χώρο ή κάποιοι εκπαιδευτικοί που μπορεί να μην τους πάρει και κανένας χαμπάρι. Τώρα να γίνει επίσημα όχι. Γιατί άμα γίνει επίσημα μπορεί να έχει καταναγκαστικό χαρακτήρα και αντίθετα αποτελέσματα. Να σου κάνουν ένα ποίημα του Μανώλη Αναγνωστάκη στα κείμενα και να το σιχαίνεσαι γιατί στο κάνουν στο σχολείο, ή στο κάνει ένας μαλάκας που δεν ξέρει να στο κάνει ή δεν το αγαπάει ή δεν του αρέσει και να έχει τα αντίθετα αποτελέσματα. Καλύτερα να μην γίνονται υποχρεωτικά. Τίποτα να μην γίνεται υποχρεωτικά.

Ποια η άποψη σου για το σημερινό πολιτικό τραγούδι;

Λ: Το πολιτικό τραγούδι θεωρώ ότι δεν υπάρχει πέρα από κάποιες εκφάνσεις του πολιτικού hip hop. Ενώ υπήρχαν καλλιτέχνες οι οποίοι ποτέ δεν εκφράστηκαν πολιτικά, μέσα στην κρίση άρχισαν να κάνουν πολιτικά τραγούδια γιατί πουλούσε λίγο. Αλλά άμα δεν το κάνεις από πριν, δεν ξέρεις να το κάνεις και καλά, εμείς το κάναμε από πριν. Έγινε είδος μετά ξαφνικά

έγραφαν «πολιτικά» και «ερωτικά». Το τραγούδι δεν είναι κάτι επιτηδευμένο να πεις «τώρα θα γράψω ένα πολιτικό τραγούδι», θα γράψεις αυτό που έχεις στο μυαλό σου και σου βγαίνει. Για να γράψεις ένα πολιτικό τραγούδι πρέπει να έχεις γνώση του πεδίου.

Πως βλέπεις την κατάσταση με τα κινήματα μετά από μια περίοδο διάσπασης; Υπάρχει μια ανασυγκρότηση;

Λ: Υπάρχει μια προσπάθεια ανασυγκρότησης, κάποιοι μικροί πυρήνες όπως οι Σταγιάτες όπου θα μαζευτεί κόσμος. Αλλά πιστεύω ότι δεν υπάρχει μια αισιοδοξία, μια δυναμική. Το περιβαλλοντικό κίνημα είναι ενδιαφέρον γιατί χρησιμοποιεί έναν άλλο λόγο, είναι πιο πολλά κορίτσια, είναι πιο πολύχρωμο, έχει τραγούδι, δεν έχει το αποκρουστικό της μαύρης αναρχίας ή το αυστηρά οργανωμένο και πιστό στη γραμμή όπως το Κ.Κ.Ε, είναι πιο ελεύθερο. Αλλά είναι και πιο εύκολο το θέμα, ξέρεις, είναι περιβαλλοντικό, δεν είναι ταξικό, δεν είναι ιδεολογικό. Είναι ενδιαφέρον, το πάνε αλλιώς, έχει τραγούδι και μπορούν να προσεγγίσουν πιο εύκολα και την μεσαία τάξη, δεν είναι οι μπαχαλάκηδες, τους βλέπεις. Ωστόσο κάνουν προσπάθειες προσεγγίσεις το ΚΚΕ και το Μερα 25 για ψηφοθηρικούς λόγους προφανώς. Αλλά ο κόσμος έχει μια επιφύλαξη στους κομματικούς μηχανισμούς, δεν μασάει αλλά υπάρχει ακόμη μια μεγάλη απογοήτευση και αυτοί που απογοητεύτηκαν περισσότερο είναι αυτοί που πίστεψαν περισσότερο. Η σημερινή κυβέρνηση ελέγχει τα πάντα σε ιδεολογικό επίπεδο, σε επίπεδο πολέμου θέσεων αφού έχει αγοράσει τα πάντα και ελέγχει τι θα επικρατεί στον δημόσιο λόγο.

Το 15' υπήρχε μια πολιτισμική ηγεμονία της αριστεράς; Ξέρω ότι συμμετείχες στις διαδηλώσεις και συνελεύσεις στην πλατεία Συντάγματος

Λ: Δεν είχαμε ηγεμονία της αριστεράς, απλά ήρθε στο ίδιο επίπεδο και δεν ήταν η αριστερά. Ήτανε ένα αντι-νεοφιλελεύθερο μέτωπο, δεν ήταν αντικαπιταλιστικό, δεν ήταν ριζοσπαστικό, ήταν σοσιαλδημοκρατικό που συνένωνε διάφορες τάσεις από εθνικιστές μέχρι «ψεκασμένους», ό, τι θέλεις και αναρχικούς. Ήταν ένα μέτωπο αντιμνημονιακό. Κερδήθηκε όμως

η αμεσοδημοκρατία στο κάτω μέρος της πλατείας συντάγματος την περίοδο των «αγανακτισμένων», η λαϊκή συνέλευση συντάγματος. Γενικά το κίνημα τελικά μπήκε σε ένα κανάλι θεσμικό, ότι η αλλαγή μπορεί να γίνει όπως ορίζει το σύστημα, με εκλογές. Δεν αμφισβητήθηκε ο κοινοβουλευτισμός στο πανελλήνιο. Για παράδειγμα η Ε.Ρ.Τ που λειτουργούσε μέσω συνέλευσης αμεσοδημοκρατικά, όταν βγήκε ο ΣΥ.ΡΙ.ΖΑ το κατέργησε, δεν ήθελε να έχει μια αμεσοδημοκρατική Ε.Ρ.Τ, η οποία διοικείται άμεσα από τους εργαζόμενους, από του τηλεθεατές ή οποιονδήποτε, ήθελε ένα κανάλι δικό του κανάλι. Μετά πήγε να πάρει τα κανάλια αλλοιών για να βάλει τα δικά του και τα έκανε σκατά, του τα πήραν όλα. Είναι φάση βγαίνουμε μια εντεκάδα να σκοράρουμε με το τέρμα άδειο και βγαίνουν οι άλλοι μια αντεπίθεση και σε βαράνε 7-0 γιατί είσαι άμπαλος. Άμα πας να τα βάλεις με τα θηρία αν δεν είσαι θηρίο θα σε φάνε. Μου φαίνεται γελοίο, έχασαν τα πάντα, χάσαν τα αυγά και τα πασχάλια. Το ότι χάθηκε η ελπίδα ίσως κάνει και καλό, να σκεφτεί ο κόσμος ότι ίσως να μην είναι αυτός ο δρόμος, που ήδη το λένε, αλλά δεν ξέρουν ποιος είναι αυτός ο δρόμος. Μου φαίνεται πολύ δύσκολο να ξανασυμβεί το ίδιο κι ο ίδιος ο ΣΥ.ΡΙ.ΖΑ δεν το πιστεύει, γι' αυτό δεν στοχεύει πλέον στην εξωκοινοβουλευτική αριστερά αλλά στη μεσαία τάξη, σου λέει αυτοί δεν θα μας ξαναψηφίσουν. Θα μεταμορφωθούν σε ΠΑΣΟΚ, σου λέει «αυτοί δεν θα μας ξαναπιστέψουν ποτέ, πάμε στους άλλους».

Ευχαριστώ για την συζήτηση Λεωνίδα, καλή επιτυχία στο live.

Λ:Τίποτα, μια κουβέντα κάναμε. Καλή επιτυχία για την διπλωματική σου.