

# UNDER HEAVY MANNERS

## Α' Μέρος

(η μάχη για τον έλεγχο της πολιτιστικής παραγωγής σαν κομμάτι του ελέγχου για τα μέσα παραγωγής, μέσα απ' το παράδειγμα της reggae και των sound systems)



“Το sound system, περισσότερο ίσως από κάθε άλλο θεσμό στη ζωή της εργατικής τάξης των Δυτικοϊνδών, ήταν το σημείο στο οποίο η μαύρη ύπαρξη μπορούσε να εκφραστεί πιο καθαρά και ασυμβίβαστα. Σε μια κοινότητα περιφραγμένη απ’ όλες τις πλευρές με διακρίσεις, εχθρότητα και καχυποψίες, το sound system έφτασε να αντιπροσωπεύει ένα πολύτιμο εσώτερο ιερό, αμόλυντο από ξένες επιδράσεις, μια μαύρη καρδιά που κτυπούσε στην Αφρική με το σταθερό παλμό του dub. Σε clubs όπως το Four Aces, στην οδό Seven Sisters στο Βόρειο Λονδίνο, ένα αποκλειστικά μαύρο ακροατήριο κοίταζε κατάματα τη Βαβυλώνα, παρασυρμένο από μια κεραυνοβόλα μπασσογραμμή, με έξοδο 1000 βατ” (Dick Hebdige - 1979)

Τα sound systems δεν ήταν τίποτε περισσότερο από κινητές ντισκοτέκ: ηχεία, ενισχυτές, πικάπ και μικρόφωνα φορτωμένα στη καρότσα κάποιου φορτηγού, το οποίο γύρναγε τις γειτονιές της Τζαμάικα. Πρωτοεμφανίστηκαν τη δεκαετία του '50 και αρχικά έπαιζαν δίσκους, κυρίως, αμερικάνικου RnB. Στη συνέχεια εξελίχθηκαν σε παράγοντες διαμόρφωσης του πολιτικού σκηνικού του νησιού και -όπως υποδηλώνει το παραπάνω απόσπασμα- όχι μόνο. Θα αφηγηθούμε την ιστορία τους για να καταδείξουμε το γεγονός πως σε κάθε εποχή και σε κάθε γωνιά του πλανήτη που υπάρχει πολιτιστική παραγωγή από-τη-βάση, η μάχη για τον έλεγχο της είναι κομμάτι της μάχης για τον έλεγχο στα μέσα παραγωγής. Και επειδή η pop κουλτούρα ήταν πάντα σε θέση να συμπυκνώνει την εκάστοτε εποχή, θα ξεκινήσουμε την αφήγηση αυτή μέσα από την σύντομη παρουσίαση δύο Τζαμαϊκανών ταινιών που μπορούν να μας βάλουν στο κλίμα: τις ταινίες “Rockers” (1978) και “The harder they come” (1972)<sup>2</sup>.

### “Βγαλμένα απ’ τη ζωή” : η reggae σαν καθημερινότητα

Υπάρχει στο φιλμ “Rockers”, λοιπόν, μια αλληλουχία καταστάσεων που το διατρέχει και συμπυκνώνει ολόκληρη τη μουσική παραγωγική διαδικασία. Από την αρχική σκηνή με την αυτοσχέδια μπάντα κρουστών και τη πρόβα πνευστών στην αυλή, μέχρι την ηχογράφιση στο στούντιο και το κόψιμο του single στο εργαστήριο βινυλίου και από εκεί στην διανομή των δίσκων με μοτοσικλέτες και την παραλαβή τους απ’ τους πάγκους των δισκάδικων και των sound-systems, ολόκληρη η παραγωγική διαδικασία (συμπεριλαμβανομένης της κοινωνικής πρακτικής απ’ την οποία ξεπήδησε) φωτογραφίζεται λεπτομερώς. Κομβικό είναι, ωστόσο, το γεγονός πως κάθε στιγμή της διαδικασίας αυτής παρουσιάζεται σαν **πεδίο σύγκρουσης**. Υ-

πάρχει πχ. ο session μουσικός, που αναγκάζεται να δουλέψει με αντάλλαγμα δίσκους τους οποίους στη συνέχεια θα πουλήσει, υπάρχει η εναλλακτική μέθοδος διανομής με τη μοτοσικλέτα για να μην πηγαίνουν τα λεφτά στις εταιρείες διανομής, υπάρχει και η επιδρομή της αστυνομίας στα sound-systems. Παρόμοια, η απεικόνιση της διαδικασίας αυτής έχει την τιμητική της και στο φιλμ “The harder they come”. Ο Ivan, κεντρικός χαρακτήρας στην ταινία, φτωχοδιάβολος, πιστολάς και καταζητούμενος απ’ την αστυνομία, μαθαίνει να χρησιμοποιεί τα μουσικά εκφραστικά μέσα για να δώσει μορφή στην προσωπική του εμπειρία, παρακολουθεί τις οντισιόν, φτιάχνει ένα δίσκο, τον βλέπει να παίρνει τη θέση του στα ράφια των δισκάδικων και στη συνέχεια να μοσχοπουλάει εξαιτίας της εγκληματικής του φήμης. Υπάρχει, επίσης, μια σκηνή στην οποία ο μεγαλύτερος μουσικός παραγωγός δίσκων -που επωφελείται απ’ την επιτυχία του Ivan- συναντιέται με τον ντέτεκτιβ που βρίσκεται στα χνάρια του τελευταίου και που επίσης έχει απαγορεύσει τον δίσκο του “επειδή ωραιοποιεί το έγκλημα” προειδοποιώντας τον, πως τώρα που απαγόρευσε τον δίσκο “...όλοι θα καταλάβουν πως κάτι δεν πάει καλά”. Το νταραβέρι αυτό καταδεικνύει πως ο έλεγχος της κουλτούρας επηρεάζει σημαντικά τις πολιτικές ισορροπίες, αλλά και ότι ο έλεγχος των εκφραστικών μέσων δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια συνιστώσα της βασικής σύγκρουσης γύρω απ’ την οποία κινείται ο κόσμος: αυτή του **ελέγχου στα μέσα παραγωγής**. Ιδωμένες στο σήμερα, οι δυο αυτές ταινίες σκιαγραφούν την εικόνα μιας Τζαμάικα που απέχει πολύ από αυτήν του ειδυλλιακού νησιού των τουριστικών φυλαδίων. Σκιαγραφούν την εικόνα ενός νησιού υπανάπτυκτου, στο οποίο η απουσία εκτεταμένης βιομηχανοποίησης έχει μετατοπίσει το κυνήγι του κέρδους στη **πολιτιστική παραγωγή**. Κάτω από αυτό το φως, ο έλεγχος της Τζαμαϊκανής μουσικής βιομηχανίας, από την παρουσίαση μιας νεοεισπόμενης ska (που προοριζόταν να γίνει ένα απ’ τα βασικά εξαγωγίμα είδη της χώρας) στην Παγκόσμια Έκθεση Εμπορίου της Νέας Υόρκης το '64 μέσω της μπάντας του Εθνικού Λαϊκού Κόμματος μέχρι την προεκλογική ρητορική (βασισμένη στη reggae και rasta σημειολογία) των δύο τζαμαϊκανών κομμάτων την περίοδο 1972 -1980, αποτελούσε πάντα το μεγάλο στοίχημα για αυτή τη γωνιά του πλανήτη. Όπως είχε πει και ο Prince Buster:

“Κάθε μεταστροφή της Τζαμαϊκανής μουσικής τα τελευταία 40 χρόνια αποτελεί αντανάκλαση των επιπτώσεων που είχαν στο λαό οι κοινωνικές/ πολιτικές εξελίξεις ή αντίστροφα ήταν η μουσική και τα sound systems που επηρέαζαν την εγχώρια πολιτική”.

Η μουσική παραγωγή, εξαιτίας των πολιτιστικών πε-

ριοχομένων που κουβαλά, της αμεσότητας απ’ την οποία ξεπηδά καθώς και εξαιτίας του γεγονότος πως μπορεί να μιλήσει για πολλά περισσότερα απ’ όσα η πολιτική της αντιπροσώπευση είναι ικανή, έχει μετατραπεί σε κλειδί της μάχης για πολιτική νομιμοποίηση: σε μέθοδο εξασφάλισης κοινωνικής συναίνεσης που παράγεται απ’ την εκμετάλλευση της εργασίας των μουσικών. Κι αν υπάρχει κάτι που κάνει την Τζαμαϊκανή μουσική της εποχής εκείνης τόσο πρωτοπόρα και δυναμική δεν είναι μόνο ότι προηγήθηκε της πολιτιστικής μεταστροφής των δυτικών κοινωνιών όπως αυτή ξεκίνησε να σαρκώνεται στα τέλη των 60s, αλλά κυρίως ότι στο κενό που είχε αφήσει η απουσία αποτελεσματικής αντιπολίτευσης, οι άνθρωποι που ενεπλάκησαν στην παραγωγή της, μετατράπηκαν σε φορείς ενός αντιπολιτευτικού -ή ακόμα και επαναστατικού- φρονήματος. Όπως είχε πει και ο reggae παραγωγός Derrick Harriott, μιλώντας για “sufferah music”<sup>3</sup>: “άμα το νιώθει ένας, το νιώθουν όλοι -και αυτή ήταν η μοναδική ευκαιρία που είχε κάποιος να αποκτήσει αντιπροσώπευση”.

### Revolutionary vibration: τα sound systems σαν κοινότητα.

Είναι αυτή, ακριβώς, η εκφραστική δύναμη που πολιτικοποίησε την περίοδο εκείνη την παραγωγή της reggae και την κατέστησε (για ένα σημαντικό διάστημα) ικανή να ξεπεράσει τον βασικό περιορισμό που επιβάλλει η μουσική βιομηχανία: τον υποβιβασμό της, δηλαδή, σ’ ένα στεγνό σύνολο εμπορευμάτων. Η εργατική τάξη της Τζαμάικα, δημιούργησε μια νέα κουλτούρα και θέσπισε για τον εαυτό της ένα νέο **πλαίσιο διαβίωσης**. Όπως είχε γράψει και ο Walter Benjamin: “...το άκαμπτο, απομονωμένο αντικείμενο... δεν έχει καμία απολύτως χρήση. Θα πρέπει να εισαχθεί στο πλαίσιο μιας ζωντανής κοινωνικής σχέσης”. Στα τέλη των 60s, όταν η προσοχή στράφηκε στη μουσική roots<sup>4</sup> κι ενόσω αυτή συνδεόταν με την έκφραση των rasta κοινοτήτων<sup>5</sup> υπήρξε μια ταυτόχρονη άνθηση των sound-system, των μικρών στούντιο, των ανεξάρτητων δισκογραφικών και της γενικότερης συμμετοχής στη δημιουργία μουσικής. Η συμμετοχή αυτή χαρακτηρίστηκε από μια τεράστια γκάμα one-off τραγουδιστών<sup>6</sup> και από ένα ευρύ δίκτυο συνεργασιών που σχηματίστηκε παράλληλα με τη διαφοροποίηση της reggae από την παραδοσιακή μουσική βιομηχανία, η οποία άνοιξε το χώρο για τη συμμετοχή μη επαγγελματιών μουσικών και ηχοηλιτών. Η ύπαρξη, δε, των sound systems ήταν καταλυτική: ενώ είναι ευρέως αναγνωρισμένο πως τα sound systems αποτέλεσαν τη μαμή που ξεγέννησε τις εξελίξεις στα είδη της reggae<sup>6</sup> δεν είναι και τόσο αναγνωρισμένο το γεγονός





Ένα σπάνιο εστταντέ: ο Count Ossie (αριστερά στην πρώτη σειρά) δίπλα στο πρώην Μαύρο Πάνθηρα Stokely Carmichael (αριστερά πίσω) που είχε επισκεφτεί την Τζαμάικα σαν μέλος του All-African People's Revolutionary Party, το 1976.



Prince Buster

πως οι κάτοχοι και υποστηρικτές των sound systems, ουσιαστικά αποκτούσαν τον έλεγχο στα δικά τους μέσα παραγωγής, βασιζόμενοι στην επανοικειοποίηση ενός κομματιού της εργασίας τους. Υπήρχε -σαν κομβική παραγωγική δύναμη- η δημιουργία δεσμών και υποχρεώσεων, η παραγωγή μιας ζωντανής κοινωνικής σχέσης. Ξανά πίσω στον Derrick Harriott:

*“Ήταν κάτι πολύ περισσότερο από απλή ακρόαση μουσικής. Τα μηχανήματα ήταν τόσο δυνατά και η δόνηση τόσο ισχυρή που τη μουσική δεν την ακούγαμε, τη νιώθαμε. Και όταν χόρευες με τη μουσική αυτή, ήσουν πια κομμάτι της. Μας ανήκε και πολλοί ήταν αυτοί που ήθελαν να κάνουν κάτι για να συνεισφέρουν”.*

Μια τέτοια κουλτούρα δεν μπορεί νομοτελειακά να υπαχθεί σε νόμους ή να παραχθεί κατά παραγγελία και επί πληρωμή- πάντα, φυσικά, με την υπόθεση πως οι φορείς της είναι διατεθειμένοι να την υπερασπιστούν από την πολιτιστική αφομοίωση και εμπορευματοποίηση. Αντίθετα αποτελεί την ικανή-να-διαμορφώσει-σχέσεις εκδοχής της ανθρώπινης εργασίας, που έχει τη δυνατότητα να συγκρουστεί με τη μισθωτή σχέση. Αυτό που συνέβη στα τέλη των 60s, ήταν ένα εκρηκτικό ξέσπασμα αυτοπεποίθησης, καθώς οι μουσικοί και το κοινό τους ενώθηκαν προκειμένου να οχυρώσουν μια νέα ταξική κουλτούρα: μια κουλτούρα που δημιουργεί τα δικά της πλαίσια, τους δικούς της δεσμούς, μια κουλτούρα που χτίζει πάνω στις πολιτιστικές συντεταγμένες του παρελθόντος της:

*“η μουσική... ζούσε μέσα απ' το δυσκίνητο δικτυο ηχείων και καλωδίων, βαλβίδων και μικροφώνων που απάρτιζαν το “σύστημα”, το οποίο παρόλο που νομικά ήταν ιδιοκτησία ενός επιχειρηματία, κατά βάθος ήταν ιδιοκτησία της κοινότητας. Μέσω της μουσικής, περισσότερο από κάθε άλλο μέσο, ήταν δυνατή η επικοινωνία με το παρελθόν... με την Αφρική, που ήταν ζωτική για τη διατήρηση της μαύρης οντότητας. Το “σύστημα” παρήγαγε ήχο, ο ήχος ήταν στενά δεμένος με την έννοια της “κουλτούρας” και αν το σύστημα δεχόταν επίθεση τότε όλη η κοινότητα βρισκόταν συμβολικά υπό απειλή”.* (Dick Hebdige).

**“...if I don't get my desire then I'll set the plantations in fire...”: η αντιαυταρχική ρητορική του rastafari.**

Με τον ίδιο τρόπο, που το βρετανικό punk οδήγησε στην άνθηση των ανεξάρτητων δισκογραφικών (όπως οι Factory, Fast Product, Rough Trade και Industrial Records -όλες εκ των οποίων διέθεταν μια ρητορική επανασοικειοποίησης) τη χρονική στιγμή που η roots μουσική αναδύθηκε στη Τζαμάικα, υπήρχαν ήδη εγκατεστημένοι οι παράγοντες που μελλοντικά θα οδηγούσαν στην μαχητικότητα που χαρακτηρίζει τη reggae κουλτούρα. Θα δώσουμε ένα παράδειγμα: ανάμεσα στα πολλά ενεργά sound systems της Τζαμάικα υπήρχαν δυο που ξεχώριζαν. Δύο sound systems που παράλληλα συναγωνίζονταν μεταξύ τους πάνω στην απόκτηση εισαγόμενων αμερικάνικων soul και R&B δίσκων και που η ύπαρξή τους θα αποδεικνυόταν καταλυτική: αυτά του Coxsonne Dodd και του Duke Reid. Στα εν λόγω sound systems ήρθε αργότερα να προστεθεί ακόμα ένα που προοριζόταν, επίσης, να γράψει ιστορία: αυτό του Prince Buster. Στις αρχές των 60s κι ενώ το ενδιαφέρον των ακροατών για την αμερικάνικη μουσική άρχισε να υποχωρεί, τα πρωτοπόρα αυτά sound systems άρχισαν να εγκαταλείπουν την αναζήτηση εισαγόμενων αποκλειστικότητας, ξεκινώντας παράλληλα να μετατρέπουν σε αποκλειστικότητες τις δικές τους ντόπιες “απομιμήσεις” (το “ανάποδο” R&B που έγινε γνωστό ως ska). Αυτό ήταν το ξεκίνημα ενός νέου εκφραστικού μέσου που οι μουσικοί μπορούσαν να αποκαλούν “δικό τους”: ενός εκφραστικού μέσου που γεννήθηκε στη βάση μιας μιμητικής παρόρμησης. Στον Prince Buster -που είχε ονομάσει το σύστημά του “Φωνή του Λαού”- τα εκφραστικά μέσα διασταυρώθηκαν με μια νέα αυτοπεποίθηση μετατρέποντας τα sound systems και τα δισκογραφικά labels που ακολούθησαν, στο πλαίσιο μέσα στο οποίο ένα κομμάτι της ανθρώπινης εργασίας θα μπορούσε να αυτοσυγκροτηθεί ως ένας νέος δημόσιος κοινοτικός χώρος:

*“Το σύστημά μου φτιάχτηκε για να γίνει ο ραδιοφωνικός σταθμός του λαού... για να ακουστούν οι απόψεις του... Για μένα, ήταν σημαντικό να δώσω όνομα στο σύστημά μου, γιατί η μουσική των γκέτο και της επαρχίας φτιαχνόταν απ' το λαό, για το λαό”.*

Ζωτικής, επίσης, σημασίας ήταν και η συνεργασία του Buster με τον ρασταφαριανό drummer Count Ossie, γιατί έφερε στο προσκήνιο ένα πολιτικό/πολιτιστικό διάλογο που είχε τις ρίζες του στη δεκαετία του 30<sup>7</sup> και αντιπροσώπευε ένα τρόπο ζωής που περιφρονούσε τη σκλαβιά, τη μισθωτή εργασία και την αποικιοκρατία. Κλειδί, άλλωστε, για την διάδοση της rasta συνείδησης ανάμεσα στην εργατική τάξη του νησιού υπήρξε η (εκ μέρους της πρώτης) αποδοχή των μη δογματικών μορφών έκφρασης. Ήταν μια πίστη αυτοδίδακτη και ρευστή-όπως και η μουσική της Τζαμάικα. Αυτού του είδους η συνείδηση που ερχόταν μαζί με την έκφραση “mekkin a try” (απ' το “making a try”, “κάνοντας μια προσπάθεια” που ουσιαστικά σημαίνει “πάρε τον εαυτό σου στα σοβαρά”), όταν συναντήθηκε με την εκφραστική εξέλιξη της reggae, οδήγησε τους φορείς τους ρασταφάρι να αποστασιοποιηθούν από τις καπιταλιστικές κοινωνικές σχέσεις, ποτίζοντας την reggae κουλτούρα με μια επιθυμία για “Εξοδο”. Μ' άλλα λόγια, στην reggae κουλτούρα δεν υπήρχε μόνο η ουτοπική διάσταση. Αντίθετα, υπήρχε για τους φορείς της -μέσα απ' την αυξανόμενη επανασοικειοποίηση των (εκφραστικών) μέσων παραγωγής- η δυνατότητα να μιλήσουν και να ακουστούν με ένα τρόπο σαφώς διαφοροποιημένο από αυτόν που προσέφερε η καθεστωτική πολιτική. Και κάπως έτσι, τα sound systems, τα μικρά στούντιο και οι ανεξάρτητες δισκογραφικές ήρθαν να λειτουργήσουν σαν οι απότα-κάτω θεσμοί που θα διαμόρφωναν ένα νέο κοινοτικό χώρο.

1. Το κείμενο βασίζεται στα “Roots music and the politics of production” - Datacide, “Subculture, the meaning of style” - Dick Hebdige, “Prince Buster/Voice of the people” - Steve Barrow, “Race, class, and political symbols: Rastafari and reggae in Jamaican politics” - Anita M. Waters.

2. Η ταινία “Rockers”, σε σκηνοθεσία του Θεόδωρου Μπαφαλούκου, γυρίστηκε στη Τζαμάικα το 1978. Αρχικά προοριζόταν για reggae ντοκιμαντέρ, ωστόσο, στη συνέχεια ενσωματώνοντας μια υποτυπώδη πλοκή μετατράπηκε σε μυθοπλαστική ταινία μεγάλου μήκους. Συμμετέχουν ιστορικά ονόματα της σκηνής (Burning Spear, Gregory Isaaks, Third World, Inner Circle και πολλοί άλλοι) και γενικά πρόκειται για ένα art house διαμαντάκι. Αν είστε φαν της reggae, μπορείτε να τη βρείτε εύκολα στο ίντερνετ. Η ταινία “The harder they come” σε σκηνοθεσία Perry Henzell, είναι επίσης γνωστή στη Τζαμάικα. Βασίζεται στη ζωή του Ivanhoe “Rhyging” Martin, παρανόμου και λαϊκού ήρωα που σκοτώθηκε το 1948 απ' την αστυνομία. Πρωταγωνιστεί ο τραγουδιστής Jimmy Cliff.

3. “Sufferah music”. Από το “sufferer music”, η μουσική αυτού που υποφέρει, του πάσχοντα. Στα ελληνικά θα λέγαμε “της φτωχολογιάς”.

4. Roots είναι η reggae με rasta θεματολογία και προσανατολισμό.

5. Τραγουδιστές που ηχογραφούσαν ένα δίσκο, single ή κομμάτι και μετά αποσύρονταν. Ήταν κάτι που υπήρχε και σαν έθιμο στη Τζαμάικα, όπου για παράδειγμα οικογένειες ηχογραφούσαν και έκοβαν ένα 7ιντσο για λόγους μνήμης, για να γιορτάσουν κάποιο γεγονός ή να τιμήσουν τον νεκρό τους.

6. Από την μίξη των παραδοσιακών mento και calypso με το αμερικάνικο RnB που οδήγησε στη ska, μέχρι το rocksteady και από εκεί στο dub, στη roots reggae και το deejay “toasting” που μεταναστεύοντας στις ΗΠΑ δημιούργησε το rap, ο κατάλογος των ειδών τζαμαϊκανικής μουσικής που γεννήθηκαν μέσα από τα sound systems είναι μακρύς.

7. Η γέννηση του Rastafari, χρονολογείται στο 1930, χρονιά στην οποία ανέβηκε στο θρόνο της Αιθιοπίας ο αυτοκράτορας Haile Selassie I'. Σύμφωνα με τη rasta αφήγηση η Αιθιοπία αποτελούσε τη γη της επαγγελίας και η άνοδος του Haile Selassie την εκπλήρωση των βιβλικών προφητειών που προέβλεπαν την πτώση της “Βαβυλώνας”: σαν να λέμε, δηλαδή, την πτώση των λευκών αποικιακών δυνάμεων και την απελευθέρωση των μαύρων φυλών. Η συνεργασία του Prince Buster με τον Count Ossie, στο κομμάτι “Oh Carolina” (ερμηνευμένο απ' το συγκρότημα Folkes Brothers) που κυκλοφόρησε το 1960, έχει μείνει στην ιστορία για δύο λόγους: αφενός θεωρείται δείγμα πρωτόγονης ska -και ως τέτοιο σαν ένα (αν όχι το πρώτο) από τα σημεία γέννησης του είδους- και αφετέρου είναι το κομμάτι που έβαλε τον rasta ήχο και την rasta ρητορική στο mainstream της Τζαμάικα.