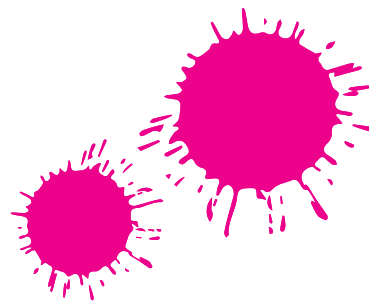


BRING THE NOISE

ΔΕΚΑΠΕΝΤΕ ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟ ΧΙΠ ΧΟΠ



Η ιστορία της εργατικής τάξης γράφεται ως η ιστορία του κόμματος, του συνδικάτου, των μεγάλων στιγμών επίθεσης του προλεταριάτου. Αντίθετα πολύ λιγότερα γράφονται και λέγονται για την ιστορία της καθημερινής ζωής της εργατικής τάξης, ιδιαίτερα σε μία εποχή ήττας και υποχώρησης. Πολύ λιγότερα γράφονται για τις καθημερινές μάχες στις πλατείες και στους δρόμους και για τις εργατικές κουλτούρες που παράγονται μέσα από αυτές τις μάχες.

Οι σύντροφοι και οι συντρόφισσες του *Αρχείου 71* και του περιοδικού *Τεφλόν* πρόκειται να εκδώσουν το αμέσως επόμενο διάστημα μία συλλογή κειμέ-

νων σε σχέση με την κουλτούρα του χιπ χοπ με τίτλο *Bring the Noise: δεκαπέντε κείμενα για το χιπ χοπ*. Μία έκδοση που προσπαθεί να μιλήσει -εκτός των άλλων- και για αυτές τις αγνοημένες πλευρές της ιστορίας της εργατικής τάξης, μέσα από μία σειρά μεταφρασμένων αλλά και πρωτότυπων κειμένων για την ιστορία του χιπ χοπ στις ΗΠΑ αλλά και στην Ελλάδα. Ακολουθούν ορισμένα αποσπάσματα από το κείμενο «Η δύναμη της δρομίσιας γνώσης: Ρατσισμός, δημόσιος χώρος, εργατικές κουλτούρες και χιπ χοπ» που περιέχεται στο βιβλίο. Ευχαριστούμε τους εκδότες που μας το παραχώρησαν.

ΤΑ ΠΑΡΤΙ, Η ΜΑΥΡΗ ΕΡΓΑΤΙΚΗ ΤΑΞΗ, ΟΙ ΝΤΙΤΖΕΙ

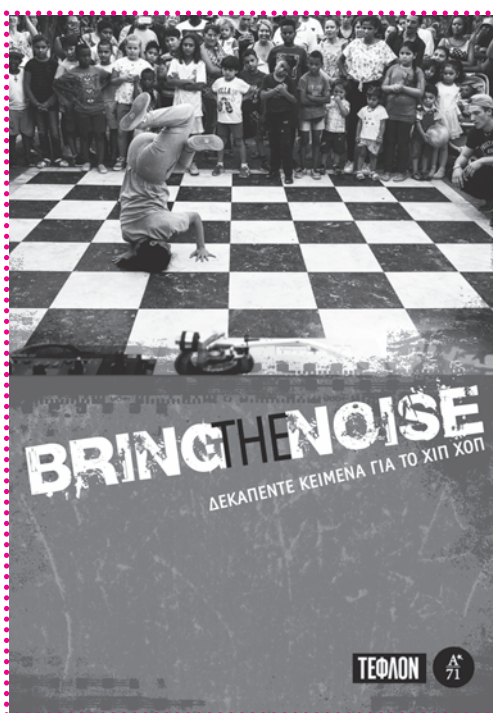
Για να κατανοήσουμε την εμφάνιση του χιπ χοπ πρέπει να στραφούμε στην αναπαραγωγή της μαύρης εργατικής τάξης και ιδιαίτερα στους τρόπους διασκέδασής της. Πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας ότι οι πολιτισμικές και ψυχαγωγικές προτεραιότητες της μαύρης εργατικής τάξης πάντα διέφεραν από αυτές του λευκού ακροατηρίου.

[...]

Για όσες και όσους είχαν εγκατασταθεί μαζικά στα γκέτο του βορρά και διέθεταν ελεύθερο χρόνο, ο χορός και η μουσική αποτελούσαν ευκαιρία έκφρασης της σεξουαλικής επιθυμίας και διαθεσιμότητας, στιγμή κοινωνικής ανατίμησης σε μια βίαια ρατσιστική κοινωνία, φυγή από τη ρουτίνα και τους καταναγκασμούς της βιομηχανικής εργασίας. Όπως και αλλού στις καπιταλιστικές βιομηχανικές κοινωνίες, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο τα πάρτι αυτά καθιερώθηκαν ως μουσικοχορευτικές τελετουργίες ερωτικής διαθεσιμότητας της εργατικής τάξης.

Εντούτοις, όπως ήδη αναφέραμε, η ποτοαπαγόρευση και η απαγόρευση των ναρκωτικών κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου οδήγησαν στη μαζική εγκληματοποίηση των αφροαμερικανικών και άλλων μεταναστευτικών κοινοτήτων και, ταυτόχρονα, στη μετατροπή της μαφίας σε συστατικό στοιχείο του αμερικανικού κράτους. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, στα παράνομα καπηλεία που άνοιξαν παντού τη δεκαετία του '20, αλλά και στα μεγαλύτερα κλαμπ του Σικάγο και του Χάρλεμ, δημιουργήθηκαν οι υλικές προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της τζαζ. Αν μη τι άλλο, ήταν μια μουσική και μια κουλτούρα η οποία εξέφραζε την προσπάθεια αυτοπροσδιορισμού των Αφροαμερικανών που είχαν μεταναστεύσει από τον νότο σε ένα εχθρικό περιβάλλον. Ήταν επίσης μια από τις πρώτες κουλτούρες που γεννήθηκαν μέσα από την εργατική εμπειρία των Αφροαμερικανών στις μεγαλουπόλεις και γνώρισε μέσα σε λίγα χρόνια τεράστια απήχηση, ιδιαίτερα στην Ευρώπη.¹

Η μουσική κατείχε πάντα ιδιαίτερη θέση όχι μόνο στην πολιτισμική έκφραση των Αφροαμερικανών και των Αφροαμερικανίδων αλλά συνολικά στην κοινωνική ζωή τους. Οι λόγοι ήταν κατ' αρχάς υλικοί: η εργασία του μουσικού ήταν από τις λίγες που μπορούσαν να οδηγήσουν στην κοινωνική ανατίμηση.



[...]

Προφανώς, η ζωή των μουσικών που γνώρισαν δόξα και αναγνώριση, ιδιαίτερα από το λευκό κοινό, ήταν τελείως διαφορετική από τη ζωή των νεαρών στις εργατικές πολυκατοικίες, τα γνωστά και ως «πρότζεκτ», των μεγάλων πόλεων. Χωρίς φράγκα στην τσέπη για τα κλαμπ της εποχής, τα λεγόμενα «πάρτι ενοικίου» ήταν μια διέξοδος για τους έφηβους Αφροαμερικανούς. Τα πάρτι αυτά οργανώνονταν με σκοπό να πληρωθεί το ενοίκιο του μήνα: ένας πιανίστας ή ένα γραμμόφωνο, μαζί με λίγα ποτά και εδέσματα, ένα φλαϊέρακι για το πάρτι και μια μικρή χρηματική συνεισφορά από τον καθένα. Σύντομα έγιναν τόσο δημοφιλή όσο περιγράφει το απόσπασμα που παραθέσαμε παραπάνω. Η κουλτούρα των αυτοοργανωμένων πάρτι άρχισε να αναπτύσσεται τη δεκαετία του '20 και συνεχίστηκε μέχρι και τη δεκαετία του '60, αν και το πιάνο αντικαταστάθηκε από το πικάπ και τους δίσκους των τριάντα τριών στροφών. Κατά συνέπεια, τα πάρτι γειτονιάς της δεκαετίας του '70 στο Μπρονξ και αλλού είχαν πίσω τους μια μεγάλη παράδοση κοινοτικής διασκέδασης.

[...]

ΤΑ ΠΑΡΤΙ ΜΕ ΤΑ ΜΠΡΕΪΚ ΣΤΟ ΜΠΡΟΝΞ

Το 1977, ο Kool Herc και οι ανταγωνιστές του είχαν χωρίσει το Μπρονξ σε περιοχές. Στο Νότιο Μπρονξ, από την 138η Οδό μέχρι την 163η Οδό, εκεί όπου έκαναν κουμάντο οι Bachelors, οι Savage Nomads, οι Savage Skulls και οι Ghetto Brothers, εμφανίστηκε ως ο αστέρας της περιοχής ο Grandmaster Flash με την υποστήριξη του Casanova Crew. Στα νοτιοανατολικά, περιοχή που παλιότερα ανήκε στους Black Spades, στους P.O.W.E.R. και στους Javelins, κυριαρχούσε ο Afrika Bambaataa με τους Zulu Nation. Στα βόρεια ήταν ο DJ Breakout και ο DJ Baron. Τα νυχτερινά κλαμπ του Δυτικού και του Ανατολικού Μπρονξ ήταν ακόμα του Kool Herc. Ο Herc παρέμενε ο αδιαμφισβήτητος βασιλιάς όλου του Μπρονξ λόγω των δίσκων του, του πιστού κοινού του και του ηχητικού συστήματος που διέθετε.²

Την εποχή που το αστυνομικό τμήμα της Νέας Υόρκης αύξησε την πίεσή του στις συμμορίες του Μπρονξ, κάποια μέλη τους άρχισαν να ακολουθούν άλλους δρόμους. Ο Afrika Bambaataa, «πολέμαρχος» της συμμορίας των Black Spades στα εφηβικά του χρόνια, ήταν από εκείνους που συμμετείχαν σε αυτή την αλλαγή. Ο Bambaataa αναφέρει ότι, γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '70, ήταν αρκετοί εκείνοι που άρχισαν να γυρίζουν την πλάτη στη σκληρή ζωή των συμμοριών. Οι γυναίκες των συμμοριών ήταν σίγουρα αυτές που πρώτες αντιτάχτηκαν στην ανόητη αυτοκαταστροφική βία, η οποία είχε αρχίσει να γίνεται κανόνας: οι νεκροί σωριάζονταν ο ένας πίσω από τον άλλο. Επιπρόσθετα, η συνεχής πίεση της αστυνομίας είχε δημιουργήσει μια ασφυκτική καθημερινότητα. Τη διαδικασία παρακμής των συμμοριών με τα τζάκετ ολοκλήρωσε η πρέζα, που είχε αρχίσει να θερίζει τα μέλη τους.³ Η προηγούμενη γενιά συμμοριών των δεκαετιών του '50 και του '60 είχε επίσης παρακάσει λόγω της αστυνομικής καταστολής και της ηρωίνης.⁴

[...]

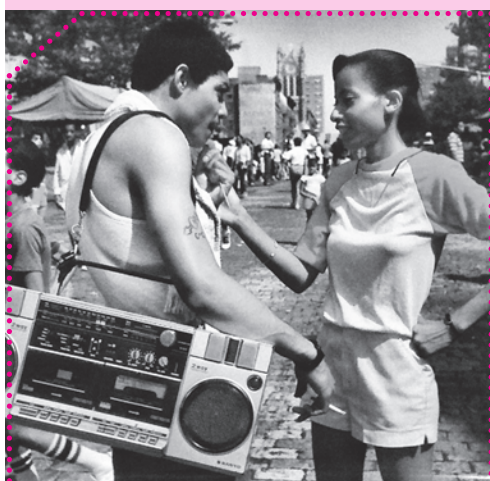
Ο Afrika Bambaataa αποτέλεσε την κατεξοχήν ενσάρκωση της σχέσης μεταξύ των συμμοριών και των πρωτοπόρων του χιπ χοπ, ιδιαίτερα στο οργανωτικό και υλικό επίπεδο. Το χιπ χοπ, ή για την ακρίβεια τα πάρτι γειτονιάς με τα μπρέϊκ, δεν ήταν η συνέχεια των συμμοριών. Όμως τα πάρτι αυτά και η κουλ-



Η συμμορία των Seven Immortals στα μέσα της δεκαετίας του '70.



Αφίσα από χιπ χοπ πάρτι αρχές της δεκαετίας του '80.



Το Μπουμ Μπου: ο αχώριστος φίλος των χιπχοπάδων στα πάρκα, στις πλατείες, στα πεζοδρόμια.

τούρα που άρχισαν να δημιουργούν κατέκτησαν σταδιακά την πολιτισμική ηγεμονία στα μυαλά και στις καρδιές των νεαρών Αφροαμερικανών και Πορτορικανών στις γειτονιές του Μπρονξ και συνολικότερα της Νέας Υόρκης, αντικαθιστώντας σε μεγάλο βαθμό την πολιτισμική ηγεμονία των συμμοριών. Επιπλέον, το crew (η κλίκα), η οργανωτική μορφή που στη συνέχεια έγινε συνώνυμη με το χιπ χοπ, είχε σαφή σχέση με την οργάνωση των συμμοριών στις γειτονιές της Νέας Υόρκης.

Προφανώς, τα πάρτι με τα μπρέικ, οι απαρχές δηλαδή του χιπ χοπ, δεν ήταν μόνο οργανωτικό ζήτημα. Η δημιουργική και καλλιτεχνική δύναμη του χιπ χοπ χρωστάει πολλά στηδρομίσια καταγωγή του, όμως το χιπ χοπ προέκυψε από τη δημιουργική επανερμηνεία του μουσικού περιβάλλοντος των προλεταριακών πάρτι από μια ομάδα ντιτζέι στις αρχές της δεκαετίας του '70. Ο ντιτζέι από ένα άτομο που επέλεγε παθητικά τους καλύτερους δίσκους μετατράπηκε σε ενεργό δημιουργό ενός διαφορετικού μουσικού περιβάλλοντος διασκέδασης και ψυχαγωγίας, σε άμεση επικοινωνία με το κοινό. Η αλλαγή αυτή βρίσκεται στον πυρήνα των πάρτι με τα μπρέικ.

[...]

Ο Kool Herc οικειοποιήθηκε την ενεργητική χρήση των πικάπ από τους ντιτζέι της ντίσκο και δημιούργησε ένα μουσικό περιβάλλον το οποίο αντανακλούσε και εξέφραζε τις ανάγκες των νεαρών χορευτών και χορευτριών του Μπρονξ. Ως χορευτής και ο ίδιος ξενέρωνε με τους ντιτζέι που δεν ανταποκρίνονταν στην εκρηκτική διάθεση των χορευτών του δρόμου. Έτσι, έβαλε στο κέντρο τα μπρέικ απομονώνοντας το ρυθμικό κομμάτι με τα ντραμς και τα κρουστά των φανκ κομματιών, τα οποία αποτελούσαν το κυρίως πρόγραμμα στα πάρτι του. Η διάρκεια των μπρέικ ήταν συνήθως μερικές δεκάδες δευτερόλεπτα, αλλά ήταν ακριβώς αυτή η επανάληψη των νευρικών μερών των συνήθως ξεχασμένων ή άγνωστων χορευτικών φανκ κομματιών που είχε τη μεγαλύτερη απήχηση στους νεαρούς χορευτές και χορευτριες. Την ίδια στιγμή, τα μπρέικ ήταν μια εναλλακτική μουσική πρόταση απέναντι στην ντίσκο αλλά και μια κοινωνική αναγκαιότητα. Μπορεί η ντίσκο να είχε ξεκινήσει από την αντεργκράουντ γκέι σκηνή, όμως σιγά σιγά εξελισσόταν σε γκλαμουράτη διασκέδαση των σελέμπριτι. Οι περισσότεροι νεαροί του Μπρονξ τρώγανε πόρτα στα κλαμπ όπου έπαιζαν ντίσκο ντιτζέι όπως ο DJ Hollywood. Ο Grand Wizard Theodore θυμάται ότι:

Για να πας σ' ένα πάρτι του DJ Hollywood έπρεπε να φοράς κοστούμι και γραβάτα. Αν δεν φορούσες κοστούμι και γραβάτα, δεν έμπαινες μέσα. Και κάποιες φορές που καταφέραμε να μπούμε και αρχίζαμε να χορεύουμε μπρέικντάνσινγκ, σταματούσε τη μουσική και έλεγε: «Δεν τα κάνουμε αυτά εδώ πέρα. Δεν παίζει μπρέικινγκ εδώ πέρα. Δεν μπορούμε να το κάνουμε αυτό εδώ πέρα».⁵

Αντίστοιχα, ο Grandmaster Caz αναφέρει ότι το γενικό κλίμα που επικρατούσε στις ντίσκο ήταν «πάρτε

αυτή τη φάση του χιπ χοπ στους δρόμους, πάρτε αυτή τη φάση στα πάρτι του Kool Herc, εμείς μεγαλώσαμε και είμαστε και γαμώ εδώ πέρα στις ντίσκο».⁶

Σύμφωνα με τον Kool Herc, η ραπ μουσική γεννήθηκε στην αίθουσα ψυχαγωγίας των εργατικών πολυκατοικιών στο νούμερο 1520 της οδού Σέντγουικ: εκεί βρισκόταν το διαμέρισμα όπου έμενε, εκεί πειραματίστηκε για πρώτη φορά με τα μπρέικ, τα οποία έγιναν δεκτά με ενθουσιασμό από τους νεαρούς χορευτές και χορευτριες. Αλλά όπως συνήθως συμβαίνει με διαδικασίες που είναι βαθιά κοινωνικές, έτσι και τα μπρέικ δεν έχουν στην πραγματικότητα ημερομηνία και τόπο γέννησης. Μπορεί ο Kool Herc, αλλά και οι Afrika Bambaataa και Grandmaster Flash, να ήταν οι καταλύτες για τη δημιουργία του διακριτού ήχου της ραπ, όμως ήταν οι νεαροί και οι νεαρές του Μπρονξ, που συνέρρεαν κατά εκατοντάδες στα πάρτι γειτονιάς, τα θρυλικά μπλοκ πάρτι στα μέσα της δεκαετίας του '70, αυτοί και αυτές που σηματοδότησαν και διέδωσαν τη νέα κουλτούρα.

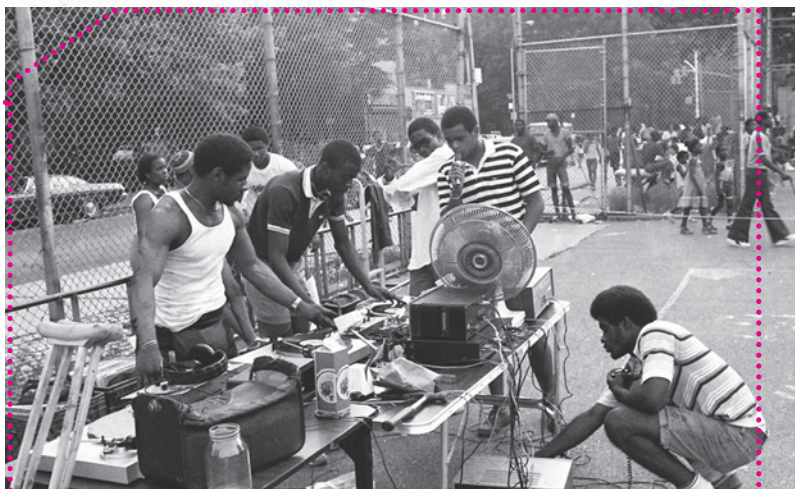
[...]

Στην πραγματικότητα, τα πάρτι γειτονιάς δεν ήταν κάτι άγνωστο. Η συμμορία των Ghetto Brothers συνήθιζε να διοργανώνει πάρτι και μικρές συναυλίες τις Παρασκευές παίζοντας φανκ-ροκ μουσική. Το σημαντικότερο όμως ήταν ότι σταδιακά όλοι και περισσότεροι νεαροί και νεαρές μπορούσαν να μετακινηθούν σε όλες τις περιοχές του Μπρονξ όπου γίνονταν πάρτι, καθώς η ισχύς των συμμοριών είχε αρχίσει να φθίνει. Οι άγριοι τσαμποκάδες ποτέ δεν έλειψαν, όμως όλοι και περισσότεροι μπορούσαν να βγουν από τη γειτονιά τους χωρίς να φοβούνται ότι θα φάνε ένα γερό χέρι ξύλο, συνοδευόμενο από το απαραίτητο ψείρισμα. Κατά συνέπεια, τα μπλοκ πάρτι ήταν μια ευκαιρία για μια πρωτοφανή για την περιοχή ώσμωση και επικοινωνία μεταξύ των νεαρών από το Μπρονξ αλλά και από άλλες περιοχές.⁷ Ο Jazzy Jay, μπιμπί και ντιτζέι των Zulu Nation, θυμάται:

Τα μπλοκ πάρτι ήταν ένας τρόπος να κάνεις τη φάση σου, κλέβοντας ρεύμα απ' τις κολόνες φωτισμού. Μερικές φορές παίζαμε ως τις δύο μετά τα μεσάνυχτα. Και είχαμε τη στήριξη όλης της κοινότητας. Ήταν σαν να λέμε, καλύτερα να τους βλέπουμε να κάνουν τέτοια, να κάνουν κάτι δημιουργικό, παρά να είναι κάτω στη γειτονιά και να πλακώνονται μεταξύ τους, όπως συνέβαινε την εποχή των συμμοριών.⁸

[...]

Τα πάρτι γειτονιάς ήταν λοιπόν κάτι περισσότερο από τα μπρέικ κάποιων καινοτόμων ντιτζέι. Ήταν στιγμές συλλογικής ζωής και επικοινωνίας της εργατικής νεολαίας σε μια εποχή που οι κρατικές πολιτικές σκόρπιζαν δηλητήριο στο Μπρονξ και προωθούσαν την αυτοκαταστροφή του γκέτο. Ήταν ένας παραγωγικός τρόπος να εκφραστεί η περηφάνια και η αξία της κάθε γειτονιάς. Ήταν ένας τρόπος άμυνας και διεκδίκησης του δημόσιου χώρου απέναντι στις συνεχείς παρενοχλήσεις της αστυνομίας. Ήταν μια διέξοδος μέσα στο αδιέξοδο στο οποίο είχε



Τζαμάρισμα σε πάρκο του Νότιου Μπρονξ το 1984.



Οι Cold Crush Brothers στις αρχές της δεκαετίας του '80.

καταδικάσει το γκέτο η λευκή Αμερική, σε ένα περιβάλλον οικονομικής κρίσης και στοχοποίησης των κατώτερων στρωμάτων. Όπως αναφέρουν οι νεαροί τότε χιπχοπάδες Havelock Nelson και Michael Gonzales, η ραπ έφερε αισθητή αλλαγή στις γειτονιές της Νέας Υόρκης:

Όταν αυτός ο μαύρος θόρυβος εισέβαλε στ' αυτιά μου, συνειδητοποίησα τις αλλαγές που η ραπ μουσική είχε φέρει στη γειτονιά.⁹

Η ραπ μουσική και το χιπ χοπ γενικότερα ήταν εξαρχής συνδεδεμένα με την εργατική γειτονιά και το γκέτο: από εκεί αντλούσαν τη δύναμή τους, από εκεί κέρδιζαν τον σεβασμό· εκπροσωπούσαν τον κόσμο του δρόμου.

[...]

Η ΡΑΠ, ΤΑ ΜΠΟΥΜ-ΜΠΟΞ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΥΣ ΔΡΟΜΟΥΣ

Αν οι ντιτζέι με τα μπρέικ τους ήταν το επίκεντρο των πάρτι και των τζαμ στις αρχές της δεκαετίας του '70, η σταδιακή εμφάνιση του εμσί, ο οποίος συνόδευε τον ντιτζέι με στιχάκια, ατάκες και ακατανόητα επιφωνήματα που έδεναν με τον ρυθμό, εκτόξευσε την κουλτούρα και την έκανε αυτό που γνωρίζουμε σήμερα. Όπως συνήθως συμβαίνει με περίπλοκες κοινωνικές δημιουργικές διεργασίες, αυτή η δραματική αλλαγή δεν ήταν ούτε σχεδιασμένη ούτε συνειδητή, ούτε κανείς μπορούσε να προβλέψει την εξέλιξή της.

[...]

Παρά το γεγονός ότι η κουλτούρα του δρόμου που αναπτύχθηκε στο Μπρονξ αποτελούσε μια ταξική εναλλακτική στις γκλαμουράτες ντίσκο του Χάρλεμ και του Μανχάταν, χωρίς αμφιβολία οι καινοτομίες που εισήγαγαν οι ντιτζέι της ντίσκο επηρέασαν τα πάρτι του Μπρονξ. Ο DJ Hollywood, ο οποίος είχε τη βάση του στο Χάρλεμ, και συγκεκριμένα στο Apollo Theatre, ήταν από τους πρώτους που χρησιμοποίησαν χιουμοριστικές και ξεσηκωτικές ρίμες πάνω στον ρυθμό της μουσικής, όπως η ακόλουθη:

Χέρια ψηλά, σαν να μην έχετε έγνοια καμιά
Φωνάξτε «ω ναι», αν εσώρουχα φοράτε καθαρά.¹⁰

Επιπλέον, μπορούμε να αναζητήσουμε την καταγωγή της ραπ σε ένα πλήθος επιρροών από τη δεκαετία του '60: στη ρυθμική ομιλία των Αφροαμερικανών ραδιοφωνικών παραγωγών, στην τζαζ

ποίηση του Gil Scott-Heron, στους πολιτικοποιημένους The Last Poets, στις ρυθμικές ατάκες του κωμικού Pigmeat Markham κ.λπ. Η ρυθμική, μάγκικη ομιλία, το λεγόμενο smooth talking, ήταν σύμφωνα με τον ιστορικό του χιπ χοπ Nelson George πάντα κομμάτι της αστικής αφροαμερικανικής παράδοσης κατά τον εικοστό αιώνα.¹¹

Το ερώτημα ποιος ξεκίνησε πρώτος τη ραπ και τις ρίμες, όπως και όλα τα αντίστοιχα «ποιος ξεκίνησε πρώτος...», είναι ένα άγονο ερώτημα. Το χιπ χοπ εξέφραζε μια κοινωνική δυναμική επιβίωσης απέναντι στην καθημερινή κρατική επίθεση. Δεν είχε όνομα ούτε διεύθυνση, γιατί απλούστατα ήταν παντού στους δρόμους. Στα μέσα της δεκαετίας του '70, υπήρχαν πολλοί ράπερ που απήγγελλαν στον δρόμο ρυθμικά στιχάκια στο στιλ του DJ Hollywood και άλλων ντιτζέι. Ο Melle Mel και ο αδερφός του Kid Creole ήταν δύο από αυτούς τους νεαρούς· σε ένα τζαμ του Grandmaster Flash σε ένα πάρκο του Μπρονξ πήραν το μικρόφωνο και άρχισαν να χώνουν ρίμες τις οποίες δούλευαν μόνοι τους από καιρό. Αυτό ήταν το ξεκίνημα των Grandmaster Flash and The Furious Five, του πρώτου χιπ χοπ γκρουπ από το Μπρονξ που έγινε αργότερα παγκόσμια γνωστό.

Η κουλτούρα των πάρτι γειτονιάς ήταν μια κουλτούρα του δρόμου, του πάρκου, της γειτονιάς. Καθώς όμως τα πάρτι με τα μπρέικ άρχισαν να γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλή, οι πιο γνωστοί ντιτζέι άρχισαν να παίζουν και να εξελίσσουν το στιλ τους σε ντίσκο του Μπρονξ, όπως η Disco Fever, η T-Connection και η The Hevalo. Η επιτυχία και η φήμη που απέκτησαν, η οποία σύντομα θα τους οδηγούσε στο κοσμικό Μανχάταν, άρχισε εν μέρει να τους διαχωρίζει από τη μάζα των πιτσιρικάδων που το ζούσαν στους δρόμους. Η διαφορά αυτή αντικατοπτρίζεται στο ηχητικό σύστημα που πραγματικά κυριαρχούσε στις πλατείες: στο φορητό κασετόφωνο σε αντιδιαστολή με τα πικάπ του Kool Herc και του Grandmaster Flash.

Το φορητό κασετόφωνο, το οποίο άρχισε να παράγεται στα μέσα της δεκαετίας του '60, εμφανίστηκε ως κάποιου είδους προσωπικό φορητό ηχητικό σύστημα. Η ποιότητα του ήχου ήταν εμφανώς κατώτερη από αυτή των πικάπ, αλλά αυτή η τεχνολογική οπισθοδρόμηση δεν ήταν ποτέ πρόβλημα. Τα βασικά χαρακτηριστικά του και οι λόγοι που το οικειοποιήθηκαν οι πιτσιρικάδες στα γκέτο ήταν η χαμηλή τιμή του και η δυνατότητα αντιγραφής αλλά και εγ-

γραφής ραδιοφωνικών κομματιών και φωνής μέσω ενός υποτυπώδους μικρο-φώνου. Πάνω απ' όλα όμως ήταν η φορητότητά του. Το κασετόφωνο, το οποίο πιθανολογούμε ότι προοριζόταν για οικιακή χρήση, έφτασε να αποτελεί ακόμα και πρόβλημα δημόσιας τάξης, καθώς ο θόρυβος που παρήγαγε ήταν σταθερή πηγή εκνευρισμού για τους καθωσπρέπει περιοίκους. Σε κάποιες περιοχές η δημόσια χρήση του μπουμ-μποξ προκαλούσε συνεχείς παρενοχλήσεις από την αστυνομία.

[...]

Προφανώς, υπήρχαν εκατοντάδες χιλιάδες που το ζούσαν στους δρόμους. Αυτοί ήταν η πλειοψηφία όσων αυτοπροσδιορίζονταν ως χιπχοπάδες σε όλα τα μήκη και τα πλάτη των Ηνωμένων Πολιτειών, φτιάχνοντας κλίκες οι οποίες είχαν ως συνδετικό κρίκο τη χιπ χοπ κουλτούρα. Η ιστορία αυτών των τοπικών σκηνών, με τις ιδιαιτερότητές τους, αποτελεί ίσως την πιο ενδιαφέρουσα και πιο άγνωστη πτυχή της ιστορίας της κουλτούρας: η τοπικότητα, η εκπροσώπηση, το represent της γειτονιάς, τα ζόρια, οι χαρές, η επιβίωση, πέρα από τον γυαλιστερό κόσμο της μουσικής βιομηχανίας και των μίντια, την γκλαμουριά των όλο και περισσότερων επιτυχημένων χιπχοπάδων.

1. «Αιώνιος πόλεμος στη χιτλερική νεολαία: Κρατώντας μια εργατική αντιφασιστική κουλτούρα ζωντανή στους χειρότερους καιρούς», *Antifa* #60, Μάιος 2018, σελ. 16-19.

2. Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, Ebury Press, Νέα Υόρκη, 2005, σελ. 82.

3. Nelson George, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth", στο Murray Forman και Mark Anthony Neal (επιμ.), *That's the Joint!: The Hip Hop Studies Reader*, Routledge, Νέα Υόρκη, 2004, σελ. 45-55.

4. Eric C. Schneider, *Vampires, Dragons, and Egyptian Kings: Youth Gangs in Postwar New York*, Princeton University Press, Πρίνστον, 2001, σελ. 217-218.

5. Darby Wheeler, Sam Dunn και Scot McFadyen, *Hip Hop Evolution: Episode #1, The Foundation*, HBO, Καναδάς, 2016.

6. Darby Wheeler, Sam Dunn και Scot McFadyen, ό.π.

7. Jeff Chang, ό.π., σελ. 54.

8. Jeff Chang, ό.π., σελ. 76.

9. Αναφέρεται στο Murray W. Forman, *The Hood Comes First: Race, Space and Place in Rap Music and Hip Hop, 1978-1996*, Διδακτορική διατριβή, McGill University, Μόντρεαλ, 1997, σελ. 111.

10. Darby Wheeler, Sam Dunn και Scot McFadyen, ό.π.

11. Darby Wheeler, Sam Dunn και Scot McFadyen, ό.π.