

# LONDON CALLING

ΘÓΡΥΒΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ  
ΔΙΕΚΔΙΚΗΣΗ ΣΤΗΝ  
ΜΕΤΑΠΟΙΚΙΑΚΗ Μ. ΒΡΕΤΑΝΊΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΡΑΘΑΝΑΣΗΣ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΜΣ ΣΠΟΥΔΕΣ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΤΙΚΟΤΗΤΑ

**London Calling:  
Θόρυβος και πολιτική διεκδίκηση στην μεταποικιακή Μ. Βρετανία**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΡΑΘΑΝΑΣΗΣ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΔΑΦΝΗ ΤΡΑΓΑΚΗ  
ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: ΜΗΤΣΟΣ ΜΠΙΛΛΗΣ









From every dingy basement, on every dingy street  
Every dragging handclap over every dragging beat  
It's just the beat of time, the beat that must go on  
If you've been trying for years, we already heard  
your song.

- The Clash, Death or Glory, 1979



## Ευχαριστίες

Το φθινόπωρο του 2021 είχα την ευκαιρία να γίνω μέλος του τμήματος ΙΑΚΑ του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και του ΠΜΣ «Σπουδές στην Κινητικότητα». Στα δύο έτη φοίτησης μου στο τμήμα, είχα την τύχη να συνεργαστώ με ορισμένους από τους καθηγητές που στελέχωναν διδακτικά το πρόγραμμα και στους οποίους οφείλεται σε μεγάλο βαθμό, όχι μόνο η θεωρητική ένδυση της συγκεκριμένης εργασίας, αλλά πολλώ δε μάλλον, η προσωπική μου εξέλιξη, πρώτα σαν άνθρωπος και έπειτα σαν φοιτητής. Για αυτό το λόγο οφείλω να ευχαριστήσω, ξεχωριστά τις καθηγήτριες και τους καθηγητές που συνεργαστήκαμε σε όλα τα εξάμηνα φοίτησης.

Τίποτα όμως από όσα θα διαβαστούν παρακάτω δεν θα είχε προκύψει, αν δεν είχα βρεθεί στα σεμινάρια της κα. Δάφνης Τραγάκη και του κ. Μήτσου Μπιλάλη, στους οποίους οφείλω ένα τεράστιο ευχαριστώ, τόσο σε ακαδημαϊκό, όσο και σε προσωπικό επίπεδο. Από τον Αύγουστο του 2022 και τις συζητήσεις μας στο πρώτο Διεθνές Θερινό Εργαστήριο Θεωρίας και Ήχου στο νότιο Πήλιο, μέχρι τις αναλύσεις και τις διαλέξεις τους στο σεμινάριο «Εν κινήσει, ήχοι, σώματα, πράγματα», τις χειμερινές Τρίτες του 2023, υπήρξαν εκείνοι που μου έδωσαν την έμπνευση, το θάρρος και τη δυνατότητα, να βουτήξω στα βαθιά νερά που χρειάζεται να κινηθεί κανείς για να μπορέσει να ασχοληθεί με τη συγγραφή μίας εργασίας σαν και αυτή. Το σημαντικότερο όμως και το οποίο κρατάω, έχοντας διανύσει πλέον όλη αυτή τη διαδρομή, είναι πως μου επιβεβαίωσαν, με την στάση και τον τρόπο τους, πως η ενασχόληση με τις επιστήμες που πλαισιώνουν τμήματα σαν το ΙΑΚΑ, αποτελεί ένα από τα βασικότερα εργαλεία τα οποία διαθέτουμε σαν ερευνητές, αλλά και σαν πολιτικά υποκείμενα και το οποίο μπορεί να μας βοηθήσει στην ατέρμονη διαδικασία αναζήτησης απαντήσεων πάνω στα θνησιγενή «γιατί» και «πως» που εμφανίζονται συνεχώς μπροστά μας. Τους ευχαριστώ θερμά, διότι με βοήθησαν να διαβάζω και να ακούω, σε ένα κόσμο που μεταβάλλεται με τέτοιους ρυθμούς, που αρχίζει να θεωρεί τετριμμένες τέτοιου είδους διαδικασίες.

*Η εργασία αυτή είναι αφιερωμένη σε εκείνους και εκείνες που μεγάλωσαν και μεγαλώνουν στο τιμόνι. Όσους άφησαν τη ζωή τους σε υπόγεια και ταράτσες, δρόμους και πεζοδρόμια. Σε εκείνους που δίνουν παρόν κάθε δεκαπέντε και όσες γνώρισαν τη βία της Πέτρου Ράλλη. Αυτές και αυτούς που περνάνε τις ώρες τους σε στούντιο ηχογράφησης και διαμερίσματα, γράφοντας πανκ μελωδίες για να έχουμε να τραγουδάμε. Χωρίς όλους τους παραπάνω δεν θα είχα πάρει ποτέ το «λάθος δρόμο», δεν θα είχα μάθει και δεν θα είχα αποφύγει.*

*Είμαστε όσα γράφουμε,  
για να αλλάξουμε όσα είμαστε.*

*Αθήνα, 2023*

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες .....	2
Πρόλογος .....	6
Πρώτο Κεφάλαιο	
1.1 «Ουδέποτε περνούσατε τόσο καλά!» .....	8
1.2 Ήταν απλά η κόρη ενός παντοπώλη; .....	12
Δεύτερο Κεφάλαιο	
2.1 Ο ήχος της αυτοκρατορίας μετασχηματίζεται σε εσωτερικό θόρυβο. ....	14
2.2 Ο πολιτικός θόρυβος των Clash .....	16
Τρίτο Κεφάλαιο	
Το Λονδίνο σε καλεί να το ακούσεις .....	21
Επίλογος .....	26
Βιβλιογραφία .....	28

# Πρόλογος

Η παρούσα διπλωματική εργασία αφορά μία ιστορική και ανθρωπολογική μελέτη του τρίτου κατά σειρά άλμπουμ της βρετανικής ρυθμικής μπάντας The Clash, με τίτλο London Calling, που κυκλοφόρησε το 1979. Με αφορμή τη γέννηση, αναπαραγωγή και υβριδοποίηση του συγκεκριμένου στιλ (genre), ερευνά το κοινωνικό αποτύπωμα που αυτό άφησε στα τέλη της δεκαετίας του 1970, όχι μόνο ηχητικά, αλλά και πολιτικά μέσα από την αισθητική του ήχου και του στίχου. Μέσα από την πορεία του συγκεκριμένου σχήματος και πιο συγκεκριμένα από την στιχουργική και ηχητική ανάλυση του συγκεκριμένου δίσκου, ξετυλίγεται το ηχοτοπίο της μεταποικιοκρατικής βρετανικής μητρόπολης.

Στη διετή μου φοίτηση στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών «Σπουδές στην Κινητικότητα», του τμήματος ΙΑΚΑ του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, έλαβα τα ερευνητικά εργαλεία, τη θεωρητική προσέγγιση, αλλά και την ιδέα πίσω από την συγκεκριμένη βιβλιογραφική έρευνα. Έτσι, τόσο στην αρχή, όσο και σε όλη τη διάρκεια της έρευνας και της αναζήτησης των θεωρητικών στοιχείων επί του θέματος, το ερώτημα το οποίο υπήρχε σταθερά και υπόκωφα πίσω από κάθε παράγραφο, ήταν το κατά πόσο μπορεί να συμβαδίσει ένα τέτοιο ζήτημα, με ένα μεταπτυχιακό πρόγραμμα, με κεντρικό θέμα την «κινητικότητα». Πως δηλαδή ένα ρυθμικό άλμπουμ- πολιτισμικό προϊόν των τελών της δεκαετίας του 1970- θα μπορούσε να ερμηνευθεί επιστημονικά και να πλαισιωθεί από τις θεωρίες που είχα διδαχθεί τα δύο αυτά έτη.

Βάση των παραπάνω προβληματισμών, το London Calling αντιμετωπίζεται σαν ένα μετά-αποικιακό μετακινούμενο αντικείμενο<sup>1</sup>, με κοινωνική υπόσταση. Η υβριδική μουσική την οποία εντάσσει εντός των γραμμών του, αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του ταξιδιού αλλά και της μίξης των μαύρων ήχων, με την ντόπια ηχητική αντικουλτούρα και αισθητική, στα μέσα των 70s. Το άλμπουμ εν συνεχεία ταξιδεύει εντός του ιστορικού χρόνου, δεχόμενο πολυεπίπεδες ακροάσεις, συζητήσεις, διασκευές και μιξαρίσματα, φτάνοντας μέχρι και σήμερα. Αναλύεται εδώ, σχεδόν 44 χρόνια μετά τη γέννηση του, ως ένα «δυτικό προϊόν», εντός μίας δυτικής κουλτούρας και αισθητικής, από κάποιον που κατοικεί και γράφει στο μεταίχμιο ανατολής και δύσης, καθόλα επηρεασμένος από την οριενταλιστική αισθητική της ανατολικής Μεσογείου, αλλά και από την κέντρο-ευρωπαϊκή υπόγεια και ριζοσπαστική αντί-κουλτούρα.

Αρχικά τοποθετούμαστε στο χώρο και στο χρόνο που αυτό γεννήθηκε. Την μετά-νεωτερική Ευρώπη και πιο συγκεκριμένα την μετά-αποικιοκρατική Μεγάλη Βρετανία. Η χρυσή τριακονταετία που έπεται του Β΄ Π.Π, δίνει νέες δυνατότητες στους κατοίκους των ευρωπαϊκών μητροπόλεων που βρέθηκαν στο στρατόπεδο των νικητών. Τα νέα τεχνολογικά μέσα και οι καινοτομίες που προσέφερε το ύστερο καπιταλιστικό σύστημα, έδωσαν νέες ευκαιρίες, σε σημείο που μετέβαλλαν σε μεγάλο ποσοστό των τρόπων ζωής των ευρωπαίων κατοίκων, μετά το δεύτερο μισό του αιώνα. Οι αλλαγές αυτές υπήρξαν εξίσου έντονες και στον τομέα του πολιτισμού και την καλλιτεχνικής έκφρασης. Στη μουσική για παράδειγμα, οι νέοι τρόποι παραγωγής, καταγραφής, μετάδοσης, αλλά και αποθήκευσης του ήχου, τροποποίησαν όχι μόνο τις πρακτικές ακρόασης, αλλά και τον τρόπο που οι πολίτες των δυτικών μητροπόλεων τοποθετούνταν κοινωνικά, καθώς του δόθηκαν νέα εργαλεία αυτονόμησης και χειραφέτησης, που προεκτείνονταν σε κάθε κομμάτι του βίου του. Ταυτόχρονα με την πληθώρα υλικών αγαθών και την γενικότερη ευμάρεια της περιόδου, εκτυλισσόταν και μία εκτεταμένη κοινωνική ένταση, εξαιτίας των γεγονότων και των διακρατικών διπλωματικών συγκρούσεων που είχε προκαλέσει ο Ψυχρός Πόλεμος και η πολεμική του προπαρασκευή. Οι εντάσεις και η αισθητή πολιτικοποίηση των νέων, η οποία θα προωθηθεί κυρίως από τον απόηχο του ψυχρού πολέμου, θα μεταφραστούν σημαντικά και στο κομμάτι της μουσικής παραγωγής.

Σε πολιτισμικό επίπεδο, οι μουσικές σκηνές των 60s, δεν θα μπορέσουν να εκφράσουν στον ίδιο βαθμό, την ένταση και τη βία της περιόδου, όχι μόνο ηχητικά, αλλά και αισθητικά. Σε αυτό το σημείο, θα προκύψει μία εκτεταμένη πολιτιστική αυτό-οργάνωση, όσων ένιωθαν πως δεν συμπληρώνονται κοινωνικά από τις συνηρητικές επιταγές της περιόδου. Στην Μ. Βρετανία, η αυξανόμενη επισφάλεια και η εναντίωση στις επικρατούσες συνθήκες, όπως ο πόλεμος και η περαιτέρω υποτίμηση της εργατικής τάξης, θα δημιουργήσει μία υπόγεια κοινότητα ανθρώπων, η οποία θα συσπειρωθεί γύρω από έναν- εκ δυσμίας νεοφερμένο ήχο- ονόματι ρυθμική. Πρόκειται για ένα μουσικό είδος θορύβου, με απλοϊκή μουσική δομή και σύνθεση, που είχε ως βασικό στόχο, την ωμή και αναπαραστατική κοινωνική αφύπνιση μέσω των στίχων, αλλά και την ηχητική εναντίωση στο μονότονο ακουστικό περιβάλλον της δύσης.

Σε αυτή τη συνθήκη θα συμβάλει εξίσου και σε μεγάλο βαθμό η αναπαραγωγή της δεύτερης γενιάς μεταναστών από τις αφρικανικές και ινδικές αγγλικές αποικίες. Η μεταποικιοκρατική περίοδος, θα σημάνει μία εκ νέου υβριδική πολιτισμική παραγωγή. Την περίοδο που το ινδικό κάρι και η reggae είχαν εισχωρήσει πάνω από είκοσι χρόνια στα σπίτια των βρετανικών εργατικών συνοικιών, ήταν η σειρά της ρυθμικής και αισθητικής, που έφεραν στο νησί οι Sex Pistols στα μέσα του 1970, να μεταβληθεί σημαντικά ως ηχητική δομή, αλλά και ως αισθητική παραγμένη πάνω στη σκηνή, αλλά και μέσα στα στούντιο ηχογράφησης. Η μεταβολή αυτή προέκυψε κυρίως μέσω της μίξης και της σχέσης που ανέπτυξε η της λευκή κοινότητα με την αφρικανική μουσική κουλτούρα. Αυτή την υβριδικότητα θα γεννήσει και θα προωθήσει εντονότερα, το λονδρέζικο σχήμα The Clash.

Τα τέσσερα μέλη που θα το συσπειρώσουν βρίσκονταν εκεί, στο ξεκίνημα αυτού του νέου ήχου, ως μέλη της σκηνής, ακροατές, αλλά και ως πολιτικά υποκείμενα. Έχοντας ως έδρα τη νότια πλευρά της πόλης, η οποία χαρακτηρίζεται μέχρι και σήμερα για το έντονο μεταναστευτικό και εργατικό στοιχείο, οι Clash στήριξαν την μουσική τους, όχι μόνο στιχουργικά, αλλά και ηχητικά, στη βιωμένη τους εμπειρία. Στη βρωμιά και το θόρυβο της ρυθμικής, στους χορευτικούς ρυθμούς που τους μεταλαμπαδεύτηκαν από τους μαύρους συντρόφους τους, αλλά και στο τραύμα της μετανάστευσης, στη βία της οικονομικής επισφάλειας και του ρατσισμού. Αυτός ο κοινωνικός αντικατοπτρισμός στην μουσική τους παραγωγή, τους οδήγησε άμεσα σε μία εναλλακτική δημοφιλία και αναγνώριση. Έτσι το πρώτο τους μεγάλο συμβόλαιο με την κολοσσό εταιρεία CBS δεν άργησε να έρθει. Μέσα σε δύο χρόνια κατάφεραν να κυκλοφορήσουν δύο ολοκληρωμένα άλμπουμ και δεκάδες singles, καθώς και να πραγματοποιήσουν δύο αμερικανικές περιοδείες και δεκάδες συναυλίες εντός του νησιού. Η δεκαετία του 1970, θα κλείσει με ένα δίσκο σταθμό για το σχήμα, το London Calling, το 1979.



Η συγκεκριμένη δουλειά, αποτελεί ένα ηχητικό προϊόν που εντός τους συμπυκνώνεται, λυρικά και μουσικά η μεταποικιοκρατική ιστορία του Ηνωμένου Βασιλείου. Οι Clash κατάφεραν να υλικοποιήσουν σε αυτό, όχι μόνο τη δική τους βιωμένη πραγματικότητα, αλλά και αυτή της υπόλοιπης punk κοινότητας. Η μεταποικιοκρατική φωνή των από τα κάτω υψώνεται μέσω του συγκεκριμένου στυλ, την ώρα που το αγγλικό συντηρητικό κόμμα της Μάργκαρετ Θάτσερ, επιβάλλει εντονότερες αντιλαϊκές πολιτικές. Το London Calling, το πρώτο διπλό άλμπουμ του σχήματος, και το πρώτο άλμπουμ σε παγκόσμια κλίμακα, το οποίο πωλήθηκε κατά την πρώτη του κυκλοφορία, στην τιμή τους ενός, αποτελεί μία από τις διαχρονικότερες ολοκληρωμένες δουλειές της punk δισκογραφίας. Τα 19 κομμάτια του, έγιναν η φωνή μίας ολόκληρης γενιάς και ταυτόχρονα άνοιξαν το δρόμο για μία περαιτέρω διαλεκτική συζήτηση για την βρετανική μεταποικιακή ιστορία. Μέχρι και σήμερα, που το άλμπουμ γνωρίζει περισσότερη επιτυχία μέσω του streaming στο δίκτυο, συνεχίζει να επηρεάζει, όχι μόνο τα μέλη της ίδιας της κοινότητας παγκοσμίως, αλλά και τις επόμενες γενιές των ανθρώπων που μιξάρουν, διασκευάζουν και υβριδοποιούν περαιτέρω τους συγκεκριμένους ήχους.

Η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία σίγουρα δεν αφορά μια βιογραφική προσέγγιση του βρετανικού σχήματος, αλλά ούτε και μία δισκοκριτική τοποθέτηση επί του άλμπουμ. Δεν είναι μία οριοθετημένη ακρόαση του London Calling των Clash, αντιμετωπίζοντας το μονάχα ως ένα «άρτιο» μουσικό προϊόν, που καταφέρνει να εισάγει την punk κουλτούρα και την υπόγεια αισθητική, στον παγκόσμιο μουσικό χάρτη. Έχοντας ως αφορμή και αφετηρία το συγκεκριμένο άλμπουμ, ενσκήπτει στη βρετανική αντικουλτούρα των 70s και στην προέκταση αυτής, δηλαδή στην δημιουργία και την αναπαραγωγή του punk, ως μουσικής, κουλτούρας και αισθητικής. Μέσα από την πορεία του συγκεκριμένου πολιτισμικού και κινούμενου αντικειμένου, προσπαθεί να απαντήσει στα συνεχή ερωτήματα και τους προβληματισμούς που εγείρει η δημιουργία ενός τέτοιου υβριδικού και μεταποικιοκρατικού ήχου, την ώρα που ο δυτικός κόσμος βιώνει αλλεπάλληλες και πολυεπίπεδες αλλαγές. Μια θεωρητικοποιημένη ακρόαση σαν και αυτή που παρουσιάζεται εδώ, μας εξάπτει την ακαδημαϊκή φαντασία και δημιουργικότητα και μας ωθεί να συνεχίσουμε να δρούμε πολιτικά σε αυτό τον ταχύτατα αναπτυσσόμενο κόσμο. Τέλος, η έρευνα πάνω σε κοινωνικά και μουσικά κινήματα, όπως το punk, που επηρέασαν και συνεχίζουν μέχρι και σήμερα να επηρεάζουν στο έπακρο, τον τρόπο θέασης, αλλά και ακρόασης του κόσμου, μας υπερτονίζει, πως προγράμματα όπως οι Σπουδές στην Κινητικότητα και εν γένει οι Κοινωνικές Επιστήμες, είναι σημαντικές, διότι μας προσφέρουν τα εργαλεία, για να κατανοήσουμε καλύτερα την πραγματικότητα την οποία βιώνουμε.

# Πρώτο Κεφάλαιο

## 1.1 «Ουδέποτε περνούσατε τόσο καλά!»

Για να δημιουργήσουμε ένα αρκετά συνεκτικό πλαίσιο γύρω από τη δημιουργία του συγκεκριμένου άλμπουμ των *Clash* και για να μεταπηδήσουμε εν συνεχεία στις θεωρίες του ήχου και του θορύβου, με τις οποίες θα πλαισιωθεί, είναι απαραίτητο να διερευνηθούν σε βάθος κάποιοι παράπλευροι παράγοντες που επηρέασαν τους δημιουργούς του κατά την διαδικασία παραγωγής και σύνθεσης, καθώς και το πνεύμα της περιόδου (*zeitgeist*), κατά την οποία αυτό γεννιέται. Το πως επηρεάζονται τα δρώντα υποκείμενα από την πολιτική και κοινωνική κατάσταση στο Ηνωμένο Βασίλειο, αλλά και στις δυτικές κοινωνίες εν γένει, μετά τον Β΄ Π.Π και μέχρι το τέλος του Ψυχρού Πολέμου και τη διακυβέρνηση της Μ. Θάτσερ.

Θα λέγαμε πως βασικοί παράγοντες που δρουν καταλυτικά και πολυεπίπεδα, είναι σίγουρα οι οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες που επικράτησαν με το πέρας της δεκαετίας του 1950, οι οποίες αφενός ώθησαν τους Clash στην σύλληψη και παραγωγή του συγκεκριμένου άλμπουμ, αλλά ταυτόχρονα οδήγησαν μία ολόκληρη γενιά νέων ανθρώπων να ασχοληθεί και να δημιουργήσει πολιτιστικά και μουσικά υβρίδια, που δεν υπήρχαν έως εκείνη τη χρονική στιγμή. Ένας ακόμα σημαντικός παράγοντας είναι ο χώρος, μέσα στον οποίο αυτό παράγεται, αλλά και η χρονική στιγμή, κατά την οποία τα υποκείμενα δρουν, δημιουργούν και συνάπτουν σχέσεις. Οι μεγάλες ευρωπαϊκές μητροπόλεις, τροποποιήθηκαν σε μεγάλο βαθμό στο εσωτερικό τους, εξαιτίας του γοργού ρυθμού ανάπτυξης, γεγονός που επηρέασε έντονα την καθημερινότητα, τον εργασιακό αλλά και τον ελεύθερο χρόνο των ανθρώπων που τις κατοικούσαν. Τα νέα τεχνολογικά προϊόντα και οι υπηρεσίες που προέκυψαν, επηρέασαν σε εξίσου μεγάλο βαθμό αυτή την κατάσταση.

Η Μ.Βρετανία έχοντας διανύσει αρκετές εκατοντάδες χρόνια ως παγκόσμια ιμπεριαλιστική, αλλά και εμπορική δύναμη, με γεωγραφικούς και οικονομικούς όρους, έπρεπε μεταπολεμικά να καταφέρει να συνενώσει στον πυρήνα του έθνους, όχι μόνο το νέο εργατικό δυναμικό που θα συγκεντρωνόταν στα εκβιομηχανισμένα κέντρα της, αλλά και μία νέου τύπου οικονομία που δημιουργούσαν τα τεχνολογικά μέσα της περιόδου. Παράλληλα, τα γεωγραφικά όρια της αυτοκρατορίας, οι νομικές, αλλά και οι πολιτικές δομές της, που αποτελούν εκ των πραγμάτων την κληρονομιά της, βρίσκονταν σε καθεστώς συνεχούς αμφισβήτησης, λόγω της παγκοσμιοποίησης και των σύγχρονων διακρατικών ανταγωνισμών, που είχαν ως αποτέλεσμα τη μίξη και την ανακατανομή των πληθυσμών. Αυτή η γεωγραφική αμφισβήτηση, έθετε υπό συνεχή διαμόρφωση και τις πολιτισμικές ταυτότητες εντός της αυτοκρατορίας. Ο Β΄ Π.Π μπορεί να άνηκε πλέον στο παρελθόν και η Μ.Βρετανία να βρίσκονταν εν τέλει στο στρατόπεδο των νικητών, όμως οι διακρατικοί ανταγωνισμοί συνέχιζαν να είναι έντονοι και πριν το «ξέσπασμα» του Ψυχρού Πολέμου, καθώς οι πολίτες άρχισαν να ζουν παράλληλα και μέσα από την πολεμική προπαρασκευή, την οποία επέφερε ο ανταγωνισμός εξοπλισμών αμοιβαίας καταστροφής και τα πυρηνικά όπλα.

Εκκινώντας από τις οικονομικές συνθήκες, κυρίως μετά το δεύτερο μισό του «σύντομου αιώνα», μία βασική παράμετρος που πρέπει να υπολογίσουμε, είναι η δημιουργία κεφαλαίου στα μεγάλα οικονομικά κέντρα όπως το Λονδίνο, η οποία βασίστηκε σε μία πολύ συγκεκριμένη και διαχρονική σταθερά- τη μισθωτή εργασία. Η μετά-αποικιοκρατική περίοδος ξεκινάει, όταν γίνεται σαφές πως η Ευρώπη έχει ανάγκη από φθινό εργατικό δυναμικό. Η «επανάσταση» που φέρνει το ύστερο καπιταλιστικό σύστημα σε αυτό το χρονικό σημείο, είναι η δημιουργία και ανάπτυξη μίας παγκόσμιας οικονομίας, παραγκωνίζοντας την ανάγκη βίαιων επεκτατικών πολιτικών, η οποία αν και συμβαίνει, είναι κατά πολύ ξεπερασμένη. Μία οικονομία που συμβαίνει μέσα, έξω και γύρω από το έθνος-κράτος και η οποία αρχίζει να απασχολεί ένα νέο εργατικό δυναμικό, που μέχρι τότε δεν είχε έρθει σε άμεση επαφή με την μητρόπολη. Αυτού του είδους η οικονομία, προκύπτει μέσω της κινητικότητας εντός των καπιταλιστικών εθνών, τα οποία αντιμετώπιζαν πλέον την αποικιοκρατία περισσότερο με οικονομικούς και όχι τόσο με διοικητικούς-γεωγραφικούς όρους<sup>2</sup>.

Έτσι, με βασική αφετηρία το τέλος της δεκαετίας του 1940, αρχίζουν να κατακλύζουν την χώρα εκατοντάδες μετανάστες εργάτες από τις απομακρυσμένες βρετανικές αποικίες στην Ασία, την Δυτική Αφρική και τα νησιά της Καραϊβικής. Η βρετανική κυβέρνηση, αντιλαμβανόμενη την ανάγκη που είχε προκύψει, λόγω της οικονομικής ανάκαμψης που βίωνε η γηραιά ήπειρος μερικά χρόνια μετά το τέλος του Β΄ Π.Π, προχώρησε στη δημιουργία ενός προγράμματος για «φιλοξενούμενους εργάτες», στα πρότυπα της γερμανικής εργατικής πολιτικής του *Gastarbeiter* (1955-1973).<sup>3</sup> Αρκετά κομβικό είναι το έτος 1948, όπου έφτασε στο λιμάνι του Έσσεξ, το μισθωμένο αγγλικό κρουαζιερόπλοιο *Empire Windrush*, το οποίο έφερε μαζί του, τους πρώτους μετανάστες από την Καραϊβική, στην πλειοψηφία τους άντρες. Το συγκεκριμένο πλοίο, το οποίο κανονικά έκανε τη διαδρομή Μεξικό-Μ. Βρετανία, μισθώθηκε από τη βρετανική κυβέρνηση, για να μεταφέρει στο νησί τους πρώτους 492 ανθρώπους από την Τζαμάικα, με εισιτήριο κόστους 28 λιρών και χωρίς τη δυνατότητα επιστροφής.<sup>4</sup> Η έλευση των πρώτων μεταναστών από τις απομακρυσμένες βρετανικές αποικίες αποτελούσε γεγονός και δη νομοθετημένο από το βρετανικό κοινοβούλιο, με τον νόμο *British Nationality Act* του 1948. Οι μετανάστες εργάτες έχοντας πλέον στα χέρια τους το διαβατήριο του βρετανού πολίτη, κατανεμήθηκαν στα δεκάδες μεγάλα βιομηχανικά κέντρα. Οι δουλειές που κυρίως στελέχωναν ήταν οι πιο σκληρά και οι φτωχότερα αμειβόμενες, όπως η λάτσα σε εστιατόρια, ο σιδηρόδρομος, η οδοποιία και η βαριά βιομηχανία<sup>5</sup>.

Σε κοινωνικό επίπεδο αυτή η μετακίνηση θα αναταράξει όσο τίποτα άλλο τα μέχρι τότε δεδομένα στο εσωτερικό των μεγάλων εκβιομηχανισμένων βρετανικών πόλεων, όπως το Λονδίνο, το Σέφιλντ και το Μάντσεστερ, όπου αρχίζει να αποσταθεροποιείται έντονα η ομοιογένεια της έως τότε λευκής αγγλικής κοινωνίας. Οι Βρετανοί στρατιώτες μπορεί, κυρίως στον Β΄ Π.Π, να βρέθηκαν στο ίδιο στρατόπεδο με ανθρώπους από την Αφρική, τις Ινδίες και τα νησιά της Καραϊβικής, όμως αυτή η συνθήκη απείχε κατά πολύ, από αυτήν που θα δημιουργούνταν με την έλευση των πρώτων μεταναστών εργατών από αυτά τα μέρη της αυτοκρατορίας. Ο τρόπος ζωής τους, η μουσική, η κουζίνα, η θρησκευτική λατρεία, αποτέλεσαν το κομμάτι εκείνο που αφενός ενέτεινε τις αντιθέσεις, αλλά ταυτόχρονα αποδείχθηκε γόνιμο πεδίο ταξικής και πολιτισμικής αναπαραγωγής και ζύμωσης.

2. Young C.J Robert, *Μεταποικιακή Θεωρία, Μία ιστορική εισαγωγή*, Πατάκη, 2018, σελ.166.

3. Goldin Ian, Geoffrey Cameron, Balrajjan Meera, *Αυτοί δεν είναι σαν εμάς, το παρελθόν και το μέλλον της μετανάστευσης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2013, σελ. 184.

4. Lloyd Bradley, *Bass Culture, when reggae was king*, Penguin, 2001.

5. Hodges Hugh, *The Fascist Groove Thing, A History of Thatcher's Britain in 21 Mixtapes*, PM Press, 2023, σελ.33.



Η ιδιαίτερη κινητικότητα που χαρακτήριζε τον χώρο της εργασίας και της βιομηχανίας και αποδεικνύεται άμεσα από τις μεταναστευτικές ροές, φανερώνει και μία περαιτέρω κινητικότητα, υλικής φύσεως, η οποία εξηγεί και την άνθιση διάφορων άλλων τομέων εκείνη την περίοδο. «Ουδέποτε περνούσατε τόσο καλά», θα δηλώσει χαρακτηριστικά ο Βρετανός Πρωθυπουργός Χάρολντ ΜακΜίλαν, στο τέλος της δεκαετίας του 1950, σκιαγραφώντας έτσι την οικονομική κυρίως κατάσταση που επικρατούσε. Η υπερπαραγωγή και η αύξηση της βιομηχανίας έφεραν άμεσα αποτελέσματα στην κοινωνία. Η δεκαετία του 1960 θα λέγαμε πως εισάγει στην καθημερινότητα των ανθρώπων δεκάδες νέους όρους. Η δημιουργία των supermarket, των εμπορικών κέντρων και των ταχυφαγείων, εξηγεί αυτή την τεράστια αφθονία σε τρόφιμα και υλικά αγαθά, αλλά ερμηνεύει και τον μεταπολεμικό τρόπο οικοδόμησης των μητροπόλεων, βάση νέων κοινωνικών και ταξικών κριτηρίων. Ο άνθρωπος του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα, αρχίζει να απέχει κατά πολύ από εκείνον του πρώτου. Η ένταση της εργασίας, ο χρόνος και τα μέσα παραγωγής έχουν συμβάλει αρκετά σε αυτή τη διαδικασία.

Οι ίδιες οι πρωτεύουσες, αλλάζουν πολεοδομικά στο εσωτερικό τους. Το Παρίσι του αρχιτέκτονα Οσμάν του τέλους του 19ου αιώνα, με τα μεγάλα βουλεβάρτα και τις φωτισμένες λεωφόρους, αρχίζει να χωρίζεται αισθητά σε ένα δίπολο, με βάση κυρίως τον ταξικό προσδιορισμό των κατοίκων. Στην γαλλική πρωτεύουσα θα φτάσουν ύστερα και από τα μεγάλα αντιαποικιακά κινήματα των δεκαετιών του 1950-1960, χιλιάδες μετανάστες, οι οποίοι θα στελεχώσουν απευθείας τα εργατικά συγκροτήματα των προαστίων, μακριά από τη λάμψη του κέντρου. Το Λονδίνο δεν ξέφυγε επίσης από αυτή την αλλαγή. Οι γραμμές του παλιότερου υπόγειου σιδηρόδρομου αρχίζουν να διευρύνονται, γεγονός που δείχνει την περαιτέρω ανοικοδόμηση και έξω από τα στενά όρια του οικονομικού κέντρου. Οι καινούριοι πληθυσμοί δημιούργησαν δικές τους κοιτίδες σε σημεία της πόλης που προορίζονταν κυρίως για μαύρους εργάτες, όπως το Βrixton, στον νότιο τομέα της πόλης, το οποίο θα αποτελέσει σημείο αναφοράς για τις μαύρες κοινότητες. Οι επιπτώσεις και οι καταστροφές του Β' Π.Π μπορεί να ήταν ακόμα νωπές, όμως τα ευρωπαϊκά κράτη ξεκινούσαν την ανοικοδόμηση των αστικών τους κέντρων στις στάχτες των πεσόντων. Μία διαδικασία που θα βασιζόταν αρκετά στις επιταγές του ύστερου καπιταλιστικού συστήματος και της ελεύθερης αγοράς.

Η χρήση των φυσικών καυσίμων, αλλά και η δημιουργία περισσότερων γραμμών στον υπόγειο, αλλά και τον υπέργειο σιδηρόδρομο, αρχίζουν να εξαφανίζουν σταδιακά το νέφος που προκαλούσαν τα εργοστάσια και τα οχήματα μέχρι εκείνη τη στιγμή, πάνω από τον ευρωπαϊκό ουρανό. Ο βρετανός πρωθυπουργός Winston Churchill, είχε ήδη αντικαταστήσει το κάρβουνο με το πετρέλαιο στα αγγλικά μέσα κατά την διεξαγωγή του Β' Π.Π.<sup>6</sup> Έτσι οι πυκνοί καπνοί που απλώνονταν πάνω από τις μεγάλες βιομηχανικές πόλεις, όπως το Μπέρμινχαμ σταδιακά απομακρύνθηκαν. Και όλα αυτά συμβαίνουν, παρότι τα μέσα μαζικής μεταφοράς σταδιακά αντικαθίστανται από το ιδιωτικό όχημα, το οποίο έχει καταφέρει να αποκτήσει μόνο ένα ποσοστό των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων και το οποίο ενέτεινε περαιτέρω την ταξική και οικονομική ανισότητα. Το «βρετανικό όνειρο» των 60s και 70s έγινε συνώνυμο με την απόκτηση ενός Ford Cortina, όπως χαρακτηριστικά επιβεβαιώνουν και οι Clash, σε ένα από τα κομμάτια του πρώτου και ομώνυμου άλμπουμ τους το 1977, που φέρει τον τίτλο της αμφιλεγόμενης βρετανίδας τραγουδίστριας Janie Jones.

*"In the in-tray, lots of work/ But the boss at the firm always thinks he shirks  
But he's just like everyone, he's got a Ford Cortina/ That just won't run without fuel"*

Ταυτόχρονα μαζί με αυτή την αυξητική τάση της χρήσης του αυτοκινήτου, άρχισαν να δημιουργούνται και οι πρώτοι μεγάλοι αυτοκινητόδρομοι, οι οποίοι όχι μόνο έδιναν μεγαλύτερη άνεση στο κέντρο των πόλεων, αλλά ταυτόχρονα δημιούργησαν και νέες εμπορικές κοιτίδες έξω από αυτά. Τα μεγάλα εμπορικά κέντρα που χτίζονταν στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, τοποθετούνταν μακριά από τα στενά όρια των πόλεων, σε σημεία που μόνο όποιος διέθετε όχημα μπορούσε να βρεθεί. Στις Η.Π.Α, ήδη από το 1956, ο πρόεδρος D. Eisenhower με το Highway Act, είχε προχωρήσει σε ένα τεράστιο και κοστοβόρο σχέδιο δημιουργίας αυτοκινητόδρομων και μεγάλων λεωφόρων, που θα διευκόλυναν τους έχοντες Ι.Χ. Έτσι το προσωπικό-οικογενειακό αυτοκίνητο έδωσε νέες δυνατότητες και στην αγοραστική δύναμη των κατοίκων.

Οι οκτώ εργάσιμες ώρες αποτελούσαν- όχι μόνο μία από τα κάτω επιτακτική διεκδίκηση, αλλά και μία λογική συνθήκη από τα πάνω, η οποία στηριζόταν στην άποψη, ότι όλοι οι εργαζόμενοι πρέπει να έχουν ελεύθερο χρόνο, για να μπορούν να καταναλώνουν και να αγοράζουν, τα προϊόντα και τις υπηρεσίες, που οι ίδιοι παράγουν. Η φρενίτιδα αυτής της υλικής και εμπορικής αφθονίας, όπως και του υπερκαταναλωτισμού, κατακρίθηκε με δριμύ τρόπο και από τα κοινωνικά κινήματα της περιόδου καθώς και από τα μουσικά ρεύματα, όπως το punk, τα οποία τα ακολούθησαν. Οι Sex Pistols θα μιλήσουν για το "shopping scheme", σε ένα από τα κομμάτια του πρώτου άλμπουμ τους (1977), με τίτλο "Anarchy in the UK". Ενώ και οι Clash, αποτυπώνουν γλαφυρά τη συγκεκριμένη συνθήκη, στο άλμπουμ που θα αναλύσουμε περαιτέρω στα επόμενα κεφάλαια, το London Calling (1979), μέσα από το τραγούδι Lost in the supermarket.

*I'm all tuned in, I see all the programs  
I save coupons from packets of tea  
I've got my giant hit discotheque album  
I empty a bottle, I feel a bit free  
The kids in the halls and the pipes in the walls  
Make me noises for company  
Long distance callers make long distance calls  
And the silence makes me lonely*

*(Lost in the supermarket, London Calling, Clash, 1979)*

Την εποχή λοιπόν, που η καταναλωτική μανία και η πληθώρα σε υλικά αγαθά αρχίζει να γίνεται ολοένα και εντονότερη στον δυτικό κόσμο, άλλο ένα χαρακτηριστικό που προσέδωσαν οι κατασκευαστές στα αντικείμενα, έρχεται να συγκλονίσει με emphaticό τρόπο την ανθρωπότητα, τόσο κοινωνικά, όσο και πολιτιστικά. Η εντατικότερη εμφάνιση των φορητών συσκευών, οι οποίες

κάλυπταν την ανάγκη που είχε προκύψει στο δυτικό καπιταλιστικό υποκείμενο να βρίσκεται μαζί με τα προσωπικά του αντικείμενα και έξω από τον χώρο της οικίας. Μπορεί ο 16ος αιώνας, και το πρώτο βιβλίο τσέπης, να φάνταζαν αρκετά μακρινά ως παραδείγματα, αλλά ειδικότερα μετά το δεύτερο μισό του 20ου, τα αντικείμενα και τα προϊόντα τεχνολογίας, κατασκευάζονταν με τέτοιο τρόπο, ούτως ώστε να εξοικονομούν όσο περισσότερο χρόνο για τον άνθρωπο εντός της καθημερινότητάς του, ενώ ταυτόχρονα κατάφερναν να εντείνουν την οικονομική πολυπλοκότητα και να αυξάνουν τις νέες και πολλαπλές ανάγκες. Σε πολιτισμικό επίπεδο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν το τρανζίστορ, η κασέτα ηχογράφησης (1945) και ο δίσκος βινυλίου 33 στροφών (1948), που άλλαξαν εντελώς την πρακτική και άμεση αναπαραγωγή της μουσικής, κυρίως γιατί είχαν προσιτή τιμή και μπορούσαν εύκολα να μεταφερθούν.<sup>7</sup>

Τα προϊόντα αυτά δεν αποτελούν απλά νέες τεχνολογικές ανακαλύψεις εν κενό, αλλά προέκυψαν μέσα από κοινωνικές συνθήκες και πραγματικότητες που συνέβησαν εκείνη τη στιγμή. Όπως οι άνθρωποι και οι υποκειμενικότητες μεταλλάσσονται, έτσι τροποποιούνται και τα αντικείμενα που παράγουν. Δεν διαμορφώνονται βάση νόμων και κανόνων, αλλά εξελίσσονται και ανανοηματοδοτούνται, είτε και εξαφανίζονται ορισμένες φορές, αν έχει γίνει σαφές πως δεν είναι πλέον κοινωνικά χρήσιμα. Εδώ είναι σημαντικό να σημειωθεί πως ήδη, μέσα όπως το ραδιόφωνο και η τηλεόραση, είχαν γνωρίσει σημαντική δόξα κατά την περίοδο του μεσοπολέμου και του Β' Π.Π αντίστοιχα και είχαν καταφέρει να εξελιχθούν με τελείως διαφορετικό τρόπο το καθένα, μέσα σε μερικές μόνο δεκαετίες. Η εξέλιξη που γνώρισαν τα τεχνολογικά αυτά προϊόντα, οφειλόταν κυρίως στην προσαρμοστικότητα που τους απέδωσαν οι κατασκευαστές τους, βάση των όσων επιτάσσονταν κοινωνικά εκείνη την χρονική περίοδο.

Η μουσική άρχισε επομένως να μετριέται εντατικότερα και με εμπορικούς όρους, σε κλίμακες επιτυχίας, σε νούμερα και κατατάξεις. Τα τραγούδια μετριούνταν πλέον σε στροφές και αυτές οι στροφές έδιναν σάρκα και οστά στην εμπορική επιτυχία. Η υλικοποίηση αυτή προέκυψε με διάφορες μορφές, αρχικά με τη κασέτα ηχογράφησης και μετά με το βινύλιο. Ιδιαίτερα το LP βινύλιο (Long Play) ανανοηματοδότησε την ροή της μουσικής βιομηχανίας. Πλέον οι καλλιτέχνες και τα σχήματα μπορούσαν να κυκλοφορήσουν έως και δώδεκα τραγούδια συμπυκνωμένα και υλικοποιημένα, στη μορφή δίσκου, με μεγαλύτερο εξώφυλλο, το οποίο τους έδινε περαιτέρω δυνατότητα διαφήμισης. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της απεικόνισης του καλλιτέχνη στο εξώφυλλο του δίσκου, κάτι το οποίο δεν συνέβαινε έως τότε. Οι λευκοί κυρίως καλλιτέχνες βγήκαν από το στενό και απρόσωπο πλαίσιο του χώρου ηχογράφησης και άρχισαν να απεικονίζονται στο εξώφυλλο του δίσκου, σε αφίσες και σε ένθετα. Για τους μαύρους καλλιτέχνες αυτή η συνθήκη άργησε αρκετά να έρθει, καθώς ο φυλετικός διαχωρισμός και η ανισότητα, επηρέαζαν σαφώς και τα εμπορικά νούμερα, γεγονός που δεν περνούσε απαρατήρητο από τα γραφεία πωλήσεων των δισκογραφικών εταιρειών.

Η ένταση αυτής της υλικοποίησης, βοήθησε αρκετά στο να ξεπεραστεί και η άμεση σχέση που υπήρχε μεταξύ της ζωντανής παραγωγής και επιτέλεσης των τραγουδιών, με την φυσική παρουσία του ακροατή. Οι χρήστες πλέον μπορούσαν να βρίσκονται σε οποιοδήποτε σημείο και να αναπαράγουν μηχανικά και κατ' επανάληψη το κομμάτι που ήθελαν και το οποίο βρισκόταν ηχογραφημένο στο νέο εργαλείο-μέσο, που κρατούσαν στα χέρια τους. Ο E. Hobsbawm γράφει χαρακτηριστικά:

*«Η μουσική, στο μεταξύ, ξεπέρασε στον 20ο αιώνα, για πρώτη φορά στην ιστορία της, το φράγμα της άμεσης φυσικής επικοινωνίας ανάμεσα σε όργανο και αυτί. Η τεράστια πλειοψηφία των ήχων και θορύβων που ακούμε ως πολιτιστική εμπειρία σήμερα φτάνουν σε εμάς έμμεσα-μέσα από μηχανική αναπαραγωγή ή μεταβιβασμένοι από απόσταση».*<sup>8</sup>

Τα τεχνολογικά άλματα που συνέβησαν με εφελθτήριο τη δεκαετία του 1970, δεν τροποποίησαν όμως μόνο τα υλικά αγαθά. Παράλληλα μαζί τους άλλαξαν και διάφορες επιτελεστικές διαδικασίες, οι οποίες έμεναν σταθερές και αναλλοίωτες για χρόνια. Η εποχή που ο γραπτός και προφορικός λόγος μεταφερόταν ολόενα και πιο γρήγορα, η παραγωγή και κίνηση του ήχου ξεπέρασε και αυτή κάθε όριο, καθώς η μεταβίβαση του από τον πομπό στο δέκτη άρχισε πλέον να επιτυγχάνεται και με διάφορους άλλους τρόπους. Η κλασική μουσική και η μουσική δωματίου, είδη που είχαν επηρεάσει τις δυτικές κυρίως κοινωνίες καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα καθώς και το πρώτο μισό του 20ου, έβαζαν στο «θρόνο» τον καλλιτέχνη και από κάτω τους «υποτελείς» αστούς, απλούς παρατηρητές της διαδικασίας. Τα πολυτάραχα ψυχροπολεμικά έτη, καθώς και οι κοινωνικές εντάσεις που επιφύλασαν τα 70s και τα 80s, έφεραν στην επιφάνεια διαδικασίες και υβριδικά μουσικά είδη, όπως το punk, που καταστρατηγούσαν αυτούς τους συμπεριφορικούς κανόνες και τις ομοιογένειες

Γέννημα θρέμμα των μητροπολιτικών κέντρων-το punk- έκανε την εμφάνιση του ως υβριδικό μουσικό στιλ την δεκαετία του 1970, έχοντας ως κέντρα κυρίως το Λονδίνο και την Νέα Υόρκη. Ως μία νέα αισθητική και μουσική πρόταση θα προκύψει την εποχή που το rock και το rock n roll, δεν κατάφερναν να εκφράσουν, σε στιχουργικό κυρίως επίπεδο, τα έντονα συναισθήματα, τις πολιτικές κοινωνικές διεκδικήσεις, την αντίδραση και τη δυσαρέσκεια της νεολαίας. Αυτή η αισθητική θα εκφραστεί μουσικά, από μία up tempo ρυθμολογία, με λιτή οικονομία συγχορδιών και riffs, λογική εκ διαμέτρου αντίθετη με όσα συνήθιζαν να περιλαμβάνουν στη μουσική τους τα σχήματα της rock και τη metal. Η ταχύτητα, ο θόρυβος, η «βρωμιά» και η παραμόρφωση στα όργανα, θα αποτελέσουν τα βασικά στοιχεία που θα το χαρακτηρίσουν στην πρώτη του φάση, σε συνδυασμό με μία ευφάνταστη στιχουργική σύνθεση, που είχε κυρίως ως βάση την πολιτική συνθηματολογία.

Σταδιακά από αυτή την πρώιμη φάση του θα αρχίζει να εξελίσσεται και να δέχεται επιρροές από εξωγενείς παράγοντες. Τα μουσικά και πολιτισμικά στοιχεία της κοινότητας των μεταναστών από την Καραϊβική είναι μερικά από αυτά. Οι μεταναστευτικές κοινότητες έπαιξαν μεγάλο ρόλο σε αυτή την πολιτισμική διαδικασία, καθώς κατέλαβαν από την πρώτη στιγμή σημαντικό κομμάτι του δημόσιου χώρου, με τα soundsystems, αλλά και με φεστιβάλ, όπως το πολυήμερο Notting Hill Carnival στο Δυτικό Λονδίνο. Οι ήχοι, αλλά και οι πολιτισμικές διαδικασίες της μαύρης κοινότητας, δημιουργούσαν όχι μόνο μία αισθητική επί σκηνής, αλλά κυρίως μία αισθητικής παραγμένη στο δρόμο, που επηρέασε πολυεπίπεδα και το κομμάτι της λευκής νεολαίας που ασχολήθηκε με το punk, ενώ εν συνεχεία ώθησε σε μία από κοινού μουσική παραγωγή, όπως το είδος της 2tone ska, το οποίο με αφετηρία το reggae και το mento, αναμίχθηκε με το πρώτο κύμα του punk και αποτέλεσε το πρώτο και ίσως και το μοναδικότερο διαπολιτισμικό μουσικό cross genre, βγαλμένο από τα σπάργανα των βρετανικών μητροπόλεων. Επομένως το punk μετεξελίσσεται

7. Di Leo R. Jeffrey, *Vinyl Theory*, Lever Press, 2020

8. Hobsbawm Eric, *Θρυμματισμένοι Καιροί, Κουλτούρα και κοινωνία στον 20ο αιώνα*, Θεμέλιο, 2013, σελ. 26.



σε κάτι παραπάνω από ένα μουσικό είδος. Σε μία διαδικασία που δημιουργεί υποκειμενικότητες και νέες ταυτότητες, οι οποίες συντηρούν ένα ανθρώπινο και υλικό δίκτυο, το οποίο δραστηριοποιείται όχι μόνο τη στιγμή της επιτέλεσης, αλλά βρίσκεται σε μία συνεχόμενη κίνηση εντός του δικτύου αυτού.

Στη Μ. Βρετανία σχήματα όπως οι Beatles που μεσουρανούσαν στα charts τις δεκαετίες 1960-1970, αρχίζουν να χάνουν ένα σημαντικό ποσοστό της νεολαίας, καθώς αδυνατούν να ακολουθήσουν την ταχεία αλλαγή που είχε προκύψει στο εσωτερικό της βρετανικής κοινωνίας. Το punk θα γεννηθεί εκείνη ακριβώς τη στιγμή, από το πιο υποτιμημένο κομμάτι της εργατικής τάξης, ως μία αντικουλτούρα- ένα πολιτισμικό πρότυπο ριζικά απομακρυσμένο από τα συμβατικά αξιώματα της κοινωνίας. Οι Sex Pistols θα βάλουν το θεμέλιο λίθο σε αυτό το νέο είδος, ξεκινώντας το 1976, με ένα τραγούδι που έμελλε να γίνει το σύνθημα μίας ολόκληρης γενιάς. Το Anarchy in the U.K, που κυκλοφόρησε σαν single εκείνη την χρονιά, ενώ θα ακολουθήσει ίσως ένα από τα γνωστότερα άλμπουμ του είδους, το Never mind the bollocks, στο οποίο οι Pistols θα εντάξουν αυτό το πρώτο single, καθώς και άλλα κομμάτια με έντονη πολιτική χροιά, όπως το God save the Queen. Το συγκεκριμένο σχήμα ίσως να μην κατάφερε να τηρήσει πιστά τη συνταγή που το ίδιο δημιούργησε και σταδιακά να έφθειρε τη μουσική και την ιδεολογική του στάση, μέσα από τις προσωπικές επιλογές των μελών του, όμως είχε σίγουρα ανοίξει το δρόμο για τον σκληρό ήχο της punk και για τις υπόγειες διαδικασίες που το πλαισίωναν. Η νεανική αμφισβήτηση που θα αποτελέσει μήτρα του συγκεκριμένου είδους, μπορεί για τα πιο συντηρητικά κομμάτια της κοινωνίας να ήταν μία παρωχημένη διαδικασία, με αρκετές δόσεις αυτοκαταστροφής, αλλά όπως θα φανεί και στη συνέχεια, σχήματα όπως οι Clash, κατάφεραν να απομακρύνουν την αισθητική και την στάση τους από την επιτηδευμένη αυτοκαταστροφή που προώθησαν οι Pistols προς το τέλος της βραχύβιας καριέρας τους, όπου είχαν πλέον ξεφύγει από το περιθώριο που τους είχε γεννήσει.

Οι συναυλίες του συγκεκριμένου είδους, επίσης άλλαξαν το χωρικό και διαταξικό κομμάτι κατά την διαδικασία επιτέλεσης τους. Το πάλκο - η σκηνή, δεν αποτελούσε πλέον απαραίτητη προϋπόθεση για την διεξαγωγή μίας συναυλίας. Κοινό και μουσικοί συνδιαμορφώνονται σε μια εναλλακτική δημοσιότητα (counterpublics).<sup>9</sup> Τα σχήματα που συναθροίζονταν μαζί με το εκάστοτε κοινό δημιουργούσαν μία αισθητική και ηχητική κυκλοφορία (circulation), η οποία εν συνεχεία ξέφευγε από το χώρο επιτέλεσης της συναυλίας και μετέβαινε στην περαιτέρω αναπαραγωγή της ίδιας της σκηνής αλλά και στην διεύρυνση του punk δικτύου (network). Μέσω αυτής της επιτέλεσης και της συνάθροισης προκρίπταν έτσι νέες ηχητικές ανακαλύψεις, ανερχόμενες μορφές καλλιτεχνικής επικοινωνίας, καθώς και νέες αισθητικές πρακτικές.

Οι νέοι αυτοί συμπεριφορικοί κανόνες, σε συνδυασμό με την ευρύτερη κατοχή της νέας τεχνολογικής γνώσης που έφερνε η αφθονία και η πολυπλοκότητα των μέσων, οδήγησε σε μία αυτό-οργανωτική τάση. Το D.I.Y (Do It Yourself) έκανε την εμφάνισή του ως αρκτικόλεξο, σε πολιτικές και μουσικές κοινότητες τη δεκαετία του 1970 και εντατικότερα μετά το 1980, απαγκιστρώνοντας τη μουσική αλλά και ευρύτερα την πολιτιστική αναπαραγωγή των κατοίκων της μητρόπολης, από μία πατροναρισμένη και εμπορική αντίληψη για τον ήχο και τη μουσική. Υπόγειες κοινότητες, όπως αυτή του punk, λειτουργούσαν εξολοκλήρου με τα μέσα παραγωγής και τις τεχνολογικές γνώσεις που διέθεταν τα ίδια τα μέλη που τις απάρτιζαν, χωρίς τους μεσάζοντες των πολυεθνικών. Οι αφίσες, ο μουσικός εξοπλισμός, η συντήρηση, η διοργάνωση των συναυλιών και η διαφήμισή τους, το τύπωμα και η κυκλοφορία των άλμπουμ, πραγματοποιούνταν πλέον με αποκλειστική ευθύνη των ανθρώπων που απάρτιζαν το μουσικό σχήμα και την ευρύτερη κοινότητα.

Επίσης η διακίνηση της συγκεκριμένης μουσικής βασίστηκε περισσότερο στη δημιουργία ενός δικτύου υλικών και υποκειμένων. Προφανώς και οι κασέτες και τα κασετόφωνα ήταν τα βασικά μέσα για την διάδοση του ήχου, αλλά και τα μουσικά fanzines και τα πρώτα έντυπα, αποτέλεσαν μέσο ενημέρωσης για τις νέες κυκλοφορίες, καθώς και για επικείμενες συναυλίες, διατηρώντας και καλλιτεχνικά μία punk αισθητική, αφού μέσα μπορούσε να βρει κανείς γκραβούρες, κόμιξ, κολλάζ και ένθετες αφίσες. Τα fanzines αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα της εσωτερικής παραγωγής αλλά και οικονομίας της κοινότητας, καθώς δημιουργούνται από fans του είδους (fan-zines) και ανταποκρίνονται αποκλειστικά σε ανθρώπους με κοινά ενδιαφέροντα και πάθος για τον συγκεκριμένο χώρο. Το D.I.Y και τα προϊόντα που αυτό παράγει, δημιουργήθηκαν όχι μόνο ως μία διαδικασία με οικονομικά χαρακτηριστικά, αλλά και ως μία κατά βάση πολιτική συνθήκη, κατά την οποία το οικονομικό, πολιτισμικό και πολιτικό όφελος καρπωνόταν και παραγόταν από και προς την ίδια την κοινότητα, με χαρακτηριστικά και όρους που επέβαλαν τα μέλη που την στελέχωναν.

Έτσι τα τεχνολογικά μέσα και η αυξητική τάση της τεχνολογίας του δευτέρου μισού του αιώνα είχαν βοηθήσει στη διαδικασία εξέλιξης του συγκεκριμένου μουσικού στυλ και της αισθητικής του. Αυτό κατά κύριο λόγο συνέβη, διότι έδιναν τη δυνατότητα σε πολίτες των κατώτερων οικονομικών στρωμάτων να κατέχουν τη γνώση και τα εργαλεία, που θα τους οδηγούσαν στην αυτό-οργάνωση, καθώς και στην πολιτισμική τους χειραφέτηση, χωρίς αυτό να σημαίνει πως τους απομάκρυναν εντελώς από την ανισότητα και τον κοινωνικό αποκλεισμό.

## 1.2 Ήταν απλά η κόρη ενός παντοπώλη;

Οι έντονες αντιθέσεις και τα κοινωνικά και πολιτισμικά κινήματα που γεννήθηκαν μετά τη δεκαετία του 1960, δημιουργήθηκαν μέσα από μία σειρά πολιτικών και οικονομικών διαδικασιών. Ήδη από το 1956 με το «Κίνημα των αδέσμευτων χωρών» είχε ανοίξει η συζήτηση για τον αγώνα ενάντια στην αποικιοκρατία και το ρατσισμό που έφερνε στα μεγάλα αστικά κέντρα η σταδιακή διάλυση των αποικιών. Την ίδια περίοδο που το δίπολο Ανατολή/Δύση, δημιουργούσε μία δυνητικά εμπόλεμη συνθήκη. Πολεμικές συγκρούσεις όπως ο Πόλεμος της Κορέας (1950) και η κρίση των πυραύλων στην Κούβα (1962), λίγα χρόνια μετά το τέλος των συγκρούσεων του Β΄ Π.Π, άμβλυαν εκ νέου τις διακρατικές διαφορές, πολώνοντας το κλίμα στο εσωτερικό των κρατών. Ο νέος ιδεολογικός πόλεμος και το υπόβαθρο πάνω στο οποίο χτίστηκε η ψυχροπολεμική περίοδος, άνοιγε σε παγκόσμια κλίμακα μία συζήτηση που θα ενέτεινε και τον πόλεμο στο εσωτερικό των πολυπολιτισμικών κέντρων, όπως το Λονδίνο και το Παρίσι.

Σε αυτή τη διαδικασία πόλωσης, συνέβαλε και η μετακίνηση εκατοντάδων χιλιάδων μεταναστών από τις απομακρυσμένες ευρωπαϊκές αποικίες. Η εγκατάστασή τους στα εκβιομηχανισμένα εργατικά κέντρα της δύσης, δεν αποτέλεσε μόνο πεδίο γόνιμης ανάμιξης και αναπαραγωγής των από τα κάτω. Ταυτόχρονα υπήρξε το έναυσμα για την ανάπτυξη ρατσιστικών και μισαλλόδοξων πολιτικών, καθώς και για τη δημιουργία φασιστικών και εθνικιστικών οργανώσεων. Οι φασιστικές πεποιθήσεις του πρώτου μισού του αιώνα, δεν ήταν απλά μία πολιτική συνθήκη που θάφτηκε στα χαρακώματα και στα πεδία των μαχών. Η Μ. Βρετανία μία από τις τελευταίες μεγάλες αυτοκρατορίες έχανε σταδιακά την αίγλη και την ισχύ των προηγούμενων αιώνων, γεγονός που αποθάρρυνε ιδιαίτερα ένα κομμάτι της κοινωνίας, το οποίο βρήκε πολιτικό δεκανίκι σε ρατσιστικά πρότυπα, που προσομοιάζαν με αυτά των δεκαετιών του 1920 και του 1930. Η «μεταποικιακή μελαγχολία»<sup>10</sup> ποτιζόταν ολοένα και περισσότερο από το γεγονός ότι το όνειρο για μία «Μεγαλύτερη Βρετανία» σταδιακά έφθινε. Η ιδέα της Βρετανικής Κοινοπολιτείας είχε αρχίσει επίσης να ξεθωριάζει. Οι colonial strangers<sup>11</sup> που προσπάθησαν να ενταχθούν στις μητροπόλεις ενέτειναν αυτή την ιδέα και την «μελαγχολία», καθώς και την αβεβαιότητα που είχε μεγάλο ποσοστό του πληθυσμού, το οποίο οδηγήθηκε σε μία εκ νέου αναζήτηση πολιτικών και ταυτοτήτων. Η άνοδος μίας νέας δεξιάς ήταν γεγονός. Οργανώσεις όπως το National Front, αλλά και το Συντηρητικό Κόμμα του οποίου υπήρξε δεξαμενή σκέψης, υποστήριζαν πως το τέλος της αυτοκρατορίας ήταν αποτέλεσμα της μετανάστευσης. Το κίνημα για μία «Μεγαλύτερη Βρετανία», η ιδέα περί λευκής υπεροχής, μία αντικομμουνιστική, αλλά και φιλοβασιλική τάση, στηρίχθηκαν εκατέρωθεν από ομάδες και νεοφασιστικά κινήματα της περιόδου, τα οποία προσπάθησαν να τα μεταλαμπαδεύσουν στον δημόσιο διάλογο.

Ταυτόχρονα από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 και ύστερα, η ευμάρεια και η ανοδική πορεία της εικοσαετίας 1950-1970, άρχιζαν να σκιάζονται από οικονομικές και πολιτικές αναταραχές, που επηρέασαν το σύνολο της Μ. Βρετανίας. Η σταδιακά πτωτική τάση της οικονομίας, η αύξηση του πληθωρισμού, οι αυξήσεις των φόρων, οι διεκδικήσεις των εργατών στα ανθρακωρυχεία και τον σιδηρόδρομο και οι διακρατικοί ανταγωνισμοί μεταξύ Η.Π.Α και Ε.Σ.Σ.Δ, ενέτειναν τις κοινωνικές και οικονομικές αντιθέσεις στο εσωτερικό της Μ. Βρετανίας. Την κατάσταση αυτή πόλωσε ακόμα περισσότερο η άνοδος της Μάργκαρετ Θάτσερ και του Συντηρητικού κόμματος το 1979. Η Θάτσερ θα γινόταν η πρώτη πρωθυπουργός της γηραιάς Αλβιώνας και δη η μακροβιότερη που γνώρισε το νησί μέχρι και σήμερα, αφού οι τρεις φάσεις της διακυβέρνησής της, διήρκεσαν από το 1979 έως και το 1990. Έχοντας ήδη μία σταθερή πορεία στην πολιτική σκηνή της χώρας, ως υπουργός Παιδείας και αρχηγός της αντιπολίτευσης από το 1975, ξεκίνησε την θητεία της σε μία ταραχώδη περίοδο τόσο σε παγκόσμια, όσο και σε εγχώρια κλίμακα. Τον «Χειμώνα της Δυσaréσκειας», (Winter of Discontent), όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται η περίοδος 1978-1979 που ανέλαβε χρέη πρωθυπουργού, η Θάτσερ είχε να λύσει ακανθώδη οικονομικά και κοινωνικά ζητήματα.<sup>12</sup>

Ως θιασώτης των νεοφιλελεύθερων πολιτικών προσπάθησε να ανακάμψει την πτωτική τάση που ξεκινούσε να υφίσταται η αγγλική οικονομία, υποτιμώντας περαιτέρω την εργατικά στρώματα και δημιουργώντας οξείες ταξικές αντιθέσεις και ανταγωνισμούς. Το σύνθημα « Ψυγεία, ηλεκτρικές σκούπες και πλυντήρια ρούχων», που μας γυρνάει πίσω στο αμερικάνικο όνειρο του Hoover, συμπύκνωνε την ιδέα για την οικονομική ανάπτυξη των μεσαίων στρωμάτων και την κοινωνική κινητικότητα, την οποία προέβλεπε το φιλελεύθερο πρόγραμμα της. Την ίδια περίοδο που η δυσaréσκεια των ανθρακωρύχων είχε μεταφραστεί σε διαρκείς απεργιακές κινητοποιήσεις, μέχρι να φτάσουμε στα επεισόδια και τις εντάσεις του 1984-1985. Ταυτόχρονα τα ρατσιστικά επεισόδια και ο φυλετικός διαχωρισμός έκαναν αισθητή την εμφάνιση τους στις πολυπολιτισμικές γειτονιές του Λονδίνου. Χαρακτηριστικά το 1981 στη γειτονιά του Brixton σημειώθηκαν τα πρώτα γενικευμένα επεισόδια μεταξύ της πολυπολιτισμικής νεολαίας με την αστυνομία, ύστερα από τα αυξημένα επεισόδια ρατσιστικής και αστυνομικής βίας στη γειτονιά.

Όντας στο πνεύμα των «δυτικών» κρατών της εποχής, η Θάτσερ έδωσε μάχη κατά του κομμουνισμού και της «κόκκινης απειλής» που υφίσταντο η Ευρώπη, λαμβάνοντας από τους σοβιετικούς το προσωνύμιο «Σιδηρά Κυρία» εξαιτίας της αμείλικτης και σταθερά αντικομμουνιστικής θέσης της στον διακρατικό ανταγωνισμό, που λάμβανε χώρα σε παγκόσμια κλίμακα. Ταυτόχρονα υποστήριξε ανοιχτά και ένθερμα τις Η.Π.Α κατά την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου, αλλά και το πολιτικό και οικονομικό σύστημα του Ronald Reagan (Reaganomics), ο οποίος κυβερνούσε στις Η.Π.Α την ίδια περίοδο.

Και ενώ για κάποιους, ήταν απλά «η κόρη ενός παντοπώλη», όπως αναφέρει και το βρετανικό rock συγκρότημα Television Personalities,<sup>14</sup> κάποιιοι άλλοι είχαν ίσως μία πιο ακραία άποψη. Οι συντηρητικές πολιτικές της επρόκειτο να λειτουργήσουν καταλυτικά για την πολιτική και πολιτισμική αναδιοργάνωση όσων ένιωθαν ότι δεν τους εκφράζουν οι νέες αυτές συνθήκες, δημιουργώντας έναν εσωτερικό εχθρό εντός των πόλεων. Το ξέσπασμα του βραχύβιου πολέμου στα Φώκλαντς το 1982, θα τελματώσει περισσότερο τη δυσaréσκεια μεγάλου κομματιού της κοινωνίας, το οποίο όχι μόνο δεν ήθελε να λάβει μέρος στον πόλεμο, αλλά έβρισκε και ανούσια μία στρατιωτική σύρραξη, την ώρα που η χώρα βίωνε μία πολιτική και οικονομική κρίση στο εσωτερικό της. Το 1985 οι Clash στο single This is England, κομμάτι το οποίο θα εντάξουν και στο δίσκο τους με τίτλο Cut the Crap την ίδια χρονιά, συμπυκνώνουν σε αδρές γραμμές αυτή τη δυσφορία σε μία αυτοκρατορία που σταδιακά δύνει.

10. Gilroy Paul, *Postcolonial Melancholia*, Columbia University Press, 1983.

11. Στο ίδιο.

12. Hodges Hugh, *The fascist groove thing, A history of Thatcher's Britain in 21 mixtapes*, PM Press, 2023

13. Το σύνθημα "Fridges, Hoovers and electric washing machines" προσομοιάζει με αυτό του πρώην προέδρου των Η.Π.Α Herbert Hoover "A chicken in every pot and a car in every garage", το οποίο συμπύκνωνε τις επιταγές του αμερικανικού ονείρου τη δεκαετία του 1920.

14. Television Personalities, *Yes darling, but is it art?, She is only the grocer's daughter*, Fire Records, 1995.



*Black shadow of the Vincent/Falls on a Triumph line  
I got my motorcycle jacket/But I'm walking all the time  
What we're supposed to die for/This is England  
And we're never gonna cry no more.*

Αυτή η κοινωνική ανησυχία, σε συνδυασμό με τη συνεχώς αυξανόμενη ανεργία και τον ρατσισμό, θα οδηγήσουν στη δημιουργία δεκάδων αντικρατικών και αντιρατσιστικών οργανώσεων, οι οποίες θα ξεπηδήσουν κυρίως από τη βρετανική πρωτεύουσα, όπως το Direct Action και το Anti-Fascist Action, ενώ παράλληλα θα οργανωθούν μουσικά φεστιβάλ υπό τους ήχους της rock, punk και reggae, όπως το Rock against Racism,<sup>15</sup> αλλά και εβδομαδιαία έντυπα όπως το Class War, του αναρχικού ακτιβιστή Ian Bone, το οποίο μέχρι και το τελευταίο του τεύχος προωθούσε σταθερά μία έντονη κριτική κατά του θατσερισμού<sup>16</sup>.

Οι άνθρωποι που θα πλαισιώσουν τα νέα αυτά μουσικά και πολιτικά κινήματα δεν ένιωθαν πως έχουν τις ίδιες ανάγκες με τις γενιές των γονιών τους, καθώς τους ήταν σαφές πως η υλική αφθονία και η ευμάρεια των προηγούμενων δεκαετιών ήταν μία επίπλαστη συνθήκη που αφορούσε ένα πολύ συγκεκριμένο κομμάτι της κοινωνίας. Το σύνθημα "No future" στο τραγούδι των Sex Pistols με τίτλο God save the queen, τη χρονιά του αργυρού ιωβηλαίου για τον εορτασμό των 25 χρόνων από την ενθρόνιση της βασίλισσας, έμελλε να γίνει το σύνθημα της αντιδραστικής νεολαίας. Μέσα από τα νέα μουσικά υβρίδια, την ίδρυση κοινωνικών κέντρων και τη διοργάνωση φεστιβάλ, αλλά και με το τύπωμα εφημερίδων και fanzine, άσκησε δριμεία κριτική, όχι μόνο στο στέμμα και τις βλέψεις της «αυτοκρατορίας», αλλά ταυτόχρονα και στην ύστερη καπιταλιστική κουλτούρα που προωθούσε η αστική τάξη και το συντηρητικό κόμμα.

Η δουλειά, η απόκτηση υλικών αγαθών, αλλά και η κοινωνική κινητικότητα, άφηναν παγερά αδιάφορους χιλιάδες νέους, οι οποίοι δημιουργούσαν νέα μουσικά και κοινωνικά πρότυπα. Sleep all day /It's the only way/I'm a parasite/I creep about at night, τραγουδάει το 2tone ska συγκρότημα The Specials, στο τραγούδι Nite Club (1979), συνεχίζοντας το αφήγημα περί «ουδενός μέλλοντος». Η ματαιότητα, η αυτοκαταστροφή, ο μηδενισμός, η αποστροφή από την ιδιοκτησία και τα υλικά αγαθά, υπήρξαν οι βασικοί πυλώνες πάνω στους οποίους στήριξαν τους στίχους και τα συνθήματα τους τα μουσικά σχήματα και τα κινήματα της περιόδου. Οι εντάσεις που δημιούργησε ο ρατσισμός, οι κακοπληρωμένες και βαριές δουλειές και το αίσθημα «μη εναλλακτικής λύσης»<sup>17</sup> που προωθούσε η κυβέρνηση Θάτσερ, δημιούργησαν μεγαλύτερη αποστροφή προς τις συντηρητικές θέσεις του κόμματος, την εργασία, και την καταναλωτική κουλτούρα που άκμασε κατά την προηγούμενη περίοδο. Τα εργοστάσια άρχισαν να λιγοστεύουν και μαζί τους και οι θέσεις εργασίας. Η αστυνομοκρατία και η θέσπιση νόμων όπως το «stop and search»<sup>18</sup>, αύξησαν την επεμβατικότητα του κράτους και των επιτελεστικών του μέσων στη ζωή των κατώτερων κυρίως στρωμάτων. Η όξυνση των αντιθέσεων σε συνδυασμό με τον άκριτο έλεγχο και τη βία που δεχόταν κυρίως οι μεταναστευτικές κοινότητες, άνοιξαν τον δρόμο για τη δημιουργία συλλογικών δράσεων και νέων μορφών έκφρασης. Δεν υπήρχε μέλλον για ένα συγκεκριμένο κομμάτι της κοινωνίας και αυτό γινόταν σαφές σε κάθε πτυχή του καθημερινού βίου. Έτσι κι αλλιώς από το 1982 και η Ford, σταμάτησε να κυκλοφορεί το Cortina<sup>19</sup>.

Οι αντιθέσεις επομένως που σημειώθηκαν μέσα από την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα στον Ευρωπαϊκό χώρο και πιο συγκεκριμένα στην Μ. Βρετανία, μετά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, κατάφεραν να ανανοηματοδοτήσουν τις αισθητηριακές δομές και τα κοινωνικά πρότυπα των ανθρώπων της μητρόπολης εκείνη την περίοδο. Συγκεκριμένα, όσοι στελέχωσαν τα κοινωνικά κινήματα και τα νέα μουσικά υβρίδια των 70s και 80s δημιούργησαν την πολιτική και μουσική τους ταυτότητα, αφενός μέσα από τα τεχνολογικά άλματα που επηρέασαν τον τομέα του πολιτισμού, καθώς και από την ασυμμετρία που προέκυψε από τα νέα αυτά μέσα. Αφετέρου, οι αντιθέσεις που έφεραν οι συντηρητικές πολιτικές και ο διαταξικός πόλεμος εντός των συνοικιών, καθώς και η οικονομική αβεβαιότητα και μία ευρύτερη υποτίμηση της εργατικής τάξης, λειτούργησαν εξίσου καταλυτικά προς την ίδια κατεύθυνση. Το βρετανικό παρελθόν που θα μας απασχολήσει και εν συνεχεία, μέσα από το έργο των Clash, βρίσκεται ζωντανό, ανανοηματοδοτείται και επαναδιαπραγματεύεται διαρκώς, μέσα από αυτές τις αντιθέσεις. Καταφέρνει και οξύνει περαιτέρω την πολιτική συνείδηση και την πολιτισμική αναπαραγωγή εκείνων που αισθητικά νιώθουν ότι αποκλίνουν από το κυρίαρχο αφήγημα και προσομοιάζουν περισσότερο με αυτή την ματαιοδοξία, ακόμα και αν πλέον βλέπουν ότι υπάρχει μέλλον.

17. Η φράση «There is no alternative» αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές δηλώσεις της βρετανίδας Πρωθυπουργού.

18. Πρόκειται για νομοθέτημα που έδινε την δυνατότητα στην αστυνομία να σταματήσει οποιονδήποτε πολίτη και να προχωρήσει σε σωματικό έλεγχο.

Εφαρμόστηκε με έντονο τρόπο από το 1984, κυρίως στις πολυπολιτισμικές αλλά και σε πιο «κακόφημες» συνοικίες.

19. Hodges Hugh, *The fascist groove thing, A history of Thatcher's Britain in 21 mixtapes*, PM Press, 2023, σελ. 51.

## Δεύτερο Κεφάλαιο

### 2.1 Ο ήχος της αυτοκρατορίας μετασχηματίζεται σε εσωτερικό θόρυβο.

Η οικονομική άνθιση και η ευμάρεια της χρυσής τριακονταετίας (1945-1975) άρχισαν σταδιακά να φθίνουν. Την θέση τους πήραν οι εντάσεις των διακρατικών ανταγωνισμών, οι πετρελαϊκές κρίσεις της δεκαετίας του 1970, καθώς και η κορύφωση μίας οικονομικής και κοινωνικής πίεσης, που ασκούνταν στα δυτικά κέντρα κατά την ψυχροπολεμική περίοδο. Την κατάσταση αυτή όξυναν ακόμα περισσότερο κοινωνικά γεγονότα, όπως οι εξεγέρσεις στη Γαλλία το Μάη του 1968, το κίνημα των Μαύρων Πανθήρων στις Η.Π.Α, οι αντιαποικιακοί αγώνες, καθώς και το αίσθημα μίας ευρύτερης πολιτισμικής και κοινωνικής απελευθέρωσης, το οποίο διέλυε την σιωπή που επικρατούσε το προηγούμενο διάστημα, προκαλώντας πολυεπίπεδες συγκρούσεις.<sup>20</sup>

Οι δεκαετίες του 1950 και 1960, όπως αναλύθηκαν και στο προηγούμενο κεφάλαιο, είχαν μεταβάλει σε μεγάλο βαθμό την καθημερινότητα των πολιτών. Η αυξανόμενη πρόσβαση στα καταναλωτικά αγαθά και οι νέες μορφές ψυχαγωγίας μέσω των καινοτόμων επιτευγμάτων, απομάκρυναν κατά πολύ τα χαμηλότερα στρώματα από τα εργαλεία που διέθεταν οι προηγούμενες γενιές<sup>21</sup>. Πλέον θέματα, όπως ο ελεύθερος χρόνος, άρχισαν να μπαίνουν στο επίκεντρο των κοινωνικών συζητήσεων, περισσότερο από το ζήτημα της εργασίας. Οι νεότερες γενιές απασχολούνταν με την αμφισβήτηση των δεδομένων παραδοχών για τον κόσμο, σε μία διαδικασία εύρεσης νέων κοινωνικών και πολιτιστικών ταυτοτήτων, συνθήκη την οποία ενέτεινε περαιτέρω το δίπολο κομμουνισμός-αντικομμουνισμός.

Στη Μ. Βρετανία, οι διαταξικές και κοινωνικές εντάσεις, έφτασαν στο απόγειο τους τη δεκαετία του 1970, με χαρακτηριστικά γεγονότα, τις παμβρετανικές απεργίες των ανθρακωρύχων το 1974 και την ταυτόχρονη αύξηση της έμφυλης βίας, που οδήγησαν σε ακραία περιστατικά και συμπλοκές, κυρίως σε σημεία που κατοικούνταν κυρίως από τις μεταναστευτικές κοινότητες<sup>22</sup>. Αυτή η έντονη πολιτικοποίηση προέκυψε την ίδια περίοδο με την φυλετική ανάμειξη λευκών-μαύρων στον χώρο της εργατικής τάξης. Η έντονη πολιτικοποίηση προέκυψε την ίδια περίοδο με την φυλετική ανάμειξη λευκών-μαύρων στον χώρο της εργατικής τάξης. Η δημιουργία αυτής της πολυπολιτισμικής κοινότητας, βασίστηκε σε πρωταρχικό επίπεδο στην από κοινού σθεναρή αντίσταση που έδειξαν ενάντια στις συνεχόμενες πιέσεις που δέχονταν από πολιτικές επιλογές του Συντηρητικού κόμματος και των οπαδών του.

Η μίξη αυτή που προέκυψε με την εγκατάσταση και αναπαραγωγή των μεταναστών εργατών, δημιούργησε αφενός νέες υβριδικές ταυτότητες, αλλά παράλληλα δημιούργησε και πολλαπλές κοινωνικές αντιθέσεις. Η παράλληλη αύξηση του ρατσισμού, έφερε εντάσεις και επεισόδια στο εσωτερικό των εργατικών συνοικιών, που εκφράζονταν κυρίως από βραχύβιες ακροδεξιές οργανώσεις εγκλωπωμένες στο νεοναζιστικό κόμμα National Front. Η δεκαετία του 1970 σηματοδεύτηκε από δεκάδες συμπλοκές μεταξύ της πολυπολιτισμικής νεολαίας και των οπαδών ακροδεξιών οργανώσεων και της αστυνομίας, γεγονός που αποτελεί μία από τις δραματικότερες εκδηλώσεις του διαταξικού ανταγωνισμού και της πόλωσης στο εσωτερικό των βρετανικών αστικών κέντρων κατά την ψυχροπολεμική περίοδο<sup>23</sup>.

Μία εξ' αυτών των συγκρούσεων, η οποία αποτελεί και θεμέλιο λίθο της γέννησης και αναπαραγωγής των Clash, είναι τα επεισόδια που σημειώθηκαν κατά τη διεξαγωγή του Notting Hill Carnival το 1976<sup>24</sup>. Το συγκεκριμένο φεστιβάλ, που αποτελεί πλέον θεσμό της τζαμαϊκανής κοινότητας της πόλης και το οποίο διεξάγεται στην συγκεκριμένη περιοχή του Λονδίνου από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, είναι ουσιαστικά μία από τις πρώτες συλλογικές δράσεις της μαύρης κοινότητας στον δημόσιο χώρο. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για μία πολυήμερη γιορτή, με επίκεντρο μουσικές και χορευτικές πρακτικές, που ενισχύουν επιτελεστικά τους κοινωνικούς δεσμούς των μεταναστευτικών πληθυσμών αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τις παραδόσεις και τις πολιτισμικές πρακτικές τους. Μπορεί αυτή η συνθήκη να φαίνεται καθόλα εορταστική για πολύ κόσμο, καθώς οι δρόμοι γεμίζουν με δυνατά ηχεία που παίζουν νυχθημερόν reggae, dub και κάθε λογής αφρικανικούς ήχους, όπως το mento, τα spiritual-gospel, η reggae, καθώς και με παραδοσιακές φορεσιές και πάγκους με τοπικά εδέσματα. Όμως πρόκειται εξίσου για μία από τις πρώτες συλλογικές και οργανωμένες πολιτικές και πολιτισμικές δράσεις της μαύρης κοινότητας επί αγγλικού εδάφους, που έχουν ως βασικό στόχο τη διεκδίκηση και ανά-επιτέλεση του δημόσιου χώρου.

Τον Αύγουστο του 1976, μία χρονιά που οι ρατσιστικές επιθέσεις και το επίπεδο της βίας είχαν αυξηθεί αισθητά σε πολλά πεδία του κοινωνικού, όπως τα γήπεδα και οι συγκρούσεις στις απεργιακές κινητοποιήσεις των εργατών, ιδρυτικά μέλη των Clash, όπως ο Paul Simonon, αλλά και ο τραγουδιστής Joe Strummer, οι οποίοι βρίσκονταν στους εορτασμούς του συγκεκριμένου θεσμού, συμμετείχαν στις ένθερμες συγκρούσεις που ακολούθησαν, ύστερα και από την άκριτη αστυνομική βία που δέχθηκαν οι παρευρισκόμενοι.<sup>25</sup> Black man gotta lot of problems/But they don't mind throwing a brick/White people go to school/Where they teach you how to be thick, θα γράψουν οι Clash επηρεασμένοι από τα γεγονότα εκείνης της ημέρας. Το Notting Hill, λειτούργησε ως σημείο πολιτισμικής δικτύωσης και επικοινωνίας δύο κοινοτήτων- της λευκής και της μαύρης εργατικής νεολαίας. Η σημασία του όμως, έγκειται στο γεγονός πως διαμόρφωσε μία επιτελεστική επικράτεια συνύφανσης πολιτισμικών πρακτικών. Αυτές οι πολιτισμικές δικτυώσεις και διασταυρώσεις γίνονται ακουστές (audible) στον μουσικό ήχο των Clash, οι οποίοι κυκλοφόρησαν το πρώτο τους single με τίτλο White Riot τον αμέσως επόμενο χρόνο.

Το White Riot δημιούργησε αρκετές αμφισημίες εξαιτίας του τίτλου του, μία περίοδο με αύξηση των ακραίων περιστατικών ρατσιστική βίας από κομμάτια της εξωκοινοβουλευτικής δεξιάς και των νεοφασιστικών ομάδων δρόμου. Όμως, σύμφωνα και με τους στίχους, ήταν σαφές πως το σχήμα παρακινούσε την λευκή εργατική τάξη στον αγώνα υποστήριξης των μαύρων. «Αν οι Sex Pistols σε ωθούσαν να χτυπήσεις το κεφάλι σου στον τοίχο, οι Clash σου έδιναν έναν σοβαρό λόγο να το κάνεις», θα δήλωνε μερικά χρόνια αργότερα ο Τζαμαϊκανός φίλος του σχήματος και παραγωγός Don Letts<sup>26</sup>.

20. Hobsbawm Erick, *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος 20ος αιώνας (1914-1991)*, Θεμέλιο, 2010, σελ. 368-440.

21. Hobsbawm Erick, *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος 20ος αιώνας (1914-1991)*, Θεμέλιο, 2010, σελ. 289-328.

22. Laing David, *Λόγος και σημασία στο πανκ ροκ, One Chord Wonders*, Κουκκίδα, 2016, σελ. 92.

23. Bone Ian, *Bash the rich. True-life confessions of an anarchist in UK*, Tangent Books, 2006.

24. The Clash, *The Clash*, Atlantic Books, 2008, σελ. 100-104.

25. Στο ίδιο, σελ. 9

26. Δήλωση του στο ντοκιμαντέρ, Letts Don, *Making of 'London Calling': The Last Testament*, 2004.

Στα μέσα των 70s και ενώ ήδη η σκηνή της punk είχε αρχίσει να κάνει επίσημα την εμφάνιση της ως εναλλακτική δημοσιότητα, είχε δημιουργηθεί στο νησί η σκηνή της new romantic και της disco, με γκρουπ όπως οι Duran Duran, οι Flock of Seagulls, οι Altered Image και οι Culture Club. Τα κομμάτια με τα οποία γίνονταν γνωστά αυτά τα σχήματα αφορούσαν κυρίως τον έρωτα, τις σεξουαλικές και τις διαπροσωπικές σχέσεις. Παράλληλα με αυτό τον νέο pop ήχο, υπήρχε και μία σημαντική άνοδος του rave, με τα τεράστια υπαίθρια φεστιβάλ και τα acid parties,<sup>27</sup> φρενίτιδα που ακολουθούσε πιστά μεγάλο ποσοστό της νεολαίας. Η ηλεκτρονική μουσική είχε φτάσει και στο δρόμο της σαγήνευε χιλιάδες νέους, οι οποίοι ξεφάντωναν με τα εκρηκτικά drum machines, την εκστατική ρυθμολογία του ήχου και τα φαντασμαγορικά φωτορυθμικά. Η "house music mania" που θα κορυφωθεί τη δεκαετία του 1980, μαζί με το rave, θα αποτελέσουν ένα μουσικό κίνημα, γεμάτο με μία νέα αστική (urban) αισθητική, που θα κατακλύσει συστηματικά τον δημόσιο χώρο για πάνω από δύο δεκαετίες. Ειδικότερα η house μουσική- η ηλεκτρονική μουσική που παραγόταν μέσα από μικρές φορητές κονσόλες και πλήκτρα, προσομοίαζε αρκετά κατά την επιτέλεση της με τα soundsystems, τα οποία συναντούσε κανείς στα σπίτια των μαύρων μεταναστών.<sup>28</sup> Οι συγκεκριμένες μουσικές οικειοποιήθηκαν εξίσου και στο έπακρο τα σπίτια σαν χώρους επιτέλεσης, διασκέδασης και παραγωγής αυτών των ήχων. Αυτή η συνθήκη γινόταν ακόμα πιο έντονη για τους μετανάστες, οι οποίοι ένιωθαν μεγαλύτερη ασφάλεια πραγματοποιώντας πάρτι και συγκεντρώσεις σε οικείους χώρους, παρά στον δρόμο, γεγονός που άρχιζε σταδιακά να αλλάζει, ύστερα και τις- καλλιτεχνικές κυρίως επαφές – που ανέπτυσαν με την λευκή κοινότητα.<sup>29</sup>

Για πολλούς όμως, αυτή η «νέα μουσική» και οι ηλεκτρονικοί κυρίως ήχοι, είδη τα οποία είχαν ευρεία απήχηση στους νέους, διέφεραν κατά πολύ με την υπόγεια μουσική σκηνή, την πολιτικοποιημένη καθώς και μηδενιστική αισθητική του punk. Η εξέγερση, η αστάθεια και παραβίαση της τάξης πραγμάτων, που χαρακτήριζαν τον ακραίο ήχο της punk, δεν είχαν καμία σχέση με όσα πρόσβευε το rave και η house music. Σκηνή η οποία είχε ξεκινήσει να κάνει αισθητή την παρουσία της και στις Η.Π.Α, από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, ως μία αντίδραση στο progressive rock και το rock n roll. Ο όρος "punk" ξεκινάει από Λονδίνο το 1976, την ίδια περίοδο που το πρώτο album του αμερικανικού punk σχήματος Ramones έχει φτάσει ήδη στο νησί, εισάγοντας το κοινό σε αυτή τη νέα μουσική και αισθητική. Στο δημόσιο λόγο αναφέρεται τον Ιούλιο του ίδιου έτους, με το πρώτο τεύχος του fanzine Sniffin' Glue, το οποίο έφερε τον υπότιτλο "+ Other rock 'n' roll habits for punks", αλλά και από τον τραγουδιστή των Sex Pistols, John Lydon, ο οποίος τραγουδάει για το punk στα πρώτα single της μπάντας το ίδιο έτος.<sup>30</sup>

Αυτό που το καθιστά διαφορετικό και το οποίο συγκινεί αρχικά την αντιδραστική νεολαία, είναι το γεγονός πως πρόκειται για μία αισθητική πρακτική με έντονα πολιτικά χαρακτηριστικά. Ένα πολιτικό και μουσικό κίνημα, που κατάφερε να μεταφράσει, να οπτικοποιήσει και να υλικοποιήσει αισθητικά μέσω της μουσικής, τον πραγματικό χώρο και χρόνο παραγωγής του. Το punk ξεκίνησε ως μία πρακτική δημιουργικής σύνθεσης ήχου και λόγου, διοχετεύοντας την αισθητική του κυρίως μέσα από τη βιωμένη εμπειρία, όσων το αναπαρήγαγαν. Τα punk υποκείμενα εισέρχονταν στην συγκεκριμένη σκηνή, όπως περιγράφεται από τον Jacques Ranciere, στο έργο του «Ο μερισμός του αισθητού», για την αισθητική στην πολιτική: «Είναι μία κατανομή των χρόνων και των χώρων, του ορατού και μη ορατού, της ομιλίας και του θορύβου που ορίζει τη θέση και τα διακυβεύματα της πολιτικής ως μορφής εμπειρίας. Η πολιτική αναφέρεται σε αυτό που μπορούμε να δούμε και μπορούμε να πούμε για αυτό, στο ποιος έχει την ικανότητα να δει και το προσόν να μιλήσει για τις ιδιότητες των χώρων και τις δυνατότητες των χρόνων».<sup>31</sup> Πιο απλά, ο μοιρασμός του αισθητού στην περίπτωση του punk και της μουσικής των Clash επιτελείται στην παραγωγή μιας αισθητικής που διαμορφώνεται στα πλαίσια του πολιτικού δράματος της μεταποικιακής Μ. Βρετανίας. Οι μουσικές υποκειμενικότητες που αναδύονται στο πεδίο του punk ως συνάθροιση ηχητικών, σωματικών, μιντιακών και τεχνολογικών και λογοθετικών πρακτικών συγκροτούν ένα genre-world.<sup>32</sup>

Πέραν από τις συναυλίες και τα πεζοδρόμια, πλέον και οι διαδηλώσεις στην πόλη γεμίζουν με punks- άτομα με πέτσινια και λοφία<sup>33</sup> - καθώς γίνεται σαφές πως η ταυτότητα που εκπροσωπούν δεν έχει να κάνει μόνο με την διασκέδαση την ώρα της συναυλίας. Οι ακροατές και οι fans, δεν μιμούνται μόνο την αισθητική και τον ήχο που παράγουν επί σκηνής οι μπάντες, αλλά προχωρούν και σε μία διαδικασία πολιτικής μίμησης, παραγμένης στο δρόμο. Βλέποντας για παράδειγμα τους Clash, να λαμβάνουν μέρος στις εξεγέρσεις του Notting Hill το 1976, τα υποκείμενα που παρακολουθούν τη συναυλία τους καταλαβαίνουν πως η συνθήκη της επιτέλεσης είναι απλά μία καλλιτεχνική προέκταση της πολιτικής τους δράσης. Έτσι δεν μπαίνουν μόνο στη διαδικασία να παράξουν οι ίδιοι μουσικά σχήματα, χώρους και ήχους, αλλά αναπτύσσουν και την πολιτική τους δραστηριότητα. Αυτού του είδους η μίμηση, αφορά μία οριζόντια διαδικασία, που απέχει κατά πολύ με την πλατωνική έννοια του όρου.<sup>34</sup> Δεν έχει ιεραρχικές δομές, δεν βασίζεται σε καθεστώτα ταξικής ανωτερότητας και εν τέλει δεν αποτελεί και μία πλήρης αντιγραφή, καθώς βλέπουμε πως η συγκεκριμένη σκηνή μεταβάλλεται διαρκώς τις επόμενες δεκαετίες. Έτσι, αυτή η συνθήκη θα δράσει καταλυτικά για την διαιώνιση και αναπαραγωγή του συγκεκριμένου στυλ.

ΤΤα μουσικά χαρακτηριστικά τα οποία ενσάρκωσε κατά την πρώτη περίοδο εμφάνισης του και με τα οποία ουσιαστικά κατάστησε επιτυχημένες τις μπάντες που τα υιοθέτησαν, όπως οι Sex Pistols και οι The Clash, είναι διττής φύσεως. Αφενός αφορούν την άρνηση της παραδοσιακής προσέγγισης της μουσικής, καθώς τα μέλη αυτών των σχημάτων αφορίζαν στοιχεία προηγούμενων δεκαετιών, όπως αυτά της folk και των blues. Εναντιωνόταν στην επίδειξη της μουσικής δεξιότητας χτίζοντας μουσικές συνθέσεις με λιτή οικονομία συγχορδιών και στηρίζονταν στην μαγεία που δημιουργούσαν μερικά μόνο ακόρντα. Αφετέρου υιοθετούσαν την αισθητική της υπερβολής.<sup>35</sup> Οι παραμορφωμένοι και βρώμικοι ήχοι συνοδεύονταν από οργισμένες και άγριες φωνές, σκισμένα ρούχα, πρωτότυπα κοσμήματα κατασκευασμένα από καπάκια, αλυσίδες και κουτάκια μπύρας, φτάνοντας πολλές φορές στο σημείο να αμφισβητούν τις ίδιες της αρχές της απλότητας, τις οποίες τόνιζε εκ προοιμίου το συγκεκριμένο μουσικό στυλ.

27. Κυρίως την δεκαετία του 1980, το κίνημα του rave συνδυάστηκε έντονα με την χρήση ναρκωτικών ουσιών σε μεγάλα πάρτι που λάμβαναν χώρο σε εγκαταλεημένες αποθήκες και σπίτια. Το συγκεκριμένο μουσικό στυλ ταυτίστηκε επίσης με την χρήση οπιούχων ουσιών, όπως το mdma (ecstasy) και το lsd.

28. Deller Jeremy, *Everybody in the place - An incomplete history of Britain 1984 -1992*, 2019.

29. Στο ίδιο.

30. Laing David, *Λόγος και σημασία στο πανκ ροκ, One Chord Wonders*, Κουκκίδα, 2016, σελ. 44.

31. Ranciere Jacques, *Ο μερισμός του αισθητού. Αισθητική και Πολιτική*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, 2012, σελ. 17

32. Holt Fabian, *Genre in Popular Music*, University of Chicago Press, 2007.

33. Bone Ian, *Bash the rich. True-life confessions of an anarchist in UK*, Tangent Books, 2006

34. Ranciere Jacques, *Ο μερισμός του αισθητού. Αισθητική και Πολιτική*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, 2012, σελ. 27.

35. Laing David, *Λόγος και σημασία στο πανκ ροκ, One Chord*, Κουκκίδα, 2016, σελ. 85.



Η punk επομένως δεν διατάρασσε μόνο τις επιταγές της μουσικής βιομηχανίας μέχρι εκείνη τη χρονική στιγμή, αλλά τόλμησε να διασαλεύσει την ηθική και κοινωνική τάξη καθώς αναπτύχθηκε σε έναν μουσικό λόγο αυθάδειας και δυσαρμονίας.

Ο θόρυβος, ο οποίος αποτελεί βασικό συστατικό του είδους, όπως και η βρωμιά στον ήχο, έφεραν ένα συμβολικό φορτίο. Αντιστρέφοντας το παράδειγμα, αν θέλουμε να μιλήσουμε για μία μουσική παράδοση η οποία βρίσκεται στον αντίποδα, η κλασική μουσική- αυτή θα λέγαμε πως είναι το *genre* των πολιτισμένων κατοίκων των άστεων και της αριστοκρατίας. Η punk γίνεται ο ήχος της αταξίας, του βάρβαρου, του μολυσμένου. Το να είσαι α-θόρυβος σημαίνει να είσαι καλός, να συμφωνείς με την καθεστηκυία συνθήκη, να υποστηρίζεις την ηχητική και κοινωνική τάξη και να ακολουθείς τους κοινά αποδεκτούς τρόπους ύπαρξης και αναπαραγωγής. Αντιθέτως, το να είσαι θορυβώδης σημαίνει να είσαι κακός, ατίθασος, απροσάρμοστος, να αγνοείς τις συμβάσεις και να μπερδεύεις ή αγνοείς τις ταξινομήσεις. Τα punk *countercultures* είναι επιθετικά, ατίθασα και απροσάρμοστα. Αγνοούν την άποψη των γύρω τους για αυτούς και ταυτόχρονα διαταράσσουν την κοινωνική και ηχητική ησυχία που επικρατεί. Ο θόρυβος που κάνουν λειτουργεί σαν έναν ήχο που απομακρύνει το υποκείμενο από τα κοινωνικά δεδομένα. Είναι ένας «ήχος εκτός τόπου και χρόνου», ικανός να παράξει ένα έτερο ηθικό σύστημα, το σύστημα των «άλλων», αυτών που αποκλίνουν ηχητικά και αισθητικά.<sup>36</sup> Στο δικό μας παράδειγμα είναι μία υλική πτυχή του ήχου που παράγουν τα punk υποκείμενα. Στις μουσικές αντικουλτούρες του δρόμου, σαν και αυτή, ο θόρυβος είναι η φωνή της υποτελούς ταυτότητας - του περιθωρίου. Η παραγωγή αυτή δεν είναι καθόλου τυχαία, αλλά πρόκειται για μια εκφραστική πρακτική και μια σκόπιμη πράξη ανατροπής.<sup>37</sup>

Η απεμπλοκή της δράσης των υποκειμένων, εκτός των στενών ορίων του σπιτιού και του χώρου ηχογράφησης και επιτέλεσης, συστατικό που προώθησε έντονα το συγκεκριμένο είδος, λειτούργησε ως βασική αιτία συσπείρωσης των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων εντός αυτού. Αυτού του είδους η απομάκρυνση, τους απαγκίστρωσε και από οικονομικές, αλλά και διαπροσωπικές σχέσεις με υποκείμενα κοινωνικών τάξεων, που ουδεμία σχέση είχαν με το εργατικό κομμάτι που το συσπείρωνε, όπως οι μάνατζερ, οι μαγαζάτορες και εκείνοι που ήθελαν να καρπωθούν από μία υπεραξία που άρχισε σταδιακά να παράγει το είδος. Το punk δημιουργείται και αναπαράγεται κυρίως σε εξωτερικούς χώρους, στους δρόμους και τα πεζοδρόμια. Αυτή η αμεσότητα και η ευκολία είναι τα στοιχεία που έδιναν την δυνατότητα σε ανθρώπους με ελάχιστους οικονομικούς πόρους να μπορούν να είναι μέλη και ταυτόχρονα παραγωγοί της συγκεκριμένης σκηνής. Πρόκειται για εκείνους που βρίσκονταν σε διαρκή διεκδίκηση του δημόσιου χώρου και μπορούσαν με σχετική ευκολία να εμπνευστούν από το ηχοτοπίο που δημιουργεί ο δρόμος.<sup>38</sup> Από την κίνηση, τη βαβούρα, την οχλαγωγία, τους τσακωμούς, τα στενά περάσματα και το μποτιλιάρισμα των αυτοκινήτων. Το punk αποκτά αυτή την αστική (*urban*) πολιτικοποιημένη αισθητική, για αυτό ακριβώς το λόγο. Παράγεται από ανθρώπους των πόλεων, που μετασχηματίζουν τα ηχητικά τους βιώματα και τις οπτικές εμπειρίες της μητροπολιτικής καθημερινότητας τους. Εξαιτίας αυτής της συνθήκης, έχουμε ελάχιστα παραδείγματα σχημάτων, τα οποία δημιουργούνται σε μικρές επαρχιακές πόλεις και αγροτικές περιοχές, καθώς η αισθητική και η εμπειρία των υποκειμένων που ζουν εκεί είναι αρκετά διαφορετική. Η κατάσταση αυτή θα αρχίσει να μεταβάλλεται τις επόμενες δεκαετίες, πολύ περισσότερο με την εμφάνιση του διαδικτύου και την επινόηση οικονομικότερων μέσων για την μεταβίβαση της ηχητικής πληροφορίας

Η Μ. Βρετανία των 70s αναστατώνεται από αυτή την νέα τάση και αισθητική, που αποτελεί πολιτιστικό προϊόν, των υπεξούσιων(-*subaltern*), αλλά και της δικτύωσης αυτών. Η ένταση που παρήγαγε το συγκεκριμένο *styl* (*genre*), έστρεψε το ηχητικό ενδιαφέρον της σχεδόν παραλυμένης πλέον βρετανικής αυτοκρατορίας στο εσωτερικό του κράτους- της μητρόπολης. Οι Clash στα μέσα της δεκαετίας θα υλικοποιήσουν με τη μουσική τους αυτή τη διαφωνία.

## 2.2 Ο πολιτικός θόρυβος των Clash.

Γέννημα θρέμμα του ανατολικού Λονδίνου, οι Clash θα ξεκινήσουν να προβάρουν αρχικά ως τριμελές σχήμα, με ιδρυτικά μέλη τους Paul Simonon, Mick Jones και τον Keith Levine, ο οποίος σύντομα θα αποχωρήσει. Έτσι η πρωταρχική σύσταση θα μεταβληθεί σε μικρό κιόλας χρονικό διάστημα. Η μπάντα θα αναζητήσει φωνητικά και θα βρει αυτό που έψαχνε στο πρόσωπο του Joe Strummer, ενός μουσικόφιλου και ταλαντούχου νέου, ο οποίος έως τότε βρισκόταν στους 101ers, ένα rock σχήμα που έπαιζε κυρίως σε *pub* της πόλης. Το *pub rock*, υπήρξε ένα αρκετά διαδεδομένο μουσικό *styl* στα 60s και 70s στην Μ. Βρετανία, καθώς οι μουσικοί που απάρτιζαν τα συγκεκριμένα σχήματα, ήταν κατά κύριο λόγο ακροατές σκηνών όπως το *rhythm and blues*, αλλά και πιο ακραίων ήχων όπως το *rock n roll*.<sup>39</sup> Ο Strummer ήταν ένα από αυτά τα υποκείμενα, που προσπαθούσε αφενός να προωθήσει τη μουσική του σε τοπικές σκηνές της πόλης και αφετέρου να βιοποριστεί μέσω αυτής. Γεννημένος το 1952 στην Τουρκία και όντας γόνος διπλωματών, πριν ξεκινήσει να μεγαλώνει στις εργατικές συνοικίες του Λονδίνου, θα ζήσει αρκετά χρόνια ταξιδεύοντας σε πόλεις της ανατολής, δεχόμενος αρκετές οριενταλιστικές επιρροές κατά τα παιδικά του χρόνια.<sup>40</sup> Ο Strummer θα ενταχθεί εύκολα στη μπάντα και θα λάβει όχι μόνο το ρόλο του τραγουδιστή, αλλά θα αναλάβει και το μεγαλύτερο μέρος της στιχουργικής σύνθεσης. Ο πρώτος χώρος που θα φιλοξενήσει τις πρόβες και τις πρώτες ηχογραφήσεις τους, χωρίς την παρουσία ντράμερ, ήταν ένα στούντιο στην περιοχή του Shepherd's Bush στο δυτικό Λονδίνο. Εν συνεχεία, την θέση του ντράμερ θα αναλάβει ο Terry Chimes, ο οποίος θα είναι παρόν στις πρώτες ηχογραφήσεις, αλλά θα αποχωρήσει αρκετά σύντομα, εξαιτίας της προβληματικής συμπεριφοράς του. Ο ρόλος αυτός θα δοθεί εν τέλει στον ταλαντούχο ντράμερ, Torper Headon, μετά το τέλος των ηχογραφήσεων του πρώτου δίσκου το 1977, ύστερα και από πολύωρες ακροάσεις, τις οποίες θα διεξάγουν τα υπόλοιπα μέλη. Αυτή θα είναι και η τελική σύσταση, η οποία έδρασε μέχρι και την τελευταία εμφάνιση της μπάντας.<sup>41</sup>

Οι άνθρωποι που συσπείρωσαν τους Clash, δεν ήταν απλά μουσικοί ή μάλλον δεν ήταν μόνο μουσικοί. Ήταν κατά κύριο λόγο αυτοδίδακτοι επαγγελματίες οργανοπαίκτες, που μοιράζονταν κοινές μουσικές ανησυχίες και βρίσκονταν, στον ίδιο χρόνο αλλά και χώρο ως *scenesters*.<sup>42</sup> Την περίοδο που η ανεργία και η οικονομική επισφάλεια μάστιζαν την βρετανική κοινωνία, το να

36. Pickering Hugh, Rice Tom, *Noise as "sound out of place": investigating the links between Mary Douglas' work on dirt and sound studies research*, Journal of Sonic Studies, 2017

37. Novak David, Sakakeeny Matt, *Keywords in Sound*, Duke University Press, 2015, σελ. 130.

38. LaBelle Brandon, *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, The Continuum International Publishing Group Inc, 2010, σελ. 94.

39. Laing David, *Λόγος και σημασία στο πανκ ροκ*, *One Chord Wonders*, Κουκκίδα, 2016, σελ. 44.

40. <https://info-war.gr/clash/>

41. The Clash, *The Clash*, Atlantic Books, 2008, σελ.9

42. Υποκείμενα που απαρτίζουν μία συγκεκριμένη μουσική σκηνή (*scene*)

μπορείς να εξασφαλίσεις όχι μόνο τον εξοπλισμό, αλλά και το χώρο που θα παράγεις μουσική με ηλεκτρικό ήχο (κιθάρες, πετάλια, ενισχυτές), αποτελούσε μία διαδικασία αρκετά δύσκολη. Δεν είναι λίγα τα περιστατικά που κάνουν λόγο για πλιάτσικα σε καταστήματα μουσικών οργάνων, όπως αυτό των Sex Pistols, οι οποίοι είχαν κλέψει τα πρώτα τους όργανα και στα οποία φημολογείται πως συγκαταλέγονται και κάποια από αυτά που είχε ο Keith Richards των Rolling Stones στην λονδρέζικη κατοικία του.<sup>43</sup> Μαζί με αυτούς υπήρχαν εκατοντάδες ακόμα νέοι με τους οποίους έχτιζαν, στους ίδιους χώρους, την συγκεκριμένη χρονική στιγμή, τις βάσεις για την ανάπτυξη αυτής της σκηνής. Η παραγωγή των καλλιτεχνικών προϊόντων τους, καθώς και κάθε δράση τους, προερχόταν εξολοκλήρου μέσα από τις δικές τους δυνάμεις. Αυτή ήταν ούτως ή άλλως και η βασική ιδέα που διατρέχει την πολιτική οικονομία και τις διαδικασίες του DIY. Τα όργανα, οι χώροι ηχογράφησης, οι αφίσες για την διαφήμιση των συναυλιών και τα fanzines, παράγονταν και διανέμονταν κατά αποκλειστικότητα από τους ίδιους. Όλα αυτά τα υποκείμενα, όπως και τα μέλη των Clash, υπήρξαν κυρίως ακροατές και μέλη αυτής της ανερχόμενης υβριδικής μουσικής σκηνής και αισθητικής που άκουγε στο όνομα punk και την οποία επρόκειτο να επηρεάσουν στο έπακρο.

Η αρχικά «μη δημοφιλής πρωτοπορία»<sup>44</sup> του σχήματος, θα αρχίσει να εκφράζεται έντονα ήδη από τις πρώτες εμφανίσεις τους σε μικρές σκηνές του Λονδίνου, αλλά και σε μεγαλύτερα κλαμπ, όπου βρέθηκαν ακόμα και για να ανοίξουν συναυλίες των Sex Pistols. Η απήχηση που είχαν αποκτήσει, δεν άργησε να απασχολήσει τα γραφεία της μεγάλης δισκογραφικής εταιρείας CBS, με την οποία υπέγραψαν συμβόλαιο τον Γενάρη του 1977. Στον ίδιο χώρο που οι Stooges ηχογράφησαν το Raw Power, οι Clash δημιούργησαν το πρώτο ομώνυμο άλμπουμ τους, το οποίο κυκλοφόρησε σε φυσική μορφή μερικούς μήνες αργότερα. Όπως αποκαλύπτουν και οι ίδιοι, η πρώτη τους αυτή ολοκληρωμένη δουλειά αποτέλεσε ουσιαστικά μια μετουσίωση της ζωντανής τους εμφάνισης, σε μία ηχογραφημένη παρουσίαση.<sup>45</sup> Αυτή η ευκολία στη μουσική αναπαραγωγή, τους οδήγησε άμεσα και σε μία ταχεία αναγνώριση. Το άλμπουμ εκτοξεύθηκε στο νούμερο 12 της βρετανικής κατάταξης όπου και παρέμεινε για δεκαέξι εβδομάδες,<sup>46</sup> ενώ το ίδιο καλοκαίρι διεξήγαγαν την πρώτη της περιοδεία, η οποία έφερε τον τίτλο White Riot, μαζί με τους Sex Pistols, τους Buzzcocks και τους Subway Sect.

Οι Clash είχαν γεννηθεί όχι μόνο σε μία μεταιχμιακή συνθήκη για την μουσική βιομηχανία, αλλά και πάνω στις ρωγμές που δημιουργούσαν οι κοινωνικές και πολιτικές αντιθέσεις. Με ταχείς ρυθμούς εξελίχθηκαν σε μία μπάντα με ευρεία αναγνώριση σε παγκόσμιο επίπεδο, η οποία ισορρόπησε ανάμεσα στους υπόγειους μουσικούς κύκλους και την pop κουλτούρα με έναν αρκετά ηχηρό και ρηξικέλευθο τρόπο. Ο Büld Wolfgang σε μία από τις σκηνές του ντοκιμαντέρ του με τίτλο "Punk in London",<sup>47</sup> θα πάρει συνέντευξη από ένα από τα πρωταρχικά μέλη των The Lurkers, μία από τις μπάντες του πρώτου κύματος της punk, με έδρα το δυτικό Λονδίνο. Ο Arturo Bassick, στα δεκαεννιά του χρόνια, όντας ο μπασίστας της μπάντας εκείνη την περίοδο, καθισμένος στον καναπέ του σπιτιού του, θα αποτυπώσει μέσα σε αδρές γραμμές το πνεύμα της σκηνής στα τέλη των 70s, ενώ ταυτόχρονα θα εξηγήσει και το λόγο για τον οποίο, ανάμεσα από όλες τις μπάντες που δραστηριοποιούνταν έως τότε, εκείνος ξεχώριζε τους Clash. Μεταξύ άλλων, θα δηλώσει χαρακτηριστικά:

*«Πάντα μου άρεσε η ενεργητική μουσική, αλλά τα τελευταία χρόνια ήταν σάσιμα τα πράγματα. Είχαμε μπάντες heavy metal, με μεγάλα σόλο κιθάρας και εικοσάλεπτα τραγούδια[...]Μου αρέσει, είναι προσβάσιμο. Είναι εύκολο να το καταλάβεις, γιατί έχουμε δίλεπτα κομμάτια και λες αυτό που θες. Δεν το πας γύρω γύρω, όπως κάνουν οι Led Zeppelin ή οι Black Sabbath. Αυτοί έχουν τεράστια κομμάτια και σε παίρνει ο ύπνος. Έχω κοιμηθεί σε συναυλία των Black Sabbath. Ούτε η ένταση δεν με ξύπνησε. Βαρέθηκα πολύ. Η punk είναι πιο ενεργητική και μπαίνει στο θέμα. Κάποιες μπάντες, όπως οι Clash, κάνουν πολιτικές και κοινωνικές δηλώσεις. Είναι πολύ καλοί πρέπει να το πούμε. Όλοι για τον έρωτα λένε και αυτό γίνεται τόσα χρόνια. Κάνεις δεν έχει πει πολιτικά κομμάτια. Καιρός ήταν να γίνει και αυτό, γιατί είναι κάτι που τους αφορά όλους. Δεν ξεφεύγεις από την πολιτική. Επηρεάζει τους πάντες, κάθε σου κίνηση. Από το να πιείς μία μπύρα, μέχρι να πάρεις αμάξι. Όλα είναι πολιτική, η οποία σχετίζεται με τα λεφτά. Και οι Clash μιλάνε για τα πολιτικά και τις πτυχές τους σε πολύ λίγο χρόνο, σε δίλεπτα κομμάτια και περνάνε ένα μήνυμα.»*

Η προφορική αυτή δήλωση μας καλεί να στοχαστούμε πάνω στην πολιτική εννοιολόγηση του θορύβου και του ήχου που αφορούν την προσέγγιση που επιχειρείται στην παρούσα εργασία. Πιο συγκεκριμένα, η επανάσταση που φέρνει το καπιταλιστικό σύστημα, στα μέσα παραγωγής και στον τομέα της εργασίας, στον χώρο του πολιτισμού και στην «κοινωνία του θεάματος», αλλάζει και τον τρόπο που ο άνθρωπος του δευτέρου μισού του αιώνα αντιλαμβάνεται τον χώρο και το χρόνο. Ταυτόχρονα αρχίζει να μεταβάλλει και να τροποποιεί τον τρόπο που ακούει, διαβάζει και βλέπει. Στον τομέα της μουσικής και της πολιτισμικής παραγωγής, η μεταβολή στον ήχο επηρεάζει έντονα το χώρο και το χρόνο της ακρόασης, ενώ αλλάζει και πολλές ριζικές έννοιες που δημιουργήθηκαν κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960. Το punk δημιουργήθηκε ως προϊόν της έντασης που ξυπνούσε το υπνωτισμένο ακροατήριο της ψυχεδελικής ροκ των 60s και 70s, από τον λήθαργο των οπιωδών και των αργών riff στις κιθάρες. Η ανάγκη για ερωτική έκφραση και για ατομική και κοινωνική απελευθέρωση, που προωθούσαν τα συγκεκριμένα μουσικά είδη, είχαν παρέλθει. Η ένταση και ο θόρυβος που θα κορυφωνόταν στα 80s είχε ανάγκη από συλλογικές δράσεις με δυναμικό αποτύπωμα. Την περίοδο που τα υλικά συμφέροντα έμπαιναν ολοένα και περισσότερα στον χώρο της μουσικής βιομηχανίας, οι Clash απαγκίστρωναν τον ακροατή από την ιδιώτευση, ενώ ταυτόχρονα τον ωθούσαν να συμμετάσχει σε αυτό το νεοφερμένο κίνημα.

Αυτό που επίσης είχαν καταφέρει, ήδη από το πρώτο τους άλμπουμ και το οποίο θα συνέχιζαν να κάνουν με επιτυχία, ήταν να υιοθετήσουν δύο πολύ συγκεκριμένα, αλλά και διαφορετικά μεταξύ τους χαρακτηριστικά, τα οποία επίτασσε η πολιτική οικονομία της μουσικής βιομηχανίας. Από τη μία, την περίοδο που οι δισκογραφικές εταιρείες ενδιαφέρονταν για ένα άρτιο εμπορικό προϊόν- βασισμένο στις αρχές της επανάληψης και της αποθήκευσης- εκείνοι συνέθεσαν τα τραγούδια τους με μία ευλαβικά μετρημένη ρυθμολογία, καθώς και με μία κυριολεκτικά αρμονική συνύπαρξη των οργάνων. Δημιούργησαν ένα άλμπουμ που έκανε νούμερα και πωλήσεις. Οι ακροατές το αγάπησαν, το αγόρασαν για να μπορέσουν να το παίζουν ξανά από την αρχή ανά πάσα στιγμή και εν τέλει αυτό να καταλήξει στη δισκοθήκη τους. Ταυτόχρονα όμως το συγκεκριμένο σχήμα, ανα-υλικοποίησε

43. Laing David, *Λόγος και σημασία στο πανκ ροκ, One Chord Wonders*, Κουκκίδα, 2016, σελ. 59.

44. Graham Stephen, *(Un)Popular Avant-Gardes: Underground Popular Music and the Avant-Gard*, Perspectives of New Music, Vol. 48, No. 2, pp. 5-20, Perspectives of New Music, 2010.

45. The Clash, *The Clash*, Atlantic Books, 2008, σελ. 113.

46. Official Albums Chart Top 100, Official Charts Company, 13 April 2021, <https://www.officialcharts.com/albums/clash-clash>.

47. Büld Wolfgang, *Punk in London, 1977*.

στον ηχογραφημένο ήχο τη σωματικότητα της συναυλιακής επιτέλεσης. Έτσι, μεταβίβασαν στην ηχογράφηση, την ένταση και την δυναμική που έφεραν ως φορτίο στη σκηνή. Η βρωμιά στον ήχο, η χροιά της φωνής του Strummer, καθώς και οι εναλλαγές στα τύμπανα, ολοκλήρωναν αυτή την punk αισθητική και έδιναν μία ζωντανή μορφή στην ηχογράφηση, σαν το άλμπουμ να ηχογραφείται επί σκηνής.

Η φωνή του Joe Strummer, θα αποτυπωθεί πάνω στην ταινία ηχογράφησης, σε μεγάλο βαθμό, όπως αυτή ακούγεται και πάνω στη σκηνή. Χαρακτηριστική και πομπώδης, ενδεδυμένη από ένα βρώμικο και τραχύ γρέζι, καθώς και με μία έντονη αγγλική προφορά, που του έδινε την ευχέρεια να πειράζει τις λέξεις, βάζοντας στοιχεία καθημερινού-πεζοδρομιακού λεξιλογίου (slang), πατώντας όμως πάντα πάνω στο ρυθμό. Γενικότερα στις ηχογραφήσεις των punk δίσκων της περιόδου, οι φωνές έβγαιναν πιο πάνω από τα ηχογραφημένα όργανα, δίνοντας την αίσθηση ότι ο τραγουδιστής φωνάζει, κάτι που δεν συνέβαινε πραγματικά. Επίσης, όπως και σε άλλα άλμπουμ της πρώτης γενιάς, έτσι και σε αυτά των Clash, συναντάμε επιτηδευμένα φάλτσα, αλλά και αλλαγές στην διατύπωση και την προφορά των λέξεων. Αυτό που ο David Laing αναφέρει ως «μη προφορά».<sup>48</sup> Ο τραγουδιστής προφέρει τους στίχους όπως επιθυμεί αρκεί να πατάνε στο μέτρο, χωρίς αυτό να αποτελεί όμως και κάποιου είδους νομοτέλεια.

Η έννοια της κοινότητας και η συλλογική δράση, που προωθούσε το DIY και η punk κοινότητα, αποτυπώθηκε και στα φωνητικά. Η πρώτη φωνή, αυτή του βασικού τραγουδιστή (lead singer), συνοδευόταν από επιπρόσθετα φωνητικά, τα δεύτερα (back vocals), τεχνική αρκετά συνήθης στις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις, κυρίως σε σχήματα με οπαδικές αναφορές, όπως οι Sham 69 και οι Cockney Rejects. Επίσης η προσθήκη της τεχνικής των gang vocals, δηλαδή η ταυτόχρονη ένωση παραπάνω από μίας φωνής, κυρίως στα ρεφρέν και στις γέφυρες των τραγουδιών, έδιναν στην ηχογράφηση μία έντονη και συναισθηματικά φορτισμένη αίσθηση, που θύμιζε περιστατικά οχλαγωγίας, κερκίδας γηπέδου και συναυλίας. Οι Clash ενέταξαν και αυτό το χαρακτηριστικό, όχι μόνο στις ηχογραφήσεις τους, αλλά και πάνω στην σκηνή, καθώς και ο Simonon, αλλά και ο Jones, βοηθούσαν τον Strummer στα φωνητικά σε διάφορα σημεία.

Μία περίοδο που οι φωνές των «από τα κάτω» ύψωναν το ανάστημά τους, τα punk υποκείμενα δεν απήγγελλαν, αλλά ούτε και τραγουδούσαν τα προβλήματα και τις διεκδικήσεις τους. Η φωνή των τραγουδιστών λειτουργούσε σαν μία υλική ενσωμάτωση της ιδεολογίας του σχήματος. Η υλικότητα εδώ αναφέρεται στον πραγματικό ήχο μιας φωνής καθώς και στην παραγωγή και την πρόσληψη αυτού του ήχου μέσω σωματικών διεργασιών, όπως η συναυλία και η από κοινού βιωμένη εμπειρία στον δημόσιο χώρο.<sup>49</sup> Η φωνή, όντας ένα ηχητικό φαινόμενο και όχι μόνο το μέσο της έκφρασης, αποκτά και μία περαιτέρω κοινωνική υπόσταση κατά την επιτέλεση του συγκεκριμένου genre, θέτοντας τα υποκείμενα που χρησιμοποιούν αυτή τη λειτουργία σε μία πρωταγωνιστική θέση. Η ίδια η λέξη τόσο στην αγγλοσαξωνική (voice) όσο και γενικότερα στην δυτική γλωσσολογία έχει άμεση σχέση με την ισχύ που αποκτά το υποκείμενο που μπορεί να χρησιμοποιεί αυτή τη λειτουργία του σώματος.<sup>50</sup> Έτσι οι πανκ εναλλακτικές δημοσιότητες (counterpublics) χρησιμοποιώντας και εξασκώντας τη δική τους κοινωνική και πολιτισμική φωνή, αποκτούσαν μία περαιτέρω δύναμη και διάσταση. Αφενός δημιουργούσαν μία ζώνη επαφής με το κοινό που τους ακολουθούσε και αφετέρου εναντιώνονταν στις φωνές των «άλλων».

Στην punk μουσική, οι φωνές αποκτούν υλική και συνάμα ταξική υπόσταση. Το λεξιλόγιο που αρθρώνουν αλλά και ο τρόπος που αυτό προφέρεται είναι ιδιαίτερος και χαρακτηριστικός. Επομένως οι φωνές πέρα από βίαιες είναι και ιδιωματικές. Εμπεριέχουν τους ιδιωματισμούς της κουλτούρας της εργατικής τάξης, λαϊκές εκφράσεις και κομμένες λέξεις-ρίμες, για να μπορούν να πατάνε στο μέτρο (rhyming). Αυτή τη συνθήκη θα τονίσουν πολύ πιο έντονα μπάντες της δεκαετίας των 80s. Οι βρετανοί Blitz για παράδειγμα, βλέποντας αυτή την πολιτιστική και κοινωνική αντίδραση της προηγούμενης δεκαετίας, θα ενώσουν αυτές τις φωνές και θα τις υλικοποιήσουν ηχητικά, τιτλοφορώντας τον δίσκο που κυκλοφόρησαν το 1982 "Voice of a generation". Μπορεί τα συνθήματα των ριζοσπαστικών κινημάτων στα 70s να έκαναν λόγο για την αντ-επίθεση της εργατικής τάξης, στα 80s όμως αυτή αντίδραση είχε μετατραπεί σε μία γενικευμένη αντί-ομιλία και το punk ευθυνόταν σίγουρα για αυτό.<sup>51</sup>

Οι φωνές σχετίζονται επίσης με την κινήσεις των σωμάτων κατά την επιτέλεση. Οι άγριες φωνητικές εξάρσεις συνδυάζονται με αντιδραστικές κινήσεις, τις βουτιές των punks από την σκηνή (stagedives) και τις πιο βίαιες χορευτικές φιγούρες, όπως ο χορός rogo. Η επιτέλεση των σωμάτων επηρεάζεται από τον τόνο της φωνής, το ρυθμό και την ένταση. Έτσι η φωνή, κατά την επιτέλεση των punk συναυλιών και ηχογραφήσεων, απομακρύνεται από κάθε θεωρητικοποιημένη και αυστηρή προσέγγιση περί τραγουδιού. Αυτό το χαρακτηριστικό μαγνήτιζε και το κοινό που συγκεντρωνόταν γύρω από τη συγκεκριμένη μουσική και το οποίο ουσιαστικά δεν αντλούσε ευχαρίστηση από την φωνητική αναπαράσταση, αλλά από το γενικότερο μήνυμα που ακουγόταν σε κάθε τραγούδι. Στην περίπτωση μας, η φωνή των Clash, ήταν η φωνή της μαύρης και λευκής νεολαίας που φώναζε τους στίχους κάτω από τη σκηνή. Ήταν το κοινό βίωμα πάνω και πέρα από τη σκηνή. Ήταν οι δηλωτικές φωνές αντίστασης

Την ώρα που η πρώτη και μεγαλύτερη υπόγεια μπάντα που είχε γνωρίσει έως τότε το νησί, οι Sex Pistols, είχε αρχίσει σταδιακά να αποσυντίθεται, οι Clash ξεκινούσαν να θερίζουν τους καρπούς της συνεχούς και αδιάκοπης εργασίας τους, τα δύο τελευταία χρόνια της δράσης τους. Η υπογραφή ενός μεγάλου συμβολαίου με μία πολυεθνική εταιρεία σαν την CBS, μπορεί να τους είχε βοηθήσει σε μεγάλο ποσοστό με την προώθηση των πρώτων δύο άλμπουμ και την οργάνωση των συναυλιών, όμως δεν άργησε να θέσει επί τάπητος και τις πρώτες διαφωνίες. Την περίοδο που το σχήμα πραγματοποιούσε τις πρώτες του ηχογραφήσεις, μόλις έξι δισκογραφικές εταιρείες μοιράζονταν τα δύο τρίτα της βρετανικής αγοράς δίσκων. Ο ρόλος που είχαν οι συγκεκριμένες εταιρείες, δεν αφορούσε μονάχα την εξασφάλιση ενός συμβολαίου, την κατοχύρωση συγκεκριμένου χρόνου στο στούντιο ηχογράφησης και λοιπές οικονομικές παροχές στις μπάντες, αλλά συνάμα εξασφάλιζε την κατασκευή των δίσκων και των μαγνητοταινιών, τα οποία διένεμαν στην αγορά.<sup>52</sup>

48. Laing David, *Λόγος και σημασία στο πανκ ροκ, One Chord Wonders*, Κουκκίδα, 2016, σελ. 148.

49. Schafers Marlene, *Voice*, The Cambridge Encyclopedia of Anthropology, 2017, σελ. 4.

50. Weidman Amanda, *Voice*, Keywords in Sound, Duke University Press, 2015, σελ. 232-238

51. Το σύνθημα "The Working Class strikes back" διατυπώθηκε αρχικά από το βρετανικό αναρχικό περιοδικό Class War στις αρχές τις δεκαετίας του 1980, σαν λογοπαίγνιο επηρεασμένο από την πέμπτη ταινία της σειράς Star Wars που κυκλοφόρησε εκείνη τη χρονιά με τίτλο "The empire strikes back" (Class War, Μία δεκαετία απειθαρχίας, η έκρηξη και η παρακμή της βρετανικής αυτονομίας 1981-1991, Εκδόσεις Αρχείου 71, σελ.52). Εδώ τη θέση του ρήματος strikes (επιτίθεται) που χρησιμοποιείται στο πρωτότυπο, παίρνει το ρήμα speaking (μιλάει), σύμφωνα και με τον όρο "speaking back" που χρησιμοποιεί η Amanda Weidman (Weidman Amanda, *Voice*, Keywords in Sound, Duke University Press, 2015, σελ 237).

52. Laing David, *Λόγος και σημασία στο πανκ ροκ, One Chord Wonders*, Κουκκίδα, 2016, σελ. 31.



Γίνεται κατανοητό επομένως πως μία εταιρεία είχε τον πλήρη έλεγχο ενός σχήματος, από τις ώρες που θα πρόβαλαν στο στούντιο, μέχρι και τα αντίτυπα που θα διανέμονταν στην αγορά. Το πρόβλημα που προέκυψε σε εκείνο το χρονικό σημείο για τους Clash, και το οποίο θα λέγαμε πως είναι αρκετά διαχρονικό, είχε να κάνει με το κατά πόσο είχαν ξεφύγει από την υπόγεια μουσική σκηνή που υπηρετούσαν και είχαν στρατευτεί σύμφωνα με όσα επιτάσσει η κυρίαρχη τάση, το mainstream. Το συμβόλαιο στην CBS, πέραν του ότι δυσανασχετούσε ένα μεγάλο κομμάτι του κοινού τους, την ίδια στιγμή δημιουργούσε και έναν εσωτερικό προβληματισμό ακόμα και στα ίδια τα μέλη. Η υπόγεια μουσική σκηνή άρχιζε σταδιακά να μπαίνει στους εμπορικούς κύκλους ή απλά οι άνθρωποι που την απάρτιζαν έβρισκαν ένα τρόπο να βιοποριστούν και να διευρύνουν τον κύκλο στον οποίο προσέφεραν τα μουσικά προϊόντα που οι ίδιοι παρήγαγαν;

Για τους Sex Pistols για παράδειγμα, η υπογραφή συμβολαίου με μία μεγάλη δισκογραφική εταιρεία, δεν λειτούργησε σαν μία διαλεκτική διαδικασία εσωτερικής αλλά και συλλογικής κατανάλωσης. Ο πρώτος δίσκος της μπάντας, με τίτλο *Never Mind the Bollocks* το 1977, ήταν ένας από τους πρώτους punk δίσκους που τυπώθηκε στη γηραιά ήπειρο και ο οποίος τους οδήγησε άμεσα στην υπογραφή ενός παχυλού συμβολαίου με την κολοσσό εταιρεία EMI. Τα πρώτα εξώφυλλα σε περιοδικά και οι επιτηδευμένες φωτογραφίες με θέμα τους «σκανταλιάρηδες νέους», που έπιναν όλη μέρα μπύρες και γρατζουνούσαν τις κιθάρες τους, αποτέλεσε αρχικά ένα μεγαλειώδες εμπορικό σχέδιο καθώς και μία πρωτοφανής εικόνα για τα δεδομένα της εποχής. Οι υπεύθυνοι της EMI νόμιζαν πως είχαν στα χέρια τους το τελειοποιημένο περιθωριακό προϊόν, ικανό να πουλήσει αρκετά αντίτυπα στην παγκόσμια αντιδραστική νεολαία. Τα φαινόμενα όμως απατούσαν. Οι Pistols, δεν είχαν τσαλακωθεί περισσότερο από όσο έκαναν πράγματι στην καθημερινότητα τους. Συνέχισαν να προκαλούν με την στάση τους, τις ενδυματολογικές τους επιλογές και τις δηλώσεις τους. Οι σαράντα χιλιάδες λίρες που είχαν λάβει στο συμβόλαιο τους, δεν ήταν ικανές να τους σταματήσουν. Αποκορύφωμα αυτής της στάσης, υπήρξε η ζωντανή διαμάχη των μελών της μπάντας με τον παρουσιαστή του ενημερωτικού μαγκαζίνο του καναλιού Thames Television, ονόματι Grundy. Μετά τη συγκεκριμένη συνέντευξη, όπου το συγκρότημα ενεπλάκη λεκτικά με τον παρουσιαστή μίας ζωντανής εκπομπής και ώρα που προβάλλονται προγράμματα της «οικογενειακής μετάδοσης», η EMI αποφάσισε να διαλύσει το συμβόλαιο τους.<sup>53</sup> Η αναγνωρισιμότητα που είχε φέρει η επιτυχία του πρώτου τους δίσκου, καθώς και η ικότητα (virality) που δημιουργήθηκε εντός του υπόγειου δικτύου που δραστηριοποιήθηκαν και έδρασαν ως «προπάτορες» του είδους στο Ηνωμένο Βασίλειο, δεν πτόησε αρκετά την βραχύβια πορεία του σχήματος. Μπορεί η μετέπειτα πορεία τους, η στάση που κράτησαν απέναντι στην υπόγεια μουσική καθώς και τα πάθη τους με τις ουσίες και το αλκοόλ, να τους απομάκρυναν πλήρως από κάθε πολιτικό στίγμα, οδηγώντας τους στην πλήρη ιδιώτευση, όμως οι Pistols κατάφεραν στην αρχή της καριέρας τους να ξεκαθαρίσουν, πως η εικόνα και ο ήχος των punks, ξέφευγε από την κυρίαρχη τάση, το mainstream.

Η συνθήκη για τους Clash, όπως αποδείχθηκε εξ αρχής, αλλά και όπως θα φανεί ξεκάθαρα και στην συνέχεια, ήταν εντελώς διαφορετική. Όντας οι ίδιοι παιδιά χαμηλότερων οικονομικών στρωμάτων, υπογράφοντας συμβόλαιο με τη συγκεκριμένη εταιρεία, σήμαινε αυτομάτως πως είχαν στα χέρια τους το μέσο για να μπορούν να βρίσκονται περισσότερες ώρες στο στούντιο, χωρίς να τους προβληματίζει σε μεγάλο επίπεδο το ζήτημα του βιοπορισμού και της εργασίας. Οι στίχοι: *Career opportunities/ the ones that never knock/Every job they offer you is to keep you out the dock/Career opportunity, the ones that never knock*, που είχαν γράψει για το κομμάτι *Career Opportunities*, το οποίο σατίριζε τις κακοπληρωμένες δουλειές που προορίζονταν για τα παιδιά των χαμηλότερων στρωμάτων σαν και αυτούς και το οποίο συμπεριλήφθηκε στο πρώτο τους άλμπουμ, μπορεί πλέον να μην απεικόνιζε την πραγματικότητα τους αλλά τους έβαζε στην διαδικασία μίας εσωτερικής διερεύνησης. Οι ίδιοι άρχισαν να προβληματίζονται για το αν πλέον τραγούδια σαν και αυτό θα έπρεπε να συμπεριλαμβάνονται στις ζωντανές εμφανίσεις τους, καθώς πλέον, όχι μόνο είχαν καταφέρει να ξεφύγουν από τις δυσκολίες που προκύπτουν κατά τη διαδικασία εύρεσης εργασίας, αλλά απολάμβαναν και σχετικά καλές αμοιβές, καθώς και έναν διαφορετικό τρόπο ζωής.

Η αυτοκριτική που ασκούσαν κάθε στιγμή της δράσης τους ήταν δριμεία. Με αυτό τον τρόπο κατάφεραν να αντισταθούν σθεναρά σε οτιδήποτε πήγαινε κόντρα στην ταυτότητα του σχήματος, όπως αυτή είχε οριστεί από την πρώτη κιόλας στιγμή. Οι Clash συνέχισαν έτσι να έχουν πολιτική δράση και τοποθέτηση, καθώς παρέμειναν κοντά στην σκηνή και τους χώρους που τους ανέδειξαν. Το καλοκαίρι του 1978 έλαβαν μέρος στην μεγάλη αντιφασιστική συναυλία *Rock Against Racism*, που θα διοργανώσει η οργάνωση *Anti-Nazi League (ANL)*, μαζί με τους *Steel Pulse*, *X-Ray Spex*, τους *Sham 69*, καθώς και άλλα βρετανικά rock και punk σχήματα, ως αντίδραση στην πορεία που είχε διοργανώσει το φασιστικό μόρφωμα *National Front* στους δρόμους του Λονδίνου.<sup>54</sup> Στη συγκεκριμένη συναυλία, η οποία πραγματοποιήθηκε σε ένα από τα κεντρικότερα σημεία της πόλης, το *Victoria Park* και συγκέντρωσε εκατοντάδες χιλιάδες κόσμο, η παρουσία των Clash, όχι μόνο ξεσήκωσε τους παρευρισκόμενους, αλλά απέδειξε ότι τα μέλη του σχήματος ήταν παρόν σε μία διαδικασία που όξυνε περαιτέρω τον διαταξικό ανταγωνισμό, διεκδικούσε εκ νέου το δημόσιο χώρο και μαχόταν emphatically τις ακροδεξιές συμπεριφορές μέσω της μουσικής.

Εξίσου έντονη υπήρξε και η κριτική προς την δισκογραφική εταιρεία τους, αλλά και προς το συμβόλαιο που οι ίδιοι είχαν υπογράψει, γεγονός που επίσης τους βοήθησε να παραμείνουν σταθεροί στο δρόμο που είχαν χαράξει. Ένα από τα κομμάτια του πρώτου δίσκου με τίτλο *Remote Control*, το οποίο αρχικά είχε κυκλοφορήσει ως single λίγους μήνες νωρίτερα, είχε συμπεριληφθεί στην τελική λίστα τραγουδιών του άλμπουμ, χωρίς την συγκατάθεση της μπάντας. Σε μία κίνηση με άκρως σαρκαστική διάθεση, αλλά και ως ένδειξη διαμαρτυρίας, οι Clash συνέθεσαν ένα νέο τραγούδι με τον παραφρασμένο τίτλο *Complete Control*, μαζί με τον μουσικό και παραγωγό *Lee Scratch Perry*. Το συγκεκριμένο τραγούδι εντάχθηκε αργότερα στην αμερικανική κυκλοφορία του ομώνυμου άλμπουμ, στην θέση του *Remote Control*, πηγαίνοντας κάπως έτσι:

*They said, "Release Remote Control", but we didn't want it on the label  
They said, "Fly to Amsterdam", the people laughed, but the press went mad  
They said we'd be artistically free, when we signed that bit of paper  
They meant "Let's make a lot of money, and worry about it later."*

53. Στο ίδιο, σελ. 103-104.

54. *The Clash, The Clash*, Atlantic Books, 2008.  
Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly  
27/09/2024 05:18:50 EEST - 13.59.45.177

Μπορεί όμως μία σύγχρονη μουσική σκηνή, όπως και αυτή να λέγεται, να απαρνηθεί τη μοίρα της ως εμπόρευμα; Έχει την ικανότητα να ξεφύγει από τη μοίρα που έχουν όλα τα πολιτιστικά προϊόντα, στο ύστερο καπιταλιστικό σύστημα, ακόμα και αν έχει γεννηθεί στα πιο σκοτεινά και δυσπρόσιτα υπόγεια της μητρόπολης, από τη στιγμή που επιλέγει να ακολουθήσει ένα πολύ συγκεκριμένο δίκτυο, όπως αυτό επιτάσσεται από μία δισκογραφική εταιρεία; Αυτά τα ερωτήματα, που κυρίως απασχόλησαν την δυτική διανόηση του προηγούμενου αιώνα, προβλημάτισαν με έναν όχι και τόσο ακαδημαϊκό τρόπο και τα μέλη του σχήματος.

Οι Clash από τα πρώτα τους κιόλας βήματα προσπάθησαν να ισορροπήσουν τα μουσικά προϊόντα που ίδιοι παρήγαγαν και διένεμαν- αρχικά σε ένα συγκεκριμένο κοινό και μετά σε ένα πιο διευρυμένο- με ένα καλλιτεχνικά ώριμο τρόπο. Αυτό επιτεύχθηκε αρχικά μέσω της κριτικής που άσκησαν στους έχοντες τα μέσα παραγωγής, γεγονός που απορρέει κυρίως από την στιχουργική τους σύνθεση, αλλά και μέσα από δραστικά περιστατικά, όπως η συμμετοχή τους στα επεισόδια του Notting Hill. Εξίσου σημαντική όμως ήταν και η αυτοκριτική που άσκησαν, αφού κάθε τους κίνηση περνούσε από ένα πολύ ιδιαίτερο φίλτρο και υπολογιζόταν, όχι μόνο σαν μία καλλιτεχνική έκφραση, αλλά και σαν μία πολιτική τοποθέτηση. Έτσι έκαναν αισθητό ένα κατά βάση πολιτικό θόρυβο με μουσικά χαρακτηριστικά.

Τον αμέσως επόμενο χρόνο από την κυκλοφορία του πρώτου ομώνυμου άλμπουμ τους κυκλοφόρησαν τη δεύτερη ολοκληρωμένη τους δουλειά, με τίτλο *Give em enough rope*. Ο δίσκος έγινε χρυσός, ενώ κατάφερε να σκαφαλώσει στο νούμερο δύο της βρετανικής κατάταξης.<sup>55</sup> Η διατάραξη των οχληρών διαδικασιών της μουσικής βιομηχανίας ήταν σαφής και είχε πλέον όνομα. Το Λονδίνο του τέλους της δεκαετίας του '70 «είχε πάρει φωτιά» και ήταν σίγουρο πως την είχαν πυροδοτήσει τέσσερις ανήσυχοι νέοι από την δυτική πλευρά. Τίποτα δεν μπορούσε να σταματήσει τους ίδιους και το κίνημα που έφεραν μαζί τους. Ούτε ο Έλβις, οι Beatles, ούτε και οι Rolling Stones.<sup>56</sup> Την τελευταία χρονιά της δεκαετίας θα δυναμώσουν αυτή τη φωτιά, ακυρώνοντας πάλι κάθε στερεότυπο του φετιχισμού της μουσικής βιομηχανίας.

55. Greil Marcus, *Give 'Em Enough Rope*. Rolling Stone. No. 283, New York, 2007.

56. Πρόκειται για ελεύθερη μετάφραση των στίχων, *No Elvis, Beatles, or The Rolling Stones*, του τραγουδιού με τίτλο «1977», που είχε κυκλοφορήσει στο *single White Riot* το 1977.

## Τρίτο Κεφάλαιο

### Το Λονδίνο σε καλεί να το ακούσεις.

Η δεκαετία του 1970 έφτανε στο τέλος της. Πίσω της άφηνε αφενός σημαντικές αλλαγές στο χώρο της μουσικής βιομηχανίας και αφετέρου μία τεράστια παρακαταθήκη μουσικών προϊόντων. Οι δομές, οι δράσεις και τα μουσικά σχήματα που βρίσκονταν γύρω και μέσα από τα πλαίσια της αντικουλτούρας, είχαν επηρεαστεί έντονα από την ταχύτητα των κοινωνικών και πολιτικών εξελίξεων, κυρίως στα μητροπολιτικά κέντρα της Δύσης. Η κινητικότητα και η ένταση της παραγωγής, συνοδευόταν από την αύξηση της πολιτισμικής παραγωγής εκείνη την περίοδο. Το 1979 πιο συγκεκριμένα, θα λέγαμε πως ήταν ένα από τα πιο παραγωγικά έτη των τελευταίων δεκαετιών του 20ου αιώνα, τόσο σε επίπεδο μουσικής σύνθεσης, όσο και σε εμπορικό επίπεδο. Εκείνη τη χρονιά στο Ηνωμένο Βασίλειο κυκλοφόρησαν δεκάδες άλμπουμ, τα οποία άφησαν ένα ισχυρό πολιτικό αποτύπωμα και ύψωσαν επίσης τη φωνή τους στα κύρια φυλετικά και κοινωνικά προβλήματα της εποχής. Ανάμεσα τους το ομώνυμο άλμπουμ των The Specials- ένα από τα πρώτα 2tone reggae συγκροτήματα παγκοσμίως, το "One Step Beyond" των Madness, το "The Wall" των Pink Floyd, αλλά και το πιο σκοτεινό "Unknown Pleasures" των Joy Division. Επίσης την ίδια χρονιά κυκλοφόρησαν και άλμπουμ, τα οποία μπορεί να μην είχαν την αισθητική και την ταυτότητα των παραπάνω, όμως προστέθηκαν στη συλλογή των επιτυχημένων δίσκων των εταιρειών που τα κυκλοφόρησαν. Ο λόγος για το "Communique" των Dire Straits, το "In throughout the door" των Led Zeppelin, αλλά και το "The three imaginary boys" των Cure.

Οι Clash ύστερα από τρία χρόνια σκληρής δουλειάς, το 1979 έφταναν στο απόγειο της επιτυχίας τους. Από τη μία είχαν κυκλοφορήσει δύο ολοκληρωμένες δουλείες και αρκετά singles και αφετέρου είχαν καταφέρει να ολοκληρώσουν τις δύο πρώτες περιοδείες τους επί αμερικανικού εδάφους, υπό την αιγίδα της δισκογραφικής εταιρείας Epic, η οποία είχε κυκλοφορήσει το πρώτο τους άλμπουμ στην αντίπερα όχθη του Ατλαντικού, τον Ιούλιο της ίδιας χρονιάς.<sup>57</sup> Ανάμεσα από τις δύο μεγάλες περιοδείες, την ίδια χρονιά είχαν πραγματοποιήσει και δεκάδες επιτυχημένες συναυλίες εντός τους Ηνωμένου Βασιλείου. Στα τέλη του ίδιου έτους, στις 14 του Δεκέμβρη, κυκλοφόρησαν έναν δίσκο για τον οποίο είχαν προετοιμάσει ήδη το κοινό τους, αφού πολλά από τα κομμάτια που συμπεριλάμβανε ήταν ήδη διαθέσιμα με τη μορφή single. Οι Clash άλλαζαν τη δεκαετία με τον τρίτο κατά σειρά ολοκληρωμένο άλμπουμ τους- το London Calling.

Αρχικά η CBS είχε προτείνει το άλμπουμ να είναι διπλό, όμως οι ίδιοι γνώριζαν πως αυτό θα ανέβαζε κατά πολύ το κόστος, γεγονός που θα δυσανασχετούσε το αγοραστικό κοινό. Η εποχή που η μουσική εκτιμιόταν πέρα από την υλικότητα της είχε περάσει κατά πολύ. Οι ανάγκες του νέων καταναλωτών διέφεραν αισθητά σε σχέση με εκείνες των αρχών του αιώνα. Το βινύλιο είχε ξεφύγει από τον πρωταρχικό του ρόλο ως βασικό κομμάτι της αποτύπωσης μίας ηχογράφησης. Ταυτόχρονα παρότρυνε το φαντασιακό του ακροατή και όξυνε το πολύ-αισθητηριακό του βίωμα μια περίοδο που η βιομηχανία του θεάματος προωθούσε ολοένα και περισσότερο την αυτοματοποίηση των μέσων.<sup>58</sup> Το βινύλιο λειτουργούσε ως κύριο μέσο προώθησης, ξεπερνώντας την ζωντανή μουσική, ενώ την ίδια στιγμή ο κάτοχός του μπορούσε, πέρα από ακροατής, να δηλώνει και συλλέκτης. Οι δισκογραφικές εταιρείες κυκλοφορούσαν σε φυσική μορφή το ένα single τραγούδι μετά το άλλο, με στόχο την καλύτερη διαφήμιση των album. Η πολιτική οικονομία της μουσικής είχε ξεφύγει από την διαδικασία της επιτέλεσης. Τι θα ήταν επομένως πιο κερδοφόρο για μία εταιρεία σαν την CBS, από ένα διπλό άλμπουμ βινυλίου;

Ύστερα από αρκετές διαφωνίες μεταξύ του σχήματος και της εταιρείας, από κοινού αποφάσισαν να κυκλοφορήσουν δύο βινύλια στην ίδια κασετίνα, κοστολογημένα όμως στην τιμή του μονού δίσκου.<sup>59</sup> Σε αυτό το σημείο οι Clash ήρθαν πάλι σε ρήξη με τους εκφραστές της μουσικής βιομηχανίας, προασπίζοντας εν τέλει το συμφέρον της σκηνής και την μουσική τους παραγωγή. Η μπάντα δεν είχε ξεχάσει πως αυτό που τη συντηρούσε και την είχε ωθήσει στην κορυφή, ήταν ένα δίκτυο ανθρώπων. Το κοινό είχε λατρέψει τους Clash, ήδη από τις ζωντανές τους εμφανίσεις στις μικρές σκηνές, τις καταλήψεις και τα κοινωνικά κέντρα και ύστερα στα μεγάλα φεστιβάλ και τα στάδια. Σεβόμενοι πάνω από όλα αυτό, αλλά και τη μέχρι τότε πορεία τους, υποστήριξαν μία λογική τιμή, την οποία θα πλήρωναν όσοι ήθελαν να προμηθευτούν τους δίσκους.

Στα πιο πρακτικά σημεία, ο δίσκος αποτελείται ουσιαστικά από μικρές αυτοτελείς ιστορίες, οι οποίες ουσιαστικά ανταποκρίνονται και καταπιάνονται με όλα τα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα της περιόδου, όπως η ανεργία, ο ρατσισμός, οι έμφυλες σχέσεις, ο ελεύθερος χρόνος, τα ναρκωτικά και οι διαπροσωπικές σχέσεις. Ο Strummer δημιουργεί έναν ήρωα, μιλώντας στα περισσότερα τραγούδια σε α' ενικό πρόσωπο. Σε όλη τη διάρκεια της ακρόασης του, δημιουργείται μία άμεση σχέση με αυτή την περσόνα, την οποία ακολουθούμε από τους στενούς διαδρόμους των σύγχρονων πολυκαταστημάτων, μέχρι και τα υγρά σοκάκια πλάι από τον Τάμεση. Μαζί του μπαίνουμε στα σπίτια και τις γειτονιές της πρώτης και δεύτερης γενιάς μαύρων μεταναστών, ακούμε τις ανησυχίες και τους φόβους της εργατικής νεολαίας και έπειτα βγαίνουμε μαζί τους στους δρόμους της πόλης. Οι Clash περιηγούνται και καταγράφουν πρώτα οι ίδιοι στο δημόσιο χώρο, καλώντας τους ακροατές, αλλά και όσους συμμετέχουν στις συναυλίες τους. Η έκθεση αυτή στις υπόγειες σκηνές, τους κοινωνικούς χώρους, τις καταλήψεις, αλλά και η συμμετοχή τους σε πορείες και συλλαλητήρια, υποδηλώνει αφενός μία έντονη κινητικότητα και δράση, αλλά αφετέρου δείχνει και την ευαλωτότητα των ίδιων των υποκειμένων.<sup>60</sup>

Η συγκεκριμένη διαδικασία της υιοθέτησης μίας περσόνας, μέσω της οποίας εκτυλίσσονται οι επιμέρους ιστορίες των κομματιών, αποτελεί μια διαδικασία που είχε εισάγει ήδη στο Ηνωμένο Βασίλειο, ο David Bowie με το δίσκο The Rise and the fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars, όπου ουσιαστικά ο καλλιτέχνης δημιουργεί το alter ego του ονόματι Ziggy Stardust και μέσω αυτού εξιστορεί και τραγουδάει τα κομμάτια του. Στο London Calling όμως, η περσόνα που δημιουργούν οι Clash δεν μιλάει μόνο για τις προσωπικές επιτυχίες του πρωταγωνιστή, τις ήττες από διαδικασίες και ουσίες, αλλά και τις αδυναμίες που ακολουθούν αυτόν και τη γενιά του. Η επιτυχία αυτού του δίσκου, έγκειται στο γεγονός πως ο ήρωας που δημιουργείται, εκφράζει κατά κύριο λόγο τις συλλογικές δράσεις της κοινότητας και των ατόμων που απαρτίζουν την punk κοινότητα τη συγκεκριμένη χρονική

57. Black Market Clash, 1979 - *The Clash on Tour*, <http://blackmarketclash.co.uk/Pages/Gigs/The%20Clash/1979-The-Clash-Live/1979-gigs.html>

58. Attali Jacques, *Θόρυβοι*, Κέδρος, 1991, σελ. 185

59. Gelbart Mathew, *A Cohesive Shambles: The Clash's "London Calling" and the Normalization of Punk, Music & Letters, Vol.92*, pp.230-272, Oxford University Press, 2011

60. Butler Judith, *Σημειώσεις για την επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης*, Angelus Novus, 2018, Εισαγωγή.

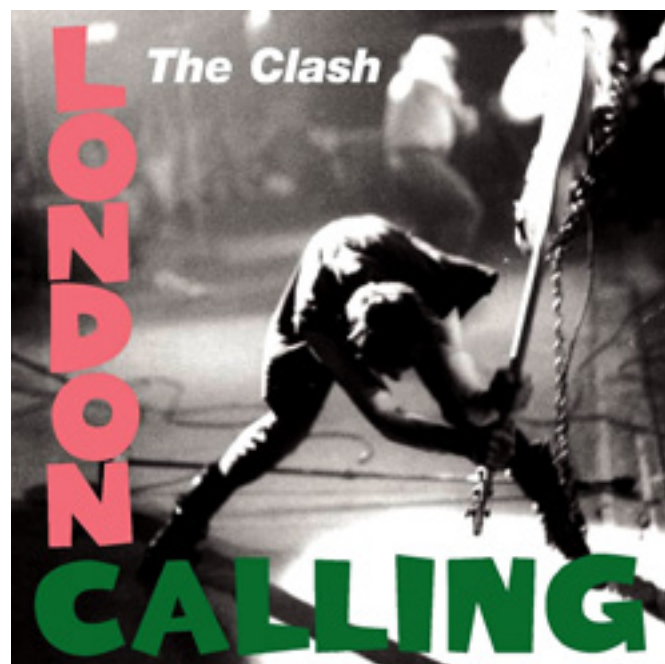


περίοδο. Οι Clash μεταφράζουν με απτές εικόνες την κατάσταση της περιόδου, χωρίς μία συγκεκριμένη στρατηγική και φιλοσοφία, όπως αυτή που υιοθέτησε έντεχνα ο Bowie με τον Ziggy Stardust. Όπως επισημαίνει και ο Dick Hebdige στο βιβλίο του με τίτλο «Υπό-κουλτούρα, το νόημα του στυλ», «η δύναμη τους βρισκόταν στις απτές εικόνες που δημιουργούσαν, όχι σε κάποιο ακλόνητο ιδεολογικό επιχείρημα».<sup>61</sup>

Η λίστα των τραγουδιών του συγκεκριμένου δίσκου, μιλάει για ένα παρόν, περνώντας μέσα από αλληλένδετες και τροχιοδεικτικές αλλαγές που συνέβησαν κατά την μετά-αποικιοκρατική περίοδο. Για παράδειγμα, οι μετασχηματισμοί που σημειώνονται στο χώρο της μουσικής βιομηχανίας, τις οποίες με αιχμηρό και συνάμα έμμεσο τρόπο σχολιάζουν στους στίχους τους και οι οποίες δεν προέκυψαν καθόλου τυχαία στο εσωτερικό των δυτικών κοινωνιών. Όπως το πιάνο δεν εντάσσεται εν μία νυκτί στην εσωτερική διακόσμηση των σπιτιών του αιώνα, έτσι ούτε και το τζαμαϊκανό mento εισβάλλει κατά λάθος στις «λευκές» pub των εργατικών συνοικιών του Λονδίνου. Κινήματα όπως το punk, το οποίο υπηρετούν οι Clash, αλλά και όσα αυτό φέρει μαζί του- τους κοινωνικούς χώρους, τις καταλήψεις, το DIY σαν πολιτική και αισθητική- είναι διαδικασίες που γεννήθηκαν και αναπλάστηκαν από τον θόρυβο της ψυχροπολεμικής περιόδου και μεταφράστηκαν με το συγκεκριμένο ήχο. Η μουσική κωδικοποιείται και ηχοποιεί την οικονομική εξέλιξη και αυτό γίνεται αισθητό από τον υβριδικό ήχο που παράγει το σχήμα.

Η μεταβολή της μουσικής αισθητικής σε αυτό το χρονικό σημείο ήταν σαφής. Η μπάντα είχε ενώσει τις δυνάμεις της, με τον διάσημο βρετανό παραγωγό Guy Stevens, συνεργάτη των Who, των Rolling Stones και των Beatles και μαζί είχαν δημιουργήσει ένα διπλό άλμπουμ, το οποίο διέφερε κατά πολύ από τις προηγούμενες ολοκληρωμένες δουλειές τους. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του ήταν ότι εισήγαγε το κοινό της punk σε μία νέα αισθητική και μουσική κατεύθυνση, η οποία ερχόταν αρκετά πιο κοντά στον μαύρο πολιτισμό. Από τη μία, οι δύο μεγάλες περιοδείες τους στις Η.Π.Α και το πέρασμα τους από σημαντικά κέντρα όπως η Νέα Υόρκη και η Καλιφόρνια, τους είχαν επηρεάσει αρκετά και σε μουσικό επίπεδο. Όπως αναφέρει και ο παραγωγός και φίλος του σχήματος Don Letts, στο ντοκιμαντέρ του με τίτλο Clash: Westway to the World,<sup>62</sup> οι μέρες που πέρασαν στην Αμερική τους έφεραν κοντά με κουλτούρες του δρόμου, όπως το hip hop και το graffiti. Από την άλλη, η ανάμιξη και η σχέση που ανέπτυξαν με την μεταναστευτική κοινότητα της πόλης, καθώς και η συμμετοχή τους σε κοινές διαδικασίες τους έδωσε το έναυσμα να οικειοποιηθούν τα μουσικά ιδιώματα της μαύρης μουσικής. Έτσι ενέταξαν στο μεγαλύτερο μέρος των κομματιών του άλμπουμ πιο χορευτικούς ρυθμούς, επηρεασμένους από τους ήχους της reggae, του ska, αλλά και της jazz. Η ρυθμικότητα που έδωσε ο Hebdige στα ντραμς, θα λέγαμε πως ήταν μία μίξη Μπρίξτον και Κίνγκστον, καθώς ένωνε την ένταση και τον ηλεκτρισμό του βρετανικού punk, με τους ήχους και τη ρυθμολογία της Καραϊβικής. Τα γρήγορα σκασίματα ακολουθούσαν οι πιο αργές ρυθμολογίες και σε συνδυασμό με τα αφρικανικά κύμβαλα που προστέθηκαν στην ηχογράφιση, δίνουν την εντύπωση πως η μουσική και αισθητική τους ξέφυγε κατά πολύ από τα προηγούμενα δύο άλμπουμ, τα οποία είναι αρκετά πιο κοντά στους ήχους των 60s και 70s, αφού υιοθετούν παραμορφώσεις και fuzztones, που θυμίζουν μουσικά είδη όπως το garage rock και το rock n roll. Σε αυτό το σημείο βρίσκει κανείς την υβριδικότητα στον ήχο τους, καθώς αναμιγνύουν όχι μόνο δύο άκρως διαφορετικές μουσικές σκηνές, αλλά ταυτόχρονα δημιουργούν μια φανταστική μουσική γεωγραφία, η οποία υλικοποιείται με νέα υβριδικά σχήματα (patterns). Αυτή η «ηχητική μεταποικιατότητα»,<sup>63</sup> την οποία δημιουργούν και υιοθετούν και άλλα βρετανικά σχήματα της περιόδου, όπως οι The Ruts και οι The Specials, ενσωματώνεται στον μουσικό τους ήχο. Γίνεται σημείο αναφοράς και διαχέεται μέσω των στίχων και του ήρωα-πρωταγωνιστή σε όλη τη λίστα των τραγουδιών του London Calling.

Η οπτικοποίηση του concert άλμπουμ στο εξώφυλλο δίνει μία πρώτη εικόνα στον ακροατή για το περιεχόμενό του. Η φωτογραφία από το φακό της Pennie Smith, που παρουσιάζει τον μπασίστα του σχήματος Paul Simonon, να διαλύει το όργανο του στη συναυλία τους στο Palladium της Νέας Υόρκης, μερικούς μήνες πριν, αποτελεί όχι μόνο χαρακτηριστικό σημείο της αισθητικής του άλμπουμ, αλλά προοικονομεί και τον θόρυβο τη μουσικής σύνθεσης. Όπως δηλώνει και ο ίδιος ο Simonon στο ντοκιμαντέρ του Don Letts,<sup>64</sup> η εκτέλεση και η παρουσία του στη συγκεκριμένη συναυλία τον είχε απογοητεύσει σε τέτοιο σημείο, που θέλησε στο τέλος του σέτ να διαλύσει το μπάσο του.



61. Laing David, *Λόγος και Σημασία στο Πανκ Ροκ*, One Chord Wonders, Κουκκίδα, 2016, σελ. 96.

62. Letts Don, *The Clash: Westway to the World*, 2000.

63. Rodano Ronald, Olaniyan Tejumola, editors, *Audible Empire, Music, Global Politics, Critiques*, Duke University Press, 2016.

64. Letts Don, *The Clash: Westway to the World*, 2000.

Ο ξεχωριστός τρόπος με τον οποίο διαλέγουν την γραμματοσειρά στο εξώφυλλο, συμβάλει στην καθιέρωση μιας αισθητικής καταστροφής. Η γραφιστική επεξεργασία υιοθετεί τα χρώματα και τη γραμματοσειρά τα οποία είχε το πρώτο και ομώνυμο άλμπουμ του Elvis Presley. Η φωτογραφία σε συνδυασμό με την τυπογραφία, ξεφεύγουν εντελώς από την πιο μηδενιστική και αφαιρετική αποτύπωση που είχαν τα punk άλμπουμ καθ' όλη τη διάρκεια των 70s και 80s. Η ίδια η μπάντα αυτό-υπονομεύεται, παρουσιάζοντας ένα εκ των μελών της σε μία στιγμή αδυναμίας, που έμελλε να γίνει σημείο αναφοράς. Ο Simonon εδώ θα λέγαμε πως είναι ο αντιήρωας της μουσικής βιομηχανίας των 70s. Φιγούρα εντελώς απομακρυσμένη από τη λάμψη και την καπιταλιστική ευφορικότητα που εξέπεμπε ο βασιλιάς της rock Elvis. Θυμώνει, τσαλακώνεται και καταστρέφει το μόνο ικανό μέσο που ταυτίζεται με τη μουσική του. Μέσω της φωτογραφίας όμως, παρακολουθούμε και την φетиχοποίηση του ίδιου του οργάνου. Η κλασική γυαλισμένη κιθάρα στο rock n roll στο εξώφυλλο του 1956, μετατρέπεται σε μία διαλυμένη ηλεκτρική κιθάρα που σπάζεται μπροστά στους εκατοντάδες οπαδούς των Clash στη Νέα Υόρκη, στις αρχές των 80s. Το τσαλάκωμα της περσόνας του μουσικού, η στιγμή παραληρήματος και εν τέλει η καταστροφή της μουσικής υλικότητας του, διασκευάζονται σε ένα από τα πιο ιστορικά εξώφυλλα της χιλιετίας.

Πίνακας 1. Η λίστα των τραγουδιών του άλμπουμ

A	B	C	D
1. London Calling	1. Spanish Bombs	1. Wrong 'em Boyo	1. Lover's Rock
2. Brand New Cadillac	2. The Right Profile	2. Death or Glory	2. Four Horsemen
3. Jimmy Jazz	3. Lost in the Supermarket	3. Koka Kola	3. I'm Not Down
4. Hateful	4. Clampdown	4. The Card Cheat	4. Revolution Rock
5. Rudie Can't Fail	5. The Guns of Brixton		5. Train in a Vain (Hidden track)

Οι τέσσερις πλευρές που ανταποκρίνονται στα δύο βινύλια που κυκλοφόρησε η CBS, περιέχουν η κάθε μία ξεχωριστά, τραγούδια τα οποία έχουν μία ιδιαίτερη σύνδεση μεταξύ τους. Η κάθε πλευρά επομένως θα λέγαμε πως αποτελεί μία ξεχωριστή ιστορία, που αρχίζει και τελειώνει με έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο, εμφανίζοντας συνέχειες αλλά και αντιθέσεις. Επίσης στην ηχογράφηση των περισσότερων κομματιών, κυρίως όσων έχουν άμεση ηχητική σχέση με την ska και reggae μουσική, ο ακροατής εντυπωσιάζεται με τα πνευστά όργανα και τα αφρικανικά κρουστά, που έχουν προστεθεί επιτηδευμένα για να προσδώσουν όγκο και μία υβριδική αισθητική στην ηχογράφηση, χωρίς κάτι τέτοιο όμως να συμβαίνει και επί σκηνής, όπου πάντα βρίσκονταν οι τέσσερις τους.

Το άλμπουμ ξεκινάει με το ομώνυμο τραγούδι, τίτλος επηρεασμένος από τον εκφωνητή του BBC, ο οποίος την περίοδο του Β' Π.Π, συνήθιζε να καλωσορίζει το κοινό με τη φράση «This is London Calling».<sup>65</sup> Καθώς το δεύτερο κομμάτι (A2) αποτελεί διασκευή του ομώνυμου rockabilly κομματιού του Vince Taylor, στο πρώτο (A1), στο τρίτο (A3) και στο τέταρτο (A4) τραγούδι της συγκεκριμένης πλευράς, οι Clash γράφουν τους στίχους σε πρώτο ενικό πρόσωπο. «I Have No Fear - I Live by the River», σχολιάζουν σαρκαστικά στο London Calling (A1), δηλώνοντας πως δεν φοβούνται τις αλλαγές που πρόκειται να συμβούν στον πλανήτη, εξαιτίας του λιωσίματος των πάγων και της πυρηνικής ενέργειας, ζητήματα που θα αρχίσουν πράγματι να απασχολούν έντονα την καθημερινότητα τα αμέσως επόμενα χρόνια. Οι αναφορές στο πρώτο ενικό συνεχίζουν και στα επόμενα τραγούδια. Ο τραγουδιστής εκτίθεται, λαμβάνοντας τότε το ρόλο του ήρωα και άλλοτε αυτόν του αντιήρωα. Στο τρίτο τραγούδι για παράδειγμα, ο πρωταγωνιστής προσπαθεί να αποκρύψει στοιχεία από την αστυνομία, η οποία ψάχνει τον -μικροπαραβατικής συμπεριφοράς- αφανή ήρωα του τραγουδιού Jimmy Jazz. Ενώ και στο τέταρτο κομμάτι, με τίτλο Hateful, η περσόνα που δημιουργεί ο Strummer, συνειδητοποιεί πως έχει χάσει όλους τους φίλους του, εξαιτίας των κακών συνηθειών που είχε αποκτήσει με την χρήση ναρκωτικών ουσιών.

Το α' ενικό πρόσωπο τους εκθέτει στο ακροατήριο τους, δημιουργώντας μία ζώνη επαφής, μέσω ενός διπόλου. Από τη μία πλευρά η μπάντα σαν ένα πρόσωπο και από την άλλη ο ακροατής σαν ένα έτερο υποκείμενο, συνδιαλέγονται σε όλη τη διάρκεια της ακρόασης. Ταυτίζονται σε πραγματικές στιγμές και καταστάσεις, όπως η σχέση και η επαφή με τον νόμο και το έγκλημα, αλλά και η εξάρτηση από τις ουσίες. Οι Clash από την αρχή κιάλας προσπαθούν να γίνουν άμεσοι και λυρικοί, μαρτυρώντας το κοινωνικό και πολιτικό μέσα από την υποκειμενική τους εμπειρία. Η πρώτη πλευρά κλείνει με μία πλήρης αντίθεση. Πρόκειται για ένα κομμάτι που ο Strummer έγραψε τους στίχους αυτή τη φορά σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο. Στο Rudie Can't Fail (A5) λοιπόν, το «εγώ» γίνεται «εμείς», καθώς και οι τέσσερις μαζί παίρνουν το μέρος των rude boys, των Τζαμαϊκανών νέων που έχουν κατακλείσει τη βρετανική πρωτεύουσα και σε αντίθεση με τις επιταγές του αγγλοσαξονικού συστήματος, εκείνοι αρέσκονται να ακούν reggae και να διασκεδάζουν. Η αναφορά στην φράση «Rudie can't fail», εντοπίζεται και στον προηγούμενο δίσκο του σχήματος και πιο συγκεκριμένα στο κομμάτι Safe European Home, όπου πάλι κάνουν λόγο στις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι μετανάστες εργάτες κατά την είσοδο και εγκατάσταση τους στην Μ. Βρετανία.

Η δεύτερη πλευρά του πρώτου βινυλίου, αποτελείται από πέντε κομμάτια με έντονη πολιτική και κοινωνική χροιά. Το πρώτο τραγούδι είναι το Spanish Bombs (B1), το οποίο γράφεται με αφορμή τους βομβαρδισμούς εξτρεμιστικών αριστερών οργανώσεων, ως αντίποινα στις πολιτικές της δικτατορίας του Φράνκο την δεκαετία του 1970. Στα επόμενα τρία τραγούδια της δεύτερης πλευράς, το πρώτο ενικό πρόσωπο επιστρέφει. Το Right Profile (B2), είναι βασισμένο στη ζωή του ηθοποιού Montgomery Clif, και πιο συγκεκριμένα σε ένα περιστατικό όπου είχε τραυματιστεί σοβαρά με το αυτοκίνητο του, οδηγώντας υπό την επήρεια χαπιών και αλκοόλ. Και εδώ όπως και στο Hateful (A4), οι Clash ασκούν δριμεία κριτική στην χρήση ναρκωτικών ουσιών, μία περίοδο που τα οπιώδη σε συνδυασμό με την κατανάλωση αλκοόλ έχουν αποκτήσει ευρεία φήμη στους υπόγειους κύκλους. Στο Lost in the Supermarket (B3), όπως και στο Working for the Clampdown (B4), το εγώ του ήρωα κινείται μέσα στους ρυθμούς της μετα-νεωτερικότητας. Αφενός στους διαδρόμους του υπερμάρκετ και αφετέρου στον εργασιακό του χώρο. Και στα δύο κομμάτια ο

65. Whatley Jack, 2021, *The Story Behind the Song: 'London Calling', The Clash's Apocalyptic Classic*, Far Out Magazine, <https://faroutmagazine.co.uk/clash-strummer-jones-london-calling-story-behind-song/>.

τραγουδιστής-ήρωας δηλώνει μία απόγνωση. Βρίσκεται χαμένος μέσα στην πληθώρα προϊόντων μαζικής κατανάλωσης, ενώ ταυτόχρονα καταπιέζεται από τα σκληρά μεροκάματα που προσφέρονται για τα μέλη των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων.

Ο πρωταγωνιστής δίνει μόνος του τη λύση σε αυτά τα ζητήματα, στο τελευταίο κομμάτι της συγκεκριμένης πλευράς. «Πως θα ανοίξεις την πόρτα που σου χτυπάνε, με τα χέρια στο κεφάλι ή με το δάχτυλο στη σκανδάλη; Όταν ο νόμος εισβάλει, πως θα φύγεις; Πυροβολημένος στο πεζοδρόμιο ή περιμένοντας στην ουρά των θανατοποινιτών;».<sup>66</sup> Το *Guns of Brixton* (B5), επηρεασμένο από την ταινία του Τζαμαϊκανού σκηνοθέτη Perry Henzell, *The Harder they Come* (1972), με την reggae ρυθμολογία, τα σταθερά κοψίματα στις κιθάρες και τα επιπλέον κρουστά, που προσομοιάζουν με αυτά των αφρικανικών φυλών, σχολιάζει τις δυσκολίες της καθημερινότητας των μαύρων μεταναστών στις εργατικές περιοχές της πόλης, όπως το Brixton, όπου η αστυνομία υπό την αιγίδα του κράτους και της βασίλισσας, προχωράει σε ανεξέλεγκτες συλλήψεις και σε περιστατικά άκριτης βίας. Ο ύστερος καπιταλισμός επιφύλασσε μια ευρεία υποτίμηση όσων δεν κατάφερναν να εξασφαλίσουν τα βασικά για τον εαυτό τους. Η βία της έλλειψης καθημερινών αγαθών και η κοινωνική περιθωριοποίηση, γίνονταν ακόμα πιο έντονες όταν συνοδεύονταν από τη σωματική βία που ασκούσε ο νόμος. Η δεύτερη πλευρά του δίσκου υλικοποιεί τη βία αυτή, ξεκινώντας με ένα κομμάτι που μιλάει για βόμβες και κλείνοντας με ένα τραγούδι που κάνει λόγο για όπλα.<sup>67</sup>

Στο δεύτερο βινύλιο η βελόνα πέφτει πρώτα πάνω σε μία διασκευή. Το κομμάτι *Wrong em Boyo* (C1), του ska σχήματος *The Rulers*, μεταφράζεται από τους Clash ελαφρώς παραλλαγμένο στιχουργικά και σαφώς διασκευασμένο μουσικά. Ο ρυθμός εδώ γίνεται πιο γρήγορος, διατηρώντας μία τζαμαϊκανή αισθητική, αλλά και τα χορευτικά στοιχεία. Οι στίχοι κάνουν λόγο για τον εθισμό στα τυχερά παίγνια και τον τζόγο. Το δεύτερο κομμάτι συνεχίζει την κριτική στην κουλτούρα των ναρκωτικών, αυτή τη φορά ανοίγοντας το ζήτημα της κοκαΐνης. Το τραγούδι *Koka Kola* (C2), μας μεταφέρει στο City του Λονδίνου, το Βερολίνο και το Μανχάταν, κέντρα των παγκόσμιων οικονομικών εξελίξεων, εκεί που τα μεγάλα κτίρια και οι φωτεινές επιγραφές, κρύβουν τον εθισμό του χρήματος, συνοδευόμενο από ορδές καλογουαλισμένων υπαλλήλων, οι οποίοι υποτάσσουν το μυαλό και το σώμα τους στην κοκαΐνη, την ουσία που θα τους οδηγήσει σε μία επίπλαστη κορύφωση. «Είναι η παύση που αναζωογονεί τους διαδρόμους της εξουσίας/ Όταν οι κορυφαίοι χρειάζονται μια ανανέωση πολύ πριν την ώρα της ευτυχίας».<sup>68</sup> Η κριτική εδώ υπερβαίνει τα όρια της μουσικής. Ασχολείται με μία κουλτούρα, η οποία έχει υπνωτίσει τον άνθρωπο του τέλους του αιώνα και συνεχίζει να κάνει το ίδιο σταθερά και ίσως και πιο έντονα, μέχρι και σήμερα. Η μεταβιομηχανική οικονομία, στέρεα εδραιωμένη στα κέντρα του δυτικού καπιταλισμού, βρίσκει τον υπάλληλο του γραφείου έτοιμο να θυσιάσει το σώμα και το πνεύμα του, στην συγκεκριμένη ουσία, με μόνο στόχο την αύξηση της επίδοσης και του χρόνου στον οποίο θα πουλήσει την αξία του.

Η συγκεκριμένη πλευρά συνεχίζει με ένα από τα πιο χορευτικά κομμάτια του άλμπουμ. Το *Death or Glory* (C3), εντάσσεται στα πιο υβριδικά τους τραγούδια, καθώς και αυτό αποτελεί τρανό παράδειγμα του μουσικού πειραματισμού της μπάντας με άλλα ιδιώματα. Στιχουργικά έχουμε ίσως την πιο αισιόδοξη πρόταση, αφού ο *Strummer* ωθεί τους ακροατές να διατηρήσουν μία αντικομοφορμιστική στάση, αποφεύγοντας τα πρότυπα του σύγχρονου τρόπου ζωής, καθώς και όσα προτάσσουν η μουσική βιομηχανία και η pop κουλτούρα- γράφοντας χαρακτηριστικά πως- «όποιος “κοιμηθεί” με μία καλόγρια, μετά σίγουρα θα μπει και στην εκκλησία».<sup>69</sup> Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο τραγουδιστής στο ντοκιμαντέρ *Rude Boy*,<sup>70</sup> για να συνθέσει τους στίχους του συγκεκριμένου τραγουδιού, εμπνεύστηκε από το ερωτικό τραγούδι “*As Time Goes By*”, που ακούγεται στην ταινία *Καζαμπλάνκα* του Michael Curtiz (1942). Το πρώτο μέρος του δεύτερου βινυλίου, κλείνει έτσι ακριβώς όπως άρχισε, με ένα τραγούδι που μιλάει για τον εθισμό στα παίγνια και τον τζόγο. Το *Card Cheat* (C4), ένα πιο αργό - ρυθμικά κομμάτι- σε σχέση με τα προηγούμενα, πλαισιωμένο από ένα πιάνο που προσδίδει αρκετά στοιχεία τζαζ, κάνει λόγο για έναν μοναχικό τζογαδόρο, που τελικά η τύχη του τον προδίδει και δολοφονείται την ώρα ενός παιχνιδιού.

Η μπάντα ολοκληρώνει το δεύτερο άλμπουμ, επιστρέφοντας σε ένα αλτρουιστικό και αισιόδοξο μοτίβο. Το πρώτο τραγούδι έχει τον τίτλο *Lover's Rock* (D1) και παρά το γεγονός ότι μιλάει για την αγάπη και τις ερωτικές σχέσεις, είναι σαφώς επηρεασμένο από την κουλτούρα της Καραϊβικής, αφού το *lover's rock* πρόκειται για ένα υποείδος της ska μουσικής. Ο *Strummer* φημιολογείται πως για να γράψει τους στίχους σε αυτό το τραγούδι, είχε επηρεαστεί αρκετά και από ένα ταοϊστικό-φιλοσοφικό εγχειρίδιο για τον έρωτα.<sup>71</sup> Εδώ θα λέγαμε πως οικειοποιούνται αρκετά την οριενταλιστική αισθητική ξεφεύγοντας από την καπιταλιστική νεωτερικότητα. Το δεύτερο κομμάτι με τίτλο *Four Horsemen* (D2), ακολουθεί πλαισιωμένο από έναν χορευτικό ρυθμό, συνοδευόμενο από πιάνο. Σε αυτό το σημείο οι Clash εμφανίζονται σαν τους Τέσσερις Καβαλάρηδες της Καινής Διαθήκης και μεταφορικά μας περιγράφουν τις πολιτικές διαχείρισης της μουσικής βιομηχανίας. Πρόκειται για ένα αλληγορικό κομμάτι, το οποίο εκκινώντας από την χριστιανική ιστορία, εξιστορεί την αντίθεση της μπάντας στην απόφαση της CBS για το διπλό άλμπουμ. «Και μας έδωσαν τα σταφύλια που ωρίμασαν στον ήλιο/ Που λύνουν τις βίδες στο πίσω μέρος της γλώσσας/ Αλλά ακόμα δεν είπαμε τίποτα γι' αυτό που επρόκειτο να έρθει»<sup>72</sup> θα γράψουν χαρακτηριστικά. Στο τρίτο τραγούδι το α' ενικό πρόσωπο επιστρέφει, για να δηλώσει μία αισιοδοξία και έναν ηρωισμό. Στο *I'm not down* (D3) ο *Strummer* ωθεί τον ακροατή στο να σταθεί δυνατός απέναντι στις δυσκολίες που μπορεί να του συμβούν, καθώς και στο να προσπαθεί να βρει πάντα μία λύση για «να μην πέφτει». Το άλμπουμ συνεχίζει με το *Revolution Rock* (D4). Πρόκειται για μία ακόμα διασκευή που εντάσσει το σχήμα στην συγκεκριμένη παραγωγή. Πιο συγκεκριμένα, οι Clash μεταφράζουν το ομώνυμο ska κομμάτι του *Danny Ray*, σε ένα τραγούδι με έντονη reggae-dub αισθητική και αρκετά χορευτική διάθεση. Η μουσική των Clash εδώ, υπάρχει όχι μόνο για να δημιουργήσει μία εκστατική ατμόσφαιρα, αλλά και για να ωθήσει πλήθος στο να επαναστατήσει. Η συγκεκριμένη πλευρά ξεκινάει και φτάνει προς το τέλος, με δύο τραγούδια που έχουν στον τίτλο τους τη λέξη “rock”, η οποία προφανώς χρησιμοποιείται, ως γενικευτικός όρος που παραπέμπει σε μια μουσική κουλτούρα αντίστασης. Οι Clash υιοθετούν και εδώ μια δυναμική και συνάμα θετική ενέργεια καθώς και έναν αισιόδοξο τρόπο

66. Ελεύθερη μετάφραση των στίχων: When they kick at your front door/ How you gonna come?/ With your hands on your head/ Or on the trigger of your gun? / When the law break in/ How you gonna go?/ Shot down on the pavement/ Or waiting in death row?

67. Gelbart Mathew, *A Cohesive Shambles: The Clash's "London Calling" and the Normalization of Punk*, Music & Letters, Vol.92, σελ.250, Oxford University Press, 2011

68. Μετάφραση των στίχων “It's the pause that refreshes in the corridors of power/When top men need a top up long before the happy hour”.

69. Παράφραση των στίχων “He who fucks nuns will later join the church”.

70. Hazan Jack, Mingay David, *Rude Boy*, 1980.

71. Gelbart Mathew, *A Cohesive Shambles: The Clash's "London Calling" and the Normalization of Punk*, Music & Letters, Vol.92, pp.251, Oxford University Press, 2011.

72. Μετάφραση των στίχων: “And they gave us the grapes that went ripe in the sun/That loosen the screws at the back of the tongue/But we still told nothing 'bout what was to come”

θέασης των κοινωνικών αλλαγών και των συνειρμικών δυσκολιών που προκύπτουν.

Η πλευρά κλείνει με ένα τραγούδι το οποίο δεν κατάφερε να συμπεριληφθεί στο πρώτο εξώφυλλο, παρά μόνο τυπώθηκε στο βινύλιο. Ο λόγος για το Train in a Vain (D5), για το οποίο το σχήμα και ο παραγωγός άργησαν να αποφασίσουν αν ήθελαν να το συμπεριλάβουν. Η τελική απόφαση πάρθηκε την ώρα που τα εξώφυλλα βρίσκονταν ήδη στο τυπογραφείο. Για αυτό το λόγο σε πολλές κυκλοφορίες και ανατυπώσεις μέχρι και σήμερα, το συγκεκριμένο τραγούδι δεν υπάρχει καν στο οπισθόφυλλο ή απλά αναφέρεται ως «κρυμμένο τραγούδι» (hidden track) και τυπώνεται μόνο στην ετικέτα που βρίσκεται πάνω στο cd ή το βινύλιο.

Το London Calling κατάφερε να φτάσει στο νούμερο 9 της βρετανικής κατάταξης και να μείνει εκεί, μέχρι και τις πρώτες εβδομάδες του επόμενου έτους.<sup>73</sup> Βάση στατιστικών μπορεί να μην κατάφερε όσα ο προηγούμενος, αλλά και ο μεθεπόμενος και πιο επιτυχημένος σε πωλήσεις δίσκος τους- το Combat Rock (1982). Όμως το συγκεκριμένο άλμπουμ μπόρεσε να διαλευκάνει το μουσικό και αισθητικό αποτύπωμα του σχήματος στο τέλος της δεκαετίας, ενώ εν τέλει αποδείχθηκε και μία μεταίχμιακή δουλειά, καθώς τα επόμενα χρόνια η καριέρα τους άρχιζε σταδιακά να δύει. Η πρόταση των Clash - η ακρόαση των ήχων και η ανάγνωση των στίχων- αποτελεί διαδικασία παρόμοια με αυτή που αναφέρει ο David Harvey ως «προσπάθεια διαφόρων απόμων να καβαλέψουν την τίγρη της συμπίεσης του χρόνου και του χώρου»<sup>74</sup> Μαζί με τα υπόλοιπα υποκείμενα που έδρασαν στην ίδια σκηνή (scenesters) κατασκεύασαν μία ενιαία ηχητική γλώσσα, ένα μουσικό λεξιλόγιο παραγμένο από τα κάτω. Δημιούργησαν κοινά πολιτισμικά εργαλεία, με τα οποία καταφέρνουν να τιθασεύσουν αυτή την κοινωνική και πολιτική συμπίεση.

Οι νέες δυνατότητες που δημιούργησαν μέσω του συγκεκριμένου δίσκου, κατέστρεφαν την αρμονία ως ορολογία στη μουσική, όπως αυτή εκφράστηκε στο δυτικό κόσμο τον 19ο αιώνα. Όμως και μετά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, ύστερα και από όλες τις τεχνολογικές και πολιτισμικές αλλαγές που είχαν προκύψει. Κανείς δεν θα περίμενε, πως η μανία και η ταχύτητα με την οποία το δεξί χέρι χτυπούσε τις έξι χορδές της κιθάρας στις υπόγειες μουσικές σκηνές στα μέσα των 70s, θα κατάφερνε να συμπορευτεί, να υλικοποιηθεί και να επιτελεσθεί, μαζί με το κοφτό σκάσιμο και την άφρο-ρυθμικότητα που θα έδιναν οι Clash στον ήχο τους, στα τέλη της δεκαετίας. Το συγκεκριμένο άλμπουμ, ζωντάνευε μέσω της υλικότητας του, την επιτελεστικότητα της μπάντας, τις τραχείες και επιθετικές στιγμές επί σκηνής, αλλά και την υβριδικότητα που τους είχε χαρίσει η μουσική και αισθητική τους κινητικότητα, μέσα από το δίκτυο που είχαν δημιουργήσει με άλλες σκηνές. Καταφέρνει και αποκαθλώνει τον αστικό τρόπο ζωής, ενώ ταυτόχρονα απογυμνώνει την κατάχρηση εξουσίας του Συντηρητικού κόμματος. Εκδηλώνεται δηλωτικά και με αυθάδεια, μια περίοδο έντονων πολιτικών εξελίξεων και κομβικών κοινωνικών ανατροπών. Το London Calling ανοίγει μια διαλεκτική συζήτηση που απορρέει από και προς διάφορα κομμάτια της κοινωνίας. Η δομή και η σύνθεση των στίχων είναι τέτοια που ανταποκρίνεται σε μία ολιστική κριτική για όσα συνέβησαν στην Μ. Βρετανία, αλλά και στον υπόλοιπο κόσμο, τα τελευταία χρόνια της χρυσής τριακονταετίας και έπειτα. Για να μπορέσουμε να αφουγκραστούμε όλα τα παραπάνω, αρκεί απλά να το ακούσουμε.

73. Official Albums Chart Top 100, Official Charts Company, 13 April 2021, <https://www.officialcharts.com/albums/clash-clash>

74. Harvey David, *Η Κατάσταση της Μετανεωτερικότητας, Διερεύνηση των Απαρχών της Πολιτισμικής Μεταβολής*, Μεταίχμιο, 2007, σελ. 453.



# Επίλογος

Μία μέρα του Απρίλη του 2006 και ενώ ο βρετανός πολίτης ινδικής καταγωγής Harraj Mann κατευθυνόταν με ταξί προς το αεροδρόμιο Χίθροου στο Λονδίνο, ο οδηγός του πρότεινε να διαλέξει τις μουσικές επιλογές που θα συνόδευαν το βραχύβιο ταξίδι τους. Μεταξύ άλλων ροκ τραγουδιών, ο επιβάτης διάλεξε να ακούσουν και το London Calling των Clash. «Κηρύχθηκε πόλεμος, ξεκινάνε οι μάχες»<sup>75</sup> θα αρχίσει να σιγοτραγουδά. Ποιος θα το περίμενε, πως μετά από λίγα λεπτά θα καθόταν απέναντι από τον ανακριτή, στα γραφεία της Σκότλαντ Γιάρντ ως ύποπτος τρομοκράτης. Ο οδηγός του ταξί φοβούμενος από το χρώμα και την καταγωγή του, ακούγοντας τους συγκεκριμένους στίχους τον είχε καρφώσει στην ασφάλεια του αεροδρομίου, η οποία ενεργώντας άμεσα, τον σταμάτησε κατά την διαδικασία ελέγχου των αποσκευών.<sup>76</sup> Αυτή είναι μονάχα μία από τις εκατοντάδες ιστορίες ισλαμοφοβίας, που θα έχουν σίγουρα να μας διηγηθούν πολίτες ασιατικής κυρίως καταγωγής, οι οποίοι ύστερα και από τα γεγονότα της 11ης Σεπτεμβρίου και την πολιτική του «πολέμου ενάντια στην τρομοκρατία» που υιοθέτησαν τα δυτικά κράτη, βιώνουν την αστυνομοκρατία και τον άκριτο έλεγχο σε κάθε πτυχή του καθημερινού τους βίου. Όμως το συμβάν αυτό συμβάλει και στη διαδικασία ανάλυσης του άλμπουμ, ως καλλιτεχνικού προϊόντος άρρηκτα συνδεδεμένου με την βρετανική μεταποικιοκρατική ιστορία.

Διαβάζοντας ιστορίες σαν και αυτή, μας γίνεται σαφές πως η ακρόαση του άλμπουμ που αναλύθηκε σε αυτή την εργασία μας βοηθά να εξάγουμε διάφορα συμπεράσματα, τα οποία είναι επίκαιρα σχεδόν 45 χρόνια μετά τη δημιουργία του. Η πολιτική αστυνομοκρατίας που εφαρμόζουν τα σύγχρονα καπιταλιστικά κράτη, η κινητικότητα των μεταναστών εργατών, η περαιτέρω υποτίμηση των χαμηλότερων οικονομικών στρωμάτων, οι διακρατικοί ανταγωνισμοί που ξυπνάνε ψυχροπολεμικά αισθήματα, όπως για παράδειγμα ο πόλεμος που μαίνεται μέχρι και αυτή τη στιγμή στην Ουκρανία, είναι μόνο μερικά από τα ζητήματα, που μπορούν να συγκριθούν με όσα τραγουδάνε οι Clash στο συγκεκριμένο άλμπουμ. Το τέλος του «σύντομου 20ου αιώνα», αποκτά μια περαιτέρω ηχητική διάσταση, αλληλοεπιδρά αλλά και αντιτίθεται μέσω αυτών των δύο ολοκληρωμένων δίσκων, με την πρώτη εικοσαετία του 21ου.

Ένας runk δίσκος των 70s, που συνεχίζει να παράγει κοινωνικό θόρυβο, να εισβάλλει και να ενοχλεί τα αυτιά της καθεστηκυίας τάξης. Συνάμα μέσα από τις αδρές, αλλά και τόσο δυναμικές στιχουργικές γραμμές του, δημιουργεί διαφορετικές στιγμές και εντυπώσεις στο φαντασιακό του εκάστοτε ακροατή, ενώ ενεργοποιεί και διαφορετικές μνήμες για τον καθένα από αυτούς. Για τον Harraj Mann, οι φωνές των Clash πιθανότατα να ξυπνάνε το τραύμα της μετανάστευσης, αλλά και την καθημερινή βία που δέχονται οι μετανάστες εξαιτίας των αχαλίνωτα άγριων επιταγών του καπιταλιστικού συστήματος, με τον τρόπο που αυτός διαμορφώνεται τον 21ο αιώνα. Από την άλλη για τον οδηγό του μαύρου ταξί, το άκουσμα αυτών των ήχων, εγείρουν έντονα ρατσιστικά αισθήματα, καθώς επίσης το συντηρητισμό και τη μισαλλοδοξία του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα. Ο ρατσισμός προς τις μαύρες κοινότητες, όπως αυτός περιεγράφηκε στα προηγούμενα κεφάλαια, στις μέρες μας επικεντρώνεται εξίσου έντονα και στις ισλαμικές κοινότητες, ύστερα και από τα γεγονότα των δίδυμων πύργων στη Νέα Υόρκη. Οι Clash είναι παρόντες και εδώ για να δημιουργήσουν αμφισβησίες, να πολώσουν το κλίμα και να εντείνουν τον διαταξικό ανταγωνισμό. Το London Calling λοιπόν, εκτός από ένα βιομηχανικό μουσικό αποτύπωμα, αποδεικνύεται πως αποτελεί και μια καλά βιωμένη μνήμη για πολλούς από τους ακροατές του.

Ο 21ος αιώνας ανέτειλε ανατρέποντας και αναδιαμορφώνοντας εκ νέου το ρυθμό διαβίωσης στο εσωτερικό των κοινωνιών. Οι αλλαγές που προέκυψαν επέφεραν διεκδικήσεις καθώς και κινήματα, που μετατράπηκαν με τη σειρά τους σε νέα μουσικά ρεύματα, ειδικότερα στα πολυπολιτισμικά αστικά κέντρα. Το τέλος της πρώτης δεκαετίας έβρισκε ήδη μικρότερες ευρωπαϊκές χώρες, όπως η Ισπανία και η Ελλάδα, να διεκδικούν βασικά κοινωνικά κεκτημένα, καθώς και ένα πιο βιώσιμο τρόπο ζωής στους δρόμους και τις πλατείες, μέσα από τα «κινήματα των αγανακτισμένων». Για παράδειγμα στα γρασίδια της πλατείας Συντάγματος στο κέντρο της Αθήνας, πέρα από τις σκηνές, τις συζητήσεις και τα γενικευμένα επεισόδια, πραγματοποιήθηκαν και αυθόρμητες υπαίθριες συναυλίες καλλιτεχνών και ανθρώπων της τέχνης που πλαισίωναν το κίνημα.

Η βρετανική πρωτεύουσα θα βίωνε τα πρώτα γενικευμένα επεισόδια εκείνου του αιώνα τον Αύγουστο του 2011, ύστερα από την δολοφονία ενός μαύρου νέου από πυροβολισμούς της αστυνομίας στην περιοχή του Tottenham.<sup>77</sup> Οι εργατικές συνοικίες όπως το Peckham και το Brixton θύμιζαν πεδία μάχης, ενώ έφεραν στο νου πολλών πολιτών τα επεισόδια του Καρναβαλιού του Notting-Hill, τότε που ο Strummer και η παρέα του πάλευαν στο πλάι των μαύρων μεταναστών. Η ιδιαιτερότητα πίσω από τα επεισόδια που πραγματοποιήθηκαν εκείνη τη χρονιά, βρισκόταν στο γεγονός ότι ακολούθησαν δεκάδες πλιάτσικα σε πολυκαταστήματα της πόλης. Αυτή η διαδικασία έδωσε την ευκαιρία στους νέους που παραβρέθηκαν εκεί να φύγουν γεμάτοι, όχι μόνο με νέες εμπειρίες, αλλά και με ένα σωρό καινούρια και ακριβά ρούχα, αλλά και τα τελευταία μέσα τεχνολογίας. Λίγα χρόνια αργότερα θα σύστηναν στο παγκόσμιο κοινό τους νέους υπόγειους ήχους της πόλης τους. Μουσικά είδη, όπως το βρετανικό grime και drill, ήχοι με αφετηρία την hip hop μουσική, είχαν βγει από τα σπάργανα αυτών των επεισοδίων. Οι νέοι από τα κατώτερα στρώματα, με τα ακριβά τεχνολογικά μέσα που είχαν πάρει στην κατοχή τους, όπως τα πλήκτρα, τα pads και τα mps, μετασχημάτισαν τους αφρικανικούς ήχους με τους οποίους κυρίως έως τότε πλαισιώνονταν οι hip hop παραγωγές, σε ένα πιο ηλεκτρικό είδος που θα «τρυπούσε»<sup>78</sup> τα αυτιά της αστικής τάξης. Ο ηλεκτρισμός στον ήχο, όπως διαμορφώθηκε στα 70s και 80s, μέσα από την μουσική συνάντηση της λευκής και μαύρης κοινότητας στους δρόμους και τα υπόγεια της πόλης, γέννησε και αναπαρήγαγε την runk σκηνή, η οποία συνεχίζει να ανθίζει δεχόμενη αλλεπάλληλες αλλαγές και διασταυρώσεις. Στις μέρες μας αυτός ο ηλεκτρικός ήχος, εξίσου υβριδοποιημένος, επηρέασε και μετέβαλε ένα άλλο μουσικό είδος (genre), το hip hop, που είχε ταξιδέψει από την ανατολική ακτή των Η.Π.Α στην γηραιά ήπειρο την δεκαετία του 1980.

Η ανάγνωση και η μελέτη κινούμενων στον χρόνο πολιτισμικών αντικειμένων, όπως είναι ένα τραγούδι ή ένα ολοκληρωμένο μουσικό άλμπουμ, μας επιτρέπει να σκεφτούμε και να εμβαθύνουμε στις πολυεπίπεδες και μη γραμμικές αλλαγές που συμβαίνουν

75. Ελεύθερη μετάφραση των στίχων "Now war is declared and battle come down" του τραγουδιού London Calling

76. Campbell Anne, 'Playing The Clash Made Me A Terror Suspect', April 2006, Mail Online, <https://www.dailymail.co.uk/news/article-382039/Playing-The-Clash-terror-suspect.html>

77. Harvey David, *Εξεγερμένες Πόλεις, Από Το Δικαίωμα Στην Πόλη Στην Επανάσταση της Πόλης*, ΚΨΜ, 2013, σελ. 273-276.

78. Το "drill" (στα ελληνικά «τρυπάνι») είναι ένα από τα είδη παραγωγής της μουσικής hip hop. Έχει λάβει αυτό το χαρακτηριστικό όνομα εξαιτίας των διαπεραστικών και συμπανών ηλεκτρικών ήχων που χρησιμοποιούν οι παραγωγοί και οι DJs.

στις πόλεις τις οποίες κατοικούμε και στις σκηνές τις οποίες πλαισιώνουμε, σαν υποκείμενα και σαν ακροατές. Μας υπενθυμίζει πως τίποτα από όσα προσπαθούμε να κάνουμε δεν είναι δεδομένο, αλλά ούτε και μάταιο και πως μόνο μέσα από την ενασχόληση μας με αυτά, μπορούμε να αντιμετωπίζουμε τις συνταρακτικές αλλαγές που καλούμαστε να αντιμετωπίσουμε.

Για παράδειγμα, το 2018, το έτος που η γενιά του Windrush γιόρταζε τα εβδομήντα χρόνια από την έλευση του πρώτου πλοίου που έφτασε ποτέ στο Ηνωμένο Βασίλειο από τα νησιά της Καραϊβικής, το βρετανικό κράτος προετοίμαζε για εκείνη, καθώς και για τους μετανάστες που είχαν έρθει από άλλες βρετανικές αποικίες, μία σειρά διαδοχικών μεταρρυθμίσεων, που αφορούσαν ζητήματα ιθαγένειας. Πιο συγκεκριμένα, η συντηρητική κυβέρνηση της Theresa May, προχώρησε σε μία πολιτική απέλασης, η οποία συνδέεται άμεσα με την «πολιτική εχθρικού περιβάλλοντος» που η ίδια είχε θεσπίσει κατά την θητεία της ως Υπουργός Εσωτερικών. Πολλοί μετανάστες πρώτης και δεύτερης γενιάς, κρατήθηκαν άδικα, στερήθηκαν νομικά δικαιώματα, απειλήθηκαν με απέλαση και σε τουλάχιστον 83 περιπτώσεις απελάθηκαν από το Ηνωμένο Βασίλειο.<sup>79</sup> Το “Windrush scandal”, όπως περιφραστικά ονομάστηκαν οι συγκεκριμένες πολιτικές επιλογές του Συντηρητικού Κόμματος, άνοιξαν μία περαιτέρω συζήτηση γύρω από την ιστορία των μαύρων μεταναστών επί αγγλικού εδάφους, αλλά και τη θέση τους στη σημερινή βρετανική κοινωνία. Η μαύρη κοινότητα επί αγγλικού εδάφους βρέθηκε πάλι εκτεθειμένη, αυτή τη φορά υπό το φόβο της απέλασης. Η εφαρμογή του συγκεκριμένου σχεδίου, σχεδόν συνέπιπτε με τον εορτασμό των σαράντα ετών από τη δημιουργία του London Calling. Ξανακοιτώντας τους στίχους και όσα έχουν γραφτεί, ως μουσικές- και όχι μόνο – κριτικές, για το συγκεκριμένο καλλιτεχνικό προϊόν, συνειδητοποιούμε πόσο επίκαιρο και διαχρονικό παραμένει. Μέσα σε σχεδόν μισό αιώνα, όπου πραγματοποιήθηκαν δεκάδες ανατυπώσεις σε διαφορετικά μέσα αναπαραγωγής, διασκευές και επανεκτελέσεις από το ίδιο το σχήμα και όχι μόνο, η παρουσία των μεταναστών εργατών και οι διεκδικήσεις τους είχαν έρθει πάλι στο προσκήνιο της πολιτικής ζωής της χώρας με έναν άκρως δυσάρεστο τρόπο.

Έτσι λοιπόν, έχοντας δει την εξέλιξη της συγκεκριμένης σκηνής, του σχήματος αλλά και του άλμπουμ μέχρι τις μέρες μας, αν θα θέλαμε να μιλήσουμε για έναν επίλογο αυτής της ιστορίας, πέρα από την κίνηση του σαν αντικείμενο, θα πρέπει σαφώς να μας απασχολήσει και η επίδραση του στο παρόν. Την στιγμή που η ταχεία τεχνολογική εξέλιξη χρησιμοποιείται σε μεγάλο βαθμό προς όφελος των φιλελεύθερων και συντηρητικών κομμάτων που παρελαύνουν στο μεγαλύτερο μέρος του πλανήτη, καθώς και των νέων πολιτικών και οικονομικών δεδομένων που αυτά επιτάσσουν, ο τρόπος που θα πρέπει να το ακούσουμε και να το μελετήσουμε, έχει άμεση σχέση με τα αλληπάλληλα ερωτήματα και τα αδιέξοδα που συναντάμε και τα οποία τείνουν πολλές φορές να μας δημιουργούν έντονα αισθήματα πεσιμισμού, ιδιώτευσης, ματαιοδοξίας και «ηδονικής κατάθλιψης»<sup>80</sup>, όπως σαφέστερα σχολιάζει ο Μαρκ Φίσερ, μιλώντας για την κατάσταση της νεολαίας στη Μεγάλη Βρετανία τον 21ο αιώνα. Στην μετά-covid εποχή, την εποχή του AI και του ChatGPT, την εποχή αυτής της ύστατης τεχνολογικής μετάβασης, που ξεπερνάει αυτή του «radios to iPods»,<sup>81</sup> το να στεκόμαστε κριτικά πίσω από θεωρίες και ιστορίες που γέννησαν επιδραστικά και διαχρονικά κινήματα όπως το punk, αλλά και το να μελετάμε υλικτοποιημένες μορφές τέχνης με κοινωνική υπόσταση, είναι ένας μοναδικός τρόπος, που υπενθύμισης της υπόστασης μας ως πολιτικά υποκείμενα. Ξανακούγοντας δίσκους, σαν και αυτόν που μελετήθηκε εδώ, καλούμαστε να δούμε, αλλά και να ακούσουμε εκ νέου το ύστερο καπιταλιστικό σύστημα και τις επιταγές της σύγχρονης πολιτισμικής παραγωγής, όχι μόνο με τα μάτια και τα αυτιά ενός «ηττημένου περιθωρίου», αλλά κυρίως μέσα από μία κριτική οπτική και ακρόαση ενός θορυβώδους εσωτερικού εχθρού.

79. Gentleman Amelia, 29 May 2022, *Windrush Scandal Caused by '30 Years of Racist Immigration Laws'*, Guardian, <https://www.theguardian.com/uk-news/2022/may/29/windrush-scandal-caused-by-30-years-of-racist-immigration-laws-report>

80. Fischer Mark, *Καπιταλιστικός Ρεαλισμός, Υπάρχει Άραγε Εναλλακτική*, Futura, 2015, σελ. 58.

81. Rodano Ronald, Olaniyan Tejumola, editors, *Audible Empire, Music, Global Politics, Critiques*, Duke University Press, 2016, σελ.4.

# Βιβλιογραφία

## Ξενόγλωσση

- Appadurai Arjun, *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, 1986.
- Blackman Rick, *Babylon's Burning: Music, Subcultures and Anti-Fascism in Britain 1958-2020*, Book Marks Publications, 2021,
- Bone Ian, *Bash the rich. True-life confessions of an anarchist in UK*, Tangent Books, 2006.
- Bradley Lloyd, *Bass Culture, when reggae was king*, Penguin Books, 2001.
- Brown Wendy, *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, Zone Books, 2015.
- Denning Michael, *Noise Uprising: The audiopolitics of a world musical revolution*, Verso, 2015.
- Di Leo R. Jeffrey, *Vinyl Theory*, Lever Press, 2020.
- Gilroy Paul, *Postcolonial Melancholia*, Columbia University Press, 1983.
- Gilroy Paul, *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, Verso, 1993.
- Grey Marcus, *Last gang in town: The story and myth of the Clash*, Henry Holt & Co, 1997.
- Grey Marcus, *Route 19 Revisited: The Clash and London Calling*, Jonathan Cape, 2009.
- Hassan Robert, *The Condition of Digitality, A Post-Modern Marxism for the Practice of Digital Life*, University of Westminster Press, 2020.
- Hendy David, *Noise: A Human History of Sound and Listening*, Ecco, 2013.
- Hodges Hugh, *The fascist groove thing, A history of Thatcher's Britain in 21 mixtapes*, PM Press, 2023.
- Holt Fabian, *Genre in Popular Music*, University of Chicago Press, 2007.
- Jameson Frederick, *The cultural turn. Selecting writing on the postmodern, 1983-1998*, Verso, 1998.
- LaBelle Brandon, *Acoustic territories: sound culture and everyday life*, The Continuum International Publishing Group Inc, 2010.
- Novak David, Sakakeeny Matt, *Keywords in Sound*, Duke University Press, 2015.
- Rodano Ronald, Olaniyan Tejumola, editors, *Audible Empire, Music, Global Politics, Critiques*, Duke University Press, 2016.
- Spooner James, Duncombe Stephen, Tremblay Maxwell, *White Riot: Punk Rock and the politics of Race*, Verso, 2011.
- The Clash, *The Clash*, Atlantic Books, 2008.
- Warner Michael, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, 2005.

## Ελληνική & μεταφρασμένη στα ελληνικά

- Attali Jacques, *Θόρυβοι*, Κέδρος, 1991.
- Benjamin Walter, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, Επέκεινα, 2018.
- Butler Judith, *Σημειώσεις για την επιτελεστική θεωρία της συνάθροισης*, Angelus Novus, 2018.
- Fischer Mark, *Καπιταλιστικός Ρεαλισμός, Υπάρχει άραγε εναλλακτική*, Futura, 2015.
- Harvey David, *Εξεγερμένες πόλεις, από το δικαίωμα στην πόλη στην επανάσταση της πόλης*, ΚΨΜ, 2013.
- Harvey David, *Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας, διερεύνηση των απαρχών της πολιτισμικής μεταβολής*, Μεταίχμιο, 2007.
- Hebdige Dick, *Υπό-κουλτούρα, το νόημα του στυλ*, Γνώση, 1988.
- Hobsbawm Erick, *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος 20ος αιώνας (1914-1991)*, Θεμέλιο, 2010.
- Hobsbawm Eric, *Θρυμματισμένοι Καιροί, Κουλτούρα και κοινωνία στον 20ο αιώνα*, Θεμέλιο, 2013.

Goldin Ian, Geoffrey Cameron, Balarajan Meera, *Αυτοί δεν είναι σαν εμάς, το παρελθόν και το μέλλον της μετανάστευσης*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013.

Laing David, *Λόγος και σημασία στο πανκ ροκ, One Chord Wonders*, Κουκκίδα, 2016.

Lefebvre Henry, *Δικαίωμα στην πόλη, Χώρος και Πολιτική*, Κουκκίδα, 2007.

Ranciere Jacques, *Ο μερισμός του αισθητού. Αισθητική και Πολιτική*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, 2012

Roszak Theodore, *Η γέννηση της αντικουλτούρας, Στοχασμοί γύρω από την τεχνοκρατική κοινωνία και την αμφισβήτηση της*, Futura, 2008.

Simmel Georg, *Μητροπολιτική αίσθηση, Οι μεγαλουπόλεις και η διαμόρφωση της συνείδησης, Κοινωνιολογία των αισθήσεων*, Άγρα, 2017.

Young C.J Robert, *Μεταποικιακή Θεωρία, Μία ιστορική εισαγωγή*, Πατάκη, 2018.

Δρουμπούκη Άννα Μαρία, *Ξημερώνει και πάλι στην Αμερική, Πολιτισμικοί πόλεμοι και μαζική κουλτούρα στις Η.Π.Α τη δεκαετία του 1980*, Μωβ Σκίουρος, 2021.

## Άρθρα

Baraka Amiri, *Black Music: It's roots, It's popularity, It's Commercial Prostitution, Folk Music and Modern Sound*, University Press of Mississippi.

Dixon David, *Thatcher's People: The British Nationality Act 1981*, *Journal of Law and Society*, Vol. 10, No. 2, pp. 161-180, 1983.

Garrett Geoffrey, *The Political Consequences of Thatcherism*, *Political Behavior*, Vol. 14, No. 4, pp. 361-382, 1992.

Gelbart Mathew, *A cohesive shambles: The Clash's "London Calling" and the normalization of punk*, *Music & Letters*, Vol.92, pp.230-272, Oxford University Press, 2011.

Graham Stephen, *(Un)Popular Avant-Gardes: Underground Popular Music and the Avant-Gard*, *Perspectives of New Music*, Vol. 48, No. 2, pp. 5-20, *Perspectives of New Music*, 2010.

Graham Stephen, *From Microphone to the Wire: Cultural change in 1970s and 1980s music writing*, *Twentieth-Century Music*, Cambridge University Press 2019.

Kowalski Dougherty Carissa, *The Coloring of Jazz: Race and Record Cover Design in American Jazz, 1950 to 1970*, *Design Issues*, Vol. 23, pp. 47-60, 2007.

Louis Gates Jr Henry, *Black London*, *The Antioch Review* Vol 74-75, pp. 724-739, 2016-2017.

Martínez Robert, *Punk Rock, Thatcher, and the Elsewhere of Northern Ireland: Rethinking the Politics of Popular Music*, *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 48, No. 1, pp. 193-219, 2015.

Pickering Hugh, Rice Tom, *Noise as "sound out of place": investigating the links between Mary Douglas' work on dirt and sound studies research*, *Journal of Sonic Studies*, 2017.

Schafers Marlene, *Voice*, *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*, 2017.

Stefanou Danae, *Making noises in the factory without walls*, *Proceedings of 3rd International Congress on Ambiances, Volos, Greece, International Network Ambiances, University of Thessaly*, vol. 2, pp. 677 - 682, 2016.

Stokes Martin, *Migration and Music*, *Musical Research Annual*, pp. 1-24, 2020.

Stokes Martin, *On Music Cosmopolitanism*, *The Macalester International Roundtable 2007*, Paper 3, 2007.

Weidman Amanda, *Anthropology and Voice*, *Annual Review of Anthropology*, Volume 43, 2014.

## Ταινίες & Ντοκιμαντέρ

Büld Wolfgang, *Punk in London*, 1977.

Davies Anna, *The summer of rave - 1989*, 2006.

Deller Jeremy, *Everybody in the place - An incomplete history of Britain 1984 -1992*, 2019.



Garcia Danny, *The rise and fall of the Clash*, 2012.

Hazan Jack, Mingay David, *Rude Boy*, 1980.

Henzel Perry, *The harder they come*, 1972.

Letts Don, *Making of 'London Calling': The Last Testament*, 2004.

Letts Don, *The Clash: Westway to the World*, 2000.

Letts Don, *The story of skinheads*, 2016.

McQueen Steve, *Small Axe*, 2020.

Meadows Shane, *This is England*, 2008.

Shah Rubica, *White Riot*, 2019.

The Clash, *TV Calling 77-83*, 2005.




Οι φωτογραφίες που παρουσιάστηκαν στη συγκεκριμένη εργασία προέρχονται από την προσωπική μου συλλογή και είναι τραβηγμένες με φιλμ κάμερα, σε ένα από τα τελευταία ταξίδια μου στην πόλη του Λονδίνου, τον Μάρτιο του 2023. Όλες όσες επιλέχθηκαν εδώ είναι από την περιοχή του Μπρίξτον, δίνοντας μία σημερινή οπτική της περιοχής που δραστηριοποιήθηκαν οι Clash. Η επεξεργασία και η γραφιστική επιμέλεια της εργασίας αποτελούν δουλειά του γραφίστα και φίλου μου Christopher Hsien a.k.a Lifetrap Designs (Email: [lifetrap.designs@gmail.com](mailto:lifetrap.designs@gmail.com), Instagram: [lifetrap\\_designs](https://www.instagram.com/lifetrap_designs)).









Ένα από τα πρώτα punk συγκροτήματα στην Ευρώπη -οι The Clash- συνέθεσαν το 1979, το τρίτο κατά σειρά ολοκληρωμένο άλμπουμ τους, με τίτλο London Calling. Ο συγκεκριμένος δίσκος, ο οποίος έμελλε να ανατυπωθεί δεκάδες φορές και να επηρεάσει γενιές νέων ανθρώπων ανά τον κόσμο, συμπυκνώνει ολόκληρη την μεταποικιακή ιστορία της Μεγάλης Βρετανίας. Βασική στιχουργική του κατεύθυνση, αποτελεί η κριτική πάνω στο ύστερο καπιταλιστικό σύστημα και στις τροποποιήσεις που σταδιακά προκαλούσε στις δυτικές μητροπόλεις, κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα. Όμως και ηχητικά αυτός ο δίσκος συμπυκνώνει τις κοινωνικές και πολιτισμικές μεταβολές που πραγματοποιούνται εκείνη την περίοδο στο νησί, αφού οι Clash μεταλλάσσουν και υβριδοποιούν αρκετά τον punk ήχο της εποχής, όντας έντονα επηρεασμένοι από τα ακούσματα και τις ηχητικές καταβολές των μεταναστευτικών κοινοτήτων.

Η γηραιά Αλβιώνα είχε δεχθεί στο εσωτερικό της, ήδη από τα τέλη του πρώτου μισού του αιώνα, χιλιάδες μετανάστες από τις αποικίες της ανά τον κόσμο, κυρίως από τις Ινδίες και τα νησιά της Καραϊβικής. Ταυτόχρονα, η ψυχροπολεμική περίοδος κατά την οποία συντίθεται το άλμπουμ, βρίσκει την χώρα σε μία κατάσταση εν βρασμού. Οι ολοκληρωτικές πολιτικές επιλογές της διακυβέρνησης της Μ. Θάτσερ, οι φυλετικές συγκρούσεις στις μεγάλες εργατικές συνοικίες και η ανεργία, αποτέλεσαν γόνιμο έδαφος και αστείρευτη πηγή έμπνευσης για τους Clash. Η επιτυχία που γνωρίζει ο δίσκος, αλλά και ο «θόρυβος» που προκαλεί, έχει επομένως άμεση σχέση με τον χρόνο, αλλά και τον χώρο που αυτό παράγεται και παρουσιάζεται.

Το London Calling αποτελεί σημαντικό κομμάτι της παγκόσμιας μουσικής ιστορίας καθώς και των διεθνικών κινητοποιήσεων της μεταποικιακής περιόδου, αγγίζοντας πολιτιστικά και πολιτικά ζητήματα των λευκών και μαύρων κομματιών της εργατικής τάξης. Υπήρξε μεταξύ άλλων, βασική αφορμή για τη δημιουργία μία νέας πολυπολιτισμικής κοινότητας σε όλα τα μήκη και τα πλάτη του παγκοσμίου χάρτη, η οποία μέσω του νέου αυτού υβριδικού ήχου και των επιτελέσεων του, διεκδίκησε και ανανοηματοδότησε τον δημόσιο χώρο, ως πεδίο κοινωνικής αναπαραγωγής, αλλά και ως κομμάτι άμεσης πολιτικής δράσης. Ξαν κινούμενο στο χώρο και στο χρόνο πολιτιστικό αντικείμενο, ώθησε το punk σαν είδος (genre), σε μία περαιτέρω αναπαραγωγή, αναδημιουργία, πρόκληση αμφισημιών και αντικρουόμενων σχέσεων, σε μία ιδιαίτερα πολωμένη περίοδο.