

DICK HEBDIGE

ΥΠΟ-ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ: τό νόημα του στυλ

ΤΡΙΤΗ ΕΚΔΟΣΗ



εκδόσεις



«γνώση»

1. The first of these is the fact that the
the same person who has been
the same person who has been
the same person who has been

the same person who has been

the same person who has been

**ΥΠΟ-ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ:
ΤΟ ΝΟΗΜΑ ΤΟΥ ΣΤΥΛ**

Dick Hebdige

ΥΠΟ-ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ:
ΤΟ ΝΟΗΜΑ ΤΟΥ ΣΤΥΛ

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ

Μετάφραση
ΕΦΗ ΚΑΛΛΙΦΑΤΙΔΗ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ



«ΓΝΩΣΗ»

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΥΠΟ-ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ

ΚΑΙ ΣΤΥΛσ. 11

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:

ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΣΤΗΝ ΗΓΕΜΟΝΙΑ

Κουλτούρα..... 16

Ρολάν Μπάρτ: Μύθοι και σήματα 20

Ίδεολογία: Μιά διωμένη σχέση..... 24

Ήγεμονία: Ή μεταβαλλόμενη ισορροπία..... 30

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ:

ΜΕΛΕΤΗ ΜΕΡΙΚΩΝ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Λιακοπές στον ήλιο: Ό κ. Rotten πιάνει

τήν καλή 36

Άνία στη Βαβυλώνα 41

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Έπιστροφή στην Άφρική 46

Ή λύση των Ρασταφάριανς 50

Reggae και Ρασταφαριανισμός..... 53

Έξοδος: Ένα σταυροδρόμι..... 59

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Hipsters, beat και teddy boys..... 67

Cool από σπίτι: Τό στυλ των mods..... 74

Λευκό δέμα, μαύρες μάσκες 78

Glam και glitter rock: Λευκοπαθείς θεατρинισμοί

και άλλες παρεκτροπές..... 85

Ξασπρισμένες ρίζες: Punks και λευκή

έθνικότητα 89

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΕΝΑ ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

Ἡ λειτουργία τῆς ὑπο-κουλτούρας.....	101
Ἰδιαιτερότητα: Δύο τύποι teddy boys.....	110
Οἱ πηγές τοῦ στύλ.....	116

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

Ἵπο-κουλτούρα: Τό ἀφύσικο ρῆγμα.....	123
Δύο μορφές ἐνσωμάτωσης.....	126
Ἡ ἐμπορευματική μορφή.....	129
Ἡ ἰδεολογική μορφή.....	131

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

Τό στύλ σάν ἐκ προθέσεως ἐπικοινωνία.....	136
Τό στύλ τῶν bricolage.....	139
Τό στύλ σέ ἐξέγερση: Τό ἐξεγερτικό στύλ.....	144

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ

Τό στύλ σάν ὁμολογία.....	154
Τό στύλ σάν σημαίνουσα πρακτική.....	160

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

ΟΚ., εἶναι Κουλτούρα, εἶναι ὅμως Τέχνη;	174
---	-----

ΚΑΤΑΛΗΞΗ.....

181

ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....

191

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....

215



ΕΙΣΑΓΩΓΗ:

ΥΠΟ-ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΚΑΙ ΣΤΥΛ

«Κατάφερα νά βρῶ καμιά εἰκοσαριά φωτογραφίες καί τίς κόλλησα μέ μασημένη ψίχα στό πίσω μέρος τοῦ Κανονισμοῦ, πού κρέμεται στόν τοῖχο. Μερικές τίς καρφίτωσα μέ κομμάτια ἀπ' τό σύρμα, πού μοῦ φέρνει ὁ δεσμοφύλακας, γιά νά περνάω γνάλινες χρωματιστές χάντρες. Μέ τίς ἴδιες χάντρες, πού οἱ κατάδικοι στό διπλανό μου κελί φτιάχνουν θυμητάρια γιά τίς κηδεῖες, ἐγώ ἔφτιαξα κορνίζες σάν ἀστέρια γιά τούς πιό ἄδολους ἐγκληματίες. Τό ἀπόγεμα, ὅπως ἐσεῖς ἀνοίγετε τό παράθυρό σας στό δρόμο, ἐγώ γυρίζω ἀνάποδα τήν κάρτα τοῦ Κανονισμοῦ. Χαμόγελα καί σαρκασμοί, τό ἴδιο ἀνελέητοι, μέ διαπερνοῦν ἀπ' ὅλες τίς τρύπες πού προσφέρω... Παρακολουθοῦν τίς μικρές μου ρουτίνες...».

(J. Genet, 1966a)

Στίς πρώτες σελίδες τοῦ «Ἡμερολόγιου ἐνός Κλέφτη», ὁ Ζάν Ζενέ περιγράφει πῶς, σέ μιά ξαφνική ἐρευνα, ἡ ἰσπανική ἀστυνομία κατάσχεσε ἕνα σωληνάριο βαζελίνη, πού βρῆκε ἐπάνω του. Αὐτό τό «βρώμικο, τσακισμένο ἀντικείμενο», ἀνοιχτή μαρτυρία τῆς ὁμοφυλοφιλίας του, γίνεται γιά τόν Ζενέ ἕνα εἶδος ἐγγύησης – «τό σύμβολο μᾶς μυστικῆς χάρης,

πού πολύ γρήγορα θά μ' ἔσωζε ἀπ' τήν περιφρόνηση». Μέ τήν ἀνακάλυψη τῆς βαζελίνης, ἀρχίζει τό δούλεμα μέσα στό ἀστυνομικό γραφεῖο κι οἱ χωροφύλακες «πού μυρίζουν σκόρδο, ἰδρώτα καί λάδι, ἀλλά... δυνατοί μέσα στήν ἠθική τους σιγουριά», βρίζουν τόν Ζένε μ' ὀλη τους τήν κακεντρέχεια. Ὁ συγγραφέας παίρνει μέρος στήν πλάκα («ἂν καί μέ πόνο»), ὅμως, ἀργότερα, στό κελί του: «ἡ εἰκόνα αὐτοῦ τοῦ σωληνάριου δέν ἔφευγε ἀπό μπροστά μου».

«Ἦμουν δέβαιος ὅτι αὐτό τό ζαρωμένο καί τόσο ταπεινό ἀντικείμενο θά κατάφερνε νά τοὺς ἀντιμετωπίσει ἀπό μόνο του, ὅτι, μέ τήν παρουσία του καί μόνο, θά μποροῦσε νά φέρει σ' ἀπόγνωση ὅλους τοὺς ἀστυνομικούς τοῦ κόσμου, θά ἔκανε νά στραφοῦν ἐναντίον του ἡ περιφρόνηση καί τὰ μίσση, ἡ ἀπεριόριστη καί βουβή λύσσα» (J. Genet, 1967).

Προτίμησα ν' ἀρχίσω μ' αὐτά τὰ ἀποσπάσματα τοῦ Ζενέ, γιατί αὐτός, περισσότερο ἀπό πολλούς ἄλλους, τόσο στή ζωή του, ὅσο καί στήν τέχνη του, διερεῦνησε τίς ἀνατρεπτικές συνέπειες τοῦ «στύλ». Θά ἐπιστρέφω, συνέχεια, στά κυρίαρχα θέματα τοῦ Ζενέ: τό καθεστῶς καί τό νόημα τῆς ἐξέγερσης, τήν ιδέα τοῦ στύλ ὡς μορφή Ἀρνησης, τήν ἀνύψωση τοῦ ἐγκλήματος σέ Τέχνη (ἂν καί, στήν περίπτωσή μας, τὰ ἐγκλήματα εἶναι μονάχα οἱ παραβιασμένοι κώδικες). Ὅπως καί τόν Ζενέ, μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ ὑπο-κουλτούρα – οἱ ἐκφραστικές μορφές καί οἱ συνήθειες αὐτῶν τῶν ὑποτελῶν ὁμάδων – τῶν teddy boys, τῶν mods, τῶν rockers, τῶν skinheads καί τῶν punks – πού ἀποβάλλονται, κατηγοροῦνται ἢ μυθοποιοῦνται κατά περίπτωση· πού εἴτε ἀντιμετωπίζονται σάν ἀπειλές, στή δημόσια τάξη, εἴτε σάν ἀκακοὶ παλιάτσοι. Ἀκόμα, ὅπως καί τόν Ζενέ, μᾶς διεγεί-

ρουν τὰ πιά ἀσήμαντα ἀντικείμενα —μιά παραμάν, ἓνα μυτερό παπούτσι, μία μοτοσυκλέτα—, πού σάν τό σωληνάριο τῆς βαζελίνης, παίρνουν μία διάσταση συμβολική, γίνονται στιγματισμένες φόρμες, ἀποδείξεις μιᾶς αὐτοεξορίας. Τέλος, ὅπως κι ὁ Ζενέ, πρέπει νά προσπαθήσουμε νά ξαναδημιουργήσουμε τή διαλεκτική ἀνάμεσα στή δράση καί τήν ἀντίδραση, πού δίνει νόημα σ' ὅλα αὐτά τὰ ἀντικείμενα. Γιατί, ὅπως ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στήν «ἀνώμαλη» σεξουαλικότητα τοῦ Ζενέ καί τήν «νόμιμη» ὀργή τῶν χωροφυλάκων συγκεντρώνεται σ' ἓνα καί μόνον ἀντικείμενο, ἔτσι κι οἱ ἀντιθέσεις ἀνάμεσα στίς κυρίαρχες καί τίς ὑποτελεῖς ὁμάδες ἀντανακλώνται στήν ἐπιφάνεια τῆς ὑπο-κουλτούρας — στά στύλ, πού δημιουργοῦν τὰ ἀσήμαντα ἀντικείμενα καί πού ἀποκτοῦν ἔτσι ἓνα διπλό νόημα. Ἀπό τή μία, προειδοποιοῦν τόν «ῥομαλό» κόσμο γιά μιάν ἐπικίνδυνη παρουσία —τῇ διαφοροποίησιν— καί συγκεντρώνουν ἐπάνω τους τίς θολές ὑποψίες, τὰ ἀμήχανα γέλια, «τὴν ἀπεριόριστη καί βουβή λύσσα». Ἀπ' τὴν ἄλλη, γίνονται γι' αὐτοὺς πού τὰ μυθοποιοῦν, πού τὰ χρησιμοποιοῦν σάν λόγια ἢ κατάρεις, σύμβολα μιᾶς ἀπαγορευμένης ὄντοτητας, πηγές ἀξίας. Ξαναφέροντας στό νοῦ τοῦ τὴν ταπείνωσή τοῦ ἀπ' τοὺς χωροφύλακες, ὁ Ζενέ βρῖσκει παρηγοριά στό σωληνάριο τῆς βαζελίνης. Γίνεται γι' αὐτόν σύμβολο τοῦ «θριάμβου» τοῦ. «Θά προτιμοῦσα νά χτυπηθῶ μέχρ' αἵματος, παρά ν' ἀπαρνηθῶ αὐτό τό ἡλίθιο ἀντικείμενο» (J. Genet, 1967).

[Τό νόημα, λοιπόν, τῆς ὑπο-κουλτούρας εἶναι πάντοτε ἀμφισβητήσιμο καί τό στύλ εἶναι ὁ χώρος ὅπου συγκρούονται μέ τή μεγαλύτερη ἔνταση οἱ ἀντιτιθέμενοι ὁριζοί.] Ἐνα μεγάλο μέρος αὐτοῦ τοῦ διβλίου

ἀφιερώνεται στην περιγραφή της διαδικασίας μέ την όποία τά ἀντικείμενα αποκτούν σημασία καί, μέ τή σειρά τους, συμβολίζουν τό στύλ τής ύπο-κουλτούρας. Όπως καί στίς νουβέλες του Ζενέ, αὐτή ή διαδικασία ξεκινᾶ μ' ἓνα ἐγκλημα ἀπέναντι στή φυσική τάξη τῶν πραγμάτων, ἄν καί, σ' αὐτή τήν περίπτωση, ή παρέκκλιση μπορεῖ νά φαίνεται πολύ μικρή – ἓνα τσουλούφι στά μαλλιά, ἓνα σκουῦτερ, ἓνας δίσκος ή ἓνας διαφορετικός τύπος ρούχων. Όμως, καταλήγει στή δημιουργία ἑνός στύλ, μᾶς χειρονομίας ἀνυπακοῆς ή περιφρόνησης, σ' ἓνα χαμόγελο ή ἓνα σαρκασμό. Συμβολίζει μίαν Ἄρνηση. Προτιμῶ νά πιστεύω ὅτι αὐτή ή Ἄρνηση ἀξίζει τόν κόπο, ὅτι αὐτές οἱ χειρονομίες ἔχουν τή σημασία τους, ὅτι τά χαμόγελα κι οἱ σαρκασμοί ἔχουν μίαν ἀνατρεπτική ἀξία, ἔστω κι ἄν, σέ τελική ἀνάλυση, εἶναι σάν τίς φωτογραφίες τῶν γκάγκστερς του Ζενέ – ή σκοτεινή πλευρά μᾶς κάρτας Κανονισμοῦ, ή πληθώρα τῶν γκραφίτι στόν τοῖχο μᾶς φυλακῆς.

Ἀκόμα κι ἔτσι, τά γκραφίτι εἶναι συναρπαστικά νά τά διαβάξεις. Τραβοῦν τήν προσοχή ἐπάνω τους. Ἐκφράζουν τόσο μιά ἀδυναμία, ὅσο καί μιά δύναμη – τή δύναμη τής παραμόρφωσης. [Ὁ Νόρμαν Μαίηλερ ὀνομάζει τά γκραφίτι: «Ἡ παρουσία σας πάνω στήν Παρουσία τους... τά ψευδώνυμά σας πάνω στή σκηνή τους» (N. Mailer, 1974)].

Σ' αὐτό τό βιβλίο, θά προσπαθῶ ν' ἀποκρυπτογραφήσω τά γκραφίτι, νά περιγελάσω τίς σημασίες πού ἀποδόθηκαν στά διάφορα μεταπολεμικά νεανικά στύλ. Όμως, πρίν προχωρήσουμε στήν κάθε μιά ἀπ' τίς ὑπο-κουλτούρες, πρέπει πρῶτα νά καθορίσουμε τούς βασικούς δρους. Ἡ λέξη «ὑπο-κουλτούρα» εἶναι φορτωμένη μέ μυστήριο. Θυμίζει μυστικοπάθεια, μασονικούς δρους καί ὑπόκοσμο.

Περιλαμβάνει ακόμα τήν εὐρύτερη καί διόλου εὐκολότερη ἔννοια τῆς «κουλτούρας». Ἔτσι, μ' αὐτήν τήν ἔννοια τῆς κουλτούρας, πρέπει ν' ἀρχίσουμε.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΣΤΗΝ ΗΓΕΜΟΝΙΑ

Κουλτούρα

Culture: καλλιέργεια, τάση, λατρεία στους Χριστιανούς συγγραφείς· ή πράξη ή οι εργασίες της καλλιέργειας του έδάφους· ή καλλιέργεια του έδάφους, ή γεωργία· ή εκτροφή ή τό μέγáλωμα διαφόρων ζώων (π.χ. ψαριών)· ή τεχνητή καλλιέργεια διαφόρων μικροσκοπικών οργανισμών· οί μικροοργανισμοί που παράγονται έτσι· ή καλλιέργεια ή ή ανάπτυξη (του μυαλού, των ικανοτήτων, των τρόπων συμπεριφοράς)· ή βελτίωση ή ή εκλέπτυνση που δίνει ή μόρφωση καί ή εκπαίδευση· τό στάδιο της παιδείας καί του έξευγενισμού· ή διανοητική πλευρά του πολιτισμού· ή άσκηση ή ιδιαίτερη προσοχή ή μελέτη οποιουδήποτε θέματος ή άσχολίας.

(Oxford English Dictionary)

· Η έννοια της κουλτούρας είναι όλότελα θολή, όπως φαίνεται στον παραπάνω όρισμό. Η διάθλαση, την οποία έφερε μιά χρήση αίωνων, έδωσε στη λέξη πολλές διαφορετικές καί συχνά συγκρουόμενες σημασίες. Άκόμα καί σάν επιστημονικός όρος, αναφέρεται τόσο σέ μιά διαδικασία (ή τεχνητή καλλιέργεια μικροοργανισμών), όσο καί στό άποτέλεσμά της (οί μικροοργανισμοί, που παράγονται έτσι). Συγκεκριμένα, από τό τέλος του 18ου αιώνα, χρησιμοποιήθηκε από τους Άγγλους διανοούμενους καί

συγγραφείς για να ἐπιστήσει τὴν προσοχή σ' ἓνα ὁλοκληρο πεδίο ἀπὸ ἀμφισβητούμενα ζητήματα. Θέματα ὅπως: ἡ «ποιότητα τῆς ζωῆς», τὰ ἀποτελέσματα τῆς αὐτοματοποίησης στὸν ἄνθρωπο, ὁ καταμερισμός τῆς ἐργασίας καὶ ἡ δημιουργία μιᾶς κοινωνίας μαζῶν, συζητήθηκαν στὰ εὐρύτερα πλαίσια αὐτοῦ πού ὁ Raymond Williams ὀνομάζει διαμάχη τῆς «Κουλτούρας καὶ Κοινωνίας» (R. Williams, 1961). Αὐτὴ ἡ παράδοση διαφωνιῶν καὶ κριτικῆς κράτησε ὥς ἓνα μεγάλο βαθμό ζωντανό τὸ ὄραμα τῆς «δραγανικῆς κοινωνίας» – μιᾶς κοινωνίας συγκροτημένης σ' ἓνα ὁλοκληρωμένο νοηματικό σύνολο. Τό ὄραμα αὐτό εἶχε δύο βασικὲς τροχιές. Ἡ μία γυρνοῦσε πίσω στὸ παρελθόν, στὸ φεουδαρχικὸ ἰδανικὸ μιᾶς ἱεραρχικά δομημένης κοινότητος. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσι, ἡ ἔννοια τῆς κουλτούρας ἔπαιρνε μιὰ σχεδόν ἱερὴ λειτουργία. Ἡ «ἁρμονικὴ τῆς τελειότητος» (M. Arnold, 1868) ἀντιπαρατιθόταν στὸ σκουπιδοτόπο τῆς σύγχρονης ζωῆς.

Ἡ ἄλλη τροχιά, πού εἶχε πολὺ λιγότερους ὁπαδούς, ὡδηγοῦσε στὸ μέλλον, σὲ μιὰ σοσιαλιστικὴ Οὐτοπία, ὅπου δὲν θὰ ὑπῆρχε διάκρισι ἀνάμεσα στὴν ἐργασία καὶ στὸν ἐλεύθερο χρόνο. Μέσα ἀπ' αὐτὴν τὴν παράδοσι, ξεπήδησαν δύο βασικοὶ ὅρισμοί τῆς κουλτούρας, χωρὶς ὅμως νὰ συμβαδίζουν ἀπόλυτα μὲ τίς δύο τροχιές πού περιγράψαμε παραπάνω. Ὁ πρῶτος – ἴσως πιὸ γνωστός στὸν ἀναγνώστη – εἶναι βασικά κλασικός καὶ συντηρητικός. Παρουσιάζει τὴν κουλτούρα σὰν τὸ μέτρο τῆς αἰσθητικῆς τελειότητος: «οἱ καλύτερες σκέψεις καὶ λόγια πού ὄντηκαν ποτὲ στὸν κόσμος» (M. Arnold, 1868), κι ἔχει τὴν προέλευσή του σὲ μιὰ ἐκτίμησι τῶν «κλασικῶν» αἰσθητικῶν μορφῶν (ὄπερα, μπαλέτο, θέατρο, λογοτεχνία, τέχνη). Ὁ δεύτερος, πού ὁ Williams ἀνάγει στὸν

Herder καί στόν 18ο αἰώνα (R. Williams, 1976), ἔχει τίς ρίζες του στήν ἀνθρωπολογία. Ἐδῶ, ὁ ὅρος «κουλτούρα» ἀναφέρεται σέ:

«... ἓνα συγκεκριμένο τρόπο ζωῆς, πού ἐκφράζει ὁρισμένες ἔννοιες καί ἀξίες, ὄχι μόνο στήν τέχνη καί στή γνῶση, ἀλλά καί στίς συνήθειες καί τήν καθημερινή συμπεριφορά. Ἡ ἀνάλυση τῆς ἔννοιας τῆς κουλτούρας, μ' ἓναν τέτοιο ὁρισμό, εἶναι τό ξεκαθάρισμα τῶν ἐννοιῶν καί τῶν ἀξιῶν, πού ὑπονοοῦνται καί ἐκφράζονται σ' ἓνα συγκεκριμένο τρόπο ζωῆς, σέ μιά συγκεκριμένη κουλτούρα» (R. Williams, 1965).

Αὐτός ὁ ὁρισμός εἶχε προφανῶς ἓνα εὐρύτερο φάσμα. Μέ τά λόγια τοῦ T.S. Eliot περιλάμβανε:

«... ὅλες τίς χαρακτηριστικές δραστηριότητες καί τά ἐνδιαφέροντα ἐνός λαοῦ. Τίς ἵπποδρομίες, τίς λεμβοδρομίες τοῦ Henley, τό κέντρο ἱστιοπλοΐας τοῦ Cowes, τήν 12η τοῦ Αὐγούστου, τόν Τελικό Κυπέλλου, τίς κυνοδρομίες, τά μπιλιάρδα, τά θελάκια, τό τυρί τοῦ Wensleydale, τά κομμάτια θραστό λάχανο, τά παντζάρια μέ ξίδι, τίς γοτθικές ἐκκλησίες τοῦ 19ου αἰώνα, τή μουσική τοῦ Ἑλγκαρ...».

Ὅπως ἐπισημαίνει ὁ Williams, μόνο μιά καινούρια θεωρητική πρωτοβουλία θά μπορούσε νά στηρίξει ἓναν τέτοιο ὁρισμό. Τώρα, ἡ θεωρία τῆς κουλτούρας περιλάμβανε «τή μελέτη τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στά στοιχεῖα ἐνός ὁλόκληρου τρόπου ζωῆς» (R. Williams, 1965). Ἡ ἔμφαση μετατοπίστηκε ἀπό τ' ἀμετάβλητα στά ἱστορικά κριτήρια, ἀπό τή σταθερότητα στή ροή:

«... μιά ἔμφαση πού, μελετώντας τίς ἐπιμέρους ἔννοιες καί ἀξίες, δέν ἐπιζητᾷ τόσο νά τίς συγκρίνει, ὥστε νά καθιερώσει μιά κλίμακα, ὅσο ν' ἀνακαλύψει, μελετώντας τούς τρόπους ἀλλαγῆς τους, συγκεκριμένες γενικές αἰτίες ἢ τάσεις, μέσω τῶν ὁποίων

οί κοινωνικές και πολιτιστικές εξελίξεις γίνονται στο σύνολό τους περισσότερο κατανοητές» (R. Williams, 1965).

Μ' αυτό τόν τρόπο, ό Williams είχε προτείνει μία συνολικά ευρύτερη τυποποίηση τών σχέσεων ανάμεσα στην κουλτούρα και την κοινωνία, μία τυποποίηση πού, μέσω τής ανάλυσης τών «ἐπιμέρους ἐννοιών και ἄξιων», ἐπιζητοῦσε ν' ἀποκαλύψει τίς κρυμμένες θεμελιώδεις ἀρχές τής ἱστορίας — τίς «γενικές αἰτίες» και τίς πλατιές κοινωνικές «τάσεις», πού βρίσκονται πίσω ἀπ' τίς ἐμφανείς ἐκδηλώσεις τής «καθημερινῆς ζωῆς».

Τόν πρῶτο καιρό, όταν οί Πολιτιστικές Μελέτες μπῆκαν στά Πανεπιστήμια, κάθησαν μᾶλλον ἄβολα στό φράχτη πού χωρίζει τούς δύο ἀλληλοσυγκρουόμενους ὁρισμούς —ή κουλτούρα σάν κριτήριο τελειότητας, ἢ κουλτούρα «ἕνας τρόπος ζωῆς»—, μήν μπορώντας νά ἀποφασίσουν ποιός ὁρισμός ἀντιπροσώπευε τήν περισσότερο ἀποδοτική γραμμή ἐρευνας. Ὁ Richard Hoggart και ὁ Raymond Williams, σέ ἐξυπνες ἐργασίες τής νεανικῆς τους ἡλικίας [ὅταν ὁ Hoggart ἦταν στό Λήντς (1958), κι ὁ Williams σ' ἕνα Οὐαλλικό χωριό μεταλλωρύχων (1960)], ἔδωσαν πολύ συμπαθητικά τό πορτρέτο τής ἐργατικῆς κουλτούρας. Ὅμως, ἡ δουλειά τους εἶχε μία ἔντονη προκατάληψη γιά τή λογοτεχνία και τή μόρφωση¹ και ἦταν ἔντονα ἠθικολογική. Ὁ Hoggart κατέκρινε ἔντονα τόν τρόπο πού ἡ παραδοσιακή ἐργατική τάξη —μία κοινότητα μέ παλιές και δοκιμασμένες ἀξίες, παρ' ὅλο τό σκυθρωπό περιβάλλον, ὅπου τήν εἶχαν ἐγκαταστήσει— εἶχε σιγά-σιγά διαβρωθεῖ κι ἀντικατασταθεῖ ἀπό ἕνα «γυαλιστερό, ζαχαρωμένο κόσμο» γεμάτο συγκινήσεις και φτηνή φιλολογία, γλυκερό και τιποτένιο. Ὁ Williams ἐπιδοκίμασε μέ δισταγμό

τούς νέους μαζικούς τρόπους επικοινωνίας, όμως προσπάθησε νά εισαγάγει αισθητικά καί ἠθικά κριτήρια γιά νά ξεχωρίσει ὅ,τι εἶχε κάποια ἀξία ἀπ' τό «σκουπιδαριό»· τήν τζάζ —μιά «πραγματική μουσική φόρμα»— καί τό ποδόσφαιρο —ένα ὑπέροχο παιχνίδι— ἀπό «τά μυθιστορήματα διασμῶν, τά εἰκονογραφημένα τῆς κυριακάτικης φυλλάδας καί τίς τελευταῖες σαχλαμάρες τοῦ Tin Pan» (R. Williams, 1965). Στά 1966, ὁ Hoggart διατύπωσε τίς βασικές προϋποθέσεις, ὅπου βασίστηκαν οἱ Πολιτιστικές Μελέτες:

«Πρῶτον, δέν μπορεῖ κανένας νά καταλάβει πραγματικά τή φύση τῆς κοινωνίας, δίχως νά ἐκτιμᾷ τήν καλή λογοτεχνία. Δεύτερον, ἡ κριτική γραμματολογική ἀνάλυση μπορεῖ νά ἐφαρμοστεῖ σέ κοινωνικά φαινόμενα, πέρα ἀπ' τήν “ἀκαδημαϊκά σεβαστή” λογοτεχνία, (π.χ. στίς λαϊκές τέχνες, στούς τρόπους μαζικῆς ἐπικοινωνίας), καί μπορεῖ ν' ἀποκαλύψει τή σημασία τους γιά τά ἄτομα καί τίς κοινωνίες» (Hoggart, 1966).

Ἡ ὑπονοούμενη προϋπόθεση ὑπαρξῆς μιᾶς λογοτεχνικῆς εὐαισθησίας γιά τήν «ἀνάγνωση» τῆς κοινωνίας μέ τήν ἀπαραίτητη ὀξυδέρκεια καί ἡ ἰδέα μιᾶς τελικῆς συμφιλίωσης τῶν δύο ὁρισμῶν τῆς κουλτούρας, χαρακτήρισαν παράδοξα καί τήν πρῶτη δουλειά τοῦ Γάλλου συγγραφέα Roland Barthes, ἃν καί, ἐδῶ, ἀξιοποιήθηκαν μέ μιᾶ μέθοδο ἀνάγνωσης σημάτων — τή Σημειωτική.

Ρολάν Μπάρτ: Μύθοι καί σήματα

Μέ παραδείγματα ἀπό τή δουλειά τοῦ Ἑλβετοῦ γλωσσολόγου Ferdinand de Saussure,² ὁ Μπάρτ προσπάθησε νά ἀποκαλύψει τήν αὐθαίρετη φύση

τῶν πολιτιστικῶν φαινομένων, νά ξεσκεπάσει τό λανθάνον νόημα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, πού ἀπ' ὁποιαδήποτε θέση φαίνόταν «ἀπόλυτα φυσική». Ἀντίθετα μέ τόν Hoggart, δέν εἶχε σκοπό νά κάνει διακρίσεις ἀνάμεσα στό καλό καί στό κακό τῆς σύγχρονης μαζικῆς κουλτούρας, ἀλλά περισσότερο νά δείξει πῶς ὅλες οἱ φαινομενικά αὐθόρμητες μορφές καί συνήθειες τῶν σύγχρονων ἀστικῶν κοινωνιῶν, ὑπόκεινται σέ μιὰ συστηματική διαστρέβλωση, μέ μιὰ μόνιμη τάση ἀποϊστορικοποίησης, «φυσιολογικοποίησης», μυθοποίησης:

«Ὁλόκληρη ἡ Γαλλία εἶναι δουτηγμένη σ' αὐτή τήν ἀνώνυμη ἰδεολογία: ὁ τύπος μας, ὁ κινηματογράφος μας, τό θέατρό μας, ἡ λογοτεχνία τῆς δεκάρας, οἱ συνήθειές μας, ἡ Δικαιοσύνη μας, ἡ διπλωματία μας, οἱ συζητήσεις μας, τά σχόλια πού κάνουμε γιά τόν καιρό, μιὰ δίκη δολοφονίας, ἕνας συγκινητικός γάμος, τό ἀγαπημένο μας φαγητό, τά ροῦχα πού φοράμε, τό κάθε τι στήν καθημερινή ζωὴ ἐξαρτᾶται ἀπό τίς ἀναπαραστάσεις πού ἡ ἀστική τάξη ἔχει καί μᾶς κάνει νά ἔχουμε γιά τίς σχέσεις ἀνάμεσα στά ἄτομα καί στόν κόσμο» (R. Barthes, 1972).

Ὅπως καί στόν Ἑλιοτ, ἡ ἔννοια τῆς κουλτούρας στόν Μπάρτ ἐκτείνεται πέρα ἀπό τή βιβλιοθήκη, τήν ὄπερα καί τό θέατρο, γιά νά περιλάβει τό σύνολο τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Ὅμως, γιά τόν Μπάρτ, αὐτή ἡ καθημερινότητά ἐπιφορτίζεται μέ μιὰ ἰδιαίτερη σημασία καί γίνεται μονομιᾶς περισσότερο ὑπουλή καί πιό συστηματικά ὁργανωμένη. Ξεκινώντας ἀπό τήν προϋπόθεση ὅτι «ὁ μῦθος εἶναι ἕνας τρόπος ὁμιλίας», ὁ Μπάρτ προσπάθησε στίς «Μυθολογίες» του νά ἐξετάσει τούς συνήθως καλυμμένους κανόνες, κώδικες καί συμβάσεις, μέσω τῶν ὁποίων ἔννοιες

πού χαρακτηρίζουν συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες (π.χ. αυτές που βρίσκονται στην έξουσία), γίνονται οίκουμενικές και «δεδομένες» για τό σύνολο της κοινωνίας. Σέ φαινόμενα τόσο διαφορετικά μεταξύ τους, όπως ένας αγώνας πυγμαχίας, ένας συγγραφέας σέ διακοπές, ένας τουριστικός οδηγός, ανακάλυψε την ίδια τεχνητή φύση, τόν ίδιο ιδεολογικό πυρήνα. Κάθε ένα απ' αυτά τά φαινόμενα είχε έκτεθει στην ίδια κυρίαρχη ρητορική (τή ρητορική της κοινής λογικής) κι είχε μετατραπεί σέ μύθο, σ' ένα απλό στοιχείο ενός «σημειολογικού συστήματος δευτέρου βαθμού» (R. Barthes, 1972). (Ο Μπάρτ χρησιμοποιεί σάν παράδειγμα μιά φωτογραφία του Paris-Match, που δείχνει ένα Νέγρο στρατιώτη νά χαιρετά τή γαλλική σημαία. Ή φωτογραφία αυτή έχει έκδοχές πρώτου και δεύτερου βαθμού: 1) μιά χειρονομία πίστης, καί, ακόμα, 2) «ή Γαλλία είναι μιά μεγάλη αυτοκρατορία καί όλα τά παιδιά της, χωρίς φυλετικές διακρίσεις, υπηρετούν πιστά τή σημαία της»).

Ή εφαρμογή απ' τόν Μπάρτ μιās μεθόδου που είχε τίς ρίζες της στή γλωσσολογία, σέ άλλα συστήματα «όμιλίας» πέρα από τή γλώσσα (όπως: μόδα, κινηματογράφος, τροφή κτλ.), έδωσε καινούριες δυνατότητες στίς σύγχρονες πολιτιστικές μελέτες. Ύπηρχαν έλπίδες νά έντοπιστεί τό άόρατο νήμα ανάμεσα στή γλώσσα, τήν εμπειρία καί τήν πραγματικότητα καί νά σπάσει μέ μιά σημειωτική ανάλυση αυτού του είδους· ώστε τό χάσμα ανάμεσα στόν άποξενωμένο διανοούμενο καί τόν «πραγματικό» κόσμο νά αποκτήσει σημασία καί, ταυτόχρονα, σάν από θαύμα, νά εξαφανιστεί. Επιπλέον, μέ τίς κατευθύνσεις του Μπάρτ, ή σημειωτική έδινε ύποσχέσεις τουλάχιστον γιά τή συμφιλίωση των δύο άλληλοσυγκρουόμενων όρισμών τής κουλτούρας, που θό-

λωναν τή θέση τῶν πολιτιστικῶν μελετῶν — ἓνας συγκερασμός ἠθικῶν πεποιθήσεων (στήν περίπτωση τοῦ Μπάρτ, οἱ μαρξιστικές του ἀπόψεις) καί λαϊκῶν θεμάτων: ἡ μελέτη ἑνός συνολικοῦ τρόπου ζωῆς τῆς κοινωνίας.

Αὐτό δέν σημαίνει ὅτι ἡ σημειωτική θά μπορούσε νά ἀφομοιωθεῖ εὐκολα στό χώρο τῶν πολιτιστικῶν μελετῶν. Μ' ὅλο πού ὁ Μπάρτ συμμεριζόταν τίς λογοτεχνικές προκαταλήψεις τοῦ Hoggart καί τοῦ Williams, μέ τή δουλειά του εἰσήγαγε μιά καινούρια μαρξιστική «προβληματική»,³ πού ἦταν ξένη στή βρετανική παράδοση τοῦ ἀνήσυχου καί συχνά ἐμπειρικοῦ «κοινωνικοῦ ρεπορτάζ». Σάν ἀποτέλεσμα, ὅλη ἡ παλιά διαμάχη φάνηκε ξαφνικά ξεπερασμένη. Σύμφωνα μέ τόν E.P. Thompson φαινόταν νά ἀντανάκλᾳ τίς περιορισμένες ἀνησυχίες μιᾶς ὁμάδας «ἐρασιτεχνῶν τζέντλεμεν». Ὁ Thompson ἐπιζήτησε νά ἀντικαταστήσει τόν ὀρισμό τῆς θεωρίας τῆς κουλτούρας τοῦ Williams: «ἡ θεωρία τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στά στοιχεῖα ἑνός ὁλόκληρου τρόπου ζωῆς», μέ τή δική του, περισσότερο αὐστηρά μαρξιστική, διατύπωση: «ἡ μελέτη τῶν σχέσεων ἑνός συνόλου ἀντιθέσεων». Ἐπρεπε νά βροῦμε ἓνα περισσότερο ἀναλυτικό πλαίσιο· ἔπρεπε νά μάθουμε ἓνα καινούριο λεξιλόγιο. Μέσα σ' αὐτήν τή διαδικασία θεωρητικοποίησης, ἡ λέξη «ἰδεολογία» κατέληξε νά περιλαμβάνει ἓνα πολύ εὐρύτερο φάσμα ἐννοιῶν. Εἶδαμε ὅτι ὁ Μπάρτ βρῆκε μίαν «ἀνώνυμη ἰδεολογία» νά διαπερνᾷ κάθε πιθανό ἐπίπεδο κοινωνικῆς ζωῆς, νά ἐγγράφεται στίς πιό ἀπλές συνήθειες, νά πλαισιώνει τίς πιό τυπικές κοινωνικές συνδιαλλαγές. Ὅμως, πῶς εἶναι δυνατόν ἡ ἰδεολογία νά εἶναι «ἀνώνυμη» καί πῶς μπορεί νά περιλαμβάνει μιά τόσο πλατιά σημασία; Πρίν προσπαθήσουμε νά

καταλάβουμε τό στύλ τῆς ὑπο-κουλτούρας, πρέπει νά ξεκαθαρίσουμε τόν ὄρο «ἰδεολογία» μέ περισσό-
τερη ἀκρίβεια.

Ἰδεολογία: Μιά διωμένη σχέση

Στή «Γερμανική Ἰδεολογία», ὁ Μάρξ δείχνει πῶς ἡ βάση τῆς καπιταλιστικῆς οἰκονομικῆς δομῆς [ἡ ὑπεραξία, σύμφωνα μέ τό σαφή ὄρισμό τοῦ Godelier: «Κέρδος... εἶναι ἡ ἀπλήρωτη ἐργασία» (Godelier, 1970)] δέν ἔχει συνειδητοποιηθεῖ ἀπό τούς συντελεστές τῆς παραγωγῆς. Ἡ ἀποτυχία νά δοῦμε, πίσω ἀπό τά φαινόμενα, τίς πραγματικές σχέσεις, πού τά ἐξηγοῦν, δέν εἶναι τό ἄμεσο ἀποτέλεσμα κάποιου συνειδητοῦ καμουφλάζ, πού κάνουν τά ἄτομα, οἱ κοινωνικές ὁμάδες ἢ οἱ θεσμοί. Ἀντίθετα, ἡ ἰδεολογία, ἐξ ὁρισμοῦ, θρίσκεται πέρα ἀπ' τή συνείδηση. Ἐδῶ, σ' αὐτό τό ἐπίπεδο τῆς «φυσιολογικῆς κοινῆς λογικῆς», τά ἰδεολογικά πλαίσια ἀναφορᾶς κατακάθονται ὀριστικά καί ἔχουν μεγαλύτερα ἀποτελέσματα, γιατί ἡ ἰδεολογική τους φύση εἶναι πολύ καλά κρυμμένη. Κατά τόν Stuart Hall:

«Σ' αὐτήν ἀκριβῶς τήν “αὐθόρμητη” ποιότητα, τή διαφάνεια, τή “φυσικότητα”, τήν ἄρνηση στή μελέτη τῶν βασικῶν ἀρχῶν της, τήν ἀντίσταση ἀπέναντι σέ κάθε ἀλλαγὴ ἢ διόρθωση, τήν ἄμεση ἀναγνώριση καί τόν κλειστό κύκλο μέσα στόν ὁποῖο κινεῖται, ὀφείλεται ἡ ταυτόχρονα “αὐθόρμητη”, ἰδεολογική καί ἀσυνείδητη φύση τῆς κοινῆς λογικῆς. Μέσα ἀπ' αὐτήν, δέν μπορεῖς νά μάθεις τό πῶς εἶναι τά πράγματα, μπορεῖς μόνο νά θρεῖς πού ταιριάζουν μέσα στό ὑπάρχον πλαίσιο. Μέ τόν τρόπο αὐτό, τό γεγονός ὅτι εἶναι κάτι τό δεδομένο, κάνει τήν “κοινὴ λογική” ἓνα μέσο, τοῦ ὁποῖου οἱ ἀρχές καί οἱ προϋπο-

θέσεις γίνονται άόρατες άπό τή φαινομενική του διαφάνεια» (S. Hall, 1977).

Έφόσον, ή ιδεολογία, μέ τή μορφή τής κοινής λογικής, διαδρώνει τόν καθημερινό λόγο, δέν μπορεί νά άφοριστεί άπό τήν καθημερινή ζωή, σάν ένα αυτόνομο σύστημα «πολιτικών ιδεών» ή «προκατειλημμένων άπόψεων». Ούτε μπορούμε νά τήν περιορίσουμε στίς άφηρημένες διαστάσεις μιās «κοσμοθεώρησης» ή νά τή χρησιμοποιήσουμε μέ τή χοντροκομμένη μαρξιστική έννοια γιά νά έπισημάνουμε τήν «ψευδή συνείδηση». Άντίθετα, όπως τονίζει ό Louis Althusser:

«... ή ιδεολογία έχει πολύ μικρή σχέση μέ τή “συνείδηση”... Είναι πέρα γιά πέρα άσυνείδητη... Πραγματικά, ή ιδεολογία είναι ένα σύστημα άναπαράστασης, όμως στίς περισσότερες περιπτώσεις αυτές οί άναπαραστάσεις δέν έχουν καμιά σχέση μέ τή “συνείδηση” – είναι συχνά εικόνες καί καμιά φορά ιδέες, όμως, πάνω άπ’ όλα, ως δομές έπιβάλλονται στην τεράστια πλειοψηφία τών ανθρώπων, καί όχι μέσω τής “συνείδησής” τους. Άποτελούν αυτόνομα –ήδη άποδεκτά– ήδη διωμένα πολιτιστικά άντικείμενα καί έπιδρούν στους άνθρώπους μέσω μιās διαδικασίας, πού τούς διαφεύγει» (L. Althusser, 1969).

Παρ’ όλο πού έδώ ό Althusser άναφέρεται σέ δομές όπως ή οίκογένεια, οί πολιτικοί καί πολιτιστικοί θεσμοί κτλ., μπορούμε πολύ άπλά νά φωτίσουμε αυτό τό ζήτημα, παίρνοντας σάν παράδειγμα μιá υλική κατασκευή. Τά περισσότερα σύγχρονα εκπαιδευτικά ιδρύματα, πέρα άπ’ τή φαινομενική ούδετερότητα τών υλικών κατασκευής τους (π.χ. κόκκινα τοῦβλα, άσπρα πλακάκια κτλ.), κουβαλούν μέσα τους σιωπηρές ιδεολογικές παραδοχές, πού κυριολεκτικά ένσωματώνονται μέσα στην ίδια τήν άρχιτε-

κτονική. Ἡ κατηγορικοποίηση τῆς γνώσης σέ τέχνες καί ἐπιστήμες ἀναπαράγεται μέ τό σύστημα τῶν σχολῶν, ὅπου διαφορετικοί κλάδοι στεγάζονται σέ διαφορετικά κτίρια καί τά περισσότερα κολλέγια συντηροῦν τόν παραδοσιακό αὐτό διαχωρισμό, διαθέτοντας ἕναν ὄροφο σέ κάθε κλάδο. Ἐπιπλέον, ἡ σχέση ἱεραρχίας διδάσκοντος-διδασκόμενου, ἐγγράφεται στήν κάτοψη τοῦ ἀμφιθεάτρου διδασκαλίας, ὅπου ἡ διάταξη τῶν πάγκων σέ ἐπάλλῃλες κερκίδες μπροστά ἀπό μιά ὑπερυψωμένη ἔδρα περιγράφει τή ροή τῶν πληροφοριῶν καί συντελεῖ στήν ἀποδοχή τῆς ἀκαδημαϊκῆς αὐθεντίας τοῦ καθηγητῆ. Μ' αὐτό τόν τρόπο, ὁρίζεται ἕνα ὁλόκληρο πεδίο ἀποφάσεων σχετικά μέ τό τί εἶναι καί τί δέν εἶναι δυνατόν μέσα στήν ἐκπαίδευση, ὅπωςδῆποτε ἀσυνείδητα, προτοῦ καν καθοριστεῖ τό περιεχόμενο τῶν διαφορῶν κλάδων.

Αὐτές οἱ ἀποφάσεις συντελοῦν στήν ὁριοθέτηση ὄχι μόνον τοῦ τί διδάσκεται, ἀλλά καί τοῦ πῶς διδάσκεται. Ἐδῶ, τά κτίρια κυριολεκτικά ἀναπαράγουν μέ ἀπτούς ὅρους τίς κυρίαρχες (ἰδεολογικές) ἔννοιες σχετικά μέ τό τί εἶναι ἡ ἐκπαίδευση, καί εἶναι μέσα ἀπ' αὐτή τή διαδικασία πού ἡ ἐκπαιδευτική δομή (πού σίγουρα μπορεῖ νά τροποποιηθεῖ) παύει ν' ἀμφισβητεῖται κι ἐμφανίζεται στά μάτια μας σάν «δεδομένη» (δηλ. ἀμετάβλητη). Στήν περίπτωση αὐτή, τά πλαίσια τῆς σκέψης μας μεταφράζονται σέ τοῦβλα καί σοβάδες.

Ἔτσι, οἱ κοινωνικές σχέσεις καί διαδικασίες γίνονται οἰκείες στά ἄτομα μόνο μέσω τῶν μορφῶν, μέ τίς ὁποῖες ἀναπαρίστανται σ' αὐτά. Οἱ μορφές αὐτές, σέ καμιά περίπτωση, ὅπως εἶδαμε, δέν εἶναι διαφανεῖς. Περιβάλλονται μέ τήν «κοινή λογική», πού τίς ἐπικυρώνει καί ταυτόχρονα τίς μυστικοποιεῖ.

Ἀκριβῶς αὐτά τὰ «αὐτονόητα – ἤδη ἀποδεκτά – ἤδη διωμένα πολιτιστικά ἀντικείμενα» προσπαθεῖ ἡ Σημειωτική ν' «ἀνακρίνει» καί νά ἀποκρυπτογραφῇ. Ὅλες οἱ πτυχές τῆς κουλτούρας ἔχουν κάποια σημειωτική ἀξία καί ἀκόμα καί τὰ περισσότερο «δεδομένα» φαινόμενα μποροῦν νά λειτουργήσουν σάν σήματα: σάν στοιχεῖα τῶν συστημάτων ἐπικοινωνίας, πού διέπονται ἀπό τούς κανόνες καί τούς κώδικες τῆς Σημαντικῆς καί, πού δέν γίνονται ἄμεσα ἀντιληπτά μέ τήν ἐμπειρία. Τά σήματα αὐτά, εἶναι τόσο σκοτεινά ὅσο καί οἱ κοινωνικές σχέσεις πού τά παράγουν καί τίς ὁποῖες ἀναπαριστοῦν. Μ' ἄλλα λόγια, ὑπάρχει μιὰ ἰδεολογική διάσταση σέ κάθε σήμανση:

«Ἐνα σῆμα δέν ὑπάρχει ἀπλά καί μόνον, σάν μέρος τῆς πραγματικότητας. Ἀντανακλᾷ καί διαθλᾷ μιάν ἄλλη πραγματικότητα. Ἔτσι, μπορεῖ νά διαστρεβλῶνει αὐτή τήν πραγματικότητα, ἢ νά τήν ἀπεικονίζει σωστά, ἢ νά τήν ἀντιλαμβάνεται ἀπό μιὰ συγκεκριμένη σκοπιά κ.ο.κ. Κάθε σῆμα ὑπόκειται στά κριτήρια τῆς ἰδεολογικῆς ἀποτίμησης. Τό πεδίο ὀρισμοῦ τῆς ἰδεολογίας συμπίπτει μέ τό πεδίο ὀρισμοῦ τῶν σημάτων. Εἶναι ἀπόλυτα ἴσα. Κάθε φορά πού ὑπάρχει ἓνα σῆμα, ὑπάρχει καί ἡ ἰδεολογία. Ὅτιδήποτε ἰδεολογικό ἔχει μιὰ σημειωτική ἀξία» (Volosinov, 1973).

Γιά νά ἀποκαλύψουμε τήν ἰδεολογική διάσταση τῶν σημάτων, πρέπει πρῶτα νά προσπαθήσουμε νά ξεδιαλύνουμε τούς κώδικες, μέ τούς ὁποίους ὀργανώνονται οἱ ἔννοιες. Ἰδιαίτερα σημαντικοί εἶναι οἱ «ὑπονοούμενοι» κώδικες. Αὐτοί, σύμφωνα μέ τόν Stuart Hall, «καλύπτουν τό πρόσωπο τῆς κοινωνικῆς ζωῆς καί τήν κάνουν κατατάξιμη, κατανοητή καί γεμάτη νόημα» (S. Hall, 1977). Περιγράφει αὐτούς

τούς κώδικες σάν «χάρτες έννοιών», πού γίνονται αναγκαστικά τό προϊόν μιᾶς ἐπιλογῆς. Διασχίζουν ἓνα ὁλόκληρο πεδίο δυνάμει ἐννοιῶν καί ὀρισμένες ἀπ' αὐτές τίς κάνουν προσιτές, ἐνῶ ἄλλες τίς ἐξοστρακίζουν. Ζοῦμε μέσα σ' αὐτούς τούς χάρτες μέ τήν ἴδια σιγουριά πού ζοῦμε μέσα στόν «πραγματικό» κόσμο. Μᾶς «ὑπολογίζουν» στόν ἴδιο βαθμό πού τούς «ὑπολογίζουμε», κι αὐτό ἀπό μόνο του εἶναι «φυσικό». Ὅλες οἱ ἀνθρώπινες κοινωνίες ἀναπαράγονται μ' αὐτό τόν τρόπο, μέσω μιᾶς διαδικασίας «ἐγκλιματισμοῦ». Μέσω αὐτῆς τῆς διαδικασίας —ἐνός εἶδους ἀναπόφευκτης ἀντανάκλασης τῆς κοινωνικῆς ζωῆς— συγκεκριμένοι τρόποι ὀργάνωσης τοῦ κόσμου μᾶς φαίνονται παγκόσμιοι καί ἀχρονικοί. Αὐτό ἐννοεῖ ὁ Althusser (1971) ὅταν λέει ὅτι «ἡ ἰδεολογία δέν ἔχει ἱστορία» κι ὅτι, μ' αὐτή τή γενική ἐννοια, ἡ ἰδεολογία πάντα θά ἀποτελεῖ «ἓνα πρωταρχικό στοιχεῖο κάθε κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ» (Althusser and Balibar, 1968).

Ὅμως, σέ ἰδιαίτερα περίπλοκες κοινωνίες, ὅπως ἡ δική μας, πού λειτουργοῦν μέσα ἀπό ἓνα ἐκλεπτυσμένο σύστημα καταμερισμοῦ (δηλ. ἐξειδίκευσης) τῆς ἐργασίας, τό βασικό ἐρώτημα παραμένει: ποιές συγκεκριμένες ἰδεολογίες, ποιῶν συγκεκριμένων ὁμάδων καί τάξεων ἀντιπροσωπεύοντας τά συμφέροντα, θά κυριαρχήσουν σέ μιά δεδομένη στιγμή, σέ μιά δεδομένη κατάσταση; Γιά νά καταπιαστοῦμε μ' αὐτό τό ἐρώτημα, πρέπει πρῶτα νά ἐξετάσουμε τήν κατανομή τῆς ἐξουσίας στήν κοινωνία μας. Πρέπει, δηλαδή, νά ἀναρωτηθοῦμε ποιές ὁμάδες καί τάξεις ἔχουν τό λόγο στόν καθορισμό, τόν προγραμματισμό καί τήν ταξινόμηση τῆς κοινωνίας. Γιά παράδειγμα, ἂν τό σκεφτοῦμε λίγο, εἶναι ὀλοφάνερο ὅτι, στήν κοινωνία μας, δέν ὑπάρχουν ἴσες εὐκαιρίες σ' ὅλες

τίς τάξεις για προσβάσεις στα μέσα διάδοσης τῶν ιδεῶν (κύρια, στα μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης). Μερικές ομάδες ἔχουν βαρύνοντα λόγο, περισσότερες εὐκαιρίες νά περιχαρακώσουν καί νά ὀργανώσουν τίς ἔννοιες, ἐνῶ ἄλλες ἔχουν μιά λιγότερο εὐνοϊκή θέση καί λιγότερη δύναμη νά παράγουν καί νά ἐπιβάλλουν στόν κόσμο ὀρισμούς για τόν κόσμο.

Ἔτσι, ἂν δοῦμε πέρα ἀπ' τό ἐπίπεδο τῆς «ιδεολογίας γενικά», στόν τρόπο πού λειτουργοῦν οἱ συγκεκριμένες ιδεολογίες, στόν τρόπο πού μερικές ἐπιβάλλονται κι ἄλλες παραμένουν περιθωριακές, μποροῦμε νά δοῦμε ὅτι, στίς ἐξελιγμένες Δυτικές δημοκρατίες, τό ιδεολογικό πεδίο εἶναι κάθε ἄλλο παρά «οὐδέτερο». Ἐπιστρέφοντας στούς «ὑπονοούμενους» κώδικες τοῦ Stuart Hall, μποροῦμε νά δοῦμε ὅτι αὐτοί οἱ «χάρτες ἐννοιῶν» εἶναι φορτισμένοι μέ μιά δύναμη ἐκρηκτική σημασία, ἀκριβῶς γιατί εἶναι χαρᾶγμένοι γραμμή πρὸς γραμμή, ξανά καί ξανά, ἀπ' τίς κυρίαρχες ὁμιλίες πάνω στήν πραγματικότητα, ἀπ' τίς κυρίαρχες ιδεολογίες. Ἔτσι, λοιπόν, τείνουν νά ἀντικατοπτρίσουν, ὅσο θολός κι ἀντιφατικός κι ἂν εἶναι ὁ τρόπος τους, τά ἐνδιαφέροντα τῶν κυρίαρχων ομάδων τῆς κοινωνίας.

Θά πρέπει ν' ἀναφερθοῦμε στόν Μάρξ για νά κατανοήσουμε αὐτό τό σημεῖο:

«Οἱ ιδέες τῆς κυρίαρχης τάξης εἶναι, σέ κάθε ιστορική φάση, οἱ κυρίαρχες ιδέες, δηλαδή, ἡ τάξη πού ἀποτελεῖ τήν κυρίαρχη ὕλική δύναμη τῆς κοινωνίας, ταυτόχρονα ἀποτελεῖ καί τήν κυρίαρχη διανοητική δύναμή της. Ἡ τάξη πού ἔχει στα χέρια της τά μέσα τῆς ὕλικῆς παραγωγῆς, ἐλέγχει ταυτόχρονα καί τά μέσα τῆς πνευματικῆς παραγωγῆς, ἔτσι πού, γενικά, οἱ ιδέες αὐτῶν πού δέν διαθέτουν τά μέσα τῆς πνευματικῆς παραγωγῆς, ὑπόκεινται σ' αὐτήν.

Οί κυρίαρχες ιδέες δέν εἶναι τίποτα περισσότερο, παρά ἡ τέλεια διατύπωση τῶν κυρίαρχων ὑλικῶν σχέσεων, ἐκφρασμένη σέ ιδέες. Ἔτσι, ἀπό τίς σχέσεις πού κάνουν μιά τάξη κυρίαρχη, ξεπηδοῦν οἱ ιδέες τῆς ὑπεροχῆς της» (Marx and Engels, 1970).

Αὕτη εἶναι ἡ βάση τῆς θεωρίας τῆς ἡγεμονίας τοῦ Antonio Gramsci, πού δίνει τήν περισσότερο ἱκανοποιητική ἐξήγηση τῆς διατήρησης τῆς κυριαρχίας στίς ἐξελιγμένες καπιταλιστικές κοινωνίες.

Ἡγεμονία: Ἡ μεταβαλλόμενη ἰσορροπία

«Ἡ κοινωνία δέν μπορεῖ νά ἀποκτήσει ἓνα κοινό σύστημα ἐπικοινωνίας, ὅσο εἶναι διαιρεμένη σέ ἀντιμαχόμενες τάξεις».

(Μπ. Μπρέχτ: Μικρό Ὅργανο γιά τό Θέατρο)

Ὁ ὅρος «ἡγεμονία» ἀναφέρεται στήν κατάσταση ὅπου μιά προσωρινή συμμαχία ὀρισμένων κοινωνικῶν ὁμάδων μπορεῖ νά ἐξασκήσει «ἀπόλυτη κοινωνική ἐξουσία» σέ ἄλλες ὑποτελεῖς ὁμάδες, ὄχι μόνον μέ τόν ἐξαναγκασμό ἢ τήν ἄμεση ἐπιβολή τῶν κυρίαρχων ιδεῶν, ἀλλά «κερδίζοντας καί διαμορφώνοντας ἔτσι τή συγκατάθεση, ὥστε ἡ ἐξουσία τῶν κυρίαρχων τάξεων νά φαίνεται νόμιμη καί φυσική» (S. Hall, 1977). Ἡ ἡγεμονία μπορεῖ νά διατηρηθεῖ μόνον ἂν οἱ κυρίαρχες τάξεις «κατορθώσουν νά θάλουν στό περιθώριο ὅλους τούς ἀντίπαλους ὀρισμούς» (Hall, 1977), ἔτσι ὥστε, οἱ ὑποτελεῖς ὁμάδες, ἂν ὄχι νά τεθοῦν ὑπό ἔλεγχο, τουλάχιστο νά περιοριστοῦν σέ ἓναν ἰδεολογικό χῶρο, πού δέν φαίνεται καθόλου «ἰδεολογικός», ἀντίθετα φαίνεται σάν μόνιμος καί «φυσικός», ἔξω ἀπό ἱστορικές συνθήκες,

έξω από συγκεκριμένα ενδιαφέροντα (βλ. Social Trends, φ. 6, 1975).

Μ' αυτό τόν τρόπο, σύμφωνα μέ τόν Μπάρτ, η «μυθολογία» έπιτελεί τή ζωτική της λειτουργία, νά γίνεται οίκεία καί φυσική. Η πλήρης διατύπωση όλης τής έκτασης αυτών τών οίκειοποιημένων μορφών καί έννοιών ύπάρχει στό βιβλίο του Μπάρτ «Μυθολογίες». Ο Γκράμσι, όμως, προσθέτει ένα σημαντικό όρο: αυτή ή ήγεμονική έξουσία, ακριδώς έπειδή προϋποθέτει τή συγκατάθεση τής καταπιεσμένης πλειοψηφίας, δέν είναι δυνατόν νά είναι μόνη καί νά άσκειται πάντα άπ' τήν ίδια συμμαχία ταξικών ομάδων. Όπως έχει σημειωθεί: «ή ήγεμονία... δέν είναι παγκόσμια, ούτε “δεδομένη” συνεχώς για τήν έξουσία μιās συγκεκριμένης τάξης. Πρέπει νά κερδιστεί, νά αναπαραχθεί, νά διατηρηθεί. Η ήγεμονία είναι, όπως είπε ο Γκράμσι, μιá “μεταβαλλόμενη ισορροπία”, πού έμπεριέχει σχέσεις δυναμικών πού διάκεινται φιλικά ή έχθρικά σέ διάφορες τάσεις» (Hall et al., 1976a).

Μέ τόν ίδιο τρόπο, οί διάφορες μορφές δέν μπορεί νά γίνονται οίκειες μόνιμα. Είναι, ανά πάσα στιγμή, δυνατόν ένας «μυθολόγος» σάν τόν Μπάρτ νά τίς αποσυνθέσει καί νά τίς απομυθοποιήσει. Επιπλέον, στήν καθημερινή ζωή, τά υλικά αγαθά μπορούν νά αποκτοΰν καινούριες συμβολικές έννοιες· οί ίδιες κοινωνικές ομάδες, πού τά παρήγαγαν, νά τούς αποδίδουν σιωπηρά αντίθετα νοήματα. Η συμβίωση, στήν όποία συνδέονται ή ιδεολογία καί ή κοινωνική τάξη, ή παραγωγή καί ή αναπαραγωγή, δέν είναι ούτε καθορισμένη, ούτε διασφαλισμένη. Μπορεί νά διαρραγεί. Η κοινωνική συγκατάθεση μπορεί νά σπάσει, νά άμφισβητηθεί, νά παραμεριστεί, κι έτσι, ή αντίσταση στίς κυρίαρχες

ομάδες δέν είναι δυνατόν νά άγνοείται εύκολα, ή γά άφομοιώνεται αυτόματα. Όμως, όπως έγραψε ό Lefebvre, ζοῦμε σέ μία κοινωνία πού... «τά αντικείμενα σέ χρήση γίνονται σήματα καί τά σήματα αντικείμενα. Μιά δεύτερη φύση παίρνει τή θέση τής πρώτης – τοῦ άρχικοῦ στρώματος τής κατανοητῆς πραγματικότητας» (Lefebvre, 1971). Στή συνέχεια, ὑπάρχουν πάντα, σύμφωνα μέ τόν Lefebvre, «αντιρρήσεις καί αντιφάσεις πού ἐμποδίζουν τό κλείσιμο τοῦ κυκλώματος» ανάμεσα στό σήμα καί στό αντικείμενο, στήν παραγωγή καί τήν ἀναπαραγωγή.

Τώρα, μπορούμε νά ἐπιστρέψουμε στίς νεανικές ὑπο-κουλτοῦρες, μιᾶς καί ἡ ἀνοδος τέτοιων ομάδων σημάδεψε μ' ἓνα θεαματικό τρόπο τήν κατάρρευση τῆς κοινωνικῆς συγκατάθεσης στή μεταπολεμική περίοδο. Στά ἐπόμενα κεφάλαια, θά δοῦμε ὅτι αὐτές ἀκριβῶς οἱ αντιρρήσεις κι οἱ αντιφάσεις, πού περιέγραψε ὁ Lefebvre, βρίσκουν τήν ἐκφρασή τους στήν ὑπο-κουλτούρα. Όποδῆποτε, ἡ πρόκληση στήν ἡγεμονία, πού ἀντιπροσώπεύουν οἱ ὑπο-κουλτοῦρες, δέν ὑποβάλλεται ἄμεσα. Περισσότερο ἐκφράζεται μ' ἓνα θολό τρόπο, στό στυλ τους. Οἱ αντιρρήσεις ἐνσωματώνονται, οἱ αντιφάσεις καταδεικνύονται (κι ὅπως θά δοῦμε «λύνονται ὡς διά μαγείας») στό βαθιά τεχνητό ἐπίπεδο τῶν φαινομένων, δηλαδή στό ἐπίπεδο τῶν σημάτων. Γιατί ἡ κοινωνία τῶν σημάτων, ἡ κοινωνία τῶν καταναλωτῶν μύθων, δέν εἶναι ἓνα ἐνιαῖο σῶμα. Όπως έγραψε ὁ Volosinon, εἶναι διαταξική:

«Ἡ τάξη δέν συμπίπτει μέ τήν κοινωνία τῶν σημάτων, δηλαδή μέ τό σύνολο τῶν ἀνθρώπων πού χρησιμοποιεῖ ἓνα κοινό σύστημα σημάτων ἰδεολογικῆς ἐπικοινωνίας. Ἔτσι, διαφορετικές τάξεις χρησιμοποιοῦν μία καί κοινή γλώσσα. Σάν ἀποτελεσμα,

σε κάθε ιδεολογικό σήμα διασταυρώνονται διαφορε-
τικῆς προέλευσης τρόποι ὁμιλίας. Τό σήμα γίνεται ἡ
ἀρένα τῆς ταξικῆς πάλης» (Volosinov, 1973).

Ἡ πάλη ἀνάμεσα σέ διαφορετικές «ὁμιλίες», δια-
φορετικούς ὁρισμούς καί ἔννοιες μέσα στό πεδίο τῆς
ιδεολογίας, εἶναι πάντα καί ταυτόχρονα μιά πάλη
μέσα στό πεδίο τῆς σήμανσης: μιά πάλη γιά τήν κα-
τοχή ἐνός σήματος, πού περιλαμβάνει ἀκόμη καί τίς
πιό ἀσήμαντες περιοχές τῆς καθημερινότητας. Ἄν
ἐπιστρέψουμε, ἀκόμη μιά φορά, στά παραδείγματα
τῆς εἰσαγωγῆς, στίς παραμάνες καί στά σωληνάκια
τῆς βαζελίνης, μπορούμε νά δοῦμε ὅτι τέτοια ἀντι-
κείμενα εἶναι ἀνοιχτά ἀπό δύο πλευρές: τόσο πρὸς
τίς «παράνομες», ὅσο καί πρὸς τίς «νόμιμες» χρή-
σεις. Αὐτά τὰ «ταπεινά ἀντικείμενα» μπορούν μ'
ἓνα μαγικό τρόπο νά γίνουν ἀντικείμενα σφετερι-
σμοῦ· νά «κλαποῦν» ἀπὸ ὑποτελεῖς ὁμάδες καί νά
μεταφέρουν «μυστικές» ἔννοιες· ἔννοιες πού ἐκφρά-
ζουν, μέ ἓνα κωδικό τρόπο μιά μορφή ἀντίστασης
στὴν τάξη πραγμάτων πού διασφαλίζει τὴ συνέχιση
τῆς ὑποτελείας.

Ἔτσι, τό στὺλ στὴν ὑπο-κουλτούρα εἶναι γεμάτο
σημασία. Οἱ μετασχηματισμοὶ πού κάνει εἶναι «ἐνάν-
τιοι στὴ φύση», διακόπτουν τὴ διαδικασία «φυσιο-
λογικοποίησης». Μ' αὐτό τὸν τρόπο, γίνονται χειρο-
νομίες, κινήσεις γιά ἓνα τρόπο ὁμιλίας πού προ-
σβάλλει τὴν «σιωπηρὴ πλειοψηφία», πού ἀμφισβητεῖ
τὴν ἀρχὴ τῆς ἐνότητας καί τῆς συνοχῆς, πού ἀντιτί-
θεται στό μῦθο τῆς συγκατάθεσης. Τό χρέος μας,
ὅπως καί τοῦ Μπάρτ, εἶναι νά διακρίνουμε τὰ
κρυμμένα μηνύματα πού εἶναι κωδικὰ καταγραμμένα
στίς γυαλιστερές ἐπιφάνειες τοῦ στὺλ, νά τὰ ψά-
ξουμε σάν «χάρτες ἐννοιῶν» πού ἐκφράζουν συγκε-
χυμένα αὐτὲς ἀκριβῶς τίς ἀντιθέσεις, γιά τὴ λύση ἢ

τήν απόκρυψη τῶν ὁποίων σχεδιάστηκαν.

Οἱ ἀκαδημαϊκοί, πού προσπαθοῦν νά προσεγγίσουν τό θέμα μέ τή σημειωτική, δέν εἶναι οἱ μόνοι πού μποροῦν νά διαβάσουν τίς σημασίες πού κρύβουν οἱ βαρυφορτωμένες ἐπιφάνειες τῆς ζωῆς. Οἱ ἐπιφάνειες αὐτές, συνεχῶς ἀνοίγονται ἀπό τίς θεαματικές ὑπο-κουλτοῦρες, σέ ἄλλες, δυνάμει ἀνατρεπτικές, ἐρμηνεῖς. Ὁ Ζάν Ζενέ, τό ἀρχέτυπο τῆς «ἀφύσικης» παρέκκλισης, δίνει καί πάλι παραδείγματα ἀντίστασης μέσα ἀπ' τό στυλ. Μέ τόν τρόπο του, εἶναι τό ἴδιο πεπεισμένος, ὅπως κι ὁ Ρολάν Μπάρτ, γιά τόν ἰδεολογικό χαρακτήρα τῶν πολιτιστικῶν σημάτων. Εἶναι τό ἴδιο καταπιεσμένοι ἀπ' τήν ἐνιαία μεμβράνη τῶν μορφῶν καί τῶν ἐννοιῶν, πού τόν περιβάλλει καί, ταυτόχρονα, τόν ἀποβάλλει. Ἡ ἐρμηνεία του εἶναι τό ἴδιο μερική. Κάνει τό δικό του κατάλογο καί βγάζει τά δικά του συμπεράσματα:

«Ἐμείνα ἀναυδος μπροστά σ' ἓνα τόσο ἀτεγκτο οἰκοδόμημα, πού ὅλες του οἱ λεπτομέρειες ἦταν στραμμένες ἐναντίον μου. Τίποτε στόν κόσμο δέν εἶναι ξεκάρφωτο: τά ἄστρα στίς ἐπωμίδες τοῦ στρατηγοῦ, τό χρηματιστήριο, τό μάξιμα τῆς ἐλιᾶς, τό δικανικό ὕφος, ἡ ἀγορά τοῦ σιταριοῦ, τά παρτέρια μέ τά λουλούδια... Τίποτε. Τό σύστημα... εἶχε ἓνα νόημα – τή δική μου ἐξορία» (J. Genet, 1967).

Αὕτη ἀκριδῶς ἡ ὀποξένωση ἀπ' τήν ἀπατηλή «ἀθωότητα» τῶν μορφῶν δίνει στούς *teds*, τούς *mods*, τούς *runks* καί, ἀναμφισβήτητα καί σέ ἄλλες μελλοντικές ομάδες «παράξενων», πού ἀκόμα δέν μποροῦμε νά φανταστοῦμε, τήν ὥθηση νά ἀπομακρυνθοῦν ἀπ' τή δεύτερη ἀνθρώπινη «ψευδή φύση» (R. Barthes, 1972) πρὸς ἓνα τέχνασμα αὐθεντικῆς ἐκφρασης – ἓνα πραγματικά ὑπόγειο στυλ. Σάν συμ-

βολική παραδίαση τῆς κοινωνικῆς τάξης, ἓνα τέτοιο κίνημα συγκεντρώνει καί θά συνεχίσει νά συγκεντρώνει τήν προσοχή, νά προκαλεῖ ἐπικρίσεις καί νά λειτουργεῖ, ὅπως θά δοῦμε, σάν ὁ βασικός φορέας σήμανσης στήν ὑπο-κουλτούρα.

Κανείς, περισσότερο ἀπ' τοὺς punks, δέν ἐπεδίωξε μέ μεγαλύτερη ἀπειλητική ἀποφασιστικότητα νά ἀποκολληθεῖ ἀπό τό «δεδομένο» πλαίσιο τῶν ὁμολοποιημένων μορφῶν καί νά συγκεντρώσει τόσο σφοδρές ἀποδοκιμασίες. Ἔτσι, θ' ἀρχίσουμε ἀπ' τή στιγμή τῶν punks καί θά ἐπιστρέψουμε σ' αὐτήν σ' ὅλο τό βιβλίο. Πιθανότατα, εἶναι σωστό νά χρησιμοποιήσουμε τοὺς punks, πού πρόβαλαν τόσες ἀπαιτήσεις γιά ἀμάθεια, πού ξεπρωξαν τήν αἰσχροσύνη σέ τόσο ἀνησυχητικά ἄκρα, γιά νά δοκιμάσουμε ὁρισμένες ἀπ' τίς μεθόδους «ἀνάγνωσης» σημάτων, προϊόντα τῆς πανάρχαιας διαμάχης πάνω στήν ἱερότητα τῆς κουλτούρας.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΜΕΛΕΤΗ ΜΕΡΙΚΩΝ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Μαρακές, 3 Ἀπριλίου 1989

«Εἶναι σίκ νά ντύνεται κανεῖς μέ κουρέλια φτιαγμένα ἀπό ἀκριβοὺς ράφτες κι ὅλες οἱ ἀδελφές τριγυρνᾶνε ἑξαλλά στολισμένες σάν λατέρνες. Κουστούμεια *Bowery*, πού φαίνονται λεκιασμένα ἀπό κάτουρα κι ἐμετό κι ὅμως, ἂν τά δεῖς ἀπό κοντά, σοῦ θγαίνουν περίπλοκα κεντήματα ἀπό λεπτή χρυσή κλωστή. Ὑπάρχουν ροῦχα ἀλητῶν ἀπ' τό καλύτερο λινό, κουστούμεια ξεπεσμένων εὐγενῶν, τσόχινα καπέλα ὅμοια μ' αὐτά τῶν γερο-πρεζάκηδων, φανταχτερά φτηνά νταβατζίδικα ροῦχα, πού τελικά θγαίνουν ὄχι καί τόσο φτηνά. Τό κραυγαλέο τους βασίζεται σέ μιά παμπόνηρη ἁρμονία χρωμάτων, πού μονάχα τά καλύτερα *Rock Boy* μαγαζιά μποροῦν νά δώσουν... Ἔτσι, τά πράγματα ἀποκτοῦν διπλή ὑπόσταση καί πολλοί τό τραβᾶν μακρύτερα – τούς δίνουν μέχρι ἑξι».

(William Burroughs, 1969)

Διακοπές στόν ἥλιο: Ὁ κ. *Rotten* πιάνει τήν καλή

Τό καλοκαίρι τοῦ 1976 στή Βρετανία ἦταν ὑπερβολικά ζεστό καί ξερό – δέν εἶχε τό προηγούμενό

του. Ἀπό τό Μάιο μέχρι τόν Αὐγουστο, τό Λονδίνο ψηφνόταν κι ἀσφυκτιοῦσε κάτω ἀπό ἓνα λαμπερό οὐρανό καί τήν ἀναπόφευκτη ὁμίχλη τῶν ἀναθυμιάσεων. Αὐτός ὁ ἥλιος, πού ἀρχικά τόν ὑποδέχτηκαν σάν δῶρο Θεοῦ καί σάν ἐθνικό «τονωτικό» τοῦ Τύπου καί τῆς Τηλεόρασης («ἐπιτέλους, διαλύθηκε ἡ “κατάρρα” τῆς Βρετανίας;»), ἔδωσε μιά παροδική ἀνακούφιση ἀπ’ τόν ἐφιαλτικό κύκλο τῶν γεμάτων καταδίκες ἐπικεφαλίδων, πού δέσποζαν στίς πρῶτες σελίδες τῶν ἐφημερίδων στή διάρκεια τοῦ χειμῶνα. Ἡ Φύση ἐπιτελοῦσε τή νόμιμη ἰδεολογική της λειτουργία καί ὑποκατάστησε ὅλα τά «ἄσχημα νέα», ἔδωσε βάσιμες ἀποδείξεις «βελτίωσης» καί παραμέρισε ὅλες τίς ἀπεργίες καί τίς διχόνοιες. Μέ ἀναμενόμενη συχνότητα, οἱ ἐμφανίσεις τῆς «ἔξαλλης νεολαίας» στήν Oxford street, μέ σαλδάρια καί σορτάκια, μπικίνι καί Πολαρόιντ, ἔγιναν θέαμα μεγάλης ἀκροαματικότητας στά «Νέα τῶν 10 μ.μ.». Ὁ ἥλιος ἦρθε σάν ἓνα «ξεδιάντροπο» ὑστερόγραφο στήν κρίση – μιά ἀνάλαφρη προσθήκη γεμάτη τροπικές ὑποσχέσεις. Καί ἡ κρίση ἀκόμα, μποροῦσε νά πάει διακοπές. Ὅμως, καθώς περνοῦσαν οἱ ἐβδομάδες καί οἱ μῆνες καί τό κύμα τῆς ζέστης συνεχιζόταν, ἡ παλιά μυθολογία τῆς καταδίκης καί τῆς καταστροφῆς ἐνισχύθηκε μέ τήν ἐκδίκηση. Τό «θαῦμα» ἔγινε ἀστραπαῖα μιά συνηθισμένη, μιά καθημερινή ὑπόθεση, μέχρι πού, ἓνα πρωινό στά μέσα Ἰουλίου, ξαναβαφτίστηκε ξαφνικά σέ «μιά ἰδιόρρυθμη ἀταξία, ἓνας φοδερός, τελευταῖος, ἀπρόδλεπτος παράγοντας στή βρετανική πτώση».

Τό κύμα καύσωνος, τελικά, καθορίστηκε ἐπίσημα σάν ξηρασία. Τόν Αὐγουστο, μπῆκαν ὅρια στήν κατανάλωση νεροῦ, οἱ σοδεῖς ἀρχισαν νά καταστρέφονται καί τό γρασίδι στό Hyde Park εἶχε μιά

άσπίδα, απέναντι σέ μιά όργισμένη βροχή από τοῦ-
δλα.

Στό παράξενο αὐτό καί ἀποκαλυπτικό καλοκαίρι, οἱ punks ἔκαναν τό ἐντυπωσιακό τους ντεμπούτο στό μουσικό Τύπο*. Στό νοτιοδυτικό Λονδίνο καί ἰδιαίτερα γύρω ἀπ' τήν King's Road, ἓνα καινούριο στύλ δημιουργήθηκε, πού συνδύαζε στοιχεῖα παρ-
μένα ἀπό διάφορα ἑτερογενή νεανικά στύλ. Στήν πραγματικότητα, οἱ punks διεκδίκησαν μιά ἀμφιλε-
γόμενη πατρότητα. Νήματα ἀπό τόν David Bowie καί τό glitter-rock ὑφάνθηκαν μέ στοιχεῖα τοῦ Ἀμε-
ρικανικοῦ πρώτο-punk (Ramones, Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell), τοῦ τμήματος ἐκείνου τοῦ Λονδρέζικου pub-rock (101-ers, Gorillas κτλ.) πού ἐμπνεόταν ἀπ' τήν κουλτούρα τῶν mods τοῦ '60, τῆς μουσικῆς ἀναδίωξης τοῦ Canvey Island τοῦ '40, καί τῶν συγκροτημάτων southend rhythm and blues (Dr. Feelgood, Lew Lewis κτλ.), τῆς northern soul καί τῆς reggae.

Δέν εἶναι παράξενο πού ἡ ἀνάμιξη ὅλων αὐτῶν τῶν στοιχείων ἔδωσε ἓνα κάπως ἀσταθές μίγμα – ὅλα ἀπειλοῦσαν μόνιμα νά διαχωριστοῦν καί νά ἐπιστρέψουν στίς ἀρχικές πηγές τους. Τό glam-rock ἔδωσε τό ναρκισσιισμό, τό μηδενισμό καί τή σύγχυση ἀνάμεσα στά δύο φύλα. Τό ἀμερικανικό punk πρό-
σφερε μιά μινιμαλιστική αἰσθητική (π.χ. τό «Pinhead» τῶν Ramones, ἢ τό «I Stupid» τῶν Crime), τή λα-
τρεία τῶν δρόμων καί μιά κλίση στήν αὐτοκατα-
στροφή. Ἡ northern soul (μιά γνήσια μυστική ὑπο-
κουλτούρα νεαρῶν ἐργατῶν, ἀφιερωμένη σέ ἀκροβα-
τικούς χορούς καί στή γρήγορη ἀμερικανική soul τοῦ '60, πού περιφέρεται σέ κλάμπ ὅπως τό Wigan

* Ἀντισχέδια τραγοῦδια τῆς Καρμίθικηζ. (Σ.τ.μ.).

άπαλή καφέ απόχρωση. Τό τέλος πλησίαζε καί στόν Τύπο άρχισαν, γιά μιά άκόμη φορά, νά εμφανίζονται οί θεωρίες τών Τελευταίων Ήμερών. Οί οικονομικές κατηγορίες, τά πολιτιστικά καί τά φυσικά φαινόμενα συγχέονταν μέ μιά άνεμελιά μεγαλύτερη άπ' τή συνηθισμένη, μέχρι πού ή ξηρασία πήρε μιά σχεδόν μεταφυσική σημασία. Διορίστηκε Ύπουργός Ξηρασίας, ή Φύση όνομάστηκε επίσημα «άφύσικη» κι όλα τά παμπάλαια συμπεράσματα θγαίνουν μ' ένα υποχρεωτικά ελάχιστο ποσοστό είρωνείας, γιά νά μπορέσουν νά κρατηθοῦν μέσα στά πλαίσια τής κοινής λογικής. Στά τέλη τοῦ Αὔγουστου, συνέπεσαν δυό διαφορετικῆς μυθικῆς άξίας γεγονότα, πού επιβεβαίωσαν τίς χειρότερες προβλέψεις· ὑπῆρχαν ένδείξεις ότι ή ὑπερβολική ζέστη άπειλοῦσε τήν ἴδια τήν κατασκευή τών εθνικῶν μεγάρων (προκαλώντας ρωγμές στά θεμέλια), καί τό Καρναβάλι τοῦ Notting Hill, παράδειγμα φυλετικῆς άρμονίας, ξέσπασε σ' ένα κύμα βίας. Αὐτό τό Καραιϊβικό Φεστιβάλ, γεμάτο τουριστικές φαντασιώσεις από χαρούμενους ντόπιους μαύρους χορευτές, κεφάλτα έξυπνα calypsos* καί έξωτικά κουστούμια, ξαφνικά καί άνεξήγητα, μετατράπηκε σέ μιά μανιασμένη συγκέντρωση όργισμένων μαύρων νεαρῶν καί όχρωμένων άστυνομικῶν. Όρδές νεαρῶν μαύρων Βρετανῶν έκαναν τήν έφοδο τοῦ Σοδέτο στίς όθόνες τής εθνικῆς τηλεόρασης, θυμίζοντας εικόνες από άλλους Νέγρους, άλλες συγκρούσεις, άλλα «μακριά ζεστά καλοκαίρια». Τό φτωχό καπάκι τοῦ σκουπιδοτενεκέ, βασικό κομμάτι κάθε άτσάλινου δοχείου, σύμβολο τοῦ «πνεύματος τοῦ Καρναβαλιού», τής νέγρικης έφευρετικότητας καί τής ελαστικότητας τής κουλτούρας τοῦ γκέτο, έπαιρνε άπειλητική σημασία, όταν στά χέρια τών λευκῶν άστυνομικῶν γινόταν άπελπισμένη

Casino), έφερε την υπόγειά της παράδοση από γρήγορους, σπασμωδικούς ρυθμούς, τὰ σόλο χορευτικά στύλ και τίς άμφεταμίνες, ή reggae την έξωτική και επικίνδυνη πνοή της απαγορευμένης ταυτότητας, τή συνείδηση και την cool διάθεσή της. Τό ντόπιο rhytm and blues δυνάμωσε την άναίδεια και τό γρήγορο ρυθμό της northern soul, έφερε τό rock πίσω στίς βασικές του άρχές και πρόσφερε μιά ιδιαίτερα άναπτυγμένη άμφισβήτηση, μιά τελείως βρετανική προσωπικότητα και μιά άκραία έκλεκτική ιδιοποίηση της κληρονομιάς του rock 'n' roll.

Αυτή ή άνομοιογενής συμμαχία από διαφορετικές κι έπιφανειακά άσυμβίβαστες μουσικές παραδόσεις, πού πραγματοποιήθηκε περίεργα μέ τό punk, καθιερώθηκε σ' ένα έξίσου έκλεκτικό τρόπο ντυσίματος, πού άναπαρήγαγε την ίδια κακοφωνία και στό όπτικό επίπεδο. Τό σύνολο, κυριολεκτικά συγκρατημένο μέ παραμάνες, έγινε τό διάσημο και ιδιαίτερα φωτογενές φαινόμενο, γνωστό σαν punk, πού σ' όλη τή διάρκεια του 1977 τροφοδότησε τίς φυλλάδες μέ τό άναμενόμενο σκανδαλοθηρικό ύλικό και τόν σοβαρό Τύπο μ' ένα εύπρόσδεκτο κατάλογο ύπέροχα παραδιασμένων κωδίκων. Τό punk άναπαρήγαγε όλόκληρη την ιστορία της άμφίσης άπ' τίς νεανικές εργατικές κουλτουρες μετά τόν Πόλεμο, μέ μιά «πετσοκομμένη μορφή», συνδυάζοντας στοιχειά πού άρχικά άνήκαν σέ έντελώς διαφορετικές έποχές. Δημιουργήθηκε ένα χάος από τσουλούφια και δερμάτινα σακάκια, μπουρδελιάρικα κρέπ και μυτερά παπούτσια, πάνινα και άδιάβροχα, κουρέματα στό στύλ τών mods και βάδισμα στό στύλ τών skinheads, παντελόνια σωλήνες και φανταχτερές κάλτσες, παντελόνια φαρδιά και μπότες μέ πέταλα — όλα βαλμένα στή «θέση» τους κι «έξω άπ' τό χρόνο» μέ

φανταχτερά συνδετικά: τίς παραμένες καί τά μαν-
ταλάκια, τούς επίδεσμούς καί τούς σπάγκους, πού
προκάλεσαν τόσα πανικόβλητα καί γοητευμένα
βλέμματα. Έτσι, τό punk γίνεται ένα μοναδικά
κατάλληλο σημείο ἐκκίνησης γιά μιά μελέτη αὐτοῦ
τοῦ εἶδους, γιατί μέσα του περιέχει διαστρεβλωμένες
ἀντανεκλάσεις ἀπ' ὅλες τίς βασικές μεταπολεμικές
ὑπο-κουλτοῦρες. Προτοῦ ὅμως μπορέσουμε νά ἐρμη-
νεύσουμε τή σημασία τους, πρέπει νά συντονιστοῦμε
στή συχνότητα πού ἔγιναν.

Ἀνία στή Βαβυλώνα

«Ἡ συνηθισμένη ζωή εἶναι τόσο βαρετή, πού τῆς
ξεφεύγω ὅσο πιό πολύ μπορῶ».

*(Steve Jones, ἀπ' τοὺς Sex Pistols,
σέ συνέντευξη τοῦ Melody Maker)*

Ἐκεῖνο τό παράδοξο καλοκαίρι ἦταν, καθώς φαί-
νεται, ἡ κατάλληλη ἐποχή γιά τήν «ἀφύσικη» σύν-
θεση τῶν punks νά χτυπήσει τούς δρόμους τοῦ Λον-
δίνου. Ὁ ἄερας ἦταν γεμάτος ἀποκάλυψη καί ἡ ρη-
τορική τῶν punks ἦταν βουτηγμένη στήν ἀποκάλυψη
– στίς τετριμμένες θεωρίες τῆς κρίσης καί τῆς ξαφ-
νικῆς ἀλλαγῆς. Πραγματικά, ἀκόμα κι οἱ ἐκδηλώ-
σεις τῶν punks ἦταν μπάσταρδες καί ἀπεικόνιζαν
τήν ἀδέξια κι ἀσταθή συμβολή δυό ριζικά ἀνόμοιων
διαλέκτων, τῆς reggae καί τοῦ rock. Καθώς οἱ punks
μέ τ' ἀνασηκωμένα μαλλιά ἄρχισαν νά συγκεντρῶ-
νονται σ' ένα γωνιακό μαγαζί τῆς King's Road πού
λεγόταν «Σέξ» κι εἶχε τό ἔξυπνο παρατσούκλι «Τό
Τέλος τοῦ Κόσμου», ἡ μέρα τῶν «Diamond Dogs»
τοῦ David Bowie καί ὁ θρίαμβος τοῦ «ὑπεραποξε-
νωμένου ἀνθρωποειδοῦς» συνέπεσε, κατά κάποιον

τρόπο, μέ τήν Ἡμέρα τῆς Κρίσης τῆς reggae, μέ τήν ἀνατροπή τῆς Βαβυλώνας καί τό ταυτόχρονο τέλος τῆς ἀποξένωσης.

Σ' αὐτό τό σημεῖο, βρίσκουμε τήν πρώτη ἀπ' τίς ἐνδημικές ἀντιφάσεις τῶν punks, γιατί τά ὁράματα τῆς ἀποκάλυψης, ἐπιφανειακά συγκεχυμένα στό punk, προῆλθαν ἀπό οὐσιαστικά ἀνταγωνιστικές πηγές. Ὁ David Bowie καί τά Νεοϋορκέζικα punk συγκροτήματα συναρμολογήθηκαν ἀπό μιά ποικιλία ἀναγνωρισμένων «καλλιτεχνικῶν» πηγῶν —ἀπό τό λογοτεχνικό avant-garde καί τόν underground κινηματογράφο—, μιά συνειδητά δέβηλη καί ἀκραία αἰσθητική. Ἡ Patti Smith, μιά Ἀμερικανίδα punk καί πρώην φοιτήτρια Καλῶν Τεχνῶν, ἰσχυρίστηκε ὅτι ἀνακάλυψε μιά νέα φόρμα, τήν «rock ποίηση», καί περιέλαβε ἀναγνώσματα ἀπ' τόν Rimbaud καί τόν William Burroughs μέσα στό σώου της. Ἐπίσης ὁ Bowie ἀνάφερε τόν Burroughs μέσα στίς ἐπιρροές του καί χρησιμοποίησε τή διάσημη ἀποσπασματική του τεχνική τῆς τυχαίας ἀντιπαράθεσης, γιά νά «συνθέσει» στίχους. Ὁ Richard Hell προσέγγισε τά κείμενα τοῦ Lautreamont καί τοῦ Huysmans. Τά βρετανικά punk συγκροτήματα, συνήθως νεώτερα σέ ἡλικία καί πιό συνειδητά προλεταριακά, συνέχισαν νά ἀγνοοῦν, σέ μεγάλο βαθμό, τή λογοτεχνία. Ὅμως, εἴτε καλά εἴτε ἄσχημα, οἱ λογοτεχνικές πηγές ἀποδείχτηκε ὅτι καταγράφηκαν σταθερά, ἂν κι ὄχι ξεκάθαρα, καί στήν αἰσθητική τοῦ βρετανικοῦ punk. Ἀκόμα, ὑπῆρχαν διασυνδέσεις (μέσω τοῦ Warhol καί τοῦ Wayne County στήν Ἀμερική, μέσω συγκροτημάτων σχολῶν Καλῶν Τεχνῶν, ὅπως οἱ Who καί οἱ Clash, στή Βρετανία) μέ τόν underground κινηματογράφο καί τήν avant-garde τέχνη.

Στήν ἀρχή τῆς δεκαετίας τοῦ '70, αὐτές οἱ τάσεις

άρχισαν νά συγκλίνουν σέ μιά ώριμη μηδενιστική αίσθητική κι ή εμφάνιση αὐτῆς τῆς αίσθητικῆς μαζί μέ τίς χαρακτηριστικές βασικές ἀνησυχίες τῆς (τὴν πολύμορφη, συχνά σκόπιμα διεστραμμένη, σεξουαλικότητα, τὸν ἐπίμονο ἀτομικισμό, τὴν κατακερματισμένη αὐτοσυνείδηση κτλ.) ἔγινε ἀφορμὴ γιὰ γερές ἀντιμαχίες ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς πού τοὺς ἐνδιέφερε ἡ rock κουλτούρα (βλ. Melly, 1972 καὶ Taylor and Wall, 1976). Ἀπὸ τὸν Mick Jagger στοῦ Performance, μέχρι τὸν Bowie σάν «thin white duke» («λεπτὸς λευκὸς δούκας») τὸ φάντασμα τοῦ δανδῆ πού «πνίγεται στὴν ἴδια του τὴν ὄπερα» (J.P. Sartre, 1968), κινήθηκε τὸ rock ἀπὸ τὰ παρασκήνια καί, σύμφωνα μέ τὸν Ian Taylor καὶ τὸν Dave Wall, «ἀνταποδίδει τὴν ἀποξένωση τῆς νεολαίας στὸν ἑαυτὸ τῆς» (Taylor and Wall, 1976). Τὸ punk ἀπεικονίζει τὴν πιὸ πρόσφατη φάση αὐτῆς τῆς διαδικασίας. Μέ τὸ punk ἡ ἀποξένωση πῆρε μιά σχεδὸν ἀπτή ποιότητα μποροῦσε κανεὶς σχεδὸν νά τὴν ἀρπάξει. Παραδίνονταν στίς κάμερες «ἀνέκφραστα», μιά ἀφαίρεση ἑκφρασης (φαίνεται σέ ὅποιαδήποτε φωτογραφία punk συγκροτήματος), μιά ἄρνηση νά μιλήσουν καί νά τοποθετηθοῦν. Αὐτὴ ἡ τροχιά —ὁ σολοικισμός, ἡ νεύρωση, ἡ μανία γιὰ τὰ καλλυντικά— εἶχε τίς ρίζες τῆς στοῦ rock.

Ὅμως, σχεδὸν σέ κάθε στροφῇ, οἱ ἐπιταγές αὐτῆς τῆς βέβηλης αίσθητικῆς ἀναιροῦνταν ἀπὸ τίς ἠθικές προσταγές μιᾶς ἄλλης μουσικῆς μορφῆς: τῆς reggae. Ἡ reggae καταλαμβάνει τὸ ἄλλο ἄκρο στοῦ εὐρὺ φάσμα τῶν ἐπιδράσεων πού δέχτηκε τὸ punk. Ἀπὸ τὸ Μάιο τοῦ 1977, ἡ Jordan, ἡ διάσημη βοήθος τοῦ punk μαγαζιοῦ «Σέξ καὶ Στασιαστές» (Sex and Seditionaries), ἐξέφρασε μιά προτίμηση γιὰ τὴ reggae σέ βάρος τοῦ «new wave» (νέου κύματος), στίς σελίδες

του New Musical Express (7-5-1977): «Είναι ή μόνη μουσική πού χορεύουμε» (δηλ. ή Jordan και ό J. Rotten). Άν και ό ίδιος ό Rotten επέμενε στή σχετική αυτόνομία του punk και της reggae, επέδειξε μία λεπτομερειακή γνώση της πιό έσωτερικής reggae, σέ διάφορες συνεντεύξεις μέσα στό 1977. Πιό καθαρά άπ' όλα τά punk συγκροτήματα, οι Clash έπηρεάστηκαν έντονα όχι μόνον άπ' τή μουσική, αλλά κι άπό τήν όπτική εικονογραφία της μόδας των δρόμων των μαύρων Τζαμαϊκανών. Στρατιωτικά χακί ρούχα μέ τίς λεζάντες DUB και HEAVY MANNERS της Καραϊβικής, στενά έτοιματζίδικα παντελόνια, μαύρα χοντρά παπούτσια και πανωφόρια χωρίς κουμπιά, άκόμη και τό χαμηλό καπέλο μέ τό στενό γείσο, κατά καιρούς φορέθηκαν άπό τά διάφορα μέλη του συγκροτήματος. Έπί πλέον, τό γκρούπ έπαιξε τό «White Riot» (Λευκή έξέγερση), ένα τραγούδι κατευθείαν έμπνευσμένο άπό τό Καρναβάλι του '16, μέ φόντο ένα παραπέτασμα άπό τίς ταραχές του Notting Hill, και βγήκαν σέ τουρνέ μέ τή reggae ντισκοτέκ του Don Letts, του μαύρου rasta ντίσκ-τζόκεϋ, πού γύρισε τό ντοκυμανταίρ «Punk», ενώ εργαζόταν στό Roxy Club του Covent Garden.

Όπως θά δοϋμε, άν και μέ τήν πρώτη ματιά φαίνονται διαφορετικά και αυτόνομα, τό punk και οι βρετανικές ύπο-κουλτούρες των μαύρων, μέ τίς όποιες σχετίζεται ή reggae, συνδέονται κατά βάθος στή δομή τους. Όμως, δέν είναι δυνατόν νά αποκωδικοποιηθεί σωστά ό διάλογος ανάμεσα στίς δύο φόρμες, άν πρώτα δέν έχει γίνει πλήρως κατανοητή ή έσωτερική σύνθεση και ή σημασία τόσο της reggae, όσο και των ρευμάτων της νεανικής βρετανικής κουλτούρας, της εργατικής τάξης, πριν άπ' τό punk.

Αυτό περιλαμβάνει δύο καθήκοντα. Πρέπει πρώτα νά αναζητήσουμε τίς ρίζες τῆς reggae πίσω στίς Δυτικές Ἰνδίες καί, δεύτερον, νά ξαναερμηνεύσουμε τήν ἱστορία τῆς μεταπολεμικῆς νεανικῆς κουλτούρας, σάν μιά διαδοχή διαφοροποιημένων ἀπαντήσεων στήν παρουσία τῶν μαύρων μεταναστῶν στή Βρετανία, ἀπό τό 1950 καί πέρα. Αὐτή ἡ ἐπανεκτίμηση ἀπαιτεῖ τή μετατόπιση τῆς ἔμφασης ἀπό τίς συνηθισμένες περιοχές ἐνδιαφέροντος –σχολεῖο, ἀστυνομία, μέσα ἐνημέρωσης καί παιδεία γονέων (πού ἤδη ἔχουν ἐξαντληθεῖ σχεδόν ἀπό ἄλλους συγγραφεῖς)– σέ μιά διάσταση πού νιώθω ὅτι ἔχει παραμεληθεῖ σέ μεγάλο βαθμό, σ' αὐτήν τῆς φυλῆς καί τῶν φυλετικῶν σχέσεων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

«Βρίσκεσαι εκεί, 'Αφρική μέ τό φουσκωμένο στήθος καί τούς μακρεῖς μηρούς; Σκυθρωπή 'Αφρική, σίδερο σφυρηλατημένο σέ φωτιά, 'Αφρική τῶν χιλιάδων σκλάβων τοῦ βασιλιᾶ, ἐκτοπισμένη 'Αφρική, παρασυρμένη ἡπειρος, εἶσαι ἐκεῖ; 'Αργά ἐξαφανίζεσαι, χάνεσαι στό παρελθόν, μέσα στίς ἱστορίες τῶν ναυαγῶν, στ' ἀποικιακά μουσεῖα, στίς ἔρευνες τῶν λογίων· ἀπόψε ὅμως, σέ φέρνω πίσω νά πάρεις μέρος σ' ἓνα γλέντι μυστικό».

(J. Genet, 1966b)

Ἐπιστροφή στήν Ἀφρική

Οἱ διαφορές ἀνάμεσα στό rock καί τήν reggae θά ἔπρεπε νά εἶναι τόσο προφανεῖς, πού νά κάνουν περιττή μιᾶ ἐξαντλητική τεκμηρίωσή τους. Ὁ Mark Kidel τό ἐξηγεῖ ἐδῶ πολύ ἀπλά: «Ἐνῶ ἡ jazz καί τό rock συχνά ἀντανακλοῦν τή μανία τῶν ἀμφεταμινῶν, ἡ reggae συντονίζεται στή βραδύτητα τοῦ ganja*» (κριτική μιᾶς συναυλίας τοῦ Bob Marley στό New Statesman τῆς 8-7-1977). Ἡ reggae προσεγγίζει μιᾶ

* Μαριχουάνα. (Σ.τ.μ.).

συγκεκριμένη έμπειρία (τήν έμπειρία τών Μαύρων στή Τζαμάικα καί τή Μεγάλη Βρετανία – μιά όλόκληρη γενιά νέων Μαύρων Βρετανών ξφτιαξαν συγκροτήματα reggae τά τελευταία χρόνια, όπως οί: Cimarons, Steel Pulse, Matumbi, Black State, As-waad). Είηαι στραμμένη σ' ένα ένιαίο στύλ, σέ μιά δικιά της γλώσσα – στή διάλεκτο τής Τζαμάικας, αὐτή τή σκιερή μορφή, «κλεμμένη» ἀπ' τόν 'Αφέντη,¹ πού συστρέφεται, «ἀποσυντίθεται» καί συναρμολογεῖται ἐκ νέου, κατά ένα περίεργο τρόπο, στό πέραςμα ἀπό τήν 'Αφρική στίς Δυτικές 'Ινδίες. Κινεῖται σέ πιό βαρεῖς καί ἄκεφους ρυθμούς, σταθερά² γύρω ἀπ' τό μπάσσο, πού εἶναι πιό έντονο ἀλλά καί πιό λιτό. Ἡ ρητορική της εἶναι περισσότερο πυκνά δομημένη καί ἡ προέλευσή της πιό ὁμοιογενής· πηγάζει, κατά ένα μεγάλο μέρος της, ἀπό δύο συγγενικές πηγές – μιά ξεκάθαρη Τζαμαϊκανή προφορική παράδοση καί μιά, ἐξίσου ξεκάθαρη, ἀποδοχή τής Βίβλου. Ὑπάρχουν έντονα στοιχεία τής Τζαμαϊκανῆς Πεντηκοστῆς, τῆς «κατάληψης ἀπ' τόν Θεῖο Λόγο» καί ἡ φόρμα τῆς «ἐπίκλησης κι ἀπάντησης», πού δένει τόν κληρικό μέ τό ποιμνιό του, ἀναπαράγεται στή reggae.³ Ἡ reggae ἀπευθύνεται σέ μιά κοινότητα «ὑπό μεταφορά», μέσα ἀπό διάφορα πλαίσια ἀνασκόπησης (τό κίνημα τών Ράστα, τό θέμα τῆς Ἐπιστροφῆς στήν 'Αφρική), πού ἀναστρέφουν τήν ἱστορική συνέχεια τών μεταναστεύσεων ('Αφρική-Τζαμάικα-Μεγ. Βρετανία). Εἶναι ἡ ζωντανή καταγραφή τοῦ ταξιδιοῦ ενός λαοῦ – τοῦ περάσματος ἀπ' τή δουλεία στήν ὑποτέλεια – κι αὐτό τό ταξίδι μπορεῖ νά χαρτογραφηθεῖ μέσα ἀπ' τίς γραμμές τῆς ένιαίας δομῆς τῆς reggae.

Ἡ 'Αφρική δρῖσκει τήν ἠχώ της στή reggae μέσα στά εὐδιάκριτα χτυπήματά της. Ἡ φωνή τῆς 'Αφρι-

κῆς στίς Δυτικές Ἰνδίες, ἀπό παράδοση ταυτίστηκε μέ τήν ἐξέγερση καί, ὅπου ἦταν δυνατόν, ἐξαναγκάστηκε σέ σιωπή (βλ. Hall, 1975). Συγκεκριμένα, ἡ διατήρηση τῶν Ἀφρικανικῶν παραδόσεων, ὅπως τά τύμπανα, ἐρμηνεύτηκε ἀπό τίς ἀρχές (Ἐκκλησία, ἀποικιακές κι ἀκόμη, μερικές ἀπ' τίς «μεταποικιακές» κυβερνήσεις) σάν οὐσιαστικά ἀνατρεπτική, σάν διατύπωση μᾶς συμβολικῆς ἀπειλῆς στό νόμο καί τήν τάξη. Αὐτές οἱ ἔκνομες παραδόσεις δέν θεωρήθηκαν μόνο ἀντικοινωνικές καί μή χριστιανικές, ἀλλά σίγουρα καί πανηγυρικά παγανιστικές. Ὑποδήλωναν ἀνείπωτες ξένες τελετουργίες, ἔδιναν προοπτικές γιά παράνομες καί μοχθηρές δοξασίες, πού προεικόνιζαν μελλοντικές ἀναταραχές. Ὑπαινίσσονταν τήν πιό σκοτεινή ἐξέγερση: τό θρίαμβο τοῦ Νέγρου. Ἀποκαθιστοῦσαν τήν «ἐκτοπισμένη Ἀφρική», αὐτή τήν «παρασυρμένη ἡπειρο», σ' ἓνα τόπο προνομοῦχο μέσα στή μαύρη μυθολογία. Καί μόνο ἡ ὑπαρξη αὐτῆς τῆς μυθολογίας, μπορούσε νά πανικοβάλει τίς καρδιές τῶν λευκῶν ιδιοκτητῶν σκλάβων.

Ἔτσι, ἡ Ἀφρική ἔφτασε νά σημαίνει, γιά τοὺς ἀνθρώπους τῆς Καραϊβικῆς, μιά ἀπαγορευμένη περιοχή, ἓνα Χαμένο Κόσμο, μιά Ἱστορία ἐγκαταλειμμένη στοὺς ἀντιφατικούς δυτικούς μύθους τῆς παιδικῆς ἀθωότητος καί τῆς σύμφυτης ἀνθρώπινης κακίας. Ἐγινε μιά πελώρια Ἀπαγορευμένη Περιοχή, στήν ἄλλη ὀχθη τῆς σκλαβιάς. Ὅμως, πίσω ἀπ' αὐτή τήν ἡπειρο τῶν ἀπαγορεύσεων, ὑπῆρχε ἓνα μέρος ὅπου ἀρχισαν νά συγκεντρώνονται ὅλες οἱ οὐτοπίες καί οἱ ἀντιευρωπαϊκές ἀξίες, πού μπορούσε νά ἔχει ἓνας ἀπόδλητος μαῦρος. Καί παράδοξα, ἡ Βίβλος – αὐτός ὁ κατεξοχήν ἐκπολιτιστικός παράγοντας – ἦταν ἡ πηγή ἐναλλακτικῶν ἀξιῶν καί ὀνείρων γιά

μιά καλύτερη ζωή. Μέ τό Ρασταφαριανισμό, αὐτά
τά δυό σύνολα συμβολισμῶν —ή Μαύρη Ἀφρική καί
ἡ Βίβλος τῶν Λευκῶν—, φαινομενικά τόσο ἀντίθετα,
ἐνσωματώθηκαν οὐσιαστικά. Γιά νά καταλάβουμε
πῶς ἐγινε μιά τέτοια αἰρετική σύγκλιση, πῶς ξεπε-
ράστηκε τό ὕστατο μήνυμα τῆς Χριστιανικῆς πίστες
(ὑποταγή στόν Κύριο), πρέπει πρῶτα νά καταλά-
βουμε ποιά ἦταν ἡ παρέμβαση αὐτῆς τῆς πίστες
στούς Τζαμαϊκανούς μαύρους.

Ἡ Βίβλος εἶναι μιά κυρίαρχη καθοριστική δύνα-
μη, τόσο στήν μουσική reggae, ὅσο καί γενικά, στή
λαϊκή συνείδηση τῶν Δυτικῶν Ἰνδιῶν. Στό παρελθόν,
οἱ ἀποικιακές ἀρχές εἶχαν χρησιμοποήσει τά ἱερά
κείμενα γιά νά διδάξουν τίς Εὐρωπαϊκές ἀξίες καί
νά εἰσαγάγουν στόν Ἀφρικανό τίς Εὐρωπαϊκές ἐν-
νοιες τῆς κουλτούρας, τῆς καταστολῆς, τῆς ψυχῆς
κτλ. Κάτω ἀπ' τήν ἱερή αὐτή αἰγίδα, θά πετύχαιναν
τόν ἐκπολιτισμό: ἡ Δυτική Κουλτούρα θά μπορούσε
νά ἐκπληρώσει τήν ἐκ Θεοῦ προερχόμενη ἀποστολή
τῆς, τῆς κατάκτησης. Μέ τήν ὑποστήριξη τοῦ ἐπίμο-
νου δυϊσμοῦ τῆς Βιβλικῆς ρητορικῆς (ὁ «Μαῦρος
Σατανάς» καί ὁ χιονόλευκος «Ἀμνός τοῦ Κυρίου»)
ἡ σκλαδιά θά μπορούσε νά ἀναπτυχθεῖ μέ σχετικά
καθαρή συνείδηση, μεταμορφώνοντας τόν «ἄγριο» σ'
ένα ἐργατικό ὑπηρέτη, παρεμβάλλοντας ὕπουλα τήν
τάξη καί τίς θεϊκές ἀρετές ἀνάμεσα στόν ἀπόβλητο
Ἀφρικανό καί τήν ἀντάρτικη «φύση» του.

Ὅμως, αὐτή ἡ ἐσωτερική ἀποικιοποίηση ἦταν
ἀναγκαστικά μερική καί ἐλαττωματική. Καθώς ὁ
καιρός περνοῦσε, γινόταν πιό φανερό ὅτι ὑπῆρχε
κάποια ἀντίθεση ἀνάμεσα στήν ἐξάσκηση τῆς σκλα-
διᾶς καί τῇ Χριστιανικῇ ἰδεολογία, πού ἀρχικά τήν
«ἐξήγησε». Ἡ συνύπαρξη τῶν ἀντιφάσεων γινόταν
διαρκῶς πιό δύσκολη. Ἀναπόφευκτα, ἡ μαύρη κοι-

νότητα άρχισε νά ψάχνει τίς δικές της άπεικονίσσεις στά βιβλικά κείμενα καί οί θρησκευτικές μεταφορές επιδέχονταν μέ τήν εύρύτητά τους ένα όλόκληρο σύστημα ταυτίσεων. Ἡ Βίβλος εἶχε κι αὐτή τή σκοτεινή της πλευρά: μάν «Ἀφρική», πού βρισκόταν κοιμισμένη καί ξεχασμένη μέσα στά λόγια τοῦ λευκοῦ Ἀφέντη. Μιά ἀποκρυπτογράφηση τῶν Γραφῶν μποροῦσε νά φέρει ξανά στήν ἐπιφάνεια αὐτή τήν Ἀφρική, νά τήν ἀπελευθερώσει καί νά τήν ἀποδώσει στόν «ένάρετο πάσχοντα». Σίγουρα, οί ἱστορίες τῆς Βίβλου μποροῦν εύκολα νά διαδαστοῦν μέ ἀποκλειστικά μαῦρες ἐρμηνεῖες.⁴ Συγκεκριμένα, προσφέρουν μιά όλόκληρη σειρά παράδοξα κατάλληλων μεταφορῶν γιά τήν κατάσταση τῆς φτωχῆς, μαῦρης ἐργατικῆς τάξης τῶν Δυτικῶν Ἰνδιῶν (Βαβυλώνα, οί «πάσχοντες» Ἰσραηλίτες), καθῶς κι ένα συμπλήρωμα ἀπό μεταφορικές ἀπαντήσεις στά προβλήματα πού προσδιορίζουν αὐτή τήν κατάσταση (ἀπελευθέρωση τῶν Πασχόντων, τιμωρία τῶν Κακῶν, ἡ Ἡμέρα τῆς Κρίσης, ἡ Σιών, ἡ Γῆ τῆς Ἐπαγγελίας). Παραθέτει μέ ἀκρίβεια καί σέ ὅλη τους τήν ἔκταση τίς δοκιμασίες καί τά θάσανα τῶν σκλαδωμένων (ἡ ἱστορία τοῦ Ἰουδαϊκοῦ ἔθνους) καί δίνει συμβουλές γιά μιά ἄμεση ἐσωτερική γιατριά τοῦ χάσματος ἀνάμεσα στόν πόνο καί τήν ἐπιθυμία (μέ τήν πίστη, τή χάρη, τό Ἅγιο Πνεῦμα κτλ.). Ὁχι μόνον τά συγκεκριμένα ἀρχέτυπα, ἀλλά καί οί χαρακτηριστικοί τρόποι ὁμλίας, στούς ὁποίους εἶναι τοποθετημένα (π.χ. παραβολή, ἀφορισμός κτλ.), ἐπηρέασαν τή συνείδηση τῶν Δυτικοῖνδῶν στά βαθύτερά της ἐπίπεδα καί πρόσφεραν τά πιό εύπλαστα καί τά πιό ἐκφραστικά πλαίσια ἀναφορᾶς.

Ἡ λύση τῶν Ρασταφάριανς

Μέ τόν τρόπο αὐτό, ἡ Βίβλος ἀναμίχθηκε μέ τήν

ἄγραφη κουλτούρα τῆς Τζαμάικας, ἐπιτελώντας ἔτσι μιὰ πρωταρχικὴ λειτουργία σημαντικῆς, χρησιμεύοντας σάν πρότυπο γιὰ κάθε λογοτεχνικὴ προσπάθεια (ὁ Λόγος τοῦ Θεοῦ). Μπορεῖ νὰ χρησιμεύσει «γιὰ νὰ ἐρμηνεύσει τό κάθε τι διαφορούμενα» (Alfred Jarry, σέ ἀπόσπασμα τοῦ Shattuck, 1969). Εἶναι τό ὑπέρτατα ἀμφιλεγόμενο μέσον, μέ τό ὁποῖο ἡ μαύρη κοινότητα μπορεῖ πιό εὐκόλα νὰ συνειδητοποιήσει τή μειονεκτικὴ τῆς θέσης μέσα σέ μιὰ ξένη κοινωνία.

Οἱ Ρασταφάριανς πιστεύουν ὅτι ἡ ἀνοδος τοῦ Χαϊλέ Σελασιέ στό θρόνο τῆς Αἰθιοπίας τό 1930, ἀντιπροσώπευε τήν ἐκπλήρωση τῶν διβλικῶν καί κοσμικῶν προφητειῶν, σχετικὰ μέ τήν ἐπικείμενη πτώση τῆς «Βαβυλώνας» (δηλ. τῶν λευκῶν ἀποικιακῶν δυνάμεων) καί τήν ἀπελευθέρωση τῶν μαύρων φυλῶν.

Ἦταν ἐπόμενο ὅτι μιὰ τέτοια παθιασμένη αἵρετικὴ παράδοση, πού γέννησε τόσο πολλές «περιεκτικές» ἐρμηνεῖες τῆς ἐξαθλιωμένης ζωῆς τῶν Τζαμαϊκανῶν, ἀναπόφευκτα θά ἔφερνε καί τή λύση τοῦ Ρασταφαριανισμοῦ: ἐκείνη τήν ἀποδοχή πού ἀφαιρεῖ τό μαῦρο πυρήνα ἀπ' τό Εὐρωπαϊκό του κέλυφος, πού βρίσκει μιὰ «Ἀφρικὴ» ἐγκαταλειμμένη πάνω στίς σελίδες τῆς Βίβλου. Γιατί ὁ Ρασταφαριανισμός εἶναι μιὰ ἐρμηνεία πού ἀπειλεῖ νὰ ἀνατινάξει τό ἴδιο τό ἱερό κείμενο, πού ἀμφισβητεῖ τόν ἴδιο τό Λόγο τοῦ Κυρίου.

Ἡ βαθιά ἀνατροπὴ τῆς θρησκείας τῶν λευκῶν, πού τοποθετεῖ τό Θεό στήν Αἰθιοπία καί τό μαῦρο «πάσχοντα» στή Βαβυλώνα, φάνηκε μέ ἓνα μοναδικό τρόπο ἐλκυστικὴ στή νεολαία τῆς ἐργατικῆς τάξης, τόσο σιά γκέτο τοῦ Kingston, ὅσο καί στίς κοινότητες τῶν Δυτικοῖνδῶν τῆς Μεγάλης Βρετανίας. Ἡ ἔλξη αὐτὴ χρειάζεται μιὰ ἐξήγηση. Μέ τίς κοσι-

δες του (dreadlocks)⁵ και τή «δίκαια όργή» του ό Rastaman πραγματοποιεί μιά έκπληκτική επίλυση τών ύλικών αντιθέσεων, πού καταπιέζουν και καθορίζουν τήν κοινότητα τών Δυτικοϊνδών. Άποκρυπτογραφεί τό «πάσχειν», αυτό τόν όρο-κλειδί στό έκφραστικό λεξιλόγιο τής κουλτούρας τοῦ γκέτο, κατονομάζοντας τίς ιστορικές του αίτίες (άποικιοκρατία, οικονομική έκμετάλλευση) και δίνοντας ύποσχέσεις για τήν άπελευθέρωση μέ τήν έξοδο στήν «Άφρική». Είηαι ή ζωντανή διάψευση τής Βαβυλώνας (τής σύγχρονης καπιταλιστικής κοινωνίας), πού άρνεϊται νά άπαρνηθεϊ τήν κλεμμένη του ιστορία. Άναστρέφει διεστραμμένα και πεισματάρικα τή φτώχεια και τήν έξορία σέ «σύμβολα μεγαλείου»,* σέ άποδείξεις άυτοεκτίμησης, σέ είσιτήρια έπιστροφής στήν Άφρική και τή Σιών, όταν πιά ή Βαβυλώνα θά έχει άνατραπει. Άκόμη πιό σπινδαίο είναι ότι χαράζει τίς «ρίζες» του μέ τό κόκκινο, τό πράσινο και τό χρυσό,** διαλύοντας τό χάσμα τών αιώνων, πού χωρίζει τήν κοινότητα τών Δυτικοϊνδών άπό τό παρελθόν της και άπό μιά άκριθή άξιολόγηση τής μαύρης της συνείδησης.

Μέχρι τουλάχιστον τό τέλος τής δεκαετίας τοῦ '60, οί Ράστας καταδιώχτηκαν για άναμόχλευση τών φυλετικών και ταξικών διαφορών, πού ή πρόσφατα άνεξάρτητη Τζαμαϊκανή κυβέρνηση προσπαθοῦσε άπεγνωσμένα νά συγκαλύψει.⁶ Όμως, μέ τήν περισσότερο άνεκτική κυβέρνηση Marley,⁷ οί Ράστας

* «Τά πιό ποταπά σύμβολα έγιναν για μένα σύμβολα μεγαλείου» (Ζάν Ζενέ: Τό Ήμερολόγιο ενός Κλέφτη).

** Τά χρώματα τής Αιθιοπικής σημαίας, σταμπαρισμένα σέ πολυποίκιλα είδη, όπως: κονκάρδες, πανωφόρια, πονκάμισα, σαντάλια, μάλλινους σκούφους, μπαστούνια θαδίσματος («ράβδοι σωφρονισμού»).

κατά κάποιο τρόπο αναγνωρίστηκαν, κάτι πού σημάδεψε τό ξεκίνημα τῆς λεγόμενης «πολιτιστικῆς ἐπανάστασης» (συνέντευξη μέ τόν Stuart Hall, Radio 3, Ἰούλιος 1977), μιᾶς γενικευμένης μετατόπισης, τόσο στή βιομηχανική ὅσο καί στήν ἰδεολογική ἐξέλιξη,⁸ ἀπό τήν Εὐρώπη καί τήν Ἀμερική πρὸς τήν Κούβα καί τόν Τρίτο Κόσμο. Ἡ μετατόπιση αὐτή συμπίπτει ἀπόλυτα μέ τήν ἐξέλιξη τῆς Τζαμαϊκανῆς βιομηχανίας λαϊκῆς μουσικῆς· ἡ reggae ἀποδείχτηκε τό ἰδανικό μέσο γιά τή μετάδοση τοῦ «μηνύματος» Ράστα.

Reggae καί Ρασταφαριανισμός

Ἦδη στίς ska ἡχογραφήσεις τῶν ἀρχῶν τῆς δεκαετίας τοῦ '60, κάτω ἀπὸ τόν «πρωτογονισμό» καί τό ἀνάλαφρο, κοφτό μέτρο, ὑπῆρχε μιᾶ ἀπειλή τοῦ Ρασταφαριανισμοῦ (Don Drummond, Reco κτλ.), πού ὅσο προχωροῦσε ἡ δεκαετία γινόταν ὅλο καί πιό ἀντιληπτή, μέχρις ὅτου τό στοιχεῖο Ράστα, πού ὑπῆρχε μέσα στή reggae, ἄρχισε λίγο πολύ νά καθορίζει ἀποκλειστικά τή μελλοντική κατεύθυνσή της. Ἡ reggae γλιστροῦσε σιγά-σιγά πρὸς ἓνα σχεδόν Ἀφρικανικό μεταβολισμό. Οἱ στίχοι γίναν πιό συνειδητά Τζαμαϊκανοί, πιό θολά διατυπωμένοι, μέχρι πού ἐξαφανίστηκαν ὁλότελα μέσα στό «dub»⁹ καί ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ τό «talk-over». Ἡ «ἀνησυχία», τό ganja, ἡ Μεσσιανική αἴσθηση αὐτῆς τῆς «βαριᾶς» (heavy) reggae, ἡ πύρινή της ρητορική, οἱ ταραγμένοι της ρυθμοί μποροῦν νά ἀποδοθοῦν στήν ἐπίδραση τῶν Ράστα. Στή reggae, πού παιζόταν σέ τοπικά sound systems (δηλ. ντισκοτέκ ὅπου σύχναζε ἡ νεολαία τῆς μαύρης ἐργατικῆς τάξης) καί διανέμονταν ἀπὸ ἓνα ὑπόγειο δίκτυο μικροπωλητῶν,

οφείλεται σέ μεγάλο βαθμό ή διάδοση του ήθους Ράστα, τών κοτσίδων (dreadlocks) καί τής «έθνικό-τητας» στά μέλη τής Δυτικοϊνδικής κοινότητας τής Μεγ. Βρετανίας.

Γιά τήν άνεργη μαύρη νεολαία, τό «heavy dub» καί οί «rockers»¹⁰ ήταν ένας έναλλακτικός ήχος, σαφώς προτιμότερος άπ' τή μουσική υπόκρουση πού γέμιζε τούς τεράστιους χώρους τών νέων έμπορικών κέντρων, όπου περνούσαν τίς ήμέρες τους «χαζεύνοντας»* μέ τή μόνιμη άπειλή του SUS.* Φυσικά, οί άρχικές θρησκευτικές έννοιες του Ρασταφαριανισμού ταλαιπωρήθηκαν γιά νά προσαρμοστούν σ' αυτό τό πέραςμα.

Κάπου άνάμεσα στό Trenchtown καί τό Ladbroke Groves, ή λατρεία του Ρασταφαριανισμού κατέληξε σέ «στύλ»: σέ έναν έκφραστικό συνδυασμό από κοτσίδες, χακί καμουφλάζ καί μαριχουάνα, πού έδειχνε άπροκάλυπτα τήν άποξένωση πού ένιωθαν τόσο πολλοί νέοι μαύροι Βρετανοί. Ή άποξένωση ήταν σχεδόν αναπόφευκτη, ήταν ένσωματωμένη στή ζωή τών νεαρών Δυτικοϊνδών εργατών μέ τή μορφή τής άθλιας στέγης, τής άνεργίας καί τών διώξεων άπ' τήν άστυνομία. Ήκόμη άπ' τό 1969, ύπολογίζονταν ότι λευκοί νέοι από αντίστοιχο κοινωνικό περιβάλλον μπορούσαν νά βρούν ειδικευμένη εργασία περίπου πέντε φορές εύκολότερα (Observer, 14-7-1968). Ήπιπλέον, σ' όλη τή διάρκεια τής δεκαετίας του '60, οί σχέσεις μέ τήν άστυνομία πηγαίναν άπ' τό κακό

* Βλ. Corrigan: «Doing Nothing», 1976. όπου ύποστηρίζει ότι τό μεγαλύτερο πρόβλημα πού αντιμετωπίζουν οί νέοι είναι νά «σκοτώσουν τήν ώρα».

** Σύλληψη μέ βάση τήν «Πράξη περί Ύπόπτων Ατόμων», βλ. Time Out, 5-8-1977.

στό χειρότερο. Ἡ δίκη Mangrove στά 1969 ἦταν τό ξεκίνημα μιᾶς σειρᾶς ἀπό πικρές ἀντιπαραθέσεις ἀνάμεσα στήν κοινότητα τῶν μαύρων καί τίς Ἀρχές (ἡ δίκη Carib, ἡ δίκη Onal, τό Καρναβάλι τοῦ 1976), πού κατέληξε προοδευτικά σέ μιά πόλωση.

Μέσα σ' αὐτή τήν περίοδο τῆς αὐξανόμενης ἀντιπάθειας καί ἀνεργίας, σέ μιά ἐποχή πού ὁ Τύπος ἀναγνώρισε ἀνοιχτά τή σύγκρουση ἀνάμεσα στή μαύρη νεολαία καί τήν ἀστυνομία, ἡ εἰσαγόμενη reggae ἄρχιζε νά ἀντιμετωπίζει τά φυλετικά καί ταξικά προβλήματα καί ν' ἀνασταίνει τήν Ἀφρικανική κληρονομιά. Τόσο ἡ reggae ὅσο καί οἱ προηγούμενες μουσικές φόρμες εἶχαν ἀναφερθεῖ στά θέματα αὐτά μέ ἀσαφεῖς ὑπαινιγμούς. Ὑπῆρχε μιά παρεμβολή ἀντίθετων ἀξιῶν μέσα ἀπό διάφορα ἐπαναστατικά ἀρχέτυπα: ὁ «σκληρός»,¹¹ ὁ πιστολάς, ὁ ἀπατεώνας κτλ. – πού παρέμειναν προσκολλημένα στό συγκεκριμένο καί πανηγύρισαν τήν ἀτομική ἐξέγερση.

Μέ τό dub καί τήν heavy reggae, ἡ ἐξέγερση αὐτή ἀπέκτησε μιά πολύ εὐρύτερη διάδοση: γενικεύθηκε καί θεωρητικοποιήθηκε. Ἔτσι, ὁ «σκληρός» ἤρωας, πού ἀποθανατίστηκε με τό ska καί τό rocksteady – αὐτός ὁ μοναχικός παράνομος στημένος χωρίς ἐλπίδα ἀπέναντι σέ μιά ἀμείλικτη ἐξουσία– ἔπαψε νά εἶναι τό ἐπίκεντρο τῆς ὄντοτητας καί ἀντικαταστάθηκε ἀπό τόν Ρασταφάριαν, πού παρέδαινε τό Νόμο μέ πιό βαθεῖς καί πανούργους τρόπους. Ὁ Ράστα δέν ἔκλεισε μόνο τόν κύκλο τῆς μοναχικῆς ἀγνης καί τῆς νόμιμης ἐκδίκησης μέσα στήν ἀπούσα ἱστορία τῆς Τζαμάικας, ἀλλά ἔσπασε αὐτόν τόν κύκλο ὁλότελα, τοποθετώντας ἄλλοῦ τή σύγκρουση, πάνω στίς παραμελημένες ἐπιφάνειες τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Ἀμφισβητώντας τήν καθωσπρέπει διάρθρωση τῆς κοινῆς λογικῆς (στήν ἐμφάνιση, τή γλώσσα κτλ.),

ὁ Ράστα κατάφερε νά μεταφέρει τήν ἐκστρατεία του πέρα ἀπ' τό προφανές πεδίο τοῦ νόμου καί τῆς τάξης, στό ἴδιο τό ἐπίπεδο τῶν «φαινομένων». Ἀκριδῶς στήν περιοχὴ αὐτή, κυριολεκτικά στήν «ἐπιδερμίδα» τῶν κοινωνικῶν σχηματισμῶν, τό κίνημα τῶν Ράστα ἔκανε τίς πιό ἐκπληκτικές του καινοτομίες, διαθλώντας τό σύστημα τῶν ἄσπρων καί μαύρων πόλων, μεταβάλλοντας τό μαῦρο χρῶμα σέ θετικό σημάδι, σέ ἐμφορτισμένη ἐννοια, σέ ὄπλο ταυτόχρονα θανατερό καί θεϊκὰ σταλμένο. Ἡ διαδικασία προσαρμογῆς, πού ἐνέτεινε καί ταυτόχρονα ἐσωτερικευσε τή σύγκρουση, ἀντανάκλασθηκε στή μουσική καί οἱ μουσικές φόρμες τήν ἀναπαρήγαγαν ἐπακριδῶς. Ὅπως ἤδη εἶπαμε, ἡ reggae ἔγινε πιό σκοτεινὴ καί πιό ἀφρικανικὴ, ἡ διάλεκτος ἀκόμη πιό ἀδιαπέραστη, ἡ ἀπειλή πιό ἀνοιχτή. Ταυτόχρονα, τό «Μάχες στήν Orange Street» («Battles on Orange Street»), (ska ἠχογράφηση τοῦ Prince Buster), πού ἦταν πεζό, κακό κι ὁμως χιουμοριστικά περιγραφικὸ τῆς δεκαετίας τοῦ '60, ἀντικαταστάθηκε ἀπ' τό ἄρτιο «Πόλεμος στή Βαβυλώνα» («War inna Babylon»), (Max Romeo, Island, 1976). «Ὁ πόλεμος» αὐτός εἶχε μιά διπλὴ φύση: γινόταν μέ διαφορούμενους δρους ἀναφορᾶς, πού περιέγραφαν τόσο ἓνα πραγματικὸ ὅσο κι ἓνα φανταστικὸ σύστημα σχέσεων (τό σύμπλεγμα φυλῆς καί τάξης – τῇ Βαβυλώνα· τήν οἰκονομικὴ ἐκμετάλλευση – τὰ βιβλικὰ πάθη), μιά πάλι πραγματικὴ καί μεταφορικὴ μαζί, πού περιέγραφε ἓναν κόσμον ἀπὸ μορφές ἐμπλεγμένο στήν ἰδεολογία, ὅπου ἡ ἐμφάνιση καί ἡ ψευδαἰσθηση ἦταν συνώνυμες.

Φυσικά, ὁ πόλεμος εἶχε τὰ ἀμφίβολά του ἀντίθετα: μιά αἰσθησις ἐνότητας καί κοινοῦ σκοποῦ, μιά ταυτότητα, ἓναν ἐχθρό λίγο πολὺ συγκεκριμένο.

Ἀκόμη κι ἡ ἔνταση ἀνάμεσα στίς δίαιες καί τίς θρησκευτικές «λύσεις» θά μπορούσε νά ἀμβλυνθεῖ, ἂν ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στούς «ἀστυνόμους καί κλέφτες», πού «τρομοκρατοῦσαν τό ἔθνος μέ τά ὅπλα καί τά πυρομαχικά», θεωροῦνταν ὄχι μόνο σάν συμπλήρωμα, ἀλλά σάν ὑποδήλωση τῆς ἀναίμακτης μάχης πού εἶχαν ἐξαπολύσει οἱ Ράστα στό πεδίο τῆς ἰδεολογίας.

Ἡ μετατόπιση αὐτή γινόταν πιά εὐκόλη ὅσο ἀπομακρυνόταν κανεῖς ἀπό τίς ἀρχικές πηγές τῆς reggae καί τοῦ Ρασταφαριανισοῦ. Στή Μεγ. Βρετανία, σέ κάθε τυπικό «sound system», σέ κάθε μεγάλη πόλη ὅπου ὑπῆρχαν ἀρκετοί μετανάστες, μπορούσε νά συγκεντρωθεῖ ἕνας δίκαιος στρατός ἀπό «μαχητικούς πάσχοντες», πού ὑπόσχονταν ὑποταγή στήν Αἰθιοπική σημαία.

Τό «sound system», περισσότερο πιθανόν ἀπό κάθε ἄλλο θεσμό, μέσα στή ζωή τῆς ἐργατικῆς τάξης τῶν Δυτικοῖνδῶν, ἦταν ἐκείνη ἡ πλευρά ὅπου ἡ μαύρη συνείδηση μπορούσε νά διερευνηθεῖ πιά ἀναλυτικά καί νά ἐκφραστεῖ πιά καθαρά καί πιά ἀσυμβίβαστα. Γιά μιά κοινότητα περιφραγμένη ἀπ' ὅλες τίς πλευρές μέ διακρίσεις, ἐχθρότητα, ὑποψίες καί τυφλή ἀσυνεννοησία, τό «sound system» ἔφτασε ν' ἀντιπροσωπεύει, ἰδιαίτερα γιά τούς νέους, ἕνα πολύτιμο ἐσώτερο ἱερό, ἀμόλυντο ἀπό ξένες ἐπιδράσεις, μιά μαύρη καρδιά, πού χτυποῦσε στήν Ἀφρική μέ τό σταθερό παλμό τοῦ dub. Σέ κλάμπς, ὅπως τό Four Aces, στήν ὁδό Seven Sisters στό Νότιο Λονδίνο, ἕνα ἀποκλειστικά μαῦρο ἀκροατήριό κοίταζε κατάματα τή Βαβυλώνα, παρασυσμένο ἀπ' τούς δίκαιους ἤχους τοῦ μπάσσου, μέ ἔξοδο 1000 Watts. Ἡ δύναμη βρῆκε στέγη – τήν ἄγγιζες μέ τ' ἀκροδάχτυλα. Πλανιόταν στὸν ἀέρα, ἀόρατη, ἠλεκτρική,

διοχετευμένη από μία συστοιχία αυτοσχέδιων μεγαφώνων. Ήταν παρούσα σέ κάθε παρλάτα.¹² Μέσα σέ μία ατμόσφαιρα πού τή δонуῖσαν οί ἥχοι, φορτωμένη μέ καπνούς καί Νέμεση, μπορούσε κανείς εὔκολα νά φανταστεῖ ὅτι πλησίαζε ἡ «Ἡμέρα τῆς Ἀναμέτρησης», ὅτι ὅταν, στό τέλος, θά «ἐλαμπε ἡ ἀστραπή», ἡ «ἀδύνατη καρδιά θά ἔσπαζε κι ὁ δίκαιος μαῦρος θά σήκωνε κεφάλι» («Lightning Flash», Big Youth, Klik, 1975), ἀρματωμένος μέ ὀργή,¹³ ξεχνώντας τά προηγούμενά του πάθη.

Ἔτσι, τό sound system συνδέθηκε μέ τίς πιό θαριές, πιό «ριζωμένες» μορφές τῆς reggae. Τά δύο ἀλληλοεξαρτήθηκαν· στήν πραγματικότητα, ἦταν ταυτόσημα γιά κάθε πρακτικό σκοπό. Ἡ ἴδια ἡ μουσική, οὐσιαστικά ἐκτοπισμένη ἀπ' τά ραδιοκύματα, μπόρεσε νά ἐπιδιώσει μόνο μέσα καί διά μέσου τοῦ ἄβολου δίκτυου ἀπό κουδούνια, καλώδια, κλειδιά καί μικρόφωνα, πού ἀπαρτίζουν τό «system» καί πού, παρ' ὅλο πού νομικά ἦταν ἰδιοκτησία ενός ἐπιχειρηματία, στό βάθος ἦταν ἰδιοκτησία τῆς κοινότητας. Μέσω τῆς μουσικῆς, περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλο μέσον, ἦταν δυνατή ἡ ἐπικοινωνία μέ τό παρελθόν, μέ τή Τζαμάικα καί, πιό πέρα, μέ τήν Ἀφρική, πού ἦταν ζωτική γιά τή διατήρηση τῆς μαύρης ὀντότητας. Τό «system» παρήγαγε ἥχο — ὁ ἥχος ἦταν ἐνιαῖα δεμένος μέ τήν ἐννοια τῆς «κουλτούρας» — κι ὅταν ὑπῆρχε ἐπίθεση ἀπέναντι στό «system», τότε ὁλόκληρη ἡ κοινότητα βρισκόταν ὑπό ἀπειλή. Μ' αὐτό τόν τρόπο ἔγινε ἱερό ἔδαφος, μία περιοχὴ πού ἔπρεπε νά τήν ὑπερασπίσουν σέ κάθε πιθανή μόλυνση ἀπό ὁμάδες λευκῶν. Κάθε ἀνάμιξη τῆς ἀστυνομίας ἀντιμετωπιζόταν, φυσικά, μέ ἔντονη ἄρνηση καί, σέ μερικές περιπτώσεις, ἀρκοῦσε μόνον ἡ παρουσία τῶν ἀστυνομικῶν γιά νά προκαλέσει τίς

βίαιες αντιδράσεις της μάυρης νεολαίας. Ἡ ἐξέγερση τοῦ Notting Hill στά 1976¹⁴ καί τό ἐπεισόδιο τοῦ Carib Club στά 1974¹⁵ μπορούν νά ἐρμηνευτοῦν μ' αὐτόν τόν τρόπο σάν συμβολική υπεράσπιση τοῦ κοινοτικοῦ χώρου.

Ἔξοδος: Ἐνα σταυροδρόμι

Εὐτυχῶς, οἱ σχέσεις μέ τήν εὐρύτερη λευκή κοινότητα ἦταν γενικά λιγότερο φορτισμένες. Σέ μερικά μέρη τοῦ Λονδίνου τουλάχιστον, ὑπῆρχε ἕνα ὁλόκληρο δίκτυο ἀπό ὑπόγεια κανάλια, πού γιά χρόνια συνέδεσε τίς παρυφές τοῦ ντόπιου πληθυσμοῦ μέ τήν ἀντίστοιχη Δυτικοϊνδική κουλτούρα. Ἐνῶ ἀρχικά διανοίχτηκαν γιά τήν παράνομη κυκλοφορία τῆς μαριχουάνας καί τῆς τζάζ, τά ἐσωτερικά αὐτά κανάλια ἔδωσαν τό ἔδαφος γιά πολύ εὐρύτερες πολιτιστικές ἀνταλλαγές. Μέ τόν καιρό, οἱ δεσμοί ἐνισχύθηκαν ἀπό μιά κοινή ἐμπειρία στέρησης, ἀπό ζωές πού σπαταλήθηκαν δίπλα-δίπλα, γύρω ἀπό παρόμοια προβλήματα. Ἐνῶ ἡ κάθε μιά διατήρησε τό διακριτικό της σχῆμα, οἱ δύο κουλτούρες μπορούσαν νά ἐναρμονιστοῦν γύρω ἀπό κοινά συνδεόμενες «ὑποταγές», τῆς οἰκογένειας καί τοῦ δρόμου, τοῦ pub καί τῆς γειτονιάς. Ἐκτός ἀπό σημαντικές ἐξαιρέσεις (τό Nottingham καί τό Notting Hill στά 1958, τό Hoxton καί περιοχές τοῦ East End στή δεκαετία τοῦ '70) ἀρχισε νά φαίνεται ἕνα πεδίο σχετικά εἰρηνικῆς συνύπαρξης. Ὅπωςδήποτε, αὐτό ἰσχύει γιά τή δεκαετία τοῦ '50 καί τίς ἀρχές τοῦ '60. Γενικά, ἡ πρώτη γενιά μεταναστῶν ἀπό τίς Δυτικές Ἰνδίες εἶχε πάρα πολλά κοινά πολιτιστικά σημεῖα μέ τούς λευκοὺς ἐργάτες γείτονές της, ὥστε νά μὴν ἀφήσει νά ἐκδηλωθεῖ κανένας ἀνοιχτός ἀνταγωνισμός. Δηλωμένοι

Ἄγγλόφιλοι, ἀκόμη καί στό «σπίτι» τους, στή Τζα-
μάικα, εἶχαν κοινούς στόχους, ἀναζητοῦσαν τίς ἴδιες
διασκεδάσεις (ἓνα ποτήρι μπύρα, ἓνα παιχνίδι βελά-
κια, τό χορό τοῦ Σαββατόβραδου), καί παρ' ὅλη τήν
ἀνοίκεια προφορά, ἐπέμεναν στήν ἴδια «γλώσσα τῆς
μοιρολατρίας»,¹⁶ περιορίζονταν στή μειονεκτική
τους θέση, πιστεύοντας ὅτι τά παιδιά τους θά εἶχαν
καλύτερες προοπτικές, καλύτερη ζωή. Φυσικά, τά
πράγματα δέν ἦρθαν ἔτσι ὅπως τά περίμεναν καί,
στήν ἀρχή τῆς δεκαετίας τοῦ '70, ἡ πλήρης ἀπασχό-
ληση ἦταν στ' ἀλήθεια μιά μακρινή πιθανότητα· μιά
στιγμή στό βάθος τῆς μνήμης καί καθόλου ἀντιπρο-
σωπευτική τῆς τύχης τῆς Βρετανικῆς οἰκονομίας
μετά τόν Πόλεμο.

Ἐν τῷ μεταξύ, τά μαῦρα παιδιά, πού γεννήθηκαν
κι ἐκπαιδεύτηκαν στή χώρα, εἶχαν πολύ περισσότερες
ἀντιρρήσεις ἀπό τούς γονεῖς τους στό νά δεχτοῦν
τήν κατώτερη κοινωνική τους θέση καί τῇ στενῇ
περιθώρῃ ἐκλογῆς πού τούς προσφέρονταν, ἢ στό
νά δεχτοῦν χωρίς ἀμφισβήτηση τοῖς κυρίαρχους
ὁρισμούς γιά τό μαῦρο τους χρῶμα. Ἡ reggae ἔδωσε
ἐκεῖνο τόν πυρήνα πού μποροῦσε νά συγκεντρώσει
γύρω του μιά ἄλλη κουλτούρα, ἓνα καινούριο σύ-
στημα ἀξιών καί αὐτο-ορισμῶν. Ὅλες αὐτές οἱ ἄλ-
λαγές καταγράφηκαν ἀνεπαισθήτα στό στυλ τῆς
μαύρης νεολαίας —στό βάδισμα, τή συμπεριφορά, τή
φωνή—, μιά ἀλλαγὴ ἀντίθετη στόν ἐξαγγελισμό, πού
φαινόταν σάν νά ἔγινε μέσα σέ μιά νύχτα. Οἱ κινή-
σεις τῆς μαύρης νεολαίας ὑποδήλωναν μιά καινού-
ρια θεβαιότητα — ἀπόκτησαν ἓνα πιό περίπλοκο
κούνημα, μιά μεγαλύτερη ἐλαστικότητα, λιγότερους
δισταγμούς.¹⁷ Μέ τόν καιρό, σημαντικές ἀναπρο-
σαρμογές ἔγιναν καί στό ντύσιμο. Οἱ ἐπιδιώξεις τῶν
πρώτων μεταναστῶν εἶχαν καθρεφτιστεῖ στά πολύ-

χρωμα μοχαίρ κουστούμια καί τίς ζωγραφιστές γραβάτες, στά νοικοκυρίστικα έμπριμέ φουστανάκια καί τά λουστρίνια, πού φοροῦσαν τήν ήμέρα τής άφιξης τους στή Μεγάλη Βρετανία. Κάθε κάτασπρη μανσέτα άντανακλούσε μιάν έπιθυμία γιά έπιτυχία, γιά νά πιάσουν τήν καλή, μέ τούς παραδοσιακούς όρους τής κοινωνίας τών λευκών, όπως καί κάθε φανταχτερό μανίκι ζακέτας, μέ μιά τραγική είρωνεία, διέψευδε άπρόσεχτα κάθε έλπίδα ένσωμάτωσης, μιās καί ήταν ύπερβολικά χτυπητό καί κακόγουστο γιά τά τότε βρετανικά γούστα. Τόσο τά όνειρα όσο καί οί άπογοητεύσεις μιās όλόκληρης γενιάς ήταν χαραγμένα στό κόψιμο (τό φιλόδοξο καί ούτοπικό) τών ρούχων πού διάλεξε γιά νά κάνει τήν είσοδό της.

Τό πέραςμα στή Μεγάλη Βρετανία ήταν, όπως οί περισσότερες έθελοντικές μεταναστεύσεις, μιά πράξη πίστης: μιά έξοδος. Είχε πίσω του ένα περίεργο μίγμα άπό άντιφατικά κίνητρα: τήν άπόγνωση ή, τουλάχιστον, τήν άδημονία άπό τήν προηγούμενη πατρίδα τους, μιά έμπιστοσύνη στήν άποτελεσματικότητα τής δράσης, μιά έπιθυμία γιά καλύτερη κοινωνική θέση καί πίστη ότι ή Μητρική Χώρα θά άναγνώριζε τίς ύποχρεώσεις της, θά καλωσόριζε καί θά άντάμειβε τά χαμένα της παιδιά.

Γιά τό πρώτο κύμα μεταναστών, πού τό άποτελούσαν κυρίως είδικευμένοι καί μισοειδικευμένοι άντρες, ή τάση γιά βελτίωση ήταν άμβλυμένη άπό μιά δόση συντηρητισμού: τήν πίστη ότι ή Βρετανία δεσμευόταν, μιās καί στή Τζαμάικα ήταν γενικά συνδεδεμένη μέ τήν άξιοπρέπεια καί τή δικαιοσύνη, νά παρέχει ένα ίκανοποιητικό επίπεδο ζωής σ' αυτός, πού ήταν έτοιμοι νά έργαστούν. Οί τυπικές έπιθυμίες τών Δυτικοϊνδών μεταναστών τής δεκαετίας του '50 ήταν: δουλειά, σπίτι, άξιοπρέπεια, ένα

μέρος για να εγκατασταθεί ή οικογένεια μιά για πάντα. Αντίθετα, αυτοί που ακολούθησαν στη δεκαετία του '60, ήταν οι πιο πολλοί ανειδίκευτοι και πιο άμεσα απεγνωσμένοι: ανικανοποίητοι μ' αυτά που μπορούσε να τους προσφέρει η μικρή Τζαμάικα (Hino, 1972). Γι' αυτούς, η μετακίνηση στην Άγγλία αντιπροσώπευε μιά τελευταία, απελπισμένη προσπάθεια να περισώσουν ό,τι άξιζε απ' τη ζωή τους και, ταυτόχρονα, μιά «μαγική» λύση στα προβλήματά τους. Ίσως γιατί είχαν λιγότερα να χάσουν, επένδυσαν περισσότερα σ' αυτή τους τη μετακίνηση απ' τίς Δυτικές Ινδίες στη Μεγάλη Βρετανία: τό αποτέλεσμα φορτίστηκε μέ ελπίδες που είχαν ένα σχεδόν θρησκευτικό χαρακτήρα και συναισθηματική ένταση. Η διάψευση που ένωσε αυτό τό δεύτερο κύμα μεταναστών, ήταν αντίστοιχα βαθύτερη, πιο όριστική και πιο άμεσα έκφρασμένη. Όπως και νά 'χει, καθώς οι μετανάστες άρχισαν να συγκέντρώνονται στα καταρρέοντα κέντρα των μεγάλων πόλεων, ένα καινούριο Δυτικοϊνδικό στύλ άρχισε να αναδύεται. Τό στύλ αυτό ήταν πιο άνώδυνα περιφραγμένο από τη «βρετανικότητα», πολύ λιγότερο διχασμένο άνάμεσα στη σοβαρότητα και τό «χρώμα» και έκρυβε πίσω του τη διαβεβαίωση (δυσάρεστη στά μάτια των λευκών) μιάς άκόμα μετανάστευσης, μιάς άποτυχίας της Βρετανίας να προσφέρει αυτά που ύποσχέθηκε, και της ψυχολογικής απομάκρυνσης των δυσάρεστημένων μεταναστών.

Στά παρεκκλίνοντα περιθώρια της Δυτικοϊνδικής κοινότητας, παρουσιάστηκαν σημαντικές άλλαγές στην εμφάνιση. Οί άργόσχολοι και τ' άλάνια, ένθαρρυμένοι ίσως απ' την άνάπτυξη των κλάμψ και ντισκοτέκ για μαύρους, στα μέσα της δεκαετίας του '60,¹⁸ ξεμύτισαν μέ συνδυασμούς από καπέλα, γείσα

καί Ιταλικού στύλ κουστούμια φτιάχνοντας ένα Δυτικοϊνδικό στύλ αντίστοιχο του 'Αμερικανού «soul brother»: εφαρμοστά ρούχα, χαλαρά μέλη, μαύρο κι όμως αστικό. Αυτός ο soul brother μετακινούνταν στίς cool γραμμές της jazz, του ska και του αμερικανικού rhythm 'n' blues. Μέ το βάδισμα και την άργκό του επαναλάμβανε τη χροιά και τον τόνο αυτών των μουσικών μορφών. Ήψαχνε για καταφύγιο από τον κόσμο των «όμαλών» και των λευκών μέσα στα δικά τους σκοτεινά σπλάχνα. Μ' αυτούς τους τρόπους, επανατοποθετούσε τό κοινωνικό στίγμα και μετέβαλλε την Καραϊβική επιδεικτικότητα σέ δήλωση διαφορετικών επιδιώξεων, σημάδι της Διαφοράς του. Μέ τη δική του προστασία, τό μαύρο χρώμα ξανακερδήθηκε και έγινε προσιτό σάν σύμβολο στους νέους Δυτικοϊνδούς. Ξετυλίχτηκε από και μέσω της μουσικής της δεκαετίας του '60: αναδύθηκε μέ την πρωτοποριακή jazz (John Coltrane, Miles Davis, Pharaoh Saunders, Archie Shepp), μέ τό dub και την heavy reggae.

Όπωςδήποτε, αυτή ή εξέλιξη είχε τίς όπτικές της συνέπειες στό ντύσιμο. Στή διάρκεια της δεκαετίας του '70, ή «νεολαία» ανέπτυσσε τό δικό της μοναδικό στύλ: μιά διαθλασμένη μορφή της αισθητικής των Ράστα, δανεισμένη από τά εξώφυλλα των reggae άλμπουμς είσαγωγής και προσαρμοσμένη στίς ανάγκες της δεύτερης γενιάς μεταναστών. Ήταν ένας Ρασταφαριανισμός αρκετά απόμακρος, ξεγυμνωμένος απ' όλα σχεδόν τά αρχικά θρησκευτικά του νοήματα, μιά διύλιση, μιά ιδιαίτερα έκλεκτική αποδοχή όλων εκείνων των στοιχείων του Ρασταφαριανισμού πού τόνιζαν τή σπουδαιότητα της αντίστασης και της μαύρης όντότητας και πού σκοπό είχαν νά θγάλουν τόν μαύρο και τή «βασιλίссά» του έξω απ'

τήν κυρίαρχη λευκή ιδεολογία. Ἡ διαφορά, γύρω ἀπὸ τὴν ὁποία περιστράφηκε ὁλόκληρο τὸ στυλ Ράστα, ἦταν κυριολεκτικά γραμμένη πάνω στοῦ δέρματος τῶν μαύρων καί, μέσα ἀπ' τὴν ἐμφάνιση, ἡ διαφορά αὕτη διευρύνθηκε, ἐγινε πιο περίπλοκη, πραγματώθηκε. Οἱ νεαροὶ ἐκεῖνοι μαύροι πού ἔμπαιναν στοῦ «Humble Lion»¹⁹ ἄρχισαν νά καλλιιεργοῦν μιά πιο καθαρή «φυσική» Ἀφρικανική εἰκόνα.²⁰ Τά χαμηλά καπέλα μέ τὸ στενὸ γείσο ἔξαφανίστηκαν κι ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ τραχεῖς ὑφαντοὺς σκούφους. Τὸ τόνικ, τὸ μοχαῖρ καί τὸ τερυλέν —πρῶτες ὕλες γιὰ ὅλα ἐκεῖνα τὰ γυαλιστερά μπλέ σκούρα ἢ μπλέ ἐντονα κουστούμια— ἔδωσαν τὴ θέση τους στοῦ βαμβάκι, τὸ μαλλί καί τὸ denim, πού ἔφτιαξαν ροῦχα πιο εὐκολοφόρετα καί πρακτικά. Σέ κάθε βρετανική λεωφόρο ὑπῆρχε ἓνα μαγαζί μέ στρατιωτικά περισσεύματα, πού προμήθευε τοὺς «δίκαιους» μέ στολές μάχης καί στρατιωτικά μπουφάν: μέ μιά ὁλόκληρη γκαρνταρόμπα ἀντάρτικης δυσοίωνης κομψότητας. Τὸ κούρεμα τοῦ «σκληροῦ» ξεπεράστηκε κι ἀφέθηκε νά ἐκραγεῖ σέ ἓνα ἔθνικό «Ἄφρο» κατσάρωμα, ἢ νά πλεχτεῖ σέ «κοτσιδες» καί «κόμπους» (τὸ πανταχοῦ παρόν περιποιημένο ἢ περίπλοκο στυλ). Τά κορίτσια ἄρχισαν νά ἀφήνουν τὰ μαλλιά τους κατσαρά, κοντά ἢ πλεγμένα σέ περίπλοκα ἀραβουργήματα, τριχοειδεῖς φόρους τιμῆς σέ μιά φανταστική Ἀφρική.

Ὅλες αὐτές οἱ ἐξελίξεις πέρασαν στὰ μέλη τῆς λευκῆς ἐργατικῆς τάξης πού ζοῦσαν στίς ἴδιες περιοχές, δούλευαν στὰ ἴδια ἐργοστάσια καί σχολεῖα καί τὰ πῖναν σέ γειτονικά pubs. Πιο συγκεκριμένα, ἡ γραμμὴ τῆς «ἐπιστροφῆς στήν Ἀφρική» τῆς νεανικῆς κουλτούρας τῆς δεύτερης γενιᾶς μεταναστῶν ὑποστηρίχτηκε ἀπὸ ἐκείνους τοὺς λευκοὺς νεαροὺς γείτονές της, πού ἤθελαν νά σχηματίσουν τίς δικές

τους εκλογές στην ὑπο-κουλτούρα. Ὅπωςδήποτε, τόσο στή Βρετανία ὅσο καί στήν Ἀμερική, οἱ σχέσεις τῆς λευκῆς μέ τή μαύρη κουλτούρα τῶν νέων ἀνέκαθεν ἦταν εὐαίσθητες, φορτισμένες μέ μιὰ δυνάμει ἐκρηκτική σημασία, ἀνεξάρτητα ἀπ' τό ἂν ὑπῆρχε ἡ ὄχι πραγματική ἐπαφή ἀνάμεσα στίς δύο ομάδες. Ὑπάρχουν ἰσχυροί συμβολικοί δεσμοί, πού μποροῦν νά μεταφραστοῦν σέ ἐμπάθεια (George Melly, 1970: «Γιά μᾶς, ὁλόκληρη ἡ ἐγχρωμη φυλή εἶναι ἱερή»), ἡ σέ ἀνταγωνισμό [π.χ. ἡ χρήση σκληρῶν ναρκωτικῶν τήν ἐποχή τῆς «σύγχρονης (modern) jazz»]. Τόσο ὁ Paul Goodman (1968) ὅσο κι ὁ Jock Young χαρακτηρίσαν τόν Νέγρο σάν τήν πεμπουσία τοῦ ὑπόγειου ἀτόμου, πού ἐνσαρκώνει ὅλες ἐκεῖνες τίς ἀξίες (τήν ἀναζήτηση περιπέτειας καί συγκινήσεων) πού συνυπάρχουν καί ὑποσκάπτουν τίς μετριοπαθεῖς ἀξίες τῆς κυρίαρχης κοινωνικῆς τάσης (τή στερεοτυπία, τήν ἀσφάλεια κτλ). Κατ' αὐτό τόν τρόπο, οἱ ὅροι «νέος» καί «Νέγρος» συχνά συνδέονται στήν κυρίαρχη μυθολογία. Σύμφωνα μέ τόν Jock Young (1971): «τούς βλέπουν μέ τήν ἴδια ἀμφιθυμία: ἀνέμελους καί τεμπέληδες, ἡδονιστές καί ἐπικίνδυνους».

Φυσικά, κατά καιροῦς καί συνθήκες, ἡ συμφωνία αὐτή γινόταν λιγότερο ἢ περισσότερο ἐμφανής, λιγότερο ἢ περισσότερο ἀντιληπτή καί διώσιμη. Γενικά, οἱ ταυτίσεις ἀνάμεσα στίς δύο ομάδες μποροῦν νά εἶναι ἀνοιχτές ἢ κλειστές, ἄμεσες ἢ ἔμμεσες, παραδεκτές ἢ κρυφές. Μποροῦν νά ἀναγνωριστοῦν καί νά διευρυνθοῦν σέ ἀληθινούς δεσμούς (mods, skinheads καί punks), ἡ νά καταπιεστοῦν καί νά στραφοῦν στόν ἀνταγωνισμό (teds, greasers). Καί στίς δύο περιπτώσεις, ἡ σχέση ἀναπαριστᾷ ἕναν οὐσιαστικό καθοριστικό παράγοντα στήν ἐξέλιξη κάθε

νεανικῆς πολιτιστικῆς μορφῆς καί στήν ἰδεολογία, πού ταυτόχρονα σημαίνεται σ' αὐτή τή μορφή καί «δρᾶται» ἀπό τά μέλη της.

Σέ ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο, τά πλάνα ἀπόρριψης καί ἀφομοίωσης ἀνάμεσα στίς ντόπιες καί τίς μεταναστευτικές κοινότητες μποροῦν νά σκιαγραφηθοῦν ἀπ' τίς ἰδιαίτερες γραμμές πού ἔβαλαν οἱ λευκές νεανικές ἐργατικές κουλτούρες. Ἡ ἀκολουθία τῶν διαφορῶν μορφῶν τῆς λευκῆς ὑπο-κουλτούρας μπορεῖ νά ἐρμηνευτεῖ σάν μιὰ σειρά οὐσιαστικῶν δομικῶν προσαρμογῶν, πού συμβολικά συμβιδάζονται ἢ ἐξαλείφουν τή Μαύρη παρουσία ἀπ' τήν κοινότητα τῶν ντόπιων. Στό πλάνο τῆς αἰσθητικῆς: στό ντύσιμο, τό χορό, τή μουσική – σ' ὁλόκληρη τή ρητορική τοῦ στύλ, βρίσκουμε τό διάλογο μεταξύ λευκῶν καί μαύρων διακριτικά καί κατανοητά καταγεγραμμένο, ἄν καί κωδικά. Περιγράφοντας, ἐρμηνεύοντας καί ἀποκρυπτογραφώντας τίς μορφές αὐτές, μπορούμε νά κατασκευάσουμε ἓνα λεπτομερῆ ἀπολογισμό τῶν μεταξύ τῶν δύο κοινοτήτων ἀνταλλαγῶν. Μποροῦμε νά παρακολουθήσουμε νά διαδραματίζεται στή φορτισμένη ἐπιφάνεια κάθε νεανικῆς κουλτούρας τῆς βρετανικῆς ἐργατικῆς τάξης, τό φάντασμα τῆς ἱστορίας τῶν φυλετικῶν σχέσεων μετά τόν Πόλεμο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

«Στό μαδί τοῦ δειλινού, περπάτησα, μ' ὄλους τοὺς μῦς μου νά πονᾶνε, ἀνάμεσα στά φῶτα τῆς 27ης καί τῆς Welton, στὸν ἔγχρωμο τομέα τοῦ Ντένβερ, μέ τήν εὐχή νά ἤμουν Νέγρος, μέ τό αἶσθημα ὅτι τό καλύτερο πού μοῦ εἶχε δώσει ὁ κόσμος τῶν λευκῶν δέν εἶχε ἀρκετή ἔκσταση γιά μένα, ἀρκετή ζωή, χαρά, συγκινήσεις, σκοτάδι, μουσική, ἀρκετή νύχτα».

(Τζάκ Κέρουακ, 1958)

Hipsters, beats καί teddy boys

Οἱ δεσμοί πού συνδέουν τίς νεανικές κουλτοῦρες τῶν λευκῶν μέ τή μαύρη ἐργατική τάξη τῆς πόλης, ἀπό καιρό ἐντοπίστηκαν ἀπό τοὺς σχολιαστές τῆς Ἀμερικανικῆς λαϊκῆς μουσικῆς σκηνῆς. Ὑπάρχει ἀποδεδειγμένη παράδοση μιᾶς τέτοιας διασταύρωσης στήν jazz. Πολλοί λευκοὶ μουσικοὶ ἀναμίχθηκαν μέ τοὺς μαύρους καλλιτέχνες, ἐνῶ ἄλλοι δανείστηκαν (καί κατ' ἄλλους, ἔκλεψαν) τή μουσική, τή μετέφεραν καί τή μετέφεραν σ' ἄλλο πλαίσιο. Ἡ δομὴ καί ἡ ἔννοια τῆς jazz τροποποιήθηκαν σ' αὐτὴ τὴ διαδικασία. Μπαίνοντας στήν ἐπικρατοῦσα λαϊκὴ κουλτοῦρα τῆς δεκαετίας τοῦ '20 καί τοῦ '30, βαθμιαία εὐνουχιζόταν, ἔχανε τὸν περίσσιο ἐρωτισμό

της και κάθε υπαινιγμός όργης ή κατηγορίας, πού
 πλανιόταν στους «καυτούς» στίχους, μετατράπηκε
 εύγενικά σέ άκακο ήχο νάιτ-κλάμπ. Τό swing τών
 λευκών αναπαριστά την κλίμακα αυτής της διαδικα-
 σίας: άκίνδυνο, γενικά διακριτικό, μέ πλατιά άπή-
 χηση, ήταν ένα ξεπλυμένο προϊόν, πού δέν είχε κα-
 νέναν άπ' τούς άνατρεπτικούς υπαινιγμούς της άρ-
 χικής μαύρης του προέλευσης.¹ Τά καταπιεσμένα
 αυτά νοήματα, όμως, ξαναπήραν θριαμβευτικά τή
 θέση τους μέ την be-bop² και στά μέσα της δεκαε-
 τίας του '50, ένα καινούριο, νεώτερο άκροατήριο
 λευκών άρχισε νά βλέπει τή σκοτεινή άντανάκλαση
 του έαυτου του στίς επικίνδυνες, ανώμαλες επιφά-
 νειες της τότε πρωτοποριακής jazz, παρ' όλο πού οί
 μουσικοί πού ήταν υπεύθυνοι για τό New York
 sound³ (ήχος της Νέας Υόρκης) θέλανε σκόπιμα νά
 όριοθετήσουν τή λευκή ταυτότητα, παράγοντας μιά
 jazz πού δύσκολα μπορούσε κανείς νά την άκούσει
 κι άκόμα πιό δύσκολα νά τή μιμηθεί. Παρ' όλα αυ-
 τά, ό beat και ό hipster άρχιζαν νά αυτοσχεδιάζουν
 στά δικά τους άποκλειστικά στυλ γύρω άπό μιά λι-
 γότερο συμβιβαστική μορφή jazz: μιά jazz «γνήσιας
 άφαίρεσης», πού «βραχυκύκλωνε τό προφανές».⁴

Αυτή ή δίχως προηγούμενο σύγκλιση λευκών και
 μαύρων, πού έμφανίζονταν τόσο επιθετικά, τόσο ξε-
 διάντροπα, έγινε τό κέντρο μιās αναπόφευκτης δια-
 μάχης γύρω άπ' τά άναμενόμενα θέματα της φυλής,
 του φύλου, της εξέγερσης κτλ., πού εξέλίχθηκε
 άστραπιαία σέ ήθικό πανικό. Όλα τά κλασικά συμ-
 πτώματα ύστερίας, πού συνήθως άποδίδονται στην
 εποχή της άνόδου του rock 'n' roll, λίγα χρόνια άρ-
 γότερα τά συναντάμε στην όργισμένη αντίδραση πού
 προέβαλε ή συντηρητική Άμερική στον beat και τον
 hipster.⁵ ένώ ταυτόχρονα, διάφοροι συνοδοιπορούν-

τες φιλελεύθεροι παρατηρητές καλλιέργησαν μία ολόκληρη Μυθολογία για τόν Μαῦρο καί τήν Κουλτούρα του. Σ' αὐτήν, ὁ Νέγρος ἔσπαξε τά δεσμά του, ἀνέγγιχτος ἀπ' τίς ἀπειλητικές συμβατικότητες πού τυραννοῦσαν τά περισσότερο εὐνοούμενα μέλη τῆς κοινωνίας (δηλ. τούς συγγραφεῖς) καί, παρ' ὅτι παγιδευμένος σ' ἓνα σκληρό περιβάλλον ἐχθρικῶν δρόμων καί κατοικιῶν, ἔδγαινε, τελικά, μέ μιά περίεργη ἀντιστροφή, θριαμβευτής. Ξέφυγε ἀπ' τόν εὐνοχισμό καί τίς περιορισμένες δυνατότητες ὑπαρξης πού τοῦ πρόσφερε ἡ μεσαία τάξη. Ἐξαγνισμένος ἀπό τή φτώχεια, ἐνσάρκωνε τίς ἀποκλεισμένες διεξόδους μιᾶς ολόκληρης γενιᾶς λευκῶν ριζοσπαστῶν διανοουμένων. Ὁ Μαῦρος Ἀνθρώπος, μέσα ἀπό τή θολή εἰκόνα τῆς συνειδητά ἐπικαιρῆς πρόζας τοῦ Νόρμαν Μαίηλερ, ἥ τούς καταιγιστικούς πανηγυρικούς τοῦ Τζάκ Κέρουακ (πού στίς νουβέλες του ἡ ἐξιδανίκευση τῆς νέγρικης κουλτούρας ἔφτασε σέ σχεδόν γελοία ὑπερβολή), μποροῦσε νά χρησιμεύσει σάν πρότυπο τῆς «σκληρωμένης ἐλευθερίας» γιά τή λευκή νεολαία. Ἅγιος κι ἐξόριστος, ξέφυγε ἀπ' τή μιζέρια του σάν πουλάκι, ἐκφράζοντας καί ξεπερνώντας τίς ἀντιφάσεις του μέ τήν τέχνη του, μέ κάθε σόλο μουσική φράση πού ἔπαιζε (ἓνας Θεός ξέρει πῶς!) στό στραπατσαρισμένο του σαξόφωνο.

Παρ' ὅλο πού οἱ ὑπο-κουλτοῦρες τῶν beats καί τῶν hipsters ξεκίνησαν ἀπ' τήν ἴδια βασική μυθολογία, τά δυό στύλ προσέγγισαν μέ διαφορετικό τρόπο τή μαύρη κουλτούρα κι οἱ σχέσεις τους μαζί της ἦταν διαφορετικές. Σύμφωνα μέ τόν Goldman:

«...ὁ hipster ἦταν.... (ἓνας) τυπικός δανδῆς χαμηλῆς κοινωνικῆς προέλευσης, στολισμένος σάν νταβατζῆς, πού χρησιμοποιοῦσε ἓνα ψύχραιμο, ἐγκεφαλικοτόνο – γιά νά διαφοροποιηθεῖ ἀπ' τόν τραχύ ἐνστι-

κτώδικο τόνο πού τόν περικύκλωνε στό γκέτο—, φιλόδοξος γιά τίς πιό λεπτές απολαύσεις τῆς ζωῆς, ὅπως τό καλύτερο “χόρτο”, τούς ὠραιότερους ἤχους jazz ἢ Ἀφρο-Κουβανικῆς μουσικῆς... (ἐνῶ)... ὁ beat ἦταν ἀρχικά κάποιος πρόθυμος μεσοαστός κολλεγιόπαις, σάν τόν Κέρουακ, ἐνοχλημένος ἀπό τίς πόλεις καί τήν κουλτούρα πού κληρονόμησε, πού ἤθελε νά ξεκόψει καί νά πάει σέ μέρη μακρινά κι ἐξωτικά, ὅπου θά μπορούσε νά ζεῖ σάν τό “λαό”, νά γράφει, νά καπνίζει καί νά περισυλλογᾶται» (Goldman, 1974).

Τό στυλ τοῦ hipster δρέθηκε σχετικά πολύ κοντά στόν μαῦρο τοῦ γκέτο: ἦταν ἡ μορφικὴ ἔκφραση ἑνὸς βιωμένου δεσμοῦ, εἶχε τὰ ἴδια σημεῖα κοινοτικοῦ χώρου, μιά κοινὴ γλῶσσα καί περιστρεφόμενους γύρω ἀπὸ παρόμοιες ἀνησυχίες. Ἀντίθετα, ὁ beat ζοῦσε μιά φαντασιακὴ σχέση μέ τόν «καθαγιασμένο ἄγριο» Νέγρο, μ' αὐτόν τόν ἥρωικό Μαῦρο πού, σύμφωνα μέ τὴ μυθολογία, ἦταν τοποθετημένος ἀνάμεσα σέ μιά «ζωὴ διαρκοῦς ταπείνωσης» καί «μόνιμα ἀπειλητικοῦ κινδύνου», ἀνάμεσα στή σκλαδιὰ καί τὴν ἐλευθερία (Mailer, 1968). Κατ' αὐτό τόν τρόπο, παρ' ὅλο πού οἱ ὑπο-κουλτοῦρες τῶν hipsters καί τῶν beats ὁργανώθηκαν γύρω ἀπὸ μιά κοινὴ ταυτότητα μέ τούς μαύρους (πού συμβολίστηκε στὴν jazz), ἡ φύση αὐτῆς τῆς ταυτότητας, ἔκφρασμένη στὰ στυλ πού υἱοθέτησαν οἱ δύο ομάδες, ἦταν ποιοτικά διαφορετικὴ. Τὰ φανταχτερά στενά κουστούμια καί τὰ ἐλαφρὰ παπούτσια τῶν hipsters ἐνσάρκωναν τίς παραδοσιακὲς ἀξίες τῶν μαύρων ἀλανιῶν (νά πιάσουμε τὴν καλὴ καί ν' ἀνεβούμε), ἐνῶ ὁ beat, ἐπιμελημένα ἀτημέλητος μέ τζήνς καί σαντάλια, ἐξέφραζε μιά μαγικὴ σχέση μέ τὴ φτώχεια πού, στὴ φαντασία του, ἔφτιαχνε μιά θεϊκὴ οὐσία, μιά κατά-

σταση χάριτος, ένα ιερό. Καί στίς δύο περιπτώσεις όμως, σύμφωνα μέ τόν Jain Chambers, «... κρυμμένες μέσα στή μαύρη κουλτούρα, μέσα στή μαύρη μουσική, υπάρχουν αντίθετες αξίες, οί όποιες μέσα σέ ένα καινούριο πλαίσιο μπόρεσαν νά συμβολίσουν καί νά χαρακτηρίσουν τίς αντιφάσεις καί τίς ανησυχίες πού διαδραματίζονταν στίς νεανικές υπο-κουλτούρες τών λευκῶν» (Chambers, 1976).

Φυσικά, ὅπως τονίζει ὁ Chambers, αὐτή ἡ μεταφορά ἀξιῶν καί νοημάτων συνεχίζει νά ἰσχύει καί γιά τίς βρετανικές νεανικές κουλτούρες. Ὅπωςδήποτε, δέν πρέπει νά μᾶς ἐκπλήσσει τό γεγονός ὅτι μόνο ἡ υπο-κουλτούρα τών beats, προῖόν κάποιας ρομαντικῆς σύνδεσης μέ τούς μαύρους, μπόρεσε νά ἐπιδιώσει στή μεταφορά ἀπό τήν Ἀμερική στή Βρετανία τοῦ '50. Ἡ ἔλλειψη σημαντικῆς παρουσίας μαύρων στίς βρετανικές ἐργατικές κοινότητες ἔκανε ἀνεδαφική τήν ἀντίστοιχη δυνατότητα γιά hipsters. Ἡ εἰσροή μεταναστῶν ἀπό τίς Δυτικές Ἰνδίες εἶχε μόλις ἀρχίσει καί ὅταν, τελικά, ἡ ἐπίδρασή τους ἔγινε αἰσθητή στή βρετανική ἐργατική υπο-κουλτούρα, στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '60, διαρθρώθηκε γενικά μέσω συγκεκριμένων μορφῶν ἀπό τήν Καραϊβική (ska, bluebeat κτλ.). Ἐν τῷ μεταξύ, ἔξω ἀπό τήν jazz, στό χώρο τοῦ rock εἶχε γίνει μιά πιό θεαματική σύγκλιση καί μόνον ὅταν ἡ ἀνάμιξη τοῦ gospel καί τοῦ blues τῶν μαύρων μέ τήν country καί τήν western τῶν λευκῶν ἔδωσε μιά τελείως καινούρια μορφή, τό rock 'n' roll, ἔγινε δυνατόν νά καταγραφθεῖ κρυφά ἡ διαχωριστική γραμμή ἀνάμεσα στίς δύο τοποθετήσεις (τῆς μαύρης καί τῆς Βρετανικῆς νεολαίας τῆς ἐργατικῆς τάξης).

Ὅπωςδήποτε, τήν πρώτη ἐποχή τοῦ rock, μιά τέτοια συμβολική συμμαχία δέν ἦταν καθόλου

έξασφαλισμένη. Από τή μουσική είχε αφαιρεθεί τό άρχικό της πλαίσιο, πού έκανε τή γονεϊκή κουλτούρα⁶ ν' άναγνωρίσει τίς συνέπειες τής δυνάμει έκρηκτικής έξίσωσης τών όρων «Νέγρος» και «νέος», και είχε μεταφερθεί στή Βρετανία, όπου έγινε ό πυρήνας του στύλ teddy boy. Έδώ συνέχιζε νά ύπάρχει μέσα σέ στεγανά, σάν κλεμμένη μορφή — ένα επίκεντρο άπαγορευμένης ταυτότητας. Άκουγόταν στά άδειανά καινούρια βρετανικά coffe bars, όπου, παρ' όλο τό φιλτράρισμά της μέσα από μιά τυπικά Έγγλέζικη άτμόσφαιρα βρασμένου γάλακτος και άναψυκτικών, παρέμενε επιδεικτικά ξένα και φουτουριστική — μαρόκ σάν τό τζούκ-μπόξ πού τήν έπαιζε. Και όμοια μέ τά άλλα άγιασμένα αντικείμενα — τίς φράντζες, τά πλισέ, τήν Μπρύλκρημ και τό σινεμά — έφτασε νά ύποδηλώνει τήν Άμερική, τή φανταστική ήπειρο τών γουέστερνς και τών γκάνγκστερς, τής πολυτέλειας, τής σαγήνης και τών αυτοκινητών.

Τελείως αποκλεισμένος και μέ ψυχισμό αποκομμένο απ' τήν άξιοσέβαστη εργατική τάξη, καταδικασμένος, μέ κάθε πιθανότητα, σέ ισόδια άνειδίκευτη εργασία (Jefferson, 1976a), ό teddy boy, ξέφευγε μέ τή φαντασία του. Ξεχνούσε τήν άχαρη ρουτίνα του σχολείου, τής δουλειάς και του σπιτιού, υίοθετώντας ένα υπερβολικό στύλ, πού αντιπαρέθετε δυό κατάφωρα λεηλατημένες μορφές (τό rhythm 'n' blues τών μαύρων και τό άριστοκρατικό έδουαρδιανό στύλ) (Jefferson, 1976b). Μέσα σέ τέτοια πλαίσια, ήταν απόλυτα δικαιολογημένο τό κλίμα του «ψεύτικου κόσμου» τών πρώτων rock ήχογραφήσεων, πού άναφέρει ό Hoggart (1958): σέ ψιθυριστούς τόνους, μέ γλώσσα σινεματζίδικη, περιέγραφαν ένα μακρινό κόσμο, πού ή γοητεία του γινόταν άκόμα πιό έντονη

από τό γεγονός ότι ήταν απόμακρος κι απρόσιτος (π.χ. ακούστε τό «Heartbreak Hotel» του Elvis Presley, ή τό «Be Bop a Lula» του Gene Vincent).

Ένας αναγκαστικά χοντροκομμένος και έγκεφαλικός σφετερισμός απέκρυψε τόν ύπόγειο διάλογο ανάμεσα στίς λευκές και τίς μαύρες μουσικές φόρμες, πού πλαισίωνε τά τρεμάμενα φωνητικά. Ή ιστορία της κατασκευής του rock, στό κάτω-κάτω, ήταν εύκολο νά κρυφτεί. Φαινόταν σάν νά ήταν απλώς ό τελευταίος κρίκος μιās μακριās άλυσίδας άμερικανικων νεωτερισμων (ή jazz, τό χούλα χούπ, οί μηχανές έσωτερικής καύσης, τό πόπ-κόρν), πού ένσωμάτωνε σέ συμπαγή μορφή τίς άπελευθερωμένες κατευθύνσεις του καπιταλισμου του Νέου Κόσμου. Εισβάλλοντας στή βρετανική σκηνή, στό τέλος της δεκαετίας του '50, τό rock φάνηκε σάν νά είχε δημιουργηθεί άστραπιαία και ήταν ή άμεση έκφραση της νεανικής ενέργειας, πού από μόνη της δικαιολογούσε τήν παρουσία του. Και όταν οί teddy boys, πού κάθε άλλο παρά καλωσόρισαν τούς νεοφερμένους έγχρωμους μετανάστες, άρχισαν νά επιτίθενται μέ όπλα έναντίον τους, δέν αντιλήφθηκαν κανενός τϊδους αντίφαση.

Γιά όποιουσδήποτε λόγους,⁷ οί teds συχνά αναμίχθηκαν σέ άδικαιολόγητες επιθέσεις στους Δυτικοϊνδούς και είχαν μιá έξέχουσα θέση στίς φυλετικές διαμάχες του 1958. Ούτε οί σχέσεις τους μέ τούς beatniks ήταν ιδιαίτερα φιλικές και, παρ' όλο πού τά καρτούνς του Giles συχνά έδειχναν τούς beats και τούς teds νά συμμαχοϋν έναντίον λεγεωνων από αιώνια έννευρισμένους κατελωμένους κυρίους, δέν υπάρχει καμιά φανερή συγγένεια ανάμεσα στίς δύο ομάδες. Στην πραγματικότητα, οί κουλτουρες τους θρίσκονταν μίλια μακριά. Τά κάμπους των κολλε-

γίων και τά κακοφωτισμένα καφέ και pubs του Σόχο και του Τσέλσυ ήταν ένας διαφορετικός κόσμος από τά στέκια των teddy boys θατιά στίς παραδοσιακά εργατικές περιοχές του νότιου και του ανατολικού Λονδίνου. Ένω ό beatnik ξεπήδησε μέσα από μία λογοτεχνική, λεκτική κουλτούρα, ενδιαφερόταν για την avant-garde (άφηρημένη ζωγραφική, ποίηση, γαλλικός υπαρξισμός) και είχε ένα σαστισμένο κοσμοπολίτικο άερα μποέμικης άνοχης, ό ted ήταν άσυμβίβαστα προλετάριος και ξενόφοδος. Τά δυό στύλ ήταν άσυμβίβαστα και όταν ή παραδοσιακή (trad) jazz άναδείχτηκε σέ επίκεντρο μιās μεγάλης βρετανικής ύπο-κουλτούρας στό τέλος τής δεκαετίας του '50,⁸ οί διαφορές αυτές ύπογραμμίστηκαν άκόμα πιό έντονα.

Ή trad jazz βασίστηκε σέ μία κεφάτη, «μάγκικη» άτμόσφαιρα πού βρισκόταν στά μαχαίρια μέ τή γωνιώδη, νευρώδη, άπτόμη ποιότητα του νεαρού rock 'n' roll, και ή ξεδιάντροπα πλαστή αισθητική των teds – ένας επιθετικός συνδυασμός από έξωτικά ρούχα (σουνέντ παπούτσια, βελούδινα κολάρα, στενές γραβάτες)— βρισκόταν σέ πλήρη αντίθεση μέ τό «φυσικό» μίγμα από πανωφόρια και σαντάλια των beatniks. Πιθανόν οί teds νά άποκόβονταν άκόμη περισσότερο από τήν ύπονοούμενη συμπαράταξη των beats στην ύπόθεση των μαύρων, μία συμπαράταξη πού προχώραγε πέρα άπ' τό έμποριο μαριχουάνας και τή μοντέρνα jazz, σέ ούσιαστική έπαφή.

Cool από στίτι: Τό στύλ των mods

Άπ' τήν αρχή του '60, σημαντικές κοινότητες μεταναστών είχαν εγκατασταθει στίς εργατικές περιοχές τής Βρετανίας κι έτσι έγινε δυνατή μία κάποια

ἐπαφή ανάμεσα στους μαύρους και τίς γειτονικές ομάδες τῶν λευκῶν.

Οἱ mods ἦταν οἱ πρῶτοι σέ μιὰ μακριά σειρά ἀπό νεᾶνικές κουλτοῦρες τῆς ἐργατικῆς τάξης, πού ἀναπτύχθηκαν γύρω ἀπ' τοὺς Δυτικοῖνδους, ἀντέδρασαν θετικά στήν παρουσία τους καί γύρεψαν νά μιμηθοῦν τό στυλ τους. Ὅπως καί ὁ Ἀμερικανός hipster, πού περιγράψαμε παραπάνω, ὁ mod ἦταν ἕνας «τυπικός δανδῆς χαμηλῆς κοινωνικῆς προέλευσης» (Goldman, 1974), μέ τή μανία τῆς λεπτομέρειας στό ντύσιμό του (Wolfe, 1966), πού καθοριζόταν ὅπως κι οἱ ἰδιότροποι δικηγόροι τῆς Νέας Ὑόρκης τοῦ Tom Wolfe⁹ ἀπό τίς γωνίες τοῦ κολάρου του, μετρημένου μέ ἀκρίβεια, ὅπως καί τά σχισίματα τοῦ ἐπὶ παραγγελία κουστουμιοῦ του, ἀπό τό σχῆμα τῶν χειροποιήτων παπουτσιῶν του.

Ἀντίθετα μέ τοὺς προκλητικά ἐνοχλητικούς teddy boys, οἱ mods ἦταν πιό διακριτικοί καί πιό ἥπιοι σέ ἐμφάνιση: φοροῦσαν σχετικά συντηρητικά κουστούμια, σέ ἀξιοπρεπεῖς χρωματισμούς, ἦταν σχολαστικά καλοβαλμένοι καί ταχτικοί. Τά μαλλιά τους ἦταν γενικά κοντά καί καθαρά κι οἱ mods προτιμοῦσαν νά συντηροῦν τό στυλάτο κόψιμο μιᾶς ἄψογης «γαλλικῆς φράντζας» μέ ἀδιόρατη λάκ, ἀντίθετα μέ τήν ὑπερβολική μπριγιαντίνη, στοιχεῖα τῶν ἀνοιχτά ἀνδροπρεπῶν rockers. Οἱ mods ἐπινόησαν ἕνα στυλ πού τοὺς ἐπέτρεπε νά κινοῦνται ἄνετα ἀνάμεσα στό σχολεῖο, τή δουλειά καί τή διασκέδαση καί πού ἀπέκρυβε τόσα ὅσα ἔδειχνε. Ἀναστατώνοντας ἥσυχα τήν κανονική ἀκολουθία πού ὀδηγεῖ ἀπ' τό σημαῖνον στό σημαινόμενο, οἱ mods ὑπέσκαψαν τήν συμβατική ἔννοια τοῦ «κολάρου, κουστουμιοῦ καί γραβάτας», ὠθώντας τήν εὐπρέπεια στά ὅρια τοῦ παραλογισμοῦ. Φτιάχναν τόν ἑαυτό τους σάν τοὺς δυ-

σαρεστημένους εργάτες του Ronald Blythe,¹⁰ ένα «ἀριστούργημα»: ήταν λίγο υπερβολικά ξύπνιοι, λίγο υπερβολικά ανοιχτομάτηδες, χάρις στις ἀμφεταμίνες. Όπως παρατηρεί ο Dave Laing (1969): «ὕπηρχε κάτι στον τρόπο πού κινούνταν, πού οί μεγάλοι δέν μπορούσαν νά πιάσουν» – κάποια ἀδιόρατη λεπτομέρεια (ή γυαλάδα του παπουτσιού, ή μάρκα του τσιγάρου, ο κόμπος της γραβάτας) πού φαινόταν παράξενη στό χώρο του γραφείου ή του σχολείου.

Κάπου στό δρόμο γιά τό σπίτι, γυρίζοντας ἀπό τό σχολείο ή τή δουλειά, οί mods «χάνονταν»: ἀπορροφούνταν σ' ένα «μεσημεριάτικο underground» ἀπό ὑπόγεια κλάμψ, ντισκοτέκς, μαγαζιά καί δισκάδικα πού κρύβονταν πίσω ἀπό τόν «ὀμαλό» κόσμο καί πού του ἑναντιώνονταν φαινομενικά. Ένα μεγάλο μέρος τῆς «κρυφῆς ταυτότητας» φτιάχτηκε ἐδῶ, μακριά ἀπ' τό περιορισμένο πεδίο τῆς ἐμπειρίας τῶν ἀφεντικῶν καί τῶν δασκάλων κι αὐτή ἦταν μιά συναισθηματική προσέγγιση μέ τούς μαύρους (τόσο τῆς Βρετανίας ὅσο καί τῶν ΗΠΑ, μέσω τῆς μουσικῆς soul), μιά προσέγγιση πού ἐκφράστηκε καί στό στυλ. Ὁ σκληροπυρηνικός mod του Σόχο του 1964, ἀδιαπέραστος κάτω ἀπ' τό πλατύγυρο ή στενό του καπέλο, καταδεχόταν νά κινήσει τά πόδια του (πού φοροῦσαν παπούτσια του μπάσκετ ή αὐθεντικά Rael's) μόνο στήν πιό ἐσωτερική soul [τό (I 'm the) Entertainer του Tony Clarke, τό Papa's Got a Brand New Bag του James Brown, τό (I 'm in with) The In Crowd του Dobie Gray, ή τό Τζαμαϊκανό ska (τό Madness του Prince Buster)]. Έχοντας πιό σταθερή ἀπασχόληση¹¹ ἀπό τούς teds ή τούς rockers, πράγμα πού ἔβαζε πιεστικές ἀπαιτήσεις τόσο στήν ἐμφάνιση, τό ντύσιμο καί τή «γενική τους συμπεριφορά» ὅσο

καί στό χρόνο τους, οί mods ρίξαν αντίστοιχα περισσότερο βάρος στό Σαββατοκύριακο. Ζούσαν μόνο στά διάκενα τοῦ ἐμπορικοῦ ἡμερολογίου (τίς διακοπές, τά ἐπεισόδια τῶν Σαββατοκύριακων, τά ξενύχτια), γιά τά διαλείμματα τοῦ ἐλεύθερου χρόνου, πράγμα πού ἔδινε νόημα στή δουλειά. Στή διάρκεια τοῦ ἐλεύθερου χρόνου τους (πού, μερικές φορές, οί ἀμφεταμίνες παρέτειναν καταστροφικά) εἶχαν πολλή δουλειά: νά γυαλίσουν σκουτεράκια, ν' ἀγοράσουν δίσκους, νά σιδερώσουν, νά στενέψουν ἢ νά φέρουν ἀπ' τό καθαριστήριο τά παντελόνια τους, νά λούσουν καί νά στεγνώσουν τά μάλλιά τους (ὄχι μέ ὁποιοδήποτε σессουάρ, ἀλλά, ὅπως εἶπε ἕνας mod στό Sunday Times τόν Αὐγουστο τοῦ 1964, ὅπως-δήποτε μέ σессουάρ μέ «κουκούλα»).

Μέσα σ' ὅλη αὕτη τήν πυρετώδη δραστηριότητα, ὁ Μαῦρος Ἀνθρωπος συνέχισε νά ὑπάρχει σάν σύμβολο σκοτεινοῦ περάσματος σ' ἕναν φανταστικό «ὑπόγειο κόσμο, πού βρισκότανε πίσω ἀπ' τίς οἰκειές ἐπιφάνειες τῆς ζωῆς»¹² ὅπου ἐνυπῆρχε μιά ἄλλη τάξη πραγμάτων: ἕνα ὑπέροχα περίπλοκο σύστημα ὅπου οἱ ἀξίες, οἱ νόρμες καί οἱ συμβάσεις τοῦ «όμαλοῦ κόσμου» εἶχαν ἀντιστραφεῖ.

Ἐδῶ, κάτω ἀπ' τήν περιφρόνηση τοῦ κόσμου, ὑπῆρχαν διαφορετικές προτεραιότητες: ἡ δουλειά ἦταν ἀσήμαντη, ἄσχετη, ἡ ματαιοδοξία καί ἡ ὑπεροψία ἦταν ἐπιτρεπτές ἀκόμη ἐπιθυμητές ιδιότητες καί διαφαινόταν ἡ λειτουργία μιᾶς πιό κρυφῆς καί ἀσαφούς ἐννοίας ἀνδροπρέπειας. Αὐτός πού ἔκανε ὅλα αὐτά δυνατά ἦταν ὁ Μαῦρος: μέ κάποια μαγεία, μέ μιά ταχυδακτυλουργία, μέσα ἀπό τή soul,  θγῆκε ἀπό τό πεδίο κατανόησης τοῦ λευκοῦ. Ἀκόμη καί σάν Ψυχαγωγός, βρισκόταν ὅπως κι οἱ mods στήν ὑπηρεσία τοῦ Ἀνθρώπου καί συνάμα ἦταν μιά

παλιά αὐθεντία στήν τέχνη τῆς διαφυγῆς καί τῆς ἀνατροπῆς. Μποροῦσε νά μεταβάλλει τούς κανόνες γιά νά φτάσει τούς δικούς του στόχους, μποροῦσε νά ἐπεξεργασεῖ τούς προσωπικούς του κώδικες καί ικανότητες καί μιά γλώσσα πού ἦταν ταυτόχρονα ἔξυπνη καί θολή: μιά μάσκα ἀπό λέξεις: «ἓνα λοφίο καί ἓνα σπηροῦνι».¹³ Μποροῦσε νά διαδιώσει σέ μιά δομή, ἀκόμη καί νά τήν ἀλλάξει, χωρίς ποτέ νά εἶναι δική του, κι ἔτσι, μέσα στή δεκαετία τοῦ '60, ἔδωσε ἓνα κρυφό κίνητρο (ἀόρατο –outta sight– τοῦ James Brown) γιά ὁλόκληρο τό στυλ τῶν mods.

Στά 1964, ἓνας mod θά μποροῦσε νά πεί:

«Τώρα λατρεύουμε τούς νέγρους – μποροῦν νά χορεύουν καί νά τραγουδοῦν... Πολλοί χορεύουμε σέικ καί κάνουμε ὠτο-στόπ ἀλλά ξαναρχίζουμε νά χορεύουμε κολλήτά, γιατί τό ἴδιο κάνουν κι οἱ νέγροι» (Hamblett and Deverson, 1964).

Λευκό δέρμα, μαῦρες μάσκες

Ἀπό τό 1966, τό κίνημα τῶν mods, κάτω ἀπό τίς συντονισμένες πιέσεις τῶν μέσων μαζικῆς ἐνημέρωσης, τῶν δυνάμεων τῆς ἀγορᾶς καί τῶν γνωστῶν ἐσωτερικῶν του ἀντιθέσεων (ἀνάμεσα στό νά θέλουν νά ἀπομονωθοῦν καί νά θγαίνουν στή δημοσιότητα, ἀνάμεσα στό νά θέλουν νά μείνουν νέοι καί νά μεγαλώνουν), ἄρχισε νά κατακερματίζεται. Ἡ πόλωση ἐγινε πιο φανερή ἀνάμεσα στούς σκληροῦς mods καί σ' αὐτούς πού στράφηκαν στή μόδα καί τό λούκ τοῦ '60. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Stan Cohen (1972b): «οἱ πιο ἐπιδεικτικοί mods πού ἀνακατεύονταν μέ rhythm 'n' blues, μέ θεατρνισμούς, μέ τήν Carnaby street... συγχωνεύτηκαν μέ τούς μοντέρνους hippies» καί τό νεαρό underground, ἐνῶ οἱ «σκληροί mods» (πού

φοροῦσαν βαριές μπότες, τζήνς μέ τιράντες, κοντά μαλλιά... νευρικοί... στό χεῖλος τῆς παράνοιας) «ἄρχισαν νά στρέφονται ἀπό τά φανταχτερά ἀραβουργήματα τοῦ acid rock στό champion ska, τό rocksteady καί τή reggae.

Οἱ skinheads ξεπήδησαν μέσα ἀπ' τήν τελευταία αὐτή ομάδα καί, μέχρι τό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '60, εἶχαν ἀποτελέσει μιά ξεχωριστή ὑπο-κουλτούρα. Ἐπιθετικά προλετάριοι, πουριτανοί καί σωβινιστές, οἱ skinheads ντύνονταν τελείως ἀντίθετα ἀπ' τοὺς mods προγόνους τους, μ' ἓνα τρόπο πού ὁ Phil Cohen (1972a) χαρακτήρισε σάν: «ἓνα εἶδος καρικατούρας τοῦ τυπικοῦ ἐργάτη»: κοντοκουρεμμένα μαλλιά, τιράντες, φαρδιά καί κοντά τζήν Levi's ἢ βολικά ἐτοιματζίδικα παντελόνια, μονόχρωμα ἢ ριγέ πουκάμισα Ben Sherman καί καλογυαλισμένες μπότες Doctor Marten. Τό σύνολο skinhead, ὅπως τονίζει ὁ Phil Cohen, φαίνεται νά ἀναπαριστᾷ «ἓναν ἐκ τῶν ὑστέρων ἀπολογισμό γιά ὁλόκληρη τή διαδικασία τῆς κοινωνικῆς κινητικότητας», προερχόμενο ἀπό μιά συστηματική ὑπερβολή ἐκείνων τῶν στοιχείων τῶν mods πού ἦταν αὐταπόδεικτα προλεταριακά καί ἀπό μιά συμπληρωματική συμπίεση κάθε ὑποθετικῆς μπουρζουάδικης ἐπιρροῆς (κουστούμα, γραβάτες, λάκ, «ὁμορφιά»). Ὁ Phil Cohen ἐρμηνεύει αὐτή τή μεταφορά μέ τοὺς ὁρους τῶν διεξόδων «πρός τά πάνω» καί «πρός τά κάτω»: «ἐνῶ οἱ mods διερευνοῦσαν τή δυνατότητα μᾶς ἀνοδικῆς κίνησης, οἱ skinheads ἐξερευνοῦσαν τό λοῦμπεν» (1972a).

Προσπαθώντας νά ἐκφράσουν μιά πιό αὐστηρή «λοῦμπεν» ταυτότητα, οἱ skinheads στράφηκαν σέ δύο φαινομενικά ἀσυμβίβαστες πηγές: τίς κουλτούρες τῶν μεταναστῶν ἀπό τίς Δυτικές Ἰνδίες καί τῆς λευκῆς ἐργατικῆς τάξης. Μιά, κατά κάποιον τρόπο,

φαντασιακή εικόνα για την παραδοσιακή εργατική κοινότητα, μέ τά κλασικά της προβλήματα, την έντονη αίσθηση ζωτικού χώρου, την τραχιά της όψη, τό σκυθρωπό της Μαχισμό [μιά εικόνα πού, όπως λέει ο Cohen (1972a): «διαστρεβλώθηκε από τίς αντιλήψεις τής μεσαίας τάξης»], καλύφθηκε μέ στοιχειά παρμένα κατευθείαν από την κοινότητα των Δυτικοϊνδών (καί πιό συγκεκριμένα από την κουλτούρα του «σκληροῦ» των νεαρών μαύρων παρανόμων). Μιά πάνω στήν άλλη οί δυό αὐτές διαφορετικές παραδόσεις συγχωνεύτηκαν στό παρουσιαστικό του skinhead, πού τίς περιέκλειε ταυτόχρονα: την κοντοκουρεμμένη, καλοσιδερωμένη όψη του παράνομου, στοιχείο τόσο των μαύρων «σκληρῶν» όσο καί των «τυποποιημένων σκληροπυρηνικῶν» στερεοτύπων των λευκῶν λοῦμπεν άρσενικῶν, πού τονίστηκε σέ τόσο πολλές όψεις του φαινομένου skinhead (Clarke and Jefferson, 1976).

Κατ' αὐτόν τόν τρόπο, όμως, τείνουμε νά υποδαθμίσουμε τή μαύρη συνεισφορά: νά την περιορίσουμε μόνο στήν επίδραση τής reggae, ἐνῶ οί skinheads δανείστηκαν ὁρισμένα στοιχεῖα ντυσίματος (καί χτενίσματος), διαλέκτου καί στυλ κατευθείαν από τίς αντίστοιχες Δυτικοϊνδικές ομάδες. Ἐνῶ συμφωνῶ, λοιπόν, μέ τόν John Clarke καί τόν Tony Jefferson (1976) ὅτι σ' αὐτό «τό στυλ προσπαθοῦσαν νά ἀναβιώσουν μέ συμβολική μορφή μερικούς ἀπ' τούς τρόπους ἔκφρασης τής κουλτούρας τής παραδοσιακῆς εργατικῆς τάξης» (βλ. ἐπίσης Clarke, 1976), θά πρέπει νά ἐνδιαφεροῦμε γιά τόν μοναδικό καί παράδοξο τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἔγινε αὐτή ἡ ἀναβίωση. Δέν ἦταν μόνον οί συγκεντρώσεις στά ποδοσφαιρικά γήπεδα των λευκῶν, ἀλλά καί οί συνενερέσεις μέ Δυτικοϊνδούς στά τοπικά νεανικά

κλάμπς και στίς γωνιές τῶν δρόμων, ἡ μίμηση τῶν τρόπων τους, οἱ ἴδιες βρισιές, ὁ χορός στή μουσική τους, πού βοήθησαν τούς skinheads νά ξαναβροῦν ὡς διά μαγείας τή χαμένη ἐννοια τῆς ἐργατικῆς κοινότητας. Ἐδῶ ὑπάρχει μιά δυναμική ἀπόδειξη τῆς θέσης πού ὑποστηρίχθηκε στό «Resistance through Rituals» τοῦ Hall, ὅτι ἡ «ἀπάντηση τῆς ὑποκουλτούρας» ἀναπαριστᾷ τή σύνθεση στό ἐπίπεδο τοῦ στυλ «ἐκείνων τῶν μορφῶν προσαρμογῆς, διαπραγμάτευσης καί ἀντίστασης πού ἀναπτύχθηκαν ἀπ' τήν κουλτούρα τῶν γονέων», καί ἄλλων μορφῶν «πιό ἁμεσων, συγκυριακῶν καί ἰδιαίτερων τῆς νεολαίας, τῆς θέσης καί τῶν δραστηριοτήτων της». Στήν περίπτωση τῶν skinheads, τά «πράγματα» (τό σύστημα ἐνδυσης καί ἀξιών) πού πῆραν ἀπό τή συγκεκριμένη γονεϊκή κουλτούρα δέν μεταλλάχθηκαν μόνο ὅταν βρέθηκαν στό πλαίσιο μιᾶς ὁμάδας ἀπό ἄλλη γενιά, σέ μερικές περιπτώσεις ἀνατράπηκαν ριζικά. Τά ἀτέλειωτα ἐπιμηκυσμένα φωνήεντα τοῦ Alf Garnett, ἡ λεπτομερειακή μικρογραφία τῆς ἐργατικῆς ἡμιμάθειας καί τῆς φυλετικῆς μισαλλοδοξίας ἐπηρεάστηκαν (καί ὑποσκάφθηκαν) ἀκόμη περισσότερο ἀπό ἓνα πασάλειμμα διαλέκτου (ya gaas!) πού κάθε ἀξιοπρεπῆς skinhead μάζευε ἀπό τούς δίσκους τῆς reggae καί τούς Δυτικοῖνδους συντρόφους του στό σχολεῖο ἢ τή δουλειά. Ἀκόμη κι ἡ καταγωγή τῆς «στολῆς» τῶν skinheads εἶναι ἀμφιλεγόμενη. Ἡ διαλεκτική ἀλληλεπίδραση τῶν λευκῶν καί μαύρων «γλωσσῶν» (ντύσιμο, ἀργκό, ζωτικά ἐνδιαφέροντα: στυλ) ἐκφράστηκε καθαρά στίς μπότες, τά ἐτοιματζίδικα παντελόνια καί τά κοντοκουρεμμένα μαλλιά: ἓνα σύνολο πού συντέθηκε στήν ἀκμή τῶν δυό κόσμων, συγκεντρώνοντας τά κοινά αἰσθητικά στοιχεία.

Ἀπό μιά εἰρωνεία, τίς ἀξίες πού συμβατικά σχετίζονται μέ τήν κουλτούρα τῆς λευκῆς ἐργατικῆς τάξης [ἀξίες πού ὁ John Clarke (1976) ἀποδίδει σέ μιά «ἀμυντικά ὀργανωμένη κοινότητα»], πού διαβρώθηκαν ἀπό τό πέρασμα τοῦ χρόνου, ἀπό μιά σχετική εὐημερία καί ἀπό τήν ἀποδιοργάνωση τοῦ ἀρχικοῦ τους φυσικοῦ περιβάλλοντος, τίς ξαναβρίσκουμε ἐνσωματωμένες στήν κουλτούρα τῶν Δυτικοϊνδῶν μαύρων. Ἐδῶ βρίσκεται μιά κουλτούρα θωρακισμένη ἐναντίον τῶν μiasματικῶν ἐπιρροῶν, προφυλαγμένη ἀπ' τίς πιό μετωπικές ἐπιθέσεις τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας, μιά κουλτούρα πού τό χρῶμα τοῦ δέρματός της τῆς ἀπαγορεύει τίς προσβάσεις στήν «καλή ζωή». Οἱ συνήθειες, ἡ γλῶσσα καί τό στυλ της γίναν πρότυπα γιά ἐκείνη τή λευκή νεολαία πού οἱ μεταπολεμικοί ὑποτιθέμενοι συμβιβασμοί τῶν γονιῶν της τήν εἶχαν ἀποξενώσει ἀπ' τήν κουλτούρα τους. Μ' αὐτό τόν τρόπο, οἱ skinheads ἔλυσαν ἢ τουλάχιστον μείωσαν τήν ἔνταση πού ἐπικρατοῦσε ἀνάμεσα σ' ἓνα διωμένο παρόν (τά ἀνάμικτα γκέτο) καί σ' ἓνα φαντασιακό παρελθόν (τίς κλασικά λευκές φτωχογειτονιές), ξεκινώντας ἓνα διάλογο πού ἀνασυνέθετε τό καθένα μέ τούς ὅρους τοῦ ἄλλου.

Ἡ «συζήτηση» αὕτη, ὅμως, ἀναπόφευκτα δημιουργήσε ὀρισμένα προβλήματα. Στό κάτω-κάτω, τό πιό φανερό σημεῖο ἀλλαγῆς (ἡ παρουσία τῶν μαύρων στίς ἀπό παράδοση λευκές ἐργατικές περιοχές) χρησιμοποιήθηκε ἀπ' τούς skinheads γιά νά ἀποκαταστήσουν τή συνέχεια μ' ἓνα χαμένο παρελθόν, νά ἐπαναφέρουν μιά φθαρμένη ἐνότητα, νά ἀντισταθοῦν σέ ἄλλες λιγότερο ὀπτικές ἀλλαγές (τήν ἀστικοποίηση, τό μῦθο τῆς ἀταξικότητας, τήν κατάρρευση τῆς διευρυμένης οἰκογένειας, τήν ἀντικατάσταση τοῦ ἰδιωτικοῦ ἀπ' τόν κοινοτικό χῶρο, τή δημιουργία

κλειστών κοινωνικών ομάδων κτλ.) πού απειλούσαν τη δομή της παραδοσιακής κοινότητας σ' ένα πολύ βαθύτερο επίπεδο. Περιττό νά ποῦμε ὅτι ἡ συμμαχία ἀνάμεσα στή λευκή καί τή μαύρη νεολαία ἦταν ἐξαιρετικά εὐθραυστη καί προσωρινή: ἡ μεταξύ τους σύγκρουση μπόρεσε ν' ἀποφευχθεῖ μόνον ἀπ' τήν ὕπαρξη μόνιμων πηγῶν ἀναταραχῆς (π.χ. τό μοίρασμα τῶν λευκῶν κοριτσιῶν) καί τήν καταδίωξη ἄλλων ξένων ομάδων (τίς ἀδερφές, τούς hippies, τούς Ἀσιάτες). Σημαντικό εἶναι ὅτι ὁ «ξυλοδαρμός τῶν Πακιστανῶν» μπορεῖ νά ἐρμηνευτεῖ σάν μιά μανούβρα μετατόπισης, ὅπου ὁ φόβος καί τό ἄγχος πού προκαλοῦσε ἡ περιορισμένη ταύτιση μέ μιά ομάδα μαύρων μετασχηματιζόταν σ' ἐπιθετικότητα καί κατευθυνότανε σέ μιά ἄλλη μαύρη κοινότητα. Ἐπειδὴ ἦταν πιό δύσκολο νά ἀφομοιωθοῦν ἀπό τή λευκή κοινότητα ἀπ' ὅ,τι οἱ Δυτικοῖνδοί, ὅπως ὁ Clarke (1976a) καί ὁ Cohen (1972a) προσπάθησαν νά ἀποδείξουν, ἐπειδὴ ἦταν ἔντονα διαφοροποιημένοι, ὄχι μόνον ἀπό τά φυλετικά τους χαρακτηριστικά, ἀλλά καί ἀπό τά θρησκευτικά τους ἔθιμα, τά ταμπού τῆς διατροφῆς καί τό σύστημα ἀξιῶν τους, πού ἐνεθάρρυνε τό σεβασμό, τήν ὀλιγάρκεια καί τά κίνητρα τοῦ κέρδους, οἱ Πακιστανοί ἦταν τό ἐπίκεντρο κτηνωδῶν ἐπιθέσεων ἀπό τούς skinheads, τόσο τούς λευκοὺς ὅσο καί τούς μαύρους. Κάθε κλωτσιά ἐκρῦβε, γυάλιζε καί ἐξαφάνιζε μίαν ἀντίφαση.

Καθὼς πλησίαζε τό '70, ἡ ὕπαρξη τῆς διαχωριστικῆς γραμμῆς ἀνάμεσα στό παρελθόν καί τό παρόν, ἀνάμεσα στίς κουλτοῦρες τῶν λευκῶν καί τῶν μαύρων, γινόταν ὄλο καί πιό δύσκολη. Ὁ Ian Taylor καί ὁ Dave Wall (1976) τονίζουν τήν αὐξανόμενη διάβρωση πολλῶν προπολεμικῶν θεσμῶν τῆς ἐργατικῆς τάξης (τῶν ἰδιων ἀκριβῶς θεσμῶν πού γύρευαν

νά αναστήσουν οι skinheads), αναφέροντας σάν καθοριστικούς παράγοντες για την πτώση της υποκουλτούρας skinhead την «κατάρρευση του εργατικού Σαββατοκύριακου», την «αστικοποίηση» του ποδοσφαίρου και γενικά της αναψυχής, την ευαισθητοποίηση του «καταναλωτικού καπιταλισμού για τη δημιουργία μιᾶς αγορᾶς προϊόντων που ν' απευθύνεται σέ συγκεκριμένη τάξη» (π.χ. τό glam rock). Επιπλέον, υπήρχαν τέτοιες ιδεολογικές μετατοπίσεις μέσα στη reggae, που απειλούσαν τή λευκή νεολαία μέ αποκλεισμό. Καθώς γινόταν ὅλο καί πιό ανοιχτή στά φυλετικά θέματα καί τό Ρασταφαριανισμό, οἱ βασικές ἀντιθέσεις ἄρχισαν νά ξεσπᾶνε πάνω στίς ἐπιφάνειες τῆς ζωῆς, νά ξεχύνονται στό πεδίο τῆς αἰσθητικῆς καί τοῦ στίλ, ἐκεῖ ὅπου εἶχε ὑπογραφεῖ ἀρχικά ἡ ἀνακωχή ἀνάμεσα στίς δύο ὁμάδες. Ἐνῶ ἡ reggae στρεφόταν ὅλο καί πιό πολύ πρὸς τή μαύρη τῆς συνείδηση, φαινόταν λιγότερο ἑλκυστική στοὺς skinheads, πού σιγά-σιγά ἀποτραβήχτηκαν καθὼς ἔκλεινε ὁ κύκλος τῆς υποκουλτούρας τους κι ἔπεφτε σέ ἀχρηστία. Ὁ Hall κι ὁ Taylor (1976) ἀναφέρουν ἓνα γεγονός τό καλοκαίρι τοῦ 1972, ὅταν οἱ skinheads ἐνώθηκαν μέ ἄλλους λευκοὺς κατοίκους καί ἐπιτέθηκαν σέ μετανάστες δεύτερης γενιᾶς στό Toxteth τοῦ Liverpool, σάν σημαδιακὴ μέρα τῆς «φυσικῆς ἱστορίας» τῶν skinheads. Ὅπωςδήποτε, στὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας:

«...οἱ skinheads ἀπομακρύνονταν μέ δυσπιστία, ὅταν ἄκουγαν τοὺς Ράστα νά τραγουδοῦν “δὲν ψάχνουμε τὴν ἁρμονία” καί τοὺς ἀσυνάφτητους ντίσκ-τζόκεϋ νά παραιοῦν τοὺς μαύρους τους ἀδερφοὺς “νά εἶναι καλοὶ στοὺς γείτονες”... Οἱ “σκληροὶ” μαῦροι, ὅσο αὐξάνανε σέ ἀριθμό, ἀλλάζανε θέσεις κι ἔτσι οἱ πόρτες ἦταν διπλά κλειδωμένες γιὰ τόν

ἐξαγριωμένο *skinhead*... Ἡ *reggae* εἶχε ὠριμάσει καί οἱ *skinheads* ἦταν καταδικασμένοι σέ διαρκή ἐφηβεία...» (Hebdige, 1976).

Clam καί *glitter rock*: Λευκοπαθεῖς θεατρνισμοί καί ἄλλες παρεκτροπές

Ὁ διαχωρισμός τῆς κουλτούρας τῶν μαύρων Βρετανῶν, στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '70, πού συμβολίστηκε, κατά τούς Wall καί Taylor, μέ τήν ἐμφάνιση τό Νοέμβριο τοῦ '73 ἑνός περιοδικοῦ πού ὀνομαζόταν «Black Music» («Μαύρη Μουσική») καί ἀπευθυνόταν ἀποκλειστικά στό ἀγοραστικό κοινό τῶν Δυτικοϊνδῶν, δημιούργησε κάποιο ἀδιέξοδο γιά τή νεανική κουλτούρα τῆς λευκῆς ἐργατικῆς τάξης. Σέ τελική ἀνάλυση, τό «It's a Black Man's Time» («Εἶναι ὁ Καιρός τοῦ Μαύρου») τοῦ I-Roy, πού εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία στούς νεαροῦς μαύρους, δέν ἦταν δυνατόν ν' ἀγγίζει τούς νεαροῦς λευκοῦς. Καθώς οἱ λεπτότερες διακρίσεις τῆς ἰδεολογίας τῶν Ράστα ἀμβλύνονταν καί ἀπορρίπτονταν γιά λόγους εὐκολίας, στό πέρασμα στή Βρετανία, οἱ νεαροί μαῦροι θρῆκαν πολύ ἀπλό νά ἀπορρίψουν τούς λευκοῦς σύγχρονούς τους μαζί μέ τούς δασκάλους, τήν ἀστυνομία καί τ' ἀφεντικά σάν «Βαβυλώνα» ἢ «παλαβούς φαλάκρες».¹⁴

Ἐγκαταλειμμένη μόνο στίς δικές της ἐπινοήσεις, ἡ *pop* ἔτεινε ν' ἀτροφήσει στίς κούφιες φιγοῦρες τῆς *disco* καί τίς γλυκανάλατες μπαλάντες, ἐνῶ τό «glam» *rock*, πού ἀντιπροσώπευε μιά σύνθεση ἀπό δυό νεκρές ἢ ἐτοιμοθάνατες κουλτοῦρες —τοῦ *underground* καί τῶν *skinheads*— ἄρχισε νά ἀποζητᾷ μιά ἀποκλειστικά λευκή ταυτότητα, μακριά ἀπ' τή *soul* καί τή *reggae*: μιά γραμμή πού, σύμφωνα τουλάχισ-

στον μέ τούς Wall καί Taylor, ὁδηγοῦσε κατευθεῖαν στίς ἀρπάγες τοῦ καταναλωτικοῦ καπιταλισμοῦ, στίς συνειδητές Εὐρωπαϊκές μονομανίες πού περιγράψαμε. Συγκεκριμένα, ὁ Bowie σέ μιά σειρά θεατρνιστικές προσωποποιήσεις [Ziggy Stardust, Alladin Sane, Mr. Newton, Thin White Duke (λεπτός λευκός δούκας) καί ἀκόμη πιό καταθλιπτικά στὸν Blond Fuehrer (Ξανθός Φύρερ)], κατάφερε νά δημιουργήσει ἓνα καθεστῶς μόδας στίς ἀρχές τοῦ '70. Συγκέντρωσε ἓνα μαζικὸ νεανικὸ (κι ὄχι μόνο τὰ «δεκαεξάρικα γιεγιεδάκια») ἀκροατήριο καί δημιούργησε ἓνα εἶδος ὀπτικῆς προϊστορίας στὴν προσωπικὴ ἐμφάνιση (μέικ-ἅπ, θαμμένα μαλλιά) πού ἔδωσε μιά νέα, θολή σεξουαλικὰ εἰκόνα γι' αὐτοὺς τοὺς νέους, πού θέλαν καί εἶχαν τό κουράγιο ν' ἀμφισβητήσουν τὰ ὀλοφάνερα ἀνιάρὰ κλισέ πού ἴσχυαν συμβατικά γιὰ τοὺς ἄντρες καί τίς γυναῖκες τῆς ἐργατικῆς τάξεως. Κάθε συναυλία τοῦ Bowie στά μουντά ἐπαρχιακά σινεμά ἢ στίς Βικτωριανές αἰθουσες τῶν πόλεων συγκέντρωνε ἓνα κοινὸ ἀπὸ ἀνήσυχα πανομοιότυπά του, συνειδητὰ cool κάτω ἀπὸ καπέλα γκάνγκστερς πού ἔκρυβαν (μέχρι, τουλάχιστον, ν' ἀνοίξουν οἱ πόρτες) μαλλιά θαμμένα σέ φανταχτερὰ πορτοκαλιά, ἄλικά ἢ κόκκινα μέ ἀσημένιες καί χρυσές ρίγες. Τὰ παράδοξα αὐτὰ πλάσματα, σκαρφωμένα νευρικά σέ ψηλόσολα παπούτσια, ἢ σερνάμενα (σάν τὸν ἴδιο τὸν Bowie στὴν τελευταία του δημόσια ἐμφάνιση) μέ τὰ πλαστικὰ σαντάλια τοῦ '50, μέ τό τοιγάρο σέ μιά ὀρισμένη θέση, μέ μιά ὀρισμένη κλίση στοὺς ὤμους, συμμετεῖχαν σ' ἓνα παιχνίδι προσποίησης πού ἔφερε σέ ἀμηχανία καί ἀπώθησε πολλοὺς σχολιαστὲς τῆς rock σκηνῆς, πού ἀνησυχοῦσαν γιὰ τὴν «αὐθεντικότητα» καί τό ἀντιθετικὸ περιεχόμενο τῆς νεανικῆς κουλτούρας. Ἐπὶ

προσωρινή «κρίση», τό έκανε μ' ένα παράδοξο τρόπο, τήν αναπαράστησε μεταμορφωμένη σ' ένα νεκρό κόσμο ανθρωποειδών, κάτι πού απολάμβανε θολά και τό έβριζε μαζί. Όσον άφορούσε τόν Bowie (και άργότερα τούς Sex Pistols), δέν μπορούσε νά ύπάρχει «μέλλον γιά σās, μέλλον γιά μένα» (God Save the Queen, Virgin, 1976), κι όμως, ό ίδιος έβαλε τό ζήτημα τής σεξουαλικής ταυτότητας πού προηγούμενα ήταν καλυμμένο, άγνοούμενο ή αναφερόταν απλώς μέ ύπαινιγμούς από τό rock και τή νεανική κουλτούρα. Μέ τό glam rock, τουλάχιστον γι' αυτούς τούς καλλιτέχνες πού, σάν τόν Bowie και τούς Roxy Music, ήταν τοποθετημένοι στό πιο έξεζητημένο άκρο του φάσματος του glitter, ή ανατρεπτική έμφαση μετατοπίστηκε από τήν τάξη και τήν ηλικία στη σεξουαλικότητα και τήν τυπολογία των φύλων. Παρ' όλο πού ό Bowie δέν ήταν μέ κανένα τρόπο άπελευθερωμένος μέ τήν κοινή ριζοσπαστική έννοια, και προτίμησε τή μεταμφίεση και τό δανδισμό – αυτό πού ή Angela Carter περιέγραψε σάν «τόν άμφίθυμο θρίαμβο των καταπιεσμένων»¹⁵– από κάθε «γνήσια» έμφαση στό παιχνίδι των σεξουαλικών ρόλων, τόσο ό ίδιος όσο και αυτοί πού τόν μιμήθηκαν, πραγματικά «άμφισβήτησαν τό νόημα τής ένηλικίωσης και τής μετάδωσης στον κόσμο τής δουλειās των ένηλίκων». Και τό κατάφεραν μ' ένα μοναδικό τρόπο: συγχέοντας μέ τέχνη τίς εικόνες του άντρα και τής γυναίκας, μέσ' άπ' τίς όποιες παραδοσιακά πραγματωνόταν τό πέραςμα άπ' τήν παιδική ηλικία στην ώριμότητα.

Ξασπρισμένες ρίζες: Punks και λευκή εθνικότητα

«Μοῦ θυμίζουν τό σήριαλ “Ρίζες”, μ’ αὐτές τίς ἀλυσίδες καί τά κολάρα τῶν σκύλων στό λαιμό τους»

(Ἡ μαμά ἑνός punk, σέ συνέντευξη τοῦ Woman's Own, 15-10-1977)

«Οἱ punks εἶναι νέγροι».

(Συνέντευξη τοῦ Richard Hell, punk μουσικοῦ, στό New Musical Express, 29-10-1977)

Τό glam rock βαθμιαία ἀπομάκρυνε τήν πλειοψηφία τῆς ἐργατικῆς νεολαίας, ἀκριβῶς γιατί δέν ἐκπλήρωνε τίς βασικές τους προσδοκίες. Στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '70 οἱ ὁπαδοί του εἶχαν χωριστεῖ σέ δύο σαφῆ τμήματα. Τό ἓνα συγκέντρωνε σχεδόν ἐξ ὁλοκλήρου «δεκαεξάχρονα γιεγιεδάκια» πού ὑποστήριζαν τά κυριότερα glitter συγκροτήματα (Mark Bolan, Gary Glitter, Alvin Stardust). Τό ἄλλο συγκέντρωνε τοὺς μεγαλύτερους, πιό συνειδητοὺς ἐφήβους, μέ τίς ἀπαιτήσεις τους στραμμένες στοὺς πιό ἐσωτερικοὺς καλλιτέχνες (Bowie, Lou Reed, Roxy Music) πού ἡ ὑπερβολικὴ τους ματαιοδοξία, ὁ διαγραφόμενος ἐλιτισμός καί οἱ νοσηρές τους φιλοδοξίες γιὰ τέχνη καί διανόηση εἶχαν σάν ἀποτέλεσμα τόν ἀποκλεισμό ἑνός πλατύτερου μαζικοῦ ἀκροατηρίου. Οἱ στίχοι καί ὁ τρόπος ἐμφάνισης αὐτῶν τῶν τελευταίων γκρουῦπς ξεκόβονταν ὅλο καί περισσότερο ἀπὸ τά καθημερινὰ προβλήματα τῆς ζωῆς καί τῆς ἐφηβείας (παρ' ὅλο πού ἡ διαφορὰ αὐτὴ ἦταν τό ἀρχικὸ στοιχεῖο σαγήνης).

Ἡ αἰσθητικὴ τῶν punks, σχηματισμένη στό χάσμα πού συνεχῶς μεγάλωνε ἀνάμεσα στὸν καλλιτέχνη καί τό κοινό του, μπορεῖ νά ἐρμηνευτεῖ σάν προσπάθεια

παραδείγματι, οί Taylor και Wall, είναι ιδιαίτερα εξαγριωμένοι για τον υποτιθέμενο «ευνουχισμό» που έκανε ο Bowie στην underground παράδοση:

«Ο Bowie στην πράξη έγινε συνεργός στην προσπάθεια του καταναλωτικού καπιταλισμού να δημιουργήσει εκ νέου μια εξαρτημένη τάξη εφήδων, παθιασμένους ξφηβους καταναλωτές, που αγοράζουν την άναψυχή τους, που υπόκεινται στην ιδιοποίηση των “ένηλίκων”, αντί να αποτελούν μια νεανική κουλτούρα ατόμων που άμφισβητούν (άσχετα από ταξική καταγωγή ή πολιτιστικό επίπεδο) την αξία και τό νόημα της ένηλικιώσης και τή μετάβαση στον κόσμο τής δουλειάς των ένηλίκων» (Taylor and Wall, 1976).

Φυσικά, ή θέση του Bowie ήταν μακριά από κάθε προφανή πολιτική ή άντι-πολιτιστική σημασία, και τά μόνα μηνύματά του, στά όποια έπέτρεψαν να περάσουν τό φράγμα άπομόνωσής του, ήταν όλωσδιόλου ένοχλητικά («Ο Χίτλερ ήταν ο πρώτος σουπερ στάρ. Στ’ αλήθεια, τά κατάφερε καλά» δήλωσε στό Temporary Hoarding, ένα περιοδικό του «Rock κατά του Ρατσισμού»). Ο Bowie, όχι μόνον άδιαφορούσε για τά σύγχρονα πολιτικά και κοινωνικά θέματα ή, γενικά, για τή ζωή τής έργατικής τάξης, αλλά και όλόκληρη ή αίσθητική του βασίστηκε σέ μία σκόπιμη άποφυγή του «πραγματικού» κόσμου και τής συνηθισμένης γλώσσας μέ τήν όποία συνήθως περιγραφόταν, διωνόταν και άναπαραγόταν αυτός ο κόσμος.

Τό ύστατο μήνυμα του Bowie ήταν ή φυγή — από τάξεις, φύλα, προσωπικότητα, από κάθε φανερή συνθηκολόγηση— μέσα σ’ ένα φανταστικό παρελθόν (τό Βερολίνο του Isherwood κατοικημένο από σκιώδεις καταδικασμένους μποέμ), ή σ’ ένα μέλλον έπισημονικής φαντασίας. Όταν άντιμετώπισε μία

κατάδειξης τῶν ὑπονοούμενων ἀντιφάσεων τοῦ glam rock. Ἐπὶ παραδείγματι, ὁ «ἐργατισμός», ἡ ἀτημελησία καὶ ἡ γήινη ἐμφάνιση τῶν punks ἀντιπαρά-
θενται ἅμεσα στὴν ὑπεροψία, τὴν κομψότητα καὶ
τὴν κομπορρημοσύνη τῶν σοῦπερ στάρς τοῦ glam
rock. Αὐτό ὅμως δὲν ἐμπόδισε τίς δυό μορφές νά
μοιραστοῦν ὀρισμένους κοινούς τόπους. Τό punk
εἶχε τὴν ἀξίωση νά μιλήσει γιὰ τὴν παραμελημένη
ὁμάδα τῶν νεαρῶν λευκῶν λοῦμπεν, ὅμως τυπικά τό
ἔκανε μέ τὴν ἐξεζητημένη γλώσσα τοῦ glam καὶ τοῦ
glitter rock – «μεταφέροντας» τὴν ἐννοια τῆς ἐργα-
τικῆς τάξης σέ ἀλυσίδες καὶ σκαμμένα μάγουλα, σέ
«βρώμικα» ροῦχα (λεκιασμένα τζάκετ, πουτανίστικες
διαφανεῖς μπλουζες) καὶ σ' ἓναν τραχύ καὶ ἐτοιμό-
λογο τρόπο ὁμιλίας. Καταφεύγοντας στὴν παρωδία,
ἡ χαμένη γενιά, «ταγμένη στό μηδέν ἀπὸ τὴν κοινω-
νία» (Richard Hell, New Musical Express, 29-10-
1977), περιέγραφε τὸν ἑαυτό της δέσμο μ' ἓνα σύ-
νολο πικρὰ κωμικῶν σημαινόντων στοιχείων – μέ
λουριά καὶ ἄλυσίδες, ζουρλομανδύες καὶ ἀκαμπτα
κορμιά. Παρ' ὅλο τὸν προλεταριακό της τόνο, ἡ ρη-
τορικὴ τῶν punks ἦταν βουτηγμένη στὴν εἰρωνεία.

Κατ' αὐτό τὸν τρόπο, τό punk ἀποτελεῖ ἓνα σκό-
πιμα κακογραμμένο παράρτημα στό «κεῖμενο» τοῦ
glam rock – ἓνα παράρτημα φτιαγμένο γιὰ νά ξε-
φουσκώσει τό ὑπερβολικὰ περίτεχνο στὺλ τοῦ glam
rock. Ἡ ἀλανιάρικη ρητορικὴ τῶν punks, οἱ μονο-
μανίες τους γιὰ τίς τάξεις καὶ τὰ ἀνάλογα θέματα,
ἦταν σαφῶς προορισμένη νά ὑποσκάψει τὴ διανοου-
μενίστικη πόζα τῆς προηγούμενης γενιᾶς τῶν rock
μουσικῶν. Ἡ ἀντίδραση αὐτὴ μέ τὴ σειρά της
ἔστρεψε τό «νέο κύμα» πρὸς τὴ reggae καὶ τὰ σχε-
τικά στὺλ, πού εἶχαν ἀρχικὰ ἀποκλειστεῖ ἀπὸ τὴ
μόδα τοῦ glam rock. Ἡ reggae τράβηξε ἐκείνους

τούς punks που ήθελαν νά μορφοποιήσουν τήν αποξένωσή τους. Είχε τήν απαραίτητη καταδίκη, τόν πολιτικό σαρκασμό, πού ή έλλειψή του ήταν όλοφάνερη στό μεγαλύτερο μέρος τής σύγχρονης λευκής μουσικής.

Ο «τρόμος», είδικά, ήταν μιά επίζηλη ιδιότητα. Ήταν ένα μέσον άπειλής καί ή περίτεχνη μασονία μέ τήν όποία ενισχύονταν καί μεταβιβάζονταν στό δρόμο, μέ τά χρώματα, τίς κοιτίδες, τή διάλεκτο, ήταν απόκοσμη καί άπαγορευτική, δηλωτική μιάς άκατανίκητης μοναξιιάς, ενός άσκητισμού μέσα άπ' τή δυστυχία. Ή ιδέα του «τρόμου» έδωσε ένα κλειδί σέ μιά μυστική γλώσσα: σ' ένα έξωτικό σύνολο σημαντικής, πού ήταν άμετάκλητα σφραγισμένο γιά τή λευκή χριστιανική συμπάθεια (π.χ. οί μαύροι είναι σάν καί μās), ενώ ή ίδια του ή παρουσία επιβεβαίωνε τό χειρότερο λευκό σωδινισμό (οί μαύροι είναι όλότελα διαφορετικοί).

Παράδοξα, όμως, αυτό ακριβώς τό σημείο, ή ιδιαιτερότητα του Δυτικοϊνδικού στυλ, ή ούσιαστική του άρνηση νά εκφράσει αυθεντικά τή λευκή ταυτότητα, τράβηξε τήν προσοχή τών punks στή reggae. Όπως είδαμε, ή συλλαβιστή γλώσσα του Ρασταφarianισμού ήταν σκόπιμα άκατάληπτη, βγήκε μέσα από μιά διάλεκτο πού μιλήθηκε επί αιώνες χωρίς ποτέ οί άφέντες νά τήν καταλάβουν. Ήταν μιά γλώσσα διαπεραστική άκόμα καί γιά τούς πιό ευνοϊκά διακείμενους λευκούς καί τά θέματα τής «επιστροφής στήν Άφρική» καί του «Αίθιοπισμού», γιά τά όποία πανηγύριζε ή reggae, δέν ύποχωρούσαν μπροστά στίς ευαισθησίες ενός λευκού άκροατηρίου. Τό μαύρο χρώμα τής reggae ήταν άπαγορευτικό. Ήταν μιά άλλη ούσία, ένα ξένο σώμα, πού έμπεριείχε άπειλές από τά μέσα¹⁶ γιά τήν κυρίαρχη δρε-

τανική κουλτούρα και, σάν τέτοιο, συντονίστηκε με τις αξίες πού υιοθέτησαν οι punks – «άναρχία», «συνθηκολόγηση» και «παρακμή».

Τό νά βροῦν οι punks μιά θετική σημασία σ' αὐτή τήν κατάφωρη ἀπάρνηση τῆς Βρετανικότητας, σῆμαινε τήν ἐξύψωση σέ μιά συμβολική πράξη προδοσίας, πού συμπλήρωνε ἢ μᾶλλον, ἐκλείνε τό βέβηλο πρόγραμμα πού εἶχε βάλει τό punk rock (ὅπως τό «Anarchy in the U.K.» καί τό «God Save the Queen» τῶν Sex Pistols, ἡ ἐρμηνεία τοῦ Jordan τοῦ «Rule Britannia» στό φίλμ «Jubilee» τοῦ Derek Jarman). Οἱ punks συνθηκολόγησαν μέ τήν ἀποξένωση, χάνοντας τόν ἑαυτό τους στόν ἐχθρικό περίγυρο μᾶς ξένης φόρμας. Μ' αὐτό τόν τρόπο, οἱ ἴδιοι ἀκριβῶς λόγοι πού ἐπέβαλαν τό ἀποτράβηγμα τῶν skinheads στό τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '60, διευκόλυναν τήν ἀνάμιξη τῶν punks δέκα χρόνια ἀργότερα. Ὅπως τό στυλ τῶν mods καί τῶν skinheads εἶχε ἀναπαράγει ἑμμεσα τό cool παρουσιαστικό καί αἵσθηση τῶν Δυτικοῖνδῶν «σκληρῶν» καί τοποθετήθηκε συμβολικά στό ἴδιο ἰδανικό περιβάλλον (στίς βίαιες φτωχογειτονιές τῆς μεγαλούπολης), ἔτσι καί ἡ αἰσθητική τῶν punks μπορεῖ ἐν μέρει νά ἐρμηνευτεῖ σάν «ἡ λευκή μετάφραση τῆς μαύρης ἐθνικότητας».

Ἡ παράλληλη αὐτή λευκή «ἐθνικότητα» καθορίστηκε μέσα ἀπ' τίς ἀντιφάσεις. Ἀπό τή μιά, περιστράφηκε, ἔστω καί μέ εἰκονοκλαστικό τρόπο, γύρω ἀπ' τίς παραδοσιακές ἐννοιες τῆς Βρετανικότητας [τῇ Βασίλισσα, τόν Union Jack (σημαία τῆς Βρετανίας) κτλ.]. Ἦταν «τοπική». Ξεπηδοῦσε μέσα ἀπό τά χαρακτηριστικά στοιχεῖα τῶν βρετανικῶν πόλεων. Μιλοῦσε τῇ γλώσσα τῶν πόλεων. Κι ὅμως, ἀπ' τήν ἄλλη, βασίστηκε στήν ἀρνηση τοῦ χώρου. Προερχόταν ἀπό τίς ἀνώνυμες στεγαστικές καταστάσεις, τίς

ἀνώνυμες οὐρές γιά τό ἐπίδομα ἀνεργίας, ἀπό τήν ἀφηρημένη ἔννοια τῆς φτωχογειτονιάς. Ἦταν κενή, ἀνέκφραστη, χωρίς καταγωγή. Αὐτό τό στοιχείο τῆς ὑπο-κουλτούρας punk μπορεῖ νά ἐρθεῖ σέ ἀντιπαράθεση μέ τά Δυτικοϊνδικά στύλ, πού ἔδωσαν τά βασικά πρότυπα. Ἐνῶ μέ τή reggae οἱ νεαροί μαῦροι τῶν πόλεων μπορούσαν νά «ξεφύγουν ἀπ' τά ὄρια», σέ κάποιο φανταστικό ἄλλου (Ἀφρική, Δυτικές Ἰνδίες), οἱ punks ἦταν δεμένοι μέ τό παρόν. Ἦταν δεμένοι μέ μιά Βρετανία πού δέν φαινόταν νά ἔχει κανένα μέλλον.

Ὅμως, ἡ διαφορά αὐτή μπορούσε νά παρακαμφθεῖ ὡς διά μαγείας. Μέ μιά ἀπλή ταχυδακτυλουργία, οἱ συντελεστές τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου μπορούσαν νά διαλυθοῦν, νά ὑποβιδαστοῦν, νά μεταφραστοῦν σέ σύμβολα. Ἔτσι, οἱ punks ἔστρεφαν στὸν κόσμο ἓνα νεκρό, λευκό πρόσωπο, ἓνα πρόσωπο ταυτόχρονα παρόν καί ἀπόν. Σάν τούς μύθους τοῦ Ρολάν Μπάρτ, αὐτά τά «δολοφονημένα θύματα» —κενά καί ἀδρανῆ— εἶχαν ἓνα ἄλλοθι, ἓνα «ἄλλου», κυριολεκτικά φτιαγμένο ἀπὸ βαζελίνη καί καλλυντικά, βαμμένα μαλλιά καί μάσκαρα. Παράδοξα, ὁμως, στήν περίπτωση τῶν punks αὐτό τό «ἄλλου» ἦταν μαζί καί «πυθηνά» — μιά ζώνη παρακμῆς, ζώνη φτιαγμένη ἀπὸ ἄρνηση. Σάν τό Dada τοῦ Ἀντρέ Μπρετόν, τό punk φαινόταν ν' ἀνοίγει ὅλες τίς πόρτες, ὁμως οἱ πόρτες αὐτές «θγαίναν σ' ἓνα κυκλικό διάδρομο» (Breton, 1937).

Μέ τήν εἰσοδὸ τοῦ σ' αὐτό τό βέβηλο κύκλο, τό punk ἦταν παντοτινά καταδικασμένο νά ἐκφράζει τήν ἀποξένωση, νά μιμεῖται τὴ φανταστικὴ του ἰδέα γιά τήν κατάστασή του, νά κατασκευάζει ἓνα ὁλόκληρο σύστημα ὑποκειμενικῶν συσχετισμῶν γιά τά ἐπίσημα ἀρχέτυπα τῆς «κρίσης τῆς σύγχρονης

ζωής»: τό ὕψος τῆς ἀνεργίας, τήν Καταπίεση, τό Δυτικό Δρόμο, τήν Τηλεόραση κτλ. Μεταφρασμένα σέ εἰκόνες (σέ παραμάνες, κουρέλια, σέ ἀνέκφραστα, ἰσχνά καί πεινασμένα βλέμματα), αὐτά τά παραδείγματα τῆς κρίσης μποροῦσαν νά ζοῦν μιά διπλή ζωή, μυθιστορηματική καί πραγματική μαζί. Ἀντανεκλοῦσαν μιά αἰσθητή κατάσταση σέ ὑπερτονισμένη μορφή: τήν κατάσταση μιᾶς ἀδυσώπητης ἔξορίας, θεληματικά ἐπιλεγμένης. Μά ἐνῶ ἡ ἔξορία εἶχε ἓνα ἰδιαίτερο νόημα, ἐξυπνοοῦσε μιά ἰδιαίτερη (ἂν καί μαγική) λύση μέσα στό πλαίσιο τοῦ Ρασταφαριανισμοῦ καί τῆς ἱστορίας τῶν Νέγρων, ἡ μεταφορική της ἀπόδοση στή λευκή βρετανική νεολαία μποροῦσε μόνο νά ὑπογραμμίσει μιάν ἐνέλιπιδη κατάσταση. Δέν μποροῦσε οὔτε νά ὑποσχεθεῖ ἓνα μέλλον, οὔτε νά ἐξηγήσει ἓνα παρελθόν. Παγιδευμένοι στό παράδοξο τῆς «θεϊκῆς» ὑποτέλειας σάν τόν Ἅγιο Ζενέ,¹⁷ πού «διάλεξε» τή Μοίρα πού τοῦ παραχωρήθηκε, οἱ runks προσποιήθηκαν, πεθαίνοντας ἀπό ἐπιθυμία νά φτιάξουν τήν καρικατούρα τοῦ ἑαυτοῦ τους, νά μασκαρέψουν τή Μοίρα τους μέ τ' ἀληθινά της χρώματα, ν' ἀντικαταστήσουν τή δίαιτα μέ τήν πείνα,¹⁸ νά βολέψουν τό κουρελιάρικο look (ἀναμαλλιασμένος, ὅμως σχολαστικά χτενισμένος) κάπου ἀνάμεσα στή φτώχεια καί τήν κομψότητα. Οἱ runks, βρίσκοντας μιά ἱκανοποιητική ἀντανάκλασή τους σέ θραύσματα γυαλιοῦ, μιλώντας μέσα ἀπ' τῖς τρύπες τῶν σκόπιμα σκισμένων πουκαμίσσων τους, ἔχοντας ντροπιάσει τήν οἰκογένειά τους,¹⁹ βρῆκαν τόν ἑαυτό τους καί πάλι στό σημεῖο ἀπ' ὅπου ξεκίνησαν: σάν «ἰσοδίτες» στήν «ἀπομόνωση» παρ' ὅλα τά φανταχτερά τους τατουάζ.

Οἱ ἀντιθέσεις αὐτές ἐκφράστηκαν κυριολεκτικά στή μορφή μέ τήν ὁποία σχετίστηκαν οἱ runks μέ τή

reggae. 'Από τή μιά, οί runks ἀναγνώρισαν ἀνοιχτά τή σημασία τῆς ἐπαφῆς καί τῆς ἀνταλλαγῆς καί σέ διάφορες περιπτώσεις προχώρησαν πέρα ἀπό τήν πολιτιστική ἐπαφή σέ πολιτική σύμπραξη. Χαρακτηριστικά, διάφορα punk συγκροτήματα πῆραν ἐξέχουσα θέση στήν καμπάνια τοῦ «Rock κατά τοῦ Ρατσισμού» πού σκοπό εἶχε νά καταπολεμήσει τήν αὐξανόμενη ἐπιρροή τοῦ Ἑθνικοῦ Μετώπου στίς ἐργατικές περιοχές.²⁰ Κι ὁμως, στό βάθος, αὐτή ἡ σχέση φαίνεται νά ἔχει κατασταλεῖ καί μετατοπιστεῖ, ὅσον ἀφορᾷ τούς runks, στήν κατασκευή μιᾶς μουσικῆς ἐμφατικά λευκῆς κι ἀκόμη πιό ἐμφατικά βρετανικῆς.

Στό φαινόμενο punk, ὁρισμένα χαρακτηριστικά ἦταν ἀντιγραφά ἀπό τά μαῦρα Δυτικοϊνδικά στύλ τῶν «σκληρῶν» καί τῶν Ράστα. Ἐνα ἀπό τά χαρακτηριστικά, λ.χ., punk χτενίσματα, μιά στερεοποιημένη χαίτη πού ἡ βαζελίνη, ἡ λάκ ἢ τό σαποῦνι κρατοῦσαν κατακόρυφη, συγγένευε μέ τό «περιποιημένο» στύλ ἢ τίς κοτσίδες τῶν μαύρων. Μερικοί runks φοροῦσαν τά Αἰθιοπικά χρώματα καί μερικά συγκροτήματά τους ἄρχισαν νά περιλαμβάνουν στό ρεπερτόριό τους τή ρητορική τῶν Ράστα. Οἱ Clash καί οἱ Slits, ἰδιαίτερα, ἔβαλαν διάφορα θέματα καί σλόγκανς ἀπό τή reggae μέσα στό ὕλινό τους, καί στά 1977 τό reggae συγκρότημα Culture κυκλοφόρησε ἕνα τραγούδι πού περιέγραφε τήν ἐπικείμενη ἀποκάλυψη μέ τόν τίτλο «When the Two Sevens Clash» («Ὅταν συγκρουστοῦν τά δύο ἐφτάρια»), φράση πού ἔγινε σύνθημα σέ ὁρισμένους punk κύκλους. Μερικά συγκροτήματα (οἱ Clash, οἱ Alternative T.V.) ἐνσωμάτωσαν reggae νούμερα μέσα στίς ἐμφανίσεις τους καί ἀπ' αὐτή τή σύντηξη γήγχε μιά νέα ἐμβρυακή μορφή – τό punk dub.²¹ Ἀπό τήν ἀρ-

χή, όταν οι πρώτοι punks άρχισαν νά μαζεύονται στο Roxy Club, στο Covent Garden του Λονδίνου, ή heavy reggae είχε καταλάβει μιά πλεονεκτική θέση μέσα στην ύπο-κουλτούρα τους, προσφέροντας τή μόνη έναλλακτική άνεκτή λύση, πέρα άπ' τό punk, δίνοντας μιά μελωδική άνακούφιση μετά τόν έξαλλο καταιγισμό τής «νεοκυματικής» μουσικής. Έν μέρει γιά λόγους εύκολίας (μιās καί στην άρχή δέν ύπήρχε ήχογραφημένη punk μουσική) καί έν μέρει γιά λόγους έκλογής (γιατί ή reggae ήταν όλοφάνερα «μουσική έξέγερσης»), σέ πολλά punk κλάμπς, στά διαλείμματα ανάμεσα στίς ζωντανές παρουσιάσεις, άκούγονταν οι πιό έσωτερικές Τζαμαϊκανές συλλήψεις.

Ή άνοιχτή ταύτιση των punks μέ τήν κουλτούρα των μαύρων καί των Δυτικοϊνδών προκάλεσε τόν άνταγωνισμό μέ τήν αναδίωξη των teddy boys καί οι μάχες ανάμεσα στους teds καί τούς punks, κάθε Σάββατο άπόγευμα στην King's Road τό καλοκαίρι του '77, ήταν μιά θεαματική άπόδειξη τής θεμελιώδους διάστασης ανάμεσα στίς δύο ύπο-κουλτούρες. Άπό τίς 5 Ίουλίου, ένας 19χρονος teddy boy, ό Rockin' Mick (φωσφορίζε κάλτσες, μαύρα σουέντ κρέπ παπούτσια καί τζάκετ μέ τά σήματα «Συνασπισμένο Rock» καί «Ό Gene Vincent Ζεί») έκφρασε τήν άηδία του γιά τήν έλλειψη πατριωτισμού των punks, μιλώντας σ' έναν ρεπόρτερ του Evening Standard, καί πρόσθεσε: «Δέν είμαστε ένάντιοι των μαύρων, άς πούμε ότι δέν είμαστε μαζί τους...» (5 Ίουλίου 1977).

Παρ' όλη τήν ίσχυρή τους προσέγγιση, οι δύο μορφές —ή punk καί ή reggae— κράτησαν σχολαστικά τήν άυτονομία τους καί ή punk μουσική, όπως καί κάθε άλλη πτυχή του στύλ punk, αντί νά μιμηθεί τή

μορφή και τή χροιά της reggae, ξτίνει νά ἐξελιχθεῖ σέ ἀμεση ἀντίθεση μέ τίς προφανεῖς πηγές της. Ἡ punk καί ἡ reggae ἦταν εὐδιάκριτα ἀντίθετες. Ἐνῶ ἡ punk στηρίχτηκε στούς ὀξεῖς ἤχους, ἡ reggae βασίστηκε στό μπάσοο. Ἐνῶ ἡ punk ἔδωσε καταπρόσωπα χτυπήματα στά καθιερωμένα συστήματα ἐννοιῶν, ἡ reggae ἐπικοινωνοῦσε μέ τήν ἐλλειπτικότητα καί τούς ὑπαινιγμούς. Πράγματι, ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο διαχωρίστηκαν πεισματικά, σχεδόν ξεροκέφαλα, οἱ δύο μορφές, φαίνεται νά μᾶς ὀδηγεῖ σέ μιὰ κρυμμένη ταυτότητα, πού μπορούμε νά χρησιμοποιήσουμε γιά νά φωτίσουμε μεγαλύτερες κλίμακες ἀλληλεπιδράσεων ἀνάμεσα στίς κοινότητες τῶν ντόπιων καί τῶν μεταναστῶν. Γιά νά χρησιμοποιήσουμε ἕναν ὄρο τῆς Σημειωτικῆς, μπορούμε νά ποῦμε ὅτι ἡ punk περικλείει τή reggae σάν μιὰ «παρούσα ἀπουσία» – μιὰ μαύρη ὀπὴ γύρω ἀπ' τήν ὁποία αὐτοσυντίθεται ἡ punk. Αὐτό μπορεί νά ἀποδοθεῖ εὐρύτερα καί μεταφορικά σέ θέματα φυλῆς καί φυλετικῶν σχέσεων. Κατ' αὐτόν τόν τρόπο, θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι ἡ σαφῆς ὀριοθέτηση ἀνάμεσα στό punk rock καί τή reggae δέν εἶναι σύμπτωμα μόνο μιᾶς «κρίσης ταυτότητας», περιέργης γιά τήν ὑποκουλτούρα τῶν punks, ἀλλά καί ὅλων τῶν γενικῶν ἀντιφάσεων καί ἐντάσεων, πού ἐμποδίζουν τόν ἀνοιχτό διάλογο ἀνάμεσα σέ μιὰ μεταναστευτική κουλτούρα μέ ἰσχυρό «ἐθνικό» χαρακτήρα καί τήν ντόπια κουλτούρα τῆς ἐργατικῆς τάξης πού τήν «περιβάλλει» ἀπό τεχνική ἀποψη.

Ἐπιστρέφοντας, μπορούμε ν' ἀναλογιστοῦμε τό νόημα τῆς ἀμήχανης σχέσης ἀνάμεσα στά rock καί τά reggae χαρακτηριστικά τοῦ punk. Εἶδαμε ὅτι ἡ ἐπιθετική ἐπιμονή τῶν punks σέ ταξικά καί συναφῆ θέματα καθορίστηκε, ἐν μέρει τουλάχιστον, ἀπό τίς

αιθέριες υπερβολές της μόδας του glam rock κι ότι η συγκεκριμένη μορφή πού πήρε ή επιμονή αυτή (μιά παράξενη αισθητική, μιά μοναδική μουσική) επηρεάστηκε έμμεσα από τά στύλ της ύπο-κουλτούρας τών μαύρων μεταναστευτικῶν κοινοτήτων. Ἡ διαλεκτική αυτή κίνηση, από τό μαῦρο στό λευκό καί αντίστροφα, μέ κανένα τρόπο δέν περιορίζεται μόνο στήν ύπο-κουλτούρα punk. Ἀντίθετα, ὅπως εἶδαμε, ή κίνηση αυτή «συλλαμβάνεται» καί ἐκφράζεται από ὅλα τά στύλ τών θεαματικῶν μεταπολεμικῶν τάσεων της ἐργατικῆς τάξης. Πιό συγκεκριμένα, διαπερνᾷ τή μουσική rock (ὅπως παλιότερα τήν jazz) από τά μέσα της δεκαετίας τοῦ '50 καί ἀργότερα, ὑπαγορεύοντας κάθε ἐπιτυχημένη μετατόπιση ρυθμοῦ, στύλ καί λυρικοῦ περιεχομένου. Μποροῦμε τώρα νά περιγράψουμε αὐτή τή διαλεκτική.

Καθώς ή μουσική καί οἱ ἐνισχυόμενες ή ἀναπαραγόμενες ἀπ' αὐτήν ύπο-κουλτούρες προϋποθέτουν αὐστηρά καί ἀναγνωρίσιμα πρότυπα, γεννιοῦνται νέες ύπο-κουλτούρες, πού μέ τή σειρά τους ἀπαιτοῦν ή παράγουν ἀντίστοιχες μεταλλαγές στή μορφή της μουσικῆς. Οἱ μεταλλαγές αὐτές συμβαίνουν τή στιγμή πού οἱ μορφές καί τά θέματα πού προσλαμβάνονται ἀπό τή σύγχρονή τους μαύρη μουσική, διασποῦν (ή καθορίζουν ὑπέρ τό δέον) τήν ὑπάρχουσα μουσική δομή, καί ὠθοῦν τά στοιχεῖα της σέ καινούριους σχηματισμούς. Ἐπί παραδείγματι, ή σταθεροποίηση της rock στήν ἀρχή της δεκαετίας τοῦ '60 (σαχλοῖ μαθητικοί αὐτοσχεδριασμοί, ρομαντικές μπαλάντες, κολπατζίδικα ὀργανικά κομμάτια) ὥθησε τούς mods πρός τήν soul καί τό ska καί ή συνακόλουθη ἐπιδεδαίωση τών μαύρων θεμάτων καί ρυθμῶν ἀπό τό λευκό rhythm 'n' blues καί τά soul συγκροτήματα²² συντέλεσε στήν ἀναζωογόνηση τοῦ

rock στά μέσα της δεκαετίας του '60. Τό ίδιο, τή στιγμή πού τό glam rock είχε εξαντλήσει όλες τίς δυνατές παραλλαγές μέσα στό καθορισμένο πεδίο άνησυχιών του, οί punks έπέστρεψαν σέ προηγούμενες, πιό σφριγηλές μορφές rock (δηλαδή αϋτές τών μέσων τής δεκαετίας του '50 και του '60, όταν οί μαϋρες έπιρροές ήταν πιό έντονες²³) και προχώρησαν στή σύγχρονη reggae (dub, Bob Marley) για νά μπορέσουν νά βροϋν μιά μουσική πού νά άντανakλά μέ περισσότερη συνέπεια τή δική τους καταπίεση και τό άδιέξοδο.

Όπωςδήποτε, έδω, όπως και παντού στό punk, ή μεταλλαγή φαίνεται σκόπιμη, προκατασκευασμένη. Πιθανόν, μέ δεδομένες τίς διαφορές άνάμεσα στίς γλώσσες του rock και τής reggae, νά μήν είνai εύκολη ή σύνθεσή τους. Η οϋσιαστική έλλειψη σημείου έπαφής άνάμεσα στίς γλώσσες αϋτές (ντύσιμο, χορός, όμιλία, μουσική, ναρκωτικά, στύλ, ιστορία), πού φάνηκε μέ τήν έμφάνιση τής μαύρης έθνικότητας τής reggae, δημιουργεί ένα παράδοξα άσταθές δυναμικό μέσα στην ύπο-κουλτούρα punk. Η ένταση αϋτή έδωσε στό punk τήν περίεργα άπολιθωμένη του ποιότητα, τήν παραλυμένη του όψη, τή «μουγκαμάρα» του πού βρήκε σιωπηρή έκφραση στίς λείες φτηνές επιφάνειες του πλαστικού και, τουλάχιστον, στά δεσμά και τίς κινήσεις ρομπότ, πού σημαίνουν τό «punk» στον κόσμο. Γιατί στην καρδιά τής ύπο-κουλτούρας του punk, σταματημένης για πάντα, ύπάρχει αϋτή ή παγωμένη διαλεκτική άνάμεσα στίς μαϋρες και τίς λευκές κουλτούρες – μιά διαλεκτική πού, πέρα από ένα όρισμένο σημείο (τήν έθνικότητα), αδυνατεί νά άνανεωθεί, καθώς μένει παγιδευμένη στην ίδια της τήν ιστορία, φυλακισμένη στίς άμειώτες της άντινομίες.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΕΝΑ ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

Ἡ λειτουργία τῆς ὑπο-κουλτούρας

Οἱ ὑπο-κουλτοῦρες πού παρουσιάσαμε στὰ προηγούμενα κεφάλαια, περιγράφηκαν ὥς τώρα σάν μιά σειρά ἀπό ἔμμεσες ἀπαντήσεις στήν παρουσία μιᾶς σημαντικῆς μαύρης κοινότητος στή Βρετανία. Ὅπως εἶδαμε, ἡ συγγένεια τῶν δύο θέσεων —λευκή νεολαία τῆς ἐργατικῆς τάξης καί Νέγρος— ἐπιζητᾷ μιά ἀποσαφήνιση ταυτότητας· καί ἀκόμη, στήν περίπτωση πού αὐτή ἡ ταυτότητα ἔχει καταπιεστεῖ ἢ ἀπαγορευτεῖ, οἱ μαῦρες πολιτιστικές μορφές (ὁμῶς ἢ μουσική) ἐξακολουθοῦν νά ἀσκοῦν μιά μείζονα καθοριστική ἐπιρροή στήν ἀνάπτυξη κάθε στυλ ὑπο-κουλτούρας. Μποροῦμε τώρα νά ἐξερευνήσουμε τή σχέση ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς θεαματικές ὑπο-κουλτοῦρες καί σ' ἐκεῖνες τίς ἄλλες ομάδες (γονεῖς, δάσκαλοι, ἀστυνομία, «ἀξιοπρεπής» νεολαία κτλ.) καί τίς ἀντίστοιχες κουλτοῦρες (τῶν ἐνήλικων ἐργατῶν ἢ τῶν μεσοαστῶν), ἐναντίον τῶν ὁποίων καθορίζονται φαινομενικά οἱ πρῶτες. Πολλοί συγγραφεῖς συνεχίζουν νά ἀποδίδουν μίαν ὑπερβολική σημασία στήν ἀντίθεση ἀνάμεσα στούς γέρους καί τούς νέους, τά παιδιὰ καί τούς γονεῖς, παραθέτοντας τό τελετουργικό τοῦ περάσματος ἀπό τήν παιδική ἡλικία στήν ὠριμότητα,¹ πού χρησιμοποιεῖται ἀκόμη

καί στίς πιό πρωτόγονες κοινωνίες γιά νά σημαδέψει αὐτή τή μετάβαση. Αὐτό πού λείπει ἀπό τέτοιους ἀπολογισμούς εἶναι κάποια ἰδέα ἱστορικῆς ἰδιαιτερότητας, κάποια ἐξήγηση τοῦ γιατί αὐτές οἱ συγκεκριμένες μορφές συμβαίνουν αὐτή τή συγκεκριμένη στιγμή.

Ἐχει πιά γίνει κλισέ νά μιλάμε γά τήν περίοδο μετά τό Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο σάν περίοδο τεράστιας ἀναστάτωσης πού σάρωσε ὅλα τά παραδοσιακά βρετανικά πρότυπα ζωῆς καί τ' ἀντικατέστησε μ' ἓνα καινούριο καί τεχνικά ἀταξικό σύστημα. Οἱ κοινωνιολόγοι ἐμβάθυναν ἰδιαίτερα στή διάβρωση τῆς κοινότητος τῆς ἐργατικῆς τάξης² κι ἔδειξαν μέ ποιό τρόπο ἡ κατάρρευση τοῦ παραδοσιακοῦ περιβάλλοντος τῶν μεσότοιχων σπιτιῶν καί τῶν γωνιακῶν μαγαζιῶν σήμανε θαθύτερες καί λιγότερο ἀπτές ἀλλαγές. Ὅπως τονίζει ὁ Berger (1967) τά ὁρόσημα δέν εἶναι μόνο «γεωγραφικά, ἀλλά καί βιογραφικά καί προσωπικά» καί ἡ ἐξαφάνιση τῶν οἰκείων ὁρόσημων μετά τόν Πόλεμο, προοιωνιζόταν τήν κατάρρευση ἑνός ὁλόκληρου τρόπου ζωῆς.

Παρ' ὅλες ὅμως τίς πειστικές διαβεβαιώσεις τόσο τῶν Ἑργατικῶν ὅσο καί τῶν Συντηρητικῶν πολιτικῶν ὅτι ἡ Βρετανία ἔμπαινε σέ μιά νέα ἐποχή ἀπεριόριστης ἀφθονίας καί ἴσων εὐκαιριῶν, ὅτι «ποτέ δέν εἴμασταν τόσο καλά», οἱ τάξεις συνέχιζαν νά ὑπάρχουν. Ὁ τρόπος ὅμως πού βιωνόταν ἡ τάξη – οἱ μορφές μέ τίς ὁποῖες ἐκφράστηκε ἡ ταξική ἐμπειρία στήν κουλτούρα – ἄλλαξε δραματικά. Ἡ ἐμφάνιση τῶν μέσων μαζικῆς ἐνημέρωσης, οἱ ἀλλαγές στή σύνθεση τῆς οἰκογένειας, στήν ὀργάνωση τῶν σχολείων καί τῆς ἐργασίας, οἱ μετατοπίσεις στήν ἀναλογία ἐργάσιμου χρόνου καί ἀναψυχῆς, ὅλα συνετέλεσαν νά ἀποδιοργανώσουν καί νά πολώσουν τήν κοι-

νότητα της εργατικής τάξης, παράγοντας μιά σειρά περιθωριακῶν ὁμιλιῶν μέσα στά εὐρέα πλαίσια της ταξικῆς ἐμπειρίας.

Ἡ ἀνάπτυξη τῆς νεανικῆς κουλτούρας πρέπει ν' ἀντιμετωπιστεῖ σάν ἓνα μόνον μέρος αὐτῆς τῆς διαδικασίας πόλωσης. Συγκεκριμένα, μπορούμε νά ἀπαριθμήσουμε τή σχετική αὐξηση τῆς ἀγοραστικῆς δύναμης τῆς νεολαίας τῆς εργατικῆς τάξης,³ τή δημιουργία μιᾶς ἀγορᾶς προορισμένης νά ἀπορροφᾷ αὐτό ἀκριδῶς τό πλεόνασμα καί τίς ἀλλαγές στό ἐκπαιδευτικό σύστημα μέ τό Νόμο Butler τοῦ 1944, σάν παράγοντες πού συνετέλεσαν στήν ἐμφάνιση μιᾶς «συνείδησης γενιᾶς» ἀνάμεσα στούς νέους, μετά τόν Πόλεμο. Ἡ συνείδηση αὐτή εἶχε ἀκόμη τίς ρίζες της στή γενικευμένη ταξική ἐμπειρία, ἐκφράστηκε ὅμως μέ τρόπους διαφορετικούς καί σέ μερικῆς περιπτώσεις ἀνοιχτά ἀντίθετους μέ τίς παραδοσιακές μορφές.

Ἡ ἐπίμονη παρουσία τῆς τάξης, σάν νοηματική κατηγορία μέσα στή νεανική κουλτούρα, δέν εἶχε ἀναγνωριστεῖ γενικά μέχρι πρόσφατα καί, ὅπως θά δοῦμε, ἡ φαινομενικά αὐθόρμητη ἐκρηξη θεαματικῶν νεανικῶν στύλ ὁδήγησε ἀρκετοῦς συγγραφεῖς νά θεωρήσουν τή νεολαία σάν μιᾶ καινούρια τάξη – νά τήν δοῦν σάν μιᾶ κοινότητα ἀδιαφοροποιήτων Ἐφήδων Καταναλωτῶν. Μόνον ὅταν στή δεκαετία τοῦ '60 ὁ Peter Willmott (1969) καί ὁ David Downes (1966) δημοσίευσαν διαφορετικές ἐρευνες γιά τή ζωή τῶν νεαρῶν ἐργατῶν,⁴ ἀμφισβητήθηκε σοβαρά ὁ μύθος τῆς ἀταξικῆς νεανικῆς κουλτούρας. Ἡ ἀμφισβήτηση αὐτή γίνεται πιό κατανοητή στά πλαίσια μιᾶς εὐρύτερης συζήτησης γιά τή λειτουργία τῆς ὑποκουλτούρας, πού γιά πολλά χρόνια ἀπασχόλησε αὐτούς τοὺς κοινωνιολόγους πού εἰδικεύτηκαν στή

«θεωρία τῆς παρέκκλισης». Θά ἦταν σωστό νά παραθέσουμε ἐδῶ μιά σύντομη περίληψη μερικῶν ἀπόψεων γιά τή νεολαία καί τήν ὑπο-κουλτούρα πού διατυπώθηκαν στή διάρκεια αὐτῆς τῆς συζήτησης.

Ἡ μελέτη τῆς ὑπο-κουλτούρας στή Βρετανία ἐξελίχθηκε ἀπό μιά παράδοση Ἀστικῆς Ἐθνογραφίας, πού τά πρῶτα ἴχνη της βρίσκουμε τουλάχιστον στό 19ο αἰώνα: στή δουλειά τῶν Henry Mahew καί Thomas Archer⁵ καί στίς νουβέλες τοῦ Charles Dickens καί τοῦ Arthur Morrison.⁶ Μέχρι τό 1920, ὅμως, δέν εἶχε ἐμφανιστεῖ μιά περισσότερο «ἐπιστημονική» προσέγγιση τῆς ὑπο-κουλτούρας μέ τή δική της μεθοδολογία (συμμετοχική παρατήρηση). τότε, μιά ομάδα κοινωνιολόγων καί ἐγκληματολόγων τοῦ Σικάγου ἄρχισε νά μαζεύει στοιχεῖα γιά τίς νεανικές «συμμορίες τῶν δρόμων» καί τίς παράνομες ομάδες (ἐπαγγελματίες ἐγκληματίες, λαθρέμποροι ποτῶν κτλ.). Στά 1927, ὁ Frederick Thrasher ἔδγαλε ἕναν κατάλογο πού περιελάμβανε πάνω ἀπό 1000 «συμμορίες τῶν δρόμων» καί ἀργότερα ὁ William Foot Whyte περιέγραψε λεπτομερειακά στό «Street Corner Society» τίς συνήθειες, τά ἦθη καί τά εὐκαιρικά κατορθώματα μᾶς τέτοιας συμμορίας.

Ἡ συμμετοχική παρατήρηση συνεχίζει νά δίνει μερικές ἀπό τίς πιό ἐνδιαφέρουσες καί ἔντονες περιγραφές τῆς ὑπο-κουλτούρας, ὅμως ἡ μέθοδος πάσχει ἀπό ἀρκετά σημαντικές ἐλλείψεις. Εἰδικά, ἡ ἀπουσία κάθε ἀναλυτικοῦ ἢ ἐπεξηγηματικοῦ πλαισίου περιορίσε αὐτές τίς ἐργασίες στό περιθώριο τῆς κυρίαρχης θετικιστικῆς παράδοσης τῆς ἐπικρατοῦσας κοινωνιολογίας.⁷ Πιό βασικό εἶναι ὅτι ἡ ἀπουσία αὐτή ἐπιβεβαίωσε ὅτι οἱ προσεγγίσεις πού βασίζονται στή συμμετοχική παρατήρηση, ἐνῶ δίνουν πολλές

περιγραφικές λεπτομέρειες, παραμελούν, ή τουλάχιστον υποτιμούν, συνακόλουθα τη σημασία της τάξης και του συσχετισμού δυνάμεων. Μέ μιά τέτοια θεώρηση, ή υπο-κουλτούρα παρουσιάζεται σαν ένας ανεξάρτητος οργανισμός που λειτουργεί έξω από τα ευρύτερα κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά πλαίσια. Έχουμε σαν αποτέλεσμα μιάν άτελή εικόνα της υπο-κουλτούρας. Παρ' όλες τις Chandler-ικές ιδιότητες της πρόζας, παρ' όλη την αυθεντικότητα και τις λεπτομέρειες που ή συμμετοχική παρατήρηση μπόρεσε νά δώσει, φάνηκε σύντομα ότι έπρεπε νά υπάρξουν κι άλλες αναλυτικές διαδικασίες για νά τήν συμπληρώσουν.

Στή διάρκεια της δεκαετίας του '50, ό Albert Cohen και ό Walter Miller έπεξήτησαν νά συμπληρώσουν τά κενά της θεωρητικής προοπτικής, ψάχνοντας τις συνέχειες και τις διακοπές ανάμεσα στά κυρίαρχα και τά υποτελή συστήματα άξιών. Ό Cohen τόνισε τις άντισταθμιστικές λειτουργίες που έχει ή συμμορία του δρόμου: οί έφηβοι μέ έργατική καταγωγή, που δέν πήγαιναν καλά στό σχολείο, συμμετείχαν τις ελεύθερες ώρες τους σέ συμμορίες για νά μπορέσουν νά βρούν έναν άλλο τρόπο αύτοεκτίμησης. Στή συμμορία, οί βαθύτερες άξίες του όμαλου κόσμου —σοβαρότητα, φιλοδοξία, βόλεμα— άντιστρέφονταν: ήδονισμός, άρνηση της έξουσίας, έπιθυμία για συγκινήσεις (Cohen, 1955). Ό Miller έριξε επίσης βάρος στό σύστημα άξιών της νεανικής συμμορίας, όμως υπογράμμισε τις όμοιότητες ανάμεσα στην κουλτούρα της συμμορίας και των γονέων, μέ τό επιχείρημα ότι οί άξίες της παρεκκλίνοσας ομάδας άπλώς άντέγραφαν σέ διαστρεβλωμένα ή ύπερβολική μορφή τις «κεντρικές άνησυχίες» του ενήλικου εργαζόμενου πληθυσμού (Miller, 1958).

Στά 1961, οί Matza καί Sykes χρησιμοποίησαν τήν έννοια τών «ύπόγειων άξιών» γιά νά έξηγήσουν τήν παρουσία τόσο μις νόμμης όσο καί μις παράνομης νεανικής κουλτούρας. Όπως ό Miller, οί συγγραφείς άναγνώρισαν τήν ύπαρξη δυνάμει άνατρεπτικών στόχων καί σκοπών σέ συστήματα πού, κατά τ' άλλα, θεωρούνται τελείως άξιοπρεπή. Στίς νεανικές κουλτούρες βρήκαν κρυμμένες αϋτές τίς ύπόγειες άξίες (τήν άναζήτηση του κινδύνου, τής συγκίνησης κτλ.) πού περισσότερο στήριζαν παρά ύπέσκαπταν τά φανερά ήθη τής παραγωγής (άναβολή κάθε άπόλαυσης, ρουτίνα κτλ.) (Matza and Sykes, 1961 — Matza, 1964).⁸

Στή συνέχεια, οί θεωρίες αϋτές δοκιμάστηκαν στήν πορεία τών βρετανικών έπιστημονικών έρευνών. Τή δεκαετία του '60, ό Peter Willmott έξέδωσε τήν έρευνά του γιά τό πεδίο τών πολιτιστικών διεξόδων τών άγοριών μ' έργατική καταγωγή του East End του Λονδίνου. Άντίθετα μέ τίς πρόχειρες διαβεβαιώσεις συγγραφέων όπως ό Mark Abrams (1959),⁹ ό Willmott έφτασε στό συμπέρασμα ότι ή ιδέα μις έντελώς άταξικής νεανικής κουλτούρας ήταν άνώριμη καί δίχως νόημα. Παρατήρησε αντίθετα ότι τά «στύλ του έλεύθερου χρόνου», τά προσιτά στή νεολαία, άλλιώνονταν από τίς αντιφάσεις καί τίς διακρίσεις, πού είναι έγγενείς σέ μιá ταξική κοινωνία. Άπέμενε στον Phil Cohen νά διερευνήσει λεπτομερειακά τούς τρόπους μέ τούς όποιους κωδικοποιείται ή συγκεκριμένη ταξική έμπειρία στά «στύλ του έλύθερου χρόνου», πού, τελικά, στό μεγαλύτερο μέρος τους ξεκίνησαν από τό East End του Λονδίνου. Ό Cohen ένδιαφέρθηκε άκόμη γιά τούς δεσμούς άνάμεσα στήν κουλτούρα τής νεολαίας καί τών γονέων καί έρμήνευσε τά διάφορα νεανικά στύλ

σάν τμηματικές προσαρμογές σέ αλλαγές πού ἀναστάτωσαν *ολόκληρη* τήν κοινότητα τοῦ East End. Καθόρισε τήν ὑπο-κουλτούρα σάν: «... ἓνα συμβιβασμό ἀνάμεσα σέ δυό ἀντιφατικές ἀνάγκες: τήν ἀνάγκη νά δημιουργήσουν καί νά ἐκφράσουν μιά αὐτονομία καί μιά διαφοροποίηση ἀπ' τοὺς γονεῖς... καί τήν ἀνάγκη νά συντηρήσουν τίς γονεϊκές ταυτίσεις» (Cohen, 1972a). Στήν ἀνάλυση αὐτή, τά στυλ τῶν mods, τῶν teds καί τῶν skinheads ἐρμηνεύτηκαν σάν προσπάθειες συγκερασμοῦ τῆς ἐμπειρίας καί τῆς παράδοσης, τοῦ οἰκείου καί τοῦ καινούριου. Καί γιά τόν Cohen, ἡ «λανθάνουσα λειτουργία» τῆς ὑπο-κουλτούρας ἦταν «νά ἐκφράσει καί νά λύσει, ἂν καί μαγικά, τίς ἀντιθέσεις πού ἔμεναν κρυμμένες ἢ ἄλυτες στή γονεϊκή κουλτούρα» (Cohen, 1972a). Οἱ mods, λ.χ.:

«... προσπάθησαν νά πραγματώσουν, ἀλλά μέσα σέ μιά φανταστική σχέση, τήν κατάσταση ὑπαρξης τοῦ κοινωνικά κινητοῦ εἰδικευμένου ἐργάτη... (ἐνῶ)... ἡ ἀργκό καί οἱ συνήθειές τους... (συνέχιζαν νά τονίζουν)... πολλές ἀπό τίς παραδοσιακές ἀξίες τῆς γονεϊκῆς κουλτούρας...» (Cohen, 1972a).

Τελικά, αὐτή ἦταν μιά ἐρμηνεία πού λάμβανε ὑπόψη ὅλο τό παιχνίδι τῶν ἐπιδράσεων τῶν ἰδεολογικῶν, οἰκονομικῶν καί πολιτιστικῶν παραγόντων στή διαμόρφωση τῆς ὑπο-κουλτούρας. Βασίζοντας τή θεωρία του σέ ἐθνογραφικές λεπτομέρειες, ὁ Cohen μπόρεσε νά παρεμβάλει τήν ἔννοια τῆς τάξης στήν ἀνάλυσή του σ' ἓνα πολύ πῖο ἐκλεπτυσμένο ἐπίπεδο ἀπ' ὅσο προηγούμενα. Ἀντί νά παρουσιάσει τήν τάξη σάν ἓνα ἀφηρημένο σύνολο ἀπό ἐξωτερικούς προσδιορισμούς, τήν ἔδειξε νά λειτουργεῖ πρακτικά σάν ὑλική δύναμη, νά περιβάλλεται μέ ἐμπειρίες καί νά ἐκφράζεται στό στυλ.

Τό αδόουλετο ύλικό τής ιστορίας φαινόταν νά διαθλάται, νά ёγκείται καί νά ύπόκειται σέ χειρισμούς από τή γραμμή τοῦ τζάκετ ενός mod, από τίς σόλες τῶν παπουτσιῶν ενός teddy boy. Οἱ ἀνησυχίες γιά τήν τάξη καί τή σεξουαλικότητα, οἱ διενέξεις ἀνάμεσα στό βόλεμα καί τήν παρεκτροπή, τήν οἰκογένεια καί τό σχολεῖο, τή δουλειά καί τόν ἐλεύθερο χρόνο βρῖσκονταν παγιωμένες σέ μορφές ταυτόχρονα εὐδιάκριτες καί θολές, κι ὁ Cohen βρῆκε ἕναν τρόπο νά δομήσει ἐκ νέου τήν ιστορία, νά διαπεράσει τήν ἐπιφάνεια τοῦ στύλ καί νά ἀνασύρει τά κρυμμένα του νοήματα.

Ἡ δουλειά τοῦ Cohen συνεχίζει ἀκόμα νά παρέχει τό καταλληλότερο πρότυπο γιά μιά ἐρμηνεία τοῦ στύλ τής ὑπο-κουλτούρας. Γιά νά καταφέρει, ὅμως, νά τονίσει τή σημασία καί τήν ἔννοια τῆς τάξης, ἔδωσε ἴσως ὑπερβολική βαρύτητα στούς δεσμούς ἀνάμεσα στή νεανική καί τήν «ἐνήλικη» κουλτούρα τῆς ἐργατικῆς τάξης. Ὑπάρχουν ἐξίσου σημαντικές διαφορές ἀνάμεσα στίς δύο μορφές, πού πρέπει ἐπίσης νά ἀναγνωριστοῦν. Ὅπως εἶδαμε, μετά τόν Πόλεμο ξεπήδησε μιά «συνείδηση γενιᾶς» ἀνάμεσα στούς νέους, κι ἀκόμη κι ὅταν οἱ ἐμπειρίες ἦταν κοινές ἀνάμεσα σέ γονεῖς καί παιδιά, ὑπῆρξε ἕνας διαφορετικός τρόπος ἐρμηνείας, ἔκφρασης καί χειρισμοῦ αὐτῶν τῶν ἐμπειριῶν ἀπό τήν κάθε ὁμάδα. Ἔτσι, ἐνῶ προφανῶς ὑπάρχουν σημεῖα ὅπου οἱ «λύσεις» τῶν γονέων καί τῶν νέων συγκλίνουν, ἢ ἀκόμα συμπίπτουν, ὅταν ἀσχολούμαστε μέ τή θεαματική ὑπο-κουλτούρα δέν θά πρέπει νά τοὺς ἀποδίδουμε ἀπόλυτη ὑπεροχή. Καί θά πρέπει νά προσέχουμε ὅταν προσπαθοῦμε νά συνδέσουμε τό στύλ τῆς ὑπο-κουλτούρας μέ τά πλαίσια πού τό γέννησαν, ὥστε νά μὴν ὑπερτονίσουμε τή σύμπτωση ἀνάμεσα

στήν «άξιοπρεπή έργατική κουλτούρα καί τίς συνολικά περιθωριακές μορφές, πού εἶναι τό θέμα μας.

Οἱ skinheads, λ.χ., ἀναμφίβολα ἐπιβεβαίωσαν ἐκ νέου τίς παραδοσιακές ἀξίες τῆς ἐργατικῆς κοινότητας, ὅμως τό ἔκαναν *κατάφαττα* στή διαδεδομένη ἀπάρνηση αὐτῶν τῶν ἀξιῶν ἀπό τή γονεϊκή κουλτούρα – σέ μιά ἐποχή πού μιά τέτοια ἐπιβεβαίωση τῶν κλασικῶν ἀνησυχιῶν τῆς ζωῆς τῆς ἐργατικῆς τάξης εἶχε θεωρηθεῖ ἀκατάλληλη. Τό ἴδιο, οἱ mods χειρίστηκαν ἀλλαγές καί ἀντιφάσεις πού ταυτόχρονα ἐπηρέαζαν τήν κουλτούρα τῶν γονιῶν τους, ὅμως τό ἔκαναν μέ τούς ὅρους πού ὑπαγόρευε ἡ δική τους, σχετικά αὐτόνομη, προβληματική – ἐφευρίσκοντας ἕνα «ἄλλου» (τό Σαββατοκύριακο, τό West End) πού ὀριζόταν ἀντίθετο στίς οἰκεῖες τοποθεσίες τοῦ σπιτιοῦ, τοῦ pub, τοῦ κλάμπ τοῦ ἐργαζομένου, τῆς γειτονιάς.

Ἄν ρίξουμε τό δάρος στήν ὁμοιογένεια καί τήν ἐνότητα, ἀντί γιά τή διαφωνία καί τήν ἀσυνέχεια, διατρέχουμε τόν κίνδυνο ν' ἀρνηθοῦμε τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἡ περιθωριακή πολιτιστική μορφή ἀποκρυσταλλώνει, συγκεκριμενοποιεῖ καί μεταδιβάζει τίς ἐμπειρίες τῶν ὁμάδων. Δύσκολα θά μπορούσαμε νά βροῦμε στήν ὑπο-κουλτούρα punk, π.χ., μιά συμβολική προσπάθεια γιά «ἀνάκτηση τῶν στοιχείων κοινωνικῆς συνοχῆς, πού καταστράφηκε μέ τή γονεϊκή κουλτούρα» (Cohen, 1972a), πέρα ἀπό τό ἀπλό γεγονός τῆς ἴδιας τῆς συνοχῆς: τήν ἔκφραση μιᾶς γερά δομημένης, ὀλοφάνερης, σφιχτοδεμένης ὁμαδικῆς ταυτότητας. Ἀντίθετα, οἱ punks φαίνονται νά διακωμωδοῦν τήν ἀποξένωση καί τήν κενότητα πού προβλημάτισαν τούς κοινωνιολόγους,¹⁰ πραγματώνοντας σκόπιμα καί πεισματικά τίς πιό φρικιαστικές προβλέψεις μιᾶς ἐχθρικῆς κοινωνικῆς

κριτικής και πανηγυρίζοντας μέ κοροϊδευτικό ήρωισμό τό θάνατο τῆς κοινότητας καί τήν κατάρρευση τῶν παραδοσιακῶν, νοηματικῶν μορφῶν.

Μποροῦμε νά δεχτοῦμε συνεπῶς μόνον ἓν μέρος τῆ θεωρίας τοῦ Cohen γιά τό στυλ τῆς ὑπο-κουλτούρας. Ἀργότερα, θά προσπαθήσω νά ἀναθεωρήσω τή σχέση ἀνάμεσα στή νεανική καί τή γονεϊκή κουλτούρα, ἐξετάζοντας πió προσεκτικά τή διαδικασία τῆς σημασίας στήν ὑπο-κουλτούρα. Σ' αὐτό τό σημείο, ὅμως, δέν θά πρέπει ν' ἀφήσουμε τίς ἀντιρρήσεις αὐτές νά μειώσουν τή συνολική σπουδαιότητα τῆς συνεισφορᾶς τοῦ Cohen. Δέν εἶναι ὑπερβολή νά ποῦμε ὅτι ἡ ἔννοια τοῦ στυλ σάν κωδική ἀντίδραση σέ ἀλλαγές πού ἐπηρέασαν μιὰ ὁλόκληρη κοινότητα, κυριολεκτικά μετατόπισε τίς μελέτες τῆς θεαματικῆς νεανικῆς κουλτούρας. Μεγάλο μέρος τῆς ἔρευνας πού ἐκτέθηκε στό «Resistance through Rituals» (Hall et al., 1976a) βασίστηκε στήν προϋπόθεση ὅτι τό στυλ μπορεῖ νά ἐρμηνευτεῖ μ' αὐτόν τόν τρόπο. Χρησιμοποιώντας τίς ἔννοιες τοῦ Gramsci γιά τήν ἡγεμονία, οἱ συγγραφεῖς ἐρμήνευσαν τή διαδοχή τῶν νεανικῶν πολιτιστικῶν στυλ σάν συμβολικές μορφές ἀντίστασης: σάν θεαματικά συμπτώματα μιᾶς εὐρύτερης καί γενικότερης διάχυτης δυσφορίας, πού χαρακτηρίσε ὁλόκληρη τή μεταπολεμική περίοδο. Αὐτός ὁ τρόπος ἐρμηνείας τοῦ στυλ ἀνακινεῖ ἕναν ἀριθμό ζητημάτων πού πρέπει νά ἐξετάσουμε, καί ὁ τρόπος προσέγγισης τῆς ὑπο-κουλτούρας πού χρησιμοποιήθηκε στό «Resistance through Rituals» δίνει τίς βάσεις πάνω στίς ὁποῖες θά κινηθοῦμε ἀπό δῶ καί πέρα. Θά ἀρχίσουμε μέ τήν ἔννοια τῆς «ιδιαιτερότητας».

Ίδιαιτερότητα: Δύο τύποι teddy boys

Ξεκινώντας από τον όρισμό της κουλτούρας που χρησιμοποιήθηκε στο «Resistance through Rituals» – ή κουλτούρα είναι «...έκείνο τό επίπεδο στο όποιο οί κοινωνικές ομάδες αναπτύσσουν συγκεκριμένα πρότυπα ζωής και δίνουν έκφραστική μορφή στην κοινωνική και ύλική τους... έμπειρία»– βλέπουμε ότι κάθε ύπο-κουλτούρα αντιπροσωπεύει ένα διαφορετικό χειρισμό του «άκατέργαστου ύλικού της κοινωνικής... ύπαρξης» (Hall et al., 1976a). Όμως, τί ακριβώς είναι αυτό τό «άκατέργαστο ύλικό»; Ξέρουμε από τον Μάρξ ότι «οί άνθρωποι φτιάχνουν την ιστορία τους, όχι όμως ακριβώς όπως τους άρέσει, κάτω από συνθήκες που οί ίδιοι επέλεξαν, αλλά μέ συνθήκες που εμφανίζονται, δίνονται και μεταδίδάζονται από τό παρελθόν» (Marx, 1951). Συνεπώς, τό ύλικό (δηλ. οί κοινωνικές σχέσεις) που συνεχώς μετασχηματίζεται σέ κουλτούρα (και, φυσικά, σέ ύπο-κουλτούρα), ποτέ δέν μπορεί νά είναι έντελώς «άκατέργαστο». Ύπόκειται πάντα σέ παρεμβολές, έπηρεάζεται από τό ιστορικό πλαίσιο μέσα στο όποιο αντιμετωπίζεται, τοποθετείται μέσα σ' ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό πεδίο, που του δίνει μία ιδιαίτερη ζωή και ιδιαίτερες έννοιες. Μόνον αυτοί που χρησιμοποιούν τά έσσοενσιαλιστικά πρότυπα της έργατικής τάξης σάν άκαμπτο φορέα μιās άπόλυτης διστορικής Άλήθειας¹¹ μπορούν νά πιστεύουν ότι οί αντιδράσεις της ύπο-κουλτούρας δέν ανταποκρίνονται στίς άληθινές σχέσεις του καπιταλισμού, ή ότι ούτε καν εφάπτονται άμεσα μέ την ύλική της θέση στο καπιταλιστικό σύστημα. Η θεαματική ύπο-κουλτούρα έκφράζει έξ όρισμού ένα φαντασιακό σύστημα σχέσεων. Τό άκατέργαστο ύλικό, που τή

συνιστά, είναι πραγματικό και ιδεολογικό. Διοχετεύεται στα άτομα-μέλη της μέσα από πολλά κανάλια: τό σχολείο, την οικογένεια, τή δουλειά, τά μέσα μαζικής ενημέρωσης κτλ. Έπιπλέον, αυτό τό ύλικό υπόκειται σέ ιστορικές αλλαγές. Κάθε «στιγμιότυπο» τής υπο-κουλτούρας αναπαριστά τή «λύση» ενός συγκεκριμένου συστήματος συνθηκών, προβλημάτων και αντιθέσεων. Οί «λύσεις» τοῦ teddy boy καί τοῦ mod, π.χ., ἦταν αντιδράσεις σέ διαφορετικές συγκυρίες πού τούς διαφοροποιούσαν ἀπό τούς ὑπάρχοντες πολιτιστικούς σχηματισμούς (κουλτούρες τῶν μεταναστῶν, τῶν γονέων, ἄλλες ὑπο-κουλτούρες, κυρίαρχη κουλτούρα). Αὐτό μποροῦμε νά τό δοῦμε πιό καθαρά ἐξετάζοντας ἓνα μόνο παράδειγμα.

Ύπῃρξαν δύο βασικές στιγμές στήν ἱστορία τής ὑπο-κουλτούρας τῶν teddy boys (στή δεκαετία τοῦ '50 καί στή δεκαετία τοῦ '70). Ὅμως, ἐνῶ οἱ teds τοῦ '70 διατήρησαν τήν ἴδια ἀνταγωνιστική σχέση μέ τήν κοινότητα τῶν μαύρων μεταναστῶν, ὅπως οἱ ἀντίστοιχοι τοῦ '50, εἶχαν μιά διαφορετική θέση σέ σχέση μέ τήν κουλτούρα τῶν γονιῶν τους καί μέ ἄλλες νεανικές κουλτούρες.

Οἱ teds τῶν ἀρχῶν τής δεκαετίας τοῦ '50 κι αὐτοί τοῦ τέλους τής δεκαετίας τοῦ '70 μοιράστηκαν μερικά προφανή χαρακτηριστικά: τά λεξιλόγια τής «λιτότητας» καί τής «κρίσης» πού χωρίς νά εἶναι πανομοιότυπα, ἦταν παρόμοια· καί πιό σπουδαῖο, τίς ἀνησυχίες γιά τήν ἐπίδραση τής μετανάστευσης τῶν μαύρων στήν ἀπασχόληση, τό στεγαστικό καί τήν «ποιότητα τής ζωῆς», πού ἦταν, καί στίς δύο περιόδους, κυρίαρχες. Οἱ διαφορές τους ὅμως εἶναι πολύ πιό βασικές. Ἡ ὑπαρξή, μέσα στήν τελευταία περίοδο, μιᾶς ἐναλλακτικῆς, ἐντονα ἐργατικῆς, νεανικῆς κουλτούρας (τοῦ punk), πού πολλά μέλη της

υπερασπίστηκαν ενεργά όρισμένες πτυχές της ζωής των Δυτικοϊνδών, διαφοροποιεί τις δυό στιγμές. Συμβόλισαν, σύμφωνα μέ τόν George Melly, τή «σκοτεινή πρωτοπορία της pop κουλτούρας» καί, παρ' όλο τό μικρό άριθμό τους, αντιμετώπιστηκαν παγκόσμια μέ τό χειρότερο τρόπο από τόν Τύπο καί τούς γονείς, σάν τά συμπτώματα της έπικείμενης βρετανικής κατάρρευσης. Άπό τήν άλλη, καί μόνον ή έννοια της «αναβίωσης» στή δεκαετία του '70, έδωσε στους teddy boys έναν άέρα νομιμότητας. Στο κάτω-κάτω, μέσα σέ μιά κοινωνία, πού γεννούσε έναν άνησυχητικό άριθμό από μόδες καί καπρίτσια, οί teddy boys φάνηκαν σάν ένας ούσιαστικός θεσμός: ένα αυθεντικό, έστω καί άμφίβολο, μέρος της βρετανικής κληρονομιάς.

Οί νεαροί, πού συνετέλεσαν σ' αυτή τήν αναβίωση, είχαν έτσι τις έγγυήσεις μιάς περιορισμένης άποδοχής, τουλάχιστον σέ όρισμένες περιοχές. Θά αντιμετώπιζαν τήν άνοχή, ακόμα καί τή σιωπηρή στοργή, άπ' αυτούς τούς ένήλικες της έργατικής τάξης πού, είτε τέως teds, είτε όμαλοί, νοσταλγούσαν τή δεκαετία του '50 καί μέσα από διάσπαρτες μνημες ξαναγύριζαν σ' ένα πιο ταχτοποιημένο καί εύλικρινές παρελθόν. Η αναβίωση ξανάφερνε εποχές πού φαίνονταν πολύ μακρινές καί, συγκρινόμενες μέ τή σύγχρονη, σίγουρες, σχεδόν εύδυλλιακές μέσα στον άδιάφορο πουριτανισμό τους, τις άξίες τους, τήν πεποίθηση ότι τό μέλλον θά ήταν καλύτερο. Έλεύθεροι από χρόνο καί πλαίσια, οί σύγχρονοι teds αφήνονταν νά επιπλέουν σάν άθωοι ύποκριτές στα κύματα της νοσταλγίας, κάπου ανάμεσα στον Φόντζ του σήριαλ «Εύτυχισμένες Μέρες» καί στήν ανακύκλωση των διαφημίσεων της Όδομαλτίνης. Τελείως παράδοξα, αυτή ή ύπο-κουλτούρα πού στήν

ἀρχή σημάδεψε δραματικά μιάν ἀλλαγὴν, ἔδωσε, στή νέα της μορφή, μιὰ συνέχεια μέ τό παρελθόν.

Μέ εὐρύτερους ὅρους, οἱ δυό λύσεις teddy boy ἦταν ἀντιδράσεις σέ συγκεκριμένες ἱστορικές συνθήκες, μορφοποιημένες σέ ἐντελῶς διαφορετική ἰδεολογική ἀτμόσφαιρα. Στή δεκαετία τοῦ '70, δέν ὑπῆρχε καμιὰ περίπτωση νά στρατολογηθοῦν ἐνισχύσεις ἀπό τήν ἐργατική τάξη γιά τίς φαιδρές ἐπιταγές τῆς ἀνοικοδόμησης: «Σφίξτε τὰ δόντια καί κάντε ὑπομονή», «περιμένετε καί θά δεῖτε» κτλ. Ἡ διάχυτη διάψευση τῶν ἐλπίδων τῆς ἐργατικῆς τάξης ἀπό τό Ἑργατικό Κόμμα καί, γενικά, τήν κοινοβουλευτική πολιτική, ἡ πτώση τοῦ Κράτους τῆς Εὐμάρειας, ἡ φθίνουσα οἰκονομία, ἡ συνεχῆς ἔλλειψη ἐργασίας καί ἐπαρκοῦς κατοικίας, ἡ ἀπώλεια τῆς κοινότητος, ἡ ἀποτυχία τοῦ καταναλωτισμοῦ νά καλύψει πραγματικές ἀνάγκες καί ὁ αἰώνιος κύκλος τῶν βιομηχανικῶν διενέξεων, τό κλείσιμο ἐργοστασίων, οἱ συγκρούσεις τῶν ἀπεργῶν – ὅλα συνετέλεσαν στή δημιουργία ἑνός αἰσθήματος φθίνουσας ἀπόδοσης, πού ἦταν σέ πλήρη ἀντίθεση μέ τήν ὀχυρωμένη αἰσιοδοξία τῆς προηγούμενης περιόδου. Μέ τή βοήθεια ὅλων τῶν ἰδεολογικῶν κατασκευῶν, πού ἐκ τῶν ὑστέρων προστέθηκαν γύρω ἀπό τό Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (ὅπως ἡ ὑποκίνηση, γύρω στά 1973, ἑνός πατριωτικοῦ πολεμικοῦ πνεύματος, πού γύρευε ἐχθρό, σάν ἀπάντηση στίς μακρόχρονες βιομηχανικές διαμάχες, τήν πετρελαϊκή κρίση, τήν ἐβδομάδα τῶν τριῶν ἡμερῶν κτλ. ἡ ἀντικατάσταση τῆς μορφῆς τοῦ «Γερμανοῦ» μέ τήν ἔννοια «φασίστας»), ὅλες αὐτές οἱ ἐξελίξεις ἐνώθηκαν μέ τήν ἐμφανή παρουσία τῶν μαύρων κοινοτήτων γιά νά ἀναγάγουν τό ρατσισμό σέ μιὰ πιό ἀξιοπρεπή καί πιστευτή λύση τῶν προβλημάτων τῆς ζωῆς τῆς ἐργατικῆς τάξης.

Έπιπλέον, τό ντύσιμο κι ή συμπεριφορά τῶν teddy boys τοῦ '70 εἶχε μᾶλλον διαφορετικούς ὑπαι-
 νιγμούς. Φυσικά, ή «κλοπή» ἑνός ἀνώτερου κοινω-
 νικά στύλ, πάνω στήν ὁποία ἀρχικά βασίστηκε τό
 στύλ teddy boy, εἶχε ἀπό καιρό ξεχαστεῖ καί, στήν
 πορεία, εἶχε χαθεῖ ἀμετάκλητα ή ἀκριβής φύση αὐ-
 τῆς τῆς μεταμόρφωσης. Ἀκόμα, τό κόρδωμα καί ή
 σεξουαλική ἐπιθετικότητα εἶχαν διαφορετική ἔννοια
 στίς δύο περιόδους. Ὁ ναρκισσισμός τῶν πρώτων
 teds, τά κουνήματά τους στό ρυθμό τοῦ σουίνγκ, εἶ-
 χαν ἀντιπαρατεθεῖ σ' αὐτό πού ὁ Melly, ὀνομάζει
 «ἕναν γκριζο, ἄχρωμο κόσμο ὅπου τά καλά παιδιά
 παίζανε πίνγκ-πόγκ». Ἀντίθετα, ή ἐπίμονη προσή-
 λωση τῆς δεύτερης γενιᾶς teds στό παραδοσιακό
 πρότυπο τοῦ «κακοῦ» φάνηκε ἐπιδεικτική καί ἀντι-
 δραστική. Μέ τούς ἥχους τραγουδιῶν ἀπό καιρό ξε-
 χασμένων, μέ ροῦχα πού θά ἔπρεπε νά εἶναι μου-
 σειακά κομμάτια, οἱ τελευταῖοι αὐτοί teds υἱοθέτη-
 σαν ἕνα σύστημα σεξουαλικῶν ἠθῶν (ἐρωτοτροπίες,
 φλέρτ) καί ἕναν ψευτοπαλικάριστικο μαχισμό – αὐ-
 τόν τόν περίεργο συνδυασμό σωδινισμοῦ, μπρῦλ-
 κρήμ καί βίαιων ἐκρήξεων – πού συνέχιζε νά διατη-
 ρεῖται στή γονεϊκή κουλτούρα σάν τό πρότυπο τῆς
 ἀνδρικήs συμπεριφορᾶs – ἕνα πρότυπο ἀνέγγιχτο
 ἀπό τίς πυρετώδεις ὑπερβολές τῆς μεταπολεμικήs
 «κοινωνίας τῆς ἀνοχῆs».

Ὅλοι αὐτοί οἱ παράγοντες ἔφεραν τή δεύτερη ἐν-
 σάρκωση τῆς ὑπο-κουλτούρας τῶν teddy boys κον-
 τύτερα στήν κουλτούρα τῶν γονέων τους καί βοήθη-
 σαν στόν καθορισμό της ἀπέναντι στίς ἄλλες ὑπάρ-
 χουσες πολιτιστικές διεξόδους (punks, ὁπαδούς τῆς
 nothern soul, heavy metal rockers,¹² ποδοσφαιρό-
 φίλους, ὁπαδούς τῆς φτηνῆs pop, «ἄξιοπρεπεῖς»
 κτλ). Γι' αὐτούς τούς λόγους, τό νά φορᾶ κανεῖς ἕνα

φαρδύ μπουφάν, στά 1978, δέν σήμαινε τά ίδια πράγματα, μέ τόν ίδιο τρόπο, ὅπως στά 1956, παρὰ τό γεγονός δι καί τά δύο εἶδη teddy boys λάτρευαν τούς ἰδίους ἥρωες (Elvis, Eddie Cachrane, James Dean), χτενίζονταν μέ τόν ίδιο τρόπο καί κατεῖχαν τήν ἴδια σχεδόν ταξική θέση. Οἱ σύστοιχες ἔννοιες τῆς συγκυρίας καί τῆς ἰδιαιτερότητας (κάθε ὑπο-κουλτούρα ἀντιπροσωπεύει μιὰ συγκεκριμένη «στιγμή» – μιὰ ὀρισμένη ἀντίδραση σέ ἕνα ὀρισμένο σύστημα περιστάσεων) εἶναι ἀδιαχώριστες ἀπό τή μελέτη τοῦ στύλ τῆς ὑπο-κουλτούρας.

Οἱ πηγές τοῦ στύλ

Εἶδαμε μέ ποιόν τρόπο ἡ ἐμπειρία πού κωδικοποιεῖται στίς ὑπο-κουλτούρες σχηματοποιεῖται σέ ὀρισμένα τοπικά πλαίσια (τή δουλειά, τό σπίτι, τό σχολεῖο). Κάθε τέτοιο τοπικό πλαίσιο ἐπιβάλλει τή δική του ἐνιαία δομή, τούς δικούς του κανόνες καί ἔννοιες καί τή δική του ἱεραρχία ἀξιών. Παρ' ὅλο πού αὐτές οἱ δομές διαρθρώνονται μεταξύ τους, τό κάνουν συντακτικά. Δέρονται μαζί τόσο μέ τίς μεταξύ τους διαφορές (σπιτιοῦ-σχολείου, σχολείου-δουλειᾶς, σπιτιοῦ-δουλειᾶς, δημόσιου-ἰδιωτικοῦ κτλ.) ὅσο καί μέ τίς ὁμοιότητες. Γιά νά χρησιμοποιήσουμε ἕναν ἀπό τούς κατά κοινὴ ὁμολογία δύσκολους ὀρισμούς τοῦ Althusser: «ἀποτελοῦν διαφορετικά ἐπίπεδα τοῦ ἴδιου κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ». Καί ὅπως προσπαθεῖ νά ἀποδείξει ὁ Althusser, παρ' ὅλο πού εἶναι «σχετικά αὐτόνομες», οἱ δομές αὐτές στίς καπιταλιστικές κοινωνίες παραμένουν συναρθρωμένες γύρω ἀπό τή «γενική ἀντίθεση» ἀνάμεσα στό κεφάλαιο καί τήν ἐργασία (βλ. Althusser, 1971a). Ἡ περιπλοκή ἀλληλεπίδραση ἀνά-

μεσα στά διαφορετικά επίπεδα τοῦ κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ ἀναπαράγεται μέ τίς ἐμπειρίες τόσο τῶν κυρίαρχων ὅσο καί τῶν ὑποτελῶν ομάδων, κι αὐτές οἱ ἐμπειρίες γίνονται μέ τή σειρά τους τό «ἀκατέργαστο ὕλικό» πού βρίσκει τήν ἔκφρασή του στήν κουλτούρα καί στήν ὑπο-κουλτούρα. Ὁ ρόλος τῶν μέσων μαζικῆς ἐνημέρωσης στὸν καθορισμό αὐτῆς τῆς ἐμπειρίας εἶναι ζωτικός. Μᾶς παρέχουν τίς πιό βολικὲς κατηγορίες γιὰ νά κατατάξουμε τὸν κοινωνικό κόσμο. Ἡ ἐμπειρία ὁργανώνεται, μεταφράζεται καί ἐνοποιεῖται μαζί μέ τίς ἀντιθέσεις της, κυρίως μέσα ἀπ' τὸν Τύπο, τήν τηλεόραση, τὰ φιλμς. Δέν πρέπει λοιπὸν νά μᾶς ξαφνιάζει τό γεγονός ὅτι πολλὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πού κωδικοποιοῦναι στήν ὑπο-κουλτούρα ἔχουν προηγουμένως ὑποστῇ ὁρισμένους χειρισμούς ἀπὸ τὰ μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης.

Κατ' αὐτό τὸν τρόπο, στή μεταπολεμικὴ Βρετανία, τό φορτισμένο περιεχόμενο τοῦ στύλ τῆς ὑπο-κουλτούρας εἶναι τόσο μιὰ λειτουργία αὐτοῦ πού ὁ Stuart Hall ὀνομάζει «τό ἰδεολογικὸ ἀπὸτέλεσμα»¹³ τῶν μέσων μαζικῆς ἐνημέρωσης, ὅσο καί μιὰ ἀντίδραση σέ βιωμένες ἀλλαγές τοῦ θεσμικοῦ πλαισίου τῆς ζωῆς τῆς ἐργατικῆς τάξης. Ὅπως εἶπε ὁ Hall, τὰ μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης «ἀποικιοκράτησαν σιγά-σιγά τὴ σφαῖρα τῆς κουλτούρας καί τῆς ἰδεολογίας»:

«Καθὼς οἱ κοινωνικὲς ομάδες καί τάξεις διώνουν μιὰ ζωὴ πού συνεχῶς ἀποδιοργανώνεται καί τμηματικά διαφοροποιεῖται, ἂν ὅχι στίς σχέσεις παραγωγῆς τουλάχιστον στίς “κοινωνικὲς” τῆς σχέσεις, τὰ μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης γίνονται ὅλο καί πιό ὑπεύθυνα γιὰ: α) τὴ δημιουργία μιᾶς θάσης πάνω στήν ὁποία οἱ ομάδες καί οἱ τάξεις φτιάχνουν μιὰν εἰκόνα τῆς ζωῆς, τῶν ἐννοιῶν, τῶν ἀσχολιῶν καί

τῶν ἀξιῶν ἄλλων ομάδων καί τάξεων, καί β) τή δημιουργία τῶν εἰκόνων, ἀναπαραστάσεων καί ἰδεῶν γύρω ἀπό τίς ὁποῖες ἡ κοινωνική ὁλότητα ἀπ' αὐτά τά διασπαρμένα καί ἀποδιοργανωμένα τμήματα μπορεῖ νά συγκολληθεῖ» (Hall, 1977).

Μ' αὐτό τόν τρόπο μποροῦμε νά διατηρήσουμε μιά πειστική εἰκόνα κοινωνικῆς συνοχῆς μόνον ἂν ἀποδεχτοῦμε καί ξαναπροσδιορίσουμε τίς κουλτοῦρες τῆς ἀντίστασης (τίς νεανικές ἐργατικές κουλτοῦρες) μέ τούς ὅρους αὐτῆς τῆς εἰκόνας. Ἐδῶ, τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης ὄχι μόνο δίνουν στίς κοινωνικές ομάδες τίς συστατικές εἰκόνες τῶν ἄλλων ομάδων, ἀλλά μεταβιβάζουν στήν ἐργατική τάξη μιά «εἰκόνα» τῆς δικῆς τῆς ζωῆς, πού «ἐμπεριέχεται» ἢ «πλαισιώνεται» ἀπό τούς ἰδεολογικούς «λόγους» πού τήν περιτριγυρίζουν καί τήν ὀριοθετοῦν.

Ὅπωςδήποτε, οἱ ὑπο-κουλτοῦρες δέν εἶναι προνομιούχες μορφές· δέν στέκονται ἔξω ἀπό τό αὐτοπαθές κύκλωμα τῆς παραγωγῆς καί τῆς ἀναπαραγωγῆς πού, σέ συμβολικό τουλάχιστον ἐπίπεδο, συνδέει τά διασπαρμένα καί ἀποδιοργανωμένα τμήματα τῆς κοινωνικῆς ὁλότητος. Οἱ ὑπο-κουλτοῦρες εἶναι, ἐν μέρει τουλάχιστον, ἀναπαραστάσεις αὐτῶν τῶν ἀναπαραστάσεων, καί ὀρισμένα στοιχεῖα τῆς «εἰκόνας» τῆς ζωῆς τῆς ἐργατικῆς τάξης (καί τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου, γενικά) βρίσκουν κάποια ἡχώ τους στίς πρακτικές σήμανσης ἀπό διάφορες ὑπο-κουλτοῦρες. Δέν ὑπάρχει λόγος νά πιστέψουμε ὅτι οἱ ὑπο-κουλτοῦρες ἐπιβεβαιώνουν αὐθόρμητα μόνον τίς περιορισμένες «ἐρμηνεῖς» τῶν ραδιοκυμάτων καί τῶν ἐφημερίδων (τή συνείδηση τοῦ καθεστώτος ὑποτέλειας, τό ἀνταγωνιστικό πρότυπο τῆς κοινωνίας κτλ.). Συνδέονται ἀκόμα σέ μικρό ἢ μεγαλύτερο βαθμό μέ τίς «προτιμώμενες» ἔννοιες καί ἐρμηνεῖς

πού εὐνοοῦνται καί ἐκπέμπονται ἀπὸ τὰ ὑπεύθυνα κανάλια τῶν μαζικῶν ἐπικοινωνιῶν. Τὰ τυπικά μέλη μᾶς νεανικῆς ἐργατικῆς κουλτούρας, ἐν μέρει ἀντιστέκονται καί ἐν μέρει συμφωνοῦν μέ τοὺς κυρίαρχους ὁρισμούς τοῦ ποιοί καί τί εἶναι, καί ὑπάρχει ἓνα οὐσιαστικό τμήμα κοινοῦ ἰδεολογικοῦ ἐδάφους, ὄχι μόνον ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς καί τὴν κουλτούρα τῶν ἐνηλίκων ἐργατῶν (μέ τὴν παράδοσή της σέ σιωπηρὴ ἀνίσταση), ἀλλὰ κι ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς καί τὴν κυρίαρχη κουλτούρα (τουλάχιστον στίς πιό «δημοκρατικές» καί προσιτές της μορφές).

Ἐπὶ παραδείγματι, ἡ ἀνάπτυξη ἀνοδικῶν καί καθοδικῶν διεξόδων στή νεολαία τῆς ἐργατικῆς τάξης δέν σημαίνει ἀναγκαστικά ὅτι ὑπῆρχε κάποια σημαντικὴ διαφορὰ, ὅσον ἀφορᾷ τίς δουλειές πού μπορούσε νά βρεῖ ὁ μέσος mod τοῦ 1964 καί ὁ skinhead τοῦ 1968 (ἂν καί μιά στατιστικὴ θά μπορούσε ἴσως νά δείξει μιά τέτοια διαφορὰ). Ἀκόμα περισσότερο, δέν ἀντανακλᾷ ἄμεσα τὸ γεγὸνός ὅτι οἱ εὐκαιρίες ἐργασίας γιὰ τὴ νεολαία τῆς ἐργατικῆς τάξης γενικά, μειώθηκαν στὸ διάστημα πού μεσολάβησε. Τὰ διαφορετικὰ στυλ καί οἱ ἰδεολογίες, πού τὰ δομοῦν καί τὰ καθορίζουν, ἀναπαριστοῦν περισσότερο τίς κατόπιν συνθηκολογήσεων ἀντιδράσεις σέ μιά ἀντιφατικὴ ταξικὴ μυθολογία. Στὴ μυθολογία αὐτῇ, ἡ «ἐξαφάνιση τῶν τάξεων» βρίσκει παράδοξα ἀντίσταση ἀπὸ μιά παθιασμένη «ταξικότητα», μιά ρομαντικὴ σύλληψη τοῦ παραδοσιακοῦ ἐργατικοῦ τρόπου ζωῆς, πού ἀναβίωνε δυὸ φορές τὴν ἑβδομάδα ἀπὸ τηλεοπτικὰ προγράμματα σάν τὸ «Coronation Street». Συνεπῶς, οἱ mods καί οἱ skinheads χειρίστηκαν ὁ καθένας μέ τὸν τρόπο του αὐτῇ τῇ μυθολογία, ὅπως καί τίς ἀπαιτήσεις τῆς ὑλικῆς τους κατάστασης. Μάθαιναν νά ζοῦν μαζί ἢ χωρὶς ἀπὸ

αὐτή τήν ἀμορφη μάζα εἰκόνων καί τυποποιήσεων πού τούς ἔδιναν τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης, τά ὁποῖα ἄλλοτε ἀγνοοῦσαν κι ἄλλοτε ὑπερτόνιζαν, ἄλλοτε ἀρνιόνταν κι ἄλλοτε ὑποδίδαζαν τήν τάξη σέ καρικατούρα.

Κατά τόν ἴδιο τρόπο, οἱ punks ὄχι μόνον ἀντιδρουσαν ἄμεσα στήν αὐξανόμενη ἀνεργία, τήν ἀλλαγὴ τῶν ἠθικῶν κριτηρίων, τήν ἐκ νέου ἀνακάλυψη τῆς φτώχειας, τήν καταπίεση κτλ., ἀλλά συγχρόνως δραματοποιοῦσαν αὐτό πού ὀνομάστηκε «πτώση τῆς Βρετανίας», φτιάχνοντας μιά γλώσσα πού, ἀντίθετα μέ τήν ἐπικρατοῦσα ρητορική τοῦ Rock Κατεστημένου, ἦταν ἀλάθητα σχετική καί προσγειωμένη (ἀπό κεῖ θγαίνουν καί οἱ θρισιές, οἱ ἀναφορές στοὺς «καλοθρεμμένους hippies», τά κουρέλια, οἱ λούμπεν πόζες). Οἱ punks σφετερίστηκαν τὴ ρητορική τῆς κρίσης πού γέμιζε τά ραδιοκύματα καί τίς στήλες τῶν ἐφημερίδων ἐκείνη τὴν περίοδο καί τὴν μετέτρεψαν σέ ἁπλές (καί ὁρατές) μορφές. Μέσα στή μελαγχολική, ἀποκαλυπτική ἀτμόσφαιρα τοῦ τέλους τῆς δεκαετίας τοῦ '70 —μέ τὴν τεράστια ἀνεργία, μέ τὴν ἀπειλητικὴ δία τοῦ Καρναβαλιοῦ τοῦ Notting Hill, τοῦ Grunwick, τοῦ Lewisham καί τοῦ Ladyhood— ἡ ἐμφάνιση τῶν punks σάν «ἐκφυλισμένα» ὄντα ἦταν ταιριαστή· ἦταν τά σύμβολα μιᾶς ἔντονα κοινολογημένης κατὰπτωσης, πού ἀναπαριστοῦσαν ἄψογα τὴν ἀτροφικὴ κατάσταση τῆς Μεγάλης Βρετανίας. Τά διάφορα στυλιστικὰ σύνολα πού υἱοθέτησαν οἱ punks ἦταν ἀναμφίβολα οἱ ἐκφραστές μιᾶς γνήσιας ἐπιθετικότητας, στέρησης καί ἀγχους. Οἱ δηλώσεις αὐτὲς ὅμως, ἄσχετα μέ τὸν παράδοξο τρόπο κατασκευῆς τους, ἐκπέμπονταν σέ μιά γλώσσα πού ἦταν γενικά προσιτή, μιά γλώσσα τρέχουσα. Αὐτό εἶναι κάτι πού μετράει, τόσο γιὰ τὴ δυνατότητα οἰκειο-

ποίησης τοῦ συμβολισμοῦ τῶν runks ἀπὸ τοὺς ἴδιους, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τοὺς ἀντιπάλους τους, ὅσο καὶ γιὰ τὴ δυνατότητα ἐπιτυχίας τῆς ὑπο-κουλτοῦρας punk σάν θέαμα: τὴν ἱκανότητά της νὰ καταδείξει τὰ συμπτώματα ἑνὸς συνόλου σύγχρονων προβλημάτων. Αὐτὸ ἐξηγεῖ τὴν ἱκανότητα τῆς ὑπο-κουλτοῦρας νὰ συγκεντρώνει νέα μέλη καὶ νὰ προκαλεῖ τίς ἀναγκαῖες ἐξαγριωμένες ἀντιδράσεις τῶν γονιῶν, τῶν δασκάλων καὶ τῶν ἐργοδοτῶν, ἐναντίον τῶν ὁποίων κατευθυνόταν ὁ ἠθικός πανικός, καὶ τῶν «ἠθικῶν ἐπιχειρήσεων» (κοινοτικοὶ σύμβουλοι, λόγιοι καὶ ἀστυνομικοί), πού εἶχαν ἀναλάβει τὴν καθοδήγηση τῆς ἐναντίον της ἐκστρατείας. Γιὰ νὰ διαδοθεῖ ἡ ἀταξία πρέπει πρῶτα νὰ ἐπιλεγεῖ ἡ κατάλληλη γλώσσα, ἀκόμα κι ἂν θὰ πρέπει νὰ ἀνατραπεῖ. Οἱ runks ἔπρεπε νὰ «ἀποκτήσουν νόημα» σάν θόρυθος, προτοῦ ἀπορριφθοῦν σάν χάος.

Μποροῦμε ἔτσι νὰ ἀρχίσουμε νὰ κατανοοῦμε μέ ποιὸν τρόπο τὸ ρεῦμα Bowie ἀρθρώθηκε περισσότερο γύρω ἀπὸ τὰ ζητήματα τοῦ φύλου, παρὰ τὰ ταξικά, καὶ ἀντιμετώπισε ἐκεῖνες τίς κριτικές πού συνδέουν τίς νόμιμες ἀνησυχίες τῆς «αὐθεντικῆς» ἐργατικῆς κουλτοῦρας ἀποκλειστικά μέ τὴ σφαῖρα τῆς παραγωγῆς. Σίγουρα, οἱ ὀπαδοί τοῦ Bowie δέν καταπιάστηκαν ἅμεσα μέ τὰ γνωστά προβλήματα πού ἀντιμετώπιζαν στό μαγαζί ἢ τὸ σχολεῖο – προβλήματα πού περιστρέφονται γύρω ἀπὸ τίς σχέσεις μέ τὴν ἐξουσία (ἐξέγερση-σεβασμός, ἀνοδικές-καθοδικές διέξοδοι κτλ). Ἀκόμη περισσότερο, προσπάθησαν νὰ διαπραγματευτοῦν ἕναν ἐνδιάμεσο νοηματικὸ χῶρο κάπου ἀνάμεσα στὴ γονεϊκὴ κουλτοῦρα καὶ τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία – ἕνα χῶρο ὅπου θὰ μπορούσαν νὰ ἀνακαλύψουν καὶ νὰ ἐκφράσουν μιὰν ἐναλλακτικὴ ταυτότητα. Σ' αὐτὸ τὸ βαθμὸ, στρατεύτηκαν στὴν ἀναζήτηση ἑνὸς συγκεκριμένου μέτρου αὐτονομί-

ας, χαρακτηριστικῆς γιά ὅλες τίς νεανικές ὑπο-
κουλτούρες. Σέ τέλεια ἀντίθεση μέ τούς skinhead προ-
γόνους τους, οἱ ὁπαδοί τοῦ Bowie ἀντιμετώπιζαν τούς
πιό προφανεῖς σωθινισμούς (τάξης, φύλου, περιοχῆς)
καί προσπαθοῦσαν, μέ λιγότερο ἢ περισσότερο ζήλο, νά
τούς ἀποφύγουν, νά τούς ἀνατρέψουν, ἢ νά τούς ἀποτι-
νάξουν. Ταυτόχρονα, 1) προκαλοῦσαν τόν παραδοσια-
κό ἐργατικό πουριτανισμό, ἀδιαχώριστο στοιχεῖο τῆς
κουλτούρας τῶν γονιῶν τους, 2) ἀντιστέκονταν στόν
τρόπο μέ τόν ὁποῖο αὐτός ὁ πουριτανισμός συμβόλιζε
τήν ἴδια τήν ἐργατική τάξη στά μέσα μαζικῆς ἐνημέ-
ρωσης, καί 3) διασκεύαζαν εἰκόνες, στυλ καί ἰδεολογίες
πού ἔπαιρναν ἀπό τήν τηλεόραση καί τά φίλμς (π.χ. τό
κύμα νοσταλγίας τῶν ἀρχῶν τῆς δεκαετίας τοῦ '70), ἀπό
περιοδικά καί ἑφημερίδες (ὑψηλή μόδα, ἡ ἄνοδος τοῦ
φεμινισμοῦ στήν ἐμπορική του μορφή, π.χ. Cosmopoliti-
tan), γιά νά φτιάξουν μιάν ἐναλλακτική ταυτότητα πού
μεταδίδαζε μιάν αἰσθητή διαφοροποίηση: τό 'Αλλιώτι-
κο. Μέ λίγα λόγια, ἀμφισβητοῦσαν συμβολικά τό
«ἀναπόφευκτο» καί τή «φυσικότητα» τῶν στερεοτύπων
τῆς τάξης καί τοῦ φύλου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

Υπο-κουλτούρα: Τό αφύσικο ρήγμα

«Ένωθα βρώμικος για 48 ώρες».

(Τοπικός σύμβουλος, μετά από ένα κον-
σέρτο των *Sex Pistols*, από συνέντευξη
στο *New Musical Express*, 18-7-1977)

«Από όλους τούς κοινωνικούς θεσμούς, (ή γλώσσα)
είναι ο λιγότερο υπάκουος σε πρωτοβουλίες. Ανα-
μινύεται με την κοινωνική ζωή, και αυτή, από τη
φύση της άδρανης, είναι μία κυρίως συντηρητική
δύναμη».

(Saussure, 1974)

Οι υπο-κουλτούρες αντιπροσωπεύουν τό «θόρυ-
βο» (σάν αντίθεση στον ήχο): την παρεμβολή στην
τακτική συνέχεια που οδηγεί από τά πραγματικά γε-
γονότα και φαινόμενα στην αναπαράστασή τους στα
μέσα μαζικής ενημέρωσης. Δεν θά έπρεπε νά περι-
ορίσουμε, λοιπόν, τη δύναμη σήμανσης μιās θεαμα-
τικής υπο-κουλτούρας μόνο σε μία μεταφορική δυ-
νατότητα αναρχίας «κάπου μακριά», αλλά νά τη
δοῦμε σάν ένα οὔσιαστικό μηχανισμό άταξίας στη
σημαντική: ένα είδος προσωρινού αποκλεισμοῦ τοῦ
συστήματος αναπαράστασης. Όπως έγραψε ο John
Mepham (1972):

«Οί διαφορές καί οί όμοιότητες μπορούν νά είναι τόσο βαθιά συνδεδεμένες μέ τό λόγο καί τή σκέψη μας γιά τόν κόσμο, είτε έξαιτίας τοῦ ρόλου τους στήν πρακτική μας ζωή, είτε γιατί είναι γνωστικά δυνατές καί αποτελοῦν μιά σημαντική πλευρά τοῦ τρόπου μέ τόν όποιο φαίνεται νά συνειδητοποιούμε τίς ἐμπειρίες μας, ὥστε κάθε εἶδους θεωρητική ἀμφισβήτησή τους νά γίνεται ἀνησυχητική».

Κάθε ἐκθλιψη, ἀκρωτηριασμός ἢ σύγκλιση τῶν ἐπικρατουσῶν γλωσσολογικῶν καί ἰδεολογικῶν κατηγοριῶν μπορεῖ νά ἔχει ἰδιαίτερα ἀποπροσανατολιστικά ἀποτελέσματα. Οἱ παρεκκλίσεις αὐτές ἀποκαλύπτουν ἀπότομα τήν αὐθαίρετη φύση τῶν κωδίκων πού αποτελοῦν τή βάση καί μορφοποιοῦν κάθε «λόγο». Ὅπως ἔγραψε ὁ Stuart Hall (1964), (στήν περίπτωση αὐτή, στά πλαίσια μᾶς ἀνοιχτά ἐκφρασμένης πολιτικῆς παρέκκλισης):

«Νέες ἐξελίξεις πού εἶναι ταυτόχρονα δραματικές καί “ἄσκοπες” μέσα στά πλαίσια τῶν κατά κοινή ὁμολογία ἰσχυόντων προτύπων, βάζουν μιά πρόκληση στό δεοντολογικό κόσμο. Ἀπευθύνουν μιά προβληματική, ὄχι μόνο στό πῶς καθορίζεται ὁ κόσμος, ἀλλά καί στό πῶς θά ἔπρεπε νά εἶναι. “Παραβιάζουν τίς προσδοκίες μας”...».

Οἱ ἐννοιες πού ἀφοροῦν τήν ἱερότητα τῆς γλώσσας εἶναι συνδεδεμένες μέ τίς ἰδέες περί κοινωνικῆς τάξης. Τά πλαίσια τῶν ἀποδεκτῶν γλωσσικῶν ἐκφράσεων καθορίζονται ἀπό ἕναν ἀριθμό φαινομενικά παγκόσμιων ταμπού. Τά ταμπού αὐτά δίνουν τίς ἐγγυήσεις γιά τή συνέχιση τῆς «διαφάνειας» (τοῦ δεδομένου) τῶν ἐννοιῶν.

Ἐπομένως, κάθε παραβίαση τῶν ἐπικρατούντων κωδίκων, μέσα ἀπ’ τοὺς ὁποίους ὀργανώνεται καί βιώνεται ὁ κοινωνικός κόσμος, ἔχει μιά σημαντική

δύναμη νά προκαλεῖ καί νά ἐνοχλεῖ. Καταδικάζεται ἀπό ὅλους σάν «ἀντίθετη στήν ἀγιότητα», σύμφωνα μέ τήν Mary Douglas (1967), καί ὁ Levi-Strauss λέει ὅτι, σέ ὁρισμένους πρωτόγονους μύθους, ἡ λαθεμένη προφορά λέξεων καί ἡ λαθεμένη χρήση γλώσσας κατατάσσονται μαζί μέ τήν αἰμομιξία σάν φρικαλέες παρεκτροπές, ἱκανές «νά προκαλέσουν θύελλες καί καταιγίδες» (Levi-Strauss, 1969). Κατά τόν ἴδιο τρόπο, οἱ θεαματικές ὑπο-κουλτοῦρες ἐκφράζουν ἕνα ἀπαγορευμένο περιεχόμενο (συνείδηση τῆς τάξης, συνείδηση τῆς διαφορᾶς), μέ ἀπαγορευμένες μορφές (καταπάτηση τῶν κωδίκων ντυσίματος καί συμπεριφορᾶς, παραβίαση τῶν νόμων). Ἀποτελοῦν χυδαῖες συναρθρώσεις καί συχνά καθορίζονται σάν «ἀφύσικες». Οἱ ὅροι πού χρησιμοποιήθηκαν στίς φυλλάδες γιά νά περιγράψουν τοὺς νέους, πού μέ τή συμπεριφορά τους ἢ τό ντύσιμο δήλωναν τή συμμετοχή τους σέ μιὰ ὑπο-κουλτούρα [*freaks*] (ἀλλόκοτοι), «ζῶα πού σάν τοὺς ποντικούς βρίσκουν κουράγιο, κυνηγώντας σέ ἀγέλες»¹], φαίνονται νά ὑποδηλώνουν ὅτι, μπροστά στήν ἀνοδο μιᾶς τέτοιας ὁμάδας, συνασπίστηκαν οἱ πιό πρωτόγονοι φόβοι γιά τήν ἱερή διάκριση ἀνάμεσα στήν φύση καί τήν κουλτούρα. Ἀναμφίβολα, ἡ καταπάτηση τῶν κανόνων συγχέεται μέ τήν «ἔλλειψη κανόνων» πού, σύμφωνα μέ τόν Levi-Strauss (1969), «δίνει τά πιό σίγουρα κριτήρια γιά νά διακρίνουμε μιὰ φυσική ἀπό μιὰ πολιτιστική ἐξέλιξη». Φυσικά, οἱ ἐπίσημες ἀντιδράσεις στήν ὑπο-κουλτούρα punk, ἰδιαίτερα στή χρήση «βρώμικης γλώσσας» ἀπό τοὺς Sex Pistols στήν τηλεόραση² καί τοὺς δίσκους,³ στοὺς ἐμετοὺς καί τά φτυσίματα στό ἀεροδρόμιο τοῦ Heathrow,⁴ ἀποδεικνύουν ὅτι ὅλα αὐτά τά βασικά ταμπού εἶναι ἀκόμα βαθιά ριζωμένα στή σύγχρονη βρετανική κοινωνία.

Δυό μορφές ένσωμάτωσης

«*Η κοινωνία αυτή, ή γεμάτη αίσθητικισμό, δέν έχει συνενώσει ήδη τούς πρηγούμενους ρομαντισμούς, τό σουρρεαλισμό, τόν ύπαρξισμό καί, ως ένα βαθμό, καί τό Μαρξισμό; Ναι, πράγματι, μέσα άπ' τό έμποριο, μέ τή μορφή τών ύλικών αγαθών. Κάτι πού στό παρελθόν στηλιτεύτηκε, σήμερα γίνεται πολιτιστικό καταναλωτικό αγαθό καί έτσι, ή κατανάλωση καταδροχθίζει κάθε τι πού θά μπορούσε νά τοϋ δώσει νόημα καί κατεύθυνση*».

(Lefebvre, 1971).

Είδαμε ότι οί ύπο-κουλτούρες «παραβιάζουν τίς προσδοκίες μας», ότι άντιπροσωπεύουν συμβολικές προκλήσεις σέ μιά συμβολική τάξη πραγμάτων. Όμως, μπορούν πάντα νά ένσωματωθούν άποτελεσματικά, κι άν ναι, πώς; Η άνοδος μäs θεαματικής ύπο-κουλτούρας συνοδεύεται πάντα από ένα κύμα ύστερίας στόν Τύπο. Η ύστερία αυτή είναι συνήθως άμφίρροπη: ταλαντεύεται ανάμεσα στό φόβο καί τήν έλξη, τό θυμό καί τή διασκέδαση. Έπικεφαλίδες σόκ καί τρόμου δεσπόζουν στήν πρώτη σελίδα (π.χ. 'Ο Rotten Ξυραφιάστηκε, Daily Mirror, 28-6-1977), ένω στίς μεσαίες σελίδες, οί στήλες τών έκδοτών βρίθουν από «σοβαρά» ρεπορτάζ⁵ καί οί διαφημίσεις καί τά παραρτήματα παραληρούν γιά τίς τελευταίες μόδες καί συνήθειες (βλ. π.χ. τά έγχρωμα παραρτήματα τοϋ Observer στίς 30 Ίανουαρίου, 10 Ίουλίου 1977, 12 Φεβρουαρίου 1978). Συγκεκριμένα, τό στύλ προκαλεί μιά διπλή αντίδραση: πότε πανηγυρίζεται (στίς σελίδες μόδας) καί πότε γελοιοποιείται ή

καταδικάζεται (στά άρθρα όπου ή υπο-κουλτούρα
ορίζεται σάν κοινωνικό πρόβλημα).

Στίς περισσότερες περιπτώσεις, αυτό πού πρώτα
τραβάει τήν προσοχή τών μέσων μαζικής ενημέρω-
σης εἶναι οἱ στυλιστικές καινοτομίες τῆς υπο-
κουλτούρας. Ἀργότερα, «ἀνακαλύπτονται» ἀπό τήν
ἀστυνομία, τή δικαιοσύνη, τόν Τύπο, ἔκτροπα καί
«ἀντικοινωνικές» πράξεις – βανδαλισμοί, βρισιές,
καυγάδες, «ζωώδης συμπεριφορά», καί αὐτές οἱ
πράξεις χρησιμοποιοῦναι γιά νά «ἐξηγήσουν» τήν
ἀρχική παραβίαση τών ἐνδυματολογικῶν κωδίκων
ἀπό τήν υπο-κουλτούρα. Στήν πραγματικότητα, τόσο
μιά παρεκκλίνουσα συμπεριφορά ὅσο καί ἡ ταύτιση
ἐνός συγκεκριμένου τρόπου ντυσίματος (ἤ, ἀκόμα
περισσότερο, ὁ συνδυασμός αὐτῶν τῶν δύο), μπο-
ροῦν νά γίνουν ὁ καταλύτης γιά ἕναν ἠθικό πανικό.
Στήν περίπτωση τῶν punks, ἡ γνωριμία τῶν μέσων
ἐνημέρωσης μέ τό στύλ τους συνέπεσε οὐσιαστικά μέ
τήν ἀνακάλυψη ἢ τήν «ἐφεύρεση» τῆς παρέκκλισης
τῶν punks. Τό Daily Mirror δημοσίεψε τίς πρώτες
του σειρές ἀπό πανικόβλητα σχόλια, μέ ἐπίκεντρο τό
περίεργο ντύσιμο καί στόλισμα τῶν punks τήν ἐβδο-
μάδα (29 Νοεμβρίου – 3 Δεκεμβρίου 1977) πού
ἔγινε ἡ πρώτη ἐκρηκτική δημόσια ἐμφάνιση τῶν Sex
Pistols στό πρόγραμμα τοῦ Thames: «Σήμερα» Ἀπό
τήν ἄλλη, οἱ mods, ἴσως λόγω τοῦ σιωπηλοῦ χαρα-
κτήρα τοῦ στύλ τους, δέν εἶχαν ἐντοπιστεῖ σάν
ὁμάδα μέχρι τίς συγκρούσεις τοῦ Bank Holiday, στά
1964, παρ' ὅλο πού ἡ υπο-κουλτούρα τους εἶχε
φτάσει σέ πλήρη ἀνθηση, τουλάχιστον στό Λονδίνο.
Ὅποιο ζήτημα, ὅμως, κι ἂν ξεκινήσει ὅλη αὐτή τή
μεγεθυντική ἀκολουθία, στό τέλος καταλήγει στήν
ταυτόχρονη διάχυση καί τόν ἀφοπλισμό τοῦ στύλ
τῆς υπο-κουλτούρας.

Όσο ή ύπο-κουλτούρα άρχίζει νά αποκτᾷ τή δική της ἐξέχουσα ἐμπορεύσιμη πόζα, όσο τό λεξιλόγιό της (όπτικό καί λεκτικό) γίνεται περισσότερο οίκειο, τόσο τά πλαίσια ἀναφορᾶς, στά ὁποῖα μπορεῖ εὐκολότερα νά προσδιοριστεῖ, γίνονται πιό προφανή. Τελικά, οἱ mods, οἱ punks, οἱ glitter rockers μποροῦν νά ἐνσωματωθοῦν, νά μποῦν στή θέση τους, μέσα στόν προτιμώμενο «χάρτη τῆς προβληματικῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας» (Geertz, 1964), ὅπου τ' ἀγόρια μέ κραγιόν εἶναι ἀπλῶς «παιδιά πού μασκαρεύονται», ὅπου τά κορίτσια μέ τά λαστιχένια φορέματα εἶναι «κοπέλες σάν τίς κόρες σας». Τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης, κατά τόν Hall, ὄχι μόνο καταγράφουν τήν ἀντίσταση, ἀλλά «τήν τοποθετοῦν μέσα στό κυρίαρχο πλαίσιο ἐννοιῶν», κι ἐκεῖνοι οἱ νέοι πού διαλέγουν νά ἀκολουθήσουν μιὰ θεαματική νεανική κουλτούρα, στέλνονται πίσω, μέσω τῆς T.V. καί τῶν ἐφημερίδων, στό μέρος πού τοὺς ἐπιφυλάσσει ή κοινή λογική (εἶναι «ζῶα», βεβαίως, ὅμως ἀκόμα εἶναι «στήν οἰκογένεια», «ἀνεργοί», «μοντέρνοι» κτλ.). Μέσα ἀπ' αὐτή τή συνεχή διαδικασία ἀποδυνάμωσης καί προσεταιρισμοῦ, ή παραδιασμένη τάξη πραγμάτων ἐπιδιορθώνεται καί ή ύπο-κουλτούρα ἐνσωματώνεται σάν ἓνα διασκεδαστικό θέαμα τῆς κυρίαρχης μυθολογίας, μέσα ἀπό τήν ὁποία ἐν μέρει ξεπηδᾷ: σάν «διαβολάνθρωπος», σάν Ἄλλος, σάν Ἐχθρός. Αὐτή ή διαδικασία ἀποδυνάμωσης παίρνει δύο χαρακτηριστικές μορφές:

α) Ἡ μετατροπή τῶν σημάτων τῆς ύπο-κουλτούρας (ντύσιμο, μουσική κτλ.) σέ ἀντικείμενα μαζικῆς παραγωγῆς (ἐμπορευματική μορφή).

β) Ὁ χαρακτηρισμός καί ἐπανακαθορισμός τῆς παρεκκλίνουσας συμπεριφορᾶς ἀπό τίς κυρίαρχες ὁμάδες – τήν ἀστυνομία, τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρω-

σης, τή δικαιοσύνη (ιδεολογική μορφή).

Ἡ ἐμπορευματική μορφή

Εἶναι μιά μορφή πού τήν ἀνέλυσαν διεξοδικά οἱ δημοσιογράφοι καί οἱ ἀκαδημαῖκοί. Ἡ σχέση ἀνάμεσα στή θεαματική ὑπο-κουλτούρα καί τίς διάφορες βιομηχανίες πού τήν ἐξυπηρετοῦν καί τήν ἐκμεταλλεύονται, εἶναι ἰδιαίτερα ἀμφιλεγόμενη. Τελικά, μιά τέτοια ὑπο-κουλτούρα σχετίζεται πρῶτα ἀπ' ὅλα μέ τήν κατανάλωση. Λειτουργεῖ ἀποκλειστικά στή σφαῖρα τοῦ ἐλεύθερου χρόνου [«ποτέ δέν θά φοροῦσα τά punk ροῦχα μου στή δουλειά – ὑπάρχει γιά τό κάθε τι ἕνας χρόνος κι ἕνας τόπος» (βλ. σημείωση 8)]. Μεταδιβάζεται μέσα ἀπό τά ὑλικά προϊόντα, ἀκόμη κι ἂν τά μηνύματα πού συνδέονται μέ τά προϊόντα αὐτά σκόπιμα διαστρεβλώνονται ἢ ἀνατρέπονται. Εἶναι πολύ δύσκολο, στήν περίπτωση αὐτή, νά τραδηῇσουμε μιά διαχωριστική γραμμή ἀνάμεσα στήν ἐμπορική ἐκμετάλλευση ἀπ' τή μιά καί στή δημιουργικότητα-αὐθεντικότητα ἀπ' τήν ἄλλη, ἂν καί στά περισσότερα συστήματα ἀξιῶν τῆς ὑπο-κουλτούρας οἱ δύο αὐτές κατηγορίες εἶναι ἐμφατικά ἀντίθετες. Πράγματι, ἡ δημιουργία καί ἡ διάδοση τῶν καινούριων στυλ συνδέεται ἀναπόσπαστα μέ τή διαδικασία τῆς παραγωγῆς, τή δημοσιότητα καί τήν τυποποίηση, πού ὁδηγοῦν ἀναπόφευκτα στήν ἐξουδετέρωση τῆς ἀνατρεπτικῆς τους δύναμης – τόσο οἱ καινοτομίες τῶν mods ὅσο καί τῶν punks, τροφοδότησαν τήν ὑψηλή μόδα καί τήν κοινή μόδα. Κάθε καινούρια ὑπο-κουλτούρα καθιερώνει νέες τάσεις, γεννάει νέα λούκ καί ἤχους πού τροφοδοτοῦν τίς ἀντίστοιχες βιομηχανίες. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ John Clarke (1976b):

«Ἡ διάδοση τῶν νεανικῶν στυλ ἀπό τίς ὑπο-
κουλτοῦρες στήν ἀγορά μόδας δέν εἶναι ἀπλά μιά
“πολιτιστική διαδικασία”, ἀλλά ἓνα πραγματικό δί-
κτυο ἢ ὑποδομή ἀπό νέα εἶδη ἐμπορικῶν καί οἰκο-
νομικῶν θεσμῶν. Τά μικρομάγαζα δίσκων, οἱ ἐται-
ρεῖες ἡχογραφήσεων, οἱ μπουτίκ καί οἱ μικροδιοτε-
χνίες – ὅλες αὐτές οἱ παραλλαγές τοῦ βιοτεχνικοῦ
καπιταλισμοῦ, περισσότερο ἀπό ἄλλα πιά γενικευ-
μένα καί ἀσαφῆ φαινόμενα, ὀριοθετοῦν τή διαλε-
κτική τῆς ἐμπορικῆς “χειραγώγησης”».

Ὅμως, θά ἦταν λάθος νά ἐπιμείνουμε στήν ἀπό-
λυτη αὐτονομία τῶν «πολιτιστικῶν» καί τῶν ἐμπο-
ρικῶν διαδικασιῶν. Σύμφωνα μέ τόν Lefebvre
(1971): «Τό ἐμπόριο εἶναι... ταυτόχρονα κοινωνικό
καί νοητικό φαινόμενο» καί τά ἐμπορεύματα φτά-
νουν στήν ἀγορά ἤδη φορτωμένα μέ σημασία. Εἶναι,
μέ τά λόγια τοῦ Marx (1970): «κοινωνικά ἱερογλυφι-
κά»⁶ καί τά νοήματά τους ἀλλοιώνονται ἀπό τή
συμβατική χρήση.

Μ' αὐτό τόν τρόπο, μόλις οἱ ἀρχικές καινοτομίες,
πού σημαίνουν μιά ὑπο-κουλτούρα, μεταφραστοῦν
σέ ἐμπορεύματα καί γίνουν προσιτές σέ ὅλους, «πα-
γώνουν». Μόλις οἱ μικροί ἐπιχειρηματίες καί τά
συμφέροντά τῆς ὑψηλῆς μόδας, πού τά παράγει σέ
μαζική κλίμακα, τά ἀποσπάσουν ἀπό τά ἀρχικά
ιδιωτικά τους πλαίσια, αὐτόματα κωδικοποιοῦνται,
γίνονται κατανοητά, μετατρέπονται σέ δημόσια
περιουσία καί σέ κερδοφόρο ἐμπόρευμα. Μ' αὐτό
τόν τρόπο, μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι οἱ δύο μορφές
ἐνσωμάτωσης (ἡ σημαντική-ιδεολογική καί ἡ «πραγ-
ματική» - ἐμπορική) συγκλίνουν στήν ἐμπορευμα-
τική μορφή. Τά νεανικά πολιτιστικά στυλ μπορεῖ
ἀρχικά νά ἀπευθύνουν συμβολικές προκλήσεις, ὅμως
στό τέλος καταλήγουν στήν ἐγκαθίδρυση νέων συ-

στημάτων συμβάσεων – δημιουργώντας νέα έμπορεύματα, νέες βιομηχανίες, ή ανανεώνοντας τις παλιές (σκεφτείτε μόνον την ώθηση που έδωσαν οι runks στα ψιλικατζίδικα!). Αυτό συμβαίνει άσχετα από τον πολιτικό προσανατολισμό της υπο-κουλτούρας: τα ρεστωράν φυσικής διατροφής, τα εργαστήρια και τα παλαιοπωλεία της εποχής των hippies, εύκολα μετατράπηκαν σε μπουτίκ runk και καταστήματα δίσκων. Είναι ακόμη άσχετο από το άνησυχητικό περιεχόμενο του στύλ: τα ρούχα και τα σύμβολα των runks, ήδη από το καλοκαίρι του '77, μπορούσε κανείς να τα προμηθευτεί με ταχυδρομική παραγγελία, και τό Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου τό Cosmopolitan δημοσίευσε ένα ρεπορτάζ πάνω στην τελευταία κολεξιόν του Zandra Rhode's από καπρίτσια της μόδας, που ήταν ολόκληρη μιά παραλλαγή του θέματος runk. Τα μανεκέν κρυμμένα πίσω από όγκους πλαστικού ή από παραμάνες (οί παραμάνες ήταν διακοσμημένες, τό «πλαστικό» ήταν σατέν που έμοιαζε με βρεγμένο – τό wet look) και τό άρθρο του περιοδικού τελείωνε με έναν άφορισμό –«Τό να σοκάρεις, είναι σίκ»– που προοιωνιζόταν τόν επί-κείμενο θάνατο της υπο-κουλτούρας.

Η ιδεολογική μορφή

Η δεύτερη αυτή μορφή ένσωμάτωσης –ή ιδεολογική– έχει αναλυθεί με επάρκεια από τούς κοινωνιολόγους, που εξέτασαν τά πρότυπα συναλλαγών της παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς. Ο Stan Cohen περιέγραψε λεπτομερειακά την έξαπόλυση και κατάσβεση⁷ ενός ειδικά ήθικου πανικού (πού αναφερόταν στίς συγκρούσεις των mods με τούς rockers στα μέσα της δεκαετίας του '60). "Αν και αυτό τό

είδος ανάλυσης συχνά δίνει μιά εξεζητημένη εξήγηση του γιατί οι θεαματικές υπο-κουλτούρες προκαλούν συνεχώς τέτοια ύστερικά ξεσπάσματα, έχει την τάση να αγνοεί τους λεπτούς μηχανισμούς μέσα απ' τους οποίους είναι δυνατός ο χειρισμός και η ένσωμάτωση των δυνάμει απειλητικών φαινομένων. Ήδη, η χρήση του όρου «διαβολάνθρωπος» υποδηλώνει ένα υπέρμετρο βάρος στις εκπληκτικές υπερβολές των φυλλάδων, παρά στις αμφίρροπες αντιδράσεις που είναι μάλλον τυπικές. Όπως είδαμε, ο τρόπος μέ τον οποίο αναπαριστώνται οι υπο-κουλτούρες στά μέσα μαζικής ενημέρωσης, τις κάνει ταυτόχρονα περισσότερο και λιγότερο εξωτικές από αυτό που είναι. Φαίνονται σαν να περικλείουν ταυτόχρονα επικίνδυνους ξένους και καυχησιάρικα παιδιά, άγρια θηρία και καπριτσιόζικα ζώακια. Ο Ρολάν Μπάρτ δίνει ένα κλειδί γι' αυτό τό παράδοξο, όταν περιγράφει την «ταύτιση» – μιά από τις επτά ρητορικές μορφές που, σύμφωνα μέ τον Μπάρτ, διακρίνουν τή μετα-γλώσσα της αστικής μυθολογίας. Χαρακτηρίζει τον μικροαστό σαν ένα άτομο «... ανίκανο νά φανταστεί τό Διαφορετικό... τό Διαφορετικό είναι ένα σκάνδαλο που απειλεί τήν ύπαρξή του» (Barthes, 1972).

Δυό βασικές στρατηγικές αναπτύχθηκαν γιά τήν αντιμετώπιση τής απειλής. Πρώτον, τό Διαφορετικό πρέπει νά γίνει άσήμαντο, φυσικό, νά εξημερωθεί. Έδω, ή διαφορά, άπλως, δέν υπάρχει. Έναλλακτικά, τό Διαφορετικό μπορεί νά μετασχηματιστεί σέ έξωτικό αντικείμενο χωρίς νόημα, «ένα άπλό πράγμα, ένα θέαμα, ένα κλόουν» (Barthes, 1972). Σ' αὐτή τήν περίπτωση, ή διαφορά στέλνεται κάπου πέρα από τήν ανάλυση. Οι θεαματικές υπο-κουλτούρες συνεχίζουν νά καθορίζονται μ' αυτούς

ἀκριβῶς τούς ὅρους. Οἱ ταραξίες τῶν ποδοσφαιρικῶν μάτς, π.χ., τοποθετοῦνται τυπικά «πέρα ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς εὐπρέπειας» καί κατατάσσονται στὰ «ζῶα». («Αὐτοὶ δὲν εἶναι ἀνθρώπινα ὄντα», συνέντευξη ἑνὸς μάνατζερ ποδοσφαιρικοῦ ὁμίλου στὰ «Νέα τῶν 10 μ.μ.», Κυριακή, 12 Μαρτίου 1977).^{*} Ἐξάλλου, ὁ Τύπος προσπάθησε νὰ ξαναβάλει τούς punks στὴν οἰκογένεια, ἴσως ἐπειδὴ ὀρισμένα μέλη τους σκόπιμα κρύβαν τὴν καταγωγή τους, ἀρνιόνταν τὴν οἰκογένεια καί ἔπαιζαν τὸ ρόλο τοῦ «διαβολάνθρωπου», παρουσιαζόμενοι σάν ἀπλά ἀντικείμενα, σάν ἀπεχθεῖς κλόουν. Φυσικά, ὅπως καί ὅποιαδήποτε ἄλλη νεανική κουλτούρα, τὸ punk θεωρήθηκε μιά ἀπειλή στὴν οἰκογένεια. Σέ ὀρισμένες περιπτώσεις, ἡ ἀπειλή αὐτὴ ἀναπαραστάθηκε καί οὐσιαστικά. Παράδειγμα: τὸ Daily Mirror τῆς 1ης Αὐγούστου 1977 εἶχε τὴ φωτογραφία ἑνὸς παιδιοῦ πεσμένου στὸ δρόμο, μετὰ ἀπὸ μιά σύγκρουση τῶν punks μέ τούς teds, μέ τὸν τίτλο: «ΘΥΜΑ ΓΡΟΝΘΟΚΟΠΗΜΑΤΟΣ ΤΟΥ PUNK-ROCK: ΤΟ ΑΓΟΡΙ ΠΟΥ ΣΥΓΚΡΟΥΣΤΗΚΕ ΜΕ ΤΗ ΣΥΜΜΟΡΙΑ». Ἐδῶ, ἡ ἀπειλή τῶν punks στὴν οἰκογένεια ἔγινε «πραγματική» (θὰ μπορούσε νὰ εἶναι τὸ παιδί μου!) μέσα ἀπὸ τὸ ἰδεολογικὸ καθράκισμα τῆς φωτογραφίας, πού γενικά δὲν ἀμφισβητεῖται σάν ἀποδεικτικὸ στοιχεῖο.

Σέ ἄλλες περιπτώσεις, ὅμως, ἀκολουθήθηκε ἡ ἀντίθετη γραμμὴ. Γιά πολλοὺς λόγους, ἡ ἀναπόφευκτη πλημμύρα τῶν ἄρθρων πού ἀνήγγειλε χαρούμενα τὴν τελευταία βρωμιὰ τῶν punks, ἀντισταθμίστηκε ἀπὸ ἰσάριθμα ἄρθρα ἀφιερωμένα στίς λεπτο-

^{*} Βλ. τὴν ἀνάλυση τοῦ Stuart Hall γιὰ τὴ συμπεριφορὰ τοῦ Τύπου ἀπέναντι στοὺς ταραξίες τῶν ποδοσφαιρικῶν γηπέδων, στὸ Football Hooliganism (ἐκδόσεις Roger Ingham, 1978).

μέρειες τῆς οἰκογενειακῆς ζωῆς τους. Στίς 15 Ὀκτωβρίου 1977, λ.χ., τό τεῦχος τοῦ Woman's Own ἀφιέρωσε ἓνα ἄρθρο μέ τίτλο «Punks καί Μητέρες», πού τόνιζε τήν ἀταξική καί φανταχτερή ἀποψη τοῦ punk.⁸ Φωτογραφίες punks μέ χαμογελαστές μαμάδες, punks πού ἀναπαύονταν στήν πισίνα τοῦ σπιτιοῦ τους, punks πού ἔπαιζαν μέ τό σκύλο τους, δημοσιεύτηκαν πάνω ἀπό ἓνα κείμενο πού βασιζόταν στό πόσο οἱ punks εἶναι συνηθισμένοι σάν ἄτομα: «Δέν εἶναι τόσο τρομερό ὅσο φαίνεται», «τό punk μπορεῖ νά εἶναι μιά οἰκογενειακή ὑπόθεση», «οἱ punks, ἔτσι ὅπως ἔγινε, δέν εἶναι πολιτικοί» καί τό πιο κακεντρεχές, ἄν καί ἀκριβές: «ὁ Johnny Rotten εἶναι τό ἴδιο νοικοκύρης, ὅπως ὁ Hughie Green». Μέσα στό καλοκαίρι τοῦ '77, τά News of the World καί τό People εἶχαν ἄρθρα γιά τά punk μωρά, τ' ἀδέρφια τῶν punk καί τούς γάμους μεταξύ teds καί punks. Ὅλα αὐτά τά ἄρθρα εἶχαν σκοπό νά μειώσουν τό Διαφορετικό, πού ἔβαζε τό στυλ punk. καί νά καθορίσουν τήν ὑπο-κουλτούρα μέ ἐκείνους ἀκριβῶς τούς ὅρους πού ἡ ἴδια ἐπιζητοῦσε σθεναρά νά ἀντισταθεῖ καί νά ἀρνηθεῖ.

Γιά μιά ἀκόμα φορά πρέπει νά ἀποφύγουμε τίς ἀπόλυτες διακρίσεις ἀνάμεσα στίς ἰδεολογικές καί τίς ἐμπορικές «χειραγωγήσεις» τῆς ὑπο-κουλτούρας. Ἡ συμβολική ἐπαναφορά τῶν θυγατέρων στήν οἰκογένειά τους, τῶν «ἀπολωλότων» στήν πατρική στέγη, ἔγινε τήν ἴδια ἐποχή πού ἡ διάχυτη φήμη «συνθηκολόγησης» τῶν punk μουσικῶν μέ τίς δυνάμεις ἀγορᾶς χρησιμοποιοῦνταν ἀπό ὅλα τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης γιά νά ὑπογραμμίσαι τό γεγονός ὅτι οἱ punks «εἶναι κι αὐτοί, ἀπλῶς, ἄνθρωποι». Οἱ μουσικές ἐφημερίδες ἔβριθαν ἀπό τίς γνωστές ἱστορίες τῆς ἐπιτυχίας πού περιγράφουν τήν πορεία ἀπό τά

κουρέλια στά κουρέλια καί στά πλούτη — από punk μουσικούς πού πηγαίνουν στήν Ἀμερική, από τραπεζοῦπαλλήλους πού γίνονται ἐκδότες περιοδικῶν ἢ παραγωγοί δίσκων, από ταλαίπωρες μοδίστρες πού μέσα σέ μιὰ νύχτα ἔγιναν ἐπιτυχημένες businesswomen. Φυσικά, αὐτές οἱ ἱστορίες ἐπιτυχιῶν περιεῖχαν διαφορούμενα ὑπονοούμενα. Ὅπως καί μέ κάθε ἄλλη «νεανική ἐπανάσταση» (τό «μπούμ» τῶν beats, τό Swing τοῦ '60, ἡ ἔκρηξη τῶν mods), ἡ σχετική ἐπιτυχία λίγων ἀτόμων δημιούργησε τήν ἐντύπωση μιᾶς ἐνέργειας, μιᾶς ἐπέκτασης καί μιᾶς ἀπεριόριστης ἀνοδικῆς πορείας. Τελικά, αὐτό ἐνίσχυσε τήν εἰκόνα μιᾶς ἀνοιχτῆς κοινωνίας, στήν ὁποία ἡ ἴδια ἡ ὑπαρξη τῆς ὑπο-κουλτούρας punk —μέ τήν ἔμφαση τῆς ρητορικῆς της στήν ἀνεργία, τό ὑψηλό κόστος ζωῆς καί τίς περιορισμένες διεξόδους— εἶχε ἀρχικά ἐναντιωθεῖ. Ὅπως λέει ὁ Μπάρτ (1972): «ὁ μῦθος μπορεῖ πάντα, σάν τελευταῖο καταφύγιο, νά σημάνει τήν ἀντίσταση πού προβάλλεται ἐναντίον του» κι αὐτό συνήθως τό κάνει θάζοντας τοὺς δικούς του ἰδεολογικούς ὅρους, ἀντικαθιστώντας, σ' αὐτή τήν περίπτωση, τό «παραμύθι τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας»⁹ μέ μιὰ καλλιτεχνική μορφή «μέσα στά ὅρια κάθε συνείδησης»,¹⁰ μιὰ «μουσική» πού κρίνεται, ἀπορρίπτεται ἢ κατατάσσεται στοὺς «θορύβους», ἓνα λογικά συνεκτικό, αὐτοοριζόμενο χάος. Τελικά, καταλήγει στήν ἀντικατάσταση τῆς ὑπο-κουλτούρας, ἱστορικό γέννημα, προϊόν πραγματικῶν ἱστορικῶν ἀντιθέσεων, μέ μιὰ χούφτα λαμπρῶν ἀντικονφορμιστῶν, σατανικῶν μεγαλοφυῶν πού, γιά νά χρησιμοποιήσουμε τά λόγια τοῦ Sir John Reed, προέδρου τῆς E.M.I., «γίνονται, μέ τόν καιρό, πλήρως ἀποδεκτοί, καί μποροῦν νά συνεισφέρουν πολλὰ στήν ἀνάπτυξη τῆς μοντέρνας μουσικῆς».¹¹

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

Τό στύλ σάν ἐκ προθέσεως ἐπικοινωνία

«Μιλάω μέ τά ρουῖχα μου».

(Eco, 1973)

Ὁ κύκλος πού ὁδηγεῖ ἀπό τήν ἀντίθεση στήν ἐξουδετέρωση, ἀπό τήν ἀντίσταση στήν ἐνσωμάτωση, περικλείει κάθε ἐπιτυχημένη ὑπο-κουλτούρα. Εἶδαμε πῶς τά μαζικά μέσα ἐνημέρωσης καί ἡ ἀγορά μπαίνουν σ' αὐτόν τόν κύκλο. Ἐπιστρέφουμε τώρα στήν ἴδια τήν ὑπο-κουλτούρα γιά νά δοῦμε ἀκριδῶς μέ ποιό τρόπο ἐπικοινωνεῖ καί τί μεταδιβάζει τό στύλ της. Πρέπει νά ἀπαντήσουμε σέ δύο ἐρωτήματα, τά ὁποῖα μᾶς φέρνουν ἀντιμέτωπους μέ ἓνα παράδοξο: Πῶς ἀποκτᾷ νόημα ἡ ὑπο-κουλτούρα γιά τά μέλη της; Πῶς γίνεται νά συμβολίζει τήν ἀταξία; Γιά νά ἀπαντήσουμε σ' αὐτά τά ἐρωτήματα πρέπει νά καθορίσουμε τό νόημα τοῦ στύλ μέ μεγαλύτερη ἀκρίβεια.

Στή «Ρητορική τῆς Εἰκόνας» ὁ Ρολάν Μπάρτ ἀντιπαραθέτει τήν ἐκ προθέσεως διαφημιστική εἰκόνα μέ τήν ἐκ πρώτης ὄψεως «ἄθωα» φωτογραφία ἐπικαιρότητας. Καί οἱ δύο εἶναι περίπλοκες συναρθρώσεις συγκεκριμένων κωδίκων καί πρακτικῆς, ὅμως ἡ φωτογραφία ἐπικαιρότητας φαίνεται πιό

«φυσική» και διαφανής από τη διαφήμιση. 'Ο Μπάρτ λέει: «ή σημασία της εικόνας είναι θέβαια σκόπιμη... ή εικόνα της διαφήμισης είναι ξεκάθαρη ή, τουλάχιστον, έμφατική». 'Η διάκριση πού κάνει ο Μπάρτ μπορεί νά χρησιμοποιηθεί ανάλογα για νά καταδείξει τη διαφορά ανάμεσα στο στυλ της υπο-κουλτούρας και της «φυσιολογικής» κουλτούρας. Τά στυλιστικά σύνολα της πρώτης —οί έμφατικοί αυτοί συνδυασμοί ντυσίματος, χοροῦ, άργκό, μουσικής κτλ.— έχουν άκριβῶς τήν ἴδια σχέση μέ τίς περισσότερο συμβατικές φόρμουλες —«φυσιολογικά» κουστούμια και γραβάτες, σπόρ ντύσιμο, ταγιέρ κτλ.— όπως ή εικόνα της διαφήμισης μέ τή λιγότερο κατανοητή φωτογραφία επικαιρότητας.

Όπωςδήποτε, ή σημασία δέν είναι άπαραίτητο νά είναι σκόπιμη, όπως επανειλημμένα τόνισαν διάφοροι σημειολόγοι. 'Ο Umberto Eco γράφει: «Όχι μόνον τό σκόπιμα έκφραστικό αντικείμενο επικοινωνίας... αλλά κάθε αντικείμενο μπορεί νά θεωρηθεῖ... σάν σήμα» (Eco, 1973). Τά συμβατικά, λ.χ., ρούχα πού φορά ο μέσος άνθρωπος στό δρόμο έχουν επιλεγεί μέσα στά ὅρια τῶν οἰκονομικῶν πόρων, τοῦ «γούστου», τῶν προτιμήσεων, και ὅλες αὐτές οἱ ἐπιλογές είναι ἀναμφίβολα σημαντικές. Κάθε σύνολο ρούχων έχει τό χώρο του σέ ἕνα ἐσωτερικό σύστημα διαφορῶν —τίς συμβατικές μεθόδους τοῦ ένδυματολογικοῦ «λόγου»—, πού ἐντάσσεται σ' ἕνα σύστημα κοινωνικά προδιαγραφμένων ρόλων και δικαιωμάτων.¹ Οἱ ἐπιλογές αὐτές περιλαμβάνουν ἕνα ὁλόκληρο πεδίο μηνυμάτων πού μεταβιβάζονται μέσα ἀπό τίς λεπτές διακρίσεις ενός ἀριθμοῦ ἀλληλοσυνδεόμενων συστημάτων — τήν τάξη και τήν κοινωνική θέση, τήν εικόνα πού έχει ο καθένας για τόν ἑαυτό του και τήν ἐλκυστικότητα κτλ. Τελικά, ἀν ὅχι τί-

ποτε ἄλλο, ἐκφράζουν τό «φυσιολογικό» σέ ἀντί-
θεση μέ τήν «παρέκκλιση» (καί ξεχωρίζουν ἀπό τό
ὅτι εἶναι ἄδηλες, ἀρμόζουσες καί «φυσικές»). Ἡ ἐκ
προθέσεως ἐπικοινωνία, ὅμως, ἔχει μιά διαφορετική
σειρά. Διαχωρίζεται – γίνεται μιά ὁρατή κατασκευή,
μιά φορτωμένη ἐπιλογή. Τραβᾷ τήν προσοχή καί
προσφέρεται στήν ἐρμηνεία.

Αὐτό εἶναι τό σημεῖο πού διαχωρίζει τά ὀπτικά
σύνολα τῆς θεαματικῆς ὑπο-κουλτούρας ἀπό αὐτά
πού προτιμᾷ ἡ περιβάλλουσα κουλτούρα. Εἶναι
ὀλοφάνερα ἐπεξεργασμένα (ἀκόμα καί οἱ mods, το-
ποθετημένοι στό μεταίχμιο τοῦ κόσμου τῶν ὀμαλῶν
καί τῶν παρεκκλινόντων, δῆλωναν τελικά ὅτι εἶναι
διαφορετικοί, ὅταν συγκεντρώνονταν ἔξω ἀπό τίς
αἰθουσες χοροῦ καί τίς προκυμαῖες). Ἐπιδεικνύουν
τούς δικούς τους κώδικες (π.χ. τά κουρελιασμένα
μπλουζάκια τῶν punks) ἢ, τουλάχιστον, δείχνουν ὅτι
οἱ κώδικες ὑπάρχουν γιά χρήση καί κατάχρηση (ὅτι
κανεῖς τούς σκέφτεται καί δέν τούς χρησιμοποιεῖ τυ-
χαῖα). Κατ' αὐτό τόν τρόπο, πηγαίνουν ἀντίθετα σέ
μιά ἐπικρατούσα κουλτούρα, πού τό κυρίαρχο κα-
θοριστικό χαρακτηριστικό της εἶναι, σύμφωνα μέ
τόν Μπάρτ, ἡ τάση νά μεταμφιέζεται σέ «φύση», νά
ὑποκαθιστᾷ τίς ἱστορικές μορφές μέ «ὀμαλοποιημέ-
νες», νά μετατρέπει τήν πραγματικότητα τοῦ κόσμου
σέ μιά εἰκόνα τοῦ κόσμου πού μέ τή σειρά της, αὐ-
τοπαρουσιάζεται σάν συντιθέμενη σύμφωνα «μέ τούς
προφανεῖς νόμους τῆς φυσικῆς τάξης πραγμάτων»
(Barthes, 1972).

Ὅπως εἶδαμε, μ' αὐτή τήν ἔννοια, μπορούμε νά
ποῦμε ὅτι οἱ ὑπο-κουλτοῦρες παραδιάζουν τούς νό-
μους τῆς «δεύτερης ἀνθρώπινης φύσης». ² Ἐπανατο-
ποθετώντας τή θέση καί τό πλαίσιο τῶν ἐμπορευμα-
τικῶν προϊόντων, ἀνατρέποντας τίς συμβατικές τους

χρήσεις και έφευρίσκοντας νέες, ό όπαδός του στύλ της ύπο-κουλτούρας διαψεύδει αυτό που ό Althusser όνόμασε «τό ψευδές αυτόνόητο τών καθημερινών πρακτικών» (Althusser και Balibar, 1968), και άνοίγει τόν κόσμο τών αντίκειμένων σέ καινούριες, κρυφά αντίθετες έρμηνείες. Μ' αυτό τόν τρόπο, πίσω από τό στύλ, κάθε θεαματικής ύπο-κουλτούρας κρύβεται ή ίκανοποίηση μιās σημαντικής διαφορās (και ή παράλληλη κοινοποίηση μιās όμαδικής ταυτότητας). Είηαι ό υπέρτατα καθοριστικός όρος κάτω από τόν όποιο κατατάσσονται όλες οι άλλες σημασίες, τό μήνυμα μέσα από τό όποιο έκφράζονται όλα τά μηνύματα. Δεχόμενοι ότι αυτή ή βασική διαφορά καθορίζει πρωταρχικά όλόκληρη την ακολουθία της δημιουργίας και της διαδοχής τών στύλ, μπορούμε νά ξαναστραφούμε στην εξέταση της έσωτερικής δομής που έχουν συγκεκριμένες ύπο-κουλτούρες. Έπιστρέφοντας στην προηγούμενή μας άναλογία: Άν ή θεαματική ύπο-κουλτούρα είηαι ένας σκόπιμος τρόπος έπικοινωνίας και (για νά δανειστούμε έναν όρο της γλωσσολογίας) άν «δραστηριοποιείται», τότε τί ακριδώς μεταδιδάξει και διαφημίζει;

Τό στύλ σάν bricolage

«Είηαι συμβατικό νά όνομάζουμε “τέρας” κάθε μίγμα παράταιρων στοιχείων. Έγώ όνομάζω “τέρας” κάθε αυθεντική, ανεξάντλητη όμορφιά».

(Alfred Jarry)

Οί ύπο-κουλτούρες, μέ τίς όποιες άσχοληθήκαμε μέχρι τώρα, έχουν ένα άκόμα κοινό χαρακτηριστικό,

πέρα από τό ότι όλες είναι κυρίαρχα εργατικές. Είναι, όπως είδαμε, κουλτούρες μιᾶς προφανοῦς κατανάλωσης —ἀκόμα κι όταν, όπως οἱ skinheads κι οἱ punks, ἀρνοῦνται κατάφωρα ὀρισμένα εἶδη κατανάλωσης— καί μέσα ἀπό τίς χαρακτηριστικές καταναλωτικές συνήθειες, μέσα ἀπό τό στύλ, ἡ ὑποκουλτούρα ἀποκαλύπτει τή «μυστική» τῆς ταυτότητα καί κοινοποιεῖ τά ἀπαγορευμένα τῆς νοήματα. Αὐτό πού διαφοροποιεῖ βασικά τήν ὑπο-κουλτούρα ἀπό τοὺς πιά ὀρθόδοξους πολιτιστικούς σχηματισμούς, εἶναι ὁ τρόπος χρήσης τῶν καταναλωτικῶν προϊόντων.

Οἱ ἀνακαλύψεις τῆς ἀνθρωπολογίας εἶναι χρήσιμες σ' αὐτό τό σημεῖο. Συγκεκριμένα, ἡ ἔννοια τοῦ bricolage μπορεῖ νά χρησιμοποιηθεῖ γιά νά ἐξηγήσει τήν κατασκευή τῶν στύλ τῆς ὑπο-κουλτούρας. Στήν «Ἄγρια Σκέψη», ὁ Claude Levi-Strauss δείχνει πῶς τά μαγικά ἔθιμα πού χρησιμοποιοῦσαν πρωτόγονοι λαοί (προλήψεις, μαγεία, μύθοι) μποροῦν νά θεωρηθοῦν σάν ἐσωτερικά συνεκτικά, ἂν καί ἐξωτερικά συγκεχυμένα, συστήματα σύνδεσης πραγμάτων, πού δίνουν τά ἐφόδια στοὺς χρήστες τους νά «ἐπινοήσουν» τό δικό τους κόσμο. Τά μαγικά αὐτά συστήματα σύνδεσης ἔχουν ἓνα κοινό χαρακτηριστικό: μποροῦν νά διευρυνθοῦν ἐπ' ἀπειρον, γιατί τά βασικά τους στοιχεῖα μποροῦν νά συνδυαστοῦν μέ πλῆθος αὐτοσχέδιους τρόπους καί νά γεννήσουν καινούριες ἔννοιες. Κατ' αὐτό τόν τρόπο, τό bricolage ἔχει περιγραφεῖ μέ τόν πρόσφατο ὀρισμό «ἡ ἐπιστήμη τοῦ ἄπτοῦ» πού ξεκαθαρίζει τήν ἀρχική ἀνθρωπολογική ἔννοια τοῦ ὄρου:

«Τό bricolage ἀναφέρεται στά μέσα μέ τά ὁποῖα τό ἀ-γράμματο καί μή τεχνικό μυαλό τοῦ ὀνομαζόμενου “πρωτόγονου” ἀνθρώπου, ἀντιδρᾷ στόν κό-

σμο γύρω του. Ἡ διαδικασία περιλαμβάνει μιὰ “ἐπιστήμη τοῦ ἀπτοῦ” (σέ ἀντίθεση μέ τήν “πολιτισμένη” ἐπιστήμη τοῦ “ἀφηρημένον”) πού, χωρίς νά τῆς λείπει ἡ λογική, ἀντίθετα, μέ μεγάλη τάξη καί ἀκρίβεια, διευθετεῖ, κατατάσσει καί ταχτοποιεῖ σέ δομές τίς μικρολεπτομέρειες τοῦ φυσικοῦ κόσμου σέ ὅλη τους τήν ἀφθονία, μέσω μιᾶς “λογικῆς” πού δέν εἶναι ἡ δική μας. Οἱ δομές πού αὐτοσχεδιάζονται ἢ ἐπινοοῦνται (αὐτές εἶναι χοντρικές μεταφράσεις τῆς διαδικασίας πού ἀκολουθεῖ ὁ *bricoleur*) σάν *ad hoc* ἀντιδράσεις σέ ἓνα περιβάλλον, χρησιμεύουν κατόπιν γιά νά καθιερώσουν ὁμολογίες καί ἀναλογίες ἀνάμεσα στήν ταξινόμηση τῆς φύσης καί σ’ αὐτήν τῆς κοινωνίας, κι ἔτσι, “ἐξηγοῦν” ἱκανοποιητικά τόν κόσμο καί τόν κáνον διώσιμο» (Hawkes, 1977).

Οἱ ἐπιπτώσεις τῶν δομημένων αὐτοσχεδιασμῶν τοῦ *bricolage* στή θεωρία τῆς θεαματικῆς ὑποκουλτούρας, σάν σύστημα ἐπικοινωνίας, ἔχουν ἤδη ἐξερευνηθεῖ. Ἐπί παραδείγματι, ὁ John Clarke κατέδειξε τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ *bricoleur* τῆς ὑποκουλτούρας οἰκιοποιεῖται ριζοσπαστικά, ἀνατρέπει καί διευρύνει τίς κυρίαρχες μορφές «λόγου» (ἰδιαίτερα τή μόδα):

«Τό ἀντικείμενο καί τό νόημά του ἀποτελοῦν μαζί ἓνα σῆμα καί, μέσα σέ ὁποιαδήποτε κουλτούρα, αὐτά τά σήματα ἀθροίζονται ἐπανειλημμένα σέ χαρακτηριστικές μορφές λόγου. Ὅπωςδήποτε, ὅταν ὁ *bricoleur* μετατοπίσει τό “σημαντικό” ἀντικείμενο σέ μιὰ διαφορετική θέση μέσα στόν ἴδιο λόγο, διατηρώντας τό σύνολο τοῦ ρεπερτορίου τῶν σημάτων, ἢ ὅταν τοποθετήσῃ τό ἀντικείμενο αὐτό μέσα σέ ἓνα ὀλίκα διαφορετικό σύνολο, δημιουργεῖται ἓνας νέος λόγος, μεταβιβάζεται ἓνα κανοῦριο μήνυμα» (Clarke, 1976).

Μέ αυτό τόν τρόπο, ἡ ὑπεξαίρεση καί μεταμόρφωση τοῦ Ἑδουαρδιανοῦ στύλ ἀπό τούς teddy boys, στύλ πού ἀναβίωσε, στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '50, ὁ Savile Row γιά τούς εὐπορους νεαρούς τῆς πόλης, μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σάν πράξη bricolage. Παρόμοια, μπορούμε νά ποῦμε ὅτι οἱ mods λειτούργησαν σάν bricoleurs, ὅταν οἰκειοποιήθηκαν μιά σειρά καταναλωτικῶν ἀγαθῶν καί τὰ τοποθέτησαν σέ ἓνα συμβολικό σύνολο πού χρησίμευσε γιά νά σθῇσει ἢ νά ἀνατρέψει τὰ ἀρχικά «ὀμαλά» τους μηνύματα. Χάλια, λοιπόν, πού οἱ γιατροί τὰ ἔδιναν γιά τή θεραπεία νευρώσεων, χρησιμοποιήθηκαν σάν «αὐτοσκοπός», καί τὰ μηχανάκια, καταρχήν ἀξιόπρεπὴ μέσα μεταφορᾶς, ἔγιναν ἀπειλητικά σύμβολα ὀμαδικῆς ἀλληλεγγύης. Μέ τόν ἴδιο αὐτοσχέδιο τρόπο, μεταλλικές χτένες, ἀκονισμένες σάν ξυράφια, μέτεβαλαν τό ναρκισσισμό σέ ἐπιθετικό ὄπλο. Σημαῖες τῆς Βρετανίας ράβονταν στίς ράχες βρώμικων μπουφάν, ἢ κόβονταν καί μετατρέπονταν σέ κομψές ζακέτες. Μέ ἓνα πιό διακριτικό τρόπο, τὰ συμβατικά ἐμβλήματα τῶν ἐπιχειρηματιῶν —τό κουστούμι, ἡ γραβάτα καί τό κολάρο, τὰ κοντά μαλλιά— ἀπογυμνώθηκαν ἀπ' τούς ἀρχικούς τούς συσχετισμούς —τὴν ἱκανότητα, τὴ φιλοδοξία, τὴ συμφιλίωση μέ τὴν ἐξουσία— καί μετατράπηκαν σέ «κενά» φετίχ, ἀντικείμενα πού μπορούσε κανεὶς νά τὰ ἐπιθυμήσει, νά τὰ χαϊδέψει καί νά τοὺς δώσει ἀξία αὐτὰ καθ' αὐτά.

Διακινδυνεύοντας τό μελόδραμα, μπορούμε νά χρησιμοποιήσουμε τὴ φράση τοῦ Umberto Eco: «σημειωτικός ἀνταρτοπόλεμος» (Eco, 1972), γιά νά περιγράψουμε αὐτὲς τίς ἀνατρεπτικές πρακτικές. Ὁ πόλεμος αὐτός μπορεῖ νά διενεργεῖται σ' ἓνα ἐπίπεδο πέρα ἀπὸ τὴ συνείδηση τῶν συγκεκριμένων μελῶν μιᾶς θεαματικῆς ὑπο-κουλτούρας (ἂν καί τό

στυλ της, σ' ένα άλλο επίπεδο, παραμένει μιά εκ προθέσεως επικοινωνία), αλλά μέ την άνοδο μιās τέτοιας ομάδας «ό πόλεμος – κι είναι ό πόλεμος του Σουρρεαλισμού– κηρύσσεται πάνω σ' έναν κόσμο επιφανειών» (συνέντευξη της Annette Michelson, στόν Lippard, 1970).

Η ριζοσπαστική αισθητική πρακτική του Dada καί τών Σουρρεαλιστών –όνειρικά έργα, κολάζ, «προκατασκευασμένα» κτλ.– είναι βέβαια σχετική σ' αυτή την περίπτωση. Είναι οί κλασικές μέθοδοι «ανάρχικου» λόγου.³ Τά μανιφέστα του Breton (1924 καί 1929) καθιέρωσαν τή βασική αρχή του σουρρεαλισμού: ότι από την άνατροπή της κοινής λογικής, την κατάρρευση τών επικρατουσών κυρίαρχων λογικών κατηγοριών καί αντιθέσεων (π.χ. όνειρο – πραγματικότητα, δουλειά – παιχνίδι) καί τό θρίαμβο του «άνώμαλου» καί του άπαγορευμένου, θά προκύψει μιά νέα «ύπερ-πραγματικότητα». Αυτό θά μπορούσε νά επιτευχθεί άρχικά μέ την «αντιπαράθεση δύο λίγο-πολύ άπομακρυσμένων πραγματικοτήτων» (Reverdy, 1918), καί, όπως τό προσδιόρισε ό Breton, μέ την περίεργη φράση του Lautreamont: «Όμορφο σάν την τυχαία συνάντηση μιās όμπρέλας μέ μιά ραπτομηχανή, σ' ένα τραπέζι άνατομίας» (Lautreamont, 1970). Στην «Κρίση του Άντικειμένου», ό Breton θεωρητικοποίησε παραπέρα αυτή την «αισθητική κολάζ», δηλώνοντας μάλλον αισιόδοξα ότι μιά επίθεση κατά της σύνταξης της καθημερινής ζωής, πού ύπαγορεύει τούς τρόπους πού χρησιμοποιούνται καί τά πιο ταπεινά αντικείμενα, θά ύποκινούσε:

«...μιά καθολική επανάσταση του άντικειμένου: πού ή δράση της θά αλλάξει πορεία καί κατάληξη στό άντικείμενο, συνδέοντάς το μ' ένα καινούριο

ὄνομα καί ὑπογράφοντάς το... Σ' αὐτή τήν περί-
πτωση ἀπαιτοῦνται ἡ παραμόρφωση κι ἡ ἀναστά-
τωση σάν αὐτοσκοποί... Τά ἀντικείμενα ποῦ συλλέ-
γονται μ' αὐτό τόν τρόπο ἔχουν κοινό τό γεγονός
ὅτι προέρχονται, κι ὁμως καταφέρνουν νά διαφορο-
ποιῶνται, ἀπ' αὐτά ποῦ μᾶς περιτριγυρίζουν, μέ
μιᾶ ἀπλή ἀλλαγὴ ρόλων» (Breton, 1936).

Ὁ Max Ernst (1948) τοποθετεῖται ὁμοια μ' ἓνα
περισσότερο κρυπτογραφικό τρόπο: «Τό collage εἶ-
ναι τό ἀνορθολογικό».

Εἶναι φανερό ὅτι αὐτές οἱ πρακτικές ἔχουν τίς
συνέπειές τους στό bricolage. Ὁ bricoleur τῆς ὑπο-
κουλτούρας, ὅπως ἀκριβῶς ὁ «συγγραφέας» ἐνός
σουρρεαλιστικοῦ κολάζ, στήν οὐσία «ἀντιπαραθέτει
δύο φανερά ἀσυμβίβαστες ἔννοιες (δηλ. “σημαία” –
“ζακέτα”, “τρύπα” – “μπλουζάκι”, “χτένα” –
“ὄπλο”), σέ μιᾶ φανερά ἀταίριαστη κλίμακα καί,
ἀκριβῶς σ' αὐτό τό σημεῖο, γίνεται ἡ ἐκρηκτικὴ
σύνδεση» (Ernst, 1948). Τό punk δίνει τὰ πιό ἔντονα
παραδείγματα χρήσης μιᾶς τέτοιας ἀναρχικῆς συμ-
περιφορᾶς. Κι αὐτό ἐπίσης προσπάθησε μέσα ἀπὸ
τὴν «ἀναστάτωση καί τὴν παραμόρφωση» νά ἀπο-
συνδέσει καί νά ὀργανώσει ἐκ νέου τίς ἔννοιες. Κι
αὐτό ἐπίσης ἔψαχνε γιὰ τὴν «ἐκρηκτικὴ σύνδεση».
Ὅμως, τί ἤθελαν, ἂν ὑπῆρχε βέβαια κάτι, αὐτές οἱ
ἀνατρεπτικές πράξεις νά σημάνουν; Πῶς τίς «δια-
βάσουμε»; Ἐξετάζοντας ἀπομονωμένα τὸ punk μπο-
ροῦμε νά δοῦμε ἀπὸ κοντὰ μερικά ἀπὸ τὰ προβλή-
ματα τῆς ἐρμηνείας τοῦ στύλ.

Τό στύλ σέ ἐξέγερση: Τό ἐξεγερτικό στύλ

«Τίποτε δέν ἦταν ἱερό γιὰ μᾶς. Τό κίνημά μας δέν
ἦταν οὔτε μυστικό, οὔτε κομμουνιστικό, οὔτε ἀναρ-

χικό. Όλα αυτά τά κινήματα είχαν κάποιο πρόγραμμα, όμως τό δικό μας ήταν ολότελα μηδενιστικό. Φτύναμε τά πάντα, ακόμη καί τούς έαυτούς μας. Τό σύμβολό μας ήταν τό μηδέν, τό κενό, ή άνυπαρξία...».

(George Grosz, γιά τό Dada)

«Είμαστε τόσο όμορφοι, τόσο όμορφοι... άδειοι».

(Sex Pistols)

Άν καί τό στύλ punk ήταν συχνά άμεσα προσβλητικό (μπλουζάκια γεμάτα θρισιές) καί άπειλητικό (ροϋχα τρομοκρατών καί άνταρτών), καθορίστηκε πρωταρχικά μέσα από τή βία τών «κατατεμαχισμών» του. Σάν τίς «έτοιμες κατασκευές» του Duchamp — βιομηχανικά αντικείμενα, πού όρίστηκαν σάν τέχνη, γιατί ό ίδιος θέλησε νά τά πει έτσι—, τά πιό άσήμαντα καί άκατάλληλα αντικείμενα —μιά καρφίτσα, ένα μανταλάκι, ένα έξάρτημα τηλεόρασης, ένα ταμπόν— μπορούσαν νά μπουν μέσα στή σφαίρα τής (μή) μόδας τών punks. Κάθε τι, λογικό ή παράλογο, γινόταν μέρος αυτού πού ό Vivien Westwood όνόμασε «στολή άντιμετώπισης», άρκει νά ήταν ξεκάθαρο τό ρήγμα άνάμεσα στό «φυσικό» καί τό κατασκευασμένο περιεχόμενο (ό κανόνας φαίνεται νά ήταν: «Άν τό καπέλο δέν ταιριάζει, φόρα το!»).

Άντικείμενα, δανεισμένα από τά πιό έλεεινά πλαίσια, βρήκαν μιά θέση στά σύνολα punk: άλυσίδες από καζανάκια τυλίχτηκαν χαριτωμένα γύρω από στήθη χωμένα σέ πλαστικά κιβώτια. Οί παραμάνες ξέφυγαν από τήν οικιακή τους «χρησιμότητα»

καί φορέθηκαν σάν θλιβερά στολίδια, περασμένες στο μάγουλο, τό αὐτί ἢ τό χεῖλι. «Φτηνά» εὐτελή ὑλικά (PUC, πλαστικό, λουρέξ) σέ χυδαῖα σχέδια (ἀπομίμηση δέρματος λεοπάρδαλης) καί «ἄταχτα» χρώματα, πού ἀπό καιρό εἶχαν ἀπορριφθεῖ ἀπό τή βιομηχανία ὑψηλῆς μόδας σάν τελείως κακόγουστα, διασώθηκαν ἀπό τοὺς punks καί μετατράπηκαν σέ ροῦχα (στενά σωληνωτά παντελόνια, «κοινές» μίνι φοῦστες) πού ἀπό μόνα τους σχολίαζαν συνειδητά τίς ἔννοιες τοῦ μοντέρνου καί τοῦ γούστου. Οἱ συμβατικές ιδέες ὁμορφιάς ἀπορρίφθηκαν μαζί μέ τήν παραδοσιακή γυναικεία πείρα τῶν καλλυντικῶν. Ἀντίθετα μέ τίς συμβουλές κάθε γυναικείου περιοδικοῦ, τό μακιγιάζ σ' ἀγόρια καί κορίτσια γινόταν γιά νά φαίνεται. Τά πρόσωπα ἔγιναν ἀφηρημένα πορτρέτα: μελέτες τῆς ἀποξένωσης, μετά ἀπό προσεχτική παρατήρηση καί ἄψογη ἐκτέλεση. Τά μαλλιά ἦταν ὀλοφάνερα βαμμένα (ἀχυρένια, κορακί ἢ ἔντονο πορτοκαλί, μέ πράσινες τοῦφες ἢ ἐρωτηματικά) καί τά μπλουζάκια μέ τά παντελόνια διηγοῦνταν τήν ἱστορία τῆς κατασκευῆς τους μέ πολλαπλά φερμουάρ καί ἐμφανεῖς ἐξωτερικές ραφές. Τό ἴδιο, διάφορα κομμάτια τῆς σχολικῆς ἐνδυμασίας (ἄσπρα νάνυλον πουκάμισα, σχολικές γραβάτες) δεβηλώθηκαν συμβολικά (τά πουκάμισα γέμισαν συνθήματα ἢ ψεύτικο αἷμα, οἱ γραβάτες λύθηκαν) καί ἀντιπαρατέθηκαν μέ δερμάτινα παντελόνια ἢ φουξί μοχαῖρ ζακέτες. Ἡ διαστροφή καί ἡ ἀνωμαλία ἔχαιραν ἐκτιμῆσεως. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκε ἡ παράνομη εἰκονογραφία τοῦ σεξουαλικοῦ φетиχισμοῦ καί προκάλεσε τίς ἀναμενόμενες ἐντυπώσεις. Μάσκες διαστῶν καί λαστιχένια ροῦχα, δερμάτινες μάλλινες καί διχτυωτές κάλτσες, ἀπίστευτα μυτερά τακούνια, ὅλα τά συμπράγκαλα τοῦ δεσίσματος (ζῶνες, λουριά, ἄλυσί-

δες) θυγήκαν από τό μπουντουάρ, τή ντουλάπα καί τίς πορνό ταινίες καί ξεχύθηκαν στους δρόμους, όπου κράτησαν τούς απαγορευμένους τους υπαινιγμούς. Μερικοί punks φόρεσαν άκόμη καί τό λεκιασμένο άδιάδροχο, τό κατεξοχήν λογοτεχνικό σύμβολο τής σεξουαλικής διαστροφής - κι έκφρασαν έτσι τήν παρέκκλισή τους μέ τόν πιό ταιριαστό προλεταριακό τρόπο.

Φυσικά, τό punk προκάλεσε πολύ περισσότερο έκτός από τήν άναστάτωσητής γκαρνταρόμπας. Ύπέσκαψε κάθε μορφή σχετικού «λόγου». Μ' αυτό τόν τρόπο, ό χορός, συνήθως μέσο συμμετοχής καί έκφρασης στό βρετανικό rock καί τίς έπικρατούσες κουλτούρες, μετατράπηκε σέ μιά παντομίμα κενών αὐτοματοποιημένων κινήσεων. Οί χοροί punk δέν έχουν καμιά σχέση μέ τά τυχαία άγκαλιάσματα καί τά σφιξίματα, πού ό Geoff Mungham περιγράφει σάν άναπόσπαστα τών συνηθειών τής άξιοπρεπούς έργατικής τάξης. Σαββατόδραδο στό Top Rank ή στό Mecca.⁴ Πράγματι, ή άνοιχτή επίδειξη έτεροφυλοφιλικού ένδιαφέροντος αντιμετωπιζόταν γενικά μέ περιφρόνηση καί ύποψία («Ποιός άφησε αὐτόν τό σαχλό παλιοκλανιάρη νά σαλιαρίζει;») καί τά συμβατικά πρότυπα τοῦ φλέρντ δέν είχαν καμιά θέση σέ χορούς όπως τό rogo, τό pose καί τό robot. "Αν καί τό pose άφηνε περιθώρια γιά ένα μίνιμουμ κοινωνι-κότητας (μπορούσε νά χορευτεί από δύο ανθρώπους), τό «ζευνγάρι» ήταν συνήθως τοῦ ίδιου φύλου καί δέν υπήρχε χώρος γιά φυσική έπαφή, μιᾶς καί ή σχέση πού άναπαριστοῦσε ό χορός ήταν «έπαγγελματική». Ένας από τούς χορευτές παιρνε μιά πόζα μοντέρνα καί κλισαρισμένη, ένῳ ό άλλος έπεφτε σέ διάφορες στάσεις «ά λά Μπέηλυ» γιά νά θγάλει φανταστικές φωτογραφίες. Τό rogo άπαγόρευε κι

αυτό ακόμη τό είδος αλληλεπίδρασης, άν και ύπήρχε πάντα γερό άρσενικό σπρωξίδι μπροστά από τή σκηνή. Στήν πράξη, τό rogo ήταν μιά καρικατούρα – ένα *reductio ad absurdum* όλων τών σόλο χορευτικών στύλ τής rock. Έμοιαζε στόν «άντι-χορό» τών «Leapniks», πού ό Melly περιγράφει σάν συνδυασμό μέ τό μεγάλο ένδιαφέρον πού ξεπήδησε γύρω άπ' τήν trad jazz (Melly, 1972). Οί ίδιες σπασμωδικές κινήσεις –πηδήματα στόν άέρα, τά χέρια κολλημένα στά πλευρά, τό κεφάλι νά προσπαθει νά χτυπήσει μιά φανταστική μπάλλα– επαναλαμβάνονταν χωρίς παραλλαγές, σύμφωνα μέ τό μονότονο μηχανικό ρυθμό τής μουσικής. Άντίθετα μέ τόν άτονο, χαλαρό χορό τών hippies και τό «βλαμμένο χορό» τών heavy metal rockers, τό rogo έκανε περιττό κάθε αὐτοσχεδιασμό –οί μόνες του αλλαγές επιβάλλονταν από τίς αλλαγές του τέμπο τής μουσικής–, οί γρήγοροι ρυθμοί έρμηνεύονταν μέ μανιακή έγκατάλειψη σέ μιά επιτόπια φρενίτιδα, ένώ οί πιό άργοί χορεύονταν μέ αποχαύνωση πού έφτανε στά όρια τής κατατονίας.

Τό robot, μιά εξέλιξη πού εμφανίστηκε μόνο στίς πιό ιδιαίτερες συγκεντρώσεις τών runks, ήταν ταυτόχρονα πιό «έκφραστικό» και λιγότερο σπασμωδικό – πάντα, βέβαια, στά πολύ στενά πλαίσια πού έχουν για τούς runks οί όροι αὐτοί. Φτιάχνονταν από άνεπαίσθητες κινήσεις του κεφαλιού και τών χειριών ή από έξωφρενικούς κλονισμούς (τά πρώτα δήματα του Φρανκενστάιν;) πού διακόπτονταν απότομα σέ τυχαία σημεία. Η στάση αὐτή παρέμενε για αρκετά δευτερόλεπτα, ή και λεπτά ακόμα, και τό πράγμα ξανάρχιζε ξαφνικά και άνεξήγητα από τήν αρχή. Μερικοί ένθουσιώδεις runks προχώρησαν ακόμη περισσότερο και χορογραφούσαν όλόκληρα απογεύματα, μετατρέποντας τούς έαυτούς τους σάν

τούς Gilbert και George,⁵ σέ ζωντανά αγάλματα.

Παρόμοια ήταν και τά στοιχειά πού ξεχώριζαν τή μουσική punk από τήν επικρατούσα rock και pop. Ήταν ομοιόμορφα στοιχειώδης και άμεση, είτε σκόπιμα είτε από έλλειψη πείρας. "Αν ισχύει τό τελευταίο, τότε οί punks «έκαναν τήν ανάγκη άρετή» («θέλουμε νά είμαστε έρασιτέχνες», Johnny Rotten). Συνήθως, ένα φράγμα από κιθάρες μέ τήν ένταση και τό treble (όξεις ήχους) στό μάξιμουμ και μέ τήν πιθανή συνοδεία ενός σαξόφωνου κατεδίωκαν άνελέητα (μή) μελωδικές φράσεις μέ μιά θυελλώδη ύποκρουση κακόφωνων ντράμς και ούρλιαχτών. Ο Johnny Rotten καθόρισε ακριδέστατα τή θέση των punks για τήν άρμονία: «Είμαστε μέσα στό χάος, όχι μέσα στή μουσική».

Τά όνόματα των συγκροτημάτων (Unwanted – Άνεπιθύμητοι, Rejects – Άπόδλητοι, Sex Pistols – Πιστόλια του Σέξ, Clash – Σύγκρουση, Worst – Χειρότεροι κτλ.) και οί τίτλοι των τραγουδιών [«Belsen was a Gas» («Τό Belsen ήταν Άέριο»), «If you Don't Want to Fuck Me, Fuck Off» («Άν δέν θές νά μέ γαμήσεις, άει γαμήσου!»), «I Wanna be Sick on You» («Θέλω νά σέ μπουχτίσω»)] άντανακλούν όλη τήν τάση προς μιά επίμονη δεδηλωσή και τή θεληματική παραδοχή μιās έξορίας, πού χαρακτήρισε όλο τό κίνημα των punks. Η τακτική τους ήταν, σύμφωνα μέ τήν πασίγνωστη φράση του Levi-Strauss, «για νά άσπρίσει τά μαλλιά της μητέρας». Τόν πρώτο καιρό τουλάχιστον, όλα αυτά τά «συγκροτήματα των γκαράζ» άφηναν κατά μέρος τίς μουσικές άξιώσεις και ύποκαθιστούσαν, σύμφωνα μέ τή ρομαντική όρολογία, τήν «τεχνική» μέ τό «πάθος», τά μυστικοπαθή καμώματα της ύπάρχουσας έλίτ μέ τή γλώσσα του κοινού άνθρώπου, τήν άστική

έννοια της ψυχαγωγίας ή την κλασική έννοια της «ύψηλης τέχνης» μέ τή γνώριμη πιά πανοπλία τών κατά μέτωπο επιθέσεων.

Έκεί όμως πού τά συγκροτήματα punk απείλησαν πιά άνοιχτά τό νόμο καί τήν τάξη ήταν στίς παραστάσεις πού έδιναν. Φυσικά, κατάφεραν νά άνατρέψουν τίς συμβατικότητες του κονσέρτου καί τής διασκέδασης στό night-club. Σημαντικότερο είναι ότι, τόσο σωματικά όσο καί μέ τούς στίχους τους καί τό στύλ τής παράστασής τους, προσπάθησαν νά πλησιάσουν τό άκροατήριό τους. Αυτό δέν είναι κάτι τό μοναδικό: τά όρια άνάμεσα στον καλλιτέχνη καί τό κοινό πολύ συχνά ύπηρεξαν μιά μεταφορά γιά τήν επαναστατική αίσθητική (τόν Μπρέχτ, τούς σουρρεαλιστές, τό Dada, τόν Μαρκούζε), ένας συμβολισμός του μεγαλύτερου καί δυσμετακίνητου φράγματος πού χωρίζει τήν τέχνη καί τό όνειρο από τήν πραγματικότητα καί τή ζωή στον καπιταλισμό.⁶ Οί σκηνές πού κρίθηκαν αρκετά ασφαλείς γιά νά στεγάσουν τά σώου του «new wave» συχνά δέχονταν τίς επιδρομές όρδών punks καί, άν ή διεύθυνση αρνιόταν νά δεχτεί μιά τέτοια κατάφωρη περιφρόνηση τής έτικέτας τών αίθουσών χοροϋ, τότε τά συγκροτήματα καί οί όπαδοί τους θά άλληλοπροσέγγιζαν σέ ένα συνδιαγωνισμό φτυσίματος καί βρυσιών. Στο Rainbow Theatre, τό Μάιο του 1977, ενώ οί Clash έπαιζαν τό «White Riot», οί καρέκλες ξηλώθηκαν καί πετάχτηκαν στή σκηνή. Έν τώ μεταξύ, κάθε παράσταση, όσο αποκαλυπτική, προσέφερε άπτές αποδείξεις ότι τά πράγματα μπορούσαν νά αλλάξουν, πράγματι, άλλαζαν: τό γεγονός μιάς παράστασης ήταν κάτι πού κανένας αυθεντικός punk δέν μπορούσε νά προβλέπει. Τά παραδείγματα στό μουσικό Τύπο τών «κοινών όπαδών» όλο καί πλήθαιναν

(ό Siouxsee τών Siouxsee and the Banshees, ό Sid Vicious τών Sex Pistols, ό Mark P. τών Sniffin Glue, ό Jordan τών Ants), παραδείγματα αὐτῶν πού ἔκαναν τό συμβολικό πέραςμα ἀπό τήν πίστα στή σκηνή. Ἀκόμη καί τά χαμηλότερα πόστα τῆς rock ἱεραρχίας ἦταν μιά ἐλκυστική ἐναλλακτική λύση στή μονοτονία τῆς χειρωνακτικῆς δουλειᾶς, τοῦ γραφείου ἢ τοῦ ἐπιδόματος ἀνεργίας. Οἱ Stranglers, π.χ., πολλές φορές πῆραν τά παιδιά γιά θελήματα τῶν γηπέδων, ἀπό τίς κερκίδες, καί τά προσέλαβαν σάν βοηθοὺς τους.

Παρ' ὅλο πού αὐτές οἱ «ἱστορίες ἐπιτυχίας» διαστρεβλώθηκαν μερικά ἀπό τόν Τύπο ὑπῆρξαν ἄλλες καινοτομίες, σέ ἄλλους τομεῖς, πού μπόρεσαν νά ἀντιπαρατεθοῦν στοὺς κυρίαρχους ὀρισμούς. Σημαντικό εἶναι ὅτι ὑπῆρξε μιά προσπάθεια, ἡ πρώτη γιά μιά κατά βάσιν ἐργατική νεανική κουλτούρα, νά δώσει ἕνα ἐναλλακτικό κριτικό χῶρο μέσα στήν ἴδια τήν ὑπο-κουλτούρα, πού σκοπὸ εἶχε νά ἐξουδετερώσει τήν ἐχθρική, ἢ τουλάχιστον ἰδεολογικά διαστρεβλωμένη εἰκόνα, πού ἔδιναν τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης γιά τό runk. Ἡ ὕπαρξη ἐνός ἐναλλακτικοῦ runk Τύπου ἔδειξε ὅτι δέν ἦταν μόνο τά ροῦχα ἢ ἡ μουσική, πού μπορούσαν νά ἔχουν γρήγορη καί φτηνὴ παραγωγή ἀπὸ πηγές προσιτὲς στὸν καθένα. Τά φυλλάδια αὐτά (Sniffin Glue, Ripped and Torn κτλ.) ἦταν ἐφημερίδες πού ἐκδίδονταν ἀπὸ ἕνα ἄτομο ἢ μιά ὁμάδα καί περιεῖχαν κριτικές, σημειώματα τῆς σύνταξης καί συνεντεύξεις ἀπὸ διάσημους runks, παράγονταν σέ μικρὸ ἀριθμὸ, ὅσο πιό φτηνά γινόταν, ἦταν ἐνωμένα μέ συνδετῆρες καί διανέμονταν ἀπὸ ἕνα δίκτυο συμπαθούντων λιανοπωλητῶν.

Ἡ γλώσσα αὐτῶν τῶν μαυιφέστων ἦταν καθοριστικά «ἐργατική» (δηλ. καρυκευμένη μέ μπόλικες

βρισιές) και τά τυπογραφικά και γραμματικά λάθη, οί ανορθογραφίες και ή μπερδεμένη σελιδοποίηση αφήνονταν αδιόρθωτα στην τελική μορφή. Οί διορθώσεις και μουντζούρες, πού γίνονταν πρίν την κυκλοφορία, έμεναν στον αναγνώστη νά τίς αποκρυπτογραφήσει. Ή τελική έντύπωση ήταν κάτι έπείγον και άμεσο, ένα φύλλο πού βγήκε μέ άσκεπτη διασύνη, σημειώματα από την πρώτη γραμμή του πολέμου.

Αυτό αναπόφευκτα προκαλούσε έναν διαπεραστικό και στριμωγμένο τρόπο όμιλίας πού, όπως και ή μουσική πού περιέγραφε, ήταν πολύ δύσκολο νά «χωνευτεί» σέ οποιαδήποτε ποσότητα. Καμιά φορά, παρεισέφρυνε και κάποιο περισσότερο έξυπνο και άφηρημένο ζήτημα – κάτι πού ό Harvey Ganfinkel (ό Άμερικανός έθνομεθοδολόγος) θά όνόμαζε «βοήθεια σέ δυσκίνητες φαντασίες». Τό Sniffin Glue, λ.χ. τό πρώτο τέτοιο φύλλο και τό μεγαλύτερο σέ κυκλοφορία, διατύπωσε τό μοναδικό και πιό έμπνευσμένο θέμα προπαγάνδας της ύπο-κουλτούρας – την όριστική διατύπωση της punk φιλοσοφίας του «Κάν' το μόνος σου», ένα διάγραμμα πού έδειχνε τρεις θέσεις δακτύλων στην κιθάρα, μέ τή λεζάντα: «Νά μιά συγχορδία, νά κι άλλές δυό, τώρα φτιάξτε τή δική σας όρχήστρα».

Άκόμη και οί γραφικοί και τυπογραφικοί χαρακτήρες, πού χρησιμοποιήθηκαν στά έξώφυλλα των δίσκων και τά περιοδικά τους, ήταν όμόλογοι μέ τό υπόγειο και άναρχικό στύλ των punks. Τά δυό τυπογραφικά πρότυπα ήταν: τά graffiti, πού μεταφράζονταν σέ συνεχόμενη γραφή σπρέυ, και τά «έκθιαστικά σημειώματα», όπου τά γράμματα κόντονταν από διαφορετικές πηγές (έφημερίδες κτλ.) και διαφορετικοί τυπογραφικοί χαρακτήρες, κολλη-

μένοι μαζί σχημάτιζαν ένα ανώνυμο μήνυμα. Τό ξωφύλλο του «God Save the Queen» των Sex Pistols (πού αργότερα τυπώθηκε σε μπλουζάκια, αφίσες, κτλ.) συνδύαζε και τα δύο στυλ: Η αγκαρπα μονταρισμένη λεζάντα ήταν κολλημένη στο στόμα και τα μάτια της βασίλισσας, πού κρύβονταν ακόμη περισσότερο μέ τις μαύρες εκείνες ταινίες πού χρησιμοποιούνται στα φτηνά αστυνομικά περιοδικά για να αποκρύψουν την ταυτότητα (και πού ύπονοούν σκάνδαλο ή έγκλημα). Τελικά, ή διαδικασία του αὐτοξευτελισμοῦ πού χαρακτήρισε τήν ὑποκουλτούρα, ἐπεκτάθηκε καί στό ὄνομα punk* πού παρ' ὄλους τούς χλευαστικούς του ὑπαινιγμούς: «κακιά καί τιποτένια ἀτιμία», «σαπίλα», «ἀχρηστία», τά σκληροπυρηνικά μέλη τῆς ὑπο-κουλτούρας τό προτιμοῦσαν ἀπό τόν πιό οὐδέτερο ὄρο «new wave»⁷ (νέο κύμα).

* Ὁ ὄρος punk, πού ή παλιά του σημασία ήταν «πόρνη», περιλαμβάνει σήμερα ὅτιδήποτε δέν ἔχει καμιά ἀξία ή εἶναι ἀνόητο καί κακό. Ἀκόμη, στήν ἀργκό, περιλαμβάνει τίς ἔννοιες τοῦ μικροαπατεώνα καθώς καί τοῦ ὁμοφυλόφιλου (Σ.τ.μ.).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ

Τό στύλ σάν όμολογία

Ἡ ύπο-κουλτούρα τῶν punks σήμανε τό χάος σ' ὅλα τὰ επίπεδα, ὅμως αὐτό ἔγινε δυνατό μόνον ἐπειδή τό ἴδιο τό στύλ ἦταν πλήρως ταξινομημένο. Τό χάος συντάχθηκε σέ ἓνα νοηματικό σύνολο. Μποροῦμε τώρα νά προσπαθήσουμε νά λύσουμε αὐτό τό παράδοξο καταφεύγοντας σέ μιά ἔννοια πού πρῶτος χρησιμοποίησε ὁ Levi-Strauss: τήν ὁμολογία.

Ὁ Paul Willis (1978) χρησιμοποίησε τόν ὄρο «ὁμολογία» στήν ύπο-κουλτούρα, μελετώντας τοὺς hippies καί τοὺς «μηχανόβιους», γιά νά περιγράψει τή συμβολική ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στίς ἀξίες καί τό στύλ ζωῆς τῆς ομάδας, στήν ὑποκειμενική ἐμπειρία καί τίς μουσικές φόρμες πού χρησιμοποιεῖ γιά νά ἐκφράσει ἢ νά ἐνισχύσει τίς βασικές της ἀνησυχίες. Στό Profane Culture, ὁ Willis δείχνει ὅτι, ἀντίθετα μέ τό διαδεδομένο μύθο πού παρουσιάζει τίς ύπο-κουλτούρες σάν μορφές μέ πλήρη ἔλλειψη νόμων, ἡ ἐσωτερική δομή κάθε ξεχωριστῆς ύπο-κουλτούρας χαρακτηρίζεται ἀπό μιά ἀκραία τάξη: κάθε τμῆμα της συνδέεται ὀργανικά μέ τὰ ἄλλα καί μέσα ἀπό αὐτό τό σύνδεσμο τό μέλος τῆς ύπο-κουλτούρας ἀντιλαμβάνεται τόν κόσμο. Ἐπί παραδείγματι, ἡ ὁμολογία ἀνάμεσα σέ ἓνα ἐναλλακτικό σύστημα

ἀξιῶν («μπές στο κόλπο, φτιάξου, θγές απ' τό παι-
χνίδι τους»), στά παραισθησιογόνα καί τό acid rock
ἐπέτρεψε στήν κουλτούρα τῶν hippies νά συνενωθεῖ
σέ «ένα ὁλόκληρο τρόπο ζωῆς» γιά τούς μεμονωμέ-
νους hippies. Στό «Resistance through Rituals», οἱ
Hall et al. διασταύρωσαν τίς ἐννοιες τῆς ὁμολογίας
καί τοῦ bricolage γιά νά μπορέσουν νά ἐξηγήσουν
συστηματικά γιατί ἕνα συγκεκριμένο στύλ ὑπο-κουλ-
τούρας τραβάει μιὰ συγκεκριμένη ὁμάδα ἀνθρώπων.
Οἱ συγγραφεῖς ἔβαλαν τό ἐρώτημα: «Τί ἀκριβῶς ση-
μαίνει τό στύλ μιᾶς ὑπο-κουλτούρας γιά τά ἴδια της
τά μέλη;».

Ἡ ἀπάντηση ἦταν ὅτι τά οἰκειοποιημένα ἀντικεί-
μενα πού συνενώθηκαν στά εὐδιάκριτα σύνολα τῆς
ὑπο-κουλτούρας «...ἀντανακλοῦσαν, ἐξέφραζαν καί
ἀπηχοῦσαν... πτυχές μιᾶς ὁμαδικῆς ζωῆς» (Hall et
al., 1976b). Τά ἐπιλεγμένα αὐτά ἀντικείμενα, εἴτε
ἀπό μόνα τους εἴτε μέ τή μορφή πού υἱοθετήθηκαν,
ἦταν ὁμόλογα μέ τά βασικά προβλήματα, τίς δρα-
στηριότητες, τή δομή τῆς ὁμάδας καί τή συλλογική
εἰκόνα πού εἶχε γιά τόν ἑαυτό της ἡ ὑπο-κουλτούρα.
Ἦταν «ἀντικείμενα στά ὁποῖα (τά μέλη τῆς ὑπο-
κουλτούρας) μποροῦσαν νά δοῦν τίς κεντρικές τους
ἀξίες νά συγκεντρώνονται καί ν' ἀντανακλῶνται»
(Hall et al., 1976b).

Οἱ skinheads ἀναφέρθηκαν σάν παράδειγμα σ'
αὐτό τό σημεῖο. Οἱ μπότες, οἱ τιράντες καί τά κον-
τοκουρεμένα τους μαλλιά θεωρήθηκαν σωστά, καί
συνεπῶς μέ νόημα, μόνον γιατί μεταδίδαν τίς ἐπι-
θυμητές ιδιότητες τῆς «σκληράδας», τῆς «ἀνδροπρέ-
πειας» καί τῆς «ἐργατικῆς τάξης». Μ' αὐτό τόν τρό-
πο, «τά συμβολικά ἀντικείμενα –χορός, ἐμφάνιση,
γλώσσα, συνήθειες, τρόποι ἀλληλεπίδρασης, μουσική
– μποροῦσαν νά σχηματίσουν μιὰ ἐνότητα μαζί μέ

τίς σχέσεις, τή θέση καί τίς ἐμπειρίες τῆς ομάδας» (Hall et al., 1976b).

Ἡ περίπτωση τῶν punks φαίνεται νά ἐπιβεβαιώνει αὐτή τή θέση. Ἡ ὑπο-κουλτούρα αὐτή ἦταν, ἂν ὄχι τίποτε ἄλλο, τουλάχιστον συνεκτική. Ὑπῆρχε μιά σχέση ὁμολογίας ἀνάμεσα στά κουρελιάρικα ρούχα, τά μαλλιά τοῦ σκαντζόχοιρου, τό ρογο καί τίς ἀμφεταμίνες, τίς φτυσιές, τοὺς ἐμετούς, τό σχῆμα τῶν φυλλαδίων τους, τίς ἐπαναστατικές τους πόζες καί τήν «ἄψυχη» μανιακή μουσική. Οἱ punks φοροῦσαν ρούχα πού ἦταν τό ἐνδυματολογικό ἰσοδύναμο τῆς θριαιᾶς καί ἔβριζαν ὅπως ντύνονταν – μέ ὑπολογισμένα τά ἀποτελέσματα, ἀφηναν τίς χυδαιότητες νά γλιστρᾶν στοὺς δίσκους καί τίς δημόσιες τους παρουσιάσεις, στίς συνεντεύξεις καί τά ἐρωτικά τραγούδια. Περιβεβλημένοι ἀπὸ Χάος, ἔβαλαν τό Θόρυβο μέσα στήν ἡρεμα ἐνορχηστρωμένη Κρίση τῆς καθημερινῆς ζωῆς τοῦ τέλους τῆς δεκαετίας τοῦ '70 – ἓνα θόρυβο πού εἶχε τό ἴδιο (μή) νόημα, μέ τόν ἴδιο τρόπο καί στήν ἴδια ἔκταση, μ' ἓνα κομμάτι πρωτοποριακῆς μουσικῆς. Ἄν μπορούσαμε νά γράψουμε ἓναν ἐπιτάφιο γιά τήν ὑπο-κουλτούρα τῶν punks, τό καλύτερο πού θά κάναμε εἶναι νά ἐπαναλάβουμε τήν περίφημη φράση τοῦ Poly Styrene: «Oh Bondage, Up Yours!» («Σηκώστε ψηλά τά δεσμά σας»!) ἢ κάτι πιό ξεκάθαρο: τό ἀπαγορευμένο ἐπιτρέπεται, ὅμως, μέ τά ἴδια δεδομένα, τίποτα, οὔτε καί αὐτά τά ἀπαγορευμένα σημαίνοντα (δεσμά, ἀλυσίδες, θαμμένα μαλλιά) δέν εἶναι ἱερά, οὔτε καθορισμένα.

Ἡ ἀπουσία μόνιμων ἱερῶν σημαινόντων (εἰκόνες) δημιουργεῖ προβλήματα γιά τόν σημειολόγο. Πῶς μπορούμε νά διακρίνουμε κάποιες θετικές ἀξίες νά ἀντανakλῶνται σέ ἀντικείμενα πού διαλέχτηκαν μέ

τό σκοπό νά απορριφθοῦν; Μποροῦμε νά ποῦμε, π.χ., ὅτι τά ἀρχικά punk σύνολα ἔτειναν πρὸς τὸ «μοντέρνο» καὶ τὴν «ἐργατική καταγωγή» τοῦ ση-μαιομένου. Οἱ παραμάνες καὶ οἱ πλαστικοὶ τενεκέ-δες συμβόλιζαν μιὰ σχετική ὑλική ἔνδεια, πού εἶτε εἶχε βιωθεῖ καὶ διογκωθεῖ εἶτε εἶχε γίνει δεκτὴ μέ συμπάθεια, καὶ ἡ ὁποία, στή συνέχεια, ὑποκατέ-στησε τίς πνευματικές ἐλλείψεις τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Μ' ἄλλα λόγια, οἱ παραμάνες, «ἐνσάρκωναν» αὐτὴ τὴ μετάβαση ἀπὸ τὴν πραγματικὴ στὴ συμβο-λική φτώχεια, πού ὁ Paul Piccone (1969) περιέγραψε σάν «κίνηση ἀπὸ τὰ ἄδεια στομάχια στὰ ἄδεια πνεύματα – κι ἀπὸ κεῖ σέ μιὰ ἀδειανὴ ζωὴ, παρ' ὅλο τὸ χρώμο καὶ τὸ πλαστικό... τοῦ τρόπου ζωῆς τῆς ἀστικῆς κοινωνίας».

Θά μπορούσαμε νά πᾶμε πιὸ πέρα καὶ νά ποῦμε ὅτι, ἀκόμη κι ἂν παρωδοῦσαν τὴ φτώχεια, τὸ χιού-μορ ἦταν ἀναντίρρητα κακεντρεχὲς, ὅτι κάτω ἀπὸ τὸ κλοουνίστικο μέικ-ἅπ κρυβόταν τὸ ἀπαράδεκτο καὶ παραμορφωμένο πρόσωπο τοῦ καπιταλισμοῦ, ὅτι πίσω ἀπ' τίς παλιατσαρίες τοῦ τοίρκου τοῦ τρόμου ὑπῆρχε ἡ ἐκφραστικὴ καταδίκη μιᾶς διαιρεμένης καὶ ἄνισης κοινωνίας. Ὅπωςδὴποτε, ἂν προχωρήσουμε κι ἄλλο, καὶ περιγράψουμε τὴ μουσικὴ punk σάν τὸν «ἦχο τοῦ δρόμου πρὸς τὴ Δύση», ἢ τὸ rogo σάν τὸ «πήδημα ἀπ' τὸν οὐρανοξύστη», ἢ νά μιλήσουμε γιὰ τὰ «δεσμά» σάν τὴν ἔλλειψη διεξόδων τῆς ἐργα-τικῆς νεολαίας, θά κινηθοῦμε σέ πολὺ ἀδέβαιο ἔδα-φος. Τέτοιου εἶδους ἐρμηνεῖες εἶναι ὑπερβολικὰ φι-λολογικὲς καὶ πιθανολογικὲς. Εἶναι εἰκασίες πού βγαίνουν ἀπὸ τὴν πομπώδη ρητορικὴ τῆς ὑπο-κουλτούρας· ὅμως αὐτὴ ἡ ρητορικὴ δὲν ἐξηγεῖται ἀπὸ μόνη της: μπορεῖ νά λέει ὅσα ἐννοεῖ, ἀλλὰ δὲν «ἐννοεῖ» ἀπαραίτητα αὐτὰ πού «λέει». Ἐπομένως,

είναι άσαφείς: οί κατηγορίες της είναι μέρος της δημοσιότητάς της. Έπιστρέφοντας στον Merham (1974): «Τό άληθινό περιεχόμενο μπορεί νά κατασκευαστεί, όχι μέ μία διαδικασία σκόρπιας αποκωδικοποίησης, αλλά μέ τόν έντοπισμό τών γενεσιουργών συστημάτων τών ιδεολογικών κατηγοριών και τήν αντικατάστασή τους από ένα διαφορετικό σύστημα».

Γιά νά ανακατασκευάσουμε τό άληθινό περιεχόμενο της ύπο-κουλτούρας τών punks, γιά νά βρούμε τήν πηγή τών ανατρεπτικών της πρακτικών, πρέπει πρώτα νά απομονώσουμε τό «γενεσιουργό σύστημα» πού είναι υπεύθυνο γιά τίς έξωτικές της έκδηλώσεις. Όρισμένα σημειωτικά γεγονότα είναι άναμφισβήτητα. Η ύπο-κουλτούρα τών punks, όπως και κάθε άλλη νεανική κουλτούρα, συντελέστηκε μέ θαυματικές μεταμορφώσεις ενός όλόκληρου φάσματος προϊόντων, αξιών, συμπεριφορᾶς σύμφωνα μέ τήν κοινή λογική κτλ. Μέσα άπ' αυτές τίς οικειοποιημένες μορφές, όρισμένα τμήματα της νεολαίας της εργατικής τάξης μπόρεσαν νά έκφράσουν τήν αντίθεσή τους στίς κυρίαρχες αξίες και θεσμούς. Προσπαθώντας όμως νά πλησιάσουμε συγκεκριμένα θέματα αντιμετωπίζουμε άμέσως προβλήματα. Τί συμβόλισε, π.χ., ή χρήση της σβάστικας;

Μπορούμε νά δούμε μέ ποιό τρόπο τό σύμβολο έφτασε στους punks (μέσω της «φάσης του Βερολίνου» του Bowie και του Lou Reed). Ακόμη περισσότερο, εξέφρασε τό ενδιαφέρον τών punks γιά μία παρακμασμένη και δαιμονική Γερμανία – μία Γερμανία «δίχως μέλλον». Ξανάφερνε μία εποχή γεμάτη από παντοδύναμη μυθολογία. Μέ τή συμβατική της έννοια, τουλάχιστον όσον αφορά τούς Βρετανούς, ή σβάστικα σήμαινε «έχθρό». Όπως και νά 'χει, στή

χρήση πού της έκαναν οι punks, τό σύμβολο έχασε τή «φυσική» του έννοια – τό φασισμό. Οι punks, σέ γενικές γραμμές, δέν ύποστήριζαν τά κόμματα της άκρας δεξιās. Άντίθετα, όπως είπαμε καί πρίν, οι συγκρούσεις μέ τήν άναβίωση τών teddy boys καί ή διαδεδομένη ένίσχυση για τό άντιφασιστικό κίνημα (π.χ. τήν καμπάνια του Rock κατά του Ρατσισμού) δείχνουν ότι ή κουλτούρα τών punks έν μέρει ξεπήδησε καί σάν αντίδραση στην άναβίωση του ρατσισμού στά μέσα της δεκαετίας του '70. Πρέπει νά περιοριστούμε, λοιπόν, στην πιο προφανή εξήγηση – ότι ή σβάστικα φορέθηκε άκριβώς έπειδή ήταν έγγυημένο τό σόκ πού θά προκαλούσε. (Μιά punk, σέ έρώτηση του Time Out 17-23/12/77 γιατί φορούσε σβάστικα, άπάντησε: «Μās άρέσει νά μās μισούν»). Αυτό άντιπροσωπεύει κάτι περισσότερο άπό μιά άπλή άναστροφή ή διάθλαση τών συνηθισμένων έννοιών ενός άντικειμένου. Τό σημαίνον (ή σβάστικα) άποσυνδέθηκε πεισματικά άπό τήν έννοια (Ναζισμός) πού συμβατικά σήμαινε καί, παρ' όλο πού έπανατοποθετήθηκε (σάν «Βερολίνο») μέσα σέ ένα έναλλακτικό πολιτιστικό περιεχόμενο, ή πρωταρχική του άξία καί άπήχηση προήλθαν άκριβώς άπό τήν έλλειψη νοήματος – άπό τή δυνατότητά του νά έξαπατά. Τό έκμεταλλεύτηκαν σάν ένα κούφιο έφφέ. Ώθούμαστε στό συμπέρασμα ότι ή κεντρική άξία, «πού ύπηρεχε καί άνακλούνταν» στη σβάστικα, ήταν ή κοινολογημένη άπουσία κάποιων άναγνωρίσιμων άξιών. Σέ τελευταία άνάλυση, τό ίδιο τό σύμβολο ήταν τόσο «δουδó» όσο κι ή όργή πού προκαλούσε. Τό κλειδί του στύλ punk παραμένει λανθάνον. Άντί νά φτάσουμε στό σημείο όπου αρχίζουμε νά κατανοούμε τό στύλ, φτάσαμε εκεί όπου κάθε νόημα έξατμίζεται.

Τό στύλ σάν σημαίνουσα πρακτική

«Περιβαλλόμαστε από τό κενό, αλλά ένα κενό γεμάτο μέ σήματα».

(Lefebvre, 1971)

Φαίνεται ότι κάθε προσέγγιση τῆς ὑποκουλτούρας πού βασίζεται σέ μιὰ παραδοσιακή σημειωτική (μιὰ σημειωτική πού ξεκινᾷ μέ κάποια ἀντίληψη περί «μηνύματος» – ἐνός συνδυασμοῦ στοιχείων πού ἀναφέρεται συνολικά σ' ἕνα συγκεκριμένο ἀριθμό σημεινομένων) δέν μπορεῖ νά μᾶς δώσει ἕνα «τρόπο νά πλησιάσουμε» τό δύσκολο καί ἀντιφατικό κείμενο τοῦ στύλ τῶν punks. Κάθε προσπάθεια νά θγάλουμε ἕνα τελικό σύστημα ἐννοιῶν ἀπό τό φαινομενικά ἀτελείωτο καί συχνά τυχαῖο παιχνίδι τῶν σημαινόντων πού ἔχουμε μπροστά μας, φαίνεται καταδικασμένη σέ ἀποτυχία.

Μέ τόν καιρό, ὅμως, ἔχει ἐξελιχθεῖ ἕνας κλάδος τῆς σημειωτικῆς πού καταπιάνεται ἀκριβῶς μ' αὐτό τό πρόβλημα. Στόν κλάδο αὐτό, ἔχει ἀπορροφηθεῖ ἡ ἀπλή ἀντίληψη, σύμφωνα μέ τήν ὁποία ἐρμηνεῖα εἶναι ἡ ἀποκάλυψη συγκεκριμένων κρυφῶν ἐννοιῶν, καί υἱοθετήθηκε ἡ ἰδέα τῆς πολυσημείας, ὅπου κάθε κείμενο φαίνεται νά γεννᾷ ἕνα δυνάμει ἀπειρο πεδίο ἐννοιῶν. Κατευθύνουμε, συνεπῶς, τήν προσοχή μας σ' ἐκεῖνο τό σημεῖο – ἢ, ἀκριδέστερα, σέ ἐκεῖνο τό ἐπίπεδο – κάθε δεδομένου κειμένου, ὅπου ἡ ἀρχή τῆς ἐννοίας φαίνεται περισσότερο ἀμφίβολη. Μιὰ τέτοια προσέγγιση δίνει λιγότερο βάρος στήν προτεραιότητα τῆς δομῆς καί τοῦ συστήματος στή γλώσσα (langue) καί περισσότερο στή θέση τοῦ ὁμιλοῦντος

ἀντικειμένου στό λόγο (parole). Ἐφορᾷ περισσότερο στή διαδικασία κατασκευῆς ἐννοιῶν, παρά στό τελικό ἀποτέλεσμα.

Τό μεγαλύτερο μέρος αὐτῆς τῆς δουλειᾶς, πού ἀρχικά ξεκίνησε ἀπό τήν ομάδα Tel Quel τῆς Γαλλίας, ἀναπτύχθηκε μέσα ἀπό συσχετισμούς μέ τή λογοτεχνία καί τά κινηματογραφικά κείμενα. Περιλαμβάνει μιά προσπάθεια νά προχωρήσουμε πέρα ἀπό τίς συμβατικές θεωρίες περί τέχνης (σάν μίμηση, σάν ἀναπαράσταση, σάν ἡ διαφανῆς ἀντανάκλαση τῆς πραγματικότητας κτλ.) καί νά εἰσαγάγουμε στή θέση τους τήν ἀντίληψη γιά τήν τέχνη σάν «δουλειά», σάν «πρακτική», σάν μιά συγκεκριμένη μεταμόρφωση τῆς πραγματικότητας, μιά ἐκδοχή της, ἕνας ἀπολογισμός της.¹

Ἐνα ἀπό τά ἀποτελέσματα αὐτοῦ τοῦ ἐπανακαθορισμοῦ τῶν ἐνδιαφερόντων ἦταν νά ἐπισύρει τήν κριτική προσοχή γύρω ἀπ' τή σχέση ἀνάμεσα στά μέσα ἀναπαράστασης καί στό ἀναπαριστώμενο ἀντικείμενο, ἀνάμεσα στά στοιχεῖα πού ἡ παραδοσιακή αἰσθητική ἀντίστοιχα ὀνομάζει «μορφή» καί «περιεχόμενο» ἐνός ἔργου τέχνης. Σύμφωνα μ' αὐτό τόν τρόπο προσέγγισης, δέν εἶναι πιά δυνατόν νά ὑπάρχει κάποια ἀπόλυτη διάκριση ἀνάμεσα στούς δύο αὐτούς ὅρους καί εἶναι βασική μιά πρωταρχική ἀποδοχή: ὅτι οἱ τρόποι μέ τούς ὁποίους λέγονται τά πράγματα —οἱ ἀφηγηματικές δομές πού χρησιμοποιοῦνται— ὀριοθετοῦν σχεδόν ἀμετακίνητα τό τί μπορεί νά εἰπωθεῖ. Εἰδικότερα, ἡ ἀντίληψη ὅτι ἕνα περιεχόμενο μπορεί νά ἀποσπασθεῖ καί νά εἰσαχθεῖ σέ μιά λίγο-πολύ οὐδέτερη μορφή —μιά παραδοχή πού φαίνεται νά ἐνισχύει τήν αἰσθητική τοῦ ρεαλισμοῦ— εἶναι πλασματική, γιατί μιά τέτοια αἰσθητική «ἄρνεῖται τήν ἴδια της τή θέση σάν συνάρθρωση...

(στήν περίπτωση αυτή) τό πραγματικό δέν συναρ-
θροῦται, *ύπάρχει*» (Mac Cabe, 1974).²

Ἐπικαλούμενη μιά ἐναλλακτική θεωρία τῆς αἰ-
σθητικῆς, πού ἔχει τίς ρίζες της στό μοντερνισμό καί
τήν πρωτοπορία, καί παίρνοντας σάν πρότυπο τήν
ἀντίληψη τοῦ Μπρέχτ γιά τό «ἐπικό θέατρο»,³ ἡ
ὁμάδα τοῦ Tel Quel ξεκίνησε νά ἀντικρούσει τήν
ἐπικρατούσα ἔννοια μιᾶς διαφανοῦς σχέσης ἀνάμεσα
στό σῆμα καί τό ἀναφερόμενο, στή σημασία καί τήν
πραγματικότητα, μέσω τῆς ἔννοιας τῆς *σημαίνουσας*
πρακτικῆς. Ἡ φράση αὐτή ἀπεικονίζει ἀκριβῶς τούς
βασικούς προβληματισμούς τῆς ὁμάδας γιά τίς ἰдео-
λογικές ἐπιπτώσεις τῆς μορφῆς, γιά τήν ἰδέα μιᾶς
θετικῆς κατασκευῆς καί ἀποσύνδεσης τῆς ἔννοιας
καί γι' αὐτό πού ἔφτασε νά ὀνομάζεται ἡ «παραγω-
γικότητα» τῆς γλώσσας. Ἡ προσέγγιση αὐτή, θεωρεῖ
τή γλώσσα σάν μιά ἐνεργητική, μεταβατική δύναμη
πού μορφοποιεῖ καί τοποθετεῖ τό «ὑποκείμενο» (σάν
ὁμιλητή, συγγραφέα, ἀναγνώστη) ἐνῶ ἡ ἴδια παρα-
μένει ἐν ἐξελίξει ἱκανή γιά ἀπεριόριστες προσαρμο-
γές. Ἡ ἔμφαση στή σημαίνουσα πρακτική συνοδεύε-
ται ἀπό μιά μαχητική ἐπιμονή ὅτι ἡ τέχνη ἀντιπρο-
σωπεύει τό θρίαμβο τῆς ἐξέλιξης πάνω στό ἀμετά-
βλητο, τῆς ρήξης πάνω στήν ἐνότητα, τῆς «σύγκρου-
σης» πάνω στή «σύνδεση»,⁴ δηλαδή τό θρίαμβο τοῦ
σημαίνοντος πάνω στό σημαινόμενο. Ἐνα μέρος τῆς
δραστηριότητος αὐτῆς τῆς ὁμάδας φαίνεται νά εἶναι
ἡ ὑποκατάσταση τῆς προκατάληψης τῆς «ὀλότητος»
(δηλ. τοῦ περιεχομένου «σάν κλειστή δομή» – Lac-
kner καί Matias, 1972), πού χαρακτηρίζει τήν κλα-
σική λογοτεχνική κριτική, μέ τίς ἀξίες τῆς «ρήξης»
καί τῆς ἀντίφασης.

Παρ' ὅλο πού ἕνα μεγάλο μέρος αὐτῆς τῆς δου-
λειᾶς βρίσκεται ἀκόμα σέ πειραματικό στάδιο,

προσφέρει πραγματικά μιά ριζικά διαφορετική προοπτική για τό στύλ τής ύπο-κουλτούρας και δίνει μιά κεντρική θέση στά προβλήματα έρμηνείας πού αντιμετώπισαμε στήν ανάλυση του punk. Ή έργασία τής Julia Kristeva για τή «σημασία» φαίνεται ιδιαίτερα χρήσιμη. Στήν «Έπανάσταση τής Ποιητικής Γλώσσας» έρευνά τίς ανατρεπτικές δυνατότητες τής γλώσσας, ξεκινώντας από μιά μελέτη τής γαλλικής συμβολιστικής ποίησης και χαρακτηρίζει τήν «ποιητική γλώσσα» σάν «τό μέρος όπου δ κοινωνικός κώδικας καταστρέφεται και ανανεώνεται» (Kristeva, 1975). Θεωρεί σάν «ριζοσπαστικές» έκείνες τίς σημαίνουσες πρακτικές πού άρνούνται και παρενοχλούν τή σύνταξη —«τήν κατάσταση του συνεκτικού και τής ορθολογικότητας» (White, 1977)— και χρησιμεύουν συνεπώς για νά διαδρώσουν τήν έννοια τής «δραστηριοποιητικής θέσης» πάνω στήν όποία στηρίζεται όλόκληρη ή «Συμβολική Τάξη».*

Δυό από τά ζητήματα πού ενδιαφέρουν τήν Kristeva συμπίπτουν μέ τό θέμα μας: ή δημιουργία ύποτελών ομάδων μέσα από τήν τοποθέτηση στή γλώσσα (ή Kristeva ενδιαφέρεται πιά συγκεκριμένα για τίς γυναίκες) και ή διάσπαση τής διαδικασίας, μέσα από τήν όποία συνήθως έπιτυγχάνεται μιά τέτοια τοποθέτηση. Έπιπλέον, ή γενική ιδέα τής σημαίνουσας πρακτικής (πού ή Kristeva όρίζει σάν τή «σωστή τοποθέτηση και τή διατομή ή τό πέραςμα από ένα σύστημα σημάτων»⁶) μπορεί νά μās βοηθή-

* Ή συμβολική τάξη στήν όποία αναφέρθηκα, δέν πρέπει νά συγχέεται μέ τή Συμβολική Τάξη τής Kristeva, πού χρησιμοποιείται μέ μιά έννοια παρμένη από τή Λακανιανή ψυχανάλυση. Χρησιμοποιώ τόν όρο αυτό για νά καθορίσω άπλως τή φαινομενική ένότητα των κυρίαρχων ιδεολογικών λόγων πού ισχύουν κάθε φορά.

σει νά ξανασκεφτούμε, πιό λεπτά καί περίπλοκα, τίς σχέσεις, ὄχι μόνον ανάμεσα στούς περιθωριακούς καί τούς κυρίαρχους πολιτιστικούς σχηματισμούς, ἀλλά κι ανάμεσα στά ἴδια τά στύλ τῆς ὑπο-κουλτούρας. Εἶδαμε, λ.χ., μέ ποιόν τρόπο ὅλα τά στύλ τῆς ὑπο-κουλτούρας βασίζονται σέ μιά πρακτική, πού ἔχει πολλά κοινά σημεία μέ τή «ριζοσπαστική» αἰσθητική τοῦ σουρρεαλιστικοῦ κολάζ καί θά δοῦμε πῶς διαφορετικά στύλ ἀντιπροσωπεύουν διαφορετικές σημαίνουσες πρακτικές. Ἐπιπλέον, θέλω νά ἀποδείξω ὅτι οἱ σημαίνουσες πρακτικές τοῦ punk εἶναι «ριζοσπαστικές» σύμφωνα μέ τήν ἔννοια πού δίνει ἡ Kristeva: ὅτι χειρονομοῦσαν πρὸς τό «πυθηνά» κι ἔψαχναν δραστήρια νά παραμείνουν βουδές καί δυσανάγνωστες.

Μποροῦμε τώρα νά προσεγγίσουμε τή σχέση ἀνάμεσα στήν ἐμπειρία, τήν ἔκφραση καί τή σημασία στήν ὑπο-κουλτούρα — τό ἐρώτημα τοῦ στύλ καί τῆς ἐρμηνείας τοῦ στύλ. Ἐπιστρέφοντας στό παράδειγμά μας, εἶδαμε μέ ποιό τρόπο τό στύλ τῶν punks συγκροτήθηκε σ' ἓνα ὁμόλογο σύνολο ἀκριδῶς μέσα ἀπό τήν ἔλλειψη συγκρότησης (τρύπα/μπλουζάκι = φτύσιμο/χειροκρότημα = πλαστικός τενεκές/ροῦχο = ἀναρχία/τάξη), μέ τήν ἀρνησή του νά συγκροτηθεῖ γύρω ἀπό ἓνα εὐκόλα ἀναγνωρίσιμο κεντρικό σύστημα ἀξιών. Ἀντίθετα, συγκροτήθηκε ἑλλειπτικά μέσα ἀπό μιά ἀλυσίδα φανερῶν ἀπουσιῶν. Χαρακτηρίστηκε ἀπό τήν ἔλλειψη τοποθέτησης, τήν κενότητά του καί σ' αὐτό τό σημεῖο ἔρχεται σ' ἀντίθεση μέ τό στύλ τῶν skinheads.

Ἐνῶ οἱ skinheads ἔκαναν θεωρία καί φετίχ τήν ταξική τους θέση, γιά νά μπορέσουν νά ἐπιστρέψουν «μαγικά» σ' ἓνα φανταστικό παρελθόν, οἱ punks ἀποδεσμεύτηκαν ἀπό τήν κουλτούρα τῶν γονιῶν

τους και βγάλαν τούς εαυτούς τους «ἀπέξω» – πέρα από τά ὄρια κατανόησης τοῦ μέσου ἀνδρα/γυναίκας, σ' ἓνα μέλλον ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Ἐπαιζαν μέ τῇ Διαφορᾷ τους, «συνέβαιναν» στόν κόσμο σάν ξένοι καί αἰνιγματικοί. Παρ' ὄλο πού τά τελετουργικά, οἱ τρόποι ὁμιλίας καί τ' ἀντικείμενα τῶν runks χρησιμοποιήθηκαν σκόπιμα γιά νά συμβολίσουν τήν ἐργατική καταγωγή, ἡ ἀκριβῆς καταγωγή κάθε ξεχωριστοῦ runk μεταμφιεζόταν ἢ παραμορφωνόταν συμβολικά ἀπό τό μείκ-ἄπ, τίς μάσκες καί τά ψευδώνυμα πού, σάν τήν τέχνη τοῦ Μπρετόν, φαίνεται ὅτι ἦταν «κόλπα γιά νά ξεγλιστρήσουν ἀπ' τήν ἀρχή τῆς ταυτότητας».⁷

Κατ' αὐτό τόν τρόπο, ἡ ἔννοια τῆς ἐργατικῆς τάξεως κατέληξε νά παραμείνει, ἀκόμη καί σάν πρακτική, ἀκόμη καί στίς συγκεκριμένες τῆς μορφές, στίς διαστάσεις μιᾶς ἰδέας. Ἦταν ἀφηρημένη, ἐξαῦλωμένη, δίχως πλαίσιο. Στερημένη ἀπ' ὅλες τίς ἀπαραίτητες λεπτομέρειες – ὄνομα, σπίτι, ἱστορία– γινόταν παράλογη, ἀπροσγείωτη, χωρίς ρίζες. Βρισκόταν σέ βίαιη ἀντίθεση μέ τό ἄλλο μεγάλο σημαῖνον τῶν runks – τῇ σεξουαλικῇ «διαστροφῇ». Οἱ δύο μορφές παρεκτροπῆς –κοινωνική καί σεξουαλική– ἀντιπαράτίθενταν γιά νά δώσουν μιάν ἐντύπωση πολλαπλῆς διαστροφῆς, ἱκανῆς νά ἀποθαρρύνει ἀκόμη καί τούς πιό φιλελεύθερους παρατηρητές, νά προκαλέσει τούς ἀφ' ὑψηλοῦ ἰσχυρισμούς τῶν κοινωνιολόγων, ἄσχετα μέ τό πόσο ριζοσπαστικοί ἦταν. Μ' αὐτό τόν τρόπο, παρ' ὄλο πού οἱ runks διαρκῶς ἀναφέρονταν στίς πραγματικότητες τοῦ σχολείου, τῆς οἰκογένειας καί τῆς τάξης, αὐτές οἱ ἀναφορές γίνονται κατανοητές μόνο ἀπό μιᾶ ἀπόσταση: περνοῦσαν μέσα ἀπό τό διασπασμένο κύκλωμα τοῦ στυλ τοῦ runk καί ἀναπαράγονταν σάν «θόρυβος», ἐνόχληση, ἀποσύνθεση.

Μ' άλλες λέξεις, παρ' όλο πού οί punks συνειδητά γίναν καθρέφτες αύτου πού ό Paul Piccone (1969) όνομάζει «προκατηγορικές πραγματικότητες της άστικής κοινωνίας» —άνισότητα, άδυναμία, άλλο-τρίωση—, αυτό μπόρεσε νά γίνει μόνον έπειδή τό στύλ των punks είχε έρθει σέ άποφασιστική ρήξη, όχι μόνο μέ τή γονεϊκή κουλτούρα, αλλά και μέ τήν ίδια τους τήν έμπειρία. Η ρήξη αυτή καταγράφηκε και άναδιώθηκε ταυτόχρονα στίς σημαίνουσες πρακτικές πού έμπεριείχε τό punk στύλ. Τά σύνολα punk, λ.χ., δέν λύναν ως διά μαγείας τίς διωμένες αντιφάσεις, αλλά άναπαριστούσαν τήν ίδια τήν έμπειρία της αντίφασης μέ τή μορφή όπτικων άστεισμών (τά λουριά, τά σκιασμένα μπλουζάκια κτλ.). Ένώ είναι άλήθεια, λοιπόν, ότι τά συμβολικά αντικείμενα του στύλ punk (οί παραμάνες, τό rogo, τά χτενίσματά τους) «σχημάτισαν μιά “ένότητα” μέ τίς σχέσεις, τίς θέσεις και τίς έμπειρίες της ομάδας» (Hall et al., 1976b), ή ένότητα αυτή ήταν συγχρόνως «ρηγματική» κι «έκφραστική», ή άκόμη καλύτερα, έκφραζόταν μέσα άπ' τή ρήξη.

Αυτό δέν σημαίνει, φυσικά, ότι όλοι οί punks ήταν έξίσου σέ θέση νά άντιληφθούν τή διάκριση άνάμεσα στην έμπειρία και τή σημασία στην όποία βασιζόταν τελικά όλο τό στύλ τους. Τό στύλ άναμφίβολα είχε νόημα για τό πρώτο κύμα των συνειδητών νεωτεριστών, σ' ένα επίπεδο άπρόσιτο σ' όσους έγιναν punks μετά τήν άνάδειξη και τή δημοσιότητα της ύπο-κουλτούρας. Τό punk δέν είναι βέβαια τό μοναδικό τέτοιο φαινόμενο: ή διάκριση άνάμεσα σ' αυτούς πού είναι αύθεντικοί και σ' αυτούς πού προσκολλούνται, είναι άξιοσημείωτη σέ κάθε ύπο-κουλτούρα. Συχνά μάλιστα εκφράζεται και λεκτικά (πλαστικοί punks ή παραμανάκηδες, κουφιοκέφαλοι

Ράστα ή καροτσέρηδες τής μπάντας, hippies του Σαββατοκύριακου κτλ., σέ αντίθεση μέ τούς «αύθεν-
τικούς»). Οί mods, π.χ., είχαν ένα περίπλοκο σύ-
στημα ταξινόμησης όπου τά «μούτρα» καί οί «στυ-
λίστες», πού αποτελούσαν τήν πρωταρχική κλίκα,
καθορίζονταν σέ αντίθεση μέ τή μή εύφάνταστη
πλειοψηφία – τά «παιδιά», πού δέν είχαν μηχανάκια,
καί τούς «σκουτεράκηδες», τούς όποιους κατηγο-
ρούσαν ότι ξέφτιζαν καί άντέγραφαν χοντροκομμένα
τό πολύτιμο στύλ τών mods. Έπιπλέον, ό βαθμός
συμμετοχής στήν ύπο-κουλτούρα διαφέρει γιά τόν
καθένα. Μπορεί νά αναπαριστά τή μεγαλύτερη διά-
σταση στή ζωή μερικών ανθρώπων, έναν άξονα πού
ύψώνεται καταπρόσωπο στήν οίκογένεια καί πού
γύρω του φτιάχνεται μία μυστική καί άσπιλη ταυτό-
τητα· μπορεί νά είναι μία έλαφρά παρέκκλιση, λίγη
ανακούφιση από τή μονότονη, κι όμως κυρίαρχη,
πραγματικότητα του σχολείου, του σπιτιού, τής δου-
λειάς. Μπορεί νά είναι ένα μέσο φυγής, όριστικής
άποκόλλησης από τό περιβάλλον, ή ένας τρόπος
αναπροσαρμογής καί βολέματος μετά από τήν εκτό-
νωση ενός Σαββατοκύριακου ή μιάς βραδιάς. Στίς
περισσότερες όμως περιπτώσεις, όπως ίσχυρίζεται ό
Phil Cohen, χρησιμοποιείται παράδοξα γιά νά φτά-
σει καί τούς δύο στόχους. Όπωςδήποτε, σέ πείσμα
αυτών τών άτομικών διαφορών, τά μέλη μιάς ύπο-
κουλτούρας πρέπει νά μοιράζονται μία κοινή γλώσ-
σα. Γιά νά πιάσει ένα στύλ, γιά νά γίνει δημοφιλές
σέ πλατιά κλίμακα, πρέπει νά λέει τά σωστά πράμα-
τα, μέ τόν σωστό τρόπο καί στό σωστό χρόνο. Πρέ-
πει νά εκπληρώνει μία προσδοκία, νά ένσαρκώνει
μία διάθεση, μία στιγμή. Πρέπει νά περικλείει μάν
εύαισθησία κι ή εύαισθησία του punk ήταν ούσια-
στικά άποστασιοποιημένη, ειρωνική καί συνειδητή.

Ἀκριδῶς ὅπως διάφορα μέλη τῆς ἴδιας ὑπο-
κουλτούρας μποροῦν νά ἔχουν μεγαλύτερο ἢ μικρό-
τερο βαθμό συνείδησης τοῦ τί λένε μέ τό στύλ τους
καί μέ ποιούς τρόπους τό λένε, ἔτσι καί διαφορετικά
στύλ ὑπο-κουλτούρας μποροῦν νά ἐκφράζουν δια-
φορετικούς βαθμούς ρήξης. Οἱ ὀλοφάνερα ἄθλιοι,
«διεστραμμένοι» punks πρόβαλλαν μέσα ἀπό τό οἰ-
κεῖο περιβάλλον τῶν «φυσιολογικοποιημένων» μορ-
φῶν μ' ἓνα περισσότερο ἐντυπωσιακό τρόπο ἀπό
τούς mods πού, ὅπως τούς χαρακτήρισε μιά σύγ-
χρονή τους ἐφημερίδα, ἦταν «στήν τρίχα, ζωηροί
καί καθαροί», παρ' ὅλο πού καί οἱ δύο ὁμάδες εἶ-
χαν ἐπιδοθεῖ μέ τόν ἴδιο βαθμό στήν ἴδια σημαί-
νουσα πρακτική (δηλ. τό συνειδητά ἀνατρεπτικό
bricolage).

Αὐτό ἐξηγεῖ ἐν μέρει ἡ τουλάχιστον στηρίζει τίς
διαμάχες ἀνάμεσα στίς ὑπο-κουλτούρες. Ὁ ἀνταγω-
νισμός ἀνάμεσα στούς ὀπαδούς τῆς ἀναδίωσης τῶν
teddy boys καί τούς punk rockers προχωροῦσε πέρα
ἀπ' τήν ἀπλή ἀσυμφωνία στό ἐπίπεδο τοῦ «περιεχο-
μένου» —διαφορετική μουσική, ντύσιμο κτλ.—, πέρα
ἀκόμη κι ἀπ' τίς διαφορετικές πολιτικές καί φυλετι-
κές συμπάθειες τῶν δύο ὁμάδων, ἀπό τίς διαφορετι-
κές σχέσεις μέ τήν κοινότητα τῶν γονέων κτλ., κι ἦταν
καταγεγραμμένος στόν ἴδιο τόν τρόπο κατασκευῆς τῶν
δύο στύλ — στόν τρόπο πού μεταδίδαν (ἢ ἀρνοῦν-
ταν νά μεταδίδσουν) τά νοήματα. Πολύ συχνά οἱ
teddy boys, σέ συνεντεύξεις τους στόν Τύπο, ἀντέ-
δρασαν στή συμβολική «λεηλασία» πού ἔκαναν οἱ
punks στήν πολύτιμη γκαρνταρόμπα τοῦ '50 (στά
σωληνωτά παντελόνια, τά μυτερά παπούτσια, τά
τσουλούφια) καί στήν εἰρωνική καί ἀνίερη μεταχεί-
ριση αὐτῶν τῶν «ἱερῶν» ἀντικειμένων, τῆς ὁποίας
τύχαιναν ὅταν «ἀποκόβονταν» καί ξαναδουλεύονταν

μέσα στο στυλ punk, όπου φυσικά μολύνονταν λόγω γειτνίασης (δίπλα στίς μπότες μέ τά πέταλα καί τά δεσμά από latex!).⁸ Πίσω από τίς αγαπητές στους punks «άποσπάσεις» κρύβονταν ύπαινιγμοί άταξίας, κατάρρευσης καί σύγχυσης τών κατηγοριών, μιά έπιθυμία όχι μόνο νά καταργηθοῦν τά όρια τών φυλών καί τών φύλων, αλλά καί νά σπάσει ή χρονολογική συνέχεια, μέ τήν ανάμιξη λεπτομερειών από διαφορετικές χρονικές περιόδους.

Τό στυλ τών punks έρμηνεύτηκε από τούς teddy boys σάν προσβολή στίς παραδοσιακές άξιες της «εϋθύτητας, της άμεσης όμιλίας καί του σεξουαλικού πουριτανισμού της έργατικής τάξης», τίς όποιες οί ίδιοι είχαν έπιδοκιμάσει καί αναδιώσει. Όπως καί ή αντίδραση τών rockers στους mods καί τών skinheads στους hippies, ή αναδιώση τών teddy boys φαίνεται νά άποτελεί μιά «αϋθεντική» έχθρική αντίδραση της έργατικής τάξης στίς προλεταριακές πόζες του new wave. Ο τρόπος πού σημαίνονταν, διά μέσου μιās μαγικής έπιστροφής στο παρελθόν, στά στενά όρια της κοινότητας καί της γονεϊκής κουλτούρας, στά οίκεία καί νόμιμα, ήταν σέ πλήρη συμφωνία μέ τό σύμφυτό της συντηρητισμό.⁹ Οί teddy boys δέν άντέδρασαν έπιθετικά μόνο στά αντικείμενα καί τίς «έννοιες» τών punks, αλλά καί στον τρόπο παρουσίασης αϋτών τών αντικειμένων, στον τρόπο κατασκευής καί διάλυσης αϋτών τών έννοιών. Τό κατάφεράν έπιστρέφοντας σέ μιά πιό πρωτόγονη «γλώσσα»: έπιστρέφοντας, σύμφωνα μέ τον George Melly, σέ ένα «τότε» πού ήταν ανώτερο από τό «τώρα», πράγμα πού, όπως λέει ό Melly στή συνέχεια, είναι μιά «τελείως αντιδραστική ιδέα».

Μπορούμε νά εκφράσουμε τή διαφορά άνάμεσα στίς δυό πρακτικές μέ τήν ακόλουθη φόρμουλα: ή

μιά (τῶν punks) εἶναι κινητική, μεταβατική καί συγκεντρώνει τήν προσοχή της στήν πράξη τῆς μεταμόρφωσης πού ὑφίσταται τό ἀντικείμενο. Ἡ ἄλλη (τῶν teds) εἶναι στατική, ἐκφραστική καί συγκεντρώνει τήν προσοχή της στά ἀντικείμενα καθ' αὐτά. Πιθανόν νά μπορέσουμε νά δοῦμε τή φύση αὐτῆς τῆς διαφορᾶς ἂν καταφύγουμε σέ μιά ἀπό τίς κατηγορίες πού ἐπεξεργάστηκε ἡ Kristeva – τή σήμανση (signifiante). Εἰσήγαγε τόν ὄρο αὐτό γιά νά περιγράψει τή λειτουργία τοῦ σημαίνοντος μέσα στό «κείμενο», σ' ἀντίθεση μέ τό ὄρο «σημασία» (signification) πού ἀναφέρεται στή λειτουργία τοῦ σημανομένου. Ὁ Ρολάν Μπάρτ ὀρίζει τή διαφορά ἀνάμεσα στίς δύο λειτουργίες κατ' αὐτό τόν τρόπο:

«Ἡ σήμανση εἶναι μιά διαδικασία κατά τή διάρκεια τῆς ὁποίας τό “ὑποκείμενο” τοῦ κειμένου, διαφεύγοντας (τή συμβατική λογική) καί ἐμπλεκόμενο σέ ἄλλες λογικές (τοῦ σημαίνοντος, τῆς ἀντίθεσης), ἀντιμάχεται τό νόημα καί ἀποσυντίθεται (χάνεται)· ἡ σήμανση, καί αὐτή εἶναι ἡ ἄμεση διαφορά της ἀπό τή σημασία, εἶναι κατ' αὐτό τόν τρόπο μιά λειτουργία· ὄχι ἡ λειτουργία μέ τήν ὁποία τό (ἄθικτο καί ἐξωτερικό) ὑποκείμενο προσπαθεῖ νά δαμάσει τή γλώσσα, ἀλλά ἐκείνη ἡ ριζοσπαστική λειτουργία (πού δέν ἀφήνει τίποτα ἀνέπαφο) μέσα ἀπ' τήν ὁποία τό ὑποκείμενο διερευνᾷ –μπαίνοντας κι ὄχι παρατηρώντας– τή λειτουργία τῆς γλώσσας καί τήν καταστροφή του. Συνεπῶς, ἀντίθετα μέ τή σημασία, ἡ σήμανση δέν μπορεῖ νά περιοριστεῖ σέ ἐπικοινωνία, ἀναπαράσταση, ἐκφραση: τοποθετεῖ τό ὑποκείμενο (τόν συγγραφέα, τόν ἀναγνώστη) μέσα στό κείμενο, ὄχι σάν μιά προβολή... ἀλλά σάν “ἀπώλεια”, “ἐξαφάνιση”» (βλ. Heath, 1977).

Σ' ἓνα ἄλλο σημεῖο, προσπαθώντας νά ταξινομή-

σει τὰ εἶδη τοῦ νοήματος στό κινηματογραφικό φίλμ, ὁ Μπάρτ ἀναφέρεται στό «κινούμενο» παιχνίδι τῶν σημαινόντων σάν τό «τρίτο (ἀμβλύ) νόημα» (τά ἄλλα δύο νοήματα, τό «πληροφοριακό» καί τό «συμβολικό», τὰ ὁποῖα, καθὼς εἶναι «κλειστά» καί «προφανή», ἀποτελοῦν συνήθως τὰ μόνα πού ἀφοροῦν τόν σημειολόγο). Τό τρίτο νόημα λειτουργεῖ ἐναντίον (ὑπερβαίνει) τῶν ἄλλων δύο, «ἀμβλύνοντάς» τα – περικυκλώνοντας τό «προφανές σημαινόμενο» καί προκαλώντας ἔτσι τήν «ὀλίσθηση τῆς ἐρμηνείας». Ὁ Μπάρτ χρησιμοποιεῖ σάν παράδειγμα ἓνα πλάνο τῆς ταινίας τοῦ Ἀϊζενστάιν «Θωρηκτό Ποτέμκιν», πού δείχνει μιά γριά, μέ χαμηλωμένο στό μέτωπο μαντίλι, σέ μιά κλασική στάση ἀπελπισίας. Στό ἐπίπεδο τοῦ προφανοῦς νοήματος, φαίνεται νά τυποποιεῖ τήν «εὐγενική ἀπελπισία» ἀλλά, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Μπάρτ, τό παράξενο κάλυμμα τοῦ κεφαλιοῦ της καί τὰ μᾶλλον «βλακώδη» ψαρίσια μάτια της σπάζουν αὐτή τήν τυποποίηση μέ τέτοιον τρόπο πού «δέν ὑπάρχει ἐγγύηση σκοπιμότητας» (Barthes, 1977a). Αὐτό τό τρίτο νόημα ἀναδύεται αὐτό καθ' αὐτό, ἀντίθετα στήν ὑποτιθέμενη ἐπικρατούσα ἔννοια τοῦ κειμένου, ἐμποδίζοντας τό κείμενο νά φτάσει στόν προορισμό του: μιά πλήρη καί ὀριστική ὀλοκλήρωση. Ὁ Μπάρτ περιγράφει τό τρίτο νόημα σάν «μιά ἐντομή ἄδεια (sic) ἀπό νόημα (ἀπό τήν ἐπιθυμία τοῦ νοήματος)... ἐπικρατεῖ τοῦ νοήματος – ἀνατρέπει, ὄχι τό περιεχόμενο, ἀλλά τήν πρακτική τοῦ νοήματος».

Οἱ ἰδέες τῆς «σήμανσης» καί τοῦ «ἀμβλέος νοήματος» εἰσηγοῦνται τήν παρουσία ἑνός ἐσώτερου ἀνατρεπτικοῦ συστατικοῦ μέσα στό κείμενο. Ἡ ἀναγνώριση τῶν λειτουργιῶν πού ἐπιτελοῦνται μέσα στό κείμενο, στό ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος, μπορεῖ νά

μᾶς βοηθήσει νά κατανοήσουμε τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὀρισμένα στυλ τῆς ὑπο-κουλτούρας φαίνονται νά δροῦν κατά τοῦ «ἀναγνώστη» καί νά ἀντιστέκονται σέ κάθε ἔγκυρη ἐρμηνεία. Εἶναι προφανές, ἂν σκεφτοῦμε λίγο ὅτι ὅλα τά στυλ τῆς ὑπο-κουλτούρας δέν «παίζουν» μέ τή γλώσσα στόν ἴδιο βαθμό: μερικά εἶναι πιό ἄμεσα ἀπό ἄλλα καί δίνουν μεγαλύτερη προτεραιότητα στήν κατασκευή καί προβολή μιᾶς σταθερῆς καί συνεκτικῆς ταυτότητας. Ἐπιστρέφοντας, λ.χ., στό προηγούμενό μας παράδειγμα, μπορούμε νά ποῦμε ὅτι ἐνῶ τό στυλ teddy boy εἶπε αὐτά πού εἶχε νά πεῖ μέ ἓνα σχετικά ἄμεσο καί προφανή τρόπο καί παραμένει ἀποφασιστικά προσηλωμένο σ' ἓνα «πεπερασμένο» νόημα, στό σημαίνόμενο, σ' αὐτό πού ἡ Kristeva ὀνομάζει «σημασία», τό στυλ punk βρίσκεται σ' ἓνα συνεχές στάδιο συνάθροισης, ροῆς. Εἰσάγει ἓνα ἑτερογενές σύστημα σημαίνοντων, πού τείνουν, ἀνά πάσα στιγμή, νά ἀντικατασταθοῦν ἀπό ἄλλα ὄχι λιγότερο παραγωγικά. Προσκαλεῖ τόν ἀναγνώστη νά «ὀλισθήσει» μέσα στή «σήμανση», νά χάσει τήν ἐννοια τῆς κατεύθυνσης, τήν κατεύθυνση τῆς ἐννοιας. Ἀποκομμένο ἀπό νόημα, τό στυλ punk φτάνει νά προσεγγίζει τήν κατάσταση πού ὁ Μπάρτ περιέγραψε σάν «μετεωρισμός» (ἡ ἴδια ἡ μορφή τοῦ σημαίνοντος)... «ἓνας μετεωρισμός πού δέν θέλει νά καταστρέψει τίποτα, ἀλλά ἀρκεῖται ἀπλῶς νά ἀποπροσανατολίζει τό Νόμο» (Barthes, 1977b).

Κατ' αὐτό τόν τρόπο, τά δύο στυλ ἀντιπροσωπεύουν διαφορετικές σημαίνουσες πρακτικές, πού φέρνουν τόν ἀναγνώστη ἀντιμέτωπο μέ τελείως διαφορετικά προβλήματα. Μποροῦμε νά ὑπολογίσουμε τήν ἔκταση αὐτῆς τῆς διαφορᾶς (πού εἶναι βασικά μιᾶ διαφορά στό βαθμό ὁλοκλήρωσης) χρησιμο-

ποιώντας μίαν αναλογία. Στο «Ήμερολόγιο ενός Κλέφτη», ο Ζενέ αντιπαραθέτει τή σχέση του μέ τόν άπροσδιόριστο Άρμάν μέ τό ξεμυάλισμά του άπό τόν πιό διαφανή Στιλιτάνο, μέ όρους πού ύπογραμμίζουν τή διάκριση ανάμεσα στίς δυό πρακτικές: «Παρομοιάζω τόν Άρμάν μέ τό σύμπαν πού διαστέλλεται... Άντί νά όριστεί καί νά περιοριστεί σέ άντιληπτά όρια, ό Άρμάν αλλάζει διαρκώς καθώς τόν καταδιώκω. Άντίθετα, ό Στιλιτάνο είναι ήδη περικνκλωμένος» (Genet, 1967).

Ή σχέση ανάμεσα στήν έμπειρία, τήν έκφραση καί τή σημασία δέν είναι συνεχής στήν ύπο-κουλτούρα. Μπορεί νά σχηματίσει μίαν ένότητα λιγότερο ή περισσότερο όργανική, στρεφόμενη πρός μιά ιδανική συνεκτικότητα, ή λιγότερο ή περισσότερο ρηγματική, εκφράζοντας τήν έμπειρία θραυσμάτων καί αντιφάσεων. Έπιπλέον, ξεχωριστές ύπο-κουλτούρες μπορούν νά είναι λιγότερο ή περισσότερο «συντηρητικές» ή «προοδευτικές», έντεταγμένες μέσα στήν κοινότητα, σέ συνέχεια μέ τίς αξίες της, ή προερχόμενες από αυτήν, αυτοκαθοριζόμενες ως ένάντιες στή γυνεϊκή κουλτούρα. Τελικά, αυτές οι διαφορές αντανακλώνται όχι μόνο στά αντικείμενα του στόλ της ύπο-κουλτούρας, αλλά καί στίς σημαίνουσες πρακτικές πού αναπαριστούν αυτά τά αντικείμενα καί πού τούς αποδίδουν νόημα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

Ο.Κ., είναι Κουλτούρα, είναι όμως Τέχνη;

«Ή ζωγραφική είναι κόσμημα, τό κολάζ είναι φτωχό».

(Louis Aragon)

Πώς, σέ τελική ανάλυση, μπορούμε νά δγάλουμε νόημα από τό στύλ τῆς ὑπο-κουλτούρας; Ένας από τούς πιό προφανείς τρόπους εἶναι νά τό «ἐκτιμήσουμε» μέ τούς ὀρθόδοξους αἰσθητικούς ὁρους. Πολλά από τά γραφτά γιά τήν κουλτούρα pop, ἂν καί δουλεμένα μέ πνεῦμα ἐκδίκησης γιά τόν ἀβασάνιστο χειρισμό τοῦ θέματος ἀπ' τούς πιό συντηρητικούς συγγραφείς, σέ κάποιο στάδιο ἔφτασαν νά χάσουν τήν ἐπαναστατική τους αἶχμή καί νά ἀποτραβηχτοῦν στόν παραδοσιακό τρόπο ἁμυνας: ὅτι ἡ pop μουσική καί οἱ σχετικές μ' αὐτήν γραφικές τέχνες εἶναι «τό ἴδιο καλές ὅπως ἡ ὑψηλή τέχνη» (π.χ. τό τελευταῖο κεφάλαιο τοῦ κατά τ' ἄλλα ἐξαιρετικοῦ βιβλίου τοῦ Melly «Revoltinto Style»). Σέ μερικές περιπτώσεις, ἡ εὐλαδική αὐτή μεταχείριση ἔφτανε μέχρι τά χαρακτηριστικά τοῦ στύλ τῆς ὑπο-κουλτούρας:

«Πολύ λίγα πράγματα, ἀπ' ὅσα ξεπήδησαν ἀπ' τήν ὅλη ἐξέλιξη τῶν teenagers, εἶναι πιό ὁμορφα

από τό στολισμένο τζάκετ ενός rocker. Δείχνει τή δημιουργική παρόρμηση στήν πιό καθαρή καί ἐφευρετική της μορφή. Χωρίς συναισθηματισμούς, μπορούμε νά ποῦμε ὅτι εἶναι μιά τέχνη ὑψηλοῦ βαθμοῦ, συμμετρική, τελετουργική, μέ περίεργη μεταλλική λάμψη καί μεγάλη φετιχιστική δύναμη» (Nuttal, 1969).¹

Καταλαβαίνει κανείς ὅτι τά πράγματα δέν εἶναι ἀκριβῶς ἔτσι. Ἡ ὑπο-κουλτούρα δέν εἶναι «πολιτιστική» μ' αὐτή τήν ἔννοια, καί τά στυλ, μέ τά ὁποῖα κάθε φορά ἀναγνωρίζεται, δέν φτάνει ἢ δέν χρησιμεύει νά τά περιγράψουμε σάν «τέχνη ὑψηλοῦ βαθμοῦ». Ἀποκαλύπτουν μᾶλλον τήν κουλτούρα μέ τήν εὐρύτερή της ἔννοια, σάν συστήματα ἐπικοινωνίας, μορφές ἔκφρασης καί ἀναπαράστασης. Ταιριάζουν μέ τόν ὀρισμό τῆς κουλτούρας ἀπό τοὺς στρουκτουραλιστές ἀνθρωπολόγους σάν «κωδικοποιημένες ἀνταλλαγές ἀμοιβαίων μηνυμάτων».² Μέ τόν ἴδιο τρόπο, τά στυλ τῆς ὑπο-κουλτούρας ἔχουν τήν ιδιότητα τῆς τέχνης, ἀλλά εἶναι μιά τέχνη μέσα σέ (κι ἔξω ἀπό) συγκεκριμένα πλαίσια· ὄχι σάν διαχρονικά ἀντικείμενα πού κρίνονται μέ τά ἀναλλοίωτα κριτήρια τῆς παραδοσιακῆς αἰσθητικῆς, ἀλλά σάν «σφετερισμοί», «κλοπές», ἀνατρεπτικές μεταμορφώσεις, σάν κίνημα.

Εἶδαμε μέ ποιό τρόπο τά στυλ αὐτά μποροῦν νά περιγραφοῦν σάν μορφές σημαίνουσας πρακτικῆς. Ὅμως, στήν περίπτωση πού ἡ θέση τῆς Krinsteva φαίνεται ὑπερβολικά περίπλοκη γιά τοὺς σκοπούς μας (καί γιά τήν ἀκρίβεια, ἀν κατέστρεψα τή συνοχή της μέ τό νά τήν χρησιμοποιῶ ἀποσπασματικά), τότε μπορούμε νά πάρουμε τή γενική συμφωνία ὅλων αὐτῶν τῶν κριτικῶν πού δουλεύουν σέ μιά στρουκτουραλιστική προοπτική, ὅτι τόσο ἡ καλλιτε-

χνική έκφραση όσο και η αισθητική απόλαυση είναι στενά δεμένες με την καταστροφή των υπαρχόντων κωδίκων και τόν σχηματισμό καινούριων:

«... Η αισθητική έκφραση αποσκοπεί στη μεταβίβαση έννοιων, ύπαινιγμών, περιπλοκών που δέν έχουν ακόμη σχηματοποιηθεί κι έτσι, άμέσως μόλις ένας αισθητικός κανονισμός γίνει γενικά αποδεκτός σαν κώδικας (σαν τρόπος έκφρασης ήδη σχηματοποιημένων έννοιων), ή καλλιτεχνική δουλειά τείνει νά τόν ξεπεράσει, ενώ έρευνά τις πιθανές του μεταλλαγές και προεκτάσεις... Ένα μεγάλο μέρος του ενδιαφέροντος που παρουσιάζει ή καλλιτεχνική δουλειά, βρίσκεται ακριβώς στους τρόπους που έρευνά και τροποποιεί τούς κώδικες, που φαινομενικά χρησιμοποιεί» (Culler, 1976).

Μέσα από μία διαλεκτική αυτού του είδους, ο Jonathan Culler περιγράφει τή δημιουργία, τήν υιοθέτηση και, τελικά, τόν παραγκωνισμό των διαφόρων στύλ της ύπο-κουλτούρας. Πράγματι, ή ακολουθία των μεταπολεμικών νεανικών στύλ μπορεί νά αναπαρασταθεί στο συμβατικό επίπεδο, σαν μία σειρά μετασχηματισμών ενός αρχικού συστήματος στοιχείων (ρούχα, μουσική, χορός, άργκό) που ξεδιπλώνεται μέσα από ένα έσωτερικό σύστημα πολώσεων (ο mod κατά του rocker, ο skinhead κατά του greaser, ο skinhead κατά του hippie, ο punk κατά του hippie, ο ted κατά του punk, ο skinhead κατά του punk³) και καθορίζεται έναντίον μäs παράλληλης σειράς «όμαλων» μετασχηματισμών («ύψηλή» ή κυρίαρχη μόδα). Κάθε ύπο-κουλτούρα κινείται μέσα σ' έναν κύκλο αντίστασης και άφοπλισμού, και είδαμε ποιά είναι ή θέση αυτού του κύκλου μέσα στα ευρύτερα πολιτιστικά και έμπορικά πλαίσια. Η πολιτιστική παρεκτροπή μπορεί νά έξηγηθεί αυτόματα και

νά πάψει νά ἔχει νόημα μέσα στίς αἰθουσες τῶν σχολείων, τά δικαστήρια καί τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης, ἐνῶ ταυτόχρονα τά «μυστικά» ἀντικείμενα τοῦ στυλ τῆς ὑπο-κουλτούρας γίνονται ἀντικείμενα ἐπίδειξης σέ κάθε βιτρίνα κεντρικοῦ καταστήματος δίσκων καί μεγάλης μπουντίκ. Ἀπογυμνωμένα ἀπό τούς ἄπρεπους ὑπαινιγμούς τους, τά στυλ γίνονται κατάλληλα γιά λαϊκή κατανάλωση. Ὁ André Masson (1945) περιέγραψε τή συμβολή μιᾶς παρόμοιας διαδικασίας στήν πτώση τοῦ σουρρεαλισμοῦ:

«Ἡ συνάντηση μιᾶς ὀμπρέλας καί μιᾶς ραπτομηχανῆς πάνω στό χειρουργικό τραπέζι ἔγινε μονάχα μιᾶ φορά. Κοπιαρισμένο, ἐπαναλαμβανόμενο ξανά καί ξανά, μηχανοποιημένο, τό ἀσυνήθιστο ἐκχυδαίζεται... Μπορεῖ κανεῖς νά δεῖ μιᾶ ἐπώδυνη "φαντασία" στίς βιτρίνες τῶν μαγαζιῶν».

Τά ἀποκόμματα καί τά κολάζ, ὅσο παράξενα, δέν ἀλλάζουν, ἀλλά ταξινομοῦν ἐκ νέου τά πράγματα καί, βέβαια, ἡ «ἐκρηκτική σύνδεση» ποτέ δέν συμβαίνει: κανένας στυλιστικός ἐξορκισμός δέν μπορεῖ νά ἀλλάξει τόν καταπιεστικό τρόπο παραγωγῆς τῶν καταναλωτικῶν ἀγαθῶν τά ὁποῖα χρησιμοποιεῖ μιᾶ ὑπο-κουλτούρα.

Παρ' ὅλα αὐτά, τό στυλ συνεχίζει νά ἔχει τή στιγμή του, τό σύντομο προκλητικό του θέαμα, κι ἔτσι στή μελέτη μας γιά τό στυλ τῆς ὑπο-κουλτούρας θά πρέπει νά ρίξουμε τήν προσοχή μας σ' αὐτή τή στιγμή, στό γεγονός τοῦ μετασχηματισμοῦ, κι ὄχι στά ἀντικείμενα καθ' αὐτά. Ἐπιστρέφοντας στά τζάκετ τῶν rockers, μποροῦμε νά συμφωνήσουμε μέ τόν Nuttal ὅτι πραγματικά ἀποτελοῦν ἀντικείμενα μέ «μεγάλη φετιχιστική δύναμη». Δέν πρέπει, ὅμως, νά προσπαθήσουμε νά τά ἀνασύρουμε ἀπό τά πλαίσια μέσα στά ὁποῖα δημιουργήθηκαν καί φορέθηκαν.

Ἄν μπορούμε νά σκεφτοῦμε συμβατικά, τά στυλ τῆς ὑπο-κουλτούρας εἶναι πιά χρήσιμα σάν παραλλαγές καί προεκτάσεις τῶν ὑπαρχόντων κωδίκων, παρά σάν ἡ «καθαρή» ἔκφραση δημιουργικῶν ὠθήσεων καί, πάνω ἀπ' ὅλα, θά πρέπει νά ἀντιμετωπιστοῦν σάν παραλλαγές μέ νόημα. Μερικές φορές, οἱ μορφές αὐτές θά εἶναι παραμορφωμένες καί παραμορφωτικές. Τότε, ἀναμφίβολα, αὐτή θά εἶναι ἡ «θέση» τους. Ἀντιπαρατίθενται στή συμβολική τάξη τῶν δομημένων φαινομένων – στή σύνταξη πού τοποθετεῖ τόν παραγωγό πάνω καί ἀντίθετα σ' αὐτό πού ὁ ἴδιος (ἡ ἴδια) παράγει. Ἀπέναντι σέ μιά τέτοια τάξη πραγμάτων, εἶναι ὑποχρεωμένα, σέ μερικές περιπτώσεις, νά ἀποκτήσουν ἀφύσικα καί τερατώδη χαρακτηριστικά.

Ἐνα μεγάλο μέρος αὐτοῦ τοῦ βιβλίου βασίστηκε στήν παραδοχή ὅτι οἱ δύο θέσεις «Νέγρος» καί «νεαρός λευκός ἐργάτης» μπορούν νά ἐξισωθοῦν. Ὅπως δὴποτε, μιά τέτοια ἐξίσωση εἶναι ἀμφισβητήσιμη ἀνά πάσα στιγμή· δέν μπορεί νά ἐξεταστεῖ μέ τίς συνηθισμένες κοινωνιολογικές μεθόδους. Ἄν καί ὑπάρχει ἀναντίρρητα στήν κοινωνική δομή, ὑφίσταται σάν ἐνυπάρχον στοιχεῖο, σάν καταποντισμένη δυνατότητα, σάν ὑπαρξιακή ἐκλογή καί κανένας δέν μπορεί νά ἀποδείξει ἐπιστημονικά μιά ὑπαρξιακή ἐκλογή· εἴτε τή βλέπει, εἴτε ὄχι.

Σίγουρα, μπορεί νά ὑπάρχουν ἄλλες ἀντιρρήσεις. Ἀποδίδοντας τόση ἐμφαση στή σύνδεση ἀνάμεσα στίς δύο ομάδες, βλάπτουμε τή μαύρη κοινότητα, πού σχηματίστηκε μέσα σέ αἰῶνες ἀφάνταστης στυγνῆς καταπίεσης: μιά κουλτούρα πού, καλῶς ἢ κακῶς, ἔχει τή σφραγίδα μᾶς μοναδικῆς ἱστορίας καί πού, ἐπιπλέον, ἔχει ἐπιτέλους ἀρχίσει νά φεύγει ἀπ' τόν Ἀφέντη καί νά συνέχεται ἐθνικά. Οἱ σχέσεις,

σάν αποτέλεσμα, ανάμεσα στον νέο και τον γέρο, τό παιδί και τον γονιό, έχουν διαφορετική δομή στίς μαύρες απ' ό,τι στίς λευκές κοινότητες. Ή reggae δέν είναι μόνο γιά τούς νέους και, παρ' όλο πού οί ἐνήλικες Δυτικοίνοι προτιμοῦν ἀναμφίβολα ἐλαφρότερους και λιγότερο ἀφρικανικούς ρυθμούς, τόσο οί νέοι όσο και οί μεγάλοι ἀποτελοῦν μέρος τοῦ ἰδίου ἀμυντικά ὀργανωμένου συνόλου, δεμένοι μαζί ἀπό τήν ἴδια ἔλλειψη διεξόδων, τήν ἴδια περιορισμένη κινητικότητα.

Κατ' αὐτό τόν τρόπο, ἐνῶ οί νεαροί λευκοί τῆς ἐργατικῆς τάξης θά παραμείνουν σέ ὅλη τους τή ζωή, κατά πάσα πιθανότητα, στήν ἴδια τάξη, ἀπό τήν ἄλλη, θά μεγαλώσουν, θά βουλευτοῦν σέ μιὰ θέση, ἂν ὄχι στόν ἥλιο, τουλάχιστον μέσα στά ὄρια τῆς κοινωνικῆς συγκατάθεσης. Οἱ Μαύροι ὁμως, ποτέ δέν θά χάσουν αὐτό πού στήν κοινωνία μας θεωρεῖται ἡ ἀναπηρία τοῦ μαύρου χρώματος. Τουλάχιστον γιά τό προβλέψιμο μέλλον, φαίνονται νά παραμένουν στή «βάση τοῦ σωροῦ». Παρ' ὅλ' αὐτά, μποροῦμε νά ὑποθέσουμε ὅτι προοδευτικά αὐτές οί διαφορές θά ἀπαλειφθοῦν, καθῶς σταθεροποιεῖται ἡ μαύρη παρουσία (ἤδη ὑπάρχουν σημάδια μιᾶς αὐξανόμενης συνείδησης τῆς γενιᾶς τους, ἀνάμεσα στή «νεολαία» τῆς μαύρης κοινότητος), και ἂν δέν ἰσοπεδώσουμε τίς δύο θέσεις, μιὰ σύγκριση ἀνάμεσα στίς λευκές και τίς μαύρες ὑπο-κουλτοῦρες μπορεῖ νά εἶναι διαφωτιστική. Εἶδαμε, π.χ., ὅτι προκαλοῦν παρόμοιες ἀντιδράσεις στόν Τύπο και τή δικαιοσύνη. Ή reggae, ὅπως ἀκριβῶς και τό punk rock, ἀποτελοῦν ἀντικείμενα ἀπορριπτέα ἀπό τούς «σοβαρούς» ἀνθρώπους σάν ἀνοησίες ἢ σάν ἀσχετες παρεκκλίσεις ἀπό τά βασικά προβλήματα τῆς σύγχρονης βρετανικῆς ζωῆς. Κατά τά ἄλλα, και οἱ δύο

μορφές καταδικάζονται σάν έκφυλισμένες ή ύποβι-
βάζονται σέ «σκέτη πλάκα». Ἀλλά, ὅπως εἶδαμε,
ύπάρχει ἀκόμα μιὰ βαθύτερη ἐπικοινωνία μεταξύ
τους: τόσο ή reggae ὅσο καί τό punk rock δημιουρ-
γήθηκαν στά πλαίσια μιᾶς ύπο-κουλτούρας πού
προέρχεται ἀπό ἀντίδραση σέ συγκεκριμένες ιστορι-
κές συνθήκες. Ἡ ἀντίδραση αὐτή περικλείει μίαν
Ἐργνηση: ξεκινᾷ μ' ἓνα κίνημα ἔξω ἀπ' τήν κοινω-
νική συγκατάθεση (καί στίς Δυτικές δημοκρατίες ή
κοινωνική συγκατάθεση θεωρεῖται ιερή). Εἶναι ή
ἀπρόσκλητη ἀποκάλυψη τῆς διαφορᾶς πού ἐπισύρει
στά μέλη τῆς ύπο-κουλτούρας τήν ἔχθρα, τό χλευα-
σμό, τήν «ἀπεριόριστη καί βουβή λύσσα».

Οἱ περιθωριακές κουλτοῦρες εἶναι συνεπῶς ἐκ-
φραστικές μορφές, ἀλλά αὐτό πού ἐκφράζουν εἶναι
τελικά μιὰ οὐσιώδης ἔνταση ἀνάμεσα σ' αὐτούς πού
εἶναι στήν ἔξουσία καί στούς καταδικασμένους σέ
μειονεκτική θέση καί σέ ζωή δευτέρας κατηγορίας.
Ἡ ἔνταση αὐτή ἐκφράζεται σχηματικά στή μορφή
τοῦ στύλ τῆς ύπο-κουλτούρας καί θά ἦταν σωστό νά
χρησιμοποιήσουμε μιὰ μεταφορά γιά νά δώσουμε
τόν τελικό ὀρισμό τῆς ύπο-κουλτούρας. Σ' ἓνα ἀπό
τά πιό διαδεδομένα του δοκίμια, τό «Ἰδεολογία καί
Ἰδεολογικοί Μηχανισμοί τοῦ Κράτους», ὁ Althusser
περιγράφει μέ ποιό τρόπο τά διάφορα τμήματα τοῦ
κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ —ή οἰκογένεια, ή παιδεία,
τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης, οἱ πολιτιστικοί καί
πολιτικοί θεσμοί— συντελοῦν στή διαιώνιση τῆς ύπο-
ταγῆς στήν κυρίαρχη ἰδεολογία. Οἱ θεσμοί αὐτοί,
ὅμως, δέν ἐπιτελοῦν τή λειτουργία τους μέσα ἀπό
μιὰ ἄμεση μεταδίδωση τῶν «κυρίαρχων ἰδεῶν».
Ἀντίθετα, ὁ τρόπος πού συνεργάζονται μέσα σέ μιὰ
«ἁρμονία μέ σφιγμένα δόντια», ὅπως τήν ὀνομάζει ὁ
Althusser, εἶναι αὐτό πού ἀναπαράγει τήν κυρίαρχη

ιδεολογία «ἀκριβῶς μέσα στίς ἀντιφάσεις της». Στό βιβλίο αὐτό, ἐρμήνευσα τήν ὑπο-κουλτούρα σάν μιὰ μορφή ἀντίστασης στήν ὁποία ἀναπαριστῶνται, μέ τό στυλ, οἱ βιωμένες ἀντιφάσεις κι ἐναντιώσεις στήν κυρίαρχη ἰδεολογία. Συγκεκριμένα, χρησιμοποίησα τόν ὄρο «θόρυβος» γιά νά περιγράψω τήν πρόκληση πού ἀποτελοῦν τά στυλ αὐτά στή συμβολική τάξη πραγμάτων. Πιθανόν νά ἦταν πιό ἀκριβές καί πιό περιγραφικό νά θεωρήσουμε αὐτό τό θόρυβο σάν τήν ἄλλη πλευρά τοῦ δίσκου τῆς «ἁρμονίας μέ τά σφιγμένα δόντια» τοῦ Althusser (Althusser, 1971b).

Κατάληξη

«Στήν καλύτερή της μορφή, ἡ ζωή, ὅπως καί ἡ τέχνη, εἶναι ἐπαναστατική. Στή χειρότερη, εἶναι μιὰ φυλακή».

(Paul Willis, 1977)

«Ἡ φυλακή εἶναι ἄχρηστη... Ἡ ἐποχή τῶν μπλούζ ἔχει περάσει».

(Genet, 1971)

Τό βιβλίο αὐτό ἄρχισε μέ τόν συγγραφέα Ζάν Ζενέ νά «ἀποδίδει τιμές» στά φαντάσματα τῶν ἐραστῶν του: μιὰ συλλογή ἀπό φωτογραφίες κακοποιῶν ἔξυπνα κολλημένη στό πίσω μέρος τοῦ Κανονισμοῦ τῆς φυλακῆς. Τελειώνουμε μέ τόν ἴδιο συγγραφέα ἔξω ἀπό τά τείχη μιᾶς διαφορετικῆς φυλακῆς νά κοιτᾷ ἕναν ἄλλο, νεώτερο τρόφιμο – τόν George

Jackson. Ἡ ἀγάπη του γιὰ τόν νεαρό ἐγκληματία, ὄχι λιγότερο τρυφερή, εἶναι ἀνάμικτη μέ συμπόνια. Ἐγινε ἓνας πιό ὥριμος, Βαθύτερος δεσμός μέσα ἀπ' τήν ἀπόφαση τοῦ Ζενέ νά ἀναγνωρίσει ἓναν Ἄλλον, καί νά συμμεριστεῖ τά πάθη του. Ὁ Ζενέ κέρδισε τήν ἀγιότητα, τελικά, ἀλλά μόνον ὑπερβαίνοντας τούς ἀρχικούς ὅρους σύλληψής της – ὑποκαθιστώντας τήν ἀδελφοσύνη μέ τό ἐγώ. Οἱ καιροί ἔχουν ἀλλάξει. Ὁ Ζενέ πέρασε, διά μέσου τῆς τέχνης, ἀπό τήν πρακτική τοῦ ἐγκλήματος στήν ἰδέα τοῦ ἐγκλήματος, καί ἀπό κεῖ σέ μιὰ θεωρία ἐπανάστασης. Πέρασε ἀπ' τίς ἀτομικές στίς γενικές αἰτίες. Εἶναι τώρα ἓνας διάσημος συγγραφέας. Ὁ Ζενέ δέν εἶναι ἓνας τυπικός πρῶην ἀπατεώνας, οὔτε ὁ George Jackson ἦταν ἓνας κοινός κατάδικος. Κι αὐτός ἀναγνωρίστηκε σάν συγγραφέας. Καταδικασμένος σέ ἡλικία δεκαοχτώ χρονῶν σέ ἓνα χρόνο μέχρι ἐπ' ἀόριστον φυλάκιση,¹ γιά ληστεία 70 δολαρίων ἀπό ἓνα βενζινάδικο, ὁ Jackson ἦταν ἓνας ἀπ' τούς πρώτους μιᾶς νέας γενιάς βαρυποινιτῶν, πού ἐκμεταλλεύθηκαν τήν ἄνεση τοῦ χρόνου καί τή μοναξιά γιά νά μορφωθοῦν, νά θεωρητικοποιήσουν τίς θέσεις τους καί νά δώσουν μιὰ πολιτική προοπτική στήν καριέρα τους σάν ἐγκληματίες. Στά 1970, μαζί μέ δύο ἄλλους τρόφιμους τῆς φυλακῆς Soledad, ἀντιμετώπισε μιὰ καινούρια δίκη καί μιὰ πιθανή θανατική ποινή γιά τή δολοφονία ἑνός δεσμοφύλακα. Ἡ δίκη πῆρε μιὰ εὐρεία πολιτική σημασία: γιατί οἱ τρεῖς τους στάθηκαν ἐνωμένοι, ἦταν μαχητικοί κι ὀργανωμένοι: ἀκόμη περισσότερο, ἦταν μαῦροι. Οἱ καιροί εἶχαν, πράγματι, ἀλλάξει.

Ἡ εἰσαγωγή τοῦ Ζενέ στό «Ὁ Ἀδερφός τῆς Soledad: τά Γράμματα τῆς Φυλακῆς τοῦ George Jackson», ἔχει ἓνα κύριο θέμα: ὅτι οἱ μαῦροι συγγρα-

φείς, προσπαθώντας να εκφραστούν στη γλώσσα του 'Αφέντη, πιάνονται σε διπλή παγίδα: «Ίσως μιά ακόμα πηγή άγχους για τον μαύρο είναι να συνειδητοποιεί ότι αν γράψει ένα άριστούργημα, είναι ή γλώσσα του έχθρου του, τό θησαυροφυλάκιο του έχθρου του πού εμπλουτίζεται με ένα ακόμη κόσμημα, πού με τόση άγριάδα κι άγάπη σκάλισε ό ίδιος» (Genet, 1971). 'Ο Ζενέ άναγνωρίζει στη δουλειά των νέων μαύρων συγγραφέων δυό δρόμους για να ξεφύγουν άπ' αυτό τό γρίφο. Πρώτο, ή θρησκεία του έχθρου μπορεί να χρησιμοποιηθεί έναντίον του έχθρου. 'Απαλλαγμένοι από τά «πρεσβυτεριανά και βιβλικά κουρέλια», μπορούν να μάθουν να άναγγέλουν με φωνές «πιό μαύρες και όργισμένες τή συμφορά, όχι του να είναι μαύροι, αλλά αίχμάλωτοι». Κι ύστερα, καθώς οί νέοι αυτοί συγγραφείς είναι καταδικασμένοι να μιλούν παντοτινά με μιά ξένη γλώσσα, πού τούς φέρνει πιό κοντά στον Έχθρό, θά πρέπει να προσπαθήσουν να ξεριζώσουν τον 'Αφέντη με τή γλώσσα. Ένας έξόριστος σάν τον Jackson, ένα θύμα, σύμφωνα με τά λόγια του, τής «νέας σκλαβιάς» έχει μόνον μιά διέξοδο: «να δεχτεί αυτή τή γλώσσα, όμως να τή διαφθείρει τόσο επιδέξια πού οί λευκοί να πιαστούν στην παγίδα του». Κι έτσι, παγιδευμένοι, μπορούν συμβολικά να έξολοθρευτούν.

'Ο Ζενέ μās προειδοποιεί ότι τά γράμματα αυτά δέν είναι εύκολο άνάγνωσμα. 'Η προσέγγισή τους μās είναι δύσκολη. Είναι γραμμένα μέσα από σφιγμένα δόντια με σκληρές, άσκημες λέξεις, «...τίς άπαγορευμένες λέξεις, τίς καταραμένες λέξεις, τίς λέξεις τίς βουτηγμένες στο αίμα, τίς επικίνδυνες λέξεις, τίς κλειδαμπαρωμένες λέξεις, τίς λέξεις πού δέν άνήκουν στο λεξικό...» (Genet, 1971). Μ' αυτό τον

τρόπο, ὁ Ζενέ μᾶς περιστρέφει σ' ἓνα πλήρη κύκλο. Μᾶς φέρνει πίσω σέ μιὰ εἰκόνα γκραφίτι, σέ μιὰ ομάδα μαύρων, φυλακισμένων μέσα στή γλώσσα, πού χτυπᾶνε τούς ἀσβεστωμένους τοίχους δυό φυλακῶν – τῆς πραγματικῆς καί τῆς συμβολικῆς. Μ' αὐτό τόν πλάγιο δρόμο, μᾶς φέρνει πίσω στό νόημα τοῦ στύλ, στήν ὑπο-κουλτούρα καί τά μηνύματα πού κρύβονται πίσω ἀπ' τήν παραμόρφωση. Προεκτείνοντας αὐτή τή μεταφορά, θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι τά στύλ τῆς ὑπο-κουλτούρας πού μελετήσαμε, ἀκριβῶς σάν τά γκραφίτι τῆς φυλακῆς, ἀπλῶς ἐκφράζουν τό σεβασμό τους στό χῶρο πού γεννήθηκαν, καί «εἶναι σωστό... κάθε κείμενο πού μᾶς πλησιάζει μέσ' ἀπ' αὐτό τό χῶρο, νά μᾶς πλησιάζει σάν νά εἴμαστε ἀκρωτηριασμένοι» (Genet, 1971).

Στήν πορεία αὐτοῦ τοῦ βιβλίου, μάθαμε σάν τόν Ζενέ νά εἴμαστε ἐπιφυλακτικοί ἀπέναντι στίς κατηγορίες τῆς κοινῆς λογικῆς πού βαραίνουν τήν ὑπο-κουλτούρα. Ὑποχρεωθήκαμε νά διευρύνουμε τόν ὅρισμό τῆς κουλτούρας, γιά νά καλύψουμε ὅλες ἐκεῖνες τίς μορφές ἐκφρασης πού σχηματοποιοῦν νοηματικά τίς ἐμπειρίες τῶν ομάδων. Γιά νά φτάσουμε σ' αὐτό τόν ὅρισμό, κινηθήκαμε μέσα ἀπό μιὰ παράδοση πού περικλείει τόσο διαφορετικά ταλέντα, ὅπως ὁ Τ.Σ. Ἑλιοτ, ὁ Ρολάν Μπάρτ κι ὁ Ζάν Ζενέ. Κατά μιὰ ἔννοια, οἱ τρεῖς αὐτοί συγγραφεῖς κυριάρχησαν σ' ὅλη τήν ἔκταση τῆς μελέτης μας, δίνοντας τά βασικά πλαίσια ἀναφορᾶς. Μᾶς ἔδωσαν καταλόγους ἀπό τά πιό ἀσήμαντα φαινόμενα, πού, ὅμως, γιά τόν κάθε συγγραφέα κρύβουν μιὰ ἰδιαίτερη σημασία. Πρῶτα, ὁ Ἑλιοτ μᾶς ἔδωσε τόν πρωταρχικό ὅρισμό τῆς κουλτούρας. Βρίσκει «σ' ὅλες τίς χαρακτηριστικές δραστηριότητες καί ἐνδιαφέροντα ἐνός λαοῦ» (τίς ἵπποδρομίες, τά παντζάρια καί τά σκυ-

λιά) μιά νοηματική συνοχή, έναν «ολόκληρο τρόπο ζωής». Όλα αυτά τά στοιχειά συναθροίζονται σέ μιά τάξη, μιά Ἀγγλικότητα, πού αἰσθάνεται ὅτι ἀξίζει νά ὑποστηριχτεῖ – μιά παράδοση πού δεσμεύεται νά τήν προασπίσει ἐναντίον τῶν βαρβάρων ἐπιδρομῶν τῆς μαζικῆς κουλτούρας: τά ἀνόητα φιλμς, τά κόμικς, τίς κακίες καί τίς μικροψυχίες τῆς ζωῆς ὅλων τῶν ἀπιστων «κούφρων ἀνθρώπων».

Ὁ κατάλογος τοῦ Μπάρτ, συντεταγμένος μέ ὄχι λιγότερη ἀπόσταση, τονίζει κάποια διαφορετική προοπτική. Κι αὐτός υἱοθετεῖ ἕναν προφητικό τόνο, ἀλλά ἐκεῖ πού ὁ Ἑλιοτ εἶναι Ἀγγλο-Καθολικός καί Συντηρητικός, ὁ Μπάρτ εἶναι ὑλιστής καί Μαρξιστής. Ἡ σκοτεινή νύχτα τῆς ψυχῆς τοῦ Ἑλιοτ («Ἀνθρώποι καί κομμάτια χαρτί στροβιλίζονται στόν παγωμένο ἀνεμο/πού φυσάει πρὶν καί μετὰ τό χρόνο», Eliot, 1959), ἀντικαθίσταται ἀπό τή «σκοτεινή νύχτα τῆς ἱστορίας» τοῦ Μπάρτ, ὅπου «τό μέλλον γίνεται οὐσία, ἡ οὐσιαστική καταστροφή τοῦ παρελθόντος» (Barthes, 1972). Καί οἱ δύο εἶναι ἀποξενωμένοι ἀπό τίς μορφές τῆς σύγχρονης κουλτούρας, ἀλλά ἐκεῖ πού ὁ Ἑλιοτ βρῖσκει ἱερό καταφύγιο στή βρετανική κληρονομιά, στίς προσευχές καί τίς ἱερές ἐστίες, ὁ Μπάρτ «δέν μπορεῖ νά δεῖ τή Γῆ τῆς Ἑπαγγελίας. Γι' αὐτόν, τά θετικά στοιχεῖα τοῦ αὐριο κρύβονται ἀπό τά ἀρνητικά σημερινά» (Barthes, 1972). Ὁ Μπάρτ δέν προσπαθεῖ νά κάνει διακρίσεις ἀνάμεσα στήν ὑψηλή καί τή χαμηλή κουλτούρα: τό κάθε τι, ἀπό τό θέατρο καί τή δίκη δολοφονίας ὡς τή μαγειρική πού ὀνειρευόμαστε, εἶναι καταραμένο, παγιδευμένο σέ μιά καταστρεπτική ἰδεολογία. Ὅτιδήποτε θεραπευτικό εἶναι χαλασμένο, κάθε αὐθόρμητο ἐπεισόδιο ἢ αἰσθημα μιά δυνάμει βορά τοῦ μύθου. Ὁ Μπάρτ δέν μπορεῖ νά προσφέ-

ρει σωτηρία, όμως τουλάχιστον υπάρχει ένα καθαρήριο μέ την «έρμηνεία»: οί μύθοι είναι σήματα καί τά σήματα, αν όχι τίποτε άλλο, είναι «ανανγώσιμα». 'Ο Μπάρτ, λοιπόν, μάς έδωσε μία μέθοδο – έναν τρόπο νά διαβάσουμε τό στύλ.

Τέλος, φτάνουμε στόν Ζενέ, πού μάς δίνει μία μεταφορά κι ένα πρότυπο, γιατί παρ' όλες τίς άτυχίες τής γέννησης καί τής θέσης του, έμαθε νά ζει «μέ στύλ». 'Ο Ζενέ είναι ό ίδιος μία υποκουλτούρα. Τά γούστα του είναι τό ίδιο έκλεπτυσμένα μέ τοῦ Μπάρτ. Έχει τό ίδιο μάτι γιά τή λεπτομέρεια, όπως ό Μπάρτ, τήν ίδια αίσθηση τών λέξεων. Σάν τόν Μπάρτ, ακόμα, έχει μυστικά όράματα καί διεισδύει κάτω άπ' τήν επιφάνεια τών πραγμάτων. Όμως, είναι βαλμένος άλλοῦ. Είναι ένας κλέφτης, ένας ψεύτης, ένα «κάθαρμα».² Αντίθετα μέ τόν Μπάρτ, αποκλείστηκε μέ έντολή τοῦ Κράτους. Είναι «στήν άπομόνωση». Ξεκινά σάν Καθολικός, αλλά δέν σώζεται γιατί, αντίθετα μέ τόν Έλιοτ, είναι άνομος. 'Ο Καθολικισμός του είναι χωριάτικης ποιικιλίας. Σταματά στίς εικόνες καί τό κιγκλίδωμα τοῦ άμβωνα. Είναι παγανιστικός κι ειδωλολατρικός. 'Ακόμη, βλέπει στήν άρνηση τής πίστης του ένα κρυφό κομμάτι – «μία άσκημη πλευρά», πού τοῦ άρέσει περισσότερο. Γίνεται, σάν τίς θεατρικές του Δοῦλες, ή «άνήθικη πνοή» τοῦ 'Αφέντη του.³ Ένα σύστημα δουλεύει στό κεφάλι του. «Διαλέγει» τά έγκλήματά του, τή σεξουαλικότητά του, τήν άποστροφή καί τήν όργή πού προκαλεί στους δρόμους, κι όταν κοιτά τόν κόσμο «τίποτα δέν είναι ξεκάρφωτο»: οί τιμές τοῦ χρηματιστήριου, τό δικανικό ὕψος, τά παρτέρια, έχουν ένα νόημα: τή Διαφορά του, τήν Έξορία του. 'Ο Ζενέ είναι τό ίδιο λεπτολόγος μέ τόν Έλιοτ στά σημεία όπου μοιράζει τίς

προτιμήσεις του: μόνο τό χειρότερο είναι αρκετά καλό γι' αυτόν, μόνο ή βαθύτερη και πιό ποταπή δουτιά μπορεί νά ονομαστέι «σπίτι». Τοποθετημένος απέξω (άκομη κι όταν είναι «μέσα»), ό Ζενέ όχι μόνο διαβάζει τά σήματα, αλλά τά γράφει κιόλας. Ανατρέπει τά φαινόμενα, γλιστρᾷ πίσω τους γιά νά τά κοροϊδέψει: στίς 14 'Ιουλίου, τήν ήμέρα τοῦ «μπλέ-ἄσπρου-κόκκινου», ντύνεται μέ ὅλα τ' ἄλλα χρώματα, ἀπό λεπτότητα, γιατί είναι καταφρονεμένα» (Genet, 1966a).

Τελικά, ἐπιστρέφει στή γλώσσα, ἀλλά ἀπό ἓνα μυστικό δρόμο. Μπαίνει μέσα της βίαια ἀπό τήν πίσω πόρτα, γιά νά «κατακτήσει» μιᾷ γλώσσα πού δέν μπορεί νά ονομάσει δική του, ἀκριβῶς ὅπως κι οἱ μαῦροι. Ἐκεῖ, τήν ἀποδιοργανώνει, σπρώχνει τίς λέξεις σέ ἀπαγορευμένες θέσεις. Τή διασκευάζει στή δική του «ἀφύσικη» εἰκόνα.⁴

Ἀπό τούς τρεῖς συγγραφείς, ό Ζενέ εἶναι πλησιέστερος στό ἀντικείμενο τῆς μελέτης μας. Ἡ ζωή καί ή δουλειά του χρησιμοποιήθηκαν σάν πρότυπα γιά τήν κατασκευή τοῦ στυλ στήν ὑπο-κουλτούρα. Ἡ ἔμφαση δόθηκε στήν παραμόρφωση, τό μετασχηματισμό καί τήν Ἄρρηση. Σάν ἀποτέλεσμα, τό διδλίο αὐτό ἐνδίδει σέ κάποιο ρομαντισμό. Φυσικά, μείναμε μακριά ἀπ' τίς περιοχές πού θεωρήσαμε νόμιμο πεδίο προβληματισμοῦ τῶν κοινωνιολόγων, ἀκομη καί τῶν ριζοσπαστῶν. Δέν προσπάθησα νά δώσω μιᾷ συστηματική ἐξήγηση στό «πρόδλημα» τῆς ἐκτροπῆς, οὔτε νά περιγράψω λεπτομερειακά τίς ποι-κίλες πηγές κοινωνικοῦ ἐλέγχου (σχολεῖο, ἀστυνομία κτλ.) πού παίζουν ἓνα βασικό ρόλο στόν καθορισμό τῆς ὑπο-κουλτούρας. Προσπάθησα ἀκόμα νά ἀποφύγω τόν πειρασμό νά παραστήσω τήν ὑπο-κουλτούρα (ὅπως ἔκαναν μερικοί συγγραφείς, ἐπη-

ρεασμένοι απ' τόν Μαρκούζε)⁵ σάν τό θησαυροφυλάκιο τῆς «'Αλήθειας», νά δάλω κάποιο θολό ἐπαστατικό δυναμικό μέσα στίς μορφές τῆς. Ἐψαξα μᾶλλον, μέ τά λόγια τοῦ Σάρτρε, νά ἀναγνωρίσω τό δίκιο τῆς ὑποτελοῦς τάξης (τούς νέους, τούς μαύρους, τήν ἐργατική τάξη) καί νά «κάνω κάτι απ' αὐτό πού συνθέτουν»,⁶ νά τούς στολίσω, νά τούς διακοσμήσω, νά παρωδήσω καί, ὅπου εἶναι δυνατόν, νά τούς ἀναγνωρίσω καί ὑψώσω πάνω ἀπό τήν ὑποτελή θέση πού ποτέ οἱ ἴδιοι δέν διάλεξαν.

Θά ἦταν ἀνόητο, παρ' ὅλ' αὐτά, νά πιστεύουμε ὅτι ψηλαφώντας ἓνα θέμα καθαρά λαϊκό, ὅπως τό νεανικό στύλ, ἔχουμε λύσει κάποιες ἀπό τίς ἀντιφάσεις πού κρύβονται κάτω απ' τίς σύγχρονες πολιτιστικές μελέτες. Μιά τέτοια ἐπίλυση θά ἦταν, ὅπως λέει ὁ Cohen, «μαγική». Θά ἦταν πολύ δύσκολο, φερ' εἰπεῖν, ὁποιοδήποτε απ' τά μέλη μᾶς ὑποκουλτούρας νά ἀναγνωρίσει τήν ἀντανάκλαση τοῦ ἑαυτοῦ του ἐδῶ. Δέν εἶναι πρόθυμοι, βέβαια, νά δεχτοῦν καμιά προσπάθειά μας νά τούς καταλάβουμε.⁷ Στό κάτω-κάτω, ἐμεῖς οἱ κοινωνιολόγοι καί οἱ ἐνδιαφερόμενοι «ὀμαλοί», ἀπειλοῦμε νά σκοτώσουμε μ' εὐγένεια τίς μορφές πού προσπαθοῦμε νά φωτίσουμε. Ὅταν ἡ πρώτη ἀντίδραση τοῦ Μαύρου τοῦ Fanon εἶναι «νά λέει ὅχι σ' ὅλους αὐτούς πού προσπαθοῦν νά φτιάξουν τόν ὀρισμό του» (Fanon, 1967), δέν θά πρέπει νά μᾶς ἐκπλήσσει ὅτι οἱ δικές μας «φιλικά διακειμένες» ἐρμηνεῖες τῆς ὑποτελοῦς κουλτούρας ἀντιμετωπίζονται μέ τήν ἴδια ἀδιαφορία καί περιφρόνηση, ὅπως οἱ ἐχθρικές ἐτικέτες πού τούς κολλᾷ ὁ Τύπος καί ἡ δικαιοσύνη. Σ' αὐτή τήν περίπτωση, τό νά πιάσουμε τό νόημα σημαίνει, κατά κάποιο τρόπο, νά τό χάσουμε.

Κατ' αὐτό τόν τρόπο, ἐνῶ ὁ Ζενέ ἐνσαρκώνει πιό

καθαρά τό αντικείμενό μας, ὁ Μπάρτ εἶναι τελικά πλησιέστερός μας. Ἀντιλαμβάνεται τά προβλήματα τοῦ «ἀναγνώστη» – τοῦ «μυθολόγου», πού δέν μπορεῖ πιά νά ταυτίζεται μέ τούς «καταναλωτές μύθων».⁸ Γιατί, ὅπως ὁ Μπάρτ, πρέπει νά ζήσουμε μιά δύσκολη, ἐγκεφαλική σχέση μέ τά μικροπράγματα τῆς ζωῆς – μέ τίς ἀσήμαντες μορφές καί συνήθειες πού ἔχουν σάν μόνη λειτουργία νά μᾶς κάνουν νά αἰσθανόμαστε ἄνετα, νά μᾶς ἀσφαλίζουν, νά γεμίζουν τό κενό ἀνάμεσα στίς ἐπιθυμίες καί τήν ἐκπλήρωσή τους. Ἀντίθετα, ὅμως, ἐνῶ ἄλλοι ἀνακουφίζονται μέ τή χρήση τους, ἐμεῖς φοβόμαστε. Ἡ αὐθαίρετη φύση τους ἀπογυμνώθηκε: τό προφανές δέν μπορεῖ νά θεωρεῖται πιά δεδομένο. Τό σκοινί κόπηκε: εἴμαστε ἐγκλεισμένοι σ' ἕναν περιθωριακό ρόλο. Εἴμαστε στήν κοινωνία, ἀλλά ὄχι μέσα της, παράγουμε ἀναλύσεις τῆς λαϊκῆς κουλτούρας πού εἶναι ὀτιδήποτε ἐκτός ἀπό λαϊκές. Εἴμαστε καταδικασμένοι σέ μιά «θεωρητική κοινωνικότητα» (Barthes, 1972), «κεκλεισμένων τῶν θυρῶν» ὡς πρός τό θέμα, παγιδευμένοι ἀνάμεσα στό ἀντικείμενο καί τήν ἐρμηνεία μας:

«... συνεχῶς σερνόμαστε ἀνάμεσα στό ἀντικείμενο καί τήν ἀπομυστικοποίησή του, ἀνήμποροι νά ἀποδώσουμε τήν ὁλότητά του. Γιατί, ἂν διαπεράσουμε τό ἀντικείμενο, τό ἀπελευθερώνουμε, μά καί τό καταστρέφουμε· κι ἂν ἀναγνωρίσουμε τό δάρος του, τό σεβόμαστε, ἀλλά τό τοποθετοῦμε σέ μιά θέση ὅπου παραμένει μυστικοποιημένο» (Barthes, 1972).

Ἡ μελέτη τοῦ στυλ τῆς ὑπο-κουλτούρας, πού, στήν ἀρχή αὐτοῦ τοῦ βιβλίου φάνηκε ὅτι θά μᾶς φέρεي πίσω στόν πραγματικό κόσμο, θά μᾶς ξανασυνδέσει μέ τό «λαό», τελειώνει μέ τήν ἐπιβεβαίωση τῆς ἀπόστασης ἀνάμεσα στόν «ἀναγνώστη» καί τό

«κείμενο», ανάμεσα στην καθημερινή ζωή και τόν «μυθολόγο» τόν ὁποῖο περιβάλλει, γοητεύει καί τελικά αποκλείει. Φαίνεται ὅτι εἴμαστε, σάν τόν Μπάρτ (1972): «καταδικασμένοι, γιά ἄρκετό καιρό ἀκόμα, νά μιᾶμε μέ ὑπερβολή γιά τήν πραγματικότητα».

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Κεφάλαιο 1

1. "Αν και ο Williams εισήγαγε ένα νέο, ευρύτερο όρισμό της κουλτούρας, σκόπευε μάλλον να συμπληρώσει παρά να διαφωνήσει με διατυπώσεις που προηγήθηκαν.

«Μου φαίνεται ότι υπάρχει κάποια αξία σε τέτοιους όρισμούς... ο βαθμός εξάρτησής μας, όσον αφορά τη γνώση μας προηγούμενων κοινωνιών και σταδίων που προηγήθηκαν του δικού μας, από το σώμα της διανοητικής και δημιουργικής εργασίας που διατηρεί την πρωταρχική δύναμη επικοινωνίας του, κάνει την περιγραφή της κουλτούρας, με τέτοιους όρους, αν όχι πλήρη, τουλάχιστον λογική... υπάρχουν στοιχεία στον "ιδανικό" όρισμό που... φαίνονται αξιόλογα» (Williams, 1965).

2. Στα «Μαθήματα Γλωσσολογίας», ο Saussure τόνισε την αδιαίρετη φύση του γλωσσολογικού σήματος. Για τον Saussure, η γλώσσα είναι ένα σύστημα αμοιβαία συσχετιζόμενων αξιών στο οποίο τα αδιαίρετα σημαίνοντα (οι λέξεις) συνδέονται με έξισου αδιαίρετα σημανόμενα («τίς έννοιες που καθορίζονται αρνητικά από τις σχέσεις τους με τους άλλους όρους του συστήματος») για να σχηματίσουν σήματα. Όλα αυτά τα σήματα μαζί συνιστούν ένα σύστημα. Κάθε στοιχείο καθορίζεται από τη θέση του μέσα στο σχετικό σύστημα –τη σχέση του με τα άλλα στοιχεία– διά μέσου της διαλεκτικής της ταυτότητας και της διαφοράς. Ο Saussure δέχτηκε ότι άλλα συστήματα σήμανσης (π.χ. μόδα, μαγειρική) είναι δυνατόν να μελετηθούν με παρόμοιο τρόπο, και ότι βαθμιαία η γλωσσολογία θα αποτελέσει τμήμα μιας γενικότερης επιστήμης των σημάτων – της σημειολογίας.

3. Το γεγονός ότι η λέξη αυτή έγινε της μόδας τα τελευταία χρόνια, συνετέλεσε σε μία χρήση της χωρίς διάκριση. Τη χρησιμοποιώ εδώ με την αιριβεστάτη έννοιά της που καθιέρωσε ο Louis Althusser: η «προβληματική» μιας λέξης ή έννοιας συνίσταται στο θεωρητικό ή ιδεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο η λέξη ή η έννοια μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να εισαγάγουν, καθορίσουν και διαπραγματευτούν ένα συγκεκριμένο πεδίο θεμάτων και ένα συγκεκριμένο είδος προβλήματος (Althusser & Balibar, 1968. Βλ. επίσης Bennett, 1979).

Κεφάλαιο 2

1. Παρ' όλο πού ή άφιξη τού punk είχε προετοιμαστεί στή διάρκεια τού 1975, από συγκροτήματα όπως οί London SS, τό punk άρχισε ν' άναγνωρίζεται σάν στύλ μόνο μετά τήν εμφάνιση τών Sex Pistols. Ή πρώτη κριτική παρουσίαση τού γκρούπ, παύ τουλάχιστον γιά τόν Τύπο περιελάμβανε τήν ούσία τού punk, εμφανίστηκε στό New Musical Express, 21 Φεβ. 1976. Τό πιο προσεχτικά ντοκουμενταρισμένο στιγμιότυπο αúτης τής πρώιμης περιόδου ήταν ή εμφάνιση τών Sex Pistols στό Nashville στό West Kensington τόν Άπρίλιο· ό Johnny Rotten εγκατέλειψε πρόθυμα τή σκηνή γιά νά βοηθήσει έναν όπαδό του πού μπλέχτηκε σέ κάποιο καυγά. Όπωσδήποτε, μόνο τό καλοκαίρι τού '76 τό punk rock άρχισε νά προσελκύει τήν προσοχή τών κριτικών· τό Σεπτέμβριο τού '76 μπορούμε νά καθορίσουμε τήν έναρξη τού ήθικου πανικού όταν μιά κοπέλα υπέστη μερική τύφλωση από ένα ποτήρι μύζρας πού πετάχτηκε στή διάρκεια τού διήμερου punk-festival στό Club 100 στό Soho.

Κεφάλαιο 3

1. Τό Black British, White British τού Dilip Hiro προσφέρει ένα σύντομο αλλά περιγραφικό όρισμό τής εξέλιξης τής Τζαμαϊκανής διαλέκτου. Παρά τό γεγονός ότι οί ιδιοκτήτες τών σκλάδων άποθάρρυναν τήν επικοινωνία μεταξύ τους (άναμιγνύοντας σκλάβους από διαφορετικές φυλές), οί σκλάβοι έμαθαν νά μιλούν μιά παραλλαγή τών άποικιακών Άγγλικών τού 17ου αιώνα μέ τρόπο λαθραίο (διάβασμα τών χειλιών και παντομίμες).

2. Τό rocksteady ήταν μιά ενδιάμεση φάση στήν εξέλιξη τής Τζαμαϊκανής λαϊκής μουσικής, στρωμαγμένο άνάμεσα στό ska και τή reggae. Άν και σιγανότερο και πυκνότερο από τό νευρικό, κάπως τραχύ ska, τό rocksteady αντικαταστάθηκε από τήν άκόμη συνεκτικότερη, βαρύτερη, περισσότερο «Άφρικανική» reggae στό τέλος τής δεκαετίας τού '60.

3. Ή ίδια αναδημιουργία γίνεται στίς συγκεντρώσεις τών sound systems όπου ό disc-jockey «μιλά πάνω» από τίς ήχογραφήσεις τών studio και γίνεται αúτό πού ό I-Roy, επίσης καλλιτέχνης «όμιλητής», άποκαλεί «τό μέσον μέ τό όποίο μιλούν οί άνθρωποι» (BBC, συνέντευξη πού μεταδόθηκε τόν Ίούλιο τού '77).

4. Ή κουλτούρα τού Βορειο-Άμερικανικού μαύρου γκέτο είναι παρόμοια έμβαπτισμένη στή γλώσσα τής Βίβλου. Γιά τόν επανακαθορισμό τής Χριστιανικής όρολογίας πού συνόδευσε τούς «σφετερισμούς» τού κινήματος τών Rastafarians, μπορούμε νά αναφέρουμε άπλά τήν έννοια τής «soul» στίς ΗΠΑ καθώς κι ένα όλόκληρο σύστημα συμπεριφοράς τών μαύρων πού ξέφυγε μέ πολύ προσοχή, χάρις στους νεαρούς μαχητι-

κούς μαύρους, από τὰ «blues» καί τή συνακόλουθη συμπεριφορά τοῦ «Μπαρμπα-Θωμά» (Bl. Hannerz, 1969. Le Roy Jones, 1975).

5. Οἱ κοτσίδες, τὰ μακριά πλεγμένα μαλλιά μερικῶν Rasta, σκόπευαν ἀρχικά νά ἀναπαραγάγουν τήν ἐθνική ὄψη μερικῶν φυλῶν τῆς Ἀνατολικῆς Ἀφρικής. Οἱ συνακόλουθες παραινέσεις τῆς Βίβλου νά ἀφήνουν τίς «κοτσίδες ἀκάλυπτες» καί ὁ προειδοποιητικός μύθος τοῦ Σαμψών καί τῆς Δαλιδά, χρησίμευσαν γιά νά δικαιώσουν τήν παράδοση ἐμφάνιση τῶν Rasta. Οἱ κοτσίδες ἔγιναν μιά ἀπό τίς πιό ἐντυπωσιακές ὄψεις τοῦ στυλ «Rasta» (μαζί μέ τήν ganja, δηλ. τή μαριχουάνα), συγκέντρωσαν τήν προσοχή στό κίνημα κι ἀπόσπασαν διάχυτες μορφές. Οἱ κοτσίδες ἔγιναν τό πιό εὐκόλα ἀναγνωρίσιμο σημαῖον μᾶς νοηματικῆς διαφορᾶς. Οἱ στίχοι τῆς reggae ἀπό καλλιτέχνες Rasta δείχνουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιά τίς κοτσίδες, π.χ. μήν ἀγγίζετε τίς κοτσίδες μου – I-Roy (Virgin, 1976).

6. Ἡ Τζαμάικα κέρδισε τήν ἀνεξαρτησία της τό 1962. Τό κυβερνητικό σύνθημα ἦταν: «ἀπό πολλούς ἀνθρώπους, ἕνας λαός».

7. Ὁ Michael Manley ἠγήθηκε τοῦ Προοδευτικοῦ Ἐθνικοῦ Κόμματος ἀπό τό 1972 (ἐπανεξελέγη τό 1976). Ἦταν ὁ δημιουργός τῆς εἰσαγωγῆς ἑνός ἰδιαίτερου Καραϊβικοῦ μύγματος λαϊκισμού καί διδλικῆς ρητορικῆς στήν πολιτική τῆς Τζαμάικας. Περιέλαβε στήν ἐκλογική του ἐκστρατεία τή reggae καί θρησκευτικές μεταφορές καθὼς καί τό πιό πρόσφατο σύνθημά του: «Unter heavy manners» (κάτω ἀπό βίαιους τρόπους), πού ἀναφέρεται στήν κατάσταση ἐκτάκτου ἀνάγκης τό 1976· ἀφομοιώθηκε στό λεξιλόγιο τῆς reggae σάν μιά ἰδιαίτερα δυναμική κι ἐκφραστική φόρμουλα.

8. Ἡ μετατόπιση αὐτὴ μπορεῖ νά συγκεφαλαιωθεῖ στήν ἀντικατάσταση τοῦ τουρισμοῦ ἀπὸ τή reggae, σάν τή δεύτερη μεγαλύτερη βιομηχανία τῆς χώρας (μετὰ τὰ δορυχεῖα βωξίτη). Ἡ ἴδρυση συνεταιρισμῶν σακχάρου, ἡ χρηματοδότηση τῆς ἐκπαίδευσης ἀπὸ τήν Κούδα καί ἡ ἐκστατική ὑποδοχὴ τῆς κουβανικῆς ομάδας στοῦ Φεστιβάλ Καραϊβικῆς τοῦ 1976, ἀκόμη κι ἡ ἐπανεκλογή τοῦ Manley τὸν ἴδιο χρόνο, εἶναι ἐνδείξεις μᾶς ἀπομάκρυνσης ἀπὸ τίς Εὐρῶ-Ἀμερικανικὲς ἐπιρροές.

9. Τό dub εἶναι μιά ὀργανικὴ ἠχογράφηση – ἕνας ἐλεύθερος ρυθμὸς χωρὶς λέξεις, μέ ἔμφαση στὸ μπάσο. Ἡ ἡχώ καί τὰ ἡχητικὰ ἐμφῆ χρησιμοποιοῦνται πολὺ. Ὁ Dermott Hussey λέει πὼς εἶναι ἕνας «γυμνὸς χορευτικὸς ρυθμὸς» κι οἱ ἀναγνωρισμένοι «καλλιτέχνες» τοῦ dub εἶναι ὁ παραγωγὸς κι ὁ μηχανικὸς ἤχου. Παράλληλα μέ τό dub ὁ «ὀμηλητής» καλλιτέχνης αὐτοσχεδιάζει μιά «ὀμλία» πού ὀργανώνεται γενικά γύρω ἀπὸ τή «μαύρη» θεματογραφία.

10. «Rockers» – «heavy» ἢ «ἐθνικὴ» reggae. Ὁ ὅρος πρωτοεμφανίστηκε στὶς ἀρχές τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ '76.

11. Οἱ «σκληροὶ» σχημάτισαν μιά παρεκκλίνουσα ὑπο-κουλτούρα στὴ Τζαμάικα ἀπὸ τὰ μέσα ὥς τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Φανταχτεροί, «σκληροὶ κι ἄγριοι» τῆς πόλης μυθοποιήθηκαν σὲ πολλές ἐπιτυχίες τῆς

reggae και του rocksteady, όπως: «Rudy a Message to You» του D. Livingston· «Rudy Boy» των Wailers· «Shanty Town» του Desmond Dekker· «Johnny Too Bad» των Slickers.

12. Η «όμιλία» (toast) είναι ένας μονόλογος live που απευθύνει ο «όμιλητής» disc-jockey καθώς ένα οργανικό dub παίζεται στο sound system. Βλ. σημ. 9.

13. Ο τρόμος (dread) είναι ένας πολυσήμαντος όρος· φαίνεται να περιλαμβάνει τη «δικαιοσύνη», τη Βιβλική όργη και τό φόβο που εμπνέει η όργη αυτή.

14. Η βία στο Καρναβάλι του '76 εξαπολύθηκε από την έντονη παρουσία πολλών αστυνομικών στην περιοχή της Acklam Road όπου υπήρχαν αρκετά sound system κάτω από την ανισόπεδη διάβαση. Οι λιγότερο σοβαρές ταραχές του Καρναβαλιού του 1977 είχαν επίσης σαν επίκεντρο αυτό τό επίσημα αναγνωρισμένο «σημείο αναταραχής». Όταν στο ξέσπασμα των βιαιοτήτων του 1976 ο Sir Robert Mark διαβεβαίωσε τό κοινό ότι δέν θά άνεχόταν «άπαγορευμένες περιοχές», όρισμένοι σκέφτηκαν ότι άναφερόταν συγκεκριμένα στά sound system της Acklam Road.

15. Μία άστυνομική έφοδος στό Carib Club τό φθινόπωρο του 1974 έδωσε άφορμή γιά σφοδρές μάχες που κατέληξαν στή σύλληψη και ύστερα στήν άθώωση τεσσάρων νεαρών μαύρων.

16. Ο Tolson (1977) άσχολεϊται ιδιαίτερα μέ τόν τρόπο που οι ιδεολογικές κατασκευές του «νά κρατάς τή θέση σου» εκδηλώνονται στους τρόπους όμιλίας της έργατικής τάξης.

17. Ο Ulf Hannerz σημείωσε μία παρόμοια μεταμόρφωση στήν κουλτούρα του Άμερικανικού ghetto και συσχέτισε αυτούς τους άλλαγμένους τρόπους σωματικής κίνησης μέ μία προσαρμογή του άυτο-καθορισμού των νεαρών μαύρων. Ίσχυρίζεται ότι οι νεαροί μαύροι άυτοκαθορίζονται αντίθετα στή βολεμένη κουλτούρα των γονιών τους και παραθέτει μία άπάντηση που ταυτίζει έκφραστικά τίς ύπειφυνές μέ τίς ξεπερασμένες ύποταγές και τό σεβασμό: «Αυτοί (οί Μπαρμπα-Θωμάδες) λένε: “Ναι, κύριε” – “Όχι, κύριε”. Μία ζωή σέβννεται» (Hannerz, 1969).

18. Στά μέσα της δεκαετίας του '60 φάνηκε μία άυξανόμενη συνειδητοποίηση του χρώματος στους Άμερικανούς μαύρους των πόλεων που είχε τήν άντανάστασή της στή δουλειά καλλιτεχνών σαν τόν James Brown (Say it loud I'm black and Proud) και τόν Bobby Bland. Ο Charlie Gillet τεκμηριώνει αυτή τήν περίοδο άναλυτικά στό Sound of the City.

19. Τό Humble Lion και ό όρος steppers άντικατέστησαν τόν όρο rockers (που χρησιμοποιούσαν μεταξύ τους οι μαύροι), γιά νά δηλώσουν τήν heavy reggae και τό dub, τό Μάιο του '77 (βλ. Black Echoes, 18 Ίουλ. 1977).

20. Η προκατάληψη των Rasta μέ τή «φύση» και τό «φυσικό άνθρωπο» άνακλάται στους στίχους των τραγουδιών. Ο Big Youth άπορρίπτει τά ύλικά της Βαβυλώνας σέ μία γνωστή κομικοτραγική «όμιλία», τό «Natty no jester» (Klik, 1975)

*'Cos natty tread no jester
He no wear no polyester.*

(Γιατί ο «φτιαγμένος» δεν σηκώνει πλάκες
Δέν φορά πολυεστέρα).

21. Στο Jazz Life ο Nat Hentoff περιγράφει τον τρόπο που στα 1950 συσχετίστηκε κάπως μυθικά η ροπή στην ήρωινή με την έμπνευση της jazz. Οι νέοι μουσικοί, προσπαθώντας να αναπαραγάγουν το «σκληρό ήχο» του Charlie Parker και του Fatt Navarro (και οι δύο ήρωινομανείς) τραβήχτηκαν απ' αυτό που ο Hentoff ονομάζει «συναγωνισμό της δελόνας». 'Ο Le Roy Jones στο Blues People όρίζει τή χρήση της ήρωίνης σαν «άποδειξη άνωτερότητας του πιά ύψηλού βαθμού» που μετατρέπει τήν «άπομόνωση του Νέγρου από τήν πλειονότητα της κοινωνίας... σε πρότερημα». Οι λευκοί hipsters, πρόθυμοι να μεταφράσουν τή συναισθηματική τους προσέγγιση με τούς μαύρους σε ούσιαστική, δρϊχαν τήν ήρωινή έλκυστική στο ίδιο συμβολικό επίπεδο. (Βλ. επίσης στόν Harold Fineston τό έργο «Cats, Kicks and Colour» στο Other Side).

Κεφάλαιο 4

1. Φυσικά αυτές οι κατηγορίες δέν μπορούν να διατυπωθούν γιά τά αυθεντικά μαύρα συγκροτήματα «swing» (Count Basie, Duke Ellington κτλ.)

2. 'Ο Charlie Parker (1920-1955) ήταν ο πιο διάσημος έρμηνευτής της be-bop. Τό στυλ be-bop, που αναπτύχθηκε στα τέλη του '40 και τίς άρχές του '50, άποτελούνταν από μεγάλους περίτεχνους αυτοσχεδιασμούς γύρω από μία βασική άκολουθία συγχορδιών. Οι αυτοσχεδιασμοί ήταν πειραματικοί και συχνά προφανώς «παράφωνοι». ή ρήξη με τήν κλασική λευκή παράδοση ήταν μάλλον σκόπιμη (τά έντονα πολυρυθμικά ντράμς ονομάζονταν «δομβαρδισμός» στήν άρχή της jazz). 'Ο Hentoff λέει πώς ή έκφραση «παίζει λευκά» ή «μπαγιάτικα» ήταν μία από τίς χειρότερες βρισιές του λεξιλογίου της jazz. 'Ο Charles Winick άποδίδει τήν «cool και άπόμακρη» αίσθηση της be-bop και της «προοδευτικής» jazz στή χρήση ήρωίνης από τούς μουσικούς.

3. 'Ο «ήχος της Ν. Υόρκης» ξεπήδησε από μία σειρά συγκεντρώσεις αυτοσχεδιασμού στο Minton και άργότερα σε άλλα μικρότερα clubs της 52ης όδοϋ (Onyx, Famous Door, Samoa, Downbeat, Spotlight και Three Deuces) γνωστά γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '40. 'Ο Charlie Parker, ο Dizzy Gillespie κι ο Thelonius Monk είναι πιθανόν τά διασημότερα στόματα αυτού του ήχου και ή μουσική τους ένίσχυσε μία όλόκληρη ύπόγεια κουλτούρα (μαύρα γυαλιά, μπερές, ήρωινή, έλάχιστη έκκοινωνία με τό άκροατήριο κτλ.) (Βλ. Russel, 1972).

4. «Ladies and Gentlemen, Lenny Bruce» του Albert Goldman. Τό διόλλιο αυτό άποτελεί βασικό άνάγνωσμα γιά όποιον ενδιαφέρεται γιά τό πολιτιστικό ύπόβαθρο των στυλ των beats και των hipsters. 'Ο Goldman

ιοποθετεί τον Bruce μέσα στην παράδοση της σύγχρονης jazz και βλέπει τις εμπνευσμένες και κατά μεγάλο μέρος αυτοσχέδιες «βρισιές» (ή τα «χτυπήματα») χιουμοριστών σαν τον Bruce, τον Lord Buckley και τον Harry «The hipster» Gibson, σαν «μέρος της ίδιας ανυπόμονης διαδικασίας δραχυνύκλωσης του προφανούς και υπέρβασης του συμβατικού».

5. 'Η έξισωση της jazz με τα «ναρκωτικά- έγκλημα» σύντομα μπήκε στη δαιμονολογία του λαϊκού Τύπου. Αυτό οδήγησε στις συνηθισμένες διαστρεβλώσεις. 'Ο Hentoff, π.χ., αναφέρει ότι κάποιος πιανίστας «γιά δλες τίς δουλειές» που συνελήφθη με την κατηγορία του φόνου τό 1957 στην Ουάσιγκτον αποδόθηκε σαν πιανίστας της jazz στίς φυλλάδες. 'Η έτήσια συγκέντρωση των beatniks στό Φεστιβάλ τζάζ του Newport σ' όλη τή δεκαετία του '50 έγινε, όπως και οι «είσοδοι» των mods και των rockers στά θέρετρα της Βόρειας Βρετανικής 'Ακτής, στά μέσα της δεκαετίας του '60, επίκεντρο του ήθικου πανικού.

6. 'Ο όρος «αντικουλτούρα» αναφέρεται σέ εκείνο τό άμάλγαμα από έναλλακτικές μεσοαστικές νεανικές κουλτούρες (hippies, παιδιά των λουλουδιών) που βγήκε μέσα στη δεκαετία του '60 και αποκορυφώθηκε την περίοδο '60-'70. Κατά τους Hall et al. (1976a), ή αντικουλτούρα μπορεί νά διαχωριστεί από τίς ύπο-κουλτούρες που μελετάμε, από την άνοιχτή μορφή της αντίθεσης της με την κυρίαρχη κουλτούρα (πολιτική δράση, συνεκτικές φιλοσοφίες, εκδηλώσεις), από την επεξεργασία «έν-αλλακτικών θεσμών» (ύπόγειος Τύπος, κομμούνες, συνεταιρισμοί, αντικαριερίστες), τό τράδηγμα της μεταβατικής περιόδου μετά την εφηβεία και τό θόλωμα των διακρίσεων, που στην ύπο-κουλτούρα παραμένουν έντονα, άνάμεσα στη δουλειά, τό σπίτι, την οικογένεια, τό σχολείο και την άναψυχή.

Στην ύπο-κουλτούρα, αντίθετα, οι αντίθεσεις μετατίθενται σέ συμβολικές μορφές αντίστασης, ή εξέγερση της μεσοαστικής νεολαίας γίνεται περισσότερο διαρθρωμένη, πιο δέδαιη, πιο άμεσα εκφρασμένη και, συνεπώς, εύκολότερα «άναγνώσιμη» σ' ό,τι μās άφορά.

7. 'Ο Jefferson ίσχυρίζεται ότι οι μετανάστες είχαν μεγάλη σχέση με τίς κομπίνες και την πορνεία στά γκέτο του Δυτικού Λονδίνου και έτσι προκάλεσαν τίς εχθρικές διαθέσεις των teds.

8. 'Ο Melly (1972) δίνει ένα διασκεδαστικό και καλά πληροφορημένο άπολογισμό της βρετανικής jazz σκηνής του '50, χειρίζεται κατατοπιστικά την άνανεωμένη jazz-τή skiffle jazz (skiffle jazz: βασίζεται σέ λαϊκά μοτίβα και εκτελείται με άυτοσχεδιασμούς)- και την παραδοσιακή jazz.

9. 'Η Linda Nochlin στο διδύλι της «Realism» χαρακτηρίζει με τον ίδιο τρόπο τον δανδή «του τέλους του αιώνα» που κατέχεται από τή μαγία της λεπτομέρειας παρά από τίς μεγάλες ένδυματολογικές χειρονομίες:

«Τό κοστούμι του δανδή, αντίκειται με τίς διαδεδομένες άπόψεις, διακρινόταν από τή μετριοπάθειά του -τό χρώμα και ή ύφανση ήταν ήπια-, ύπήρχε μετριοπάθεια στον πλούτο του ύλικού και άποφυγή επί-

δειξης· τό ξεχώριζε κανείς από διακριτικές λεπτομέρειες ή έκλεπτόνσεις, αντίληπτες κυρίως από άλλους του "Ίδιου κόλπου".

10. 'Ο John Grant, ένας 80χρονος πρώην άγρεργάτης, θυμάται με ποιόν τρόπο ή παραδοσιακή ύποταγή των εργατών μπορούσε νά κρύβει μιά έντονη περηφάνεια πού τούς επέτρεπε νά «κατέχουν» μαγικά τή δουλειά πού άναγκαστικά πουλούσαν γιά ένα κομμάτι ψωμί: «δούλευαν άψογα γιατί ήταν δική τους δουλειά· τούς άνηκε» (Blythe, 1972)

11. Σύμφωνα μέ τούς Barker & Kittle (1964), ό μέσος mod κέρδιζε 11 λίρες τήν εβδομάδα, ήταν ήμ-ειδικευμένος εργάτης ή, συνηθέστερα, υπάλληλος γραφείου, ενώ ό μέσος rocker ήταν άνειδίκευτος καί κέρδιζε μάλλον λιγότερα. 'Επειδή δέν υπάρχουν αντίστοιχες μελέτες γιά τούς teddy boys, μπορούμε νά συνάγουμε τήν ταξική καταγωγή καί τήν άπασχόλησή τους από μελέτες τής έποχής. 'Οπωσδήποτε ό Stan Cohen καί ό Paul Rock στή μελέτη τους «The Teddy boys» καί ό J. Jefferson στό «The Cultural Responses of the Teds» συμφωνούν γιά τή χαμηλή ή σχεδόν λούμπεν κοινωνική τους θέση.

12. 'Ο Goldman αναφέρεται σ' αυτό τό σημείο στίς συμβατικές εικόνες του έγκληματικού υπόκοσμου - μιά άκριβή άρνηση των «ομαλών» άξιων. Σ' αυτή τήν έποχή ενός παγκόσμιου βολέματος (τήν 'Αμερική του '50) υπήρχε ή πεποίθηση ότι κάτω από τίς οικείες επιφάνειες τής ζωής παραμόνευε ένας άναχρονιστικός υπόκοσμος από άνελέητα, άδηφάγα καί άνήθικα πλάσματα πού έφταναν σέ ήρωικούς παροξυσμούς διά μέσου τής βίαιας έξέγερσής τους έναντίον των μεσοαστικών προτύπων.

13. 'Ο Zené συγκρίνει τήν άργκό των καταδικών μέ «τή γλώσσα των ανθρώπων τής Καραϊβικής». 'Αντιπροσωπεύουν γι' αυτόν δύο άποκλειστικά άρσενικά δικαιώματα, «... μιά δευτερεύουσα σεξουαλική ιδιότητα. 'Ηταν σάν τό πολύχρωμο φτέρωμα των άρσενικών πουλιών, σάν τά πολύχρωμα μεταξωτά ρούχα πού είνai προνόμια των πολεμιστών τής φυλής. 'Ηταν ένα λοφίο κι ένα σιρούνι» (Genet, 1966).

14. Τό «παλαβός φαλάκρας» πέρασε σάν βριαύα στή reggae γύρω στό '74-'75. 'Αναφέρεται, κυριολεκτικά, σ' όσους δέν έχουν κοτσίδες, αλλά μπορεί νά χρησιμοποιηθεί γιά νά κατονομάσει τούς «άμαρτωλούς» πού μένουν προσηλωμένοι στή Βαβυλώνα.

15. 'Ο Carter άποδοκιμάζει τή σύγχρονη αναβίωση των στύλ γυναικείας μόδας του 1940, μιλώντας άπελπισμένα «γιά τήν εικονογραφία τής άπόγνωσης» καί κατηγορεί τόσο τούς σχεδιαστές όσο καί τίς γυναίκες πού φοράν ψηλά τακούνια γιά «τό ρεβιζιονισμό στό έπίπεδο των ποδιών».

16. Τό 'Εθνικό Μέταλλο έκμεταλλεύτηκε φυσικά τήν «ύπονοσούμενη» άπειλή γιά τίς παραδοσιακές βρετανικές άξίες. 'Ο Ρασταφαριανισμός, πράγματι, φαίνεται ότι ταυτίστηκε από τό E.M. μ' ένα είδος μαύρου δάκλου. 'Ενα πόστερ του E.M., π.χ., πού δείχνει ένα μαύρο πρόσωπο πλαισιωμένο από κοτσίδες, νά «λιώνει» πάνω σέ μιά βρετανική σημαία, έρμηνεύει τήν παρουσία των μαύρων σάν μιά, κατά κυριολεξία, ρύπανση τής βρετανικής κουλτούρας.

17. Έκτός από την απόδοση της ερεθιστικής λάμψης στη δουλειά του Ζενέ, τό διάσημο δοκίμιο του Σάρτρ (1963) έχει επίγνωση γενικά της ψυχολογίας της υπο-κουλτούρας. Ο Σάρτρ ερμηνεύει την επίμονη ανύψωση, απ' τόν Ζενέ, του εγκλήματος σέ τέχνη σάν μιά πραγματικά «ήρωική» πράξη αὐτο-ὑπέρβασης. «Νόθο παιδί καί κατόπιν υἱοθετημένο ἀπό μιά οἰκογένεια χωρικών, κατονομασμένος κλέφτης σέ ἡλικία 9 χρόνων, ὁ Ζενέ παραβιάζει συστηματικά τόν Ἀστικό σεξουαλικό καί ἠθικό νόμο ἐπιδιώκοντας τήν κατάσταση τῆς ἀπόλυτης ἀθλιότητος πού ἀποδεικνύεται γέλτονας τῆς ἀγιότητος». Μέ τά λόγια τοῦ Ζενέ (1967): «.... Προκαλοῦμε τόν οἶκτο καλλιεργώντας τίς πιό ἀπωθητικές πληγές. Ἐχουμε γίνει μιά μομφή στήν εὐτυχία σας». Ἡ Kate Millet ἔγραφε στό *Saxual Politics*: «στόν αὐτοεξευτελισμό τοῦ Ζενέ, τόσο τῆς σάρκας ὅσο καί τοῦ πνεύματος, ὑποβόσκει ἡ νίκη τοῦ ἀγίου».

18. Τό punk look ἦταν οὐσιαστικά ὑποσιτισμένο: ἡ ἰσχύνητα ἦταν ἓνα σύμβολο Ἀρνήσης· ἡ πρόζα τῶν φυλλαδίων τους ἦταν διανθισμένη καί ἀναφορές στούς «χοντρούς ἐπιχειρηματίες» καί τούς «χοντρολόλους καπιταλιστές». Ὁ Paul Weller τῶν Jam ἀνήθηκε κοφτά νά παραδεχτεῖ τήν πιό πρόσφατη μουσική τοῦ Roger Daltrey (κορυφαίου τραγουδιστή τῶν Who) γιατί «δέν μπορεῖς νά παίζεις rock 'n' roll μέ τά ἔντερα γεμάτα μύτρα» (*New Musical Express*, 7-5-1977). Ἡ κίνηση ἀπό μεταφορικά σέ κυριολεκτικά πλαίσια ἀναφορᾶς φαίνεται σάν οὐσιαστικό σημεῖο τῆς διαδικασίας «μαγικῆς ἐπίλυσης», κοινῆς σ' ὅλες τίς θεαματικές ὑπο-κουλτούρες.

19. Βλ. Richard Hell, *New Musical Express* 29-10-1977, γιά τή σημασία τοῦ «ἀναδακτυμένου» punk. «Ἐνα πράγμα πού ἠθελα νά ξαναφέρω στό rock 'n' roll ἦταν ἡ γνώση τοῦ νά ἐφευρίσκεις τόν ἑαυτό σου. Γι' αὐτό ἄλλαξα τό ὄνομά μου». Οἱ punk, ἐπιδιώκοντας μιά «ἀσπιλη» ταυτότητα, συχνά παίρνουν ψευδώνυμα: Paul Grotesque (τραγελαφικός), Sid Vicious (δίτσιλός), Johnny Rotten (σάπιος).

20. Στίς 20 Ὀκτωβρίου 1977, ἓνας punk μέ διαβεβαίωσε ὅτι ἡ μοναδική διεκδίκηση τῶν punks σέ πολιτικές ἔννοιες ὀρισκόταν στό γεγονός ὅτι «εἴμαστε ἔτσι μέ τούς μαύρους», δείχνοντας μ' ἓνα σφίξιμο τῶν χεριῶν ὅτι τά ἐνδιαφέροντα τῶν δύο ὁμάδων ἦταν ἀδιαχώριστα.

21. Ἀκοῦστε, π.χ., τό «Watching the Detectives» τοῦ Elvis Costello, πού ἔχει ἓναν ἔντονο ρυθμό reggae. Τό punk dub ἀποτελεῖται ἀπό διάφορες ἀνεξάρτητα ἡχογραφημένες ταινίες πού παίζονται συγχρόνως χωρίς νά εἶναι ἀπόλυτα συγχρονισμένες. Χωρίς νά θέλουμε νά πᾶμε μακριά, μποροῦμε νά πούμε ὅτι τό dub ἀποξενώνει τόν ἀκροατή ἀπό τήν κυρίαρχη αἰσθητική τοῦ διακριτικοῦ νατουραλισμοῦ (τό καλογνωρισμένο προϊόν). Ἀφήνει τήν πόρτα τοῦ στούντιο ἀνοιχτή.

22. Συγκροτήματα τοῦ rhythm 'n' blues σάν τούς Yardbirds, τούς Them, τούς Animals, τούς Pretty Things καί τούς Rolling Stones ἀναγνώρισαν πρόθυμα τίς μαύρες Ἀμερικανικές πηγές του. Ὁ Jagger συχνά ὁμολογοῦσε ὅτι εἶχε σάν πρότυπο γιά τά πασίγνωστα χορευτικά του τό σκη-

νικό σώου του James Brown. Συγκροτήματα όπως οι Small Faces, οι Who, οι Zoot Money και οι Georgie Fame και οι Blue Flames –ιδιαίτερα δημοφιλή στους mods– συχνά περιέλαβαν διασκευές κλασικών soul κομματιών (ιδιαίτερα κομμάτια άρχικά ήχογραφημένα από τον Bobby Bland, τον James Brown, τον Otis Redding και τον Wilson Pickett). Βλ. το εξαιρετικό Sound of the City του Charlie Gillet για μία πλήρη μελέτη της μαύρης 'Αμερικανικής μουσικής του '50 και του '60.

23. Συγκεκριμένα, τα στυλ της υπο-κουλτούρας αυτής της περιόδου ήταν περδωμένα μέσα στα σύνολα punk και οι στίχοι όπως και η εμφάνιση όρισμένων 'Αμερικανικών punk groups (ιδ. Blondie & Mink De Ville) επαναλάμβαναν σκόπιμα το θέμα της «τρελής ανακατεμένης έφηβείας» έντονα συνδεμένης με την πρόκληση περίοδο (οι Shangridas).

Κεφάλαιο 5

1. Οι 'Αμερικανοί κοινωνιολόγοι και ψυχολόγοι τείνουν να εμφανίζουν την εφηβεία σαν μία περίοδο ατομισμού και μεταβολής που σημαδεύεται από τη ρήξη με τις τρέχουσες συνήθειες: 'Αν και οι έφηβοι του «παιδικού» και του «ενήλικου» διαφέρουν από μία κουλτούρα σε άλλη, κάθε κουλτούρα απαιτεί κάποια αλλαγή στους συνηθισμένους, στο παιδί, τρόπους σκέψης, αίσθησης και δράσης – μία αλλαγή που απαιτεί ψυχική αποσύνθεση και κατ' αυτό τον τρόπο αποτελεί «πρόβλημα» για το άτομο και την κουλτούρα (Kenniston, 1969). Μία συγκριτική προσέγγιση μπορεί να γίνει διαφωτιστική όπως επίσης μπορεί να συσκοτίσει σημαντικές ιστορικές και πολιτιστικές διαφορές. Όσα μπορεί να πει κανείς για τη νεολαία, ως σύνολο, είναι αυστηρά περιορισμένα.

2. Βλ. Hoggart (1968). 'Η συζήτηση για τη διήπνη αποσύνθεση της συνείδησης της εργατικής τάξης οδήγηθηκε σε' άριστερα κυρίως από τον E.P. Thompson και τον καθηγητή C. Wright Mills και διευρύνθηκε από τους Westergaard, Lockwood και τον Parkin. 'Η ανταλλαγή απόψεων περιστράφηκε στο θέμα του κατά πόσον όρισμένες μεταπολεμικές εξελίξεις –ή άνοδος του καταναλωτισμού, οι ελπίδες για ευπορους εργάτες, ή μείωση της «κυρίως» φτώχειας, ή διάβρωση της εργατικής κοινότητας, ή παροχή εκπαιδευτικών διεξόδων, ο ρόλος των συνδικάτων, ή επιρροή των μέσων μαζικής ενημέρωσης– είχαν καταφέρει τη μόνιμη «αποικοποίηση» της εργατικής τάξης (βλ. ιδιαίτερα Thompson, 1960 και Westergaard, 1972). Για μία εξαιρετική περίληψη και κριτική της διαμάχης από τους Lockwood και Parkin, βλ. Brook & Finn (1977). Το παράξενο μίγμα βομβαρδισμένων περιοχών και σχετικής ευημερίας παλιών συνηθειών και νέων επιθυμιών, υπάρχει στις νουέλες των «όργισμένων νέων» του '50 και συγκεκριμένα στο «Room at the Top», του John Brin (Allen Lane, 1957), το «A Kind of Loving», του Stan Barstow (Penguin, 1962) και το «Σάββατο βράδι, Κυριακή πρωί», του Allan Sillitoe (Signet, 1970).

3. Στη διάρκεια της περιόδου 1945-'50, υπολογίστηκε ότι ο μέσος καθαρός μισθός των εφήβων αυξήθηκε με ρυθμό διπλάσιο απ' αυτό των ενηλίκων (βλ. Abrams, 1959).
4. Τόσο η μελέτη του Downes για την κουλτούρα των «άλανιάν» στο Strepney & Poplar όσο κι η έρευνα του Willmott για τις διεξόδους των εφήβων στο Bethnal Green διέψευσαν το μύθο του άταξικού εφήβου. 'Ο Downes είδε τη «λύση της παρανομίας» σαν ένα τρόπο της νεολαίας της εργατικής τάξης να πετύχει το στόχο της «εφηβικής κουλτούρας» χωρίς νόμιμες προσδόσεις στα μέσα. 'Ο Willmott τόνισε τον τοπικό χαρακτήρα της κουλτούρας της νεολαίας του East End: ο ελεύθερος χρόνος και τα χρήματα ξοδεύονταν ακόμη στα «λημέρια» τους παρά στις καινούριες μπουτίκ και ντισκοτέκ του West End του Λονδίνου.
5. 'Ο Mayhew (1851) και ο Archer (1865) ήταν απ' τους πρώτους που επιχείρησαν μία λεπτομερειακή περιγραφή του εγκληματικού υπόκοσμου που στοιδαζόταν στα εξαθλιωμένα σπίτια του Λονδρέζικου East End (βλ. Chesney, 1972, για μία πολύ στρεωτή περίληψη της δουλειάς τους).
6. 'Ολιβερ Τουίστ, του Ch. Dickens (1838).
'Ενα παιδί του Τζάγκο, του Arthur Morrison (1896).
Μία τρύπα στον τοίχο (1902).
'Ο Dickens δεν χρειάζεται συστάσεις· απωοδήποτε οι νουβέλες του Morrison είναι λιγότερο γνωστές. Βασισμένος στις δικές του παιδικές εμπειρίες στο διάσημο παλιόσπιτο «Τζάγκο» έδωσε μία γοητευτική, αν και καταπιεστική, εικόνα της ζωής της φτωχογειτονιάς του 19ου αιώνα.
7. Βλ. τον Roberts (1976) για μία λεπτομερή περιγραφή της εξέλιξης των εργασιών της συμμετοχικής παρατήρησης και των προβλημάτων που πρόκυψαν: «'Η συμμετοχική παρατήρηση δεν έγινε ποτέ ένα επαρκές εναλλακτικό όργανο του θετικισμού στην κοινωνιολογία... 'Αντίθετα, δημιούργησε ένα είδος δικής της κοινωνιολογικής υπο-κουλτούρας: μία περισσότερο ανθρωπιστική και έμπαθή περιοχή μέσα στην επικρατούσα τάση». Βλ. ακόμη, Tock Young (1970) για μία ανάλυση των έγγενων αντιφάσεων της κοινωνιολογικής της παρέκκλισης.
8. Στο Delinquency and Drift ο Matza παρουσιάζει την άρχική του θέση, μία ελαφρά διαφορετική απόκλιση, περιγράφοντας τον τρόπο που οι έφηβοι «παρασύρονται» στην παρέκκλιση. 'Η επιδίωξη ύπόγειων στόχων και αξιών τους έλκύει στην παρέκκλιση κι αυτό επιτείνεται από τη «διαδικασία χαρακτηρισμού».
9. 'Ο Abrams ενδιαφερόταν περισσότερο για τις έρευνες αγοράς παρά για την κοινωνιολογία και ιδιαίτερα για να ανοίξει μία αγορά για νέους βασισμένη στο άμερικανικό πρότυπο. Θεώρησε την ηλικία, κι όχι την τάξη, ως την εξέχουσα και πιο σημαντική πηγή διαφοράς στην ευημερούσα μεταπολεμική κοινωνία: «Σε συνθήκες γενικής ευημερίας, η μελέτη της κοινωνίας με ταξικούς δρους γίνεται λιγότερο διαφωτιστική. Στη θέση της υπάρχουν διαφοροποιήσεις που άφορουν στην ηλικία».
10. 'Ακούστε, λόγου χάρη, τό Roadrunner (I'm in love with the Modern

World) του Jonathan Richmond. "Όλοι οι ύμνοι για τό πλαστικό ήταν έντονα χρωματισμένοι με είρωνεία.

11. 'Η Ros Coward επιτίθεται στη θέση αυτή στο «Class, Culture and Social formations»: «'Η θέση αυτή επιδύλλει μιά άμεση σχέση κατά την οποία η Μαρξιστική θεωρία μπαίνει στην ύπηρεσία των σοσιαλιστικών τάσεων, πού προϋπάρχουν οποιασδήποτε έπεξεργασίας. Μ' αυτόν τον τρόπο υποδαθμίζει τό πειστικό και δύσκολο πρόβλημα συνάρθρωσης του θεωρητικού μέ τό πολιτικό και τή δυνατότητα άμοιβαίου καθορισμού ανάμεσα σ' αυτές τς περιπτώσεις». Καί η Coward συνεχίζει: «Οί έργασίες για τίς ύπο-κουλτούρες... βασίζονται σέ μιά αντίληψη τής ιστορίας ως του προοδευτικού ξεδιπλώματος κάποιας έσώτερης άρχης (στην περίπτωση αυτή τής οικονομικής αντίθεσης)... συγχέει τή συνείδηση μέ τίς πολιτικές και ιδεολογικές αναπαραστάσεις και βασίζεται τελικά σέ μιά "πίστη" ότι η έργατική τάξη είναι ό φορέας τής φύσης τής αντίθεσης, ότι κατά κάποιο τρόπο αναπαριστά τήν όλική έξουσία, τό όλικό άτομο πού θα έκφραστεί στο σοσιαλισμό».

Έπιχειρηματολογώντας από Λακανιανές θέσεις η Coward πιέζει για μιά μετατόπιση από τή μελέτη τής κουλτούρας (πού θεωρεί ως ιδεαλιστική θέση) σέ μιά άνάλυση τής σύνθεσης του μεμονωμένου ύποκειμένου στο έπίπεδο τής γλώσσας. ('Απάντηση σ' αυτό τό άρθρο δλ. Screen, Autumn 1978, Vol. 18, No 3).

12. Τό heavy metal είναι, όπως δείχνει τ' όνομά του, μιά ιδιαίτερα ένισχυμένη, βασική μορφή του rock πού βασίζεται στη συνεχή επανάληψη μονίμων μελωδικών φράσεων στην κιθάρα. Οί όπαδοί του ξεχωρίζουν από τά μακριά μαλλιά, τά τζήνς και τό «βλαμμένο χορό» τους (και πάλι τ' όνομα τά λέει όλα). Τό heavy metal έχει όπαδούς μέσα στους σπουδαστές αλλά άκολουθείται κι από πολλούς έργατες. Φαίνεται νά αναπαριστά ένα περίεργο μίγμα αισθητικής των χίππυς και άγωνιστικότητας των γηπέδων.

13. 'Ο Stuart Hall (1977) και επίσης ό John Fiske κι ό John Hartley (1978). 'Ο ρόλος των μέσων μαζικής ενημέρωσης στη διαμόρφωση και διατήρηση τής κοινωνικής συγκατάθεσης είναι βασικός. 'Ο Hall ισχυρίζεται ότι «τά μέσα μαζικής ενημέρωσης, σέ κοινωνίες σάν τή δική μας, χρησιμοποιούνται για νά έπιτελούν άσταμάτητα τήν κρίσιμη ιδεολογική έργασία τής "κατάταξης του κόσμου" μέσα στο λόγο των κυρίαρχων ιδεολογιών». Αυτό έπιτυγχάνεται μέ τή διαρκή χάραξη και επαναχάραξη τής διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα στις «προτιμώμενες» και «άποκλεισμένες» έρμηνείες, σ' αυτό πού έχει και σ' αυτό πού δέν έχει νόημα, στο φυσιολογικό και στο παρεκκλίνον. 'Ο Hall καθορίζει και συσχετίζει διαστικά τήν «κουλτούρα», τήν «ιδεολογία» και τή «σημασία». 'Οπωσδήποτε, ένα έπίμαχο θέμα τέτοιας έκτασης και πυκνότητας δέν δικαιώνεται μέ ύποσημειώσεις και μπορώ, μόνο, νά συστήσω στους άναγνώστες νά τό διερευνήσουν μόνοι τους.

Κεφάλαιο 6

1. Αυτό είναι μέρος μιάς όμιλλας του Dr. George Simpson, ενός ειρηνοδίκη του Margate, μετά τις συγκρούσεις των mods με τους rockers στο Whitsun το 1964. Για τους κοινωνιολόγους της παρέκκλισης ή όμιλλα αυτή έγινε τό κλασικό παράδειγμα ζητορικής δολοφονικής διάθεσης κι άξιζει νά παρατεθεί όλόκληρη: «Αυτοί οι μακρυμάλληδες, διανοητικά άσταθείς, τιποτένιοι μικροαπατεώνες, αυτοί οι Κάισαρες των ροκανιδιών, πού μπορούν μονάχα νά βρούν κουράγιο κυνηγώντας σέ άγέλες, σάν τά ποντίκια» (παρατίθεται στον Cohen, 1972).
2. Τήν 1η Δεκεμβρίου 1976, οι Sex Pistols έμφανίστηκαν στό άπογευματινό πρόγραμμα του Thames «Σήμερα». Στή διάρκεια της συνέντευξης μέ τόν Bill Grundy χρησιμοποίησε τίς λέξεις: «κολομπαράς», «μπάσταφδος», «δει γαμήσου». Οι έφημερίδες γέμισαν μέ ιστορίες γιά μπλοκαρισμένα τηλεφωνικά κέντρα, σοκαρισμένους γονείς... και έπληξαν όρισμένες περιέργες «μή μου άππου» άνταδράσεις. Τό Daily Mirror (2 Δεκ.) είχε μιά ιστορία γιά ένα φορηγατζή πού προσβλήθηκε τόσο από τήν παράσταση των Sex Pistols ώστε κλώτσησε κι έσπασε τήν όθόνη της έγχρωμης τηλεόρασής του: «Μπορεί νά βρίζω σάν όλους, όμως δέν θέλω αυτές τίς βρωμιές σέτι μου τήν ώρα του τσαγιού».
3. Η άστυνομία μήνυσε άνεπιτυχώς τους Sex Pistols γιά πρόκληση της δημόσιας αιδούς μετά τήν κυκλοφορία του πρώτου τους L.P. «Never Mind the Bollocks» στό 1977.
4. Στίς 4 Ιανουαρίου 1977, οι Sex Pistols προκάλεσαν ένα έπεισόδιο στό αεροδρόμιο του Heathrow φτύνοντας και κάνοντας έμετό μπροστά στό προσωπικό του αεροδρομίου. Τά Evening News είχαν τή δήλωση μιάς ύπαλλήλου εισιτηρίων πού έλεγε: «Τό συγκρότημα είναι οι πιο άπεχθείς άνθρωποι πού είδα στή ζωή μου. Ήταν άηδιαστικοί, άρρωστοι και πρόστυχοι». Δυό μέρες μετά τή δημοσίευση του έπεισοδίου στίς έφημερίδες, ή EMI άκύρωσε τό συμβόλαιο του συγκροτήματος.
5. Η έκδοση του Daily Mirror της 1ης Αύγουστου 1972, περιελάμβανε ένα τέτοιο παράδειγμα άμφίβολης άνησυχίας της σύνταξης. Έξετάζοντας «σοβαρά» τό πρόβλημα της βίας των teds και των punks στήν King's Road, ό συγγραφέας κάνει τήν προφανή σύγκριση μέ τίς παραλιακές συρράξεις της προηγούμενης δεκαετίας. (Οι συγκρούσεις) δέν πρέπει νά άφεθούν νά έξελιχθούν σέ βίαιες μάχες όπως οι συρράξεις των mods και των rockers σέ διάφορες παραλιακές πόλεις λίγα χρόνια πριν. Οι ήθικοί πανικοί μπορούν νά άντανακλώνται ακόμη, τά ίδια γεγονότα μπορούν νά επανέρχονται μέ τόν ίδιο προφητικό τόνο γιά νά άνακινούν τήν ίδια αίσθηση όργης.
6. «Οι χαρακτήρες πού καθορίζουν τά προϊόντα ως έμπορεύματα και των όποιων ή εγκαθίδρυση είναι άπαραίτητη εκ των προτέρων γιά τήν κυκλοφορία των έμπορευμάτων, ήδη έχουν άποκτήσει τή σταθερότητα των φυσικών, αττονόντων μορφών της κοινωνικής ζωής πριν ό άνθρω-

πος προσπαθήσει νά αποκρυπτογραφήσει, *δχι τόν ιστορικό τους χαρ-
κτήρα, γιατί στά μάτια του φαίνονται αναλλοίωτα, αλλά τό νόημά τους*»
(Marx, 1970).

7. Η καθοριστική μελέτη ενός ήθικου πανικού είναι τό Folk Devils and Moral Panics του Cohen. Οι mods και οι rockers ήταν δυό άπ' τούς «διαβολανθρώπους» —ή γαλαρία τών τύπων, πού ή κοινωνία σηκώνει γιά νά δείξει στά μέλη της ποιούς ρόλους ν' άποφεύγουν— πού κατά περιόδους έγιναν τό επίκεντρο τού «ήθικου πανικού».

«Οί κοινωνίες φαίνονται νά ύπόκεινται κάθε τόσο σέ περιόδους ήθι-
κού πανικού. Μιά κατάσταση, έπεισόδιο, πρόσωπο ή ομάδα προσώπων αναδύεται γιά νά καθοριστέι ως άπειλή στίς κοινωνικές αξίες και έν-
διαφέροντα· ή φύση τής άπειλής αύτής παρουσιάζεται μ' ένα σχηματο-
ποιημένο και στερεότυπο τρόπο στά μέσα μαζικής ενημέρωσης· ήθικά
όδοφράγματα στήνονται από εκδότες, επισκόπους, πολιτικούς και άλ-
λους όρθά σκεπτόμενους άθρώπους· κοινωνικά έξουσιοδοτημένοι ειδι-
κοί προσφέρουν τίς γνώσεις και τίς λύσεις τους· αναπτύσσονται τρόποι
διαφυγής (πιό συχνά σάν καταφύγια)· ή κατάσταση, έτσι, εξαφανίζεται,
ύποβαθμίζεται ή μειώνεται και γίνεται περισσότερο όρατή» (Cohen,
1972).

Οί έπίσημες άντιδράσεις στήν ύπο-κουλτούρα punk εμφάνισαν τά
κλασικά συμπτώματα ενός ήθικου πανικού. Οί συναυλίες ματαιώνον-
ταν· οί κληρικοί, οί πολιτικοί και οί λόγιοι καταδίκασαν όμόφωνα τόν
έκφυλισμό τής νεολαίας. 'Ο Marcus Lipton, άστυνομικός διευθυντής τού
Lamberth North, δήλωσε: «άν ή pop μουσική πρόκειται νά καταστρέφει
τούς ισχύοντες θεσμούς, τότε πρέπει νά καταστραφεί». 'Ο Bernard
Brook - Partridge, άστυνομικός διευθυντής τού Havering - Romford,
κράυγασε: «Νομίζω ότι οί Sex Pistols είναι τελείως άηδιαστικοί· όλη ή
συμπεριφορά τους σκοπεύει νά παρασύρει τόν κόσμο σέ άπρέπειες· εί-
ναι μία σκόπιμη ώθηση σέ άντικοινωνική συμπεριφορά και διαγωγή
(άπόσπασμα τού New Musical Express, 15-7-1977).

8. Βλ. επίσης, «Punks have Mothers too: They tell us a few home truths
(Οί punks έχουν και μητέρες: μās λένε μερικές οικογενειακές αλήθειες),
στό Woman (15-4-1978), και Punks and Mothers (Punks και μητέρες),
στό Woman's Own (15-10-1977). Τά άρθρα αυτά συνοδεύονταν από σχό-
λια τής σύνταξης (σημείο αναγνώρισης τής ανάγκης γιά επιβεβαίωση
τών άμφισβητημένων προσδοκιών τού αναγνώστη από μέρους τού
προσωπικού);. Τό άνέκδοτο πού άκολούθει εμφάνιστηκε κάτω από μία
φωτογραφία δύο teddy boys πού χορεύαν:

«Πρίν λίγες μέρες άκουσα δυό ήλικιωμένες κυρίες, πού ζάρωσαν κα-
θώς διασταυρώθηκαν μέ μία ομάδα τρομακτικών punks, νά λένε πανι-
κόδητες: "γιά φαντάσου πώς θά είναι τά παιδιά τους". Είμαι σίγουρος
ότι πολλοί θά είπαν άκριδώς τά ίδια γιά τούς teddy boys, σάν αύτούς
τής εικόνας... γιά τούς mods και τούς rockers. Αυτό μ' έκανε ν' αναρω-
τηθώ τί απέγιναν όταν πέρασε ή φάση τους. Φαντάζομαι ότι θά 'βαλαν
κατά μέρος τά φαρδιά μπουφάν και τά σκούτερ και θά συμμαζεύτηκαν,

περνώντας αξιοπρεπείς και ήσυχες μέρες, ανατρέφοντας τα παιδιά τους και άνησυχώντας μήν μπλέξουν σε κάποια άπ' αυτά τά φοδερά "punk συμβάντα"».

9. «Τό παραμύθι της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας είναι ή τελευταία προκατάληψη της Δυτικής κουλτούρας. Μιά από τίς πρώτες επαναστατικές πράξεις του σουρρεαλισμού ήταν νά επιτεθεί σ' αυτό τό μύθο» (Max Ernst, «Τί είναι σουρρεαλισμός», από απόσπασμα του Lippard, 1970).

10. «Ο σουρρεαλισμός είναι μέσα στά όρια κάθε συνείδησης» (σουρρεαλιστικό φυλλάδιο πού παρατίθεται στόν Lippard, 1970). Βλ. επίσης: Paul Eluard (1933), «Η περίοδος τών προσωπικών ασκήσεων». Η σεμνή και εύλαβική έκθεση του Σουρρεαλισμού, στην Gallery Hayward του Λονδίνου στά 1978, προσπαθοῦσε ειρωνικά νά ἐδραιώσει τή φήμη τών μεμονωμένων σουρρεαλιστών ως καλλιτεχνών και άποσκοπούσε νά κερδίσει τή δημόσια αναγνώριση της «ιδιοφυίας» τους. Μιά σύγκριση του Σουρρεαλισμού και τών punks: βλ. τά κομμάτια αυτού του διδάλου με τούς τίτλους «Τό στίλ σάν bricolage» και «Έξεγερμένο στίλ». Η άπορρόφηση του punk από τήν ύψηλή μόδα συνέπεσε τήν ίδια εποχή πού έγινε ή πρώτη μεγάλη έκθεση τών Dada και του Σουρρεαλισμού στη Βρετανία.

11. Στίς 7 Δεκ., ένα μήνα πριν τήν άκύρωση του συμβολαίου τών Sex Pistols από τήν EMI, ό Sir John Read, Πρόεδρος της δισκογραφικής εταιρείας, έκανε τήν ακόλουθη δήλωση στην έτήσια γενική συνέλευση:

«Στή διάρκεια της ιστορίας της ως δισκογραφική εταιρεία, ή EMI προσπάθησε πάντα νά συμπεριφέρεται μέσα στά σύγχρονα πλαίσια της εύπρεπιας και του καλού γούστου, λαμβάνοντας υπόψη όχι μόνο τίς παραδοσιακές αυστηρές συμβατικότητες ενός τμήματος της κοινωνίας, αλλά επίσης τούς διαρκώς πιο φιλελεύθερους τρόπους άλλων (ίσως μεγαλύτερων) τμημάτων... σε κάθε δεδομένη εποχή... Τί είναι εύπρεπές και καλόγουστο συγκρινόμενο, λόγου χάρι, μέ τούς τρόπους έκφρασης 20 ή ακόμη 10 χρόνων πριν;

Είναι αντίθετη μέ τό παρόν κοινωνικό υπόδαθο ή αξιολόγηση, από τήν πλευρά της EMI, του περιεχομένου τών δίσκων... Οι Sex Pistols είναι ένα συγκρότημα στραμμένο σε μία νέα μορφή μουσικής, γνωστής ως punk rock. Τό συμβόλαιο έγινε από τήν EMI γιά δισκογραφικούς λόγους... τόν 'Οκτώβριο του '76. Μέσα σ' αυτά τά πλαίσια, πρέπει νά θυμηθοῦμε ότι ή δισκογραφική διομηχανία έκανε συμβόλαια μέ πολλά pop συγκροτήματα, αρχικά αντιθετικά, πού όμως μέ τόν καιρό έγιναν απόλυτα αποδεκτά και συνεισέφεραν πολλά στην ανάπτυξη της σύγχρονης μουσικής.... Η EMI δέν πρέπει νά θεωρείται ως δημόσιος καθήγορος, άλλ' όμως νά προσπαθεί νά ένθαρρύνει τή μετριοπάθεια» (άπόσπασμα στόν Vermorel, 1978).

Παρά τό ρεζίλεμα (και τίς 40.000 λίρες πού πλήρωσε στους Sex Pistols γιά τήν άκύρωση του συμβολαίου), ή EMI και οι άλλες δισκογρα-

φικές εταιρείες άψηφούσαν τίς προφανείς αντιφάσεις πού προέκυπταν από τήν ύπογραφή συμβολαίων μέ συγκροτήματα πού παραδέχονταν άνοιχτά τήν έλλειψη επαγγελματισμού. 'Η ύποταγή στό κίνητρο τού κέρδους υπερίσχυε... Στήν περίφημη παράσταση τού White Riot τών Clash στό Rainbow τό 1977, όταν οί καρέκλες ξηλώθηκαν καί πετάχτηκαν στή σκηνή, οί δυό τελευταίες σειρές τού θεάτρου (πού, φυσικά, έμειναν άνέπαφες) ήταν άποκλειστικά κατειλημμένες από διοικητικούς υπαλλήλους δισκογραφικών εταιρειών καί κυνήγους ταλέντων - ή CBS πλήρωσε άδιαμαρτύρητα γιά τή ζημιά. Δέν θά μπορούσε νά ύπάρχει πιό καθαρή απόδειξη γιά τό γεγονός ότι οί συμβολικές έφοδοι αφήνουν άνέπαφους τούς πραγματικούς θεσμούς. 'Οπωσδήποτε, οί δισκογραφικές εταιρείες δέν τά είχαν όλα μέ τό μέρος τους. Οί Sex Pistols πήραν πενταπλήφιε, άποξημιώσεις από τήν EMI καί τήν A & M καί όταν τό L.P. τους κυκλοφόρησε, ήχογραφημένο τελικά από τήν Virgin, περιλάμβανε μιá καυστική επίθεση έναντίον τής EMI, μέ τό δηλητηριώδες ένρινο κλαψούρισμα τού Rotten

Νόμιζες ότι είμαστε σκάρτοι

ότι τό κάναμε γιά λεφτά.

Δέν πίστευες ότι είμαστε άληθινοί

γιατί χάνεις τή φτηνή σου γοητεία

Ποιός; EMI-EMI...

'Η τυφή άποδοχή είναι σημάδι

τών άνόητων καί ήλίθιων πού στέκονται σούζα

σάν τήν EMI-EMI...

(EMI - Virgin, 1977)

Κεφάλαιο 7

1. Παρ' όλο πού οί στρουκτουραλιστές θά συμφωνούσαν μέ τόν John Merham (1974) ότι «ή κοινωνική ζωή δομεΐται σάν μιá γλώσσα», ύπάρχει μιá πλέον κυρίαρχη παράδοση έρευνας στίς κοινωνικές συνδιαλλαγές. Τό παιχνίδι τών ρόλων πού άποδεικνύει συντριπτικά ότι ή κοινωνική άλληλεπίδραση (τουλάχιστον στή μεσοαστική λευκή 'Αμερική) έξουσιάζεται σταθερά από ένα άυστηρό σύστημα κανόνων, κωδίκων καί συμβάσεων (βλ. Er. Goffman, 1971 καί 1972).

2. 'Ο Hall (1977) λέει: «κουλτούρα είναι ή συσσωρευμένη άνάπτυξη τής έξουσίας τού άνθρώπου πάνω στή φύση, ύλοποιημένη στά έργαλεία καί τήν πρακτική τής έργασίας ως καί στό μέσον τών σημάτων σκέψης, γνώσης καί γλώσσας, μέ τά όποία μεταβιβάζεται από γενιά σέ γενιά σάν δεύτερη ανθρώπινη φύση».

3. Οί όροι «άναρχικός» καί «λόγος» μπορεί νά φανούν αντιφατικοί: ό λόγος προϋποθέτει δομή. Παρ' όλα αυτά ή σουρρεαλιστική αισθητική είναι πιά τόσο γνώριμη (μέσω τής διαφήμισης κτλ.) ώστε νά σχηματίζει τό είδος

της ένότητας (θεμάτων, κωδίκων, αποτελεσμάτων) πού υποβάλλει ό δρος «λόγος».

4. Σ' έναν άπολογισμό συμμετοχικής παρατήρησής του στο χορό του Σαββάτου μιάς διομηχανικής πόλης, ό G. Mungham (1976), δείχνει μέ ποιόν τρόπο ή συμμεισμένη ποιότητα της ζωής της εργατικής τάξης μεταφέρεται στην αίθουσα χορού μέ τή μορφή της έξερωτοροπίας της άσθενικής παράνοιας και της δουδιά καταπιεσμένης σεξουαλικότητας. Φτιάχνει μιά μελαγχολική εικόνα άχαρων άπογευμάτων, ξεδεμένων σ' ένα άπεγνωσμένο κυνηγητό «σούρας και γιόμενας» (ή «γιόμενου και ρομαντικής δόλτας»), μέσα σ' ένα έλεγχομένο περιβάλλον όπου ό αύθορμητισμός θεωρείται από τούς διευθυντές -και ιδιαίτερα τούς μπράδους- σαν τό προεόρτιο της έξέγερσης.

5. Οί Gilbert και George έκαναν τήν πρώτη τους εμφάνιση τό 1970, όταν, ντυμένοι μέ δλόidia συντηρητικά κουστούμια, μέ έπικαλυμμένα χέρια και πρόσωπα, μέ γάντια, μπαστούνια κι ένα μαγνητόφωνο, κέρδισαν τήν κριτική έπιδοκιμασία έρμηνεύοντας μιά σειρά προσεκτικά έπιλεγμένων και διαρκώς επαναλαμβανόμενων κινήσεων στην παντομίμα «Κάτω άπ' τίς Άψίδες», των Flanagan και Allen. Άπό τότε έχουν παιχτεί κι άλλα έργα μέ τίτλους όπως: Lost Day (Χαμένη Μέρα) και Normal Boredom (Φυσιολογική Άνία), σέ πολλές μεγάλες αίθουσες τέχνης όλου του κόσμου.

6. Φυσικά, ή rock μουσική πάντοτε άπειλούσε αυτές τίς κατηγορίες μέ διάλυση, και οί συναυλίες rock ήταν συνδεδεμένες μέ κάθε μορφή έξέγερσης και άταξίας - από τό σχίσμο των θέσεων των κινηματογράφων από teddy boys στην περίοδο της Μπητλομανίας, τά χάππενινγκς και τά φεστιβάλ των χίππυς, όπου ή διάθεση έλευθερίας εκφραζόταν λιγότερο έπιθετικά μέ γυμνότητα, ναρκωτικά και γενικό «αύθορμητισμό». Όπωςδήποτε, τό punk ήταν ένα νέο σημείο εκκίνησης.

7. Η λέξη «punk», όπως κι οί άμερικανικές funk και superbad, φαίνεται νά αποτελούν μέρος εκείνης της «ιδιαιτερης γλώσσας της φαντασίας και της άποξένωσης» πού ό Charles Winnick (1959) περιγράφει σαν «τό χώρο» όπου οί άξίες αναστρέφονται και τό «τρομερό» είναι περιγραφή του έξαιρετικού. Βλ. επίσης Wolfe (1969), όπου περιγράφεται ή σκηνή των «τσαρκαδόρων» του Λός Άντζελες σά μέσα της δεκαετίας του '60, μιά ύπο-κουλτούρα μέ άμάξια, παραγγελίες, φανελάκια και «άψογα χτενίσματα-λάχανο» όπου ό δρος «rank» (δργιο) σήμαινε έπιδοκιμασία: Όργιο!... Τό Όργιο είναι ακριδώς ή φυσική συνέπεια της σαπίλας. Ό Roth κι ό Schorsch μεγάλωσαν τήν εποχή της «Σαπίλας» των Έφήδων του Λός Άντζελες. Η ιδέα ήταν νά συμπεριφέρονται τελείως σκάρτα στον κόσμο των ένθλίκων και κατ' άναλογία, τελικά, σ' όλη τήν καθιερωμένη δομή του καθεστώτος, σ' όλο τό σύστημα των ανθρώπων πού οργανώνουν τή ζωή τους γύρω από μιά δουλειά, δολεμένοι στην κοινωνική δομή, άγκαλιά μ' όλη τήν κοινότητα. Η ιδέα της Σαπίλας ήταν ή διαφυγή από τό συμβατικό, άνταγωνιστικό καθιερωμένο τρόπο ζωής, στο μικρότερο «κάτω κόσμο» των Σάπιων Έφήδων και τό ξεκίνημα μιάς ιδιαιτερης συμμαχίας.

Κεφάλαιο 8

1. Sylvia Harvey: *May '68 and Film Culture* (British Film Institute). Αυτή είναι μία ιδιαίτερα διαφωτιστική εισαγωγή στην υπερβολικά δύσκολη δουλειά του «δευτέρου κύματος» σημειολόγων (μεγάλο μέρος της όποιας απομένει να μεταφραστεί στα Άγγλικά). Η Harvey ερευνά την εξέλιξη της ριζοσπαστικής κινηματογραφικής θεωρίας στη Γαλλία, από την οικειοποίηση του Ρωσικού Φορμαλισμού από τα περιοδικά *Cahiers & Cinetique* τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70, μέχρι την εμφάνιση μιας «έπιστομης του σημαίνοντος», όπως εξελίχτηκε από την ομάδα *Tel Quel* στο Παρίσι.

2. Το κινηματογραφικό περιοδικό *Screen* είναι σέ μεγάλο βαθμό υπεύθυνο για την ανακίνηση του θέματος στη Βρετανία. Βλ. McCabe (1975) για μία ακόμη αντιπροσωπευτική κριτική του ρεαλισμού.

3. 'Ο Μπρέχτ σκόπευε με τό «έπικό θέατρό» του να επιτρέψει την «είσοδο» του κοινού στο «μυστικό» της ίδιας του της κατασκευής, μέσω των διασήμων «τεχνικών αποστασιοποίησης», που έχουν σαν αποτέλεσμα την απομάκρυνση του θεατή απ' τό θέαμα και, τουλάχιστον θεωρητικά, τόν κάνουν να σκεφτεί τις κοινωνικές σχέσεις που παριστάνονται στό έργο και τή δική του θέση επί (ή καλύτερα «έντός») του κειμένου. Έμποδίζοντας την ταύτιση του κοινού με τούς χαρακτήρες και αποφεύγοντας μία συνέχεια στην υπόθεση, μία κάθαρση κτλ., τό έπικό θέατρο υποτίθεται ότι εισάγει τό άκροατήριο στην παραδοχή ότι ή «πραγματικότητα είναι τροποποιησίμη». Η έμμονή του Μπρέχτ στη φορμαλιστική τεχνική και τό ρόλο της στην πολιτικοποίηση του θεάτρου, άσκησε μεγάλη έπιρροή στη διαμόρφωση της νέας κινηματογραφικής θεωρίας.

4. 'Ο Eisenstein, προσπαθώντας να σπάσει την παραδοσιακή ένότητα της αφήγησης, δάσισε τή θεωρία του για τό μοντάζ (τήν αντιπαράθεση κινηματογραφικών πλάνων) στην άρχή της «σύγκρουσης» παρά στην άρχή της «σύνδεσης».

5. Μπορώ άπλώς να παραλέμψω τόν άναγνώστη στην κριτική του A. White (1977), για μία έξήγηση της χρήσης από τήν Kristeva του όρου «συμβολικό» και της διαλεκτικής μεταξύ ένότητας και εξέλιξης, στο «συμβολικό» και τό «σημειωτικό» που άποτελεί τόν πυρήνα της εργασίας της:

«Τό συμβολικό είναι αυτό τό μείζον μέρος της γλώσσας που ονομάζει και συσχετίζει τά πράγματα, είναι αυτή ή "σημαντική" και συντακτική ικανότητα που επιτρέπουν να εμφανιστεί ή έπικοινωνία και ή έλλογος σκέψη. Η Kristeva διαιρεί μ' αυτό τόν τρόπο τή γλώσσα σέ δύο άχανείς τομείς, τόν σημειωτικό -ήχος, ρυθμός και κίνηση προγενέστεροι της σκέψης και συνδεδεμένοι στενά με τά ένστικτα- και τόν συμβολικό - ή σημαντικο-συντακτική λειτουργία της γλώσσας, άπαραίτητη για κάθε έλλογη έπικοινωνία μέσα στον κόσμο. Ο συμβολικός συνήθως "άναλαμβάνει" τόν σημειωτικό και τόν υποχρεώνει στη σύνταξη και τά φωνήματα, αλλά αυτό μπορεί να γίνει μόνο με δάση τούς ήχους και τις κινήσεις που παρουν-

σιάζει ο σημειωτικός. 'Η διαλεκτική των δύο τμημάτων της γλώσσας αποτελεί τη "σκηνοθεσία" της περιγραφής της ποιητικής, της υποκειμενικότητας και της επανάστασης από την Kristeva. (Βλ. επίσης την εισαγωγή του G. Nowell-Smith στο «Signifying Practice and Mode of Production», στο *fainburgh 76 Magazine*).

6. «'Η άκριδής τοποθέτηση ή σύνθεση ενός συστήματος στοιχείων προϋποθέτει μιὰ ταυτότητα ενός "όμιλου" υποκειμένου μέσα σ' ένα κοινωνικό θεσμό, τόν οποίο τό υποκείμενο αναγνωρίζει ως ενίσχυση της ταυτότητάς του. 'Η διατομή ενός συστήματος γίνεται όταν τό "όμιλόν" υποκείμενο ξεελίσσεται και διασχίζει τεθλασμένα τούς κοινωνικούς θεσμούς στους οποίους προηγουμένως είχε αναγνωρίσειτόν έαυτό του.Μ' αυτό τόν τρόπο, συμπίπτει μέ τη στιγμή της κοινωνικής ρήξης, ανανέωσης και επανάστασης» (Kristeva, 1976).

Άκόμη μιὰ φορά, ή Kristeva ασχολείται μέ τήν προϋπόθεση της έννοιας του υποκειμένου εν ξελέζει, αντίθετα μέ τήν παραδοσιακή έννοια του μοναδικού ένιαιού υποκειμένου και χρησιμοποιεί τούς όρους «σήμανση», «συμβολικό» και «σημειωτικό» και «φαντασιακό», στά πλαίσια της ψυχαναλυτικής θεωρίας του Jacques Lacan. 'Ο όρισμός της, όμως, γιά τή «σημαίνουσα πρακτική» συνεχίζει νά στέκεται όταν μετατεθεί στά, αρκετά διαφορετικά, πλαίσια της ανάλυσης του στύλ στήν υπο-κουλτούρα.

7. «Ποιός ξέρει αν δέν προετοιμαζόμαστε νά ξεφύγουμε μέ κάποιο τρόπο από τήν αρχή της ταυτότητας» (Α. Breton: Πρόλογος στήν έκθεση του Max Ernst, 1920).

8. Βλ., π.χ., τό Melody Maker, 30-7-1977 και τό Evening Standard, 5-7-1977. Οί teddy boys, πού έδωσαν συνεντεύξεις, διαμαρτυρήθηκαν όλοι γιά τήν έλλειψη στυλιστικής συνοχής των punks και τούς κατηγορήσαν ότι «πάνε νά κάνουν τούς έξυπνους».

9. Είναι ο τρόπος μέ τόν οποίο τό σημειωτικό σχετίζεται και παραμορφώνει τό συμβολικό, όπως και ο τρόπος μέ τόν οποίο τό συμβολικό ανάκτα τόν ένοποιητικό έλεγχοτου σημειωτικού, πού μάς δίνει τή βάση της υποκειμενικότητας, ως εξέλιξης (White, 1977). Παρόμοια, είναι ο τρόπος μέ τόν οποίο ύποτελείς ομάδες σχετίζονται μέ / και παραμορφώνουν τή συμβολική τάξη πού μάς δίνει τή βάση της υπο-κουλτούρας ως τρόπου αντίστασης.

Κεφάλαιο 9

1. Βγάζοντας αυτό τό απόσπασμα από τά πλαίσιά του, κακομεταχειρίζομαι αναμφίβολα τόν Nuttal, ο οποίος είναι πολύ λιγότερο ένοχος από πολλούς συγχρόνους του γιά τήν κακή παρουσίαση του στύλ στήν υπο-κουλτούρα. Παρά τόν ξεπερασμένο του τίτλο τό Bomb Culture είναι ακόμη μιὰ από τίς πωδευανάγνωστες και έγκυρες «έκτιμήσεις» της μεταπολεμικής νεανικής «έκρηξης».

2. Scholte (1970). Στο σημείο αυτό, ο Scholte άντιπαραθέτει τίς έπιστημο-

λογικές προϋποθέσεις της δομικής ανθρωπολογίας με την 'Αγγλο-Αμερικανική σχολή που χειρίζεται εμπειρικιστικά και φουξιοναλιστικά πρότυπα.

3. 'Η έχθρότητα ανάμεσα στους punks και τὰ απομεινάρια τών skinheads ήταν μιά πολύ πρόσφατη εκλέπτυνση, έτσι ώστε νά σημειωθεί στο περιγραφικό τμήμα τού βιβλίου. 'Από τόν 'Οκτώβριο τού 1977, οί skinheads ξεπήδησαν σάν αυτόνομο τμήμα τής υποκουλτούρας punk μέ τούς δικούς τους μουσικούς ήρωες (Screwdrivers, Sham 69, έκτελεστές reggae) και τήν πιό άμεσα λούμπεν προσωπικότητά τους. 'Η έχθρότητα ήταν μάλλον μονόπλευρη αφού οί punks, οί περιορισμένοι στά δεσμά τους, δέν ήταν κατάλληλοι αντίπαλοι γιά τούς πιό μαχητικούς skinheads.

Κατάληξη

1. 'Αποδείχτηκε ότι ήταν ισόδια. Τόν 'Ιούνιο τού 1970, ό Jackson μεταφέρθηκε στόν Σάν Κουεντίν, όπου ένα χρόνο άρύτερα, σέ ηλικία 29 ετών, πυροβολήθηκε από δεσμοφύλακες «προσπαθώντας νά αποδράσει».

2. Στήν ιεραρχία τής φυλακής ό «μαλάκας» είναι ό κατώτατος. 'Ακόμα και οί «κότες» (κότα: φυλακισμένος που παίζει τό ρόλο τού θηλυκού - όχι κατ' ανάγκη αδελφή) μπορούν, άν θέλουν, νά άρνηθούν έναν «μάγκα», έναν νταβατζή ή έναν «σπουδαίο»· ό «μαλάκας» είναι πάντα στή διάθεση τού καθένα.

3. Genet (1963). 'Η διαλεκτική άφέντη - δούλου και τού άμοιβαίου εκφυλισμού ύπάρχει αναλυτικά στά έργα τού Ζενέ. Οί «Δούλες» άποικιοποιήθηκαν σέ τέτοιο βαθμό ώστε έγιναν τερατώδεις - ή «άόρατη πλευρά τών Κυριών τους», οί «άπρεπες πνοές» τους, τόσο χαμένες στήν αυτό-άπέχθειά τους, ώστε νά βλέπουν ή κάθε μιά τόν έαυτό της σάν τή «δρώμα» τής άλλης. Βλ. επίσης, K. Millet: γιά τόν Genet, στό Sexual Politics.

4. Στήν εισαγωγή του στήν «Παναγία τών Λουλουδιών», ό Σάρτρ περιγράφει τή γλώσσα τού Ζενέ σάν «ένα όνειρο από λέξεις... ύποφέρει από βαθιά τραύματα, είναι κλειμένο, πλαστογραφημένο ποιητικό, ποιημένο».

5. 'Αντίθετα μ' αυτή τή θέση, ύπάρχουν στοιχεία ότι οί κουλτούρες τής αντίστασης χρησιμεύουν μερικές φορές γιά νά ένισχύσουν παρά νά υποσκάψουν τίς ύπάρχουσες κοινωνικές δομές. Στό βιβλίο του Learning to Labour, ό Paul Willis προσπαθεί νά εξηγήσει πώς τά «παιδιά τής έργατικής τάξης βρίσκουν δουλειά τής έργατικής τάξης» και συμπεραίνει ότι ή «αντικουλτούρα τού σχολείου» βοηθά στήν άναπαραγωγή τής δύναμης τής χειρωνακτικής έργασίας, τονίζοντας τίς παραδοσιακές άρσενικές άξίες τής κοινότητας τής έργατικής τάξης (δηλ. χειρωνακτική έργασία αντίθετη μέ τήν πνευματική, ή σωματική δύναμη και τό χιούμορ έναντίον τής μάθησης κτλ.).

6. 'Ο Jean Paul Sartre από μιά συνέντευξη στό New York Review of Books (26-3-1970): Πιστεύω ότι κάθε άνθρωπος μπορεί νά κάνει κάτι άπ' αυτό

πού συνθέτει, αυτό είναι τό δριο πού θά παραχωρούσα σήμερα στην έλευθερία: τή μικρή κίνηση πού κάνει τό ολοκληρωτικά ρυθμισμένο κοινωνικό όν πού δέν αποδίδει ανάλογα μέ τή ρύθμισή του· είναι αυτό πού κάνει τόν Ζενέ ποιητή, ενώ ήταν αύστηρά ρυθμισμένος γιά κλέφτης.

7. Στο Generation X, οι Hamblett και Deverson παραθέτουν τά λόγια ενός 16χρονου mod από τό Νότιο Λονδίνο: θά 'ταν άπαίσιο νά sé καταλαβαίνει ένας μεγάλος· έδώ μόνο τούς τή θγαίνουμε: μπορούμένα μυθοποιούμε καί νά τούς συγχύζουμε.

8. Βλ. Sontag, 1970: γιά μιά διάγνωση τού περιέργου διλήμματος στο όποιο βρίσκεται ό άνθρωπολόγος: «ό άνθρωπος πού ύποτάσσεται στο έξωτικό γιά νά επιβεβαιώσει τήν έσωτερική του αποξένωση καταλήγει νά σκοπεύει τή συντριβή τού ύποκειμένου του, μεταφράζοντάς το σ' έναν τελείως τυπικό κώδικα». Γιά τόν Sontag, ή «στόφα τού τυχοδιώκτη σάν πνευματική κλίση» είναι ένα ιδιαίτερο φαινόμενο τού 20ού αιώνα πού προήλθε από τή δουλειά «περιπλανητών» σάν τούς Conrad, T.H. Lawrence, St. Exupery, Montherlan καί Malraux. Άν καί ό φοιτητής πού άσχολείται μέ τήν παρέκκλιση δέν θά μπορούσε νά όνομαστεί «περιπετειώδης», υπάρχουν ώστόσο παραλληλισμοί. Όπως ό πρότυπος άνθρωπολόγος, πού ξεκινά νά έρευνήσει μιά ξένη κουλτούρα, μέ τά λόγια τού Sontag: «ποτέ δέν θά αισθανθεί άνετα πουθενά· πάντα θά είναι, από ψυχολογική άποψη, ένας άκρωτηριασμένος».





ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abrams, M. (1959), *The Teenage Consumer*, London Press Exchange.
- Althusser, L. (1969), *For Marx*, Allen Lane.
- (1971a), *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books.
- (1971b), 'Ideology and Ideological State Apparatuses', in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books.
- Althusser, L. and Balibar, E. (1968), *Reading Capital*, New Left Books.
- Archer, T. (1865), *The Pauper, the Thief and the Convict*.
- Arnold, M. (1868), *Culture and Anarchy*.
- Barker, P. and Little, A. (1964), 'The Margate Offenders: A Survey', *New Society*, 30 July, reprinted in T. Raison (ed.), *Youth in New Society*, Hart-Davis, 1966.
- Barstow, S. (1962), *A Kind of Loving*, Penguin.
- Barthes, R. (1971), 'The Rhetoric of the Image', *W.P.C.S.* 1, University of Birmingham, retranslated in S. Heath (ed.), *Image, Music, Text*, Fontana, 1977.
- (1972), *Mythologies*, Paladin.
- (1977a), 'The Third Meaning', in S. Heath (ed.), *Image, Music, Text*, Fontana.
- (1977b), 'Writers, Intellectuals, Teachers', in S. Heath (ed.), *Image, Music, Text*, Fontana.

- Becker, H. S. (ed.) (1964), *The Other Side: Perspectives on Deviance*, Free Press.
- Bennett, T. (1979), *Formalism and Marxism*, Methuen.
- Berger, J. (1967), *A Fortunate Man*, Penguin.
- Bigsby, C. W. E. (ed.) (1976), *Approaches to Popular Culture*, Arnold.
- Blackburn, R. (ed.) (1972), *Ideology and the Social Sciences*, Fontana.
- Blythe, R. (1972), *Akenfield: Portrait of an English Village*, Penguin.
- Braine, J. (1957), *Room at the Top*, Penguin.
- Breton, A. (1924), 'The First Surrealist Manifesto', in R. Seaver and H. Lane (eds), *Manifestoes of Surrealism*, University of Michigan Press, 1972.
- (1929), 'The Second Surrealist Manifesto', in R. Seaver and H. Lane (eds), *Manifestoes of Surrealism*, University of Michigan Press, 1972.
- (1936), 'Crisis of the Object', in L. Lippard (ed.), *Surrealists on Art*, Spectrum, 1970.
- (1937), 'Introduction to an Anthology of Surrealist Poetry', in L. Lippard (ed.), *Surrealists on Art*, Spectrum, 1970.
- Brook, E. and Finn, D. (1977), 'Working Class Images of Society and Community Studies', *W.P.C.S.* 10, University of Birmingham.
- Burniston, S. and Weedon, C. (1977), 'Ideology, Subjectivity and the Artistic Text', *W.P.C.S.* 10, University of Birmingham.
- Burroughs, W. (1969), *The Wild Boys*, Calder & Boyers.
- Burrows, D. and Lapidès, F. (eds) (1969), *Alienation: A Casebook*, Crowell.
- Carmago-Heck, M. de (1977), 'The Ideological Dimensions of Media Messages', unpublished M.A. thesis, University of Birmingham.
- Carter, A. (1976), 'The Message in the Spiked Heel', *Spare Rib*, 16 September.

- Chesney, K. (1970), *The Victorian Underworld*, Penguin.
- Chambers, I. (1976), 'A Strategy for Living', in S. Hall *et al.* (eds), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson.
- Clarke, J. (1976a), 'The Skinheads and the Magical Recovery of Working Class Community', in S. Hall *et al.* (eds), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson.
- (1976b), 'Style', in S. Hall *et al.* (eds), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson.
- Clarke, J. and Jefferson, T. (1976), 'Working Class Youth Cultures' in G. Mungham and C. Pearson (eds), *Working Class Youth Culture*, Routledge & Kegan Paul.
- Cohen, A. (1955), *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, Free Press.
- Cohen, P. (1972a), 'Sub-cultural Conflict and Working Class Community', *W.P.C.S.* 2, University of Birmingham.
- Cohen, S. (1972b), *Folk Devils and Moral Panics*, MacGibbon & Kee.
- Cohen, S. and Rock, P. (1970), 'The Teddy Boy', in V. Bogdanor and R. Skidelsky (eds), *The Age of Affluence*, Macmillan.
- Corrigan, P. (1976), 'Doing Nothing', in S. Hall *et al.* (eds), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson.
- Coward, R. (1977), 'Class, "Culture" and the Social Formation', *Screen*, vol. 18, no. 1.
- Culler, J. (1976), *Saussure*, Fontana.
- Curran, J., Gurevitch, M., Deverson, J. and Woollacott, J. (eds) (1977), *Mass Communication and Society*, Arnold.
- Douglas, M. (1967), *Purity and Danger*, Penguin.
- Downes, D. (1966), *The Delinquent Solution*, Routledge & Kegan Paul.
- Eco, U. (1972), 'Towards a Semiotic Enquiry into the Television Message', *W.P.C.S.* 3, University of Birmingham.
- (1973), 'Social Life as a Sign System', in D. Robey

- (ed.), *Structuralism: The Wolfson College Lectures 1972*, Cape.
- Eliot, T. S. (1963), *Notes Towards a Definition of Culture*, Faber.
- (1959), *Four Quartets*, Faber.
- Eluard, P. (1933), *Food for Vision*, Editions Galliard.
- Ernst, M. (1948), *Beyond Painting and Other Writing by the Artist and His Friends*, ed. B. Karpel, Sculz.
- Fanon, F. (1967), *Black Skins, White Masks*, Grove.
- Fineston, H. (1964), 'Cats Kicks and Colour', in H. S. Becker (ed.), *The Other Side: Perspectives on Deviance*, Free Press.
- Fiske, J. and Hartley, J. (1978), *Reading Television*, Methuen.
- Geertz, C. (1964), 'Ideology as a Cultural System', in D. E. Apter (ed.), *Ideology and Discontent*, Free Press.
- Genet, J. (1963), *The Maids*, Faber.
- (1966a), *Our Lady of the Flowers*, Panther.
- (1966b), *The Blacks*, Faber.
- (1967), *The Thief's Journal*, Penguin.
- (1971), Introduction to *Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson*, Penguin.
- Gillet, C. (1970), *The Sound of the City*, Sphere.
- Godelier, M. (1970), 'Structure and Contradiction in "Capital"', in M. Lane (ed.), *Structuralism: A Reader*, Cape.
- Goffman, E. (1971), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin.
- (1972), *Relations in Public*, Penguin.
- Goldman, A. (1974), *Ladies and Gentlemen, Lenny Bruce*, Panther.
- Goodman, P. (1968), 'Objective Values', in G. Cooper (ed.), *The Dialectics of Liberation*, Penguin.
- Hall, S. (1974), 'Deviancy, Politics and the Media', in P. Rock and M. McIntosh (eds), *Deviance and Social Control*, Tavistock.
- (1975), 'Africa is Alive and Well and Living in the

- 'Diaspora', unpublished paper given at UNESCO conference.
- (1977), 'Culture, the Media and the "Ideological Effect"', in J. Curran *et al.* (eds), *Mass Communication and Society*, Arnold.
- Hall, S., Clarke, J., Jefferson, T. and Roberts, B. (eds) (1976a), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson.
- (1976b), 'Subculture, Culture and Class', in S. Hall *et al.* (eds), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson.
- Hamblett, C. and Deverson, J. (1964), *Generation X*, Tandem.
- Harvey, S. (1978), *May '68 and Film Culture*, British Film Institute.
- Hawkes, T. (1977), *Structuralism and Semiotics*, Methuen.
- Hannerz, U. (1969), *Soulside: An Inquiry into Ghetto Culture and Community*, Columbia Press.
- Heath, S. (ed.) (1977), *Image, Music, Text*, Fontana.
- Hebdige, D. (1976), 'Reggae, Rastas and Rudies', in S. Hall *et al.* (eds), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson.
- Hell, R. (1977), interview in *New Musical Express*, 29 October.
- Hentoff, N. (1964), *The Jazz Life*, Panther.
- Hiro, D. (1972), *Black British, White British*, Penguin.
- Hoggart, R. (1958), *The Uses of Literacy*, Penguin.
- (1966), 'Literature and Society', *American Scholar*, Spring.
- Ingham, R. (ed.) (1977), *Football Hooliganism*, Inter-action Imprint.
- Jefferson, T. (1976a), 'The Cultural Meaning of the Teds', in S. Hall *et al.* (eds), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson.
- (1976b), 'Troubled Youth, Troubling World', in G. Mungham and G. Pearson (eds), *Working Class Youth Culture*, Routledge & Kegan Paul, 1976.
- Jones, Le-Roi (1975), *Blues People*, MacGibbon & Kee.
- Kenniston, K. (1969), 'Alienation and the Decline of Utopia', in D. Burrows and F. Lapides (eds), *Alienation: A Casebook*, Crowell.

- Kerouac, J. (1958), *On the Road*, Deutsch.
- Kristeva, J. (1974), *La Revolution du langage poetique*, Seuil.
- (1975), 'The Speaking Subject and Poetical Language', paper presented at University of Cambridge.
- (1976), 'Signifying Practice and Mode of Production', *Edinburgh '76 Magazine*, no. 1.
- Kidel, M. (1977), 'Trenchtown', *New Statesman*, 8 July.
- Lackner, H. and Matias, D. (1972), 'John Ford's *Young Mister Lincoln*', *Screen*, vol. 13, no. 3, originally published in *Cahiers*, no. 233, 1970.
- Laing, D. (1969), *The Sound of Our Time*, Sheen & Ward.
- Lane, M. (ed.) (1970), *Structuralism: A Reader*, Cape.
- Lautréamont, Comte de (1970), *Chants du Maldoror*, Alison & Busby.
- Lefebvre, H. (1971), *Everyday Life in the Modern World*, Allen Lane.
- Levi-Strauss, C. (1966), *The Savage Mind*, Weidenfeld & Nicolson.
- (1969), *The Elementary Structures of Kinship*, Eyre & Spottiswood.
- Lippard, L. (ed.) (1970), *Surrealists on Art*, Spectrum.
- MacCabe, C. (1974), 'Notes on Realism', *Screen*, vol. 15, no. 2.
- (1975), 'Theory and Film: Principles of film and pleasure', *Screen*, vol. 17, no. 3.
- Mailer, N. (1968), 'The White Negro', in *Advertisements for Myself*, Panther.
- (1974), 'The Faith of Graffiti', *Esquire*, May.
- Marx, K. (1951), 'The Eighteenth Brumaire', in *Marx and Engels Selected Works*, vol. 1, Lawrence & Wishart.
- (1970), *Capital*, Lawrence & Wishart.
- Marx, K. and Engels, F. (1970), *The German Ideology*, Lawrence & Wishart.
- Masson, A. (1945), 'A Crisis of the Imaginary', *Horizon*, vol. 12, no. 67, July.
- Matza, D. (1964), *Delinquency and Drift*, Wiley.

- Matza, D. and Sykes, G. (1961), 'Juvenile Delinquency and Subterranean Values', *American Sociological Review*, no. 26.
- Mayhew, H. *et al.* (1851), *London Labour and the London Poor*.
- Melly, G. (1970), *Owning Up*, Penguin.
- (1972), *Revolt into Style*, Penguin.
- Mephram, J. (1972), 'The Structuralist Sciences and Philosophy', in D. Robey (ed.), *Structuralism: The Wolfson College Lectures 1972*, Cape, 1973.
- Mephram, J. (1974), 'The Theory of Ideology in "Capital"', *W.P.C.S.*, no. 6, University of Birmingham.
- Miller, W. (1958), 'Lower-Class Culture as a Generating Milieu of Gang Delinquency', *Journal of Social Issues*, 15.
- Millett, K. (1972), *Sexual Politics*, Sphere.
- Mungham, G. (1976), 'Youth in Pursuit of Itself', in G. Mungham and G. Pearson (eds), *Working Class Youth Culture*, Routledge & Kegan Paul.
- Mungham, G. and Pearson, G. (eds) (1976), *Working Class Youth Culture*, Routledge & Kegan Paul.
- Nochlin, I. (1976), *Realism*, Penguin.
- Nowell-Smith, G. (1976), Introduction to J. Kristeva, 'Signifying Practice and Mode of Production', *Edinburgh '76 Magazine*, no. 1.
- Nuttall, J. (1969), *Bomb Culture*, Paladin.
- Picconne, P. (1969), 'From Youth Culture to Political Praxis', *Radical America*, 15 November.
- Raison, T. (ed.) (1966), *Youth in New Society*, Hart-Davis.
- Reverdy, P. (1918), *Nord-Sud*.
- Roberts, B. (1976), 'Naturalistic Research into Subcultures and Deviance', in S. Hall *et al.* (eds), *Resistance Through Rituals*, Hutchinson.
- Robey, D. (ed.) (1973), *Structuralism: The Wolfson College Lectures 1972*, Cape.
- Russell, R. (1973), *Bird Lives!*, Quartet.
- Sartre, J. -P. (1964), *Saint Genet, Actor and Martyr*, Braziller.

- (1966), Introduction to J. Genet, *Our Lady of the Flowers*, Panther.
- (1970), Interview in *New York Book Review*, 26 March.
- Saussure, F. de (1974), *Course in General Linguistics*, Fontana.
- Seaver, R. and Lane, H. (eds) (1972), *Manifestoes of Surrealism*, University of Michigan Press.
- Scholte, B. (1970), 'Epistemic Paradigms', in E. Nelson Hayes and T. Hayes (eds), *Levi-Strauss: The Anthropologist as Hero*, MIT Press.
- Shattuck, R. (1969), *The Banquet Years: Origins of the Avant-Garde in France 1885–World War One*, Cape.
- Sillitoe, A. (1970), *Saturday Night and Sunday Morning*, Penguin.
- Sontag, S. (1970), 'The Anthropologist as Hero', in E. Nelson Hayes and T. Hayes (eds), *Levi-Strauss: The Anthropologist as Hero*, MIT Press.
- Taylor, I. and Wall, D. (1976), 'Beyond the Skinheads', in G. Mungham and G. Pearson (eds), *Working Class Youth Culture*, Routledge & Kegan Paul.
- Thompson, E. P. (1960), 'The Long Revolution', *New Left Review*, nos 9 and 10.
- Thrasher, F. M. (1927), *The Gang*, University of Chicago Press.
- Tolson, A. (1977), 'The Language of Fatalism', *W.P.C.S.*, no. 9, University of Birmingham.
- Vermorel, F. and Vermorel, J. (1978), *The Sex Pistols*, Tandem.
- Volosinov, V. N. (1973), *Marxism and the Philosophy of Language*, Seminar Press.
- Westergaard, J. H. (1972), 'The Myth of Classlessness', in R. Blackburn (ed.), *Ideology and the Social Sciences*, Fontana.
- White, A. (1977), 'L'éclatement du sujet: The Theoretical Work of Julia Kristeva', paper available from University of Birmingham.
- Whyte, W. F. (1955), *Street Corner Society*, Chicago University Press.

- Williams, R. (1960), *Border Country*, Penguin.
- (1961), *Culture and Society*, Penguin.
- (1965), *The Long Revolution*, Penguin.
- (1976), *Keywords*, Fontana.
- Willet, J. (trans.) (1977), *Brecht on Theatre*, Methuen.
- Willis, P. (1972), 'The Motorbike Within a Subcultural Group', *W.P.C.S.* no. 2, University of Birmingham.
- (1977), *Learning to Labour*, Saxon House.
- (1978), *Profane Culture*, Routledge & Kegan Paul.
- Willmott, P. (1969), *Adolescent Boys in East London*, Penguin.
- Winick, C. (1959), 'The Uses of Drugs by Jazz Musicians', *Social Problems*, vol. 7, no. 3, Winter.
- Wolfe, T. (1969), *The Pump House Gang*, Bantam.
- (1966), *The Kandy-Kolored Tangerine Flake Streamline Baby*, Cape.
- Young, J. (1970), 'The Zoo-Keepers of Deviance', *Catalyst* 5.
- (1971), *The Drug Takers*, Paladin.





ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ DICK HEBDIGE
«ΥΠΟ-ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ, ΤΟ ΝΟΗ
ΜΑ ΤΟΥ ΣΤΥΛ», ΣΕ ΜΕΤΑΦΡΑ
ΣΗ ΕΦΗΣ ΚΑΛΛΙΦΑΤΙΔΗ, ΤΥ
ΠΩΘΗΚΕ ΣΕ ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟ
ΣΗ ΤΟΝ ΟΧΤΩΒΡΗ ΤΟΥ 1985
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΩΝ ΕΚΔΟ
ΣΕΩΝ «ΓΝΩΣΗ» ΖΩΟΔΟΧΟΥ
ΠΗΓΗΣ 29, 106 91 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.

36 21 194, 77 54 963, 77 94 879.
ΟΙ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ ΕΓΙΝΑΝ ΑΠΟ
ΤΟ ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΑΠΑΚΩΣΤΑ

