



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

**Π.Μ.Σ.: «Λαϊκός Πολιτισμός και Νεότερη Πολιτιστική
Κληρονομιά (ΛΠΚ)»**

Διπλωματική Εργασία

*Η υποκουλτούρα του χιπ χοπ ως μορφή αντίστασης στην κυρίαρχη (ηγεμονική) κουλτούρα.
Η περίπτωση της underground χιπ χοπ σκηνής της Θεσσαλονίκης.*

Φοιτητής: Ιωάννης Β. Κουμποτής (ΑΜ: std533041)

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Αλεξάνδρα Μπαλάντινα

Συν-επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Κυριακάκης

Πάτρα

Ιούλιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή Ιωάννη Κουμποτή που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του/της συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο Ιωάννης Κουμποτής συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει την υποκουλτούρα του χιπ χοπ ως μορφή πολιτισμικής αντίστασης απέναντι στην κυρίαρχη ή ηγεμονική κουλτούρα, εστιάζοντας σε χαρακτηριστικές περιπτώσεις από τη διεθνή χιπ χοπ σκηνή, αλλά κυρίως στην underground χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης. Αφετηρία της ανάλυσης αποτελεί η θεωρία της πολιτισμικής ηγεμονίας του Αντόνιο Γκράμσι, σύμφωνα με την οποία οι κυρίαρχες κοινωνικές ομάδες διατηρούν την εξουσία τους όχι μόνο μέσω οικονομικών και πολιτικών μηχανισμών, αλλά και μέσω της πολιτισμικής συναίνεσης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η underground χιπ χοπ προσεγγίζεται ως υποκουλτούρα που διαμορφώνει εναλλακτικούς τρόπους έκφρασης, ταυτότητας και κοινωνικού σχολιασμού.

Αρχικά παρουσιάζονται βασικές θεωρητικές προσεγγίσεις της κουλτούρας, της ηγεμονικής κουλτούρας και της υποκουλτούρας, ενώ στη συνέχεια εξετάζεται η ιστορική εξέλιξη του χιπ χοπ από τη γέννησή του στις αφροαμερικανικές κοινότητες του Bronx έως τη διεθνοποίησή του ως παγκόσμιου πολιτισμικού φαινομένου. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην underground χιπ χοπ ως μορφή πολιτισμικής πρακτικής που χαρακτηρίζεται από ανεξάρτητη παραγωγή, έμφαση στην αυθεντικότητα, πολιτικό και κοινωνικό προβληματισμό και κριτική απέναντι στην εμπορευματοποίηση της μουσικής.

Το εμπειρικό μέρος της έρευνας επικεντρώνεται στην underground χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης. Υποστηρίζεται ότι η ελληνική underground σκηνή του χιπ χοπ συνιστά μία από τις σημαντικότερες σύγχρονες μορφές αστικού λαϊκού πολιτισμού και, σε αρκετές περιπτώσεις, λειτουργεί ως το κατεξοχήν πολιτικό τραγούδι της σημερινής Ελλάδας. Μέσα από τις ρίμες, τις ζωντανές εμφανίσεις, τις ανεξάρτητες ηχογραφήσεις και τις DIY παραγωγές, οι καλλιτέχνες της σκηνής εκφράζουν βιώματα και προβληματισμούς κοινωνικών ομάδων που συχνά απουσιάζουν από τα κυρίαρχα μέσα ενημέρωσης και τον δημόσιο πολιτικό λόγο. Παράλληλα, αναδεικνύονται ως φορείς μιας νέας προφορικής παράδοσης, η οποία πραγματεύεται ζητήματα ταξικά, πολιτικά και υπαρξιακά.

Τα ευρήματα δείχνουν ότι η underground χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης αποτελεί πεδίο πολιτισμικής δημιουργίας και συμβολικής αντίστασης, όπου παράγονται εναλλακτικές

αφηγήσεις και μορφές κοινωνικής συνείδησης, ενώ ταυτόχρονα διαπραγματεύεται διαρκώς τη σχέση της με τη μαζική κουλτούρα και τη μουσική βιομηχανία.

Λέξεις-κλειδιά: Πολιτισμική Ηγεμονία, Υποκουλτούρα του Χιπ Χοπ, Διεθνής Ραπ, Χιπ Ποπ Σκηνή Θεσσαλονίκης, Underground Ραπ, Πολιτισμική Αντίσταση.

Abstract

This study examines hip hop subculture as a form of cultural resistance to dominant or hegemonic culture, focusing on typical cases from the international hip hop scene, but mainly in the underground hip hop scene of Thessaloniki, Greece. The analysis is grounded in Antonio Gramsci's theory of cultural hegemony, according to which dominant social groups maintain their power not only through economic and political mechanisms but also through cultural consent. Within this framework, underground hip hop is approached as a subculture that develops alternative forms of expression, identity formation, and social commentary.

The study first presents key theoretical approaches to culture, hegemonic culture, and subculture, before examining the historical development of hip hop from its origins in the African American communities of the Bronx to its emergence as a global cultural phenomenon. Particular emphasis is placed on underground hip hop as a cultural practice characterized by independent production, a commitment to authenticity, political and social engagement, and criticism of the commodification of music.

The empirical part of the research focuses on the underground hip hop scene of Thessaloniki. It is argued that the Greek underground hip hop scene constitutes one of the most significant contemporary forms of urban folk culture and, in many respects, functions as the principal form of political song in contemporary Greece. Through lyrics, live performances, independent recordings, and DIY production practices, artists articulate the experiences and concerns of social groups that are often absent from mainstream media and dominant political discourse. At the same time, they emerge as bearers of a new oral tradition that addresses class-based, political, and existential issues.

The findings suggest that Thessaloniki's underground hip hop scene constitutes a space of cultural creativity and symbolic resistance in which alternative narratives and forms of social consciousness are produced, while continuously negotiating its relationship with mass culture and the music industry.

Keywords: Cultural Hegemony, Hip Hop Subculture, Global Rap, Thessaloniki Hip Hop Scene, Underground Rap, Cultural Resistance.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	1
1. Η κυρίαρχη ή ηγεμονική κουλτούρα	3
1.1 Κουλτούρα	3
1.2 Η ηγεμονική κουλτούρα.....	7
1.3 Υποκουλτούρα.....	13
2. Η χιπ χοπ υποκουλτούρα ως μέσο αντίστασης στην ηγεμονική κουλτούρα	19
2.1 Σύντομη ιστορία του χιπ χοπ.....	19
2.3 Τι είναι το underground χιπ χοπ	22
2.3 Η διάδοση της ραπ μουσικής εκτός ΗΠΑ: Θεωρητικές προσεγγίσεις και πολιτισμικές μεταμορφώσεις	24
2.3.1 Ο όρος crossover effect και deterritorialization	25
2.3.2 Transculturation, hybridization, indigenization.....	26
2.3.3 Reterritorialization	28
2.4 Μελέτη περιπτώσεων: Οι παγκόσμιες διαδρομές της ραπ μουσικής	28
2.4.1 Γαλλία	28
2.4.2 Ισπανία	31
2.4.3 Λατινική Αμερική	33
2.4.4 Παλαιστίνη	35
2.4.5 Σενεγάλη.....	37
2.4.6 Νότια Κορέα.....	39
2.4.7 Αυστραλία	40
3. Η χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης.....	42
3.1 Σύντομη ιστορία της ελληνικής χιπ χοπ σκηνής	42
3.1.1 Οι απαρχές της χιπ χοπ κουλτούρας της Ελλάδας (δεκαετία 1980)	43
3.1.2 Η διαμόρφωση της ελληνικής χιπ χοπ ταυτότητας (δεκαετία 1990)	44
3.1.3 Εμπορική ανάπτυξη και διεύρυνση της σκηνής (2000-2010).....	45
3.1.5 2010 έως σήμερα	45
3.2 Η χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης.....	46
3.2.1 Σύντομη περιοδολόγηση της underground ραπ σκηνής της Θεσσαλονίκης....	48

3.2.2 Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σκηνής	50
3.3 Οι εκπρόσωποι της σκηνής	52
3.3.1 Λεξ	52
3.3.2 Dof Twogee	55
3.3.3 12ος Πίθηκος	58
3.3.4 Τζαμάλ.....	60
3.3.5 Ζήνων	63
3.3.6 Μικρός Κλέφτης	66
3.3.7 Urban Pulse	68
4. Συμπεράσματα	71
Παράρτημα 1.....	79
Μελέτη περιπτώσεων: Οι παγκόσμιες διαδρομές της ραπ μουσικής.....	80
1. Ευρώπη	80
1.1 Ιταλία	80
1.2 Γερμανία.....	83
1.3 Σουηδία	85
1.4 Ρωσία	87
1.5 Βαλκάνια	89
2. Λατινική Αμερική	91
2.1 Κούβα.....	91
2.2 Βραζιλία	91
3. Μέση Ανατολή και Βόρεια Αφρική	92
3.1 Αίγυπτος.....	92
3.2 Τυνησία	94
3.3 Ιράν	95
4. Νότια Αφρική	97
5. Ανατολική Αφρική	98
6. Ιαπωνία	99
Παράρτημα 2.....	100
Συνεντεύξεις.....	100
Dof Twogee.....	100

Urban Pulse	104
Βιβλιογραφικές αναφορές	110

Σε κάποια σκηνή της ταινίας *The Last Boy Scout* του Tony Scott,
ο «κακός» της ταινίας, Taylor Negron, προτείνει απειλητικά το στιλέτο του
στο πρόσωπο του πρωταγωνιστή Bruce Willis.

Μεταξύ τους διημείφθησαν τα εξής:

- Taylor Negron: *I would like to hear you scream in pain!*

- Bruce Willis: *Play some rap music!*

Εισαγωγή

Το υπόβαθρο της παρούσας εργασίας αποτελεί η υποκουλτούρα του χιπ χοπ ως μορφή αντίστασης στην κυρίαρχη ή ηγεμονική κουλτούρα. Η χιπ χοπ υποκουλτούρα, και ιδιαίτερα η ραπ μουσική, συχνά λειτουργεί ως μορφή διαμαρτυρίας και αντίστασης στην κυρίαρχη ή ηγεμονική κουλτούρα, καθώς συχνά αμφισβητεί τις κυρίαρχες κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές αξίες που προβάλλονται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τη μουσική βιομηχανία και τους θεσμούς εξουσίας.

Σύμφωνα με τη θεωρία της πολιτισμικής ηγεμονίας του Γκράμσι, οι κυρίαρχες κοινωνικές ομάδες διατηρούν την εξουσία τους όχι μόνο μέσω της πολιτικής και της οικονομίας, αλλά και μέσω του πολιτισμού, διαμορφώνοντας τις αντιλήψεις για το τι θεωρείται «φυσιολογικό», «αποδεκτό» ή «επιθυμητό». Η underground χιπ χοπ λειτουργεί συχνά ως αντιηγεμονικός λόγος, προσφέροντας εναλλακτικές αφηγήσεις και εκφράζοντας εμπειρίες που παραμένουν στο περιθώριο της κυρίαρχης δημόσιας σφαίρας. Βασικά χαρακτηριστικά της ως μορφής αντίστασης είναι η κριτική στον καταναλωτισμό και την εμπορευματοποίηση της μουσικής, ο πολιτικός και κοινωνικός σχολιασμός, η έκφραση περιθωριοποιημένων ομάδων και η ανεξάρτητη παραγωγή και διανομή, δηλαδή η δημιουργία μουσικής εκτός μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών.

Ωστόσο, η σχέση της underground χιπ χοπ με την ηγεμονική κουλτούρα δεν είναι πάντα απόλυτα αντιθετική. Πολλές φορές στοιχεία της underground σκηνής υιοθετούνται από τη βιομηχανία του θεάματος και μετατρέπονται σε εμπορικά προϊόντα. Έτσι, η αντίσταση και η ενσωμάτωση συνυπάρχουν σε μια συνεχή διαδικασία διαπραγμάτευσης μεταξύ περιθωρίου και κυρίαρχου πολιτισμού. Ακαδημαϊκά, η underground χιπ χοπ μπορεί να αναλυθεί ως υποκουλτούρα, αντιηγεμονική πολιτισμική πρακτική και μορφή πολιτισμικής αντίστασης, η οποία επιδιώκει να αμφισβητήσει τις κυρίαρχες αφηγήσεις και να δημιουργήσει εναλλακτικούς χώρους έκφρασης και ταυτότητας.

Η παρούσα εργασία αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια, εκ των οποίων τα δύο πρώτα αφορούν το θεωρητικό πλαίσιο, ενώ τα υπόλοιπα αποτελούν την κυρίως έρευνα. Στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται η εξέταση των εννοιών της κουλτούρας και της υποκουλτούρας. Επίσης αναλύονται τα κύρια χαρακτηριστικά της κυρίαρχης ή ηγεμονικής

κουλτούρας. Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται η διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους η underground ραπ (ή non-commercial, alternative, conscious, political ραπ) διαδόθηκε εκτός των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής και μετασχηματίστηκε σε διαφορετικά κοινωνικά και πολιτικά πλαίσια. Η ανάλυση επικεντρώνεται στις διεργασίες πολιτισμικής μεταφοράς, στις μορφές αντίστασης που παίρνουν τη μορφή μουσικού λόγου και στις διαδικασίες μέσα από τις οποίες η ραπ μουσική αποκτά νέα νοήματα σε κάθε κοινωνικό περιβάλλον που εγκαθίσταται. Το τρίτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην underground χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης και στις ιδιαιτερότητές της. Στο τέταρτο κεφάλαιο παρατίθενται τα συμπεράσματα που εξήχθησαν από την έρευνα για την underground χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης.

Κύριες πηγές της παρούσας εργασίας αποτελούν επιστημονικές έρευνες, ανθρωπολογικές μελέτες, μουσικολογική αρθρογραφία και η προσωπική επικοινωνία με καλλιτέχνες της underground χιπ χοπ σκηνής της Θεσσαλονίκης.

1. Η κυρίαρχη ή ηγεμονική κουλτούρα

1.1 Κουλτούρα

Η κουλτούρα αποτελεί μία από τις πιο πολύπλοκες και πολυδιάστατες έννοιες στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες. Δεν είναι ένας όρος με σταθερό και αμετάβλητο περιεχόμενο, αλλά μια έννοια που αλλάζει και επανανοηματοδοτείται ανάλογα με το ιστορικό πλαίσιο, τις θεωρητικές προσεγγίσεις και τα ερευνητικά ενδιαφέροντα κάθε περιόδου. Από τις πρώτες ανθρωπολογικές θεωρίες του Edward B. Tylor και την κριτική του Franz Boas στις εξελικτικές αντιλήψεις, μέχρι την ερμηνευτική προσέγγιση του Clifford Geertz και τις κοινωνιολογικές και πολιτισμικές θεωρήσεις των Bourdieu, Williams και Hall, η κουλτούρα έχει ερμηνευθεί με διαφορετικούς τρόπους: ως σύνολο αξιών, γνώσεων και πρακτικών, ως τρόπος ζωής, αλλά και ως χώρος όπου παράγονται νοήματα και ασκούνται σχέσεις εξουσίας. Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται βασικές θεωρητικές προσεγγίσεις της κουλτούρας, προκειμένου να αναδειχθεί ο ρόλος της στην κατανόηση της κυρίαρχης κουλτούρας, των υποκουλτούρων και, στη συνέχεια, της underground χιπ χοπ σκηνής ως μορφής πολιτισμικής έκφρασης και αντίστασης.

Η έννοια κουλτούρα σημαίνεται με διαφορετικούς τρόπους και δεν είναι πάγια και διαχρονική, αλλά νοηματοδοτείται από τις εκάστοτε σύγχρονες θεωρίες και απόψεις. Έννοια πολυδιάστατη και συχνά αντιφατική. Είναι μια εξαιρετικά δύσκολη δουλειά να την ορίσουμε. Ο Άγγλος ανθρωπολόγος Tylor (1871) διατύπωσε έναν από τους πρώτους συστηματικούς ορισμούς:

«Κουλτούρα ή πολιτισμός, με την ευρεία εθνογραφική του έννοια, είναι το σύνθετο σύνολο που περιλαμβάνει τη γνώση, την πίστη, την τέχνη, την ηθική, το δίκαιο, τα έθιμα και οποιεσδήποτε άλλες ικανότητες και συνήθειες που αποκτά ο άνθρωπος ως μέλος της κοινωνίας».

Επηρεασμένος εν μέρει από τη θεωρία της βιολογικής εξέλιξης του Δαρβίνου, ανέπτυξε μια θεωρία σύμφωνα με την οποία οι ανθρώπινες κοινωνίες εξελίσσονται γραμμικά, περνώντας από στάδια «αγριότητας» και «βαρβαρότητας», για να φτάσουν τελικά στον «πολιτισμό». Η έννοια της κουλτούρας επαναπροσδιορίστηκε στη συνέχεια από τον Boas

(1940), τον «πατέρα της αμερικανικής ανθρωπολογίας», ο οποίος απέρριψε την θεωρία της κοινωνικοπολιτισμικής εξέλιξης που ανέπτυξε ο Tylor. Ο Boas απέρριψε την ιεραρχική κατάταξη των πολιτισμών και υποστήριξε πως κάθε κουλτούρα πρέπει να κατανοείται με βάση τα δικά της εσωτερικά κριτήρια, και όχι να κρίνεται και να συγκρίνεται με βάση τα πρότυπα ενός άλλου «ανώτερου» πολιτισμού. Επίσης υποστήριξε ότι η κάθε κουλτούρα διαμορφώνεται από το περιβάλλον, τις επαφές με άλλους πολιτισμούς, τις εσωτερικές εξελίξεις, συνεπώς αποτελεί προϊόν μιας μοναδικής ιστορικής εξέλιξης.

Ο ανθρωπολόγος Geertz κατανοεί την κουλτούρα ως «χρηστικό οδηγό» για να νοηματοδοτήσουν οι άνθρωποι τη ζωή τους σε γνωστικό και συναισθηματικό επίπεδο. Η κουλτούρα είναι ένα πολύπλοκο «πλέγμα» σημείων, συμβόλων, συνηθειών, μύθων (και «μύθων») και τετριμμένων πραγμάτων που χρήζουν ερμηνείας. Η κουλτούρα μας «περιβάλλει» και επικαθορίζει κάθε πλευρά της ζωής μας. Είναι συγκεκριμένη και αόριστη, βαθιά και επιφανειακή. «Ο άνθρωπος είναι ένα ζώο, το οποίο έχει πιαστεί στο δίχτυ του νοήματος που ύφανε το ίδιο. Θεωρώ ότι το δίχτυ αυτό είναι η κουλτούρα» (Geertz, 1973). Για τον Geertz, η μέθοδος που θα μας επιτρέψει να συλλάβουμε την υφή και την πολυπλοκότητα αυτού του «πλέγματος» είναι αυτή της «πυκνής περιγραφής» (thick description), δηλαδή μιας ερμηνευτικής προσέγγισης που φανερώνει τα βαθύτερα επίπεδα σημασίας πίσω από τις πρακτικές.

Στην κοινωνιολογία, η κουλτούρα προσεγγίζεται ως έννοια που σχετίζεται με ένα σύστημα αξιών, κανόνων και συμβόλων, τα οποία ρυθμίζουν την κοινωνική δράση. Ο Bourdieu εισήγαγε την έννοια του «πολιτισμικού κεφαλαίου», διατεινόμενος πως η κουλτούρα αντικατοπτρίζει την κοινωνική θέση του κατόχου του, δηλαδή του «κεφαλαίου», και λειτουργεί ως μηχανισμός κοινωνικής αναπαραγωγής. Το πολιτισμικό κεφάλαιο και η «έξη» (habitus), δηλαδή το σύνολο των εξωτερικευμένων διαθέσεων, συμβάλουν ενεργά στην αναπαραγωγή των κοινωνικών τάξεων. Έτσι, σύμφωνα με τον Bourdieu (1986), η κουλτούρα αποτελεί μηχανισμό κοινωνικής διάκρισης και αναπαραγωγής της εξουσίας.

Ένα κείμενο για την κουλτούρα και τις εννοιολογήσεις της δεν θα μπορούσε να «ολοκληρωθεί» χωρίς να αναφερθούμε στον Raymond Williams και τον Stuart Hall. Κατά τον Williams (1985), ένας από τους σπουδαιότερους μελετητές του ζητήματος, «η

κουλτούρα είναι μια από τις δύο ή τρεις πιο περίπλοκες λέξεις της αγγλικής γλώσσας. Σύμφωνα με τον ίδιο η έννοια της κουλτούρας μπορεί να αναφέρεται:

1. Σε μια διαδικασία διανοητικής, πνευματικής εξέλιξης ενός ατόμου, μιας ομάδας ή μιας κοινωνίας («εξιδανικευτικός» ορισμός).
2. Στα έργα και τις πρακτικές των διανοητικών και καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων και των προϊόντων τους («περιγραφικός» ορισμός).
3. Στον προσδιορισμό ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής και διαφόρων δραστηριοτήτων, απόψεων και εθίμων, είτε μεμονωμένων ατόμων, είτε μιας συγκεκριμένης περιόδου, είτε μιας ομάδας ή μιας κοινωνίας («κοινωνικός» ορισμός (Williams, 1994)).

Για τον T. S. Eliot (1980) η κουλτούρα είναι ένα οργανικό όλο που περιλαμβάνει όλες τις δραστηριότητες ενός λαού. Η κουλτούρα του ατόμου συνδέεται αναπόσπαστα με την κουλτούρα μιας ομάδας ή τάξης και η κουλτούρα μιας ομάδας ή τάξης συνδέεται αναπόσπαστα με την κουλτούρα ολόκληρης της κοινωνίας στην οποία εμπεριέχεται. Οι κουλτούρες των ομάδων συμμετέχουν στη συγκρότηση του κοινωνικού συστήματος. Η κουλτούρα δεν μπορεί να κατασκευαστεί τεχνητά, αλλά αναπτύσσεται οργανικά μέσα στην κοινωνία ως συλλογικός τρόπος ζωής, ο οποίος «εξαρτάται» από τη θρησκεία, την παράδοση και την κοινωνική ιεραρχία. Θεωρεί κύριους φορείς μετάδοσης της κουλτούρας την οικογένεια και τις κοινωνικές τάξεις. Για τη διατήρηση της κουλτούρας ενός λαού απαραίτητη προϋπόθεση είναι η διατήρηση της κοινωνικής δομής, δηλαδή των κοινωνικών τάξεων και των τοπικών κοινοτήτων. Επίσης θεωρούσε πως αν η θρησκεία παρακμάσει, η κουλτούρα ενός λαού κινδυνεύει να εκφυλιστεί.

Ο Hall αποτελεί «κεντρική μορφή» των πολιτισμικών σπουδών. Για τον Hall, η κουλτούρα δεν είναι μόνο ήθη και έθιμα ή τέχνη, είναι μια διαδικασία παραγωγής συμβολικών νοημάτων. Οι άνθρωποι δίνουν νόημα στον κόσμο μέσω γλώσσας, συμβόλων και αναπαραστάσεων για να κατανοήσουν τον κόσμο και να επικοινωνήσουν μεταξύ τους. Η κουλτούρα είναι μια διαδικασία παραγωγής νοήματος. «Η κουλτούρα αφορά την παραγωγή και την ανταλλαγή νοημάτων μεταξύ των μελών μιας κοινωνίας» (Hall, 1997). Η πραγματικότητα στον κόσμο μας δεν «αντανακλάται», αλλά κατασκευάζεται μέσω των εικόνων. Τα ΜΜΕ, η μουσική ή ο κινηματογράφος δε δείχνουν απλώς τον κόσμο, αλλά

τον ερμηνεύουν και διαμορφώνουν τις αντιλήψεις μας γι' αυτόν. Η κουλτούρα αποτελεί πεδίο άσκησης εξουσίας και συνδέεται με ιδεολογικές διαδικασίες, όπου διαφορετικές κοινωνικές ομάδες ανταγωνίζονται για την επιβολή των δικών τους ερμηνειών.

Το έργο των Williams και Hall είχαν ως θεωρητική βάση το έργο του Αντόνιο Γκράμσι και τη θεωρία της πολιτιστικής ηγεμονίας, στην οποία θα αναφερθούμε παρακάτω. Η έννοια της ηγεμονίας αναφέρεται στη διαδικασία μέσα από την οποία η κυρίαρχη τάξη επιβάλλει τις αξίες της και τις αντιλήψεις της ως «φυσικές» και «αυτονόητες». Η κουλτούρα παίζει τον μείζον ρόλο σ' αυτή τη διαδικασία, καθώς λειτουργεί ως μέσο διάδοσης των ιδεολογιών. Σύμφωνα με τον Δημητρίου (2015), ο οποίος προσεγγίζει την κουλτούρα κυρίως μέσα από την ανθρωπολογική και κοινωνιολογική οπτική, σε μια κοινωνία ανισότητας επικρατεί η κουλτούρα της κυρίαρχης τάξης. Την κοινωνία αυτή τη χαρακτηρίζει η ποικιλομορφία. Σε μια τέτοια σύνθετη κοινωνία διακρίνονται παράλληλες κουλτούρες. «Κάθε κουλτούρα αποτελεί ένα διαφορετικό τρόπο ζωής, μια διαφορετική λογική, διαφορετική γνώση και διαφορετικό πλέγμα εμπειριών, κριτηρίων, ηθικών προσταγμάτων και συναισθημάτων». Η κουλτούρα της κυρίαρχης τάξης επικρατεί γιατί είναι ανώτερη; Κουλτούρα είναι οι γνώσεις που μια γενιά μετακενώνει στην επόμενη. Δεν είναι βιολογικό «κεκτημένο», αλλά ένα «προϊόν» που μεταβιβάζεται και μετασχηματίζεται μέσα από κανάλια επικοινωνίας, μέσα από κανάλια κοινωνικών σχέσεων. Δεν υπάρχουν κριτήρια που ν' αποδεικνύουν ότι μια κουλτούρα είναι ανώτερη από την άλλη (Κυριακάκης, 2023).

Συνοψίζοντας, γίνεται σαφές ότι η κουλτούρα δεν αποτελεί ένα ενιαίο, ουδέτερο και αμετάβλητο σύστημα χαρακτηριστικών, αλλά ένα πεδίο που διαμορφώνεται συνεχώς μέσα από διαδικασίες αλληλεπίδρασης, διαπραγμάτευσης και αντιπαράθεσης. Οι διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις που εξετάστηκαν —από τις εξελικτικές αντιλήψεις του Tylor και την κριτική παρέμβαση του Boas μέχρι την ερμηνευτική ανθρωπολογία του Geertz και τις θεωρίες των Bourdieu, Williams και Hall— αναδεικνύουν τόσο την πολυδιάστατη φύση της κουλτούρας όσο και τη σύνδεσή της με την καθημερινή εμπειρία και τις σχέσεις εξουσίας. Η κουλτούρα δεν περιορίζεται μόνο σε αξίες, συνήθειες ή πρακτικές, αλλά λειτουργεί ως ένας δυναμικός χώρος παραγωγής νοημάτων, συγκρότησης ταυτοτήτων και διαμόρφωσης ή αμφισβήτησης της κυριαρχίας. Υπό αυτό το πρίσμα, η μελέτη της είναι

καθοριστικής σημασίας για την κατανόηση επιμέρους μορφών πολιτισμικής έκφρασης, όπως οι υποκουλτούρες και ιδιαίτερα η underground χιπ χοπ σκηνή που θα αναλυθεί στη συνέχεια.

1.2 Η ηγεμονική κουλτούρα

Η προσέγγιση της κουλτούρας ως χώρου παραγωγής νοημάτων και διαμόρφωσης κοινωνικών σχέσεων καθιστά απαραίτητη τη μελέτη των διαδικασιών μέσα από τις οποίες κάποιες μορφές κουλτούρας αποκτούν κυρίαρχη θέση στην κοινωνία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια της ηγεμονικής κουλτούρας είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς βοηθά στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι κυρίαρχες κοινωνικές ομάδες επιβάλλουν και νομιμοποιούν συγκεκριμένες αξίες, ιδέες και αντιλήψεις ως φυσικές και αυτονόητες. Η παρούσα ενότητα παρουσιάζει βασικές θεωρητικές προσεγγίσεις της ηγεμονίας, ξεκινώντας από τη μαρξιστική θεωρία της βάσης και του εποικοδομήματος και φτάνοντας στη θεωρία της πολιτιστικής ηγεμονίας του Γκράμσι. Παράλληλα, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον ρόλο της κουλτούρας ως πεδίου ιδεολογικής σύγκρουσης, αλλά και στους τρόπους με τους οποίους η κοινωνική συναίνεση διαμορφώνεται, αμφισβητείται και ενδέχεται να αλλάξει.

Σύμφωνα με τους Μαρξ και Ένγκελς (1997):

«Οι ιδέες της κυρίαρχης τάξης είναι, σε κάθε ιστορική φάση, οι κυρίαρχες ιδέες, δηλαδή, η τάξη που αποτελεί την κυρίαρχη υλική δύναμη της κοινωνίας, ταυτόχρονα αποτελεί και την κυρίαρχη διανοητική δύναμή της. Η τάξη που έχει στα χέρια της τα μέσα της υλικής παραγωγής, ελέγχει ταυτόχρονα και τα μέσα της πνευματικής παραγωγής, έτσι που, γενικά, οι ιδέες αυτών που δεν διαθέτουν τα μέσα της πνευματικής παραγωγής, υπόκεινται σ' αυτήν. Οι κυρίαρχες ιδέες δεν είναι τίποτα περισσότερο παρά η τέλεια διατύπωση των κυρίαρχων υλικών σχέσεων, εκφρασμένη σε ιδέες. Έτσι, από τις σχέσεις που κάνουν μια τάξη κυρίαρχη, ξεπηδούν οι ιδέες της υπεροχής της».

Σύμφωνα με την υλιστική αντίληψη της ιστορίας οι παραγωγικές σχέσεις είναι το *ubi consistam* (βάση) πάνω στο οποίο κρηπιδώνονται και ανυψώνονται οι πολιτικές, ηθικές,

νομικές κλπ. σχέσεις (εποικοδόμημα). Το πώς αντιλαμβάνονται τον κόσμο οι άνθρωποι «απορρέει» από τις οικονομικές και πολιτικές συνθήκες. Όπως αναφέρει ο Γκράμσι (2020):

«Αυτό που εμείς καθημερινά μαθαίνουμε για τη ζωή είναι μόνο το προσωπείο της ζωής. Προσπαθούμε να της βγάλουμε αυτό το προσωπείο, να γνωρίσουμε το πρόσωπο που κρύβει. Μάταιες προσπάθειες. Το προσωπείο είναι σήμερα καλά κλειδωμένο».

Σύμφωνα με τον Μαρξ (2020), όπως διατυπώνεται στον «Πρόλογο» του έργου του *Κριτική της πολιτικής οικονομίας*, το κοινωνικό Είναι επικαθορίζει τη συνείδηση των ανθρώπων. Η τάξη που «ηγεμονεύει» εξακτινώνει την ιδεολογία της στα υπάλληλα στρώματα. Η «ηγεσία» της δεν είναι μόνο πολιτική, αλλά και ιδεολογική, πνευματική. Η ιδεολογική, πνευματική επίδραση της ηγεμονικής τάξης επιδρά αποσυνθετικά στις συνειδήσεις των ατόμων με αποτέλεσμα τα υπάλληλα στρώματα να μην καταφέρνουν να εκφράσουν τα συμφέροντα της τάξης τους, γιατί η «ηγεμονική» ιδεολογία προβάλλει μια παραμορφωμένη εικόνα της πραγματικότητας. Η «ηγεμονική» τάξη καθοδηγεί την κοινωνική ζωή με τη συγκατάθεση των υπάλληλων τάξεων, μια συγκατάθεση που παρέχεται επειδή αναγνωρίζεται ο «ιστορικός» ρόλος της «ηγεμονικής» τάξης στον κόσμο της παραγωγής. Ωστόσο η οικονομική βάση δεν αποτελεί τον μοναδικό επικαθοριστικό παράγοντα του κοινωνικού σχηματισμού. Οι Μαρξ και Ένγκελς επεξεργάστηκαν μια «θεωρία», σύμφωνα με την οποία, το εποικοδόμημα δεν αποτελεί ένα απλό επιφανόμενο της βάσης, αλλά ενίοτε ασκεί επιρροή σ' αυτή (Μαρξ & Ένγκελς, 2020). Στο πεδίο των πολιτισμικών πρακτικών, αυτό μεταφράζεται στο γεγονός ότι μορφές όπως η μουσική, τα μέσα ενημέρωσης, η εκπαίδευση και η καθημερινή πολιτισμική παραγωγή δεν λειτουργούν απλώς ως αντανάκλαση της οικονομικής βάσης, αλλά ως ενεργά πεδία διαμόρφωσης νοημάτων και ιδεολογιών, τα οποία μπορούν τόσο να ενισχύσουν όσο και να αμφισβητήσουν την κυρίαρχη κοινωνική τάξη.

Η έννοια-κλειδί στα κείμενα των *Τετραδίων της Φυλακής* είναι η ηγεμονία. Μια πολιτική έννοια που ανέπτυξε προκειμένου να εξηγήσει την απουσία κοινωνικών επαναστάσεων και εξεγέρσεων στις χώρες του Δυτικού κόσμου. Η βάση της θεωρίας του για την ηγεμονία ίσως δίνει την περισσότερο ικανοποιητική εξήγηση της διαίωνισης της ηγεμονίας των

κυρίαρχων τάξεων στις εξελεγμένες καπιταλιστικές κοινωνίες. Η υπεροχή των κυρίαρχων τάξεων εμφανίζεται σαν κυριαρχία, αλλά και σαν πνευματική και ηθική καθοδήγηση (Γκράμσι, 1987 [2020]). Έχουν στη «διάθεσή» δύο στρατηγικές ελέγχου: την άμεση φυσική βία ή νόμιμη βία μέσω των σωμάτων ασφαλείας, των δικαστηρίων και του στρατού και την στρατηγική της «πειθούς», ώστε να κερδίζουν τη συναίνεση των υπάλληλων στρωμάτων και να αποδεχθούν την υπεροχή της. Η ηγεμονία σύμφωνα με τον Γκράμσι σχετίζεται με τη δεύτερη στρατηγική. Η ηγεμονία πρέπει συνεχώς να ανανεώνεται· δεν είναι κάτι στατικό. Αποτελεί αντικείμενο διαρκούς διεκδίκησης, αποτελεί μια διαδικασία μόνιμης διαπάλης. Πάντα είναι πιθανόν να αμφισβητηθεί και να παραμερισθεί.

Η ηγεμονική κουλτούρα, ο κυρίαρχος «λόγος» συνεχώς προσπαθεί να μετατραπεί σε «κοινή λογική» (*sensu commune*). Εισβάλλει σαν ιός σε ανθρώπινο σώμα «μολύνοντας» τα κύτταρά του για να αναπαραχθεί χρησιμοποιώντας τους μηχανισμούς τους και ταυτόχρονα να καταστείλει την ανοσοεπάρκεια, δηλαδή την ικανότητα ανοσολογικής αντίδρασης σε αντιγονικά ερεθίσματα.

Ο Γκράμσι «δανείζεται» την έννοια της «κοινωνίας των πολιτών» από τον Μαρξ. Κάνει μια κρίσιμη διάκριση ανάμεσα στην πολιτική κοινωνία και την κοινωνία των πολιτών. Η πολιτική κοινωνία περιλαμβάνει τον στρατό, την αστυνομία, το δικαστικό σύστημα και άλλους μηχανισμούς καταναγκασμού, δηλαδή το κράτος με την αυστηρή έννοια του όρου. Η κοινωνία των πολιτών αποτελείται από θεσμούς και οργανισμούς όπως τα σχολεία, τα ΜΜΕ, η εκκλησία, οι πολιτιστικοί σύλλογοι, δηλαδή περιλαμβάνει όλους τους φορείς που συντελούν στη διαμόρφωση της κουλτούρας και των ιδεών. Η κατασταλτική δύναμη του κράτους εντάσσεται στην πολιτική κοινωνία, ενώ η ηγεμονία αποτελεί χαρακτηριστικό της κοινωνίας των πολιτών. Το σημείο που εφάπτεται η κοινωνία των πολιτών, ή «ιδιωτική κοινωνία», και η πολιτική κοινωνία είναι αυτό που αποκαλείται «κοινή λογική», η οποία συνδέεται με την πολιτική ηγεμονία (Γκράμσι, 1974 [2005]).

Μια ακόμη σημαντική έννοια για να κατανοήσουμε τη γκραμισιανή σκέψη περί ηγεμονίας είναι το ιστορικό μπλοκ (*blocco storico*), το οποίο περιγράφει την οργανική ενότητα ανάμεσα στις παραγωγικές δυνάμεις (βάση) και τις πολιτισμικές και ιδεολογικές μορφές (εποικοδόμημα). Για τον Γκράμσι, η ηγεμονία δεν μπορεί να κατανοηθεί χωρίς να αναλυθεί αυτή η ενότητα: οι οικονομικές σχέσεις και οι ιδεολογικές μορφές είναι αλληλένδετες και

αλληλοϋποστηριζόμενες. Η κουλτούρα διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο σ' αυτή τη «διαδικασία», καθώς λειτουργεί ως μέσο διάδοσης ιδεολογιών. Η διατήρηση της ηγεμονίας απαιτεί συνεχή αναπροσαρμογή του ιστορικού μπλοκ ώστε να ανταποκρίνεται στις κοινωνικές και οικονομικές μεταβολές.

Ο Γκράμσι (1972 [2005]) διατύπωσε την άποψη πως όλοι οι άνθρωποι είναι διανοούμενοι. Ακόμη και ο εργάτης της φορντικής βιομηχανίας δεν αποτελεί ένα καλοκουρδισμένο νευρόσπαστο, δεν μπορεί να μετατραπεί σε *gorilla ammaestrato* (εκπαιδευμένο γορίλα, σύμφωνα με τον Taylor), γιατί συνεχίζει να σκέφτεται κι όταν εργάζεται, ακόμη κι όταν εργάζεται χειρωνακτικά, δεν εξαλείφεται ο ενεργητικός χαρακτήρας της εργασίας (Γκράμσι, 1990). Σύμφωνα με τον Γκράμσι (1972 [2005]) υπάρχουν δύο ειδών διανοούμενοι. Οι παραδοσιακοί διανοούμενοι, όπως οι κληρικοί, οι δάσκαλοι, οι ακαδημαϊκοί, οι λογοτέχνες. Οι παραδοσιακοί διανοούμενοι θεωρούν τους εαυτούς τους αυτόνομους και υπεράνω κοινωνικών συγκρούσεων, ωστόσο αυτή η «αντίληψη» αποτελεί ιδεολογική αυταπάτη, καθώς ιστορικά συνδέονται με συγκεκριμένες κοινωνικές δυνάμεις. Η άλλη κατηγορία είναι οι οργανικοί διανοούμενοι (*intellettuali organici*). Ο Γκράμσι θεωρούσε πως η δράση των οργανικών διανοουμένων διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην προώθηση συγκεκριμένων κοσμοαντιλήψεων και ιδεολογιών της ηγεμονίας. Είναι οι ταξικοί οργανωτές που στοχεύουν στην οργάνωση και αναμόρφωση της ηθικής και διανοητικής ζωής. Η σχέση των οργανικών διανοουμένων με τον κόσμο της παραγωγής είναι «έμμεση». Οι διανοούμενοι ως «υπάλληλοι» της κυρίαρχης τάξης προσφέρουν τις υπηρεσίες τους στο επίπεδο της πολιτικής κοινωνίας ή κράτους και της ιδιωτικής κοινωνία ή κοινωνίας των πολιτών. Για τη διατήρηση της ηγεμονίας «συμμετέχουν» στο μηχανισμό της κρατικής βίας προς συμμόρφωση των απείθαρχων ομάδων που δεν «συγκατατίθενται», αλλά και στην καθοδήγηση της κοινωνικής ζωής προς εξασφάλιση της αυθόρμητης συγκατάθεσης των υπάλληλων τάξεων. Οργανικός διανοούμενος ήταν και ο ίδιος ο Γκράμσι, ο οποίος θεωρούσε πως η εργατική τάξη, για να διεκδικήσει ηγεμονικό ρόλο, οφείλει να αναπτύξει τους δικούς της οργανικούς διανοουμένους.

Το προλεταριάτο θα γίνει κυρίαρχη τάξη, όταν θα μπορέσει να δημιουργήσει ένα σύστημα ταξικών συμμαχιών που θα του δώσει τη δυνατότητα να κινητοποιήσει ενάντια στο αστικό κράτος την πλειοψηφία του εργαζόμενου πληθυσμού (Γκράμσι, 2009). Στον δυτικό κόσμο

υπάρχει μια ισορροπία ανάμεσα στην κοινωνία των πολιτών και το κράτος. Στο δυτικό κόσμο δεν αρκεί να κατακτηθεί απλώς το κράτος, χρειάζεται να καταληφθούν «χαρακώματα» και οχυρές «θέσεις» της κοινωνίας των πολιτών. Στην Ανατολή μπορεί να διεξαχθεί πόλεμος ελιγμών, ενώ στη Δύση είναι σχεδόν αναγκαστικός ο πόλεμος θέσεων (Γκράμσι, 2005α).

Το προλεταριάτο μπορεί και πρέπει να γίνει ιθύνουσα τάξη πριν ακόμη κατακτήσει την εξουσία. Αποτελεί κύρια προϋπόθεση για την κατάκτηση της εξουσίας (Γκράμσι, 2008). Η επαναστατική κρίση παρουσιάζεται από τον Μαρξ σαν αντίφαση ανάμεσα στις σχέσεις παραγωγής και την περαιτέρω ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων. Η επαναστατική κρίση αποτελεί κρίση της οικονομικής βάσης. Όταν σε κάποιο στάδιο της ιστορικής εξέλιξης οι παραγωγικές σχέσεις εμποδίζουν την περαιτέρω ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων, επέρχεται σύγκρουση. Η αντίφαση στην οποία έρχονται οι παραγωγικές δυνάμεις με τις υπάρχουσες σχέσεις παραγωγής «παραγράφεται» με επαναστατικά μέσα, για να επικρατήσουν νέες σχέσεις παραγωγής που προωθούν την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων (Μαρξ, 2020). Ο Γκράμσι θα στρέψει την προσοχή του σε μια άλλη πλευρά της επαναστατικής κρίσης της κοινωνίας «υπονομεύοντας» τις στενά ντετερμινιστικές αντιλήψεις για τον μαρξισμό: Θα στρέψει την προσοχή του προλεταριάτου προς το ιδεολογικό, πολιτιστικό και ηθικό στοιχείο. Ο Γκράμσι διαβλέπει την επαναστατική κρίση στο εποικοδόμημα, σε επίπεδο ηγεμονίας δηλαδή. Η επαναστατική κρίση είναι κρίση της ηγεμονίας. Μια κρίση που «αγκαλιάζει» όλο τον ιστορικό συνασπισμό, δηλαδή και τη βάση και το εποικοδόμημα, το σύνολο του κοινωνικού προτσές (Γκρούππι, 1977).

Στον καπιταλισμό η οικονομική βάση παραμένει στο «απυρόβλητο». Σοσιαλιστικές σχέσεις παραγωγής δεν μπορούν να αναπτυχθούν εντός καπιταλιστικού συστήματος. Ίσως μόνο εντός «θυλάκων», εντός κοινοβίων, πάντα όμως σε καπιταλιστικό «πλαίσιο» (π.χ. το ισπανικό χωρίο Μαριναλέδα ή τα κιμπούτς στο Ισραήλ). Ο καπιταλισμός ανατρέπεται μόνο με επανάσταση. Η επαναστατική κρίση έχει τα εξής γνωρίσματα: Καταρχάς προϋποθέτει την αντικειμενική αδυναμία των κυρίαρχων τάξεων να επιβάλλουν την πολιτική κυριαρχία τους στα υπάλληλα στρώματα, την απότομη επιδείνωση στους όρους εργασίας και ζωής σε τέτοιο βαθμό που αδυνατούν να τη διαχειριστούν οι κρατικοί

μηχανισμοί και θεσμοί και, τέλος, την αλλαγή στις διαθέσεις των υπάλληλων στρωμάτων την περίοδο της κρίσης και την ανάληψη συνειδητής συλλογικής δράσης. Η εκδήλωση και η επιτυχία της επανάστασης καθορίζεται από τη συνέργεια του αντικειμενικού παράγοντα και του υποκειμενικού παράγοντα.

Η λαϊκή κουλτούρα χρησιμοποιείται από την κυρίαρχη τάξη προκειμένου να ενισχύσει την ηγεμονία της και να εξασφαλίσει την συναίνεση των υπάλληλων τάξεων (Γκράμσι, 1981 [2020]). Ο Γκράμσι θεωρούσε πως η εργατική τάξη έπρεπε να κατανοήσει, να αναλύσει και να ανανεώσει τη λαϊκή κουλτούρα για να δημιουργήσει τη δική της ηγεμονία και να αμφισβητήσει την κυρίαρχη ιδεολογική και πολιτιστική κουλτούρα.

Ο Γκράμσι θεωρούσε πως για την οικοδόμηση του σοσιαλισμού δεν είναι απαραίτητη μόνο η κοινωνικοποίηση των μέσων παραγωγής με την οικονομική έννοια, αλλά κυρίως η κοινωνικοποίηση με την πολιτική και κοινωνιολογική έννοια. «Κοινωνικοποίηση ανθρώπων μέσα σε νέες ανθρώπινες σχέσεις και δομές αληθινής λαϊκής κυριαρχίας, που καταργούν τα όρια ανάμεσα στο κράτος και την κοινωνία των πολιτών» (Hobsbawm, 2011). Αν και η κοινωνικοποίηση των μέσων παραγωγής αποτελεί θεμελιώδη «συνθήκη», σύμφωνα με μια «στενή» οικονομική ανάγνωση του μαρξισμού, δεν αρκεί για την εδραίωση του σοσιαλισμού. Ο Γκράμσι διατεινόταν πως κρίσιμης σημασίας «συνθήκη» ήταν η πολιτική και πολιτισμική κυριαρχία μέσα στην κοινωνία. Η κυρίαρχη τάξη δεν κυβερνά μόνο επειδή κατέχει την οικονομία, αλλά επειδή έχει την πολιτισμική ηγεμονία. Έτσι οι ιδέες της γίνονται η «κοινή λογική» της κοινωνίας. Με άλλα λόγια, δεν αρκεί να αλλάξει η ιδιοκτησία, πρέπει να αλλάξει και ο τρόπος που σκέφτεται και οργανώνεται η κοινωνία. Ο Γκράμσι θεωρούσε πως το κόμμα (το κομμουνιστικό κόμμα) θα ενσαρκώσει τον σύγχρονο ηγεμόνα τονίζοντας την ιδιαίτερη σημασία της ιδεολογικής και παιδαγωγικής λειτουργίας του για την εργατική τάξη (Γκράμσι, 2005α).

Κλείνοντας, η έννοια της ηγεμονικής κουλτούρας δείχνει ότι η κυριαρχία δεν επιβάλλεται μόνο μέσα από την πολιτική ή οικονομική δύναμη, αλλά και μέσω της διαμόρφωσης αξιών, νοημάτων και αντιλήψεων που παρουσιάζονται ως φυσικές και αυτονόητες. Από τη μαρξιστική προσέγγιση της σχέσης ανάμεσα στη βάση και το εποικοδόμημα μέχρι τη θεωρία της πολιτιστικής ηγεμονίας του Gramsci, γίνεται εμφανές ότι η κουλτούρα λειτουργεί ως βασικός μηχανισμός άσκησης και διατήρησης της εξουσίας. Παράλληλα,

όμως, η κουλτούρα δεν αποτελεί ένα αμετάβλητο και μονοδιάστατο σύστημα· αντίθετα, είναι ένας χώρος συνεχούς αντιπαράθεσης και διαπραγμάτευσης, όπου οι κυρίαρχες αντιλήψεις μπορούν να αμφισβητηθούν και να μετασχηματιστούν. Η γκραμσιανή έμφαση στη συναίνεση, στους οργανικούς διανοούμενους και στον ρόλο της κοινωνίας των πολιτών συμβάλλει σε μια πιο σύνθετη ερμηνεία της εξουσίας, αναδεικνύοντας τη σημασία των πολιτισμικών πρακτικών στη διαμόρφωση των κοινωνικών σχέσεων. Υπό αυτό το πρίσμα, η μελέτη της ηγεμονικής κουλτούρας αποτελεί βασικό εργαλείο για την κατανόηση μορφών πολιτισμικής διαφοροποίησης και αντίστασης, όπως οι υποκουλτούρες και οι σύγχρονες μουσικές σκηνές που θα εξεταστούν στη συνέχεια.

1.3 Υποκουλτούρα

Η θεωρητική κατανόηση της έννοιας της υποκουλτούρας είναι απαραίτητη για την ανάλυση σύγχρονων μουσικών φαινομένων, καθώς παρέχει τα εννοιολογικά εργαλεία για να ερμηνευτούν οι τρόποι με τους οποίους κοινωνικές ομάδες συγκροτούν συλλογικές ταυτότητες και εκφράζουν τη διαφοροποίησή τους απέναντι στην κυρίαρχη κουλτούρα. Στην περίπτωση της χιπ χοπ μουσικής, η έννοια της υποκουλτούρας επιτρέπει να αναδειχθεί η μουσική όχι απλώς ως αισθητική πρακτική, αλλά ως πεδίο κοινωνικής εμπειρίας, διαπραγμάτευσης νοημάτων και ενδεχόμενης πολιτισμικής αντίστασης. Ιδιαίτερα για την underground χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης, η προσέγγιση αυτή συμβάλλει στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι καλλιτέχνες και οι ακροατές συγκροτούν κοινότητες, αναπτύσσουν ιδιαίτερους κώδικες επικοινωνίας και επανανοηματοδοτούν το παγκόσμιο ιδίωμα του χιπ χοπ μέσα από τοπικές εμπειρίες, κοινωνικές συνθήκες και πολιτισμικές αναφορές. Έτσι, η έννοια της υποκουλτούρας δεν λειτουργεί μόνο περιγραφικά, αλλά και ερμηνευτικά, φωτίζοντας τις δυναμικές σχέσεις ανάμεσα στο τοπικό και το παγκόσμιο, το κυρίαρχο και το περιθωριακό, την έκφραση και την εξουσία.

Ο όρος υποκουλτούρα χρησιμοποιείται από τις κοινωνικές επιστήμες για να περιγράψει κοινωνικές ομάδες που διαφοροποιούνται από τον αξιακό προσανατολισμό της κυρίαρχης ομάδας και αναπτύσσουν τις δικές τους ιδιαίτερες πολιτισμικές πρακτικές. Οι ομάδες αυτές διαρθρώνουν το εννοιολογικό τους υπόβαθρο με αναιρετική πρόσληψη των

μηνυμάτων που θεωρούνται «αποδεκτά» από την κυρίαρχη κουλτούρα. Αναπτύσσουν ιδιαίτερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά, όπως αξίες, πρακτικές, αισθητικές μορφές και τρόπους ζωής, τα οποία διαφοροποιούνται από την κυρίαρχη κουλτούρα μέσω συγκεκριμένων συμβολικών μορφών, όπως η μουσική, το ντύσιμο, η γλώσσα και οι καθημερινές πρακτικές. Δεν αποτελούν απομονωμένες από την ευρύτερη κοινωνία πολιτισμικές οντότητες, αλλά αναπτύσσονται μέσα στο εσωτερικό των σύγχρονων κοινωνιών, «προτάσσοντας» εναλλακτικές μορφές συλλογικής ταυτότητας.

Η θεωρητική ανάλυση των υποκουλτούρων επηρεάστηκε σημαντικά από τη σχολή πολιτισμικών σπουδών του Πανεπιστημίου του Birmingham. Ο Hall, ένας εκ των ερευνητών του, προσέγγισαν τις υποκουλτούρες ως μορφές πολιτισμικής αντίστασης που συνδέονται με τις «εμπειρίες» των κοινωνικών τάξεων. Οι υποκουλτούρες αποτελούν τρόπους μέσω των οποίων οι νέοι της εργατικής τάξης εκφράζουν τις εμπειρίες τους και «αντιμετωπίζουν» τις κοινωνικές ανισότητες. Οι πρακτικές που ακολουθούν δεν είναι τυχαίες, αλλά πηγάζουν και αντανakλούν τις κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύσσονται (Hall & Jefferson, 1976). Οι νέοι δημιουργούν εναλλακτικά πολιτισμικά πλαίσια και διαμορφώνουν τους δικούς τους τρόπους ζωής, τους δικούς τους κώδικες επικοινωνίας. Οι κώδικες αυτοί μπορεί να περιλαμβάνουν συγκεκριμένα μουσικά είδη, τρόπους ντυσίματος, ή μορφές γλωσσικής έκφρασης που διαφοροποιούν την ομάδα, την υποκουλτούρα, από την κυρίαρχη κοινωνική κουλτούρα. Η ομάδα που συγκροτεί την υποκουλτούρα έχει κοινές εμπειρίες και κοινωνικά χαρακτηριστικά. Η υποκουλτούρα δεν αποτελεί πλήρη απόρριψη της κυρίαρχης κουλτούρας, αλλά μια μορφή διαφοροποίησης μέσα από αυτή. Τα μέλη της υποκουλτούρας συμμετέχουν στην κοινωνική ζωή, ενώ παράλληλα δημιουργούν ιδιαίτερα συστήματα επικοινωνίας που τους επιτρέπουν να εκφράσουν τη συλλογική τους ταυτότητα (Αστρινάκης, 1991).

Για την κατανόηση των υποκουλτούρων είναι σημαντική η συμβολή του Freud, ο οποίος εξετάζει τους ψυχολογικούς μηχανισμούς που οδηγούν τα άτομα να ενταχθούν ή να δημιουργήσουν κοινωνικές ομάδες και να συγκροτήσουν συλλογικές μορφές ταυτότητας. Σύμφωνα με τον Freud (2021), τα άτομα που εντάσσονται σε μια ομάδα αναπτύσσουν ισχυρούς ψυχικούς δεσμούς με τα μέλη της ομάδας. Τα άτομα αναπτύσσουν σχέσεις ταύτισης τόσο με την ομάδα, ή με τον ηγέτη της ομάδας, όσο και μεταξύ τους, υιοθετώντας

κοινές στάσεις, αξίες και συμπεριφορές. Με αυτή τη «λογική» μπορεί να γίνει κατανοητό το πώς συγκροτείται μια υποκουλτούρα. Τα μέλη μιας τέτοιας ομάδας μοιράζονται κοινές εμπειρίες και αναπτύσσουν μια μορφή συλλογικής ταυτότητας, η οποία βασίζεται σε κοινές συμβολικές αναφορές, πρότυπα και αξίες. Η ταύτιση με συγκεκριμένα πρότυπα ή πολιτισμικά σύμβολα ενισχύει τη συνοχή της ομάδας και δημιουργεί ένα αίσθημα κοινής ταυτότητας. Παράλληλα, οι συναισθηματικοί δεσμοί μεταξύ των μελών οδηγούν στην υιοθέτηση κοινών πρακτικών και τρόπων έκφρασης που διαφοροποιούν την ομάδα από την ευρύτερη κοινωνία.

Σύμφωνα με τον Hebdige (1988) το στυλ αποτελεί το κυριότερο μέσο έκφρασης της ταυτότητας μιας υποκουλτούρας. Το ντύσιμο, οι μουσικές προτιμήσεις, η γλώσσα και επικοινωνία, η αισθητική των αντικειμένων αποτελούν τα βασικά μέσα έκφρασης της ταυτότητας. Το στυλ λειτουργεί ως μορφή επικοινωνίας μέσω της οποίας μια υποκουλτούρα εκφράζει τη διαφοροποίησή της από την κυρίαρχη κουλτούρα. Τα μέλη μιας υποκουλτούρας δημιουργούν ιδιαίτερες μορφές πολιτισμικής έκφρασης μετατρέποντας καθημερινά αντικείμενα σε σύμβολα ταυτότητας, ανανοηματοδώνοντας στοιχεία της κυρίαρχης κουλτούρας για τη δημιουργία διακριτών στυλ, συμβόλων και αισθητικών μορφών. Αυτό είναι το λεγόμενο *bricolage*. Η υποκουλτούρα που εμφανίζεται ως μορφή αντίστασης, συχνά ενσωματώνεται στη μαζική κουλτούρα καθώς μετακινείται από την αντίσταση προς την εμπορική ενσωμάτωση, όταν οι πολιτισμικές βιομηχανίες μετατρέπουν τα στοιχεία της υποκουλτούρας, την αντίσταση, δηλαδή, σε εμπορικό προϊόν με σκοπό τη μαζική κατανάλωση και το κέρδος. Έτσι το στυλ χάνει τον αρχικό του χαρακτήρα ως μορφή πολιτισμικής αντίστασης. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι ενδυματολογικοί κώδικες που ακολουθούσαν οι πανκ και οι ράπερ, κώδικες που υιοθετήθηκαν από τη βιομηχανία μόδας.

Σημαντική είναι η συμβολή στη μελέτη των υποκουλτούρων που πρόσφερε η θεωρία των παραβατικών υποκουλτούρων του εγκληματολόγου Albert K. Cohen. Σύμφωνα με τον Cohen (1955) η παραβατικότητα των νέων δεν πρέπει να εκληφθεί μόνο ως ατομικός «εκτραχλισμός», αλλά ως συλλογικός. Οι νέοι που προέρχονται από τα χαμηλά στρώματα της κοινωνίας συχνά βιώνουν το αίσθημα της αποτυχίας όταν δεν καταφέρνουν να πετύχουν αναγνώριση ή να αποκτήσουν κοινωνικό κύρος, δηλαδή να ανταποκριθούν στα

πρότυπα επιτυχίας που θέτει η κυρίαρχη κοινωνία. Ως αντίδραση σ' αυτή την «εμπειρία», συσπειρώνονται σε ομάδες στις οποίες αναπτύσσοντας εναλλακτικά συστήματα αξιών που αντιστρέφουν τα κυρίαρχα κοινωνικά πρότυπα προκειμένου να δομήσουν την αυτοεκτίμησή τους. Η υποκουλτούρα σε αυτή τη περίπτωση λειτουργεί ως μηχανισμός συλλογικής «άμυνας» και προσαρμογής απέναντι στις κοινωνικές πιέσεις. Σύμφωνα με μια άλλη οπτική γωνία οι νέοι που εμπλέκονται σε παραβατικές συμπεριφορές δεν αποτελούν μέλη μιας διακριτής υποκουλτούρας που υιοθετεί αντίθετες αξίες από αυτές που αποδέχεται η κοινωνία. Πολλές παραβατικές συμπεριφορές και πρακτικές εξωθούνται από «υποδόριες» αξίες που ήδη ενυπάρχουν μέσα στην κοινωνία, όπως η άγρια ακραίων εμπειριών, ο ανταγωνισμός ή η πρόκληση. Αυτές οι αξίες δεν αποτελούν χαρακτηριστικά μιας υποκουλτούρας, αλλά αποτελούν «λανθάνουσα» έκφανση της κυρίαρχης κουλτούρας, η οποία εκδηλώνεται πιο έντονα σε ορισμένες ομάδες ατόμων (Matza & Sykes, 1961). Μάλιστα σε ορισμένα κοινωνικά περιβάλλοντα η χρήση βίας θεωρείται «θεμιτή» και αποδεκτή ως μέσο επίλυσης διαφορών ή μέσο υπεράσπισης της τιμής. Αυτό το «ιδεολόγημα» διαιώνίζεται μέσα από κοινωνικές διαδικασίες μάθησης και κοινωνικοποίησης των ατόμων που διαμορφώνει ένα συγκεκριμένο τρόπο συμπεριφοράς και στάσεων, διαμορφώνει μια ιδιαίτερη υποκουλτούρα (Wolfgang & Ferracuti, 1995). Σύμφωνα με τον Downes (1966) οι παραβατικές πρακτικές κάποιων ομάδων δεν συνιστούν έναν συνεκτικό «κώδικα» συμπεριφοράς. Πρόκειται για «ευκαιριακές» μορφές συλλογικότητας που λειτουργούν ως τρόποι διασκέδασης, ως τρόποι αντίδρασης στις κοινωνικές πιέσεις. Δεν αποτελούν ολοκληρωμένες πολιτισμικές κοινότητες. Ο Τάτσης (1989) επισημαίνει πως μια πράξη δεν είναι από μόνη της αποκλίνουσα, θεωρείται αποκλίνουσα γιατί η ίδια κοινωνία και οι θεσμοί της τη θεωρούν έτσι. Με αυτό το σκεπτικό, η έννοια της υποκουλτούρας συνδέεται με διαδικασίες κοινωνικού στιγματισμού.

Η Rupa Huq (2020) προσεγγίζει τις μουσικές υποκουλτούρες μέσα από μια πιο σύγχρονη οπτική, υποστηρίζοντας ότι η παραδοσιακή έννοια της υποκουλτούρας, όπως αναπτύχθηκε κυρίως από τη σχολή του Birmingham, δεν αρκεί πλέον για να ερμηνεύσει τις σημερινές νεανικές και μουσικές ταυτότητες. Οι σύγχρονες μουσικές σκηνές δεν εμφανίζονται απαραίτητα ως κλειστές και σταθερές κοινότητες με κοινή ταξική προέλευση, αλλά περισσότερο ως ευέλικτες και ρευστές μορφές πολιτισμικής ταύτισης. Αυτές

διαμορφώνονται μέσα από παράγοντες όπως η μουσική κατανάλωση, η παγκοσμιοποίηση, η μετανάστευση, τα μέσα επικοινωνίας και οι μετααποικιακές εμπειρίες. Η Huq μελετά μουσικοκεντρικές νεανικές κουλτούρες, όπως το χιπ χοπ, την ηλεκτρονική χορευτική μουσική και το bhangra, επισημαίνοντας ότι η μουσική αποτελεί χώρο όπου διαπραγματεύονται ζητήματα ταυτότητας, φυλής, εθνικότητας, τάξης, φύλου και τοπικότητας. Μέσα από αυτή την προσέγγιση, το χιπ χοπ δεν αντιμετωπίζεται μόνο ως μια υποκουλτούρα με την παραδοσιακή σημασία του όρου, αλλά και ως μια παγκόσμια και διατοπική πολιτισμική μορφή, η οποία προσαρμόζεται και μεταβάλλεται ανάλογα με τα ιδιαίτερα κοινωνικά και πολιτικά χαρακτηριστικά κάθε τόπου.

Η προσέγγιση της Καραμούτσου συμβάλλει επίσης σε μια πιο σύγχρονη κατανόηση της έννοιας της υποκουλτούρας, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη μουσική ως μέσο καθημερινής εμπειρίας και διαμόρφωσης ταυτότητας. Αντί να θεωρεί τις υποκουλτούρες ως αυστηρά οριοθετημένες και σταθερές ομάδες, αναδεικνύει τον μεταβαλλόμενο και δυναμικό χαρακτήρα των σύγχρονων μουσικών πολιτισμών, μέσα στους οποίους οι ταυτότητες συγκροτούνται μέσω πρακτικών ακρόασης, συμμετοχής και έκφρασης. Η μουσική δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως στοιχείο διαφοροποίησης, αλλά ως μια βιωμένη διαδικασία που επηρεάζει κοινωνικές σχέσεις, συναισθήματα και μορφές συλλογικής εμπειρίας. Σε αυτό το πλαίσιο, όροι όπως «μουσική σκηνή» ή «πολιτισμικό δίκτυο» θεωρούνται συχνά πιο κατάλληλοι από την παραδοσιακή έννοια της υποκουλτούρας για την ερμηνεία των σύγχρονων πολιτισμικών φαινομένων.

Κλείνοντας, γίνεται σαφές ότι η κουλτούρα δεν μπορεί να θεωρηθεί ένα ομοιογενές, αμετάβλητο και ουδέτερο σύνολο αξιών ή πρακτικών. Όπως αναδείχθηκε στο παρόν κεφάλαιο, πρόκειται για ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο πεδίο μέσα στο οποίο παράγονται νοήματα, συγκροτούνται κοινωνικές σχέσεις και εκδηλώνονται ιδεολογικές συγκρούσεις. Οι θεωρητικές προσεγγίσεις που εξετάστηκαν ανέδειξαν ότι η κουλτούρα συνδέεται άμεσα τόσο με την καθημερινή εμπειρία και τη συλλογική ταυτότητα όσο και με ζητήματα εξουσίας, κοινωνικής διαφοροποίησης και ηγεμονίας.

Μέσα σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο, η έννοια της υποκουλτούρας εμφανίζεται ως ένα πολύπλευρο και δυναμικό αναλυτικό εργαλείο, το οποίο βοηθά στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο κοινωνικές ομάδες διαμορφώνουν συλλογικές ταυτότητες και

εκφράζουν τη διαφοροποίησή τους απέναντι στην κυρίαρχη κουλτούρα. Από τις πρώτες αναλύσεις της σχολής του Birmingham, που επικεντρώθηκαν στη σύνδεση των υποκουλτούρων με την ταξική εμπειρία, έως τις νεότερες θεωρήσεις που δίνουν έμφαση στη ρευστότητα, την υβριδικότητα και την επίδραση της παγκοσμιοποίησης και των μέσων επικοινωνίας, γίνεται φανερό ότι οι υποκουλτούρες δεν αποτελούν κλειστές και σταθερές οντότητες. Αντίθετα, συγκροτούνται μέσα από συνεχείς διαδικασίες διαπραγμάτευσης νοημάτων, πρακτικών και κοινωνικών σχέσεων.

Η συμβολή της Rupa Huq και της Karamoutsou ενισχύει αυτή τη σύγχρονη οπτική, προτείνοντας την κατανόηση των μουσικών πολιτισμών περισσότερο ως πολιτισμικών σκηνών και δικτύων παρά αποκλειστικά ως υποκουλτούρων. Στις προσεγγίσεις αυτές, η ταυτότητα διαμορφώνεται μέσα από καθημερινές πρακτικές, βιωμένες εμπειρίες και σύνθετες αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στο τοπικό και το παγκόσμιο στοιχείο. Έτσι, η μουσική αποκτά κομβικό ρόλο ως μέσο επικοινωνίας, έκφρασης και δημιουργίας συλλογικότητας.

Η παραπάνω θεωρητική συζήτηση αποτελεί βασικό υπόβαθρο για τη μελέτη της underground χιπ χοπ σκηνής, η οποία δεν μπορεί να ερμηνευθεί απλώς ως μια περιθωριακή ή αντισυμβατική πολιτισμική μορφή, αλλά ως ένα ενεργό πεδίο παραγωγής ταυτοτήτων, νοημάτων και πολιτισμικής δράσης. Στο επόμενο κεφάλαιο, η ανάλυση θα εστιάσει στη συγκεκριμένη σκηνή, εξετάζοντας τις συνθήκες μέσα στις οποίες διαμορφώνεται, τις πρακτικές και τις αφηγήσεις των συμμετεχόντων, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο τοποθετείται και διαπραγματεύεται τη θέση της στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον.

2. Η χιπ χοπ υποκουλτούρα ως μέσο αντίστασης στην ηγεμονική κουλτούρα

Σ' αυτό το κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με την υποκουλτούρα του underground χιπ χοπ. Αφού γίνει μια μικρή αναφορά στην ιστορία της γέννησης του χιπ χοπ στην Αμερική, θα επιχειρήσουμε να ορίσουμε τι εννοούμε όταν λέμε underground χιπ χοπ. Στη συνέχεια θα εξηγήσουμε πως η χιπ χοπ κουλτούρα εξελίχθηκε σε παγκόσμιο πολιτιστικό φαινόμενο. Πώς από τις γειτονιές του Bronx εξαπλώθηκε σε όλες τις ηπείρους και υιοθετήθηκε από διαφορετικές κοινωνίες και πολιτισμούς. Στη συνέχεια θα αναφερθούμε στους τρόπους με τους οποίους αυτό το πολιτιστικό φαινόμενο εξαπλώθηκε κι υιοθετήθηκε από διαφορετικές κοινωνίες και έγινε παγκόσμιο. Θα μας απασχολήσουν κυρίως η μη αγγλόφωνες underground χιπ χοπ σκηνές.

2.1 Σύντομη ιστορία του χιπ χοπ

Η γέννηση του χιπ χοπ συνδέεται με τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής. Στη δεκαετία του 1970 πολλές περιοχές του Bronx της Νέας Υόρκης αντιμετώπιζαν φτώχεια, ανεργία, εγκληματικότητα και κοινωνική απομόνωση. Οι νέοι, έχοντας περιορισμένες δυνατότητες ψυχαγωγίας και δημιουργικής έκφρασης, άρχισαν να οργανώνουν υπαίθρια πάρτι στις γειτονιές τους. Σε αυτά τα πάρτι χρησιμοποιούσαν μεγάλα ηχεία, πικάπ και δίσκους βινυλίου για να δημιουργήσουν μουσική και να διασκεδάσουν. Μέσα από αυτές τις δραστηριότητες άρχισε να διαμορφώνεται σταδιακά η κουλτούρα του χιπ χοπ (Chang, 2000).

Όλα ξεκίνησαν από ένα πάρτι. Συγκεκριμένα το πάρτι της μικρότερης αδερφής του DJ Kool Herc. Ήταν 13 Αυγούστου του 1973 στη λεωφόρο Sedgwick, αριθμός 1520. Ήταν ένα από τα πολυάριθμα πάρτι που διοργανώνονταν εκείνη την εποχή και συνήθως ξεχνιόντουσαν γρήγορα. Ωστόσο το συγκεκριμένο πάρτι έμελλε να μη ξεχαστεί ποτέ, αφού εκείνο το πάρτι έμεινε στην ιστορία της μουσικής. Εκείνη ήταν η γενέθλιος ημέρα του χιπ χοπ, του σημαντικότερου μουσικού είδους της σύγχρονης μουσικής. Ήταν η πρώτη φορά που ο DJ Kool Herc δοκίμασε το breaking. Απομόνωσε τα «breaks» των κομματιών, δηλαδή τα ρυθμικά διαλλείματα των funk και soul δίσκων, επαναλαμβάνοντάς τα

χρησιμοποιώντας δύο turntable record players (πικάπ) προκειμένου να χορέψουν οι φίλοι της αδερφής του ακόμη περισσότερο συνδυάζοντας το break dancing με το MCing (ραπ). Αυτή η «επινόηση» του DJ σηματοδότησε τη γέννηση του χιπ χοπ. Ωστόσο όλα ξεκίνησαν από το break dance, του χορού που σχετίζεται με τις ρομποτικές κινήσεις των χορευτών της funk, της soul και της ηλεκτρονικής μουσικής (Λιλής, 2013).

Παράλληλα με τον DJ Kool Herc εμφανίστηκαν και άλλες σημαντικές προσωπικότητες που συνέβαλαν στην ανάπτυξη του χιπ χοπ. Ένας από αυτούς ήταν ο Grandmaster Flash, ο οποίος εξέλιξε τις τεχνικές του DJing και εισήγαγε μεθόδους όπως το scratching και το γρήγορο μίξιμο δίσκων. Ένας ακόμη σημαντικός καλλιτέχνης ήταν ο Afrika Bambaataa. Ο Bambaataa συνέδραμε στο να οργανωθεί το χιπ χοπ ως κοινωνικό και πολιτιστικό κίνημα. Ίδρυσε τη συλλογικότητα Universal Zulu Nation προωθώντας την ειρηνική έκφραση των νέων μέσα από την τέχνη και τη μουσική, μέσα από το χιπ χοπ αντί της βίας των συμμοριών. Οι DJ Kool Herc, ο Grandmaster Flash και ο Afrika Bambaataa θεωρούνται οι «επινοητές» του χιπ χοπ και είναι γνωστοί ως η «Αγία Τριάδα» του χιπ χοπ.

Η κουλτούρα του χιπ χοπ είναι πολυδιάστατη και βασίζεται σε τέσσερα οργανικά στοιχεία. Το πρώτο είναι το MCing ή rap, δηλαδή η ρυθμική απαγγελία έμμετρων στίχων με ομοιοκαταληξία πάνω σε έναν μουσικό ρυθμό. Οι MCs (Master of Ceremonies) αρχικά είχαν τον ρόλο να στέλνουν χαιρετισμούς, να ξεσηκώνουν και να ενθαρρύνουν το κοινό στα πάρτι, αλλά με τον καιρό εξελίχθηκαν σε βασικούς συντελεστές του είδους. Το δεύτερο στοιχείο είναι το DJing, η τεχνική της εξαγωγής μικρού μέρους (sample) ενός τραγουδιού και η ενσωμάτωσή του σε ένα νέο (sampling) με χρήση πικάπ, μείκτη και ενισχυτή σήματος. Ο DJ λειτουργεί ως «ορχήστρα». Το τρίτο στοιχείο είναι το breakdance, ένας εντυπωσιακός χορός που περιλαμβάνει ακροβατικές, ρομποτικές κινήσεις και αυτοσχεδιασμό. Τέλος, το τέταρτο στοιχείο είναι το graffiti, μια μορφή τέχνης του δρόμου που χρησιμοποιεί τοίχους, τρένα και δημόσιους χώρους ως καμβά για εικαστική δημιουργία με χρήση σπρέι βαφής.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1970 το χιπ χοπ άρχισε να αποκτά μεγαλύτερη δημοσιότητα. Το 1979 κυκλοφόρησε το τραγούδι *Rapper's Delight* από τους The Sugarhill Gang. Το τραγούδι έφτασε σε όλα τα ραδιόφωνα της Αμερικής και έγινε παγκόσμια επιτυχία. Είναι ένα από τα πρώτα τραγούδια ραπ που γνώρισαν μεγάλη εμπορική επιτυχία. Το 1982 ο

Africa Bambaataa και οι Soul Sonic Force ηχογράφησαν το τραγούδι *Planet Rock*. Ο Bambaataa χρησιμοποίησε στοιχεία από τον ηλεκτρικό ήχο του γερμανικού γκρουπ Kraftwerk μαζί την drum machine Roland TR-808 δημιουργώντας κάτι νέο και πρωτοποριακό. Έκτοτε το TR-808 έγινε βασικό στοιχείο της μουσικής χιπ-χοπ. Κατά τη δεκαετία του 1980, το χιπ χοπ πέρασε από τα αυτοσχέδια πάρτι της γειτονιάς στη δισκογραφία και τα MME. Είναι η δεκαετία που το χιπ χοπ γνώρισε μεγάλη ανάπτυξη και διαφοροποίηση. Πολλοί ράπερ εμφανίστηκαν και άρχισαν να πειραματίζονται με διαφορετικούς ήχους και μουσικά στυλ. Ο ρόλος τους στο να φέρουν το χιπ χοπ στο mainstream υπήρξε καθοριστικός. Πρώτοι και καλύτεροι το τρίο RUN DMC, οι οποίοι συνδύασαν το ραπ με στοιχεία σκληρής ροκ. Συνεργάστηκαν με τους Aerosmith σε ένα ριμέικ του *Walk this way* και σκαρφάλωσαν στον αμερικάνικο Top Ten. Παράλληλα, το χιπ χοπ άρχισε να επηρεάζει σημαντικά τη μόδα των νέων. Το χιπ χοπ outfit με χαρακτηριστικά στοιχεία όπως φαρδιά ρούχα, υπερμεγέθη sneakers, ρολόγια κρεμασμένα από το λαιμό και καπέλα jockey έγινε τάση και στην haute couture. Την δεκαετία του 1980 ντεπουτάρισαν ο LL Cool J, οι Beastie Boys και το θρυλικό γκρουπ των Public Enemy, που θα επηρεάσει όσο κανένας άλλος καλλιτέχνης τις underground χιπ χοπ σκηνές σε όλον τον κόσμο.

Η δεκαετία του 1990 θεωρείται από πολλούς η πιο ποιοτική εποχή του χιπ χοπ και χαρακτηρίζεται ως η «χρυσή εποχή». Στα μέσα της δεκαετίας η χιπ χοπ μουσική κατάφερε να κερδίσει μεγάλο μερίδιο των πωλήσεων της μουσικής βιομηχανίας και εντός ΗΠΑ και παγκοσμίως. Αυτή την περίοδο εμφανίστηκαν πολλοί σημαντικοί καλλιτέχνες και δημιουργήθηκαν διαφορετικές μουσικές σκηνές στις Ηνωμένες Πολιτείες. Οι δύο σημαντικότερες ήταν η East Coast σκηνή, με κέντρο τη Νέα Υόρκη, και η West Coast σκηνή, με κέντρο την Καλιφόρνια. Γνωστός είναι ο «θρύλος» της διαμάχης που δημιουργήθηκε, μάλλον από τις δισκογραφικές εταιρείες, ανάμεσα στις δύο σκηνές, η οποία κόστισε τη ζωή σε δύο ταλαντούχους ράπερ με τεράστια δημοτικότητα: στον The Notorious B.I.G (East Coast) και τον Tupac Shakur (West Coast) (Λιλής, 2013). Προς το τέλος της δεκαετίας το χιπ χοπ μετατρέπεται στο νέο mainstream μουσικό είδος.

Πολλοί ράπερ αυτή τη δεκαετία άρχισαν να ασχολούνται περισσότερο με κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Χρησιμοποιούσαν τους στίχους τους για να μιλήσουν για τον

ρατσισμό, τη φτώχεια, τη βία στις πόλεις και τις δυσκολίες της καθημερινής ζωής στις αστικές κοινότητες. Έτσι το χιπ χοπ εξελίχθηκε σε ένα σημαντικό μέσο κοινωνικού σχολιασμού και διαμαρτυρίας.

Στις αρχές του 21ου αιώνα το χιπ χοπ συνέχισε να αναπτύσσεται και να επηρεάζει τη σύγχρονη μουσική. Νέοι καλλιτέχνες, νέες τεχνολογίες και νέες μορφές παραγωγής μουσικής οδήγησαν σε περαιτέρω εξέλιξη του είδους, στις οποίες θα αναφερθούμε διεξοδικά παρακάτω. Το χιπ χοπ έγινε ένα από τα πιο δημοφιλή μουσικά είδη στον κόσμο και κυριάρχησε σε πολλές χώρες. Παράλληλα, η κουλτούρα του χιπ χοπ επηρέασε τη μόδα, τον κινηματογράφο, τη γλώσσα των νέων και την τέχνη του δρόμου.

2.3 Τι είναι το underground χιπ χοπ

Το χιπ χοπ, διαδόθηκε αστραπιαία στις υποβαθμισμένες περιοχές της Νέας Υόρκης. Αν και στην αρχή οι ρίμες του MC ήταν «ανούσιες» και ανάλαφρες και συνόδευαν απλώς τον DJ, σύντομα άρχισαν να περιγράφουν τη σκληρή κοινωνική πραγματικότητα που βίωναν οι κάτοικοι των περιοχών αυτών, των γκέτο δηλαδή. Οι MCs άρχισαν να πολιτικοποιούνται, να προσπαθούν να αποδώσουν ευθύνες, να βρουν λύσεις. Η χιπ χοπ κουλτούρα άρχισε με δειλά βήματα να ανταποκρίνεται στην ταξική της καταγωγή.

Γενικά, το underground χιπ χοπ (ή non-commercial, alternative, conscious, political ραπ) είναι ένα είδος χιπ χοπ που δημιουργείται εκτός της εμπορικής μουσικής βιομηχανίας. Πρόκειται για ένα είδος μουσικής που βασίζεται στα social media και στο word of mouth και όχι στα καθιερωμένα παραδοσιακά MME. Συνήθως παράγεται από καλλιτέχνες ή μικρές ομάδες που θέλουν να κρατήσουν τη μουσική τους πιο αυθεντική, πιο πειραματική, πιο εναλλακτική, χωρίς να ακολουθούν τις τάσεις της mainstream μουσικής. Παράγουν και κυκλοφορούν τη μουσική τους μόνοι τους (DIY, Do It Yourself) ή μέσω μικρών labels (white labels) προκειμένου να έχουν πλήρη καλλιτεχνική ελευθερία. Τα θέματα των στίχων τους είναι συνήθως πιο πολιτικά, κοινωνικά ή φιλοσοφικά. Εκφράζουν προβληματισμούς που αφορούν κοινωνικές ανισότητες, πολιτικές εξελίξεις, ζητήματα ταυτότητας και εμπειρίες της καθημερινής ζωής. Συχνά αποτελούν τη φωνή μιας κοινωνικής ομάδας που η φωνή της δεν «ακούγεται».

Από κοινωνιολογική σκοπιά, η underground χιπ χοπ κουλτούρα μπορεί να θεωρηθεί μια μορφή υποκουλτούρας. Μια υποκουλτούρα με ιδιαίτερα σύμβολα, αξίες, πρακτικές και τρόπους έκφρασης, η οποία διαφοροποιείται από τον κυρίαρχο πολιτισμό. Ένα βασικό χαρακτηριστικό της underground χιπ χοπ κουλτούρας είναι η έννοια της αυθεντικότητας, δηλαδή η προσήλωση στις αρχικές αξίες και εμπειρίες μιας πολιτισμικής κοινότητας. Για τους καλλιτέχνες της underground σκηνής, η καλλιτεχνική δημιουργία θεωρείται μέσο προσωπικής και συλλογικής έκφρασης και όχι αποκλειστικά εργαλείο εμπορικής επιτυχίας. Η ανεξάρτητη παραγωγή μουσικής, η αυτοοργάνωση συναυλιών και η χρήση εναλλακτικών δικτύων διάδοσης αποτελούν πρακτικές που ενισχύουν αυτή την αντίληψη.

Ίσως το βασικότερο χαρακτηριστικό της underground χιπ χοπ κουλτούρας είναι το DIY ethos. Τι σημαίνει DIY ethos; Γενικά, το DIY ethos σημαίνει ότι ένας καλλιτέχνης μπορεί να ηχογραφεί τη μουσική του στο σπίτι του (ή σε μικρά νοικιασμένα studio) σε έναν υπολογιστή με ένα μικρόφωνο χρησιμοποιώντας τα διαθέσιμα λογισμικά παραγωγής, να «ανεβάζει» τα τραγούδια του μόνος του σε ψηφιακές πλατφόρμες (Spotify, SoundCloud, Bandcamp), να προωθεί τη μουσική του μέσω social media, να «απολαμβάνει» το μεγαλύτερο ποσοστό από τα έσοδά του και, κυρίως να διατηρεί την καλλιτεχνική του ελευθερία.

Οι τεχνολογικές καινοτομίες από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 μείωσαν την «εξουσία» των μουσικών ολιγοπωλίων, δηλαδή των δισκογραφικών εταιρειών, και ευνόησαν την άνοδο των DIY καλλιτεχνών του χιπ χοπ. Οι ψηφιακές τεχνολογίες ήχου σχεδόν εκμηδένισαν τα κόστη ηχογράφησης. Το ψηφιακό επαγγελματικό πρόγραμμα σύνθεσης μουσικής (Digital Audio Workstation, DAW) FL Studio, που παρουσιάστηκε το 1997, απλοποίησε ακόμη και τη δημιουργία μουσικής. Οι ψηφιακές πλατφόρμες και τα ψηφιακά «εργαλεία», δηλαδή τα DAWs, επέτρεψαν στους καλλιτέχνες να αναλάβουν οι ίδιοι την παραγωγή, τη διανομή και την προώθηση της μουσικής τους. Έκτοτε τα αισθητικά όρια του είδους διευρύνθηκαν σε μεγάλο βαθμό. Δόθηκε μικρότερη έμφαση στην ποιότητα παραγωγής και περισσότερο στον στίχο και στην έκφραση. Οι καταναλωτές αποδέχονταν πλέον μεγαλύτερη ποικιλία μουσικών αισθητικών, γεγονός που βοήθησε την ανάπτυξη niche αγορών, δηλαδή μικρών αγορών που απευθύνονταν σε συγκεκριμένο κοινό με ιδιαίτερα ενδιαφέροντα, ανάγκες ή προτιμήσεις. Οι niche αγορές στο χώρο του χιπ χοπ

είναι ιδιαίτερα σημαντικές επειδή επιτρέπουν σε ανεξάρτητους καλλιτέχνες να επιβιώσουν και να αναπτυχθούν χωρίς την υποστήριξη μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών (Habteyesus, 2020).

Ωστόσο, το DIY ethos δεν σημαίνει πάντα ότι ο καλλιτέχνης εργάζεται εντελώς μόνος. Πολλοί DIY καλλιτέχνες συνεργάζονται με managers, παραγωγούς, designers ή ανεξάρτητους διανομείς, αλλά προσπαθούν να διατηρούν τον τελικό έλεγχο των αποφάσεων και των δικαιωμάτων τους.

Οι τεχνολογικές καινοτομίες έδωσαν ώθηση την ανάπτυξη και διάδοση της underground χιπ χοπ κουλτούρας. Από τα τέλη της δεκαετίας του 2000 οι καλλιτέχνες του χιπ χοπ άρχισαν να αξιοποιούν συστηματικά το διαδίκτυο για να προωθήσουν τη μουσική τους. Διαδικτυακές πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης, όπως το Myspace, ο ιστότοπος διανομής μουσικής DatPiff, η SoundCloud, η γερμανική πλατφόρμα που προσέφερε streaming service, επέτρεπε στους χρήστες να «ανεβάσουν» και να δημοσιοποιήσουν τη μουσική τους δωρεάν, οδήγησαν στη δημιουργία ενός υποείδους το οποίο θα οριστεί ως internet rap (ή cloud rap) (Edwards, 2012). Σήμερα, με την τεχνητή νοημοσύνη (AI) και τις ψηφιακές πλατφόρμες, οι καλλιτέχνες του χιπ χοπ έχουν τη δυνατότητα να δημιουργούν και να διανέμουν τη μουσική χωρίς καμιά «βοήθεια», συνεχίζοντας την παράδοση της DIY κουλτούρας που γεννήθηκε στο Bronx. Το underground χιπ χοπ εξακολουθεί να είναι τεχνολογικά πρωτοπόρο, ενώ τα ταυτόχρονα διατηρεί τη κοινωνική του ρίζα.

2.3 Η διάδοση της ραπ μουσικής εκτός ΗΠΑ: Θεωρητικές προσεγγίσεις και πολιτισμικές μεταμορφώσεις

Τα τελευταία σαράντα χρόνια η ραπ μουσική, ως τμήμα της ευρύτερης κουλτούρας του χιπ χοπ, έχει εξαπλωθεί εκτός ΗΠΑ και αποτελεί ένα από τα πιο επιδραστικά, πιο αναγνωρίσιμα και πιο διαδεδομένα φαινόμενα της ύστερης νεωτερικότητας. Αυτό που ξεκίνησε από τους «φτωχοδιαβόλους» των υποβαθμισμένων γειτονιών της Νέας Υόρκης, είναι σήμερα μια παγκόσμια νεανική, κυρίως, υποκουλτούρα που επηρεάζει τη μουσική, τη μόδα, τη γλώσσα, την πολιτική και την κοινωνική συνείδηση. Όπως συνέβη με άλλες μουσικές κουλτούρες, όπως η ροκ, η πανκ και η heavy metal, η παγκόσμια διάδοση της

ραπ μουσικής εξελίχθηκε σε πολιτισμικό ρεύμα, διατηρώντας, μετασχηματίζοντας και επαναπροσδιορίζοντας τα χαρακτηριστικά της μέσα από διαδικασίες διαπολιτισμικής επαφής και οδήγησε στη δημιουργική της αξιοποίηση σε νέα κοινωνικά και γλωσσικά περιβάλλοντα. Η ταχεία εξάπλωση της, σε αντίθεση με άλλα μουσικά είδη που διαδόθηκαν με πιο σταδιακούς τρόπους, δεν οφείλεται μόνο στη δυναμική της και την ευελιξία της να προσαρμόζεται σε κάθε γλώσσα και κάθε κοινωνική πραγματικότητα, αλλά και σε ένα δίκτυο κοινωνικών, οικονομικών και τεχνολογικών παραγόντων, μεταξύ των οποίων τα ΜΜΕ, η δισκογραφική βιομηχανία, οι διαδικτυακές πλατφόρμες και η παγκοσμιοποίηση. Η μετάβασή της από το τοπικό σε ένα νέο πολιτισμικό έδαφος προϋποθέτει μια θεωρητική προσέγγιση που περιλαμβάνει έννοιες όπως crossover effect, deterritorialization, transculturation, hybridization, indigenization και reterritorialization, όπως αυτές περιγράφονται από τους Lull και Perkins, οι οποίες περιγράφουν τις πολύπλοκες μορφές κινητικότητας και ενσωμάτωσης ενός πολιτισμικού προϊόντος.

2.3.1 Ο όρος crossover effect και deterritorialization

Η μουσική των περιθωριοποιημένων και κοινωνικά αποκλεισμένων νέων Αφροαμερικανών της Νέας Υόρκης γρήγορα αγαπήθηκε από τους λευκούς, απογοητευμένους νέους των προαστίων της μεγαλούπολης. Αυτό είναι ένα παράδειγμα του crossover effect («φαινόμενο διασταύρωσης»), όταν, δηλαδή, ένα μουσικό είδος προσελκύει ένα κοινό διαφορετικό από εκείνο στο οποίο απευθυνόταν όταν εμφανίστηκε (Perkins, 1996). Το γεγονός της διεύρυνσης του ακροατηρίου της ραπ μουσικής σηματοδοτεί την μετάβαση μιας «απορραίας» υποκουλτούρας στο mainstream, στην κυρίαρχη κουλτούρα. Στην περίπτωση της ραπ, το crossover συνδέεται με τη μαζική παραγωγή κυκλοφορία δίσκων (και κασετών) και μουσικών βίντεο, την εμπορευματοποίηση μέσω δισκογραφικών εταιρειών και την καθολική αναγνώριση ορισμένων καλλιτεχνών, όπως οι Run D.M.C., οι Public Enemy και αργότερα οι Tupac, Notorious B.I.G. και Jay-Z. Τα συγκροτήματα αυτά προώθησαν ένα μουσικό ύφος το οποίο απευθυνόταν και σε μη αμερικάνικο κοινό. Στο διεθνές πλαίσιο, το παγκόσμιο crossover αφορά τη μετάβαση της ραπ από τις ΗΠΑ σε άλλες χώρες. Στις δεκαετίες του 1980 και 1990 η ραπ μουσική «δραπετεύει» εκτός συνόρων στην Ευρώπη, τη Λατινική Αμερική, αλλά και την Αφρική. Η κυκλοφορία δίσκων στο εξωτερικό, οι πρώτες διεθνείς περιοδείες «πολιτισμικών πρεσβευτών» του χιπ χοπ, όπως ο Africa Bambaataa, η διάδοση των

μουσικών βίντεο μέσω του καναλιού MTV, το οποίο ώθησε σημαντικά την «οπτικοποίηση» του είδους, και η δορυφορική τηλεόραση συνέβαλαν στη δημιουργία μιας κοινής διασυνοριακής αισθητικής. Οι νεανικές κοινότητες σε Ευρώπη και Λατινική Αμερική υιοθέτησαν τα στοιχεία της ραπ μουσικής όχι μόνο ως μουσικό ύφος, αλλά και ως μέσο κοινωνικής κριτικής, εργαλείο συλλογικής ενδυνάμωσης, «όπλο» κατά των ιεραρχικών δομών εξουσίας. Από ένα κυρίως δυτικό πολιτισμικό προϊόν, η ραπ μουσική συγκεντρώνει πλέον μια διεθνή βάση θαυμαστών. Αυτή η παγκοσμιοποίηση άνοιξε το δρόμο στην ραπ μουσική να εξελιχθεί σε μια μουσική «*lingua franca*», ικανή να ενώνει ανθρώπους από διαφορετικά υπόβαθρα.

Γεννιέται το ερώτημα αν οι νεανικές κοινότητες σε Ευρώπη και Λατινική Αμερική υπήρξαν «θύματα» του αμερικανικού πολιτισμικού ιμπεριαλισμού. Θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε σ' αυτό το ερώτημα. Ο Lull (1995) εισήγαγε τον όρο *detrterritorialization* για να περιγράψει την αποδέσμευση ενός τοπικού πολιτισμικού προϊόντος από τον αρχικό χώρο προέλευσής του. Η «αποεδαφοποίηση» ενός πολιτισμικού προτύπου από τον γεωγραφικό χώρο στον οποίο γεννήθηκε, συγκεκριμένα η αποσύνδεση της ραπ μουσικής από το «λίκνο» της, είναι το αρχικό σημείο, ενώ το τελικό σημείο είναι η ενσωμάτωση αυτού του πολιτισμικού προτύπου σε ένα νέο χώρο, σε μια άλλη χώρα, μια διαδικασία κατά την οποία το πολιτισμικό πρότυπο αποκτά νέο νόημα μέσα σε συγκεκριμένο τοπικό πλαίσιο (*reterritorialization*). Υπάρχει μια κρίσιμη ενδιάμεση φάση που περιλαμβάνει την πολιτισμική ανάμειξη και διαμεσολάβηση (Androutsopoulos & Scholz, 2003).

2.3.2 Transculturation, hybridization, indigenization

Η διεθνής διάδοση της *underground* ραπ μπορεί να αναλυθεί μέσα από τρεις βασικές έννοιες της πολιτισμικής θεωρίας: *transculturation*, *hybridization*, *indigenization*. Ο όρος *transculturation* («διαπολιτισμικότητα») περιγράφει τη δυναμική αλληλεπίδραση, την «ώσμωση» των πολιτισμών (Ortiz, 1995), τη διαδικασία κατά την οποία ένα πολιτισμικό προϊόν μετακινείται μέσα στον χώρο και τον χρόνο αλληλοεπιδρώντας με άλλες πολιτισμικές μορφές για να μεταμορφωθεί σε κάτι νέο (Lull, 1995). Το πολιτισμικό προϊόν αφομοιώνεται, αλλά δεν «ενθυλακώνεται», μετασχηματίζεται και επανανοηματοδοτείται μέσα σε ένα νέο τοπικό πλαίσιο. Στην περίπτωση της ραπ μουσικής, οι στίχοι δεν αντιγράφονται, αλλά αναδημιουργούνται σύμφωνα με τις εμπειρίες, το «φαντασιακό», και

τις ανάγκες των τοπικών κοινωνιών. Το αμερικάνικο πρότυπο προσαρμόζεται στα κοινωνικά δεδομένα κάθε χώρας. Η σταδιακή «χειραφέτηση» της μη αμερικάνικης ραπ μουσικής από το πρότυπο και η οικειοποίηση της χιπ χοπ κουλτούρας από νέους σε διάφορες χώρες του κόσμου αρχίζει όταν αυτοί οι νέοι δεν αρκούνται στο να ακούν τους αμερικάνικους δίσκους, αλλά αποπειρώνται να ερμηνεύσουν οι ίδιοι το είδος «προτείνοντας» μια τοπική εκδοχή μιας παγκοσμίως διαθέσιμης πολιτισμικής έκφρασης (Androutsopoulos & Scholz, 2003). Οι τοπικές κοινότητες επαναπροσδιορίζουν τη χιπ χοπ κουλτούρα σύμφωνα με τις ανάγκες τους και το αμερικάνικο πρότυπο παύει να είναι το κυρίαρχο πρότυπο.

Η δεύτερη φάση της διαδικασίας της πολιτισμικής ανάμειξης και διαμεσολάβησης αναφέρεται στην επαφή και την δημιουργική σύμμειξη διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων για τη δημιουργία ενός νέου συνθετικού προϊόντος (Garcia Canclini, 1995). Στη ραπ μουσική η «υβριδοποίηση» (hybridization) εκδηλώνεται τόσο στη μουσική όσο και στις ρίμες. Παραδοσιακοί ήχοι με τοπικά μουσικά όργανα εναρμονίζονται με ρυθμούς χιπ χοπ, δημιουργώντας έναν νέο ήχο, μια νέα πρωτότυπη μουσική «ταυτότητα» που είναι ταυτόχρονα παγκόσμια και τοπική. Παραδείγματα αυτής της τάσης εμφανίζονται στη φλαμανδική ραπ, η οποία συνδυάζει ηλεκτρονική μουσική με παραδοσιακά βελγικά στοιχεία, η γαλλική ραπ με στοιχεία *rai*, η ιαπωνική ραπ με αισθητική *anime*, η κορεάτικη ραπ με στοιχεία *K-pop*, ή η αφρικανική ραπ που ενσωματώνει *afrobeat* και παραδοσιακούς ρυθμούς.

Η ραπ μουσική, όταν φτάνει σε άλλη χώρα, δεν εισέρχεται σε «κενό» χώρο, αλλά διαπραγματεύεται με τις τοπικές μουσικές κουλτούρες, δημιουργώντας νέες μορφές έκφρασης. Η τρίτη φάση πολιτισμικής αλληλεπίδρασης αφορά την προσαρμογή μιας εισαγόμενης πολιτισμικής μορφής σε εγχώριους κώδικες νοήματος (Appadurai, 1996). Η *indigenization* («ιθαγενοποίηση», «τοπικοποίηση») αναφέρεται στη διαδικασία κατά την οποία ένα παγκόσμιο πολιτιστικό προϊόν, εν προκειμένω η ραπ μουσική, γίνεται «εγχώριο» αποκτώντας τα «σύμφυτα» χαρακτηριστικά έκφρασης της κοινωνίας που το υποδέχεται. Αν και υπάρχει επίγνωση της ξένης του προέλευσης, και ορισμένα δομικά στοιχεία να παραμένουν «ανέγγιχτα», το πρότυπο πολιτισμικό προϊόν υιοθετείται ως ντόπια μορφή έκφρασης (Androutsopoulos & Scholz, 2003).

2.3.3 Reterritorialization

Όταν ένα πολιτισμικό προϊόν «εγκαθίσταται» μόνιμα σε μια κοινότητα αποκτά νέο νόημα μέσα στα πλαίσια της κοινότητας. Ο όρος *reterritorialization* («επαναεδαφοποίηση») περιγράφει τη διαδικασία αυτή. Η ραπ μουσική γίνεται η «φωνή» της κοινότητας και συγκεκριμένα, μιας και αναφερόμαστε στην *underground* ραπ, εκείνου του μέρους της κοινότητας που δεν έχει «φωνή». Το ραπάρισμα γίνεται αποκλειστικά στην μητρική γλώσσα του MC, γεγονός που αποτελεί το αφετηριακό σημείο για την «επαναεδαφοποίηση» του είδους. Η πολιτισμική σύντηξη έχει πλέον ολοκληρωθεί, έχει γεννηθεί ένα νέο τοπικό μόρφωμα που δεν θεωρείται «ξένο», αλλά τοπικό προϊόν. Στη Γαλλία, η Μασσαλία αποτελεί αυτόνομο κέντρο *χιπ χοπ* παραγωγής. Στη Νότια Αφρική, το Γιοχάνεσμπουργκ και το Κέιπ Τάουν η *χιπ χοπ* σκηνή διακρίνεται για το ιδιαίτερο κοινωνικό και γλωσσικό ύφος. Στην Ιαπωνία, περιοχές όπως η Shibuya και η Ikebukuro αποτελούν κόμβους παραγωγής ραπ μουσικής με τοπική μουσική βιομηχανία και φεστιβάλ.

2.4 Μελέτη περιπτώσεων: Οι παγκόσμιες διαδρομές της ραπ μουσικής

Στη συνέχεια θα αναφερθούμε σε ορισμένες *underground* σκηνές εκτός των ΗΠΑ. Κοινό χαρακτηριστικό των σκηνών αυτών είναι ότι «ορθώνουν» αντιγεμονικό λόγο, εκφράζουν κοινωνική διαμαρτυρία, δίνουν έμφαση στο τοπικό περιβάλλον και αμφισβητούν ευθέως την κυρίαρχη κουλτούρα

2.4.1 Γαλλία

Η Γαλλία είναι η δεύτερη μεγαλύτερη σκηνή του *χιπ χοπ* στον κόσμο μετά τις ΗΠΑ (Oliver, 2020). Η γαλλική ραπ, και ιδιαίτερα η *underground* εκδοχή της, έχει επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από την αμερικανική *χιπ χοπ*, αλλά και από το ιδιαίτερο πολυπολιτισμικό υπόβαθρο της Γαλλίας. Η γαλλική *χιπ χοπ* επικρίθηκε τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής στη Γαλλία για το γεγονός πως έχει στιγματιστεί από την αντίστοιχη αμερικανική, όχι μόνο όσον αφορά τον ήχο και το ύφος, αλλά και όσον αφορά τη μόδα, τα ρούχα, τα μουσικά βίντεο, τα εξώφυλλα των άλμπουμ, τα κοσμήματα, το χτένισμα. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990, η μουσική ραπ εξελίχθηκε σε ένα από τα πιο δημοφιλή είδη στη

Γαλλία. Έγινε ο ήχος του Παρισιού, των προαστίων και της επαρχιακής χώρας. Περιορίζεται η μίμηση της αμερικανική ραπ, οι στίχοι είναι πλέον στη γαλλική γλώσσα και σε *verlan* (μορφή αργκό που έχει ως βάση την αναδιάταξη των συλλαβών, όπως τα ελληνικά *ποδανά*) και διευρύνεται η χρήση παραδοσιακών *break beats* και περίτεχνων *samples*. Η δεκαετία του 1990 θεωρείται η «χρυσή δεκαετία» της γαλλικής ραπ. Είναι η δεκαετία που αναπτύχθηκε το ιδιαίτερο στυλ της (Beau, 1996). Η σκηνή του χιπ χοπ στη Γαλλία είναι πολύ μεγάλη. Εδώ θα αναφερθούμε, κυρίως, στη «χρυσή δεκαετία» της σκηνής, γιατί ακόμη και σήμερα εξακολουθεί να επηρεάζει και να «καθοδηγεί» τη σκηνή, αλλά και τυγχάνει σεβασμού από νεαρότερους φαν, οι οποίοι δεν είχαν γεννηθεί όταν «μεγαλουργούσαν» τα σημαντικότερα γκρουπ.

Η γαλλική *underground* ραπ γεννήθηκε στις *banlieues* (προαστιακές εργατικές συνοικίες). Συνοικίες που την δεκαετία του 1990, αλλά και σήμερα, θεωρούνται υποβαθμισμένες, αντιμετωπίζουν δυσκολίες, όπως φτώχεια, υψηλά ποσοστά ανεργίας και έλλειψη ευκαιριών. Οι *banlieues* δεν είναι πραγματικά γκέτο και δεν είναι φυλετικά διαχωρισμένες. Μαύροι, Άραβες και λευκοί ζουν μαζί, συναγελάζονται στους ίδιους χώρους αναψυχής, τα παιδιά τους πηγαίνουν στο ίδιο σχολείο και επίσης στο πανεπιστήμιο. Ωστόσο κυριαρχούν οι μετανάστες: Γιοι και κόρες μεταναστών από τη Βόρεια Αφρική και την Υποσαχάρια Αφρική. Η μουσική ραπ έγινε πολύ γρήγορα για τους γιους και τις κόρες των μεταναστών το μέσο, η «φωνή», για να αντιταχθούν στον ρατσισμό, την καταπίεση που βιώνουν, για να αφηγηθούν εμπειρίες αποκλεισμού και να διεκδικήσουν ορατότητα σε μια κοινωνία που τους περιθωριοποιεί. Σε κανένα άλλο μέρος της Ευρώπης δεν είναι τόσο εμφανής η σύνδεση της ραπ μουσικής με τη κουλτούρα των μεταναστών, των «ασυμμόρφωτων», σύμφωνα με το γαλλικό κράτος, μεταναστών. Αν η ποπ μουσική «έχει να κάνει με τη συμμόρφωση, η μη συμμόρφωση της ραπ εξακολουθεί να είναι σε θέση να ενισχύει τον διάλογο εκτός των υπαρχουσών δομών» (Briggs, 2015). Ο συνδυασμός αραβικών, αφρικανικών και γαλλικών στοιχείων στα *samples* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του *hybridization*.

Το 1997 το άλμπουμ των IAM *L'école du micro d'argent* πούλησε περισσότερους από 1 εκατομμύριο δίσκους, ενώ το άλμπουμ των NTM *Suprême NTM*, περισσότερα από 700.000 αντίτυπα. Οι IAM από τη Μασσαλία αποτελούν ένα από τα πιο αναγνωρισμένα

συγκροτήματα της γαλλικής ραπ. Το προαναφερθέν άλμπουμ τους θεωρείται ορόσημο για τη γαλλική δισκογραφία. Οι ρίμες τους είναι πραγματικό «περιβόλι»: έχουν αναφορές στον αρχαίο Αιγυπτιακό πολιτισμό, το φεμινισμό, τη γαλλική αποικιοκρατία, την κοινωνική ανισότητα που επικρατεί στη γαλλική κοινωνία. Οι IAM έχουν μια αισθητική που συνδυάζει παγκόσμιες πολιτιστικές μνήμες με τοπικές εμπειρίες, αλλά και τη self-presentation ραπ. Το γαλλικό Υπουργείο τους έχει απονείμει ένα από τα κορυφαία μουσικά βραβεία στη Γαλλία. Αξίζει εδώ να αναφέρουμε πως οι ράπερ του νότου της Γαλλίας, εκεί δηλαδή ο αριθμός των μεταναστών είναι μεγαλύτερος, τείνουν να είναι πιο κοινωνικά συνειδητοποιημένοι με στίχους που επικεντρώνονται στην καταπολέμηση των διακρίσεων και στην «αφήγηση» της ψυχρής πραγματικότητας της ζωής στη Γαλλία.

Ο πρώτος πραγματικός αστέρας της γαλλόφωνης ραπ υπήρξε ο MC Solaar. Θεωρείται ο καλύτερος Γάλλος ράπερ όλων των εποχών. Το πρώτο άλμπουμ που ηχογράφησε έγινε πλατινένιο, ενώ το δεύτερο διπλά πλατινένιο. Οι στίχοι του είναι περίπλοκοί, γεμάτοι λογοπαίγνια, με λογοτεχνικές επιρροές και χιούμορ. Θίγουν ζητήματα όπως ο ρατσισμός, η ξενοφοβία, η περιβαλλοντική καταστροφή, η υπερθέρμανση του πλανήτη κι οι συνέπειες του ανεξέλεγκτου καπιταλισμού.

Οι Suprême NTM, ήταν κάποτε η οργισμένη φωνή των banlieues, εκπροσωπούν την πιο ωμή, επιθετική και καταγγελτική σε κοινωνικά ζητήματα πλευρά της underground σκηνής της Γαλλίας. Το 1995 το συγκρότημα συνελήφθη από τη γαλλική αστυνομία, την ώρα που ερμήνευαν το κομμάτι *Police*, και καταδικάστηκαν σε έξι μήνες φυλάκιση.

Οι Assassin είναι ένα συγκρότημα με ξεκάθαρο πολιτικό προσανατολισμό. Με τις ρίμες τους καταγγέλλουν τον καπιταλισμό, τον ιμπεριαλισμό και τον ρατσισμό. Θεωρούνται από τα πιο πολιτικοποιημένα συγκροτήματα διεθνώς. Η Keny Arkana, με καταγωγή από την Αργεντινή, αλλά μεγαλωμένη στη Μασσαλία, αντιπροσωπεύει την πιο καθαρά πολιτική «φωνή» της σύγχρονης underground σκηνής. Οι ρίμες της και ταυτόχρονα η έντονη κοινωνική της δράση ενισχύουν την αυθεντικότητα του έργου της.

Οι La Rumeur εισήγαγαν στη γαλλική ραπ μια σπάνια ποιητική και ένα βαθύ πολιτικοποιημένο λόγο. Η ρίμα τους θυμίζει δημοσιογραφική γραφή, εμπεριέχει έντονο ρεαλισμό με λογοτεχνικές επιρροές. Το 2002 ο Hamé, μέλος του συγκροτήματος La Rumeur δημοσίευσε ένα κείμενο στο οποίο κατήγγειλε τα αστυνομικά λάθη και τα

ατιμώρητα εγκλήματα της αστυνομίας κατά τη διάρκεια μιας καθόλα ειρηνικής διαδήλωσης στο Παρίσι Αλγερινών μεταναστών κατά της απαγόρευσης κυκλοφορίας που τους επιβλήθηκε από το κράτος τον Οκτώβριο του 1961, όπου δεκάδες Αλγερινοί δολοφονήθηκαν με διαταγή του Μορίς Παπόν, συνεργάτης του καθεστώτος Βισύ και πετάχτηκαν, ακόμη και βαριά τραυματίες, στα βρομόνερα του Σηκουάνα. Το Υπουργείο Εσωτερικών, επί υπουργίας Νικολά Σαρκοζί, του υπέβαλε μήνυση για «δημόσια δυσφήμιση της Εθνικής Αστυνομίας». Το κείμενο του Hamé περιλαμβανόταν στο φυλλάδιο που συνόδευε ένα άλμπουμ των La Rumeur. Μετά από οκτώ χρόνια νομικών διαδικασιών, αθώωθηκε (Denis, 2008).

Η underground σκηνή της Γαλλίας «ορθώνει» αντιγεμονικό λόγο, εκφράζει κοινωνική διαμαρτυρία, δίνει έμφαση στο τοπικό περιβάλλον και αμφισβητεί ευθέως την κυρίαρχη αφήγηση της γαλλικής κοινωνίας. Σύμφωνα με τον Hamé η γαλλική ραπ «υπηρετεί» τους «γιους των μεταναστών προβάλλοντας την έκταση της κυριαρχίας που υφίστανται, τους κινδύνους που κρύβουν οι παγίδες της υποταγής στην κυρίαρχη τάξη και κουλτούρα και τα μέσα περιορισμού αυτών των κινδύνων» (Clément, 2015). Αυτή η «ερμηνεία» υιοθετεί την υπόθεση του Street (2012) πως η μουσική, εν προκειμένω η ραπ μουσική, είναι κεντρικής σημασίας για την εμπέδωση της ταξικής συνείδησης των μεταναστών. Η παρουσία της underground ραπ είναι ισχυρή στη Γαλλία. Δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηρίξουμε πως αποτελεί μέρος της κουλτούρας της, όπως η κουζίνα της και το κρασί (Oliver, 2020).

2.4.2 Ισπανία

Στην underground ραπ σκηνή της Ισπανίας «δεσπόζει» η μορφή του κομμουνιστή ράπερ και ποιητή Pablo Hazél. Είναι ο πρώτος ράπερ στην Ευρώπη που θα φυλακιστεί για τις ιδέες του. Το Φεβρουάριο του 2021 η αστυνομία θα συλλάβει τον ράπερ για να εκτίσει ποινή εννέα μηνών για εξύμνηση της τρομοκρατίας και προσβολή της μοναρχίας και των κρατικών θεσμών. Είχε και στο παρελθόν καταδικαστεί για το ίδιο αδίκημα, αλλά το Εθνικό Δικαστήριο ανέστειλε την ποινή επειδή είχε καθαρό ποινικό μητρώο. Η σύλληψη του ράπερ πυροδότησε διαμαρτυρίες στη Μαδρίτη, Βαρκελώνη και σε άλλες ισπανικές πόλεις για δύο συνεχόμενες μέρες, οι οποίες, αν και ειρηνικές, κατέληξαν σε συγκρούσεις και οδομαχίες μεταξύ αστυνομίας και διαδηλωτών.

Εν όψει της επικείμενης σύλληψής του, ο ίδιος ανακοίνωσε: «Λαμβάνοντας υπόψιν όλες τις υποθέσεις που συσσωρεύονται επειδή αγωνίζομαι, άλλες με εκκρεμείς εφέσεις και άλλες που εκκρεμούν πρωτόδικα, μπορώ να περάσω μέχρι και 20 χρόνια περίπου στη φυλακή. Αυτή η συνεχής δίωξη που αντιμετωπίζω εδώ και πολλά χρόνια, η οποία υλοποιείται πέρα από τις καταδίκες φυλάκισης, δεν οφείλεται μόνο στα επαναστατικά μου τραγούδια, αλλά και στην ενεργή πολιτική μου δράση, πέρα από τα τραγούδια και τη συγγραφή. Η ίδια η Εισαγγελέας αναγνώρισε επί λέξει: “είναι επικίνδυνος επειδή είναι τόσο δημοφιλής κι επειδή προτρέπει στην κοινωνική κινητοποίηση”». «Κόκκινο πανί» για τους Ισπανούς δικαστές ήταν μια παλαιότερη δήλωσή του: «Με τους στίχους μου στοχεύω στην προώθηση του διεθνισμού, στη διάδοση και επέκταση της επαναστατικής κουλτούρας και στην ανύψωση του επιπέδου ταξικής συνείδησης των εργαζόμενων μαζών».

Πριν φυλακιστεί καλλιτέχνες της Βαρκελώνης και διάφοροι οργανισμοί κάλεσαν τον κόσμο της πόλης να βγει από τα σπίτια του και να διαμαρτυρηθεί, να ζωγραφίσει στους τοίχους, να «σκαρφιστεί» έναν πρωτότυπο τρόπο ειρηνικής διαμαρτυρίας. «TODO SUMA»: Όλα μετράνε, ήταν το σύνθημα της διαμαρτυρίας και «Que los muros hablen», δηλαδή, Αφήστε τους τοίχους να μιλήσουν.

Οι διαμαρτυρίες για τη σύλληψή του οργανώθηκαν μέσω των κοινωνικών μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Οι διαμαρτυρίες δεν είχαν την έγκριση της ισπανικής κυβέρνησης και γι’ αυτό τον λόγο η αστυνομία προέβη σε δεκάδες συλλήψεις. Κατά τη διάρκεια των διαδηλώσεων σημειώθηκαν αρκετοί τραυματισμοί μεταξύ αστυνομικών και διαδηλωτών. Εκδηλώσεις συμπαράστασης έλαβαν χώρα και στην Ελλάδα. Με πανό και με πικέτες καλλιτέχνες και εργαζόμενοι στον χώρο του Πολιτισμού ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμα του Πανελλήνιου Μουσικού Συλλόγου, του Συνδικάτου Εργαζομένων στη Λυρική Σκηνή για να διαδηλώσουν ενάντια στη λογοκρισία και απαίτησαν την απελευθέρωση του ράπερ.

Ο Pablo Hazél δεν είναι ο πρώτος ράπερ που καταδικάζεται. Τρία χρόνια πριν υπήρξε παρόμοια καταδίκη σε βάρος του ράπερ Valtònyc, οποίος για να αποφύγει τη φυλάκιση αυτοεξορίστηκε, και σε μέλη του γκρουπ La Insurgencia. Μετά τη σύλληψη του Hazél διάφοροι καλλιτέχνες ηχογράφησαν το τραγούδι *Los borbones son unos ladrones* (Οι βουρβόνοι είναι κλέφτες) σε ένδειξη αλληλεγγύης στον ράπερ, τον Valtònyc και τους La

Insurgencia. Το τραγούδι ηχογραφήθηκε με πρωτοβουλία του μη κερδοσκοπικού οργανισμού NO CALLAREM, ενός οργανισμού που αγωνίζεται για την αυτονομία της τέχνης και έχει ως στόχο να παρέχει βοήθεια στους καλλιτέχνες που βρίσκονται σε κίνδυνο. ους τοίχους να μιλήσουν.

Από την ισπανική underground σκηνή «ξεχωρίζουν» ο Ciniko el Octavo Arte και το γκρουπ Ars Moris, με τους οποίους ο Hazél συνεργάστηκε στο «σκληρό» και «κυνικό» τραγούδι *Rojo Remedio*. Επίσης ο Η. Kanino, το γκρουπ Riot Propaganda και το γκρουπ Los Chikos del Maiz.

Σε ένα τοίχο της Βαρκελώνης πριν ένα χρόνο κάποιος έγραψε: «Ένας γελοτοποιός έχει αξία όταν ο βασιλιάς θέλει το κεφάλι του, αλλιώς είναι απλώς αυλικός». Ο Hazél είναι ακόμη στη φυλακή. Πολλοί καλλιτέχνες και διανοούμενοι της Ισπανίας και της Ευρώπης απαιτούν την απελευθέρωση του μέσα από ποικίλες εκδηλώσεις (Jaboís, 2024).

2.4.3 Λατινική Αμερική

Η λατινοαμερικάνικη underground ραπ γεννήθηκε και ρίζωσε στις favelas, τις barriadas, τις colonias, δηλαδή στις παραγκουπόλεις και στα συνοικιακά προάστεια των μεγαλουπόλεων των μπανανιών της Κεντρικής και Νοτίου Αμερικής, που δημιουργήθηκαν ως αποτέλεσμα της άνισης αστικής ανάπτυξης και της κοινωνικοοικονομικής ανισότητας. Είναι το soundtrack των μεγαλουπόλεων του Μεξικού, της Κούβας, του Πουέρτο Ρίκο, της Βραζιλίας, της Χιλής. «Εκεί που η ζωή δεν έχει καμιά αξία», αλλά «ο θάνατος έχει συχνά το τίμημά του», για να θυμηθούμε τη φράση που προλογίζει τη ταινία *For a few dollars more* από τη θρυλική τριλογία spaghetti western του Σέρτζιο Λεόνε. Η λατινοαμερικάνικη underground ραπ λειτούργησε και λειτουργεί ως marginocentric κουλτούρα, δηλαδή ως μορφή έκφρασης από περιφερειακές ομάδες ανθρώπων (ανθρώπων που βρίσκονται στο «περιθώριο» λόγω φυλής, φύλου, τάξης ή σεξουαλικού προσανατολισμού) που αντιμάχονται την κυρίαρχη (ηγεμονική) αφήγηση καθιστώντας το «περιθώριο» έναν χώρο αντίστασης και δημιουργικότητας (Diamond Hankin, 2017). Η underground σκηνή της Λατινικής Αμερικής είναι η πιο πολιτικοποιημένη χιπ χοπ σκηνή στον κόσμο. Είναι χώρος έκφρασης κοινωνικής δυσαρέσκειας. Το ταξικό χάσμα, η φτώχεια, η βία και η πολιτική διαφθορά αποτελούν κάποιους από τους θεματικούς πυρήνες των στίχων. Οι στίχοι χαρακτηρίζονται από conscious στοιχεία, δηλαδή από στίχους που συνδέουν τις

προσωπικές και συλλογικές εμπειρίες με ευρύτερα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα (Pacini Hernández & Garofalo, 1999). Παρακάτω θα αναφερθούμε σε κάποιους συγκεκριμένους ράπερ και μουσικά γκρουπ από διάφορες χώρες της Λατινικής Αμερικής. Επειδή ο κατάλογος είναι «μακρύς», έχουν επιλεγεί καλλιτέχνες με τις περισσότερες μηνιαίες ακροάσεις στο Spotify.

Εδώ θα ασχοληθούμε με τη σκηνή του Πουέρτο Ρίκο και της Χιλής. Η underground χιπ χοπ σκηνή του Πουέρτο Ρίκο είναι η πιο δημοφιλής μουσική σκηνή της χώρας. Οι Calle 13 είναι ίσως το πιο γνωστό γκρουπ της underground ραπ σ' όλη τη λατινική Αμερική. Οι θετοί αδερφοί Residente και Visitante μαζί με την ετεροθαλή αδερφή τους iLe (ή PG-13) είναι τα κύρια μέλη του γκρουπ. Έχουν κερδίσει είκοσι ένα βραβεία Latin Grammy (έχουν το ρεκόρ βραβεύσεων) και τρία βραβεία Grammy. Οι θετοί αδερφοί είναι ένθερμοι υποστηρικτές του κινήματος ανεξαρτησίας του Πουέρτο Ρίκο (Partido Independentista Puertorriqueño, PIP) από τις ΗΠΑ. Με τους στίχους τους σατιρίζουν τη πολιτική διαφθορά που μαστίζει τις περισσότερες χώρες της Λατινικής Αμερικής και καταγγέλλουν με κάθε τρόπο την επεμβατική πολιτική των ΗΠΑ στην περιοχή. Αν και είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς, ο λόγος τους παραμένει βαθιά ριζωμένος στην underground αισθητική. Το πόσο δημοφιλής είναι το αποδεικνύουν οι αριθμοί: Στο Spotify έχουν 9 εκατομμύρια μηνιαίους ακροατές, ενώ το μουσικό βίντεο *Atrévete-Te-Te* έχει 550 εκατομμύρια views στο YouTube. Σε συνέντευξή τους αποκάλυψαν πως πριν από δεκαπέντε χρόνια τους προσέγγισε η Coca-Cola για να κάνουν μια διαφήμιση. Οι Calle 13 συμφώνησαν, αλλά απαίτησαν να γράψουν οι ίδιοι το σενάριο. Το σενάριο περιλάμβανε να κάνουν γαργάρες και να φτύνουν την Coca-Cola, να καταγγέλλουν την εξωτερική πολιτική των ΗΠΑ και να λένε: «Παρόλο που είναι τρομερά βλαβερή για την υγεία σου, πίνω Coca-Cola όταν διψάω». Προφανώς η διαφήμιση δεν εγκρίθηκε.

Όσον αφορά το φύλο, η χιπ χοπ σκηνή παγκοσμίως είναι ανδροκρατούμενη. Αν και οι γυναίκες ράπερ υπάρχουν σε όλες τις χώρες του κόσμου, ελάχιστες καταφέρνουν φτάσουν την επιτυχία των ανδρών. Η πιο κραυγαλέα εξαίρεση, εκτός ΗΠΑ, ίσως είναι Χιλιανή ράπερ Ana Tijoux. Το 2014 το αμερικανικό περιοδικό *Rolling Stones* της απένειμε τον «τίτλο» του καλύτερου ισπανόφωνου ράπερ («48 Best Things We Saw at SXSW 2014», 2014). Την ίδια χρονιά της απονεμήθηκαν τέσσερα αγαλματίδια του βραβείου Pulsar

(Premios Pulsar de la Música Chilena) μεταξύ των οποίων και αυτό του «Καλλιτέχνη της Χρονιάς». Σε λίστα που δημοσίευσε το *Rolling Stones* το 2024, κατατάχθηκε στην 5η θέση με τους 50 σπουδαιότερους ραπερ στην ιστορία της ισπανόφωνης ραπ («50 grandes en la historia del rap español», 2024). Εκπληκτική μουσικός και ταυτόχρονα ακτιβίστρια. Το 2011 συμμετείχε ενεργά στις μαζικές διαδηλώσεις των φοιτητών και των μαθητών λυκείων στην Χιλή και το 2019 στο «κίνημα» *Estallido social*, μιας σειράς πολύμηνων διαδηλώσεων και βίαιων ταραχών στη χώρα.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1990, συμμετείχε στο συγκρότημα *Makiza* μαζί με τους Seo2, Dj Squat και Cenzi. Το σχήμα αυτό κυκλοφόρησε τέσσερα άλμπουμ στούντιο, ανάμεσά τους και το *Aerolíneas Makiza*, έναν άλμπουμ-ορόσημο στην ιστορία της χιλιανής ραπ. Μετά τη διάλυση του συγκροτήματος, η Tijoux συνέχισε την πορεία της ως σόλο καλλιτέχνίδα, παρουσιάζοντας το 2009 το έργο που της επέτρεψε να επανασυνδεθεί με την αγάπη της για τις ρίμες: *1977*.

Η Ana Tijoux είναι μια όμορφη γυναίκα. Πρωταγωνιστεί στα μουσικά της βίντεο, όχι επειδή είναι όμορφη, αλλά επειδή «έτυχε» να είναι όμορφη. Το ίδιο θα έκανε αν ήταν μια «συνηθισμένη» ή «άσχημη» γυναίκα. Η ίδια αναρωτιέται γιατί μια γυναίκα πρέπει να είναι όμορφη για να αρέσει και όχι μια γυναίκα-άνθρωπος για να αρέσει. Υπερασπίζεται τα δικαιώματα των γυναικών και καταδικάζει την έμφυλη βία.

Η Ana Tijoux έχει εκφράσει την συμπαράστασή της στον παλαιστινιακό λαό και συμμετέχει σε διαμαρτυρίες κατά της γονοκτονίας στη Γάζα. Το 2014 συνεργάστηκε με την παλαιστίνια ράπερ Shadia Mansour. Μαζί ηχογράφησαν το τραγούδι *Somos Sur*. Πρόκειται για έναν ύμνο για όλους τους ανθρώπους που έχουν καταπιεστεί, έναν ύμνο για την υπερηφάνεια και τον αυτοσεβασμό. «Μας λέτε να καθίσουμε, αλλά οι ιδέες μπορούν μόνο να μας κάνουν να σηκωθούμε», είναι ο πρώτος στίχος του τραγουδιού.

2.4.4 Παλαιστίνη

Πριν το 2010 η ραπ σκηνή της Μέσης Ανατολής και της Βόρειας Αφρικής ήταν ελάχιστα γνωστή εκτός συνόρων. Εντός συνόρων υπήρχε ένα μικρό φανατικό κοινό που συνεχώς διευρυνόταν. Η ραπ μουσική έφερε ένα δυτικό «στίγμα», και γι' αυτό ήταν δύσκολο ένας Άραβας να την αποδεχθεί εύκολα. Οι ράπερ του αραβικού κόσμου δεν είχαν ποτέ ευρεία αποδοχή έως το 2011 (Cantrall, 2013). Την άνοιξη του 2011, πολλαπλές εξεγέρσεις

συγκλόνισαν τον αραβικό κόσμο. Σε συνολικά 15 χώρες, οι πολίτες εξεγέρθηκαν ενάντια στις κυβερνήσεις τους. Κύμα διαμαρτυριών, άλλοτε δυναμικών και άλλοτε πιο ήπιων, ξέσπασε στην Αλγερία, το Μπαχρέιν, την Αίγυπτο, το Ιράν, το Ιράκ, την Ιορδανία, το Κουβέιτ, τον Λίβανο, τη Λιβύη, το Μαρόκο, το Ομάν, τη Σαουδική Αραβία, τη Συρία, την Τυνησία και την Υεμένη. Αυτή την ταραγμένη περίοδο ράπερ όπως ο El Général (Τυνησία), οι GAB (Λιβύη), οι Arabian Knightz (Αίγυπτος), ο Omar Offendum (Συρία) χρησιμοποίησαν το ταλέντο τους για να εμπνεύσουν και να ενθαρρύνουν τους διαδηλωτές, αλλά και να τους κατευνάσουν όταν υπήρχε κίνδυνος να ξεσπάσουν βίαια επεισόδια. Στις διαδηλώσεις αυτές η μουσική είχε έντονη παρουσία. Πολλές φορές μάλιστα λειτούργησε ως υποκατάστατο της βίας, ως εναλλακτική μορφή αντίστασης χωρίς χρήση βίας (Cantrall, 2013). Η ραπ υπήρξε η πιο δημοφιλής μουσική στις διαδηλώσεις, αν και συμμετείχαν και καλλιτέχνες από το χώρο της παραδοσιακής μουσικής. Με τη μουσική τους κράτησαν ζωντανή την ενέργεια του εξεγερμένου πλήθους και δημιούργησαν ένα αίσθημα ενότητας και αλληλεγγύης. Μέσα από στίχους που περιείχαν συνθήματα και αντικυβερνητικά μηνύματα, έγιναν οι κύριοι εκφραστές του κινήματος διαμαρτυρίας εκείνες τις μέρες (Qi, 2019).

Η παλαιστινιακή χιπ χοπ σκηνή φέρεται να ξεκίνησε το 1999 με το γκρουπ DAM των αδελφών Tamer και Suhell Nafar και του φίλου τους Mahmoud Jreri. Οι DAM συνδυάζουν την αραβική μουσική, όπως τη zajal, τη mawwal και τη saj με ρυθμούς χιπ χοπ. Οι στίχοι τους είναι στα αραβικά, στα εβραϊκά, στα αγγλικά και μερικές φορές στα γαλλικά. Οι στίχοι των «κορυφαίων» σε views τραγουδιών τους αναφέρονται στην ισραηλινοπαλαιστινιακή σύγκρουση και στην ανάγκη και το δικαίωμα ίδρυσης ενός ανεξάρτητου παλαιστινιακού κράτους στα παλαιστινιακά εδάφη. Μετά τις επιθέσεις της 11ης Σεπτεμβρίου 2001 στις ΗΠΑ, οι DAM «ενοχλημένοι» με τα στερεότυπα για τους Άραβες από τα ΜΜΕ του δυτικού κόσμου, κυκλοφόρησαν το τραγούδι *Min Imhabi*, ένα τραγούδι που «μιλάει» για τον πόνο, την αδικία και τους αναίτιους θανάτους των Παλαιστίνιων στα κατεχόμενα. Σε πρόσφατη συνέντευξή το ο Jreri δήλωσε: «Η πλειονότητα των δυτικών μέσων ενημέρωσης εξευτελίζει τους Παλαιστίνιους. Δεν μας θεωρούν μουσικούς ή συγγραφείς, ανθρώπους που αγαπούν και χορεύουν και πηγαίνουν σε μπαρ και εστιατόρια. Αυτό που μπορούμε να κάνουμε ως καλλιτέχνες είναι να μιλάμε μέσα από τη μουσική μας και να προσφέρουμε την τέχνη μας. Να εξανθρωπιστούμε»

(Segalon, 2024). Οι DAM δεν κρατούν όπλα ή χειροβομβίδες, γράφουν τραγούδια, ο «απόηχος» των οποίων είναι πιο εκκωφαντικός από μια έκρηξη χειροβομβίδας. Τραγούδια οδύνης και αντίστασης, αλληλεγγύης και ελπίδας. Πριν από λίγα χρόνια συνεργάστηκαν με τον διεθνή οργανισμό UN Women για την παραγωγή ενός μουσικού βίντεο με σκοπό να ευαισθητοποιήσουν τους νεαρούς Άραβες απέναντι στα «εγκλήματα τιμής», δηλαδή τις δολοφονίες νέων γυναικών από μέλη της οικογένειάς τους όταν αυτές θεωρούνται άπιστες ή αρνούνται έναν επιβεβλημένο γάμο. Το γκρουπ αξιοποίησε την επιρροή του για να κινητοποιήσει την νεολαία υπέρ του αγώνα για την αντιμετώπιση των λεγόμενων «εγκλημάτων οικογενειακής τιμής».

2.4.5 Σενεγάλη

Στη Δυτική Αφρική η πιο δημοφιλής χιπ χοπ σκηνή είναι η σκηνή της Σενεγάλης. Η Σενεγάλη διαθέτει μια από τις σημαντικότερες και πιο πολιτικοποιημένες χιπ χοπ σκηνές της Αφρικής. Η σενεγαλέζικη ραπ (Hip Hop Galsen), με καλλιτέχνες όπως οι Positive Black Soul, ενσωματώνει τοπικές παραδόσεις όπως το griot. Θα λέγαμε πως οι ραπερ συνεχίζουν την παράδοση των griots, δηλαδή των «παραμυθάδων», ή καλύτερα των «ραψωδών» της Δυτικής Αφρικής, αναλαμβάνοντας το ρόλο του «θεματοφύλακα» της προφορικής παράδοσης. Ο ήχος της kora, του έγχορδου μουσικού οργάνου που χρησιμοποιείται εκτενώς στη Δυτική Αφρική, σε συνδυασμό με ηλεκτρονικά samples και η χρήση τοπικών γλωσσών, όπως wolof, pulaar, serer, συνδέουν άμεσα το χιπ χοπ με τη griot παράδοση. Αυτή η «ώσμωση» θα μπορούσε να αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση indigenization. Ο Afrika Bambaataa είχε πει πως οι ράπερ είναι μεταμοντέρνοι griot. Θα μπορούσαμε με ασφάλεια να ισχυριστούμε πως δεν πρόκειται για περίπτωση indigenization, αλλά για «αντιδάνειο».

Στη Σενεγάλη η ραπ σκηνή αναλαμβάνει πολιτικές πρωτοβουλίες εκεί που οι θεσμοί αποτυγχάνουν και λειτουργεί ως η «ηθική φωνή» της κοινωνίας (Appert, 2018). Οι Σενεγαλέζοι ράπερ Fou Malade, Thiat και Kilifeu συμμετείχαν στο κίνημα Y'en a Marre το 2011 για να διαμαρτυρηθούν εναντίον της κυβέρνησης του Abdoulaye Wade και να παρακινήσουν τους νέους της χώρας να εγγραφούν στους εκλογικούς καταλόγους για να ψηφίσουν. Το κίνημα κατάφερε να στρέψει την κοινή γνώμη κατά του Wade, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα να μην κερδίσει τις εκλογές του 2012. Το κίνημα υπάρχει ακόμη και

διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην πολιτική σκηνή της Σενεγάλης διεκδικώντας δημοκρατικές μεταρρυθμίσεις, διαφάνεια και αναλαμβάνοντας πρωτοβουλίες για την καταπολέμηση της φτώχειας.

Ας αναφερθούμε σε ορισμένους αξιόλογους καλλιτέχνες της σκηνής. Το ντουέτο Wagëblë μέσα από τους στίχους του αποτυπώνει την καθημερινότητα, τις κοινωνικές ανισότητες και τα όνειρα της νεολαίας. Ο Keur Gui είναι ο πιο «σκληροπυρηνικός» ράπερ της Σενεγάλης. Οι στίχοι του είναι βαθιά πολιτικοποιημένοι και καταγγελτικοί. Ήρθε πολλές φορές αντιμέτωπος με τη λογοκρισία και φυλακίστηκε λόγω της κριτικής του απέναντι στο πολιτικό κατεστημένο. Οι στίχοι του αναφέρονται στη φτώχεια, την ανεργία, τη διαφθορά και τη πολιτική καταπίεση. Τέλος οι ALIF (Attaque libératoire de l'infanterie féministe), ένα γυναικείο φεμινιστικό τρίο, το οποίο γνώρισε μεγάλη επιτυχία τη δεκαετία του 2000 τόσο σε τοπικό όσο και δε διεθνές επίπεδο. Με τους στίχους τους «θίξανε» θέματα όπως η πολυγαμία και ο αναγκαστικός γάμος. Κατάφεραν να συνδυάσουν τη χιπ χοπ με το σενεγαλέζικο χορευτικό μουσικό είδος mbalax, ραπάροντας στα αγγλικά, στα γαλλικά και σε wolof.

Το χιπ χοπ στη Σενεγάλη μετατράπηκε από μόδα σε κοινωνικό και πολιτικό κίνημα. Είναι το πιο δημοφιλές μουσικό είδος της χώρας. Είναι τρόπος ζωής για τους νέους. Όπως σημειώνει η Appert (2016): «Η ραπ στη Σενεγάλη δεν είναι απλώς μουσική, είναι κοινωνικό όπλο».

Στη υπόλοιπη Δυτική Αφρική, και ειδικότερα στη Νιγηρία και τη Γκάνα, η underground ραπ ενσωματώνει Afrobeat (ή Afrofunk) στοιχεία, δηλαδή του μουσικού είδους που συνδυάζει επιρροές από τη νιγηριανή Yoruba και τη highlife μουσική με αμερικάνικες επιρροές (φανκ, τζαζ, σόουλ), και χιπ χοπ samples. Ο ορισμός του urban ήχου των μεγαλουπόλεων (Aterianus-Owanga, 2017). Ράπερ όπως ο M.anifest στη Γκάνα και οι Santi, Falz και Show Dem Camp στη Νιγηρία τραγουδούν σε τοπικές γλώσσες με στίχους στους οποίους ενυπάρχουν ως βασικά θέματα τα καθημερινά βιώματα των νέων, η φτώχεια, η ανεργία και η πολιτική καταπίεση.

Το 2006 δημιουργήθηκε η μουσική κολεκτίβα Artistes Unis pour le Rap Africain (AURA), 17 ράπερ από δέκα χώρες της Δυτικής Αφρικής (από το Μπενίν, τη Μπουρκίνα Φάσο, τη Γκάμπια, τη Γουινέα, την Ακτή Ελεφαντοστού, το Μάλι, τη Μαυριτανία, τη Νιγηρία, το

Τόγκο και, φυσικά, τη Σενεγάλη) που δεσμεύτηκαν να χρησιμοποιήσουν τη μουσική τους για την ανάπτυξη της Αφρικής. Με την υποστήριξη της MKO Plan International συμμετείχαν σε μια εκστρατεία ευαισθητοποίησης σχετικά με τα δικαιώματα των παιδιών σε όλο τον κόσμο και ιδιαίτερα της Αφρικής. Το 2006 πραγματοποίησαν από κοινού την πρώτη τους μουσική κωμική παράσταση. Έχουν ηχογραφήσει δύο άλμπουμ (Camara, 2010). Το «πείραμα» της AURA είναι ένα ακόμη παράδειγμα πως η underground ραπ δε είναι μόνο μουσική, αλλά εργαλείο κοινωνικής αφύπνισης, είναι πολιτική δράση.

2.4.6 Νότια Κορέα

Η underground ραπ σκηνή της Άπω Ασίας, και συγκεκριμένα της Νότιας Κορέας, παρουσιάζει ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον. Αν και είναι δημοκρατική χώρα, ενίοτε εφαρμόζονται «αυταρχικές» πολιτικές που περιλαμβάνουν την καταστολή ελευθεριών, τον αυστηρό έλεγχο των ΜΜΕ και τη σκληρή καταστολή των κοινωνικών διαμαρτυριών, όπως έγινε το Δεκέμβριο του 2024 με την προσπάθεια επιβολής στρατιωτικού νόμου στη χώρα. Στη Νότιο Κορέα η δημόσια πολιτική διαφωνία είναι περιορισμένη, η underground ραπ λειτουργεί ως χώρος έκφρασης της κοινωνικής δυσανεξίας και μορφή αντίστασης που συχνά λογοκρίνεται ή καταστέλλεται.

Η underground ραπ σκηνή της χώρας αναπτύχθηκε μετά το 2000 σε «φυσικούς» χώρους ανάπτυξης της underground ραπ, δηλαδή σε υπόγεια club της Σεούλ και σε διαδικτυακές κοινότητες, ως αντίδραση στη συνεχώς αναπτυσσόμενη K-pop βιομηχανία. Η σκηνή αποτελεί μέσο έκφρασης της αγανάκτησης των νέων απέναντι στην ανταγωνιστική καπιταλιστική κουλτούρα και τη νεοφιλελεύθερη αναδιάρθρωση της κοινωνίας που ζουν (Lie, 2015). Κύριοι θεματικοί πυρήνες των στίχων είναι οι κοινωνικές πιέσεις που δέχονται καθημερινά οι νέοι στην εργασία τους αλλά και από εκπαιδευτικούς θεσμούς, η κριτική στον καταναλωτισμό, η σκληρή αστυνόμευση και η καταγγελία της λογοκρισίας (Cha & Lee, 2019).

Ας αναφερθούμε σε ορισμένους αξιόλογους καλλιτέχνες της σκηνής. Τα πρώτα βήματα έγιναν με την άνοδο των ανεξάρτητων labels και τη δημιουργία ομάδων όπως η Vismajor Crew, η The Quiett και η Dok2 (Cha & Lee, 2019). Οι Drunken Tiger, από τους πρωτοπόρους τις σκηνής, με τους στίχους τους αμφισβήτησαν τον εθνικισμό, τον ρατσισμό αλλά και τον επίσημο εθνικό λόγο περί (οικονομικής και πολιτισμικής) «προόδου». Σε

κάποια τραγούδια τους, όπως το *The Movement* παρουσιάζουν τη χιπ χοπ περισσότερο ως κοινωνικό και πολιτικό κίνημα παρά σαν μουσικό είδος. Οι Epik High αναπτύσσουν έναν έντονα πολιτικό λόγο και ασκούν έντονη κριτική στη λατρεία της διασημότητας και στην «αλλοτριωτική» βιομηχανία της κουλτούρας. Ο E Sens, αν και ξεκίνησε από την mainstream σκηνή, διατήρησε έναν έντονα πολιτικό λόγο. Οι στίχοι του αναφέρονται στα «δεινά» του καπιταλισμού, όπως είναι η αλλοτρίωση της εργασίας και η αυξανόμενη ανισότητα, αλλά και στη διαρκή κρατική επιτήρηση. Ο Agust D (Suga), παγκοσμίως γνωστός ως μέλος του νεανικού γκρουπ BTS, στη σόλο καριέρα του υιοθέτησε έναν άμεσο πολιτικό λόγο. Στο τραγούδι του *Haegyeum* συνδέει τις προσωπικές του εμπειρίες με δομικές μορφές εξουσίας και παρουσιάζει την «έννοια» της ελευθερίας σε αντιπαράθεση με την κοινωνική πειθαρχία.

2.4.7 Αυστραλία

Η underground σκηνή της Αυστραλίας συγκροτείται κυρίως από τους First Nations κατοίκους της Αυστραλίας, δηλαδή τους Αβορίγινες και νησιώτες των Torres Strait Islander. Μακριά από τα φώτα της mainstream κουλτούρας, εστιάζει στην αυθεντικότητα, τον πειραματισμό και την κοινωνική κριτική, αναδεικνύοντας τα βιώματα και τη συλλογική εμπειρία της κοινότητας που «αντιπροσωπεύει» (Mitchell, 2006).

Οι Αβορίγινες ράπερ αμφισβητούν, η καλύτερα απονομιμοποιούν, τις ηγεμονικές (αποιοκρατικές) αφηγήσεις της Αυστραλιανής Κοινοπολιτείας, οι οποίες παραμένουν ενεργές και στο σήμερα, «διηγούμενοι» τις μοναδικές τους ιστορίες, αξιοποιώντας τη μουσική ραπ ως εκφραστικό μέσο αυτό-ενδυνάμωσης των ίδιων και των fans τους, του κοινού που τους «ακολουθεί», ως μέσο ψυχαγωγίας και αναβίωσης του πολιτισμού των προγόνων τους (Minestrelli, 2018). Οι Αβορίγινες ράπερ εστιάζουν σε κοινωνικά ζητήματα, όπως η ανισότητα και η συστηματική καταπίεση των ιθαγενών πολιτισμών, στη ζωή στις αστικές γειτονίες, αλλά και στις προσωπικές τους εμπειρίες (Homan, 2003). Η underground σκηνή της Αυστραλίας δεν είναι μόνο μουσική, αλλά ταυτόχρονα και ο χώρος όπου η φωνή των «σιωπηλών» ακούγεται δυνατά. Είναι η φωνή της κοινότητας. Δεν είναι μόνο μουσική, αλλά και μέσο κοινωνικής κριτικής και μέσο επαναδιεκδίκησης της πολιτισμικής ταυτότητας.

Ας αναφερθούμε σε ορισμένους αξιόλογους καλλιτέχνες. Τα εμβληματικά ντουέτα Remi και Horrorshow, έχουν συνεισφέρει τα μέγιστα στη διαμόρφωση της σκηνής. Οι Remi σχολιάζουν με τους στίχους θέματα φυλετικής ταυτότητας και κοινωνικής αδικίας, ενώ οι Horrorshow έχουν δημιουργήσει ένα συναισθηματικά φορτισμένο, αφηγηματικό στυλ, που επικεντρώνεται στις καθημερινές εμπειρίες των νεαρών Αυστραλών της εργατικής τάξης (Mitchell & Sarig, 2019). Αξίζει, επίσης, να αναφερθούμε στο πολυβραβευμένο γκρουπ A.B. Original, που δεν έπαψε ποτέ του να διατηρεί τη σύνδεσή με την underground κουλτούρα και τη σπουδαία ράπερ Barkaa, η οποία αγωνίζεται για τα δικαιώματα των First Nations γυναικών. Ο ράπερ, Mau Power, γεννημένος στο Thursday Island είναι ο πιο «αναγνωρίσιμος» καλλιτέχνης από τα Torres Strait Islander στην Αυστραλία. Ο Baker Boy, είναι εξαιρετικά μελωδικός και τραγουδάει στα αγγλικά και στη γλώσσα Yolngu, ενώ δεν «διστάζει» να χρησιμοποιήσει στις ηχογραφήσεις του το παραδοσιακό πνευστό όργανο των Αβορίγινων didgeridoo. Ο Ziggy Ramo είναι ένας κοινωνικά ευαισθητοποιημένος ράπερ και ακτιβιστής. Συμμετείχε στις διαμαρτυρίες του κοινωνικού κινήματος Black Lives Matter (BLM), μετά τη δολοφονία από αστυνομικούς του George Floyd στη Μινεάπολη. Ο Drmngnow, που ραπάρει στη διάλεκτο yorta yorta, χρησιμοποιεί τη μουσική του για τη διάδοση του πολιτισμού των Αβορίγινων. Και τέλος ο σπουδαίος μουσικός, ο «drapper» (συνδυασμός των λέξεων rapper και drummer) Dobby, ο οποίος αντιπροσωπεύει την νεότερη γενιά των Αβορίγινων ράπερ.

3. Η χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης

Η ελληνική χιπ χοπ σκηνή δεν συνιστά ένα ενιαίο και ομοιογενές πολιτισμικό σύνολο, αλλά αποτελείται από επιμέρους τοπικές σκηνές που παρουσιάζουν διαφορετικά αισθητικά, κοινωνικά και ιδεολογικά γνωρίσματα. Παρότι η Αθήνα αποτέλεσε το πρώτο και μεγαλύτερο κέντρο ανάπτυξης της ελληνικής ραπ, η Θεσσαλονίκη ανέπτυξε σταδιακά τη δική της ξεχωριστή μουσική και πολιτισμική φυσιογνωμία. Η ταυτότητα αυτή συνδέθηκε άμεσα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της πόλης, το αίσθημα της περιφερειακής θέσης σε σχέση με το αθηναϊκό κέντρο, την προσήλωση στις αξίες της underground κουλτούρας και τις κοινές εμπειρίες των καλλιτεχνών που δραστηριοποιήθηκαν σε αυτήν. Για τον λόγο αυτό, η χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης δεν μπορεί να προσεγγιστεί μόνο ως μουσικό φαινόμενο, αλλά και ως μια μορφή αστικής πολιτισμικής έκφρασης που διαμορφώνεται μέσα από συγκεκριμένα κοινωνικά δίκτυα, βιώματα και τρόπους κατανόησης και βίωσης του αστικού χώρου.

Το παρόν κεφάλαιο ξεκινά με μια συνοπτική αναδρομή στην πορεία της ελληνικής χιπ χοπ σκηνής, με σκοπό να παρουσιαστούν τα βασικά στάδια εξέλιξής της και οι διαδικασίες μέσω των οποίων συγκροτήθηκε η ελληνική ραπ κουλτούρα. Στη συνέχεια, η ανάλυση επικεντρώνεται στη Θεσσαλονίκη ως μια ιδιαίτερη τοπική σκηνή, εξετάζοντας τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες που συνέβαλαν στη διαμόρφωση του ξεχωριστού ύφους και της αισθητικής της. Μέσα από τη μελέτη χαρακτηριστικών καλλιτεχνών και συλλογικών σχημάτων της πόλης, διερευνώνται ζητήματα όπως η αλληλεπίδραση της ραπ με τον αστικό χώρο, οι αντιλήψεις περί αυθεντικότητας, η σημασία της underground ταυτότητας, οι ταξικές εμπειρίες που αποτυπώνονται στους στίχους, καθώς και η σχέση της μουσικής με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας.

3.1 Σύντομη ιστορία της ελληνικής χιπ χοπ σκηνής

Η χιπ χοπ κουλτούρα στην Ελλάδα συνδέεται άμεσα με την εξάπλωση της σε όλον τον κόσμο κατά τη δεκαετία του 1980. Η ελληνική χιπ χοπ σκηνή πέρασε από διαφορετικές φάσεις ανάπτυξης: από τα πρώτα δειλά βήματα της πρώιμης πειραματικής περιόδου και

τη διαμόρφωση της ιδιαίτερης ελληνικής χιπ χοπ ταυτότητας τη δεκαετία του 1990, μέχρι τη μαζική διάδοση μέσω διαδικτύου μετά το 2000, όπου εξελίχθηκε σε ένα ιδιαίτερα δυναμικό μουσικό ρεύμα, με τεράστια επιρροή στη νεανική κουλτούρα και τη σύγχρονη μουσική παραγωγή.

3.1.1 Οι απαρχές της χιπ χοπ κουλτούρας της Ελλάδας (δεκαετία 1980)

Σημαντικό ρόλο στη διάδοση της κουλτούρας στην Ελλάδα έπαιξε η προβολή στους κινηματογράφους ταινιών όπως *Wild Style* (1983), *Beat Street* (1984) και *Breakin'* (1984), οι οποίες έφεραν το νεολαιίστικο κοινό σε επαφή με τον κόσμο του break dance, των DJs, του γκράφιτι και με τη γενικότερη urban κουλτούρα. Σημαντικό ρόλο επίσης έπαιξαν οι μουσικές τηλεοπτικές εκπομπές της ελληνικής τηλεόρασης, τα εγχώρια μουσικά περιοδικά, οι ραδιοφωνικοί σταθμοί της αμερικανικής βάσης και ο ραδιοφωνικός σταθμός Ηχώ FM, που διέδωσαν τη ραπ μουσική στα ερτζιανά. Στις μεγάλες πόλεις της Ελλάδας, κυρίως στην Αθήνα, άρχισαν να εμφανίζονται οι πρώτες ομάδες (crews) που χόρευαν break dance στους δρόμους και τις ντίσκο. Επίσης δημιουργήθηκαν τα πρώτα crews γκραφιτάδων (Μαγιοπουλος, 2013). Η «ώρα» των b-boys ήταν όταν ο DJ έπαιζε στην ντίσκο το *Axel F* του Harold Faltermeyer, το synth-pop οργανικό κομμάτι του soundtrack της ταινίας *Ο Μπάτσος του Μπέβερλι Χιλς* (*Beverly Hills Cop*, 1984) ή το *Sun City* (1985) του Steven Van Zandt, ένα τραγούδι διαμαρτυρίας κατά της πολιτικής του apartheid της Νότιας Αφρικής, στο οποίο συμμετείχαν οι διασημότεροι ράπερ και ρόκερ του αγγλόφωνου κόσμου. Η μουσική ραπ εμφανίστηκε λίγα χρόνια αργότερα. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980 εμφανίστηκαν κάποιοι καλλιτέχνες, που επιχείρησαν να προσαρμόσουν το νεότερο μουσικό ύφος στην ελληνική γλώσσα. Ίσως είναι η μοναδική χιπ χοπ σκηνή στον κόσμο που εξ αρχής χρησιμοποιείται η γλώσσα της χώρας «υποδοχής» και όχι τα αγγλικά.

Το σημαντικότερο γκρουπ της περιόδου, σύμφωνα με τους σημαντικότερους ιστορικούς της σκηνής, ήταν οι FF.C, που σχηματίστηκε από τον Σκηνοθέτη, τον Ρυθμοδαμαστή και τον DJ Everlast. Το πρώτο άλμπουμ με στοιχεία χιπ χοπ μουσικής που ηχογραφήθηκε στην Ελλάδα ήταν το *Εν+Τάξει* των O.P.A. (Oppressive People Attack), που κυκλοφόρησε το 1990. Στα τραγούδια τους υπήρχε ένα συνδυασμός του ελληνικού με τον αγγλικό στίχο, ενώ οι κλίμακες (δρόμοι) στις οποίες βασίστηκαν ήταν λαϊκές. Ποτέ δεν υπήρξαν ένα

αμιγώς χιπ χοπ γκρουπ, αφού η μουσική τους περιείχε στοιχεία και από άλλα μουσικά είδη όπως ηλεκτρονική, techno και technopor. Πειραματίστηκαν σε διαφορετικά στυλ μουσικής εντάσσοντας χιπ χοπ στοιχεία στη μουσική τους (Καρυπίδου & Κουμποτής, 1991). Ωστόσο η κυκλοφορία του άλμπουμ των O.P.A. θεωρείται ένα από τα πρώτα βήματα, μετά τη συναυλία των FF.C στην ντίσκο B-52, της ελληνικής χιπ χοπ.

3.1.2 Η διαμόρφωση της ελληνικής χιπ χοπ ταυτότητας (δεκαετία 1990)

Η δεκαετία του 1990 υπήρξε καθοριστική για την ανάπτυξη της ελληνικής χιπ χοπ σκηνής. Αυτή τη περίοδο εμφανίστηκαν γκρουπ που διαμόρφωσαν μια ιδιαίτερη μουσική ταυτότητα και ανέπτυξαν το δικό τους καλλιτεχνικό προφίλ. Είναι η περίοδος που επισημαίνεται η σταδιακή «χειραφέτηση» από το αμερικάνικο πρότυπο. Η σκηνή κυριαρχείται από μετρημένα στα δάχτυλα των χεριών γκρουπ με δύο ή περισσότερες δισκογραφικές κυκλοφορίες το καθένα. Λόγω του σχετικά μικρού μεγέθους της σκηνής, παρατηρείται σαφής στιλιστική διαφοροποίηση.

Κεντρικό ρόλο στη διαδικασία «χειραφέτησης» έπαιξε το γκρουπ Active Member. Το γκρουπ ιδρύθηκε το 1992 από τον B.D. Foxmoor (Μιχάλης Μυτακίδης) και τον DJ MCD (Δημήτρης Κρητικός). Λίγο αργότερα στο γκρουπ θα ενταχθεί η Sadahzinia (Γιολάντα Τσιαμπόκλαλου), η πρώτη γυναίκα που εισήλθε στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή. Οι Active Member ανέπτυξαν ένα ιδιαίτερο μουσικό ύφος το οποίο ονόμασαν Low Bar, θέλοντας να διαφοροποιηθούν από της αμερικανική χιπ χοπ σκηνή. Τι είναι το Low Bar; Δεν είναι μόνο μουσικό «κίνημα», αλλά και κοινωνικό, είναι φιλοσοφία ζωής. «Λίκνο» του θεωρείται το Πέραμα, γενέτειρα του Μιχάλη Μυτακίδη. Χαρακτηρίζεται από έναν αργό και «βαρύ» ρυθμό, έντονη «ατμόσφαιρα» που το διαφοροποιεί από τον «καθιερωμένο» ρυθμό της ραπ. Οι στίχοι έχουν κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο με θέματα όπως η κοινωνική αδικία, η καθημερινή ζωή στις εργατικές συνοικίες, στίχοι που δίνουν έμφαση στην αυτογνωσία, στη σκέψη και το μήνυμα, όχι μόνο στο beat.

Παράλληλα εμφανίστηκαν και άλλα σημαντικά συγκροτήματα, όπως οι Terror X Crew, που αποτελούνταν από τους ράπερ Ατρέμη, Ευθύμη και παραγωγό τον DJ ALX. Η μουσική τους χαρακτηριζόταν από έντονους, δυναμικούς ρυθμούς και στίχους με έντονη κοινωνική κριτική. Σημαντική παρουσία είχαν οι Razzastar, οι οποίοι «επενδύοντας» σε ένα λυρικό ύφος κατάφεραν να συνδυάσουν στοιχεία χιπ χοπ μουσικής με ρέγκε και dub,

οι Ζωντανοί Νεκροί, οι οποίοι προσφέρουν μια ελληνική εκδοχή του gangsta ραπ, οι NEBMA, οι οποίοι θεωρούνται «hardcore», οι Ζωντανοί Νεκροί, οι Βαβυλώνα και τέλος τα Ημισκούμπρια, οι οποίοι «σχολιάζουν» την ελληνική πραγματικότητα με στίχους παιγνιώδης και σατυρικούς.

3.1.3 Εμπορική ανάπτυξη και διεύρυνση της σκηνής (2000-2010)

Κατά τη δεκαετία αυτή η ελληνική χιπ χοπ σκηνή άρχισε να αποκτά μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητα. Την περίοδο αυτή εμφανίστηκαν καλλιτέχνες που προσέγγισαν τη ραπ μουσική με πιο εμπορική αισθητική, όπως οι Going' Through και τα Ημισκούμπρια, οι οποίοι κατάφεραν να φέρουν το χιπ χοπ πιο κοντά στο mainstream κοινό. Η ανάπτυξη της ελληνικής μουσικής βιομηχανίας, η εμφάνιση μουσικών τηλεοπτικών καναλιών (όπως το MAD TV) και το συνεχώς αυξανόμενο ενδιαφέρον του κοινού για τα μουσικά φεστιβάλ συνέβαλαν στην περαιτέρω διάδοση του είδους.

Οι καλλιτέχνες της underground ραπ παράγουν τη μουσική τους εκτός των μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών σε μικρά στούντιο, πολλές φορές σε οικιακούς χώρους και διανέμουν τα προσωπικά CD και τα mixtapes χέρι με χέρι, σε συναυλίες που διοργανώνουν οι ίδιοι σε αυτοδιαχειριζόμενους πολιτιστικούς χώρους ή μέσω διαδικτυακών πλατφορμών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ανεξάρτητης μουσικής παραγωγής (Hesmondhalgh, 2013). Είναι η περίοδος που οι καλλιτέχνες της underground ραπ εμπεδώνουν την αυτοσυνειδησία τους προβάλλοντας τη «διαφορετικότητά» τους και την προσήλωσή στις «αρχές» του χιπ χοπ.

Αυτή τη δεκαετία εμφανίστηκαν αξιόλογοι καλλιτέχνες όπως ο Εισβολέας και ο Ταραξίας, οι οποίοι πριν κάνουν σόλο καριέρα δημιούργησαν του Άλφα Γάμα (Γνωστοί Άγνωστοι), ο Ταφ Λάθος, ο Anser, οι ΒήταΠεις, ο Tiny Jackal, ο Βέβηλος, ο Λόγος Απειλή και οι Στίχοιμα.

3.1.5 2010 έως σήμερα

Η δεκαετία του 2010 είναι η δεκαετία της οικονομικής κρίσης. Η ανεργία, η κοινωνική ανασφάλεια, η πολιτική απογοήτευση και οι δυσκολίες της καθημερινότητας αποτέλεσαν τα βασικά θέματα των στίχων των underground ράπερ. Η ραπ λειτούργησε ως μέσο κοινωνικής και πολιτικής έκφρασης και ως φωνή διαμαρτυρίας και αντίδρασης.

Αυτή τη δεκαετία το streaming, δηλαδή η online αναπαραγωγή οπτικοακουστικών αρχείων αρχίζει να κυριαρχεί για να αλλάξει ριζικά τον τρόπο που ακούμε μουσική. Οι online «βιβλιοθήκες» μουσικών κομματιών, βίντεο, εκπομπών και ταινιών που προσφέρονται από τις υπηρεσίες streaming είναι γεμάτες με «καλούδια» για όλα τα γούστα. Οι καλλιτέχνες μπορούσαν πλέον να παράγουν μουσική στο σπίτι και να τη διανέμουν άμεσα στο διαδίκτυο, χωρίς τη μεσολάβηση εταιρειών. Αυτή η «καινοτομία» και ανάπτυξη των μέσων κοινωνικής δικτύωσης οδήγησε σε μεγάλη αύξηση νέων καλλιτεχνών και συλλογικοτήτων.

Μετά το 2015 οι ράπερ της σκηνής αρχίζουν να πειραματίζονται με την trap, την cloud rap και τη chillhop και να παρακολουθούν πιο «στενά» τις διεθνείς τάσεις του χιπ χοπ. Η πολιτική θεματολογία των στίχων αν και παραμένει σημαντική, εμφανίζονται καλλιτέχνες που εκφράζονται με πιο προσωπικούς και «εσωτερικούς» στίχους. Στις αρχές της δεκαετίας του 2020 η σκηνή γίνεται ακόμη πιο «σύνθετη» και πολυμορφική. Πολλοί καλλιτέχνες αλλάζουν «στρατόπεδο» με ιδιαίτερη ευκολία: Μεταπηδούν από την underground rap στη mainstream και τανάπαλιν. Είναι μια περίοδος με μεγάλη στιλιστική ποικιλία: boom bar, trap, drill, experimental hip-hop. Η διαδικτυακή παρουσία τους στο YouTube, Spotify, SoundCloud και TikTok «επισκιάζει» την παρουσία άλλων καλλιτεχνών που προέρχονται από διαφορετικά είδη μουσικής. Πλέον συνεργασίες μεταξύ καλλιτεχνών από διαφορετικές πόλεις και σκηνές έχουν γίνει «μόδα». Παράλληλα, η στιχουργική θεματολογία έχει διευρυνθεί. Πολλοί ράπερ ασχολούνται με την προσωπική ταυτότητα, την καθημερινότητα στις πόλεις, την ψυχολογία και τις εμπειρίες της νέας γενιάς.

Ο κατάλογος με τους καλλιτέχνες που εμφανίστηκαν στη σκηνή τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια είναι ατελείωτος. Ίσως «ξεχωρίζουν» ο Bloody Hawk, ο Dani Gambino, ο Buzz, οι Λόγος Τιμής, ο Novel 729, ο Immune, ο Mo Skillz, ο Hatemost, ο Sadomas, ο Fasma, ο Solmeister, ο Negros Tou Moria, ο Saske.

3.2 Η χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης

Σήμερα οι Θεσσαλονικείς έχουν διαμορφώσει μια εικόνα για την Θεσσαλονίκη σχεδόν πάντα μέσα από την σύγκριση με την Αθήνα. Στην Θεσσαλονίκη είναι γνωστό το

ανέκδοτο: «Τι είναι τοπικιστής, μπαμπά», ρωτάει ο γιος τον μπαμπά του. «Ο βλάκας, που νομίζει πως η πόλη του είναι πιο όμορφη από τη Σαλονίκη μας», απαντάει ο μπαμπάς. Οι Σαλονικιοί είναι τοπικιστές. Αδικημένοι, «ριγμένοι», παραγκωνισμένοι από τους Αθηνέζους, τους χαμουτζήδες, αιώνιοι δεύτεροι. Οι Σαλονικιοί θεωρούν την Αθήνα κέντρο αποφάσεων, θεωρούν πως παίρνει τη μερίδα του λέοντος από το κρατικό κορβανά, ενώ η πόλη τους τα ψίχουλα που περισσεύουν.

Οι ράπερ της πόλης είναι κι αυτοί είναι «τοπικιστές»! Αγαπούν την πόλη τους, τη μισούν και αγαπούν να τη μισούν. Είναι το «σκηνικό» της ζωής τους, που επιδρά στη ψυχοσύνθεσή τους. Μοιάζει να ραπάρουν μόνο για τους κατοίκους της. Λες και η πόλη τους είναι το κέντρο του κόσμου.

Η ραπ μουσική χαρακτηρίζεται από μια έντονη σύνδεση με τον τόπο. Η «sense of place» είναι κοινός τόπος για τους ράπερ όλου του κόσμου (Forman, 2002). Οι ράπερ αναφέρονται στις γειτονιές και στις κοινότητές τους συνδέοντας το προσωπικό τους βίωμα με τη συλλογική εμπειρία. Η ραπ είναι μια μορφή πολιτισμικής αφήγησης, μέσα από την οποία οι δημιουργοί εκφράζουν κοινωνικές εμπειρίες και αντιλήψεις για τον αστικό χώρο (Rose, 1994). Στο πλαίσιο αυτό, η πόλη, εν προκειμένω η Θεσσαλονίκη, δεν αποτελεί απλώς «σκηνικό», αλλά ενεργό στοιχείο της καλλιτεχνικής έκφρασης. Οι ράπερ αντλούν έμπνευση από την καθημερινότητα της πόλης μετατρέποντας τις προσωπικές εμπειρίες τους σε μουσική αφήγηση. Η πόλη είναι χώρος βιωματικής εμπειρίας. Η Παραλία Θεσσαλονίκης, η Πλατεία Αριστοτέλους, η Πλατεία Ναβαρίνου μαζί με την Καμάρα και τη Ροτόντα, ο «Βαρδάρης», τα Λαδάδικα και η οδός Βαλαωρίτου αποτελούν επαναλαμβανόμενα μοτίβα σε πολλές ρίμες, καθώς και «άσημες» γειτονιές της Τούμπας, της Καλαμαριάς, της Σταυρούπολης, της Πολίχνης, του Ευόσμου, της Μενεμένης, της Θέρμης και του Πανοράματος. Οι αναφορές αυτές δημιουργούν μια ιδιαίτερη μορφή αστικής αφήγησης, όπου η πόλη παρουσιάζεται μέσα από τις προσωπικές εμπειρίες των δημιουργών.

Πολυτραγουδισμένη πόλη η «φτωχομάνα». Εξακολουθεί να εμπνέει τους δημιουργούς της. Σαλούγκα, Σαλόνικα, Σαλού, Ξεσσαλόνικα, Σκαλόνικα, Θλιμμένη γοργόνα, Βόρεια πόλη, Βορράς, Salonika City. Έτσι την αποκαλούν οι ράπερ που γεννήθηκαν εδώ. Στη συνέχεια

θα αναφερθούμε στην «ιστορία» της σκηνής και σε μερικούς από τους πιο χαρακτηριστικούς εκπροσώπους της.

3.2.1 Σύντομη περιοδολόγηση της underground ραπ σκηνής της Θεσσαλονίκης

Η χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης άρχισε να αναπτύσσεται λίγο αργότερα από τη σκηνή της Αθήνας. Η χιπ χοπ κουλτούρα της πόλης συνδέθηκε αρχικά με το γκράφιτι και το break dance. Την πρώτη πενταετία της δεκαετίας 1990 δημιουργήθηκαν τα πρώτα γκράφιτι crews. Αυτές οι ομάδες (crews) χρησιμοποίησαν ως καμβά εγκαταλελειμμένα κτίρια, σιδηροδρομικές γραμμές, βιομηχανικές ζώνες, αλλά και στόρια καταστημάτων κεντρικών οδών της πόλης με τη «συναίνεση» των ιδιοκτητών τους. Το γκράφιτι ήταν ένα «μέσο» για να αποτρέψουν την αναγραφή ποδοσφαιρικών ή πολιτικών συνθημάτων στα στόρια τους. Τα δισκοπωλεία της πόλης δε διέθεταν στις προθήκες δίσκους ραπ καλλιτεχνών, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων. Αυτή την περίοδο η ραπ μουσική διαδιδόταν μέσω ραδιοφωνικών εκπομπών, οι οποίες ηχογραφούνταν σε κασέτες για να «παίξουν» σε φοιτητικά πάρτι. Στα τέλη της δεκαετίας του 1990 δημιουργήθηκαν τα πρώτα ραπ σχήματα της πόλης. Το 1999 δημιουργήθηκε το γκρουπ Βόρεια Αστέρια από τους Μικρός Κλέφτης, Λεξ, Τζαμάλ, Ζήνων, Mondi και 3D, ένα από τα σημαντικότερα γκρουπ της ελληνική χιπ χοπ σκηνής, οι οποίοι θεωρούνται η «πρώτη γενιά» ραπερ της σκηνής. Τα Βόρεια Αστέρια ξεκίνησαν ως γκράφιτι crew, το 2G. Δημιουργήθηκαν έπειτα από συνένωση τριών ραπ «σχημάτων»: Άλντοι Γρίφοι (3D, Μικρός Κλέφτης, Aldo), Χάσμα (Λεξ, Τζαμάλ, Mondi) και Παρείσακτοι (Ζήνων, Des). Την παραγωγή των κομματιών τους είχαν αναλάβει ο Μικρός Κλέφτης, ο Mondi, ο Aldo και ο Dof (Dof Twogee), ενώ το μιξάρισμα ο Squeazy Anks. Η μουσική τους χαρακτηριζόταν από boom bar παραγωγές με έντονη επιρροή από το αμερικάνικο ραπ.

Στη δεκαετία του 2000 η σκηνή της πόλης εξελίχθηκε μέσα από ανεξάρτητες κυκλοφορίες και προσωπικές δουλειές καλλιτεχνών. Δημιουργήθηκαν μικρά (αυτοσχέδια, «οικιακά») στούντιο που παρήγαν τη μουσική τους χωρίς την υποστήριξη μεγάλων δισκογραφικών εταιριών (DIY κουλτούρα) και ανεξάρτητα labels. Σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της σκηνής έπαιξε το Thessaloniki Hip Hop Festival, το οποίο ξεκίνησε το 2003 με πρωτοβουλία της ομάδας Zlotan Tribe για να στηρίξει την εγχώρια σκηνή δίνοντας βήμα

σε νέους δημιουργούς. Θεωρείται το μεγαλύτερο και μακροβιότερο χιπ χοπ φεστιβάλ στην Ελλάδα. Το φεστιβάλ φιλοξένησε (και φιλοξενεί) συναυλίες, graffiti events, breakdance battles και DJ workshops. Το φεστιβάλ συνέβαλε στο να δημιουργηθεί ένα δίκτυο συνεργασιών μεταξύ ράπερ και παραγωγών από όλη την Ελλάδα, ενισχύοντας την πολιτιστική σημασία της Θεσσαλονίκης στο ελληνικό χιπ χοπ. Αυτή τη δεκαετία τα Βόρεια Αστέρια ηχογράφησαν τα πρώτα άλμπουμ τους και οι Μικρός Κλέφτης, Λεξ, Τζαμάλ, Ζήνων τα πρώτα προσωπικά άλμπουμ τους, τα οποία συνέβαλαν στη διαμόρφωση του ιδιαίτερου «ηχοχρώματος» της σκηνής, με έντονα boom bar beats και στίχους που περιγράφουν τη καθημερινή ζωή των ανθρώπων των λαϊκών συνοικιών της πόλης. Η σκηνή «ενισχύθηκε» σημαντικά με την εμφάνιση σημαντικών ράπερ, όπως ο 12ος Πίθηκος και ο Λόγος Απειλή (γεννημένος στην Κοζάνη με «έδρα» τη Θεσσαλονίκη), οι οποίοι θεωρούνται εκπρόσωποι της «δεύτερης γενιάς» ράπερ της σκηνής. Το 2009 ξεκίνησε το Street Mode Festival, η μεγαλύτερη γιορτή της street κουλτούρας με δεκάδες live shows, events αφιερωμένα στην street art, τον χορό και τα αθλήματα δράσης.

Η δεκαετία του 2010, η δεκαετία της οικονομικής κρίσης, χαρακτηρίζεται από κεφαλαιώδεις αλλαγές για τη χιπ χοπ σκηνή της πόλης και της χώρας. Η εξάπλωση των ψηφιακών πλατφορμών (YouTube, Spotify, Apple Music) και των κοινωνικών δικτύων επέτρεψε στους καλλιτέχνες να αποκτήσουν ευρύτερο κοινό. Οι ράπερ απέκτησαν μεγαλύτερη «ελευθερία» έκφρασης. Είναι πλέον οι ίδιοι εκτός από δημιουργοί και ερμηνευτές, αλλά και παραγωγοί και «διανομείς» της μουσικής και των ψηφιακών τους βίντεο. Αυτή τη δεκαετία αναπτύχθηκε και η trap σκηνή της πόλης. Η οικονομική κρίση επηρέασε σημαντικά την μουσική παραγωγή της χώρας. Εκείνη τη περίοδο όπου η δισκογραφία βρισκόταν σε κρίση, οι ράπερ της επέλεξαν να κυκλοφορούν δωρεάν τα τραγούδια τους σε ψηφιακές πλατφόρμες. Το γεγονός στάθηκε η αιτία να αποκτήσουν πανελλαδικό ακροατήριο και συνέβαλε στη δημιουργία μιας ισχυρής fanbase. Τα βίντεο τους στο YouTube ξεπέρασαν τις προβολές καταξιωμένων καλλιτεχνών από άλλα μουσικά είδη. Δεν θα ήταν υπερβολή αν ισχυριστούμε πως η οικονομική κρίση ενδυνάμωσε τη σκηνή της πόλης. Ο «χώρος» γέμισε αμέσως, όπως γεμίζει ένα χωράφι με σαλιγκάρια μετά τη βροχή. Θεματικά οι στίχοι της περιόδου αυτής περιστρεφόταν γύρω από την εργασιακή ανασφάλεια, τη φτώχεια, την κοινωνική ανισότητα, τη μετανάστευση των νέων στο εξωτερικό και τη γενικότερη απογοήτευση από το πολιτικό σύστημα. Η ραπ μουσική έγινε

ένα μέσο αφήγησης της σκληρής καθημερινότητας των νέων που μεγάλωναν μέσα στην ανασφάλεια και την αίσθηση ότι το μέλλον έχει κλείσει. Κατά την περίοδο της κρίσης εμφανίστηκε ένα νέο κύμα καλλιτεχνών που εξέφραζε πιο ωμά την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Ξεχωρίζει ο Bloody Hawk, ο οποίος γεννήθηκε στην Ξάνθη αλλά έκανε τα πρώτα του «ηχηρά» μουσικά βήματα στην Θεσσαλονίκη, ο Sadam και ο Vlospa, οποίοι θεωρούνται εκπρόσωποι της «τρίτης γενιάς» ράπερ της σκηνής.

Στη δεκαετία που διανύουμε οι χιπ χοπ συναυλίες έχουν υπερδιπλασιαστεί σε σχέση με το παρελθόν, το κοινό ολοένα διευρύνεται, ενώ για πρώτη φορά οι ράπερ της πόλης συνεργάζονται με καταξιωμένους ράπερ του εξωτερικού. Η ραπ είναι πλέον εμπορικά και παραγωγικά το πιο επιτυχημένο είδος μουσικής. Οι συναυλίες του Λεξ (και του Bloody Hawk) συγκεντρώνουν δεκάδες χιλιάδες θεατές, γεγονός που θεωρείται ιστορικό για το είδος στην Ελλάδα. Η επιτυχία αυτή έφερε στο προσκήνιο ολόκληρη τη σκηνή της Θεσσαλονίκης.

3.2.2 Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σκηνής

Η μετάβαση από το διεθνές στο τοπικό επίπεδο είναι καθοριστική για την κατανόηση της χιπ χοπ κουλτούρας, όχι ως ενός ενιαίου και σταθερού πολιτισμικού φαινομένου, αλλά ως μιας σύνθετης διαδικασίας πολιτισμικής προσαρμογής και επαναδιαμόρφωσης. Όπως δείχνουν τα προηγούμενα παραδείγματα, η ραπ μουσική δεν μεταφέρεται απλώς από ένα πολιτισμικό περιβάλλον σε ένα άλλο, αλλά αποκτά νέες σημασίες μέσα από τις ιδιαίτερες κοινωνικές, ιστορικές και πολιτισμικές συνθήκες κάθε τόπου. Μέσω φαινομένων όπως η πολιτισμική υβριδοποίηση και η τοπική προσαρμογή, το χιπ χοπ μετασχηματίζεται, διατηρώντας βασικά στοιχεία της ταυτότητάς του, ενώ παράλληλα ανταποκρίνεται στις ανάγκες, τις εμπειρίες και τις προσδοκίες των τοπικών κοινωνιών.

Στην ελληνική πραγματικότητα και ιδιαίτερα στη Θεσσαλονίκη, η διάδοση και η ενσωμάτωση της χιπ χοπ κουλτούρας συνδέονται με συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις, όπως η ανάπτυξη του αστικού χώρου, η διαμόρφωση νεανικών ταυτοτήτων και οι εμπειρίες κοινωνικού αποκλεισμού. Η ραπ λειτουργεί ως πεδίο έκφρασης μέσα από το οποίο οι νέοι διατυπώνουν προβληματισμούς και απόψεις σχετικά με ζητήματα όπως η ανεργία, οι κοινωνικές ανισότητες, οι συνθήκες της καθημερινής ζωής

στην πόλη και οι διάφορες μορφές περιθωριοποίησης, συνδέοντας τις προσωπικές και τοπικές τους εμπειρίες με ένα ευρύτερο παγκόσμιο πλαίσιο λόγου και επικοινωνίας.

Η αξιοποίηση της ελληνικής γλώσσας, των τοπικών γλωσσικών ιδιαιτεροτήτων, της θεσσαλονικιώτικης slang και των πολιτισμικών συμβολισμών παίζει σημαντικό ρόλο στη διαδικασία της τοπικοποίησης του είδους, μετατρέποντας ένα διεθνές μουσικό ρεύμα σε μέσο έκφρασης της τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας. Ταυτόχρονα, η χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης αναπτύσσεται μέσα από δίκτυα κοινωνικών επαφών, χώρους καλλιτεχνικής δραστηριότητας και συλλογικής δημιουργίας, καθώς και μέσω των ψηφιακών τεχνολογιών, που διευκολύνουν τη σύνδεσή της με παγκόσμια πολιτισμικά δίκτυα και τάσεις.

Κατά συνέπεια, η διερεύνηση της χιπ χοπ σκηνής της Θεσσαλονίκης απαιτεί μια προσέγγιση που να συνδυάζει τόσο την παγκόσμια όσο και την τοπική διάσταση του φαινομένου. Η σκηνή αυτή δεν μπορεί να ερμηνευθεί αποκλειστικά μέσα από τις διεθνείς επιρροές της, ούτε όμως και αποκομμένη από αυτές. Αντίθετα, αναδεικνύεται ως προϊόν της συνεχούς αλληλεπίδρασης ανάμεσα σε παγκόσμιες πολιτισμικές ροές και τοπικές κοινωνικές πραγματικότητες, μέσα από τις οποίες το χιπ χοπ μετατρέπεται σε μέσο ταυτότητας, κοινωνικής κριτικής και πολιτισμικής διεκδίκησης.

Η ενασχόληση με τη μουσική για την πλειοψηφία των ράπερ της πόλης αποτελεί «πάρεργο»· δε βιοπορίζονται από τη μουσική. Οι «επαγγελματίες» μουσικοί μετριούνται στα δάχτυλα του ενός χεριού. Η εμπορική επιτυχία δεν αποτελεί προτεραιότητα. Η «φιλοσοφία» τους σέβεται την παράδοση του είδους. Ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι ο σκοτεινός και «βαρύς» ήχος. Η πόλη είναι το επίκεντρο της εγχώριας drill. Οι μουσικές παραγωγές χαρακτηρίζονται από αργά και σταθερά τέμπο, έντονα μπάσα, «καταβλητικά» beats. Ο ήχος θυμίζει τον ήχο άλλων ευρωπαϊκών σκηνών. Οι στίχοι είναι βιωματικοί που καταγράφουν τις δυσκολίες της ζωής στις γειτονίες της πόλης, τη ζωή του ράπερ δηλαδή, που δε διαφέρει από τη ζωή των κατοίκων της γειτονιάς. Στίχοι χωρίς ορθοέπεια, που θυμίζουν την καθημερινή ομιλία μεταξύ φίλων. Οι ράπερ της πόλης ηχογραφούν τις δουλείες τους πλέον σε οργανωμένα studios. Έχουν εγκαταλείψει το sampling και στρέφονται σε πρωτότυπες μουσικές παραγωγές. Το sampling πλέον αξιοποιείται

δημιουργικά μόνο από ερασιτεχνικά, συνοικιακά γκρουπ. Ακολούθως «ανεβάζουν» τις δουλειές τους στο YouTube και το Spotify.

3.3 Οι εκπρόσωποι της σκηνής

3.3.1 Λεξ

Ο Αλέξης Λαναράς, γνωστός με το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο ΛΕΞ, αποτελεί μία από τις σημαντικότερες και πλέον επιδραστικές μορφές της σύγχρονης ελληνικής χιπ χοπ σκηνής. Η πορεία του παρουσιάζει ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον, καθώς συνδυάζει δύο φαινομενικά αντιφατικά χαρακτηριστικά: από τη μία πλευρά τη μαζική αποδοχή και την εμπορική επιτυχία και από την άλλη τη διατήρηση ενός έντονου underground προφίλ. Η περίπτωση του Λεξ αναδεικνύει τις μεταβολές της ελληνικής rap κουλτούρας κατά τις τελευταίες δύο δεκαετίες, αλλά και τις νέες μορφές σχέσης ανάμεσα στην underground αισθητική, τη λαϊκή απήχηση και τη σύγχρονη πολιτισμική βιομηχανία.

Ο Λεξ γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1984 και ενηλικιώθηκε σε μια περίοδο κατά την οποία το ελληνικό χιπ χοπ διαμορφωνόταν κυρίως μέσα από μικρές τοπικές σκηνές, ανεξάρτητες παραγωγές και δίκτυα δρόμου. Η πρώτη οργανωμένη καλλιτεχνική του παρουσία θεωρείται η δημιουργία το 1999 των Βορείων Αστεριών, ενός συλλογικού σχήματος που συγκέντρωνε μέλη από διάφορα γκρουπ της βορειοελλαδικής rap σκηνής. Η πρακτική της δωρεάν διανομής των πρώτων δίσκων του συγκροτήματος στις συναυλίες αποτυπώνει χαρακτηριστικά την αντίληψη της εποχής για το χιπ χοπ ως κοινότητα και όχι ως εμπορικό προϊόν. Η ίδια λογική εκφράστηκε και μέσα από τη σύνδεση του γκρουπ με το γκράφιτι, στοιχείο οργανικά ενταγμένο στην κουλτούρα του χιπ χοπ, όπως φάνηκε με τη δημιουργία του εξωφύλλου του δίσκου *Χαλαρότερα* όταν οι καλύτεροι γκραφιτάδες της πόλης ένωσαν τις «δυνάμεις» τους και «φιλοτέχνησαν» το εξώφυλλο του δίσκου στον μαντρότοιχο του Ποσειδωνίου Κολυμβητηρίου Θεσσαλονίκης.

Η σχέση του Λεξ με την underground κουλτούρα δεν συγκροτείται μόνο μέσα από την αισθητική του αλλά και μέσα από τη διαρκή του απόσταση από τους μηχανισμούς της μουσικής βιομηχανίας. Η έννοια του «underground» στην περίπτωση του δεν αφορά απλώς τη χαμηλή εμπορικότητα ή την ανεξάρτητη παραγωγή, αλλά ένα ευρύτερο πολιτισμικό ήθος. Το ήθος αυτό περιλαμβάνει την απόρριψη της τηλεοπτικής προβολής, τη σπάνια

παρουσία στα μέσα ενημέρωσης, την περιορισμένη δημόσια έκθεση και τη διατήρηση ενός προφύλ που στηρίζεται περισσότερο στο έργο παρά στη δημόσια εικόνα του καλλιτέχνη.

Χαρακτηριστική υπήρξε η αντίδραση μέρους του κοινού όταν τα Βόρεια Αστέρια συνεργάστηκαν με την ανεξάρτητη εταιρεία Ηχοκρατορία. Οι κατηγορίες περί «εμπορικοποίησης» ανέδειξαν μια βαθιά ριζωμένη αντίληψη της ελληνικής underground σκηνής, σύμφωνα με την οποία κάθε σύνδεση με δισκογραφικούς μηχανισμούς θεωρείται πιθανή αλλοίωση της αυθεντικότητας. Η απάντηση του ΛΕΞ —«δε γίνεσαι εμπορικός άμα το CD σου μπει στο ράφι, παρά μόνο αν αλλάξει το υλικό σου για να μπει στο ράφι»— συνοψίζει μια διαφορετική αντίληψη περί αυθεντικότητας, σύμφωνα με την οποία καθοριστικό στοιχείο δεν είναι η κυκλοφορία μιας «δουλειάς» στην αγορά, αλλά η διατήρηση της αισθητικής και ιδεολογικής του συνέπειας.

Η σόλο πορεία του, ιδιαίτερα από το άλμπουμ *Ταπεινοί και Πεινασμένοι* (2014) και έπειτα, συνέβαλε αποφασιστικά στη διαμόρφωση μιας νέας σχέσης ανάμεσα στο ελληνικό ραπ και τη λαϊκή κουλτούρα. Το συγκεκριμένο άλμπουμ κυκλοφόρησε σε μια περίοδο βαθιάς οικονομικής και κοινωνικής κρίσης στην Ελλάδα και λειτούργησε ως καλλιτεχνική αποτύπωση της εμπειρίας των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων. Η επιλογή της φωτογραφίας της πυρκαγιάς της Θεσσαλονίκης του 1917 ως εξωφύλλου δεν αποτελεί απλώς αισθητική επιλογή, αλλά συμβολική αναπαράσταση μιας κοινωνίας που βιώνει αποσύνθεση και ιστορική αστάθεια. Στους στίχους του δίσκου κυριαρχούν θεματικές όπως η φτώχεια, η κοινωνική παρακμή, η ανεργία, η διάχυτη βία και η άνοδος του φασισμού, στοιχεία που συνδέονται άμεσα με τη μεταμνημονιακή ελληνική πραγματικότητα.

Η πόλη της Θεσσαλονίκης κατέχει κεντρική θέση στη μουσική και ποιητική του ταυτότητα. Στο έργο του Λεξ η πόλη δεν λειτουργεί ως απλό γεωγραφικό πλαίσιο αλλά ως ενεργός παράγοντας διαμόρφωσης της συνείδησης και της εμπειρίας. Οι αφηγηματικές του τεχνικές θυμίζουν συχνά εσωτερικό μονόλογο, μιας αφηγηματικής τεχνικής που αποδίδει τη «ροή της συνείδησης», όπου η προσωπική μνήμη και η αστική εμπειρία συγχωνεύονται. Οι εικόνες εγκατάλειψης, οι πολυκατοικίες, οι νυχτερινοί δρόμοι, τα προάστια και οι εργατικές γειτονίες συνθέτουν ένα ιδιότυπο αστικό τοπίο που παραπέμπει σε μορφές κοινωνικού ρεαλισμού.

Η μουσική συμβολή του Dof Twogee υπήρξε καθοριστική στη διαμόρφωση αυτής της αισθητικής. Τα σκοτεινά, αργόσυρτα και ατμοσφαιρικά beats λειτουργούν όχι απλώς ως μουσική συνοδεία, αλλά ως οργανικό μέρος της αφήγησης. Η συνεργασία τους διαμόρφωσε έναν χαρακτηριστικό ήχο που διαφοροποίησε τη βορειοελλαδική σκηνή από τις κυρίαρχες τάσεις της αθηναϊκής ραπ παραγωγής. Η χρήση στοιχείων που παραπέμπουν στο drill, με βαριά μπάσα, minimal δομές και μουντή ατμόσφαιρα, συνέβαλε στην ανανέωση της ελληνικής rap μουσικής. Παρότι το drill συνδέθηκε διεθνώς με την ωμή αναπαράσταση της βίας και της ζωής στις υποβαθμισμένες συνοικίες, στην περίπτωση του Λεξ και του Dof Twogee αποκτά έναν περισσότερο υπαρξιακό και κοινωνικό χαρακτήρα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σχέση του Λεξ με τη μαζική αποδοχή. Παρά την απουσία παραδοσιακής προώθησης από τα κυρίαρχα μέσα ενημέρωσης, οι συναυλίες του εξελίχθηκαν σε γεγονότα μαζικής πολιτισμικής συσπείρωσης. Η συναυλία στο Θέατρο Πέτρας το 2019, με περισσότερους από δέκα χιλιάδες θεατές, σηματοδότησε μια ιστορική τομή για το ελληνικό χιπ χοπ, καθώς για πρώτη φορά ένας underground ράπερ συγκέντρωνε τέτοια προσέλευση χωρίς τηλεοπτική προβολή ή υποστήριξη μεγάλων δισκογραφικών μηχανισμών. Αντίστοιχα, οι συναυλίες στη Νέα Σμύρνη και στο Καυτανζόγλειο επιβεβαίωσαν ότι η ραπ μουσική είχε πλέον μετατραπεί σε κεντρικό πολιτισμικό φαινόμενο για τη νεότερη γενιά.

Ωστόσο, η μαζικοποίηση του φαινομένου δημιούργησε και αντιφάσεις ως προς το underground προφίλ του καλλιτέχνη. Η συνεργασία του με εταιρείες όπως η New Era, η Kappa και αργότερα η ION εντάσσει τον Λεξ σε μηχανισμούς εμπορικής αξιοποίησης της εικόνας και της συμβολικής του αξίας. Τα συλλεκτικά προϊόντα που σχετίστηκαν με το όνομά του μετατράπηκαν σε αντικείμενα πολιτισμικής κατανάλωσης και έντονης διαδικτυακής διάχυσης. Το γεγονός αυτό ανέδειξε ένα βασικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης underground κουλτούρας: την ικανότητά της να διατηρεί την αισθητική και συμβολική της αυθεντικότητα ακόμη και όταν ενσωματώνεται σε εμπορικά κυκλώματα.

Η περίπτωση του ΛΕΞ δείχνει ότι το underground στις σύγχρονες πολιτισμικές βιομηχανίες δεν ταυτίζεται πλέον απαραίτητα με την αφάνεια ή την περιθωριακή κυκλοφορία. Αντίθετα, μπορεί να λειτουργεί ως πολιτισμικό κεφάλαιο, ως στοιχείο αυθεντικότητας που ενισχύει τη σχέση ενός καλλιτέχνη με το κοινό του. Η απουσία

τηλεοπτικής έκθεσης, η περιορισμένη δημόσια παρουσία, η έμφαση στη συλλογικότητα και η προσήλωση στη θεματολογία της κοινωνικής πραγματικότητας διατήρησαν τον Λεξ σε θέση ιδιότυπης αυτονομίας ακόμη και όταν εξελίχθηκε στον δημοφιλέστερο εκπρόσωπο της ελληνικής ραπ σκηνής.

Τελικά, ο Λεξ δεν αποτελεί απλώς έναν επιτυχημένο μουσικό καλλιτέχνη αλλά ένα σύνθετο πολιτισμικό φαινόμενο. Το έργο του εκφράζει τη μετάβαση του ελληνικού χιπ χοπ από μια περιθωριακή υποκουλτούρα σε κυρίαρχη μορφή λαϊκής έκφρασης, χωρίς να εγκαταλείπει πλήρως τα χαρακτηριστικά της underground προέλευσής του. Μέσα από τους στίχους, τις δημόσιες πρακτικές και τη συνολική αισθητική του, κατασκευάζει μια μορφή σύγχρονου αστικού αφηγητή, ο οποίος λειτουργεί ως καταγραφέας της εμπειρίας των νεότερων γενεών στις ελληνικές πόλεις της κρίσης, της επισφάλειας και της κοινωνικής αποξένωσης.

3.3.2 Dof Twogee

Ο Dof Twogee συγκαταλέγεται ανάμεσα στις σημαντικότερες μορφές της σύγχρονης ελληνικής χιπ χοπ σκηνής. Αν και το όνομά του συνδέθηκε ευρύτερα με τη συνεργασία του με τον Λεξ, η παρουσία του ξεπερνά κατά πολύ τον ρόλο του μουσικού παραγωγού. Μέσα από τα σκοτεινά, ατμοσφαιρικά beats του και τη συνολική αισθητική που έχει διαμορφώσει, συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση ενός ιδιαίτερου ηχητικού ιδιώματος που ταυτίστηκε με τη Θεσσαλονίκη και επηρέασε ολόκληρη τη σύγχρονη ελληνική ραπ κουλτούρα.

Η σχέση του με το χιπ χοπ ξεκίνησε από το γκράφιτι. Ως μέλος των 2G γνώρισε την κουλτούρα μέσα από τους δρόμους και τις παρέες της πόλης, σε μια εποχή όπου τα διαφορετικά στοιχεία του χιπ χοπ λειτουργούσαν ως συγκοινωνούντα δοχεία. Όταν τα υπόλοιπα μέλη στράφηκαν προς το MCing ή το DJing, εκείνος επέλεξε τη μουσική παραγωγή. Η επιλογή αυτή αποδείχθηκε καθοριστική τόσο για τη δική του πορεία όσο και για την εξέλιξη της σκηνής.

Αναπολώντας τα πρώτα του χρόνια ως ακροατής, περιγράφει μια εποχή εντελώς διαφορετική από τη σημερινή. Οι δίσκοι που έφταναν στα δισκάδικα της Θεσσαλονίκης ήταν συχνά αρκετά χρόνια παλιοί σε σχέση με τις εξελίξεις στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η γενιά του γνώρισε τη «χρυσή εποχή» του αμερικανικού χιπ χοπ της δεκαετίας του 1990 εκ

των υστέρων, μέσα από δίσκους που είχαν ήδη καταξιωθεί ως κλασικοί. Η έλευση του διαδικτύου και αργότερα των ψηφιακών πλατφορμών άλλαξε ριζικά αυτή τη συνθήκη, επιτρέποντας στη μουσική να ταξιδεύει ταυτόχρονα σε όλο τον κόσμο. Κατά τη δική του εκτίμηση, αυτή η τεχνολογική εξέλιξη υπήρξε βασικός λόγος για τον οποίο το χιπ χοπ μετατράπηκε στο κυρίαρχο μουσικό ρεύμα της εποχής μας.

Παρότι βρίσκεται στο επίκεντρο σημαντικών καλλιτεχνικών εξελίξεων, ο ίδιος προτιμά να αντιμετωπίζει τον ρόλο του παραγωγού ως κάτι πολύ περισσότερο από τη δημιουργία beats. Ο ίδιος θεωρεί πως αν ένα χιπ χοπ crew ήταν ποδοσφαιρική ομάδα, ο beatmaker είναι ο προπονητής της. Μέσα στο στούντιο συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματος, επηρεάζοντας την ερμηνεία, τη δομή και συχνά ακόμη και το περιεχόμενο των στίχων. Η μουσική παραγωγή, σύμφωνα με τη δική του αντίληψη, αποτελεί μια διαδικασία συλλογικής δημιουργίας στην οποία ο παραγωγός λειτουργεί ως συνδιαμορφωτής του έργου.

Η αισθητική του ταυτότητα συνδέεται σχεδόν αποκλειστικά με τις μινόρε κλίμακες. Αν και αποφεύγει να αποδώσει αυτή την επιλογή σε ψυχολογικές ερμηνείες, παραδέχεται ότι το αυτί του οδηγούνταν εξ αρχής προς πιο σκοτεινούς και εσωστρεφείς ήχους. Στα πρώτα χρόνια της πορείας του, όταν βασιζόταν σχεδόν αποκλειστικά στο sampling, διαπίστωνε ότι οι μετασχηματισμοί που πραγματοποιούσε πάνω στα δείγματα κατέληγαν σχεδόν πάντα σε μινόρε αρμονίες. Με την πάροδο του χρόνου εγκατέλειψε σε μεγάλο βαθμό το sampling εξαιτίας των ζητημάτων πνευματικών δικαιωμάτων, ωστόσο η συγκεκριμένη αισθητική παρέμεινε σταθερό χαρακτηριστικό των παραγωγών του.

Κεντρική θέση στη σκέψη του καταλαμβάνει η Θεσσαλονίκη. Θεωρεί ότι η πόλη έχει διαμορφώσει όχι μόνο τον δικό του τρόπο σκέψης αλλά και τη συνολική φυσιογνωμία της τοπικής ραπ σκηνής. Περιγράφει τη Θεσσαλονίκη ως μια μεγάλη κοινότητα, έναν τόπο όπου οι ανθρώπινες σχέσεις παραμένουν άμεσες και οι δημιουργοί λειτουργούν μακριά από τις πιέσεις των μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών, των τηλεοπτικών δικτύων και των μηχανισμών προβολής που συγκεντρώνονται στην Αθήνα.

Κατά τη δική του ανάγνωση, αυτή η σχετική απομόνωση επέτρεψε στη Θεσσαλονίκη να αναπτύξει μια αυθεντική μουσική ταυτότητα. Η απουσία ισχυρών βιομηχανικών μηχανισμών δεν λειτούργησε ως εμπόδιο αλλά ως προϋπόθεση δημιουργικής ελευθερίας.

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον αναπτύχθηκαν καλλιτέχνες που παρέμειναν προσηλωμένοι στη μουσική τους, χωρίς να μετατραπούν σε δημόσια πρόσωπα της βιομηχανίας του θεάματος.

Η σύνδεση της πόλης με το έργο του Λεξ και του ίδιου θεωρεί ότι προκύπτει οργανικά. Οι στίχοι του Λεξ, όπως παρατηρεί, λειτουργούν συχνά ως εσωτερικοί μονόλογοι, αποτυπώνοντας σκέψεις, μνήμες και συναισθήματα σε άμεσο χρόνο. Σε συνδυασμό με τα ατμοσφαιρικά και «καταβλητικά» beats, δημιουργούν ένα έργο που φέρει έντονα τα ίχνη του τόπου όπου γεννήθηκε. Η Θεσσαλονίκη δεν εμφανίζεται απλώς ως φόντο των ιστοριών αλλά ως ενεργό στοιχείο που διαμορφώνει τις εμπειρίες, τη γλώσσα και την ψυχολογία των δημιουργών της.

Για τον Dof Twogee, η ραπ αποτελεί πάνω απ' όλα ένα είδος κοινωνικού ρεπορτάζ. Οι στίχοι της καταγράφουν όψεις της καθημερινότητας που συχνά μένουν έξω από τη δημόσια συζήτηση και τα μέσα ενημέρωσης. Παρότι αναγνωρίζει ότι η σκηνή έχει κατά καιρούς κατηγορηθεί για την προβολή της βίας, της παραβατικότητας ή της χρήσης ουσιών, θεωρεί ότι σε μεγάλο βαθμό λειτουργεί ως καθρέφτης μιας πραγματικότητας που ήδη υπάρχει. Με αυτή την έννοια, η ραπ αποτελεί το soundtrack της πόλης και της εποχής της.

Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε και η πρωτοβουλία των Dof Twogee Sessions, ενός συλλογικού ψηφιακού πρότζεκτ που έδωσε βήμα σε δεκάδες καλλιτέχνες της ελληνικής σκηνής. Η αρχική ιδέα γεννήθηκε από την ανάγκη να αξιοποιηθούν παραγωγές που δεν ταίριαζαν στο καλλιτεχνικό πλαίσιο της συνεργασίας του με τον Λεξ. Σταδιακά, όμως, το εγχείρημα εξελίχθηκε σε σημείο αναφοράς για τη νέα γενιά των ράπερ, προσφέροντας σε πολλούς την πρώτη μεγάλη ευκαιρία προβολής. Παρά την επιτυχία του, ο ίδιος επέλεξε να το ολοκληρώσει όταν θεώρησε ότι είχε ολοκληρώσει τον κύκλο του, επιβεβαιώνοντας μια στάση που χαρακτηρίζει συνολικά την πορεία του: προτεραιότητα δεν έχει η διατήρηση ενός επιτυχημένου brand, αλλά η δημιουργική ελευθερία και η αίσθηση ότι κάθε έργο ολοκληρώνεται όταν φτάσει στο φυσικό του τέλος.

Ίσως η πιο χαρακτηριστική στιγμή της καριέρας του να παραμένει η συναυλία στο Θέατρο Πέτρας, όταν περίπου δέκα χιλιάδες άνθρωποι συγκεντρώθηκαν για να παρακολουθήσουν μια ραπ συναυλία. Για τον ίδιο, το γεγονός αυτό δεν αποτέλεσε απλώς μια μεγάλη επιτυχία,

αλλά ένα ιστορικό ορόσημο για την ελληνική χιπ χοπ σκηνή. Παρ' όλα αυτά, εξακολουθεί να αντιλαμβάνεται τον εαυτό του πρωτίστως ως δημιουργό και όχι ως δημόσιο πρόσωπο. Η ευθύνη που αισθάνεται δεν αφορά τη διαχείριση της δημοσιότητας, αλλά τη διατήρηση της ποιότητας και της συνέπειας ενός έργου που έχει αφήσει βαθύ αποτύπωμα στη σύγχρονη ελληνική μουσική.

Μέσα από αυτή τη διαδρομή, ο Dof Twogee αναδεικνύεται όχι μόνο ως ένας από τους σημαντικότερους παραγωγούς της γενιάς του, αλλά και ως ένας από τους βασικούς διαμορφωτές της πολιτισμικής ταυτότητας του ελληνικού underground. Ο ήχος του, βαθιά συνδεδεμένος με την ατμόσφαιρα της Θεσσαλονίκης, συνεχίζει να λειτουργεί ως ηχητική αποτύπωση μιας πόλης, μιας εποχής και μιας ολόκληρης μουσικής κοινότητας.

3.3.3 12ος Πίθηκος

Ο 12ος Πίθηκος, καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του Ιάκωβος (Άκης) Τσινίδης, αποτελεί μία από τις πλέον χαρακτηριστικές και διαχρονικές μορφές της ελληνικής hip hop σκηνής. Η πολυετής παρουσία του στον χώρο, η συνεπής καλλιτεχνική του πορεία και η προσήλωση του στις αξίες της χιπ χοπ κουλτούρας τον έχουν αναδείξει σε εμβληματικό εκπρόσωπο του ελληνικού underground ραπ. Παρότι η δημοφιλία του έχει ξεπεράσει τα στενά όρια της εναλλακτικής μουσικής σκηνής, η καλλιτεχνική του ταυτότητα εξακολουθεί να συγκροτείται γύρω από χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στον πυρήνα της underground κουλτούρας: αυθεντικότητα, ανεξαρτησία έκφρασης, κοινωνική κριτική και έμφαση στον στίχο.

Η σχέση του με το χιπ χοπ δεν περιορίζεται αποκλειστικά στη μουσική παραγωγή. Αντιθέτως, ο 12ος Πίθηκος διαμορφώθηκε καλλιτεχνικά μέσα από την ενεργό συμμετοχή του σε πολλαπλές εκφάνσεις της κουλτούρας του χιπ χοπ, όπως το breakdance, το γκράφιτι και το freestyle ραπ. Η ενασχόληση αυτή συνιστά σημαντικό στοιχείο της underground ταυτότητάς του, καθώς αντανakλά μια βιωματική και ολιστική προσέγγιση της κουλτούρας και όχι μια απλή επαγγελματική ενασχόληση με τη μουσική βιομηχανία.

Με αφετηρία τη Θεσσαλονίκη, πόλη η οποία έχει διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη της ελληνικής hip hop σκηνής, ξεκίνησε την πορεία του στα τέλη της δεκαετίας του 1990 ως μέλος των Funky Dust. Η μετάβασή του στη σόλο καριέρα επισφραγίστηκε με την κυκλοφορία του πρώτου προσωπικού του δίσκου, *Ποιος το περίμενε* (2004), ο

οποίος σηματοδότησε την απαρχή μιας σταθερής δισκογραφικής παρουσίας. Μέχρι σήμερα έχει κυκλοφορήσει δέκα προσωπικά άλμπουμ, με έργα όπως τα *12* (2012), *100% Style* (2014), *Para Siempre* (2022) και *ZOUGLA* (2026) να αποτελούν σημαντικούς σταθμούς της πορείας του.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης κατόρθωσε να διατηρήσει την underground ταυτότητά του παρά την ευρεία απήχηση που απέκτησε στο ψηφιακό περιβάλλον. Τα μουσικά του βίντεο συγκεντρώνουν δεκάδες εκατομμύρια προβολές στο YouTube, με τραγούδια όπως τα *Υπήρχαν Πράγματα*, *Ψεύτικα Είδωλα*, *Σε Θυμάμαι*, *Μεγαλώνουμε* και *Ξένοι* να καταγράφουν εξαιρετικά υψηλή απήχηση. Η περίπτωση του 12ου Πίθηκου αναδεικνύει ότι η εμπορική επιτυχία και η μαζική αναγνωρισιμότητα δεν συνεπάγονται κατ' ανάγκην την εγκατάλειψη των underground χαρακτηριστικών, όταν ο καλλιτέχνης παραμένει πιστός στις αισθητικές και ιδεολογικές του αφετηρίες.

Κεντρικό γνώρισμα του έργου του αποτελεί η στιχουργική του προσέγγιση. Οι στίχοι του χαρακτηρίζονται από έντονο κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό, χωρίς ωστόσο να εντάσσονται σε μια αυστηρά στρατευμένη καλλιτεχνική λογική. Αντλούν κυρίως από προσωπικά βιώματα, καθημερινές εμπειρίες και υπαρξιακές αναζητήσεις, δημιουργώντας ένα αφήγημα που συνδέει το ατομικό με το συλλογικό. Μέσα από μια γλώσσα άμεση, συχνά οργισμένη και συγκρουσιακή, ο 12ος Πίθηκος ασκεί κριτική σε κοινωνικές παθογένειες, στον ατομικισμό και στην κυρίαρχη πολιτισμική πραγματικότητα. Συχνά βγάζει «θυμό» και ωρύεται, σχεδόν, σα βωμολόχος κήρυκας σε αποστολή. Η δημόσια παρουσία του, τόσο μέσω των συνεντεύξεών του όσο και μέσα από το ίδιο το έργο του, προβάλλει συστηματικά την ανάγκη για συλλογικότητα, κοινωνική αλληλεγγύη και προσανατολισμό προς το κοινό καλό.

Από μουσικής πλευράς, η αισθητική του παραμένει προσανατολισμένη σε old school και boom bar επιρροές, με σαφή προτεραιότητα στον λόγο και στο περιεχόμενο των στίχων. Η επιλογή αυτή τον διαφοροποιεί από σύγχρονες τάσεις της ελληνικής τραπ και του εμπορικού ραπ, ενώ ταυτόχρονα έχει αποτελέσει αντικείμενο κριτικής από μέρος του κοινού και των μουσικών σχολιαστών. Ωστόσο, η προσήλωσή του σε συγκεκριμένες αισθητικές αρχές λειτουργεί ως στοιχείο συνέχειας και αυθεντικότητας, χαρακτηριστικά που συχνά συνδέονται με την έννοια του underground στο χιπ χοπ.

Ένα ακόμη στοιχείο που αναδεικνύει τη σημασία του στην ελληνική ραπ σκηνή αφορά τον τρόπο με τον οποίο τα μουσικά του βίντεο λειτουργούν ως χώροι δημόσιου διαλόγου. Στα σχόλια κάτω από τραγούδια όπως τα *Ένα Καλύτερο Αύριο*, *Υπήρχαν Πράγματα* και *Ψεύτικα Είδωλα*, αναπτύσσονται εκτεταμένες συζητήσεις σχετικά με την πολιτική, την οικονομική κρίση, τις κοινωνικές ανισότητες και τις προοπτικές της ελληνικής κοινωνίας. Τα ψηφιακά αυτά περιβάλλοντα μετατρέπονται σε άτυπα φόρουμ κοινωνικού προβληματισμού, γεγονός που καταδεικνύει την ικανότητα του καλλιτέχνη να κινητοποιεί διαδικασίες συλλογικής έκφρασης και δημόσιας κριτικής. Η περίπτωση αυτή είναι ιδιαίτερα αξιοσημείωτη για τα δεδομένα της ελληνικής ραπ σκηνής, καθώς λίγοι καλλιτέχνες έχουν καταφέρει να δημιουργήσουν αντίστοιχες κοινότητες διαλόγου γύρω από το έργο τους.

Παράλληλα, η πορεία του αποδεικνύει ότι το underground δεν ταυτίζεται απαραίτητα με τον αποκλεισμό από θεσμικούς πολιτιστικούς χώρους. Η συμμετοχή του στο πρόγραμμα Red Bull Symphonic, όπου εμφανίστηκε στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης συνοδευόμενος από τη Συμφωνική Ορχήστρα του Δήμου Θεσσαλονίκης, καθώς και η αντίστοιχη παρουσίασή του στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών με την Ορχήστρα Σύγχρονης Μουσικής της ΕΡΤ, ανέδειξαν τη δυνατότητα του ελληνικού χιπ χοπ να διεκδικήσει θέση σε χώρους που παραδοσιακά συνδέονταν με διαφορετικά μουσικά ιδιώματα. Η μεγάλη ανταπόκριση του κοινού και η άμεση εξάντληση των εισιτηρίων κατέδειξαν ότι η κοινωνική και πολιτισμική αναγνώριση ενός καλλιτέχνη δεν συνεπάγεται κατ' ανάγκην την απώλεια της underground φυσιογνωμίας του.

Συνολικά, ο 12ος Πίθηκος αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτέχνη που κατάφερε να διατηρήσει την αυθεντικότητα και τις αξίες της underground κουλτούρας, ενώ ταυτόχρονα απέκτησε ευρεία αναγνώριση. Η περίπτωση του αναδεικνύει τις μεταβολές που έχουν συντελεστεί στο ελληνικό χιπ χοπ τις τελευταίες δεκαετίες και αποδεικνύει ότι η underground ταυτότητα δεν καθορίζεται αποκλειστικά από την εμπορική απήχηση, αλλά κυρίως από τη συνέπεια στις καλλιτεχνικές αρχές, τη θεματολογία και τη σχέση του δημιουργού με την κοινότητα που τον περιβάλλει.

3.3.4 Τζαμάλ

Ο Τζαμάλ, καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του Ηλία Πρασά, αποτελεί μία από τις πλέον χαρακτηριστικές φυσιογνωμίες της σύγχρονης ελληνικής underground χιπ χοπ σκηνής.

Γεννημένος το 1984 και με βαθιές ρίζες στη Θεσσαλονίκη, ανέπτυξε από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 μια ενεργή σχέση με την κουλτούρα του χιπ χοπ, αρχικά μέσα από το γκράφιτι και στη συνέχεια μέσω της μουσικής δημιουργίας. Η συμμετοχή του ως ιδρυτικού μέλους των Βόρειων Αστεριών, ενός από τα σημαντικότερα crews της βορειοελλαδικής ραπ σκηνής, συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής και πολιτικής του ταυτότητας.

Η περίπτωση του Τζαμάλ παρουσιάζει ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον, καθώς η καλλιτεχνική του παραγωγή συγκροτεί ένα συνεκτικό αντισυστημικό αφήγημα, το οποίο διατρέχει το σύνολο της δισκογραφίας και της δημόσιας παρουσίας του. Σε αντίθεση με τάσεις που χαρακτηρίζουν τμήματα της σύγχρονης εμπορικής ραπ μουσικής, η θεματολογία του δεν επικεντρώνεται στην ατομική επιτυχία, την καταναλωτική επίδειξη ή την προσωπική ανέλιξη. Αντιθέτως, εστιάζει στις κοινωνικές αντιθέσεις, στις ταξικές ανισότητες και στις εμπειρίες των κοινωνικών ομάδων που βρίσκονται στο περιθώριο της κυρίαρχης δημόσιας σφαίρας.

Οι στίχοι του λειτουργούν ως αφηγήσεις της καθημερινότητας των λαϊκών στρωμάτων της αστικής περιφέρειας. Οι στίχοι του αναδεικνύουν τις ταξικές ανισότητες που αντικρύζει ο δημιουργός τους, τις πολιτικές και κοινωνικές αδικίες, την καθημερινότητα των επιβιωτιστών του «κλεινού» άστεως, των ταλαίπωρων του μεροκάματου της αστικής περιφέρειας που παλεύουν για επιβίωση. Μέσα από τις συνθέσεις του αναδεικνύονται ζητήματα κοινωνικού αποκλεισμού, οικονομικής επισφάλειας και άνισης πρόσβασης σε πόρους και ευκαιρίες. Η πόλη της Θεσσαλονίκης κατέχει κεντρική θέση σε αυτό το καλλιτεχνικό σύμπαν. Ωστόσο, δεν παρουσιάζεται ως τουριστικό ή πολιτιστικό αξιοθέατο, αλλά ως χώρος κοινωνικών αντιθέσεων, ταξικών συγκρούσεων και καθημερινών αγώνων επιβίωσης. Η αστική εμπειρία που περιγράφει ο Τζαμάλ αφορά τους κατοίκους των φτωχογειτονιών, τους εργαζομένους χαμηλών εισοδημάτων, τους ανέργους και γενικότερα όσους βιώνουν τις συνέπειες των κοινωνικών και οικονομικών ανισοτήτων.

Η αντισυστημική διάσταση του έργου του αποτυπώνεται με ιδιαίτερη ένταση στο πρώτο προσωπικό του άλμπουμ, *Η Φαβέλα* (2015). Ήδη από τον τίτλο και την εικονογραφία του εξωφύλλου, στο οποίο ποζάρουν περιχαρή τρία γυφτάκια κάτω από δέκα χρονών με «πειραγμένα» ποδήλατα. Ο πιο «θεριακλής» της παρέας φουμάρει ένα τσιγάρο (μοιάζει με

τσιγάρο). Ο δίσκος του «κατηγορήθηκε» για υπερβολικό «acabılık», όπως λέει και ο ίδιος. Η «φαβέλα» λειτουργεί ως συμβολική μεταφορά για τις αόρατες πλευρές της ελληνικής πραγματικότητας, οι οποίες συνυπάρχουν δίπλα στα εμπορικά και τουριστικά κέντρα της πόλης, αλλά σπάνια γίνονται αντικείμενο δημόσιας συζήτησης.

Στο συγκεκριμένο έργο διαμορφώνεται με σαφήνεια η βασική πολιτική αντίληψη του καλλιτέχνη, η οποία ερμηνεύει την κοινωνική πραγματικότητα μέσα από μια θεμελιώδη αντίθεση μεταξύ λαού και εξουσίας. Η κριτική του απέναντι στους κατασταλτικούς μηχανισμούς του κράτους είναι έντονη και επαναλαμβανόμενη, γεγονός που έχει οδηγήσει αρκετούς ακροατές να χαρακτηρίσουν το έργο του ως ιδιαίτερα αντικατασταλτικό ή αντιεξουσιαστικό. Η αστυνομία παρουσιάζεται στους στίχους και στις δημόσιες τοποθετήσεις του ως μηχανισμός προστασίας των κυρίαρχων κοινωνικών και οικονομικών συμφερόντων, μια αντίληψη που εντάσσεται σε ευρύτερες παραδόσεις πολιτικής κριτικής οι οποίες συναντώνται διεθνώς στο χιπ χοπ και στις κουλτούρες αντίστασης.

Παράλληλα, σημαντική θέση στην καλλιτεχνική του παραγωγή κατέχει η κριτική προς τον καπιταλισμό και τις κυρίαρχες ιδεολογικές του αφηγήσεις. Οι στίχοι του αμφισβητούν την αντίληψη σύμφωνα με την οποία η ατομική προσπάθεια αρκεί για την κοινωνική ανέλιξη, υποστηρίζοντας ότι οι κοινωνικές και οικονομικές δομές περιορίζουν ουσιαστικά τις δυνατότητες μεγάλου μέρους του πληθυσμού. Μέσα από αυτή την οπτική, η επιτυχία δεν παρουσιάζεται ως αποκλειστικά προσωπικό επίτευγμα, αλλά ως αποτέλεσμα ευρύτερων κοινωνικών σχέσεων και ανισοτήτων.

Η πολιτική διάσταση του έργου του ενισχύεται περαιτέρω στα επόμενα άλμπουμ του. Στην *Κούπα του Ιούδα* (2020), η κοινωνική κριτική συνδυάζεται με περισσότερο προσωπικούς προβληματισμούς για τη ζωή και την καθημερινότητα στην Ελλάδα της οικονομικής και κοινωνικής κρίσης. Στο *Terra Dannata* (2024), η ταξική και πολιτική θεματολογία αποκτά ακόμη μεγαλύτερη ένταση, επιβεβαιώνοντας τη συνέπεια του καλλιτέχνη σε ένα συγκεκριμένο ιδεολογικό και αισθητικό πλαίσιο.

Η αντισυστημική ταυτότητα του Τζαμάλ δεν περιορίζεται αποκλειστικά στη μουσική του παραγωγή, αλλά εκτείνεται και στη δημόσια παρέμβασή του. Στις συνεντεύξεις και στις δημόσιες τοποθετήσεις του ασκεί συστηματικά κριτική στον εθνικισμό, τον οποίο θεωρεί ασύμβατο με τα συμφέροντα των λαϊκών στρωμάτων. Παράλληλα, εκφράζει ανοιχτά τη

στήριξή του σε διεθνή ζητήματα που σχετίζονται με ανθρώπινα δικαιώματα και κοινωνική δικαιοσύνη, όπως το παλαιστινιακό ζήτημα, ενώ δεν διστάζει να σχολιάσει γεγονότα της ελληνικής πολιτικής επικαιρότητας μέσα από μια οπτική κοινωνικής ευθύνης και λογοδοσίας των θεσμών.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος με τον οποίο ο Τζαμάλ αναπαριστά τη Θεσσαλονίκη. Σε αντίθεση με εξιδανικευμένες ή τουριστικές απεικονίσεις της πόλης, οι στίχοι και η εικονογραφία των δίσκων του αναδεικνύουν χώρους καθημερινούς, συχνά παραμελημένους και αόρατους για τον επισκέπτη. Η επιλογή των άσημων πολυκατοικιών απέναντι από το ανακτορικό συγκρότημα του καίσαρα Γαλέριου της οδού Δημητρίου Γούναρη στο εξώφυλλο της *Κούπας του Ιούδα* είναι ενδεικτική αυτής της προσέγγισης. Μια εικόνα γνώριμη, οικεία και «εμβληματική» για τους Σαλονικιούς. Κανένας τουρίστας δε θα έκανε ούτε ένα «κλικ» στο iPhone του για να τις απαθανάτισει, δεν είναι ινσταγκραμική. Η πόλη παρουσιάζεται ως βιωμένος κοινωνικός χώρος και όχι ως αισθητικό αντικείμενο κατανάλωσης. Με τον τρόπο αυτό, η Θεσσαλονίκη μετατρέπεται σε βασικό πρωταγωνιστή του έργου του και σε πεδίο κατανόησης των κοινωνικών αντιθέσεων που απασχολούν τον δημιουργό.

Συνολικά, ο Τζαμάλ συνιστά μία από τις πιο συνεπείς εκφράσεις του πολιτικοποιημένου και αντισυστημικού ελληνικού χιπ χοπ. Η καλλιτεχνική του παραγωγή συγκροτεί ένα εναλλακτικό αφήγημα για την ελληνική κοινωνία, δίνοντας φωνή σε κοινωνικές ομάδες και εμπειρίες που συχνά παραμένουν αόρατες στον δημόσιο λόγο. Η έμφαση στις ταξικές σχέσεις, η κριτική προς τους μηχανισμούς εξουσίας, η απόρριψη κυρίαρχων ιδεολογικών αφηγήσεων και η στενή σύνδεση με τον αστικό χώρο της Θεσσαλονίκης καθιστούν το έργο του χαρακτηριστικό παράδειγμα της αντισυστημικής παράδοσης του ελληνικού underground χιπ χοπ.

3.3.5 Ζήνων

Ο Ζήνων αποτελεί μία από τις πλέον χαρακτηριστικές, αλλά ταυτόχρονα λιγότερο προβεβλημένες, μορφές της underground χιπ χοπ σκηνής της Θεσσαλονίκης. Ως ιδρυτικό μέλος των Βορείων Αστεριών και του crew 2G, συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση της τοπικής ραπ κουλτούρας ήδη από τις πρώτες φάσεις της ανάπτυξής της. Παρά τη σημαντική του παρουσία στην ιστορία του ελληνικού χιπ χοπ, ο ίδιος επέλεξε διαχρονικά

να παραμείνει μακριά από τη λογική της προβολής και της αναγνωρισιμότητας, διαμορφώνοντας ένα καλλιτεχνικό προφίλ που συνδέεται άμεσα με τις αξίες της underground κουλτούρας: την αυθεντικότητα, τη συνέπεια και την ειλικρινή έκφραση.

Η δισκογραφική του πορεία ξεκινά με το ομώνυμο άλμπουμ *Ζήνων* (2003), ένα από τα πρώτα προσωπικά άλμπουμ που κυκλοφόρησαν από καλλιτέχνη της θεσσαλονικιώτικης ραπ σκηνής. Ακολούθησαν οι δίσκοι *Λόγια Μπραντό* (2006), *Άλλο Slang και Προφορά* (2014), το single *Kamikazi* και το EP *Ταξίδια* (2022), έργα που διατηρούν κοινά αισθητικά και θεματικά χαρακτηριστικά, αποτυπώνοντας μια σταθερή καλλιτεχνική πορεία χωρίς απότομες μετατοπίσεις προς εμπορικές ή κυρίαρχες μουσικές τάσεις.

Κεντρικό στοιχείο της καλλιτεχνικής του ταυτότητας αποτελεί ο ιδιαίτερος τρόπος αφήγησης. Το χαρακτηριστικό flow και η ιδιόμορφη, «πάλλουσα» φωνή του συνθέτουν ένα ύφος που διαφέρει αισθητά από τις πιο επιθετικές ή θεατρικές εκφράσεις του ραπ. Οι στίχοι του δεν επιδιώκουν να εντυπωσιάσουν μέσω της έντασης ή της καταγγελίας. Αντίθετα, λειτουργούν ως χαμηλόφωνες αφηγήσεις της καθημερινής ζωής, καταγράφοντας συναισθήματα, επιθυμίες, σχέσεις και εμπειρίες που αναπτύσσονται μέσα στον αστικό χώρο. Πρόκειται για μια ποιητική της παρατήρησης, όπου η δύναμη του λόγου δεν προκύπτει από τη σύγκρουση αλλά από την ακρίβεια της περιγραφής και τη βιωματική αλήθεια.

Η θεματολογία του Ζήωνα περιστρέφεται γύρω από την εμπειρία της πόλης και των ανθρώπων της. Οι στίχοι του αποτυπώνουν την καθημερινότητα των γειτονιών της Θεσσαλονίκης, τις μικρές ιστορίες των κατοίκων τους και τις συναισθηματικές διαδρομές που διαμορφώνουν την αστική ζωή. Συχνά οι αφηγήσεις του διακρίνονται από χιούμορ, λεπτή ειρωνεία και σατιρική διάθεση, στοιχεία που ο ίδιος συνοψίζει στον όρο «δρομίσια αλητεία». Η προσέγγιση αυτή διαφοροποιείται από τις πιο συγκρουσιακές μορφές κοινωνικής κριτικής που συναντώνται σε άλλους εκπροσώπους της σκηνής και αναδεικνύει μια διαφορετική εκδοχή του underground: λιγότερο θορυβώδη αλλά εξίσου αυθεντική.

Ιδιαίτερη θέση στο έργο του κατέχει η Θεσσαλονίκη. Ωστόσο, η πόλη δεν εμφανίζεται ως εξιδανικευμένο τοπίο ή ως πολιτιστικό σύμβολο. Αντιθέτως, παρουσιάζεται ως ένας ζωντανός οργανισμός που επηρεάζει βαθιά όσους κατοικούν σε αυτόν. Η «θλιμμένη

γοργόνα», όπως συχνά περιγράφεται μέσα από τους στίχους του, είναι μια πόλη που χαρακτηρίζεται από στασιμότητα, επαναλαμβανόμενες διαδρομές και αίσθηση εγκλωβισμού. Παράλληλα όμως αποτελεί χώρο μνήμης, εμπειριών και συλλογικής ταυτότητας. Οι αναφορές του στην πόλη αποτυπώνουν μια βαθιά συναισθηματική σχέση με τον αστικό χώρο, ο οποίος παρουσιάζεται ως βασικός παράγοντας διαμόρφωσης του ατόμου και των κοινωνικών του σχέσεων.

Ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής του παρουσίας είναι η συνειδητή απόσταση που διατηρεί από τη λογική της δημοσιότητας και της εμπορικής καταξίωσης. Ο ίδιος έχει επανειλημμένα δηλώσει ότι δεν ενδιαφέρεται για την αναγνωρισιμότητα και ότι αντιμετωπίζει τη μουσική πρωτίστως ως μέσο επικοινωνίας και προσωπικής έκφρασης. Η μουσική δεν λειτουργεί για εκείνον ως εργαλείο κοινωνικής ανέλιξης ή επαγγελματικής προβολής, αλλά ως μια δημιουργική διαδικασία που συνυπάρχει με τις υπόλοιπες πτυχές της ζωής του. Η στάση αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της underground κουλτούρας, η οποία παραδοσιακά αποδίδει μεγαλύτερη αξία στην αυθεντικότητα παρά στην εμπορική επιτυχία.

Η έμφαση που δίνει στην ειλικρίνεια απέναντι στο κοινό του συνιστά επίσης βασικό στοιχείο της καλλιτεχνικής του φιλοσοφίας. Για τον Ζήνωνα, η αξιοπιστία ενός δημιουργού δεν προκύπτει μόνο από το περιεχόμενο των στίχων του αλλά και από τη συνέπεια ανάμεσα στην καλλιτεχνική και την προσωπική του ταυτότητα. Η επιδίωξη να μην υπάρχει ουσιαστική απόσταση ανάμεσα στον άνθρωπο και τον καλλιτέχνη αντανakλά μια θεμελιώδη αξία της underground αισθητικής, σύμφωνα με την οποία η τέχνη οφείλει να αποτελεί προέκταση της πραγματικής ζωής και όχι κατασκευή μιας δημόσιας περσόνας.

Παράλληλα, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντίληψή του για τη φύση της θεσσαλονικιώτικης χιπ χοπ σκηνής. Ο Ζήνων δεν την αντιμετωπίζει ως ένα ανταγωνιστικό μουσικό πεδίο ούτε ως έναν μηχανισμό παραγωγής διασημοτήτων. Αντίθετα, την περιγράφει ως μια κοινότητα ανθρώπων που μοιράζονται κοινές εμπειρίες, αναφορές και βιώματα. Η οπτική αυτή αναδεικνύει μια συλλογική διάσταση της underground κουλτούρας, όπου η αίσθηση του «ανήκειν» είναι σημαντικότερη από την ατομική προβολή. Η δική του παρουσία μέσα σε αυτή την κοινότητα είναι χαρακτηριστική:

παραμένει ενεργό και σεβαστό μέλος της χωρίς να επιδιώκει ρόλο ηγετικής φυσιογνωμίας ή συμβολικού εκπροσώπου της.

Συνολικά, ο Ζήνων εκφράζει μια ιδιαίτερη εκδοχή του ελληνικού underground χιπ χοπ, η οποία βασίζεται στη χαμηλόφωνη αφήγηση, στη βιωματική καταγραφή της αστικής καθημερινότητας και στην απόρριψη της λογικής της εμπορικής προβολής. Η μουσική του λειτουργεί ως αρχείο εμπειριών, συναισθημάτων και κοινωνικών σχέσεων που αναπτύσσονται μέσα στον αστικό χώρο της Θεσσαλονίκης. Μέσα από τη συνέπεια, την αυθεντικότητα και την προσήλωσή του στις αξίες της κοινότητας, ο Ζήνων έχει καταφέρει να διαμορφώσει ένα από τα πιο χαρακτηριστικά και γνήσια underground προφίλ της ελληνικής ραπ σκηνής.

3.3.6 Μικρός Κλέφτης

Ο Μικρός Κλέφτης αποτελεί μία από τις πλέον αναγνωρίσιμες και διαχρονικά σεβαστές μορφές του ελληνικού χιπ χοπ. Με περισσότερες από δύο δεκαετίες συνεχούς παρουσίας στη σκηνή, έχει καταφέρει να εδραιωθεί ως ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της underground ραπ κουλτούρας στην Ελλάδα. Η πολυετής δισκογραφική του δραστηριότητα, οι πολυάριθμες συναυλιακές εμφανίσεις, οι συνεργασίες με καλλιτέχνες διαφορετικών γενεών και η συμμετοχή του στην παραγωγική διαδικασία έχουν συμβάλει καθοριστικά στη διαμόρφωση της σύγχρονης ελληνικής χιπ χοπ σκηνής.

Γεννημένος στη Θεσσαλονίκη το 1984 με το όνομα Στυλιανός Κρουστάλλης, ο Μικρός Κλέφτης ανέπτυξε μια καλλιτεχνική ταυτότητα στενά συνδεδεμένη με την πόλη και τις κοινωνικές εμπειρίες που αυτή παράγει. Τα πολλαπλά ψευδώνυμα που χρησιμοποιεί—όπως Πιλότος, Φωνή Κυκλώνας, Τιμόν, Φλεγόμενο Αστρικό Φαινόμενο και Μπάνικος Πανικός—δεν αποτελούν απλώς καλλιτεχνικές περσόνες, αλλά εκφράζουν τη δημιουργική πολυμορφία που χαρακτηρίζει την παρουσία του στο ελληνικό χιπ χοπ. Η εναλλαγή ταυτοτήτων και αφηγηματικών ρόλων αποτελεί διαχρονικό χαρακτηριστικό της κουλτούρας του ραπ και στην περίπτωση του Μικρού Κλέφτη λειτουργεί ως μέσο διεύρυνσης των εκφραστικών του δυνατοτήτων.

Σημαντική διάσταση της καλλιτεχνικής του πορείας αποτελεί η δημιουργία και λειτουργία του προσωπικού του στούντιο, του «Πιλοτηρίου». Ο χώρος αυτός δεν λειτούργησε μόνο ως σημείο ηχογράφησης των προσωπικών του έργων, αλλά και ως τόπος συνάντησης και

δημιουργίας για πολλούς ακόμη καλλιτέχνες της σκηνής. Η ύπαρξη ανεξάρτητων στούντιο παραγωγής αποτελεί διαχρονικά χαρακτηριστικό στοιχείο της underground κουλτούρας, καθώς επιτρέπει στους δημιουργούς να διατηρούν τον έλεγχο της καλλιτεχνικής διαδικασίας, μακριά από τους περιορισμούς και τις απαιτήσεις της εμπορικής μουσικής βιομηχανίας.

Η αντίληψη του Μικρού Κλέφτη για το χιπ χοπ υπερβαίνει τα όρια ενός μουσικού είδους και προσεγγίζει περισσότερο μια συνολική στάση ζωής. Για τον ίδιο, το χιπ χοπ αποτελεί μέσο κατανόησης και έκφρασης της καθημερινότητας, της πόλης και των ανθρώπινων σχέσεων. Η δημιουργία δεν παρουσιάζεται ως επαγγελματική στρατηγική ή ως εργαλείο κοινωνικής προβολής, αλλά ως διαδικασία καταγραφής εμπειριών και νοηματοδότησης του κοινωνικού περιβάλλοντος. Η προσέγγιση αυτή συνδέεται άμεσα με τις θεμελιώδεις αξίες της underground κουλτούρας, όπου η αυθεντικότητα θεωρείται σημαντικότερη από την εμπορική επιτυχία.

Κεντρική θέση στο έργο του κατέχει η Θεσσαλονίκη. Η πόλη δεν λειτουργεί απλώς ως γεωγραφικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσονται οι αφηγήσεις του, αλλά ως ενεργός παράγοντας διαμόρφωσης της καλλιτεχνικής του ταυτότητας. Οι αντιφάσεις, οι κοινωνικές μεταβολές και ο ιδιαίτερος πολιτισμικός χαρακτήρας της πόλης αποτελούν επαναλαμβανόμενα σημεία αναφοράς στους στίχους του. Μέσα από το έργο του αναδεικνύεται μια βιωματική σχέση με τον αστικό χώρο, όπου οι δρόμοι, οι γειτονιές και οι άνθρωποι συνθέτουν ένα πολύπλοκο πλέγμα εμπειριών που τροφοδοτεί τη δημιουργική διαδικασία.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο Μικρός Κλέφτης αντιλαμβάνεται την έννοια της επιτυχίας. Σε αντίθεση με κυρίαρχες αντιλήψεις της σύγχρονης μουσικής βιομηχανίας, οι οποίες συχνά συνδέουν την επιτυχία με τη δημοτικότητα, τις πωλήσεις ή τους αριθμούς των ψηφιακών πλατφορμών, ο ίδιος προβάλλει μια διαφορετική αξιολογική κλίμακα. Επιτυχία, σύμφωνα με τη δική του αντίληψη, είναι η δημιουργία έργων με διαχρονική αξία, έργων που αφήνουν αποτύπωμα στον χρόνο και επηρεάζουν ουσιαστικά τους ανθρώπους που τα συναντούν. Η στάση αυτή αποτελεί χαρακτηριστική έκφραση της underground ηθικής, η οποία αποδίδει μεγαλύτερη

σημασία στην ποιότητα και στη βιωματική επίδραση του έργου παρά στην εμπορική του απήχηση.

Παράλληλα, η σχετικά περιορισμένη παρουσία του στα μέσα ενημέρωσης και η σπανιότητα των συνεντεύξεών του ενισχύουν την εικόνα ενός δημιουργού που επιλέγει να επικοινωνεί κυρίως μέσω του έργου του. Η αποστασιοποίηση από τις πρακτικές συνεχούς αυτοπροβολής που χαρακτηρίζουν μεγάλο μέρος της σύγχρονης μουσικής βιομηχανίας συνιστά μία ακόμη έκφανση της underground φυσιογνωμίας του. Ο καλλιτέχνης δεν επιδιώκει να κατασκευάσει μια δημόσια εικόνα ανεξάρτητη από το έργο του· αντιθέτως, επιτρέπει στη μουσική να λειτουργήσει ως ο βασικός φορέας της ταυτότητάς του.

Οι πηγές έμπνευσής του αποκαλύπτουν επίσης το εύρος της καλλιτεχνικής του οπτικής. Η πόλη, οι ανθρώπινες σχέσεις, ο κινηματογράφος, η ζωγραφική, άλλες μουσικές παραδόσεις, ακόμη και τα όνειρα, συνιστούν υλικά τα οποία μετασχηματίζονται δημιουργικά στους στίχους και στις παραγωγές του. Αυτή η πολυδιάστατη καλλιτεχνική προσέγγιση αναδεικνύει το χιπ χοπ ως ανοιχτό πολιτισμικό πεδίο, ικανό να αφομοιώνει και να επαναδιατυπώνει ετερογενείς πολιτισμικές επιρροές.

Συνολικά, ο Μικρός Κλέφτης αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα δημιουργού που παραμένει πιστός στις αξίες της underground κουλτούρας παρά τη μακρόχρονη αναγνώριση που έχει αποκτήσει. Η προσήλωσή του στην αυθεντικότητα, η ανεξάρτητη παραγωγική του δράση, η βαθιά σύνδεση με τη Θεσσαλονίκη και η αντίληψή του για τη μουσική ως μέσο ουσιαστικής επικοινωνίας συνθέτουν ένα καλλιτεχνικό προφίλ που υπερβαίνει τα όρια της μουσικής δημιουργίας. Μέσα από την πορεία του αναδεικνύεται μια εκδοχή του ελληνικού χιπ χοπ που αντιλαμβάνεται την τέχνη όχι ως προϊόν κατανάλωσης, αλλά ως διαρκή διαδικασία έκφρασης, μνήμης και συλλογικής εμπειρίας.

3.3.7 Urban Pulse

Για τον Χακ, ιδρυτικό μέλος των Urban Pulse από τη Θεσσαλονίκη, το χιπ χοπ δεν αποτελεί απλώς ένα μουσικό είδος αλλά έναν ιδιαίτερο τρόπο δημιουργίας. Η δική του σχέση με αυτό ξεκίνησε στην εφηβεία, όταν έγραφε ποιήματα και ήρθε σε επαφή με τη μουσική των Active Member. Όπως ο ίδιος αναφέρει, η γνωριμία του με το έργο του Δημήτρη Μυτακίδη υπήρξε καθοριστική, σε σημείο να θεωρεί τον δημιουργό του low bar έναν από τους σημαντικότερους ποιητές του 21ου αιώνα.

Η αντίληψή του για το χιπ χοπ απέχει σημαντικά από την κυρίαρχη εικόνα που επικρατεί σήμερα. Παρότι αναγνωρίζει ότι πρόκειται για το δημοφιλέστερο μουσικό ρεύμα παγκοσμίως, αντιμετωπίζει αυτή την εξέλιξη με επιφύλαξη. Κατά τη γνώμη του, η μαζική αποδοχή του είδους συνοδεύτηκε από μια εξιδανίκευση της ιστορίας και του χαρακτήρα του. Υπενθυμίζει ότι το χιπ χοπ γεννήθηκε στις φτωχογειτονίες της Νέας Υόρκης ως μορφή ψυχαγωγίας των αποκλεισμένων αφροαμερικανικών κοινοτήτων και όχι ως πολιτικό κίνημα διαμαρτυρίας. Η πολιτική διάσταση ήρθε αργότερα, όταν ορισμένοι καλλιτέχνες άρχισαν να χρησιμοποιούν τη μουσική ως όχημα κοινωνικής κριτικής.

Στην καρδιά της δικής του αντίληψης βρίσκεται η έννοια του sampling. Θεωρεί ότι η «δειγματοληψία» είναι το στοιχείο που καθιστά το χιπ χοπ μοναδικό, καθώς επιτρέπει την ανασύνθεση και τη μεταμόρφωση προϋπαρχόντων ήχων σε κάτι νέο. Για τον ίδιο, το χιπ χοπ αποτελεί συνέχεια της μαύρης μουσικής παράδοσης, εξέλιξη της τζαζ, της φανκ, της σόουλ και των σπιρίτσουαλς. Ταυτόχρονα, το χαρακτηρίζει κατεξοχήν λαϊκή τέχνη, επειδή δεν απαιτεί ακριβό εξοπλισμό, μουσικές σπουδές ή ιδιαίτερα προνόμια για να ασκηθεί.

Παρά τη συχνή σύνδεση του χιπ χοπ με την έννοια της αντίστασης, ο Χαλ αμφισβητεί τον χαρακτηρισμό του ως εγγενώς αντισυστημικού. Υποστηρίζει ότι μια καλλιτεχνική δημιουργία δεν γίνεται αντισυστημική μόνο επειδή περιγράφει τη φτώχεια, το περιθώριο ή τις κοινωνικές αντιθέσεις. Για να αποκτήσει πραγματικά τέτοιο χαρακτήρα, οφείλει να ερμηνεύει τα κοινωνικά προβλήματα στη βάση των ταξικών σχέσεων και να παίρνει θέση απέναντι στον τρόπο επίλυσής τους. Κατά την άποψή του, μεγάλο μέρος της ελληνικής ραπ σκηνής περιορίζεται στην καταγραφή εμπειριών και βιωμάτων χωρίς να προχωρά σε βαθύτερη πολιτική τοποθέτηση.

Η κριτική του επεκτείνεται και στην κυρίαρχη κουλτούρα της ατομικής επιτυχίας που συχνά προβάλλεται μέσα από τη ραπ μουσική. Είτε πρόκειται για την εμπορική τραπ είτε για τμήματα της underground σκηνής, θεωρεί προβληματικό το αφήγημα σύμφωνα με το οποίο η προσωπική καταξίωση αποτελεί το ύψιστο επίτευγμα. Σε μια κοινωνία που βιώνει οικονομικές και κοινωνικές δυσκολίες, η διαρκής προβολή της ατομικής ανέλιξης λειτουργεί, κατά τη γνώμη του, ως μορφή αποξένωσης από τις συλλογικές ανάγκες και τα κοινά προβλήματα.

Παράλληλα, ασκεί κριτική στη στάση πολλών καλλιτεχνών απέναντι στην πολιτική. Θεωρεί ότι αρκετοί αποφεύγουν τις σαφείς δημόσιες τοποθετήσεις από φόβο μήπως χάσουν μέρος του κοινού τους. Για τον ίδιο, σημασία δεν έχει μόνο το περιεχόμενο των τραγουδιών, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο ένας καλλιτέχνης αξιοποιεί τη δημόσια επιρροή του.

Αναφερόμενος στον ρόλο της μουσικής, απορρίπτει την ιδέα ότι μπορεί από μόνη της να αλλάξει τον κόσμο. Πιστεύει όμως ότι μπορεί να επηρεάσει συνειδήσεις, να γεννήσει ερωτήματα και να οδηγήσει τους ανθρώπους σε βαθύτερη αναζήτηση. Θεωρεί επιτυχία αν ένας νέος άνθρωπος ακούσει έναν στίχο και παρακινηθεί να διαβάσει ένα βιβλίο ή να αναζητήσει νέες ερμηνείες για την πραγματικότητα που βιώνει. Η τέχνη, κατά τη δική του οπτική, δεν αποτελεί τον μηχανισμό της κοινωνικής αλλαγής, αλλά ένα από τα εργαλεία που μπορούν να συμβάλουν στη διαμόρφωση της συλλογικής συνείδησης.

Ιδιαίτερη θέση στη σκέψη και στη ζωή του κατέχει η Θεσσαλονίκη. Τη χαρακτηρίζει «μικρή πατρίδα» αλλά και «μικρή παγίδα», εκφράζοντας έναν βαθύ συναισθηματικό δεσμό με την πόλη. Πιστεύει ότι η ιδιαίτερη ατμόσφαιρα, η ιστορία και η γεωγραφία της επηρεάζουν καθοριστικά το ύφος των καλλιτεχνών της. Θεωρεί μάλιστα ότι ο Λεξ κατάφερε όσο λίγοι να αποτυπώσει καλλιτεχνικά το αίσθημα και την αισθητική της Θεσσαλονίκης, τόσο στους στίχους όσο και στην εικόνα των έργων του.

Απέναντι στις διαδοχικές κρίσεις που έχει βιώσει η γενιά του, ο Χακ δηλώνει ότι αισθάνεται κυρίως θυμό και όχι απογοήτευση. Για τον ίδιο, η απογοήτευση και ο φόβος προκύπτουν όταν ο άνθρωπος αδυνατεί να ερμηνεύσει την πραγματικότητα. Αντίθετα, η κατανόηση των αιτίων των κοινωνικών φαινομένων μπορεί να μετατρέψει την οργή σε προβληματισμό και δράση.

Οι Urban Pulse κινούνται ακριβώς μέσα σε αυτό το πλαίσιο σκέψης. Μέσα από τους στίχους και τη μουσική τους επιχειρούν να συνδέσουν την καθημερινή εμπειρία με την κοινωνική ανάλυση, αντιμετωπίζοντας το χιπ χοπ όχι ως μέσο προσωπικής προβολής αλλά ως χώρο συλλογικής έκφρασης. Η απήχησή τους μπορεί να παραμένει περιορισμένη σε σχέση με τα κυρίαρχα ρεύματα της εποχής, ωστόσο για τον Χακ η συνέπεια στις ιδέες και η καλλιτεχνική ελευθερία έχουν μεγαλύτερη αξία από την εμπορική επιτυχία.

4. Συμπεράσματα

Οι υποκουλτούρες αναδεικνύουν το «πρόβλημα» χωρίς, ωστόσο, να υποδεικνύουν τρόπους για τη «λύση» του. Δεν είναι η «δουλειά» τους αυτή. Η αντίσταση που προβάλλουν απέναντι στην κυρίαρχη κουλτούρα ενίοτε λειτουργεί όπως η βαλβίδα ασφαλείας σε μια χύτρα, δηλαδή ως «εκτόνωση». Μια αντίσταση που μοιάζει με το τσίμπημα του κουνουπιού στη ράχη μιας καμήλας. Δεν διατυπώνουν μια εναλλακτική πρόταση με ιδεολογικές «αντηρίδες». Μια υποκουλτούρα αποτελεί τον ξενιστή, ή το καρκίνωμα σε έναν «υγιή» οργανισμό, που τα κύτταρα δολοφόνοι του, αν και αδυνατούν να το πολεμήσουν, ο οργανισμός παραμένει υγιής γιατί το καρκίνωμα δεν απειλεί ουσιαστικά τον οργανισμό.

Η υποκουλτούρα του χιπ χοπ, και συγκεκριμένα η underground ραπ, αποτελεί μια σύγχρονη μορφή πολιτισμικής αντίστασης που παράγει αντιηγεμονικό λόγο. Η στίχοι της αποτελούν ένα ισχυρό μέσο έκφρασης και κοινωνικής αντίστασης με θεματολογίες που αφορούν την κοινωνική ανισότητα, την κρατική καταστολή, την αστυνομικής βία και την καθημερινή επισφάλεια. Οι ράπερ λειτουργούν ως «οργανικοί διανοούμενοι», οι οποίοι εκφράζουν τα συναισθήματα και τις σκέψεις των κοινωνικών ομάδων στις οποίες ανήκουν και συμβάλλουν στη διαμόρφωση μιας συλλογικής συνείδησης.

Η ραπ μουσική δεν αποτελεί μόνο μουσικό είδος, αλλά ένα πολιτισμικό πεδίο που φέρει κοινωνικά και ιδεολογικά φορτία. Κανένα άλλο πολιτισμικό προϊόν της ύστερης νεωτερικότητας δεν είναι τόσο κοινωνικά «φορτισμένο». Πρόκειται για ένα σύνθετο και δυναμικό κοινωνικό φαινόμενο που μεταλλάσσεται και αναπροσαρμόζεται στις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες και επηρεάζει μεγάλη μερίδα των νέων. Το Eteron-Ινστιτούτο για την Έρευνα και την Κοινωνική Αλλαγή πραγματοποίησε έρευνα τον Μάιο του 2025 σε συνεργασία με την εταιρεία about people για τη ραπ μουσική και τη GenX. Η έρευνα επιχείρησε να σκιαγραφήσει τη σχέση της νέας γενιάς με τη ραπ «εστιάζοντας σε παραμέτρους όπως ο βαθμός ταύτισης με τις εμπειρίες των ραπερς και τα πεδία κριτικής, οι διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις υποκατηγορίες του μουσικού είδους, οι απόψεις για ορισμένα κεντρικά στιχουργικά μοτίβα της ραπ, τα κοινωνικά και πολιτικά νοήματα σε σχέση με το πολιτικό σύστημα, τις κοινωνικές ανισότητες, τις έμφυλες ταυτότητες, την αστυνομική βία και αυθαιρεσία, τον οπαδισμό» («Project: Rapture», 2025). Στην ερώτηση

«γιατί ακούς ραπ μουσική;» οι δημοφιλέστερες απαντήσεις ήταν: μου αρέσει ως ρυθμός (56,9%), έχει κοινωνικό/πολιτικό στίχο (36,8%) και ταυτίζομαι με τις εμπειρίες που περιγράφουν οι ράπερ (28,6%). Σε άλλη ερώτηση για το τι «πραγματεύονται» οι στίχοι της ραπ οι δημοφιλέστερες απαντήσεις ήταν: είναι υπέρ των αδυνάμων (25%), είναι αντιφασιστικοί (21,5%) και είναι υπέρ του περιθωρίου (20,6%). Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απαντήσεις στο τι συμβάλλει το να ακούς ραπ. Οι ερωτηθέντες απάντησαν: να εκτονώνομαι, να ξεχνιέμαι από την καθημερινότητά μου, να καταλάβω τι συμβαίνει στην καθημερινότητα της ελληνική κοινωνίας, να βρω τρόπους να εκφράσω τη δυσαρέσκειά μου, να αισθάνομαι καλύτερα ψυχολογικά και να νιώθω μέλος μιας κοινότητας. Σε μεγάλο ποσοστό (πάνω από 60%) οι περισσότεροι ερωτηθέντες απάντησαν πως η ραπ τους βοήθησε να κατανοήσουν καλύτερα θέματα όπως η αστυνομική βία, η διαφθορά του πολιτικού συστήματος, η φτώχεια και η κοινωνική ανισότητα. Το 55,3% των ερωτηθέντων απάντησε πως η ραπ έχει επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται κοινωνικά ζητήματα.

Η διάδοση της underground ραπ δεν μπορεί να κατανοηθεί χωρίς τη μελέτη των σύγχρονων μέσων και των τεχνολογικών αλλαγών που έχουν μεταμορφώσει την πολιτισμική παραγωγή. Η διάδοση των ψηφιακών εργαλείων μουσικής παραγωγής επέτρεψε στους δημιουργούς να λειτουργούν με όρους αυτονομίας. Η ανάπτυξη των ψηφιακών παγκόσμιων δικτύων έχει δημιουργήσει ένα νέο επικοινωνιακό περιβάλλον, όπου η μουσική μπορεί να παρακάμπτει τους «θεσμικούς» παράγοντες και να μεταφέρεται άμεσα σε κοινά που βρίσκονται εκτός των «καθιερωμένων» αγορών διανομής.

Μια «παράμετρος» που αξίζει τον κόπο να διερευνηθεί είναι η σημασία του κοινωνικοπολιτικού σχολιασμού στο YouTube κάτω από τα βίντεο των ράπερ καλλιτεχνών. Τα βίντεο λειτουργούν ως κόμβοι πολιτικής συζήτησης. Οι χρήστες αξιοποιούν τα σχόλια για να εκφράσουν τις απόψεις τους για την πολιτική πραγματικότητα, τις σχέσεις εξουσίας παρά για τη μουσική που μόλις άκουσαν. Από το «πουθενά» δημιουργείται ένα δημόσιο φόρουμ, μια «εναλλακτική» πλατφόρμα κοινωνικού διαλόγου, μια πλατφόρμα συλλογικής συζήτησης. Ίσως μόνο η underground ραπ, ως μουσικό είδος, το έχει καταφέρει αυτό. Η underground ραπ θεωρείται σε πολλές χώρες ένα είδος πολιτικού τραγουδιού. Η «γλώσσα» της ραπ αξιοποιήθηκε και

χρησιμοποιήθηκε από κινήματα, μειονότητες και διάφορες ομάδες σε όλον τον κόσμο στα πλαίσια ενός κοινωνικού και πολιτικού αγώνα. Ας θυμηθούμε πως ράπερ όπως Pablo Hazél (Ισπανία), η Ana Tijoux (Χιλή), ο El General (Τυνησία), οι GAB (Λιβύη), οι Arabia Knightz (Αίγυπτος), ο Omar Offendum (Συρία) χρησιμοποίησαν το ταλέντο τους για να εμπνεύσουν και να ενθαρρύνουν διαδηλωτές και κινηματίες. Ας θυμηθούμε, επίσης, τους underground ράπερ της Σενεγάλης που λειτουργούν ως «μουσικοί δημοσιογράφοι» και φωνές αντίστασης κατά της κυβέρνησης.

Σύμφωνα με την αρχαία ελληνική παροιμία πάσσαλος πασσάλω εκκρούεται, τουτέστι ο πάσσαλος βγαίνει με πάσσαλο, το κακό αντιμετωπίζεται με κακό. Ο Γκράμσι διατύπωσε την άποψη πως η κουλτούρα «αντιμετωπίζεται» με κουλτούρα. Όπως ήδη ειπώθηκε, για τον Γκράμσι η κουλτούρα αποτελεί κρίσιμη προϋπόθεση για την πραγμάτωση του σοσιαλιστικού οράματος, το ίδιο σημαντική με την αλλαγή κυριότητας των μέσων παραγωγής. Για ποια κουλτούρα όμως, μιλάει ο Γκράμσι; Ποια κουλτούρα θεωρεί *conditio sine qua non* για την αποκαθήλωση της ηγεμονικής κουλτούρας και τη δημιουργία μιας νέας κοινωνίας. Για τον Γκράμσι η κουλτούρα είναι μια διαδικασία εσωτερικής καλλιέργειας του ατομικού και συλλογικού υποκειμένου, καρπός μιας βαθύτερης εσωτερικής πορείας του υποκειμένου προς την «ανάγνωση» του εαυτού του αλλά και του περιβάλλοντός του. «Είναι οργάνωση, πειθαρχία του εσωτερικού μας εγώ. Είναι η αυτοκυριαρχία της προσωπικότητας, είναι η κατάκτηση της ανώτερης συνείδησης, χάρη στην οποία φθάνουμε στην κατανόηση της αξίας και της θέσης μας στην ιστορία, της πραγματικής λειτουργίας μας στη ζωή, των δικαιωμάτων και των καθηκόντων μας (Γκράμσι, 1982). Το «γνώθι σαυτόν» αποτελεί το εφελτήριο κάθε ανατρεπτικής κουλτούρας (Χρύσης, 1994).

Η μουσική δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο. Μπορεί όμως, να επηρεάσει συνειδήσεις. Η underground ραπ αποτελεί το μουσικό είδος, μάλλον περισσότερο από άλλα είδη, λόγω της μορφής του που βασίζεται στην παραγωγή λόγου να επηρεάσει τον τρόπο που σκέφτονται οι ακροατές του. Αναφερθήκαμε πριν στην έρευνα της Eteron που «αποδεικνύει» πως η ραπ έχει επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο που με τον οποίο οι fans της αντιλαμβάνονται τα κοινωνικά ζητήματα. Όχι μόνο το πώς αντιλαμβάνονται τα κοινωνικά ζητήματα, αλλά πως αντιλαμβάνονται και τον κόσμο στον οποίο ζούνε.

Οι ομοιότητες της ραπ με το ρεμπέτικο αποτελεί συχνό θέμα συζήτησης μεταξύ μουσικολόγων και κοινωνιολόγων. Σύμφωνα με τον Πετρόπουλο (2013) κάθε εποχή δημιουργεί τους δικούς της ρεμπέτες. Οι «ρεμπέτες» της εποχής μας είναι οι ράπερ. Ραπ και ρεμπέτικο είναι μουσικά είδη που γεννήθηκαν στο περιθώριο. Αποτελούν μορφές έκφρασης κοινωνικών ομάδων που βρίσκονται στο περιθώριο και αισθάνονται αποκλεισμένες από την κυρίαρχη κοινωνία. Και τα δύο είδη λειτουργούν ως «φωνή των από κάτω».

Το πολιτικό τραγούδι αποτελεί διαχρονικά έναν τρόπο έκφρασης κοινωνικών προβληματισμών, αμφισβήτησης και συλλογικών εμπειριών. Στην Ελλάδα, η έννοια του πολιτικού τραγουδιού έχει συνδεθεί με δημιουργούς όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Μάνος Λοΐζος και ο Θάνος Μικρούτσικος, των οποίων τα έργα συνόδευσαν σημαντικές ιστορικές και πολιτικές περιόδους. Σήμερα, όμως, πολλοί υποστηρίζουν ότι η ραπ έχει αναλάβει τον ρόλο που κάποτε κατείχε το παραδοσιακό πολιτικό τραγούδι.

Το πολιτικό τραγούδι δεν ανήκει αποκλειστικά σε κάποια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Είναι «αναγκαίο» για κάθε ιστορική περίοδο. Η κοινωνική ανισότητα, η οικονομική ανασφάλεια, η αποξένωση και οι δυσκολίες που βιώνουν πολλοί νέοι δημιουργούν τις προϋποθέσεις για νέες μορφές πολιτικής καλλιτεχνικής έκφρασης. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η ραπ φαίνεται να έχει αποκτήσει πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο λόγος είναι ότι πολλοί καλλιτέχνες του είδους μιλούν άμεσα για τα προβλήματα της καθημερινότητας, την ανεργία, τις κοινωνικές ανισότητες, τη βία, την έλλειψη προοπτικών και τη ζωή στις γειτονιές των μεγάλων πόλεων. Τα θέματα αυτά αγγίζουν ιδιαίτερα τη νεότερη γενιά, η οποία συχνά δεν εκφράζεται από τα πιο εμπορικά τραγούδια που κυριαρχούν στα μέσα ενημέρωσης. Ένα βασικό επιχείρημα υπέρ αυτής της άποψης είναι ότι η θεματολογία της ραπ δεν διαφέρει ουσιαστικά από εκείνη του παραδοσιακού πολιτικού τραγουδιού. Και τα δύο είδη ασχολούνται με ζητήματα κοινωνικής αδικίας, καταπίεσης, ανισοτήτων και συλλογικών εμπειριών. Η βασική διαφορά βρίσκεται κυρίως στον τρόπο έκφρασης. Οι ράπερ χρησιμοποιούν πιο άμεσο, ωμό και συχνά αθυρόστομο λόγο, ο οποίος αντανakλά τη γλώσσα και τις εμπειρίες της σύγχρονης κοινωνίας.

Στην κουλτούρα του χιπ χοπ, η έννοια της «αυθεντικότητας» κατέχει κεντρική θέση και αποτελεί έναν από τους βασικότερους μηχανισμούς μέσω των οποίων οι καλλιτέχνες και

οι κοινότητες προσδιορίζουν την ταυτότητά τους. Η αυθεντικότητα δεν αφορά μόνο τη μουσική ποιότητα ή το καλλιτεχνικό ύφος, αλλά συνδέεται βαθύτερα με ζητήματα αξιοπιστίας, κοινωνικής συνέπειας και πιστότητας στις αξίες που πρεσβεύει η κουλτούρα. Ένας ράπερ θεωρείται αυθεντικός όταν οι ρίμες του, οι πρακτικές και η δημόσια παρουσία του, ιδίως σε μια «μικρή» κοινωνία όπως αυτή της Θεσσαλονίκης, αντανακλούν πραγματικές εμπειρίες και βιώματα, διατηρώντας μια ουσιαστική σύνδεση με το κοινωνικό περιβάλλον από το οποίο προέρχεται.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η διάκριση ανάμεσα στο underground και το mainstream δεν είναι αποκλειστικά αισθητική ή μουσική, αλλά κυρίως ηθική, ιδεολογική και πολιτισμική. Το underground συχνά παρουσιάζεται ως χώρος δημιουργικής ελευθερίας, αντίστασης στην εμπορευματοποίηση και διατήρησης των αρχικών αξιών της χιπ χοπ κουλτούρας, ενώ το mainstream συνδέεται με την εμπορική επιτυχία, τη μαζική κατανάλωση και, σε ορισμένες περιπτώσεις, με την απομάκρυνση από τις κοινωνικές και πολιτικές ρίζες του είδους. Η διάκριση αυτή, βέβαια, δεν είναι απόλυτη, αλλά λειτουργεί ως ένα σημαντικό συμβολικό πλαίσιο μέσα από το οποίο οι καλλιτέχνες και το κοινό αξιολογούν πρόσωπα, έργα και πολιτισμικές πρακτικές.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτούν οι πρακτικές ανεξάρτητης παραγωγής και διάδοσης της μουσικής. Η αποστασιοποίηση από τις μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες, η αυτοχρηματοδότηση των ηχογραφήσεων, η δημιουργία ανεξάρτητων labels, η αξιοποίηση των ψηφιακών μέσων για τη διάδοση του έργου και η λογική του DIY αποτελούν στοιχεία που ενισχύουν το αίσθημα αυτονομίας της σκηνής. Οι πρακτικές αυτές δεν αντιμετωπίζονται μόνο ως τεχνικές επιλογές παραγωγής, αλλά ως πολιτισμικές και ιδεολογικές δηλώσεις που εκφράζουν την επιθυμία για έλεγχο του καλλιτεχνικού έργου και αποφυγή εξωτερικών παρεμβάσεων.

Παράλληλα, καθοριστικό ρόλο στη συγκρότηση της underground ταυτότητας διαδραματίζει η άμεση και προσωπική σχέση των καλλιτεχνών με το κοινό τους. Οι μικρές συναυλίες, οι αυτοοργανωμένες εκδηλώσεις, η διαρκής αλληλεπίδραση μέσω των κοινωνικών δικτύων και η συμμετοχή σε τοπικές κοινότητες δημιουργούν δεσμούς που υπερβαίνουν τη συμβατική σχέση καλλιτέχνη-ακροατή. Το κοινό δεν αντιμετωπίζεται

απλώς ως καταναλωτής μουσικού προϊόντος, αλλά ως ενεργό μέλος μιας κοινότητας με κοινές εμπειρίες, αξίες και πολιτισμικές αναφορές.

Υπό αυτή την έννοια, η αυθεντικότητα λειτουργεί ως θεμελιώδης πολιτισμική αξία και ως συμβολικό κεφάλαιο μέσα στη χιπ χοπ σκηνή. Μέσα από αυτήν συγκροτούνται συλλογικές ταυτότητες, διαμορφώνονται ιεραρχίες κύρους και καθορίζονται τα όρια ανάμεσα στο «αληθινό» και το «κατασκευασμένο», στο «ανεξάρτητο» και το «εμπορικό». Η έννοια της αυθεντικότητας δεν αποτελεί απλώς κριτήριο αξιολόγησης της μουσικής παραγωγής, αλλά έναν ευρύτερο τρόπο κατανόησης της σχέσης ανάμεσα στον καλλιτέχνη, την κοινότητα και την κοινωνική πραγματικότητα που η χιπ χοπ κουλτούρα επιδιώκει να εκφράσει.

Η Θεσσαλονίκη δεν αποτελεί απλώς το γεωγραφικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η χιπ χοπ σκηνή, αλλά ένα σύνθετο πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον που συμβάλλει ενεργά στη διαμόρφωση της ταυτότητάς της. Η ιστορία της πόλης, η πολυπολιτισμική της κληρονομιά, οι κοινωνικές αντιθέσεις, οι ιδιαίτερες γειτονιές της και η διαχρονική της θέση ως χώρου συνάντησης διαφορετικών πολιτισμών επηρεάζουν τόσο το περιεχόμενο όσο και τις μορφές έκφρασης των καλλιτεχνών. Η πόλη λειτουργεί όχι μόνο ως σκηνικό, αλλά και ως πηγή έμπνευσης, καθώς οι εμπειρίες της καθημερινότητας, οι κοινωνικές σχέσεις και οι μετασχηματισμοί του αστικού χώρου αποτυπώνονται συχνά στους στίχους και τις αφηγήσεις των δημιουργών.

Η χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης παρουσιάζει χαρακτηριστικά που τη διαφοροποιούν από άλλες ελληνικές σκηνές, ιδιαίτερα από εκείνη της Αθήνας, η οποία αναπτύχθηκε σε διαφορετικές κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες. Η έννοια της τοπικότητας διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη συγκρότηση της θεματολογίας και της αισθητικής της σκηνής. Οι αναφορές σε συγκεκριμένες συνοικίες, σε τοπικά βιώματα, σε κοινωνικές εμπειρίες που συνδέονται με τον χώρο της πόλης, αλλά και σε ιδιαίτερα πολιτισμικά στοιχεία της Θεσσαλονίκης, προσδίδουν στα τραγούδια μια σαφή αίσθηση τόπου και συλλογικής ταυτότητας.

Παράλληλα, η πόλη διαθέτει μια μακρά παράδοση εναλλακτικών πολιτιστικών και καλλιτεχνικών δικτύων, γεγονός που ευνόησε την ανάπτυξη ανεξάρτητων μορφών μουσικής παραγωγής και έκφρασης. Οι αυτοοργανωμένοι χώροι, οι μικρές μουσικές σκηνές, τα φεστιβάλ και οι τοπικές συλλογικότητες συνέβαλαν στη δημιουργία ενός

περιβάλλοντος μέσα στο οποίο η χιπ χοπ κουλτούρα μπόρεσε να αναπτυχθεί με σχετική αυτονομία, διατηρώντας τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της.

Υπό αυτή την έννοια, η τοπικότητα δεν αποτελεί απλώς ένα στοιχείο αναφοράς στους στίχους των καλλιτεχνών, αλλά έναν βασικό παράγοντα διαμόρφωσης της πολιτισμικής τους έκφρασης. Η Θεσσαλονίκη αναδεικνύεται ως ενεργός συνδιαμορφωτής της σκηνής, επηρεάζοντας τις αφηγήσεις, τις αξίες, τις κοινωνικές αναπαραστάσεις και τις μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας που αναπτύσσονται στο πλαίσιο του τοπικού underground hip hop. Με τον τρόπο αυτό, η σκηνή της πόλης αποκτά μια διακριτή πολιτισμική φυσιογνωμία, η οποία αντανακλά τόσο τις ιδιαιτερότητες του αστικού χώρου όσο και τις εμπειρίες των ανθρώπων που τον κατοικούν και τον βιώνουν καθημερινά.

Οι MCs της πόλης δεν λειτουργούν αποκλειστικά ως μουσικοί δημιουργοί ή ερμηνευτές, αλλά και ως φορείς αφήγησης, οι οποίοι μεταφέρουν μέσα από τους στίχους τους βιώματα, εμπειρίες και προβληματισμούς που πηγάζουν από την κοινωνική πραγματικότητα. Μέσα από τις αφηγήσεις τους καταγράφονται οι ανησυχίες της νεολαίας, οι δυσκολίες της καθημερινής ζωής, η εργασιακή επισφάλεια, οι κοινωνικές ανισότητες, η ζωή στις γειτονιές της πόλης, αλλά και ζητήματα ταυτότητας, συλλογικότητας και αντίστασης. Με αυτόν τον τρόπο, οι MCs αναλαμβάνουν έναν ρόλο που υπερβαίνει τα όρια της μουσικής δημιουργίας, καθώς λειτουργούν ως σύγχρονοι χρονικογράφοι της αστικής εμπειρίας.

Η λειτουργία αυτή παρουσιάζει σημαντικές αναλογίες με παλαιότερες μορφές λαϊκής έκφρασης στον ελληνικό πολιτισμό. Όπως το δημοτικό τραγούδι αποτύπωνε τις εμπειρίες των αγροτικών κοινοτήτων, το ρεμπέτικο εξέφραζε τις κοινωνικές πραγματικότητες των λαϊκών στρωμάτων των πόλεων και το πολιτικό τραγούδι κατέγραφε τους κοινωνικούς αγώνες και τις ιστορικές αναζητήσεις προηγούμενων γενεών, έτσι και το underground rap αποτελεί σήμερα ένα μέσο καταγραφής και ερμηνείας της ζωής των σύγχρονων αστικών λαϊκών στρωμάτων. Οι στίχοι του λειτουργούν ως μαρτυρίες μιας συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου, αποτυπώνοντας τις εμπειρίες ανθρώπων που συχνά δεν εκπροσωπούνται επαρκώς από τους κυρίαρχους θεσμούς πολιτισμικής παραγωγής.

Παράλληλα, η προφορικότητα που χαρακτηρίζει τη ραπ μουσική, η έμφαση στην αφήγηση προσωπικών και συλλογικών βιωμάτων και η στενή σύνδεσή της με τις κοινότητες από τις οποίες προέρχεται, την καθιστούν έναν σύγχρονο φορέα λαϊκού πολιτισμού. Μέσα από τις

ρίμες και τις αφηγήσεις των MCs διαμορφώνονται εναλλακτικές αναγνώσεις της κοινωνικής πραγματικότητας, ενώ παράγεται και μεταδίδεται ένα πολιτισμικό κεφάλαιο που συμβάλλει στη διατήρηση της συλλογικής μνήμης και της κοινωνικής εμπειρίας των σύγχρονων πόλεων. Υπό αυτή την έννοια, το underground rap μπορεί να θεωρηθεί συνέχεια μιας μακράς παράδοσης λαϊκής έκφρασης, προσαρμοσμένης στις συνθήκες και τις ανάγκες της κοινωνίας του 21ου αιώνα.

Παρότι η underground ραπ σκηνή αυτοπροσδιορίζεται συχνά ως αντισυστημική και ανεξάρτητη από τους μηχανισμούς της κυρίαρχης μουσικής βιομηχανίας, δεν παραμένει ανεπηρέαστη από τις διαδικασίες εμπορευματοποίησης που χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη πολιτιστική παραγωγή. Η αυξανόμενη δημοτικότητα του είδους, η διεύρυνση του κοινού του μέσω των ψηφιακών πλατφορμών και η είσοδος ορισμένων καλλιτεχνών σε ευρύτερα δίκτυα προβολής και διανομής δημιουργούν νέες συνθήκες, μέσα στις οποίες η αρχική λογική της ανεξαρτησίας δοκιμάζεται και επαναπροσδιορίζεται. «Siamo tutti conformisti travestiti da ribelli» (είμαστε όλοι κομφορμιστές μεταμφιεσμένοι σε επαναστάτες), λέει ένας στίχος του Ιταλού τραγουδοποιού Marco Masini, ο οποίος περιγράφει με άψογο τρόπο τη «νοοτροπία» κάποιων ράπερ που «ακροβατούν» στα όρια του underground και του mainstream.

Η σχέση της underground σκηνής με το mainstream δεν μπορεί επομένως να περιγραφεί ως μια απόλυτη ή μόνιμη σύγκρουση. Αντίθετα, πρόκειται για μια δυναμική και διαρκώς μεταβαλλόμενη διαδικασία διαπραγμάτευσης, κατά την οποία στοιχεία, αξίες και πρακτικές μετακινούνται από τον έναν χώρο στον άλλο. Πολλοί καλλιτέχνες επιδιώκουν να διατηρήσουν την αυθεντικότητα και την κριτική διάσταση του έργου τους, ακόμη και όταν αποκτούν μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητα ή επαγγελματικές ευκαιρίες. Παράλληλα, το ίδιο το mainstream συχνά ενσωματώνει αισθητικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά που προέρχονται από την underground κουλτούρα, μετατρέποντάς τα σε εμπορεύσιμα πολιτιστικά προϊόντα.

Η διαδικασία αυτή αναδεικνύει τις αντιφάσεις αλλά και τη δυναμική της σύγχρονης ραπ κουλτούρας. Από τη μία πλευρά, η εμπορική αξιοποίηση μπορεί να απειλήσει την αυτονομία και τον κοινωνικά κριτικό χαρακτήρα της σκηνής· από την άλλη, προσφέρει τη δυνατότητα ευρύτερης διάδοσης των μηνυμάτων, των εμπειριών και των πολιτισμικών

αξιών που αυτή εκφράζει. Ως αποτέλεσμα, τα όρια ανάμεσα στο underground και το mainstream δεν είναι σταθερά ούτε σαφώς διαχωρισμένα, αλλά αποτελούν πεδίο συνεχών μετασχηματισμών, συγκρούσεων και συμβιβασμών που αντανακλούν ευρύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές διεργασίες της σύγχρονης εποχής.

Συμπερασματικά, η underground χιπ χοπ σκηνή της Θεσσαλονίκης δεν συνιστά απλώς ένα μουσικό ρεύμα ή μια περιθωριακή νεανική υποκουλτούρα, αλλά έναν ζωντανό και διαρκώς εξελισσόμενο χώρο πολιτισμικής έκφρασης και κοινωνικού διαλόγου. Μέσα από τους στίχους, τις αυτοοργανωμένες συναυλίες, τις ηχογραφήσεις που διακινούνται εκτός των κυρίαρχων μουσικών δικτύων και τις κοινότητες που αναπτύσσονται γύρω από τη σκηνή, οι δημιουργοί παράγουν και αναπαράγουν μορφές σύγχρονου λαϊκού λόγου. Οι αφηγήσεις τους αποτυπώνουν εμπειρίες της καθημερινότητας, προβληματισμούς γύρω από κοινωνικές ανισότητες, ζητήματα αποκλεισμού, αλλά και όψεις της ζωής στην πόλη που συχνά παραμένουν αόρατες στον δημόσιο λόγο.

Παράλληλα, η σκηνή λειτουργεί ως πεδίο συγκρότησης συλλογικών ταυτοτήτων και διαμόρφωσης κοινών πολιτισμικών αναφορών. Μέσα από τις μουσικές πρακτικές και τις καλλιτεχνικές τους δημιουργίες, οι καλλιτέχνες και το κοινό τους συμβάλλουν στη διατήρηση και ανανέωση μιας συλλογικής μνήμης που συνδέεται με συγκεκριμένες γειτονιές, κοινωνικές εμπειρίες και τρόπους ζωής. Η ανταλλαγή βιωμάτων, η κριτική στάση απέναντι στις κυρίαρχες κοινωνικές και πολιτικές δομές και η έμφαση στην αυθεντικότητα αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά αυτής της πολιτισμικής έκφρασης.

Υπό αυτό το πρίσμα, το ελληνικό underground rap μπορεί να ιδωθεί ως ένας από τους σημαντικότερους φορείς σύγχρονου αστικού λαϊκού πολιτισμού στην Ελλάδα του 21ου αιώνα. Δεν λειτουργεί μόνο ως μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά και ως μέσο έκφρασης, διαπραγμάτευσης και αναπαράστασης κοινωνικών εμπειριών, συμβάλλοντας ουσιαστικά στη διαμόρφωση της σύγχρονης πολιτισμικής πραγματικότητας.

Παράρτημα 1

Μελέτη περιπτώσεων: Οι παγκόσμιες διαδρομές της ραπ μουσικής

1. Ευρώπη

1.1 Ιταλία

Θα αφηγηθούμε την «ιστορία» της ιταλικής underground σκηνής αφηγούμενοι την ιστορία των πιο επιδραστικών συγκροτημάτων και καλλιτεχνών της λεγόμενης «χρυσής εποχής» της ιταλικής σκηνής (δεκαετία 1990).

Ένα από τα πιο επιδραστικά χιπ χοπ συγκροτήματα ήταν οι Sanguè Misto, το οποίο δημιουργήθηκε στη Μπολόνια από τους Deda, Neffa και Dj Gruff, τρεις από τους πιο «αναγνωρίσιμους» ράπερ της λεγόμενης «χρυσής εποχής» της ιταλική χιπ χοπ σκηνής, όλοι του προερχόμενοι από την ιστορική μουσική κολεκτίβα Isola Posse All Stars. Το μοναδικό άλμπουμ που ηχογράφησαν ήταν το *SxM* το 1994. Το άλμπουμ θα «στιγματίσει» και θα επιρεάσει όσο κανένα άλλο τη χιπ χοπ σκηνή της Ιταλίας (Falcini, 2019). Στον ήχο τους διακρίνονται επιρροές από αφρικανικές και αφροαμερικανικές μουσικές. Στις προθήκες των δισκοπωλείων, ο δίσκος ενίοτε κατηγοριοποιούνταν ως «world music». Οι στίχοι τους επικεντρώνονταν σε ζητήματα φυλετικών διακρίσεων. Το τραγούδι που ξεχωρίζει από το άλμπουμ είναι το *Lo straniero* (Ο ξένος), το οποίο αποτελεί μια αναφορά στη ζωή και την κληρονομιά που άφησε πίσω του ο Αλμπέρ Καμύ, ο Αλγερινός συγγραφέας που ξεδίπλωσε το συγγραφικό του ταλέντο στη Γαλλία. Είναι μια θυμωμένη βιογραφική σκέψη για την ταπείνωση που υπέστη ο MC του συγκροτήματος στο μάθημα της λογοτεχνίας: «Όταν πήγαινα σχολείο ως παιδί/ στην τάξη με φωνάζαν Μαροκινό./ Άνθρωπε της λάσπης, σκάσε και γύρνα από εκεί που ήρθες» (Mackay, 2015).

Το συγκρότημα Asalti Frontali δημιουργήθηκε το 1990 μετά τη διάλυση του πανκ συγκροτήματος Onda Rossa Posse. Για δύο χρόνια κυκλοφορούσαν τραγούδια ενάντια στον μπερλουσκονισμό και υπέρ των περιβαλλοντικών αγώνων. Το 2011 μετά τα πρωτοφανή επεισόδια που ακολούθησαν την πορεία διαμαρτυρίας για την «παγκόσμια

αλλαγή» στη Ρώμη, το «Σάββατο της τρέλας» (Il Sabato della follia), όπου κήκαν ολόκληρα προάστεια, κυκλοφόρησαν το τραγούδι το *Roma Meticcia*, έναν επαναστατικό ύμνο, συνοδεία γκαίντας, που κρύβει ένα σαφές κάλεσμα στα όπλα που έσκασε σαν πυροτέχνημα την περίοδο του Occupy Movement: «*Αν ο άνεμος ουρλιάζει,/ εγώ ουρλιάζω εναντίον του./ Και θα αλλάξει, το νιώθω. Τι έκπληξη, τι τρομάρα!./ Θα χτυπήσουμε το κοινοβούλιο, μ' έναν θυμό που φωλιάζει μέσα μας (και) η Ρώμη θα γίνει δικιά μας*» (Mackay, 2015).

Ο σικελικής καταγωγής Frankie Hi-NRG είναι ένας MC, οι στίχοι του οποίου καταγίνονται κυρίως με πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Ο αντικυβερνητικός ύμνος (κατά της κυβέρνησης Μπερλουσκόνι) *Fight da faida* έγινε το μανιφέστο για μια συγκεκριμένη γενιά Ιταλών και σύμβολο μιας χώρας που κυβερνά η μαφία, μιας χώρας που κανείς δεν παίζει σύμφωνα με τους κανόνες. Το τραγούδι κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1991 και έκανε πάταγο. Το τραγούδι θα επανακυκλοφορήσει μετά τη δολοφονία του Giovanni Falcone, του δικαστή που ειδικευόταν σε υποθέσεις σχετιζόμενες με τη μαφία, από τη σικελική Κόζα Νόστρα. Οι στίχοι είναι σκληροί και αυστηροί: ο ιταλικός λαός περιγράφεται ως «κρέας για κανόνια» παγιδευμένος σ' έναν πόλεμο ανάμεσα στη μαφία και την Καμόρα. Στο «παραλήρημα» του Frankie οι ρίμες του δίνουν έμφαση στην κοινωνική «κατάρρευση»: «*Σήμερα ο Βίτο Κορλεόνε είναι πολύ κοντά./ Κάθεται στο κοινοβούλιο*» (Mackay, 2015).

Οι Porzione Massicia Crew, με επικεφαλής τον χαρισματικό MC Inoki, ο οποίος θα συνεχίσει ως σόλο καλλιτέχνης, θα ηχογραφήσουν το τραγούδι *Business su Bussiness*, το οποίο αποτελεί ένα σκοτεινό «σκιαγράφημα» της Ιταλίας της δεκαετίας του 1990, μιας Ιταλίας διεφθαρμένης, γεμάτη ανισότητες, μιας Ιταλίας αναισθητοποιημένης από το «μικρόβιο» του καταναλωτισμού. Οι στίχοι του τραγουδιού παρουσιάζουν ως καρναβαλική παρωδία αυτά που πραγματικά συμβαίνουν πίσω από τις πόρτες της Borsa Italiana, δηλαδή του Ιταλικού Χρηματιστηρίου. «*Δώστε μου ελευθερία, δηλαδή μετρητά./ Αυτό είναι το «κλειδί» για την κίνηση του πλανήτη*», λέει ο στίχος του τραγουδιού, το οποίο απευθύνεται στην εργατική τάξη και στις ψευδαισθήσεις που τρέφει για την απόκτηση «εύκολου» χρήματος (Mackay, 2015).

Οι ναπολιτάνοι 99 Posse ραπάρουν στα ιταλικά, αλλά και στη τοπική ναπολιτάνικη διάλεκτο. Δηλώνουν «αριστεροί» και με τους στίχους τους προπαγανδίζουν τη ριζική και συστημική αλλαγή της οικονομίας και της κοινωνίας. Οι στίχοι τους είναι άμεσοι, γεμάτοι ένταση. «Κάθε τραγούδι μου σε αδειάζει από το δηλητήριο που έχεις συσσωρεύσει: όταν βγαίνουν, θεραπεύομαι από τον πόνο που με ώθησε να τα γράψω, και νομίζω ότι έχει την ίδια επίδραση και στους άλλους», δηλώνει ο Zulù, ο στιχουργός του γκρουπ (Bisceglia, 2020). Οι 99 Posse αναγνωρίζονται ως πρωτοπόροι του fusion rap, συνδυάζοντας την ναπολιτάνικη λαϊκή μουσική με τη ρέγκε και τη βρετανική rave.

Η Νότια Ιταλία, το «μίσμα» της Ιταλίας, δηλώνει παρών στη χιπ χοπ σκηνή της χώρας. Οι Sud Sound System από το Σαλέντο, από το «τακούνι της ιταλικής μπότας», οι οποίοι ραπάρουν στην τοπική διάλεκτο, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη του «προβλήματος» της αναγκαστικής μετανάστευσης της μεταπολεμικής γενιάς του Νότου της Ιταλίας (ίσως ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα της περιοχής), μιας από τις πιο φτωχές μητροπολιτικές περιοχές της Ευρώπης, όπου το ποσοστό ανεργίας είναι διπλάσιο από αυτό του βορρά. Το τραγούδι *Le radici ca tieni* έχει πάνω από 10 εκατομμύρια views στο YouTube. Το τραγούδι αρχίζει με μια διασκευή του πασίγνωστου παραδοσιακού τραγουδιού *Lu rusciu te lu mare*, με ρίμα στην τοπική διάλεκτο, ο MC «διακηρύσσει» πως είναι περήφανος που κατάγεται από το Σαλέντο κι έχει ρίζες στους βυζαντινούς Έλληνες, που στη δουλειά του μιλάει τη διάλεκτο και δεν τον πειράζει καθόλου που δεν γνωρίζει ιταλικά και δεν τον ενοχλεί που η διάλεκτός που μιλάει «ακούγεται» σε ένα Ιταλό σαν τζαμαϊκανά. «Το σημαντικότερο πράγμα είναι να γνωρίζεις ελάχιστα για τα πάντα». Άλλα σπουδαία τραγούδια τους είναι το *Fuecu/ T'a sciuta bona* και το *Turcinieddhri*. Οι Sud Sound System είναι αξιόλογοι μουσικοί. Δεν είναι μόνο χιπ χοπ. Θα μπορούσαν να κατηγοριοποιηθούν ως συγκρότημα της «world music». Το «πρόβλημα» της αναγκαστικής μετανάστευσης «θίγει» και το σικελικό ντουέτο Stokka & Madbunny. Οι ρίμες τους έχουν έντονη πολιτική χροιά.

Τέλος ο Caparezza, ο πιο αινιγματικός ράπερ της Ιταλίας, ακροβατεί ανάμεσα στην mainstream σκηνή και την underground, με στίχους γεμάτους ύπουλο χιούμορ και ειρωνεία. Η μουσική του είναι πομπώδης και πειραματική, «ενισχυμένη» με θορυβώδεις βαλκανικούς ρυθμούς.

1.2 Γερμανία

Η γραφική παλιά πόλη της Χαϊδελβέργης είναι παγκοσμίως γνωστή για τα τουριστικά της θέλγητρα, ωστόσο λίγοι γνωρίζουν πως αυτή η ειδυλλιακή πανεπιστημιούπολη υπήρξε η κοιτίδα της γερμανικής ραπ, της Deutscherap. Το 2023 η χιπ χοπ κουλτούρα της πόλης, κυρίως η ραπ μουσική, αλλά και το γκράφιτι και το breakdance, αναγνωρίστηκε από την UNESCO ως στοιχείο άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς. Η μικρή πόλη έγινε ένα χωνευτήρι για νέα, ανήσυχα και δημιουργικά μυαλά που επηρεάστηκαν και εμπνεύστηκαν από την αμερικανική χιπ χοπ κουλτούρα για να αναπτύξουν το δικό τους μοναδικό στυλ. Κατά τη πρώιμη περίοδο της Deutscherap, από αρχές δεκαετίας του 1980 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1990, μια περίοδος που ονομάζεται «Old school», εμφανίστηκαν σε μουχλιασμένα υπόγεια clubs της Χαϊδελβέργης μερικά από τα πρώτα γερμανικά συγκροτήματα χιπ χοπ, τα οποία θα γινόταν αργότερα είδωλα της σκηνής.

Πολλά γερμανικά συγκροτήματα της underground ραπ αποτελούνται από μέλη τουρκικής, ιταλικής ή αραβογερμανικής καταγωγής, παιδιά δεύτερης και τρίτης γενιάς μεταναστών (gastarbeiter). Η γερμανική σκηνή έχει, μετά τη Γαλλία, τους περισσότερους χιπ χοπ καλλιτέχνες μεταναστευτικής καταγωγής (Androutsopoulos & Scholz, 2003). Την περίοδο της Old school αναπτύχθηκε ένα όραμα μιας κοινότητας νέων ανθρώπων που επέμεναν στην ιδέα μιας ενωμένης κουλτούρας που υπερέβαινε της έννοια της εθνικότητας και της καταγωγής. Τα συγκροτήματα εκείνης της περιόδου προωθούσαν την αντίληψη μιας νεανικής κοινότητας που διαμόρφωνε την ιδιαίτερη ταυτότητά της, τον συλλογικό εαυτό της μέσω της μουσικής και όχι μέσω της κοινής καταγωγής. Ράπαρ, ως επί το πλείστον, στα αγγλικά, ζωγράφιζαν με σπρέι τους τοίχους, χόρευαν break dance ως «πολίτες» του διεθνικού «έθνους» του χιπ χοπ. Γρήγορα όμως, το όραμα αποδείχθηκε απατηλό. Η κατάσταση άρχισε να αλλάζει στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Πολλοί ράπερ, παιδιά από οικογένειες gastarbeiter, βίωναν καθημερινά τις συνέπειες της κοινωνικής περιθωριοποίησης, τις διακρίσεις εις βάρος τους, τη φτώχεια, τη «σκληρή» ζωή στις φτωχογειτονιές. Αυτές οι εμπειρίες άρχισαν σταδιακά να «εισχωρούν» στη θεματολογία των τραγουδιών τους (Kautny, 2013).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1990 το συγκρότημα Advanced Chemistry, που ιδρύθηκε το 1987 στην Χαϊδελβέργη, άρχισε να αξιοποιεί το χιπ χοπ για να εκφράσει τις δικές του

καθημερινές εμπειρίες και να «περιγράψει» την αίσθηση του να είσαι ξένος στην ίδια σου τη χώρα, να είσαι Γερμανός στα χαρτιά και όχι στην πραγματικότητα. Οι Advanced Chemistry πρόβαλαν συνειδητά την εθνική τους ταυτότητα και, αποφεύγοντας τα αγγλικά που ως τότε ήταν η «επίσημη» γλώσσα της ραπ, χρησιμοποίησαν τα γερμανικά για να αρθρώσουν πολιτικό λόγο απέναντι στον γερμανικό ρατσισμό. Το τραγούδι τους *Fermd im eigenen Land* (Ξένος στη χώρα σου) είναι το «σημείο μηδέν» της γερμανικής πολιτικοποιημένης ραπ. Η επιτυχία του τραγουδιού ήταν μεγάλη και συνέπεσε με τις βίαιες ξеноφοβικές ταραχές που ξέσπασαν στην Hoyerswerda το 1991 και στο Rostock-Lichtenhagen το 1992, οι οποίες σόκαραν την γερμανική κοινωνία. Έκτοτε ο πολιτικός λόγος στην ραπ κατέστη αναπόφευκτος (Kautny, 2013).

Οι Karakan το 1991 ηχογράφησαν το πρώτο τους κομμάτι στα τούρκικα, το *Bir Yabancının Hayatı*. Το 1997 κυκλοφόρησαν το άλμπουμ *Al Sana Karakan* το οποίο θεωρείται το κορυφαίο της τουρκικής χιπ χοπ της μειονότητας. Κατά τη δεκαετία του 1990 οι ράπερ τουρκικής καταγωγής θα εξελιχθούν σε κεντρικούς πρωταγωνιστές της σκηνής. Οι πρωτοπόροι Cartel, ο Kool Savas, ένας από τους πιο επιδραστικούς MCs της Γερμανίας, ο Ceza, με διεθνή καριέρα, ο Eko Fresh, ο Azad και Summer Cem είναι μερικά από τα ονόματα που πρέπει να αναφέρουμε. Οι ράπερ τουρκικής καταγωγής ραπάρουν στα γερμανικά, τα τουρκικά και μια slang που αποτελεί το γλωσσικό «μίτο» που συνδέει διαφορετικούς μεταξύ τους πολιτισμούς. Ο ρυθμός συνδυάζει ανατολίτικες και δυτικές φόρμες. Δε θα ήταν υπερβολή πως η γερμανο-τουρκική ραπ αποτελεί ένα δυναμικό παράδειγμα πολιτισμικής υβριδικότητας και πυλώνα του γερμανικού χιπ χοπ.

Μετά το 2000 η χιπ χοπ σκηνή της Γερμανίας εμφάνισε ένα νέο πρόσωπο. Ράπερ από φτωχές και περιθωριοποιημένες αστικές συνοικίες υιοθέτησαν μια πιο σκληρή και επιθετική «γλώσσα», που θυμίζει, αν δεν είναι, gansta rap. Τραγούδια με αναφορές σε βία, εγκληματικότητα και στη ζωή των εργατικών γειτονιών. Η εταιρεία που κρύβεται πίσω από αυτή τη «στροφή» της γερμανικής χιπ χοπ είναι η Aggro Berlin. Καλλιτέχνες όπως ο Sido, ο B-Tight, ο Bushido, ο Fler και Eko Fresh δεν επιδιώκουν, σε αντίθεση με τους Advanced Chemistry να αποδείξουν τη «γερμανικότητά» τους· δηλώνουν γιοι μεταναστών. Η εθνική διαφορά αποτελεί γι' αυτούς πηγή δύναμης και το περιθώριο που ζουν την «ταυτότητά» τους.

Η Deutscherap είναι σήμερα το κυρίαρχο είδος στη γερμανική μουσική. Μέχρι οι Pink Floyd ηχογραφήσουν καινούριο άλμπουμ, η κορυφή των charts θα καταλαμβάνετε από ένα MC. Μετά την εμφάνιση των Advanced Chemistry η ραπ μουσική έγινε μέσο κοινωνικής κριτικής, μέσο συλλογικής έκφρασης, διαμαρτυρίας και αντίστασης (Solomon, 2025). Η Γερμανία εξακολουθεί να αντιμετωπίζει σοβαρό πρόβλημα συστημικού ρατσισμού κατά ανθρώπων μεταναστευτικής καταγωγής. Το κόμμα AfD, με ριζοσπαστική δεξιά πολιτική και ισχυρή αντιμεταναστευτική στάση, έχει ισχυρή παρουσία στο Μπούτεσταγκ. Η επιτυχία που γνωρίζει η ραπ μουσική αποδεικνύει πως δεν είναι μια εισαγόμενη μουσική, αλλά μια μουσική που έγινε εγχώρια, που μετατράπηκε σε «αντίλογο» στον κοινωνικό αποκλεισμό και σε φωνή της νέας Γερμανίας, μιας χώρας πολυεθνικής, πολυγλωσσικής και βαθιά πολιτικοποιημένης. Δεν είναι απλώς μια μουσική υποκουλτούρα, αλλά ένα κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο.

1.3 Σουηδία

Στη λίστα του World Happiness Index των Ηνωμένων Εθνών για το 2025 η Σουηδία καταλαμβάνει τη 4η θέση. Η λίστα αναδεικνύει τη σημασία της κοινωνικής αλληλεγγύης, συνοχής, ενσυναίσθησης και εμπιστοσύνης, της φροντίδας και της υψηλής ποιότητας ζωής. Όχι άδικα, η Σουηδία θεωρείται μια πολύ ευτυχισμένη χώρα. Το *fika*, μάλλον, επιφέρει θετικά αποτελέσματα.

Η Σουηδία είναι διεθνώς γνωστή για την επιτυχημένη mainstream μουσική βιομηχανίας της. Μαζί με την Ιρλανδία είναι μια από τις πιο επιτυχημένες χώρες στον μουσικό διαγωνισμό Eurovision. Η σουηδική mainstream ραπ αποτελεί ένα ιδιαίτερο και δυναμικό πεδίο της ευρωπαϊκής χιπ χοπ κουλτούρας. Το «γαλατικό χωριό» που προβάλλει σθεναρή αντίσταση στην εμπορευματοποίηση της μουσικής και στην κυρίαρχη κουλτούρα είναι η underground χιπ χοπ σκηνή, η οποία διαμορφώθηκε κυρίως στα αστικά προάστια, στα *förorter*, της Στοκχόλμης, του Γκέτεμποργκ και του Μάλμε, περιοχές με έντονη παρουσία μεταναστευτικών κοινοτήτων. Το υποείδος χαρακτηρίζεται από τον σκοτεινό, σκληρό ήχο, τους δυνατούς ρυθμούς, όπου κυριαρχεί το μπάσο και τα boom-bap ντραμς. Το είδος είναι γνωστό για το DIY ήθος του, με πολλούς καλλιτέχνες να βασίζονται σε ανεξάρτητα labels ή να παράγουν και να διανέμουν τη μουσική τους ανεξάρτητα. Οι στίχοι επικεντρώνονται σε θέματα όπως η φτώχεια, ο ρατσισμός, η κοινωνική ανισότητα, η ανεργία και η ζωή στα

förorter. Οι νέοι που ζουν σε περιθωριοποιημένες αστικές περιοχές στη Σουηδία, στα förorter, χρησιμοποίησαν τη μουσική hip-hop για να αμφισβητήσουν το εδαφικό στίγμα και την περιθωριοποίηση (Sernhede, 2011). Χρησιμοποιούν μια κοινωνιόλεκτο (sociollect) που ονομάζεται Rinkebysvenska, που έχει πάρει το όνομά της από το Rinkeby, μια περιοχή στα περίχωρα της Στοκχόλμης, γνωστή για την υψηλή συγκέντρωση μεταναστών και ατόμων πρώτης και δεύτερης γενιάς μεταναστών. Οι Σουηδοί καλλιτέχνες με μεταναστευτικό υπόβαθρο χρησιμοποιούν τη χιπ χοπ μουσική για να «μεταφράσουν» προσωπικές αφηγήσεις, να «επικοινωνήσουν» κοινωνικές πραγματικότητες και να «οραματιστούν» εναλλακτικές αντιλήψεις για τη σουηδικότητα. Θα λέγαμε πως επαναπροσδιορίζουν τα όρια μεταξύ της κυρίαρχης, συμβατικής, της λεγόμενης *lagom*, Σουηδίας και της πολυπολιτισμικής, προαστιακής, της λεγόμενης *orten*, Σουηδίας (Joosten, 2010). Η underground σκηνή λειτουργεί ως μέσο κοινωνικού σχολιασμού, συγκρότησης ταυτότητας, αλλά και πολιτισμικής αντίστασης μέσω της αποδόμησης της επίσημης εθνικής αφήγησης και τη προβολής των αντιφάσεων του κοινωνικού μοντέλου. Η εικόνα της Σουηδίας ως κοινωνία ευημερίας, ισότητας, ανεκτικότητας και κοινωνικής κινητικότητας αμφισβητείται μέσα από βιωματικές εμπειρίες που αναδεικνύουν τον αποκλεισμό που βιώνουν οι κάτοικοι των förorter. Η underground σκηνή ήρθε να «χαλάσει τη μανέστρα», να τσαλακώσει την «εικόνα» της Σουηδίας, της 4ης πιο ευτυχισμένης χώρας του κόσμου.

Η χιπ χοπ κουλτούρα εμφανίσθηκε στη Σουηδία στα τέλη της δεκαετίας του 1980, ωστόσο η underground ραπ αποκτά σαφή κοινωνικό χαρακτήρα στα τέλη της δεκαετίας του 1990. Το γκρουπ The Latin Kings, με καταγωγή από τη Λατινική Αμερική έθεσαν τις βάσεις για τη χρήση της σουηδικής γλώσσας στη ραπ και για την ανάδειξη της ζωής στα förorter. Ως τότε οι MCs χρησιμοποιούσαν την αγγλική. Οι Looptroop Rockers θεωρούνται οι «βασιλιάδες» της underground σκηνής. Αρθρώνουν ένα ρητά πολιτικοποιημένο λόγο, ασκώντας κριτική στο καπιταλισμό, στον πόλεμο και αμφισβητούν την «ουδετερότητα» των ΜΜΕ και καταγγέλλουν τη σιωπή γύρω από τις κοινωνικές ανισότητες. Τα samples που χρησιμοποιούν είναι ιδιαιτέρως ευρηματικά. Δεν διστάζουν να ηχογραφήσουν και ορχηστρικά κομμάτια. Στο ίδιο «μήκος κύματος» εκπέμπει και ο Promoe, μέλος των Looptroop Rockers, και η Silvana Imam. Οι παραπάνω καλλιτέχνες μαζί με τον Timbuktu

και τον Ken Ring συνέβαλαν στη διαμόρφωση μιας σκηνής που δίνει έμφαση στον κοινωνικό προβληματισμό, στην αυθεντικότητα και όχι στην εμπορική επιτυχία

1.4 Ρωσία

Στα τέλη της δεκαετίας του 2010 η ρωσική ραπ γνώρισε μια ιδιαίτερη άνθιση στο YouTube. Οι λεγόμενες rap battles, δηλαδή οι δημόσιες «μονομαχίες», όπου δύο ράπερ τραγουδούν εκ περιτροπής με στόχο να προσβάλλουν ο ένας τον άλλον, έγιναν viral. Η «μονομαχία» μεταξύ του Oxxxymiron και του Slava KPSS μέσα σε 48 ώρες είχε 12 εκατομμύρια views στο YouTube και στο VKontakte (εγχώριο κοινωνικό δίκτυο). Πρόκειται για δύο ράπερ που δεν εμφανίζονται στη mainstream τηλεόραση, ωστόσο τα βίντεο τους συγκεντρώνουν εκατομμύρια προβολές αμέσως μετά την ανάρτησή τους. Η Ρωσία έχει εμμονή με τις battle rap (Idov, n.d.).

Η χιπ χοπ κουλτούρα της Ρωσίας εντάσσεται στην παράδοση της «εναλλακτικής» μουσικής, δηλαδή σε ένα σύνολο μουσικών ειδών που αντιτίθονταν στο κυρίαρχο ρεύμα κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα και των αρχών του 21ου αιώνα. Η ροκ και η πανκ μουσική αποτέλεσε τη «φωνή» της αντίστασης των νέων της Σοβιετικής Ένωσης στην ηγεμονική κουλτούρα που πρόβαλλε το καθεστώς. Η χιπ χοπ είναι μορφή αντίστασης και «ανατροπής». Είναι μια μουσική «επικίνδυνη για το καθεστώς» του Βλαντίμιρ Πούτιν. Το να παίζει κάποιος ροκ τραγούδια στη Σοβιετική Ένωση πριν το 1960 θεωρούνταν πράξη αντίστασης, ακόμη κι αν οι στίχοι των τραγουδιών ήταν «ανώδυνοι» για το καθεστώς· η μουσική πολιτικοποιούσε τα τραγούδια. Την εποχή του Πούτιν, η ροκ μουσική, η κρατικά χρηματοδοτούμενη και απολύτως ελεγχόμενη, έγινε mainstream και γνώρισε τεράστια εμπορική επιτυχία. Η πανκ μουσική αποτέλεσε εξαίρεση καθώς η κρατική παρέμβαση δεν μπόρεσε να την ελέγξει (Denisova & Herasimenka, 2019).

Η ρωσική χιπ χοπ πολιτικοποιήθηκε το 2009 όταν οι ράπερ άρχισαν να θέτουν ζητήματα για τον πόλεμο στη Τσετσενία, την αστυνομική βία, την αυταρχικότητα του καθεστώτος και τη μετανάστευση. Σταδιακά εξελίχθηκε σε ένα από τα πιο δημοφιλή μουσικά είδη για τη νεολαία. Οι Ρώσοι ράπερ, επηρεασμένοι από την αμερικανική χιπ χοπ κουλτούρα, ασκούν σκληρή κριτική στους νόμους και τους κυβερνώντες.. Αν για την αμερικανική χιπ χοπ κουλτούρα σημείο αναφοράς αποτελεί η κοινότητα και οι κοινές δυσκολίες που εντοπίζονται εντός της, για τη ρωσική χιπ χοπ κουλτούρα η κοινότητα είναι όλη η χώρα,

μια χώρα με υψηλό πληθωρισμό, με μια διεφθαρμένη αστυνομία, μια χώρα με κατευθυνόμενα από το κράτος ΜΜΕ. Η άνθηση της χιπ χοπ κουλτούρας στη Ρωσία είναι απότοκο της ενίσχυσης του αυταρχισμού στη Ρωσία.

Ο Oxxxymiron και ο Noize MC γνώρισαν μεγάλη επιτυχία τη δεκαετία του 2000. Η δημοφιλία τους στη νεολαία της χώρας «θορύβησε» τον πρόεδρο Πούτιν. Ο ράπερ Husky συνελήφθη μετά από μια αυτοσχέδια παράσταση, ως «απάντηση» σε μια προγραμματισμένη συναυλία του στο Κρασνοντάρ, ή οποία ακυρώθηκε από τις αστυνομικές αρχές. Αρχικά καταδικάστηκε σε 12 ημέρες φυλάκιση, αλλά αργότερα αφέθηκε ελεύθερος. Οι ρίμες του ράπερ, ο οποίος θεωρείται «εχθρός» από το καθεστώς, αναφέρονται στη φτώχεια που μαστίζει τη χώρα, στη διαφθορά και στην αστυνομική βία. Το ντουέτο IC3PEAK, ο ράπερ Gone.Fludd και ο Allj ακύρωσαν τις προγραμματισμένες εμφανίσεις τους, είτε επειδή δέχθηκαν βίαιες απειλές, είτε επειδή τις απαγόρευσαν οι αστυνομικές αρχές (Hutzler, 2018).

Η underground χιπ χοπ σκηνή στη Ρωσία είναι πιο δημοφιλής από την τετριμμένη mainstream. Ο πρόεδρος Πούτιν αποφάσισε να καταρτίσει ένα σχέδιο ελέγχου της ραπ μουσικής. Όπως δήλωσε, η απαγόρευση της ραπ, θα την έκανε ακόμη πιο δημοφιλή και πρόσθεσε πως είναι αδύνατο να σταματήσει συνολικά η ραπ μουσική και η αυξανόμενη δημοτικότητα της. Αυτό που οφείλουν να κάνουν οι κυβερνητικοί αξιωματούχοι είναι να την «καθοδηγήσουν και να την διευθύνουν». Αν δεν μπορείς να σταματήσεις κάτι, πρέπει να το κατευθύνεις (Hutzler, 2018).

Η σύλληψη του Husky ήταν η σταγόνα που ξεχείλισε το ποτήρι. Ο Oxxxymiron επικοινωνήσε με τον ράπερ Basta, έναν ράπερ που αισθάνεται σαν στο σπίτι του στο περιβάλλον της «επίσημης» φιλοκρεμλινικής κουλτούρας, και τον «αντιφρονούντα» Noize MC για να διοργανώσουν μια συναυλία διαμαρτυρίας για σύλληψη του Husky. Τα εισιτήρια της συναυλίας, περίπου 7.000, έγιναν καπνός με ταχύτητα αστραπής. Η συναυλία, αν και μικρή, μετατράπηκε σε συλλαλητήριο κατά της λογοκρισίας. Λίγες ώρες μετά τη συναυλία ο Husky αφέθηκε ελεύθερος. Στη συναυλία συμμετείχαν επίσης ο Face και ο αδερφός του Bogdan, η οποία μεταδόθηκε ζωντανά από το κανάλι TV Rain. Αυτού του είδους η δημόσια «πίεση» οδήγησε την κυβέρνηση Πούτιν να χαλαρώσει τις διώξεις κατά των ράπερ (Idov, n.d.).

1.5 Βαλκάνια

Η εμφάνιση της ραπ μουσικής στη Βαλκανική χερσόνησο συμπίπτει με την κατάρρευση των σοσιαλιστικών καθεστώτων, τους πολέμους στην πρώην Γιουγκοσλαβία και τη μετάβαση σε νεοφιλελεύθερα οικονομικά μοντέλα. Σ' αυτό το «πλαίσιο», η underground ραπ μουσική αναπτύχθηκε ως μουσικό είδος και ως χώρος κοινωνικού σχολιασμού και εναλλακτικών αφηγήσεων που αντιτίθενται στον κυρίαρχο δημόσιο λόγο (Mitchell, 2001).

1.5.1 Χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας

Το γιουγκοσλαβικό «πείραμα» θύμιζε έναν αταίριαστο γάμο που κατέληξε σε επώδυνο διαζύγιο. Ήταν όμως, έτσι; Δεν είναι του παρόντος να μιλήσουμε γι' αυτό το θέμα. Ο γάμος διαλύθηκε λόγω εθνικιστικών εντάσεων, κυρίως, όταν ήρθαν στο προσκήνιο οι ιδιαιτερότητες και η ποικιλομορφία της γιουγκοσλαβικής κοινωνίας. Η underground ραπ μουσική κατά τη διάρκεια των πολέμων στην πρώην Γιουγκοσλαβία και μετά μετατράπηκε σε εργαλείο πολιτικής επικοινωνίας, διαμόρφωσης ενιαίας εθνικής ταυτότητας και μέσο έκφρασης εθνικών και πολιτιστικών διαφορών σε μια μετα-συγκρουσιακή κοινωνία (Balantina, 2017).

Η γιουγκοσλαβική χιπ χοπ μουσική εμφανίστηκε ως φθηνή απομίμηση της αμερικανικής αντίστοιχης στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Καθοριστική χρονιά για το χιπ χοπ στην Γιουγκοσλαβία θεωρείται το 1987, όταν οι Badvajzer ηχογράφησαν το single *Ponoćna Trka*. Η κυκλοφορία του single έδωσε ώθηση στην τοπική σκηνή αφού αμέσως μετά δημιουργήθηκαν αρκετά «ιστορικά» γκρουπ, κυρίως στο Βελιγράδι, όπως οι Who Is The Best, το γκρουπ του Robin Hood και οι Green Cool Posse. Τη δεκαετία του 1990 οι Σέρβοι ράπερ «υιοθέτησαν» το ύφος της gangsta ραπ για να περιγράψουν την κατάσταση μιας κοινωνίας «περιθωριοποιημένης» εξ αιτίας του εμπάργκο, δηλαδή των διεθνών κυρώσεων που επιβλήθηκαν κατά τη διάρκεια των πολέμων. Εκείνη την περίοδο εμφανίστηκαν υπερ-εθνικιστές ράπερ, όπως οι Beogradski Sindikat, οι οποίοι επέλεξαν ένα ξένο μουσικό είδος προερχόμενο από τις ΗΠΑ, μιας χώρας που λατρεύουν να μισούν (Subotić, 2018). Ράπερ με εθνικιστικό λόγο εμφανίστηκαν στην Κροατία και στην Βοσνία-Ερζεγοβίνη.

Στις χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας οι δεσμοί αρχίζουν να αποκαθίστανται και να παραμερίζονται η προκαταλήψεις. Η διάλυση της χώρας μάλλον έκανε κακό παρά καλό σύμφωνα με πρόσφατες έρευνες. Η «Yugostalgia» αποτελεί υπαρκτό πολιτικό και

πολιτιστικό φαινόμενο. Οι ραπερ στη Σερβία δεν έχουν ξεχάσει τους νατοϊκούς βομβαρδισμούς, αλλά αναφέρονται συχνά στην προσφυγιά, στις εθνικές εντάσεις και την απογοήτευση από την πολιτική κατάσταση που επικρατεί στη χώρα τους, ενώ συχνά οι απόψεις τους αποκλίνουν από τον επίσημο εθνικό λόγο (Baker, 2010). Στη Βοσνία-Ερζεγοβίνη, αλλά και στην Κροατία ο πόλεμος άφησε βαθιές πληγές. Οι ραπ μουσική λειτουργεί ως μέσο επεξεργασίας του τραύματος (Petrović, 2011). Οι ράπερ προωθούν τη συμφιλίωση και την πολυεθνική συνύπαρξη, ενώ καταγγέλλουν την εθνικιστική πολιτική.

1.5.2 Βουλγαρία

Η μετα-σοσιαλιστική Βουλγαρία αντιμετωπίζει προβλήματα όπως η φτώχεια, η μαζική μετανάστευση, η ανεργία, η περιθωριοποίηση μεγάλων κοινωνικών ομάδων αλλά και η παρουσία ισχυρών δικτύων οργανωμένου εγκλήματος (Giatzidis, 2002). Η βουλγαρική underground σκηνή αναπτύχθηκε σε ένα περιβάλλον έντονων κοινωνικών ανισοτήτων και αντιφάσεων. Ήρθε σε αντιπαράθεση με την εμπορική μουσική σκηνή της χώρας (chalga), η οποία «αναμασούσε» στερεότυπα. Η θεματολογία των στίχων είναι η διαφθορά στην κυβέρνηση της χώρας, η εκμετάλλευση της εργατικής τάξης, οι σχέσεις κράτους και οργανωμένου εγκλήματος (μαφίας), καθώς και η φτώχεια και η επιβίωση στις εργατικές συνοικίες.

Η πολιτισμική υβριδικότητα είναι κάτι από παραπάνω από εμφανής στη βουλγαρική σκηνή. Παραδοσιακοί βαλκανικοί ήχοι και ρυθμοί συνδυάζονται με χιπ χοπ samples, δημιουργώντας έναν πρωτότυπο ήχο που συνδυάζει το τοπικό παρελθόν και τη σύγχρονη αστική εμπειρία (Pennycook, 2007).

1.5.3 Αλβανία

Η αλβανική underground σκηνή αναπτύχθηκε εκτός της χώρας από μεταναστευτικές κοινότητες της Γερμανίας, της Ελβετίας, της Ιταλίας, αλλά και της Ελλάδας, λόγω της μεγάλης διασποράς μετά το 1991. Οι Αλβανοί ράπερ «μιλούν» για τον ρατσισμό και την ξеноφοβία, το λεγόμενο diaspora trauma και τον κοινωνικό αποκλεισμό που υφίστανται. Η χρήση της αλβανικής γλώσσας, αλλά και η εναλλαγή με τις επίσημες γλώσσες των χωρών «υποδοχής» τους αντικατοπτρίζει την υπερεθνική διάσταση της αλβανικής σκηνής.

Οι ράπερ που ζουν στην Αλβανία «ασχολούνται» με τη φτώχεια, την απογοήτευση που επήλθε στη μετα-Χότζα εποχή και με την καθυστέρηση του εκσυγχρονισμού της χώρας.

2. Λατινική Αμερική

2.1 Κούβα

Η Κούβα είναι μια από τις λίγες χώρες του κόσμου που κρατά ζωντανό το «όραμα του σοσιαλισμού». Η underground σκηνή της ραπ δεν είναι πολύ μεγάλη, αλλά είναι αξιόλογη. Οι Los Aldeanos είναι ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα χιπ χοπ γκρουπ της χώρας, οι οποίοι κατάφεραν να αποκτήσουν σημαντική αναγνωρισιμότητα και πέρα από την Κούβα. Σε λίστα που δημοσίευσε το αμερικανικό περιοδικό *Rolling Stones*, κατατάχθηκαν στην 8η θέση με τους 50 σπουδαιότερους ράπερ στην ιστορία της ισπανόφωνης ραπ («50 grandes en la historia del rap español», 2024). Οι στίχοι τους δεν περιορίζονται σε μια έμμεση κοινωνική κριτική, αλλά μεταφέρουν ένα άμεσο πολιτικό μήνυμα. Περιγράφουν την εμπειρία της ζωής σε ένα καθεστώς που η επίσημη ρητορική έρχεται σε αντίθεση με την καθημερινή πραγματικότητα (Saunders, 2015). Η κριτική τους στη γραφειοκρατία και τη διαφθορά του κουβανικού κράτους είχε ως αποτέλεσμα να τους ασκηθούν διώξεις και οι στίχοι τους να υποστούν λογοκρισία. Το Δεκέμβριο του 2014 το Associated Press (AP) δημοσίευσε ένα άρθρο βασισμένο σε διαρροή εγγράφων της Υπηρεσίας Διεθνούς Ανάπτυξης των Ηνωμένων Πολιτειών (USAID) σύμφωνα με το οποίο η USAID χρηματοδότησε («στρατολόγησε») το γκρουπ προκειμένου να μετατραπεί η χιπ χοπ σκηνή της χώρας σε κίνημα εναντίον της κυβέρνησης Κάστρο με στόχο την ανατροπή του καθεστώτος και την αντικατάστασή του με ένα νέο καθεστώς που θα ευθυγραμμίζεται με τα συμφέροντα των Ηνωμένων Πολιτειών Αμερικής (Weaver, 2014). «Βούτυρο στο ψωμί» για την κουβανική κυβέρνηση που συνεχώς διατείνεται πως η ελευθερία έκφρασης είναι αναφαίρετο δικαίωμα των πολιτών της χώρας. Το γκρουπ διαλύθηκε το 2014. Τα μέλη του αποφάσισαν να ακολουθήσουν διαφορετικούς δρόμους.

2.2 Βραζιλία

Η βραζιλιάνικη underground ραπ γεννήθηκε στις favelas, εκεί που το κράτος «δηλώνει» την παρουσία του κυρίως με ένστολους εκπροσώπους, δηλαδή πάνοπλους αστυνομικούς,

που εισέρχονται απροειδοποίητα σ' αυτές για να καταστείλουν βίαιες συγκρούσεις μεταξύ των κατοίκων και των συμμοριών. Η εμφάνιση του χιπ χοπ στη Βραζιλία συνδέεται με τις αστικές μεταβολές των δεκαετιών του 1970 και 1980, περίοδο κατά την οποία οι μεγάλες πόλεις της χώρας γνώρισαν ραγδαία αστικοποίηση και διεύρυνση των κοινωνικών ανισοτήτων. Οι *periferias*, δηλαδή τα προάστεια, ήταν περιοχές με περιορισμένη πρόσβαση σε βασικές υποδομές, εκπαίδευση και υγειονομική περίθαλψη. Οι *periferias* ήταν το «λίκνο» της βραζιλιάνικης χιπ χοπ (Caldeira, 2000). Από τη δεκαετία του 1980 και του 1990, ομάδες από τις φτωχές περιοχές των πόλεων άρχισαν να υιοθετούν το hip-hop όχι απλά ως μουσική, αλλά ως μέσο κοινωνικής κριτικής και αυτοέκφρασης. Η ραπ μουσική έγινε φωνή των περιθωριοποιημένων κοινοτήτων, καταγγέλλοντας τη φτώχεια, τη βία, τον ρατσισμό και την αστυνομική βία. Παράδειγμα αυτής της περιόδου αποτελεί το χιπ χοπ συγκρότημα Racionais MC's, που με το album *Sobrevivendo no Inferno* (1997) περιέγραψε αδυσώπητα την κοινωνική πραγματικότητα των φτωχών γειτονιών του Σάο Πάολο και έγινε σημείο αναφοράς για τη βραζιλιάνικη ραπ σκηνή (Galarraga Cortázar, 2025). Ας αναφέρουμε εδώ πως η Βραζιλία δεν έχει «ξεμπερδέψει» με την υπόθεση των φυλετικών διακρίσεων. Η χώρα αντιμετωπίζει σημαντικό ρατσισμό κατά των μαύρων, παρότι παρουσιάζεται συχνά ως «φυλετική δημοκρατία». Με τους στίχους τους, οι Racionais MC's αποδομούν αυτόν τον μύθο καταγγέλλοντας τις διακρίσεις και τις προκαταλήψεις κατά των ανθρώπων με βάση τη φυλή και το χρώμα του δέρματός τους. Επίσης «αφηγούνται» ιστορίες για τους φτωχούς, τις γυναίκες, τους μετανάστες, τους αυτόχθονες, τους μαύρους πληθυσμούς και τα LGBTQ άτομα. Οι Racionais MC's έχουν 5,4 εκατομμύρια μηνιαίες ακροάσεις στο Spotify.

3. Μέση Ανατολή και Βόρεια Αφρική

3.1 Αίγυπτος

Η Αραβική Άνοιξη, όπως ονομάστηκε το κύμα διαδηλώσεων και διαμαρτυριών του 2011, έδωσε μεγάλη ώθηση στη διάδοση της ραπ στην Αίγυπτο. Σήμερα η ραπ σκηνή παραμένει ενεργή και δυναμική. Οι Αιγύπτιοι ράπερ χρησιμοποιούν τη ραπ για να εκφράσουν κοινωνικές ανησυχίες, την καθημερινότητα, προσωπικά θέματα, να διαμαρτυρηθούν, να «γκρινιάζουν» για πολιτικά ζητήματα, αλλά και να εμπνεύσουν τους νέους μέσα από μια

πιο αισιόδοξη θέαση της ζωής. Ηχογραφούν τη μουσική τους χρησιμοποιώντας στούντιο στο σπίτι, την προωθούν και τη διανέμουν διαδικτυακά, χωρίς τη βοήθεια μεγάλων μουσικών εταιρειών. Η πλατφόρμα Rap Shar3 ιδρύθηκε για να φέρει στο φως underground ταλέντα της ραπ. Επίσης διάφορες playlist, όπως η Melouk El Scene του Spotify έχουν συμβάλει τα μέγιστα στη διάδοση της ραπ σκηνής. Από αυτή τη λίστα ξεχωρίσαμε κάποια «ονόματα» ράπερ που «στιγμάτισαν» τη σκηνή, όπως ο Abyusif, ο πλέον «αναγνωρίσιμος» ράπερ της Αιγύπτου, F Killa, από τις παλαιότερες underground «φωνές», ο Deeb, οι MTM, οι Y-Crew, ο Wegz, ο Marwan Moussa, ο Xine, ο Young Giza και ο El Waili, ο οποίος συνδυάζει ραπ/τραπ και στοιχεία από τη λαϊκή μουσική shaabi, στην οποία θα αναφερθούμε παρακάτω.

Πέρα από την «καθαρή» ραπ, υπάρχει και η τραπ αλλά κι ένα άλλο είδος που συνδυάζει ραπ και παραδοσιακά μουσικά στοιχεία. Πρόκειται για το mahraganat, ένα είδος μουσικής που γεννήθηκε σε μια φτωχή συνοικία το Elsalam στο τέλος της δεκαετίας του 2000 και αποτελεί σήμερα το πιο δημοφιλές είδος μουσικής στην Αίγυπτο. Ο ήχος του mahraganat είναι μοναδικός. Πρόκειται για έναν συνδυασμό της δημοφιλούς λαϊκής μουσικής shaabi που παίζεται σε γάμους, με ηλεκτρονική χορευτική μουσική, reggaeton, grime και χιπ χοπ. Τον ρυθμό στα τραγούδια τον δίνει η τάμπλα και το μπάσο που συνδυάζεται με ηλεκτρονικά beat για να συνοδεύσουν το ραπ τραγούδι. Οι στίχοι αναφέρονται στην καθημερινότητα των τραγουδιστών, των ράπερ δηλαδή, στη ζωή του δρόμου, την ταξική ανισότητα, την φτώχεια, την ανεργία και τη βάνανση συμπεριφορά της αστυνομίας. Ο Dj Figo κυκλοφόρησε το 2011 κατά τη διάρκεια της Αιγυπτιακής Επανάστασης το πρώτο του μεγάλο single με τον τίτλο *Ana Baba, Y'lla*. Αυτό το single θα «συστήσει» το μουσικό είδος mahraganat και εκτός Αιγύπτου. Ο Dj Figo θεωρείται κάτι σαν «νονός» της αναπτυσσόμενης σκηνής mahraganat. Στο single συμμετείχαν και οι Amr 7a7a και Sadat al-Almy, οι οποίοι θεωρούνται πρωτοπόροι του είδους. Ο Sadat al-Almy μαζί με τον μουσικό Alla Fifty Cent κυκλοφόρησε τον Οκτώβριο του 2013 το ψηφιακό άλμπουμ με τον τίτλο *Best Sadat & Alla Fifty Cent*. Το άλμπουμ περιέχει στίχους πολιτικούς, με συνθήματα διαμαρτυρίας κατά του καθεστώτος. Οι δύο καλλιτέχνες ραπάρουν έξ ονόματος του αιγυπτιακού λαού. Θεωρείται ένα από τα καλύτερα άλμπουμ του είδους (ElNabawi, 2014).

Το 2022 το τραγούδι *El Malouk* των Ahmed Saad & Double Zuksh έφτασε στο νούμερο 15 του Billboard (music digital-sales chart). Μέχρι σήμερα είναι το πιο δημοφιλές αιγυπτιακό τραγούδι στο Spotify.

3.2 Τυνησία

Ο Hamada Ben Amor, γνωστός ως El Général απέκτησε διεθνή φήμη κατά τη διάρκεια της Επανάστασης των Γιασεμιών που έλαβε χώρα στην Τυνησία το 2010. Τον Νοέμβριο εκείνης της χρονιάς κυκλοφόρησε στο YouTube και το Facebook το τραγούδι του *Rais Lebled*, το οποίο θα γίνει ο ύμνος της επανάστασης και σύνθημα στα στόματα των διαδηλωτών στην πλατεία Ταχρίρ στο Κάιρο. Το τραγούδι ήταν μια ευθεία επίθεση στον αυταρχικό πρόεδρο της χώρας Zine El Abidine Ben-Ali. Οι στίχοι του αναφέρονταν στις κακές συνθήκες που επικρατούσαν στη χώρα, τη φτώχεια των λαϊκών στρωμάτων, την ανεργία των νέων και τη διαχρονική κυβερνητική κακοδιαχείριση. Το τραγούδι μετέδωσαν και τα τηλεοπτικά δίκτυα Tunivision και Al Jazeera. Η σελίδα του El Général στο MySpace «έπεσε» και ο προσωπικός του λογαριασμός στο Facebook διακόπηκε με κυβερνητική εντολή. Οι ενέργειες αυτές, όπως αποδείχθηκε ήταν μάταιες. Η σπίθα είχε ανάψει και ήταν ζήτημα χρόνου να φουντώσει η φωτιά. Το τραγούδι ήταν ο καταλύτης που ξεκίνησε την επανάσταση.

Στις 17 Δεκεμβρίου 2010 ο πωλητής φρούτων Mohamed Bouazizi αυτοπυρπολήθηκε γιατί οι αστυνομικές αρχές, αφού τον ταπείνωσαν δημόσια, του κατάσχεσαν τη ζυγαριά, επειδή εργαζόταν ως πλανόδιος πωλητής χωρίς άδεια. Το γεγονός θεωρείται η αφορμή που πυροδότησε τις αραβικές εξεγέρσεις. Σύντομα ξεκίνησαν διαδηλώσεις κατά της κυβέρνησης του δικτάτορα Ben-Ali. Στις 22 Δεκεμβρίου ο El Général κυκλοφόρησε το τραγούδι *Tounes Bledna* και το αφιέρωσε στους διαδηλωτές. Στις 24 Δεκεμβρίου η μυστική αστυνομία εισέβαλε στο σπίτι των γονιών του και συνέλαβε τον ράπερ. Για τρεις μέρες παρέμεινε σιδηροδέσμιος σε ένα μοναχικό κελί της Προεδρικής Υπηρεσίας Ασφαλείας. Κατά τη διάρκεια της κράτησής του ξέσπασαν έντονες διαδηλώσεις με κύριο αίτημα των διαδηλωτών την απελευθέρωσή του. Όταν η πίεση των διαδηλωτών κλιμακώθηκε, η κυβέρνηση υποχρεώθηκε να τον απελευθερώσει. Ο El Général υπέγραψε δήλωση με την οποία δεσμευόταν πως δε θα ξαναγράψει στίχους με πολιτικό περιεχόμενο. Τα τραγούδια *Rais Lebled* και *Tounes Bledna* θα ενισχύσουν τη φλόγα της ερπανάστασης

και θα γίνουν οι ύμνοι των διαδηλωτών, όχι μόνο στη Τυνησία, αλλά και την Αίγυπτο (Walt, 2011).

3.3 Ιράν

Από τις αρχές της δεκαετία του 2000 η χιπ χοπ κουλτούρα παρουσιάζει εκρηκτική άνοδο στη Μέση Ανατολή. Δεκάδες ράπερ έχουν συλληφθεί στο Ιράν ως αντιφρονούντες. Ο Toomaj Salehi είναι ένας από τους πιο γνωστούς ράπερ, οι στίχοι του οποίου στρέφονται ενάντια στο καθεστώς των Αγιατολάδων. Το 2021 θα συλληφθεί από τις αρχές και θα εκτίσει ποινή φυλάκισης έξι μηνών με την κατηγορία της προπαγάνδας κατά του καθεστώτος και της προσβολής της ανώτατης ηγετικής αρχής. Θα αφεθεί ελεύθερος, αλλά θα συλληφθεί ξανά με την κατηγορία της προπαγανδιστικής δραστηριότητας κατά της κυβέρνησης και για την υποστήριξή του στο κίνημα διαμαρτυρίας που εξαπλώθηκε μετά το θάνατο της Masha Amini, ενώ βρισκόταν υπό αστυνομική κράτηση επειδή δεν φορούσε το χιτζάμπ της σύμφωνα με τους αυστηρούς κανόνες που ισχύουν στο Ιράν. Ο θάνατος της Amini ήταν η σπίθα που προκάλεσε φωτιά και μια θύελλα διαμαρτυριών. Τον Απρίλιο του 2024 καταδικάστηκε σε θάνατο από το επαναστατικό δικαστήριο της πόλης Ισφαχάν του νοτίου Ιράν, παρά τη διεθνή εκστρατεία που ζητούσε την απελευθέρωσή του. Ωστόσο η θανατική του καταδίκη μετατράπηκε σε ποινή κάθειρξης. Αφέθηκε ελεύθερος τον Δεκέμβριο του 2024.

Άλλοι ράπερ του Ιράν έχουν επιλέξει την εξορία μετά από πιέσεις του καθεστώτος. Η φεμινίστρια Justina είναι μια από αυτούς, η οποία αποφάσισε να καταφύγει στην Γεωργία και στη συνέχεια να βρει καταφύγιο στη Σουηδία. Έχει βιντεοσκοπήσει τον εαυτό της χωρίς πέπλο, πράξη που επιφέρει ποινικό κολασμό. Αν ραπάρεις και είσαι κορίτσι στο Ιράν, η ποινή είναι διπλάσια. Στο Ιράν οι αρχές απαγορεύουν στις σόλο τραγουδίστριες να ηχογραφούν κομμάτια με τις φωνές τους ή να εμφανίζονται μόνες τους δημόσια. Η Ghogha, ένα από τα πρώτα νεαρά κορίτσια της χιπ χοπ της δεκαετίας του 2000, είχε δυσκολευτεί να βρει στούντιο για να ηχογραφήσει τα τραγούδια της. Το 2010 έγινε έφοδος σε ένα underground στούντιο ηχογραφήσεων από την αστυνομία, όπου βρήκαν τη φωνή της σε σκληρούς δίσκους με αποτέλεσμα οι ιδιοκτήτες του στούντιο να συλληφθούν.

Ο Soroush Lashkari, πρωτοπόρος της ιρανικής ραπ μουσικής, έγινε διάσημος στις αρχές της δεκαετίας του 2000 όταν προκάλεσε τον Θεό σ' ένα του τραγούδι, το *Ekhtelar* με το

οποίο κατήγγειλε τη φτώχεια, την ανισότητα και τη διαφθορά στη χώρα του. Ένα χρόνο μετά την αμφισβητούμενη εκλογή του Mahmoud Ahmadinejad, θα ηχογραφήσει ένα πολιτικό τραγούδι με τον τίτλο *A good day will come*. Ήταν το τελευταίο τραγούδι που θα κυκλοφορήσει στο Ιράν πριν αυτοεξοριστεί στην Τουρκία και στη συνέχεια στην Αγγλία.

Στο Ιράν «ενθαρρύνεται» η ανδρική και εμπορική (mainstream) rap. Οι ράπερ υπέρ του καθεστώτος, όπως ο Sohrab Mj, ποζάρουν σε φωτογραφίες ανταλλάσσοντας χειραψίες με υπερσυντηρητικούς κυβερνητικούς ηγέτες και απολαμβάνουν την προστασία του καθεστώτος. Οι αρχές του κράτους προσπάθησαν να δυσφημίσουν τη χιπ χοπ μουσική, περιγράφοντας τους ράπερ ως «σατανιστές». Το Μάιο του 2012 εκδόθηκε φετφάς εναντίον του ράπερ Shahin Najafi, ο οποίος ζει στη Γερμανία από το 2012, για το τραγούδι του *Naghi*. Στο τραγούδι ο Najafi καταφέρεται εναντίον ενός ιμάμη, σε έναν από τους δώδεκα του Σιτικού Ισλάμ. Μάλιστα ένας κληρικός τον κατηγορήσε για αποστασία και πρόσφερε αμοιβή 100.000 δολαρίων σε όποιον τον σκότωνε.

Ο Κούρδος ράπερ Saman Yasin συνελήφθη κατά τη διάρκεια μια διαδήλωσης στο Ιράν το 2022 και φυλακίστηκε. Τον Οκτώβριο της ίδια χρονιάς καταδικάστηκε σε θάνατο. Δύο μήνες αργότερα αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει λόγω των σκληρών συνθηκών κράτησής του και των βασανιστηρίων που υπέστη. Σύμφωνα με το Δίκτυο Ανθρώπινων Δικαιωμάτων του Κουρδιστάν η ποινή του μετατράπηκε σε φυλάκιση πέντε ετών. Οι fans του ελπίζουν στην απελευθέρωσή του, όπως έγινε και με την περίπτωση του Salehi.

Το θεοκρατικό καθεστώς του Ιράν προσπάθησε να απαλλαγεί από τη χιπ χοπ μουσική, αλλά δεν τα κατάφερε. Όσο η ραπ μουσική ασχολείται με πάρτι, ναρκωτικά και σεξουαλικές επαφές, παραδόξως το καθεστώς δεν εξανίσταται. «Προωθείται» η απολιτικοποιημένη, εμπορική ανδρική ραπ. Όποιος ξεπερνάει την κόκκινη γραμμή με τις ρίμες του γίνεται στόχος του καθεστώτος (Makkoι, 2024).

Τέλος θα αναφερθούμε στον αμφιλεγόμενο ράπερ Amir Tataloo, ο οποίος κατά τη διάρκεια των συνομιλιών του JCPOA (Joint Comprehensive Plan of Action) που διεξήχθησαν στη Βιέννη τον Ιούλιο του 2015, μεταξύ Ιρανών απεσταλμένων και αντιπροσωπείας των ΗΠΑ για τα πυρηνική τεχνολογία του Ιράν, ηχογράφησε το τραγούδι *Energy Hastei*, ένα τραγούδι που υποστηρίζει το πρόγραμμα πυρηνικού εμπλουτισμού του Ιράν. Το μουσικό βίντεο γυρίστηκε στο πλοίο του ιρανικού πολεμικού ναυτικού Damavand (Tharoor, 2015).

Το τραγούδι ήταν το Top Google Search στα περσικά κατά τη διάρκεια των συνομιλιών. Ο ράπερ, ο οποίος είναι στιγματισμένος πατόκορφα με τατουάζ, είχε υποστηρίξει κατά τη διάρκεια της προεκλογικής του καμπάνιας τον συντηρητικό πρόεδρο του Ιράν Ebrahim Raisi. Το 2018 Θα καταλήξει εξόριστος στην Τουρκία για να συνεχίσει την ήδη πετυχημένη καριέρα του ηχογραφώντας άλμπουμ και διοργανώνοντας συναυλίες. Το 2023 προσπάθησε να εγκαταλείψει την Τουρκία, αλλά οι τουρκικές αρχές θα τον απελάσουν στο Ιράν επειδή είχε λήξει το διαβατήριό του. Θα παραδοθεί στην αστυνομία της Ισλαμικής Δημοκρατίας και θα συρθεί σε δίκη για παραγωγή και δημοσίευση «άσεμνων» έργων. Σύμφωνα με πληροφορίες καταδικάστηκε σε θάνατο στις 19 Ιανουαρίου του 2025 για βλασφημία προς τον προφήτη Μωάμεθ (*The Guardian*, 2025).

4. Νότια Αφρική

Η ραπ στη Νότια Αφρική γεννήθηκε σε κοινότητες που είχαν βιώσει έντονα τον φυλετικό διαχωρισμό. Μετατράπηκε γρήγορα σε μέσο αντίστασης και αυτοέκφρασης της μαύρης και «coloured» νεολαίας, λειτουργώντας ως εναλλακτικός δημόσιος λόγος απέναντι στο καταπιεστικό κράτος (Haupt, 2001).

Γκρουπ όπως οι Prophets of Da City, οι Tumi and the Volume και οι Sho Madjozi με «όπλο» τη μουσική τους εξέφρασαν την κοινωνική και πολιτική δυσaréσκεια των λαϊκών στρωμάτων στην μετά-απαρτχάιντ εποχή. Στη μουσική τους ενσωμάτωσαν παραδοσιακά στοιχεία της μουσικής kwaito, ενός είδους μουσικής που εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1990 στο Σοβέτο με επιρροές από τη house μουσική, και της μουσικής maskanda, δηλαδή της μουσικής των Ζουλού (Cuomo, 2020).

Το Kazi rap είναι το πιο γνωστό μουσικό ρεύμα της χιπ χοπ σκηνής. Είναι ένα υποείδος της νοτιοαφρικανικής χιπ χοπ σκηνής που προέρχεται από τις townships, από τις κωμοπόλεις της χώρας. Χαρακτηριστικό του είναι ο ωμός και σκληρός ήχος και η χρήση της αργκό tsotsitaal των townships. Το Kazi rap είναι ο «ήχος» της καθημερινότητας και της ζωής στις townships, μέσο πολιτικής έκφρασης, στοιχείο τοπικής ταυτότητας (Clark, 2018). Οι Prophets of Da City οι «πατριάρχες» του λεγόμενου political hip hop στη Νότια Αφρική «εκφέρουν» αντι-απαρτχάιντ λόγο, μηνύματα κατά του ρατσισμού και υπέρ του

παναφρικανισμού (Clark, 2018). Ο Zubz, ο Tumi Molekane (Stogie T), ο Ben Sharpa και ο Shaheen Ariefdien είναι ίσως οι χαρακτηριστικότεροι «εκπρόσωποι» της Kazi rap.

5. Ανατολική Αφρική

Κεντρικό χαρακτηριστικό της underground ραπ σκηνής στις χώρες της Ανατολικής Αφρικής είναι η χρήση τοπικών γλωσσών και αστικών αργκό. Στην Κένυα κυριαρχεί η Sheng, ενώ στην Τανζανία στην τοπική ραπ τα Σουαχίλι. Σύμφωνα με τον Ntarangwi (2009), η επιλογή της γλώσσας στο ανατολικοαφρικανικό χιπ χοπ έχει βαθιά πολιτική σημασία, καθώς δηλώνει αντίσταση στην πολιτιστική ηγεμονία και «προβάλλει» την ιδιαίτερη ταυτότητα της περιοχής. Σημαντικό μέσο πολιτιστικής έκφρασης, αποτελεί τη «φωνή του δρόμου», μια κριτική φωνή απέναντι στους θεσμούς και τις ανισότητες.

Στο Ναϊρόμπι η underground σκηνή συνδέεται στενά με τις «κακόφημες» συνοικίες Estlands, Dandora και Kibera, περιοχές που αντιμετωπίζουν έντονα κοινωνικοοικονομικά προβλήματα. Οι ράπερ αυτών των συνοικιών αφηγούνται στις ρίμες τους εμπειρίες καθημερινής βίας. Η ραπ αποτελεί τον «καταλύτη» που πυροδοτεί την αλληλεγγύη και τη συλλογικότητα. Το γκρουπ Kalamashaka, θεωρείται πρωτοπόρο της underground σκηνής με σκληρό κοινωνικό λόγο που περιγράφει τη μιζέρια της ζωής των συνοικιών του Ναϊρόμπι. Το γκρουπ Ukoo Flani Mau Mau με καταγγελτικό πολιτικό στίχο και οι Wakadinali με στίχους που απεικονίζουν τη ζωή στα Eastlands, τη νεανική παραβατικότητα και τις κοινωνικές αντιφάσεις, αποτελούν μερικούς από τους χαρακτηριστικούς εκπροσώπους της σκηνής.

Στην Τανζανία η κουλτούρα του χιπ χοπ αποτέλεσε τη βάση για τη δημιουργία του Bongo Flava, μιας πιο εμπορικής σκηνής. Μια «παράλληλη» underground σκηνή αναπτύχθηκε για «διατηρήσει» τα αυθεντικά χαρακτηριστικά της χιπ χοπ κουλτούρας. Οι underground ράπερ της Τανζανίας ασκούν κριτική στην κρατική πολιτική, γεγονός που τους οδήγησε στο να αντιμετωπίσουν δικαστικές διώξεις και λογοκρισία. Οι Balozzi Dola, Nay Wa Mitego και οι Gangwe Mobb, πιονέροι του λεγόμενου rap katuni, αποτελούν μερικούς από τους χαρακτηριστικούς εκπροσώπους της σκηνής.

6. Ιαπωνία

Η underground ραπ σκηνή της χώρας αναπτύχθηκε ως περιθωριακή κουλτούρα σε μια κοινωνία που η ανοιχτή πολιτική αντιπαράθεση θεωρείται κοινωνικά αποσταθεροποιητική. Η σκηνή λειτούργησε ως χώρος έμμεσης πολιτικής κριτικής και αντίστασης ενάντια στην κρατική ιδεολογική χειραγώγηση, που επιδιώκει την πολιτισμική ομογενοποίηση των πολιτών της χώρας. «Είναι μια τέχνη που επιβιώνει σε ρωγμές της ιαπωνικής κοινωνίας», όπως αναφέρει ο Condry (2006). Αν και οι «φωνές» των Ιαπώνων ράπερ είναι πιο ήπιες από αυτές των Νοτιοκορεατών, η πολιτική κριτική που ασκούν είναι εξίσου αιχμηρή.

Το γκρουπ King Giddra είναι οι «πατριάρχες» της πολιτικοποιημένης ιαπωνικής ραπ. Στο τραγούδι τους *Bullet of Truth* ασκούν κριτική στους εκπαιδευτικούς θεσμούς της Ιαπωνίας, στα ελεγχόμενα από το κράτος ΜΜΕ και στην καταναλωτική κουλτούρα που έχει εμφιλοχωρήσει στο «θυμικό» των Ιαπώνων. Θεωρούν τη σύγχρονη καταναλωτική κουλτούρα ως μηχανισμό ιδεολογικού ελέγχου του κράτους προς τους πολίτες. Στο τραγούδι *9/11* αμφισβητούν την επίσημη αφήγηση για την επίθεση της 11ης Σεπτεμβρίου αλλά και την γεωπολιτική ηγεμονία των ΗΠΑ. Ο Shing02 αφηγείται προσωπικές ιστορίες τις οποίες συνδέει με ζητήματα που αφορούν την παγκόσμια πολιτική, τον ιμπεριαλισμό και τον πόλεμο. Οι Tha Blue Herb εκφράζονται με ωμό πολιτικό λόγο επικεντρωμένο στην αστική αποξένωση, στη «βουβή» βία που ασκεί το κράτος στους πολίτες του, αλλά και στην αποδόμηση της εθνικής αφήγησης για το λεγόμενο ιαπωνικό οικονομικό «θαύμα».

Παράρτημα 2

Συνεντεύξεις

Dof Twogee

Ο Dof Twogee είναι μουσικός παραγωγός και beatmaker, γνωστός κυρίως για τη συνεργασία του με τον Λεξ. Η συμβολή του στη διαμόρφωση του ηχητικού κόσμου του Λεξ είναι καθοριστική, καθώς τα beats και οι παραγωγές του χαρακτηρίζονται από σκοτεινή ατμόσφαιρα, λιτή δομή και έντονο συναισθηματικό βάθος. Το ύφος του Dof βασίζεται σε βαριές μπασογραμμές, minimal μελωδίες και κινηματογραφικές υφές, δημιουργώντας ένα ηχητικό περιβάλλον που λειτουργεί υποστηρικτικά αλλά και αφηγηματικά ως προς τον στίχο. Οι παραγωγές του δεν επιδιώκουν τον εντυπωσιασμό, αλλά την ουσία και τη συνοχή, στοιχείο που έχει συμβάλει σημαντικά στη μοναδική ταυτότητα των έργων στα οποία συμμετέχει. Ως παραγωγός, ο Dof κινείται με χαμηλό προφίλ, δίνοντας προτεραιότητα στη μουσική και στο συλλογικό αποτέλεσμα. Θεωρείται από το κοινό και τη σκηνή ως ένας από τους βασικούς αρχιτέκτονες του σύγχρονου ελληνικού underground ήχου, με επιρροή που ξεπερνά τα στενά όρια της παραγωγής και αγγίζει τη συνολική αισθητική της ελληνικής hip hop κουλτούρας.

Σπούδασε ψυχολογία στο ΑΠΘ. Το 2020 δημιούργησε τα Dof Twogee Sessions. Έναν ψηφιακό συλλογικό τόμο της σύγχρονης εγχώριας παραγωγής χιπ χοπ μουσικής στο YouTube. Σε προσωπική επικοινωνία (Φεβρουάριος 6, 2026) αναφέρθηκε στα εξής:

Το χιπ χοπ είναι το νούμερο 1 μουσικό είδος αυτή την στιγμή στον κόσμο. Θα ήθελα ένα σχόλιο γι' αυτό.

Όταν εγώ άρχισα να ακούω χιπ χοπ, ήμουν 12 χρονών. Οι δίσκοι που άκουγα ως καινούριους είχαν ηχογραφηθεί πριν 7 χρόνια στην Αμερική. Η «χρυσή» εποχή του χιπ χοπ στην Αμερική ήταν η δεκαετία του 1990. Εμείς, κι όταν λέω εμείς εννοώ οι ράπερ της Ελλάδας, «μελέτησαν» αυτή την εποχή μετά το 2000. Μην ξεχνάς πως τότε δεν υπήρχε το YouTube και το Spotify, αλλά μόνο τα δισκάδικα. Για να έρθει κάτι στα δισκάδικα της Θεσσαλονίκης έπρεπε ένας δίσκος να γίνει «κλασικός» στην Αμερική για να τον

παραγγείλει ο δισκοπώλης. Την τελευταία δεκαετία τα πράγματα άλλαξαν. Αυτό που είναι «ρεύμα» στην Αμερική, είναι ταυτόχρονα «ρεύμα» και στην Ελλάδα, την Αγγλία, τη Γαλλία. Το ίντερνετ είχε καταλυτική σημασία για να γίνει το χιπ χοπ νούμερο 1 μουσικό είδος.

Ποια ήταν η πρώτη σου επαφή με το χιπ χοπ σαν είδος;

Ξεκίνησα ως γκραφίτας στους 2G. Έπειτα τα μέλη των 2G άρχισαν να ασχολούνται με άλλα στοιχεία του χιπ χοπ που θεωρούσαν πως τους αρμόζουν. Άλλοι έγιναν MCs και άλλοι DJs. Εγώ διάλεξα τη μουσική.

Ποια στιγμή της καριέρας σου θεωρείς πιο σημαντική και ποια σου έχει μείνει περισσότερο στη μνήμη;

Το live στο Θέατρο Πέτρας. Ήταν η πρώτη φορά που 10.000 άτομα προσήλθαν σε έναν χώρο για να ακούσουν ραπ. Ήταν ένα ιστορικό live.

Νοιώθεις ευθύνη ως παραγωγός για τη «δύναμη» που έχεις; Εννοώ τη «δύναμη» να επηρεάζεις συνειδήσεις. Αν ναι, νιώθεις πως περιορίζεται η δημιουργικότητά σου;

Νιώθω ευθύνη για τη συνεργασία μου με τον Λεξ. Νιώθω ευθύνη για τη συνέχεια του legacy, του θρύλου. Εφόσον η κοινή μας πορεία είναι ανοδική, θέλω να συνεχίσει να είναι ανοδική.

Είσαι beatmaker. Έχεις δηλώσει πως δε σου «πέρασε» από το μυαλό να γράψεις στίχους. Οι περισσότεροι πιτσιρικάδες που παίζουν ποδόσφαιρο, ονειρεύονται να γίνουν σέντερ φορ κι όχι τερματοφύλακες. Οι περισσότεροι νέοι που ασχολούνται με το χιπ χοπ ονειρεύονται να γίνουν MCs. Είναι ο beatmaker «τερματοφύλακας» ή ο μουσικός της παρέας;

Είναι ο προπονητής της παρέας. Δε γράφω στίχους, αλλά μέσα στο στούντιο μπορώ να αναγκάσω τον ράπερ να πει 40 φορές έναν στίχο μέχρι να μείνω ευχαριστημένος. Ενίοτε «λογοκρίνω» στίχους ή διορθώνω στίχους.

Είπες σε συνέντευξή σου πως «βασίζεσαι» κυρίως σε μινόρε κλίμακες. Γιατί μινόρε και όχι ματζόρε; Απάντησέ μου ως ψυχολόγος.

Δε θα απαντήσω σαν ψυχολόγος. Όταν ξεκίνησα σαν DJ κι έκανα sampling όλα μου τα beats «βγαίνανε» μινόρε τυχαία. Τι εννοώ; Στην αρχή της καριέρας μου όταν άκουγα ένα soundtrack της δεκαετίας του 1960 κι έβρισκα το μουσικό σημείο που με ενδιέφερε, το «κατέβαζα» δύο τόνους κάτω, δέκα bpm πιο αργό, έκοβα την αρχή και την έβαζα στη μέση κι έπαιρνα τη μέση και την έβαζα στο τέλος, προσέθετα μπάσο, ντραμς και synth το «αποτελεσμα» κατέληγε να είναι πάντα μινόρε. Το αυτί μου με πήγαινε πάντα στις μινόρε κλίμακες. Ίσως είναι και θέμα ψυχοσύνθεσης. Τώρα δεν κάνω sampling. Για να κάνω sampling τώρα πρέπει να ζητήσω άδεια από τους μουσικούς δημιουργούς. Sampling κάνουν μόνο οι πρωτόβγαλτοι ράπερ. Ωστόσο τα beats που δημιουργώ είναι σε κλίμακες μινόρε.

Γιατί οι ράπερ της Σαλούγκας έχουν «εμμονή» με την πόλη τους;

Το θέμα είναι γεωγραφικό. Η Θεσσαλονίκη είναι ένα μεγάλο χωριό. Είναι κοινότητα. Στη Θεσσαλονίκη μπορεί ανά πάσα στιγμή να συναντήσεις στους δρόμους του κέντρου αυτούς που δε θα ήθελες ποτέ να συναντήσεις. Στην Αθήνα υπάρχουν άνθρωποι που έχουν παρεξηγηθεί κι έχουν να ιδωθούν 20 χρόνια. Το «σύστημα» έχει αφήσει τη Θεσσαλονίκη και τους δημιουργούς της ελεύθερους. Στην Αθήνα υπάρχουν οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες, τα μεγάλα τηλεοπτικά κανάλια, οι χορηγοί και οι παραγωγοί που «ελέγχουν» κατά κάποιο τρόπο τους δημιουργούς. Εδώ πάνω εμείς απολαμβάνουμε την ησυχία μας. Και γι' αυτό δε συμπεριφερόμαστε σαν stars, ούτε δίνουμε τροφή στους δημοσιογράφους να σχολιάσουν την ιδιωτικότητά μας. Αυτό λειτούργησε θετικά για τι δημιουργήσαμε μια αυθεντική μουσική σκηνή κι όχι μια σκηνή με industry plants, με φυτεμένους καλλιτέχνες από τη μουσική βιομηχανία. Εμείς είμαστε εκτός «συστήματος». Θα μπορούσαμε να παραπονιόμασταν πως δεν υπάρχουν χορηγοί, αλλά επειδή ό,τι κάναμε μέχρι τώρα το κάναμε με τα δικά μας αρχίδια, δε μας ενοχλεί που είμαστε απ' έξω από τη «μοιρασιά». Ίσα ίσα μας αρέσει γιατί είμαστε ελεύθεροι να κάνουμε αυτό που πραγματικά θέλουμε. Σκέψου ο Λεξ να ήταν Αθηναίος. Θα ήταν οι δημοσιογράφοι κάτω από το σπίτι του πριν από κάθε live, οι paparazzi θα τον έπαιρναν καταπόδας όπου κι αν πήγαινε, και αν ποτέ σκυλόβριζε κάποιον δημοσιογράφο, την άλλη μέρα θα ήταν πρώτη είδηση στα κανάλια. Ευτυχώς εδώ είμαστε «ελεύθεροι» και κάνουμε ό,τι γουστάρουμε. Αυτό φυσικά συνέβαινε και στο παρελθόν. Θυμήσου τις Τρύπες και τα Ξύλινα Σπαθιά. Γκρουπ αποκομμένα από

το «σύστημα». Αυτό δε θα συνέβαινε αν ήταν στην Αθήνα. Τα γκρουπ της Αθήνας δε δημιούργησαν ποτέ το δικό τους «ήχο». Κινούνταν πάντοτε με το «ρεύμα». Εμείς οι Σαλονικιοί, επίσης, έχουμε το σύνδρομο της Στοκχόλμης. Αγαπάμε τη μιζέρια αυτής της πόλης. Μιας πόλης με πολλά προβλήματα, χωρίς ευκαιρίες για τους νέους, μια πόλης στάσιμης. Η μιζέρια της έχει μετατραπεί μέσα μας σε γλυκό σαράκι.

Η νοτερή ατμόσφαιρα της πόλης θα επηρεάσει το ύφος των λογοτεχνών της, οι οποίοι «αξιοποιούν» τον εσωτερικό μονόλογο ως βασικό εργαλείο για να αποτυπώσουν την αστική εμπειρία. Ο εσωτερικός μονόλογος είναι μια αφηγηματική τεχνική που αποδίδει τη «ροή της συνείδησης». Στις ρίμες του Λεξ η Θεσσαλονίκη δεν παρουσιάζεται απλά ως σκηνικό, αλλά ως ενεργό στοιχείο που «διαμορφώνει» τη ψυχοσύνθεση του συνδέοντας την προσωπική του συνείδηση με το τοπίο. Αφηγηματικές ρίμες, που «θυμίζουν» εσωτερικό μονόλογο, εισάγουν τον ακροατή στην εσωτερική ζωή του MC σε συνδυασμό με «καταβλητικά» beats. Το «πάντρεμά» σας είναι μοναδικό. Είναι κάτι που το σχεδιάσατε;

Στους στίχους του Λεξ καταγράφονται άμεσα οι σκέψεις, οι αναμνήσεις του και τα συναισθήματά του σε πρώτο πρόσωπο και παρόντα χρόνο. Ο λόγος του είναι συνειρμικός και ενίοτε ασυνεχής. Είμαστε «προϊόντα» του περιβάλλοντός μας. Ναι «μυρίζει» η δουλειά μας Θεσσαλονίκη. Άλλωστε αυτό που χαρακτηρίζει τη ραπ μουσική δεν είναι μόνο η μουσική της «φόρμα» αλλά και πως λειτουργεί ως «καθρέπτης» της κοινωνίας. Οι στίχοι της ραπ είναι ένα είδος κοινωνικού ρεπορτάζ, είναι το soundtrack της πόλης. Αν κάποτε γίνω πατέρας και χρειαστεί να συμβουλευέσω τα παιδιά μου για το τι πρέπει να προσέχουν όταν κυκλοφορούν στους δρόμους της πόλης, θα ακούσω το ραπ της εποχής για να καταλάβω σε ποιον κόσμο ζούνε. Η ραπ έχει κατηγορηθεί πως προωθεί τη βία, την παρανομία, την παραβατικότητα και τη χρήση ουσιών. Όχι άδικα μερικές φορές. Εγώ θα έλεγα πως παρουσιάζει μια αθέατη πλευρά της κοινωνίας, την οποία αγνοούν οι δημοσιογράφοι σκοπίμως ή όχι, κι όμως υπάρχει. Και είναι φυσικό κάποιος να την αγνοούν γιατί ζούνε στα «βόρεια προάστεια», μακριά από τη πλέμπα.

Το drill εμφανίστηκε στη Θεσσαλονίκη;

Ας εξηγήσουμε τι είναι το drill. Το drill έχει συγκεκριμένα μουσικά δομικά χαρακτηριστικά, άλλες ταχύτητες, συγκεκριμένο ύφος, διαφορετικά τύμπανα. Το drill

ξεκίνησε στην Αγγλία, έφτασε στην Ελλάδα και μετά πήγε στην Αμερική. Εγώ το έφερα στην Ελλάδα, στη Θεσσαλονίκη.

Η δημοσιογράφος της Guardian Lucy Stehlik είπε πως το μηδενιστικό (νιχλιστικό) drill αντανακλά την πραγματική ζωή σε αντίθεση με την «γνήσια» (squeaky-clean) χιπ χοπ. Συμφωνείς μ' αυτή την άποψη;

Ναι. Απολύτως.

Τι θεωρείς πως πρόσφερε το Sessions στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή; Αλήθεια πώς το σκέφτηκες;

Ήθελα να συνεργαστώ με κάποιους συγκεκριμένους μουσικούς. Αν θέλεις ήθελα να «απαλλαγώ» από το βάρος της ευθύνης που απορρέει από τη συνεργασία μου με τον Λεξ. Είχα στο συρτάρι «παραγωγές» που δεν ταίριαζαν στον Λεξ κι έτσι αποφάσισα να τις διαθέσω σε άλλους ράπερ. Όταν τα Sessions άρχισαν να γίνονται «θεσμός», όταν άρχισαν να γίνονται μια οντότητα και έπαψαν να αποτελούν μια δική μου παραγωγή, που είχα το δικαίωμα να αλλάξω ή να τροποποιήσω, αποφάσισα να τα σταματήσω. Ήταν πάντως μια ωραία ιδέα που έδωσε σε κάποιους ράπερ την ευκαιρία να ακουστούν και εν συνεχεία να απογειωθεί η καριέρα τους. Θα ξανάκανα τα Sessions μόνο για εισπρακτικούς λόγους, για τα λεφτά. Μόνο αν ήμουν σε δυσμενή οικονομική κατάσταση. Πάντως θεωρώ τα Sessions, ένα πετυχημένο πρότζεκτ που είχε φτάσει στο pick του, ένα μεγάλο συν για το βιογραφικό μου.

Urban Pulse

Οι Urban Pulse είναι ραπ συγκρότημα από τη Θεσσαλονίκη, που δραστηριοποιείται στη σύγχρονη ελληνική χιπ χοπ σκηνή, εκφράζοντας τον παλμό της πόλης και την καθημερινότητα της αστικής ζωής. Η μουσική τους αντλεί έμπνευση από το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης, μεταφέροντας εικόνες, σκέψεις και βιώματα μέσα από ωμό αλλά ειλικρινή λόγο. Το ύφος των Urban Pulse χαρακτηρίζεται από δυναμικούς στίχους, έντονη ρυθμική βάση και beats που κινούνται ανάμεσα στο κλασικό και το σύγχρονο hip hop. Οι θεματικές τους αγγίζουν ζητήματα κοινωνικής πραγματικότητας, προσωπικής αναζήτησης και συλλογικής εμπειρίας, με στόχο την

αυθεντική έκφραση και τη σύνδεση με το κοινό. Στα τραγούδια τους προβάλλουν κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα από ταξική σκοπιά και αντικαπιταλιστικά χαρακτηριστικά. Ως συγκρότημα, οι Urban Pulse δίνουν έμφαση στη συλλογικότητα και στη μουσική ταυτότητα, χτίζοντας σταδιακά τη δική τους παρουσία στην underground σκηνή. Μέσα από τις κυκλοφορίες και τις ζωντανές εμφανίσεις τους, επιδιώκουν να αποτελούν μια φωνή της πόλης και να μεταφέρουν τον ρυθμό και την ένταση της αστικής ζωής στη μουσική τους.

Σε προσωπική επικοινωνία (Ιανουάριος 23, 2026) ο Χακ, ιδρυτικό μέλος των Urban Pulse, αναφέρθηκε στα εξής:

Ποια ήταν η πρώτη σου επαφή με το χιπ χοπ σαν είδος;

Έφηβος ξεκίνησα να γράφω ποιήματα. Κάποια στιγμή άκουσα τους Active Member και άλλαξε η ζωή μου. Θεωρώ τον Δημήτρη Μυτακίδη έναν από τους πιο αξιόλογους ποιητές του 21ου αιώνα.

Το χιπ χοπ είναι το νούμερο 1 μουσικό είδος αυτή την στιγμή στον κόσμο. Θα ήθελα ένα σχόλιο γι' αυτό.

Δε χαίρομαι ιδιαίτερα γι' αυτό. Υπάρχει μια ωραιοποίηση του χιπ χοπ. Στη συνείδηση των νέων ανθρώπων το χιπ χοπ είναι ένα είδος μουσικής που συγκρούεται με το κατεστημένο. Δεν είναι όμως έτσι τα πράγματα. Αλλά ας τα πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Το χιπ χοπ ξεκίνησε ως μουσικό είδος από τους φτωχούς αφροαμερικανούς της Νέας Υόρκης, οι οποίοι ήθελαν να παρτάρουν και να διασκεδάσουν κι όχι για να «μιλήσουν» για τα προβλήματά τους. Επειδή οι πόρτες των κλαμπ δεν ήταν ανοιχτές γι' αυτούς επειδή ήταν μαύροι, είτε επειδή δεν είχαν λεφτά για να διασκεδάσουν στα κλαμπ, διοργάνωναν πάρτι στις φτωχογειτονίες. Το χιπ χοπ δεν ξεκίνησε από τους Μαύρους Πάνθηρες που θέλανε να διαμαρτυρηθούνε για το ρατσισμό που βίωναν οι μαύροι των ΗΠΑ. Μουσικό είδος διαμαρτυρίας έγινε αργότερα.

Καταρχήν δεν θεωρώ το χιπ χοπ μουσικό είδος. Για μένα είναι τρόπος να κάνεις μουσική. Ένας βλάσφημος τρόπος για να κάνεις μουσική, γιατί γίνεται χρήση «δειγμάτων» άλλων μουσικών. Ο Dj «δανείζεται» τη μουσική κάποιου άλλου δημιουργού για να δημιουργήσει κάτι καινούριο. Η «δειγματοληψία» ωστόσο, το sampling, είναι το μαγικό χαρακτηριστικό

αυτού του τρόπου να κάνεις μουσική. Αναγεννάει και μπλέκει ήχους με ένα μοναδικό τρόπο. Στο χιπ χοπ δεν υπάρχει πνευματική ιδιοκτησία. Ο Dj «δανείζεται» ένα μέρος ενός μουσικού κομματιού και το μεταλλάσσει. Η «διάθλαση» αυτού του κομματιού είναι το βασικό στοιχείο της τέχνης και της τεχνικής του. Το χιπ χοπ είναι παρακλάδι της μαύρης μουσικής. Είναι εξέλιξη της τζαζ, της φανκ, της σόουλ και των σπιρίτσουαλς.

Ίσως η επιτυχία του χιπ χοπ να έχει να κάνει με το γεγονός πως ο καθένας μπορεί να κάνει χιπ χοπ. Δε χρειάζεται ιδιαίτερο ταλέντο, δεν είναι απαραίτητο να ξέρεις νότες ή μουσική θεωρία, δε χρειάζεται να έχεις καλή φωνή, δε χρειάζονται λεφτά για να κάνεις μια παραγωγή, ούτε καν καλός εξοπλισμός. Είναι μια κατεξοχήν λαϊκή τέχνη, γιατί ο λαός μπορεί να την «ασκήσει» εύκολα και χωρίς χρήματα.

Ωστόσο υπάρχει και το αντισυστημικό χιπ χοπ.

Ο κόσμος θεωρεί το χιπ χοπ αντισυστημική μουσική. «Φρόντισε» η μουσική βιομηχανία γι' αυτό. Οποιαδήποτε μορφή τέχνης μπορεί να είναι αντισυστημική, οποιαδήποτε μορφή τέχνης μπορεί να είναι μέσο αντίστασης στην ηγεμονική κουλτούρα. Καταρχάς αντισυστημική είναι η τέχνη που συγκρούεται θεωρητικά και πρακτικά με το καπιταλιστικό σύστημα. Η χιπ χοπ της Ελλάδας μπορεί να ασχολείται κατά καιρούς με κοινωνικά ζητήματα αλλά δεν τολμά να πάρει θέση για τον τρόπο επίλυσής τους. Αποφεύγει επιμελώς να τοποθετήσει τα ζητήματα που πραγματεύεται στην ταξική τους βάση. Ένα ραπ τραγούδι που αναφέρεται στη ζωή των λούμπεν δεν είναι αντισυστημικό. Είναι απλώς μια αφήγηση. «Εμφανίζεται» ως αντισυστημικό γιατί περιγράφει τις ζωές διαφορετικών ανθρώπων, ανθρώπων που ζουν στο περιθώριο της κοινωνίας. Γι' αυτό τον λόγο το χιπ χοπ θεωρείται αντισυστημικό. Γι' αυτό τον λόγο δεν χαίρομαι που το χιπ χοπ είναι το νούμερο 1 μουσικό είδος στον κόσμο.

Η «μορφή» του χιπ χοπ μπορεί να έχει ριζοσπαστικά χαρακτηριστικά. Ο ριζοσπαστισμός είναι απλώς μια έννοια. Δε σημαίνει αναγκαστικά, πως ένα τραγούδι που έχει ριζοσπαστικά χαρακτηριστικά, είναι ταυτόχρονα και αντισυστημικό. Ο Λεξ φερειπείν, «αφηγείται» τη ζωή του περιθωρίου, ή λαϊκών ανθρώπων που η ζωή τους εφάπτεται με τη ζωή των ανθρώπων του περιθωρίου. Και το κάνει πολύ καλά αυτό. Ο λόγος του είναι ωραίος, σαφής, ποιητικός. Δημιουργεί μια ατμοσφαιρικότητα μοναδική. Μεταφέρει στον ακροατή την αντίληψη της γενιάς του για την κοινωνία μας. Και γι' αυτό δεν είναι αντισυστημικός.

Γιατί ο τρόπος που αντιλαμβάνεται ο ίδιος και η γενιά του όλα όσα συμβαίνουν στην κοινωνία μας, είναι ο λόγος για τον οποίο δε συμβαίνει κάτι για να αλλάξει η κοινωνία μας.

Υπάρχουν φυσικά και τα συστημικά ΜΜΕ που «επιτίθενται» στον Λεξ. Οι δημοσιογράφοι έχουν το συνήθειο να επιτίθενται στον πιο «ακίνδυνο». Τον χαρακτηρίζουν επαναστάτη, ποιητή της γενιάς του, του ασκούν έντονη κριτική για να δημιουργήσουν την εντύπωση πως υπάρχουν δύο «πλευρές» στη κοινωνία: η μια είναι αυτή που περιγράφει ο Λεξ και η άλλη είναι αυτοί που παρουσιάζουν και προβάλλουν οι δημοσιογράφοι. Ο Λεξ δηλώνει απολιτίκ και πως δεν είναι ενταγμένος πουθενά. Αυτός που δεν είναι ενταγμένος πουθενά, είναι ενταγμένος με όλους και αυτός που δεν συμφωνεί με κανέναν, συμφωνεί με όλους. Αυτό που μ' ενοχλεί περισσότερο είναι πως ράπερ που θεωρούνται από το σύστημα αντισυστημικοί, προβάλλουν τον ατομικό δρόμο ως τον μοναδικό δρόμο που οδηγεί στην ευτυχία.

Μια διασαφήνιση; Τι εννοείς όταν λες ατομικός δρόμος;

Αναφέρομαι σε μια κατάσταση εσωτερικευμένης «υποταγής» όπου η επιθυμία του ατόμου για προσωπική επιτυχία έχει ως αποτέλεσμα την αποκοπή από τις πραγματικές του ανάγκες, όχι μόνο του ίδιου αλλά και της κοινωνίας. Οι ράπερ, underground και mainstream, επαίρονται για το πόσο μεγάλη επιτυχία έχουν στη δουλειά τους. Παινεύουν τους εαυτούς τους επειδή τα κατάφεραν. Δεν είναι δυνατόν σε μια κοινωνία που βασιλεύει η μιζέρια, ο καλλιτέχνης να αισθάνεται ωραία επειδή είναι πετυχημένος. Το «αφήγημα» εγώ τα κατάφερα, προσπάθησε να τα καταφέρεις κι εσύ, είναι τουλάχιστο φαιδρό, γιατί είναι σα να λες ενώ εγώ τα κατάφερα κι εσύ όχι, τότε κάτι δεν κάνεις καλά.

Αναφέρεσαι στο λεγόμενο bragging; Στους «πωχαλαζόνες» της τραπ και της ποπ, ή στους «φιάκες» της underground ραπ.

Ναι. Αναφέρομαι κυρίως στους «φιάκες» της underground ραπ σκηνής. Κάνουν μια κριτική που δεν έχει καμία αντικειμενική βάση και επίσης παραδέχονται πως η τύχη είναι υπεύθυνη για όλα όσα συμβαίνουν στον κόσμο. Και όντως στον καπιταλισμό η τύχη και η αναγκαιότητα παίζουν σημαντικό ρόλο γι' αυτά που συμβαίνουν στον κόσμο.

Every dog will have its day.

Ακριβώς!

Το καλοκαίρι του 2025 ο Chuck D, συνιδρυτής των Public Enemy, ενός ράπερ που προβάλλεται ως ακτιβιστής που «ριμάρει» ενάντια στις δυνάμεις της καταπίεσης και την εξουσία, εμφανίστηκε στον Λευκό Οίκο, δίπλα στον υπουργό εξωτερικών των ΗΠΑ Άντονι Μπλίνκεν και στον Λίον Κόεν, μουσικό παραγωγό και επικεφαλής του τμήματος μουσικής της Google και του YouTube, για να του αποδοθεί ο «τίτλος» του «παγκόσμιου μουσικού πρεσβευτή». Πρόκειται για ένα πρόγραμμα της αμερικάνικης κυβέρνησης που ξεκίνησε τη δεκαετία του 1950, όπου μουσικοί, κυρίως της τζαζ, δηλαδή έγχρωμοι, «προσλαμβάνονταν» από την κυβέρνηση ως «πρεσβευτές» με αποστολή να βελτιώσουν τη δημόσια εικόνα των ΗΠΑ. Ένα σχόλιο.

Σημασία δεν έχει μόνο τι λες, αλλά και πως χρησιμοποιείς τη απήχησή σου στο κοινό. Μπορεί να γράφεις μουσική που δεν είναι αντισυστημική, φερειπείν να γράφεις ερωτικά τραγούδια, αλλά ως προσωπικότητα που είναι γνωστή να έχεις ένα δημόσιο λόγο με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Αυτό όμως αποφεύγουν να το κάνουν οι καλλιτέχνες. Αποφεύγουν την πολιτική τοποθέτηση στο δημόσιο λόγο τους, γιατί φοβούνται πως θα χάσουν το target group τους.

Η μουσική μπορεί να αλλάξει τον κόσμο;

Η μουσική δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο. Μπορεί όμως, να επηρεάσει συνειδήσεις. Ο κόσμος θα αλλάξει όταν ο λαός το πάρει πρέφα και αποφασίσει να πάρει την εξουσία στα χέρια του. Ο λαός έχει πολλά όπλα για να το πετύχει αυτό. Ένα από αυτά είναι και η μουσική. Η μουσική όντως, μπορεί να επηρεάσει συνειδήσεις. Αν ένας πιτσιρικάς ακούσει ένα στίχο μου και διαβάξει μετά ένα βιβλίο, αυτό για μένα είναι πολύ σημαντικό. Θέλω η μουσική μου και οι στίχοι μου να νευριάσουν όσους με ακούνε, θέλω να προβληματιστούν με τους στίχους μου. Η «απήχησή» μας ως γκρουπ είναι πολύ μικρή. Δεν με νοιάζει ιδιαίτερα το γεγονός, γιατί κάνω αυτό που θέλω. Θα μπορούσαν να ακολουθήσω μια διαφορετική πορεία, αλλά τότε θα ήμουν δυστυχημένος. Θα μπορούσα να είχα βγάλει περισσότερα λεφτά, αλλά αυτό που με ενδιαφέρει περισσότερο είναι να κάνω αυτό που θέλω να κάνω.

Γιατί οι ράπερ της Σαλούγκας έχουν «εμμονή» με την πόλη τους;

Η Θεσσαλονίκη είναι μια πόλη με ιδιαίτερη ατμόσφαιρα και με ιδιαίτερη ιστορία. Είναι χτισμένη σε μια μοναδική τοποθεσία. Οι MCs της πόλης έχουν ένα ιδιαίτερο ύφος, όπως και οι λογοτέχνες της πόλης. Είναι θέμα ιδιοσυγκρασιακό. Το κλίμα, η θερμοκρασία, η υγρασία της πόλης επιδρούν στην ψυχολογία των κατοίκων της. Ο Λεξ είναι ο πιο Σαλονικιός MC. Οι δουλειές του, ιδίως οι δύο πρώτες, «μυρίζουν» Θεσσαλονίκη. Τα κατάφερε με ένα μοναδικό τρόπο να περιγράψει την ατμόσφαιρα της πόλης. Νομίζω πως από καλλιτεχνική άποψη είναι εξαιρετικά τα άλμπουμ του. Αυτή την ατμόσφαιρα, την ατμόσφαιρα της Θεσσαλονίκης, διακρίνουμε και στα βίντεο κλιπ του, που θυμίζουν πλάνα του Αγγελόπουλου.

Εγώ είμαι ερωτευμένος με τη Θεσσαλονίκη. Δεν μπορώ να ζήσω αλλού. Είναι η μικρή πατρίδα μου, η μικρή παγίδα μου, όπως συνηθίζω να την αποκαλώ. Στους στίχους μου δεν αναφέρομαι στην πόλη. Ίσως γιατί οι λέξεις μερικές φορές δεν μπορούν να περιγράψουν το πώς βλέπω τη πόλη μου και τι αισθάνομαι γι' αυτή.

Η νέα γενιά, η γενιά σου, έχει βιώσει τη μια κρίση μετά την άλλη συσσωρεύοντας αδιέξοδα και ματαιώσεις. Νιώθεις θυμό, φόβο ή απογοήτευση;

Νιώθω θυμό. Απογοήτευση όχι. Απογοήτευση και φόβο νιώθει κάποιος όταν δε βρίσκει τον τρόπο να ερμηνεύσει την πραγματικότητα που βιώνει. Αν βρει τον τρόπο να την ερμηνεύσει, υπάρχει σκέψη και προβληματισμός για το πώς θα αλλάξει αυτή η πραγματικότητα.

Τι μουσική ακούς;

Μου αρέσει η τζαζ. Φυσικά ακούω και χιπ χοπ. Αυτή τη στιγμή μου έρχονται στο νου Το Σφάλμα, οι Στοιχήμα και ο Κουζ, τον οποίο θεωρώ «δάσκαλό» μου στη στιχουργική.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Άντερσον, Π. (2017). *Οι Αντινομίες του Αντόνιο Γκράμσι*. Αθήνα: Εκδόσεις Red Marks.
- Androutsopoulos, J. & Scholz, A. (2003). Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society*, Vol. 26, No. 4, 489-505.
- Appert, C. M. (2018). *In Hip Hop Time: Music, Memory and Social Change in Urban Senegal*. New York: Oxford University Press.
- Αστρινάκης, Α. (1991). *Νεανικές Υποκουλτούρες*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Aterianus-Owanga, A. (2017). Rap studies in Africa: Analytical review of scientific literature on Africa rap since the years 2000. *La Revue des Musiques Populaires*, Vol. 14, 7-22.
- Baker, C. (2010). *Sounds of the Borderland: Popular Music, War and Nationalism in Croatia since 1991*. Farnham: Ashgate.
- Balandina, A. (2017). Rap music as a cultural mediator in postconflict Yugoslavia. In M. Miszczynski & A. Helbig (Eds.), *Hip-Hop at Europe's Edge*. Indiana: Indiana University Press.
- Beau, M-A., (1996). Hip Hop and Rap in Europe. The culture of the urban ghettos. *Soundscapes.info*, volume 2, 1999, July. Retrieved November 1, 2025 from https://web.archive.org/web/20140314011512/http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/MIE/Part2_chapter08.shtml
- Binet, S. (2011). Au Sénégal, les rappeurs contre Abdoulaye Wade. *Le Monde*, 2011, Décembre 15. Retrieved January 3, 2026 from https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/12/12/au-senegal-les-rappeurs-contre-abdoulaye-wade_1617481_3246.html
- Bisceglia, M. (2020). Storia delle posse, quando l'hip hop era militanza politica. *Rolling Stone Italia*, 2020, Marzo 18. Retrieved November 15, 2025 from <https://www.rollingstone.it/musica/storia-delle-posse-quando-lhip-hop-era-militanza-politica/508083/>
- Boas, F. (1940). *Race, Language and Culture*. New York: Macmillan.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press.

- Briggs, J. (2015). *Sounds French. Globalization, Cultural Communities, and Pop Music in France, 1958-1980*. Oxford: Oxford University Press.
- Camara, A. (2010). Afrolution Vol. 2: Les artistes. *Kingsize Magazine*, 2010, May 24. Retrieved January 3, 2026 from <https://web.archive.org/web/20120308185239/http://www.kingsize.sn/News.aspx?ArtNo=15605>
- Caldeira, T. P. R. (2000). *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. Berkeley: University of California Press.
- Cantrall, S. (2013). The Influence of rap in Arab Spring. *Augsburg Honors Review*, Vol 6, 21-32.
- Cha, H & Lee, J. (2019). Korean hip-hop's global flows. *Popular Music Studies*, 31(2), 210-228.
- Chang, J. (2000). *Can't Stop, Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.
- Clark, M. K. (2018). *Hip-Hop in Africa: Prophets of the City and Dustyfoot Philosophers*. Ohio: Ohio University Press.
- Clément, P-A. (2015). La signification du politique dans le rap. L'exemple du « rap de fils d'immigrés » (1997-2012). *Cultures & Conflits*, 2015/1 No 97, 123-141.
- Cohen, A., K. (1955). *Delinquent Boys*. New York: The Free Press.
- Condry, I. (2006). *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Durham: Duke University Press.
- Cuomo, A. (2020). Les conflits de l'authenticité: dynamiques relationnelles et spatialités dans la scène rap underground de Ouagadougou (Burkina Faso). *Volume! 17*, 45-49.
- Γκράμσι, Α. (1972 [2005]). *Οι Διανοούμενοι*. Αθήνα: Στοχαστής.
- Γκράμσι, Α. (1973 [2005]). *Η Οργάνωση της Κουλτούρας*. Αθήνα: Στοχαστής.
- Γκράμσι, Α. (1974 [2005]). *Παρελθόν και Παρόν*. Αθήνα: Στοχαστής.
- Γκράμσι, Α. (1981 [2020]). *Λογοτεχνία και Εθνική Ζωή*. Αθήνα: Στοχαστής.
- Γκράμσι, Α. (1982 [2020]). *Σοσιαλισμός και Κουλτούρα*. Αθήνα: Στοχαστής.
- Γκράμσι, Α. (1987 [2020]). *Il Risorgimento*. Αθήνα: Στοχαστής.

- Γκράμσι, Α. (2005α). *Για τον Μακιαβέλλι, για την Πολιτική και για το Σύγχρονο Κράτος*. Αθήνα: Εκδόσεις Ηριδανός.
- Γκράμσι, Α. (2005β). *Γράμματα από τη Φυλακή*. Αθήνα: Εκδόσεις Ηριδανός.
- Γκράμσι, Α. (2008). *Ιστορικός Υλισμός*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Γκράμσι, Α. (2009). *Πολιτικά Κείμενα. Η Οικοδόμηση του Κομμουνιστικού Κόμματος*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Γκράμσι, Α. (2020). *Δημοσιογραφία και Τύπος*. Αθήνα: Στοχαστής.
- Γκρούππι, Λ. (1977). *Η Έννοια της Ηγεμονίας στον Γκράμσι*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Denisova, A. & Herasimenka, A. (2019). How Russian rap on YouTube advances alternative political deliberation: Hegemony, counter-hegemony, and emerging resistant publics. *SocialMedia+Society*, 2019, April-June. Retrieved November 15, 2025 from <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2056305119835200>
- Denis, J. (2008). Rap domestique, rap révolté. *Le Monde Diplomatique*, September 2008. Retrieved October 30, 2025 from <https://www.monde-diplomatique.fr/2008/09/DENIS/16290>
- Δημητρίου, Σ. (2026). *Η Κοινωνία ως Δυναμικό Σύστημα*. Retrieved April 19, 2026, from <https://koinwnikopanepistimio.wordpress.com/>
- Diamond Hankin, C. (2017). The (Latin) American Underground: Havana and Marginocentric Hip Hop. *Atlantic Studies* 14, no. 1, 82-98.
- Downes, D., M. (1966). *The Delinquent Solution: A Study in Subcultural Theory*. London: Routledge.
- Eagleton, T. (2003). *Η Έννοια της Κουλτούρας*. Αθήνα: Πόλις.
- Edwards, P. (2012). *How to Rap. The Art & Science of the Hip-Hop MC*. London: Virgin Books.
- Eliot, T. S. (1980). *Σημειώσεις για τον Ορισμό της Κουλτούρας*. Αθήνα: Πλέθρον.
- ElNabawi, M. (2014). Egypt's Mahragan Music Mania. *British Council Music*, 2014, June 21. Retrieved October 30, 2025 from <https://web.archive.org/web/20140621011118/http://music.britishcouncil.org/news-and-features/2014-03-20/egypts-mahragan-music-mania-0>

- Falcini, D. (2019). Deda: “Con «SxM» volevamo fare la cosa più hip hop della storia”. *Rolling Stone Italia*, 2019, Gennaio 30. Retrieved November 15, 2025 from <https://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/deda-con-sxm-volevamo-fare-la-cosa-piu-hip-hop-della-storia/443238/>
- Forman, M. & Neal, M., A. (2004). *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York-London: Routledge.
- Freud, S. (2021). *Ψυχολογία των Μαζών και Ανάλυση του Εγώ*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Galarraga Cortázar, N. (2025). Racionais, la banda de rap que inyectó autoestima en las favelas de Brasil. *El Pais*, Mar 24, 2025. Retrieved January 2, 2026 from https://elpais.com/america/2025-03-24/racionais-la-banda-de-rap-que-inyecta-autoestima-en-las-favelas-de-brasil.html?utm_source=chatgpt.com
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Giatzidis, E. (2002). *An Introduction to Post-Communism Bulgaria*. Manchester: Manchester University Press.
- Gordon, M., M. (1997). The Concept of the Subculture and Its Application. In K. Gelder & S. Thornton (Eds), *The Subcultures Reader* (pp. 40-41). London, New York: Routledge.
- Habteyesus, H. (2020). *DIY Hip Hop & the Power Structures of the Music Industry: The Growing Impact of DIY Hip Hop* (Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή). Erasmus University, Rotterdam.
- Hall, S., & Jefferson, T. (1976). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Routledge.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Haupt, A. (2008). *Stealing Empire: P2P, Intellectual Property and Hip-Hop Subversion*. HSRC Press.
- Haupt, A. (2023). South Africa (Mzansi). *Global Hip Hop Studies*, 3(1-2), 107-113.
- Hebdige, D. (1988). *Υπό-κουλτούρα: Το Νόημα του Στυλ*. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Hesmondhalgh, D. (2013). *The Cultural Industries*. London: Sage.
- Homan, S. (2003). *The Mayor's a Square: Live Music and Law and Order in Sydney*. Newtown: Local Consumption Publications.

Hobsbawm, E. (2011). *Πώς να Αλλάξουμε τον Κόσμο. Μαρξ και Μαρξισμός 1840-2011*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Hutzler, A. (2018). Vladimir Putin says he's fearful of rap music, and that should be government-controlled. *Newsweek*, 2018, December 15. Retrieved November 15, 2025 from <https://www.newsweek.com/vladimir-putin-says-hes-fearful-rap-music-and-it-should-be-government-1260466>

Idov, M. (n.d.). Russia's Hip Hop Underground. How an uncensored strain of rap is mounting a fight for free expression. *Stranger's Guide*. Retrieved November 15, 2025 from <https://strangersguide.com/articles/russian-hip-hop-and-battle-rap/>

Iranian Court Sentences Pop Star Tataloo to Death for Blasphemy. *The Guardian*, 2025, January 19. Retrieved November 15, 2025 from <https://www.theguardian.com/world/2025/jan/19/iranian-court-sentences-pop-star-tataloo-to-death-for-blasphemy>

Jabois, M. (2024). Pablo Hazél. El castigo. *El Pais*, 2024, 26 June. Retrieved November 15, 2025 from <https://elpais.com/opinion/2024-06-26/el-castigo.html>

Joosten, Sj. (2010). *100% Swedish: Working for Recognition through Hip-Hop from the Suburbs of Stockholm*. Stockholm: Stockholm University.

Καρυπίδου, Α. & Κουμποτής, Ι. (1991). Μόνο η τέχνη μπορεί ν' αλλάξει τον κόσμο. (Συνέντευξη). *Ανιχνεύσεις, Άνοιξη 1991*, 73-76.

Kautny, O. (2013). Immigrant Hip-Hop in Germany: The Cultural Identities of Migrants. In Sina A. Nitzsche & W. Grünzweig (Eds), *Cultural Identities and Translational Flows*. Münster: Lit Verlag.

Klein, T. R. (2016). African hip-hop. In *Routledge Encyclopedia of Modernism*. Retrieved November 16, 2025 from <https://www.rem.routledge.com/articles/african-hip-hop>

Κυριακάκης, Γ. (2023). *Οικονομική Ανθρωπολογία και Καπιταλισμός. Ιστορία, Κουλτούρα και Σχέσεις Δύναμης*. Πάτρα: OPPORTUNA.

Lévi-Strauss, C. (2008). *Φυλή και Ιστορία. Φυλή και Πολιτισμός*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Lie, J. (2015). *K-Pop: Popular Music, Cultural Amnesia, and Economic Innovation in South Korea*. California: University of California Press.

- Λιλής, Δ. (2013). A brief history of hip hop. Στο Βογιατζής, Τ. (επιμ.), *HipHop Code of the Streets*. Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ.
- Lull, J. (1995). *Media, Communication, Culture. A global Approach*. Cambridge: Polity Press.
- Mackay, J. (2015). "Foreigner in my own nation": The politics of Italian hip-hop. *OpenDemocracy*, 2015, March 23. Retrieved November 15, 2025 from <https://www.opendemocracy.net/en/can-europe-make-it/foreigner-in-my-own-nation-politics-of-italian-hiphop/>
- Mai, N. (2011). *Migrant Lives, Migrant Desires*. London: Palgrave Macmillan.
- Makooi, B. (2024). Rap music in Iran: "Crossing the red line into politics makes you target". *France 24*, 2024, May 4. Retrieved November 15, 2025 from <https://www.france24.com/en/middle-east/20240504-rap-music-iran-crossing-red-line-politics-makes-you-target-toomaj-salehi>
- Μαρξ, Κ. & Ένγκελς, Φ. (1997). *Η Γερμανική Ιδεολογία (Τόμος Πρώτος)*. Αθήνα: Gutenberg. (94)
- Μαρξ, Κ. & Ένγκελς, Φ. (2020). *Αλληλογραφία για το Κεφάλαιο*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Μαρξ, Κ. (2020). *Κριτική της Πολιτικής Οικονομίας*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Matza, D. & Sykes, G., M. (1961). Juvenile Delinquency and Subterranean Values. *American Sociological Review*, 26, 712-719.
- Minestrelli, C. (2018). *Australian Indigenous Hip Hop: The Politics of Culture, Identity, and Spirituality*. London: Routledge.
- Mitchell, T. (2001). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*. Middletown: Welseyan University Press.
- Mitchell, T. (2006). Black fellas rapping, breaking and writing: a short history of Aboriginal hip hop. *Aboriginal History*, Vol 30, 124-137.
- Mitchell, T. & Sarig, R. (2019). *Hip Hop in Australia: Local Flavors, Global Beats*. London: Routledge.
- Ntarangwi, M. (2009). *East African hip hop: Youth culture and globalization*. University of Illinois Press.

Oliver, M. (2020). “You’re not welcome”: rap’s racial divide in France. *The Guardian*, 2020, April 22. Retrieved October 30, 2025 from <https://www.theguardian.com/music/2020/apr/22/rap-music-racial-divide-france>

Pacini Hernández, D. & Garofalo, R. (1999). Hip Hop in Havana: Rap, race, and national identity in contemporary Cuba. *Journal of Popular Music Studies* 11, no. 1, 18-47.

Park, J. K. & Michira, J. N. (2019). African hip hop as a rhizomic art form articulating urban youth identity and resistance with reference to Kenyan genge and Ghanaian hiplife. *Journal of the Musical Arts in Africa*, Vol 16, 99-118.

Pennycook, A. (2007). *Global Englishes and Transcultural Flows*. London: Routledge.

Perkins, W. E. (1996). *Droppin’ Science: Critical Essays on Rap Music and Hip-Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press.

Πετρόπουλος, Η. (2013). *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*. Αθήνα: Νεφέλη.

Petrović, T. (2011). *A Long Way Home: Representations of Western Balkans*. Ljubljana: Institute of Culture and Memory Studies.

Project: Rapture, (2025, Μάιος). Ανακτήθηκε από <https://eteron.org/projects/rapture/>

Qi, J. (2019). Rap and Revolution: From the Arab Spring to ISIL and Beyond. *Harvard International Review*, 2019, May 1. Retrieved October 30, 2025 from <https://hir.harvard.edu/rap-and-revolution-from-the-arab-spring-to-isil-and-beyond/>

Saunders, T. L. (2015). *Cuban Underground Hip Hop*. Texas: University of Texas Press.

Savage, M., & Warde, A. (2005). *Αστική Κοινωνιολογία, Καπιταλισμός και Νεωτερικότητα*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Segalov, M. (2024). Palestinian hip-hop collective DAM: «Music can’t stop a war machine». *The Guardian*, 2024, August 20. Retrieved December 12, 2025 from <https://www.theguardian.com/music/article/2024/aug/20/dam-band-palestinian-hip-hop-music-interview>

Sernhede, O. (2011). School, Youth Culture and Territorial Stigmatization in Swedish Metropolitan Districts. *Young*, Volume 19, Issue 2, May 2011, 159-180.

Solomon, T. (2025). Turkish rap music, made in Germany. In A. Arkilic & B. Senay (Eds), *Routledge Handbook of Turkey’s Diasporas*. Routledge.

- Street, J. (2012). *Music and Politics*. Cambridge: Polity Press.
- Subotić, N. (2018). Serbian hip-hop: How the music streets turned towards post-war nationalism. *New East Digital Archive*. Retrieved December 28, 2025 from <https://www.new-east-archive.org/articles/show/9598/serbian-hip-hop-beogradski-sindikat-thc-la-familija>
- Τάτσης Ν. (1989). Η θεωρία του χαρακτηρισμού: ανθρωπιστικές προσεγγίσεις στην κοινωνιολογία της αποκλίνουσας συμπεριφοράς. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 72, 44-74.
- Tharoor, I. (2015). Watch: Iranian rapper celebrates nuclear power from deck of a warship. *The Washington Post*, 2015, July 16. Retrieved November 15, 2025 from <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/07/16/watch-iranian-rapper-celebrates-nuclear-power-from-the-deck-of-a-warship/>
- Travis H. (2019). Can It Be Bigger Than Hip Hop? From Global Hip Hop Studies to Hip Hop. *Journal of Hip Hop Studies*, Volume 6, Issue 2, Winter 2019, σ.σ. 17-70.
- Tylor, E., B. (1871). *Primitive Culture*. London: John Murray.
- Walt, V. (2011). El Général and the Rap Anthem of the Mideast Revolution. *Time*, 2011, February 15. Retrieved December 12, 2025 from <https://time.com/archive/6953513/el-general-and-the-rap-anthem-of-the-mideast-revolution/>
- Weaver, M. (2014). US agency infiltrated Cuban hip-hop scene to spark youth unrest. *The Guardian* December 11, 2014. Retrieved January 2, 2026 from <https://www.theguardian.com/world/2014/dec/11/cuban-hip-hop-scene-infiltrated-us-information-youth>
- Williams, R. (1985). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford University Press.
- Williams, R. (1994). *Κουλτούρα και Ιστορία*. Αθήνα: Γνώση.
- Wolfgang, E. & Ferracuti, F. (1995). *Η Υποκουλτούρα της Βίας*, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.
- Χόαρ, Κ. & Νόουελ Σμιθ, Τ. (1980). *Για τον Γκράμσι*. Αθήνα: Στοχαστής.
- Χρύσης, Α. (1994). Σοσιαλισμός και κουλτούρα: μια σημαίνουσα σύνθεση στην πολιτική θεωρία του νεαρού Γκράμσι. *Ουτοπία*, 11, 67-75.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα: Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.

