

PANTEION UNIVERSITY
OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES

DEPARTMENT OF
POLITICAL SCIENCE AND HISTORY

ND: 15487.

KOE: 15356.

PHD THESIS



SUPERVISOR, MEMBERS:

YANOULOPOULOS YANNIS, PROFESSOR
PIZANIAS PETROS, PROFESSOR
KONSTANTAKOPOULOS STAVROS, LECTURER

KOSTAS KATSAPIS

TONES AND OVERTONES:
A SOCIAL HISTORY
OF THE
ROCK AND ROLL PHENOMENON
IN POST WAR GREEK SOCIETY:
1956 – 1967

ATHENS, 2006

And in the End
the love you take
is equal to the love you make ...

The Beatles, *The End* (Abbey Road)

στον Βασιλάκη και τον μικρό μου Σπύρο

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Λίγα λόγια αντί εισαγωγής (i- ix)

1. Η ανάδυση του ροκ εν ρολ ως αυτόνομου μουσικού είδους

Από το ρυθμ εν μπλουζ στο ροκ εν ρολ (σελ. 1)
Η «χρυσή εποχή» του ροκ εν ρολ (σελ. 15)
Τα «σκοτεινά χρόνια»: το τέλος (;) του ροκ εν ρολ (σελ. 23)

2. Η έλευση του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα

Από τη «Ζούγκλα του Μαυροπίνακα» ... (σελ. 41)
... στη «ζούγκλα» του ροκ εν ρολ (σελ. 48)
Ένα νέο όχημα διάδοσης: ο δίσκος (σελ. 52)
Ο ρόλος του κινηματογράφου (σελ. 58)

3. «Ηδονικοί ρυθμοί»: Σεξουαλικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ

Το ροκ εν ρολ ως χορός (σελ. 71)
Ένας «καθαρώς σεξουαλικός χορός» (σελ. 74)
Πάρτυ και άλλες τρυφλές ιστορίες (σελ. 94)
«Κουνάει την λεκάνη του...»: προσλήψεις του Elvis Presley (σελ. 106)

4. Μια νεολαία «παραστρατημένη»: ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα

Το ροκ εν ρολ ως τμήμα μιας παραβατικής συμπεριφοράς (σελ. 119)
Από τους Βρετανούς «teddy boys».... (σελ. 128)
.... στην κατασκευή του «τεντιμποϊσμού» (σελ. 133)
Μια νεολαία «αποχαλινωθείσα» και «παραστρατημένη» (σελ. 155)

5. «Ανέστησαν το ροκ...»: η τομή των γεγιέδων.

Η δημιουργία της βρετανικής ροκ εν ρολ σκηνής (σελ. 174)
Η «κοτρόνα που έριξε τη τζαμαρία...» (σελ. 180)
Οργισμένα νιάτα: α. ηδονισμός (σελ. 202)
Οργισμένα νιάτα: β. αυθάδεια (σελ. 225)

6. Εξαμερικανισμός της νεολαίας; Πολιτικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ.

Cold War, «Hot Music»: τζαζ, ροκ εν ρολ και Ψυχρός Πόλεμος (σελ. 256)
Το ροκ εν ρολ στην Ελλάδα: ιστορικό πλαίσιο, πολιτικές προεκτάσεις (σελ. 282)
Μαύρες κάλτσες, αρουραίοι και υπόγειες στοές (σελ. 317)
«Your old road is rapidly aging...»: ροκ εν ρολ και αμφισβήτηση (σελ. 350)

7. «This is the End...»: αντί epilόγου (387)

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ (σελ. 399)

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ (σελ. 430)

ΠΗΓΕΣ (σελ. 460)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ (σελ. 462)

Λίγα λόγια αντί εισαγωγής.

Η έρευνα που ακολουθεί και φέρει τον τίτλο «Ήχοι και απόηχοι: κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956- 1967», τυπικά ξεκίνησε το φθινόπωρο του 2002 ως υπό εκπόνηση διδακτορική διατριβή, ωστόσο η αλήθεια είναι ότι οι απαρχές της χρονολογούνται αρκετά νωρίτερα. Αφορμή για μια πρώτη ενασχόληση του γράφοντα με το αντικείμενο, υπήρξε το άρθρο που δημοσίευσε ο Λεωνίδας Καλλιβρετάκης στα «Ιστορικά» το καλοκαίρι του 1994, με το οποίο και επιχειρούνταν η κατάδειξη των ιστοριογραφικών διαστάσεων που το ροκ φαινόμενο έχει, καθώς και η (όχι και τόσο πρόδηλη) σημασία του για την κατανόηση εξαιρετικά σημαντικών πτυχών της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου.²

Στην πορεία, η αναζήτηση συμπληρωματικών (έστω και παράπλευρων) συμβολών για ό,τι θα μπορούσε να αποκαλέσει κανείς «κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ» στην Ελλάδα, κατέδειξε πως τέτοιου είδους προσεγγίσεις απουσιάζουν εντελώς από την ιστοριογραφική παραγωγή, γεγονός μάλλον αναμενόμενο, δεδομένου ότι αν εξαιρέσει κανείς τις μελέτες που επιχειρούν να αξιοποιήσουν τον κινηματογράφο ως πηγή της ιστορίας,³ καθώς και εκείνες που ασχολούνται με τις πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις της περιόδου που ακολούθησε τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου (με ιδιαίτερη έμφαση τα τελευταία χρόνια στη διπλωματική ιστορία της Ελλάδας),⁴ η

¹ Rubin J., *Do It!*, Αθήνα 1980, σελ. 27.

² Καλλιβρετάκης Λ., «Πρόβλημα ιστορικοποίησης του Rock φαινομένου: εμπειρίες και στοχασμοί», *Τα Ιστορικά* 20 (Ιούνιος 1994), σελ. 157- 174.

³ Ενδεικτικά και μόνο βλ. Δελβερούδη Ε.Α.: *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948- 1974*, Αθήνα 2004, «Η πολιτική στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου, 1948- 1969», *Τα Ιστορικά* 26 (Ιούνιος 1997), σελ. 145- 164, «Οι νέοι διασκεδάζουν: ελεύθερος χρόνος και ψυχαγωγία στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου», στο *Πρακτικά του διεθνούς Συμποσίου: οι χρόνοι της Ιστορίας. Για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, Αθήνα 1998, σελ. 265- 270, «Ελληνικός κινηματογράφος 1955- 1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», στο *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου: 1949- 1967. Η εκρηκτική εικαστική*, Αθήνα 2002, σελ. 163- 176 Παραδείσι Μ., «Η παρουσίαση της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα», *Τα Ιστορικά* 22 (Ιούνιος 1995), σελ. 205– 218, «Ο νεορεαλισμός στον ελληνικό κινηματογράφο», *Τα Ιστορικά* 11 (Ιούνιος 1994), σελ. 123- 146 και Στασινοπούλου Μ., «Τί γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;», *Τα Ιστορικά* 23 (Δεκέμβριος 1995), σελ. 421- 436.

⁴ Για μία οικονομική ιστορία της μεταπολεμικής εποχής βλ. Κωστής Κ., *Ο μύθος του ξένου ή η Ρεχίνεγ στην Ελλάδα*, Αθήνα 1999, και Σταθάκης Γ., *Το Δόγμα Τρούμαν και το Σχέδιο Μάρσαλ. Η Ιστορία της αμερικανικής βοήθειας στην Ελλάδα*, Αθήνα 2004. Από τις πρόσφατες συμβολές στη διπλωματική ιστορία της Ελλάδας βλ. Στεφανίδης Ι., *Ασύμμετροι εταίροι. Οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Ελλάδα στον Ψυχρό Πόλεμο, 1953-1961*, Αθήνα 2002, Ριζάς Σ., *Η Ελλάδα, οι Ηνωμένες Πολιτείες και η*

ιστορία της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου και ιδιαίτερα η κοινωνική, ελάχιστα φαίνεται να έχει κινήσει έως σήμερα το ενδιαφέρον των ιστορικών.⁵

Σε αντίθεση με την καθ' ημάς πραγματικότητα, η διεθνής ιστοριογραφική παραγωγή έχει από χρόνια εντάξει τη ροκ μουσική στις σημαντικότερες μέριμνες της, όχι μόνο στις Ηνωμένες Πολιτείες όπου και διδάσκεται στα μεγαλύτερα πανεπιστήμια της χώρας ως ένα σημαντικό κομμάτι όχι απλώς της μουσικής της κληρονομιάς, αλλά της σύγχρονης πολιτισμικής και κοινωνικής της ιστορίας,⁶ αλλά και σε πολλές άλλες χώρες, στις οποίες η έρευνα του «ροκ φαινομένου» και ιδίως των νεανικών συμπεριφορών που από τα μέσα της δεκαετίας του 50, ταυτίστηκαν με αυτό (παραβατικότητα, ηδονισμός, απειθαρχία, αμφισβήτηση) έχει ήδη αναγνωριστεί ως εξαιρετικής σημασίας για την κατανόηση της διαδικασίας εκείνης που οδήγησε σταδιακά στην ανόδου της νεολαίας στο προσκήνιο τη δεκαετία του 60, αλλά και των σημαντικών εξελίξεων που σημάδεψαν το τέλος της (Μάης του 68, αντιπολεμικό κίνημα, συγκρότηση αντικουλτούρας κλπ).⁷

Ευρώπη, 1961-1964, Αθήνα 2001, Χατζηβασιλείου Ε., *Η άνοδος του Κωνσταντίνου Καραμανλή στην εξουσία, 1954-1956*, Αθήνα 2001 και του ιδίου, *Στρατηγικές του Κυπριακού. Η δεκαετία του 1950*, Αθήνα 2005.

⁵ Αξίζει νομίζω να αναφερθεί ως εξαίρεση στον κανόνα, η μονογραφία της Έφης Αβδελά σχετικά με τα εγκλήματα τιμής στην ελληνική κοινωνία τη δεκαετία του 50 (Αβδελά Ε., *«Δια λόγους τιμής»*. Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, Αθήνα 2002).

⁶ Βλ. ενδεικτικά τις σχετικές ιστοσελίδες στο Πανεπιστήμιο της Ιντιάνα (<http://www.music.indiana.edu/som/courses/rock/>, τελευταία επίσκεψη: 02/06/2005), στο Πανεπιστήμιο του Ορεγκόν (<http://www.lcsc.edu/rock&roll/>, τελευταία επίσκεψη: 21/09/2005), στο Πανεπιστήμιο του Στάνφορντ (<http://www.stanford.edu/class/music8a/>, τελευταία επίσκεψη: 12/09/2005) ή σε εκείνο του Πρίνστον (<http://web.princeton.edu/sites/amstudies/course0203.htm>, τελευταία επίσκεψη: 10/10/2005).

⁷ Ασχολούμενη με το φαινόμενο της νεανικής παραβατικότητας που μονοπώλησε το ενδιαφέρον της κοινής γνώμης στην Ιταλία στα τέλη της δεκαετίας του 50, η Simonetta Piccone Stella επισημαίνει ότι για πολλά χρόνια η μοναδική (και πρώτη) γενιά στην οποία αναγνωριζόταν από την επιστημονική κοινότητα ένα κοινωνιολογικό ενδιαφέρον (με την έννοια ότι φαινόταν να έχει, όπως γράφει, τη δική της κουλτούρα, πολιτικό όραμα και ταυτότητα) ήταν εκείνη που συνδέθηκε με τα γεγονότα του 68. Δεδομένης της τεράστιας σημασίας που είχαν τα γεγονότα του 68 σε ολόκληρο τον κόσμο, η έρευνα φαίνεται πως προσέφερε την εξέλιξη εκείνη που οδήγησε στην ανόδου της γενιάς αυτής, θεωρώντας κατά κάποιο τρόπο ότι η τελευταία προέκυψε από παρθενογένεση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να υποβαθμιστούν ως «μη σημαντικές» και να μουν στο περιθώριο οι μεταβολές που εμφανίστηκαν στη συμπεριφορά της νεολαίας (τουλάχιστο) από τα μέσα της δεκαετίας του 50, καθώς και οι καινοφανείς πρακτικές της οι οποίες, παρά το γεγονός ότι δεν είχαν αντανάκλασεις στην πολιτική ανάλογες με εκείνες της γενιάς του 68, οπωσδήποτε θα πρέπει να ερευνηθούν ως αναπόσπαστο και ουσιώδες κομμάτι της ίδιας εξέλιξης (Piccone Stella S., «'Rebels Without a Cause': Male Youth in Italy around 1960», *History Workshop: a journal of socialist and feminist historians* 38 (Autumn 1994), σελ. 157–158). Σε ό,τι αφορά το ροκ εν ρολ, η «λεπτή κόκκινη γραμμή» που φαίνεται να συνδέει την εμφάνισή του το 1956, με τη δυναμική εμφάνιση της νεολαίας στο προσκήνιο στο δεύτερο μισό της επόμενης δεκαετίας, έχει καταδειχθεί σε αρκετές μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί για το «ροκ εν ρολ

Ορισμένες διευκρινίσεις, καταρχήν σε σχέση με την επιλογή της χρονικής έκτασης που καλύπτει η έρευνα (1956- 1967). Μία εργασία για την εξέλιξη του φαινομένου «ροκ εν ρολ» στην Ελλάδα (και όχι του ροκ εν ρολ ως μουσικής) δε θα μπορούσε παρά να εντάσσεται στην κοινωνική ιστορία και να αποτελεί μάλιστα προνομιούχο πεδίο της. Καθώς η κοινωνική ιστορία, όπως καλά γνωρίζουμε, σε αντίθεση με την πολιτική, δεν τα πάει και τόσο καλά με τα χρονολογικά όρια, τα τελευταία προκύπτουν περισσότερο από το τι ορίζει ο ερευνητής ως ιστοριογραφικό ζητούμενο, παρά από την ύπαρξη αναμφισβήτητων γεγονότων, τέτοιων που θα μπορούσαν να θεωρηθούν «ασφαλή» σημεία εκκίνησης και τερματισμού.

Ας πάρουμε για παράδειγμα το προσφυγικό ζήτημα. Μια μελέτη σχετικά τις πτυχές της εγκατάστασης και ενσωμάτωσης των μικρασιατών προσφύγων στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου θα επέλεγε ως ασφαλές (:) σημείο εκκίνησης το 1922,⁸ ενώ ως καταληκτήριο όριο θα μπορούσε να θεωρήσει (στα πλαίσια μιας σύμβασης) ένα πολιτικό γεγονός εξέχουσας σημασίας, αυτό ας πούμε της κατάλυσης του κοινοβουλευτικού βίου από τον Μεταξά το 1936. Μπορεί όμως κάποιος να υποστηρίξει ότι το προσφυγικό ζήτημα παύει να υπάρχει το 1936, όταν οι παραγκυπόλοις, υπάρχουν στο πολεοδομικό συγκρότημα της Αθήνας περίπου μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 70; Ας πάρουμε ένα δεύτερο παράδειγμα, αυτό του εμφυλίου πολέμου. Από την άποψη των στρατιωτικών επιχειρήσεων, ο εμφύλιος πόλεμος σταμάτησε τον Αύγουστο του 49, μετά τις νικηφόρες επιχειρήσεις του κυβερνητικού στρατού στους ορεινούς όγκους της Πίνδου. Με τις πολιτικές και ιδεολογικές του διαστάσεις όμως τι γίνεται; Μήπως η ελληνική κοινωνία παύει να είναι δραματικά διχασμένη την επαύριο του 49 ή μήπως οι διαιρετικές τομές δεν

φαινόμενο», σε χώρες μάλιστα που δεν είχαν την προνομιακή σχέση με αυτό, την οποία είχαν οι Ηνωμένες Πολιτείες ή η Βρετανία. Χαρακτηριστικά αναφέρω τις θεμελιώδεις για την κατανόηση του φαινομένου μελέτες της Uta Poiger για τις διασταυρώσεις του ροκ εν ρολ με τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις στη Δυτική και την Ανατολική Γερμανία (Poiger U., *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Λος Άντζελες 2000), του Eric Zolov για την εξέλιξη του φαινομένου στο Μεξικό (Zolov E., *Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture*, Καλιφόρνια 1999), καθώς και τη σημαντικότερη μελέτη του Timothy Ryback σχετικά με την πρόσληψη του ροκ εν ρολ στις Λαϊκές Δημοκρατίες της ανατολικής Ευρώπης (Ryback T., *Rock Around the Block. A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, Νέα Υόρκη 1990).

⁸ Ασφαλές; Από μία άποψη, πρελούδια της έλευσης προσφύγων στην Ελλάδα υπάρχουν ήδη από τα μέσα της προηγούμενης δεκαετίας, όταν χιλιάδες ελληνορθόδοξοι εγκαταλείπουν την Οθωμανική Αυτοκρατορία εξαιτίας της πίεσης που κορυφώθηκε μετά την επικράτηση των Νεοτούρκων.

υπήρξαν παρούσες σε κάθε πλευρά της κοινωνικής δραστηριότητας για δεκαετίες ακόμη;

Με την ίδια λογική, μία κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ αντιμετωπίζει σαφή προβλήματα καθορισμού «ασφαλών» χρονολογικών ορίων. Πιστεύω ότι υπάρχουν δύο τρόποι να προσεγγίσει κανείς το φαινόμενο. Ο πρώτος τρόπος είναι η περιοδολόγησή του με βάση την ίδια την ιστορία του ροκ εν ρολ. Όπως έχει καταδείξει ο Καλλιβρετάκης,⁹ το τελευταίο γνώρισε τρεις περιόδους εξέλιξης, με την πρώτη να ξεκινάει γύρω στο 1955, όταν και έγινε τεράστια επιτυχία στις ΗΠΑ το τραγούδι του Μπιλ Χάλεϋ «Rock Around the Clock». Βέβαια, ως μουσική το ροκ εν ρολ δεν ξεκινάει με το συγκεκριμένο τραγούδι, καθώς αποτελεί κοινό τόπο πως οι ρίζες του βρίσκονται βαθιά στην παράδοση του μπλουζ και του ρυθμ εν μπλουζ, εκείνης της εκδοχής δηλαδή του νέγκρικου τραγουδιού που αναπτύχθηκε αμέσως μετά τη λήξη του Β΄ Π.Π. στο (αστικό) περιβάλλον των αμερικανικών μεγαλουπόλεων.¹⁰ Με το τραγούδι «Rock Around the Clock», ξεκινάει όμως το φαινόμενο της υστερίας των νέων, που μετέβαλε το ροκ εν ρολ σε μία μουσική που απευθυνόταν (για πρώτη φορά στην ιστορία) σχεδόν αποκλειστικά στους νέους, τη στιγμή ακριβώς που η ανάδυση μιας μαζικής φοβίας για τα ήθη και τις συμπεριφορές της νεολαίας σε πολλές δυτικές κοινωνίες¹¹ οδήγησε στην ταύτιση της νέας μουσικής μόδας με συμπεριφορές και πρακτικές που φάνηκαν να είναι φυγόκεντρες από τα συντηρητικά πρότυπα που ίσχυαν την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου.

Μια δεύτερη περίοδος του ροκ εν ρολ ξεκινάει το 1963 και σηματοδοτείται από τη διθυραμβική επιτυχία των Μπητλς. Στις αρχές της δεκαετίας, το ροκ εν ρολ φαινόταν να είναι μια τελειωμένη υπόθεση, μία περαστική μόδα όπως τόσες άλλες στο παρελθόν: το 1959 είχαν σκοτωθεί σε αεροπορικό δυστύχημα τρία από τα πιο ελπιδοφόρα αστέρια του, οι Μπάντι Χόλι, Ρίτσι Βάλενς και Μπιγκ Μπόπερ, την ίδια εποχή που η καριέρα του Έλβις Πρίσλεϋ μετά την παρένθεση της στρατιωτικής του θητείας φάνηκε να παίρνει μία κατιούσα μη αναστρέψιμη, και ο Λιτλ Ρίτσαρντ, αυτός

⁹ Καλλιβρετάκης Λ., ό.π., σελ. 161- 167.

¹⁰ Για τα ζητήματα αυτά βλ. το επόμενο κεφάλαιο «Η ανάδυση του ροκ εν ρολ ως αυτόνομου μουσικού είδους».

¹¹ Για τον «ηθικό πανικό», όπως τον όρισε ο Στάνλεϊ Κόεν, βλ. Αβδελά Ε., «΄Ψθοροποιοί και ανεξέλεγκτοι απασχολήσεις΄΄. Ο ηθικός πανικός για τη νεολαία στη μεταπολεμική Ελλάδα», *Σύγχρονα Θέματα* 90 (2005), σελ. 31.

ο καταπληκτικός τύπος που είχε μολιάσει το ροκ εν ρολ με μια απίστευτη για τα ήθη της ψυχοπολεμικής εποχής πρόκληση, εγκατέλειπε ξαφνικά την «εφήμερη» δόξα της μουσικής για να βρει γαλήνη στην αγκαλιά της θρησκείας. Το 1963 με την πολύπλευρη ανανέωση που έφεραν οι Μπητλς και τα βρετανικά συγκροτήματα που τους ακολούθησαν, το ροκ εν ρολ όχι μόνο ξαναβρήκε το δρόμο προς την εμπορική επιτυχία, αλλά (το σπουδαιότερο) επανασυνδέθηκε με την «απειθαρχη» νεολαία, αποτελώντας και πάλι ουσιαστικό δίαυλο έκφρασης της δυσαρέσκειάς της. Ένα τρίτο κεφάλαιο στην ιστορία του ροκ εν ρολ μπορούμε να πούμε πως άνοιξε γύρω στο 1966, με την επαναφορά του κέντρου βάρους του στην «πατρίδα» του, τις Ηνωμένες Πολιτείες, και ιδίως στις δυτικές ακτές. Κύριο χαρακτηριστικό της περιόδου αυτής, υπήρξε η μεταβολή που επήλθε στην κοινωνική σημασία του, απότοκος αυτή των επιρροών που το ροκ εν ρολ δέχθηκε από την (πολιτικοποιημένη ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου) φολκ μουσική, καθώς και η εμφανής σύνδεσή του με τα μεγάλα νεολοιίστικα κινήματα της εποχής.¹²

Εάν η περιοδολόγηση με βάση τις παραπάνω φάσεις από τις οποίες το ροκ εν ρολ πέρασε, έχει το πλεονέκτημα ότι μπορεί να τοποθετήσει τις όποιες κοινωνικές ή πολιτικές πραγματικότητες, κάτω από το (αρκετά ενδιαφέρον) πρίσμα μιας παράλληλης μουσικής εξέλιξης (εμφάνιση Λαμπράκηδων- έκρηξη Μπητλομανίας, λ.χ.), επομένως να καταστήσει πιο ορατές τις όποιες αντανακλάσεις είχε η τελευταία πάνω στις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις που έλαβαν χώρα τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, ενέχει εντούτοις ένα σοβαρό μειονέκτημα: αποτελεί μία επιλογή, που φαίνεται να αναγνωρίζει περισσότερο ειδικό βάρος στη μουσική, παρά στην ίδια την κοινωνία. Το αυτό ισχύει και για μία «προς το ελληνικότερο» παραλλαγή της παραπάνω πρότασης, δηλαδή την ανάδειξη ως χρονικής αφετηρίας της έρευνας, της χρονολογίας σχηματισμού του πρώτου «ροκ εν ρολ συγκροτήματος» στην Ελλάδα (με όποιες επιφυλάξεις μπορεί να διατηρεί κανείς για τον χαρακτηρισμό

¹² Όπως για παράδειγμα, εκείνο ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ, το κίνημα για την κατάργηση των φυλετικών διακρίσεων, για την προστασία των δικαιωμάτων κοινωνικών ή εθνοπολιτισμικών μειονοτήτων, για τη χειραφέτηση της γυναίκας ή για τη σεξουαλική απελευθέρωση.

αυτό),¹³ δηλαδή των Adams Boys το 1959.¹⁴ Στην περίπτωση αυτή, δε δικαιούμαστε να μιλάμε για έρευνα της ελληνικής περίπτωσης του «ροκ εν ρολ φαινομένου», αλλά μάλλον για μία ιστορία της ελληνικής ροκ εν ρολ σκηνής, πράγμα που όσο και αν μπορεί ιστοριογραφικά να έχει μια κάποια σημασία, υπήρξε εξαρχής μακριά από τις προθέσεις του γράφοντα. Εξάλλου, θα πρέπει να τονιστεί ότι ο σχηματισμός μιας μπάντας σε μεγάλο βαθμό δε σηματοδοτεί την απαρχή ενός φαινομένου, αλλά συχνά αποτελεί την κορυφή του παγόβουνου (τουλάχιστον σε επίπεδο καλλιτεχνικής δημιουργίας), δεδομένου ότι προϋποθέτει την παρουσία στην κοινωνία, ήδη από καιρό, σχετικών «μηνυμάτων», πράγμα που επιβεβαιώνει όχι μόνο η ανάγνωση του αθηναϊκού τύπου, αλλά και η κινηματογραφική μαρτυρία που, ήδη από το 1957, έχει καταγράψει στο σελιλούντ τον απόηχο του ροκ εν ρολ και τις ανησυχίες των γονέων για μια μουσική που (φαίνεται πως) ερμηνεύτηκε ως κάτι περισσότερο από μια μουσική μόδα.¹⁵

Ο δεύτερος τρόπος (και πιο σωστός κατά τη γνώμη μου) για να προσεγγίσει κανείς την κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα είναι συναρθρώνοντάς το με τις καθ' ημάς εξελίξεις. Σύμφωνα με την οπτική αυτή, το ροκ εν ρολ φαινόμενο μπορεί να θεωρηθεί πως ξεκινάει στη χώρα μας στα μέσα της δεκαετίας του 50, όταν και αναδεικνύεται σε αντικείμενο δημόσιας συζήτησης. Αυτονόητη και πρόδηλη αφετηρία της εξέλιξης αυτής, δύσκολα μπορεί να υπάρξει. Μία καλή λύση θα μπορούσε να είναι το φθινόπωρο του 1956, όταν η μπάντα του Έκτου Στόλου έπαιξε για πρώτη φορά ροκ εν ρολ σε μια ιστορική, όπως εξελίχθηκαν τα πράγματα, συναυλία στο

¹³ Ίσως πιο σωστό θα ήταν να πει κανείς, του πρώτου συγκροτήματος που δημιουργήθηκε στην Ελλάδα «στο κλίμα» ή «κάτω από την επίδραση» του ροκ εν ρολ.

¹⁴ Σύμφωνα με τον Ντίνο Δηματάτη, οι Adams Boys ξεκίνησαν ως ένα «φιλόδοξο τζαζ ντουέτο» το 1959 και κατόπιν, υπό την επιρροή του ροκ εν ρολ, εξελίχθηκαν σε «ποπ συγκρότημα» (βλ. σχετικά Δηματάτης Ν., *Get that Beat. Ελληνικό ροκ 60s & 70s*, Θεσσαλονίκη 1998, σελ. 23).

¹⁵ Η πρώτη κινηματογραφική ταινία στην οποία είναι σαφής ο απόηχος του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα είναι η ταινία «Η θεία από το Σικάγο» που προβλήθηκε το 1957 (σε σενάριο και σκηνοθεσία του Αλέκου Σακελάρη, με πρωταγωνιστές τους Ορέστη Μακρή και Γεωργία Βασιλειάδου). Ενδιαφέρουσες αναφορές υπάρχουν και στην ταινία «Οι κληρονόμοι του Καραμπουμπόνα», του 1959 σε σενάριο Πέτρου Γιαννακού και Νίκου Φατσέα, και σκηνοθεσία Πέτρου Γιαννακού (βλ. σχετικά Δελβερούδη Ε.Α., *Οι νέοι στις κωμωδίες ...*, σελ. 390). Ωστόσο, η πληρέστερη αποτύπωση της ένταξης του ροκ εν ρολ στις αθηναϊκές νύχτες, της απήχησης που είχε στους νέους, καθώς και του πανικού που δημιούργησε στους γονείς, υπάρχει δίχως άλλο στη μικρού μήκους ταινία του Βασίλη Μάρου «Η Αθήνα χορεύει ροκ εντ ρολ» (ταινία του 1957). Ευχαριστώ από τη θέση αυτή το γιο του σκηνοθέτη, Νίκο Μάρο, που μου παρείχε πρόθυμα τη δυνατότητα να δω την ταινία.

Ζάππειο. Μια άλλη ενδιαφέρουσα πρόταση μπορεί να αποτελέσει ο Ιανουάριος του ίδιου έτους: σε μια εποχή που η ελληνική κοινωνία ασχολείται με τις βουλευτικές εκλογές που πραγματοποιούνται, οι αθηναϊκοί κινηματογράφοι προβάλλουν τη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα*, την ταινία εκείνη που, καθώς είχε ως μουσική της επένδυση το *Rock Around the Clock* του Μπιλ Χάλεϋ, υπήρξε ο βασικός υπεύθυνος για την (αρχική τουλάχιστο) διάδοση του ροκ εν ρολ όχι μόνο στις ΗΠΑ, αλλά και σε ολόκληρο τον πλανήτη, καθώς και για την ανάδειξή του σε διάλυο έκφρασης της δυσαρέσκειας των νέων για τις κοινωνικές συμβάσεις. Ως εκ τούτου, και με τη λογική του σάλου που προκάλεσε η ταινία σε όλες τις χώρες όπου προβλήθηκε, καθώς και της δημόσιας συζήτησης που υποκίνησε γύρω από τις (υποτιθέμενες) επιπτώσεις του ροκ εν ρολ στη ψυχοσύνθεση και τη συμπεριφορά των νέων, η προβολή της στην Ελλάδα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μία καλή αφετηρία.

Τέλος, μια τρίτη επιλογή μπορεί να είναι η προβολή (και στην Ελλάδα) «ταινιών ροκ εν ρολ». Όπως αναλύεται στα επόμενα κεφάλαια, η επιτυχία που γνώρισε το ροκ εν ρολ, οδήγησε τις κινηματογραφικές εταιρείες να γυρίσουν ταινίες, ο βασικός άξονας των οποίων υπήρξε η παρουσίαση καλλιτεχνών και τραγουδιών του είδους. Οι ταινίες αυτές στις οποίες υπήρχε συνήθως ένα σενάριο υποτυπώδες (όταν δεν απουσίαζε εντελώς), έμοιαζαν πολύ με ένα διευρυμένο βίντεο- κλιπ, για να χρησιμοποιήσουμε μια έκφραση της εποχής μας, και καθώς έδιναν στους δεκάδες νέους που συνωστίζονταν στις κινηματογραφικές αίθουσες την ευκαιρία να παρακολουθήσουν τα ινδάλματά τους, υπήρξαν ουσιαστικές μέσο διάδοσης της νέας μουσικής μόδας, σε μια εποχή μάλιστα, που οι δυνατότητες ενημέρωσης των νέων για τα μουσικά δρώμενα, φαίνεται πως ήσαν εξαιρετικά περιορισμένες. Υπό την έννοια αυτή, η προβολή τέτοιων ταινιών στην Αθήνα, το φθινόπωρο του 1956 και τον χειμώνα του 1957, μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελεί μια επαρκή χρονική αφετηρία για την έρευνά μας.

Η εργασία που ακολουθεί φέρει τον τίτλο «Ηχοι και απόηχοι». Όπως διαφαίνεται από τον τίτλο της, αντικείμενό της δεν είναι η έρευνα της πρόσληψης του ροκ εν ρολ από τους νέους της εποχής, αλλά η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο αυτό εμφανίστηκε στην Ελλάδα, της διαδικασίας μέσω της οποίας διαδόθηκε στη νεολαία, καθώς και η αποκωδικοποίηση των ερμηνειών που δόθηκαν για το ροκ εν

ρολ, τις αφετηρίες του και τις (πραγματικές ή υποτιθέμενες) συνέπειές του για την ελληνική νεολαία. Με άλλα λόγια, επιχειρείται να διερευνηθεί ο απόηχος που οι «ηδονικοί» αυτοί ρυθμοί είχαν στην ελληνική κοινωνία, το πώς η τελευταία ερμήνευσε το ροκ εν ρολ, ποιες ήσαν οι προϋποθέσεις των όποιων προσλήψεων, αλλά και ποιες οι συνέχειες και οι τομές που μπορούν να εντοπιστούν. Δεδομένου ότι ένα τέτοιο εγχείρημα μπορεί να έχει τύχη μόνο συναρθρώνοντας το ροκ εν ρολ στις πολιτικές, οικονομικές, κοινωνικές και ιδεολογικές πραγματικότητες της εποχής του, επελέγη ως καταληκτήριο όριο της έρευνας το 1967. Το 1967 αποτελεί ένα ικανοποιητικό όριο, όχι τόσο επειδή τον Απρίλιο του έτους αυτού συμβαίνουν (καλή τη τύχη για τον ιστορικό) και με διαφορά ελάχιστων ημερών, δύο αξιοπρόσεκτα γεγονότα, ένα στον χώρο της πολιτικής (το πραξικόπημα των Απριλιανών) και ένα στον χώρο της μουσικής (η συναυλία των Στόουνς στην Αθήνα), όσο κυρίως επειδή μετά το 1967 αλλάζουν δραματικά οι πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν στη χώρα.

Η περίοδος από το 1956 έως το 1967 αποτελεί (πιστεύω) έναν επαρκή χρονικό ορίζοντα για να ερευνηθεί η κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα, καθώς η αντιμετώπισή του παραπέμπει ουσιαστικά στους όρους πρόσληψης της ίδιας της νεολαίας, την κρίσιμη περίοδο που προηγήθηκε της απριλιανής χούντας, σε μια εποχή που η δυναμική εμφάνιση της νεολαίας στο προσκήνιο φαίνεται πως υποκίνησε ένα πολύπλευρο ενδιαφέρον για την πορεία της, τη σχέση της με την πολιτική αλλά και την παράδοση, την αποδοχή εκ μέρους της προτύπων συμπεριφοράς, ηθών και ενός τρόπου ψυχαγωγίας, που (θεωρήθηκε ότι) υπήρξαν «μη ελεγχόμενα». Υπό αυτή την έννοια, στην εργασία που ακολουθεί το ροκ εν ρολ λειτουργεί περισσότερο ως μία πρόφαση, ως ένα «παράθυρο» που μπορεί να επιτρέψει τη θέαση στην κοινωνία της προδικτατορικής περιόδου, στον τρόπο διαχείρισης της έννοιας «νεολαία» και στις μεταβολές που αυτή υπέστη, με αφορμή τόσο την ίδια την εσωτερική εξέλιξη του ροκ εν ρολ, όσο και τα μεγάλα πολιτικά γεγονότα που έλαβαν χώρα (ανάδυση Κυπριακού, Ιουλιανά κλπ).

Η παρούσα εργασία είχε την τύχη να ενταχθεί την άνοιξη του 2004 στις έρευνες του *Ιστορικού Αρχείου Ελληνικού Νεολαίας (ΙΑΕΝ)*, του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.

Από τη θέση αυτή θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τα μέλη της Επιτροπής του ΙΑΕΝ, κ.κ. Σπύρο Ασδραχά, Τριαντάφυλλο Σκλαβενίτη και Γιάννη Γιανουλόπουλο, για την πολύπλευρη στήριξη και τις πολύτιμες συμβουλές που με ευγένεια μου παρείχαν. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τους φίλους στο Τμήμα Ιστορίας του Ιονίου Πανεπιστημίου για τις εύστοχες επισημάνσεις τους, το Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου που με προθυμία με δέχθηκε στη φιλόξενη ακαδημαϊκή του κοινότητα, καθώς βέβαια και τα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής μου επιτροπής, κ.κ. Γιάννη Γιανουλόπουλο, Πέτρο Πιζάνια και Σταύρο Κωνσταντακόπουλο, δίχως την αρωγή των οποίων η έρευνα που ακολουθεί, δύσκολα θα είχε πάρει το δρόμο της ολοκλήρωσης. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω επίσης, σε μια σειρά ανθρώπους που με ανεπιτήδευτη ευγένεια έθεσαν στη διάθεσή μου τις συμβουλές και το ενδιαφέρον τους, όπως οι κυρίες Έφη Αβδελά, Ελιζιάννα Δελβερούδη, Χίλντα Παπαδημητρίου και Ρόη Ντάκουρη, αλλά και σε όλους όσους δέχθηκαν να συνδράμουν με την προφορική τους μαρτυρία στα ιστοριογραφικά μου ζητούμενα. Ας μου επιτραπεί στο σημείο αυτό να κάνω μια παραπάνω αναφορά στον κύριο Λεωνίδα Καλλιβρετάκη, η διακριτική αλλά ουσιαστική παρουσία του οποίου υπήρξε καταλυτική, ώστε να τελεσφορήσει (;) το εγχείρημα που ανέλαβα. Φυσικά, δεν θα πρωτοτυπήσω επισημαίνοντας ότι οι όποιες παραλείψεις, αβλεψίες και λάθη του κειμένου βαρύνουν αποκλειστικά τον γράφοντα και μόνον αυτόν.



1. Η ανάδυση του ροκ εν ρολ ως αυτόνομου μουσικού είδους

Από το ρυθμ εν μπλουζ στο ροκ εν ρολ

Η «χρυσή εποχή» του ροκ εν ρολ

Τα «σκοτεινά χρόνια»: το τέλος (:) του ροκ εν ρολ

α. Από το ρυθμ εν μπλουζ στο ροκ εν ρολ

Όταν τον Ιούλιο του 1951 ένας ντισκ τζόκεϊ από το Κλίβελαντ του Οχάιο, ο Alan Freed, ξεκινούσε μία ραδιοφωνική εκπομπή με τον -μάλλον περίεργο - τίτλο *The Moondog Rock and Roll Party*, ασφαλώς δεν θα περνούσε από το μυαλό του ότι οι ιστορικοί του μέλλοντος θα τη μνημόνευαν ως την απαρχή μιας μουσικής, που τα χρόνια που ακολούθησαν θα αποτελούσε κάτι περισσότερο από άλλη μια μουσική μόδα, την «πολιτισμική διατύπωση μιας γενιάς», όπως εύστοχα έχει ειπωθεί.¹

Τα γεγονότα που συνδέονται με ό,τι θεωρείται γένεση του ροκ εν ρολ, είναι λίγο πολύ γνωστά. Σύμφωνα με τις «γραφές» του ροκ εν ρολ, όταν ο Alan Freed επισκέφθηκε κάποτε το κατάστημα δίσκων του Leo Mintz στο κέντρο του Κλίβελαντ, παρατήρησε με έκπληξη ότι λευκοί και μαύροι έφηβοι συνωστίζονταν εκεί για να ακούσουν και να αγοράσουν δίσκους με ρυθμ εν μπλουζ.² Εντυπωσιασμένος από την αποδοχή που έβλεπε ότι το ρυθμ εν μπλουζ απολάμβανε από τους λευκούς τηνέιτζερ, αποφάσισε να διερευνήσει τα όρια του μουσικού αυτού πειράματος. Το 1951 έκανε πρεμιέρα το *Moondog Rock and Roll Party*, μια εκπομπή στην οποία ο Freed θα χρησιμοποιούσε έναν νεολογισμό (rock and roll) για να περιγράψει το ρυθμ εν μπλουζ αποφεύγοντας με τον τρόπο αυτό τη λογοκρισία. Τα υπόλοιπα λίγο πολύ είναι ιστορία και, καθώς έχουν λάβει πια μυθικές διαστάσεις, συγκροτούν εδώ και πέντε δεκαετίες τη «βασική παιδεία» για κάθε θαυμαστή του ροκ εν ρολ που σέβεται τον εαυτό του.

Τα πράγματα βέβαια δεν είναι τόσο απλά. Όπως συνήθως συμβαίνει σε τέτοιες περιπτώσεις, η αλήθεια είναι πολύ πιο σύνθετη και εδράζεται σε ένα πλέγμα κοινωνικών, πολιτισμικών, πολιτικών και δημογραφικών εξελίξεων που δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για την εμφάνιση ενός μουσικού και κοινωνικού

¹ Bulmer J., «Devil Music: Race, Class and Rock And Roll», στο <http://www.www.capital.net/~jbulmer/devil.htm>, τελευταία επίσκεψη: 29/11/2002.

² Σύμφωνα με άλλη εκδοχή της ιστορίας, ο Leo Mintz ήταν αυτός που κάλεσε τον Alan Freed στο κατάστημά του και τον παρακάλεσε να ξεκινήσει μια εκπομπή στο ραδιόφωνο με μουσική ρυθμ εν μπλουζ. Την εκδοχή αυτή παρουσιάζει η «επίσημη» ιστοσελίδα του Alan Freed, στο <http://www.alanfreed.com>, τελευταία επίσκεψη: 17/09/2004.

φαινομένου. Το ροκ εν ρολ δεν ξεφεύγει από τον κανόνα αυτό, αν και στην περίπτωση του, οι αλήθειες διαπλέκονται με το μύθο σε βαθμό τέτοιο που δύσκολα κάποιος μπορεί να είναι σίγουρος για το τι πραγματικά συνέβη. Ακόμη και έτσι πάντως, τα όσα αποδίδονται στον Alan Freed σε σχέση με την καθιέρωση του ροκ εν ρολ, αποτελούν μία γενικότητα, από αυτές που καμιά φορά συγχωρούνται στην ιστορία μη απέχοντας και πολύ από την αλήθεια.³

Ένα δεύτερο συστατικό στοιχείο του μύθου που περιβάλλει τον Alan Freed, αφορά τη συμβολή του στην καθιέρωση του όρου «ροκ εν ρολ». Πράγματι, η ραδιοφωνική εκπομπή *The Moondog Rock and Roll Party* φαίνεται να αποτέλεσε τον κυριότερο λόγο, για τον οποίον η μουσική μόδα που εξαπλώθηκε με ταχύτητα τη δεκαετία του '50, έλαβε αυτήν την ονομασία. Ωστόσο, και σε αυτή την περίπτωση τα πράγματα δεν είναι απλά. Το ρήμα *rocking* χρησιμοποιούνταν από τους νέγρους ήδη από την εποχή του Μεσοπολέμου για να χαρακτηρίσει μια κατάσταση συναισθηματικής ευφορίας και έκστασης. Φαίνεται ότι αμέσως μετά τη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, η λέξη *rocking* άρχισε να αποκτά και ένα δεύτερο περιεχόμενο, αυτό της ερωτικής πράξης.

Το 1947 ένας καλλιτέχνης από το χώρο του μπλουζ, ο Roy Brown, γνώρισε μεγάλη επιτυχία με το τραγούδι του *Good Rocking Tonight*, στο οποίο για πρώτη φορά η λέξη *rocking* χρησιμοποιούνταν με τρόπο τέτοιο, ώστε να αποτελεί έναν σαφή υπαινιγμό για τη σεξουαλική συνέυρεση. Ο Brown δεν πρωτοτυπούσε, καθώς η πρακτική που ήθελε τους καλλιτέχνες του νέγρικού λαϊκού τραγουδιού να ενσωματώνουν στα τραγούδια τους λέξεις με διπλό περιεχόμενο, δεν ήταν καθόλου σπάνια.⁴ Το *Good Rocking Tonight* αποτελούσε ακριβώς μια τέτοια περίπτωση, καθώς ο τίτλος του μπορούσε να εκληφθεί από τους τηνέιτζερ ως περιγραφή του «καλού χορού» την ίδια στιγμή που για άλλους μπορούσε να σημαίνει απλώς το «καλό σεξ»:

³ Βλ. χαρακτηριστικά το αφιέρωμα της «Repubblica» με αφορμή τα πενήντα χρόνια από την γένεση του ροκ εν ρολ (Sisti E., «50 anni di storia infinita: così è nata la rivoluzione», *Repubblica* 01/08/2002). Στο άρθρο αυτό ο Alan Freed χαρακτηρίζεται ως ο άνθρωπος που ανακάλυψε τον όρο «ροκ εν ρολ».

⁴ Μια ικανοποιητική εξήγηση σε αυτό το φαινόμενο ίσως αποτελεί το ότι ο υπαινιγμός αποτελούσε μια καλή λύση —τη μοναδική ενδεχομένως— για να ευπωθούν όσα ήθελε ο καλλιτέχνης να εκφράσει, χωρίς το τραγούδι να κινδυνεύει να κοπεί από τους ραδιοφωνικούς σταθμούς και τα τζουκ μποξ με τον χαρακτηρισμό του «άσεμνου».

I heard the news, there's good rockin' tonight

Gonna hold my baby as tight as I can

Tonight she'll know I am a mighty man

I heard the news, there's good rocking tonight...

Η επιτυχία που γνώρισε το *Good Rocking Tonight* ώθησε πολλούς καλλιτέχνες να βαδίσουν στον ίδιο δρόμο «παίζοντας» με τη χρήση του ρήματος *rocking*. Τουλάχιστον πέντε τραγούδια, μονάχα από αυτά που διεκδικούν την πρωτιά του πρώτου ροκ εν ρολ τραγουδιού, το είχαν τα επόμενα χρόνια στον τίτλο τους σε κάποια εκδοχή.⁵ Με άλλα λόγια, όταν ο Alan Freed επέλεγε για το ραδιοφωνικό του «πάρτι» τον προσδιορισμό «rock and roll», δεν τον ανακάλυπτε, καθώς το ρήμα *rocking* όχι απλώς βρισκόταν στο λεξιλόγιο των νέγων και στην καλλιτεχνική τους παραγωγή, αλλά ήδη χρησιμοποιούνταν σε συνδυασμό με το ρήμα *rolling*.⁶

Τα πράγματα είναι ακόμη πιο περίπλοκα εάν κάποιος επιχειρήσει να εντοπίσει την «αφετηρία» του ροκ εν ρολ. Μουσική από το πουθενά ποτέ δεν δημιουργήθηκε και το ροκ εν ρολ οπωσδήποτε δεν μπορούσε να αποτελεί εξαίρεση. Από τεχνική καθαρά άποψη, η μουσική που διαδόθηκε ως «ροκ εν ρολ» στα μέσα της δεκαετίας του '50, αποτελούσε δίχως άλλο, τμήμα της νέγρικης παραδοσιακής μουσικής που, τα χρόνια που ακολούθησαν τη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, είχε ήδη αποκρυσταλλωθεί σε δύο κύριες μορφές: στο *παραδοσιακό μπλουζ τραγούδι*, με επίκεντρο καλλιτεχνικής παραγωγής το Σικάγο και άλλες βιομηχανικές πόλεις του αμερικάνικου βορρά και στο *ρυθμ εν μπλουζ*. Το ρυθμ εν μπλουζ αποτελούσε μια εκδοχή της μαύρης μουσικής, η οποία έτεινε όλο και περισσότερο να απευθύνεται σε νεανικά ακροατήρια, εξέλιξη που μάλλον δεν υπήρξε άσχετη με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, που είχε ήδη αποκτήσει στα τέλη της δεκαετίας του '40: ένας χορευτικός ρυθμός έντονος, που δημιουργούσε μια ατμόσφαιρα έξαψης και στίχος με σαφές σεξουαλικό περιεχόμενο, οπωσδήποτε αποτελούσαν έναν ιδανικό συνδυασμό που μπορούσε να συγκινήσει τους νέους.

⁵ Βλέπε πίνακα 1.

⁶ Γνωρίζουμε ότι το 1948 ο Bill Monroe κυκλοφόρησε το δίσκο *We're Gonna Rock, We're Gonna Roll*, ενώ ένα χρόνο αργότερα ηχογραφήθηκε από τον Wild Bill ένα τραγούδι με τον τίτλο *Rock and Roll*.

Η μετάβαση από το ρυθμ εν μπλουζ στο ροκ εν ρολ υπήρξε μια διαδικασία τόσο ανεπαίσθητη που ενδεχομένως να μη συντελέστηκε ποτέ. Τραγούδια που, από μουσική άποψη, έμοιαζαν με ό,τι κατόπιν έγινε γνωστό ως ροκ εν ρολ, ακούγονταν ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 30, την ίδια εποχή που η μουσική βιομηχανία άρχισε δειλά να διακρίνει τα τραγούδια με βάση την ηλικία του κοινού, στο οποίο απευθύνονταν.⁷ Η γένεση της νέας μουσικής αφορούσε περισσότερο τη διεύρυνση του ακροατηρίου της –μέχρι τότε- «μαύρης» μουσικής και το ιδιαίτερο περιεχόμενο που αυτή έλαβε τη δεκαετία του '50, παρά την αλλαγή κάποιων μουσικών της χαρακτηριστικών. Το γεγονός αυτό καθιστά μάλλον δίχως νόημα τις προσπάθειες όσων έχουν επιχειρήσει να επιστημάνουν την «αφετηρία» του ροκ εν ρολ, γεγονός που άλλωστε εξηγεί για ποιο λόγο, τουλάχιστο πενήντα δισκογραφικές δουλειές, με την πρώτη από αυτές να έχει κυκλοφορήσει το 1944 και την τελευταία δώδεκα χρόνια αργότερα, έχουν κατά καιρούς προταθεί για την ιστορική αυτή πρωτιά.⁸

Πίνακας 1
Υποψηφιότητες για την αφετηρία του ροκ εν ρολ

α.α.	καλλιτέχνης- μπάντα	τίτλος δουλειάς	έτος
1	Jazz at the Philharmonic	Blues, Part 2	1944
2	Joe Liggins	The Honeydripper	1945
3	Helen Humes	Be-Baba-Leba	1945
4	Freddie Slack	House of Blue Lights	1946
5	Big Boy Crudup	That' s All Right	1946
6	Jack McVea	Open the Door, Richard	1946
7	Lonnie Johnson	Tomorrow Night	1948
8	Wynonie Harris	Good Rocking Tonight	1948
9	Bill Monroe	We're Gonna Rock, We're Gonna Roll	1948
10	Orioles	It's too Soon To Know	1948
11	John Lee Hooker	Boogie Chillen	1948
12	Arthur Smith and the Crackerjacks	Guitar Boogie	1948
13	Stick Mc Ghee	Drinkin' Wine Spo-Dee-O-Dee	1949
14	Jimmy Preston	Rock the Joint	1949
15	Professor Longhair	Mardi Gras In New Orleans	1949
16	Louis Jordan	Saturday Night Fish Fry	1949
17	Fats Domino	The Fat Man	1949
18	Muddy Waters	Rollin' and Tumblin'	1950
19	Hardrock Gunter	Birmingham Bounce	1950
20	Hank Snow	I'm Movin' On	1950
21	Ruth Brown	Teardrops From My Eyes	1950

⁷ Keir Keightley, «Reconsidering rock», στο Street J., Frith S., Straw W., *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέμπριτζ 2001, σελ. 112-114.

⁸ Βλέπε πίνακα 1.

22	Arkie Shibley	Hot Rod Race	1950
23	Les Paul and Mary Ford	How High The Moon	1951
24	Jackie Brenston with His Delta Cats	Rocket 88	1951
25	Dominoes	Sixty Minute Man	1951
26	Johnnie Ray with the Four Lads	Johnnie Ray with the Four Lads	1951
27	Clovers	One Mint Julep	1952
28	Bill Haley and the Saddlemen	Rock The Joint	1952
29	Dominoes	Have Mercy Baby	1952
30	Lloyd Price	Lawdy Miss Clawdy	1952
31	Hank Williams	Kaw-Liga	1953
32	Willie Mae "Big Mama" Thornton	Hound Dog	1953
33	Big Joe Turner	Honey Hush	1953
34	Clyde McPhatter and the Drifters	Money Honey	1953
35	Crows	Gee	1953
36	Big Joe Turner	Shake, Rattle, and Roll	1954
37	Royals/Midnighters	Work With Me, Annie	1954
38	Chords	Sh-Boom	1954
39	Bill Haley and His Comets	(Were Going To) Rock Around The Clock	1954
40	Robins	Riot In Cell Block #9	1954
41	Elvis Presley, Scotty and Bill	That's All Right	1954
42	Penguins	Earth Angel (Will You Be Mine)	1954
43	LaVern Baker and the Gliders	Tweedle Dee	1954
44	Johnny Ace	Pledging My Love	1954
45	Ray Charles	I've Got A Woman	1954
46	Bo Diddley	Bo Diddley	1955
47	Chuck Berry	Maybellene	1955
48	Little Richard	Tutti Frutti	1955
49	Carl Perkins	Blue Suede Shoes	1956
50	Elvis Presley	Heartbreak Hotel	1956

Πηγή: Dawson J., Propes S., *What Was the First Rock n Roll Record?*, New York 1992, δημοσιεύεται στο Peneny D, «The First Rock and Roll Record», στο <http://www.history-of-rock.com/numberonerecord.htm>, τελευταία επίσκεψη: 13/9/2004

Από τον παραπάνω πίνακα, ο καθένας μπορεί να επιλέξει το «πρώτο ροκ εν ρολ τραγούδι» της αρεσκείας του ανάλογα με την οπτική του και τα κριτήρια που θέτει. Εάν για παράδειγμα, αποτελεί βασική προτεραιότητα η μετάβαση της μαύρης μουσικής σε περισσότερο «ροκ εν ρολ» φόρμες, τότε οπωσδήποτε καλλιτέχνες όπως ο πληθωρικός σωματικά και καλλιτεχνικά Fats Domino ή ο σαξοφωνίστας Louis Jordan θα πρέπει να βρίσκονται στην πρώτη γραμμή των επιλογών. Ο Domino με τον πρώτο του δίσκο που κυκλοφόρησε το 1949 και έφερε –διόλου περίεργα- τον τίτλο *The Fat Man*, παρουσίαζε το μπλουζ της Νέας Ορλεάνης με μια εκδοχή πολύ κοντινή σε αυτό που λίγα χρόνια αργότερα θα γνώριζε ο κόσμος ως «ροκ εν ρολ». Ο δεύτερος γνώριζε μεγάλη επιτυχία στα τέλη τη δεκαετίας του '40, παρουσιάζοντας το ρυθμ εν

μπλουζ με έναν πιο ρυθμικό και χορευτικό από το σύνηθες τρόπο, ο οποίος και προκάλεσε αίσθηση.

Όλα τα παραπάνω όμως, όπως και ό,τι άλλο κατά καιρούς προτάθηκε, δεν έγιναν αντιληπτά στην εποχή τους, παρά ως *race music*, όπως και καταχωρήθηκαν στους επίσημους καταλόγους επιτυχιών, δηλαδή ως μουσική γραμμένη από μαύρους για μαύρους. Το είπαμε και παραπάνω. Η μετάβαση από το ρυθμ εν μπλουζ στο ροκ εν ρολ, μουσικά δεν υπήρξε ποτέ, ή εν πάση περιπτώσει συντελέστηκε με τέτοιο τρόπο που συνιστά ματαιότητα να επιχειρήσει κανείς να ανασυνθέσει την πορεία της. Αντίθετα, η τομή που έφερε το ροκ εν ρολ, θα πρέπει να αναζητηθεί στις κοινωνικές παραμέτρους που σχετίζονται με τη γένεση και τη διάδοσή του, στην ανάδυση δηλαδή ενός εφηβικού κοινού, το οποίο «διψούσε» για μουσική που να εκφράζει τα συναισθήματα και τις ανησυχίες του.⁹ Με αυτές τις παραδοχές κατά νου, η βεντάλια των επιλογών κλείνει εντυπωσιακά, καθώς το κοινωνικό περιεχόμενο που το ροκ εν ρολ απέκτησε στα μέσα της δεκαετίας του '50, σχετίζεται δίχως άλλο με την επιτυχία τριών τραγουδιών.

Χρονολογικά, το πρώτο από αυτά είναι το *Rocket 88* του Ike Turner, ηχογραφημένο το 1951 στα στούντιο της Sun Records από τον Sam Phillips, τον ίδιο άνθρωπο που λίγο αργότερα θα ανακάλυπτε τον Elvis Presley. Η σημασία του τραγουδιού αυτού δεν έγκειται τόσο στη μουσική του πρωτοτυπία, όσο στην πρωτόγνωρη αποδοχή που γνώρισε τόσο από τους λευκούς όσο και από τους μαύρους τινέιτζερ, συνιστώντας έτσι ένα από τα πρώτα *crossover* τραγούδια.¹⁰ Οι σίχτοι του

⁹ Ο Charlie Gillett παρατηρεί ότι προς τα τέλη της δεκαετίας του 40 μια μικρή ομάδα νεαρών λευκών, κυρίως φοιτητών, άρχισαν να στρέφουν το ενδιαφέρον τους στη μαύρη μουσική. Αρχικά οι περισσότεροι από αυτούς είχαν μάλλον εξεζητημένα γούστα, σύντομα όμως μια νέα φουρνιά έκανε την εμφάνισή της στο προσκήνιο, που στράφηκε μαζικότερα προς το ρυθμ εν μπλουζ, επιζητώντας τις «ακατέργαστες φωνές, το συναρπαστικό άκουσμα ενός άγρια παιγμένου σαξόφωνου και το χορευτικό ρυθμό» (Gillett C., *Ο ήχος της πόλης. Η κλασική ιστορία του rock*, Αθήνα 1994, σελ. 33-35). Αυτοί ακριβώς πρέπει να αποτέλεσαν την πηγή έμπνευσης για τον Alan Freed.

¹⁰ Με τον όρο *crossover* χαρακτηρίζονταν εκείνα τα τραγούδια τα οποία γνώριζαν επιτυχία και στην αγορά των λευκών και σε αυτή των μαύρων νέων. Πρακτικά, για να θεωρηθεί ένα τραγούδι ως *crossover* έπρεπε να παρουσιάζεται στους αντίστοιχους καταλόγους επιτυχιών. Το πρώτο τραγούδι που γνώρισε τέτοια επιτυχία, υπήρξε το *Sixty Minute Man* των Dominoes, το οποίο το 1951 υπήρξε νούμερο 1 επιτυχία στους καταλόγους του ρυθμ εν μπλουζ, ενώ παράλληλα κατόρθωσε να φτάσει στο νούμερο 17 των λευκών Pop charts. Ακόμη μεγαλύτερη επιτυχία υπήρξε το *Crying in the Chapel* των Orioles, που το 1953 κατόρθωσε να φτάσει στο top ten των λευκών charts και να γίνει ο «ύμνος» των λευκών τινέιτζερ της εποχής (Penney D., «Crossovers», στο <http://www.history-of-rock.com/crossovers.htm>, τελευταία επίσκεψη: 17/09/2004).

υπήρξαν μια άλλη μικρή επανάσταση, καθώς το *Rocket 88* έβαζε στο επίκεντρό του το αυτοκίνητο, τις χαρές που συνδέονται με αυτό και τη θέση του σε μια νεανική ζωή γεμάτη διασκέδαση, έρωτες, μουσική και χορό:

*You may have heard of jalopies
you heard the noise they make
let me introduce you to my Rocket 88
Yes, its great, just won't wait
everybody likes my Rocket 88...*

Το θρυλικό *Oldsmobile* –περί ου ο λόγος- είχε κυκλοφορήσει το 1949 κερδίζοντας σύντομα τη φήμη του πιο γρήγορου αυτοκινήτου στον κόσμο. Ο Turner αφηγούνταν τις στιγμές ξεγνοιασιάς που μπορούσε να προσφέρει στον οδηγό του και καθώς κάπι τέτοιο για πρώτη φορά συνέβαινε σε ένα τραγούδι με την απήχηση του *Rocket 88*, η επιτυχία του Turner αποκτούσε μία μικρή αλλά αξιομνημόνευτη πρωτιά: στο εξής το αυτοκίνητο, η ταχύτητα και η κουλουρά που αναπτύχθηκε γύρω τους, θα κατείχαν μία ιδιαίτερα προνομιακή θέση τόσο στη ροκ εν ρολ μουσική, όσο και στο πλαίσιο ενός «αντισυμβατικού» τρόπου ζωής, γεγονός άλλωστε που θα επιβεβαιώσει με τραγικό τρόπο ο θάνατος της εμβληματικότερης φιγούρας- συμβόλου για τη νεολαία της δεκαετίας, του James Dean.¹¹ Το *Rocket 88* συνιστά ένα αξεπέραστο σημείο αναφοράς για την ιστορία του ροκ εν ρολ και μάλλον φυσιολογικά το 1991 επιλέχτηκε από το *Rock an Roll Hall of Fame* ως το πρώτο ροκ εν ρολ τραγούδι που γράφτηκε ποτέ.¹²

Η δεύτερη περίπτωση αφορά το τραγούδι *Rock Around the Clock* του Bill Haley. Ο Bill Haley αποτελεί μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση. Γεννημένος το 1925 αποτέλεσε το πρώτο πραγματικό ροκ εν ρολ είδωλο για εκατομμύρια τηνέιτζερ τη δεκαετία του '50, γεγονός μάλλον παράδοξο, αν λάβει κανείς υπόψη του το παρουσιαστικό του, το οποίο δεν ενείχε τίποτα το ανατρεπτικό, ακόμη και για τα

¹¹ Ο James Dean έχασε τη ζωή του τον Σεπτέμβριο του 1955 οδηγώντας την πολυτελέστατη Πόρσε του και ο θάνατός του υπήρξε ένα γεγονός που ενδυνάμωσε το μύθο που ήθελε το αυτοκίνητο και την ταχύτητα να είναι άρρηκτα δεμένα με τον επαναστατημένο νέο. Περισσότερα για τη διαμόρφωση του μύθου αυτού βλ. Hartt J., «Speeding Toward Dearth. Neal Cassady, Charlie Parker and Escape in the 1950s», στο <http://www.inform.umd.edu/HONR/HONR269J/WWW/projects/hartt.html>, τελευταία επίσκεψη: 4/2/2004.

¹² «Songfacts: Rocket 88 by Ike Turner», στο <http://songfacts.com/detail.lasso?id=432>, τελευταία επίσκεψη: 14/09/2004.

δεδομένα μιας συντηρητικής κοινωνίας, όπως ήταν η αμερικανική στα μέσα της δεκαετίας του '50. Ο Haley απείχε κατά πολύ από τα στάνταρτ που η γοητευτική φιγούρα του James Dean είχε επιβάλει και οπωσδήποτε δεν είχε τίποτα από τη σεξουαλική εκρηκτικότητα που θα εισήγαγε ο Elvis Presley. Ωστόσο, όπως εύστοχα έχει ειπωθεί, μπορεί στην ιστορία του ροκ εν ρολ ο Presley να υπήρξε ο πιο δημοφιλής, μπορεί αναμφίβολα ο Chuck Berry να υπήρξε από καλλιτεχνική άποψη ο πιο σπουδαίος, αλλά δίχως άλλο, ο Bill Haley υπήρξε ο πρώτος.¹³

Οι πρωτιές που διεκδικεί ο Bill Haley δεν είναι λίγες. Οι φανατικοί θαυμαστές του έχουν καταγράψει όχι μία, ούτε δύο, αλλά δώδεκα, για τις οποίες ο λευκός καλλιτέχνης από το Ντιτρόιτ μπορούσε να υπερηφανεύεται.¹⁴ Η καριέρα του είχε ξεκινήσει στα μέσα της δεκαετίας του '40 αρχικά στο χώρο της country, από όπου σταδιακά μεταπήδησε σε πιο «μαύρες» μουσικές φόρμες. Στις αρχές της δεκαετίας του '50 η μπάντα της οποίας ηγείτο, οι *Saddlemen*, παρουσίασε έναν ήχο που επιχείρησε να «παντρέψει» στοιχεία του λευκού παραδοσιακού τραγουδιού με δάνεια από τη τζαζ της Dixieland και τα παλιά ρυθμ εν μπλουζ κομμάτια.

Τότε περίπου ήλθε η πρώτη μεγάλη επιτυχία, με το τραγούδι *Rock the Joint*, το οποίο το 1952 πούλησε πάνω από εβδομήντα πέντε χιλιάδες δίσκους, επιτυχία διόλου ευκαταφρόνητη για ένα συγκρότημα το οποίο ελάχιστα ήταν γνωστό πέρα από τα γεωγραφικά πλαίσια της περιοχής του Νιου Τζέρσι. Το 1953 η μπάντα υπέγραψε συμβόλαιο με την Decca και μετονομάστηκε σε *Comets* (Κομήτες) αφήνοντας για πάντα στην άκρη τις μπότες και τα λευκά στέτσον που συνέδεαν τον Haley με τις παραδοσιακές καταβολές και το αγαπημένο του hillbilly. Με νέα ονομασία, νέο παρουσιαστικό και νέο ήχο η μπάντα την ίδια κιόλας χρονιά, θα γνωρίσει την αληθινή επιτυχία. Το τραγούδι *Crazy Man, Crazy* απογείωσε την καριέρα του Haley, ενώ το 1954 μία διασκευή του *Shake, Rattle and Rock* που είχε γράψει ο Big Joe Turner, θα επιβεβαίωνε την κυρίαρχη θέση των «Κομητών» στην ελίτ εκείνων των καλλιτεχνών που η μουσική τους απευθυνόταν κατά κύριο λόγο σε τινέτζερ.

¹³ «Elvis Presley was bigger. Chuck Berry was better. But Bill Haley was first», στο Bulmer J., «Devil Music: Race, Class and Rock And Roll», στο <http://www.capital.net/~jbulmer/devil.htm>, τελευταία επίσκεψη: 29/11/2002.

¹⁴ Βλ. πίνακα 2.

Πίνακας 2
Πρωτιές στην ιστορία του ροκ εν ρολ που αποδίδονται στον Bill Haley

1	Ο πρώτος καλλιτέχνης που σχημάτισε ροκ εν ρολ μπάντα
2	Ο πρώτος που έγραψε δική του μουσική
3	Ο πρώτος καλλιτέχνης που κατέκτησε τα charts με δική του μουσική
4	Ο πρώτος καλλιτέχνης που απέκτησε δική του δισκογραφική εταιρεία
5	Ο πρώτος λευκός που αναδείχθηκε «r n b μορφή» της χρονιάς
6	Ο πρώτος που πούλησε πάνω από ένα εκατομμύριο δίσκους
7	Ο πρώτος που παρέλαβε «χρυσό δίσκο»
8	Ο πρώτος που ξεκίνησε παγκόσμια περιοδεία
9	Ο πρώτος που πούλησε ένα εκατομμύριο δίσκους στη Βρετανία
10	Ο πρώτος που πρωταγωνίστησε σε ταινία μεγάλου μήκους
11	Ο πρώτος λευκός που περιόδευσε αποκλειστικά με μαύρους μουσικούς
12	Ο πρώτος που εμφανίστηκε σε τηλεοπτικό σόου εθνικού δικτύου

Πηγή: «Bill Haley Firsts», στο <http://www.rockabillyhall.com/BillHaley.html>, τελευταία επίσκεψη: 15/9/2004

Κάπου στο ενδιάμεσο, ο Bill Haley είχε επιχειρήσει να ηχογραφήσει ένα τραγούδι, το οποίο όμως η δισκογραφική του εταιρεία, η Essex, απέρριψε κρίνοντας ότι εμπορικά δεν επρόκειτο να έχει καμία τύχη. Το τραγούδι λεγόταν *Rock Around The Clock* και τελικά ηχογραφήθηκε το 1953 από ένα συγκρότημα που ονομαζόταν *Sonny Dae and His Knights*. Παρά την αποτυχία που γνώρισε τελικά η συγκεκριμένη version, ο Bill Haley αποφάσισε να το ηχογραφήσει σε μια περισσότερο ρυθμική εκδοχή.¹⁵ Τον Απρίλιο του 1954 έχοντας αλλάξει πλέον εταιρεία, το *Rock Around The Clock* κυκλοφόρησε τελικά ως η δεύτερη πλευρά ενός ρυθμ εν μπλουζ τραγουδιού με τον τίτλο *Thirteen Women (and Only One Man in Town)*.

Το *Rock Around The Clock* υπήρξε μια ανεπανάληπτη επιτυχία. Κυριάρχησε τόσο στα αμερικανικά charts (νούμερο 1 επιτυχία για οκτώ εβδομάδες), όσο και στην παγκόσμια αγορά, πουλώντας συνολικά πάνω από είκοσι εκατομμύρια δίσκους¹⁶ και κάνοντας γνωστή σε κάθε γωνιά του πλανήτη μια νέα μουσική μόδα: το ροκ εν ρολ. Η επιτυχία αυτή δεν υπήρξε τυχαία. Σαφώς επρόκειτο για ένα τραγούδι με ωραίο και

¹⁵ Σε σχέση με την εκδοχή που είχε τραγουδήσει ο Sonny Dae το 1953, ο Bill Haley είχε παρουσιάσει το *Rock Around The Clock* με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο. Μια ενδιαφέρουσα περιγραφή των δοκιμών που έκανε ο Bill Haley και οι υπόλοιποι «Κομήτες» πριν την ηχογράφηση του *Rock Around the Clock*, καθώς και των μουσικών προτεραιοτήτων που ακολούθησαν σε σχέση με ό,τι είχε παρουσιάσει ο Sonny Dae, υπάρχει στο «Bill Haley... from his birth to the birth to Rock Around the Clock», στο <http://www.rockabillyhall.com/BillHaley.html>, τελευταία επίσκεψη: 15/09/2004.

¹⁶ «Bill Haley: performer», στο <http://www.rockhall.com/hof/inductee.asp?id=116>, τελευταία επίσκεψη: 20/09/2004.

χαρακτηριστικό ρυθμό, το οποίο, όχι άδικα, θαυμαστές του Haley έχουν ισχυριστεί - με αρκετή δόση υπερβολής βέβαια- ότι αποτελούσε το «τέλειο ροκ εν ρολ τραγούδι».¹⁷

Παρόλα αυτά, ο βασικός υπεύθυνος για την ανεπανάληπτη αυτή επιτυχία υπήρξε η παρουσία του τραγουδιού στην ταινία *Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* (The Blackboard Jungle).¹⁸ Η ταινία αυτή έκανε πρεμιέρα στους κινηματογράφους των ΗΠΑ τον Μάρτιο του 1955 και το *Rock Around The Clock* κατείχε εξέχουσα θέση ανάμεσα στα τραγούδια που αποτελούσαν τη μουσική της επένδυση. Η φήμη ότι ένα «διαφορετικό» τραγούδι παιζόταν στην ταινία αυτή διαδόθηκε ταχύτατα, ωθώντας χιλιάδες τηνείτζερ στο να βρεθούν στις αίθουσες των κινηματογράφων, μόνο και μόνο για να ακούσουν το τραγούδι του Bill Haley. Για την πλειοψηφία των νεαρών αυτών θεατών, η επόμενη στάση θα ήταν το κατάστημα δίσκων της γειτονιάς τους με σκοπό την αγορά του -περιζήτητου πλέον- δίσκου των 45 στροφών.¹⁹ Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* μετέβαλε σε διάστημα λίγων μηνών ένα απλώς ωραίο ροκ εν ρολ τραγούδι, δίχως καμία ιδιαίτερη μουσική πρωτοτυπία, σε παγκόσμια μόδα, έναν «πραγματικό ύμνο για τους επαναστατημένους νέους των fifties».²⁰

Αν με τον Bill Haley και το *Rock Around the Clock* το ροκ εν ρολ «αυτονομήθηκε» ως ένα μουσικό ρεύμα, την οριστική του μορφή την έλαβε με τη μουσική του Chuck Berry. Ο Charles Edward-Berry (όπως ήταν το πραγματικό του όνομα) γεννήθηκε το φθινόπωρο του 1926 στο Σαιν Λούις του Μισούρι. Η οικογένειά του ήταν μία μεσοαστική οικογένεια μαύρων, που ανέθρεψε τον μικρό Berry με έναν τρόπο όχι πολύ διαφορετικό από αυτόν που οι λευκές οικογένειες των Levittowners μεγάλωναν την ίδια εποχή τα δικά τους παιδιά. Έχοντας μεγαλώσει σε ένα

¹⁷ Frazer Harrison A., «The Story of Rock Around The Clock: The First Cuckoo of Spring», στο <http://www.rockabillyhall.com/RockClockTribute.html>, τελευταία επίσκεψη: 08/09/2004.

¹⁸ Αναλυτικά για τη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* και τις κοινωνικές προεκτάσεις στο επόμενο κεφάλαιο «Η έλωση του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα».

¹⁹ Αυτόν ακριβώς το δίσκο επιβεβαίωσε ο ηθοποιός Howard Hesseman, όταν στα μέσα της δεκαετίας του '80 θυμόταν ότι ερωτεύτηκε το *Rock Around the Clock* μόλις είδε τη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* στον κινηματογράφο και αμέσως άρχισε να ψάχνει σε όλα τα δισκοπωλεία της πόλης του με σκοπό να αγοράσει τον δίσκο (Frazer Harrison A., «The Story of Rock Around The Clock: The First Cuckoo of Spring», στο <http://www.rockabillyhall.com/RockClockTribute.html>, τελευταία επίσκεψη: 08/09/2004).

²⁰ «Bill Haley: performer», στο <http://www.rockhall.com/hof/inductee.asp?id=116>, τελευταία επίσκεψη: 20/09/2004.

περιβάλλον διαφορετικό από εκείνο που συνήθως μεγάλωναν οι περισσότεροι μαύροι καλλιτέχνες, ο Chuck Berry είχε το προνόμιο να «αφουγκράζεται» όλες τις αλλαγές που συντελούνταν τη δεκαετία του 50 στην αμερικανική λευκή νεολαία και όλες της τις επιθυμίες.

Τα τραγούδια του Chuck Berry υπήρξαν ένας ύμνος σε αυτές ακριβώς τις επιθυμίες και στην ανέφελη-εφηβική ζωή ή, όπως χαρακτηριστικά γράφει το Rock and Roll Hall of Fame στο σχετικό του αφιέρωμα, μία «εύγλωττη μαρτυρία για το πώς ένιωθε ένας τηνέιτζερ στη γεμάτη μεταβολές εποχή των fifties».²¹ Οι στίχοι των τραγουδιών είτε μιλούσαν για νεανικούς έρωτες και όμορφα κορίτσια (*Sweet Little Sixteen*, 1958), είτε για γρήγορα αυτοκίνητα (*Maybellene*, 1955),²² έπαιναν μοναδικά το σφυγμό της σύγχρονης ζωής των αμερικανών νέων. Το τραγούδι *School Day* (1957) αποτελεί από αυτή την άποψη, ίσως το πιο χαρακτηριστικό δείγμα της δουλειάς του. Καθώς καταπιάνονταν με την ανυπόφορη πλήξη που δημιουργούσε στους εφήβους η μαθητική ζωή, γνώρισε μία ανεπανάληπτη αποδοχή από τους – λευκούς κατά κύριο λόγο- εφήβους, οι οποίοι ανακάλυψαν σε αυτό ένα μουσικό και πολιτισμικό δίαυλο για να εκφράσουν την ταυτότητά τους.

*Up in the morning and out to school
the teacher is teachin' the Golden Rule
American history and practical math
you study' em hard and hopin' to pass...*

Παράλληλα, οι στίχοι του *School Day* έδιναν μια γερή δόση επιβεβαίωσης στην πεποίθηση των εφήβων ότι η απάντηση στην πλήξη που τους προκαλούσαν τα θρανία, μπορούσε να βρεθεί στο τζουκ μποξ της γειτονιάς και στη μουσική ροκ εν ρολ.

*Up to the corner and round the bend
right to the juke joint you go in
Drop the coin into the slot
you gotta hear something that is really hot...*

²¹ «Chuck Berry: performer», στο <http://www.rockhall.com/hof/inductee.asp?id=67>, τελευταία επίσκεψη: 23/09/2004.

²² Το τραγούδι *Maybellene*, γραμμένο το 1955 αποτελούσε μια ωδή στα γρήγορα και εντυπωσιακά αυτοκίνητα (*pink in the mirror on top of the hill, it's just like swallowing up a medicine pill...*). Υπήρξε η πρώτη μεγάλη επιτυχία του Berry, προσεκτικά κατασκευασμένη, σύμφωνα με τον Gillett (Gillett G., ό.π., σελ. 58), ώστε να έχει απήχηση στο νεανικό κοινό.



Οι στίχοι του Chuck Berry κινούνταν σε γενικές γραμμές στο ύφος που βρίσκουμε στο *School Day*. Δεν υπήρξαν ποτέ ιδιαίτερα «προκλητικοί», όπως υπήρξαν για παράδειγμα οι στίχοι άλλων μαύρων καλλιτεχνών του ρυθμ εν μπλουζ, που ήσαν γεμάτοι από σεξουαλικά υπονοούμενα. Ενείχαν όμως μία τρομακτική αμεσότητα και αυθεντικότητα. Αφηγούνταν πάντοτε μία μικρή ιστορία, κάνοντας χρήση μικρών προτάσεων που δε γεννούσαν αμφιβολία. Το νόημα των τραγουδιών ήταν πάντοτε σαφές και ο έφηβος μπορούσε εύκολα να ταυτιστεί μαζί τους νιώθοντας ότι το τραγούδι αφηγείται την μικρή προσωπική του ιστορία.²³ Όχι άδικα, το περιοδικό *Rolling Stone* χαρακτήρισε τον Chuck Berry για τις στιχουργικές του αυτές ικανότητες «Έρνεστ Χέμινγκουэй του ροκ εν ρολ».²⁴

Όπως ο Haley έτσι κι ο Berry μπορεί να υπερηφανεύεται για αρκετές πρωτιές στην ιστορία του ροκ εν ρολ, πρωτιές όμως με ασύγκριτα μεγαλύτερο ειδικό βάρος. Καταρχήν, ο Berry υπήρξε ο πρώτος καλλιτέχνης που τραγούδησε τραγούδια που ο ίδιος είχε συγγράψει, καθώς μέχρι τότε, οι περισσότεροι καλλιτέχνες είχαν γίνει γνωστοί ερμηνεύοντας επιτυχίες που άλλοι είχαν γράψει γι' αυτούς.²⁵ Υπήρξε ο πρώτος ο οποίος μετέτρεψε την ηλεκτρική κιθάρα από ένα ισοδύναμο των υπολοίπων όργανο –και κυρίως του σαξόφωνου- σε όργανο πρωταγωνιστή του ροκ εν ρολ, τοποθετώντας τη σε μια θέση, την οποία στο μέλλον ποτέ δε θα έχανε. Καλλιέργησε ένα πρωτοποριακό για την εποχή στυλ σκηνικής παρουσίας, το οποίο και κατέστη σήμα- κατατεθέν του, το περίφημο «βάδισμα της πάπιας» (duck walk).²⁶ Υπήρξε ο

²³ Ο Michael Gallant χαρακτηρίζει τα τραγούδια του Berry «μικρές ωδές» των όσων επιθυμούσε ο έφηβος τη δεκαετία του '50 (Gallant- Gardner M., «Chuck Berry and Teenage Culture in the 1950s», στο <http://www.inform.umd.edu/HONR/HONR269J/WWW/projects/gallant-gardner.html>, τελευταία επίσκεψη: 07/05/2004).

²⁴ Perry J., «Chuck Berry», *Rolling Stone* 946 (April 2004), στο http://www.rollingstone.com/news/story/_/id/5939208/chuckberry?pageid=rs.Artistcage&pageregion=triple3, τελευταία επίσκεψη: 23/9/2004.

²⁵ Το τραγούδι *Rock Around the Clock* για παράδειγμα, είχαν γράψει για λογαριασμό του Bill Haley οι Max Freedman και James Myers. Η πρακτική αυτή θα συνεχιστεί και τα επόμενα χρόνια μέχρι τη «βρετανική εισβολή» που ξεκίνησε γύρω στο 1964. Ο Elvis για παράδειγμα δεν ασχολήθηκε ποτέ με τη συγγραφή τραγουδιών, αλλά ερμήνευσε τραγούδια άλλων. Ας σημειώσουμε εδώ ότι ο Chuck Berry υπήρξε από τους πρώτους καλλιτέχνες που σχημάτισαν ένα «συγκρότημα» με την κατοπινή έννοια του όρου: μία μπάντα δηλαδή που αποτελούνταν όχι από μουσικούς, που απλώς συνόδευαν τον καλλιτέχνη, αλλά από ικανούς μουσικούς που κουβαλούσαν τη δική τους ταυτότητα, εμπειρία και ύφος διεκδικώντας επί ίσους όρους μερίδιο στη σύνθεση των τραγουδιών και τη φήμη.

²⁶ Παράλληλα, αυτός ο καλλιτέχνης που έπαιζε την κιθάρα «με την ευκολία που χτυπούσαν τις καμπάνες» θα πρέπει μάλλον να θεωρηθεί «υπεύθυνος» για αρκετές άλλες καινοτομίες στη σκηνική παρουσία του ροκ εν ρολ καλλιτέχνη, όπως π.χ. το παίξιμο της κιθάρας πίσω από το κεφάλι ή ανάμεσα

καλλιτέχνης που στάθηκε η ουσιαστική επιρροή για πλήθος συγκροτημάτων τα επόμενα χρόνια, των οποίων τα μουσικά και σκηνικά χαρακτηριστικά θα θεμελιωνόνταν πάνω στη σχολική, ανέμελη ατμόσφαιρα που ο Berry είχε εισαγάγει.²⁷

Μα πάνω από όλα, ο Berry υπήρξε ο καλλιτέχνης που από μουσική άποψη, δίχως υπερβολή, προσδιόρισε τον ήχο του ροκ εν ρολ. Εάν ο Haley υπήρξε ο λευκός καλλιτέχνης που μετακινήθηκε στο ροκ εν ρολ από το λευκό παραδοσιακό τραγούδι, ο Berry υπήρξε η άλλη όψη του νομίσματος, ο νέγρος καλλιτέχνης που πήρε το rhythm and blues από τα γκέτο των μαύρων και μπολιάζοντάς το με στοιχεία από το λευκό τραγούδι το «άνοιξε» σε μεικτά ακροατήρια. Έχοντας κάνει το «αγροτικό» του σε κλαμπ, όπου έπρεπε να διασκεδάζει τότε λευκούς και τότε μαύρους-τηνέιτζερ,²⁸ ο Berry ήταν ενήμερος των μουσικών προτιμήσεων που είχαν οι δύο κοινότητες και ανέπτυξε σταδιακά ένα μουσικό στυλ το οποίο συνδύαζε με μοναδικό τρόπο στοιχεία από το rhythm and blues και το country τραγούδι.²⁹ Ο ήχος του Berry υπήρξε η επιτομή του ροκ εν ρολ, αφού κανείς δεν κατάφερε να το αποδώσει καλύτερα από αυτόν. Όπως εύστοχα έχει διατυπωθεί, «[Chuck Berry] did not influence rock and roll, [he] defined rock and roll».³⁰ Παρά το γεγονός ότι κανένα τραγούδι του δεν έφτασε στην κορυφή του Billboard τη δεκαετία του '50,³¹ η συμβολή του στη διαμόρφωση του ροκ εν ρολ είναι αναμφισβήτητη, γεγονός που έχει ωθήσει αρκετούς ερευνητές να υποστηρίξουν πως η πρώτη του μεγάλη επιτυχία, το τραγούδι

στα πόδια ! (Perry J., «Chuck Berry», *Rolling Stone* 946 (April 2004), στο http://www.rollingstone.com/news/story/_/id/5939208/chuckberry?pageid=rs.Artistcage&pageregion=triple3, τελευταία επίσκεψη: 23/9/2004).

²⁷ Από τους Beatles και τους Rolling Stones μέχρι τους Αυστραλούς AC/DC. Οι πρώτοι δεν θα παραλείψουν στα πρώτα τους βήματα (το 1963) να διασκεύασουν το *Roll Over Beethoven!* παραπέμποντας έτσι στις βασικές επιρροές τους. Οι Stones από την πλευρά τους, υπήρξαν η μίαντα με τις περισσότερες ίσως από οποιονδήποτε άλλο αναφορές και επιρροές από το κιθαριστικό παίξιμο και τις συνθετικές προτάσεις του Berry. Όταν ο Keith Richards «εισήγαγε» τον Chuck Berry στο *Rock an Roll Hall of Fame* το 1986 κατέθεσε το θαυμασμό του λέγοντας ότι είχε αντιγράψει κάθε νότα που ο Berry είχε παίζει («Chuck Berry: performer», στο <http://www.rockhall.com/hof/inductee.asp?id=67>, τελευταία επίσκεψη: 23/09/2004).

²⁸ Λέγεται ότι στα κλαμπ που έπαιζε ρυθμ εν μπλουζ στις αρχές της δεκαετίας του 50, πριν δηλαδή τη διάδοση του ροκ εν ρολ, οι λευκοί θαμώνες ξεπερνούσαν το 40% («Chuck Berry: performer», στο <http://www.rockhall.com/hof/inductee.asp?id=67>, τελευταία επίσκεψη: 23/09/2004).

²⁹ Gallant- Gardner M., «Chuck Berry and Teenage Culture in the 1950s», στο <http://www.inform.umd.edu/HONR/HONR269J/WWW/projects/gallant-gardner.html>, τελευταία επίσκεψη: 07/05/2004.

³⁰ Στο ίδιο.

³¹ Βλ. πίνακα 3.

Maybellene (1955), θα μπορούσε να θεωρηθεί το πρώτο πραγματικό ροκ εν ρολ τραγούδι.³²

Πίνακας 3
Επιτυχίες του Chuck Berry στα charts του Billboard: 1955-1959

τραγούδι	θέση	εβδομάδες	έτος
Maybellene	60	5	1955
Roll Over Beethoven	29	5	1956
School Day	3	26	1957
Oh Baby Doll	57	7	1957
Rock an Roll Music	8	19	1957
Sweet Little Sixteen	2	16	1958
Johnny B Goode	8	15	1958
Beautiful Delilah	81	2	1958
Carol	18	10	1958
Sweet Little Rock and Roll	47	9	1958
Joe Joe Gun	83	5	1958
Run Rudolph Run	69	3	1958
Merry Christmas Baby	71	3	1958
Anthony Boy	60	5	1959
Almost Grown	13	39	1959
Little Queenie	80	4	1959
Back in the USA	13	39	1959

Πηγή: «On the Charts», στο <http://www.chuckberry.com/music/charts.html>, τελευταία επίσκεψη: 23/09/2004

Εάν λοιπόν το ροκ εν ρολ υπήρξε μία μουσική, η οποία δεν «εφευρέθηκε» από τον Alan Freed, όπως συχνά ο μύθος που τον περιβάλλει αφήνει να εννοηθεί, τότε ποια ακριβώς η συνεισφορά του ντισκ τζόκεϊ από το Κλίβελαντ στη δημιουργία του ροκ εν ρολ; Νομίζω ότι την πληρέστερη και πιο περιεκτική απάντηση που έχει δοθεί ποτέ σε αυτό το ερώτημα, τη δίνει ο Charlie Gillet μέσα σε δέκα μόλις γραμμές: «Αν και ο Alan Freed δεν έπλασε την έκφραση «rock and roll» [...] σίγουρα έπαιξε έναν ανυπολόγιστο ρόλο στην ανάπτυξη του πλαισίου μιας συναρπαστικής μουσικής, που μπορούσε να εκφράζει τα συναισθήματα των εφήβων. Όταν χρησιμοποιούσε για

³² Άποψη που ίσως δεν είναι υπερβολική με την εξής λογική: το *Rocket 88* ήταν μουσικά ένα αυθεντικό ροκ εν ρολ τραγούδι, αλλά απευθυνόταν κατά κύριο λόγο στην μαύρη αγορά του ρυθμ εν μπλουζ. Το *Rock Around the Clock* από την πλευρά του, κατέκτησε μεν ταχύτατα λευκούς και μαύρους τηνέιτζερ, δεν αποτελούσε όμως μουσικά ό,τι θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει «κλασικό» ροκ εν ρολ τραγούδι. Αντίθετα, το *Maybellene* πληρούσε και τις δύο προϋποθέσεις που το ροκ εν ρολ έθετε (μουσικές και κοινωνικές) και αυτό μάλλον συνέβαινε για πρώτη φορά.

πρώτη φορά τον όρο *rock and roll* αναφερόταν σε μια μουσική που υπήρχε ήδη κάτω από άλλο όνομα, ως *rhythm an blues*. Η αλλαγή στο όνομα όμως, έφερε μια αλλαγή και στη μουσική την ίδια. Το *rhythm an blues* σήμαινε μουσική από μαύρους για μαύρους. Το *rock an roll* σήμαινε στην αρχή μόνο ότι αυτή η ίδια η μουσική απευθυνόταν σε λευκούς ακροατές. Στη συνέχεια, καθώς οι άνθρωποι που την παρήγαγαν συνειδητοποίησαν το καινούργιο τους ακροατήριο, άλλαξαν το χαρακτήρα της μουσικής, ώστε ο όρος *rock and roll* κατέληξε να περιγράφει και να είναι κάτι διαφορετικό από το *rhythm an blues*». ³³

β. Η « χρυσή εποχή» του ροκ εν ρολ

Με την ανεπανάληπτη επιτυχία του *Rock Around the Clock* το ροκ εν ρολ ουσιαστικά απογαλακτίστηκε από το ρυθμ εν μπλουζ, επιβλήθηκε ως μουσικό είδος αυτόνομο και μετατράπηκε ταχύτατα σε ένα κοινωνικό φαινόμενο με παγκόσμιες διαστάσεις. Στις αρχές του 1956 με την κυκλοφορία του *Heartbreak Hotel* το ροκ εν ρολ θα αποκτούσε και το πρώτο πραγματικό είδωλό του: τον Elvis Presley.

Ο Presley γεννήθηκε το 1935 στην πόλη Τουπέλο του Μισισσιππί. Όπως ο Bill Haley έτσι κι αυτός είχε ως βασική του επιρροή το παραδοσιακό λευκό τραγούδι. Μεγαλωμένος από το 1948 στο Μέμφις, όπου η οικογένειά του μετακόμισε ελπίζοντας σε μία καλύτερη ζωή, ο νεαρός Elvis ήρθε σύντομα σε επαφή με το ρυθμ εν μπλουζ που την εποχή εκείνη ανθούσε στην περίφημη Beale Street, αλλά και με το γκόσπελ που άκουγε στις ολονύχτιες λειτουργίες, στις οποίες συνήθιζε να πηγαίνει. ³⁴ Ο θρύλος λέει ότι όλα ξεκίνησαν το 1953, όταν ο Presley πέρασε το κατώφλι της Sun Records στο Τενεσί για να ηχογραφήσει έναντι 3, 98 δολαρίων ένα δισκάκι ως δώρο για τα γενέθλια της μητέρας του. Εκεί σύμφωνα πάντα με το θρύλο, τον ανακάλυψε ο Sam Phillips, ένας παραγωγός που κινούμενος στο κλίμα της εποχής έψαχνε και αυτός τον ιδανικό μέσο όρο της εμπορικής επιτυχίας στη μίξη του νέγρικού ρυθμ εν μπλουζ με το λευκό country τραγούδι. ³⁵

³³ Gillett C., ό.π., σελ. 47.

³⁴ «All About Elvis: overview», στο http://www.elvis.com/elvisology/bio/elvis_overview.asp, τελευταία επίσκεψη: 05/10/2004.

³⁵ Λέγεται ότι ο Sam Phillips λίγα χρόνια πριν ανακαλύψει τον Elvis είχε δηλώσει ότι εάν έβρισκε έναν λευκό, ο οποίος θα μπορούσε να τραγουδάει με το συναίσθημα και τον χαρακτηριστικό τρόπο με τον οποίο ερμήνευαν τα τραγούδια τους οι αφροαμερικανοί, θα έκανε μια περιουσία.

Μέσα σε διάστημα ενός έτους, από τον Ιούλιο του 1955 έως τον Αύγουστο του 1956 ο Presley ηχογράφησε στην Sun Records πέντε δισκάκια³⁶ των 45 στροφών με τα οποία άρχισε να γίνεται γνωστός, χωρίς όμως να καταφέρει να ξεπεράσει τα στενά όρια του Νότου, όπου το country τραγούδι διατηρούσε ισχυρά ερείσματα.³⁷

Πίνακας 4
Δισκογραφία του Presley στη Sun Records: 1954-1955

α.α.	α' πλευρά	β' πλευρά	κυκλοφορία
1	That's All right	Blue Moon of Kentucky	19/07/1954
2	Good Rocking Tonight	I don't Care if the Sun Don't Shine	25/09/1954
3	Milkcow Blues Boogie	You're a Heartbreaker	28/12/1954
4	Baby Let's Play House	I'm Left, you're Right, She's Gone	10/04/1955
5	Mystery Train	I Forgot To Remember to Forget	06/08/1955

Πηγή: «Elvis Presley: Sun Records», στο http://en.wikipedia.org/wiki/Elvis_Presley

Τον Νοέμβριο του 1955 υπέγραψε στην RCA, όπου αμέσως ηχογράφησε την επιτυχία που επρόκειτο να τον κάνει είδωλο της νεολαίας στις ΗΠΑ και σε ολόκληρο τον κόσμο: το *Heartbreak Hotel*. Το *Heartbreak Hotel* κυκλοφόρησε σε δίσκο των 45 στροφών στις 27 Ιανουαρίου του 1956 -με το τραγούδι *I Was the One* στη δεύτερη πλευρά του- πουλώντας μέσα σε τρεις πρώτες εβδομάδες περίπου τριακόσιες χιλιάδες δίσκους.³⁸ Οι στίχοι του μιλούσαν για την απογοήτευση που προκαλούσε στον ερωτευμένο το τέλος μιας σχέσης χρησιμοποιώντας μία αλληγορία, αυτήν της διαμονής του πληγωμένου νέου στο «ξενοδοχείο» της μοναξιάς και του πόνου :

*Well, since my baby left me,
I found a new place to dwell.
It's down at the end of a lonely street
at the Heartbreak Hotel ...*

Με το *Heartbreak Hotel* επήλθε η ουσιαστική καθιέρωση για τον Presley. Αντίθετα από τις προηγούμενες επιτυχίες του, το πρώτο του 45άρι με την RCA κατάφερε όχι μόνο να εισέλθει αμέσως στα charts, αλλά να βρίσκεται τον Απρίλιο του 1956 στο

³⁶ Βλ. πίνακα 4.

³⁷ Gillett C., ό.π., σελ. 56.

³⁸ «All About Elvis: Biography», στο http://www.elvis.com/elvisology/bio/elvis_1935_1957_4.asp, τελευταία επίσκεψη: 06/10/2004.

νούμερο 1 του Billboard.³⁹ Μια σειρά από θριαμβευτικές εμφανίσεις στην αμερικανική τηλεόραση επιστέγασαν την αναμφισβήτητη κυριαρχία του Presley στην υπό διαμόρφωση σκηνή του ροκ εν ρολ. Η αρχή έγινε στις 28 Ιανουαρίου του 1956, όταν έλαβε μέρος στο σόου των *Dorsey Brothers*. Λίγους μήνες αργότερα, τον Ιούνιο του '56, ο Presley εμφανίστηκε στην εκπομπή *The Milton Berle Show* με αφορμή την κυκλοφορία ενός νέου single, που περιείχε το τραγούδι *Hound Dog*. Ακολούθησαν τρεις τηλεοπτικές εμφανίσεις στο περίφημο *Ed Sullivan Show*,⁴⁰ η πρώτη τον Σεπτέμβριο του 1956, η δεύτερη τον Οκτώβριο και η τρίτη τον Ιανουάριο του 1957.

Το αμερικανικό κοινό ήδη παραληρούσε για τα τραγούδια του Presley και τους νεωτερισμούς που έφερνε η δίχως άλλο σκανδαλιστική παρουσία του,⁴¹ γεγονός που τεκμηριώνει δίχως άλλο, το τηλεοπτικό ρεκόρ που επιτεύχθηκε τον Σεπτέμβριο του 1956, όταν την εκπομπή του Ed Sullivan υπολογίζεται ότι παρακολούθησαν γύρω στα εξήντα εκατομμύρια τηλεθεατές. Επρόκειτο για μια πραγματική Presley- mania, ένα κοινωνικό φαινόμενο, όμοιο του οποίου θα έπρεπε να περάσουν αρκετά χρόνια μέχρις ότου γνωρίσει και πάλι το κοινό στις ΗΠΑ.⁴² Μια σειρά από επιτυχίες τα επόμενα χρόνια θα επιβεβαίωναν με emphaticό τρόπο ότι ο Presley ήταν εμπορικά ο σημαντικότερος από τους καλλιτέχνες του ροκ εν ρολ.⁴³

³⁹ Επρόκειτο για ένα κλασικό *crossover* τραγούδι, αφού κατάφερε να είναι νούμερο 1 επιτυχία τόσο στα pop τσαρτς, όσο και σε αυτά του ρυθμ εν μπλουζ. Παράλληλα έφτασε στο νούμερο 5 των τσαρτς του κάντρι τραγουδιού.

⁴⁰ Η εκπομπή *Ed Sullivan Show* υπήρξε ένας πραγματικός «θεσμός» της αμερικανικής τηλεόρασης. Ξεκίνησε να μεταδίδεται κάθε Κυριακή βράδυ το 1948 με τον τίτλο *The Toast of the Town*, τίτλο που κράτησε μέχρι το 1955 οπότε και μετονομάστηκε σε *Ed Sullivan Show*. Στην πολύχρονη διαδρομή της εκπομπής (η οποία σταμάτησε να μεταδίδεται μετά από είκοσι τρία χρόνια, το 1971) πέρασαν από τα πλατό της τα μεγαλύτερα ονόματα του παγκόσμιου καλλιτεχνικού στερεώματος, όπως η Maria Callas και η Margot Fonteyn (το 1958). Η συνεισφορά του Ed Sullivan υπήρξε ανυπολόγιστη για τη διάδοση του ροκ εν ρολ. Οι τρεις τηλεοπτικές εμφανίσεις του Presley σε ένα δίκτυο πανεθνικής εμβέλειας, όπως ήταν το CBS, στάθηκαν η αφορμή για να γνωρίσει τον Presley και τη νέα μουσική μόδα, ένα κοινό που ηλικιακά δεν ήταν αυστηρά νεανικό. Τη δεκαετία του 60 ο Ed Sullivan θα φιλοξενήσει στην εκπομπή του συγκροτήματα και καλλιτέχνες όπως οι Beatles, οι Animals, οι Stones και η Janis Joplin αποδεικνύοντας πως ήξερε καλά να πιάνει το σφυγμό της εποχής του (Simon R., «The Ed Sullivan Show», στο <http://www.museum.tv/archives/etv/E/htmlE/edsullivans/edsullivans.htm>, τελευταία επίσκεψη: 06/10/2004).

⁴¹ Για τις συμπεραδελώσεις της σκηνικής παρουσίας του Elvis και τις αντιδράσεις που αυτή υποκίνησε βλ. αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο «Ήθονικοί ρυθμοί: σεξουαλικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ».

⁴² Το μέγεθος της Presley- mania ουσιαστικά ξεπεράστηκε μονάχα με την έλευση των Beatles στις ΗΠΑ το 1963 και την απίστευτη επιτυχία που εκεί γνώρισαν. Σαν ένα παιχνίδι της μοίρας, η Beatlemania ουσιαστικά διαδόθηκε μετά την παρουσία των «σκαθαριών» στην εκπομπή του Ed Sullivan τον Φεβρουάριο του 1964.

⁴³ Είναι χαρακτηριστικό ότι είχε στην καριέρα του δέκα οκτώ («νούμερο 1») επιτυχίες του στα τσαρτς του Billboard (βλ. πίνακα 5) ενώ πολλαπλάσια είναι τα τραγούδια του που εισήλθαν στο top 20.

Πίνακας 5
Νούμερο 1 επιτυχίες του Elvis Presley στα charts
του Billboard: 1956-1969

α.α.	τίτλος τραγουδιού	έτος
1	Heartbreak Hotel	1956
2	I Want You, I Need You, I Love You	1956
3	Don't Be Cruel	1956
4	Hound Dog	1956
5	Love Me Tender	1956
6	Too Much	1957
7	All Shook Up	1957
8	(Let Me Be Your) Teddy Bear	1957
9	Jailhouse Rock	1957
10	Don't	1957
11	Hard Headed Woman	1958
12	A Big Hunk o' Love	1959
13	Stuck on You	1960
14	It's Now or Never	1960
15	Are You Lonesome Tonight?	1960
16	Surrender	1961
17	Good Luck Charm	1962
18	Suspicious Minds	1969

Πηγή: «Top 20 Billboard Singles»,
στο http://www.elvis.com/elvisology/billboard/elvis_singles.asp, τελευταία
επίσκεψη: 07/10/2004

Η επιτυχία του Presley ώθησε χιλιάδες λευκούς νέους να ασχοληθούν με τη μουσική των μαύρων και υπήρξε έτσι καταλυτική για την παγίωση του ροκ εν ρολ. Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, το άμεσο αποτέλεσμα της υπήρξε η δημιουργία μιας θαλερής μικρής σκηνής, η οποία με επίκεντρο το Μέμφις,⁴⁴ αποτέλεσε τη δεκαετία του 50 μια από τις πιο σημαντικές συνιστώσες του ροκ εν ρολ: του περίφημου *rockabilly*. Το *rockabilly* είχε ως μήτρα του την εταιρεία από την οποία ξεπήδησε ο Presley, την Sun Records. Η Sun Records ιδρύθηκε το 1950 στο Μέμφις από τον Sam Phillips έχοντας ως πολιτική της, όπως έλεγε χαρακτηριστικά η διαφημιστική της εκστρατεία, το να

⁴⁴ Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο John Bulmer, «αν η μουσική ήταν θρησκεία, τότε το Μέμφις θα ήταν η Ιερουσαλήμ της», καθώς όπως στην Ιερουσαλήμ συναντιούνται οι τρεις μεγάλες Θρησκείες, έτσι και στο Μέμφις συναντήθηκαν τη δεκαετία του 50 όλα τα σπουδαία μουσικά ρεύματα της εποχής, από το μπλουζ και την country, μέχρι το γκόσπελ και το ροκ εν ρολ (Bulmer J., «Devil Music: Race, Class and Rock And Roll», στο <http://www.capital.net/~jbulmer/devil.htm>, τελευταία επίσκεψη: 29/11/2002).

ηχογραφεί «οτιδήποτε, οπουδήποτε, οποιαδήποτε στιγμή».⁴⁵ Παρά το γεγονός ότι η τεράστια επιτυχία του Elvis προήλθε, αφότου ο Sam Phillips εκχώρησε αντί σαράντα χιλιάδων δολαρίων τα δικαιώματά του στην RCA, η φήμη που η Sun Records απέκτησε, ήταν αρκετή ώστε μια σειρά από λευκούς –κατά βάση– καλλιτέχνες να στήσουν την καριέρα τους πάνω στην «κληρονομιά» του Presley. Το rockabilly,⁴⁶ η μουσική πρόταση της Sun Records, ήταν αυτό ακριβώς το πράγμα, μια ιδιόμορφη εκδοχή του country (ή hillbilly, όπως ήταν ευρέως γνωστό), παιγμένου με έναν τρόπο⁴⁷ που το έφερνε πολύ κοντά στο «αυθεντικό» ροκ εν ρολ, του οποίου τις βασικές παραμέτρους την ίδια εποχή ο Chuck Berry διαμόρφωνε.

Παρά το γεγονός ότι ο Sam Phillips ξεκίνησε την καριέρα του ηχογραφώντας μαύρους καλλιτέχνες, μετά την επιτυχία του Presley το ενδιαφέρον του στράφηκε σχεδόν αποκλειστικά σε λευκούς τραγουδιστές. Ανάμεσά τους ο Carl Perkins και ο Jerry Lee Lewis υπήρξαν οι πιο σημαντικοί.⁴⁸ Ο Carl Perkins γεννήθηκε στο Τενεσί το 1932 και γύρω στο 1956 γνώρισε μεγάλη επιτυχία, όταν το τραγούδι του *Blue Suede Shoes*, ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα του rockabilly, πούλησε πάνω από δύο εκατομμύρια αντίτυπα.⁴⁹ Σε ηλικία μόλις είκοσι τριών ετών ο Perkins φάνηκε ότι θα εξελισσόταν σε ένα από τα σπουδαιότερα ονόματα του ροκ εν ρολ, ωστόσο ένα σοβαρό αυτοκινητικό δυστύχημα σύντομα έθεσε τέρμα στην ανοδική πορεία του και παρά τις προσπάθειές του ποτέ δεν κατάφερε να ανακάμψει.⁵⁰

⁴⁵ «When All Hell Broke Loose», στο http://www.sunrecords.com/his_article.php?recordID=2, τελευταία επίσκεψη: 07/10/2004.

⁴⁶ Ο όρος προέκυψε από την ένωση των λέξεων *rock (an roll)* και *hillbilly*.

⁴⁷ Το rockabilly παιζόταν από καλλιτέχνες, τους οποίους πλαισιώναν μικρά συγκροτήματα αποτελούμενα από δύο κιθάρες, μπάσο και συνήθως ντραμς (τα τελευταία δεν είχαν θέση έως τότε στην country μουσική). Οι τραγουδιστές ερμήνευαν τα κομμάτια με έναν χαρακτηριστικό τρόπο, που διέφερε από εκείνον που ακολουθούσαν οι τραγουδιστές της country, κάνοντας χρήση λαρυγγισμών και παρατεταμένων «ουρλιαχτών» που τεχνικά παρέπεμπαν περισσότερο στο μπλουζ, παρά στο λευκό παραδοσιακό τραγούδι (Penney D., «Rockabilly», στο <http://www.history-of-rock/rockabilly.htm>, τελευταία επίσκεψη: 07/10/2004).

⁴⁸ Μαζί με τον Elvis Presley και τον Johnny Cash αποτέλεσαν για την Sun Records μία «χρυσοφόρα» τετράδα καλλιτεχνών, εξ' ου και ο όρος *Million Dollar Quartet*, που τους ακολουθούσε («The Sun Sound», στο http://www.sunrecords.com/his_article.php?recordID=1, τελευταία επίσκεψη: 07/10/2004).

⁴⁹ «When All Hell Broke Loose», στο http://www.sunrecords.com/his_article.php?recordID=2, τελευταία επίσκεψη: 07/10/2004.

⁵⁰ «Carl Perkins: a West Tennessee Legend», στο http://www.rockabillytennessee.com/legend_carl_perkins.htm, τελευταία επίσκεψη: 08/10/2004.

Εντελώς διαφορετική υπήρξε η περίπτωση του Jerry Lee Lewis. Αν ο Sam Phillips έψαχνε, όπως του αποδίδεται, να βρει έναν λευκό που να τραγουδάει με τη φωνή και την ψυχή των μαύρων, τότε οπωσδήποτε ο Jerry Lee Lewis υπήρξε ακριβώς ό,τι ζητούσε, “a white man with a black soul”, όπως γράφει χαρακτηριστικά ο J.Bulmer.⁵¹ Ο Lewis –ο επονομαζόμενος και *killer* λόγω του παθιασμένου παιξίματος του πιάνου του- γεννήθηκε το 1935 στη Λουιζιάνα και μεγάλωσε σε μια έντονα θρησκευόμενη οικογένεια.⁵² Στην καριέρα του δεν είχε πολλές εισόδους στα charts, ωστόσο τα ελάχιστα τραγούδια του που έγιναν επιτυχίες, όπως το *Great Balls of Fire*, υπήρξαν από μουσική άποψη συνώνυμα του ροκ εν ρολ, διαμορφώνοντας τον ήχο του με τρόπο που κατέστησαν τον Lewis το λευκό ισοδύναμο του Chuck Berry.

Ο «ψυχωτικός» τρόπος με τον οποίον ο «killer» ερμήνευε τα τραγούδια του και το ανεπανάληπτο παίξιμο του πιάνου του, συνιστούσαν σημαντικές καινοτομίες για την εποχή τους: έπαιζε το πιάνο κλωτσώντας το, καθόταν πάνω του και κτυπούσε τα πλήκτρα με τέτοια μανία, ώστε όχι λίγες φορές τα δάχτυλά του μάτωναν επί σκηνής. Η ταραχώδης ζωή του υπήρξε ανάλογη με τη θυελλώδη σκηνική του παρουσία και σφραγίστηκε από το γάμο του το 1958 με μία δεκατριάχρονη εξαδέλφη του, γεγονός που εξαιτίας του σάλου που προκάλεσε, θα του στοίχιζε μία καριέρα ανάλογη της μουσικής του αξίας.⁵³ Αν το ροκ εν ρολ κατηγορήθηκε, όταν εμφανίστηκε, ως «μουσική του διαβόλου», ο Jerry Lee Lewis υπήρξε ο κατεξοχήν εκπρόσωπός της, ένας καλλιτέχνης που κινούνταν πολύ μακριά από τα πρότυπα που ο Bill Haley και ο Elvis Presley με τη συγκρατημένη κοινωνική πρόκληση που δημιουργούσε η συμπεριφορά τους, είχαν θέσει.

⁵¹ Bulmer J., «Devil Music: Race, Class and Rock And Roll», στο <http://www.www.capital.net/~jbulmer/devil.htm>, τελευταία επίσκεψη: 29/11/2002.

⁵² Το 1950 μάλιστα παρακολούθησε μαθήματα στο Southwestern Bible Institute του Τέξας, από όπου σύντομα αποβλήθηκε επειδή έπαιζε στην εκκλησία εκκλησιαστικούς ύμνους σε ρυθμική εκδοχή («Jerry Lee Lewis», στο http://en.wikipedia.org/wiki/Jerry_lee_Lewis, τελευταία επίσκεψη: 08/10/2004).

⁵³ «Jerry Lee Lewis», στο <http://www.rareexception.com/Garden?Rock/Jerry.php>, τελευταία επίσκεψη: 06/10/2004. Το παραπάνω περιστατικό μάλλον ήταν δεν ήταν τίποτε σε σχέση με ό,τι θα ακολουθούσε τα επόμενα χρόνια: ένας από τους γιους του J.L.Lewis βρέθηκε πνιγμένος σε πισίνα τη δεκαετία του 60, ενώ ένας άλλος σκοτώθηκε το 1973 σε αυτοκινητικό δυστύχημα. Επιπλέον, η τρίτη του σύζυγος έχασε τη ζωή της κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες, ενώ ένα χρόνο αργότερα, η πέμπτη του σύζυγος βρέθηκε κι αυτή νεκρή από υπερβολική χρήση ναρκωτικών. Αρκετά επεισόδια με τον Lewis πρωταγωνιστή σε περιστατικά παράνομης οπλοκατοχής και χρήσης και μια σειρά από εισαγωγές σε κλινικές απεξάρτησης από τα ναρκωτικά και το αλκοόλ, θα συμπλήρωναν το προφίλ του ανθρώπου που έμελλε να είναι ο πρώτος πραγματικά «καταραμένος» από τους αστέρες του ροκ εν ρολ («Jerry Lee Lewis», στο http://en.wikipedia.org/wiki/Jerry_lee_Lewis, τελευταία επίσκεψη: 08/10/2004).

Τελευταίος των πονέρων του ροκ εν ρολ υπήρξε ο Little Richard. Ο Richard Penniman, όπως ήταν το πραγματικό του όνομα, γεννήθηκε το 1932 στο Μέικον της Γεωργίας και ήταν το τρίτο από τα δώδεκα παιδιά ενός ιερέα. Η καριέρα του ξεκίνησε σε ηλικία δεκατεσσάρων ετών, όταν ξεκίνησε να συμμετέχει σε περιφερόμενους θιάσους μίνστρελ, οι οποίοι και επρόκειτο να αποτελέσουν καλλιτεχνικά την ουσιαστικότερη επιρροή για τον ίδιο. Η σκηνική του παρουσία υπήρξε αντανάκλαση εκείνων των παραστάσεων στις οποίες νέγροι καλλιτέχνες υποδύονταν τις γυναίκες (drag queens),⁵⁴ παραστάσεις που το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα υπήρξαν ιδιαίτερα αγαπητές στους αποκλεισμένους από τα κέντρα διασκέδασης των λευκών, μαύρους του νότου: τα φανταχτερά πουκάμισα, το γεμάτο μπριγιαντίνη μαλλί, τα γυναικεία ρούχα και το παιχνίδι των υπαινιγμών⁵⁵ έρχονταν κατευθείαν από την υποκοιτούρα της κοινότητας των μαύρων ομοφυλόφιλων, στην οποία άλλωστε – καλλιτεχνικά τουλάχιστον – ανήκε και ο ίδιος ο Penniman.⁵⁶

Οι στίχοι των τραγουδιών του υπήρξαν μια διαρκής άσκηση στην ίδια δοκή ισορροπίας. Ένας συνδυασμός προσεκτικής χρήσης λέξεων που προέρχονταν από τον καλλιτεχνικό χώρο των drag queens (όπως η λέξη *molly* στο τραγούδι *Good Golly Miss Molly*, που χρησιμοποιούνταν ευρέως στην αργκό των νέγων για να δηλώσει τον νεαρό εκδιδόμενο άντρα) και μιας διαδικασίας που έτεινε να «ψαλιδίσει» στα μέσα της δεκαετίας του 50 οτιδήποτε μπορούσε να φαντάζει στα λευκά ακροατήρια προκλητικό και «ανήθικο». Η μεγαλύτερη όλων των επιτυχιών του, το *Tutti Frutti*, εκτοξεύτηκε στα charts τον Οκτώβριο του 1955 και πούλησε τρία εκατομμύρια

⁵⁴ Ο όρος έχει τις ρίζες του στο γλωσσικό ιδίωμα *polari*, το οποίο αναπτύχθηκε τον εικοστό αιώνα στη Βρετανία στο πλαίσιο της κοινότητας των ομοφυλόφιλων και είναι ισοδύναμος του όρου *female impersonator* («Drag Queen» στο http://en.wikipedia.org/wiki/Drag_queen, τελευταία επίσκεψη: 12/10/2004, ενώ για τη χρήση του ιδιώματος *polari*, βλ. Denning C., «Polari», στο <http://www.chris-d.net/polari/>, τελευταία επίσκεψη: 12/10/2004). Ας σημειωθεί, ότι ο όρος παραπέμπει όχι στον ετεροφυλόφιλο άντρα που για λόγους καλλιτεχνικούς ή άλλους ντύνεται γυναίκα, αλλά στον ομοφυλόφιλο και έχει οπωσδήποτε μειωτικό περιεχόμενο. Για τη χρήση του όρου *drag* βλ. «Slang City: drag», στο http://www.slangcity.com/email_archive/1_16_03.htm, τελευταία επίσκεψη: 06/09/2004.

⁵⁵ Ο ίδιος λέγεται ότι συνήθως παρουσίαζε τον εαυτό του στο κοινό του με τα παρακάτω λόγια: *This is Little Richard, the king of the blues –and the queen too!* (Hamilton M., «Sexual Politics and African-American Music; or, Placing Little Richard in History», *History Workshop Journal* 46 (autumn 1998), σελ. 162.)

⁵⁶ Στο ίδιο, σελ. 163.

αντίτυπα,⁵⁷ αφού προηγουμένως υπέστη μία επεξεργασία τέτοια που οι στίχοι του πιο ελάχιστα θυμίζουν τις σεξουαλικές νύξεις που το πρωτότυπο έκανε. Παρόλα αυτά όμως, οι λευκοί τηνέιτζερ θα έβρισκαν στη μουσική του Little Richard ό,τι πιο εκκεντρικό και «επιθετικά εξωστρεφές»⁵⁸ είχε να επιδείξει στην ακμή του το ροκ εν ρολ. Μια ατμόσφαιρα αχαλίνωτου πανηγυριού και απολαύσεων⁵⁹ που οπωσδήποτε, παρά τους περιορισμούς που η –προληπτική και μη- λογοκρισία έθετε στους στίχους, εξέφραζε μια –ακαθόριστη ακόμη- κοινωνική αμφισβήτηση και προοιωνιζόταν τη σεξουαλική απελευθέρωση που θα ακολουθούσε τη δεκαετία του 60.⁶⁰

Ο Little Richard υπήρξε δίχως άλλο η πιο παράδοξη φυσιογνωμία του ροκ εν ρολ. Το 1958 σε πλήρη δόξα⁶¹ θα εγκατέλειπε τα μουσικά πράγματα, όταν κατά τη διάρκεια μιας περιοδείας στην Αυστραλία το αεροπλάνο του κινδύνεψε να τσακιστεί, γεγονός που ο Little Richard εξέλαβε ως «θείο μήνυμα». ⁶² Γράφτηκε σε ένα εκκλησιαστικό κολέγιο της Αλαμπάμα, εντάχθηκε στην κοινότητα της Εκκλησίας των Χίλιαστών (Seventh Day Adventist Church) και αποσύρθηκε από το προσκήνιο, αν και αρκετές φορές στο μέλλον θα επισκεπτόταν σποραδικά τα στούντιο. Υπήρξε, όπως και ο Chuck Berry, μια από τις μορφές εκείνες που επηρέασαν όσο ελάχιστοι τους καλλιτέχνες του ροκ εν ρολ, ιδίως όσους πρωταγωνίστησαν τη δεκαετία του 60

⁵⁷ «Little Richard's Gospel Truth», στο <http://www.rockabillyhall.com/LittleRichard.html>, τελευταία επίσκεψη: 11/10/2004.

⁵⁸ Gillett C., ό.π., σελ. 52.

⁵⁹ Οι στίχοι του τραγουδιού *Rip It Up* είναι χαρακτηριστικοί: *Είναι σαββατόβραδο λοιπόν και μόλις πληρώθηκα, πάντα παλαβός με τα λεφτά μου δεν προσπαθώ να τα φυλάξω. Θα τα ξοδέψω, θα τα σκίσω, θα τα κουνήσω, θα τα τσαλακώσω, θα τα γλεντήσω και θα χορεύω απόψε....* (στο ίδιο, σελ. 52-53).

⁶⁰ Hamilton M., ό.π., σελ. 173.

⁶¹ Ανάμεσα στο 1956 και το 1957, σε διάστημα δέκα οκτώ μηνών, ό,τι κυκλοφορούσε γινόταν επιτυχία (Peneny D., «Little Richard», στο <http://www.history-of-rock.com/Richard.htm>, τελευταία επίσκεψη: 08/10/2004). Ανάμεσα στις μεγαλύτερες επιτυχίες του τα τραγούδια *Good Golly Miss Molly*, *Rip It Up*, *Lucille* και *Long Tall Sally*.

⁶² Σύμφωνα με άλλη εκδοχή, που ο ίδιος έχει υποστηρίξει, κατά τη διάρκεια της περιοδείας του στην Αυστραλία είδε κάποιο «αποκαλυπτικό όνειρο» που τον καλούσε να παρατήσει τη σκηνή του ροκ εν ρολ («Little Richard's Gospel Truth», στο <http://www.rockabillyhall.com/LittleRichard.html>, τελευταία επίσκεψη: 11/10/2004). Η Marybeth Hamilton ωστόσο, ως ιστορικός, δίνει μια πιο πειστική και στέρεη εξήγηση: σύμφωνα με αυτήν, το φαινομενικά απονευσμένο διάβημα του Penniman πρέπει να οφείλεται στην αλλαγή που σταδιακά επήλθε στα σεξουαλικά πρότυπα που κυριαρχούσαν στο εσωτερικό της κοινότητας των αφροαμερικανών στις ΗΠΑ. Πράγματι, ο αγώνας για την ισότητα και την κατάργηση των φυλετικών διακρίσεων οδήγησε μετά το 1955 στην ανάδυση ενός θαλερού κινήματος προάσπισης των δικαιωμάτων των μαύρων που έκανε πρόταγμά του την ενδυνάμωση της έννοιας του «νέγρικου ανδρισμού» και της σεξουαλικής ετεροφυλίας (Hamilton M., ό.π., σελ. 174).

στη λεγόμενη «βρετανική απόβαση».⁶³ Αν ο Presley μπόλιασε το ροκ εν ρολ με την αστείρευτη σεξουαλικότητά του, ο Lewis με το ατίθασο ταμπεραμέντο του και ο Berry με την εφηβική ανεμελιά του στίχου και της παρουσίας του, ο Little Richard υπήρξε οπωσδήποτε το αρχέτυπο της πρόκλησης, μιας πρόκλησης, που όμοιά της το ροκ εν ρολ δεν επρόκειτο να γνωρίσει πολλά χρόνια ακόμη, μέχρι την εμφάνιση του πανκ τη δεκαετία του 70.⁶⁴

γ. Τα «σκοτεινά χρόνια»: το τέλος (;) του ροκ εν ρολ.

Η απίστευτη επιτυχία που το ροκ εν ρολ γνώρισε, οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό σε αυτή την αίσθηση επαναστατικότητας (rebellion) που περιέκλειαν η μουσική και οι στίχοι του και που η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα υπογράμμισε με ιδιαίτερη επιτυχία κάνοντάς την σήμα κατατεθέν της. Αξιοποιώντας με επιτυχία το παγκόσμιο σύστημα διανομής που η βιομηχανία του κινηματογράφου είχε στα χέρια της, το «μήνυμα» του ροκ εν ρολ σύντομα έπαψε να είναι ένα ζήτημα που απασχολούσε την αμερικανική κοινωνία και απέκτησε διεθνείς διαστάσεις. Παρά την επιτυχία αυτή, η αποχώρηση του Little Richard από το προσκήνιο το 1958 υπήρξε το προελούδιο μιας εξέλιξης, η οποία έτεινε να λειάνει τις «σκληρές γωνίες» που το ροκ εν ρολ τα προηγούμενα χρόνια είχε αποκτήσει, ακυρώνοντας τον πηγαίο αυθορμητισμό του και τις «μαύρες» καταβολές του. Ό,τι ακολούθησε τα επόμενα τέσσερα χρόνια, έχει περιγραφεί από τους ιστορικούς του ως «ο θάνατος του αμερικάνικου ροκ εν ρολ» ή πιο απλά ως τα «σκοτεινά» του χρόνια.

Η παραπάνω διαδικασία πήγαζε από την ανησυχία των γονέων για τη γρήγορη διάδοση μιας μουσικής που θεωρούσαν ότι ήταν υπεύθυνη για την αύξηση της παραβατικότητας των νέων, σε μια εποχή που όντως αυτή παρουσίαζε μία έξαρση.⁶⁵ Για κάποιους άλλους, το ροκ εν ρολ ήταν μια μουσική έμφορτη από σεξουαλικά

⁶³ Ως «βρετανική απόβαση» (British Invasion) έμεινε γνωστή η τεράστια επιτυχία που είχαν τα βρετανικά συγκροτήματα στις ΗΠΑ μετά το ξέσπασμα της Beatle-mania το 1964. Ανάμεσά τους σπουδαιότερα –πέραν βεβαίως των «σκαθαριών»- υπήρξαν οι Rolling Stones, οι Animals, οι Who και οι Kinks. Οι Beatles διασκεύασαν το 1964 το *Long Tall Sally*, ενώ μαζί με τους Stones περιόδευσαν το 1962 με τον Little Richard στο Ηνωμένο Βασίλειο ανοίγοντας τις συναυλίες του, όταν ο τελευταίος επιχείρησε δίχως αποτέλεσμα να επιστρέψει στο προσκήνιο.

⁶⁴ Scaruffi P., «Rock' n' Roll: 1951-57», στο <http://www.scaruffi.com/history/cpt11.html>, τελευταία επίσκεψη: 04/09/2003.

⁶⁵ Βλ. κεφάλαιο «Μια νεολαία «παραστρατημένη»: ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα».

μηνύματα, ικανή να προκαλέσει τους νέους στην τέλεση ερωτικών πράξεων. Επιπρόσθετα, σε μια εποχή που οι φυλετικές διακρίσεις εναντίον των μαύρων εξακολουθούσαν να είναι θεμελιωμένες πάνω σε ένα ισχυρό νομικό οπλοστάσιο (Jim Crow Laws), το ροκ εν ρολ γινόταν αντιληπτό -στο Νότο ιδίως- ως μία μουσική που θα εισήγαγε τα «αχαλίνωτα ερωτικά ένστικτα» των νέγων στον κόσμο των λευκών εφήβων. Και σε αυτή την περίπτωση, το πρόταγμα των υπέρμαχων της διατήρησης των φυλετικών διακρίσεων εντοπιζόταν στη σεξουαλική διάσταση του ροκ εν ρολ.

Πράγματι, η κατηγορία ότι το ροκ εν ρολ ήταν μια μουσική πλημμυρισμένη από σεξουαλικές συνδηλώσεις αποτελούσε την αιχμή του δόρατος για τους πολέμιους του. Οι ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρείες σύντομα υποχρεώθηκαν να μετατρέψουν τους στίχους πολλών τραγουδιών, ώστε αυτά να μην ακούγονται «προκλητικά» για τα λευκά ακροατήρια, αποφεύγοντας παράλληλα τη λογοκρισία. Όταν ο Bill Haley για παράδειγμα, διασκεύασε το 1954 το τραγούδι *Shake Rattle and Roll*, που είχε ηχογραφήσει αρχικά ο Joe Turner, φρόντισε να απαλείψει με προσοχή κάθε σεξουαλικό υπονοούμενο από το πρωτότυπο.

Η σύγκριση των δύο εκδοχών του *Shake Rattle and Roll* είναι αποκαλυπτική της διαφορετικής φιλοσοφίας που χαρακτήριζε τη «μαύρη» από τη λευκή οπτική. Στην πρώτη περίπτωση ο Turner «ξεκινούσε» την αφήγηση του από την κρεβατοκάμαρα και περιέγραφε με ιδιαίτερη ζωντάνια μια ερωτική γυναίκα, που χαρακτηρίζει με εντυπωσιακή ευθύτητα «διάβολο σε νάιλον κάλτσες». Στη περίπτωση του Haley, η πρωταγωνίστρια έχει «μετατοπιστεί» στο χώρο της κουζίνας, η περιγραφή της δεν έχει να κάνει σε τίποτε με τις εικόνες που χρησιμοποίησε ο Turner στο πρωτότυπο, από την «πλοκή» δε του τραγουδιού έχει επιμελώς αφαιρεθεί κάθε νύξη που θα μπορούσε να θεωρηθεί προκλητική.

Η περίπτωση του *Shake Rattle and Roll* δεν ήταν βέβαια η μοναδική. Ανάλογο επεξεργασία υπέστη και το *Tutti Frutti*, το οποίο, όπως είδαμε παραπάνω, από ένα τραγούδι με καταβολές στις παραστάσεις των ομοφυλόφιλων μαύρων της Νέας Ορλεάνης («a lewd celebration of sex», το χαρακτηρίζει η Marybeth Hamilton)⁶⁶ μετατράπηκε στιχουργικά σε ένα «ακίνδυνο» σύνολο λέξεων, χωρίς ιδιαίτερο νόημα. Σε μια άλλη περίπτωση, το τραγούδι *Wallflower* που είχε γράψει η Etta James ως

⁶⁶ Hamilton B., ό.π., σελ. 162.

«απάντηση» στην επιτυχία του Hank Ballard *Work with me Annie* (1954), του οποίου οι στίχοι δεν άφηναν αμφιβολία ότι εννοούσαν «κάν' το μαζί μου Άνι», μετατράπηκε όταν το τραγούδησε το 1955 η Georgia Gibbs, σε «χόρεψε μαζί μου Χένρι» (*Dance with me Henry*), ώστε να θεωρείται κατάλληλο για το λευκό εφηβικό κοινό.⁶⁷

Εκδοχή του Joe Turner	Εκδοχή του (λευκού) Bill Haley
<i>Get outta that bed, wash your face and hands Get outta that bed, wash your face and hands Well, you get in that kitchen, make some noise with the pots and pans</i>	<i>Get out from that kitchen and rattle those pots and pans, Get out from that kitchen and rattle those pots and pans. Well, roll my breakfast, 'cause I'm a hungry man.</i>
<i>Well, you wear low dresses, the sun comes shining through Well, you wear low dresses, the sun comes shining through I can't believe my eyes all that mess belongs to you</i>	<i>Wearin' those dresses, your hair done up so right Wearin' those dresses, your hair done up so right; You look so warm, but your heart is cold as ice.</i>
<i>I believe to my soul you're a devil in nylon hose I believe to my soul you're a devil in nylon hose Well, the harder I work, the faster my money goes</i>	<i>I said Shake rattle and roll, I said Shake rattle and roll, I said Shake rattle and roll, I said Shake rattle and roll, Well you never do nothin' to save your doggone soul</i>
<i>I said, shake, rattle and roll, shake, rattle and roll Shake, rattle and roll, shake, rattle and roll Well, you won't do right to save your doggone soul</i>	

Οι παραπάνω περιπτώσεις αποτελούσαν μονάχα την κορυφή του παγόβουνου. Η πρακτική του να διασκευάζονται τραγούδια, είτε αρχικά από το ρυθμ εν μπλουζ, είτε κατόπιν από το ροκ εν ρολ, και να προωθούνται στην αγορά με μια πολύ πιο «λευκή» μορφή, δεν οφειλόταν μονάχα στις κοινωνικές «απαιτήσεις» της μακαρθικής Αμερικής, αλλά είχε τις ρίζες της σε έναν «πόλεμο» που εξελισσόταν στο πλαίσιο των δισκογραφικών εταιρειών. Πράγματι, μετά την οικονομική κρίση του '29 οι «Μεγάλες Εταιρείες» (Major Companies) είχαν αποφασίσει να αποσυρθούν από την αγορά του ρυθμ εν μπλουζ, εκτιμώντας ότι αυτή θα ήταν ζημιογόνα. Τα χρόνια που

⁶⁷ Gillett C., ό.π., σελ. 44-45.

ακολούθησαν, τη θέση τους κατέλαβαν μια σειρά από ανεξάρτητες εταιρείες (οι *indies*) που ξεπήδησαν προσδοκώντας να καλύψουν το κενό που είχαν αφήσει πίσω τους οι μεγάλες.⁶⁸

Στις αρχές της δεκαετίας του 40 ο «πόλεμος» για τα πνευματικά δικαιώματα των τραγουδιών εντάθηκε, όταν εμφανίστηκε δυναμικά στο προσκήνιο η BMI⁶⁹ ως αντίπαλο δέος της ASCAP και τότε οι Μεγάλες Εταιρείες που ανήκαν στην τελευταία, προέβησαν σε ένα στρατηγικό λάθος: άφησαν ολόκληρη την αγορά του λευκού και μαύρου παραδοσιακού τραγουδιού (της κάντρι και του ρυθμ εν μπλουζ) στην BMI κρατώντας τα δικαιώματα χρήσης και ραδιοφωνικής εκπομπής του λευκού ποπ τραγουδιού και του σουίνγκ που στα μέσα της δεκαετίας του 40 γνώριζε ημέρες δόξας. Λίγα χρόνια αργότερα, όταν πλήθος καλλιτεχνών από το country και το ρυθμ εν μπλουζ θα μεταπηδούσε στο ροκ εν ρολ, οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες θα βρίσκονταν μπροστά σε μια μεγάλη δυσάρεστη έκπληξη, αποκλεισμένες από ό,τι φαινόταν ότι (θα) ήταν η εμπορική επιτυχία της εποχής

Η πιο συνηθισμένη απάντησή τους στην επιτυχία του ροκ εν ρολ ήταν η διασκευή τραγουδιών του με-τέτοιον τρόπου, ώστε να κερδίσουν λάμψη και οικονομικά οφέλη από την επιτυχία των «μαύρων» τραγουδιών. Οι διασκευές αυτές, ή *covers* όπως ονομάστηκαν, κυκλοφορούσαν σε ελάχιστο χρόνο μετά την επιτυχία που γνώριζε το πρωτότυπο, με λευκούς ερμηνευτές, με στίχους φιλτραρισμένους από σεξουαλικά υπονοούμενα και με μουσική λιγότερο «αυθάδη».⁷⁰ Με τον τρόπο αυτό κατάφερναν να αποσπάσουν μέρος της προσοχής του κοινού από το πρωτότυπο, ενώ παράλληλα απέφευγαν το ρίσκο της εμπορικής αποτυχίας. Παρά την επιτυχία που πολλά από αυτά γνώρισαν λόγω της δυνατότητας που είχαν οι μεγάλες εταιρείες να

⁶⁸ Peneny D., «Covers», στο <http://www.history-of-rock.com/covers.htm>, τελευταία επίσκεψη: 12/10/2004.

⁶⁹ Η BMI (Broadcast Music Incorporation) εξέφραζε τα συμφέροντα των μεγάλων ραδιοφωνικών δικτύων, τα οποία θίγονταν από τη σκληρή πολιτική που είχε επιβάλει η ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers) ανεβάζοντας διαρκώς τα τέλη για τη ραδιοφωνική μετάδοση των τραγουδιών που περιείχαν οι κατάλογοί της. Στις αρχές της δεκαετίας του 40 η ASCAP αποτελούσε ένα κλειστό κλαμπ δισκογραφικών εταιρειών και συνθετών, αφού είχε θέσει αυστηρότατους όρους για την εγγραφή κάποιου ως μέλους της («A Creative Alternative: BMI 50th Anniversary History Book», στο <http://www.bmi.com/library/brochures/historybook/creative.asp>, τελευταία επίσκεψη: 13/10/2004). Σε αντίθεση με αυτή την πολιτική, η BMI υπήρξε πολύ πιο ανοιχτή σε νέα ακούσματα και καλλιτέχνες, πιθανόν λόγω και της ανάγκης που δημιουργούσε ο εμπλουτισμός των καταλόγων της με νέους καλλιτέχνες που δε δένονταν με συμβόλαια με την ASCAP.

⁷⁰ Neely T., «The Difference between a remake and a cover», στο http://www.history-of-rock.com/cover_remake.htm, τελευταία επίσκεψη: 12/10/2004.

διαφημίζουν καλύτερα τα προϊόντα τους, να τα διανέμουν και να τους εξασφαλίζουν χρόνο ραδιοφωνικής μετάδοσης. γρήγορα έγινε αντιληπτό ότι το εφηβικό κοινό δεν αρκούταν στο άκουσμα τραγουδιών ερμηνευμένων από λευκούς καλλιτέχνες, αλλά «διψούσε» για αυθεντικό ροκ εν ρολ, γεγονός άλλωστε που διατράνωνε η τεράστια αύξηση που επήλθε στον τζίρο των ανεξάρτητων εταιρειών.⁷¹

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, οι μεγάλες εταιρείες υποχρεώθηκαν μετά το 1955 να εισέλθουν στα χωράφια του ροκ εν ρολ τηρώντας όμως μια σχετική ισορροπία ανάμεσα στην επαναστατικότητα του και τις συντηρητικές επιταγές που η λευκή αμερικανική κοινωνία έθετε, μια ισορροπία την οποία οι ανεξάρτητες εταιρείες δεν ένοιωθαν την υποχρέωση να κάνουν πράξη. Το μουσικό αποτέλεσμα αυτής της τομής υπήρξαν οι *teen idols*. Με τον προσδιορισμό αυτό έγιναν γνωστοί οι νεαροί λευκοί καλλιτέχνες, που ακολούθησαν το πρώτο κύμα του ροκ εν ρολ και κυριάρχησαν στα charts ανάμεσα στο 1957 και το 1963. Από μουσική άποψη, τα τραγούδια των *teen idols* βρίσκονταν πολύ πιο κοντά στην παραδοσιακή συνταγή της βιομηχανίας του Tin Pan Alley⁷² παρά στην παράδοση του ρυθμ εν μπλουζ, γεγονός που μάλλον δε θα πρέπει να προκαλεί απορίες, μια και η επιτυχία τους στηρίχθηκε στην υποστήριξη των μεγάλων και όχι των ανεξάρτητων εταιρειών: η έντονη τοπική προφορά, οι αυτοσχεδιασμοί της κιθάρας και του σαξόφονου, ο πηγαίος αυθορμητισμός που είχε κατακτήσει τη νεολαία ακυρώνονταν, και στη θέση τους μπήκαν εννοχηστρώσεις για μεγάλες μπάντες, αδιάφορο στίχοι και ερμηνευτές των οποίων η εμφάνιση αποτελούσε το βασικότερο προσόν.⁷³

Πράγματι, πολλοί από τους τραγουδιστές της σκηνής αυτής είτε προέρχονταν από το χώρο του κινηματογράφου, είτε μεταπήδησαν σε αυτόν (όπως ο Bobby Darin

⁷¹ Ανάμεσα στο 1955 και το 1959 το ποσοστό των ανεξάρτητων εταιρειών στις πωλήσεις δίσκων στην αμερικανική αγορά ανέβηκε από το 22% στο 56% και το αντίστοιχο των μεγάλων εταιρειών έπεσε από το 78 στο 44% (Scaruffi P., «Rock' n' Roll: 1951-57», στο <http://www.scaruffi.com/history/cpt11.html>, τελευταία επίσκεψη: 04/09/2003).

⁷² Ως «Tin Pan Alley» είναι γνωστή από τις αρχές του εικοστού αιώνα η μουσική βιομηχανία που καλλιεργεί την popular music στις ΗΠΑ, αλλά και τα προϊόντα που αυτή παρήγε. Το όνομά της προέρχεται από ένα δρόμο της Νέας Υόρκης ανάμεσα στο Μπρόντγουεϊ και την 6^η Λεωφόρο, όπου στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα συγκεντρώθηκαν οι μεγαλύτερες εταιρείες παραγωγής και διακίνησης τραγουδιών (κυρίως μέσω της παρτιτούρας). Ο όρος «Tin Pan Alley», συνώνυμο μιας μουσικής βιομηχανίας που λειτουργεί με κριτήριο το κέρδος και όχι την καλλιτεχνική δημιουργία, προέκυψε ύστερα από τη δημοσίευση ενός άρθρου στην εφημερίδα New York Herald, στο οποίο παρομοιαζόταν ο ήχος των εκατοντάδων πιάνων που «δούλευαν» ακατάπαυστα στα γραφεία των εταιρειών, με τον ήχο που θα παρήγε ένα πλήθος ανθρώπων, εάν χτυπούσε καταπαρόλες (pan).

⁷³ Gillett C., ό.π., σελ. 70.

ή ο Pat Boone, ο οποίος έλαβε μέρος σε δεκαπέντε ταινίες)⁷⁴ ενώ κάποιοι άλλοι, όπως ο Ricky Nelson, ήταν διάσημοι τηλεοπτικοί αστέρες. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση όλων οπωσδήποτε ήταν ο Pat Boone, του οποίου η επιτυχία *Love Letters in the Sand* έθεσε το 1957 τις βάσεις για την κυριαρχία των teen idols.⁷⁵ Η καριέρα του Boone ξεκίνησε στις αρχές της δεκαετίας του 50. Το 1955 ηχογράφησε το τραγούδι *Ain't that a Shame* του Fats Domino, το οποίο κατέστη η πρώτη του μεγάλη επιτυχία και έπειτα ακολούθησαν μια σειρά από επιτυχίες, που απογείωσαν την καριέρα του, κάνοντας τον μέχρι τα τέλη της δεκαετίας τον πιο δημοφιλή -μετά τον Presley- καλλιτέχνη της νεολαίας. Βαθιά θρησκευόμενο άτομο, ο Boone υπήρξε από κάθε άποψη ο αντίποδας της αντισυμβατικότητας που εξέφραζε το ροκ εν ρολ στην ακμή του. Τα τραγούδια του αποτελούσαν ηπιότερες εκδοχές των ρυθμ εν μπλουζ πρωτοτύπων και αντανakλούσαν εμφανώς τις επιρροές που ο Pat Boone είχε δεχθεί από τους λευκούς crooner τραγουδιστές και το ίνδαλμά του, τον Bing Crosby. Η σκηνηκή του παρουσία κινούνταν στο ίδιο συντηρητικό μοτίβο, καθιστώντας τον αγαπητό όχι μόνο στους εφήβους, κυρίως στις νεαρές κοπέλες, αλλά και στους τρομοκρατημένους από τα μηνύματα του ροκ εν ρολ γονείς.

Η πλήρης αποτίμηση της συμβολής των teen idols στο ροκ εν ρολ δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί, αν και η βασική τάση είναι να θεωρούνται τα τραγούδια τους μία φτηνή απομίμηση του ρυθμ εν μπλουζ, η δε καριέρα τους «στημένη στις πλάτες δεκάδων μαύρων καλλιτεχνών».⁷⁶ Ο Bulmer χαρακτηρίζει «αστεία» τη σύγκριση των δύο εκτελέσεων του *Tutti Frutti*, αυτής του Boone και εκείνης του Little Richard,⁷⁷ ενώ κάποιοι έχουν ισχυριστεί -χωρίς να καταθέτουν βέβαια την απαραίτητη τεκμηρίωση- ότι η ανάδυση των teen idols ήταν τμήμα ενός οργανωμένου σχεδίου που στόχευε στην αφαίρεση από το ροκ εν ρολ κάθε «ανατρεπτικού» στοιχείου που στην αυθεντική του μορφή ενείχε.⁷⁸ Μια πιο ψυχραιμη ματιά ωστόσο θα καταδείκνυε

⁷⁴ «Pat Boone», στο <http://www.tsimon.com/boone.htm>, τελευταία επίσκεψη: 13/10/2004.

⁷⁵ Την ίδια χρονιά άλλωστε (1957) γνώρισε μεγάλη επιτυχία και ο έτερος βασικός εκπρόσωπος των teen idols, ο Paul Anka, με το τραγούδι του *Diana*. Άλλοι καλλιτέχνες που γνώρισαν σημαντική επιτυχία ως teen idols ήταν οι Fabian, Bobby Darin, Bobby Vee, Frankie Avalon και Freddy Cannon.

⁷⁶ Bulmer J., «Devil Music: Race, Class and Rock And Roll», στο <http://www.www.capital.net/~jbulmer/devil.htm>, τελευταία επίσκεψη: 29/11/2002.

⁷⁷ Στο ίδιο.

⁷⁸ Διόλου συμπτωματικά, είκοσι χρόνια μετά την πρώτη «εισαγωγή» καλλιτέχνη στο *Rock and Roll Hall of Fame* ο Pat Boone εξακολουθεί να μην δικαιούται θέση σε αυτό. Το γεγονός αυτό καταδεικνύει τη

ότι οι teen idols έπαιξαν ένα μεγάλο ρόλο στην γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στο ροκ εν ρολ και στα πολυπληθή λευκά ακροατήρια της δεκαετίας του 50. Με τον τρόπο αυτό, όχι λίγοι μαύροι καλλιτέχνες απέκτησαν φήμη μέσα από τη διαδικασία της διασκευής των τραγουδιών τους (ο Little Richard είπε κάποτε ότι χάρη στον Pat Boone έγινε εκατομμυριούχος),⁷⁹ ενώ από την άλλη πλευρά πολλοί λευκοί ήρθαν σε επαφή με το ροκ εν ρολ και τη μαύρη μουσική μέσα από τα (συντηρητικότερα) μουσικά μονοπάτια που χάραξαν τα είδωλα της εφηβείας τους.

Στις αρχές της δεκαετίας του 60 το ροκ εν ρολ φαινόταν μια υπόθεση δίχως μέλλον, μία μόδα όπως τόσες άλλες που στο παρελθόν είχαν περάσει δίχως να αφήσουν το στίγμα τους στο χρόνο.⁸⁰ Το 1958 ο Elvis Presley κατετάγη στον αμερικάνικο στρατό για να υπηρετήσει τη θητεία του, το 1959 τρεις από τους πιο φερέλπιδες εκπροσώπους του ροκ εν ρολ, οι Buddy Holly, Big Bopper και Ritchie Valens, έβρισκαν τραγικό θάνατο σε αεροπορικό δυστύχημα στην Αϊόβα, ενώ ένα χρόνο αργότερα ο Eddie Cochran θα σκοτωνόταν σε αυτοκινητικό δυστύχημα σε ηλικία είκοσι δύο ετών. Τον Ιανουάριο του 1965 ο Alan Freed, ο θρυλικός ντισκ τζόκεϊ από το Κλίβελαντ, βρισκόταν νεκρός, καταβεβλημένος από τα σκάνδαλα τα οποία ενωμεταξύ του είχαν καταστρέψει την καριέρα.⁸¹ Με το θάνατό του, ένας κύκλος ολοκληρωνόταν με ό,τι φαινόταν να είναι το οριστικό τέλος του αμερικάνικου ροκ εν ρολ.⁸²

συμβολική αποβολή του Boone από ό,τι επισήμως θεωρείται «παράδοση» του ροκ εν ρολ, καθώς ο βασικός σκοπός των τελετών αυτών είναι σύμφωνα με όσα αναφέρονται στην επίσημη ιστοσελίδα του, «to recognize the contributions of those who have had a significant impact on the evolution, development and perpetuation of rock and roll by inducting them into the Hall of Fame» («Election of Inductees», στο <http://www.rockhall.com/hof/process.asp>, τελευταία επίσκεψη: 14/10/2004).

⁷⁹ «Pat Boone», στο http://en.wikipedia.org/wiki/Pat_Boone, τελευταία επίσκεψη: 13/10/2004.

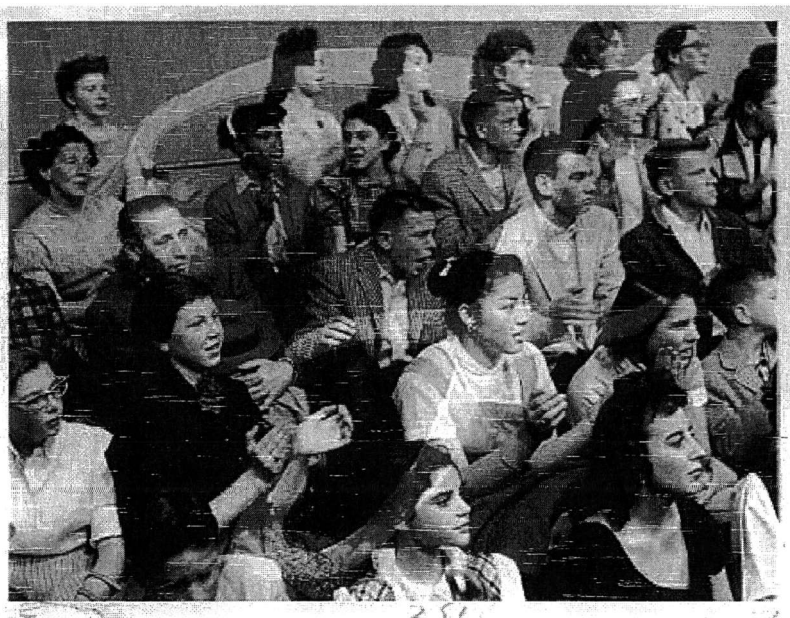
⁸⁰ Ο Keir Keightley υπενθυμίζει πως τη δεκαετία του 50 η κυρίαρχη τάση ήταν να θεωρείται το ροκ εν ρολ ως μία περαστική μόδα, που σύντομα –φάνηκε πως– θα έδινε τη θέση της στο calypso ή το τουίστ (Keightley K., ό.π., σελ. 115).

⁸¹ Ο Alan Freed βρέθηκε μπλεγμένος σε ένα σκάνδαλο, όταν το 1959 κατηγορήθηκε ότι είχε λάβει χρήματα από δισκογραφικές εταιρείες με αντάλλαγμα τη μετάδοση τραγουδιών τους στην εκπομπή του. Το σκάνδαλο (γνωστό ως *payola*) έλαβε τεράστιες διαστάσεις και ουσιαστικά του στοίχισε την καριέρα του, αφού στο μέλλον δεν μπόρεσε να εργαστεί παρά μόνο σε μικρούς ραδιοφωνικούς σταθμούς των ΗΠΑ. Μια σειρά από κατηγορίες που ακολούθησαν το 1962 για υπεκφυγή φόρων, υπήρξαν για τον Freed το τελειωτικό χτύπημα. Σε ηλικία σαράντα τριών ετών πέθανε στην Καλιφόρνια από ουραιμία.

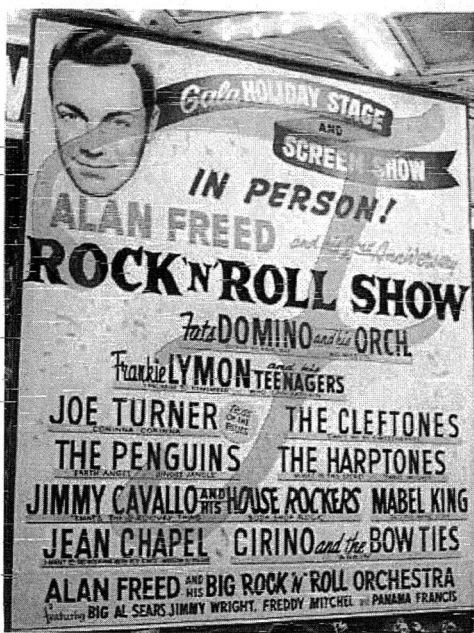
⁸² Penney D., «The Death of American Rock and Roll», στο <http://www.history-of-rock.com/death.htm>, τελευταία επίσκεψη: 14/09/2004.



Φωτογραφία 1: Ο Alan Freed σε στιγμές
ευτυχίας στα μέσα της δεκαετίας του 50...



Φωτογραφία 2: Λευκοί τηνέιτζερ ακούνε με
ενθουσιασμό ροκ εν ρολ: το κοινό στο οποίο
απευθύνθηκε ο Alan Freed



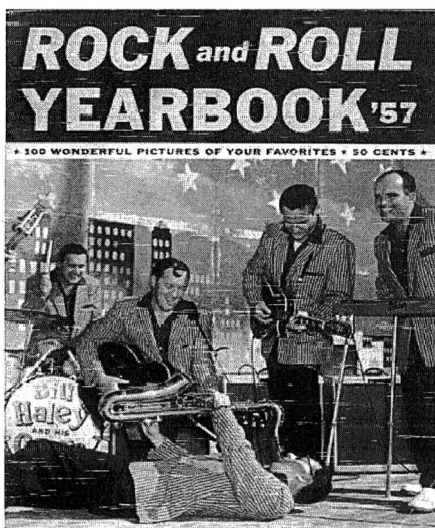
Φωτογραφία 3: Αφίσα από τα ροκ εν ρολ πάρτι που διοργάνωνε ο Alan Freed στις αρχές της δεκαετίας του 50



Φωτογραφία 4: Τηνέιτζερ παραλήρουν σε ένα Moon Dog πάρτι, από αυτά που διοργάνωνε ο Freed



Φωτογραφία 5: Ο Bill Haley την εποχή της μεγάλης του επιτυχίας



Φωτογραφία 6: Ο Bill Haley και οι «Κομήτες» του σε εξώφυλλο περιοδικού το 1957

The COMET

Jan Club News

Published Every Month in the interest of Our Friends



Bill Haley has a new girlfriend in the person of Rudy Pompili, posing as "Whoa Mabel" on a recent Dick Clark TV coast-to-coast show.

CAROL'S CORNER

By CAROL GRAY

Off Again

On September 4 we got our "TAKE OFF" orders from Bill, double-checked with Smitty, our

bus driver and ambassador of good will, and climbed aboard Razzle-Dazzle and off we journeyed—1200 miles—up to the northern part of Canada, to the lovely and picturesque Prince Edward Island off the coast of Nova Scotia. Had a sensational Charlottetown welcome, then on to Glace Bay, Nova Scotia, and Halifax, the Capital of Nova Scotia. The welcome and orations were tremendous.

"Rockin' Their Way Around"

We've had many requests from members of our fan clubs, from newspapers and magazines as to the way our boys travel. In our next issue I'll show, with pictures and a story, how Bill Haley and the Comets manage to travel hundreds of miles a day and still be the liveliest, rockiest group in show business today.

Now Hear This

Each week we check in *Billboard* and *Cash Box* to find where our record is the strongest. That is the state it shows up in first. Whichever state it shows up in first, the presidents of each chapter in the whole state will receive the following:

- 1—A picture of Bill and his Comets (personally autographed by Bill).
- 2—An album by Bill and his Comets.
- 3—A copy of our new record —Whoa, Mabel b/w Chiquita Linda.

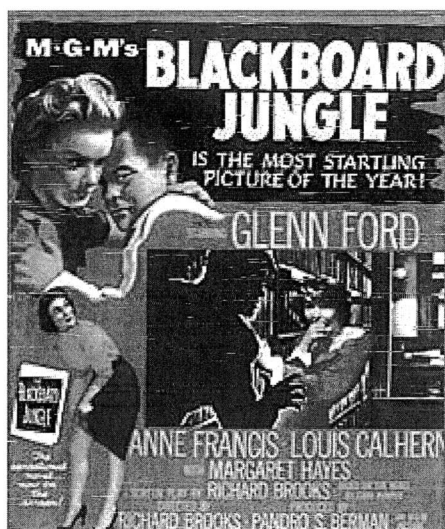
Here's how the trade papers pick the records they list. By the number of plays by DJ's. By the number of plays on juke boxes and by the number of records sold in the state.

Let's go gang! Which state will be first to break our new record and which presidents will get the prizes? Get your members working on those Disc Jockeys and juke boxes right away.

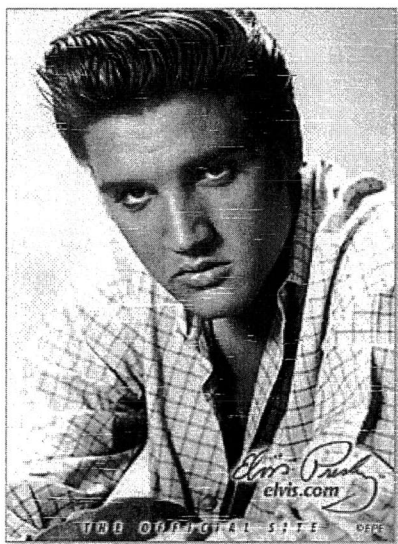
Home for one day and off we go to Let Buzz Ballroom, Spring Valley, Illinois. We understand that our President, Sandy Lawlor, and Fan Club will give us a royal welcome. President Bobby La Marr will host us at the Million Dollar Ballroom in Milwaukee. Our western invasion winds up in Chanute, Kansas.

Don't forget to find a place for another one of our girlfriends—(Whoa) Mabel.

Φωτογραφία 7: Ο Bill Haley υπήρξε ένας από τους πρώτους καλλιτέχνες του ροκ εν ρολ που απέκτησαν fan club. Εδώ ποζάρει σε εξώφυλλο ενός fanzine που διανεμήθηκε στο fan club της Βιέννης



Φωτογραφία 8: Αφίσα της ταινίας *Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* (*The Blackboard Jungle*)



Φωτογραφία 9: Ο Elvis Presley στα μέσα της δεκαετίας του 50: το απόλυτο ερωτικό σύμβολο των fifties



Φωτογραφία 10: Ο Elvis σε χαρακτηριστική πόζα, αγκαλιά με την κιθάρα του. Από τους ιδρυτές του rockabilly, μπόλιασε το ροκ εν ρολ με τη λευκή κληρονομιά του Νότου



Φωτογραφία 11: Ο Presley σε μία εμφάνισή του σε σόου του Ed Sullivan



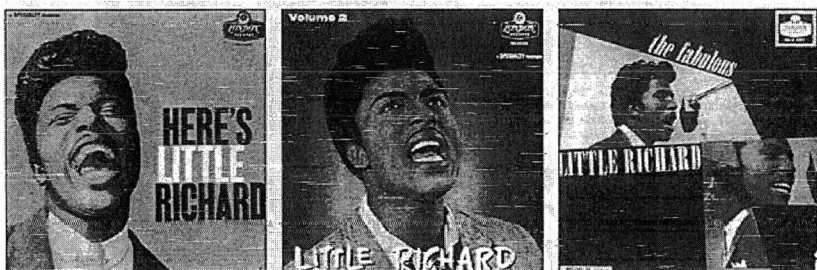
Φωτογραφία 12: Ο Ed Sullivan παρουσιάζει τους Beatles στο αμερικανικό κοινό το 1964. Η Beatle mania αρχίζει ...



Φωτογραφία 13: Όλα τα μεγάλα ονόματα της ροκ σκηνής πέρασαν από το σόου του Ed Sullivan. Εδώ οι Animals στα μέσα της δεκαετίας του 60



Φωτογραφία 14: Ο -Little- Richard Penniman



Φωτογραφία 15: Εξώφυλλα δίσκων του Little Richard που κυκλοφόρησαν στη Βρετανία



Φωτογραφία 16: Το εξώφυλλο του *Long Tall Sally* του Little Richard που διασκεύασαν οι Beatles το 1964



Φωτογραφία 17: Ο Chuck Berry στο χαρακτηριστικό «βάδισμα της πάπιας». Πρωτοπόρος του ροκ εν ρολ, ο Chuck Berry επέβαλε την κιθάρα ως το κατεξοχήν όργανο του ροκ εν ρολ.



Φωτογραφία 18: Ο Chuck Berry στα μέσα της δεκαετίας του 50



Φωτογραφία 19: Ο Jerry Lee Lewis και το «ψυχωτικό» παίξιμο του πιάνου του



Φωτογραφία 20: Ο Fats Domino κυκλοφόρησε τον πρώτο του δίσκο (*The Fat Boy*) το 1949. Υπήρξε από τους πρώτους καλλιτέχνες του ρυθμ εν μπλουζ που θα μεταπηδούσαν στο ροκ εν ρολ.



Φωτογραφία 21: πέντε από τους πιο δημοφιλείς teen idols τη δεκαετία του 50. Από αριστερά προς τα δεξιά στην πάνω σειρά οι Tommy Sands και Bobby Darin και στην κάτω σειρά οι Fabian, Paul Anka και Frankie Avalon



Φωτογραφία 22: Ο Pat Boone, το σύμβολο των teen idols. Υπήρξε ο πιο δημοφιλής καλλιτέχνης μετά τον Elvis τη δεκαετία του 50.

2. Η έλευση του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα

Από τη «Ζούγκλα του Μαυροπίνακα» ...

... στη «ζούγκλα» του ροκ εν ρολ

Ένα νέο όχημα διάδοσης: ο δίσκος

Ο ρόλος του κινηματογράφου

α. Από τη «Ζούγκλα του Μαυροπίνακα» ...

Το 1956 το ροκ εν ρολ έφτανε για τα καλά στην Ελλάδα. Στις αρχές του χρόνου αποτελούσε ακόμη φήμη και απόηχο μιας μουσικής που έτεινε όλο και περισσότερο να εξελιχθεί σε κοινωνικό φαινόμενο. Στο μυαλό των ανθρώπων το ροκ εν ρολ είχε αποκτήσει μυθικές διαστάσεις και οι πραγματικότητες διαπλέκονταν για τα καλά με τις υπερβολές. Όταν το φθινόπωρο του '56 το αθηναϊκό κοινό άρχισε να γνωρίζει από πρώτο χέρι τη νέα μουσική μόδα, το ροκ εν ρολ, εξελίχθηκε σε προνομιούχο θέμα δημόσιας συζήτησης, γεγονός που αποτυπώνεται δίχως άλλο στην εξαιρετική πύκνωση που παρουσιάζει η κάλυψη του θέματος από το σύνολο των αθηναϊκών εφημερίδων το τελευταίο τρίμηνο του έτους. Όχι συμπτωματικά, μια σειρά από κινηματογραφικές ταινίες που προβλήθηκαν (και) στην Ελλάδα προς τα τέλη του χρόνου, έρχονταν να υπογραμμίσουν την επιτυχία που το ροκ εν ρολ γνώριζε και να αξιοποιήσουν εμπορικά τη δημόσια συζήτηση που είχε προκαλέσει.

Μία έντυπη καταχώριση της ταινίας *Ροκ εν Ρολ* παρουσίαζε τη νέα μουσική θέτοντας στους αναγνώστες της εφημερίδας ένα ερώτημα: «Το θρυλικό ροκ εν ρολ. Τι είναι; Σεισμός, τυφώνας ή ατομική έκρηξη»;¹ Χρησιμοποιώντας έξυπνα οι διαφημιστές τις λέξεις «ατομική έκρηξη» φαίνεται ότι «έπαιζαν» με τη διπλή σημασία που αυτές παρήγαν, εκείνη της έκρηξης που προκαλεί η ρίψη μίας ατομικής βόμβας –θέμα υψίστης σημασίας για τις δυτικές κοινωνίες τη δεκαετία του '50- και αυτήν της ψυχοσυναισθηματικής ευφορίας που προκαλούσε την ίδια εποχή στους νέους η μουσική.

Επίσημα, η μουσική ροκ εν ρολ εμφανίστηκε στο αθηναϊκό κοινό στα τέλη Οκτωβρίου του 1956, όταν μία μπάντα τζαζ έπαιζε για πρώτη φορά τραγούδια του μουσικού αυτού είδους σε ένα νεανικό κοινό στην Αίγλη του Ζαπτείου. Κατά κάποιον τρόπο, η πρώτη ζωντανή παρουσίαση του ροκ εν ρολ στη νεολαία της Αθήνας μπορεί να θεωρηθεί η ληξιαρχική πράξη γέννησής του σε ό,τι αφορά την Ελλάδα. Ωστόσο, το αθηναϊκό νεανικό κοινό φαίνεται πως ήταν ήδη υποψιασμένο για το «σεισμό» που, όπως περιέγραφε η ρεκλάμα της ταινίας, έφερνε η νέα μουσική.

¹ Έντυπη καταχώριση της ταινίας «Ροκ εν Ρολ», *Ακρόπολις*: 24/11/1956.

Και, όπως ακριβώς συνέβη στις ΗΠΑ και στην υπόλοιπη δυτική Ευρώπη, υπεύθυνος για τη γνωριμία του με το ροκ εν ρολ υπήρξε η ταινία *Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα*.

Η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* (The Blackboard Jungle), παραγωγή του 1955 σε σκηνοθεσία του Richard Brooks, υπήρξε η κινηματογραφική μεταφορά της ομώνυμης νουβέλας του Evan Hunter. Στην ταινία ο Richard Brooks, καταπιανόταν με ένα θέμα ιδιαίτερα προσφιλές στο κοινό και τις κινηματογραφικές εταιρείες, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '50: τη συμπεριφορά που παρουσίαζε η αμερικανική νεολαία -ή ένα τμήμα της πιο σωστά- τις σχέσεις της με τους γονείς, καθώς και μια, ακαθόριστου ακόμη περιεχομένου, ανατρεπτικότητα, η οποία φαινόταν να τη χαρακτηρίζει σε σχέση με τις κοινωνικές συντεταγμένες που είχαν θέσει οι προηγούμενες γενιές. Το εγχείρημα του Brooks οπωσδήποτε δεν συνιστούσε σημαντική καινοτομία, καθώς η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* ήταν η τρίτη από μια σειρά ταινιών, για να αναφέρουμε μονάχα τις εμπορικά και καλλιτεχνικά πιο σημαντικές, που είχαν ασχοληθεί με την αμερικανική νεολαία, βάζοντάς τη στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός τους. Η αρχή είχε γίνει το 1954 με τον *Ατίθασο* (The Wild One) με πρωταγωνιστή τον Μάρλον Μπράντο και ένα χρόνο αργότερα ακολουθούσε ο *Επαναστάτης χωρίς αιτία* (Rebel Without a Cause) με τον Τζέιμς Ντην στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

Παρά το γεγονός ότι οι ταινίες αυτές βασίζονταν σε ένα σενάριο, το οποίο, όπως χαρακτηριστικά έχει γραφτεί, ήταν μάλλον «άτεχνο, ψεύτικο και ηθικά συμβιβαστικό»,² φαίνεται πως είχαν σημαντική ανταπόκριση στο εφηβικό και νεανικό κοινό. Οι πρωταγωνιστές τους μεταβλήθηκαν σύντομα σε είδωλα της νεολαίας και η συμπεριφορά τους, όπως και οι ενδυματολογικές τους προτιμήσεις, σε πρότυπο για εκατομμύρια νέους. Ωστόσο, στις παραπάνω ταινίες η μουσική δε φαινόταν να παίζει κάποιον ουσιαστικό ρόλο. Οι κινηματογραφικές εταιρείες προτίμησαν να χρησιμοποιήσουν ως μουσική επένδυση των παραπάνω ταινιών, τραγούδια που προέρχονταν από την καθιερωμένη μουσική της εποχής, όπως για παράδειγμα εκείνη των Big Bands, που κυριαρχούσαν από τη δεκαετία του '40.

Η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* αντίθετα, πήγαινε ένα βήμα παραπέρα: τοποθετούσε τα «προβλήματα» της νεολαίας πάνω σε ένα μουσικό χαλί που προέρχονταν, όχι από την mainstream μουσική της εποχής, αλλά από αυτό το

² Gillett Ch., ό.π., σελ. 39.

καινούργιο αμάλαγμα που την ίδια εποχή προέκυπτε από τη μίξη του ρυθμ εν μπλουζ με τις λευκές επιρροές του Νότου.³ Η ιδέα ήταν πρωτότυπη και η επιτυχία της μεγαλειώδης: αν σκεφτεί κανείς ότι η ταινία δεν «παρήγαγε» κανένα πρωταγωνιστή του καλλιτεχνικού βεληνεκού και της απήχησης ενός Μπράντο ή ενός Τζέιμς Ντην, ούτε χρησιμοποίησε γνωστούς καλλιτέχνες για να έχει διασφαλισμένη την επιτυχία στη νεολαία, ο αληθινός πρωταγωνιστής στη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* φαίνεται ότι υπήρξε εξαρχής η μουσική.

Είναι εξαιρετικά δύσκολο να πει κανείς με σιγουριά εάν αυτό υπήρξε συνειδητή πρόθεση του σκηνοθέτη ή αν εκ των υστέρων δίνεται αυτή η ερμηνεία. Το βέβαιο είναι πως η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* έθετε για πρώτη φορά το ζήτημα της νεανικής ανατρεπτικότητας σε άμεση συνάρτηση με τη μουσική ροκ εν ρολ. Το τραγούδι *Rock Around the Clock* του Bill Haley, το οποίο ακουγόταν στην ταινία, εξελίχθηκε, όπως είδαμε, σε «ύμνο» του ροκ εν ρολ πυροδοτώντας ουσιαστικά τη διαδικασία της διάδοσής του ανά την υφήλιο. Το ίδιο το σενάριο εξάλλου, πριμοδοτούσε μία τέτοια οπτική. Μία σκηνή της ταινίας, η οποία ασχολιόταν με την κατάρρευση της επικοινωνίας ανάμεσα σε έναν καθηγητή και τους μαθητές του σε κάποιο σχολείο του Μπρονξ, καθώς και με τα προβλήματα που γεννούσε ένα άρτι εμφανιζόμενο χάσμα γενεών, υπογράμμιζε την προνομιακή θέση που κατείχε η μουσική ως πολιτισμικό πρόταγμα της νέας γενιάς: στην προσπάθειά του να πλησιάσει τους μαθητές του σχολείου ο καθηγητής (Glenn Ford) επιχειρούσε να παίξει δίσκους από την προσωπική του συλλογή. Οι μαθητές αντιδρούσαν βίαια στην κίνηση αυτή σπάζοντας τους δίσκους του καθηγητή τους, ενώ παράλληλα προχωρούσαν σε συγκρίσεις ανάμεσα στους «ξεπερασμένους» καλλιτέχνες που εννοείται ότι εκπροσωπούσαν τη γενιά του δασκάλου τους και σε εκείνους που οι ίδιοι παραδέχονταν. «Τι διάβολο γίνεται εδώ, μάθημα Ιστορίας;» ήταν η χαρακτηριστική αντίδρασή τους στις μουσικές προτάσεις του καθηγητή τους, προτείνοντας emphatic τα τραγούδια της δικής τους γενιάς.

Ενώ στη νουβέλα του Hunter οι μαθητές ταυτίζονταν με καλλιτέχνες, όπως ο - δημοφιλής στις αρχές της δεκαετίας του '50- Perry Como, στην κινηματογραφική μεταφορά της, ακόμη και ο Como ανήκε στο μουσικό «μάθημα Ιστορίας» και πλέον

³ Αναλυτικά βλ. κεφάλαιο 1.

το τραγούδι *Rock Around the Clock* ήταν εκείνο που εμφανιζόταν να εκφράζει τα γούστα των νέων της εποχής.⁴ Παρά το αφελές των στίχων του τραγουδιού, το ροκ εν ρολ ταυτιζόταν με τη νεολαία και ιδίως με εκείνο το τμήμα της που παρουσίαζε φυγόκεντρες από τα ειωθότα κοινωνικές συμπεριφορές. Η σύνδεση αυτή υπήρξε καθοριστική και, καθώς στο μέλλον πολλά επρόκειτο να αλλάξουν στο ροκ εν ρολ, αλλά όχι η ιδιαίτερη αυτή νοηματοδότησή του, επρόκειτο να αποτελέσει μία σταθερά εντυπωσιακής αντοχής και μακροβιότητας. Στα τέλη του 1956, όταν το ροκ εν ρολ θα φτάσει και στην Ελλάδα, οι αρνητές του, όχι τυχαία, θα κάνουν διαρκώς λόγο για τη «ζούγκλα του ροκ εν ρολ».

Στην Ελλάδα η ταινία *Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* προβλήθηκε στα τέλη Φεβρουαρίου του 1956. Παρά το γεγονός ότι η προβολή της συνέπεσε με τη διεξαγωγή στη χώρα βουλευτικών εκλογών (στις 19 Φεβρουαρίου), η ταινία του Richard Brooks δεν απώλεσε το ελάχιστο από την προσοχή που αντιστοιχούσε στη φήμη που ήδη τη συνόδευε. Μάλιστα, λίγους μήνες πριν, η ταινία είχε αποσυρθεί από το διεθνές κινηματογραφικό φεστιβάλ της Βενετίας με ενέργειες της πρέσβειρας των ΗΠΑ στην Ιταλία, η οποία και απαίτησε την απόσυρση της *Ζούγκλας του Μαυροπίνακα* θεωρώντας ότι συνιστούσε ένα, όπως έλεγε, «αντιαμερικανικό καλλιτεχνικό προϊόν».⁵ Το γεγονός αυτό επέτεινε μια ακαθόριστη φήμη σχετικά με επεισόδια που (εννοείται πως) προκαλούσε η ταινία, σε όποια χώρα προβαλόταν. Πράγματι, επεισόδια είχαν παρουσιαστεί, όμως αυτά δεν αφορούσαν ουσιαστικά τη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα*,⁶ αλλά κυρίως την ταινία *Rock Around The Clock*⁷ και εντοπιζόνταν κυρίως στο Ηνωμένο Βασίλειο –αν όχι μόνο σ’ αυτό– όπου πολλοί νέοι

⁴ Για την ιστορία, η ένταξη του *Rock Around The Clock* στη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* σύμφωνα με μία εκδοχή οφείλεται στα μουσικά γούστα ενός από τα παιδιά του σκηνοθέτη Richard Brooks ή του παραγωγού της ταινίας, Pandro Berman. Σύμφωνα ωστόσο με μία άλλη εκδοχή, την οποία υποστηρίζει ο Alex Frazer Harrison, μελετητής του Bill Haley και της μουσικής του, «υπεύθυνος» για την αξιοποίηση του συγκεκριμένου τραγουδιού ήταν ο γιος του Glenn Ford, Peter (Frazer Harrison A., «The Story of Rock Around The Clock: The First Cuckoo of Spring», στο <http://www.rockabillyhall.com/RockClockTribute.html>, τελευταία επίσκεψη: 08/09/2004).

⁵ «Το πιο πολυσυζητημένο φιλμ της χρονιάς: ένα συνταρακτικό ρεπορτάζ από τα μαθητικά θρανία. Η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα*, που επροκάλεσε την επέμβαση της Αμερικανίδος πρέσβειρας στο φεστιβάλ της Βενετίας. Η παιδική εγκληματικότητα», *Απογευματινή*: 13/02/1956.

⁶ Αρβανίτης Κ., «Ροκ και νεανική κουλτούρα στη δεκαετία του '60», *Το φάντασμα μιας δεκαετίας*, Αθήνα 1994, σελ. 109-110.

⁷ Η ταινία «*Rock Around the Clock*» αποτελεί την πρώτη ουσιαστικά «ροκ εν ρολ ταινία», που ερχόταν να αξιοποιήσει εμπορικά την επιτυχία του ομώνυμου τραγουδιού στη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα*. Για τις «ροκ εν ρολ ταινίες», βλ. στο ίδιο κεφάλαιο, σελ. 50 και εξής.

από αυτούς που συνιστούσαν την αξιοπερίεργη πολιτισμική συλλογικότητα των teddy boys,⁸ προκαλούσαν ταραχές στις κινηματογραφικές αίθουσες κατά τη διάρκεια της προβολής της.

Ωστόσο, ο μικρός μύθος που φαίνεται πως ήδη είχε δημιουργηθεί γύρω από την ταινία, ήταν αρκετός για να ελκύσει πολλούς νέους στις κινηματογραφικές αίθουσες. Στην Αθήνα η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* προβλήθηκε στους κινηματογράφους ΜΑΞΙΜ και ΤΙΤΑΝΙΑ. Ενώ στις ΗΠΑ η ταινία είχε συνδεθεί επισήμως με την έξαρση της νεανικής παραβατικότητας -το 1956 μία υποεπιτροπή της Γερουσίας που είχε συσταθεί για να μελετήσει τη σχέση ανάμεσα στις κινηματογραφικές ταινίες και την εγκληματικότητα των νέων, κατέληγε στο συμπέρασμα πως υπήρχαν ισχυρές αποδείξεις ότι η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* αποτελούσε απειλή για την ανάπτυξη της «υγιούς προσωπικότητας» του νέου-⁹ στην Ελλάδα η αρμόδια επιτροπή ελέγχου των κινηματογραφικών ταινιών θεώρησε την ταινία του Richard Brooks κατάλληλη για ανηλίκους, επιτρέποντας στους νεαρούς μαθητές την παρακολούθησή της. Αναλυτικά στοιχεία δυστυχώς δεν εντόπισα για τον αριθμό των εισιτηρίων που κόπηκαν στους δύο αυτούς κινηματογράφους, ωστόσο οι μαρτυρίες όσων την παρακολούθησαν συμφωνούν στο ότι γνώρισε τεράστια επιτυχία.

Η ταινία προκάλεσε ευνοϊκά σχόλια στις αθηναϊκές εφημερίδες, καθώς και μία πρώτη σύγκλιση απόψεων, που είχαν διαφορετική ιδεολογική και πολιτική αφετηρία. Εφημερίδες του συντηρητικού χώρου, όπως η *Απογευματινή*, χαρακτήρισαν τη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* «φίλμ πλημμυρισμένο από ανθρωπιά και από αλήθεια»,¹⁰ ενώ η *Αυγή* έχοντας ως αφετηρία τις δικές της προσλαμβάνουσες το χαρακτήρισε «έργο που αφήνει στον θεατή την ελπίδα πως όλα δεν χάθηκαν στην Αμερική και [έργο] ζωντανό που [...] διαλύει πολλούς επίσημους θρύλους για “καθολική ευημερία” του αμερικανικού λαού, ευτυχημένη νεολαία κλπ».¹¹ Η ανησυχία για τις ενδεχόμενες επιπτώσεις που θα μπορούσε να έχει η παρακολούθηση

⁸ Για τους teddy boys και τη σχέση τους με το ροκ εν ρολ βλ. αναλυτικά κεφάλαιο «Μια νεολαία «παραστρατημένη». Ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα».

⁹ Julian R., «Teen Movies. A case study of a form of popular culture», στο <http://hsc.csu.edu.au/pta/scansw/teen.html>, τελευταία επίσκεψη: 13/01/2005.

¹⁰ «Το πιο πολυσυζητημένο φιλμ», *Απογευματινή*: 13/02/1956.

¹¹ «Ο κινηματογράφος. Κριτική ταινιών», *Αυγή*: 22/02/1956.

της ταινίας από τους έλληνες μαθητές, υπερκεράστηκε γρήγορα από τα θετικά μηνύματα που θεωρήθηκε ότι περιείχε, τα οποία και την καθιστούσαν, όπως χαρακτηριστικά έγραφε η Απογευματινή, «μέσο για να συνειδητοποιήσει η κοινωνία τα προβλήματα και τους κινδύνους της παιδικής-εγκληματικότητας»:

«Παρηκολούθησα το φιλμ σε δοκιμαστική προβολή και ομολογώ ότι δεν μπόρεσα να καταλάβω γιατί ετέθη από μερικούς εκτός νόμου», έγραφε σχετικά ο κριτικός της εφημερίδας. «[...] Το συμπέρασμα που προκύπτει από το φιλμ είναι ατράνταχτο: μια ομάδα από ανυπότακτα νειάτα μπορεί από κακή καθοδήγηση να καταστή μια τρομακτική καταστροφική δύναμις».¹²

Η συζήτηση που άνοιγε η ταινία σχετικά με την κοινωνική συμπεριφορά των νέων φαίνεται πως απηχούσε μία γενικότερη ανησυχία, η οποία διέτρεχε όχι μόνο την ελληνική, αλλά τις ευρωπαϊκές κοινωνίες στο σύνολό τους.¹³ Οι κινηματογραφικές εταιρείες, οι οποίες για λόγους εισπρακτικής επιτυχίας των ταινιών τους αρέσκονταν να έλκουν τη θεματολογία τους από τα ζητήματα που στη συγκυρία απασχολούσαν τις κοινωνίες, «έπιασαν» αμέσως το σφυγμό των καιρών. Διόλου τυχαία, την ίδια εποχή που προβάλλονταν στην Αθήνα η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα*, άλλες δύο ταινίες ευρωπαϊκής παραγωγής, ασχολιόντουσαν με το ίδιο θέμα: η ταινία *Τα απόκρυφα του κολλεγίου* του Pietro Mizetta, καταπιανόταν, όπως εύκολα μπορεί να καταλάβει κανείς από τον τίτλο της, με τα προβλήματα της σχολικής νεολαίας στην Ιταλία, ενώ ένα άλλο φιλμ με τον τίτλο *Οι Ανήλικοι* είχε ως θέμα του τη ζωή των εφήβων και τα προβλήματα που δημιουργούσαν στη Δυτική Γερμανία τη δεκαετία του '50.¹⁴

Πέρα όμως από την ηθικοπλαστική διάσταση που απέκτησε η ταινία στην Ελλάδα, ένας ακόμη παράγοντας φαίνεται ότι συνετέλεσε αποφασιστικά στο να επιτρέψει η επιτροπή ελέγχου ταινιών την παρακολούθησή της από τους νέους μαθητές: οι σκηνές βίας και η ανυπακοή που συνιστούσαν τη βασική πλοκή στη

¹² «Το πιο πολυσυζητημένο φιλμ ...», *Απογευματινή*: 13/02/1956.

¹³ Αναλυτικά βλ. κεφάλαιο «Μια νεολαία «παραστρατημένη»: ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα».

¹⁴ «Οι νέοι του Δυτικού Βερολίνου κατηγορούν τους γονείς των!», *Απογευματινή*: 08/05/1956.

Ζούγκλα του Μαυροπίνακα, βρίσκονταν πολύ μακριά από την πραγματικότητα του ελληνικού δημόσιου σχολείου. Τα αμερικανικά σχολεία, όπως και τα βρετανικά, μπορεί να αποτελούσαν, όπως σχολίαζε χαρακτηριστικά το «Βήμα», «είδος κολάσεως δια τους δασκάλους και φυτώριον δια μελλοντικούς γκάγκστερς»,¹⁵ ο λόγος όμως για την εξέλιξη αυτή εντοπιζόταν από τους σχολιαστές στη χαλάρωση της πειθαρχίας του εκπαιδευτικού συστήματος.¹⁶ Αντίθετα, το ελληνικό σχολείο χαρακτηριζόταν από μία αυστηρότητα και πειθαρχία, που μάλλον αποτελούσαν ένα είδος αναχώματος στην ανάδυση φαινομένων ανάλογων με όσα περιέγραφε η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα*:

Το ελληνικό σχολείο της εποχής, με καπέλο, κουρεμένος γουλί, κορίτσια με την ποδιά, χώρια αγόρια, χώρια κορίτσια και συνθήκες αυστηρότατες στο σχολείο μέσα, ήταν ένα μείγμα θρησκευτικής και στρατιωτικής, έτσι..., αυστηρότητας φοβερό...¹⁷

Πράγματι, οι μαρτυρίες όσων το 1956 παρακολούθησαν την ταινία, εστιάζουν με εντυπωσιακή ομοιότητα στο γεγονός ότι η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* αποτελούσε για τον θεατή όχημα μετάβασης σε μια κατάσταση που ουδεμία σχέση είχε με την ελληνική πραγματικότητα:

Η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* είχε κάνει τεράστια, τεράστια επιτυχία, γιατί ήταν και τα δύο ζητήματα μέσα. Ήτανε δύο διαφορετικά πράγματα. Ήτανε και το κομμάτι της ιστορίας, το σενάριο δηλαδή, το οποίο ήταν πολύ άγριο, αλλά μιλούσε για πράγματα που δεν τα χамε στο σχολείο αυτά τα πράγματα, έτσι; Δεν τά 'χαμε τότε τουλάχιστον, [...] και ήταν μια τρομακτική εντύπωση που φόβιζε κιόλας. Γιατί δεν ήταν ότι, άντε να είχαμε και εμείς μεγαλύτερες ελευθερίες, αλλά να κάνουμε τι; Να σκοτωνόμαστε μεταξύ μας; Και από την άλλη μεριά, αυτή η

¹⁵ «Και τα αγγλικά σχολεία είναι ζούγκλα δια τους μαθητάς», *Το Βήμα*: 24/09/1956.

¹⁶ Στο ίδιο.

¹⁷ Συνέντευξη Μανόλης Αναστασιάδης, 06/08/2004.

μουσική που του πήγαινε! Αυτό το έντονο, το αγχωτικό *Rock Around the Clock*...¹⁸

β. ...στη «ζούγκλα του ροκ εν ρολ»

Η προβολή της *Ζούγκλας του Μαυροπίνακα* αποτέλεσε την πρώτη ουσιαστική γνωριμία της αθηναϊκής νεολαίας με το ροκ εν ρολ, τροφοδοτώντας το ενδιαφέρον πολλών νέων για ό,τι προβαλλόταν ως η νεανική μουσική της εποχής. Όταν στις 21 Οκτωβρίου η μπάντα του αμερικάνικου αεροπλανοφόρου «The Coral Sea» παρουσίασε για πρώτη φορά ζωντανά τη νέα μουσική στο χώρο της «Αίγλης» στο Ζάππειο, περίπου τρεις χιλιάδες νέοι, εάν αληθεύουν οι εκτιμήσεις του τύπου, συγκεντρώθηκαν και κυριολεκτικά απαίτησαν από τους μουσικούς να παίξουν ροκ εν ρολ. Πράγματι, η περιγραφή της συναυλίας οδηγεί στο συμπέρασμα πως οι μουσικοί έπαιζαν ροκ εν ρολ εκτός προγράμματος, ακολουθώντας σχετική απαίτηση του νεανικού κοινού:

«Κανονικώς επρόκειτο να παίξει προς χάριν των Αθηναίων η ορχήστρα τζαζ του 6^{ου} αμερικανικού Στόλου διάφορες αμερικανικές επιτυχίες. Πράγματι, στις ένδεκα το πρωί [...] η ορχήστρα άρχισε να παίξει διάφορους σκοπούς, με τραγουδιστήν τον αμερικανόν ναύτην Βαν Τζέην, τον οποίον ο κόσμος εχειροκρότησε με ενθουσιασμόν. Στις εντεκάμιση, ένα κουαρτέτο Νέγρων ναυτών με ηλεκτρικές κιθάρες κατέλαβε το μικρόφωνο, κι άρχισε προς γενικόν ενθουσιασμόν να παίξει γρήγορους ρυθμούς μάμπο και σουίνγκ.

Έξαφνα, από τους ακροατάς ακούστηκαν φωνές δυνατές που ζητούσαν να ακούσουν τον νέον σκοπόν του «Ροκ εντ Ρολλ». Οι Νέγροι σταμάτησαν να παίζουν και ρώτησαν τι σημαίνουν οι φωνές.

—Ροκ εντ Ρολλ!, τους απήντησαν οι ακροαταί.

¹⁸ Συνέντευξη Μιχάλης Παπαγιαννάκης, 21/07/2004.

Μονομιάς, άνεμος τρελλού κεφιού φύσησε στον κόσμο. Τα μεγάφωνα μετέδιδαν τον γρήγορο, τον λαχανιασμένο, τον ανυπόμονο όσο και τρομερά υποβλητικό ρυθμό του νέου χορού. Ο κόσμος με κραυγές και χτυπώντας χέρια και πόδια κρατούσε το ρυθμό...».¹⁹

Η παρουσίαση του ροκ εν ρολ από τη μπάντα του «Coral Sea» αποτέλεσε ένα σταθμό, όχι μόνο επειδή προσφέρει στον ιστορικό ένα ασφαλές χρονολογικό όριο σε ό,τι αφορά την «απαρχή» του φαινομένου στην Ελλάδα, αλλά επειδή κυριολεκτικά πυροδότησε τις συζητήσεις γύρω από τη νέα μουσική και τις κοινωνικές της προεκτάσεις. Από το τέλος του Οκτωβρίου και μετά, τουλάχιστον για το προσεχές εξάμηνο, το ροκ εν ρολ θα μονοπωλήσει το ενδιαφέρον του κοινού, αποτελώντας προσφιλές αντικείμενο σχολιασμού, κριτικής (συνήθως αρνητικής), αλλά και εργαλείο των διαφημιστών, θέμα έμπνευσης για θεατρικές επιθεωρήσεις και ατραξιόν σε καλλιτεχνικές ή άλλες εκδηλώσεις.

Δίχως-ίχνος υπερβολής, στα τέλη του 1956 το ροκ εν ρολ είχε μεταβληθεί σε απόλυτη μόδα και βρισκόταν παντού: στο θέατρο «Ακροπόλ» χορευτικά νούμερα ροκ εν ρολ παρουσιάζονταν μετά το τέλος της παράστασης «Σιγά και με το μαλακό» από επαγγελματίες χορευτές, όπως ο Μάνος Παπαγιάννης με τέτοια αποδοχή από το κοινό, ώστε οι υπεύθυνοι των παραστάσεων «υποχρεώνονταν» να τροποποιήσουν τον τίτλο της επιθεώρησης σε «Σιγά- σιγά και με το μαλακό και ροκ εν ρολ».²⁰ Κινηματογράφοι της Αθήνας πρόσφεραν στους θεατές τους «ένα ξεφάντωμα από χορούς ροκ-εντ-ρολ»²¹ συνδυάζοντάς το ακόμη και με την προβολή ταινιών, που ουδεμία σχέση είχαν με ένα αυστηρά νεανικό κοινό, όπως ήταν για παράδειγμα, η ταινία «Τρία παιδιά Βολιώτικα».²² Σε αυτήν την πρώτη περίοδο, το ροκ εν ρολ στην Ελλάδα υπήρξε περισσότερο μία μόδα, που ακολουθούσε την παράδοση των προηγούμενων μουσικών, οι οποίες κατά καιρούς είχαν κυριαρχήσει στις αθηναϊκές νύχτες, παρά μία μουσική που απευθυνόταν αποκλειστικά στους νέους ανθρώπους.

¹⁹ «Ο 6ος Αμερικανικός στόλος εν δράσει στην καρδιά της Αθήνας», *Εθνος*: 22/10/1956.

²⁰ «Το Ροκ Εντ Ρολ σημειώνει επιτυχία στο Ακροπόλ», *Τα Νέα*: 19/11/1956.

²¹ Βλ. διαφήμιση της ταινίας στην εφημερίδα *Τα Νέα*: 22/04/1957.

²² Ταινία του 1956 με πρωταγωνιστές τους Νίκο Σταυρίδη, Κώστα Χατζηχρήστο και Τίτκα Γαϊτάνου. Προβλήθηκε στους κινηματογράφους ΜΟΝΤΙΑΛ και ΚΟΣΜΟΠΟΛΙΤ.

Το γεγονός αυτό υπογραμμίζει η παρουσία του σε ένα πλήθος κοσμικών ή εμπορικών εκδηλώσεων, όπως λ.χ. στο χορό της Εταιρείας θεατρικών συγγραφέων,²³ στον αποκριάτικο χορό των προσκόπων²⁴ ή στο διαγωνισμό της εταιρείας ρολογιών Venus.²⁵

Η συναυλία της μπάντας του «Coral Sea» στο Ζάππειο και ο απόηχος που προκάλεσε, έθεσαν σε λειτουργία τη διαδικασία διάδοσης του ροκ εν ρολ, μία διαδικασία η οποία φαίνεται πως εξαρχής διακλαδώθηκε σε δύο κατευθύνσεις, άμεσα εξαρτώμενες από τον τρόπο πρόσληψης της νέας μουσικής: σύμφωνα με την πρώτη οπτική, το ροκ εν ρολ συνιστούσε μία μόδα, η οποία ερχόταν να αντικαταστήσει μουσικά είδη, όπως το μάμπο, το σουίνγκ ή το τζιτερμπανγκ. Στο πλαίσιο της οπτικής αυτής το ροκ εν ρολ υπήρξε μία μουσική που συνιστούσε τη νέα «τρέλα» των νέων, ωστόσο δεν απευθυνόταν αποκλειστικά σε αυτούς. Φαίνεται πως σε αυτή την πρώτη φάση, χρησιμοποιήθηκαν μηχανισμοί διάδοσης, που δεν ήταν εξαιρετικά καινοτόμοι, αλλά μάλλον οικείοι, καθώς αξιοποιούσαν την εμπειρία που παρείχαν οι προηγούμενες μουσικές «επιτυχίες» του Μεσοπολέμου και της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου.

Το στοιχείο αυτό δεν απαντάται μόνο στην Ελλάδα. Στην Ιταλία λόγου χάρι, σύμφωνα με όσα έχει καταδείξει ο Alessandro Portelli, τουλάχιστο μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '60, οπότε και εμφανίστηκαν τα πρώτα νεανικά γκρουπ (μπάντες δηλαδή που όχι απλώς έπαιζαν μουσική «για νέους», αλλά αποτελούνταν από νέους σε ηλικία μουσικούς), οι μοντέρνοι ρυθμοί παιζόνταν από ορχήστρες, οι οποίες προέρχονταν από το τζαζ ρεπερτόριο.²⁶ Ακριβώς το ίδιο στοιχείο συναντάται και στην Ελλάδα: το πρώτο ελληνικό συγκρότημα, οι Adams Boys, σχηματίστηκε το 1959 στην Αθήνα -διόλου περίεργα ως ένα «φιλόδοξο τζαζ ντουέτο»-²⁷ και τα δύο επόμενα (οι Forminx και οι Juniors) μόλις το 1962, δηλαδή τρία χρόνια κατόπιν.²⁸

²³ «Ο χορός των Θεατρικών Συγγραφέων», *Τα Νέα*: 26/02/1957.

²⁴ «Το ροκ εν ρολ εν πλήρει θριάμβω», *Τα Νέα*: 11/02/1957.

²⁵ Διεξήχθη στον κινηματογράφο ΡΕΞ, βλ. σχετική διαφήμιση στην εφημερίδα Ακρόπολη, *Ακρόπολις*: 20/12/1956.

²⁶ Portelli A., «L' orsacchiotto e la tigre di carta. Il rock and roll arriva in Italia», *Quaderni Storici* 58 (aprile 1985), σελ. 147, υποσημ. 14.

²⁷ Δηματάκης Ν., *Get That Beat. Ελληνικό Ροκ 60s και 70s*, Θεσσαλονίκη 1998, σελ. 23.

²⁸ Στο ίδιο, σελ. 39 και 46. Για να γίνει αντιληπτή η τάξη μεγέθους θα πρέπει να αναφέρουμε ότι μόνο μέσα σε μια τριετία (1964-1966) σχηματίστηκαν στην Ελλάδα πάνω από τριάντα -άξιες αναφοράς-

Για αρκετά χρόνια μετά την εμφάνισή του, και τουλάχιστο την πρώτη κρίσιμη περίοδο, το ροκ εν ρολ παίζόταν στην Αθήνα από μεγάλες ορχήστρες, που κινούνταν σε ένα καθιερωμένο πλαίσιο ψυχαγωγίας, που περιελάμβανε κοσμικά κέντρα και ένα κοινό οπωσδήποτε όχι αυστηρά νεανικό όσον αφορά τη σύνθεσή του. Γνωστότερο σημείο συνάντησης για όσους επιθυμούσαν να ακούσουν τους νέους ρυθμούς, το περίφημο «Green Park», στο οποίο στα τέλη του 1956 διεξάγονταν καθημερινά «χορευτικά τέια» και επιδείξεις του νέου χορού κυρίως από επαγγελματίες χορευτές και υπό τους ήχους φημισμένων ορχηστρών της εποχής, όπως λ.χ. η ορχήστρα Καρδάμη.²⁹

Έτσι, ως μόδα περαστική με ημερομηνία λήξης, το ροκ εν ρολ γινόταν από μουσική άποψη τις περισσότερες φορές αντιληπτό ως μία εξέλιξη της τζαζ χωρίς ιδιαίτερες κοινωνικές προεκτάσεις, μια μουσική μόδα που σύντομα θα έδινε τη θέση της στους επόμενους ρυθμούς που φιλοδοξούσαν να κυριεύσουν τις καρδιές και τη διασκέδαση των νέων. Μόλις δύο χρόνια αργότερα, μία σειρά από δημοσιεύματα σε διάφορα έντυπα θα προεξοφλούν το «οριστικό τέλος του ροκ εν ρολ», το οποίο (εννοείται πως) έπνεε τα λoίσθια δίνοντας τη θέση του στη νέα τρέλα που ερχόταν να κατακτήσει τους νέους, τη μουσική calypso:

«Αλλά τότε τι θα απογίνει ο μεγάλος ταραξίας του 1956, το Ροκ εντ Ρολλ;» έγραφε ο αρθρογράφος του περιοδικού «Εικόνες». «Απλούστατα θα ξεχαστή. Μήπως θυμάστε το «τσάρλεστον», το «ουάν στέπ», το «λάμπεθ γουόκ»; Και όμως η αίσθηση που είχαν κάνει στην εποχή τους δεν ήταν μικρότερη. Αυτή είναι η μοίρα των εγκοσμίων, και μάλιστα των χορευτικών, που εναλλάσσονται στο προσκήνιο με κινηματογραφική ταχύτητα. Και αν δεν είναι το «Καλυψώ» που θα του δώσει τη χαριστική βολή, ασφαλώς θα είναι κάτι άλλο...».³⁰

μπάντες, για να μην αναφέρουμε τις δεκάδες που σαν μανιτάρια ξεφύτρωναν σχεδόν σε κάθε αθηναϊκή γειτονιά. Αναλυτικά για το σχηματισμό των συγκροτημάτων και τις κοινωνικές προϋποθέσεις του φαινομένου βλ. κεφάλαιο «Ανέστησαν το ροκ...»: η τομή των «γιογιέδων».

²⁹ Βλ. διαφήμιση «Dancing Hall Γκρήν Παρκ», *Τα Νέα*: 03/11/1956.

³⁰ «Το ροκ εντ ρολ πέθανε... Ζήτη το Καλυψώ!», *Εικόνες* 85 (09/06/1957), σελ. 27.

Υπήρξε όμως και ένα δεύτερο κανάλι διάδοσης, το οποίο και διαφοροποιούσε σημαντικά το ροκ εν ρολ από τις προηγούμενες μουσικές που κατά καιρούς είχαν καταστεί μόδα, αφού σε αυτό διοχετευόταν η κατεξοχήν «νεανική» διάσταση της νέας μουσικής και χορευτικής μανίας. Δεδομένου ότι η ένταξη του ροκ εν ρολ σε καθιερωμένα σχήματα ψυχαγωγίας αφορούσε περισσότερο ενήλικες, οι οποίοι και μπορούσαν να αντέξουν οικονομικά μία διασκέδαση αυτής της μορφής, οι νέοι στην πλειοψηφία τους στράφηκαν σε άλλες μορφές, οικονομικά προσιτές σ' αυτούς, που τους έδιναν τη δυνατότητα να ικανοποιήσουν τις μουσικές τους επιθυμίες, και η ανάδυση των οποίων πραγματικά τη δεδομένη στιγμή αποτελούσε μία καινοτομία: το δίσκο και τον κινηματογράφο.

γ. Ένα νέο όχημα διάδοσης: ο δίσκος

Η συμβολή του δίσκου στην εμφάνιση και τη διάδοση του ροκ εν ρολ είναι εκ των ουκ άνευ. Υπάρχουν δύο βασικοί παράγοντες που οδηγούν στη διαπίστωση αυτή. Η πρώτη αφορά την ίδια την ανάδυση του ροκ εν ρολ ως μουσικού είδους στις Ηνωμένες Πολιτείες, μία εξέλιξη η οποία συνδέεται άρρηκτα με τη δημιουργία δεκάδων ανεξάρτητων δισκογραφικών εταιρειών, των λεγόμενων *independent companies* ή πιο απλά *indies*, οι οποίες δημιούργησαν, διέδωσαν και στήριξαν εν τη γενέσει του το νέο μουσικό είδος.³¹

Οι εταιρείες αυτές σχηματίζονταν με την προσδοκία να αξιοποιήσουν (ή να καθιερώσουν) καλλιτέχνες με τοπική συνήθως απήχηση, και να διεισδύσουν σε αγορές με συγκεκριμένα εθνικά ή φυλετικά χαρακτηριστικά, όπως και ακριβώς συνέβη με πολλές εταιρείες που στα τέλη της δεκαετίας του '40 κινήθηκαν γύρω από το λαϊκό νέγρικο τραγούδι, το ρυθμ εν μπλουζ ή το «λευκό» χίλμπλι. Φαντάζει παράδοξο που ένα μουσικό είδος με τέτοια τεράστια επιτυχία, το οποίο ουσιαστικά αναζωογόνησε (βλ. πίνακα 6) μία μουσική βιομηχανία σε κρίση, υπήρξε απότοκο προσπαθειών και επιλογών που έγιναν όχι από τις παραδοσιακές εταιρείες με την τεράστια τεχνογνωσία, αλλά από εταιρείες με ελάχιστα οικονομικά μέσα, μηδαμινή εμπειρία και ελάχιστη πρόσβαση σε μηχανισμούς προώθησης των προϊόντων τους.

³¹ Βλ. κεφάλαιο 1.

Πίνακας 6
Πωλήσεις δίσκων στις ΗΠΑ την περίοδο 1950- 1960

έτος	πωλήσεις δίσκων (σε εκατομμύρια δολάρια)
1950	189
1951	199
1952	214
1953	219
1954	213
1955	277
1956	377
1957	460
1958	511
1959	603
1960	600

Πηγή: Gillett Ch., ό.π, σελ. 634.

Ωστόσο, παρά τη φαινομενική υστέρησή τους σε σύγκριση με τις μεγάλες εταιρείες, που παραδοσιακά μοιράζονταν την πίτα της αγοράς, οι indie (αποδείχτηκε πως) διέθεταν πολλά πλεονεκτήματα: τα μεγέθη τους ήσαν μικρά -το στελεχιακό τους δυναμικό τις περισσότερες φορές εξαντλούνταν σε τρεις με πέντε ανθρώπους που συνήθως έκαναν όλες τις δουλειές- ενώ η έλλειψη πολύπλοκων διοικητικών δομών βοηθούσε τους ιδιοκτήτες να εμπιστευτούν το ένστικτό τους.³² Επιπλέον, το ρίσκο για την επένδυση σε ένα νέο καλλιτέχνη δεν ήταν μεγάλο. Οι εταιρείες αυτές είχαν μικρά έξοδα,³³ και αρκούσε μία επιτυχία της τάξεως των λίγων χιλιάδων δίσκων, για να αποφέρει η επένδυσή τους κέρδη ή έστω να μην αποβεί ζημιογόνα. Σε αντίθεση με τις indie, οι μεγάλες εταιρείες με την πολυδαίδαλη δομή τους και το πολυπληθές ανθρώπινο δυναμικό τους έπρεπε να διασφαλίσουν πωλήσεις δεκάδων χιλιάδων δίσκων, για να θεωρήσουν έναν δίσκο επιτυχημένο. Αυτό ίσως εξηγεί για ποιο λόγο

³² Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση της King Records. Η King Records ιδρύθηκε από τον Syd Nathan στα τέλη της δεκαετίας του '40, όταν αυτός εγκατέστησε μερικά μηχανήματα σε ένα εγκαταλελειμμένο σπίτι στο Σινσινάτι. Το πλεονέκτημα της King Records ήταν ότι μπορούσε να παράγει δίσκους μόνη της, χωρίς να είναι υποχρεωμένη να πληρώνει μεγάλα ποσά σε άλλες εταιρείες για την παραγωγή. Τη δεκαετία του '50 μεταβλήθηκε σε μια από τις μεγαλύτερες ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρείες έλκοντας ονόματα του ρυθμ εν μπλουζ, όπως τους Dominoes, την Otis Williams, τον James Brown και άλλους. Παρόμοια είναι και η περίπτωση της Atlantic Records, η οποία ιδρύθηκε το 1947 από τον Ahmet Ertegun με αρχικό κεφάλαιο μόλις πεντακόσια δολάρια. Η Atlantic στην πορεία εξελίχθηκε σε μια από τις μεγαλύτερες εταιρείες παραγωγής δίσκων παγκοσμίως (βλ. <http://members.aol.com/vocalgroups/labels.html>, τελευταία επίσκεψη: 13/8/2003).

³³ Τα έξοδα των μικρών ανεξάρτητων εταιρειών συνήθως περιελάμβαναν το νοίκιο της εταιρείας, το μισθό όσων απασχολούνταν σε αυτήν, την αμοιβή των καλλιτεχνών, τα έξοδα της ηχογράφησης και τα δώρα που δίνονταν σε d.j. τοπικών ραδιοσταθμών με σκοπό την προώθηση των τραγουδιών τους.

και δεν επένδυσαν στο ροκ εν ρολ, παρά μόνο μετά το 1957, όταν δηλαδή φαινόταν πια ότι αυτό αποτελούσε κάτι παραπάνω από μια περαστική μόδα.

Πίνακας 7
Ροκ εν ρολ επιτυχίες στο top- 10 του Billboard (1955- 1959)

είδος εταιρείας	1955	1956	1957	1958	1959
ΜΕΓΑΛΗ	3	9	14	11	9
ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΗ	5	10	29	28	29
σύνολο	8	19	43	39	38

Πηγή: Gillett Ch., ό.π, σελ. 634.

Η ανακάλυψη ωστόσο, ενός μουσικού είδους από μόνη της δεν αρκούσε για να δημιουργήσει μία αγορά, η οποία να περιλαμβάνει αποκλειστικά εφήβους. Η ύπαρξή της τελευταίας αποτελεί οπωσδήποτε μια σημαντική εξέλιξη που συνδέεται με την εμφάνιση του ροκ εν ρολ, αν και συνήθως υποβιβάζονται οι απαρχές της, ίχνη της οποίας είναι εμφανή ήδη από τη δεκαετία του '30.³⁴ Παρ' όλα αυτά, η ύπαρξη μιας μουσικής η οποία να «απευθύνεται» σε μία ομάδα «πελατών» συγκροτημένη στη βάση της ηλικίας, ή πιο σωστά η γενίκευση και καθιέρωση της πρακτικής αυτής, υπήρξε μια πραγματικότητα, που έκανε την εμφάνισή της τη δεκαετία του '50, και η οποία οφείλει πολλά στην ανακάλυψη του δίσκου των 45 στροφών.

Ο δίσκος αυτός, γνωστός και ως σινγκλ (single), υπήρξε η «απάντηση» της RCA το 1949 στην καθιέρωση του δίσκου βινυλίου των 33^{1/3} στροφών (ή 33, όπως είναι πιο γνωστός) από την Columbia ένα χρόνο νωρίτερα. Με τον τελευταίο, η Columbia έφερνε μια πραγματική επανάσταση στον χώρο της δισκογραφίας, καθώς εισήγαγε ένα δίσκο πολύ πιο ανθεκτικό από το –εύθραυστο– σελάκ που διαδεχθηκε, και ο οποίος μπορούσε να περιλαμβάνει τουλάχιστον μισή ώρα μουσικής σε κάθε πλευρά του: όχι άδικα, ο δίσκος των 33 στροφών ονομάστηκε Long Playing ή πιο απλά LP. Ο δίσκος των 45 στροφών βασιζόταν κι αυτός στο βινύλιο, αξιοποιούσε τις

³⁴ Όπως αναφέρει ο Keir Keightley, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '30 τα τραγούδια της popular music στις ΗΠΑ απευθύνονταν σε ένα κοινό μη διαφοροποιημένο ηλικιακά. Ωστόσο, από τα τέλη της δεκαετίας άρχισε να γίνεται αντιληπτή η δημιουργία υποομάδων, στις οποίες και άρχισαν να απευθύνονται πια διαφορετικά τραγούδια. Ήδη το 1939 ορισμένοι κριτικοί σημείωναν πως ορισμένα τραγούδια των Big Bands μπορούσαν να γίνουν «κατανοητά» μόνο από ακροατήρια εφήβων (Keightley K., «Reconsidering rock», στο Frith S., Straw W., Street J., *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέμπριτζ 2001, σελ. 112).

δυνατότητές του, καθώς ήταν εξίσου ανθεκτικός με το δίσκο των 33 στροφών, όμως η κάθε του πλευρά περιείχε μόνο ένα τραγούδι, γεγονός που μείωνε κατά πολύ την τιμή του.³⁵

Η ανακάλυψη και εισαγωγή στο εμπόριο του δίσκου των 45 στροφών από την ανταγωνίστρια RCA υπήρξε καταλυτική για την παγίωση της διχοτόμησης που ήδη από τη δεκαετία του '40 παρατηρούνταν στην αγορά της popular music στις ΗΠΑ με βασικό κριτήριο την ηλικία των αγοραστών: οι έφηβοι καθιερώθηκαν ως μία αυτόνομη ομάδα, το LP άρχισε να προβάλλεται ως ο δίσκος που απευθυνόταν σε όλη την οικογένεια, ενώ το οικονομικότερο σινγκλ ως ο δίσκος που προοριζόταν για τις επιτυχίες της εποχής, γραμμένες κυρίως για τους τηνείτζερ.³⁶ Το σινγκλ, αν πιστέψουμε τα όσα γράφει ο Michael Ocks στην εισαγωγή του βιβλίου του, στα μάτια των εφήβων που συνωστίζονταν γύρω από τα τζούκμποξ, φάνταζε «νεανικό φλερτ», όταν το LP φάνταζε «σχέση».³⁷

Η ελληνική νεολαία ευθυγραμμίστηκε άμεσα με την εξέλιξη αυτή και το δισκάκι των 45 στροφών αναδείχθηκε σε δυνατότητα διασκέδασης, εναλλακτική από αυτήν που προσέφεραν τα φημισμένα –και ακριβά– κέντρα διασκεδάσεως της εποχής. Η εμφάνιση ενός συνόλου εφήβων που ανέπτυξαν –καταρχήν μουσικές και αισθητικές– προτιμήσεις έχοντας ως σημείο αναφοράς τους το ροκ εν ρολ, φαίνεται πως οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό στις δυνατότητες που παρείχε η ευκολία απόκτησης του δίσκου των 45 στροφών, καθώς και του πικάπ που αποτελούσε προϋπόθεση αναπαραγωγής του. Στα μέσα της δεκαετίας του '50 και τα δύο ήταν απολύτως προσιτά, τουλάχιστον για τα μεσαία στρώματα του πληθυσμού, και η απόκτησή τους

³⁵ Στα μέσα της δεκαετίας του 50 το σινγκλ κόστιζε στις ΗΠΑ 89 σεντς, όταν το LP κόστιζε 3,98 δολάρια (Ocks M., *Classic Rock Covers*, Κολωνία 2001, σελ. 6- 7). Για να αντιληφθούμε την τάξη μεγέθους, ας αναφέρουμε ότι με βάση την μετατροπή που μπορεί να κάνει κανείς στην ιστοσελίδα του *American Institute for Economic Research*, 89 σεντς το 1956 αντιστοιχούν σε 6,18 δολάρια του έτους 2004 και 3,98 δολάρια του 1956 σε 27,63 δολάρια του 2004 («AIER Cost-of-Living Calculator», στο <http://www.aier.org/cgi-aier/calculator.cgi>, τελευταία επίσκεψη: 08/02/2005).

³⁶ Keightley K., ό.π., σελ. 113.

³⁷ Γράφει σχετικά ο Michael Ocks: «For a number of reasons, albums seemed much more adult than singles. [...] Albums expanded the aural experience with a visual. Albums were 5 inches bigger and 4 times more expensive. Finally, you could hold the album cover while listening to the music and the music played for almost 20 minutes before you had to change the record. No comparison: one was an affair, while the other was a relationship» (Ocks M., ό.π., σελ. 7).

φαίνεται πως υποκίνησε την ανάπτυξη μίας «μόδας» γύρω από την ακρόαση μοντέρνων ρυθμών:

Τότε μόλις είχαν αρχίσει να κυκλοφορούν τα πρώτα πικάπ, που ήταν προσιτά. Δηλαδή ένα πικαπάκι μπορούσαν να σου το κάνουν δώρο βρε παιδί μου. Τα Γκάραρντ...! Μου πήρε ένα εμένα η μάνα μου για παράδειγμα... Από τη στιγμή που άρχιζες να έχεις πικαπάκι, το οποίο ήταν μεγάλη υπόθεση, άρχιζες να κάνεις οικονομίες μετά να αγοράσεις δίσκους, ή να ανταλλάξεις δίσκους με φίλους, ή να σου φέρουν δίσκους δώρο, αντί να σου φέρουν δώρο μια γραβάτα στα γενέθλιά σου για παράδειγμα... Κι άρχισε σιγά-σιγά να κινείται μια ιστορία με τους δίσκους. Κι όταν λέμε δίσκους μιλάμε για δίσκους που συγκινούσαν τη νέα γενιά, πηγαίναμε στα πρώτα δισκάδικα να βρούμε τον τάδε δίσκο του Πρίσλεϋ ή δεν ξέρω γω ποιανού, που ακολουθούσανε μετά. Αυτά όλα ανησυχούσανε τους γονείς....³⁸

Υπήρχαν δύο τύποι πικάπ που έπαιζαν δισκάκια των 45 στροφών. Τα κλασικά πικάπ τα οποία ο χρήστης ήταν υποχρεωμένος να συνδέσει με κάποιο ραδιόφωνο, ώστε να ακούσει το τραγούδι του δίσκου και τα ηλεκτρόφωνα. Τα ηλεκτρόφωνα, αντίθετα από τα πικάπ, ήσαν φορητά, εγκλείονταν σε μια μικρή «βαλίτσα» για να μεταφέρονται εύκολα και έφεραν ενσωματωμένο ενισχυτή και μεγάφωνο. Παρά την ακριβότερη από τα απλά πικάπ- τιμή τους αποτελούσαν ένα αντικείμενο πόθου και ιδανικό «εργαλείο» για τα πάρτυ και τις εκδρομές. Αντίθετα, τα απλά πικάπ ήσαν πιο προσιτά και πάνω τους πρέπει να στήθηκε η μόδα της ακρόασης του ροκ εν ρολ. Αν οι διαφημίσεις στον τύπο μας δίνουν μία αίσθηση της πραγματικότητας, τα Γκάραρντ (Garrard) πρέπει να ήσαν από τα πιο διαδεδομένα πικάπ της εποχής κοστίζοντας τον Σεπτέμβριο του 1956 γύρω στις 1400 δραχμές.³⁹ Αυτό επέτρεψε σε πολλούς εφήβους να αγοράσουν -ή συχνότερα να ζητήσουν ως δώρο από τους γονείς τους- ένα τέτοιο

³⁸ Συνέντευξη Μιχάλης Παπαγιαννάκης, 21/07/2004.

³⁹ Βλ. σχετικά διαφήμιση των Garrard στην εφημερίδα *Τα Νέα*: 01/09/1956.

πικάπ. Η παρακάτω αφήγηση μας δίνει μια εικόνα για τον τρόπο με τον οποίον ξεκίνησε σταδιακά η πρακτική της αγοράς δίσκων ροκ εν ρολ στην Ελλάδα:

Ο καθένας όλο και κάτι είχε, όλο και κάτι μάζευε, όλο και κάτι του χάριζαν. Εγώ θυμάμαι το 1957, δηλαδή εγώ ήμουν α δέκα έξι και ο αδερφός μου δέκα τρία, μας πήραν οι γονείς μας ένα πικάπ, πικάπ που συνδεόταν με το ραδιόφωνο του σπιτιού. Πήραμε πικάπ, πήραμε επιπλάκι που να δεχτεί το πικάπ, για να είναι προστατευμένο, και τη χρονιά εκείνη τα Χριστούγεννα, εγώ εξασφάλισα απ' όλους τους συγγενείς, θείους, μπαμπάδες και λουπά, ότι θέλω δώρο δισκάκια. Και άρχισα να μαζεύω τέτοια πράγματα...⁴⁰

Το ροκ εν ρολ διαδόθηκε στην Ελλάδα μέσα από τους δίσκους των 45 στροφών, η πώληση των οποίων ήταν δυνατή σε ορισμένα κεντρικά δισκοπωλεία της Αθήνας, τα οποία και έκαναν εισαγωγές των καινούργιων δίσκων του Presley ή των άλλων αστέρων της εποχής. Στην πρώτη αυτή περίοδο (τέλη 1956, αρχές 1957), ο μηχανισμός της εμπορικής προώθησης του ροκ εν ρολ δεν ήταν αρκετά ανεπτυγμένος,⁴¹ καθώς φαίνεται πως τα δισκοπωλεία κατά βάση επιχείρησαν να αξιοποιήσουν τη λατρεία της νεολαίας για τη νέα μουσική. Ένα χαρακτηριστικό επεισόδιο της διαδικασίας αυτής υπήρξε ο χορός που διοργάνωσαν τα καταστήματα «Δισκοφίλ» (Discophile) με την ευκαιρία της εισαγωγής των νέων δίσκων του Elvis Presley.

Ο χορός αυτός πραγματοποιήθηκε στις 4 Νοεμβρίου του 1956 στο κοσμικό κέντρο διασκέδασης «Chez- Nous». Τρεις ημέρες πριν, σύμφωνα με όσα γράφει ο

⁴⁰ Συνέντευξη Μανόλης Αναστασιάδης, 06/08/2004.

⁴¹ «Ανεπτυγμένος» με βάση τα σημερινά δεδομένα. Βεβαίως εξετάζοντας την ιστορία του ροκ εν ρολ θα πρέπει να είμαστε ανά πάσα στιγμή έτοιμοι να απεμπολήσουμε οποιαδήποτε εικόνα έχουμε σχηματίσει στο μυαλό μας με βάση τη συσσωρευμένη εμπειρία των πρόσφατων δεκαετιών. Στα μέσα της δεκαετίας του '50 η ίδια η έννοια της φράσης «ακούω μουσική» είχε ιδιαίτερο νόημα, καθώς ήταν εξαιρετικά περιορισμένη. Αντίθετα με σήμερα, που μουσική μπορεί να ακούσει κανείς οπουδήποτε (στο αυτοκίνητο, σε δημόσιους χώρους κλπ), το '50 η ακρόαση της μουσικής ήταν μία αυστηρά προσωπική υπόθεση –άρα και επιλογή στο μέτρο του δυνατού-, η οποία εν πολλοίς εξαντλούνταν στη δυνατότητα που έδινε το ραδιόφωνο (συνέντευξη Μ. Παπαγιαννάκης, 21/07/2004).

τύπος, ένα κιβώτιο που περιείχε τις τελευταίες επιτυχίες του Presley είχε καταφτάσει στο λιμάνι του Πειραιά για λογαριασμό των διοργανωτών της εκδήλωσης και η «Δισκοφίλ» επιχείρησε να αξιοποιήσει εμπορικά τα κύματα του ενθουσιασμού, που είχε προκαλέσει στους «ροκεντρολιστάς» η παραπάνω είδηση. Προσκήλσεις τυπώθηκαν και εστάλησαν, το νέο φαίνεται πως κυκλοφόρησε με καταπληκτική ταχύτητα και την Κυριακή το πρωί εκατοντάδες νέοι, αγόρια και κορίτσια, βρέθηκαν στο «Chez--Nous», όπου επί δύο ώρες χόρευαν ασταμάτητα.⁴² «Το τί έγινε στη συγκέντρωσι είνε αδύνατο να περιγραφή» σχολιάζει έκπληκτος ο αρθρογράφος της Ακροπόλεως. «Μια ομαδική υστερία κατέλαβε τους συγκεντρωθέντας, οι οποίοι χόρεψαν επί δύο ολόκληρες ώρες, ενώ άκουγαν την φωνή του Πρέσλεϋ να τραγουδά στίχους όπως: *Μετάγγισις, μετάγγισις! Ελαττώθηκαν τα ερυθρά αιμοσφαίριά μου και χάνομαι. Μετάγγισις!*».⁴³

δ. Ο ρόλος του κινηματογράφου

Αν εκδηλώσεις, όπως αυτές του δισκοπωλείου «Δισκοφίλ» ή τα μουσικά πρωινά που διοργάνωνε ο Γιώργος Οικονομίδης⁴⁴ αποτελούσαν μία αφορμή συνάντησης για τους οπαδούς του ροκ εν ρολ και επίδειξης των χορευτικών τους ικανοτήτων, ο βασικότερος δίαυλος για τη διάδοση του ροκ εν ρολ φαίνεται πως υπήρξε ο κινηματογράφος. Η σημασία για την εξάπλωση του ροκ εν ρολ σε παγκόσμια κλίμακα υπήρξε τεράστια και βασικός «υπεύθυνος» για την εξέλιξη αυτή υπήρξαν οι δεκάδες ταινίες που προβλήθηκαν μετά το 1956 και είχαν ως θέμα τους τη μουσική ροκ εν ρολ. Οι ταινίες αυτές αποτελούσαν εξέλιξη ενός ενδιαφέροντος που, όπως είδαμε, είχε αναπτύξει το Hollywood σχετικά με τα προβλήματα που είχαν ή

⁴² «Ενώπιον εκατοντάδων θεατών: Οι οπαδοί του Ροκ εν Ρολ έδωσαν χθες εις κοσμικόν κέντρον τον πρώτον χορό τους», *Απογευματινή*: 05/11/1956.

⁴³ «Εξάλλοι νεαροί Αθηναίοι χωρίς ... ερυθρά αιμοσφαίρια ... «πέθαναν» εις τον ρυθμόν του Ροκ- εντ- Ρολλ», *Ακρόπολις*: 06/11/1956.

⁴⁴ Ο Γιώργος Οικονομίδης, γνωστός κονφερασιέ της εποχής και οργανωτής των περιφημων «μουσικών πρωινών», υπήρξε από τους πρώτους που προσπάθησαν να αξιοποιήσουν την αγάπη της νεολαίας για το ροκ εν ρολ. Το Νοέμβριο του 1956 μάλιστα ξεκίνησε τα μουσικά πρωινά της σαιζόν στο θέατρο «Ακροπόλ» οργανώνοντας επίδειξη του νέου χορού με παράλληλη «δίκη» της νέας «τρέλας» των νέων. Το αποτέλεσμα ήταν να «καταδικαστεί» ο χορός από την πλειοψηφία των παρευρισκομένων εν μέσω αποδοκιμασιών των φίλων του ροκ εν ρολ που υποχρέωσαν τον ιδιοκτήτη του «Ακροπόλ» Β. Μπουρνέλλη να μη επιτρέψει στο εξής την τέλεση μουσικών πρωινών στο θέατρό του («Το Ροκ εν Ρολ δημιουργεί επεισόδια», *Τα Νέα*: 12/11/1956)

δημιουργούσαν οι νέοι με τη συμπεριφορά τους στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '50.

Το ενδιαφέρον του Hollywood για τη νεολαία δεν υπήρξε άμοιρο των γενικότερων οικονομικών και πολιτισμικών εξελίξεων της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου. Πράγματι, αμέσως μετά τη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου ο κινηματογράφος στις ΗΠΑ φαίνεται πως πέρασε μία μεγάλη οικονομική κρίση. Η επιβολή δασμών στις αμερικανικές κινηματογραφικές ταινίες, που επέβαλαν πολλές χώρες πέραν του Ατλαντικού, αλλά και ο σχηματισμός δεκάδων μικρών «ανεξάρτητων» εταιρειών εντός της χώρας, που ευνοήθηκε από σχετικά φορολογικά «παραθυράκια» της αμερικανικής νομοθεσίας, οδήγησε πολλές μεγάλες εταιρείες του Hollywood σε οικονομικά αδιέξοδα. Η εμφάνιση της τηλεόρασης επέτεινε το πρόβλημα, καθώς οδήγησε σε σημαντική μείωση του αριθμού των εισιτηρίων των κινηματογράφων.⁴⁵

Σε μια κίνηση απελπισίας, οι ιδύνοντες των μεγάλων κινηματογραφικών εταιρειών άρχισαν να διαθέτουν μεγάλα «πακέτα» με ταινίες τους στα τηλεοπτικά κανάλια, αφήνοντας έτσι τους ιδιοκτήτες των κινηματογράφων δίχως καινούργιο υλικό. Αυτό είχε ως συνέπεια να στραφούν οι τελευταίοι, εξανάγκης σε μεγάλο βαθμό, στις μικρές κινηματογραφικές εταιρείες, οι οποίες καλλιεργούσαν ένα συγκεκριμένο είδος ταινιών, γνωστό ως «exploitation picture», η θεματολογία του οποίου περιελάμβανε κοινωνικά θέματα με προσδοκώμενη απήχηση κυρίως στο νεανικό κοινό: το ροκ εν ρολ βρήκε εύκολα τη θέση του σε αυτήν, δίπλα σε άλλα προσφιλή θέματα της εποχής, όπως η νεανική παραβατικότητα ή η έλευση εξωγήινων όντων. Επρόκειτο για μία διαδικασία, που είχε εκπληκτικές ομοιότητες με ό,τι περίπου την ίδια εποχή συνέβη στο χώρο της μουσικής βιομηχανίας, και την οποία ο Thomas Doherty στη θεμελιώδη μελέτη του για την ανάδυση των νεανικών ταινιών

⁴⁵ Το 1951 δεκάδες κινηματογράφοι έκλεισαν εξαιτίας της επέλασης της τηλεόρασης (εκατόν τριάντα τέσσερις μονάχα στην Καλιφόρνια). Ακόμη και σε πόλεις με μόνον έναν τηλεοπτικό σταθμό οι μετρήσεις έδειχναν πτώση της επισκεψιμότητας στους κινηματογράφους από 20 έως και 40% (Baers M, «The Fifties: Gale Encyclopedia of Popular Culture», στο http://www.findarticles.com/cf_0/g1epc/tov/2419100441/p1/article.jhtml?term=, τελευταία επίσκεψη: 22/1/2004).

τη δεκαετία του '50 εύστοχα έχει χαρακτηρίσει «juvenilization of American movies».⁴⁶

Ο Ατίθασος και ο Επαναστάτης χωρίς Αιτία με την εισπρακτική επιτυχία που γνώρισαν, «επιστημοποίησαν» την αυτονομία της «νεανικής ταινίας» και εξακόντισαν το είδος αυτό σε ολόκληρο τον πλανήτη.⁴⁷ Μία πρωτόγνωρη «τρέλα» κατέλαβε τους νέους, ιδίως τις κοπέλες, για τους πρωταγωνιστές των δύο ταινιών, οι οποίοι μεταβλήθηκαν σε είδωλα της νεολαίας,⁴⁸ και η επιτυχία των οποίων προοιωνιζόταν την «τρέλα» που θα κατελάμβανε τους νέους λίγο αργότερα για τους καλλιτέχνες του ροκ εν ρολ. Το παρακάτω επεισόδιο είναι χαρακτηριστικό: στο Παρίσι γύρω στο 1956 τριάντα μαθήτριες έστειλαν επιστολή στον ιδιοκτήτη τοπικού κινηματογράφου παρακαλώντας τον να αλλάξει τις ημερομηνίες προβολής του *Επαναστάτη χωρίς Αιτία*, ώστε να μπορέσουν να παρακολουθήσουν την ταινία πριν ξεκινήσουν οι διακοπές του σχολείου. Αυτός συμφώνησε. Δεν θα μπορούσε να κάνει διαφορετικά, αφού οι συγκεκριμένες μαθήτριες είχαν ήδη παρακολουθήσει την ταινία δέκα πέντε φορές...⁴⁹

Η ανάδυση της νεολαίας τη δεκαετία του '50 ως μιας αυτόνομης κοινωνικής ομάδας με τα δικά της πολιτισμικά προτάγματα, τα δικά της «πολιτιστικά σύμβολα

⁴⁶ Doherty T., *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Φιλαδέλφεια 1988.

⁴⁷ Για τις κοινωνικές προϋποθέσεις της εμφάνισης «ηρώων» της νεολαίας στις Ηνωμένες Πολιτείες τη δεκαετία του '50, το περιεχόμενο της έννοιας «προσωπική φυγή», καθώς και την εγγραφή του φαινομένου αυτού σε ευρύτερες εξελίξεις στο χώρο της τέχνης, βλ. Hart J., «Speeding Toward Death. Neal Cassady, Charlie Parker and Escape in the 1950s», στο <http://www.honors.umd.edu/HONR269J/projects/hart.html>, τελευταία επίσκεψη: 25/01/2005.

⁴⁸ Ο τύπος κατέγραψε με έκπληξη τη λατρεία των νέων για τον Τζέιμς Ντην. Σε πολυσέλιδο αφιέρωμά τους οι «Εικόνες» δημοσίευαν επιστολές θαυμαστριών, οι οποίες ικέτευαν για να αποκτήσουν προσωπικά αντικείμενα του αμερικανού ηθοποιού: «Σας παρακαλώ στείλτε μου ένα τόσο δα κομματάκι από τα ρούχα του [...] ώστε να λέω ότι έχω κάτι από αυτόν. Στείλτε μου έστω και μια τρίχα από τα μαλλιά του όταν ήταν μικρούλης. Δεν με νοιάζει τι θα μου στείλετε, φθάνει να είναι κάτι απ' αυτόν!» έγραφε χαρακτηριστικά μία θαυμάστριά του. Αξίζει να σημειωθεί ότι γύρω από τον Τζέιμς Ντην στήθηκε μία δραστηριότητα που στόχευε στην εμπορική αξιοποίηση της φήμης του και την οποία θα συναντήσουμε αργότερα στην περίπτωση αστέρων του ροκ εν ρολ, όπως ο Elvis. Ο αρθρογράφος των «Εικόνων» γράφει πως στο εμπόριο μπορούσε να βρει κανείς πλαστικά, μαρμαρίνα και χάλκινα ομοιώματα της κεφαλής του Τζέιμς Ντην, τα οποία πωλούνταν αντί πέντε, τριάντα και εκατόν πενήντα δολαρίων αντίστοιχα («Παραλήρημα γύρω από ένα νεκρό αγόρι», *Εικόνες* 68 (11/02/1957)).

⁴⁹ Kureishi H., *The Faber Book of Pop*, London 1995, σελ. 60, δημοσιεύεται στο Julian R., «Teen Movies. A case study of a form of popular culture», στο <http://hsc.csu.edu.au/pta/scansw/teen.html>, τελευταία επίσκεψη: 13/01/2005.

ταυτότητας»⁵⁰ και τις δικές της μουσικές ή αισθητικές προτιμήσεις παγιώθηκε με την εξάπλωση του ροκ εν ρολ, ωστόσο οι απαρχές της φαίνεται πως υπάρχουν στην επιρροή που άσκησαν οι εμβληματικές φιγούρες του Μάρλον Μπράντο και του Τζέιμς Ντην: στη Σουηδία νεαροί ντυμένοι με τζιν και τζάκετ, οι αποκαλούμενοι από τις αρχές «Dean-agers», κυκλοφορούσαν με σκούτερ στους δρόμους προκαλώντας κύματα ανησυχίας, έναν προάγγελο, δίχως άλλο, της ανησυχίας που θα προκαλούσαν στις δυτικές κοινωνίες οι οπαδοί του ροκ εν ρολ. Στην Τσεχοσλοβακία οι «pàsek», νεαροί που προσπαθούσαν να μοιάσουν στον Τζέιμς Ντην, στέκονταν στην πλατεία Wenceslaus της Πράγας, μασώντας τσίχλα και κοιτάζοντας ανέμελα τους περαστικούς.⁵¹ Οι διεθνείς διαστάσεις που γνώριζε η αποδοχή των δύο καλλιτεχνών ήταν τεράστια, γεγονός που εξαρχής καταγράφηκε ως ένα στοιχείο με ιδιαίτερο ενδιαφέρον: από τα περίπου έξι χιλιάδες γράμματα που κατέφθαναν για τον Τζέιμς Ντην κάθε μήνα στο Hollywood στα γραφεία της Warner Brothers, τα μισά προέρχονταν από το εξωτερικό.⁵²

Η επιτυχία που γνώρισε με τη *Ζούγκλα του Μανροπίνακα* το ροκ εν ρολ, ώθησε τις κινηματογραφικές εταιρείες να ασχοληθούν για πρώτη φορά συστηματικά με το νέο μουσικό είδος. Η τοποθέτηση της μουσικής στον πυρήνα μιας ταινίας υπήρξε ουσιαστικά μια πρωτοτυπία του ροκ εν ρολ, καθώς η πρώτη ταινία που μπορεί να θεωρηθεί «μουσική» είχε γυριστεί μόλις το 1955 και σε αυτήν συμμετείχε ένα πλήθος καλλιτεχνών του μπλουζ και του ρυθμ εν μπλουζ. Το στοιχείο που διαφοροποιούσε τις «ροκ εν ρολ ταινίες» (rock and roll movies) από άλλες του παρελθόντος, όπως λ.χ. τα μιούζικαλ, ήταν το γεγονός ότι πλέον η μουσική δεν αποτελούσε ένα παραπληρωματικό στοιχείο της πλοκής, αλλά σχεδόν την καταργούσε. Με άλλα λόγια, στις ροκ εν ρολ ταινίες η πλοκή ήταν από υποτυπώδης έως ανύπαρκτη και, όπου υπήρχε τέτοια, ήταν απλώς η αφορμή για να ακουστούν τα τραγούδια των καλλιτεχνών.

Μόνο μέχρι τα τέλη του 1956, έξι κινηματογραφικές ταινίες είχαν κυκλοφορήσει στις ΗΠΑ με (αποκλειστικό) θέμα τους το ροκ εν ρολ. Από αυτές, η

⁵⁰ Hobsbawm E., *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, Αθήνα 1997, σελ. 421.

⁵¹ Ryback T., *Rock Around the Block. A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, Νέα Υόρκη 1990, σελ. 10.

⁵² Julian R., «Teen Movies. A case study of a form of popular culture», στο <http://hsc.csu.edu.au/pta/scansw/teen.html>, τελευταία επίσκεψη: 13/01/2005.

πρώτη με τον τίτλο *Rock Around the Clock*, ερχόταν να αξιοποιήσει την επιτυχία που είχε γνωρίσει η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* και σε αυτήν εμφανίζονταν καλλιτέχνες, όπως ο Bill Haley (φυσικά), ο Little Richard και οι Platters. Μία δεύτερη ταινία με τον τίτλο *Rock, Rock, Rock!* προβλήθηκε στους κινηματογράφους στα τέλη του χρόνου κάνοντας γνωστούς τους Flamingos και τον ιδιοφυή Chuck Berry, ενώ ο Elvis Presley έκανε την παρθενική του παρουσία στο κινηματογραφικό πανί επίσης το 1956 σε μια ταινία της Paramount με τον τίτλο *Love Me Tender*.⁵³

Αξιοποιώντας το παγκόσμιο δίκτυο διανομής που ήδη από τον Μεσοπόλεμο είχε συγκροτήσει η βιομηχανία του Hollywood⁵⁴ και «πατώντας» πάνω στην επιτυχία που πρόσφατα είχαν γνωρίσει ταινίες, όπως ο *Ατίθασος*, ο *Επαναστάτης χωρίς Αιτία* και η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα*, οι ροκ εν ρολ ταινίες φαίνεται πως υπήρξαν το βασικό μέσο για την εξάπλωση της νέας μουσικής ανά την υφήλιο. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '50, τριάντα τρεις «ροκ εν ρολ ταινίες» είχαν γυριστεί (βλ. πίνακα), στις οποίες είχαν παρελάσει όλοι οι σημαντικοί καλλιτέχνες του ροκ εν ρολ, κάνοντας γνωστό το τελευταίο σε ολόκληρο τον κόσμο.

Πίνακας 8
Ροκ εν ρολ ταινίες (rock an roll movies)
τη δεκαετία του '50

	τίτλος ταινίας	έτος	συμμετέχοντες καλλιτέχνες
1	Rocking the Blues	1955	Mantan Moreland F.E. Miller Connie Carroll The Wanderers The Harptones The Hurricanes The Five Miller Sisters Pearl Woods Linda Hopkins

⁵³ Η ταυτόχρονη επιτυχία του ροκ εν ρολ και των νεανικών ταινιών στα μέσα της δεκαετίας του '50 οδήγησε σε ένα φαινόμενο που έγινε γνωστό ως «transmedia exploitation» και συνίστατο στην μεταπήδηση δημοφών ηθοποιών στη δισκογραφία και το αντίστροφο: με τον Alan Freed να είναι ο πρώτος που αξιοποίησε τις teen pictures στις συναυλίες που διοργάνωνε, μια σειρά από τραγουδιστές, όπως ο Elvis Presley Pat Boone μετατράπηκαν (και) σε είδωλα του κινηματογράφου, ενώ δημοφιλείς καλλιτέχνες, όπως ο Ricky Nelson, ηχογράφησαν δίσκους με μεγάλη επιτυχία. Ο Thomas Doherty τονίζει την πρακτική αυτή ακριβώς ως υπόδειγμα του τρόπου με τον οποίο η ανάδυση των νέων ως αυτόνομης κοινωνικής ομάδας οδήγησε σε ό,τι ο ίδιος χαρακτηρίζει «ενοποίηση των βιομηχανιών της popular culture» στις ΗΠΑ (Cavicchi D., «Review of Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*», H-Amstdy, H-Net Reviews, October 2002, path=290581038557493).

⁵⁴ Hobsbawm E., ό.π., σελ. 419.

			Hal Jackson
2	Rock, Rock, Rock!	1956	Alan Freed Frankie Lymon and the Teenagers The Moonglows Chuck Berry The Flamingos Johnny Burnette Trio La Vern Baker Cirino The Bowties The Three Chuckles
3	Rock Around the Clock	1956	Bill Haley and the Comets The Platters Tony Martinez and his Band Freddie Bell and his Bellboys Little Richard
4	Don' t Knock the Rock	1956	Bill Haley and the Comets Alan Freed Little Richard Alan Dale The Treniers Patricia Hardy Dave Appell and his Applejacks
5	Love Me Tender	1956	Elvis Presley
6	Shake, Rattle and Rock	1956	Mike Connors Lisa Gaye Sterling Holloway Fats Domino Joe Turner Tommy Charles Margaret Dumont Douglas Dumbrille Raymond Hatton
7	Rock Pretty Baby	1956	Sal Mineo John Saxson Luanna Patten Edward C. Platt Fay Wray Rod Mc Kuen Shelly Fabares George Winslow
8	Loving You	1957	Elvis Presley
9	Jailhouse Rock	1957	Elvis Presley
10	Mr. Rock and Roll	1957	Alan Freed Little Richard Clyde Mc Phatter Frankie Lymon and the Teenagers Teddy Randazzo Chuck Berry Rocky Graziano Lois O' Brien Lionel Hampton Ferlin Husky The Moonglows Brook Benton

			La Vern Baker Shaye Cogan
11	The Girl Can't Help It	1957	Fats Domino The Platters Gene Vincent and the Blue Caps Eddie Cochran Nino Tempo The Treniers Little Richard
12	Untamed Youth	1957	Mamie Van Doren Lori Nelson John Russell Don Burnett Eddie Cochran Lurele Tuttle Yvonne Lime
13	Rock Baby, Rock It	1957	Johnny Carroll and the Hot Rocks Don Coats and the Bon- Aires Key Wheeler Rosco Gordon and the Rod Tops The Five Stars The Belew Twins Preacher Smith and the Deacons The Cell Block Seven
14	Rock All Night	1957	Dick Miller Russell Johnson Abby Dalton Jonathon Haze The Platters Robin Morse The Blockbusters
15	The Big Beat	1957	Del Vikings Fats Domino The Diamonds The Four Aces Count Basie Harry James The Mills Brothers
16	Jambouree	1957	Kay Medford Robert Pastine Paul Carr Freda Holloway Slim Whitman Jodie Sands Frankie Avalon Fats Domino Jerry Lee Lewis Carl Perkins Lewis Lymon and the Teen Chords Buddy Knox Count Basie The Four Coins Joe Williams
17	Calypso Heat Wave	1957	Johnny Desmond Merry Anders

			Paul Langton Michael Granger Meg Myles Joel Grey The Treniers The Tarriers The Hi-Lo' s Maya Angelou Darla Hood
18.	Bop Girl Goes Calypso-	1957	Judy Tyler Bobby Troup Margo Wood Lucien Littlefield Mary Kaye Trio Nino Tempo
19	Rock Around the World	1957	Tommy Steele Patrick Westwood Dennis Price Tom Littlewood
20	King Creole	1958	Elvis Presley
21	Go, Johnny Go!	1958	Jimmy Clanton Alan Freed Sandy Stewart Chuck Berry Jo-Ann Campbell Herb Vigran The Cadillacs Ritchie Valens Eddie Cochran Harvey Fuqua The Flamingos Jackie Wilson
22	High School Confidential!	1958	Russ Tamblyn Jan Sterling John Drew Barrymore Mamie Van Doren Diane Jergens Ray Anthony Jerry Lee Lewis Jackie Coogan Charles Chaplin Jr Lyle Talbot William Wellman Jr Michael Landon
23	Sing, Boy Sing	1958	Tommy Sands Lili Gentle Edmont O' Brien John Mc Intyre Nick Adams
24	Hot Rod Gang	1958	John Ashley Gene Vincent Jody Fair Steve Drexel
25	Summer Love	1958	John Saxon Molly Bee

			Rod Mc Kuen Judi Meredith Jill St. John George Winslow Fay Wray Edward Platt Shelly Fabares Troy Donohue
26	Let's Rock!	1958	Julius La Rosa Phyllis Newman Conrad Janis Della Reese Joy Harmon The Royal Teens Paul Anka Danny and the Juniors Roy Hamilton Wink Martindale The Tyrones
27	Dragstrip Riot	1958	Yvonne Lime Gary Clarke Fay Wray Connie Stevens Bob Turnbull
28	Carnival Rock	1958	Susan Cabot Brian Hutton David Stewart Dick Miller Ed Nelson
29	The Gene Krupa Story	1959	Sal Mineo Susan Kohner James Darren Susan Oliver Yvonne Craig Lawrence Dobkin Red Nichols Buddy Lester
30	Hound Dog Man	1959	Fabian Carol Lynley Stuart Whitman Arthur O' Connell Dodie Stevens Betty Field Royal Dano Margo Moore Claude Akins Edgar Buchanan Jane Darwell
31	Juke Box Rhythm	1959	Jo Morrow Jack Jones Brian Donlevy George Jessel Hans Conried Karin Booth Marjorie Reynolds

32	Girls Town	1959	Mamie Van Doren Mel Torme Paul Anka Ray Anthony Maggie Hayes Cathy Crosby Gigi Perreau Gloria Talbot Jim Mitchum Elinor Donahue Sheilah Graham Harold Lloyd Jr Charles Chaplin Jr
33	Idle on Parade	1959	Anthony Newley Anne Aubrey William Bendix Sidney James Lionel Jefferies David Lodge

Πηγή: «Rock an Roll Movies. The Fifties», στο <http://www.rockabilly.nl/general/movies.htm>, τελευταία επίσκεψη: 13/01/2005.

Στην Ελλάδα μπορούμε να πούμε με σχετική βεβαιότητα ότι το ροκ εν ρολ διαδόθηκε μέσα από αυτήν τη διαδικασία. Φαίνεται πως το 1956 είχε δημιουργηθεί και στη χώρα μια πολυπληθής ομάδα νεαρών με κοινό σημείο αναφοράς τον Τζέιμς Ντην και τις ταινίες του, οι οποίοι μάλιστα τον Ιανουάριο του 1957 τέλεσαν στον κινηματογράφο ΠΑΛΛΑΣ ένα καλλιτεχνικό μνημόσυνο του ειδώλου τους, με αφορμή την προβολή της τελευταίας ταινίας του *Ο Γίγας*. Αν αληθεύουν οι εκτιμήσεις των εφημερίδων, στην εκδήλωση αυτή θα πρέπει να παρευρέθησαν περίπου δύο χιλιάδες νέοι, αριθμός οπωσδήποτε όχι μικρός.⁵⁵ Επιστολές σε διάφορα έντυπα που ζητούν την δημοσίευση αφιερωμάτων στη «μανία της εποχής», όπως χαρακτηριστικά γράφει το περιοδικό «Εικόνες»⁵⁶ και πρωτοσέλιδα σε περιοδικά ποικίλης ύλης, όπως τα «Θεάματα της εβδομάδος»,⁵⁷ απλώς υπογραμμίζουν την επρροή που άσκησε ο αμερικανός ηθοποιός σε πολλούς νέους της Αθήνας:

⁵⁵ Παπαϊωάννου Κ., «Το μνημόσυνο του Γίγαντος στο Παλλάς. 2000 Αθηναίοι αποθεώνουν και νεκρό τον Τζαίμς Ντην», *Ακρόπολις*: 30/01/1957.

⁵⁶ «Ταχυδρομείο: Η μανία της εποχής», *Εικόνες* 66 (28/01/1957), σελ. 2.

⁵⁷ *Τα Θεάματα της Εβδομάδος, εβδομαδιαίον περιοδικό ποικίλης ύλης* 4 (01/09/1957).

[Ο Τζέιμς Ντην] ... είχε επηρεάσει πολλούς νέους... Το μαλλί! Αν το βλέπατε, μια εποχή ήταν όλοι αλά Τζέιμς Ντην. Και ιδιαίτερα στις συνοικίες....⁵⁸

Η πρώτη «ροκ εν ρολ ταινία» που προβλήθηκε στην Ελλάδα, υπήρξε η *Rock Around the Clock*. Φαίνεται πως οι υπεύθυνοι της εταιρείας διανομής θεώρησαν σκόπιμο να τονίσουν περί τίνος ακριβώς πρόκειται κι έτσι η ταινία αυτή προβλήθηκε σε τρεις αθηναϊκούς κινηματογράφους (ΡΑΔΙΟ ΣΙΤΥ, ΑΣΤΟΡ και ΜΑΞΙΜ) την τελευταία εβδομάδα του Νοεμβρίου του 1956 με τον τίτλο *Ροκ Εντ Ρολ*. Οι κριτικοί των εφημερίδων κατέγραψαν το γεγονός ότι επρόκειτο ουσιαστικά για μια επίδειξη του νέου χορού, ενός χορού που όπως φαίνεται προκάλεσε κύματα ενθουσιασμού στους νεαρούς θεατές της ταινίας, που κατά τη διάρκεια της προβολής της προκαλούσαν πανδαιμόνιο με φωνές, χειροκροτήματα και σφυρίγματα επιδοκιμασίας.

«... Έτσι, αυτό το επταήμερο προβάλλεται στο «Άστορ, το «Ράδιο Σίτυ» και το «Μαξίμ» μια ταινία που δεν είχε τίποτε άλλο παρά μία δίωρη επίδειξις Ροκ εντ Ρολ, όπως δείχνει και ο τίτλος της. Κατά τα διαλείμματα που μεσολαβούν εκτυλίσσεται μια κάποια υποτυπώδης υπόθεσις, η οποία όμως πολύ λίγο απασχολεί τον θεατή που παρακολουθεί τις ωραίες φιγούρες του νέου-χορού και τις έξalles επιδείξεις της ορχήστρας του Μπίλν Χέηλ...».⁵⁹

Μία δεύτερη ταινία με τον τίτλο *Ροκ, Ροκ, Ροκ!* προβλήθηκε λίγους μήνες αργότερα, στα τέλη Φεβρουαρίου του 1957, ενώ ακολούθησαν πολλές ταινίες του Elvis Presley, με πρώτη από αυτές το *Love me Tender*.⁶⁰ Οι παραπάνω ταινίες θα εγκαινίαζαν μια πρακτική παρακολούθησης «ροκ εν ρολ ταινιών», η οποία θα κρατήσει τουλάχιστον

⁵⁸ Συνέντευξη Ρόη Ντάκουρη, 03/08/2004.

⁵⁹ Μαμάκης Αχ., «Ποια ταινία της εβδομάδος είχε καλύτερη;», *Έθνος*: 27/11/1956.

⁶⁰ Προβλήθηκε στον κινηματογράφο ΑΤΤΙΚΟΝ την τελευταία εβδομάδα του Δεκεμβρίου του 1956 με τον τίτλο «Αγάπα με τρυφερά!».

μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60,⁶¹ συνιστώντας έναν σημαντικό διάλογο γνωριμίας και εξοικείωσης των νέων της Αθήνας με τους μοντέρνους ρυθμούς.⁶²

Οι ταινίες έπαιζαν μεγάλο ρόλο. Όλες οι ταινίες, οι λίγες που ερχόντουσαν, έπαιζαν μεγάλο ρόλο, διότι έβλεπες αυτό που είχες ακούσει. Έβλεπες την κίνηση, γιατί σου έλεγε ο άλλος ας πούμε, είδα σε ένα περιοδικό, υπάρχει ένας μουρλός, ο Έλβις Πρίσλεν, και ο οποίος κουνάει ξέρω γω τα γόνατά του ή σπάει τις κιθάρες του, αλλά τό 'βλεπες... Που είναι άλλο πράγμα [...]. Κι αυτό είχε σημασία γιατί το έκανε πολύ πιο οικείο. Η εικόνα είναι εξαιρετικά πιο οικεία από τον ήχο ή από το διάβασμα σε κάποιο περιοδικό ή σε κάποια εφημερίδα...⁶³

Το αθηναϊκό κοινό συνωστιζόταν στις αίθουσες των κινηματογράφων για να παρακολουθήσει τις χορευτικές φιγούρες και τα τραγούδια των μεγάλων αστέρων του νέου είδους. Σε αφιέρωμά του στις χορευτικές μόδες της εποχής το 1957 το περιοδικό «Εικόνες» δημοσιεύει ένα διάλογο του δημοσιογράφου με κάποιους από τους οπαδούς του ροκ εν ρολ, που φαίνεται να επιβεβαιώνει την άποψη αυτή:

- «- Που μάθατε να χορεύετε Ροκ εντ Ρολ, εφ' όσον τα χοροδιδασκαλεία...
- Στον κινηματογράφο, προλαβαίνει την απορία μας, και σπεύδει να δώσει τις αναγκαίες επεξηγήσεις.
- Ήρθε μια ταινία με τον Μπύλλυ Χάλλεϋ και τους κομήτες του. Είναι η ορχήστρα που λανσάρησε το χορό στην Αμερική. Από τις μικρές σκηνές του έργου ...».⁶⁴

⁶¹ Αναλυτικά για τις ροκ εν ρολ ταινίες της δεκαετίας του '60 και στοιχεία προσέλευσης των θεατών σε αυτές στο κεφάλαιο «Ανέστησαν το ροκ...»: η τομή των «γιεγιέδων».

⁶² Το ενδιαφέρον της νεολαίας για τα νέα ακούσματα υπήρξε τόσο μεγάλο που τον Οκτώβριο του 1956 θεατές της ταινίας *Οι Απόφοιτοι των φυλακών* χόρευαν στον κινηματογράφο ΤΙΤΑΝΙΑ τραγούδια της Κατερίνα Βαλέντε, τα οποία αντιλαμβάνονταν ως ροκ εν ρολ («Τέντυ μπύους της Αθήνας χορεύουν ... στην Τιτάνια», *Αυγή*: 18/10/1956).

⁶³ Συνέντευξη Μιχάλης Παπαγιαννάκης, 21/07/2004.

⁶⁴ «Το ροκ εντ ρολ έπεθανε... Ζήτω το Καλυψώ!», *Εικόνες* 85 (09/06/1957), σελ. 28.

Το ενθουσιώδες κλίμα, που επικρατούσε κατά την προβολή των ταινιών –ο κριτικός κινηματογράφου του «Έθνους» διαπιστώνει με προφανή έκπληξη ότι «οι περισσότεροι δείχνουν σαν να τους είχε εντελώς αδύνατον να μείνουν ακίνητοι στις θέσεις τους!»-⁶⁵ φαίνεται να επαληθεύει μία μικρή πρόβλεψη-πρόκληση που περιεχόταν σε διαφήμιση της ταινίας *Ροκ εντ Ρολ* σε αθηναϊκή εφημερίδα: «Η μεγάλη μάχη χορού και κεφιού [...]. ...Κι όποιος μπορεί ας μη χορέψει στο κάθισμά του!». ⁶⁶

Το γεγονός αυτό ισχυροποιεί ακόμη περισσότερο την υποψία ότι σε αυτή την πρώτη περίοδο της πορείας του, το ροκ εν ρολ έγινε αντιληπτό (και αποδεκτό από τους θαυμαστές του), καταρχήν ως μία *χορευτική* και δευτερευόντως ως μία *μουσική* μόδα.

⁶⁵ Μαμάκης Αχ., «Ποια ταινία ...», *Έθνος*: 27/11/1956.

⁶⁶ Εντυπη καταχώρηση της ταινίας *Ροκ εντ Ρολ*, *Ακρόπολις*: 24/11/1956.

3. «Ηδονικοί ρυθμοί»: σεξουαλικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ

Το ροκ εν ρολ ως χορός

Ένας «καθαρώς σεξουαλικός χορός»

Πάρτυ και άλλες τρυφηλές ιστορίες

«Κουνάει την λεκάνη του...»: προσλήψεις του Elvis Presley

*Ήταν η συνέχεια του ερεθισμού που τους είχε δώσει η [ροκ εν ρολ] ταινία!
Κι' αυτός ο ερεθισμός ήταν καθαρά σεξουαλικός...*

Αυγή, 1957

α. Το ροκ εν ρολ ως χορός

Ροκ εν ρολ και χορός υπήρξαν δύο έννοιες απόλυτα συνδεδεμένες. Φαίνεται πως το ροκ εν ρολ υπήρξε για τους νέους τη δεκαετία του '50 μία αφορμή για ξεφάντωμα, για χορό και για διασκέδαση σε πάρτυ και εκδρομές. Όχι συμπτωματικά, σε ένα από τα τραγούδια που έγραψε ο Chuck Berry τη δεκαετία του '50 και έφερε τον τίτλο *Rock and Roll Music*¹ θέλοντας να περιγράψει την εντύπωση και τα συναισθήματα που προκαλούσε στον νέο της εποχής το ροκ εν ρολ έδινε ιδιαίτερη έμφαση στην παρουσία του στις χορευτικές συγκεντρώσεις των νέων της εποχής.

*Just let me hear some of that
Rock And Roll Music [...]
It's gotta be Rock And Roll Music,
If you want to dance with me...*

Το τελευταίο δίστιχο, υπογράμμιση της χορευτικής διάστασης που ενείχε το ροκ εν ρολ, φαίνεται πως περιέκλειε σημαντική δόση αλήθειας. Οι εκ των υστέρων αναγνώσεις που γίνονται, αποσιωπούν συνήθως το γεγονός ότι το ροκ εν ρολ έγινε αντληπτό, τόσο από τους θαυμαστές του όσο και από τους πολέμιους του, καταρχήν ως χορός και δευτερευόντως ως ένα καινούργιο «μουσικό είδος», η ερμηνεία του οποίου βασιζόταν για παράδειγμα στην ιδιαιτερότητα της μουσικής ή των στίχων του.

Πράγματι, μετά το 1956 το ροκ εν ρολ μεταβλήθηκε σε μία χορευτική μόδα που γνώρισε τεράστια επιτυχία στη νεολαία. Πολλοί ήσαν οι νέοι της Αθήνας οι οποίοι γνώρισαν το ροκ εν ρολ στα πάρτυ ή τα χοροδιδασκαλεία και επρόκειτο να μεταβληθούν τα επόμενα χρόνια σε «μόνιμους» θαυμαστές του, πολλοί περισσότεροι όμως είχαν μία «περιστασιακή», ας μου επιτραπεί ο όρος, σχέση μαζί του, η οποία

¹ Πρόκειται για το τραγούδι *Rock and Roll Music*. Το τραγούδι αυτό τον Μάιο του 1957 έφτασε στο νούμερο 6 των charts του ρυθμ εν μπλουζ και στο νούμερο 8 των charts των ποπ τραγουδιών («Rock and Roll Hall of Fame and Museum: Chuck Berry, Performer», στο <http://www.rockhall.com/hof/inductee.asp?id=67>, τελευταία επίσκεψη: 07/02/2005).

πήγαζε από την αγάπη τους για οποιονδήποτε καινούργιο χορό εισαγόταν στην χώρα με την ταμπέλα του «μοντέρνου». Το 1956-όταν το περιοδικό «Εικόνες» επιχείρησε να σκιαγραφήσει το προφίλ όσων αρέσκονταν να χορεύουν ροκ εν ρολ, περιελάμβανε τον παρακάτω διάλογο ως αποκαλυπτικό ακριβώς αυτής της πραγματικότητας:

«- Δεν είμαστε επαγγελματίες χορευτές, [...]. Απλώς μας αρέσει να χορεύουμε, μας ενθουσιάζει ο ρυθμός του και οι κινήσεις που επιβάλλει. Δεν καταλαβαίνω γιατί οι εφημερίδες μας ειρωνεύονται. [...]. Είμαστε ένας κύκλος που μας αρέσει ο χορός. Πέρυσι χορεύαμε τσα-τσα.

- Και του χρόνου Καλυψώ;

- Ασφαλώς, αφού είναι ωραίο...»²

Παρά το γεγονός ότι το ροκ εν ρολ ανασύρεται στη συλλογική μνήμη συχνά ως ένας χορός, οποίος «καταργούσε» τα βήματα και τις συνήθειες πειθαρχίες των χορών, σε καμία περίπτωση δεν υπήρξε έτσι. Δεδομένου ότι στην πρώτη του περίοδο, μέχρι δηλαδή περίπου το 1963,³ το ροκ εν ρολ ερμηνεύτηκε ως απόληξη μιας μακράς πορείας που είχε η τζαζ μουσική, οι κινήσεις που αυτό απαιτούσε από τους χορευτές του, έγιναν αντιληπτές ως τμήμα χορών όπως το σουίνγκ, οι οποίοι κυριαρχούσαν στη διασκέδαση-την πρώτη μεταπολεμική περίοδο. Όταν τον Νοέμβριο του 1956 με αφορμή την πρώτη επίδειξη του ροκ εν ρολ στην Αίγλη του Ζαπτείου ένας δημοσιογράφος θα προσπαθήσει να δώσει τη δική του ερμηνεία στο νέο χορό που είχε προκαλέσει θύελλα αντιδράσεων και συζητήσεων, θα διαπιστώσει με έκπληξη

² «Το ροκ εντ ρολλ πέθανε... Ζήτω το Καλυψώ!», *Εικόνες* 85 (09/06/1957), σελ. 28.

³ Μια μικρή παρένθεση. Στην ιστορία του ροκ εν ρολ σύμφωνα με τις περισσότερες αναλύσεις ιστορικών και μουσικολόγων είναι διακριτές τρεις διαφορετικές περιόδοι. Η πρώτη περιλαμβάνει τα χρόνια από την εμφάνιση του ροκ εν ρολ το 1956 μέχρι περίπου το 1963 και κυριαρχείται από την εμβληματική φυσιογνωμία του Elvis Presley και καλλιτεχνών, όπως του Jerry Lee Lewis, του Bill Haley ή του Pat Boone. Η δεύτερη ξεκινά με την εμφάνιση των Beatles στο προσκήνιο (1963) και εκτείνεται χρονικά μέχρι περίπου το 1967 περιλαμβάνοντας τα βρετανικά συγκροτήματα, τα οποία γνώρισαν επιτυχία στις Ηνωμένες Πολιτείες επηρεάζοντας καταλυτικά τον ήχο του ροκ εν ρολ στην εποχή τους. Μία τρίτη περίοδος ξεκινάει γύρω στο 1967 και καταλήγει grosso modo στα τέλη της δεκαετίας του '60 με κύριο χαρακτηριστικό της τη σύνδεση του ροκ εν ρολ με το αντιπολεμικό κίνημα και την αντικουλτούρα. Για το ζήτημα της περιοδολόγησης του ροκ εν ρολ βλ. ενδεικτικά Καλλιβερετάκης Λ., «Προβλήματα ιστορικοποίησης του rock φαινομένου: εμπειρίες και στοχασμοί», *Τα Ιστορικά* 11/20 (1994), σελ. 160-167.

ότι τελικά το ροκ εν ρολ ελάχιστες χορευτικές καινοτομίες είχε σε σχέση με ό,τι όχι μόνο ήδη χορευόταν, αλλά και ήταν κοινωνικά αποδεκτό:

«Ομολογώ ότι από ορισμένες φωτογραφίες τουλάχιστον που είδα, και από τη μουσική που έχω υπόψιν μου δεν βλέπω κατά τι ο νέος αυτός χορός είναι χειρότερος του «σουίνγκ» ή του τζίτερμπανγκ. Νομίζω ότι κι εκείνοι ήσαν το ίδιο χτυπητοί και ...θορυβώδεις και το θέαμα των ζευγαριών που χορεύουν τον νέον χορόν δεν διαφέρει από το θέαμα των ζευγαριών που εχόρευαν τους παλιότερους –με τον ρυθμόν και τις φιγούρες των φυσικά».⁴

Στα ίδια ακριβώς συμπεράσματα κατέληγε μία μέθοδος εκμάθησης του ροκ εν ρολ άνευ διδασκάλου η οποία κυκλοφόρησε τα χρόνια εκείνα και υπογράμμιζε ακριβώς αυτό το στοιχείο, την άμεση σύνδεση δηλαδή του ροκ εν ρολ με τους χορούς της τζαζ:

«Θα περιμένη τώρα ίσως ο αναγνώστης να του διδάξωμε κατά την πατροπαράδοτον μέθοδον των χοροδιδασκάλων, με τα κλασικά προστάγματα του ένα, δύο, τρία τέσσερα τους ρυθμούς του Ροκ. Τέτοια διδασκαλία στην κυριολεξία δεν υπάρχει. Όποιος ξέρει «Σίμμυ», όποιος ξέρει «Σουίνγκ», όποιος ξέρει «Μπούκι- Μπούκι» ή «Μάμπ» ξέρει και ΡΟΚ ΕΝΤ ΡΟΛ. Με μιαν απλήν αλλά ουσιώδη διαφοράν. Θα προσπαθήση να εισαγάγη στον χορόν του, Α ΤΕΜΠΟ όμως, όποια φιγούρα της αρεσκείας του θελήσει ή από οποιονδήποτε άλλον χορόν ή της φαντασίας του και της εμπνεύσεώς του...».⁵

Στην Ελλάδα ροκ εν ρολ μπορούσε να μάθει οποιοσδήποτε σε κάποια από τις πολλές σχολές χορού (χοροδιδασκαλεία) που πρόσφεραν μαθήματα εκμάθησης μοντέρνων χορών, ακολουθώντας μία πρακτική που ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στις αρχές της

⁴ *Ραδιοπρόγραμμα. Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 336 (04 Νοεμβρίου 1956), σελ. 4.

⁵ *Ροκ εντ Ρολ. Μέθοδος άνευ διδασκάλου*, Αθήνα, χ.χρ., σελ. 8.

δεκαετίας του '50. Στις σχολές αυτές το ροκ εν ρολ διδασκόταν, σε ένα κοινό κατά κύριο λόγο νεανικό, με τον κλασικό τρόπο που διδάσκονταν τα προηγούμενα χρόνια δημοφιλείς χοροί όπως το μάμπο ή το σουίνγκ. Η εκμάθησή του προϋπέθετε την πειθαρχία του χορευτή σε κινήσεις απολύτως συγκεκριμένες, όπως οι παρακάτω που προτείνονται σε έναν «οδηγό» εκμάθησης του νέου χορού και η δυνατότητά του να εισαγάγει στο χορό τα βήματα της αρεσκείας του υπήρξε μάλλον περιορισμένη.⁶

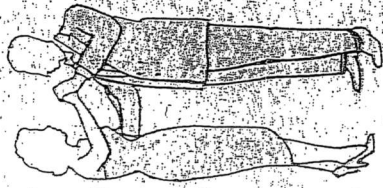
Αυτό ήταν όμως το ροκ εν ρολ που συνάρπαζε τους νέους; Πως εξηγείται η απήχηση που είχε στη νεολαία, η οποία στη συντριπτική της πλειοψηφία δεν είχε τη δυνατότητα να λαμβάνει μαθήματα σε ιδιωτικά χοροδιδασκαλεία και γιατί εν τέλει η εμφάνισή του υποκίνησε τόση ανησυχία; Η απάντηση έγκειται στο γεγονός ότι το ροκ εν ρολ συνδέθηκε με μία σεξουαλική δραστηριότητα των νέων, την οποία υποτίθεται πως υποκινούσε. Αυτό που διαφοροποιούσε το ροκ εν ρολ από τους προηγούμενους χορούς ήταν το κοινωνικό περιεχόμενο το οποίο ήδη από τη γέννησή του έλαβε και το οποίο το καθιστούσε στα μάτια των οπαδών και των εχθρών του, για τους πρώτους όχημα σεξουαλικής έκφρασης, ένα είδος «εξευγενισμένου οργανισμού», όπως θυμάται ο Γιώργος Τουρκοβασίλης⁷ και για τους δεύτερους μουσική ικανή να ωθήσει τους νέους στη σύναψη δεσμού και την τέλεση της ερωτικής πράξης.

β. Ένας «καθαρός σεξουαλικός χορός»...

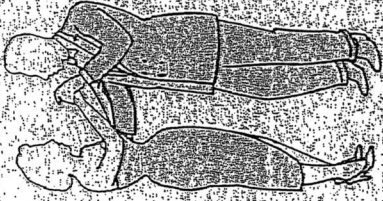
Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή. Για να γίνει αντιληπτή η σύνδεση του ροκ εν ρολ με την ερωτική επιθυμία θα πρέπει κανείς να ανατρέξει στις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που κυριαρχούσαν στις Ηνωμένες Πολιτείες τη δεκαετία του '50. Το ροκ εν ρολ «γεννήθηκε» από τη στιγμή που το νέγρικο ρυθμ εν μπλουζ μπολιάστηκε με στοιχεία από τη λευκή μουσική του Νότου αποκτώντας συνάμα μία εξαιρετική δυνατότητα πρόσβασης σε διευρυμένα ακροατήρια λευκών νέων. Το μουσικό υβρίδιο που προέκυψε, δεν είχε τη δεκαετία του '50 μια ενιαία μορφή από μουσική άποψη –ο Charlie Gillett ορθώς διακρίνει στη θεμελιώδη μελέτη του για το ροκ εν ρολ πέντε διαφορετικά ήδη ροκ εν ρολ- ούτε επρόκειτο να αποκτήσει στο

⁶ «Μην κακοποιείτε το ροκ εν ρολ», *Εικόνες* 81 (13/05/1957), σελ. 34-35.

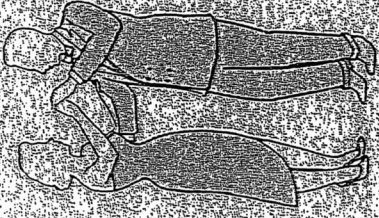
⁷ Τουρκοβασίλης Γ., *Τα ροκ ημερολόγια. Ελληνική νεολαία και ροκ εν ρολ*, Αθήνα 1984, σελ. 77.



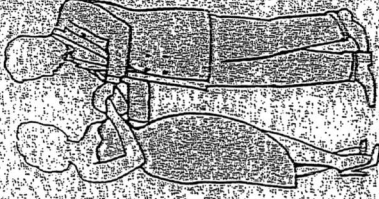
Σταθήτε στην κενονομία θέση καθ' ἑαυτοὺς, ὁ θεὸς ἂν μαρτυρᾷ ἀπὸ τῶν ἄλλων. Τὸ ἁριστὸν πρῶτι τοῦ κακοῦ, λιγότερον εἶναι ἀπὸ πλείονος καὶ ἁλίου πυρός. Τὸ δεξιὸν ὑπερβαίνει τὴν ἀριστερήν. Ὡς αὐτὴ θέση αὐτῇ μετρήσεται ἕνα καὶ ἄλλο.



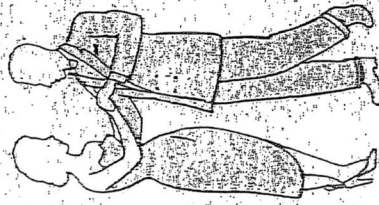
Τὸ δεξιὸν τοῦ καθολικοῦ σημει-
εῖ τὸ ὁριζορ καὶ τὸ χρονοπλάν-
τη μὴν τοῦ δόξου ποταμοῦ· ἡ
ἀριστερά μετ' ἡμῶν τὸν ὁριζορ
σημαίνει τὴν ἡμῶν ἀριστερὰν
ἐκ τῆς θύρας αὐτῆς μετρηθεῖς δόξα·



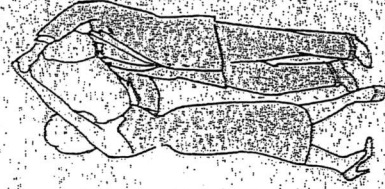
Στην επιμέλεια φιλογράφησε καὶ ἀποδίδει
 ρις καὶ ἐνα μικρὸ πλῆθος ἄλλων
 πρὸ τοῦ 838 π.Χ. ἀποδίδει, ἡ ἑπομένη
 ἀναλαμβάνει τὰς ἀρχαίας τῆς πό-
 λεως καὶ τοῦ ἀστυναυτοῦ τῆς πό-
 λεως ὅταν αὐτὰ ἐκτίθηται τοιαύ-
 τως.



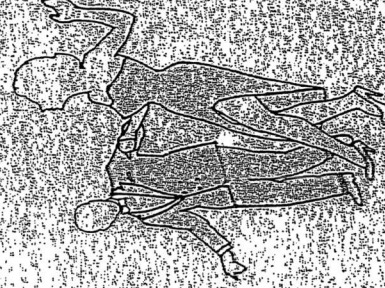
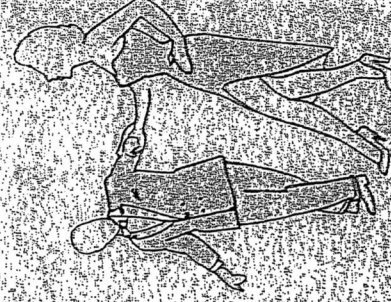
Ο καταγγέλος φέρνει το αντίστοιχο του πιστοποιητικού από το 1386, το οποίο του δόθηκε από το κράτος, για να γίνει η διαδικασία η νόμιμη. Ο καταγγέλος λέει ότι ο ίδιος είναι γάμος. Μετά από 4 ώρες και 40



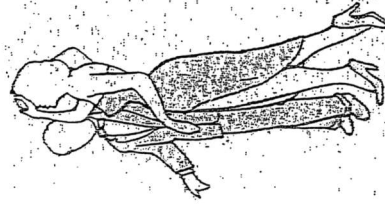
Τώρα δ' ἐκβαλόμενος μεταφέρει τὴν
 ἰσχυρότητα του στο θεό, του πᾶντος.
 Ἡ κτήνη ἰσχυρότης καὶ αὐτὴ ἀντι-
 στράφας, σὺν ἀπλοτέρῳ τοῦ πᾶντος.
 Τὸ ἐκνοημα γὰρ χορευτὸν μένει ἐ-
 κούτως ὑπόψιον. Πρὶν μετνοεῖν.



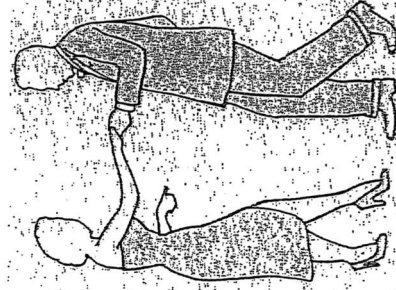
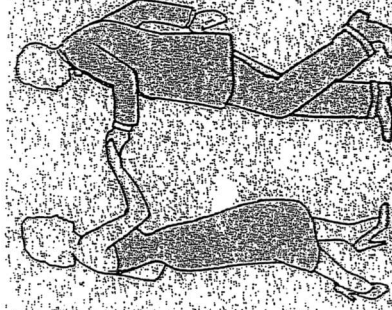
Ὁ καθολικώτερος ὁμιλοῦν(ζει) πρὸς
τὴν τὸ ἀριστερόν· πρὸς καὶ ἀμφοτέρων
τὸ δεξιόν καὶ ἄνω· Ἡ ἐκείνη πρὸς αὐ-
τοῦ καὶ τὸ δεξιόν· γινώσκοντες γὰρ καὶ
πρόσθεν καὶ ὀπί· τὸ χεῖρον ταύτης καὶ
ἐξέστη· ὡς ἐκεῖ·

[illegible]

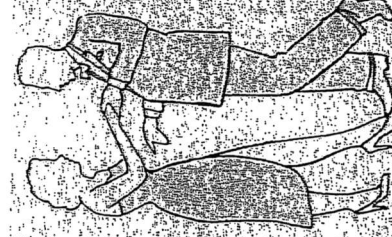
Ὁ ἀποκαταστάτης πένεται τῶρα τὸ ἄ-
ριστον τοῦ κόσμου· πρῶτον ἀπὸ τοῦ δι-
αβόλου καὶ ἐκείνου τὸ δέξαι τὴν
ἐπίστασιν αὐτοῦ καὶ ἀποστρέφει καὶ με-
τεδίδει τὸ ἀριστὸν τῆς χάριτος.



Ὁ καθολικισμός ἐκταράχθηκε τὸ ἀέ-
ρος, ἐπὶ τοῦ βελίου τοῦ ἐξου-
κρινεῖται τὸ ὄχιον ἐπὶ τοῦ ἀπὸ τοῦ
καθολικισμοῦ ἐκταράχθηκε τὸ ἀέ-
ρος, ἐπὶ τοῦ βελίου τοῦ ἐξου-
κρινεῖται τὸ ὄχιον ἐπὶ τοῦ ἀπὸ τοῦ

[illegible]

Ὁ κοδωνιφόρος στήνίζεται ἀπὸ δει-
κτικὰ: γυρίζει γινὰ καὶ ἐρεθὴ τρε-
σσοῦν. ἢ πρὸς τὸν ἵππον, ἢ πρὸς τὸ
παρ' οὐρανὸν ἐλθόντα, ἢ πρὸς τὸν ἀπὸ
στέρου τοῦ πᾶσι, ἀπὸ τοῦτο καὶ
στήνιστον. Μαρτυρεῖτε ἐνδοξαί.



Ο καταγγελλόμενος δημοσίευσε πάλιν, υπό το όνομα του, άρθρο στο "Εμπόριο", όπου περιέχοντο τα ίδια περίπου λόγια, όπως και στο "Εμπόριο", και το "Εμπόριο" δημοσίευσε πάλιν το άρθρο, όπου περιέχοντο τα ίδια λόγια, όπως και στο "Εμπόριο".

μέλλον. Ωστόσο, παρά τις όποιες ιδιαιτερότητές του, το ροκ εν ρολ υπήρξε κατά βάση μια «μαύρη» μουσική, μια μουσική που τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής της θα παλέψει για να κατοχυρώσει την ειδολογική της αυτονομία, κυρίως με το ρυθμ εν μπλουζ και δευτερευόντως με τη τζαζ.

Η απήχηση του ροκ εν ρολ σε μεγάλα ακροατήρια λευκών νέων στις ΗΠΑ δημιούργησαν κύματα αντιδράσεων σε τμήματα της αμερικανικής κοινωνίας, ιδίως στο Νότο, αντιδράσεις οι οποίες εγγράφονταν στις πολιτικές εξελίξεις που την ίδια εποχή λάμβαναν χώρα στην αμερικανική κοινωνία. Πράγματι, στα μέσα της δεκαετίας του '50 το κίνημα για την προάσπιση των δικαιωμάτων των αφροαμερικανών (NAACP)⁸ κέρδιζε μία σημαντική τόσο νομικά όσο και συμβολικά δίκη, η οποία άνοιγε το δρόμο για τη σταδιακή άρση των διακρίσεων που είχαν επιβληθεί σε κάθε τομέα της κοινωνικής ζωής.

Η ιδεολογική τεκμηρίωση των διακρίσεων στο Νότο βασιζόταν στις αρχές της βικτοριανής ηθικής και την άποψη ότι ο κόσμος των μαύρων κυριαρχούνταν από πρωτόγονα αισθήματα, σεξουαλική αποχαλίνωση και ότι μετά βδελυγμίας οι υπέρμαχοι των διακρίσεων περιέκλειαν στον όρο «animalism». Παρά τη νομική κατοχύρωση των διακρίσεων στη βάση της αρχής «separate but equal», στα μέσα της δεκαετίας του '50 οι υπέρμαχοι των φυλετικών διακρίσεων στο Νότο υπέστησαν μία συντριπτική ήττα⁹ και έντρομοι αντιμετώπισαν το ενδεχόμενο να παρακολουθούν πλέον τα παιδιά τους μαθήματα στα σχολεία μαζί με τα παιδιά των μαύρων. “How would integration affect the moral standards of our white children?” έγραφε ένα φυλλάδιο που κυκλοφόρησε εκείνα τα χρόνια, αφού προηγουμένως ο συντάκτης του

⁸ Αρχικά των λέξεων National Association for the Advancement of Colored People. Το NAACP ιδρύθηκε στη Νέα Υόρκη το 1909 έχοντας ως στόχο της δραστηριότητάς του την άρση των φυλετικών διακρίσεων στις ΗΠΑ σε κάθε πτυχή της κοινωνικής ζωής. Για τη δραστηριότητα του NAACP βλ. ενδεικτικά «NAACP History», στο <http://www.naacp.neu.edu/history/index.htm>, τελευταία επίσκεψη: 04/03/2004.

⁹ Το 1954 ένας αφροαμερικανός, ο Oliver Brown, μήνυσε τις αρχές της πόλης Τοπέκα στο Κάνσας, επειδή η επτάχρονη κόρη του Linda, υποχρεωνόταν να παρακολουθεί μαθήματα σε σχολείο για μαύρους μαθητές, κάτω από εξαιρετικά αντίξοες και επικίνδυνες συνθήκες, την ίδια στιγμή που τα συνομήλικά της λευκά κορίτσια παρακολουθούσαν μαθήματα κάτω από συνθήκες πολύ διαφορετικές - και σαφώς ευνοϊκότερες. Η δικαστική περιπέτεια στην οποία εισήλθε ο Brown, οδήγησε το Ανώτατο Δικαστήριο των ΗΠΑ σε μια ιστορική απόφαση, γνωστή ως *Brown v. Board of Education of Topeka*, με βάση την οποία, η αρχή *separate but equal* δεν είχε πλέον καμία θέση στο εκπαιδευτικό σύστημα των ΗΠΑ. Το δικαστήριο τεκμηρίωσε την απόφασή του κάνοντας αναφορά σε έρευνες ψυχολόγων και κοινωνιολόγων που αποδείκνυαν πόσο επιζήμια για την παιδική ψυχολογία ήταν η διατήρησης ξεχωριστών σχολείων στη βάση της φυλής.

απαριθμούσε τα ποσοστά της εγκληματικότητας των μαύρων και –ακόμη χειρότερα– τους αριθμούς των μαύρων κοριτσιών που είχαν τεκνοποιήσει εκτός γάμου.¹⁰ Το ενδεχόμενο να συνάπτουν οι λευκές κοπέλες στα -μικτά πλέον- σχολεία ερωτικές σχέσεις με μαύρους συμμαθητές τους, προβλήθηκε ως «ο χειρότερος τρόμος στη γη» σύμφωνα με όσα έγραφε ένα αεροπλανό που έκανε την εμφάνισή του την εποχή εκείνη στον ουρανό του Ντάλας.¹¹

Η ανάδυση του ροκ εν ρολ ως κοινωνικού φαινομένου δεν θα πρέπει να αποκοπεί από τις εξελίξεις αυτές. Η εμφάνισή του και η εκπληκτική επιτυχία που γνώρισε επέτειναν τις φοβίες όσων ασπάζονταν απόψεις περί ανωτερότητας της λευκής φυλής (και που φυσικά δε βρίσκονταν μονάχα στο Νότο), καθώς η γνωριμία των λευκών νέων με τους «πρωτόγονους» ήχους των μαύρων-μουσικών αποτελούσε μία διαφορετική αλλά εξίσου σημαντική όψη εκείνης της διαδικασίας που είναι γνωστή στην αμερικανική βιβλιογραφία ως «integration» και που υπονοεί όχι απλώς την άρση των φυλετικών διακρίσεων, αλλά τη σταδιακή σύγκλιση λευκών και μαύρων σε κοινά πολιτισμικά πρότυπα και συμπεριφορές. Όταν ο Presley εμφανίστηκε στο προσκήνιο, πολλοί λευκοί συνταράχθηκαν όχι μόνο από το γεγονός ότι η φωνή του ήταν «μαύρη», αλλά κυρίως από το ότι οι κινήσεις του στη σκηνή αποτελούσαν αναφορά στην ίδια «σεξουαλική ασυδοσία» που χαρακτήριζε τους αφροαμερικανούς.

Καθώς τα «ζωώδη ένστικτα» των τελευταίων «απειλούσαν» τη βικτοριανή ηθική των λευκών, μια ισχυρή αντίθεση στο ροκ εν ρολ έκανε την εμφάνισή της, όπως και μια ρητορική που επικέντρωνε στις σεξουαλικές συμπαραδηλώσεις της νέας μουσικής. Στον αμερικανικό Νότο μάλιστα, μετά το 1955 συστάθηκαν επιτροπές που είχαν ως στόχο τους την «προστασία» των λευκών νέων από τις επιδράσεις της μουσικής των μαύρων χρησιμοποιώντας κάθε μέσο, ακόμη και τη βία. Στο πλαίσιο της δραστηριότητας τέτοιων ομάδων θα πρέπει να ενταχθεί ο σοβαρός τραυματισμός του τραγουδιστή Nat King Cole τον Απρίλιο του 1956 ύστερα από επίθεση που δέχτηκε από έξι λευκούς κατά τη διάρκεια συναυλίας του στο Μπέρμιγχαμ της

¹⁰ Anderson T., *The Movement and the Sixties. Protest in America from Greensboro to Wounded Knee*, Νέα Υόρκη 1995, σελ. 30.

¹¹ Στο ίδιο.

Αλαμπάμα.¹² Έτσι, κάτω από το βάρος αυτών των εξελίξεων, το ροκ εν ρολ απώλεσε εν τη γενέσει του την αποκλειστικά μουσική-καλλιτεχνική διάσταση που πολλοί από τους πρωταγωνιστές του θα ήθελαν να έχει (ο Bill Haley για παράδειγμα, συχνά απολογούνταν για το «τέρας», όπως έλεγε, που δημιούργησε)¹³ και συνδέθηκε στην οπτική των πολεμίων του με μία έκλυση των ηθών την οποία (εννοείται πως) ενθάρρυνε και η οποία ήταν απότοκος όσων είχαν εισαγάγει οι αφροαμερικανοί στη λευκή νεολαία των ΗΠΑ με κύριο όχημα τους «ηδονικούς ρυθμούς».

Φαίνεται πως η αφρικανική κληρονομιά υπήρξε ένα στοιχείο που δεν απασχόλησε μονάχα την αμερικανική (λευκή) Αμερική, αλλά και τις ευρωπαϊκές κοινωνίες, κάθε μία από τις οποίες ερμήνευσε τον «κίνδυνο» που συνιστούσε ο άκρατος νέγρικός αισθησιασμός μέσα από τη δική της οπτική, αλλά πάντοτε ως κίνδυνο! Στη Δυτική Γερμανία λ.χ., μία χώρα στην οποία η τζαζ και οι μουσικοί της είχαν υποστεί ανηλεείς διωγμούς κατά τη διάρκεια της ναζιστικής περιόδου,¹⁴ η σύνδεση του ροκ εν ρολ με τη νέγρική σεξουαλικότητα εντάχθηκε σε μία επιχείρηση «προστασίας της οικογένειας» και διατήρησης του περιεχομένου των εννοιών «ανδρισμός» και «θηλυκότητα», επιχείρηση η οποία διασταυρωνόταν με τη διαδικασία συγκρότησης του δυτικογερμανικού κράτους την μεταπολεμική περίοδο.¹⁵

Η παραμονή αμερικανικών στρατευμάτων κατοχής στη Δυτική Γερμανία παρείχε επιπλέον (πολιτικής φύσης) επιχειρήματα στους πολέμιους του ροκ εν ρολ, οι οποίοι σε πολλά άρθρα τους τόνιζαν πως το ροκ εν ρολ και οι ταραχές που προκαλούνταν από μαύρους αμερικανούς στρατιώτες αποτελούσαν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Το στοιχείο που είναι εντυπωσιακό και αξίζει να καταγραφεί είναι πως οι αφρικανικές ρίζες του ροκ εν ρολ αποτέλεσαν αντικείμενο κριτικής, όχι μόνο από όσους ήταν αντίθετοι στη νέα μουσική, αλλά ακόμη και από ακραιφνείς υποστηρικτές του, όπως ήταν για παράδειγμα ο αρθρογράφος του νεανικού μουσικού

¹² Gillett Ch., ό.π. σελ. 42. Η ιδιότητα της ενέργειας αυτής εναντίον ενός τραγουδιστή ο οποίος μάλιστα δεν ανήκε στην διαμορφούμενη την εποχή εκείνη «ροκ εν ρολ ακινη», προκάλεσε μεγάλη εντύπωση, ο απόηχος της οποίας έφτασε και στην Ελλάδα. Βλ. ενδεικτικά «Εκακοποίησαν νέγρον τραγουδιστήν», *Το Βήμα*, 12/04/1956.

¹³ Αρβανίτης Κ., ό.π., σελ. 108.

¹⁴ Βλ. Poiger U., «Rock' n' roll, Female Sexuality, and the Cold War Battle over German Identities», *The Journal of Modern History* 68/3 (September 1996), σελ. 581.

¹⁵ Για τα ζητήματα αυτά βλ. Poiger U., *Jazz, Rock, and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Λος Άντζελες 2000.

περιοδικού «Bravo», ο οποίος αν και υποστήριζε ενθουσιωδώς το ροκ εν ρολ, εντόπιζε τις αιτίες των επεισοδίων που προκαλούσαν οπαδοί του στη Βρετανία στις αφρικανικές του ρίζες, χαρακτηρίζοντας τις ταραχές ως μία «τυπική μαύρη συμπεριφορά», η οποία είχε μεταβάλει τους Άγγλους νέους από «cool Englishmen» σε «white negroes»...¹⁶

Στην Ελλάδα οι αφρικανικές καταβολές του ροκ εν ρολ ποτέ δεν υπήρξαν το βασικό αντικείμενο της κριτικής, ίσως επειδή στην πορεία προέκυψαν άλλες προτεραιότητες (στην οπτική της Αριστεράς ωστόσο, η σύνδεση της παρουσίας αμερικανών στρατιωτών στη χώρα με τη διασκέδασή τους, τις ταραχές που ενίοτε προκαλούσαν, αλλά και ό,τι η Αριστερά αποκαλεί «εξαμερικανισμό» της νεολαίας,¹⁷ θα αποτελέσει ένα πολύ ενδιαφέρον παιχνίδι που έχει σημαντικές αναλογίες με ό,τι η Poiger διαπιστώνει ότι συνέβη στη Δυτική Γερμανία). Ο απόηχος ωστόσο των προκαταλήψεων που στις Ηνωμένες Πολιτείες συνέδεαν τη νέγρική πολιτισμική κληρονομιά με το ροκ εν ρολ και μέσω αυτού με τη σεξουαλική δραστηριότητα του νέου, είναι εμφανής σε πλήθος (απαξιωτικών ως επί το πλείστον) αναφορών που γίνονται σε άρθρα εφημερίδων:

«Σε μια στιγμή ένας Νέγρος ναύτης πήδηξε στη μέση της πίστας κι άρχισε να χορεύει σαν τρελλός. Ο κόσμος παρασύρθηκε. Άλλος Νέγρος σήκωσε μια νέα και σε μισό λεπτό της έμαθε τον χορό και μαζί της άρχισε να χορεύει. Μέσα σε λίγα λεπτά αμέτρητα ζευγάρια ρίχτηκαν στον ρυθμό του «Ροκ εν Ρολλ» που δεν έχει ωρισμένους κανόνες, αλλά που απαιτεί γερά στήθη, σβέλτες κινήσεις και τα μέλη να συσπώνται σαν ελατήρια μέσα στον καταπληκτικά ταχύ ρυθμό μιας απίθανου όσο και συναρπαστικής ασυμφωνίας, που μοιάζει πάρα πολύ με το «γκάμε» που χορεύουν σαν αφηνιασμένοι οι Μαύροι της Αφρικής δεκάωρα ολόκληρα...».¹⁸

¹⁶ Poiger U., «Rock' n' roll, Female Sexuality...», σελ. 587- 588.

¹⁷ Βλ. κεφάλαιο «Εξαμερικανισμός της νεολαίας; Πολιτικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ».

¹⁸ «Ο 6^{ος} Αμερικανικός στόλος εν δράσει στην καρδιά της Αθήνας», *Έθνος*, 22/10/1956.

Αν το παραπάνω άρθρο» εμπεριέχει υπαινιγμούς και μόνο για τη σχέση του ροκ εν ρολ με την «μαύρη» μουσική, άλλες εφημερίδες πηγαίνουν ένα βήμα παραπέρα. Το «Έθνος» αναδημοσιεύει άρθρο «εφημερίδας του Λονδίνου», όπως γράφει, το οποίο χαρακτηρίζει το ροκ εν ρολ «εκδίκηση των μαύρων εναντίον της φυλής των λευκών». ¹⁹ Στην «Απογευματινή» ο σχολιασμός της νέας μουσικής μόδας που γίνεται τον Ιούλιο του 1956, υπογραμμίζει τη σύνδεσή της με την αφροαμερικανική μουσική παράδοση, μία σύνδεση η οποία συνιστά το κύριο όχημα για την γελοιοποίηση του ροκ εν ρολ και το βασικό επιχείρημα για την κατάδειξη των επιπτώσεων που εννοείται ότι έχει για τον νέο άνθρωπο.

«Μια νέα τρέλλα, μεγαλύτερη από κάθε προηγούμενη, έχει καταλάβει τους Αμερικανούς. Πρόκειται για τον νέο χορό Ροκ' ν' Ρολλ, που έχει κατακτήσει ολόκληρον την Αμερική και που προκαλεί σχεδόν παντού διαμαρτυρίες. Ο νέος χορός θυμίζει τους εξωτικούς χορούς των μάγων και των αγρίων φυλών της Αφρικής. Οι χορευταί αρχίζουν να χορεύουν ή μάλλον να κινούνται ολόκληροι, χωρίς ρυθμό έως ότου κυλισθούν εξαντλημένοι. [...] Η μελωδία δεν έχει διακυμάνσεις [...]. Πρόκειται για τους ίδιους ρυθμούς των ταμ- ταμ των νέγρων και των πολεμικών τυμπάνων των ερυθρόδερμων. Εξ' άλλου, και οι κινήσεις μοιάζουν καταπληκτικά με τους πολεμικούς χορούς των πρώτων κατοίκων της Αμερικής: των ερυθρόδερμων! [...]» ²⁰

Από τη στιγμή που το ροκ εν ρολ ταυτίστηκε με τις νέγρικες μουσικές και χορευτικές παραδόσεις και ό,τι αυτές «κουβαλούσαν» η απόσταση μέχρι τη χρησιμοποίηση των τελευταίων ως στοιχείου «επιβαρυντικού» για την ορθότητα και τον καθωσπρεπισμό του νέου χορού δεν πρέπει να ήταν μεγάλη. Προς τα τέλη της δεκαετίας του '60 και κάτω από το βάρος των προτύπων που το καθεστώς των Απριλιανών θα έχει

¹⁹ Χαϊρόπουλος Χ., «Ροκ εν Ρολ», *Έθνος*: 08/11/1956.

²⁰ «Η νέα τρέλλα των Αμερικανών μετά το Μπούγκι- Μπούγκι. Ένας άγιος χορός, ο ροκ 'ν' ρολλ, έχει κατακτήσει την Αμερικήν. Ωχριούν μπροστά του οι πολεμικοί χοροί των Ερυθρόδερμων και των αγρίων της ζούγκλας. Η μουσική του θυμίζει το ταμ- ταμ και προκαλεί φοβερό πονοκέφαλο», *Απογευματινή*: 26/07/1956.

αναγάγει σε κυρίαρχο ιδεολογικό λόγο στη χώρα, μια σειρά από βιβλία που κινούνται στο παραπάνω πλαίσιο, θα επιχειρήσουν να αναλύσουν ό,τι αποκαλούν «προβλήματα της νεολαίας». Σε ένα από αυτά ο Άγγελος Μιχαηλίδης, θεολόγος και γυμνασιάρχης θα επιχειρήσει να ερμηνεύσει το κοινωνικό περιεχόμενο του ροκ εν ρολ, περίπου δώδεκα χρόνια μετά την εμφάνισή του στην Ελλάδα. Κείμενα όπως το παραπάνω, παρά την προφανή ρηχότητα που τα χαρακτηρίζουν, αποτελούν σπουδαία πηγή και οι απόψεις τους έχουν ιδιαίτερη σημασία, καθώς ευθυγραμμίζονται με τον κυρίαρχο ιδεολογικό λόγο της εποχής:

«Ορθώς ελέχθη ότι η μοντέρνα μουσική όχι μόνο πλησιάζει, αλλά ενίοτε υπερβάλλει τη μουσική των αγρίων. Όταν μάλιστα συνοδεύεται και από τους μοντέρνους εξωφρενικούς χορούς, τότε οι έξאלλες κραυγές μαινομένων ανθρώπων συμβαδίζουν με τις πλέον άπρεπες χειρονομίες και κινήσεις του σώματος, που καταρρίπτουν κάθε ηθική αξιοπρέπεια του ανθρώπου».²¹

Ποιο ήταν όμως το περιεχόμενο που δινόταν στην έννοια «ηθική αξιοπρέπεια» και γιατί θεωρήθηκε ότι το ροκ εν ρολ «δυσμενή επίδραση» για την ελληνική νεολαία; Την απάντηση τη δίνει ο ίδιος ο συγγραφέας επιχειρώντας να τεκμηριώσει τη σύνδεση των «μοντέρνων χορών» με τη σεξουαλική δραστηριότητα των νέων.

«Αλλ' ο μολυσμός της ψυχής και του πνεύματος είναι σπουδαιότερος. Ένας πρώην χοροδιδάσκαλος έλεγε ότι εκ 200 παραστρατημένων νεανίδων με τις οποίες συνωμίλησεν, αι 163 απέδωσαν την πτώσιν των εις τον χορόν και αι υπόλοιποι εις το ποτόν, την ανέχεαν και άλλας αιτίας...».²²

²¹ Μιχαηλίδης Α., *Δυσμενείς επιδράσεις επί της νεολαίας*, Αθήναι 1968, σελ. 48. Ας σημειωθεί ότι ο συγγραφέας προς τεκμηρίωση των απόψεών του παραπέμπει στο Μαγκριώτης Δ., *Τα προβλήματα της ζωής και οι Νέοι*, Αθήνα 1951, σελ. 90.

²² Μιχαηλίδης Α., ό.π., σελ. 49. Παραπέμπει στο Μαγκριώτης Δ., *Σύγχρονα προβλήματα του Χριστιανού*, Αθήνα 1964, σελ. 87.

Δεν ήταν η πρώτη φορά που ένας χορός συνδεόταν με την ερωτική επιθυμία, το αντίθετο μάλιστα. Από μία άποψη, ο σάλος που είχε προκαλέσει το ροκ εν ρολ δεν αποτελούσε τίποτε άλλο από τον τελευταίο κρίκο μιας αλυσίδας αντιδράσεων, που δεν καταφέρονταν ειδικά εναντίον του χορού, όσο εναντίον των σεξουαλικών του συμπαροδηλώσεων. Οι ρίζες του φαινομένου αυτού χάνονται στα βάθη της Ιστορίας, οπωσδήποτε όμως εντοπίζονται στην αρνητική αντιμετώπιση που γνώρισε ο χορός αφ' ής στιγμής θεωρήθηκε πως είχε άμεση σχέση με την ερωτική επιθυμία και έκφραση.

Ήδη από τις αρχές του Μεσαίωνα ο χορός θεωρήθηκε από τους Πατέρες της Εκκλησίας αναπόσπαστο τμήμα ενός «ηθικά εκπεσμένου» ρωμαϊκού τρόπου ζωής, ενώ οι –συνήθως έμπλεοι διονυσιακών στοιχείων– χοροί που αρέσκονταν να χορεύουν αγροτικοί πληθυσμοί στις δυτικές ευρωπαϊκές κοινωνίες, έγιναν αντιληπτοί ως «βλάσφημοι» και «ανήθικοι».²³ Η χριστιανική Εκκλησία τόσο στη Δύση όσο και στην Ανατολή αποδέχθηκε τον χορό μόνο στο πλαίσιο της εκκλησιαστικής τελετουργίας, απορρίπτοντας κάθε στοιχείο που θεωρήθηκε ότι οδηγούσε νοητικά ή και πραγματικά στη σεξουαλική απόλαυση. Είναι χαρακτηριστικά τα όσα συμβούλευε τον τρίτο αιώνα ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός τον αυτοκράτορα Ιουλιανό:

«Αν σ' αρέσει να χορεύεις, χόρευε όσο θέλεις, αλλά μην αναβιώνεις τους βάρβαρους χορούς της Ηρωδιάδος και των ειδωλολατρών. Προτιμότερο να εκτελείς το χορό του Δαβίδ που χόρεψε εμπρός στην Κιβωτό. Αυτή η άσκηση ειρήνης και ευσέβειας είναι αντάξια ενός Αυτοκράτορα και ενός χριστιανού».²⁴

Ωστόσο, παρά τις ασφυκτικές διώξεις που γνώρισε ο χορός στο όνομα της ηθικής, τα διονυσιακά στοιχεία που περιείχε δεν εξαλείφθηκαν ποτέ. Την περίοδο του Μεσαίωνα όχι μόνο διατηρήθηκαν τέτοιοι χοροί, αλλά σε πολλές περιπτώσεις

²³ Nadel M., Kutschall D., «Dance and Sexuality: Historical Forms of Dance», Vern L. Bullough and Bonnie Bullough (eds) *Human Sexuality: An Encyclopedia*, στο <http://www2.fz.hu-berlin.de/sexology/GESUND/ARCHIV/SEN/BEGIN.HTM#Contents>, τελευταία επίσκεψη: 28/01/2005.

²⁴ Ευαγγελίδη Α., *Χοροί του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, Αθήνα 1991, σελ. 11.

φαίνεται ότι η εκκλησιαστική τελετουργία μετατράπηκε σε απλή πρόφαση, καθώς εκκλησιαστικά και διονυσιακά στοιχεία διαπλέκονταν σε απίστευτο βαθμό (όπως για παράδειγμα στο Παρίσι, όπου κάθε Πάσχα διεξάγονταν νυχτερινές παρελάσεις γύρω από τις εκκλησίες, στις οποίες οι συμμετέχοντες έτρωγαν κρέας, χόρευαν ξέφρενα και κατέληγαν να χορεύουν γυμνοί).²⁵

Την περίοδο της Αναγέννησης ο χορός «ανακαλύφθηκε» εκ νέου και εισήλθε στις βασιλικές αυλές στο πλαίσιο μιας «αυλικής», όπως ονομάστηκε, μορφής διασκέδασης. Πολλά από τα στοιχεία των λαϊκών αγροτικών χορών που εν τω μεταξύ είχαν επιζήσει, εντάχθηκαν στους αυλικούς χορούς, οι οποίοι όμως προσαρμοζόμενοι στις αυστηρές θεολογικές απαιτήσεις της εποχής απώλεσαν τα όποια διονυσιακά τους στοιχεία και απέκτησαν μία πιο «εξευγενισμένη» μορφή.

Στο πλαίσιο της διαδικασίας αυτής οι κινήσεις της λεκάνης και του σώματος υποχώρησαν, ενώ η πρωτοβουλία δόθηκε στις κομψές και επιτηδευμένες κινήσεις των άκρων, που (θεωρήθηκε ότι) δεν οδηγούσαν στη δημιουργία συνειρμών. Οι επίσημοι αυτοί χοροί καλλιεργήθηκαν με έναν αρκετά «ελεγχόμενο» τρόπο και απευθύνονταν στην αριστοκρατία της εποχής, ενώ την ίδια εποχή η πλειοψηφία των αγροτικών και αστικών πληθυσμών ανέπτυξε τις δικές της μουσικές και χορευτικές φόρμες, στις οποίες παρά τις απαγορεύσεις των καιρών, ο ερωτισμός αποτέλεσε βασικό και ουσιώδες στοιχείο. Παράλληλα, συντελέστηκε μια σταδιακή μετατόπιση από τους ομαδικούς χορούς στο ζευγάρι των χορευτών, μια εξέλιξη κυριότερος σταθμός της οποίας υπήρξε η εμφάνιση του βαλς στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα.

Το βαλς υπήρξε μια μικρή επανάσταση στα χορευτικά ήθη, καθώς για πρώτη φορά ένωσε το ζευγάρι των χορευτών: ο καβαλιέρος κρατούσε τη ντάμα από τη μέση της, ενώ αυτή τοποθετούσε το αριστερό της χέρι στο δεξί του ώμο και με το δεξί της ελαφρώς λυγισμένο κρατούσε το (επίσης λυγισμένο) αριστερό χέρι του καβαλιέρου. Αν και ο σήμερα είναι εξαιρετικά δύσκολο να αντιληφθεί κανείς το μέγεθος της εντύπωσης που προκάλεσε, η εμφάνιση του βαλς τον δέκατο όγδοο αιώνα στις αυλές των βασιλικών οίκων προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων, δεδομένου ότι υπήρξε ο

²⁵ Στο ίδιο, σελ. 15.

πρώτος «αγκαλιαστός» χορός. Το βαλς θεωρήθηκε ένας χορός ερωτικός κι ως εκ τούτου, ένας χορός «αισχρός» και «άσεμνος».

Κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα οι χοροί της τζαζ, όπως το τσάρλεστον, έδωσαν (και διέδωσαν δεδομένου του «εκδημοκρατισμού» του χορού και της διάχυσής του στις πλατιές μάζες)- μια νέα άποψη για τις χορευτικές κινήσεις. Το στοιχείο που διαφοροποιούσε τους νέους χορούς από τους προηγούμενους ήταν η εισαγωγή ρυθμικών και χορευτικών στοιχείων με καταβολές στην αφρικανική παράδοση. Οι χορευτές αποσπάστηκαν ο ένας από τον άλλον, απέκτησαν μια σχετική αυτονομία, ενώ για πρώτη φορά άρχισε να δίδεται έμφαση στην κίνηση των άκρων του σώματος, καθώς και στις κινήσεις της λεκάνης και των γοφών. Αν λάβουμε υπόψη και την εξαιρετική δημοφιλία του τάνγκο,²⁶ θα πρέπει να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι οι χοροί που την εποχή του Μεσοπολέμου χορεύονταν κατά κόρον στις αίθουσες χορού ενείχαν σε μεγάλο βαθμό το στοιχείο του ερωτισμού, όπως άλλωστε διαπιστώνει το 1947 ο Γεώργιος Ζουράρις,²⁷ κορυφαίος γιατρός της εποχής, από τους πρωτοπόρους στη μελέτη των προβλημάτων που σχετίζονταν με την ερωτική ζωή των ανθρώπων:

«...είναι νομίζομεν αυταπάτη να ευρίσκομεν ουσιώδη διαφοράν μεταξύ της ουγγρικής Τσάρδας, του αργεντίνικου ταγκό, της πολωνικής μαζούρκας, του αμερικανικού Τσάρλεστον και Λάμπεθ- Γουόκ και του σημερινού Σουίνγκ, που ως ηδονιστικός

²⁶ Στις παραμονές του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, το τάνγκο προκάλεσε στην Ευρώπη και ιδίως στο Παρίσι μια πραγματική «τανγκομανία», η οποία κατέλαβε όχι μόνο την αριστοκρατία, αλλά και τα μεσαία στρώματα του πληθυσμού. Αιτία για αυτή την αγάπη προς το τάνγκο υπήρξε ο ερωτισμός που προκαλούσε (παρά την πιο «συγκρατημένη» εκδοχή με την οποία εισήχθη στην Ευρώπη), καθώς φαίνεται πως μεταβλήθηκε σε έναν δίαυλο έκφρασης ερωτικών παθών που μέχρι τότε δεν μπορούσαν να εκδηλωθούν δημόσια. Για μια κοινωνική ιστορία του τάνγκο βλ. Λούκος Χ., «Κοινωνική Ιστορία του τάνγκο. Από τις υποβαθμισμένες συνοικίες του Buenos Aires στα σαλόνια της Ευρώπης», *Μνήμων* 20 (1998), σελ. 255.

²⁷ Ο Γεώργιος Ζουράρις γεννήθηκε το 1900 στο Βραχάσι της Κρήτης. Σπούδασε Ιατρική στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας και ειδικεύτηκε στη σεξολογία στη σχολή Institut für Sexual Wissenschaft του Βερολίνου. Από το 1954 ασκούσε στην Αθήνα το επάγγελμα του ιατρού σεξολόγου (*Ελληνικόν who is who 1962. Βιογραφικόν Λεξικόν Προσωπικότητων*, Αθήνα 1962, σελ. 167). Με πλούσια συγγραφική παραγωγή σχετικά με τα σωματικά και ψυχολογικά προβλήματα που δημιουργεί στον άνθρωπο η ερωτική δυσλειτουργία, ο Γ. Ζουράρις θεωρείται πρωτοπόρος στον τομέα του ταράζοντα οπωσδήποτε τα λιμνάζοντα νερά της ελληνικής κοινωνίας, που θεωρούσε ταμπού οποιαδήποτε συζήτηση σχετικά με τα προβλήματα αυτά. Μερικά από τα έργα του είναι τα εξής: *Η σεξουαλική ζωή, Σεξουαλική ορμή, Ο έρωας εις το φως της επιστήμης, Ανυανισμός, το πάθος εις το φως της επιστήμης* κλπ.

χορός εξαιρετικής δυνάμεως και εντάσεως, προκαλών και διεγείρωντας αισθήσεις, κατέκτησε το χορευτικόν κοινόν όλων των χωρών και επεβλήθη παγκοσμίως».²⁸

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι τη δεκαετία του '50, όταν το ροκ εν ρολ εμφανίστηκε στο προσκήνιο, υπήρχε ήδη διαμορφωμένη μία πλατφόρμα για την ερμηνεία του συγκροτημένη στη βάση θεολογικών αρχών και αντιλήψεων περί «ηθικής» με ρίζες που χάνονταν στα βάθη των αιώνων. Κατ' αυτή την έννοια, δεν είναι τυχαίο το ότι η ισχυρότερη θεσμική αντίδραση που υπήρξε εναντίον του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα προήλθε από την πλευρά της Εκκλησίας.

Η στάση της ελλαδικής Εκκλησίας απέναντι στο ροκ εν ρολ φαίνεται πως υπήρξε απότοκος μιας απόλυτα συγκεκριμένης άποψης την οποία και ενστερνιζόταν σχετικά με το νόημα του χορού και τη λειτουργία που προσδοκούσε πως θα έπρεπε αυτός να επιτελεί στη ζωή του χριστιανού. Ο χορός γινόταν αποδεκτός μόνο ως «έκφρασις ευχαριστίας και ευγνωμοσύνης προς τον Θεό»²⁹ και στο πλαίσιο αυτής της λειτουργίας οι «εξαλλοσύνες» που οι φήμες ήθελαν να ακολουθούν το ροκ εν ρολ ήσαν απολύτως κατακριτέες. Όταν τον Νοέμβριο του 1956 το επίσημο Δελτίο της Ιεράς Συνόδου, το περιοδικό *Εκκλησία*, σχολιάζει τον αγαπημένο χορό της νεολαίας, επισημαίνει ότι η Ορθόδοξη Εκκλησία δεν καταφέρεται γενικά εναντίον του χορού, αλλά εναντίον εκφάνσεών του, οι οποίες και κινούνται εκτός των θεολογικών της προδιαγραφών:

«...Και ας μη νομίση κανείς ότι αντιφερόμεθα βασικώς κατά του χορού. Διότι ούτος είναι όχι απλώς ανεκτός, αλλά και ευχάριστος ως καλλιτεχνική εκδήλωσις και δημιουργία. Και ως συμμετρική και πλήρης νοήματος έκφρασις του πνευματικού κάλλους και της ψυχικής ωραιότητος. Και τοιούτοι είναι οι αρρενωποί και γεμάτοι από γραφικότητα Έλληνικοί χοροί, οι οποίοι είναι καλώς

²⁸ Ζουράρις Γ., *Φλερτ και ερωτική ζηλοτυπία*, Αθήνα 1947, σελ. 91.

²⁹ Έξοδος ιε' 20, Β' Βασιλείων στ' 13-16, αναφέρεται στο Μιχαηλίδης Α., ό.π., σελ. 48.

εκτελούμενοι, αριστουργήματα ρυθμού και χορογραφικής τέχνης...».³⁰

Αυτό που πραγματικά ενοχλούσε στο ροκ εν ρολ ήταν η σεξουαλική του διάσταση. Η πιο σωστά, η δυνατότητά του να εκφράζει την ερωτική επιθυμία των νέων, γεγονός στο οποίο συμφωνούσαν τόσο οι πολέμιοι του ροκ εν ρολ, όσο και οι φανατικοί θαυμαστές του. Οι απόψεις αυτές είχαν ως πρόταγμά τους τον δημόσιο λόγο της ελλαδικής Εκκλησίας, ωστόσο δεν περιορίζονταν σε αυτήν. Αντιθέτως, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι συγκροτούσαν ένα corpus απόψεων και αντιλήψεων, το οποίο διασταυρωνόταν με έναν αυξημένο πολιτισμικό συντηρητισμό, ο οποίος χαρακτήριζε και έτεμε ολόκληρη την ελληνική κοινωνία, υπερπηδώντας πολιτικές ή ιδεολογικές περιχαράκωσεις και δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό «παράδοξες συμμαχίες».

Και αυτή η εξέλιξη δεν ήταν ελληνική πρωτοτυπία. Η Uta Poiger μας θυμίζει ότι η έλευση του ροκ εν ρολ δημιούργησε και στις δύο Γερμανίες σάλο εξαιτίας των επιπτώσεων που θεωρήθηκε ότι θα είχε στην ιδιοσυγκρασία τόσο των νέων αγοριών όσο και των κοριτσιών. Σε ό,τι αφορά μάλιστα τα νέα κορίτσια, το ροκ εν ρολ κάνοντας θρύψαλα το ασεξουαλικό πρότυπο που κυριαρχούσε στην κοινωνία και με το οποίο έπρεπε να ευθυγραμμιστεί η Γερμανίδα γυναίκα,³¹ θεωρήθηκε ικανός παράγοντας που μπορούσε να οδηγήσει την κοπέλα στην ανεξέλεγκτη σεξουαλική δραστηριότητα.³² Αυτός ήταν ο λόγος που η απέχθεια για το ροκ εν ρολ αποτέλεσε ένα σημείο σύγκλισης ανάμεσα σε κομμουνιστές και συντηρητικούς ιερωμένους. Απογοητευμένες από την «χαλαρότητα» που επεδείκνυε η κυβέρνηση της Δυτικής Γερμανίας απέναντι στο ροκ εν ρολ, τον «πολιορκητικό κριό» του αμερικάνικου τρόπου ζωής, οι εκκλησιαστικές αρχές της Δυτικής Γερμανίας, ιδίως οι καθολικοί, επικροτούσαν τα εναντίον του μέτρα που λάμβαναν οι κομμουνιστές στην Ανατολική Γερμανία,³³ θεωρώντας ότι με αυτά προστατεύονταν οι νέοι καλύτερα από τους

³⁰ «Οι νέοι χοροί», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 22 (15/11/1956), σελ. 394-395.

³¹ Poiger U., «Rock' n' roll, Female Sexuality ...», σελ. 579.

³² Στο ίδιο, σελ. 578.

³³ Για τα ζητήματα αυτά βλ. κεφάλαιο «Εξαμερικανισμός της νεολαίας; Πολιτικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ».

κινδύνους που έφερνε η καταναλωτική μανία και η εισαγωγή των αμερικανικών προϊόντων.³⁴

Ο συντηρητισμός λοιπόν αποτελούσε μία στάση ζωής, η οποία δεδομένης της θεολογικής της αφετηρίας εκφραζόταν με ιδιαίτερη συνέπεια (και θεσμικό κύρος) από τους παράγοντες της Εκκλησίας, ωστόσο γύρω της συσπείρωνε μεγάλα τμήματα της ελληνικής κοινωνίας, που έβλεπαν το ροκ εν ρολ ακριβώς όπως οι ιερείς στη Δυτική Γερμανία: ως ένα τμήμα δηλαδή μιας επιχείρησης που με κάποιον απροσδιόριστο τρόπο εκπορευόταν από τις Ηνωμένες Πολιτείες και στόχευε στην εμπέδωση στην Ελλάδα ενός τρόπου ζωής, που βρισκόταν πολύ μακριά από τα «ιδεώδη» της ελληνοχριστιανικής παράδοσης. Στο πλαίσιο των αντιλήψεων αυτών η σεξουαλική δραστηριότητα των κοριτσιών υπήρξε εξαρχής βασική πηγή ανησυχίας. Η αρχική δυσπιστία για το ροκ εν ρολ και ό,τι κατόπιν θεωρήθηκε ροκ εν ρολ ή γενικότερα «μοντέρνος χορός» (καλύψο, τουίστ κλπ) με την πάροδο του χρόνου μετατράπηκε σε ευθεία πολεμική εναντίον του και οδήγησε στην εκφορά ενός λόγου, στο πλαίσιο του οποίου ο χορός δίχως περιστροφές θεωρήθηκε υπεύθυνος για τα «παραστρατήματα» των νέων, ιδίως αυτά των κοριτσιών:

«Είναι ευχάριστον ότι τα αποτελέσματα των «μοντέρνων χορών» ανησυχούν πάντας τους σοβαρώς σκεπτόμενους ανθρώπους. Ουχί κληρικός ή θεολόγος, αλλά αυτός ο ακαδημαϊκός κ. Σπύρος Μελάς, τονίζει ότι «υπάρχει ολόκληρος τάξις εγκληματιών· εδώ στην πρωτεύουσα, στη Θεσσαλονίκη και άλλες πόλεις, που ρίχνουν καθημερινώς στον Μολώχ της νεανικής σαρκός καινούργια θύματα. Η μόνη της πρωτοτυπία συνίσταται στη λεπτομέρεια, ότι ο χορός γίνεται «πάθος» και δύναται να οδηγήση στο χειρότερο βούρκο, γιατί δεν είναι πια τέχνη, αλλά συνήθως στην εποχή μας ωμή εκδήλωσις αισθησιασμού».³⁵

³⁴ Στο ίδιο, σελ. 593.

³⁵ «Ωμή εκδήλωσις αισθησιασμού», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 11 (01/06/1960), σελ. 236.

Για την Ιερά Σύνοδο δεν υπήρχαν αμφιβολίες. Το ροκ εν ρολ ανήκε στους «καθαράς σεξουαλικούς χορούς».³⁶ Ωστόσο, δεν ήταν μόνο αυτή αρνητική απέναντι στο ροκ εν ρολ. Δημοσιογράφοι, όπως ο χρονογράφος κ. Παλαιολόγος, δήλωναν απερίφραστα ότι οι μοντέρνοι χοροί «είναι η ερωτική τέλεσις στην πληρότητά της»,³⁷ ενώ ακόμη και πανεπιστημιακοί, όπως ο Κ. Δημητρόπουλος,³⁸ επιστρατεύθηκαν για να τεκμηριώσουν επιστημονικά το «επικίνδυνο» των μοντέρνων χορών. Άλλες φορές πορίσματα ερευνών (;) χρησιμοποιούνταν κατά κόρον με σκοπό να αποδειχθεί η αρνητική επιρροή που «ασκούσε» το ροκ εν ρολ ως χορός για τους νέους και να δημιουργηθεί στους γονείς η πεποίθηση ότι τα χοροδιδασκαλεία αποτελούσαν πραγματικά «σχολεία εγκλήματος».³⁹ Η διαχείριση ενός τέτοιου πορίσματος έρευνας από το δελτίο της Ιεράς Συνόδου υποδεικνύει τη βαρύτητα που δινόταν στο αληθές του πράγματος, όπως και το γεγονός ότι η βασική προτεραιότητα όσων παρέπεμπαν σε τέτοιου είδους στοιχεία φαίνεται να ήταν κυρίως η δημιουργία ενός κλίματος πανικού στους γονείς:

«...Η διαπίστωσης αυτή του κ. Μελά υπενθυμίζει τους λόγους του κ. F.A. Faulkner, διδασκάλου του χορού, ιδιοκτήτου της χορευτικής ακαδημίας του Los Angeles, [...] όστις ετόνισε ότι «τα δύο τρίτα των νεανίδων, αίτινες διαφθείρονται, πέπτουν δια της επιδράσεως του χορού».⁴⁰

Η παραπάνω είδηση διακινείται κατά καιρούς στο περιοδικό «Εκκλησία» με διάφορες μορφές. Το 1967, είκοσι ημέρες πριν την εκδήλωση του απριλιανού πραξικοπήματος, θέλοντας να στηρίξει ο αρθρογράφος την έκκλησή του για την

³⁶ «Ρεαλιστική αντιμετώπιση», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 7 (01/04/1967), σελ. 180.

³⁷ Στο ίδιο.

³⁸ Ας σημειωθεί ότι ο Κ. Δημητρόπουλος είχε διατελέσει υφηγητής Φιλοσοφίας και Διευθυντής της Παιδαγωγικής Ακαδημίας της Πάτρας. Ως εκ τούτου οι απόψεις του είχαν σημασία, καθώς παρείχαν από επιστημονική άποψη την απαιτούμενη τεκμηρίωση που χρειαζόνταν οι πολέμιοι του ροκ εν ρολ.

³⁹ *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 12 (01/06/1957), σελ. 238.

⁴⁰ «Ωμή εκδήλωσης αισθησιασμού», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 11 (01/06/1960), σελ. 236.

ανάγκη «ρεαλιστικής αντιμετώπισης» του ζητήματος, επαναφέρει την παραπάνω είδηση με ελαφρώς παραλλαγμένη μορφή:

«Ο καθηγητής La Floris μελετήσας την ζωήν 2500 ελευθερίων γυναικών του Σαν Φραντζίσκο, έγραψε τα εξής: «Δύναμαι να βεβαιώσω ότι τα τρία τέταρτα των γυναικών τούτων οδηγήθησαν εις την πτώσιν δια της επιδράσεως του χορού».⁴¹

Στην περίπτωση αυτή έχει αλλάξει μονάχα η ποσόστωση (η οποία όμως παραμένει εξαιρετικά υψηλή), το όνομα του υπεύθυνου της έρευνας, καθώς και η ιδιότητά του. Φαίνεται πως τέτοιου είδους «πορίσματα» ήσαν ιδιαίτερα προσφιλή και αποτελούσαν είτε παραλλαγές σοβαρών ερευνών υπό το πρίσμα της επιδίωξης να τους δοθεί μια συγκεκριμένη ερμηνεία, είτε προϊόν «ερευνών», η επιστημονική ορθότητα των οποίων δεδομένης της έλλειψης στοιχείων είναι εξαιρετικά δύσκολο να εξεταστεί (ας θυμηθούμε ότι και ο Α. Μιχαηλίδης παραπέμπει σε μία τέτοια «έρευνα» καταθέτοντας τη μαρτυρία χοροδιδασκάλου, σύμφωνα με την οποία από τις διακώσεις «παραστρατημένες» κοπέλες με τις οποίες συνομίλησε, οι 163 απέδωσαν την «πτώση» τους στο χορό).⁴²

Δεδομένης της ιδιαίτερης «ευαισθησίας» που χαρακτήριζε τον ευρύτερο χώρο της Εκκλησίας για την εξέλιξη των ζητημάτων που αφορούσαν την ελληνική νεολαία, τη ψυχαγωγία της και τη σχέση αυτής με τη σεξουαλική δραστηριότητα, δεν πρέπει να προκαλεί απορία το γεγονός ότι η μοναδική θεσμική αντίδραση η οποία υπήρξε εναντίον του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα, προήλθε από την Ιερά Σύνοδο. Στο διάβα των αιώνων οι θεολογικές προσλήψεις του χορού που ερμηνευόταν ως έκφραση και ως υποκινητής των γενετήσιων ενστίκτων είχαν οδηγήσει πολλές φορές στην ανάληψη «πρωτοβουλιών» που στόχευαν στην απαγόρευσή του. Οι εναντίον του χορού διώξεις υλοποιούνταν άλλες φορές από τις κοσμικές αρχές, άλλες από τις εκκλησιαστικές που σκανδαλίζονταν βλέποντας τους χριστιανούς να επιδίδονται σε

⁴¹ «Ρεαλιστική αντιμετώπιση», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 7 (01/04/1967), σελ. 180.

⁴² Βλ. σχετικά το παράθεμα στη σελ. 80.

«άσεμνες» κινήσεις και ενίοτε και από τις δύο μαζί. Το 1583 για παράδειγμα, ο χορός Σαραμπάντα⁴³ απαγορεύτηκε αυστηρά στην Ισπανία: όσοι άντρες συλλαμβάνονταν απλώς να τον τραγουδούν λέγεται ότι τιμωρούνταν με εκατό βουρδουλιές, ενώ στην περίπτωση που τον χόρευαν η προβλεπόμενη ποινή ήταν έξι χρόνια φυλάκιση. Για τις γυναίκες ίσχυαν ακριβώς οι ίδιες ποινές, συν το γεγονός ότι τους κούρευαν το μαλλί και τις εξευτέλιζαν...⁴⁴

Αυτά όλα βέβαια ήταν πολύ μακριά από την ελληνική πραγματικότητα του εικοστού αιώνα και ανήκαν στη δικαιοδοσία της ιστορίας. Πολύ πιο κοντά όμως βρισκόταν η αντίδραση καθολικών ιερέων στη Βρετανία που ξυλοκόπησαν νεαρούς μαθητές ηλικίας οκτώ έως δέκα τεσσάρων ετών, επειδή εξοργίστηκαν εξαιτίας του ότι οι τελευταίοι διοργάνωναν «χορευτικά απογεύματα ροκ εντ ρολλ» στο Νότιγχαμ της Βρετανίας.⁴⁵ Το αν όντως συνέβη το γεγονός αυτό λίγη σημασία έχει, έτσι κι αλλιώς είναι δύσκολο να ελεγχθεί πια το αληθές ενός δημοσιεύματος σχετικά με μια «ασήμαντη» και στην εποχή της ακόμη είδηση, για την οποία δεν αφιερώθηκε πάνω από ένα μονόστιχο. Η διαχείριση όμως της είδησης από την «Ακρόπολη» που τη δημοσιεύει, η φαιδρότητα που συνάγεται από το σχολιασμό ότι συνοδεύει τον ξυλοδαρμό των μικρών μαθητών και η έμμεση επικρότησή του υποδεικνύουν ότι τέτοιου είδους αντιδράσεις δεν πρέπει να βρίσκονταν πολύ μακριά από την ελληνική νοοτροπία, γεγονός που η δημόσια διαπόμπευση των τέντιμποϊδων λίγα χρόνια αργότερα θα επιβεβαιώσει.⁴⁶

Η δημόσια καταδίκη του ροκ εν ρολ από την Ιερά Σύνοδο συντελέστηκε τον Φεβρουάριο του 1957, λίγους μήνες δηλαδή μετά την έλευσή του στη χώρα και αφορμή για αυτήν υπήρξαν οι καρναβαλικές εκδηλώσεις που επρόκειτο να διεξαχθούν στην Πάτρα. Μία προσεκτική ανάγνωση της σχετικής (υπ' αριθμ. 899) εγκυκλίου της Ιεράς Συνόδου αποδεικνύει ότι το ροκ εν ρολ στην οπτική της αποτελεί

⁴³ Είναι χαρακτηριστική η περιγραφή του Πέτρο Μάριαν (1536-1623) για το χορό Σαραμπάντα: «Τα τελευταία χρόνια εμφανίστηκε ένας χορός με άσεμνες κινήσεις και με τόσο αισθησιακά λόγια που θα διήγειρε και τον πιο σεμνότυφο άνθρωπο. Ασφαλώς ο χορός αυτός θα προήλθε από κάποιον εχθρό που πήρε γυναίκα μορφή για να δυσφημήσει το έθνος μας...» (Ευαγγελίδη Α., ό.π., σελ. 50).

⁴⁴ Στο ίδιο.

⁴⁵ «Οι δάσκαλοι έδειραν τους μαθητάς οι οποίοι χόρευαν ροκ εντ ρολλ. Ξεκαρδιστικά σκηνάι», *Ακρόπολις*: 02/02/1957.

⁴⁶ Για τον τέντιμποϊσμό βλ. επόμενο κεφάλαιο «Μια νεολαία «παραστρατημένη»: ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα».

αναπόσπαστο τμήμα μιας συμπεριφοράς την οποία χαρακτηρίζει η σεξουαλική αποχαλίνωση και η οποία οπωσδήποτε βρισκόταν εκτός του «ελληνοχριστιανικού» τρόπου ζωής και διασκέδασης. Το ροκ εν ρολ προβάλλεται ως πρακτική ισοδύναμη και εξίσου «ανήθικη» με τα μπουρμπούλια⁴⁷ και επομένως ως ένας παράγοντας που μπορεί να δυναμιτίσει τα θεμέλια του θεσμού της οικογένειας.

Εγκύκλιος 899

Περιήλθεν εις γνώσιν της Ιεράς Συνόδου, ότι κατά τας ημέρας των Απόκρεω εις την ιστορικήν σας πόλιν, την οποίαν καθηγίασε με το τίμιον αίμα του ο Απόστολος Ανδρέας και την κατέστησεν περιώνυμον εις την πανχριστιανικήν συνειδησιν, λαμβάνουν χώρα έκτροπα, εξευτελίζοντα την ανθρώπινην αξιοπρέπειαν την εξαγορασθείσαν με το αίμα του Χριστού. Άνδρες και γυναίκες φέροντες το χριστιανικόν όνομα δεν εκδηλώνουν τας εορταστικάς των διαθέσεις εις χορούς, τους οποίους ερρύθμισεν η ελληνοχριστιανική παράδοσις, εις αρμονικάς κινήσεις εντός των οποίων κατοπτρίζεται η χάρις, η ευγένεια και η αριστοκρατική διάθεσις των προσώπων, αλλ' εκτρέπονται εις σκοτίας πράξεις οργίων (μπουρμπούλια- ροκ εντ ρολλ) και εμφανίζουν εικόνα από την οποίαν αποστρέφει τις το πρόσωπον εξ αισχύνης.

Η κατάστασις αύτη δεν προσβάλλει μόνον την δημοσίαν αιδώ, αλλά φονεύει το πνεύμα, την ελευθερίαν του ανθρώπου [...] καταρρίπτει τον πολιτισμόν του Ελληνικού λαού εις τα όμματα των Εθνών και συγκλονίζει τα θεμέλια της ελληνικής οικογένειας..

Δια ταύτα, η Ιερά Σύνοδος εξ' αγάπης πατρικής προήλθεν εις την αποστολήν της παρούσης επιστολής, δια της οποίας ποιεΐται έκκλησιν εις την ευσέβειαν υμών ως τέκνων της Εκκλησίας και σας προτρέπει να εγκαταλείψητε αυτά τα σκοτεινά και οργιώδη βακχικά σκιρτήματα ασκούμενοι εις ό,τι κόσμιον και τίμιον και προς την αξιοπρέπειαν υμών και προς τιμήν και ηρωισμόν των προγόνων ημών συνάδει ...[...].

Ο Αθηνών Δωρόθεος, Πρόεδρος

Ο Ύδρας, Σπετσών, Αιγίνης Προκόπιος

Ο Σερρών και Νιγρίτης Κωνσταντίνος

Ο Αλεξανδρουπόλεως Ιωακείμ

Ο Φλωρίνης Βασίλειος

Ο Σάμου και Ικαρίας Ειρηναίος

Ο Αιτωλίας και Ακαρνανίας Ιερόθεος

Ο Δράμας Γεώργιος

Ο Τριφυλίας και Ολυμπίας Δαμασκηνός

⁴⁷ Με τον όρο «μπουρμπούλια» έγιναν γνωστοί οι χοροί που οργανώνονταν από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα στο θέατρο «Απόλλων» με ώρα εκκίνησης τις εννιά το βράδυ. Στα μπουρμπούλια, που πήραν το όνομά τους την περίοδο του Μεσοπολέμου από τη λέξη «μπουρμπούλι» που σήμαινε το μεζέ από κρέας που βράζει, οι γυναίκες σε αντίθεση με τους άνδρες, ήταν ντυμένες με τρόπο τέτοιο, ώστε να μην αναγνωρίζονται, γεγονός που δημιούργησε μία ατμόσφαιρα μυστηρίου, στο πλαίσιο της οποίας αναδύθηκαν φήμες σχετικά με ερωτικά ειδύλλια και σχέσεις μεταξύ αγνώστων.

Η παραπάνω εγκύκλιος υπήρξε προϊόν πίεσης που φαίνεται πως άσκησαν θεολογικές οργανώσεις και σκληροπυρηνικοί κύκλοι της Εκκλησίας που συσπειρώθηκαν γύρω από τον Αρχιεπίσκοπο Αιγαίου Καντιώτη.⁴⁸ Μια «αντικαρναβαλική» οργάνωση πιστών με τον τίτλο «Χριστιανική Ισοπολιτεία» συστάθηκε με σκοπό την υλοποίηση των σχεδίων του Καντιώτη, ο οποίος και ανέλαβε να πραγματοποιήσει τη δική του αντισυγκέντρωση στην κεντρική πλατεία της Πάτρας. Στην Αθήνα μέλη θρησκευτικών σωμάτων που επηρεάζονταν από τον Καντιώτη επιδόθηκαν σε τριήμερη νηστεία και ολονύχτιες προσευχές «δια την κατάργισιν των Πατρινών οργίων», ενώ άλλοι που κατοικούσαν σε περιοχές κοντά στην Πάτρα (στο Αγρίνιο, το Μεσολόγγι, την Αμαλιάδα, τη Ναύπακτο) εξέφρασαν τη διαθεσιμότητά τους για συμμετοχή σε πιο δυναμικές ενέργειες.

Παρά τις απειλές του Καντιώτη ότι θα εισερχόταν στην Πάτρα επικεφαλής οπαδών του με σκοπό τη διεξαγωγή αντικαρναβαλικού συλλαλητηρίου, τελικά τίποτε δε συνέβη. Η εγκύκλιος της Ιεράς Συνόδου διαβάστηκε στους πιστούς από τον άμβωνα των ενοριακών ναών –μάλιστα και σε περιοχές εκτός του νομού Αχαΐας, όπως στη Σάμο για παράδειγμα, ο μητροπολίτης της οποίας Ειρηναίος συντάχτηκε με τις απόψεις του Καντιώτη- ωστόσο τελικά οι καρναβαλικές εκδηλώσεις διεξήχθησαν με μεγάλη επιτυχία και χιλιάδες κόσμου συμμετείχαν σε αυτές, γεγονός που καταγράφεται σε πλήθος άρθρων, όπως αυτό της «Ακρόπολης»:

«Εν τω μεταξύ το Δημοτικόν Θέατρον εις το οποίον χορεύονται τα περίφημα «μπουρμπούλια» παρά τους αφορισμούς εσημείωσε «πιένες». Χίλιοι διακόσιοι νέοι και νέες εχόρευσαν όλους τους χορούς εν μέσω αδιαπτώτου ευθυμίας, μηδέ και του «ροκ εντ ρολλ» εξαιρουμένου».⁴⁹

⁴⁸ Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα των εφημερίδων, ο Καντιώτης είχε μεταβεί δέκα μέρες πριν την έκδοση της εγκυκλίου στην Πάτρα και είχε προειδοποιήσει τους συνεργάτες του για το ότι επρόκειτο να προβεί σε ενέργειες που αποσκοπούσαν στην έκδοση σχετικής εγκυκλίου («Η Ιερά Σύνοδος “αφορίζει” τον Καρνάβαλον Πατρών. Καλεί τους πιστούς να μη χορεύουν μπουρμπούλια και ροκ εντ ρολλ», *Ακρόπολις*: 24/02/1957).

⁴⁹ «Ο Καρνάβαλος εισήλθε προχθές θριαμβευτικώς εις τα Πάτρας», *Ακρόπολις*: 26/02/1957.

Ωστόσο, το ροκ εν ρολ δεν προβλήθηκε μόνο ως πηγή «ηθικού κινδύνου». Η προσπάθεια των θεολογικών κύκλων να αποτρέψουν τους νέους από την ενασχόληση με αυτό ενείχε ακόμη και την επίκληση στοιχείων σχετικά με υποτιθέμενες βλάβες που προκαλούσε στους νέους που το χόρευαν: από απλές βλάβες που (εννοείται πως) προκαλούσε στην ακοή του χορευτή η ένταση του ήχου με την οποία συνήθως παιζόταν το ροκ εν ρολ,⁵⁰ μέχρι πολύ σοβαρές ζημιές, όπως για παράδειγμα κατάγματα των οστών, ακόμη και θάνατο!

«Ως εκ τούτου ο σύγχρονος «μοντέρνος» χορός έχει και τα θύματά του μεταξύ των νέων. Αναφέρονται εν πρώτοις υπό ορθοπαιδικών⁵¹ και χειρουργών ιατρών ονομαστί τα θύματα του εξάλλου χορού «τουίστ» -νέοι και νεάνιδες από 17- 24 ετών με εξάρθρωσεις των κλειδώσεων, θραύσεις των οστών, θλάσεις των γονάτων, παραμορφώσεις της σπονδυλικής στήλης και θανάτους ακόμη!».⁵²

Δεν γνωρίζουμε εάν ο Α. Μιχαηλίδης και οι γιατροί στους οποίους αναφέρεται γνώριζαν συγκεκριμένες περιπτώσεις νέων που είχαν χάσει τη ζωή τους χορεύοντας ροκ εν ρολ. Φαίνεται ωστόσο ότι ακόμη και το στοιχείο αυτό έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην προσπάθεια δημιουργίας ενός κλίματος πανικού σε σχέση με τις «επιβλαβείς» για τον ανθρώπινο οργανισμό συνέπειες των χορευτικών κινήσεων του ροκ εν ρολ. Είναι αλήθεια ότι ο θάνατος μιας νεαρής κοπέλας από την Κρήτη την ώρα που χόρευε ροκ εν ρολ σε πάρτυ το 1957,⁵³ φούντωσε για τα καλά την έτσι κι αλλιώς μεγάλη δυσπιστία απέναντι στη νέα μουσική, δίνοντας ακόμη περισσότερα επιχειρήματα στους πολέμιούς της.

⁵⁰ «Οι νέοι χοροί», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 22 (15/11/1956), σελ. 394-395.

⁵¹ Διατηρείται η ορθογραφία του πρωτοτύπου.

⁵² Μιχαηλίδης Α., ό.π., σελ. 48.

⁵³ Η νεαρή κοπέλα από την Κρήτη, Δέσποινα Χ., πέθανε ξαφνικά σε ηλικία είκοσι δύο ετών την ώρα που χόρευε ροκ εν ρολ σε πάρτυ στην περιοχή του Ζωγράφου. Ο θάνατός της οφειλόταν σύμφωνα με το πόρισμα του ιατροδικαστή σε οξύ πνευμονικό οίδημα που μπορεί να προκλήθηκε από έντονη συγκίνηση ή μεγάλη κόπωση. Η κοπέλα έτσι κι αλλιώς έπασχε από βαριάς μορφής καρδιοπάθεια και για το λόγο αυτό στο παρελθόν είχε νοσηλευτεί σε νοσοκομείο («Ο θείος της Κρητικοπούλας αμφισβητεί ότι αυτή απέθανε χορεύοντας ροκ- εντ- ρολλ», *Ακρόπολις*: 13/08/1957).

Παρά το γεγονός ότι, όπως αποδείχτηκε στην πορεία, υπήρχαν σοβαρές αμφιβολίες για το αν όντως τα πράγματα εξελίχθηκαν με τον τρόπο που παρουσιάστηκαν στις εφημερίδες, η άποψη περί «επικινδυνότητας» του ροκ εν ρολ ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο. Ας μην ξεχνάμε επίσης ότι και αυτή ακόμη η σεξουαλική δραστηριότητα των νέων της οποίας το ροκ εν ρολ θεωρήθηκε βασικός υποκινητής, πέρα από τις όποιες «ηθικές» της διαστάσεις, εγγραφόταν σε μία ευρύτερη συζήτηση σχετικά με τις συνέπειες που είχε για τον νέο άνθρωπο η πρόωγη (;) έναρξη της ερωτικής του ζωής:

«Γνωρίζω πολλούς νέους οι οποίοι έχασαν το άριστον της αναπτύξεώς των ένεκα των χορευτικών ωρών και των κατ' αυτάς ερώτων. [...] Οι νέοι αυτοί νομίζουν εαυτούς ευτυχείς εν μέσω του βορβόρου αυτών...».⁵⁴

Βεβαίως, όλα τα παραπάνω ουδόλως φαίνεται πως απασχολούσαν τους νέους θαυμαστές του ροκ εν ρολ. Το περιοδικό «Εικόνες» σε σχετικό αφιέρωμά του αναγνωρίζει ότι «οι συστάσεις των ιατρικών συλλόγων για το επιβλαβές των εξαρθρωτικών κινήσεων της νέας επιδημίας είναι βέβαιο ότι θα έχουν το ίδιο αποτέλεσμα που είχαν και οι ανάλογες συστάσεις στους καπνιστές».⁵⁵ Οι νέοι που αγαπούσαν το ροκ εν ρολ αδιαφορούσαν για όλα αυτά και συνωστίζονταν γύρω από τα τζούκμποξ που έπαιζαν τα 45άρια με τις τελευταίες επιτυχίες, συγκροτούσαν τις δικές τους συλλογές δίσκων γύρω από τα μικροσκοπικά «Γκάραρντ» ή οργάνωναν χορευτικές συγκεντρώσεις.

Την ίδια ακριβώς στιγμή, η αντίδραση στο ροκ εν ρολ υποκινούσε «σταυροφορίες» που εκκινούσαν με στόχο να σταματήσουν την «ηθική σήψη» που εννοείται πως χαρακτήριζε την ελληνική νεολαία. Στο πλαίσιο αυτό, η συζήτηση για την «επικινδυνότητα» του ροκ εν ρολ ξέφευγε εντελώς από τον απλό (έστω και αρνητικό)

⁵⁴ «Ρεαλιστική αντιμετώπιση», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 7 (01/04/1967), σελ. 180.

⁵⁵ «Η Αθήνα χορεύει Ροκ 'ν' Ρόλλ. Τα νειάτα ξεβιδώνονται, οι ηλικιωμένοι κοιτούν», *Εικόνες* 70 (25/02/1957), σελ. 31.

σχολιασμό μιας μουσικής και χορευτικής μόδας, λάμβανε τις πραγματικές της διαστάσεις και εγγραφόταν πια σε έναν ευρύτερο κύκλο συζητήσεων που αφορούσαν τη συνολική πορεία της ελληνικής νεολαίας, τις επιρροές της και το μέλλον της.

γ. Πάρτυ και άλλες τρυφηλές ιστορίες

Τα πάρτυ κατέχουν κομβική θέση στην όλη συζήτηση. Ο όρος «πάρτυ» αν και συνδέθηκε με τη δεκαετία του '50 και τις νεανικές κατ' οίκον συγκεντρώσεις, στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ ήταν σε χρήση πολλές δεκαετίες πριν, και δήλωνε κάθε είδους κοινωνική εκδήλωση που λάμβανε χώρα (κυρίως) σε σπίτια και οργανωνόταν με στόχο τη διασκέδαση και την ψυχαγωγία των παρευρισκομένων. Ωστόσο, τη δεκαετία του '50 ο όρος άλλαξε περιεχόμενο, η χρήση του περιορίστηκε στην περιγραφή εκείνων των νεανικών συγκεντρώσεων που είχαν ως στόχο τους τη διεξαγωγή χορών, ως επί το πλείστον «μοντέρνων» (ροκ εν ρολ, τουίστ, χάλι-γκάλι κλπ.),⁵⁶ και τα πάρτυ άρχισαν να αποκτούν αρνητικό πρόσημο.⁵⁷

Τέτοιου είδους συγκεντρώσεις οπωσδήποτε και δεν ήταν κάτι το καινοφανές για την ελληνική κοινωνία. Υπήρχαν ωστόσο δύο στοιχεία που διαφοροποιούσαν τα πάρτυ της δεκαετίας του '50 από τις συγκεντρώσεις των προηγούμενων χρόνων. Το

⁵⁶ Να τονίσουμε στο σημείο αυτό ότι τη μόδα του ροκ εν ρολ ακολούθησαν άλλες μικρότερης επιτυχίας και μακροβιότητας χορευτικές μόδες, πολλές από τις οποίες κατά κάποιο τρόπο αφομοιώθηκαν από το ροκ εν ρολ, με την έννοια ότι εν πολλοίς έγιναν αντίληπτες ή ανασύρονται από τη μνήμη ως μία άλλη εκδοχή του. Οι πιο σημαντικές από αυτές ήταν το καλύψο (calypso), η νέα τρέλα που υποτίθεται πως θα έπαιρνε τη θέση του ροκ εν ρολ το 1957 και που εισήχθη με κυριότερο εκπρόσωπό της τον Χάρι Μπελαφόντε (βλ. «Το ροκ εν ρολ πέθανε... Ζήτω το Καλύψο!», *Εικόνες* 85 (09/06/1957), σελ. 27.) και το χάλι-γκάλι (hully-gully) που υπήρξε μια εφήμερη αλλά οπωσδήποτε άξια αναφοράς χορευτική μόδα το 1963 («Ο καινούργιος χορός του 1963: το Χούλλυ-Γκούλλυ», *Ραδιοπρόγραμμα. Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 13/668 (17/03/1963), σελ. 10-12). Ωστόσο, ο σπουδαιότερος από τους επίδοξους διαδόχους του ροκ-εν ρολ ήταν το τουίστ (twist). Το τουίστ έγινε παγκόσμια επιτυχία με την κυκλοφορία του ομώνυμου τραγουδιού από τον Chubby Checker (ψευδώνυμο του Ernest Evans) το 1960. Κατέκτησε τα charts δύο φορές (το 1960 και το 1962) και εγκαινίασε μία «χορευτική μανία» που σύντομα διαδόθηκε σε ολόκληρο τον κόσμο και έγινε γνωστή με τον όρο «dance crazes» (Scaruffi P., «Before the Flood. Dance Crazes», στο <http://www.scaruffi.com/history/cpt12.html>, τελευταία επίσκεψη: 06/05/2004). Σήμερα το τουίστ θεωρείται αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας του ροκ εν ρολ («Dancing in the 50s and 60s», στο http://www.history-of-rock.com/dancing_in_the_fifties.htm, τελευταία επίσκεψη: 14/09/2004).

⁵⁷ Γράφει σχετικά η «Απογευματινή»: «Μετά την αρχική τους εισαγωγή εις την Ευρώπην δεν έπαυσαν να καταφθάνουν, από την Αμερικνήν πάντοτε, διάφοροι παραλλαγαι του αρχικού πάρτυ, το οποίον και δεν διεκρίνετο πολύ από τις χορευτικές συγκεντρώσεις που υπήρχαν από ανέκαθεν. Μετά όμως είχαμε το σορπράζ πάρτυ, το κοκτέιλ πάρτυ, το πιτζάμας πάρτυ και άπειρα άλλα πάρτυ. Προ ημερών έκαμεν την εμφάνισίν του εις την Βαλτιμόρην ένα νέον είδος πάρτυ...» («Εξωφρενισμοί: ένα νέον είδος πάρτυ. Οι προσκεκλημένοι θα καταστρέφουν οιονδήποτε αντικείμενον της οικίας. Έρχεται από την Αμερικνήν», *Απογευματινή*: 13/07/1956).

πρώτο από αυτά συνδεόταν με την ανάδυση της νεολαίας ως μιας ξεχωριστής και ευδιάκριτης κοινωνικής ομάδας (και) στην Ελλάδα προς τα τέλη της δεκαετίας του '50. Η διαδικασία αυτή ακολουθήθηκε –κι από μία άποψη προϋπέθετε– από την παράλληλη ανάδυση μιας σειράς προτιμήσεων και επιθυμιών που για πρώτη φορά αναγνωρίζονταν ως νεανικές, γεγονός που σήμαινε παράλληλα τον αποκλεισμό των μεγαλύτερων σε ηλικία από αυτές. Οι νεανικές ταινίες και η μουσική ροκ εν ρολ αποτελούσαν μία όψη του φαινομένου αυτού, ενώ τα πάρτυ υπήρξαν η προβολή της ίδιας διαδικασίας στο χώρο της διασκέδασης, γεγονός που έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στο να αναδειχθεί η συμμετοχή των νέων σε αυτά ως ένα από τα «δικαιώματα» που οι μεγαλύτεροι τους αναγνώριζαν ή πιο σωστά όφειλαν να τους αναγνωρίσουν.⁵⁸ Όχι συμπτωματικά, πάρτυ δίχως την απουσία των γονιών (ή έστω τη διακριτική τους παρουσία) δεν νοούνταν.

Το δεύτερο στοιχείο που διαφοροποιούσε τα πάρτυ από τις χορευτικές συγκεντρώσεις των προηγούμενων χρόνων ήταν το γεγονός ότι τη δεκαετία του '50 συνδέθηκαν με τη σεξουαλική δραστηριότητα των νέων και ως εκ τούτου αναδείχθηκαν σε σημαντική παράμετρο της δημόσιας συζήτησης που αφορούσε την «ηθική παρακμή» τους. «Δεν έχει μόνον προβλήματα η σημερινή νεολαία. Είναι η ίδια ένα πρόβλημα» διαπίστωνε με έκδηλη ανησυχία σε πόνημά του το 1971 ο Α. Τσιριντάνης⁵⁹ αναγνωρίζοντας ότι τα πάρτυ αποτελούσαν βασικό συστατικό της ανησυχίας που υποκινούσε στην ελληνική κοινωνία η ανάδυση της νεολαίας και η ταύτισή της με το ροκ εν ρολ. Δεδομένου ότι η συζήτηση που άνοιγε το ροκ εν ρολ με την εμφάνισή του διασταυρωνόταν, όπως είδαμε παραπάνω, με μία γενικευμένη φοβία σχετικά με τη σεξουαλική δραστηριότητα των νέων, η περί τα πάρτυ συζήτηση σύντομα συνδέθηκε με αυτήν και τα πάρτυ απέκτησαν μυθικές διαστάσεις. Δεν θα πρέπει να μας διαφύγει το γεγονός ότι ο κινηματογραφικός φακός που με μία διάθεση καταγγελίας⁶⁰ έσκυψε την ίδια εποχή στα ζητήματα που απασχολούσαν την κοινή γνώμη, απέδωσε με γλαφυρό (και αρνητικό τις περισσότερες φορές) τρόπο το τι

⁵⁸ Δελβερούδη Ε.Α., «Οι νέοι διασκεδάζουν. Ελεύθερος χρόνος και ψυχαγωγία στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου», *Πρακτικά του διεθνούς Συμποσίου: οι χρόνοι της Ιστορίας. Για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, Αθήνα 1998, σελ. 268.

⁵⁹ Τσιριντάνης Α.Ν., *Οι νέοι και η εποχή μας*, Αθήνα 1971, σελ. 15.

⁶⁰ Παραδείση Μ., «Η παρουσίαση της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα», *Τα Ιστορικά* 12/22 (Ιούνιος 1995), σελ. 215.

συνέβαινε στο ημίφως των πάρτυ, με τους «παραστρατημένους» νέους να επιδίδονται σε ερωτικές πράξεις, να οργανώνουν «στριπτήζ», να παίζουν «μπουκάλα» και να διακινούν φωτογραφίες γυμνών γυναικών.⁶¹

Πράγματι, ο φόβος για την ανεξέλεγκτη σεξουαλική δραστηριότητα των νέων ήταν αυτός που τροφοδοτούσε τις αντιδράσεις απέναντι στο ροκ εν ρολ. Η εφημερίδα «Ακρόπολη» το φθινόπωρο του 1956 δημοσίευσε σε συνέχειες ένα εκτενές αφιέρωμα στην «κατάσταση της μαθητιώσας νεολαίας» και στους «κινδύνους» που την περιέβαλαν, σε μια χρονική στιγμή οπωσδήποτε όχι τυχαία, δεδομένου ότι την ίδια εποχή η έλευση του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα συνιστούσε μία καλή αφορμή για να συζητηθούν τα ζητήματα αυτά. Σε ένα από τα άρθρα αυτά η εφημερίδα φιλοξενούσε τη γνώμη του διευθυντή της μαιευτικής κλινικής του Κρατικού Νοσοκομείου, ο οποίος έκρουε τον κώδωνα του κινδύνου σχετικά με τις συνέπειες που είχε η «χαλάρωση των ηθών» που παρατηρούνταν τα τελευταία χρόνια:

«Έτσι, οι ρομαντικοί περίπατοι των μαθητριών στους «λόφους της αμαρτίας» ή οι τολμηρές επισκέψεις τους στα στεγασμένα καταφύγια της Αφροδίτης, δεν τους προσφέρουν μόνο την πρόωγη ερωτική μύηση. Ένα σημαντικό ποσοστό από τις μικροσκοπικές αυτές Εύες έχει σε λίγο την ανάγκη του γυναικολόγου. Ο διευθυντής της μαιευτικής κλινικής του Κρατικού Νοσοκομείου, κ. Κ. Καλαμαράς μας αποκαλύπτει ότι οι περιπτώσεις εγκυμοσύνης ανήλικων κοριτσιών εικοσαπλασιάσθηκαν μεταπολεμικώς και ο ρυθμός τους αυξάνει με ρυθμό αλματώδη. Προσθέτει δε ότι η αναλογία των μαθητριών που είναι ήδη «μικρές κυρίες» πλησιάζει το 10%, ενώ ένα άλλο 30-40% συγκεντρώνει επικίνδυνη ερωτική εμπειρία».⁶²

⁶¹ Παραδείση Μ., ό.π., σελ. 205. Αναφέρομαι συγκεκριμένα σε μία σειρά από κοινωνικά δράματα (ο *Κατήφορος*- 1961, ο *Νόμος 4000*- 1962, η *Οργή*- 1962, ο *Τιγγος*- 1963 και η *Στεφανία*- 1966) τα οποία αναλύει στο άρθρο της η Παραδείση.

⁶² Παπαταξιάρχης Ε., «Να σωθή η μαθήτριά από την διαφθοράν. Γνωστοί Έλληνες επιστήμονες αποκαλύπτουν φοβερές περιπτώσεις», *Ακρόπολις*: 16/10/1956.

Η εξέλιξη αυτή εγγραφόταν σε μια ευρύτερη οπτική την οποία ασπαζόταν ένα μεγάλο τμήμα της ελληνικής κοινωνίας, σύμφωνα με την οποία ο μεταπολεμικός κόσμος με την αφθονία των καταναλωτικών αγαθών που τον χαρακτήριζε και την έλευση νέων δεδομένων στο προσκήνιο, όπως λ.χ. η είσοδος της γυναίκας στην αγορά εργασίας, είχε επιφέρει μια άνευ προηγουμένου ανατροπή στις κοινωνικές συμπεριφορές, αναπόσπαστο τμήμα της οποίας ήταν η «επικίνδυνη ερωτική εμπειρία» των νέων, ιδίως των κοριτσιών.⁶³ Πέρα από την προφανή δυσπιστία που προκαλεί η άποψη αυτή, είναι αλήθεια πως την μεταπολεμική περίοδο είχαν επέλθει σε όλον τον κόσμο σημαντικές αλλαγές στον τρόπο με τον οποίον οι νέοι έβλεπαν τις σχέσεις με το άλλο φύλο, επομένως και την ερωτική επαφή.⁶⁴ Διαπρεπείς γιατροί, οι ερμηνείς των οποίων απείχαν σημαντικά από τα στερεότυπα περί «ηθικής σήψης» της εποχής, διαπίστωναν ότι παγκοσμίως είχε συντελεστεί μία σημαντική ανατροπή στις καθιερωμένες πρακτικές των νέων σχετικά με τη σεξουαλική τους δραστηριότητα, αναγνώριζαν το γεγονός ότι η ερωτική ζωή του ανθρώπου ξεκινούσε πια σε μικρότερη ηλικία και απέδιδαν την εξέλιξη αυτή σε μία πρωτόγνωρη διεύρυνση της ψυχοσυναισθηματικής και σωματικής του ωριμότητας.⁶⁵

Δεδομένων των συνθηκών που επικρατούσαν στο ελληνικό σχολείο με τον αυστηρό διαχωρισμό αρρένων και θηλέων, τα πάρτυ θεωρήθηκαν –και σε έναν

⁶³ Το γεγονός αυτό υπογραμμίζει η ερμηνεία που δίδεται στον «κατήφορο των νέων» στα περισσότερα κοινωνικά δράματα που ασχολούνται με το θέμα. Η Μαρία Παραδείση τονίζει ότι στις ταινίες που αναλύει «διαφαίνεται η "θέση" ότι η άνοδος του βιοτικού επιπέδου είναι σχεδόν συνώνυμη με τη διάλυση της οικογένειας τη διαφθορά των νέων» (Παραδείση Μ., ό.π., σελ. 215). Αναλυτικά για τις ερμηνείες που δόθηκαν στις συνέπειες που είχε η εμπειρία του πολέμου και της μεταπολεμικής περιόδου στους νέους, την κοινωνική συμπεριφορά και την ψυχοσύνθεσή τους, βλ. κεφάλαιο «Μια νεολαία «παραστρατημένη»: ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα», καθώς και «Εξαμερικανισμός της νεολαίας; Πολιτικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ».

⁶⁴ Σχετικά με τις αλλαγές που επήλθαν στις ερωτικές σχέσεις των νέων στις Ηνωμένες Πολιτείες τη δεκαετία του '50, καθώς και για μια «οικονομική ιστορία» του ραντεβού, βλ. Sombat W., «Teenage Dating in the 1950s», στο *The Beat Begins: America in the 1950s*, στο <http://www.honors.umd.edu/HONR269J/projects/sombat.html>, τελευταία επίσκεψη: 25/01/2005.

⁶⁵ Γράφει σχετικά ο σεξολόγος Ν. Δρακουλίδης, πρόεδρος της «Ελληνικής Ψυχοβιολογικής Εταιρείας»: «Κάθε μεταπολεμική εποχή πλην των διαφόρων καλών και κακών συνεπειών που δημιουργεί, διευρύνει ολόνεν και περισσότερο την περιοχή της κοινωνικής ελευθερίας και συντελεί εις την απαλλαγήν από καθιερωμένα συμβατικότητα. [...] Το περιθώριον της ζωής έχει διευρυνθή όχι μόνον από απόψεως χρονολογικής παρατάσεως, αλλά και από πλευράς αφ' ενός μεν προώμου ωριμότητος και αφ' ετέρου καθυστερήσεως της παρακμής του ανθρώπου. [...] Επόμενο λοιπόν είναι μέσα στην αύξησι αυτήν της ζωτικότητος και ειδικώτερα στην πρόωμη ανάπτυξι της εφηβίας να δούμε μια εντονώτερη παρόρμησι ερωτοσεξουαλική, που με την επίδρασι παραγόντων του περιβάλλοντος να εκδηλώνεται ρεαλιστικώτερα από άλλοτε ...» (Παπαταξιάρχης Ε., «Μαθηταί και μαθήτριά γίνονται «καννίβαλοι» στα έξαλλα πάρτυ», *Ακρόπολις*: 23/10/1956).

μεγάλο βαθμό ήταν- μία πρώτης τάξεως ευκαιρία για να έρθουν σε επαφή τα αγόρια με τα κορίτσια και να δημιουργηθούν ειδύλλια. Αυτή η αρχή ίσχυε ακόμη και στα ιδιωτικά εκπαιδευτήρια, στα οποία τη δεκαετία του '50 περιοριζόταν η κοινή φοίτηση αγοριών και κοριτσιών (και μάλιστα όχι σε όλα). Είναι χαρακτηριστικό το ότι ακόμη και αυτό το περιορισμένης έκτασης «πείραμα» ήταν αρκετό για να ενεργοποιήσει τα ανακλαστικά της Ιεράς Συνόδου, που έβλεπε και στον απλό ακόμη συγχρωτισμό των δύο φύλων την προοπτική- κίνδυνο της σύναψης ερωτικών σχέσεων. Σχετικά με το ζήτημα αυτό προειδοποιούσε τον Οκτώβριο του 1956 τις υπηρεσίες του υπουργείου Παιδείας:

«... Κατά τας πληροφορίας μας, μερικά από αυτά [σημ. τα ιδιωτικά σχολεία] δια να καταστήσουν την ατμόσφαιράν των περισσότερον ευχάριστον και ελκυστικήν, δεν αγρυπνούν όσον πρέπει, δια την κατά πάντα εύκοσμον συμπεριφοράν των μαθητών και μαθητριών τους. Αντιθέτως μάλιστα, δημιουργούν δι' αυτούς μίαν ατμόσφαιρα πλήρη πειρασμών και ηθικών κινδύνων. Η διοργάνωσις πολυήμερων μικτών εκδρομών, τα χορευτικά πάρτυ, αι γυμναστικάί επιδείξεις μαθητών και μαθητριών κατά την ιδίαν ώραν και με στολάς όχι ευπρεπείς, η δι' αυτοκινήτων αγεληδόν μεταφορά μαθητών και μαθητριών, όλα αυτά δημιουργούν αναμφιβόλως πλείστους κινδύνους...».⁶⁶

Η διάσταση που είχαν τα πάρτυ ως μια αφορμή για τη γνωριμία των δύο φύλων αποτελεί ένα γεγονός που δεν επιδέχεται αμφισβήτηση, αντιθέτως είναι ένα από τα λίγα σημεία στα οποία συμφωνούν τόσο οι νεαροί που σύχναζαν στα πάρτυ, όσο και οι ενήλικοι επικριτές τους. Από κει και πέρα οι γνώμες διαφέρουν. Ο τύπος της εποχής τη δεκαετία του '50 αρέσκεται να αναπαραγάγει την άποψη ότι στα πάρτυ επικρατούσε ένα κλίμα σεξουαλικής αποχαλίνωσης, που φαίνεται πως προκαλούσε τρομακτική εντύπωση και ανησυχία σε ένα μεγάλο τμήμα της ελληνικής κοινωνίας.

⁶⁶ «Άγρυπνος εποπτεία», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 19 (01/10/1956), σελ. 349.

Όταν το φθινόπωρο του 1956 η «Ακρόπολη» αφιέρωσε ένα σύνολο άρθρων στα σύγχρονα προβλήματα της ελληνικής νεολαίας, πρόβαλε ως ενδεικτική των «νέων ηθών» της, την περίπτωση ενός «σεξουαλικού πάρτυ», όπως χαρακτηριστικά γράφει, που οργάνωσε (ή εννοείται πως οργάνωσε) μία κοπέλα δέκα έξι ετών και το οποίο έληξε άδοξα μετά την επιστροφή του πατέρα της στο σπίτι:

«Ξαφνικά τα βήματα των νεαρών επιδρομέων έπαψαν να δέρνουν το αστραφτερό παρκέ και τα φώτα έσβησαν ένα- ένα. Το πικ- απ σταμάτησε να παίζει τους ξέφρενους σκοπούς και ακούστηκε ένα λικνιστικό ταγκό του Μπιάνκο. Ο κ. καθηγητής ήτο έτοιμος να αναπνεύσει, αλλά πρόσεξε δίπλα του ένα ζευγάρι να συμπληρώνη τον αισθησιακό ρυθμό της μουσικής με παράδοξους αναστεναγμούς. [...] Περίεργος άναψε ένα πολύφωτο. Τα ζευγάρια μόλις πρόφθασαν να διορθώσουν τα περιπαθή τους συμπλέγματα και έδειξαν να δυσφορούν ζωηρά με τον αιφνιδιασμό. Ένας νεαρός ξαναγύρισε τον διακόπτη και το λίβιγκ-ρούμ ξαναβυθίστηκε στο μισόφωτο. Το βλέμμα του κ. καθηγητού άρχισε να πηδά σαν πάνθηρας από ζευγάρι σε ζευγάρι. Σε λίγο εξοικιώθηκε με το ημίφως και είδε κατάπληκτος ότι τα περισσότερα ζευγάρια επεδίδοντο σε θωπείες, που εκείνος μόνο ...μετά τον γάμο του είχε αποτολμήσει...».⁶⁷

Παρά το ότι τη δεκαετία του '50 τα πάρτυ συνιστούσαν μια από τις ελάχιστες δυνατότητες που διέθετε ο νέος άνθρωπος στην Ελλάδα για να έρθει σε επαφή με το άλλο φύλο, οι μαρτυρίες ανθρώπων που συμμετείχαν σε αυτά δε φαίνεται να επιβεβαιώνουν τις ακρότητες που παρουσιάζονται μέσα από πλήθος άρθρων ή τις κινηματογραφικές ταινίες της εποχής. Αν και τα πάρτυ συνιστούσαν μία μοναδική ευκαιρία για να γνωριστούν οι νέοι και να δημιουργηθούν δεσμοί, η ατμόσφαιρα της

⁶⁷ Παπαταξιάρχης Ε., «Μαθηταί και μαθήτριά ...», *Ακρόπολις*: 23/10/1956.

σεξουαλικής αποχαλίνωσης, φαίνεται πως (αν υπήρξε) ήταν μάλλον η εξαίρεση παρά ο κανόνας.⁶⁸

Ωστόσο, ακόμη και έτσι να ήταν τα πράγματα, ο απόηχος του πλησιάσματος των δύο φύλων ήταν αρκετός για να κινητοποιήσει ανησυχίες σχετικά με τη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας «πειρασμών και ηθικών κινδύνων». Η οργάνωση τέτοιων εκδηλώσεων και ιδίως η παρουσία της νέας κοπέλας σε αυτές, αποτελούσε από μόνη της μία σημαντική παρέκκλιση από τις τρέχουσες ηθικές και κοινωνικές επιταγές και για το λόγο αυτό γινόταν αντιληπτή ως κίνδυνος διάρρηξης των προτύπων που έως τότε κυριαρχούσαν σε σχέση με τη θέση και το ρόλο της νέας γυναίκας. Ως εκ τούτου, η συμμετοχή των νέων στα πάρτυ, ακόμη και αν όλα όσα συνέβαιναν σε αυτά κινούνταν σε ένα πλαίσιο «αθωότητας», συνιστούσε μία επιλήψιμη και επικίνδυνη δραστηριότητα, την οποία έπρεπε να αποφεύγουν. Οι απόψεις αυτές μόνο περιθωριακές δεν μπορούν να χαρακτηριστούν, γεγονός που επιβεβαιώνουν τα όσα υποστήριζε την ίδια εποχή η Πρόεδρος της Εταιρείας Προστασίας Ανηλίκων:

«...Επίσης, η αυστηρά παρακολούθησις των οιωνδήποτε πάρτυ που διοργανούνται από μαθητάς θα ήταν ενδεδειγμένη, διότι μετά το σβήσιμο των φώτων και το κολλητό ή το ξέφρενο και αισχροδ «Ροκ εντ Ρολλ» επακολουθεί το τηλεφώνημα, η πρώτη δειλή συνάντησις, ένας περίπατος «απόμερα, μη μας δη κανείς» και φθάνουμε στο απροχώρητο και ανεπανόρθωτο».⁶⁹

Την άποψη αυτή ασπάζονταν και άλλοι εκπρόσωποι του επιστημονικού χώρου, όπως ο Κ. Δημητρόπουλος, υφηγητής Φιλοσοφίας και διευθυντής της Παιδαγωγικής Ακαδημίας της Πάτρας, ο οποίος σε βιβλίο του με τίτλο «Εξειδικτική Ψυχολογία» καταπιανόταν με το ζήτημα της συμμετοχής των νεαρών κοριτσιών «σε δημόσιους ή ιδιωτικούς χορούς». Ο Κ. Δημητρόπουλος εξέφραζε την άποψη ότι η θέση της

⁶⁸ Την άποψη αυτή επιβεβαιώνουν οι μαρτυρίες που έχω συγκεντρώσει. Βλ. σχετικά συνεντεύξεις Μ. Παπαγιαννάκη, Μ. Αναστασιάδη, Ρόης Ντάκουρη και Α. Σολωμού.

⁶⁹ Βελαχουτάκος Γ., «Δια να σώσωμεν τους μαθητάς από την διαφθορά. Να γίνεται παρακολούθησις όλων των μαθητικών πάρτυ», *Ακρόπολις*: 26/10/1956.

οικογένειας και του σχολείου θα πρέπει να είναι οπωσδήποτε αρνητική στο θέμα αυτό και επιχειρούσε να την τεκμηριώσει με τα παρακάτω επιχειρήματα:

«α) Διότι υπό τους στροβιλισμούς του χορού και τας μελωδίας της μουσικής προκαλεί η φαντασία ελκυστικά και γοητευτικά βιώματα εις την ψυχὴν των εφήβων, ἅτινα κυριαρχούντα, και την παιδικότητα εξοντώνουν και το ενδιαφέρον προς τα μαθήματα απαμβλύνουν. β) Διότι ο χορός διευκολύνει την προς εξουδετέρωσιν των ανησυχιών σύναψιν συνδέσμων με ακατάλληλα πρόσωπα. Οι σύνδεσμοι οὔτοι λόγω της ευθύμου ατμοσφαιρας, εν η συνήφθησαν, διέπονται υπό διεστραμμένον πνεῦμα και ως εκ τούτου οδηγούν εις οδυνηροτέρας ανησυχίας. γ) Διότι αι επί των βιωμάτων των χορών διηγήσεις προς τας συμμαθητρίας γίνονται αιτία πειρασμών και δι' εκείνας αίτινες δεν μετέσχον τούτων, ὁπότε σημειούνται νέαι αναταραχαί. Αὗται δε τραυματίζουν την γαλήνην και ἄλλων οικογενειών. δ) Διότι δημιουργούνται προώρως τάσεις προς ακατάλληλον κοινωνικότητα προς τας εφήβους».⁷⁰

Η συμμετοχή των νέων στα πάρτυ όμως δεν προβλήθηκε μόνο ως ένας μονόδρομος προς το «ανεπανόρθωτο». Όπως συνέβη και με το ροκ εν ρολ ως μουσική ή ως σύνολο πρακτικών και συμπεριφορών, τα πάρτυ ερμηνεύτηκαν ως απόρροια μιας στροφής που από τις αρχές της δεκαετίας του '50 λάμβανε η ελληνική κοινωνία, εντάσσοντας, αφομοιώνοντας και αναπαράγοντας στοιχεία και συμπεριφορές του δυτικού τρόπου ζωής. Η διαπίστωση αυτή αποτελεί ένα άλλο εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο του φαινομένου «ροκ εν ρολ» και όπως ακριβώς ισχύει με τις φοβίες για τη σεξουαλική δραστηριότητα των νέων ή την υποτιθέμενη υποκίνησή τους από αυτό σε πράξεις παραβατικές, δεν αποτελεί ελληνική ιδιαιτερότητα.

⁷⁰ Δημητρώπουλος Κ., *Εξελικτική ψυχολογία ήτοι η ψυχή του ανθρώπου κατά την εξέλιξή της από της νηπιακής μέχρι της γεροντικής ηλικίας*, Αθήνα 1951, σελ. 254.

Ο Eric Zolov για παράδειγμα, στη μελέτη του για την υποδοχή του ροκ εν ρολ στο Μεξικό τονίζει πως το «rocanrol»⁷¹ έγινε αντιληπτό-ως ένας προάγγελος του δυτικού τρόπου ζωής, που ερχόταν να διαρρήξει, με emphaticό μάλιστα τρόπο, τα καθιερωμένα πρότυπα της πατριαρχικής, ανδροκρατούμενης οικογένειας.⁷² Το ίδιο ακριβώς συνέβη και στην Ιταλία του «boom economico», όπου η αντίδραση στο ροκ εν ρολ υπήρξε η πρόφαση για να συσπειρωθούν εκκλησιαστικές αρχές, γονείς και δάσκαλοι σε ένα μέτωπο που είχε ως πρόταγμά του την αντίθεσή του στο πρότυπο της μεταπολεμικής ανάπτυξης που ερχόταν από τις ΗΠΑ.⁷³ Στις δύο Γερμανίες, όπου ήδη από τη δεκαετία του '20 διαπιστώνεται μία ταύτιση του αμερικανικού τρόπου ζωής με τον μοντερνισμό,⁷⁴ επομένως και μία σαφής εχθρότητα των οπαδών της «παράδοσης» απέναντι στα πολιτιστικά του προϊόντα, η πληθώρα των αμερικανικών προϊόντων που εισάγονται στη Δυτική Γερμανία μετά το 1945 (και μέσω αυτής και στην Ανατολική μέσα από διάφορους διαύλους, τουλάχιστον την πρώτη μεταπολεμική περίοδο) προκάλεσε στους εχθρούς του δυτικού τρόπου ζωής κύματα ανησυχίας και υποκίνησε μια νοητική επεξεργασία, το τελικό επεισόδιο της οποίας, παρά το αρχικό φαίνεται πως τελικά υπήρξε το ροκ εν ρολ.⁷⁵

Στην Ελλάδα τα πράγματα δεν ήταν πολύ διαφορετικά από ό,τι συνέβαινε στον υπόλοιπο κόσμο. Φαίνεται πως η εχθρότητα απέναντι στο δυτικό τρόπο ζωής υπήρξε άλλο ένα σημείο επαφής, που στο απόγειο του Ψυχρού Πολέμου συσπείρωσε δυνάμεις και φωνές με διαφορετικές αφετηρίες και διαφορετικές στοχεύσεις: για την Αριστερά για παράδειγμα, τα πάρτυ, το ροκ εν ρολ και η σεξουαλική «αφύπνιση» των νέων ήταν απορριπτέα δεδομένης της σύνδεσής τους με τον αμερικανικό τρόπο ζωής.⁷⁶ Για τον συντηρητικό χώρο τη δεδομένη στιγμή η βασική προτεραιότητα ήταν η κατάδειξη της σύνδεσης αυτών των «εκφυλιστικών συμπτωμάτων» με την αγγλική νεολαία. Μια προσεκτική ανάγνωση του φιλικού προς την ΕΡΕ τύπου καταδεικνύει πως ο δυτικός τρόπος ζωής κατακρίνεται όχι μόνο με βάση την απόκλισή του από τις επιταγές της «ελληνορθόδοξης παράδοσης», αλλά και με βάση την ταύτισή του με

⁷¹ Πρόκειται για την μεξικανική εκδοχή του όρου «rock and roll».

⁷² Zolov E., *Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture*, Μπέρκλεϊ 1999.

⁷³ Portelli A., ό.π., σελ. 139 και σελ. 145.

⁷⁴ Poiger U., «Rock' n' roll, Female Sexuality ...», σελ. 581.

⁷⁵ Στο ίδιο, σελ. 582.

⁷⁶ Βλ. κεφάλαιο «Εξαμερικανισμός της νεολαίας; Πολιτικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ».

την αγγλική νεολαία, την ίδια στιγμή που οι αναφορές στην αμερικανική είναι λιγότερες.

Η εξέλιξη αυτή μόνο τυχαία δεν είναι. Την άνοιξη του 1956 οι εκτελέσεις νεαρών Κυπρίων μαχητών της ΕΟΚΑ από τις αγγλικές αρχές είχαν δημιουργήσει ένα κύμα εχθρότητας απέναντι στους Άγγλους και πολλές εφημερίδες που κινούνταν σε ένα έντονα αντι-αγγλικό κλίμα, όπως η «Απογευματινή» λ.χ.,⁷⁷ ενδιαφέρονταν να τεκμηριώσουν την «κατάπτωση» των Άγγλων νέων, μια «κατάπτωση» που ερχόταν να υπογραμμίσει με αντιστικτικό τρόπο την αυτοθυσία των νεαρών Κυπρίων. Τα πάρτυ στα οποία η αγγλική νεολαία συμμετείχε, παρείχαν μια πρώτης τάξεως ευκαιρία. Η παρακάτω περιγραφή (όπως και ο τίτλος του άρθρου) είναι χαρακτηριστική:

«Άνω των 600 νεαρών αγοριών και κοριτσιών –πολλά από τα κορίτσια ήταν μόλις 16 ετών- έλαβον μέρος σε ένα ολονύκτιο γλέντι στο Λονδίνο, που θα είχε κάνει τους γονείς των να φρίζουν. Από τα μεσάνυχτα της Μεγάλης Παρασκευής ως το πρωί του Σαββάτου βρίσκονταν σε φρενιτώδη υπερδιέγερσι. Και στο τέλος άρχισαν να κυλούνται χάμω, να φιλιούνται και να κοιμούνται στις γωνιές και τα σκαλοπάτια. [...] Όσο η ώρα περνούσε, οι σιηνές που εκτυλίσσονταν στις αίθουσες του κέντρου έπαιρναν την μορφή ειδωλολατρικού οργίου μέσα στην άγια νύχτα [...]. Όταν οι χοροί τελείωναν, τα ζευγάρια ξάπλωναν χάμω. Φιλιόντουσαν και ασχημονούσαν μπροστά σε όλον τον κόσμο, χωρίς κανείς να τους δίνει σημασία. Δυο νεαροί λιποθύμησαν από το πολύ πιωτό και χρειάστηκε να τους βγάλουν έξω σηκωτούς. Δυο ζευγάρια κυλίστηκαν αγκαλιασμένα κάτω από το πιάνο...».⁷⁸

⁷⁷ Ας σημειωθεί ότι περίπου είκοσι ημέρες πριν, στις 10 Μαρτίου του 1956, η Απογευματινή είχε δημοσιεύσει το γνωστό άρθρο στο οποίο χαρακτήριζε την Αγγλία «πόρνη των θαλασσών».

⁷⁸ «Αυτή είναι η νεολαία τους, ας την καμαρώσουν. Οργιώδες πάρτυ νεαρών Άγγλων. Εξακόσια αγόρια και κορίτσια γλεντούν αναίσχυντα ολόκληρη τη νύχτα της Μεγάλης Παρασκευής. Όταν οι χοροί τελείωναν τα ζευγάρια ξάπλωναν στο πάτωμα», *Απογευματινή*: 04/04/1956.

Ωστόσο, η πιο συνεπής και μαχητική στάση απέναντι στα πάρτυ δόθηκε από τον κατεξοχήν «θεματοφύλακα» της παράδοσης στην Ελλάδα, την Εκκλησία, το επίσημο Δελτίο της οποίας (της Ιεράς Συνόδου, πιο σωστά) υπήρξε ιδιαίτερα καυστικό και επικριτικό απέναντι στα πάρτυ. Φαίνεται πως στην επιχειρηματολογία της Εκκλησίας ροκ εν ρολ, πάρτυ και αμερικάνικος τρόπος ζωής ήσαν τρεις κρίκοι της ίδιας αλυσίδας, που κατ' αυτήν συνιστούσε κίνδυνο για ό,τι αποκαλεί «ελληνοχριστιανικό ήθος» και «ελληνορθόδοξη παράδοση». Ως εκ τούτου, η εκστρατεία της Ιεράς Συνόδου ενάντια στο ροκ εν ρολ δεν μπορούσε παρά να διαχυθεί συγχρόνως και στα τρία παραπάνω κανάλια: ο δυτικός τρόπος ζωής προβλήθηκε ως πηγή κινδύνων και η σύνδεσή του με την ανεξέλεγκτη σεξουαλική δραστηριότητα θεωρήθηκε εκ των ουκ άνευ:

«Συμφώνως προς πληροφoρίας και εκθέσεις, που συνεχώς καταφθάνουν εκ του Εξωτερικού, ολίγοι μόνον εκ των νέων τούτων [σημ. αναφέρεται στους Έλληνες φοιτητές πανεπιστημίων του εξωτερικού] επιδίδονται μετά ζήλου εις τας σπουδάς αυτών. Οι υπόλοιποι δελεάζονται από τους πολλούς και ποικίλους πειρασμούς των ξένων πόλεων. Παραμελούν τελείως το καθήκον των και παρασύρονται εις αισθησιακήν ζωήν. Και φθείρονται κατασπαταλώντες ασκόπως τα χρήματα των γονέων των...».⁷⁹

Οι «πολλοί και ποικίλοι πειρασμοί» θεωρήθηκαν αναπόσπαστο κομμάτι του δυτικού τρόπου ζωής και η εισαγωγή στοιχείων του τελευταίου καταγγέλλθηκε ως ύψιστος κίνδυνος για την ελληνική οικογένεια. Συμμετέχοντας στη συζήτηση που το ροκ εν ρολ άνοιγε το φθινόπωρο του 1956 σχετικά με τα νέα δεδομένα που είχε δημιουργήσει η μεταπολεμική εποχή, η Εκκλησία κατέθετε τη δική της άποψη αποδίδοντας στον «μοντέρνο τρόπο ζωής» μια σειρά από καινοφανείς πρακτικές και συνήθειες, οι οποίες μοιραία θα οδηγούσαν στον εκφυλισμό του θεσμού της οικογένειας.

⁷⁹ «Ανάγκη δραστηκών μέτρων», *Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 20 (15/10/1956), σελ. 363.

Η Ιερά Σύνοδος χρησιμοποιεί εκτεταμένα τον όρο «μοντέρνα οικογένεια» (όρος ο οποίος δεν υπονοεί τη «σύγχρονη οικογένεια») και οπωσδήποτε με αρνητικό και απαξιωτικό τρόπο, υποστηρίζοντας την άποψη ότι η άνοδος του βιοτικού επιπέδου υπήρξε υπεύθυνη για μία γενικότερη «χαλάρωση των ηθών», εκφράσεις της οποίας υπήρξαν ο αριβισμός, η ροπή προς το εύκολο κέρδος και οι «αντιβιολογικά και εκφυλιστικά ελεύθερα σχέσεις» μεταξύ των δύο φύλων.⁸⁰ Η δυσπιστία (ή και εχθρότητα) προς τα νέα ήθη που αναδύονταν τη δεκαετία του '50 φαίνεται πως υπήρξε άλλη μια εντυπωσιακής συνέπειας σταθερά που διατρέχει τη λογική των υπερασπιστών της παράδοσης, καθώς η «έκλυση των ηθών» ταυτίζεται με τον αστικό τρόπο ζωής και την πρόοδο. Παρά το γεγονός ότι, όπως υπογραμμίζει εύστοχα η Έφη Αβδελά, την πρώτη μεταπολεμική περίοδο διατυπώθηκαν από επιφανείς εκπροσώπους της παραδοσιοκρατίας, όπως ο Θεοφύλακτος Παπακωνσταντίνου, και ακριβώς αντίθετες απόψεις, σύμφωνα με τις οποίες ο τρόπος ζωής της υπαίθρου τοποθετούνταν στον αντίποδα του πολιτισμού και επομένως αντιπροσώπευε τη βαρβαρότητα και την υπανάπτυξη,⁸¹ η κυρίαρχη άποψη υπήρξε αυτή της Ιεράς Συνόδου, η οποία και έβλεπε στην υποχώρηση του αγροτικού τρόπου ζωής και την κυριαρχία του αστικού μία αρνητική εξέλιξη. Δεδομένου ότι τα πάρτυ υπήρξαν μια μορφή διασκέδασης, που αναπτύχθηκε στο αστικό περιβάλλον της δεκαετίας του '50,⁸² βρήκαν εύκολα τη θέση τους στο παραπάνω σχήμα:

«Τοιούτοι κίνδυνοι λ.χ. πληθυνθέντες τα μέγιστα εν ταις μεταπολεμικαίς κοινωνίαις εμφολεύουν εις τον τρόπον ζωής πολλών «μοντέρνων οικογενειών», [...], εις την αισθησιακήν ζωήν, [...] εις πλείστα σύγχρονα χορευτικά πάρτυ, άτινα κατά το μάλλον

⁸⁰ Θεοδώρου Ε., «Η εν τοις σχολείοις καλλιέργεια του ήθους των μαθητών», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 21 (01/11/1957), σελ. 429.

⁸¹ Αναλυτικότερα για τη σχετική συζήτηση βλ. στο Αβδελά Ε., *"Δια λόγους τιμής". Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Αθήνα 2002, σελ. 190-200.

⁸² Ας θυμηθούμε στο σημείο αυτό ότι τα πάρτυ διεξάγονταν κατά κύριο λόγο σε διαμερίσματα και ως εκ τούτου, υπήρξαν μια μορφή διασκέδασης, η οποία αναδύθηκε τη δεκαετία του '50 παράλληλα με τη συγκέντρωση στην Αθήνα ενός μεγάλου τμήματος του αγροτικού πληθυσμού (Δελβερούδη Ε.Α., ό.π., σελ. 267).

και ήττον έχουν σεξουαλικόν χαρακτήρα και δικαίως ήρχισαν να προκαλούν την αγανάκτησιν πολλών γονέων ...».⁸³

Υπήρχε όμως μια τελευταία παράμετρος στον «κίνδυνο» της σεξουαλικής αφύπνισης που το ροκ εν ρολ (εννοείται πως) έφερε στα μέσα της δεκαετίας του '50. Και αυτή εντοπιζόταν στις κινήσεις και την εν γένει παρουσία του σπουδαιότερου καλλιτεχνικού του εκπροσώπου, του Elvis Presley. Ο τελευταίος γινόταν αντιληπτός ως μια ακόμη σοβαρή πηγή κινδύνου για τα ήθη των Ελληνίδων (και όχι μόνο) θαυμαστριών του. Αξίζει να σταθούμε στην περίπτωση του.

δ. «Κουνάει την λεκάνη του...»: προσλήψεις του Έλβις Πρίσλεϋ

«Προφήτης του ροκ εν ρολ» και «μέγας ποντίφηξ της καινούργιας μανίας» ήσαν δύο μόνο από τους χαρακτηρισμούς που δόθηκαν τη δεκαετία του '50 στον Έλβις Πρίσλεϋ. Μία προσεκτική ανάγνωση στις όποιες αναφορές γίνονται στο ροκ εν ρολ φαίνεται πως επιβεβαιώνει την υποψία πως για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, τόσο για εκείνο το τμήμα της ελληνικής νεολαίας που λάτρεψε το ροκ εν ρολ, όσο και για εκείνους που το μίσησαν, το ροκ εν ρολ ουσιαστικά ταυτίζεται –αν δεν εξαντλείται κιόλας- στο πρόσωπο του Έλβις Πρίσλεϋ.

Από μουσική άποψη ο Πρίσλεϋ σίγουρα δεν ήταν ο πιο σημαντικός καλλιτέχνης του ροκ εν ρολ, δεν υπήρξε ο πρώτος και σίγουρα δεν ήταν ο πιο αντιπροσωπευτικός.⁸⁴ Ήταν όμως εκείνος ο οποίος «πατώντας» πάνω στην επιτυχία του Μπλ Χάλεϋ κατάφερε να εξακοντίσει το ροκ εν ρολ σε ολόκληρο τον πλανήτη. Εάν εξαιρέσει κανείς τις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου η εμφάνιση του ροκ εν ρολ εκ των πραγμάτων μπόρεσε να γίνει αντιληπτή ως η απόληξη μιας μακράς πορείας της popular music, η οποία περνάει από το μπλουζ, το ρυθμ εν μπλουζ και συναντιέται με άλλες μουσικές φόρμες (όπως το λευκό χίλμπι ή οι μουσικές της Νέας Ορλεάνης), στον υπόλοιπο κόσμο οι καταβολές του ροκ εν ρολ, η ποικιλία του την οποία με έξοχο τρόπο ταξινομεί ο Charlie Gillett σε πέντε κατηγορίες, καθώς και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες του αγνοήθηκαν παντελώς.

⁸³ Θεοδώρου Ε., «Η εν τοις σχολείοις καλλιέργεια του ήθους των μαθητών», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 21 (01/11/1957), σελ. 429.

⁸⁴ Βλ. σχετικά το κεφάλαιο «Η ανάδυση του ροκ εν ρολ ως αυτόνομου μουσικού είδους».

Με την εξαίρεση ενός στενού κύκλου ανθρώπων που χαρακτηρίζονταν από ιδιαίτερες μουσικές ανησυχίες και που θα πρέπει να είχαν προνομιακές προσβάσεις, τέτοιες που να τους παρέχουν τη δυνατότητα να κατέχουν ή να δανείζονται δίσκους καλλιτεχνών του μπλουζ ή της κάντρι,⁸⁵ η συντριπτική πλειοψηφία των «οπαδών» του ροκ εν ρολ ουσιαστικά υπήρξαν θαυμαστές του Έλβις Πρίσλεϋ. Αυτός είναι ακριβώς ο λόγος, για τον οποίον μελετώντας κανείς την περίπτωση «Πρίσλεϋ» μπορεί να οδηγηθεί σε ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τον τρόπο πρόσληψης του ίδιου του ροκ εν ρολ εκτός των Ηνωμένων Πολιτειών.⁸⁶

Το γεγονός ότι τη δεκαετία του '50 απουσιάζουν από τη δημόσια συζήτηση στην Ελλάδα σχετικά με το ροκ εν ρολ εμβληματικοί καλλιτέχνες του, όπως ο Chuck Berry ή ο Jerry Lee Lewis, επιβεβαιώνει την άποψη ότι για να ασχοληθεί κανείς με ένα φαινόμενο που έλαβε παγκόσμιες διαστάσεις, θα πρέπει όχι μόνο να είναι έτοιμος να δεχτεί πολλές διαψεύσεις, αλλά και να σκύψει με προσοχή στις τοπικές ιδιαιτερότητές του. Αν για τις ΗΠΑ οι καλλιτέχνες που αναφέραμε παραπάνω γέυονταν τη δεκαετία του '50 την αγάπη του κοινού, στην Ελλάδα, οι αναφορές σε αυτούς είναι εξαιρετικά σπάνιες. Επρόκειτο για μία εξέλιξη η οποία συναντάται και σε άλλες χώρες.

Στην Ιταλία λ.χ., το ροκ εν ρολ ερμηνεύτηκε μουσικά ως κάτι εντελώς καινούργιο το οποίο στερούνταν καταβολών, αποκόπηκε τελείως από τις όποιες αφροαμερικάνικες ή άλλες ρίζες του και ταυτίστηκε με τον Πρίσλεϋ. Καλλιτέχνες όπως ο Berry, δε γνώρισαν ποτέ φήμη και αποδοχή ανάλογη με εκείνη που γέυονταν στις ΗΠΑ, ενώ παρουσιάστηκε και μια αντιστροφή στο ενδιαφέρον του νεανικού κοινού, η οποία δεν πρέπει να είναι τόσο παράδοξη όσο την εμφανίζει ο Alessandro Portelli:⁸⁷ οι «teen idols», που όπως είδαμε γνώρισαν τεράστια επιτυχία στα τέλη της

⁸⁵ Το γεγονός αυτό υπογραμμίζει ο Θανάσης Μουρατίδης σε συνέντευξη που μου παραχώρησε στις 16/12/2004. Τον ευχαριστώ ιδιαίτερα για τις εξαιρετικά εύστοχες παρατηρήσεις του.

⁸⁶ Σχετικά με την ένταξη του Elvis Presley στις αναζητήσεις του ακαδημαϊκού χώρου και τις θεάσεις που παρέχει η περίπτωση του για τη μελέτη των οικονομικών, κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών στον αμερικάνικο νότο, βλ. την παρουσίαση του βιβλίου Bertrand M., *Race, Rock and Elvis*, Illinois 2000, από τον Dexter Blackman, στο H-South@h-net.msu.edu (June 2002).

⁸⁷ Η επιτυχία του ροκ εν ρολ, σε πολλές χώρες υποκίνησε τους νέους να ασχοληθούν με μουσικά είδη, τα οποία είτε βρίσκονταν στις ρίζες του, είτε είχαν (κάποια) σχέση με αυτό. Ανάλογο φαινόμενο παρουσιάστηκε και στην Ελλάδα τη δεκαετία του '60, όταν η επιτυχία των βρετανικών συγκροτημάτων και ιδίως των Rolling Stones και των Animals, υποκίνησε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον

δεκαετίας του '50, διαδόθηκαν στην Ιταλία πέντε- έξι χρόνια πριν τους καλλιτέχνες του ρυθμ εν μπλουζ ή του ροκαμπίλι.⁸⁸

Στην Ελλάδα το όνομα του Πρίσλεϋ άρχισε να γίνεται γνωστό την άνοιξη του 1956 με αφορμή την τεράστια επιτυχία που γνώρισε το τραγούδι του *Heartbreak Hotel*.⁸⁹ Στο περιοδικό «Ραδιοπρόγραμμα» ο συντάκτης της στήλης «Ενήμερος» παρουσιάζει με έναν χαριτωμένο τρόπο στους αναγνώστες του τον Πρίσλεϋ, ως έναν «επικίνδυνο νέο», είκοσι ενός ετών που όταν τραγουδά και παίζει κιθάρα «οι κοπελίτσες των 17 χρόνων λιποθυμούν καθ' ομάδας».⁹⁰ Την επόμενη εβδομάδα ο «Ενήμερος» επανήλθε παρουσιάζοντας και μία φωτογραφία του νέου καλλιτέχνη, τον οποίον, όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται, συνοδεύει η φήμη πως είναι στη φωνή και την εμφάνιση ένα μείγμα Φρανκ Σινάτρα και Τζώνυ Ραίη.⁹¹

Η αρχική παρουσίαση του Πρίσλεϋ με μάλλον θετικό τρόπο οφείλεται στο γεγονός ότι εκείνος ακόμη δεν είχε συνδεθεί με όσα φαινόμενα επρόκειτο να υποκινήσουν (και στην Ελλάδα) κύματα ανησυχίας. Ο Πρίσλεϋ παρουσιάζεται ως ένας νεαρός που, όπως γράφει χαρακτηριστικά το «Ραδιοπρόγραμμα», δεν πίνει και δεν καπνίζει, ενώ για την ερμηνεία της ομορφιά του, η οποία πλέον χαρακτηρίζεται ως μία σύνθεση της ομορφιάς του Μπράντο και του Τζέιμς Ντιν,⁹² κινητοποιείται η εμπειρία που πρόσφατα έχει συγκεντρωθεί από τη λατρεία της νεολαίας σε μια σειρά από κινηματογραφικά «είδωλα», λατρεία όμως που δεν φαίνεται να είχε οδηγήσει σε διαδικασίες επαναπροσδιορισμού των κοινωνικών ρόλων.

των νέων για τα μπλουζ (βλ. σχετικά συνέντευξη Α. Καφετζόπουλου και αναλυτικά το κεφάλαιο «Ανέστησαν το ροκ...»: η τομή των «γιγιεμένων»).

⁸⁸ Portelli A., ό.π., σελ. 143- 144.

⁸⁹ Βλ. σχετικά κεφάλαιο «Η ανάδυση του ροκ εν ρολ ως αυτόνομου μουσικού είδους».

⁹⁰ «Γράφει ο Ενήμερος», *Ραδιοπρόγραμμα Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 312 (20/05/1956), σελ. 4.

⁹¹ Ο Τζώνυ Ραίη (Johnnie Ray) ήταν ένας λευκός τραγουδιστής από το Όρεγκον, ο οποίος γνώρισε μεγάλη επιτυχία στις αρχές της δεκαετίας του '50. Η πρώτη του επιτυχία ήλθε το 1951 όταν κυκλοφόρησε με την ετικέτα Okeh, μία εταιρεία της Columbia που απευθυνόταν στη μαύρη αγορά του ρυθμ εν μπλουζ, το πρώτο του σινγκλ που περιείχε τα τραγούδια «Whiskey and gin» και «Tell the Lady I Say Goodbye». Η φωνή του ήταν ένα μείγμα τζαζ επιρροών και ρυθμ εν μπλουζ, οπότε η φήμη που υπάρχει πως όταν ακούστηκε για πρώτη φορά στο ραδιόφωνο οι περισσότεροι ακροατές πίστεψαν πως ήταν αφροαμερικανός, δεν πρέπει να απέχει πολύ από την πραγματικότητα. Για τον Φρανκ Σινάτρα και την τεράστια επιρροή που άσκησε στην ποπ μουσική του εικοστού αιώνα, νομίζω ότι δε χρειάζονται ιδιαίτερες συστάσεις.

⁹² «Γράφει ο Ενήμερος», *Ραδιοπρόγραμμα Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 313 (27/05/1956), σελ. 4.

Λίγους μήνες αργότερα ωστόσο, τα πράγματα ήταν τελείως διαφορετικά. Στο ίδιο ακριβώς περιοδικό και την ίδια στήλη, ο Έλβις παρουσιάζεται ως ένας «ακούρευτος και εξάλλος νεαρός» με μακριά στενά σακάκια και «παράξενο, παρδαλό ντύσιμο»,⁹³ ενώ στις αρχές του 1957 η φωνή του που αρχικά προβαλλόταν ως εφάμλλη του Φρανκ Σινάτρα, χαρακτηρίζεται ψεύτικη, το δε ύφος του προσποιητό.⁹⁴ Ακόμη και εκείνοι που αρχικά είχαν εκφραστεί θετικά για τον Πρίσλεϋ, λίγους μήνες αργότερα έρχονταν να συνταχθούν με όσους υποστήριζαν ότι ο τραγουδιστής από το Μισισσιππί αποτελούσε μία σημαντική πηγή κινδύνου για τη νεολαία.

Αυτό που είχε μεσολαβήσει και οδηγήσει στη σημαντική αυτή μετατόπιση ήταν η διαπίστωση ότι ο Έλβις Πρίσλεϋ λειτουργούσε ως ένας καταλύτης στους νεαρούς θαυμαστές του (και ιδίως στις κοπέλες), απελευθερώνοντας μία σεξουαλικότητα πραγματικά πρωτοφανή τόσο όσον αφορά την έντασή της, όσο και όσον αφορά τη δημόσια επίδειξή της. Ο Πρίσλεϋ, το «ανθρώπινο ηλεκτροφόρο καλώδιο», όπως έγραφε σε αφιέρωμά του το περιοδικό «Εικόνες»,⁹⁵ ήταν πραγματικά όμορφος και η ελκυστική του φιγούρα απείχε πολύ από εκείνη του έτερου πιονέρου του ροκ εν ρολ, του Μπιλ Χάλεϋ ο οποίος, όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Κώστας Αρβανίτης, ήταν «χοντρός, ηλικιωμένος και είχε ηλίθια φάτσα».⁹⁶ Ωστόσο, η ομορφιά από μόνη της δεν αρκούσε για να μετατρέψει τον Πρίσλεϋ σε είδωλο εκατομμυρίων κοριτσιών, οι οποίες προχωρούσαν σε υστερικές εκδηλώσεις, τέτοιες που μπροστά τους ωχριούσαν ακόμη και αυτές που είχε επιδείξει ο νεαρόκοσμος λίγα μόλις χρόνια πριν για τον Τζέιμς Ντην. Ούτε καν οι ερμηνευτικές του ικανότητες, οι οποίες αν και αναμφισβήτητες,⁹⁷ μάλλον υποτιμήθηκαν –ακόμη και από τους

⁹³ «Γράφει ο Ενήμερος», *Ραδιοπρόγραμμα. Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 332 (07/10/1956), σελ. 4.

⁹⁴ «Γράφει ο Ενήμερος», *Ραδιοπρόγραμμα. Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 357 (31/03/1957), σελ. 4.

⁹⁵ «Υστερία. Ένας τραγουδιστής σκορπά πανικό», *Εικόνες* 53 (29/10/1956), σελ. 22.

⁹⁶ Αρβανίτης Κ., ό.π., σελ. 114.

⁹⁷ Η ερμηνεία του Έλβις Πρίσλεϋ πέρα από όσα έχουν ειπωθεί κατά καιρούς, ήταν υποδειγματική και χαρακτηριζόταν από δύο βασικά στοιχεία. Το πρώτο ήταν η έμφυτη ικανότητά του να ερμηνεύει με έναν φυσικό και «θεατρικό» τρόπο τα τραγούδια του. Το δεύτερο ήταν η μεγάλη ποικιλία που χαρακτήριζε την ερμηνεία του. Ενώ το ροκ εν ρολ υπήρξε κατά βάση μία μέση του ρυθμ εν μπλουζ με στοιχεία της κάντρι μουσικής, ο Έλβις Πρίσλεϋ εισήγαγε στο μείγμα αυτό στοιχεία από την παράδοση του Tin Pan Alley, από θρησκευτικά και κοσμικά τραγούδια της περιοχής του Μισισσιππί, καθώς και ένα «ναπολιτάνικο» ύφος ερμηνείας, όχι άγνωστο στην καθιερωμένη ποπ μουσική της εποχής. Πολλά από τα παραπάνω στοιχεία υπήρξαν «προσωπικά» με την έννοια ότι εντάχθηκαν σε ένα ερμηνευτικό ύφος, που δεν γενικεύτηκε στη σκηνή του ροκ εν ρολ, αλλά είναι αναγνωρίσιμα ως προσωπικός

θαυμαστές του- εν μέσω της συζήτησης που άνοιξαν οι σεξουαλικές συμπαροδηλώσεις της σκηνικής του παρουσίας.

Αυτή η τελευταία υπήρξε ένα από τα μεγαλύτερα «σκάνδαλα» των ΗΠΑ τη δεκαετία του '50. Ο Πρίσλεϋ κουνούσε τη λεκάνη του με έναν τρόπο πρωτοφανή τραγουδώντας με παθιασμένο τρόπο τα τραγούδια του και τον Ιούνιο του 1956, όταν παρουσιάστηκε στην εκπομπή *The Milton Berle Show* με σκοπό να προωθήσει το νέο του σινγκλ *Hound Dog*, το κοινό σκανδαλίστηκε με τις «άσεμνες» κινήσεις του. Το αποτέλεσμα ήταν να προκληθούν τεράστιες αντιδράσεις, οι οποίες φαίνεται πως μάλλον ενδυνάμωσαν περαιτέρω την προνομακική θέση που κατείχε στις καρδιές των κοριτσιών. Η φήμη του απογειώθηκε και όταν τον Σεπτέμβριο του 1956 παρουσιάστηκε στο περίφημο *Ed Sullivan Show*, περίπου εξήντα εκατομμύρια Αμερικανοί στήθηκαν μπροστά στους τηλεοπτικούς τους δέκτες με σκοπό να τον παρακολουθήσουν.

Οι χορευτικές του κινήσεις προκάλεσαν σάλο στη συντηρητική λευκή Αμερική της ομοιομορφίας, των ήσυχων προαστίων και του καθωσπρεπισμού. Οι «ηδονιστικές» κινήσεις της λεκάνης του, που ουδεμία σχέση είχαν με τις κλασικές φιγούρες του ροκ εν ρολ, σύντομα οδήγησαν στο να καταστούν το σήμα- κατατεθέν του, γεγονός που υποδεικνύει δίχως άλλο το παρατσούκλι που του δόθηκε («Elvis-The Pelvis», δηλαδή «Ελβις- η λεκάνη»). Εναντίον της σκηνικής του παρουσίας συσπειρώθηκαν εκκλησιαστικές οργανώσεις και-σωματεία γονέων, που έβλεπαν στη μουσική του, στον ερωτισμό που εξέπεμπε και στις «άσεμνες» κινήσεις του έναν κίνδυνο για τη νεολαία και το θεσμό της οικογένειας. Στα τέλη του 1955 οι αστυνομικές αρχές της Φλόριντα του διαμήνυσαν πως εάν προχωρούσε στις γνωστές του κινήσεις επί σκηνής κατά τη διάρκεια των συναυλιών του, θα τον συλλάμβαναν με κατηγορία της προσβολής της δημοσίας αιδούς.⁹⁸ Τον Ιανουάριο του 1957 όταν ο Πρίσλεϋ φιλοξενήθηκε για τρίτη φορά στο σόου του Ed Sullivan, ο τηλεοπτικός φακός υποχρεώθηκε να εστιάσει στο πάνω μισό του σώματός του, έτσι ώστε να μην

τρόπος ερμηνείας του Έλβις («Star Profiles: Elvis Presley», Street J., Frith S., Straw W., *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέιμπριτζ 2001, σελ. 75).

⁹⁸ «Parental Advisory: Music Censorship in America», στο <http://www.ericnuzum.com/banned/incidents/50s.html>, τελευταία επίσκεψη: 15/01/2004.

επιδειχθούν σε εκατομμύρια αμερικανούς τηλεθεατές οι «αισχρές» χορευτικές του κινήσεις.

Η δημόσια συζήτηση σχετικά με τα νέα ήθη που κόμισε ο Έλβις στη νεολαία, διασταυρώθηκε με τις φοβίες και τις ανησυχίες σχετικά με την υποτιθέμενη ανεξέλεγκτη σεξουαλικότητα των νέων, την εισαγωγή του «αχαλίνωτου ερωτισμού» των νέγων στη ζωή και την καθημερινότητα των λευκών Αμερικανών και φυσικά την ανάδυση του «αισχρού» ροκ εν ρολ. «Η απειλή η οποία βαρύνει επί των Ηνωμένων Πολιτειών, δεν προέρχεται τόσο από τον Κομμουνισμό, όσον από την σεξουαλική ανηθικότητα» διαπίστωνε το 1957 ένας αμερικανός ιερέας, ο Μπιλ Γκράχαμ, σε μια δήλωσή του που στην εποχή της προκάλεσε μεγάλη εντύπωση, καθώς συνόψιζε τις ανησυχίες που διακατείχε ένα μεγάλο τμήμα της αμερικανικής κοινωνίας.⁹⁹ Πέρα από την όποια σχέση -από μουσική άποψη- είχε με το ροκ εν ρολ ο Έλβις Πρίσλεϋ, η παράλληλη ανάδυση όσων αναφέραμε (Έλβις, ροκ εν ρολ και φόβων για σεξουαλική δραστηριότητα των νέων) παρέχει μία εξήγηση για ποιον λόγο ο Πρίσλεϋ, αν και από μουσική άποψη δεν μπορεί να θεωρηθεί ο πλέον αντιπροσωπευτικός του ροκ εν ρολ καλλιτέχνης, ταυτίστηκε τόσο έντονα με το νέο μουσικό είδος (εκτός των Ηνωμένων Πολιτειών μάλιστα σχεδόν απόλυτα).

Στις αρχές του 1957 η εφημερίδα «Τα Νέα» αναγνώριζε σε μία ανασκόπηση του προηγούμενου έτους ότι ο Έλβις Πρίσλεϋ υπήρξε ένας από τους πιο σημαντικούς πρωταγωνιστές της.¹⁰⁰ Οι ανταποκρίσεις από τις Ηνωμένες Πολιτείες έκαναν λόγο για μία πραγματική υστερία των νέων κοριτσιών στο πρόσωπό του και για εκδήλωση μιας λατρείας πραγματικά πρωτόγνωρης, που ξεπερνούσε κάθε προηγούμενο, ακόμη και αυτό του πολυαγαπημένου Τζέιμς Ντιν.¹⁰¹ Στα τέλη του 1956 πάνω στο φαινόμενο «Πρίσλεϋ» είχε ήδη στηθεί μια ολόκληρη επιχείρηση εμπορίας του ονόματός του, η οποία, όπως υπολόγιζαν οι εφημερίδες, μόνο μέσα στο 1957 θα

⁹⁹ «Αι Ηνωμένα Πολιτεία δεν κινδυνεύουν από κομμουνισμό, αλλά από σεξουαλική ανηθικότητα», *Τα Νέα*: 08/06/1957.

¹⁰⁰ «Ο Έλβις Πρίσλεϋ υπήρξε από τους «ήρωες» του 1956», *Τα Νέα*: 31/01/1957.

¹⁰¹ Την άνοιξη του 1957, όταν θα έχει προβληθεί η πρώτη κινηματογραφική ταινία του Πρίσλεϋ, το *Love Me Tender*, οι ανταποκρίσεις από τις ΗΠΑ θα επισημάνουν το γεγονός ότι με την πρώτη του μόλις ταινία, ο Έλβις Πρίσλεϋ –και με βάση σχετικά δημοψηφίσματα- ήταν ο πλέον δημοφιλής από τους κινηματογραφικούς αστέρες του Χόλιγουντ εκτοπίζοντας τον Τζέιμς Ντιν στην δέκατη τέταρτη θέση του σχετικού πίνακα («Ακούω, βλέπω, διαβάζω», *Ραδιοπρόγραμμα. Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 359 (14/04/1957), σελ. 4).

απέφερε κέρδη της τάξεως των είκοσι εκατομμυρίων δολαρίων.¹⁰² Ζακέτες με την υπογραφή του ειδώλου, καλλυντικά για τις κοπέλες, μικροσκοπικά μαγιό και βραχιολάκια, ακόμη και γύψινα «μπούστα» του Πρίσλεϋ, τα οποία πωλούνταν αντί δύο δολαρίων.¹⁰³ Η αμερικανική νεολαία έβλεπε τον Έλβις ως κάτι πραγματικά δικό της¹⁰⁴ και η Πρίσλεϋ-μανία εύκολα γινόταν αντιληπτό πως είχε σημαντικές διαφορές από προηγούμενες «μανίες» για καλλιτέχνες του πενταγράμμου, όπως για τον Σινάτρα λ.χ. Το γεγονός αυτό υπογράμμιζε το περιοδικό «Εικόνες» σε αφιέρωμά του στο νέο είδωλο της νεολαίας, όταν έγραφε τα εξής:

«... Ποτέ όμως, όσο εκδηλωτικοί και αν ήταν πάντα οι θαυμασταί των τραγουδιστών στον Νέο Κόσμο, όσο κι αν έσχιζαν ρούχα, κι αν θρηνούσαν, κι αν λιποθυμούσαν στα θέατρα, ποτέ δεν έφταναν στον παροξυσμό στον οποίον τους οδηγεί σήμερα ο Έλβις. [...] Το γεγονός είναι ότι σήμερα οι γονείς τον φοβούνται περισσότερο από κάθε άλλη κακή επιρροή στα παιδιά τους, οι ιερείς καντηριάζουν το τραγούδι του από τον άμβωνα και οι δημοτικές αρχές των πόλεων τον εξορκίζουν...».¹⁰⁵

Ο απόηχος των ανησυχιών αυτών δεν μπορούσε παρά να φτάσει και στην Ελλάδα. Η εκδήλωση της λατρείας των κοριτσιών για τον Πρίσλεϋ, που έφτανε τα όρια του παροξυσμού, η δημόσια επίδειξή της, που είχε σαφείς σεξουαλικές διαστάσεις, όχι απλώς κατακρίθηκε, αλλά παρουσιάστηκε ως σύμπτωμα μιας κάποιας ψυχικής και συναισθηματικής παθολογίας. Δεν ήταν η πρώτη φορά που το ροκ εν ρολ προβαλλόταν ως ένας κίνδυνος για την υγιή ανάπτυξη του νέου. Όπως είδαμε, οι χορευτικές του φιγούρες, όπως και το περιβάλλον στο οποίο αυτές επιδεικνύονταν (δηλαδή τα πάρτυ), κατηγορήθηκαν ιδιαίτερα ως ένας παράγοντας που μπορούσε να

¹⁰² «Η τρέλλα του Ροκ εντ Ρολλ έχει κατακτήσει όλην την Αμερική», *Απογευματινή*: 28/11/1956.

¹⁰³ Στο ίδιο.

¹⁰⁴ Αμερικανός κριτικός, όταν θα επιχειρήσει να ερμηνεύσει την επιτυχία που γνώριζε ο Έλβις και το ροκ εν ρολ, θα διαπιστώσει ότι «η νεολαία δέχθηκε τον έξαλλον αυτό ρυθμό, σαν κάτι το αποκλειστικά δικό της, εντελώς αλλοιώτικο απ' αυτά που αγαπούν οι μεγάλοι», «Ακούω, βλέπω, διαβάζω», *Ραδιοπρόγραμμα. Εκδόσεις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 393 (08/12/1957), σελ. 4.

¹⁰⁵ «Υστερία. Ένας τραγουδιστής σκορπά πανικό», *Εικόνες* 53 (29/10/1956), σελ. 22.

προκαλέσει στο νέο σωματικές βλάβες, καθώς και μία πρόωρη έναρξη της σεξουαλικής του δραστηριότητας, η οποία επίσης γινόταν αντιληπτή ως επιβλαβής για την ανάπτυξή του. Αυτή τη φορά όμως, ο πρωτοφανής παροξυσμός της νεολαίας για τον Πρίσλεϋ προκαλούσε τέτοια έκπληξη στους ενήλικες, που θεωρήθηκε σωστό ακόμη και να ερμηνευτεί με τη χρήση εργαλείων από την ιατρική επιστήμη, όπως ακριβώς κάνει η «Απογευματινή», στην προσπάθειά της να εισαγάγει τους αναγνώστες της στο φαινόμενο «Έλβις Πρίσλεϋ»:

«Το Ροκ εντ Ρολλ είναι μια μορφή μουσικής και φωνητικής εκφράσεως, η οποία προκαλεί στον εκτελεστή και στους θεατοακροατάς του ένα είδος επιληπτοειδούς κρίσεως. Στην περίπτωση μάλιστα του Έλβις Πρίσλεϋ, το πράγμα υπερβαίνει κάθε υπερβολή, προχωρεί έξω από κάθε όριο και πέφτει στη δικαιοδοσία της ιατρικής. Είναι πραγματικά ένα παθολογικό φαινόμενο...».¹⁰⁶

Το επιχείρημα αυτό επανέρχεται σε τακτά χρονικά διαστήματα. Η εφημερίδα «Τα Νέα» σε μεγάλο αφιέρωμά της στον Πρίσλεϋ τον χειμώνα του 1957, αναπαράγει την άποψη ότι η σκηνική παρουσία του τελευταίου πρέπει να είναι αποτέλεσμα μίας μορφής καταληψίας από την οποία ο ίδιος πάσχει και την οποία με κάποιον τρόπο μεταδίδει στα πολυπληθή ακροατήριά του, τα οποία βλέποντάς τον «σεληνιάζονται». Μάλιστα, η τελευταία αυτή διαπίστωση παρουσιάζεται ως ένα «πόρισμα», το οποίο υποδείκνυε στους γιατρούς δυνατότητες της μουσικής «που δεν υποπευόταν κανέναν» μέχρι τότε, γεγονός που ισχυροποιούσε ακόμη περισσότερο τις ιατρικές, αν όχι μεταφυσικές, διαστάσεις που δίνονταν στον ομαδικό προς τον Πρίσλεϋ παροξυσμό:

«... Όλα μαζί, τραγούδι και χορός, διατρέχουν τον κίνδυνο να δώσουν σε ένα νευρολόγο το δικαίωμα να θεωρήσει ότι είναι

¹⁰⁶ «Το καινούργιο αθεράπευτο πάθος της αμερικανικής νεολαίας. Ηλίθιοι ή εγκληματίαι είναι όσοι χορεύουν Ροκ εντ Ρολλ. Έλβις Πρίσλεϋ, ο πρώην σωφέρ και σημερινός φλεγόμενος χορευτής», *Απογευματινή*: 14/08/1956.

αρμοδιώτερος για να τα κρίνει από έναν μουσικοκριτικό. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που τα χαρακτηρίζουν φαινόμενα καταληψίας. [...] Ο πρώην ηλεκτροτεχνίτης ηλεκτρίζει τη νεολαία, την κάνει να σεληνιάζεται ...».¹⁰⁷

Είναι δεδομένο πως στην περίπτωση του Πρίσλεϋ ενοχλούσαν δύο πράγματα: το πρώτο ήταν οι «αχαarakterήστες», όπως ονομάζονται, κινήσεις του σώματός του»,¹⁰⁸ οι οποίες και κατακρίνονται με κάθε ευκαιρία ως ηδονιστικές. Το δεύτερο ήταν η δημόσια επίδειξη της κοριτσίστικης λατρείας προς το πρόσωπό του, η οποία φαίνεται πως για τους επικριτές του Πρίσλεϋ αντιπροσώπευε κάτι πολύ σημαντικότερο από μία απλή δυσφορία για τη συμμετοχή νεαρών κοριτσιών σε πράξεις που κινούνταν εκτός του καθιερωμένου πλαισίου «καλής συμπεριφοράς». Ο Έλβις Πρίσλεϋ, τόσο με την εν γένει παρουσία του, όσο και με τη συμπεριφορά που προκαλούσε στις θαυμάστριές του, ανέτρεπε με εντυπωσιακό τρόπο τα στερεότυπα που υπήρχαν για τους κοινωνικούς ρόλους των δύο φύλων. Μέσα από τη συμμετοχή τους σε μαζικές εκδηλώσεις αγάπης προς τον Έλβις Πρίσλεϋ, οι κοπέλες στις Ηνωμένες Πολιτείες αμφισβητούσαν τους καθιερωμένους ρόλους, που ήθελαν τη νέα γυναίκα να υποτάσσει την ερωτική της επιθυμία σε ένα αυστηρό πλαίσιο ηθικών αρχών. Η ερωτική επιθυμία για πρώτη φορά «έβγαине» από το χώρο της οικίας και παρουσιαζόταν με εμφατικό τρόπο σε δημόσια-θέα, γεγονός που υπήρξε εξαιρετικά ρηξικέλευθο για τα δεδομένα της συντηρητικής Αμερικής του '50.¹⁰⁹

Αν το ροκ εν ρολ συνολικά ερχόταν να μεταβάλει τους νέους σε εν δυνάμει παραβάτες,¹¹⁰ ο Πρίσλεϋ έχοντας ήδη μεταβάλει τις νεαρές του θαυμάστριες σε

¹⁰⁷ «Μια ομαδική ψύχωση: Το νέο είδωλο των κοριτσιών. Φωνή της ...λεκάνης: Έλβις δη Πέλβις!», *Τα Νέα*: 11/01/1957.

¹⁰⁸ Στο ίδιο.

¹⁰⁹ Ας θυμηθούμε στο σημείο αυτό ότι τη δεκαετία του '50 κυριαρχεί στην αμερικανική κοινωνία ένας έντονος συντηρητισμός, αποτέλεσμα του οποίου ήταν να ονομαστεί η γενιά που ενηλικιώθηκε τα χρόνια εκείνα «Silent Generation», δηλαδή «σιωπηλή γενιά». Τα μέλη της «σιωπηρής γενιάς» παντρεύονταν σε εξαιρετικά χαμηλές ηλικίες, ο μέσος όρος των οποίων κυμαινόταν μόλις στα 22,8-χρόνια για τους άντρες και στα 20,3 για τις γυναίκες, με άλλα λόγια υπήρξε δηλαδή ο χαμηλότερος που γνώρισε ποτέ η αμερικανική ιστορία. Βλ. «Families of the fifties», στο <http://www.fiftiesweb/pop/info-family.htm>, τελευταία επίσκεψη: 21/01/2004.

¹¹⁰ Βλ. επόμενο κεφάλαιο «Μια νεολαία «παραστρατημένη»: ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα».

«μαϊνόμενες ανήλικες Αμαζόνες»,¹¹¹ είχε ήδη αμφισβητήσει έμπρακτα το πρότυπο της γυναικείας παθητικότητας στον έρωτα.¹¹² Ο τύπος στην Ελλάδα καταγράφοντας με έκπληξη τις πρωτοφανείς εκδηλώσεις υστερίας για το πρόσωπο του Έλβις δε δίστασε εξαρχής να τις ερμηνεύσει ως τεκμήριο μιας «σεξουαλικής επιθετικότητας» εκ μέρους νεαρών κοριτσιών, που επιτίθονταν σε αστυνομικούς και κυριολεκτικά «λύντσαραν» το είδωλό τους στην προσπάθειά τους να το ακουμπήσουν και να του εκφράσουν την ερωτική τους επιθυμία.¹¹³ Η συμπεριφορά αυτή παρουσιαζόταν ως ένα ακόμη σύμπτωμα της «παρακμής» που υποτίθεται ότι ταλάνιζε την μεταπολεμική εποχή. Μια σειρά από –φαινομενικά άσχετα με το θέμα– άρθρα, τα οποία υπογράμιζαν τη γενική ανατροπή των παραδοσιακών ρόλων που είχε επέλθει μετά τη λήξη του Β΄ Π.Π. τόσο στο δυτικό κόσμο, όσο και στις Λαϊκές Δημοκρατίες,¹¹⁴ υποδείκνυαν τις πραγματικές και υπόγειες διαστάσεις του φαινομένου «Πρίσλεϋ», όπως και τους λόγους για τους οποίους αυτός ο «γόης με τα νυσταλέα μάτια»¹¹⁵ είχε προκαλέσει κύματα ανησυχίας και αντιδράσεις σε ολόκληρο τον κόσμο.¹¹⁶

Δεν αμφισβητούσε όμως μόνο το κυρίαρχο πρότυπο για την ορθή γυναικεία συμπεριφορά ο Πρίσλεϋ. Φαίνεται πως παράλληλα έδινε ένα νέο περιεχόμενο στην έννοια «αρρενωπότητα» προτείνοντας ένα διαφορετικό πρότυπο για τον «ιδανικό άντρα», κύρια χαρακτηριστικά του οποίου ήταν η κατανόηση στην κοπέλα, και μια

¹¹¹ «Μια ομαδική ψύχωση: Το νέο είδωλο των κοριτσιών. Φωνή, κιθάρα και κόλασι: ο Έλβις Πρίσλεϋ», *Τα Νέα*: 07/01/1957.

¹¹² Poiger U., «Rock' n' roll, Female Sexuality ...», σελ. 598.

¹¹³ Βλ. χαρακτηριστικά την περιγραφή των εκδηλώσεων στις οποίες προέβησαν νεαρές θαυμάστριες του Πρίσλεϋ στη Νέα Υόρκη, με σκοπό να εξασφαλίσουν εισιτήρια για την πρεμιέρα της κινηματογραφικής ταινίας του τελευταίου *Love Me Tender* («Μια ομαδική ψύχωση ...», *Τα Νέα*: 07/01/1957).

¹¹⁴ Βλ. χαρακτηριστικά: «Οι σύζυγοι θα πλένουν τα πιάτα της κουζίνας. Το φαινόμενο επεκτείνεται επικινδύνως εις ολόκληρη την Ευρώπη. Κίνδυνος δια τους άνδρες», *Απογευματινή*: 26/07/1956, «Τα πιο περίεργα νέα από όλον τον κόσμο: οι γυναίκες τώρα γίνονται σωφέρ», *Απογευματινή*: 16/07/1956, «Τριάντα τρία εκατομμύρια γιαπωνέζες, “σκλάβες των παραδόσεων”, που έτρεμαν πριν από δέκα χρόνια και να κυττάζουν τον άνδρα, σήμερα γίνονται επιστήμονες, απεργούν, φορούν κάλτσες νάυλον, και χορεύουν μανιωδώς ροκ-εντ-ρόλλ», *Ακρόπολις*: 09/06/1956, «Αι-κατακτήσεις του ασθενούς φύλου: 82.000 Ιταλίδες οδηγούν αυτοκίνητα και ολοένα πληθαίνουν», *Το Βήμα*: 03/06/1956, «Αμερικανίζουν πολύ οι Τσέχες, ενώ οι άνδρες των πλένουν πιάτα...», *Ακρόπολις*: 17/11/1957.

¹¹⁵ «Μια ομαδική ψύχωση ...», *Τα Νέα*: 07/01/1957

¹¹⁶ Στην Ιταλία για παράδειγμα, οι καθολικές οργανώσεις έκαναν ό,τι περνούσε από το χέρι τους για να απαγορεύσουν την εμφάνιση του Πρίσλεϋ στο ραδιόφωνο και στις εκπομπές της RAI. Μάλιστα, πολλές φορές εκτρόσωποί τους πρωτοστάτησαν σε «σταυροφορίες» εναντίον του Πρίσλεϋ και της «δημόσιας ανηθικότητας» που, όπως υποστήριζαν, εξέφραζε υποκινώντας αντιδράσεις κατοίκων σε χωριά και κωμοπόλεις, όπου διοργανώνονταν γιορτές και υπήρχε η περίπτωση να ακουστούν τραγούδια του («I Grandi Temi: '56 Bardot e Presley», στο <http://www.cronologia.it/storia/a1956z.htm>, τελευταία επίσκεψη: 08/12/2004).

συμπεριφορά πιο «εξευγενισμένη», πολύ μακριά από τα στερεότυπα που ταύτιζαν τον ανδρισμό με τη σωματική ρώμη και την επίδειξή της. Τον Οκτώβριο του 1957, όταν το περιοδικό «Ραδιοπρόγραμμα» θα τολμήσει την πρόβλεψη ότι η δημοτικότητα του Έλβις Πρίσλεϋ πνέει τα λοίσθια, μια αναγνώστρια του περιοδικού θα θελήσει να τον υπερασπιστεί περιγράφοντας το είδωλό της με τα παρακάτω λόγια:

«... Και τώρα αφού σας συστήθηκα λιγάκι θα σας μαλώσω. Ο λόγος είναι ότι λέτε πως ο Έλβις Πρίσλεϋ κοντεύει να χαθή. Κατά την γνώμη μου, κανένας όσο και να προσπαθεί δεν μπορεί να κάνει τα «καψήματα» της φωνής του, που με καταγοητεύουν. Εκτός αυτού διαθέτει δύο γλυκά μάτια και αυτό φθάνει...».¹¹⁷

Οι φανατικές του θαυμάστριες έβρισκαν στα «δυο γλυκά του μάτια» και στην εν γένει συμπεριφορά του ένα καινούργιο πρότυπο ανδρισμού. Η εξέλιξη αυτή δεν ξέφυγε από την προσοχή των επικριτών του Έλβις, οι οποίοι θα ερμηνεύσουν την απόκλισή του από τα παραδοσιακά πρότυπα ως μία ένδειξη θηλυπρέπειας.¹¹⁸ Το στοιχείο αυτό δε φαίνεται να ενοχλούσε τον Πρίσλεϋ, ο οποίος μάλλον συνειδητά εισήγαγε τέτοιους νεωτερισμούς στη συμπεριφορά του (δεν είναι τυχαίο ότι ακόμη και η δισκογραφική του εταιρεία επιχείρησε να αξιοποιήσει εμπορικά τη συζήτηση περί «θηλυπρέπειας»):¹¹⁹ Η μομφή αυτή υπήρξε άλλη μια σταθερά της πολεμικής που ασκήθηκε στον Έλβις σε ολόκληρο τον κόσμο. Ο Πρίσλεϋ δεν κατηγορήθηκε μόνο ως κίνδυνος για τις γυναίκες, που μέσω της αγάπης του προς αυτόν μεταβάλλονταν σε σεξουαλικά επιθετικά όντα, αλλά και ως κίνδυνος για τους άντρες τους οποίους εισήγαγε σε μία διαδικασία απώλειας της αρρενωπότητάς τους.

Στο Μεξικό, όπως έχει καταδείξει ο Eric Zolov, τόσο ο Πρίσλεϋ, όσο και οι Μπητλς την επόμενη δεκαετία, κατηγορήθηκαν έντονα για τη «θηλυπρέπεια» της

¹¹⁷ «Επιστολή αναγνώστριας», *Ραδιοπρόγραμμα. Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 386 (20/10/1957), σελ. 2.

¹¹⁸ Σχετικά με τη συζήτηση για την «θηλυπρέπεια» του Έλβις και την αμφισβήτηση του προτύπου περί «αρρενωπότητας» τη δεκαετία του '50 βλ. Simels S., *Gender Chameleons: Androgyny in Rock 'n' Roll*, Νέα Υόρκη 1985.

¹¹⁹ Για παράδειγμα, όταν το 1956 η RCA παρουσίασε τον Πρίσλεϋ στη Δυτική Γερμανία, επέλεξε το σλόγκαν «Τραγουδάει όπως η Μέρυλιν Μονρόε περπατάει» (Poiger U., «Rock' n' roll, Female Sexuality...», σελ. 588).

συμπεριφοράς τους,¹²⁰ ενώ στη Δυτική Γερμανία που η πολεμική εναντίον του Πρίσλεϋ υπήρξε τεράστια δεδομένου του ότι αμφισβήτησε έντονα το πρότυπο του ιδανικού πολίτη-στρατιώτη την ίδια στιγμή, που η χώρα εξοπλιζόταν, οι κινήσεις του και τα κουνήματα της λεκάνης χαρακτηρίστηκαν εφάμιλλα «μιας ταλαντούχας χορεύτριας του-στριπτίζ».¹²¹ Τέτοιες ακριβώς απόψεις υποστήριζε το «Εθνος», όταν επιχείρησε να περιγράψει στους αναγνώστες του τον Έλβις Πρίσλεϋ:

«Ο σωφέερ-χορευτής και τραγουδιστής, σύμφωνα με την περιγραφή των αμερικανικών εφημερίδων, είναι ένας αποκρουστικώτατος κρεμανταλάς, με μακρυά αχτένιστα ξανθά μαλλιά και φαβορίτες, που οι τετράγωνοι ώμοι του γρονθοκοπούνται ανηλεώς με τις εντελώς εκτεθλυμένες κινήσεις του και την κτηνώδη και λιγωμένη έκφρασι των χαρακτηριστικών του προσώπου του, όταν εκτελή το αριστούργημά του...».¹²²

Ωστόσο, οι έλληνες θαυμαστές του και κυρίως οι ελληνίδες θαυμάστριές του, ποσώς συγκινούνταν από τέτοιες –απαξιοτικές- περιγραφές για τον Πρίσλεϋ, ο οποίος για αυτούς υπήρξε το απόλυτο είδωλο του ροκ εν ρολ (μάλιστα έγινε προσπάθεια να καθιερωθεί και ένας μμητής του, ο επονομαζόμενος «Άντριους»);¹²³ «...Τώρα λένε ...κουνιέται πολύ, όταν ... τραγουδά! Και μάλιστα λένε, το ... ελάττωμα αυτό το έχει ... από μικρός! Αλλά, τι φταίει αυτός, αν είναι όμορφος»; έγραφε ένα βιβλιαράκι που κυκλοφόρησε μετά το 1956 και διαφήμιζε το ροκ εν ρολ.¹²⁴

Οι εκδηλώσεις των θαυμαστών του Πρίσλεϋ όπως φαίνεται από την περιγραφή της εκδήλωσης που έγινε τον Νοέμβριο του 1956 στο κέντρο διασκέδασης «Chez-

¹²⁰ Zolov E., ό.π., σελ. ...

¹²¹ Poiger U., «Rock' n' roll, Female Sexuality...», σελ. 589.

¹²² Χαϊρόπουλος Χ., «Ροκ εν Ρολ», *Εθνος*: 08/11/1956.

¹²³ Σχεδόν σε κάθε χώρα ξεπήδησαν μμητές του Έλβις: στη Γαλλία ο αντίστοιχος «Πρίσλεϋ» υπήρξε ο Johnny Halliday, στην Ιταλία ο Adriano Celentano, στην Αγγλία ο Tommy Steele, στην Ουγγαρία ο Komar Laszlo, στη Τσεχοσλοβακία ο Pavel Sedlacek, στο Βέλγιο ο Burt Blanca (Αρβανίτης Κ., ό.π., σελ. 114).

¹²⁴ *Ροκ εν Ρολ. Μέθοδος άνευ διδασκάλου*, Αθήνα, χ.χρ., σελ. 6.

Nous»,¹²⁵ δε στερούνταν το ελάχιστο από τις αντίστοιχες εκδηλώσεις που συνέβαιναν στις ΗΠΑ και οι εφημερίδες έκπληκτες έκαναν λόγο για μία «ομαδική υστερία» που καταλάμβανε το νεαρόκοσμο, όχι στη θέα του Πρίσλεϋ, αλλά απλώς στο άκουσμα των τραγουδιών του:

«.. ενώ η ατμόσφαιρα έχει υπερηλεκτρισθεί, επιδίδονται στην αγαπημένη τους τρέλλα ομαδικά. Η προσπάθειά τους είναι εξαντλητική, αλλά τα πρόσωπά τους δεν δείχνουν κόπωση. Εκφράζουν μια απερίγραπτη ευχαρίστησι που αισθάνονται και φαίνονται σαν να ευρίσκονται εκτός εαυτών...».¹²⁶

Οι «εξωφρενικές κινήσεις» του Έλβις φαίνεται όμως πως είχαν και άλλες ενδιαφέρουσες διαστάσεις: ορισμένοι τις συνέδεαν με την «έκρηξη» της νεανικής παραβατικότητας, η οποία την ίδια εποχή διαπιστωνόταν και η οποία προβαλλόταν ως αναπόσπαστο τμήμα της γενικότερης έκλυσης των ηθών. Το στοιχείο αυτό μας φέρνει κοντά σε μια άλλη μεγάλη συζήτηση, την οποία άνοιξε το ροκ εν ρολ με την εμφάνισή του: το κατά πόσο δηλαδή ευθυνόταν για την υποκίνηση του νέου-ακροατή του όχι μόνο στη σεξουαλική δραστηριότητα, επομένως στην «ηθική παρανομία», αλλά και σε πράξεις παραβατικές που συνιστούσαν αναμφισβήτητη παρέκκλιση από το ισχύον νομικό πλαίσιο.

¹²⁵ Βλ. κεφάλαιο «Η έλευση του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα».

¹²⁶ «Εξάλλοι νεαροί Αθηναίοι χωρίς ... ερυθρά αμιοσφαίρια ... «πέθαναν» εις τον ρυθμόν του Ροκ- εντ- Ρολλ», *Ακρόπολις*: 06/11/1956.

4. Μια νεολαία «παραστρατημένη»: ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα

Το ροκ εν ρολ ως τμήμα μιας παραβατικής συμπεριφοράς
Από τους Βρετανούς «teddy boys»....

.... στην κατασκευή του «τεντιμποϊσμού»

Μια νεολαία «αποχαλινωθείσα» και «παραστρατημένη»

*Τούτο [το κάπνισμα] είναι η απαρχή της ηδονής εις την οποίαν ο νεαρός βλαστός
συνηθίζει προύρως... Η ηδονή, δηλ. η ευχαρίστησις του καπνίσματος,
ως παράδειγμα θα φέρη προύρως την κλίσιν προς το σεξ και την κατά ακόρεστον τρόπον ικανοποίησίν του.
Μερικές φορές ο κατήφορος ανοίγεται εις τας σεξουαλικάς διαστροφάς,
αι οποίαι αποβαίνουν πλέον φανερώς καταστραπτικά δια το μέλλον των εφήβων¹*

Γεωργίου Η., 1974

α. Το ροκ εν ρολ ως τμήμα μιας παραβατικής συμπεριφοράς

Η σύνδεση του ροκ εν ρολ με την παραβατική-συμπεριφορά των νέων αποτελεί μία ακόμη εξαιρετικά σημαντική συνιστώσα του κοινωνικού φαινομένου «ροκ εν ρολ», δεδομένου ότι συνιστά το δεύτερο πυλώνα της μαζικής φοβίας που η εμφάνιση του ροκ εν ρολ υποκίνησε στα μέσα της δεκαετίας του '50 σε μεγάλο τμήμα των δυτικών κοινωνιών (και όχι μόνο, όπως θα δούμε παρακάτω). Σύμφωνα με τους επικριτές του ροκ εν ρολ, μία πρωτοφανής αύξηση στα κρούσματα της παραβατικής συμπεριφοράς των νέων είχε καταγραφεί στις μεταπολεμικές κοινωνίες, φαινόμενο όχι άσχετο με την εμφάνιση του ροκ εν ρολ, καθώς το τελευταίο (υποτίθεται πως) είτε βρισκόταν πίσω από την εξέλιξη αυτή, είτε την τροφοδοτούσε, είτε πιο απλά δανειζόταν με αυτήν κοινό υπόβαθρο. Καθώς οι όροι δεν είναι τίποτε άλλο παρά «ένα νόμισμα με διαφορετική σε κάθε εποχή ανταλλακτική αξία»,² αξίζει να σταθούμε λίγο παραπάνω, όχι μόνο στη διαδικασία συγκρότησης της διανοητικής αυτής κατασκευής, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο οι παραπάνω έννοιες «έπειξαν» στη δημόσια συζήτηση που υποκινήθηκε. Προκαλούσε τελικά την παραβατικότητα των νέων το ροκ εν ρολ; Ποιο ήταν το περιεχόμενο που δινόταν στην έννοια «παραβατική συμπεριφορά», τι ακριβώς ανησυχούσε την κοινωνία και εν τέλει η περίφημη αύξησή της τη δεκαετία του '50 υπήρξε πράγματι ή αποτελούσε έναν (ακόμη) μύθο;

Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Το φθινόπωρο του 1956, με τη συνανλία της ορχήστρας του «Coral Sea» στο Ζάππειο η ελληνική κοινωνία υποδεχόταν τη μουσική και το χορό εκείνον που στο εξωτερικό ήδη θεωρούνταν η κύρια πηγή για την εξάπλωση ενός «πρωτοφανούς κύματος» νεανικής βίας. Το κλίμα ήταν ιδιαίτερα πρόσφορο για την εμπέδωση μιας τέτοιας άποψης, δεδομένου ότι οι φήμες ήδη έδιναν και έπαιρναν για τον τρόπο με τον οποίο κάποιος μπορούσε να

¹ Γεωργίου Η., *Η εγκληματικότητα των νέων. Διάλεξις δοθείσα εις την Δημοτικήν Βιβλιοθήκην Πετροπόλεως Αττικής την 27-1-1974*, Αθήνα 1974, σελ. 5.

² Λέκκας Π., *Εθνικιστική ιδεολογία. Πέντε υποθέσεις εργασίας στην ιστορική κοινωνιολογία*, Αθήνα 1996.

φτάσει ακόμη και στο έγκλημα παρακολουθώντας τους καλλιτέχνες του ροκ εν ρολ ή έστω ακούγοντας τραγούδια στο πικάπ του σπιτιού του. Ο αθηναϊκός τύπος φαίνεται πως υπήρξε ο κύριος δίαυλος για τη διάδοση τέτοιων απόψεων, όπως υποδεικνύει άρθρο της «Απογευματινής», το οποίο τον Αύγουστο του 1956 συνέδεε τον Πρίσλεϋ με την παραβατικότητα των νέων. «Όταν τον βλέπεις γίνεσαι εγκληματίας!», έγραφε χαρακτηριστικά η εφημερίδα υποστηρίζοντας ότι βλέποντας κανείς τον Πρίσλεϋ να τραγουδάει «νοιώθει εγκληματικές διαθέσεις».³ Η άποψη αυτή μπορεί σήμερα να φαντάζει ακραία, ωστόσο τη δεκαετία του '50 φαίνεται ότι συνιστούσε ένα από τα πιο ισχυρά επιχειρήματα όσων ασκούσαν κριτική στο ροκ εν ρολ και μία θέση η οποία όχι απλώς υπήρξε διαδεδομένη, αλλά απολάμβανε το κύρος της θεσμικής κάλυψης: στις Ηνωμένες Πολιτείες μία υποεπιτροπή της Γερουσίας που συστάθηκε για να ερευνήσει τα αίτια της νεανικής παραβατικότητας, υποδείκνυε τον Έλβις Πρίσλεϋ ως «πηγή του κακού» δεδομένου του ότι οι κινήσεις του εισήγαγαν, όπως υποστήριζε, τη νεολαία σε μία «ανοιχτή επανάσταση εναντίον της κοινωνίας».⁴ Η υποεπιτροπή αναγνώριζε βέβαια ότι ο Πρίσλεϋ δεν αντιπροσώπευε τίποτε περισσότερο από ένα σύμβολο, συμπλήρωνε όμως ότι ήταν ένα «επικίνδυνο σύμβολο» και προειδοποιούσε για τις συνέπειες της Πρίσλεϋ-μανίας λέγοντας ότι «the gangster of tomorrow is the Elvis Presley type of today».⁵

Το επιχείρημα αυτό συνόψιζε με εξαιρετικό τρόπο μία αντίληψη, σύμφωνα με την οποία ροκ εν ρολ και παραβατικότητα ήσαν δύο έννοιες αλληλένδετες. Η ευθύνη του ροκ εν ρολ για το «κύμα της παραβατικότητας» υπήρξε μία παράμετρος που χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον με σκοπό να καταδειχθούν οι συνέπειες που η νέα μουσική μόδα είχε για τους τηνείτζερ. Η παραπάνω αντίληψη έφτανε πολλές φορές στην προφανή υπερβολή, όπως για παράδειγμα συνέβη το καλοκαίρι του 1957, όταν η εφημερίδα «Τα Νέα» αναδημοσίευε μία είδηση, σύμφωνα με την οποία ένας Αμερικανός νέος δέκα οκτώ χρονών είχε δολοφονήσει την τετράχρονη αδελφή του και είχε τραυματίσει σοβαρά τους γονείς του, όταν οι τελευταίοι διέκοψαν κάποιο τραγούδι ροκ εν ρολ που έπαιζε το πικάπ του, επειδή η ένταση του ήχου προκαλούσε

³ «Ένας νέος γόης αναστατώνει την Αμερική. Όταν τον βλέπεις γίνεσαι εγκληματίας», *Απογευματινή*: 17/08/1956.

⁴ Gilbert J., *A Cycle of Outrage. America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*, Νέα Υόρκη 1986, σελ. 18.

⁵ Στο ίδιο.

κλάμα στην μικρή αδελφή του.⁶ Αν και μία προσεκτική ανάγνωση του άρθρου καταδεικνύει πως από πουθενά δεν προκύπτει κάποια αντικειμενική σύνδεση του φόνου με το ροκ εν ρολ (λ.χ. με πιθανά πρότυπα «ροκ εν ρολ συμπεριφοράς» τα οποία θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί πως «ώθησαν» το νέο στο φόνου), η εφημερίδα δεν διστάζει να προβάλει –και μάλιστα– στον τίτλο του άρθρου– την άποψη πως «αυξάνουν τα θύματα του Έλβις Πρίσλεϋ». Μάλιστα, η εφημερίδα υποστηρίζει πως το παραπάνω περιστατικό δεν ήταν μεμονωμένο, αλλά αντίθετα εγγραφόταν σε έναν κύκλο βίας, η οποία μάλιστα μπορούσε να ταξινομηθεί σε μία αυτόνομη και καινοφανή κατηγορία εγκλήματος, αυτήν που είχε τις ρίζες της στη μουσική ροκ εν ρολ:

«Ήδη τα θύματα εξ' αφορμής του ροκ εν ρολ αυξάνουν τελευταία στις Ηνωμένες Πολιτείες. Σε διάστημα ενός μόλις μηνός, ο Τζωρτζ Μπράιβε [σημ.: ο θύτης του φόνου] είναι ο τρίτος κατά σειράν νεαρός Αμερικανός που σκοτώνει την αδελφή του και ο έβδομος που επιτίθεται με εγκληματικούς σκοπούς κατά των μελών της οικογενείας του...».⁷

Εάν τα εγκλήματα που αποδίδονταν στο ροκ εν ρολ από τους επικριτές του, δεν ήσαν πολλά –αν και είναι αλήθεια πως αυτά έδιναν τον ιδιαίτερο τόνο στη συζήτηση– δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο για την εκδήλωση μιας συμπεριφοράς από τους νεαρούς– θαυμαστές του ροκ εν ρολ, η οποία φαίνεται πως κινούνταν σε μία γκρίζα ζώνη ανάμεσα στη νομιμότητα και την παραβατικότητα. Ήδη από το καλοκαίρι του 1956 ο τύπος στην Ελλάδα είχε καταγράψει με έκπληξη το ότι η προβολή της ταινίας *Rock Around the Clock* σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες, ιδίως όμως στη Βρετανία, είχε προκαλέσει την εμφάνιση μιας πραγματικά πρωτοφανούς συμπεριφοράς των νεαρών θεατών της, δεδομένου ότι οι τελευταίοι προέβαιναν σε «αντικοινωνικές εκδηλώσεις» κατά την προβολή της ή εξερχόμενοι του κινηματογράφου: σηκώνονταν από τα καθίσματά τους, χόρευαν στους διαδρόμους και τραγουδούσαν, ανέβαιναν στη σκηνή

⁶ «Αυξάνουν τα θύματα του Πρίσλεϋ. Επειδή διέκοψαν το ροκ εν ρολ εσκότωσε τη μικρή αδελφή του», *Τα Νέα*: 21/ 08/ 1957.

⁷ Στο ίδιο.

του κινηματογράφου, πολλές φορές κατέστρεφαν τα καθίσματά του.⁸ Ως ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο καταγράφηκε το ότι η «παράλογη» αυτή συμπεριφορά δεν περιοριζόταν μόνο στο πλαίσιο της κινηματογραφικής αίθουσας. «Ηλεκτρισμένοι από την τρέλλη μουσική της ταινίας» οι νεαροί θεατές-της, σύμφωνα με τις περιγραφές του περιοδικού «Εικόνες», και ευρισκόμενοι σε μία κατάσταση «οργιαστικού παροξυσμού» συνέχιζαν να εκδηλώνουν ανάλογη συμπεριφορά στους δρόμους των βρετανικών πόλεων: χόρευαν στους δρόμους μέχρι τις πρωινές ώρες, ενοχλούσαν τους περαστικούς, φώναζαν σε ώρα κοινής ησυχίας και -όχι σπάνια- κατέστρεφαν βιτρίνες καταστημάτων.⁹

Επρόκειτο για μία καινοφανή συμπεριφορά, η οποία αποδόθηκε στην επιρροή που ασκούσε στους θεατές της ταινίας η μουσική ροκ εν ρολ. Ο τύπος αναγνώριζε πως οι στίχοι των τραγουδιών δεν ενείχαν τίποτε το οποίο θα μπορούσε να ωθήσει τους ακροατές τους στη βία, διαπίστωναν όμως ότι ο ρυθμός και η μουσική είχαν τόσο δύναμη, ώστε προκαλούσαν «αληθινές κρίσεις υστερισμού» σε νέα παιδιά, τα οποία «σπρωγμένα από το ένστικτό τους συμπεριφέρονται σαν δαιμονισμένες καλόγριες του Μεσαίωνα».¹⁰ Τα πράγματα, όπως θα δούμε παρακάτω, δεν ήταν τόσο απλά. Οι πρωταγωνιστές των επεισοδίων αυτών ανήκαν σε μία συλλογικότητα με πολιτισμικά και αισθητικά κυρίως προτάγματα, η οποία ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '50 είχε κάνει την εμφάνισή της στις μεγάλες πόλεις της Βρετανίας απασχολώντας την κοινή της γνώμη με τις συμπλοκές στις οποίες τα νεαρά της μέλη-επιδίδονταν.¹¹ Η εμφάνιση όμως του ροκ εν ρολ και οι υπερβολές της δημόσιας συζήτησης που ακολούθησε, οδήγησαν στη συσκότιση των κοινωνικών αιτιών του φαινομένου αυτού, στην αποδέσμευσή του από τις διαστάσεις που πραγματικά είχε και στη συγκρότηση μίας πλατφόρμας για την ερμηνεία του, σύμφωνα με την οποία η εκδήλωση από τους νέους μιας συμπεριφοράς η οποία και θεωρήθηκε παραβατική, οφειλόταν στην αρνητική επιρροή που άσκησε πάνω τους το ροκ εν ρολ.

Αν δεχθούμε, όπως υποστηρίζει ο James Gilbert, ότι η παραβατικότητα είναι σε μεγάλο βαθμό ζήτημα καθορισμού του τι συνιστά παράβαση, επομένως εξαρτάται

⁸ Αρβανίτης Κ., ό.π., σελ. 109- 110 .

⁹ «Η τρέλλα της μόδας: χορός ή μανία», *Εικόνες* 54 (05/11/1956), σελ. 22.

¹⁰ Στο ίδιο.

¹¹ Για το ζήτημα αυτό βλ. Rock P., Cohen S., «The Teddy Boy», Bogdanor V., Skidelsky R. (επιμ.), *The Age of Affluence: 1951- 1964*, Λονδίνο 1970, σελ. 288-320.

δίχως άλλο από τα κοινωνικά συμφραζόμενα,¹² αξίζει να παρακολουθήσει κανείς τα δημοσιεύματα των εφημερίδων για να διαπιστώσει το ακριβές περιεχόμενο που δινόταν στην έννοια «παραβατικότητα». Ας πάρουμε ως παράδειγμα την «Αυγή». Η «Αυγή» σε σχετικό αφιέρωμά της—τον Σεπτέμβριο του 1956 δημοσίευσε έναν κατάλογο με «αξιόποινες πράξεις» στις οποίες επιδίδονταν νέοι «φανατικοί του ροκ εντ ρολλ» στη Δυτική-Γερμανία, ανάμεσα στις οποίες μπορεί κανείς να διακρίνει κάποιες, που μάλλον εντάσσονταν στις παρυφές της παραβατικής συμπεριφοράς και άλλες τις οποίες με πολλή δυσκολία θα μπορούσε κάποιος να τις συνδέσει με το ροκ εν ρολ: στην πόλη Ντούισμπουργκ για παράδειγμα, η αστυνομία φέρεται να συνέλαβε τριάντα τρεις νεαρούς ηλικίας από δέκα έξι έως δέκα οκτώ ετών επειδή έκαναν θόρυβο τη νύχτα και εξύβρισαν τις αρχές. Στο Αμβούργο μια παρέα νέων λέγεται ότι επιτέθηκε σε στρατιώτες του γερμανικού στρατού, ενώ σε άλλες γερμανικές πόλεις οι νέοι δημιουργούσαν επεισόδια, όπως τα παρακάτω:

«... Καταστρέφουν τις πινακίδες της τροχαίας, ρίχνουν νερό στα αυτοκίνητα, κάνουν θόρυβο την νύκτα, ενοχλούν τους διαβάτες, υβρίζουν και έχουν το ύφος του «νταή»...».¹³

Ο αρθρογράφος φαίνεται να αναπαράγει (ή έστω να συμφωνεί με) μία άποψη που την ίδια περίπου εποχή διατύπωσε στις ΗΠΑ η αρμόδια για το ζήτημα της νεανικής παραβατικότητας υποεπιτροπή της Γερουσίας, ότι δηλαδή το ροκ εν ρολ τείνει να εισαγάγει τους νέους σε μία «ανοιχτή επανάσταση εναντίον της κοινωνίας» (open revolt against society).¹⁴ Είναι ενδιαφέρον πως όχι μόνο η σύνδεση του ροκ εν ρολ με αυτού του είδους τη βία θεωρείται από την «Αυγή» αναμφισβήτητη, αλλά επιπλέον χρησιμοποιείται ακριβώς η ίδια φρασεολογία, καθώς με αφορμή επεισόδια που έλαβαν χώρα στο Δυτικό Βερολίνο και τα οποία αποδίδονται σε «οπαδούς του ροκ εντ ρολ», μια ομάδα νεαρών, όπως υποστηρίζει η εφημερίδα, είχε ήδη «ανοίξει πόλεμο κατά της κοινωνίας»:

¹² Gilbert J., ό.π. σελ. 69.

¹³ «Οι μικροί νταήδες του “ροκ εντ ρολ”». Μια νέα έκδοση των Τέντυ μπόνυς, *Αυγή*: 29/09/1956.

¹⁴ Βλ. παραπάνω σελ. 109.

«...αποκλείει δρόμους με κορμούς δένδρων και κούτσουρα, ενοχλεί τους περαστικούς, κάνει επιθέσεις κατά των περαστικών με πέτρες και μπουκάλια, απειλεί ους πολίτες. Μέσα σε ένα δεκαπενθήμερο η αστυνομία συνέλαβε 166 από τους ταραξίες αυτούς...».¹⁵

Από το παραπάνω παράδειγμα προκύπτουν δύο ενδιαφέροντα στοιχεία. Το πρώτο είναι ότι, παρά το γεγονός ότι δεν προκύπτει από πουθενά πως οπαδοί του ροκ εν ρολ ευθύνονταν για τα παραπάνω γεγονότα -πολλώ δε μάλλον δεν γίνεται καν προσπάθεια να τεκμηριωθεί ευθύνη του ροκ εν ρολ για την παραβατική συμπεριφορά ενός τμήματος της νεολαίας- η εφημερίδα προβάλλει δίχως περαιτέρω αναλύσεις την άποψη ότι οι παραπάνω εκδηλώσεις συνιστούν έναν «υστερισμό που συνδέεται με την εμφάνισιν του ροκ εντ ρολλ, του καινούργιου έξαλλου χορού».¹⁶ Το ροκ εν ρολ εμφανιζόταν ως ένα πολιτισμικό σύμβολο, το οποίο χαρακτήριζε τις συμμορίες των νέων που έλυναν τις διαφορές τους στους δρόμους των μεγαλουπόλεων, μία άποψη που στο άμεσο μέλλον θα μετέβαλε στην οπτική όσων ασπάζονταν τέτοιες απόψεις, κάθε ακροατή του σε έναν εν δυνάμει παραβάτη.¹⁷

Το δεύτερο ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι οι περιπτώσεις που αναδημοσιεύει η «Αυγή» ως δείγμα μιας ανάρμοστης συμπεριφοράς που υποκινείται από το ροκ εν ρολ (παρακώλυση της κυκλοφορίας για παράδειγμα, ενόχληση διαβατών ή πέταγμα νερού σε αυτοκίνητα) φαίνεται να συνιστούν παραβάσεις εξαιρετικά χαμηλής επικινδυνότητας και σοβαρότητας, τουλάχιστον με τη νομική έννοια του όρου. Το γεγονός αυτό φαντάζει εκ πρώτης όψεως παράδοξο, δεδομένου του ότι οι παραπάνω –έστω παράνομες- πράξεις προβάλλονται από τον αρθρογράφο ως μία «ανοιχτή εξέγερση εναντίον της κοινωνίας», ενώ την ίδια στιγμή υποστηρίζεται η βαρύγδουπη άποψη ότι το ροκ εν ρολ προκαλούσε στη δυτικογερμανική κοινωνία «τόσο κακό σχεδόν όσο και ο ναζισμός».¹⁸

¹⁵ Στο ίδιο.

¹⁶ Στο ίδιο.

¹⁷ Αρβανίτης Κ., ό.π., σελ. 110.

¹⁸ «Οι μικροί νταήδες του “ροκ εντ ρολ”», *Αυγή*: 29/09/1956.

Φαίνεται πως το στοιχείο του «παράδοξου» αποτελεί ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά γενικότερα της πρόσληψης του ροκ εν ρολ από τις δυτικές κοινωνίες και ειδικότερα της σύνδεσής του με το «κύμα της νεανικής παραβατικότητας». Η διάσταση της «υπερβολής» εμφανίζεται με τόσο μεγάλη συχνότητα, όχι μόνο στον ελληνικό τύπο, αλλά και στη συζήτηση που το ροκ εν ρολ υποκίνησε σε παγκόσμιο επίπεδο, γεγονός που έχει ήδη καταδειχθεί από τους μελετητές του φαινομένου, πολλοί από τους οποίους δεν έχουν διστάσει να αποδώσουν τις συλλογικές φοβίες για την «υπερβολικά παραβατική» συμπεριφορά που (υποστηρίχθηκε πως) έδειξαν οι νέοι τη δεκαετία του '50, στα δημοσιεύματα των εφημερίδων: οι Paul Rock και Stanley Cohen για παράδειγμα, διαπιστώνουν πως σε πολλές περιπτώσεις οι αστυνομικές αρχές βρετανικών πόλεων υποχρεώθηκαν να διεξαγάγουν επιχειρήσεις εναντίον μιας -ανύπαρκτης ουσιαστικά- νεανικής βίας, συντασσόμενες με την «κοινή γνώμη», πίσω από τη διαμόρφωση του αισθήματος της οποίας βρίσκονταν σχετικά άρθρα εφημερίδων που καλούσαν στην ανάγκη λήψης μέτρων.¹⁹

Φαίνεται πως ο απόηχος των απόψεων αυτών ήταν αρκετά δυνατός, ώστε να οδηγήσει στην πρόσληψη του ροκ εν ρολ και στην Ελλάδα ως ενός παράγοντα ικανού να υποκινήσει τους νέους στην εκδήλωση μιας παραβατικής συμπεριφοράς, παρά το γεγονός ότι οι στίχοι των τραγουδιών του, όπως διαπίστανε ο τύπος, δεν ενείχαν τίποτε το «επιλήψιμο». ²⁰ Παρ' όλα αυτά, ο ενθουσιασμός που προκαλούσε στους νέους η νέα μουσική ήταν αρκετή για να τους παρακινήσει στον ξέφρενο χορό και στην εκδήλωση μιας συμπεριφοράς, η οποία χαρακτηρίστηκε από τους επικριτές του ροκ εν ρολ όχι ακριβώς παραβατική, αλλά σίγουρα «απρεπής», δεδομένης της αντίληψης που επικρατούσε τη δεκαετία του '50 για την «ορθή συμπεριφορά» των νέων. Φαίνεται πως στη δημόσια συζήτηση τα όρια ανάμεσα στο «απρεπές» και το «παραβατικό» υπήρξαν ιδιαίτερα δυσδιάκριτα, γεγονός που ενίσχυσε αποφασιστικά τις όποιες «παραβατικές» διαστάσεις το ροκ εν ρολ στην πορεία εξέλαβε.

¹⁹ Rock P., Cohen S., ό.π., σελ. 300.

²⁰ Αντίθετα μάλιστα, αναγνωριζόταν πως οι στίχοι των τραγουδιών του ροκ εν ρολ χαρακτηρίζονταν από μια αφέλεια, η οποία μάλλον συνιστούσε έναν επιπλέον λόγο για τη γελοιοποίηση της νέας μουσικής, παρά λόγο ανησυχίας των γονέων. Γράφει σχετικά το περιοδικό «Εικόνες»: «Τα λόγια που τραγουδούν με το Ροκ εντ Ρολλ οι τραγουδισταί, [...] δεν έχουν σημασία. Μπορεί να είναι: «Αχ κούκλα μου –Γιε, χε, χε, χε, κούκλα! Χου, χου, κούκλα! Πως γλεντώ απόψε, αχ!». Ή μπορεί να είναι: «Μπέμπα, αχ μπέμπα! Ο έρωτάς μου καίει σαν καρφίτσα με ηλεκτρισμό! Καίει σαν πιστόλι! Αχ! Μπέμπα»! («Η τρέλλα της μόδας: χορός ή μανία»;, *Εικόνες* 54 (05/11/1956), σελ. 21).

Το γεγονός αυτό τεκμηριώνεται από πολλές διάσπαρτες ειδήσεις, αναφορές και υπαινιγμούς που βρίσκει κανείς στον αθηναϊκό τύπο. Όταν η ορχήστρα του «Coral Sea» για παράδειγμα, έπαιξε ροκ εν ρολ για πρώτη φορά στην Ελλάδα στο χώρο του Ζαπείου, ο ενθουσιασμός των ακροατών υπήρξε τόσο μεγάλος που, σύμφωνα με την εφημερίδα «Τα Νέα»,-οδήγησε σε επεισόδια μικρής έκτασης, σε σημείο που ένας νεαρός συνελήφθη και οδηγήθηκε σε αστυνομικό τμήμα. Το ακριβές περιεχόμενο των επεισοδίων δεν αναφέρεται από τον συντάκτη του άρθρου και καθώς η μόνη σχετική αναφορά είναι ότι πολλοί νεαροί «ήρχισαν να χορεύουν εις το ύπαιθρον»,²¹ δεν θα ήταν παράλογο να υποθέσει κανείς πως τα επεισόδια αφορούσαν την απαίτηση των νέων να χορέψουν τους ήχους της νέας μουσικής. Περίπου είκοσι μέρες αργότερα, ένα άλλο μονόστηλο με τον τίτλο «Το Ροκ εν Ρολ δημιουργεί επεισόδια» επίσης δεν αναφέρει τίποτε περισσότερο (και ποινικά πιο επιλήψιμο) για το περιεχόμενο των επεισοδίων αυτών, πέραν του γεγονότος ότι πολλοί νεαροί που παρακολουθούσαν τα «Μουσικά. Πρωινά» του Γιώργου Οικονομίδη «ζητούσαν με επιμονή να παιχθή ο νέος αυτός εξωφρενικός σκοπός».²²

Η δημόσια εκδήλωση μιας συμπεριφοράς που-μπορεί να χαρακτηριστεί από τους επικριτές της ως «ηθικά ανάρμοστη» (ξέφρενος χορός, κοριτσιίστικη λατρεία για τον Πρίσλεϋ και εμφατική, δημόσια επίδειξη της, συμμετοχή σε πάρτυ κλπ) φαίνεται πως έγινε αντιληπτή ως αρκετά επιλήψιμη, ώστε να συγκροτήσει «γέφυρες» ικανές να συνδέσουν το «ηθικά επιλήψιμο» (επομένως μη ποινικά κολάσιμο) με το νομικά παράνομο και να οδηγήσουν στη βαθμιαία ταύπισή-τους. Περίπου έναν χρόνο αργότερα, όταν το «Ραδιοπρόγραμμα» θα ενημερώσει τους αναγνώστες του-ότι ο Πρίσλεϋ πρόκειται να πρωταγωνιστήσει σε μια ταινία με τον τίτλο *Jailhouse Rock* («Το ροκ της φυλακής», όπως έγινε γνωστή στην Ελλάδα) υποδουόμενος έναν, όπως χαρακτηριστικά γράφει, «παραστρατημένο νέο», θα υπερθεματίσει με αναμφίβολα ειρωνικό-τρόπο, παρατηρώντας πως έτσι ο διάσημος αστέρας του ροκ εν ρολ «δεν θα χρειασθή να βγη έξω από τις καθημερινές του συνήθειες!».²³

²¹ «Ορχήστρα Τζαζ εις το Ζάπειον», *Τα Νέα*: 22/10/1956.

²² «Το Ροκ εν Ρολ δημιουργεί επεισόδια», *Τα Νέα*: 12/11/1956).

²³ «Γράφει ο Ενήμερος», *Ραδιοπρόγραμμα. Εκδόσεις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 394 (15/12/1957), σελ. 4.

Φαίνεται πως η αντίληψη ότι το ροκ εν ρολ οδηγούσε τους νέους στην παραβατικότητα ή αποτελούσε μία από τις ουσιαστικές παραμέτρους της, βασίστηκε περισσότερο στην καινούργια σημασία που δόθηκε στην έννοια «παραβατική συμπεριφορά» και λιγότερο στις όποιες νομικές παρεκκλίσεις επέδειξε η νεολαία ή - πιο σωστά- ένα τμήμα της. Στα μέσα της δεκαετίας του '50 ένας νέος τύπος νεανικής συμπεριφοράς παρουσιάστηκε στο προσκήνιο και η παράλληλη εμφάνιση του ροκ εν ρολ φαίνεται πως παρείχε στους επικριτές του ένα ικανοποιητικό εργαλείο για την ερμηνεία της.

Καθώς η καινοφανής αυτή συμπεριφορά ούτε μπορούσε να ταξινομηθεί με βάση την μέχρι τότε εμπειρία, ούτε μπορούσε να χαρακτηριστεί με κάποιον από τους γνωστούς προσδιορισμούς, ένας καινούργιος όρος εμφανίστηκε, ώστε να καλυφθεί το παραπάνω κενό: ο «*παραστρατημένος νέος*», μία κομβικής σημασίας «εφεύρεση» της εποχής, όχι μόνο διότι χαρακτήριζε εκείνη τη συμπεριφορά η οποία συνιστούσε ένα μέσο όρο του ηθικά και του νομικά «επιλήψιμου», αλλά κυρίως διότι η εμφάνιση ενός νέου όρου που τείνει να χαρακτηρίσει ένα φαινόμενο, υποδηλώνει συνθήκες μίας αλλαγής στη στάση της κοινωνίας απέναντι στο φαινόμενο αυτό: η κοινωνία αναγνωρίζει την ύπαρξη ενός «προβλήματος» και το «πρόβλημα» είναι κάτι για το οποίο η κοινωνία «κάτι πρέπει να κάνει».²⁴

Δεδομένου του ότι αναγνωριζόταν πως το ροκ εν ρολ στα μέσα της δεκαετίας του '50 υπήρξε μία από τις βασικές επιρροές του «παραστρατημένου νέου», η διάσταση της νέας μουσικής ως ενός σοβαρού κινδύνου για το κοινωνικό σύνολο τεκμηριωνόταν και έτσι τα -υπό άλλες συνθήκες- μικρής σημασίας παραπτώματα των οπαδών του μεταβάλλονταν αυτομάτως σε πράξεις ιδιαίτερης σοβαρότητας. Ακριβώς το σημείο αυτό εντοπίζει ο αρθρογράφος του «Εθνους» σε μία ανάλυση που επιχειρεί μέσα από τις στήλες της εφημερίδας το φθινόπωρο του 1956, παρέχοντας στους αναγνώστες του μία ερμηνεία του τρόπου με τον οποίον το ροκ εν ρολ μπορούσε να μεταβάλει αυτές τις, όπως γράφει, «φαινομενικώς άκακες ειρωνικές εκδηλώσεις», σε κίνδυνο του κοινωνικού συνόλου:

²⁴ Rock P., Cohen S., ό.π., σελ. 294- 295.

«Το φαινόμενο «Ροκ εν Ρολ» δεν είναι απλό, και ούτε πρέπει να περάσει με αστειότητες και επιτόλαιες φαιδρολογίες. Γιατί είναι σαφές φαινόμενον παρακμής, που δείχνει ότι τα σημερινά νειάτα ρέπουν-ομαδικά στο κακό, που εκδηλούνται είτε με εγκλήματα, είτε με φαινομενικώς άκακες ειρωνικές εκδηλώσεις, όπως ο χορός, που η εσωτερική διάθεσις και η παρόρμησις τις μεταβάλλει σε κινδύνους του συνόλου...».²⁵

Η εμφάνιση του ροκ εν ρολ τον Οκτώβριο του 1956 φαίνεται ότι λειτούργησε ως καταλύτης-υποκινώντας μια συζήτηση η οποία εκκινούσε από την «καταστροφική επιρροή» του ροκ εν ρολ, οι εκβολές της όμως αφορούσαν ουσιαστικά τις συμπεριφορές της ελληνικής νεολαίας, τις πρακτικές της, τα πρότυπα και τις επιρροές της. Στην παραπάνω συζήτηση το ροκ εν ρολ λειτουργούσε μάλλον ως πρόσχημα και αφετηρία, μία πραγματικότητα που αναγνωριζόταν ακόμη και από όσους το επέκριναν, όπως λ.χ. ο Χ. Χαιρόπουλος, ο οποίος όχι μόνο διαπίστωνε ότι μία ενδεχόμενη απαγόρευση του ροκ εν ρολ δεν επρόκειτο να επιφέρει ουσιαστικά αποτελέσματα, καθώς η μόνη λύση βρισκόταν στη «θεραπεία» της νεολαίας «από την βαθιά ηθική διάβρωσι του χαρακτήρος της και της ψυχής της, που αυτή και μόνη δημιουργεί φαινόμενα σαν το ροκ εν ρολ»,²⁶ αλλά απηύθυνε μάλιστα προσκλητήριο σε ψυχολόγους, παιδαγωγούς και πολιτικούς-για τη μελέτη και τη λήψη μέτρων εναντίον ενός φαινομένου, το οποίο και χαρακτηρίζει «μίαςμα».²⁷ Στο εξής, η «παραστρατημένη νεολαία» και οι επιρροές της –ανάμεσα στις οποίες το ροκ εν ρολ κατείχε προνομιακή θέση - επρόκειτο να είναι και στην Ελλάδα ένα από τα πλέον προσφιλή θέματα της δημόσιας συζήτησης.

β. Από τους Βρετανούς «teddy boys»....

Η «παραστρατημένη νεολαία» φαίνεται ότι υπήρξε η ελληνική εκδοχή ενός φαινομένου «ανάρμοστης συμπεριφοράς», το οποίο στο δεύτερο μισό της πρώτης μεταπολεμικής δεκαετίας γενικεύτηκε και έλαβε παγκόσμιες διαστάσεις ανησυχώντας

²⁵ Χαιρόπουλος Χ., «Ροκ εν Ρολ», *Εθνος*: 08/11/1956.

²⁶ Στο ίδιο.

²⁷ Στο ίδιο.

τις δυτικές –κυρίως– κοινωνίες όσο ελάχιστα ζητήματα. Το 1959 μία δημοσκόπηση στις Ηνωμένες Πολιτείες κατέγραφε ότι η νεανική παραβατικότητα ανησυχούσε τους πολίτες περισσότερο από ότι οι συνεχείς δοκιμές της ατομικής βόμβας, η διαφθορά των πολιτικών ή τα φυλικά προβλήματα.²⁸ στην αμερικανική κοινωνία φαίνεται πως είχε εμπεδωθεί η αντίληψη ότι οι έφηβοι συγκροτούσαν μια ιδιαίτερα «προβληματική» ομάδα, τα μέλη της οποίας προκαλούσαν δυσaréσκεια και δυσπιστία στους ενήλικες, εκτός αν είχαν την ιδιότητα του πελάτη ή του αθλητή. Σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση, όπως χαρακτηριστικά διαπιστωνόταν, «they are treated as a problem, and potentially a threatening one».²⁹ Η πρόσληψη του εφήβου με τον τρόπο αυτό αποτελούσε μία πραγματικότητα με διεθνείς διαστάσεις, τις οποίες υποδείκνυε με-ακόμη μεγαλύτερη σαφήνεια ένας άλλος όρος που την ίδια περίπου εποχή έκανε την εμφάνισή του, εγγράφοντας την ελληνική περίπτωση σε ένα πλαίσιο εξελίξεων που καταργούσε τα στενά όρια του –όποιου– εθνικού κράτους: ο όρος «τεντιμποϊσμός».

Στην Ελλάδα ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον για να χαρακτηρίσει όσους νέους, όχι απλώς υπήρξαν «παραστρατημένοι», αλλά επιπλέον έτειναν να διαμορφώσουν τη συμπεριφορά τους με βάση πρότυπα, τα οποία έρχονταν από το εξωτερικό. Η εκτεταμένη χρήση του όρου συσκοτίζει το γεγονός ότι ουσιαστικά υπήρξαν τρία διαφορετικά είδη «τεντιμποϊσμού»: α) ο τεντιμποϊσμός που όντως υπήρξε τέτοιος, με την έννοια ότι οι πρωταγωνιστές του (οι πραγματικοί teddy boys) επιδίδονταν σε παραβάσεις έχοντας αφετηρία τους τα αισθητικά και ενδυματολογικά προτάγματα του τεντιμποϊσμού και οι οποίοι ουσιαστικά περιορίζονταν στο Ηνωμένο Βασίλειο· β) ο τεντιμποϊσμός τον οποίον συγκροτούσε ένα σύνολο παραβατικών πράξεων μικρής συνήθως σημασίας, κύριο χαρακτηριστικό των οποίων υπήρξε η έλλειψη «προφανούς κινήτρου», γεγονός που θα καταγράψουν έκπληκτοι οι σύγχρονοι παρατηρητές του φαινομένου και γ) ο τεντιμποϊσμός που δεν είχε καμία σχέση με παραβατικές συμπεριφορές, οι πρωταγωνιστές του όμως καταργώντας με τον τρόπο ζωής τους τις παραδοσιακές ηθικές επιταγές και τα πρότυπα της ελληνικής

²⁸ Gilbert J., ό.π., σελ. 63.

²⁹ Rock P., Cohen S., ό.π., σελ. 289.

κοινωνίας, κινούνταν ακριβώς σε μία γκρίζα ζώνη, ανάμεσα στο *ηθικά* και το *ποινικά* κολάσιμο.

Το φαινόμενο του τεντιμποϊσμού (από τον όρο «teddy boy») εμφανίστηκε στη Βρετανία στις αρχές της δεκαετίας του '50, όταν διαπιστώθηκε ότι μια σειρά από επεισόδια (όπως επιθέσεις σε ανύποπτους περαστικούς, μαχαρώματα, συμπλοκές ανάμεσα σε συμμορίες, επιθέσεις σε αστυνομικούς κλπ) διαπράττονταν από νέους, οι οποίοι έδειχναν μία ιδιαίτερη προτίμηση σε ένα συγκεκριμένο στυλ ντυσίματος, γνωστό και ως «εδουαρδιανό»:³⁰ φορούσαν μακριά σακάκια με βελούδινο περιλαίμιο, στενά παντελόνια, παπούτσια από σουέτ με λαστιχένιες σόλες, προτιμούσαν τις χαρακτηριστικές λεπτές γραβάτες, ενώ το μαλλί τους ήταν ασυνήθιστα μακρύ για τα δεδομένα της εποχής και επιμελημένα γυαλιστερό. Οι «teddy boys» δεν ήταν οι πρώτοι που παρουσίασαν το συγκεκριμένο τύπο ντυσίματος, καθώς την επαύριο του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου πολλοί Βρετανοί νέοι που ανήκαν στα μεσαία και ανώτερα στρώματα του πληθυσμού είχαν θεωρήσει αυτό το πρωτότυπο αυτό ντύσιμο του δανδή μία «ευχάριστη καινοτομία».³¹ Στις αρχές της δεκαετίας του '50 όμως, όταν έγινε αντιληπτό ότι το ντύσιμό τους είχε διαδοθεί στις φτωχές συνοικίες του νότιου Λονδίνου και είχε ήδη «υιοθετηθεί» από πολλούς νέους που ανήκαν στην εργατική τάξη, οι εύποροι Λονδρέζοι νέοι ένιωσαν την ανάγκη να αποποιηθούν το μέχρι τότε προσφιλές τους ντύσιμο, το οποίο στο εξής επρόκειτο να ταυτιστεί με τους νέους που προέρχονταν από τα φτωχότερα στρώματα του πληθυσμού.

Η σύνδεση του συγκεκριμένου ντυσίματος με την παραβατικότητα δεν υπήρξε εξαρχής δεδομένη· επήλθε σταδιακά μετά το 1953, όταν άρχισε να γίνεται αντιληπτό ότι οι πρωταγωνιστές πολλών επεισοδίων που διαπράττονταν από νεαρά άτομα (οι οποίοι ως τότε χαρακτηρίζονταν «cosh boys» ή «spivs») αρέσκονταν να ντύνονται ως «δανδήδες». Στην αρχή θεωρήθηκε ότι οι παραβάσεις αυτές δεν υπήρχε λόγος να ταξινομηθούν σε κάποια ιδιαίτερη κατηγορία και ότι η μόνη καινοτομία ήταν πως οι νεαροί παραβάτες ήταν ντυμένοι διαφορετικά από ό,τι τα προηγούμενα χρόνια. Ωστόσο, στις αρχές του 1954 η εξάπλωση των teddy boys σε πολλές βρετανικές πόλεις, καθώς και μια σειρά από επεισόδια που έλαβαν ιδιαίτερη έκταση στον

³⁰ Ονομασία που προήλθε από το γεγονός ότι τα ρούχα αυτά είχαν φορεθεί κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Εδουάρδου του Έβδομου (1901- 1910).

³¹ Rock P., Cohen S., ό.π., σελ. 289.

βρετανικό τύπο, επέδρασαν καταλυτικά ώστε να εμποδωθεί η άποψη πως οι νέοι παραβάτες με το εδουαρδιανό ντύσιμο συνιστούσαν ένα κοινωνικό φαινόμενο που είχε τις δικές του ιδιαιτερότητες. Καθώς το ενδυματολογικό στυλ υπήρξε το μόνο εμφανές στοιχείο που μπορούσε να «ενοποιήσει» τους νεαρούς αυτούς παραβάτες και να «εξηγήσει» τις πράξεις τους, άρχισε να συμβολίζει ένα κοινωνικό πρόβλημα,³² οι σχολιαστές έσкупαν να αναλύσουν τα αίτια του και ένας νέος όρος εμφανίστηκε με σκοπό να αποδοθεί η καινοφανής αυτή μορφή παραβατικότητας: ο όρος «teddy boy».³³

Οι teddy boys απασχόλησαν την κοινή γνώμη της Γηραιάς Αλβιόνας τουλάχιστον μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50. Θα μπορούσε όμως κάποιος να ισχυριστεί χαριτολογώντας, πως από μία άποψη η κοινή γνώμη ήταν εκείνη που «απασχόλησε» τους teddy boys, μια και αποτελεί δεδομένο που δεν επιδέχεται αμφισβήτηση ότι η μετατροπή μιας ενδυματολογικής πρακτικής σε σύμβολο παραβατικότητας, στάθηκε αρκετή για να μεταβάλει στα μάτια της κοινωνίας εκατοντάδες νέους σε ενδυνάμει παραβάτες. «Τριγυρνούσες με μια παρέα φίλων και στα μάτια του κόσμου αποτελούσατε συμμορία»,³⁴ αφηγείται χαρακτηριστικά ένας νεαρός ενισχύοντας την άποψη ότι η θεωρία περί «κύματος νεανικής βίας», υπήρξε περισσότερο μία κατασκευή: πράγματι, ακόμη και το 1956, έτος το οποίο θεωρείται η κορύφωση του φαινομένου των teddy boys, οι περίφημες «συμμορίες» που εννοείται πως περιφέρονταν και προκαλούσαν πανικό στους κατοίκους των βρετανικών πόλεων, φαίνεται πως υπήρξαν ελάχιστες.³⁵

Παρ' όλα αυτά το φαινόμενο των teddy boys δεδομένης της κάλυψης που του δόθηκε από τον τύπο της εποχής και της εντύπωσης που προκάλεσε, μεταβλήθηκε σε αρχέτυπο και συνώνυμο μιας νεανικής βίας με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, η οποία υποστηρίχθηκε πως αποτελούσε σε ολόκληρη την Ευρώπη «δημιούργημα των καιρών». Στην Ελλάδα ο απόηχος των επεισοδίων που προκαλούσαν οι βρετανοί

³² Στο ίδιο, σελ. 292.

³³ Σύμφωνα με τους Paul Rock και Stanley Cohen, ο όρος εμφανίστηκε για πρώτη φορά στον τύπο τον Μάρτιο του 1954 (Rock P., Cohen S., ό.π., σελ. 294). Σύμφωνα με άλλη πηγή, η πρώτη εφημερίδα που χρησιμοποίησε το συγκεκριμένο όρο ήταν η «Daily Express» λίγους μήνες νωρίτερα, στις 23 Σεπτεμβρίου του 1953 («The Story of the Teddy Boy Movement», στο <http://www.geocities.com/Nashville/7957/historique.htm>, τελευταία επίσκεψη: 17/07/2003).

³⁴ Parker T., *The Ploughboy*, 1965, σελ. 24-5, το αναφέρουν οι Rock P., Cohen S., ό.π., σελ. 299- 300.

³⁵ Rock P., Cohen S., ό.π., σελ. 299.

teddy boys υπήρξε μεγάλος, καθώς πλήθος άρθρων έτειναν να αναγνωρίσουν ότι αυτοί «οι νεαροί μάγκες του Λονδίνου, που περιφέρονται με μακρυά εδουαρδιανά σακκάκια και στενά παντελόνια», είχαν καταντήσει όπως έγραφε χαρακτηριστικά η «Απογευματινή», μία «αληθινή μάστιξ».³⁶

Ακόμη μεγαλύτερη ωστόσο, υπήρξε η εντύπωση που προκαλούσε το περιεχόμενο των οι ενεργειών τους, καθώς διαπιστωνόταν ότι αυτές αφορούσαν όχι μόνο «κλασικές» παράνομες πράξεις που μπορεί να συναντήσει κανείς σε κάθε εποχή (μαχαιρώματα, ληστείες κλπ), αλλά και πράξεις «παράλογες» που με πολλή δυσκολία κάποιος μπορούσε να ερμηνεύσει. Τον Αύγουστο του 1956 για παράδειγμα, η «Αυγή» πληροφορούσε τους αναγνώστες της ότι οι teddy boys στο Λίβερπουλ είχαν βρει έναν νέο τρόπο διασκέδασης: έπιαναν γάτες, έδεσαν ένα κομμάτι σκοινί στο λαιμό τους και έπειτα τις εκσφενδόνιζαν μακριά. Το ζητούμενο σε αυτό το περίεργο «σπορ» ήταν να δουν ποια γάτα θα πήγαινε πιο μακριά και αυτός που την είχε εκσφενδονίσει, κέρδιζε όλα τα χρήματα που υπό τύπο στοιχήματος είχαν από πριν συγκεντρωθεί. Ο αρθρογράφος βρισκόταν σε προφανή αδυναμία να ερμηνεύσει τις πράξεις αυτές αποδίδοντάς τις απλώς στην επήρεια του οιοπνεύματος, αφήνοντας ωστόσο υπαινιγμούς για μία σχέση ανάμεσα στις πράξεις τους και το υψηλό βιοτικό επίπεδο που απολάμβαναν οι οικογένειές τους:

«Το παιχνίδι αυτό ανεκαλύφθη από τα εκκεντρικά πλουσιόπαιδα του Λίβερπουλ. Η τεχνική του είναι εύκολη. Αφού έλθουν σε «φόρμα» με μερικά μπουκάλια ουίσκυ ή τζιν, τα τέντυ μπόνυς (ηλικίας όπως είναι γνωστό 14- 18 ετών) βγαίνουν στους δρόμους και τις γειτονιές για να μαζέψουν γάτες...».³⁷

Το παραπάνω «παιχνίδι» θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι ανήκει στην χορεία των υπερβολών, τις οποίες παράγει και αναπαράγει στα μέσα της δεκαετίας του '50 ο αθηναϊκός τύπος, ωστόσο την ύπαρξή του επιβεβαιώνουν και οι Paul Rock και

³⁶ «Οι νεαροί με τα εδουαρδιανά σακκάκια. Νέο κατόρθωμα των τέντυ μπόνυς: έκλεψαν το αυτοκίνητο του υψηλότερου Άγγλου βουλευτού! Μια αληθινή μάστιξ δια το Λονδίνον», *Απογευματινή*: 12/02/1956.

³⁷ «Η εκσφενδόνισις της γάτας, η νέα μόδα των τέντυ μπόνυς. Το παιχνίδι που ανακάλυψαν τα πλουσιόπαιδα του Λίβερπουλ», *Αυγή*: 02/08/1956.

Stanley Cohen,³⁸ οι οποίοι μάλιστα παραθέτουν μια σειρά από άλλα σχετικά περιστατικά βίας, τα οποία με δυσκολία θα μπορούσε κάποιος να ερμηνεύσει: το 1957 κάποιοι teddy boys φέρεται να ακινητοποίησαν ένα μικρό αγόρι δέκα τριών ετών και αφού του πέταξαν πυροτεχνήματα μέσα στα ρούχα του, (φέρεται πως) διασκέδασαν παρακολουθώντας το να φλέγεται.³⁹ Σε κάποια άλλη περίπτωση, ένας άτυχος σκύλος σκεπάστηκε από teddy boys με τούβλα σε μια λακκούβα και παρέμεινε εκεί όλο το βράδυ.⁴⁰ Το μόνο λογικό συμπέρασμα που προέκυπτε από περιστατικά όπως τα παραπάνω, ήταν ότι οι πράξεις αυτές ουσιαστικά διαπράττονταν με αποκλειστικό σκοπό τη διασκέδαση των νεαρών πρωταγωνιστών τους: με τον τρόπο αυτόν, η έννοια «διασκέδαση» αναδεικνυόταν σε μία κεντρική παράμετρο της σύγχρονης νεανικής παραβατικότητας, στοιχείο που θα βάρυνε αποφασιστικά, ώστε με τον όρο «τεντιμποϊσμός» (εκ του όρου «teddy boy») να χαρακτηριστεί στην Ελλάδα ένας κύκλος παραβατικών περιστατικών, στον οποίον τα ενδυματολογικά προτάγματα του «αυθεντικού», του βρετανικού τεντιμποϊσμού απουσίαζαν εντελώς.

γ. στην κατασκευή του «τεντιμποϊσμού».

Την άνοιξη του 1957 μια περίεργη είδηση εμφανίστηκε στις στήλες των αθηναϊκών εφημερίδων. Μια ομάδα τεσσάρων νεαρών ηλικίας από δέκα επτά, έως δέκα εννιά ετών, είχε επιτεθεί σε ένα συνταξιούχο, ο οποίος αφού ειδοποιήθηκε να παραλάβει ένα τηλεγράφημα, άνοιξε την πόρτα της οικίας του και αντί του τηλεγραφήματος «εδέχθη-κατά-πρόσωπον ένα κεσέ από νάυλον γεμάτο γιαούρτι».⁴¹ Ο λόγος για την πράξη αυτή ήταν το ότι ο «άτυχος μεσήλικας» δεν άφηνε τους νεαρούς «δράστες» να παίζουν ποδόσφαιρο κοντά στο σπίτι του, εξαιτίας του θορύβου που προκαλούσαν οι νεαροί με τις φωνές και το παιχνίδι τους. Εξοργισμένοι οι τελευταίοι από τις

³⁸ Rock P., Cohen S., ό.π., σελ. 309.

³⁹ Παρόμοιο περιστατικό είχε συμβεί και στο Κλίβελαντ των Ηνωμένων Πολιτειών, όπου τρεις νεαροί έδεσαν σε ένα δέντρο έναν δεκαεπτάχρονο, έβαλαν φωτιά στα ρούχα του και διασκέδασαν παρακολουθώντας τον να καίγεται («Τρεις νεαροί τον έδεσαν επί δένδρου και έθεσαν πυρ εις τα ενδύματά του», *Το Βήμα*: 08/12/1955).

⁴⁰ Rock P., Cohen S., ό.π., σελ. 309.

⁴¹ «Μια πρωτότυπος εκδίκησης. Τον πασάλειψαν με γιαούρτι γιατί δεν τους άφηνε να παίζουν μπάλα. Το πάθημα ενός συνταξιούχου που ήθελε την ησυχία του τας μεσημβρινάς ώρας», *Ακρόπολις*: 24/05/1957.

παρατηρήσεις του συνταξιούχου, σύμφωνα με τα όσα κατέθεσαν, αποφάσισαν να τον εκδικηθούν με έναν πρωτότυπο τρόπο:

«Επειδή μας κυνηγούσε, όταν εκάθητο εδώ, και δεν μας άφηνε να παίζουμε, αποφασίσαμε και μεις να τον εκδικηθούμε για όσα μας είχε κάνει. Ύστερα από αρκετή σκέψη καταλήξαμε να τον πασαλείψουμε με γιαούρτι και να σπάσουμε έτσι πλάκα εις βάρος του...».⁴²

Η διάσταση της «πλάκας» έκανε για πρώτη φορά την εμφάνισή της στις στήλες των αθηναϊκών εφημερίδων. Την επόμενη διετία, μια σειρά από παρόμοια περιστατικά προστέθηκαν στο παραπάνω. Στα περισσότερα από αυτά οι δράστες ήσαν νεαροί, η ηλικία των οποίων δεν ξεπερνούσε τις περισσότερες φορές τα είκοσι χρόνια. Η μικρή ηλικία των δραστών είχε μία σημασία, ωστόσο δε δημιουργούσε ιδιαίτερη εντύπωση στους σχολιαστές, δεδομένου ότι η εγκληματικότητα των ανηλίκων οπωσδήποτε και δεν υπήρξε κάτι το καινοφανές. Αυτό που πραγματικά δημιουργούσε κατάπληξη, ήταν το γεγονός ότι τα κίνητρα των δραστών τις περισσότερες φορές φαινόταν να εξαντλούνται στην πρόθεσή τους να διασκεδάσουν μέσα από τη διάπραξη αυτών των –μικρής συνήθως σημασίας από ποινική άποψη– παραβάσεων. Η αντιπρόεδρος της Εταιρείας Προστασίας Ανηλίκων έλεγε το 1958 πόσο πολύ την είχε εντυπωσιάσει το ότι οι πράξεις των νέων παραβατών δεν έδειχναν να έχουν μια «λογική» εξήγηση:

«Τα μάτια μου έχουν δη πολλά. [...] Μα το παραστράτημα με τη σημερινή του μορφή, ποτέ δεν το αντιμετώπισα. Δεν ισχυρίζομαι ότι τα παιδιά ήταν άλλοτε «αγγελούδια». Αδικοπραγούσαν και εμφανίζονταν στα δικαστήρια για πράξεις όμως, που οι αιτίες τους μας ήταν κατανοητές και πολλές φορές τραγικές. [...] Ποτέ όμως δε

⁴² Στο ίδιο.

συναντήσαμε τέτοιες ασεβείς, σαν τις σημερινές, πράξεις νέων, που γίνονται «για γούστο» ...». ⁴³

Οι στήλες του αθηναϊκού τύπου δίνουν ενδιαφέρουσες πληροφορίες, σχετικά με το περιεχόμενο των πράξεων αυτών: το φθινόπωρο του 1958 για παράδειγμα, τρεις νεαροί φέρεται ότι εισήλθαν σε ένα ιδιωτικό εκπαιδευτήριο επί της οδού Ατταλείας, χαστούκισαν μαθητές, δημιούργησαν μικροεπεισόδια και έπειτα εξαφανίστηκαν. ⁴⁴ Παρόμοιο περιστατικό συνέβη και στη Θεσσαλονίκη, όπου δύο νέοι δέκα-οκτώ χρονών, εισήλθαν σε νυχτερινό σχολείο, στο οποίο φοιτούσαν κοπέλες και άρχισαν να «ασχημονούν» εναντίον τους. Ο διευθυντής του σχολείου κατόρθωσε να τους εκδιώξει, αυτοί ωστόσο με χαρακτηριστική αφέλεια επανήλθαν τρεις φορές ακόμη, μέχρι που η επέμβαση της αστυνομίας οδήγησε τελικά στη σύλληψή τους. ⁴⁵ Σε άλλες περιπτώσεις τα περιστατικά μπορούν να χαρακτηριστούν πιο σοβαρά, όπως εκείνο το οποίο καταγράφηκε το 1958, όταν τέσσερις έφηβοι ηλικίας από δώδεκα έως δέκα τεσσάρων ετών, επιτέθηκαν στην Αθήνα σε μία γυναίκα, της «εσήκωσαν τα ενδύματα και άρχισαν να την θωπεύουν ομαδικώς». ⁴⁶

Ωστόσο, η πραγματικά εμβληματική πράξη του τεντιμπούσμου φαίνεται πως ήταν η κλοπή αυτοκινήτων. Και στην περίπτωση αυτή, η έννοια της διασκέδασης υπήρξε καταλυτική: οι νεαροί δράστες δεν έκλεβαν αυτοκίνητα με σκοπό να τα πουλήσουν και να αποκομίσουν κάποιο χρηματικό όφελος, αλλά για εφήμερη χρήση και διασκέδαση. Το στοιχείο αυτό υπήρξε ουσιώδες χαρακτηριστικό της νεανικής παραβατικότητας και σε άλλες χώρες της Ευρώπης, όπως στην Ιταλία, όπου οι πρωταγωνιστές ανάλογων περιστατικών, γνωστοί ως «teppisti», έδειχναν επίσης μια ιδιαίτερη προτίμηση στην κλοπή αυτοκινήτων, τα οποία χρησιμοποιούσαν για τη βόλτα τους και κατόπιν τα εγκατέλειπαν. ⁴⁷

⁴³ «Μια επίκαιρη κοινωνική έρευνα της Αυγής. Τεντιμπούσμος. Ο κίνδυνος που απειλεί την νεολαία μας», *Αυγή*: 27/09/1958.

⁴⁴ «Ο νέοι άθλοι τριών νεαρών τέντυ μπόυζ», *Αυγή*: 11/10/1958.

⁴⁵ «Τέντυ μπόυζ επέδραμαν κατά νυκτερινού σχολείου», *Αυγή*: 06/12/1958.

⁴⁶ «Ομαδική επίθεσις νεαρών εναντίον εγγάμου γυναικός», *Αυγή*: 24/12/1958.

⁴⁷ Piccone Stella S., «Rebels Without a Cause: Male Youth in Italy around 1960», *History Workshop: a journal of socialist and feminist historians* 38 (Autumn 1994), σελ. 170-174.

Η προνομιακή θέση του αυτοκινήτου στις προτιμήσεις των νεαρών παραβατών δεν υπήρξε τυχαία. Για τους νέους της δεκαετίας του '50 το αυτοκίνητο φαίνεται πως υπήρξε κάτι περισσότερο από ένα όχημα. Υπήρξε ένα σύμβολο σεξουαλικής ισχύος και αντικείμενο του πόθου πλήρως ταυτισμένο με τον ηδονισμό· ικανοποιούσε παράλληλες «ανάγκες» για επίδειξη και ψυχαγωγία, ενίσχυε την εκτίμηση της παρέας, αλλά και την αυτοεκτίμηση του δράστη. Όπως χαρακτηριστικά γράφει η Simonetta Piccone Stella «the uses made of it [...] satisfied desires of exhibitionism, collective fun, temporary enjoyment of someone else's property and sexual power. You can do anything with a car; it is the means to omnipotence; for these young people, it took the symbolic place of money».⁴⁸

Πολλές ειδήσεις στον αθηναϊκό τύπο τεκμηριώνουν την προνομιακή θέση του αυτοκινήτου στις προτιμήσεις των νεαρών Ελλήνων παραβατών: το 1958 για παράδειγμα, η αστυνομία συνέλαβε στη Γλυφάδα μια ομάδα νεαρών από δέκα πέντε έως δέκα επτά ετών, οι οποίοι έκλεβαν αυτοκίνητα. Οι δράστες φέρεται ότι κινούνταν οργανωμένα και βάσει σχεδίου, στο οποίο συμμετείχαν όχι μόνο αγόρια, αλλά και κοπέλες: σύμφωνα με τις περιγραφές των εφημερίδων, οι νεαροί επεσήμαιναν στη διάρκεια της ημέρας το αυτοκίνητο της αρεσκείας τους και το βράδυ προσποιούμενοι τους ερωτευμένους, πλησίαζαν το αυτοκίνητο και παραβίαζαν τις θύρες του, ενώ οι κοπέλες πρόσεχαν μήπως πλησιάζει κάποιος περαστικός. Δικαιολογώντας τις πράξεις τους ομολόγησαν ότι «έκλεβαν αυτοκίνητα [...] και διέπρατταν τις άλλες αξιόποινες πράξεις των, για να διασκεδάζουν».⁴⁹ Τον Απρίλιο του 1957 οκτώ νέοι ηλικίας από δέκα επτά έως είκοσι δύο ετών συνελήφθησαν από την αστυνομία με την κατηγορία ότι είχαν διαρρήξει πολλά αυτοκίνητα, τα οποία αφού είχαν χρησιμοποιήσει, κατόπιν παρατούσαν στο δρόμο. Η δικαιολογία των δραστών ήταν και εδώ η ίδια: η επιθυμία για διασκέδαση.⁵⁰

Παρά το γεγονός ότι οι πράξεις αυτές δεν μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως ιδιαίτερα σοβαρές από νομική άποψη, υπήρξαν υπεύθυνες για τη δημιουργία ενός κλίματος πανικού, στο οποίο η ύπαρξη του στοιχείου της «υπερβολής» αποτελούσε βασική παράμετρο (οι Paul Rock και Stanley Cohen εντοπίζουν επίσης το στοιχείο

⁴⁸ Στο ίδιο, σελ. 171.

⁴⁹ «Σπείρα νεαρών κλεπτών συνελήφθη στην Γλυφάδα», *Αυγή*: 08/10/1958.

⁵⁰ «Συνελήφθη σπείρα νεαρών κλεπτών αυτοκινήτων που διέθετε και όπλα», *Ακρόπολις*: 27/04/1957.

της υπερβολής στην καταγραφή και το σχολιασμό του φαινομένου στη Βρετανία, υποστηρίζοντας ότι δίχως άλλο υποδεικνύει «κάτι από το κλίμα των ημερών».⁵¹ Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει όχι μόνο από την πυκνότητα της παρουσίας στον τύπο άρθρων και αφιερωμάτων σε αυτό το «σύγχρονο πρόβλημα», αλλά κυρίως από την ίδια τη διαχείριση των γεγονότων. Το παρακάτω παράδειγμα είναι ενδεικτικό: τον Οκτώβριο του 1957 η «Ακρόπολις» δημοσίευσε ένα άρθρο, το οποίο έφερε τον εξαιρετικά πομπώδη τίτλο «Συμμορία νεαρών τέντυ-μπόυς είχε ο τρόμος των Αθηναίων σωφέρ». Παρά τη χρήση όρων και χαρακτηρισμών («συμμορία» λ.χ. ή «τρόμος») που συνήθως αναφέρονταν σε πράξεις οι οποίες κατατάσσονταν στην «παραδοσιακή» εγκληματικότητα, η εφημερίδα αναφερόταν σε μία απλώς περιέργη συνήθεια, η οποία τους τελευταίους μήνες είχε κάνει την εμφάνισή της στους κεντρικούς δρόμους της Αθήνας:

«... Επibaίνουn ενός αυτοκινήτου ιδιωτικής χρήσεως και αρχίζουν το ... γλέντι στις μεγάλες αρτηρίες [...]. Ρίχνουn τα μεγάλα φώτα του αυτοκινήτου τους στους ατυχείς οδηγούσ-των άλλων αυτοκινήτων, τους στραβώνουn, τους αναγκάζουn να ελαττώσουn ταχύτητα, τότε τους πλησιάζουn, τους πλευρίζουn για ένα δευτερόλεπτο και τους κάνουn την μεγάλη ... λαχτάρα! Από τ' ανοιχτό τζάμι της πορτιέρας τους ρίχνουn στα μούτρα ό,τι μπορεί να φαντασθήτε: αλευρόκολα, φούμο, διαολόσκονη, που τους κάνει να πεθαίνουn από το φτάρνισμα, μελάνι, κάθε τι που θα μπορούσε να τους προσξενήσει μια ζημιά ή να τους κάνει να τρελλαθούn από τον θυμό τους και την λύσσα τους...».⁵²

Οι σχολιαστές στέκονταν αμήχανοι απέναντι σε περιστατικά όπως το παραπάνω, τα οποία και συνιστούσαν κάτι που, όπως χαρακτηριστικά έγραφαν, «είναι αδύνατο να συλλάβει ένα ισορροπημένο μυαλό».⁵³ Αναγνώριζαν βέβαια ότι τα κίνητρα των δραστών περιορίζονταν απλώς στο να «διασκεδάσουn» με τα παθήματα των «ατυχών

⁵¹ Rock P., Cohen S., ό.π., σελ. 312- 313.

⁵² «Συμμορία νεαρών τέντυ-μπόυς είχε ο τρόμος των Αθηναίων σωφέρ», *Ακρόπολις*: 18/10/1957.

⁵³ Στο ίδιο.

βιοπαλαιστών», την ίδια στιγμή ωστόσο δε δίσταζαν με προφανή υπερβολή να αποκαλέσουν τους πρωταγωνιστές τέτοιων πράξεων «τρόμο των αθηναίων σωφέρ». Φαίνεται πως η σύμβολη των εφημερίδων στη δημιουργία ενός κλίματος πανικού σχετικά με τα «κρούσματα-τεντιμποϊσμού» υπήρξε καθοριστική, γεγονός που έγινε αντιληπτό την εποχή ακόμη-που η δημόσια περί τεντιμποϊσμού συζήτηση δεν είχε ενσωματώσει τα σχετικά επιστημονικά και στατιστικά-δεδομένα, αλλά διεξαγόταν υπό το βάρος της πίεσης που ασκούσε η απαίτηση του-τύπου για λήψη νομοθετικών και άλλων μέτρων. Επρόκειτο μάλιστα για μία άποψη με θεσμική υπόσταση, καθώς όταν το φθινόπωρο του 1959 η κυβέρνηση Καραμανλή έφερε στο Κοινοβούλιο προς ψήφιση νόμο που στόχευε στην «πάταξη του τεντιμποϊσμού», βουλευτές της αντιπολίτευσης επιχείρησαν να τεκμηριώσουν την αντίθεσή τους στο νομοσχέδιο υποστηρίζοντας ότι «το τοιούτον υφίσταται μόνον εις την φαντασίαν μερικών εφημεριδογράφων».⁵⁴

Η άποψη ότι ο τεντιμποϊσμός ήταν στην Ελλάδα ουσιαστικά ένα ανύπαρκτο φαινόμενο, το οποίο είχε πάρει διαστάσεις εξαιτίας της κάλυψης που είχαν λάβει από τον τύπο ορισμένα περιστατικά, υποστηρίχθηκε με ιδιαίτερη θέρμη από τον βουλευτή Ι. Γιαννόπουλο, ο οποίος μάλιστα απέδιδε την επιθυμία παραγόντων της ΕΡΕ να ψηφιστεί νόμος εναντίον του τεντιμποϊσμού σε ορισμένα περιστατικά, τα οποία έπυχαν υπερβολικής κάλυψης από τον τύπο και «ως εκ τούτου επηρεάσθη ο .κ. Υπουργός επί της Δικαιοσύνης και κατέληξεν εις την λήψιν αυτών των μέτρων».⁵⁵ Ακόμη και βουλευτές της ΕΡΕ που συντάσσονταν ανεπιφύλακτα με την ψήφιση του νόμου «περί καταστολής αξιοποιώνων τινών πράξεων», συμφωνούσαν με την άποψη αυτή, όπως για παράδειγμα ο Λ. Λαζανάς, ο οποίος υποστήριζε πως ο νόμος αυτός ερχόταν να καταστείλει τα αδικήματα των τεντιμποϊστών, «δια τα οποία και ο τύπος και η Κοινωνία εξεδήλωσαν τον αποτροπιασμόν των».⁵⁶ Συνεπώς, συμπλήρωνε ο

⁵⁴ *Επίσημα Πρακτικά της Ειδικής Επιτροπής της Βουλής του Άρθρου 35 του Συντάγματος, Περίοδος Ε'-Σύνοδος Α', Συνεδριάσεις ΡΕ' - ΡΜΕ', Τετάρτη 2 Σεπτεμβρίου- Τρίτη 10 Νοεμβρίου 1959, Αθήνα 1976, σελ. 1867: συνεδρίαση ΡΘ', 09/09/1959.*

⁵⁵ Στο ίδιο, σελ. 1866.

⁵⁶ *Επίσημα Πρακτικά της Ειδικής Επιτροπής της Βουλής του Άρθρου 35 του Συντάγματος, Περίοδος Ε'-Σύνοδος Α', Συνεδριάσεις ΡΕ' - ΡΜΕ', Τετάρτη 2 Σεπτεμβρίου- Τρίτη 10 Νοεμβρίου 1959, Αθήνα 1976, σελ. 2143: συνεδρίαση ΡΚΒ', 01/10/1959.*

βουλευτής της συμπολίτευσης, «αξιεπαίνως ο κ. Υπουργός της Δικαιοσύνης ανταποκρίνεται εις την επιθυμίαν της Κοινωνίας».⁵⁷

Η «επιθυμία της Κοινωνίας» στην οποία και αναφερόταν ο Λ. Λαζανάς, είχε σχηματιστεί με βάση δημοσιεύματα και σχολιασμούς συγκεκριμένων περιστατικών τα οποία όντως προκάλεσαν μεγάλη αίσθηση. Είναι όμως πολύ πιθανό τίποτε να μην είχε συμβεί εάν το φαινόμενο της καινοφανούς αυτής βίας δεν συνδεόταν με ένα «ανησυχητικό φαινόμενο» το οποίο την ίδια εποχή ενδημούσε σε πολλές σύγχρονες κοινωνίες, υπερπηδώντας μάλιστα με εντυπωσιακό τρόπο πολιτικούς και ιδεολογικούς φραγμούς. Ο τεντιμποϊσμός γινόταν αντιληπτός ως ένα πρόβλημα με διεθνείς διαστάσεις, το οποίο φαινόταν πως έκανε την παρουσία του αισθητή και στην Ελλάδα, δικαιώνοντας τους P. Rock και S. Cohen, που έγραψαν ότι «Audiences did not react to the Teddy Boy; they reacted to the conception of it».⁵⁸ Ανάμεσα στο 1957 και το 1960 δεκάδες άρθρα ασχολήθηκαν με το τι συνέβαινε στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες, με έναν τρόπο που σχεδόν πάντοτε έτεινε να καλλιεργήσει την αντίληψη ότι το ζήτημα της νεανικής βίας αποτελούσε ένα από τα σοβαρότερα προβλήματα τους.

Στην Ιταλία για παράδειγμα, οι πράξεις των τεντιμπούδων φέρεται να ώθησαν την αστυνομία να οργανώσει μία «εκστρατεία» εναντίον τους στο βιομηχανικό τρίγωνο του-βορρά,⁵⁹ όπου και εκδηλώθηκαν οι περισσότερες από αυτές,⁶⁰ με αποτέλεσμα τη σύλληψη σε ένα βράδυ περίπου διακοσίων νεαρών στο Μιλάνο.⁶¹ Οι ανταποκρίσεις από τη Γαλλία χρησιμοποιούσαν μια φρασεολογία που παρέπεμπε σε πολεμικές συρράξεις, για να αποδώσουν το κλίμα πανικού που (εννοείται πως) εκεί επικρατούσε. Κάποια επεισόδια που έγιναν στην πόλη Τουλόν λ.χ., προβλήθηκαν ως «πολύνεκρος μάχη» (ας σημειωθεί ότι πουθενά στο δημοσίευμα δεν αναφέρεται ο

⁵⁷ Στο ίδιο. Ας προσθέσουμε στο σημείο αυτό ότι και ο ίδιος ο υπουργός Δικαιοσύνης παραδέχτηκε ότι το κίνητρο για την κατάθεση του σχεδίου Ν.Δ. ήταν «η συγκίνηση», όπως γράφει, που προκάλεσαν ορισμένα περιστατικά, καθώς και η επανάληψή τους (*Επίσημα Πρακτικά της Ειδικής Επιτροπής ...*, σελ. 1869: συνεδρίαση ΡΘ', 09/09/1959).

⁵⁸ Rock P., Cohen S., ό.π., σελ. 300.

⁵⁹ Πρόκειται για το γεωγραφικό τρίγωνο που σχηματίζουν οι πόλεις Μιλάνο, Τορίνο και Γένοβα, κύριες εστίες και οι τρεις της βιομηχανικής ανάπτυξης στην Ιταλία του μεταπολεμικού «*miracolo economico*».

⁶⁰ Piccone Stella S., ό.π., σελ. 158.

⁶¹ «Εκστρατεία εξυγιάνσεως: 200 τέντυ-μπούς συνελήφθησαν στο Μιλάνο», *Αθηναϊκή*: 01/0/1959.

θάνατος έστω ενός ανθρώπου), ενώ οι πρωταγωνιστές των επεισοδίων, σύμφωνα με το δημοσίευμα, χρησιμοποίησαν «όλους τους κανόνες της τεχνικοποιντικής στρατηγικής και τακτικής». ⁶² Την ίδια στιγμή το Παρίσι φέρεται πως ήταν έρμαιο των εγκληματικών διαθέσεων χιλιάδων τέντυ- μπύς, ⁶³ ενώ οι στατιστικές του υπουργείου Δικαιοσύνης έδειχναν πως μέσα σε δέκα χρόνια η εγκληματικότητα των ανηλίκων-είχε αυξηθεί κατά 900%! ⁶⁴

Στη Δυτική Γερμανία η δράση των εκεί τέντυ- μπύς, γνωστών ως Halbstarke, αποτελούσε σύμφωνα με τα δημοσιεύματα των εφημερίδων κάτι περισσότερο από έναν πονοκέφαλο για τις αρχές. Κάποια άρθρα έκαναν λόγο για τέλεση σοβαρών αδικημάτων, όπως για φόνους ή βιασμούς γυναικών, ωστόσο φαίνεται πως ακόμη και σε αυτές τις περιπτώσεις, το στοιχείο της «διασκεδάσης» υπήρχε σε καθοριστικό βαθμό. ⁶⁵ Παρ' όλα αυτά, τις περισσότερες φορές τα αδικήματα με πολύ δυσκολία θα μπορούσε κάποιος να τα χαρακτηρίσει ως «σοβαρά», όπως δείχνει η παρακάτω περιγραφή:

«...Προηγουμένως, η ορδή αυτή είχε επιτεθή εναντίον μιας γυναίκας 50 ετών, που επέστρεφε από το κτήμα της με το ποδηλάτο της. Οι νεαροί τραμπούκοι πέταξαν τα καλάθια με τις φράουλες, που είχε μαζέψει, και της έρριξαν ένα αναμμένο τσιγάρο στο άνοιγμα του ντεκολτέ της. Μετά από αυτό το «κατόρθωμα» συνήντησαν μια νέα

⁶² «Πολύνεκρος μάχη 50 νεαρών τέντυ- μπύς και παραθεριστών», *Αθηναϊκή*: 27/07/1959.

⁶³ «Στην Γαλλική πρωτεύουσα: Δύο χιλιάδες τέντυ- μπύς έχουν οργανωθεί σε 75 συμμορίες», *Αυγή*: 23/08/1959.

⁶⁴ «Ηυξήθη κατά 900% εντός 10ετίας η παιδική εγκληματικότητα στη Γαλλία. 4500 παιδιά στις φυλακές», *Ελεύθερος Κόσμος*: 07/10/1966. Οι παρατηρήσεις που κάνει ο Gilbert σχετικά με την αξιοπιστία των στατιστικών και τον τρόπο διαχείρισής τους από τις αρχές και τον τύπο στις Ηνωμένες Πολιτείες θα πρέπει να μας κάνει ιδιαίτερα επιφυλακτικούς απέναντι στην αξιοπιστία τέτοιων δεδομένων (βλ. Gilbert J., ό.π. σελ. 63- 78).

⁶⁵ Σύμφωνα με ένα δημοσίευμα που έφερε τον εμφατικό τίτλο «Σκοτώνουν οι τέντυ- μπύς διαβάτας στους δρόμους της Μπον», οι Halbstarke της Βόννης έβγαιναν στους δρόμους και πυροβολούσαν τους διαβάτες «για να διασκεδάσουν». Κάποια στιγμή, η πράξη τους αυτή φαίνεται πως είχε ως αποτέλεσμα τον θάνατο δύο ανύποπτων περαστικών («Σπορ της μόδας. Σκοτώνουν οι τέντυ- μπύς διαβάτας στους δρόμους της Μπον», *Αυγή*: 01/10/1958).

22 ετών, της επιτέθησαν και επεχείρησαν να την ρίξουν στη λίμνη...». ⁶⁶

Δεν ήταν ωστόσο, μόνο αυτές οι χώρες. Η Ιαπωνία είχε τους δικούς της τέντυ- μπόνες, τους «Ταγιοζόκου» ⁶⁷ και η έξαρση του φαινομένου-της παραβατικότητας οδήγησε τις αρχές, σύμφωνα με τον τύπο, στην ανάληψη εκστρατείας για την περιστολή της. ⁶⁸ Στην Αυστραλία «συμμορίες» προκαλούσαν προβλήματα στην αστυνομία, ενώ στη Βιέννη ομάδες νέων επιτίθονταν σε ανύποπτους εργάτες δίχως προφανή λόγο. ⁶⁹ Στη Σουηδία οι συμπτλοκές ανάμεσα σε «συμμορίες» παρουσιάζονταν ως καθημερινό πρόβλημα, ενώ στη Δανία η διάσταση του προβλήματος «υποχρέωσε» καθηγητές, διανοούμενους, παιδαγωγούς και ιερωμένους να αναλάβουν εκστρατεία ώστε «να απαλλάξουν τους νέους από το μόλυσμα του τεντυμπούσμου». ⁷⁰ Ακόμη και στην ήσυχη Ελβετία, οι αρχές εξάρθρωσαν μία συμμορία που είχαν συστήσει νεαροί ηλικίας από δέκα οκτώ έως είκοσι τριών ετών και οι οποίοι έκλεβαν κονσέρβες. Ο αρθρογράφος αναφέροντας την είδηση δεν θα παραλείψει να σχολιάσει ότι «οι νέοι δεν είχαν ανάγκη από τα κλοπιμαία και δεν τα πωλούσαν». ⁷¹

Αντίστοιχα φαινόμενα υπήρξαν όμως και στις Λαϊκές Δημοκρατίες. Στην Ανατολική Γερμανία λ.χ. νεαροί που έγιναν γνωστοί ως «rowdies» τριγυρνούν στους δρόμους, δημιουργούσαν επεισόδια και επιτίθονταν σε αστυνομικούς. ⁷² Στη Σοβιετική Ένωση ο πυρήνας απ' όπου ξεπήδησαν οι εκεί teddy boys, υπήρξαν οι «stiliagi», άτομα νεαρής ηλικίας που αρέσκονταν να ντύνονται «με στυλ», όπως φανερώνει και η ονομασία τους και πιο συγκεκριμένα, αμερικανικό στυλ. ⁷³ Στη

⁶⁶ «Το Βερολίνο δεύτερον Σικάγον; 450 συλλήψεις τέντυ- μπόνες εντός 15ημέρου. Οι έξαλλοι νεαροί οργιάζουν κάθε νύκτα, γδύνονται και βιάζουν γυναίκες και κακοποιούν και ληστεύουν διαβάτες», *Αθηναϊκή*: 16/07/1959.

⁶⁷ «Ταγιοζόκου. Τα τέντυ- μπόνες της Ιαπωνίας. Ο αμερικάνικος τρόπος ζωής. Διαφθορά και εκτραχηλισμός», *Αυγή*: 18/09/1956.

⁶⁸ «Συνελήφθησαν 800 εγκληματικοί νεαροί εις το Τόκιο», *Ακρόπολις*: 13/08/1957.

⁶⁹ «Η δράσις των Τέντυ- μπόνες στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης. Παιδιά «καλών οικογενειών» οι δράσται», *Αυγή*: 21/08/1957.

⁷⁰ «Η μάστιξ του τεντυμπούσμου έχει εξαπλωθή εις όλας τας χώρας της Ευρώπης», *Αθηναϊκή*: 04/11/1959.

⁷¹ «Η δράσις των Τέντυ- μπόνες στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης. Παιδιά «καλών οικογενειών» οι δράσται», *Αυγή*: 21/08/1957.

⁷² Poiger U., «Rock' n' roll, Female Sexuality...», σελ. 587.

⁷³ Οι «stiliagi» έδιναν στον εαυτό τους αμερικανικά ονόματα, όπως Bob ή Peter, σύχναζαν σε εστιατόρια, τα οποία ονόμαζαν «Broadway» και επιχειρούσαν να ντυθούν όπως οι ήρωές τους, ο

Βουλγαρία, σύμφωνα-με όσα υποστηρίζει η «Αθηναϊκή», υπήρχε ήδη στα τέλη της δεκαετίας του '50 ένα «ολονέν αυξανόμενο κύμα εγκληματικότητας», το οποίο οδήγησε τις αρχές να επιβάλουν την ποινή του θανάτου στον φερόμενο ως αρχηγό των βουλγάρων κακοποιών.⁷⁴

Παρά το γεγονός ότι είναι δύσκολο να διαπιστώσει κανείς το ακριβές περιεχόμενο που δινόταν κάθε φορά στην έννοια «νεανική εγκληματικότητα», πολλώ δε μάλλον την ακρίβεια τέτοιων-ειδήσεων,⁷⁵ που στην κορύφωση του Ψυχρού Πολέμου, διακινούνταν με εξαιρετική ευκολία εξυπηρετώντας -όχι σπάνια- τις ανάγκες της προπαγάνδας, είναι αναμφίβολο ότι στις αρχές της δεκαετίας του '60 οι αρχές στις Λαϊκές Δημοκρατίες εξέφρασαν την ανησυχία τους για μια εντυπωσιακή αύξηση της νεανικής βίας, την στιγμή μάλιστα που κατέγραφαν μία-παράλληλη μείωση των μελών στις διάφορες κομματικές οργανώσεις της νεολαίας.⁷⁶ Στη βάση αυτών των εξελίξεων ακολούθησαν αυστηρότερες τακτικές, με αποτέλεσμα το φθινόπωρο του 1963- οι αρχές της Πολωνίας να καταδικάσουν σε θάνατο πέντε νεαρούς που κατηγορήθηκαν ότι είχαν δολοφονήσει πολωνούς στρατιωτικούς, ενώ στη Βουλγαρία να καθιερωθεί το 1964 η ποινή του θανάτου για τους ανήλικους.⁷⁷

Μέσα σε αυτό το κλίμα που είχε ήδη καλλιεργηθεί, ορισμένα περιστατικά που συνέβησαν στην Ελλάδα δεν ήθελε πολύ να λάβουν υπέρμετρες διαστάσεις. Εάν θα πρέπει να σταθεί κάποιος-σε ένα από αυτά, αυτό ήταν η «επίθεση» με γιανούρτι-που δέχθηκε μια γυναίκα πενήντα ετών τον Σεπτέμβριο του 1958 στην Κυνέλη. Το περιστατικό αυτό έχει μία ιδιαίτερη σημασία, δεδομένου όχι τόσο του περιεχομένου της πράξης (είδαμε λ.χ. παραπάνω ότι ένα «γιανούρτωμα» μεσήλικα από νεαρούς

Τζέιμς Ντιν ή ο Τζόνι Βαϊσμίλερ. Προκάλεσαν την μήνη και την ειρωνεία των αρχών της ΕΣΣΔ, οι οποίες στα μέσα της δεκαετίας του '50 τους κατηγορήσαν για απόκλιση από την κομματική ορθοδοξία. Η Komsomolskaya Pravda συχνά αναφερόταν σε αυτούς, περιγράφοντάς τους ως κακομαθημένα παιδιά που προτιμούν να ξεοδεύουν το χρόνο τους και τα χρήματά τους μιμούμενοι τους τσένιτζερ της Δύσης (Ryback T., ό.π., σελ. 9- 10):

⁷⁴ «Αυξάνεται το κύμα εγκληματικότητας των νέων στην Βουλγαρία», *Αθηναϊκή*: 20/10/1959.

⁷⁵ Βλ. σχετικά «Η νεολαία μετέχει εις τον αγώνα των αρχών εναντίον των γκάγκστερς», Βήμα: 04/01/1956, «Όπως απεκάλυψε το Σοβιετικό Υπουργείο Ασφαλείας: Τέντυ - Μπόνους και στην Ρωσία!», *Απογευματινή*: 15/10/1956, «Ρώσοι αστυνομικοί εφονεύθησαν από τέντυ- μπόνους», *Ελεύθερος Κόσμος*: 29/10/1966, «Η μάστιξ του τέντυμπόνους έχει εξαπλωθεί εις όλες τας χώρας της Ευρώπης», *Αθηναϊκή*: 04/11/1959, «Οι Ρώσοι Τέντυ- Μπόνους θα δικάζονται από Συντροφικά Δικαστήρια», *Αθηναϊκή*: 18/11/1959 και «Η εγκληματικότητα των νέων εις την ΕΣΣΔ», *Αθηναϊκή*: 11/11/1966.

⁷⁶ Ryback T., ό.π., σελ. 55.

⁷⁷ Στο ίδιο.

καταγράφηκε ήδη τον Μάιο του 1957), όσο εξαιτίας της αντίδρασης που επέδειξαν οι αρχές στην πράξη αυτή. Σύμφωνα με τις εφημερίδες τα πράγματα εξελίχθηκαν ως εξής: τον Σεπτέμβριο του 1958, δύο νεαροί ηλικίας δέκα πέντε και δέκα έξι ετών, συνάντησαν μία γυναίκα, η οποία περπατούσε στο δρόμο μαζί με την δεκατριάχρονη κόρη της και αποφάσισαν να της «κάνουν πλάκα». Ο ένας από τους νεαρούς την πλησίασε και της είπε: «Για ιδέες! Η γριά εξύρισε το μουστάκι της!». Εξοργισμένη η κόρη της παθούσας τον αποκάλεσε «αναιδέστατο» και τότε οι δυο νεαροί, αποφάσισαν να εκδικηθούν: αγόρασαν από ένα παρακείμενο κατάστημα έναν κεσέ με γιαούρτι και το πέταξαν στο πρόσωπο της εμβρόντητης γυναίκας την ώρα που αυτή εισερχόταν στο σπίτι της.⁷⁸

Οι δράστες του επεισοδίου αυτού γρήγορα συνελήφθησαν από αστυνομικούς, οι οποίοι εφάρμοσαν στην περίπτωση τους μία καινοτόμο πρακτική: οι δύο νεαροί ξυρίστηκαν με την ψιλή μηχανή και υποχρεώθηκαν να μεταφερθούν πεζή στο κέντρο της Αθήνας, από την οδό Πανεπιστημίου μέχρι τα γραφεία της Σημάνσεως στο Σύνταγμα, έχοντας κρεμασμένη στο λαιμό τους μία πινακίδα πάνω στην οποία είχε αναγραφεί: «είμεθα τέντυ- μπόυς. Πετάξαμε γιαούρτη κατά γυναικός». Την ίδια ημέρα δύο άλλοι νεαροί ηλικίας δέκα εννιά και δέκα οκτώ ετών, πέταξαν σύκα στο πρόσωπο μιας Αμερικανίδας τουρίστριας στο Καλαμάκι. Και αυτοί συνελήφθησαν από την αστυνομία, ξυρίστηκαν με την ψιλή μηχανή και διαπομπεύτηκαν στους δρόμους της Αθήνας χωρίς πινακίδα, παρουσιάζοντας ωστόσο «κι αυτοί αξιοθρήνητο θέαμα με τα κουρεμένα κεφάλια τους και τα κομμένα πανταλόνια τους».⁷⁹

Τα παραπάνω δύο περιστατικά φαίνεται πως προκάλεσαν συγκλονιστική εντύπωση στην ελληνική κοινωνία, σε σημείο τέτοιο που η διαπομπεύση νεαρών από τις αστυνομικές αρχές να τα μεταβάλει, ιδίως το περιστατικό της Κυψέλης, σε

⁷⁸ Ο ένας εκ των δύο «δραστών» του επεισοδίου αυτού επιβεβαίωσε σε μεγάλο βαθμό τα παραπάνω, περίπου σαράντα πέντε χρόνια αργότερα, σε δημοσιογραφική έρευνα του τηλεοπτικού σταθμού ALPHA για το νόμο 4000 και το φαινόμενο του τεντιμποϊσμού. Επισήμανε απλώς ότι σε σχέση με όσα έγραψαν το 1959 οι εφημερίδες, η συνάντηση με την πεντητάχρονη γυναίκα δεν συνέβη τυχαία στο δρόμο, αλλά στον κινηματογράφο ΑΕΛΛΩ, όπου και η «παθούσα» είχε χαστουκίσει τον έναν εκ των δύο νεαρών, λόγω της παρατήρησης που είχε δεχθεί για την τριχοφονία της (βλ. σχετικά τη συνέντευξη που έδωσε στο δημοσιογράφο Χρίστο Βασιλόπουλο).

⁷⁹ «Στους κεντρικούς δρόμους της Αθήνας. Οι τέντυ μπόυς διαπομπεύονται. Ήρωες αλλεπάλληλων επεισοδίων», *Ανγή*: 04/09/1958.

αρχέτυπο και σύμβολο του ελληνικού «τεντιμποϊσμού».⁸⁰ Ωστόσο, παρά τις εμβληματικές διαστάσεις που έλαβε και την προνομιακή θέση που κατέλαβε στη συλλογική συνείδηση το παραπάνω περιστατικό, φαίνεται πως η διαπόμπευση νεαρών «τεντιμποϊδων» υπήρξε μία πρακτική η οποία ποτέ δεν γενικεύτηκε στις αθηναϊκές γειτονιές.

Το γεγονός αυτό οφειλόταν στο ότι η εφαρμογή της σύντομα προκάλεσε πολλά σχόλια τόσο για τη νομιμότητα μίας τέτοιας πρακτικής, όσο και για την αποτελεσματικότητά της, την ίδια στιγμή που υποκινούσε μία συζήτηση σχετικά με τη «βαρβαρότητα» που χαρακτήριζε τις πράξεις των αστυνομικών οργάνων. Μέσα από τις στήλες του περιοδικού «Παιδεία και Ζωή» ο Ε. Παπανούτσος κατέκρινε δριμύτητα την πρακτική της διαπόμπευσης, αμφισβητώντας τη νομική υπόστασή της και υποστηρίζοντας ότι η γενίκευση της πρακτικής αυτής θα έφερνε αποτελέσματα, αντίθετα από τα προσδοκώμενα:

«Άτυχώς οι Αρχές των Αθηνών είχαν την πολύ κακή έμπνευση να επιβάλουν σε δύο κακοαναθρεμμένα παιδιά (στις 3 Σεπτεμβρίου) ως τιμωρία της ακοσμίας των τη διαπόμπευση μέσα στους κεντρικούς δρόμους της πρωτεύουσας. Διαμαρτυρόμαστε για το βάρβαρο τούτο μέτρο με όλη μας τη δύναμη. Γιατί και παράνομο είναι και άσκοπο. Κανένας νόμος δεν δίνει στα αστυνομικά όργανα το δικαίωμα να διαπομπεύουν ένα πολίτη. Ακόμα λιγότερο ένα παιδί. [...]».⁸¹

Σε αντίθεση με τα κατασταλτικά μέτρα της αστυνομίας, ο Παπανούτσος πρότεινε μια σειρά από προληπτικά μέτρα, όπως την καθιέρωση της ευθύνης των γονέων για τις πράξεις κακής συμπεριφοράς των παιδιών τους, την προστασία της νεολαίας από θεάματα και αναγνώσματα που χαρακτηρίζει «άσεμνα», ακόμη και τη καθιέρωση

⁸⁰ Είναι χαρακτηριστικό το ότι, όταν το 1962 ο σκηνοθέτης Γ. Δαλιανίδης θα επιχειρήσει να μεταφέρει στον κινηματογράφο το φαινόμενο του «τεντιμποϊσμού» στην ταινία «Νόμος 4000», θα ενσωματώσει στοιχεία, όπως το γιαούρτωμα μεσήλικα για λόγους εκδίκησης, η σύλληψη, το κούρεμα με την ψιλή και η διαπόμπευση του τεντιμποϊ, τα οποία αποτελούσαν σε ένα βαθμό έμμεση αναφορά στο περιστατικό της Κυψέλης.

⁸¹ «Ο κολασμός των ανηλίκων», *Παιδεία και Ζωή*: μηνιαίο περιοδικό μελέτης- έρευνας- διαφωτισμού 70 (Οκτώβριος 1958), σελ. 191.

εναλλακτικών ποινών στην περίπτωση που διαπράττονταν σοβαρότερα-αδικήματα, όπως-τον περιορισμό του δράστη στο σπίτι για συγκεκριμένο χρονικό διάστημα ή την υποχρεωτική παρακολούθηση μαθημάτων καλής συμπεριφοράς σε ειδικά ιδρύματα. Τις απόψεις αυτές συμμαρρίζονταν και ορισμένες εφημερίδες, όπως η «Αθηναϊκή», η οποία τον Νοέμβριο του 1959-αναδημοσίευε σχόλια του ξένου τύπου, σύμφωνα με τα οποία η διαπόμπευση ως μέτρο καταπολέμησης του τεντιμποϊσμού δεν επρόκειτο να οδηγήσει πουθενά, δεδομένου του ότι δημιουργούσε ακόμη μεγαλύτερο μίσος-στην ψυχή-όσων υφίσταντο μια τέτοια δοκιμασία. Προεκτείνοντας (και υιοθετώντας) τις παραπάνω σκέψεις η «Αθηναϊκή» δεν δίσταζε να λάβει σαφή θέση εναντίον της διαπόμπευσης, χαρακτηρίζοντας την τακτική αυτή των ελληνικών αρχών «τερατώδη γκάφα».⁸²

Δεδομένης της σκληρότητας του μέτρου, ο δημόσιος εξευτελισμός των τεντιμποϊδων υποδείκνυε (και εν πολλοίς προϋπέθετε) μια κοινωνική συναίνεση, την οποία φαίνεται πως τροφοδοτούσε η πρόσφατη εμπειρία, καθώς το κούρεμα με την ψιλή και η δημόσια διαπόμπευση δεν υπήρξαν πρακτικές άγνωστες στις ευρωπαϊκές κοινωνίες τα προηγούμενα χρόνια. Στη Γαλλία λ.χ., όπου περίπου είκοσι χιλιάδες γυναίκες κατηγορήθηκαν πως είχαν συνάψει δεσμούς με Γερμανούς στρατιώτες την περίοδο της κατοχής, πολλές υπέστησαν την τιμωρία αυτή, η οποία δίχως άλλο συνδεόταν με τον απόλυτο εξευτελισμό.⁸³ Κάτι ανάλογο συνέβη και στη Δανία, μία χώρα στην οποία όσες γυναίκες κατηγορήθηκαν ότι είχαν προσφέρει «σεξουαλική βοήθεια» στους άντρες της Βέρμαχτ (οι ονομαζόμενες «tyskerpiger», δηλαδή «κορίτσια των Γερμανών») επίσης τιμωρήθηκαν με διαπόμπευση.⁸⁴

Στην Αθήνα τη δεκαετία του '50, η πρακτική της διαπόμπευσης συνιστούσε μία πρακτική εξευτελισμού ανθρώπων με ιδιαιτερότητες, κυρίως ομοφυλοφίλων. Η Ρόη Ντάκουρη θυμάται ότι στη γειτονιά που μεγάλωσε στο Θησείο, νέοι οι οποίοι ήσαν ομοφυλόφιλοι (ή έτσι τους χαρακτήριζε η τοπική κοινωνία), όταν εμφανίζονταν σε δημόσιο χώρο αποτελούσαν αντικείμενο χλεύης, ο δε εξευτελισμός τους ήταν

⁸² «Η μάστιγ του τεντιμποϊσμού έχει εξαπλωθεί σε όλες τις χώρες της Ευρώπης», *Αθηναϊκή*: 04/11/1959.

⁸³ Για το ζήτημα αυτό βλ. Virgili F., *Shorn Women. Gender and Punishment in Liberation France*, Οξφόρδη 2002.

⁸⁴ Warring A., «German-Girls during Occupation and Post War Purge», στο http://www.krigsboern.dk/artikler/anette_warring.htm, τελευταία επίσκεψη: 22/03/2005.

τόσο απόλυτος, που να την οδηγεί σήμερα, περίπου σαράντα πέντε χρόνια αργότερα, να τον ανασύρει στη μνήμη της ως μία μορφή «δημόσιας διαδόμπευσης».⁸⁵

Παρά τις αντικρουόμενες απόψεις που υπήρξαν για τη νομιμότητα και τη χρησιμότητα της διαδόμπευσης, αυτή φαίνεται πως υπήρξε η πρώτη μορφή *θεσμικής αντίδρασης* απέναντι στο φαινόμενο του «τεντιμποϊσμού», η οποία είχε κατασταλτικό χαρακτήρα. Είχαν προηγηθεί αρκετές ενέργειες, οι οποίες όμως στόχευαν κυρίως στην προληπτική αντιμετώπιση του φαινομένου. Στις αρχές του 1957 για παράδειγμα, μία επιτροπή που έφερε τον τίτλο *Συντονιστικό Συμβούλιο των μέτρων προλήψεως και καταστολής της εγκληματικότητας των ανηλίκων*, αποφάσισε τη συγκρότηση τοπικών επιτροπών, αρμοδιότητα των οποίων θα ήταν «η παρακολούθησις των ανηλίκων κατά αποτελεσματικότερον τρόπον».⁸⁶ Ως έργο των επιτροπών οριζόταν η οργάνωση ομιλιών σχετικά με θέματα «εθνικής, θρησκευτικής και οικογενειακής αγωγής», η ψυχαγωγία των ανηλίκων, η υποβοήθησή τους στον τομέα της διαβίωσης και της εξεύρεσης εργασίας, όπως και η συλλογή πληροφοριών σχετικά με όσους ανήλικους θεωρούσαν οι Επιτροπές ότι είχαν ανάγκη προστασίας. Οι τοπικές αυτές Επιτροπές συγκροτούνταν με ακτίνα αρμοδιότητας αυτή των αστυνομικών τμημάτων, ενώ στη σύνθεσή τους συμμετείχαν ο ιερέας της ενορίας, ο προϊστάμενος του αστυνομικού τμήματος της περιοχής, ένας εκπαιδευτικός και από δύο έως τέσσερις «έγκριτοι κάτοικοι της περιοχής».⁸⁷

Περίπου έναν χρόνο αργότερα, η *Εταιρεία Προστασίας Ανηλίκων* της Αθήνας οργάνωνε μία προσπάθεια διαφώτισης των πολιτών για τα «ηθικά προβλήματα» της ελληνικής νεολαίας, που ονομάστηκε «Εβδομάδα του παραστρατημένου παιδιού». Σε διάστημα επτά ημερών παράγοντες της Εκκλησίας, εκπρόσωποι του ακαδημαϊκού

⁸⁵ Συνέντευξη Ρόη Ντάκουρη, 03/08/2004. Την κοινωνική συναίνεση που -σε ένα βαθμό τουλάχιστον- υπήρξε στο ζήτημα της διαδόμπευσης, επιβεβαιώνουν έμμεσα και οι πρωταγωνιστές της. Στη σχετική δημοσιογραφική έρευνα του ALPHA, ο νεαρός δράστης της Κυψέλης αφηγείται ότι η δημόσια επίδειξη του στους δρόμους της Αθήνας προκάλεσε την οργή πολλών Αθηναίων, οι οποίοι τον έβριζαν, τον έφτυναν και τον αποδοκίμαζαν με κάθε τρόπο. Τα ίδια περίπου αφηγήθηκε ένας άλλος «πρωταγωνιστής», ο ηθοποιός Θανάσης Παπαδόπουλος, ο οποίος ερμήνευσε τον ρόλο του «τεντιμποϊ» στο κοινωνικό δράμα του Γιάννη Δαλιανίδη «Νόμος 4000». Σύμφωνα με τα όσα αφηγήθηκε στον δημοσιογράφο Χ. Βασιλόπουλο, όταν το συνεργείο του Δαλιανίδη γύρισε τη σκηνή της διαδόμπευσης, πολύς κόσμος δεν κατάλαβε τι ακριβώς συνέβαινε και νομίζοντας ότι επρόκειτο για αληθινή διαδόμπευση, πλησίασε τον ηθοποιό και επιχειρούσε να τον προηλακίσει!

⁸⁶ «Δεν υποβιβάζεται το όριον της ενηλικιότητας. Μέτρα δια την προστασίαν ανηλίκων παιδιών. Θα τα παρακολουθούν επιτροπαί κατά συνοικίας», *Τα Νέα*: 15/01/1957.

⁸⁷ Στο ίδιο.

χώρου, αλλά και των σωμάτων ασφαλείας, ένωσαν τις δυνάμεις τους σε μια «σταυροφορία» που έθεσε ως στόχο της την καταπολέμηση της «εγκληματικότητας των ανηλίκων»-με κύριο μέσο τη διοργάνωση σχετικών ομιλιών σε ολόκληρη την ελληνική επικράτεια. Με τη συμμετοχή στην οργανωτική επιτροπή των υπουργών Δικαιοσύνης και Παιδείας, του υπουργού Κοινωνικής Πρόνοιας, του προέδρου της Ακαδημίας Αθηνών, πρυτάνεων ανωτάτων σχολών, καθώς και των αρχηγών των σωμάτων ασφαλείας, το ζήτημα της «εγκληματικότητας των ανηλίκων» λάμβανε τις διαστάσεις ενός εξαιρετικά σημαντικού προβλήματος και αναγνωριζόταν με κάθε επισημότητα η επικαιρότητά του.⁸⁸

Η διαπίστωση ωστόσο ότι κατά τη διάρκεια του 1958 εξακολούθησαν να εμφανίζονται κρούσματα «τεντιμποϊσμού», διαμόρφωσε μία άποψη, σύμφωνα με την οποία η πρόληψη και η διαφώτιση του κοινού αποτελούσαν μέτρα ατελέσφορα, επομένως ήταν απαραίτητη μία νομοθετική αντιμετώπιση του προβλήματος. Στη βάση της παραδοχής αυτής, την άνοιξη του 1959 η κυβέρνηση της ΕΡΕ έφερε στο ελληνικό κοινοβούλιο σχέδιο νομοθετικού διατάγματος, το οποίο προέβλεπε ειδικές ποινές για τις εκδηλώσεις «τεντιμποϊσμού». Πολλοί σχολιαστές χαιρέτησαν ως θετική εξέλιξη την υποβολή του προσχεδίου, όπως η Ιερά Σύνοδος που αναγνώριζε ότι «έχουν τόσο πληθυνθή εσχάτως τα κρούσματα του «τεντιμποϊσμού» και της προσβολής της δημοσίας αιδούς, ώστε είναι καιρός πλέον να κτυπηθούν αι εκδηλώσεις του κακού, ουχί δι' ημιμέτρων, αλλά δια παραδειγματικών ποινών και τιμωριών».⁸⁹ Στις 09 Σεπτεμβρίου το νομοθετικό διάταγμα έγινε κατ' αρχήν δεκτό και την 01^η Οκτωβρίου ψηφίστηκε κατ' άρθρο.

Με το υπ' αριθμ. 4000 νομοθετικό διάταγμα «περί καταστολής αξιοποιώνων τινών πράξεων» (πιο γνωστό ως «νόμος 4000») που δημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως στις 31 Οκτωβρίου του 1959, η κυβέρνηση της ΕΡΕ στόχευε στην ουσιαστική αντιμετώπιση του τεντιμποϊσμού. Το γεγονός ότι στο διάστημα που είχε μεσολαβήσει από την εισαγωγή του νόμου στις αρμόδιες επιτροπές του Κοινοβουλίου

⁸⁸ Στην προεδρία της οργανωτικής επιτροπής τιμητικά τέθηκε ο ίδιος ο Αρχιεπίσκοπος Αθηνών, η ομιλία του οποίου σήμανε την έναρξη της «εβδομάδος του παραστρατημένου παιδιού» («Σταυροφορία προς περιστολήν της παιδικής εγκληματικότητας. Συμμετέχουν η Εκκλησία, τα ανώτατα πνευματικά ιδρύματα και αι ένοπλοι δυνάμεις της χώρας. Οι κίνδυνοι που αντιμετωπίζει η νεότης», *Ακρόπολις*: 29/12/1957).

⁸⁹ *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 8 (15/04/1959), σελ. 148.

την άνοιξη του '59, έως την τελική ψήφισή του τον Οκτώβρη του ίδιου έτους, είχε διαπιστωθεί μία μείωση των σχετικών κρουσμάτων, χαιρετίστηκε από τους βουλευτές της συμπολίτευσης ως μία εξαιρετικής σημασίας ένδειξη, η οποία υποδείκνυε την αναγκαιότητα της ψήφισής του.⁹⁰ Ο λόγος για την εξέλιξη αυτή (θεωρήθηκε πως) ήταν το ότι το Ν.Δ. «περί καταστολής αξιοποιώνων τινών πράξεων» περιείχε μια σειρά από διατάξεις, η εφαρμογή των οποίων ήταν ιδιαίτερα επιβαρυντική για όποιον νέο δικαζόταν με βάση αυτό.

Το τελευταίο αυτό στοιχείο δεν απείχε πολύ από την πραγματικότητα, καθώς το Νομοθετικό Διάταγμα 4000⁹¹ περιλάμβανε διατάξεις ιδιαίτερα σκληρές για όσους καταδικάζονταν με βάση αυτές: αφαιρούσε από τον δικαστή τη δυνατότητα να ορίσει αναστολή της ποινής, προβλέποντας ταυτόχρονα ένα μίνιμουμ φυλάκισης τριών μηνών για τους δράστες πράξεων «τεντιμποϊσμού»⁹² επέβαλε το μη εξαγοράσιμο της ποινής, ενώ καταργούσε τη δυνατότητα του ευεργετικού για τον νέο υπολογισμού ημερών εργασίας στα σωφρονιστικά ιδρύματα. Έν τέλει, με το να εισαγάγει την αυτεπάγγελο δίωξη εναντίον των «τεντιμποϊδων», ανεξάρτητα από την επιθυμία του «παθόντος», καθώς και τη διαδικασία του αυτόφωρου,⁹³ ο νομοθέτης φαίνεται πως άφηνε ελάχιστα περιθώρια σε όσους δικάζονταν με βάση αυτόν.

⁹⁰ Πράγματι, στη συζήτηση που διεξήχθη στις 09 Σεπτεμβρίου του 1959 στο Κοινοβούλιο ο υπουργός Δικαιοσύνης, Κ. Καλλίας, υποστήριζε την ανάγκη υπερψήφισης του νομοθετικού διατάγματος, εξαιρώντας όχι την κατασταλτική, αλλά την προληπτική του σημασία και προβλέποντας ότι η ύπαρξη του θα λειτουργούσε σε έναν βαθμό αποτρεπτικά για όσους δεν είχαν προβεί ακόμη (αλλά ενδεχομένως σκέφτονταν να προβούν στο μέλλον) σε πράξεις τεντιμποϊσμού: «...Και οφείλω να σημειώσω», είπε χαρακτηριστικά ο υπουργός Δικαιοσύνης, «ότι ευθύς ως κατ'επίσημο το νομοσχέδιο και κατετέθη, εσημειώθη το ευχάριστον, να ελαττωθούν εις το ελάχιστον αι περιπτώσεις παρεκτροπής. Αυτό σημαίνει πλήρη επιτυχίαν του σκοπού του νομοσχεδίου, διότι σκοπός των διατάξεων υπήρξεν, όχι να εφαρμοσθούν, αλλά να προλάβουν και να καταστή περιττή η εφαρμογή των» (*Επίσημα Πρακτικά της Ειδικής Επιτροπής* ..., σελ. 1869: συνεδρίαση ΡΘ', 09/09/1959).

⁹¹ Νομοθετικόν Διάταγμα υπ' αριθμ. 4000 «Περί καταστολής αξιοποιώνων τινών πράξεων και συμπληρώσεως του άρθρου 6 του Κώδικος Ποινικής Δικονομίας», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος*, Τεύχος πρώτον, αριθμός φύλλου 233, Αθήνα 31 Οκτωβρίου 1959, σελ. 1999-2000.

⁹² Μάλιστα, στην αρχική του μορφή το Ν.Δ. προέβλεπε τους έξι μήνες ως κατάτατο όριο φυλάκισης για πράξεις τεντιμποϊσμού. Στην πορεία ωστόσο, κρίθηκε ότι το διάστημα αυτό ήταν υπερβολικά μεγάλο και επειδή αναγνωριζόταν ότι είχε υιοθετηθεί με βάση το σάλο που είχαν προκαλέσει ορισμένα περιστατικά, όταν ο νόμος συζητήθηκε στο Κοινοβούλιο το φθινόπωρο του 1959, το όριο μειώθηκε στους τρεις μήνες με πρόταση του υπουργού Δικαιοσύνης (βλ. *Επίσημα Πρακτικά της Ειδικής Επιτροπής* ..., σελ. 1869: συνεδρίαση ΡΘ', 09/09/1959 και στο ίδιο, σελ. 2142: συνεδρίαση ΡΚΒ', 01/10/1959).

⁹³ *Επίσημα Πρακτικά της Ειδικής Επιτροπής* ..., σελ. 1866: συνεδρίαση ΡΘ', 09/09/1959.

Το αποφασιστικό σημείο ωστόσο του νόμου βρισκόταν αλλού. Δεδομένου του ότι οι πράξεις για τις οποίες και επρόκειτο να τιμωρηθεί κάποιος με τον νόμο 4000 ήσαν παραβάσεις, για τις οποίες έτσι κι αλλιώς υπήρχε στον Ποινικό Κώδικα κάποια σχετική πρόβλεψη, ο νόμος μετέθετε στον δικαστή την ευθύνη να διαπιστώσει εάν ενέπιπταν στον καινούργιο νόμο.⁹⁴ Τη διαδικασία την όριζε το ίδιο το νομοθετικό διάταγμα, με ιδιαίτερα emphaticό τρόπο μάλιστα, καθώς τέσσερις φορές στην τελική του διατύπωση επαναλάμβανε πως οι πράξεις θα έπρεπε να φανερώνουν και να χαρακτηρίζονται από «ιδιάζουσα θρασύτητα και προκλητικότητα έναντι της κοινωνίας». Η εισαγωγή του στοιχείου αυτού, το οποίο προσπαθούσε να περιγράψει με μία ερμηνευτική διάθεση το βασικότερο γνώρισμα του τεντιμποϊσμού, δηλαδή την απουσία «εμφανούς κινήτρου», φαίνεται πως προκάλεσε σύγχυση ακόμη και σε βουλευτές της ΕΡΕ. Κάποιοι από αυτούς απείλησαν ακόμη και με καταψήφιση του νομοσχεδίου σε περίπτωση που δεν γινόταν σαφές ποια ακριβώς θα ήταν η έκταση της εφαρμογής του νόμου, καθώς, όπως εύστοχα παρατήρησε ο βουλευτής της Λ. Λαζανάς, «την θρασύτητα και πρόκλησιν της κοινωνίας δύναται να υποστηριχθή ότι συνοδεύουν πάντοτε και τα άνω αδικήματα και εις παν αδίκημα».⁹⁵

Η καθιέρωση του παραπάνω όρου μπορεί να φάνταζε απλή υπόθεση, δεν ήταν όμως έτσι. Για τον Λ. Λαζανά τη σύγχυση μπορεί να προκαλούσε η νομοθετική «ασάφεια» του χαρακτηρισμού, για τους βουλευτές της Αριστεράς όμως, το ζήτημα είχε κι άλλες διαστάσεις. Το Ν.Δ. 4000 μπορεί να είχε ως αφετηρία του ένα σύνολο παραβάσεων – μη σοβαρού τις πιο πολλές περιεχομένου– που διέπρατταν ορισμένοι «οχληροί νέοι», οι εκβολές του ωστόσο βρίσκονταν στην ταραγμένη πολιτική κατάσταση της εποχής, της οποίας οι πολιτικές διώξεις εναντίον της Αριστεράς υπήρξαν βασικό συστατικό. Κατά τη συζήτηση του νόμου, οι βουλευτές της ΕΔΑ διαμαρτυρήθηκαν έντονα σχετικά με την απουσία του όρου «τεντιμποϊσμός» στο προς ψήφιση κείμενο, γεγονός που κατ' αυτούς συνιστούσε ένα «παραθυράκι», το οποίο επέτρεπε την πρόσληψη

⁹⁴ Σύμφωνα με τον βουλευτή της ΕΔΑ Μ. Χριστογεώργο, η πρακτική των δικαστηρίων έδειχνε πως ποινές για αδικήματα όπως αυτά που περιγράφονταν στο άρθρο 1 (απλή σωματική βλάβη ή πρόκληση κάκωσης) συνήθως τιμωρούνταν με είκοσι- είκοσι πέντε ημέρες φυλάκιση, όταν ο 4000 προέβλεπε ποινή φυλάκισης τουλάχιστον τριών μηνών (*Επίσημα Πρακτικά της Ειδικής Επιτροπής* ..., σελ. 2142: συνεδρίαση ΡΚΒ', 01/10/1959).

⁹⁵ Στο ίδιο, σελ. 2143: συνεδρίαση ΡΚΒ', 01/10/1959.

κάθε πράξεως –και πολιτικού ακόμη περιεχομένου– ως πράξης την οποία και χαρακτήριζε «ιδιάζουσα θρασύτητα». Βουλευτές της, όπως ο Μ. Χριστογεώργος, ζήτησαν να καθορίζει με σαφήνεια το Νομοθετικό Διάταγμα ότι αναφέρεται σε πράξεις «τεντιμποϊσμού», ο υπουργός Δικαιοσύνης εξέφερε την άποψη ότι η απουσία του όρου «τεντιμποϊσμός» οφείλεται στο κακόηχο και την ξενική προέλευση του όρου, ενώ το ζήτημα φαίνεται πως λύθηκε μετά την αποδοχή της πρότασης που έκανε ο βουλευτής της ΕΔΑ, Ι. Σιαφλέκης, να εκληφθούν οι –καθησυχαστικές– διευκρινίσεις που έδωσε ο υπουργός Δικαιοσύνης ως ερμηνευτική επί του ζητήματος δήλωση.⁹⁶

Σύντομα ωστόσο, η εξέλιξη των πραγμάτων έδειξε ότι το θέμα δεν ήταν καθόλου απλό. Το Ν.Δ. 4000 απλώς καθιέρωνε βαρύτερες ποινές και ένα νομικό πλαίσιο πιο ασφυκτικό από το υπάρχον, για αδικήματα τα οποία ήδη τιμωρούνταν από τον Ποινικό Κώδικα. Κριτήριο για την εφαρμογή του οριζόταν η ύπαρξη της «ιδιάζουσας θρασύτητας» και του στοιχείου της «προκλητικότητας έναντι της κοινωνίας» στα αδικήματα τα οποία και δικάζονταν, ενώ βασικός υπεύθυνος για να κρίνει την ύπαρξη (ή μη) των παραπάνω στοιχείων ο δικαστής. Μια σειρά από περιστατικά, ήδη από τις αρχές της επόμενης δεκαετίας, θα καταδείξουν το ασαφές των χαρακτηριστικών αυτών, καθώς και τα προβλήματα που η εφαρμογή του νόμου δημιουργούσε.

Στα μέσα του 1961 για παράδειγμα, ένας νεαρός καταδικάστηκε με βάση το Ν. 4000. Ο καταδικασθείς, σύμφωνα με το κατηγορητήριο, είχε συναντήσει μία γυναίκα και την δεκατετράχρονη κόρη της την ώρα που αυτές επέστρεφαν σπίτι τους στον Πειραιά. Όπως αναγράφει χαρακτηριστικά η υπ' αριθμ. 340/1962 νομολογία που δόθηκε για την υπόθεση, «μετ' ιδιαιδούς θρασύτητας και προκλητικότητας [σημ. ο δράστης] προσέβαλε την τιμήν και την υπόληψιν αυτής δια των λέξεων “*δύο είσθε σεις, δύο εμείς, ελάτε να κάνωμε παρέα και θα περάσωμε καλά...*». Ο δράστης «αποθρασυνθείς τελείως εκ της σιωπής της μηνύτριας», προέβη σε απρεπή εις βάρος της χειρονομία και όταν αυτή αντιστάθηκε, τη χτύπησε στο πρόσωπο και σε άλλα σημεία του σώματός της.⁹⁷

⁹⁶ Στο ίδιο.

⁹⁷ «Νομολογία Αρείου Πάγου: 340/1962», *Ποινικά Χρονικά, μηνιαίον περιοδικόν* ΙΓ' (1963), σελ. 33-34.

Τον Οκτώβριο του 1964 ένας άλλος νέος συνελήφθη στο κέντρο της Αθήνας έξω από το ξενοδοχείο «Μεγάλη Βρετανία», επειδή επιτέθηκε σε αστυφύλακα που του έκανε επίπληξη, επειδή παρενοχλούσε τουρίστες. Κι αυτός καταδικάστηκε με βάση τον Ν. 4000, όχι όπως θα υπέθετε κανείς, επειδή παρενοχλούσε τους τουρίστες, αλλά επειδή «η τοιαύτη τέλεσις του εγκλήματος της σωματικής βλάβης εις βάρος του Αστυνομικού οργάνου [...] μαρτυρεί όντως, ως εκ του τόπου, του χρόνου και των εν γένει εκτεθεισών περιστάσεων, ιδιάζουσαν θρασύτητα αυτού και προκλητικότητα έναντι της κοινωνίας...».⁹⁸

Τον Μάρτιο του 1965 ένας τρίτος νεαρός συνελήφθη στον Λαγκαδά και καταδικάστηκε με βάση το Ν. 4000, επειδή είχε προκαλέσει «επεισόδια» κατά τη διάρκεια αγώνα μπάσκετ μεταξύ φοιτητών του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και μαθητριών του γυμνασίου Λαγκαδά. Ο νεαρός σύμφωνα με το κατηγορητήριο, παρενοχλούσε «με απρεπείς διαθέσεις» κάποια μαθήτρια και για το λόγο αυτόν, ο καθηγητής της γυμναστικής θεώρησε πρόπον εμποδίσει την αποχώρησή του από το γήπεδο, ώστε να καταγγείλει τις πράξεις του στην αστυνομία. Ο νεαρός τότε τον εξύβρισε, τον χτύπησε στο πρόσωπο, συνελήφθη από τους παρευρισκόμενους και καταδικάστηκε με βάση το ν. 4000, δεδομένου ότι οι πράξεις του συνιστούσαν «ιδιάζουσα θρασύτητα» και προκλητικότητα έναντι «της μικράς και συντηρητικής κοινωνίας της εν λόγω κομπολόεως».⁹⁹

Ο χαρακτηρισμός «ιδιάζουσα θρασύτητα» φαίνεται πως ήταν εξαιρετικά ασαφής και χαρακτηριζόταν από μία «ελαστικότητα», γεγονός που δημιουργούσε πολλά προβλήματα στην εφαρμογή του ν. 4000. Οι νομολογίες που εξέδωσε τη δεκαετία του '60 ο Άρειος Πάγος για περιπτώσεις εφαρμογής του ήσαν πολλές, δικαιώνοντας τις περισσότερες φορές τις αποφάσεις που είχαν ληφθεί. Σε μία περίπτωση ωστόσο, ο Άρειος Πάγος έκρινε ότι η απόφαση που είχε λάβει το Πλημμελειοδικείο του Βόλου συνιστούσε καταχρηστική εφαρμογή του Ν.Δ. 4000. Η περίπτωση έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αξίζει να σταθεί κανείς λίγο παραπάνω σε αυτήν. Τον Μάρτιο του 1963 στο Βόλο σε αγώνα της τοπικής «Νίκης» κάποιοι

⁹⁸ «Νομολογία Αρείου Πάγου: 49/1965», *Ποινικά Χρονικά, μηνιαίον περιοδικόν* ΙΕ' (1965), σελ. 268-269.

⁹⁹ «Νομολογία Αρείου Πάγου: 425/1966», *Ποινικά Χρονικά, μηνιαίον περιοδικόν* ΙΕ' (1967), σελ. 82-83.

θεατές άρχισαν να διαπληκτίζονται για λόγους που είχαν να κάνουν με την εξέλιξη του αγώνα. Όταν ένας χωροφύλακας επιχείρησε να απομακρύνει κάποιους από τους εμπλεκόμενους, ένας νεαρός του έριξε το πελίκιο στο έδαφος, ενώ ταυτόχρονα, όπως χαρακτηριστικά γράφει η νομολογία, «μετ' ιδιαζούσης όντως θρασύτητος» και προκλητικότητας παρουσία πλήθους ανθρώπων [...] εξεστόμισε την περιφρονητικήν φράσιν «τι θέλεις-εσύ ρε;».¹⁰⁰ Την ίδια στιγμή ένας φίλος του δράστη απειλίσσε τον χωροφύλακα με τη φράση «θα σε κανονίσω και θα σου δείξω ποιος είμαι». Οι δύο φίλοι συνελήφθησαν και καταδικάστηκαν, ο μιν-πρώτος με βάση το Ν. 4000, ο δε δεύτερος με βάση τον Ποινικό Κώδικα και με την κατηγορία της απειλής.

Σε αντίθεση με άλλες περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα αυτήν του γυμνασίου Λαγκαδά, ο Άρειος Πάγος δέχθηκε ως ελαφρυντικό (και καθοριστικό) στοιχείο το γεγονός ότι ο καταδικασθείς, ελαιοχρωματιστής στο επάγγελμα, είχε λευκό ποινικό μητρώο, ότι ήταν έγγαμος, ότι είχε «καλό όνομα» στην τοπική κοινωνία, αλλά και ότι ήταν «φίλος της αστυνομίας», δεδομένου ότι «και δωρεάν παρέσχε την εργασία του κατά τον ελαιοχρωματισμόν αστυνομικού ενταύθα καταστήματος».¹⁰¹ Στη βάση των δεδομένων αυτών, ο Άρειος Πάγος δικαίωσε τον καταδικασθέντα και υπενθύμιζε ότι προϋπόθεση εφαρμογής του Ν.Δ. 4000/1959 «δεν είναι πάσα παρ' οιουδήποτε προσώπου δια της εξυβρίσεως εκδηλουμένη θρασύτης και προκλητικότης έναντι της κοινωνίας, αλλά μόνον εκείνη ωρισμένου τύπου ανθρώπων, νεαρών κατά το πλείστον την ηλικίαν, και ιδιορρύθμων τον χαρακτήρα, των κοινώς χαρακτηριζομένων ως τέντυ μπόϋς».¹⁰²

Φαίνεται ωστόσο, ότι η κρίση των δικαστηρίων πολλές φορές δεν ελάμβανε υπόψη την παραπάνω αρχή. Εξάλλου, η έννοια της «ιδιάζουσας θρασύτητας» ήταν εκ των πραγμάτων ασαφής, βασιζόταν στην αποκλειστική κρίση του δικαστή και άφηνε πολλά περιθώρια να διατυπωθούν υποψίες για επιλεκτική ή καταχρηστική εφαρμογή της.¹⁰³ Για παράδειγμα, σε τουλάχιστο δύο περιπτώσεις οι διατάξεις του Ν. Δ. 4000

¹⁰⁰ «Νομολογία Αρείου Πάγου: 430/1963», *Ποινικά Χρονικά, μηνιαίον περιοδικόν* ΙΓ' (1963), σελ. 243.

¹⁰¹ Στο ίδιο.

¹⁰² Στο ίδιο.

¹⁰³ Ο δικηγόρος Ι.Μ. Δασκαλόπουλος αναφέρει σε κείμενό του που δημοσιεύτηκε στα «Ποινικά Χρονικά», ότι με βάση το Ν.Δ. 4000/1959 είχαν ήδη καταδικαστεί ιερείς, συνταξιούχοι και άλλα άτομα μεγάλης ηλικίας, γεγονός που χαρακτηρίζει «άτοπον» (Δασκαλόπουλος Ι.Μ., «Προσδιορισμός

εφαρμόστηκαν εναντίον νεαρών, οι οποίοι κρίθηκαν ένοχοι για εκδήλωση «απρεπούς συμπεριφοράς» εναντίον γυναικών. Στη μία περίπτωση, ο καταδικασθείς ήταν ένας νεαρός δάσκαλος ο οποίος έστειλε ανώνυμες επιστολές με ερωτικό περιεχόμενο στην κοπέλα που, σύμφωνα με το κατηγορητήριο, τον είχε εγκαταλείψει, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μια σχετική συζήτηση στις κλειστές κοινωνίες της Φλώρινας και της Κοζάνης, όπου η «παθούσα» κατοικούσε την εποχή που τελέστηκε το συμβάν. Παρά το ότι ο νεαρός δε φαίνεται από πουθενά να είχε το προφίλ του «τεντιμπόη», το δικαστήριο έκρινε ότι οι πράξεις του στόχευαν στη «διαπόμπευσιν και τον εξευτελισμόν της παθούσης» και του επέβαλε ποινές με βάση το Ν. 4000.¹⁰⁴ Σε μια παρόμοια υπόθεση τον Φεβρουάριο του 1965, ένας νεαρός συνελήφθη στην Αθήνα, διότι πρόσβαλε μία κοπέλα σε δημόσιο χώρο επιδεικνυόντάς της τα γεννητικά του όργανα και χρησιμοποιώντας εκφράσεις «εξαιρετικής αισχύρτητος και βαρύτητος, διων χαρακτηρίζεται αυτή και ως κοινή». Και στην περίπτωση αυτή το δικαστήριο δεχόταν πως όλα τα παραπάνω συνιστούσαν πράξεις ικανές να δικαστούν με βάση το ν. 4000, σκεπτικό που ο Άρειος Πάγος με την 91/1967 πράξη του δικαίωσε.¹⁰⁵

Μία άλλη υπόθεση ωστόσο, επρόκειτο να δώσει πολιτικές διαστάσεις στη συζήτηση που αφορούσε τα όρια εφαρμογής του ν. 4000. Το φθινόπωρο του 1965, λίγους μόλις μήνες μετά την πολιτική όξυνση του Ιουλίου, ο υπουργός Συντονισμού και Οικονομικών Κ. Μητσοτάκης, επισκέφθηκε τα Χανιά για να παραστεί ως βασικός ομιλητής σε πολιτική συγκέντρωση που οργανώθηκε στον κινηματογράφο «Πάνθεον». Κατά τη διάρκεια της υποδοχής του, πολλοί νέοι που ανήκαν στη *Δημοκρατική Νεολαία Λαμπράκη*, προέβησαν σε ζωντανές εναντίον του αποδοκιμασίες, οι οποίες και συνεχίστηκαν κατά τη διάρκεια της ομιλίας του. Αυγά και ντομάτες ρίχτηκαν στο αυτοκίνητο του υπουργού και της συνοδείας του, την ώρα που

των ορίων εφαρμογής του Ν.Δ. 4000/1959 και της έννοιας της ιδιαιδούς θρασυτητας. Τα όρια εφαρμογής του άρθρου 181 § 1 Π.Κ.», *Ποινικά Χρονικά, μηνιαίον περιοδικόν* ΙΣΤ' (1966), σελ. 254).

¹⁰⁴ «Νομολογία Αρείου Πάγου: 128/1965», *Ποινικά Χρονικά, μηνιαίον περιοδικόν* ΙΕ' (1965), σελ. 404- 406.

¹⁰⁵ «Νομολογία Αρείου Πάγου: 91/1967», *Ποινικά Χρονικά, μηνιαίον περιοδικόν* ΙΕ' (1965), σελ. 340- 341.

«εφασκέλωναν και έπτυνον τους εις αυτά επιβαίνοντας»¹⁰⁶ φωνάζοντας ρυθμικά φράσεις, όπως «προδότη, κάθαρμα δεν θα περάση ο φασισμός».¹⁰⁷

Το αποτέλεσμα των επεισοδίων αυτών ήταν να συλληφθούν τέσσερις νέοι και να καταδικαστούν, οι τρεις απ' αυτούς σε δέκα μήνες και ο τέταρτος σε επτά μήνες φυλάκιση, με την κατηγορία της περιύβρισης αρχής και της εξύβρισης, σε συνδυασμό με τον νόμο 4000, δεδομένου του ότι οι πράξεις τους συνιστούσαν «εκτροπήν ενέχουσαν επίμονον προκλητικότητα έναντι της κοινωνίας της πόλεως των Χανίων και θρασύτητα των δραστών αντεικειμένην εις το ήθος της ελληνικής νεολαίας».¹⁰⁸ Η παραπάνω απόφαση προκάλεσε αίσθηση καθώς για πρώτη φορά ένας νόμος που ψηφίστηκε με κύριο στόχο την αντιμετώπιση του φαινομένου του τεντιμποϊσμού, εφαρμόζοταν σε δίκες με πολιτικό περιεχόμενο, εγκαινιάζοντας μία πρακτική που στα ταραγμένα χρόνια που μεσολάβησαν ανάμεσα στα «Ιουλιανά» και το απριλιανό πραξικόπημα, θα ήταν αρκετά συχνή: την καταδίκη μελών της ΔΝΛ (Λαμπράκηδων) με βάση το Ν.Δ. 4000.¹⁰⁹

Η εφαρμογή του Ν.Δ. 4000 σε περιπτώσεις, όπως οι παραπάνω, που αφορούσαν είτε την καταδίκη νέων για πράξεις πολιτικού περιεχομένου, είτε την επιβολή ποινής για παραβάσεις που δεν ενείχαν τα βασικά στοιχεία του τεντιμποϊσμού (απουσία εμφανούς κινήτρου, τέλεση μιας παράβασης για λόγους διασκέδασης) υποδηλώνει άλλη μία διάστασή του, που δεν θα πρέπει να μας διαφύγει: οι περιπτώσεις που θα μπορούσαν να δικαστούν με βάση το ν. 4000, ήσαν εν τέλει εξαιρετικά λίγες. Οι στατιστικές του υπουργείου Δικαιοσύνης κατέγραψαν με κάθε λεπτομέρεια τις διαστάσεις του τεντιμποϊσμού στην Ελλάδα για το έτος 1960, χαρτογραφώντας τις παραβάσεις και σκιαγραφώντας έτσι το προφίλ του έλληνα «τεντιμποή».¹¹⁰ Ο

¹⁰⁶ «Νομολογία Αρείου Πάγου: 128/1965», *Ποινικά Χρονικά, μηνιαίον περιοδικόν* ΙΣΤ' (1966), σελ. 225- 227.

¹⁰⁷ Στο ίδιο.

¹⁰⁸ Στο ίδιο.

¹⁰⁹ Το γεγονός αυτό υπενθυμίζει στη συνέντευξη που ευγενικά μου παραχώρησε και ο Θεοτόκης Ζερβός, μέλος του Κεντρικού Συμβουλίου της ΔΝΛ, ο οποίος μάλιστα θυμάται ότι και ο ίδιος καταδικάστηκε με βάση νόμο αυτό (βλ. συνέντευξη Θεοτόκης Ζερβός, 01/07/2004).

¹¹⁰ Το υπουργείο Δικαιοσύνης παρέχει αναλυτικά στοιχεία για το έτος 1960, το πρώτο μετά την ψήφιση του Ν.Δ. 4000 (το οποίο δημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, όπως είδαμε, στις 31/10/1959). Σε ό,τι αφορά τα επόμενα χρόνια, το υπουργείο εντάσσει τις παραβάσεις που δικάστηκαν με βάση το Ν.Δ. 4000 σε μία υπερκείμενη κατηγορία αξιόποινων πράξεων, που ονομάζει «Παραβάσεις

αριθμός των είκοσι οκτώ νέων που καταδικάστηκαν σε ολόκληρη την Ελλάδα το 1960, δηλαδή στην πλήρη ακμή του φαινομένου, φαίνεται πως είναι εξαιρετικά μικρός δεδομένης της διάστασης που έλαβε στον τύπο, αλλά και στο κοινοβούλιο, η σχετική συζήτηση.¹¹¹

Παρά το ότι δεν θα πρέπει να αποκλειστεί η πιθανότητα να ήταν περισσότερα τα περιστατικά του-τεντιμποϊσμού από όσα δικάστηκαν, επομένως καταγράφονται στις στατιστικές του υπουργείου, φαίνεται πως ο μικρός αριθμός τους αποτελεί ένα ισχυρό δεδομένο, το οποίο υιοθέτησαν ακόμη και οι υποστηρικτές της λήψης αυστηρών μέτρων. Στα μέσα της δεκαετίας του '60, ένας από αυτούς, ο προϊστάμενος της Ιατροδικαστικής Υπηρεσίας Αθηνών δήλωνε σε αφιέρωμα της εφημερίδας «Ελεύθερος Κόσμος» ότι η Ελλάδα βρισκόταν σε καλύτερη μοίρα από τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες στον τομέα της εγκληματικότητας των ανηλίκων, γεγονός που απέδιδε στις ευεργετικές συνέπειες που είχε η ψήφιση του ν. 4000.¹¹² Όπως είδαμε, η παραδοχή ότι η νεανική παραβατικότητα ήταν μικρή στον αριθμό, υπήρξε ένα από τα βασικά επιχειρήματα των βουλευτών της ΕΡΕ στη συζήτηση ψήφισης του νόμου το φθινόπωρο του 1959, καθώς η υποβολή και μόνο την άνοιξη του 1959 προσχεδίου για την καθιέρωση αυστηρού νομοθετικού πλαισίου, (εννοείται πως) είχε συντελέσει στη μείωση των κρουσμάτων τεντιμποϊσμού. Φαίνεται πως πέρα από το ρόλο που διαδραμάτισε ο τύπος δίνοντας υπερβολική σημασία και διάσταση σε μεμονωμένα περιστατικά, υπήρχε κάτι περισσότερο, που προκαλούσε έκδηλη ανησυχία.

δ. Μια νεολαία «αποχαλινωθείσα» και «παραστρατημένη»..

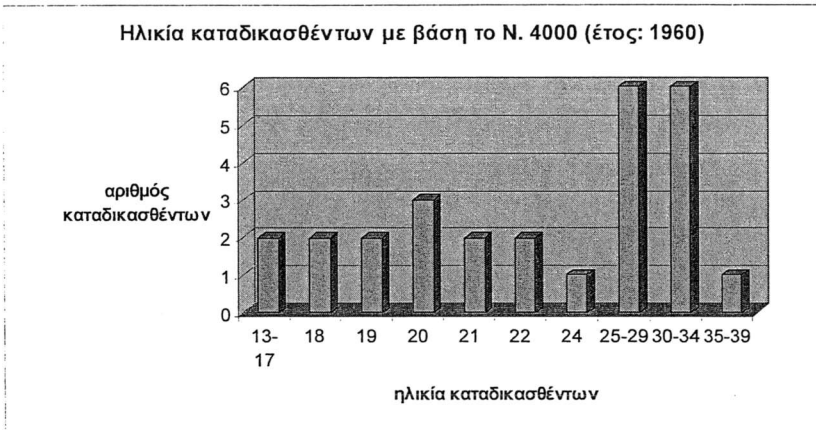
Το 1971, περίπου δώδεκα χρόνια μετά την ψήφιση του ν. 4000, ο Α. Τσιριντάνης στη μελέτη του σχετικά με τα «σύγχρονα προβλήματα της νεολαίας» προχωρούσε σε μια

ειδικών ποινικών νόμων» και αφορούσαν, σύμφωνα με την καταγραφή της στατιστικής του 1957, μια σειρά από ετερόκλητους νόμους και Νομοθετικά Διατάγματα, σχετικά με την Κυριακή αργία, τους αλλοδαπούς, τις παραβάσεις αγορανομικού κώδικα κλπ. Δεδομένου ότι το υπουργείο παρέχει ένα συνολικό αριθμό καταδικασθέντων για παραβάσεις των «ειδικών ποινικών νόμων», δεν είναι δυνατό να εξακριβωθεί μετά το 1960 ο αριθμός που αντιστοιχεί στους καταδικασθέντες με βάση το Ν.Δ. 4000.

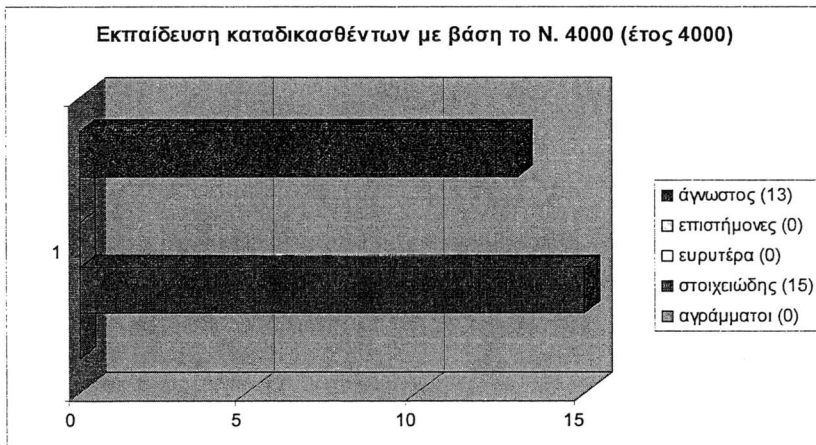
¹¹¹ Σύμφωνα με τα στοιχεία που παρέχει η στατιστική του 1960, οι καταδικασθέντες με βάση το Ν.Δ. 4000 ήταν άτομα που διέπρατταν τις παραβάσεις τους σε αστικές περιοχές (σε πόλεις δηλαδή άνω των 10.000 κατοίκων), τεχνίτες οι περισσότεροι, με στοιχειώδη εκπαίδευση και ηλικία μάλλον όχι και τόσο μικρή (οι δώδεκα από τους είκοσι οκτώ καταδικασθέντες ήταν μεταξύ 25 και 34 ετών). Βλ. σχετικά τα διαγράμματα του κεφαλαίου. Τα στοιχεία έχουν ληφθεί από Εθνική Στατιστική Υπηρεσία της Ελλάδος, *Εγκληματολογική στατιστική: έτος 1960*, Αθήνα 1963.

¹¹² «Μειωμένη η παιδική εγκληματικότητα στην Ελλάδα», *Ελεύθερος Κόσμος*: 02/10/1966.

Διάγραμμα 1



Διάγραμμα 2



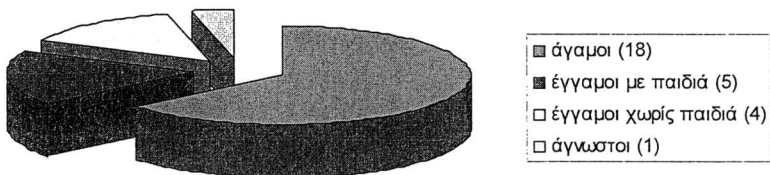
Διάγραμμα 3

**Τόπος κατοικίας καταδικασθέντων με βάση
το Ν. 4000 (έτος 1960)**



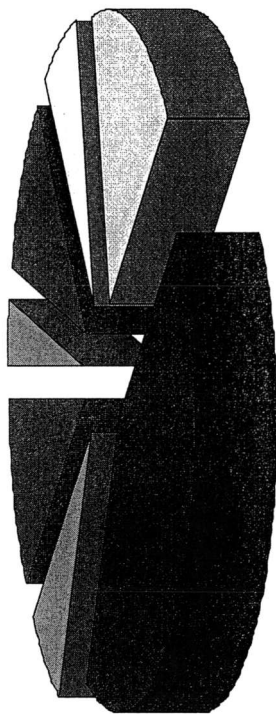
Διάγραμμα 4

**Οικογενειακή κατάσταση καταδικασθέντων
με το Ν. 4000 (έτος: 1960)**



Διάγραμμα 5

Επαγγέλματα καταδικασθέντων με βάση το Ν. 4000 (έτος 1960)



■ Ελευθέρια επαγγέλματα, τεχνικοί και συναφή επαγγέλματα (1)

■ Υπάλληλοι γραφείου (3)

□ Εμπόροι, πωλητές και έτερα συναφή επαγγέλματα (2)

□ Γεωργοί, αλιείς, κυνηγοί, υλοτόμοι και συναφή επαγγέλματα (5)

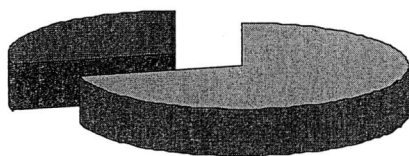
■ Τεχνίτες απασχολούμενοι στη βιοτεχνία και βιομηχανία εν γένει και εργάτες (12)

■ Στρατιωτικοί εν γένει (2)

■ Ανώστου επαγγέλματος (3)

Διάγραμμα 6

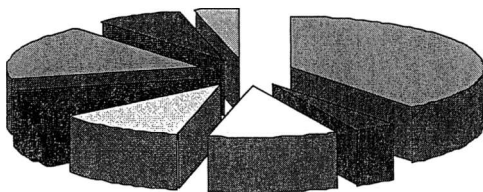
**Τόπος τελέσεως της πράξης (καταδικασθέντες με
βάση το Ν. 4000, έτος: 1960)**



- οικισμός 10.000 κατοίκων και άνω (20)
- οικισμός κάτω των 2.000 κατοίκων (8)

Διάγραμμα 7

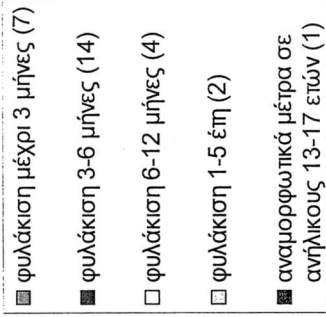
**Καταδικασθέντες με βάση το Ν. 4000 (1960):
Νομός τελέσεως της πράξεως**



- Περιφέρεια πρωτεύουσας (11)
- Αιτωλίας και Ακαρνανίας (1)
- Αρκαδίας (3)
- Αχαΐας (3)
- Θεσσαλονίκης (2)
- Σερρών (5)
- Χανίων (2)
- Λέσβου (1)

Διάγραμμα 3

Επιβληθείσες ποινές με βάση το Ν. 4000 (έτος: 1960)



σύντομη αποτίμησή του. Αναγνώριζε ότι ο τεντιμποϊσμός, όπως αυτός προβλεπόταν από το σχετικό νομοθετικό διάταγμα., ως δηλαδή το σύνολο πράξεων τις οποίες και χαρακτήριζε η «ιδιάζουσα θρασύτητα» και η «έναντι της κοινωνίας προκλητικότητα», ήταν πια ένα φαινόμενο σπάνιο, ωστόσο επεσήμαινε ότι «πέραν από τα όρια του νόμου, μια ψυχολογία θρασύτητος και περιφρονησεως, ιδίως περιφρονησεως των πρεσβυτέρων αλλά και των ομηλικών ακόμη, [...] είναι διάχυτος πλέον».¹¹³ Το φαινόμενο αυτό το χαρακτήριζε «τεντιμποϊσμό υπό την ευρείαν έννοια», το οποίο θεωρούσε ότι εκδηλωνόταν «με την εξεζητημένως ατημέλητον εξωτερικήν εμφάνισιν, με την εκ προθέσεως παραμέλησιν των καλών τρόπων, με την επίτηδες αγροίκον συμπεριφοράν».¹¹⁴

Η άποψη ότι υπήρχε μία βαθύτερη σχέση ανάμεσα στα «αφελή» αδικήματα των τεντιμποϊδων και στο κοινωνικό, οικονομικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής τους, δεν ήταν καινούργια. Το γεγονός ότι ο τεντιμποϊσμός εμφανίστηκε κατά κανόνα σε εύπορες χώρες, όπως οι ΗΠΑ, το Ηνωμένο Βασίλειο ή η Δυτική Γερμανία, υπήρξε εξαρχής ένα δεδομένο άξιο καταγραφής.¹¹⁵ Το ότι οι πρωταγωνιστές τους δεν ανήκαν στις φτωχότερες ομάδες του πληθυσμού, αλλά μάλλον σε αυτές που χαρακτηρίζονταν από οικονομική άνεση, επίσης προκαλούσε έκδηλη αμηχανία.¹¹⁶ Δεδομένου του ότι στην Ελλάδα, όπως και στην Ιταλία,¹¹⁷ η ερμηνεία του τεντιμποϊσμού δεν υπήρξε αποτέλεσμα σοβαρής καταγραφής και ανάλυσης των δεδομένων, αλλά αποκλειστικό προνόμιο -αυτόκλητων συνήθως- παιδαγωγών, εγκληματολόγων, δημοσιογράφων ή δικηγόρων,¹¹⁸ η έννοια του «ηθικής» απέκτησε σύντομα κομβική σημασία στην

¹¹³ Τσιριντάνης Α., ό.π., σελ. 8.

¹¹⁴ Στο ίδιο.

¹¹⁵ «Συνπτώματα βαθιάς κοινωνικής αποσυνθέσεως. Οι Τέντυ Μπούς του Μιλάνου. Εφηβικά χέρια βουτηγμένα στο αίμα», *Αυγή*: 04/10/1959.

¹¹⁶ Βλ. ενδεικτικά «Το άνθος των τέντυ- μπούς ευδοκμεί εις ευπόρους χώρας. Πως εξηγείται από κοινωνιολόγους το φαινόμενον», *Αθηναϊκή*: 21/10/1959 και «Η δράσις των Τέντυ- μπούς στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης. Παιδιά «καλών οικογενειών» οι δράσταί», *Αυγή*: 21/08/1957.

¹¹⁷ Την απουσία κοινωνιολόγων από τη σχετική συζήτηση στην Ιταλία, καθώς και από τα σημαντικότερα συνέδρια που διεξήχθησαν σχετικά με τον *terpismo* διαπιστώνει η Simonetta Piccone χρεώνοντάς την στο γεγονός ότι η κοινωνιολογία τη δεκαετία του '50 και του '60 δεν είχε ακόμη αναπτυχθεί επαρκώς (Piccone Stella S., ό.π., σελ. 159).

¹¹⁸ Βλ. ενδεικτικά, Πυτινέλη- Ποταμιάνου Α., *Η εγκληματικότητα των ανηλικών ως ψυχολογικόν και παιδαγωγικόν πρόβλημα*, Αθήνα 1956, Φύλιπιδου Τ., *Η επίδρασις του κινηματογράφου επί της εγκληματικότητος των ανηλικών*, Θεσσαλονίκη 1952, Κατσαούνη Α., *Επιβλαβής τύπος και παιδική εγκληματικότητα*, Θεσσαλονίκη 1950. Η Πυτινέλη ήταν ψυχολόγος και παιδαγωγός, ενώ οι δύο τελευταίοι συγγραφείς ήταν δικηγόροι.

ερμηνεία του φαινομένου, γεγονός που ο Άρειος Πάγος με την υπ' αριθμόν 77 απόφασή του το 1966 επισημοποιούσε.

Με την απόφασή του αυτή ο Άρειος Πάγος έθετε για πρώτη φορά ως γνώμονα για την εφαρμογή του Ν.Δ. 4000 το αν η παράβαση-ενείχε το χαρακτήρα της «εκτροπής», εάν δηλαδή ερχόταν σε αντίθεση με «το ήθος της ελληνικής νεολαίας και...τας εν γένει παραδόσεις της ελληνικής κοινωνίας».¹¹⁹ Η ένταξη του στοιχείου αυτού στη νομολογία που αφορούσε τον 4000-ήταν σημαντική εξέλιξη. Παρά το ότι η ίδια η έννοια της «θρασύτητας» νομιμοποιούσε ουσιαστικά την αντιμετώπιση ενός αντικειμενικού γεγονότος (της παράβασης δηλαδή) με βάση τη συμπεριφορά του δράστη (το αν υποδύλανε δηλαδή, η παράβαση τη «θρασύτητα» του), επομένως με όρους καθαρά υποκειμενικούς, η παραπάνω απόφαση του Αρείου Πάγου εισήγαγε μία καινούργια διάσταση: θεωρούσε την «εκτροπή» όχι μια απλή απόκλιση από τη νομιμότητα, η οποία βασιζόταν σε πρόσκαιρη «ακρισία» του νέου, αλλά μια μονιμότερη διαταραχή της προσωπικότητάς του, αποτέλεσμα του συνδυασμού «ενδογενούς μειονεξίας» και «δυσμενών-εξωγενών επιδράσεων».¹²⁰

Σύμφωνα με το παραπάνω-σκεπτικό, ο «αποχαλινωθείς» αυτός νέος, όπως τον αποκαλούσε ο Ι. Δασκαλόπουλος, τον οποίο και επιχειρούσε ο νομοθέτης να πλῆξει με το Ν.Δ. 4000, δεν ήταν απλός εκ περιστάσεως παραβάτης, αλλά «εγκληματικός τύπος», δεδομένου ότι πίσω από την ορισμένη παράβασή του κρυβόταν «βαθυτέρα, μονιμωτέρα και μάλλον εκτεταμένη-αλλοίωσις της προσωπικότητος».¹²¹

«Η αλλοίωσις αυτή εκτρέπει τας κατά την νεότητα εν πλησμονή υπάρχουσας και καθ' αυτάς δυσχερώς χαλιναγωγουμένας βιολογικάς και θυμικάς δυνάμεις του ατόμου προς εκδηλώσεις ασυνήθεις εις βιαιότητα, είδος και διάρκεια, ων το κύριον εξωτερικόν γνώρισμα είναι ο εντόνως αντικοινωνικός χαρακτήρ. Ούτως, η αξιόποινος παράβασις [...] αποτελεί χαρακτηριστική εκδήλωσιν της βαθυτέρας αλλοιώσεως της συνόλης προσωπικότητος του ατόμου, αποτελεί προϊόν των ισχυρών-βιολογικών και ψυχικών

¹¹⁹ Δασκαλόπουλος Ι.Μ., «Προσδιορισμός των ορίων εφαρμογής του Ν.Δ. 4000/1959 ...», σελ. 252.

¹²⁰ Στο ίδιο.

¹²¹ Στο ίδιο, σελ. 253.

δυνάμεων προσωπικότητας ηλλοιωμένης και ενδεοῦς ειδικῆς παρατεταμένης αγωγῆς».¹²²

Αυτοῦ του εἶδους ἡ πρόσληψη του τεντιμποῖσμου υπῆρξε ἀπὸ χρόνια ἐμπεδωμένη στη συλλογικὴ ἀντίληψη. Ἡ ἀνάγνωση του ἀθηναϊκοῦ τύπου καταδεικνύει πὼς ἤδη ἀπὸ το 1956 οἱ ὅροι «τεντιμποῖσμός» ἢ «τεντιπόης» δὲν παρέπεμπαν μόνον στις παραβατικὲς πράξεις, ἀλλὰ καὶ σε συμπεριφορὲς φυγόκεντρες ἀπὸ τα καθιερωμένα πρότυπα. Για παράδειγμα, ἡ εφημερίδα «Ἀκρόπολις» ἀναφερόμενη σε κοπέλες που ἀπλῶς χόρευαν δημόσια ροκ ἐν ρολ στη συναυλία που ἔδωσε ἡ μπάντα του «Coral Sea» στο Ζάππειο, θα τονίσει ὅτι στο χορὸ που στήθηκε στὴν Αἴγλη «έλαβον μέρος ἀπρόσκλητες κοπέλλες, του εἶδους των λεγομένων «τέντυ- γκερλς».¹²³ Ἡ «Αυγή» ουσιαστικὰ ἐξίσωνε τοὺς θαυμαστὲς του ροκ ἐν ρολ με τοὺς «τέντυ- μπόνυς», ἀποκαλώντας ἔτσι τοὺς νεαροὺς ἀθηναίους που εἶχαν γεμίσει ἀσφυκτικὰ τον κινηματογράφο «Τιτάνια», για νὰ παρακολουθήσουν κάποια χορευτικὴ ταινία του Έντυ Κωνσταντίν.¹²⁴ Ἡ «Ἀκρόπολις» στο ἀφιέρωμά της στὴν «παραστρατημένη νεολαία» θα ἀναφερθεῖ ἐπανεὶλημμένα στους νέους που παραμελοῦσαν τα μαθήματά τους, σύχναζαν σε κακόφημα στέκια καὶ εἶχαν ἐρωτικὲς σχέσεις, χαρακτηρίζοντας τοὺς «τέντυ- μπόνυς»,¹²⁵ ἐνὸς τοῦ ἰδίου ἀφιέρωμα ὅπου καὶ περιγράφεται κάποιον ἀπὸ τα «σεξουαλικά πάρτυ»,¹²⁶ ὅταν ὁ καθηγητὴς εἰσβάλλει δίχως προειδοποίηση στο σπίτι του καὶ δει-ἐκπληκτος τοὺς νεαροὺς νὰ ἐπιδίδονται σε θωπεῖες, θα ἀναφωνήσῃ με ὀργή: «Ἐξω! [...] Εσεῖς δὲν εἰσαστε παιδιά, εἰσαστε τέντυ- μπόνυς»!¹²⁷

¹²² Στο ἴδιο.

¹²³ «Το προχθεσινὸ Ροκ ἐντ Ρολ στο Ζάππειον», *Ἀκρόπολις*: 23/10/1956.

¹²⁴ «Τέντυ μπόνυς τῆς Ἀθήνας χορεύουν ... στὴν “Τιτάνια”! Το Ροκ –ἐν- Ρολ παίρνει καὶ δίνει», *Αυγή*: 18/10/1956.

¹²⁵ Γράφει σχετικὰ ἡ «Ἀκρόπολις»: «Πιστεύομεν ὅμως ὅτι αὐτὰ τα ... «τέντυ- μπόνυς» ἀποτελοῦν «νοσογόνους πυρήνας» μέσα στα σχολεῖα καὶ ἀσφαλῶς θα μεταδώσουν το μικρόβιο καὶ στους ἄλλους ὅταν δὲν τοὺς τραβήξουμε το αὐτὶ καὶ ὅταν δὲν τοὺς πείσουμε ὅτι αὐτὸ που κάνουν δὲν εἶνε σωστό» («Ὁ Μινώταυρος τῆς διαφθορᾶς που ἀπειλεῖ τα παιδιά μας. Νὰ σώσουμε τον παραστρατημένο μαθητὴ. Κράτος, γονεῖς πρέπει νὰ ἀφυπνισθοῦν», *Ἀκρόπολις*: 14/10/1956).

¹²⁶ Βλ. σχετικὰ τὸ κεφάλαιο «Ἡδονικοὶ ρυθμοί: σεξουαλικὲς διαστάσεις του ροκ ἐν ρολ».

¹²⁷ Παπαταξιάρχης Ε., «Μαθηταὶ καὶ μαθήτριαι γίνονται «καννίβαλοι» στα ἑξάλλα πάρτυ», *Ἀκρόπολις*: 23/10/1956.

Το φθινόπωρο του 1959 η «Αυγή» δημοσίευσε ένα μεγάλο αφιέρωμα στον τεντιμποϊσμό, όπου και παρουσίαζε ενδεικτικά ορισμένα περιστατικά του.¹²⁸ Εάν διαβάσει κανείς προσεκτικά, θα αντιληφθεί ότι τα περισσότερα από αυτά δεν είχαν καμία σχέση με παραβάσεις του Ποινικού Κώδικα. Σε ένα από αυτά μια μητέρα, σύζυγος τραπεζικού υπαλλήλου, όπως -όχι χωρίς νόημα- σημειώνεται, αφηγείται τον τρόπο με τον οποίο «έχασε το κορίτσι της μέσα από τα χέρια της», διαδικασία που, σύμφωνα με την ίδια, ξεκίνησε όταν η μικρή άρχισε από τα δέκα τέσσερα χρόνια της να συμπεριφέρεται σαν μεγάλη:

«Έχει γίνει πιο κοκέττα κι από μεγάλη γυναίκα. Η μέση σφίχτηκε κατά τρόπο ασφυκτικό, τα μαθήματα παραμελήθηκαν, μάδησε τα φρύδια, έβαλε ψηλά τακούνια κι ακούει με ειρωνικό μειδίαμα τις μητρικές συμβουλές. Ζητάει να βγαίνει μόνη της έξω κι' αφήνει να εννοηθεί ότι η μητέρα της είναι καθυστερημένη γιατί δεν μπορεί να προσαρμοσθεί στο πνεύμα της εποχής και δεν της επιτρέπει νά' χει το «αγόρι» της».

Η γυναίκα που αφηγείται το «πάθημά της» δεν παραλείπει να προσθέσει ότι η κόρη της «κάθε απόγευμα πηγαίνει με την παρέα της ν' ακούσει πλάκες του Πρίσλεϋ και να χορέψει «ροκ», ενώ καταθέτει και την έκπληξη που ένωσε όταν η κόρη της, της ζήτησε να εγκαταλείψει το σπίτι, προκειμένου να καλέσει την παρέα της το βράδυ για χορό. «Την μάλωσα» αφηγείται η μητέρα, «εγίναμε ολόκληρη οικογένεια άνω- κάτω, αλλά τι μπορώ να κάνω όταν αυτά τα πάρτυ με τα μισόσβηστα φώτα [...] είναι πλέον τόσο συνηθισμένο πράγμα»;¹²⁹

Στο ίδιο αφιέρωμα, μια άλλη μητέρα φέρεται να κατέθεσε κλαίγοντας το δικό της πάθημα: κάποια μέρα ανακάλυψε συμπτωματικά ότι η κόρη της είχε κρυμμένες μέσα στη σχολική της τσάντα και το βιβλίο του Θουκυδίδη φωτογραφίες «φοβερά- άσεμνες ακόμη και για άνδρες», τις οποίες κοιτούσε μαζί με φίλες της στο σπίτι, την

¹²⁸ «Μια επίκαιρη κοινωνική έρευνα της Αυγής. Τεντιμποϊσμός. Ο κίνδυνος που απειλεί την νεολαία μας. Η νέα μόδα της αγρειότητας με την σφραγίδα Made in USA. Πάρτυ στα σκοτεινά. Ο Θουκυδίδης και οι ...άσεμνες φωτογραφίες. Τέντυ μπύς εν δράσει. Το πλουσιόπαιδο διασκεδάζει», *Αυγή*: 25/09/1958.

¹²⁹ Στο ίδιο.

ώρα που υποτίθεται ότι μελετούσε. Με αφορμή το γεγονός αυτό και κάνοντας έρευνα οι γονείς στις δραστηριότητες της κόρης τους, διαπίστωσαν έκπληκτοι ότι αυτή είχε στησει γύρω τους ένα «σατανικό δίκτυο από ψευτιές».¹³⁰ σύχναζε σε κακόφημα στέκια με κακές παρέες και ήταν τακτικός θαμώνας ενός εξοχικού κέντρου «άντρου των τεντυμπόυδων, όπου νεαροί και νεαρές επιδίδονται με σβυστά φώτα σε διαφόρους χορούς».¹³¹

Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι είναι αμφίβολο εάν όντως συνέβησαν τα περιστατικά αυτά ή συντάχθηκαν από τον αρθρογράφο με σκοπό να αποδώσουν τις απόψεις του επί του θέματος, αυτό που έχει σημασία είναι η ίδια η δημοσίευσή τους ως παραδειγμάτων ενός τεντιμποϊσμού, ο οποίος όχι μόνο εξέφραζε κάτι περισσότερο από τις όποιες (και όσες) παραβάσεις διέπρατταν άτομα νεαρής ηλικίας, αλλά και το οποίο, σε αντίθεση με τον πραγματικό «τεντιμποϊσμό», φαίνεται ότι όντως υπήρξε διαδεδομένο: μια απόκλιση των νέων από την ηθική τάξη των προηγούμενων γενεών και ένα χόσμα ανάμεσα σε αυτούς και τους γονείς τους, το οποίο μόλις έκανε την εμφάνισή του, ανατρέποντας αντιλήψεις και στερεότυπα που αφορούσαν το νέο, τους ρόλους του και τη συμπεριφορά του, γερά θεμελιωμένα.

Δεδομένης της τροπής που είχε λάβει το ζήτημα, η δημόσια συζήτηση σύντομα στράφηκε στην αναζήτηση των αιτιών που είχαν οδηγήσει στο «παραστράτημα» των νέων, ενσωματώνοντας τις περισσότερες φορές αναλύσεις που είχαν γίνει στο παρελθόν και δίνοντάς τους καινούργια διάσταση. Αυτό ακριβώς συνέβη με τον κινηματογράφο, ο οποίος ήδη από την εποχή του Μεσοπολέμου είχε υποδειχθεί ως παράγοντας που μπορούσε να συντελέσει αποφασιστικά στην εκδήλωση όχι απλώς μιας «αντικοινωνικής» συμπεριφοράς, αλλά ακόμη και στην εγκληματικότητα.¹³² Στα

¹³⁰ Στο ίδιο.

¹³¹ Στο ίδιο.

¹³² Σε ό,τι αφορά την Ελλάδα ο δικηγόρος Τηλέμαχος Φυλιππίδης στη μελέτη που δημοσίευσε το 1952 με θέμα τη σχέση του κινηματογράφου με την εγκληματικότητα, παρουσιάζει (αποδεχόμενος εμμέσως) τα πορίσματα του Α. Κουτσομάρη, Διευθυντή της Γενικής Ασφάλειας Αθηνών τον Μεσοπόλεμο, ο οποίος το 1933 είχε παραθέσει σε ένα άρθρο του πολλά περιστατικά τα οποία κατ' αυτόν αποδείκνυν την παραπάνω σχέση. Ένα από αυτά αφορούσε τη σύλληψη από την Ασφάλεια Αθηνών το 1930 δύο αδελφών, οι οποίοι είχαν διαπράξει κλοπές σε εικονοστάσια. Αμφότεροι χαρακτηρίζονταν «τακτικοί θαμώνες των κινηματογράφων», ενώ κάποιο μέλος της σπείρας που είχαν σχηματίσει, συνελήφθη έχοντας στη τσέπη του «30 φωτογραφίας κινηματογραφικών αστέρων». Δύο άλλα αδέρφια, ηλικίας 16 και 17 ετών φέρεται πως είχαν διαπράξει ληστείες μετά φόνου, για τα οποία

μέσα της δεκαετίας του '50, η προβολή της ταινίας «Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα», με τις σκηνές μαθητικής βίας που προέβαλε με τρόπο που δύσκολα μπορούσε να πει κανείς με σιγουριά εάν οι πρωταγωνιστές της γίνονταν αντιληπτοί από το κοινό των τηννέτζερ ως παραδείγματα αποφυγής ή μίμησης, υπήρξε ένα ορόσημο, καθώς είχε ως αποτέλεσμα την (επαν)έναρξη της συζήτησης που αφορούσε το βαθμό σύνδεσης των κινηματογραφικών ταινιών με τη νεανική βία.

Η απαγόρευση της προβολής της στο διεθνές κινηματογραφικό φεστιβάλ της Βενετίας ενίσχυσε τη φωνή όσων υποστήριζαν ότι ο κινηματογράφος αποτελούσε ένα «σχολείον εγκλήματος», από το οποίο ξεπηδούσαν οι περισσότεροι από τους νεαρούς παραβάτες και ότι οι ταινίες με τα πρότυπα συμπεριφοράς που προέβαλαν και τη θεματολογία τους, παρείχαν «παραδείγματα προς μίμηση με αξιοθρήνητα αποτελέσματα».¹³³

Οι απόψεις αυτές αναπαράγονταν διαρκώς από τον αθηναϊκό τύπο, ο οποίος δημοσίευε δίχως ιδιαίτερες επιφυλάξεις σχετικά «πορίσματα έρευνών», όπως αυτό που θεωρούσε την προβολή της ταινίας «Ματωμένος έρωας» υπεύθυνη για την εμφάνιση ενός κύματος εγκληματικότητας στη Σουηδία, πρωταγωνιστές του οποίου υπήρξαν νέοι από δέκα έξι έως είκοσι δύο ετών.¹³⁴ Τα πορίσματα μιας άλλης έρευνας (;) που είχε διεξαγάγει ένας γερμανός βουλευτής, δημοσίευσε στο επίσημο δελτίο της Ιεράς Σύνοδος το 1958, σύμφωνα με την οποία σε τετρακόσιες ταινίες που είχαν προβληθεί στη Βαυαρία σε διάστημα ενός έτους, περιέχονταν τριακόσιοι δέκα φόνοι, εκατό σαράντα ληστείες, τετρακόσιες πέντε μοιχείες, εξακόσιες τέσσερις απάτες και τριάντα τέσσερις εμπρησμοί.¹³⁵ Δεδομένης της παρουσίας πληθώρας σκηνών που

και καταδικάστηκαν σε ισόβια, έχοντας «κυριολεκτικά δηλητηριασθή εκ της παρακολούθησώς των κινηματογραφικών έργων, υπό την ισχυράν επίδρασιν και υποβολήν των οποίων είχαν τελέσει τα εγκλήματα» (Φιλιππίδης Τ., *Η επίδρασις του κινηματογράφου επί της εγκληματικότητος των ανηλίκων*, Θεσσαλονίκη 1952, σελ. 25-27).

¹³³ «Σχολείον εγκλήματος», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 19 (01/10/1957), σελ. 382.

¹³⁴ «Προσπάθεια εξυγίανσεως. Επρωτάθη η δημιουργία διεθνούς επιτροπής ελέγχου των κινηματογραφικών ταινιών. Αι σκηνάι που παρασύρουν εις την ακολασίαν την νεολαίαν», *Το Βήμα*: 14/02/1956.

¹³⁵ «Ανάγκη αυστηρότερου ελέγχου», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 8 (15/03/1958), σελ. 178.

«εξυμνούσαν», όπως έγραφε η «Εκκλησία», «τον εκφυλισμόν και το έγκλημα», οι ταινίες του Χόλιγουντ χαρακτηρίζονταν «σύγχρονα Σόδομα».¹³⁶

Οι επιστημονικές προσεγγίσεις για τη σχέση του κινηματογράφου με τη νεανική παραβατικότητα, συνήθως αποδέχονταν το ότι οι ταινίες αποτελούσαν μια καθοριστική γενεσιουργό αιτία, όχι απλώς της παραβατικότητας, αλλά γενικότερα της «αντικοινωνικής συμπεριφοράς» των νέων. Το 1952, ο δικηγόρος Τηλέμαχος Φιλιππίδης σε μια μελέτη, η οποία εντάχθηκε στα δημοσιεύματα της *Εταιρείας Προστασίας Αποφυλακισμένων Θεσσαλονίκης*, επιχείρησε να τεκμηριώσει την άποψη ότι ο κινηματογράφος ασκούσε σημαντική επίδραση, όχι μόνο στην ψυχολογία του εφήβου, αλλά ακόμη και στη φυσιολογία του. Ο Φιλιππίδης παρουσίαζε μια σειρά δεδομένων, για τα οποία δεν παρείχε την απαραίτητη τεκμηρίωση, τα αποδεχόταν όμως *a priori* ως βάση για την εξαγωγή συμπερασμάτων.¹³⁷

Δέκα χρόνια αργότερα, ένας άλλος δικηγόρος, ο Κωνσταντίνος Βουγιούκας, ασχολούνταν με το ίδιο θέμα μέσα από τις σελίδες των «Ποινικών Χρονικών», αυτή τη φορά όμως και υπό το βάρος της συζήτησης που είχε ανοίξει ο «τεντιμποϊσμός», ο κινηματογράφος-εξεταζόταν όχι ως παράγοντας που οδηγούσε τους νέους στην «εγκληματικότητα», αλλά στην «αντικοινωνική συμπεριφορά».¹³⁸ Ο κινηματογράφος παρουσιαζόταν ως μία μορφή εξάρτησης, αφού σύμφωνα με το συγγραφέα, ο εθισμός του νέου στην παρακολούθηση ταινιών μπορούσε να τον οδηγήσει στην κλοπή, την απάτη, ακόμη και την ομοφυλοφιλία προκειμένου να βρει τα απαραίτητα χρήματα για την πληρωμή του εισιτηρίου. Ο Βουγιούκας (ενδεχομένως, έχοντας στο μυαλό του τα όσα διαδραματίζονταν κατά την προβολή «ροκ εν ρολ» ταινιών) επισήμαινε ότι οι ανήλικοι ήσαν υπεύθυνοι για την εκδήλωση μιας «αντικοινωνικής διαγωγής» εντός

¹³⁶ Στο ίδιο.

¹³⁷ Αποδεχόταν για παράδειγμα ότι ο κινηματογράφος «επιδρά επιβλαβώς επί της οράσεως», δεδομένου ότι, όπως έγραφε, είχε διαπιστωθεί πως πολλοί θεατές κατά την προβολή μιας ταινίας υποφέρουν από λιποθυμίες ή σκοτοδίνες ή ότι η παρακολούθηση κινηματογραφικών ταινιών συνδέεται με την πρόωγη εμφάνιση της ήβης, καθώς «αναφέρονται περιστατικά ανηλίκων, οίτινες μετά την προβολήν λίαν διεγερτικών ταινιών, επεδίδοντο εις πράξεις αναντισμού (Φιλιππίδης Τ., ό.π., σελ. 14-16).

¹³⁸ Βουγιούκας Κ., «Η επίδρασις του κινηματογράφου επί των αντικοινωνικών εκδηλώσεων των ανηλίκων», *Ποινικά Χρονικά, μηνιαίον περιοδικόν* ΙΒ' (1962), σελ. 577- 587.

της κινηματογραφικής αίθουσας, γεγονός που απέδιδε στο ότι πια οι γονείς σπανίως συνόδευαν σε αυτές τα ανήλικα παιδιά τους.¹³⁹

Οι σημαντικότερες επιπτώσεις ωστόσο, εντοπίζονταν για τον Βουγιούκα στο θέμα της υποκίνησης του ερωτικού ενστίκτου και αφορούσαν «παρεκτροπές» που ακολουθούσαν την παρακολούθηση ταινιών. Για τους νεαρούς –άρρενες- θεατές, η συχνότερη εκτροπή (υποτίθεται πως) ήταν η σεξουαλική τους διέγερση, ενώ για τις κοπέλες ο κίνδυνος φαίνεται πως ήταν ακόμη μεγαλύτερος, δεδομένου ότι έπαιρνε τη μορφή της «κάμψεως της αντιστάσεως της θήλεως εις περιπτώσεις προώρων ερωτευομένων αλλήλους ανηλίκων, οίτινες δεν αποκλείεται να φθάσουν και μέχρις εσχάτων, εξερχόμενοι της αιθούσης προβολής».¹⁴⁰

Η άποψη ότι η παρακολούθηση κινηματογραφικών ταινιών μπορούσε να οδηγήσει στην «ανηθικότητα» σύντομα οδήγησε στην απαίτηση για λήψη μέτρων που θα σταματούσαν την κατάσταση αυτή. Η νομοθεσία παρείχε ένα επαρκές πλαίσιο, δεδομένου ότι στη *Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών* έδρευε μια εννιαμελής επιτροπή,¹⁴¹ που έφερε τον τίτλο «Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών», έργο της οποίας ήταν η παρακολούθηση σε δοκιμαστική προβολή όλων των ταινιών, με σκοπό το χαρακτηρισμό αυτών ως κατάλληλων ή ακατάλληλων για ανηλίκους που είχαν συμπληρώσει το δέκατο τέταρτο έτος της ηλικίας τους. Παράλληλα, για όσους ιδιοκτήτες κινηματογραφικών αιθουσών επέτρεπαν σε νέους κάτω των δέκα τεσσάρων να παρακολουθήσουν ταινίες που είχαν χαρακτηριστεί «ακατάλληλες» ή προέβαλαν τρέιλερ από «ακατάλληλες» ταινίες στο διάλειμμα «κατάλληλων» ταινιών, προβλέπονταν αυστηρές ποινές, που κυμαίνονταν από την επιβολή χρηματικής ποινής και το κλείσιμο του κινηματογράφου για κάποιο χρονικό διάστημα, μέχρι τη φυλάκισή τους.

Φαίνεται ωστόσο, ότι στην πράξη παρακάμπτονταν τα όσα όριζε ο νομοθέτης και ο λόγος δεν ήταν τόσο ότι ανήλικοι κάτω των δέκα τεσσάρων παρακολουθούσαν «ακατάλληλες» ταινίες, όσο η δυσκολία να διαπιστωθεί τι ήταν «ακατάλληλο». Η

¹³⁹ Στο ίδιο, σελ. 580.

¹⁴⁰ Στο ίδιο.

¹⁴¹ Τα μέλη της αποτελούνταν από τον προϊστάμενο της αρμόδιας για τον κινηματογράφο μονάδας της *Γενικής Διευθύνσεως Τύπου και Πληροφοριών*, έναν ανώτερο αξιωματικό των σωμάτων ασφαλείας, έναν ανώτερο υπάλληλο του υπουργείου Παιδείας και «εξ προσώπων διαθετόντων ειδικάς γνώσεις και εμπειρίαν εις τα ζητήματα του κινηματογράφου» (στο ίδιο, σελ. 582).

Ιερά Σύνοδος στο επίσημο δελτίο της εξέφραζε συχνά τη δυσαρέσκειά της για το περιεχόμενο των ταινιών θεωρώντας ότι η σύγχρονη κινηματογραφική παραγωγή είχε κατακλυσθεί από «ανηθικούς και εγκληματικούς τύπους ανθρώπων».¹⁴² Δεδομένου του ότι οι σκηνοθέτες δεν επέλεγαν τα «άριστα μοτίβα καλλιτεχνικής δημιουργίας», που πρότεινε η Ιερά Σύνοδος, την «ωραιότητα» δηλαδή-της φύσης, τον «ηρωισμό των μαρτύρων», τη «συναρπαστική ζωή των αγίων», την «τίμια επαγγελματική ζωή» και την «αγνή συζυγική-αγάπη», το επίσημο δελτίο της άφηνε υπαινιγμούς ακόμη και για το έργο της *Επιτροπής Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών*, ζητώντας ουσιαστικότερο έλεγχο και τη συμμετοχή σε αυτήν εκπροσώπων της Εκκλησίας.¹⁴³

Δεν είναι λοιπόν τυχαίο το ότι σε πολλές περιπτώσεις, ιδίως στην ελληνική επαρχία, οι χαρακτηρισμοί της *Επιτροπής Ελέγχου* δεν λαμβάνονταν καν υπόψη, αντίθετα επικρατούσε μία πρακτική καθολικής απαγόρευσης εισόδου στις αίθουσες των κινηματογράφων. Στην Καρδίτσα λ.χ. ο εσωτερικός κανονισμός του Γυμνασίου προέβλεπε ότι «η φοίτησις εις κινηματογράφους και θέατρα επιτρέπεται εφ' όσον το έργον κριθῇ κατάλληλον δια μαθητρίας υπό του συλλόγου των κ.κ. καθηγητών και εις καθαρῶς μαθητικὴν παράστασιν».¹⁴⁴ Με άλλα λόγια, όπως διαπίστωνε στο χρονογράφημά του ο Αλέκος Σακελλάριος που έφερε το θέμα στη δημοσιότητα, «ο κ. Γυμνασιάρχης έχει γράψει στα παληά του παπούτσια τις αποφάσεις μιας ειδικής επιτροπῆς αρμοδίων, που παρακολουθεῖ τις ταινίες και τις χαρακτηρίζει».¹⁴⁵

Η δημοσιότητα που έλαβε η υπόθεση του Γυμνασίου Καρδίτσας στάθηκε η αφορμή για να έρθει στην επιφάνεια μια πρακτική που αποδείχθηκε πως ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στην ελληνική επαρχία. Στους μαθητές του Γυμνασίου της Άμφισσας λ.χ. απαγορευόταν από χρόνια να πηγαίνουν στους κινηματογράφους για να παρακολουθήσουν ακόμη και «κατάλληλες» ταινίες. Στην περίπτωση που κάποιος μαθητής συλλαμβανόταν από τους καθηγητές του εντός της αιθούσης, εφαρμόζονταν ένα μέτρο, όχι και τόσο παιδαγωγικό, καθώς σύμφωνα με τα όσα περιέγραφε σε επιστολή του ένας κάτοικος της Άμφισσας, «[ο μαθητής] περιλούεται υπό ύβρεων

¹⁴² «Ανάγκη ουσιαστικού ελέγχου», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 15 (01/08/1956), σελ. 284.

¹⁴³ Στο ίδιο.

¹⁴⁴ Σακελλάριος Α., «Απαγορεύσεις», *Απογευματινή*: 04/12/1956.

¹⁴⁵ Σακελλάριος Α., «Ο Κινηματογράφος», *Απογευματινή*: 21/11/1956.

και δέρεται γενόμενος αντικείμενον γέλωτος των άλλων θεατών».¹⁴⁶ Το παραπάνω μέτρο δεν ήταν μεμονωμένο, αλλά εντασσόταν σε μια δέσμη απαγορεύσεων οι οποίες είχαν επιβληθεί στους μαθητές, ανάμεσα στις οποίες υπήρχε η απαγόρευση της παραμονής των μαθητών σε ζαχαροπλαστεία, η χρήση ποδηλάτου, η κυκλοφορία μετά από ορισμένη ώρα, τη στιγμή που οι μαθητές όλων των τάξεων, ακόμη και οι τελειόφοιτοι, υποχρεώνονταν να κουρεύονται με την ψιλή μηχανή κάθε πρώτη του μήνα.¹⁴⁷

Δυσμενής επίδραση ανάλογης σημασίας θεωρήθηκε ότι είχαν για την ελληνική νεολαία και τα κόμικς. Το θέμα είχε υποδειχθεί ως ιδιαίτερα σοβαρό ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '50, γεγονός που υπογράμμιζε η δημοσίευση από την *Εταιρεία Προστασίας Αποφυλακισμένων Θεσσαλονίκης* μίας σχετικής έρευνας που πραγματοποίησε ο δικηγόρος Α. Κατσαούνης.¹⁴⁸ Ο περιοδικός τύπος θεωρήθηκε ότι παρείχε στους νέους αρνητικά πρότυπα, τα οποία και καθόριζαν τη συμπεριφορά τους. Συνεχίζοντας μία πρακτική που είδαμε και στην ανάλυση του κινηματογράφου, ο Κατσαούνης βασιζόταν σε ένα σύνολο περιστατικών τα οποία όπως υποστήριζε, αποδείκνυναν την ευθύνη των «φθοροποιών εντύπων» για τη διάπραξη αξιόποινων ποινικά ή αξιοκατάκριτων ηθικά πράξεων.¹⁴⁹

Η σημαντικότερη ωστόσο, παράμετρος για τους επικριτές των κόμικς υπήρξε η επίδραση που είχαν στην εφηβική ψυχή όσα χαρακτηρίζονταν από «ψυχοφθόρο και επιβλαβές περιεχόμενο», δηλαδή όσα προέβαλαν ερωτικά θέματα ή περιείχαν φωτογραφίες γυμνών γυναικών.¹⁵⁰ Περιοδικά όπως το «Φαλιμέντο», η «Τιριτόμπα» και το «Φλουφλού» αναγνωριζόταν πως είχαν τρομακτική επίδραση στη νεολαία, καθώς η κυκλοφορία τους ήταν μεγάλη και γίνονταν ανάρπαστα από τους μαθητές,

¹⁴⁶ Σακελλάριος Α., «Περί ανστηρότητας», *Απογευματινή*: 06/12/1956.

¹⁴⁷ Στο ίδιο.

¹⁴⁸ Κατσαούνης Α., *Επιβλαβής τύπος και παιδική εγκληματικότητα*, Θεσσαλονίκη 1950.

¹⁴⁹ Για παράδειγμα, αναφέρει ότι δύο νέοι 16 και 17 ετών οι οποίοι είχαν συλληφθεί για υπεξαίρεση, ομολόγησαν ότι είχαν λάβει την ιδέα της πράξης τους από το αστυνομικό μυθιστόρημα που είχαν διαβάσει (Κατσαούνης Α., ό.π., σελ. 17) ή ότι ένας δεκαεννιάχρονος από τη Θεσσαλονίκη που είχε συλληφθεί για πρόκληση τραυμάτων με το κυνηγετικό του όπλο, ασχολιόταν μόνο με το κυνήγι και την ανάγνωση του περιοδικού «Μάσκα» (στο ίδιο, σελ. 21- 22).

¹⁵⁰ Για την κάλυψη του θέματος από τον τύπο, βλ. ενδεικτικά, «Τα κόμικς θα απαγορευθούν στην Δανία; Η επίδρασίς των στην ψυχή των παιδιών», *Αυγή*: 21/11/1958, «Τα κόμικς διαφθείρουν την βρετανική νεολαία», *Αυγή*: 26/06/1956, Ποταμιάνος Θ., «Είνε φθοροποιά δια την νεολαίαν τα άσεμνα έντυπα; Κυκλοφορούν ελεύθερα σ' όλον τον κόσμο και έχουν τεραστίαν κατανάλωσιν. Πώς πρέπει να τα αντιμετωπίζουν οι γονείς», *Ακρόπολις*: 14/02/1957.

στους οποίους και κυρίως απευθύνονταν.¹⁵¹ Καθώς η πρακτική της ομαδικής ανάγνωσης και του δανεισμού ήταν εξαιρετικά διαδεδομένη στην επαρχία, αλλά και στις φτωχότερες αστικές περιοχές (ιδίως ανάμεσα στο υπηρετικό προσωπικό), το φαινόμενο θεωρήθηκε πως είχε λάβει ανεξέλεγκτες διαστάσεις.

Η Ιερά Σύνοδος και σε αυτή την περίπτωση υπήρξε ο κύριος υποκινητής των αντιδράσεων. Στις αρχές του 1957 έκανε την εμφάνισή του στα περίπτερα το περιοδικό «Χτυποκάρδυ», ένα πρωτοποριακό για την εποχή του περιοδικό, που κυκλοφόρησε σε τετραχρωμία με ογδόντα τέσσερις σελίδες ύλη.¹⁵² Το ερωτικό περιεχόμενο των σελίδων και οι προκλητικές φωτογραφίες γυναικών στο εξώφυλλο ήταν κάτι το σκανδαλιστικό για τα ήθη της συντηρητικής ελληνικής κοινωνίας. Αυτό όμως που πραγματικά σόκαρε ήταν το γεγονός ότι ο εκδότης του περιοδικού, Ν. Σαλίβερος, είχε πολλές φορές στο παρελθόν δημοσιεύσει βιβλία εκκλησιαστικού περιεχομένου. Η Ιερά Σύνοδος, όχι μόνο κάλυψε το θέμα μέσα από τις στήλες του δελτίου της, αλλά θεώρησε το θέμα τόσο σημαντικό, ώστε να εκδώσει εγκύκλιο, την οποία και κοινοποίησε στο υπουργείο Παιδείας.¹⁵³

Εγκύκλιος 906

Προς τους Σεβασμιωτάτους Ιεράρχες της Εκκλησίας της Ελλάδος.

Ισως να περιήλθεν εις γνώσιν υμών, ότι ο εκδοτικός οίκος «Σαλίβερος», γνωστός δια τας εκδόσεις εκκλησιαστικών βιβλίων, εκδίδει από τινων εβδομάδων, πρωτοφανές εις ανήθικον εμφάνισιν και περιεχόμενον, περιοδικόν δεκαπενθήμερον, φέρον τον τίτλον «Χτυποκάρδυ», το οποίον καθ' ας έχει πληροφορίας η Ιερά Σύνοδος, γίνεται ανάπαστον υπό της νεότητος και δη της μαθητιώσης τοιαύτης, αμφοτέρων των φύλων. Η δε εκ της αναγνώσεως του ρυπαρογραφήματος τούτου προκαλουμένη ηθική φθορά δεν δύναται να υπολογισθή.

[...]

¹⁵¹ Ο Κατσαούνης περιλαμβάνει ως τεκμήριο τη μαρτυρία φύλου του, καθηγητή σε επαρχιακό Γυμνάσιο, σύμφωνα με την οποία «τα φύλλα του «Φαλμέντου» διαβάζονταν μετά το πέρας των μαθημάτων ομαδικά και σε ειδικούς χώρους «ώστε η ανάγνωσής του να υποβοηθή την εκδήλωσιν του ερωτισμού» (στο ίδιο, σελ. 18).

¹⁵² Βλ. Πακουμάκη Π., «Αρχεδιακά: Χτυποκάρδυ», *Το Βήμα*: 01/04/2001.

¹⁵³ «Εγκύκλιος 906», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 12 (01/06/1957), σελ. 231.

Με την εγκύκλιο αυτή η Ιερά Σύνοδος καλούσε ιερείς, δασκάλους και ιεροκήρυκες να αποτρέψουν τους μαθητές από την ανάγνωση του περιοδικού και να συνεργαστούν με τις τοπικές δικαστικές αρχές «προς καταπολέμησιν του κακού τούτου, το οποίον δέον να σημειωθή ότι δεν είναι μικράς σημασίας», επιστούσε όμως την προσοχή τους στη διαχείριση του θέματος, ώστε να μην προκληθούν αντίθετα αποτελέσματα.¹⁵⁴

Παρά την απαγόρευση της κυκλοφορίας του περιοδικού «Χτυποκάρδι» ύστερα μόλις από είκοσι οκτώ τεύχη, το «πρόβλημα» δε σταμάτησε να υφίσταται. Η νεολαία επιζητούσε να διαβάσει τέτοια έντυπα, την απήχηση των οποίων, όπως είδαμε, αναγνώριζε τόσο η Ιερά Σύνοδος, όσο και ο Α. Κατσαούνης επτά χρόνια νωρίτερα, γεγονός που ίσως να εξηγεί για ποιο λόγο, παρά το πλήθος των δικαστικών διώξεων που υπέστη ο Ν. Σαλιβέρος, άλλα περιοδικά παρέλαβαν τη σκυτάλη τα επόμενα χρόνια, όπως το «Στριπ- της» και το «Τιπ- Τοπ».¹⁵⁵ Στις 31 Αυγούστου του 1957 η Ιερά Σύνοδος απέστειλε στην Προεδρία της Κυβέρνησης συνοδικό έγγραφο, στο οποίο ανέλυε την κατάσταση, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί τους τελευταίους μήνες, κρούοντας τον κώδωνα του κινδύνου σχετικά με τα αποτελέσματα αυτής «της ασυστόλου ρυπαρογραφίας», την οποία χαρακτήριζε «πρωτοφανή πορνογραφία».¹⁵⁶ Ο νέος αρχιεπίσκοπος Αθηνών Θεόκλητος, είχε ενθρονιστεί μόλις είκοσι ημέρες νωρίτερα, στις 11 Αυγούστου¹⁵⁷ και καθώς η αποστολή του συνοδικού αυτού εγγράφου υπήρξε από τις πρώτες του ενέργειες, η σοβαρότητα της επιρροής που ασκούσαν σύμφωνα με την Ιερά Σύνοδο τα «ρυπαρά έντυπα» στη νεολαία, υπογραμμιζόταν ακόμη περισσότερο και η επαναφορά της «ηθικής» στη ζωή των νέων γινόταν άμεση προτεραιότητα.

Πράγματι, στην τελετή της ενθρόνισής του ο Θεόκλητος είχε κάνει ειδική αναφορά στην παρουσία στη χώρα μιας καινοφανούς κρίσης, η οποία διαπίστωνε πως ήταν όχι οικονομική και υλική αλλά κυρίως «ηθική».¹⁵⁸ Εκκλησιαστικοί παράγοντες απέδιδαν την κρίση αυτή στη σκληρή εμπειρία του πολέμου και κυρίως του εμφυλίου, η οποία θεωρήθηκε ότι είχε οδηγήσει σε μια πρωτοφανή κατάλυση της

¹⁵⁴ Στο ίδιο.

¹⁵⁵ Βλ. Βλ. Πακουμάκη Π., «Αρχαιακά: Χτυποκάρδι», *Το Βήμα*: 01/04/2001.

¹⁵⁶ «Συνοδικό έγγραφο», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 19 (01/10/1957).

¹⁵⁷ Ο Θεόκλητος έλαβε τη θέση του αρχιεπισκόπου Δωροθέου, ο οποίος αποδήμησε στις 26/07/1957.

¹⁵⁸ Σπεράντσας Θ., «Η ηθική κρίσις και η θεραπεία της», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 19 (01/10/1957).

«κοινωνικής πειθαρχίας» και της «ηθικής ευκοσμίας και ευπρέπειας».¹⁵⁹ Η άποψη αυτή δεν εκκινούσε από αποκλειστικά θεολογικές οπτικές. Ο Κ. Γαρδίκας, εκ των κορυφαίων εγκληματολόγων της εποχής, είχε δημοσιεύσει το 1956 άρθρο στο οποίο επισήμαινε ότι η πολεμική αναστάτωση είχε οδηγήσει σε όλες τις εμπλεκόμενες χώρες σε άνοδο της εγκληματικότητας, τόσο στον Πρώτο, όσο και στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο· σε ό,τι μάλιστα αφορά την εγκληματικότητα των ανηλίκων, απέδιδε την εξέλιξη αυτή στη χαλάρωση της επίβλεψής τους, στην κατάλυση των οικογενειακών δεσμών λόγω της επιστράτευσης των ανδρών και στο ότι απέκτησαν – σε πολλές χώρες – για πρώτη φορά εισόδημα λόγω του ότι οι περισσότεροι από αυτούς εργάστηκαν στην πολεμική βιομηχανία.¹⁶⁰

Ο πόλεμος λουπόν με την κατάλυση της κοινωνικής «πειθαρχίας» που έφερε, θεωρήθηκε πως είχε δημιουργήσει πρόσφορο έδαφος για να εκδηλωθούν τα φαινόμενα «σήψης» που χαρακτήριζαν τη νεολαία τη μεταπολεμική εποχή. Υπήρχε ωστόσο, μία ακόμη παράμετρος η οποία υποστηρίχθηκε πως είχε καθοριστική σημασία ώστε να δημιουργηθεί και στην Ελλάδα μια νεολαία «παραστρατημένη» και αυτή, σύμφωνα με τους σχολιαστές, ήταν η ενσωμάτωση στην καθημερινότητα στοιχείων από το δυτικό τρόπο ζωής. Ένας «παραστρατημένος» νέος θεωρήθηκε πως ήταν το «παραχαϊδεμένο» παιδί που είχε μεγαλώσει. Και ένα «παραχαϊδεμένο παιδί» μεγάλωνε συνήθως μέσα σε ένα «χαλαρό οικογενειακό περιβάλλον». Καινοφανείς όροι οι παραπάνω, χρησιμοποιήθηκαν εκτεταμένα από τα μέσα της δεκαετίας του '50 δηλώνοντας μία σημαντική ανατροπή που φαινόταν να εξελίσσεται στην ελληνική κοινωνία και αφορούσε τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούσε έως τότε η οικογένεια και τους ρόλους των μελών της.

Η αδιαφορία των γονέων για την ανατροφή των παιδιών τους θεωρήθηκε πως ήταν η βασική αιτία για την εκδήλωση «αντικοινωνικών» συμπεριφορών εκ μέρους τους, όπως και το γεγονός ότι έχοντας μεγαλύτερες οικονομικές δυνατότητες και μπορώντας να ικανοποιήσουν τις επιθυμίες των παιδιών τους, οι γονείς φαινόταν να έχουν άρει τη μεταπολεμική περίοδο όλες τις απαγορεύσεις και τους κανόνες που οι

¹⁵⁹ Στο ίδιο.

¹⁶⁰ Γαρδίκας Κ., «Η επίδραση του πολέμου επί την εγκληματικότητα», *Ποινικά Χρονικά, μηνιαίον περιοδικόν* ΣΤ' (1956), σελ. 425.

παλαιότερες γενιές θεωρούσαν απαράβατους.¹⁶¹ Το γεγονός ότι ο τεντιμποϊσμός, είτε στην «παραβατική» του μορφή, είτε ως συμπεριφορά ηθικά «μη αρμόζουσα», συνδέθηκε με εκείνες τις πληθυσμιακές ομάδες που τη δεκαετία του '50 μάλλον απολάμβαναν υψηλό βιοτικό επίπεδο, παρά χαρακτηρίζονταν από οικονομική ένδεια, δεν υπήρξε τυχαίο.

Ακόμη μεγαλύτερη ανησυχία προκαλούσε η διαπίστωση ότι τα παιδιά άρχιζαν να λαμβάνουν αποφάσεις για την καθημερινότητά τους ερήμην των γονιών τους αδιαφορώντας γι' αυτούς, ενώ μάλιστα πολλές φορές η κατάσταση αυτή δε φαινόταν να ενοχλούσε την οικογένεια, αλλά αποτελούσε μάλλον συνειδητή επιλογή της. Πρότυπο για την εξέλιξη αυτή θεωρήθηκε πως είχε σταθεί η αμερικανική οικογένεια,¹⁶² η οποία για τους επικριτές του «μοντέρνου» μοντέλου που πρέσβευε, χαρακτηριζόταν από μία πλήρη και πρωτοφανή σύγχυση, αποτέλεσμα των οποίων ήταν ο πατέρας να μην είναι όπως παλαιότερα «μια δύναμις εις το σπίτι», το παιδί να μένει χωρίς την αναγκαία επίβλεψη και να παρασύρεται από τους πλείστους σύγχρονους πειρασμούς.¹⁶³

«Επηρεάζονται τα πολύ μικρά παιδάκια μας από τις μόδες, τους συρμούς και τους χαλαρούς ηθικούς ρυθμούς της εποχής μας; Μπήκαν στο ελληνικό σπίτι οι νέοι τρόποι ζωής; Υπάρχει διάβρωση στο οικογενειακό περιβάλλον και σε ποιο βαθμό προσβάλλονται τα παιδάκια από 5 μέχρι 12 ετών από τα νέα ανάρμοστα ήθη που απειλούν τη νεότητα του τόπου μας;» αναρωτιόταν από τις στήλες της «Αυγής» ο Νίκος Γλαύκος.¹⁶⁴ Η απάντηση που ο ίδιος έδινε ήταν θετική και επιβεβαίωνε ένα από τα πλέον προσφιλή σημεία σύγκλισης όσων αντιμάχονταν την ενσωμάτωση στοιχείων του δυτικού τρόπου ζωής στην ελληνική κοινωνία: ότι δηλαδή η σύγχρονη ελληνική αστική οικογένεια με το αφήνει ολοένα και περισσότερα περιθώρια

¹⁶¹ Βλ. Παυλίδου-Κ., «Παραχαϊδεμένα παιδιά», *Ραδιοπρόγραμμα. Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 259 (15/05/1955).

¹⁶² Ο Δ. Ψαθάς σε ένα του χρονογράφημα υποστήριζε την άποψη ότι στην Αμερική «το παιδί είναι ο αφέντης». Περιελάμβανε μάλιστα την άποψη ενός ευρωπαίου συγγραφέα, ο οποίος φέρεται ότι δήλωσε γυρνώντας από τις ΗΠΑ ότι πολλά πράγματα του προξένησαν εντύπωση στο ταξίδι του, αλλά περισσότερο απ' όλα ο τρόπος με τον οποίον οι γονείς υπακύνε στα παιδιά τους! (Ψαθάς Δ., «Εύθυμα και σοβαρά: Ελεύθερα Νειάτα», *Τα Νέα*: 03/07/1957).

¹⁶³ «Ραδιοφωνικό Συμπόσιο: προβλήματα της εφηβικής ηλικίας», *Ραδιοπρόγραμμα. Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 151 (07/11/1965), σελ. 5.

¹⁶⁴ «Η αποσυνθετική τέφρα των νέων ηθών. Πολύ μεγάλοι κίνδυνοι για πολύ μικρά παιδιά», *Αυγή*: 15/08/1957.

ελευθερίας στα παιδιά της τα-οδηγούσε μοιραία στο «παρασπράττημα». Ο Ν. Γλαύκος διαπίστωνε ότι η λέξη «απαγορευμένο» ήταν άγνωστη στα παιδιά της εποχής του, καθώς αυτά γνώριζαν ήδη ό,τι «ακατάλληλο» υπήρχε:

«Ξέρουν τις εκρηκτικές πρωταγωνίστριες και τις γυμνές νουμερίστριες. [...] Ξέρουν τα καλλιστεία με μαγιό ή τουαλέττα. Μιλούν για «Ριφιφί» με υπονοούμενα. Και προπαντός τα πήρε και τα σήκωσε ο αέρας του «Ροκ εν Ρολ» και στον πιο ακραίο συνουικισμό...»¹⁶⁵

Απόψεις όπως η παραπάνω υπήρξαν ιδιαίτερα δημοφιλείς στα τέλη της δεκαετίας του '50. Η ελευθερία που έδιναν οι γονείς στα παιδιά τους αποτέλεσε αντικείμενο έντονης κριτικής, καθώς φαινόταν να συνδέονται με πρωτόγονες ανατροπές στις συνήθειες και τις ισορροπίες της ελληνικής οικογένειας. Για κάποιους, όπως ο Δημήτρης Ψαθάς, τα νέα αυτά ήθη επρόκειτο να επιφέρουν καταστρεπτικά αποτελέσματα, γιατί σύντομα θα προκαλούσαν στους νέους –και ιδίως στις κοπέλες– απογοήτευση και «διαφθορά του μυαλού» τους.¹⁶⁶ Κριτικάροντας ό,τι αποκαλούσε «προοδευτικές ιδέες» (χειραφέτηση, ανεξαρτησία, ανάπτυξη προσωπικότητας) και επισημαίνοντας ότι αυτές έρχονται από την Αμερική με μουσική τους υπόκρουση το ροκ εν ρολ,¹⁶⁷ ο Ψαθάς ερχόταν σε ταύτιση με την Εκκλησία, η οποία στηλίτευε τη χαλάρωση των ηθών της σύγχρονης ελληνικής οικογένειας και την ελάττωση της επίβλεψης των παιδιών, φαινόμενα στα οποία απέδιδε τα όποια κρούσματα τεντιμποϊσμού έκαναν την εμφάνισή τους στις στήλες των αθηναϊκών εφημερίδων.¹⁶⁸ Οι «προοδευτικές ιδέες» και ο δυτικός τρόπος ζωής υποδεικνύονταν ως η «πηγή του κακού», ενώ η

¹⁶⁵ Στο ίδιο.

¹⁶⁶ Έγραψε σχετικά ο Δημήτρης Ψαθάς: «Η αντιγραφή –για την ακρίβεια ο πιθηκισμός– των αμερικανικών ηθών, είναι πραγματικά καταστρεπτικός για τον τόπο μας, γιατί στέκεται στο αέρα. Δεν βγαίνει από την γη μας. Προϊόντα της πλούσιας αμερικανικής γης είναι τα ήθη των Αμερικανών. Η μεταφορά των ηθών αυτών σε μας, εν ονόματι του πνεύματος της προόδου, αφαιρεί από τα νειάτα μας τις σωστές αρχές του προσανατολισμού και τα κάνει να παραπαίουν μέσα σε ένα αδιέξοδο διαφθοράς και χυλίων παρεξηγήσεων» (Ψαθάς Δ., «Εύθυμα και σοβαρά: Πιθηκισμοί», *Τα Νέα*: 04/07/1957).

¹⁶⁷ Στο ίδιο.

¹⁶⁸ «Δείγμα βαθυτάτης κρίσης», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 06 (15/03/1959).

επιστροφή στις επιταγές της ορθόδοξης παράδοσης προβαλλόταν ως η μόνη αξιόπιστη εναλλακτική λύση που θα μπορούσε «να σώσει τη νεολαία».¹⁶⁹

Η μετατόπιση της δημόσιας συζήτησης σχετικά με τα αίτια που οδηγούσαν στο «παραστράτημα» των νέων, από τη μελέτη των κοινωνικών ή οικονομικών τους προϋποθέσεων, στη «χαλάρωση των ηθών» που εννοείται πως χαρακτήριζε τη σύγχρονη εποχή, καθιστούσε τον «κίνδυνο» πιθανό για κάθε ελληνικό σπίτι, καθώς θεωρήθηκε πως όλα τα παιδιά ήταν ευεπίφορα στην «παραβατικότητα».¹⁷⁰ Το νεανικό παραστράτημα ξέφευγε εντελώς από τις μικροπαραβάσεις που διέπρατταν οι «τεντιμπόδες», και εξελισσόταν σε μια πραγματικότητα που εν τέλει αφορούσε κάθε ελληνική οικογένεια.

Κάτω από την επιρροή του κινηματογράφου, των κόμικς και πάνω απ' όλα του ροκ εν ρολ, ένας νέος τύπος εφήβου φαινόταν να εμφανίζεται στα τέλη της δεκαετίας του '50 έχοντας τα δικά του γούστα και για πρώτη φορά τους δικούς του αισθητικούς και ενδυματολογικούς κώδικες. Αυτός ο χαρακτηριστικός νέος των δέκα επτά ετών, σύμφωνα με μια περιγραφή που επιχειρεί η «Αυγή», φορούσε πουκάμισο εμπριμέ ξεκούμπωτο σχεδόν ως τη μέση, παντελόνι ψαράδικο και στενό, γυρισμένο στα μπατζάκια, αλυσιδίτσα κρεμασμένη από το λαιμό με σταυρουδάκι, ήταν «χαρτζιλικωμένος» και θεωρούσε απαραίτητα προσόντα του την καλή γνώση του ροκ εν ρολ, το ύφος του σκληρού και την πόζα του Τζέιμς Ντην.¹⁷¹ Σε μια κίνηση γεμάτη συμβολικό περιεχόμενο που μάλλον έχει υποτιμηθεί λόγω της μεγάλης εντύπωσης που προκάλεσε το κούρεμα με την ψιλή μηχανή και η διαπόμπευση, οι αστυνομικές όταν συνέλαβαν τους «τέντυ- μπόνους» τον Σεπτέμβριο του 1958, έκριναν απαραίτητο να τους κόψουν με ψαλίδι τα «περισσέματα» των «αμερικάνικου τύπου» τζην παντελονιών τους.¹⁷²

¹⁶⁹ «Αι προοδευτικαί ιδέαι», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 08 (15/04/1960).

¹⁷⁰ Άποψη την οποία είχε εισαγάγει σε θεωρητικό επίπεδο ο Talcott Parsons στις ΗΠΑ, ήδη από το 1942 με τη δημοσίευση του άρθρου του «Age and Sex in the Social Structure of the United States» (βλ. σχετικά Gilbert J., ό.π., σελ. 74- 75).

¹⁷¹ «Που οδηγεί ο αμερικανικός τρόπος ζωής. Παραστρατημένη εφηβεία. Ο έφηβος του 1957.

Σφαιριστήρια και μαϊζόν ντε ραντεβού. Πώς δημιουργούνται οι «σκληροί» άνδρες. Έλλειψις αγωγής και αδιαφορία του κράτους», *Αυγή*: 10/09/1957.

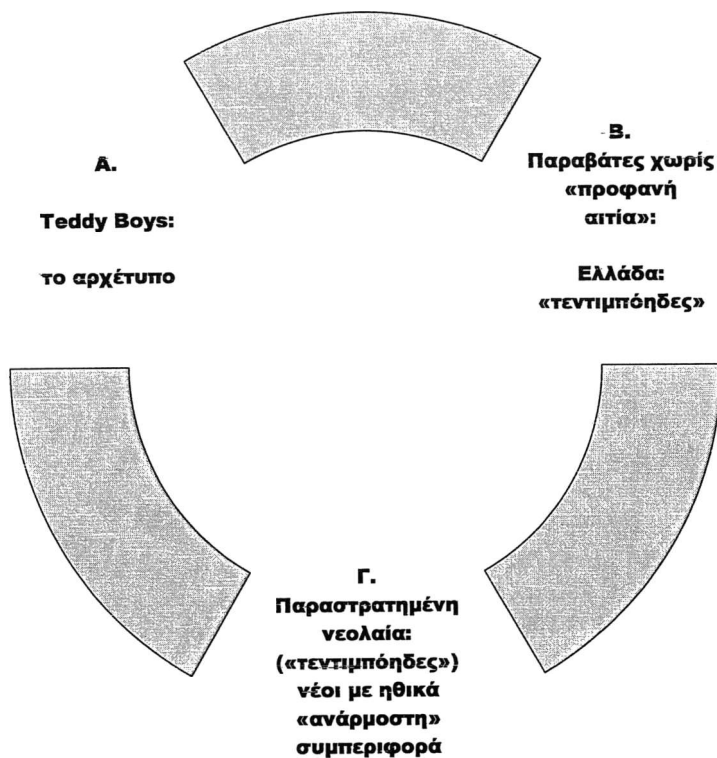
¹⁷² «Στους κεντρικούς δρόμους της Αθήνας. Οι τέντυ μπόνους διαπομπεύονται. Ηρώες αλληπαλλήλων επεισοδίων», *Αυγή*: 04/09/1958.

Συνοψίζοντας. Στα τέλη της δεκαετίας του '50 η ελληνική κοινωνία φαίνεται πως τρομοκρατήθηκε από την εμφάνιση ενός κύματος παραβατικότητας, αρχέτυπο της οποίας στη συλλογική συνείδηση υπήρξε ο βρετανικός «τεντιμποϊσμός». Η διεθνής διάσταση του φαινομένου και η κάλυψη που έλαβαν από τον τύπο ορισμένα περιστατικά προκάλεσαν τόση ανησυχία, ώστε η ελληνική κυβέρνηση κάτω από την πίεση της «κοινής γνώμης» να παρέμβει λαμβάνοντας νομοθετικές πρωτοβουλίες για την αντιμετώπιση του φαινομένου. Ωστόσο, δεδομένης της μικρής διάρκειας που (αποδείχθηκε πως) είχε τελικά η νεανική παραβατικότητα, αυτό που φαίνεται ότι πραγματικά ανησυχούσε την ελληνική κοινωνία δεν ήταν ορισμένες -ασήμαντες τις περισσότερες φορές- παραβάσεις, αλλά η ανάδυση μιας νεολαίας με πρακτικές και συμπεριφορές ποινικά μη αξιόποινες, ηθικά όμως «ανάρμοστες», βασική επιρροή των οποίων θεωρήθηκε πως υπήρξε το ροκ εν ρολ.¹⁷³ Τελικά, όπως έγραφε η «Αυγή» το 1958 επιχειρώντας να δώσει έναν ορισμό στο φαινόμενο, ο τεντιμποϊσμός δεν ήταν τίποτε άλλο από τη διάπραξη αδικημάτων χωρίς οικονομικό ή άλλο όφελος, «αλλά απλώς και μόνο για την ικανοποίησιν έξεων που αποκτώνται από το «ροκεντρολικό» κλίμα της εποχής».¹⁷⁴

¹⁷³ Ο Θεοφύλακτος Παπακωνσταντίνου έγραφε ότι το ροκ εν ρολ αποτελούσε «συμπυκνωμένη έκφραση των αρνητικών διαθέσεων της εποχής» και προειδοποιούσε για τις συνέπειες που επρόκειτο να έχει «επί της ανεργαστίστου ψυχολογίας της νεότητος το υποβλητικόν αυτό σφυροκόπημά της με τους πρωτογόνους ρυθμούς της ζούγκλας» (Παπακωνσταντίνου Θ., «Το τέλος του ροκ», *Εικόνες* 118 (27/01/1958), σελ. 8)

¹⁷⁴ «Μια επίκαιρη κοινωνική έρευνα της Αυγής. Τεντιμποϊσμός. Ο κίνδυνος», *Αυγή*: 25/09/1958.

Σχήμα 1
Η κατασκευή του τεντιμποϊσμού στην Ελλάδα



5. «Ανέστησαν το ροκ...»: η τομή των γιεγιέδων.

Η δημιουργία της βρετανικής ροκ εν ρολ σκηνής

Η «κοτρόνα που έριξε τη τζαμαρία...»

Οργισμένα νιάτα: α. ηδονισμός

Οργισμένα νιάτα: β. αυθάδεια

α. Η δημιουργία της βρετανικής ροκ εν ρολ σκηνής.

Το χειμώνα του 1960 ένα από τα σπουδαιότερα συγκροτήματα της εποχής, οι Shirelles,¹ είδαν για πρώτη φορά ένα τραγούδι τους να κατακτά την αμερικανική νεολαία και να «αναπαύεται» στην κορυφή του καταλόγου επιτυχιών. Η επιτυχία αυτή δεν ήταν τυχαία, καθώς το τραγούδι *Will You Love Me Tomorrow* εξέφραζε με ιδανικό τρόπο τις ανησυχίες μίας γενιάς, οι οποίες φαινόταν να εξαντλούνται σε ρομαντικά ερωτήματα, όπως αυτό που είχαν τοποθετήσει οι Shirelles στον τίτλο του τραγουδιού τους. Οκτώ χρόνια αργότερα, δύο από τις πιο αγαπημένες μπάντες της νεολαίας μιλούσαν για επανάσταση (οι Μπητλς στο *Revolution*) και υποδείκνυαν το ροκ εν ρολ ως μία προοπτική ισοδύναμη της οδομαχίας (οι Ρόλλινγκ Στόουνς με το *Street Fighting Man*).²

Η απόσταση ανάμεσα στις δύο πραγματικότητες (μουσικές, στιχουργικές, αλλά κυρίως κοινωνικές) που αντανάκλουσε από τη μία η επιτυχία του αμερικανικού κουαρτέτου με τις εφηβικές, «αθώες» ανησυχίες του και από την άλλη οι συνθέσεις των δύο βρετανικών συγκροτημάτων, οι οποίες σύντομα αναδείχθηκαν ως η μουσική επένδυση ενός κοινωνικού προβληματισμού που φλέεταρε με τον ακτιβισμό, ήταν τεράστια. Το γεγονός αυτό υπογράμμιζε με εμφαντικό τρόπο τις αλλαγές που εν τω μεταξύ είχαν λάβει χώρα, τόσο στο σημασιολογικό περιεχόμενο του ροκ εν ρολ, όσο και στην κοινωνία την ίδια.

¹ Οι Shirelles σχηματίστηκαν το 1957 στη Νέα Υόρκη και η βασική τους σύνθεση αποτελείτο από τέσσερις κοπέλες, τις Shirley Reeves, Addie Harris, Dorris Kenner Jackson και Beverly Lee. Γνώρισαν τεράστια επιτυχία ανάμεσα στο 1960 και το 1963, καθώς οι συνθέσεις τους που ασχολούνταν με τον «αγνό» εφηβικό έρωτα και τα βάσανά του, υπήρξαν εξαιρετικά αγαπητές στους τινέιτζερ της εποχής. Η ιδιαίτερη τεχνική που τις χαρακτήριζε, η συχνή χρήση των ερωταποκρίσεων και η αξιοσημείωτη αυθεντικότητα στην έκφραση των εφηβικών ανησυχιών υπήρξαν βασική επιρροή για πλήθος καλλιτεχνών, όπως οι Μπητλς που το 1963 διασκεύασαν τη μεγάλη επιτυχία των Shirelles *Baby It's You*. Το *Will You Love Me Tomorrow* υπήρξε το πρώτο τραγούδι γυναικείου συγκροτήματος, το οποίο έφτασε στην κορυφή του καταλόγου επιτυχιών (βλ. σχετικά «Performers: The Shirelles», στο <http://www.rockhall.com/hof/inductee.asp?id=186>, τελευταία επίσκεψη: 05/05/2005).

² Το *Revolution* εντάχθηκε στο «White Album» των Μπητλς που κυκλοφόρησε το 1968, ενώ το *Street Fighting Man* (μία σύνθεση των Mick Jagger και Keith Richards) ηχογραφήθηκε την άνοιξη του 1968 και εντάχθηκε στο LP «Beggars' Banquet» που κυκλοφόρησε την ίδια χρονιά.

<i>Will You Love Me Tomorrow</i>	<i>Revolution</i>	<i>Street Fighting Man</i>
<i>Tonight you're mine, completely You give your soul so sweetly Tonight the light of love is in your eyes But will you love me tomorrow</i> <i>Is this a lasting treasure Or just a-moment's pleasure Can I believe the magic in your sights And will you love me tomorrow</i> <i>Tonight with words unspoken You say that I'm the only one But will my heart be broken When the night meets the morning sun</i> <i>I'd like to know if your love Is a love I can be sure of So tell me now and I won't ask again Will you still love me tomorrow Will you still love me tomorrow Will you still love me tomorrow</i>	<i>You say you want a revolution Well you know We all want to change the world You tell me that it's evolution Well you know We all want to change the world But when you talk about destruction Don't you know you can count me out Don't you know it's gonna be alright Alright Alright</i> <i>You say you got a real solution Well you know We'd all love to see the plan You ask me for a contribution Well you know We're doing what we can But when you want money for people with minds that hate All I can tell you is brother you have to wait Don't you know it's gonna be alright Alright Alright</i> <i>[...]</i>	<i>Ev'rywhere I hear the sound of marching, charging feet, boy 'Cause summer's here and the time is right for fighting in the street, boy But what can a poor boy do Except to sing for a rock 'n' roll band 'Cause in sleepy London town There's just no place for a street fighting man No</i> <i>Hey! Think the time is right for a palace revolution 'Cause where I live the game to play is compromise solution Well, then what can a poor boy do Except to sing for a rock 'n' roll band 'Cause in sleepy London town There's no place for a street fighting man No</i> <i>[...]</i>

Η παραπάνω εξέλιξη διέψευδε κατηγορηματικά όσους στα τέλη της δεκαετίας του '50 είχαν κάνει λόγο για το οριστικό –και σύντομο μάλιστα– τέλος του ροκ εν ρολ.³ Η εκτίμηση αυτή δεν εκκινούσε μονάχα από μία αρνητική κριτική, η οποία έτεινε να μειώνει την καλλιτεχνική του αξία, επομένως να το αντιμετωπίζει ως «βραχύβιον εκ γενετής, όπως όλα αι «δημιουργία», αι οποίαι στερούνται αισθητικών θεμελίων»,⁴ αλλά κυρίως από το ότι το ροκ εν ρολ φαινόταν πως –παρά το γεγονός ότι ήταν ακόμη εξαιρετικά δημοφιλές– είχε πια απολέσει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που στα μέσα της δεκαετίας το είχαν καταστήσει στα μάτια της νεολαίας μια ρηξικέλευθη μουσική πρόταση.

³ «Το ροκ εν ρολ πέθανε... Ζήτη το Καλυψώ!», *Εικόνες* 85 (09/06/1957), σελ. 28.

⁴ Παπακωνσταντίνου Θ., «Το τέλος του ροκ», *Εικόνες* 118 (27/01/1958). Μάλιστα για την τεκμηρίωση των όσων υποστήριζε ο Θεοφύλακτος Παπακωνσταντίνου φιλοξενούσε στο άρθρο του τις -απαξιωτικές για την καλλιτεχνική αξία του ροκ εν ρολ- δηλώσεις που φέρεται να είχε κάνει ο Φρανκ Σινάτρα. Σύμφωνα με αυτές «[το ροκ εν ρολ] είναι θορυβώδες και παράφρων. Τραγουδιέται, παίζεται και γράφεται ως επί το πλείστον από ηλίθιους, με βλακώδη λυρισμόν και κατορθώνει να είναι το εμβληματικό κάθε χαμένου κορμιού εις ολόκληρον τον κόσμον».

Πράγματι, ύστερα από ένα σύντομο διάστημα κατά το οποίο το ροκ εν ρολ είχε λειτουργήσει ως δίαυλος έκφρασης μιας νεανικής «αμφισβήτησης» απέναντι σε καθιερωμένα πρότυπα συμπεριφοράς, έστω και αν η αμφισβήτηση αυτή ήταν ακόμη ακαθόριστη με την έννοια ότι δεν είχε αποκτήσει κάποιο ιδεολογικό ή πολιτικό πρόταγμα, αλλά περισσότερο μπορούσε να εντοπιστεί στο υπόβαθρο αλλαγών που είχαν να κάνουν με τις σχέσεις των φύλων ή τη θέση της γυναίκας,⁵ σταδιακά η κυριαρχία καλλιτεχνών, όπως οι «teen idols»,⁶ υποδείκνυε μια πορεία σταδιακής προσαρμογής του τόσο στις μουσικές φόρμες, όσο και τις ηθικές επιταγές της αμερικανικής κοινωνίας. Μετά το 1958 το ροκ εν ρολ συγκέντρωσε το ενδιαφέρον των μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών που αρχικά το είχαν θεωρήσει ένα είδος εμπορικά και καλλιτεχνικά θνησιγενές και εισήλθε στα προγράμματα των μεγαλύτερων ραδιοφωνικών προγραμμάτων των Ηνωμένων Πολιτειών, με άλλα λόγια «νομιμοποιήθηκε». Η κατάταξη του Έλβις Πρίσλεϋ στον αμερικανικό στρατό τον Μάρτιο του 1958 συνιστούσε ένα όριο (ή τουλάχιστον έτσι αναδείχθηκε εκ των υστέρων) που -σε συμβολικό επίπεδο περισσότερο- εγκαινίαζε μία καινούργια περίοδο του ροκ εν ρολ, κατά τη διάρκεια της οποίας το μεγαλύτερο ποσοστό επιτυχίας ανήκε στους, λευκούς ως επί το πλείστον, καλλιτέχνες («clean-cut» όπως έμειναν γνωστοί), με το όμορφο πρόσωπο και την απεγάδιαστη συμπεριφορά.

Στο εξής, το ροκ εν ρολ απομακρυνόταν διαρκώς από την αυθεντικότητα των πρώτων ημερών και τις καταβολές της αφροαμερικάνικης παράδοσης, στερούνταν των σεξουαλικών αναφορών που το είχαν καταστήσει τόσο αγαπητό στους νέους και μπολιαζόταν όλο και περισσότερο με τις «λευκές» επιρροές της καθιερωμένης μουσικής βιομηχανίας του Tin Pan Alley. Παρά την εμπορική επιτυχία που γνώρισαν στις αρχές της δεκαετίας του '60 κάποιες παραλλαγές του, κυριότερη από τις οποίες υπήρξε το τούιστ, μία χορευτική μόδα που εξαπλώθηκε ταχύτατα μετά την επιτυχία του ομώνυμου τραγουδιού του Chubby Checker το 1960 (*The Twist*), στις Ηνωμένες

⁵ Ο Eric Zolov υπενθυμίζει ότι το «rocanrol» στο Μεξικό τη δεκαετία του '50 αμφισβήτησε τους ρόλους που βασιζόνταν στην παράδοση της πατριαρχικής οικογένειας, ενώ την επόμενη δεκαετία προχώρησε ένα βήμα παραπέρα προτείνοντας εναλλακτικά μοντέλα για τη ζωή των νέων. Για τους επικριτές του, το ροκ εν ρολ σε κάθε περίπτωση υπήρξε ένα φαινόμενο το οποίο ερμηνεύτηκε «in familial and gender terms» (Kristina A. Boylan . «Review of Eric Zolov, *Reframed Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*», H-Mexico, H-Net Reviews, August, 1999. URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.cgi?path=32449936380700>, τελευταία επίσκεψη: 14/06/2005).

⁶ Βλέπε σχετικά το κεφάλαιο «Η ανάδυση του ροκ εν ρολ ως αυτόνομου μουσικού είδους».

Πολιτείες το ροκ εν ρολ ποτέ δεν κατάφερε να ανακτήσει την αυθεντικότητα που το χαρακτήριζε τη διετία 1956- 1958.⁷

Τα πράγματα ωστόσο, ακολουθούσαν τη δική τους πορεία στην άλλη άκρη του Ατλαντικού. Στη Βρετανία, παρά το γεγονός ότι τα αμερικανικά μουσικά προϊόντα λόγω της κοινής γλώσσας είχαν πάντοτε μια προνομιούχο θέση στην προτίμηση του κοινού, οι τινέιτζερ ήρθαν για πρώτη φορά σε επαφή με το ροκ εν ρολ το 1956, όπως και στην υπόλοιπη Ευρώπη, ερμηνεύοντάς το ως ένα μουσικό φαινόμενο το οποίο στερούνταν καταβολών. Η «παρεξήγηση» αυτή οφειλόταν κυρίως στο ότι τα ακούσματα των βρετανών νέων ήταν πολύ πιο περιορισμένα σε σχέση με αυτά των αμερικανών, δεδομένου ότι στη Βρετανία δεν υπήρχαν κανάλια για τη διάδοση της μουσικής, εναλλακτικά σε εκείνα που ήλεγχαν οι δισκογραφικές εταιρείες. Αντίθετα με ό,τι συνέβαινε στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου η δημιουργία μετά τη λήξη του Β. Π. Πολέμου ενός πλήθους μικρών και ανεξαρτήτων εταιρειών είχε υποκινήσει την καλλιέργεια «περιθωριακών» μουσικών, όπως το ρυθμ εν μπλουζ ή το ροκ εν ρολ, στη Βρετανία οι τέσσερις μεγάλες εταιρείες (η *Decca*, η *EMI*, η *Philips* και η *Pye*) είχαν εδραιώσει από χρόνια τον αποκλειστικό έλεγχο της αγοράς, επομένως διαμόρφωναν με τρόπο μονοπωλιακό τις προτιμήσεις του κοινού.

Οι λίγες ανεξάρτητες εταιρείες που κατόρθωναν να επιβιώσουν, όπως η *Oriole* ή η *Ember*, δεν είχαν τη δυνατότητα να προωθήσουν τα προϊόντα τους, δεδομένου ότι κάτι τέτοιο προϋπέθετε την ύπαρξη ενός ικανοποιητικού δικτύου διανομής και το κυριότερο, την εκπομπή των καταλόγων τους από τις συχνότητες του ραδιοφώνου. Όμως, καθώς τα δύο εθνικά προγράμματα του BBC, η μόνη ραδιοφωνική «στέγη» που θα μπορούσε να τα φιλοξενήσει, προσανατολιζόνταν στην ελαφρά ψυχαγωγία, η οποία σε ό,τι αφορά την αμερικανική μουσική περιελάμβανε κυρίως τις μεγάλες επιτυχίες του *Tin Pan Alley* (τις συνθέσεις των «μεγάλων ορχηστρών» της τζαζ για παράδειγμα ή τα τραγούδια των crooners)⁸ και στην κλασική μουσική, που πληρούσε τις ποιοτικές προδιαγραφές του δημόσιου

⁷ Ακόμη και το πολυδιαφημιζόμενο ως νεωτερισμός τουίςτ υπήρξε ουσιαστικά μία νέα εκδοχή του ροκ εν ρολ, γεγονός που υποδεικνύει το ότι οι περισσότερες επιτυχίες του ήταν υλικό που είχε ηχογραφηθεί (και κυκλοφορήσει) παλαιότερα ως ροκ εν ρολ (Gillett C., ό.π., σελ. 290).

⁸ Ως «crooners» έγιναν γνωστοί οι τραγουδιστές εκείνοι, το χαρακτηριστικό στυλ ερμηνείας των οποίων επιχειρούσε να δημιουργήσει ατμόσφαιρα έντονου ερωτισμού. Χαρακτηριστικότεροι εκπρόσωποι της «σχολής» των crooners υπήρξαν οι Bing Crosby και Frank Sinatra.

ραδιοφώνου, είδη όπως το μπλουζ, η κάντρι ή το ρυθμ εν μπλουζ ποτέ δεν υπήρξαν αντικείμενο συστηματικής προβολής. Ως εκ τούτου, οι δυνατότητες που είχαν οι ανεξάρτητες εταιρείες να υποστηρίξουν εναλλακτικές μουσικές προτάσεις ήταν ελάχιστες και το βρετανικό νεανικό κοινό ήταν ελάχιστα ενημερωμένο για την προϊστορία του ροκ εν ρολ.

Για τους λόγους αυτούς στα μέσα της δεκαετίας του '50 η επιτυχία του *Rock Around The Clock* φαίνεται πως βρήκε «απροετοίμαστους» τους βρετανούς νέους, εκλήθισοντάς τους ευχάριστα. Εξίσου απροετοίμαστες στάθηκαν και οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες, οι οποίες σύντομα πείστηκαν από την τεράστια εμπορική επιτυχία του ροκ εν ρολ να δημιουργήσουν μια εγχώρια σκηνή επενδύοντας σε καλλιτέχνες που επιχειρούσαν να αντιγράψουν το στυλ των αμερικανών αστέρων. Οι σπουδαιότεροι από αυτούς ήταν ο Tommy Steele, ένας καλλιτέχνης ο οποίος στο ξεκίνημα της καριέρας του προβλήθηκε κατά κόρον από τον τύπο ως ο «βρετανός Έλβις Πρίσλεϋ»,⁹ στην πορεία ωστόσο έδειξε περισσότερο ταλέντο στο μιούζικαλ και τις θεατρικές παραστάσεις¹⁰ και ο Cliff Richard, ο οποίος συνοδευόμενος από τους Shadows, την ικανότερη ροκ εν ρολ μπάντα της Βρετανίας, υπήρξε ουσιαστικά ο μόνος καλλιτέχνης ο οποίος χαρακτηριζόταν από δημιουργική φαντασία έχοντας αφομοιώσει πραγματικά και σε βάθος τις ρυθμικές ιδιαιτερότητες του ροκ εν ρολ.

Ωστόσο, οι παραπάνω περιπτώσεις κάθε άλλο παρά αρκετές ήταν για να υποστηρίξουν την ανάπτυξη μίας εγχώριας σκηνής, τέτοιας που να λειτουργεί ανταγωνιστικά στην αμερικανική. Κυκλοφορώντας στη βρετανική αγορά οι μεγάλες εταιρείες απομμήσεις των αμερικανικών επιτυχιών έτειναν να αναπαράγουν το ροκ εν ρολ με τρόπο μάλλον αποτυχημένο χρησιμοποιώντας κατά βάση μουσικούς που κάθε άλλο παρά εκπαιδευμένοι ήταν στις απαιτήσεις του μουσικού αυτού είδους. Καθώς το νεανικό κοινό έμενε συνήθως ανικανοποίητο από τις εύκολες λύσεις των

⁹ Το περιοδικό «Εικόνες» σε αφιέρωμά του στα νέα αστέρια του ροκ εν ρολ τον Δεκέμβριο του 1956, κάνει εκτενή αναφορά στον Tommy Steele, περιγράφοντας τις κινήσεις του σώματος και τις γκριμάτσες του προσώπου του, με τις οποίες ο βρετανός καλλιτέχνης επιχειρούσε να δημιουργήσει ένα κλίμα «βακχίας», όπως χαρακτηριστικά γράφουν οι «Εικόνες», ανάλογο με αυτό που προκαλούσε ο Έλβις Πρίσλεϋ. Σύμφωνα με τις εκτιμήσεις του αρθρογράφου, ο Tommy Steele ήταν ο πλέον αγαπητός βρετανός καλλιτέχνης για τους τηνέιτζερ, αδιαφιλονίκητος πρωταγωνιστής της βρετανικής ροκ εν ρολ σκηνής («Ροκ εν Ρολ. Νέες φηγούρες, νέα αστέρια, νέοι εξωφρενισμοί, νέοι ρυθμοί», *Εικόνες* 61 (24/12/1956), σελ. 41-42).

¹⁰ Gillett C., ό.π., σελ. 352.

δισκογραφικών εταιρειών, «υποχρεώθηκε» σύντομα να στραφεί σε διαφορετικά μονοπάτια. Στις αρχές της δεκαετίας του '60 μπορούσε ήδη κανείς να διακρίνει μία σημαντική μεταστροφή στις προτιμήσεις του νεανικού κοινού, αφού σε αντίθεση με τις Ηνωμένες Πολιτείες όπου οι τινέιτζερ φαινόταν να ικανοποιούνται από τις ρομαντικές επιτυχίες των *teen idols*, στη Βρετανία οι νέοι άρχισαν να ερευνούν τις μουσικές καταβολές του ροκ-εν ρολ, επιδεικνύοντας μαζικά ένα ενδιαφέρον για τις βασικές του συνιστώσες, δηλαδή το (νέγρικο) ρυθμ εν μπλουζ και το (λευκό) κάντρι.

Η εξέλιξη αυτή δεν ήταν άσχετη με την επιτυχία που είχε γνωρίσει λίγα χρόνια πριν το skiffle. Το skiffle εμφανίστηκε τη δεκαετία του '30 στις ΗΠΑ και υπήρξε μία εκδοχή του μπλουζ, μολυσμένου με στοιχεία από την κυρίαρχη τζαζ της εποχής, τη γνωστή και ως «Dixieland».¹¹ Αν και στις ΗΠΑ ποτέ δε γνώρισε μεγάλη επιτυχία, στη Βρετανία κατέστη μια μάλλον απρόσμενη μόδα το 1954, όταν η *Decca* κυκλοφόρησε ένα δίσκο με τίτλο *Lonnie Donegan and his Skiffle Group*. Βασικός συντελεστής του δίσκου ήταν ο Tony Donegan, ένας καλλιτέχνης με ιδιαίτερη αγάπη στο μπλουζ (τεκμήριο της οποίας δίχως άλλο ήταν η αλλαγή του ονόματός του από «Tony» σε «Lonnie» προς τιμήν μιας εμβληματικής μορφής του μπλουζ, του Lonnie Johnson).

Ανάμεσα στο 1956 και το 1959 ο Donegan γνώρισε μεγάλη επιτυχία στη Βρετανία επηρεάζοντας πολλούς καλλιτέχνες και υποκινώντας ένα πρώτο ενδιαφέρον για την αφροαμερικάνικη μουσική. Παρά το ότι ήδη από τη δεκαετία του '20 στη Βρετανία υπήρχε μία τάση «μελέτης» της μαύρης λαϊκής μουσικής στις διάφορες εκδοχές της (μπλουζ, τζαζ κλπ), το ενδιαφέρον αυτό μάλλον εξαντλούνταν στις αισθητικές ανησυχίες μιας μικρής ομάδας καλλιτεχνών και ενός κοινού αριθμητικά περιορισμένου. Αντίθετα, η καταλυτική επιρροή του Donegan ώθησε για πρώτη φορά ένα σημαντικό κομμάτι του νεανικού κοινού, ανάμεσα στους οποίους μπορούσε κανείς να συναντήσει φοιτητές, μαθητές σχολείων, αλλά και πολλούς νεαρούς εργάτες, να στραφεί στην κληρονομιά της νέγρικης λαϊκής μουσικής.¹²

¹¹ Παπαδημητρίου Χ., *The Beatles. Here, There and Everywhere*, Αθήνα 2003, σελ. 16.

¹² Gillett C., ό.π., σελ. 354.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60 ένα παράδοξο φαινόμενο είχε πια συντελεστεί: το μπλουζ, ένα είδος μάλλον περιφρονημένο στις Ηνωμένες Πολιτείες, το οποίο εν πολλοίς είχε περιπέσει στην αφάνεια, «ανακαλυπτόταν» εκ νέου στην άλλη άκρη του Ατλαντικού και αναδυόταν ως κυρίαρχη μουσική πρόταση: συγκροτούσε κανάλια επικοινωνίας, όπως η εφημερίδα *Record Mirror*, ένα έντυπο που κάλυπτε την ανάγκη ενημέρωσης των νέων για το ρυθμ εν μπλουζ, υποκινούσε την ανάπτυξη μιας ιδιαίτερα θαλερής σκηνής που είχε επίκεντρό της τα πολυάριθμα κλαμπ του Λονδίνου, ενώ η είσοδος της «μαύρης μουσικής» στους καταλόγους των βρετανικών επιτυχιών αποτελούσε δίχως άλλο, από τεκμήριο της διείσδυσής της σε διευρυμένα νεανικά ακροατήρια. Παρόλα αυτά, η «επανάσταση» στο ροκ εν ρολ προήλθε από μία μπάντα, η οποία δεν φαίνεται να αποτελούσε προϊόν των παραπάνω διεργασιών: οι Μπητλς (Beatles), ένα συγκρότημα που σχηματίστηκε στο Λίβερπουλ, ήσαν οι πρώτοι που γνώρισαν πραγματική επιτυχία τόσο στη Βρετανία όσο και στις Ηνωμένες Πολιτείες, ανανεώνοντας το ενδιαφέρον της νεολαίας για το ροκ εν ρολ και αναδεικνύόμενοι σε αντικείμενο μιας λατρείας, που ξεπερνούσε ακόμη και αυτήν που είχε γνωρίσει περίπου δέκα χρόνια πριν ο Έλβις Πρίσλεϋ.

β. «Η κοτρόνα που έριξε τη τζαμαρία...».

Τον Οκτώβριο του 1964 στις στήλες των αθηναϊκών εφημερίδων δημοσιεύτηκε η διαφήμιση μιας ταινίας με τον τίτλο «Ξεφάντωμα με τους Μπητλς».¹³ Ακολουθώντας μια πρακτική που είχε ξεκινήσει τη δεκαετία του '50 με τις «rock and roll movies» να έπονται μιας εμπορικής επιτυχίας, οι Μπητλς πρωταγωνιστούσαν για πρώτη φορά σε μια κινηματογραφική ταινία, στη έντυπη καταχώριση της οποίας προβάλλονταν ως «το φαινόμενο του αιώνας».¹⁴ Στο εξής θα ήταν πολύ δύσκολο να συναντήσει κάποιος στον τύπο οποιαδήποτε (θετική ή αρνητική) αναφορά στους Μπητλς, η οποία να μη συνοδεύεται από τον χαρακτηρισμό «φαινόμενο»,¹⁵ καθώς εκατομμύρια νέοι

¹³ Η ταινία κυκλοφόρησε το 1964 με τον τίτλο «A Hard Day's Night». Στην Ελλάδα όμως η εταιρεία διανομής (Λαμπίρη) επέλεξε τον τίτλο «Ξεφάντωμα με τους Μπητλς», για να υπογραμμίσει προφανώς το ακριβές περιεχόμενό της. Ας σημειωθεί ότι στη Γαλλία η ταινία προβλήθηκε με τον τίτλο «Τέσσερα αγόρια στον άνεμο» (*Ta Théâtres, δεκαπενθήμερος κινηματογραφική-καλλιτεχνική επιθεώρησης* 158 (30/09/1964).

¹⁴ *Αυγή*: 18/10/1964.

¹⁵ Ενδεικτικά και μόνο αναφέρω: «Οι αχτένιστοι τραγουδιστάι. Οι Μπητλς, αθώο φαινόμενο ή επικίνδυνοι για την σημερινή νεολαία;», *Εμπρός*: 31/10/1964, Τσίμπος Γ., «Το φαινόμενο «Μπητλς»,

σε ολόκληρο τον κόσμο είχαν καταληφθεί από μια άνευ προηγουμένου «μανία» για τους τέσσερις νεαρούς μουσικούς, κάθε δημόσια εμφάνιση των οποίων προκαλούσε ομαδικό παροξυσμό:

«Είχα από καιρό ακούσει για τους νέους αυτούς «Θεούς» ,... που ανέστησαν το μαραμένο και ετοιμοθάνατο «ροκ» και αμέσως σχημάτισα την εικόνα μιας έξαλλης τετράδας νεαρών, που ωρύονται επί σκηνής απειλώντας την ακεραιότητα των μουσικών και σημαντικών οργάνων τους. Και πώς να μην σχηματίση κανείς τέτοια εικόνα μαθαίνοντας καθημερινώς τα κατορθώματα των νεαρών ακροατών τους, που χωρίς να λογαριάζουν τον βαρύ ευρωπαϊκό χειμώνα, ξεγυμνώνονταν σκίζοντας τα ρούχα τους, έγδυναν τους καλλιτέχνες για να αποκτήσουν «σουβενίρ», δαγκώνονταν από ενθουσιασμό και δεν τους άφηναν να μπουν στα θέατρα να τραγουδήσουν [...]».¹⁶

Οι Μπητλς είχαν ξεκινήσει την καριέρα τους στα τέλη της δεκαετίας του '50 ως ένα από τα πολλά εφηβικά συγκροτήματα που είχαν επηρεαστεί από την επιτυχία του skiffle. Πράγματι, το τελευταίο αν είχε οδηγήσει πολλούς νέους στην «ανακάλυψη» του μπλουζ, φαίνεται πως ακόμη περισσότερους είχε ωθήσει στο να δημιουργήσουν τη δική τους μπάντα. Οι λόγοι για αυτό ήταν περισσότερο πρακτικοί, παρά καλλιτεχνικοί. Τα όργανα που χρειαζόταν μια μπάντα «skiffle» ήταν απλά, φτηνά (μια φουσαρμόνικα, μια κιθάρα ή ένα μπάντζο) και πολλές φορές αυτοσχέδια, όπως για παράδειγμα η «ξύστρα» ή μια χαριτωμένη απομίμηση του μπάσου.¹⁷ Πολλοί

Ραδιοπρόγραμμα. Εκδόσεις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας 722/67 (29/03/1964), σελ. 5- 6, «Ξένοι καλλιτέχνες: Μπητλς. Το φαινόμενο της εποχής μας», Ραδιοπρόγραμμα. Εκδόσεις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας 195 (11/09/1966), σελ. 6, «Νεολαία και Μπητλς. Το φαινόμενο και η εξήγησή του», Αγωγή: 03/07/1964, «Ένα ανώμαλο φαινόμενο ομαδικής ψυχολογίας. Μπητλεμανία», Εμπρός: 29/02/1964.

¹⁶ Τσίμπος Γ., «Το φαινόμενο «Μπητλς», *Ραδιοπρόγραμμα. Εκδόσεις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας 722/67 (29/03/1964), σελ. 5.*

¹⁷ Η ξύστρα (washboard) δεν ήταν τίποτε άλλο από μια σανίδα για τη μουγάδα, την οποία ο μουσικός έκρουε με ένα ραβδί ή την έξυνε χρησιμοποιώντας μεταλλικά αντικείμενα, ενώ το washtub bass ήταν ένα αυτοσχέδιο μπάσο, το οποίο αποτελούνταν από μια ξύλινη σανίδα και μια χορδή (Παπαδημητρίου Χ., ό.π., σελ. 16).

μουσικοί οι οποίοι δεν είχαν την ικανότητα να ασχοληθούν με ένα ρεπερτόριο απαιτήσεων, βρήκαν στο skiffle ένα είδος που μπορούσε να δώσει διέξοδο στα ερασιτεχνικά τους εγχειρήματα και χιλιάδες έφηβοι, συνεπαρμένοι από το ρυθμό του ροκ εν ρολ που την ίδια εποχή έκανε θραύση, μία ασχολία που όχι μόνο μπόλιαζε τη σύγχρονη μουσική με κέφι και ανεμελιά, αλλά ταυτόχρονα (τους) καλλιεργούσε την πεποίθηση ότι «ο καθένας μπορούσε να φτιάξει ένα συγκρότημα και να γίνει διάσημος».¹⁸

Ακριβώς μία τέτοια skiffle μπάντα με την ονομασία *Quarry Men* σχημάτισε τον Μάρτιο του 1957 στο Λίβερπουλ ένας νεαρός ονόματι John Lennon. Το καλοκαίρι του 1957 μέλος των Quarry Men έγινε ένας δεκαπεντάχρονος καθαρίστας, ο Paul McCartney, ενώ η παρέα μεγάλωσε με την προσθήκη του George Harrison το 1958. Ένα χρόνο αργότερα η μπάντα μετονομάστηκε σε «Beatles» (Μπητλς) και με την ονομασία αυτή μετέβη στο Αμβούργο, όπου φαίνεται πως έλαβε το ουσιαστικό βάπτισμα του πυρός παίζοντας καθημερινά επί επτά και περισσότερες ώρες μπροστά σε ένα κοινό που αποτελείτο από μεθυσμένους ναύτες και πόρνες.¹⁹ Το 1962 η μπάντα απέκτησε το οριστικό της σχήμα με την προσθήκη του Ringo Starr στα ντραμς, ενώ την ίδια περίπου εποχή υπέγραψε συμβόλαιο με την *Parlophone*, μια εταιρεία θυγατρική της *EMI*.

Από το σημείο εκείνο και μετά η επιτυχία των Μπητλς υπήρξε ταχύτατη. Τον Ιανουάριο του 1963 ηχογράφησαν σε δίσκο 45 στροφών τα τραγούδια *Please, Please Me* και *Ask Me Why* και για πρώτη φορά ένα τραγούδι τους έφτανε στην κορυφή του καταλόγου επιτυχιών της Βρετανίας, (το *Please, Please Me*). Έναν μήνα αργότερα, η επιτυχία του σινγκλ οδήγησε τη μπάντα στο στούντιο, όπου μέσα σε μόλις δώδεκα ώρες ηχογράφησαν το παρθενικό τους LP με τίτλο -όχι συμπτωματικά- «*Please, Please Me*», ένα σύνολο δέκα τραγουδιών που σύντομα αναρριχήθηκε στην κορυφή των βρετανικών άλμπουμ, όπου και παρέμεινε για περίπου τριάντα εβδομάδες. Η φήμη τους εδραιώθηκε τον Οκτώβριο του 1963, όταν εμφανίστηκαν στο *London Palladium* πραγματοποιώντας μια συναυλία, η οποία μεταδόθηκε από το BBC και τους εξασφάλισε μέσα σε μία νύχτα χιλιάδες καινούργιους θαυμαστές, παγιώνοντας

¹⁸ Αρβανίτης Κ., ό.π., σελ. 121.

¹⁹ Παπαδημητρίου Χ., ό.π., σελ. 20-21.

την άποψη ότι αποτελούσαν ήδη τη δημοφιλέστερη μπάντα στη Γηραιά Αλβιόνα. Με δεδομένη την κυριαρχία τους στη Βρετανία και με έναν καινούργιο δίσκο στις αποσκευές τους²⁰ τέσσερις μήνες αργότερα, τον Φεβρουάριο του 1964, οι Μπητλς μετέβησαν στις Ηνωμένες Πολιτείες με στόχο την «κατάκτηση» της αμερικανικής αγοράς, ένα εγχείρημα εξαιρετικά δύσκολο, δεδομένου ότι ως τότε κανείς βρετανός καλλιτέχνης του ροκ εν ρολ δεν είχε καταφέρει κάτι ανάλογο.

Πίνακας 9
Περιοδεία των Μπητλς σε ΗΠΑ- Καναδά (Αύγουστος- Σεπτέμβριος 1964):
Απαρχή της «Μπητλομανίας»

Πόλη	Θεατές	Ημερομηνία
Σαν Φραντσίσκο	17.130	19/08/1964
Λας Βέγκας	16.816	20/08/1964
Σιάτλ	14.382	21/08/1964
Βανκούβερ	20.261	22/08/1964
Λος Άντζελες	18.700	23/08/1964
Ντένβερ	7.000	26/08/1964
Σινσινάτι	14.000	27/08/1964
Νέα Υόρκη	16.000	28/08/1964
Νέα Υόρκη	16.000	29/08/1964
Ατλάντικ Σίτυ	18.000	30/08/1964
Φιλαδέλφεια	13.000	02/09/1964
Ινδιανάπολη	16.924	03/09/1964
Μίλγουόκι	11.500	04/09/1964
Σικάγο	13.000	05/09/1964
Ντιτρόιτ	30.000	06/09/1964
Τορόντο	35.522	07/09/1964
Μόντρεαλ	21.000	08/09/1964
Τζάκσονβιλ	32.000	11/09/1964
Βοστώνη	13.909	12/09/1964
Βαλτιμόρη	14.000	13/09/1964
Πίτσμπουργκ	12.603	14/09/1964
Κλήβελαντ	11.000	15/09/1964
Νέα Ορλεάνη	12.000	16/09/1964
Κάνσας Σίτυ	20.208	17/09/1964
Ντάλας	10.500	18/09/1964
Νέα Υόρκη	3.682	20/09/1964

Πηγή: «The Beatles», *Mojo* 130 (September 2004), σελ. 54- 76.

Η επιχείρηση «Ηνωμένες Πολιτείες» στέφθηκε με απόλυτη επιτυχία. Τον Φεβρουάριο του 1964, ύστερα από τρεις εμφανίσεις τους στην εκπομπή του Ed

²⁰ Πρόκειται για το LP «With The Beatles», το οποίο ηχογραφήθηκε τον Νοέμβριο του 1963.

Sullivan, οι οποίες πέτυχαν ιστορικά ρεκόρ τηλεθέασης,²¹ μεγαλύτερα ακόμη και από εκείνα που είχε προκαλέσει την προηγούμενη δεκαετία η τηλεοπτική εμφάνιση του Elvis Presley στην ίδια εκπομπή, οι Μπητλς αποτελούσαν τα νέα είδωλα της αμερικανικής νεολαίας. Η επιτυχία αυτή τους οδήγησε για δεύτερη φορά στις ΗΠΑ στα τέλη του καλοκαιριού, αυτή τη φορά με σκοπό την πραγματοποίηση μιας σειράς συναυλιών στις μεγαλύτερες αμερικανικές πόλεις. Οι τινέιτζερ γέμισαν ασφυκτικά τα στάδια (βλ. πίνακα 9) και προέβησαν σε πρωτόγνωρες εκδηλώσεις λατρείας, αποτέλεσμα των οποίων ήταν να εισαχθεί στη δημόσια συζήτηση ένας καινούργιος όρος, ο όρος «Beatlemania» (Μπητλομανία). Ήταν πια φανερό ότι οι Μπητλς συνιστούσαν κάτι περισσότερο από ένα μουσικό συγκρότημα: ήταν ένα κοινωνικό φαινόμενο, η ύπαρξη του οποίου προκαλούσε έναν καινούργιο γύρο σχολιασμού σχετικά με τα αίτια και τις συνέπειές του, αναζωπυρώνοντας παράλληλα την εναντίον του ροκ εν ρολ κριτική που είχε υποχωρήσει από τη στιγμή που το τελευταίο «λείανε» τις αιχμές του.

Παρά το γεγονός ότι η «μυθολογία» του ροκ εν ρολ, τονίζοντας τις καλλιτεχνικές και στιλιστικές καινοτομίες που οι Μπητλς εισήγαγαν, τείνει να μεγεθύνει το μερίδιο που τους αναλογεί στην ανάδυση της ομαδικής υστερίας προς το πρόσωπό τους, η αλήθεια είναι ότι αυτή η τελευταία σε μεγάλο βαθμό υπήρξε προϊόν της εποχής της. Τα χρόνια που ακολούθησαν τη λήξη του Β' Π.Π. είχαν υπάρξει μια περίοδος στη διάρκεια της οποίας η βρετανική κοινωνία γνώρισε μεγάλες αλλαγές, οι οποίες φαίνεται πως με την εμφάνιση των Μπητλς στο προσκήνιο (ας θεωρήσουμε το 1964, έτος που εκδηλώθηκε η «Μπητλομανία», ως ουσιαστική απαρχή του φαινομένου «Μπητλς») είχαν αρχίσει να αποτυπώνονται στις πρακτικές των τινέιτζερ: επρόκειτο για αλλαγές καταρχήν δημογραφικές, που έδειχναν πως βρισκόταν υπό συγκρότηση ένα πολυάριθμο εν δυνάμει αγοραστικό κοινό εφήβων, αν λάβει κανείς υπόψη του ότι μέσα σε δέκα τέσσερα μόλις έτη, ο αριθμός όσων ηλικιακά βρίσκονταν ανάμεσα στα

²¹ Σύμφωνα με τον Terry Anderson στη Νέα Υόρκη το ποσοστό τηλεθέασης ανήλθε στο 72% (Anderson T., ό.π., σελ. 92), ενώ η Χόλντα Παπαδημητρίου υπολογίζει στα εβδομήντα τρία εκατομμύρια τους τηλεθεατές που παρακολούθησαν την εκπομπή του Ed Sullivan. Αναφέρει μάλιστα ότι κατά τη διάρκεια της μετάδοσης της εκπομπής, ο δείκτης εγκληματικότητας στη Νέα Υόρκη είχε πέσει σχεδόν στο μηδέν (Παπαδημητρίου Χ., ό.π., σελ. 44).

δέκα πέντε και τα δεκαεννιά τους χρόνια είχε αυξηθεί στη Βρετανία περίπου κατά 35%, φτάνοντας από τα 3.174.000 το 1951 στα 4.282.000 το 1965.²²

Η ψήφιση ενός νόμου, γνωστού ως *Butler Act Law*, το 1944 επέκτεινε το διάστημα της υποχρεωτικής φοίτησης στα σχολεία, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα την αύξηση του αριθμού των μαθητών ηλικίας από δέκα πέντε ετών και άνω, που φοιτούσαν σε σχολεία της Αγγλίας και της Ουαλίας (το 1965 ο αριθμός των μαθητών αυτής της ηλικιακής ομάδας είχε διπλασιαστεί σε σχέση με το 1955, φτάνοντας από τους 329.174 τους 785.021). Καθώς οι βρετανοί νέοι δεν κατατάσσονταν πλέον στο στρατό πριν τη συμπλήρωση των δέκα οκτώ τους χρόνων, το χρονικό διάστημα ανάμεσα στην αποφοίτηση από το σχολείο και την «ανάληψη ευθυνών», είτε αυτό σήμαινε την κατάταξη στο στρατό είτε την είσοδό τους στην αγορά εργασίας, αναδεικνυόταν ως μια περίοδος «ανεμελιάς»,²³ τα δε τελευταία έτη της εφηβείας, για πρώτη φορά, όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Bill Osgerby, «as a distinct stage of life associated with particular demands and social problems».²⁴

Τελευταία προϋπόθεση για τη μετατροπή των πολυάριθμων τινέιτζερ από μία πληθυσμιακή ομάδα που είχε την κοινή ηλικία μοναδικό ενοποιητικό στοιχείο, σε ένα αγοραστικό κοινό με συγκεκριμένες μουσικές προτιμήσεις και καταναλωτικά πρότυπα, υπήρξε η αύξηση του εισοδήματός τους. Όταν στις αρχές της δεκαετίας του '60 εμφανίστηκαν στο προσκήνιο οι Μπητλς και η προϋπόθεση αυτή φαίνεται πως είχε εκπληρωθεί. Η οικονομική ανάπτυξη των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων είχε καταστήσει παρελθόν την ανάγκη εργασίας των νέων που είχε ως κίνητρό της τη

²² Street J., «Youth Culture», *Twentieth-century Britain: Economic, Social and Cultural Change*, Νέα Υόρκη 1994, σελ. 463.

²³ Η εξέλιξη αυτή επιστημονήθηκε πολύ γρήγορα από τους σχολιαστές ως μία από τις βασικότερες αιτίες που οδήγούσαν τους νέους στην «αντικοινωνική συμπεριφορά» τόσο στη Βρετανία, όσο και στη «μητέρα» του ροκ εν ρολ, τις Ηνωμένες Πολιτείες. Το περιοδικό «Εικόνες» ήδη από το 1957 είχε δημοσιεύσει απόψεις αμερικανών «ειδικών», σύμφωνα με τις οποίες η απόκτηση ελεύθερου χρόνου από τους νέους βρισκόταν στη βάση του «ιδιόμορφου τρόπου ζωής» που είχε αναπτύξει μετά τον πόλεμο: «στη ρίζα της όλης συμπεριφοράς της σημερινής αμερικανικής νεολαίας» έγραφε ο αρθρογράφος του περιοδικού «βρίσκεται η τεμπελιά. Διαθέτουν τις περισσότερες ώρες αργίας από οποιαδήποτε άλλη ηλικία. Γι' αυτό και τα 75% των ερωτηθέντων από μια στατιστική υπηρεσία απάντησαν ότι την προηγούμενη μέρα πέρασαν πάνω από 2 ώρες δίπλα στο ραδιόφωνο ακούγοντας κυρίως ροκ εντ ρολλ. Γι' αυτό άλλωστε μια από τις πιο μόνιμες ψυχικές διαθέσεις τους είναι η ανία [...]» («Η Ζούγκλα της Εφηβείας. Στη ρίζα του κακού η τεμπελιά. Πηγή ευτυχίας η αγνότης», *Εικόνες* 96 (26/08/1957), σελ. 22).

²⁴ Osgerby B., «Well, It's Saturday Night and I Just Got Paid: youth, consumerism and hegemony in post-war Britain», *Contemporary Record* vol. 6 (1992), σελ. 291, το δημοσιεύει ο John Street στο Street J., ό.π., σελ. 463.

συμπλήρωση του οικογενειακού εισοδήματος, και η εξέλιξη αυτή σε συνδυασμό με τις χιλιάδες θέσεις εργασίας που την ίδια εποχή δημιουργήθηκαν, είχε ως αποτέλεσμα την αύξηση της αγοραστικής δύναμης των εφήβων.²⁵

Όλα αυτά ωστόσο συνιστούν μάλλον εκ των υστέρων αναγνώσεις στις οποίες αρέσκονται να επιδίδονται οι κοινωνικοί επιστήμονες. Στις αρχές της δεκαετίας του '60 ήταν ακόμη αρκετά νωρίς, για να μπορέσει η επιτυχία των Μπητλς να γίνει αντιληπτή ως τεκμήριο κοινωνικών αλλαγών ή ως προάγγελος μιας νεολαιίστικης δυναμικής, η οποία μόνο τα επόμενα χρόνια θα καταστεί σαφής. Οι περισσότεροι αναλυτές απλώς στέκονταν με έκπληξη στις εκδηλώσεις λατρείας του νεαρόκοσμου για τους Μπητλς²⁶ υπογραμμίζοντας τις υπερβολές της, όπως και έναν άξιο αναφοράς διεθνισμό που φάνηκε να τη χαρακτηρίζει, ο οποίος μάλιστα υποδείκνυε πως οι προϋποθέσεις της Μπητλομανίας σε κοινωνικό, πολιτισμικό και οικονομικό επίπεδο υπερέβαιναν το βρετανικό και το βορειοαμερικανικό περιβάλλον.

Το πρώτο τραγούδι των Μπητλς που ακούστηκε στην Ελλάδα (ή τουλάχιστον ένα από τα πρώτα) σύμφωνα με τις περισσότερες μαρτυρίες,²⁷ πρέπει να ήταν το *Love Me Do*. Ο ήχος των Μπητλς πρέπει να δημιούργησε αίσθηση στους τηνέιτζερ, καθώς η μουσική τους φαίνεται πως έγινε αντιληπτή ως μια μικρή «επανάσταση», ως κάτι το εντελώς διαφορετικό από όσα είχαν έως τότε ακούσει ή χαρακτηρίζονταν ως «νεανική μουσική». Δεδομένου ότι είναι εξαιρετικά δύσκολο να εντοπιστούν αριθμητικά στοιχεία σχετικά με τις πωλήσεις των δίσκων των Μπητλς τη δεκαετία του '60, η επιτυχία που γνώρισαν οι δύο ταινίες στις οποίες πρωταγωνίστησαν, το

²⁵ Όπως υποστηρίζει μάλιστα ο Eric Hobsbawm, καθώς οι έφηβες είχαν υιοθετήσει σε πολύ μικρό βαθμό ακόμη τα «ανδρικά» πρότυπα κατανάλωσης (ποτά, τσιγάρα κλπ) είχαν σε σύγκριση με τους εφήβους τη δυνατότητα να ξοδεύουν μεγαλύτερα ποσά για αγορά δίσκων ή για την παρακολούθηση συναυλιών, κάτι που ίσως να αποτελεί ικανοποιητική εξήγηση για ποιο λόγο οι κοπέλες αποτέλεσαν τον βασικό πρωταγωνιστή της Μπητλομανίας (Hobsbawm E., *Η εποχή των άκρων...*, σελ. 420).

²⁶ Ο τύπος κατέγραφε με λεπτομέρεια τις εκδηλώσεις των φανατικών θαυμαστριών, που συχνά έφταναν στο όριο της υπερβολής. Στις Ηνωμένες Πολιτείες για παράδειγμα, θαυμάστριές τους λέγεται πως είχαν φάει (!) τα χόρτα που προηγουμένως είχαν πατήσει οι Μπητλς (*Ταχυδρόμος της Αιγύπτου*: 25/09/1964), ενώ στην Αυστραλία μία θαυμάστρια (φέρεται πως) μεταφέρθηκε σε νοσοκομείο, όταν έσπασε κάποια φλέβα του λαιμού της από την ένταση των ουρλιαχτών της («Οι Μπητλς προχωρούν και κατακτούν για δεύτερη φορά την υφήλιο», *Εικόνες* 464 (11/09/1964), σελ. 31).

²⁷ Μάλιστα, αν αληθεύουν οι ισχυρισμοί του Νίκου Μαστοράκη, το *Love Me Do* υπήρξε και το πρώτο τραγούδι των Μπητλς που μεταδόθηκε στο ελληνικό ραδιόφωνο, σε μια εκπομπή που ο Μαστοράκης πραγματοποίησε τα Χριστούγεννα του 1962 (Νοταράς Γ., «Νίκος Μαστοράκης- Τάσος Φαλήρας. Δύο άνθρωποι, μια εποχή, καμία σχέση», *Ηχος και Hi-Fi* 243 (Ιούνιος 1993), σελ. 36).

Ξεφάντωμα με τους Μπητλς (ελληνική εκδοχή του *A Hard Day's Night*) και το *Help!*, μπορούν να μας δώσουν μία εικόνα της αποδοχής τους από το νεανικό κοινό της Αθήνας: στα τέλη Οκτωβρίου του 1964 το *Ξεφάντωμα με τους Μπητλς* έκοψε περίπου τριάντα χιλιάδες εισιτήρια μόνο την πρώτη εβδομάδα της προβολής του, λαμβάνοντας την έβδομη θέση στο σχετικό πίνακα εισιτηρίων, ενώ κάτι παραπάνω σε διάστημα μιας εβδομάδας έκοψε η ταινία *Help!*, περίπου έναν χρόνο αργότερα (μάλιστα, στο τέλος της άνοιξης του 1966 στο *Help!* αντιστοιχούσαν 77.090 εισιτήρια σε εκατόν τρεις ημέρες προβολής).²⁸

Πίνακας 10
Εισιτήρια ταινιών των Μπητλς στην Αθήνα (α' εβδομάδα προβολής)

Ξεφάντωμα με τους Μπητλς (19-25/10/1964)

Κινηματογράφος	αρ. εισιτηρίων
ΑΝΕΣΙΣ	7.924
ΕΜΠΑΣΣΥ	6.707
ΤΡΙΑΝΟΝ	5.968
ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ	3.840
ΓΡΑΝΑΔΑ	3.724
σύνολο	28.163

Help! (6-12/12/1965)

Κινηματογράφος	αρ. εισιτηρίων
ΡΕΞ	15.868
ΑΡΤΖΕΝΤΙΝΑ	6.638
ΠΗΓΚΑΛ	6.009
ΡΟΔΟΝ	4.303
σύνολο	32.818

Πηγή: Τα Θεάματα, δεκαπενθήμερος κινηματογραφική- καλλιτεχνική επιθεώρησης 161 (16.11.1964) και Τα Θεάματα, δεκαπενθήμερος κινηματογραφική- καλλιτεχνική επιθεώρησης 183 (28.12.1965).

Τη διαφορετικότητα των τραγουδιών των Μπητλς υπογράμμιζε ακόμη περισσότερο το γεγονός ότι ύστερα από την παρένθεση που ουσιαστικά συνιστούσε η επιτυχία του ροκ εν ρολ τη διετία 1956- 1958, στην Ελλάδα το τραγούδι που «απευθυνόταν» στους νέους, αποκαλούμενο συνήθως «μοντέρνο τραγούδι» ή «μοντέρνοι ρυθμοί», δεν ήταν τίποτε περισσότερο από ένα σύνολο καθιερωμένων μουσικών που την ίδια στιγμή «απευθυνόταν» και στους ενήλικες. Ιδιαίτερα ικανοποιητική εικόνα για τη σύνθεση του «μοντέρνου τραγουδιού» στην Ελλάδα μας παρέχουν οι εκπομπές του *Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας (ΕΙΡ)*, οι οποίες και αποτελούσαν για ένα μεγάλο τμήμα της ελληνικής νεολαίας, μέχρι την εμφάνιση των Μπητλς στο προσκήνιο στις αρχές της

²⁸ Τα Θεάματα, δεκαπενθήμερος κινηματογραφική- καλλιτεχνική επιθεώρησης 188 (07/04/1966)

δεκαετίας του '60, τη βασική πηγή ενημέρωσης σχετικά με τα μουσικά δρώμενα της εποχής.²⁹

Πίνακας 11
Εκπομπές του ΕΙΡ που πρόβαλαν το «μοντέρνο τραγούδι»

	τίτλος εκπομπής
1	Μοντέρνοι ρυθμοί και τραγούδια
2	Μουσική και τραγούδια από τον Νέο Κόσμο
3	Ιταλική μουσική και τραγούδια
4	Ξένη ελαφρά μουσική και τραγούδια
5	Γαλλική μουσική και τραγούδια
6	Ξένες επιτυχίες
7	Μουσική Τζαζ
8	Φωνητικά συγκροτήματα
9	Και τώρα... χορός για νέους
10	Στους ρυθμούς της εποχής μας

Πηγή: Ραδιοπρόγραμμα Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας (1958- 1964).

Όπως προκύπτει από την ανάγνωση των τραγουδιών που μεταδίδονταν στη νεανική μουσική εκπομπή *Μοντέρνοι ρυθμοί και τραγούδια* (βλ. πίνακα 12) το γαλλικό και το ιταλικό τραγούδι κατείχαν μια προνομιακή θέση σε αυτήν,³⁰ ενώ ένα μεγάλο ποσοστό αντιστοιχεί στα τραγούδια των αμερικανών «teen idols», όπως ο Μπόμπι Ντάριν, ο Νιλ Σεντάκα ή ο Πωλ Άνκα, πολλοί από τους οποίους άλλωστε προβάλλονταν συχνά

²⁹ Στις αρχές της δεκαετίας του '60 πολλές εκπομπές απευθύνονταν στους νέους, όπως φαίνεται και στον πίνακα 11. Από αυτές, η εκπομπή *Μοντέρνοι ρυθμοί και τραγούδια*, ένα εβδομαδιαίο πρόγραμμα ημίωρης διάρκειας, ασχολούνταν αποκλειστικά με το αποκαλούμενο «μοντέρνο» ρεπερτόριο, ενώ στις υπόλοιπες η νεανική μουσική φαίνεται πως δεν αποτελούσε το αντικείμενο αποκλειστικής προβολής. Για παράδειγμα, στο πρόγραμμα της εκπομπής *Ξένη ελαφρά μουσική και τραγούδια* της 11^{ης} Ιουλίου του 1963 μπορεί κανείς να συναντήσει τραγούδια όπως το *That's old Fashioned* των Everly Brothers ή το *When My Little Girl is Smiling* των Drifters, αλλά και ισπανόφωνα τραγούδια, όπως το *Manolo* των Los Indios ή το *El Professor* των Los Machucambos (Ραδιοπρόγραμμα Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας 29/684 (07/07/1963), σελ. 26).

³⁰ Το γαλλικό και το ιταλικό τραγούδι γνώρισαν ιδιαίτερη επιτυχία στην Ελλάδα, το τελευταίο μάλιστα εκτός της Ιταλίας γνώρισε εμπορική επιτυχία μονάχα στην Ελλάδα και –σε μικρότερο βαθμό– στην Ισπανία και τη Γαλλία. Για το λόγο αυτό, στα μέσα της δεκαετίας του '60 πολλοί γνωστοί και καταξιωμένοι Ιταλοί καλλιτέχνες μετακόμισαν στην Ελλάδα, όπου και υπήρξαν ιδιαίτερα δημοφιλείς (π.χ. ο Tony Pinelli ή ο Guidone). Μάλιστα, πολλές αμερικανικές επιτυχίες έγιναν γνωστές στην Ελλάδα μέσα από τις ιταλικές διασκευές τους, σε βαθμό που το νεανικό κοινό πολλές φορές αγνοούσε τους πραγματικούς τους –αμερικανούς– δημιουργούς. Μια τέτοια περίπτωση αποτελεί το τραγούδι των Four Tops *Reach Out, I'll Be There*, το οποίο έγινε γνωστό στην Ελλάδα από μία διασκευή του Peppino Di Capri, γνωστή ως *Gira- Gira*.

από το περιοδικό «Ραδιοπρόγραμμα» με εκτενή αφιερώματα στη ζωή και την καριέρα τους.³¹

Επομένως, στην ελληνική πραγματικότητα όπου «μοντέρνος ρυθμός» μπορούσε να χαρακτηριστεί οποιαδήποτε (χορευτική κατά βάση) μουσική απευθυνόταν στο νεανικό κοινό, το ιδιαίτερο φωνητικό στυλ που εισήγαγαν τα «σκαθάρια», αυτή η περίτεχνη μίξη του «σκληρού ροκ εν ρολ» του Τσακ Μπέρι με το ρυθμ. εν μπλουζ που έπαιζαν συγκροτήματα όπως οι Shirelles ή οι Drifters,³² έγινε αντιληπτό ως μια ευχάριστη έκπληξη και ενθουσίασε αμέσως τους νέους. Τα τραγούδια των Μπητλς υπήρξαν όχι μόνο ιδιοφυή αλλά και γεμάτα από καινοτομίες,³³ ο δε ήχος τους συνιστούσε μια πραγματική τομή για τους εφήβους, πολλοί από τους οποίους σήμερα ανακαλούν στη μνήμη τους την πρώτη φορά που άκουσαν τραγούδι των Μπητλς ως μια εμπειρία που σφράγισε καθοριστικά τη νεότητά τους:

Για μένα το breakthrough που ήταν και breakthrough για το συγκρότημα, ήταν όταν ένας ναυτικός φίλος [...] ήρθε στον Πειραιά και έφερε έναν μικρό δίσκο και είχε, μόλις είχε κυκλοφορήσει στην Αγγλία, το *Love Me Do* και το *She Loves You*. Αυτό ήταν και το έναυσμα για μένα να κάνω το συγκρότημα. Ακούσαμε αυτά τα πράγματα, μας τρέλαναν διότι ήταν κάτι το οποίο δεν μπορείς να φανταστείς τι αλλαγή στον ήχο συνιστούσε,

³¹ Βλ. χαρακτηριστικά «Ξένοι καλλιτέχνες: Νηλ Σεντάκα», *Ραδιοπρόγραμμα Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 50/705 (01/12/1963), σελ. 24, «Ξένοι καλλιτέχνες: Πωλ Άνκας», *Ραδιοπρόγραμμα Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 29/684 (07/07/1963), σελ. 26, «Τζώννη Χαλινταή», *Ραδιοπρόγραμμα Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 17/672 (14/04/1963), σελ. 26 και «Ξένοι καλλιτέχνες: Ρίκι Νέλσον», *Ραδιοπρόγραμμα Έκδοσις του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας* 16/671 (07/04/1963), σελ. 26

³² Gillett C., ό.π., σελ. 362.

³³ Θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι οι Μπητλς «ευθύνονται» για μια σειρά από σημαντικές καινοτομίες, οι οποίες μετέβαλαν τις συντεταγμένες του ροκ εν ρολ: εισήγαγαν λ.χ. και καθιέρωσαν την ιδέα του συγκροτήματος- συνόλου θέτοντας σε δεύτερη μοίρα το μοντέλο του μεμονωμένου ερμηνευτή (π.χ. Έλβις Πρίσλεϊ), Παράλληλα, υπήρξαν οι πρώτοι καλλιτέχνες που έγραψαν τραγούδια για τον εαυτό τους ακολουθώντας μια πρακτική που είχε ξεκινήσει όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, ο Τσακ Μπέρι δίχως όμως να βρει μιμητές. Αυτό το τελευταίο στοιχείο υπήρξε βασική συνιστώσα της επιτυχίας τους: οι Μπητλς, όντας πραγματικά έξοχοι μουσικοί, δεν ήταν εξαρτημένοι από το υλικό επαγγελματιών συνθετών όπως οι ροκ εν ρολ καλλιτέχνες πριν από αυτούς, αλλά είχαν τη δυνατότητα να εισαγάγουν (και να επιβάλουν στην πορεία) τις δικές τους ιδέες (Street J., ό.π., σελ. 467- 468).

δηλαδή ακόμη και μέχρι την ιστορία του ροκ καταλαβαίναμε ότι ήταν μια κιθάρα, ένα ντραμς και μια φωνή ας πούμε. [...] Αλλά αυτό που ακούσαμε από τους Μπητλς, δηλαδή αυτές οι διφωνίες, οι τριφωνίες, το δεμένο πράγμα που είναι και κιθάρα μαζί ρυθμική και σόλο κιθάρα και ντραμς και φωνές, όλα αυτά που ήταν ένα πραγματικό συγκρότημα [...], ενώ το άλλο ήταν ο Έλβις Πρίσλεϋ και κάποιοι που παίζανε από πίσω [...], αυτό το πράγμα, μια ενότητα, ένα σώμα, μια ψυχή, που δεν μπορείς να ξεχωρίσεις τη ρυθμ κιθάρα από τη σόλο κιθάρα, που δεν μπορείς να ξεχωρίσεις το ντραμς από το χτύπημα του μπάσου, και πάνω εκεί δεν μπορείς να ξεχωρίσεις τις φωνές γιατί όλες είναι ίδιες, και κάνουν τριφωνίες και τετραφωνίες απίθανες, αυτό ήταν για εμάς ... μείναμε με ανοιχτό το στόμα, εκατομμύρια άνθρωποι δηλαδή σε όλον τον κόσμο. Και αρχίσαμε να γρατζουνάμε κάτι κιθάρες...³⁴

Η απόσταση από το ερασιτεχνικό «γρατζούνισμα» της κιθάρας μέχρι το σημείο να σχηματίζει κάποιος τη δική του ροκ εν ρολ μπάντα δεν ήταν μεγάλη. Οι Μπητλς πέρα από ωραία τραγούδια είχαν δημιουργήσει έναν «μύθο», και η επιτυχία τους υπήρξε καθοριστική, δεδομένου ότι εμφώλευσε σε πολλούς νέους την πεποίθηση-προσδοκία ότι μπορούσαν και αυτοί να σχηματίσουν τη δική τους μπάντα και να γίνουν διάσημοι, όπως τα ινδάλματά τους· με άλλα λόγια, όπως χαρακτηριστικά θυμάται σήμερα ο Βασίλης Κωνσταντινίδης, μέλος ενός από τα πλέον επιτυχημένα συγκροτήματα της εποχής, των Idols, η επιρροή των Μπητλς ήταν τόσο μεγάλη που λειτούργησε σαν μία «κοτρόνα που έριξε τη τζαμαρία».³⁵ Μετά το 1964, όταν δηλαδή η «τζαμαρία είχε πια θρυμματιστεί», επίδοξοι έφηβοι «Λέννον» και «Μακάρτνεϊ» σχημάτισαν «αναρίθμητα ερασιτεχνικά συγκροτήματα»,³⁶ σχεδόν σε κάθε γειτονιά και σχολείο της Αθήνας.

Αναλυτικά στοιχεία για τον αριθμό των συγκροτημάτων που σχηματίστηκαν μετά το 1964 δεν είναι δυνατό να εντοπιστούν, καθώς επρόκειτο για σχήματα καθαρά

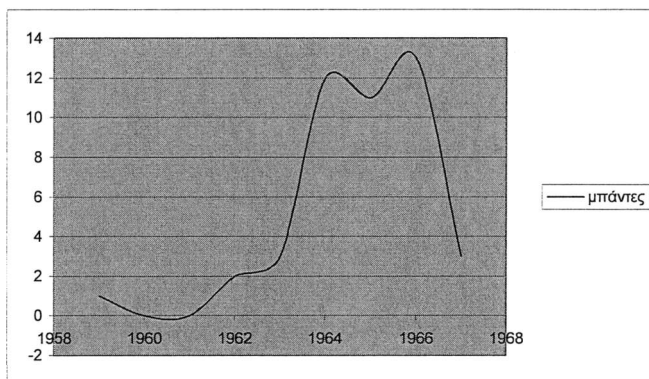
³⁴ Συνέντευξη Λεωνίδα Λουλούδη, 13/07/2004.

³⁵ Συνέντευξη Βασίλης Κωνσταντινίδης, 13/07/2004.

³⁶ Τουρκοβασίλης Γ., ό.π., σελ. 77.

ερασιτεχνικά, τα οποία τις περισσότερες φορές εξαντλούσαν την επιρροή και τους θαυμαστές τους στο πλαίσιο του σχολείου ή της γειτονιάς.³⁷ Ωστόσο, δεδομένου ότι κάποια από τα σχήματα αυτά κατάφεραν να κάνουν ένα βήμα παραπάνω παίζοντας λ.χ. σε κλαμπ ή ηχογραφώντας στην πορεία τουλάχιστο έναν δίσκο 45 στροφών, ο αριθμός των συγκροτημάτων που σχηματίστηκαν μετά το 1964 και μπορούν να θεωρηθούν υπ' αυτή την έννοια «επαγγελματικά», αποτελεί μία ένδειξη που δεν θα πρέπει να υποτιμηθεί.³⁸

Διάγραμμα 9
Χρονική εξέλιξη στο σχηματισμό συγκροτημάτων στην Ελλάδα
1959- 1967



Επεξεργασμένα στοιχεία από:

Δηματάτης Ν., *Get that Beat. Ελληνικό ροκ 60s & 70s*, Θεσσαλονίκη 1998.

³⁷ Σε αυτό συγκλίνουν οι μαρτυρίες των Λεωνίδα Λουλούδη (συνέντευξη: 13/07/2004), Βασίλη Κωνσταντινίδη (συνέντευξη: 16/12/2004) και Αντώνη Καφετζόπουλου (συνέντευξη: 20/07/2004).

³⁸ Μια τυπολογία των ελληνικών συγκροτημάτων πρέπει να λάβει υπόψη της δύο διαφορετικές οπτικές. Σύμφωνα με την πρώτη, τα ελληνικά συγκροτήματα ταξινομούσαν σε τρεις κατηγορίες ανάλογα με το είδος του ροκ εν ρολ που έπαιζαν. Έτσι υπήρχαν μπάντες που κινούνταν στο ύφος των Μπητλς, άλλες που ενδιαφέρονταν για το πιο ακατέργαστο ρυθμ εν μπλουζ των Ρόλλινγκ Στόουνς και άλλες που είχαν επιρροές από το στυλ των Άνιμαλς (Συνέντευξη Λεωνίδα Λουλούδη, 13/07/2004). Σύμφωνα με μια άλλη άποψη, τα ελληνικά ροκ εν ρολ συγκροτήματα διακρίνονταν με κριτήριο το στίχο τους. Έτσι υπάρχουν αυτά που είχαν αγγλικό στίχο, εκείνα που είχαν εξαρχής ελληνικό στίχο και εκείνα που ξεκίνησαν με αγγλικό στίχο, στην πορεία όμως επέλεξαν τον ελληνικό.

Από τις σαράντα δύο μπάντες που έως το 1967 είχαν σχηματιστεί και καταγράφονται στο σχετικό κατάλογο που έχει συγκροτήσει ο Ντίνος Δηματάτης,³⁹ μόνο οι τρεις προηγήθηκαν της επιτυχίας των Μπητλς (μία σχηματίστηκε το 1959, οι Adams Boys, και δύο το 1962, οι Forminx και οι Juniors). Από τις υπόλοιπες τριάντα εννιά, οι δώδεκα είχαν ως έτος αφετηρίας τους το 1964, οι έντεκα το 1965 και οι δέκα τρεις το 1966. Με άλλα λόγια, τριάντα εννιά μπάντες σχηματίστηκαν σε διάστημα μόλις μιας τριετίας, εξέλιξη η οποία δεν θα πρέπει να αποσυνδεθεί από την καταλυτική επιρροή της μουσικής των Μπητλς.

Η δημιουργία μιας ελληνικής ροκ εν ρολ σκηνής αποτελούσε την κορυφή του παγόβουνου. Πίσω από αυτές τις λίγες δεκάδες «επαγγελματικά» συγκροτήματα που καταγράφονται, υπήρχαν εκατοντάδες «ερασιτεχνικά» τα οποία γρήγορα διαλύθηκαν στα εξ' ων συνετέθησαν, και πίσω από τα σχήματα αυτά υπήρχε ένα παθιασμένο νεανικό κοινό, που τα τροφοδοτούσε με μουσικούς και κοινό και το οποίο «ζούσε και ανέπνεε» για τη μουσική των Μπητλς, των Ρόλλινγκ Στόουνς ή των Άνιμαλς. Στα μέσα της δεκαετίας του '60 άρχισε να γίνεται αντιληπτό ότι οι νέοι αυτοί δεν αρκούσαν πια στην ακρόαση των αγαπημένων τους τραγουδιών, αλλά έτειναν να προσδιορίζουν τη συμπεριφορά τους με βάση τον τρόπο ζωής των ινδαλμάτων τους και κάποιες νέες αξίες που αναδύονταν και (θεωρήθηκε ότι) είχαν σχέση με το ανανεωμένο ροκ εν ρολ. Σε αυτό το πλαίσιο, ένας καινοφανής όρος έκανε την εμφάνισή του με σκοπό να περιγράψει εκείνο το τμήμα της ηλικιακής ομάδας που συγκροτούνταν από νέους 15- 25 ετών, και φαινόταν πως άρχιζε να αντιλαμβάνεται τον εαυτό της (αλλά και να την αντιλαμβάνονται οι άλλοι) ως μια *συλλογικότητα*: ήταν ο όρος «γιεγιές», ένας χαρακτηρισμός που δημιουργούσε μάλλον ειρωνικές συμπαραδηλώσεις, πηγή έμπνευσης του οποίου είχε σταθεί ένα χαρακτηριστικό επιφώνημα των Μπητλς (*yeah, yeah, yeah ...*), το οποίο ακουγόταν στο τραγούδι τους *She Loves You*.

³⁹ Δηματάτης Ν., *Get that Beat. Ελληνικό ροκ 60s & 70s*, Θεσσαλονίκη 1998.

Πίνακας 12
τραγουδία ραδιοφωνικής εκπομπής *Μοντέρνοι Ρυθμοί*
Απρίλιος- Σεπτέμβριος 1962

(Δεύτερο Πρόγραμμα, στους 216,8 μ. ή 1385 χλκ.)

ημερομηνία	ώρα μετάδοσης	τίτλος τραγουδιού	καλλιτέχνης (συγκρότημα)
7 Απριλίου 1962	19.30- 20.00	The Twist	Freeman
		All right, o kay	E. Grant
		Humming the blues over you	B. Lee
		Red Wing	B. Vaughn
		Leggita a un granello di sabbia	N. Fidenco
		You can have her	Dalida
		Foxy	Mar- Keys
		Wake Up Little Suzie	Everly Brothers
		Where the Boys Are	C. Francis
		Everlovin	Nelson
		Gipsy cha- cha	E. Haletz
		Mundial cha- cha	N. Maine
14 Απριλίου 1962	19.30- 20.00	Twist around the Clock	Cole Clay
		Happy Birthday sweet sixteen	N. Sedaka
		It's never too late	B. Lee
		The Villa	D. Jacobs
		Surrender	E. Presley
		Stringiti alla mia mano	M. Martino
		Valentino	R. Zequeira
		Nun songh' io	P. di Capri
		Sucu- Sucu	M. Zamora
		A suppa del pichon	Los Mercumbes

		Bailando la pachanga	F. Bay
21 Απριλίου 1962	19.30- 20.00	Everybody's twistin down in Mexico I had like to know Drop it Joe One degree north Melody Addio- addio The blob Vuelva la paloma La Casita Mentira Cha- cha Universitario Tencha pena de mim	B. Vaughn P. Anka C. Francis Mar- Keys C. Villalba D. Modugno F. Pappeti T. Rodriguez M. Zamora Los Mercurubes Inginieri M. Augusto
5 Μαΐου 1962	19.30- 20.00	Come September Multiplication Tragedy Let me in Les Celibataires Un petit grain de sable Melodie pour un amour Viento Voulez- vous cha- cha Sucu- Sucu	Orch. Darin B. Darin B. Lee The Sensations Billy's Sax B. Azzam Kessler Sisters Los Espanoles N. Maine M. Zamora
12 Μαΐου 1962	19.30- 20.00	Twist around the clock Happy birthday sweet sixteen It's never too late The Villa Surrender	Clay- Cole N. Sedaka B. Lee D. Jacobs Elvis Presley

		Stringiti alla mia mano	M. Martino
		Valentino	R. Zequeira
		Nun songh' io	P. di Capri
		Sucu- Sucu	M. Zamora
		Suppa del pichon	Los Mercumbes
		Bailando la pachanga	F. Bay
19 Mañon 1962	19.30- 20.00	Amen Twist	B. Azzam
		Temptation	Everly Bros
		Walkin to N. Orleans	B. Lee
		Love me warm and tender	P. Anka
		Moshi- Moshi	The Markantonians
		Un télégramme	Kessler Sisters
		Il faut savoir	C. Aznavour
		Happy Jose	Orch. Piesker
		Brigitte Bardot	J. Veiga
		Otorrino- larigologo	Los Machucambos
		Singue la gente	L. Ramirez
		Quando c' e la luna piena	Orch. Dan Hill
26 Mañon 1962	19.30- 20.00	Everybody's twistin down in Mexico	B. Vaughn
		I had like to know	P. Anka
		Drop it Joe	C. Francis
		One degree north	Mar- Keys
		Melody	C. Villalba
		Addio- addio	D. Modugno
		The blob	F. Pappeti
		Risque	Los Españoles
		La mezza- luna	Espanioles- Segnoritas
		Cha- cha Universitario	Inginieri
		El pollo de carlitos	D. Hill

2 Ιουνίου 1962	19.30- 20.00	Come September Multiplication Tragedy Let me in Les Celibataires Un petit grain de sable Melodie pour un amour Viento Voulez- vous cha- cha Sucu- Sucu Eo- Eo Gipsy cha- cha	Orch. Darin B. Darin B. Lee The Sensations Billy's Sax B. Azzam Kessler Sisters Los Espagnoles N. Maine M. Zamora Chacachas B. Kaempfert
9 Ιουνίου 1962	19.30- 20.00	Last night King of clowns Love me warm and tender Santiano Volage Souvenirs Laisse- moi rire What a sky La Mezza- luna Muchissimo Sevilla mambo	The Mar- Keys N. Sedaka P. Anka The Highwaymen Les Chaussettes Noires Kessler Sisters Les Chats Sauvages N. Fidenco Segnoritas- Espagnoles Los Armony Club Los Espagnoles
16 Ιουνίου 1962	19.30- 20.00	Let's go twist Oo-ee-Train Dum- Dum Adios- adios Come September	Henry's Twist Club B. Darin B. Lee The Blue Chips Orch. Darin

			Un petit grain de sable Stringiti alla mia mano La Novia	B. Azzam M. Martino A. Prieto
			El Paso cha- cha O Lolita	J. Mengo Sorelle Kim
			Dame- Dame- Ya El Pollo de Carlitos	Los Mercumbes D. Hill
23 Ιουνίου 1962	19.30- 20.00		Amen twist Temptation	B. Azzam Everly Bros
			Walkin to N. Orleans Love me warm and tender	B. Lee P. Anka
			Moshi- moshi Un télégramme Il faut savoir	The Markantonians Kessler Sisters C. Aznavour
			Happy Jose Brigitte Bardot	Piesker J. Veiga
			Otorrino- laringologo Sigue la gente Quando c' e la luna piena	Los Machucambos L. Ramirez Dan Hill
30 Ιουνίου 1962	19.30- 20.00		Let's go twist House of Bamboo Dum- Dum Echo in the night Legata a un granello di sabbia Non mi dire chi sei Piccola Je veux bien danser Ansiedad Zoo- be-zoo	Henry's twist club E. Grant B. Lee B. Kaempfert N. Fidenco M. Martino A. Celentano Billy's Sax N. Cole M. Casabianca

			Eo- Eo	Characas
			Cha- cha Polytechnico	Ingenieri
7 Ιουλίου 1962	19.30- 20.00		Come September	Orch. Darin
			Multiplication	B. Darin
			Tragedy	B. Lee
			Let me in	The Sensations
			Les celitaires	Billy's Sax
			Un petit grai de sable	B. Azzam
			Cuff links and a tie clip	N. Sinatra
			Viento	Los Espagnoles
			Voulez- vous cha- cha	N. Maine
			Sucu- Sucu	M. Zamora
			Eo- Eo	Chacachas
			Gipsy cha- cha	B. Kaempfert
14 Ιουλίου 1962	19.30- 20.00		Last night	The Mar- Keys
			King of clowns	N. Sedaka
			Walking to N. Orleans	B. Lee
			Love me warm and tender	P. Anka
			Santiano	The Highwaymen
			Volage	Les Chaussettes Noires
			Souvenirs	Kessler Sisters
			Laisse- moi rire	Les Chats Sauvages
			What a sky	N. Fidenco
			La mezza- luna	Senoritas- Espagnoles
			Muchissimo	Los Armony Club
			Sevilla mambo	Los Espagnoles
21 Ιουλίου 1962	19.30- 20.00		Let's go twist	Henry's twist club
			Oo-Ee-Train	B. Darin

		Dum- Dum	B. Lee
		Adios-Adios	The Blue Chips
		Come September	Darin
		Un petit grain de sable	B. Azzam
		Stringiti alla mia mano	M. Marino
		La Novia	A. Prieto
		El Paso cha- cha	J. Mengo
		O, Lolita !	Sorelle Kim
		Dame- dame ya	Los Mercumbes
		El Pollo de Carlitos	Dan Hill
28 Ιουλίου 1962	19.30- 20.00	Tootsy twist	H. Mancini
		Town without pity	G. Pitney
		Crazy	P. Cline
		Follow that dream	E. Presley
		Blue tomorrow	B. Vaughn
		Twist around the clock	Clay Cole
		Like I do	N. Sinatra
		St- Tropez twist	P. di Capri
		Happy Jose	J. Ross
		Lolita Ya- Ya	S. Lyon
		Munequita	Trio Valencia
		Moliendo Cafe	H. Blanco
4 Αυγούστου 1962	19.30- 20.00	Lets' go twist	Henry's twist Club
		Temptation	Everly Bros
		Break it to me gently	B. Lee
		Happy birthday sweet sixteen	N. Sedaka
		Foxy	The Mar- Keys
		Laisse- moi rire	Les Chats Sauvages
		Turn off the moon	Sue Lyon

		Cinque minute ancora	P. di Capri
		Orquidea	H. Blanco
		Pepito	M. Casabianca
		Cha- cha - A- he	Los Mercumbes
		SalJaud pesetas y cha-cha	Los Marimberos
11 Αυγούστου 1962	19.30- 20.00	Jazz me blues twist	Newport Youth Band
		Love me warm and tender	P. Anka
		Crying in the rain	Everly Bros
		Kissin' twist	G. Fisher
		Big noise from Winnetka	S. Nelson
		Danniela	P. di Capri
		Leçon de twist	Dalida
		The blob	F. Papetti
		Rogar (My Prayer)	Los Amigos
		Dimelo en Septiembre	Los Machucambos
		Ay, Cosita Linda	Los Espagnoles
		Merengue - Merengue	F. Astaire
18 Αυγούστου 1962	19.30- 20.00	Blue heaven twist	Newport Band
		Everybody's twistin	F. Sinatra
		Fool No 1	B. Lee
		Breaking up is hard to do	N. Sedaka
		I'm on my way	Al Hirt
		La leçon de twist	Dalida
		Un petit grain de sable	B. Azzam
		Mexico	R. Delgado
		El Caballo	Los Espagnoles
		Por que te tardas amor	Cinco Latinos
		Eo- Eo	Chacachas
		Guarachero	Los Marimberos

25 Αυγούστου 1962	19.30- 20.00	Let's go twist Norma mia Speak to me pretty King of clowns I can't stop loving you Da- da un pa Nata per me Zazz me blues twist Laisse- moi rire La mezza- luna Cha- cha A- he	Henry's twist club D. Chilean B. Lee N. Sedaka G. Amos Kessler Sisters A. Celentano Newport youth band Le Chats Sauvages Senoritas- Espagnoles Los Mercuries
1 Σεπτεμβρίου 1962	19.30- 20.00	Last night The fool I used to be Do I worry Good luck charm Harlem twist St Tropez twist Achete- moi un juke- box Le pied su terre Mambo en Espana La bamba Luna lunita La fiesta brasilienna	Markeys S. Davis Jr. B. Lee E. Presley Henry's twist club Peppino di Capri Dalida Danny Fisher Espagnoles Machucambos Espagnoles A Trinidad

Πηγή: Ραδιοπρογράμματα, Εβδομαδιαία Έκδοσις του EIP (Απρίλιος- Σεπτέμβριος 1962).

γ. «Οργισμένα νιάτα»: ηδονισμός

Τον Οκτώβριο του 1966 η εφημερίδα «Ελεύθερος Κόσμος» δημοσίευε ένα αφιέρωμα στους νέους-εκείνους τους οποίους οι σχολιαστές αποκαλούσαν «οργισμένα νιάτα». Όπως και ο όρος «γιεγίς», ο όρος «οργισμένα νιάτα» ήταν καινοφανής και χαρακτήριζε εκείνο το τμήμα της ελληνικής νεολαίας (ηλικίας περίπου από 15 έως 25 ετών), το οποίο έτεινε να επιδεικνύει μια συμπεριφορά διαφορετική από αυτή των προηγούμενων γενεών, έχοντας ως πολιτισμικό του σύμβολο τη μουσική των Μπητλς. Σε αντίθεση με τον όρο «γιεγίς» που υπογράμμιζε κυρίως την αγάπη των νέων για τους Μπητλς ως το βασικό χαρακτηριστικό της νέας αυτής γενιάς, ο όρος «οργισμένα νιάτα» αποτελούσε το προϊόν μιας πιο ψύχραιμης ματιάς η οποία, αν και συνήθως επικριτική, αντιλαμβανόταν πως η εμφάνιση της Μπητλομανίας συνιστούσε απλώς την «κορυφή του παγόβουνου», τίποτε περισσότερο δηλαδή από ένα τμήμα μιας ευρύτερης μεταβολής στις ιδέες, τις προτιμήσεις και τις πρακτικές των νέων. Με άλλα λόγια, ο όρος «οργισμένα νιάτα» μετέφερε το κέντρο βάρους της συζήτησης από την «ανεξήγητη» μανία των νέων προς τους Μπητλς και την υπόλοιπη βρετανική σκηνή του ροκ, στην ερμηνεία ενός καινούργιου μοντέλου συμπεριφοράς των νέων με απολύτως συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, τα οποία ο αρθρογράφος επιχειρούσε να κωδικοποιήσει (και να γελοιοποιήσει εν προκειμένω) συγκροτώντας τον παρακάτω «δεκάλογο των οργισμένων νιάτων»:

«1. Δεν κουρεύονται, 2. δεν πλένονται, 3. δεν κόβουν τα νύχια τους, 4. δεν επιτρέπουν στις φούστες τους να πλησιάσουν στα γόνατά τους, 5. δεν τρέχουν με λιγότερο από 100 χιλιόμετρα την ώρα, 6. δεν μελετάνε παρά φωτορομάντζα, 7. δεν εργάζονται, 8. δεν αναγνωρίζουν κανέναν ηθικό φραγμό, 9. δεν έχουν άλλα ενδιαφέροντα από τους Μπητλς, το σεξ και τις νέες μάρκες αυτοκινήτων, 10. δεν έχουν άλλη φιλοδοξία από το να πιάσουν την καλή και να τα βολέψουν».⁴⁰

⁴⁰ Καρζής Θ., «Που βαδίζουν οι σύγχρονοι νεαροί διάδοχοι των Σουβαριτών; Οι νέοι της οργής», *Ελεύθερος Κόσμος*: 13/11/1966.

Έλλειψη «ηθικών φραγμών», επίδειξη του σώματος σε πρωτόγνωρο βαθμό (βλ. φούστες πάνω από τα γόνατα), και μια σεξουαλική ελευθεριότητα πρωτοφανής, αποτελούσαν σύμφωνα με τον αρθρογράφο μερικές από τις βασικές συνιστώσες της συμπεριφοράς των «οργισμένων νιάτων». Η παραδοχή αυτή αποτελεί υπόμνηση του γεγονότος ότι στα μέσα της δεκαετίας του '60, οι σεξουαλικές σχέσεις των νέων άρχισαν να μεταβάλλονται σε προνομιακό θέμα συζήτησης, καθώς όχι μόνο οι νέοι συζητούσαν περισσότερο για την ερωτική πράξη έχοντας αποβάλει τους περιορισμούς που έθετε η επικρατούσα ηθική στο (πρόσφατο) παρελθόν, αλλά κυρίως φαίνεται πως έεινε να συντελεστεί μία αξιοσημείωτη μεταβολή στον τρόπο με τον οποίο αυτή γινόταν αντιληπτή.

Παρόλο που είναι παρακινδυνευμένο να αποδώσει κανείς την ταμπέλα της «σεξουαλικής επανάστασης» στις ερωτικές πρακτικές των ελλήνων νέων, είναι αλήθεια πως μετά το 1964 εκείνο το τμήμα της νεολαίας που αυτοπροσδιοριζόταν με βάση την αποδοχή της μουσικής των Μπητλς, υπήρξε πιο «απελευθερωμένο» από ό,τι οι νέοι των προηγούμενων γενεών, με την έννοια ότι αντιλαμβάνονταν τη σεξουαλική πράξη, όχι ως μια λειτουργία που θα έπρεπε να συντελείται αποκλειστικά εντός του γάμου εξυπηρετώντας κατά βάση το σκοπό της αναπαραγωγής, αλλά ως μια πράξη που μπορούσε να συντελεστεί ανεξάρτητα από το αν οι ερωτικοί σύντροφοι συνδέονταν με τα δεσμά του γάμου, και που είχε κύριο σκοπό της την ερωτική απόλαυση. Αν και αυτή η εκδοχή του έρωτα (ο έρωτας ως απόλαυση) οπωσδήποτε δεν ήταν ξένη στους νέους των παρελθόντων ετών, αυτό που πραγματικά προκαλούσε έκπληξη ήταν το γεγονός ότι για πρώτη φορά μια τέτοια οπτική δεν καλυπτόταν πίσω από το πέπλο της μυστικότητας και της σιωπής, δε γινόταν αντιληπτή ως ηθική «παρέκκλιση», αλλά αντιθέτως έβγαине στο προσκήνιο, και καθώς άρχισε να αμφισβητεί τις διανοητικές κατασκευές πάνω στις οποίες είχαν οικοδομηθεί τα πρότυπα σεξουαλικής συμπεριφοράς των προηγούμενων γενεών, έεινε να αποκτή (ή να επιζητά) «ιδεολογικές» διαστάσεις και ερείσματα.

Η εξέλιξη αυτή δεν αποτελούσε ελληνική πρωτοτυπία. Αντίθετα, οι μεταβολές στις σεξουαλικές πρακτικές των νέων αντανakλούσαν διαδικασίες και εξελίξεις που την ίδια εποχή συντελούνταν (ή μόλις είχαν συντελεστεί) σε παγκόσμια κλίμακα. Και

στις διαδικασίες αυτές, η βρετανική και η αμερικανική νεολαία φαινόταν να έχουν «σύρει το χορό», γεγονός που στις ερμηνείες που δόθηκαν, όχι μόνο δεν αποκόπηκε από το φαινόμενο της Μπητλομανίας, όχι μόνο δεν θεωρήθηκε άσχετο από το γεγονός ότι οι Μπητλς είχαν εισαγάγει, πέρα από μουσικές, και πλήθος άλλων καινοτομιών οι οποίες συγκροτούσαν σταδιακά ό,τι σύντομα έγινε γνωστό ως «νεανική κουλτούρα», αλλά αντίθετα η προβολή τους ως του καθοριστικού εκείνου παράγοντα που «οδηγούσε» τους νέους στη σεξουαλική ελευθερία, αποτελούσε κομβικό σημείο στις ερμηνείες των επικριτών. Το *Δελτίο της Ιεράς Συνόδου* σχολίαζε τη «σήψη και διαφθορά» των νέων το 1965 επισημαίνοντας σχετικά:

«Ως ετόνισεν εσχάτως ο άγγλος δημοσιογράφος Μάλκολμ Μάγκεριτζ, η Αμερική έχει βουλιάξει στο σεξ, το οποίον υπεισέρχεται σε κάθε γωνιά και σχισμή της ζωής. Τα ραντεβού αρχίζουν από ηλικίας εννέα ετών και ακόμη ενωρίτερα. Μικρές κοπελλίτσες ... βάφουν το πρόσωπό τους και ουρλιάζουν σαν ύαινες, όταν βλέπουν τους Μπητλς· νεαροί ερασταί εξοπλίζονται με χάρτια ελέγχου γεννήσεως...».⁴¹

Πράγματι, στα μέσα της δεκαετίας του '60 πολλά πράγματα φαινόταν να έχουν αλλάξει εντυπωσιακά στον τρόπο με τον οποίον οι νέοι αντιλαμβάνονταν τον έρωτα. Περίπου δέκα χρόνια πριν, το 1956, η *Αυγή* είχε δημοσιεύσει μία είδηση η οποία ακόμη και αν δεχθούμε ότι δεν βασιζόταν σε πραγματικά περιστατικά, αντανakλούσε κάτι από το πνεύμα και τις αντιλήψεις της εποχής: σύμφωνα με το άρθρο, ένας δεκαπεντάχρονος Ιταλός είχε εξομολογηθεί σε δύο ιερείς το γεγονός ότι είχε φιλήσει τη φίλη του· καθώς οι ιερείς του έδωσαν διαφορετική ερμηνεία -ο πρώτος είχε αποφανθεί ότι επρόκειτο για θανάσιμο αμάρτημα, ενώ ο δεύτερος ότι επρόκειτο για αμάρτημα που συγχωρείται- οι θεολόγοι του Βατικανού (φέρεται ότι) υποχρεώθηκαν να προσδιορίσουν τις συνθήκες, κάτω από τις οποίες το φιλή ήταν επιτρεπτό. Σύμφωνα πάντα με την εφημερίδα, το φιλή μπορούσε να γίνει αποδεκτό μόνο στην

⁴¹ «Σήψης και διαφθορά», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 10 (15/05/1965), σελ. 300.

περίπτωση που δινόταν μεταξύ συζύγων, μεταξύ γονέων και παιδιών, μεταξύ αδελφού και αδελφής (υπό τον όρο «να υπάρχει αγνή διάθεση», όπως χαρακτηριστικά έγραφε η εφημερίδα), μεταξύ θείου, θείας και ανεψιών (πάλι με «αγνή διάθεση»), και τέλος, «μεταξύ προσώπων μη συγγενών που φιλιούνται χωρίς να υπάρχει μεταξύ τους ένα αίσθημα».⁴² Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα μέσα στην οποία ο νέος θα έπρεπε να ικανοποιήσει την ερωτική του επιθυμία χαρακτηριζόταν από ένα συντηρητισμό, ο οποίος εκκινούσε από μια θεολογική οπτική της ερωτικής συμπεριφοράς και διατηρούσε σε ισχύ ένα σύνολο ηθικών περιορισμών και απαγορεύσεων.

Στην Ελλάδα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50 τα πράγματα δεν ήταν πολύ διαφορετικά, δεδομένης μάλιστα της προνομιακής θέσης που κατείχε στο δημόσιο βίο η ελλαδική Εκκλησία και της, σχεδόν απόλυτης, κυριαρχίας του «ελληνορθόδοξου» τρόπου σκέψης στην κοινωνία και στους μηχανισμούς μετάδοσης ιδεολογίας (όπως λ.χ. το εκπαιδευτικό σύστημα). Η σκληρή εμπειρία του εμφυλίου πολέμου, και η επιβολή ενός κλίματος καταπίεσης και λογοκρισίας (ή και αυτολογοκρισίας) που ακολούθησε την πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο, όχι μόνο στο επίπεδο της πολιτικής έκφρασης και στη λειτουργία των δημοκρατικών θεσμών, αλλά κυρίως στο επίπεδο της έκφρασης ιδεών που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν φυγόκεντρες από εκείνες που εντάσσονταν στον σκληρό πυρήνα της ιδεολογίας που πρέσβευε η νικήτρια παράταξη (δηλαδή εκείνη του «ελληνοχριστιανισμού») στένευε ακόμη περισσότερο τα περιθώρια για έκφραση μιας άλλης άποψης σχετικά με τον έρωτα και τις σεξουαλικές πρακτικές.

Η εμφάνιση του ροκ εν ρολ προς τα τέλη του 1956 με τις «καταστροφικές» συνέπειες που επρόκειτο να έχει σύμφωνα με τις εκτιμήσεις της για τους νέους και το θεσμό της οικογένειας, αποτέλεσε μια καλή αφορμή για να επιβεβαιώσει η Εκκλησία της Ελλάδος το ρόλο της ως της «κατεξοχήν πνευματικής ηγέτιδος»⁴³ της κοινωνίας. Η εναντίον του ροκ εν ρολ πολεμική υπήρξε σαφής αν και περιορισμένη, γεγονός που δεν αποτελεί αντίφαση, δεδομένου ότι σύντομα έγινε αντιληπτό πως το ροκ εν ρολ

⁴² «Ο βαθμός ενοχής. Πότε το φιλί είναι θανάσιμο αμάρτημα; Τι απαντούν οι θεολόγοι», *Αυγή*: 17/10/1956.

⁴³ «Ου φροντιστέον ...τι ερούσιν οι πολλοί», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 13 (15/07/1957), σελ. 256.

(ως κίνδυνος) αποτελούσε το δέντρο και όχι το δάσος. Το δάσος συνίστατο στην άνευ προηγουμένου ανατροπή που αποτελούσε η εισαγωγή (και) στην Ελλάδα νεωτερικών ιδεών σχετικά με τις σχέσεις των δύο φύλων, και οι ανατροπές αυτές εκκινούσαν κυρίως από μια νέα αντίληψη που φαινόταν να διαχέεται στη νεολαία, σχετικά με το ρόλο και τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία. Ο όρος «χειραφέτηση», μια έννοια που θα αποκτήσει την επόμενη δεκαετία κομβική σημασία στα νεανικά κινήματα αμφισβήτησης, ήδη από το 1956 φαίνεται πως απασχολούσε την Εκκλησία, η οποία ορθώς διέβλεπε (και προειδοποιούσε) ότι οι ανατροπές που βρίσκονταν επί θύραις και αφορούσαν την πρόσληψη του φύλου, σύντομα επρόκειτο να επιφέρουν σημαντικές αλλαγές στις σεξουαλικές πρακτικές των νέων. «Υπάρχει αναμφιβόλως ελευθερία και χειραφέτησις καλή» έγραφε το Δελτίο της Ιεράς Συνόδου σχολιάζοντας την τάση απομάκρυνσης των Ελληνίδων από τις παραδόσεις του ελληνοχριστιανισμού. «Όπως υπάρχει και τοιαύτη κακή, η οποία και διαστρέφει την γυναίκα με την εν παντί μίμησιν του ανδρός».⁴⁴

Δεδομένου του ότι οι σεξουαλικές συμπεριδράσεις του ροκ εν ρολ (είτε ως μουσική, είτε ως χορός) ήταν κάτι που τελικά τονιζόταν περισσότερο από τους επικριτές του, παρά από τους δημιουργούς του, αυτό που φαινόταν να απασχολεί περισσότερο την Εκκλησία ήταν οι ανατροπές που έφερνε, ανοίγοντας τις θύρες σε ένα σύνολο νέων οπτικών για τη ζωή που συνδέονταν κυρίως με τον «αμερικάνικο τρόπο ζωής» και αμφισβητούσαν τις επιταγές της «ελληνορθόδοξης» παράδοσης. Ανάμεσά τους, η πιο σημαντική ανατροπή φαινόταν να είναι η καινούργια αντίληψη σχετικά με τις σεξουαλικές σχέσεις των νέων, και κυρίως εκείνη που έτεινε να θεωρεί τις προγαμιαίες σχέσεις των νέων αποδεκτές, κάτι που η Εκκλησία δεν ήταν διατεθειμένη να αποδεχθεί σε καμία περίπτωση. Όταν το 1957 ένας δημοσιογράφος επεσήμαινε από τις στήλες αθηναϊκής εφημερίδας ότι οι νέοι απομακρύνονταν από την Εκκλησία (και) εξαιτίας του ότι θεωρούσαν ξεπερασμένη την άποψή της ότι ο έρωτας εκτός του γάμου συνιστούσε αμαρτία, το Δελτίο της Ιεράς Συνόδου καθιστούσε σαφές ότι η παραπάνω άποψη συνιστούσε μια αρχή που η Εκκλησία σε καμία περίπτωση δεν ήταν διατεθειμένη να απεμπολήσει:

⁴⁴ «Δεν θα ήτο διόλου περιττή», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 20 (15/10/1956), σελ. 364.

«[...] Όθεν είναι εσφαλμένη η άποψις [...] ότι η Εκκλησία καταδικάζει τον έρωτα. Εκτός αν ούτος θεωρή ως έρωτα τας προ του γάμου αντιβιολογικάς, εκφυλιστικάς, αντιανθρωπιστικάς και αντικοινωνικάς ελευθέρας σεξουαλικάς σχέσεις, αι οποίαι εξανδραποδίζουν την ψυχήν των νέων. Τοιούτου είδους «έρωτα» αναμφιβόλως καταδικάζει η Εκκλησία. Αλλά τούτο είναι προς τιμήν της!». ⁴⁵

Καθώς οι «μεγάλες γυναικείες μορφές», σύμφωνα με την Εκκλησία, ήσαν εκείνες που «αντεπεκρίθησαν πάντοτε εις την Παρθένον, εις την μητέρα και την πιστήν και αφωσιωμένην σύζυγον, η οποία θυσιάζεται για την οικογένειάν της και την πατρίδα της», ⁴⁶ το πρότυπο της κοπέλας που επιζητεί την προσωπική της ολοκλήρωση εκτός των παισίων αυτών, θεωρώντας ταυτόχρονα φυσιολογική την αναζήτηση της ηδονής σε ερωτικές σχέσεις εκτός του γάμου, υπήρξε ο απόλυτος αντίποδας. Στα τέλη της δεκαετίας του '50 τα πρότυπα που προέβαλε η Εκκλησία σχετικά με το ρόλο της γυναίκας ήσαν ακόμη ακλόνητα και η λειτουργία τους στη διαμόρφωση των διαπροσωπικών σχέσεων καθοριστική, ιδίως στον αγροτικό χώρο όπου «τα έθιμα και η παράδοσις βεβαιούνται ακόμη ισχυρώς [...] και φυλάττονται με ευλάβειαν πολλήν». ⁴⁷

Η γυναίκα όφειλε να επιτελεί τα «καθήκοντά» της ως Ελληνίδα, ως μητέρα και ως σύζυγος, και στο πλαίσιο αυτό οι ερωτικές σχέσεις εκτός του γάμου συνιστούσαν κάτι περισσότερο από μια απόκλιση από την ελληνορθόδοξη παράδοση: μια πρακτική ισοδύναμη του κοινωνικού στίγματος, που ελλόχευε πολλούς κινδύνους για όσες την αποδέχονταν, καθώς έθετε σε κίνδυνο την παρθενία, μία βασική αξία της εποχής και πολλές φορές απαραίτητη προϋπόθεση για τη σύναψη γάμου. Απέναντι σε τέτοιες «σειρήνες» η Ελληνίδα όφειλε σύμφωνα με την Εκκλησία, να κλείσει τα

⁴⁵ Στο ίδιο.

⁴⁶ «Δεν θα ήτο διόλου περιττή», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 20 (15/10/1956), σελ. 364.

⁴⁷ Στο ίδιο.

αυτιά της και να διατηρήσει την «αξιοπρέπειά» της, παραμένοντας κοντά στα ιδανικά που προέβαλε η Ορθόδοξη παράδοση:

«Αι δε Ελληνίδες πρέπει να κλείουν τα ώτα των εις τοιαύτα συνθήματα, τα οποία αποσκοπούν να καταβιβάσουν αυτάς υπό του υψηλού θρόνου, επί τον οποίον τας ανεβίβασεν η Ελληνορθόδοξος Παράδοσις. Πρέπει αύται να εννοήσουν καλώς, ότι μόνον μένουσαι πισταί εις τας ωραίας παραδόσεις μας θα διατηρήσουν την αξιοπρέπειάν των και δεν θα οδηγηθούν εις αφόρητον δυστυχίαν και αξιοθρηνήτους συμφοράς».⁴⁸

Παρά την ιδεολογική κατίσχυση που ακόμη απολάμβανε (ή ενδεχομένως και λόγω αυτής), η ελλαδική Εκκλησία λειτουργούσε όχι μόνο ως ένας σχολιαστής των εξελίξεων, αλλά ως παράγοντας που φιλοδοξούσε να διαδραματίσει ενεργό ρόλο στην κοινωνία, παρεμβαίνοντας όποτε έκρινε πως τα «χρηστά ήθη» των νέων βρίσκονταν σε κίνδυνο ή οι τοπικές κοινωνίες «σκανδαλίζονταν». Οποιαδήποτε απόκλιση από τις αξίες που πρόσβευε, συνιστούσε μία παρέκκλιση η οποία έπρεπε να αποβληθεί από το κοινωνικό σώμα. Στην περίπτωση που αυτό δεν μπορούσε να συμβεί από μόνο του, η παρέμβαση των αρμόδιων κρατικών λειτουργών κρινόταν απαραίτητη, εξ' ου και η όχι σπάνια επίκλησή της. Όταν λ.χ. το 1958 διατυπώθηκε δημόσια η άποψη ότι η παρθενία βλάπτει τις Ελληνίδες και ότι επιβάλλεται χάριν της ψυχοσωματικής τους ισορροπίας να έχουν σεξουαλικές σχέσεις πριν το γάμο, η Εκκλησία όχι απλώς εξέφρασε την οργή της για το περιεχόμενο της άποψης αυτής, άλλα έθετε υπό αίρεση ακόμη και το δικαίωμα να εκφράζονται τέτοιου είδους απόψεις, δεδομένου ότι συνιστούσαν «κίνδυνο» για τους νέους.⁴⁹

Δύο χρόνια πριν, με αφορμή την άσκηση μήνυσης σε ιερέα από μια εκπαιδευτικό, η οποία είχε υποστεί τη χλεύη του όταν εμφανίστηκε με σορτς σε κάποια εκκλησία της Κω, το *Δελτίο της Ιεράς Συνόδου* καλούσε το υπουργείο Παιδείας να εκδώσει «παραινετική εγκύκλιο», και να λάβει υπόψη ότι το παράδειγμα

⁴⁸ «Απαράδεκτα και καταστρεπτικά», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 21 (01/11/1958), σελ. 133.

⁴⁹ Στο ίδιο.

της εκπαιδευτικού «επηρεάζει μοιραίως τας ψυχάς των μαθητριών».⁵⁰ Οι παρεμβάσεις αυτές των εκκλησιαστικών παραγόντων συνήθως έφεραν αποτέλεσμα, γεγονός που αποδεικνύει η απαγόρευση κυκλοφορίας του νεανικού περιοδικού «Χτυποκάρδι»⁵¹ ή η ματαίωση ενός σχεδίου εγκατάστασης γυμνασίων στην περιοχή του Λουτρακίου το 1959, που επιτεύχθηκε ύστερα από την έκδοση συνοδικού εγγράφου της Ιεράς Συνόδου με το οποίο καλούσε το υπουργείο Εσωτερικών και Δημόσιας Ασφάλειας να παρέμβει σχετικά.⁵²

Ακόμη όμως και αν δεν έφερναν το επιθυμητό αποτέλεσμα, οι παρεμβάσεις της Εκκλησίας και η συναίνεση την οποία έβρισκαν (ή και προϋπέθεταν) επιβεβαίωναν τον ισχυρό συντηρητισμό ο οποίος επικρατούσε στην ελληνική κοινωνία και ο οποίος άφηνε ελάχιστα περιθώρια για μια (πιο) ελεύθερη έκφραση του ερωτικού συναισθήματος και της σεξουαλικής επιθυμίας. Παρά το γεγονός ότι προς τα τέλη της δεκαετίας του '50 η ελληνική κοινωνία «κλονίστηκε» από την ανάδυση ενός διαφορετικού μοντέλου νεανικής συμπεριφοράς, οι σεξουαλικές πρακτικές των νέων, ακόμη και των αποκαλούμενων «παραστρατημένων», δεν φαίνεται να είχαν αλλάξει εντυπωσιακά. Οι περιπτώσεις «διαφθοράς» που δημοσιεύονταν κατά κόρον στις στήλες των αθηναϊκών εφημερίδων οφείλονταν μάλλον στο αυξημένο ενδιαφέρον του τύπου ο οποίος αρεσκόταν στην ανακάλυψη «σύγχρονων κοινωνικών προβλημάτων» και σε μια διάθεση τεκμηρίωσή τους, παρά στην ύπαρξη μιας αξιοσημείωτης μεταβολής στον τρόπο με τον οποίον οι νέοι αντιμετώπιζαν τον

⁵⁰ «Δεν θα ήτο διόλου περιττή», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 20 (15/10/1956), σελ. 364.

⁵¹ Βλ. σχετικά κεφάλαιο «Μια νεολαία «παραστρατημένη»: ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα».

⁵² Το καλοκαίρι του 1959 δημοσιεύτηκε στις εφημερίδες η είδηση ότι επρόκειτο να αγοραστεί στο Λουτράκι μια έκταση περίπου τριακοσίων στρεμμάτων, με σκοπό τη χρησιμοποίησή της ως παραθεριστικού κέντρου γυμνασίων από διάφορες χώρες της Ευρώπης. Με αφορμή το γεγονός αυτό, η Ιερά Σύνοδος εξέδωσε συνοδικό έγγραφο στις 18 Ιουνίου με το οποίο καλούσε το υπουργείο Εσωτερικών και Δημόσιας Ασφάλειας να παρέμβει με σκοπό την ματαίωση της εγκατάστασης των γυμνασίων. Βασικό επιχείρημα της Ιεράς Συνόδου, το έγγραφο της οποίας υπέγραφε ο Αρχιεπίσκοπος Αθηνών Θεόκλητος, ήταν το ότι «η εμφάνισις γυμνασίων εν μέσω της Ελληνικής ζωής προσβάλλει καιρίως το αίσθημα των Ελλήνων πολιτών, πλήττει την ηθικὴν συνείδησιν του Έθνους, αποτελεί καταφρόνησιν του πολιτισμοῦ». Με βάση τα παραπάνω, η Ιερά Σύνοδος «λαβούσα γνώσιν της μελετημένης εγκαταστάσεως εἰς την περιφέρειαν του Λουτρακίου 300 γυμνασίων και θεωρούσα τούτο ὕβριν δεινὴν της τιμῆς του Έθνους και των ιερών αισθημάτων του λαοῦ» καλούσε τον υπουργό να παρέμβει και να λάβει μέτρα «προς ματαίωσιν της βεβήλου εμφανίσεως εν μέσω του Ελληνικοῦ Λαοῦ» («Συνοδικό Έγγραφο», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 13 (01/07/1959), σελ. 228-229). Όπως προκύπτει από την ανάγνωση του *Δελτίου*, η εγκατάσταση των γυμνασίων στο Λουτράκι τελικά δεν πραγματοποιήθηκε («Απαιτείται επαγρύπνησις», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 13 (01/07/1959), σελ. 228-229).

έρωτα. «Τα μεμονωμένα περιστατικά αυτά, κατά τα οποία οι έφηβοι των θρανίων αφήνουν να κατευθύνει τα βήματά τους η θερμή Αφροδίτη, είναι περισσότερα από άλλοτε;» ρωτούσε ο ειδικός σεξολόγος Α. Τσακίρης σε σχετική έρευνα της εφημερίδας «Ακρόπολη», δίνοντας ο ίδιος την απάντηση: «Νομίζω όχι [...]. Το ποσοστόν αυτό υπήρχε πάντοτε, αλλά δεν εφαινότο. Το σκίαζε η φοβέρα και η σκληρότης της παιδαγωγικής της άλλοτε. Έγκλημα βαρύ ήτο και η αθώοτερη ερωτική εκδήλωσις δια τον μαθητήν ή την μαθήτριά. Εστιγματίζετο δια παντός ή και αποβάλλετο...».⁵³

Ακόμη όμως και αν δεχθούμε ότι οι νέοι ξεκινούσαν την ερωτική τους ζωή σε μικρότερη ηλικία από ό,τι παλαιότερα, όπως διατείνονταν με βεβαιότητα διάφοροι ειδικοί τη δεκαετία του '50,⁵⁴ ή ότι το ποσοστό όσων είχαν σεξουαλικές σχέσεις ήταν αυξημένο σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια, αυτό που παρέμενε ακόμη αναλλοίωτο ήταν το γεγονός ότι η σεξουαλική δραστηριότητα θεωρούνταν ταμπού, μία πράξη η οποία έπρεπε να παραμείνει κρυφή, ίσως γι' αυτό οι πρωταγωνίστριές τους χαρακτηρίζονταν, σύμφωνα με τη διατύπωση του Ε. Παπαταξιάρχη «μικρές κρεολές της σιωπής και της πανουργίας».⁵⁵ Η ερωτική πράξη πάντοτε συνοδευόταν από μυστικότητα, συντελούνταν σε χώρους που μπορούσαν να την διασφαλίσουν (αλσύλλια, κρυφά διαμερίσματα κλπ) και κυρίως θεωρούνταν ακόμη και από τους ίδιους τους «παραστρατημένους» μια πράξη, για την οποία θα έπρεπε να νιώθουν ενοχές. Σε περίπτωση που η μυστικότητα κατέρρεε, η σεξουαλική δραστηριότητα αποτελούσε για τις κοπέλες ισοδύναμο του κοινωνικού στίγματος, ιδίως στον αγροτικό χώρο, γεγονός που ισχυροποιούσε ακόμη περαιτέρω την πρόσληψη του αστικού περιβάλλοντος ως συνώνυμου της «διαφθοράς» και της «έκλυσης των ηθών»: «Η μεγαλύτερη ηθική διαφθορά» έγραφε ένας αναγνώστης στην Ακρόπολη, «παρουσιάζεται εις τις μαθήτριες- κοπέλλες από χωριά, που παρακολουθούν το

⁵³ «Δια να σώσωμεν τους μαθητάς μας από την διαφθοράν. Προτείνεται όπως διδάσκεται η σεξολογία εις τα σχολεία μας», *Ακρόπολις*: 25/10/1956.

⁵⁴ Ο ψυχίατρος Κ. Μιταντσή υποστήριξε ότι ο σύγχρονος νέος ξεκινούσε την ερωτική του ζωή περίπου τέσσερα με πέντε χρόνια νωρίτερα από ό,τι οι νέοι παλαιότερων γενεών («Δια να σώσωμεν τους μαθητάς», *Ακρόπολις*: 25/10/1956). Σχετικές απόψεις είχε εκφράσει στο ίδιο αφιέρωμα και ο σεξολόγος Ν. Δρακουλίδης (βλ. κεφάλαιο «*Ηθονικοί ρυθμοί*»: *σεξουαλικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ*).

⁵⁵ Παπαταξιάρχης Ε., «Να σωθή η μαθήτριά από την διαφθοράν. Γνωστοί Έλληνες επιστήμονες αποκαλύπτουν φοβεράς περιπτώσεις», *Ακρόπολις*: 16/10/1956.

γυμνάσιον στις πόλεις, μακριά από την παρακολούθησιν των γονέων των. Περιορισμένες εις το στενόν περιβάλλον του χωριού, του ελληνικού χωριού, που όλα τα παρακολουθεί και τα βλέπει, περιμένουν με ανυπομονησίαν την έναρξιν των μαθημάτων, δια να ξεφύγουν την παρατήρησιν του χωριού και να ξεχυθούν εις τις πόλεις όπου ευρίσκουν εύκολα αλλά και άφοβα ερωτικούς συντρόφους».⁵⁶

Μυστικότητα, ενοχές και καταπίεση συνιστούσαν το τρίγωνο εντός του οποίου οι νέοι μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '60 έπρεπε να ικανοποιήσουν την ερωτική τους επιθυμία, υπερπηδώντας πλείστα εμπόδια, προκαταλήψεις, εσωτερικές πειθαρχίες και στερεότυπα. Δεν είναι συμπτωματικό το γεγονός ότι κάτω από αυτές τις συνθήκες πολλοί νέοι, ιδίως νέες γυναίκες, εκδήλωναν σωματικές ή ψυχικές ασθένειες όπως η νεύρωση και η υστερία,⁵⁷ προϊόν της καταπίεσης στην οποία υπέβαλαν την ερωτική τους επιθυμία ή τους επέβαλε το κοινωνικό περιβάλλον. Επρόκειτο για ένα πρόβλημα το οποίο στην Ελλάδα ποτέ δεν είχε αποτελέσει αντικείμενο σοβαρής συζήτησης, δεδομένης της έλλειψης επιστημόνων με κατάρτιση και κύρος που θα μπορούσαν να αφαιρέσουν από τους αυτόκλητους «υπερασπιστές των ηθών» (δικηγόρους, θεολόγους, εκπαιδευτικούς κλπ) το προνόμιο της εκφοράς λόγου και άποψης για σοβαρά ζητήματα που περισσότερο ανήκαν στη σφαίρα της ιατρικής, παρά της «ηθικής».

Ακόμη περισσότερο όμως, ήταν ο αυξημένος συντηρητισμός της ελληνικής κοινωνίας που καθιστούσε αδύνατη μια τέτοια συζήτηση, καθώς η αναγνώριση του «προβλήματος» θα παρέπεμπε στις γενεσιουργές του αιτίες, γεγονός που με τη σειρά του θα υποδείκνυε μια συνολική επανεξέταση του τρόπου με τον οποίον η ελληνική κοινωνία προσλάμβανε τις σεξουαλικές σχέσεις και τους πρωταγωνιστές της. Ο Γεώργιος Ζουράρις, ίσως ο επιφανέστερος από τους επιστήμονες που ήδη από τη δεκαετία του '40, έλαβαν την πρωτοβουλία να διαρρήξουν τις σιωπές της ελληνικής κοινωνίας και να αναδείξουν το εύρος του προβλήματος,⁵⁸ υπήρξε αποκαλυπτικός

⁵⁶ «Πολλοί Αθηναίοι προτείνουν να παρακολουθήται από αστυνομικούς η ...δράσις των μαθητών στα αλσύλλια. Δέχονται να φορολογηθούν. Και σώμα παιδονόμων από συνταξιούχους του Μετοχικού. Αι μαθήτριά εις επαρχιών», *Ακρόπολις*: 02/11/1956.

⁵⁷ Ζουράρις Γ., *Σεξουαλική ζωή. Αποχή, εγκράτεια, ακολασία και η εξασθένησις της ορμής*, Αθήνα 1947, σελ. 63.

⁵⁸ Βιογραφικά στοιχεία για τον Γεώργιο Ζουράρι υπάρχουν στο κεφάλαιο «Ηδονικοί ρυθμοί»: σεξουαλικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ».

όταν περιέγραφε το ψυχοσωματικό αδιέξοδο της ανύπανδρης νέας γυναίκας που είχε συμπληρώσει την τρίτη δεκαετία της ζωής της και στερούνταν της ερωτικής απόλαυσης, μιας φηγούρας- έρμαιο της γελοιοποίησης και του κοινωνικού χλευασμού, της αποκαλούμενης και «γεροντοκόρης»:

«Δεν υπάρχει δυστυχεστέρα και ατυχεστέρα ύπαρξις από αυτήν. Και δι' αυτό ακριβώς η γυναίκα, που επέρασε την τρίτην ετησίαν δεκάδα της ζωής χωρίς να δοκιμάση και να γευθή του έρωτος την χαράν, ο τύπος δηλαδή της «γεροντοκόρης», με την πικραμένην, ευερέθιστον, εκκεντρικὴν και απελπισμένην μορφήν, με την χαμένην ελαστικότητα του σώματος, την σβυσμένην νεανικὴν ωραιότητα και την ιδιόρρυθμον απόχρωσιν της επιδερμίδος, που με μεγάλη δυσκολία κρύβει, πίσω από ένα τεχνητό και προσποιητό γέλιο, την μελαγχολία και τον σπαραγμό, ο τύπος αυτός δεν είναι άξιος κοροϊδίας και εμπαιγμού, όπως συνήθως πιστεύεται, ἀλλ' αντιθέτως πρέπει να είναι αντικείμενον της βαθυτάτης συμπαθείας και λύπης μας».⁵⁹

Κάτω από αυτές τις συνθήκες δεν θα πρέπει να εκπλήσσει το γεγονός ότι μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '60 κυριαρχούσε στην ελληνική κοινωνία ένα πέπλο σιωπής για όσα ζητήματα άπτονταν της σεξουαλικής δραστηριότητας.⁶⁰ Η σιωπή με τη σειρά της δημιουργούσε μύθους και οι μύθοι απλώς επαναβεβαίωναν την κυρίαρχη θέση που θα έπρεπε να έχει η έννοια «ηθική» στη συμπεριφορά των νέων. Η «εγκράτεια» υποδεικνυόταν ως βασική αξία, επομένως κάθε απόκλιση από αυτήν συνιστούσε ηθικό παράπτωμα. Δεδομένου ότι κάθε «παράπτωμα» επισείει μια «τιμωρία», δεν

⁵⁹ Ζουράρις Γ., *Σεξουαλική ζωή...*, σελ. 63.

⁶⁰ Σε συζήτηση που φιλοξένησε το ΕΙΡ στις 26 Απριλίου 1960 επισημάνθηκε το γεγονός ότι οι αντιλήψεις για το «ερωτικό ζήτημα» ήταν ιδιαίτερα αντιφατικές στην Ελλάδα. Παιδαγωγοί και ειδικοί γιατροί υπογράμμισαν μάλιστα ότι οι διάφοροι μύθοι που επικρατούσαν γύρω από τη σεξουαλική δραστηριότητα- απόρροια αυτοί της άγνοιας, μπορούσαν να αποτελέσουν ανασχετικό παράγοντα στην (υγιή) ανάπτυξη των νέων. Ο σεξολόγος Ν. Δρακουλίδης μάλιστα υποστήριξε ότι «ψευτιές και φοβέρες φέρνουν είτε διαστροφή σεξουαλική, είτε διαστροφή της προσωπικότητας, που μπορεί να φθάσει από την δειλία μέχρι την νευρώσι, και από την ανικανότητα μέχρι το έγκλημα» («Τα προβλήματα της σεξουαλικής διαπαιδαγώγησης», *Ηθογραφικά ταξίδια στην Ελλάδα, Θέατρο, Ομιλούν οι ειδικοί*, Αθήνα 1961, σελ. 279).

είναι συμπτωματικό το ότι η χαλάρωση της εγκράτειας θεωρήθηκε ότι υπήρξε η γενεσιουργός αιτία όχι μόνο μιας σειράς ασθενειών που μεταδίδονταν με τη σεξουαλική πράξη (αφροδίσια νοσήματα), αλλά και μιας γενικότερης «κατάπτωσης» του νέου, η-απαρχή μιας διαδικασίας εκφυλισμού του με απρόβλεπτες συνέπειες για την ψυχοσυναισθηματική και τη σωματική του υγεία.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιων αντιλήψεων αποτελούν οι σχετικές με τον αυνανισμό αντιλήψεις. Ο Γεώργιος Ζουράρις αφιέρωσε ένα σύγγραμμα στην προσπάθεια να καταδείξει τον τρόπο με τον οποίον γύρω από μια φυσιολογική πράξη είχαν συγκροτηθεί μύθοι και αντιεπιστημονικές αντιλήψεις που θεωρώντας τον αυνανισμό μια πράξη «ανήθικη», έτειναν να τον θεωρούν τον υπεύθυνο για την εκδήλωση σοβαρότατων ασθενειών. Οι αντιλήψεις αυτές δεν εκκινούσαν μονάχα από τους εκκλησιαστικούς και θεολογικούς κύκλους, αλλά είχαν υποστηρικτές και σε έναν περιορισμένο κύκλο γιατρών, κάποιιοι από τους οποίους θεωρούσαν τον αυνανισμό προάγγελο (και υπεύθυνο) ψυχικών διαταραχών: «τα φοβερά επακόλουθα της αδυναμίας και εξαντήσεως των νευρικών δυνάμεων» σύμφωνα με έναν υποστηρικτή τέτοιων απόψεων «όπως η επιληψία, η αμβλύνοια, η βλακεία και άλλαι παθήσεις, εμφανίζονται συνήθως εις τα αυνανιζόμενα άτομα. Οι περισσότεροι επιληπτικοί, βλάκες, ηλίθιοι, μικρόνοες, και αυτοί ακόμη οι παράνοες και τρελοί, ήσαν όπως διδάσκει η ιστορία των ψυχιατρείων, κατά την νεότητά των αυνανισταί, που ηνυανίζοντο υπερβολικώς. Και αν τίποτε δεν είναι δυνατόν να αποδείξη πόσον το ελάττωμα αυτό προσβάλλει το νευρικό σύστημα, το αποδεικνύει ασφαλώς η χειροτέρα και φοβερωτέρα όλων των νευρικών παθήσεων, η παράλυσις του νωτιαίου μυελού, μια ασθένεια δια της οποίας η φύσις τιμωρεί πολύ αυστηρότερον το ελάττωμα αυτό (sic!) παρά την ακολασίαν και την λαγνείαν».⁶¹

Όλα αυτά ίσως να εξηγούν για ποιο λόγο η σεξουαλική αποχή των νέων θεωρήθηκε πως έπρεπε να αποτελεί βασική μέριμνα όχι μόνο των γονέων, αλλά και της Πολιτείας, η παρέμβαση της οποίας, σε περίπτωση που τα «χρηστά ήθη» των νέων (θεωρείτο πως) βρίσκονταν σε κίνδυνο, κρινόταν απολύτως απαραίτητη. Η «εγκράτεια» είχε μεταβληθεί σε κυρίαρχη κοινωνική αξία με βαθύτατα ερείσματα στο επίπεδο της ιδεολογίας, της θεολογίας, ακόμη και της ιατρικής, και κάθε

⁶¹ Ζουράρις Γ., *Αυνανισμός. Το πάθος εις το φως της επιστήμης*, Αθήνα 1965, σελ. 68- 69.

απόκλιση από αυτή συνιστούσε εν δυνάμει ή έμμεση αμφισβήτησή της, που έπρεπε να ακυρωθεί. Κάποιες φορές η μέριμνα των δημοσίων λειτουργιών αποκτούσε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αναγόταν σε αντικείμενο δημόσιας συζήτησης, όπως συνέβη με το περιοδικό «Χτυποκάρδι» και την απαγόρευση της κυκλοφορίας του. Τις περισσότερες φορές όμως η προσπάθεια απομάκρυνσης των νέων από τη σεξουαλική δραστηριότητα, υπήρξε μια φυσιολογική και συνηθισμένη για τα δεδομένα της εποχής πρακτική, σε βαθμό που με δυσκολία έβρισκε θέση ακόμη και στα μονόστηλα των αθηναϊκών εφημερίδων.

Μια τέτοια είδηση «απασχόλησε» το καλοκαίρι του 1956 την κοινή γνώμη, όταν οι αστυνομικές αρχές συνέλαβαν στον Πειραιά ένα φωτογράφο που διακινούσε «άσεμνες» φωτογραφίες σε μαθητές διαφόρων γυμνασίων της περιοχής έναντι του ποσού των δύο δραχμών τη μία. Ο σχολιασμός της από το επίσημο δημοσιογραφικό όργανο της ΕΔΑ, υποδεικνύει μια ευρύτερη αποδοχή αντιλήψεων, που εκκινούσαν από μια «ηθικοθεολογική», όπως την χαρακτηρίζει ο Ζουράρις, αφετηρία:⁶² «Σε δύο γυμνάσια του Πειραιά το κακό παραφούντωσε» έγραφε η Αυγή, «και δεν άργησαν να φανούν τα αποτελέσματα της εντροφήσεως των νεαρών μαθητών στα νέα «κατ' οίκον» μαθήματα. Έκπληκτοι οι καθηγηταί έβλεπαν αρίστους μαθητάς να έρχονται «πάτοι» και να μην είναι σε θέση να λύσουν ένα απλό πρόβλημα. Η σχολική πειθαρχία και ο σεβασμός προς τους καθηγητές είχαν σχεδόν εκμηδενισθή. Ανησυχία, νευρικήτητα και πνευματική κατάπτωσης επικρατούσε στα δύο σχολεία. Ήταν φανερό ότι κάτι συνέβαινε...».⁶³

Οι συνέπειες των «κατ' οίκον» μαθημάτων τις οποίες παρατηρούσαν οι καθηγητές των γυμνασίων, σύμφωνα με τον αρθρογράφο, έρχονταν απλώς να επιβεβαιώσουν τα όσα πίστευε η κοινωνία σχετικά τις βραχυπρόθεσμες συνέπειες που ο αυνανισμός είχε για το νέο: «Το πρόσωπον καθίσταται ωχρόν, παρουσιάζει πτυχές και ρυτίδας, οι οφθαλμοί κοιλαίνονται, τα χαρακτηριστικά αλλοιούνται, το νευρικό σύστημα ευρίσκεται εις διαρκή υπερέντασιν [...] Ο αυνανιστής γίνεται μελαγχολικός, δύσθυμος, αφηρημένος [...]. Το αχαλίνωτον πάθος υποδουλώνει την ψυχήν και

⁶² Στο ίδιο, σελ. 58.

⁶³ «Νεαρός μαθητής, πλασιέ ασέμνων φωτογραφιών», *Αυγή*: 07/08/1956.

διαταράσσει την αρμονίαν...». ⁶⁴ Μέχρι τις αρχές τις δεκαετίας του '60 η ύπαρξη ενός κραταιού πολιτισμικού συντηρητισμού, ο οποίος φαίνεται πως έτεμνε την ελληνική κοινωνία υπερπηδώντας ιδεολογικές περιχαρακώσεις, άφηνε ελάχιστα περιθώρια στους νέους για μια σεξουαλική έκφραση πιο ελεύθερη, απελευθερωμένη από ενοχές και φοβίες. Ο νέος έπρεπε να είναι εγκρατής, να «σέβεται» την κοπέλα και αυτή με τη σειρά της να μη συνάπτει ερωτικές σχέσεις μέχρι τη μέρα του γάμου της. Το πρότυπο της «απελευθερωμένης» γυναίκας που διεκδικεί υπό ίσους όρους με τους άντρες την ερωτική απόλαυση υπήρξε (όταν υπήρξε) η εξαίρεση και όχι ο κανόνας. ⁶⁵

Λίγα χρόνια αργότερα ωστόσο, τα πράγματα ήσαν πολύ διαφορετικά. Στα μέσα της δεκαετίας του '60 μια νέα γενιά είχε βγει στο προσκήνιο, της οποίας οι αντιλήψεις φαινόταν να είναι διαφορετικές από αυτές των προηγούμενων γενιών. Ο έρωτας δεν γινόταν αντιληπτός πλέον με βάση τις απόψεις που κυριαρχούσαν τα παλαιότερα χρόνια, σε σημείο που να αμφισβητείται πια όχι μόνο η σύνδεσή του με το θεσμό του γάμου, αλλά ακόμη και η αποδοχή της –απαράδεκτης για το σύστημα αξιών που κυριαρχούσε την προηγούμενη δεκαετία– άποψης ότι η σεξουαλική επαφή συνιστούσε τη φυσιολογική κατάληξη της σχέσης δύο νέων ανθρώπων: για τους «οργισμένους» νέους, τους νέους δηλαδή που καθώς διαπνέονταν από μια «οργή» για τους μεγαλύτερους τους, φαινόταν να αμφισβητούν έντονα και έμπρακτα τον κυρίαρχο κώδικα ηθικής, οι σεξουαλικές σχέσεις μπορούσαν να εξυπηρετούν απλώς την επιθυμία για απόλαυση, πέρα από κάθε είδους συμβάσεις και δεσμεύσεις, ακόμη και εκτός της σχέσης.

Η εμφάνιση του «ηδονισμού» υπήρξε πράγματι ένα στοιχείο καινούργιο, το οποίο αποτελούσε βασικό χαρακτηριστικό των τηνέιτζερ στα μέσα της δεκαετίας του

⁶⁴ Ζουράρις Γ., *Αντανισμός. Το πάθος...*, σελ. 60-61.

⁶⁵ Είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική η αποτύπωση αυτής της πραγματικότητας στον ελληνικό κινηματογράφο: παρά την εμπορική επιτυχία που γνώρισε το 1955 η ταινία «Στέλλα» του Μ. Κακογιάννη, το πρότυπο της ηρωίδας που ενσάρκωνε η Μελίνα Μερκούρη (που βέβαια δεν ήταν η έφηβη-τηνέιτζερ, η εικόνα της οποίας θα κυριαρχήσει την επόμενη δεκαετία), της γυναίκας δηλαδή που επιζητεί την ερωτική απόλαυση δίχως να λογαριάζει τις κοινωνικές συμβάσεις της εποχής, την επόμενη πενταετία δε φαίνεται να βρήκε μιμητές στον ελληνικό κινηματογράφο. Οι κινηματογραφιστές αρέσκονταν να προβάλλουν το πρότυπο μιας γυναίκας, η οποία αν και κάπως πιο «απελευθερωμένη» στις ερωτικές της σχέσεις, είχε ως στόχο το γάμο κι όχι την προσωπική της ελευθερία (Δελβερούδη Ε.Α., «Ελληνικός κινηματογράφος 1955- 1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», στο *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου: 1949- 1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, Αθήνα 2002, σελ. 171- 172).

’60, και πιο συγκεκριμένα εκείνου του τμήματός τους που φαινόταν να προσδιορίζει τη συμπεριφορά του με βάση την πολύπλευρη επιρροή που του είχαν ασκήσει οι Μπητλς.⁶⁶ Οι σεξουαλικές πρακτικές των νέων άλλαζαν με τρόπο κυριολεκτικά εντυπωσιακό, δηλαδή προκαλούσαν εντύπωση στους σχολιαστές, πολλοί από τους οποίους δεν δίστασαν να αποδώσουν στους «γιγιέδες» χαρακτηρισμούς όπως «οι σύγχρονοι Συβαρίτες».⁶⁷ Δεδομένου ότι πάντοτε υπήρχαν νέοι που συνήπταν σεξουαλικές σχέσεις εκτός του γάμου, αυτό που διαφοροποιούσε τους νέους της εποχής δεν ήταν το ότι παραβίαζαν εν κρυπτώ τους κανόνες της ηθικής, αλλά το ότι κυριολεκτικά αψηφούσαν τις κοινωνικές συμβάσεις, επιδεικνύοντας μάλιστα μια πρωτόγνωρη αδιαφορία για την επικριτική στάση των γηραιότερων:

Αισθανόμασταν την ανάγκη να αποδείξουμε ότι υπήρχε ελευθερία στο σεξ και να το δείχνουμε κιόλας. [...] Προφανώς υπήρχαν σεξουαλικές σχέσεις και στις προηγούμενες γενιές, αλλά υπήρχε μια υποκρισία, κάποιοι συμβατικοί κανόνες που δεν τους υπερβαίνεις, ότι όλα αυτά τα κρύβεις, ...τότε το διαδηλώναμε λίγο...⁶⁸

Είναι εξαιρετικά δύσκολο να διατυπωθεί μια συνολική ερμηνεία για την εξέλιξη αυτή, η οποία έτσι κι αλλιώς δε συνιστούσε ελληνική ιδιαιτερότητα, αλλά χαρακτήριζε τη νεολαία σε παγκόσμια κλίμακα. Οι Μπητλς με την εμφάνισή τους και τα τραγούδια τους (τα οποία όπως είπαμε, έγραφαν οι ίδιοι κι όχι επαγγελματίες συνθέτες, επομένως είχαν τη δυνατότητα να «πιάσουν το σφυγμό της εποχής») θα μπορούσε να πει κανείς ότι είχαν υποκινήσει τη διαδικασία αυτή, ωστόσο μια τέτοια αντίληψη θα υποβάθμιζε αισθητά τις κοινωνικές προϋποθέσεις ενός ιστορικού φαινομένου, εστιάζοντας στην κατάληξη και όχι στις απαρχές του. Φαίνεται πως οι Μπητλς ήσαν πράγματι, όπως έχει ειπωθεί, «οι κατάλληλοι άνθρωποι, την κατάλληλη στιγμή», τέσσερις δηλαδή χαρισματικοί μουσικοί, η επιτυχία των οποίων αποτελούσε την απόληξη μιας διαδικασίας που είχε ξεκινήσει στις αρχές της μεταπολεμικής

⁶⁶ Street J., ό.π., σελ. 466.

⁶⁷ Καρζής Θ., «Που βαδίζουν οι σύγχρονοι νεαροί διάδοχοι των Συβαριτών; Οι νέοι της οργής», *Ελεύθερος Κόσμος*: 13/11/1966.

⁶⁸ Συνέντευξη Αντώνης Καφετζόπουλος, 20/07/2004.

περιόδου και οδηγούσε σταδιακά στην αυτονόμηση της νεολαίας και στην ανάδυσή της ως μιας διακριτής, όχι μόνο ηλικιακά αλλά και πολιτισμικά, κοινωνικής ομάδας.

Στο πλαίσιο αυτό επιμέρους διαδικασίες αποκτούσαν ένα ιδιαίτερο νόημα. Η επιζήτηση για παράδειγμα ενός διαφορετικού τρόπου ντυσίματος, που οδήγησε τη δεκαετία του '60 στην εμφάνιση της μίνι φούστας, ήταν το αποτέλεσμα της επιθυμίας των νέων να αποκτήσουν το δικό τους ενδυματολογικό κώδικα, ο οποίος όχι μόνο να είναι στον αντίποδα αυτού των ενηλίκων, αλλά επιπλέον να κινητοποιεί την αγανάκτησή τους. Το γεγονός ότι η φούστα κόνταινε, επομένως το γυναικείο σώμα ήταν πολύ περισσότερο εκτεθειμένο πια στα μάτια των νέων, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Ανδρέας Μάλλιαρης,⁶⁹ ήταν κάτι που συντελούσε στην αλλαγή των σεξουαλικών πρακτικών, δεν ήταν όμως αυτό που τις προκαλούσε, όπως ακριβώς συνέβαινε και με το γεγονός ότι για πρώτη φορά σε τέτοιο βαθμό, η επιτυχία των Μπητλς δημιουργούσε μια κουλτούρα που δεν απευθυνόταν αποκλειστικά σε νέους ή σε νέες, αλλά δημιουργούσε ένα μικτό, ένα «ανδρόγυνο ακροατήριο».⁷⁰

Η αλλαγή στις σεξουαλικές πρακτικές των νέων αντανakλούσε μεταβολές που την ίδια εποχή συντελούνταν στις Ηνωμένες Πολιτείες και συγκροτούσαν τη λεγόμενη «σεξουαλική επανάσταση».⁷¹ Στο πλαίσιο της η «ηθική» με την έννοια που έως τότε γινόταν αντιληπτή, φαινόταν να μην έχει θέση στη ζωή των νέων, οι κοπέλες διεκδικούσαν πλήρη ισονομία στην ερωτική τους ζωή, ενώ οι ερωτικές σχέσεις ήσαν τόσο συνήθεις που η διατήρηση της παρθενίας έχανε κάθε σημασία που μέχρι τότε είχε· ή όπως έλεγε χαρακτηριστικά μια αμερικανίδα, «εάν μια κοπέλα φτάσει τα είκοσι της χρόνια και είναι ακόμη παρθένα, αναρωτιέται μήπως έχει κάποιο πρόβλημα».⁷²

Ένα πλέγμα δημογραφικών, κοινωνικών, οικονομικών και τεχνολογικών εξελίξεων φαίνεται πως είχε οδηγήσει στην εμφάνιση της σεξουαλικής επανάστασης, γεγονός που άλλωστε εξηγεί και τις πλείστες θεωρίες που έχουν κατά καιρούς δοθεί⁷³

⁶⁹ Συνέντευξη Ανδρέας Μάλλιαρης, 04/08/2004.

⁷⁰ Συνέντευξη Λεωνίδα Λουλούδη, 13/07/2004.

⁷¹ Σχετικά με την ανάδυση του όρου «σεξουαλική επανάσταση» (sexual revolution) στις Ηνωμένες Πολιτείες και τις ρίζες που είχε στην περίοδο του Μεσοπολέμου, βλ. Levi Martin J., «Structuring the Sexual Revolution», *Theory and Society* 25 (February 1996), σελ. 105- 151.

⁷² Anderson T., ό.π., σελ. 90- 91.

⁷³ Βλ. σχετικά Levi Martin J., ό.π., σελ. 131- 137.

για τα αίτια ενός φαινομένου, του οποίου οι πρωταγωνιστές υπήρξαν τα παιδιά της δημογραφικής έκρηξης (ας θυμηθούμε ότι οι πρώτοι boomers, γεννημένοι το 1946, πλησίαζαν τα δέκα οκτώ τους χρόνια το 1963, όταν ταυτόχρονα με την έκρηξη της Μπητλομανίας, ξεκίνησε η σεξουαλική επανάσταση). Δεν αποτελεί πρόθεσή μας να αναλύσουμε διεξοδικά τις ρίζες του φαινομένου, έχει όμως ενδιαφέρον να υπογραμμίσουμε δύο παραμέτρους του: η πρώτη αφορά τη σχέση της σεξουαλικής επανάστασης με τη διάδοση του αντισυλληπτικού χαπίου (γνωστού και ως «χάπι»), το οποίο εισήχθη στην αγορά στις αρχές της δεκαετίας του '60.

Το «χάπι» φαίνεται ότι έδωσε στη γυναίκα τη δυνατότητα να πάρει στα χέρια της ερωτική της ζωή, να ελαχιστοποιήσει την πιθανότητα μιας ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης και να οργανώσει την προσωπική και επαγγελματική της ζωή κατά το δοκούν. Παρά το γεγονός ότι η επιθυμία για σεξουαλική δραστηριότητα ήταν εκείνη που έκανε τις γυναίκες να ενδιαφερθούν για το «χάπι» και όχι το αντίστροφο, η ένταξή του στην καθημερινότητα της γυναίκας υπήρξε ένας καταλύτης που της επέτρεψε όχι μόνο να έχει μια λιγότερο «ακίνδυνη» σεξουαλική ζωή, αλλά σταδιακά να διαμορφώσει μία διαφορετική αντίληψη για τις διαπροσωπικές σχέσεις που ανέτρεπε τις ισχύουσες, όπως άλλωστε αναγνωρίζουν σήμερα πολλές από τις γυναίκες που το χρησιμοποιούσαν: «[το χάπι] έθετε υπό αμφισβήτηση τις πιο βασικές παραδοχές σχετικά με τον τρόπο που θα έπρεπε να οργανώνεται η ζωή. Έως τότε υπήρχε ο δεσμός, στη διάρκεια του οποίου οι άνθρωποι θα έπρεπε να μένουν μακριά ο ένας από τον άλλο, έπειτα ο αρραβώνας, μετά ο γάμος, έπειτα τα παιδιά... Όλα αυτά το χάπι τα αμφισβητούσε...».⁷⁴

Η δεύτερη παράμετρος της σεξουαλικής επανάστασης είναι το γεγονός ότι στο υπόστρωμά της εντοπιζόταν ένα εκρηκτικό μείγμα προσωπικών απογοητεύσεων και καταπίεσης της ερωτικής έκφρασης, το οποίο μάλιστα φαίνεται πως είχε διογκωθεί υπερβολικά τη δεκαετία του '50. Αν λάβουμε υπόψη μας ότι επαρκείς μέθοδοι αντισύλληψης υπήρχαν ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου, η επιφυλακτικότητα δε των γυναικών να συνάψουν προγαμιαίες σχέσεις στο παρελθόν βασιζόταν περισσότερο σε «ηθικούς δισταγμούς» και όχι τόσο στην αδυναμία τους να

⁷⁴ Βλ. τη μαρτυρία της Linda Gordon σχετικά με τη χρήση του «χαπίου» και τις συνέπειές της, στο «The Pill» στο http://www.pbs.org/wgbh/amex/pill/sfeature/sf_attitudes.html, τελευταία επίσκεψη: 02/07/2005.

απομακρύνουν το ενδεχόμενο μιας ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης,⁷⁵ τότε φαίνεται πως τα χρόνια που προηγήθηκαν της «σεξουαλικής επανάστασης» κάτι άλλο πρέπει να συνέβη, και αυτό το κάτι δεν εντοπίζεται στους –ανήλικους ακόμη– baby boomers, αλλά στους γονείς τους.

Η Elaine Tyler May στη μελέτη της για την αμερικανική οικογένεια τα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου⁷⁶ υποστηρίζει πως οι απαρχές της μεταβολής στις σεξουαλικές πρακτικές των νέων, βρίσκονται στις σημαντικές αλλαγές που η ίδια εντοπίζει στη νοοτροπία των αμερικανίδων γυναικών προς τα τέλη της δεκαετίας του '50. Τα χρόνια που προηγήθηκαν στην αμερικανική κοινωνία είχε κυριαρχήσει το «family building ethos», το μοντέλο δηλαδή της δημιουργίας πολυμελούς οικογένειας, το οποίο ταύτιζε την ευτυχία όχι μόνο με το γάμο, αλλά και με την ανατροφή (πολλών) παιδιών.⁷⁷ Χιλιάδες κοπέλες εγκατέλειψαν το κολέγιο για να παντρευτούν, να μετακομίσουν σε μια από τις πολλές Levittown (τα νεόδμητα προάστια των αμερικανικών μεγαλουπόλεων που στέγασαν τα όνειρα των νέων οικογενειών μετά τον πόλεμο) και να ανταποκριθούν στο κυρίαρχο πρότυπο που ήθελε τη γυναίκα να εξαντλεί τη δραστηριότητά της στη φροντίδα του σπιτιού και των μελών της οικογένειας (*homemaker*), τον δε άντρα να εργάζεται με σκοπό την οικονομική στήριξη της (πολυμελούς εάν ήταν δυνατό) οικογένειάς του (*breadwinner*).

Η κυριαρχία του μοντέλου αυτού δεν μπορεί να ερμηνευτεί εάν αποκόψει κανείς τη συγκρότησή του από τις πολιτικές συνθήκες της εποχής που το «γέννησε» και ειδικότερα από τις σοβαρές συνέπειες που είχε για την αμερικανική κοινωνία η ύπαρξη του Ψυχρού Πολέμου. Πράγματι, η κυριαρχία της αντικομμουνιστικής ιδεολογίας στο εσωτερικό των ΗΠΑ είχε οδηγήσει ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '50, στην ανάδυση μιας ιδεολογίας, κεντρικό σημείο της οποίας υπήρξε η εμφατική αναζήτηση της «ασφάλειας» τόσο στο εξωτερικό, όσο και στο εσωτερικό

⁷⁵ Levi Martin J., ό.π., σελ. 131.

⁷⁶ Tyler May E., *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*, Νέα Υόρκη 1988.

⁷⁷ Βασικές συνιστώσες του *family building ethos* ήταν ο υψηλός δείκτης γαμηλιότητας, οι εξαιρετικά χαμηλές ηλικίες των νέων που παντρεύονταν, η χαμηλή ηλικία όσων γυναικών έκαναν το πρώτο τους παιδί, το αυξημένο ποσοστό εγκυμοσύνης στον πρώτο χρόνο του γάμου και η προτίμηση των νέων στη δημιουργία πολυμελών οικογενειών. Για το *family building ethos* βλ. Lassonde St., «Family and Demography in Post War America: a Hazard of New Fortunes?», στο Agnew J., Rosenzweig R (ed.), *A Companion to post- 1945 America*, στο <http://www.loc.gov/catdir/toc/fy037/2002020852.html>, τελευταία επίσκεψη: 15/11/2004.

της χώρας, ενώ η ενίσχυση του θεσμού της οικογένειας προβλήθηκε ως βασική προϋπόθεση για τη δημιουργία μιας κοινωνίας συνολικά ισχυρής απέναντι στη «σοβιετική απειλή». Δεδομένου ότι επρόκειτο για μια ιδεολογία που απαιτούσε από τον άνδρα και τη γυναίκα την προσαρμογή σε νέους ρόλους, καριέρα και οικογένεια θεωρήθηκαν για τη γυναίκα δύο πραγματικότητες ασύμβατες, η είσοδός της στην αγορά εργασίας προβλήθηκε κατά κόρον ως βασική συνιστώσα της παραβατικότητας των ανηλίκων (επομένως θα έπρεπε να αποφεύγεται), ενώ οι σπουδές θεωρήθηκε ότι συνδέονταν άμεσα με το χαμηλό δείκτη γονιμότητας.

Υπό αυτές τις συνθήκες εκατομμύρια γυναίκες αφιερώθηκαν τη δεκαετία του '50 ψυχή τε και σώματι στην ανατροφή των παιδιών τους και τη στήριξη του συζύγου εγκαταλείποντας κολέγια και παραμελώντας την καριέρα τους. Προς τα τέλη της δεκαετίας φαίνεται πως συγκροτούσαν ένα σύνολο ανθρώπων με έντονες προσωπικές απογοητεύσεις και ψυχικές διαταραχές. Πρώτη η Betty Friedan περιέγραψε αυτό το «πρόβλημα δίχως όνομα», όπως χαρακτηριστικά έγραφε, δημοσιεύοντας το 1963 το βιβλίο *The Feminine Mystique*, στο οποίο ερευνούσε τις συνέπειες που είχε για τις (λευκές) γυναίκες της μεσαίας τάξης η κατίσχυση του παραπάνω μοντέλου. Το βιβλίο που κατέστη η «βίβλος» του κινήματος για τη γυναικεία χειραφέτηση,⁷⁸ γνώρισε απρόσμενη επιτυχία, γρήγορα έγινε best seller και η Friedan άρχισε να κατακλύζεται από χιλιάδες επιστολές αναγνωστριών, οι οποίες επιβεβαίωναν τα όσα υποστήριζε η συγγραφέας, παραθέτοντας τις δικές τους μικρές ιστορίες. Στις επιστολές τους οι αναγνώστριες περιέγραφαν τα προβλήματα που αντιμετώπιζαν οι ίδιες και οι γνωστές τους, προβλήματα τα οποία κυμαίνονταν από τον αλκοολισμό μέχρι την εκδήλωση σοβαρών ψυχικών διαταραχών όπως η υστερία, ενώ η απογοήτευση που ένιωθαν για την πορεία που πήρε η ζωή τους ήταν έκδηλη: «γνώρισα τον άντρα μου στα δεκαεννιά, τον παντρεύτηκα στα εικοστά μου γενέθλια, εγκατέλειψα έγκυος το κολέγιο και τώρα έχω έξι παιδιά! Είναι η τυπική stay-at-home σύζυγος και μητέρα. Αγαπάω τα παιδιά μου, αλλά την ίδια στιγμή τα μισώ: στην πραγματικότητα έχω ευχηθεί πολλές φορές να είχαν πεθάνει ...» έγραφε μια από τις αναγνώστριες.⁷⁹

⁷⁸ Για το κίνημα της γυναικείας χειραφέτησης βλ. αναλυτικά Παπαδημητρίου Χ., «Σημειώσεις για το φεμινιστικό κίνημα της δεκαετίας του 60», *Το Φάντασμα μιας Δεκαετίας*, Αθήνα 1994, σελ. 475- 510.

⁷⁹ Tyler May E., ό.π., σελ. 212.

Κοινός τόπος των περισσότερων αναγνωστριών που έγραφαν στη Friedan ήταν η ελπίδα να αποφύγουν τα παιδιά τους, ιδίως οι κόρες τους, τα λάθη που οι ίδιες είχαν κάνει: μια αναγνώστρια προέτρεπε τις μητέρες να βοηθήσουν τις κόρες τους να αποφύγουν τις παγίδες, στις οποίες οι ίδιες είχαν πέσει, κάποια άλλη ζητούσε από τη Friedan να μάθει με ποιο τρόπο οι νέες κοπέλες θα μπορούσαν να ξεφύγουν από τα λάθη τα οποία οι μητέρες τους είχαν κάνει (ιδίως το γάμο σε μικρή ηλικία), ενώ μια άλλη απλώς ευχόταν η κόρη της να είναι αρκετά συγκροτημένη ώστε μεγαλώνοντας να μην γίνει «*a miserable housewife*».⁸⁰ Στα τέλη της δεκαετίας του '50 φαίνεται πως μια αλλαγή άρχισε να πραγματοποιείται στον τρόπο με τον οποίον οι γυναίκες αντιλαμβάνονταν τον κοινωνικό τους ρόλο, επομένως και στον τρόπο με τον οποίον διαπαιδαγωγούσαν τα παιδιά τους (ιδίως τις κόρες τους) για τα ζητήματα αυτά. Παρά το γεγονός ότι ακόμη δεν ήταν ιδιαίτερα εμφανή τα ρήγματα στην κυρίαρχη ιδεολογία του συντηρητισμού και του κομφορμισμού, μπορούσε κανείς να διακρίνει πρόδρομα στοιχεία μιας αμφισβήτησης, η οποία υποθάλπονταν από τις γυναίκες εκείνες που αποτελούσαν «το πρόβλημα δίχως όνομα»: τον Νοέμβριο του 1960 για παράδειγμα, περίπου πενήντα χιλιάδες νοικοκυρές βγήκαν από τα σπίτια τους και διαδήλωσαν υπέρ της ειρήνης (Women Strike for Peace), σε μια πορεία που συνιστούσε μία από τις πρώτες εκδηλώσεις πολιτικής και κοινωνικής αμφισβήτησης στις ΗΠΑ την μεταπολεμική περίοδο. Με προφανή έκπληξη το περιοδικό *Newsweek* διαπίστωνε ότι το προφίλ των γυναικών που συμμετείχαν δεν παρέπεμπε σε ό,τι θα περίμεναν να χαρακτηρίζει μια δυναμική ακτιβίστρια: «ήσαν εντελώς συνηθισμένες γυναίκες. Μοιάζουν με τις γυναίκες που μπορείς να δεις στην αγορά, μερικές μάλιστα έφερναν καροτσάκια με τα μωρά τους...».⁸¹

Στην Ελλάδα είναι παρακινδυνευμένο να ισχυριστεί κανείς ότι τη δεκαετία του '60 συντελέστηκε μία «σεξουαλική επανάσταση».⁸² Οποσδήποτε όμως καταγράφηκαν σημαντικές μεταβολές τόσο στον τρόπο με τον οποίον οι νέοι

⁸⁰ Στο ίδιο, σελ. 213-214.

⁸¹ Στο ίδιο, σελ. 218-219.

⁸² Παρά το γεγονός ότι μια τέτοια θέση απαιτεί λεπτομερή και αυτοτελή έρευνα, φαίνεται πως οι νέοι προς τα μέσα της δεκαετίας του '60 άρχισαν να έχουν συχνότερες σεξουαλικές (εκτός γάμου) σχέσεις. Δείγμα αυτής της εξέλιξης θα μπορούσε να θεωρηθεί η αύξηση των αφροδισίων νοσημάτων σε σχέση με την προηγούμενη δεκαετία, ιδίως της σύφιλης η οποία αυξήθηκε κατά 400% και της βλεννόρροιας που αυξήθηκε κατά 100% («Ανησυχία για την συνεχή αύξηση των αφροδισίων νοσημάτων. Η βιβλική νόσος ευδοκίμει στην Ελλάδα», *Ελεύθερος Κόσμος*: 17/11/1966).

αντιλαμβάνονταν τον έρωτα, όσο και στις σεξουαλικές πρακτικές τους, εξέλιξη που φαινόταν να αντανakλά ανάλογες διαδικασίες που είχαν προηγηθεί και αφορούσαν τη βρετανική και τη αμερικανική νεολαία.⁸³ Η «Πανσπουδαστική» σε σχετικό αφιέρωμά της το 1962 περιελάμβανε έναν χαρακτηριστικό διάλογο ανάμεσα στον αρθρογράφο και στα μέλη ενός ζευγαριού, οι απόψεις των οποίων φαίνεται πως εκπροσωπούσαν τις δυο διαφορετικές και αντικρουόμενες οπτικές σχετικά με τον έρωτα. Τόπος της έρευνας, ένα από τα γνωστά clubs, όπου το πικ- απ έπαιζε «παθητικές μελωδίες και έξαλλους ρυθμούς», τη στιγμή που οι νεαροί θαμώνες έπιναν βερμούτ και χόρευαν «λικνιστικά». «Την αγαπάς;» ρωτάει ο αρθρογράφος το νεαρό δείχνοντάς του την κοπέλα του. «Ποιαν, αυτή; Δεν ήμαστε καλά!» απαντά ο νεαρός. «Μα, σε βλέπουμε συχνά μαζί της» ανταπαντά ο αρθρογράφος. «Ε, και; Τι ν' αγαπήσης από δαύτην; Ξέρετε πως την γνώρισα; Με πλησίασε και χωρίς εισαγωγή μου' πε πως της αρέσω και αν ήθελα να μέναμε μαζί!». Κατόπιν, η συζήτηση συνεχίζεται ανάμεσα στον αρθρογράφο και την κοπέλα. Αξίζει να παρακολουθήσουμε την περιγραφή:

«Ο δίσκος τελειώνει και η κοπέλλα επιστρέφει κοντά μας. Τη σηκώνω στον επόμενο χορό. Το μαλλί ξανθό, ανασηκωμένο στις άκρες σε στυλ τσάρλεστον. Η φούστα στενή, αφήνει απ' το γόνατο και κάτω τα πόδια ελεύθερα να στηρίζονται σε ψηλοτάκουνες γόβες. Οι μεγάλες χάντρες του κολλιέ φθάνουν σχεδόν ως τη μέση της. – Συνδέεσαι σοβαρά με τον Νίκο; Τη ρωτώ. –Είναι καλό παιδί, μου λέει. –Καλά, αλλά τον αγαπάς; –Πως δηλαδή αν τον αγαπώ; – Θα στενοχωρηθής αν τον χάσης; [...] –Α, όχι, δε θα με νοιάξει καθόλου. Ούτε το σκέπτομαι. Κι' εξ' άλλου, δεν ξέρω απόψε που θα μου πη καληνύχτα, αν θα τον δω κι αύριο. – Τότε, γιατί πηγαίνεις μαζί του; – Μα περνάμε ευχάριστα μαζί. Όλη η ουσία είναι πώς να περνάς

⁸³ Βλ. «Σεξουαλικός πυρετός στην αμερικανική κοινωνία. Το καταπληκτικότερο φαινόμενο μεταβολής στα τελευταία χρόνια», *Αυγή*: 16/02/1964 και «Μία συγκλονιστική έκθεσις. Παραστρατημένοι της βρετανικής νεολαίας», *Αυγή*: 12/03/1964.

ευχάριστα την ώρα σου. Να διασκεδάζεις χωρίς να στενοχωριέσαι.

Έχουμε τόσες έννοιες εξάλλου...».⁸⁴

Οι δύο νέοι φαίνεται πως αντιπροσώπευαν διαφορετικές απόψεις σχετικά με τις σχέσεις των δύο φύλων: αυτές του νεαρού, που χωρίς μάλιστα να διαπνέονται από πουριτανισμό, συνέδεαν τις σεξουαλικές σχέσεις με τον ρομαντικό έρωτα και το συναίσθημα, και αυτές της κοπέλας που δεν έβλεπε στη διατήρηση μιας σχέσης τίποτε περισσότερο από την απόλαυση και τη δίχως ενοχές ικανοποίηση. Ανεξάρτητα τελικά από το αν όντως πραγματοποιήθηκε ο διάλογος αυτός ή κατασκευάστηκε από τον αρθρογράφο με σκοπό να αποδοθεί το κλίμα της εποχής, η δημοσίευσή του συνιστούσε τεκμήριο της ευρείας μεταβολής που συντελούνταν στις σχέσεις των δύο φύλων προς τα μέσα της δεκαετίας του '60. Ο αρθρογράφος απόφευγε να λάβει θέση, αλλά αντίθετα παρουσίαζε το παραπάνω συμβάν ως κάτι το σύνηθες, γεγονός που τόνιζε ακόμη περισσότερο τη διάδοση στη νεολαία πρακτικών και απόψεων, που λίγα χρόνια πριν θα ήσαν αδιανόητες.⁸⁵

Οι σχολιαστές επεσήμαιναν τις παραπάνω εξελίξεις, κάνοντας λόγο για την εμφάνιση νέων ηθών σε μια γενιά, η οποία φαίνεται πως είχε παραδοθεί στον άκρατο ηδονισμό και την «κραιπάλη»,⁸⁶ τρέφοντας ταυτόχρονα ένα πρωτόγνωρο αίσθημα αδιαφορίας για όσα οι γηραιότεροι τους καταλόγιζαν: «Πόσον αι από γενεάς εις γενεάν μεταδιδόμεναι αυταί αντλήψεις [σημ. η απενοχοποίηση της ανεξάρτητης από τον γάμο ερωτικής ζωής] διαστρέφουν τας συνειδήσεις των εφήβων μας φαίνεται από τον αμοραλισμόν πολλών νέων,⁸⁷ οι οποίοι ενώ υποπίπτουν εις σοβαράς ηθικάς παρεκτροπάς δεν φαίνεται να ανησυχούν καθόλου!» σχολίαζε με πρόδηλη έκκληξη ο Α. Μιχαηλίδης.⁸⁸ Ένα αίσθημα αδιαφορίας, στη βάση του οποίου φαινόταν να συγκροτείται ένα καινούργιο νόημα για τον έρωτα ισοδύναμο ενός «ιδεολογικού

⁸⁴ «Έρωτας», *Πανσπουδαστική. Δεκαπενθήμερη σπουδαστική επιθεώρηση* 32 (Νοέμβριος 1961), σελ. 8-9.

⁸⁵ Ο «Ελεύθερος Κόσμος» το 1966 δημοσίευε με προφανή έκκληξη τις απόψεις που είχε διατυπώσει μια αμερικανίδα φοιτήτρια, σύμφωνα με τις οποίες η σεξουαλική επαφή δεν ήταν τίποτε περισσότερο από μια μορφή επικοινωνίας, όπως για παράδειγμα ο χορός, η συνομιλία ή το κράτημα από το χέρι («Νεαρά Αμερικανίς φοιτήτρια εκήρυνε σεξουαλικήν επανάστασιν», *Ελεύθερος Κόσμος*: 15/12/1966).

⁸⁶ «Ανησυχία δια την συνεχή αύξησιν», *Ελεύθερος Κόσμος*: 17/11/1966.

⁸⁷ Η υπογράμμιση είναι του συγγραφέα.

⁸⁸ Μιχαηλίδης Α., ό.π., σελ. 53.

μανιφέστου», τέτοιο που έδινε στην ερωτική πράξη τη διάσταση μιας πράξης αμφισβήτησης και μιας πρόκλησης των στερεοτύπων που έως τότε αποδεχόταν η ελληνική κοινωνία: «Η μητέρα συμβουλεύει το κορίτσι της να μην ενδώσει ποτέ σ' ένα αγόρι, γιατί τότε το αγόρι θα πάψει να τη σέβεται και θα καταντήσει να πηγαίνει από εραστή σε εραστή, αναζητώντας τον καλό σύντροφο, ίσαμε να συντριβεί ολοκληρωτικά» έγραφε η Διδώ Σωτηρίου στην Αυγή σχολιάζοντας τη συμπεριφορά των νέων κοριτσιών. «Στις περισσότερες περιπτώσεις η μητέρα έχει δίκιο, όμως η νεαρή κόρη κατέχεται από το φόβο της συμβατικότητας και ακολουθεί τελικά άλλο δρόμο»,⁸⁹ συμπέρανε η συγγραφέας, ενώ ο Νίκος Τσιφόρος έθετε ευρύτερα ερωτήματα, αναρωτιόμενος «πως διάολο θα στηριχτεί μια κοινωνία, οποιαδήποτε κοινωνία, δεξιά ή αριστερή, πάνω στην αναιδέστατη μητρότητά τους».⁹⁰

Ο «άλλος δρόμος» στον οποίον αναφερόταν η Διδώ Σωτηρίου, δεν αφορούσε μόνο την ελληνική νεολαία, αλλά φαινόταν να αποτελεί κοινή συνισταμένη των νέων σε παγκόσμια κλίμακα, μία νέα «παγκόσμια γλώσσα», η διάδοση της οποίας πήγαινε χέρι- χέρι με την αγάπη για τους Μπητλς και τη ροκ μουσική: ως αφετηρία της προβλήθηκε ο δυτικός τρόπος ζωής,⁹¹ εξ' ου και η πολεμική που αυτός δεχόταν όχι μόνο από την Αριστερά, η οποία τον ερμήνευε με βάση τις πολιτικές διαστάσεις που ενείχε μια τέτοια εξέλιξη,⁹² αλλά και από τους υπερασπιστές του ελληνορθόδοξου τρόπου ζωής, δηλαδή κυρίως από εκκλησιαστικούς και θεολογικούς κύκλους, οι οποίοι έβλεπαν στον ηδονισμό (ή αλλιώς «πανσεξουαλισμό») έναν «πικρό καρπό της αθεϊστικής προπαγάνδας»,⁹³ το σύμπτωμα μιας ευρύτερης υποχώρησης των ιδανικών που προέβαλε η Εκκλησία και το αποτέλεσμα της απομάκρυνσης των νέων από τη θρησκεία.⁹⁴

⁸⁹ Σωτηρίου Διδώ, «Οργισμένα ή προδομένα νιάτα;», *Αυγή*: 10/01/1965.

⁹⁰ Τσιφόρος Ν., «Τόπο στα νιάτα», *Ελεύθερος Κόσμος*: 13/11/1966.

⁹¹ Στην πατρίδα της σεξουαλικής επανάστασης, στις ΗΠΑ, η «ηθική έκλυση» των νέων σύμφωνα με τους σχολιαστές φαινόταν να έχει φτάσει στο αποκορύφωμά της, σε σημείο τέτοιο που οι κοπέλες «μαζί με τις τσιγλες αγοράζουν από τα περίπτερα τα αντισυλληπτικά χάπια» όπως πληροφορούσε το *Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος*, ενώ στη Βρετανία κορίτσια ηλικίας από δέκα τριών ως δέκα πέντε ετών συνήπταν, σύμφωνα με τον τύπο, ερωτικές σχέσεις για να μην θεωρηθούν «καθυστερημένα» και «εκτός εποχής». Βλ. «Αντίστροφος πρόοδος», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 5 (01/03/1964), σελ. 123 και «Μια συγκλονιστική έκθεσις...», *Αυγή*: 12/03/1964.

⁹² Βλ. επόμενο κεφάλαιο «Εξαμερικανισμός της νεολαίας; Πολιτικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ».

⁹³ Καθρεπτίδης Π. (αρχιμανδρίτης), *Τα εκ της αθεϊστικής προπαγάνδας δημιουργούμενα ειδικά προβλήματα παρά τη νεολαία της Ελλάδος*, Αθήνα 1972, σελ. 11.

⁹⁴ Τσιριντάνης Α., ό.π., σελ. 14.

Θορυβημένη η Ιερά Σύνοδος από την αδιαφορία των νέων για τις αξίες της ελληνορθόδοξης παράδοσης καταφέρθηκε επανειλημμένα και με συνέπεια ενάντια στην εισαγωγή στοιχείων από τον δυτικό τρόπο ζωής, φτάνοντας στο σημείο να εκδώσει τον Φεβρουάριο του 1965 ακόμη και εγκύκλιο (την υπ. αριθμ. 1301), με την οποία υπογράμμιζε –και επιβεβαίωνε– το βαθμό που αυτά τα τελευταία είχαν εισχωρήσει στην ελληνική νεολαία: «Η Αγιωτάτη Μήτηρ ημών Εκκλησία [...]» τόνιζε η εγκύκλιος, «μετά βαθείας λύπης και αλγούσης καρδιάς παρατηρεί την εν τη Ελληνική Κοινωνία εισροήν απαραδέκτων ξενικών ηθών και εθίμων, με αποτέλεσμα την αδιαφορίαν προς την κατά Χριστόν ηθικήν ζωήν και προς τας Ελληνοχριστιανικάς ημών παραδόσεις [...]».⁹⁵ Η Ιερά Σύνοδος εύστοχα συνέδεε τον ηδονισμό με την ανάδυση ενός συνόλου «ηθών και εθίμων», μιας καινοφανούς «νεανικής κουλτούρας», πρόταγμα της οποίας υπήρξε η μουσική ροκ, με τους Μπιτλς επιφανέστερους εκπροσώπους της. Η νέα αυτή γενιά όχι μόνο συμπεριφερόταν δίχως να υπολογίζει την παράδοση σε κάθε τομέα της δραστηριότητάς της, από τα ρούχα μέχρι τις σεξουαλικές της πρακτικές, όχι μόνο αδιαφορούσε για την άποψη που οι μεγαλύτεροι είχαν για όλα αυτά, αλλά αντιθέτως φαινόταν να επιζητεί την απόλυτη ρήξη με ένα σύστημα αξιών και πρακτικών που οι γονείς –στην οπτική της– εκπροσωπούσαν: εάν ο *ηδονισμός* ήταν το ένα πόδι πάνω στο οποίο η κουλτούρα τους στηριζόταν, το άλλο δίχως άλλο ήταν η *αυθάδεια*.

δ. «Οργισμένα νιάτα»: αυθάδεια

«Τι ανυπόφορο που είναι να μεγαλώνεις στην εποχή μας...» τραγουδούσαν το 1965 οι Ρόλλινγκ Στόουνς, παρέχοντας οι ίδιοι την εξήγηση για τη διαπίστωσή τους αυτή: «τα παιδιά είναι τόσο διαφορετικά σήμερα, ακούω κάθε μητέρα να λέει...».⁹⁶ Πράγματι, οι μητέρες (και οι πατεράδες, θα συμπλήρωνε ένας παρατηρητής των εξελίξεων) βρίσκονταν σε εξαιρετικά δύσκολη θέση στα μέσα της δεκαετίας του '60, δεδομένου ότι οι *τηνέιτζερ* της εποχής φαινόταν να στρέφονται εναντίον τους: οι νέοι αδυνατούσαν να αποδεχτούν τον κομφορμισμό που απέδιδαν στη σκέψη και την

⁹⁵ «Εγκύκλιος Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος προς τον Ελληνικόν Λαόν», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 5 (01/03/1965), σελ. 131- 132.

⁹⁶ Στίχοι από το τραγούδι *Mother's Little Helper*. Ηχογραφήθηκε τον Δεκέμβριο του 1965 και περιλήφθηκε στο LP «Aftermath», που κυκλοφόρησε στη Βρετανία τον Απρίλιο του 1966.

συμπεριφορά των γονιών τους, και οι αυτοί με τη σειρά τους αδυνατούσαν να κατανοήσουν τις ατραπούς στις οποίες είχαν εισαγάγει τα παιδιά τους τα καινούργια ήθη και πρότυπα, με βάση τα οποία αυτά προσδιόριζαν τη συμπεριφορά τους. Επρόκειτο για ένα πραγματικό χάσμα γενεών (generational gap) το οποίο αναδεκνυόταν σε βασικό χαρακτηριστικό της εποχής και συνιστούσε μια εξέλιξη πραγματικά καινοφανή: παρά το γεγονός ότι σε κάθε εποχή η νέα γενιά έτεινε να διαφοροποιείται από τις προηγούμενες σε μικρό ή μεγαλύτερο βαθμό, εκείνη η γενιά που έβγαине στο προσκήνιο στα μέσα της δεκαετίας του '60, όχι μόνο σκεφτόταν και συμπεριφερόταν διαφορετικά από τις προηγούμενες (ακόμη και από τη «γενιά του ροκ εν ρολ», που είχε προηγηθεί τη δεκαετία του '50), αλλά ακόμη περισσότερο φαινόταν να έχει κηρύξει έναν ιδιότυπο «πόλεμο» στη γενιά των γονιών της.

Η εμφάνιση των Μπητλς στο προσκήνιο και η θεαματική επιτυχία που γνώρισαν, δεν θα πρέπει να αποκοπούν από την εξέλιξη αυτή. Το ακριβώς αντίθετο μάλιστα. Πέρα από κάθε ιδιαιτερότητα που τα «σκαθάρια» είχαν σε επίπεδο καλλιτεχνικής δημιουργίας, αυτή η αίσθηση ότι αποτελούσαν κάτι το καινούργιο, κάτι το μουσικά ρηξικέλευθο, τροφοδοτούσε με άφθονη ποσότητα καυσίμου τις μηχανές της Μπητλομανίας. Ακόμη περισσότερο, η ανεπιτήδευτη συμπεριφορά τους, το γεγονός ότι συνιστούσαν μια μπάντα που κινούνταν (ή έτσι φαινόταν τουλάχιστον) με τρόπο εντελώς διαφορετικό από τους καλλιτέχνες που προωθούνταν ως τότε οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες εκατέρωθεν του Ατλαντικού, το πηγαίο χιούμορ τους και μια εν γένει αφελής αντιμετώπιση των πραγμάτων που τους χαρακτήριζε (ιδίως τον Τζων Λέννον),⁹⁷ όλα αυτά ήταν αρκετά για να τους αναδείξουν σε απόλυτα σύμβολα της εποχής, εμβληματικές φυσιογνωμίες μιας (νέας) γενιάς που

⁹⁷ Στη συνέντευξη τύπου που παραχώρησαν οι Μπητλς τον Φεβρουάριο του 1964 όταν μετέβησαν στις ΗΠΑ, εμφάνισαν ένα προφίλ εντελώς διαφορετικό από αυτό που συνήθιζαν να παρουσιάζουν οι καλλιτέχνες, ακόμη και αυτοί του ροκ εν ρολ. Οι απαντήσεις που έδιναν ήταν άμεσες, «κωφτές» και γεμάτες χιούμορ, με μια διάθεση διακωμώδησης των πραγμάτων, δίχως να χαρακτηρίζονται από κανενός είδους (κοινωνικό ή πολιτικό) προβληματισμό. Σε ερώτηση, για παράδειγμα, δημοσιογράφου εάν αληθεύει ότι ψηφίζουν τους Τόρις ο Λέννον απάντησε ότι ευχαρίστως θα ψηφίζουν όποιον τους έδινε τα περισσότερα χρήματα, ενώ στην ερώτηση ποια γνώμη έχουν για το μυκίνι τόνιες ο Πωλ Μακάρτνεϊ απάντησε ότι οι Μπητλς ήδη το φοράνε από χρόνια! («Highlights from the press conferences that baffled America», *Mojo* 130 (September 2004), σελ. 67). Με τέτοιες απαντήσεις, όπως εύστοχα επισημαίνει ο C. Gillett, οι Μπητλς κατέρριψαν την εικόνα που συνέδεε τη νεολαία της εργατικής τάξης με την κοινωνική και την πολιτική αμφισβήτηση. Αντίθετα, την παρουσίαζαν «χαλαρή κι ελεύθερη, [...] να σνομπάρει άφοβα την προσποίηση, ικανή να τακτοποιηθεί εύκολα όπου μπορούσε να βρει ξεκούραση» (Gillett C., ό.π., σελ. 366).

έψαχνε φωνή για να εκφραστεί και να αυτονομηθεί. Όσο περισσότερη δυσaráσκεια προκαλούσαν όλα αυτά στους γονείς, τόσο περισσότερο οι Μπητλς αναδεικνύονταν σε σύμβολο της αυτονόμησης αυτής, την οποία φαινόταν να υποδαυλίζουν ή και να υποκινούν. «Ο πατέρας μου τους μισεί, η μητέρα μου τους μισεί, ο καθηγητής μου τους μισεί» έλεγε χαρακτηριστικά ένας νεαρός αμερικανός θαυμαστής τους. «Μπορείτε να σκεφτείτε τρεις καλύτερους λόγους για το γεγονός ότι εγώ τους λατρεύω;».⁹⁸

Οι Μπητλς εμφανίστηκαν στο καλλιτεχνικό στερέωμα σε μια περίοδο στην οποία οι αλλαγές που είχαν συντελεστεί τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια άρχισαν να γίνονται πια εμφανείς. Η νέα γενιά που έβγαινε στο προσκήνιο ήταν η πρώτη που δεν είχε την εμπειρία ενός μεγάλου πολέμου (οι δεκαοκτάρηδες του 1963 είχαν γεννηθεί με τη λήξη του Β΄ Π. Π., το 1945), αποτελούνταν από παιδιά που είχαν μεγαλώσει σε ένα περιβάλλον πιο ασφαλές, στο οποίο μπορεί να μην έλειπαν οι διεθνείς εντάσεις (ο Ψυχρός Πόλεμος με όλα του τα «θερμά επεισόδια», από τον πόλεμο της Κορέας μέχρι το απόγειό του, την κρίση της Κούβας, είχε κυριαρχήσει καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '50), ταυτόχρονα όμως, γεννούσε ελπίδες για συνεργασία και παγίωση της ειρήνης. Η συγκρότηση δε του κοινωνικού κράτους που μετά τη λήξη του Β΄ Π. Π. υπήρξε βασική πολιτική επιλογή στις περισσότερες δυτικές κοινωνίες,⁹⁹ ισχυροποίησε περαιτέρω το συναίσθημα της κοινωνικής συνοχής και αλληλεγγύης, την ίδια εποχή που τα καταναλωτικά αγαθά, για πρώτη φορά σε τέτοιο βαθμό, άρχισαν να διαχέονται και στα φτωχότερα στρώματα του πληθυσμού.¹⁰⁰ *Ειρήνη, κοινωνικό κράτος, οικονομική ανάπτυξη και αφθονία* φαίνεται πως συνιστούσαν τις καθοριστικές εμπειρίες ζωής με τις οποίες είχαν μεγαλώσει οι τήνείτζερ, που ταυτίστηκαν με τους Μπητλς.

Δεδομένου ότι οι γονείς είχαν εντελώς διαφορετικές παραστάσεις από τα παιδιά τους τα οποία δεν είχαν ζήσει τις περιπέτειες της δεκαετίας του '40 (αλλά και του Μεσοπολέμου, ο οποίος είχε σημαδέψει ανεξίτηλα την αμερικανική κοινωνία λόγω των σκληρών συνεπειών της οικονομικής κρίσης του '29), ένα πρωτόγνωρο

⁹⁸ Anderson T., ό.π., σελ. 93.

⁹⁹ Για το κοινωνικό κράτος την πρώτη μεταπολεμική περίοδο στην Ευρώπη βλ. Mazower M., *Σκοτεινή Ηπειρος. Ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, Αθήνα 2001, σελ. 286- 290.

¹⁰⁰ Στο ίδιο, σελ. 281- 286.

χάσμα στον τρόπο αντιμετώπισης της ζώης έκανε την εμφάνισή του. Πώς μπορούσε ο πατέρας να καταλάβει το παιδί του, όταν γι' αυτόν, με τα βιώματα της ανεργίας που χαρακτήριζε τα προπολεμικά χρόνια ζωντανά ακόμη στη μνήμη του, η εργασία ήταν κάτι το μη δεδομένο που είχε μια προφανή αξία, ενώ για το γιο του (η εργασία) ήταν κάτι που ανά πάσα στιγμή μπορούσε να εγκαταλείψει με σκοπό να πραγματοποιήσει ένα ταξίδι στο Νεπάλ για να έρθει σε επαφή με το διαλογισμό;¹⁰¹

Η ανάδυση μιας νεολαίας που φαινόταν να μην επικοινωνεί πια με τους γονείς της, υπήρξε ένα κοινωνικό φαινόμενο που στα μέσα των σίξτις χαρακτήριζε το μεγαλύτερο μέρος του πλανήτη, γεγονός που εξηγεί σε μεγάλο βαθμό την απίστευτη επιτυχία των Μπητλς, η οποία με μια μία στενή, καθαρά καλλιτεχνική οπτική, τέτοια που να την αποκόπτει από τα κοινωνικά της συμφραζόμενα, είναι εν πολλοίς ανεξήγητη. Στα μέσα της δεκαετίας του '60 οι Μπητλς αναγνωρίζονταν ως η βασική επιρροή της νεολαίας σε παγκόσμια κλίμακα, από την Αυστραλία¹⁰² μέχρι την Ισλανδία και από τον Καναδά μέχρι την Ιαπωνία. Η απήχησή τους υπήρξε τεράστια, ακόμη και στους νέους που κατοικούσαν στις Λαϊκές Δημοκρατίες, οι αρχές των οποίων κυμαίνονταν απέναντι στους Μπητλς από την αδιαφορία και την ανοχή (στην Πολωνία και τη Τσεχοσλοβακία για παράδειγμα) μέχρι την απροκάλυπτη εχθρότητα που κατέστη επίσημη πολιτική του κράτους.¹⁰³ «Άκουσα για πρώτη φορά τους Μπητλς το 1963» θυμάται ένας –ενήλικας σήμερα– οπαδός των Μπητλς που μεγάλωσε στη Σοβιετική Ένωση. «Αυτό υπήρξε για μένα ένα ισχυρό σοκ. Η απόλυτη υστερία. Οτιδήποτε άλλο εκτός από τους Μπητλς υπήρξε δίχως νόημα». Χιλιάδες

¹⁰¹ Hobsbawm E., *Η εποχή των άκρων...*, σελ. 422. Ας σημειωθεί ότι τη δεκαετία του '50 η ανεργία στις χώρες της δυτικής Ευρώπης κυμάνθηκε κατά μέσο όρο κάτω από το 3% ακολουθώντας μια πτωτική πορεία που την έφερε την επόμενη δεκαετία κάτω από το 1,5%. Τη δεκαετία του '30 τα ανάλογα ποσοστά στη δυτική Ευρώπη βρίσκονταν γύρω στο 7,5% (Mazower M., ό.π., σελ. 282).

¹⁰² Για την καταλυτική επιρροή των Μπητλς στην Αυστραλία βλ. Zion L., «The Impact of the Beatles on Pop Music in Australia: 1963–66», *Popular Music* 6/3 (October 1987), σελ. 291–311.

¹⁰³ Στην Ανατολική Γερμανία μετά από μια περίοδο ανοχής απέναντι στη μανία που διακατείχε τους νέους για τους Μπητλς, η Κεντρική Επιτροπή του Κ.Κ. συνεδρίασε τον Δεκέμβριο του 1965 με σκοπό να εξετάσει τις συνέπειες που είχε η εξέλιξη αυτή για τη νεολαία της χώρας. Πολιτικοί όπως ο Walter Ulbricht, ο Horst Sindermann– υπεύθυνος για τον τύπο και το ραδιόφωνο, και ο Erich Honecker– πρώην αρχηγός της οργάνωσης νεολαίας, ηγέτες δηλαδή που έως τότε ασχολούνταν με μεγάλονοα σχέδια για τη βιομηχανική ανάπτυξη της χώρας, έκατσαν σε ένα τραπέζι, όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Timothy Ryback, για να συζητήσουν σχετικά με το ροκ εν ρολ! Η απόφαση της Κεντρικής Επιτροπής υπήρξε σαφής: η «ατελείωτη μονοτονία του *yeah, yeah, yeah* δεν ήταν μονάχα γελοία, αλλά και επικίνδυνη». Ως εκ τούτου η ροκ μουσική θα έπρεπε να αποβληθεί από την καρδιά του ανατολικογερμανού νέου (Ryback T., ό.π., σελ. 88–90).

νέοι φανατικοί υποστηρικτές των Μπητλς εμφανίστηκαν στις Λαϊκές Δημοκρατίες πάραυτα, επιβεβαιώνοντας στην πράξη τον αρχηγό της ανατολικογερμανικής νεολαίας Horst Schumann, ο οποίος λίγο πριν την έκρηξη της Μπητλομανίας προειδοποιούσε πως ένα σημαντικό τμήμα της νεολαίας παρουσίαζε φυγόκεντρες τάσεις από το corpus των σοσιαλιστικών αρχών και αξιών που προσπαθούσε να επιβάλει το Κόμμα: «Γνωρίζουμε ότι μια νέα γενιά μεγαλώνει ανάμεσά μας, η οποία πρόκειται να μας δημιουργήσει μεγάλα προβλήματα όταν τα μέλη της φτάσουν δεκαέξι και δεκαοκτώ χρονών».¹⁰⁴

Η εμφάνιση οπαδών των Μπητλς στις μεγάλες πόλεις της ανατολικής Ευρώπης επιβεβαίωνε τη επιρροή που ασκούσαν (και) στους νέους των Λαϊκών Δημοκρατικών οι τέσσερις Μπητλς. Στην Πολωνία οι οπαδοί των «σκαθαριών», οι αποκαλούμενοι και *bitels*, γίνονταν αμέσως αντιληπτοί από το ότι φορούσαν σχετικές κονκάρδες που τους έστελναν συγγενείς τους που κατοικούσαν στη Δύση. Στη Σοβιετική Ένωση οι νέοι φορούσαν το χαρακτηριστικό σακάκι δίχως πέτο που είχαν λανσάρει οι Μπητλς, το γνωστό στους σοβιετικούς νέους ως *bitlonka*, κάτι που γινόταν και στη Βουδαπέστη, όπου οι νέοι επίσης έτειναν να επιδεικνύουν εμφανικά την προσήλωσή τους στις αισθητικές επιλογές των ινδαλμάτων τους.¹⁰⁵ Παρά το γεγονός ότι και την προηγούμενη δεκαετία είχαν εμφανιστεί στις μεγάλες πόλεις νέοι που αρέσκονταν να ζουν με βάση τον αμερικανικό τρόπο ζωής, όπως τον αντιλαμβάνονταν μέσω του κινηματογράφου, π.χ. οι *stiliagi* στην ΕΣΣΔ ή οι *pàsek*, οι νεαροί-μμητές του Τζέιμς Ντιν που κυκλοφορούσαν με ανάλογο ύφος στις πλατείες της Πράγας, αυτή τη φορά οι οπαδοί των Μπητλς διαφοροποιούνταν σε δύο σημεία: πρώτον, ήταν πραγματικά πολυπληθείς, δεδομένου ότι δε συνιστούσαν ένα μικρό σύνολο ανθρώπων που μοιράζονταν μια κοινή αγάπη για τον δυτικό τρόπο ζωής και δεύτερον, φαινόταν να έχουν ως αφετηρία τους την επιθυμία απαγκίστρωσης από το παρελθόν και το παρόν, να εμφανίζουν μια τάση απομάκρυνσης από τα προβλήματα της εποχής, που έβρισκε δίοδο έκφρασης μέσα από την ταύτιση με τους Μπητλς, την κουλτούρα τους και τη μουσική τους.

¹⁰⁴ Ryback T., ό.π., σελ. 55.

¹⁰⁵ Στο ίδιο, σελ. 56.

Η εξέλιξη αυτή υπήρξε άλλη μια κοινή συνισταμένη των νέων σε ολόκληρο τον κόσμο, βασική συνιστώσα του υποστρώματος πάνω στο οποίο πάτησε (και το οποίο προϋπέθετε) η επιτυχία των Μπητλς. Αν η νεολαία στις Λαϊκές Δημοκρατίες της Ευρώπης υπήρξε πολύ πιο δεκτική στην αμερικανική κουλτούρα από ό,τι υπολόγιζαν ή θα ήθελαν τα στελέχη του Κόμματος, η αμερικανική νεολαία των σίξτις, όπως επισημαίνει ο Terry Anderson, υπήρξε πολύ πιο ανεκτική από τις προηγούμενες, λιγότερο (ή και καθόλου) φοβική απέναντι στη σοβιετική (με ή χωρίς εισαγωγικά) απειλή και πολύ πιο ιδεαλιστική.¹⁰⁶ Στα μέσα της δεκαετίας ήδη είχε γίνει συνείδηση πολλών νέων ότι αποτελούσαν μέλη μιας γενιάς «μοναδικής», με την έννοια ότι μοιράζονταν κοινά ιδανικά και αξίες, τα οποία δεν ήσαν βέβαια καινοφανή, ωστόσο για πρώτη φορά φαινόταν να έχουν διαχυθεί σε τέτοιο βαθμό στη νεολαία, ώστε να την εντάσσουν σε μια συλλογικότητα διακριτή, όχι μόνο ηλικιακά (έτσι κι αλλιώς ο κάθε άνθρωπος σε κάθε εποχή ανήκει σε μια γενιά με βάση τη χρονολογία γέννησής του), αλλά με βάση τα πιστεύω και τα προτάγματά της. Η γενιά της πληθυσμιακής έκρηξης (του baby boom) άρχισε να αποκτά συνείδηση της «μοναδικότητάς» της και η νεότητα από ένα φυσιολογικό στάδιο της ζωής του ανθρώπου να μετατρέπεται σε αξία και ιδανικό: την εποχή που άρχισε να διαδίδεται στους νέους το σύνθημα «μην εμπιστεύεσαι κανέναν πάνω από τα τριάντα» (don't trust anyone over thirty), οι Who μιλώντας για τη γενιά αυτή στο ομώνυμο τραγούδι τους (*My Generation*)¹⁰⁷ εξέφραζαν την επιθυμία «να πεθάνουν πριν γεράσουν», κάτι που την επόμενη δεκαετία θα έπρατταν πολλοί από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της, όπως ο Jim Morrison, ο Jimie Hendrix, η Janis Joplin ή ο καθαρίστας των Ρόλλινγκς Στόουνς Brian Jones.

Αν η απόρριψη του συστήματος αξιών των μεγαλύτερων υπήρξε βασική παράμετρος στις κοινωνίες όλης της υφελίου προς στα μέσα της δεκαετίας του '60, οι Μπητλς υπήρξαν οι απόλυτοι εκφραστές του, γεγονός που ήδη εν τη γενέσει του επισημάνθηκε. Ο Ούγγρος κοινωνιολόγος Iván Vitényi υπήρξε από τους πρώτους που

¹⁰⁶ Anderson T., ό.π., σελ. 93.

¹⁰⁷ Το τραγούδι *My Generation*, ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα της μουσικής σκηνής των σίξτις, ήταν μια σύνθεση του καθαρίστα των Who, Pete Townshend. Κυκλοφόρησε ως σινγκλ το 1965, ενώ εντάχθηκε και στο πρώτο LP των Who που είχε τον ίδιο τίτλο (*My Generation*). Το περιοδικό *Rolling Stone* το κατέταξε στην ενδέκατη θέση στον κατάλογο με τα καλύτερα ροκ τραγούδια όλων των εποχών.

ασχολήθηκαν σοβαρά με το φαινόμενο «Μπητλς» μελετώντας την αποδοχή τους από τους νέους στην ανατολική Ευρώπη. Τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε ήταν πραγματικά εντυπωσιακά: με το κραυγάζουν και να ουρλιάζουν στο άκουσμα των τραγουδιών των Μπητλς οι νέοι ταυτίζονταν με τα ιδώματά τους, κάτι που και οι τελευταίοι φρόντιζαν επιμελημένα να αναπαράγουν. Με τον τρόπο αυτό, σύμφωνα με τον Vitányi, οι Μπητλς εφοδίαζαν τους νέους των Λαϊκών Δημοκρατιών με τα πρώτα πραγματικά ελκυστικά γι' αυτούς πρότυπα ρόλων. Πολλώ δε μάλλον, που τα στελέχη του Κόμματος ήταν συνήθως άνθρωποι βλοσυροί και μεγαλύτερης ηλικίας, ενώ η αυστηρή μορφή του Μαρξ παρέπεμπε στον δέκατο ένατο αιώνα: όλα αυτά, σύμφωνα με τον Ούγγρο κοινωνιολόγο, καθιστούσαν ακόμη πιο ακαταμάχητες τις φιγούρες των Μπητλς που καθώς ήταν αυθάδεις, έξυπνοι, ετοιμόλογοι και «δροσεροί», ενθουσίαζαν τους νέους.¹⁰⁸

Παρά το γεγονός ότι στην Ελλάδα καμία προσπάθεια δεν έγινε στη συγχρονία να αναλυθεί με επιστημονικούς όρους το φαινόμενο της Μπητλομανίας, οι σποραδικές ερμηνείες που έγιναν από σχολιαστές, οι οποίοι συνήθως είχαν για αφετηρία τους την επιθυμία να καταδείξουν την «παρακμή» στην οποία είχε περιπέσει η ελληνική νεολαία, έτειναν να επισημάνουν ακριβώς αυτό το στοιχείο, το ότι δηλαδή οι Μπητλς αποτελούσαν βασικά πρότυπα για την ελληνική νεολαία, συνιστούσαν τη βασικότερη των επιρροών της, επομένως αναγνωρίζονταν ως ένας από τους σπουδαιότερους σύγχρονους κινδύνους. «Οι παντοειδείς Μπητλς» έγραφε ο Αλέξανδρος Τσιριντάνης, «είναι βέβαια υπόθεσις γελοία. Αλλά δεν είναι γελοία, τουναντίον είναι σοβαρωτάτη υπόθεσις, η επίδρασις, η έλξις, η αυτόχρημα ηγετική δύναμις την οποίαν αυτό το γελοίον ασκεί εις τον σύγχρονον άνθρωπον και, ας το πούμε καθαρά, και κατά μέγα μέρος εις τον σύγχρονον Έλληνα».¹⁰⁹ Δεδομένου ότι η επιρροή των Μπητλς φαινόταν να υποσκάπτει την προσπάθεια στην οποία είχε αποδυθεί η χούντα των συνταγματαρχών να ανακτηθούν τα ερείσματα που είχαν απολέσει οι αξίες της ελληνορθόδοξης παράδοσης στην ελληνική νεολαία, ο Τσιριντάνης τόνιζε την επικινδυνότητα της κατάστασης, υποδεικνύοντας τους

¹⁰⁸ Ryback T., ό.π., σελ. 56.

¹⁰⁹ Τσιριντάνης Α., ό.π., σελ. 112.

Μπητλς ως ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα των καιρών και καλώντας σε επαγρύπνηση:

«[...] ας εξυπνήσωμεν επί τέλους και ας πάρωμεν τους Μπητλς εις τα σοβαρά. Είναι γελοία υπόθεσις. Αλλά θα είναι τραγικόν εάν δεν τους προσέξωμεν! Και αν θέλωμεν να έχουν νόημα όσα έχομεν εις το παρελθόν εκθέσει περί ανάγκης ανακαινίσεως, περί υπευθύνου λαού [...], εάν λοιπόν όλα αυτά θέλωμεν να μη μείνουν έπεα πτερόεντα, αλλά να αποκτήσουν πρακτικήν αξίαν, πρέπει να προσέξωμεν τους Μπητλς!». ¹¹⁰

Φαίνεται πως στα μέσα της δεκαετίας του '60 ήταν ήδη αργά για να γυρίσει πίσω το ποτάμι. Το σύστημα αξιών το οποίο οι γονείς εκπροσωπούσαν, είχε απαξιωθεί πλήρως στο μυαλό των «οργισμένων νέων», οι οποίοι έτειναν να εκφράζουν την οργή τους με μια πρωτοφανή απόρριψη κάθε ιδανικού, κάθε παραδοχής, και κάθε πραγματικότητας που έως τότε προβαλλόταν και γινόταν αποδεκτή ως «θεμέλιο» της οργανωμένης κοινωνίας. Και μία τέτοια συμπεριφορά δεν μπορούσε παρά να γίνει αντιληπτή ως «αυθάδεια», την οποία μάλιστα οι μεγαλύτεροι σε ηλικία αδυνατούσαν να κατανοήσουν, επισημαίνοντας μάλιστα την ύπαρξη μιας σειράς αντιφάσεων στο εσωτερικό της: «Βλαστημούνε, φτύνουν, βάζουν τα πόδια τους επάνω στο τραπέζι, ενοχλούν με απρέπειες τους φιλήσυχους πολίτες, ειρωνεύονται, περιδιαβάζουν ακούρευτοι και βρώμικοι, πίνουν αποκτηνωμένα, ξεγοφιάζονται σε έξαλλους χορούς, λατρεύουν την κίνηση και τον ήλιγγο. Περιφρονούν όλους και όλα. Τα βάζουν με τη θρησκεία, με τα ιδεώδη της προόδου, με τους γονιούς τους, με τα αφεντικά τους, με την κυβέρνηση με τη Βουλή [...], με όλους όσους θεωρούν υπεύθυνους για το σημερινό κατάντημα της κοινωνίας, με την αρρυθμία και την ευρρυθμία του κόσμου, με την τάξη και την αταξία...» ¹¹¹

Η παραπάνω διαπίστωση της Διδώς Σωτηρίου ενείχε μία ακόμη αλήθεια. Οι «οργισμένοι νέοι» στρέφονταν ενάντια στους γονείς τους θεωρώντας τους

¹¹⁰ Η υπογράμμιση είναι του ίδιου του συγγραφέα (Τσιριντάνης Α., ό.π., σελ. 112).

¹¹¹ Σωτηρίου Διδώ, «Οργισμένα ή προδομένα νιάτα;», *Αυγή*: 10/01/1965.

υπεύθυνους για το «κατάντημα της κοινωνίας», για τη δημιουργία δηλαδή ενός κόσμου, του οποίου όλα τα δεινά τα χρέωναν στη γενιά των μεγαλύτερων. Στην οπτική τους οι γονείς εκπροσωπούσαν μια ολόκληρη εποχή η οποία, όπως θυμάται ο Ανδρέας Μάλλιαρης, «ενδεχομένως χανόταν στα βάθη των αιώνων».¹¹² Οι μεγάλες διαιρέσεις της εποχής, η εμπειρία της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου Πολέμου, αλλά ακόμη και πρόσφατα γεγονότα που είχαν χαράξει ανεξίτηλα τη συλλογική μνήμη κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 (οι κινητοποιήσεις για το Κυπριακό, η διατήρηση ενός θεσμικού πλαισίου τέτοιου που επέτρεπε τις διώξεις ενάντια στην Αριστερά κλπ) ό,τι συνιστούσε αυτό που θα αποκαλούσε κάποιος «τα μεγάλα προβλήματα της εποχής», φαινόταν να μην τους απασχολεί καθόλου. Αντιθέτως μάλιστα, η επίκλησή τους από τους μεγαλύτερους επιβεβαίωνε το αγεφύρωτο χάσμα που υπήρχε στον τρόπο σκέψης από τη μία πλευρά μιας γενιάς με βιώματα συγκροτημένα και μορφοποιημένα στη σκληρή εμπειρία της δεκαετίας του '40 (πολεμικές περιπέτειες, ανασφάλεια, στερήσεις, πείνα, απώλειες) και από την άλλη μιας γενιάς που έχοντας γεννηθεί μετά το τέλος του πολέμου (πολλά μέλη της μάλιστα μετά το 1949, οπότε και έληξε, στο επίπεδο των πολεμικών επιχειρήσεων τουλάχιστον, ο εμφύλιος πόλεμος) φαινόταν να έχει διαφορετικές εκτιμήσεις και προτεραιότητες:

*Έλεγε ο πατέρας μου, «εγώ, γεννήθηκα στον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, πολέμησα στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο» κλπ. Επιτέλους! Δεν θα μιλήσετε ποτέ σας για ειρήνη, για προκοπή, για πρόοδο! Για μουσική! Μια ζωή αυτό που θα ενδιαφέρει είναι αν πολεμήσατε, αν πεινάσατε, αν, αν, αν... Ε, δε θέλουμε πια να τα ακούμε αυτά τα πράγματα! Θέλουμε να πάμε ένα βήμα παραπέρα, να κάνουμε ένα βήμα παραπέρα. Κι αυτό ήταν ένα μεγάλο χάσμα ανάμεσα στους γονείς μας και εμάς.*¹¹³

¹¹² Συνέντευξη Ανδρέας Μάλλιαρης, 04/08/2004.

¹¹³ Στο ίδιο.

Η επιτυχία των Μπητλς αποτελούσε την απεικόνιση στο επίπεδο της μουσικής δημιουργίας της τεράστιας διαφοράς στις αντιλήψεις και τον τρόπο σκέψης που είχαν οι νέοι των σίξτις από τους γονείς τους. Τα τραγούδια των Μπητλς, ιδίως στην πρώτη περίοδο που τους γνώρισε ο νεαρόκοσμος (1963- 1966), ήσαν χαρούμενα, αισιόδοξα, «μιλούσαν» για μια ζωή διαφορετική από αυτή των γονιών, για έναν κόσμο μακριά από τα προβλήματα της εποχής, αλλά και ταυτόχρονα αληθινό για τον μέσο νέο, ενώ η απουσία κοινωνικού προβληματισμού, όπως μέχρι τότε αυτός εκφραζόταν από διάφορους εκπροσώπους του καλλιτεχνικού ή του πολιτικού κόσμου, τα έκανε ακόμη πιο ελκυστικά. Για μία γενιά η οποία στα μέσα της δεκαετίας του '60 έβλεπε ακόμη και τον Έλβις Πρίσλεϋ, το απόλυτο είδωλο της δεκαετίας του '50, ως έναν ξεπερασμένο και μάλλον θλιβερό, λόγω της απόλυτης ενσωμάτωσής του στη βιομηχανία του Tin Pan Alley, εκπρόσωπο ενός κόσμου με τον οποίον ελάχιστα πράγματα τη συνέδεαν,¹¹⁴ οι Μπητλς (φαίνεται πως) υπήρξαν μια διέξοδος. Μια δίοδος που μπορούσε να εκφράσει τη διάθεσή τους να απομακρυνθούν από αυτόν τον κόσμο της «δυστυχίας» και τις αξίες που συνόδευσαν τον πόνο και τη στέρηση.

Δεδομένου ότι ο «κόσμος των γονιών» είχε ως μουσική του επένδυση κατά βάση είτε το πολιτικό τραγούδι (ιδίως αυτός της Αριστεράς) που από τα τέλη της δεκαετίας του '50 γνώριζε στιγμές δόξας με αφορμή τις εξαιρετικές δημιουργίες του Μίκη Θεοδορόπου, ¹¹⁵ είτε το λαϊκό τραγούδι που ύστερα από το 1955 εδραίωσε τη θέση του ως ο κατεξοχόν εκφραστής των φτωχότερων λαϊκών στρωμάτων, ο νέος των σίξτις δεν αμφιταλαντεύτηκε μέχρι να αποδώσει στους Μπητλς την ιδιότητα του εκφραστή της γενιάς του. ¹¹⁶ Παρά το γεγονός ότι το λαϊκό τραγούδι βρισκόταν στην πιο μεστή περίοδό του (την οποία ο Πάνος Γεραμάνης τοποθετεί ανάμεσα στο 1955 και το 1960), οι κοινωνικές συνθήκες (φτώχεια, προσφυγιά, μετανάστευση κλπ) και

¹¹⁴ Σε αυτό συμφωνούν οι Αντώνης Καφετζόπουλος (συνέντευξη: 20/07/2004), Ανδρέας Μάλλιαρης (συνέντευξη: 04/08/2004) και Λεωνίδα Λουλούδης (συνέντευξη: 13/07/2004).

¹¹⁵ Ο «Επιτάφιος» σε στίχους του Γιάννη Ρίτσου κυκλοφόρησε στα τέλη του 1960, ενώ το «Αξιον Εστίν» (στίχοι του Οδυσσέα Ελύτη) το 1964.

¹¹⁶ Αυτό ίσως να αποτελεί μια απάντηση στην απορία του Charlie Gillett, ότι δηλαδή «για κάποιους άγνωστους λόγους μεγάλο τμήμα του δυτικού κόσμου είχε αποφασίσει να στολίζει τους Μπητλς με όλα τα προσόντα που θα μπορούσαν ποτέ να αποδοθούν σε ένα και σε όλα τα είδη της ποπ μουσικής» (Gillett C., ό.π., σελ. 367).

το πολιτικό κλίμα μέσα στο οποίο αυτό ζυμώθηκε προσδιόριζαν και το εύρος της (οπωσδήποτε όχι μικρής) απήχρησής του.

Καθώς ο νέος των σίτζις, ο «οργισμένος νέος» πιο συγκεκριμένα, ελάχιστα προσδιοριζόταν με βάση τα βιώματα των προηγούμενων γενιών (που ήταν και οι πηγές έμπνευσης για τους μεγάλους καλλιτέχνες του λαϊκού τραγουδιού), το τελευταίο φαίνεται πως στην οπτική του αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι του «κόσμου των μεγάλων».¹¹⁷ Ενός κόσμου που παρά το ότι απολάμβανε μία σαφή «ηθική αναγνώριση», απότοκος αυτή του τεράστιου αποθέματος θυσιών και αγώνων το οποίο είχε συγκροτήσει τα τελευταία είκοσι χρόνια ένα σημαντικό κομμάτι των φτωχότερων στρωμάτων του πληθυσμού, ιδίως του εαμογενούς τμήματός του, δεν έπανε να είναι για το νέο της δεκαετίας του '60 σύμφυτος με τις στερήσεις, τον πόνο και το παράπονο. Αντιστικτικά σε αυτή την πραγματικότητα φαίνεται πως στεκόταν (ή τουλάχιστον έτσι γινόταν αντιληπτό από τους «γιγιέδες») η αισιοδοξία των τραγουδιών των Μπητλς, η ανεπιτήδευτη αφέλειά τους, το γεγονός και μόνο ότι συνιστούσαν κάτι διαφορετικό, κάτι εντέλει χαρούμενο, που διαφοροποιούσε τους ακροατές του από εκείνους που συγκινούνταν με στίχους όπως «το καντήλι τρεμοσβήνει σε μια κάμαρα φτωχή και μια μάνα σιγολώνει στο κρεβάτι μοναχή» του Γρηγόρη Μπιθικώτση ή «απ' έξω από τις φυλακές κλαίνε μανούλες και αδελφές, έχουν αδέρφια και παιδιά στα σίδερα κλεισμένα, σε θάνατο τα έχουν δικασμένα» που τραγουδούσε η πλέον εμβληματική μορφή του λαϊκού τραγουδιού, ο Στέλιος Καζαντζίδης.¹¹⁸ Ακόμη και ο έρωτας που τόσο συχνά υμνούνταν στο λαϊκό τραγούδι, φαινόταν περισσότερο να αφορά τα συναισθήματα που έτρεφε ένας ενήλικας (όπως λ.χ. η «Αχάριστη» του Βασίλη Τσιτσάνη), παρά την εφηβική αγάπη με την οποία ασχολούνταν οι Μπητλς και οι υπόλοιποι εκπρόσωποι του ροκ εν ρολ.

Επρόκειτο για μία εξέλιξη η οποία λάμβανε ιδιαίτερη σημασία στη συγκεκριμένη συγκυρία της Ανασυγκρότησης: ανάμεσα στην προσπάθεια της

¹¹⁷ Ας μην ξεχνάμε ότι οι ίδιοι οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του λαϊκού τραγουδιού ήταν πολύ μεγαλύτεροι από το κοινό των τηνέιτζερ. Ενδεικτικά και μόνο αναφέρω ότι ο Στέλιος Καζαντζίδης γεννήθηκε το 1931 (επομένως το 1964 ήταν περίπου 34 ετών), ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης το 1922 (43 ετών την εποχή της Μπητλομανίας), η δε υπέροχη Σωτηρία Μπέλλου το 1921. Από τους συνθέτες αναφέρω μόνο τον (ίσως) σπουδαιότερο όλων, τον Βασίλη Τσιτσάνη, ο οποίος γεννήθηκε το 1915 και το 1964 ήταν περίπου 50 ετών.

¹¹⁸ Γεραμάνης Π., «Η άνθηση του λαϊκού τραγουδιού», στο *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες: Ελληνική Διοκογραφία* (26/04/1998), σελ. 21.

ελληνικής Δεξιάς να οικοδομήσει μια ιδεολογία που «πάντρευε» την οικονομική ανάπτυξη με αξίες και ιδανικά που εκκινούσαν από το συντηρητικό ιδεολογικό οπλοστάσιο του ελληνοχριστιανισμού και ενός (απροκάλυπτου) αντικομμουνισμού, και σε μια ρητορική της Αριστεράς που είχε ως βασική της συνιστώσα την πρόταξη «λαϊκών αξιών» και προτύπων συμπεριφοράς όπως η «λεβεντιά», η «παλικάριά», ο «σεβασμός» και το «ήθος», οι Μπιητλς συνιστούσαν έναν «τρίτο δρόμο», ο οποίος περισσότερο βασιζόταν σε ένα νεφελώδες-ελκυστικό όμως για χιλιάδες νέους πακέτο ιδεών, κοινός παρονομαστής των οποίων φαινόταν να είναι η απόρριψη του «παλιού κόσμου», παρά σε κάποια ιδεολογία επιμελώς συγκροτημένη. Δεδομένης της αδυναμίας να ερμηνευτεί αυτή η αδιαφορία του νέου για ένταξη σε κάποιον από τους υπάρχοντες ιδεολογικούς χώρους, η στάση του γινόταν αντιληπτή ως απaréσκεια για τον τρόπο με τον οποίον η κοινωνία στο σύνολό της υπήρξε οργανωμένη, η δε εμφαντική επίδειξη προτιμήσεων φυγόκεντρων από τις παραδεκτές ως αυθάδεια και τεκμήριο ηθικής παρακμής.

Αν στις αρχές της δεκαετίας του '60 όλα αυτά ακόμη δεν προοιωνίζονταν κάποια ανατροπή αξιοσημείωτη στον τρόπο με τον οποίον η πολιτική σκηνή στην Ελλάδα υπήρξε δομημένη και πιο συγκεκριμένα στη σχέση των νέων με αυτή, τα πράγματα δεν ήταν έτσι στον μικρόκοσμο της οικογένειας. Εκεί, εάν δεχτούμε τα όσα «γιγιέδες» ανακαλούν στη μνήμη τους τέσσερις δεκαετίες αργότερα, πρέπει να συντελέστηκε μια «μαζική εξέγερση» των νέων ενάντια στους γονείς τους.¹¹⁹ Καθώς οι γονείς δεν χρεώθηκαν μόνο –δικαίως και αδίκως– όλα τα κακώς κείμενα της ελληνικής κοινωνίας, αλλά και έναν θλιβερό κομφορμισμό στο επίπεδο της καθημερινότητας, οι νέοι σύντομα στράφηκαν εναντίον τους, αντιτιθέμενοι στον τρόπο με τον οποίον η οικογένεια συνολικά λειτουργούσε: απαιτούσε από τα παιδιά το σεβασμό στους γονείς τους (σε πολλές ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι τα παιδιά μιλούσαν στον πληθυντικό στον πατέρα τους), βασιζόταν στο αλάθητο του πατέρα που ήταν ο «αρχηγός» της οικογένειας, και αναπαρήγε στερεότυπα για τους ρόλους των μελών τα οποία δύσκολα μπορούσαν να πείσουν και να συγκινήσουν τον νέο της εποχής. Αντίθετα, οι ιδέες που διακινούνταν

¹¹⁹ Συνέντευξη Αντώνης Καφετζόπουλος: 20/07/2004.

με τα τραγούδια των Μπητλς μιλούσαν για ανεκτικότητα, για τον ελεύθερο έρωτα, προέβαλαν ακόμη και μία διαφορετική εκδοχή για την έννοια «ανδρισμός»:

Υπήρχαν τέσσερα τραγούδια των Μπητλς που μιλάγαν για αυτό [για τον ερωτευμένο που κλαίει]. Να κλάψω εγώ; Που έως τότε μας έλεγε ο μπαμπάς μας ότι εμείς θα έπρεπε να είμαστε κέρβεροι, διότι εμείς θα φτιάξουμε την οικογένειά μας, εμείς είμαστε οι δουλευταράδες, εμείς, εμείς, εμείς... [...] Η μουσική τελικά ήταν εκείνη που μας οδήγησε σε έναν διαφορετικό τρόπο σκέψης.¹²⁰

Παρόλο που είναι δύσκολο να πει κανείς με βεβαιότητα αν η μουσική οδήγησε τους νέους σε έναν άλλον τρόπο σκέψης ή απλώς εξέφρασε μεταβολές που κυκλοφορούσαν από χρόνια και ούτως ή άλλως, με τον έναν ή άλλον τρόπο, κάποια στιγμή θα έκαναν τη (δυναμική) εμφάνισή τους, είναι βέβαιο πως η «αυθάδεια» με την οποία συμπεριφέρονταν τα μέλη πολλών από τα ροκ συγκροτήματα της εποχής αποτελούσε για τον «οργισμένο νέο» μια ελκυστική εναλλακτική πρόταση, την οποία και ασμένως υιοθέτησε. Ο «κόσμος των γονιών» υπήρξε συνάντημος της επανάληψης και του μη απροσδόκητου, ενώ απέναντι στον κομορμισμό και τη γκρίζα για το νέο πραγματικότητα του, ο «ροκ τρόπος ζωής» ήταν χαρούμενος, ειρωνευόταν τους μεγαλύτερους και ακύρωνε τη μονοτονία της ήσυχης οικογενειακής ζωής, η οποία επαναλαμβανόταν ανάμεσα σε επισκέψεις στα σπίτια των συγγενών, στον κυριακάτικο εκκλησιασμό ή τα κηρύγματα του κατηχητικού (τα οποία το 1973 ο γραμματέας της Ιεράς Συνόδου, Χριστόδουλος Παρασκευαΐδης, υπολόγιζε σε περίπου δέκα χιλιάδες σε όλη τη χώρα, τους δε μαθητές τους γύρω στους 385.000),¹²¹ και στην προδιαγεγραμμένη (για κάποιους) επαγγελματική ζωή η οποία επρόκειτο να τους βοηθήσει να στηρίζουν στο μέλλον οικονομικά τη δική τους οικογένεια, με άλλα λόγια να ανταποκριθούν και εκείνοι στις δικές τους «υποχρεώσεις»: «δεν γουστάρουμε την τυπολατρία, δεν γουστάρουμε την κανονικότητα, τον κομορμισμό...»

¹²⁰ Συνέντευξη Ανδρέας Μάλλιαρης: 04/08/2004.

¹²¹ Παρασκευαΐδης Χ. (αρχμ.), *Η Εκκλησία και τα Νειάτα*, Αθήνα 1974, σελ. 44.

θυμάται σήμερα ο Λεωνίδας Λουλουδής. «Ήταν όλα προδιαγεγραμμένα... Και δεν μας λέγανε τίποτα...».¹²²

Εάν η αυθάδεια αποτελούσε το αντίδοτο στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα της πλήξης, οι Ρόλλινγκ Στόουνς δίχως άλλο ήσαν η απόλυτη προσωποποίησή της. Οι Στόουνς σχηματίστηκαν το 1962 από δύο παιδικούς φίλους, τον Μικ Τζάγκερ και τον Κιθ Ρίτσαρντ και μουσικά ανήκαν στην ρυθμ εν μπλουζ σκηνή του Λονδίνου. Όπως είδαμε παραπάνω, στις αρχές της δεκαετίας του '60 το ροκ εν ρολ στη Βρετανία είχε αρχίσει να αποκτά μία δυναμική διαφορετική από εκείνη που είχε στην πατρίδα του, στις Ηνωμένες Πολιτείες, και να αναπτύσσεται με επίκεντρο το Λίβερπουλ και το Λονδίνο. Ενώ στο Λίβερπουλ κυριαρχούσαν ακούσματα περισσότερο σύγχρονα, όπως λ.χ. οι Shirelles ή οι Drifters και οι νεαροί οπαδοί του ροκ εν ρολ ανήκαν κατά βάση στην εργατική τάξη, στο Λονδίνο η κυρίαρχη τάση ήταν το νέγρικο ρυθμ εν μπλουζ,¹²³ οι δε οπαδοί του ήσαν σε κυρίως νέοι των μεσαίων στρωμάτων που σπούδαζαν σε κολέγια, πολλοί από αυτούς μάλιστα σε καλλιτεχνικές σχολές.

Οι Ρόλλινγκ Στόουνς που προέρχονταν από το καλλιτεχνικό περιβάλλον του Λονδίνου, έκαναν την πρώτη δημόσια εμφάνισή τους το καλοκαίρι του 1962 στο Marquee αντικαθιστώντας το συγκρότημα του Alexis Korner,¹²⁴ ενώ τον Μάιο του 1963 κυκλοφόρησαν το πρώτο τους σινγκλ με την ετικέτα της Decca που περιείχε ένα τραγούδι του Τσακ Μπέρι (το *Come On*) και ένα του Γουίλι Ντίξον (το *I Wanna Be-Loved*). Εν τω μεταξύ οι Στόουνς, που είχαν λάβει το όνομά τους από το ομώνυμο τραγούδι του αфроαμερικανού μπλούζμαν Μάντι Γουότερς (*Rollin' Stone*, 1950), απέκτησαν την τελική τους σύνθεση, η οποία αποτελείτο από τους Μικ Τζάγκερ στα φωνητικά, τους Κιθ Ρίτσαρντ και Μπράιαν Τζόουνς στις κιθάρες, τον ντράμερ Τσάρλι Γουότς και τον Μπιλ Γουάιμαν στο μπάσο. Η επιτυχία των Μπητλς που είχε

¹²² Συνέντευξη Λεωνίδα Λουλουδή: 13/07/2004.

¹²³ Ιδίως το «ηλεκτρικό μπλουζ», δηλαδή εκείνη η εκδοχή του που είχε αναπτυχθεί την περίοδο του Μεσοπολέμου στις μεγάλες πόλεις του αμερικανικού βορρά (π.χ. Ντιτρόιτ, Σικάγο) έχοντας ενσωματώσει κάποιες από τις τεχνολογικές καινοτομίες της εποχής, όπως την αύξηση της έντασης του ήχου με την υποβοήθηση του ηλεκτρισμού.

¹²⁴ Ο Alexis Korner θεωρείται ο «πατέρας» του βρετανικού ρυθμ εν μπλουζ. Το 1961 σχημάτισε τους *Blues Incorporated*, ένα χαλαρό μουσικό σχήμα από το οποίο σύντομα επρόκειτο να περάσουν μερικά από τα μετέπειτα «ιερά τέρατα» της ροκ σκηνής, όπως ο Μικ Τζάγκερ και ο Κιθ Ρίτσαρντ των Στόουνς, ο Τζακ Μπρους των Cream και ο Τζων Μάγιαλ («Music Web Encyclopaedia of Popular Music: Alexis Korner», στο <http://www.musicweb-international.com/encyclopaedia/k/K84.HTM>, τελευταία επίσκεψη: 08/03/2005).

στο μεταξύ ταράζει για τα καλά τα νερά στο χώρο της μουσικής, είχε ανοίξει το δρόμο για την επιτυχία σε όλα τα βρετανικά συγκροτήματα, τα οποία άρχισαν να γίνονται δημοφιλή σε παγκόσμια κλίμακα. Ανάμεσά τους, οι Ρόλλινγκ Στόουνς σύντομα φάνηκε πως αποτελούσαν τη σπουδαιότερη μπάντα, ένα σκαλοπάτι κάτω ακριβώς από τους Μπητλς, τόσο σε επίπεδο καλλιτεχνικής δημιουργίας, όσο και σε φανατικούς οπαδούς και αναγνωρισιμότητα.

Τουλάχιστον μέχρι τη διάλυση των Μπητλς το 1970, η ροκ εν ρολ μυθολογία ήθελε τους Ρόλλινγκ Στόουνς να βρίσκονται σε μια διαρκή αντιπαράθεση με τα «σκαθάρια» με επίδικο αντικείμενο την πρωτοκαθεδρία στις καρδιές των νεαρών οπαδών του ροκ εν ρολ. Επρόκειτο για μια άποψη που ήταν κατά το ήμισυ αληθής. Αν και στην οπτική των νεαρών aficionados ποτέ δεν φαίνεται να τέθηκε καθ' ολοκληρία το δίλημμα «Ρόλλινγκ Στόουνς ή Μπητλς» (κατ' αναλογία ο μύθος θέλει τους οπαδούς του λαϊκού τραγουδιού στην Ελλάδα να προβληματίζονταν ανάμεσα στην επιλογή «Μπιθικότσης ή Καζαντζίδης», τους δε θαυμαστές του έντεχνου να έχουν να αντιμετωπίσουν το δίλημμα «Θεοδωράκης ή Χατζιδάκις»), είναι αλήθεια ότι ήδη από το ξεκίνημα της καριέρας τους οι Ρόλλινγκ Στόουνς προβλήθηκαν με συνέπεια όχι απλά ως ο βασικότερος «αντίπαλος» των Μπητλς, αλλά ως μια μπάντα η οποία χαρακτηριζόταν από στοιχεία αντιθετικά προς εκείνα που συνδέονταν με τους Μπητλς: οι τελευταίοι παρά τη ριζοσπαστικότητα της συμπεριφοράς τους ήσαν ευγενικοί, μάλλον όμορφοι, σχετικά πράοι ως άτομα και υποστήριζαν με τη συμπεριφορά τους μια καινούργια αντίληψη για την «αρρενωπότητα».¹²⁵

Σε αντίθεση με τους Μπητλς, οι Στόουνς υπήρξαν η προσωποποίηση της άγαρμψης και της προκλητικής συμπεριφοράς. Εάν οι Μπητλς ήσαν, όπως έχει ειπωθεί, ο τύπος των νέων που θα χαίδευαν το χέρι μιας κοπέλας, οι Στόουνς διατράνωναν με emphatic τρόπο την επιθυμία να κάνουν έρωτα μαζί της και μάλιστα με βίαιο τρόπο· αν οι πρώτοι ήσαν οι «καλοί» της ροκ εν ρολ σκηνής, οι δεύτεροι ήσαν οι «κακοί».¹²⁶ Η εικόνα αυτή είχε βρει την ολοκλήρωσή της πολύ πριν συμβούν

¹²⁵ Όπως έχει γράψει ο Richard Neville, «όταν βγήκαν οι Μπητλς, ο άνδρας που στις παραλίες έτρωγε άμμο στη μούρη από τον μωδά παλληκαρά, έγινε αστέρι [...]. Από τότε οι αδύναμοι και δειλοί γαμούσαν πάντα τα καλύτερα κορίτσια...» (Neville R., *Play power*, Λονδίνο 1971, σελ. 77- 78, το δημοσιεύει ο Κώστας Αρβανίτης στο Αρβανίτης Κ., ό.π., σελ. 126).

¹²⁶ «Star Profiles: Rolling Stones», Street J., Frith S., Straw W., *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέμπριτζ 2001, σελ. 84.

τα τραγικά περιστατικά στο Άλταμοντ του Σαν Φραντσίσκο τον Δεκέμβριο του 1969, όταν παρουσία των Στόουνς στη σκηνή κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας που οι οργανωτές της φιλοδοξούσαν να αποτελέσει το «Γούντστοκ της δυτικής ακτής», ένας αφροαμερικανός θαυμαστής τους δολοφονήθηκε από μέλη μιας ομάδας ακροδεξιών μοτοσυκλετιστών, των Hells Angels.¹²⁷ η επανειλημμένη εμπλοκή των Στόουνς σε σκάνδαλα τα οποία αφορούσαν τη χρήση ναρκωτικών ουσιών, η διάδοση φημών σχετικά με ατελείωτα ερωτικά όργια στα οποία επιδίδονταν με νεαρές θαυμάστριές τους, ο θάνατος του Μπράιαν Τζόουνς από ναρκωτικά το 1969, όλα έτειναν να ενισχύσουν την εικόνα του «κακού παιδιού» που τόσο επιμελημένα είχαν συγκροτήσει.¹²⁸

Η εν γένει συμπεριφορά των Στόουνς πράγματι ήταν η επιτομή της πρόκλησης, την οποία φαίνεται πως συνειδητά καλλιεργούσαν. Ο Ν. Μαστοράκης που οργάνωσε τη συναυλία τους στην Αθήνα, στο γήπεδο του Παναθηναϊκού τον Απρίλιο του 1967, λίγες ημέρες πριν την εκδήλωση του απριλιανού πραξικοπήματος, επιβεβαίωνε την προκλητικότητά τους, περιγράφοντας την απίστευτη κατάσταση που προκάλεσαν στο ξενοδοχείο Χίλτον, όπου και είχαν καταλύσει: «οι Στόουνς από την άλλη ήταν αληταράδες και πουλούσαν το ίματζ του αληταρά. Στο Χίλτον βγαίνουν τσίτσιδοι στους διαδρόμους και κυνηγούσαν τις γριές τουρίστριες... Το χόμπι τους ήταν να χέζουν πάνω στο καπάκι της τουαλέτας. Το Χίλτον φώναζε να φύγουν και τελικά έσωσα όπως- όπως την κατάσταση. Δεν έμειναν και πολύ, μόνο δυο μέρες...».¹²⁹

Δεδομένου ότι ο τύπος φιλοξενούσε-σχόλια και ειδήσεις για τη συμπεριφορά των Ρόλλινγκ Στόουνς¹³⁰ η αυθάδειά τους μετατρεπόταν σε μία ενδιαφέρουσα και εναλλακτική στάση (ανέμελης) ζωής, η οποία όσο οι γονείς και οι διάφοροι

¹²⁷ «Altamont», στο <http://www.echoes.com/rememberaday/altamont.html>, τελευταία επίσκεψη: 20/07/2005.

¹²⁸ Βλ. σχετικά το πολυσέλιδο αφιέρωμα του περιοδικού «Uncut» στο θάνατο του Μπράιαν Τζόουνς και στα σκάνδαλα στα οποία πρωταγωνιστούσαν οι Ρόλλινγκ Στόουνς, «Death of a Rolling Stone», *Uncut* 93 (February 2005), σελ. 44- 57.

¹²⁹ Νοταράς Γ., «Νίκος Μαστοράκης- Τάσος Φαληρέας. Δυο άνθρωποι, μια εποχή, καμία σχέση», *Ηχος και Hi-Fi* 243 (Ιούνιος 1993), σελ. 38.

¹³⁰ Η εφημερίδα «Εμπρός» λ.χ. έγραφε πως οι «μαλλούρες», όπως τους χαρακτήριζε, έπαιρναν τα κολληριστά σεντόνια του ξενοδοχείου και καθάριζαν τα παπούτσια τους, έφτυναν στα ακριβά χαλιά του Χίλτον «τις τσίχλες τους και ... άλλα τινά», και στο τέλος σηκώθηκαν να φύγουν χωρίς να πληρώσουν («Κυλιόμενες πέτρες», *Εμπρός*: 29/04/1967).

σχολιαστές την αποδοκίμαζαν, τόσο περισσότερο γινόταν ελκυστική για τους νέους, αφού επιβεβαίωνε το τεράστιο χάσμα βρισκόταν ανάμεσα σε αυτούς και τους γονείς τους: «ήταν βασική ψυχολογία» γράφει ο Nik Cohn. «Οι πιτσιρίκοι μπορεί όταν έβλεπαν τους Στόουνς για πρώτη φορά, να μην ήταν σίγουροι γι' αυτούς, αλλά όταν θα άκουγαν τους γονείς τους να παραπονιούνται γι' αυτά τα ζώα, γι' αυτούς τους βρωμερούς μακρυμάλληδες ηλίθιους, ξαφνικά θα μεταστρέφονταν και θα ταυτίζονταν μαζί τους σαν τρελοί».¹³¹ Εάν οι «γελοίοι μακρυμάλληδες Βρεανοί μουσικού»¹³² κατάφερναν να μετατρέψουν μια «ήρεμη, νοικοκυρεμένη και κοιμισμένη ελβετική πόλη» σε «ζούγκλα και θηριοτροφείο»,¹³³ όπως διατείνονταν εκκλησιαστικοί παράγοντες με αφορμή επεισόδια που είχαν προκαλέσει νεαροί θαυμαστές τους στη Ζυρίχη, αυτό δεν ήταν κάτι που προκαλούσε αποστροφή στους νέους, το αντίθετο μάλιστα, καθώς με τον τρόπο αυτόν αμφισβητούνταν η καθ' όλα «τακτοποιημένη» ζωή των σίτζις, η οποία και γινόταν αντικείμενο ειρωνείας.

Αν η ανάδειξη της «αυθαδείας» σε εναλλακτικό τρόπο ζωής είχε επηρεάσει πολλούς νέους, οι οποίοι αρέσκονταν να καλλιεργούν την πρόκληση (ο Τάσος Φαληρέας λ.χ. θυμάται ότι κατά τη διάρκεια της συναντήσεώς τους στην Αθήνα κυκλοφορούσε στη λεωφόρο Αλεξάνδρας φορώντας μία γούνα, παρέα με τον Δημήτρη Πουλικάκο ο οποίος «φορούσε κι αυτός διάφορα περίεργα πράγματα», ενώ στις τσέπες τους είχαν πέτρες για να τις πετάνε σε όσους τους ξεφώνιζαν),¹³⁴ προνομιακή έκφραση και βασική της συνιστώσα φαίνεται πως υπήρξε η εμφάνιση. Η ανάδυση ενός συγκεκριμένου ενδυματολογικού κώδικα, τέτοιου που να χαρακτηρίζει τους νέους, υπήρξε διαδικασία η οποία είχε ξεκινήσει δειλά με την εμφάνιση των Μπητλς και εξυπηρετούσε αφενός μεν την επιθυμία να απομακρυνθούν οι νέοι από τον κόσμο των γονιών τους ακόμη και στο επίπεδο της εμφάνισης, αφετέρου δε να αποκτήσουν τα δικά τους «πολιτιστικά σύμβολα ταυτότητας»,¹³⁵ με άλλα λόγια έναν δικό τους κώδικα επικοινωνίας.

¹³¹ Cohn N., *Aworpbopalooobop Alopbam Boom*, Λονδίνο 1970, σελ. 18- 19, το δημοσιεύει ο Κώστας Αρβανίτης στο Αρβανίτης Κ., ό.π., σελ. 126- 127.

¹³² «Εκφυλιστικά εκδηλώσεις», *Εκκλησία. Επίσημον Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος* 12 (15/06/1967), σελ. 330.

¹³³ Στο ίδιο.

¹³⁴ Νοταράς Γ., «Νίκος Μαστοράκης- Τάσος Φαληρέας. Δυο άνθρωποι, μια εποχή, καμία σχέση», *Ηχος και Hi-Fi* 243 (Ιούνιος 1993), σελ. 40.

¹³⁵ Hobsbawm E., *Η εποχή των άκρων...*, σελ. 421.

Η αρχή είχε γίνει με την έκρηξη της Μπητλομανίας, όταν οι φανατικοί οπαδοί των «σκαθαριών» άρχισαν να ταυτίζονται με τα ινδάλματά τους αντιγράφοντας τον τρόπο με τον οποίον αυτά παρουσιάζονταν. Δεδομένου ότι την περίοδο που το κοινό τους γνώρισε, γύρω δηλαδή στο 1963- 1964, το ντύσιμό-τους δεν-ενείχε ακόμη κάτι το εξαιρετικά ριζοσπαστικό (και οι τέσσερις Μπητλς φορούσαν ομοιόμορφα μαύρα – και-μάλλον κομψά- κοστούμια), αυτό που εξαρχής-έκανε εντύπωση και αποτέλεσε για τους επικριτές μια καλή ευκαιρία για να επιχειρήσουν να τους γελοιοποιήσουν ήταν το περίεργο χτένισμά τους, το αποκαλούμενο και «mor- tor», δηλαδή «σκουποκέφαλο», όπως έγραφε το 1964 μια αθηναϊκή εφημερίδα στην προσπάθειά της να αποδώσει κατά λέξη τον όρο στα ελληνικά.¹³⁶ Το επιμελώς ατημέλητο χτένισμα προς τα μπρος, το μαλλί που έπεφτε στο μέτωπο και το μήκος του που ήταν για τα δεδομένα της εποχής αρκετά μακρύ, δημιουργούσε μια αίσθηση ελευθερίας και αντισυμβατικότητας, η οποία συνιστούσε μια πρώτη απόρριψη της εικόνας που η κοινωνία προσδοκούσε από τον νέο να παρουσιάσει, εξ' ου και η αίσθηση που προκάλεσε στους μεγαλύτερους σε ηλικία: «και οι τέσσαρες» σχολίαζε ένας δημοσιογράφος, «είχαν την ίδια εμφάνισι: στενά μαύρα πανταλόνια, σακκάκια ίσια, πουκάμισα ανοικτά. Και τα μαλλιά τους είναι κομένα με τον ίδιον τρόπο: αφέλεις που σκεπάζουν ολόκληρο το μέτωπο. Όχι μόνο δεν είναι ωραίοι, αλλά είναι κυριολεκτικά γελοίοι!». ¹³⁷

Το «γελοίο» ήταν προκλητικό για τους γονείς και το προκλητικό φαίνεται πως υπήρξε εξαιρετικά ελκυστικό για τα «οργισμένα» παιδιά-τους. Στη διάρκεια της δεκαετίας του '60, η οποία με ένα πρίσμα όχι αυστηρά χρονολογικό, φαίνεται να ξεκινάει το 1963 με την έκρηξη της Μπητλομανίας¹³⁸ η μόδα φαίνεται πως υπήρξε απολύτως συνδεδεμένη με την ανάδυση μιας νεανικής κουλτούρας τέτοιας που «έβγαζε τη γλώσσα» στον κόσμο των μεγάλων, αμφισβητώντας τις μέχρι τότε κοινά

¹³⁶ «Οι αχτένιστοι τραγουδιστάι. Οι Μπητλς. Αθώο φαινόμενο ή επικίνδυνος για την σημερινή νεολαία;», *Εμπρός*: 31/10/1964.

¹³⁷ «Μπητλομανία. Η νέα νόσος του πολιτισμού», *Ταχυδρόμος της Αιγύπτου*: 17/04/1964.

¹³⁸ Όταν λ.χ. ο Philip Larkin υποστηρίζει ότι το 1963 «ξεκίνησε η σεξουαλική συνουσία», δεν εννοεί βέβαια ότι έως τότε δεν συνάπτονταν σεξουαλικές σχέσεις, αλλά ότι τότε ακριβώς άρχισε να αλλάζει ο δημόσιος χαρακτήρας της, με αφορμή τους Μπητλς που έκαναν δυναμικά την εμφάνισή τους και τη δική για το βιβλίο του Lawrence «Ο εραστής της Λαίδης Τσάτερλν» (Larkin P., *Collected Poems*, Λονδίνο 1988, σελ. 167, η παραπομπή και η επισήμανση είναι του Χομπςμπαουμ στο Hobsbawm E., *Η εποχή των άκρων...*, σελ. 427). Για την έννοια της «εποχής» και της «δεκαετίας» στην ιστορία βλ. Τερζάκης Φ., «Εισαγωγή», *Το φάντασμα μιας δεκαετίας*, Αθήνα 1994, σελ. 9- 21.

αποδεκτές αξίες και ιδέες τους: εάν μέχρι τις αρχές της δεκαετίας το κοστούμι υπήρξε το βασικό ένδυμα για κάθε αξιοπρεπή νέο (ακόμη και για όσους ανήκαν στα φτωχότερα λαϊκά στρώματα), ένα ένδυμα που το φορούσε σε κάθε περίπτωση, από τον κυριακάτικο εκκλησιασμό και την παρακολούθηση μαθημάτων στο πανεπιστήμιο, μέχρι τη συμμετοχή στη διαδήλωση ή την παρακολούθηση αγώνων ποδοσφαίρου στο γήπεδο, μετά το 1963 οι νέοι άφηναν το μαλλί τους ολοένα και πιο μακρύ (ξεκινώντας από το «μπητλικό» *mor- tor* και φτάνοντας προς τα τέλη της δεκαετίας στο μαλλί που ήταν μακρύ κάτω από τους ώμους),¹³⁹ ενώ σταδιακά υιοθέτησαν καθ' ολοκληρία το τζιν, το οποίο και μεταβλήθηκε σε απόλυτο σύμβολο της νεότητας σε παγκόσμια κλίμακα (διαδικασία που είχε ξεκινήσει την προηγούμενη δεκαετία με τη μυθική εικόνα του Τζέιμς Ντην να βρίσκεται στη βάση της).¹⁴⁰ Καθώς το βασικό αρχέτυπο για την εμφάνιση των νέων υπήρξε πλέον η εικόνα του ροκ τραγουδιστή που αντικατέστησε στο συλλογικό υποσυνείδητο αυτή του σταρ του Χόλιγουντ ως της σημαντικότερης επιρροής,¹⁴¹ οτιδήποτε παρέπεμπε στην εικόνα αυτή (γένια, χαϊμαλιά, μπότες, χρωματιστά ρούχα κλπ) στο εξής θα αποτελούσε τμήμα ενός ενδυματολογικού τους κώδικα, τον οποίον ο «κόσμος των ενηλίκων» βρισκόταν σε προφανή δυσκολία να ερμηνεύσει, πολλών δε μάλλον να αποδεχτεί, όπως επιβεβαίωνε ένα λαϊκό τραγούδι του Δημήτρη Ευσταθίου το 1969:

*Με τους γιεγιέδες άρχισες παρέα
και δε θα καταλήξουμε ωραία.
Εγώ δε θέλω μούσια και γενειάδες
και διώχ' τους πριν με βάλεις σε μπελάδες*

Οι κοπέλες από την πλευρά τους άρχισαν να φορούν φούστες με μήκος πάνω από το γόνατο, τις αποκαλούμενες «μίνι», ενώ σιγά- σιγά άρχισαν να υιοθετούν και το παντελόνι. Και οι δύο πράξεις τους ήσαν έμφορτες συμβολισμών: με το να φορούν

¹³⁹ Βλ. σχετικά το χρονογράφημα του Νίκου Μαστοράκη «Μακρυνά Μαλλιά...», *Ελεύθερος Κόσμος*: 18/11/1966.

¹⁴⁰ Σύμφωνα με την άποψη κοινωνιολόγων την οποία αναφέρει στο βιβλίο της η Ιταλίδα ιστορικός Daniela Calanca, η γοητεία που ασκεί το τζιν, με τις καταβολές του να βρίσκονται στα πλήθη των μεταναστών που αποίκησαν τις δυτικές ακτές των Ηνωμένων Πολιτειών τον δέκατο ένατο αιώνα, έχει τις ρίζες της σε συλλογικές αντιλήψεις που το συνδέουν υποσυνείδητα με αξίες και ιδανικά όπως η δημοκρατία, η ισότητα, η ελευθερία και η αλληλοσύνη (Calanca D., *Storia sociale della moda*, Μύλανο 2002, σελ. 124).

¹⁴¹ Στο ίδιο, σελ. 123.

παντελόνια οι κοπέλες ακύρωναν τα στερεότυπα που ήθελαν τα δύο φύλα να φορούν συγκεκριμένα ενδύματα, πράξη που ενείχε σαφείς συμπαραδηλώσεις η αφετηρία των οποίων βρισκόταν στο κίνημα για τη γυναικεία χειραφέτηση που πάλευε για την εξάλειψη κάθε διάκρισης ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες. Δεδομένου ότι το 1965 οι δυτικές κοινωνίες βρίσκονταν στην καρδιά των σιζιτις, δεν θα πρέπει να μας διαφύγει το γεγονός ότι εκείνη τη χρονιά η γαλλική βιομηχανία ρούχων παρήγαγε για πρώτη φορά περισσότερα παντελόνια από φούστες.¹⁴² Η υιοθέτηση από την άλλη πλευρά της μίνι φούστας έτεινε να καταργήσει την γερά θεμελιωμένη από αιώνες άποψη ότι η βασική χρησιμότητα του γυναικείου ενδύματος έπρεπε να είναι η απόκρυψη του (γυναικείου) σώματος από τα μάτια των ανδρών.¹⁴³

Επρόκειτο για μια εξέλιξη που συνδεόταν με τη «σεξουαλική επανάσταση» που είχε συντελεστεί τα τελευταία χρόνια και συνιστούσε την προβολή της στο επίπεδο της ενδυμασίας. Στις κοινωνίες του δυτικού κόσμου οι κοπέλες φαινόταν να αρνούνται τα ενδυματολογικά θέσφατα των προηγούμενων γενεών και την ιδεολογία που αυτά «κουβαλούσαν» και να αποδέχονται τις τάσεις μιας «αντι-μόδας» που, καθώς έβαζε στο επίκεντρό της αναφορές σε αξίες και ιδανικά που βρίσκονταν στον αντίποδα των κυρίαρχων, συμβατικών αντιλήψεων,¹⁴⁴ πρότεινε μια φούστα με μήκος τέτοιο που να μπορεί να αφήνει σε δημόσια θέα τα πόδια της κοπέλας. Η μίνι φούστα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά σε επίδειξη μόδας που διοργάνωσε το 1965 ο γάλλος σχεδιαστής Άντρέ Κουρέζ ωστόσο μόνο μετά το 1966 άρχισε να διαδίδεται στη νεολαία, αφ' ότου δηλαδή η αγγλίδα σχεδιάστρια Μαίρη Κουάντ την πρότεινε ως ένα ένδυμα που αφορούσε όχι τις (λίγες) ενήλικες που μπορούσαν να αγοράσουν ενδύματα υψηλής ραπτικής, αλλά ως ένα ρούχο που μπορούσε να φορεθεί κάθε νέα κοπέλα. Η μίνι φούστα ήταν μια πραγματική «επανάσταση». Ήταν αυθάδης και προκλητική, σόκαρε τους ενήλικες και καθώς μπορούσε να φορεθεί μόνο από νέες κοπέλες έγινε σύντομα σύμβολο της νέας γενιάς και συνώνυμο του χάσματος των γενεών. Περισσότερο και από ένα στυλ, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Φίλιπ Γκαβί, η μίνι φούστα ήταν «ένα αναγνωριστικό σύνθημα μιας καινούργιας νεολαίας που

¹⁴² Veillon D., «Le quotidien», στο *Ecrice l'histoire du temps présent. En hommage à Francois Bédarida: Actes de la journée d'études de l' IHTP*, Παρίσι 1992, σελ. 6, το αναφέρει ο Χομπσμπάουμ στο Hobsbawm E., *Η εποχή των άκρων...*, σελ. 425.

¹⁴³ Calanca D., ό.π., σελ. 124.

¹⁴⁴ Για έναν ορισμό της «αντι-μόδας» βλ., Calanca D., ό.π., σελ. 122.

γυρίζει την πλάτη στον παλιό κόσμο, δείχνοντάς του τα οπίσθιά της».¹⁴⁵ Η επιρροή της ενδυματολογικής αυτής αρχής υπήρξε καταλυτική και στην Ελλάδα, γεγονός που αποδεικνύεται από το ότι ακόμη και οι μαθητικές ποδιές στο ιδιαίτερα αυστηρό σχολικό περιβάλλον, άρχισαν να κονταίνουν: «φαίνεται ότι όλες οι τελευταίες μόδες που κυριαρχούν στην ηλικία των 14 και άνω, είναι οικονομικές για τους γονείς» επεσήμαινε με μία δόση χιούμορ ο Νίκος Μαστοράκης. «Μαθαίνω ότι η νέα επιδημία στα σχολεία μέσης εκπαίδευσεως είναι το στυλ «χαμηλά τα μάτια και ψηλά την ποδιά». Πράγμα που σημαίνει ότι η «μίνι- ποδιά» κάνει θραύσι και ότι τα γόνατα των μαθητριών παραμένουν ακάλυπτα σύμφωνα με τις επιταγές της καινούργιας μόδας».¹⁴⁶

Με τον ηδονισμό και την αυθάδειά τους οι «οργισμένοι» νέοι άρχισαν προς τα μέσα της δεκαετίας του '60 να αποκτούν τη διάσταση μιας *συλλογικότητας*, ενός δηλαδή συνόλου (νέων) ανθρώπων που καθώς αποκτούσαν τους δικούς τους κώδικες επικοινωνίας και τα δικά τους σημεία αναφοράς (μουσική καταρχήν, εμφάνιση, αξίες και τρόπος σκέπτεσθαι και φέρεσθαι) φάνηκε ήδη το 1965 ότι συγκροτούσαν μια ομάδα με ιδιαίτερα και διακριτά χαρακτηριστικά, οι πρακτικές της οποίας δεδομένης της αμφισβητησιακής διάστασης που είχαν, δεν μπορούσαν να γίνουν αποδεκτές από όσους θεωρούσαν μονόδρομο την οικογενειακή και κοινωνική «ευταξία». Επομένως, δεν αποτελεί παράδοξο το ότι οι «οργισμένοι νέοι» (ή «ροκάδες» ή «γιγιέδες» όπως αποκλήθηκαν με απαξιωτική συνήθως διάθεση στη διάρκεια της δεκαετίας του '60) θεωρήθηκε ότι συνιστούσαν ένα τμήμα της ελληνικής νεολαίας που βρισκόταν σε κρίση, απότοκος η τελευταία της αποδοχής ενός τρόπου ζωής που βρισκόταν μακριά από την ελληνορθόδοξη παράδοση:

«οι νέοι κρημνίζουν ωρισμένα τείχη. Παραπονούνται πως οι μεγάλοι δεν τους κατανοούν [...]. Πάσχουν από ένα είδος «συμπλέγματος ελευθερίας» που τους δίδει την εντύπωση ότι τώρα ανεκάλυψαν ότι είναι μονάδες αυθύπαρκτες και αυτεξούσιες [...]. Η ανωνυμία αυτή [σημ. των μεγάλων αστικών κέντρων] κατά βάθος συντρίβει την

¹⁴⁵ Gavi P., «Μίνι φούστα», στο De Waresquiel E. (επιμ.), *Ο αιώνας των ανατροπών: το λεξικό των κινημάτων αμφισβήτησης στον 20ό αιώνα*, Αθήνα 2004, σελ. 339.

¹⁴⁶ Μαστοράκης Ν., «Μίνι-ποδιά», *Ελεύθερος Κόσμος*: 25/11/1966.

προσωπικότητα των νέων, που τότε αναζητούν την διέξοδο εις την αυτόνομον σεξουαλικήν συμπεριφοράν, εις τα μακρυνά μαλλιά, εις τα εμπριμέ πουκάμισα, εις τους εξωφρενισμούς της μόδας, εις τα παράλογα φερσίματα. Όλα αυτά συνιστούν το φαινόμενον που λέγεται νεανική κρίσις, που σήμερα τυραννεί τας κοινωνίας της Δύσεως, χωρίς να είναι τελείως ξένον και προς την ιδικήν μας». ¹⁴⁷

Σε πόνημά του για τη στάση που θα έπρεπε να τηρήσει η ορθόδοξη Εκκλησία απέναντι στην ελληνική νεολαία της εποχής, ¹⁴⁸ ο αρχιμανδρίτης Χριστόδουλος Παρασκευαΐδης, γραμματέας της Ιεράς Συνόδου στις αρχές της δεκαετίας του '70, υποστήριξε ότι (και) η ελληνική νεολαία βρισκόταν σε κρίση, επεσήμαινε ότι αυτή συνιστούσε ένα τεράστιο κοινωνικό πρόβλημα και τοποθετούσε τις ρίζες του στην αποδοχή από τους νέους του «μοντέρνου τρόπου ζωής» που είχε κυριαρχήσει στις κοινωνίες του δυτικού κόσμου, βασικές συνιστώσες του οποίου θεωρούσε τον «μηδενισμό» και τον «αναρχισμό» (δηλαδή τις φοιτητικές εξεγέρσεις στο Παρίσι τον Μάιο του 1968 και στην Ιταλία το «θερμό φθινόπωρο» του 1969, όπως ο ίδιος εξηγούσε), τον «αθεϊσμό», τον «υλισμό». ¹⁴⁹ Παρά το γεγονός ότι στην Ελλάδα οι νέοι που εκδήλωναν τέτοια συμπεριφορά αποτελούσαν σύμφωνα με το συγγραφέα μία μειοψηφία, την ίδια στιγμή αναγνωριζόταν ότι υπήρχε μια «ικανή μερίς νέων που έχει επηρεασθή από τα διδάγματα και τα συνθήματα του κομμουνισμού, του υλισμού και της σαρκολατρείας». ¹⁵⁰

Οι απόψεις του αρχιμανδρίτη Χριστόδουλου Παρασκευαΐδη συνόψιζαν εν πολλοίς εκείνες που επί τουλάχιστο μια δεκαετία πριν εξέφραζε ο Αλέξανδρος Τσιριντάνης, στα κείμενα του οποίου εξάλλου ο Παρασκευαΐδης συχνά παραπέμπει, τέσσερις φορές αναφέροντας ρητά το όνομά του (στις σελίδες 18, 20, 22 και 26) και

¹⁴⁷ Παρασκευαΐδης Χ. (αρχιμ.), ό.π., σελ. 11- 12.

¹⁴⁸ Πρόκειται για το κείμενο της εισήγησης που ο συγγραφέας είχε πραγματοποιήσει σε συνέδριο της μητροπόλεως Αργολίδας το 1973. Σύμφωνα με τα όσα αναγράφει στον πρόλογο του κειμένου ο Αργολίδος Χρυσόστομος (πρόλογος που σαν από παιχνίδι της τύχης φέρει ως ημερομηνία την 13^η Νοεμβρίου 1973, την παραμονή δηλαδή της εξέγερσης του Πολυτεχνείου!) το βιβλίο αυτό τυπώθηκε με σκοπό να διανεμηθεί δωρεάν στους μαθητές και τις μαθήτριες των γυμνασίων της Μητροπόλεως (στο ίδιο, σελ. 4).

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σελ. 16- 17.

¹⁵⁰ Στο ίδιο, σελ. 17.

άλλη μια φορά αφήνοντας να εννοηθεί πως αυτός είναι ο επιστήμονας τις απόψεις του οποίου επικαλείται (στη σελίδα 10). Ο Αλέξανδρος Τσιριντάνης¹⁵¹ πραγματοποίησε τον Οκτώβριο του 1965 μια σειρά διαλέξεων,¹⁵² στις οποίες επεδίωξε να θεμελιώσει την άποψη ότι η νεολαία της Ελλάδας, όπως συνέβαινε σε όλες τις δυτικές κοινωνίες της εποχής, δεν είχε μόνο προβλήματα, αλλά αποτελούσε η ίδια ένα πρόβλημα¹⁵³ και μάλιστα, όπως υποστήριζε, το πιο σημαντικό της εποχής. Έξι χρόνια αργότερα, το 1971 κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, ο ομιλητής εξέδωσε ένα βιβλίο με τον τίτλο *Οι νέοι και η εποχή μας*.¹⁵⁴ Το βιβλίο αυτό δεν αποτελούσε κάποια καινούργια συμβολή στο θέμα, κωδικοποιούσε ωστόσο απόψεις τις οποίες ο Τσιριντάνης είχε διατυπώσει στο παρελθόν (ιδίως μέσω του περιοδικού «Συζήτησις»).

Αρθρωμένα σε τέσσερις θεματικές ενότητες (α. *Το πρόβλημα*, β. *Αι δυσκολίες*, γ. *Η τροφοδοσία* και δ. *Γενικότερα θέματα*) τα κείμενα επιχειρούσαν μια συνολική προσέγγιση στις εξελίξεις που την τελευταία δεκαετία είχαν συντελεστεί στο σώμα της νεολαίας, σκιαγραφούσαν ό,τι ο συγγραφέας θεωρούσε *sine qua non* παραμέτρους του «προβλήματος» (στην πρώτη ενότητα), τις δυσκολίες που είχαν να αντιμετωπίσουν όσοι επιθυμούσαν να εργαστούν για την αντιστροφή της κατάστασης (στη δεύτερη), ενώ στην τρίτη θεματική ενότητα κατέθετε τις προτάσεις του για το πώς μπορούσε να πραγματοποιηθεί η «πνευματική τροφοδοσία» της νεολαίας, δηλαδή η απόρριψη των αξιών εκείνων που συνδέονταν με τον (ισοδύναμο της παρακμής) δυτικό τρόπο ζωής και η ενστάλαξη στην ψυχή του νέου ιδανικών που βασιζόνταν στην παράδοση του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού». Τέλος, στην τελευταία θεματική ενότητα ο Αλέξανδρος Τσιριντάνης πραγματευόταν μια σειρά ζητημάτων, τα οποία όχι μόνο είχαν ένα γενικότερο ενδιαφέρον, αλλά αποτελούσαν μια γέφυρα

¹⁵¹ Ο Αλέξανδρος Τσιριντάνης γεννήθηκε το 1903 στην Ιεράπετρα της Κρήτης. Σπούδασε Νομικά στα Πανεπιστήμια της Αθήνας, του Μονάχου, του Βερολίνου και του Παρισιού, ενώ ανακηρύχθηκε διδάκτωρ του Δικαίου στο Πανεπιστήμιο του Αμβούργου. Υφηγητής στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας από το 1933, Έκτακτος Καθηγητής από το 1939 και Τακτικός από το 1942, δίδαξε επί έτη το μάθημα του Εμπορικού Δικαίου. Διετέλεσε υπουργός Δικαιοσύνης το 1961 στην υπηρεσιακή κυβέρνηση Δόβρα (*Ελληνικόν Who is Who. Τις, πόθεν*, Αθήνα 1965, σελ. 611).

¹⁵² Οι διαλέξεις αυτές έφεραν τον γενικό τίτλο «Η νεολαία, αυτό το πρόβλημα» (βλ. «Οι διαλέξεις του κ. Καθηγητή και το πρόβλημα- νεολαία», *Αυγή*: 23/01/1966.). Σε αυτές αναφέρεται και ο Λεωνίδας Καλλιβρετάκης στο Καλλιβρετάκης Λ., «Το ελληνικό 1965 του Eric Clapton», *Τα Νέα*: 13/08/1999.

¹⁵³ Τσιριντάνης Α., *ό.π.*, σελ. 7 και σελ. 15.

¹⁵⁴ Τσιριντάνης Α., *Οι νέοι και η εποχή μας*, Αθήνα 1971.

που συνέδεε το πρόβλημα «νεολαία» με ευρύτερες εξελίξεις που είχαν συντελεστεί τα τελευταία χρόνια στην ελληνική κοινωνία, όπως αυτές που αφορούσαν την υποχώρηση του μοντέλου της παραδοσιακής οικογένειας (και την παράλληλη κυριαρχία αυτού της «μοντέρνας») ή την ψυχαγωγία των νέων.

Στο πρώτο άρθρο του βιβλίου του που είχε τον ιδιαίτερα ενδεικτικό τίτλο «Η σημερινή νεολαία ως πρόβλημα» και είχε δημοσιευθεί στο περιοδικό «Συζήτησης»¹⁵⁵ το 1965, ο Τσιριντάνης επιχειρούσε να κωδικοποιήσει σε επτά σημεία (εκδηλώσεις τα ονόμαζε) τις βασικές συνιστώσες της συμπεριφοράς που έδειχνε να έχει ένα σημαντικό τμήμα της σύγχρονης ελληνικής νεολαίας: καταρχήν, επεσήμαινε ότι αυτή διακατεχόταν από μια «ψυχολογία θρασύτητας», τεκμήριο της οποίας θεωρούσε την παραμέληση της εξωτερικής συμπεριφοράς και την αγένεια απέναντι στους μεγαλύτερους, αγένεια την οποία ενέγραφε σε μια γενικότερη περιφρόνηση που έτρεφαν οι νέοι για τους εκπροσώπους των παλαιότερων γενεών. Δεύτερη εκδήλωση της «παρακμής» της νεολαίας σύμφωνα με τον Τσιριντάνη, ήσαν οι Μητηλς, όχι βέβαια όπως έγραφε, οι ίδιοι ως πρόσωπα ή ως καλλιτέχνες, αλλά «η υστερία η οποία καταλαμβάνει τους θαυμαστές των».¹⁵⁶

Το χάσμα των γενεών υπήρξε το τρίτο σύμπτωμα της «νοσηρής κατάστασης» στην οποία (θεωρούσε ο Τσιριντάνης ότι) βρισκόταν η ελληνική νεολαία: «τα νιάτα» έγραφε «εμφανίζονται ως ωργισμένα και δείχνουν μίαν διάστασιν νέων και πρεσβυτέρων, μίαν αγριάδα εις τας σχέσεις των».¹⁵⁷ Δεδομένου ότι ο συγγραφέας αδυνατούσε να ερμηνεύσει τη διάσταση αυτή, επιχειρούσε να υπογραμμίσει την έλλειψη εμφανούς αιτίας, παραθέτοντας αντιστικτικά απέναντι σε αυτήν την «πάλη των ηλικιών» όπως την αποκαλούσε, την «πάλη των τάξεων», δηλαδή ένα σχήμα εύληπτο ακόμη και από τον μέσο αναγνώστη, που μπορούσε να εξασφαλίσει ικανοποιητική ερμηνεία για τις βασικές πολιτικές και ιδεολογικές πραγματικότητες του μεταπολεμικού κόσμου και τις κοινωνικές τριβές που δημιουργούνταν εντός του. Σε αντίθεση με την πάλη των τάξεων που βασιζόταν πάνω σε αντικειμενικά δεδομένα, δηλαδή στην ένταξη των πολιτών σε τάξεις με βάση την κοινωνική και οικονομική τους κατάσταση, η «πάλη των ηλικιών» συνιστούσε κάτι το οποίο κατά

¹⁵⁵ Μηνιαίο περιοδικό, όργανο της Ενώσεως «Ελληνικός Πολιτισμός».

¹⁵⁶ Τσιριντάνης Α., ό.π., σελ. 9.

¹⁵⁷ Στο ίδιο, σελ. 9- 10.

τον Τσιριντάνη δεν θα μπορούσε ποτέ να αποτελέσει ικανή πλατφόρμα για τη συγκρότηση μιας ιδεολογίας, δεδομένου του ότι οι νέοι «προτού καλά – καλά γνωρίσουν την νεότητά των, παύουν να είναι νέοι».¹⁵⁸ Επομένως, καθώς η «πάλη των ηλικιών» δεν αποτελούσε τίποτε περισσότερο από μια «κακόζηλο και ανεδαφική απομίμηση» της πάλης των τάξεων, παρουσιαζόταν ως εγγενές χαρακτηριστικό μιας νεολαίας ράθυμης, που αποτελείτο από καλομαθημένους και καλοζωισμένους νέους (ο ίδιος ο Τσιριντάνης επεσήμανε το 1965 σε σχετική ομιλία του ότι «τα βουτυρόπαιδα είναι στην πρωτοπορία της καταπτώσεως»).159

Συνέχεια του παραπάνω συλλογισμού αποτελούσε και η άποψη ότι η σύγχρονη νεολαία χαρακτηριζόταν από *ασυνέπεια* (η τέταρτη εκδήλωση της «παρακμής») και *τεμπελιά* (η πέμπτη συνιστώσα της). Τεκμήριο της ασυνέπειας θεωρούσε το γεγονός ότι δίπλα στην επιδίωξη των νέων να εκτοπίσουν τους μεγαλύτερους και τις αξίες τους, βρισκόταν μία εξοργιστική απροθυμία να αναλάβουν τις ευθύνες που αναλογούσαν στην επιδίωξή τους αυτή: «όταν μεν κραυγάζει «τόπο στα νιάτα», προβάλλει ως ώριμος και ικανός να εκτοπίσει τους πάντας και να αναλάβει αυτός την δημιουργία και διακυβέρνηση του παντός» ισχυριζόταν ο Τσιριντάνης. «Όταν όμως του ζητούν ευθύνες, τότε εμφανίζεται ως παιδί, από το οποίο δεν είναι ορθόν να ζητήs ευθύνες. Το πράγμα είναι αντιφατικόν. Διότι ή είσαι παιδί, οπότε κάθισε φρόνιμα και άκουε εκείνους οι οποίοι είναι ώριμοι και υπέχουν τις ευθύνες ή είσαι ώριμος, οπότε δεν θα ερωτάς μόνον τους άλλους αλλά και τον ευατόν σου, τι προσφέρει εις το κοινωνικόν σύνολον».¹⁶⁰ Δεδομένου μάλιστα ότι η κύρια επιδίωξη των σύγχρονων νέων φαινόταν να μην είναι η αύξηση του εισοδήματος μέσω της (περισσότερης) εργασίας αλλά η μείωση του χρόνου εργασίας, τα «οργισμένα» νιάτα στην οπτική του δεν ήσαν τελικά τίποτε περισσότερο από «οκνηρά νιάτα», όπως εξάλλου ήδη από το 1965 είχε υποστηρίξει: «[η σημερινή νεολαία]» ισχυριζόταν, «δε θέλει να δουλεύει. Της αρέσει η τεμπελιά».¹⁶¹

Ως έκτο συστατικό στοιχείο της «παρακμής» της ελληνικής νεολαίας ο Τσιριντάνης πρόβαλε την αμφισβήτηση κάθε ιεραρχίας, γεγονός που είχε άμεση

¹⁵⁸ Στο ίδιο.

¹⁵⁹ «Οι διαλέξεις του κ. Καθηγητή και το πρόβλημα- νεολαία», *Αυγή*: 23/01/1966.

¹⁶⁰ Τσιριντάνης Α., ό.π., σελ. 10.

¹⁶¹ «Οι διαλέξεις του κ. Καθηγητή», *Αυγή*: 23/01/1966.

σχέση τόσο με την «αυθάδειά» τους, όσο και με το υπάρχον χάσμα-γενεών: «εις την ψυχὴν του σημερινού νέου» έγραφε, «η ιεραρχία κατάκειται ως ερείπιον. Ο νέος τώρα μετά δυσφορίας αναγνωρίζει την ύπαρξιν προσώπων που ευρίσκονται ιεραρχικῶς παραπάνω από αυτόν».¹⁶² Ο συγγραφέας υπογράμμιζε άλλη μία αντίφαση που παρατηρούσε στην εξέλιξη αυτή, καθώς, όπως ισχυριζόταν, τη στιγμή που οι νέοι αμφισβητούσαν κάθε αυθεντία που ανήκε στον κόσμο των μεγαλύτερων, την ίδια στιγμή αρνούσαν να αναλάβουν οποιαδήποτε ευθύνη. Επομένως, για τον νέο της δεκαετίας του '60, όπως τον εικονογραφούσε ο Τσιριντάνης, ο γηραιότερος φαινόταν να είναι «το παν ως προς τας ευθύνas και το μηδέν ως προς τας αρμοδιότηtas και τον σεβασμόν».¹⁶³

Κλείνοντας την αναφορά του στην «οργισμένη» νεολαία της δεκαετίας του '60 ο Αλέξανδρος Τσιριντάνης δεν παράλειπε να της αποδώσει μια τελευταία μομφή: η νεολαία των σιζιτις δεν είχε πρότυπα (γεγονός που συνιστούσε κατά τον συγγραφέα το έβδομο σύμπτωμα της «παρακμής» της), δεδομένου ότι απουσίαζαν οι μεγάλες μορφές «προς τας οποίας να ατενίζη η νεολαία και να προσπαθῇ να τας πλησιάσῃ»¹⁶⁴ ή πιο συγκεκριμένα, φαινόταν να έχει αντικαταστήσει τα «υγιή» πρότυπα που αποδέχονταν οι προηγούμενες γενιές με επικίνδυνα «είδωλα» από τον καλλιτεχνικό χώρο ή από αυτόν του αθλητισμού. Στη βάση της εξέλιξης αυτής ο συγγραφέας έβλεπε ένα σημαντικό «κενό ιδανικών» το οποίο είχε υπάρξει στην Ελλάδα μετά την Μικρασιατική Καταστροφή: η Μεγάλη-Ιδέα που, σύμφωνα με τον συγγραφέα, είχε τροφοδοτήσει την ελληνική νεολαία στο παρελθόν με αξίες, στόχους και ιδανικά είχε καταρρεύσει το 1922 και στο ιδεολογικό κενό που δημιουργήθηκε «έμεινε και ο Έλλην γενικῶς και η ελληνική νεολαία ειδικώτερον χωρίς ιδανικόν».¹⁶⁵ Δεδομένου του ότι ο Τσιριντάνης δεν έβλεπε να υπάρχει κάποια άλλη ιδεολογία, τέτοια που να μπορεί να συνεπάρει τους νέους, να τους τροφοδοτήσει με ιδανικά και να αποτελέσει ανάχωμα στη διαδικασία της «παρακμής» στην οποία και είχαν εισέλθει τα τελευταία χρόνια, προσπαθούσε να τεκμηριώσῃ την ανάγκη ανάδειξης ενός καινούργιου συστήματος αρχών και αξιών, τέτοιων που να συνιστούν μία ιδεολογία εναλλακτική

¹⁶² Τσιριντάνης Α., ό.π., σελ. 11.

¹⁶³ Στο ίδιο.

¹⁶⁴ Στο ίδιο, σελ. 12.

¹⁶⁵ Στο ίδιο.

σε αυτήν της Μεγάλης Ιδέας: «και όμως» υποστήριζε, «κάποια μεγάλη ιδέα πρέπει να οδηγή την νεολαίαν, αν δεν θέλωμεν να την παρασύρουν αι μικρότητες και δολιότητες της ζωής...».¹⁶⁶

Οι απόψεις του Τσιριντάνη αποκτούν ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο της συγκυρίας στην οποία και διατυπώθηκαν. Παρά το γεγονός ότι το βιβλίο *«Οι νέοι και η εποχή μας»* δημοσιεύτηκε στη διάρκεια της δικτατορίας το 1971, ο συγγραφέας είχε κάνει γνωστές τις απόψεις του δημοσιεύοντας σχετικά κείμενα ή πραγματοποιώντας ομιλίες με το αυτό θέμα ήδη από το 1965. Η συγκεκριμένη χρονική στιγμή υπήρξε ιδιαίτερα κρίσιμη, δεδομένης της έκρυθμης κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης που επικρατούσε στη χώρα: η πρωτόγνωρη αναταραχή που δημιουργήσε η επέμβαση των ανακτόρων στην κοινοβουλευτική ζωή και που οδήγησε σε ένα ιδιαίτερα θερμό από πλευράς εξελίξεων καλοκαίρι (παραίτηση του Γεωργίου Παπανδρέου από την πρωθυπουργία, συγκρότηση κυβερνήσεων που ακόμη και αν είχαν συσταθεί με διαδικασίες νόμιμες, στερούνταν της νομιμοποίησης στη συνείδηση ενός τεράστιου τμήματος του εκλογικού σώματος)¹⁶⁷ είχε οδηγήσει, πέρα από τις σοβαρές συνέπειές της για τον πολιτικό βίο της χώρας, στη δυναμική εμφάνιση της νεολαίας στο πολιτικό προσκήνιο.

Πράγματι, το μακρύ καλοκαίρι του 1965 που είδε σε διάστημα μόλις τριών μηνών να εναλλάσσονται στην εξουσία τρία διαδοχικά κυβερνητικά σχήματα (κυβέρνηση Νόβα τον Ιούλιο, Τσιριμώκου τον Αύγουστο και Στεφανόπουλου τον Σεπτέμβρη), τη δε Αθήνα να συγκλονίζεται από συνεχείς¹⁶⁸ και πρωτοφανείς στο δυναμισμό τους διαδηλώσεις ενάντια στις πολιτικές των ανακτόρων και όσων τις υλοποιούσαν, σύντομα έγινε αντιληπτό ότι οι νέοι ανήκαν στους ουσιαστικούς πρωταγωνιστές των εξελίξεων, καθώς συνιστούσαν το πλέον μαχητικό τμήμα των διαδηλωτών, γεγονός που αποδείκνυε περίτρανα η δολοφονία του Σωτήρη Πέτρουλα

¹⁶⁶ Στο ίδιο, σελ. 13.

¹⁶⁷ Εξ' ου και η ευρεία αποδοχή του απαξιωτικού χαρακτηρισμού «κυβέρνηση αποστατών».

¹⁶⁸ Μόνο στο διάστημα των σαράντα πρώτων ημερών από την παραίτηση του Γεωργίου Παπανδρέου πρέπει να πραγματοποιήθηκαν περίπου τετρακόσιες συγκεντρώσεις σε ανοικτό χώρο, οι δύο από τις οποίες (κάθοδος Παπανδρέου από το Καστρί στην Αθήνα και κηδεία Σωτήρη Πέτρουλα) με τη συμμετοχή εκατοντάδων χιλιάδων κόσμου (Βερναρδάκης Χ., Μαυρής Γ., *Κόμματα και κοινωνικές συμμαχίες στην προδικτατορική Ελλάδα. Οι προϋποθέσεις της μεταπολίτευσης*, Αθήνα 1991, σελ. 160).

στο κέντρο της Αθήνας το βράδυ της 21^{ης} Ιουλίου. Κάτω από το βάρος των εξελίξεων, η δημόσια συζήτηση σχετικά με την πορεία της ελληνικής νεολαίας φαίνεται πως υπήρξε (και από πολιτική άποψη) εξαιρετικά επίκαιρη, καθώς κλήθηκε να ενσωματώσει και να ερμηνεύσει την εμπειρία των τελευταίων ημερών.

Ο Αλέξανδρος Τσιριντάνης υπήρξε ίσως ο πιο κατάλληλος να πράξει κάτι τέτοιο. Καθηγητής Εμπορικού Δικαίου στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και υπουργός στην υπηρεσιακή κυβέρνηση που πραγματοποίησε τις εθνικές εκλογές τον Οκτώβριο του 1961 (γνωστές και ως εκλογές «βίας και νοθείας»), υπήρξε ένα από τα σημαντικότερα στελέχη του ευσεβιστικού κινήματος στην Ελλάδα. Το ευσεβιστικό κίνημα, του οποίου –αρχικά τουλάχιστο– κύριος στόχος ήταν η καλλιέργεια μιας «ιδιότυπης, κλειστής ευσέβειας με τάσεις ταπεινόφρονες»,¹⁶⁹ είχε ως βασικό του άξονα την αδελφότητα θεολόγων «Η Ζωή», μία εξωεκκλησιαστική οργάνωση με δίκτυο και δυνατότητες επηρεασμού εκατοντάδων χιλιάδων πιστών σε πανελλήνια κλίμακα, που στις αρχές της δεκαετίας του '50 από οργανωτική άποψη φαίνεται πως βρέθηκε στην πλήρη ακμή της.¹⁷⁰ Ο Δημήτριος Πάλλας στη θεμελιώδη μελέτη του για τη σχέση του ευσεβιστικού κινήματος με τη χούντα των Απριλιανών υποστηρίζει πως γύρω στο 1957 πρέπει να ξέσπασε μια σημαντική κρίση στο εσωτερικό της «Ζωής», την οποία αποδίδει σε διαφωνίες σχετικά με την επιλογή της τακτικής που θα έπρεπε να ακολουθήσει η αδελφότητα, ύστερα από την ανακοπή της οργανωτικής της ανάπτυξης που επήλθε μετά τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου.¹⁷¹ ένας μεγάλος

¹⁶⁹ Πάλλας Δ., *Ορθοδοξία και Παράδοση. Δοκιμή Αυτοβιογραφίας*, Ηράκλειο 2005, σελ. 199.

¹⁷⁰ Η οργάνωση «Ζωή» ιδρύθηκε το 1907 από τον αρχιμανδρίτη Ευσέβιο Ματθόπουλο ως συσπείρωση μιας ομάδας κληρικών και λαϊκών θεολόγων. Στα τέλη της δεκαετίας του '40 βρέθηκε στην πλήρη ακμή της έχοντας αναδειχθεί, όπως γράφει ο Χρήστος Γιανναράς, σε «ευρύτατο θρησκευτικό κίνημα με απρόσμενες κοινωνικές διαστάσεις, άρτια δικτυωμένο σε επιμέρους σωματεία με αυστηρή μεθόδευση κεντρικού ελέγχου, εκπληκτικούς αριθμούς στρατευμένων μελών και ολοκληρωτικές δομές πειθαρχησής τους» (Γιανναράς Χ., *Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα 1992, σελ. 362). Για την εξέλιξη της «Ζωής», την οργανωτική της ανάπτυξη, τα διλήμματα της ηγεσίας της, καθώς και το ρόλο που διαδραμάτισε στον Εμφύλιο Πόλεμο αναλαμβάνοντας το πνευματικό έργο του «αντικομμουνιστικού αγώνος», βλ. Γιανναράς Χ., ό.π., σελ. 362- 385 και Πάλλας Δ., *Ορθοδοξία και Παράδοση. Δοκιμή Αυτοβιογραφίας*, Ηράκλειο 2005, σελ. 187- 229.

¹⁷¹ Ο Χρήστος Γιανναράς αποδίδει την εσωτερική κρίση στο θάνατο το 1954 του προϊσταμένου της «Ζωής» Σεραφείμ Παπακώστα, που πυροδότησε έναν πραγματικό «πόλεμο» στα ανώτερα κλίμακα της οργάνωσης σχετικά με τη διαδοχή του. Από τη μία πλευρά βρέθηκαν, σύμφωνα με τον Γιανναρά, οι παλιοί συνεργάτες του ιδρυτή της «Ζωής» Ευσέβιου Ματθόπουλου, που είχαν παραγκωνιστεί τα προηγούμενα χρόνια (οι αποκλεισμένοι «γέροντες»), οι οποίοι και υποστήριζαν την αποκλειστικά κατηχητική και κηρυκτική δραστηριότητα της οργάνωσης, και από την άλλη πλευρά όσοι επηρεάζονταν από τον Αλέξανδρο Τσιριντάνη, ο οποίος επί ηγεσίας Παπακώστα είχε αναδειχθεί σε

αριθμός στελεχών που συνιστούσαν την «παλαιά φρουρά» της οργάνωσης αποχώρησε από την αδελφότητα ιδρύοντας τον «Σωτήρα», ενώ τα μέλη που παρέμειναν στη «Ζωή» φαίνεται πως απαλλαγμένα πια από τους διαφωνούντες, άρχισαν να βλέπουν όλο και πιο ελκυστική την προοπτική δημιουργίας ενός «κλειστού χριστιανικού κράτους» με την άνοδο στην εξουσία όχι των ιδίων ως ατόμων, αλλά της ιδεολογίας την οποία πρέσβευαν.¹⁷²

Η έκρυθμη πολιτική κατάσταση που ακολούθησε τα Ιουλιανά του 1965 πρέπει να υπήρξε για αυτούς εμπειρία καθοριστική για την τελική επιλογή του τρόπου δράσης, καθώς τους έπεισε όχι μόνο ότι η κατάσταση ήταν εξαιρετικά κρίσιμη και επικίνδυνη σε πολιτικό επίπεδο, αλλά ότι παράλληλα η «ηθική κρίση» (ιδίως της νεολαίας που πρωταγωνιστούσε στις κινητοποιήσεις) είχε φτάσει στο απροχώρητο. Εκπρόσωποι του ευσεβιστικού κινήματος αποδύθηκαν σε μία προσπάθεια καταγραφής των συμπτωμάτων της «παρακμής» στην οποία είχε εισέλθει η ελληνική κοινωνία επιχειρώντας από τη μία πλευρά να τεκμηριώσουν τα πλείστα «αδιέξοδα» της (πολιτικά και «ηθικά») και καλώντας από την άλλη για ανάληψη πρωτοβουλιών προς επίλυση του «προβλήματος». Στον τομέα αυτό, σημαντικότερη φαίνεται πως υπήρξε η δραστηριότητα του Αλέξανδρου Τσιριντάνη, ο οποίος εξάλλου, μπορεί να χαρακτηριστεί ως ο κατεξοχήν «διανοητής» του ελληνικού ευσεβιστικού κινήματος.¹⁷³ Από τον Δεκέμβριο του 1966 μέχρι τον

σημαίνει στέλεχος της οργάνωσης (Γιανναράς Χ., ό.π., σελ. 380- 385). Οι τελευταίοι τάσσονταν υπέρ μιας πολιτικο-θρησκευτικής μεταρρύθμισης, την οποία η «Ζωή» με τις τεράστιες δυνατότητες και τους μηχανισμούς της θα υλοποιούσε, στην προοπτική δημιουργίας μιας ελληνικής Πολιτείας, οργανωμένης με τις πνευματικές προδιαγραφές του χριστιανικού πολιτισμού, όπως τουλάχιστον τον αντιλαμβάνονταν τα στελέχη της.

¹⁷² Πάλλας Δ., ό.π., σελ. 206.

¹⁷³ Η συνεισφορά του Αλέξανδρου Τσιριντάνη στη δημιουργία και την ανάπτυξη του ελληνικού ευσεβιστικού κινήματος είναι αναμφισβήτητη, καθώς μάλιστα αναγνωρίζεται (και τιμάται) από τους συνεχιστές του έργου του. Ο ενδιαφερόμενος μπορεί να μελετήσει τα πρακτικά συνάντησης που διοργάνωσε μετά το θάνατο του Τσιριντάνη, η Εταιρεία «Ένωσης Ελληνικός Πολιτισμός» (τον Δεκέμβριο του 1989) στην Αθήνα της Αρχαιολογικής Εταιρείας, στην οποία και απότισε φόρο τιμής στον εκλιπόντα με φορητή τα τριάντα χρόνια από την κυκλοφορία του πρώτου τεύχους του περιοδικού «Συζήτησις» (Ένωσης Ελληνικός Πολιτισμός, *Μνήμη Αλέξανδρου Τσιριντάνη*, Αθήνα 1989). Εννέα χρόνια πριν, η Χριστιανική Ένωση Επιστημόνων είχε επίσης εκδώσει ένα βιβλίο- αντιχάρισμα στον Αλέξανδρο Τσιριντάνη. Στο κείμενο του ο Γ. Ράμμος αναγνωρίζει ανεπιφύλακτα τον ουσιαστικό ρόλο που διαδραμάτισε ο Τσιριντάνης στην ανάπτυξη του ελληνικού χριστιανικού κινήματος: «Εκείνο όμως το οποίο πρέπει ιδιαίτερα να εξαρθώ» επεσήμει ο συγγραφέας, «είναι το γεγονός ότι ο εκλιπών Συνάδελφος υπήρξε ο ιθύνων επιτελικός νους του νεωτέρου Ελληνικού Χριστιανικού Κινήματος, ο οποίος εν συνεργασία μετά πολλών κληρικών και λαϊκών [...] εχάραξε και διατύπωσε δια των περιφώνων άρθρων γραμμές, αρχικώς εις το περιοδικόν «Ακτίνες» και είτα εις το περιοδικόν

Απρίλιο του 1967 ο Τσιριντάνης δημοσίευσε στο περιοδικό «Συζήτησις» πέντε άρθρα,¹⁷⁴ τα οποία μάλιστα παραμονές του πραξικοπήματος (το Πάσχα του 1967) κυκλοφόρησαν με τον τίτλο «*Εμπρός εις την κρίσιμον καμπήν. Ένα μήνυμα από περιοδικόν Συζήτησις*» ως συλλογή σε έναν αυτοτελή τόμο 135 σελίδων, τον οποίον ο Δημήτριος Πάλλας χαρακτηρίζει ανεπιφύλακτα ως «το θεωρητικό και πολιτικό-μανιφέστο της 21^{ης} Απριλίου 1967» και το «εγκόλπιο της προπαγάνδας της».¹⁷⁵

Εάν οι αναλύσεις του Αλέξανδρου Τσιριντάνη για την ελληνική κοινωνία συνολικά, συνιστούσαν την ιδεολογική πλατφόρμα πάνω στην οποία βασίστηκαν οι πραξικοπηματίες ώστε να υλοποιήσουν το ιδεώδες του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού», οι προσεγγίσεις τις οποίες πραγματοποίησε για τη νεολαία το κρίσιμο χρονικό διάστημα που ακολούθησε τα «Ιουλιανά» του 1965, φαίνεται πως υπήρξαν ένα είδος μανιφέστου για την πορεία που θα έπρεπε να ακολουθήσει η νεολαία στο «νέο χριστιανικό κράτος» που λίγο αργότερα θα επιχειρούσαν να συγκροτήσουν οι απριλιανοί. Δεδομένου του ότι αναγνωριζόταν πως η ελληνική νεολαία βρισκόταν σε ένα δρόμο «παρακμής», η επίκληση της «πραγματικότητας» αυτής επρόκειτο να αποτελέσει το βάθρο για την υπαγωγή της νεολαίας στις κατεξοχήν μέριμνες του νέου καθεστώτος, ενώ το corpus που είχε συγκροτήσει ο Τσιριντάνης αντικείμενο συστηματικής παραπομπής (ο αρχιμανδρίτης Χριστόδουλος Παρασκευαΐδης λ.χ. παράπεμπε όπως είδαμε, συστηματικά στις θέσεις του Τσιριντάνη, θεωρώντας τον μάλιστα κατεξοχήν «ειδικό» για τα ζητήματα της νεολαίας).

Το έργο του Τσιριντάνη υπήρξε η συνάντηση εκείνης της κοσμοθεωρίας, η οποία βασιζόταν στην αντίληψη ότι ο σύγχρονος άνθρωπος ζούσε σε μια εποχή

«Συζήτησις», κατά τρόπον συστηματικών, παραστατικών και επί στερεών θεωρητικών και πρακτικών βάσεων, τας βασικάς γραμμάς του νεωτέρου Ελληνικού Χριστιανικού Κινήματος, και παρηκολούθησε κατευθύνων πάντοτε την εις την πράξιν εφαρμογήν αυτού» (Ράμμος Γ., «Αλέξανδρος Ν. Τσιριντάνης», Χριστιανική Ενώσις Επιστημόνων, *Κοσμοθεωρία και ζωή. Τιμητική προσφορά στη μνήμη του καθηγητού Αλεξάνδρου Ν. Τσιριντάνη*, Αθήνα 1980, σελ. 11- 13).

¹⁷⁴ Κατά χρονολογική σειρά: «Δημιουργική ανησυχία», *Συζήτησις* 84 (Δεκέμβριος 1966), σελ. 209-216, «Προτάσεις και καρποί», *Συζήτησις* 85 (Ιανουάριος 1967), σελ. 1- 5, «Ο ανθρωπισμός που μας χρειάζεται σήμερα», *Συζήτησις* 56 (Φεβρουάριος 1967), σελ. 21- 28, «Ανθρωπιστικά προϋποθέσεις», *Συζήτησις* 87 (Μάρτιος 1967), σελ. 41- 46 και «Προς την πραγματεύεσιν», *Συζήτησις* 88 (Απρίλιος 1967), σελ. 61- 67.

¹⁷⁵ Πάλλας Δ., σελ. 208.

«ύλης», επομένως «παρακμής»,¹⁷⁶ με την ανάδυση μιας καινοφανούς συμπεριφοράς την οποία εμφάνιζε ένα σημαντικό τμήμα της ελληνικής νεολαίας, το οποίο φαινόταν να απορρίπτει ιδανικά όπως η σεμνότητα, η ταπεινότητα ή ο σεβασμός, να έχει καταστροφικά πρότυπα όπως το «ανεκδιήγητον ζεύγος Τζων Λέννον και Γιόκο Όνο»¹⁷⁷ και να συμπεριφέρεται με μία αυθάδεια-κυριολεκτικά προκλητική. Στην οπτική αυτή το ροκ εν ρολ υπήρξε κάτι περισσότερο από μια μουσική, καθώς φάνηκε να βρίσκεται στο υπόστρωμα σημαντικών ανατροπών, των οποίων τα αίτια και τις συνέπειες όσοι κινούνταν γύρω από την επίσημη Εκκλησία ή από εξωεκκλησιαστικές οργανώσεις όπως η «Ζωή», σύντομα εκδήλωσαν έντονο ενδιαφέρον να ερευνήσουν. Δεν ήταν οι μόνοι. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '50 είχε γίνει αντιληπτό ότι η μεταβολή στη συμπεριφορά των νέων, παρά το ότι ακόμη δεν φαινόταν να έχει εκβολές στο πολιτικό προσκήνιο, δεν στερούνταν ιδεολογικών και πολιτικών παραμέτρων. «Η μουσική που ακούμε, οι ήχοι που ψιθυρίζουμε ή τραγουδάμε με τους φίλους μας» διαπίστωνε τον Δεκέμβριο του 1963 η *Sovetskaia kultura*, «[...]η μουσική, όπως κάθε άλλη μορφή τέχνης, σχηματίζει τον χαρακτήρα του ατόμου και ενσταλάζει εντός του συγκεκριμένα πρότυπα συμπεριφοράς. Με άλλα λόγια, προπαγανδίζει μια κάποια ιδεολογία...».¹⁷⁸ Αν για τους υπερασπιστές (αυτόκλητους και μη) των ηθών, το ροκ εν ρολ υπήρξε διάυλος που (θα) οδηγούσε τη νεολαία στη σήψη και την ανηθικότητα, για την Αριστερά υπήρξε το όχημα εκείνο που επρόκειτο να την οδηγήσει στον «αμερικάνικο τρόπο ζωής». Και στα «θερμά χρόνια» του Ψυχρού Πολέμου, η τοποθέτηση αυτή εισήγαγε το ροκ εν ρολ δίχως άλλο, στο επίκεντρο της πολιτικής και ιδεολογικής αντιπαράθεσης.

¹⁷⁶ «Μεσσιανισμό» την χαρακτηρίζει ο Δημήτριος Πάλλας, ορίζοντας τον τελευταίο ως «ιδεοληψία ντυμένη με επιστημονικοφάνεια [...] που αντιπαραθέτει [σημ. στην εποχή της ύλης] την αντι-υλιστική του κοσμοθεωρία, με ιδανικό την εποχή την πριν από τη Γαλλική Επανάσταση» (στο ίδιο, σελ. 221).

¹⁷⁷ Παρασκευαΐδης Χ. (αρχιμ.), ό.π., σελ. 17.

¹⁷⁸ Ryback T., ό.π., σελ. 50.

HOT 30

ΕΓΚΥΡΗ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΟΥ «ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΝΕΑΝΙΚΟΥ ΚΟΣΜΟΥ»
ΣΤΟΥΣ ΔΙΣΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΤΟΥΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 22 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1966

	ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ
1	ΤΡΟΠΙΟΣ	ΟΛΥΜΠΙΑΝΣ	Φύλιπς
2	PAINT IT BLACK	ROLLING STONES	Ντέκκα
3	PAPERBACK WRITER	BEATLES	Πάρλοφων
4	DON' T BRING ME DOWN	ANIMALS	Ντέκκα
5	LADY JANE	ROLLING STONES	Ντέκκα
6	JUANITA BANANA	MARCELLO MINERSI	Ντούριουμ
7	STRANGERS IN THE NIGHT	FRANK SINATRA	Ρεπρίξ
8	LA DEM DAM DA	EQUIPE 84	Βεντέτ
9	SUNNY AFTERNOON	KINKS	Πάϋ
10	WILD THING	TROGGS	Φοντάνα
11	THESE BOOTS ARE MADE ...	N. SINATRA	Ρεπρίξ
12	INSIDE LOOKING OUT	ANIMALS	Ντέκκα
13	BLACK IS BLACK	LOS BRAVOS	Ντέκκα
14	ELEANOR RIGBY	BEATLES	Πάρλοφων
15	ΣΥΓΓΝΩΜΗ	ΟΛΥΜΠΙΑΝΣ	Φύλιπς
16	JERONIMO YANKA	FORMINX	Ντέκκα
17	BANG BANG	CHER	Λίμπερτυ
18	MONDAY	MAMAS & PAPAS	Αρ Σι Έι
19	STRANGERS IN THE NIGHT	T. ΠΑΠΑΣΤΑΜΑΤΗΣ	Πάνβοξ
20	SUMMER IN THE CITY	LOVIN SPOONE FOOL	Κάμα Σούτρα
21	I' M A ROCK	SIMON & GAREFUNKEL	Σί Μπί Ες
22	YELLOW SUBMARINE	BEATLES	Πάρλοφων
23	LET ME IN	SORROWS	Πάϋ
24	YOU DON'T HAVE TO SAY ..	D. SPRINGFIELD	Φύλιπς
25	LAST TRAIN TO CLARKSVILLE	MONKEES	Αρ Σι Έι
26	GIROTONDO INTORNO AL MONDO	S. ENDRIGO	Πάνβοξ
27	GIORGINA	MARC ARYAN	Μαρπάλ
28	WALKING THE DOG	ROLLING STONES	Ντέκκα
29	I WILL FOLLOW THEM	TAMMY	Πάνβοξ
30	THE PIED PIPER	C.S. PETERS	Ντέκκα

Πηγή: Ελεύθερος Κόσμος: Κυριακή 22/10/1966

Σημείωση: Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτότυπου

HOT 30

ΕΓΚΥΡΗ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΟΥ «ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΝΕΑΝΙΚΟΥ ΚΟΣΜΟΥ»
ΣΤΟΥΣ ΔΙΕΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΤΟΥΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 30 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1966

	ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ
1	ΤΡΟΠΙΟΣ	ΟΛΥΜΠΙΑΝΣ	Φίλιπς
2	PAINT IT BLACK	ROLLING STONES	Ντέκκα
3	LADY JANE	ROLLING STONES	Ντέκκα
4	WILD THING	TROGGS	Φοντάνα
5	BLACK IS BLACK	LOS BRAVOS	Ντέκκα
6	PAPERBACK WRITER	BEATLES	Πάρλοφον
7	SUNNY AFTERNOON	KINKS	Πάυ
8	DON' T BRING ME DOWN	ANIMALS	Ντέκκα
9	ELEANOR RIGBY	BEATLES	Πάρλοφον
10	ΣΥΓΓΝΩΜΗ	ΟΛΥΜΠΙΑΝΣ	Φίλιπς
11	JUANITA BANANA	ΜΑΡΣΕΛΛΟ ΜΙΝΕΡΜΠΙ	Ντούριουμ
12	SUMMER IN THE CITY	LOVING SPOONFUL	Κάμα Σούτρα
13	THESE BOOTS ARE MADE FOR WALKING	N. SINATRA	Ρεπρίζ
14	LA DEM DAM DA	EQUIPE 84	Βεντέτ
15	STRANGERS IN THE NIGHT	FRANK SINATRA	Ρεπρίζ
16	LAST TRAIN TO CRARKSVILLE	MONKEES	Αρ Σι Έι
17	VITA MIA	TONY NTEΛ ΜΟΝΑΚΟ	Μέλοφον
18	INSIDE LOOKING OUT	ANIMALS	Ντέκκα
19	STRANGERS IN THE NIGHT	Τ. ΠΑΠΑΣΤΑΜΑΤΗΣ	Πάνβοξ
20	SUNSHINE SUPERMAN	DONOVAN	Έπικ
21	THE PIED PIPER	C.S. PETERS	Ντέκκα
22	I WILL FOLLOW THEM	TAMMY	Πάνβοξ
23	I SAW HER AGAIN	MAMAS AND PAPAS	Αρ Σι Έι
24	YOU DON' T HAVE TO SAY YOU LOVE ME	DUSTY SPRINGFIELD	Φίλιπς
25	BANG BANG	CHER	Λίμπερτυ

Πηγή: *Ελεύθερος Κόσμος*: Κυριακή 30/10/1966

Σημείωση: Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτότυπου

HOT 30

ΕΓΚΥΡΗ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΟΥ «ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΝΕΑΝΙΚΟΥ ΚΟΣΜΟΥ»
ΣΤΟΥΣ ΔΙΣΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΤΟΥΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 06 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1966

	ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ
1	BLACK IS BLACK	ΛΟΣ ΜΠΡΑΒΟΣ	Ντέκκα
2	ΤΡΟΠΟΣ	ΟΛΥΜΠΙΑΝΣ	Φίλιπς
3	LADY JANE	ΡΟΛΛΙΝΓΚ ΣΤΟΟΥΝΣ	Ντέκκα
4	WILD THING	TROGGS	Φοντάνα
5	ELEANOR RIGBY	BEATLES	Πάρλοφον
6	ΣΥΤΤΝΩΜΗ	ΟΛΥΜΠΙΑΝΣ	Φίλιπς
7	LAST TRAIN TO CLARKSVILLE	MONKEES	Αρ Σι Έι
8	SUMMER IN THE CITY	LOVING SPOONFUL	Κάμα Σούτρα
9	KEEP ON RUNNING	SPENCER DAVIS	Πάρλοφον
10	PAPERBACK WRITER	BEATLES	Πάρλοφον
11	SUNNY	BOBBY HEB	Φίλιπς
12	SUNSHINE SUPERMAN	DONOVAN	Έπικ
13	DON' T BRING ME DOWN	ANIMALS	Ντέκκα
14	HI- LILI, HI-LO	ΑΛΑΝ ΠΡΑΪΣ ΣΕΠ	Ντέκκα
15	VITA MIA	TONY ΝΤΕΛ ΜΟΝΑΚΟ	Μέλοφον
16	THE PIED PIPER	ΚΡ. Σ. ΠΗΤΕΡΣ	Ντέκκα
17	SUNNY AFTERNOON	KINKS	Πάνυ
18	PRETTY FLAMINGO	ΜΑΝΦΡΕΝΤ ΜΑΝ	Χις Μάστερς Βόις
19	SOMEWHERE MY LOVE	ΡΑΙΗ ΚΙΝΙΦ	Σί Μπί Ες
20	YOU' RE ON MY MIND	ΕΡΙΚ ΜΠΑΡΝΤΟΝ & ANIMALS	Ντέκκα
21	DAYDREAM	TAMMY	Πάνβοξ
22	ΣΧΟΛΕΙΟ	ΟΛΥΜΠΙΑΝΣ	Φίλιπς
23	I SAW HER AGAIN	ΜΑΜΑ'Σ ΕΝΤ ΠΑΠΑ'Σ	Αρ Σι Έι
24	STRANGERS IN THE...	ΦΡΑΝΚ ΣΙΝΑΤΡΑ	Ρεπρίζ
25	THEY ARE COMING...	ΝΑΠΟΛΕΩΝ 14ος	Γουόρνερ Μπρος
26	YELLOW SUBMARINE	ΜΠΗΤΛΣ	Πάρλοφον
27	HOW DOES THAT GRAB	NANCY ΣΙΝΑΤΡΑ	Ρεπρίζ
28	WILD THING	ΚΡΑΟΥΝΣ	Πάνβοξ
29	INSIDE LOOKING OUT	ANIMALS	Ντέκκα
30	I WANT YOU	ΜΠΟΜΠ ΝΤΥΛΑΝ	Σί Μπί Ες

Πηγή: *Ελεύθερος Κόσμος*: Κυριακή 06/11/1966

Σημείωση: Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτότυπου

HOT 30

ΕΓΚΥΡΗ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΟΥ «ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΝΕΑΝΙΚΟΥ ΚΟΣΜΟΥ»
ΣΤΟΥΣ ΔΙΣΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΤΟΥΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 20 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1966

	ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ
1	BLACK IS BLACK	ΛΟΣ ΜΠΡΑΒΟΣ	Ντέκκα
2	ΣΥΓΓΝΩΜΗ	ΟΛΥΜΠΙΑΝΣ	Φίλιπς
3	ELEANOR RIGBY	ΜΠΗΤΛΣ	Πάρλοφον
4	LADY JANE	ΡΟΛΛΙΝΓΚ ΣΤΟΥΝΣ	Ντέκκα
5	LAST TRAIN TO CLARKSVILLE	MONKEES	Αρ Σι Έι
6	YELLOW SUBMARINE	ΜΠΗΤΛΣ	Πάρλοφον
7	YOU' RE ON MY MIND	ANIMALS	Ντέκκα
8	SUNSHINE SUPERMAN	NTONOBAN	Έπικ
9	SUNNY	ΜΠΟΜΠ ΧΕΜΠ	Φίλιπς
10	KEEP ON RUNNING	ΣΠΕΝΣΕΡ ΝΤΕΪΒΙΣ	Φοντάνα
11	HI- LILI, HI-LO	ΑΛΑΝ ΠΡΑΪΣ ΣΕΠ	Ντέκκα
12	WHEN A MAN LOVES A WOMAN	ΓΟΥΙ ΦΑΪΒ	Πάνβοξ
13	BEND IT	ΝΤΕΗΒ ΝΤΗ, ΝΤΟΖΥ...	Φοντάνα
14	THEY ARE COMING ...	ΝΑΠΟΛΕΩΝ 14 ^{ος}	Ρεπρίζ
15	ΣΧΟΛΕΙΟ	ΟΛΥΜΠΙΑΝΣ	Φίλιπς
16	WILD THING	ΤΡΟΓΚΣ	Φοντάνα
17	SUNNY AFTERNOON	ΚΙΝΚΣ	Πάν
18	DON'T BRING ME DOWN	ANIMALS	Ντέκκα
19	SOMEWHERE MY LOVE	ΡΑΙΗ ΚΟΝΝΙΦ	Σί Μπί Ες
20	TURN DOWN DAY	ΣΕΡΚΑ	Σί Μπί Ες
21	SUMMER IN THE CITY	ΛΑΒΙΝ ΣΠΟΥΝΦΟΥΛ	Κάμα Σούτρα
22	THE PIED PIPER	ΚΡ. Σ. ΠΗΤΕΡΣ	Ντέκκα
23	PRETTY FLAMINGO	ΜΑΝΦΡΕΝΤ ΜΑΝ	Χις Μάστερ'ς...
24	ΤΡΟΠΟΣ	ΟΛΥΜΠΙΑΝΣ	Φίλιπς
25	I WANT YOU	ΜΠΟΜΠ ΝΤΥΛΑΝ	Σί Μπί Ες
26	UN HOMME ET UNE FEMME	ΟΣΚΑΡ ΕΝΤ ΣΚΑΪ ΡΟΚΕΤΣ	Πάνβοξ
27	SINCE I LEFT YOU BACK	ΛΟΥΜΠΟΓΚ	Πάνβοξ
28	DAYDREAM	TAMMY	Πάνβοξ
29	I SAW HER AGAIN	ΜΑΜΑ'Σ ΕΝΤ ΠΑΠΑ'Σ	Αρ Σι Έι
30	PIANGI CON ME	ΡΟΚΣ	Αρ Σι Έι

Πηγή: *Ελεύθερος Κόσμος*: Κυριακή 20/11/1966

Σημείωση: Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτότυπου

HOT 30

ΕΓΚΥΡΗ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΟΥ «ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΝΕΑΝΙΚΟΥ ΚΟΣΜΟΥ»
ΣΤΟΥΣ ΔΙΣΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΤΟΥΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 27 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1966

	ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ
1	BLACK IS BLACK	ΛΟΣ ΜΠΡΑΒΟΣ	Ντέκκα
2	ELEANOR RIGBY	ΜΠΗΤΛΣ	Πάρλοφον
3	LAST TRAIN TO CLARKSVILLE	MONKEES	Αρ Σι Έι
4	YELLOW SUBMARINE	ΜΠΗΤΛΣ	Πάρλοφον
5	SUNSHINE SUPERMAN	ΝΤΟΝΟΒΑΝ	Έπικ
6	WHEN A MAN LOVES A WOMAN	ΓΟΥΙ ΦΑΪΒ	Πάνβοξ
7	UN HOMME ET UNE FEMME	ΟΣΚΑΡ ΕΝΤ ΣΚΑΪ ΡΟΚΕΤΣ	Πάνβοξ
8	PIANGI CON ME	ΡΟΚΣ	Άρ Σι Έι
9	SOMEWHERE MY LOVE	ΡΑΙΗ ΚΟΝΝΙΦ	Σί Μπί Ες
10	BEND IT	ΝΤΕΗΒ ΝΤΗ, ΝΤΟΖΥ...	Φοντάνα
11	LADY JANE	ΡΟΛΛΙΝΓΚ ΣΤΟΟΥΝΣ	Ντέκκα
12	HAVE YOU SEEN YOUR MOTHER BABY STANDING IN THE SHADOW	ΡΟΛΛΙΝΓΚ ΣΤΟΟΥΝΣ	Ντέκκα
13	YOU ARE ON MY MIND	ΑΝΙΜΑΛΣ	Ντέκκα
14	SUNNY	ΜΠΟΜΠ ΧΕΜΠ	Φύλιπς
15	KEEP ON RUNNING	ΣΠΕΝΣΕΡ ΝΤΕΗΒΙΣ	Φοντάνα
16	HI- LILI, HI-LO	ΑΛΑΝ ΠΡΑΪΣ ΣΕΠ	Ντέκκα
17	THEY ARE COMING ...	ΝΑΠΟΛΕΩΝ 14 ^{ος}	Ρεπρίζ
18	WILD THING	ΤΡΟΓΚΣ	Φοντάνα
19	SUNNY AFTERNOON	ΚΙΝΚΣ	Πάνυ
20	DON'T BRING ME DOWN	ΑΝΙΜΑΛΣ	Ντέκκα
21	TURN DOWN DAY	ΣΕΡΚΑ	Σί Μπί Ες
22	SUMMER IN THE CITY	ΛΑΒΙΝ ΣΠΟΥΝΦΟΥΛ	Κάμα Σούτρα
23	ΣΥΓΓΝΩΜΗ	ΟΛΥΜΠΙΑΝΣ	Φύλιπς
24	THE PIED PIPER	ΚΡ. Σ. ΠΗΤΕΡΣ	Ντέκκα
25	PRETTY FLAMINGO	ΜΑΝΦΡΕΝΤ ΜΑΝ	Χις Μάστερ'ς...
26	I WANT YOU	ΜΠΟΜΠ ΝΤΥΛΑΝ	Σί Μπί Ες
27	SINCE I LEFT YOU BACK	ΛΟΥΜΠΟΓΚ	Πάνβοξ
28	DAYDREAM	ΤΑΜΜΥ	Πάνβοξ
29	I SAW HER AGAIN	ΜΑΜΑ'Σ ΕΝΤ ΠΑΠΑ'Σ	Άρ Σι Έι
30	LA TERRE PROMISE	ΚΡΙΣΤΙΑΝ	Πάνβοξ

Πηγή: *Ελεύθερος Κόσμος*: Κυριακή 27/11/1966

Σημείωση: Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτότυπου

HOT 30

ΕΓΚΥΡΗ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΟΥ «ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΝΕΑΝΙΚΟΥ ΚΟΣΜΟΥ»
ΣΤΟΥΣ ΔΙΣΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΤΟΥΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 04 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1966

	ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ
1	YELLOW SUBMARINE	ΜΠΗΤΛΣ	Πάρλοφον
2	WHEN A MAN LOVES A WOMAN	ΓΟΥΙ ΦΑΪΒ	Πάνβοξ
3	BLACK IS BLACK	ΛΟΣ ΜΠΡΑΒΟΣ	Ντέκκα
4	LAST TRAIN TO CLARKSVILLE	MONKEES	Αρ Σι Έι
5	ELEANOR RIGBY	ΜΠΗΤΛΣ	Πάρλοφον
6	SUNSHINE SUPERMAN	NTONOBAN	Έπικ
7	UN HOMME ET UNE FEMME	ΟΣΚΑΡ ΕΝΤ ΣΚΑΨ ΡΟΚΕΤΣ	Πάνβοξ
8	PIANGI CON ME	ΡΟΚΣ	Αρ Σι Έι
9	BEND IT	ΝΤΕΗΒ ΝΤΗ, ΝΤΟΖΥ...	Φοντάνα
10	SOMEWHERE MY LOVE	ΡΑΙΗ ΚΟΝΝΙΦ	Σί Μπι Ές
11	WITH A GIRL LIKE YOU	ΤΡΟΓΚΣ	Φοντάνα
12	HAVE YOU SEEN YOUR MOTHER BABY STANDING IN THE SHADOW	ΡΟΛΛΙΝΓΚ ΣΤΟΟΥΝΣ	Ντέκκα
13	SUNNY	ΜΠΟΜΠ ΧΕΜΠ	Φύλιπς
14	YOU ARE ON MY MIND	ΑΝΙΜΑΛΣ	Ντέκκα
15	LOVE ME PLEASE LOVE ME	ΜΙΣΕΛ ΠΟΛΝΑΡΕΦ	Βόγκ
16	MR SPACEMAN	ΜΠΕΡΝΤΣ	Σί Μπι Ές
17	LADY JANE	ΡΟΛΛΙΝΓΚ ΣΤΟΟΥΝΣ	Ντέκκα
18	DO YOU WANNA DANCE	ΓΟΥΙ ΦΑΪΒ	Πάνβοξ
19	DON'T BRING ME DOWN	ΑΝΙΜΑΛΣ	Ντέκκα
20	SUNNY AFTERNOON	ΚΙΝΚΣ	Πάυ
21	THEY ARE COMING ...	ΝΑΠΟΛΕΩΝ 14 ^{ος}	Ρεπρίζ
22	SUMMER IN THE CITY	ΛΑΒΙΝ ΣΠΟΥΝΦΟΥΛ	Κάμα Σούτρα
23	THE PIED PIPER	ΚΡ. Σ. ΠΗΤΕΡΣ	Ντέκκα
24	BUS STOP	ΧΟΛΛΙΣ	Πάρλοφον
25	SINCE I LEFT YOU BACK	ΛΟΨΜΠΟΓΚ	Πάνβοξ
26	KEEP ON RUNNING	ΣΠΕΝΣΕΡ ΝΤΕΗΒΙΣ	Φοντάνα
27	I WANT YOU	ΜΠΟΜΠ ΝΤΥΛΑΝ	Σί Μπι Ές
28	DAYDREAM	TAMMY	Πάνβοξ
29	LA TERRE PROMISE	ΚΡΙΣΤΙΑΝ	Πάνβοξ
30	PRETTY FLAMINGO	ΜΑΝΦΡΕΝΤ ΜΑΝ	Χις Μάστερ'ς

Πηγή: *Ελεύθερος Κόσμος*: Κυριακή 04/12/1966

Σημείωση: Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτότυπου

HOT 30

ΕΓΚΥΡΗ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΟΥ «ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΝΕΑΝΙΚΟΥ ΚΟΣΜΟΥ»
ΤΟΥΣ ΔΙΣΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΤΟΥΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 11 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1966

	ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ
1	BLACK IS BLACK	ΛΟΣ ΜΠΡΑΒΟΣ	Ντέκκα
2	WHEN A MAN LOVES A WOMAN	ΓΟΥΙ ΦΑΪΒ	Πάνβοξ
3	YELLOW SUBMARINE	ΜΠΗΤΛΣ	Πάρλοφον
4	LAST TRAIN TO CLARKSVILLE	MONKEES	Αρ Σι Έϊ
5	LOVE ME PLEASE LOVE ME	ΜΙΣΕΛ ΠΟΛΝΑΡΕΦ	Βόγκ
6	ELEANOR RIGBY	ΜΠΗΤΛΣ	Πάρλοφον
7	PIANGI CON ME	ΡΟΚΣ	Αρ Σι Έϊ
8	WITH A GIRL LIKE YOU	ΤΡΟΓΚΣ	Φοντάνα
9	LA POUPEE QUI FAIT NON	ΜΙΣΕΛ ΠΟΛΝΑΡΕΦ	Βόγκ
10	UN HOMME ET UNE FEMME	ΟΣΚΑΡ ΕΝΤ ΣΚΑΪ ΡΟΚΕΤΣ	Πάνβοξ
11	SUNSHINE SUPERMAN	ΝΤΟΝΟΒΑΝ	Έπικ
12	HAVE YOU SEEN YOUR MOTHER BABY STANDING IN THE SHADOW	ΡΟΛΛΙΝΓΚ ΣΤΟΥΝΣ	Ντέκκα
13	DO YOU WANNA DANCE	ΓΟΥΙ ΦΑΪΒ	Πάνβοξ
14	SUNNY	ΜΠΟΜΠ ΧΕΜΠ	Φίλιπς
15	MR SPACEMAN	ΜΠΕΡΝΤΣ	Σί Μπί Ές
16	BEND IT	ΝΤΕΗΒ ΝΤΗ, ΝΤΟΖΥ...	Φοντάνα
17	SOMEWHERE MY LOVE	ΡΑΙΗ ΚΟΝΝΙΦ	Σί Μπί Ές
18	YOU ARE ON MY MIND	ΑΝΙΜΑΛΣ	Ντέκκα
19	LADY JANE	ΡΟΛΛΙΝΓΚ ΣΤΟΥΝΣ	Ντέκκα
20	DON'T BRING ME DOWN	ΑΝΙΜΑΛΣ	Ντέκκα
21	NOTTE DI FERRAGOSTO	ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΥΔΑΣ	Πάνβοξ
22	SUNNY AFTERNOON	ΚΙΝΚΣ	Πάυ
23	SUMMER IN THE CITY	ΛΑΒΙΝ ΣΠΟΥΝΦΟΥΛ	Κάμα Σούτρα
24	OPERAZIONE SOLE	ΠΕΠΠΙΝΟ ΝΤΙ ΚΑΠΡΙ	Μέλοφον
25	THEY ARE COMING ...	ΝΑΠΟΛΕΩΝ 14 ^{ος}	Ρεπρίζ
26	BUS STOP	ΧΟΛΛΙΣ	Πάρλοφον
27	SINCE I LEFT YOU BACK	ΛΟΥΜΠΟΓΚ	Πάνβοξ
28	KEEP ON RUNNING	ΣΠΕΝΣΕΡ ΝΤΕΗΒΙΣ	Φοντάνα
29	LA TERRE PROMISE	ΚΡΙΣΤΙΑΝ	Πάνβοξ
30	WINTCHESTER CATHEDRAL	ΝΙΟΥ ΒΩΝΤΕΒΙΑ ΜΠΑΝΤ	Φοντάνα

Πηγή: *Ελεύθερος Κόσμος*: Κυριακή 11/12/1966

Σημείωση: Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτότυπου

HOT 30

ΕΓΚΥΡΗ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΟΥ «ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΝΕΑΝΙΚΟΥ ΚΟΣΜΟΥ»
ΣΤΟΥΣ ΔΙΣΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΩΛΗΣΕΙΣ ΤΟΥΣ

ΚΥΡΙΑΚΗ 18 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1966

	ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ
1	BLACK IS BLACK	ΛΟΣ ΜΠΑΒΟΣ	Ντέκκα
2	WHEN A MAN LOVES A WOMAN	ΓΟΥΙ ΦΑΪΒ	Πάνβοξ
3	YELLOW SUBMARINE	ΜΠΗΤΛΣ	Πάρλοφον
4	UN HOMME ET UNE FEMME	ΟΣΚΑΡ ΕΝΤ ΣΚΑΨ ΡΟΚΕΤΣ	Πάνβοξ
5	LAST TRAIN TO CLARKSVILLE	MONKEES	Αρ Σι Έι
6	SUNSHINE SUPERMAN	NTONOBAN	Έπικ
7	PIANGI CON ME	ΡΟΚΣ	Αρ Σι Έι
8	WITH A GIRL LIKE YOU	ΤΡΟΓΚΣ	Φοντάνα
9	HAVE YOU SEEN YOUR MOTHER BABY STANDING IN THE SHADOW	ΡΟΛΛΙΝΓΚ ΣΤΟΥΝΣ	Ντέκκα
10	LOVE ME PLEASE LOVE ME	ΜΙΣΕΛ ΠΟΛΝΑΡΕΦ	Βόγκ
11	DO YOU WANNA DANCE	ΓΟΥΙ ΦΑΪΒ	Πάνβοξ
12	ELEANOR RIGBY	ΜΠΗΤΛΣ	Πάρλοφον
13	SUNNY	ΜΠΟΜΠ ΧΕΜΠ	Φίλιπς
14	MR SPACEMAN	ΜΠΕΡΝΤΣ	Σί Μπί Ές
15	BEND IT	ΝΤΕΗΒ ΝΤΗ, ΝΤΟΖΥ...	Φοντάνα
16	SOMEWHERE MY LOVE	ΡΑΙΗ ΚΟΝΝΙΦ	Σί Μπί Ές
17	YOU ARE ON MY MIND	ΑΝΙΜΑΛΣ	Ντέκκα
18	LADY JANE	ΡΟΛΛΙΝΓΚ ΣΤΟΥΝΣ	Ντέκκα
19	DON'T BRING ME DOWN	ΑΝΙΜΑΛΣ	Ντέκκα
20	SUNNY AFTERNOON	ΚΙΝΚΣ	Πάν
21	SUMMER IN THE CITY	ΛΑΒΙΝ ΣΠΟΥΝΦΟΥΛ	Κάμα Σούτρα
22	THEY ARE COMING ...	ΝΑΠΟΛΕΩΝ 14 ^{ος}	Ρεπρίζ
23	NOTTE DI FERRAGOSTO	ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΥΔΑΣ	Πάνβοξ
24	BUS STOP	ΧΟΛΛΙΣ	Πάρλοφον
25	SINCE I LEFT YOU BACK	ΛΟΥΪΜΠΟΓΚ	Πάνβοξ
26	KEEP ON RUNNING	ΣΠΕΝΣΕΡ ΝΤΕΗΒΙΣ	Φοντάνα
27	OPERAZIONE SOLE	ΠΕΠΠΙΝΟ ΝΤΙ ΚΑΠΡΙ	Μέλοφον
28	DAYDREAM	ΤΑΜΜΥ	Πάνβοξ
29	LA TERRE PROMISE	ΚΡΙΣΤΙΑΝ	Πάνβοξ
30	WINTCHESTER CATHEDRAL	ΝΙΟΥ ΒΩΝΤΕΒΙΑ ΜΠΙΑΝΤ	Φοντάνα

Πηγή: *Ελεύθερος Κόσμος*: Κυριακή 18/12/1966

Σημείωση: Έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του πρωτότυπου

6. Εξαμερικανισμός της νεολαίας; Πολιτικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ.

Cold War, «Hot Music»: τζαζ, ροκ εν ρολ και Ψυχρός Πόλεμος.
Το ροκ εν ρολ στην Ελλάδα: ιστορικό πλαίσιο, πολιτικές προεκτάσεις
Μαύρες κάλτσες, αρουραίοι και υπόγειες στοές
«Your old road is rapidly aging...»: ροκ εν ρολ και αμφισβήτηση.