

Η ΣΩΜΑΤΙΚΗ ΕΠΑΦΗ ΣΤΟΥΣ ΝΕΑΝΙΚΟΥΣ ΧΟΡΟΥΣ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '60: ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΥΣΤΗΡΟ ΧΟΡΟ ΣΤΗΝ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟΝ ΕΚΔΗΜΟΚΡΑΤΙΣΜΟ ΤΗΣ ΧΟΡΕΥΤΙΚΗΣ ΕΜΠΕΙΡΙΑΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΤΣΑΠΗΣ



Ο Κώστας Κατσάπης διδάσκει ευρωπαϊκό πολιτισμό στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ), ενώ ερευνητικά ασχολείται με ζητήματα κοινωνικής και πολιτισμικής ιστορίας. Μεταξύ άλλων έχει συγγράψει τα βιβλία: 'Ήχοι και Απόηχοι. Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην μεταπολεμική Ελλάδα, 1956-1967, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2007 και Το «πρόβλημα νεολαία». Μοντέρνοι νέοι, Παράδοση και αμφισβήτηση στην μεταπολεμική Ελλάδα, 1964-1974, Εκδόσεις Απόβλεπτες, Αθήνα 2013. (katsapis@yahoo.com)

Παρατηρώντας κανείς τον χορό που κυριαρχεί σε μία εποχή, παρατηρεί ουσιαστικά την ίδια την εποχή, τις τάσεις που επικρατούν σε αυτήν, τις απόψεις που έχουν να κάνουν με το ανθρώπινο σώμα, την ελευθερία των κινήσεων, τη σεξουαλικότητα, τη θέση της γυναίκας. Ακόμη περισσότερο, ο χορός φαίνεται να αποτυπώνει ιδέες και τάσεις που κυοφορούνται σε μία ιστορική περίοδο και οι οποίες σε μεγάλο βαθμό θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν «πολιτικές». Αποτέλεσμα τούτου είναι ο χορός να αποτελεί προνομιακό σημείο παρατήρησης για μια σειρά από επιστήμονες, οι οποίοι εκκινούν από διαφορετικές πειραρχίες, οι οποίες και περιλαμβάνουν την κοινωνική ιστορία, την ανθρωπολογία, αλλά και την φιλοσοφία ή την κοινωνιολογία.¹ Στις παρακάτω γραμμές θα επιχειρήσω να περιγράψω το πώς οι νεανικές μουσικές προτιμήσεις που αναπτύχθηκαν στη διάρκεια της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου, αυτής που επιγραμματικά τείνουμε να χαρακτηρίζουμε ως «μακρά δεκαετία του '60» συνδέθηκαν με συγκεκριμένους χορούς και πως αυτές οι «χορευτικές τρέλες» («dancing crazies»), συναρτώνται με τις γενικότερες ιδεολογικές αντιλήψεις της νεολαίας, αρχής γενομένης με το ροκ εν ρολ στη δεκαετία του '50 και θεωρώντας ως

τελευταία αναλαμπή της την εμφάνιση και διάδοση της ντίσκο μουσικής στα μέσα της δεκαετίας του '70.

Ο χορός ως πρακτική είναι γνωστό ότι υπάρχει από τα πανάρχαια χρόνια, ωστόσο αυτό που αποκαλούμε «χορευτικές τρέλες» είναι μια ποιότητα την οποία θα πρέπει να συνδέσουμε άμεσα με δύο παραμέτρους που εμφανίζονται την περίοδο της νεωτερικότητας, και εντοπίζονται σε περιβάλλοντα αστικά και όχι αγροτικά. Η πρώτη παράμετρος είναι η σταδιακή μετατροπή του χορού από μία πρακτική, η οποία εξέφραζε τους αυστηρούς κοινωνικούς κανόνες της εποχής, σε κάτι πιο ελεύθερο που σταδιακά απομακρυνόταν όλο και περισσότερο από την ανάγκη επιτέλεσης συγκεκριμένων βημάτων. Γνωρίζουμε καλά λ.χ. ότι στην αριστοκρατική Ευρώπη του 18ου και του 19ου αιώνα ο χορός συνιστούσε μία ακόμη πειθαρχία, η δε διδασκαλία του ανήκε στις υποχρεώσεις των νεαρών ευγενών, ακριβώς όπως και ο τρόπος τού να γευματίζει κανείς με τον «πρέποντα» τρόπο.² Η κίνηση του σώματος και των χεριών εν προκειμένω ήταν κάτι άμεσα εξαρτώμενο από την παράδοση, την «ηθική» και από τους κώδικες ορθής συμπεριφοράς, ενώ αντίθετα η δυνατότητα του αυτοσχεδιασμού για τον χορευτή ήταν παντελώς ανύπαρκτη. Στις συνθήκες αυτές, ο χορός φαίνεται να εξιδανικεύει τον κοινωνικό έλεγχο, να αποθεώνει δηλαδή την ιδέα ότι οποιαδήποτε απόκλιση από το προδιαγεγραμμένο και το προκαθορισμένο, είναι μη αποδεκτή. Αντίθετα, από τα τέλη του 19ου αιώνα, οι καινούριοι χοροί που εμφανίζονται στις μεγάλες πόλεις της Ευρώπης ή των ΗΠΑ, τείνουν να απελευθερώνουν το σώμα, δίνοντας στον χορευτή μια πρωτόφαντη δυνατότητα αυτοέκφρασης. Οι νέοι χοροί δεν απαιτούν τόσο πολύ πια την εκμάθηση βημάτων, η επιτέλεσή τους δε, συνοδευόμενη συνήθως από μια «έκρηξη χαράς», φαίνεται να δίνει στους συμμετέχοντες τη δυνατότητα να αμφισβητήσουν τα καθιερωμένα και να σπάσουν τα κοινωνικά ταμπού. Η ζάλη με τη τζαζ μουσική, όπως αυτή αποτυπώθηκε στα «τρελά» χρόνια του Μεσοπολέμου, καθώς και λίγο πριν, στα χρόνια της Μπελ Επόκ, είναι χαρακτηριστική ενός κλίματος ελευθεριότητας που βρισκόταν σε αντιδιαστολή με την ασφυκτικότητα των «αριστοκρατικών χορών» του 18ου και του 19ου αιώνα, όπως π.χ. του βαλς. Όπως εύκολα μπορεί να καταλάβει κανείς, η όλη διαδικασία ενείχε συν τοις άλλοις σπέρματα ενός τρόπου τινά εκδημοκρατισμού του χορού, δεδομένου ότι η συμμετοχή ενός εκάστου σε αυτόν έδειχνε να αποσυνδέεται όλο και περισσότερο από την υποχρέωση εκμάθησής του σε κάποιο χοροδιδασκαλείο.

Η δεύτερη σημαντική παράμετρος που χαρακτηρίζει την ιστορία του χορού τους τελευταίους δύο αιώνες και σίγουρα πριν την εμφάνιση των νεανικών χορών την μεταπολεμική περίοδο, είναι η σταδιακή μετατόπιση του χώρου στον οποίο και επιτελούνταν, από τις κλειστές, ιδιωτικές σάλες, σε δημόσιους χώρους, εξέλιξη η οποία άρχισε να

συντελείται περίπου στα μέσα του 19ου αιώνα. Η εξέλιξη αυτή ήταν πολύ σημαντική όχι μόνο γιατί αποτελούσε ένα ακόμη σημαντικό βήμα στην πορεία που περιγράψαμε πριν ως «εκδημοκρατισμό» του χορού, αλλά γιατί εισήγαγε στην έννοια του χορού τη διάσταση του ηθικού κινδύνου και της επικινδυνότητας. Πράγματι, όσο οι μεγάλοι χοροί επιτελούνταν σε ιδιωτικές σάλες, στις οποίες η πρόσβαση εξασφαλιζόταν εφόσον ο ενδιαφερόμενος είχε να επιδείξει το κατάλληλο κοινωνικό στάτους, τον πλούτο ή και τα δύο, τα πράγματα ήσαν σαφώς πιο ακίνδυνα και ελεγχόμενα. Αντίθετα, η εμφάνιση της χορευτικής σάλας σε πολυτελή ρεστοράν των ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων (τα οποία και συνιστούν τις πρόδρομες μορφές των σημερινών κλαμπ), εκτός του ότι συνιστούσε αυτή καθ' αυτή ένα μεγάλο βήμα μεταφέροντας τον χορό από τον ιδιωτικό χώρο στον δημόσιο, έφερνε σε επαφή ανθρώπους άγνωστους μεταξύ τους από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα, πράγμα που για τον χορό ήταν κάτι το απολύτως καινοφανές. Στις ιδιωτικές σάλες του παρελθόντος οι συμμετέχοντες μοιράζονταν ένα κοινό κοινωνικό υπόβαθρο καθώς και μία κάποια οικειότητα. Στις μεγάλες σάλες δεν ίσχυε τίποτε από αυτά, αντιθέτως ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα άρχισε να διαμορφώνεται ένα ήθος, σύμφωνα με το οποίο οι πελάτες σύχναζαν στα ball rooms για να χορέψουν, να τους δουν και για να δουν.³ Δεν χρειάζεται ιδιαίτερη φαντασία για να καταλάβει κανείς ότι η εξέλιξη αυτή αποτέλεσε τη μήτρα για πλείστες φαντασιώσεις σεξουαλικής αποχαλίνωσης, δεδομένου ότι πράγματι σε μεγάλο βαθμό, τα καμπαρέ και οι σάλες χορού αποτελούσαν τόπο συνάντησης αγνώστων, ο δε χορός αφορμή γνωριμιών σε συνθήκες μάλιστα έξαψης και χαράς.⁴

Η εμφάνιση των νεανικών χορών στη δεκαετία του '50 είναι απότοκη πολλών εξελίξεων, ωστόσο αξίζει τον κόπο να σταθούμε επιγραμματικά στις τρεις πλέον σημαντικές. Η πρώτη αφορά την εμφάνιση της νεολαίας στο προσκήνιο. Δεν αποτελεί αντικείμενο της παρούσας συμβολής ο τρόπος εμφάνισης της νεολαίας στις δυτικές κοινωνίες ως ενός αυτόνομου κοινωνικού υποκειμένου, ωστόσο πράγματι από τα μέσα της δεκαετίας του πενήντα, λόγοι δημογραφικοί, κοινωνικοί και οικονομικοί καθιστούν δυνατή την δυναμική εμφάνιση των νέων ως μιας διακριτής κοινωνικής ομάδας. Γύρω από τους νέους δημιουργείται σταδιακά μια ειδική αγορά, η οποία αφορά τα ρούχα, τη μουσική, τις κινηματογραφικές ταινίες, αλλά βεβαίως και τους χορούς. Η δεύτερη παράμετρος την οποία και πάλι επιγραμματικά θα θίξουμε, έχει να κάνει με μια ευρύτερη της μουσικής ή του χορού διαδικασία, η οποία λαμβάνει χώρα στην αμερικανική κοινωνία ήδη από τις αρχές της μεταπολεμικής περιόδου και στην οποία η νεανική κουλτούρα θα πρέπει να εγγραφεί προκειμένου να κατανοηθούν οι κοινωνικές της διαστάσεις: πρόκειται για τη σταδιακή άρση των φυλετικών διαφορών που οδήγησε όλο και περισσότερους λευ-

κούς στη γνωριμία με την κουλτούρα και τον πολιτισμό των αφροαμερικανών.

Η τρίτη παράμετρος, βεβαίως, αφορά τον ίδιο τον χορό, καθώς ως γνωστόν, τίποτε στην ιστορία δεν υπάρχει από παρθενογένεση. Η μετάβαση στη μεταπολεμική περίοδο λ.χ. συνοδεύτηκε από μια εξέλιξη που σήμερα μάλλον φαντάζει παράδοξη, δεδομένης της έκρηξης που γνωρίζουμε ότι σημειώθηκε στις κοινωνίες του δυτικού κόσμου όσον αφορά τη ζήτηση για νέους χορούς. Η εξέλιξη αυτή είχε να κάνει με την παρακμή της κυρίαρχης χορευτικής μουσικής, καθώς τα μεγάλα ball rooms συνδεδεμένα με την κυριαρχία της τζαζ μουσικής άρχισαν να εξαφανίζονται από τον χάρτη με ραγδαίο ρυθμό. Η εξέλιξη αυτή είχε να κάνει με λόγους κατά βάση οικονομικούς, όπως την επιβολή ειδικών φόρων στους χώρους διασκέδασης ή την αύξηση του κόστους εργασίας που οδήγησε πολλές σάλες να κλείσουν και ακόμη περισσότερες μπάντες swing να διαλυθούν.⁵ Την ίδια περίοδο, η μετακίνηση χιλιάδων Αμερικανών στα προάστια (Levittowns) που ξεφύτρωναν στις παρυφές των πόλεων, κατέστησε ακόμη πιο δύσκολη την επιβίωση των ball rooms που υπήρχαν στα κέντρα των αμερικανικών μεγαλουπόλεων. Έτσι λοιπόν, στα τέλη της δεκαετίας του '40 και στις αρχές της επόμενης δεκαετίας, οι χοροί που ήταν κυρίαρχοι τις προηγούμενες δεκαετίες άρχισαν να παρακμάζουν και στη θέση τους να εμφανίζονται μικρότεροι χώροι που έδιναν διέξοδο στις αναζητήσεις, ιδίως των νέων ανθρώπων, για διασκέδαση και χορό. Από τους χώρους αυτούς, τον σημαντικότερο ρόλο στη διάδοση νέων μουσικών και χορευτικών ρευμάτων φαίνεται πως έπαιξαν οι σάλες των σχολείων στις ΗΠΑ και τη Μεγάλη Βρετανία, η ύπαρξη των οποίων λειτούργησε ως προστατευτικό κέλυφος για αναρίθμητα σύνολα ροκ εντ ρολ τα χρόνια που ακολούθησαν.

Το ροκ εντ ρολ υπήρξε πράγματι η πρώτη μεγάλη νεανική μόδα. Έκανε την εμφάνισή του στις ΗΠΑ στα μέσα της δεκαετίας του '50, χρονική στιγμή όχι άσχετη με την εμφάνιση της νεολαίας στο προσκήνιο, αρκεί να θυμηθούμε πως την ίδια περίοδο ο κινηματογράφος αποτυπώνει στο πανί τα πρώτα μεγάλα ινδάλματα της νεολαίας σε παγκόσμια κλίμακα, τον Τζέιμς Ντην και τον Μάρλον Μπράντο. Ωστόσο, ως μουσική και ως χορός, το ροκ εντ ρολ σαφώς δεν υπήρξε η πρώτη «τρέλα» που έκανε θραύση. Το σάρλεστον στα χρόνια του Μεσοπολέμου, το ταγκό, το τζίτερμπαγκ, όλοι αυτοί οι χοροί και αναρίθμητοι άλλοι, τα προηγούμενα χρόνια είχαν γνωρίσει μια κάποια επιτυχία. Το στοιχείο ωστόσο που διαφοροποιούσε το ροκ εντ ρολ ήταν αφενός μεν το γεγονός ότι αποτελούσε έναν καθαρά νεανικό χορό, αφ' ετέρου δε η αίσθηση επικινδυνότητας ή παραβατικότητας με την οποία εξαρχής και συνδέθηκε. Πηγή του «ηθικού πανικού» που δημιουργούσε το ροκ εντ ρολ φαίνεται πως ήταν οι ρίζες του βαθιά στην αφροαμερικανική μουσική και κουλτούρα.

Η τελευταία για όσους λευκούς θεωρούσαν εαυτόν θεματοφύλακα της αυστηρής βικτοριανής ηθικής, ήταν σύμφυτη με τον άκρατο ερωτισμό, δεν είναι τυχαίο άλλωστε που εξαρχής το ροκ εντ ρολ πολεμήθηκε από συντηρητικούς κύκλους είτε ως αισχρή μουσικοχορευτική πρόταση είτε ως δημιούργημα του Διαβόλου, είτε (καθόλου περίεργο για τη μακαρθική Αμερική) ως προϊόν συνωμοσίας που στόχευε στην ψυχοδιανοητική και σωματική διαφθορά των νεαρών Αμερικανών.⁶

Παρά το γεγονός ότι το ροκ εντ ρολ στα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του έγινε αντιληπτό σε πλείστες ευρωπαϊκές χώρες ως μια ακόμη μουσική τρέλα που ερχόταν από τις ΗΠΑ, με αποτέλεσμα η διδασκαλία του σε χοροδιδασκαλεία να απαιτεί την εκμάθηση συγκεκριμένων βημάτων, φαίνεται πως η έκρηξη χαράς που προκάλεσε σε χιλιάδες οπαδούς του υπήρξε αλληλένδετη με μια πρωτόφαντη αίσθηση χορευτικής ελευθερίας.⁷ Το γεγονός αυτό υπήρξε συνάρτηση τόσο μιας κάποιας δυνατότητας αυτοσχεδιασμού, όσο και στοιχείων που προέρχονταν από το αφροαμερικανικό υπόβαθρο του ροκ εντ ρολ και τα οποία εξόργιζαν τους λευκούς πολέμιούς του: η κίνηση των γοφών, η εκτεταμένη κίνηση του κεφαλιού και των ώμων, οι ερωτικοί υπαινιγμοί στο άγγιγμα των χορευτών, το πέταγμα της χορεύτριας στον αέρα και το απρεπές σήκωμα της φούστας στον αέρα. Ακόμη-ακόμη, η αίσθηση απώλειας του ελέγχου που έδινε ο πρώιμος αυτοσχεδιασμός, αλλά και η έμφαση που δινόταν όχι στην επιτέλεση συγκεκριμένων βημάτων όσο στην αδιάλειπτη «ροή της ενέργειας»⁸ και στην εκτόνωση των ακραίων συναισθημάτων που δημιουργούσε ο δαιμονιώδης ρυθμός της μουσικής. Όπως χαρακτηριστικά σχολίαζε για το ροκ εντ ρολ που μόλις είχε «έρθει» ως χορευτική μόδα (το 1956) στην Αθήνα, ο Ορέστης Μακρής κουνώντας απειλητικά τα χέρια του ως εξοργισμένος πατέρας στην ταινία *Η θεία από το Σικάγο* (1957), «Ωραίος χορός! Θα ήθελα να τον χορέψω κι εγώ. Αλλά με αυτόν που τον εφεύρε. Να τον αρπάξω...»!⁹

Στις αρχές της δεκαετίας του '60, ο δρόμος για καινούριες χορευτικές τρέλες, κυρίως για όσες απευθύνονταν σε ένα ειδικό κοινό, το νεανικό, είχε ανοίξει. Το ροκ εντ ρολ είχε δείξει τον δρόμο, ωστόσο τα χρόνια εκείνα η μουσική βιομηχανία εκτιμούσε πως η επιτυχία του είχε ημερομηνία λήξεως, όπως είχε συμβεί στο πρόσφατο παρελθόν με διάφορους άλλους χορούς που είχαν συναρπάσει το κοινό για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Η αναζήτηση διεξόδου, λοιπόν, σύντομα έφερε στο προσκήνιο καινούριους χορούς, δεδομένου ότι οι συνθήκες ευνοούσαν την προώθηση νέων «προϊόντων»: όπως ο δίσκος των 45 στροφών βοήθησε τη νεανική μουσική να γιγαντωθεί, έτσι και η διάδοση της τηλεόρασης στις ΗΠΑ αποτέλεσε τη βάση για την εκτόξευση κάθε λογής καινούριας μουσικής μόδας. Το 1957, το πρόγραμμα *Philadelphia*

Bandstand μετατράπηκε σε μια τηλεοπτική εκπομπή παναμερικανικής εμβέλειας με την ονομασία *American Bandstand*,¹⁰ επιτρέποντας σε εκατομμύρια νεαρούς Αμερικανούς να μάθουν από τηλεοράσεως τα βήματα των νέων χορών. Η αποσύνδεση της διαδικασίας εκμάθησης του χορού από την υποχρέωση φοίτησης σε χοροδιδασκαλεία οδήγησε σε μια πρωτόφαντη έκρηξη νέων τάσεων. Από όλους, λοιπόν, τους χορούς που ξεπήδησαν στις αρχές της δεκαετίας του '60, οι πιο πολλοί με σκοπό να καλύψουν το κενό που φάνηκε να αφήνει η υποχώρηση του ροκ εντ ρολ, οι πιο σπουδαίοι ήταν το μάντισον (madison), το χάλι-γκάλι (hully-gully), το μασντ ποτέιτο (mashed potato) και οπωσδήποτε το τουίστ (twist).

Το μασντ ποτέιτο ήταν η μεγάλη τρέλα του 1962. Συνδέθηκε με νεανικά τραγούδια, τα οποία σήμερα θεωρείται πως ανήκουν στην παράδοση του ροκ εντ ρολ, όπως το *Mashed Potato Time* της Dee Dee Sharp (Dione LaRue), το *Mashed Potatoes* του James Brown ή το μεγάλο χιτ του 1962 με τον τίτλο *V.A.C.A.T.I.O.N.* της Connie Francis.¹¹ Ο χορός απαιτούσε καθορισμένα βήματα, το πιο χαρακτηριστικό των οποίων ήταν μία επαναλαμβανόμενη κίνηση του ποδιού του χορευτή, περίπου όπως όταν κάποιος σβήνει ένα τσιγάρο στο έδαφος. Το χάλι-γκάλι γνώρισε μεγάλη επιτυχία στις αρχές του '60, ίσως και επειδή τα βήματά του ήταν σχετικά απλά και οποιοσδήποτε μπορούσε να τα υλοποιήσει, αρκεί να ακολουθούσε τον ρυθμό. Το μάντισον εμφανίστηκε το 1957, ωστόσο μετατράπηκε σε μεγάλη μόδα και αυτό λίγα χρόνια αργότερα, για να θεωρείται σήμερα, όπως υποδεικνύει και η αναφορά του στο μιούζικαλ *Hairspray* (και στην κινηματογραφική μεταφορά του) ως ένα από τους πιο χαρακτηριστικούς νεανικούς χορούς της δεκαετίας του '60. Λιγότερο γνωστοί χοροί που μάλλον γνώρισαν επιτυχία μόνο στις ΗΠΑ, ήταν το μάνκι (monkey), χορός που έκανε αίσθηση το 1963 μέσα από τις επιτυχίες των τραγουδιών *The Monkey Time* του Major Lance και *Mickey's Monkey* των The Miracles, το βατούσι (watusi) που γνώρισε επιτυχία το 1961, το πόνι (pony) και το χιτς-χάικ (hitch hike).

Η μεγαλύτερη χορευτική επιτυχία, ωστόσο, τα χρόνια μετά την έκρηξη του ροκ εντ ρολ, ήταν το τουίστ. Το τουίστ εμφανίστηκε στις αρχές του '60 και παρά το ότι διαφημίστηκε από τις δισκογραφικές εταιρείες ως μια τομή ανάλογη με αυτή του ροκ εντ ρολ, στην ουσία υπήρξε απλώς μια παραλλαγή του.¹² Το τουίστ γνώρισε μεγάλη άνθηση περίπου για μία τριετία, αρχής γενομένης από την επιτυχία που είχε το τραγούδι *The Twist* το καλοκαίρι του 1960 με ερμηνευτή τον Τσάμπι Τσέκερ (Chubby Checker). Ο χορός αυτός έκανε αίσθηση, κυρίως γιατί απελευθέρωνε την ίδια ενέργεια που είχε οδηγήσει σε τεράστια επιτυχία το ροκ εντ ρολ την προηγούμενη δεκαετία, ίσως επειδή η αφετηρία του βρισκόταν επίσης στην αφροαμερικανική κουλτούρα. Το τουίστ, ωστόσο, πήγαινε την ελευθερία του

ροκ εντ ρολ ένα βήμα παραπέρα, καθώς σε αντίθεση με το τελευταίο ακύρωνε πλήρως την επαφή των δύο χορευτών. Στο ροκ εντ ρολ η δυνατότητα του αυτοσχεδιασμού ήταν σχετικά ελεγχόμενη, δεδομένου ότι ο χορευτής εξαρτιόταν από το ταίρι του στην επιτέλεση του χορού. Το τουίστ έσπασε το ταμπού αυτό. Σε αντίθεση με άλλους χορούς που επίσης δεν απαιτούσαν επαφή των χορευτών (το χάλι-γκάλι π.χ. όπως θυμόμαστε από την περίφημη σκηνή που το χορεύει η Αλίκη Βουγιουκλάκη με τον Αλέκο Αλεξανδράκη στην ταινία του 1964 *Η Σωφερίνα*, ήταν ένας σόλο χορός), το τουίστ συνδύαζε τη γνήσια αυθεντικότητα των συναισθημάτων που απελευθέρωνε το ροκ εντ ρολ και τον έντονο ρυθμό του τελευταίου με τη δυνατότητα του χορευτή να ορίζει τα βήματά του σε σχέση με την εσωτερική του ανάγκη για έκφραση. Όχι παράδοξα επομένως, στις ΗΠΑ το τουίστ έγινε αντιληπτό ως ένας «αισχρός» χορός, υπερβολικά σεξουαλικός και σαφώς «αντικοινωνικός». Το 1962, άγγλος δημοσιογράφος που επισκέφτηκε τη Νέα Υόρκη έγραφε τα εξής: «Δεν σοκάρομαι εύκολα, ωστόσο το τουίστ μου προκάλεσε σοκ. Νέγρικο κατά το ήμισυ, καθ' όλα τρομακτικό, [...] η ουσία του τουίστ, ο διεστραμμένος βασικός του πυρήνας είναι το γεγονός ότι το χορεύεις μόνος σου...».¹³

Το τουίστ τελικά δεν έμεινε στην επικαιρότητα περισσότερο από τρία-τέσσερα χρόνια, και καθοριστικός παράγοντας στην εξέλιξη αυτή ήταν η μεγάλη αλλαγή που έλαβε χώρα στη νεανική μουσική στα μέσα της δεκαετίας του '60. Το 1964 η μπητλομανία κατέλαβε τις ΗΠΑ¹⁴ αρχικά και ολόκληρη την υφήλιο λίγους μήνες κατόπιν, και στα επόμενα έξι χρόνια η ριζοσπαστικοποίηση της ροκ μουσικής έφερε τα πάνω κάτω στη νεανική κουλτούρα.¹⁵ Η τελευταία υπήρξε άμεσα συνδεδεμένη με τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις της εποχής, κυριότερες από τις οποίες υπήρξαν το αντιπολεμικό κίνημα, ο αγώνας για την άρση των φυλετικών διαφορών και τη βελτίωση της θέσης των αφροαμερικανών στην αμερικανική κοινωνία και η ενδυνάμωση του φεμινιστικού κινήματος. Η ύπαρξη μιας δυναμικής που έτεινε στην άρση του αυταρχισμού στις κοινωνικές σχέσεις, οδήγησε τη νεανική κουλτούρα (και όχι μόνο τη ροκ μουσική) στη ριζοσπαστικοποίηση, με πλέον μαζική έκφρασή της το κίνημα του χιπισμού.¹⁶ Ο χιπισμός έφτασε στην πλήρη ακμή του το καλοκαίρι του 1967, τα απόνερά του ωστόσο, μπορούν να εντοπιστούν στις δυτικές κοινωνίες τουλάχιστον μέχρι τις αρχές της επόμενης δεκαετίας. Οι εξελίξεις, επομένως, που υπήρξαν στον χορό μετά την αναλαμπή του τουίστ στις αρχές του '60, δεν θα πρέπει να ιδωθούν ξέχωρα από τις αξίες και τα ιδανικά που κυριάρχησαν στη νεολαία την ίδια περίοδο.

Η ροκ μουσική που αναπτύχθηκε μετά το 1965 εκφράστηκε όσον αφορά τον χορό με τη μουσική «σέηκ» (shake).¹⁷ Στο σέηκ ο χορευτής μπορούσε να χορέψει μόνος του χωρίς να έχει κάποιον παρτενέρ, καθώς η κί-

νηση του σώματος ήταν πλήρως ανεξάρτητη από συγκεκριμένα βήματα. Χορός που χαρακτηριζόταν από τον απόλυτο αυτοσχεδιασμό, το σέηκ κουβαλούσε όλα τα προτάγματα της νεανικής κουλτούρας της περιόδου: την επαναστατικότητα, την ισότητα, τον αδιάλειπτο πειραματισμό. Ο χορευτής ανέβαινε στη σκηνή παραδομένος στην ενέργεια του ρυθμού και ο χορός αποτελούσε μια «μυστηριακή διαδικασία» που εκκινούσε, όχι σπάνια, από τα ακραία συναισθήματα που δημιουργούσε η χρήση παραισθησιογόνων ουσιών.

Στο σέηκ κανόνες δεν υπήρχαν, καθώς ο χορευτής καλούταν να εκφραστεί κατά το δοκούν σύμφωνα με τα συναισθήματα και τις εσωτερικές του παρορμήσεις, υλοποιώντας έτσι επί σκηνής τη βασική αξία-απαίτηση της νεανικής κουλτούρας, την προσωπική δηλαδή πλήρωση και ικανοποίηση. Επομένως, στο σέηκ μπορούν να εντοπιστούν εμφανώς όλα τα ιδανικά του νεολαιίστικου κινήματος των σίξτις, μάλιστα για τους πλέον πολιτικοποιημένους, η ροκ μουσική και το σέηκ υπήρξαν η απόλυτη μεταφορά της πολιτικής δράσης στη σκηνή της πολιτισμικής έκφρασης και δημιουργίας: άναρχο και επαναστατικό, το σέηκ εκκινούσε από την απελευθέρωση της συνείδησης και στόχευε να συνδέσει το άτομο με την «κοσμική ενέργεια». Η απουσία κανόνων και βημάτων απηχούσε την απουσία γραφειοκρατικών δομών στις πολιτικές οργανώσεις της Νέας Αριστεράς (New Left) και ο εκδημοκρατισμός που χαρακτήρισε τους κοινωνικούς αγώνες της νεολαίας καθρεπτιζόταν στην περίφημη ρήση του θρυλικού χορογράφου Merce Cunningham, ότι «κάθε κίνηση είναι χορός».¹⁸


Η τελευταία μεγάλη τομή στους νεανικούς χορούς της δεκαετίας του '60 υπήρξε η ντίσκο. Η ντίσκο έκανε την εμφάνισή της στα μέσα της επόμενης δεκαετίας, ωστόσο θα πρέπει να θεωρηθεί απόληξη διεργασιών που γεννήθηκαν στη «μακρά» και in extenso νοούμενη, έτσι κι αλλιώς, δεκαετία του '60. Οι πρώτες μεγάλες επιτυχίες της υπήρξαν το 1974 (πρόκειται για τα τραγούδια *Rock the Boat* και *Rock you Baby*), ωστόσο η πραγματική της «έκρηξη» επήλθε τη διετία 1974-1976, όταν μόνο στις ΗΠΑ άνοιξαν περισσότερες από δέκα χιλιάδες ντισκοτέκ μέσα σε έναν χρόνο (1976).¹⁹ Χορευτικά η ντίσκο αποτελούσε μία σαφώς συντηρητική στροφή σε σχέση με ό,τι είχε επιφέρει η ροκ μουσική τα προηγούμενα χρόνια, ίσως (και) για τον λόγο αυτό αντιμετωπίστηκε εξαρχής αρνητικά και με καχυποψία,²⁰ ως μια μουσική και χορευτική εξέλιξη κατώτερης αισθητικής. Μια πρόταση που αντιστρατεύονταν την επαναστατικότητα των σίξτις και που προοιωνιζόταν μια γενικότερη κάμψη του πολιτικού και κοινωνικού ριζοσπαστισμού, που τα επόμενα χρόνια θα γινόταν εμφανής. Αν το σέηκ αποτελούσε έναν «προσωπικό» χορό, η ντίσκο έκανε και πάλι της μόδας το χορευτικό ντουέτο επαναφέροντας την επαφή ανάμεσα στους χορευτές. Η ενέργεια ήταν και πάλι ελεγχόμενη, αφού στόχος δεν ήταν η εκτό-

νωσή της και η προσωπική πλήρωση μέσα από την κίνηση και την «απελευθέρωση» του σώματος, αλλά η επιτέλεση ενός συγκεκριμένου χορευτικού που ακύρωνε τον αυτοσχεδιασμό, επαναφέροντας βήματα και κανόνες. Επιπλέον, η ντίσκο έκανε και πάλι επίκαιρο το μοντέλο του ετεροφυλόφιλου ζευγαριού και παρά το γεγονός ότι η εν γένει αισθητική της είχε πολλά δάνεια από την gay κουλτούρα που αναπτύχθηκε στα τέλη των σίξτις,²¹ έδινε πολύ μεγάλη σημασία στην παράμετρο της «αρρενωπότητας»: σε αντίθεση με το σέηκ που «απέρριπτε» τους παραδοσιακούς ρόλους του άντρα και της γυναίκας, στη ντίσκο το «macho αρσενικό» καθοδηγούσε επιδέξια το θηλυκό κάτω από τη ντισκομπάλα, υπό τους ήχους μιας ηδονιστικής μουσικής, που απενοχοποιούσε επιδιώξεις και συναισθήματα που, χωρίς δεύτερη σκέψη, τα αμέσως προηγούμενα χρόνια θα χαρακτηριζόταν «ευτελής». Αντίθετα, επιζητούσε και μάλιστα εμφατικά, το κυνήγι της στιγμιαίας ευτυχίας, αποσυνδεδεμένης πλήρως από τα προτάγματα, τις ευαισθησίες και τις ουτοπίες της προηγούμενης δεκαετίας. Υπό την έννοια αυτή, η ντίσκο ως μουσική και ως χορός σηματοδούσε το κλείσιμο ενός κύκλου, και το ξεκίνημα ενός νέου, όπου οι μεγάλες αλήθειες, οι μεγάλες αφηγήσεις της νεωτερικότητας βρίσκονταν σε άτακτη υποχώρηση, κάτι που άλλωστε σε πολιτικό επίπεδο κατέστη εμφανές ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '80 με τη συντηρητική στροφή που επέφερε ο θατσερισμός και η διακυβέρνηση Ρέηγκαν, όπως και η βαθμιαία κυριαρχία ενός τρόπου ζωής που αποθέωνε το εφήμερο, το κενό και το ρηχό και ο οποίος (θα) συνοψιζόταν σύντομα σε δύο μαγικές όσο και τραγικές λέξεις: life style.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Straw Will, «Dance Music», στο Frith Simon / Straw Will / Street John (επιμ.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέμπριτζ 2001, σ. 159-160.
- 2 Αρκεί κανείς να διαβάσει τα μυθιστορήματα της Jane Austen για να αντιληφθεί την ισχύ της υποχρέωσης αυτής στο πλαίσιο της αγγλικής αριστοκρατίας.
- 3 Straw, «Dance Music», *ό.π.*, σ. 160-161.
- 4 Είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι ένα από τα βασικά πεδία στα οποία ξεδιπλώθηκε ο αγώνας των ομοφυλοφίλων για αναγνώριση των δικαιωμάτων τους είναι ο χώρος των κλαμπ. Για το θέμα αυτό, βλ. σχετικά Paul Siegel, «A Right to Boogie Queerly. The First Amendment on the Dance Floor», στο Jane C. Desmond (επιμ.), *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on and off the Stage*, Λονδίνο 2001, σ. 267-284.
- 5 *Αυτ.*, σ. 132.
- 6 Για όλα αυτά αναλυτικά, βλ. Κώστας Κατσάπης, *Ήχοι και απόηχοι. Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς-ΕΙΕ, Αθήνα 2007.
- 7 Σε οδηγό εκμάθησης που τυπώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του '50 στην Αθήνα, διακρίνεται αυτό ακριβώς το στοιχείο, το ότι δηλαδή το ροκ εντ ρολ παρουσιάζεται ως ένας χορός, όπως το σουίνγκ ή το μπούγκι-μπούγκι, που απαιτούσαν την εκμάθηση βημάτων, ωστόσο ο χορευτής γευόταν μια παραπάνω αίσθηση

- χορευτικής ελευθερίας, βλ. σχετικά: *Ροκ εντ Ρολ. Μέθοδος άνευ διδασκάλου*, κ.κ.
- 8 Cynthia Jean Cohen Bull, «Looking at Movement as Culture. Contact Improvisation to Disco», στο Ann Dils / Ann Cooper Albright (επιμ.), *Moving History / Dancing Cultures: A Dance History Reader*, Wesleyan University Press, 2001, σ. 407.
 - 9 «Η θεία από το Σικάγο, full movie», <http://www.youtube.com/watch?v=YBtOsRj0Gn8>, τελευταία πρόσβαση: 11.04.2014. Η ωραία αυτή στιχομυθία ανάμεσα σε δυο μεσήλικες πατεράδες βρίσκεται στο 22.36 της ταινίας.
 - 10 Straw, «Dance Music», *ό.π.*, σ. 163-164.
 - 11 «The Dance Crazes of the 60s», στο http://www.the60sofficial-site.com/Dance_Crazes_of_the_60s.html, τελευταία πρόσβαση: 22.3.2014.
 - 12 Charlie Gillet, *Ο ήχος της πόλης. Η κλασική ιστορία του Rock*, Αθήνα 1994, σ. 290.
 - 13 Η αναφορά αυτή στο Cynthia Jean Cohen Bull, «Looking at Movement as Culture. Contact Improvisation to Disco», *ό.π.*, σ. 408.
 - 14 Για τη μπητλομανία, βλ. Χίλντα Παπαδημητρίου, *The Beatles. Here, There and Everywhere*, Αθήνα 2003. Για τις κοινωνικές διαστάσεις της, βλ. Κατσάπης, *Ήχοι και απόηχοι*, *ό.π.*, σ. 171- 244.
 - 15 Για την ανάδυση της αντικουλτούρας, βλ. Μάριο Μάφι, *Underground*, Αθήνα 2000.
 - 16 Για τον χιπισμό στην ελληνική βιβλιογραφία, βλ. Barry Miles, *Hip-rie. Τα παιδιά των λουλουδιών*, Αθήνα 2010.
 - 17 Θα πρέπει να διευκρινιστεί στο σημείο αυτό ότι ο όρος «σέηκ» ως προσδιοριστικός του χορού που συνδέθηκε με τη ροκ μουσική στα τέλη του '60 απαντάται κατά βάση στην Ελλάδα. Χρησιμοποιούμε στη συμβολή αυτή τον όρο, δεδομένου ότι στη διεθνή βιβλιογραφία ο χορός αυτός, με έντονα τα χαρακτηριστικά του αυτοσχεδιασμού και το αποτύπωμα της έκστασης που δημιουργούσε η ψυχεδέλεια, δεν φαίνεται να χαρακτηρίζεται από κάποιον άλλο όρο.
 - 18 *Αυτ.*
 - 19 Straw, «Dance Music», *ό.π.*, σ. 166.
 - 20 Ας θυμηθούμε στο σημείο αυτό τους ιδιαίτερα σκωπτικούς και καυστικούς στίχους του Λουκιανού Κηλαϊδόνη στο τραγούδι «Στον ρυθμό της ντίσκο» (από το δίσκο «Ψυχραιμία παιδιά!» του 1979): «Όπου και να πας θα ακούσεις ντίσκο/ είναι ο ρυθμός της εποχής/ ντίσκο στην Αλάσκα και στο Βλαδιβοστόκ/ ντίσκο και στα κράτη μέλη της ΕΟΚ!».
 - 21 Για τη διάσταση της ντίσκο ως διαύλου απελευθέρωσης των gay και την ανάπτυξή της μετά τις ταραχές του 1969 (Stonewall riots), ιδίως πριν την εμπορευματοποίησή της στα μέσα των σέβεντις, βλ. Adam Mattered, «How Disco Changed Music for Ever», *Observer*, 26.2.2012.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

Σόλωνος 133, Τ.Κ. 10677 Αθήνα
 Τηλ.: 210-3806305, 210-3821813, Fax: 210-3838173
 Email: alexpubl@alexandria-publ.gr

Κατερίνα Ροζάκου - Ελάνη Γκαρά (επιμ.)
Ελληνικά παράδοξα
Πατρωνία, Κοινωνία πολιτών και Βία
 Σειρά: Αναθεωρήσεις του πολιτικού - Τόμος Ι

ΑΝΑΘΕΩΡΗΣΕΙΣ ΤΟΥ ΠΟΛΙΤΙΚΟΥ

Κατερίνα Ροζάκου
Ελάνη Γκαρά
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

ελλη
νικά
παρά
δοξα

Πατρωνία
Κοινωνία πολιτών
και Βία

αλεξάνδρεια

Γραμμένα από ανθρωπολόγους, ιστορικούς και πολιτικούς επιστήμονες, τα κείμενα του τόμου αυτού, πραγματεύονται μια ευρεία γκάμα θεμάτων: από τη γραφειοκρατικοποίηση των πελατειακών σχέσεων και τις πολλαπλές όψεις της “κοινωνίας των πολιτών” μέχρι τη διαπραγμάτευση της σχέσης πολίτη-κράτους και από τη βεντέτα στην Κρήτη και τη βία του πολέμου στην Ελλάδα της Κατοχής και του Εμφυλίου μέχρι πρόσφατες περιπτώσεις οπτικοποιημένης βίας.

Μέσα από κριτικές επισκοπήσεις του επιστημονικού διαλόγου και της έρευνας, καθώς και μελέτες περιπτώσεων, αναδεικνύονται τόσο οι σύνθετες - και συχνά αθέατες - διαστάσεις της κοινωνίας των πολιτών όσο και οι πολιτισμικές, κοινωνικές και πολιτικές όψεις της βίας.

www.alexandria-publ.gr