

ΤΑ ΙΣΤΟΡΙΚΑ HISTORICA

Κυκλοφορούν δύο φορές τό χρόνο

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ

ΣΠΥΡΟΣ ΑΣΔΡΑΧΑΣ - ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΗΛΙΟΥ - ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ». ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΡΑΓΙΑΣ

Λεωνίδας Καλλιβρετάκης

Προβλήματα ιστορικοποίησης του Rock φαινομένου Έμπειρίες και στοχασμοί

Μιά απόπειρα ιστορικοποίησης ενός φαινομένου όπως τό rock, θέτει σοβαρά προβλήματα, τόσο εξαιτίας της χρονικής του εγγύτητας, όσο και λόγω της φύσης του καθεαυτής, δεδομένου και του γεγονότος ότι παρόμοια ζητήματα, στην Ελλάδα τουλάχιστον, δεν έχουν απασχολήσει σοβαρά τούς ιστορικούς. Ή παρούσα παρέμβαση ως μή θεωρηθεί παρά ως η κατάθεση κάποιων προκαταρκτικῶν προβληματισμῶν, ἐμποτισμένων και ὑπονομευμένων ἀπό κάποια προσωπικά βιώματα.

Ἀρχικά κρίνω σκόπιμο νά διευκρινίσουμε γιά τί πράγμα μιλάμε. Ποικίλες μυθολογικές και ἀποκρυφιστικές περιγραφές ἐπιχειροῦν νά ἐντοπίσουν συμβολικά τή γενέθλια ἡμερομηνία τοῦ φαινομένου, πού φυσικά εἶναι, ὡς συνήθως, ἀποτέλεσμα μιᾶς μακρᾶς διαδικασίας μέ πολλές διαδοχικές ἢ καί ταυτόχρονες ἐκδηλώσεις.

Ὑπό τό πρίσμα τῆς ἐσωτερικῆς γενεαλογίας τῆς μουσικῆς, τό rock εἶναι τό προϊόν τῆς συγχώνευσης δύο κυρίως ρευμάτων, ἐνός μαύρου καί ἐνός λευκοῦ.

Τό μαύρο ρεϋμα είναι ή εξέλιξη τής δυτικοαφρικανικής παραδοσιακής μουσικής, προσαρμοσμένης στίς ιδιαιτερότητες καί τίς ανάγκες τών μαύρων τής 'Αμερικής, ή όποία είχε ήδη δώσει από τόν περασμένο αιώνα τήν έκκλησιαστική μουσική τών νεοπροσήλυτων μαύρων (τό Gospel, δηλαδή τό Λόγο του Θεού), τά λεγόμενα Work Songs (τραγούδια τής δουλειάς), καθώς καί τό Blues (άπό τήν άγγλική λέξη blue, πού σημαίνει μελαγχολία ή καί κατάθλιψη· ό όρος έντοπίζεται γιά πρώτη φορά σέ παρτιτούρες του 1912). Τό μαύρο μεταναστευτικό ρεϋμα τής πρώτης πεντηκονταετίας του αιώνα μας πρός τίς πόλεις είχε όδηγήσει στή δημιουργία τής Jazz (Ragtime καί Swing) καί του λεγόμενου Urban Blues (του μπλουζ τής πόλης). Τό τελευταίο στάδιο αύτης τής πορείας ήταν ή εμφάνιση, στά τέλη τής δεκαετίας του 1940, στή Νέα 'Ορλεάνη, του λεγόμενου Rhythm 'n' Blues (ρυθμός καί μπλουζ), όπου πλην του μαύρου πυρήνα, συνυπήρχαν Γαλλικά, Λατινοαμερικανικά καί Καραϊβικά στοιχεία. Πρωτοπόρος του ρεύματος αυτού θεωρείται ό Antoine Domino, του όποιου ή πρώτη έπιτυχία ήχογραφήθηκε τό 1949, μέ τίτλο «The Fat man», προσδίδοντάς του τήν έπωνυμία Fats Domino, μέ τήν όποία καί έμεινε γνωστός.

Τό λευκό ρεϋμα προερχόταν από τό συνδυασμό τής λεγόμενης Country μουσικής, τής μουσικής δηλαδή τής λευκής υπαίθρου του Νότου καί τής Δύσης (Hillbilly), μέ στοιχεία τής φολκλορικής μουσικής τών πόλεων, όπως ήταν οι λαϊκές μπαλάντες καί τά τραγούδια τών εργατικών συνδικάτων καί τών ποικίλων κινήσεων γιά τά ανθρώπινα δικαιώματα.

Η άλληλοεπίδραση αύτών τών ρευμάτων είχε δώσει δείγματα καί νωρίτερα (οι Carter Family, λόγου χάριν, στίς δεκαετίες 1920-1930, έπαιζαν τόσο μουσική Country, όσο καί μουσική Blues)· ή δημιουργική σύνθεσή τους ώστόσο σέ κάτι καινούργιο, πού ξεπερνά τήν άπλή συμπαράταξη στοιχείων, τοποθετείται τοπικά μέν στον 'Αμερικάνικο Νότο, όπου οι δύο πληθυσμοί καί οι δύο κουλτούρες ζούν μέσα σέ μιάν βαθιά άνταγωνιστική καί ταυτοχρόνως ιδιότυπα άρμονική συνύπαρξη· «είναι τό μοναδικό μέρος σ' όλόκληρη τήν χώρα», παρατηρούσε κάποτε ό Robbie Robertson, «όπου μπορείς νά τρέχεις νύχτα σέ κάποια λεωφόρο, κι αν στήσεις αύτί, ν' άκούς μουσική»· χρονικά δέ κάπου μεταξύ τών έτών 1951 καί 1954.

Νά επισημάνουμε επίσης ότι τό rock είναι πολιτιστικό φαινόμενο μέ τή διπλή σημασία του έλληνικού όρου (culture καί civilisation): δέν είναι μόνο ένα cultural event αλλά καί ένα φαινόμενο του τεχνικού πολιτισμού, καί κατά συνέπεια μιá παραγωγική δραστηριότητα στίς συνθήκες τής βιομηχανικής έποχής.

“Ας ξεκινήσουμε από τή δισκογραφία. “Αν καί τό λανσάρισμα του γραμμοφώνου στήν αγορά άνιχνεύεται ήδη στά τέλη του περασμένου αιώνα, ως τά τέλη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου ή έπιτυχία του παραμένει περιορισμένη. Τό 1914 έληξαν οι πατέντες τών εταιρειών VICTOR TALKING MACHINE καί COLUMBIA, αφήνοντας άνοικτό τό πεδίο στήν δημιουργία δεκάδων εταιρειών. Μιά σειρά από τεχνικές βελτιώσεις, όπως ή όριστική επικράτηση του δίσκου έναντι του κυλίνδρου καί ή κατασκευή του πρώτου φορητού γραμμόφωνου (1914) έδωσαν τή δυνατότητα τής μαζικής διάδοσης του νέου μέσου ψυχαγωγίας. Η πρώτη έγγραφή τής jazz έγινε τό 1917 (αν καί από ένα λευκό group, τούς Original Dixieland Jazz Band). Τήν άνθηση

τῆς δεκαετίας τοῦ 1920, διαδέχθηκε μιά γενική κάμψη: ἀπὸ 104 ἑκατομμύρια τὸ 1927, οἱ πωλήσεις δίσκων στὶς Ἡνωμένες Πολιτεῖες ἔπεσαν στὰ 6 ἑκατομμύρια τὸ 1932, καὶ ἡ παραγωγή γραμμοφώνων ἀπὸ 987.000 στὶς 40.000. Ὅλες οἱ μικρὲς δισκογραφικὲς ἐταιρεῖες κατέρρευσαν καὶ ἀνασυγκροτήθηκε ἓνα διεθνὲς ὀλιγοπώλιο ἀπὸ τίς ἐταιρεῖες RCA, COLUMBIA, EMI καὶ DECCA. Ἡ κάμψη αὐτή, πέραν τῶν γενικῶν ἀναφορῶν στὴν οἰκονομικὴ κρίση, ἀποδίδεται ἀπὸ τοὺς εἰδικούς μελετητὲς καὶ στὴ διάδοση τοῦ ραδιοφώνου. Πιστεύτηκε τότε ἀπὸ πολλοὺς ὅτι ἦταν τὸ ὀριστικό τέλος μιᾶς περαστικῆς μόδας.

Ἡ ἀντεπίθεση τῶν ἐταιρειῶν βασίστηκε ἐκεῖνη τὴν περίοδο στὴ διάδοση στοὺς δημόσιους χώρους τοῦ jukeboxe, χάρις στὸ ὅποιο οἱ πωλήσεις τῶν δίσκων γνώρισαν αἰσθητὴ ἀνάκαμψη (30 ἑκατομμύρια τὸ 1939). Παράλληλα οἱ ἐταιρεῖες, ἀντὶ νὰ ἀρκοῦνται πλέον στὴν ἠχογράφηση γνωστῶν μουσικῶν ἀστέρων τῆς σκηνῆς, στρέφονται στὴ δημιουργία ἀκραιφνῶν «ἀστέρων τῆς ἠχογράφησης» (recording stars). Ἀντὶ νὰ ἀνταποκρίνονται ἀπλῶς στὸ ὑπάρχον μουσικὸ γοῦστο τοῦ κοινοῦ, ἐπιχειροῦν τὴ δημιουργία νέων γούστων. Ἡ ἀνάδειξη τῶν «ἀστέρων τῆς ἠχογράφησης» καὶ ἡ καλλιέργεια τῶν νέων αὐτῶν γούστων μεθοδεύεται ἀπὸ τὰ δίκτυα ἐφοδιασμοῦ τῶν juke boxes καὶ ἀπὸ τοὺς προγραμματιστὲς τῶν ραδιοφωνικῶν σταθμῶν. Ἡ ἰδιοκτησία τῶν μέσων παραγωγῆς καὶ τῶν δικτύων διάθεσης δίσκων λαϊκῆς κατανάλωσης, ἡ ἐπιρροή στὰ μέσα προώθησης (jukeboxes καὶ ραδιοφωνικούς σταθμούς) καὶ τὸ ὀργανωμένο marketing περὶ τοὺς ἐκτελεστὲς καὶ τίς ἐκτελέσεις τους, ἦταν πλέον ἐγκατεστημένα στὰ τέλη τοῦ Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ἐποχὴ κρίσιμη γιὰ τὸ ζήτημα πού μᾶς ἀπασχολεῖ ἐδῶ.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ νεώτερες τεχνικὲς ἐξελιξέις συμβάλλουν στὴν ἀλλαγὴ τοῦ σκηνικοῦ. Τὸ 1950 ἐπικρατεῖ ὀριστικά ὁ μικρὸς, εὐχρηστος καὶ ἐλαφρὸς δίσκος τῶν 45 στροφῶν. Παράλληλα γενικεύεται ἡ χρῆση τῆς μαγνητοταινίας, πού εἶχε σὲ πρώτη φάση ἀναπτυχθεῖ ἀπὸ Γερμανοὺς ἐπιστήμονες στὴ διάρκεια τοῦ πολέμου, γιὰ τίς ἀνάγκες τῶν προπαγανδιστικῶν ἐκπομπῶν. Ἡ μαγνητοταινία ἀποτελεῖ πραγματικὴ ἐπανάσταση δεδομένου ὅτι, καταρχὴν, ρίχνει αἰσθητὰ τὸ κόστος τῆς ἠχογράφησης, ἐπιτρέποντας στοὺς μικροὺς παραγωγοὺς νὰ ἐπανεμφανιστοῦν στὴν ἀγορά, χωρὶς νὰ τοὺς λύσει βέβαια τὸ πρόβλημα τῆς μαζικῆς παραγωγῆς τῶν δίσκων.

Ἐπέτρεψε ὅμως τὴ διαμόρφωση δύο ἐπιπέδων, ἐνὸς ἀποκεντρωμένου, τῶν μικρῶν ἐταιρειῶν πού λειτουργοῦσαν ὡς πόλοι ἑλξης νέων ταλέντων καὶ πειραματίζονταν μὲ μικρὸ κόστος πάνω στὰ τοπικὰ ἀκροατήρια, καὶ ἐνὸς συγκεντρωτικοῦ, τῶν μεγάλων δισκογραφικῶν ἐταιρειῶν πού δροῦσαν ὡς «ἀλιεῖς μαργαριταριῶν», ἐπιλέγοντας ἀπὸ τὴ μάζα τῆς παραγωγῆς τῶν μικρῶν τὰ ὑποσχόμενα ταλέντα. Ἡ μαγνητοταινία ὅμως, πέραν τῆς μείωσης τοῦ κόστους τῶν διαδοχικῶν προεγγραφῶν ὡς τὴν ὀριστικὴ ἐκδοχὴ τοῦ δίσκου, ἐπέτρεψε κάτι πολὺ σημαντικότερο: ἄνοιξε τὸ δρόμο στὴν παρέμβαση ἐπὶ τῆς ἠχογράφησης, μέσω τοῦ μοντάζ. Ὁδηγούμεστε ἔτσι στὴν παραγωγή, ὃχι πλέον ἀπλῶς τῆς ἠχογράφησης ἐνός «ἀληθινοῦ» μουσικοῦ γεγονότος, ἀλλὰ ἐνός διαμορφωμένου κατὰ βούλησιν ἡχητικοῦ προϊόντος, μὲ διορθώσεις, προσθαφαίρεσεις στοιχείων, μίξη, παρεμβολὴ ἐμφῆ κτλ.

Οἱ μεταγενέστερες τεχνικὲς ἐξελιξέις προστέθηκαν στὶς προηγούμενες, διαμορφώνοντας τὸ πλαίσιο γέννησης καὶ ἀνάπτυξης τοῦ rock φαινομένου. Πράγματι

Λεωνίδας Φ. Καλλιβρετάκης

τό rock είναι αδιανόητο χωρίς τὰ ἀκουστικά καί, κατόπιν, τὰ ὀπτικοακουστικά μέσα πού διαδίδουν μέ ἀστραπιαία ταχύτητα τίς νέες ἐπιτυχίες ὡς τὰ πέρατα τῆς οἰκουμένης· εἶναι αδιανόητο χωρίς τή φτηνή ἀναπαραγωγή ἑκατομμυρίων δίσκων. Ἰδιαίτερα σημαντικός ὑπῆρξε ὁ ρόλος τῶν μικρῶν δισκογραφικῶν ἐταιρειῶν πού λειτούργησαν ὡς χώροι ζύμωσης, ὅπως ἡ περίφημη SUN στό Memphis πού ὄχι μόνον ἀνέδειξε τόν Perkins, τόν Lewis καί τόν ἴδιο τόν Presley (ὡς τήν ἀγορά τοῦ συμβολαίου του ἀπό τήν RCA) ἀλλά καί πιστώθηκε μέ τήν ὀριστική διαμόρφωση τοῦ ἤχου πού ἐμελλε νά ὀνομαστεῖ rock and roll (στό ἐξῆς r' n' r').

Παράλληλος στάθηκε ὁ ρόλος τῶν ἀπειράριθμων τοπικῶν ιδιωτικῶν ραδιοσταθμῶν πού περνοῦσαν τόν νέο ἤχο ἀπό τό τέστ τοῦ κοινοῦ. Οἱ σταθμοί αὐτοί ἐξέπεμπαν νομίμως στήν Ἀμερική ἐνῶ στίς περισσότερες ἄλλες χώρες ἦταν «πειρατικοί», προσθέτοντας στίς ἐκπομπές τους τή γοητεία τοῦ ἐρασιτεχνισμοῦ καί τῆς παρανομίας. Στήν Ἑλλάδα, τουλάχιστον ἀπό τίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '60, δεκάδες ραδιοερασιτέχνες, συνήθως μαθητές τεχνικῶν σχολῶν, ἐξέπεμπαν δημοφιλή προγράμματα ὑπό συνθηκῆς ἀστυνομικῆς καταδίωξης.

Ἀπό τή δεκαετία τοῦ 1930 κάποιοι μουσικοί τῆς jazz προσπαθοῦσαν νά ἐνσωματώσουν ἓνα μικρόφωνο πάνω στίς κιθάρες τους. Ἡ πρώτη ὅμως ἠλεκτρική κιθάρα, ἡ περίφημη Fender Telecaster, κατασκευάστηκε τό 1951 στήν Ἀμερική ἀπό ἓναν ραδιοτεχνίτη, γιά νά ἀκολουθήσουν τό 1952 ἡ Gibson καί τό 1954 ἡ Fender Stratocaster. Τό ὄργανο τοῦ ἐγκλήματος εἶχε ἐφευρεθεῖ. Γιατί τό rock εἶναι ἐπίσης αδιανόητο χωρίς τό βίσμα τοῦ ἐνισχυτῆ, στή συνέχεια χωρίς τό synthesizer, καί σήμερα χωρίς τόν ἠλεκτρονικό ὑπολογιστή. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Φίλιππος Δρακονταειδῆς, οἱ Pink Floyd, δηλαδή 3 τραγουδιστές, ὑποστηρίζονται στίς συναυλίες τους ἀπό 85 τεχνικούς. Τό rock δέν θά ἦταν αὐτό πού εἶναι χωρίς τὰ ὑπερμεγάρφωνα πού δονοῦν τούς ἀκροατές του καί τούς θεατές του. «Πῆγα στή συναυλία τοῦ Al Green», σημειώνει ὁ μουσικοκριτικός Simon Frith στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '80: «Κάποια στιγμή» ὁ τραγουδιστής «ἐγκατέλειψε τό πάλκο καί τό μικρόφωνό του καί διέσχισε τό κοινό, ἐξακολουθώντας νά τραγουδᾷ. Καθώς περνοῦσε πλάι μου, συνειδητοποίησα ὅτι ἦταν ἡ πρώτη φορά, στά 30 χρόνια φανατικῆς παρακολούθησης pop μουσικῆς, πού ἄκουγα τή φυσική φωνή ἐνός star».

Θά ἔπρεπε τέλος νά σημειώσουμε ὅτι τό r' n' r' βρίσκει ἔδαφος νά ἀναπτυχθεῖ μέσα στή μεταπολεμική δημογραφική συγκυρία. Τό παγκόσμιο μεταπολεμικό baby boom ὁδηγεῖ σέ ἓνα «teenager boom» στή δεκαετία τοῦ 1950 καί σέ ἓνα «νεανικό boom» στή δεκαετία τοῦ 1960, δημιουργώντας τό κοινό τῶν διαδοχικῶν φάσεων ὠρίμανσης τοῦ r' n' r'. Πράγματι, ἓνα ἀπό τὰ ριζοσπαστικότερα χαρακτηριστικά τοῦ r' n' r', τόσο ἀπό πολιτιστική ὅσο καί ἀπό οἰκονομική ἄποψη, ἐγκεῖται στό ὅτι ἀπευθύνεται στούς νέους. Γιά πρώτη φορά ὑπάρχει ἓνα ξεχωριστό νεανικό κοινό πού ἔχει τή δική του μουσική. Στή διάρκεια τῆς δεκαετίας τοῦ '50 ἡ παραγωγή ἀνακαλύπτει τούς teenagers ὡς καταναλωτική δύναμη, ὄχι μόνο σέ ὅ,τι ἀφορᾷ τή μουσική, ἀλλά καί ὅλα τὰ συμπαρομαρτούμενα: εἰδικά ρούχα, εἰδική τροφή κ.ο.κ.

Τό rock πέρασε διάφορες φάσεις, ἀπό τίς ὁποῖες οἱ τρεῖς πρῶτες —χονδρικῶς ἀπό τό 1950 ὡς τό 1970— θά μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ.

Προβλήματα ιστορικοποίησης του Rock

Η πρώτη έκτυλίσσεται στη διάρκεια της δεκαετίας του '50, και τό πεδίο ανάπτυξης παρέμεινε η Αμερική. Πρόκειται κυρίως γιά τό εξαιρετικά ρυθμικό rock που όλοι έχουμε στό μυαλό, αυτό που έπονομάστηκε rockabilly, και τό όποιο άντιστοιχεί στόν όμώνυμο φιγουράτο χορό, τό κατεξοχήν r' n' r'. Η επίδραση τών άμέσων προγόνων του, τής λευκής country και του μαύρου rhythm' n' blues είναι έμφανέστατη. Έκρινα σκόπιμο στό σημείο αυτό νά παραθέσω μιά πολύ πρώιμη άπόπειρα μουσικολογικής περιγραφής του νέου ήχου άπό έναν Εύρωπαίο παρατηρητή, τόν Boris Vian, τό 1956: «Τό Blues διαθέτει μιά άρμονική δωδεκάμετρη φόρμουλα, πάνω στην όποία στηρίζονται έκατοντάδες μουσικών θεμάτων και άυτοσχεδιασμών. Ό ιδιαίτερος χαρακτήρας του rock' n' roll συνίσταται σέ μιά νέα συστηματοποίηση τής ένορχήστρωσης κατά τήν όποία:

1ο. Τά κρουστά βαστούν ένα δίρυθμο (two-beat) tempo, τονίζοντας τόν 2ο και τόν 4ο χρόνο.

2ο. Τό μπάσο παίζει σέ στύλ boogie-woogie, που χαρακτηρίζεται άπό τήν άκολουθία 1/8 παρεστιγμένο - 2/8 (croche pointue - double croche), χτυπώντας τίς χορδές πάνω στό μπράτσο του όργάνου.

3ο. Συχνά συμμετέχει ένα σαξόφωνο-τενόρος, που κινείται σέ μιά μικρή γκάμα άπό νότες, οι όποιες παίζονται μέ τή μεγαλύτερη δυνατή ένταση.

4ο. Τό μελωδικό θέμα περιορίζεται συνήθως σέ μιά ρυθμική φόρμουλα δύο ή τεσσάρων μέτρων που έπαναλαμβάνεται, προσαρμοσμένη στίς άρμονίες του blues: μιά χορωδία συχνά άποκρίνεται στόν σολίστα.

5ο. Σέ ό,τι άφορά τούς στίχους, έχουν συνήθως στά άγγλικά μιά διφορούμενη σεξουαλική σημασία».

Μιά συνοπτικότερη αλλά όχι πολύ διαφορετική περιγραφή δίνει ό Αμερικάνος μουσικοκριτικός Greil Marcus: «Τό rockabilly ήταν γρήγορη κι έπιθετική μουσική: άπλά, κοφτά τύμπανα, διαπεραστικές φράσεις τής κιθάρας, άγριο country πιάνο σέ στύλ Boogie».

Όπως σημειώσαμε ήδη, η έμφάνισή του τοποθετείται στην πρώτη τετραετία τής δεκαετίας του 1950 (ένas άπό τούς τόσους προβληθέντες ως «πρώτους δίσκους r' n' r'», τό «Rocket 88» του Jackie Brenston ήχογραφήθηκε τό 1951 άπό τόν Sam Philips), μέ κυριότερους διεκδικητές τής μυθικής πατρότητας, έν έτει 1954, τόσο τόν Bill Haley μέ τούς Κομήτες του (μέ τό τραγούδι «Rock Around The Clock»), όσο και τόν ίδιο τόν Elvis Presley («That's All Right Mama»). Αλλά και ό τραγουδιστής τής Country Pat Boone έπιχείρησε άνεξάρτητα, τήν ίδια χρονιά, λευκές άποδόσεις του μαύρου Blues, γεγονός που δείχνει ότι τό πράγμα είχε ώριμάσει και βρισκόταν στόν άέρα.

Στή γένεση τής φάσης αύτης, και άσχετα άπό τήν προαναφερθείσα μυθολογία, ό ρόλος του Elvis Presley ήταν καθοριστικός. Στό διάστημα μεταξύ Αύγούστου 1954 και Αύγούστου 1955, κυκλοφόρησαν στό Memphis δέκα τραγούδια του. Τά μισά άπό αυτά είχαν τή ρίζα τους στή λευκή Country, και τά υπόλοιπα στό μαύρο Blues, όμως όλα διέθεταν στοιχεία που τά ξεχώριζαν άπό τίς προηγούμενες έκτελέσεις. Γιατί πρέπει νά πούμε ότι τά περισσότερα άπό τά πρώτα τραγούδια r' n' r' δέν άποτελούν πρωτότυπες συνθέσεις αλλά διασκευές προηγούμενων, τόσο τής δεκαετίας του

Λεωνίδας Φ. Καλλιβερέτακης

1940, αλλά και παλαιότερων, μαύρων κυρίως, συνθέσεων. Τό πρώτο, λόγου χάριν, κομμάτι του Elvis «That's All Right Mama», ήταν μία σύνθεση του μαύρου μπλουζίστα Arthur Crudup, της προηγούμενης δεκαετίας, στο οποίο όμως ο Elvis άλλαξε τόσο την ενορχήστρωση όσο και όρισμένους από τους στίχους.

Τά πρώτα rock τραγούδια προκάλεσαν σύγχυση στους κριτικούς, πού δεν ήξεραν πού νά τά κατατάξουν: άλλοι τά ταξινομούσαν στίς λίστες των έπιτυχιών Blues, και άλλοι σέ εκείνες της Country. 'Ο νέος ήχος χαρακτηρίστηκε από όρισμένους ως «πηδηχτό Blues». 'Ο Elvis την μία μέρα έπονομαζόταν Hillbilly Cat, ενώ την έπομένη δημιουργούσε υπόνοιες ότι είναι μαύρος: «Έγραψα ένα δίσκο πού όταν κυκλοφόρησε άρεσε», αναφέρει κάπου ο ίδιος, «αλλά πολλοί στην πόλη άναρωτιώνταν: "Λές νά είναι; Λές νά είναι;" και έγώ έλεγα: "Μήπως είναι; μήπως είναι;". Σέ δύο από τά πρώτα του films, τό 1957, ο Presley μνημονεύει τίς δύο βασικές πηγές του μουσικού του ύφους: στο μέν *Jailhouse Rock*, διδάσκεται κιθάρα στή φυλακή από έναν παλιό μουσικό της Country, γιά νά τόν ξεπεράσει στή συνέχεια· στο δεύτερο, μέ τόν συμβολικό τίτλο *King Creole* (Μιγάς Βασιλιάς), πού ξεκινά μέ ένα καταπληκτικό παραδοσιακό μαύρο Blues, κάνει καριέρα στά Cabarets της Νέας Όρλεάνης.

Ός πρός τά συναισθήματα πού γεννούσε αυτό τό πρώιμο rock, θά παραπέμψουμε στίς έντυπώσεις ενός μουσικοκριτικού από την έκτέλεση του «Miikcow Blues Boogie», τόν Ιανουάριο του 1955: «'Ο Elvis σπηρευνίζει την κιθάρα του, τραγουδάει μέ τρελά άνεβοκατεβάσματα. Σέ δυόμισι λεπτά ο άκροατής του περνά απ' τό θυμό, την άπώλεια, τόν τρόπο, τή μελαγχολία, τή βία, την πρόκληση, τή μοιρολατρία, την άπειλή, την εύχαρίστηση, την έλευθερία και τή μετάνοια».

Προσεγγίζοντας τώρα τό λεπτό ζήτημα της κοινωνικής, ή και πολιτικής διάστασης του φαινομένου, πρέπει νά σημειώσουμε ότι, στην πρώτη αυτή φάση, ο σοβαρότερος πολιτικός αντίκτυπος προέρχεται από τή διαπίστωση ότι οι λευκοί rockers νομιμοποιούν τή μαύρη μουσική και την μπάζουν στά άνύποπτα λευκά νοικοκυριά. Πολλές ρατσιστικές ή κρυπορατσιστικές όργανώσεις άντιδρούν, καταγγέλοντας αυτόν τόν «κίνδυνο», ενώ άρκετοί ραδιοσταθμοί του Νότου σαμποτάρουν τούς δίσκους των «δούρειων αυτών ίππων».

Κατά τά άλλα, ή άμφισβήτηση δεν ξεπερνούσε τή λεγόμενη σύγκρουση των γενεών, την προκλητική ρήξη μέ ήθικές κυρίως άξίες, μία έπιθετική ρομαντική άλητεία, τόν λεγόμενο τεντυ-μποισμό. 'Ο τεντυμποισμός έντάσσεται στο εύρύτερο φαινόμενο των «όργισμένων νιάτων» της δεκαετίας του '50, πού έκφράστηκε γλαφυρά και από μία σειρά κινηματογραφικών και θεατρικών έργων της περιόδου, όπως ο *Ατίθασος* του Laslo Benedec (1954), ο *Έπαναστάτης χωρίς αίτία* του Nicolas Ray (1955), ή *Ζούγκλα του μαυροπίνακα* του Richard Brooks (1955), τά *Όργισμένα νιάτα* του John Osborn (1956) κ.ά· πρόκειται γιά έργα πού συνδέονται, έμμεσα ή άμεσα, μέ την εμφάνιση του r' n' r' και τά όποια, όπως θά δούμε στή συνέχεια, διαδραμάτισαν μέ τή σειρά τους άξιοσημείωτο ρόλο, ως έρεθίσματα των νεανικών συνειδήσεων.

Επιστρέφοντας στην μελέτη του φαινομένου καθεαυτού, νά παρατηρήσουμε ότι οι στίχοι των τραγουδιών rock, κατά κύριο λόγο έρωτικοί, ήσαν προκλητικότεροι των προηγούμενων, όχι μόνο ως προς τό περιεχόμενο, αλλά κυρίως ως προς την έκφορά τους. Όπως παρατηρεί ο G. Marcus «Τό rockabilly καθόρισε την πιό σημαντική εικόνα του r' n' r': τόν σεξουαλικό μισότρελο ανόητο που έστεκε στη σκηνή καί έβγαζε τά λυσσακά του στό τραγούδι». Νά σημειώσουμε ότι, ένω στίς πρώτες τηλεοπτικές του εμφάνισεις ο Presley έμφανιζόταν σέ όλόσωμο πλάνο νά χορεύει καί νά τραγουδάει έν συνεχεία (1957) κινηματογραφείται από τή μέση καί άπάνω, γιατί ή κίνηση των γοφών του κρίνεται άκατάλληλη γιά τά τηλεοπτικά σόου (Edd Sullivan Show).

Σημαιολογικά άλλωστε, ό όρος rock στά άγγλικά σημαίνει λίκνισμα (καί ως ρήμα λικνίζομαι), κίνηση μπρός-πίσω, όπως στην περίπτωση της κουνιστής πολυθρόνας, της βρεφικής κούνιας ή του ξύλινου αλόγου. Ό όρος roll, πού σχεδόν άμέσως συνδέθηκε μέ τόν πρώτο στην έπωνυμία rock and roll σημαίνει περιστροφή (καί ως ρήμα περιστρέφω καί περιστρέφομαι), κύλισμα (κυλιέμαι) όπως στην περίπτωση μιάς πέτρας, αλλά καί ταλαντεύομαι. Η έκφραση r' n' r', μέ τίς κινήσεις πού συνδυάζει, ύποκρύπτει στά άγγλικά έντονο έρωτικό ύπονοούμενο.

Ό ήθικός αντίκτυπος, πραγματικός ή φαντασιακός, περιγράφεται γλαφυρά μέ τό κοινότυπο εύφυσολόγημα, σύμφωνα μέ τό όποιο «ή μισή Άμερικανική νεολαία της δεκαετίας του '50 έχασε την παρθενία της στό πίσω κάθισμα κάποιου άνοιχτού αυτοκινήτου, ένω τό ραδιόφωνο στά μεσαία έπαιζε τό "Goodnight, well it's time to go" των Spaniels».

Στό γαλλικό Λεξικό των Άμερικανισμών Etienne Deak, έκδοσης 1957, περιλαμβάνεται μιά από τίς προωιμότερες καθεστηκυίες άποτιμήσεις του rock φαινομένου πού είχε μόλις κλείσει τά δυό του χρόνια. Έκεϊ τό r' n' r' όρίζεται ως ή «ύπερμοντέρνα διαβολική μουσική πού ξετρελαίνει», συνοδευόμενη από «άγριο χορό πού φοβίζει καί πού είναι σέ θέση νά προκαλέσει άληθινή ύστερία μεταξύ των άνήλικων χορευτών, οί όποιοι καταλήγουν συχνά σέ βανδαλισμούς». Ός rock n' roller όρίζεται «ό φρενιτώδης νέος συνεπαρμένος από τό μυστικισμό του r' n' r', προσβεβλημένος από τή μανία της ζωής».

Ένας από τούς σημαντικούς, άν καί λησμονημένους, μουσικούς εκείνης της περιόδου, ό W. J. Cash, σημειώνει χαρακτηριστικά: «Νά κατεβαίνεις στό κέντρο τά Σαββατόβραδα, νά σουλατσάρεις στό πλήθος, νά χαζεύεις τούς καλοντυμένους καί τίς κουρσάρες, νά πίνεις καί κάνα ποτό, νά μεθάς ίσως, νά γελάς μέ τίς περαστικές καί άν έχεις αυτοκίνητο νά τίς διπλωρώνεις. Νά μπλέκεις σέ καυγάδες άκόμα καί μέ μπάτσους καί νά καταλήγεις κάποτε βλαστημώντας καί άλαλάζοντας στη φυλακή» ... «Ξαλαφρωμένοι από τόν ένκνευρισμό καί τίς πιέσεις ξαναγυρνούσαν στην καθημερινή τους δουλειά μέ άπάθεια, ξανά έξημερωμένοι». «Καί έχει δίκιο», παρατηρεί ό Greil Marcus: «Αυτά τά Σαββατόβραδα σέ βοηθοῦσαν ν' άντέξεις πολλές έργάσιμες μέρες. Δέν ήταν καμιά επανάσταση κι άς "στραπατσάρωνταν" άμέτρητοι άστυνομικοί προσπαθώντας τά Σαββατόβραδα νά κρατήσουν την τάξη».

Έντούτοις, έστω κι άν δέν ήταν επανάσταση, ή δυναμική πού άναπτυσσόταν άρχισε νά ξεπερνά τά όρια άνοχής, καί ή «σιωπηλή πλειοψηφία» επιτέλους κινητο-

Λεωνίδας Φ. Καλλιβετάκης

ποιείται. Τό ρ' η' ρ' μπαίνει σέ καραντίνα στην 'Αμερική. Έκατοντάδες δίσκοι σπάζονται έπιδεικτικά καί τελετουργικά σέ ραδιοφωνικές καί τηλεοπτικές έκπομπές, ή έξουσία έπεμβαίνει μέ όλα τά μέσα πού διαθέτει γιά νά ανακόψει ή νά αναπροσανατολίσει τό ρεύμα, μουσικοί καί παραγωγοί στριμώχνονται κατηγορούμενοι γιά ήθικά σκάνδαλα, ένω οι εταιρείες προωθοῦν μιά νέα γενιά λευκῶν πεντακάθαρων, άπονευρωμένων καί άποστειρωμένων έκτελεστῶν. «Οί Teddy boys», ὅπως σημειώνει χαρακτηριστικά ὁ Ray Gosling, «εὐπρεπίζονται σέ Teenagers». «Κοίταξα μιά μέρα τίς λίστες έπιτυχιῶν» αναφέρει μέ πικρή ειρωνία ὁ Jelly Lee Lewis, «καί βλέπω έναν Bobbie έδῶ, έναν Bobbie εκεί κι έναν Bobbie παρακάτω. Εἶχαν γεμίσει από Bobbies όλες οι πρώτες θέσεις».

Ἡ μοίρα τέλος παίζει καί αὐτή τό ρόλο της. Δεδομένου ὅτι τό rock άρέσκεται στους συμβολισμούς, νά ποῦμε ὅτι ή στράτευση τοῦ Presley (1958), ή έπαγγελματική άπομόνωση τοῦ Jerry Lee Lewis λόγω τοῦ γάμου του μέ τήν ανήλικη ξαδέλφη του (έπίσης τό 1958), ὁ θάνατος σέ άεροπορικό δυστύχημα τῶν Buddy Holly, Big Bopper καί Ritchie Valens (1959), ή παραπομπή στη δικαιοσύνη τοῦ Chuck Berry καί τῶν Platters γιά ανήθικες πράξεις (έπίσης τό 1959), ὁ θάνατος τοῦ Eddie Cochran καί ὁ βαρὺς τραυματισμός τοῦ Gene Vincent σέ αυτοκινητιστικό δυστύχημα (1960) —παρατηρεῖ κανείς ὅτι καί τά μοιραῖα γεγονότα συνδέονται μέ ένα ξέφρενο ρυθμό ζωής— σημαδεύουν τό λυκόφως αὐτῆς τῆς εποχῆς.

Στήν Ἑλλάδα τό ρ' η' ρ', σύμφωνα μέ όλες τίς μαρτυρίες, άκούστηκε πολύ νωρίς, κυρίως μέσα από τίς προβολές τῶν σχετικῶν άμερικάνικων ταινιῶν, αλλά καί μέσα από τίς έκπομπές τοῦ άμερικάνικου ραδιοφωνικοῦ σταθμοῦ. Ὁ Τάσος Φαληρέας αναφέρει ὅτι ή πρώτη δημόσια έκτέλεση πραγματοποιήθηκε ἤδη τό 1955, από τήν μπάντα τοῦ βου Στόλου στό Ζάππειο. Ἡ πρώτη ρητή κινηματογραφική αναφορά σέ αὐτό, αλλά μέ ένα τρόπο πού ὑποδηλώνει ὅτι ἦταν ἤδη γνωστό, έντοπίστηκε από τήν Ἰφιγένεια Κολλάρου στό έργο *Ἡ θεία από τό Σικάγο* τοῦ Ἀλέκου Σακελλάριου (1957), ὅπου ή Γεωργία Βασιλειάδου άντικαθιστᾷ τό πιάνο μέ «ένα pick-up πού έφερε από τό Σικάγο» καί χορεύει μαζί μέ τίς άνηψιές της, ὑπό τό άποδοκιμαστικό βλέμμα τοῦ Ὁρέστη Μακρῆ, ὁ ὁποῖος δηλώνει: «Τώρα μάλιστα. Τώρα πιά πού μάθαμε καί τό rock and roll, θά κάνουνε οὐρά οι γαμπροί ποιός θά τίς πρωτοπάρει». Καί πράγματι, ὁ πρῶτος ὑποψήφιος γαμπρός —πολιτικός μηχανικός— αναγνωρίζει τή σχετική μουσική από τό pick-up καί αναφωνεῖ έκπληκτος «rock!», ένω στη σχετική έρώτηση ἂν τοῦ άρέσει άπαντά «πῶς» καί ἂν τό χορεύει «έ, λιγάκι». Εἶναι προφανές ὅτι άκόμη πρόκειται άπλῶς γιά ἄλλον ένα ξενόφερτο ρυθμό, ή υιοθέτηση τοῦ ὁποῖου ὑπογραμμίζει τό μοντέρνο προφίλ ενός νέου χωρίς περαιτέρω προεκτάσεις, ἂν καί ὑποβόσκει ή άποδοκιμασία τοῦ συντηρητικότερου πατέρα πρὸς τίς «έξαλλοσύνες».

Τά πράγματα αλλάζουν κάπως στά άμέσως έπόμενα χρόνια, όταν κάνουν τήν έμφάνισή τους, σέ περιορισμένη κλίμακα, μικροσυμμορίες ροκάδων τεντυμπόηδων, μέ πρακτικό άποτέλεσμα τίς κλοπές αυτοκινήτων καί τά πολυσυζητημένα «γιαουρτώματα» κυρίως εκπαιδευτικῶν, αλλά καί γυναικῶν, πού άποτέλεσαν καί τό κύριο άντικείμενο τοῦ περίφημου νόμου 4000 τοῦ 1959 περί τεντυμποῖσμοῦ ἢ, άκριβέ-

στερα, «περί καταστολής αξιοποιώνων πράξεων», οι οποίες μαρτυρούν «ιδιάζουσας θρασύτητας» και «προκλητικότητα έναντι της κοινωνίας».

Ής μου έπιτραπεΐ στό σημείο αυτό νά έπιμείνω λίγο παραπάνω, δεδομένου ότι, παρά τή φήμη του, λίγα πράγματα είναι εύρέως γνωστά γιά τόν νόμο αυτό. Τό σχετικό νομοσχέδιο εισήχθη στό θερινό τμήμα τής Βουλής τό 1959 —άκριβέστερα στην Ειδική Έπιτροπή, όπως όνομαζόταν τότε— από τόν Ύπουργό Δικαιοσύνης τής κυβέρνησης Καραμανλή, Κωνσταντίνο Καλλία, και ψηφίστηκε ούσιαστικά μέ συνοπτικές διαδικασίες ως Νομοθετικό Διάταγμα και όχι ως συνήθης Νόμος, σέ μία συνεδρίαση (τής 1ης Οκτωβρίου 1959), τέθηκε δέ σέ ισχύ μέ τή δημοσίευσή του τριάντα μέρες αργότερα στην Έφημερίδα τής Κυβερνήσεως (Φ.Ε.Κ. 233 Α, 31 Οκτωβρίου 1959).

Τό νομοσχέδιο άναφερόταν σέ μία σειρά αξιοποιώνων πράξεων, όπως ή σωματική βλάβη ή κάκωση, ή λόγω και έργω έξύβριση —τά πειράγματα δηλαδή και τά γιαουρτώματα— ή φθορά ξένης ιδιοκτησίας και ή άφαίρεση ξένου μεταφορικού μέσου «έπί σκοπώ όπως ποιήσεται χρήσιν αυτού επί βραχυτάτω χρονικώ διαστήματι» —πού φωτογραφίζει τήν κλοπή αυτοκινήτων γιά μία βραδυά πού συνήθιζαν κάποιες νεανικές παρέες. Οι πράξεις αυτές προβλέπονταν ήδη και τιμωρούνταν από τόν ύπάρχοντα Ποινικό Κώδικα του 1950 (άρθρα 308, 309, 315, 361, 368, 374α, 381, 383 και 384), αλλά τό νέο νομοσχέδιο προσέθετε τήν παράμετρο κατά τήν όποία «ως έκ του τρόπου, του χρόνου και των έν γένει περιστάσεων» προέκυπτε κατά τήν τέλεσή τους «ιδιάζουσα θρασύτης και προκλητικότης έναντι τής κοινωνίας». Στην περίπτωση αυτή τό νομοσχέδιο εισήγε αύξηση των προβλεπομένων κατωτέρων ποινών —μέχρις διπλασιασμού— άφαιρώντας τό δικαίωμα άναστολής και έξαγοράς τους· έπιπλέον δέ, όχι άπλως καθιστούσε άυτεπάγγελτη τή δίωξη άδικημάτων, πού ως τότε διώκονταν μόνον κατόπιν μηνύσεως του παθόντος, αλλά και καταργούσε τό προβλεπόμενο δικαίωμα έξάλειψης του άξιόποινου μέσω τής άποκατάστασης τής ζημιās και τής ίκανοποίησης του ζημιωθέντος. Οι διατάξεις αυτές έδιναν στό νομοσχέδιο αυτό τό χαρακτήρα νομοθετήματος έκτάκτων μέτρων, πού θά εφαρμόζονταν κατά παιδιών από τής ηλικίας των 15 έτών και άνω.

Είναι άξιοπρόσεκτο ότι, παρά τίς άρχικές αντίρρήσεις, τό νομοσχέδιο ψηφίστηκε από τό σύνολο των πολιτικών δυνάμεων, τόσο δηλαδή από τήν κυβερνητική πλειοψηφία όσο και από τήν άξιωματική αντιπολίτευση —πού ήταν τότε, θυμίζουμε, ή ΕΔΑ— και φυσικά από τήν παράταξη του Κέντρου. Οι μόνες ούσιαστικές διαφωνίες άφορούσαν άφενός στό σαφέστερο όρισμό του «πότε ή πράξις φέρει τόν χαρακτήρα του τεντυμπούσμου», και προέκυπταν από τό φόβο μήπως «τό οίονδήποτε άστυνομικόν όργανον» χαρακτηρίζει άυθαιρέτως τήν διωκόμενη πράξη, μέ κίνδυνο, κατά τήν ρήση βουλευτου τής Άριστεράς, «και ήμεις άκόμη νά δικασθώμεν ως τεντυμπούδες» —διαφωνίες πού διασκεδάστηκαν από έρμηνευτική δήλωση του Ύπουργου· άφετέρου δέ μέ τήν κατάργηση του δικαιώματος άναστολής και έξαγοράς, πού αντιπροτάθηκε νά ισχύει μόνον σέ περίπτωση ύποτροπής, χωρίς έντούτοις νά γίνει δεκτό.

Κατά τή διάρκεια τής παραπάνω κοινοβουλευτικής συζήτησης, άκούστηκαν πολλά ένδιαφέροντα περί «εύτραφών τεντυμπούδων» πού ανήκουν σέ όρισμένη κοινω-

νική τάξη, περί «πληγής, ή όποία υπάρχει εις όλον τόν κόσμον καί ήρχισε νά αναφαίνεται καί εις τήν Έλλάδα», περί «όργανωμένου τεντυμπούσμου» μέ άγραφους νόμους κτλ.

Στήν περίοδο πού άκολουθεϊ, ό τεντυμποϊσμός καί τό συνδεόμενο μέ αυτόν r' n' r' άποτέλεσαν τόν σατιρικό αλλά καί ήθικολογικό στόχο μιās σειρās κινηματογραφικών ταινιών, κυρίως του Γιάννη Δαλιανίδη, όπως ό *Κατήφορος* (1961), ό *Νόμος 4000* (1962), *Κάτι νά καίη* (1963), *Τέντυ Μπού άγάπη μου* (1965), *Παράνομοι πόθοι* (1966) —ή τελευταία του Παύλου Τάσιου— κ.ά. Τό φαινόμενο παρέμενε στό έπίπεδο μιās νεανικής μόδας, πού έπαιρνε όμως καί έδω όλοένα καί περισσότερο ένθουσιώδεις μορφές, ένω έκαναν τήν έμφάνισή τους καί τά πρώτα τοπικά συγκροτήματα, μέ σημαντικότερο εκείνο τών Φόρμινξ (1964) τό όποιο, πέραν τών δίσκων, άφησε καί κινηματογραφικό ίχνος (*Περιπέτειες μέ τούς Φόρμινξ* του Κώστα Λύχναρά τό 1965), καί άπετέλεσε τήν άφετηρία σταδιοδρομιών πού συνεχίζονται ως σήμερα.

Έπιστρέφοντας στή διεθνή σκηνή νά θυμίσουμε πώς τό rock, στριμωγμένο καί διαβρωμένο στήν άμερικάνικη κοιτίδα του, διαβαίνει τόν Άτλαντικό καί μπαίνει στή δεύτερη, τή βρετανική του φάση (1962-1967). Είναι άξιοπρόσεκτο τό γεγονός ότι ή άνανέωση του rock συντελεϊται στή μακρινή Βρετανία όπου, ήδη κατά τή διάρκεια τής δεκαετίας του '50, έχει κάνει αισθητή τήν παρουσία της μιά πολυάριθμη καί ιδιαίτερα ζωηρή νεανική κοινότητα. Άς μή λησμονούμε ότι τόσο τό φαινόμενο του τεντυμποϊσμού όσο καί ό ίδιος ό όρος είναι άγγλικής καί όχι άμερικανικής προέλευσης. Οι Teddy Boys έκαναν τήν έμφάνισή τους στή Βρετανία περί τό 1953-1954, προτού δηλαδή τό r' n' r' γίνει γνωστό, αλλά ταυτόχρονα μέ τή γέννησή του στήν άλλη όχθη του Άτλαντικού. Τό όνομά τους προέρχεται από τό γεγονός ότι ξεχώριζαν φορώντας ρούχα τής Έδουαρδιανής εποχής, τών αρχών του αιώνα (Ted είναι τό ύποκοριστικό του Edward), μέ έξεζητημένα σακάκια, παντελόνια στενά στούς άστραγάλους, περίπλοκα κτενίσματα κτλ. Έννοεϊται ότι υιοθέτησαν τό r' n' r' μόλις έφθασε από τήν Άμερική. Έχουν ένδιαφέρον τά λόγια ενός Teddy Boy από έργατική οικογένεια του Νορθάμπτον, γιά τό ρόλο πού έπαιξε αυτό τό κλίμα στήν μετατροπή τής ταξικής αντίδικίας σέ συνολική αντίδικία μέ τήν «κοινωνία τών ένηλίκων»: «Η ζωή μου άλλαξε όταν είδα τόν James Dean στήν ταινία *Έπαναστάτης χωρίς αίτία* καί μετά τήν *Ζούγκλα του μαυροπίνακα*, όπου ό Chuck Berry τραγουδούσε τό “Rock Around the Clock” του Bill Haley. Τό ρόκ έν ρόλ μέ κινητοποίησε: ήθελα λυσσαλέα νά κάνω χίλια κομμάτια όλα όσα είχε χτίσει ή γενιά τών γονιών μου».

Βοηθούντος καί του όμόγλωσσου, ή άνταπόκριση τών νεαρών Βρετανών στο r' n' r' δέν είχε περιοριστεί στήν ύπαρξη ενός φανατικού κοινοϋ αλλά είχε όδηγήσει καί στήν έμφάνιση άξιοσημείωτων επί τόπου εκτελεστών, όπως ό Cliff Richard καί πληθος άλλων, λιγότερο γνωστών. 25.000 συγκροτήματα, σύμφωνα μέ κάποιους ύπολογισμούς, δονούσαν μέ τή «διαβολική μουσική» τούς τοίχους άνήλιων καταγωγών τής Βρετανίας στίς αρχές τής δεκαετίας του '60. Τετρακόσια από αυτά τά συγκροτήματα είχαν δει τό φώς στο βιομηχανικό Liverpool, μιά πόλη ιδιαίτερα ύποβαθμισμένη οικολογικά καί στο περιθώριο τής βρετανικής πνευματικής ζωής. Πρόκειται έντούτοις γιά τό μεγαλύτερο άτλαντικό λιμάνι τής χώρας, πού ή πυκνή επικοινωνία μέ τήν

Προβλήματα ιστορικοποίησης του Rock

Ἡ Ἀμερική τὸ καθιστοῦσε προνομιακὸ δέκτη τῶν καινοτομιῶν τῆς ἀντίπερα ὁχθῆς.

Σὲ ἓνα καταγώγιο λοιπὸν τοῦ Liverpool, χωρητικότητας μόλις 120 ἀτόμων (The Cavern), ἓνα τετραμελὲς ἄσσημο συγκρότημα πραγματοποίησε 274 ἐμφανίσεις στὸ διάστημα μεταξύ 21 Φεβρουαρίου 1961 καὶ 3 Αὐγούστου 1963. Ἐπρόκειτο γιὰ τοὺς Beatles, τῶν ὁποίων ὁ πρῶτος δίσκος κυκλοφόρησε τὸ 1962 («Love Me Do»), ἐγκαινιάζοντας τὴ νέα φάση τοῦ rock. Δὲν ἐπρόκειτο πλέον ἀπλῶς γιὰ μιά, καλὴ ἔστω, ἀναπαραγωγή τοῦ ἀμερικάνικου πρότυπου, ἀλλὰ γιὰ μιά πραγματικὴ ἀνακαίνιση τοῦ r' n' r' τῆς προηγούμενης δεκαετίας. Μιά σειρά ἀπὸ ἄλλα συγκροτήματα ἀκολούθησαν, ὅπως οἱ Animals καὶ οἱ Rolling Stones (πρῶτες ἐγγραφές τὸ 1964), ἐδραιώνοντας καὶ ὁλοκληρώνοντας τὸ νέο ἥχο. Κύρια χαρακτηριστικά του ἡ προβολὴ τοῦ, τετραμελοῦς συνήθως, συγκροτήματος ἀντὶ τοῦ μεμονωμένου ἐκτελεστῆ, μιά ἀναβάθμιση τοῦ στοιχείου Rhythm 'n' Blues καὶ ἡ ὑπερκάλυψη τοῦ ρυθμοῦ ἀπὸ τὴ μελωδία καὶ τοὺς στίχους, οἱ ὁποῖοι ἀποκτοῦν βάθος καὶ διευρύνουν τὴ θεματολογία τους.

Καὶ τέλος, στὴν τρίτη φάση, ἔχουμε τὴν ἐπανάκαμψη τοῦ, μπολιασμένου ἀπὸ τὴ βρετανικὴ συνιστώσα, rock στὴν Ἀμερική. Τὸ νέο κλίμα ἀνιχνεύονταν ἤδη ἐκεῖ σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ διαστήματος πού μεσολάβησε, μὲ ἑκατοντάδες πειραματισμούς, ἀλλὰ στὴ διετία 1967-1968 «ὅλα τὰ λουλούδια ἀνθίζουν», καὶ τὸ φαινόμενο παίρνει τίς ἀληθινὰ παγκόσμιες διαστάσεις του. Εἶναι ἡ ἐποχὴ πού ἐμφανίζονται ἢ κάνουν τίς πρῶτες τους ἡχογραφήσεις οἱ Creedence Clearwater Revival, οἱ Crosby Still, Nash and Young, οἱ Jefferson Airplane, ὁ Santana, ἡ Janis Joplin καὶ βεβαίως οἱ Doors. Ταυτόχρονα στὴν Ἀγγλία οἱ Beatles ἀλλάζουν στυλ, ἐνῶ ἐμφανίζονται οἱ Pink Floyd, οἱ Fleetwood Mac, οἱ Led Zeppelin, οἱ Deep Purple, κ.ἄ.

Οἱ νέοι ἐκτελεστές, στὴ φάση αὐτῇ, ἐπικοινωνοῦν ἐκ νέου μὲ τὰ πατρογονικά ρεύματα τοῦ Blues καὶ τῆς free jazz, στὰ ὁποῖα προστίθενται ποικίλα στοιχεῖα ethnic μουσικῆς, ἐνῶ ὁ στίχος ἀποκτᾷ καθοριστικὴ σημασία. Τὰ ὅρια τοῦ rock πλέον διευρύνονται, ἐγκαταλείπεται ἡ ἀξιωματικὴ σχέση του μὲ τὸ beat καὶ τὸ ρυθμό, ὅπως σημειώνει ὁ Πέτερ Βίκε, χάριν συνθετότερων ἡχητικῶν δομῶν καὶ διαρκῶς διευρυνόμενων αὐτοσχεδιασμῶν. Ἀπὸ τὴ δυναμικὴ τοῦ beat περάσαμε στὶς vibrations, μιᾶς ὑποτίθεται ἀρμονικῆς συνήχησης σώματος, αἰσθήσεων, συνείδησης καὶ μουσικῆς. Στὴν οὐσία, γιὰ τὸν κάθε μεμονωμένο καλλιτέχνη ἢ συγκρότημα, τὸ rock εἶναι πλέον ἀπλῶς ἓνα εὐρύτατο πλαίσιο, μέσα στὸ ὁποῖο ἀναπτύσσει τὴν ἰδιαίτερη καλλιτεχνικὴ του ἔκφραση.

Πέρα ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ μουσικὴ του ὅμως γενεαλογία, τὸ rock πρέπει νὰ ἐξεταστεῖ καὶ στὰ πλαίσια τῆς Τέχνης γενικότερα. Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ 'θελα νὰ σταθοῦμε λίγο.

Δὲν εἶμαι ἱστορικός τῆς τέχνης καὶ τὸ πρόβλημα αὐτὸ γιὰ νὰ προσεγγιστεῖ ἀποτελεσματικὰ ἀπαιτεῖ εἰδικές γνώσεις. Μιά τέτοια προσέγγιση ἴσως καὶ νὰ ἔχει ἤδη ἐπιχειρηθεῖ, ἀλλὰ ἡ ἔλλειψη ἐπικοινωνίας μεταξύ τοῦ δικοῦ μας χώρου καὶ ἐκείνου τῶν μελετητῶν τῆς rock μᾶς στερεῖ ἀπὸ τὴ γνώση αὐτῇ.

Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ ἐπισήμανση τοῦ Βίκε ὅτι πίσω ἀπὸ τὰ ὄργια τῶν ἐπὶ

Λεωνίδας Φ. Καλλιβεράκης

σκηνης καταστροφών, πού στοίχιζαν σέ αρκετούς μουσικούς κάθε βράδυ τήν κιθάρα, τόν ένισχυτή καί τά ήχεϊα τους, υπήρχε μιά συγκεκριμένη άβανγκαρντίστικη αντίληψη περί τέχνης, όπως διδασκόταν στό Ealing College of Art τοῦ Λονδίνου: τέχνη μέσω τῆς καταστροφῆς ἀντικειμένων.

Πράγματι, κατά τήν περίοδο πού στή μουσική κυοφορεῖται, ἐμφανίζεται καί στή συνέχεια μεσουρανεῖ τό rock, στούς ἄλλους τομεῖς τῆς τέχνης, τόσο στά εἰκαστικά ὅσο καί στή λογοτεχνία, κάνουν τήν ἐμφάνισή τους ρεύματα πού παρουσιάζουν ἀναλογίες: ἀμφισβήτηση τῆς φόρμας, ἀντικομορμιστική αὐθάδεια, ἐπιθετικότητα καί διαμαρτυρία, εἶναι τά βασικά κοινά τους χαρακτηριστικά.

Οἱ μεταπολεμικές εἰκαστικές τέχνες συνταράσσονται ἀπό τά ρεύματα τοῦ ἀφηρημένου ἐξπρεσιονισμοῦ, τοῦ νεοντανταϊσμοῦ, τοῦ νεορεαλισμοῦ καί, στή συνέχεια, τῆς pop art. Ἡ Ἀμερική ἀλλά καί ἡ Ἀγγλία, εἶναι τά κατ' ἐξοχήν κέντρα ἔκφρασης αὐτῶν τῶν ρευμάτων. Τό 1955, ἐνῶ ὁ ἦχος rock, οἱ προκλητικές ἐκτελέσεις rock καί τά ἐξαλλα ἀκροατήρια rock ἀρχίζουν νά δονοῦν τήν ἀτμόσφαιρα:

— ὁ ζωγράφος Jackson Pollock ἀπό τό Wyoming προκαλεῖ ἀνατριχίλα στούς φιλότεχνους ὅταν ἀδειάζει τά χρώματα ἀπό τό σωληνάριο ἀπευθείας πάνω στούς πίνακες: «Ὁ πίνακας εἶναι τοποθετημένος καταγῆς καί ὁ Pollock τοῦ ἐπιτίθεται μέ μανία, σέ κατάσταση ἐμπύρετου χοροῦ, μέχρι τοῦ σημείου νά ριχτεῖ κι ὁ ἴδιος, ἄμεσα, πάνω στόν πίνακα».

— ἐνῶ ὁ William Green κτίζει τή φήμη του τό 1957, περνώντας πάνω ἀπό τοὺς ὑγροὺς ἀκόμα πίνακές του μέ ἓνα ποδήλατο ἢ καίγοντάς τους·

— ὁ Fernandez Arman ἐκφράζει «μέσα ἀπό τήν καθαρή καταστροφή τῶν ἀντικειμένων τόν θυμό ἀπέναντι σ' ἓναν κόσμο ἀδιαπέραστο»·

— ὁ Cesar φθάνει ὡς τήν «ἀνελέητη καταστροφή», μέ ἀποκορύφωμα τά περίφημα συμπιεσμένα μέχρι συνθλίψεως αὐτοκίνητά του·

— ἡ «Ὁμάδα» τέλος «τῆς Καταστροφῆς», τό 1959 στή Νέα Ὑόρκη, χρησιμοποιεῖ σπασμένα παιχνίδια, διαμελισμένες καί ματωμένες κουκκλες, σκουπίδια, σαδομαζοχιστικές φωτογραφίες καί ἄλλα στοιχεῖα ἐπιλεγμένα ὥστε νά προκαλέσουν σόκ, στά πλαίσια τῆς καμπάνιας ἐνάντια στή συνέχιση τῶν πυρηνικῶν δοκιμῶν.

Τήν ἴδια περίοδο, στήν Ἀμερικάνικη λογοτεχνία, ἡ γενιά «μπήτ» σκανδάλιζε ἐκδότες, βιβλιοκριτικούς καί ἀναγνωστικό κοινό, μέ τά γραπτά της. «Ἡ ἔκρηξη τῆς δεκαετίας τοῦ '60», ὑποστηρίζει ὁ Pierre Dommergues, «εἶναι ἀκατανόητη χωρίς αὐτή τή γενιά πού ἐτοιμάζει τό ἔδαφος κάποιας "πολιτιστικῆς ἐπανάστασης" καί κάποιων κοινωνικῶν "πρακτικῶν ρῆξης"». Ἀκοῦστε αὐτή τήν ἀποστροφή τοῦ πρωτοπόρου μπήτνικ Allen Ginsberg: «Ἡ ποίηση εἶναι ἡ ρυθμική ἄρθρωση τῆς σκέψης. Ἡ συγκίνηση μοιάζει μέ μιά σεξουαλική παρόρμηση· εἶναι σχεδόν τό ἴδιο συγκεκριμένη. Ἡ συγκίνηση ξεκινᾷ ἀπό τή στομαχική κοιλότητα, ἀνεβαίνει στό στήθος καί ἀμέσως μετά δραπετεύει ἀπό τό στόμα σάν παράπονο, μурμουρίσμα ἢ ἀναστεναγμός»· ὁ δέ Olson: «Ἐνα ποίημα εἶναι ἓνα σύστημα φορτισμένο μέ ἐνέργεια»· ὁ Jack Kerouac, τέλος, τοῦ ὁποῖου ἡ σημαντικότερη ἴσως ποιητική συλλογή φέρει τόν τίτλο *Mexico City Blues*, διατυπώνει τήν θεωρία τῆς ἀναπνοῆς ὡς μέτρου στήν πρόζα καί τό στίχο, ἐμπνεόμενος ἀπό τό ρυθμό τῶν Blues.

Προσέξτε: δέν ἐννοῶ ὅτι ὁ Elvis Presley εἶχε ἐπισκεφθεῖ ἐκθέσεις τοῦ Pollock ἢ

είχε διαβάσει ποιήματα του Kerouac. "Αν και δεν είναι άνευ σημασίας τό γεγονός ότι πολλοί σημαντικοί μουσικοί της rock, όπως ο John Lennon, ο Eric Clapton, ο David Bowie, ο Pete Townshend των Who, ο David Byrne και τά άλλα μέλη των Talking Heads, τά μέλη των Chicago κ.ά. είχαν σπουδάσει σέ επίσημα ιδρύματα Καλών Τεχνών, όπου οι πρωτοπόρες ιδέες γιά τήν Τέχνη αποτελούσαν αντικείμενο έντόνων συζητήσεων και προβληματισμών· ένώ από τήν άλλη μεριά, άβανγκαρντίστες διανοούμενοι άγκαλιάζουν τό rock. Δύο άξιοσημείωτα παραδείγματα:

— 'Η είσαγωγή του νέου ήχου στή Γαλλία έπιχειρείται γιά πρώτη φορά τό 1956 από τόν ιδιόρρυθμο συγγραφέα και μουσικό Boris Vian, πού είναι και ο στιχουργός του δίσκου «Rock 'n Roll - Naissance d' un nouveau rythme en France», ή έπιτυχία του όποιου περιορίστηκε τότε στους κύκλους των ύπαρξιστών του St Germain-des Pres.

— Λίγα χρόνια άργότερα ο πολυπράγμων καλλιτέχνης της Pop Art Andy Warhol συμμετέχει ένεργά στή δημιουργία και τήν προβολή συγκροτημάτων rock, όπως στήν περίπτωση των Velvet Underground τό 1965.

Παρ' όλα αυτά, δεν ύποστηρίζω βέβαια ότι αυτά τά φαινόμενα άμεσης άλληλεπίδρασης αποτελούν τόν κανόνα. Αυτό πού ύποστηρίζω είναι ότι ή έμφάνιση και ή ανάπτυξη του φαινομένου rock έγγράφεται στή γενικότερη μεταπολεμική ιστορία της τέχνης, μέ τρόπους πού έκκρεμει άκόμη νά διερευνηθούν.

"Ας επανέλθουμε τώρα στό ζήτημα της σχέσης του rock μέ τήν κοινωνία και τήν πολιτική. Τό rock έχει χαρακτηριστεί ως τό αυθόρμητο πολιτιστικό μόρφωμα πού ένωσε έκατομμύρια νέους σέ όλο τόν κόσμο κάτω από τό άφηρημένο πλέγμα της αντίθεσης στό κατεστημένο. Πράγματι, κατά τή δεύτερη αλλά, κυρίως κατά τήν τρίτη φάση πού προαναφέραμε, τό πεδίο της άμφισβήτησης διευρύνεται, και καταλαμβάνει όλες τίς πτυχές της κοινωνικής ζωής. Στίς σχέσεις των δύο φύλων, τό rock, όμολογώντας τες και κοινοποιώντας τες, συμβάλλει στήν άπελευθέρωσή τους. Στά 'Αμερικάνικα Πανεπιστήμια μετατρέπεται σέ ρυθμικό έκφραστή των διαμαρτυριών κατά του πολέμου στό Βιετνάμ, ενός πολέμου πού, κατά τή ρητορική έκφραση του Serge July, είναι και ο ίδιος τόσο rock, όσο και αυτοί πού τόν καταγγέλλουν.

"Ηδη από τό 1962 τό «Blowing in the Wind» του Bob Dylan αποτέλεσε ένα είδος ύμνου του κινήματος γιά τά ανθρώπινα δικαιώματα στίς 'Ηνωμένες Πολιτείες. Κατά τό δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60 τά κοσμοθεωρητικά στοιχεία της rock «ιδεολογίας» έγιναν πολύ πιά καθαρά, καθώς ή έπαφή μέ τή μουσική rock, τόσο από τήν πλευρά των μουσικών, όσο και από τήν πλευρά του κοινού γινόταν ουσιαστικά συνειδητότερα σέ σύγκριση μέ τό παρελθόν.

Τό 1968 οι Beatles, αφήνοντας πίσω τους τό «All You Need Is Love», κυκλοφορούν τό «Revolution», όπου γιά πρώτη φορά έκφράζονταν καθαρά πολιτικά. Λίγες βδομάδες άργότερα οι Rolling Stones κυκλοφορούσαν μέ τή σειρά τους τό «Street Fighting Man» ('Οδομάχος). Τό σύνθημα του Μάη του 1968 «'Εδω και τώρα», έχει υπό μιάν έννοια προαναγγελθεί από τό κορυφαίο rock συγκρότημα αυτής της περιόδου, τους Doors, πού ένα χρόνο πρωύτερα έχουν τραγουδήσει «We want the

World and we want it now» («When The Music's Over»). Μιά σειρά από κινηματογραφικά έργα εικονογραφούν γλαφυρά και αυτή την περίοδο, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν ο *Ξένοιαστος Καβαλάρης* του Denis Hopper (1969), το *Φράουλες και αίμα* του Stuart Hagmann (1970) και το *Zabriskie Point* του M. Antonioni (1970).

Η εισβολή αυτή των νέων στο πολιτικό προσκήνιο της περιόδου 1967-1974, με την rock μουσική ως κύριο μέσο έκφρασης, είναι δύσκολο να μεταφερθεί ως αίσθηση. Αφορά τό βίωμα μιās συγκεκριμένης γενιάς, πολύ περιορισμένης χρονικά, «ένα μυστικό», πού την έδεσε, μιὰ έμπειρία δυσνόητη τόσο στους λίγο μεγαλύτερους όσο και στους λίγο νεώτερους, μεταξύ των οποίων συνιστά τό κύριο πολιτιστικό χάσμα. Αυτό τό αίσθημα τό έχω πολύ έντονο κάθε φορά πού έπιχειρώ νά μιλήσω γι' αυτήν την έμπειρία.

Η περίοδος αυτή συμπίπτει μέ τή διαμόρφωση ενός πολυάριθμου νεανικού rock κοινού και στήν Έλλάδα. Διάβασα κάπου ότι «μαζικά ρόκ κοινό δημιουργήθηκε στή χώρα μας, μετά τίς συναυλίες μεγάλων ρόκ συγκροτημάτων», από τίς αρχές της δεκαετίας του '80 δηλαδή, ενώ πριν οι άμφισβητίες εκφράζονταν από τό «πολιτικό τραγούδι, τό ρεμπέτικο και τό λαϊκό του '60». Σας βεβαιώνω ότι κανένας συμμαθητής μου των έτών 1965-1971 δέν εκφραζόταν μέσα από αυτά τά είδη τραγουδιού. Όλοι δίναμε ό,τι είχαμε και δέν είχαμε γιά νά αποκτήσουμε τούς rock δίσκους της εποχής, όπως τούς μαθαίναμε από τίς ραδιοφωνικές εκπομπές του Πετρίδη, του «Αμερικάνικου» και των πειρατών ραδιοερασιτεχνών, και από όρισμένα κινηματογραφικά έργα πού έφθαναν ως τίς αίθουσες προβολής. Ώρες επί ώρων ακούγαμε προσεκτικά, καταγράφαμε γραμμή-γραμμή, μεταφράζαμε και αναλύαμε τούς στίχους των τραγουδιών, στους οποίους ανακαλύπταμε όλη την άμφισβητησιακή άξία πού ποθούσαμε νά έχουν.

Έτυχε νά είμαι παρών σέ δύο γεγονότα της περιόδου εκείνης, πού έχουν, θά έλεγα, κάποια συμβολική σημασία. Τό πρώτο πέρασε στίς έφημερίδες ως έξής: «Η ΣΥΝΑΥΛΙΑ "ΓΕ-ΓΕ" ΕΤΕΛΕΙΩΣΕ ΜΕ ΞΥΛΟ ΑΠΟ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΥΣ· ΤΙΣ ΕΦΑΓΕ Ο ΜΑΝΑΤΖΕΡ. Μέ τίς κραυγές χιλιάδων γιε-γιέδων "Αίσχος", "Αίσχος Τασιγιώργου", έτελείωσε πρόωρα και άδοξα, χθές βράδυ, ή συναυλία των "Ρόλλινγκ Στόουνς" στό γήπεδο Παναθηναϊκού. Την διέκοψε επέμβαση του Διευθυντού της Αστυνομίας Άθηνων, πού απαγόρευσε στον μάνατζερ των τραγουδιστών νά πετάξη μιὰ άνθοδέσμη στά πλήθη των νεαρών (8 έως 10.000) πού βρίσκονταν στίς κερκίδες. Ό μάνατζερ κακοποιήθηκε από τούς αστυνομικούς, οι "Ρ. Σ." πήδηξαν κάτω άπ' την έξέδρα κι έτρεξαν μέ τίς... κιθάρες σέ βοήθειά του, άπειλήθηκε γενίκευση της συρράξεως και τελικά χολωμένοι και πνέοντας μένεα οι τραγουδιστές διέκοψαν τό πρόγραμμα τους και απέχώρησαν. Επί πέντε λεπτά, οι έξαλλοι γιε-γιέδες άπεδοκίμαζαν την ένέργεια του κ. Τασιγιώργου, ώσπου δόθηκε διαταγή νά βυθισθιή τό γήπεδο στό σκοτάδι, πράγμα πού τούς άνάγκασε ν' άποχωρήσουν. Μικρές ομάδες συνέχισαν τίς... χορευτικές τους έκδηλώσεις στή λεωφόρο Άλεξάνδρας, αλλά σοβαρά έπεισόδια δέν έσημειώθηκαν. "Μικροδιαδήλωση" γιε-γιέδων σημειώθηκε έπίσης έξω από τό "Χίλτον", όπου έχουν καταλύσει οι "καλλιτέχνες"». «Πολύς θόρυβος γιά πέντε

τραγούδια», κατέληγε τό σχόλιο τῆς ἐφημερίδας, ἡ ὁποία διέκρινε μεταξύ τῶν θεατῶν καί «κουρελῆδες, ἀπ' αὐτοὺς πού ἴσως κοιμοῦνται στίς σπηλιές».

Ἔχει ἐνδιαφέρον ἡ ἡμερομηνία: 17 Ἀπριλίου τοῦ 1967. Πρόκειται γιὰ τό τελευταῖο ξύλο πρὶν ἀπὸ τό πραξικόπημα. Καί στίς 19 Ἀπριλίου ὁ Δημήτρης Ψαθᾶς σημείωνε χαρακτηριστικά στὰ *Νέα*: «Ἐπесε λοιπόν ξύλο καί στοὺς γεγέδες, ἀλλὰ ἐπὶ τοῦ ξύλου. τούτου θά μᾶς ἐπιτρέψουν οἱ... εἰσπράξαντες, πρῶτα νά φιλοσοφήσουμε κι ὕστερα νά διαμαρτυρηθοῦμε, ἂν καί ἐφ' ὅσον πρέπει. Διότι οἱ γεγέδες ἔχουν τὴν φιλοσοφία τους —ἐκφράζοντας τὴν ἐποχὴ τους ὅπως λένε— καί ἐπειδὴ φιλοκαλοῦν μετ' εὐτελείας, καί φιλοσοφοῦν... κατὰ τόν γνωστόν τρόπο, εἶναι ἀπαραιτήτη μιά βαθύτερη ἐξέταση τοῦ θέματος» ... «Ποῖος ἢ ποία καλεῖται γεγέ ἢ γεγέδισα; Εἶναι κάτι νεαροὶ ἀξοῦριστοι κι ἀκούρευτοι, μέ μακρυὰ μαλλοῦρα, ὅπου μπορεῖ ἄνετα νά στεγάζεται καί νά κυκλοφορῇ ἡ ψεῖρα. Διότι ἡ ψεῖρα, κατὰ τόν γεγέν, ἐκφράζει ἐπίσης τὴν ἐποχὴ μας, ἔχει τίς ἀγωνίες καί τό ἀγχος τῆς, νοιώθει ἀγρίως τὴν μοναξιά —ἄλλο κακὸ τῆς ἐποχῆς— καί πρέπει νά βρῇ ἄφθονες τρίχες γιὰ νά περιφέρῃ τό δῶμα τῆς» ... «Τὰ πλήθη τῶν γεγέδων καταλαμβάνονται ἀπὸ ἄλλοφροσύνη, ὕστερία, σεληνιασμό, τσιρίζουν, οὐρλιάζουν, χτυποῦνται, κυλιοῦνται, ἀφρίζουν, μαλλιοτραβιοῦνται, σκίζονται». Καί ἀφοῦ παρέθετε τὴ δήλωση τῶν Rolling Stones ὅτι μέ τὰ τραγούδια τους ἐκφράζουν τὴν ἐποχὴ μας, ὁ Δ. Ψαθᾶς κατέληγε: «Ἐκφράζω ὅμως τὴν ἐποχὴ μου, εἶναι μιά πολὺ μεγάλη κουβέντα» ... «Θά μοῦ ἐπιτραπεῖ νά ἀμφιβάλλω ὅτι ξέρουν τὴν ἐποχὴ μας. Τό ξύλο εἶναι ἓνα ἀπ' τὰ κυριώτερα χαρακτηριστικά τῆς ἐποχῆς μας κι ἔπρεπε τὰ μακρυμάλлика παιδιὰ —τόσο φιλοσοφημένα— νά τό δεχτοῦν ὅχι μέ διαμαρτυρίες ἀλλὰ καί μ' εὐχαρίστηση. Ἐμεῖς οἱ ἄνθρωποι τῆς περασμένης ἡλικίας ξέρουμε ὅτι τὰ οὐρλιαχτά καί τὰ τσιρίγματα ἔρχονται συγχρόνως ἢ μετὰ τό ξύλο. Ὁ γεγεδόκοσμος οὐρλιαζε καί φώναζε πρὶν ἀπὸ τό ξύλο. Ἐπομένως, δέν ἦταν παρά ἓνα ἀπλό συμπλήρωμα ὁ ξυλοδαρμός καί δέν ἔχουν καθόλου δίκιο νά διαμαρτύρωνται οἱ εἰσπράξαντες».

Ἄς σημειωθεῖ ὅτι οἱ ἐφημερίδες τῆς ἀντιπολίτευσης, ὅπως *Τὰ Νέα*, κατάγγελλαν καθημερινὰ τότε καί σέ ὅλους τοὺς τόνους, τίς βιαιότητες τῆς Ἀστυνομίας ἐπὶ ἄλλων κοινωνικῶν ἢ πολιτικῶν ὁμάδων πού διαδήλωναν ἐνάντια στὴ δεξιὰ Κυβέρνηση. Τό ξύλο ὅμως στοὺς «Γεγέδες» καλῶς ἐδόθηκε.

Τό δεύτερο περιστατικό χαρακτηρίστηκε ἀπὸ τὰ Διεθνή εἰδησεογραφικά πρακτορεῖα ὡς «ἡ πρώτη φορά κατὰ τὴν ὁποία Ἀστυνομία καί σπουδασταὶ βρίσκονται ἀντιμέτωποι ὕστερα ἀπὸ τὴν κατάληψη τῆς ἐξουσίας τόν Ἀπρίλιο τοῦ 1967 ἀπὸ τόν Στρατό» (Associated Press) Ἐπρόκειτο γιὰ τὴν προβολή σέ «ἄβαν-πρεμιέρ», στὸν κινηματογράφο Παλλᾶς, τοῦ ντοκυμαντέρ πού ἀπαθανάτιζε τὴν μαραθῶνια συναυλία τῶν μεγαλυτέρων καί πιό ριζοσπαστικῶν rock συγκροτημάτων στό Woodstock, τόν Αὐγούστου τοῦ 1969.

Ἡ οὐρά ἔξω ἀπὸ τό Παλλᾶς εἶχε ἀρχίσει νά σχηματίζεται στίς 6 τὴ πρωὶ ἐκείνης τῆς Κυριακῆς, οἱ πόρτες ἀνοῖξαν στίς 8, καί ἡ προβολὴ ἄρχισε στίς 10.30'. Προτοῦ γεμίσει ὁ κινηματογράφος, ἡ Ἀστυνομία διέταξε νά κλείσουν οἱ πόρτες. Ἀποτέλεσμα: 3.000 μαινόμενοι νεαροὶ ἔσπασαν τὰ ρολλά τοῦ Παλλᾶς, καί ἐπὶ τρεῖς ὥρες περίπου ἡ περιοχὴ ἀπὸ τὴν Βουκουρεστίου ὡς τὴν Πλατεία Συντάγματος εἶχε μετατραπεῖ σέ πεδίο μάχης, ἐνῶ ἄρκετοὶ μαθητές συνελήφθησαν. Ἡ τάξη μου τὴν

Δευτέρα τό πρωί είχε στούς κόλπους της μιά σπασμένη μύτη καί δύο ξυρισμένους γουλι στό άστυνομικό τμήμα.

Ή ήμερομηνία: 29 Νοεμβρίου 1970, τρία όλόκληρα χρόνια πρίν τό Πολυτεχνείο. Στίς 5 Δεκεμβρίου, ό άναπόφευκτος Ψαθός σημείωνε στά *Νέα*: «Τόση φασαρία έγινε τίς προάλλες —έπρόκειτο νά παιχτή κάποια χίππικη ταινία— είσοδος δωρεάν γιά λόγους ρεκλάμας» ... «Ή ανησύχησε ή Άστυνομία άπ' τό πλήθος πού έμεινε έξω άπ' τόν κινηματογράφο, έπειδή ή σάλα δέν χωρούσε τόσους τζαμπατζήδες, πού έμειναν έκτός νυμφώνος — στό πεζοδρόμιο καί φώναζαν. Τί φώναζαν; Τρίχες! Όλη κι όλη ή ιστορία ήταν νά μπούν μέσα, νά δοун τούς χίππηδες, ν' άκούσουν τά χίππικα τραγούδια, καί τόσο φοβήθηκε ή Άστυνομία μήπως τυχόν καί οί δικοί μας νέοι παρασυρθοун κατά τήν προβολή στίς έξαλλοσύνες, τίς ύστερίες, τίς άλλοφροσύνες καί τίς μανιακές κρίσεις τών ξένων νεολαιών —ιδίως τής Άμερικής—» νά καί ό άντιιμπεριαλισμός «ώστε σκέφθηκε μιά στιγμή ν' άπαγορέψη τήν ταινία» ... «Ύστερικά ούρλιασματα ξεμαλλιάρηδων, μουστακογενειοφόρων καί κουρελοφανών τραγουδιστάδων καλύπτουν τό μεγαλύτερο μέρος τής χίππικης ταινίας. Οί μαινόμενοι δερβίσηδες τής χίππικης μουσικής χτυπιοунται, ξεμαλλιάζονται, λυσοун, λιποθυμοун τραγουδώντας, βελάζοντας άπελπισμένα ή γκαρίζοντας. Τής άρρωστημένης τούτης κατηγορίας τών παιδιών, ίσως ύπάρχουν λιγοστά κι έδω σ' έμάς, όπως θά ήσαν σίγουρα εκείνα τ' άνόητα παιδαρέλια, μακρυμάλλικα καί μή, πού δημιούργησαν τή φασαρία τής περασμένης Κυριακής. Τό μέγιστο πλήθος τής δικής μας νεολαίας, ώστόσο, δέν παρασύρεται σέ τέτοιες άηδίες».

Ζητώ συγγνώμη γιά τά έκτεταμένα παραθέματα, έκρινα όμως ότι είκονογραφοун κατά τόν πλέον άνάγλυφο τρόπο τόν αντίχτυπο πού είχε τό φαινόμενο όχι άπλά στούς συντηρητικούς αλλά καί στούς φιλελεύθερους κύκλους, ύπογραμμίζοντας τό χάσμα γενεών πού είχε δημιουργηθεί σ' εκείνη τή φάση.

Έννοείται ότι γρήγορα όλα αυτά βυθίστηκαν στή λήθη. Νοιώσαμε, μάθαμε, ότι καλύτερα νά άποφεύγει κανείς νά τά άναφέρει. Μπαίνοντας στό Πανεπιστήμιο, διασταυρωθήκαμε μέ ένα άλλο νεολαιίστικο ρεύμα, έγκατεστημένο ήδη στήν ήγεςία του άναγεννώμενου φοιτητικού κινήματος. Ένα ρεύμα τό όποιο, κυρίως λόγω ιδεολογικο-πολιτικών καταβολών, αλλά καί λόγω μιās μικρής αλλά σημαίνουσας ήλικιακής διαφοράς, έκφραζόταν πράγματι άπό τή μουσική πού σημειώνει ό προαναφερθείς παρατηρητής. Ή προσχώρηση σ' αυτό τό κίνημα, πού αποτελοүσε τή μόνη σοβαρή έπιλογή γιά κάθε σκεπτόμενο κοινωνικά ευαίσθητο νέο φοιτητή, περιλάμβανε καί τήν άποδοχή τών πολιτιστικών έπιλογών του. Ή rock ήταν, όπως μάθαμε, «ή έκφραση τής ιδεολογικής παραπλάνησης πού προξενεί στή νεολαία έν γένει τό Κεφάλαιο», ειδικότερα δέ στήν έλληνική νεολαία ό διεθνής καί κυρίως ό Άμερικάνικος ιμπεριαλισμός. Τά άντάρτικα, ό Θεοδωράκης καί έν συνεχεία τά ρεμπέτικα έγιναν οί νέοι μας έκφραστές (άκόμα καί ό Σαββόπουλος αντιμετωπιζόταν μέ συγκρατημένη καχυποψία), καί τά μακριά μας μαλλιά προκαλοүσαν, στήν καλύτερη περίπτωση, τό συγκαταβατικό ήμειρωνικό χαμόγελο τής ήγεςίας τής καθαρόαιμης άριστερόστροφης νεολαίας. Θυμάμαι τήν έκπληξη τών οργανωμένων όταν έμαθαν ότι οί νεανικοί ροκάδικοι πειρατικοί σταθμοί άρχισαν νά άναμεταδίδουν σέ όλη τήν

Ἀθήνα τίς ἐκπομπές τοῦ σταθμοῦ τοῦ Πολυτεχνείου τίς μέρες τοῦ Νοέμβρη τοῦ 1973.

Αὐτό δέν εἶναι πρωτοφανές. Ἡ πολιτική Ἀριστερά, διεθνῶς, ἀντιμετώπιζε ἐπὶ μακρόν τό rock ἀρνητικά, ὡς μορφὴ ἐμπορικῆς μαζικῆς κουλτούρας, ὡς «ἰδεολογική μορφὴ κοινωνικοῦ ἐλέγχου ἀσκούμενη ἀπὸ τὴν ἀρχουσα τάξη». Χαρακτηριστικὴ ἡ καταδίκη τῆς Beatlemania, ἀπὸ τό ὄργανο τοῦ Βρετανικοῦ Κ.Κ. *Daily Worker*, τό 1963.

Ἄς μὴ λησμονοῦμε βέβαια ὅτι, ἄσχετα ἀπὸ τὴν προσέγγιση αὐτὴ, εἶναι γεγονός ὅτι τό rock ἔχει ρίξει κάποιες στιγμές στοὺς ὤμους τοῦ τὴν ἀποσχιστικὴ σημαία τοῦ Ἀμερικανικοῦ Νότου, μέ τίς χιαστί ἀστερόεσσες λωρίδες τῆς Συνομοσπονδίας, ἐμψυχώνοντας μουσικά ρατσιστικές κραυγές. Τό rock, ἢ ἓνα εἶδος rock ἂν θέλετε, ἔχει χρησιμεύσει ὡς διεγερτικὸ τῆς ἐπιθετικῆς βίας τῶν Hell Angels, τῶν Ἀγγέλων τῆς Κολάσεως, πού οἱ μηχανοκίνητες συμμορίες τους λυμαίνονταν τοὺς ἀμερικάνικους αὐτοκινητοδρόμους· ἀλλὰ καὶ τῶν Skinheads, μέ τίς στρατιωτικές ἀρβύλες καὶ τὰ ξυρισμένα κεφάλια, πού ξεχύνονται στοὺς δρόμους τῆς Ἀγγλίας καὶ τῆς Γερμανίας, χτυπώντας Μαύρους, Πακιστανούς καὶ Τούρκους. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἀνιχνεύονταν ἤδη ἐξ ἀρχῆς καὶ στὴν συμπεριφορὰ τῶν Teddy Boys. Γιά νά μπορέσουμε νά προσεγγίσουμε τό rock σφαιρικά ὡς πολιτιστικὸ φαινόμενο, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νά μὴν ἀποσιωπήσουμε καὶ τὴν σκοτεινὴ τοῦ αὐτῆ πλευρά. Ἄν τό rock ἐκφράζει μιὰ ἐποχὴ, τὴν ἐκφράζει συνολικά, μέ ὅλα τὰ ἀντιφατικὰ στοιχεῖα πού τὴν συναπαρτίζουν, κυρίως τὰ ἀκραῖα.

Ὅλα αὐτὰ τόσο τὰ πρὶν, ὅσο καὶ τὰ μετὰ, ἀποτελοῦν πιά παρελθόν. Τό rock πάει καιρός πού δέν εἶναι ἐπαναστατικὸ, καὶ οἱ ἀριστεροὶ διανοούμενοι πάει καιρός πού ἔπαψαν νά τό βρίζουν.

Γιά νά ἐπιστρέψουμε στὴ γλῶσσα τῶν συμβολισμῶν, τό τέλος τῆς τρίτης, καὶ ριζοσπαστικότερης φάσης τοῦ rock, σημαδεύεται ἐπίσης ἀπὸ τὴν πύκνωση χαρακτηριστικῶν γεγονότων: ὁ θάνατος τοῦ Brian Jones τῶν Rolling Stones τό 1969, τοῦ Jimi Hendrix καὶ τῆς Janis Joplin τό 1970 ἀπὸ ὑπερβολικὴ δόση ναρκωτικῶν· ὁ θάνατος τοῦ Jim Morrison τῶν Doors καὶ τοῦ Duane Allman τὴν ἐπόμενη χρονιά· ἡ διάλυση μερικῶν ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικότερα συγκροτήματα, ὅπως οἱ Beatles καὶ οἱ Country Joe and The Fish τό 1970, οἱ Crosby, Stills, Nash and Young τό 1971, οἱ Greedence Clearwater Revival, οἱ Steppenwolf, οἱ Butterfield Blues Band, οἱ Jefferson Airplane καὶ οἱ Doors τό 1972, καθὼς καὶ τό βύθισμα πολλῶν ἄλλων στὸ μακρὺ τοῦνελ τῶν σκληρῶν ναρκωτικῶν, ὑπογραμμίζουν τὰ ἀδιέξοδα αὐτῆς τῆς περιόδου.

Σήμερα τό rock ἀναμασᾷ κυρίως στοιχεῖα ἀπὸ τὴ σαραντάχρονη ἤδη ἱστορία του, ἐνῶ ὀρισμένα ὑποπροϊόντα τοῦ ὡς θορυβώδης ὑπόκρουση συνοδεύουν ἡχητικὰ τό κοινὸ τῶν Super Markets καὶ τῶν Fast-Foods. Ὅμως γιά κάποιους θά ἀποτελεῖ πάντα τὴν ἐντονη ἀνάμνηση ἐνός ἀπελευθερωτικοῦ ὀνείρου, μιᾶς δίψας γιά ζωὴ καὶ μιᾶς ἐλπίδας πού ἂν, ὅπως ἄλλωστε τόσες ἄλλες, χάθηκε, ἔχει ἀφήσει ἓνα ζεστό ἀκόμα ἶχνος στὴν καρδιά μας.

‘Αφορμή γι’ αυτό τό κείμενο στάθηκε μία παρέμβαση πού ἐπιχείρησε ὁ ὑποφαινόμενος στά *Σεμινάρια τῆς Ἑρμούπολης*, πού διοργάνωσε τό Κέντρο Νεοελληνικῶν Ἑρευνῶν τοῦ Ἑθνικοῦ Ἰδρύματος Ἑρευνῶν στή Σύρο τόν Ἰούλιο τοῦ 1993. Ἀντί νά ἐπιβαρυνθεῖ τό κείμενο μέ συστηματικές βιβλιογραφικές παραπομπές καί ὑποσημειώσεις, κρίθηκε σκοπιμότερη ἡ συνοπτική ἀναφορά σέ ὀρισμένα δημοσιεύματα, μέ ἔμφαση στά πλέον προσιτά γιά τόν Ἕλληνα ἀναγνώστη, ἀπ’ ὅπου καί ἀντλήθηκαν τά σημαντικότερα στοιχεῖα πού παρατίθενται.

Ἰδιαίτερα κατατοπιστικές εἶναι οἱ ἀνασκοπήσεις πού ἔχουν δημοσιευτεῖ γιά τήν ἱστορία τοῦ *r’ n’ r’* σέ ὀρισμένα περιοδικά, ὅπως τό *Rolling Stone* (τχ. 582-587, 1989), τό *L’ Express* (τχ. 2136, 1992), ἀλλά καί τό *Διαβάζω* (τχ. 219, 1989). Τό βιβλίο τοῦ Greil Marcus, *Mystery Train* (Νέα Ὑόρκη 1975, ἑλλ. μετάφρ. Ἀθήνα 1978) περιέχει μία γλαφυρή προσέγγιση τῆς γένεσης τοῦ rock, ἐνῶ τήν γενικότερη ἐξέλιξη τοῦ φαινομένου πραγματεύονται τά κλασικά βιβλία τοῦ Simon Frith, *The Sociology of Rock* (Λονδίνο 1978), *Sound Effects* (Λονδίνο 1983) καί *Music for Pleasure* (Καίμπριτζ 1988). Ἐκεῖνοι πού ἔφυγαν νωρίς ἀποτελοῦν τό ἀντικείμενο τῆς ἐκδόσης τοῦ Philip Jacobs, *Rock ‘n’ Roll Heaven* (Λονδίνο 1990), ἐνῶ βασικό, ἂν καί ἐπιλεκτικό, εἶναι τό λεξικό τοῦ John Tobler, *Who is Who in Rock & Roll* (Λονδίνο 1991).

Στοιχεῖα διαφόρων ἐπιμέρους ζητημάτων θίγονται σέ ἄρθρα πού ἔχουν κατά καιρούς δημοσιευτεῖ σέ μουσικά κυρίως περιοδικά γιά τίς πρῶτες rock δημιουργίες, τά μεγάλα rock συγκροτήματα καί ἐπί μέρους ρεύματα (στό ἀμερικάνικο *Rolling Stone* τό βρετανικό *Q* καί, ἀπό ἑλληνικῆς πλευρᾶς, τό *Πόπ & Ρόκ*, τό *Ντέφι*, τό *Ἦχος Hi-Fi*, τό *Περιοδικό* κ.ἄ.).

Ποικίλες μονογραφίες γιά διάφορους rock δημιουργούς μεταφράστηκαν στά ἑλληνικά —χωρίς ἀναφορά στό πρωτότυπο— ἀπό τίς ἐκδόσεις Μπαρμπουνάκη (Θεσσαλονίκη). Ὁ Γιώργος Χειλαδάκης ἐπιχειρεῖ μία ἐπιλογή τῶν πιό ἐνδιαφερόντων στίχων πού γράφτηκαν ἀπό συγκροτήματα τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς στήν *Ἀνθολογία: Ἑλληνικά τραγούδια Πόπ - Ρόκ* (Ἀθήνα χ.χ.).

Στά «ὀργισμένα νιάτα» ἀναφέρονται τά ἀφιερῶματα πού ἔχουν δημοσιευτεῖ στό *Περιοδικό* (τχ. 13, 1983) καί στό *Διαβάζω* (τχ. 302, 1993). Ἡ ἐνδιαφέρουσα συζήτηση γιά τό Νόμο 4000 περιέχεται στήν *Ἐφημερίδα τῶν Συζητήσεων τῆς Βουλῆς* τοῦ ἔτους 1959. Στό «Ρόκ τοῦ Ρατσισμού» (π. Ἀντί, τχ. 515, 1993), ὁ Πέτρος Στάγκος συνοψίζει τό φαινόμενο στή σημερινή Γερμανία, ἐνῶ τό ἀνάλογο βρετανικό φαινόμενο παρουσιάζεται δέκα χρόνια νωρίτερα στό ἀφιέρωμα τοῦ *Περιοδικοῦ* πού προαναφέραμε (τχ. 13, 1983).

Γιά τή «γενιά μπήτ» ὑπάρχουν τά ἀφιερῶματα τῶν περιοδικῶν *Διαβάζω* (τχ. 64, 1984) καί *Τέταρτο* (τχ. 34, 1988), καθώς καί ὁ τόμος *The Beat Scene* τῶν Elias Wilentz καί Fred Mcdargah (ἑλλ. μετάφρ. Ἀθήνα 1987). Σέ ὅ,τι ἀφορᾷ τίς εἰκαστικές τέχνες νά σημειώσουμε ἐνδεικτικά τό σύμμικτο τόμο τῶν Lucy Lippard, Lawrence Alloway, Nicolas Calas καί Nancy Marmer, *Pop Art* (1970, ἑλλ. μετάφρ. Ἀθήνα 1984).

Γιά τίς τεχνικές ἐξελίξεις, τή βιομηχανία δίσκων καί τό ρόλο τῶν μέσων μαζικῆς ἐνημέρωσης, βλ. τίς προσεγγίσεις τοῦ Rolland Gelatt, *The Fabulous Phonograph 1877-1977* (Λονδίνο 1977), τοῦ Jeremy Tunstall, *The Media in Britain* (Λονδίνο 1983), τοῦ Evan Eisenberg, *The Recording Angel* (Νέα Ὑόρκη 1988) καί τοῦ Simon Frith, *The Making of the British Record Industry 1920-1964* (Λονδίνο 1987).

Θά ‘θελα τελειώνοντας νά εὐχαριστήσω τόν Ἀλέξη Πολίτη, τήν Χριστίνα Ἀγριαντώνη καί τήν Ἰφιγένεια Κολλάρου γιά τή συνεισφορά τους στόν ἐμπλουτισμό τῆς προβληματικῆς αὐτοῦ τοῦ κειμένου.

Ἐπί τοῦ πιεστηρίου: ἡ καμπή τοῦ 1957 ἐπιβεβαιώνεται καί ἀπό τήν μικροῦ μήκους ταινία τοῦ Βασίλη Μάρου *Ἡ Ἀθήνα χορεύει ρόκ ἐντ ρόλ*.