ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΤΣΑΠΗΣ

ΗΧΟΙ ΚΑΙ ΑΠΟΗΧΟΙ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ, 1956-1967

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ
ΓΕΝΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΣ ΝΕΑΣ ΓΕΝΙΑΣ
45
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ Ε.Ι.Ε.
ΑΘΗΝΑ 2007

BY NC

Φωτογραφία εξωφύλλου:
Από τη συναυλία των Ρόλλινγκ
Στόουνς στην Αθήνα (17-4-1967)
(Βλ. Φωτογραφία 46)

ΗΧΟΙ ΚΑΙ ΑΠΟΗΧΟΙ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ, 1956-1967

ΕΠΙΤΡΟΠΗ
ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ

Σπυρος Ι. Ασδραχας, Γιαννης Γιαννουλοπουλος,
Τριανταφυλλος Ε. Σκλαβενιτης

© ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΝΕΑΣ ΓΕΝΙΑΣ
Αχαρνών 417, Τ.Θ. 1048, 111 43 Αθήνα
Τηλ. 210.25 99.485, Fax 210.25 99 302

ISBN 978-960-7138-39-2

ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΤΣΑΠΗΣ

ΗΧΟΙ ΚΑΙ ΑΠΟΗΧΟΙ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ, 1956-1967

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ
ΓΕΝΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΣ ΝΕΑΣ ΓΕΝΙΑΣ
45
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ Ε.Ι.Ε.
ΑΘΗΝΑ 2007

CC BY NC

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

ΑΝΤΙ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ

Σαν παιδί που βγήκε πρόωρα με μια κλανιά, η Νέα Αριστερά,
είναι βγαλμένη απ' τον κουνιστό κώλο του Έλβις Πρίσλεϋ.[1]

Η μελέτη που ακολουθεί, 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 αναπαράσταση της ιστορίας,[3] καθώς και εκείνες που ασχολούνται με τις πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις της μετεμφυλιακής περιόδου (με ιδιαίτερη έμφαση τα τελευταία χρόνια στη διπλωματική ιστορία

1. J. Rubin, *Do it!*, μετάφρ. Α. Μακρής, Αθήνα 1980, σ. 27.

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

3. Ενδεικτικά και μόνο βλ. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη: *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), σ. 145-164· «Οι νέοι διασκεδάζουν: ελεύθερος χρόνος και ψυχαγωγία στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου», *Οι χρόνοι της Ιστορίας. Για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου*, Αθήνα 1998, σ. 265-270· «Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου*, Αθήνα 2002, σ. 163-176· Μαρία Παραδείση, «Η παρουσίαση της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του

της Ελλάδας),[4] 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 μέριμνές της, όχι μόνο στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου και διδάσκεται στα 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

εξήντα», *Τα Ιστορικά* 22 (Ιούνιος 1995), σ. 205-218· «Ο νεορεαλισμός στον ελληνικό κινηματογράφο», *Τα Ιστορικά* 11 (Ιούνιος 1994), σ. 123-146 και Μαρία Στασινοπούλου, «Τί γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;», *Τα Ιστορικά* 23 (Δεκέμβριος 1995), σ. 421-436.

4. Για μία οικονομική ιστορία της μεταπολεμικής εποχής βλ. ενδεικτικά Κ. Κωστής, *Ο μύθος του ξένου ή η Pechiney στην Ελλάδα*, Αθήνα 1999 και Γ. Σταθάκης, *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. Ι. Στεφανίδης, *Ασύμμετροι εταίροι. Οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Ελλάδα στον Ψυχρό Πόλεμο, 1953-1961*, Αθήνα 2002· Σ. Ριζάς, *Η Ελλάδα, οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Ευρώπη, 1961-1964*, Αθήνα 2001· Ε. Χατζηβασιλείου, *Στρατηγικές του Κυπριακού. Η δεκαετία του 1950*, Αθήνα 2005 και Κ. Σβολόπουλος, *Η ελληνική εξωτερική πολιτική 1945-1981*, Αθήνα 2001. Σε ό,τι αφορά την πολιτική ιστορία της μεταπολεμικής Ελλάδας, ενδεικτικά, ο ενδιαφερόμενος μπορεί να ανατρέξει στο Η. Νικολακόπουλος, *Η Καχεκτική Δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές, 1946-1967*, Αθήνα 2001· Γ. Γιανουλόπουλος, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και ευρωπαϊκή ιστορία 1945-1963*, Αθήνα 1992· Ε. Χατζηβασιλείου, *Η άνοδος του Κωνσταντίνου Καραμανλή στην εξουσία, 1954-1956*, Αθήνα 2001· Ιωάννα Παπαθανασίου, *Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά. Αρχείο 1951-1967*, Αθήνα 2001. Μια (πρόσφατη) απόπειρα συνολικής αποτίμησης της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου βλ. Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 9, Αθήνα 2003.

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 (Έφη Αβδελά, *«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: 02.06.2006), στο Πανεπιστήμιο του Όρεγκον (http://www.lcsc.edu/rock&roll/, τελευταία επίσκεψη: 21.09.2006), στο Πανεπιστήμιο του Στάνφορντ (http://www.stanford.edu/class/music8a/, τελευταία επίσκεψη: 12.02.2006) ή σε εκείνο του Πρίνστον (http://web.princeton.edu/sites/amstudies/course0203.htm, τελευταία επίσκεψη: 10.02.2006).

διαδικασίας εκείνης που οδήγησε σταδιακά στην ανάδυση 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]

Ορισμένες διευκρινίσεις, καταρχήν σε σχέση με την επιλογή των χρονικών ορίων της έρευνας (1956-1967). Μία εργασία για την εξέλιξη του φαινομένου ροκ εν ρολ στην Ελλάδα (και όχι του ροκ εν ρολ ως μουσικής) δεν 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, δύσκολα εγκλωβίζεται σε αυστηρά 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.

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, δική της κουλτούρα, πολιτικό όραμα και ταυτότητα) ήταν εκείνη που συνδέθηκε με τα γεγονότα του '68. Δεδομένης της σημασίας που είχαν τα γεγονότα του '68 σε ολόκληρο τον κόσμο, η έρευνα φαίνεται πως προσπέρασε την εξέλιξη εκείνη που οδήγησε στην ανάδυση της γενιάς αυτής, θεωρώντας κατά κάποιο τρόπο ότι η τελευταία προέκυψε από παρθενογένεση. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να υποβαθμιστούν ως «μη σημαντικές» και να μπουν στο περιθώριο οι μεταβολές που εμφανίστηκαν στη συμπεριφορά της νεολαίας (τουλάχιστον) από τα μέσα της δεκαετίας του '50, καθώς και οι καινοφανείς πρακτικές της, οι οποίες, παρά το γεγονός ότι δεν είχαν αντανακλάσεις στην πολιτική ανάλογες με εκείνες της γενιάς του '68, οπωσδήποτε θα πρέπει να ερευνηθούν ως αναπόσπαστο και ουσιώδες κομμάτι της ίδιας εξέλιξης (Simonetta Piccone Stella, «"Rebels Without a Cause": Male Youth in Italy around 1960», *History Workshop: a journal of socialist and feminist historians* 38 (Autumn 1994), σ. 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 φαινόμενο», σε χώρες μάλιστα που δεν είχαν την προνομιακή σχέση με αυτό, όπως 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 (Uta Poiger, *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 (E. Zolov, *Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture*, Καλιφόρνια 1999), καθώς και τη σημαντικότατη μελέτη του Timothy Ryback σχετικά με την πρόσληψη του ροκ εν ρολ στις Λαϊκές Δημοκρατίες της ανατολικής Ευρώπης (T. Ryback, *Rock Around the Block. A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, Νέα Υόρκη 1990).

Ως εκ τούτου, μία κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ αντιμετωπίζει σαφή προβλήματα καθορισμού 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,[8] 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 (Bill Haley) *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 νέγρικου τραγουδιού που αναπτύχθηκε αμέσως μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στο (αστικό) περιβάλλον των αμερικανικών μεγαλουπόλεων.[9] 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 κοινωνίες[10] 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 θριαμβευτική επιτυχία των Μπητλς (Beatles). 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 (Buddy Holly), Ρίτσι Βάλενς (Ritchie Valens) και Μπιγκ Μπόπερ (Big Bopper), την ίδια εποχή που η καριέρα του Έλβις Πρίσλεϋ (Elvis Presley), μετά την παρένθεση της στρατιωτικής του θητείας, φάνηκε να παίρνει μία κατιούσα μη αναστρέψιμη, και ο Λιτλ Ρίτσαρντ (Little Richard), αυτός ο καταπληκτικός τύπος που είχε μπολιάσει το ροκ εν ρολ με μια απίστευτη για τα ήθη της ψυχροπολεμικής 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 τον δρόμο προς την εμπορική επιτυχία, αλλά (το σπουδαιότερο) επανασυνδέθηκε με την «απείθαρ-

8. Λ. Καλλιβρετάκης, *ό.π.*, σ. 161-167.

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

10. Για τον «ηθικό πανικό», όπως τον όρισε ο Στάνλεϊ Κοέν, βλ. Έφη Αβδελά, «"Φθοροποιοί και ανεξέλεγκτοι απασχολήσεις". Ο ηθικός πανικός για τη νεολαία στη μεταπολεμική Ελλάδα», *Σύγχρονα Θέματα* 90 (2005), σ. 31.

χη» νεολαία, αποτελώντας και πάλι ουσιαστικό δίαυλο έκφρασης της δυσαρέσκειάς της. Τέλος, 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 νεολαιίστικα κινήματα της εποχής.[11]

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 (λ.χ. εμφάνιση Λαμπράκηδων - έκρηξη «Μπητλομανίας»), επομένως να καταστήσει πιο ορατές τις όποιες αντανακλάσεις είχε η τελευταία πάνω στις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία, 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 αυτό),[12] δηλαδή των Άνταμς Μπόυς (Adams Boys) το 1959.[13] Στην περίπτωση αυτή, δεν 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 σε μεγάλο βαθμό ο σχηματισμός μιας μπάντας δεν σηματοδοτεί την απαρχή ενός φαινομένου, αλλά συχνά αποτελεί την κορυφή του παγόβουνου (τουλάχιστον σε επίπεδο καλλιτεχνικής δημιουργίας), δεδομένου ότι προϋποθέτει την παρουσία

11. 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.

12. 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.

13. 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 Ντ. Δηματάτης, *Get that Beat. Ελληνικό ροκ 60s & 70s*, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 23).

στην κοινωνία, ήδη από καιρό, σχετικών «μηνυμάτων». Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει όχι μόνο η ανάγνωση του αθηναϊκού Τύπου, αλλά και η κινηματογραφική μαρτυρία που, ήδη από το 1957, έχει καταγράψει στο σελιλόιντ 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.[14]

Ο δεύτερος τρόπος (και πιο δόκιμος κατά τη γνώμη μου) για να προσεγγίσει κανείς την κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα είναι να το συναρθρώσει 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 Ζάππειο. Μια άλλη ενδιαφέρουσα πρόταση μπορεί να αποτελέσει ο Φεβρουάριος του ίδιου έτους: σε μια εποχή που η ελληνική κοινωνία ασχολείται με τις βουλευτικές εκλογές που διεξάγονται, 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 τουλάχιστον) διάδοση του ροκ εν ρολ όχι μόνο στις ΗΠΑ, αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο, καθώς και για την ανάδειξή του σε δίαυλο 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 στην 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

14. Η πρώτη κινηματογραφική ταινία στην οποία είναι εμφανής 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 Σακελλάριου, με πρωταγωνιστές τους Ορέστη Μακρή και Γεωργία Βασιλειάδου). Ενδιαφέρουσες αναφορές υπάρχουν και στην ταινία *Οι κληρονόμοι του Καραμπουμπούνα*, του 1959, σε σενάριο Πέτρου Γιαννακού και Νίκου Φατσέα, και σκηνοθεσία Πέτρου Γιαννακού (βλ. σχετικά Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες*, ό.π., σ. 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 στον κόσμο των ενηλίκων, υπάρχει δίχως άλλο στη μικρού μήκους ταινία του Βασίλη Μάρου *Η Αθήνα χορεύει ροκ εντ ρολλ* (ταινία του 1957). Ευχαριστώ από τη θέση αυτή τον γιο του σκηνοθέτη, Νίκο Μάρο, που μου έδωσε πρόθυμα τη δυνατότητα να δω την ταινία.

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 ουσιώδες 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.

Όπως διαφαίνεται από τον τίτλο αυτής της μελέτης, αντικείμενό της δεν είναι η έρευνα της πρόσληψης του ροκ εν ρολ από τους νέους της εποχής, αλλά η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίον 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 έτος αυτό αποτελεί ένα ικανοποιητικό όριο, όχι τόσο επειδή τον Απρίλιο συμβαίνουν (καλή τη τύχη για τον ιστορικό) και με διαφορά ελάχιστων ημερών, δύο σημαντικά γεγονότα, ένα στον χώρο της πολιτικής (το πραξικόπημα των συνταγματαρχών) 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, στη μελέτη που ακολουθεί, το ροκ εν ρολ λειτουργεί περισσότερο ως μία πρόφαση, ως ένα

«παράθυρο» που μπορεί να επιτρέψει τη θέαση της προδικτατορικής περιόδου στην κοινωνία, 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 μελέτη είχε την τύχη να ενταχθεί την άνοιξη του 2004 στο Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας (ΙΑΕΝ), της Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, ερευνητικό και εκδοτικό πρόγραμμα φιλοξενούμενο στο Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών και παρουσιάστηκε στο Σεμινάριο του ΙΑΕΝ τον Νοέμβριο του 2004 με συζητητές την Ελίζα-Άννα Δελβερούδη και τον Λεωνίδα Καλλιβρετάκη. Από τη θέση αυτή θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τα μέλη της Επιτροπής του ΙΑΕΝ, Σπύρο Ασδραχά, Τριαντάφυλλο Σκλαβενίτη και Γιάννη Γιανουλόπουλο, για τη 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, καθηγητές Γιάννη Γιανουλόπουλο, Πέτρο Πιζάνια και Σταύρο Κωνσταντακόπουλο, δίχως την αρωγή των οποίων η έρευνα που ακολουθεί δύσκολα θα είχε πάρει τον δρόμο της ολοκλήρωσης για να υποστηριχθεί ως διδακτορική διατριβή. Την Εύα Στεφανή, τη Δέσποινα Παπαδημητρίου, τον Μηνά Αλεξιάδη και τον Στέφανο Παπαγεωργίου τους ευχαριστώ για το ειλικρινές ενδιαφέρον και τις παρατηρήσεις τους.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω επίσης, σε μια σειρά ανθρώπους που με ανεπιτήδευτη ευγένεια βοήθησαν ουσιαστικά ώστε να πραγματοποιηθεί η έρευνα, όπως οι κυρίες Έφη Αβδελά, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, Χίλντα Παπαδημητρίου και Ρόη Ντάκουρη, αλλά και σε 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 Λεωνίδα Καλλιβρετάκη, η διακριτική 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.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΩΣ ΑΥΤΟΝΟΜΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΙΔΟΥΣ

1. ΑΠΟ ΤΟ ΡΥΘΜ ΕΝ ΜΠΛΟΥΖ ΣΤΟ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ

Hail, hail, rock and roll, deliver me from the days of old!
Chuck Berry, School Days, 1957

Όταν, τον Ιούλιο του 1951, ένας ντισκ τζόκεϊ από το Κλίβελαντ του Οχάιο, ο Άλαν Φρηντ (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, η οποία, 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 Άλαν Φρηντ επισκέφθηκε κάποτε το κατάστημα δίσκων του Λίο Μιντζ (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 (rhythm and blues).[2] Εντυπωσιασμένος από την αποδοχή που έβλεπε ότι το ρυθμ εν μπλουζ είχε στους 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 Φρηντ 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.

1. J. Bulmer, «Devil Music: Race, Class and Rock And Roll», στο http://www.www.capital.net/~jbulmer/devil.htm, τελευταία επίσκεψη: 29.11.2005.

2. Σύμφωνα με άλλη εκδοχή της ιστορίας, ο Λίο Μιντζ ήταν αυτός που κάλεσε τον Άλαν Φρηντ 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 Φρηντ, στο http://www.alanfreed.com, τελευταία επίσκεψη: 17.09.2006.

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

Ένα δεύτερο συστατικό στοιχείο του μύθου που περιβάλει τον Άλαν Φρηντ, 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 αυτή 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 Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, η λέξη rocking άρχισε να αποκτά και ένα δεύτερο περιεχόμενο, αυτό της ερωτικής πράξης.

Το 1947 ένας καλλιτέχνης από τον χώρο του μπλουζ, ο Ρόι Μπράουν (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 συνεύρεση. Ο Μπράουν δεν πρωτοτυπούσε, καθώς η πρακτική που ήθελε τους καλλιτέχνες του νέγρικου λαϊκού τραγουδιού να ενσωματώνουν στα τραγούδια τους λέξεις με διττή σημασία 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»:

I heard the news, there's good rockin' tonight
Gonna hold my baby as tight as I can

3. Βλ. χαρακτηριστικά το αφιέρωμα της *Repubblica* με αφορμή τα πενήντα χρόνια από τη γένεση του ροκ εν ρολ (E. Sisti, «50 anni di storia infinita: cosi é nata la rivoluzione», *La Repubblica*, 01.08.2002). Στο άρθρο αυτό ο Άλαν Φρηντ 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 ειπωθούν 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».

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 ροκ εν ρολ τραγουδιού, το είχαν τα επόμενα χρόνια στον τίτλο τους σε κάποια εκδοχή.[5] Με άλλα λόγια, όταν ο Φρηντ επέλεγε για το ραδιοφωνικό του «πάρτι» τον προσδιορισμό «rock and roll», δεν τον ανακάλυπτε, καθώς το ρήμα «rocking» όχι απλώς βρισκόταν στο λεξιλόγιο των νέγρων 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, η οποία, τα χρόνια που ακολούθησαν τη λήξη του Β' 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 τελευταίο 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.

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» μουσι-

5. Βλ. πίνακα 1.

6. Γνωρίζουμε ότι το 1948 ο Bill Monroe κυκλοφόρησε τον 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*.

7. Keir Keightley, «Reconsidering rock», J. Street, S. Frith, W. Straw (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέιμπριτζ 2001, σ. 112-114.

κής 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 επισημάνουν την «αφετηρία» του ροκ εν ρολ, γεγονός που άλλωστε εξηγεί για ποιο λόγο, τουλάχιστον 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]

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

«Υποψηφιότητες» για την αφετηρία του ροκ εν ρολ

α.α.	Καλλιτέχνης-μπάντα	Τίτλος σύνθεσης	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
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

8. Βλ. πίνακα 1.

α.α.	Καλλιτέχνης- μπάντα	Τίτλος σύνθεσης	Έτος
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" Thorton	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: J. Dawson, S. Propes, *What Was the First Rock n Roll Record?*, Νέα Υόρκη 1992, δημοσιεύεται στο D. Peneny «The First Rock and Roll Record», στο http://www.history-of-rock.com/numberonerecord.htm, τελευταία επίσκεψη: 13.09.2006.

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 Φατς Ντόμινο (Fats Domino) ή ο σαξοφωνίστας Λούις Τζόρνταν (Louis Jordan) θα πρέπει να βρίσκονται στην πρώτη γραμμή των επιλογών. Ο Ντόμινο, 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 της 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 καταχωρίστηκαν 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 τέτοιον 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 Άικ Τέρνερ (Ike Turner), ηχογραφημένο το 1951 στα στούντιο της *Sun Records* από τον Σαμ Φίλιπς (Sam Phillips), τον ίδιο άνθρωπο που λίγο αργότερα θα ανακάλυπτε τον Έλβις Πρίσλεϋ. 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 τηνέιτζερ, συνιστώντας έτσι ένα α-

9. Ο Charlie Gillett επισημαίνει ότι προς τα τέλη της δεκαετίας του '40 μια μικρή ομάδα νεαρών λευκών, κυρίως φοιτητών, άρχισαν να στρέφουν το ενδιαφέρον τους στη νέγρικη μουσική. Αρχικά οι περισσότεροι από αυτούς είχαν μάλλον εξεζητημένα γούστα, σύντομα όμως μια νέα γενιά 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» (Ch. Gillett, *Ο ήχος της πόλης. Η κλασική ιστορία του Rock*, μετάφρ. Χίλντα Παπαδημητρίου, Αθήνα 1994, σ. 33-35). Αυτοί ακριβώς πρέπει να αποτέλεσαν την πηγή έμπνευσης για τον Άλαν Φρεντ.

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 τηνέιτζερ της εποχής (D. Peneny, «Crossovers», στο http://www.history-of-rock.com/crossovers.htm, τελευταία επίσκεψη: 17.09.2006).

πό τα πρώτα «crossover» τραγούδια.[10] Οι στίχοι του 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 Τέρνερ αφηγούνταν τις στιγμές ξεγνοιασιάς που μπορούσε να προσφέρει στον οδηγό του και, καθώς κάτι τέτοιο για πρώτη φορά συνέβαινε σε ένα τραγούδι με την απήχηση του *Rocket 88*, η επιτυχία του Τέρνερ αποκτούσε μία μικρή αλλά αξιομνημόνευτη πρωτιά: στο εξής, το αυτοκίνητο, η ταχύτητα και η κουλτούρα 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 Τζέιμς Ντην (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 Μπιλ Χάλεϋ. Ο Μπιλ Χάλεϋ 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 είχε τίποτα το ανατρεπτικό, ακόμη και για τα δεδομένα μιας συντηρητικής κοινωνίας όπως ήταν η αμερικανική στα μέσα της δεκαετίας του '50. Ο Χάλεϋ απείχε κατά πο-

11. Ο Τζέιμς Ντην έχασε τη ζωή του τον Σεπτέμβριο του 1955 οδηγώντας την πολυτελή πόρσε του και ο θάνατός του υπήρξε ένα γεγονός που ενδυνάμωσε τον μύθο που ήθελε το αυτοκίνητο και την ταχύτητα να είναι άρρηκτα δεμένα με τον επαναστατημένο νέο. Περισσότερα για τη διαμόρφωση του μύθου αυτού βλ. J. Hartt, «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: 04.02.2006.

12. «Songfacts: Rocket 88 by Ike Turner», στο http://songfacts.com/detail.lasso?id=432, τελευταία επίσκεψη: 14.09.2006.

λύ από τα στάνταρτ που η γοητευτική φιγούρα του Τζέιμς Ντην είχε επιβάλει και οπωσδήποτε δεν είχε τίποτα από τη σεξουαλική εκρηκτικότητα που θα εισήγαγε ο Έλβις Πρίσλεϋ. Ωστόσο, όπως εύστοχα έχει σημειωθεί, μπορεί στην ιστορία του ροκ εν ρολ ο Πρίσλεϋ να υπήρξε ο πιο δημοφιλής, μπορεί αναμφίβολα ο Τσακ Μπέρι (Chuck Berry) να υπήρξε από καλλιτεχνική άποψη ο πιο σπουδαίος, αλλά, δίχως άλλο, ο Μπιλ Χάλεϋ υπήρξε ο πρώτος.[13]

Οι πρωτιές που διεκδικεί ο Μπιλ Χάλεϋ 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 στον χώρο της κάντρι (country), από όπου σταδιακά μεταπήδησε σε πιο «μαύρες» μουσικές φόρμες. Στις αρχές της δεκαετίας του '50 η μπάντα την οποία διηύθυνε, οι Saddlemen, παρουσίασε έναν ήχο που επιχείρησε να «παντρέψει» στοιχεία του λευκού παραδοσιακού τραγουδιού με δάνεια από την 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 στενά 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 Χάλεϋ με τις παραδοσιακές καταβολές και το αγαπημένο του χιλμπίλι (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 Χάλεϋ, ενώ, το 1954, μία διασκευή του *Shake, Rattle and Rock* που είχε γράψει ο Μπιγκ Τζο Τέρνερ (Big Joe Turner), θα επιβεβαίωνε την κυρίαρχη θέση των Comets στην ελίτ εκείνων των καλλιτεχνών που η μουσική τους απευθυνόταν κατά κύριο λόγο σε τηνέιτζερ.

13. J. Bulmer, «Devil Music: Race, Class and Rock And Roll», στο http://www.capital.net/~jbulmer/devil.htm, τελευταία επίσκεψη: 29.11.2006.

14. Βλ. πίνακα 2.

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

Πρωτιές στην ιστορία του ροκ εν ρολ που αποδίδονται στον Μπιλ Χάλεϋ

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 «rhythm and blues 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: 15.09.2006.

Κάπου στο ενδιάμεσο, ο Μπιλ Χάλεϋ 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 βερσιόν, ο Χάλεϋ 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 εκα-

15. Σε σχέση με την εκδοχή που είχε τραγουδήσει ο Sonny Dae το 1953, ο Μπιλ Χάλεϋ είχε παρουσιάσει το *Rock Around The Clock* με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο. Μια ενδιαφέρουσα περιγραφή των δοκιμών που έκανε ο Μπιλ Χάλεϋ 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: 15.09.2006.

τομμύρια δίσκους[16] 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 χαρακτηριστικό ρυθμό, το οποίο, όχι άδικα, θαυμαστές του Χάλεϋ έχουν ισχυριστεί –με αρκετή δόση υπερβολής βέβαια– ότι αποτελούσε το «τέλειο ροκ εν ρολ τραγούδι».[17]

Παρ' όλα αυτά, ο βασικός υπεύθυνος για την ανεπανάληπτη αυτή επιτυχία υπήρξε η παρουσία του τραγουδιού στην ταινία *Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* (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 τηνέιτζερ στο να βρεθούν στις αίθουσες των κινηματογράφων μόνο και μόνο για να ακούσουν το τραγούδι του Μπιλ Χάλεϋ. Για την πλειονότητα 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 Μπιλ Χάλεϋ 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 Τσακ Μπέρι. 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 ανέθρεφε τον μικρό Μπέρι με έναν τρόπο όχι πολύ διαφορετικό από αυτόν που οι λευκές οικογένειες των Levittowners μεγάλωναν την ίδια εποχή τα δικά τους παιδιά.

16. «Bill Haley: performer», στο http://www.rockhall.com/hof/inductee.asp?id=116, τελευταία επίσκεψη: 20.09.2006.

17. A. Frazer Harrison, «The Story of Rock Around The Clock: The First Cuckoo of Spring», στο http://www.rockabillyhall.com/RockClockTribute.html, τελευταία επίσκεψη: 08.09.2006.

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

19. Αυτόν ακριβώς τον δίαυλο επιβεβαίωνε 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 (A. Frazer Harrison, «The Story of Rock Around The Clock», *ό.π.*

20. «Bill Haley: performer», *ό.π.*

Έχοντας μεγαλώσει σε ένα περιβάλλον διαφορετικό από εκείνο που συνήθως μεγάλωναν οι περισσότεροι μαύροι καλλιτέχνες, ο Τσακ Μπέρι 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 Τσακ Μπέρι 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] έπιαναν μοναδικά τον 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 έναν 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 τζουκμπόξ 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: 23.09.2006.

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 Μπέρι, προσεκτικά κατασκευασμένη, σύμφωνα με τον Gillett (Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 58), ώστε να έχει απήχηση στο νεανικό κοινό.

Οι στίχοι του Τσακ Μπέρι 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 δεν γεννούσαν αμφιβολία. Το νόημα των τραγουδιών ήταν 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 Τσακ Μπέρι για τις στιχουργικές του αυτές ικανότητες «Έρνεστ Χέμινγουεϊ του ροκ εν ρολ».[24]

Όπως ο Χάλεϋ, έτσι κι ο Μπέρι μπορεί να υπερηφανεύεται για αρκετές πρωτιές στην ιστορία του ροκ εν ρολ, πρωτιές, όμως, με ασύγκριτα μεγαλύτερο ειδικό βάρος. Καταρχήν, ο Μπέρι υπήρξε ο πρώτος καλλιτέχνης που τραγούδησε τραγούδια που ο ίδιος είχε γράψει, 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 δεν 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 καλλιτέχνης που στάθηκε η ουσιαστική επιρροή για πλήθος συγκροτημάτων τα επόμενα χρόνια,

23. Ο Michael Gallant χαρακτηρίζει τα τραγούδια του Μπέρι «μικρές ωδές» των όσων επιθυμούσε ο έφηβος τη δεκαετία του '50 (M. Gallant-Gardner, «Chuck Berry and Teenage Culture in the 1950s», στο http://www.inform.umd.edu/HONR/HONR269J/.WWW/projects/gallant-gardner.html, τελευταία επίσκεψη: 07.05.2006).

24. J. Perry, «Chuck Berry», *Rolling Stone* 946 (April 2004), στο http://www.rollingstone.com/news/story/_/id/5939208/chuckberry?pageid=rs.Artistcage&pageregion=triple3, τελευταία επίσκεψη: 23.09.2006.

25. Το τραγούδι *Rock Around the Clock*, για παράδειγμα, είχαν γράψει για λογαριασμό του Μπιλ Χάλεϋ 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 Έλβις Πρίσλεϋ, για παράδειγμα, δεν ασχολήθηκε ποτέ με τη συγγραφή τραγουδιών, αλλά ερμήνευσε τραγούδια άλλων. Ας σημειώσουμε εδώ ότι ο Τσακ Μπέρι 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 ίσοις όροις 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 καινο-

των οποίων τα μουσικά και σκηνικά χαρακτηριστικά θα θεμελιώνονταν πάνω στη σχολική, ανέμελη ατμόσφαιρα που ο Τσακ Μπέρι είχε εισαγάγει.[27]

Μα πάνω από όλα, ο Μπέρι υπήρξε ο καλλιτέχνης που από μουσική άποψη, δίχως υπερβολή, προσδιόρισε τον ήχο του ροκ εν ρολ. Εάν ο Χάλεϋ υπήρξε ο λευκός καλλιτέχνης που μετακινήθηκε στο ροκ εν ρολ από το λευκό παραδοσιακό τραγούδι, ο Μπέρι υπήρξε η άλλη όψη του νομίσματος, ο νέγρος καλλιτέχνης που πήρε το ρυθμ εν μπλουζ 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 πότε λευκούς και πότε μαύρους τηνέιτζερ,[28] ο Μπέρι 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 ρυθμ εν μπλουζ και το κάντρι τραγούδι.[29] Ο ήχος του Μπέρι 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 *Maybellene* (1955), θα μπορούσε να θεωρηθεί το πρώτο πραγματικό ροκ εν ρολ τραγούδι.[32]

τομίες στη σκηνική παρουσία του ροκ εν ρολ καλλιτέχνη, όπως π.χ. το παίξιμο της κιθάρας πίσω από το κεφάλι ή ανάμεσα στα πόδια! (J. Perry, «Chuck Berry», *ό.π.*).

27. Από τους Μπητλς και τους Ρόλλινγκ Στόουνς (Rolling Stones) μέχρι τους Αυστραλούς AC/DC. Οι πρώτοι δεν θα παραλείψουν στα πρώτα τους βήματα (το 1963) να διασκευάσουν το *Roll Over Beethoven!* παραπέμποντας έτσι στις βασικές επιρροές τους. Οι Στόουνς από την πλευρά τους, υπήρξαν η μπάντα με τις περισσότερες ίσως από οποιονδήποτε άλλο αναφορές και επιρροές από το κιθαριστικό παίξιμο και τις συνθετικές προτάσεις του Μπέρι. Όταν ο Κιθ Ρίτσαρντς «εισήγαγε» τον Τσακ Μπέρι στο *Rock an Roll Hall of Fame* το 1986, κατέθεσε τον θαυμασμό του λέγοντας ότι είχε αντιγράψει κάθε νότα που ο Μπέρι είχε παίξει («Chuck Berry: performer», *ό.π.*).

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», *ό.π.*).

29. M. Gallant-Gardner, «Chuck Berry and Teenage Culture in the 1950s», στο http://www.inform.umd.edu/HONR/HONR269J/.WWW/projects/gallant-gardner.html, τελευταία επίσκεψη: 07.05.2006.

30. Στο ίδιο.

31. Βλ. πίνακα 3.

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

ΠΙΝΑΚΑΣ 3

Επιτυχίες του Τσακ Μπέρι στα charts του Billboard: 1955-1959

Τραγούδι	Θέση	Εβδομάδες	Έτος
Maybellene	60	51	1955
Roll Over Beethoven	29	5	1956
School Day	32	6	1957
Oh Baby Doll	57	7	1957
Rock an Roll Music	8	19	1957
Sweet Little Sixteen	21	6	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: 23.09.2006

Εάν, λοιπόν, το ροκ εν ρολ υπήρξε μία μουσική η οποία δεν «εφευρέθηκε» από τον Άλαν Φρεντ, όπως συχνά ο μύθος που τον περιβάλει 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 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

αγορά του ρυθμ εν μπλουζ. Το *Rock Around the Clock* από την πλευρά του, κατέκτησε μεν ταχύτατα λευκούς και μαύρους τηνέιτζερ, δεν συνιστούσε όμως από μουσική άποψη την πλέον χαρακτηριστική περίπτωση ροκ εν ρολ τραγουδιού. Αντίθετα, το *Maybellene* πληρούσε και τις δύο προϋποθέσεις που το ροκ εν ρολ έθετε (μουσικές και κοινωνικές) και αυτό μάλλον συνέβαινε για πρώτη φορά.

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 τον χαρακτήρα της μουσικής, ώστε ο όρος *rock and roll* κατέληξε να περιγράφει και να είναι κάτι διαφορετικό από το rhythm an blues».[33]

2. Η «ΧΡΥΣΗ ΕΠΟΧΗ» 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 Έλβις Πρίσλεϋ.

Ο Πρίσλεϋ γεννήθηκε το 1935 στην πόλη Τουπέλο του Μισισιπή. Όπως ο Μπιλ Χάλεϋ, 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 Έλβις 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 Πρίσλεϋ 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 τον θρύλο, τον ανακάλυψε ο Σαμ Φίλιπς, ένας παραγωγός που, κινούμενος στο κλίμα της εποχής, έφαχνε και αυτός τον ιδανικό μέσο όρο της εμπορικής επιτυχίας στη μείξη του νέγρικου ρυθμ εν μπλουζ με το λευκό κάντρι τραγούδι.[35]

Μέσα σε διάστημα ενός έτους, από τον Ιούλιο του 1955 έως τον Αύγουστο του 1956, ο Πρίσλεϋ ηχογράφησε στην Sun Records πέντε δισκάκια των 45

33. Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 47.

34. «All About Elvis: overview», στο http://www.elvis.com/elvisology/bio/elvis_overview.asp, τελευταία επίσκεψη: 05.10.2006.

35. Λέγεται ότι ο Σαμ Φίλιπς, λίγα χρόνια πριν ανακαλύψει τον Πρίσλεϋ, 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.

στροφών,[36] με τα οποία άρχισε να γίνεται γνωστός, χωρίς όμως να καταφέρει να ξεπεράσει τα στενά όρια του Νότου, όπου το κάντρι τραγούδι διατηρούσε ισχυρά ερείσματα.[37]

ΠΙΝΑΚΑΣ 4

Δισκογραφία του Πρίσλεϋ 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, τελευταία επίσκεψη: 12.09.2006.

Τον Νοέμβριο του 1955 υπέγραφε 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 τραγούδι αυτό κυκλοφόρησε σε δίσκο των 45 στροφών στις 27 Ιανουαρίου του 1956 -με το τραγούδι *I Was the One* στη δεύτερη όψη του- πουλώντας μέσα στις 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 καθιέρωση για τον Πρίσλεϋ. Αντίθετα από τις προηγούμενες επιτυχίες του, ο πρώτος του δίσκος με την RCA κατάφερε όχι μόνο να εισέλθει αμέσως στα charts, αλλά να βρίσκεται τον Απρίλιο

36. Βλ. πίνακα 4.

37. Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 56.

38. «All About Elvis: Biography», στο http://www.elvis.com/elvisology/bio/elvis_1935_1957_4.asp, τελευταία επίσκεψη: 06.10.2006.

του 1956 στο νούμερο 1 του Billboard.[39] Μια σειρά από θριαμβευτικές εμφανίσεις στην αμερικανική τηλεόραση επιστέγασαν την αναμφισβήτητη κυριαρχία του Πρίσλεϋ 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 Πρίσλεϋ 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 Πρίσλεϋ 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 Εντ Σάλιβαν υπολογίζεται ότι παρακολούθησαν γύρω στα εξήντα εκατομμύρια τηλεθεατές. Επρόκειτο για μια πραγματική Πρίσλεϋ-μανία, 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 εμ-

39. Επρόκειτο για ένα κλασικό *crossover* τραγούδι, αφού κατάφερε να είναι νούμερο 1 επιτυχία τόσο στα ποπ 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 το 1948 κάθε Κυριακή βράδυ 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 Μαρία Κάλλας και η Μαργκό Φοντέιν (το 1958). Η συνεισφορά του Εντ Σάλιβαν (Ed Sullivan) υπήρξε ανυπολόγιστη για τη διάδοση του ροκ εν ρολ. Οι τρεις τηλεοπτικές εμφανίσεις του Πρίσλεϋ σε ένα δίκτυο πανεθνικής εμβέλειας, όπως ήταν το CBS, στάθηκαν η αφορμή για να γνωρίσει τον Πρίσλεϋ και τη νέα μουσική μόδα ένα κοινό που ηλικιακά δεν ήταν αυστηρά νεανικό. Τη δεκαετία του '60 ο Εντ Σάλιβαν θα φιλοξενήσει στην εκπομπή του συγκροτήματα και καλλιτέχνες όπως οι Μπητλς, οι Άνιμαλς, οι Στόουνς και η Τζάνις Τζόπλιν αποδεικνύοντας πως ήξερε καλά να πιάνει τον σφυγμό της εποχής του (R. Simon, «The Ed Sullivan Show», στο http://www.museum.tv/archives/etv/E/htmlE/edsullivans/edsullivans.htm, τελευταία επίσκεψη: 06.10.2006).

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

42. Το μέγεθος της Πρίσλεϋ-μανίας ουσιαστικά ξεπεράστηκε μονάχα με την έλευση των Μπητλς στις ΗΠΑ το 1963 και την απίστευτη επιτυχία που γνώρισαν εκεί. Σαν ένα παιχνίδι της τύχης, η Μπητλομανία ουσιαστικά διαδόθηκε μετά την παρουσία των «σκαθαριών» στην εκπομπή του Εντ Σάλιβαν, τον Φεβρουάριο του 1964.

φατικό τρόπο ότι ο Πρίσλεϋ ήταν εμπορικά ο σημαντικότερος από τους καλλιτέχνες του ροκ εν ρολ.[43]

ΠΙΝΑΚΑΣ 5

Νούμερο 1 επιτυχίες του Έλβις Πρίσλεϋ 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: 07.10.2006.

Η επιτυχία του Πρίσλεϋ 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 αποτέλεσμά της υπήρξε η δημιουργία μιας θαλερής μικρής σκηνής, η οποία, με επίκεντρο το Μέμφις,[44] αποτέλε-

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

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 τρεις

σε τη δεκαετία του '50 μια από τις πιο σημαντικές συνιστώσες του ροκ εν ρολ: του περίφημου ροκαμπίλι (rockabilly). Το ροκαμπίλι είχε ως «μήτρα» του την εταιρεία από την οποία ξεπήδησε ο Πρίσλεϋ, την Sun Records. Η Sun Records ιδρύθηκε το 1950 στο Μέμφις από τον Σαμ Φίλιπς έχοντας ως πολιτική της, όπως έλεγε χαρακτηριστικά η διαφημιστική της εκστρατεία, το να ηχογραφεί «οτιδήποτε, οπουδήποτε, οποιαδήποτε στιγμή».[45] Παρά το γεγονός ότι η τεράστια επιτυχία του Πρίσλεϋ προήλθε αφότου ο Σαμ Φίλιπς 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 Πρίσλεϋ. Το ροκαμπίλι,[46] η μουσική πρόταση της Sun Records, ήταν αυτό ακριβώς το πράγμα, μια ιδιόμορφη εκδοχή του κάντρι (ή hillbilly, όπως ήταν ευρέως γνωστό), παιγμένου με έναν τρόπο που το έφερνε πολύ κοντά στο «αυθεντικό» ροκ εν ρολ,[47] του οποίου τις βασικές παραμέτρους διαμόρφωνε την ίδια εποχή ο Τσακ Μπέρι.

Παρά το γεγονός ότι ο Σαμ Φίλιπς ξεκίνησε την καριέρα του ηχογραφώντας μαύρους καλλιτέχνες, μετά την επιτυχία του Πρίσλεϋ το ενδιαφέρον του στράφηκε σχεδόν αποκλειστικά σε λευκούς τραγουδιστές. Ανάμεσά τους ο Καρλ Πέρκινς (Carl Perkins) και ο Τζέρι Λι Λιούις (Jerry Lee Lewis) υπήρξαν οι πιο σημαντικοί.[48] Ο Καρλ Πέρκινς 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 ροκαμπίλι, πούλησε πάνω από δύο εκατομμύρια αντίτυπα.[49] Σε ηλικία μόλις είκοσι τριών ετών ο Πέρκινς

μεγάλες θρησκείες, έτσι και στο Μέμφις συναντήθηκαν τη δεκαετία του '50 όλα τα σπουδαία μουσικά ρεύματα της εποχής, από το μπλουζ και την κάντρι, μέχρι το γκόσπελ και το ροκ εν ρολ (J. Bulmer, «Devil Music» *ό.π.*).

45. «When All Hell Broke Loose», στο http://www.sunrecords.com/his_article.php?recordiD = 2, τελευταία επίσκεψη: 07.10.2006.

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

47. Το ροκαμπίλι παιζόταν από καλλιτέχνες, τους οποίους πλαισίωναν μικρά συγκροτήματα αποτελούμενα από δύο κιθάρες, μπάσο και συνήθως ντραμς (τα τελευταία δεν είχαν θέση έως τότε στην κάντρι μουσική). Οι τραγουδιστές ερμήνευαν τα κομμάτια με έναν χαρακτηριστικό τρόπο που διέφερε από εκείνον που ακολουθούσαν οι τραγουδιστές της κάντρι, κάνοντας χρήση λαρυγγισμών και παρατεταμένων «ουρλιαχτών» που τεχνικά παρέπεμπαν περισσότερο στο μπλουζ, παρά στο λευκό παραδοσιακό τραγούδι (D. Peneny, «Rockabilly», στο http://www.history-of-rock/rockabilly.htm, τελευταία επίσκεψη: 07.10.2006).

48. Μαζί με τον Έλβις Πρίσλεϋ και τον Τζόνι Κας (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: 07.10.2006).

49. «When All Hell Broke Loose», *ό.π.*

φάνηκε ότι θα εξελισσόταν σε ένα από τα σπουδαιότερα ονόματα του ροκ εν ρολ, ωστόσο ένα σοβαρό αυτοκινητικό ατύχημα σύντομα έθεσε τέρμα στην ανοδική πορεία του και παρά τις προσπάθειές του ποτέ δεν κατάφερε να ανακάμψει.[50]

Εντελώς διαφορετική υπήρξε η περίπτωση του Τζέρι Λι Λιούις. Αν ο Σαμ Φίλιπς έψαχνε, όπως του αποδίδεται, να βρει έναν λευκό που να τραγουδάει με τη φωνή και την ψυχή των μαύρων, τότε οπωσδήποτε ο Τζέρι Λι Λιούις υπήρξε ό,τι ακριβώς ζητούσε: «a white man with a black soul», όπως γράφει χαρακτηριστικά ο J. Bulmer.[51] Ο Λιούις –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 Λιούις το λευκό ισοδύναμο του Τσακ Μπέρι.

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 τον γάμο του το 1958 με μία δεκατριάχρονη εξαδέλφη του, γεγονός που, εξαιτίας του σάλου που προκάλεσε, επρόκειτο να του στοιχίσει μία καριέρα ανάλογη της μουσικής του αξίας.[53] Αν το ροκ εν ρολ κατηγορήθηκε, όταν εμφανίστηκε, ως «μουσική του διαβόλου», ο Τζέρι Λι Λιούις υπήρξε ο κατεξοχήν εκπρόσωπός της, ένας καλλιτέχνης που κινούνταν πολύ μακριά από τα πρότυπα που ο Μπιλ Χάλεϋ και ο

50. «Carl Perkins: a West Tennessee Legend», στο http://www.rockabillytennessee.com/legend_carl_perkins.htm, τελευταία επίσκεψη: 08.10.2006.

51. J. Bulmer, «Devil Music», *ό.π.*

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: 08.10.2005).

53. «Jerry Lee Lewis», στο http://www.rareexception.com/Garden?Rock/Jerry.php, τελευταία επίσκεψη: 06.10.2005. Το παραπάνω περιστατικό μάλλον ήταν δεν ήταν τίποτε σε σχέση με ό,τι θα ακολουθούσε τα επόμενα χρόνια: ένας από τους γιους του Τζέρι Λι Λιούις 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 έναν χρόνο αργότερα, η πέμπτη του σύζυγος βρέθηκε κι αυτή νεκρή από υπερβολική χρήση ναρκωτικών. Αρκετά επεισόδια με τον Λιούις πρωταγωνιστή σε

Έλβις Πρίσλεϋ με τη συγκρατημένη κοινωνική πρόκληση που δημιουργούσε η συμπεριφορά τους, είχαν θέσει.

Τελευταίος των πιονέρων του ροκ εν ρολ υπήρξε ο Λιτλ Ρίτσαρντ (Little Richard). Ο Richard Penniman, όπως ήταν το πραγματικό του όνομα, γεννήθηκε το 1932 στο Μέικον της Τζώρτζια και ήταν το τρίτο από τα δώδεκα παιδιά ενός ιερέα. Η καριέρα του ξεκίνησε σε ηλικία δεκατεσσάρων ετών, όταν άρχισε 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 γυναίκες (drag queens), 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 υπαινιγμών[54] έρχονταν κατευθείαν από την υποκουλτούρα της κοινότητας των μαύρων ομοφυλόφιλων, στην οποία άλλωστε –καλλιτεχνικά τουλάχιστον– ανήκε και ο ίδιος ο Penniman.[55]

Οι στίχοι των τραγουδιών του υπήρξαν μια διαρκής άσκηση στην ίδια δοκό 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 νέγρων για να δηλώσει τον νεαρό εκδιδόμενο άντρα) και μιας διαδικασίας που έτεινε να «ψαλιδίσει» στα μέσα της δεκαετίας του '50 οτιδήποτε μπορούσε να φαντάξει 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 αντίτυπα,[56] αφού προηγουμένως υπέστη μία επεξεργασία τέτοια που οι στίχοι του πια ελάχιστα θύμιζαν τις σεξουαλικές νύξεις που έκανε το πρωτότυπο. Παρ' όλα αυτά όμως, οι λευκοί τηνέιτζερ θα έβρισκαν στη μουσική του Λιτλ Ρίτσαρντ ό,τι πιο εκκεντρικό και «επι-

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: 08.10.2005).

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

55. Στο ίδιο, σ. 163.

56. «Little Richard's Gospel Truth», στο http://www.rockabillyhall.com/LittleRichard.html, τελευταία επίσκεψη: 11.10.2006.

θετικά εξωστρεφές»[57] είχε να επιδείξει στην ακμή του το ροκ εν ρολ. Μια ατμόσφαιρα αχαλίνωτου πανηγυριού και απολαύσεων[58] που οπωσδήποτε, παρά τους περιορισμούς που η –προληπτική και μη– λογοκρισία έθετε στους στίχους, εξέφραζε μιαν ακαθόριστη ακόμη κοινωνική αμφισβήτηση και προοιωνιζόταν τη σεξουαλική απελευθέρωση που θα ακολουθούσε στη δεκαετία του '60.[59]

Ο Λιτλ Ρίτσαρντ υπήρξε, δίχως άλλο, η πιο παράδοξη φυσιογνωμία του ροκ εν ρολ. Το 1958 σε πλήρη δόξα[60] θα εγκατέλειπε τα μουσικά πράγματα όταν, κατά τη διάρκεια μιας περιοδείας στην Αυστραλία, το αεροπλάνο του κινδύνεψε να τσακιστεί, γεγονός που ο Λιτλ Ρίτσαρντ εξέλαβε ως «θείο μήνυμα».[61] Γράφτηκε σε ένα εκκλησιαστικό κολέγιο της Αλαμπάμα, εντάχθηκε στην κοινότητα της Εκκλησίας των Χιλιαστών (Seventh Day Adventist Church) και αποσύρθηκε από το προσκήνιο, αν και αρκετές φορές στο μέλλον θα επισκεπτόταν σποραδικά τα στούντιο. Υπήρξε, όπως και ο Τσακ Μπέρι, μια από τις μορφές εκείνες που επηρέασαν όσο ελάχιστοι τους καλλιτέχνες του ροκ εν ρολ, ιδίως όσους πρωταγωνίστησαν τη δεκαετία του '60 στη λεγόμενη «βρετανική απόβαση».[62] Αν ο Πρίσλεϋ μπόλιασε το ροκ εν ρολ με την αστείρευτη σεξουαλικότητά του, ο Λιούις με το ατίθασο ταμπεραμέντο του και ο Μπέρι με την εφηβική ανεμελιά του στίχου και της παρουσίας του, ο Λιτλ Ρί-

57. Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 52.

58. 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, σ. 52-53).

59. M. Hamilton, *ό.π.*, σ. 173.

60. Ανάμεσα στο 1956 και το 1957, σε διάστημα δεκαοκτώ μηνών, ό,τι κυκλοφορούσε γινόταν επιτυχία (D. Peneny, «Little Richard», στο http://www.history-of-rock.com/Richard.htm, τελευταία επίσκεψη: 08.10.2006). Ανάμεσα στις μεγαλύτερες επιτυχίες του τα τραγούδια *Good Golly Miss Molly*, *Rip it Up*, *Lucille* και *Long Tall Sally*.

61. 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», *ό.π.*). Η Marybeth Hamilton ωστόσο, ως ιστορικός, δίνει μια πιο πειστική και στέρεη εξήγηση: σύμφωνα με αυτήν, το φαινομενικά απονενοημένο 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 (M. Hamilton, *ό.π.*, σ. 174).

62. Ως «βρετανική απόβαση» (British Invasion) έμεινε γνωστή η τεράστια επιτυχία που είχαν τα βρετανικά συγκροτήματα στις ΗΠΑ μετά το ξέσπασμα της Μπητλομανίας το

τσαρντ υπήρξε, οπωσδήποτε, το αρχέτυπο της πρόκλησης, μιας πρόκλησης, που όμοιά της το ροκ εν ρολ δεν επρόκειτο να γνωρίσει για πολλά χρόνια ακόμη, μέχρι την εμφάνιση του πανκ (punk) τη δεκαετία του '70.[63]

3. ΤΑ «ΣΚΟΤΕΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ» ΤΟ «ΤΕΛΟΣ» 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 Λιτλ Ρίτσαρντ από το προσκήνιο, το 1958, υπήρξε το πρελούδιο 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.[64] Για κάποιους άλλους το ροκ εν ρολ ήταν μια μουσική γεμάτη από σεξουαλικά μηνύματα, ικανή να ωθήσει 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 Lows), το ροκ εν ρολ γινόταν αντιληπτό –στον Νότο ι-

1964. Ανάμεσά τους σπουδαιότερα (πέραν βεβαίως των «σκαθαριών») υπήρξαν οι Ρόλλινγκ Στόουνς, οι Άνιμαλς, οι Χου (Who) και οι Κινκς (Kinks). Οι Μπητλς διασκεύασαν το 1964 το *Long Tall Sally*, ενώ μαζί με τους Στόουνς περιόδευσαν το 1962 με τον Λιτλ Ρίτσαρντ στο Ηνωμένο Βασίλειο ανοίγοντας τις συναυλίες του όταν ο τελευταίος επιχείρησε, δίχως αποτέλεσμα, να επιστρέφει στο προσκήνιο.

63. P. Scaruffi, «Rock' n' Roll: 1951-57», στο http://www.scaruffi.com/history/cpt11.html, τελευταία επίσκεψη: 04.09.2006.

64. Βλ. το κεφάλαιο «Μια νεολαία "παραστρατημένη": ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα».

δίως– ως μία μουσική που θα εισήγαγε τα «αχαλίνωτα ερωτικά ένστικτα» των νέγρων 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 πολέμιούς 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 Μπιλ Χάλεϋ, για παράδειγμα, διασκεύασε το 1954 το τραγούδι *Shake Rattle and Roll*, που είχε ηχογραφήσει αρχικά ο Τζο Τέρνερ (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 διέκρινε τη «μαύρη» από τη «λευκή» οπτική. Στην πρώτη περίπτωση, ο Τέρνερ «ξεκινούσε» την αφήγηση του από την κρεβατοκάμαρα και περιέγραφε με ιδιαίτερη ζωντάνια μια ερωτική γυναίκα που χαρακτηρίζει με εντυπωσιακή ευθύτητα «διάβολο σε νάιλον κάλτσες». Στην περίπτωση του Χάλεϋ, η πρωταγωνίστρια έχει «μετατοπιστεί» στον χώρο της κουζίνας, η περιγραφή της δεν έχει να κάνει σε τίποτε με τις εικόνες που χρησιμοποίησε ο Τέρνερ 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. Ανάλογη 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)[65] μετατράπηκε στιχουργικά σε ένα «ακίνδυνο» σύνολο λέξεων, χωρίς ιδιαίτερο νόημα. Σε μια άλλη περίπτωση, το τραγούδι *Wallflower* που είχε γράφει η Έττα Τζέιμς (Etta James) ως «απάντηση» στην επιτυχία του Χανκ Μπάλαρντ (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 Τζώρτζια Γκιμπς (Georgia Gibbs), σε «χόρεψε μαζί μου Χένρι» (*Dance with me Henry*), ώστε να θεωρείται κατάλληλο για το λευκό εφηβικό κοινό.[66]

65. M. Hamilton, *ό.π.*, σ. 162.
66. Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 44-45.

Εκδοχή του Τζο Τέρνερ	Εκδοχή του (λευκού) Μπιλ Χάλεϋ
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	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.
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	Wearin' those dresses, your hair done up so right Wearin' those dresses, your hair done up so so right; You look so warm, but your heart is cold as ice.
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 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 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	

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 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.[67]

67. D. Peneny, «Covers», στο http://www.history-of-rock.com/covers.htm, τελευταία επίσκεψη: 12.10.2006.

Στις αρχές της δεκαετίας του '40 ο «πόλεμος» για τα πνευματικά δικαιώματα των τραγουδιών εντάθηκε, όταν εμφανίστηκε δυναμικά στο προσκήνιο η BMI[68] 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 (swing) που στα μέσα της δεκαετίας του '40 γνώριζε ημέρες δόξας. Λίγα χρόνια αργότερα, όταν πλήθος καλλιτεχνών από το κάντρι 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 τρόπο, 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».[69] 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 διαφημίζουν καλύτερα τα προϊόντα τους, να τα διανέμουν και να τους εξασφαλίζουν χρόνο ραδιοφωνικής μετάδοσης, γρήγορα έγινε αντιληπτό ότι το εφηβικό κοινό δεν αρκούνταν στο άκουσμα τραγουδιών ερμηνευμένων από λευκούς καλλιτέχνες, αλλά «διψούσε» για αυθεντικό ροκ εν ρολ, γεγονός άλλωστε που πιστοποιούσε η

68. 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: 13.10.2006). 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 δεν δεσμεύονταν με συμβόλαια με την ASCAP.

69. T. Neely, «The difference between a remake and a cover», στο http://www.history-of-rock.com/cover_remake.htm, τελευταία επίσκεψη: 12.10.2006.

τεράστια αύξηση που επήλθε στον τζίρο των ανεξάρτητων εταιρειών.[70]

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 επαναστατικότητά του και τις συντηρητικές επιταγές που η λευκή αμερικανική κοινωνία έθετε, μια ισορροπία την οποία οι ανεξάρτητες εταιρείες δεν ένιωθαν την υποχρέωση να υιοθετήσουν. 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 Alley[71] παρά στην παράδοση του ρυθμ εν μπλουζ, γεγονός που μάλλον δεν 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 σαξόφωνου, ο πηγαίος αυθορμητισμός που είχε κατακτήσει τη νεολαία ακυρώνονταν και στη θέση τους μπήκαν ενορχηστρώσεις για μεγάλες μπάντες, αδιάφοροι στίχοι και ερμηνευτές των οποίων η εμφάνιση αποτελούσε το βασικότερο προσόν.[72]

Πράγματι, πολλοί από τους τραγουδιστές της σκηνής αυτής είτε προέρχονταν από τον χώρο του κινηματογράφου, είτε μεταπήδησαν σε αυτόν (όπως ο Μπόμπι Ντάριν ή ο Πατ Μπουν, ο οποίος έλαβε μέρος σε δεκαπέντε ταινίες)[73] ενώ κάποιοι άλλοι, όπως ο Ρίκι Νέλσον (Ricky Nelson), ήσαν διάσημοι τηλεοπτικοί αστέρες. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση όλων οπωσδήποτε ήταν ο Πατ Μπουν (Pat Boone), του οποίου η επιτυχία *Love Letters in the Sand* έθεσε το

70. 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% (P. Scaruffi, «Rock' n' Roll: 1951-57», *ό.π.*).

71. 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 έναν δρόμο της Νέας Υόρκης ανάμεσα στο Μπρόντγουεϊ και την 6η 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 κατσαρόλες (pan).

72. Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 70.

73. «Pat Boone», στο http://www.tsimon.com/boone.htm, τελευταία επίσκεψη: 13.10.2006.

1957 τις βάσεις για την κυριαρχία των teen idols.[74] Η καριέρα του Μπουν ξεκίνησε στις αρχές της δεκαετίας του '50. Το 1955 ηχογράφησε το τραγούδι *Ain't that a Shame* του Φατς Ντόμινο, το οποίο κατέστη η πρώτη του μεγάλη επιτυχία και έπειτα ακολούθησαν μια σειρά από επιτυχίες που απογείωσαν την καριέρα του, κάνοντάς τον μέχρι τα τέλη της δεκαετίας τον πιο δημοφιλή –μετά τον Πρίσλεϋ– καλλιτέχνη της νεολαίας. Βαθιά θρησκευόμενο άτομο, ο Μπουν 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 αντανακλούσαν εμφανώς τις επιρροές που ο Πατ Μπουν είχε δεχθεί από τους λευκούς crooner τραγουδιστές και το ίνδαλμά του, τον Μπινγκ Κρόσμπι (Bing Crosby). Η σκηνική 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».[75] Ο Bulmer χαρακτηρίζει «αστεία» τη σύγκριση των δύο εκτελέσεων του *Tutti Frutti*, αυτής του Μπουν και εκείνης του Λιτλ Ρίτσαρντ,[76] ενώ κάποιοι έχουν ισχυριστεί –χωρίς να καταθέτουν όμως 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 εμπεριείχε.[77] Μια πιο ψύχραιμη ματιά, ωστόσο, θα καταδείκνυε ότι οι teen idols έπαιξαν έναν μεγάλο ρόλο στη γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στο ροκ εν ρολ και στα πολυπληθή λευκά ακροατήρια της δεκαετίας του '50. Με τον τρόπο

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

75. J. Bulmer, «Devil Musicl», *ό.π.*

76. Στο ίδιο.

77. Διόλου συμπτωματικά, είκοσι χρόνια μετά την πρώτη «εισαγωγή» καλλιτέχνη στο *Rock an Roll Hall of Fame*, ο Πατ Μπουν εξακολουθεί να μην δικαιούται θέση σε αυτό. Το γεγονός αυτό καταδεικνύει τη συμβολική αποβολή του Μπουν 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: 14.10.2006).

αυτό, όχι λίγοι μαύροι καλλιτέχνες απέκτησαν φήμη μέσα από τη διασκευή των τραγουδιών τους (ο Λιτλ Ρίτσαρντ είπε κάποτε ότι χάρη στον Πατ Μπουν έγινε εκατομμυριούχος),[78] 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 στον χρόνο.[79] Το 1958 ο Έλβις Πρίσλεϋ κατετάγη στον αμερικάνικο στρατό για να υπηρετήσει τη θητεία του, το 1959 τρεις από τους πιο φερέλπιδες εκπροσώπους του ροκ εν ρολ, οι Μπάντι Χόλι, Μπιγκ Μπόπερ και Ρίτσι Βάλενς, έβρισκαν τραγικό θάνατο σε αεροπορικό δυστύχημα στην Αϊόβα, ενώ ένα χρόνο αργότερα ο Έντι Κόχραν (Eddie Cochran) θα σκοτωνόταν σε αυτοκινητικό δυστύχημα σε ηλικία είκοσι δύο ετών. Τον Ιανουάριο του 1965 ο Άλαν Φρηντ, ο θρυλικός ντισκ τζόκεϊ από το Κλίβελαντ, βρισκόταν νεκρός, καταβεβλημένος από τα σκάνδαλα τα οποία εν τω μεταξύ του είχαν καταστρέψει την καριέρα.[80] Με τον θάνατό του, ένας κύκλος ολοκληρωνόταν με ό,τι φαινόταν να είναι το οριστικό τέλος του (αμερικανικού) ροκ εν ρολ.[81]

78. «Pat Boone», στο http://en.wikipedia.org/wiki/Pat_Boone, τελευταία επίσκεψη: 13.10.2006.

79. 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 καλύψο (calypso) ή το τουίστ (twist) (K. Keightley, *ό.π.*, σ. 115).

80. Ο Άλαν Φρηντ 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 Φρηντ το τελειωτικό χτύπημα. Σε ηλικία σαράντα τριών ετών πέθανε στην Καλιφόρνια από ουραιμία.

81. D. Peneny, «The Death of American Rock and Roll», στο http://www.history-of-rock.com/death.htm, τελευταία επίσκεψη: 14.09.2006.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΕΛΕΥΣΗ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

1. ΑΠΟ ΤΗ «ΖΟΥΓΚΛΑ ΤΟΥ ΜΑΥΡΟΠΙΝΑΚΑ»...

Το 1956 το ροκ εν ρολ έφτανε για τα καλά (και) 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 πλέον με τις υπερβολές. Όταν το φθινόπωρο του '56 το αθηναϊκό κοινό άρχιζε 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 εντ Ρολ* παρουσίαζε τη νέα μουσική θέτοντας στους αναγνώστες της εφημερίδας ένα ερώτημα: «Το θρυλικό ροκ εντ ρολλ. Τι είναι; Σεισμός, τυφώνας ή ατομική έκρηξις»;[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 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 έπαιξε για πρώτη φορά τραγούδια του μουσικού αυτού είδους σε ένα νεανικό κοινό στην «Αίγλη» του Ζαππείου. 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 τον «σεισμό» που, όπως περιέγραφε η ρεκλάμα της ταινίας, έφερνε η νέα μουσική. 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*.

1. *Ακρόπολις*, 24.11.1956.

Η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* (*Blackboard Jungle*), παραγωγή του 1955 σε σκηνοθεσία του Ρίτσαρντ Μπρουκς (Richard Brooks), υπήρξε η κινηματογραφική μεταφορά της ομώνυμης νουβέλας του Ίβαν Χάντερ (Evan Hunter). Στην ταινία ο Μπρουκς 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 Μπρουκς 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 δεν 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 προερχόταν, όχι από την mainstream μουσική της εποχής, αλλά από αυτό το καινούργιο αμάλγαμα που την ίδια εποχή προέκυπτε από τη μείξη του ρυθμ εν μπλουζ με τις λευκές επιρροές του Νότου. Η ιδέα ήταν πρωτότυπη και η επιτυχία της μεγαλειώδης: αν σκεφτεί κανείς ότι η ταινία δεν «παρήγαγε» κανέναν πρωταγωνιστή του καλλιτεχνικού βεληνεκούς 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.

2. Ch. Gillett, *Ο ήχος της πόλης*, ό.π., σ. 39.

Είναι εξαιρετικά δύσκολο να πει κανείς με σιγουριά εάν αυτό υπήρξε 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 Μπιλ Χάλεϋ, 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 ατίθασους μαθητές του σχολείου, ο καθηγητής (Γκλεν Φορντ) επιχειρεί να παίξει δίσκους από την προσωπική του συλλογή. Οι μαθητές αντιδρούν βίαια στην κίνηση αυτή σπάζοντας τους δίσκους του καθηγητή τους, ενώ παράλληλα προχωρούν 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 τα τραγούδια της δικής τους γενιάς.

Ενώ στη νουβέλα του Χάντερ οι μαθητές ταυτίζονταν με καλλιτέχνες όπως ο (δημοφιλής στις αρχές της δεκαετίας του '50) Πέρι Κόμο (Perry Como), στην κινηματογραφική μεταφορά της, ακόμη και ο Κόμο ανήκε στο μουσικό «μάθημα Ιστορίας» και πλέον το τραγούδι *Rock Around the Clock* ήταν εκείνο που εμφανιζόταν να εκφράζει τα γούστα των νέων της εποχής.[3] 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».

3. 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 Ρίτσαρντ Μπρουκς ή του παραγωγού της ταινίας, Πάντρο Μπίρμαν. Σύμφωνα ωστόσο με μία άλλη εκδοχή, την οποία υποστηρίζει ο Alex Frazer Harrison, μελετητής του Μπιλ Χάλεϋ και της μουσικής του, «υπεύθυνος» για την αξιοποίηση του συγκεκριμένου τραγουδιού ήταν ο γιος του Γκλεν Φορντ, Πήτερ (A. Frazer Harrison, «The Story of Rock Around The Clock: The First Cuckoo of Spring», στο http://www.rockabillyhall. com/RockClockTribute.html, τελευταία επίσκεψη: 08.09.2006).

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 Ρίτσαρντ Μπρουκς 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, θεωρώντας ότι συνιστούσε ένα, όπως έλεγε, «αντιαμερικανικό καλλιτεχνικό προϊόν».[4] Το γεγονός αυτό επέτεινε μια ακαθόριστη φήμη σχετικά με επεισόδια που (εννοείται πως) προκαλούσε η ταινία σε όποια χώρα προβαλλόταν. Πράγματι, επεισόδια είχαν παρουσιαστεί, όμως αυτά δεν αφορούσαν ουσιαστικά τη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα*,[5] αλλά κυρίως την ταινία *Rock Around The Clock*[6] και εντοπίζονταν κυρίως στο Ηνωμένο Βασίλειο, όπου πολλοί νέοι από αυτούς που συνιστούσαν την αξιοπερίεργη πολιτισμική συλλογικότητα των teddy boys,[7] 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 *Μαξίμ* και *Τιτάνια*. 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–[8] στην Ελλάδα η αρμόδια επιτροπή ελέγχου των κινηματογραφικών ταινιών θεώρησε την ταινία του Ρίτσαρντ Μπρουκς κατάλληλη για ανηλίκους,

4. «Το πιο πολυσυζητημένο φιλμ της χρονιάς: ένα συνταρακτικό ρεπορτάζ από τα μαθητικά θρανία. Η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακος*, που επροκάλεσεν την επέμβασιν της Αμερικανίδος πρέσβειρας στο φεστιβάλ της Βενετίας. Η παιδική εγκληματικότης», *Απογευματινή*, 13.02.1956.

5. Κ. Αρβανίτης, «Ροκ και νεανική κουλτούρα στη δεκαετία του '60», Φώτης Τερζάκης, Σώτη Τριανταφύλλου (επιμ.) *Το φάντασμα μιας δεκαετίας*, Αθήνα 1994, σ. 109-110.

6. 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, σ. 66 και εξής.

7. 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».

8. R. Julian, «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.

επιτρέποντας στους νεαρούς μαθητές την παρακολούθησή της. Αν και δεν κατέστη δυνατό να εντοπιστούν αναλυτικά στοιχεία 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* «φιλμ πλημμυρισμένο από ανθρωπιά και από αλήθεια»,[9] 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, ευτυχισμένη νεολαία κλπ».[10] Η ανησυχία για τις ενδεχόμενες επιπτώσεις που θα μπορούσε να έχει η παρακολούθηση 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 καθοδήγησι να καταστή μια τρομακτική καταστροφική δύναμις.*[11]

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.[12] 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 τον σφυγμό των καιρών. Διόλου τυχαία, την ίδια εποχή που προβαλλόταν στην Αθήνα η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα*, άλλες δύο ταινίες ευρωπαϊκής παραγωγής ασχολιόντουσαν με το ίδιο θέμα: η ταινία *Τα απόκρυφα του κολλεγίου*, του Πιέτρο Μιτσέτα (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

9. «Το πιο πολυσυζητημένο φιλμ...», *Απογευματινή*, 13.02.1956.

10. «Ο κινηματογράφος. Κριτική ταινιών», *Αυγή*, 22.02.1956.

11. «Το πιο πολυσυζητημένο φιλμ...», *Απογευματινή*, 13.02.1956.

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

Οι Ανήλικοι, είχε ως θέμα του τη ζωή των εφήβων και τα προβλήματα που δημιουργούσαν στη Δυτική Γερμανία τη δεκαετία του '50.[13]

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 *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»,[14] ο λόγος όμως για την εξέλιξη αυτή εντοπιζόταν από τους σχολιαστές στη χαλάρωση της πειθαρχίας του εκπαιδευτικού συστήματος.[15] 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 αυστηρότητας φοβερό...*[16]

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 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 'χαμε στο σχολείο. Δεν τα '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 μουσική που του πήγαινε! Αυτό το έντονο, το αγχωτικό Rock Around the Clock...*[17]

13. «Οι νέοι του Δυτικού Βερολίνου κατηγορούν τους γονείς των!», *Απογευματινή*, 08.05.1956.

14. «Και τα αγγλικά σχολεία είναι ζούγκλα δια τους μαθητάς», *Το Βήμα*, 24.09.1956.

15. Στο ίδιο.

16. Συνέντευξη Μανόλη Αναστασιάδη, 06.08.2004.

17. Συνέντευξη Μιχάλη Παπαγιαννάκη, 21.07.2004.

2. ...ΣΤΗ «ΖΟΥΓΚΛΑ 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 στον 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 έπαιξαν ροκ εν ρολ εκτός προγράμματος, ακολουθώντας σχετική απαίτηση του νεανικού κοινού:

> *Κανονικώς επρόκειτο να παίξη προς χάριν των Αθηναίων η ορχήστρα τζαζ του 6ου αμερικανικού Στόλου διάφορες αμερικανικές επιτυχίες. Πράγματι, στις ένδεκα το πρωί* [...] *η ορχήστρα άρχισε να παίζη διάφορους σκοπούς, με τραγουδιστήν τον αμερικανόν ναύτην Βαν Τζέην, τον οποίον ο κόσμος εχειροκρότησε με ενθουσιασμόν. Στις εντεκάμιση, ένα κουαρτέττο Νέγρων ναυτών με ηλεκτρικές κιθάρες κατέλαβε το μικρόφωνο, κι άρχισε προς γενικόν ενθουσιασμόν να παίζη 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.*
> *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...*[18]

Η παρουσίαση του ροκ εν ρολ από τη μπάντα του «Coral Sea» αποτέλεσε έναν 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.

18. «Ο 6ος Αμερικανικός στόλος εν δράσει στην καρδιά της Αθήνας», *Έθνος*, 22.10.1956.

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*.[19] Κινηματογράφοι της Αθήνας πρόσφεραν στους θεατές τους «ένα ξεφάντωμα από χορούς ροκ-εντ-ρολ»[20] 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*.[21] 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 τηνέιτζερ. Το γεγονός αυτό υπογραμμίζει η παρουσία του σε ένα πλήθος κοσμικών ή εμπορικών εκδηλώσεων, όπως λ.χ. στον χορό της Εταιρείας Θεατρικών Συγγραφέων,[22] στον αποκριάτικο χορό των προσκόπων[23] ή στον διαγωνισμό της εταιρείας ρολογιών Venus.[24]

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 τζίτερμπανγκ (jitterbug). 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 ήσαν εξαιρετικά καινοτόμοι, αλλά μάλλον οικείοι, καθώς αξιοποιούσαν την εμπειρία που παρείχαν οι προηγούμενες μουσικές επιτυχίες του Μεσοπολέμου και της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου.

Το φαινόμενο αυτό δεν συναντάται μόνο στην Ελλάδα. Στην Ιταλία λόγου χάρη, σύμφωνα με όσα έχει καταδείξει ο Alessandro Portelli, τουλάχιστον μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '60, οπότε και εμφανίστηκαν τα πρώτα νεα-

19. «Το Ροκ Εντ Ρολ σημειώνει επιτυχία στο Ακροπόλ», *Τα Νέα*, 19.11.1956.

20. Βλ. διαφήμιση της ταινίας στην εφημερίδα *Τα Νέα*, 22.04.1957.

21. Ταινία του 1956 με πρωταγωνιστές τους Νίκο Σταυρίδη, Κώστα Χατζηχρήστο και Τιτίκα Γαϊτάνου. Προβλήθηκε στους κινηματογράφους *Μοντιάλ* και *Κοσμοπολίτ*.

22. «Ο χορός των Θεατρικών Συγγραφέων», *Τα Νέα*, 26.02.1957.

23. «Το ροκ εν ρολ εν πλήρει θριάμβω», *Τα Νέα*, 11.02.1957.

24. Διεξήχθη στον κινηματογράφο *Ρεξ*, βλ. σχετική διαφήμιση στην εφ. *Ακρόπολη* (20.12.1956).

νικά γκρουπ (μπάντες, δηλαδή, που όχι απλώς έπαιζαν μουσική «για νέους», αλλά αποτελούνταν από νέους σε ηλικία μουσικούς), οι μοντέρνοι ρυθμοί παίζονταν από ορχήστρες οι οποίες προέρχονταν από το τζαζ ρεπερτόριο.[25] Ακριβώς το ίδιο στοιχείο συναντάται και στην Ελλάδα: το πρώτο ελληνικό συγκρότημα, οι Άνταμς Μπόις, σχηματίστηκε το 1959 στην Αθήνα –διόλου περίεργα– ως ένα «φιλόδοξο τζαζ ντουέτο»[26] και τα δύο επόμενα (οι Φόρμινξ και οι Τζούνιορς) μόλις το 1962, δηλαδή τρία χρόνια κατόπιν.[27] Για αρκετά χρόνια μετά την εμφάνισή του, και τουλάχιστον την πρώτη κρίσιμη περίοδο, το ροκ εν ρολ παιζόταν 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.[28]

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 λοίσθια δίνοντας τη θέση του στη νέα τρέλα που ερχόταν να κατακτήσει τους νέους, τη μουσική calypso:

> *Αλλά τότε τι θα απογίνη ο μεγάλος ταραξίας του 1956, το Ροκ εντ Ρολλ;* αναρωτιόταν ο αρθρογράφος του περιοδικού *Εικόνες*. *Απλούστατα θα ξεχαστή. Μήπως θυμάστε το «τσάρλεστον», το «ουάν στέπ», το «λάμπεθ γουώκ»; Και όμως η αίσθηση που είχαν κάνει στην εποχή τους δεν ήταν μικρότερη. Αυτή είναι η μοίρα των εγκοσμίων, και μάλιστα των χορευτικών,*

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

26. Ν. Δηματάτης, *Get That Beat*, ό.π., σ. 23.

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

28. Βλ. διαφήμιση «Dancing Hall Γκρίην Παρκ», *Τα Νέα*, 03.11.1956.

που εναλλάσσονται στο προσκήνιο με κινηματογραφική ταχύτητα. Και αν δεν είναι το «Καλυφώ» που θα του δώσει τη χαριστική βολή, ασφαλώς θα είναι κάτι άλλο...[29]

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 πλειονότητά 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: τον δίσκο και τον κινηματογράφο.

3. ΕΝΑ ΝΕΟ ΟΧΗΜΑ ΔΙΑΔΟΣΗΣ: Ο ΔΙΣΚΟΣ

Η συμβολή του δίσκου στην εμφάνιση και τη διάδοση του ροκ εν ρολ υπήρξε θεμελιώδης. 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.

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 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» χίλμπιλι. 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.

29. «Το ροκ εντ ρολλ πέθανε... Ζήτω το Καλυφώ!», *Εικόνες* 85 (09.06.1957), σ. 27.

ΠΙΝΑΚΑΣ 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: Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 634.

Ωστόσο, παρά τη φαινομενική υστέρησή τους σε σύγκριση με τις μεγάλες εταιρείες, που παραδοσιακά μοιράζονταν την πίτα της αγοράς, οι indies (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.[30] Επιπλέον, το ρίσκο για την επένδυση σε έναν νέο καλλιτέχνη δεν ήταν μεγάλο. Οι εταιρείες αυτές είχαν μικρά έξοδα,[31] και αρκούσε μία επι-

30. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση της King Records. Η τελευταία 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: 13.8.2006).

31. Τα έξοδα των μικρών ανεξάρτητων εταιρειών συνήθως περιελάμβαναν το ενοίκιο της εταιρείας, τον 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.

τυχία της τάξεως των λίγων χιλιάδων δίσκων, για να αποφέρει η επένδυσή τους κέρδη ή έστω να μην αποβεί ζημιογόνα. Σε αντίθεση με τις indies, 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 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.

ΠΙΝΑΚΑΣ 7

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

Είδος εταιρείας	1955	1956	1957	1958	1959
Μεγάλη	3	9	14	11	9
Ανεξάρτητη	5	10	29	28	29
Σύνολο	8	19	43	39	38

Πηγή: Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 634.

Η ανακάλυψη, ωστόσο, ενός μουσικού είδους από μόνη της, δεν αρκούσε για να δημιουργήσει μία αγορά η οποία να περιλαμβάνει αποκλειστικά εφήβους. Η ύπαρξη 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.[32] 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

32. 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 κάποια τραγούδια των Big Bands μπορούσαν να γίνουν «κατανοητά» μόνο από ακροατήρια εφήβων (K. Keightley, «Reconsidering rock», *ό.π.*, σ. 112).

δισκογραφίας, καθώς εισήγαγε ένα δίσκο πολύ πιο ανθεκτικό από το εύθραυστο σελάκ που διαδέχθηκε, 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 δυνατότητές του, καθώς ήταν εξίσου ανθεκτικός με τον δίσκο των 33 στροφών, όμως η κάθε του πλευρά περιείχε μόνο ένα τραγούδι, γεγονός που μείωνε κατά πολύ την τιμή του.[33]

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 τηνέιτζερ.[34] Το σινγκλ, σύμφωνα με 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».[35]

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

33. Στα μέσα της δεκαετίας του '50 το σινγκλ κόστιζε στις ΗΠΑ 89 σεντς, όταν το LP κόστιζε 3,98 δολάρια (M. Ocks, *Classic Rock Covers*, Κολωνία 2001, σ. 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/colcalculator.cgi, τελευταία επίσκεψη: 08.02.2005).

34. K. Keightley, *ό.π.*, σ. 113.

35. 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» (M. Ocks, *ό.π.*, σ. 7).

τα δύο ήσαν απολύτως προσιτά, τουλάχιστον για τα μεσαία στρώματα του πληθυσμού, και η απόκτησή τους 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. 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... 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...[36]

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 πάρτι 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 χίλιες τετρακόσιες δραχμές.[37] Αυτό επέτρεψε σε πολλούς εφήβους να αγοράσουν –ή συχνότερα να ζητήσουν ως δώρο από τους γονείς τους– ένα τέτοιο 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 ήμουνα δέκα έξι και ο αδερφός μου δέκα τρία, μας πήραν οι γονείς μας ένα 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

36. Συνέντευξη Μιχάλη Παπαγιαννάκη, 21.07.2004.
37. Βλ. σχετικά διαφήμιση των *Garrard* στην εφημερίδα *Τα Νέα*, 01.09.1956.

εγώ εξασφάλισα απ' όλους τους συγγενείς, θείους, μπαρμπάδες και λοιπά, ότι θέλω δώρο δισκάκια. Και άρχισα να μαζεύω τέτοια πράγματα...[38]

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 Πρίσλεϋ 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,[39] 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 Έλβις Πρίσλεϋ.

Ο χορός αυτός πραγματοποιήθηκε στις 4 Νοεμβρίου του 1956 στο κοσμικό κέντρο διασκέδασης «Chez-Nous». Τρεις ημέρες πριν, σύμφωνα με όσα γράφει ο Τύπος, ένα κιβώτιο που περιείχε τις τελευταίες επιτυχίες του Πρίσλεϋ 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 «ροκεντρολλιστάς» η παραπάνω είδηση. Προσκλήσεις 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.[40] «Το τι 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!"».[41]

38. Συνέντευξη Μανόλη Αναστασιάδη, 06.08.2004.

39. «Ανεπτυγμένος» με βάση τα σημερινά δεδομένα. Βεβαίως εξετάζοντας την ιστορία του ροκ εν ρολ θα πρέπει να είμαστε έτοιμοι να ξεχάσουμε 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. Παπαγιαννάκη, 21.07.2004).

40. «Ενώπιον εκατοντάδων θεατών: Οι οπαδοί του Ροκ εντ Ρολ έδωσαν χθες εις κοσμικόν κέντρον τον πρώτο χορό τους», *Απογευματινή*, 05.11.1956.

41. «Έξαλλοι νεαροί Αθηναίοι χωρίς... ερυθρά αιμοσφαίρια... "πέθαναν" εις τον ρυθμόν του Ροκ-εντ-Ρολλ», *Ακρόπολις*, 06.11.1956.

4. Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Αν εκδηλώσεις όπως αυτές του δισκοπωλείου «Δισκοφίλ» ή τα μουσικά πρωινά που διοργάνωνε ο Γιώργος Οικονομίδης[42] 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 βασικοί «υπεύθυνοι» 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 Χόλιγουντ σχετικά με τα προβλήματα που είχαν ή δημιουργούσαν οι νέοι με τη συμπεριφορά τους στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '50.

Το ενδιαφέρον του Χόλιγουντ για τη νεολαία δεν υπήρξε άμοιρο των γενικότερων οικονομικών και πολιτισμικών εξελίξεων της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου. Πράγματι, αμέσως μετά τη λήξη του Β' 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 Χόλιγουντ σε οικονομικό αδιέξοδο. Η εμφάνιση της τηλεόρασης επέτεινε το πρόβλημα, καθώς οδήγησε σε σημαντική μείωση του αριθμού των εισιτηρίων των κινηματογράφων.[43]

Σε μια κίνηση απελπισίας, οι ιθύνοντες των μεγάλων κινηματογραφικών εταιρειών άρχισαν να διαθέτουν μεγάλα «πακέτα» με ταινίες τους στα τηλεο-

42. Ο Γιώργος Οικονομίδης, γνωστός κονφερασιέ της εποχής και οργανωτής των περίφημων «μουσικών πρωινών», υπήρξε από τους πρώτους που προσπάθησαν να αξιοποιήσουν την αγάπη της νεολαίας για το ροκ εν ρολ. Τον 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 μην επιτρέψει στο εξής την τέλεση μουσικών πρωινών στο θέατρό του («Το Ροκ εν Ρολ δημιουργεί επεισόδια», *Τα Νέα*, 12.11.1956)

43. 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% (M. Baers, «The Fifties: Gale Encyclopedia of Popular Culture», στο http://www.findarticles.com/cf_0/g1epc/tov/2419100441/p1/article.jhtml?term=, τελευταία επίσκεψη: 22.01.2006).

πτικά κανάλια, αφήνοντας έτσι τους ιδιοκτήτες των κινηματογράφων δίχως καινούργιο υλικό. Αυτό είχε ως συνέπεια να στραφούν οι τελευταίοι, εξ ανάγκης 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 στον χώρο της μουσικής βιομηχανίας, και την οποία ο Thomas Doherty στη θεμελιώδη μελέτη του για την ανάδυση των νεανικών ταινιών τη δεκαετία του '50, εύστοχα έχει χαρακτηρίσει «juvenilization of American movies».[44]

Ο *Ατίθασος* και ο *Επαναστάτης χωρίς Αιτία* με την εισπρακτική επιτυχία που γνώρισαν, «επισημοποίησαν» την αυτονομία της «νεανικής ταινίας» και εξακόντισαν το είδος αυτό σε ολόκληρο τον πλανήτη.[45] Μία πρωτόγνωρη «τρέλα» κατέλαβε τους νέους, ιδίως τις κοπέλες, για τους πρωταγωνιστές των δύο ταινιών, οι οποίοι μεταβλήθηκαν σε είδωλα της νεολαίας,[46] και η επιτυχία των οποίων προοιωνιζόταν την «τρέλα» που θα καταλάμβανε τους νέους λίγο αργότερα για τους καλλιτέχνες του ροκ εν ρολ. Το παρακάτω επεισόδιο είναι χαρακτηριστικό: στο Παρίσι στα μέσα της δεκαετίας του '50 τριάντα μαθήτριες έ-

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

45. 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 στον χώρο της τέχνης, βλ. J. Hartt, «Speeding Toward Death. Neal Cassady, Charlie Parker and Escape in the 1950s», στο http://www.honors.umd.edu.HONR269J/projects/hartt.html, τελευταία επίσκεψη: 25.01.2005.

46. Ο Τύπος κατέγραφε 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 Πρίσλεϋ. Ο αρθρογράφος των *Εικόνων* γράφει πως στο εμπόριο μπορούσε να βρει κανείς πλαστικά, μαρμάρινα 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).

στειλαν 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 δεκαπέντε φορές...[47]

Η ανάδυση της νεολαίας τη δεκαετία του '50 ως μιας αυτόνομης κοινωνικής ομάδας με τα δικά της πολιτισμικά προτάγματα, τα δικά της «πολιτιστικά σύμβολα ταυτότητας»[48] 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.[49] 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 Χόλιγουντ στα γραφεία της Warner Brothers, τα μισά προέρχονταν από το εξωτερικό.[50]

Η επιτυχία που γνώρισε με τη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* 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

47. H. Kureishi, *The Faber Book of Pop*, Λονδίνο 1995, σ. 60, δημοσιεύεται στο R. Julian, «Teen Movies. A case study of a form of popular culture», στο http://hsc.csu.edu.au/pta/scansw/teen.html, τελευταία επίσκεψη: 13.01.2006.

48. E. Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων. Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, μετάφρ. Βασίλης Καπετανγιάννης, Αθήνα 1997, σ. 421.

49 T. Ryback, *Rock Around the Block*, ό.π., σ. 10.

50. R. Julian, «Teen Movies. A case study of a form of popular culture», στο http://hsc.csu.edu.au/pta/scansw/teen.html, τελευταία επίσκεψη: 13/01/2006.

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 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 Μπιλ Χάλεϋ, ο Λιτλ Ρίτσαρντ και οι Πλάττερς. Μία δεύτερη ταινία με τον τίτλο *Rock, Rock, Rock*! προβλήθηκε στους κινηματογράφους στα τέλη του χρόνου κάνοντας γνωστούς τους Φλαμίνγκος (Flamingoes) και τον ιδιοφυή Τσακ Μπέρι, ενώ ο Έλβις Πρίσλεϋ έκανε την παρθενική του εμφάνιση στο κινηματογραφικό πανί επίσης το 1956, σε μια ταινία της Paramount με τον τίτλο *Love Me Tender*.[51]

Αξιοποιώντας το παγκόσμιο δίκτυο διανομής που ήδη από τον Μεσοπόλεμο είχε συγκροτήσει η βιομηχανία του Χόλιγουντ[52] και «πατώντας» πάνω στην επιτυχία που πρόσφατα είχαν γνωρίσει οι ταινίες *Ατίθασος*, *Επαναστάτης χωρίς Αιτία* και *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 8), στις οποίες είχαν παρελάσει όλοι οι σημαντικοί καλλιτέχνες του ροκ εν ρολ, κάνοντάς το γνωστό σε ολόκληρο τον κόσμο.

51. 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 δημοφιλών ηθοποιών στη δισκογραφία και το αντίστροφο: με τον Άλαν Φρηντ να είναι ο πρώτος που αξιοποίησε τις teen pictures στις συναυλίες που διοργάνωνε, μια σειρά από τραγουδιστές, όπως οι Έλβις Πρίσλεϋ και Πατ Μπουν, μετατράπηκαν (και) σε είδωλα του κινηματογράφου, ενώ δημοφιλείς καλλιτέχνες, όπως ο Ρίκι Νέλσον, ηχογράφησαν δίσκους με μεγάλη επιτυχία. Ο Thomas Doherty τονίζει την πρακτική αυτή ακριβώς ως υπόδειγμα του τρόπου με τον οποίον η ανάδυση των νέων ως αυτόνομης κοινωνικής ομάδας οδήγησε σε ό,τι ο ίδιος χαρακτηρίζει «ενοποίηση των βιομηχανιών της popular culture» στις ΗΠΑ (D. Cavicchi, «Review of Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*», H-Amstdy, H-Net Reviews, October 2002, path = 290581038557493).

52. E. Hobsbawm, *ό.π.*, σ. 419.

ΠΙΝΑΚΑΣ 8

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

Τίτλος ταινίας	Έτος	Συμμετέχοντες καλλιτέχνες
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, Hal Jackson
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
Rock Around the Clock	1956	Bill Haley and the Comets, The Platters, Tony Martinez and his Band, Freddie Bell and his Bellboys, Little Richard
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
Love Me Tender	1956	Elvis Presley
Shake, Rattle and Rock	1956	Mike Connors, Lisa Gaye, Sterling Holloway, Fats Domino, Joe Turner, Tommy Charles, Margaret Dumont, Douglas Dumbrille, Raymond Hatton
Rock Pretty Baby	1956	Sal Mineo, John Saxson, Luanna Patten, Edward C. Platt, Fay Wray, Rod Mc Kuen, Shelly Fabares, George Winslow
Loving You	1957	Elvis Presley
Jailhouse Rock	1957	Elvis Presley
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
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

Τίτλος ταινίας	Έτος	Συμμετέχοντες καλλιτέχνες
Untamed Youth	1957	Mamie Van Doren, Lori Nelson, John Russell, Don Burnett, Eddie Cochran, Lurele Tuttle, Yvonne Lime
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
Rock All Night	1957	Dick Miller, Russell Johnson, Abby Dalton, Jonathon Haze, The Platters, Robin Morse, The Blockbusters
The Big Beat	1957	Del Vikings, Fats Domino, The Diamonds, The Four Aces, Count Basie, Harry James, The Mills Brothers
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
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
Bop Girl Goes Calypso	1957	Judy Tyler, Bobby Troup, Margo Wood, Lucien Littlefield, Mary Kaye Trio, Nino Tempo
Rock Around the World	1957	Tommy Steele, Patrick Westwood, Dennis Price, Tom Littlewood
King Creole	1958	Elvis Presley
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
High School Confidential!	1958	Russ Tamblyn, Jan Sterling, John Drew Barrymore, Mamie Van Doren, Diane Jergens, Ray Anthony, Jerry Lee Lewis, Jackie

Τίτλος ταινίας	Έτος	Συμμετέχοντες καλλιτέχνες
		Coogan, Charles Chaplin Jr, Lyle Talbot, William Wellman Jr, Michael Landon
Sing, Boy Sing	1958	Tommy Sands, Lili Gentle, Edmont O' Brien John Mc Intyre, Nick Adams
Hot Rod Gang	1958	John Ashley, Gene Vincent, Jody Fair, Steve Drexel
Summer Love	1958	John Saxson, Molly Bee, Rod Mc Kuen, Judi Meredith, Jill St. John, George Winslow, Fay Wray, Edward Platt, Shelly Fabares, Troy Donohue
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
Dragstrip Riot	1958	Yvonne Lime, Gary Clarke, Fay Wray, Connie Stevens, Bob Turnbull
Carnival Rock	1958	Susan Cabot, Brian Hutton, David Stewart, Dick Miller, Ed Nelson
The Gene Krupa Story	1959	Sal Mineo, Susan Kohner, James Darren, Susan Oliver, Yvonne Craig, Lawrence Dobkin, Red Nichols, Buddy Lester
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
Juke Box Rhythm	1959	Jo Morrow, Jack Jones, Brian Donlevy, George Jessel, Hans Conried, Karin Booth, Marjorie Reynolds
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
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: 13.01.2006.

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 μας 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 *Παλλάς* ένα καλλιτεχνικό μνημόσυνο του ειδώλου τους, με αφορμή την προβολή της τελευταίας του ταινίας *Ο Γίγας*. Αν αληθεύουν οι εκτιμήσεις των εφημερίδων, στην εκδήλωση αυτή θα πρέπει να παρευρέθησαν περίπου δύο χιλιάδες νέοι, αριθμός οπωσδήποτε όχι μικρός.[53] Επιστολές σε διάφορα έντυπα που ζητούν τη δημοσίευση αφιερωμάτων στη «μανία της εποχής», όπως χαρακτηριστικά γράφει το περιοδικό *Εικόνες*,[54] και πρωτοσέλιδα σε περιοδικά ποικίλης ύλης, όπως τα *Θεάματα της Εβδομάδος*,[55] απλώς υπογραμμίζουν την επιρροή που άσκησε ο αμερικανός ηθοποιός σε πολλούς νέους της Αθήνας:

> [Ο Τζέιμς Ντην] ... *είχε επηρεάσει πολλούς νέους... Το μαλλί! Αν το βλέπατε, μια εποχή ήταν όλοι αλά Τζέιμς Ντην. Και ιδιαίτερα στις συνοικίες...*[56]

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 (*Ράδιο Σίτυ*, *Άστορ* και *Μαξίμ*) 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 είνε 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 έξαλλες επιδείξεις της ορχήστρας του Μπίλυ Χέηλ...*[57]

53. Κ. Παπαϊωάννου, «Το μνημόσυνο του Γίγαντος στο Παλλάς. 2000 Αθηναίοι αποθεώνουν και νεκρό τον Τζαίημς Ντην», *Ακρόπολις*, 30.01.1957.

54. «Ταχυδρομείο: Η μανία της εποχής», *Εικόνες* 66 (28.01.1957), σ. 2.

55. *Τα Θεάματα της Εβδομάδος* 4 (01.09.1957).

56. Συνέντευξη Ρόης Ντάκουρη, 03.08.2004.

57. Α. Μαμάκης, «Ποια ταινία της εβδομάδος είνε καλύτερη;», *Έθνος*, 27.11.1956.

Μία δεύτερη ταινία με τον τίτλο *Pox, Pox, Pox!* προβλήθηκε λίγους μήνες αργότερα, στα τέλη Φεβρουαρίου του 1957, ενώ ακολούθησαν πολλές ταινίες του Έλβις Πρίσλεϋ, με πρώτη από αυτές το *Love me Tender*.[58] Οι παραπάνω ταινίες θα εγκαινίαζαν μια πρακτική παρακολούθησης ροκ εν ρολ ταινιών, η οποία θα κρατήσει τουλάχιστον μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '60,[59] συνιστώντας έναν σημαντικό δίαυλο γνωριμίας και εξοικείωσης των νέων της Αθήνας με τους μοντέρνους ρυθμούς.[60]

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 Πρίσλεϋ, και ο οποίος κουνάει ξέρω 'γω τα γόνατά του ή σπάει τις κιθάρες του, αλλά το '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...*[61]

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 έναν διάλογο του δημοσιογράφου με κάποιους από τους οπαδούς του ροκ εν ρολ, που φαίνεται να επιβεβαιώνει την άποψη αυτή:

– Πού μάθατε να χορεύετε Ροκ εντ Ρολ, εφ' όσον τα χοροδιδασκαλεία...
– Στον κινηματογράφο, προλαβαίνει την απορία μας, και σπεύδει να δώση τις αναγκαίες επεξηγήσεις.
– Ήρθε μια ταινία με τον Μπίλλυ Χάλλεϋ και τους κομήτες του. Είναι η ορχήστρα που λανσάρησε το χορό στην Αμερική. Από τις μικρές σκηνές του έργου...[62]

Το ενθουσιώδες κλίμα που επικρατούσε κατά την προβολή των ταινιών –ο

58. Προβλήθηκε στον κινηματογράφο *Αττικόν* την τελευταία εβδομάδα του Δεκεμβρίου του 1956 με τον τίτλο «Αγάπα με τρυφερά!».

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

60. 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 *Τιτάνια* τραγούδια της Κατερίνα Βαλέντε, τα οποία αντιλαμβάνονταν ως ροκ εν ρολ («Τέντυ μπόυς της Αθήνας χορεύουν... στην Τιτάνια», *Αυγή*, 18.10.1956).

61. Συνέντευξη Μιχάλη Παπαγιαννάκη, 21.07.2004.

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

κριτικός κινηματογράφου της εφημερίδας *Έθνος* διαπιστώνει με προφανή έκπληξη ότι «οι περισσότεροι δείχνουν σαν να τους είνε εντελώς αδύνατον να μείνουν ακίνητοι στις θέσεις τους!»–,[63] φαίνεται να επαληθεύει μία μικρή πρόβλεψη-πρόκληση που περιεχόταν σε διαφήμιση της ταινίας *Pox εντ Ρολ* σε αθηναϊκή εφημερίδα: «Η μεγάλη μάχη χορού και κεφιού. [...] Κι όποιος μπορεί, ας μη χορέψη στο κάθισμά του!».[64] Το γεγονός αυτό ισχυροποιεί ακόμη περισσότερο την υποψία ότι σε αυτή την πρώτη περίοδο της πορείας του, το pox εν ρολ έγινε αντιληπτό (και αποδεκτό από τους θαυμαστές του), καταρχήν ως μία χορευτική και δευτερευόντως ως μία μουσική μόδα.

63. Α. Μαμάκης, «Ποια ταινία ...», *Έθνος*, 27.11.1956.
64. Έντυπη καταχώρηση της ταινίας *Pox εντ Ρολ*, *Ακρόπολις*, 24.11.1956.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

«ΗΔΟΝΙΚΟΙ ΡΥΘΜΟΙ» ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΛ ΡΟΛ

1. ΤΟ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΩΣ ΧΟΡΟΣ

Ήταν η συνέχεια του ερεθισμού που τους είχε δώσει η [ροκ εν ρολ] *ταινία!*
Κι' αυτός ο ερεθισμός ήταν καθαρά σεξουαλικός...
Η Αυγή, 1957

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 πάρτι και εκδρομές. Όχι συμπτωματικά, σε ένα από τα τραγούδια που έγραψε ο Τσακ Μπέρι τη δεκαετία του '50 με τον (χαρακτηριστικό) 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 αντιληπτό, τόσο από τους θαυμαστές του όσο και από τους πολέμιούς 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 πάρτι ή τα χοροδιδασκαλεία και επρόκειτο να μεταβληθούν τα επόμενα χρόνια σε «μόνιμους» θαυμαστές του,

1. 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: 07.02.2006).

πολλοί περισσότεροι όμως είχαν μία «περιστασιακή» σχέση μαζί του, η οποία 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 Καλυφώ;*
– *Ασφαλώς, αφού είναι ωραίο...*[2]

Παρά το γεγονός ότι το ροκ εν ρολ ανασύρεται στη συλλογική μνήμη συχνά ως ένας χορός ο οποίος «καταργούσε» τα βήματα και τις συνήθεις 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 Ζαππείου, ένας δημοσιογράφος θα προσπαθήσει να δώσει τη δική του ερμηνεία στον νέο χορό που είχε προκαλέσει θύελλα αντιδράσεων και συζητήσεων, θα διαπιστώσει με έκπληξη ότι τελικά το ροκ εν ρολ ελάχιστες χορευτικές καινοτομίες είχε σε σχέση με ό,τι όχι μόνο ήδη χορευόταν, αλλά και ήταν κοινωνικά αποδεκτό:

2. «Το ροκ εντ ρολλ πέθανε... Ζήτω το Καλυφώ!», *Εικόνες* 85 (9.06.1957), σ. 28.

3. Στην ιστορία του ροκ εν ρολ, σύμφωνα με τις περισσότερες αναλύσεις ιστορικών και μουσικολόγων, είναι διακριτές τρεις διαφορετικές περίοδοι. Η πρώτη περιλαμβάνει τα χρόνια από την εμφάνισή του, το 1956, μέχρι περίπου το 1963 και κυριαρχείται από την εμβληματική φυσιογνωμία του Έλβις Πρίσλεϋ και καλλιτεχνών όπως του Τζέρι Λι Λιούις, του Μπιλ Χάλεϋ ή του Πατ Μπουν. Η δεύτερη ξεκινά με την εμφάνιση των Μπητλς 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 Λ. Καλλιβρετάκης, «Προβλήματα ιστορικοποίησης του rock φαινομένου», ό.π., σ. 160-167.

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 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 αυτές που προτείνονται σε έναν «οδηγό» εκμάθησης του νέου χορού, και η δυνατότητά του να εισαγάγει στον χορό τα βήματα της αρεσκείας του υπήρξε μάλλον περιορισμένη.[6]

Αυτό ήταν όμως το ροκ εν ρολ που συνάρπαζε τους νέους; Πώς εξηγείται η απήχηση που είχε στη νεολαία, η οποία στη συντριπτική της πλειονότητα 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 τη σεξουαλική δραστηριότητα των νέων, την οποία υποτίθεται πως υποκινούσε. Αυτό που διαφοροποιούσε το ροκ

4. *Ραδιοπρόγραμμα* 336 (04.11.1956), σ. 4.
5. *Ροκ εντ Ρολ. Μέθοδος άνευ διδασκάλου*, Αθήνα, χ.χ., σ. 8.
6. «Μην κακοποιείτε το ροκ εντ ρολ», *Εικόνες* 81 (13.05.1957), σ. 34-35.

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 οργασμού», όπως θυμάται ο Γιώργος Τουρκοβασίλης,[7] και για τους δεύτερους μουσική ικανή να ωθήσει τους νέους στη σύναψη δεσμού και την τέλεση της ερωτικής πράξης.

2. ΕΝΑΣ «ΚΑΘΑΡΩΣ ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ»...

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 ικανότητα 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 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 την τζαζ.

Η απήχηση του ροκ εν ρολ σε μεγάλα ακροατήρια λευκών νέων στις ΗΠΑ δημιούργησε κύματα αντιδράσεων σε τμήματα της αμερικανικής κοινωνίας, ιδίως στον 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.

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

8. Αρχικά των λέξεων National Association for the Advancement of Colored People. 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 δραστηριότητά του βλ. ενδεικτικά «NAACP History», στο http://www.nuaacp.neu.edu/history.index.htm, τελευταία επίσκεψη: 04.03.2006.

Η ιδεολογική τεκμηρίωση των διακρίσεων στον Νότο βασιζόταν στις αρχές της βικτωριανής ηθικής και την άποψη ότι ο κόσμος των μαύρων κυριαρχούνταν από πρωτόγονα αισθήματα, σεξουαλική αποχαλίνωση και ό,τι 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 στον Νότο υπέστησαν μία συντριπτική δικαστική ήττα[9] 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 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 αεροπανό 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 δεν βρίσκονταν μονάχα στον 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 Πρίσλεϋ εμφανίστηκε στο προσκήνιο, πολλοί λευκοί συνταράχθηκαν όχι μόνο από το

9. Το 1954 ένας αφροαμερικανός, ο Όλιβερ Μπράουν (Oliver Brown), μήνυσε τις αρχές της πόλης Τοπέκα στο Κάνσας, επειδή η επτάχρονη κόρη του Λίντα 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 Μπράουν, οδήγησε το Ανώτατο Δικαστήριο των ΗΠΑ σε μια ιστορική απόφαση, γνωστή ως *Brown vs 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 διατήρηση ξεχωριστών σχολείων στη βάση της φυλής.

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

11. Στο ίδιο.

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 βικτωριανή 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 Νατ Κινγκ Κόουλ (Nat King Cole) τον Απρίλιο του 1956 ύστερα από επίθεση που δέχτηκε από έξι λευκούς κατά τη διάρκεια συναυλίας του στο Μπέρμιγχαμ της 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 Μπιλ Χάλεϋ, 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 νέγρικος 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 νέγρικη 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]

12. Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 42. Η είδηση της ενέργειας αυτής εναντίον ενός τραγουδιστή, ο οποίος μάλιστα δεν ανήκε στη διαμορφούμενη την εποχή εκείνη «ροκ εν ρολ σκηνή», προκάλεσε μεγάλη εντύπωση, ο απόηχος της οποίας έφτασε και στην Ελλάδα. Βλ. ενδεικτικά «Εκακοποίησαν νέγρον τραγουδιστήν», *Το Βήμα*, 12.04.1956.

13. Κ. Αρβανίτης, *ό.π.*, σ. 108.

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

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

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 ήσαν αντίθετοι στη νέα μουσική, αλλά ακόμη και από ακραιφνείς υποστηρικτές του, όπως ήταν για παράδειγμα ο αρθρογράφος του νεανικού μουσικού 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.[17] Ο απόηχος, ωστόσο, των προκαταλήψεων που στις Ηνωμένες Πολιτείες συνέδεαν τη νέγρικη 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 χορεύη σαν τρελλός. Ο κόσμος παρασύρθηκε. Άλλος Νέγρος σήκωσε μια νέα και σε μισό λεπτό της έμαθε τον χορό και μαζί της άρχισε να χορεύη. Μέσα σε λίγα λεπτά αμέτρητα ζευγάρια ρίχτηκαν στον ρυθμό του «Ροκ εντ Ρολλ» που δεν έχει ωρισμένους κανόνας, 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]

Αν το παραπάνω άρθρο εμπεριέχει υπαινιγμούς και μόνο για τη σχέση του ροκ εν ρολ με την «μαύρη» μουσική, άλλες εφημερίδες πηγαίνουν ένα βήμα

16. U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality», *ό.π.*, σ. 587-588.

17. 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, θα αποτελέσει ένα πολύ ενδιαφέρον παιχνίδι που έχει σημαντικές αναλογίες με ό,τι η Poiger διαπιστώνει ότι συνέβη στη Δυτική Γερμανία (σχετικά βλ. κεφάλαιο «Εξαμερικανισμός της νεολαίας; Πολιτικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ»).

18. «Ο 6ος Αμερικανικός στόλος εν δράσει στην καρδιά της Αθήνας», *Έθνος*, 22.10.1956.

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 τη 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 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 αυτό, 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:

19. Χ. Χαιρόπουλος, «Ροκ εντ Ρολ», *Έθνος*, 08.11.1956.

20. «Η νέα τρέλλα των Αμερικανών μετά το Μπούγκι-Μπούγκι. Ένας άγριος 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.

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 έξαλλες 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 αποτελούσε «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 έλεγεν ότι εκ 200 παραστρατημένων νεανίδων με τας οποίας συνωμίλησεν, αι 163 απέδωσαν την πτώσιν των εις τον χορόν και αι υπόλοιποι εις το ποτόν, την ανέχειαν και άλλας αιτίας...[22]

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 συμπαραδηλώσεων. Οι ρίζες του φαινομένου αυτού χάνονται στα βάθη της Ιστορίας, οπωσδήποτε όμως εντοπίζονται στην αρνητική αντιμετώπιση που γνώρισε ο χορός, από τη στιγμή που 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

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

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

23. M. Nadel, D. Kutschall, «Dance and Sexuality: Historical Forms of Dance», Vern L. Bullough and Bonnie Bullough (eds) *Human Sexuality: An Encyclopedia*, στο http://www2.rz.hu-berlin.de/sexology/GESUND/ARCHIV/SEN/BEGIN.HTM_Contents, τελευταία επίσκεψη: 28.01.2006.

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 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 πλειονότητα 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 στον δεξί του ώμο

24. Α. Ευαγγελίδη, *Χοροί του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, Αθήνα 1991, σ. 11.
25. Στο ίδιο, σ. 15.

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 δημιούργησε, η εμφάνιση του βαλς τον δέκατο όγδοο αιώνα στις αυλές των βασιλικών οίκων προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων, δεδομένου ότι υπήρξε ο πρώτος «αγκαλιαστός» χορός. Το βαλς θεωρήθηκε ένας χορός ερωτικός και, 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:

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. Χ. Λούκος, «Κοινωνική Ιστορία του τάνγκο. Από τις υποβαθμισμένες συνοικίες του Buenos Aires στα σαλόνια της Ευρώπης», *Μνήμων* 20 (1998), σ. 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 Προσωπικοτήτων*, Αθήνα 1962, σ. 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, ταράζοντας 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: *Σεξουαλική ζωή· Σεξουαλική ορμή· Ο έρως εις το φως της επιστήμης· Αυνανισμός, το πάθος εις το φως της επιστήμης* κλπ.

...Είναι νομίζομεν αυταπάτη να ευρίσκομεν ουσιώδη διαφοράν μεταξύ της ουγγρικής Τσάρδας, του αργεντίνικου ταγκό, της πολωνικής μαζούρκας, του αμερικανικού Τσάρλεστον και Λάμπεθ-Γουώκ και του σημερινού Σουίνγκ, που ως ηδονιστικός χορός εξαιρετικής δυνάμεως και εντάσεως, προκαλών και διεγείρων τας αισθήσεις, κατέκτησε το χορευτικόν κοινόν όλων των χωρών και επεβλήθη παγκοσμίως.[28]

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι στη 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 του 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 Ελληνικοί χοροί, οι οποίοι είναι καλώς εκτελούμενοι, αριστουργήματα ρυθμού και χορογραφικής τέχνης...[30]

Αυτό που πραγματικά ενοχλούσε στο ροκ εν ρολ ήταν η σεξουαλική του διάσταση. Ή 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

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

29. Έξοδος ιε' 20, Β' Βασιλειών στ' 13-16, αναφέρεται στο Α. Μιχαηλίδης, *Δυσμενείς επιδράσεις επί της νεολαίας*, Αθήνα 1968, σ. 48.

30. «Οι νέοι χοροί», *Εκκλησία* 22 (15.11.1956), σ. 394-395.

αυτήν. Αντιθέτως, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι συγκροτούσαν ένα corpus απόψεων και αντιλήψεων, το οποίο διασταυρωνόταν με έναν αυξημένο πολιτισμικό συντηρητισμό, που χαρακτήριζε και έτεμνε ολόκληρη την ελληνική κοινωνία, διαπερνώντας πολιτικές ή ιδεολογικές περιχαρακώσεις και δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό «παράδοξες συμμαχίες».

Και αυτή η εξέλιξη δεν ήταν ελληνική πρωτοτυπία. Η Uta Poiger επισημαίνει 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 α-σεξουαλικό 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 τη «χαλαρότητα» που επεδείκνυε η κυβέρνηση της Δυτικής Γερμανίας απέναντι στο ροκ εν ρολ, τον «πολιορκητικό κριό» του αμερικανικού 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 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 χο-

31. U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality», *ό.π.*, σ. 579.

32. Στο ίδιο, σ. 578.

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

34. U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality», *ό.π.*, σ. 593.

ρός 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]

Για την Ιερά Σύνοδο δεν υπήρχαν αμφιβολίες. Το ροκ εν ρολ ανήκε στους «καθαρώς σεξουαλικούς χορούς».[36] Ωστόσο, δεν ήταν μόνο αυτή αρνητική απέναντι στο ροκ εν ρολ. Δημοσιογράφοι, όπως ο χρονογράφος Π. 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 διαπίστωσις αύτη του κ. Μελά υπενθυμίζει τους λόγους του κ. F. A. Faukner, διδασκάλου του χορού, ιδιοκτήτου της χορευτικής ακαδημίας του Los Angeles, [...] *όστις ετόνισε ότι «τα δύο τρίτα των νεανίδων, αίτινες διαφθείρονται, πίπτουν δια της επιδράσεως του χορού».*[40]

35. «Ωμή εκδήλωσις αισθησιασμού», *Εκκλησία* 11 (01.06.1960), σ. 236.

36. «Ρεαλιστική αντιμετώπισις», *Εκκλησία* 7 (01.04.1967), σ. 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 χρειάζονταν οι πολέμιοι του ροκ εν ρολ.

39. *Εκκλησία* 12 (01.06.1957), σ. 238.

40. «Ωμή εκδήλωσις αισθησιασμού», *ό.π.*, σ. 236.

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 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 ωδηγήθησαν εις την πτώσιν δια της επιδράσεως του χορού.[41]

Στην περίπτωση αυτή έχει αλλάξει μονάχα το ποστό (το οποίο όμως παραμένει εξαιρετικά υψηλό), 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.[42]

Δεδομένης της ιδιαίτερης «ευαισθησίας» που χαρακτήριζε τον ευρύτερο χώρο της Εκκλησίας για την εξέλιξη των ζητημάτων που αφορούσαν την ελληνική νεολαία, την 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 «άσεμνες» κινήσεις και ενίοτε και από τις δύο μαζί. Το 1583, για παράδειγμα, ο χορός Σαραμπάντα[43] απαγορεύτηκε αυστηρά στην Ισπανία· όσοι άντρες συλλαμβάνονταν α-

41. «Ρεαλιστική αντιμετώπισις», *ό.π.*, σ. 180.

42. Ας θυμηθούμε ότι και ο Α. Μιχαηλίδης παραπέμπει σε μία τέτοια «έρευνα» καταθέτοντας τη μαρτυρία χοροδιδασκάλου σύμφωνα με την οποία από τις διακόσιες «παραστρατημένες» κοπέλες με τις οποίες συνομίλησε, οι εκατόν εξήντα τρεις απέδωσαν την «πτώση» τους στον χορό.

43. Είναι χαρακτηριστική η περιγραφή του Πέτρο Μάριαν (1536-1623) για τον 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 γυναικεία μορφή για να δυσφημήσει το έθνος μας...» (Α. Ευαγγελίδη, *ό.π.*, σ. 50).

πλώς 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 τα μαλλιά και τις εξευτέλιζαν.[44]

Αυτά όλα βέβαια ήσαν 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 δεκατεσσάρων ετών επειδή εξοργίστηκαν εξαιτίας του ότι οι τελευταίοι διοργάνωναν «χορευτικά απογεύματα ροκ εντ ρολλ» στο Νότιγχαμ.[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 μονόστηλο. 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 θα επιβεβαιώσει η δημόσια διαπόμπευση των τεντιμπόηδων λίγα χρόνια αργότερα.[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 στάθηκαν 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 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 μπουρμπούλια[47] και επομένως ως ένας παράγοντας που μπορεί να δυναμιτίσει τα θεμέλια του θεσμού της οικογένειας.

44. Στο ίδιο.

45. «Οι δάσκαλοι έδειραν τους μαθητάς οι οποίοι χόρευαν ροκ εντ ρολλ. Ξεκαρδιστικαί σκηναί», *Ακρόπολις*, 02.02.1957.

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

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 τον μεζέ από κρέας που βράζει, οι γυναίκες, σε αντίθεση με τους άνδρες, ήσαν ντυμένες με τρόπο τέτοιον ώστε να μην αναγνωρίζονται, γεγονός που δημιούργησε μία ατμόσφαιρα μυστηρίου, στο πλαίσιο της οποίας αναδύθηκαν φήμες σχετικά με ερωτικά ειδύλλια και σχέσεις μεταξύ αγνώστων. Για το καρναβάλι της Πάτρας βλ. Ν. Πολίτης, *Το Καρναβάλι της Πάτρας*, Πάτρα 1987.

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 συνείδησιν, 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 ποιείται 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 ...[48]

Η παραπάνω εγκύκλιος υπήρξε προϊόν πίεσης που φαίνεται πως άσκησαν θεολογικές οργανώσεις και σκληροπυρηνικοί κύκλοι της Εκκλησίας που συσπειρώθηκαν γύρω από τον αρχιμανδρίτη Αυγουστίνο Καντιώτη.[49] 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 σωματείων που επηρεάζονταν από τον Καντιώτη επιδόθηκαν σε τριήμερη νηστεία και ολονύχτιες προσευχές «δια την κατάργησιν 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.

48. *Εκκλησία* 5 (01.03.1957), σ. 65-66.

49. 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 χορεύσουν μπουρμπούλια και ροκ εντ ρολλ», *Ακρόπολις*, 24.02.1957).

Παρά τις απειλές του Καντιώτη ότι θα εισερχόταν στην Πάτρα επικεφαλής οπαδών του με σκοπό τη διεξαγωγή αντικαρναβαλικού συλλαλητηρίου, τελικά τίποτε δεν 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.[50]

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,[51] 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 ορθοπαιδικών και χειρουργών ιατρών ονομαστί τα θύματα του εξάλλου χορού «τουίστ» – νέοι και νεάνιδες από 17-24 ετών με εξαρθρώσεις 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 πάρτι, το 1957,[53]

50. «Ο Καρνάβαλος εισήλθε προχθές θριαμβευτικώς εις τας Πάτρας», *Ακρόπολις*, 26.02.1957.

51. «Οι νέοι χοροί», *Εκκλησία* 22 (15.11.1956), σ. 394-395.

52. Α. Μιχαηλίδης, *ό.π.*, σ. 48.

53. Η νεαρή κοπέλα από την Κρήτη, Δέσποινα Χ., πέθανε ξαφνικά σε ηλικία είκοσι δύο

φούντωσε για τα καλά την έτσι κι αλλιώς μεγάλη δυσπιστία απέναντι στη νέα μουσική, δίνοντας ακόμη περισσότερα επιχειρήματα στους πολέμιούς της.

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 πρόωρη (;) 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 τζουκμπόξ 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) 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.

ετών την ώρα που χόρευε ροκ εν ρολ σε πάρτι 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 τον λόγο αυτό στο παρελθόν είχε νοσηλευτεί σε νοσοκομείο. («Ο θείος της Κρητικοπούλας αμφισβητεί ότι αύτη απέθανε χορεύουσα ροκ-εντ-ρολλ», *Ακρόπολις*, 13.08.1957).

54. «Ρεαλιστική αντιμετώπισις», *Εκκλησία* 7 (01.04.1967), σ. 180.

55. «Η Αθήνα χορεύει Ροκ 'ν' Ρολλ. Τα νειάτα ξεβιδώνονται, οι ηλικιωμένοι κοιτούν», *Εικόνες* 70 (25.02.1957), σ. 31.

3. ΠΑΡΤΙ ΚΑΙ ΑΛΛΕΣ ΤΡΥΦΗΛΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ

Τα πάρτι κατέχουν κομβική θέση στην όλη συζήτηση. Ο όρος «πάρτι» 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 πάρτι 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 πάρτι της δεκαετίας του '50 από τις συγκεντρώσεις των προηγούμε-

56. 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 αντιληπτές ή ανασύρονται από τη μνήμη ως μία άλλη εκδοχή του. Οι πιο σημαντικές από αυτές ήταν το καλύφο, 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 εντ ρολλ πέθανε... Ζήτω το Καλυφώ!», *Εικόνες* 85 (09.06.1957), σ. 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* 13/668 (01.03.1963), σ. 10-12). Ωστόσο, ο σπουδαιότερος από τους επίδοξους διαδόχους του ροκ εν ρολ ήταν το τουίστ. Το τουίστ έγινε παγκόσμια επιτυχία με την κυκλοφορία του ομώνυμου τραγουδιού από τον Τσάμπι Τσέκερ (Chubby Checker) το 1960. Κατέκτησε τα τσαρτς 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» (P. Scaruffi, «Before the Flood. Dance Crazes», στο http://www.scaruffi.com/history/cpt12.html, τελευταία επίσκεψη: 06.05.2006). 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: 14.09.2006).

57. Γράφει σχετικά η *Απογευματινή*: «Μετά την αρχική τους εισαγωγή εις την Ευρώπην δεν έπαυσαν να καταφθάνουν, από την Αμερικήν πάντοτε, διάφοραι παραλλαγαί του αρχικού πάρτυ, το οποίον και δεν διεκρίνετο πολύ από τις χορευτικές συγκεντρώσεις που υπήρχαν από ανέκαθεν. Μετά όμως είχαμε το σορπράιζ 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 Αμερικήν», *Απογευματινή*, 13.07.1956).

νων χρόνων. Το 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 από (κι από μία άποψη προϋπέθετε) 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 πάρτι υπήρξαν η προβολή της ίδιας διαδικασίας στον 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, πάρτι δίχως την απουσία των γονιών (ή έστω τη διακριτική τους παρουσία) δεν νοούνταν.[59]

Το δεύτερο στοιχείο που διαφοροποιούσε τα πάρτι 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 ιδία ένα πρόβλημα», διαπίστωνε με έκδηλη ανησυχία σε πόνημά του το 1971 ο Α. Τσιριντάνης[60] αναγνωρίζοντας ότι τα πάρτι 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 πάρτι συζήτηση σύντομα συνδέθηκε με αυτήν και τα

58. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Οι νέοι διασκεδάζουν», *ό.π.*, σ. 268.

59. Μια ενδιαφέρουσα περιγραφή των πάρτι που γίνονταν στην πόλη της Καβάλας στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στην αρχή της δεκαετίας του '60, δίνει στην εξαιρετική έρευνά του για τη συνοικία Παναγία της Καβάλας ο Νίκος Καραγιαννακίδης. Σύμφωνα με όσα αναφέρει, απαραίτητη προϋπόθεση για την επιτυχία ενός πάρτι ήταν η απομάκρυνση των γονιών από το σπίτι. Τα πάρτι ξεκινούσαν νωρίς το απόγευμα και συνήθως έληγαν γύρω στις 10.00 το βράδι. Η μουσική που ακουγόταν ήταν οι επιτυχίες της εποχής (Πατ Μπουν, Πρίσλεϋ, Πέρι Κόμο κλπ), ενώ οι χοροί που πραγματοποιούνταν, αποτελούσαν μια εξαιρετική ευκαιρία για τη σύναψη ειδυλλίων. Αυτό μάλλον εξηγεί το ότι όσο πιο συντηρητική ήταν μια οικογένεια, τόσο λιγότερες πιθανότητες υπήρχαν να επιτραπεί στην κοπέλα να πάει σε κάποιο πάρτι δίχως συνοδεία συγγενούς της (Ν. Ε. Καραγιαννακίδης, «Όψεις της καθημερινής ζωής στη συνοικία Παναγία Καβάλας (1922-1987), όπως προκύπτουν από προφορικές μαρτυρίες κατοίκων», *Η παλιά πόλη της Καβάλας (7ος π.Χ.- 20ός αι.). Ο χώρος, οι άνθρωποι, τα τεκμήρια της ιστορίας*, Καβάλα 2005, σ. 158-163).

60. Α. Ν. Τσιριντάνης, *Οι νέοι και η εποχή μας*, Αθήνα 1971, σ. 15.

πάρτι απέκτησαν μυθικές διαστάσεις. Δεν θα πρέπει να μας διαφύγει το γεγονός ότι ο κινηματογραφικός φακός, που με μία διάθεση καταγγελίας[61] έσκυψε την ίδια εποχή στα ζητήματα που απασχολούσαν την κοινή γνώμη, απέδωσε με γλαφυρό (και αρνητικό τις περισσότερες φορές) τρόπο το τι συνέβαινε στο ημίφως των πάρτι, με τους «παραστρατημένους» νέους να επιδίδονται σε ερωτικές πράξεις, να οργανώνουν «στριπτήζ», να παίζουν «μπουκάλα» και να διακινούν φωτογραφίες γυμνών γυναικών.[62]

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 πρόωρη ερωτική μύησι. 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 είνε ήδη «μικρές κυρίες» πλησιάζει το 10%, ενώ ένα άλλο 30-40% συγκεντρώνει επικίνδυνη ερωτική εμπειρία.*[63]

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 χαρα-

61. Μαρία Παραδείση, «Η παρουσίαση της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα», *ό.π.*, σ. 215.

62. Στο ίδιο, σ. 205. Αναφέρομαι συγκεκριμένα σε μία σειρά από κοινωνικά δράματα (ο *Κατήφορος*, 1961· ο *Νόμος 4000*, 1962· η *Οργή*, 1962· ο *Ίλιγγος*, 1963 και η *Στεφανία*, 1966) τα οποία αναλύει στο άρθρο της η Παραδείση.

63. Ε. Παπαταξιάρχης, «Να σωθή η μαθήτρια από την διαφθοράν. Γνωστοί Έλληνες επιστήμονες αποκαλύπτουν φοβεράς περιπτώσεις», *Ακρόπολις*, 16.10.1956.

κτήριζε 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 φαινόταν να είναι η «επικίνδυνη ερωτική εμπειρία» των νέων, ιδίως των κοριτσιών.[64] 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.[65] Διαπρεπείς γιατροί, οι ερμηνείες 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.[66]

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

64. 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» (Μ. Παραδείση, *ό.π.*, σ. 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».

65. 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. W. Sombat, «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: 25.01.2006.

66. Γράφει σχετικά ο σεξολόγος Ν. Δρακουλίδης, πρόεδρος της «Ελληνικής Ψυχοβιολογικής Εταιρείας»: «Κάθε μεταπολεμική εποχή πλην των διαφόρων καλών και κακών συνεπειών που δημιουργεί, διευρύνει ολονέν και περισσότερον την περιοχήν της κοινωνικής ελευθερίας και συντελεί εις την απαλλαγήν από καθιερωμένας συμβατικότητας. [...] Το περιθώριον της ζωής έχει διερυνθή όχι μόνον από απόψεως χρονολογικής παρατάσεως, αλλά και από πλευράς αφ' ενός μεν πρωίμου ωριμότητος και αφ' ετέρου καθυστερήσεως της παρακμής του ανθρώπου. [...] Επόμενο λοιπόν είνε μέσα στην αύξησι αυτήν της ζωτικότητος και ειδικώτερα στην πρώιμη ανάπτυξι της εφηβίας να δούμε μια εντονώτερη παρόρμησι ερωτοσεξουαλική, που με την επίδρασι παραγόντων του περιβάλλοντος να εκδηλώνεται ρεαλιστικώτερα από άλλοτε ...». (Ε. Παπαταξιάρχης, «Μαθηταί και μαθήτριαι γίνονται "κανονίβαλοι" 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 ήταν διαδεδομένη η κοινή φοίτηση αγοριών και κοριτσιών. 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 γυμναστικαί επιδείξεις μαθητών και μαθητριών κατά την ίδιαν ώραν και με στολάς όχι ευπρεπείς, η δι' αυτοκινήτων αγεληδόν μεταφορά μαθητών και μαθητριών, όλα αυτά δημιουργούν αναμφιβόλως πλείστους κινδύνους.*[67]

Η διάσταση που είχαν τα πάρτι 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 πάρτι, όσο και οι ενήλικοι επικριτές τους. Από 'κει και πέρα οι γνώμες διαφέρουν. Ο Τύπος της εποχής τη δεκαετία του '50 αρέσκεται να αναπαράγει την άποψη ότι στα πάρτι επικρατούσε ένα κλίμα σεξουαλικής αποχαλίνωσης, που φαίνεται πως προκαλούσε τρομακτική εντύπωση και ανησυχία σε ένα μεγάλο τμήμα της ελληνικής κοινωνίας. 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 πάρτι», όπως χαρακτηριστικά γράφει, που οργάνωσε (ή εννοείται πως οργάνωσε) μία κοπέλα δεκαέξι 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 παίζη τους ξέφρενους σκοπούς και ακούστηκε ένα λικνιστικό ταγκό του Μπιάνκο. Ο κ. καθηγητής ήτο έτοιμος να αναπνεύση, αλλά πρόσεξε δίπλα του ένα ζευγάρι να συμπληρώνη τον αισθησιακό ρυθμό της μουσικής με παράδοξους

67. «Άγρυπνος εποπτεία», *Εκκλησία* 19 (01.10.1956), σ. 349.

αναστεναγμούς. [...] *Περίεργος άναφε 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-ρουμ ξαναβυθίσθηκε στο μισόφωτο. Το βλέμμα του κ. καθηγητού άρχισε να πηδά σαν πάνθηρας από ζευγάρι σε ζευγάρι. Σε λίγο εξοικειώθηκε με το ημίφως και είδε κατάπληκτος ότι τα περισσότερα ζευγάρια επεδίδοντο σε θωπείες, που εκείνος μόνο... μετά τον γάμο του είχε αποτολμήσει...*[68]

Παρά το ότι τη δεκαετία του '50 τα πάρτι 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 δεν φαίνεται να επιβεβαιώνουν τις ακρότητες που παρουσιάζονται μέσα από πλήθος άρθρων ή τις κινηματογραφικές ταινίες της εποχής. Αν και τα πάρτι συνιστούσαν μία μοναδική ευκαιρία για να γνωριστούν οι νέοι και να δημιουργηθούν δεσμοί, η ατμόσφαιρα της σεξουαλικής αποχαλίνωσης φαίνεται πως –αν υπήρξε– ήταν μάλλον η εξαίρεση παρά ο κανόνας.[69]

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 τον λόγο αυτό γινόταν αντιληπτή ως κίνδυνος διάρρηξης των προτύπων που έως τότε κυριαρχούσαν σε σχέση με τη θέση και τον ρόλο της νέας γυναίκας. Ως εκ τούτου, η συμμετοχή των νέων στα πάρτι, 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 αισχρό «Ροκ εντ Ρολλ» επακολουθεί το τηλεφώνημα, η πρώτη δειλή συνάντησις, ένας περίπατος «απόμερα, μη μας δη κανείς» και φθάνουμε στο απροχώρητο και ανεπανόρθωτο.[70]

68. Ε. Παπαταξιάρχης, «Μαθηταί και μαθήτριαι», *ό.π.*

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

70. Γ. Βελαχουτάκος, «Δια να σώσωμεν τους μαθητάς από την διαφθορά. Να γίνεται παρακολούθησις όλων των μαθητικών πάρτυ», *Ακρόπολις*, 26.10.1956.

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 *Εξελικτική 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 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 ψυχήν των εφήβων, άτινα 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 ούτοι λόγω της ευθύμου ατμοσφαίρας, εν η συνήφθησαν, διέπονται υπό διεστραμμένον πνεύμα 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, οπότε σημειούνται νέαι αναταραχαί. Αύται δε τραυματίζουν την γαλήνην και άλλων οικογενειών. δ) Διότι δημιουργούνται προώρως τάσεις προς ακατάλληλον κοινωνικότητα προς τας εφήβους.[71]

Η συμμετοχή των νέων στα πάρτι 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 πάρτι 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.

Ο Eric Zolov, για παράδειγμα, στη μελέτη του για την υποδοχή του ροκ εν ρολ στο Μεξικό τονίζει πως το «rocanrol»[72] έγινε αντιληπτό ως ένας προάγγελος του δυτικού τρόπου ζωής που ερχόταν να διαρρήξει, με εμφατικό μάλιστα τρόπο, τα καθιερωμένα πρότυπα της πατριαρχικής, ανδροκρατούμενης οικογένειας.[73] Το ίδιο ακριβώς συνέβη και στην Ιταλία του «boom economico»,

71. Κ. Δημητρόπουλος, *Εξελικτική ψυχολογία ήτοι η ψυχή του ανθρώπου κατά την εξέλιξή της από της νηπιακής μέχρι της γεροντικής ηλικίας*, Αθήνα 1951, σ. 254.

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

73. Βλ. σχετικά E. Zolov, *Refried Elvis*, ό.π., σ. 17-61.

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.[74] Στις δύο Γερμανίες, όπου ήδη από τη δεκαετία του '20 διαπιστώνεται μία ταύτιση του αμερικανικού τρόπου ζωής με τον μοντερνισμό,[75] 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.[76]

Στην Ελλάδα τα πράγματα δεν ήταν πολύ διαφορετικά από ό,τι συνέβαινε στον υπόλοιπο κόσμο. Φαίνεται πως η εχθρότητα απέναντι στον 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 πάρτι, το ροκ εν ρολ και η σεξουαλική «αφύπνιση» των νέων ήταν απορριπτέα δεδομένης της σύνδεσής τους με τον αμερικανικό τρόπο ζωής.[77] 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 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.,[78] ενδιαφέρονταν να τεκμηριώσουν την «κατάπτωση» των Άγγλων νέων, μια «κατάπτωση» που ερχόταν να υπογραμμίσει με αντιστικτικό τρόπο την αυτοθυσία των νεαρών Κυπρίων. Τα πάρτι στα οποία η αγγλική νεολαία συμμετείχε, παρείχαν μια πρώτης τάξεως ευκαιρία. Η παρακάτω περιγραφή (όπως και ο τίτλος του άρθρου) είναι χαρακτηριστική:

74. A. Portelli, *ό.π.*, σ. 139 και 145.

75. U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality», *ό.π.*, σ. 581.

76. Στο ίδιο, σ. 582.

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

78. 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».

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 φρίξουν. Από τα μεσάνυχτα της Μεγάλης Παρασκευής ώς το πρωί του Σαββάτου βρίσκονταν σε φρενιτώδη υπερδιέγερσι. Και στο τέλος άρχισαν να κυλιούνται χάμω, να φιλιούνται και να κοιμούνται στις γωνιές και τα σκαλοπάτια. [...] Όσο η ώρα περνούσε, οι σκηνές 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 δίνη σημασία. Δυο νεαροί λιποθύμησαν από το πολύ πιστό και χρειάστηκε να τους βγάλουν έξω σηκωτούς. Δυο ζευγάρια κυλίστηκαν αγκαλιασμένα κάτω από το πιάνο...[79]

Ωστόσο, η πιο συνεπής και μαχητική στάση απέναντι στα πάρτι 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 πάρτι. Φαίνεται πως, στην επιχειρηματολογία της Εκκλησίας, ροκ εν ρολ, πάρτι και «αμερικάνικος τρόπος ζωής» ήσαν τρεις κρίκοι της ίδιας αλυσίδας, που κατ' αυτήν συνιστούσε κίνδυνο για ό,τι αποκαλούσε «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 αυτονόητη:

Συμφώνως προς πληροφορίας 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 κατασπαταλούντες ασκόπως τα χρήματα των γονέων των...*[80]

Οι «πολλοί και ποικίλοι πειρασμοί» θεωρήθηκαν αναπόσπαστο κομμάτι του δυτικού τρόπου ζωής και η εισαγωγή στοιχείων του τελευταίου καταγγέλθηκε

79. «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.

80. «Ανάγκη δραστικών μέτρων», *Εκκλησία* 20 (15.10.1956), σ. 363.

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.

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», εκφάνσεις της οποίας υπήρξαν ο αριβισμός, η ροπή προς το εύκολο κέρδος και οι «αντιβιολογικαί και εκφυλιστικαί ελεύθεραι σχέσεις» μεταξύ των δύο φύλων.[81] 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,[82] η κυρίαρχη άποψη υπήρξε αυτή της Ιεράς Συνόδου, η οποία και έβλεπε στην υποχώρηση του αγροτικού τρόπου ζωής και στην κυριαρχία του αστικού μία αρνητική εξέλιξη. Δεδομένου ότι τα πάρτι υπήρξαν μια μορφή διασκέδασης που αναπτύχθηκε στο αστικό περιβάλλον της δεκαετίας του '50,[83] βρήκαν εύκολα τη θέση τους στο παραπάνω σχήμα:

> *Τοιούτοι κίνδυνοι λ.χ. πληθυνθέντες τα μέγιστα εν ταις μεταπολεμικαίς κοινωνίαις εμφωλεύουν εις τον τρόπον ζωής πολλών «μοντέρνων οικογενειών»*, [...] *εις την αισθησιακήν ζωήν*, [...] *εις πλείστα σύγχρονα χορευτικά πάρτυ, άτινα κατά το μάλλον και ήττον έχουν σεξουαλικόν χαρακτήραν και δικαίως ήρχισαν να προκαλούν την αγανάκτησιν πολλών γονέων...*[84]

81. Ε. Θεοδώρου, «Η εν τοις σχολείοις καλλιέργεια του ήθους των μαθητών», *Εκκλησία* 21 (01.11.1957), σ. 429.

82. Αναλυτικότερα για τη σχετική συζήτηση βλ. Έ. Αβδελά, *ό.π.*, σ. 190-200.

83. Ας θυμηθούμε στο σημείο αυτό ότι τα πάρτι 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 (Ε. Α. Δελβερούδη, «Οι νέοι διασκεδάζουν», *ό.π.*, σ. 267).

84. Ε. Θεοδώρου, «Η εν τοις σχολείοις καλλιέργεια του ήθους», *ό.π.*, σ. 429.

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

4. «ΚΟΥΝΑΕΙ ΤΗΝ ΛΕΚΑΝΗΝ ΤΟΥ...» ΠΡΟΣΛΗΨΕΙΣ ΤΟΥ ΕΛΒΙΣ ΠΡΙΣΛΕΫ

«Προφήτης του ροκ εντ 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 υποφία πως για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, τόσο για εκείνο το τμήμα της ελληνικής νεολαίας που λάτρεφε 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.[85] Ήταν όμως εκείνος ο οποίος «πατώντας» πάνω στην επιτυχία του Μπιλ 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 χίλμπιλι ή τις 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.

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,[86] η συντριπτική πλειονό-

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

86. Το γεγονός αυτό υπογραμμίζει ο Θανάσης Μουρατίδης σε συνέντευξη που μου παραχώρησε στις 16.12.2004. Τον ευχαριστώ ιδιαιτέρως για τις εξαιρετικά εύστοχες παρατηρήσεις του.

τητα 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.[87]

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 Τσακ Μπέρι ή ο Τζέρι Λι Λιούις, 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 διαφεύσεις, αλλά και να σκύψει με προσοχή στις τοπικές ιδιαιτερότητές του. Αν για τις ΗΠΑ οι καλλιτέχνες που αναφέραμε παραπάνω γεύονταν 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 Μπέρι, δε γνώρισαν ποτέ φήμη και αποδοχή ανάλογη με εκείνη που γεύονταν 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:[88] οι «teen idols», που όπως είδαμε γνώρισαν τεράστια επιτυχία στα τέλη της δεκαετίας του '50, διαδόθηκαν στην Ιταλία πέντε-έξι χρόνια πριν τους καλλιτέχνες του ρυθμ εν μπλουζ ή του ροκαμπίλι.[89]

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*.[90] Στο περιοδικό *Ραδιοπρόγραμμα* ο συντάκτης της στήλης «Ενήμερος» παρουσιάζει με έναν χαριτωμένο τρόπο στους αναγνώστες του τον

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

88. 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 Ρόλλινγκ Στόουνς και των Άνιμαλς, υποκίνησε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον των νέων για τα μπλουζ (βλ. σχετικά συνέντευξη Α. Καφετζόπουλου (Αθήνα, 20.07.2004) και αναλυτικά το κεφάλαιο «"Ανέστησαν το ροκ...": η τομή των "γιεγιέδων"»).

89. A. Portelli, *ό.π.*, σ. 143-144.

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

Πρίσλεϋ ως έναν «επικίνδυνο νέο» είκοσι ενός ετών που όταν τραγουδά και παίζει κιθάρα «οι κοπελλίτσες των 17 χρόνων λιποθυμούν καθ' ομάδας».[91] 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.[92]

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 ομορφιάς του, η οποία πλέον χαρακτηρίζεται ως μία σύνθεση της ομορφιάς του Μπράντο και του Τζέιμς Ντην,[93] 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.

Λίγους μήνες αργότερα, ωστόσο, τα πράγματα ήσαν τελείως διαφορετικά. Στο ίδιο ακριβώς περιοδικό και την ίδια στήλη, ο Έλβις παρουσιάζεται ως ένας «ακούρευτος και έξαλλος νεαρός» με μακριά στενά σακάκια και «παράξενο, παρδαλό ντύσιμο»,[94] ενώ στις αρχές του 1957 η φωνή του, που αρχικά προβαλλόταν ως εφάμιλλη του Φρανκ Σινάτρα, χαρακτηρίζεται ψεύτικη, το δε ύφος του προσποιητό.[95] 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 Μισισιπή 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 καταλύτης στους νε-

91. «Γράφει ο Ενήμερος», *Ραδιοπρόγραμμα* 312 (20.05.1956), σ. 4.

92. 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) δεν χρειάζονται ιδιαίτερες συστάσεις.

93. «Γράφει ο Ενήμερος», *Ραδιοπρόγραμμα* 313 (27.05.1956), σ. 4.

94. «Γράφει ο Ενήμερος», *Ραδιοπρόγραμμα* 332 (07.10.1956), σ. 4.

95. «Γράφει ο Ενήμερος», *Ραδιοπρόγραμμα* 357 (31.03.1957), σ. 4.

αρούς 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*,[96] 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».[97] 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,[98] μάλλον υποτιμήθηκαν –ακόμη και από τους θαυμαστές του– εν μέσω της συζήτησης που άνοιξαν οι σεξουαλικές συμπαραδηλώσεις 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 προνομιακή 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

96. «Υστερία. Ένας τραγουδιστής σκορπά πανικό», *Εικόνες* 53 (29.10.1956), σ. 22.

97. Κ. Αρβανίτης, «Ροκ και νεανική κουλτούρα», *ό.π.*, σ. 114.

98. 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 μείξη 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 Μισισιπή, 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 τρόπος ερμηνείας του Πρίσλεϋ («Star Profiles: Elvis Presley», J. Street, S. Frith, W. Straw (eds.), *ό.π.*, σ. 75).

«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 «Έλβις-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 τον 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.[99] Τον Ιανουάριο του 1957, όταν ο Πρίσλεϋ φιλοξενήθηκε για τρίτη φορά στο σόου του Εντ Σάλιβαν, ο τηλεοπτικός φακός υποχρεώθηκε να εστιάσει στο πάνω μισό του σώματός του, έτσι ώστε να μην επιδειχθούν σε εκατομμύρια αμερικανούς τηλεθεατές οι «αισχρές» χορευτικές του κινήσεις.

Η δημόσια συζήτηση σχετικά με τα νέα ήθη που κόμιζε 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 νέγρων 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 τόσον από τον Κομμουνισμόν, όσον από την σεξουαλικήν 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.[100] 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.[101] 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 ξεπερνού-

99. «Parental Advisory: Music Censorship in America», στο http://www.ericnuzum.com /banned/incidents/50s.html, τελευταία επίσκεψη: 15.01.2006.

100. «Αι Ηνωμέναι Πολιτείαι δεν κινδυνεύουν από κομμουνισμόν, αλλά από σεξουαλικήν ανηθικότητα», *Τα Νέα*, 08.06.1957.

101. «Ο Έλβις Πρίσλεϋ υπήρξεν από τους "ήρωες" του 1956», *Τα Νέα*, 31.01.1957.

σε κάθε προηγούμενο, ακόμη και αυτό του πολυαγαπημένου Τζέιμς Ντην.[102] 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 απέφερε κέρδη της τάξεως των είκοσι εκατομμυρίων δολαρίων:[103] 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.[104] Η αμερικανική νεολαία έβλεπε τον Έλβις ως κάτι πραγματικά δικό της[105] 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 καυτηριάζουν το τραγούδι του από τον άμβωνα και οι δημοτικές αρχές των πόλεων τον εξορκίζουν...*[106]

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 κίνδυνος για την υγιή ανάπτυξη του

102. 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 Ντην στην δέκατη τέταρτη θέση του σχετικού πίνακα. («Ακούω, βλέπω, διαβάζω», *Ραδιοπρόγραμμα* 359 (14.04.1957), σ. 4).

103. «Η τρέλλα του Ροκ εντ Ρολλ έχει κατακτήσει όλην την Αμερικήν», *Απογευματινή*, 28.11.1956.

104. Στο ίδιο.

105. 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* 393 (08.12.1957), σ. 4.

106. «Υστερία. Ένας τραγουδιστής σκορπά πανικό», *Εικόνες* 53 (29.10.1956), σ. 22.

νέου. Όπως είδαμε, οι χορευτικές του φιγούρες, όπως και το περιβάλλον στο οποίο αυτές επιδεικνύονταν (δηλαδή τα πάρτι), κατηγορήθηκαν ιδιαίτερα ως ένας παράγοντας που μπορούσε να προκαλέσει στους νέους σωματικές βλάβες, καθώς και μία πρόωρη έναρξη της σεξουαλικής τους δραστηριότητας, η οποία επίσης γινόταν αντιληπτή ως επιβλαβής για την ανάπτυξή τους. 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...*[107]

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 υποπτευόταν κανένας» 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 θεωρήση ότι είναι αρμοδιώτερος για να τα κρίνη από έναν μουσικοκριτικό. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που τα χαρακτηρίζουν φαινόμενα καταληψίας.* [...] *Ο πρώην ηλεκτροτεχνίτης ηλεκτρίζει τη νεολαία, την κάνει να σεληνιάζεται...*[108]

Είναι δεδομένο πως στην περίπτωση του Πρίσλεϋ ενοχλούσαν δύο πράγματα: το πρώτο ήταν οι «αχαρακτήριστες», όπως ονομάζονται, κινήσεις του σώ-

107. «Το καινούργιο αθεράπευτο πάθος της αμερικανικής νεολαίας. Ηλίθιοι ή εγκληματίαι είναι όσοι χορεύουν Ροκ εντ Ρολλ. Έλβις Πρέσλεϋ, ο πρώην σωφέρ και σημερινός φλεγόμενος χορευτής», *Απογευματινή*, 14.08.1956.

108. «Μια ομαδική φύχωσις: Το νέο είδωλο των κοριτσιών. Φωνή της... λεκάνης: Έλβις δη Πέλβις!», *Τα Νέα*, 11.01.1957.

ματός του»,[109] 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 «έβγαινε» από τον χώρο της οικίας και παρουσιαζόταν με εμφατικό τρόπο σε δημόσια θέα, γεγονός που υπήρξε εξαιρετικά ρηξικέλευθο για τα δεδομένα της συντηρητικής Αμερικής του '50.[110]

Αν το ροκ εν ρολ, συνολικά, ερχόταν να μεταβάλει τους νέους σε εν δυνάμει παραβάτες,[111] ο Πρίσλεϋ, έχοντας ήδη μεταβάλει τις νεαρές του θαυμάστριες σε «μαινόμενες ανήλικες Αμαζόνες»,[112] είχε ήδη αμφισβητήσει έμπρακτα το πρότυπο της γυναικείας παθητικότητας στον έρωτα.[113] Ο Τύπος στην Ελλάδα, καταγράφοντας με έκπληξη τις πρωτοφανείς εκδηλώσεις υστερίας για το πρόσωπο του Έλβις, δεν δίστασε εξαρχής να τις ερμηνεύσει ως τεκμήριο μιας «σεξουαλικής επιθετικότητας» εκ μέρους νεαρών κοριτσιών, που επιτίθονταν σε αστυνομικούς και κυριολεκτικά «λίντσαραν» το είδωλό τους στην προσπάθειά τους να το ακουμπήσουν και να του εκφράσουν την ερωτική τους επιθυμία.[114]

109. Στο ίδιο.

110. 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 «σιωπηρή γενιά». Τα μέλη της 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, 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: 21.01.2006.

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

112. «Μια ομαδική ψύχωσις: Το νέο είδωλο των κοριτσιών. Φωνή, κιθάρα και κόλασι: ο Έλβις Πρίσλεϋ», *Τα Νέα*, 07.01.1957.

113. U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality», *ό.π.*, σ. 598.

114. 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 ψύχωσις», *Τα Νέα*, 07.01.1957).

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 υπογράμμιζαν τη γενική ανατροπή των παραδοσιακών ρόλων που είχε επέλθει μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου τόσο στον δυτικό κόσμο, όσο και στις Λαϊκές Δημοκρατίες,[115] υποδείκνυαν τις πραγματικές και υπόγειες διαστάσεις του φαινομένου «Πρίσλεϋ», όπως και τους λόγους για τους οποίους αυτός ο «γόης με τα νυσταλέα μάτια»[116] είχε προκαλέσει κύματα ανησυχίας και αντιδράσεις σε ολόκληρο τον κόσμο.[117]

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 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 κοντεύη να χαθή. Κατά την γνώμη μου, κανένας όσο και να προσπαθεί δεν μπορεί να κάνει τα «καψήματα» της φωνής*

115. Βλ. χαρακτηριστικά: «Οι σύζυγοι θα πλένουν τα πιάτα της κουζίνας. Το φαινόμενον επεκτείνεται επικινδύνως εις ολόκληρην την Ευρώπην. Κίνδυνος δια τους άνδρας», *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 κυττάξουν τον άνδρα, σήμερα γίνονται επιστήμονες, απεργούν, φορούν κάλτσες νάϋλον, και χορεύουν μανιωδώς ροκεντ-ρολλ», *Ακρόπολις*, 09.06.1956· «Αι κατακτήσεις του ασθενούς φύλου: 82.000 Ιταλίδες οδηγούν αυτοκίνητα και ολοένα πληθαίνονται», *Το Βήμα*, 03.06.1956· «Αμερικανίζουν πολύ οι Τσέχες, ενώ οι άνδρες των πλένουν πιάτα...», *Ακρόπολις*, 17.11.1957.

116. «Μια ομαδική φύχωσις», *Τα Νέα*, 07.01.1957.

117. 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 εκπρόσωποί 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: 08.12.2006).

του, που με καταγοητεύουν. Εκτός αυτού διαθέτει δύο γλυκά μάτια και αυτό φθάνει...[118]

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.[119] Το στοιχείο αυτό δεν 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»).[120] 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 σεξουαλικώς 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 ότι συνιστούσαν ένα πρότυπο ικανό να καλλιεργήσει τη «θηλυπρέπεια» στους νεαρούς θαυμαστές τους,[121] 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».[122] Τέτοιες ακριβώς απόψεις υποστήριζε το *Έθνος*, όταν επιχείρησε να περιγράψει στους αναγνώστες του τον Έλβις Πρίσλεϋ:

Ο σωφφέρ-χορευτής και τραγουδιστής, σύμφωνα με την περιγραφή των αμερικανικών εφημερίδων, είναι ένας αποκρουστικώτατος χρεμανταλάς, με μακρυά αχτένιστα ξανθά μαλλιά και φαβορίτες, που οι τετράγωνοι ώμοι του γρονθοκοπούνται ανηλεώς με τις εντελώς εκτεθηλυμένες κινήσεις του και την κτηνώδη και λιγωμένη έκφρασι των χαρακτηριστικών του προσώπου του, όταν εκτελή το αριστούργημά του...[123]

118. «Επιστολή αναγνώστριας», *Ραδιοπρόγραμμα* 386 (20.10.1957), σ. 2.

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

120. Για παράδειγμα, όταν το 1956 η RCA παρουσίασε τον Πρίσλεϋ στη Δυτική Γερμανία, επέλεξε το σλόγκαν «Τραγουδάει, όπως η Μέριλιν Μονρόε περπατάει» (U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality», *ό.π.*, σ. 588).

121. E. Zolov, *Refried Elvis*, ό.π., σ. 102.

122. U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality», *ό.π.*, σ. 589.

123. Χ. Χαιρόπουλος, «Ροκ εντ Ρολ», *Έθνος*, 08.11.1956.

Ωστόσο, οι Έλληνες θαυμαστές του και κυρίως οι Ελληνίδες θαυμάστριές του, ποσώς συγκινούνταν από τέτοιες απαξιωτικές περιγραφές για τον Πρίσλεϋ, ο οποίος για αυτούς υπήρξε το απόλυτο είδωλο του ροκ εν ρολ (μάλιστα έγινε προσπάθεια να καθιερωθεί και ένας μιμητής του, ο επονομαζόμενος «Άντριους»).[124] «...Τώρα λένε... κουνιέται πολύ, όταν... τραγουδάη! 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 με σκοπό να διαδώσει στο ελληνικό νεανικό κοινό το ροκ εν ρολ.[125]

Οι εκδηλώσεις των θαυμαστών του Πρίσλεϋ, όπως φαίνεται από την περιγραφή της εκδήλωσης που έγινε τον Νοέμβριο του 1956 στο κέντρο διασκέδασης «Chez-Nous»,[126] δεν στερούνταν το ελάχιστο από τις αντίστοιχες εκδηλώσεις που συνέβαιναν στις ΗΠΑ και οι εφημερίδες έκπληκτες έκαναν λόγο για μία «ομαδική υστερία» που καταλάμβανε τον νεαρόκοσμο, όχι στη θέα του Πρίσλεϋ, αλλά απλώς στο άκουσμα των τραγουδιών του:

> *... Ενώ η ατμόσφαιρα έχει υπερηλεκτρισθή, επιδίδονται στην αγαπημένη τους τρέλλα ομαδικά. Η προσπάθειά τους είνε εξαντλητική, αλλά τα πρόσωπά τους δεν δείχνουν κόπωσι. Εκφράζουν μια απερίγραπτη ευχαρίστησι που αισθάνονται και φαίνονται σαν να ευρίσκωνται εκτός εαυτών...*[127]

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) καταστρατήγηση της ισχύουσας νομοθεσίας.

124. Σχεδόν σε κάθε χώρα ξεπήδησαν μιμητές 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, στην Τσεχοσλοβακία ο Pavel Sedlacek, στο Βέλγιο ο Burt Blanca (Κ. Αρβανίτης, *ό.π.*, σ. 114).

125. *Ροκ εντ Ρολ. Μέθοδος άνευ διδασκάλου*, Αθήνα, χ.χ., σ. 6.

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

127. «Έξαλλοι νεαροί Αθηναίοι χωρίς... ερυθρά αιμοσφαίρια... "πέθαναν" εις τον ρυθμόν του Ροκ- εντ-Ρολλ», *Ακρόπολις*, 06.11.1956.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

ΜΙΑ ΝΕΟΛΑΙΑ «ΠΑΡΑΣΤΡΑΤΗΜΕΝΗ» ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΚΑΙ ΝΕΑΝΙΚΗ ΠΑΡΑΒΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

1. ΤΟ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΩΣ ΤΜΗΜΑ ΜΙΑΣ ΠΑΡΑΒΑΤΙΚΗΣ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑΣ

Τούτο [το κάπνισμα] *είναι η απαρχή της ηδονής εις την οποίαν ο νεαρός βλαστός συνηθίζει προώρως... Η ηδονή, δηλ. η ευχαρίστισις του καπνίσματος, ως παράδειγμα θα φέρη προώρως 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 καταστρεπτικαί δια το μέλλον των εφήβων.*[1]

Η. Γεωργίου, 1974

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 τον δεύτερο πυλώνα της μαζικής φοβίας που υποκίνησε η εμφάνιση του ροκ εν ρολ 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, μοιραζόταν 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 «έπαιξαν» 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;

---

1. Η. Γεωργίου, *Η εγκληματικότης των νέων. Διάλεξις δοθείσα εις την Δημοτικήν Βιβλιοθήκην Πετρουπόλεως Αττικής την 27-1-1974*, Αθήνα 1974, σ. 5.

2. Π. Λέκκας, *Η Εθνικιστική ιδεολογία. Πέντε υποθέσεις εργασίας στην ιστορική κοινωνιολογία*, Αθήνα 1992, σ. 75.

Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Το φθινόπωρο του 1956, με τη συναυλία της ορχήστρας του «Coral Sea» στο Ζάππειο, η ελληνική κοινωνία υποδεχόταν τη μουσική και τον 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 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 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 συνόφιζε 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 τηνέιτζερ. 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 δεκαοκτώ χρονών είχε δολοφονήσει την τετράχρονη αδελφή του και είχε τραυματίσει σοβαρά τους γονείς του,

3. «Ένας νέος γόης αναστατώνει την Αμερική. Όταν τον βλέπεις γίνεσαι εγκληματίας», *Απογευματινή*, 17.08.1956.

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

5. Στο ίδιο.

όταν οι τελευταίοι διέκοψαν κάποιο τραγούδι ροκ εν ρολ που έπαιζε το πικάπ του, επειδή η ένταση του ήχου προκαλούσε 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» τον νέο στον φόνο), η εφημερίδα δεν διστάζει να προβάλλει –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 Μπράιεβ* [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 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 τρελλή μουσική της ταινίας» οι νεαροί θεατές της, σύμφωνα με τις περιγραφές του περιοδικού *Εικόνες*, και ευρισκόμενοι σε μία κατά-

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.

8. Κ. Αρβανίτης, *ό.π.*, σ. 109-110.

σταση «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 τόση 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 αιτίων 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 που 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 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 το επίσημο δημοσιογραφικό όργανο της Αριστεράς, την *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 δεκαέξι έως δεκαοκτώ

9. «Η τρέλλα της μόδας: χορός ή μανία;», *Εικόνες* 54 (05.11.1956), σ. 22.

10. Στο ίδιο.

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

12. J. Gilbert, *ό.π.*, σ. 69.

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»: «...αποκλείει δρόμους με κορμούς δένδρων και κούτσουρα, ενοχλεί τους περαστικούς, κάνει επιθέσεις κατά των περαστικών με πέτρες και μπουκάλια, απειλεί τους 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 την ασπάζονταν, 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

13. «Οι μικροί νταήδες του "ροκ εντ ρολ". Μια νέα έκδοσις των Τέντυ μπόυς», *Αυγή*, 29.09.1956.

14. T. Anderson, *The Movement and the Sixties*, ό.π., σ. 35.

15. «Οι μικροί νταήδες του "ροκ εντ ρολ"», *Αυγή*, 29.09.1956.

16. Στο ίδιο.

17. Κ. Αρβανίτης, *ό.π.*, σ. 110.

εν ρολ (παρακώλυση της κυκλοφορίας, για παράδειγμα, ενόχληση περαστικών 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 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]

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 διαπίστωνε 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

18. «Οι μικροί νταήδες του "ροκ εντ ρολ"», *Αυγή*, 29.09.1956.

19. P. Rock, S. Cohen, *ό.π.*, σ. 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! Πώς γλεντώ απόψε, αχ!". Ή μπορεί να είναι: "Μπέμπα, αχ μπέμπα! Ο ερωτάς μου καίει σαν καρφίτσα με ηλεκτρισμό! Καίει σαν πιστόλι! Αχ! Μπέμπα"!» («Η τρέλλα της μόδας: χορός ή μανία;», *Εικόνες* 54 (05.11.1956), σ. 21).

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 εξέλαβε το ροκ εν ρολ στην πορεία.

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 στον χώρο του Ζαππείου, 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 εντ 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, κοριτσίστικη λατρεία για τον Πρίσλεϋ και εμφατική, δημόσια επίδειξή της, συμμετοχή σε πάρτι 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 ταύτισή 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) υποδυόμενος 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]

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 «παραβα-

21. «Ορχήστρα Τζαζ εις το Ζάππειον», *Τα Νέα*, 22.10.1956.
22. «Το Ροκ εν Ρολ δημιουργεί επεισόδια», *Τα Νέα*, 12.11.1956.
23. «Γράφει ο Ενήμερος», *Ραδιοπρόγραμμα* 394 (15.12.1957), σ. 4.

τική 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 συνήθως μία αλλαγή 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 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 *Έθνους* 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:

> *Το φαινόμενο «Ροκ εντ Ρολ» δεν είνε απλό, και ούτε πρέπει να περάση με αστειότητες και επιπόλαιες φαιδρολογίες. Γιατί είνε σαφές φαινόμενον παρακμής, που δείχνει ότι τα σημερινά νειάτα ρέπουν ομαδικά στο κακό, που εκδηλούται 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]

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

25. Χ. Χαιρόπουλος, «Ροκ εντ Ρολ», *Έθνος*, 08.11.1956. Ο Χρήστος Χαιρόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1909. Γιος του δημοσιογράφου Κωστή Χαιρόπουλου, υπήρξε από τους σημαντικότερους δημοσιογράφους της εποχής του. Πολυσχιδής προσωπικότητα, ασχολήθηκε παράλληλα και με ιδιαίτερη επιτυχία με τη συγγραφή λογοτεχνικών και θεατρικών κειμένων, με τη σύνθεση τραγουδιών, αλλά και τη στιχουργική. Για το έργο του Χρήστου Χαιρόπουλου, βλ. Ν. Παπαδημητρίου, *Οι συγγραφείς της αθηναϊκής δημοσιογραφίας*, τ. Β', Αθήνα 1990, σ. 340-342.

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, 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 εντ 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.

2. ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΒΡΕΤΑΝΟΥΣ «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 τις δυτικές –κυρίως– κοινωνίες όσο ελάχιστα ζητήματα. Το 1959 μία δημοσκόπηση στις Ηνωμένες Πολιτείες κατέγραφε ότι η νεανική παραβατικότητα ανησυχούσε τους πολίτες περισσότερο από ό,τι οι συνεχείς δοκιμές της ατομικής βόμβας, η διαφθορά των πολιτικών ή τα φυλετικά προβλήματα:[28] στην αμερικανική κοινωνία φαίνεται πως είχε εμπεδωθεί η αντίληψη ότι οι έφηβοι συγκροτούσαν μια ιδιαίτερα «προβληματική» ομάδα, τα μέλη της οποίας προκαλούσαν δυσαρέσκεια 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

26. Χ. Χαιρόπουλος, «Ροκ εντ Ρολ», *Έθνος*, 08.11.1956.
27. Στο ίδιο.
28. J. Gilbert, *ό.π.*, σ. 63.
29. P. Rock, S. Cohen, *ό.π.*, σ. 289.

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 όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον για να χαρακτηρίσει όσους νέους όχι απλώς υπήρξαν «παραστρατημένοι», αλλά επιπλέον έτειναν να διαμορφώνουν 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»: ο «πραγματικός» τεντιμποϊσμός, πραγματικός με την έννοια ότι οι πρωταγωνιστές του (οι οποίοι ουσιαστικά περιορίζονταν στο Ηνωμένο Βασίλειο) προσδιορίζονταν με βάση συγκεκριμένα αισθητικά και ενδυματολογικά προτάγματα, 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 τέλος, 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 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, μαχαιρώματα, 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 ήσαν οι πρώτοι που παρουσίασαν τον συγκεκριμένο τύπο ντυσίματος, καθώς την επαύριο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου πολλοί Βρετανοί νέοι που ανήκαν στα μεσαία και ανώτερα στρώματα του πληθυσμού είχαν θεωρήσει αυτό το πρωτότυπο 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

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. P. Rock, S. Cohen, *ό.π.*, σ. 289.

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 ήσαν 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 βρετανικό Τύπο, επέδρασαν καταλυτικά ώστε να εμπεδωθεί 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 έσκυψαν να αναλύσουν τα αίτιά 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, μιας 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 εν δυνάμει 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

32. Στο ίδιο, σ. 292.

33. Σύμφωνα με τους Paul Rock και Stanley Cohen, ο όρος εμφανίστηκε για πρώτη φορά στον Τύπο τον Μάρτιο του 1954 (P. Rock, S. Cohen, *ό.π.*, σ. 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: 17.07.2006).

34. T. Parker, *The Ploughboy*, 1965, σ. 24-25, το αναφέρουν οι P. Rock, S. Cohen, *ό.π.*, σ. 299-300.

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 teddy boys υπήρξε μεγάλος, καθώς πλήθος άρθρων έτειναν να αναγνωρίσουν ότι αυτοί «οι νεαροί μάγγες 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, έδεναν ένα κομμάτι σκοινί στον 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 οινοπνεύματος, 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 μπόυς (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 στη χορεία των υπερβολών, τις οποίες παράγει και αναπαράγει στα μέσα της δε-

35. P. Rock, S. Cohen, *ό.π.*, σ. 299.

36. «Οι νεαροί με τα εδουαρδιανά σακκάκια. Νέο κατόρθωμα των τέντυ μπόυς: έκλεψαν το αυτοκίνητο του υψηλότερου Άγγλου βουλευτού! Μια αληθινή μάστιξ δια το Λονδίνον», *Απογευματινή*, 12.02.1956.

37. «Η εκσφενδόνησις της γάτας, η νέα μόδα των τέντυ μπόυς. Το παιχνίδι που ανακάλυψαν τα πλουσιόπαιδα του Λίβερπουλ», *Αυγή*, 02.08.1956.

καετίας του '50 ο αθηναϊκός Τύπος, ωστόσο την ύπαρξή του επιβεβαιώνουν και οι Paul Rock και 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 δεκατριών 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 «teddy boy») να χαρακτηριστεί στην Ελλάδα ένας κύκλος παραβατικών περιστατικών, στον οποίον τα ενδυματολογικά προτάγματα του «αυθεντικού», του βρετανικού τεντιμποϊσμού, απουσίαζαν εντελώς.

3. ... ΣΤΗΝ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥ «ΤΕΝΤΙΜΠΟΪΣΜΟΥ»

Την άνοιξη του 1957 μια περίεργη είδηση εμφανίστηκε στις στήλες των αθηναϊκών εφημερίδων. Μια ομάδα τεσσάρων νεαρών ηλικίας από δεκαεπτά έως δεκαεννιά ετών, είχε επιτεθεί σε έναν 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 νάϋλον γεμάτο γιαούρτι».[41] Ο λόγος για την πράξη αυτή ήταν το ότι ο «άτυχος μεσήλικας» δεν άφηνε τους νεαρούς «δράστες» να παίξουν ποδόσφαιρο κοντά στο σπίτι του, εξαιτίας του θορύβου που προκαλούσαν οι νεαροί με τις φωνές και το παιχνίδι τους. Εξοργισμένοι οι τελευταίοι από τις παρατηρήσεις του συνταξιούχου, σύμφωνα με τα όσα κατέθεσαν, αποφάσισαν να τον εκδικηθούν με έναν πρωτότυπο

38. P. Rock, S. Cohen, *ό.π.*, σ. 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. P. Rock, S. Cohen, *ό.π.*, σ. 309.

41. «Μια πρωτότυπος εκδίκησις. Τον πασάλειψαν με γιαούρτι γιατί δεν τους άφηνε να παίζουν μπάλλα. Το πάθημα ενός συνταξιούχου που ήθελε την ησυχίαν του τας μεσημβρινάς ώρας», *Ακρόπολις*, 24.05.1957.

τρόπο: «Επειδή μας κυνηγούσε, όταν εκάθητο εδώ, και δεν μας άφηνε να παίξουμε, αποφασίσαμε και μεις να τον εκδικηθούμε για όσα μας είχε κάνει. Ύστερα από αρκετή σκέψι 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 δεν δημιουργούσε ιδιαίτερη εντύπωση στους σχολιαστές, δεδομένου ότι η εγκληματικότητα των ανηλίκων οπωσδήποτε 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 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 δεκαοκτώ 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

42. Στο ίδιο.

43. «Μια επίκαιρη κοινωνική έρευνα της Αυγής. Τεντυμποϋσμός. Ο κίνδυνος που απειλεί την νεολαία μας», *Αυγή*, 27.09.1958.

44. «Ο νέοι άθλοι τριών νεαρών τέντυ μπόϋς», *Αυγή*, 11.10.1958.

45. «Τέντυ μπόϋς επέδραμαν κατά νυκτερινού σχολείου», *Αυγή*, 06.12.1958.

το 1958, όταν τέσσερις έφηβοι ηλικίας από δώδεκα έως δεκατεσσάρων ετών, επιτέθηκαν στην Αθήνα σε μία γυναίκα, της «εσήκωσαν τα ενδύματα και άρχισαν να την θωπεύουν ομαδικώς».[46]

Ωστόσο, η πραγματικά εμβληματική πράξη του τεντιμποϊσμού 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]

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 δεκαπέντε έως δεκαεπτά 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 δεκαεπτά έως

46. «Ομαδική επίθεσις νεαρών εναντίον εγγάμου γυναικός», *Αυγή*, 24.12.1958.
47. S. Piccone Stella, «"Rebels Without a Cause"», *ό.π.*, σ. 170-174.
48. Στο ίδιο, σ. 171.
49. «Σπείρα νεαρών κλεπτών συνελήφθη στην Γλυφάδα», *Αυγή*, 08.10.1958.

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 της υπερβολής στην καταγραφή και τον 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-μπόϋς είνε 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 περίεργη συνήθεια η οποία τους τελευταίους μήνες είχε κάνει την εμφάνισή της στους κεντρικούς δρόμους της Αθήνας:

> *... Επιβαίνουν ενός αυτοκινήτου ιδιωτικής χρήσεως και αρχίζουν το... γλέντι στις μεγάλες αρτηρίες.* [...] *Ρίχνουν τα μεγάλα φώτα του αυτοκινήτου τους στους ατυχείς οδηγούς των άλλων αυτοκινήτων, τους στραβώνουν, τους αναγκάζουν να ελαττώσουν ταχύτητα, τότε τους πλησιάζουν, τους πλευρίζουν για ένα δευτερόλεπτο και τους κάνουν την μεγάλη... λαχτάρα! Από τ' ανοιχτό τζάμι της πορτιέρας τους ρίχνουν στα μούτρα ό,τι μπορεί να φαντασθήτε: αλευρόκολλα, φούμο, διαολόσκονη, που τους κάνει να πεθαίνουν από το φτάρνισμα, μελάνι, κάθε τι που θα μπορούσε να τους προξενήσει μια ζημιά ή να τους κάνει να τρελλαθούν 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,

50. «Συνελήφθη σπείρα νεαρών κλεπτών αυτοκινήτων που διέθετε και όπλα», *Ακρόπολις*, 27.04.1957.

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

52. «Συμμορία νεαρών τέντυ-μπόϋς είνε ο τρόμος των Αθηναίων σωφέρ», *Ακρόπολις*, 18.10.1957.

«είνε αδύνατο να συλλάβη ένα ισορροπημένο μυαλό».[53] Αναγνώριζαν βέβαια ότι τα κίνητρα των δραστών περιορίζονταν απλώς στο να «διασκεδάσουν» με τα παθήματα των «ατυχών βιοπαλαιστών», την ίδια στιγμή ωστόσο δεν δίσταζαν, με προφανή υπερβολή, να αποκαλέσουν τους πρωταγωνιστές τέτοιων πράξεων «τρόμο των αθηναίων σωφέρ». Φαίνεται πως η συμβολή 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 έφερνε 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 έτυχαν 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 αξιοποίνων 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 τεντιμπόηδων, «δια τα οποία και ο τύπος και η Κοινωνία εξεδήλωσαν τον αποτροπιασμόν των».[56] Συνεπώς, συμπλήρωνε ο βουλευτής της συμπολίτευσης, «αξιεπαίνως ο κ. Υπουργός της Δικαιοσύνης ανταποκρίνεται εις την επιθυμίαν της Κοινωνίας».[57]

53. Στο ίδιο.

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, σ. 1867: συνεδρίαση ΡΘ΄, 09.09.1959.

55. Στο ίδιο, σ. 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, σ. 2143: συνεδρίαση ΡΚΒ΄, 01.10.1959.

57. Στο ίδιο. Ας προσθέσουμε στο σημείο αυτό ότι και ο ίδιος ο υπουργός Δικαιοσύνης

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 πια και στην Ελλάδα, δικαιώνοντας τους P. Rock και S. Cohen, που έγραφαν 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 προβλήματά τους.

Στην Ιταλία, για παράδειγμα, οι πράξεις των τεντιμπόηδων 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) επικρατούσε εκεί. Κάποια επεισόδια που έγιναν στην πόλη Τουλόν λ.χ., προβλήθηκαν ως «πολύνεκρος μάχη» (ας σημειωθεί ότι πουθενά στο δημοσίευμα δεν αναφέρεται ο θάνατος έστω ενός ανθρώπου), ενώ οι πρωταγωνιστές των επεισοδίων, σύμφωνα με το δημοσίευμα, χρησιμοποίησαν «όλους τους κανόνας της τεντυμποϋστικής στρατηγικής και τακτικής».[62] Την ίδια στιγμή το Παρίσι φέρεται πως ήταν έρμαιο των εγκληματικών διαθέσεων χιλιάδων τεντιμπόηδων,[63] ενώ οι στατιστικές του υπουργείου

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*, σ. 1869: συνεδρίαση ΡΘ′, 09.09.1959).

58. P. Rock, S. Cohen, *ό.π.*, σ. 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. S. Piccone Stella, *ό.π.*, σ. 158.

61. «Εκστρατεία εξυγιάνσεως: 200 τέντυ-μπόυς συνελήφθησαν στο Μιλάνο», *Αθηναϊκή*, 01.0.1959.

62. «Πολύνεκρος μάχη 50 νεαρών τέντυ-μπόυς και παραθεριστών», *Αθηναϊκή*, 27.07.1959.

63. «Στην Γαλλική πρωτεύουσα: Δύο χιλιάδες τέντυ-μπόυς έχουν οργανωθή σε 75 συμμορίες», *Αυγή*, 23.08.1959.

Δικαιοσύνης έδειχναν πως μέσα σε δέκα χρόνια η εγκληματικότητα των ανηλίκων είχε αυξηθεί κατά 900%![64]

Στη Δυτική Γερμανία η δράση των εκεί τεντιμπόηδων, 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 «διασκέδασης» 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 επιτεθεί εναντίον μιας γυναίκας 50 ετών, που επέστρεφε από το κτήμα της με το ποδήλατό 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 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 μπόυς, 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 συμπλοκές ανάμεσα σε

64. «Ηυξήθη κατά 900% εντός 10ετίας η παιδική εγκληματικότης στη Γαλλία. 4.500 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. J. Gilbert, *ό.π.*, σ. 63-78).

65. Σύμφωνα με ένα δημοσίευμα που έφερε τον εμφατικό τίτλο «Σκοτώνουν οι τέντυ-μπόυς 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-μπόυς διαβάτας στους δρόμους της Μπον», *Αυγή*, 01.10.1958).

66. «Το Βερολίνο δεύτερον Σικάγον; 450 συλλήψεις τέντυ-μπόυς εντός 15θημέρου. Οι έξαλλοι νεαροί οργιάζουν κάθε νύκτα, γδύνονται και βιάζουν γυναίκες και κακοποιούν και ληστεύουν διαβάτες», *Αθηναϊκή*, 16.07.1959.

67. «Ταγιοζόκου. Τα τέντυ-μπόυς 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-μπόυς στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης. Παιδιά "καλών οικογενειών" οι δράσται», *Αυγή*, 21.08.1957.

«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 τεντυμποϋσμού».[70] Ακόμη και στην ήσυχη Ελβετία οι αρχές εξάρθρωσαν μία συμμορία που είχαν συστήσει νεαροί ηλικίας από δεκαοκτώ 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» τριγυρνούσαν 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 Βουλγαρία, σύμφωνα με όσα υποστηρίζει η *Αθηναϊκή*, υπήρχε ήδη στα τέλη της δεκαετίας του '50 ένα «ολονέν αυξανόμενο κύμα εγκληματικότητος», 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 που στην κορύφωση του Ψυχρού Πολέμου διακινούνταν με εξαιρετική ευκολία εξυπηρετώντας –όχι σπάνια– τις ανάγκες της προπαγάνδας,[75] είναι αναμφίβολο ότι στις αρχές της δεκαετίας του '60 οι αρχές στις Λαϊκές Δημοκρατίες εξέφρασαν την ανησυχία τους για

70. «Η μάστιξ του τεντυμποϋσμού έχει εξαπλωθή εις όλας τας χώρας της Ευρώπης», *Αθηναϊκή*, 04.11.1959.

71. «Η δράσις των Τέντυ-μπόυς στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης. Παιδιά "καλών οικογενειών" οι δράσται», *Αυγή*, 21.08.1957.

72. U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality», *ό.π.*, σ. 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 Τζέιμς Ντην ή ο Τζόνυ Βαϊσμίλερ. Προκάλεσαν την μήνη και την ειρωνεία των αρχών της ΕΣΣΔ, οι οποίες στα μέσα της δεκαετίας του '50 τους κατηγόρησαν για απόκλιση από την κομματική ορθοδοξία. Η *Κομσομόλσκαγια Πράβντα* συχνά αναφερόταν σε αυτούς, περιγράφοντάς τους ως κακομαθημένα παιδιά που προτιμούν να ξοδεύουν τον χρόνο τους και τα χρήματά τους μιμούμενοι τους τηνέιτζερ της Δύσης (T. Ryback, *ό.π.*, σ. 9-10).

74. «Αυξάνεται το κύμα εγκληματικότητος των νέων στην Βουλγαρίαν», *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-Μπόυς και στην Ρωσία!», *Απογευματινή*, 15.10.1956· «Η μάστιξ του τεντυμποϋ-

μια εντυπωσιακή αύξηση της νεανικής βίας, τη 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 ήταν δύσκολο να λάβουν υπέρμετρες διαστάσεις. Εάν θα πρέπει να σταθεί κάποιος σε ένα από αυτά, αυτό ήταν η «επίθεση» με γιαούρτι που δέχθηκε μια γυναίκα πενήντα ετών τον Σεπτέμβριο του 1958 στην Κυφέλη. Το περιστατικό αυτό έχει μία ιδιαίτερη σημασία, δεδομένου όχι τόσο του περιεχομένου της πράξης (είδαμε λ.χ. παραπάνω ότι ένα «γιαούρτωμα» μεσήλικα από νεαρούς 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 δεκαπέντε και δεκαέξι ετών συνάντησαν μία γυναίκα, η οποία περπατούσε στον δρόμο μαζί με την δεκατριάχρονη κόρη της και αποφάσισαν να της «κάνουν πλάκα». Ο ένας από τους νεαρούς την πλησίασε και της είπε: «Για ιδές! 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 περίπτωσή τους μία καινοτόμο πρακτική: οι δύο νεαροί ξυρίστηκαν με την φιλή μηχανή και υποχρεώθηκαν να μεταφερθούν

σμού έχει εξαπλωθή εις όλας τας χώρας της Ευρώπης», *Αθηναϊκή*, 04.11.1959· «Οι Ρώσοι Τέντυ-Μπόυς θα δικάζονται από Συντροφικά Δικαστήρια», *Αθηναϊκή*, 18.11.1959· «Ρώσοι αστυνομικοί εφονεύθησαν από τέντυ-μπόυς», *Ελεύθερος Κόσμος*, 29.10.1966 και «Η εγκληματικότης των νέων εις την ΕΣΣΔ», *Αθηναϊκή*, 11.11.1966.

76. T. Ryback, *Rock Around the Block*, ό.π., σ. 55.

77. Στο ίδιο.

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 τον νόμο 4000 και το φαινόμενο του τεντιμποϊσμού. Επισήμανε απλώς ότι σε σχέση με όσα έγραφαν το 1959 οι εφημερίδες, η συνάντηση με την πενηντάχρονη γυναίκα δεν συνέβη τυχαία στον 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 τριχοφυία της (βλ. σχετικά τη συνέντευξη που έδωσε στον δημοσιογράφο Χρίστο Βασιλόπουλο).

πεζή στο κέντρο της Αθήνας, από την οδό Πανεπιστημίου μέχρι τα γραφεία της Σημάνσεως στο Σύνταγμα, έχοντας κρεμασμένη στον λαιμό τους μία πινακίδα πάνω στην οποία είχε αναγραφεί: «είμεθα τέντυ-μπόϋς. Πετάξαμε γιαούρτη κατά γυναικός». Την ίδια ημέρα δύο άλλοι νεαροί ηλικίας δεκαεννιά και δεκαοκτώ 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 διαπόμπευση νεαρών από τις αστυνομικές αρχές να τα μεταβάλει, ιδίως το περιστατικό της Κυψέλης, σε 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 «τεντιμπόηδων» 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 δριμύτατα την πρακτική της διαπόμπευσης, αμφισβητώντας τη νομική υπόστασή της και υποστηρίζοντας ότι η γενίκευση της πρακτικής αυτής θα έφερνε αποτελέσματα αντίθετα από τα προσδοκώμενα:

> *Ατυχώς 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]

79. «Στους κεντρικούς δρόμους της Αθήνας. Οι τέντυ μπόϋς διαπομπεύονται. Ήρωες αλλεπάλληλων επεισοδίων», *Αυγή*, 04.09.1958.

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 τεντιμπόη, τα οποία αποτελούσαν σε ένα βαθμό έμμεση αναφορά στο περιστατικό της Κυψέλης.

81. «Ο κολασμός των ανηλίκων», *Παιδεία και Ζωή* 70 (Οκτώβριος 1958), σ. 191.

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 την καθιέρωση 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 συμμερίζονταν 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 ότι δημιουργούσε ακόμη μεγαλύτερο μίσος στην ψυχή όσων υφίσταντο μια τέτοια δοκιμασία. Προεκτείνοντας (και υιοθετώντας) τις παραπάνω σκέψεις, η εφημερίδα 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 τεντιμπόηδων 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, ως πράξεις τιμωρίας «προδοτικών» στάσεων στα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. 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

82. «Η μάστιξ του τεντυμποϋσμού έχει εξαπλωθή σε όλας τας χώρας της Ευρώπης», *Αθηναϊκή*, 04.11.1959.

83. Για το ζήτημα αυτό βλ. F. Virgili, *Shorn Women. Gender and Punishment in Liberation France*, Οξφόρδη 2002.

84. A. Warring, «German-Girls during Occupation and Post War Purge», στο http://www.krigsboern.dk/artikler/anette_warring.htm, τελευταία επίσκεψη: 22.03.2006.

δε εξευτελισμός τους ήταν τόσο απόλυτος, που να την οδηγεί σήμερα, περίπου σαράντα πέντε χρόνια αργότερα, να τον ανασύρει στη μνήμη της ως μία μορφή «δημόσιας διαπόμπευσης».[85]

Παρά τις αντικρουόμενες απόψεις που υπήρξαν για τη νομιμότητα και τη χρησιμότητα της διαπόμπευσης, 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 εγκληματικότητος των ανηλίκων*, αποφάσισε τη συγκρότηση τοπικών επιτροπών, αρμοδιότητα των οποίων θα ήταν «η παρακολούθησις των ανηλίκων κατά αποτελεσματικώτερον 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 χώρου, αλλά και των σωμάτων ασφαλείας, ένωναν τις δυνάμεις τους σε μια «σταυροφορία» που έθεσε ως στόχο της την κα-

85. Συνέντευξη Ρόης Ντάκουρη, 03.08.2004. Την κοινωνική συναίνεση που –σε ένα βαθμό τουλάχιστον– υπήρξε στο ζήτημα της διαπόμπευσης, επιβεβαιώνουν έμμεσα και οι πρωταγωνιστές της. Στη σχετική δημοσιογραφική έρευνα του Alpha, ο νεαρός δράστης της Κυψέλης αφηγείται ότι η δημόσια επίδειξή 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 «τεντιμπόη» 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 διαπόμπευσης, πολύς κόσμος δεν κατάλαβε τι ακριβώς συνέβαινε και νομίζοντας ότι επρόκειτο για αληθινή διαπόμπευση, πλησίασε τον ηθοποιό και επιχειρούσε να τον προπηλακίσει!

86. «Δεν υποβιβάζεται το όριον της ενηλικιότητος. Μέτρα δια την προστασίαν ανηλίκων παιδιών. Θα τα παρακολουθούν επιτροπαί κατά συνοικίας», *Τα Νέα*, 15.01.1957.

87. Στο ίδιο.

ταπολέμηση 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 "τεντυμποϊσμού" 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 9 Σεπτεμβρίου το νομοθετικό διάταγμα έγινε κατ' αρχήν δεκτό και την 1η Οκτωβρίου ψηφίστηκε κατ' άρθρο.

Με το υπ' αριθμ. 4000 Νομοθετικό Διάταγμα «περί καταστολής αξιοποίνων τινών πράξεων» (πιο γνωστό ως «Νόμος 4000») που δημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως στις 31 Οκτωβρίου του 1959,[90] 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, 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 εξαιρετικήςση-

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 εγκληματικότητος. Συμμετέχουν η Εκκλησία, τα ανώτατα πνευματικά ιδρύματα και αι ένοπλαι δυνάμεις της χώρας. Οι κίνδυνοι που αντιμετωπίζει η νεότης», *Ακρόπολις*, 29.12.1957).

89. *Εκκλησία* 8 (15.04.1959), σ. 148.

90. Νομοθετικόν Διάταγμα υπ' αριθμ. 4000 «Περί καταστολής αξιοποίνων τινών πράξεων και συμπληρώσεως του άρθρου 6 του Κώδικος Ποινικής Δικονομίας», ΦΕΚ 233/1959.

μασίας ένδειξη, η οποία υποδείκνυε την αναγκαιότητα της ψήφισής του.[91] Ο λόγος για την εξέλιξη αυτή (θεωρήθηκε πως) ήταν το ότι το Ν.Δ. «περί καταστολής αξιοποίνων 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 4000 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. Εν τέλει, με το να εισαγάγει την αυτεπάγγελτο δίωξη εναντίον των «τεντιμπόηδων», 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.

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

91. Πράγματι, στη συζήτηση που διεξήχθη στις 9 Σεπτεμβρίου του 1959 στο Κοινοβούλιο, ο υπουργός Δικαιοσύνης Κ. Καλλίας, υποστήριξε την ανάγκη υπερψήφισης του νομοθετικού διατάγματος, εξαίροντας όχι την κατασταλτική, αλλά την προληπτική του σημασία και προβλέποντας ότι η ύπαρξή 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 κατηρτίσθη το νομοσχέδιον 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*, σ. 1869: συνεδρίαση ΡΘ′, 09.09.1959).

92. Μάλιστα, στην αρχική του μορφή το Ν.Δ. προέβλεπε τους έξι μήνες ως κατώτατο όριο φυλάκισης για πράξεις τεντιμποϊσμού. Στην πορεία, ωστόσο, κρίθηκε ότι το διάστημα αυτό ήταν υπερβολικά μεγάλο και επειδή αναγνωριζόταν ότι είχε υιοθετηθεί με βάση τον 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*, σ. 1869: συνεδρίαση ΡΘ′, 09.09.1959 και στο ίδιο, σ. 2142: συνεδρίαση ΡΚΒ′, 01.10.1959).

93. *Επίσημα Πρακτικά της Ειδικής Επιτροπής*, σ. 1866: συνεδρίαση ΡΘ′, 09.09.1959.

94. Σύμφωνα με τον βουλευτή της ΕΔΑ Μ. Χριστογεώργο, η πρακτική των δικαστη-

όριζε το ίδιο το νομοθετικό διάταγμα, με ιδιαίτερα εμφατικό 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 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 νο-

ρίων 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*, σ. 2142: συνεδρίαση ΡΚΒ', 01.10.1959).

95. Στο ίδιο, σ. 2143: συνεδρίαση ΡΚΒ', 01.10.1959.

96. Στο ίδιο.

μικό 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 ήταν 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 καταδικάσθηκε 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 εκδόθηκε για την υπόθεση, «μετ' ιδιαζούσης θρασύτητος και προκλητικότητος [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]

Τον Οκτώβριο του 1964 ένας άλλος νέος συνελήφθη στο κέντρο της Αθήνας έξω από το ξενοδοχείο «Μεγάλη Βρετανία», επειδή επιτέθηκε σε αστυφύλακα ο οποίος του έκανε επίπληξη επειδή παρενοχλούσε τουρίστες. Κι αυτός καταδικάσθηκε 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 εκτεθειμένων περιστάσεων, ιδιάζουσαν θρασύτητα αυτού και προκλητικότητα έναντι της κοινωνίας...».[98]

Τον Μάρτιο του 1965 ένας τρίτος νεαρός συνελήφθη στον Λαγκαδά και καταδικάσθηκε 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 τον λόγο αυτόν ο καθηγητής της γυμναστικής θεώρησε πρέπον να 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 καταδικάσθηκε με βάση το Ν. 4000, δεδομένου ότι οι πράξεις του συνιστούσαν «ιδιάζουσα θρασύτητα» και προκλητικότητα έναντι «της μικράς και συντηρητικής κοινωνίας της εν λόγω κωμοπόλεως».[99]

97. «Νομολογία Αρείου Πάγου: 340/1962», *Ποινικά Χρονικά* ΙΓ' (1963), σ. 33-34.
98. «Νομολογία Αρείου Πάγου: 49/1965», *Ποινικά Χρονικά* ΙΕ' (1965), σ. 268-269.
99. «Νομολογία Αρείου Πάγου: 425/1966», *Ποινικά Χρονικά* ΙΕ' (1967), σ. 82-83.

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 στον Βόλο, σε αγώνα της τοπικής Νίκης Βόλου, κάποιοι 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 πηλίκιο στο έδαφος, ενώ ταυτόχρονα, όπως χαρακτηριστικά γράφει η νομολογία, «μετ' ιδιαζούσης όντως θρασύτητος και προκλητικότητος παρουσία πλήθους ανθρώπων [...] εξεστόμισε την περιφρονητικήν φράσιν "*τι θέλεις εσύ* ρε;"».[100] Την ίδια στιγμή ένας φίλος του δράστη απείλησε τον χωροφύλακα με τη φράση «θα σε κανονίσω και θα σου δείξω ποιος είμαι». Οι δύο φίλοι συνελήφθησαν και καταδικάσθηκαν, ο μεν 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 εργασίαν του κατά τον ελαιοχρωματισμόν αστυνομικού ενταύθα καταστήματος».[101] Στη βάση των δεδομένων αυτών, ο Άρειος Πάγος δικαίωνε 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 υποφίες για επιλεκτική ή καταχρηστική εφαρμογή της.[103] Για παράδειγμα, σε τουλάχιστον δύο περι-

100. «Νομολογία Αρείου Πάγου: 430/1963», *Ποινικά Χρονικά* ΙΓ' (1963), σ. 243.
101. Στο ίδιο.
102. Στο ίδιο.
103. Ο δικηγόρος Ι.Μ. Δασκαλόπουλος αναφέρει σε κείμενό του που δημοσιεύτηκε στα

πτώσεις οι διατάξεις του Ν.Δ. 4000 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 τελέσθηκε το συμβάν. Παρά το ότι ο νεαρός δεν 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 επιδεικνύοντάς της τα γεννητικά του όργανα και χρησιμοποιώντας εκφράσεις «εξαιρετικής αισχρότητος και βαρύτητος, δι ων χαρακτηρίζεται αύτη 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 δικαίωνε.[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 ζωηρές 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 «εφασκέλωναν και έπτυον 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 ε-

Ποινικά Χρονικά, ότι με βάση το Ν.Δ. 4000/1959 είχαν ήδη καταδικαστεί ιερείς, συνταξιούχοι και άλλα άτομα μεγάλης ηλικίας, γεγονός που χαρακτηρίζει «άτοπον» (Ι.Μ. Δασκαλόπουλος, «Προσδιορισμός των ορίων εφαρμογής του Ν.Δ. 4000/1959 και της έννοιας της ιδιαζούσης θρασύτητος. Τα όρια εφαρμογής του άρθρου 181 § 1 Π.Κ.», *Ποινικά Χρονικά* ΙΣΤ' (1966), σ. 254).

104. «Νομολογία Αρείου Πάγου: 128/1965», *Ποινικά Χρονικά* ΙΕ' (1965), σ. 404-406.

105. «Νομολογία Αρείου Πάγου: 91/1967», *Ποινικά Χρονικά* ΙΕ' (1965), σ. 340-341.

106. «Νομολογία Αρείου Πάγου: 128/1965», *Ποινικά Χρονικά* ΙΣΤ' (1966), σ. 225-227.

107. Στο ίδιο.

πτά μήνες φυλάκιση, με την κατηγορία της περιύβρισης αρχής και της εξύβρισης, σε συνδυασμό με το Ν. 4000, δεδομένου 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 εφαρμοζόταν 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 κατέγραφαν με κάθε λεπτομέρεια τις διαστάσεις του τεντιμποϊσμού στην Ελλάδα για το έτος 1960, χαρτογραφώντας τις παραβάσεις και σκιαγραφώντας έτσι το προφίλ του Έλληνα «τεντιμπόη».[110] Ο 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 ήσαν περισσότερα τα περιστατικά του τεντιμποϊσμού από όσα δικάστηκαν και επομένως κα-

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 τον νόμο αυτό (βλ. συνέντευξη Θεοτόκη Ζερβού, 01.07.2004).

110. Το Υπουργείο Δικαιοσύνης παρέχει αναλυτικά στοιχεία για το έτος 1960, το πρώτο μετά την ψήφιση του Ν.Δ. 4000. 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 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 στάθηκε 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 ήσαν άτομα που διέπρατταν τις παραβάσεις τους σε αστικές περιοχές

ταγράφονται 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 τον ρόλο που διαδραμάτισε ο Τύπος δίνοντας υπερβολική σημασία και διάσταση σε μεμονωμένα περιστατικά, υπήρχε κάτι περισσότερο, που προκαλούσε έκδηλη ανησυχία.

4. ΜΙΑ ΝΕΟΛΑΙΑ «ΑΠΟΧΑΛΙΝΩΘΕΙΣΑ» ΚΑΙ «ΠΑΡΑΣΤΡΑΤΗΜΕΝΗ»

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 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 περιφρονήσεως, ιδίως περιφρονήσεως των πρεσβυτέρων αλλά και των ομηλίκων ακόμη, [...] είναι διάχυτος πλέον».[113] Το φαινόμενο αυτό το χαρακτήριζε «τεντυμποϊσμό υπό την ευρείαν έννοιαν», το οποίο θεωρούσε ότι εκδηλωνόταν «με

(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 ήσαν μεταξύ 25 και 34 ετών). Σχετικά βλ. στοιχεία από Εθνική Στατιστική Υπηρεσία της Ελλάδος, *Εγκληματολογική στατιστική: έτος 1960*, Αθήνα 1963.

112. «Μειωμένη η παιδική εγκληματικότης στην Ελλάδα», *Ελεύθερος Κόσμος*, 02.10.1966.

113. Α. Τσιριντάνης, *ό.π.*, σ. 8.

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 τεντιμπόηδων 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 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 της «ηθικής» απέκτησε σύντομα κομβική σημασία στην 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 τον 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 το Ν. 4000 ήταν σημαντική εξέλιξη. Παρά το ότι η ίδια η έννοια της «θρασύτητας» νομιμοποιούσε ουσιαστικά την αντιμετώπιση ενός αντικειμενικού γεγονότος (της παράβασης

114. Στο ίδιο.

115. «Συμπτώματα βαθιάς κοινωνικής αποσυνθέσεως. Οι Τέντυ Μπόυς του Μιλάνου. Εφηβικά χέρια βουτηγμένα στο αίμα», *Αυγή*, 04.10.1959.

116. Βλ. ενδεικτικά «Το άνθος των τέντυ-μπόυς ευδοκιμεί εις ευπόρους χώρας. Πώς εξηγείται από κοινωνιολόγους το φαινόμενον», *Αθηναϊκή*, 21.10.1959 και «Η δράσις των Τέντυ-μπόυς στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης. Παιδιά "καλών οικογενειών" οι δράσται», *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 teppismo διαπιστώνει η Simonetta Piccone Stella χρεώνοντάς την στο γεγονός ότι η κοινωνιολογία τη δεκαετία του '50 και του '60 δεν είχε ακόμη αναπτυχθεί επαρκώς (S. Piccone Stella, *ό.π.*, σ. 159).

118. Βλ. ενδεικτικά, Άννα Πιπινέλη-Ποταμιάνου, *Η εγκληματικότης των ανηλίκων ως ψυχολογικόν και παιδαγωγικόν πρόβλημα*, Αθήνα 1956· Τ. Φιλιππίδου, *Η επίδρασις του κινηματογράφου επί της εγκληματικότητος των ανηλίκων*, Θεσσαλονίκη 1952· Α. Κατσαούνη, *Επιβλαβής τύπος και παιδική εγκληματικότης*, Θεσσαλονίκη 1950. Η Πιπινέλη ήταν ψυχολόγος και παιδαγωγός, ενώ οι δύο τελευταίοι συγγραφείς ήσαν δικηγόροι.

119. Ι. Μ. Δασκαλόπουλος, «Προσδιορισμός των ορίων εφαρμογής του Ν.Δ. 4000/1959», *ό.π.*, σ. 252.

δηλαδή) με βάση τη συμπεριφορά του δράστη (το αν υποδήλωνε, δηλαδή, η παράβαση τη «θρασύτητά» 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 πλήξει 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 αύτη εκτρέπει τας κατά την νεότητα εν πλησμονή υπαρχούσας και καθ' αυτάς δυσχερώς χαλιναγωγουμένας βιολογικάς και θυμικάς δυνάμεις του ατόμου προς εκδηλώσεις ασυνήθεις εις βιαιότητα, είδος και διάρκειαν, ων το κύριον εξωτερικόν γνώρισμα είνε ο εντόνως αντικοινωνικός χαρακτήρ. Ούτως, η αξιόποινος παράβασις [...] *αποτελεί χαρακτηριστικήν εκδήλωσιν της βαθυτέρας αλλοιώσεως της συνόλης προσωπικότητος του ατόμου, αποτελεί προϊόν των ισχυρών βιολογικών και ψυχικών δυνάμεων προσωπικότητος ηλλοιωμένης και ενδεούς ειδικής παρατεταμένης αγωγής.*[122]

Αυτού του είδους η πρόσληψη του τεντιμποϊσμού υπήρξε από χρόνια εμπεδωμένη στη συλλογική αντίληψη. Η ανάγνωση του αθηναϊκού Τύπου καταδεικνύει πως ήδη από το 1956 οι όροι «τεντιμποϊσμός» ή «τεντιμπόης» δεν παρέπεμπαν μόνο στις παραβατικές πράξεις, αλλά και σε συμπεριφορές φυγόκεντρες από τα καθιερωμένα πρότυπα. Για παράδειγμα, η εφημερίδα *Ακρόπολις* αναφερόμενη σε κοπέλες που απλώς χόρεφαν δημόσια ροκ εν ρολ στη συναυλία που έδωσε η μπάντα του «Coral Sea» στο Ζάππειο, θα τονίσει ότι στον χορό που στήθηκε στην *Αίγλη* «έλαβον μέρος απρόσκλητες κοπέλλες, του είδους των λεγομένων "τέντυ-γκερλς"».[123] Η *Αυγή* ουσιαστικά εξίσωνε τους θαυμαστές του ροκ εν ρολ με τους «τέντυ-μπόυς», αποκαλώντας έτσι τους νεαρούς Αθηναίους που είχαν γεμίσει ασφυκτικά τον κινηματογράφο *Τιτάνια*, για να παρακολουθήσουν κάποια χορευτική ταινία του Έντυ Κωνσταντίν.[124] Η *Ακρό-*

120. Στο ίδιο.

121. Στο ίδιο, σ. 253.

122. Στο ίδιο.

123. «Το προχθεσινό Ροκ εντ Ρολ στο Ζάππειον», *Ακρόπολις*, 23.10.1956.

124. «Τέντυ μπόυς της Αθήνας χορεύουν... στην "Τιτάνια"! Το Ροκ-εν-Ρολ παίρνει και δίνει», *Αυγή*, 18.10.1956.

πολις στο αφιέρωμά της στην «παραστρατημένη νεολαία» θα αναφερθεί επανειλημμένα στους νέους που παραμελούσαν τα μαθήματά τους, σύχναζαν σε κακόφημα στέκια και είχαν ερωτικές σχέσεις, χαρακτηρίζοντάς τους «τέντυ-μπόυς»,[125] ενώ στο ίδιο αφιέρωμα, όπου και περιγράφεται κάποιο από τα «σεξουαλικά πάρτι»,[126] όταν ο καθηγητής εισβάλει δίχως προειδοποίηση στο σπίτι του και βλέπει έκπληκτος τους νεαρούς να επιδίδονται σε θωπείες, θα αναφωνήσει με οργή: «Έξω! [...] Εσείς δεν είσαστε παιδιά, είσαστε τέντυ-μπόυς!».[127]

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 δεκατέσσερα 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' αφίνει να εννοηθή ότι η μητέρα της είναι καθυστερημένη γιατί δεν μπορεί να προσαρμοσθή στο πνεύμα της εποχής και δεν της επιτρέπει να '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 ένιωσε όταν η κόρη της της ζήτησε να εγκαταλείψει το σπίτι, προκειμένου να καλέ-

125. Γράφει σχετικά η *Ακρόπολις*: «Πιστεύομεν όμως ότι αυτά τα... "τέντυ-μπόυς" αποτελούν "νοσογόνους πυρήνας" μέσα στα σχολεία και ασφαλώς θα μεταδώσουν το μικρόβιο και στους άλλους όταν δεν τους τραβήξουμε το αυτί και όταν δεν τους πείσουμε ότι αυτό που κάνουν δεν είνε σωστό» («Ο Μινώταυρος της διαφθοράς που απειλεί τα παιδιά μας. Να σώσουμε τον παραστρατημένο μαθητή. Κράτος, γονείς πρέπει να αφυπνισθούν», *Ακρόπολις*, 14.10.1956).

126. Βλ. σχετικά το κεφάλαιο «"Ηδονικοί ρυθμοί": σεξουαλικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ».

127. Ε. Παπαταξιάρχης, «Μαθηταί και μαθήτριαι γίνονται "καννίβαλοι" στα έξαλλα πάρτυ», *Ακρόπολις*, 23.10.1956.

128. «Μια επίκαιρη κοινωνική έρευνα της Αυγής. Τεντυμποϊσμός. Ο κίνδυνος που απειλεί την νεολαία μας. Η νέα μόδα της αχρειότητος με την σφραγίδα Made in USA. Πάρτυ στα σκοτεινά. Ο Θουκυδίδης και οι... άσεμνες φωτογραφίες. Τέντυ μπόυς εν δράσει. Το πλουσιόπαιδο διασκεδάζει», *Αυγή*, 25.09.1958.

σει 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 στο βιβλίο του Θουκυδίδη φωτογραφίες «φοβερά άσεμνες ακόμη και για άνδρες», τις οποίες κοιτούσε μαζί με φίλες της στο σπίτι, την 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 στήσει γύρω τους ένα «σατανικό δίκτυ από ψευτιές»:[130] σύχναζε σε κακόφημα στέκια με κακές παρέες και ήταν τακτικός θαμώνας ενός εξοχικού κέντρου «άντρου των τεντυμπόϋδων, 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 χάσμα ανάμεσα σε αυτούς και τους γονείς τους, το οποίο μόλις έκανε την εμφάνισή του ανατρέποντας αντιλήψεις και στερεότυπα που αφορούσαν τον 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 αιτίων 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 μέσα της δεκαετίας του '50, η προ-

129. Στο ίδιο.

130. Στο ίδιο.

131. Στο ίδιο.

132. Σε ό,τι αφορά την Ελλάδα, ο δικηγόρος Τηλέμαχος Φιλιππίδης στη μελέτη που δημοσίευσε το 1952 με θέμα τη σχέση του κινηματογράφου με την εγκληματικότητα, παρουσιάζει –αποδεχόμενος εμμέσως– τα πορίσματα του Α. Κουτσουμάρη, Διευθυντή της Γενικής Ασφάλειας Αθηνών τον Μεσοπόλεμο, ο οποίος το 1933 είχε παραθέσει σε ένα άρθρο του πολλά περιστατικά τα οποία κατ' αυτόν αποδείκνυαν την παραπάνω σχέση. Ένα από

βολή 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 τηνέιτζερ 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 μίμησιν με αξιοθρήνητα αποτελέσματα».[133]

Οι απόψεις αυτές αναπαράγονταν διαρκώς από τον αθηναϊκό Τύπο, ο οποίος δημοσίευε δίχως ιδιαίτερες επιφυλάξεις σχετικά «πορίσματα ερευνών», όπως αυτό που θεωρούσε την προβολή της ταινίας *Ματωμένος έρως* υπεύθυνη για την εμφάνιση ενός κύματος εγκληματικότητας στη Σουηδία, πρωταγωνιστές του οποίου υπήρξαν νέοι από δεκαέξι έως είκοσι δύο ετών.[134] Τα πορίσματα μιας άλλης έρευνας (;) που είχε διεξαγάγει ένας γερμανός βουλευτής, δημοσίευσε στο επίσημο δελτίο της η Ιερά Σύνοδος το 1958, σύμφωνα με την οποία σε τετρακόσιες ταινίες που είχαν προβληθεί στη Βαυαρία σε διάστημα ενός έτους, περιέχονταν τριακόσιοι δέκα φόνοι, εκατόν σαράντα ληστείες, τετρακόσιες πέντε μοιχείες, εξακόσιες τέσσερις απάτες και τριάντα τέσσερις εμπρησμοί.[135] Δεδομένης της παρουσίας πληθώρας σκηνών που «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

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 αδέλφια, ηλικίας 16 και 17 ετών, φέρεται πως είχαν διαπράξει ληστείες μετά φόνου, για τα οποία και καταδικάστηκαν σε ισόβια, έχοντας «κυριολεκτικώς δηλητηριασθή εκ της παρακολουθήσεως των κινηματογραφικών έργων, υπό την ισχυράν επίδρασιν και υποβολήν των οποίων είχον τελέσει τα εγκλήματα» (Τ. Φιλιππίδης, *ό.π.*, σ. 25-27).

133. «Σχολείον εγκλήματος», *Εκκλησία* 19 (01.10.1957), σ. 382.

134. «Προσπάθεια εξυγιάνσεως. Επροτάθη η δημιουργία διεθνούς επιτροπής ελέγχου των κινηματογραφικών ταινιών. Αι σκηναί που παρασύρουν εις την ακολασίαν την νεολαίαν», *Το Βήμα*, 14.02.1956.

135. «Ανάγκη αυστηρότερου ελέγχου», *Εκκλησία* 8 (15.03.1958), σ. 178.

136. Στο ίδιο.

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 Αποφυλακιζομένων 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 τον 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 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 προώρως ερωτευομένων αλλήλους ανηλίκων, οί-

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 πρόωρη εμφάνιση της ήβης, καθώς «αναφέρονται περιστατικά ανηλίκων, οίτινες μετά την προβολήν λίαν διεγερτικών ταινιών, επεδίδοντο εις πράξεις αυνανισμού» (Τ. Φιλιππίδης, *ό.π.*, σ. 14-16).

138. Κ. Βουγιούκας, «Η επίδρασις του κινηματογράφου επί των αντικοινωνικών εκδηλώσεων των ανηλίκων», *Ποινικά Χρονικά* ΙΒ′ (1962), σ. 577-587.

139. Στο ίδιο, σ. 580.

τινες 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 ενναμελής επιτροπή,[141] που έφερε τον τίτλο «Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών», έργο της οποίας ήταν η παρακολούθηση σε δοκιμαστική προβολή όλων των ταινιών, με σκοπό τον 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 δεκατεσσάρων 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 δεκατεσσάρων παρακολουθούσαν «ακατάλληλες» ταινίες, όσο η δυσκολία να διαπιστωθεί τι ήταν «ακατάλληλο». Η 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 «ανηθίκους και εγκληματικούς τύπους ανθρώπων».[142] Δεδομένου 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

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, σ. 582).

142. «Ανάγκη ουσιαστικού ελέγχου», *Εκκλησία* 15 (01.08.1956), σ. 284.

143. Στο ίδιο.

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 κριθή κατάλληλον δια μαθητρίας υπό του συλλόγου των κ.κ. καθηγητών και εις καθαρώς μαθητικήν παράστασιν».[144] Με άλλα λόγια, όπως διαπίστωνε στο χρονογράφημά του ο Αλέκος Σακελλάριος που έφερε το θέμα στη δημοσιότητα, «ο κ. Γυμνασιάρχης έχει γράφει στα παληά του παπούτσια τις αποφάσεις μιας ειδικής επιτροπής αρμοδίων, που παρακολουθεί 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 αίθουσας, εφαρμοζόταν ένα μέτρο, όχι και τόσο παιδαγωγικό, καθώς σύμφωνα με τα όσα περιέγραφε σε επιστολή του ένας κάτοικος της Άμφισσας, «[ο μαθητής] περιλούεται υπό ύβρεων 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 ζαχαροπλαστείο, 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]

Δυσμενή 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 Αποφυλακιζομένων 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, αποδείκνυαν την ευθύνη των «φθοροποι-

144. Α. Σακελλάριος, «Απαγορεύσεις», *Απογευματινή*, 04.12.1956.
145. Α. Σακελλάριος, «Ο Κινηματογράφος», *Απογευματινή*, 21.11.1956.
146. Α. Σακελλάριος, «Περί αυστηρότητος», *Απογευματινή*, 06.12.1956.
147. Στο ίδιο.
148. Α. Κατσαούνης, *ό.π.*

ών 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, στους οποίους και απευθύνονταν κυρίως.[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 *Χτυποκάρδι*, 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 τόσοση-

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 (Α. Κατσαούνης, *ό.π.*, σ. 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, σ. 21-22).

150. Για την κάλυψη του θέματος από τον Τύπο, βλ. ενδεικτικά: «Τα κόμικς θα απαγορευθούν στην Δανίαν; Η επίδρασίς των στην ψυχήν των παιδιών», *Αυγή*, 21.11.1958· «Τα κόμικς διαφθείρουν την βρεταννική νεολαία», *Αυγή*, 26.06.1956· Θ. Ποταμιάνος, «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.

151. Ο Κατσαούνης περιλαμβάνει ως τεκμήριο τη μαρτυρία φίλου του, καθηγητή σε επαρχιακό Γυμνάσιο, σύμφωνα με την οποία τα φύλλα του *Φαλιμέντου* διαβάζονταν μετά το πέρας των μαθημάτων ομαδικά και σε ειδικούς χώρους «ώστε η ανάγνωσίς του να υποβοηθή την εκδήλωσιν του ερωτισμού» (Α. Κατσαούνης, *ό.π.*, σ. 18).

152. Βλ. Π. Πακουμάκη, «Αρχειακά: Χτυποκάρδι», *Το Βήμα*, 01.04.2001.

μαντικό, ώστε να εκδώσει εγκύκλιο, την οποία και κοινοποίησε στο Υπουργείο Παιδείας:[153]

Εγκύκλιος 906
Προς τους Σεβασμιωτάτους Ιεράρχας της Εκκλησίας της Ελλάδος

Ίσως 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 «Χτυποκάρδι», το οποίον καθ' ας έχει πληροφορίας η Ιερά Σύνοδος, γίνεται ανάρπαστον 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 [...].

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», εφιστούσε 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» δεν 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. Σαλίβερος, άλλα περιοδικά παρέλαβαν τη σκυτάλη τα επόμενα χρόνια, όπως το *Στριπ-τηζ* 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 Αυγούστου,[157] και καθώς η αποστολή του συνοδικού αυτού εγγράφου υπήρξε από

153. «Εγκύκλιος 906», *Εκκλησία* 12 (01.06.1957), σ. 231.
154. Στο ίδιο.
155. Βλ. Π. Πακουμάκη, *ό.π.*
156. «Συνοδικό έγγραφο», *Εκκλησία* 19 (01.10.1957).
157. Ο Θεόκλητος έλαβε τη θέση του αρχιεπισκόπου Δωροθέου, ο οποίος αποδήμησε στις 26.07.1957.

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 «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 στον 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 εξαιτίας του ότι ένα μεγάλο τμήμα τους εργάστηκε στην πολεμική βιομηχανία.[160]

Ο πόλεμος, λοιπόν, με την κατάλυση της κοινωνικής «πειθαρχίας» που έφερε, θεωρήθηκε πως είχε δημιουργήσει πρόσφορο έδαφος για να εκδηλωθούν τα φαινόμενα «σήψης» που χαρακτήριζαν τη νεολαία στη 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 τον 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 τον ρόλο των μελών της.

158. Θ. Σπεράντσας, «Η ηθική κρίσις και η θεραπεία της», *Εκκλησία* 19 (01.10.1957).

159. Στο ίδιο.

160. Κ. Γαρδίκας, «Η επίδρασις του πολέμου επί την εγκληματικότητα», *Ποινικά Χρονικά* ΣΤ' (1956), σ. 425.

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 στη μεταπολεμική περίοδο όλες τις απαγορεύσεις και τους κανόνες που οι 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 δεν 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 μείνει 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 να αφή-

161. Βλ. Κ. Παυλίδου, «Παραχαϊδεμένα παιδιά», *Ραδιοπρόγραμμα* 259 (15.05.1955).

162. Ο Δημήτρης Ψαθάς (1907-1979) 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 υπακούνε στα παιδιά τους! (Δ. Ψαθάς, «Εύθυμα και σοβαρά: Ελεύθερα Νειάτα», *Τα Νέα*, 03.07.1957).

163. «Ραδιοφωνικό Συμπόσιο: προβλήματα της εφηβικής ηλικίας», *Ραδιοπρόγραμμα* 151 (07.11.1965), σ. 5.

164. «Η αποσυνθετική τέφρα των νέων ηθών. Πολύ μεγάλοι κίνδυνοι για πολύ μικρά παιδιά», *Αυγή*, 15.08.1957.

νει ολοένα και περισσότερα περιθώρια ελευθερίας στα παιδιά της τα οδηγούσε μοιραία στο «παραστράτημα». 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 εντ Ρολ" και στον πιο ακραίο συνοικισμό...».[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 πρωτόγνωρες 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 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 ήσαν ευεπίφορα στην «παραβατι-

165. Στο ίδιο.

166. Έγραφε σχετικά ο Δημήτρης Ψαθάς: «Η αντιγραφή –για την ακρίβεια ο πιθηκισμός– των αμερικανικών ηθών, είναι πραγματικά καταστρεπτικός για τον τόπο μας, γιατί στέκεται στον 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 χιλίων παρεξηγήσεων» (Δ. Ψαθάς, «Εύθυμα και σοβαρά: Πιθηκισμοί», *Τα Νέα*, 04.07.1957).

167. Στο ίδιο.

168. «Δείγμα βαθυτάτης κρίσης», *Εκκλησία* 06 (15.03.1959).

169. «Αι προοδευτικαί ιδέαι», *Εκκλησία* 08 (15.04.1960).

κότητα».[170] Το νεανικό παραστράτημα ξέφευγε εντελώς από τις μικροπαραβάσεις που διέπρατταν οι «τεντιμπόηδες», 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 δεκαεπτά ετών, σύμφωνα με μια περιγραφή που επιχειρεί η *Αυγή*, φορούσε πουκάμισο εμπριμέ ξεκούμπωτο σχεδόν ως τη μέση, παντελόνι φαράδικο 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 φιλή μηχανή και η διαπόμπευση, οι αστυνομικές αρχές όταν συνέλαβαν τους «τέντυ-μπόυς» τον Σεπτέμβριο του 1958, έκριναν απαραίτητο να τους κόψουν με φαλίδι τα «περισσεύματα» των «αμερικάνικου τύπου» τζην παντελονιών τους.[172]

Συνοφίζοντας. 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 διάστασης 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

170. Άποφη 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 J. Gilbert, *ό.π.*, σ. 74-75).

171. «Πού οδηγεί ο αμερικανικός τρόπος ζωής. Παραστρατημένη εφηβεία. Ο έφηβος του 1957. Σφαιριστήρια και μαιζόν 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 μπόϋς διαπομπεύονται. Ήρωες αλλεπάλληλων επεισοδίων», *Αυγή*, 04.09.1958.

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 ανερματίστου ψυχολογίας της νεότητος το υποβλητικόν αυτό σφυροκόπημά της με τους πρωτογόνους ρυθμούς της ζούγκλας» (Θ. Παπακωνσταντίνου, «Το τέλος του ροκ», *Εικόνες* 118 (27.01.1958), σ. 8).

174. «Μια επίκαιρη κοινωνική έρευνα της Αυγής. Τεντυμποϊσμός. Ο κίνδυνος», *Αυγή*, 25.09.1958.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

«ΑΝΕΣΤΗΣΑΝ ΤΟ ΡΟΚ...» Η ΤΟΜΗ ΤΩΝ «ΓΙΕΓΙΕΔΩΝ»

1. Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΒΡΕΤΑΝΙΚΗΣ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΣΚΗΝΗΣ

Θα αφήνατε ποτέ την αδελφή σας να βγει με έναν Rolling Stone;
Περιοδικό *Melody Maker*, 1965[1]

Τον χειμώνα του 1960 ένα από τα σπουδαιότερα συγκροτήματα της εποχής, οι Shirelles,[2] 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*).[3]

Η απόσταση ανάμεσα στις δύο πραγματικότητες (μουσικές, στιχουργικές, αλλά κυρίως κοινωνικές) που αντανακλούσε από τη μία η επιτυχία του αμερι-

1. Y. Bigot, «The Rolling Stones», στο E. De Waresquiel (επιμ.), *Ο αιώνας των ανατροπών: το λεξικό των κινημάτων αμφισβήτησης στον 20ό αιώνα*, μετάφρ. Αντωνία Σαρρή, Αθήνα 2004, σ. 648.

2. Οι Shirelles σχηματίστηκαν το 1957 στη Νέα Υόρκη και τη βασική τους σύνθεση αποτελούσαν τέσσερις κοπέλες, οι 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 τηνέιτζερ 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: 05.05.2006).

3. 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 «Beggar's Banquet» που κυκλοφόρησε την ίδια χρονιά.

κανικού 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 φλέρταρε με τον ακτιβισμό, ήταν τεράστια. Το γεγονός αυτό υπογράμμιζε με εμφατικό τρόπο τις αλλαγές που εν τω μεταξύ είχαν λάβει χώρα, τόσο στο σημασιολογικό περιεχόμενο του ροκ εν ρολ, όσο και στην κοινωνία την ίδια.

Will You Love Me Tomorrow	Revolution	Street Fighting Man
Tonight you're mine, completely	*You say you want a revolution*	*Ev'rywhere I hear the sound of*
You give your soul so sweetly	*Well you know*	*marching, charging feet, boy*
Tonight the light of love is in your eyes	*We all want to change the world*	*'Cause summer's here and the time*
But will you love me tomorrow	*You tell me that it's evolution*	*is right for fighting in the street, boy*
	Well you know	*But what can a poor boy do*
	We all want to change the world	*Except to sing for a rock 'n' roll band*
Is this a lasting treasure	*But when you talk about destruction*	*'Cause in sleepy London town*
Or just a moment's pleasure	*Don't you know you can count me out*	*There's just no place for a street fighting man*
Can I believe the magic in your sights	*Don't you know it's gonna be alright*	*No*
And will you love me tomorrow	*Alright Alright*	
Tonight with words unspoken		*Hey! Think the time is right for a palace revolution*
You say that I'm the only one	*You say you got a real solution*	*'Cauce where I live the game to play is compromise solution*
But will my heart be broken	*Well you know*	*Well, then what can a poor boy do*
When the night meets the morning sun	*We'd all love to see the plan*	*Except to sing for a rock 'n' roll band*
	You ask me for a contribution	*'Cause in sleepy London town*
I'd like to know if your love	*Well you know*	*There's no place for a street fighting man*
Is a love I can be sure of	*We're doing what we can*	*No*
So tell me now and I won't ask again	*But when you want money for people with minds that hate*	
Will you still love me tomorrow	*All I can tell you is brother you have to wait*	
Will you still love me tomorrow	*Don't you know it's gonna be alright*	
Will you still love me tomorrow	*Alright Alright*	

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.[4] Η εκτίμηση αυτή δεν εκκινούσε μονάχα από μία αρνητική κριτική, η οποία έτεινε να μειώνει την καλλιτεχνική του αξία, επομένως να το

4 «Το ροκ εντ ρολλ πέθανε... Ζήτω το Καλυφώ!», *Εικόνες* 85 (09.06.1957), σ. 28.

αντιμετωπίζει ως «βραχύβιον εκ γενετής, όπως όλαι αι "δημιουργίαι", αι οποίαι στερούνται αισθητικών θεμελίων»,[5] 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.

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,[6] σταδιακά η κυριαρχία καλλιτεχνών, όπως οι «teen idols»,[7] 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 αφεγάδιαστη συμπεριφορά.

Στο εξής, το ροκ εν ρολ απομακρυνόταν διαρκώς από την αυθεντικότητα των

5. Θ. Παπακωνσταντίνου, «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 παράφωνον. Τραγουδιέται, παίζεται και γράφεται ως επί το πλείστον από ηλιθίους, με βλακώδη λυρισμόν και κατορθώνει να είναι το εμβατήριον κάθε χαμένου κορμιού εις ολόκληρον τον κόσμον».

6. Ο Eric Zolov υπενθυμίζει ότι το «rocanrol» στο Μεξικό τη δεκαετία του '50 αμφισβήτησε τους ρόλους που βασίζονταν 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, Refried 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).

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

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 τουίστ, μία χορευτική μόδα που εξαπλώθηκε ταχύτατα μετά την επιτυχία του ομώνυμου τραγουδιού του Chubby Checker το 1960 *(The Twist)*, στις Ηνωμένες Πολιτείες το ροκ εν ρολ ποτέ δεν κατάφερε να ανακτήσει την αυθεντικότητα που το χαρακτήριζε τη διετία 1956-1958.[8]

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 τηνέιτζερ 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' Παγκοσμίου 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, προσανατολίζονταν 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)[9] και στην κλασική μουσική, που πληρούσε τις ποιοτικές προδια-

8. 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 (Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 290).

9. Ως «crooners» έγιναν γνωστοί οι τραγουδιστές εκείνοι το χαρακτηριστικό στυλ ερμηνείας

γραφές του δημόσιου 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, εκπλήσσοντάς 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 ήσαν ο Tommy Steele, ένας καλλιτέχνης ο οποίος στο ξεκίνημα της καριέρας του προβλήθηκε κατά κόρον από τον Τύπο ως ο «βρετανός Έλβις Πρίσλεϋ»,[10] στην πορεία ωστόσο έδειξε περισσότερο ταλέντο στο μιούζικαλ και τις θεατρικές παραστάσεις[11] και ο Cliff Richard ο οποίος, συνοδευόμενος από τους Shadows, την ικανότερη ροκ εν ρολ μπάντα της Βρετανίας, υπήρξε ουσιαστικά ο μόνος καλλιτέχνης που 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 απομιμήσεις των αμερικανικών επιτυχιών στη βρετανική αγορά, οι μεγάλες εταιρείες έτειναν να αναπαράγουν το ροκ εν ρολ με τρόπο μάλλον αποτυχημένο, χρησιμοποιώντας κατά βάση μουσικούς που κάθε άλλο παρά εκπαιδευμένοι ήσαν στις απαιτήσεις του μουσικού αυτού είδους. Καθώς το νεανικό κοινό έμενε συνήθως ανικανοποίητο από τις εύκολες λύσεις των 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 τη-

των οποίων επιχειρούσε να δημιουργήσει ατμόσφαιρα έντονου ερωτισμού. Χαρακτηριστικότεροι εκπρόσωποι της «σχολής» των crooners υπήρξαν οι Bing Crosby και Frank Sinatra.

10. 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 «βακχείας» 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 εντ Ρολ. Νέες φιγούρες, νέα αστέρια, νέοι εξωφρενισμοί, νέοι ρυθμοί», *Εικόνες* 61 (24.12.1956), σ. 41-42).

11. Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 352.

νέιτζερ 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, μπολιασμένου με στοιχεία από την κυρίαρχη τζαζ της εποχής, τη γνωστή και ως «Dixieland».[12] Αν και στις ΗΠΑ ποτέ δεν γνώρισε μεγάλη επιτυχία, στη Βρετανία κατέστη μια μάλλον απρόσμενη μόδα το 1954, όταν η Decca κυκλοφόρησε έναν 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.[13]

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, απτό τεκμήριο της διείσδυσής της σε διευρυμένα νεανικά ακροατήρια. Παρ' όλα αυτά, η «επανάσταση» στο ροκ εν ρολ προήλθε από μία μπάντα, η οποία δεν φαίνεται να αποτελούσε προϊόν των παραπάνω διεργασιών: οι Μπητλς,

12. Χίλντα Παπαδημητρίου, *The Beatles. Here, There and Everywhere*, Αθήνα 2003, σ. 16.
13. Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 354.

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 αναδεικνυόμενοι σε αντικείμενο μιας λατρείας, που ξεπερνούσε ακόμη και αυτήν που είχε γνωρίσει περίπου δέκα χρόνια πριν ο Έλβις Πρίσλεϋ.

2. «Η ΚΟΤΡΩΝΑ ΠΟΥ ΕΡΙΞΕ ΤΗΝ ΤΖΑΜΑΡΙΑ...»

Τον Οκτώβριο του 1964 στις στήλες των αθηναϊκών εφημερίδων δημοσιεύτηκε η διαφήμιση μιας ταινίας με τον τίτλο *Ξεφάντωμα με τους Μπητλς*.[14] 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, στην έντυπη καταχώριση της οποίας προβάλλονταν ως «το φαινόμενον του αιώνος».[15] 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»,[16] καθώς εκατομμύρια νέοι 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 ευρωπαϊ-*

14. 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* (*Τα Θεάματα* 158 (30.09.1964).

15. *Αυγή*, 18.10.1964.

16. Ενδεικτικά και μόνο αναφέρω: «Οι αχτένιστοι τραγουδισταί. Οι Μπητλς, αθώο φαινόμενο ή επικίνδυνοι για την σημερινή νεολαία;», *Εμπρός*, 31.10.1964· Γ. Τσίμπος, «Το φαινόμενο «Μπητλς», *Ραδιοπρόγραμμα* 722/67 (29.03.1964), σ. 5-6· «Ξένοι καλλιτέχνες: Μπητλς. Το φαινόμενο της εποχής μας», *Ραδιοπρόγραμμα* 195 (11.09.1966), σ. 6· «Νεολαία και Μπητλς. Το φαινόμενο και η εξήγησίς του», *Αυγή*, 03.07.1964· «Ένα ανώμαλο φαινόμενο ομαδικής ψυχολογίας. Μπητλεμανία», *Εμπρός*, 29.02.1964.

κό 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;[17]

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 φυσαρμόνικα, μια κιθάρα ή ένα μπάντζο) και πολλές φορές αυτοσχέδια, όπως, για παράδειγμα, η «ξύστρα» ή μια χαριτωμένη απομίμηση του μπάσου.[18] Πολλοί 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 τον 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».[19]

Ακριβώς μία τέτοια skiffle μπάντα με την ονομασία Quarry Men σχημάτισε τον Μάρτιο του 1957 στο Λίβερπουλ ένας νεαρός ονόματι Τζων Λέννον (John Lennon). Το καλοκαίρι του 1957 μέλος των Quarry Men έγινε ένας δεκαπεντάχρονος κιθαρίστας, ο Πωλ Μακάρτνεϊ (Paul McCartney), ενώ η παρέα μεγάλωσε με την προσθήκη του Τζωρτζ Χάρισον (George Harrison) το 1958. Ένα χρόνο αργότερα η μπάντα μετονομάστηκε σε Beatles[20] και με

17. Γ. Τσίμπος, «Το φαινόμενο «Μπητλς», *ό.π.*, σ. 5.

18. Η ξύστρα (washboard) δεν ήταν τίποτε άλλο από μια σανίδα για τη μπουγάδα, 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 (Χ. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σ. 16).

19. Κ. Αρβανίτης, *ό.π.*, σ. 121.

20. Φανατικός οπαδός του Buddy Holly και του συγκροτήματός του (Buddy Holly and the Crickets) ο Τζων Λέννον, φέρεται πως έψαχνε να βρει μια «έξυπνη» λέξη η οποία να έχει διπλό νόημα, όπως ακριβώς και η λέξη *Crickets*, που σήμαινε ταυτόχρονα το έντομο γρύλο και το γνωστό αγγλικό παιχνίδι. Τελικά, επιλέχτηκε ως όνομα του συγκροτήματος το Beetles, που σήμαινε βέβαια το σκαθάρι, αλλά συνάμα στην αργκό της αγγλικής γλώσσας, τις «ξεπεταγμένες» κοπέλες που ανήκαν σε συμμορίες μηχανόβιων. Αλλάζοντας την ορθογραφία της λέξης από Beetles σε Beatles, τα μέλη του συγκροτήματος «έπαιζαν» ακόμη περισσότερο με τη λέξη υπογραμμίζοντας τη σημασία του ρυθμού (beat) στη μουσική τους (Elizabeth Partridge, *John Lennon. Θέλω μόνο την αλήθεια*, μετάφρ. Βασιλική Χούνου, Αθήνα 2005, σ. 64-65) και αποτίοντας φόρο τιμής στο κίνημα του Mersey beat που αναπτυσσόταν τότε στο Λίβερπουλ (Χ. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σ. 19-20).

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.[21] Το 1962 η μπάντα απέκτησε το οριστικό της σχήμα με την προσθήκη του Ρίνγκο Σταρ (Ringo Starr) στα ντραμς, ενώ την ίδια περίπου εποχή υπέγραψε συμβόλαιο με την Parlophone, 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 έφτασε στην κορυφή του καταλόγου επιτυχιών της Βρετανίας (*Please, Please Me*). Έναν μήνα αργότερα, η επιτυχία του σινγκλ οδήγησε την 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 την άποψη ότι αποτελούσαν ήδη τη δημοφιλέστερη μπάντα στη Γηραιά Αλβιώνα. Με δεδομένη την κυριαρχία τους στη Βρετανία και με έναν καινούργιο δίσκο στις αποσκευές τους,[22] 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 ώς τότε κανείς βρετανός καλλιτέχνης του ροκ εν ρολ δεν είχε καταφέρει κάτι ανάλογο.

ΠΙΝΑΚΑΣ 9

Περιοδεία των Μπητλς σε ΗΠΑ-Καναδά (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1964)

Πόλη	Ημερομηνία	Θεατές
Σαν Φραντσίσκο	19.08.1964	17.130
Λας Βέγκας	20.08.1964	16.816
Σιάτλ	21.08.1964	14.382
Βανκούβερ	22.08.1964	20.261
Λος Άντζελες	23.08.1964	18.700
Ντένβερ	26.08.1964	7.000
Σινσινάτι	27.08.1964	14.000
Νέα Υόρκη	28.08.1964	16.000

21. Χ. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σ. 20-21.

22. Πρόκειται για το LP *With The Beatles*, το οποίο ηχογραφήθηκε τον Νοέμβριο του 1963.

Πόλη	Ημερομηνία	Θεατές
Ατλάντικ Σίτυ	30.08.1964	18.000
Φιλαδέλφεια	02.09.1964	13.000
Ινδιανάπολη	03.09.1964	16.924
Μιλγουόκι	04.09.1964	11.500
Σικάγο	05.09.1964	13.000
Ντιτρόιτ	06.09.1964	30.000
Τορόντο	07.09.1964	35.522
Μόντρεαλ	08.09.1964	21.000
Τζάκσονβιλ	11.09.1964	32.000
Βοστόνη	12.09.1964	13.909
Βαλτιμόρη	13.09.1964	14.000
Πίτσμπουργκ	14.09.1964	12.603
Κλίβελαντ	15.09.1964	11.000
Νέα Ορλεάνη	16.09.1964	12.000
Κάνσας Σίτυ	17.09.1964	20.208
Ντάλας	18.09.1964	10.500
Νέα Υόρκη	20.09.1964	3.682
ΣΥΝΟΛΟ		429.137

Πηγή: «The Beatles», *Mojo* 130 (September 2004), σ. 54-76.

Η επιχείρηση «Ηνωμένες Πολιτείες» στέφθηκε με απόλυτη επιτυχία. Τον Φεβρουάριο του 1964, ύστερα από τρεις εμφανίσεις τους στην εκπομπή του Ed Sullivan, οι οποίες πέτυχαν ιστορικά ρεκόρ τηλεθέασης[23] –μεγαλύτερα ακόμη και από εκείνα που είχε προκαλέσει την προηγούμενη δεκαετία η τηλεοπτική εμφάνιση του Έλβις Πρίσλεϋ 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 τηνέιτζερ γέμισαν ασφυκτικά τα στάδια 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

23. Σύμφωνα με τον Terry Anderson, στη Νέα Υόρκη το ποσοστό τηλεθέασης ανήλθε στο 72% (T. Anderson, *ό.π.*, σ. 92), ενώ η Χίλντα 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 (Χ. Παπαδημητρίου, *ό.π.*, σ. 44).

ένα μουσικό συγκρότημα: 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΄ Παγκοσμίου Πολέμου 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 τηνέιτζερ: 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 δεκατέσσερα μόλις έτη ο αριθμός όσων ηλικιακά βρίσκονταν ανάμεσα στα δεκαπέντε 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.[24]

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 δεκαπέντε 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 στους 785.021 μαθητές). Καθώς οι Βρετανοί νέοι δεν κατατάσσονταν πλέον στο στρατό πριν τη συμπλήρωση των δεκαοκτώ τους χρόνων, το χρονικό διάστημα ανάμεσα στην αποφοίτηση από το σχολείο και την «ανάληψη ευθυνών», είτε αυτό σήμαινε την κατάταξη στον στρατό είτε την είσοδό τους στην αγορά εργασίας, αναδεικνυόταν ως μια περίοδος «ανεμελιάς»,[25] τα δε τελευταία έτη της εφηβείας, για πρώτη φορά, ό-

24. J. Street, «Youth Culture», *Twentieth-century Britain: Economic, Social and Cultural Change*, Νέα Υόρκη 1994, σ. 463.

25. Η εξέλιξη αυτή επισημάνθηκε πολύ γρήγορα από τους σχολιαστές ως μία από τις βασικότερες αιτίες που οδηγούσαν 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.

πως χαρακτηριστικά γράφει ο Bill Osgerby, «as a distinct stage of life associated with particular demands and social problems».[26]

Τελευταία προϋπόθεση για τη μετατροπή των πολυάριθμων τηνέιτζερ από μία πληθυσμιακή ομάδα που είχε την κοινή ηλικία ως 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 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.[27]

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 Μπητλς[28] υπογραμμίζοντας τις υπερβολές της, όπως και έναν άξιο αναφοράς διεθνισμό που φάνηκε να τη χαρα-

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), σ. 22).

26. B. Osgerby, «Well, it's Saturday Night and I Just Got Paid: youth, consumerism and hegemony in post-war Britain», *Contemporary Record* vol. 6 (1992), σ. 291, το δημοσιεύει ο John Street, *ό.π.*, σ. 463.

27. 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 (E. Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων*, *ό.π.*, σ. 420).

28. 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), σ. 31).

κτηρίζει, 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,[29] 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 *Ξεφάντωμα με τους Μπητλς* (ελληνική απόδοση 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 στον 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).[30]

ΠΙΝΑΚΑΣ 10

Εισιτήρια ταινιών των Μπητλς στην Αθήνα (α' εβδομάδα προβολής)

Ξεφάντωμα με τους Μπητλς (19-25.10.1964)		Help! (6-12.12.1965)	
Κινηματογράφος	Αρ. εισιτηρίων	Κινηματογράφος	Αρ. εισιτηρίων
ΑΝΕΣΙΣ	7.924	ΡΕΞ	15.868
ΕΜΠΑΣΣΥ	6.707	ΑΡΤΖΕΝΤΙΝΑ	6.638
ΤΡΙΑΝΟΝ	5.968	ΠΙΓΚΑΛ	6.009
ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ	3.840	ΡΟΔΟΝ	4.303
ΓΡΑΝΑΔΑ	3.724		
Σύνολο	28.163	Σύνολο	32.818

Πηγή: *Τα Θεάματα* 161 (16.11.1964) και 183 (28.12.1965).

29. 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 (Γ. Νοταράς, «Νίκος Μαστοράκης-Τάσος Φαληρέας. Δυο άνθρωποι, μια εποχή, καμία σχέση», *Ήχος και Hi-Fi* 243 (Ιούνιος 1993), σ. 36).

30. *Τα Θεάματα* 188 (07.04.1966).

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 δεκαετίας του '60, τη βασική πηγή ενημέρωσης σχετικά με τα μουσικά δρώμενα της εποχής.[31]

ΠΙΝΑΚΑΣ 11
Εκπομπές του ΕΙΡ που πρόβαλαν το «μοντέρνο τραγούδι»

Τίτλος εκπομπής	Ημέρα	Ώρα
Μοντέρνοι ρυθμοί και τραγούδια	Σάββατο	19.30-20.00
Μουσική και τραγούδια από τον Νέο Κόσμο	Παρασκευή	19.00-19.30
	Δευτέρα	13.30-14.00
Ιταλική μουσική και τραγούδια	Παρασκευή	19.00-19.30
	Δευτέρα	13.30-14.00
Ξένη ελαφρά μουσική και τραγούδια	Παρασκευή	13.00-14.00
	Σάββατο	18.00-18.30
	Κυριακή	18.30-19.00
	Δευτέρα	10.00-11.00
	Τετάρτη	10.00-11.00
	Τετάρτη	13.00-14.00
	Τετάρτη	18.00-18.30
	Πέμπτη	10.00-11.00

31. 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 11ης 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* 29/684 (07.07.1963), σ. 26).

Τίτλος εκπομπής	Ημέρα	Ώρα
Γαλλική μουσική και τραγούδια	Δευτέρα	21.00-21.30
Ξένες επιτυχίες	Δευτέρα	22.00-22.30
	Τρίτη	19.00-19.30
Μουσική Τζαζ	Δευτέρα	22.30-23.00
Φωνητικά συγκροτήματα	Πέμπτη	12.00-12.30
Και τώρα... χορός για νέους	Κυριακή	22.00-23.00
Στους ρυθμούς της εποχής μας	Σάββατο	21.00-21.30

Πηγή: *Ραδιοπρόγραμμα* (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,[32] 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 από το περιοδικό *Ραδιοπρόγραμμα* με εκτενή αφιερώματα στη ζωή και την καριέρα τους.[33]

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 μείξη του «σκληρού ροκ εν ρολ» του Τσακ Μπέρι με το ρυθμ εν μπλουζ που έπαιζαν συγκροτήματα όπως οι Shirelles ή οι Drifters,[34] έγινε αντιληπτό ως μια ευχάριστη έκπληξη και ενθουσίασε αμέσως τους νέους. Τα τραγούδια των Μπητλς υπήρξαν όχι μόνο ιδιοφυή αλλά και γεμάτα από καινοτομίες,[35] ο δε ήχος τους συνιστούσε μια πραγματική τομή για

32. 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*.

33. Βλ. χαρακτηριστικά «Ξένοι καλλιτέχνες: Νηλ Σεντάκα», *Ραδιοπρόγραμμα* 50/705 (01.12.1963), σ. 24· «Ξένοι καλλιτέχνες: Πωλ Άνκα», στο ίδιο 29/684 (07.07.1963), σ. 26· «Τζώννη Χαλλιναίη», στο ίδιο 17/672 (14.04.1963), σ. 26 και «Ξένοι καλλιτέχνες: Ρίκι Νέλσον», στο ίδιο 16/671 (07.04.1963), σ. 26

34. Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 362.

35. Θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι οι Μπητλς «ευθύνονται» για μια σειρά από ση-

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 φίλος ναυτικός [...] 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, δηλαδή ακόμη και μέχρι τότε 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...[36]

Η απόσταση από το ερασιτεχνικό «γρατζούνισμα» της κιθάρας μέχρι το σημείο να σχηματίσει 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 δημιούργησε 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

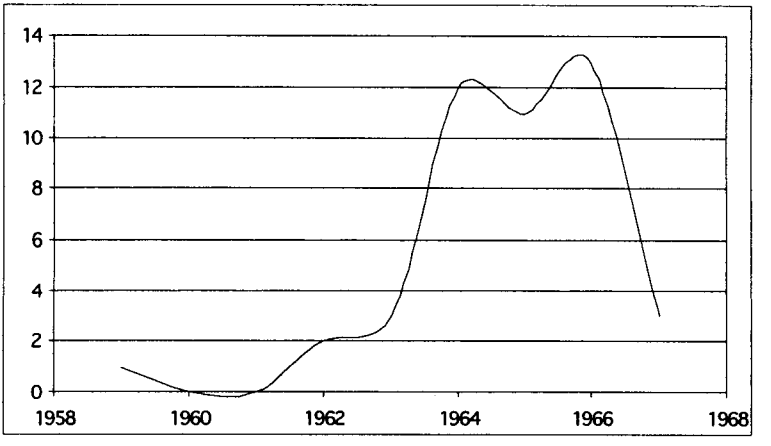
μαντικές καινοτομίες, οι οποίες μετέβαλαν τις συντεταγμένες του ροκ εν ρολ: εισήγαγαν λ.χ. και καθιέρωσαν την ιδέα του συγκροτήματος-συνόλου θέτοντας σε δεύτερη μοίρα το μοντέλο του μεμονωμένου ερμηνευτή (π.χ. Έλβις Πρίσλεϋ), Παράλληλα, υπήρξαν οι πρώτοι καλλιτέχνες που έγραφαν τραγούδια για τον εαυτό 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, όντες πραγματικά έξοχοι μουσικοί, δεν ήσαν εξαρτημένοι από το υλικό επαγγελματιών συνθετών, όπως οι ροκ εν ρολ καλλιτέχνες πριν από αυτούς, αλλά είχαν τη δυνατότητα να εισάγουν (και να επιβάλουν στην πορεία) τις δικές τους ιδέες (J. Street, *ό.π.*, σ. 467-468).

36. Συνέντευξη Λεωνίδα Λουλούδη, 13.07.2004.

ήταν τόσο μεγάλη που λειτούργησε σαν μία «κοτρώνα που έριξε την τζαμαρία».[37] Μετά το 1964, όταν δηλαδή η «τζαμαρία είχε πια θρυμματιστεί», επίδοξοι έφηβοι «Λέννον» και «Μακάρτνεϊ» σχημάτισαν «αναρίθμητα ερασιτεχνικά συγκροτήματα»,[38] 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 ερασιτεχνικά, τα οποίαν τις περισσότερες φορές εξαντλούσαν την επιρροή και τους θαυμαστές τους στο πλαίσιο του σχολείου ή της γειτονιάς.[39] Ωστόσο, δεδομένου ότι κάποια από τα σχήματα αυτά κατάφεραν να κάνουν ένα βήμα παραπάνω παίζοντας λ.χ. σε κλαμπ ή ηχογραφώντας στην πορεία τουλάχιστον 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.[40]

ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ 1
Χρονική εξέλιξη στον σχηματισμό συγκροτημάτων στην Ελλάδα
1959-1967



Επεξεργασμένα στοιχεία από: Ντ. Δηματάτης, *Get that Beat. Ελληνικό ροκ 60s & 70s*, Θεσσαλονίκη 1998.

37. Συνέντευξη Βασίλη Κωνσταντινίδη, 13.07.2004.

38. Γ. Τουρκοβασίλης, *ό.π.*, σ. 77.

39. 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).

40. Μια τυπολογία των ελληνικών συγκροτημάτων πρέπει να λάβει υπόψη της δύο δια-

Από τις σαράντα δύο μπάντες που έως το 1967 είχαν σχηματιστεί και καταγράφονται στον σχετικό κατάλογο που έχει συγκροτήσει ο Ντίνος Δηματάτης,[41] μόνο οι τρεις προηγήθηκαν της επιτυχίας των Μπητλς (μία σχηματίστηκε το 1959, οι Άνταμς Μπόις, και δύο το 1962, οι Φόρμινξ και οι Τζούνιορς). Από τις υπόλοιπες τριάντα εννιά, οι δώδεκα είχαν ως έτος αφετηρίας τους το 1964, οι έντεκα το 1965 και οι δεκατρείς 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 αρκούνταν 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 νέος όρος έκανε την εμφάνισή του με σκοπό να περιγράφει 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*.

φορετικές οπτικές. Σύμφωνα με την πρώτη, τα ελληνικά συγκροτήματα ταξινομούνταν 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.

41. Ντ. Δηματάτης, *Get that Beat*, ό.π.

ΠΙΝΑΚΑΣ 12

Τραγούδια ραδιοφωνικής εκπομπής του ΕΙΡ «Μοντέρνοι Ρυθμοί και Τραγούδια» (Απρίλιος-Σεπτέμβριος 1962)

(Δεύτερο Πρόγραμμα, στους 216,8 μ. ή 1385 χλκ.)

Ημερομηνία	Ώρα μετάδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Καλλιτέχνης (συγκρότημα)
7 Απριλίου	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	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 Merecumbes
		Bailando la pachanga	F. Bay
21 Απριλίου	19.30-20.00	Everybody's twistin down in Mexico	B. Vaugh
		I had like to know	P. Anka
		Drop it Joe	C. Francis

Ημερομηνία	Ώρα μετάδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Καλλιτέχνης (συγκρότημα)
21 Απριλίου	19.30-20.00	One degree north	Mar-Keys
		Melody	C. Villalba
		Addio-addio	D. Modugno
		The blob	F. Pappeti
		Vuelva la paloma	T. Rodriguez
		La Casita	M. Zamora
		Mentira	Los Merecurubes
		Cha-cha Universitario	Inginieri
		Tencha pena de mim	M. Augusto
5 Μαΐου	19.30-20.00	Come September	Orch. Darin
		Multiplication	B. Darin
		Tragedy	B. Lee
		Let me in	The Sensations
		Les Celibataires	Billy's Sax
		Un petit grain de sable	B. Azzam
		Melodie pour un amour	Kessler Sisters
		Viento	Los Espanoles
		Voulez-vous cha-cha	N. Maine
		Sucu-Sucu	M. Zamora
12 Μαΐου	19.30-20.00	Twist around the clock	Clay-Cole
		Happy birthday sweet sixteen	N. Sedaka
		It's never too late	B. Lee
		The Villa	D. Jacobs
		Surrender	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 Merecumbes
		Bailando la pachanga	F. Bay
19 Μαΐου	19.30-20.00	Amen Twist	B. Azzam
		Temptation	Everly Bros
		Walkin to N. Orleans	B. Lee
		Love me warm and tender	P. Anka

Ημερομηνία	Ώρα μετάδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Καλλιτέχνης (συγκρότημα)
		Moshi-Moshi	The Markantonians
		Un télégramme	Kessler Sisters
		Il faut savoir	C. Aznavour
		Happy Jose	Orch. Piesker
		Brigite Bardot	J. Veiga
		Otorrino-larigologo	Los Machucambos
		Singue la gente	L. Ramirez
		Quando c' é la luna piena	Orch. Dan Hill
26 Μαΐου	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 Espagnioles
		La mezza-luna	Espanioles-Segnoritas
		Cha-cha Universitario	Inginieri
		El pollo de carlitos	D. Hill
2 Ιουνίου	19.30-20.00	Come September	Orch. Darin
		Multiplication	B. Darin
		Tragedy	B. Lee
		Let me in	The Sensations
		Les Celibataires	Billy's Sax
		Un petit grain de sable	B. Azzam
		Melodie pour un amour	Kessler Sisters
		Viento	Los Espagnoles
		Voulez-vous cha-cha	N. Maine
		Sucu-Sucu	M. Zamora
		Eo-Eo	Charachas
		Gipsy cha-cha	B. Kaempfert
9 Ιουνίου	19.30-20.00	Last night	The Mar-Keys
		King of clows	N. Sedaka
		Love me warm and tender	P. Anka

Ημερομηνία	Ώρα μετάδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Καλλιτέχνης (συγκρότημα)
9 Ιουνίου	19.30-20.00	Santiano	The Highwaymen
		Volage	Les Chaussettes Noires
		Souvenirs	Kessler Sisters
		Laisse-moi rire	Les Chats Sauvages
		What a sky	N. Fidenco
		La Mezza-luna	Segnoritas-Espagnoles
		Muchissimo	Los Armony Club
		Sevilla mambo	Los Espagnoles
16 Ιουνίου	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	Orch. Darin
		Un petit grain de sable	B. Azzam
		Stringiti alla mia mano	M. Martino
		La Novia	A. Prieto
		El Paso cha-cha	J. Mengo
		O Lolita	Sorelle Kim
		Dame-Dame-Ya	Los Merecumbes
		El Pollo de Carlitos	D. Hill
23 Ιουνίου	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	Piesker
		Brigitte Bardot	J. Veiga
		Otorrino-laringologo	Los Machucambos
		Sigue la gente	L. Ramirez
		Quando c' é la luna piena	Dan Hill
30 Ιουνίου	19.30-20.00	Let's go twist	Henry's twist club
		House of Bamboo	E. Grant
		Dum-Dum	B. Lee

Ημερομηνία	Ώρα μετάδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Καλλιτέχνης (συγχρότημα)
		Echo in the night	B. Kaempfert
		Legata a un granelo di sabbia	N. Fidenco
		Non mi dire chi sei	M. Martino
		Piccola	A. Celentano
		Je veux bien danser	Billy's Sax
		Ansiedad	N. Cole
		Zoo-be-zoo	M. Casabianca
		Eo-Eo	Characas
		Cha-cha Polytechnico	Ingenieri
7 Ιουλίου	19.30-20.00	Come September	Orch. Darin
		Multiplication	B. Darin
		Tragedy	B. Lee
		Let me in	The Sensations
		Les celilataires	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	Charachas
		Gipsy cha-cha	B. Kaempfert
14 Ιουλίου	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	19.30-20.00	Let's go twist	Henry's twist club
		Oo-Ee-Train	B. Darin

Ημερομηνία	Ώρα μετάδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Καλλιτέχνης (συγκρότημα)
21 Ιουλίου	19.30-20.00	Dum-Dum	B. Lee
		Adios-Adios	The Blue Chips
		Come September	Darin
		Un petit grain de sable	B. Azzam
		Stringiti alla mia mano	M. Martino
		La Novia	A. Prieto
		El Paso cha-cha	J. Mengo
		O, Lolita!	Sorelle Kim
		Dame-dame ya	Los Merecumbes
		El Pollo de Carlitos	Dan Hill
28 Ιουλίου	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	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 Merecumbes
		SalJaud pesetas y cha-cha	Los Marimberos

Ημερομηνία	Ώρα μετάδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Καλλιτέχνης (συγχρότημα)
11 Αυγούστου	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 Seiptembre	Los Machucambos
		Ay, Cosita Linda	Los Espagnoles
		Merengue-Merengue	F. Astaire
18 Αυγούστου	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	Charachas
		Guarachero	Los Marimberos
25 Αυγούστου	19.30-20.00	Let's go twist	Henry's twist club
		Norma mia	D. Chillean
		Speak to me pretty	B. Lee
		King of clowns	N. Sedaka
		Ii can' t stop loving you	G. Amons
		Da-da un pa	Kessler Sisters
		Nata per me	A. Celentano
		Zazz me blues twist	Newport youth band
		Laisse-moi rire	Le Chats Sauvages
		La mezza-luna	Senoritas-Espagnoles
		Cha-cha A-he	Los Merecumbes

Ημερομηνία	Ώρα μετάδοσης	Τίτλος τραγουδιού	Καλλιτέχνης (συγκρότημα)
1 Σεπτεμβρίου	19.30-20.00	Last night	Markeys
		The fool I used to be	S. Davis Jr.
		Do I warry	B. Lee
		Good luch charm	E. Presley
		Harlem twist	Henry's twist club
		St Tropez twist	Peppino di Capri
		Achete-moi un juke-box	Dalida
		Le pied su terre	Danny Fisher
		Mambo en Espana	Espagnoles
		La bamba	Machucambos
		Luna lunita	Espagnoles
		La fiesta brasilienna	A Trinidad

Πηγή: Ραδιοπρόγραμμα (Απρίλιος-Σεπτέμβριος 1962).

3. «ΟΡΓΙΣΜΕΝΑ ΝΙΑΤΑ» ΗΔΟΝΙΣΜΟΣ

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 «γιεγιές», 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 «γιεγιές», 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 προκειμέ-

νω) 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.[42]

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 έτεινε να συντελεστεί μία αξιοσημείωτη μεταβολή στον τρόπο με τον οποίο αυτή γινόταν αντιληπτή.

Παρ' όλο 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 αντιλαμβανόταν τη σεξουαλική πράξη όχι ως μια λειτουργία που θα έπρεπε να συντελείται αποκλειστικά εντός του γάμου εξυπηρετώντας κατά βάση τον 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 προηγούμενων γενεών, 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, δεν γινόταν αντιληπτή ως ηθική «παρέκκλιση», αλλά αντιθέτως έβγαινε στο προσκήνιο, και, καθώς άρχισε να αμφισβητεί τις διανοητικές κατασκευές πάνω στις οποίες είχαν οικοδομηθεί τα πρότυπα σεξουαλικής συμπεριφοράς των προηγούμενων γενεών, έτεινε να αποκτά (ή να επιζητά) «ιδεολογικές» διαστάσεις και ερείσματα.

42. Θ. Καρζής, «Πού βαδίζουν οι σύγχρονοι νεαροί διάδοχοι των Συβαριτών; Οι νέοι της οργής», *Ελεύθερος Κόσμος*, 13.11.1966.

Η εξέλιξη αυτή δεν αποτελούσε ελληνική πρωτοτυπία. Αντίθετα, οι μεταβολές στις σεξουαλικές πρακτικές των νέων ανταναχλούσαν 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 τον χορό», γεγονός που στις ερμηνείες οι οποίες 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 χάπια ελέγχου γεννήσεως...*[43]

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, ανταναχλούσε 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 φιλί ήταν επιτρεπτό. Σύμφωνα πάντα με την εφημερίδα, το φιλί μπορούσε να γίνει αποδεκτό μόνο στην περίπτωση που δινόταν μεταξύ συζύγων, μεταξύ γονέων και παιδιών, μεταξύ αδελφού και αδελφής (υπό τον όρο «να υπάρχη αγνή διάθεσις», όπως χαρακτηριστικά έγραφε η εφημερίδα), μεταξύ θείου, θείας και ανεψιών (πάλι με «αγνή διάθεση), και τέλος, «μεταξύ προσώπων μη συγγενών που φιλιούνται χωρίς να υπάρχη μεταξύ τους ένα αίσθημα».[44] Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα μέσα στην οποία ο νέος

43. «Σήψις και διαφθορά», *Εκκλησία* 10 (15.05.1965), σ. 300.

44. «Ο βαθμός ενοχής. Πότε το φιλί είναι θανάσιμο αμάρτημα; Τι απαντούν οι θεολόγοι», *Αυγή*, 17.10.1956.

θα έπρεπε να ικανοποιήσει την ερωτική του επιθυμία χαρακτηριζόταν από έναν 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 ήσαν πολύ διαφορετικά, δεδομένης μάλιστα της προνομιακής θέσης που κατείχε στον 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 τον θεσμό της οικογένειας, αποτέλεσε μια καλή αφορμή για να επιβεβαιώσει η Εκκλησία της Ελλάδος τον ρόλο της ως της «κατεξοχήν πνευματικής ηγέτιδος»[45] 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 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 τον 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».[46]

45. «Ου φροντιστέον... τι ερούσιν οι πολλοί», *Εκκλησία* 13 (15.07.1957), σ. 256.
46. «Δεν θα ήτο διόλου περιττή», *Εκκλησία* 20 (15.10.1956), σ. 364.

Δεδομένου ότι οι σεξουαλικές συμπαραδηλώσεις 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 ασπαστεί 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:

> [...] *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!*[47]

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»,[48] το πρότυπο της κοπέλας που επιζητεί την προσωπική της ολοκλήρωση εκτός των πλαισίων 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 τον 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».[49]

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 συνι-

47. Στο ίδιο.
48. Στο ίδιο.
49. Στο ίδιο.

στούσαν 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 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.*[50]

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 πρέσβευε, 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.[51]

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 της εκπαιδευτικού «επηρεάζει μοιραίως τας ψυχάς των μαθητριών».[52] Οι παρεμβάσεις αυτές των εκκλησιαστικών παραγόντων συνήθως έφερναν αποτέλεσμα, γεγονός που αποδεικνύει η απαγόρευση κυκλοφορίας του

50. «Απαράδεκτα και καταστρεπτικά», *Εκκλησία* 21(01.11.1958), σ. 133.
51. Στο ίδιο.
52. «Δεν θα ήτο διόλου περιττή», *Εκκλησία* 20 (15.10.1956), σ. 364.

νεανικού περιοδικού *Χτυποκάρδι*[53] ή η ματαίωση ενός σχεδίου εγκατάστασης γυμνιστών 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.[54]

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 τεκμηρίωσής τους, παρά στην ύπαρξη μιας αξιοσημείωτης μεταβολής στον τρόπο με τον οποίον οι νέοι αντιμετώπιζαν τον έρωτα. «Τα μεμονωμένα περιστατικά αυτά, κατά τα οποία οι έφηβοι των θρανίων αφήνουν να κατευθύνει τα βήματά τους η θερμή Αφροδίτη, είνε περισσότερα από άλλοτε;», αναρωτιόταν 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 εφαίνετο. Το σκίαζε η φοβέρα και η σκληρότης της παιδα-

53. Βλ. σχετικά κεφάλαιο «Μια νεολαία "παραστρατημένη": ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα».

54. 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 γυμνιστών 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 Δημοσίας Ασφαλείας να παρέμβει με σκοπό την ματαίωση της εγκατάστασης των γυμνιστών. Βασικό επιχείρημα της Ιεράς Συνόδου, το έγγραφο της οποίας υπέγραφε ο Αρχιεπίσκοπος Αθηνών Θεόκλητος, ήταν το ότι «η εμφάνισις γυμνιστών εν μέσω της Ελληνικής ζωής προσβάλλει καιρίως το αίσθημα των Ελλήνων πολιτών, πλήττει την ηθικήν συνείδησιν του Έθνους, αποτελεί καταφρόνησιν του πολιτισμού». Με βάση τα παραπάνω, η Ιερά Σύνοδος «λαβούσα γνώσιν της μελετημένης εγκαταστάσεως εις την περιφέρειαν του Λουτρακίου 300 γυμνιστών και θεωρούσα τούτο ύβριν δεινήν της τιμής του Έθνους και των ιερών αισθημάτων του λαού» καλούσε τον υπουργό να παρέμβει και να λάβει μέτρα «προς ματαίωσιν της βεβήλου εμφανίσεως εν μέσω του Ελληνικού Λαού» («Συνοδικό Έγγραφο», *Εκκλησία* 13 (01.07.1959), σ. 228-229). Όπως προκύπτει από την ανάγνωση του *Δελτίου*, η εγκατάσταση των γυμνιστών στο Λουτράκι τελικά δεν πραγματοποιήθηκε («Απαιτείται επαγρύπνησις», *Εκκλησία* 13 (01.07.1959), σ. 236).

γωγικής της άλλοτε. Έγκλημα βαρύ ήτο και η αθωότερη ερωτική εκδήλωσις δια τον μαθητήν ή την μαθήτριαν. Εστιγματίζετο δια παντός ή και αποβάλλετο...».[55]

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,[56] 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».[57] Η ερωτική πράξη πάντοτε συνοδευόταν από μυστικότητα, συντελούνταν σε χώρους που μπορούσαν να τη 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 γυμνάσιον στις πόλεις, μακρυά από την παρακολούθησιν των γονέων των. Περιωρισμένες 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».[58]

Μυστικότητα, ενοχές και καταπίεση συνιστούσαν το τρίγωνο εντός του οποίου οι νέοι μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '60 έπρεπε να ικανοποιήσουν

55. «Δια να σώσωμεν τους μαθητάς μας από την διαφθοράν. Προτείνεται όπως διδάσκεται η σεξολογία εις τα σχολεία μας», *Ακρόπολις*, 25.10.1956.

56. Ο ψυχίατρος Κ. Μιταυτσής υποστήριζε 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...», *ό.π.*). Σχετικές απόψεις είχε εκφράσει στο ίδιο αφιέρωμα και ο σεξολόγος Ν. Δρακουλίδης (βλ. κεφάλαιο «"Ηδονικοί ρυθμοί": σεξουαλικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ»).

57. Ε. Παπαταξιάρχης, «Να σωθή η μαθήτρια από την διαφθοράν. Γνωστοί Έλληνες επιστήμονες αποκαλύπτουν φοβεράς περιπτώσεις», *Ακρόπολις*, 16.10.1956.

58. «Πολλοί Αθηναίοι προτείνουν να παρακολουθήται από αστυνομικούς η... δράσις των μαθητών στα αλσύλλια. Δέχονται να φορολογηθούν. Και σώμα παιδονόμων από συνταξιούχους του Μετοχικού. Αι μαθήτριαι εξ επαρχιών», *Ακρόπολις*, 02.11.1956.

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,[59] 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,[60] υπήρξε αποκαλυπτικός όταν περιέγραφε το ψυχοσωματικό αδιέξοδο της ανύπανδρης νέας γυναίκας που είχε συμπληρώσει την τρίτη δεκαετία της ζωής της και στερούνταν της ερωτικής απόλαυσης, μιας φιγούρας-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, εκκεντρικήν και απελπισμένην μορφήν, με την χαμένην ελαστικότητα του σώματος, την σβυσμένην νεανικήν 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, αλλ' αντιθέτως πρέπει να είναι αντικείμενον της βαθυτάτης συμπαθείας και λύπης μας.*[61]

59. Γ. Ζουράρις, *Σεξουαλική ζωή. Αποχή, εγκράτεια, ακολασία και η εξασθένησις της ορμής*, Αθήνα 1947, σ. 63.

60. Βιογραφικά στοιχεία για τον Γεώργιο Ζουράρι υπάρχουν στο κεφάλαιο «"Ηδονικοί ρυθμοί": σεξουαλικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ».

61. Γ. Ζουράρις, *Σεξουαλική ζωή*, ό.π., σ. 63.

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.[62] 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 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 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, κάποιοι από τους οποίους θεωρούσαν τον αυνανισμό προάγγελο (και υπεύθυνο) ψυχικών διαταραχών: «τα φοβερά επακόλουθα της αδυναμίας και εξαντλήσεως 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 ηυνανίζοντο υπερβολικώς. Και αν τίποτε δεν είναι δυνατόν να αποδείξη πόσον το ελάττωμα αυτό προσβάλλει το νευρικόν σύστημα, το αποδεικνύει ασφαλώς η χειροτέρα και φο-

62. Σε συζήτηση που φιλοξένησε το EIP 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, υποστήριζε ότι «ψευτιές και φοβέρες φέρνουν είτε διαστροφή σεξουαλική, είτε διαστροφή της προσωπικότητος, που μπορεί να φθάσει από την δειλία μέχρι την νεύρωσι, και από την ανικανότητα μέχρι το έγκλημα» («Τα προβλήματα της σεξουαλικής διαπαιδαγωγήσεως», *Ηθογραφικά ταξίδια στην Ελλάδα, Θέατρο, Ομιλούν οι ειδικοί*, Αθήνα 1961, σ. 279).

βερωτέρα 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».[63]

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 απόκλιση από αυτή συνιστούσε εν δυνάμει ή έμμεση αμφισβήτησή της, που έπρεπε να ακυρωθεί. Κάποιες φορές η μέριμνα των δημοσίων λειτουργών 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 έναν 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:[64] «Σε δύο γυμνάσια του Πειραιά το κακό παραφούντωσε», έγραφε η *Αυγή*, «και δεν άργησαν να φανούν τα αποτελέσματα της εντρυφήσεως 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, νευρικότητα και πνευματική κατάπτωσις επικρατούσε στα δύο σχολεία. Ήταν φανερό ότι κάτι συνέβαινε...».[65]

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 τον νέο: «Το πρόσωπον καθίσταται ωχρόν, παρου-

63. Γ. Ζουράρις, *Αυνανισμός. Το πάθος εις το φως της επιστήμης*, Αθήνα 1965, σ. 68-69.

64. Στο ίδιο, σ. 58.

65. «Νεαρός μαθητής, πλασιέ ασέμνων φωτογραφιών», *Αυγή*, 07.08.1956.

σιάζει πτυχές και ρυτίδας, οι οφθαλμοί κοιλαίνονται, τα χαρακτηριστικά αλλοιούνται, το νευρικόν σύστημα ευρίσκεται εις διαρκή υπερέντασιν. [...] Ο συναναστής γίνεται μελαγχολικός, δύσθυμος, αφηρημένος. [...] Το αχαλίνωτον πάθος υποδουλώνει την ψυχήν και διαταράσσει την αρμονίαν...».[66] 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 επί ίσοις όροις με τους άντρες την ερωτική απόλαυση υπήρξε (όταν υπήρξε) η εξαίρεση και όχι ο κανόνας.[67]

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 τον 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 μεγαλύτερούς 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 '60, και πιο συγκεκριμένα εκείνου του τμήματός τους που φαινόταν να

66. Γ. Ζουράρις, *Συναναστής*, ό.π., σ. 60-61.

67. 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 δεν 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 τον γάμο κι όχι την προσωπική της ελευθερία (Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, «Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965», *ό.π.*, σ. 171-172).

προσδιορίζει τη συμπεριφορά του με βάση την πολύπλευρη επιρροή που του είχαν ασκήσει οι Μπητλς.[68] Οι σεξουαλικές πρακτικές των νέων άλλαζαν με τρόπο κυριολεκτικά εντυπωσιακό, δηλαδή προκαλούσαν εντύπωση στους σχολιαστές πολλοί από τους οποίους δεν δίστασαν να αποδώσουν στους «γιεγιέδες» χαρακτηρισμούς όπως «οι σύγχρονοι Συβαρίτες».[69] 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...».[70]

Είναι εξαιρετικά δύσκολο να διατυπωθεί μια συνολική ερμηνεία για την εξέλιξη αυτή, η οποία έτσι κι αλλιώς δεν 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 τον 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 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 τον 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

68. J. Street, *ό.π.*, σ. 466.

69. Θ. Καρζής, «Πού βαδίζουν οι σύγχρονοι νεαροί διάδοχοι των Συβαριτών; Οι νέοι της οργής», *Ελεύθερος Κόσμος*, 13.11.1966.

70. Συνέντευξη Αντώνη Καφετζόπουλου, 20.07.2004.

στα μάτια των νέων, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Ανδρέας Μάλλιαρης,[71] 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».[72]

Η αλλαγή στις σεξουαλικές πρακτικές των νέων αντανακλούσε μεταβολές που την ίδια εποχή συντελούνταν στις Ηνωμένες Πολιτείες και συγκροτούσαν τη λεγόμενη «σεξουαλική επανάσταση».[73] Στο πλαίσιό 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 είκοσί της χρόνια και είναι ακόμη παρθένα, αναρωτιέται μήπως έχει κάποιο πρόβλημα».[74]

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 δοθεί[75] 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 δεκαοκτώ 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 χαπιού (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 την 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»

71. Συνέντευξη Ανδρέα Μάλλιαρη, 04.08.2004.

72. Συνέντευξη Λεωνίδα Λουλούδη, 13.07.2004.

73. Σχετικά με την ανάδυση του όρου «σεξουαλική επανάσταση» (sexual revolution) στις Ηνωμένες Πολιτείες και τις ρίζες που είχε στην περίοδο του Μεσοπολέμου, βλ. J. Levi Martin, «Structuring the Sexual Revolution», *Theory and Society* 25 (February 1996), σ. 105-151.

74. T. Anderson, *ό.π.*, σ. 90-91.

75. Βλ. σχετικά J. Levi Martin, *ό.π.*, σ. 131-137.

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...».[76]

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 απομακρύνουν το ενδεχόμενο μιας ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης,[77] 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 Πολέμου[78] 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.[79] Χιλιάδες κοπέλες εγκατέ-

76. Βλ. τη μαρτυρία της Linda Gordon σχετικά με τη χρήση του «χαπιού» και τις συνέπειές της, στο «The Pill» στο http:www.pbs.org/wgbh/amex/pill/sfeature/sf_attitudes.html, τελευταία επίσκεψη: 02.07.2006.

77. J. Levi Martin, *ό.π.*, σ. 131.

78. Elaine Tyler May, *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*, Νέα Υόρκη 1988.

79. 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. St. Lassonde, «Family and Demography in Post War America: a

λειψαν 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 εξέλιξη του Ψυχρού Πολέμου. Πράγματι, η κυριαρχία της αντικομμουνιστικής υστερίας 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 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,[80] γνώρισε απρόσμενη επιτυχία, γρήγορα έγινε best seller και η Friedan άρχιζε να κατακλύζεται από χιλιάδες επι-

Hazard of New Fortunes?», στο J. Agnew, R. Rosenzweig (ed.), *A Companion to post-1945 America*, στο http://www.loc.gov/catdir/toc/fy037/2002020852.html, τελευταία επίσκεψη: 15.11.2006.

80. Για το κίνημα της γυναικείας χειραφέτησης βλ. αναλυτικά Χίλντα Παπαδημητρίου, «Σημειώσεις για το φεμινιστικό κίνημα της δεκαετίας του '60», Φώτης Τερζάκης, Σώτη Τριανταφύλλου (επιμ.) *Το Φάντασμα μιας Δεκαετίας*, Αθήνα 1994, σ. 475-510.

στολές 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! Είμαι 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.[81]

Κοινός τόπος των περισσοτέρων 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 τον γάμο σε μικρή ηλικία), ενώ μια άλλη απλώς ευχόταν η κόρη της να είναι αρκετά συγκροτημένη ώστε μεγαλώνοντας να μην γίνει «a miserable housewife».[82] 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 ήσαν ιδιαίτερα εμφανή τα ρήγματα στην κυρίαρχη ιδεολογία του συντηρητισμού και του κομφορμισμού, μπορούσε κανείς να διακρίνει πρόδρομα στοιχεία μιας αμφισβήτησης, η οποία υποθάλποντα 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 έσερναν καροτσάκια με τα μωρά τους...».[83]

81. E. Tyler May, *ό.π.*, σ. 212.
82. Στο ίδιο, σ. 213-214.
83. Στο ίδιο, σ. 218-219.

Στην Ελλάδα είναι παρακινδυνευμένο να ισχυριστεί κανείς ότι τη δεκαετία του '60 συντελέστηκε μία «σεξουαλική επανάσταση».[84] Οπωσδήποτε όμως καταγράφηκαν σημαντικές μεταβολές τόσο στον τρόπο με τον οποίον οι νέοι αντιλαμβάνονταν τον έρωτα, όσο και στις σεξουαλικές πρακτικές τους, εξέλιξη που φαινόταν να αντανακλά ανάλογες διαδικασίες που είχαν προηγηθεί και αφορούσαν τη βρετανική και την αμερικανική νεολαία.[85] 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 τον 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 πώς την γνώρισα; Με πλησίασε και χωρίς εισαγωγή μού '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; –Πώς δηλαδή αν τον αγαπώ; –Θα στενοχωρηθής αν τον χάσης; [...] *–Α, όχι, δε θα με νοιάξη 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 ευ-*

84. 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% («Ανησυχίαι δια την συνεχή αύξησιν των αφροδισίων νοσημάτων. Η βιβλική νόσος ευδοκιμεί στην Ελλάδα», *Ελεύθερος Κόσμος*, 17.11.1966).

85. Βλ. «Σεξουαλικός πυρετός στην αμερικανική κοινωνία. Το καταπληκτικότερο φαινόμενο μεταβολής στα τελευταία χρόνια», *Αυγή*, 16.02.1964 και «Μια συγκλονιστική έκθεσις. Παραστρατημένοι της βρετανικής νεολαίας», *Αυγή*, 12.03.1964.

χάριστα την ώρα σου. Να διασκεδάζης χωρίς να στενοχωριέσαι. Έχομε τόσες έννοιες εξάλλου...[86]

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 απέφευγε 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.[87]

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»,[88] τρέφοντας ταυτόχρονα ένα πρωτόγνωρο αίσθημα αδιαφορίας για όσα οι γηραιότεροι τους καταλόγιζαν: «Πόσον αι από γενεάς εις γενεάν μεταδιδόμεναι αυταί αντιλήψεις [σημ. η απενοχοποίηση της ανεξάρτητης από τον γάμο ερωτικής ζωής] διαστρέφουν τας συνειδήσεις των εφήβων μας φαίνεται από τον αμοραλισμόν πολλών νέων,[89] οι οποίοι ενώ υποπίπτουν εις σοβαράς ηθικάς παρεκτροπάς δεν φαίνεται να ανησυχούν καθόλου!», σχολίαζε με πρόδηλη έκπληξη ο Άγγελος Μιχαηλίδης.[90] Ένα αίσθημα αδιαφορίας, στη βάση του οποίου φαινόταν να συγκροτείται ένα καινούργιο νόημα για τον έρωτα ισοδύναμο ενός «ιδεολογικού 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 πάψη να τη σέβεται και θα καταντήσει να πηγαίνει από

86. «Έρωτας», *Πανσπουδαστική* 32 (Νοέμβριος 1961), σ. 8-9.

87. Ο *Ελεύθερος Κόσμος* το 1966 δημοσίευε με προφανή έκπληξη 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 εκήρυξε σεξουαλικήν επανάστασιν», *Ελεύθερος Κόσμος*, 15.12.1966).

88. «Ανησυχίαι δια την συνεχή αύξησιν...», *Ελεύθερος Κόσμος*, 17.11.1966.

89. Η υπογράμμιση είναι του συγγραφέα.

90. Α. Μιχαηλίδης, *ό.π.*, σ. 53.

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»,[91] συμπέραινε η συγγραφέας, ενώ ο Νίκος Τσιφόρος έθετε ευρύτερα ερωτήματα, αναρωτώμενος «πώς διάολο θα στηριχτή μια κοινωνία, οποιαδήποτε κοινωνία, δεξιά ή αριστερή, πάνω στην αναιδέστατη μητρότητά τους».[92]

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,[93] 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,[94] 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»,[95] το σύμπτωμα μιας ευρύτερης υποχώρησης των ιδανικών που προέβαλε η Εκκλησία και το αποτέλεσμα της απομάκρυνσης των νέων από τη θρησκεία.[96]

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– τον βαθμό που αυ-

91. Διδώ Σωτηρίου, «Οργισμένα ή προδομένα νιάτα;», *Αυγή*, 10.01.1965.

92. Ν. Τσιφόρος, «Τόπο στα νιάτα», *Ελεύθερος Κόσμος*, 13.11.1966.

93. 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 τσίχλες αγοράζουν από τα περίπτερα τα αντισυλληπτικά χάπια», όπως πληροφορούσε το *Δελτίον της Εκκλησίας της Ελλάδος*, ενώ στη Βρετανία κορίτσια ηλικίας από δεκατριών ώς δεκαπέντε ετών συνήπταν, σύμφωνα με τον Τύπο, ερωτικές σχέσεις για να μην θεωρηθούν «καθυστερημένα» και «εκτός εποχής». Βλ. «Αντίστροφος πρόοδος», *Εκκλησία* 5 (01.03.1964), σ. 123 και «Μια συγκλονιστική έκθεσις...», *Αυγή*, 12.03.1964.

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

95. Π. Καθρεπτίδης (αρχιμανδρίτης), *Τα εκ της αθεϊστικής προπαγάνδας δημιουργούμενα ειδικά προβλήματα παρά τη νεολαία της Ελλάδος*, Αθήνα 1972, σ. 11.

96. Α. Τσιριντάνης, *ό.π.*, σ. 14.

τά τα τελευταία είχαν εισχωρήσει στην ελληνική νεολαία: «Η Αγιωτάτη Μήτηρ ημών Εκκλησία [...]», τόνιζε η εγκύκλιος, «μετά βαθείας λύπης και αλγούσης καρδίας 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 [...]».[97] 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 Μπητλς 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*.

4. «ΟΡΓΙΣΜΕΝΑ ΝΙΑΤΑ»: ΑΥΘΑΔΕΙΑ

«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...».[98] 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 τη 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 αναδεικνυόταν 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

97. «Εγκύκλιος Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος προς τον Ελληνικόν Λαόν», *Εκκλησία* 5 (01.03.1965), σ. 131-132.

98. 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.

προηγούμενες σε μικρό ή μεγαλύτερο βαθμό, εκείνη η γενιά που έβγαινε 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 προωθούσαν ώς 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),[99] όλα αυτά ήσαν αρκετά για να τους αναδείξουν σε απόλυτα σύμβολα της εποχής, εμβληματικές φυσιογνωμίες μιας (νέας) γενιάς που έφαχνε φωνή για να εκφραστεί και να αυτονομηθεί. Όσο περισσότερη δυσαρέσκεια 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;».[100]

99. 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 ήσαν άμεσες, «κοφτές» 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 ψήφιζαν όποιον τους έδινε τα περισσότερα χρήματα, ενώ στην ερώτηση ποια γνώμη έχουν για το μπικίνι τόπλες ο Πωλ Μακάρτνεϊ απάντησε ότι οι Μπητλς ήδη το φοράγανε από χρόνια! («Highlights from the press conferences that baffled America», *Mojo* 130 (September 2004), σ. 67). Με τέτοιες απαντήσεις, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Charlie 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 ταχτοποιηθεί εύκολα όπου μπορούσε να βρει ξεκούραση» (Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 366).

100. T. Anderson, *ό.π.*, σ. 93.

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' Παγκοσμίου Πολέμου, το 1945), αποτελούνταν από παιδιά που είχαν μεγαλώσει σε ένα περιβάλλον πιο ασφαλές, στο οποίο μπορεί να μην έλειπαν οι διεθνείς εντάσσεις (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' Παγκοσμίου Πολέμου υπήρξε βασική πολιτική επιλογή στις περισσότερες δυτικές κοινωνίες,[101] 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.[102] *Ειρήνη, κοινωνικό κράτος, οικονομική ανάπτυξη* και *αφθονία* φαίνεται πως συνιστούσαν τις καθοριστικές εμπειρίες ζωής με τις οποίες είχαν μεγαλώσει οι τηνέιτζερ 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 χάσμα στον τρόπο αντιμετώπισης της ζωής 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 τον 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 τον διαλογισμό;[103]

Η ανάδυση μιας νεολαίας που φαινόταν να μην επικοινωνεί πια με τους γονείς της, υπήρξε ένα κοινωνικό φαινόμενο που στα μέσα των σίξτις χαρακτήριζε

101. Για το κοινωνικό κράτος την πρώτη μεταπολεμική περίοδο στην Ευρώπη βλ. M. Mazower, *Σκοτεινή Ήπειρος. Ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, μετάφρ. Κ. Κουρεμένος, Αθήνα 2001, σ. 286-290.

102. Στο ίδιο, σ. 281-286.

103. E. Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων*, ό.π., σ. 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% (M. Mazower, *ό.π.*, σ. 282).

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 Αυστραλία[104] μέχρι την Ισλανδία και από τον Καναδά μέχρι την Ιαπωνία. Η απήχησή τους υπήρξε τεράστια, ακόμη και στους νέους που κατοικούσαν στις Λαϊκές Δημοκρατίες, όπου η στάση των αρχών απέναντι στους Μπητλς κυμαίνονταν από την αδιαφορία και την ανοχή (στην Πολωνία και την Τσεχοσλοβακία για παράδειγμα) μέχρι την απροκάλυπτη εχθρότητα που κατέστη επίσημη πολιτική του κράτους.[105] «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».[106] Χιλιάδες νέοι φανατικοί υποστηρικτές των Μπητλς εμφανίστηκαν στις Λαϊκές Δημοκρατίες πάραυτα, επιβεβαιώνοντας στην πράξη τον αρχηγό της ανατολικογερμανικής νεολαίας Horst Schumann, ο οποίος προειδοποιούσε το 1965 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».[107]

104. Για την καταλυτική επιρροή των Μπητλς στην Αυστραλία βλ. L. Zion, «The Impact of the Beatles on Pop Music in Australia: 1963-66», *Popular Music* 6/3 (October 1987), σ. 291-311.

105. Στην Ανατολική Γερμανία μετά από μια περίοδο ανοχής απέναντι στη μανία που διακατείχε τους νέους για τους Μπητλς, η Κεντρική Επιτροπή του K.K. 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 μεγαλόπνοα 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 (T. Ryback, *ό.π.*, σ. 88-90).

106. T. Ryback, *ό.π.*, σ. 63. Μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα μαρτυρία για τον τρόπο πρόσληψης των Μπητλς και της Μπητλομανίας από τους Ρώσους νέους τη δεκαετία του '60, δίνει ο Ντέιβιντ Γκούρεβιτς, *Από τον Λένιν στον Λένον. Αναμνήσεις από τη Ρωσία της δεκαετίας του εξήντα*, μετάφρ. Κ. Αρβανίτης, Αθήνα 2005.

107. T. Ryback, *ό.π.*, σ. 55.

Η εμφάνιση οπαδών των Μπητλς στις μεγάλες πόλεις της ανατολικής Ευρώπης επιβεβαίωνε την επιρροή που ασκούσαν (και) στους νέους των Λαϊκών Δημοκρατιών 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 *bitlovka*, κάτι που γινόταν και στη Βουδαπέστη, όπου οι νέοι επίσης έτειναν να επιδεικνύουν εμφατικά την προσήλωσή τους στις αισθητικές επιλογές των ινδαλμάτων τους.[108] 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 μιμητές του Τζέιμς Ντην που κυκλοφορούσαν με ανάλογο ύφος στις πλατείες της Πράγας, αυτή τη φορά οι οπαδοί των Μπητλς διαφοροποιούνταν σε δύο σημεία: πρώτον, ήσαν πραγματικά πολυπληθείς, δεδομένου ότι δεν 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.

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.[109] 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 «μοναδι-

108. Στο ίδιο, σ. 56.
109. T. Anderson, *ό.π.*, σ. 93.

κότητάς» 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, ένα από τα σημαντικότερα και πιο δημοφιλή συγκροτήματα στα μέσα της δεκαετίας του '60, μιλώντας για τη γενιά αυτή στο ομώνυμο τραγούδι τους (*My Generation*)[110] εξέφραζαν την επιθυμία «να πεθάνουν πριν γεράσουν», κάτι που την επόμενη δεκαετία θα έπρατταν πολλοί από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της, όπως ο Τζιμ Μόρισον, ο Τζίμι Χέντριξ, η Τζάνις Τζόπλιν ή ο κιθαρίστας των Ρόλλινγκ Στόουνς Μπράιαν Τζόουνς.

Αν η απόρριψη του συστήματος αξιών των μεγαλύτερων υπήρξε βασική παράμετρος στις κοινωνίες όλης της υφηλίου 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 Ivan Vitanyi υπήρξε από τους πρώτους που ασχολήθηκαν σοβαρά με το φαινόμενο «Μπητλς» μελετώντας την αποδοχή τους από τους νέους στην ανατολική Ευρώπη. Τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε ήσαν πραγματικά εντυπωσιακά: με το κραυγάζουν και να ουρλιάζουν στο άκουσμα των τραγουδιών των Μπητλς, οι νέοι ταυτίζονταν με τα ινδάλματά τους, κάτι που και οι τελευταίοι φρόντιζαν επιμελώς να αναπαράγουν. Με τον τρόπο αυτό, σύμφωνα με τον Vitanyi, 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 ήσαν 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, οι οποίοι καθώς ήσαν αυθάδεις, έξυπνοι, ετοιμόλογοι και «δροσεροί», ενθουσίαζαν τους νέους.[111]

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 ανα-

110. Το τραγούδι *My Generation*, ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα της μουσικής σκηνής των σίξτις, ήταν μια σύνθεση του κιθαρίστα 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.

111. T. Ryback, *ό.π.*, σ. 56.

γνωρίζονταν 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».[112] 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 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 θέλομεν να μη μείνουν έπεα πτερόεντα, αλλά να αποκτήσουν πρακτικήν αξίαν, πρέπει να προσέξωμεν τους Μπητλς!*[113]

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 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 ίλιγγο. 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...».[114]

Η παραπάνω διαπίστωση της Διδώς Σωτηρίου ενείχε μία ακόμη αλήθεια. Οι «οργισμένοι νέοι» στρέφονταν ενάντια στους γονείς τους θεωρώντας τους υ-

112. Α. Τσιριντάνης, *ό.π.*, σ. 112.
113. Η υπογράμμιση είναι του ίδιου του συγγραφέα (Α. Τσιριντάνης, *ό.π.*, σ. 112).
114. Διδώ Σωτηρίου, «Οργισμένα ή προδομένα νιάτα;», *Αυγή*, 10.01.1965.

πεύθυνους 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».[115] Οι μεγάλες διαιρέσεις της εποχής, η εμπειρία της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου Πολέμου, αλλά ακόμη και πρόσφατα γεγονότα ή εξελίξεις που είχαν αποτυπωθεί ανεξίτηλα στη συλλογική μνήμη τη δεκαετία του '50 (μετανάστευση, αστυφιλία, φτώχεια, Κυπριακό, διατήρηση ενός θεσμικού πλαισίου τέτοιου που επέτρεπε τις διώξεις ενάντια στην Αριστερά κλπ), ό,τι δηλαδή 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.*[116]

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

115. Συνέντευξη Ανδρέα Μάλλιαρη, 04.08.2004.
116. Στο ίδιο.

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,[117] 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 συνόδευαν τον πόνο και τη στέρηση.

Δεδομένου ότι ο «κόσμος των γονιών» (ιδίως αυτός της Αριστεράς) είχε ως μουσική του επένδυση κατά βάση είτε το πολιτικό τραγούδι, που από τα τέλη της δεκαετίας του '50 γνώριζε στιγμές δόξας με αφορμή τις εξαιρετικές δημιουργίες του Μίκη Θεοδωράκη,[118] είτε το λαϊκό τραγούδι, που ύστερα από το 1955 εδραίωσε τη θέση του ως ο κατεξοχήν εκφραστής των φτωχότερων λαϊκών στρωμάτων, ο νέος των σίξτις δεν αμφιταλαντεύτηκε μέχρι να αποδώσει στους Μπητλς την ιδιότητα του εκφραστή της γενιάς του.[119] 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),[120] οι κοινωνικές συνθήκες (φτώχεια, προσφυγιά, μετανάστευση κλπ) και το πολιτικό κλίμα μέσα στο οποίο αυτό ζυμώθηκε προσδιόριζαν και το εύρος της (οπωσδήποτε όχι μικρής) απήχησής του.[121]

Καθώς ο νέος των σίξτις, ο «οργισμένος νέος» πιο συγκεκριμένα, ελάχιστα προσδιοριζόταν με βάση τα βιώματα των προηγούμενων γενιών (που ήσαν 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».[122] Ενός κόσμου που παρά το ότι απολάμβανε μία

117. Σε αυτό συμφωνούν οι Αντώνης Καφετζόπουλος (συνέντευξη, 20.07.2004), Ανδρέας Μάλλιαρης (συνέντευξη, 04.08.2004) και Λεωνίδας Λουλούδης (συνέντευξη, 13.07.2004).

118. Ο *Επιτάφιος* σε ποίηση του Γιάννη Ρίτσου, κυκλοφόρησε στα τέλη του 1960, ενώ το *Άξιον Εστί* σε ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη το 1964.

119. 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 στολίσει τους Μπητλς με όλα τα προσόντα που θα μπορούσαν ποτέ να αποδοθούν σε ένα και σε όλα τα είδη της ποπ μουσικής» (Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 367).

120. Βλ. σχετικά Π. Γεραμάνης, «Η άνθηση του λαϊκού τραγουδιού», *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες: Ελληνική Δισκογραφία* (26.04.1998), σ. 21-22 και «Η χρυσή δεκαετία», *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες: Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα: 1950-1960* (28.11.1999), σ. 29-30.

121. Βλ. σχετικά Γ. Τσάμπρας, «Η μουσική 1949-1974. Β'. Το Ελληνικό Τραγούδι», Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 9, ό.π., σ. 269-271.

122. Ας μην ξεχνάμε ότι οι ίδιοι οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του λαϊκού τραγουδιού ήσαν 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

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 έπαυε να είναι για τον 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 «γιεγιέδες») 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 σιγολιώνει στο κρεβάτι μοναχή» του Γρηγόρη Μπιθικώτση ή «απ' έξω από τις φυλακές κλαίνε μανούλες και αδελφές / έχουν αδέλφια και παιδιά στα σίδερα κλεισμένα / σε θάνατο τα έχουν δικασμένα» που τραγουδούσε η πλέον εμβληματική μορφή του λαϊκού τραγουδιού, ο Στέλιος Καζαντζίδης.[123] 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 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 έναν (απροκάλυπτο) αντικομμουνισμό, και σε μια ρητορική της Αριστεράς που είχε ως βασική της συνιστώσα την πρόταξη «λαϊκών αξιών» και προτύπων συμπεριφοράς όπως η «λεβεντιά», η «παλικαριά», ο «σεβασμός» και το «ήθος», οι Μπητλς 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 απαρέσκεια για τον τρόπο με τον οποίον η κοινωνία στο σύνολό της υπήρξε οργανωμένη, η δε εμφατική επίδειξη προτιμήσεων φυγόκεντρων από τις παραδεκτές ως αυθάδεια και τεκμήριο ηθικής παρακμής.

Αν στις αρχές της δεκαετίας του '60 όλα αυτά ακόμη δεν προοιωνίζονταν

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.

123. Π. Γεραμάνης, *ό.π.*, σ. 21.

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 ήσαν έτσι στον μικρόκοσμο της οικογένειας. Εκεί, εάν δεχτούμε τα όσα οι «γιεγιέδες» ανακαλούν στη μνήμη τους τέσσερις δεκαετίες αργότερα, πρέπει να συντελέστηκε μια «μαζική εξέγερση» των νέων ενάντια στους γονείς τους.[124] 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 τον 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 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 μίλαγαν 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.*[125]

Παρ' όλο που είναι δύσκολο να πει κανείς με βεβαιότητα αν η μουσική οδήγησε τους νέους σε έναν άλλον τρόπο σκέψης ή απλώς εξέφρασε μεταβολές που κυοφορούνταν 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 συνώνυμος της επανάληψης και του μη απροσδόκητου, ενώ απέναντι στον κομφορμισμό και τη γκρίζα για τον νέο πραγματικότητά 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 μαθήματα του κατηχητικού (τα οποία το 1973 ο γραμματέας της Ιεράς Συνό-

124. Συνέντευξη Αντώνη Καφετζόπουλου, 20.0.2004.
125. Συνέντευξη Ανδρέα Μάλλιαρη, 04.08.2004.

δου, Χριστόδουλος Παρασκευαΐδης, υπολόγιζε σε περίπου δέκα χιλιάδες σε όλη τη χώρα, τους δε μαθητές τους γύρω στους 385.000),[126] και στην προδιαγεγραμμένη (για κάποιους) επαγγελματική ζωή η οποία επρόκειτο να τους βοηθήσει να στηρίξουν στο μέλλον οικονομικά τη δική τους οικογένεια, με άλλα λόγια να ανταποκριθούν και εκείνοι στις δικές τους «υποχρεώσεις»: «Δεν γουστάραμε την τυπολατρία, δεν γουστάραμε την κανονικότητα, τον κομφορμισμό», θυμάται σήμερα ο Λεωνίδας Λουλούδης. «Ήταν όλα προδιαγεγραμμένα. Και δεν μας λέγανε τίποτα...».[127]

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 (Mick Jagger) και τον Κιθ Ρίτσαρντς (Keith Richards) 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,[128] 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 Αλέξις Κόρνερ,[129] 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

126. Χ. Παρασκευαΐδης (αρχιμ.), *Η Εκκλησία και τα Νειάτα*, Αθήνα 1974, σ. 44.

127. Συνέντευξη Λεωνίδα Λουλούδη, 13.07.2004.

128. 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.

129. Ο Αλέξις Κόρνερ (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 Ρίτσαρντς 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: 08.03.2006).

του Γουίλι Ντίξον (το *I Wanna Be Loved*). Εν τω μεταξύ, οι Στόουνς, που είχαν λάβει το όνομά τους από το ομώνυμο τραγούδι του αφροαμερικανού μπλούζμαν Μάντι Γουότερς (*Rollin' Stone*, 1950), απέκτησαν την τελική τους σύνθεση, η οποία αποτελείτο από τους Μικ Τζάγκερ στα φωνητικά, τους Κιθ Ρίτσαρντς και Μπράιαν Τζόουνς στις κιθάρες, τον ντράμερ Τσάρλι Γουότς και τον Μπιλ Γουάιμαν στο μπάσο. Η επιτυχία των Μπητλς, που είχε στο μεταξύ ταράξει για τα καλά τα νερά στον χώρο της μουσικής, είχε ανοίξει τον 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 αναγνωρισημότητα.

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 «φανατικών» ποτέ δεν φαίνεται να τέθηκε καθ' ολοκληρία το δίλημμα «Ρόλλινγκ Στόουνς ή Μπητλς»,[130] 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».[131]

Σε αντίθεση με τους Μπητλς, οι Στόουνς υπήρξαν η προσωποποίηση της άγαρμπης και της προκλητικά σεξιστικής συμπεριφοράς. Εάν οι Μπητλς ήσαν, όπως έχει ειπωθεί, ο τύπος των νέων που θα χάιδευαν το χέρι μιας κοπέλας, οι Στόουνς διατράνωναν με εμφατικό 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».[132] Η εικόνα αυτή είχε βρει την ολοκλήρωσή

130. Κατ' αναλογία, ο μύθος θέλει τους οπαδούς του λαϊκού τραγουδιού στην Ελλάδα να προβληματίζονταν ανάμεσα στην επιλογή «Μπιθικώτσης ή Καζαντζίδης», τους δε θαυμαστές του έντεχνου να έχουν να αντιμετωπίσουν το δίλημμα «Θεοδωράκης ή Χατζιδάκις».

131. Όπως έχει γράφει ο Richard Neville, «όταν βγήκαν οι Μπητλς, ο άνδρας που στις παραλίες έτρωγε άμμο στη μούρη από τον μυώδη παλληκαρά, έγινε αστέρι [...]. Από τότε οι αδύναμοι και δειλοί γαμούσαν πάντα τα καλύτερα κορίτσια...» (R. Neville, *Play power*, Λονδίνο 1971, σ. 77-78, το δημοσιεύει ο Κώστας Αρβανίτης, *ό.π.*, σ. 126).

132. «Star Profiles: Rolling Stones», J. Street, S. Frith, W. Straw (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέιμπριτζ 2001, σ. 84.

της πολύ πριν συμβούν 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 μοτοσικλετιστών, των Hells Angels.[133] 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.[134]

Η εν γένει συμπεριφορά των Στόουνς ήταν πράγματι 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 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 βγαίναν 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...».[135]

Δεδομένου ότι ο Τύπος φιλοξενούσε σχόλια και ειδήσεις για τη συμπεριφορά των Ρόλλινγκ Στόουνς[136] η αυθάδειά τους μετατρεπόταν σε μία ενδιαφέρουσα και εναλλακτική στάση (ανέμελης) ζωής, η οποία όσο οι γονείς και οι διάφοροι σχολιαστές την αποδοκίμαζαν τόσο περισσότερο γινόταν ελκυστική για τους νέους, αφού επιβεβαίωνε το τεράστιο χάσμα που 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,

133. «Altamont», στο http://www.echoes.com/rememberaday/altamont.html, τελευταία επίσκεψη: 20.07.2006.

134. Βλ. σχετικά το πολυσέλιδο αφιέρωμα του περιοδικού *Uncut* στον θάνατο του Μπράιαν Τζόουνς και στα σκάνδαλα στα οποία πρωταγωνιστούσαν οι Ρόλλινγκ Στόουνς, «Death of a Rolling Stone», *Uncut* 93 (February 2005), σ. 44-57.

135. Γ. Νοταράς, «Νίκος Μαστοράκης-Τάσος Φαληρέας», *ό.π.*, σ. 38.

136. Η εφημερίδα *Εμπρός* λ.χ. έγραφε πως οι «μαλλούρες», όπως τους χαρακτήριζε, έπαιρναν τα κολλαριστά 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).

ξαφνικά θα μεταστρέφονταν και θα ταυτίζονταν μαζί τους σαν τρελοί».[137] Εάν οι «γελοίοι μακρυμάλληδες Βρετανοί μουσικοί»[138] κατάφερναν να μετατρέψουν μια «ήρεμη, νοικοκυρεμένη και κοιμισμένη ελβετική πόλη» σε «ζούγκλα και θηριοτροφείο»,[139] 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 σίξτις, η οποία και γινόταν αντικείμενο ειρωνείας.

Αν η ανάδειξη της «αυθάδειας» 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 συναυλίας των Στόουνς 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),[140] 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»,[141] με άλλα λόγια έναν δικό τους κώδικα επικοινωνίας.

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 είχε 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 «mop-top», δηλαδή «σκουποκέφαλο», όπως έγραφε το 1964 μια αθηναϊκή εφημερίδα στην προσπάθειά της να αποδώσει κατά λέξη τον όρο στα ελληνικά.[142] Το επιμελώς ατημέλητο χτένισμα προς τα μπρος, το

137. N. Cohn, *Awopbopaloobop Alopbam Boom*, Λονδίνο 1970, σ. 18-19, το δημοσιεύει ο Κώστας Αρβανίτης, *ό.π.*, σ. 126-127.

138. «Εκφυλιστικαί εκδηλώσεις», *Εκκλησία* 12 (15.06.1967), σ. 330.

139. Στο ίδιο.

140. Γ. Νοταράς, «Νίκος Μαστοράκης-Τάσος Φαληρέας», *ό.π.*, σ. 40.

141. E. Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων*, ό.π., σ. 421.

142. «Οι αχτένιστοι τραγουδισταί. Οι Μπητλς. Αθώο φαινόμενο ή επικίνδυνοι για την σημερινή νεολαία;», *Εμπρός*, 31.10.1964.

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: αφέλειες που σκεπάζουν ολόκληρο το μέτωπο. Όχι μόνο δεν είναι ωραίοι, αλλά είναι κυριολεκτικά γελοίοι!».[143]

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 Μπητλομανίας,[144] 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 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 περίσταση, 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» mop-top και φτάνοντας προς τα τέλη της δεκαετίας στο μαλλί που ήταν μακρύ κάτω από τους ώμους),[145] ενώ σταδιακά υιοθέτησαν καθ' ολοκληρίαν το τζην, 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).[146] Κα-

143. «Μπητλομανία. Η νέα νόσος του πολιτισμού», *Ταχυδρόμος της Αιγύπτου*, 17.04.1964.

144. 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 δίκη για το βιβλίο του Lawrence «Ο εραστής της Λαίδης Τσάτερλυ» (P. Larkin, *Collected Poems*, Λονδίνο 1988, σ. 167, η παραπομπή και η επισήμανση στο E. Hobsbawm, *ό.π.*, σ. 427). Για την έννοια της «εποχής» και της «δεκαετίας» στην ιστορία βλ. Φώτης Τερζάκης, Σώτη Τριανταφύλλου (επιμ.) *ό.π.*, σ. 9-21.

145. Βλ. σχετικά το χρονογράφημα του Νίκου Μαστοράκη «Μακρυά Μαλλιά...», *Ελεύθερος Κόσμος*, 18.11.1966.

146. Σύμφωνα με την άποψη κοινωνιολόγων, την οποία αναφέρει στο βιβλίο της η Ιταλίδα ιστορικός Daniela Calanca, η γοητεία που ασκεί το τζην, με τις καταβολές του να βρί-

θώς 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,[147] 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, πολλώ 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[148]

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 πλήρεις συμβολισμών: με το να φορούν 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 σίξτις, δεν θα πρέπει να μας διαφύγει το γεγονός ότι εκείνη τη χρονιά η γαλλική βιομηχανία ρούχων παρήγαγε για πρώτη φορά περισσότερα παντελόνια από φούστες.[149] Η υιοθέτηση, από την άλλη πλευρά, της μίνι φούστας έτεινε να καταργήσει τη 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.[150]

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 φαινό-

σκονται 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 αδελφοσύνη (Daniela Calanca, *Storia sociale della moda*, Μιλάνο 2002, σ. 124).

147. Στο ίδιο, σ. 123.

148. Ευχαριστώ τον φίλο Πυθαγόρα Λαζαρίδη για τη σχετική επισήμανση.

149. D. Veillon, «Le quotidien», στο *Ecrice l'histoire du temps présent. En hommage á Francois Bédarida: Actes de la journée d'études de l' IHTP*, Παρίσι 1992, σ. 6, στο E. Hobsbawm, *ό.π.*, σ. 425.

150. D. Calanca, *ό.π.*, σ. 124.

ταν 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,[151] 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 Αντρέ 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 φορέσει 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 Φιλίπ Γκαβί, η μίνι φούστα ήταν «ένα αναγνωριστικό σύνθημα μιας καινούργιας νεολαίας που γυρίζει την πλάτη στον παλιό κόσμο, δείχνοντάς του τα οπίσθιά της».[152] 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 εκπαιδεύσεως 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».[153]

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

151. Για έναν ορισμό της «αντι-μόδας» βλ. D. Calanca, *ό.π.*, σ. 122.

152. P. Gavi, «Μίνι φούστα», στο E. De Waresquiel (επιμ.), *Ο αιώνας των ανατροπών: το λεξικό των κινημάτων αμφισβήτησης στον 20ό αιώνα*, μετάφρ. Δημήτριος Μιχαήλ, ό.π., σ. 339.

153. Ν. Μαστοράκης, «Μίνι-ποδιά», *Ελεύθερος Κόσμος*, 25.11.1966.

οικογενειακή και κοινωνική «ευταξία». Επομένως, δεν αποτελεί παράδοξο το ότι οι «οργισμένοι νέοι» (ή «ροκάδες» ή «γιεγιέδες», 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 εντύπωσιν ότι τώρα ανεκάλυψαν ότι είναι μονάδες αυθύπαρκτες και αυτεξούσιες.* [...] *Η ανωνυμία αυτή* [σημ. των μεγάλων αστικών κέντρων] *κατά βάθος συντρίβει την προσωπικότητα των νέων, που τότε αναζητούν την διέξοδον εις την αυτόνομον σεξουαλικήν συμπεριφοράν, εις τα μακρυά 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.*[154]

Σε πόνημά του για τη στάση που θα έπρεπε να τηρήσει η ορθόδοξη Εκκλησία απέναντι στην ελληνική νεολαία της εποχής,[155] ο αρχιμανδρίτης Χριστόδουλος Παρασκευαΐδης, γραμματέας της Ιεράς Συνόδου στις αρχές της δεκαετίας του '70, υποστήριζε 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».[156] Παρά το γεγονός ότι στην Ελλάδα οι νέοι που εκδήλωναν τέτοια συμπεριφορά αποτελούσαν σύμφωνα με τον 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».[157]

154. Χ. Παρασκευαΐδης (αρχιμ.), *ό.π.*, σ. 11-12.

155. 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 13η 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, σ. 4).

156. Στο ίδιο, σ. 16-17.

157. Στο ίδιο, σ. 17.

Οι απόψεις του αρχιμανδρίτη Χριστόδουλου συνόψιζαν εν πολλοίς εκείνες που επί τουλάχιστον μια δεκαετία πριν εξέφραζε ο Αλέξανδρος Τσιριντάνης, στα κείμενα του οποίου εξάλλου ο Χ. Παρασκευαΐδης συχνά παραπέμπει.[158] Ο Αλέξανδρος Τσιριντάνης[159] πραγματοποίησε τον Οκτώβριο του 1965 μια σειρά διαλέξεων,[160] 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 πρόβλημα*[161] 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*.[162] 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*).[163]

Αρθρωμένα σε τέσσερις θεματικές ενότητες (α. *Το πρόβλημα*, β. *Αι δυσκολίαι*, γ. *Η τροφοδοσία* και δ. *Γενικώτερα 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 πραγματωθεί 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 βασίζονταν στην παράδοση του «ελληνοχριστιανικού πολιτισμού». Τέλος, στην τελευταία θεματική ενότητα ο Τσι-

158. Τέσσερις φορές αναφέρει ρητά το όνομά του (στις σελίδες 18, 20, 22 και 26) και άλλη μια φορά αφήνει να εννοηθεί πως αυτός (ο Τσιριντάνης δηλαδή) είναι ο επιστήμονας τις απόψεις του οποίου επικαλείται (στη σελίδα 10).

159. 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 Δόβα (*Ελληνικόν Who is Who. Τις, πόθεν*, Αθήνα 1965, σ. 611).

160. 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 «Το ελληνικό 1965 του Eric Clapton», *Τα Νέα*, 13.08.1999.

161. Α. Τσιριντάνης, *ό.π.*, σ. 7 και σ. 15.

162. Α. Τσιριντάνης, *Οι νέοι και η εποχή μας*, Αθήνα 1971.

163. Μηνιαίο περιοδικό, όργανο της Ενώσεως «Ελληνικός Πολιτισμός».

ριντάνης πραγματευόταν μια σειρά ζητημάτων, τα οποία όχι μόνο είχαν ένα γενικότερο ενδιαφέρον, αλλά αποτελούσαν μια γέφυρα 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 *Συζήτησις* 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 Μπητλς, όχι βέβαια, όπως έγραφε, οι ίδιοι ως πρόσωπα ή ως καλλιτέχνες, αλλά «η υστερία η οποία καταλαμβάνει τους θαυμαστάς των».[164]

Το χάσμα των γενεών υπήρξε το τρίτο σύμπτωμα της «νοσηρής κατάστασης» στην οποία θεωρούσε ότι βρισκόταν η ελληνική νεολαία: «τα νιάτα», έγραφε, «εμφανίζονται ως ωργισμένα και δείχνουν μίαν διάστασιν νέων και πρεσβυτέρων, μίαν αγριάδα εις τας σχέσεις των».[165] 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 τον Τσιριντάνη δεν θα μπορούσε ποτέ να αποτελέσει ικανή πλατφόρμα για τη συγκρότηση μιας ιδεολογίας, δεδομένου ότι οι νέοι «προτού καλά-καλά γνωρίσουν την νεότητά των, παύουν να είναι νέοι».[166] Επομένως, καθώς η «πάλη των ηλικιών» δεν αποτελούσε τίποτε περισσότερο από μια «κακόζηλο και ανεδαφική απομίμηση» της πάλης των τάξε-

164. Α. Τσιριντάνης, *ό.π.*, σ. 9.
165. Στο ίδιο, σ. 9-10.
166. Στο ίδιο.

ων, παρουσιαζόταν ως εγγενές χαρακτηριστικό μιας νεολαίας ράθυμης, που αποτελείτο από καλομαθημένους και καλοζωισμένους νέους (ο ίδιος ο Τσιριντάνης επεσήμαινε το 1966 σε σχετική ομιλία του ότι «τα βουτυρόπαιδα είναι στην πρωτοπορίαν της καταπτώσεως»).[167]

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 κραυγάζη "τόπο στα νιάτα", προβάλλει ως ώριμος και ικανός να εκτοπίση τους πάντας και να αναλάβη αυτός την δημιουργίαν και διακυβέρνησιν του παντός», ισχυριζόταν ο Τσιριντάνης. «Όταν όμως του ζητούν ευθύνας, τότε εμφανίζεται ως παιδί, από το οποίον δεν είναι ορθόν να ζητής ευθύνας. Το πράγμα είναι αντιφατικόν. Διότι ή είσαι παιδί, οπότε κάθισε φρόνιμα και άκουε εκείνους οι οποίοι είναι ώριμοι και υπέχουν τας ευθύνας ή είσαι ώριμος, οπότε δεν θα ερωτάς μόνον τους άλλους αλλά και τον ευατόν σου, τι προσφέρει εις το κοινωνικόν σύνολον».[168] 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».[169]

Ως έκτο συστατικό στοιχείο της «παρακμής» της ελληνικής νεολαίας ο Τσιριντάνης πρόβαλε την αμφισβήτηση κάθε ιεραρχίας, γεγονός που είχε άμεση σχέση τόσο με την «αυθάδειά» τους, όσο και με το υπάρχον χάσμα γενεών: «Εις την ψυχήν του σημερινού νέου», έγραφε, «η ιεραρχία κατάκειται ως ερείπιον. Ο νέος τώρα μετά δυσφορίας αναγνωρίζει την ύπαρξιν προσώπων που ευρίσκονται ιεραρχικώς παραπάνω από αυτόν».[170] 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 μεγαλυτέρων, την ίδια στιγμή αρνούνταν να αναλάβουν οποιαδήποτε ευθύνη. Επομένως, για τον νέο των σίξτις, όπως τον εικονογραφούσε ο Τσιριντάνης, ο γηραιότερος φαινόταν να είναι «το παν ως προς τας ευθύνας και το μηδέν ως προς τας αρμοδιότητας και τον σεβασμόν».[171]

167. «Οι διαλέξεις του κ. Καθηγητή και το πρόβλημα-νεολαία», *Αυγή*, 23.01.1966.
168. Α. Τσιριντάνης, *ό.π.*, σ. 10.
169. «Οι διαλέξεις του κ. Καθηγητή», *Αυγή*, 23.01.1966.
170. Α. Τσιριντάνης, *ό.π.*, σ. 11.
171. Στο ίδιο.

Κλείνοντας την αναφορά του στην «οργισμένη» νεολαία της δεκαετίας του '60 ο Αλέξανδρος Τσιριντάνης δεν παράλειπε να της αποδώσει μια τελευταία μομφή: η σύγχρονη νεολαία 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 προσπαθή να τας πλησιάση»[172] 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 γενικώς και η ελληνική νεολαία ειδικώτερον χωρίς ιδανικόν».[173] Δεδομένου 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 τεκμηριώσει την ανάγκη ανάδειξης ενός καινούργιου συστήματος αρχών και αξιών, τέτοιων που να συνιστούν μία ιδεολογία εναλλακτική 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...».[174]

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 δημιούργησε 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)[175] είχε οδηγήσει, πέρα από τις σοβαρές συνέπειές της για

172. Στο ίδιο, σ. 12.

173. Στο ίδιο.

174. Στο ίδιο, σελ. 13.

175. Εξ ου και η ευρεία αποδοχή του απαξιωτικού χαρακτηρισμού «κυβέρνηση αποστατών».

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 συνεχείς[176] και πρωτοφανείς στον 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 στο κέντρο της Αθήνας το βράδυ της 21ης 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 τουλάχιστον– κύριος στόχος ήταν η καλλιέργεια μιας «ιδιότυπης, κλειστής ευσέβειας με τάσεις ταπεινόφρονες»,[177] είχε ως βασικό του άξονα την αδελφότητα θεολόγων «Η Ζωή», μία παραεκκλησιαστική 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.[178] Ο

176. 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 (Χ. Βερναρδάκης, Γ. Μαυρής, *Κόμματα και κοινωνικές συμμαχίες στην προδικτατορική Ελλάδα. Οι προϋποθέσεις της μεταπολίτευσης*, Αθήνα 1991, σ. 160).

177. Δ. Πάλλας, *Ορθοδοξία και Παράδοση. Δοκιμή Αυτοβιογραφίας*, Ηράκλειο 2005, σ. 199.

178. 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 πειθάρχησής τους» (Χ. Γιανναράς, *Ορθοδο-*

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.[179] Ένας μεγάλος 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 «χλειστού χριστιανικού κράτους» με την άνοδο στην εξουσία όχι των ίδιων ως ατόμων, αλλά της ιδεολογίας την οποία πρέσβευαν.[180]

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 «αδιέξοδά» 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

ξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα, Αθήνα 1992, σ. 362). Για την εξέλιξη της «Ζωής», την οργανωτική της ανάπτυξη, τα διλήμματα της ηγεσίας της, καθώς και τον ρόλο που διαδραμάτισε στον Εμφύλιο Πόλεμο αναλαμβάνοντας το πνευματικό έργο του «αντικομουνιστικού αγώνος», βλ. Χ. Γιανναράς, *ό.π.*, σ. 362-385 και Δ. Πάλλας, *ό.π.*, σ. 187-229.

179. Ο Χρήστος Γιανναράς αποδίδει την εσωτερική κρίση στον θάνατο, το 1954, του προϊσταμένου της «Ζωής» Σεραφείμ Παπακώστα, που πυροδότησε έναν πραγματικό «πόλεμο» στα ανώτερα κλιμάκια 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 αποκαλούμενοι «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 σημαίνον στέλεχος της οργάνωσης (Χ. Γιανναράς, *ό.π.*, σ. 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.

180. Δ. Πάλλας, *ό.π.*, σ. 206.

του Αλέξανδρου Τσιριντάνη, ο οποίος, εξάλλου, μπορεί να χαρακτηριστεί ως ο κατεξοχήν «διανοητής» του ελληνικού ευσεβιστικού κινήματος.[181] Από τον Δεκέμβριο του 1966 μέχρι τον Απρίλιο του 1967 ο Τσιριντάνης δημοσίευσε στο περιοδικό *Συζήτησις* πέντε άρθρα,[182] 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 21ης Απριλίου 1967» και το «εγκόλπιο της προπαγάνδας της».[183]

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 ακολουθή-

181. 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 τον θάνατο του Τσιριντάνη, η Εταιρεία «Ένωσις Ελληνικός Πολιτισμός» (τον Δεκέμβριο του 1989) στην Αίθουσα της Αρχαιολογικής Εταιρείας, στην οποία και απέτισε φόρο τιμής στον εκλιπόντα με αφορμή τα τριάντα χρόνια από την κυκλοφορία του πρώτου τεύχους του περιοδικού *Συζήτησις* (Ένωσις Ελληνικός Πολιτισμός, *Μνήμη Αλέξανδρου Τσιριντάνη*, Αθήνα 1989). Εννέα χρόνια πριν, η Χριστιανική Ένωσις Επιστημόνων είχε επίσης εκδώσει ένα βιβλίο-αντιχάρισμα στον Αλέξανδρο Τσιριντάνη. Στο κείμενό του ο Γ. Ράμμος αναγνωρίζει ανεπιφύλακτα τον ουσιαστικό ρόλο που διαδραμάτισε ο Τσιριντάνης στην ανάπτυξη του ελληνικού χριστιανικού κινήματος: «Εκείνο όμως το οποίον πρέπει ιδιαιτέρως να εξαρθή», επεσήμαινε ο συγγραφέας, «είναι το γεγονός ότι ο εκλιπών Συνάδελφος υπήρξεν ο ιθύνων επιτελικός νους του νεωτέρου Ελληνικού Χριστιανικού Κινήματος, ο οποίος εν συνεργασία μετά πολλών κληρικών και λαϊκών [...] εχάραξε και διατύπωσε δια των περιφήμων άρθρων γραμμής, αρχικώς εις το περιοδικόν "Ακτίνες" και είτα εις το περιοδικόν "Συζήτησις", κατά τρόπον συστηματικόν, παραστατικόν 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» (Γ. Ράμμος, «Αλέξανδρος Ν. Τσιριντάνης», Χριστιανική Ένωσις Επιστημόνων, *Κοσμοθεωρία και ζωή. Τιμητική προσφορά στη μνήμη του καθηγητού Αλεξάνδρου Ν. Τσιριντάνη*, Αθήνα 1980, σ. 11-13).

182. Κατά χρονολογική σειρά: «Δημιουργική ανησυχία», *Συζήτησις* 84 (Δεκέμβριος 1966), σ. 209-216· «Προτάσεις και καιροί», *Συζήτησις* 85 (Ιανουάριος 1967), σ. 1-5· «Ο ανθρωπισμός που μας χρειάζεται σήμερον», *Συζήτησις* 56 (Φεβρουάριος 1967), σ. 21-28· «Ανθρωπιστικαί προϋποθέσεις», *Συζήτησις* 87 (Μάρτιος 1967), σ. 41-46 και «Προς την πραγμάτευσιν», *Συζήτησις* 88 (Απρίλιος 1967), σ. 61-67.

183. Δ. Πάλλας, *ό.π.*, σ. 208.

σει 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 έναν 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 «ύλης», επομένως «παρακμής»,[184] 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»[185] 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 παραεκκλησιαστικές οργανώσεις όπως η «Ζωή», σύντομα εκδήλωσαν έντονο ενδιαφέρον να ερευνήσουν. Δεν ήσαν 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 *Σοβιέτσκαγια Κουλτούρα*, «[...]η μουσική, όπως κάθε άλλη μορφή τέχνης, σχηματίζει τον χαρακτήρα του ατόμου και ενσταλάζει εντός του συγκεχριμένα πρότυπα συμπεριφοράς. Με άλλα λόγια, προπαγανδίζει μια κάποια ιδεολογία...».[186] Αν για τους υπερασπιστές –αυτόκλητους και μη– των ηθών, το ροκ εν ρολ υπήρξε δίαυλος 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.

184. «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, σ. 221).

185. Χ. Παρασκευαΐδης (αρχιμ.), *ό.π.*, σ. 17.

186. T. Ryback, *ό.π.*, σ. 50.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

ΕΞΑΜΕΡΙΚΑΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ; ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ

1. COLD WAR, «HOT MUSIC» ΤΖΑΖ, ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΚΑΙ ΨΥΧΡΟΣ ΠΟΛΕΜΟΣ

The closest Western Civilization has come to unity since the congress of Vienna in 1815, was the week the Sgt. Pepper album was released.[1]

Langdon Winner, 1968

Το καλοκαίρι του 1956 μια ενδιαφέρουσα είδηση έκανε την εμφάνισή της στην εφημερίδα *Αυγή*, το επίσημο βήμα της Ενιαίας Δημοκρατικής Αριστεράς (ΕΔΑ):[2] σύμφωνα με τον αρθρογράφο, η κυβέρνηση των Ηνωμένων Πολιτειών, μετά από σχετική πρόταση του Στέιτ Ντιπάρτμεντ, είχε αποφασίσει να χρηματοδοτήσει τις αμερικανικές ορχήστρες που έπαιζαν τζαζ με το ποσό των οκτακοσίων χιλιάδων δολαρίων με σκοπό τη διάδοση της αμερικανικής μουσικής κουλτούρας στον υπόλοιπο κόσμο. Καθώς παράγοντες της αμερικανικής πολιτικής επεσήμαιναν ότι καλλιτέχνες όπως ο Ντίζι Γκιλέσπι είχαν σταθεί η αφορμή για να κερδίσει η χώρα τους «άξιους και πιστούς συμμάχους, εκλεκτούς φίλους στο Πακιστάν και την Τουρκία»,[3] αναγνωριζόταν με τρόπο σχεδόν επίσημο ότι η διάδοση της τζαζ αποτελούσε ένα επιπλέον «όπλο» για τους Αμερικανούς στον ακήρυχτο πόλεμο, τον επονομαζόμενο «Ψυχρό», στον οποίον είχαν επιδοθεί ύστερα από τη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου οι δύο υπερδυνάμεις και οι συνασπισμοί τους.

---

1. Ch. Kaiser, «1968 in America. Music, Politics, Chaos, Counterculture and the Shaping of a Generation», στο http://www.orlok.com/tribe/insiders/introduction.html, τελευταία επίσκεψη: 12.01.2007.

2. Η κυκλοφορία της *Αυγής* ξεκίνησε στις 24 Αυγούστου του 1952, ενώ από τις 26 Οκτωβρίου του ίδιου έτους καθιερώθηκε ως επίσημο όργανο της ΕΔΑ. Διαδέχτηκε την εφημερίδα *Δημοκρατική*, η οποία και υπήρξε η «επίσημη εφημερίδα» της ΕΔΑ από τον Αύγουστο του 1951 έως τον Ιανουάριο του 1952, οπότε και ανεστάλη η κυκλοφορία της κατόπιν επέμβασης των αρχών. Βλ. Ιωάννα Παπαθανασίου, «Όρια και δυναμική της ένταξης στην προδικτατορική ΕΔΑ. Απόπειρα καταγραφής της αριθμητικής εμβέλειας, της γεωγραφικής κατανομής και της κοινωνικής σύνθεσης του Αριστερού πληθυσμού», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 86 (1995), σ. 30, υποσημ. 15.

3. «Ματιές στον ξένο τύπο: τζαζ και συμμαχικές σχέσεις», *Αυγή*, 11.08.1956.

Παρά το γεγονός ότι η εφημερίδα αναφερόταν στην τζαζ μουσική και όχι στο ροκ εν ρολ που τους επόμενους μήνες θα απασχολούσε σχεδόν μονοπωλιακά τις στήλες των εφημερίδων, η χρονική στιγμή της δημοσίευσης είχε ιδιαίτερη σημασία για τον τρόπο με τον οποίον στο εξής θα γινόταν αντιληπτό το ροκ εν ρολ. Το καλοκαίρι του 1956 οι φήμες σχετικά με μια «επικίνδυνη» μόδα που ερχόταν από τις Ηνωμένες Πολιτείες, ενθουσίαζε τους νέους σε ολόκληρο τον κόσμο και υποκινούσε μεγάλη ανησυχία[4] και πρωτόγνωρες απαγορεύσεις[5] είχαν διαδοθεί στην ελληνική κοινωνία, ωστόσο, φαίνεται ότι η συζήτηση δεν προχωρούσε παραπέρα: το ροκ εν ρολ ακόμη δεν είχε παρουσιαστεί ζωντανά στο ελληνικό κοινό, τα όποια επεισόδια το συνέδεσαν με την παραβατικότητα των νέων, είτε ακόμη δεν είχαν πραγματοποιηθεί (τα επεισόδια λ.χ. που προκάλεσαν «αφιονισμένοι» οπαδοί του στους δρόμους του Όσλο ύστερα από την παρακολούθηση της *Ζούγκλας του Μαυροπίνακα* έγιναν τον Σεπτέμβριο του 1956), είτε δεν είχαν λάβει τη διάσταση που έλαβαν κατόπιν και, ως εκ τούτου, δεν είχε προσελκύσει ακόμη το ενδιαφέρον των σχολιαστών.

Η άγνοια σχετικά με το τι ήταν από μουσική άποψη το ροκ εν ρολ συνετέλεσε αποφασιστικά στο να διαμορφωθούν, μετά το καλοκαίρι του 1956, δύο διαφορετικές και αντικρουόμενες ερμηνείες. Σύμφωνα με την πρώτη, ήταν μια μουσική εντελώς «καινούργια», η οποία στερούνταν καταβολών. Η άποψη αυτή εκκινούσε αφενός μεν από την επιτυχία που γνώριζε ο Πρίσλεϋ, με τον οποίον κατά κάποιον τρόπο ταυτίστηκε το ροκ εν ρολ, αφετέρου δε από την ιδιόμορφη διάσταση που απέκτησε (ήδη από τις αρχές του 1957), όταν φάνηκε πως συνιστούσε μια μορφή διασκέδασης διαφορετική από τις καθιερωμένες, ό-

4. Σε αυτό το κλίμα πολλές εφημερίδες δημοσίευαν ειδήσεις που συχνά φαίνεται πως κινούνταν ανάμεσα στην πραγματικότητα, την υπερβολή, πολλές φορές και τη φαιδρότητα. Βλ. ενδεικτικά «Το ροκ εντ ρολ έχει προκαλέσει την μήνιν του ελληνικού στοιχείου εις την Αμερικήν. Ελάχιστα τα κρούσματά του μεταξύ της ελληνικής νεολαίας», *Απογευματινή*, 18.12.1956· «Στο Σάο Πάολο το Ροκ εντ Ρολ προκαλεί υστερία», *Αυγή*, 20.04.1957· «Προσφυγή στον ΟΗΕ δια το Ροκ εντ Ρολ. Δέκα οργανώσεις από την Γαλλία, την Αγγλία και την Αμερική ζήτησαν να καταργηθή», *Ακρόπολις*, 07.11.1956.

5. Στην Ινδονησία φέρεται πως το ροκ εν ρολ είχε απαγορευτεί («Το Ροκ εντ Ρολ χειρότερο ακόμη και από το όπιο. Το παράδειγμα της Ινδονησίας που απηγόρευσε αυτό το χορό», *Αυγή*, 06.06.1957), στο Μπουένος Άιρες επιτρεπόταν να χορεύεται «μόνο με τρόπο ήσυχο και όχι προκλητικό» σύμφωνα με άρθρο της *Αυγής* («Το ροκ εντ ρολ θα χορεύεται σεμνοπρεπώς», *Αυγή*, 14.04.1957), ενώ στην Κίνα όσοι συλλαμβάνονταν να το χορεύουν κινδύνευαν με εξορία, όπως ενημέρωνε τους αναγνώστες της η *Ακρόπολις* («Ο Μάο Τσε Τουγκ θα εξορίζη όσους χορεύουν Ροκ εντ Ρολλ! Τα οργιαστικά πάρτυ εργατών και σπουδαστών», *Ακρόπολις*, 04.04.1957), με μια είδηση η πιστότητα της οποίας δεν μπορεί να διασταυρωθεί, δεδομένης της προπαγάνδας από την οποία πολλές φορές εκκινούσαν τέτοιες «ειδήσεις» την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου. Αντιθέτως, την απαγόρευση του ροκ εν ρολ στην Αίγυπτο αναφέρει (και επιβεβαιώνει) ο Timothy Ryback (T. Ryback, *ό.π.*, σ. 20).

σον αφορά τόσο το κοινό στο οποίο απευθυνόταν (και το οποίο κατά βάση αποτελούνταν από νέους), όσο και τον καινοτόμο τρόπο διάδοσής του (παρακολούθηση «ροκ εν ρολ ταινιών», συμμετοχή σε πάρτι, απόκτηση δίσκων των 45 στροφών ή άκουσμά τους σε κάποιο από τα τζουκμπόξ).[6] Η ερμηνεία αυτή, ότι δηλαδή το ροκ εν ρολ ήταν μια εντελώς καινούργια μουσική, ακύρωνε μια προγενέστερη προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία (το ροκ εν ρολ) δεν υπήρξε τίποτε περισσότερο από μια διαφορετική εκδοχή της τζαζ.

Παραδόξως (με την έννοια ότι σύντομα υποχώρησε), η ερμηνεία αυτή βρισκόταν πιο κοντά στην πραγματικότητα. Το ροκ εν ρολ είχε όντως ξεπηδήσει μέσα από την κουλτούρα της νέγρικης λαϊκής μουσικής, στην οικογένεια της οποίας βρισκόταν τόσο το ρυθμ εν μπλουζ, η μήτρα δηλαδή του ροκ εν ρολ, όσο και η τζαζ, η οποία στα μέσα της δεκαετίας του '50 συνιστούσε μάλλον κάτι το ασαφές, έναν όρο ο οποίος χρησιμοποιούνταν για να εκφραστούν διάφορες μορφές της νέγρικης μουσικής. Είδη και τα δύο με κοινή προέλευση, βασίζονταν στην πλούσια κληρονομιά της μαύρης μουσικής που είχε διαμορφωθεί το δεύτερο μισό του δέκατου ένατου αιώνα στις φυτείες του αμερικάνικου νότου και είχε δώσει τραγούδια όπως τα περίφημα χόλλερς (hollers) ή τα τραγούδια της δουλειάς (work songs).[7] Στις αρχές του εικοστού αιώνα η μαύρη μουσική άρχισε να χωρίζεται σε δύο μεγάλες κατηγορίες: από τη μία πλευρά σε εκείνη που βασιζόταν σε μεγάλα σύνολα με πολυάριθμα όργανα, δηλαδή σε μπάντες που έπαιζαν κυρίως εμβατήρια και χορευτικούς ρυθμούς (με επίκεντρο την περιοχή της Νέας Ορλεάνης), και από την άλλη σε εκείνη που βασιζόταν περισσότερο στον μεμονωμένο καλλιτέχνη, ο οποίος ερμήνευε το τραγούδι του συνοδεία μιας κιθάρας ή ενός μικρού συνόλου. Η πρώτη εκδοχή έδινε βαρύτητα στην αρμονία, στο σύνολο και από ένα σημείο και μετά στον αυτοσχεδιασμό, η δεύτερη στο ταλέντο του καλλιτέχνη και στην έκφραση των προσωπικών του συναισθημάτων.[8] Παρά το γεγονός ότι σταδιακά οι δυο εκδοχές της μαύρης μουσικής έτειναν να αυτονομούνται και να αποκτούν τα δικά τους ακροατήρια, ιδίως από τη στιγμή που οι μουσικοί της τζαζ άρχισαν (στη μεταπολεμική περίοδο) να εγκαταλείπουν τις μελωδικές γραμμές και να φλερτάρουν με τον αυτοσχεδιασμό, τα κοινά σημεία ανάμεσά τους ήσαν πολλά, γεγονός που επέτρεψε σε πολλούς καλλιτέχνες, όπως στον Φατς Ντόμινο για παράδειγμα, να μεταπηδήσουν εύκολα από το (χορευτικό) ρυθμ εν μπλουζ των ορχηστικών συνόλων στο ροκ εν ρολ, όπου και έκαναν καριέρα.

Το πόσο πιο κοντά στην πραγματικότητα βρισκόταν η άποψη που ήθελε το ροκ εν ρολ μια διαφορετική εκδοχή της (χορευτικής) τζαζ, αποδεικνυόταν

---

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

7. Για τη νέγρικη λαϊκή μουσική και τις καταβολές της στα τραγούδια των σκλάβων βλ. Π. Όλιβερ, *Η ιστορία του blues*, μετάφρ. Γ. Ανδρέου, Αθήνα 1995, σ. 18-101.

8. Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 173-175.

στην πράξη από το γεγονός ότι οι ορχήστρες της εύκολα μπορούσαν να μετατραπούν σε «ροκ εν ρολ μπάντες» προσθέτοντας στα όργανά τους μια ηλεκτρική κιθάρα ή ένα «δαιμονισμένο» σαξόφωνο.[9] Φαίνεται πως το έκαναν. Η διάδοση του ροκ εν ρολ το 1956 χρωστάει πολλά σε μπάντες, οι οποίες είχαν τη δυνατότητα να εμπλουτίζουν το ρεπερτόριό τους με τα ροκ εν ρολ τραγούδια που έκαναν θραύση στις ΗΠΑ (όπως το *Rock Around the Clock*) και να τα παρουσιάζουν σε ένα κοινό που πολλές φορές απαιτούσε να τα ακούσει. Δεδομένου ότι ροκ εν ρολ καλλιτέχνες, με την έννοια που θα τους εννοεί το κοινό τη δεκαετία του '60, ύστερα από την καθιέρωση του μοντέλου του «συγκροτήματος» από τους Μπητλς, δεν υπήρχαν τη δεκαετία του '50, το ροκ εν ρολ διαδόθηκε σε παγκόσμια κλίμακα από (εκατοντάδες) μπάντες και μουσικούς που έως τότε υπηρετούσαν «όμορα» είδη μουσικής όπως το κάντρι (π.χ. ο Μπιλ Χάλεϋ και η μπάντα του), το ρυθμ εν μπλουζ ή η τζαζ. Το κοινό φαίνεται πως σε εκείνη την πρώτη περίοδο δεν ένιωθε την ανάγκη να ακούσει ροκ εν ρολ αποκλειστικά από «ροκ εν ρολ καλλιτέχνες», οι δε μουσικοί (κυρίως της τζαζ) δεν ένιωθαν την υποχρέωση να μην ασχοληθούν με ένα είδος το οποίο παγκοσμίως γνώριζε σημαντική εμπορική επιτυχία. Όχι τυχαία, στην Ελλάδα ροκ εν ρολ παίχτηκε ζωντανά για πρώτη φορά από μια τέτοια (τζαζ) μπάντα (στην Αίγλη του Ζαππείου, τον Οκτώβριο του 1956), ενώ μέχρι τα τέλη του 1956 τα περισσότερα μουσικά σύνολα της αθηναϊκής νύχτας φαίνεται πως το είχαν εντάξει στο ρεπερτόριό τους.[10]

Η πρόσληψη του ροκ εν ρολ ως μιας άλλης μορφής της τζαζ, άποψη που ήταν κυρίαρχη το καλοκαίρι του 1956, είχε ιδιαίτερη σημασία, καθώς ήδη από την έναρξη του Ψυχρού Πολέμου, η τελευταία είχε αποτελέσει μία εξαιρετικά ενδιαφέρουσα πτυχή της ιδεολογικής αντιπαράθεσης ανάμεσα στα δύο στρατόπεδα. Η τύχη, όπως και η πρόσληψή της, φαίνεται πως ήσαν απολύτως συνδεδεμένες με τις πολιτικές εξελίξεις της εποχής, κι αυτό υπήρξε κάτι που η τζαζ μεταβίβασε στο ροκ εν ρολ, όταν το τελευταίο έκανε την εμφάνισή του ως μια καινούργια εκδοχή της. Στις Λαϊκές Δημοκρατίες η πολεμική ενάντια στη τζαζ, η οποία προβλήθηκε ως μια μουσική «παρακμιακή», υπήρξε ιδιαίτερα σκληρή. Ήδη από το καλοκαίρι του 1946, όταν δηλαδή άρχισε να κλιμακώνεται ο Ψυχρός Πόλεμος, έκαναν την εμφάνισή τους στον σοβιετικό Τύπο (στην *Πράβντα* και την *Ιζβέστια*) τα πρώτα άρθρα που ασκούσαν αρνητική κριτική στην τζαζ, χαρακτηρίζοντάς την «όπλο» των Αμερικανών, μέσο με το οποίο επιχειρούσαν να επηρεάσουν τους νέους των Λαϊκών Δημοκρατιών και να ακυρώσουν τις προσπάθειες των αρχών για ενστάλαξη των σοσιαλιστικών αξιών στη νεολαία.

---

9. Ας θυμηθούμε ότι το σαξόφωνο υπήρξε στην πρώτη περίοδο του ροκ εν ρολ το κατεξοχήν (και πιο χαρακτηριστικό) όργανο, με εξαίρεση τις συνθέσεις του Τσακ Μπέρι.

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

Τα χρόνια που ακολούθησαν, η τζαζ φαίνεται πως αποτέλεσε για τους αξιωματούχους της Σοβιετικής Ένωσης και των συμμάχων της, μια ιδιαίτερα σημαντική πτυχή της ψυχροπολεμικής αντιπαράθεσης, της οποίας οι αρνητικές συνέπειες (θεωρήθηκε πως) έπρεπε να μελετηθούν εμπεριστατωμένα, ώστε να ληφθούν τα κατάλληλα μέτρα για την αντιμετώπισή τους. Σε αυτό το πλαίσιο, οι πρώτες ενέργειες λήφθηκαν πολύ νωρίς. Η διοργάνωση ενός συνεδρίου το 1947 με πρωτοβουλία της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης (ΚΚΣΕ), στο οποίο κλήθηκαν να καταθέσουν τη γνώμη τους οι σοβιετικοί αρχιμουσικοί, αλλά και άλλοι παράγοντες της σοβιετικής κοινωνίας, πρέπει να ήταν μία από τις πρώτες «επιθετικές ενέργειες» που λήφθηκαν σε αυτόν τον ιδιότυπο εναντίον της τζαζ πόλεμο. Οι ομιλητές του συνεδρίου, με πιο «φλογισμένο» εξ αυτών τον αρχιεργάτη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, τον Αντρέι Ζντάνοφ,[11] επεσήμαναν τον κίνδυνο που διέτρεχε η σοβιετική μουσική από τις δυτικές «αστικές» μουσικές επιρροές και αποτίμησαν την τζαζ ως ένα πολιτισμικό προϊόν απότοκο αλλά και ενδεικτικό της παρακμής του δυτικού κόσμου. Λίγα χρόνια αργότερα, δύο βιβλία που εκδόθηκαν στη Σοβιετική Ένωση, *Η μουσική της πνευματικής ένδειας* του Β. Γκοροντίνσκι και *Κακοφωνία δολαρίου* του Ι. Νέστιεφ,[12] επιχειρούσαν μια πρώτη ανάλυση της τζαζ, προσπαθούσαν να τεκμηριώσουν τις αρνητικές συνέπειες που είχε για τους νέους, επεσήμαιναν τη διάσταση που (έβλεπαν ότι) υπήρχε ανάμεσα στα σοσιαλιστικά ιδεώδη και τα προτάγματά της και, εν τέλει, τη συνέδεαν με το ψυχροπολεμικό κλίμα της εποχής, υποστηρίζοντας ότι η διάδοσή της υπήρξε το αποτέλεσμα μίας οργανωμένης προσπάθειας των Αμερικανών να επηρεάσουν τις νεολαίες σε ολόκληρο τον πλανήτη μέσα από την ανάπτυξη του ενδιαφέροντός τους για τη μουσική αυτή. Με άλλα λόγια, τα δυο παραπάνω βιβλία παρείχαν (ή τουλάχιστον αυτό επιχειρούσαν οι συγγραφείς τους) την απαραίτητη ιδεολογική πλατφόρμα, η οποία συνόψιζε όλα τα εναντίον της τζαζ επιχειρήματα που κατά καιρούς είχαν διατυπωθεί στη Σοβιετική Ένωση, και πάνω στην οποία μπορούσαν να βασιστούν οι αρχές για να αποδυθούν σε μια επιχείρηση αντιμετώπισης των «επικίνδυνων» δυτικών επιρροών από τις σοσιαλιστικές τους κοινωνίες.

11. Ο Αντρέι Αλεξάντροβιτς Ζντάνοφ υπήρξε υψηλόβαθμο στέλεχος του ΚΚΣΕ και ένας από τους πλέον σημαντικούς υποστηρικτές του Στάλιν. Το 1934 τοποθετήθηκε γραμματέας του Κομμουνιστικού Κόμματος στο Λένινγκραντ, όπου υπήρξε οργανωτικά υπεύθυνος της αντίστασης εναντίον των γερμανικών στρατευμάτων. Μέλος του Πολιτικού Γραφείου, μετά τη λήξη του μεγάλου Πολέμου ο Ζντάνοφ υπήρξε ο κατεξοχήν εκπρόσωπος της σκληρής αντιδυτικής στάσης, η οποία δεν περιορίστηκε μόνο στο πολιτικό επίπεδο (το 1947 με πρωτοβουλία του συστάθηκε η Κομινφόρμ), αλλά και στην πολιτιστική παραγωγή. Ο όρος «Ζντανοβισμός» είναι συνώνυμος μιας πολιτικής αυστηρού ελέγχου των καλλιτεχνών στην περίοδο που μεσολάβησε από τη λήξη του πολέμου μέχρι τον θάνατο του Στάλιν το 1953. Πέθανε το 1948 σε ηλικία πενήντα δύο ετών.

12. T. Ryback, *ό.π.*, σ. 11.

Πολύ σύντομα τα λόγια μετατράπηκαν σε έργα. Από το 1946 έως την άνοδο του Χρουτσώφ στην εξουσία μετά τον θάνατο του Στάλιν τον Μάρτιο του 1953, η τζαζ και οι εκπρόσωποί της υπέστησαν ανηλεείς διωγμούς στη Σοβιετική Ένωση. Το 1946, ο Έντι Ρόσνερ, ένας Πολωνός αρχιμουσικός της τζαζ που είχε διακριθεί στον αντιναζιστικό αγώνα για τις υπηρεσίες που παρείχε στους στρατιώτες του Κόκκινου Στρατού ψυχαγωγώντας τους και ανυψώνοντάς τους το ηθικό, συνελήφθη και εκτοπίστηκε στη Σιβηρία. Ο Λεονίντ Πιατιγκόρσκι, ένας ιδιαίτερα προικισμένος και φημισμένος μαέστρος τζαζ συνόλου εστάλη στη φυλακή, όπως και ο Α. Αλεξέεφ, μια από τις κυρίαρχες μορφές της τζαζ στην ΕΣΣΔ. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας εκατοντάδες μουσικοί της τζαζ είχαν σταλεί σε στρατόπεδα εργασίας στη Σιβηρία πληρώνοντας με τον τρόπο αυτό την προσήλωσή τους σε μια μουσική που θεωρήθηκε ότι εξυπηρετούσε τους σκοπούς των «ιμπεριαλιστών αντιπάλων».[13]

Οι εκκαθαρίσεις δεν σταμάτησαν στους «επώνυμους» μουσικούς, μόνο οι περιπτώσεις των οποίων εξάλλου είχαν την πιθανότητα να λάβουν δημοσιότητα. Λίγο πριν τον θάνατο του «πατερούλη», χιλιάδες μουσικοί της τζαζ είχαν ήδη χάσει τη δουλειά τους, ενώ ιδιαίτερη μέριμνα φαίνεται πως λήφθηκε για την οριστική αποβολή των «επικίνδυνων» ήχων του σαξοφώνου που θεωρήθηκε πως ήταν (όπως και πράγματι ήταν) το σήμα κατατεθέν της τζαζ μουσικής. Μέχρι το 1950 η κρατική Ορχήστρα του Ραδιοφώνου είχε απολύσει όλους τους σαξοφωνίστες της, ενώ στη Μόσχα οι μουσικοί που είχαν σαξόφωνα στην κατοχή τους κλήθηκαν να τα παραδώσουν σε αρμόδιες επιτροπές, οι οποίες και τα δήμευσαν. Πρακτική η τελευταία που παρέπεμπε σε πολεμικές επιχειρήσεις, υπογράμμιζε, δίχως άλλο, με τρόπο εμφατικό και συμβολικό, τη σπουδαιότητα που είχε για τους παράγοντες της σοβιετικής πολιτικής η εξάλειψη των ήχων των αντιπάλων τους από τους τόπους διασκέδασης και από την ψυχή της νεολαίας τους. Και καθώς πόλεμος δύσκολα διεξάγεται δίχως στρατιώτες, περιπολίες από ενθουσιασμένους νέους που ανήκαν στην Κομσομόλ,[14] την οργάνωση νέων της Σοβιετικής Ένωσης, ανέλαβαν να διαπιστώσουν κατά πόσο τηρούνταν στους διάφορους χώρους διασκέδασης (σε θέατρα, μιούζικ χωλ,

13. Στο ίδιο.

14. Η Κομσομόλ, όρος που προέρχεται από τα αρχικά των λέξεων «Κομμουνιστική Ένωση Νεολαίας» (Kommunisticheski Soyuz Molodiozhi) ιδρύθηκε το 1918 και σε αυτήν συμμετείχαν νέοι ηλικίας από δεκατεσσάρων έως είκοσι οκτώ χρονών. Στο απόγειο της δύναμής της, τη δεκαετία του '70, αριθμούσε εκατομμύρια μέλη. Πολλά από τα στελέχη της Κομσομόλ (ανάμεσά τους ο Γιούρι Αντρόποφ, ηγέτης της ΕΣΣΔ ύστερα από τον θάνατο του Λεονίντ Μπρέζνιεφ το 1982) στην πορεία αναδείχθηκαν σε ηγετικές φυσιογνωμίες του σοβιετικού Κομμουνιστικού Κόμματος. Για την Κομσομόλ βλ. J. Riordan, «The Komsomol», J. Riordan (ed.) *Soviet Youth Culture*, Λονδίνο 1989, σ. 16-44.

εστιατόρια κλπ) οι οδηγίες για την αποβολή από το ρεπερτόριο που ακουγόταν, όσων τραγουδιών ανήκαν ή παρέπεμπαν στην τζαζ.[15] Ανάλογα μέτρα εναντίον της τζαζ λήφθηκαν σε όλες τις Λαϊκές Δημοκρατίες της ανατολικής Ευρώπης, σε κάποιες από τις οποίες μάλιστα, όπως στην Τσεχοσλοβακία ή την Ανατολική Γερμανία, ήδη από την εποχή του Μεσοπολέμου η τζαζ είχε φανατικούς υποστηρικτές, το ενδιαφέρον των οποίων είχε υποκινήσει την ανάπτυξη μιας αρκετά σημαντικής εγχώριας σκηνής.

Οι παραπάνω απόψεις και πρακτικές συνιστούσαν μια πλατφόρμα η οποία φαίνεται πως λειτούργησε ως μοντέλο για την πρόσληψη της «καινούργιας εκδοχής της τζαζ», δηλαδή του ροκ εν ρολ, όταν αυτό εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του '50. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι σε μεγάλο βαθμό το κομβικό σημείο για την αντιμετώπιση του ροκ εν ρολ υπήρξε ακριβώς αυτή η σύνδεσή του με την τζαζ και οι ερμηνείες που είχαν δοθεί για την τελευταία, την οποία και τοποθετούσαν στο επίκεντρο των πολιτικών και ιδεολογικών αντιπαραθέσεων του Ψυχρού Πολέμου. Το «παρελθόν» αυτό φαίνεται πως υπήρξε κρίσιμο, καθώς μεταβίβασε στο ροκ εν ρολ πολλές από τις φορτίσεις και τις ψυχροπολεμικές συνδηλώσεις που ακολουθούσαν την τζαζ, παρ' όλο που, τα τελευταία τρία χρόνια πριν την εμφάνισή του, είχε καταγραφεί μια σημαντική μεταβολή στον τρόπο που η τζαζ αντιμετωπιζόταν στις χώρες του ανατολικού μπλοκ.

Πράγματι, μετά τον θάνατο του Ιωσήφ Στάλιν το 1953, σε ολόκληρη την ανατολική Ευρώπη ακολούθησε μία περίοδος χαλάρωσης των αυστηρών περιορισμών που είχε επιβάλλει η σταλινική ηγεσία. Ο Νικήτα Χρουτσώφ που διαδέχθηκε τον Στάλιν στην ηγεσία του Κομμουνιστικού Κόμματος της ΕΣΣΔ (ΚΚΣΕ) ύστερα από μια τριετή περίοδο διακυβέρνησης της χώρας από συλλογική ηγεσία,[16] απομακρύνθηκε από τις κατευθυντήριες του προκατόχου του, τόσο στην εξωτερική πολιτική, όπου ακολούθησε μια πολιτική σταδιακής ύφεσης του Ψυχρού Πολέμου και «ειρηνικής συνύπαρξης» με το αντίπαλο στρατόπεδο,[17] όσο και στο εσωτερικό της χώρας. Σε ό,τι αφορά το τελευταίο, η ου-

15. T. Ryback, *ό.π.*, σ. 11.

16. Γ. Γιανουλόπουλος, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και ευρωπαϊκή ιστορία 1945-1963*, Αθήνα 1992, σ. 154.

17. Κομβικό σημείο αυτής της πολιτικής θα πρέπει να θεωρηθεί η σύναψη συμφωνίας ειρήνης μεταξύ ΕΣΣΔ και Αυστρίας το 1955, που είχε ως αποτέλεσμα την αποχώρηση των σοβιετικών στρατευμάτων από τη χώρα με αντάλλαγμα την ουδετερότητά της. Επρόκειτο για μια εξέλιξη που πέρα από τη λύση μιας πολιτικής και διπλωματικής εκκρεμότητας είχε σημαντικές προεκτάσεις, καθώς το «αυστριακό πρόβλημα» είχε πολλές αναλογίες με το αντίστοιχο γερμανικό. Η Αυστρία μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου υπήρξε διαιρεμένη σε τέσσερις ζώνες κατοχής και η πρωτεύουσά της, η Βιέννη, σε τέσσερις τομείς. Η λύση του προβλήματος, που βασιζόταν στην ουδετερότητα της Αυστρίας, φαινόταν να αποτελεί

σιαστική τομή δόθηκε στο εικοστό συνέδριο του ΚΚΣΕ τον Φεβρουάριο του 1956. Στις εργασίες του ο Χρουτσώφ έκανε δημόσια κριτική στην πολιτική του προκατόχου του στηλιτεύοντας τα λάθη που είχε διαπράξει σε βάρος «έντιμων κομμουνιστών» και καταδικάζοντας την προσωπολατρία και τη συστηματική προσφυγή στη βία και την τρομοκρατία.[18] Η επίσημη απόρριψη από τον νέο ηγέτη της ΕΣΣΔ των σταλινικών πρακτικών και η δημόσια αναφορά σε αυτές, είχαν τρομερό αντίκτυπο τόσο στο εσωτερικό της χώρας, όσο και στις σύμμαχες Λαϊκές Δημοκρατίες, ενώ λειτούργησε ως καταλύτης υποκινώντας ή επισπεύδοντας μια σειρά εξελίξεων στα περισσότερα κομμουνιστικά κόμματα των ευρωπαϊκών χωρών.[19]

Οι αποφάσεις του εικοστού συνεδρίου επισημοποιούσαν μια πολιτική γενικότερης χαλάρωσης του κοινωνικού ελέγχου, η οποία όμως φαίνεται πως είχε ξεκινήσει ήδη με τον θάνατο του κραταιού σοβιετικού ηγέτη το 1953 και η οποία στον τομέα των γραμμάτων και του πολιτισμού έτεινε να καθιερώσει την ανεκτικότητα και μια οπωσδήποτε πιο ελεύθερη έκφραση.[20] Στο πλαίσιο αυτό, η σφοδρή πολεμική εναντίον της τζαζ είχε εγκαταλειφθεί ήδη από την άνοιξη του 1953. Πριν καν συμπληρωθεί ένας μήνας από τον θάνατο του Στάλιν, στην Ουγγαρία η Ένωση των Μουσικών εγκατέλειψε τους περιορισμούς που απαγόρευαν ρητά να παιχτεί τζαζ μουσική σε δημόσιους χώρους. Προς τα τέλη του έτους, η Βουδαπέστη είχε αποκτήσει φήμη για τη νυχτερινή της ζωή και για τα τζαζ σύνολά της που είχαν γρήγορα (ανα)συσταθεί. Στην Πολωνία, τον Σεπτέμβριο του 1955 άρχισε να εκπέμπεται από τον κρατικό ραδιοσταθμό η πρώτη εκπομπή αφιερωμένη αποκλειστικά στην τζαζ, ενώ δυο μήνες αργότερα εμφανίστηκε στη Βαρσοβία η πρώτη κρατική τζαζ ορχήστρα αποτελούμενη από σαράντα τέσσερις μουσικούς.

Στην Ανατολική Γερμανία, η μεταβολή απέναντι στους «δυτικούς ρυθμούς» δεν προήλθε απλώς ως αποτέλεσμα της αποσταλινοποίησης που ακο-

---

για τους σοβιετικούς ένα μήνυμα και έναν «πιλότο» για τη λύση του γερμανικού προβλήματος. Βλ. σχετικά Γ. Γιανουλόπουλος, *ό.π.*, σ. 156-157.

18. S. Berstein, P. Milza, *Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης, 1919 έως σήμερα*, μετάφρ. Μ. Κοκολάκης, Αθήνα 1997, σ. 235.

19. Ανάμεσα σε αυτά και το ελληνικό Κομμουνιστικό Κόμμα. Αντίκτυπος της αποκήρυξης των σταλινικών πρακτικών στο εικοστό συνέδριο του ΚΚΣΕ υπήρξε η καθαίρεση του Νίκου Ζαχαριάδη από την ηγεσία του ΚΚΕ με βάση την απόφαση που έλαβε η έκτη Ολομέλεια της Κεντρικής Επιτροπής που συνήλθε στο Βουκουρέστι στον Μάρτιο του 1956. Για το ζήτημα αυτό, τεράστια η σχετική βιβλιογραφία. Ενδεικτικά και μόνο, αναφέρω τα Π. Δημητρίου, *Η διάσπαση του ΚΚΕ*, Αθήνα 1978· Π. Νεφελούδης, *Στις πηγές της κακοδαιμονίας. Τα βαθύτερα αίτια της διάσπασης του ΚΚΕ*, Αθήνα 1974 και Σ. Κασιμάτης, *Οι παράνομοι. Άνθρωποι και ντοκουμέντα*, Αθήνα 1997.

20. S. Berstein, P. Milza, *ό.π.*, σ. 233-237.

λούθησε το εικοστό συνέδριο του ΚΚΣΕ, αλλά συνέπεια σοβαρών εξελίξεων στο εσωτερικό της χώρας: τον Ιούνιο του 1953 η Ανατολική Γερμανία παρέλυσε από διαδηλώσεις εργαζομένων που απαιτούσαν αύξηση των μισθών, εκλογές και περισσότερες ελευθερίες. Η δυναμική επέμβαση των σοβιετικών στρατευμάτων στις 17 του μήνα αποκατέστησε την τάξη, ωστόσο άφησε πίσω της περίπου τριακόσιους νεκρούς διαδηλωτές και ένα καθεστώς βαριά πληγωμένο. Η κυβέρνηση του Ούλμπριχτ επιχείρησε να αναστηλώσει το κύρος της λαμβάνοντας μια σειρά από φιλολαϊκά μέτρα, στα οποία φαίνεται πως εντάχθηκε και η χαλάρωση των απαγορεύσεων που ίσχυαν απέναντι στα δυτικά πολιτιστικά προϊόντα. Το καλοκαίρι του 1953, αμέσως μετά τα αιματηρά γεγονότα του Ιουνίου, κλήθηκαν σύνολα της τζαζ από τη Δυτική Γερμανία για παραστάσεις στο ανατολικό Βερολίνο, ενώ η άρση των απαγορεύσεων σύντομα οδήγησε στην εκ νέου ανάδυση πολλών τζαζ συνόλων σε μεγάλες πόλεις της χώρας, όπως στο ανατολικό Βερολίνο, τη Λειψία και τη Δρέσδη.[21]

Η χαλάρωση των απαγορεύσεων απέναντι στην τζαζ μουσική, καθώς και μια περίοδος ύφεσης του Ψυχρού Πολέμου,[22] φαίνεται να εξηγούν την επαμφοτερίζουσα στάση που υπήρξε απέναντι στο ροκ εν ρολ. Οι απόψεις που διατυπώθηκαν από τις αρχές των Λαϊκών Δημοκρατιών δεν υπήρξαν ενιαίες και δίχως μεταβολές, αντιθέτως κυμαίνονταν από τη σιωπηλή αποδοχή και την ανοχή, μέχρι την απόλυτη άρνηση, την επικυρωμένη μάλιστα με αποφάσεις πολιτικών οργάνων. Υπήρχε όμως και κάτι ακόμα που εμφανίστηκε στο προσκήνιο στα μέσα της δεκαετίας του '50 και διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην πρόσληψη του ροκ εν ρολ: αυτό ήταν η όξυνση του προβλήματος των φυλετικών διακρίσεων στο εσωτερικό των ΗΠΑ και οι ταραχές που προκλήθηκαν, αφενός μεν από την ανάδυση ενός ισχυρού κινήματος για την προάσπιση των δικαιωμάτων των νέγρων, αφετέρου δε από τις προσπάθειες των ρατσιστών να διατηρήσουν σε ισχύ εκείνο το νομικό καθεστώς που καθιστούσε (από τις αρχές του εικοστού αιώνα) στον αμερικάνικο νότο τους αφροαμερικανούς, πολίτες δεύτερης κατηγορίας. Στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου, η εξέλιξη αυτή ήταν ένα πραγματικό «δώρο» στον ιδεολογικό πόλεμο που, παρά την όποια ύφεση, εξακολουθούσε να μαίνεται ανάμεσα στους δύο αντιπάλους.[23] Αν οι Αμερικανοί πρόβαλαν την άποψη ότι η χώρα τους αποτελούσε το προπύργιο του «ελεύθε-

21. T. Ryback, *ό.π.*, σ. 14-15.

22. Για τη διαδικασία ύφεσης του Ψυχρού Πολέμου που συνέπεσε με (και υποβοηθήθηκε από) την αλλαγή σκυτάλης στην ηγεσία του ΚΚΣΕ βλ. S. Berstein, P. Milza, *ό.π.*, σ. 191-193.

23. Ο John Young επισημαίνει ότι παρά τα όποια βήματα έκαναν για την υλοποίηση μιας «ειρηνικής συνύπαρξης» με τη Δύση, οι διάδοχοι του Στάλιν ποτέ δεν εγκατέλειψαν την ιδεολογική πάλη ενάντια στον καπιταλισμό (J. Young, *Η Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου, 1945-1991. Πολιτική ιστορία*, μετάφρ. Γ. Δερμετζίδης, Αθήνα 2003, σ. 57).

ρου κόσμου», οι Σοβιετικοί μπορούσαν κάλλιστα να καταδείξουν τις εσωτερικές αντιφάσεις του αμερικανικού πολιτικού συστήματος και να τις τεκμηριώσουν με βάση τα όσα υφίσταντο οι νέγροι στην πατρίδα τους.

Πράγματι, παρά το γεγονός ότι οι φυλετικές διακρίσεις στις νότιες Πολιτείες των ΗΠΑ υπήρχαν ήδη από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, η δεκαετία του '50 είδε την έλευσή τους στο προσκήνιο με τρόπο εντυπωσιακό, καθώς δεν θα ήταν υπερβολικό να ισχυριστεί κανείς ότι για πρώτη φορά τότε οι διακρίσεις εναντίον των αφροαμερικανών αναδείχθηκαν ως ένα από τα σημαντικότερα ζητήματα της αμερικανικής κοινωνίας. Το πρόβλημα, ωστόσο, ερχόταν από παλιά και είχε τις ρίζες του στις ατελέσφορες προσπάθειες της ομοσπονδιακής κυβέρνησης να επιβάλει τη θέλησή της στις νότιες Πολιτείες της χώρας. Η νίκη των βορείων στον εμφύλιο πόλεμο του 1864 είχε επιφέρει αρχικά πολλές αλλαγές στην κοινωνική θέση των αφροαμερικανών. Καθώς η συμβολή των τελευταίων στη νίκη των βορείων υπήρξε αποφασιστική (υπολογίζονται σε περίπου διακόσιες χιλιάδες οι νέγροι που υπηρέτησαν στον ομοσπονδιακό στρατό), σύντομα είδαν τη θέση τους να βελτιώνεται σημαντικά, ιδίως μετά την ψήφιση τριών τροποποιητικών του συντάγματος διατάξεων (γνωστών ως *Amendments*): η πρώτη από αυτές, το 1865, καταργούσε τη δουλεία, η δεύτερη, το 1868, τους καθιστούσε ισότιμους πολίτες των ΗΠΑ και η τρίτη, το 1870, απαγόρευε αυστηρά κάθε περιορισμό στην άσκηση του εκλογικού τους δικαιώματος.

Πέρα όμως από τις όποιες νομοθετικές παρεμβάσεις, η παρουσία του ομοσπονδιακού στρατού στις νότιες Πολιτείες φαίνεται πως υπήρξε η ασφαλιστική δικλείδα για τη βελτίωση των συνθηκών ζωής τους τη «χρυσή περίοδο» που συναντάται στην αμερικανική ιστοριογραφία με τον όρο «reconstruction». Σε πολιτικό επίπεδο οι παραπάνω μεταρρυθμίσεις είχαν συντελεστεί από το Ρεπουμπλικανικό κόμμα του Αβραάμ Λίνκολν, για το οποίο οι αφροαμερικανοί αποτελούσαν τη σημαντικότερη δεξαμενή υποστηρικτών. Στα τέλη της «reconstruction» οι Ρεπουμπλικάνοι παρέδωσαν την εξουσία στους Δημοκρατικούς, ο ομοσπονδιακός στρατός εγκατέλειψε τον Νότο και οι νέγροι ουσιαστικά αφέθηκαν στην τύχη τους. Τα επόμενα χρόνια συγκροτήθηκε σταδιακά ό,τι έγινε γνωστό ως «Jim Crow-νομοθεσία», από το όνομα μιας θεατρικής φιγούρας που γελοιοποιούσε τους νέγρους τον δέκατο ένατο αιώνα, δηλαδή ένα σύνολο νόμων το οποίο επέτρεπε την ύπαρξη εξευτελιστικών διακρίσεων σε βάρος των αφροαμερικανών. Σημείο-σταθμός υπήρξε δίχως άλλο, η απόφαση του Ανωτάτου Δικαστηρίου το 1896 στην υπόθεση «Plessy vs Ferguson», με την οποία δεχόταν ότι η ύπαρξη διαφορετικών λεωφορείων για τους μαύρους και τους λευκούς είχε νομική βάση. Με την απόφασή του αυτή, που στο εξής λειτούργησε ως ένα ισχυρό δεδικασμένο, το Ανώτατο Δικαστήριο αποδεχόταν τη δυνατότητα ύπαρξης ξεχωριστών υπηρεσιών για τους λευκούς και τους μαύρους, υπό την προϋπόθεση οι υπηρεσίες αυτές να ήταν ίσες.

Η ιστορική αυτή απόφαση που συμπυκνωνόταν στην αρχή «separate but equal», αποτέλεσε τα επόμενα εξήντα χρόνια στον αμερικάνικο νότο τη νομοθετική βάση για την παγίωση των διακρίσεων σε κάθε τομέα της δημόσιας ζωής.[24] Τα πράγματα, ωστόσο, άρχισαν να αλλάζουν εντυπωσιακά στα μέσα της δεκαετίας του '50, όταν μια αλυσίδα γεγονότων έκαναν πραγματικά επίκαιρο ένα θέμα που έως τότε μια «συνωμοσία σιωπής» φαίνεται πως κρατούσε μακριά από τα φώτα της δημοσιότητας. Τον Μάιο του 1954 μια απόφαση του Ανωτάτου Δικαστηρίου στην υπόθεση *Brown vs Board of Education* υποχρέωνε τις αρχές της πόλης Τοπέκα να δεχθούν ένα μαύρο κορίτσι, τη Linda Brown, σε σχολείο που επιτρεπόταν να φοιτήσουν αποκλειστικά λευκοί μαθητές, ενώ η αρχή του «separate but equal» κρινόταν αντισυνταγματική.

Περίπου έναν χρόνο αργότερα, τον Αύγουστο του 1955, ένα στυγερό έγκλημα έφερνε στην επιφάνεια σημαντικές πτυχές μιας κατάστασης που κρατούσε στον Νότο τους αφροαμερικανούς δέσμιους της λευκής «υπεροχής». Ένας δεκατετράχρονος αφροαμερικανός από το Σικάγο είχε επισκεφθεί συγγενείς του σε μια πόλη του Μισισιπή, όπου φέρεται πως μη γνωρίζοντας τα «ήθη» της περιοχής τόλμησε να φλερτάρει μια λευκή κοπέλα. Ο Emmet Till, όπως ήταν το όνομά του, εξαφανίστηκε, και λίγες μέρες αργότερα το πτώμα του βρέθηκε πεταμένο σε ένα ποτάμι της περιοχής. Ο νεαρός είχε βασανιστεί άγρια πριν δολοφονηθεί με μια σφαίρα στο κεφάλι, ωστόσο δεν ήταν τόσο η αγριότητα του εγκλήματος που προκάλεσε αντιδράσεις, όσο η αθώωση των (λευκών) δολοφόνων από το τοπικό δικαστήριο, η οποία υποδείκνυε πως οι φυλετικές διακρίσεις στον Νότο βασίζονταν σε μια σιωπηλή συναίνεση, στην οποία συμμετείχαν παράγοντες της νομοθετικής, της εκτελεστικής και της δικαστικής εξουσίας, αρθρωμένοι σε ένα άνομο πλέγμα εξουσίας, που έτεινε να αυτονομείται από την ομοσπονδιακή κυβέρνηση και να επιβάλει τη δική του θέληση.

Λίγους μήνες αργότερα, τον Δεκέμβριο του 1955, ξεκίνησε το περίφημο μποϊκοτάζ των λεωφορείων στο Μοντγκόμερι της Αλαμπάμα, όταν η Ρόζα Παρκς, μια μεσόκοπη αφροαμερικανή μοδίστρα, συνελήφθη επειδή αρνήθηκε να παραχωρήσει τη θέση της στο λεωφορείο σε κάποιον λευκό επιβάτη, όπως

---

24. Ενδεικτικά και μόνο αναφέρω ότι στην Ατλάντα λευκοί και μαύροι ορκίζονταν στο δικαστήριο σε διαφορετική Βίβλο, ενώ στη Νέα Ορλεάνη υπήρχαν άλλες πόρνες για λευκούς και άλλες (μόνο) για μαύρους. Στη Λουιζιάνα ένας νόμος του 1914 επέβαλε διαφορετικές εισόδους στο τσίρκο, ανάλογα με το χρώμα του δέρματος. Στο Τέξας η Πολιτεία ήταν υποχρεωμένη να διανέμει άλλα βιβλία στους μαύρους και άλλα στους λευκούς μαθητές, ενώ στην Οκλαχόμα οι τηλεφωνικοί θάλαμοι ήσαν διαχωρισμένοι με βάση τη χρήση τους από λευκούς και μαύρους (T. Anderson, *ό.π.*, σ. 27). Για μια αναλυτική καταγραφή των κυριότερων διακρίσεων στις νότιες Πολιτείες βλ. τον σχετικό κατάλογο: «Jim Crow Lows», στο http://www.nps.gov/malu/documents/jim_crow_laws.htm, τελευταία επίσκεψη: 08.08.2006.

όφειλε με βάση τους νόμους της περιοχής.[25] Η σύλληψή της ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων από τους αφροαμερικανούς του Μοντγκόμερι, οι οποίοι αρνήθηκαν να χρησιμοποιούν στο εξής τα λεωφορεία της περιοχής, ξεκινώντας ένα μποϊκοτάζ διαρκείας το οποίο, καθώς συνιστούσε την πρώτη μορφή οργανωμένης αντίδρασής τους απέναντι στις φυλετικές διακρίσεις, προκάλεσε το ενδιαφέρον του κοινού σε παγκόσμια κλίμακα.[26]

Οι εξελίξεις αυτές έκαναν για πρώτη φορά διεθνώς γνωστά τα προβλήματα που αντιμετώπιζαν οι νέγροι στις νότιες Πολιτείες των ΗΠΑ.[27] Παρά το γεγονός ότι η ομοσπονδιακή κυβέρνηση και το Ανώτατο Δικαστήριο επεχείρησαν να λύσουν τον μίτο της Αριάδνης και να άρουν την ανεξαρτησία που οι Πολιτείες διεκδικούσαν να έχουν,[28] η ύπαρξη και μόνο τόσο σοβαρών προβλημάτων

---

25. Σύμφωνα με τη νομοθεσία του Μοντγκόμερι, τα λεωφορεία χωρίζονταν σε τρία τμήματα. Στο μπροστινό κάθονταν μόνο λευκοί, στο πίσω μόνο αφροαμερικανοί, ενώ στις μεσαίες σειρές είχαν το δικαίωμα να καθίσουν οι τελευταίοι μόνο στην περίπτωση που δεν καθόταν κάποιος λευκός επιβάτης. Εάν εισερχόταν στο λεωφορείο λευκός και ήθελε να καθίσει στις μεσαίες σειρές, όλοι οι μαύροι που κάθονταν σε αυτές έπρεπε να σηκωθούν. Επίσης, οι μαύροι επιβάτες έπρεπε να βγάλουν εισιτήριο από τον οδηγό του λεωφορείου και έπειτα να κατέβουν από την μπροστινή πόρτα και να λάβουν τη θέση τους στο πίσω τμήμα του λεωφορείου εισερχόμενοι από την πίσω του πόρτα, ώστε να μην περάσουν μπροστά από τους λευκούς επιβάτες των μπροστινών σειρών και (έτσι) τους προσβάλλουν (D. Downing, *Μάρτιν Λούθερ Κινγκ*, μετάφρ. Σ. Σκουλικάρη, Αθήνα 2003, σ. 17).

26. Για την ιστορία, να αναφέρουμε ότι αυτή η πρώτη εκδήλωση (παθητικής) αντίστασης, στην οποία διακρίθηκε για την ενθουσιώδη συμμετοχή του ένας εικοσιεπτάχρονος πάστορας ονόματι Μάρτιν Λούθερ Κινγκ, έληξε τον Νοέμβριο του 1956, δηλαδή περίπου ένα χρόνο αργότερα, όταν στις 13 του μήνα το Ανώτατο Δικαστήριο των ΗΠΑ ανακοίνωσε την απόφασή του, με την οποία έκρινε ως αντισυνταγματικό τον νόμο της Αλαμπάμα που απαιτούσε να υπάρχουν χωριστές θέσεις στα λεωφορεία για τους λευκούς και τους μαύρους.

27. Τον απόηχό τους στον ελληνικό Τύπο μπορεί κανείς να τον δει σε πλήθος άρθρων, ενώ η *Αυγή* φαίνεται πως κάλυψε προνομιακά το θέμα με συνεχείς αναφορές. Ενδεικτικά και μόνο αναφέρω τα παρακάτω: «Τα απρόοπτα των φυλετικών διακρίσεων», *Το Βήμα*, 06.01.1956· «Τα επεισόδια εις βάρος της μαύρης φοιτήτριας του Πανεπιστημίου της Αλαμπάμας», *Απογευματινή*, 17.02.1956· «Το μεγάλο πρόβλημα της υπερατλαντικής δημοκρατίας: το Χόλυγουντ κατήργησεν τας φυλετικάς διακρίσεις», *Απογευματινή*, 04.06.1956· «Το φυλετικό μίσος μαίνεται. Ο πόλεμος λευκών και νέγρων εξακολουθεί στις Ηνωμένες Πολιτείες», *Αυγή*, 20.01.1957· «Για να μην αποκτήσουν δικαίωμα ψήφου. Ειδικά "τεστ" για τους νέγρους. Και η τρομοκρατία οργιάζει», *Αυγή*, 02.08.1957.

28. Όταν το 1957 οι τοπικές αρχές στο Λιτλ Ροκ του Αρκάνσας επεχείρησαν να ακυρώσουν στην πράξη την απόφαση για ενιαία φοίτηση λευκών και μαύρων στα σχολεία απαγορεύοντας την είσοδο σε εννιά νέγρους μαθητές στο γυμνάσιο της περιοχής, ο Αϊζενχάουερ έστειλε ισχυρές δυνάμεις του στρατού για να προστατέψουν τους νέγρους μαθητές και να επιβάλουν την τάξη. Αυτή υπήρξε και η πρώτη φορά που ομοσπονδιακά στρατεύματα εμφανίστηκαν στον Νότο μετά τη λήξη της «reconstruction» για να επιβάλουν αποφάσεις της Ουά-

στο εσωτερικό των ΗΠΑ αποτελούσε ιδανικό επιχείρημα για όσους υποστήριζαν ότι οι Ηνωμένες Πολιτείες δεν αποτελούσαν το «προπύργιο του ελεύθερου κόσμου» ή τη «χώρα της ελευθερίας», όπως η αμερικανική προπαγάνδα ισχυριζόταν.[29] Η μη επίλυση των προβλημάτων μπορούσε βέβαια να προβληθεί (και να δικαιολογηθεί) ως αναπόφευκτη κατάληξη χρονοτριβών που δεν μπορούσαν να αποφευχθούν, μπορούσε όμως να υποδειχθεί και ως ένδειξη μιας σοβαρής παθολογίας που χαρακτήριζε το σύστημα της πολιτικής και κοινωνικής οργάνωσης της χώρας στο σύνολό του. Σε έναν πόλεμο ακήρυκτο, αλλά πολύπλευρο (και πρωτίστως ιδεολογικό), όπως ήταν ο Ψυχρός, η απογύμνωση του αντιπάλου μέσω της κατάδειξης των «αδυναμιών» του είχε ιδιαίτερη σημασία, και αυτό υπήρξε μια πρακτική στην οποία και τα δύο στρατόπεδα επιδόθηκαν με ιδιαίτερη συνέπεια.[30]

Εάν η όξυνση που παρατηρήθηκε στο κεφάλαιο «φυλετικές διακρίσεις» στα μέσα της δεκαετίας του '50 και η συνακόλουθη ένταξή τους στο «οπλοστάσιο επιχειρημάτων» των σοσιαλιστικών χωρών αποτελούσε μια καινούργια παράμετρο στο ψυχροπολεμικό παιχνίδι, τότε η εμφάνισή της στο προσκήνιο δεν μπορούσε παρά να επηρεάσει και τον τρόπο με τον οποίον (θα) γινόταν αντιληπτή και η «μαύρη μουσική». Παρά την επίσημη άρση της εναντίον της τζαζ πολεμικής που είχε συντελεστεί μετά τον θάνατο του Στάλιν, η παραπάνω εξέλιξη φαίνεται πως έφερνε αναπόφευκτα τους ιθύνοντες της σοβιετικής πολιτικής μπροστά σε ένα μεγάλο δίλημμα: οι νέγροι στο σύνολό τους προκαλούσαν συμπάθεια, αντιμετωπίζονταν οπωσδήποτε με θετικό τρόπο (είναι χαρακτηριστικό ότι τον χειμώνα του 1956 όταν ένα θίασος νέγρων καλλιτεχνών επισκέφθηκε τη Μόσχα, δύο μέλη του παντρεύτηκαν με κάθε επισημότητα σε μια εκκλη-

---

σιγκτον («The Civil Rights Movement, 1954-1963», στο http://faculty.smu.edu/dsimon/Change-Civ%20Rts.html, τελευταία επίσκεψη: 03.02.2006).

29. Ειρωνικές αναφορές στον χαρακτηρισμό αυτό υπάρχουν σε αρκετά άρθρα της *Αυγής* όπως το εξής: «Στη "χώρα της ελευθερίας". Ματαιώνεται η μικτή φοίτησις λευκών και νέγρων μαθητών. Ψεύδη και εκβιασμοί των οπαδών των φυλετικών διακρίσεων», *Αυγή*, 14.02.1957.

30. Στη δυτική Ευρώπη ο αντικομμουνισμός άρχισε να μετατρέπεται μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου σε μια διαρκώς αναπτυσσόμενη βιομηχανία, τεκμήριο της οποίας συνιστά η διόγκωση του προϋπολογισμού του οργανωτικού του κέντρου, δηλαδή του Γραφείου Συντονισμού Πολιτικής της CIA, που από τα 4.700.000 δολάρια ετησίως το 1949, έφτασε περίπου τα 200.000.000 δολάρια το 1953 (T. Barnes, «The Secret Cold War. The CIA and American foreign policy in Europe, 1946-1956», *Historical Journal* 24:2 (1981), σ. 399-415 και 25:3 (1982), σ. 649-670). Ο Mazower επισημαίνει ότι οι Αμερικανοί επιδόθηκαν κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου στην προπαγάνδα και τον ψυχολογικό πόλεμο, εφαρμόζοντας στις χώρες της δυτικής Ευρώπης τις πιο πρόσφατες θεωρίες του, και επιχειρώντας να πλήξουν τον κομμουνισμό με διαφημίσεις, πολιτιστικές εκδόσεις, προβολές ταινιών κλπ. (M. Mazower, *ό.π.*, σ. 278).

σία των Βαπτιστών, ενώ, όπως γράφει η *Αυγή*, «χιλιάδες Ρώσοι περίμεναν έξω από την εκκλησία να ράνουν με ρύζι το ζευγάρι»)[31] και οι εναντίον τους διακρίσεις προβάλλονταν και στιγματίζονταν. Την ίδια όμως στιγμή, η τζαζ μουσική, που ήταν μία κατά βάση «μαύρη μουσική», γεννούσε υποφίες όσον αφορά τις πολιτικές αφετηρίες της διάδοσής της, καθώς και τις συνέπειες που θα μπορούσε να έχει για τους νέους των Λαϊκών Δημοκρατιών.

Τη λύση φαίνεται ότι έδωσε μία καινούργια προσέγγιση της τζαζ, η οποία έτεινε να εξετάζει τις κοινωνικές της προϋποθέσεις και τις καταβολές της στα τραγούδια που δημιούργησαν οι μαύροι το δεύτερο μισό του δέκατου ένατου αιώνα στις φυτείες και τους χώρους εργασίας.[32] Σύμφωνα με τους υποστηρικτές της άποψης αυτής, η τζαζ σπαρασσόταν από μια σειρά από «εσωτερικές αντινομίες», οι οποίες οφείλονταν στην εξέλιξή της κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Είπαμε και παραπάνω ότι στις αρχές του εικοστού αιώνα η «μαύρη» μουσική διασπάστηκε σε δυο μεγάλες κατηγορίες: σε εκείνη που βασιζόταν σε μεγάλα σύνολα στα οποία τον κυρίαρχο τόνο τον έδιναν τα χάλκινα όργανα, και σε εκείνη που βασιζόταν είτε σε μικρά σύνολα, είτε σε μεμονωμένους καλλιτέχνες.

Οι μουσικοί της πρώτης κατηγορίας που είχε ως αφετηρία της την περιοχή της Νέας Ορλεάνης έβαζαν στο επίκεντρο του ρεπερτορίου τους εμβατήρια, χορευτικούς ρυθμούς και συνθέσεις ικανές να παιχθούν από ορχήστρες που όλο και αύξαιναν τον αριθμό των οργάνων τους (Big Bands), σε αντίθεση με αυτούς της δεύτερης κατηγορίας, τα τραγούδια των οποίων εξέφραζαν κατά βάση τον πόνο, τα συναισθήματα και τις προσωπικές τους αναζητήσεις. Ενώ η «ρυθμική» και ορχηστρική μορφή της τζαζ εξελίχτηκε τα επόμενα χρόνια σε κυρίαρχη μορφή της popular music στις ΗΠΑ, σε «μόδα και σύμβολο του καπιταλιστικού κόσμου», όπως έγραφε χαρακτηριστικά η *Επιθεώρηση Τέχνης*,[33] η

31. «Νέγροι παντρεύονται στη Μόσχα», *Αυγή*, 01.02.1956.

32. Γνωρίζουμε ότι μια τέτοια προσέγγιση είχε πραγματοποιηθεί στη Γαλλία, ήδη από το 1934, με τη δημοσίευση του βιβλίου *Le Jazz Hot* του Hugues Panassié. Σε ό,τι αφορά τη Γαλλία, η συνειδητοποίηση της σχέσης που είχαν οι νέγροι με την τζαζ (κάτι που δεν ήταν και τόσο εμφανές την περίοδο του Μεσοπολέμου, λόγω της κυριαρχίας πολλών λευκών καλλιτεχνών) οδήγησε ήδη από την πρώτη μεταπολεμική περίοδο στην ανάδειξη του αντιρατσισμού ως μιας «ενωτικής αξίας» για τους οπαδούς της (L. Tournès, «Μια νέα ερμηνεία της τζαζ. Ένα φαινόμενο αντιαμερικανοποίησης στη μεταπολεμική Γαλλία, 1945-1960», S. Mathé (επιμ.), *Αντιαμερικανισμός. Οδηγίες χρήσεως*, μετάφρ. Γ. Παρλάλογλου, Α. Κεραμίδα, Αθήνα 2003, σ. 227). Για την γαλλική Αριστερά μάλιστα, η «αυθεντική» τζαζ προβλήθηκε επανειλημμένα ως «η αντίσταση μιας καταπιεσμένης μειονότητας στην ιμπεριαλιστική Αμερική» (στο ίδιο, σ. 235).

33. Β. Κονέν, «Ο μύθος και η αλήθεια για την μουσική της Τζαζ», *Επιθεώρηση Τέχνης* 27 (Μάρτιος 1957), σ. 251.

δεύτερη μορφή της μαύρης μουσικής μπήκε στο περιθώριο και υπηρετήθηκε από άσημους στην εποχή τους και συνήθως απένταρους καλλιτέχνες, πολλοί εκ των οποίων είχαν ένα τέλος αντάξιο της τρικυμιώδους ζωής τους, για να βρουν οι περισσότεροι εξ αυτών μόνο μετά τον θάνατό τους την αναγνώριση και να εξελιχθούν στην πορεία σε «μυθικές» μορφές της λαϊκής νέγρικης μουσικής.[34] Αντίθετα, η ρυθμική μορφή της μαύρης μουσικής εισήλθε στα μεγαλύτερα μιούζικ χωλ των ΗΠΑ, εξελίχθηκε σε παγκόσμια μόδα ήδη από τα χρόνια του Μεσοπολέμου και κατέστη με το σουίνγκ τη δεκαετία του '40 η κυρίαρχη μορφή μουσικής, ενώ οι προικισμένοι μουσικοί της (όπως ο Λούις Άρμστρονγκ ή ο Μπένι Γκούντμαν) υπήρξαν συνήθως καλοπληρωμένα ινδάλματα. Αυτή ακριβώς η εκδοχή της μαύρης μουσικής, γνωστή και ως «τζαζ», υπήρξε εκείνη που γνώρισε ολόκληρη η υφήλιος, αυτή ήταν εκείνη που πολεμήθηκε στις αρχές του Ψυχρού Πολέμου ως ένα «όπλο» των Αμερικανών.

Αυτές οι δύο διαφορετικές μορφές της μαύρης μουσικής στα μέσα της δεκαετίας του '50 μπήκαν στο επίκεντρο των αναλύσεων που έκαναν μουσικολόγοι στο ανατολικό μπλοκ θέλοντας να καταδείξουν ότι η μουσική της τζαζ, όπως επεσήμαινε το 1957 η *Σοβιέτσκαγια Κουλτούρα*, «δεν είνε τίποτε το κακό όταν εκφράζη την ψυχή του λαού».[35] Στην Ανατολική Γερμανία λ.χ., όπου μετά τα αιματηρά γεγονότα του 1953 η τζαζ «νομιμοποιήθηκε», ένας καθηγητής κοινωνικών επιστημών, ο Reginald Rudorf, πρόσφερε μια ερμηνεία, τέτοια που μπορούσε να ακυρώσει τα εναντίον της τζαζ επιχειρήματα των σκληροπυρηνικών: βασιζόμενος στο προσωπικό του πάθος για την τζαζ, ο Rudorf επιχείρησε να τεκμηριώσει ότι η τζαζ είχε «προλεταριακές ρίζες» και ως εκ τούτου όχι μόνο δεν ήταν μια «επικίνδυνη» μουσική, αλλά αποτελούσε μια μουσική κατάλληλη για τις μάζες. Οι αρχές της Ανατολικής Γερμανίας επιδοκίμασαν τις απόψεις του, παρέχοντάς του τη δυνατότητα να έχει το δικό του πρόγραμμα στο κρατικό ραδιόφωνο και να διεξάγει διαλέξεις σε όλη την επικράτεια.[36]

Το αν υπήρχε πολιτική υποκίνηση στην ανάδυση της οπτικής αυτής είναι δύσκολο να τεκμηριωθεί, είναι όμως αναμφισβήτητο ότι η εμφάνισή της ανα-

34. Ενδεικτικά, ο Robert Johnson, ένας από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες του μπλουζ το Μεσοπόλεμο, δολοφονήθηκε στα 28 του, λέγεται από κάποιον ζηλιάρη και απατημένο σύζυγο. Ο Leadbelly είχε μπει στη φυλακή δύο φορές, τη μία για φόνο και τη δεύτερη για απόπειρα ανθρωποκτονίας. Ο Blind Lemmon Jefferson πέθανε πάμπτωχος και άστεγος κατά τη διάρκεια μιας χιονοθύελλας, ενώ τόσο αυτός, όσο και τουλάχιστον έξι από τους μεγαλύτερους μπλούζμεν του Μεσοπολέμου (οι Blind Willie Johnson, Blind Willie McTell, Blind Blake, Blind Boy Fuller και Blind Gary Davis), ήσαν τυφλοί και αυτοδίδακτοι μουσικοί.

35. «Τι γράφει η Σοβιέτσκαγια Κουλτούρα. Η μουσική της τζαζ δεν είνε τίποτε το κακό όταν εκφράζη την ψυχή του λαού», *Αυγή*, 11.10.1957.

36. T. Ryback, *ό.π.*, σ. 15.

κούφιζε τους παράγοντες των Λαϊκών Δημοκρατιών, καθώς έλυνε τον γόρδιο δεσμό που καλούνταν να λύσουν. Η τζαζ, όπως τη γνώριζε ο κόσμος, υπήρξε μια «μαύρη μουσική» η οποία είχε απομακρυνθεί από τις λαϊκές καταβολές της νέγρικης παράδοσης και ουσιαστικά είχε ενδώσει στα κελεύσματα της (λευκής) μουσικής βιομηχανίας.[37] Ακόμη χειρότερα· με το να υπογραμμίζεται η σύνδεσή της με τον κόσμο του περιθωρίου και με μια απελευθέρωση των ηθών[38] που ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου είχε υπάρξει συνώνυμος της τζαζ και των οπαδών της, η τελευταία άρχισε να προβάλλεται ως μια μουσική που «υπηρετούνταν» κατά βάση από εγκληματίες, παρανόμους και πόρνες.[39] Αντίθετα, υπήρχε μια άλλη μαύρη μουσική η οποία, αν και άγνωστη στο ευρύ κοινό, εξακολουθούσε να βρίσκεται κοντά στη γνήσια παράδοση των τραγουδιών εκείνων που είχαν βαθιές ρίζες στα βάσανα του νέγρικου πληθυσμού και στην εμπειρία της λευκής καταπίεσης, και ως εκ τούτου μπορούσε να έχει την κοινωνική σημασία που ανήκε στις προτεραιότητες της σοβιετικής ηγεσίας.[40] Και ακόμη περισσότερο, η κοινωνική σημασία αυτή όχι μόνο δεν αφορούσε ένα μακρινό παρελθόν, αλλά εξέβαλε στην πολιτική πραγματικότητα της (ψυχροπολεμικής) εποχής.[41] Αυτή ακριβώς ήταν η «βασική αντινομία» την οποία υ-

---

37. Επρόκειτο για μια άποψη που δεν απείχε και πολύ από την πραγματικότητα. Ο Hobsbawm θεωρεί την τζαζ μουσική, όπως αυτή σταδιακά εξελίχθηκε την περίοδο του Μεσοπολέμου, μια μουσική «νοθευμένη» από τις λευκές επιρροές και τις επιταγές της μουσικής βιομηχανίας (E. Hobsbawm, *Η σκηνή της τζαζ*, μετάφρ. Τ. Τσήρου, Αθήνα 1993, σ. 61 και 66).

38. Για τα «τρελά χρόνια» του Μεσοπολέμου, τη χαλάρωση των ηθών, τις ψυχολογικές προϋποθέσεις της εξέλιξης αυτής και τις εκβολές της στην τέχνη, βλ. S. Berstein, P. Milza, *ό.π.*, σ. 134-162.

39. Για την περίπτωση της Ανατολικής Γερμανίας, βλ. U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality...», *ό.π.* σ. 593.

40. Θα πρέπει κανείς να επισημάνει στο σημείο αυτό ότι για τον κόσμο του σοσιαλισμού, η μουσική, όπως και η τέχνη γενικότερα, έπρεπε να υπηρετεί την «υπόθεση της κοινωνίας». Τον Μάρτιο του 1957 το 2ο Συνέδριο των σοβιετικών μουσικοσυνθετών που συνήλθε στη Μόσχα, επαναβεβαίωσε την παραπάνω άποψη (όσον αφορά τουλάχιστον τη σοβιετική μουσική) δια στόματος του γενικού γραμματέα της Ένωσης Σοβιετικών Μουσικοσυνθετών, Τ. Χρένικωφ, ο οποίος είπε τα εξής: «Το Συνέδριο [...] υπογράμμισε τον μεγάλο ρόλο της λογοτεχνίας και της τέχνης στον αγώνα για την επαλήθευση της κομμουνιστικής ιδεολογίας εναντίον των υπολειμμάτων του καπιταλισμού στη συνείδηση των ανθρώπων. Τον ευγενικό αυτόν ρόλο μπορεί να τον εκπληρώσει μόνο η αληθινή τέχνη που είναι συνδεμένη με τη ζωή του λαού, η τέχνη που με την δύναμη των καλλιτεχνικών μορφών είναι ικανή να συναρπάσει και να συγκινήσει τους ανθρώπους, να πλουτίσει τον συναισθηματικό τους κόσμο» («Η σοβιετική μουσική», *Αυγή*, 16.04.1957).

41. Όταν το καλοκαίρι του 1957 οργανώθηκε στη Μόσχα το έκτο Παγκόσμιο Φεστιβάλ Νεολαίας, μεταξύ των άλλων κλήθηκε να συμμετάσχει και μια ιταλική μπάντα της τζαζ. Σε

πεδείκνυαν πολλοί αναλυτές και η οποία μπορούσε να καταστήσει αποδεκτή τη νέγρικη μουσική, διατηρώντας παράλληλα ζωηρές τις επιφυλάξεις για την τζαζ: «Από τη στιγμή της γέννησής της, μέχρι σήμερα», έγραφε ο Β. Κονέν, «η τζαζ σπαράζεται από μια εσωτερική αντινομία. Τα λαϊκά και αντιλαϊκά στοιχεία δέθηκαν σε ένα αδιάσπαστο σύνολο. Να γιατί η τζαζ κοντά στα αισθησιακά ερωτικά κομμάτια για τους παχύδερμους έδωσε και τα θαυμάσια μπλουζ του Ουΐλιαμ Χέντυ και του Γκέρσουϊν. Να γιατί οι σκοποί της τζαζ ακούγονται στα καπηλειά του Χάρλεμ και στο ρεπερτόριο του Πωλ Ρόμπσον».[42]

Δεν ήταν τυχαία η αναφορά στον Πωλ Ρόμπσον. Ο τελευταίος (Paul Leroy Bustill Robeson το πλήρες όνομά του), τραγουδιστής, ηθοποιός, δικηγόρος και αθλητής, υπήρξε πρωτοπόρος ακτιβιστής του νέγρικου κινήματος, με έντονη δραστηριότητα η οποία στάθηκε τη δεκαετία του '50 καταλυτική για να διαμορφωθεί στον σοσιαλιστικό κόσμο ένα κλίμα αποδοχής της μαύρης μουσικής. Γεννημένος το 1898 στο Νιου Τζέρσι, ο Ρόμπσον ξεκίνησε μια πολλά υποσχόμενη καριέρα τραγουδιστή, ενώ μέχρι το 1942 είχε λάβει μέρος σε περισσότερες από δώδεκα ταινίες του Χόλιγουντ. Ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου προσχώρησε στην αμερικανική Αριστερά και ανέπτυξε σημαντική δραστηριότητα. Πραγματοποίησε πολλά ταξίδια στην ανατολική Ευρώπη και στη Σοβιετική Ένωση, όπου έμεινε εντυπωσιασμένος από την απόλυτη, όπως έλεγε, έλλειψη διακρίσεων απέναντι στις διάφορες πληθυσμιακές ομάδες.

Στα ταξίδια του αυτά ο Ρόμπσον τραγουδούσε σπιρίτσουαλ και άλλα νέγρικα τραγούδια σε ακροατήρια εργατών και χωρικών, υποστηρίζοντας δημόσια ότι ακατάλυτοι δεσμοί ένωναν τις κατώτερες τάξεις σε ολόκληρο τον κόσμο. Έχοντας εκφράσει επανειλημμένα τον θαυμασμό του για τον Στάλιν και το επίπεδο ζωής που απολάμβαναν οι πολίτες στη Σοβιετική Ένωση, ο Ρόμπσον δεν άργησε να μπει στο στόχαστρο των αμερικανικών αρχών. Στις αρχές της δεκαετίας του '50 εμφανίστηκε μπροστά στην μακαρθική Επιτροπή Αντιαμερι-

---

συνέντευξη που παραχώρησε ένα από τα μέλη της, ο Πεπίνο Ντιντίνο, τόνισε ότι η μπάντα του είχε επιλέξει να παρουσιάσει κομμάτια της πρώτης περιόδου της τζαζ, δεδομένου ότι τα γούστα των Ρώσων, όπως έλεγε, ήσαν διαφορετικά από αυτά των Ευρωπαίων θαυμαστών της τζαζ: «Προσπαθούμε [...] να επιτύχουμε και στην Σοβιετική Ένωσιν, όπως επιτύχαμε και αλλού. Το πράγμα είναι αρκετά δύσκολο, γιατί το ρωσικό κοινό δεν θέλει ν' ακούση κομμάτια ρεπερτορίου, που ικανοποιούν τους λευκούς, αλλά τα γνήσια εκείνα λαϊκά νέγρικα (μπλουζ και σπιρίτσουαλς) που γέννησε η τραγωδία του βιαίου ξεριζώματος εκατομμυρίων μαύρων από την Αμερική και ο εξανδραποδισμός τους από τους λευκούς στην Νέα Ορλεάνη» («Ιταλική η πρώτη τζαζ που θα μεταβή στην ΕΣΣΔ. Το λαϊκό μουσικό συγκρότημα Ρόμαν Νιου Όρλεανς Τζαζ Μπαντ», *Αυγή*, 23.06.1957).

42. Β. Κονέν, *ό.π.*, σ. 252.

κανικών Υποθέσεων, την περίφημη HUAC,[43] ενώ του αφαιρέθηκε το διαβατήριο μέχρι το 1958. Από το 1941 έως το 1974 παρακολουθούνταν από το FBI, ενώ κατά καιρούς του ασκήθηκε κάθε δυνατή πίεση, που κυμαινόταν από την απροθυμία μεγάλων εφημερίδων, όπως οι *New York Times*, να κάνουν οποιαδήποτε αναφορά στην αυτοβιογραφία του,[44] έως το οργανωμένο λιντσάρισμα οπαδών του από οργισμένες ομάδες αντικομμουνιστών κατά τη διάρκεια συναυλίας που έδωσε το 1949 στη Νέα Υόρκη.

Η πολιτική δραστηριότητα του Ρόμπσον, η πρωτοφανής «αποκοτιά» του να υπερασπίζεται δημόσια τον τρόπο ζωής και την κοινωνική οργάνωση των σοσιαλιστικών χωρών και οι διώξεις που υπέστη από τις αμερικανικές αρχές, έκαναν τις απόψεις του σχετικά με τις λαϊκές καταβολές της νέγρικης μουσικής ιδιαίτερα σεβαστές στις χώρες του ανατολικού μπλοκ, όπου και προβλήθηκε ως παράδειγμα αγωνιστή καλλιτέχνη με κοινωνικές ευαισθησίες. Η εξέλιξη αυτή «έδενε» απόλυτα με το νέο άνοιγμα που είχε συντελεστεί απέναντι στην τζαζ, πολύ περισσότερο από ό,τι οι όποιες αναλύσεις μουσικολόγων που υποδείκνυαν τις «προλεταριακές ρίζες» της μαύρης μουσικής, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά ένα τμήμα της τελευταίας. Οι αναλύσεις αυτές είχαν οπωσδήποτε μια σημασία, ωστόσο ο Ρόμπσον φαίνεται ότι παρείχε ένα απτό και ζωντανό παράδειγμα μαχόμενου καλλιτέχνη, και αυτό βοηθούσε στο να συνδεθούν τα νέγρικα τραγούδια με τον ακτιβισμό και την πολιτική παρέμβαση. Το κλίμα για τη μαύρη μουσική υπήρξε ιδιαίτερα θετικό, γεγονός που επισημοποιήθηκε με εμφατικό τρόπο το καλοκαίρι του 1957, όταν η σοβιετική ηγεσία διοργάνωσε στη Μόσχα το έκτο Παγκόσμιο Φεστιβάλ Νεολαίας.

Η διοργάνωση του έκτου Παγκόσμιου Φεστιβάλ Νεολαίας στη σοβιετική πρωτεύουσα υπήρξε μια πράξη με έντονη συμβολική σημασία, καθώς υποδήλωνε, σφράγιζε και επισημοποιούσε το άνοιγμα της νέας σοβιετικής ηγεσίας προς τον δυτικό κόσμο και την αποποίηση του (πρόσφατου) σταλινικού παρελθόντος σε ό,τι αφορά τουλάχιστον την πολιτική απομόνωσης των Λαϊκών Δημοκρατιών της Ευρώπης από την πολιτιστική παραγωγή του δυτικού κόσμου.[45] Τον Ιούλιο και τον Αύγουστο του 1957, περίπου τριάντα χιλιάδες νέοι από όλον τον κόσμο συγκεντρώθηκαν στη Μόσχα, ανάμεσά τους δεκάδες σύνο-

---

43. Αρχικά των λέξεων House Un-American Activities Committee. Η HUAC είχε συσταθεί από το 1938 για την αντιμετώπιση της κομμουνιστικής «διείσδυσης», ωστόσο γνώρισε «μέρες δόξας» την περίοδο των μακαρθικών εκκαθαρίσεων, όταν υπολογίζεται ότι (από το 1947 μέχρι το 1956) πάνω από 2.700 άνθρωποι απολύθηκαν από διάφορες κυβερνητικές θέσεις, ενώ τουλάχιστον άλλοι δώδεκα χιλιάδες αναγκάστηκαν να παραιτηθούν μέσα σε κλίμα ψυχολογικού εξαναγκασμού (βλ. T. Anderson, *ό.π.*, σ. 8).

44. P. Robeson, *Here I Stand*, Λονδίνο 1958.

45. Για τη σημασία της διοργάνωσης του έκτου Παγκόσμιου Φεστιβάλ Νεολαίας στη Μόσχα το καλοκαίρι του 1957, βλ. T. Ryback, *ό.π.*, σ. 18 και σ. 30.

λα της τζαζ τα οποία προσκλήθηκαν από χώρες της ανατολικής Ευρώπης, όπως η Τσεχοσλοβακία, η Πολωνία και η Ρουμανία, όπου τα τελευταία χρόνια η τζαζ είχε αναπτυχθεί και πάλι, αλλά και χώρες της δυτικής Ευρώπης, όπως η Βρετανία, η Γαλλία και η Δυτική Γερμανία. Ωστόσο, σαν από παιχνίδι της τύχης, η εξέλιξη αυτή δεν επρόκειτο να έχει πια καμία ιδιαίτερη σημασία: τη στιγμή ακριβώς που οι αρχές «νομιμοποιούσαν» την τζαζ, η τελευταία είχε ήδη παραδώσει τη θέση της στο ροκ εν ρολ, το οποίο μετά την επιτυχία του *Rock Around the Clock*, έτεινε να καθιερωθεί ως η καινούργια μουσική μόδα.

Το ροκ εν ρολ παρουσιάστηκε στη Μόσχα από βρετανικές μπάντες της τζαζ στο πλαίσιο των φεστιβαλικών εκδηλώσεων[46] και η ενθουσιώδης ανταπόκριση του νεαρόκοσμου δεν πέρασε απαρατήρητη, καθώς, όπως χαρακτηριστικά επεσήμαινε ένας νεαρός Βούλγαρος παρατηρητής, «τα νούμερα του ροκ εν ρολ προκάλεσαν τεράστιο ενδιαφέρον ανάμεσα στους νέους των σοσιαλιστικών χωρών».[47] Η εμφάνιση του ροκ εν ρολ στο προσκήνιο καθιστούσε εκ των πραγμάτων κενή νοήματος οποιαδήποτε συζήτηση σχετικά με την τζαζ, ωστόσο οι όροι αποδοχής της τελευταίας επρόκειτο να προσδιορίσουν την τύχη που το ροκ εν ρολ θα είχε στις Λαϊκές Δημοκρατίες. Δεδομένου ότι η εμφάνισή του συνέπεσε με ένα ευρύτερο άνοιγμα προς τη Δύση, το οποίο με τη σειρά του εγγραφόταν σε μια πολιτική απομάκρυνσης από τις συντεταγμένες της πολιτικής του «πατερούλη», αρχικά δεν υπήρξε η αναμενόμενη πολεμική εναντίον μιας μουσικής που φαινόταν να παίρνει τη σκυτάλη από την τζαζ, έστω και από την «κακή εκδοχή» της τελευταίας. Το ροκ εν ρολ σύντομα διαδόθηκε σε πολλές χώρες, ιδίως στην Πολωνία και την Ουγγαρία, ενώ εκατομμύρια δίσκοι φαίνεται πως μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50 κυκλοφορούσαν στην ανατολική Ευρώπη.[48]

Σύντομα ωστόσο, η περίοδος χάριτος απέναντι στο ροκ εν ρολ «βυθίστηκε» μέσα στη θάλασσα της ψυχροπολεμικής διελκυστίνδας. Τον Μάρτιο του 1958 ο Έλβις Πρίσλεϋ, το μεγαλύτερο ίνδαλμα που είχε να παρουσιάσει η νεόκοπη μουσική, κλήθηκε να υπηρετήσει τη θητεία του στον αμερικανικό στρατό. Ύστερα από μια περίοδο εξάμηνης εκπαίδευσης στο Τέξας, ο Πρίσλεϋ εστάλη σε μια μονάδα στη Δυτική Γερμανία, κι αυτό υπήρξε μια «πρόκληση» που οι ιθύνοντες του ανατολικού μπλοκ δεν άφησαν να περάσει δίχως απάντηση. Παρ'

---

46. Πιο συγκεκριμένα και σύμφωνα με ανταπόκριση της εφημερίδας *Τα Νέα*, χορευτικά ροκ εν ρολ επιδείχθηκαν στην πλατεία Πούσκιν της Μόσχας από μέλη μιας φοιτητικής ορχήστρας τζαζ του Λονδίνου («Επεδείχθη εις Μόσχαν Ροκ εν Ρολ», *Τα Νέα*, 19.08.1957).

47. T. Ryback, *ό.π.*, σ. 30.

48. Πολλοί οπαδοί του ροκ εν ρολ προμηθεύονταν δίσκους από συγγενείς τους που βρίσκονταν στη Δύση, ενώ στη Σοβιετική Ένωση σύντομα αναπτύχθηκε μια τεράστια αγορά από πειρατικούς δίσκους (τους λεγόμενους *Roentgenizdat*) που φτιάχνονταν σε (παράνομα) εργαστήρια και διακινούνταν σε όλη τη χώρα μέσα από ένα εξαιρετικά ανεπτυγμένο δίκτυο διανομής (T. Ryback, *ό.π.*, σ. 32-33).

όλο που δεν έχει τεκμηριωθεί ότι η αποστολή του Πρίσλεϋ στο κατεξοχήν έως τότε θέατρο του Ψυχρού Πολέμου, δηλαδή στο υπό δυτική κατοχή κομμάτι της διαιρεμένης από τη λήξη του μεγάλου πολέμου Γερμανίας, υπήρξε μια επιλογή που οφειλόταν στη στρατηγική του Ψυχρού Πολέμου, είναι βέβαιο ότι στη συγκυρία της εποχής τίποτε δεν (θα) αφηνόταν στην τύχη του. Τον Οκτώβριο του 1958, τον μήνα δηλαδή που ο Πρίσλεϋ μετέβαινε στη Δυτική Γερμανία για να εγκατασταθεί σε μια αμερικανική βάση κοντά στο Friedberg, μία επιθεώρηση του NATO αναγνώριζε με τρόπο σχεδόν επίσημο ότι το ροκ εν ρολ, η τζαζ και όλοι οι δυτικοί ρυθμοί που είχαν μια αποφασιστική επιρροή στους νέους, μπορούσαν να διαδραματίσουν έναν εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στον Ψυχρό Πόλεμο. Η *Revue Militaire Générale* δημοσίευε την εκτίμηση ότι όταν ένας ρυθμός ροκ εν ρολ ή καλύψο υπεισέρχεται στο μυαλό ενός κομμουνιστή, έχει την τάση να διαβρώνει τη θεωρητική και ιδεολογική του (μαρξιστική) κατάρτιση, γεγονός στο οποίο το έντυπο απέδιδε μεγάλη σημασία.[49] Αν οι Αμερικανοί μετέφεραν στη Δυτική Γερμανία ένα τέτοιο ακαταμάχητο «όπλο», έναν καλλιτέχνη με επιρροή καταλυτική στους νέους και τις νέες εκατέρωθεν του «παραπετάματος», η πράξη τους αυτή συνιστούσε κάτι που ακύρωνε την όποια συναίνεση είχε υπάρξει μετά τον θάνατο του Στάλιν απέναντι στους «δυτικούς ρυθμούς». Με άλλα λόγια, η εκ νέου σημασιοδότηση του ροκ εν ρολ έφερνε το τελευταίο στο επίκεντρο του Ψυχρού Πολέμου και αποτελούσε ένα «γάντι» που οι Αμερικανοί έριχναν στους αντιπάλους τους.

Οι τελευταίοι δεν δίστασαν να το σηκώσουν. Από το δεύτερο εξάμηνο του 1958 οι περισσότερες χώρες του ανατολικού μπλοκ άλλαξαν σταδιακά τη στάση τους απέναντι στο ροκ εν ρολ, η κάθε μια ανάλογα με τις ιδιαιτερότητες που υπήρχαν στο εσωτερικό τους, επιστρέφοντας σε πρακτικές που είχαν αναδυθεί την πρώτη περίοδο του Ψυχρού Πολέμου απέναντι στην τζαζ και είχαν αποτελέσει παρελθόν μετά το εικοστό συνέδριο του ΚΚΣΕ. Παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις, κοινός τόπος στις περισσότερες περιπτώσεις ήταν η απαγόρευση της εκτέλεσης ροκ εν ρολ ρυθμών με απώτερο σκοπό τον εξοστρακισμό τους από τη ζωή των νέων.

Στη Βουλγαρία λ.χ. ξεκίνησε από το 1958 μια εκστρατεία εναντίον του ροκ εν ρολ με το έναυσμα να δίνεται από τον ίδιο τον γενικό γραμματέα του ΚΚΒ, Τέοντορ Ζίβκοφ, στο ένατο συνέδριο της Κομσομόλ. Σε όσους είχαν την ευθύνη για την επιλογή της μουσικής που ακουγόταν σε δημόσιους χώρους δόθηκαν αυστηρές και συγκεκριμένες οδηγίες, ενώ παράλληλα ξεκίνησαν να πραγματοποιούνται συχνές έφοδοι από εντεταλμένα μέλη της κόμματος με σκοπό να διαπιστωθεί κατά πόσον αυτές τηρούνταν. Στη Ρουμανία οι μοντέρνοι ρυθμοί είχαν μπει στο στόχαστρο των αρχών ήδη από το 1955, οπότε και αναλύθηκαν στο πολιτικό-πολιτιστικό περιοδικό *Κοντεμπορανούλ*. Σύμφωνα

49. Στο ίδιο, σ. 19 και σ. 26.

με τον αρθρογράφο του περιοδικού, οι δυτικοί μοντέρνοι ρυθμοί προκαλούσαν «ζωώδη ένστικτα» στους ακροατές τους, χαρακτηρίζονταν από βαρβαρισμό και υστερία, ενώ είχαν σαφή πολιτικό στόχο, την προετοιμασία δηλαδή των νέων για την «ψύχωση του πολέμου».[50]

Στη Σοβιετική Ένωση όπου η πολεμική εναντίον της τζαζ ποτέ δεν είχε πάψει να υπάρχει, ακόμη και μετά το «άνοιγμα» της χρουτσοφικής ηγεσίας, η ανοχή απέναντι στο ροκ εν ρολ σύντομα έληξε, ιδίως από τη στιγμή που κέρδισε έδαφος η άποψη πως κάποια σχέση υπήρχε ανάμεσα σε αυτό και στην εγκληματικότητα των νέων. Το ροκ εν ρολ χαρακτηρίστηκε, όπως και σε πολλές χώρες της Δύσης, μια μουσική «βάρβαρη», μια μουσική που υποκινούσε πρωτόγονα ένστικτα στους ακροατές του, και που μπορούσε να μετατρέψει φιλήσυχους νέους σε εν δυνάμει παραβάτες.[51] Αν και επίσημη αποκήρυξη του ροκ εν ρολ δεν φαίνεται να υπήρξε, στο επίπεδο της διαχείρισής του επανήλθαν πρακτικές της σταλινικής περιόδου, όπως συνέβη στο Κίεβο, όπου ένας ενθουσιώδης σπουδαστής ονόματι Βλαντιμίρ Τούλικ, οργάνωσε ένα πρότυπο σχολείο στο οποίο μπορούσαν να εκπαιδευτούν μέλη της Κομσομόλ, τα οποία κατόπιν θα στελέχωναν ομάδες «μουσικής περιπολίας». Το σχολείο του Τούλικ παρείχε διπλώματα και πιστοποιητικά ταυτότητας στους μαθητές του, όπως και την απαραίτητη κατάρτιση ώστε αυτοί να είναι σε θέση να διακρίνουν τους «επικίνδυνους δυτικούς ρυθμούς». Τα μέλη της Κομσομόλ που επάνδρωναν τις περιπολίες αυτές, επισκέπτονταν εστιατόρια και καφέ του Κιέβου, χόρευαν όπως οι υπόλοιποι επισκέπτες για να μην προκαλέσουν υποψίες και, στην περίπτωση που αντιλαμβάνονταν ότι ακούγονταν δυτικοί ρυθμοί, αναλάμβαναν δράση.

Η πιο σημαντική, ωστόσο, αντίδραση στο ροκ εν ρολ υπήρξε στην Ανατολική Γερμανία, χώρα που λόγω της γεωγραφικής της θέσης βρισκόταν πολύ πιο κοντά στις δυτικές επιρροές από ό,τι οι υπόλοιπες Λαϊκές Δημοκρατίες της Ευρώπης.[52] Στην Ανατολική Γερμανία μετά τα αιματηρά γεγονότα του 1953 και

50. Στο ίδιο, σ. 26.

51. Τον χειμώνα του 1958 σοβαρά επεισόδια έγιναν στη Μόσχα, όταν κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας στην οποία έπαιζε μια τζαζ ορχήστρα, το πλήθος βγήκε «εκτός εαυτού» υπό τους ήχους ροκ εν ρολ τραγουδιών. Όταν ο υπεύθυνος της σάλας απαίτησε από την μπάντα να σταματήσει να παίζει, οι νεαροί αντέδρασαν βίαια και προκάλεσαν σημαντικές ζημιές. Ο μοσχοβίτικος Τύπος έσπευσε να ερμηνεύσει το γεγονός ως απόδειξη της σχέσης που υπήρχε ανάμεσα στο ροκ εν ρολ και την παραβατική συμπεριφορά των νέων, αφού, όπως έγραφε ένα έντυπο, «αυτές οι ορχήστρες έχουν μια κακή επιρροή στους νέους μας» (T. Ryback, *ό.π.*, σ. 30-31).

52. Η διαιρεμένη Γερμανία, έτσι κι αλλιώς, αποτελούσε το σημαντικότερο πρόβλημα του Ψυχρού Πολέμου κατέχοντας, όπως επισημαίνει ο Γιανουλόπουλος (*ό.π.*, σ. 112), «την κεντρική θέση στη μεταπολεμική αντιπαράθεση των δύο υπερδυνάμεων». Αυτό ίσχυσε ιδίως την πρώτη μεταπολεμική δεκαπενταετία (1945-1960), όταν και ο Ψυχρός Πόλεμος υπήρξε σε μεγάλο βαθμό (και αν εξαιρέσουμε τον πόλεμο της Κορέας) κατά βάση «ευρωπαϊκός».

το «άνοιγμα» της περιόδου της αποσταλινοποίησης, η τζαζ μουσική είχε αναπτυχθεί και εκατοντάδες σύνολα είχαν εμφανιστεί σε όλη την επικράτεια. Μάλιστα, μετά το εικοστό συνέδριο του ΚΚΣΕ έκαναν την εμφάνισή τους εξαιρετικά ριζοσπαστικές απόψεις που υποστήριζαν ότι το να ακούσει ένας νέος ροκ εν ρολ ή το να φοράει ρούχα αμερικάνικης προέλευσης όπως το τζην, δεν ήταν ασύμβατο με τη συγκρότηση της σοσιαλιστικής ταυτότητας, δεδομένου ότι υποδείκνυε την επιθυμία των νέων για «προσωπική ελευθερία».[53] Αυτή η άποψη, ωστόσο, φαίνεται πως αφορούσε περισσότερο τους δυτικογερμανούς νέους, καθώς η διατύπωσή της οφειλόταν και πάλι στην ψυχροπολεμική συγκυρία: το 1955 ο Κόνραντ Αντενάουερ, καγκελάριος της Δυτικής Γερμανίας, προχώρησε στη σύσταση υπουργείου Άμυνας και τον Μάρτιο του 1956 παρουσιάστηκε δημόσια ένα σχέδιο για την οργάνωση του (πρώτου μεταπολεμικά) στρατού της Δυτικής Γερμανίας.[54]

Δεδομένου ότι το συμβατό μεταξύ του «αμερικάνικου τρόπου ζωής» και της σοσιαλιστικής ταυτότητας υποστηρίχθηκε περισσότερο για να δώσει ένα (επιπλέον) επιχείρημα ενάντια στην προοπτική συγκρότησης στρατού από την κυβέρνηση της Δυτικής Γερμανίας, η άποψη αυτή σύντομα εγκαταλείφθηκε, μια και δημιουργούσε μάλιστα πολλές αντιφάσεις. Ήδη από τις αρχές του 1958 η στάση απέναντι στους δυτικούς ρυθμούς (και ειδικότερα το ροκ εν ρολ) άρχισε και πάλι να γίνεται αρνητική, και το τελευταίο θεωρήθηκε επισήμως ένας «κίνδυνος» για τους νέους της χώρας, τον οποίον οι αρχές κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν. Για τον σκοπό αυτό το υπουργείο Δικαιοσύνης ψήφισε έναν νόμο ο οποίος επέβαλε την αναλογία 60:40 σε ό,τι αφορά τη μουσική που ακουγόταν σε δημόσιους χώρους. Με άλλα λόγια, η μουσική που παιζόταν σε εστιατόρια, καφέ, κλαμπ κλπ. έπρεπε σε ποσοστό 60% να προέρχεται από την παραγωγή της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας, της ΕΣΣΔ και των άλλων Λαϊκών Δημοκρατιών, ενώ μόλις το 40% επιτρεπόταν να προέρχεται από τις «χώρες του καπιταλισμού».

Η πολεμική ενάντια στο ροκ εν ρολ εντάθηκε το 1958, όταν απαγορεύτηκε αυστηρά να χορεύεται. Ταμπέλες με τη σχετική απαγόρευση αναρτήθηκαν σε εμφανή σημεία στους χώρους διασκέδασης, ενώ τα αστυνομικά όργανα που επιφορτίστηκαν με την τήρηση των σχετικών οδηγιών, κακοποιούσαν όσους συνελάμβαναν να χορεύουν τους «απρεπείς» και «επικίνδυνους» χορούς. Εν τω μεταξύ, τον Απρίλιο του 1957, το Κομμουνιστικό Κόμμα της Ανατολικής Γερμανίας (ΚΚΑΓ) είχε διοργανώσει συνέδριο σκοπός του οποίου ήταν να μελετηθούν οι τρόποι με τους οποίους το ροκ εν ρολ μπορούσε να αποβληθεί από τη χώρα και να τεθεί υπό έλεγχο η μουσική που άκουγαν οι νέοι. Σύντομα, ωστόσο, φάνηκε πως όλες οι προσπάθειες (θα) ήσαν ατελέσφορες. Παρά τη σω-

53. U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality», *ό.π.*, σ. 600-601.
54. J. Young, *ό.π.*, σ. 147.

ματική και ψυχολογική βία που ασκήθηκε, η μουσική του Πρίσλεϋ δεν έπαψε να είναι αγαπητή και να χορεύεται από τους ανατολικογερμανούς νέους.

Το τελευταίο βήμα των αξιωματούχων για την αντιμετώπιση του ροκ εν ρολ αποτελούσε συνάμα και έμμεση δήλωση της ήττας τους. Τον χειμώνα του 1959 διοργανώθηκε συνέδριο αφιερωμένο και πάλι στο «πρόβλημα» των δυτικών ρυθμών, και σε αυτό παρουσιάστηκε το τελευταίο «όπλο» των αρχών: ο χορός «Lipsi».[55] Ο χορός αυτός υπήρξε κάπως πιο γρήγορος από τους συνηθισμένους,[56] μια απομίμηση του ροκ εν ρολ, στον οποίον εφαρμόστηκαν βήματα από το βαλς,[57] και οι αρχές προσδοκούσαν ότι μπορούσε να λειτουργήσει ως ένα ικανοποιητικό αντίδοτο στην επιρροή του ροκ εν ρολ. Με τον τρόπο αυτό θεωρούσαν οι εμπνευστές του ότι πετύχαιναν να καταπολεμήσουν τη μουσική έκφραση της «καπιταλιστικής παρακμής», λανσάροντας έναν χορό που ήταν αφενός μεν «μοντέρνος» στα βήματά του, αφετέρου δε «σοσιαλιστικός» στις καταβολές και το ιδεολογικό του περιεχόμενο. Ωστόσο, παρά τις προσπάθειες που έγιναν για να διαδοθεί ο νέος αυτός χορός, οι νέοι φαίνεται πως προτιμούσαν τον αυθεντικό ροκ εν ρολ. Το Lipsi δεν προκάλεσε κανένα ενδιαφέρον και σύντομα ξεχάστηκε, ενώ το ροκ εν ρολ παρέμεινε στο προσκήνιο, όπως και οι εναντίον του βολές.

Στα μέσα του 1958, η ανοχή που είχε επιδειχθεί στην τζαζ μουσική μετά τον θάνατο του Στάλιν, είχε πλέον καταρρεύσει. Η εντυπωσιακή επίδειξη αβροφροσύνης που συνιστούσε η διοργάνωση στη Μόσχα του έκτου Παγκόσμιου Φεστιβάλ Νεολαίας και η πρόσκληση τζαζ συνόλων από όλον τον κόσμο ανήκε στο παρελθόν, όπως άλλωστε η ίδια η επικαιρότητα της τζαζ. Είτε συνιστούσε νέα μορφή της είτε όχι (πράγμα που από ένα σημείο και μετά μάλλον δεν ενδιέφερε κανέναν), το ροκ εν ρολ υπήρξε ένας καινούργιος παράγοντας στο προσκήνιο. Η στάση που (θα) τηρούσαν στο εξής οι αρχές των Λαϊκών Δημοκρατιών απέναντί του σε καμία περίπτωση δεν μπορούσε να δεσμευτεί από ένα «άνοιγμα» το οποίο είχε υπαγορευτεί από αναγκαιότητες της πολιτικής συγκυρίας. Για τον κόσμο του σοσιαλισμού το ροκ εν ρολ ως μουσική αμερικανική

---

55. Το όνομα «Lipsi» προήλθε από τη λέξη «Λειψία» (Lipsia), λατινική εκδοχή του ονόματος της πόλης στην οποία γεννήθηκε ο άνθρωπος που δημιούργησε τον νέο χορό, ο René Dubianski.

56. U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality», *ό.π.*, σ. 602.

57. T. Ryback, *ό.π.*, σ 29. Ας σημειωθεί ότι το βαλς εξακολουθούσε να προβάλλεται στη Σοβιετική Ένωση ως ένας χορός που ήταν πάντοτε επίκαιρος. Σε άρθρο της *Κομσομόλσκαγια Πράβντα* που αναδημοσίευε η *Αυγή* το 1958, γίνεται προσπάθεια να τεκμηριωθεί η επικαιρότητά του και η άποψη ότι (το βαλς) αποτελούσε τον μόνο «παλιό» χορό που μπορούσε να συναγωνισθεί τους μοντέρνους («Παρά το πέρασμα του χρόνου. Το βαλς παραμένει ο χορός της μόδας. Η απάντησις της Κομσομόλσκαγια Πράβντα σε γράμμα νεαρού αναγνώστου της», *Αυγή*, 23.11.1958).

και ως μουσική που δεν ενδιαφερόταν να βάλει στο επίκεντρό της κοινωνικές ευαισθησίες, επομένως να υπηρετήσει την «υπόθεση της κοινωνίας», υπήρξε ένα πολιτιστικό προϊόν, το οποίο τουλάχιστον (του) υποκινούσε την καχυποψία. Κάποιες φορές, όπως συνέβη με τη διαχείριση της θητείας του Έλβις, η καχυποψία μετατράπηκε σε βεβαιότητα. Και εάν όλα τα παραπάνω συνέβαιναν στην κεντρική σκηνή του Ψυχρού Πολέμου, στη Μόσχα ή το Βερολίνο, στα «θερμά χρόνια» του Ψυχρού Πολέμου ο απόηχός τους δεν μπορούσε παρά να φτάσει και στις τοπικές, εθνικές «σκηνές», προσδιορίζοντας την οπτική και τη στάση των αριστερών κομμάτων.

2. ΤΟ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ, ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ

Ήταν χειμώνας του 1956 όταν στην Αθήνα παίχτηκε στους κινηματογράφους η ταινία *Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα*, ταινία που έδινε την ευκαιρία στους νέους που την παρακολούθησαν να ακούσουν για πρώτη φορά ένα ροκ εν ρολ τραγούδι, το *Rock Around The Clock* του Μπιλ Χάλεϋ και των «κομητών» του. Παρά το ενδιαφέρον που είχε προκαλέσει η ταινία στις Ηνωμένες Πολιτείες με το να προβάλλει ένα θέμα επίκαιρο και «καυτό», όπως αυτό της νεανικής (και μάλιστα της μαθητικής) παραβατικότητας, και παρά τον σάλο που είχε δημιουργήσει η απαίτηση της αμερικανίδας πρέσβειρας στην Ιταλία να μην παιχτεί η ταινία στο κινηματογραφικό φεστιβάλ της Βενετίας με τη δικαιολογία ότι ήταν ένα φιλμ «αντιαμερικανικό»,[58] στην Ελλάδα η είδηση για την προβολή της ταινίας κάπου «χάθηκε» εν μέσω της πολιτικής επικαιρότητας. Την ημέρα που ξεκινούσε η προβολή της στις αθηναϊκές αίθουσες, οι Αθηναίοι, λογικά, θα ασχολούνταν με ειδήσεις, αναλύσεις και ερμηνείες των αποτελεσμάτων που είχαν προκύψει από τις εθνικές εκλογές οι οποίες είχαν διεξαχθεί την προηγούμενη ημέρα (19.02.1956).

Έντεκα χρόνια αργότερα, τον Απρίλιο του 1967, η συναυλία ενός από τα πλέον φημισμένα παγκοσμίως συγκροτήματα ροκ μουσικής, των Ρόλλινγκ Στόουνς, πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα λίγα μόλις εικοσιτετράωρα πριν συμβεί ένα πολιτικό γεγονός με βαρύτητα πολλαπλάσια από εκείνη της διεξαγωγής βουλευτικών εκλογών: η εγκαθίδρυση δικτατορικού καθεστώτος. Σαν από παιχνίδι της τύχης, στο περιθώριο δύο σημαντικότατων πολιτικών εξελίξεων, βρίσκονταν κάποιες «ειδήσεις» σχετικά με το ροκ εν ρολ που, έστω και με μία εκ των υστέρων ανάγνωση, είχαν τη δική τους σημασία. Στο εξαιρετικά τεταμένο κλίμα της πρώτης μετεμφυλιακής περιόδου, η πολιτική φαίνεται πως είχε

58. Βλ. σχετικά το κεφάλαιο «Η έλευση του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα».

κάποιες αντανακλάσεις στην ψυχαγωγία των νέων, ιδίως σε ό,τι αφορούσε το ροκ εν ρολ.

Το τελευταίο εμφανίστηκε (και) στην Ελλάδα λίγα μόλις χρόνια μετά τη λήξη ενός σκληρού εμφυλίου πολέμου.[59] Οι πολεμικές επιχειρήσεις είχαν λάβει τέλος τον Αύγουστο του 1949, όταν οι τελευταίες ένοπλες ομάδες του «Δημοκρατικού Στρατού» είχαν συντριβεί από τις δυνάμεις του «Εθνικού Στρατού» στους ορεινούς όγκους της Πίνδου. Τον Φεβρουάριο του 1950 έγινε άρση του στρατιωτικού νόμου που ίσχυε στη χώρα από το 1947 και η κατάσταση φάνηκε πως έβαινε προς εξομάλυνση. Δεν ήταν όμως έτσι. Όπως φανερώνει η αναφορά και μόνο στις ονομασίες των δύο αντιμαχομένων («Δημοκρατικός» και «Εθνικός» στρατός), ο εμφύλιος πόλεμος ήταν σε μεγάλο βαθμό ιδεολογικός[60] και η διεξαγωγή του είχε ακυρώσει (ή πιο σωστά υπερβεί) τις διχαστικές λογικές της μεσοπολεμικής περιόδου (βενιζελικοί εναντίον αντιβενιζελικών) προτείνοντας ένα νέο σχήμα, στο οποίο η βασική διαιρετική τομή ήταν πλέον αυτή ανάμεσα στους ηττημένους κομμουνιστές από τη μία πλευρά και στη νικήτρια παράταξη των εθνικοφρόνων από την άλλη.

Καθώς η έννοια της «εθνικοφροσύνης» άρχισε να αποκτά κομβική σημασία στην ελληνική κοινωνία, οι ηττημένοι υποδείχθηκαν ως (εν δυνάμει ή μη) πολίτες «αντεθνικώς σκεπτόμενοι», γεγονός που μπορούσε να δικαιολογήσει την ύπαρξη μιας σειράς από περιοριστικά μέτρα (όπως λ.χ. τη διατήρηση φακέλων με στοιχεία για την προσωπική ζωή των πολιτών), που τους καθιστούσαν υπό διαρκή επιτήρηση.[61] Σχήμα «ευέλικτο» εκ των πραγμάτων, η διάσταση «εθνικοφροσύνης-κομμουνισμού» υπήρξε μία εξαιρετικής ευφυΐας κατασκευή, καθώς επέτρεπε τη ρύθμιση των παραμέτρων του πολιτικού παιχνιδιού κατά το δοκούν: δεδομένου ότι η έννοια του «κομμουνιστή» μπορούσε να αποδοθεί (και αποδόθηκε συχνά με την κατηγορία ιδίως της «συνοδοιπορίας») σε οποιονδήποτε απλώς δεν ευθυγραμμιζόταν με τις επιλογές της νικήτριας παράταξης, η δαμόκλειος σπάθη της κρεμόταν (ή μπορούσε να αιωρείται)

---

59. Τεράστια η βιβλιογραφία για τον εμφύλιο πόλεμο. Ενδεικτικά και μόνο παραπέμπω στο Γ. Μαργαρίτης, *Ιστορία του ελληνικού εμφυλίου πολέμου 1946-1949*, 2 τ., Αθήνα 2001-2002, καθώς και στα L. Baerentzen, Γ. Ιατρίδης, O. Smith (επιμ.), *Μελέτες για τον Εμφύλιο Πόλεμο, 1945-1949*, Αθήνα 1992· N. Κλόουζ (επιμ.), *Ο ελληνικός Εμφύλιος Πόλεμος, 1943-1950: μελέτες για την πόλωση*, Αθήνα 1998· J. Baev, *Ο εμφύλιος πόλεμος στην Ελλάδα. Διεθνείς διαστάσεις*, Αθήνα 1997.

60. Αυτό εξάλλου μπορεί να ερμηνεύσει την εκτεταμένη δημόσια χρήση του όρου «συμμορίτης», καθώς και των παραγώγων του («συμμοριτοπόλεμος», «συμμοριόπληκτοι» κλπ) από τους νικητές του εμφυλίου.

61. Για μια ανάλυση του συνόλου των περιοριστικών εναντίον της Αριστεράς μέτρων, γνωστού και ως «παρασυντάγματος», των νομικών του προϋποθέσεων και του ιστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο αυτό αναδύθηκε, αξίζει να ανατρέξει κανείς στο Ν. Αλιβιζάτος, *Πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974). Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*, Αθήνα 1983.

διαρκώς πάνω από το πολιτικό σκηνικό.[62] Εάν ο εμφύλιος πόλεμος έληξε το 1949, αυτό συνέβη μόνο στο επίπεδο των πολεμικών επιχειρήσεων. Ένας άλλος «παράλληλος» εμφύλιος συνέχισε να υπάρχει και να αποτελεί βασική συνιστώσα της ελληνικής κοινωνίας (τουλάχιστον) καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '50.[63]

Το πολιτικό σκηνικό της πρώτης μετεμφυλιακής δεκαετίας (και οι όχι σπάνιες παλινωδίες των πρωταγωνιστών της) μόνο κάτω από την καταλυτική επιρροή της κληρονομιάς του εμφυλίου μπορεί να κατανοηθεί. Ένα μήνα μετά την άρση του στρατιωτικού νόμου διεξήχθησαν στη χώρα βουλευτικές εκλογές (τον Μάρτιο του 1950), οι οποίες κατέδειξαν τη μεταβατική φάση στην οποία βρισκόταν η ελληνική πολιτική μετά την εμπειρία του εμφυλίου και την ανατροπή των συσχετισμών που αυτός είχε επιφέρει. Δεδομένης της απουσίας του (παράνομου) ΚΚΕ από τις εκλογές, οι τελευταίες εξελίχθηκαν σε μια σύγκρουση της Δεξιάς και του Κέντρου με όρους, όμως, τέτοιους που προέρχονταν από το μεσοπολεμικό παρελθόν του οποίου τις λογικές και αντανακλούσαν: η Δεξιά εκπροσωπούνταν από το Λαϊκό Κόμμα του Κωνσταντίνου Τσαλδάρη, ένα κόμμα που βασιζόταν σε ισχυρούς συμβολισμούς (όπως το όνομα του ηγέτη του ή η ίδια η ονομασία του), οι οποίοι και παρέπεμπαν στη βασική διαίρεση της μεσοπολεμικής περιόδου (Λαϊκοί εναντίον Βενιζελικών).

Την πολιτική κληρονομιά του βενιζελισμού, από την άλλη πλευρά, διεκδικούσαν τρία κόμματα που είχαν μεταξύ τους διαφορές μάλλον όχι ιδιαίτερα σαφείς για τον μέσο ψηφοφόρο: το κόμμα του Σοφοκλή Βενιζέλου που, αξιοποιώντας τις συνδηλώσεις του επωνύμου του, επιχειρούσε να αποτελέσει τη συνέχεια του κραταιού μεσοπολεμικά κόμματος των Φιλελευθέρων, αυτό του

---

62. Τη διάσταση αυτή επισημαίνει και ο Νίκος Αλιβιζάτος ο οποίος θεωρεί ότι «τα όρια της διάκρισης εθνικοφρόνων και μη ήσαν *εσκεμμένα ασαφή*» (η υπογράμμιση είναι του ιδίου). Για το περιεχόμενο της έννοιας «εθνικοφροσύνη» μετά τον εμφύλιο πόλεμο, τη νομική της λειτουργία και τις θεωρητικές της καταβολές βλ. Ν. Αλιβιζάτος, «*Έθνος* κατά *λαού* μετά το 1940. Ιδεολογική φόρτιση και νομική λειτουργία της διάκρισης των δύο όρων στη μεταπολεμική περίοδο», Δ. Τσαούσης (επιμ.) *Ελληνισμός, Ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, Αθήνα 1983, σ. 81-90.

63. Για την ακρίβεια, ο εμφύλιος πόλεμος μπορεί να θεωρηθεί ότι έληξε μόνο μετά την πτώση της δικτατορίας των συνταγματαρχών το 1974, οπότε και καταργήθηκαν πολλές από τις μετεμφυλιακές αγκυλώσεις που υπήρχαν έως τότε στην ελληνική νομοθεσία. Δεδομένου ότι η διατήρησή του για αρκετές δεκαετίες προϋπέθετε την ύπαρξη μιας ιδεολογίας που μπορούσε να του παράσχει τα απαραίτητα επιχειρήματα, η ουσιαστική λήξη του εμφυλίου επήλθε όχι μόνο λόγω της πτώσης των συνταγματαρχών από την εξουσία, όσο λόγω της ολοκληρωτικής απαξίωσης της ιδεολογίας του «ελληνοχριστιανισμού», απότοκος η τελευταία του αισθητικού σοκ που προκάλεσε η διαχείρισή της από τους χουντικούς. Κι αυτή, όντως, υπήρξε μια καλή υπηρεσία των τελευταίων προς το «έθνος».

Γεωργίου Παπανδρέου, ενός από τους σημαντικότερους πολιτικούς συνεργάτες του Ελευθέριου Βενιζέλου, η πρωθυπουργία του οποίου, όμως, κατά τη διάρκεια των Δεκεμβριανών είχε μειώσει σημαντικά την όποια απήχησή του στις μάζες των κεντροαριστερών ψηφοφόρων, και το κόμμα της ΕΠΕΚ (Εθνική Προοδευτική Ένωση Κέντρου) του οποίου ηγέτης ήταν ο γηραιός στρατηγός Νικόλαος Πλαστήρας, το μόνο με προγραμματικές θέσεις τέτοιες που το καθιστούσαν μια αξιοπρόσεκτη εναλλακτική πολιτική λύση. Πολιτικοί σχηματισμοί όλοι οι παραπάνω εξαιρετικά ασταθείς (τις περισσότερες φορές βασίζονταν όχι σε ένα επεξεργασμένο corpus πολιτικών θέσεων και στόχων, αλλά σε συγκυριακές συμμαχίες πολιτικών προσώπων), και με ρίζες που βρίσκονταν στην ταραγμένη περίοδο του Μεσοπολέμου (οι Παπανδρέου, Πλαστήρας, Βενιζέλος και Τσαλδάρης είχαν «χτίσει» την πολιτική τους καριέρα κατά τη διάρκειά της), δεν είναι τυχαίο που δεν κατάφεραν να δώσουν λύση στο πολιτικό αδιέξοδο.

Οι νέες εκλογές που διεξήχθησαν τον Σεπτέμβριο του 1951 επαναβεβαίωσαν το μεταβατικό της περιόδου, όπως άλλωστε και η εμφάνιση κάποιων καινούργιων παραμέτρων στο πολιτικό σκηνικό: στις εκλογές αυτές για πρώτη φορά συμμετείχε το κόμμα της ΕΔΑ (Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά) και ο Ελληνικός Συναγερμός. Το πρώτο ιδρύθηκε τον Αύγουστο του 1951 και φιλοδοξούσε να αποτελέσει την πολιτική έκφραση του εαμικού κινήματος, καλύπτοντας, κατά κύριο λόγο, το κενό που άφηνε πίσω του η απουσία του παράνομου ΚΚΕ από την πολιτική σκηνή, αλλά και διευρύνοντας, παράλληλα, την επιρροή του σε μάζες αριστερών ψηφοφόρων μεγαλύτερες από αυτές που παραδοσιακά ακολουθούσαν το ΚΚΕ. Ο Ελληνικός Συναγερμός από την άλλη, μετεξέλιξη όπως έχει ήδη επισημανθεί του γαλλικού Rassemblement du Peuple Française του στρατηγού Ντε Γκωλ,[64] συνιστούσε την προσπάθεια του στρατάρχη Αλέξανδρου Παπάγου να μεταφέρει στην πολιτική σκηνή την αίγλη που τον ακολουθούσε ως αρχιστράτηγου του «Εθνικού Στρατού» κατά την τελευταία (και νικηφόρα) φάση του εμφυλίου πολέμου, συνενώνοντας έτσι υπό νέους όρους τους ψηφοφόρους της Δεξιάς.

Το αναλογικό σύστημα που εφαρμόστηκε στις δύο αυτές αναμετρήσεις (Μαρτίου 1950 και Σεπτεμβρίου 1951) δεν επέτρεψε τον σχηματισμό κυβέρνησης με ισχυρή κοινοβουλευτική πλειοψηφία και η περίοδος διακυβέρνησης από σχήματα του Κέντρου δεν υπήρξε τίποτε περισσότερο από ένα «κεντρώο διάλειμμα» όπως έχει παγιωθεί να χαρακτηρίζεται. Την ίδια περίοδο, ο αμερικανικός παράγοντας που είχε συντελέσει αποφασιστικά στη στρατιωτική ήττα των κομμουνιστών, απαίτησε, λόγω της όξυνσης του Ψυχρού Πολέμου (βλ. διεξαγωγή του πολέμου της Κορέας), την ύπαρξη πολιτικής σταθερότητας και κάτι τέτοιο μόνο νέες εκλογές με πλειοψηφικό σύστημα μπορούσαν να εξασφα-

64. Γ. Γιανουλόπουλος, *ό.π.*, σ. 295 και J. Young, *ό.π.*, σ. 307.

λίσουν. Παρά τις ενστάσεις που διατυπώθηκαν για την (εμφανώς απροκάλυπτη) ανάμειξη του αμερικανού πρέσβη στα πολιτικά πράγματα της χώρας, η απειλή του ότι δίχως τη διεξαγωγή εκλογών με πλειοψηφικό σύστημα θα περικόπτονταν η αμερικανική οικονομική βοήθεια, η οποία την τελευταία πενταετία είχε ξεπεράσει το ένα δισεκατομμύριο δολάρια,[65] ήταν επιχείρημα επαρκές για να πείσει και τους πλέον δύσπιστους. Νέες εκλογές προκηρύχθηκαν για τον Νοέμβριο του 1952, οι οποίες κατέληξαν σε θρίαμβο του Συναγερμού του Αλέξανδρου Παπάγου. Ο Ελληνικός Συναγερμός συγκέντρωσε περίπου το 49% των ψήφων, ενώ το εκλογικό σύστημα που για πρώτη φορά εφαρμόστηκε, του επέτρεψε να κερδίσει περίπου το 82% των βουλευτικών εδρών και να εξασφαλίσει έτσι μια ισχυρή κοινοβουλευτική πλειοψηφία.

Με την εκλογική νίκη του Συναγερμού ξεκινούσε μια μακρά περίοδος διακυβέρνησης της χώρας από κυβερνήσεις της Δεξιάς, η οποία έληξε το 1963 με την άνοδο στην εξουσία της Ενώσεως Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου. Η μακροβιότητά της δεν στερούνταν προϋποθέσεων, παρά το γεγονός ότι η ύπαρξη εκτάκτων μέτρων που έβαζαν (ιδίως, αλλά όχι μόνο) την Αριστερά στο περιθώριο, συχνά οδήγησε σε μία κάπως περιφρονητική αντιμετώπισή τους. Εύστοχα, ο Γιανουλόπουλος επισημαίνει ότι η νίκη του Συναγερμού σηματοδοτούσε τη δημιουργία (και ήταν προϊόν) μιας κραταιάς διαταξικής συμμαχίας, που υπερέβαινε τις λογικές του Μεσοπολέμου, αφομοίωνε τα καινούργια δεδομένα της μετεμφυλιακής περιόδου και έδινε διέξοδο σε προσδοκίες ενός ετερόκλητου πλήθους ψηφοφόρων. Ανάμεσά τους μπορούσε να διακρίνει κανείς παλιούς (και τρομοκρατημένους από τις ακρότητες του εμφυλίου) βενιζελικούς «νοικοκυραίους», εμπόρους που είχαν αναδειχθεί μέσα από το κατοχικό εμπόριο (κάποιοι από αυτούς με παράνομο ή ημιπαράνομο τρόπο), παράγοντες που είχαν αποκτήσει κοινωνικό κύρος και οικονομική επιφάνεια μέσα από τη διαδικασία διανομής της αμερικανικής βοήθειας (ιδίως στην ύπαιθρο), μεσαία στρώματα που ήλπιζαν σε μια δημοσιοϋπαλληλική αποκατάσταση, αγρότες που προσδοκούσαν οφέλη από τη διαχείριση της ξένης βοήθειας, γεωργικά δάνεια με ευνοϊκούς όρους και άλλες διευκολύνσεις.[66]

---

65. R. Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, Αθήνα 2003, σ. 172.

66. Γ. Γιανουλόπουλος, *ό.π.*, σ. 301-302. Ας σημειωθεί ότι στον αγροτικό χώρο καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 συνεχίστηκε μέσω της Αγροτικής Τράπεζας της Ελλάδος η χορήγηση δανείων, εργαλείων και άλλου υλικού για την αύξηση της παραγωγής προς εκείνους τους αγρότες που είχαν χαρακτηριστεί «συμμοριόπληκτοι». Αντίθετα, οι αγρότες για τους οποίους οι αστυνομικές αρχές διατηρούσαν «φάκελο», συχνά είχαν να αντιμετωπίσουν πλείστα κωλύματα στις συναλλαγές τους με τα υποκαταστήματα της ΑΤΕ. Για την επιλεκτική αυτή πολιτική, ας μου επιτραπεί να παραπέμψω στο Κ. Κατσάπης, *Όψεις της αγροτικής πολιτικής στη μεταπολεμική Ελλάδα. Αρχειακά τεκμήρια, ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, αδημοσίευτη διπλωματική εργασία στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Αν η φυσιογνωμία του Κ. Τσαλδάρη παρέπεμπε στις ισορροπίες και τις λογικές ενός ξεπερασμένου, πια, πολιτικού παρελθόντος, αυτή του στρατάρχη Παπάγου είχε ξεπηδήσει από γεγονότα πρόσφατα και καταλυτικά. Η αίγλη του είχε να κάνει με τη συντριβή της «κομμουνιστικής ανταρσίας», την αναμφισβήτητη επιρροή του στο στράτευμα και έναν «δυναμισμό» που επιμελώς καλλιεργήθηκε από τον φιλικό Τύπο, επομένως ο ίδιος είχε το κύρος να συνθέσει σε μια πολιτική συμμαχία τα νέα δεδομένα της μεταπολεμικής εποχής. Ακόμη περισσότερο, αυτό ίσχυσε στην περίπτωση του διαδόχου του, του Κωνσταντίνου Καραμανλή. Υπουργός Δημοσίων Έργων στην κυβέρνηση του Παπάγου, ο Κ. Καραμανλής έλαβε το χρίσμα της διαδοχής του τελευταίου από τον ανώτατο άρχοντα μετά τον κάπως αιφνίδιο θάνατο του ηγέτη του Συναγερμού τον Οκτώβριο του 1955. Η θεαματική παράκαμψη της εσωκομματικής επετηρίδας (οι περισσότεροι αναλυτές ανέμεναν να δοθεί το χρίσμα σε έναν εκ των δύο αντιπροέδρων της κυβέρνησης, δηλαδή τον Στέφανο Στεφανόπουλο ή τον Παναγιώτη Κανελλόπουλο),[67] οδήγησε στη διατύπωση πολλών απόψεων που έτειναν να τεκμηριώνουν ουσιαστικά δύο βασικές ερμηνείες: σύμφωνα με την πρώτη, η άνοδος του Κ. Καραμανλή στο προσκήνιο βασιζόταν στην εκτίμηση των ικανοτήτων που είχε επιδείξει ως υπουργός Δημοσίων Έργων τα προηγούμενα χρόνια. Το παλάτι (φέρεται πως) είχε «ποντάρει» πάνω στη «ντομπροσύνη» και την ευθυκρισία του βορειοελλαδίτη πολιτικού (του «στιβαρού υπουργού», όπως τον χαρακτηρίζει ο Richard Clogg)[68] με στόχο την ουσιαστική ανανέωση του πολιτικού σκηνικού. Σύμφωνα με μία άλλη θέαση των εξελίξεων, η επιλογή του Καραμανλή αποτελούσε μάλλον το σύμπτωμα μιας ευρύτερης παθολογίας η οποία χαρακτήριζε το πολιτικό σκηνικό της χώρας, καθώς επιβεβαίωνε τον αυξημένο παρα-θεσμικό ρόλο που ασκούσαν στη χώρα τόσο το παλάτι, όσο και ο αμερικανικός παράγοντας.[69]

«Ιστορία και Τεκμηρίωση στα σύγχρονα ζητήματα», Κέρκυρα 2000. Σχετικά με το ζήτημα των «συμμοριοπλήκτων» αγροτών βλ. Αγγελική Λαΐου, «Μετακινήσεις πληθυσμού στην ελληνική ύπαιθρο κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου», στο L. Baerentzen, Γ. Ιατρίδης, O. Smith (επιμ.), *Μελέτες για τον Εμφύλιο Πόλεμο*, ό.π., σ. 63-114.

67. Γ. Γιανουλόπουλος, *ό.π.*, σ. 309.

68. R. Clogg, *ό.π.*, σ. 176.

69. Στο πλαίσιο αυτό, η πριμοδότηση της πρωθυπουργοποίησης του Καραμανλή από το παλάτι υποδεικνυόταν ως αποτέλεσμα της επιθυμίας των ανακτόρων να αναδειχθεί στην κορυφή της Δεξιάς ένας πολιτικός ο οποίος δεν θα είχε καμία άλλη εξουσία πέραν εκείνης που θα του εκχωρούσε η εύνοια του μονάρχη. Η ιδιότυπη συγκατοίκηση με τον στρατάρχη Παπάγο, δηλαδή με έναν πολιτικό που είχε αυξημένη επιρροή και ερείσματα στον στρατό, φέρεται πως είχε αποτελέσει μια ιδιαίτερα δυσάρεστη εμπειρία για το παλάτι (Γ. Γιανουλόπουλος, *ό.π.*, σ. 311). Από την άλλη πλευρά, ο αμερικανικός παράγοντας επιθυμούσε να «κλείσει» το συντομότερο δυνατό το Κυπριακό, ένα ζήτημα που όσο βρισκόταν σε εκκρεμότητα εγκυ-

Δύο νέες εκλογικές αναμετρήσεις, η πρώτη τον Φεβρουάριο του 1956 και η δεύτερη τον Μάιο του 1958 οδήγησαν σε κυβερνήσεις της Εθνικής Ριζοσπαστικής Ένωσης (ΕΡΕ), του κόμματος δηλαδή που είχε σχηματίσει ο Κ. Καραμανλής διαλύοντας τον Ελληνικό Συναγερμό κατά το παράδειγμα του προκατόχου του. Στο ασταθές πολιτικό σκηνικό της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου, η αδιάλειπτη κυριαρχία μιας παράταξης, έστω και αν η κοινοβουλευτική της πλειοψηφία δεν αντανακλούσε πάντοτε αντίστοιχους συσχετισμούς στο εκλογικό σώμα,[70] αποτελούσε κάτι το πρωτόγνωρο. Το πραγματικά όμως εντυπωσιακό στοιχείο των εκλογικών αυτών αναμετρήσεων υπήρξε ο καταποντισμός του Κέντρου και η ανάδειξη της ΕΔΑ σε αξιωματική αντιπολίτευση στις εκλογές του 1958 (με ποσοστό γύρω στο 25%), που κατάφερε σε μεγάλο βαθμό να καρπωθεί το τμήμα εκείνο του εαμικού κινήματος, το οποίο στις αρχές της δεκαετίας είχε ακολουθήσει την ΕΠΕΚ του Νικόλαου Πλαστήρα. Δεδομένου ότι ποτέ έως τότε σχηματισμός που ανήκε στην Αριστερά δεν είχε κερδίσει τόσο υψηλό εκλογικό ποσοστό, η ανάδειξη της τελευταίας σε αξιωματική αντιπολίτευση (και μάλιστα, εν μέσω μιας πραγματικά φορτισμένης πολιτικά περιόδου, προτού καλά-καλά συμπληρωθούν δέκα χρόνια από τη λήξη του εμφυλίου πολέμου), αποτελούσε ένα πραγματικό σοκ που τάραξε τις ισορροπίες και τις βεβαιότητες του πολιτικού παιχνιδιού.

Εάν επιθυμούσε κανείς να επιλέξει τη βασικότερη συνιστώσα του πολιτικού σκηνικού κατά τη διάρκεια της πρώτης μετεμφυλιακής δεκαετίας, θα έπρεπε να σταθεί, δίχως άλλο, στην κομβική σημασία που είχε η βαριά κληρονομιά του εμφυλίου πολέμου. Παρά τις όποιες εναλλαγές στην κορυφή του πολιτικού συστήματος, αυτό που έμενε απαράλλαχτο ήταν η βασική προϋπόθεση που η μεταπολεμική ελληνική δημοκρατία καλούνταν να εκπληρώσει: στο πλαίσιο ενός Ψυχρού Πολέμου σε πλήρη εξέλιξη και δεδομένης της πλήρους ένταξης της χώρας στους πολιτικούς και στρατιωτικούς οργανισμούς του δυτικού κόσμου (μέλος του ΝΑΤΟ από το 1952), η βασική μέριμνα του πολιτικού συστήματος υπήρξε η λειτουργία του με όρους τέτοιους που διατηρούσαν την Αριστερά στο περιθώριο. Η δραστηριότητα της τελευταίας έπρεπε να βρίσκεται υπό έλεγχο, επομένως το τμήμα εκείνο του πληθυσμού που θεωρούνταν «κομμουνιστικό» ή απλώς «συνοδοιπορούσε» να βρίσκεται υπό επιτήρηση. Η ύπαρξη

μονούσε κινδύνους για τη σταθερότητα στη νοτιοανατολική Μεσόγειο και τις σχέσεις ανάμεσα σε συμμάχους, ενώ σε ό,τι αφορά την Ελλάδα συνιστούσε ένα επίκαιρο πολιτικό θέμα που μπορούσε να οδηγήσει σε αύξηση της επιρροής της ΕΔΑ (για το ζήτημα αυτό βλ. R. Clogg, *ό.π.*, σ. 177).

70. Για παράδειγμα, στις εκλογές του 1956 η ΕΡΕ κέρδισε το 47% των ψήφων που της έδωσαν 165 έδρες στο κοινοβούλιο (επί συνόλου 300), ενώ η Δημοκρατική Ένωσις, ο συνασπισμός των κεντροαριστερών κομμάτων της αντιπολίτευσης, κέρδισε το 48% των ψήφων που αντιστοιχούσε όμως, λόγω του εκλογικού νόμου, μόλις σε 132 έδρες.

μιας σειράς από σχετικούς νόμους και πρακτικές που επιβίωναν για πολλά χρόνια μετά το τέλος του εμφυλίου πολέμου υπό το καθεστώς της «έκτακτης ισχύος», αποδείκνυαν ότι η δημιουργία τους δεν είχε να κάνει τόσο με (αναμενόμενες σε ένα βαθμό) απολήξεις της εμφύλιας σύρραξης (επιθυμία για προσωπικές εκδικήσεις, πάθη κλπ), όσο με το γεγονός ότι η λειτουργία τους αποτελούσε στην ουσία βασικό και δομικό στοιχείο του μεταπολεμικού πολιτικού συστήματος.[71]

Πράγματι, η σημαντική όξυνση που παρατηρήθηκε στη δράση παρακρατικών ομάδων μετά το 1958,[72] μπορεί να ερμηνευτεί ως αποτέλεσμα της ενεργοποίησης ανακλαστικών που ποτέ δεν έπαψαν να «επαγρυπνούν» στο πολιτικό σύστημα της χώρας και είχαν στόχο να ανακόψουν την αύξηση της πολιτικής επιρροής που φαινόταν να καταγράφει η Αριστερά. Παρά το γεγονός ότι η ελληνική πολιτική προνομιακά καλλιεργούσε (και συντηρούσε) κατηγορίες για αλλοίωση του εκλογικού αποτελέσματος και δραστηριότητες παράκεντρων εξουσίας, είναι βέβαιο πως η κατηγορία για ύπαρξη μιας οργανωμένης επιχείρησης που είχε στόχο της την άσκηση ψυχολογικής (αλλά και σωματικής) βίας εναντίον οπαδών της Αριστεράς δεν υπήρξε αβάσιμη.[73]

---

71. Γ. Γιανουλόπουλος, *ό.π.*, σ. 282.

72. Για τον σχηματισμό τέτοιου είδους ομάδων, βλ. Α. Λεντάκης, *Παρακρατικές οργανώσεις και 21η Απριλίου*, Αθήνα 1975.

73. Σχετικά με την εκπόνηση ενός σχεδίου με την κωδική ονομασία «Περικλής», το οποίο είχε στόχο τον περιορισμό της δύναμης της Αριστεράς στην Ελλάδα ύστερα από τη «δυσάρεστη εμπειρία» των εκλογών του 1958, έχουν γραφεί πολλά (σχετικά βλ. Γ. Γιανουλόπουλος, *ό.π.*, σ. 372· Σπ. Λιναρδάτος, *Από τον εμφύλιο στη Χούντα*, τ. Γ′, Αθήνα 1978, σ. 343-345). Μετά τις εκλογές του 1961, όταν η αντιπολίτευση διαπίστωσε την καθοριστική συμβολή των αστυνομικών αρχών και των ΤΕΑ στη διαμόρφωση του τελικού εκλογικού αποτελέσματος, έκανε λόγο για «εκλογές βίας και νοθείας». Ο Richard Clogg αναγνωρίζει την ύπαρξη «περίεργων» στοιχείων στην εκλογική συμπεριφορά των πολιτών, όπως αυτή καταγράφηκε στις εκλογές του 1961, τονίζει όμως ότι «ούτε αυτό [το σχέδιο «Περικλής» δηλαδή], ούτε και η προσωπική ευθύνη του Καραμανλή για ό,τι ονόμαζε "εκλογικό πραξικόπημα" ο Παπανδρέου επαληθεύτηκαν ποτέ» (R. Clogg, *ό.π.*, σ. 181). Νέα στοιχεία, ωστόσο, είδαν πρόσφατα το φως της δημοσιότητας: τον Μάρτιο του 1962 η αμερικανική πρεσβεία στην Αθήνα προχώρησε στη σύνταξη ενός απόρρητου υπομνήματος, με το οποίο αποτιμούσε όχι μόνο την πολιτική κατάσταση στη χώρα, αλλά και το πολιτικό σύστημα στο σύνολό του. Το υπόμνημα είχε συντάξει ο Daniel Brewster, σύμβουλος πολιτικών υποθέσεων της πρεσβείας, ο οποίος διαπίστωνε ότι ο αρχηγός του ΓΕΣ, αντιστράτηγος Καρδαμάκης, είχε αναμειχθεί ενεργά στις εκλογές του 1961 και επεσήμαινε ότι ο στόχος δεν ήταν τόσο η ενεργός υποστήριξη στην ΕΡΕ, όσο η διατήρηση της ψήφου προς την ΕΔΑ σε χαμηλά επίπεδα (Daniel Brewster προς State Department, 23/03/1962, FRUS 1961-1963, XVI, σ. 632-636, το έγγραφο δημοσιεύεται στο Σ. Ριζάς *ό.π.*, Αθήνα 2001, σ. 137-139).

Αυτή ακριβώς η κληρονομιά του εμφυλίου πολέμου, υπήρξε εξαιρετικής σημασίας παράγοντας στην οπτική της τελευταίας. Με το ΚΚΕ να έχει τεθεί εκτός νόμου ήδη από την εποχή του εμφυλίου πολέμου, η κυρίαρχη πολιτική έκφραση της Αριστεράς τη δεκαετία του '50 υπήρξε το κόμμα της Ενιαίας Δημοκρατικής Αριστεράς (ΕΔΑ). Η ΕΔΑ ιδρύθηκε, όπως είδαμε, τον Αύγουστο του 1951 φιλοδοξώντας να δώσει πολιτική έκφραση σε μια ηττημένη, όχι μόνο στρατιωτικά, αλλά κυρίως πολιτικά, Αριστερά, εκπληρώνοντας τρεις βασικούς στόχους: τη συσπείρωσή της με όρους τέτοιους οι οποίοι παρέπεμπαν κατά βάση στον ευρύ εαμικό συνασπισμό που είχε συγκροτηθεί τη δεκαετία του '40, την προβολή των θέσεων του ΚΚΕ στην Ελλάδα μέσω της διάδοσης ενός προγράμματος που συμπυκνωνόταν στο τρίπτυχο «Ειρήνη-Δημοκρατία-Αμνηστία» (τα αρχικά του οποίου επίσης σχημάτιζαν τη λέξη «ΕΔΑ») και την επανένταξη της Αριστεράς στην πολιτική ζωή του τόπου με έναν τρόπο σχετικά ασφαλή.[74]

Πολιτικός φορέας που λειτουργούσε μάλλον ως ένας χαλαρός συνασπισμός προσωπικοτήτων του αριστερού χώρου, η ΕΔΑ, τουλάχιστον μέχρι το 1956, δεν έβαλε ως προτεραιότητα τη δημιουργία ενός σταθερού οργανωτικού πυρήνα και ενός κομματικού ιστού τέτοιου που θα προσιδίαζε στις λογικές ενός κόμματος, αντίθετα εργάστηκε περισσότερο στην κατεύθυνση της πολιτικής της νομιμοποίησης.[75] Η έλλειψη κοινοβουλευτικής εκπροσώπησης μετά τις εκλογές του 1952 (τις πρώτες στις οποίες συμμετείχε) φαίνεται πως συνέβαλε αποφασιστικά στην πριμοδότηση της συνεργασίας με τα κόμματα του Κέντρου. Τέτοια συνεργασία συντελέστηκε για πρώτη φορά στις δημοτικές εκλογές του 1954 (μία κίνηση την οποία οι Βερναρδάκης-Μαυρής θεωρούν εξαιρετικής σημασίας, δεδομένου ότι εγκαινιάζει κατ' αυτούς μια νέα περίοδο στη λειτουργία της ΕΔΑ),[76] ενώ στις βουλευτικές εκλογές του 1956 η ΕΔΑ προσχώρησε στη

74. Βλ. σχετικά Ιωάννα Παπαθανασίου, «Όρια και δυναμική της ένταξης στην προδικτατορική ΕΔΑ», *ό.π.*, σ. 21-82.

75. Στο ίδιο, σ. 31.

76. Χ. Βερναρδάκης, Γ. Μαυρής, *ό.π.*, σ. 99. Οι απόψεις τους συνιστούν μία εκ των δύο βασικών σχημάτων που έχουν διατυπωθεί για μία περιοδολόγηση της ιστορίας της προδικτατορικής ΕΔΑ. Οι Βερναρδάκης-Μαυρής προτείνουν ένα σχήμα στο οποίο διακρίνουν τέσσερις περιόδους: την περίοδο 1951-1954, την περίοδο 1954-1958, την περίοδο 1958-1965 και τέλος αυτήν της διετίας 1965-1967. Στις δύο πρώτες περιόδους η ΕΔΑ λειτουργεί περισσότερο ως ένας εκλογικός μηχανισμός. Η περίοδος 1958-1965 συνιστά την περίοδο απογείωσης της εκλογικής και οργανωτικής της δύναμης, ενώ μετά το 1965 επισημαίνουν την ανάσχεση της ανάπτυξής της (*ό.π.*, σ. 99-100). Η Ιωάννα Παπαθανασίου από την άλλη, προτείνει ένα συγγενές σχήμα στο οποίο διακρίνει όμως τρεις περιόδους: την περίοδο 1951-1956, στην οποία βλέπει την πρόθεση της ηγεσίας της ΕΔΑ να προβεί σε επιλογές κατά βάση «νομιμοποιητικές», την περίοδο 1956-1963, φάση που συνδέεται με την οργα-

«Δημοκρατική Ένωση», έναν εκλογικό συνασπισμό κομμάτων του Κέντρου και της Αριστεράς που κατάφερε να κερδίσει περισσότερες ψήφους από την ΕΡΕ, ωστόσο το περίπλοκο του εκλογικού νόμου τον έφερε στα έδρανα της αντιπολίτευσης.

Το 1956 υπήρξε από πολλές απόψεις έτος-τομή για την ΕΔΑ, πλούσιο σε γεγονότα, τα οποία δεν είχαν να κάνουν μόνο με εξελίξεις εντός του κομμουνιστικού κινήματος. Τον Μάρτιο του 1956 η έκτη Ολομέλεια του ΚΚΕ αποφάσισε την καθαίρεση του Νίκου Ζαχαριάδη από την ηγεσία του κόμματος. Παρά το ότι η σχετική συζήτηση δεν αφορούσε ζητήματα που είχαν να κάνουν με τη σχέση ΚΚΕ και ΕΔΑ, η οποία είχε ήδη διαμορφώσει μια ιδιόμορφη-διττή υπόσταση για την Αριστερά στην Ελλάδα, αλλά κυρίως με τα αίτια της τραυματικής εμπειρίας της «ήττας» στην εμφύλια σύρραξη, η καθαίρεση του Ζαχαριάδη ήταν από μόνο του ένα γεγονός εξαιρετικής σημασίας για το ελληνικό κομμουνιστικό κίνημα. Το καλοκαίρι του 1956 πραγματοποιήθηκε η Α΄ Συνδιάσκεψη της ΕΔΑ, η οποία και επιβεβαίωνε τους βασικούς τομείς της στρατηγικής της. Το πρόγραμμα της «Εθνικής Δημοκρατικής Αλλαγής» που εγκρίθηκε, κινούνταν ουσιαστικά στους ίδιους άξονες που ακολουθούσε η ΕΔΑ ήδη από το 1951: αλλαγή, ειρήνη, αμνηστία και συνεργασία με τις «προοδευτικές δυνάμεις», αποτελούσαν τα βασικά συστατικά μιας πολιτικής, την οποία φαίνεται ότι υποβοηθούσε η ύφεση στις σχέσεις των δύο υπερδυνάμεων, που υπήρξε μετά τον θάνατο του Στάλιν και την άνοδο του Χρουτσώφ στην εξουσία.[77]

Η σημαντικότερη, ωστόσο, εξέλιξη είχε να κάνει με την ανάδυση του Κυπριακού ως του πλέον σημαντικού ζητήματος για την ελληνική πολιτική. Νησί με πληθυσμό περίπου κατά 80% ελληνικό, η Κύπρος αποτελούσε μετά την προσάρτηση των Δωδεκανήσων στην Ελλάδα το 1947, την τελευταία περιοχή με συμπαγείς ελληνορθόδοξους πληθυσμούς που βρισκόταν εκτός του ελληνικού κράτους, καθώς από το 1914 είχε περιέλθει στη Βρετανία. Φαίνεται πως οι ανακατατάξεις που είχαν συμβεί μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στον χώρο της ανατολικής Μεσογείου, με τη σταδιακή αποκαθήλωση της Βρετανίας από τη θέση της κυρίαρχης δύναμης στην περιοχή, καθιστούσαν πλέον εφικτή (ή πιο σωστά, έτσι εκτιμήθηκε) την ένωση του νησιού με τη «μητέρα» Ελλάδα. Ένα σχετικό δημοψήφισμα πραγματοποιήθηκε το 1950 με πρωτοβουλία του Εθναρχικού Συμβουλίου, το οποίο κατέδειξε ότι περίπου το 95%

νωτική ανάπτυξη του κόμματος και την περίοδο 1963-1967, οπότε και η ΕΔΑ αποκτά τη φυσιογνωμία του μαζικού κόμματος (*ό.π.*, σ. 29-40).

77. Η περίοδος ύφεσης του Ψυχρού Πολέμου οδήγησε το διεθνές κομμουνιστικό κίνημα στο να τοποθετήσει στο επίκεντρο της πολιτικής του τη συνεργασία με σοσιαλιστικά κόμματα και να εγκαταλείψει τη λεκτική πολεμική που έως τότε χρησιμοποιούσε (Ι. Παπαθανασίου, *ό.π.*, σ. 32, υποσημ. 23).

των συμμετεχόντων επιθυμούσε την προσάρτηση του νησιού στην Ελλάδα και το αίτημα για ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα σύντομα υιοθετήθηκε από την κυβέρνηση του Συναγερμού, αποτελώντας στο εξής βασική προτεραιότητα της ελληνικής εξωτερικής πολιτικής.

Τον Αύγουστο του 1954 το Κυπριακό «διεθνοποιήθηκε» μετά την κατάθεση σχετικής προσφυγής στον ΟΗΕ από τον Παπάγο, ωστόσο, παρά τις όποιες προσδοκίες, η βρετανική κυβέρνηση αρνήθηκε πεισματικά να εκχωρήσει τα δικαιώματα που διατηρούσε σε μια περιοχή η οποία παραδοσιακά φημιζόταν για την εξαιρετική στρατηγική της σημασία. Η σταδιακή εμπλοκή της Τουρκίας στην υπόθεση και η συνακόλουθη ανάδυση ενός άλλου (τουρκικού) αιτήματος για διχοτόμηση του νησιού (taksim) με σκοπό την προστασία της τουρκικής πληθυσμιακής κοινότητας, σύντομα έφερε σε περίοδο όξυνσης τις σχέσεις Ελλάδος και Τουρκίας, κάτι που επιβεβαίωνε με τον πλέον θλιβερό τρόπο το πογκρόμ που ασκήθηκε τον Σεπτέμβριο του 1955 εναντίον των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης από ομάδες «αγανακτισμένων» Τούρκων.

Στα μέσα της δεκαετίας του '50 η εμφάνιση του Κυπριακού αποτελούσε μια παράμετρο που απειλούσε να καταστρέψει πολλές από τις ισορροπίες που έως τότε είχαν παγιωθεί. Σε διπλωματικό επίπεδο καταρχήν, έτεινε να φέρει σε τροχιά ρήξης τις σχέσεις Ελλάδας και Τουρκίας, που ύστερα από τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου βρίσκονταν σε μία φάση βελτίωσης. Το ζήτημα, ωστόσο, είχε ευρύτερες διαστάσεις. Οι δύο χώρες από το 1952 ανήκαν στο νοτιοανατολικό σκέλος της βορειοατλαντικής συμμαχίας του NATO, και η αναζωπύρωση του μίσους ανάμεσα σε δύο «παραδοσιακούς εχθρούς» προκαλούσε εύλογες ανησυχίες στους ιθύνοντες της συμμαχίας σχετικά με τον βαθμό συνοχής της. Πολλώ δε μάλλον, που η κατασταλτική πολιτική των βρετανικών αρχών (φυλακίσεις, απαγχονισμοί κλπ) απέναντι στους μαχητές της ΕΟΚΑ (της οργάνωσης Ελληνοκυπρίων που είχε ξεκινήσει ένοπλο αγώνα για να υλοποιήσει την ένωση με την Ελλάδα) είχε προκαλέσει στην Ελλάδα ένα γενικευμένο αίσθημα αντιπάθειας. Καθώς σύντομα διαπιστώθηκε ότι και ο αμερικανικός παράγοντας δεν είχε την πρόθεση να εργαστεί για τα «ελληνικά δίκαια», το αίσθημα της αντιπάθειας και της οργής φάνηκε πως μπορούσε υπό κάποιες συνθήκες να παγιώσει ένα αντιδυτικό κλίμα· κάτι τέτοιο θα είχε απρόβλεπτες συνέπειες, καθώς θα μπορούσε να καταστήσει επίκαιρες κάποιες (σποραδικές ακόμη) απόψεις που έκαναν λόγο για την ανάγκη άσκησης μιας «ουδέτερης» εξωτερικής πολιτικής.[78]

Για την ελληνική Αριστερά η εμφάνιση του κυπριακού ζητήματος υπήρξε μια «χρυσή ευκαιρία», δεδομένου ότι της επέτρεπε να βγει από το πολιτικό περιθώριο στο οποίο είχε εισέλθει μετά τη λήξη του εμφυλίου πολέμου. Κόμμα

78. R. Clogg, *ό.π.*, σ. 177.

νόμιμο μεν, αλλά υπό συνεχή επιτήρηση, η ΕΔΑ όχι μόνο καλούνταν να λειτουργήσει υπό ασφυκτικές συνθήκες, αλλά και (καλούνταν) σε ένα βαθμό να επωμιστεί «προπατορικά αμαρτήματα» που η αντικομμουνιστική προπαγάνδα με χαρακτηριστική συνέπεια της επέρριπτε, και με βάση τα οποία επιχειρούσε να τεκμηριώσει τον «αντεθνικό» της χαρακτήρα.[79] Σε αυτές τις συνθήκες, η ανάδυση του Κυπριακού φαίνεται πως υπήρξε πράγματι μια «σανίδα σωτηρίας» για την Αριστερά, όχι μόνο επειδή της επέτρεπε να πραγματοποιήσει τις πρώτες μεταπολεμικά μαζικές συγκεντρώσεις στην Αθήνα και σε άλλες μεγάλες πόλεις της χώρας,[80] αλλά και γιατί μέσα από αυτές διακρινόταν στην προώθηση ενός αιτήματος που κατά βάση είχε όχι ταξικό ή κοινωνικό, αλλά «εθνικό» χαρακτήρα.

Με τον τρόπο αυτό, πραγματοποιούνταν μια αξιοσημείωτη αντιστροφή: η ΕΔΑ που αποτελούσε την πολιτική έκφραση της παράταξης εκείνης η οποία και εξακολουθούσε να βάλλεται για την «προδοτική» της στάση, διακρινόταν για τη μαχητική προώθηση ενός «εθνικού» αιτήματος, του πρώτου ουσιαστικά που προέκυπτε τη μεταπολεμική περίοδο, τη στιγμή που οι κατήγοροί της βρίσκονταν στην εξαιρετικά δύσκολη θέση να δικαιολογήσουν ό,τι μπορούσε να εκληφθεί ως «άδειασμα» της βρετανικής και της αμερικανικής πολιτικής. Αν η πολιτική δράση της Αριστεράς υπήρξε νόμιμη μετά το 1951 (οπότε και ιδρύθηκε η ΕΔΑ), η συμμετοχή χιλιάδων νέων στις διαδηλώσεις για το Κυπριακό της επέτρεπε, για πρώτη φορά μετά τη λήξη του εμφυλίου πολέμου, να νιώθει νομιμοποιημένη, πολιτικά δικαιωμένη, να συναντηθεί με ευρείες μάζες (ιδίως νέων στην ηλικία) ψηφοφόρων και να ανακτήσει μια πρωτοβουλία κινήσεων, έστω στο επίπεδο των εντυπώσεων, ακόμη και αν αυτή η τε-

---

79. Πλείστα βιβλία, φυλλάδια και άλλα έντυπα εκδόθηκαν την περίοδο του εμφυλίου και τα αμέσως επόμενα χρόνια με σκοπό να καταδείξουν τον αντεθνικό, σύμφωνα με τους αντικομμουνιστές, χαρακτήρα της Αριστεράς. Ενδεικτικά αναφέρω τα παρακάτω: Τ. Σωτηρίου, *Το ελληνόπουλο που γύρισε από την κόλασι: Τάκης Σωτηρίου εκ Βερροίας που γύρισε από Συγκροτάρχης του Δ.Σ.Ε. στον Εθνικό Στρατό και αποκαλύπτει τα αίσχη των Σλαυοκομμουνιστών*, Αθήνα 1948, Πανελλήνια Ένωσις Παθόντων Οπλιτών Χωροφυλακής· *Κόκκινοι Λύκοι. Το χρονικόν της αντεθνικής ανταρσίας*, Αθήνα 1947· Γ. Καραμούζης, *Να! γιατί σας πολεμώ: ο κομμουνισμός είναι εχθρός του ανθρώπου*, Αθήνα 1949. Στα έντυπα αυτά μπορεί να συναντήσει κανείς χαρακτηρισμούς όπως «βδελυρώτερος εχθρός της Ελληνικής μας Πατρίδος», «ορδές των βαρβάρων της στέππας», «πράκτορες και εχθροί της πατρίδος μας», «δούρειος ίππος του κομμουνιστικού τέρατος», «ελληνόφωνα και βουλγαρικά καθάρματα» κλπ. Σχετικά βλ. Ν. Καραγιαννακίδης, «Λόγος για τον αντίπαλο και προπαγάνδα σε "εθνικόφρονα" έντυπα στη διάρκεια του Εμφυλίου: το παράδειγμα του περιοδικού *Ελληνικά Εθνικά Δημοσιεύματα* και βιβλίων γραμμένων από στρατιωτικούς στα 1948», ανακοίνωση στο συνέδριο του Δικτύου Μελέτης Εμφυλίων Πολέμων «Η κοινωνία σε πόλεμο: στρατός και αντάρτες στη δεκαετία του 1940», Πρέβεζα, 1-3 Ιουλίου 2005.

80. Γ. Γιανουλόπουλος, *ό.π.*, σ. 331-332.

λευταία μόνο μετά τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη (το 1963) θα καταστεί πραγματικά εμφανής.[81]

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η εμφάνιση του ροκ εν ρολ στη χώρα, παρά το ότι δεν μπορούσε να ταξινομηθεί στις «πολιτικές εξελίξεις», αποτελούσε κάτι που προκάλεσε εξαρχής το ενδιαφέρον της Αριστεράς. Στο εξής, η στάση της τελευταίας επρόκειτο να αποτελέσει τη συνισταμένη όχι μόνο της αποτίμησής του με κριτήρια καθαρά αισθητικά και καλλιτεχνικά, αλλά και της εκτίμησης του ρόλου που κατά τη γνώμη της το ροκ εν ρολ διαδραμάτιζε (ή μπορούσε να διαδραματίσει) στο πολιτικό σκηνικό. Οι πολιτικές αφετηρίες αυτής της θέασης είχαν εξάλλου φανεί από νωρίς, όπως σημειώσαμε, όταν (τον χειμώνα του 1956) προβλήθηκε στην Αθήνα η *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* και απέσπασε διθυραμβικές κριτικές τόσο στην *Αυγή* όσο και στην *Επιθεώρηση Τέχνης*· η πρώτη τη χαρακτήρισε ταινία που περιέκλειε μεγάλες δόσεις αλήθειας, καθώς παρουσίαζε τις Ηνωμένες Πολιτείες «όπως είναι στ' αλήθεια, δίχως τα μασκαρέματα της μυθολογίας του Χόλυγουντ».[82] Παρόμοια ήταν και η κριτική της *Επιθεώρησης Τέχνης*, η οποία όχι μόνο έκρινε πως αποτελούσε έργο ενός σκηνοθέτη (του Ρίτσαρντ Μπρουκς) με «βαθιά πίστη στον άνθρωπο», αλλά προχωρούσε και σε μία ενδιαφέρουσα σύγκριση: ανέλυε τη *Ζούγκλα του Μαυροπίνακα* σε αντιπαραβολή με τον *Επαναστάτη Χωρίς Αιτία*, ταινία η οποία καταπιανόταν περίπου με το ίδιο θέμα, δηλαδή με τα «προβλήματα» της αμερικανικής νεολαίας. Για τον κριτικό της *Επιθεώρησης Τέχνης*, η δεύτερη ταινία (στην οποία δεν αναφέρεται καν ο σκηνοθέτης, αλλά μόνο ο Τζέιμς Ντην ως πρωταγωνιστής της), συνιστούσε μια εντελώς επιδερμική προσέγγιση του προβλήματος της μαθητικής παραβατικότητας, ενώ απέκρυπτε πως για αυτήν δεν ευθυνόταν μόνο η ελλιπής μέριμνα των γονέων τους, αλλά κυρίως (σύμφωνα

---

81. Βλ. σχετικά, συνέντευξη Μανόλη Αναστασιάδη, 06.08.2004. Αυτή τη σημαντική «ήττα» που υπέστησαν οι αντικομμουνιστές με την «προδοσία των ελληνικών δικαίων» που (εννοείται) πως συνιστούσαν οι αμερικανικοί και βρετανικοί χειρισμοί στο Κυπριακό, διακωμωδούσε στην *Αυγή* ο υπογράφων ως «Αυγερινός» με τους παρακάτω στίχους («Έμμετρο ξύπνημα: Η... Νίκη», *Αυγή*, 26.02.1957):

«Νίκη, νίκη» ανακράζει, ώσπερ νέος δον Κιχώτης, ο πολύς μας Ηπειρώτης!
«Νενικήκαμεν», κραυγάζει κι' ο Κωστάκης ο Σερραίος, κυβερνήτης μας μοιραίος,
«Νίκη» λένε και οι δύο και μιλούν χωρίς αστεία, για μια...νίκη τεραστία,
και την τόση τη χαρά τους, καθώς άδουν και χορεύουν, ως εξής την ερμηνεύουν:
-Απ' την πρότασιν του Μένον, που ηχρήστευσε τις άλλες, πρώτος χάρηκε ο Ντάλλες,
μα κι οι λόρδοι του Λονδίνου, και οι κύκλοι της Αγκύρας, τρίβουν έξαλλοι τας χείρας,
κι' αφού χαίρονται οι φίλοι, χρέος έχουμε τιμής,
να... χαιρόμαστε κι' εμείς!

82. «Ο κινηματογράφος. Κριτική ταινιών», *Αυγή*, 22.02.1956. Σχετικά βλ. και κεφάλαιο «Η έλευση του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα», όπου παρουσιάζονται οι θέσεις και μιας εφημερίδας φίλα προσκείμενης στην ΕΡΕ, της *Απογευματινής*.

πάντα με τον κριτικό) «η μακαρθική Αμερική, ο πόλεμος και η ψύχωση που δημιουργούν τα αντιατομικά γυμνάσια στα σχολεία».[83]

Το φθινόπωρο του 1956 το ροκ εν ρολ έφτανε στην Ελλάδα μέσα από την προβολή «ροκ εν ρολ ταινιών», την εισαγωγή δίσκων και τη θριαμβευτική ένταξή του στα προγράμματα των συνόλων που κυριαρχούσαν στις αθηναϊκές νύχτες. Στις αρχές του 1957 το ροκ εν ρολ αποτελούσε μια (και ελληνική) πραγματικότητα. Ο βαθμός αποδοχής του από τους νέους είναι δύσκολο να τεκμηριωθεί με βάση λ.χ. αριθμητικά δεδομένα που αφορούν την πώληση δίσκων,[84] ωστόσο, η εξαιρετική πύκνωση που υπήρξε στην κάλυψη του θέματος

---

83. Α. Μοσχοβάκης, «Ο Δράκος-Η ζούγκλα του μαυροπίνακος-Επαναστάτης χωρίς αιτία», *Επιθεώρηση Τέχνης* 16 (Απρίλιος 1956), σ. 355-357.

84. Σε ό,τι αφορά την πώληση δίσκων, είναι εξαιρετικά δύσκολο να εντοπιστούν σχετικά αριθμητικά στοιχεία. Τη δεκαετία του '50 φαίνεται πως γινόταν εισαγωγή δίσκων από κεντρικά δισκοπωλεία (όπως το «Δισκοφίλ» για παράδειγμα), ενώ την επόμενη δεκαετία, η προώθησή τους στην ελληνική αγορά γινόταν από εταιρείες (με κυριότερη τη Μιούζικ Μποξ που έδρευε στο Σύνταγμα), οι οποίες στην πορεία είτε διαλύθηκαν είτε συγχωνεύτηκαν με άλλες, με αποτέλεσμα να έχει χαθεί το αρχείο τους (αν υπήρξε ποτέ). Θα πρέπει να επισημάνουμε, ωστόσο, ότι ακόμη και αν έχουμε στο μέλλον κάποια αριθμητικά δεδομένα, είναι ανάγκη να είμαστε εξαιρετικά προσεκτικοί στην ανάγνωσή τους. Το να έχουν πουληθεί λ.χ. δέκα χιλιάδες δίσκοι του Πρίσλεϋ, δεν σημαίνει υποχρεωτικά ότι τόσοι ήσαν οι θαυμαστές του. Σε ό,τι αφορά τη δεκαετία του '50, αλλά σε ένα βαθμό και την επόμενη, οι δίσκοι διακινούνταν συχνά με δανεισμό (από χέρι σε χέρι δηλαδή), ενώ εξίσου συχνό ήταν το φαινόμενο παρέες να «τσοντάρουν» μικροποσά για την αγορά δίσκων που στη συνέχεια ακούγονταν από κοινού. Ένα τελευταίο στοιχείο: η διάδοση του ροκ εν ρολ στηρίχθηκε –παγκοσμίως, αλλά και στην Ελλάδα– στα τζουκμπόξ, όπου γινόταν «δημόσια» χρήση του δίσκου. Η ύπαρξη ενός μόνο δίσκου σε τζουκμπόξ θεωρητικά αντιστοιχούσε σε πολλούς, ίσως και δεκάδες, ακροατές των τραγουδιών του. Όσον αφορά τις «ροκ εν ρολ» ταινίες, ο αριθμός των θεατών που τις παρακολουθούσαν, αποτελεί κατά τη γνώμη μου πιο ασφαλή ένδειξη, αφού ένα «εισιτήριο» δεν μπορεί παρά να αντιστοιχεί σε ένα θεατή, αν και είναι γεγονός ότι πολλοί φανατικοί θαυμαστές παρακολούθησαν μία ταινία του Πρίσλεϋ ή των Μπητλς πολλές φορές. Ο Κώστας Τουρνάς, για παράδειγμα, θυμάται ότι παρακολούθησε την ταινία *A Hard Day's Night* των Μπητλς τέσσερις με πέντε φορές συνέχεια, από τις τρεις το μεσημέρι μέχρι τις δώδεκα το βράδυ (βλ. συνέντευξη στην εκπομπή *Ρεπορτάζ χωρίς σύνορα*, τίτλος: *Τα δικά μας '60s*, μέρος 3ο: *Χαμένη Άνοιξη*, στο http://www.rwf.gr/interviews_senaria-new.php?id=198&interview=1&interview_id=842), τελευταία επίσκεψη: 15.05.2007). Για την πρώτη περίοδο του ροκ εν ρολ (1956-1958) δεν στάθηκε εφικτό να εντοπιστούν στοιχεία. Το περιοδικό *Τα Θεάματα της Εβδομάδος* που δημοσίευε σχετικούς καταλόγους εισιτηρίων, ξεκίνησε να εκδίδεται τον Αύγουστο του 1957 ως περιοδικό ποικίλης ύλης, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, είναι η αλήθεια, στον κινηματογράφο (βιογραφικά ηθοποιών, ειδήσεις για τα ειδύλλιά τους κλπ). Από το 1959 αλλάζει ο τίτλος του σε *Θεάματα, δεκαπενθήμερος κινηματογραφική-καλλιτεχνική επιθεώρησις*, χάνει τον χαρακτήρα του περιοδικού ποικίλης ύλης και μεταβάλλεται σε ένα καθαρά κινηματογραφικό περιοδικό. Τότε είναι που ξεκινούν

από τον Τύπο το τελευταίο εξάμηνο του 1956, πρέπει να στάθηκε αρκετή για να παγιώσει την άποψη ότι υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλές στους νέους. Η απήχηση που το ροκ εν ρολ φαινόταν να έχει στη νεολαία δεν μπορούσε να αφήσει αδιάφορη την ΕΔΑ, καθώς, την ίδια ακριβώς περίοδο, το Κυπριακό φαινόταν να αποτελεί για την Αριστερά ένα καινούργιο εφαλτήριο, μια ευκαιρία για να διευρύνει την επιρροή της σε καινούργιες μάζες ψηφοφόρων. Η πανθομολογούμενη μαζική συμμετοχή των νέων στις σχετικές με το Κυπριακό διαδηλώσεις, είχαν ήδη τοποθετήσει τη νεολαία στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός της, όπως άλλωστε συνέβαινε και τις άλλες πολιτικές παρατάξεις. Μια πρόχειρη αποτίμηση των τελευταίων εξελίξεων έδειχνε ότι η πολιτική της σημασία μόνο μικρή δεν ήταν, όχι μόνο επειδή, όπως διαπίστωνε χαρακτηριστικά ένα κομματικό έγγραφο, όποιος μπορούσε να επηρεάσει τη νεολαία μπορούσε να βάλει μια καλή υποθήκη για το μέλλον, αλλά και γιατί η δραστηριοποίησή της ήταν ικανή να ανακατώσει άμεσα την τράπουλα του πολιτικού παιχνιδιού:

> *Η Νεολαία όμως, αποτελεί παράλληλα και σοβαρή κοινωνική δύναμη: πρώτον, με τον όγκο της* [...] *και ταυτόχρονα με τον ενθουσιασμό, την ορμητικότητά της κλπ. Είναι φανερό ότι η νεολαία με την συμμετοχή της στην γενικώτερη κοινωνική δράση μπορεί να επιδράσει άμεσα και πολύ σοβαρά στις κοινωνικές εξελίξεις. Πέρα όμως και από αυτό, η Νεολαία είναι η πιο σοβαρή κοινωνική δύναμη για το μέλλον. Γιατί αυτή θα αντικαταστήση τη σημερινή γενιά των μεγάλων στη διεύθυνση της κοινωνικής ζωής. Και συνεπώς, η σημερινή της τοποθέτηση θα προκαθορίση σε σημαντικό βαθμό και τις μελλοντικές κοινωνικές εξελίξεις.*[85]

Με αυτήν ακριβώς τη νεολαία, την οποία ο συντάκτης του ίδιου εγγράφου υπολόγιζε στο ένα τέταρτο του συνολικού πληθυσμού της χώρας,[86] τα στελέχη του κόμματος καλούνταν να έρθουν σε επαφή και να μετατρέψουν τις κοινωνικές και πατριωτικές της ευαισθησίες σε μια αριστερή ιδεολογική συγκρότηση, τέτοια που θα τους έφερνε στις γραμμές της ΕΔΑ. Κάτι τέτοιο δεν ήταν εύκο-

---

και οι σχετικοί κατάλογοι των εισιτηρίων για τους κινηματογράφους της Αθήνας και των συνοικιών (απ' όπου και έχουν αντληθεί στοιχεία για τη συγκρότηση του Πίνακα 10).

85. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Αναλύσεις των προγραμμάτων της ΕΔΑ για τη Νεολαία*, χ.χ.

86. Στο ίδιο. Σε άλλο έγγραφο σκιαγραφείται μια πιο συγκεκριμένη εικόνα για τη σύνθεση της νεολαίας. Σύμφωνα με αυτή, η νεολαία στην Ελλάδα, ανάλογα με την κύρια απασχόλησή της, χωριζόταν (στα τέλη της δεκαετίας του '50) σε τέσσερις κατηγορίες: τη σπουδάζουσα, η οποία υπολογιζόταν ότι αριθμούσε περίπου 25.800 νέους, τους μαθητές, οι οποίοι για τις τρεις τελευταίες τάξεις ήσαν περίπου 82.400, τους αγρότες (περίπου 444.000) και τους εργαζόμενους στις πόλεις που υπολογίζονταν περίπου σε 471.000 (ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Πού θα βρούμε τη Νεολαία*, χ.χ.).

λο. Η αντικομμουνιστική προπαγάνδα εξακολουθούσε να αποτελεί ένα σημαντικό ανάχωμα στη διείσδυση της ΕΔΑ σε ευρείες μάζες νέων, τη στιγμή μάλιστα που η διατήρηση (και όξυνση από το 1958 και μετά) των αστυνομικών μέτρων απέτρεπε πολλούς νέους, ακόμη και αν συμμερίζονταν πολλές από τις απόψεις της ΕΔΑ, από το να αποκτήσουν κάποια οργανωτική σχέση μαζί της. Η κατασταλτική πολιτική των αρχών ασφαλείας με το να ασκεί ψυχολογική (και ενίοτε σωματική) βία στους νέους συνιστούσε έναν αναμφίβολο αντίπαλο στον προσεταιρισμό τους από την ΕΔΑ.

Ωστόσο, οι πρακτικές αυτές των αντικομμουνιστών ήσαν εμφανείς, σε μεγάλο βαθμό αναμενόμενες, η δημοσιοποίησή τους μπορούσε να δώσει «πόντους» στο παιχνίδι των εντυπώσεων, επομένως (ήσαν) λιγότερο ακίνδυνες. Η διάδοση του ροκ εν ρολ από την άλλη, φάνηκε να συνιστά έναν εχθρό «ύπουλο». Εάν οι διαδηλώσεις για το Κυπριακό αποτελούσαν μια ευκαιρία για να επεκταθεί η επιρροή της ΕΔΑ σε διευρυμένα ακροατήρια νέων, το ροκ εν ρολ με το να ασκεί αναμφισβήτητη επίδραση στους νέους μπορούσε (ή πιο σωστά, έτσι ερμηνεύτηκε) να αποτελέσει ανασχετικό παράγοντα στην ευόδωση των στόχων που η ηγεσία της ΕΔΑ είχε βάλει για τη νεολαία. Ακόμη και αν η διάδοσή του δεν προβαλλόταν ως τμήμα μιας στρατηγικής η οποία έτεινε στον περιορισμό της Αριστεράς (άποψη που για τους αναλυτές της οπωσδήποτε ήταν η κυρίαρχη), η εμφάνιση του ροκ εν ρολ στο προσκήνιο δεν μπορούσε να απουσιάζει από τις αναλύσεις που έκαναν τα στελέχη του κόμματος· σε αυτό έβλεπαν έναν εν δυνάμει «ανταγωνιστή», μια επιρροή που μπορούσε να εκτρέψει τη ζωντάνια και την ενεργητικότητα των νέων σε άλλα (ενδεχομένως μη πολιτικά, αλλά πάντως έξω από την επιρροή τους) μονοπάτια:

> *Εδώ ακριβώς βρίσκεται ο κίνδυνος από την απειρία των νέων. Προβάλλεται συστηματικά και επίμονα, για να πάρουμε ένα παράδειγμα, σαν νέο η Ρούμπα, και μετά το τσα-τσα και ύστερα το ροκ και πάει συνέχεια, και ο κίνδυνος δε βρίσκεται εκεί που στενοκέφαλα τον βλέπουμε πολλές φορές, στο ότι δηλαδή ένας νέος χόρεψε ένα ροκ... Ο κίνδυνος βρίσκεται όταν καταφέρουν να πείσουν τους νέους, ότι αυτό είναι το καινούργιο που ζητούσαν* [...].[87]

Οι θέσεις αυτές αναλύονταν με εξαιρετική σαφήνεια σε πλάνο δράσης που συνέταξε το Κεντρικό Συμβούλιο της Νεολαίας της ΕΔΑ στις αρχές του 1959. Ο συντάκτης του εγγράφου, έχοντας πια μεσολαβήσει ένα ικανοποιητικό διάστημα από την εμφάνιση του ροκ εν ρολ, αποτιμούσε τις πολιτικές εξελίξεις των προηγούμενων χρόνων και τις συνέδεε με τη διάδοση όχι μόνο του ροκ εν ρολ, αλλά του «αμερικανικού τρόπου ζωής». Θεωρούσε ότι τα τελευταία χρό-

87. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Σημασία της δουλειάς στη Νεολαία για τα ιδιαίτερα προβλήματά της και κύρια το εκπολιτιστικό*, 1962.

νια η κυβέρνηση της ΕΡΕ είχε εξαπολύσει μια τεράστια «ιδεολογικό-προπαγανδιστική επίθεση ενάντια στον ελληνικό λαό και το Προοδευτικό Δημοκρατικό Κίνημα», η οποία και εξελισσόταν σε δύο επίπεδα: αφενός μεν με την όξυνση των «κλασικών» μέτρων αστυνομικού χαρακτήρα, αφετέρου δε με την ανάληψη μιας προσπάθειας αποπροσανατολισμού της κοινής γνώμης από τα «φλέγοντα ζητήματά του». Τελικός στόχος της επίθεσης αυτής ο συντάκτης εκτιμούσε πως ήταν η «εξουδετέρωση της αυξημένης αντίδρασης των λαϊκών στρωμάτων», και η αποτροπή της συσπείρωσης «πατριωτικών δυνάμεων» ικανών να παλέψουν για την υλοποίηση της «Εθνικής Δημοκρατικής Αλλαγής». Σε ό,τι αφορά τη νεολαία, ο συντάκτης του πλάνου επεσήμαινε το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των «δυνάμεων της υποτέλειας», οι οποίες, αξιοποιώντας το εύπλαστο της νεανικής ηλικίας, αποσκοπούσαν με τη διάδοση του «αμερικάνικου τρόπου ζωής» να θέσουν φραγμό στην πατριωτική της δράση η οποία είχε αναδειχθεί με αφορμή τις κινητοποιήσεις για το Κυπριακό, καθιστώντας έτσι εφικτό τον έλεγχό της:

Η εκστρατεία αυτή εκδηλώνεται με ιδιαίτερη βαρύτητα προς την κατεύθυνση της νεολαίας. Οι προπαγανδιστές της Υποτέλειας ξαίρουν πολύ καλά ότι η Νεολαία είναι εύπλαστο υλικό. [...] *Γι' αυτό και καταβάλλουν την πιο έντονη και συστηματική προσπάθεια για τη διαπαιδαγώγησή της σύμφωνα με τα συμφέροντα και τις επιδιώξεις τους. Κι εδώ δεν περιορίζονται μόνο στις καθιερωμένες μεθόδους προπαγάνδας. Μεταχειρίζονται κάθε τι που μπορεί να επηρεάσει τη διάπλαση της νοοτροπίας και της ψυχολογίας της Νεολαίας* [...] *για να γίνουν πιστοί υπηρέτες του καθεστώτος της υποτέλειας, ή τουλάχιστον ουδέτεροι και αδιάφοροι, μια ανερμάτιστη και άβουλη μάζα που θα αφήνει ανενόχλητη την εφαρμογή της αντεθνικής και αντιλαϊκής πολιτικής.*[88]

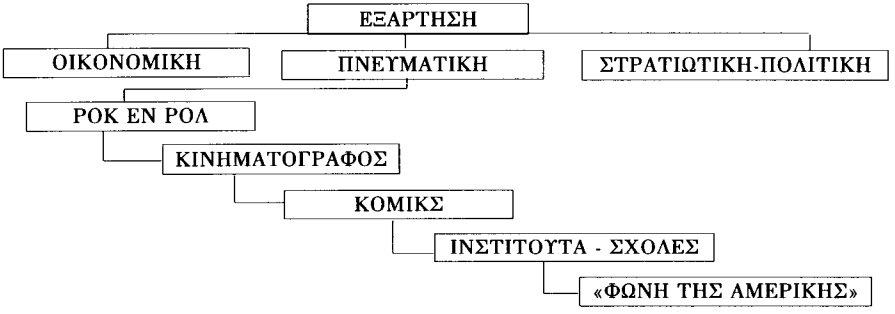
Για την ΕΔΑ το ροκ εν ρολ δεν υπήρξε απλώς ένας χορός και ποτέ δεν αποτιμήθηκε αποκλειστικά με αυτή του τη διάσταση· έγινε αντιληπτό ως τμήμα μιας προσπάθειας η οποία στόχευε στην προώθηση στην Ελλάδα του «αμερικάνικου τρόπου ζωής». Σε αυτό το πλαίσιο, το ροκ εν ρολ (θεωρήθηκε πως) αποτελούσε την αιχμή του δόρατος ενός σχεδίου που στόχευε στη δημιουργία μιας ελληνικής νεολαίας η οποία θα είχε ως πρότυπα για τη ζωή και τη συμπεριφορά της εκείνα που «έρχονταν» από τις Ηνωμένες Πολιτείες. Ως συνιστώσες του «αμερικάνικου τρόπου ζωής» προβλήθηκαν ο κινηματογράφος με την προβολή «γκαγκστερικών και πρόστυχων φιλμ», η διάδοση «πορνογραφικών εντύπων», καθώς και τα κλαμπ και οι χώροι στους οποίους πολλοί νέοι

88. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Σχέδιο απόφασης του Κ.Σ. της Ν. ΕΔΑ για το ζήτημα της ιδεολογικής-διαφωτιστικής δουλειάς*, χ.χ. (περίπου αρχές 1959).

αρέσκονταν να συχνάζουν (γνωστοί και ως «σφαιριστήρια») για να περάσουν την ώρα τους ασχολούμενοι με τα μηχανικά παιχνίδια που υπήρχαν εκεί.[89]

Η παραπάνω τοποθέτηση κατεδείκνυε ότι για την Αριστερά το ροκ εν ρολ αποτελούσε τμήμα μιας γενικότερης διείσδυσης των Ηνωμένων Πολιτειών στη χώρα, η οποία δεν είχε μονάχα την αναμφισβήτητη πολιτική, στρατιωτική και οικονομική της διάσταση, αλλά και την πνευματική (βλ. σχήμα 1). «Η Αμερική δεν εξάγει στη χώρα μας μόνο κεφάλαια και δεν μας σκλαβώνει μονάχα πολιτικά. Εξάγει και... πνεύμα και πάει να μας σκλαβώσει και πνευματικά», υποστήριζε σε σχετικό αφιέρωμά της η *Αυγή* το 1957.[90] Ως πρωταγωνιστές σε αυτές τις «ειδικώτερες», όπως τις χαρακτήριζε ένα έγγραφο της Επιτροπής Διαφώτισης, «προσπάθειες για τη διάβρωση της νεολαίας», κατονομάζονταν φορείς οι οποίοι (κατά την εκτίμηση του συντάκτη του κειμένου) ασκούσαν προ-

ΣΧΗΜΑ 1
Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ «ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΖΩΗΣ» ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ: Η ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΔΑ



Πηγή: Επεξεργασία στοιχείων από ΑΣΚΙ, Αρχείο ΕΔΑ, Κουτί 270, Επιτροπή Διαφώτισης Ν. ΕΔΑ.

89. «Στη δίφα της Νεολαίας για ψυχαγωγία», επεσήμαινε ένα έγγραφο της Διαφώτισης, «της προσφέρουν τον γκαγκστερικό κινηματογράφο, τα ηλίθια χολυγουντιανά κατασκευάσματα, το στριπ-τιζ και τα πορνογραφικά θεάματα του θεάτρου και του σινεμά. [...] Στη λαχτάρα για χορό και μουσική της σερβίρουν ξένα αηδιαστικά "ελαφρά" τραγούδια και εξίσου κακής ποιότητας δικά μας. Αντί για λέσχες νεολαίας και τόπους εκπολιτισμού προσφέρουν τα πορνεία, τα σφαιριστήρια, τους ντεκέδες, τα "κλαμπς", και τα κάθε λογής καταγώγια που ξεφυτρώνουν κατά χιλιάδες σε όλη τη χώρα». (ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Η σημερινή κατάσταση της Νεολαίας στην Ελλάδα*, δακτυλόγραφο, χ.χρ).

90. «Οι Αμερικάνοι στην Ελλάδα. Η πνευματική "βοήθεια", μια άλλη πλευρά υποδουλώσεως του λαού μας. Κόμικς, μίκυ-μάους, "σορτς" βιβλία, πολυτελή "κέντρα πληροφοριών" και ινστιτούτα», *Αυγή*, 22.03.1956.

παγανδιστική υπέρ των Ηνωμένων Πολιτειών δράση, όπως τα κολέγια, οι σχολές που λειτουργούσαν στην Ελλάδα με αμερικανική χρηματοδότηση, η *Φωνή της Αμερικής*, δηλαδή ο ραδιοφωνικός σταθμός της αμερικανικής βάσης στην Αθήνα, τα ινστιτούτα με τους χιλιάδες, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις της Επιτροπής Διαφώτισης, σπουδαστές κλπ.[91]

Όλα τα παραπάνω εντάσσονταν σε ό,τι χαρακτηριζόταν με κάπως ειρωνική διάθεση «αμερικανική πνευματική βοήθεια» και η τελευταία προβαλλόταν ως συνέπεια της πολύπλευρης διείσδυσης των Ηνωμένων Πολιτειών στη χώρα. «Αυτή η αμερικανική "πνευματική βοήθεια" που είναι το φυσικό επακόλουθο της άλλης "βοήθειας" δυο σκοπούς επιδιώκει», έγραφε η *Αυγή* σε σχετικό αφιέρωμά της το 1956: «ο ένας είναι η προπαγάνδα του περιλάλητου "αμερικάνικου τρόπου ζωής", να μας αποδείξη δηλαδή πως ο τρόπος ζωής και σκέψεως της σημερινής Αμερικής και ο πολιτισμός του δολαρίου είναι τα καλύτερα φρούτα του ανθρώπινου πολιτισμού. Ο δεύτερος σκοπός που επιδιώκεται είναι να διαφθείρη συνειδήσεις, να πλάση τους Έλληνες κατ' εικόνα και ομοίωσιν των δούλων [...], έτσι που να μην μπορούν να σκέφτονται ελεύθερα».[92]

Υιοθετώντας πρακτικές που την ίδια περίπου εποχή αρέσκονταν να ακολουθούν και άλλοι εκπρόσωποι του «αντιαμερικανικού» (και ευρύτερα του «αντιδυτικού») τρόπου ζωής, όπως οι εκπρόσωποι της ελλαδικής Εκκλησίας, στελέχη της Διαφώτισης ή αρθρογράφοι της *Αυγής* επιχειρούσαν να συνδέσουν την απόκλιση των νέων από τις «εθνικές παραδόσεις» με την εμφάνιση φαινομένων

---

91. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Η σημερινή κατάσταση της νεολαίας στην Ελλάδα*, δακτυλόγραφο 56 σελίδων, χ.χ., σ. 29. Ας σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι η ερμηνεία των θέσεων της ΕΔΑ που πραγματοποιείται στην παρούσα έρευνα, βασίζεται ως επί το πλείστον στην μελέτη αρχειακού υλικού από την Επιτροπή Διαφώτισης της ΕΔΑ που υπάρχει στα Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας. Η αναγκαστική επικέντρωση σε ένα οπωσδήποτε περιορισμένο υλικό οφείλεται στην ιδιαιτερότητα του ζητήματος «ροκ εν ρολ»: το τελευταίο, τόσο ως μουσική, όσο και, περισσότερο, ως το πρόταγμα μιας καινοφανούς νεανικής συμπεριφοράς, φαίνεται πως αποτέλεσε εύλογα προνομιακό πεδίο δραστηριοποίησης για τους ιθύνοντες της Επιτροπής Διαφώτισης των νέων σε ηλικία μελών της ΕΔΑ. Από την άλλη πλευρά, παρά τη σοβαρή διάσταση που μάλλον υπόγεια και παράπλευρα απέκτησε το θέμα σε μια περίοδο έντονων ιδεολογικών και πολιτικών συγκρούσεων, το ροκ εν ρολ φαίνεται πως δύσκολα θα απασχολούσε κεντρικότερα όργανα του Κόμματος, τα οποία είχαν να ασχοληθούν με ζητήματα «σοβαρότερα» από τον Έλβις Πρίσλεϋ, τους Μπητλς και τα καμώματα των θαυμαστών τους.

92. «Οι Αμερικάνοι στην Ελλάδα...», *Αυγή*, 22.03.1956. Μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία για τη σχέση ανάμεσα στην οικονομική βοήθεια που ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του '40 και σε ό,τι χαρακτηρίζεται από τον αρθρογράφο ως «ιδεολογική βοήθεια», μπορεί να διαβάσει κανείς σε σχετική επιφυλλίδα-αναδρομή της *Αυγής* για τα δέκα χρόνια της οικονομικής βοήθειας (Κ. Πορφύρης, «Αμερικανική ιδεολογική "βοήθεια"», *Αυγή*, 26.02.1957).

όπως η παραβατικότητα[93] ή ο «ανήθικος» τρόπος ζωής. Το φθινόπωρο του 1956, όταν η μπάντα του Έκτου Στόλου έπαιξε για πρώτη φορά ροκ εν ρολ ζωντανά επί ελληνικού εδάφους, σχολίαζε με επικριτική διάθεση στην *Αυγή* ο υπογράφων ως «Ειρηνικός» για τη συμμετοχή Ελλήνων στον χορό που στήθηκε: «Εμείς δεν κάνουμε για τέτοιες μόδες. Εμείς έχουμε παραδόσεις. Έχουμε επίγνωση του μέτρου και του λογικού. Έχουμε το αίσθημα του ωραίου σα λαός μέσα στην ψυχή μας. Ούτε ο ουρανός μας, ούτε το κλίμα μας, ούτε η οικογενειακή αγωγή μας, μας επιτρέπουν να κολλήσουμε τέτοια ψώρα. Αν οι προχτεσινοί χορευτές της Αίγλης δουν στις εφημερίδες πως τους κατάντησαν οι ρυθμοί της υπερατλαντικής μουσικής, θα κάνουν μέρες νάβγουν απ' το σπίτι τους. Εκτός αν δεν τους ενδιαφέρει η δημοσία αιδώς».[94]

Η διάδοση μιας ψυχαγωγίας στην οποία αποδιδόταν ο χαρακτηρισμός «τεντυμποϊκής εμπνεύσεως»,[95] θεωρούνταν η πηγή του κακού για την εμφάνιση των φαινομένων εκείνων που μονοπωλούσαν τη δημόσια συζήτηση τα τελευταία χρόνια. Είπαμε και παραπάνω: η διαχείριση του ζητήματος της «παραστρατημένης» νεολαίας από τον Τύπο και τον κινηματογράφο, η κατάδειξη του «κατήφορου» (για να αναφερθούμε σε έναν ιδιαίτερα χαρακτηριστικό τίτλο ταινίας της εποχής)[96] στον οποίον είχε εισέλθει η ελληνική νεολαία, ακόμη και αν είχε λάβει πολύ μεγαλύτερες διαστάσεις από ό,τι αναλογούσε στα πραγματικά της μεγέθη, ήταν ικανή να υποκινήσει στάσεις και πολιτικές για την καταπολέμησή της. Στις αρχές του 1961 οι απόψεις που είχε διαμορφώσει η δημόσια συζήτηση τα προηγούμενα χρόνια σχετικά με το πρωτοφανές «παρα-

93. Στην Α' Συνδιάσκεψη της ΕΔΑ το καλοκαίρι του 1956, ο Νίκος Σολωμός προέβαλε τον κινηματογράφο ως μια εξαιρετικά αρνητική επιρροή για τους νέους που μπορούσε να τους οδηγήσει ακόμη και στην εγκληματικότητα. «Ο κινηματογράφος», επεσήμαινε, «κατάντησε στη χώρα μας μέσο κακής διαπαιδαγώγησης της νεολαίας μας. Μια στατιστική τα λέει όλα: σε 200 ξένες ταινίες που προβλήθηκαν στην Αθήνα, 43 ήταν γκαγκστερικές, 62 περιπετειώδεις, 25 πορνικού περιεχομένου, 50 "ερωτικές" και ψευτοκοινωνικές και μόνο 18, δηλαδή 9% είχαν ανεκτό περιεχόμενο. Έτσι ο κινηματογράφος, το μοναδικό ουσιαστικό μέσο ψυχαγωγίας της νεολαίας των πόλεων –οι 70% είναι νέοι από τους θεατές– αντί μέσο διαπαιδαγώγησης, ενθάρρυνσης για ανάταση της νεολαίας, κατάντησε μέσο φυγής, αποθάρρυνσης και αλλοίμονο, μέσο που οδήγησε κατευθείαν στην ληστεία, ακόμη και στο έγκλημα» («Από τις εργασίες της Α' Πανελλήνιας Συνδιάσκεψης της ΕΔΑ: τα προβλήματα της νεολαίας. Η εισήγησις του Ν. Σολομού», *Αυγή*, 04.08.1956). Είναι ενδιαφέρον ότι μια παρεμφερή «στατιστική» ανάλυση των ταινιών που (φέρεται ότι) είχε κάνει δυτικογερμανός βουλευτής, φιλοξενεί και το Δελτίο της Ιεράς Συνόδου (βλ. σχετικά κεφάλαιο «Ηδονικοί ρυθμοί»: Σεξουαλικές διαστάσεις του ροκ εν ρολ).

94. «Το ημερολόγιο ενός απλού ανθρώπου. Ροκ-Εντ-Ρολ», *Αυγή*, 24.10.1956.

95. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270. *Υποφάκελος: αποφάσεις της Ε.Ε της ΕΔΑ για την Νεολαία ΕΔΑ*, δακτυλόγραφο 20 σελίδων, χ.χ., σ. 2.

96. *Ο Κατήφορος*, ταινία του 1961, σε σκηνοθεσία Γιάννη Δαλιανίδη.

στράτημα» της ελληνικής νεολαίας φαίνεται πως είχαν ήδη ενταχθεί στην οπτική της ΕΔΑ, η οποία όχι μόνο δεν διαφοροποιούνταν από όσα υποστήριζαν οι διάφοροι σχολιαστές των ηθών της νεολαίας, αλλά, αντίθετα, πίστευε πως οι τελευταίες εξελίξεις κατά κάποιο τρόπο δικαίωναν παλαιότερες αναλύσεις και προβλέψεις της:

Η ΕΔΑ πρόσεξε πάντα με φροντίδα ιδιαίτερη την Ελληνική νέα γενιά. Προέβαλλε τα ζητήματά της, υπέδειξε λύσεις, αγωνίστηκε για την προώθησή τους. Τον τελευταίο καιρό δεν είναι μόνη. Ολοένα και πιο συχνά, πιο έντονα ακούγονται από κάθε πλευρά φωνές για την κατάσταση της νεολαίας μας. Ανησυχίες και φόβοι για το παρόν και το μέλλον της. Κριτική για την ταχτική των παλιών και συμβουλές για τον δρόμο που πρέπει να ακολουθήσουν οι νέοι. Τραγικά περιστατικά και αποκαλυπτικές έρευνες, υποδείξεις και εκκλήσεις για τη σωτηρία της αυριανής γενιάς, πρωτοβουλίες πνευματικών σωματείων και κινήσεις νεολαιίστικων οργανώσεων διαδέχονται η μία την άλλη. Πολλοί φτάνουν να μιλούν για «ηθική κρίση», «κρίση ιδανικών στη νεολαία», «εκτροπή από το δρόμο των εθνικών παραδόσεων» και άλλα.[97]

Η «παρακμή» των νέων ερμηνεύτηκε ως απόρροια της εισαγωγής στην Ελλάδα ενός τρόπου διασκέδασης και ψυχαγωγίας που ερχόταν από τη Δύση. Δεδομένης της απήχησης που αυτά είχαν στους νέους –ιδίως το ροκ εν ρολ– δεν είναι τυχαίο που ο δυτικός τρόπος υπήρξε στην οπτική της ΕΔΑ ταυτόσημος με την «ηθική παρακμή», στην οποία και φαινόταν να έχει εισέλθει ένα σημαντικό τμήμα της νεολαίας: «έτσι, δεν είναι περίεργο», έγραφε κείμενο της Διαφώτισης, «πως μάζες Νεολαίας αποκτούν μηδενιστικό πνεύμα, αρριβιστικό πνεύμα, αναζητούν εύκολες λύσεις ή σέρνονται στη διαφθορά και την εξαθλίωση. Και η παιδική, η εφηβική εγκληματικότητα ανεβαίνει με άλματα στην Αγγλία, στην Αμερική, σ' όλη τη Δύση».[98] Σε αυτό το πλαίσιο, το ζήτημα των ιδανικών, της κατεύθυνσης και της πολιτιστικής αγωγής των νέων άρχισε να υποδεικνύεται ως «πρόβλημα» και μάλιστα ως πρόβλημα που, όπως επισημαίνεται σε ανάλυση που πραγματοποίησε η Επιτροπή Διαφώτισης της ΕΔΑ το 1961, άρχισε να αποκτά «διαστάσεις εθνικού θέματος».[99] Και καθώς, για να θυμηθούμε τους P. Rock και S. Cohen, η υπόδειξη ενός προβλήματος (ή, πιο σωστά, η απόδοση του χαρακτηρισμού «πρόβλημα» σε κάποιο κοινωνικό

97. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Ανάλυση των στόχων που έθεσε η Ε΄ Σύνοδος της Δ.Ε. (1-3/04/1964) για την ενίσχυση των αγώνων της Νεολαίας*, χ.χ. (μέσα του 1961).

98. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: χειρόγραφο άνευ τίτλου, δακτυλόγραφο 20 σελίδων, χ.χ., σ. 2.

99. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: χειρόγραφο άνευ τίτλου, 1961.

φαινόμενο), είναι πάντα σημαντική μια και συνήθως αποτελεί το εφαλτήριο για την ανάληψη πρωτοβουλιών με σκοπό την καταπολέμησή του,[100] δεν πρέπει να είναι τυχαίο ότι στα τέλη της δεκαετίας του '50 η προστασία των «εθνικών παραδόσεων» και του «εθνικού πολιτισμού» απέκτησαν για την ΕΔΑ κομβική σημασία.[101]

Στις αρχές του 1959 το Κεντρικό Συμβούλιο της Νεολαίας ΕΔΑ ενέκρινε πλάνο εργασίας που αφορούσε τις προτεραιότητες της ιδεολογικής «δουλειάς» που έπρεπε να διεξάγει η Επιτροπή Διαφώτισης και τα μέλη της νεολαίας το πρώτο τετράμηνο του έτους. Το πλάνο αυτό συνοδευόταν από μια εκτενή ανάλυση στην οποία γινόταν αποτίμηση των ζυμώσεων που είχαν διεξαχθεί τα τελευταία χρόνια στην ελληνική νεολαία, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση σε όσα ζητήματα αφορούσαν τη διασκέδαση και την ψυχαγωγία τους. Ο συντάκτης της ανάλυσης κατέληγε στο συμπέρασμα ότι η εισαγωγή «ξένων στοιχείων» στη διασκέδαση και τον τρόπο ζωής της ελληνικής νεολαίας δεν στερούνταν πολιτικών προεκτάσεων, το αντίθετο μάλιστα· αποτελούσε τμήμα μιας προσπάθειας στην οποία (φέρεται πως) είχαν αποδυθεί τα τελευταία χρόνια οι Αμερικανοί με στόχο να «σβύσουν από τους νέους τις γνήσιες εθνικές παραδόσεις, την εθνική υπερηφάνεια και την αγάπη για την πατρίδα» και να μεταβάλλουν τους έλληνες νέους σε «τυφλούς θαυμαστές του αμερικάνικου τρόπου ζωής».[102]

Στο κείμενο σκιαγραφείται και αναδεικνύεται ένας ιδιότυπος «πόλεμος» που ο συντάκτης του διέβλεπε πως διεξαγόταν ανάμεσα στην εισαγωγή «ξενόφερτων» (δηλαδή ερχόμενων από τις Ηνωμένες Πολιτείες) στοιχείων από τη μία πλευρά και στον ελληνικό «εθνικό πολιτισμό» από την άλλη. Δεδομένου ότι η ηθική «διάβρωση» των νέων ερμηνευόταν ως μια εξέλιξη απολύτως συνδεδεμένη με τις επιδιώξεις της αμερικανικής πολιτικής και των εν Ελλάδι υποστηρικτών της (τους οποίους στην κομματική ορολογία συναντά κανείς συνήθως με τον όρο «υποτέλεια»), η ανάδειξη του «πλούτου της εθνικής παράδοσης» μεταβαλλόταν σε ένα αντίβαρο με εξέχουσα πολιτική σημασία, επομένως σε βασική προτεραιότητα της κομματικής δουλειάς. «Στην καλλιέργεια της ξενομανίας και της περιφρόνησης προς τα ήθη του πολιτισμού του λαού μας», επεσήμαινε ο συντάκτης του κειμένου, «να απαντήσουμε με την εκστρατεία για

---

100. P. Rock, S. Cohen, *ό.π.*, σ. 294-295.

101. Πράγματι, το αρχειακό υλικό της Επιτροπής Διαφώτισης της ΕΔΑ είναι γεμάτο από αναφορές που επιχειρούν να τεκμηριώσουν την άποψη ότι «το πρόβλημα της ζωής, της διαπαιδαγώγησης των νέων, των ιδανικών και των αιτημάτων τους [...] προωθείται στο κέντρο του κοινωνικού και του εθνικού ενδιαφέροντος» (ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Ανάλυση των στόχων που έθεσε η Ε΄ Σύνοδος της Δ.Ε. (1-3/04/1961) για την ενίσχυση των αγώνων της Νεολαίας*, χ.χ., (περίπου 1961).

102. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Σχέδιο απόφασης του Κ.Σ. της Ν. ΕΔΑ για το ζήτημα της ιδεολογικής-διαφωτιστικής δουλειάς*, χ.χ. (περίπου αρχές 1959).

τη διαφύλαξη των εθνικών μας παραδόσεων και για την καλλιέργεια και ολόπλευρη ανάπτυξη του εθνικού μας πολιτισμού».[103] Στο πλαίσιο αυτής της απάντησης, μια διάλεξη με θέμα της τον «αμερικάνικο τρόπο ζωής και τις νεοελληνικές αξίες» προγραμματίστηκε για τις 4 Απριλίου του 1959,[104] ενώ στο εξής η αναφορά στις εθνικές παραδόσεις, στη στενή «πολιορκία» που αυτές δέχονταν από τον «αμερικάνικο τρόπο ζωής» και στην ανάγκη ανάδειξης και προστασίας τους, υπήρξαν συνεχείς.[105]

Εξέλιξη φαινομενικά παράδοξη για ένα κόμμα που καλούνταν να εκφράσει με τον πολιτικό του λόγο κατά βάση «ταξικές» ανησυχίες, η συνεχής υπογράμμιση της αξίας που είχαν οι «εθνικές παραδόσεις», πρέπει να ανήκε σε μεγάλο βαθμό στην «κληρονομιά» του Κυπριακού: η δραστηριότητα της ΕΔΑ και της νεολαίας της στις κινητοποιήσεις για την «Ένωση» ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '50, όχι μόνο της είχε δώσει «πόντους» στο παιχνίδι των εντυπώσεων βοηθώντας να υλοποιηθεί η αντιστροφή για την οποία κάναμε λόγο παραπάνω,[106] αλλά εντασσόταν στη χορεία των πολιτικών επιλογών εκείνων που (ξεκινώντας από τη συγκρότηση της Δημοκρατικής Ένωσης το 1956) έτειναν στη σταδιακή «νομιμοποίηση» της ΕΔΑ στο πολιτικό σκηνικό. Πέρα όμως από αυτά, η σύνδεση του αμερικανικού τρόπου ζωής, των προτύπων, δηλαδή, που έφερνε στην ψυχαγωγία των νέων, με την ιδιαίτερα προνομιακή θέση (οικονομική, στρατιωτική, πολιτική) που κατείχαν οι Ηνωμένες Πολιτείες στην Ελλάδα, βοηθούσε δίχως άλλο να τεκμηριωθεί η θέση ότι η Ελλάδα τη δεκαετία του '50 υπήρξε ουσιαστικά μία χώρα «εξαρτημένη» από τις ΗΠΑ. Και η «απτή» απόδειξη της εξάρτησης αυτής, ό,τι δηλαδή ο μέσος πολίτης

---

103. Στο ίδιο.

104. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Επιτροπή Διαφώτισης Νεολαίας ΕΔΑ. Πρόγραμμα διαλέξεων της Νεολαίας της ΕΔΑ για την περίοδο Νοέμβρης 1958-Απρίλης 1959*, χ.χ.

105. Αυτό το συμπέρασμα προκύπτει από την ανάγνωση τεκμηρίων από το αρχείο της νεολαίας της ΕΔΑ. Σταχυολογώ ενδεικτικά και μόνο τις παρακάτω αναφορές: «Τελική επιδίωξη αυτής της εκστρατείας», επισημαίνεται σε μια ανάλυση, «ήταν και είναι ο εξανδραποδισμός της νεολαίας, η διάβρωση της εθνικής της συνείδησης και η καθυποταγή της στις δυνάμεις της υποτέλειας» (ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Εισήγηση πλήρης*, χ.χ., περίπου 1961). «Μια καταπληκτική σε έκταση, ανεξάντλητη σε μορφές και μέθοδες προσπάθεια της ιδιωτικής πρωτοβουλίας και της επίσημης πολιτικής να μη μείνει τίποτε όρθιο, τίποτε εθνικό, υγιές στον τομέα αυτό!» (στο ίδιο). «Τι κάνει η κυβέρνηση: Λέσχες, χαρτοπαίγνια, πορνεία, διαφθορεία, νάιτ κλαμπ [...] αμερικάνικος τρόπος ζωής, πιθηκισμός ξένων άγνωστων τρόπων διασκέδασης, πνίξιμο εθνικών παραδόσεων...» (ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Αναλύσεις των προγραμμάτων της ΕΔΑ για τη Νεολαία*, χ.χ.).

106. Δηλαδή την αμφισβήτηση (αν όχι κατάργηση) του κυρίαρχου ιδεολογικού σχήματος: αριστερός = αντεθνικώς σκεπτόμενος, αντικομμουνιστής = εθνικόφρων.

μπορούσε να αντιληφθεί στην καθημερινότητά του και να ερμηνεύσει ως αποτέλεσμά της, φαίνεται ότι για την ΕΔΑ μπορούσε να δοθεί μέσα από την υπόδειξη τριών πλευρών της πολιτικής και κοινωνικής πραγματικότητας: την ετεροδικία που απολάμβαναν οι Αμερικανοί στην Ελλάδα, τον προβαλλόμενο ως «ανήθικο» τρόπο ζωής των αμερικανών στρατιωτών που υπηρετούσαν τη θητεία τους σε βάσεις των ΗΠΑ στην Ελλάδα, και τη διάδοση του τρόπου ψυχαγωγίας τους στην ελληνική νεολαία.

Και τα τρία αυτά στοιχεία για την ΕΔΑ ήσαν απολύτως συνδεδεμένα μεταξύ τους. Η ετεροδικία, αποτέλεσμα μιας συμφωνίας που είχε υπογραφεί ανάμεσα στην ελληνική και την αμερικανική κυβέρνηση στις αρχές της δεκαετίας του '50, παρείχε σε όλα τα μέλη της αμερικανικής αποστολής που βρίσκονταν στην Ελλάδα, το δικαίωμα να δικαστούν στις Ηνωμένες Πολιτείες σε περίπτωση που διέπρατταν κάποιο αδίκημα σε ελληνικό έδαφος. «Την στιγμή αυτήν», διαπίστωνε ο βουλευτής Γ. Παπαστεργίου, «οιοσδήποτε κάτοικος του πλανήτη μας δύναται να απολαύη πλήρους ασυδοσίας δια του συστήματος της ιδιορρύθμου αυτής ετεροδικίας υπό δύο προϋποθέσεις [...]: πρώτον, να ευρίσκεται επί ελληνικού εδάφους, και δεύτερον, να προσληφθή έστω και ως αργόμισθος ή θυρωρός ή μικρός δια θελήματα εις την Αμερικανικήν Αποστολήν».[107] Καθεστώς που υποδεικνυόταν καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 ως επαχθές, ευθεία προσβολή της «αξιοπρέπειας της χώρας» και πάνω απ' όλα (αναμφισβήτητο) τεκμήριο της εξάρτησής της από τις Ηνωμένες Πολιτείες, η ετεροδικία συχνά κατέστη σημείο τριβής ανάμεσα στις κυβερνήσεις της ΕΡΕ και τα κόμματα της αντιπολίτευσης. Στις 22 Ιουνίου 1956 το ζήτημα έφτασε στο κοινοβούλιο, όπου φαίνεται πως, παρά τις όποιες διαφωνίες, υπήρξε μια σύγκλιση απόψεων σχετικά με το γεγονός ότι η διατήρησή της αποτελούσε «προσβολή» για την αξιοπρέπεια της χώρας. Ο Γεώργιος Παπανδρέου κάλεσε την κυβέρνηση να καταργήσει άμεσα το καθεστώς της ετεροδικίας «εν ονόματι της φιλοτιμίας του λαού μας», ενώ ο υπουργός Εξωτερικών Ευάγγελος Αβέρωφ τόνισε πως πρόθεση της ελληνικής κυβέρνησης ήταν να επιτευχθεί σύντομα μια νέα συμφωνία «αξιοπρεπής και τίμια».[108]

Παρ' όλα αυτά, ένα απρόοπτο γεγονός σύντομα επρόκειτο να ρίξει λάδι στη φωτιά. Στις 31 Μαΐου 1957 ο Στέφανος Σαράφης, μια από τις πλέον εμβληματικές μορφές της ελληνικής Αριστεράς, έπεσε θύμα τροχαίου. Στρατιωτικός αρχηγός του ΕΛΑΣ κατά τη διάρκεια της Κατοχής και εν ενεργεία βουλευτής της ΕΔΑ, ο στρατηγός Σαράφης έχασε τη ζωή του κοντά στην παραλία του Αλίμου όταν τον παρέσυρε αυτοκίνητο καθώς επιχειρούσε να περάσει περπατώντας την παραλιακή λεωφόρο Βασιλέως Γεωργίου. Ο θάνατός του υπήρξε ένα σοκ για τον κόσμο της Αριστεράς· ακόμη μεγαλύτερο, όμως, ήταν το σοκ

107. Σπ. Λιναρδάτος, *ό.π.*, σ. 137-138.

108. Στο ίδιο.

όταν έγινε γνωστό ότι ο οδηγός του αυτοκινήτου ήταν ένας αμερικανός υποσμηνίας (ονόματι Μάριο Μουζάλι), μέλος της αμερικανικής αποστολής. Καθώς, με βάση το καθεστώς της ετεροδικίας, ο οδηγός του αυτοκινήτου θα έπρεπε να δικαστεί από αμερικανικές αρχές και όχι από ελληνικό δικαστήριο, το τραγικό αυτό περιστατικό επανέφερε στην επικαιρότητα το ζήτημα της κατάργησής της. «Οι συνθήκες του θανάτου του», επεσήμαινε ανακοίνωση που εξέδωσε η Διοικούσα Επιτροπή της ΕΔΑ, «ξαναφέρνουν στην πιο οδυνηρή επικαιρότητα το απαράδεκτον πλέον καθεστώς της ετεροδικίας [...]. Το εθνικόν αίσθημα αξιώνει την άμεση κατάργηση του ατιμωτικού αυτού καθεστώτος».[109]

Η ετεροδικία ήταν η μία όψη του νομίσματος. Δεδομένου ότι αυτή αφορούσε τις όσες παραβάσεις διέπρατταν μέλη της αμερικανικής αποστολής, δεν θα πρέπει να προκαλούσαν πολλή ανησυχία πέρα από την (μάλλον δικαιολογημένη) αγανάκτηση που προκαλούσαν σε τμήμα της κοινής γνώμης λόγω της προνομιακής αντιμετώπισης που τύχαιναν οι πρωταγωνιστές τους. Αντιθέτως, η «κοινωνική ζωή» των ναυτών του έκτου στόλου, όπως αυτή προβαλλόταν τουλάχιστον από την ΕΔΑ (σεξουαλική αποχαλίνωση των ναυτών, παρενοχλήσεις γυναικών, υβριστικές επιθέσεις σε περαστικούς, μεθύσια και όργια στην Τρούμπα ή σε άλλα σημεία του Πειραιά), σύντομα κατέστη συνώνυμη της «ανηθικότητας», ενώ η καταγραφή των εκδηλώσεών της μια συχνή πρακτική για το δημοσιογραφικό της όργανο, την *Αυγή*. Τα πλείστα επεισόδια στα οποία φέρεται ότι πρωταγωνιστούσαν αμερικανοί ναύτες, παρείχαν μια χρυσή ευκαιρία στα στελέχη της Αριστεράς να ξιφουλκήσουν εναντίον του «εξαμερικανισμού» της ελληνικής κοινωνίας. Ο τελευταίος αποτελούσε τμήμα μιας γενικότερης διαδικασίας που λάμβανε χώρα την ίδια περίοδο στην Ευρώπη, και είχε στη βάση της έναν ακαταμάχητο θαυμασμό για το επίπεδο ζωής που απολάμβαναν οι πολίτες στις Ηνωμένες Πολιτείες. Καθώς ο θαυμασμός αυτός φαίνεται πως υπήρξε ισχυρότερος στα ασθενέστερα λαϊκά στρώματα (δηλαδή στο κατεξοχήν ακροατήριο της Αριστεράς),[110] δεν πρέπει να είναι τυχαίο που η κατάδειξη των όσων «συμφορών» επρόκειτο να επιφέρει η υποχώρηση των εθνικών παραδόσεων μπροστά στην επέλαση του «αμερικανικού τρόπου ζωής», μετατράπηκε σε επείγουσα προτεραιότητα.

Δεδομένου, μάλιστα, ότι η διασκέδαση των ναυτών προβλήθηκε ως κατεξοχήν έκφραση της «διαφθοράς» τους, φαίνεται πως η τεκμηρίωση της σύνδεσης που υπήρχε ανάμεσα στον «αμερικάνικο τρόπο ζωής» και στην ανηθικότη-

109. Για την ιστορία, ο οδηγός του αυτοκινήτου που παρέσυρε τον Στέφανο Σαράφη, δικάστηκε τον Ιανουάριο του 1958 και καταδικάστηκε για ανθρωποκτονία από βαριά αμέλεια σε δέκα μήνες φυλάκιση και είκοσι χιλιάδες δραχμές πρόστιμο για ψυχική οδύνη (Σπ. Λιναρδάτος, *ό.π.*, σ. 235-237).

110. Για τον «εξαμερικανισμό» της Ευρώπης βλ. M. Mazower, *ό.π.*, σ. 296 κ.ε.

τα αποτέλεσε όχι μόνο ένα (εξαιρετικά χρήσιμο στην εποχή του Ψυχρού Πολέμου) εναντίον του επιχείρημα, αλλά και έναν επιπλέον λόγο για να απορριφθεί το ροκ εν ρολ. Είναι χαρακτηριστικό ότι το τελευταίο κατείχε προνομιακή θέση στην παραδειγματική καταγραφή επεισοδίων στα οποία (φέρεται πως) είχαν πρωταγωνιστήσει αμερικανοί ναύτες, και η οποία δημοσιεύτηκε σε αφιέρωμα της *Αυγής* τον Μάιο του 1957.[111] Η νυχτερινή τους ζωή όπως περιγραφόταν, μοιραζόταν ανάμεσα στην «έξαλλη ατμόσφαιρα ροκ εντ ρολλ» που δημιουργούσαν ορχήστρες της Αθήνας και στην αναζήτηση της σαρκικής απόλαυσης στα σκοτεινά σημεία της Τρούμπας.[112] Σε αυτά έβρισκαν την ηδονή στην αγκαλιά νέων κοριτσιών, τα οποία με έκπληξη αναγνωριζόταν πως όχι μόνο δεν ήταν «φτωχά», αλλά ανήκαν (σύμφωνα πάντα με τις περιγραφές) σε οικογένειες της μεσαίας τάξης. «Τα κορίτσια αυτά», σχολίαζε σε κάποιο άρθρο της η *Αυγή*, «έχουν διαπαιδαγωγηθή με χίλιους τρόπους, αρχής γενομένης από τον κινηματογράφο, μέσα στο σύγχρονο πνεύμα του ροκ-εντ-ρολλ και γενικά του αμερικάνικου τρόπου ζωής. Θέλουν πολλά "φουρώ", για ν' αλλάζουν ένα την ημέρα, θέλουν "γλέντι ζωηρό", θέλουν θάλασσα και προ παντός, θέλουν κούρσα!».[113] Δεδομένου ότι ως κίνητρο για τον «εκπεσμό» των κοριτσιών αυτών υποδεικνυόταν όχι η φτώχεια και η εξαθλίωση, αλλά οι σύγχρονες «κακές επιρροές», το ροκ εν ρολ υποδεικνυόταν έμμεσα ως ένας κίνδυνος που εν τέλει μπορούσε να αφορά κάθε ελληνική οικογένεια.

Η πιο σημαντική συνέπεια, όμως, της εισαγωγής του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα, φαίνεται πως για την ΕΔΑ βρισκόταν αλλού: το ροκ εν ρολ θεωρήθηκε (συν)υπεύθυνο για τη δημιουργία ενός κλίματος τέτοιου που οδηγούσε τους νέους της χώρας στην απάθεια και την (πολιτική) αδράνεια. Από μια εκ των υστέρων ματιά, η διαπίστωση αυτή ενδεχομένως να προκαλεί κατάπληξη, δεδομένου ότι στη συλλογική συνείδηση η δεκαετία του '50, και πολύ περισσότερο η επόμενη, υπήρξε εποχή έντονης πολιτικοποίησης των νέων και δυναμικής εμφάνισής τους στο πολιτικό προσκήνιο. Στα τέλη της δεκαετίας του '50, όμως, δεν ήταν έτσι. Η μαζική συμμετοχή των νέων στις κινητοποιήσεις για το Κυπριακό, η οποία είχε ενταθεί στα μέσα της δεκαετίας, πράγματι συνιστούσε δείγμα μιας κάποιας «αγωνιστικής τους διάθεσης», ωστόσο φαίνεται πως η εξέλιξη αυτή δεν απέφερε στο εγγύς μέλλον κάποια ιδιαίτερα οφέλη για τη νεολαία της ΕΔΑ, η οποία (στις αρχές του 1963) δεν αριθμούσε πάνω από πέντε

111. Βλ. ενδεικτικά «Αμερικανός ναύτης χορεύει ροκ εντ ρολ... ολόγυμνος. Με μια γυναίκα επίσης καμπαρετζού», *Αυγή*, 05.05.1957. Αναφορές, ωστόσο, μπορεί να βρει κανείς σε ολόκληρο το ολοσέλιδο αφιέρωμα που δημοσίευσε η *Αυγή* στις 5 Μαΐου 1957.

112. «Ο έκτος αμερικανικός στόλος. Η ασυδοσία. Η "κοινωνική ζωή" των ναυτών του έκτου στόλου. Στα νάιτ κλαμπς και στα καμπαρέ της Τρούμπας», *Αυγή*, 05.05.1957.

113. «Νεαρές κοπέλλες μέσα στο βούρκο. Οι αμερικανοί δεκανείς-μαχαραγιάδες. Το χρυσωμένο δίχτυ», *Αυγή*, 20.08.1957.

χιλιάδες μέλη.[114] Γύρω στο 1963, η Επιτροπή Διαφώτισης πραγματοποίησε μια αποτίμηση της «δουλειάς» που τα προηγούμενα χρόνια είχε πραγματοποιήσει στη νεολαία και τα αποτελέσματά της κρίνονταν μάλλον απογοητευτικά: «Οι αγώνες της νεολαίας της χώρας μας στα τελευταία δύο με τρία χρόνια», αναφέρει το σχετικό κείμενο, «είναι πολύ πιο κάτω από τις αγωνιστικές διαθέσεις της Νεολαίας με βάση τη ζωντάνια της, την οξύτητα των ιδιαίτερων προβλημάτων της και την οξύτητα των εθνικών και λαϊκών προβλημάτων. Ο αριθμός τους σε σχέση με το γεγονός ότι αφορούν μια χρονική περίοδο δύοτριών ετών είναι μικρός. Οι αγώνες αναπτύχθηκαν κυρίως στην Αθήνα. Αφορούν κυρίως τους φοιτητές και σε πιο μικρό βαθμό τους εργάτες νέους. Σε πολύ μικρό ποσοστό αφορούν την ψυχαγωγία και [τον] εκπολιτισμό».[115]

Η υιοθέτηση της άποψης ότι υπήρχε κάποια στενή σχέση ανάμεσα στην απολιτική στάση των νέων και στην «αμερικανικής προέλευσης» ψυχαγωγία τους, προσδιόρισε καταλυτικά τη στάση της ΕΔΑ απέναντι στο ροκ εν ρολ, γεγονός που άλλωστε εξηγεί για ποιο λόγο το τελευταίο, δηλαδή μία μουσική και χορευτική μόδα, εικονογραφήθηκε με τόση συνέπεια ως ένας παράδοξος «ανταγωνιστής». Όμως μια τέτοια ερμηνεία υπερέβαινε το ασφυκτικό πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου και τις απλουστεύσεις που πολλές φορές αυτός γεννούσε (ροκ εν ρολ ίσον αμερικανική μουσική, αμερικανική μουσική ίσον απορριπτέα μουσική, άρα ροκ εν ρολ ίσον απορριπτέα μουσική), επομένως η άποψη ότι οι νέοι επιδείκνυαν μια (εξοργιστική για τους πολιτικά δραστήριους ενήλικες) απάθεια για τα πολιτικά πράγματα, αντανακλούσε άλλες ανησυχίες. Και οι ανησυχίες αυτές είχαν να κάνουν κυρίως με τις συνέπειες που επρόκειτο να έχει η δημιουργία μιας «καταναλωτικής» κοινωνίας, μιας κοινωνίας με αφθονία αγαθών, συνώνυμης σε μεγάλο βαθμό με τον «αμερικανικό τρόπο ζωής», δεδο-

---

114. Βεβαίως, πολλά θα μπορούσαν να ειπωθούν για τις συνθήκες στις οποίες λειτουργούσε η νεολαία της ΕΔΑ, τους περιορισμούς και την ψυχολογική βία που ασκούσε το αστυνομικό κράτος. Ωστόσο, για να διαπιστωθεί η τάξη μεγέθους, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι τον Απρίλιο του 1965, δηλαδή περίπου μόλις δύο χρόνια αργότερα, η Δημοκρατική Νεολαία Λαμπράκη (ΔΝΛ) αριθμούσε στο απόγειο της δύναμής της περίπου 37.000 μέλη, ενώ μπορούσε να κινητοποιήσει άλλα περίπου 100.000 σε όλη την Ελλάδα (Χ. Βερναρδάκης, Γ. Μαυρής, *ό.π.*, σ. 102). Η άνοδος της Ενώσεως Κέντρου στην εξουσία, οπωσδήποτε και υποβοήθησε την εξέλιξη αυτή λόγω της όποιας φιλελευθεροποίησης πραγματοποίησε (ή τις σχετικές προσδοκίες που γέννησε), ωστόσο, από μόνη της δεν αποτελεί εξήγηση για την εντυπωσιακή αυτή αύξηση στην εγγραφή μελών στις δύο αριστερές νεολαίες, ούτε βέβαια το σοκ που προκάλεσε η δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη τον Μάιο του 1963. Η εξήγηση θα πρέπει να βρίσκεται μάλλον στο γεγονός ότι η ΔΝΛ απευθύνθηκε κατά βάση σε ευρύτερα ακροατήρια αριστερών νέων και σε νέους με αριστερές ευαισθησίες, υιοθετώντας μια διαφορετική φιλοσοφία δράσης από την (στενά κομματική) της νεολαίας της ΕΔΑ.

115. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: χειρόγραφο χωρίς τίτλο, δακτυλόγραφο 20 σελίδων, χ.χ.

μένου ότι οι Ηνωμένες Πολιτείες πράγματι είχαν αποτελέσει, ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου, το αρχέτυπό της στη συλλογική συνείδηση των πολιτών σε πολλές ευρωπαϊκές κοινωνίες.[116]

«Είναι απίθανο να πετύχουν οι Ιταλοί μια κατάσταση ευημερίας και εσωτερικής γαλήνης προτού αρχίσουν να ενδιαφέρονται περισσότερο για τα συγκριτικά πλεονεκτήματα των κορνφλέικς και των τσιγάρων από ό,τι για τις ιδιαίτερες ικανότητες των πολιτικών ηγετών τους», επεσήμαινε ένας αμερικανός αξιωματούχος στην Ιταλία το 1947.[117] Η εκτίμηση αυτή υποδείκνυε με έναν εύγλωττο τρόπο τόσο τις προτεραιότητες που είχε βάλει η αμερικανική πολιτική για τις ευρωπαϊκές κοινωνίες, την ανάπτυξη των οποίων είχε μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου χρηματοδοτήσει, όσο και τους φόβους όσων πίστευαν ότι η ανάδυση μιας κοινωνίας ευημερίας και αφθονίας αγαθών επρόκειτο να οδηγήσει στη σταδιακή χαλάρωση των πολιτικών διεκδικήσεων, στον κομφορμισμό και την απολιτικοποίηση. Πράγματι, μετά τη λήξη του μεγάλου πολέμου οι διαμορφωτές της αμερικανικής εξωτερικής πολιτικής πίστεψαν ότι μπορούσαν να εφαρμόσουν στη δυτική Ευρώπη ένα μοντέλο για την επίλυση των μεγάλων πολιτικών και κοινωνικών συγκρούσεων, οι οποίες τόσο είχαν ταλαιπωρήσει τη γηραιά ήπειρο τα προηγούμενα χρόνια. Το μοντέλο αυτό συνίστατο στην ανάπτυξη της παραγωγικότητας, την αφθονία των καταναλωτικών αγαθών, την πρόσβαση όσο το δυνατόν μεγαλύτερων τμημάτων του πληθυσμού σε αυτά (ιδίως των φτωχότερων λαϊκών στρωμάτων που στον Μεσοπόλεμο είχαν ακολουθήσει ασμένως τόσο τον κομμουνισμό όσο και τον φασισμό), την προώθηση των νέων τεχνολογιών (τηλεόραση, αυτοκίνητο κ.λπ) και την ενίσχυση των μεθόδων εμπορικής προώθησης.

Η επιτυχημένη εφαρμογή του αμερικανικού αυτού μοντέλου (αμερικανικού όσον αφορά σύλληψή του, αλλά και το ότι είχε ως πρότυπό του τον τρόπο οργάνωσης της αμερικανικής κοινωνίας), πράγματι οδήγησε πολλές κοινωνίες της δυτικής Ευρώπης, όπως την ιταλική του «boom economico»,[118] σε μια πρωτοφανή οικονομική ανάπτυξη. Η αφθονία αγαθών και η οικοδόμηση κράτους πρόνοιας που η ανάπτυξη μπόρεσε να χρηματοδοτήσει, φαίνεται πως, από τα μέσα της δεκαετίας του '50, είχαν καταλυτική συμβολή στο να λάβουν καινούργια σημασία έννοιες που απασχολούσαν προνομιακά τους πολιτικούς και

116. M. Mazower, *ό.π.*, σ. 290.

117. Στο ίδιο, σ. 296.

118. Βλ. σχετικά την εισαγωγή του Giorgio Olmoti στο βιβλίο, *Il Boom 1954-1967*, Ρώμη 1998, σ. 5-17, στο οποίο και μπορεί να βρει κανείς ένα σύνολο καταπληκτικών φωτογραφιών, τεκμηρίων του πόσο άλλαξε με εντυπωσιακό τρόπο η οικονομική ανάπτυξη την Ιταλία τις δύο πρώτες δεκαετίες που ακολούθησαν τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Για μία ιστορία της μεταπολεμικής Ιταλίας, βλ. P. Ginsborg, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics 1943-1988*, Λονδίνο 1990.

τα ένθερμα ακροατήριά τους τις προηγούμενες δεκαετίες. Η επισήμανση ενός εργάτη, ότι ανήκε βέβαια στην εργατική τάξη, αλλά «μόνο στη δουλειά, καθώς έξω από αυτήν [ήταν] όπως όλοι οι άλλοι»,[119] υποδείκνυε ότι η ευρεία διάχυση των καταναλωτικών αγαθών έτεινε να λειτουργήσει ως ένας μηχανισμός εξομάλυνσης των παλιών «ταξικών» διαφορών και των τριβών που αυτές συνήθως προκαλούσαν.

Η εξέλιξη αυτή σύντομα απασχόλησε τόσο εκείνους που στέκονταν δύσπιστοι απέναντί της, όσο και τους υπερασπιστές της. Η δημόσια συζήτηση σχετικά με την υπό διαμόρφωση «καταναλωτική κοινωνία» και τις συνέπειες που επρόκειτο να έχει για την πολιτική συμπεριφορά των νέων, έλαβε σοβαρές διαστάσεις στα τέλη της δεκαετίας του '50, όταν και κυκλοφόρησαν δύο βιβλία (και τα δύο το 1957) στη χώρα εκείνη που αποτελούσε το κατεξοχήν παράδειγμα επιτυχημένης εφαρμογής του «αμερικανικού» μοντέλου οικονομικής ανάπτυξης, τη Δυτική Γερμανία. Τόσο το βιβλίο του Λούντβιχ Έρχαρντ με τίτλο *Αφθονία για όλους*,[120] όσο και εκείνο του κοινωνιολόγου Χέλμουτ Σκέλσκι με τίτλο *Η σκεπτικιστική γενιά*[121] καταπιάνονταν με δύο πλευρές του ίδιου φαινομένου. Υπουργός Οικονομικών στην κυβέρνηση χριστιανοδημοκρατών του Κόνραντ Αντενάουερ, ο συγγραφέας του πρώτου βιβλίου (ο Έρχαρντ) υπήρξε ο κατεξοχήν «υπεύθυνος» για το οικονομικό θαύμα που επιτεύχθηκε στη Δυτική Γερμανία μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Το βιβλίο του, ωστόσο, ήταν κάτι παραπάνω από μια ναρκισσιστική καταγραφή των επιτευγμάτων που είχε επιφέρει η οικονομική του πολιτική, η οποία και ήδη από το 1953 είχε οδηγήσει σε εξαιρετικά (και για πολλούς μάλλον μη αναμενόμενα) αποτελέσματα.[122] Αντιθέτως, επιχειρούσε να τεκμηριώσει τις θετικές συνέπειες που είχε για τη σταθερότητα της δυτικογερμανικής κοινωνίας η οικονομική ανάπτυξη, καθώς έτεινε να καθιστά όλο και λιγότερο ευδιάκριτα τα όρια ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις.[123] Στη δεδομένη συγκυρία, το βιβλίο του Έρχαρντ φαίνεται πως παρείχε την ιδεολογική βάση για μια ευρεία πολιτική συναίνεση που –την ίδια περίπου εποχή– πραγματοποιήθηκε στη Δυτική Γερμανία ανά-

119. M. Mazower, *ό.π.*, σ. 295.

120. L. Erhard, *Wohlstand für alle*, Ντίσελντορφ 1957.

121. H. Schelsky, *Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend*, Ντίσελντορφ/Κολωνία 1957.

122. Το 1953, οπότε και διεξήχθησαν εθνικές εκλογές στη Δυτική Γερμανία, η βιομηχανία είχε ήδη θέσει τις βάσεις για την αλματώδη ανάπτυξη που ακολούθησε τα επόμενα χρόνια, ενώ η ανεργία είχε πέσει στο 6% και ο ρυθμός ανάπτυξης ξεπερνούσε το 8% ετησίως (J. Young, *ό.π.*, σ. 145). Ας σημειωθεί ότι λίγα μόλις χρόνια πριν, η κατάσταση διαγραφόταν μάλλον ζοφερή: η ανεργία βρισκόταν πάνω από 10%, οι εκατοντάδες χιλιάδες πρόσφυγες που είχε δημιουργήσει ο πόλεμος συνιστούσαν ένα εκρηκτικό πρόβλημα, ενώ το γερμανικό εμπόριο βρισκόταν σε ύφεση (στο ίδιο, σ. 144).

123. U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality», *ό.π.*, σ. 603.

μεσα στους χριστιανοδημοκράτες και τους σοσιαλδημοκράτες: οι τελευταίοι ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '60 εγκατέλειψαν συμβολισμούς όπως η ανυψωμένη γροθιά και η κόκκινη σημαία, αποδεχόμενοι τη χρησιμότητα της ελεύθερης αγοράς,[124] ενώ οι χριστιανοδημοκράτες εγκατέλειψαν την άκαμπτη συντηρητική πολιτική τους, επιχειρώντας ένα πάντρεμα της ελεύθερης αγοράς και του (σοσιαλδημοκρατικής ευαισθησίας) κοινωνικού κράτους, προτείνοντας ένα ενδιάμεσο μοντέλο, τη λεγόμενη «κοινωνική αγορά».

Αν το βιβλίο του Έρχαρντ είχε κατά βάση πολιτικές αφετηρίες και ασχολούνταν με τις θετικές συνέπειες που επρόκειτο να έχει η διάχυση αγαθών και υπηρεσιών για την αποτροπή των κοινωνικών τριβών, στο βιβλίο του, ο Σκέλσκι, έφτανε στο συμπέρασμα πως η σύγχρονη νεολαία στη Δυτική Γερμανία επεδείκνυε ένα ενδιαφέρον για τα πολιτικά πράγματα πολύ μικρότερο από ό,τι οι προηγούμενες γενιές. Ως αιτία αυτής της εξέλιξης, ο Σκέλσκι έβλεπε την απήχηση που είχαν στη νεολαία τα νέα πρότυπα συμπεριφοράς και διασκέδασης, τα οποία έτειναν να εξαφανίσουν τις όποιες διαφορές υπήρχαν προπολεμικά ανάμεσα στους νέους διαφορετικών κοινωνικών τάξεων, καθιστώντας έτσι χωρίς νόημα την πολιτική δραστηριοποίηση. Όπως ο Έρχαρντ, έτσι και ο Σκέλσκι επικροτούσε την εξέλιξη εκείνη που (θεωρούσε πως) σύντομα θα οδηγούσε στο «τέλος των ιδεολογιών», απέδιδε στους νέους της μεσοπολεμικής περιόδου τον χαρακτηρισμό «πολιτική γενιά», τη στιγμή που θεωρούσε ότι οι σύγχρονοι νέοι αποτελούσαν μια «σκεπτικιστική γενιά», η οποία είχε γυρίσει την πλάτη της στην πολιτική.

Καθώς οι πολιτικές διελκυστίνδες της προπολεμικής εποχής θεωρήθηκαν από τον Σκέλσκι, όπως και από πολλούς σύγχρονούς του, υπεύθυνες για τη σταδιακή κατάρρευση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης και την άνοδο του ναζισμού στην εξουσία, η «σκεπτικιστική γενιά» της δεκαετίας του '50 χαρακτηριζόταν ως «απολιτική και δημοκρατική»· μία γενιά η οποία αποτιμώνταν ως «ρεαλιστική και ανεκτική» έχοντας απομακρυνθεί από τις ιδεολογικές σειρήνες του παρελθόντος. Σε αυτό το πλαίσιο, οι θορυβώδεις εκδηλώσεις των Halbstarke που αποτελούσαν την εποχή συγγραφής του βιβλίου προνομιακό θέμα συζήτησης,[125] ερμηνεύονταν ως μια εκδήλωση μη πολιτική, η οποία οφειλόταν στην ενεργητικότητα των νέων την οποία και κατά κάποιο τρόπο απορροφούσε. Συμπερασματικά, κατέληγε ο Σκέλσκι, τόσο η «παραβατική» συμπεριφορά των νέων, όσο και η «εκστατική αφοσίωσή τους στην τζαζ μουσική», την οποία επίσης επεσήμαινε, δεν μπορούσαν να θεωρηθούν εκφάνσεις μιας κάποιας πολιτικής αμφισβήτησης, ούτε καν πρόδρομα στοιχεία της.[126]

---

124. J. Young, *ό.π.*, σ. 149.

125. Για τους Halbstarke, βλ σχετικά το κεφάλαιο «Μια νεολαία "παραστρατημένη": ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα».

126. U. Poiger, «Rock' n' roll, Female Sexuality», *ό.π.*, σ. 604-607.

Το αν οι διαμορφωτές της πολιτικής της ΕΔΑ ήσαν σε γνώση της συζήτησης αυτής που πραγματοποιούνταν στη Δυτική Γερμανία και αφορούσε την επίδραση του «αμερικάνικου» τρόπου ζωής και διασκέδασης στην πολιτική συμπεριφορά της νεολαίας, είναι κάτι που δεν μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα, παρ' όλο που στο αρχειακό υλικό που μελετήθηκε[127] δεν εντοπίστηκαν αναφορές στα έργα του Σκέλσκι ή του Έρχαρντ. Δεδομένου, όμως, του έντονου ενδιαφέροντος που η ΕΔΑ επεδείκνυε για ό,τι θεωρούσε κατά κάποιο τρόπο «νόθευση» της μαχητικότητας των νέων και της διάθεσής τους για πολιτική δραστηριοποίηση εξαιτίας της υιοθέτησης ενός τρόπου ψυχαγωγίας, στον οποίο κεντρική θέση κατείχε το ροκ εν ρολ, το πιο πιθανό είναι το ενδιαφέρον αυτό να αποτελούσε την «ελληνική περίπτωση» μιας ανησυχίας η οποία στα τέλη της δεκαετίας του '50 διέτρεξε τις περισσότερες ευρωπαϊκές κοινωνίες.[128]

Η διάδοση του «αμερικάνικου τρόπου ζωής» στη νεολαία υπήρξε για την ΕΔΑ ένα εξαιρετικής σημασίας βήμα σε μία οργανωμένη προσπάθεια που είχε στόχο της την απολιτικοποίηση των νέων. Ένα αναγκαίο συμπλήρωμα της βίας (σωματικής και ψυχολογικής) που ασκούσε το μετεμφυλιακό κράτος στην Αριστερά· εάν αυτή δρούσε κατά βάση κατασταλτικά, ο «αμερικάνικος τρόπος ζωής» μπορούσε να δράσει προληπτικά, καθιστώντας τους νέους άβουλους και αδιάφορους. «Οι μέχρι τώρα αντιδραστικές και σκοταδιστικές κυβερνήσεις της δεξιάς», επισημαίνεται σε ένα κομματικό έγγραφο, «επεδίωξαν με κάθε μέσο την αντιδραστική διαπαιδαγώγηση της νέας γενηάς (κινηματογράφος, βιβλία, σχολείο, ψυχαγωγία κλπ). Παράλληλα όμως με τον έξαλλο αντικομμουνισμό και την αστυνομοκρατία καλλιεργούν και πέτυχαν σε ένα βαθμό ν' αναπτυχθή μια ψυχολογία αποχής απ' την πολιτική δράση [...]. Έτσι και θετικά και αρνητικά επεδίωξαν την αδρανοποίηση των νέων».[129]

Μέσα από αυτές τις οπτικές, η ψυχαγωγία των νέων αναδεικνυόταν για την ΕΔΑ σε ένα ζήτημα με σαφείς πολιτικές προεκτάσεις, γεγονός που μπορεί

---

127. Κυρίως ο φάκελος 270, ο οποίος περιέχει αρχειακό υλικό από την Επιτροπή Διαφώτισης της Νεολαίας της ΕΔΑ και βρίσκεται στα ΑΣΚΙ. Βλ. σχετικά και πίνακα πηγών στο τέλος του κειμένου.

128. Στις αρχές του 1965, το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας μετέδωσε μία διάλεξη, η οποία είχε ως θέμα της τους «νέους και την πολιτική». Λίγους μόλις μήνες προτού τα Ιουλιανά φέρουν με εντυπωσιακό τρόπο στο προσκήνιο τις αγωνιστικές διαθέσεις των νέων, ο ομιλητής επεσήμαινε την απάθειά τους για τα πολιτικά πράγματα («ατονία του πολιτικού ενδιαφέροντος» τη χαρακτήριζε), την οποία και ενέγραφε σε ένα ευρύτερο φαινόμενο που ενδημούσε στις μεταπολεμικές κοινωνίες του δυτικού κόσμου, αποτελώντας μάλιστα ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά γνωρίσματα της εποχής (Γ. Φτέρης, «Οι νέοι και η πολιτική», *Ραδιοπρόγραμμα* 110 (24.01.1965), σ. 8).

129. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Η κατάσταση της ελληνικής νεολαίας σήμερα. Προβλήματα ψυχαγωγίας, προβλήματα εκπολιτισμού*, 1964.

να ερμηνεύσει για ποιο λόγο τα στελέχη της εξαρχής ανέλαβαν πρωτοβουλίες για τη δημιουργία αποτελεσματικών αντίβαρων. Η κατάδειξη της σημασίας που είχε η «εθνική κληρονομιά» ανήκε σε αυτά και αποκτούσε ιδιαίτερη σημασία, καθώς μπορούσε να λειτουργήσει ως ένα ανάχωμα στη διάδοση της αμερικανικού «τύπου» και προέλευσης ψυχαγωγίας. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν ήταν επαρκές, δεδομένου ότι δεν αποτελούσε τίποτε περισσότερο από μια θεωρητική συζήτηση που δύσκολα θα συγκινούσε τους νέους που φλέγονταν από επιθυμία για ψυχαγωγία. Αντίθετα, η δημιουργία «λεσχών πολιτισμού» μπορούσε να έχει απτά αποτελέσματα, καθώς σε αυτές οι νέοι θα μπορούσαν να έρθουν σε επαφή με τον «πραγματικό πολιτισμό» και όχι με τα προϊόντα της «έσχατης πνευματικής κατάπτωσης» που έρχονταν από τον «ελεύθερο κόσμο».[130] Στις σκληρές, όμως, για την Αριστερά συνθήκες της δεκαετίας του '50, κάτι τέτοιο ήταν εξαιρετικά δύσκολο να επιτευχθεί, όπως απέδειξε περίτρανα η απαγόρευση λειτουργίας του Κέντρου Νεότητος Καισαριανής τον Οκτώβριο του 1958.[131] Στις αρχές της δεκαετίας του '60, η ΕΔΑ φαίνεται πως προβληματιζόταν πολύ σοβαρά για την αποτελεσματικότητα της δουλειάς της στη νεολαία, καθώς αναγνωριζόταν ότι «η οργάνωση της Νεολαίας δεν εκπληρώνει ικανοποιητικά τη βασική της αποστολή».[132]

Παρ' όλα αυτά, ένα απρόοπτο πολιτικό γεγονός επρόκειτο σύντομα να ακυρώσει τις μέχρι τότε ισορροπίες: τον Μάιο του 1963, ο συνεργαζόμενος με την ΕΔΑ βουλευτής Πειραιά Γρηγόρης Λαμπράκης, έχασε τη ζωή του στη Θεσσαλονίκη όταν παρασύρθηκε από ένα τρίκυκλο όχημα. Το πόρισμα της Χωροφυλακής απέδωσε το τραγικό γεγονός σε τροχαίο δυστύχημα, ωστόσο λίγοι ήσαν εκείνοι που πείστηκαν για το ότι ο θάνατος του Λαμπράκη δεν οφειλόταν στην ύ-

130. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Η Θέσεις της Ε.Ε. της ΕΔΑ για τη Νεολαία εξειδικευμένες για την δουλειά μας στην επαρχία. Από τη Γραμματεία του Κ.Σ. της Ν. της ΕΔΑ*, 1961.

131. Το Κέντρο Νεότητος Καισαριανής ξεκίνησε τη λειτουργία του στα μέσα της δεκαετίας του '50 με πρωτοβουλία του δήμου Καισαριανής έχοντας ως στόχο «τη μορφωτική και εκπολιτιστική καλλιέργεια της νεολαίας και την ανάπτυξή της». Στο πλαίσιο αυτό ανέπτυξε μια πλούσια δράση με χορευτικά συγκροτήματα, θεατρικά τμήματα, ανάπτυξη βιβλιοθήκης κ.λπ. Διέκοφε τη λειτουργία του όταν η Νομαρχία Αττικής, με την υπ. αριθμ. 56825 απόφασή της στις 9 Οκτωβρίου 1958, διέταξε την παύση της λειτουργίας του, καθώς διαπιστώθηκε, σύμφωνα με το αιτιολογικό της απόφασης, «εκτροπή του καθαρού και ψυχαγωγικού σκοπού του» (βλ. σχετικά: «Επιστολές στην Αυγή: Το Κέντρο Νεότητος Καισαριανής», *Αυγή*, 17.10.1958 και «Ύστερα από διετή λειτουργία. Ο Νομάρχης έκλεισε το Κέντρο Νεότητος της Καισαριανής. Είχε θεατρικό τμήμα, χορωδία, βιβλιοθήκη κλπ», *Αυγή*, 16.10.1958).

132. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Η σημερινή κατάσταση της νεολαίας στην Ελλάδα*, δακτυλόγραφο 56 σελίδων, χ.χ. (αρχές δεκαετίας '60).

παρξη σχεδίου, το οποίο είχαν οργανώσει και υλοποιήσει παρακρατικές ομάδες αντικομμουνιστών. Για ένα μεγάλο κομμάτι της ελληνικής νεολαίας, το γεγονός αυτό στάθηκε καταλυτικό για τον προσδιορισμό της πολιτικής του συμπεριφοράς και τη σχέση της τελευταίας με την έννοια «ψυχαγωγία» και «πολιτισμός». Δεδομένου ότι η δολοφονία του Λαμπράκη τοποθετείται στις αρχές της δεκαετίας του '60, μπορούμε να πούμε, έστω με μια εκ των υστέρων ανάγνωση, ότι αποτελούσε την πύλη από την οποία εισήλθε η ελληνική νεολαία σε μια νέα εποχή, αυτήν των σίξτις (sixties). Στο εξής, όλα θα ήσαν διαφορετικά.

3. ΜΑΥΡΕΣ ΚΑΛΤΣΕΣ, «ΑΡΟΥΡΑΙΟΙ» ΚΑΙ ΥΠΟΓΕΙΕΣ ΣΤΟΕΣ

Η δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη, τον Μάιο του 1963, φαίνεται πως υπήρξε αποφασιστικής σημασίας για την πολιτική συνειδητοποίηση χιλιάδων νέων, πολλοί από τους οποίους έκαναν αισθητή την (μαχητική) παρουσία τους ήδη από την, ογκωδέστατη σε πλήθος και παλμό, κηδεία του βουλευτή της ΕΔΑ. Μόλις οκτώ ημέρες μετά την κηδεία του Λαμπράκη, στις 8 Ιουνίου 1963, και μέσα σε ένα εξαιρετικά φορτισμένο κλίμα, συστάθηκε η «Δημοκρατική Κίνηση Νέων Γρηγόρης Λαμπράκης» (στο εξής: ΔΚΝΓΛ), μία πολιτική κίνηση η οποία επιχειρούσε να συσπειρώσει τους (αριστερούς) νέους της χώρας κάτω από το εμβληματικό σύμβολο του νεκρού βουλευτή. Επικεφαλής της Κίνησης τέθηκε ο Μίκης Θεοδωράκης, ενώ την ιδρυτική της διακήρυξη υπέγραφαν μια σειρά από προσωπικότητες του πνευματικού και καλλιτεχνικού χώρου.

Η ΔΚΝΓΛ συστάθηκε με πρωτοβουλία της ΕΔΑ, ωστόσο οι εμπνευστές της φιλοδοξούσαν να αποτελέσει μια οργάνωση νέων η οποία θα είχε με την ΕΔΑ μια σχέση χαλαρότερη από εκείνη που διατηρούσε έως τότε η νεολαία του κόμματος (Ν.ΕΔΑ). Η σύλληψη αυτή γρήγορα μεταφράστηκε σε μια πραγματικά ρηξικέλευθη πρόταση, δεδομένου ότι (αποδείχτηκε πως) άνοιγε τον δρόμο στη συσπείρωση μιας μεγάλης μάζας νέων, οι οποίοι είχαν μεν «αριστερές» ευαισθησίες, αλλά έως τότε αρνούνταν να έχουν κάποια οργανωτική σχέση με την ΕΔΑ. Η σύσταση της ΔΚΝΓΛ και η απρόσμενη για πολλούς επιτυχία της, φαίνεται πως αποτέλεσε για την ηγεσία της ΕΔΑ μια αφορμή για έντονο προβληματισμό, καθώς η απήχησή της στους νέους υποδείκνυε την αποτελεσματικότητα ενός καινούργιου μοντέλου πολιτικής δραστηριοποίησης των νέων: σε αυτό, ο πολιτισμός και η ψυχαγωγία αποκτούσαν κεντρική σημασία, η ηγεσία του κόμματος ασκούσε μια χαλαρή κατά βάση καθοδήγηση, ενώ τα μέλη της οργάνωσης φαίνεται πως είχαν μεγαλύτερες δυνατότητες για αυτόνομη δράση από ό,τι είχαν τα μέλη της Νεολαίας.

Το παραπάνω μοντέλο υπήρξε, σύμφωνα με την Κατερίνα Σαιν-Μαρτέν, το αποτέλεσμα ενός συμβιβασμού: με το να υποβοηθά τη σύσταση μιας κίνησης

νέων με σχετική αυτονομία, η ΕΔΑ προσδοκούσε, ενδεχομένως, να «εξουδετερώσει» έναν πυρήνα στελεχών, τα οποία φαίνεται πως το διάστημα που είχε προηγηθεί, είχαν «φλερτάρει» με την ιδέα δημιουργίας ενός κόμματος, που θα μπορούσε να καλύπτει τον πολιτικό χώρο ανάμεσα στην ΕΔΑ και την Ένωση Κέντρου. Τοποθετώντας τον Μίκη Θεοδωράκη επικεφαλής, η ηγεσία της ΕΔΑ αξιοποιούσε το τεράστιο κύρος του μουσικοσυνθέτη και εξασφάλιζε τη (διεθνή) απήχηση της Κίνησης, ενώ παράλληλα επιχειρούσε να θέσει υπό έλεγχο φυγόκεντρες τάσεις στελεχών, στις οποίες ο Θεοδωράκης (φέρεται πως) είχε πρωταγωνιστήσει.[133] Από την άλλη πλευρά, η πριμοδότηση του συγκεκριμένου μοντέλου οργανωτικής ανάπτυξης και λειτουργίας ερχόταν να αξιοποιήσει την εμπειρία που είχε αποκτηθεί την τελευταία διετία από την απήχηση που είχε στους νέους της χώρας η δράση του «Συνδέσμου Νέων δια τον πυρηνικόν αφοπλισμόν, Μπέρτραντ Ράσελ».

Η οργάνωση αυτή είχε συσταθεί το 1963 και συνιστούσε την πρώτη στην Ελλάδα πολιτική οργάνωση νέων, η οποία δεν αποτελούσε τμήμα κάποιου κόμματος. Στόχος του Συνδέσμου ήταν η προώθηση της παγκόσμιας ειρήνης και βασικές δραστηριότητές του για την επίτευξη αυτή η οργάνωση διαλέξεων, ομιλιών, αλλά και μιας ετήσιας «πορείας ειρήνης» από τον Μαραθώνα προς την Αθήνα, η οποία και συνιστούσε την κορυφαία εκδήλωσή του. Η συντριπτική πλειονότητα των μελών του Συνδέσμου φαίνεται πως είχε μία μάλλον χαλαρή σχέση με αυτόν· στην ουσία, όπως επισημαίνει η Σαιν-Μαρτέν, παρουσιάζονταν μόνο στην πορεία Ειρήνης. Ωστόσο, η συμμετοχή χιλιάδων νέων σε αυτές, αποδείκνυε την ύπαρξη μιας τεράστιας μάζας νέων που έδειχνε να επιζητεί την έκφραση μέσα από μια οργάνωση νεολαίας, η οποία θα ανήκε μεν στην Αριστερά, θα λειτουργούσε όμως με όρους διαφορετικούς από ό,τι η κομματική Νεολαία.[134]

Δεδομένης της απήχησης που είχε σε ευρείες μάζες νέων ο Σύνδεσμος «Μπέρτραντ Ράσελ», η ΕΔΑ φαίνεται ότι ανακάλυψε σε αυτόν ένα πρότυπο για την οργάνωση νεολαιίστικων οργανώσεων, το οποίο και εφάρμοσε στη

133. Κατερίνα Σαιν-Μαρτέν, *Λαμπράκηδες. Ιστορία μιας γενιάς*, Αθήνα 1984, σ. 52. Ας σημειώσουμε στο σημείο αυτό ότι η μελέτη της Σαιν-Μαρτέν είναι, περίπου είκοσι πέντε χρόνια μετά τη συγγραφή της (υποστηρίχθηκε ως διδακτορική διατριβή το 1981 στο Παρίσι), η πιο αξιόλογη από ιστοριογραφική άποψη έρευνα, στην οποία μπορεί να παραπέμψει κάποιος σχετικά με την ιστορία των «Λαμπράκηδων». Βρισκόμαστε εν αναμονή της δημοσίευσης της έρευνας των Ιωάννας Παπαθανασίου, Πολίνας Ιορδανίδου, Άντας Κάπολα, Τ. Σακελλαρόπουλου, Αγγελικής Χριστοδούλου, *Δημοκρατική Νεολαία Λαμπράκη: η αναζήτηση ταυτότητας της νεολαίας στη δεκαετία του 1960. Αρχείο-Ιστορία-Μνήμη*, η οποία εκπονείται στο πλαίσιο του Ιστορικού Αρχείου Ελληνικής Νεολαίας της Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς.

134. Κ. Σαιν-Μαρτέν, *ό.π.*, σ. 38-39.

ΔΚΝΓΛ. Η εφαρμογή του προτύπου αυτού υπήρξε σε ένα βαθμό «μονόδρομος», καθώς στις αρχές της δεκαετίας του '60 η αποτίμηση της κομματικής δουλειάς που είχε πραγματοποιηθεί τα τελευταία χρόνια στη νεολαία, έδειχνε πως αυτή όχι μόνο δεν υπήρξε ικανοποιητική, αλλά αντιθέτως η ΕΔΑ δεν κατάφερε σε καμία περίπτωση να καρπωθεί μερίδιο από τις κινητοποιήσεις για το Κυπριακό που το δεύτερο μισό της προηγούμενης δεκαετίας είχαν «αφυπνίσει» τη νεολαία. Ακόμη χειρότερα: στους παροικούντες την κομματική «Ιερουσαλήμ» ήταν κοινό μυστικό ότι τα αίτια της κακοδαιμονίας αυτής δεν οφείλονταν (μόνο) στις πρακτικές του αστυνομικού κράτους,[135] οι οποίες (πράγματι) διατηρούσαν σε ημιπαράνομη κατάσταση τις περισσότερες οργανώσεις της Νεολαίας της ΕΔΑ, αλλά και σε μία εγγενή αδυναμία της τελευταίας να επικοινωνήσει με τους νέους χρησιμοποιώντας συνθήματα, ορολογία και πρακτικές, που να τους συγκινούν:

> *Η οργάνωση της νεολαίας της ΕΔΑ βρίσκεται ουσιαστικά έξω από τη μάζα της Νεολαίας, μακρυά από τους μαζικούς της χώρους και τις οργανώσεις της, μακρυά από την ψυχολογία και τη νοοτροπία της. Η Οργάνωσή μας, ασχολούμενη κατά κύριο λόγο με τα γενικά πολιτικά καθήκοντα του Κόμματος και όχι με τα ιδιαίτερα προβλήματα και ενδιαφέροντα της Νεολαίας, δεν μιλάει νεολαιίστικη γλώσσα, γλώσσα που να συγκινεί και να συναρπάζει τη νέα γενιά* [...]. *Έτσι, η οργάνωση της ΕΔΑ δεν είναι ουσιαστικά παρά μια κομματική οργάνωση όπως όλες οι άλλες, με μόνη διαφορά ότι έχει στις γραμμές της τα πιο νέα μέλη του Κόμματος.*[136]

---

135. Αναφέρει στο βιβλίο της χαρακτηριστικά η Σαιν Μαρτέν ότι το 1961 η οργάνωση Θεσσαλονίκης της Νεολαίας της ΕΔΑ δεν αριθμούσε περισσότερα από πενήντα μέλη και ότι στα γραφεία του κόμματος εισέρχονταν μόνο τρεις σπουδαστές, όταν το να εισέλθει κάποιος στα γραφεία της ΕΔΑ σήμαινε ότι έπρεπε να «σπάσει» τον διπλό κλοιό των αστυνομικών που περικύκλωναν το κτίριο (Κ. Σαιν-Μαρτέν, *ό.π.*, σ. 30). Χαρακτηριστικό της ημιπαράνομης λειτουργίας της ΕΔΑ και της νεολαίας της ήταν η άκρα μυστικότητα με την οποία διεξήχθησαν οι εκλογές για το Γραφείο Σπουδάζουσας της οργάνωσης της Θεσσαλονίκης το 1961 και το 1962: σύμφωνα με μαρτυρίες, οι φοιτητές που συμμετείχαν στις εκλογές, οργάνωναν «εκδρομές» για να ξεγελάσουν τις αστυνομικές αρχές ή μετακινούνταν ως «ζευγάρια». Την ημιπαράνομη κατάσταση της ΕΔΑ στη Θεσσαλονίκη μέχρι τη δολοφονία του Λαμπράκη (όπως και την τομή που η τελευταία αποτέλεσε) επιβεβαιώνει σε συνέντευξη που είχε την καλοσύνη να μου παραχωρήσει ο Θεοτόκης Ζερβός, φοιτητής στις αρχές της δεκαετίας του '60 στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης, μέλος της Ν.ΕΔΑ και αργότερα της Νεολαίας Λαμπράκη (Συνέντευξη Θεοτόκη Ζερβού, 01.07.2004).

136. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Για τη δουλειά μας στη νεολαία*, χ.χ. Η υπογράμμιση είναι του συντάκτη του κειμένου.

Μία ανάλυση που πραγματοποιήθηκε σχετικά με τα αίτια αυτής της κατάστασης επεσήμαινε ότι οι ρίζες της βρίσκονταν στον τρόπο με τον οποίο λειτουργούσε η νεολαία της ΕΔΑ, στην ιδιόμορφη σχέση ανάμεσα στις οργανώσεις νεολαίας και σε εκείνες των ενηλίκων, και στην κατάργηση, στην πράξη, της όποιας αυτονομίας θα έπρεπε να έχουν τα νεαρά της μέλη. Ως συνέπεια αυτής της εξέλιξης υποδεικνυόταν η καταπίεση των «νεολαιίστικων χαρακτηριστικών» της κομματικής νεολαίας, η αδυναμία ανάληψης πρωτοβουλιών από τα στελέχη της σχετικά με τα ιδιαίτερα προβλήματα των νέων και η μετατροπή των οργανώσεών τους σε παραπληρωματικές εκείνων των ενηλίκων. «Πολλές κομματικές οργανώσεις», επεσήμαινε η ανάλυση, «βολεύονται με την μετάθεση των καθηκόντων τους στη Νεολαία (λ.χ. πούλημα εφημερίδων, κλπ) με συνέπεια να αποπροσανατολίζουν στην πράξη τις νεολαιίστικες οργανώσεις, από το κύριο αντικείμενο του ενδιαφέροντός τους». Ο συντάκτης της επεσήμαινε την ανάγκη να υπογραμμιστεί η αυτόνομη υπόσταση των οργανώσεων νεολαίας («πρέπει πρώτα να αποσαφηνίσουμε ότι η Νεολαία της ΕΔΑ αποτελεί χωριστή οργάνωση του Κόμματος κι όχι τμήμα της οργάνωσης των μεγάλων» επισημαίνεται στο κείμενο της ανάλυσης), η απομάκρυνση των νέων από την «τρέχουσα κομματική δουλειά» των ενηλίκων, καθώς και η ανάγκη να «βγει προς τα έξω» ένα καινούργιο προφίλ σχετικά με το νεαρό μέλος της νεολαίας, τέτοιο που να προσιδιάζει περισσότερο στα δεδομένα της σύγχρονης νεολαίας και λιγότερο στα στάνταρ που έθεταν (και αποδέχονταν) οι ενήλικες: «[...] και εμείς λοιπόν, όχι μόνο δεν έχουμε όσο πρέπει νεολαιίστικο περιεχόμενο στη δουλειά μας, αλλά και αυτά τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά της νεανικής ηλικίας είναι σχεδόν ανύπαρκτα, καταπιεσμένα, πνιγμένα, στα περισσότερα μέλη και στελέχη μας. Ο τύπος του νέου ΕΔΑΐτη, όπως είναι διαμορφωμένος σήμερα μέσα στα γραφεία της ΕΔΑ, δεν διαφέρει σχεδόν κατά τίποτα από τα "μεγάλα" στελέχη του Κόμματος».[137]

Έναν χρόνο μετά τη σύσταση της ΔΚΝΓΛ, η ΕΔΑ αναγνώριζε ότι μία Κίνηση νέων που θα λειτουργούσε με όρους διαφορετικούς από εκείνους της παραδοσιακής κομματικής νεολαίας, μπορούσε να έχει τεράστια απήχηση στους νέους, και να αποτελέσει έναν τόπο συνάντησης ανθρώπων που συγκινούνταν από τις θεμελιώδεις αρχές της Αριστεράς, ωστόσο, ποτέ έως τότε δεν είχαν εκφραστεί πολιτικά (ο καθένας για τον δικό του λόγο) μέσα από τις οργανώσεις της ΕΔΑ. Μία αποτίμηση της κομματικής δουλειάς στη νεολαία για το χρονικό διάστημα που ακολούθησε τη δολοφονία του Λαμπράκη υπογράμμιζε δύο πράγματα: το πρώτο ήταν οι πραγματικά αισιόδοξες προοπτικές που δημιουργούσαν οι εξελίξεις του τελευταίου εξαμήνου. Ο συντάκτης της ανάλυσης επε-

137. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270. *Υποφάκελος: αποφάσεις της Ε.Ε της ΕΔΑ για την Νεολαία ΕΔΑ*, δακτυλόγραφο 20 σελίδων, χ.χ. (αρχές δεκαετίας '60).

σήμαινε ότι στους περίπου έξι μήνες που μεσολάβησαν από την κηδεία του Γρηγόρη Λαμπράκη έως τη διεξαγωγή βουλευτικών εκλογών (τον Νοέμβριο του 1963), η δύναμη της Νεολαίας της ΕΔΑ στην Αθήνα υπερτετραπλασιάστηκε φτάνοντας τις έξι χιλιάδες μέλη. Το πραγματικά ελπιδοφόρο, ωστόσο, ήταν ότι είχε παρατηρηθεί μια ποιοτική αλλαγή στη σύνθεση των νέων μελών, η οποία και γεννούσε αισιοδοξία για το (εγγύς) μέλλον: «Ανανεώθηκε το υλικό των μελών μας, μπορούμε να πούμε ότι εγγίσαμε την πραγματική νεολαία και τους μαζικούς της χώρους (μαθητευόμενοι εργάτες, μαθητές που πριν ήταν ελάχιστοι, κοπέλλες», σημείωνε ο συντάκτης του κειμένου. «Ο μέσος όρος των μελών μας χαμήλωσε αρκετά».[138]

Το δεύτερο συμπέρασμα στο οποίο κατέληγε η αποτίμηση των πεπραγμένων για το τελευταίο εξάμηνο του 1963, ήταν η καταλυτική επιρροή της ΔΚΝΓΛ στους νέους, επιρροή που είχε υπάρξει αποφασιστικής σημασίας για την πύκνωση της ένταξης στις τάξεις της ΕΔΑ. «Εκείνο που πρέπει τώρα να εκτιμήσουμε είναι η καινούργια κατάσταση που δημιουργήθηκε στο κίνημα της Νεολαίας με την ίδρυση και δραστηριοποίηση της κίνησης Λαμπράκη», επεσήμαινε ο συντάκτης του κειμένου. «Απ' τις εκτιμήσεις [του πρώτου μέρους] καταφαίνεται η τεράστια ακτινοβολία που είχε και έχει στις μάζες της νεολαίας. Το έμβλημα Λαμπράκη είχε τεράστια απήχηση στη Νεολαία και στο βαθμό που η κίνηση ανέπτυσσε μαζική δράση μετατρεπόταν σε οργάνωση».[139] Δεδομένου ότι η ΕΔΑ εκτιμούσε πως η διατήρηση αυτής της διττής υπόστασης στον χώρο της νεολαίας (Ν.ΕΔΑ και ΔΚΝΓΛ) θα μπορούσε να προκαλέσει προβλήματα και στις δύο,[140] σύγχυση και οργανωτικές επικαλύψεις, αποφάσισε τη συγχώνευση των δύο οργανώσεων σε μία ενιαία.

Στις 14 Σεπτεμβρίου του 1964 ανακοινώθηκε στον κινηματογράφο «Διάνα» από τις ηγεσίες των δύο αριστερών νεολαιών η συγχώνευσή τους σε μία οργάνωση, η οποία θα έφερε την επωνυμία «Νεολαία Λαμπράκη» ή «Δημοκρατική Νεολαία Λαμπράκη» (στο εξής: ΔΝΛ).[141] Εξαρχής, η ηγεσία της οργάνωσης κατέστησε σαφές το πολιτικό και ιδεολογικό της περίγραμμα: επρό-

138. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Κριτική εκτίμηση των αγώνων του Ελληνικού λαού και της νεολαίας στο χρόνο που πέρασε*, χ.χ. (αρχές 1964).

139. Στο ίδιο.

140. Ο συντάκτης της ανάλυσης έγραφε με χαρακτηριστική σαφήνεια τα εξής: «Η καθοδήγηση του κόμματος και το ΚΣ πιστεύουν ότι η ύπαρξη και δράση δύο οργανώσεων στο χώρο της νεολαίας δεν βοηθάει, αντίθετα είναι δυνατόν να βλάφη. Απαραίτητη η συγχώνευση των δύο οργανώσεων σε μία» (ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270: *Κριτική εκτίμηση των αγώνων του Ελληνικού λαού και της νεολαίας στο χρόνο που πέρασε*, χ.χ. (α' εξάμηνο 1964).

141. «Από την νεολαία της ΕΔΑ και την Κίνησι Γρ. Λαμπράκης. Νεολαία Λαμπράκη. Νέα οργάνωσις. Πανελλαδικό συνέδριο το 1965», *Αυγή*, 15.09.1965.

κειτο για μία οργάνωση νέων, όχι κομματική με τη στενή σημασία του όρου, αλλά πολιτική. «Η Νεολαία "Λαμπράκη", οργάνωση πολιτική, *δεν αποτελεί κομματική νεολαία*»,[142] αποσαφήνιζε ο Μίκης Θεοδωράκης. «Όμως τα ιδανικά της είναι τα ιδανικά των πιο προοδευτικών δυνάμεων της χώρας και συγκεκριμένα της Αριστεράς». Καρπός μιας συγχώνευσης, η ΔΝΛ δεν μπορούσε παρά να εκφράζει τις μέριμνες των γεννητόρων της: η «Εδαΐτικη» αφετηρία της ΔΝΛ μπορούσε να εντοπιστεί στις αναφορές που στην ιδρυτική διακήρυξή της έγιναν σε πολλά βασικά πολιτικά αιτήματα που η ΕΔΑ με συνέπεια πρόβαλε ήδη από τη δεκαετία του '50.[143] Από την άλλη πλευρά, η κύρια συνεισφορά της Κίνησης φαίνεται ότι βρισκόταν στην αντίληψη περί μιας «ανοιχτής οργάνωσης νεολαίας» την οποία και κληροδότησε στη ΔΝΛ. Στο τρίτο από μια σειρά εσωτερικά μαθήματα που οργάνωσε η ηγεσία της ΔΝΛ για την επιμόρφωση των στελεχών της, προτείνονταν εξαιρετικά καινοτόμοι τρόποι, με στόχο την παγίωση μιας διαφορετικής αντίληψης για τη λειτουργία, τέτοιας που θα διαφοροποιούσε τη ΔΝΛ από τις παραδοσιακές (κομματικές) οργανώσεις νεολαίας:

> *Πρέπει να δώσουμε στις μορφές λειτουργίας της οργάνωσής μας μια «νεανικότητα», να τις απαλλάξουμε από τα «καλούπια» των κομματικών μορφών.* [...] *Οι συνελεύσεις μας πρέπει να παίρνουν πλατύ χαρακτήρα, να είναι μαζικές. Δεν είναι υποχρεωτικό να παίρνουν την μορφή της «κλειστής» κομματικής συνέλευσης, που να διαρκεί πολλές ώρες, με ατέρμονες συζητήσεις και μακροχρόνιες εισηγήσεις. Οι συνελεύσεις μας πρέπει να έχουν γρήγορο, πεταχτό, νεανικό χαρακτήρα, να τονίζονται με καλλιτεχνικό πρόγραμμα, τραγούδια, απαγγελίες. Μπορούν να γίνονται συνελεύσεις και μέσα σ' ένα πάρτυ ή μια εκδρομή...*[144]

Αν η «νεανικότητα» της οργάνωσης ήταν σημαντική για την ηγεσία της ΔΝΛ, ακόμη σημαντικότερη φαίνεται πως υπήρξε η μέριμνα για την ανάληψη πρωτοβουλιών με στόχο τη διαπαιδαγώγηση της νέας γενιάς. Η σπουδαία πολιτιστική δραστηριότητα που ανέπτυξε τα επόμενα χρόνια η ΔΝΛ, ταύτισε στη συλλογική συνείδηση την έννοια «διαπαιδαγώγηση» με την έννοια «πολιτισμός», δηλαδή με συστηματική προβολή ενός διαφορετικού τρόπου ψυχαγωγίας, στον οποίον ιδιαίτερη βαρύτητα κατείχε η κατάδειξη των πολιτικών και κοινωνικών προβλημάτων του τόπου. Ήδη από τη στιγμή της σύστασης της

142. Η υπογράμμιση είναι του ίδιου του Θεοδωράκη.

143. Όπως αυτό της απελευθέρωσης των πολιτικών κρατουμένων, της κατάργησης των εκτάκτων μέτρων και της παρακρατικής δραστηριότητας των ΤΕΑ («Καρπός των αγώνων της νέας γενιάς. Νεολαία Λαμπράκη», *Αυγή*, 16.09.1964).

144. ΑΣΚΙ, Αρχείο Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, Κουτί 279, Φάκελος 4 (Σεμινάρια ΔΝΛ, Κομματικά μαθήματα νεολαίας 1964-1966): *Μάθημα 3ο*, χ.χ.

Νεολαίας Λαμπράκη, ο Μίκης Θεοδωράκης, παρουσιάζοντας τους στόχους της είχε κάνει ιδιαίτερη αναφορά στην ανάγκη «εκπολιτισμού» των νέων,[145] τον οποίον και ενέτασσε στους βασικούς της στόχους. «Ο εκπολιτισμός αποτελεί πρωταρχική ανάγκη των νέων και ταυτόχρονα βασική μορφή διαπαιδαγώγησης», διαπίστωνε, «γιατί ανεβάζει το μορφωτικό τους επίπεδο, βαθαίνει την ευαισθησία και καλλιεργεί τον ανθρωπισμό τους. Ο εκπολιτισμός διδάσκει, με την πλατειά έννοια του όρου φυσικά, τέρποντας. Συνδυάζει την πνευματική-ψυχική καλλιέργεια με την πνευματική-ψυχική τέρψη».[146]

Ωστόσο, η έννοια «διαπαιδαγώγηση» δεν ενείχε μόνο τη διάσταση της προβολής μιας άλλης αντίληψης για τον πολιτισμό και τον κοινωνικό του ρόλο. Άλλη μια πλευρά της υπήρξε η «ηθική» διαπαιδαγώγηση των νέων. Μάλιστα, στο πρώτο από τα εσωτερικά μαθήματα που οργάνωσε η ηγεσία της ΔΝΛ για τα στελέχη της, η ηθική διαπαιδαγώγηση υποδεικνυόταν ως ένα από τα πιο βασικά καθήκοντα, εξίσου σημαντικό σε βαρύτητα με την πολιτική και την ιδεολογική: «[Η ΔΝΛ] είναι οργάνωση διαπαιδαγωγική, που πάει να πει ότι ο ρόλος της είναι να διαπαιδαγωγήσῃ την νεολαία, τα μέλη της. [...] Όταν λέμε διαπαιδαγώγηση εννοούμε την πολιτική, ταξική, αγωνιστική και ηθική διαπαιδαγώγηση».[147]

Η ηθική διαπαιδαγώγηση των νέων υπήρξε κομβικής σημασίας για την ΔΝΛ, δεδομένου ότι αποτελούσε το σημείο εκείνο στο οποίο πολιτικές καθαρά μέριμνες συναντούσαν (και απέδιδαν πολιτικό νόημα σε) ό,τι περικλειόταν στον «αμερικάνικο τρόπο ζωής», δηλαδή στο ροκ εν ρολ, τα ξέφρενα πάρτι, τον κινηματογράφο του Χόλιγουντ, τη σεξουαλική ασυδοσία. Αρκετούς μήνες μετά τη σύσταση της ΔΝΛ, ο Μίκης Θεοδωράκης επιχειρούσε μια πρώτη αποτίμηση των πεπραγμένων της στο Μανιφέστο των Λαμπράκηδων, το οποίο

---

145. Ας σημειωθεί ότι την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, η έννοια «εκπολιτισμός» δεν δημιουργεί τις μάλλον απαξιωτικές για τον δέκτη του συνδηλώσεις που σήμερα η χρήση του όρου αυτού θα γεννούσε. Ο όρος «εκπολιτισμός» χρησιμοποιείται συχνά στην «αριστερή» ορολογία με μάλλον «ουδέτερο» τρόπο και εννοεί την προβολή και καλλιέργεια μιας συγκεκριμένης άποψης για τον πολιτισμό, στο πλαίσιο της οποίας οι «λαϊκές» και «εθνικές» αξίες κατείχαν προνομιακή θέση. Αντιθέτως, ο πολιτισμός εκείνος που δεν στόχευε να αποτελέσει αφορμή για προβληματισμό, αλλά απλώς (στόχευε) να ψυχαγωγήσει θεωρούνταν δευτερεύουσας (ή και άνευ) σημασίας. Χαρακτηριστική είναι η παρακάτω διατύπωση που αναφέρει στο βιβλίο της η Σαιν-Μαρτέν: «Ο εκπολιτισμός λοιπόν δεν είναι "τρα λα λα", όπως πιστεύουν μερικοί, αλλά μέτωπο, πεδίο σύγκρουσης ιδεών και τρόπων στάσης απέναντι στη ζωή, μάχη καθημερινά ανοιχτή, που κερδίζοντάς την κάθε φορά, θα συντελούμε στο ωρίμασμα των συνειδήσεων των νέων...» (Κ. Σαιν-Μαρτέν, *ό.π.*, σ. 95).

146. «Καρπός των αγώνων...», *Αυγή*, 16.09.1964.

147. ΑΣΚΙ, Αρχείο Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, Κουτί 279, Φάκελος 4 (Σεμινάρια ΔΝΛ, Κομματικά μαθήματα νεολαίας 1964-1966): *Μάθημα 1ο*, χ.χ.

εκδόθηκε στις αρχές του 1966. Με νωπές ακόμη τις μνήμες από τις δυναμικές κινητοποιήσεις που ακολούθησαν το βασιλικό πραξικόπημα του Ιουλίου του '65, ο ηγέτης των Λαμπράκηδων επεσήμαινε τον ρόλο που είχε διαδραματίσει η οργάνωση οδηγώντας στη διαμόρφωση και την ανάδυση μιας νεολαίας που χαρακτηριζόταν όχι μόνο από στέρεη ιδεολογική συγκρότηση, αλλά και από ένα ήθος τέτοιο, που άρμοζε στις παραδόσεις του ελληνικού λαού. Ο Θεοδωράκης αναγνώριζε, βέβαια, ότι ένα σημαντικό τμήμα της νεολαίας είχε συγκινηθεί από τον «αμερικάνικο τρόπο ζωής». Ήσαν εκείνοι οι «ευάριθμοι μπλουτζινίστες», όπως χαρακτηριστικά τους αποκαλούσε, οι οποίοι έδειχναν μια εξοργιστική αδιαφορία για τα μεγάλα πολιτικά προβλήματα της εποχής, εκείνοι που δεν έδειχναν να συγκινούνται από τα κελεύσματα για δημοκρατία, ειρήνη και προκοπή.[148] Διαπίστωνε, ωστόσο, ότι το έργο που είχε επιτελέσει από την ίδρυσή της η ΔΝΛ ήταν σημαντικό, αφού είχε οδηγήσει στη σφυρηλάτηση ενός ήθους «πάνω στα χνάρια των παραδόσεων του Λαού». Η ελληνική νεολαία στη συντριπτική της πλειονότητα έδειχνε να έχει απομονώσει τους «μπλουτζινίστες» και να έχει σαρώσει τον «ξενόφερτο αμερικάνικο τρόπο ζωής».[149] Δεδομένου ότι το *Μανιφέστο* γράφτηκε αμέσως μετά τα Ιουλιανά και προτού παρουσιαστούν σημάδια κάμψης στη δυναμική της ΔΝΛ,[150] ο ηγέτης των Λαμπράκηδων είχε κάθε λόγο να θεωρεί ότι οι στόχοι που είχε θέσει η οργάνωση σε ό,τι αφορά την ηθική διαπαιδαγώγηση των νέων, είχαν επιτευχθεί.

Ο πόλεμος ενάντια σε ό,τι οι διάφοροι σχολιαστές των νεανικών ηθών αποκαλούσαν στις αρχές της δεκαετίας του '60 «παραστράτημα της νεολαίας», φαίνεται πως υπήρξε από τα βασικά μελήματα της ΔΝΛ. Η προσυνεδριακή διακήρυξη που δόθηκε στη δημοσιότητα τον Δεκέμβριο του 1964 (ενόψει του συνεδρίου της ΔΝΛ που πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 1965), έβαζε στο επίκεντρο της δουλειάς τη μάχη ενάντια στα πρότυπα συμπεριφοράς που συνδέονταν στην οπτική της με τον αμερικανικό τρόπο ζωής: «ταυτόχρονα, προβάλλουν μπροστά της [στη νεολαία] το πρότυπο της εύκολης επιτυχίας, του σαλ-

148. «Η δική μας νεολαία χτυπήθηκε και χτυπιέται και αυτή, όπως όλες οι άλλες», επεσήμαινε ο Μίκης Θεοδωράκης. «Και δεν μπορούμε να πούμε πως δεν θρηνούμε κι εμείς θύματα. Πράγματι, υπάρχουν και σε μας νέοι και νέες που αδιαφορούν για ό,τι γίνεται γύρω τους, που δεν νοιώθουν καμιάν ευθύνη απέναντι στην Πατρίδα και στο Λαό, που προτιμούν να χορεύουν για να χορεύουν, να διασκεδάζουν για να διασκεδάζουν, παρά να διαβάσουν ένα βιβλίο [...] και να πάρουν θέση υπεύθυνη απέναντι στα γεγονότα που συγκλονίζουν την ανθρωπότητα και την πατρίδα μας» (Μ. Θεοδωράκης, *Το Μανιφέστο των Λαμπράκηδων. Ποιοι είμαστε, τι θέλουμε, γιατί μας πολεμούν*, Αθήνα 1966, σ. 24).

149. Στο ίδιο, σ. 25.

150. Για την (σαφή) κάμψη που παρουσιάστηκε στην ανάπτυξη της ΔΝΛ από τις αρχές του 1966 έως την εκδήλωση του πραξικοπήματος των Απριλιανών, βλ. Κ. Σαιν-Μαρτέν, *ό.π.*, σ. 143-151.

ταδορισμού στη σταδιοδρομία του νέου με τα μέσα και τις ανομίες. Του "έξυπνου" ανθρώπου που ξέρει να τα "βολεύει" για τον εαυτό του, αδιαφορώντας για το κοινωνικό σύνολο».[151] Και, καθώς υποδεικνύονταν ως μέσο για την επίτευξη των παραπάνω στόχων η εκμετάλλευση της έφεσης του νέου ανθρώπου για χαρά και ψυχαγωγία, η διασκέδαση αναδεικνυόταν σε ζήτημα εξέχουσας (πολιτικής) σημασίας· σε κάτι που μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως «πολιορκητικός κριός» από τις δυνάμεις της «υποτέλειας», με στόχο την ηθική, καταρχήν, και πολιτική, κατόπιν, χειραγώγηση της νεολαίας. Στη βάση της πολιτικής αντιπαράθεσης, σε ό,τι τουλάχιστον αφορά τη νεολαία, φαίνεται πως βρισκόταν σε εξέλιξη ένας παράλληλος «πόλεμος» προτύπων συμπεριφοράς. Και η οπτική αυτή οπωσδήποτε ήταν ένα από τα κεφάλαια που η ΕΔΑ μεταβίβασε στη Νεολαία Λαμπράκη.[152]

Πράγματι, ο «πόλεμος των προτύπων» συνδεόταν απόλυτα με την εμφάνιση του ροκ εν ρολ στα μέσα της δεκαετίας του '50 και της «παραστρατημένης» νεολαίας τα επόμενα χρόνια. Η λογική της ΕΔΑ ήταν απλή στη σύλληψή της: η νεολαία (ένα τμήμα της πιο σωστά) φαινόταν να έχει «ξεστρατίσει», δηλαδή να προσδιορίζει τη συμπεριφορά της με βάση με τα πρότυπα και τις επιρροές που παρείχε το ροκ εν ρολ και οι ταινίες του Χόλιγουντ. Το «ξεστράτισμα» αυτό, συνιστούσε μια σημαντική απόκλιση από τις ηθικές αρχές της ελληνικής κοινωνίας, οι οποίες απαιτούσαν από τους νέους να παρουσιάζουν εγκράτεια στις σεξουαλικές τους σχέσεις, σεβασμό προς τους μεγαλύτερους, μετρημένη συμπεριφορά, αποδοχή της παράδοσης. Το ροκ εν ρολ έφερνε ανατροπές σε όλα τα παραπάνω και, καθώς η επίσημη ερμηνεία για την εμφάνισή του πρότεινε ότι η διάδοση του ροκ εν ρολ στη νεολαία, όπως και του «αμερικάνικου τρόπου ζωής» εν γένει, υπήρξε τμήμα ενός σχεδίου που στόχευε στη χειραγώγηση και την απολιτικοποίηση των νέων, όχι μόνο η εναντίωση στην υποχώρηση της παράδοσης αποκτούσε πολιτική σημασία, αλλά και η μάχη ενάντια στην «ανηθικότητα» που (εννοείται πως παρουσίαζε) η σύγχρονη νεολαία. Το «ήθος», με το ιδιαίτερο νόημα που του αποδιδόταν, αποκτούσε για την ΕΔΑ κομβική σημασία και η καλλιέργειά του στους νέους μεταβαλλόταν παραδόξως (;) σε πολιτική δουλειά με εξέχουσα σημασία.

---

151. *Η Γενιά μας, γενιά της Αλλαγής. Προσυνεδριακή διακήρυξη της ΔΝΛ*, Αθήνα 1964, σ. 13.

152. Σε ομιλία του σε συνεστίαση της ΔΝΛ τον Ιανουάριο του 1967 ο Ηλίας Ηλιού απευθυνόμενος σε Λαμπράκηδες τόνισε τα εξής: «Στο χτίσιμο του καινούργιου εκτιμούμε ότι ο ρόλος της Νεολαίας θα είναι τεράστιος. Μιλάμε φυσικά για την προοδευτική νεολαία, αυτήν που αντιπαραθέτει στο μοντέλο του Καράτε για το σπάσιμο των τούβλων, το μοντέλο των αγώνων για την ανάπτυξη και τη δημοκρατική αναγέννηση της πατρίδας» (ΑΣΚΙ, Αρχείο Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, Κουτί 279, Φάκελος 3 (Εκπολιτιστικές εξορμήσεις 1965-1967): *Χαιρετισμός εκ μέρους της Ε.Ε. του Η. Ηλιού και του Προέδρου της ΔΝΛ Μίκη Θεοδωράκη σε συνεστίαση-εκδήλωση της ΔΝΛ στις 31/1/67.*

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς τον τρόπο με τον οποίον η *Αυγή* εικονογραφούσε στα διάφορα αφιερώματά της τους νέους που σύχναζαν στα πάρτι: άτομα δίχως ηθικούς ενδοιασμούς και χωρίς ίχνος σεβασμού για τους μεγαλύτερους, αδιάφοροι για τα κοινωνικά προβλήματα και εξοργιστικά προσηλωμένοι (μόνο) στο αντικείμενο του πόθου τους, δηλαδή το ροκ εν ρολ και τα πάρτι, οι σύγχρονοι αυτοί νέοι χαρακτηρίζονταν από μία συμπεριφορά οπωσδήποτε αξιοκατάκριτη, την οποία υπογράμμιζε ακόμη περισσότερο η «προκλητικότητα» των ενδυματολογικών τους προτιμήσεων, αποτέλεσμα κι αυτή των «αμερικανικών» επιρροών. «Τους πήρα για κοινούς αλήτες», παραθέτει ο υπογράφων ως «Ειρηνικός» σε ένα άρθρο του (με τον ιδιαίτερα χαρακτηριστικό τίτλο «Σόδομα»), όπου και μεταφέρει τις εντυπώσεις ενός αυτόπτη μάρτυρα από την παρακολούθηση μιας παρέας «ροκεντρολιστών». «Φορούσαν ντρίλια πανταλόνια αμερικάνικα. Μπατζάκια ανισόμερα σηκωμένα. Πουκάμισα μουσταρδιά, με ζωγραφισμένες μπουκάλες κόκα-κόλα και τζιν. Μαλλιά λιγδιάρικα, ανάκατα ώς το σβέρκο. Ανοιχτό λαιμό και στήθια τα αγόρια που φαίνονταν οι κοιλιές τους. Και μάτια έξαλλα, τρελλά. Τα κορίτσια, άλλα με σάκκους ξετσίπωτης πλαστικότητας. Άλλα με φουρό κοντό ώς το γόνατο, που όπως στροβιλίζονταν περί τον άξονά τους, δεν έμενε τίποτε κρυφό. Βραχνές οι φωνές τους, μεθυσμένες. Τόνα τσιγάρο πίσω απ' τ' άλλο. Πρόστυχοι τρόποι. Μπογιά στοκαρισμένη στα μούτρα. Χυδαίο γέλιο».[153]

Ωστόσο, την επιτομή των απόψεων της ΕΔΑ για τους οπαδούς του ροκ εν ρολ και τη συμπεριφορά τους φαίνεται πως αποτελεί η περιγραφή ενός πάρτι που δημοσιεύτηκε το καλοκαίρι του 1956 στην *Αυγή*.[154] Σε αυτή μπορεί να διακρίνει κανείς, για πρώτη φορά με τέτοια σαφήνεια αποδομένο, τον πόλεμο προτύπων που εξελισσόταν ανάμεσα σε έναν «ελληνικό» τρόπο ζωής και διασκέδασης και στον αντίστοιχο «αμερικάνικο». Στο εκτενές αυτό άρθρο μπορεί να εντοπίσει κανείς εξαιρετικά ενδιαφέρουσες φιγούρες: τους εργάτες που πρέπει να σηκωθούν από τα άγρια χαράματα για να πάνε στη δουλειά τους και δεν μπορούν να κοιμηθούν λόγω της φασαρίας που κάνουν οι συμμετέχοντες στο πάρτι, μία μάνα που έχει άρρωστο το μωρό της, το οποίο και κλαίει συνεχώς από την ένταση του πικ-απ, γριούλες που σταυροκοπιούνται· με άλλα λόγια, σκιαγραφείται ένας κόσμος του «μεροκάματου» και του μόχθου, κόσμος λαϊκός και στο ήθος του «ελληνικός».

Από την άλλη πλευρά, οι «καννίβαλοι», όπως χαρακτηρίζονται από τον αρθρογράφο. Οι «περίεργοι αυτοί νέοι» που, όπως επισημαίνεται, αποτελούσαν την εξαίρεση από τον κανόνα ή αλλιώς «τα παρδαλά μαϊμουδάκια του νέου

153. «Σόδομα», *Αυγή*, 28.09.1958.

154. Ν. Γλαύκος, «Μαρτυρική ολονυκτία μιας συνοικίας. Ένα πικ-απ και μια ζούγκλα. Σάμπα, ουίσκυ, καπνός, αγριοφωνάρες, περιφρόνηση προς τους περιοίκους, ξεφάντωμα, κραιπάλη», *Αυγή*, 15.07.1956.

τρόπου ζωής». Νέοι και νέες αδιάφοροι για ό,τι συμβαίνει γύρω τους, δίχως τον παραμικρό σεβασμό στον συνάνθρωπο και σεξουαλικά αποχαλινωμένοι, δέσμιοι του πάθους τους για τον «αμερικάνικο τρόπο ζωής», για ποτό, ηδονή και χορό. Το τέλος του πάρτι βρίσκει τη συνοικία αναστατωμένη: «ώρα τέσσερις πρωινή. Το άρρωστο γειτονάκι απόκαμε πια και αποκοιμήθηκε βαρειά πνιγμένο στον ιδρώτα, το καημένο. Οι εργάτες της συνοικίας βλαστημούν στα κρεβάτια τους. Η συνοικία ξυπνά. Το πικ-απ βρυχάται. Οι καννίβαλοι χορευτές ανασκολοπίζονται κατά ζεύγη σε μιαν οργιαστική σάμπα. Καμμιά ελληνική πλάκα δεν ακούστηκε, στ' αντικρυνό Χόλλυγουντ. Τα πάντα ουίσκυ, καπνός, φωνάρα, αγριότητα, αδιαφορία για τους περίοικους συνανθρώπους, κραιπάλη».[155]

Το παραπάνω άρθρο δημοσιεύτηκε λίγους μήνες προτού το ροκ εν ρολ αντικαταστήσει την «οργιαστική σάμπα» στις προτιμήσεις των νέων. Όταν αυτό συνέβη, η ΕΔΑ (στελέχη της πιο σωστά) μην ξεφεύγοντας από τον γενικό κανόνα, φαίνεται πως ερμήνευσε το ροκ εν ρολ ως ένα χορό που ωθούσε τους νέους οπαδούς του με κάποιον τρόπο στη σεξουαλική δραστηριότητα. Καταθέτοντας τις εντυπώσεις του από την παρακολούθηση της ταινίας *Ροκ εντ Ρολ*, ο λογοτέχνης Νίκος Κατηφόρης επεσήμαινε έκπληκτος την εντύπωση που του είχαν προκαλέσει, όχι τόσο τα όσα διαδραματίζονταν στο κινηματογραφικό πανί, όσο η επίδραση που φαινόταν να έχει η παρακολούθηση της ταινίας στους νεαρούς θεατές της: «Σ' ένα διάλειμμα που άναψε το φως, είδα πως η σάλλα ήταν γεμάτη από νέους, που οι μεγαλύτεροί τους δεν είχαν πιάσει τα είκοσι. Γενικό ραντεβού των γυμνασίων, αρρένων και θηλέων, λυκείων, κολλεγίων, με έντονη εκπροσώπηση και των δημοτικών και των νηπιαγωγείων ακόμη. [...] Κι όπως σε μιαν αποθήκη γεμάτη ποντίκια ακούει κανείς σε μια στιγμή ένα κοπάδι από δαύτα να τρέχει αλαφιασμένο, έτσι πότε-πότε ένα τσούρμο από τα αγόρια αυτά και τα κορίτσια χυμούσε στους σκοτεινούς διαδρόμους με κραυγές, τρέχοντας προς την έξοδο! Ήταν η συνέχεια του ερεθισμού που τους είχε δώσει η ταινία! Κι' αυτός ο ερεθισμός ήταν καθαρά σεξουαλικός!».[156]

Ροκ εν ρολ, Χόλιγουντ, κόμικς και πάρτι συνιστούσαν στην επίσημη οπτική της ΕΔΑ, τις βασικές συνιστώσες του αποκαλούμενου «αμερικάνικου τρόπου ζωής». Ιδίως τα τελευταία, με τις φήμες που έδιναν και έπαιρναν σχετικά με τα όργια που υποτίθεται πως γίνονταν κατά τη διάρκειά τους, απέκτησαν στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '50 διαστάσεις κοινωνικού και εθνικού προβλήματος. Πολλά άρθρα περιέγραφαν με γλαφυρό τρόπο τα όσα διαδραματίζονταν στο ημίφως,[157] (ανα)παράγοντας την άποψη ότι οι νέοι που συμμετείχαν σε αυτά έβρισκαν την ευκαιρία να επιδοθούν ανενόχλητοι σε σεξουαλικές

155. Στο ίδιο.

156. Ν. Κατηφόρης, «Η επιφυλλίδα μας: το Ροκ εντ Ρολ και οι νέοι», *Αυγή*, 11.12.1956.

157. Βλ. ενδεικτικά, Ρόζα Ιμβριώτη, «Παντί Ράιντ-Ροκ εντ Ρολ», *Αυγή*, 08.06.1957· «Μπόυ-Φρεντς», *Αυγή*, 11.07.1957· «Γυρισμός από τα πάρτυ», *Αυγή*, 26.02.1957.

πράξεις. «Κανείς δε σκέφτηκε», έγραφε η υπογράφουσα ως «Αλίκη» στην *Αυγή*, «να βάλει το μαχαίρι στο λαιμό των νέων γιατί τους αρέσει να χορεύουν, έστω και μάμπο, ροκ εντ ρολ ή καλυψώ [...]. Κανείς δεν θα σκεφτόταν να τους κατηγορήσει γιατί τους αρέσει το φλερτ, η συντροφιά με νέους, η ζωηράδα ή έστω και τα τολμηρότερα αστεία. Μα εδώ πρόκειται για κάτι άλλο. Μερικά από τα λεγόμενα αυτά πάρτυ είναι ευκαιρίες για οργανωμένα όργια. Σβήνουν τα φώτα, κυλιούνται χάμω, πίνουν, χάνουν κάθε συγκράτηση και σεβασμό στον ίδιον τον εαυτό τους. Όρος απαράβατος είναι να μην παρευρίσκονται ποτέ οι γονείς, ούτε και οι οικοδεσπόται...».[158]

Θα μπορούσε κανείς να εγγράψει αυτή την «καταδίκη» της σεξουαλικής δραστηριότητας των νέων σε έναν ηθικό συντηρητισμό που διακατείχε τα (ιδίως μεγαλύτερα σε ηλικία) στελέχη της ΕΔΑ. Φαίνεται πως δεν ήταν αυτό ή τουλάχιστον μόνο αυτό. Η εναντίωση στις προγαμιαίες σχέσεις των νέων πάντοτε γινόταν σε συνδυασμό με την υπόδειξη της πολιτικής διάστασης που αυτός ο τρόπος ζωής ενείχε. Έτσι, η ύπαρξη της διάστασης αυτής μπορούσε να δικαιολογήσει το «παραστράτημα», χρεώνοντάς το στην απειρία των νέων, την ιδιαιτερότητα της ψυχολογίας τους και την αποτελεσματικότητα των μεθόδων χειραγώγησής τους. Για τον λόγο αυτό, ακόμη και στην περίπτωση που η καταδίκη της συμπεριφοράς τους ήταν απόλυτη, ένα μικρό παράθυρο συνήθως αφηνόταν, τέτοιο που να μπορεί να δικαιολογήσει την τάση της νεολαίας για επιζήτηση της ηδονής, αλλά και να υποδείξει την προσπάθεια «εκμετάλλευσής» της από τους υπερασπιστές του αμερικανικού τρόπου ζωής. «Ποιος τάχα σπρώχνει τα νιάτα σ' αυτό το γλιστερό κατήφορο;», αναρωτιόταν η Ρόζα Ιμβριώτη δίνοντας η ίδια την απάντηση: «από όλες τις μελέτες που γίνηκαν αποδείχτηκε ότι αυτές οι τόσο πρόωρες σεξουαλικές εκδηλώσεις, η μανία για παρδαλές διασκεδάσεις, η σεξουαλική ασωτία των νέων δεν είναι παρά ένα "αντιστάθμισμα" στο ερωτικό πεδίο για το τραγικά ανικανοποίητο που δημιουργούν οι δυσμενέστατες συνθήκες στην καθημερινή ζωή της νεολαίας».[159]

Η απολιτικοποίηση των νέων, η μετάλλαξή τους από πολιτικά, κοινωνικά και εθνικά προβληματισμένους πολίτες σε άτομα αδιάφορα, με μόνο στόχο τους την επιδίωξη της ηδονής και τις «παρδαλές διασκεδάσεις» (ανάμεσα στις οποίες κυριότερη υπήρξε το ροκ εν ρολ), υποδεικνυόταν ως ο τελικός στόχος μιας οργανωμένης επιχείρησης. Όπου αναγνωριζόταν ότι υπήρχε μία εγγενής ροπή της νεότητας προς τον «κατήφορο», αυτή χρεωνόταν και πάλι στις εξαιρετικά δυσμενείς πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της σύγχρονης εποχής: φτώχεια, μετανάστευση, έλλειψη προοπτικών, αστυνομικό κράτος και εγκατάλειψη της υπαίθρου αναγνωρίζονταν ως οι αιτίες εκείνες που οδηγούσαν τους νέους κατευθείαν στο «παραστράτημα». Ακόμη και «ορκισμένοι» εχθροί του

158. «Τα πάρτυ», *Αυγή*, 18.07.1957.

159. Ρόζα Ιμβριώτη, «Παντί Ράιντ-Ροκ εντ Ρολ», *Αυγή*, 08.06.1957.

τελευταίου, όπως η Ρόζα Ιμβριώτη, δεν παρέλειψαν να κατασκευάσουν «γέφυρες» ικανές να αποδώσουν τα όποια νεανικά «ξεστρατίσματα» στις σκληρές συνθήκες και τα αδιέξοδα της (ψυχροπολεμικής) εποχής: «Η νεολαία πνίγεται. Την πνίγει το άγχος για τη σημερινή και την αυριανή ζωή. [...] Τώρα δεν έχει αύριο. Πλανιέται πάνω από τις κεφαλές της ο υδρογονικός κίνδυνος κι' η ραδιενεργή μόλυνση. Πλανιέται ο χαλασμός, η εκμηδένιση των πάντων, το σήμερα που δεν έχει αύριο, το εφήμερο, το "ό,τι προφτάσουν"».[160]

Πέρα από τις πολιτικές διαστάσεις που υποστηρίχθηκε ότι υπήρχαν πίσω από τη σεξουαλική «ασυδοσία» των σύγχρονων νέων, αν κάτι προκαλούσε έντονη ανησυχία, αυτό ήταν η πλήρης ανατροπή που έδειχνε να φέρνει η συμπεριφορά τους στην παραδοσιακά θεωρούμενη «καλή συμπεριφορά». Δεδομένης της εξαιρετικής σημασίας που η ΕΔΑ απέδιδε στην έννοια του «ήθους», δεν είναι συμπτωματικό ότι η εμφάνιση του ροκ εν ρολ ακολουθήθηκε από ένα μπαράζ εναντίον του επιθέσεων. Το ροκ εν ρολ θεωρήθηκε όχι μόνο κύριος υπεύθυνος για την υποχώρηση των παραδοσιακών προτύπων συμπεριφοράς, αλλά και βασικός υποκινητής μιας διάστασης ανάμεσα στους νέους και τους γονείς τους, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '50, δηλαδή πολύ πριν ο όρος «χάσμα γενεών» αρχίσει να αποτελεί θέμα της δημόσιας συζήτησης. «Οι σχέσεις ανάμεσα στους γονείς και τα παιδιά», σημείωνε η «Αλίκη» στην *Αυγή*, «περνούν μια αναμφισβήτητη κρίση, που έχει βαθειά κοινωνικά αίτια. Άλλοι την βλέπουν σαν ξεπεσμό, [...] άλλοι την θέλουν "επανάσταση". [...] Μα οι περισσότεροι βλέπουν στην κρίση αυτή ένα παροδικό πνεύμα άρνησης μέσα στο χάος μιας μεταβατικής περιόδου, μια κακή μίμηση υπερατλαντικών εθίμων, μια φοβερή αντιγραφή του αμερικανικού τρόπου ζωής, και συνοψίζουν το δράμα της νεολαίας μας στις συμβολικές λέξεις: πάρτυ, ροκ εντ ρολ, Χόλλυγουντ, κόμικς, κάου μπόϋς, γκάγκστερς».[161]

Η καινοφανής αυτή συμπεριφορά που η νεολαία διαμόρφωνε, ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με εκείνη που η ΕΔΑ προσδοκούσε να έχουν τα νεαρά της μέλη. Η Επιτροπή Διαφώτισης επιχείρησε επανειλημμένα και με συνέπεια, ήδη από την εποχή της Νεολαίας της ΕΔΑ, να καλλιεργήσει στα μέλη της ένα ήθος πολύ μακριά από τις σειρήνες της εποχής, που συνιστούσαν ό,τι αποκηρυσσόταν ως «τεντυμποϊκός τρόπος ζωής». Ο νέος Εδαΐτης έπρεπε να είναι παράδειγμα προς μίμηση, η ζωή του να χαρακτηρίζεται από σεβασμό προς τους μεγαλύτερους (αλλά και τους συνομηλίκους του, ιδίως τα κορίτσια), να είναι φορέας ενός «ηθικού» τρόπου ζωής, μπολιασμένου με τις ελληνικές και όχι τις ξενόφερτες παραδόσεις και να μην πράττει τίποτε το μεμπτό και αξιοκατάκριτο. Αποτέλεσμα ενός περίπλοκου συνδυασμού παραγόντων που θα άξιζε να ερευνηθεί πιο συστηματικά, παραγόντων ψυχολογικών, πολιτικών, καμιά φορά

160. Στο ίδιο.
161. «Μπόϋ-Φρεντς», *Αυγή*, 11.07.1957.

και πρακτικών, η αρχή «πρώτος στα μαθήματα, πρώτος στον αγώνα»[162] φαίνεται πως υπήρξε η λύση σε πολλά αδιέξοδα.[163]

Ας σημειωθεί, ότι στα χρόνια της αντικομμουνιστικής υστερίας τίποτε δεν έπαυε να εξυπηρετεί (και) πολιτικές σκοπιμότητες. Ένας Εδαΐτης με άφογη συμπεριφορά θα μπορούσε να αποτελέσει ένα παράδειγμα προς μίμηση. Η αίγλη που θα τον ακολουθούσε μπορούσε να αντανακλάται και στο κόμμα, ενώ παράλληλα θα μπορούσε να επιφέρει κάποια πολιτικά οφέλη λόγω της φερεγγυότητας που θα γεννούσε το αυξημένο κύρος του νεαρού μέλους. Το 1957 η ΕΔΑ συγκρότησε έναν οδηγό «προσδοκώμενης συμπεριφοράς» για τα μέλη της Νεολαίας της. Η καλλιέργεια και προβολή του προσωπικού ήθους υποδεικνυόταν ως απαραίτητη προϋπόθεση για την άσκηση της πολιτικής δουλειάς, που

---

162. Σε έγγραφο που χρονολογείται μάλλον στα χρόνια της ΔΚΝΓΛ (δεδομένου ότι κάνει αναφορά σε νέους Εδαΐτες και Λαμπράκηδες), υπάρχει μια αναλυτική καταγραφή τού τι σήμαινε πρακτικά η παραπάνω αρχή. Σύμφωνα με τις οδηγίες που δίνονται, ο αριστερός νέος, είτε Λαμπράκης είτε Εδαΐτης, έπρεπε να είναι πρώτος σε όλα (οικογένεια, σχολείο, δουλειά, παρέες) με βάση τα στάνταρ που κυριαρχούσαν στην κοινωνία. «Μέσα στην οικογένειά του», επισημαίνεται, «υποδειγματικός, συνεπής, στοργικός βοηθός, με σεβασμό και αγάπη, χωρίς εγωισμούς, κακότητες και βιαιότητες. Στην εργασία του, στον ύψιστο βαθμό συντροφικός, συναδελφικός, με κατανόηση για το διπλανό του. [...] Στο σχολείο του, καλός μαθητής πριν απ' όλα, με άριστες σχέσεις με τους συμμαθητές του, δίκαιος και με σεβασμό απέναντι στους καθηγητές του, να φιλοδοξή να τον θεωρούν όλοι φίλο τους. Στις παρέες του, στις φιλίες του, στις συναναστροφές του, ευθύς και τίμιος, ζωντανός, ζωηρός, σωστός και στο γλέντι, και στο κέφι και στο φιλικό πείραγμα. Όλα να τα κάνει ΜΕΣΑ στα όρια του αυτοσεβασμού, χωρίς να εξευτελίζει τον εαυτό του ή τους άλλους» (ΑΣΚΙ, Αρχείο Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, Κουτί 279. *Παράρτημα. Βασικές θέσεις για τη διαπαιδαγωγητική δουλειά πάνω σ' αυτό το θέμα*, χ.χ., περίπου 1963-1964).

163. Σε μια εποχή στην οποία η άποψη των γονιών είχε βαρύνουσα σημασία, για πολλά νέα παιδιά αριστερών οικογενειών (ή για νέους με αριστερά φρονήματα), η άφογη συμπεριφορά, όπως θυμάται ο Μιχάλης Παπαγιαννάκης, υπήρξε ένα αναγκαίο αντιστάθμισμα στην καχυποψία και τους δισταγμούς πολλών (μη αριστερών) γονιών, τους οποίους μόνο μια εντυπωσιακά αφεγάδιαστη συμπεριφορά μπορούσε να ακυρώσει (συνέντευξη Μιχάλη Παπαγιαννάκη, 21.07.2004). Την εκτίμηση αυτή του Μιχάλη Παπαγιαννάκη επιβεβαιώνει μία πληροφορία που εντοπίστηκε στο αρχείο της ΕΔΑ. Τεκμηριώνοντας την ανάγκη να αποτελούν τα μέλη της Ν.ΕΔΑ ζωντανά παραδείγματα προς μίμηση για τον κοινωνικό τους περίγυρο, ο συντάκτης ενός εγγράφου επισημαίνει τα εξής: «Είναι λοιπόν φανερό ότι δεν μπορούν να πραγματοποιήσουν αυτά τα καθήκοντα τα μέλη και τα στελέχη μας, όταν οι ίδιοι δεν είναι τα ζωντανά παραδείγματα, τα πρότυπα αυτών των ιδανικών και των καθηκόντων. Αν δηλαδή στο σπίτι, στις κοινωνικές συναναστροφές, σε όλες τις εκδηλώσεις, δεν είναι οι καλύτεροι, τα φωτεινά παραδείγματα, τα πρότυπα που θα διαπαιδαγωγούν την Νεολαία όχι με λόγια, αλλά και με το παράδειγμά τους. Αν δεν είναι οι δαχτυλοδεικτούμενοι από τους γονείς των άλλων παιδιών σαν παράδειγμα προς μίμηση». (ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270. *Ωρισμένα προβλήματα διαπαιδαγώγησης*, χ.χ.).

εν προκειμένω συνίστατο στην ενδυνάμωση του κύρους που ακολουθούσε το νεαρό μέλος: «Ταυτόχρονα, οι νέοι Εδαΐτες θα πρέπει να είναι το πρότυπο του συλλόγου τους από κάθε άποψη. Θα πρέπει όλα τα μέλη του συλλόγου να τους εχτιμούν, να τους σέβονται και να τους αγαπούν. Θα πρέπει και σαν άτομα, με την προσωπική τους ζωή, το ήθος τους και την καλή τους συμπεριφορά, να κερδίσουν την αγάπη και την εχτίμηση όλου του συλλόγου. Μόνο έτσι θα μπορέσουν να ασκήσουν σοβαρή επιρροή πάνω στους άλλους νέους».[164]

Όλα τα παραπάνω συνιστούσαν ένα σύνολο αντιλήψεων που η ΕΔΑ κληροδότησε στη Νεολαία Λαμπράκη. Η ένταξη των απόψεων αυτών στις βασικές κατευθυντήριες της ΔΝΛ δεν φαίνεται να συνάντησε ιδιαίτερες δυσκολίες, δεδομένου ότι, ήδη από τη σύσταση της οργάνωσης, η έννοια της «διαπαιδαγώγησης» με τις πλείστες εκδοχές της υπήρξε βασικός (και μάλιστα, συστηματικά προβαλλόμενος) στόχος. Το πρώτο καταστατικό της οργάνωσης που ψηφίστηκε τον Μάρτιο του 1965, προσδιόριζε με τρόπο επίσημο και εξαιρετικά σαφή, ποιο ακριβώς (θα) ήταν το περιεχόμενο της διαπαιδαγώγησης των νέων Λαμπράκηδων: α) η διαπαιδαγώγηση της νέας γενιάς στα ιδανικά της Ειρήνης, της Δημοκρατίας, της Εθνικής Ανεξαρτησίας και της Κοινωνικής Προόδου, β) η διαπαιδαγώγηση της νεολαίας για την προάσπιση και τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων της στη ζωή, στη μόρφωση και τον πολιτισμό, γ) η διαπαιδαγώγηση της νεολαίας στο πνεύμα της φιλίας, της συνεργασίας και της αλληλεγγύης με τους νέους και τις οργανώσεις των άλλων χωρών και δ) η αγωγή των νέων για την ανάπτυξη του πνευματικού, μορφωτικού και πολιτιστικού επιπέδου της νεολαίας.[165] Βασικός μοχλός για την επίτευξη των παραπάνω στόχων υπήρξαν οι Λέσχες των Λαμπράκηδων, το «κύτταρο» ουσιαστικά της οργάνωσης, και η αγωγή των νέων που πραγματοποιούνταν σε αυτές δεν μπορούσε παρά να στοχεύει στη συγκρότηση ενός ιδιαίτερου ήθους, τέτοιου που να αντιστρατεύεται τις όποιες κακές επιρροές των καιρών. «Είναι εις όλους γνωστόν», σημειώνεται σε εσωτερικό κείμενο της οργάνωσης, «ότι η Οργάνωσή μας διαθέτει εις ολόκληρη τη χώρα εκατοντάδες Λεσχών, οι οποίες και αποτελούν εστίες πολιτισμού, πνευματικών εκδηλώσεων και ηθικής διαπαιδαγώγησης των νέων. Δι' αυτών των Λεσχών αποσπά τους νέους από τα καφενεία, την χαρτοπαιξία, τα κακόφημα κέντρα και τα νάιτ κλαμπ, και τους προσφέρει περιβάλλον πολιτισμένο και ηθικό».[166]

---

164. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270. *Η πολιτική σημασία της δουλειάς στα μαζικά σωματεία της νεολαία*, 1957.

165. ΑΣΚΙ, Αρχείο Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, Κουτί 287. Φάκελος 1 (Κινητοποιήσεις για το «νομοσχέδιο διάλυσης της ΔΝΛ»: συγκέντρωση υπογραφών σε έντυπα δελτάρια, υπομνήματα, αποδελτίωση ημερήσιου Τύπου για τη δίωξη των Λαμπράκηδων (1966-1967): *Υπόμνημα του Κ.Σ. της ΔΝΛ*, χ.χ., (τέλη 1966).

166. Στο ίδιο.

Στα μέσα της δεκαετίας του '60, για την Αριστερά, πολιτική και ηθική άρχισαν να βαδίζουν μαζί, σε μια περίεργη σχέση αλληλοεπίδρασης: η πολιτική φαίνεται πως τροφοδοτούσε με (πολιτικές) διαστάσεις την ερμηνεία της νεανικής συμπεριφοράς, ενώ η ανάδυση καινούργιων προτύπων ψυχαγωγίας και συμπεριφοράς (που προσλαμβάνονταν ως «αμερικανικά» ή εν γένει «δυτικά»), οδηγούσε σταδιακά στο να ενταχθεί η συγκρότηση ενός συγκεκριμένου νεανικού ήθους στις προτεραιότητες της πολιτικής και ιδεολογικής δουλειάς. Η εξέλιξη αυτή δεν μπορεί να γίνει κατανοητή εάν αποκοπεί από τα όσα την εποχή εκείνη απασχολούσαν την ελληνική κοινωνία. Ο δημόσιος διάλογος που διεξήχθη, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '50, σχετικά με τη νεανική παραβατικότητα, τις ρίζες του φαινομένου και τις επιπτώσεις που θα είχε στη συνοχή της ελληνικής οικογένειας,[167] διάλογος ο οποίος, αν κρίνουμε από την πύκνωση της αποτύπωσής του στο κινηματογραφικό πανί, μάλλον κορυφώθηκε στις αρχές της επόμενης δεκαετίας,[168] φαίνεται πως έπαιξε σημαντικό ρόλο στο να

---

167. Βλ. σχετικά κεφάλαιο «Μια νεολαία "παραστρατημένη": ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα».

168. Ας σημειώσουμε ότι στις αρχές της δεκαετίας του '60 προβλήθηκαν στους ελληνικούς κινηματογράφους πολλές ταινίες που είχαν ως θέμα τους όχι απλώς την παραβατική συμπεριφορά των νέων, αλλά γενικότερα το «παραστράτημά» τους. Έχουν αναφερθεί και παραπάνω οι πιο γνωστές, τις οποίες έχει αναλύσει η Μαρία Παραδείση («Η παρουσίαση της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα», *ό.π.*, σ. 205-218): ο *Κατήφορος* (1961), ο *Νόμος 4000* (1962), η *Οργή* (1962), ο *Ίλιγγος* (1963) και η *Στεφανία* (1966). Πρέπει να επισημάνουμε, ωστόσο, ότι αυτές οι ταινίες δεν ήσαν οι μόνες που ασχολούνταν με το «πρόβλημα» της νεανικής συμπεριφοράς, αλλά ήσαν απλώς αυτές που γνώρισαν εισπρακτική επιτυχία. Την ίδια εποχή προβλήθηκαν πολλές ταινίες που είχαν το ίδιο ακριβώς θέμα. Αναφέρω ενδεικτικά τις εξής: η ταινία *Ανήσυχα νιάτα* (βασιζόμενη στη νουβέλα *Η κυρά Λένη και τα παιδιά της*) προβλήθηκε το 1963. Το σενάριό της, όπως μας πληροφορούν τα *Θεάματα της Εβδομάδος*, στρεφόταν «γύρω από το συγκλονιστικό αγώνα μιας λαϊκής μάνας για να αποκαταστήση τους τρεις γιους της και να τους διαφυλάξει από τους ηθικούς και υλικούς κινδύνους που τους παραμονεύουν». Στον ρόλο της μάνας η Ελένη Ζαφειρίου, ενώ τους γιους υποδύονταν οι Ε. Μπριόλας, Λ. Βουρνάς και ο μικρός Κ. Παπακωνσταντίνου (*Τα Θεάματα* 173 (10.02.1963). Μια άλλη ταινία με τον τίτλο *Τα παληόπαιδα* είχε θέμα της, όπως έγραφαν τα *Θεάματα*, «το πάντοτε επίκαιρο θέμα της σύγχρονης παραστρατημένης νεολαίας που στρέφεται στον τεντυμποϊσμό και φτάνει μέχρι το έγκλημα». Πρωταγωνιστές της, ο Ορέστης Μακρής στον ρόλο του πατέρα και οι Β. Βουλγαρίδης, Α. Γιαννακάς, Κ. Κούρτης και Χ. Πάρλας στον ρόλο των «παραστρατημένων» νέων (*Τα Θεάματα* 144 (31.01.1964). Μια τρίτη ταινία με τίτλο *Οι επικίνδυνοι* προβλήθηκε την ίδια περίπου εποχή. Το περιοδικό *Τα Θεάματα της Εβδομάδος* περιγράφει ως εξής το σενάριο της ταινίας: «[το σενάριο] αναφέρεται στην δράσιν μιας ομάδος νεαρών κακοποιών που κλέβουν αυτοκίνητα και κάνουν εκβιασμούς με φωτογραφίες παράνομων ζευγαριών κλπ. [...] Παίζουν ο Κατράκης τον Εισαγγελέα, ο Γ. Λειβαδίτης τον νεαρό παραστρατημένο, η Γκυζέλα Ντάλι την έξαλλη διεφθαρμένη τεντυμπόϋσσα» (*Τα Θεάματα* 145 (25.02.1964).

αποκρυσταλλωθούν την ίδια ακριβώς εποχή (εποχή που, ας μην ξεχνάμε, συστάθηκε η ΔΚΝΓΛ και λίγο αργότερα η ΔΝΛ), δύο πρότυπα νεανικής συμπεριφοράς, στη βάση της απόκλισής τους από τον «αμερικάνικο τρόπο ζωής», ο οποίος και προβάλλονταν ως η γενεσιουργός αιτία του τεντιμποϊσμού. Την επιτομή των αντιλήψεων αυτών συνιστά ένα έγγραφο στο οποίο καταγράφεται με εξαιρετική σαφήνεια το ζεύγος των δυο αυτών αντιθετικών συμπεριφορών, αλλά και η κυρίαρχη θέση που κατείχε η έννοια του «ήθους» στις οπτικές της ΕΔΑ:

> *Μέσα σε αυτή τη διαδικασία* [την αποδοχή δηλαδή των βασικών αρχών της Αριστεράς], *διαμορφώνεται ένας ΞΕΧΩΡΙΣΤΟΣ τύπος νεολαίου που καλλιεργεί όλο και περισσότερο τις λαϊκές-αγωνιστικές αρετές: την προσωπική παλληκαριά, τη λεβεντιά, την ακεραιότητα και τιμιότητα του χαρακτήρα του, το προσωπικό του ΗΘΟΣ. Οι λαϊκές μας παραδόσεις θέλουν τον νέο λεβέντη και ευγενικό, αλτρουιστή, αποφασισμένο για μεγάλα έργα, άνθρωπο που συμπεριφέρεται όχι εγωιστικά, αλλά με αυταπάρνηση, με αυτοθυσία για το γενικό καλό. Είναι ακριβώς δηλαδή το αντίθετο υπόδειγμα από τον τύπο που φτιάχνει ο τεντυμποϊσμός, που σπρώχνει το νέο να είναι δήθεν "σκληρός" στις σχέσεις του με τον κόσμο, εγωιστής, αναιδής, αισχρός προς τα κορίτσια της ηλικίας του, χωρίς κανένα σεβασμό σε κανένα και σε τίποτα.*[169]

Δεδομένου ότι, όπως φαίνεται, παρουσιάστηκαν φαινόμενα παραβίασης αυτών των ηθικών αρχών εντός της Ν.ΕΔΑ, στελέχη του κόμματος επεσήμαιναν κατά καιρούς τα κρούσματα αυτά, καθώς και την ανάγκη συνετισμού όσων «παραφέρονταν». Ο συντάκτης ενός τέτοιου κειμένου τόνιζε ότι πρόθεση της ηγεσίας δεν ήταν να προβληθεί και να καλλιεργηθεί στα μέλη της νεολαίας ο πουριτανισμός, η σεμνοτυφία και ο «γεροντοκορισμός», που έτσι κι αλλιώς συνιστούσαν, όπως υποστήριζε, «υποκρισία της αστικής ζωής», αλλά να αποβληθούν από την οργάνωση φαινόμενα παρακμής (δηλαδή σεξουαλικής «ασυδοσίας») τα οποία θα επέφεραν ζημία στην οργάνωση, βλάβες στην ψυχοσυναισθηματική ανάπτυξη των νέων που παρεκτρέπονταν, αλλά και μια έμμεση δικαίωση των στόχων που είχαν θέσει οι υποκινητές των καταστάσεων αυτών, δηλαδή οι Αμερικανοί εμπνευστές τους. «Οι άνθρωποι που προσβάλλουν την ευαισθησία του λαού μας σ' αυτά τα πράγματα, που παριστάνουν τον ζόρικο, τον Δον Ζουάν, συμπεριφέρονται χωρίς ίχνος σεβασμού και προς τα κορίτσια και προς το περιβάλλον τους, κάνουν ζημιά στον εαυτό τους και στον αγώνα

169. ΑΣΚΙ, Αρχείο Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, Κουτί 279. *Παράρτημα. Βασικές θέσεις για τη διαπαιδαγωγητική δουλειά πάνω σ' αυτό το θέμα*, χ.χ., περίπου 1963-1964. Η υπογράμμιση των λέξεων είναι του συντάκτη του κειμένου.

[...]. Να καταλάβουν ότι δεν έχει καμμιά σχέση το πιο όμορφο και ιερό συναίσθημα της ανθρώπινης ζωής, όπως είναι ο έρωτας, με τη σεξουαλική ασυδοσία, τις χυδαιότητες και τις ακρότητες που προβάλλει ο αμερικάνικος τρόπος ζωής και καταντάει τους ανθρώπους νευρασθενείς και κομπλεξικούς».[170]

Ο συντάκτης του κειμένου έδινε ιδιαίτερη έμφαση στην ανάγκη ενημέρωσης των νεαρών μελών και στη διαπαιδαγωγητική δουλειά που θα έπρεπε να γίνει στον τομέα αυτό. Ωστόσο, σε άλλο εσωτερικό έγγραφο επισημαίνεται ότι τα μέτρα που θα έπρεπε να ληφθούν εναντίον όσων νεαρών μελών παραβίαζαν την επίσημη γραμμή της ΕΔΑ σε ζητήματα συμπεριφοράς, θα έπρεπε να είναι πολύ πιο αυστηρά. Από την ανάγνωση του αρχειακού υλικού δεν στάθηκε δυνατό να διαπιστωθεί ούτε ποιος ήταν ο συντάκτης (ή οι συντάκτες) των δύο κειμένων, ούτε το γενικότερο πλαίσιο που οδήγησε στην έγγραφη διατύπωση τέτοιων απόψεων (γεγονότα, πρωταγωνιστές, δημοσιότητα του θέματος κλπ). Ωστόσο, στο (δεύτερο) έγγραφο που φέρει τον τίτλο «Ωρισμένα προβλήματα διαπαιδαγώγησης», η κατάσταση αποτιμούνταν ως εξαιρετικά σοβαρή· τα κρούσματα απειθαρχίας των νέων επισημαίνονταν ότι ήσαν πολλά και, καθώς σημαντικός αριθμός μελών φαινόταν να παρουσιάζει «σοβαρά αρνητικά στοιχεία στο χαρακτήρα και τις εκδηλώσεις τους», δεν θα πρέπει να προκαλεί εντύπωση ότι η νουθεσία ως μέσο συνετισμού των «παραβατών» έμπαινε στο περιθώριο και η λήψη αυστηρών μέτρων προτείνονταν ως η μόνη επαρκής λύση. «Πρέπει να γίνει ειδική δουλειά ώστε να κατανοηθεί από όλα τα μέλη μας και στελέχη ότι ανεξάρτητα από ηλικία και φύλο όλοι μέσα στην Οργάνωσή μας είμαστε αδέλφια. Ότι πρέπει έτσι να βλέπουμε τις κοπέλλες και ότι πρέπει να συμπεριφερόμαστε απέναντί τους με πάρα πολύ λεπτότητα, προσοχή και σεβασμό. Αυτό βεβαίως ισχύει και για τις κοπέλλες οι οποίες με την συμπεριφορά τους πρέπει να εμπνέουν αυτά τα αισθήματα των αγοριών. Ως τόσο η συμπεριφορά ωρισμένων αγοριών και κοριτσιών της Οργάνωσής μας απέχει από του να είναι αυτή που παραπάνω τονίσαμε. Σε τέτοιες περιπτώσεις, πέρα από την συγκεκριμένη δουλειά που θα γίνει, σε σοβαρές περιπτώσεις θα πάρουμε και οργανωτικά μέτρα. Από τα πιο απλά ώς την καθαίρεση και τη διαγραφή μελών».[171]

Με τον τρόπο αυτόν, το ήθος λάμβανε σταδιακά τη διάσταση μιας παράδοξης συνιστώσας του πολιτικού παιχνιδιού. Αυτά όλα, ωστόσο, δεν ήταν παρά τα προεόρτια όσων επρόκειτο να ακολουθήσουν. Τον Ιούλιο του 1965 το βασιλικό πραξικόπημα που οδήγησε στην παραίτηση του Γεωργίου Παπανδρέου ακολουθήθηκε από μία άνευ προηγουμένου κρίση που συγκλόνισε το πολιτικό σύστημα. Οι εναντίον των αποστατών βουλευτών της Ενώσεως Κέντρου και των χειρισμών του στέμματος διαδηλώσεις, υπήρξαν για περίπου εβδομήντα

170. Στο ίδιο.

171. ΑΣΚΙ, Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ, Κουτί 270. *Ωρισμένα προβλήματα διαπαιδαγώγησης*, χ.χ.

ημέρες σχεδόν καθημερινές, οι περισσότερες ογκώδεις, και η συμμετοχή των νέων της Αθήνας σε αυτές, καθοριστική. Δεδομένης της χρισιμότητας της κατάστασης, οι καθημερινές συγκρούσεις των νεαρών διαδηλωτών με την αστυνομία στο κέντρο της Αθήνας μεταβλήθηκαν σε μονοπωλιακό θέμα συζήτησης, ενώ η ανάδυση της νεολαίας στο προσκήνιο, σε αντικείμενο έντονου προβληματισμού. Τα μέλη της ΔΝΛ διακρίθηκαν για τη δυναμική συμμετοχή τους στις κινητοποιήσεις του πραγματικά «θερμού» καλοκαιριού του '65 (ας μην ξεχνάμε ότι ο Σωτήρης Πέτρουλας που δολοφονήθηκε το βράδυ της 21ης Ιουλίου στο κέντρο της Αθήνας υπήρξε στέλεχός της), και, καθώς φαινόταν να παρουσιάζουν μια άλλου τύπου «αυθάδεια», πολιτική αυτή τη φορά, η αναζήτηση των κινήτρων της συμπεριφοράς τους αποκτούσε ιδιαίτερη σημασία.

Στα τέλη του Αυγούστου, τη στιγμή που η κρίση βρισκόταν στην κορύφωσή της, ένα άρθρο της *Καθημερινής* τάραξε τα νερά. Σε αυτό, η εκδότρια της εφημερίδας, Ελένη Βλάχου, παρείχε στους αναγνώστες της μια πρωτότυπη ερμηνεία για το τι ωθούσε τους Λαμπράκηδες στην έντονη πολιτική δραστηριότητα. Υποστηρίζοντας ότι οι κινητοποιήσεις τους δεν ήσαν τίποτε περισσότερο από μια κάποια εκδήλωση της αφελούς επιθυμίας για «παιχνίδι», και λαμβάνοντας υπόψη την πρόσφατη απαγόρευση της λειτουργίας κέντρων ψυχαγωγίας στα οποία υπήρχαν μηχανικά παιχνίδια (των «φλίπερς», όπως ήσαν γνωστά την εποχή εκείνη), η Βλάχου πρότεινε το κλείσιμο του Κοινοβουλίου για ένα εύλογο χρονικό διάστημα, έως ότου ηρεμήσουν τα πνεύματα, και την επανέναρξη της λειτουργίας των «φλίπερς». Χρησιμοποιώντας ένα εξαιρετικά υβριστικό λεξιλόγιο, η εκδότρια της *Καθημερινής* αποκαλούσε τους Λαμπράκηδες «αρουραίους», καλούσε την κυβέρνηση να ανοίξει τις «υπόγειες στοές τους», δηλαδή τους χώρους με τα μηχανικά παιχνίδια που προφανώς βρίσκονταν, τα περισσότερα από αυτά, σε υπόγεια πολυκατοικιών, επιχειρώντας έτσι να υποβαθμίσει (και να γελοιοποιήσει) το πολιτικό περιεχόμενο που είχαν οι κινητοποιήσεις τους. «Η μόνη λύσις. Να κλείση η Βουλή και ν' ανοίξουν τα φλίππερς. Να ξαναγλυστρίσουν οι αρουραίοι της Ομονοίας και των Χαυτείων εις τις φωλιές τους, στις στοές και στα υπόγεια, να βρουν τα παλαιά τους παιχνίδια, και ν' αφήσουν τα καινούργια, τις "Δημοκρατίες" και τα "114". Τώρα, γιατί να τα βάζη κανείς με τα παιδιά; Μέσα στη φύσι τους είναι να φανατίζωνται, να παίζουν άγρια και επικίνδυνα παιχνίδια, να μεθούν με επαναστατικά συνθήματα. [...] Κλέφτες και αστυνόμους παίζουν, όπως έπαιζαν πάντοτε, και στην παληά Αθήνα. [...] Κύριοι, κύριοι της Βουλής, κεντρώοι και μη, κλείστε για λίγο, συνταγματικά, τυπικά το μικρομάγαζό σας. Αφήστε μας λίγο να αναπνεύσωμε. Τον Οκτώβριο, με το καλό, πάλι εδώ είμαστε, και πάλι εις τη Βουλή είσθε. [...] Και εν τω μεταξύ, επιτρέψτε γρήγορα, όλα τα "φλίππερς". Είναι εθνική ανάγκη».[172]

172. «Επίκαιρα. Ιδέες», *Καθημερινή*, 26.08.1965.

Η κατάθεση των απόψεων αυτών δεν υπήρξε τίποτε περισσότερο από έναν ακόμη κρίκο σε μια αλυσίδα επιθέσεων εναντίον της ΔΝΛ, οι οποίες κλιμακώθηκαν από τη στιγμή που έγινε αντιληπτή η εξαιρετική επιρροή της στους νέους, η (μάλλον απρόσμενη) οργανωτική της ανάπτυξη, καθώς και η δυνατότητά της να επηρεάζει (και μάλιστα βραχυπρόθεσμα) τα πολιτικά πράγματα της χώρας. Η συνειδητοποίηση όλων αυτών των στοιχείων συνιστούσε την απαρχή μιας οργανωμένης επιχείρησης για την ανακοπή της ανάπτυξής της, η οποία και συνεχίστηκε καθ' όλη τη διάρκεια της ταραγμένης περιόδου που μεσολάβησε ανάμεσα στα Ιουλιανά (που θεωρούνται η κορυφαία στιγμή της ΔΝΛ, τόσο λόγω της δυναμικής της παρουσίας στην πολιτική σκηνή, όσο και λόγω της οργανωτικής της ανάπτυξης που έφτασε στο ζενίθ),[173] και στο πραξικόπημα των συνταγματαρχών. Αυτό που έχει πραγματικά ενδιαφέρον δεν είναι τα πολιτικά επιχειρήματα και οι κλασικές μέθοδοι σωματικής ή ψυχολογικής βίας που χρησιμοποιήθηκαν εναντίον της. Αυτά ήσαν λίγο-πολύ αναμενόμενα. Πράγματι, ήδη από την αρχή της πολιτικής κρίσης του Ιουλίου, οι εφημερίδες που στήριζαν τους χειρισμούς του στέμματος αποδύθηκαν σε μια προσπάθεια να πείσουν την κοινή γνώμη ότι οι ταραχές στην Αθήνα δεν ήσαν τίποτε περισσότερο από την εκδήλωση ενός σχεδίου της «άκρας Αριστεράς», που είχε ως τελικό του στάδιο την κατάληψη της εξουσίας. Η αναμφισβήτητη αίγλη που ακολουθούσε πια τον γηραιό (και μάλλον αντικομμουνιστή) πολιτικό, Γεώργιο Παπανδρέου, θεωρούνταν ως η αναγκαία πλατφόρμα πάνω στην οποία θα συγκροτούνταν ένα λαϊκό μέτωπο, το οποίο θα καθιστούσε τον Παπανδρέου «όμηρο» στα χέρια της ΕΔΑ και θα έφερνε, αργά ή γρήγορα, την τελευταία στην εξουσία. Ως πολιορκητικός κριός για την επίτευξη του παραπάνω σχεδίου, υποδεικνυόταν η ΔΝΛ, η οποία είχε όχι μόνο τις δυνάμεις που θα μπορούσαν να προκαλέσουν το «χάος» στην Αθήνα με τις θορυβώδεις διαδηλώσεις τους, αλλά και κύρος τέτοιο που μπορούσε να επηρεάσει ακόμη και παιδιά εθνικοφρόνων οικογενειών.[174] Το ότι η πρόκληση «χάους» και η σύμπηξη λαϊκού μετώ-

173. Βλ. σχετικά Κ. Σαιν-Μαρτέν, *ό.π.*, σ. 78-85.

174. Τον Απρίλιο του 1967, αμέσως μετά την κατάλυση της κοινοβουλευτικής Δημοκρατίας από τη χούντα των συνταγματαρχών, το αρχείο της ΕΔΑ δημεύτηκε. Με το υλικό που συγκέντρωσαν οι αστυνομικές αρχές, οι προπαγανδιστές του καθεστώτος συγκρότησαν ένα βιβλίο που έφερε τον εξαιρετικά αποκαλυπτικό για τις προθέσεις τους τίτλο «Η κομμουνιστική υπονόμευσις του Έθνους. Τα αρχεία αποκαλύπτουν», το οποίο εκδόθηκε με ευθύνη του υπουργείου Προεδρίας και πιο συγκεκριμένα της Γενικής Διεύθυνσης Τύπου. Στο βιβλίο αυτό, με το οποίο επιχειρούνταν μια τεκμηρίωση της κομμουνιστικής «συνομωσίας» μέσω της παράθεσης μεμονωμένων εγγράφων από το κατασχεθέν αρχείο της ΕΔΑ, επομένως και της «ιστορικής αναγκαιότητας» της επέμβασης των συνταγματαρχών, το κεφάλαιο «Λαμπράκηδες» είναι από τα βασικότερα και αποτελεί μια εξαιρετική πηγή για το πώς το απριλιανό καθεστώς έβλεπε τη ΔΝΛ. Εντυπωσιάζει, δίχως άλλο, το ότι από τα περίπου πενήντα χιλιά-

που υπήρξαν στην ουσία ερμηνείες αντιφατικές, καθώς η πρώτη παρέπεμπε σε μια «επαναστατικού τύπου» κατάληψη της εξουσίας, ενώ η δεύτερη σε νόμιμες (αλλά εξόφθαλμα μη νομιμοποιημένες) κοινοβουλευτικές διαδικασίες, όπως ήταν η συνεργασία δύο κομμάτων, φαίνεται πως δεν απασχόλησε καθόλου τους υποστηρικτές των χειρισμών του στέμματος, για τους οποίους η ΔΝΛ υπήρξε (κυριολεκτικά και μεταφορικά) το «κόκκινο» πανί.

Όλα αυτά μπορούν ενδεχομένως να εξηγήσουν για ποιο λόγο, ήδη από τις αρχές του Αυγούστου, ξεκίνησε ένα μπαράζ λεκτικών επιθέσεων εναντίον της ΔΝΛ. Η *Καθημερινή*, από τα σπουδαιότερα εκδοτικά προπύργια της φιλοβασιλικής παράταξης, ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου, πρωτοστάτησε στις επιθέσεις, ασκώντας κριτική σχεδόν σε καθημερινή βάση όχι μόνο στις πολιτικές επιλογές του Γεωργίου Παπανδρέου, τον οποίον εμφάνιζε πότε να «σύρεται» πίσω από το άρμα της ΕΔΑ και πότε να τη σύρει, αλλά και στις αστυνομικές αρχές, οι οποίες επέτρεπαν στους νεαρούς ταραξίες να επιδίδονται ανενόχλητοι στο καταστροφικό τους έργο. Για παράδειγμα, στις 4 Αυγούστου φιλοξένησε τις απόψεις του Κωνσταντίνου Μητσοτάκη, ενός από τα πλέον προβεβλημένα στελέχη της ομάδας των «αποστατών» βουλευτών, ο οποίος υποστήριζε στο Κοινοβούλιο ότι ο Παπανδρέου ουσιαστικά χρησιμοποιούσε τη Νεολαία της ΕΔΑ (εννοώντας τους Λαμπράκηδες) για να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις ενός νέου λαϊκού μετώπου, όμοιου με αυτό που είχε συσταθεί στις εκλογές του 1956.[175] Στις 13 Αυγούστου σε άλλο άρθρο της, η εφημερίδα επέρριπτε στους Λαμπράκηδες την ευθύνη για επεισόδια που είχαν γίνει ύστερα από συγκέντρωση οικοδόμων και μελών της ΔΝΛ στα Προπύλαια,[176] ενώ λίγες μέρες αργότερα, η χαοτική κατάσταση που είχε επικρατήσει το βράδυ της 20ης Αυγούστου στο κέντρο της Αθήνας (πολύωρες συγκρούσεις αστυνομικών με διαδηλωτές, εμπρησμός αυτοκινήτων, καταστροφή καταστημάτων κλπ) παρουσιαζόταν ως αποτέλεσμα των «άγριων διαθέσεων» που είχαν επιδείξει οι Λαμπράκηδες.[177]

δες μέλη που οι αρχές υποστήριζαν πως είχε η Νεολαία Λαμπράκη τις παραμονές της δικτατορίας, ένα ποσοστό περίπου 10% χαρακτηρίζεται «ποσοστόν εθνικοφρόνων». Πιθανόν ο συγγραφέας (ή οι συγγραφείς) να αναφέρεται σε Λαμπράκηδες που προέρχονταν όχι απλώς από μη αριστερές οικογένειες, αλλά από οικογένειες εθνικοφρόνων, οικογένειες δηλαδή με εκπεφρασμένα αντικομμουνιστικά φρονήματα.

175. «Εφήρμοσε πάντοτε χιτλερικάς και σταλινικάς μεθόδους. Εκινητοποίησε την Νεολαίαν της ΕΔΑ δημιουργήσας ψυχολογίαν Λαϊκού Μετώπου των παραμονών του 1956», *Καθημερινή*, 04.08.1965.

176. «Ενθαρρυνόμενοι από τον κ. Παπανδρέου. Περί τους 3.000 Λαμπράκηδες και 2.000 οικοδόμοι προέβησαν χθες την εσπέραν και εις νέας οχλοκρατικάς προκλήσεις», *Καθημερινή*, 13.08.1965.

177. «Εξάωρος αναρχία εις το κέντρον των Αθηνών. Οι "Λαμπράκηδες" ανήγειρον οδο-

Η σκλήρυνση της στάσης των αρχών απέναντι στη Νεολαία Λαμπράκη υπήρξε κάτι λίγο-πολύ αναμενόμενο, όπως σημειώσαμε και παραπάνω. Στα τέλη του έτους, ένα από τα πλέον σημαντικά ζητήματα της επικαιρότητας υπήρξε η πρόθεση της κυβέρνησης να διαλύσει με νομοθετική ρύθμιση την οργάνωση εκείνη που είχε πρωτοστατήσει στις μαχητικές κινητοποιήσεις το μακρύ καλοκαίρι του '65. Μια πρόχειρη καταγραφή των κατασταλτικών πρακτικών εναντίον της ΔΝΛ μέχρι την εκδήλωση του απριλιανού πραξικοπήματος, μπορεί να τεκμηριώσει την πρόθεση των αρχών να ανακοπεί η οργανωτική ανάπτυξη της ΔΝΛ: συλλήψεις στελεχών της Νεολαίας, επιθέσεις «αγανακτισμένων» πολιτών σε Λέσχες της Οργάνωσης και άσκηση ψυχολογικής βίας, που κυμαινόταν από την απόδοση ανυπόστατων κατηγοριών σε Λαμπράκηδες, μέχρι την ολοκληρωτική καταστροφή Λεσχών, όπως συνέβη στο Μυλοχώρι του Κιλκίς, όπου η τοπική Λέσχη καταστράφηκε από έκρηξη χειροβομβίδας.[178]

Φαίνεται πως δεν αρκούσε μονάχα αυτό. Η αυξημένη επιρροή της οργάνωσης στη νεολαία υπήρξε ένα δεδομένο που δεν αμφισβητούνταν ούτε από τους εχθρούς της. Η αποτίμηση της οργανωτικής της ανάπτυξης από τους προπαγανδιστές του απριλιανού καθεστώτος λίγα χρόνια αργότερα, καταδεικνύει ότι η απήχηση της οργάνωσης στην ελληνική νεολαία (αναγνωριζόταν πως) υπήρξε πολύ μεγαλύτερη από ό,τι εκείνη της Νεολαίας της ΕΔΑ. Το στοιχείο αυτό ήταν κάτι που βεβαίως ανταποκρινόταν στην πραγματικότητα, και το οποίο αποδεχόταν και η ηγεσία της ΕΔΑ, ωστόσο, οι ερμηνείες που παρείχαν τα στελέχη της χούντας για την επιρροή της ΔΝΛ υπήρξαν όσο προκρούστειες χρειαζόταν για να ταιριάξουν στις ιδεολογικές της κατασκευές, ώστε να τεκμηριώσουν την ύπαρξη κομμουνιστικού «κινδύνου».[179]

Αμέσως μετά τα Ιουλιανά, η κατανόηση της επιρροής που είχε η ΔΝΛ σε μεγάλα τμήματα της ελληνικής νεολαίας, φαίνεται πως υπήρξε κάτι που είχε ιδιαίτερη σημασία για την αντικομμουνιστική παράταξη. Ωστόσο, η πρωτοτυπία της «ανοιχτής» οργάνωσης νεολαίας, τα μηνύματα που λαμβάνονταν από το εξωτερικό, η ανάδυση μιας νέας γενιάς με άλλες προσλαμβάνουσες, οι κοι-

---

φράγματα, ελεηλάτησαν καταστήματα και επυρπόλησαν αυτοκίνητα. Περί τους 100 οι τραυματίαι αστυνομικοί και διαδηλωταί. Λίθοι, ρόπαλα και σίδηρος εναντίον των αστυνομικών», *Καθημερινή*, 21.08.1965.

178. Για τη γενίκευση των επιθέσεων εναντίον της ΔΝΛ και των μελών της βλ. Κ. Σαιν-Μαρτέν, *ό.π.*, σ. 138-142.

179. «Ο κομμουνισμός», επισημαίνεται στο βιβλίο *Η κομμουνιστική υπονόμευσις του Έθνους*, «δημιουργήσας την οργάνωσιν Λαμπράκη και κατενθουσιασθείς από την ραγδαίαν πρόοδόν της, εύρε εις αυτήν τον αποτελεσματικώτερον φθοροποιόν της εθνικής συνειδήσεως των νέων και άρα τον καλύτερον στρατολόγον οπαδόν του. Αντελήφθη ότι ο προσηλυτισμός των νέων εις την Νεολαίαν του Κόμματος είναι δύσκολος, ενώ μέσω της Οργανώσεως Λαμπράκη παρουσιάζεται ευχερής». (*Η κομμουνιστική υπονόμευσις του Έθνους*, ό.π., σ. 23).

νωνικές αλλαγές που είχαν ζυμωθεί από την προηγούμενη δεκαετία, η υποβόσκουσα δυσαρέσκεια που ξεχείλισε σαν ποτάμι στους δρόμους της Αθήνας, όλα αυτά υπήρξαν εξαιρετικά δύσκολο να ερμηνευτούν στη συγκεκριμένη συγκυρία που κυριάρχησε το πάθος και ο φανατισμός. Κάτι τέτοιο θα προϋπέθετε ικανοποιητικές μεθόδους ανάλυσης, επεξεργασία ποιοτικών και ποσοτικών δεδομένων, νηφαλιότητα και οπωσδήποτε καλές προθέσεις. Δεδομένης της ανυπαρξίας όλων των παραπάνω, η συζήτηση εύκολα στράφηκε στην αναζήτηση «ηθικών» διαστάσεων και στη σύνδεση της ανεπτυγμένης πολιτικής δραστηριότητας των νέων με τις «καταστροφικές» επιρροές τους και τη «διάβρωση» που (εννοείται πως) είχαν υποστεί τα προηγούμενα χρόνια.

Η απόσταση ανάμεσα στο ηθικά και το πολιτικά μη πρέπον αποδείχτηκε τελικά πολύ μικρότερη του αναμενόμενου. Σε τούτο φαίνεται να έπαιξε ρόλο η συσσωρευμένη από χρόνια εμπειρία σχετικά με το «παραστράτημα» των νέων και η καλλιέργεια της άποψης ότι από την εμφάνιση του ροκ εν ρολ και εξής, μια διεφθαρμένη, ανυπάκουη και μη ελεγχόμενη νεολαία έκανε σιγά-σιγά την εμφάνισή της στην κοινωνία. Είναι χαρακτηριστικά τα σχόλια που έκανε ένας αντιεισαγγελέας Εφετών τον Νοέμβριο του 1965 κατά τη διάρκεια μιας δίκης Λαμπράκηδων που είχαν συλληφθεί και ξυλοκοπηθεί ένα χρόνο πριν σε συγκέντρωση της ΕΔΑ, και με πρόσφατη ακόμη την εμπειρία από τις οδομαχίες που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια των Ιουλιανών: «Από διετίας περίπου παρατηρούνται τάσεις αναρχικαί, υπό την έννοιαν της μη υπακοής εις τας νομίμους διαταγάς του ελληνικού κράτους, το οποίον κινδυνεύει. Εύχομαι να σταματήση ο κατήφορος εις τον οποίον οδηγείται ιδίως η νεολαία της Ελλάδος, άλλως το κράτος κινδυνεύει να ομοιάζη προς ζούγκλαν»![180] Μη υπακοή, κατήφορος και ζούγκλα υπήρξαν τρεις όροι κομβικής σημασίας για την ερμηνεία του ροκ εν ρολ στην Ελλάδα, ήδη από τα χρόνια της δεκαετίας του '50. Και δεν ήσαν οι μόνοι που άρχισαν να χρησιμοποιούνται.

Εάν έως τότε ο «κατήφορος», το «παραστράτημα» και η «διαφθορά» (θεωρούνταν ότι) επρόκειτο να θέσουν σε κίνδυνο την ελληνική οικογένεια και κατ' επέκταση την κοινωνία, της οποίας (η οικογένεια) αναγνωριζόταν ως θεμελιώδης θεσμός, οι «αναρχικές» τάσεις των σύγχρονων νέων υποδείκνυαν ότι ο τεντιμποϊσμός «υπό την ευρεία του έννοια» που έλεγε ο Τσιριντάνης,[181] μπορούσε να έχει και πολιτικές διαστάσεις. Μία ημέρα πριν δημοσιεύσει το περίφημο άρθρο για τους «αρουραίους» και τις «στοές» τους, η *Καθημερινή* σχολίαζε τις αντιδράσεις βουλευτών προσκείμενων στον Γεώργιο Παπανδρέου κατά τη διάρκεια των προγραμματικών δηλώσεων της κυβέρνησης Νόβα στο κοι-

180. «Μείωση ποινών τριών νέων συλληφθέντων σε συγκέντρωση στο θέατρο "Κεντρικόν". Περίεργη αγόρευση του Εισαγγελέα», *Αυγή*, 25.11.1965.

181. Βλ. σχετικά το κεφάλαιο «Μια νεολαία "παραστρατημένη": ροκ εν ρολ και νεανική παραβατικότητα» και πιο συγκεκριμένα σ. 152.

νοβούλιο, κάνοντας ευθείς παραλληλισμούς της συμπεριφοράς τους με εκείνη των «οχληρών» νέων που τόσο είχαν απασχολήσει την κοινή γνώμη τα προηγούμενα χρόνια: «Οι παπανδρεϊκοί βουλευταί», σχολίαζε η εφημερίδα, «εισήλθον εις την αίθουσαν, αλλά αντί να απαντήσουν εις τας προγραμματικάς δηλώσεις του κ. Νόβα, εξετράπησαν εις "τεντυμποϊκάς" εκδηλώσεις, από εκείνας αι οποίαι, όταν παρατηρούνται εις τας ακραίας συνοικίας της πόλεως, προκαλούν την υπό των αστυνομικών παραπομπήν των ασχημονούντων εις τα δικαστήρια, βάσει του Ν. 4000».[182]

Συστηματική χρήση του παραπάνω νόμου που είχε ψηφιστεί στα τέλη της δεκαετίας του '50 για την περιστολή του τεντιμποϊσμού και της «ιδιάζουσας θρασύτητας» που εκδήλωναν οι πρωταγωνιστές του, με σκοπό αυτή τη φορά την καταδίκη Λαμπράκηδων, είχε υπάρξει και πριν τα Ιουλιανά, όμως εντάθηκε οπωσδήποτε μετά από αυτά,[183] εξυπηρετώντας, όπως φαίνεται, δύο στόχους: από τη μία παρείχε τη δυνατότητα στους δικαστές να αποδώσουν ποινές στους συλληφθέντες αποφεύγοντας τον σκόπελο της ειδικής αιτιολόγησης μιας «πολιτικής» στην ουσία της καταδίκης, από την άλλη εντασσόταν σε μια επιχείρηση που στόχευε στην αποκάλυψη της «διεφθαρμένης» συμπεριφοράς των μελών της νεολαίας Λαμπράκη, την οποία, άλλωστε, είχε εγκαινιάσει η δημόσια απόδοση του χαρακτηρισμού «τεντιμπόης» στα μέλη της ΔΝΛ: «Νέα περίεργος ορολογία καθιερούται από το Αστυνομικόν Δελτίον», επεσήμαινε το *Έθνος* τον Σεπτέμβριο του 1965. «Συνελήφθησαν δύο τεντυμπόϋδες, οι οποίοι προφανώς ανήκουν εις την Νεολαίαν Λαμπράκη».[184] Οι πράξεις των τελευταίων παρουσιάζονταν ως «ιδιαζόντως θρασείς», μόνο που, στην περίπτωσή τους, η θρασύτητα προέκυπτε όχι από την (δίχως εμφανή αιτία) παραβατική ή απλώς «ανήθικη» συμπεριφορά, αλλά από την πολιτική τους δραστηριότητα.

Η εισαγωγή της παραμέτρου «τεντιμποϊσμός» στη συζήτηση σχετικά με τα Ιουλιανά και την πολιτική κρίση που ακολούθησε, υπήρξε μια πρωτοβουλία της σημαντικότερης εκδότριας που είχε να επιδείξει η αντικομμουνιστική παράταξη, ένα γάντι που πέταξε στη Νεολαία Λαμπράκη, και το οποίο η τελευταία δεν άφησε την ευκαιρία να μη σηκώσει. Οι αναφορές της Ελένης Βλάχου, που αποτέλεσαν έκτοτε σημείο αναφοράς στη λεκτική διελκυστίνδα της προδικτατορικής περιόδου, υπήρξαν μια ενέργειά της μάλλον ατυχής, με την έννοια ότι μετέφερε το παιχνίδι, δίχως άλλον προφανή λόγο πέρα από την πρόσκαιρη απαξίωση της

182. «Η επαναστατική πορεία», *Καθημερινή*, 25.08.1965.

183. Συνέντευξη Θεοτόκη Ζερβού, 01.07.2004.

184. Απόκομμα από την εφημερίδα *Έθνος* με ημερομηνία 29.09.1965. Βρίσκεται σε σχετικό φάκελο που απόκειται στα ΑΣΚΙ, Αρχείο Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, Κουτί 287 (Καταγγελίες για τη δίωξη της ΔΝΛ, 1966-1967), Φάκελος 1 (Κινητοποιήσεις για το νομοσχέδιο διάλυσης της ΔΝΛ, συγκέντρωση υπογραφών σε έντυπα δελτάρια, υπομνήματα, αποδελτίωση ημερήσιου τύπου για τη δίωξη των Λαμπράκηδων, 1966-1967).

ΔΝΛ, σε ένα πεδίο στο οποίο η πρωτοβουλία των κινήσεων ανήκε δίχως άλλο στους Λαμπράκηδες, δεδομένων των αγώνων που (ήδη από τα χρόνια της Ν.ΕΔΑ) είχε πραγματοποιήσει η Αριστερά εναντίον των «σφαιριστηρίων».[185]

Λίγες μέρες μόλις μετά τη δημοσίευση του άρθρου περί «αρουραίων» των Χαυτείων και των «υπόγειων στοών» τους, η ΔΝΛ έβγαζε επίσημη και μακροσκελή ανακοίνωση, με την οποίαν απαντούσε με ιδιαίτερα σκληρό τρόπο στην Ε. Βλάχου: «Έριξε προχθές το προσωπείο η "γηραιά Κυρία" της Καθημερινής. [...] Ν' ανοίξουν τα φλίππερς! Να δουλέψουν στο φουλ τα γκαγκστερικά "θεάματα", τα χαμαιτυπεία, τα διαφθορεία! Όλα είναι προτιμώτερα, η ηθική πώρωση, το όπιο, το καταγώγιο, το κατρακύλισμα του ανθρώπου στο επίπεδο του ζώου. Όλα εκτός από την πολιτική αφύπνιση, τη δημοκρατική ανάταση, την υψηλή συναίσθηση του εθνικού και κοινωνικού χρέους, τον αγώνα και τη θυσία για την πατρίδα, για το λαό! Και αποκαλεί "αρουραίους της Ομονοίας" και των Χαυτείων, τα υπέροχα παλληκάρια και κορίτσια του γιαπιού και της φάμπρικας, του σχολειού και του επιστημονικού εργαστηρίου, που γεμίζουν τους δρόμους της Αθήνας. [...] Που ανέδειξαν από τη σάρκα τους ένα Σωτήρη Πέτρου-

185. Η κριτική της ΕΔΑ στα «σφαιριστήρια» (ή φλίπερς) είχε ξεκινήσει από τα μέσα της δεκαετίας του '50, όταν διαπιστώθηκε ότι αυτά αποτελούσαν έναν σημαντικό πόλο έλξης για τους μαθητές της Αθήνας (βλ. σχετικά δημοσιεύματα όπως τα εξής: «Διαφθορεία της νεολαίας. Σφαιριστήρια και χαρτοπαίγνια. Ύπουλα ταβερνάκια και μπαρ. Το απατηλό χαμόγελο της "καινούργιας φιλίας" που διοχετεύει το χασίς. Πράκτορες των σωματεμπόρων που "ψαρεύουν" θύματα για τον υπόκοσμο», *Αυγή*, 28.10.1956· «Καφενεία, δρόμοι, σφαιριστήρια. Πώς διασκεδάζει η νεολαία», *Αυγή*, 04.09.1957. Τα σφαιριστήρια, που σε αφιέρωμα της *Αυγής* το 1958 υπολογίζονταν περίπου σε χίλια μόνο στο πολεοδομικό συγκρότημα της Αθήνας, προβλήθηκαν επανειλημμένα ως μια πτυχή του φαινομένου «ροκ εν ρολ», με την έννοια πως η μεγάλη τους διάδοση συνέβη την ίδια εποχή που εμφανίστηκε και το ροκ εν ρολ, το τελευταίο παρουσιαζόταν να κάνει θραύση στα τζουκμπόξ που υπήρχαν εντός των σφαιριστηρίων, ενώ ένας σημαντικός αριθμός μαθητών (περίπου τρεις χιλιάδες) που ήσαν ταυτόχρονα θαυμαστές ή εν δυνάμει θαυμαστές του ροκ εν ρολ, πέρναγε τις ώρες του σε αυτά («Τα άνθη του κακού περίσσεψαν», *Αυγή*, 19.01.1964). Δεν είναι τυχαίο που τα σφαιριστήρια θεωρήθηκαν εξαρχής γενεσιουργός αιτία του «τεντιμποϊσμού». Σε αυτά θεωρήθηκε ότι συνέβαιναν σεξουαλικές συνευρέσεις μαθητών σε χωριστά κρυφά δωμάτια, αλλά και συναντήσεις ομοφυλοφίλων (βλ. σχετικά «Τεντυμποϊσμός. Ο κίνδυνος που απειλεί την νεολαία μας. Η διαπαιδαγώγησις της νεολαίας με τον αμερικάνικο τρόπο ζωής. Η αποστολή σχολικών βιβλίων από την Αμερική και οι προπαγανδιστικές ταινίες. Τα σφαιριστήρια και τα κέντρα, όπου διασκεδάζουν αποκλειστικά νέοι», *Αυγή*, 25.09.1958). Για τους ίδιους λόγους τα σφαιριστήρια καταδικάζονταν και από την Ιερά Σύνοδο, η οποία χρησιμοποιούσε τα ίδια ακριβώς επιχειρήματα: σεξουαλικές σχέσεις, διαφθορά, τόπος συνάντησης ομοφυλοφίλων, είναι μερικά από τα πιο συχνά επιχειρήματα που χρησιμοποιούνται κατά κόρον. Σχετικά βλ. «Εύστοχον μέτρον», *Εκκλησία* 09 (01.05.1958), σ. 203· «Παγίδαι δια τους νέους», *Εκκλησία* 21 (01.11.1964), σ. 575 και «Τι περιμένει;», *Εκκλησία* 12 (15.06.1964), σ. 340.

λα. Όχι κ.κ. αρουραίοι των σαλονιών και των μισοσκότεινων φωλεών της Γλυφάδας. Ψοφοειδή τρωκτικά της εθνικής μας σάρκας και του ιδρώτα του λαού μας![...] Η ελληνική νεολαία δεν παίζει "κλέφτες κι αστυνόμους". [...] Μάχεται με περισσή γνώση και ευθύνη. Για τη συνταγματική τάξη και τη δημοκρατία. Για την ειρήνη και την ανεξαρτησία της πατρίδας!».[186]

Η παραπάνω ανακοίνωση υπήρξε το έναυσμα μιας εκστρατείας που ξεκίνησε η ΔΝΛ εναντίον των «φλίπερς» και του φαινομένου του τεντιμποϊσμού, με τον τελευταίο να γίνεται αντιληπτός όπως ακριβώς την ίδια εποχή τον περιέγραφε ο πλέον επώνυμος διώκτης του φαινομένου (ο οποίος βέβαια είχε τις δικές του αφετηρίες), ο Αλέξανδρος Τσιριντάνης: ως μια νεανική συμπεριφορά, δηλαδή, εκφάνσεις της οποίας υπήρξαν η αυθάδεια, η έλλειψη ηθικών αρχών και σεβασμού προς τους μεγαλύτερους, η εξοργιστική αδιαφορία για τα «μεγάλα» ζητήματα της εποχής, η επίδειξη ενδιαφέροντος μονάχα για τις (σαρκικές και μη) απολαύσεις, η απαξίωση των εθνικών παραδόσεων και η λατρεία για τη μουσική «γιε-γιε», ιδίως αυτή των Μπητλς. Ο όρος «τεντιμποϊσμός» και οι «δυτικές» επιρροές που υποδεικνύονταν ως γενεσιουργές του αιτίες, (επαν)ήλθε στο προσκήνιο για πρώτη φορά μετά τις μέρες της διετίας 1957-1959, οπότε και απασχόλησε έντονα την κοινή γνώμη με τη συμπεριφορά των πρωταγωνιστών του, αυτή τη φορά όμως μέσα σε ένα διαφορετικό πλαίσιο, το οποίο οριοθετούσε η δυναμική εμφάνιση στο προσκήνιο μιας νεολαίας πολιτικά προβληματισμένης και αποφασισμένης, μιας νεολαίας που αναγνωριζόταν από όλες τις πλευρές ως ένας κρίσιμος παράγοντας του πολιτικού παιχνιδιού.

Ο «τεντιμπόης» άρχισε να προβάλλεται ως μια φιγούρα ιδιαίτερα απωθητική, ο καρπός της επιχείρησης επηρεασμού των νέων, που (εννοείται πως) είχε αρχίσει με τη διάδοση του ροκ εν ρολ, με σκοπό την ψυχοσυναισθηματική τους «απονεύρωση» και την πολιτική τους ουδετεροποίηση. Δεδομένου ότι οι κινητοποιήσεις των Ιουλιανών αποτελούσαν έναν θρίαμβο για τη ΔΝΛ, η οργάνωση είχε κάθε λόγο να αισθάνεται δικαιωμένη για το μοντέλο συμπεριφοράς που η ίδια πρότεινε (και καλλιεργούσε), και το οποίο αντιστρατευόταν εμφατικά εκείνο που παρουσιαζόταν ως «τεντιμποϊκό». Την ίδια περίοδο, οι αναφορές και τα σχόλια που έτειναν να αναδείξουν μια (πιο σαφή) πολιτική διάσταση στην έννοια του «τεντιμπόη», άρχισαν να γίνονται όλο και πιο συχνές. «Ο τύπος με τα μαύρα γυαλιά, το σφιχτό στόμα, το σηκωμένο γιακά, τα χέρια στις τσέπες, ο παρακρατικός, ο τέντυ-μπόυ, το "ίνδαλμα" που πλασάριζαν στους νέους, άρχισε να σβήνει, να περιφρονείται», επισημαινόταν τον Σεπτέμβρη του '65 σε απολογισμό του πρώτου χρόνου της ΔΝΛ στο περιοδικό των Λαμπράκηδων *Η Γενιά μας*.[187]

---

186. «Αρουραίοι και νεολαία», *Αυγή*, 29.08.1965.

187. Θ. Διζέλος, «Λαμπράκηδες: Το ποτάμι δεν γυρίζει πίσω», *Η Γενιά μας* 4 (11.09.1965), σ. 7-8.

Καθώς η περιστολή των δυτικών επιρροών στην ελληνική νεολαία κατέστη μια επιχείρηση με απρόβλεπτα πολιτικές διαστάσεις, η υπεράσπιση του νεανικού «ήθους» μεταβλήθηκε σε ένα από τα κρισιμότερα πεδία της πολιτικής αντιπαράθεσης, οι δε αναφορές σε αυτό εξαιρετικά συχνές. Στα τέλη Σεπτεμβρίου του '65 στη *Γενιά μας* ο Στέφανος Στεφάνου επεσήμαινε ότι η ΔΝΛ «μάχεται για την προστασία της νεολαίας από τη διαφθορά, την αποτροπή της επιστροφής στα φλίππερς»,[188] κάτι που εξάλλου επιβεβαίωνε με επίσημο τρόπο το Κεντρικό Συμβούλιο της οργάνωσης: «Το υψηλό ήθος της νέας γενιάς», επεσήμαινε ανακοίνωση του Κ.Σ., «απειλείται. Θέλουν την εξαχρείωση των νέων, για να τους μετατρέψουν σε ανδράποδα. Και ανατινάζουν τις Λέσχες Πολιτισμού, ενώ κηρύσσουν ανοιχτά την επιστροφή στα "φλίππερς" και τα καταγώγια».[189] Στο εξής, δύσκολα μπορούσε να βρει κάποιος αναλύσεις σχετικά με την πολιτική επικαιρότητα προερχόμενες από τη ΔΝΛ, οι οποίες να μην κάνουν έστω μία αναφορά στο άρθρο της Ελένης Βλάχου.[190]

Εάν η ένταξη του «ήθους» στην ταραγμένη πολιτική πραγματικότητα αποτελούσε μια (μάλλον ατυχή) έμπνευση της Ελένης Βλάχου, οι αντίπαλοι των Λαμπράκηδων φαίνεται πως σύντομα επιχείρησαν να πάρουν μια ρεβάνς στο ίδιο ακριβώς γήπεδο. Καθ' όλη τη διάρκεια του φθινοπώρου του 1965 εκπρόσωποι της αντικομμουνιστικής παράταξης και εφημερίδες του χώρου επιδόθηκαν σε μια προσπάθεια να αποδοθούν σε μέλη της Νεολαίας Λαμπράκη μια σειρά από κατηγορίες «μη πολιτικού» περιεχομένου, οι οποίες έτειναν να τεκμηριώσουν τη σεξουαλική «ασυδοσία» των τελευταίων, την έλλειψη ήθους για το οποίο τόσο εμφατικά επαίρονταν και να γεφυρώσουν έτσι την πολιτική τους «αυθάδεια» με το νεανικό «παραστράτημα». Ήδη από τις αρχές του 1965, τα πρώτα δείγματα της εξέλιξης αυτής είχαν εμφανιστεί όταν ο αρχηγός της ΕΡΕ, ο (μάλλον με-

188. Στ. Στεφάνου, «Στο φως της ημέρας», *Η Γενιά μας* 5 (25.09.1965), σ. 3.

189. «Μήνυμα Δημοκρατικού συναγερμού. Διακήρυξη της Β' Συνόδου του Κ.Σ.», *Η Γενιά μας* 5 (25.09.1965).

190. Ενδεικτικά και μόνο σταχυολογώ τα παρακάτω: «Τηνέιτζερς και αρουραίοι», *Αυγή*, 23.11.1965, άρθρο στο οποίο σχολιάζεται η «έξαλλη» συμπεριφορά αθηναίων τηνέιτζερ σε συναυλία νεανικού συγκροτήματος που διεξήχθη στον κινηματογράφο «Ορφέα» και αντιστικτικά στους πολιτικούς αγώνες όσων χαρακτηρίζονταν «αρουραίοι»· «Ο κ. Θεοφύλακτος ανησυχεί», *Η Γενιά μας* 7 (23.10.1965), όπου ο αρθρογράφος ασκεί κριτική στον Θεοφύλακτο Παπακωνσταντίνου για τις ανησυχίες που είχε διατυπώσει για την «χαλάρωση της οικογένειας» και την επιλεκτική σιωπή του για τις απόψεις που είχε εκφράσει η Βλάχου· «Οι διαλέξεις του κ. Καθηγητή και το πρόβλημα-νεολαία», *Αυγή*, 23.01.1966, άρθρο το οποίο αναφέρεται σε μια από τις διαλέξεις του Αλέξανδρου Τσιριντάνη σχετικά με το «πρόβλημα-νεολαία»· «Πρωινές σκέψεις», *Αυγή*, 01.09.1965· «Λόγοι, αντίλογοι. Τα φλίππερς, οι αρουραίοι και ο αταβισμός της προδοσίας», *Αυγή*, 02.09.1965 και βέβαια στο «Μανιφέστο των Λαμπράκηδων», όπου δεν θα μπορούσε να λείπει απάντηση του ηγέτη των Λαμπράκηδων στα όσα είχε υποστηρίξει με το άρθρο της η Ε. Βλάχου (Μ. Θεοδωράκης, *Το Μανιφέστο*, ό.π., σ. 23-26).

τριοπαθής για τα δεδομένα της εποχής) Παναγιώτης Κανελλόπουλος, υποστήριξε στο Κοινοβούλιο ότι ένα εξαιρετικά ύπουλο σχέδιο βρισκόταν σε εξέλιξη: νέες κοπέλες, μέλη της ΔΝΛ, χρησιμοποιούνταν ως ερωτικά δολώματα με σκοπό την «εξουδετέρωση» εθνικοφρόνων νέων, έχοντας μάλιστα ιδιαίτερη προτίμηση στους αξιωματικούς ή τους γιους τους, καθώς έτσι μπορούσαν να εξασφαλίσουν πρόσβαση στο στράτευμα. Τα όσα ακούστηκαν σχετικά με τις ξελογιάστρες Λαμπράκισσες και τις «μαύρες κάλτσες» τους, αντιμετωπίστηκαν μάλλον με φαιδρότητα από την ηγεσία της Νεολαίας Λαμπράκη, ενώ έδωσαν την ευκαιρία για να εμφανιστούν μια σειρά από σχόλια και χρονογραφήματα όπως το παρακάτω, στο οποίο φέρεται να συνομιλούν ένας δεξιών πεποιθήσεων πατέρας και ο νεαρός γιος του: «Έχεις φιλενάδα γιε μου;», ρωτάει εμφανώς ταραγμένος ο πατέρας. «–Τι είναι αυτά πατέρα; –Με συγχωρείς για μου, αλλά για δες», απαντάει στο παιδί του. «Του άπλωσε την εφημερίδα του ο γέρος. Τα χέρια του τρέμουν. Τα μάτια του ξαναμμένα, ανήσυχα, ντροπιασμένα. [...] Διάβαζε ο νέος και άλλαζε χρώματα. "Δυστυχώς, λέει, χρησιμοποιείται εις μεγάλην έκτασιν υπό της Αριστεράς και το σεξουαλικόν κίνητρον με πρωτοβουλίαν των κοριτσιών έναντι των εφήβων της Δεξιάς... Και κυρίως στρέφονται τα κορίτσια της Αριστεράς προς τα παιδιά των Αξιωματικών"».[191]

Το κατά πόσο αυτή η τεκμηρίωση της «ανηθικότητας» των Λαμπράκηδων υπήρξε ένα σχέδιο οργανωμένο δυσφήμισης ή απλώς μια (ίσως ενστικτώδης) αντίδραση απέναντι στο διογκούμενο κύρος που φαινόταν να κερδίζει η Νεολαία Λαμπράκη, δεν μπορεί να διαπιστωθεί ελλείψει σχετικών αρχειακών πηγών. Είναι πάντως ενδιαφέρον ότι το άνοιγμα της υπόθεσης «νεανικό ήθος» τον Αύγουστο του 1965 ακολουθήθηκε από ένα σχετικό μπαράζ τέτοιου είδους επιθέσεων. Τον Οκτώβριο του 1965 οι αστυνομικές αρχές της Δυτικής Γερμανίας, για παράδειγμα, κατηγόρησαν μετά από υπόδειξη των ελληνικών αρχών οκτώ Ελληνίδες φοιτήτριες με έντονη πολιτική δραστηριότητα ως «πόρνες ή ύποπτες συστηματικής πορνείας».[192] Μετά από έλεγχο που πραγματοποίησαν οι δυτικογερμανικές αρχές, ουδέν επιλήψιμο βρέθηκε. Την ίδια περίπου περίοδο, μια καταγγελία που έγινε για διενέργεια «σεξουαλικών οργίων» σε Λέσχες των Λαμπράκηδων στη Δυτική Γερμανία καταχωρήθηκε στο αρχείο της ΕΔΑ. Λίγα χρόνια αργότερα, η επιστολή αυτή βρέθηκε στο κατασχεθέν αρχείο της ΕΔΑ από τις αστυνομικές αρχές και δημοσιεύτηκε στον Τύπο ως τεκμήριο της σεξουαλικής «ασυδοσίας» και της ανηθικότητας των νεαρών Λαμπράκηδων.[193]

---

191. «Το ημερολόγιο ενός απλού ανθρώπου: μίστερ σεξ», *Αυγή*, 19.02.1965. Βλ. και σχολιασμό στην Αυγή της 4ης Νοεμβρίου 1965 («Οι Λαμπράκηδες», *Αυγή*, 04.11.1965).

192. «Έσχατη κατάπτωση αυλοδούλων. Οι ελληνικές υπηρεσίες στη Δ. Γερμανία κατάγγειλαν ψευδώς στις τοπικές αρχές ανεπιθύμητες Ελληνίδες φοιτήτριες ως πόρνες», *Αυγή*, 28.10.1965.

193. Συνέντευξη Μανόλη Αναστασιάδη, 06.08.2004.

Στα τέλη του 1965 οι δυτικές και πιο συγκεκριμένα οι αμερικανικές επιρροές της νεολαίας, υποδεικνύονταν τόσο από εκπροσώπους της Ιεράς Συνόδου και από προβεβλημένα στελέχη εξωεκκλησιαστικών οργανώσεων, όπως ο Τσιριντάνης, όσο και από την ηγεσία της ΕΔΑ και των Λαμπράκηδων, ως ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα της εποχής. Σύμφωνα με τον Τσιριντάνη, οι Μπητλς αποτελούσαν ένα από τα σοβαρότερα προβλήματα της εποχής,[194] συμπέρασμα στο οποίο έφταναν, από διαφορετική βέβαια αφετηρία και μέσα από άλλου τύπου αναλύσεις, και τα στελέχη της Αριστεράς. Κοινή συνισταμένη και των δύο προσεγγίσεων η ανάγκη περιστολής του τεντιμποϊσμού και η επαναφορά της νεολαίας σε ένα ήθος κοντά στις «γνήσιες ελληνικές παραδόσεις», το οποίο εμφανιζόταν πολιορκούμενο από τα θέλγητρα του ροκ εν ρολ, των Μπητλς, της επιζήτησης της ηδονής, της κατάλυσης κάθε ιεραρχίας, από την οικογενειακή έως την κοινωνική. «Οι φασίστες της ΕΡΕ», έγραφε σε σκληρό τόνο η *Αυγή*, «μισούν τη δημοκρατία. Δε ντρέπονται μάλιστα να συμβουλεύουν με τη "σοβαρότερη" εφημερίδα της ΕΡΕ: "Ανοίχτε τα φλίπερς, ανοίχτε τα καταγώγια, για να στραφούν προς τα εκεί τα νέα παιδιά". Καλύτερα να διαφθείρονται, να γίνονται εγκληματίες, τεντυμπόηδες,[195] Μπητλς, παρά έντιμοι δημοκρατικοί πολίτες. [...] Καλύτερα στα καταγώγια, παρά στις εξορμήσεις για την αναδάσωση της ελληνικής γης. Καλύτερα τεντυμπόηδες, παρά μαχητές της Δημοκρατίας».[196]

Μία τέτοια αντίληψη των πραγμάτων εμφάνιζε τη μουσική «γιε-γιε» και τους επιφανέστερους εκπροσώπους της, τους Μπητλς, ως εργαλείο στα χέρια όσων απεργάζονταν τη διατήρηση του πολιτικού και κοινωνικού status. Σύντομα, η εξέλιξη των πραγμάτων θα τους διέψευδε κατηγορηματικά. Στον δυτικό κόσμο το ροκ εν ρολ, και μαζί με αυτό και οι Μπητλς, είχαν περάσει τον Ρουβίκωνα της πολιτικής αμφισβήτησης και αποτελούσαν ήδη όχημα για την έκφραση απόψεων εξαιρετικά ριζοσπαστικών, οι οποίες μάλιστα αμφισβητούσαν το πολιτικό σύστημα στο σύνολό του, με τρόπο που υπερέβαινε κατά πολύ ό,τι πιο προωθημένο είχε να επιδείξει η επίσημη Αριστερά σε αιτήματα. Οι καιροί, όπως επεσήμαινε ένας νεαρός αμερικανός τραγουδοποιός ονόματι Μπομπ Ντύλαν, πράγματι φαίνονταν να αλλάζουν...

194. Βλ. σχετικά Α. Τσιριντάνης, *ό.π.*, σ. 9 και στο ίδιο, σ. 112. Αναλυτικά στην παρούσα μελέτη, κεφάλαιο «"Ανέστησαν το ροκ...": η τομή των "γιεγιέδων"», σ. 235-242.

195. Η υπογράμμιση είναι του αρθρογράφου.

196. «Οι Λαμπράκηδες», *Αυγή*, 04.11.1965.

4. «YOUR OLD ROAD IS RAPIDLY AGING...» ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΚΑΙ ΑΜΦΙΣΒΗΤΗΣΗ

Τον Ιούλιο του 1964 η *Αυγή* παρουσίασε στους αναγνώστες της έναν νεαρό τραγουδοποιό τον οποίον και χαρακτήριζε «μία συνείδηση που τραγουδά», καθώς αναγνωριζόταν ότι με τους στίχους των τραγουδιών του ασκούσε δριμεία κριτική στα πολιτικά και κοινωνικά προβλήματα της αμερικανικής κοινωνίας. Δεδομένου ότι η διεισδυτικότητα του νεαρού αυτού καλλιτέχνη στη νεολαία υπήρξε κατά κάποιο τρόπο παράλληλη της ανεπανάληπτης επιτυχίας που γνώριζαν την ίδια εποχή οι Μπητλς (με την Μπητλομανία να έχει ξεσπάσει στις ΗΠΑ από τις αρχές του 1964), ο αρθρογράφος δεν αντιστεκόταν στον πειρασμό να προχωρήσει σε μια πρώτη αποτίμηση του στίγματος που άφηνε όχι μόνο το τραγούδι, αλλά και η εν γένει παρουσία του νεαρού Μπομπ Ντύλαν (ή «Ντάιλαν» όπως υπήρξε αρχικά γνωστός στην Ελλάδα), αναφέροντας την περίπτωσή του ως την πρώτη ουσιαστικά άξια λόγου εναλλακτική πρόταση στην κυριαρχία των «γιε-γιε» συγκροτημάτων. Στιχουργικά, αισθητικά, κοινωνικά, ο Μπομπ Ντύλαν, η μουσική του και το φολκ τραγούδι στην παράδοση του οποίου δίχως άλλο ανήκε, παρουσιάζονταν στους Έλληνες αναγνώστες ως επιλογή εκείνων των Αμερικανών νέων «που απεχθάνονται τους Μπητλς».[197]

Παρά το γεγονός ότι οι καλλιτεχνικές επιδόσεις του νεαρού Ντύλαν έριχναν, για πρώτη φορά σε τέτοιο βαθμό, τα φώτα της δημοσιότητας πάνω στις πολιτικές ανησυχίες ενός τραγουδιστή της φολκ, η αλήθεια είναι ότι οι σχέσεις της τελευταίας με τον πολιτικό προβληματισμό και τα κινήματα της Αριστεράς υπήρξαν ήδη από την περίοδο του Μεσοπολέμου πολύ ισχυρές. Ο όρος «φολκ» αναφερόταν σε ένα μουσικό είδος το οποίο «πατούσε» στην κληρονομιά της λευκής παραδοσιακής μουσικής, όπως αυτή είχε αποκρυσταλλωθεί στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα στις Ηνωμένες Πολιτείες, και αποτελούσε εξέλιξη των ήχων που είχαν φέρει μαζί τους τα πλήθη των ευρωπαίων μεταναστών, ιδίως των αγγλοσαξόνων. Αυτή ακριβώς η παραδοσιακή λευκή μουσική άρχισε να αποτελεί αντικείμενο ενδιαφέροντος στις αρχές του εικοστού αιώνα, όταν ο John Lomax[198] δημοσίευσε, το 1910, ένα βιβλίο με τίτλο *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*. Έξι χρόνια αργότερα, ο Σέσιλ Σαρπ (Cecil Sharp)

197. «Μια συνείδηση που τραγουδά. Μπομπ Ντάιλαν, ο νεαρός Αμερικανός τροβαδούρος. Τραγουδά τους καημούς των νέγρων», *Αυγή*, 12.07.1964.

198. Ο John Lomax (1867-1948) υπήρξε μουσικολόγος. Πατέρας του Alan Lomax, ξεκίνησε μαζί με τον γιο του την εκστρατεία καταγραφής του μουσικού λαϊκού πλούτου των ΗΠΑ. Λέγεται ότι ταξίδεψε πάνω από διακόσιες χιλιάδες χιλιόμετρα σε όλες τις Πολιτείες με σκοπό να ανακαλύψει αυθεντικές εκτελέσεις λαϊκών τραγουδιών. Στο πλαίσιο της προσπάθειάς του επισκέφθηκε πολλές φορές φυλακές για να ηχογραφήσει νέγρους κατάδικους την ώρα που τραγουδούσαν τραγούδια της δουλειάς και σπιρίτσουαλ. Περισσότερα για τη

γνώρισε επιτυχία κάνοντας γνωστή στο ευρύ κοινό την παραδοσιακή μουσική που ακουγόταν στα Απαλάχια Όρη, ενώ τη σκυτάλη πήρε το 1922 ένας μουσικός από το Τέξας, ο Εκ Ρόμπερτσον (Eck Robertson), που ηχογράφησε τραγούδια τα οποία και χαρακτηρίστηκαν «old time music». Το 1923 ο Τζων Κάρσον (John Carson) γνώρισε εμπορική επιτυχία με δύο παραδοσιακά τραγούδια, και την ίδια περίπου εποχή έκανε την εμφάνισή του, ο δίχως αμφιβολία, μεγαλύτερος αστέρας του είδους την μεσοπολεμική περίοδο, ο Τζίμι Ρότζερς (Jimmie Rodgers). Ωστόσο, η ουσιαστική ώθηση στη λευκή παραδοσιακή μουσική δόθηκε προς τα τέλη του Μεσοπολέμου και είχε να κάνει με τις οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις της εποχής: η οικονομική κρίση του '29 που χτύπησε αλύπητα την αμερικανική κοινωνία και οι πολιτικές του New Deal που ακολούθησαν, φαίνεται πως δημιούργησαν μία τάση επιστροφής στην παράδοση, ένα ρεύμα αναζήτησης των αξιών και των ιδανικών της λαϊκής (folk) παράδοσης. Τη δεκαετία του '30 πολλοί μουσικολόγοι και λαογράφοι, με σπουδαιότερο εξ αυτών τον γιο του Τζων Λόμαξ, Άλαν, επιδόθηκαν σε μια κολοσσιαία προσπάθεια καταγραφής του λαϊκού μουσικού πλούτου (λευκού και νέγρικου), ανακαλύπτοντας μια σειρά από καλλιτέχνες που στην πορεία αναδείχθηκαν εμβληματικές φυσιογνωμίες της αμερικανικής μουσικής.

Οι περισσότεροι καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με το παραδοσιακό λευκό τραγούδι, κατάφεραν να το αναδείξουν ως μια τις σπουδαιότερες εμπορικά κατηγορίες, ωστόσο, καθώς η βασική τους μέριμνα ήταν να βρεθούν όσο πιο κοντά γινόταν στα μοτίβα και τις φόρμες της παραδοσιακής μουσικής, ποτέ δεν ενδιαφέρθηκαν να το γεφυρώσουν με τον κοινωνικό προβληματισμό. Οι απαρχές της πολιτικοποίησης της φολκ βρίσκονται στο έργο του Γούντι Γκάθρι (Woody Guthrie). Γεννημένος το 1912 στην Οκλαχόμα, ο Γκάθρι υπήρξε ενεργό μέλος αριστερών πολιτικών ομάδων, έχοντας επηρεαστεί καταλυτικά από τη φτώχεια και την εξαθλίωση που κυριάρχησε στην αμερικανική κοινωνία την επαύριο της κρίσης του '29. Η κριτική του στο σύστημα υπήρξε σκληρή, τα τραγούδια του έντονα πολιτικοποιημένα και η κιθάρα του ένα ακαταμάχητο «όπλο», όπως αποδείκνυε άλλωστε το (κλασικό έκτοτε) σύνθημα «This machine kills fascists» που είχε αναγράψει πάνω της. Ο Γούντι Γκάθρι, μια έντονη προσωπικότητα που νοσηλεύτηκε κατά καιρούς σε ψυχιατρικές κλινικές, συνέγραψε δεκάδες εξαιρετικά τραγούδια (όπως το περίφημο *This Land is Your Land*, με το οποίο ασκούσε κριτική στις ανισότητες της αμερικανικής κοινωνίας),[199] επηρέασε καταλυτικά τους περισσότερους καλλιτέχνες

ζωή και το έργο του στο W. Gard, «Lomax John Avery», στο http://www.tsha.utexas.edu/handbook/online/articles/view/LL/flo7.html, τελευταία επίσκεψη: 29.06.2006.

199. Το τραγούδι *This Land is Your Land* γράφτηκε το 1940, πιθανόν, όπως έχει υποστηριχθεί, ως «απάντηση» στο τραγούδι *God Bless America* του Irving Berlin, το οποίο ο Γκάθρι θεωρούσε υποκριτικό. Στην πρώτη του εκδοχή το τραγούδι *This Land is*

της επόμενης γενιάς του φολκ τραγουδιού, όπως τον Μπομπ Ντύλαν, ο οποίος τον θεωρούσε ίνδαλμά του, και υπήρξε δίχως άλλο ο κατεξοχήν υπεύθυνος για τη σύνδεση του φολκ τραγουδιού με τη διαμαρτυρία και τον πολιτικό ριζοσπαστισμό.

Ο έτερος πιονέρος της φολκ διαμαρτυρίας ήταν ο Πητ Σήγκερ (Pete Seeger). Γεννημένος το 1919 στη Νέα Υόρκη, ο Σήγκερ πήρε τη σκυτάλη από τον Γούντι Γκάθρι στην «ηγεσία» της φολκ σκηνής, αναδεικνυόμενος στην πλέον σημαντική φυσιογνωμία της φολκ κοινότητας την μεταπολεμική (και προ Μπομπ Ντύλαν) περίοδο. Έχοντας συνεργαστεί με τον Γκάθρι στους Almanac Singers στις αρχές της δεκαετίας του '40, ο Σήγκερ δημιούργησε το 1949 ένα συγκρότημα που έφερε καθαρά τη δική του σφραγίδα, τους Weavers. Δεδομένων των αριστερών του φρονημάτων και των σχέσεών του με πολιτικές οργανώσεις και συνδικάτα της Αριστεράς, ο Σήγκερ γρήγορα κατέστη στόχος των μακαρθικών διώξεων. Το συγκρότημά του μπήκε στις σχετικές μαύρες λίστες, ο ίδιος κλήθηκε να καταθέσει ενώπιον της περίφημης HUAC με την οποία αρνήθηκε να συνεργαστεί, και τελικά υποχρεώθηκε να διαλύσει τους Weavers το 1952, μην μπορώντας να υπερκεράσει τα εμπόδια που όρθωνε η μουσική βιομηχανία.

Η λύση στα (πρόσκαιρα) αδιέξοδα των αμερικανών φολκ τραγουδιστών βρέθηκε, όπως ακριβώς συνέβη και με το ροκ εν ρολ, στην άλλη άκρη του Ατλαντικού. Στη Βρετανία τη δεκαετία του '50 δεν είχε υπάρξει μια σκληρή δεξιά πολιτική ανάλογη με εκείνη που στις ΗΠΑ ταυτίστηκε με τον γερουσιαστή Μακάρθι. Το ήπιο πολιτικό κλίμα είχε δώσει την ευκαιρία σε διάφορους μουσικούς να προβάλλουν τις προτάσεις τους σε μία χώρα στην οποία από την περίοδο του Μεσοπολέμου υπήρχε ένα αξιοσημείωτο ακροατήριο ανθρώπων

Your Land στηλίτευε τις κοινωνικές ανισότητες και την άνιση και άδικη κατανομή του πλούτου με στίχους που ήσαν ευθεία κριτική στο μήνυμα που ήθελε να περάσει το τραγούδι του Berlin:

Ένα ηλιόλουστο πρωινό, στη σκιά ενός καμπαναριού
Κοντά στο Γραφείο της Πρόνοιας, βλέπω τους δικούς μου ανθρώπους
Καθώς στέκονται εκεί πεινασμένοι, στέκομαι και 'γω αναρωτιόμενος
Εάν ο Θεός ευλόγησε την Αμερική (God blessed America) για μένα...

(«This Land is Your Land. Manuscript Version, Alternative Lyrics, Woody Guthrie, 23 February 1940», στο http://www.geocities.com/Nashville/3448/thisl1.html, τελευταία επίσκεψη: 17.10.2006») Εν τούτοις το πιο γνωστό από τα τραγούδια του Γκάθρι ηχογραφήθηκε αρκετές φορές με στίχους ελαφρώς τροποποιημένους, αν και όχι λιγότερο αιχμηρούς, όπως για παράδειγμα οι παρακάτω:

Στις πλατείες της πόλης, στη σκιά ενός καμπαναριού
Κοντά στο γραφείο της Πρόνοιας, βλέπω τους δικούς μου ανθρώπους.
Καθώς τους βλέπω να στέκονται εκεί πεινασμένοι, τους ρωτώ,
Είναι αυτή η χώρα φτιαγμένη για σένα και για μένα;

που μαγεύονταν από οτιδήποτε παρέπεμπε σε μουσικές επιλογές πέρα από αυτές που πρότεινε η βιομηχανία της δισκογραφίας. Θαυμαστής του Γούντι Γκάθρι και του Πητ Σήγκερ (ο οποίος μάλιστα, μετά τις ταλαιπωρίες που υπέστη στις ΗΠΑ μετακόμισε στη Βρετανία, όπου και έμεινε το μεγαλύτερο μέρος της δεκαετίας του '50), ο Γιούαν Μακόλ (Ewan McColl) υπήρξε ο βασικότερος υποκινητής του ενδιαφέροντος για την αμερικανική φολκ στη Γηραιά Αλβιόνα. Ακτιβιστής και ενεργό μέλος διαφόρων αριστερών οργανώσεων, ο Μακόλ κατάφερε να δημιουργήσει μια θαλερή σκηνή από την οποία ξεπετάχτηκαν ο Αλέξις Κόρνερ, ο «πατέρας» του βρετανικού ρυθμ εν μπλουζ, αλλά και ο Λόννι Ντόνεγκαν, που, όπως είδαμε, υποκίνησε προς τα τέλη της δεκαετίας την «τρέλα» για το skiffle,[200] σκηνή η οποία συνδύαζε επιρροές από τη βρετανική και την αμερικανική παραδοσιακή μουσική, την τζαζ και τα αμερικανικά μπλουζ.

Προς τα τέλη της δεκαετίας του '50 αυτό το βρετανικό κίνημα που έως τότε χαρακτηριζόταν από μουσικές, κατά βάση, ανησυχίες και ευαισθησίες, άρχισε να συνδέεται με τον πολιτικό ακτιβισμό. Το 1958 ιδρύθηκε η «Εκστρατεία για τον Πυρηνικό Αφοπλισμό», πιο γνωστή με τα αρχικά «CND» (Campaign for Nuclear Disarmament) με πρώτο πρόεδρό της τον Μπέρτραντ Ράσελ, μια οργάνωση που στόχευε, όπως φαινόταν και από τον τίτλο της, στην ενδυνάμωση του φιλειρηνικού κινήματος και την ανάσχεση του ανταγωνισμού των δύο υπερδυνάμεων στο επίπεδο των πυρηνικών εξοπλισμών. Κυριότερη από τις δραστηριότητες της CND, το σήμα της οποίας κατέστη σύντομα το σύμβολο του φιλειρηνικού κινήματος σε παγκόσμια κλίμακα, υπήρξε η ετήσια πορεία διαμαρτυρίας που οργάνωνε από το 1958 έως το 1963, μια πορεία διάρκειας περίπου τεσσάρων ημερών, η οποία ξεκινούσε από την πλατεία Τραφάλγκαρ του Λονδίνου και κατέληγε στο κέντρο πυρηνικών ερευνών στο Άλντερμεϊστον. Στην ετήσια αυτή πορεία, που φαίνεται πως αποτέλεσε το αρχέτυπο για τις «πορείες ειρήνης» που διοργανώθηκαν τη δεκαετία του '60 σε πολλές χώρες του κόσμου (όπως στην Ελλάδα), ακούστηκαν για πρώτη φορά πολλά φολκ τραγούδια, καθώς ανάμεσα στους διαδηλωτές υπήρξαν καλλιτέχνες, που με τα τρομπόνια τους, τις κιθάρες, τα μπάντζο και τις τρομπέτες τους «επένδυαν» και υποστήριζαν με φολκ μουσικές τα πολιτικά συνθήματα.[201] Η εξέλιξη αυτή είχε ως αποτέλεσμα να αναπτυχθεί περαιτέρω το ενδιαφέρον των νέων για το αμερικανικό παραδοσιακό τραγούδι, ενώ η (εμφανής πλέον) σύνδεσή του με την πολιτική διαμαρτυρία οδήγησε στη δημιουργία νέων συνθέσεων, με στίχο τέτοιο που μπορούσε να ανταποκρίνεται στον καινούργιο ρόλο που το φολκ τραγούδι καλούνταν να διαδραματίσει.

---

200. Βλ. σχετικά κεφάλαιο «"Ανέστησαν το ροκ...": η τομή των "γιεγιέδων"» και πιο συγκεκριμένα σ. 182-183.

201. Κ. Αρβανίτης, «Ροκ και νεανική κουλτούρα», *ό.π.*, σ. 116.

Την ίδια περίπου εποχή, στην πατρίδα των φολκ τραγουδιών, τις Ηνωμένες Πολιτείες, οι προσπάθειες για το σπάσιμο της σιωπής και της ανοχής που κρατούσε τους αφροαμερικανούς στον Νότο δέσμιους των φυλετικών διακρίσεων είχε οδηγήσει, όπως είδαμε, στην ανάδυση ενός δυναμικού κινήματος για την προάσπιση των δικαιωμάτων τους. Τον Μάιο του 1954 το Ανώτατο Δικαστήριο των ΗΠΑ εξέδωσε την ιστορική του απόφαση με την οποία καθιστούσε παράνομη τη χωριστή φοίτηση των μαθητών στον Νότο ανάλογα με τη φυλή στην οποίαν ανήκαν, ενώ τον Δεκέμβριο του 1955 η αυθόρμητη άρνηση μιας σαραντάχρονης νοικοκυράς, της Rosa Parks, να δώσει τη θέση της στο λεωφορείο σε λευκό επιβάτη, η σύλληψή της από τις αστυνομικές αρχές και το πολύμηνο μποϊκοτάζ που ακολούθησε,[202] συνιστούσαν την απαρχή ενός κινήματος για την προάσπιση των πολιτικών δικαιωμάτων.

Αρχικά, φαίνεται πως το κίνημα αυτό δεν χρησιμοποίησε τη φολκ ως μουσική «επένδυσή» του. Το γεγονός ότι η φολκ ήταν μια «λευκή» μουσική, ενώ το Κίνημα για τα Πολιτικά Δικαιώματα αποσκοπούσε στην άμβλυνση των φυλετικών διακρίσεων και των ανισοτήτων που απέρρεαν από αυτές, δεν πρέπει να έπαιξε καθοριστικό ρόλο, δεδομένου μάλιστα ότι ένα σημαντικό κομμάτι του κινήματος αποτελούνταν από λευκούς (στην πλειονότητά τους φοιτητές), οι οποίοι και πλάι στις «παραδοσιακές» οργανώσεις των αφροαμερικανών όπως το NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), είχαν συστήσει τις πρώτες ακτιβιστικές οργανώσεις, με σπουδαιότερες εξ αυτών το SDS (Students for A Democratic Society) και το SNCC (Student Non Violent Coordinating Committee). Φαίνεται πως οι εκκαθαρίσεις της μακαρθικής περιόδου είχαν «φιμώσει» το φολκ τραγούδι, ιδίως εκείνη την (πολιτικά αλλά και καλλιτεχνικά σπουδαιότερη) τάση του που έως τότε εκφραζόταν δυναμικά από τον Πητ Σήγκερ, αφήνοντας μια ελεγχόμενη από πολιτική άποψη εκδοχή του, της οποίας στα τέλη της δεκαετίας του '50 κυριότερος εκπρόσωπος υπήρξε ο Χάρι Μπελαφόντε.[203] Στα μέσα της δεκαετίας, οι δυνατότητες του φολκ να εκφράζει πολιτικά αιτήματα της Αριστεράς είχαν ελαχιστοποιηθεί, οι καλλιτέχνες που θα μπορούσαν να πράξουν κάτι τέτοιο με την αποτελεσματικότητα του Σήγκερ ήσαν λίγοι, τη στιγμή μάλιστα που οι φοιτητικές κινητοποιήσεις και τα αιτήματα που αυτές εξέφραζαν φαινόταν να διαμορφώνουν μια άλλου τύπου Αριστερά, η οποία ελάχιστες σχέσεις είχε με τα αιτήματα, τους χώρους δράσης (π.χ. εργατικά συνδικάτα) και τις πρακτικές της παραδοσιακής Αριστεράς, με τα οποία και είχαν ταυτιστεί οι εμβληματικές μορφές της φολκ, όπως ο Γκάθρι και ο Σήγκερ.

---

202. Σχετικά βλ. σ. 253-257.

203. Ας σημειωθεί, ωστόσο, ότι ο Μπελαφόντε την επόμενη δεκαετία υπήρξε ένα από τα δυναμικότερα επώνυμα στελέχη του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα (Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 401).

Τα πράγματα άρχισαν να αλλάζουν στα τέλη της δεκαετίας του '50, όταν, μετά την άμβλυνση του μακαρθισμού, οι δισκογραφικές εταιρείες διαπίστωσαν ότι υπήρχε ένα κοινό που μπορούσε να καταστήσει το φολκ επικερδές και το επανέφεραν στο προσκήνιο. Το 1957 μια διασκευή ενός τραγουδιού καλύψο, του *The Banana Boat Song* από τους Τεριέρς και τον Μπελαφόντε έφταση στην κορυφή του καταλόγου επιτυχιών, ενώ ένα χρόνο αργότερα, οι Κίνγκστον Τρίο έκαναν επιτυχία στις ΗΠΑ με το φολκ τραγούδι *Tom Dooley*. Η επαναφορά του λευκού παραδοσιακού τραγουδιού στο προσκήνιο, παρ' όλο που έγινε με τις «ευλογίες» της μουσικής βιομηχανίας, κατέστησε εφικτή την επανασύσταση της φολκ κοινότητας με τους δικούς της όρους. Στις αρχές της δεκαετίας του '60 μια τηλεοπτική εκπομπή με τον τίτλο Hootenanny αφιερωμένη εξ ολοκλήρου στη φολκ μουσική ξεκίνησε στο ABC πετυχαίνοντας μεγάλα ποσοστά τηλεθέασης,[204] ενώ το 1959 με πρωτοβουλία του Πητ Σήγκερ ξεκίνησε το (θρυλικό έκτοτε) ετήσιο φεστιβάλ φολκ μουσικής στο Νιούπορτ, από το οποίο και σύντομα επρόκειτο να αναδειχτεί μια νέα γενιά καλλιτεχνών, όπως ο Μπομπ Ντύλαν, η Τζόαν Μπαέζ ή ο Φιλ Όουκς.

Η αναγέννηση της φολκ συνέπεσε χρονικά με τη δημιουργία του «κινήματος» στις Ηνωμένες Πολιτείες, αφετηρία του οποίου θα πρέπει να θεωρηθούν, όπως υποστηρίζει ο Terry Anderson, εκ των συνεπέστερων μελετητών του φαινομένου, οι κινητοποιήσεις στο Γκρίνσμπορο της Βόρειας Καρολίνας τον χειμώνα του 1960. Την 1η Φεβρουαρίου τέσσερις νέγροι φοιτητές εισήλθαν σε ένα εστιατόριο του Γκρίνσμπορο και ζήτησαν να εξυπηρετηθούν. Δεδομένου ότι το εστιατόριο δεχόταν μόνο λευκούς πελάτες, η υπάλληλος αρνήθηκε να πάρει παραγγελία, ζητώντας από τους φοιτητές να αποχωρήσουν. Αν και η απάντηση της υπαλλήλου δεν ήταν καθόλου πρωτότυπη για τα δεδομένα του Νότου, η αντίδραση των τεσσάρων φοιτητών (γνωστών έκτοτε ως «Greensboro four»), υπήρξε καινοφανής. Οι φοιτητές κάθισαν στα καθίσματά τους μέχρι το κλείσιμο του εστιατορίου, εγκαινιάζοντας την πρακτική της «καθιστικής διαμαρτυρίας». Τα νέα διαδόθηκαν με αστραπιαία ταχύτητα στις φοιτητικές εστίες, αρχικά της περιοχής και κατόπιν σε ολόκληρο τον Νότο, και τους επόμενους μήνες ένα όλο και διογκούμενο κύμα νέγρων αλλά και λευκών φοιτητών, έκανε την εμφάνισή του σε οποιοδήποτε χώρο εξυπηρετούνταν μόνο λευκοί, δηλ. ήταν σε ισχύ ο φυλετικός διαχωρισμός (segregation),

204. Περισσότεροι από δέκα εκατομμύρια τηλεθεατές παρακολουθούσαν σε εβδομαδιαία βάση την εκπομπή Hootenanny, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις του Terry Anderson, *ό.π.*, σ. 94. Σύμφωνα με τον ορισμό που δίνουν οι μεταφράστριες της βιογραφίας του Μπομπ Ντύλαν, Χίλντα Παπαδημητρίου και Νίκη Προδρομίδου, τα «Hootenanny», απ' όπου και προήλθε η ονομασία της εκπομπής, είναι «ανεπίσημες ή αυτοσχέδιες συναυλίες τραγουδιστών της φολκ στις οποίες συμμετέχει συχνά και το κοινό» (*Bob Dylan: η ζωή μου*, Αθήνα 2005, σ. 374, σημ. 42).

αμφισβητώντας έμπρακτα τον τελευταίο με πρωτότυπες παραλλαγές της καθιστικής («sit-in») διαμαρτυρίας: «read-in» σε βιβλιοθήκες που δέχονταν μόνο λευκούς, «paint-in» σε γκαλερί που δεν δέχονταν νέγρους επισκέπτες, «kneel-in» σε εκκλησίες που μόνο οι λευκοί μπορούσαν να εισέλθουν και να προσευχηθούν.[205]

Από τις απαρχές του αυτό το κίνημα αμφισβήτησης και διαμαρτυρίας, ευρύτερα γνωστό ως «κίνημα» (movement), το οποίο είχε εξαρχής έναν διττό στόχο, την κατάργηση των φυλετικών διακρίσεων και την αποτροπή της αμερικανικής ανάμειξης στις πολεμικές επιχειρήσεις στη νοτιοανατολική Ασία, υπήρξε άρρηκτα δεμένο με το φολκ τραγούδι. Εάν όσα υποστηρίζει ο Charlie Gillett δεν απέχουν από την πραγματικότητα, η πράξη γέννησης αυτής της σχέσης πρέπει να βρίσκεται στην αυθόρμητη διασκευή ενός χαριτωμένου φολκ τραγουδιού, του «Leave my kitten alone» («Άσε ήσυχο το γατάκι μου») από τους φοιτητές που συμμετείχαν στις κινητοποιήσεις στο Γκρίνσμπορο, στις οποίες και τραγουδήθηκε ευρύτατα ως «You'd better leave desegregation alone» (δηλαδή, «Άσε στην άκρη τον φυλετικό διαχωρισμό»).[206] Μετά τις κινητοποιήσεις στο Γκρίνσμπορο, πολλοί καλλιτέχνες άρχισαν να δουλεύουν πάνω σε ένα καινούργιο ρεπερτόριο, το οποίο μπορούσε να πιάσει τον σφυγμό και να αξιοποιήσει τα μηνύματα των καιρών. Η παράλληλη εμφάνιση μιας νέας γενιάς καλλιτεχνών βοήθησε το κίνημα διαμαρτυρίας να αναπτυχθεί παρουσιάζοντας στίχους-γροθιά στο κατεστημένο της αμερικανικής πολιτικής όπως το εξαιρετικό *Where have all the flowers gone* που έγραψε ο Πητ Σήγκερ το 1961 και το οποίο αναδείχθηκε σε ύμνο του παγκόσμιο αντιπολεμικού κινήματος τα επόμενα χρόνια[207] ή το *A Hard rain's a gonna fall* του Μπομπ Ντύλαν που στη συλλογική συνείδηση υπήρξε υπόμνηση του κινδύνου πυρηνικού ολοκαυτώματος ύστερα από την κρίση της Κούβας, αλλά και βοηθήθηκε από αυτό, δεδομένου ότι δημιούργησε ένα ακροατήριο πολύ ευρύτερο από εκείνο που θα

205. T. Anderson, *ό.π.*, σ. 43-46.

206. Ch. Gillett, *ό.π.*, σ. 408-409.

207. Μάλιστα, στο τραγούδι αυτό του Πητ Σήγκερ υπήρξαν ιδιαίτερες αναφορές σε εκδήλωση της Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη που πραγματοποιήθηκε τον Φεβρουάριο του 1967 στην Καλλιθέα, στο πλαίσιο της εκστρατείας «Πολιτιστική Αναγέννηση». Σε αυτήν την αφιερωμένη στο πολιτικό τραγούδι εκδήλωση, εισηγητής της οποίας ήταν ο Θέμης Μπανούσης, έγινε ανάλυση των παρακάτω στίχων του Πητ Σήγκερ:

Τι γίναν τα λουλούδια, πήγαν στα κορίτσια
Τι γίναν τα κορίτσια, πήγανε στα αγόρια
Τι γίναν τα αγόρια, πήγανε στον πόλεμο,
Τι γίνανε στον πόλεμο, γίνανε τάφοι,
Τι γίνανε οι τάφοι, γίνανε λουλούδια,
Τι γίναν τα λουλούδια, πήγαν στα κορίτσια...

(«Πολιτιστική Αναγέννηση. Το πολιτικό τραγούδι», *Η Γενιά μας* 36 (20.03.1967), σ. 10).

υπήρχε εάν η φολκ μουσική απευθυνόταν απλώς σε όσους είχαν κάποια ιδιαίτερα μουσικά γούστα.

Τον Αύγουστο του 1963, τρεις μόλις μήνες πριν τη δολοφονία του Κένεντι, ένα πλήθος από διακόσιες χιλιάδες και πλέον διαδηλωτές (ανάμεσα στους οποίους δεκάδες χιλιάδες λευκοί) άκουσε τον Μάρτιν Λούθερ Κινγκ να εκφωνεί στην Ουάσιγκτον τον ιστορικό του λόγο στον οποίον μιλούσε για το όνειρό του να δει μια αμερικανική κοινωνία απαλλαγμένη από τον ρατσισμό, τα μίση και τις συγκρούσεις. Η πορεία αυτή υπήρξε η κορύφωση του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα και σε αυτήν έλαβαν μέρος πολλές φυσιογνωμίες του καλλιτεχνικού χώρου, όπως ο Μάρλον Μπράντο, αλλά και μια σειρά από καλλιτέχνες της φολκ, όπως η Μπαέζ, το συγκρότημα των Πήτερ-Πωλ εντ Μαίρη και φυσικά ο Μπομπ Ντύλαν. Ο δεύτερος προσωπικός δίσκος του τελευταίου με τον τίτλο «Freewheelin'» είχε κυκλοφορήσει λίγους μήνες πριν και μια σειρά από τραγούδια, όπως το *Masters of War* ή το *Blowing in the Wind*, μετατράπηκαν αυτομάτως σε πολιτικά συνθήματα και σε μουσική επένδυση του κινήματος αμφισβήτησης.

Η ανελέητη κριτική που ασκούσαν αυτοί οι νέοι (και σε ηλικία) τροβαδούροι στην αμερικανική πολιτική, υπήρξε αρκετή για να τους εξασφαλίσει δημοσιότητα και ευμενή αντιμετώπιση από το σύνολο της ευρωπαϊκής Αριστεράς. Αρκετοί μαύροι καλλιτέχνες, όπως ο Πωλ Ρόμπσον ή ο Νατ Κινγκ Κολ, είχαν προσφέρει στο παρελθόν τη δυνατότητα στην Αριστερά να ασκήσει μια κάποια κριτική στο αμερικανικό σύστημα, στις αδικίες και τις ανισότητες που, όπως υποστήριζαν, εξέθρεφε, είτε με τον ακτιβισμό τους, όπως ο Ρόμπσον, ο οποίος όπως είδαμε υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής του σοσιαλισμού, είτε λόγω των επιθέσεων που δέχονταν, όπως ο Νατ Κινγκ Κολ που προπηλακίστηκε από μέλη της ρατσιστικής οργάνωσης White Citizen's Council κατά τη διάρκεια συναυλίας του στο Μπέρμιγχαμ της Αλαμπάμα το 1956. Ωστόσο, το στίγμα που άφηναν οι τραγουδιστές της φολκ ήταν εντελώς διαφορετικό. Η κριτική τους ήταν απρόσμενα δυναμική, εντασσόταν σε έναν πολιτικό ακτιβισμό που μόνο ως περιθωριακός δεν μπορούσε να αποτιμηθεί, και φαινόταν να εκφράζει μία νέα γενιά που, καθώς επεδείκνυε προβληματισμό και ευαισθησίες για τα κακώς κείμενα της αμερικανικής κοινωνίας, αναζητούσε την τιμιότητα στο συναίσθημα και τον στίχο. «Ένα λαϊκό τραγούδι λέει την αλήθεια, λέει αληθινές ιστορίες από την πραγματική ζωή και δεν μασάει τα λόγια του», επεσήμαινε αμερικανός φοιτητής σε σχετικό αφιέρωμα που δημοσίευε το 1964 το περιοδικό *Εικόνες*. «Τα εμπορικά τραγούδια δεν μπορούν να είναι τίμια, τα λογοκρίνουν εκείνοι που ελέγχουν την κοινωνία και επιβάλλουν τους κανόνες της».[208]

208. «Μια νέα μουσική ενθουσιάζει τώρα τους Αμερικανούς», *Εικόνες* 455 (10.07.1964), σ. 32.

Η αμερικανική νεολαία έδειχνε να «μεταμορφώνεται», όπως χαρακτηριστικά επεσήμαινε σε ένα άρθρο της η *Αυγή*,[209] και η εξέλιξη αυτή δεν μπορούσε παρά να χαιρετιστεί ως κάτι το εξαιρετικά ελπιδοφόρο, μια ακτίνα φωτός και ελπίδας, δεδομένης της «επέλασης» που είχε συντελεστεί τα προηγούμενα χρόνια στα γούστα της νεολαίας με τη μουσική ροκ εν ρολ καταρχήν από το 1956, και τη μουσική «γιε-γιε» μετά το 1963.

Εάν το ροκ εν ρολ είχε αποτιμηθεί σε ένα βαθμό ως δημιούργημα του Ψυχρού Πολέμου με στόχο την πολιτική ουδετεροποίηση των νέων της υφηλίου, για τους Μπητλς, τον θεμέλιο λίθο της μουσικής «γιε-γιε», δεν μπορούσε παρά να ισχύει το ίδιο, δεδομένου ότι (αναγνωριζόταν πως) εντάσσονταν στην παράδοση του ροκ εν ρολ, το οποίο και είχαν «αναστήσει». Ωστόσο, η μεγαλειώδης επιτυχία των «σκαθαριών» φαινόταν πως είχε και άλλες διαστάσεις, όχι μικρότερης πολιτικής σημασίας. «Εκείνο το οποίον χαρακτηρίζει την εποχήν μας είναι αναμφισβητήτως η προβολή, η ανάδυσις μιας νέας κοινωνικής ομάδος, η εμφάνισις μιας νέας τάξεως: της νεολαίας», διαπίστωνε σε σχετικό αφιέρωμά της η εφημερίδα *Ελεύθερος Κόσμος* τον Απρίλιο του 1967, εντοπίζοντας τις απαρχές της εξέλιξης αυτής στην αναμφισβήτητη επιρροή των Μπητλς στη νεολαία σε παγκόσμια κλίμακα: «Εις την Αγγλίαν, οι Μπητλς εδημιούργησαν ένα ρεύμα, το οποίον, ενώ προεβλέπετο ότι θα αποτελούσεν απλώς εκδήλωσιν ενός προσκαίρου παραληρήματος, εν τούτοις επεκράτησεν. [...] Η νεολαία κατόρθωσε την ολοκλήρωσίν της και την συγκρότησίν της. [...] Η νεολαία είναι αναμφισβήτως μια νέα "τάξις" εις την σύγχρονον κοινωνίαν».[210]

Η αντίληψη που εξέφραζε ο αρθρογράφος, ότι δηλαδή η νεολαία αποτελούσε στα μέσα της δεκαετίας του '60 μία νέα «τάξη», είχε ως αφετηρία της την κυριαρχία ενός συγκεκριμένου προτύπου συμπεριφοράς, άμεσα συνδεόμενου με ό,τι πιστευόταν πως προωθούσε η δημόσια εικόνα των Μπητλς (πιο ελεύθερη σεξουαλική έκφραση, επιζήτηση της απόλαυσης, αγάπη για την ταχύτητα, ειρωνική αντιμετώπιση κάθε αυθεντίας), αλλά και την εμφάνιση επιλογών που αφορούσαν τη διασκέδαση, το ντύσιμο, την ψυχαγωγία των νέων, τέτοιων που για πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία μπορούσαν να χαρακτηριστούν αμιγώς «νεανικές». Παρά το γεγονός ότι η φολκ μουσική δεν ερμηνευόταν ως τμήμα της ροκ εν ρολ παράδοσης (και από μουσική άποψη οπωσδήποτε δεν ήταν), αλλά, αντιθέτως, ως μια μουσική και αισθητική πρόταση που αμφισβητούσε έμπρακτα την Μπητλομανία και τα προτάγματά της, οι καλλιτέχνες της με το να δίνουν φωνή σε πολιτικά αιτήματα που επίσης έδειχναν να είναι κατά

209. «Η αμερικανική νεολαία μεταμορφώνεται. Η άλλη φωνή της Αμερικής. Το σύγχρονο αμερικανικό λαϊκό τραγούδι, τραγούδι της ειρήνης και της Δημοκρατίας», *Αυγή*, 25.09.1966.

210. «Θέματα του καιρού μας: Νεολαία, μια νέα κοινωνική ομάδα», *Ελεύθερος Κόσμος*, 12.04.1967.

βάση «νεανικά» (με την έννοια ότι εκφράζονταν προνομιακά από τους φοιτητές των αμερικανικών πανεπιστημίων), φαίνεται πως αποτελούσαν το τελευταίο και ουσιαστικότερο βήμα για την ανάδειξη μιας νεολαίας αυτονομημένης και απείθαρχης. Η τελευταία, όπως επεσήμαινε ο Μπομπ Ντύλαν το 1964 στον «ύμνο» της γενιάς αυτής, το τραγούδι *The Times They Are A'Changing*, έδειχνε να βρίσκεται σε σύγκρουση με τους γονείς της, ακριβώς όπως και η νεολαία που άκουγε και επηρεαζόταν από την μουσική «γιε-γιε», ερχόμενη όμως από μια άλλη αφετηρία, αυτήν της πολιτικής ευαισθητοποίησης: «Μητέρες και πατεράδες, μην ασκείτε κριτική σε ό,τι δεν μπορείτε να καταλάβετε», τους προειδοποιούσε ο Ντύλαν· «τα παιδιά σας δεν μπορείτε να τα ελέγξετε. Ο παλιός σας δρόμος γερνάει με καταπληκτική ταχύτητα. Εάν δεν μπορείτε να συνεισφέρετε, κάντε στην άκρη, γιατί οι καιροί αλλάζουν».[211]

Τόσο η νέα φολκ σκηνή, όσο και η «γιε-γιε», φαινόταν να εκφράζει μια καινούργια γενιά νέων που απομακρυνόταν από τις κατευθυντήριες των γονέων της, έσπαγε τις ηθικές και πολιτικές αρχές που είχαν θριαμβεύσει την πρώτη ψυχροπολεμική περίοδο και συνιστούσε την μουσική έκφραση ενός ευρύτερου κινήματος, στο πλαίσιο του οποίου η μουσική, η αισθητική και το πολιτικό αίτημα αποτελούσαν ένα ενιαίο και πραγματικά αδιαίρετο σύνολο. Μέσα στην καρδιά των γεγονότων, το 1966, οι Paul Jacobs και Saul Landau κυκλοφορώντας το βιβλίο *The New Radicals* αφιερωμένο στα σύγχρονα κινήματα αμφισβήτησης, σημείωναν με νόημα στο χρονολόγιο που το ακολουθούσε: «1963. Η φυχεδελική Αριστερά αναδύεται ως αντεργκράουντ αισθητική. Ο Κεν Κέσεϊ και ο Άλεν Γκίνσμπεργκ είναι οι συγγραφείς της, ο Μπομπ Ντύλαν και οι Μπητλς οι μουσικοί της».[212]

Η άποψη αυτή, ωστόσο, υπήρξε αρκετά προωθημένη ώστε να τύχει μιας κριτικής προσέγγισης στην Ελλάδα και να αφομοιωθεί δημιουργικά. Οι Jacobs και Landau υπήρξαν «αυτόπτες μάρτυρες» των γεγονότων, γνώστες εκείνης της διαδικασίας γέννησης και συγκρότησης μιας νέας εκδοχής για την Αριστερά (Νέα Αριστερά/ New Left), η οποία στα μέσα της δεκαετίας του '60 εξελισσόταν στις ΗΠΑ και οδηγούσε στην ανάδυση μιας ριζοσπαστικής πολιτικής πρότασης μορφοποιημένης από τον ακτιβισμό της σύγχρονης νεολαίας και τις πολιτιστικές της επιρροές.[213] Το «χάσμα των γενεών», αυτή η πρωτοφανής

---

211. Bob Dylan, «The Times they' are a' changing», από το LP με τον ομώνυμο τίτλο που κυκλοφόρησε στις 10 Φεβρουαρίου 1964 (http://www.bobdylan.com/albums/times.html, τελευταία επίσκεψη: 15.10.2006).

212. P. Jacobs, S. Landau, *The New Radicals. A Report with Documents*, Νέα Υόρκη 1966, σ. 328. Το δημοσιεύει ο Κ. Αρβανίτης, *ό.π.*, σ. 141.

213. Η αμερικανική βιβλιογραφία σχετικά με τη «Νέα Αριστερά» (New Left) είναι πραγματικά τεράστια. Ένα καλό πρώτο βήμα αποτελεί το άρθρο του Van Gosse «A Movement of Movements. The Definition and Periodization of the New Left». Στο άρ-

διάσταση απόψεων ανάμεσα στους νέους και τους γονείς τους που χαρακτηριζόταν ακόμη και ως «πόλεμος», φαίνεται πως υπήρξε για το νεολαιίστικο κίνημα στις Ηνωμένες Πολιτείες βασική συνιστώσα, για την ελληνική Αριστερά όμως, δεν μπορούσε παρά να αντιμετωπίζεται ως μια εξέλιξη εξαιρετικά επικίνδυνη, δεδομένου ότι καταργούσε ουσιαστικά το σχήμα της «πάλης των τάξεων», αντικαθιστώντας το με εκείνο της «πάλης των γενεών».

Το γεγονός ότι προς τα μέσα της δεκαετίας του '60 ένα τμήμα της νεολαίας, εκείνο το οποίο χαρακτηριζόταν με κάπως ειρωνική διάθεση «γιεγιέδες», φαινόταν να συνειδητοποιεί τη «μοναδικότητα» της γενιάς του και να στρέφεται εναντίον εκείνης των πατεράδων του, υπήρξε ένα δεδομένο το οποίο δύσκολα μπορούσε να αμφισβητηθεί ακόμη και από όσους έδειχναν δύσπιστοι με την εξέλιξη αυτή. Ήδη από το φθινόπωρο του 1964, όταν η Μπητλομανία βρισκόταν ακόμη υπό εξέλιξη, και προτού καλά-καλά φανεί ότι οι Μπητλς θα αποτελούσαν ουσιαστική επιρροή για τη νεολαία κι όχι απλώς την εκδήλωση ενός «πρόσκαιρου παραληρήματός τους», η Επιτροπή Διαφώτισης της ΔΝΛ αναγνώριζε σε ανάλυσή της ότι οι νέοι είχαν τα δικά τους ενδιαφέροντα, τη δική τους ψυχολογία και τα δικά τους προβλήματα. Αυτή η διαπίστωση δεν συνιστούσε κάποια εξαιρετική καινοτομία, δεδομένου, άλλωστε, ότι μια τέτοια αντίληψη λίγο-πολύ οδηγούσε τα περισσότερα κόμματα στη δημιουργία οργάνωσης νεολαίας χωριστής από εκείνη των ενηλίκων. Ένα καινούργιο στοιχείο όμως είχε ενδιαφέρον. Ο συντάκτης του κειμένου ένιωθε την ανάγκη να υπερασπιστεί τη λογική της ένταξης των νέων σε «κοινωνικές τάξεις» με βάση τα κλασικά κριτήρια της μαρξιστικής ιδεολογίας, απέναντι σε απόψεις που φαίνεται πως έτειναν να υπογραμμίζουν την «αυτονόμησή» τους και την υπαγωγή τους σε μια καινοφανή συλλογικότητα στη βάση της (κοινής) ηλικίας. «Οι ι-

---

θρο του αυτό ο Van Gosse υπογραμμίζει ότι δύο είναι οι κυρίαρχες τάσεις της αμερικανικής ιστοριογραφίας σχετικά με το τι συνιστά (και τι όχι) τη «Νέα Αριστερά». Η πρώτη άποψη δέχεται ότι το New Left ήταν κατά βάση η πολιτική έκφραση των λευκών φοιτητών και του κινήματός τους κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60, αρχής γενομένης από τις καθιστικές διαμαρτυρίες στο Γκρίνσμπορο, κι ότι συνδέεται κυρίως με τους αγώνες της φοιτητικής οργάνωσης SDS (Students for a Democratic Society). Η δεύτερη άποψη, την οποία και ασπάζεται ο συγγραφέας, θεωρεί ότι το New Left υπήρξε κάτι ευρύτερο, ένα «κίνημα των κινημάτων», όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει (A Movement of Movements), η κυρίαρχη συνιστώσα του οποίου βεβαίως και υπήρξε το SDS και οι αγώνες του, στο πλαίσιο όμως του οποίου αναπτύχθηκαν πολλά άλλα επιμέρους κινήματα, όπως αυτά των Μαύρων Πανθήρων, το Gay and Lesbian Movement, κινήματα των φτωχών, των φυλακισμένων, των γυναικών, κινήματα οργανωμένα στη βάση εθνικών ή γεωγραφικών δεσμών, όπως αυτό των Πορτορικανών ή των Ασιατών, τα κινήματα των αυτοχθόνων «Ινδιάνων» κ.λπ. (V. Gosse, «A Movement of Movements. The Definition and Periodization of the New Left», στο J. Agnew, R. Rosenzweig (eds), *A Companion to post 1945 America*, Οξφόρδη 2002, σ. 277-302).

διομορφίες της νεανικής ηλικίας», επεσήμαινε ο αναλυτής, «τα ιδιαίτερα προβλήματα και ενδιαφέροντά της, διακρίνουν και ξεχωρίζουν τη Νεολαία από τα άλλα τμήματα του πληθυσμού. Και, χωρίς εννοείται να καταργούν τους δεσμούς της οικογένειας και τις επιδράσεις της κοινωνικής προέλευσης, συγκροτούν τους νέους σε μιαν ιδιαίτερη κοινωνική ενότητα, που διαμορφώνεται πάνω στη βάση αυτών ακριβώς των ιδιομορφιών».[214]

Εάν στην παραπάνω διατύπωση οι αναφορές στο «χάσμα των γενεών» υπήρξαν διακριτικές, στην προσυνεδριακή διακήρυξη της ΔΝΛ που κυκλοφόρησε τον Δεκέμβριο του 1964, λίγους μήνες δηλαδή κατόπιν και που, λογικά, αν λάβει κανείς υπόψη το χρονικό διάστημα που μεσολαβεί συνήθως ανάμεσα στη συγγραφή ενός κειμένου και τη δημοσίευσή του, θα πρέπει να γράφτηκε στις αρχές του φθινοπώρου, (το χάσμα των γενεών) αναγνωριζόταν ως ένα καινούργιο φαινόμενο άξιο προσοχής, ως μια παράμετρος που μπορούσε να επηρεάσει δραματικά το πολιτικό σκηνικό. «Υπάρχει και άλλη μια προσφιλής μέθοδος στους εχθρούς μας. Η προσπάθεια να αποκόψουν τη Νέα Γενιά από τον κορμό της, το λαό. Καλλιεργούν τη γενική αντίληψη της "αντίθεσης" των νέων με τους "ξεπερασμένους" παλιούς. Κάνουν κάθε προσπάθεια να φορτώσουν τις κακοδαιμονίες του τόπου στην γενιά των πατεράδων τους. Αγωνίζονται να δημιουργήσουν εντυπώσεις πως η νεολαία μπορεί και πρέπει να τραβήξει δρόμο διαφορετικό από του λαού, πιο "προχωρημένο" ή πιο "τολμηρό". Και προσπαθούν να διαποτίσουν με τέτοια αντίθεση, ακόμη και την ιδιωτική ζωή της νεολαίας».[215] Η παραπάνω διατύπωση συνόψιζε με τρόπο εξαιρετικά σαφή την επίσημη άποψη της ΕΔΑ για το χάσμα των γενεών. Το τελευταίο αποτιμώνταν ως μια πτυχή του «ροκ εν ρολ φαινομένου», καθώς η αφετηρία του εντοπιζόταν στην επιτυχία των Μπητλς, η δε αντικατάσταση της «πάλης των τάξεων» από την «πάλη των γενεών» (θεωρούσε η ΕΔΑ ότι) χρησιμοποιούνταν από τις αντικομμουνιστικές δυνάμεις, ακριβώς όπως είχε συμβεί στο παρελθόν με το ροκ εν ρολ, με σκοπό την εκτροπή των αγωνιστικών διαθέσεων της νεολαίας, της ζωντάνιας τους και της οργής που προνομιακά οι νέοι νιώθουν για τα κακώς κείμενα της κοινωνίας, σε ατραπούς ελεγχόμενες και πολιτικά ακίνδυνες.

Η παραπάνω άποψη δεν αποτελούσε αποκλειστικότητα της ελληνικής Αριστεράς, αλλά, αντίθετα, φαίνεται πως απηχούσε μια γενικότερη αντίληψη την

214. ΑΣΚΙ, Αρχείο Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, Κουτί 279, Φάκελος 1 (Επιτροπή Διαφώτισης 1965-1967), *Το πρόβλημα της νεολαίας γενικά-βασικά χαρακτηριστικά της νεολαίας. Τι αντιμετωπίζει (προβλήματα διατροφής, μόρφωσης, εργασίας, εκπολιτισμού). Γενικώτερα ενδιαφέροντά της: Ειρήνη-Δημοκρατία-Κοινωνική Πρόοδος*, χ.χρ. [ο υποφάκελος στον οποίον περιέχεται το έγγραφο, φέρει τη σημείωση «Θέσεις για τη διαπαιδαγωγητική δουλειά - Φθινόπωρο 1964»].

215. *Η Γενιά μας, γενιά της Αλλαγής. Προσυνεδριακή διακήρυξη της ΔΝΛ*, Αθήνα 1964, σ. 14-15.

οποία είχε αναπτύξει η Αριστερά σε πανευρωπαϊκό επίπεδο, αν λάβουμε υπόψη μας μία ανάλυση που πραγματοποίησε το 1966 το μέλος του Π.Γ. του Κομμουνιστικού Κόμματος της Γαλλίας, Ρολάν Λερουά, και αναδημοσίευσε το περιοδικό της ΔΝΛ *Η Γενιά μας*: «Η νεολαία δεν έχει γίνει μια τάξη ξεχωριστή, δεν ξεφεύγει από την διαίρεση της Κοινωνίας σε τάξεις. Και όταν εξετάζουμε τα προβλήματα που την αφορούν, πρέπει να τα εξετάζουμε σε μια ταξική βάση», επεσήμαινε ο Λερουά τονίζοντας ότι μια οργανωμένη επιχείρηση εξαπάτησης των νέων βρισκόταν ήδη επί θύραις. «Το κύριο χαρακτηριστικό των αναζητήσεων της Δεξιάς είναι να βρουν τα μέσα να πλησιάσουν και να μιλήσουν στη νεολαία. Να σερβίρουν "παλιές ιδέες με νέες ετικέττες". Να κατευθύνουν την οργή της νεολαίας όχι στο παλιό καθεστώς που πρέπει ν' αλλάζει, αλλά στις προηγούμενες γενιές. "Καμμιά γενιά", διακηρύσσουν, "δεν αρνιόταν και δεν μισούσε τη γενιά των πατέρων της τόσο βαθιά, όσο η σημερινή γενιά". Μια τέτοια δημαγωγική εκστρατεία παρέχει πάντοτε τροφή στη διαστροφή της νεολαίας, συμβάλλει με την κολακεία στο να κατευθύνει την οργή της ενάντια στις προηγούμενες γενιές και διαπαιδαγωγεί ταυτόχρονα τους μεγαλύτερους ενάντια στους νεώτερους. Και τελικά δεν καταλήγει πουθενά αλλού από το να διαιρεί και να διασπά τις δημοκρατικές δυνάμεις και τους εργαζόμενους».[216] Δεδομένου ότι ο Λερουά έκρινε ως πολιτικά «ύποπτες» και επικίνδυνες τις απόψεις περί ύπαρξης χάσματος των γενεών, μίσους των νέων για τη γενιά των γονιών τους και αλλαγής του κόσμου από τη συλλογικότητα των νέων, τόνιζε με σαφήνεια ότι οι νέοι δεν θα έπρεπε να παρασυρθούν από τέτοιου είδους αντιλήψεις, αλλά να διεξάγουν τον αγώνα τους εντός της εργατικής τάξης, η οποία και ήταν η μόνη κοινωνική δύναμη που θα μπορούσε να επιφέρει την πραγματική αλλαγή: «Η νεολαία δεν μπορεί να διεξάγει αυτή την πάλη [για την αλλαγή της «παλιάς Κοινωνίας»], παρά μονάχα σε στενή σύνδεση με την εργατική τάξη και τις δημοκρατικές δυνάμεις. Αυτοί, που προσπαθούν να διαπαιδαγωγήσουν τη νεολαία ενάντια στην εργατική τάξη, στην πραγματικότητα παρατείνουν την ύπαρξη της παλιάς Κοινωνίας».[217]

Αν σε επίπεδο θέσεων η ανάδυση της νεολαίας δημιουργούσε προς τα μέσα της δεκαετίας του '60, μια κάποια σύγχυση στην ηγεσία της ελληνικής Αριστεράς, την οποία φαινόταν να λύνει με αφορισμούς που ακόμη δεν δημιουργούσαν αντιφάσεις, στο επίπεδο της μουσικής τα πράγματα ήσαν πολύ πιο απλά, καθώς, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας, η μουσική του Μίκη Θεοδωράκη είχε υπάρξει το απόλυτο σύμβολο. Ωστόσο, παρά την αναμφίβολη απήχηση που είχαν στους νέους (ιδίως τους ενταγμένους στην Αριστερά) τα τραγούδια του

216. «Μια συζήτηση για τα προβλήματα της γαλλικής νεολαίας με πρωτοβουλία του ΚΚΓ. Με ποιον θα πάει η νεολαία;», *Η Γενιά μας* 31 (10.12.1966), σ. 5.

217. Στο ίδιο.

Θεοδωράκη, δεν απευθύνονταν σε κάποια συγκεκριμένη ηλικιακή ομάδα. Η μουσική του Θεοδωράκη αποτελούσε από μία άποψη την εφαρμογή στο επίπεδο της μουσικής, της θέσης που ανέλυε ο Λερουά, ότι δηλαδή η νεολαία με τις ιδιομορφίες της και τη ζωντάνια της έπρεπε να βαδίσει τον αγωνιστικό της δρόμο όχι ως ξεχωριστή «τάξη», αλλά εντός της εργατικής τάξης. Προς τα μέσα, όμως, της δεκαετίας του '60, μια νέα μουσική πρόταση έκανε την εμφάνισή της, η οποία, απευθυνόμενη (σχεδόν αποκλειστικά) στους νέους, έδειχνε να συνιστά την ελληνική περίπτωση του (λευκού) αμερικανικού τραγουδιού διαμαρτυρίας: το «νέο κύμα».

Το «νέο κύμα», περισσότερο από μια μουσική, υπήρξε μια αισθητική πρόταση. Σε αντίθεση με το κυρίαρχο έως τότε μοντέλο που ήθελε το τραγούδι να εξαντλείται στον όσο το δυνατόν πιο επιμελημένο στίχο και τη μουσική που τον επένδυε, το «νέο κύμα» εισήγαγε ως πρωταρχικό στοιχείο του τραγουδιού τον συναισθηματισμό και έναν προβληματισμό ο οποίος φαίνεται πως τροφοδοτούνταν από δύο δεξαμενές: την καταλυτική για χιλιάδες νέους εμπειρία των αγώνων μέσα στη Νεολαία Λαμπράκη (ιδίως κατά την περίοδο των Ιουλιανών), και τα μηνύματα που έρχονταν από τις Ηνωμένες Πολιτείες και αφορούσαν την ανάδυση του εκεί νεολαιίστικου κινήματος. Δεδομένου ότι η μουσική που εξέφραζε τα νεανικά κινήματα διαμαρτυρίας στις ΗΠΑ υπήρξε η φολκ, φαίνεται πως η τελευταία παρείχε το μοντέλο για την ανάπτυξη (και) του ελληνικού νεανικού πολιτικού τραγουδιού·[218] ένας τραγουδιστής-τραγουδοποιός με την κιθάρα του, στίχος που στηλίτευε αμείλικτα τις κοινωνικές και πολιτικές αδικίες, ακροατήριο αποτελούμενο καταρχήν από νέους, φοιτητές στην πλειονότητά τους, και μια εν γένει αδιαφορία για ό,τι αποτελούσε έως τότε προτεραιότητα στον χώρο του εμπορικού τραγουδιού (εντυπωσιακά σκηνικά, πομπώδης ερμηνεία κλπ). Ο Ν. Αντωνόπουλος σε αφιέρωμά του στις μπουάτ, τον χώρο που αναδείχτηκε με βάση τις αισθητικές προδιαγραφές του «νέου κύματος», έδινε μια ωραία περιγραφή τους, υπογραμμίζοντας τη σημασία που οι δημιουργοί του νέου κύματος έδιναν στη διαμόρφωση μιας ατμόσφαιρας, εντός της οποίας μπορούσε να καλλιεργηθεί ο προβληματισμός και μία εναλλακτική ψυχαγωγία:

Ο χώρος είναι μικρός. Κυριαρχεί το μισοσκόταδο. Χαμηλά τραπεζάκια και σκαμνάκια, ελαφρά μοντέρνος διάκοσμος, μερικά κεριά στα τραπεζάκια,

218. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε αφιέρωμα που έκανε η *Αυγή* το 1966 στο αμερικανικό (φολκ) τραγούδι διαμαρτυρίας, το τελευταίο χαρακτηρίζεται ως «νέο κύμα»! «Για την Αμερική είναι μια επανάσταση», έγραφε ο αρθρογράφος. «Οι αρχηγοί του νέου αυτού πνευματικού και μουσικού κινήματος, αυτού του "νέου κύματος", όλοι διάσημοι τραγουδιστές και συνθέτες και με καταπληκτική απήχηση, εμπνέονται άμεσα από αυτά που συμβαίνουν γύρω τους». («Η Αμερικανική νεολαία μεταμορφώνεται. Η άλλη φωνή της Αμερικής...», *Αυγή*, 25.09.1966).

μια κιθάρα ακουμπισμένη σε μια γωνιά και νεολαία. Η τυπική περιγραφή μιας μπουάτ δε δίνει φυσικά το καινούργιο που αποτελούν οι μπουάτ, οι νέοι χώροι που συγκεντρώνουν σήμερα τη νεολαία της Αθήνας. Το καινούργιο αρχίζεις να το ανακαλύπτεις μόλις καθήσεις λίγο. Ο «αμύητος» θα βαρεθεί στην αρχή. Θα κουραστεί καθισμένος σ' αυτά τα άβολα σκαμνάκια, χωρίς να έχει τη δυνατότητα να μετακινηθεί ή να ακουμπήσει κάπου το ποτήρι του. Το καινούργιο θα το ανακαλύψει στους στίχους και τη μουσική, στα τραγούδια που τραγουδούν οι νέοι τραγουδιστές, καθισμένοι ανάμεσα στο κοινό τους, χωρίς μικρόφωνο και χωρίς ιδιαίτερες παρουσιάσεις και προσφωνήσεις...[219]

Με βάση τις παραπάνω αρχές αναπτύχθηκε στην Ελλάδα, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του '60, ένα μουσικό ρεύμα το οποίο, πιάνοντας και απηχώντας τα μηνύματα των καιρών, ενέτασσε μια σειρά από νεοεμφανιζόμενους Έλληνες δημιουργούς όπως ο Διονύσης Σαββόπουλος,[220] ο Χρήστος Λεοντής, η Αρλέττα ή ο Νότης Μαυρουδής, σε ένα ευρύτερο κίνημα, οι αφετηρίες του οποίου βρίσκονταν στο φολκ τραγούδι διαμαρτυρίας. Οι δημιουργοί αυτοί, αλλά και πολλοί τραγουδιστές που αναδείχθηκαν από το «νέο κύμα» ή συνδέθηκαν μ' αυτό, όπως ο Γιώργος Ζωγράφος, ο Δημήτρης Μητροπάνος και ο Γιάννης Πουλόπουλος, με το να καλλιεργούν μια άλλη αισθητική και μια εναλλακτική άποψη για το τραγούδι,[221] εισήγαγαν σε αυτό τον κοινωνικό προβληματισμό, και, παρ' όλο που το μπόλιαζαν με τις ιδιαιτερότητες της ελληνικής εμπειρίας, το μετέβαλαν σε τμήμα μιας εξέλιξης, οι ρίζες της οποίας βρίσκονταν, όπως διαπίστωνε σε αφιέρωμά της η *Πανσπουδαστική*, στο έργο του Γούντι Γκάθρι και του Πητ Σήγκερ. «Έτσι, βλέπουμε να αναπτύσσεται ένα νέο κύμα συνθετών και τραγουδιστών που μέσα από τα τραγούδια τους ζητάνε

---

219. Ν. Αντωνόπουλος, «Το νέο κύμα και το πολιτικό τραγούδι. Αυτές οι μπουάτ έχουν τη δική τους ιστορία», *Αυγή*, 02.04.1967.

220. Ο Διονύσης Σαββόπουλος υπήρξε η σπουδαιότερη φυσιογνωμία του νέου κύματος στην Ελλάδα. Το πρώτο προσωπικό του LP, το «Φορτηγό», κυκλοφόρησε το 1966 και αποτελούσε μια πραγματική τομή στα ελληνικά μουσικά πράγματα. Για την τεράστια επιρροή του Ντύλαν στο έργο του Σαββόπουλου, βλ. Δ. Καράμπελας, *Διονύσης Σαββόπουλος*, Αθήνα 2003, σ. 23-28. Για την ένταξη του Σαββόπουλου στο κλίμα αμφισβήτησης της εποχής, εμβληματική φυσιογνωμία της οποίας υπήρξε ο Ντύλαν, βλ. Α. Πολίτης, «Φύσα θάλασσα πλατιά. Ο Διονύσης Σαββόπουλος και η γενιά του», *Νέα Εστία* 151 (2002), σ. 461-471.

221. Ενδεικτικό του συναισθήματος που υπήρχε σε αυτή τη γενιά των καλλιτεχνών είναι το παρακάτω γεγονός: σε κάποια εκδήλωση της Νεολαίας Λαμπράκη, ο τότε πρωτοεμφανιζόμενος Γιάννης Πουλόπουλος επιχείρησε να ερμηνεύσει το τραγούδι του Θεοδωράκη *Δραπετσώνα*. Λόγω της συναισθηματικής του φόρτισης, τουλάχιστον δύο φορές σταμάτησε το τραγούδι, μην μπορώντας να το ολοκληρώσει. Στο τέλος, κατάφερε να το ερμηνεύσει με την παρότρυνση ενός εξίσου συγκινημένου κοινού (Συνέντευξη Ρόης Ντάκουρη, 03.08.2004).

να εκφράσουν την αντίθεσή τους μ' έναν κόσμο που φεύγει και την πίστη τους σ' έναν κόσμο που έρχεται», σημείωνε ο αρθρογράφος. «Όπως οι λαϊκοί τραγουδιστές (Dylan, Baez) στις ΗΠΑ, ο Ντόνοβαν στην Αγγλία, ο Πέρυ Φρίντμαν κ.ά. στη Δυτική Γερμανία, ο Σαββόπουλος, η Φαραντούρη, ο Μαρουδής κ.ά. στην Ελλάδα...».[222]

Το παραπάνω σχόλιο υποδείκνυε μία ακόμη πτυχή του φαινομένου: το πρότυπο του νεαρού βάρδου που διαμαρτυρόταν για τις πολιτικές και κοινωνικές αδικίες με «όπλο» του τον στίχο και την κιθάρα, δεν υπήρξε μόνο μία ελληνική περίπτωση, αλλά ένας τρόπος διαμαρτυρίας σε ολόκληρο τον κόσμο. Στην Ιταλία λ.χ., ο Αντριάνο Τσελεντάνο ξεκίνησε τη δεκαετία του '50 επηρεαζόμενος από το «ροκ εν ρολ» κλίμα της εποχής, ωστόσο από τις αρχές της επόμενης δεκαετίας μεταπήδησε στην πολιτική διαμαρτυρία και αναδείχθηκε σε κυρίαρχη μορφή της. Στη Γαλλία σπουδαιότερος εκπρόσωπος του κινήματος υπήρξε ο Ζακ Φερρά, ο οποίος ταυτίστηκε με συνθέσεις που είχαν κοινωνικό ή και καθαρά πολιτικό περιεχόμενο (όπως το «Ποτέμκιν»), κάποιες από τις οποίες, μάλιστα, απαγορεύτηκε να προβάλλονται στη γαλλική τηλεόραση, ενώ στη Δυτική Γερμανία η σπουδαιότερη μορφή του πολιτικού τραγουδιού ήταν ο Πέρυ Φρίντμαν.[223]

Εκεί, ωστόσο, που το μοντέλο του φλογερού νεαρού βάρδου γνώρισε ιδιαίτερες δόξες, ήταν στις Λαϊκές Δημοκρατίες της ανατολικής Ευρώπης. Στην Τσεχοσλοβακία, ένα από τα μεγαλύτερα θέατρα της Πράγας, το Σεμαφόρ (Semafor), άνοιξε τις πύλες του τον Οκτώβριο του 1959 και σύντομα μεταβλήθηκε σε κέντρο προσέλευσης εκατοντάδων νέων, που συγκεντρώνονταν για να ακούσουν νεαρούς καλλιτέχνες να ασκούν κριτική στις πραγματικότητες του υπαρκτού σοσιαλισμού. Κυριότεροι εκπρόσωποι αυτής της τοπικής σκηνής υπήρξαν οι Suchý και Šlitr, οι οποίοι με τα τραγούδια που ερμήνευαν στο Σεμαφόρ στηλίτευαν το κομματικό κατεστημένο, την αυστηρή γλώσσα της νομενκλατούρας και τις πρακτικές των υψηλόβαθμων στελεχών της. Η απροσδόκητη επιτυχία και η απήχησή τους στους νέους, σύντομα έστρεψαν πάνω τους τα φώτα της δημοσιότητας, καθώς μεταβλήθηκαν σε ένα κοινωνικό «φαινόμενο» το οποίο πολλοί σχολιαστές έσπευσαν να ερμηνεύσουν. «Μιλούν τη γλώσσα της νεολαίας», σημείωνε ένα εβδομαδιαίο έντυπο, προσθέτοντας ότι «έχουν βρει το δρόμο προς την ψυχή των νέων, κάτι που οι "επίσημοι" ποιητές δεν έχουν καταφέρει έως τώρα να ανακαλύψουν».[224]

---

222. Η. Καρράς, «Μια νέα σελίδα στην ιστορία της Αμερικής. Τη γράφουν φοιτητές και λαϊκοί τραγουδιστές. Τραγούδι, ένα καινούργιο όπλο», *Πανσπουδαστική* 50 (Φλεβάρης 1966), σ. 16-17.

223. Βλ. «Κατακτά τα νιάτα. Το καινούργιο τραγούδι», *Η Γενιά μας* 23 (25.06.1966), σ. 16.

224. T. Ryback, *ό.π.*, σ. 38-39.

Στην Ανατολική Γερμανία, ο Βολφ Μπίρμαν (Wolf Biermann) υπήρξε ένας τραγουδοποιός με απαράμιλλο θάρρος και μια αποκοτιά που φαίνεται πως αποτελούσε κοινό γνώρισμα της νεολαίας (ή πιο σωστά ενός πολιτικά συνειδητοποιημένου και ευαισθητοποιημένου τμήματός της) σε ολόκληρο τον πλανήτη. Ο Μπίρμαν έκανε την εμφάνισή του στις αρχές της δεκαετίας του '60, σε μία περίοδο κατά την οποία οι αρχές της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας (ΛΔΓ) επέτρεψαν μία πιο ελεύθερη διακίνηση ιδεών στον χώρο του πολιτισμού, ύστερα από το χτίσιμο του τείχους του Βερολίνου, τον Αύγουστο του 1961. Δίνοντας παραστάσεις στο ανατολικό Βερολίνο σε μικρούς χώρους και μπροστά σε ένα κοινό αριθμητικά περιορισμένο, ο Μπίρμαν σύντομα κίνησε το ενδιαφέρον του ποιητή Στέφαν Χέρμλιν, ο οποίος, εκτιμώντας το ταλέντο του, τον κάλεσε να λάβει μέρος σε μια από τις ποιητικές βραδιές που διεξάγονταν στη φημισμένη Ακαδημία των Τεχνών. Το βράδυ της 11ης Δεκεμβρίου του 1962, ο Μπίρμαν σε ηλικία μόλις είκοσι έξι ετών στάθηκε μπροστά σε υψηλόβαθμα στελέχη του ΚΚ της Ανατολικής Γερμανίας με μια κιθάρα στο χέρι, ασκώντας με τις μπαλάντες του δημόσια κριτική στις αποτυχίες του σοσιαλιστικού κράτους, και καλώντας την παλιά γενιά κομμουνιστών (πολλοί από τους οποίους ήσαν παρόντες) να παραδώσουν τις θέσεις ευθύνης που κατείχαν στη νέα γενιά. Η καλλιτεχνική και πολιτική του δραστηριότητα συνεχίστηκε αμείωτη τα επόμενα χρόνια, με αποτέλεσμα ο Μπίρμαν να υποστεί επανειλημμένα ταλαιπωρίες και «ενοχλήσεις» που κορυφώθηκαν το 1965, όταν δέχθηκε δημόσια κριτική από στελέχη του ΚΚ της ΛΔΓ που τον κατηγορούσαν για «πολιτική διαστροφή», του απέδιδαν τον χαρακτηρισμό του «αντικομμουνιστή», καθώς και του υποκινητή «αναρχικών ιδεών» στο εσωτερικό της χώρας. Στα τέλη του έτους (τον Δεκέμβριο του 1965), η ενδέκατη ολομέλεια του ΚΚ της Ανατολικής Γερμανίας ενέταξε στις εργασίες της ως αντικείμενο συζήτησης τη δραστηριότητα του Μπίρμαν και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι οι στίχοι των τραγουδιών του δεν αποτελούσαν τίποτε λιγότερο από «πορνογραφία». Λίγες μέρες αργότερα ο Μπίρμαν ειδοποιήθηκε ότι στο εξής απαγορευόταν να δίνει δημόσιες παραστάσεις στην επικράτεια της Ανατολικής Γερμανίας.[225]

Την ίδια περίπου εποχή, μία θαλερή σκηνή καλλιτεχνών που υπηρετούσαν το τραγούδι διαμαρτυρίας, εμφανίστηκε και στη Σοβιετική Ένωση. Ο πιο γνωστός από αυτούς υπήρξε ο γεννημένος το 1918, Αλεξάντερ Γκάλιτς. Εμπνευσμένος ποιητής, συγγραφέας θεατρικών κειμένων και τραγουδοποιός, ο Γκάλιτς αναδείχτηκε σε μια από τις πιο αξιοσημείωτες εστίες κριτικής που υπήρξαν στη σοβιετική κοινωνία μετά το εικοστό συνέδριο του ΚΚΣΕ, στηλιτεύοντας τις ακρότητες της (σταλινικής) περιόδου που είχε προηγηθεί. Τα στρατόπεδα συγκέντρωσης, οι εκκαθαρίσεις, αλλά και οι σιωπές όσων τις είχαν α-

225. Στο ίδιο, σ. 40-42.

νεχτεί έγιναν στίχος που τραγουδήθηκε από τα νεανικά ακροατήρια στις παραστάσεις που ο Γκάλιτς έδινε σε μικρούς, «ζεστούς» χώρους· ωστόσο, προς τα μέσα της δεκαετίας η διάδοση των tape recorder (η παραγωγή των οποίων έφτασε το 1965 να ξεπερνά τις 453.000 ετησίως)[226] οδήγησε στην ανάπτυξη μιας τεράστιας και ημιπαράνομης αγοράς, παράλληλης με αυτήν που ήλεγχε το κρατικό μονοπώλιο, η οποία και κατέστησε διάσημο τόσο τον Γκάλιτς όσο και τον Οκουντζάβα.

Ο Μπουλάτ Οκουντζάβα γεννήθηκε το 1924 και αποτέλεσε την έτερη καλλιτεχνική φυσιογνωμία που κυριάρχησε στο τραγούδι διαμαρτυρίας στη Σοβιετική Ένωση τη δεκαετία του '60. Αυτοδίδακτος, με ελάχιστες μουσικές γνώσεις, ο Οκουντζάβα «έντυνε» τις απλές στη δομή τους μελωδίες με μια φωνή απολύτως ταιριαστή και έναν στίχο εξαιρετικά καινοτόμο: σε μια εποχή, για παράδειγμα, που σε ό,τι αφορά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο η δεσπόζουσα τάση στη σοβιετική μουσική ήταν η επική αναπαράσταση των κατορθωμάτων του Κόκκινου Στρατού, ο Οκουντζάβα μιλούσε για το παράλογο του πολέμου και τον πόνο που προκαλούσε. Στο ίσως πιο χαρακτηριστικό τραγούδι της σκηνής των σοβιετικών βάρδων, που έφερε τον τίτλο *Ο χάρτινος στρατιώτης*, ο Οκουντζάβα εικονογραφούσε το μάταιο του πολέμου με έναν τρόπο που τον έφερνε σε πλήρη ευθυγράμμιση με όσους καλλιτέχνες υπηρετούσαν το αντιπολεμικό τραγούδι σε ολόκληρη την υφήλιο: «κι έτσι, πήγε στη φωτιά [του πολέμου], κι έγινε στάχτη και αποκαΐδια. Βλέπεις, ήταν ένας χάρτινος στρατιώτης...».

Ο διεθνισμός αυτής της πολύπλευρης νεανικής αμφισβήτησης (με τη φοιτητική νεολαία να αποτελεί το δυναμικότερο κομμάτι της) υπήρξε ένα στοιχείο το οποίο καταγράφηκε εξαρχής ως κάτι το εξαιρετικά ενδιαφέρον. Για την Αριστερά, το τραγούδι διαμαρτυρίας είτε λεγόταν «φολκ σονγκ» στις ΗΠΑ, είτε «νέο κύμα» στην Ελλάδα, είτε υπηρετούνταν από καλλιτέχνες όπως ο Τσελεντάνο στην Ιταλία και ο Φρίντμαν στη Δυτική Γερμανία, αποτελούσε τις «εθνικές» περιπτώσεις ενός φαινομένου με διεθνείς διαστάσεις, οι ρίζες του οποίου εκτιμούσε ότι βρίσκονταν στην πολιτιστική παράδοσή της και την πολιτικοϊδεολογική δουλειά που είχε διεξαχθεί τα προηγούμενα χρόνια εντός των κομμάτων της. «Το νέο κύμα», σχολιαζόταν σε δημοσίευμα της *Αυγής* το 1965, «δεν πρόκειται για κάποια καινούργια σχολή ή για καινούργια τεχνοτροπία. Οι νέοι συνθέτες [βρίσκονται] στο δρόμο της "σχολής Θεοδωράκη"».[227] Η παραπάνω οπτική έτεινε να ερμηνεύει το τραγούδι διαμαρτυρίας όχι ως αποτέλεσμα διεργασιών οι οποίες πραγματοποιούνταν εντός της νεολαίας, όσο σαν καρπό της συστηματικής δουλειάς που είχε πραγματοποιηθεί τα προηγούμενα

226. Στο ίδιο, σ. 44.

227. «Μίκης Θεοδωράκης. Ένας συνθέτης σ' ένα πολιτικό γραφείο. Η τελευταία του έμπνευση. Ένα έργο για χιλιάδες φωνές που θα αποδίδει τους πρόσφατους αγώνες για τη Δημοκρατία», *Αυγή*, 10.10.1965.

χρόνια σε ιδεολογικό επίπεδο από τις νεολαίες της Αριστεράς και την καθοδήγησή τους. Το «νέο κύμα», για παράδειγμα, οι συνθέτες του οποίου, σύμφωνα με τον Μίκη Θεοδωράκη, υποδείκνυαν και υλοποιούσαν μία τρίτη οδό, μακρυά τόσο από τα «ινδοπρεπή» τραγούδια που την εποχή εκείνη κατέκλυζαν το λαϊκό τραγούδι, όσο και «από τις εξαλλοσύνες τύπου γιε-γιε»,[228] ήταν το αποτέλεσμα της προσπάθειας που είχε αρχίσει πριν μερικά χρόνια η ΔΝΛ «για την ουσιαστική ανανέωση και ελληνικοποίηση της μουσικής».[229] Οι οπτικές αυτές, η μετατόπιση δηλαδή του κέντρου βάρους στις αναλύσεις, από τις διεργασίες που πραγματοποιούνταν εντός της νεολαίας, στην επιτυχία της κομματικής δουλειάς, μπορούν ίσως να ερμηνεύσουν για ποιο λόγο στις όσες αναλύσεις πραγματοποίησε η Αριστερά την προδικτατορική περίοδο για το τραγούδι διαμαρτυρίας και τις διεθνείς του διαστάσεις, απουσίαζε οποιαδήποτε αναφορά στους βάρδους εκείνους που την ίδια εποχή εκπροσωπούσαν το κίνημα στις Λαϊκές Δημοκρατίες.

Στα μέσα της δεκαετίας του '60 οι σχολιαστές της Αριστεράς είχαν κάθε λόγο να νιώθουν ικανοποιημένοι από την ανάδυση και την επιτυχία που φαινόταν να γνωρίζει παγκοσμίως το τραγούδι διαμαρτυρίας. Πέρα από το «κλασικό» (μη προσδιορισμένο ηλικιακά) πολιτικό τραγούδι, η ανάδυση του φολκ στις ΗΠΑ και μιας σειράς μουσικών κινημάτων με έντονες επιρροές από αυτό, σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές κοινωνίες, χαιρετιζόταν ως μια αναμφίβολη ήττα της μουσικής «γιε-γιε». Δεδομένου του «πολέμου» που η Αριστερά είχε κηρύξει στο ροκ εν ρολ, ήδη από την εμφάνιση του τελευταίου το 1956, η απήχηση του φολκ στους νέους (θεωρήθηκε ότι) αποτελούσε δικαίωση της δουλειάς και των απόψεών της, ένα ελπιδοφόρο σημάδι που έδειχνε πως η εποχή των έξαλλων διασκεδάσεων, της ηθικής παρακμής στην οποία η νεολαία είχε εισέλθει και της αποστασιοποίησης της από τα πολιτικά πράγματα, σύντομα θα λάμβανε τέλος. «Ήταν κάποτε μια εποχή που για να πιάσει ένα τραγούδι και ν' αγαπηθεί από το κοινό, έφτανε να έχει ρυθμό, κι' αν τα λόγια δεν αρκούσαν, έπρεπε απλώς να φωνάζεις γιε-γιε στο μικρόφωνο», διαπιστωνόταν σε άρθρο που δημοσίευε *Η Γενιά μας*. «Σήμερα παρουσιάστηκαν στα τραγούδια λόγια που σε κάνουν να σκέφτεσαι, ν' αγανακτείς, να εξεγείρεσαι».[230] Το γεγονός ότι οι Μπητλς με την επιτυχία που γνώριζαν την ίδια εποχή, φαινόταν να έχουν μια αξιοσημείωτη επιρροή σε ένα σημαντικό τμήμα της νεολαίας, ήταν κάτι που οπωσδήποτε προκαλούσε προβληματισμό, ωστόσο οι σχολιαστές εκτιμούσαν ότι η συντριπτική πλειονότητα της νεολαίας ακολουθούσε (ή σύντομα θα ακολουθούσε) τους συνθέτες του πολιτικού τραγουδιού, όπως ακριβώς (θεω-

228. Στο ίδιο.

229. Στο ίδιο.

230. «Κατακτά τα νιάτα. Το καινούργιο τραγούδι», *Η Γενιά μας* 23 (25.06.1966), σ. 16.

ρούσαν ότι) συνέβαινε ήδη στις ΗΠΑ, τη χώρα εκείνη η οποία τόσο είχε ταυτιστεί με την Μπητλομανία: «Ίσως να είναι ακόμη πολλοί εκείνοι που αφήνουν μακριά τα βρώμικα μαλλιά τους κι αδιαφορούν για το ντύσιμό τους», επεσήμαινε αρθρογράφος της *Αυγής* το 1966 σε σχετικό αφιέρωμα της εφημερίδας, «στο σύνολό της όμως η αμερικανική νεολαία έπαφε να είναι αδιάφορη για το τι γίνεται γύρω της».[231]

Αν η αδιαφορία της νεολαίας ταυτιζόταν με το μουσικό κίνημα «γιε-γιε» και φυσικά με τους Μπητλς που αναγνωρίζονταν ως οι επιφανέστεροι εκπρόσωποί του, τα πράγματα σύντομα άρχισαν να αλλάζουν. Μετά το καλοκαίρι του 1966, μια σειρά από σχόλια και αναφορές έδειχναν πως κάτι είχε αλλάξει στον τρόπο με τον οποίον η επίσημη Αριστερά άρχιζε να προσλαμβάνει, όχι τόσο το κίνημα «γιε-γιε» στο σύνολό του, όσο τους Μπητλς. Τον Μάρτιο του 1967, για παράδειγμα, το περιοδικό *Η Γενιά μας* δημοσίευε τα κύρια σημεία της εισήγησης που περίπου έναν μήνα πριν είχε παρουσιάσει ο Θέμης Μπανούσης σε συγκέντρωση της ΔΝΛ στην Καλλιθέα στο πλαίσιο της εκστρατείας «Πολιτιστική Αναγέννηση». Ο εισηγητής, παρουσιάζοντας τις εξελίξεις στο πολιτικό τραγούδι της εποχής, επιχειρούσε να τεκμηριώσει τον διεθνισμό του φαινομένου, απαριθμώντας τους κυριότερους εκπροσώπους του ανά χώρα, σε μια χορεία ονομάτων στην οποίαν εντάσσονταν και τα «σκαθάρια»: «Μπομπ Ντύλαν, Μπητλς, Ζωρζ Μπρασσένς, Μπόρις Βιάν, Πρεβέρ, Φρίτμαν, Αμερική, Αγγλία, Γαλλία, Δυτική Γερμανία».[232] Στα τέλη του ίδιου μήνα, σε συναυλία αντιπολεμικού τραγουδιού που πραγματοποιήθηκε στο θέατρο «Κεντρικόν» και εντασσόταν στις εκδηλώσεις που προηγούνταν της Ε΄ Μαραθώνιας Πορείας Ειρήνης, ένα «γιε-γιε» ελληνικό συγκρότημα, οι Τσινκουέτι, ένωσε τις φωνές του με αυτήν καλλιτεχνών του νέου κύματος, όπως του Διονύση Σαββόπουλου, του Γιώργου Ζωγράφου, του Δημήτρη Μητροπάνου ή της Μαρίας Φαραντούρη. Για τους δύσπιστους του εγχειρήματος, η *Αυγή* έσπευδε να επισημάνει ότι ένας ιερός (και κοινός) στόχος βρισκόταν υπεράνω οιωνδήποτε διακρίσεων: «Σε ρυθμό χασάπικου ή σέηκ», έγραφε χαρακτηριστικά η εφημερίδα, «το τραγούδι της ειρήνης είναι το ίδιο».[233]

Ήδη από το καλοκαίρι του 1966, σποραδικές αναφορές που έτειναν να αναγνωρίσουν στην «αλλόκοτη» συμπεριφορά των «γιεγιέδων» μία κάποια, έστω και όχι αποδεκτή, πολιτική διάσταση μπορούσαν να ανιχνευθούν. Τον Ιούνιο του 1966, για παράδειγμα, η *Γενιά μας* αναδημοσίευσε ένα άρθρο από το περιοδικό *Παγκόσμια Νεολαία* της ΠΟΔΝ (Παγκόσμιας Ομοσπονδίας

231. «Η αμερικανική νεολαία μεταμορφώνεται...», *Αυγή*, 25.09.1966.

232. «Πολιτιστική Αναγέννηση. Το πολιτικό τραγούδι», *Η Γενιά μας* 36 (20.03.1967), σ. 10.

233. «Στα πλαίσια της προπαρασκευής της Μαραθώνιας Πορείας. Ανεπανάληπτη η χθεσινή επιτυχία της συναυλίας αντιπολεμικού τραγουδιού», *Αυγή*, 01.04.1967.

Δημοκρατικών Νεολαιών) το οποίο αναφερόταν στο τραγούδι διαμαρτυρίας, προχωρώντας παράλληλα σε κάποιες επισημάνσεις σχετικά με το τραγούδι «γιε-γιε», το οποίο την ίδια εποχή ασκούσε τεράστια και αναμφισβήτητη επιρροή στη νεολαία. Οι πρακτικές των «οργισμένων νιάτων», όπως αποκαλούνταν συχνά οι «Μπητλομανείς» αμφισβητίες, δεν γίνονταν αποδεκτές, ωστόσο τα σπέρματα της αναγνώρισής τους ως μιας υπό διαμόρφωση και δίχως κάποιο σαφές ιδεολογικό περιεχόμενο πολιτικής συλλογικότητας ήσαν εμφανή: «Η Τζόαν Μπαέζ», έγραφε ο αρθρογράφος, «δεν αγαπά τα ημίμετρα. Δεν εκτιμά εκείνους που νομίζουν πως μόνο με το ν' αφήνουν τα μαλλιά τους να μακραίνουν –σε στυλ Μπητλς και πιο μακρυά ακόμη– κάνουν κριτική στην κοινωνία. Δεν είναι μόνο το τραγούδι, η εμφάνιση, η στάση, αλλά μαζύ και η δράση, που λογαριάζεται».[234] Μπορεί ακόμη η «οργή» που επεδείκνυαν οι οπαδοί των Μπητλς με την απροσδιόριστη αμφισβήτησή τους να μην γινόταν αποδεκτή, ωστόσο ήδη τους αναγνωριζόταν δημόσια ότι με τη συμπεριφορά τους, την εμφάνισή τους και τα τραγούδια τους ασκούσαν κι αυτοί κριτική στο σύστημα.

Η παραπάνω αναφορά δεν προέκυψε εντελώς ξαφνικά. Αντιθέτως, φαίνεται πως απηχούσε μια συζήτηση η οποία πραγματοποιούνταν εντός της ΔΝΛ από χρόνια σχετικά με το «φαινόμενο» Μπητλς, τα αίτια της επιτυχίας τους και τις συνέπειες που μπορούσε να έχει η αναμφίβολη επιρροή τους στη νεολαία. Ειδικά για τους Μπητλς, όπως άλλωστε είχε συμβεί και με τον Έλβις Πρίσλεϋ την πρώτη περίοδο του ροκ εν ρολ (1956-1963), κάποια διεξοδική ανάλυση δεν πραγματοποιήθηκε ή τουλάχιστον δεν εντοπίστηκε από τη μελέτη του αρχειακού υλικού. Ενδεχομένως, η επικέντρωση των αναλύσεων σε κάποιους εκπροσώπους του φαινομένου, ακόμη και αν αυτοί ήσαν οι εμβληματικότερες μορφές του, να θεωρήθηκε πως ενέχει τον κίνδυνο της διαμόρφωσης μιας εικόνας στρεβλής σε σχέση με εκείνη που αποτελούσε την επίσημη γραμμή του κόμματος για το ροκ εν ρολ: δεδομένου ότι το τελευταίο, όπως έχουμε δει, απορριπτόταν για μια σειρά από λόγους, ο Πρίσλεϋ, οι Μπητλς ή οι Στόουνς δεν ήσαν το πρόβλημα, αλλά η αιχμή του προβλήματος. Πολλώ δε μάλλον, που μια a priori απόρριψή τους θα δημιουργούσε εύλογες απορίες για τα κίνητρά της. Τον Ιούλιο του 1966, για παράδειγμα, ο Μίκης Θεοδωράκης με τη διπλή του ιδιότητα, τόσο αυτή του μουσικοσυνθέτη, όσο και αυτή του ηγέτη της ΔΝΛ, εξέφραζε την άποψη ότι άλλο πράγμα ήταν το κίνημα «γιε-γιε», το οποίο και συνιστούσε ένα ήθος που ο ίδιος δεν μπορούσε να αποδεχτεί, και άλλο πράγμα οι Μπητλς ως μουσικοί, οι οποίοι (αναγνώριζε ότι) του άρεσαν: «Η μουσική γιε γιε», έλεγε σε συνέντευξή του στον *Ελεύθερο Κόσμο*, «δεν είναι απλώς μουσική [...]. Εκφράζει ένα ήθος, μια ιδεολογία [...]. Το να θέ-

234. «Κατακτά τα νιάτα. Το καινούργιο τραγούδι», *Η Γενιά μας* 23 (25.06.1966), σ. 16.

λης λοιπόν να μπολιάσης αυτή τη νεολαία με το δηλητήριο που λέγεται ήθη και έθιμα των γιεγιέδων, να την κατεβάσης στο επίπεδο των μηδενιστών που κραυγάζουν "το τίποτα για το τίποτα", ισοδυναμεί με εθνικό έγκλημα».[235]

Η παραπάνω άποψη συνιστούσε μια αρκετά αυστηρότερη εκδοχή εκείνης που είχε διατυπώσει ο μουσικοσυνθέτης στις αρχές του έτους και είχε αναδημοσιεύσει η *Αυγή*. Σύμφωνα με αυτήν, όχι μόνο οι Μπητλς ήσαν θαυμάσιοι μουσικοί, όχι μόνο η επιτυχία τους ήταν απολύτως προβλέψιμη, δεδομένων των κύριων χαρακτηριστικών της (γρήγορος ρυθμός, υπέροχες –και λαϊκές– μελωδίες, πρωτοπόρα ενορχήστρωση), αλλά και οι οπαδοί τους εξέφραζαν με τη συμπεριφορά τους μια κριτική στην κοινωνία. Οι χοροί τους μάλιστα, που πολλοί τους χαρακτήριζαν ως σεξουαλικούς και παρακμιακούς, δεν ήσαν τίποτε άλλο παρά μια διέξοδος, μία φυγή από την πίεση της μεταπολεμικής εποχής, ήσαν δηλαδή, όπως χαρακτηριστικά έλεγε, χοροί μοναξιάς και οδύνης. «Νομίζουν ότι όλα αυτά είναι κάτι το εκκεντρικό, ότι είναι άνθρωποι τέντυ μπόυς», σχολίαζε για όσους έτειναν να απορρίπτουν ασυζητητί τα περίεργα γούστα των γιεγιέδων. «Και δεν ξέρουν ότι και το ότι είναι ακούρευτοι, κι αυτό είναι μια διαμαρτυρία απέναντι στην κοινωνία».[236] Η απόσταση ανάμεσα στις δύο απόψεις, την πρώτη που κατανοεί τη συμπεριφορά των οπαδών των Μπητλς και την εγγράφει σε μια γενικότερη αμφισβήτηση και κριτική, και τη δεύτερη που φαίνεται να την απορρίπτει χρησιμοποιώντας μάλιστα βαρείς χαρακτηρισμούς («εθνικό έγκλημα»), υπήρξε μεγάλη. Το γεγονός ότι ο *Ελεύθερος Κόσμος* υπήρξε ένα έντυπο που υπηρέτησε με συνέπεια την αντικομμουνιστική παράταξη την κρίσιμη περίοδο που προηγήθηκε της απριλιανής δικτατορίας, καθώς και η εν γένει διαχείριση των απόψεων που εξέφρασε ο Θεοδωράκης από την εφημερίδα (ένταξη της άποψης αυτής στον τίτλο του άρθρου και μάλιστα με εμφατικό τρόπο, χρήση θαυμαστικού, επιλογή της άποψης αυτής σε ένα άρθρο στο οποίο διατυπώθηκαν απόψεις για μια σειρά από θέματα) υποδεικνύει ότι ενδεχομένως να υπήρξε η διάθεση να χρησιμοποιηθούν οι απόψεις του Θεοδωράκη με έναν τρόπο εύσχημο, ώστε να ανοίξει ένα μέτωπο μεταξύ αυτού και των «γιεγιέδων».

Όπως και να έχει το πράγμα, η αλήθεια είναι ότι οι παραπάνω (αντιφατικές σε ένα βαθμό) απόψεις συνιστούσαν την κορυφή του παγόβουνου. Το «παγόβουνο» ήταν η συζήτηση που διεξαγόταν εντός της ΔΝΛ σχετικά με το «κίνημα γιε-γιε» και τον βαθμό που αυτό μπορούσε να αντιμετωπιστεί ως τμήμα του γενικότερου νεολαιίστικου κινήματος. Με άλλα λόγια, το κρίσιμο σημείο ήταν η διασαφήνιση του αν οι «γιεγιέδες» αποτελούσαν μια πολιτική ομάδα υ-

235. «Ο Μίκης Θεοδωράκης ομιλεί για το λαϊκό τραγούδι. Εθνικό έγκλημα η μουσική των γιε-γιε!», *Ελεύθερος Κόσμος*, 27.07.1966.

236. «Μίκης Θεοδωράκης. Οι μοντέρνοι χοροί είναι χοροί απόλυτης μοναξιάς και οδύνης», *Αυγή*, 06.01.1966.

παρκτή (πολιτική με την ευρύτερη έννοια), εν δυνάμει ή έστω υπό διαμόρφωση. Μία εισήγηση η οποία πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 1966 είναι τεκμήριο τόσο της ύπαρξης αυτού του προβληματισμού, όσο και του γεγονότος ότι προς το καλοκαίρι του έτους κάτι άρχιζε να αλλάζει στον τρόπο με τον οποίον η ηγεσία της ΔΝΛ ερμήνευε το «κίνημα γιε-γιε», τους Μπητλς και τους οπαδούς τους. Σε αυτήν αναλύονταν οι ιδεολογικές επιδράσεις που είχε δεχτεί η μεταπολεμική νεολαία, καθώς και οι ζυμώσεις που είχαν πραγματοποιηθεί εντός της, με τη χρήση εργαλείων ανάλυσης όχι και πολύ πρωτότυπων: ο αμερικανικός τρόπος ζωής, ο κοινωνικός αμοραλισμός, η αλλοτρίωση της εθνικής συνείδησης των νέων και ο κοσμοπολιτισμός, θεωρούσε ο εισηγητής ότι υλοποιούσαν μία «πολύπλευρη, επίμονη και μακρόχρονη ιδεολογική και εκπολιτιστική επίθεση» ενάντια στους νέους.[237] Ο συντάκτης του κειμένου εκτιμούσε ότι η πλειονότητα της ελληνικής νεολαίας είχε αντισταθεί στον αμοραλισμό και τον αμερικανικό τρόπο ζωής, ωστόσο έστρεφε την προσοχή του σε εκείνο το τμήμα της, το οποίο φαινόταν να βρίσκεται εκτός της ιδεολογικής και οργανωτικής επιρροής της ΔΝΛ. «Θα ήταν λάθος όμως να μη δούμε», επεσήμαινε, «ότι σημαντικές ακόμη μάζες νεολαίας είναι απροσανατόλιστες κοινωνικά ή ακολουθούν ολισθηρούς δρόμους: Μια μεγάλη ακόμα μάζα νεολαίας αδιαφορεί για την πολιτική και τα κοινωνικά προβλήματα, είναι απολιτική. Μια άλλη μερίδα, όχι βέβαια μεγάλη, έχει δώσει στραβό περιεχόμενο στην κοινωνική της διαμαρτυρία, εκφράζει τον αντικομφορμισμό της σε μια έξαλλη και αντικοινωνική συμπεριφορά. Μια τρίτη τέλος κατηγορία νέων, αυτή μικρή, επιστρατεύεται στην υπηρεσία των άμεσων πολιτικών σκοπών της αντίδρασης και της φασιστικής Δεξιάς. Η ιδεολογική, διαφωτιστική μας δουλειά δεν μπορεί να αδιαφορεί γι' αυτή τη νεολαία και το μέλλον της».[238]

Η παραπάνω εισήγηση συνιστούσε μια σημαντική μετατόπιση στον τρόπο με τον οποίον τα στελέχη της ΔΝΛ ερμήνευαν τους οπαδούς των Μπητλς και τη συμπεριφορά τους. Το καλοκαίρι του 1964 η *Αυγή* είχε δημοσιεύσει ένα άρθρο στο οποίο επιχειρούσε να προβεί σε μία ερμηνεία των Μπητλς, της μουσικής τους και της πρωτόγνωρης επιτυχίας τους, τη στιγμή ακριβώς που εξελισσόταν η διάδοση της φήμης τους σε παγκόσμια κλίμακα. Στο άρθρο αυτό, το οποίο και συνιστά την μοναδική εντοπισμένη δημόσια απόπειρα να ερμηνευτεί το «φαινόμενο Μπητλς», οι τελευταίοι παρουσιάζονται να «αλιεύουν» οπαδούς από εκείνο το τμήμα των νέων οι οποίοι ουδεμία διάθεση παρουσίαζαν για πολιτικό προβληματισμό και κοινωνική κριτική. «Ένα σημαντικό μέρος της βρετανικής νεολαίας» επεσήμαινε ο αρθρογράφος, «βρήκε το ιδεώδες του: την πά-

237. ΑΣΚΙ, Αρχείο Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, Κουτί 279, Φάκελος 1 (Επιτροπή Διαφώτισης 1965-1967), *Εισήγηση για τη Διαφώτιση*, χ.χ. [το έγγραφο φέρει τη σημείωση «Εισήγηση για τη Διαφώτιση-αρχές 1966»].

238. Στο ίδιο.

λη για την ειρήνη, την ειρήνη που θα σώση την πατρίδα του από τον κίνδυνο του πυρηνικού ολέθρου. Οι άλλοι όμως; Αυτοί θαυμάζουν τους Μπητλς, αυτοί παραληρούν για τους Μπητλς».[239] Δεδομένου του ότι υπήρχε από τα τέλη της δεκαετίας του '50 ένα θαλερό αντιπολεμικό κίνημα στη Βρετανία με ιδιαίτερη απήχηση στη νεολαία, το οποίο και είχε ως μουσικό του πρόταγμα το φολκ τραγούδι, ο αρθρογράφος «έβλεπε» την ύπαρξη δύο τμημάτων στο σώμα της βρετανικής νεολαίας· ενός πολιτικά προβληματισμένου και εκείνου που χαρακτηρίζονταν από την πλήρη αδιαφορία για τα κοινωνικά προβλήματα. Κάθε μια από τις δύο αυτές ομάδες παρουσιαζόταν να έχει το μουσικό της σύμβολο: η πρώτη το φολκ τραγούδι διαμαρτυρίας με τους κατά βάση ενταγμένους στην Αριστερά καλλιτέχνες του, η δεύτερη τους νεαρούς από το Λίβερπουλ με τους έξαλλους ρυθμούς και τους πολιτικά παντελώς αδιάφορους στίχους τους.

Σε σχέση με το παραπάνω σχήμα, οι απόψεις που διατυπώθηκαν στην εισήγηση της Επιτροπής Διαφώτισης, αλλά κι εκείνες που στις όποιες παραλλαγές τους εκφράστηκαν κατά καιρούς από τον ηγέτη της ΔΝΛ, συνιστούσαν μια τομή, με την έννοια ότι αντιμετώπιζαν τα «οργισμένα νιάτα» ως ένα τμήμα της νεολαίας που υλοποιούσε με την όλη συμπεριφορά του μια κοινωνική κριτική, ενδεχομένως όχι αποδεκτή στον τρόπο με τον οποίον εκφραζόταν, όμως υπαρκτή. Δεδομένου ότι όλες οι καινοτόμες προσεγγίσεις για τους γιεγιέδες και την αμφισβήτησή τους διατυπώθηκαν μετά την άνοιξη του 1966, θα πρέπει σε εκείνο το χρονικό διάστημα κάτι να είχε μεσολαβήσει, αρκετά σημαντικό ώστε να οδηγήσει την Αριστερά σε μία επανεξέταση των πολιτικών και ιδεολογικών διαστάσεων του φαινομένου «γιε-γιε» και στον επαναπροσδιορισμό της (επίσημης) ερμηνείας της. Η λύση στον γρίφο φαίνεται να βρίσκεται στην εξέλιξη που είχαν οι ίδιοι οι Μπητλς, όσον αφορά τη μουσική τους, αλλά και τις θέσεις που δημόσια διατύπωναν για φλέγοντα ζητήματα της εποχής. Τον Σεπτέμβριο του 1966, για παράδειγμα, η *Αυγή* κάλυψε δημοσιογραφικά το γεγονός ότι οι Μπητλς στην τελευταία, όπως επρόκειτο να αποδειχτεί, περιοδεία τους επί αμερικανικού εδάφους, εξέφρασαν την άποψη ότι ο πόλεμος του Βιετνάμ ήταν ένας άδικος πόλεμος, οι ίδιοι δε ήσαν εναντίον του.[240] Η εφημερίδα έσπευδε να προσθέσει ότι αυτό ήταν η σταγόνα που ξεχείλισε το ποτήρι της οργής των συντηρητικών Αμερικανών, μιας οργής που είχε δημιουργηθεί εναντίον των Μπητλς από την άνοιξη του ίδιου έτους, όταν ο Τζων Λέννον είχε δηλώσει ότι το συγκρότημα του οποίου ήταν μέλος, ήταν πιο δημοφιλές από τον Χριστό.

---

239. Θ. Δογάνης, «Νεολαία και Μπητλς. Το φαινόμενο και η εξήγησί του», *Αυγή*, 03.07.1964.

240. «Κλίμα εχθρότητας στις ΗΠΑ εναντίον των Άγγλων τραγουδιστών. Μπητλς: είναι άδικος ο πόλεμος του Βιετνάμ. Αντίποινα των αντιδραστικών. Δεν μεταδίδουν τα τραγούδια τους οι ραδιοσταθμοί, συνωμοσία σιωπής του τύπου», *Αυγή*, 21.09.1966.

Οι δύο παραπάνω δηλώσεις έλαβαν μεγάλες διαστάσεις στον Τύπο, ωστόσο από μόνες τους είναι προφανές ότι δεν μπορούσαν να καταστήσουν τους Μπητλς οργανικό τμήμα ενός ευρύτερου κινήματος νεανικής αμφισβήτησης με εμφανείς πολιτικές διαστάσεις. Τα πράγματα ήσαν πιο σύνθετα. Οι Μπητλς αποτελούσαν κομμάτι ενός κόσμου που άλλαζε πολύ γρήγορα, και πέρα από τις αναμφίβολες καλλιτεχνικές τους δεξιότητες, (αποδείχθηκε πως) είχαν την ικανότητα να αφουγκράζονται και να συλλαμβάνουν εν τη γενέσει τους τα μηνύματα των καιρών. Εξάλλου, παρά τις ερμηνείες στις οποίες προχωρούσε η Αριστερά σχετικά με τη μουσική τους και την «ιδεολογία» που αυτή κουβαλούσε, συγκρίνοντάς την με εκείνη της φολκ σκηνής, η οποία ήταν εμφανώς στρατευμένη στον ακτιβισμό και τη διαμαρτυρία, φαίνεται πως για τους πρωταγωνιστές των εξελίξεων τα πράγματα ήσαν διαφορετικά. Τον Μάιο του 1964 ο Μπομπ Ντύλαν περιόδευσε στη Βρετανία, όπου και συναντήθηκε με τους Μπητλς. Ο Ντύλαν και οι Μπητλς εκπροσωπούσαν δύο διαφορετικές εκδοχές της νεανικής μουσικής, ωστόσο, και οι δύο πλευρές φαίνεται πως έτρεφαν θαυμασμό η μία για την άλλη. Καθώς η μουσική «γιε-γιε» είχε να προσφέρει γρήγορους και ακαταμάχητους ρυθμούς, ενώ η φολκ στίχους με κοινωνικό προβληματισμό, μια αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο ηγετικών μορφών της νεανικής μουσικής ξεκίνησε, τα αποτελέσματα της οποίας σύντομα έγιναν ορατά. Ο Μπομπ Ντύλαν παρουσιάστηκε στο φημισμένο φεστιβάλ φολκ μουσικής στο Νιούπορτ το 1965 παίζοντας τραγούδια με ηλεκτρική κιθάρα, γεγονός που δίχασε τους οπαδούς του φολκ τραγουδιού και σόκαρε τους πιο παραδοσιακούς από αυτούς, ενώ οι Μπητλς κυκλοφόρησαν δύο LP με τα οποία προχωρούσαν ένα βήμα πέρα από τα κλισέ της ποπ μουσικής, τα οποία σε μεγάλο βαθμό είχαν καλλιεργήσει με τους πρώτους τους δίσκους. Το *Rubber Soul* κυκλοφόρησε τον Δεκέμβριο του 1965 και είχε ένα εξώφυλλο εντυπωσιακά πρωτοποριακό, η γραμματοσειρά του οποίου (με τα γνωστά φουσκωτά γράμματα) επρόκειτο στο εξής να γίνει σήμα-κατατεθέν της ψυχεδελικής κουλτούρας, αλλά και τραγούδια από τα οποία ξεπηδούσε ένας ευρύτερος προβληματισμός.[241] Περίπου έξι μήνες αργότερα, τον Αύγουστο του 1966, το *Revolver* επικύρωνε την παραπάνω στροφή των Μπητλς και την απόφασή τους να δημιουργούν στο εξής όχι τραγούδια εύκολα και «εύπεπτα», αλλά συνθέσεις που να απηχούν τις διανοητικές αναζητήσεις των νεολαιίστικων κινημάτων. Όταν το καλοκαίρι του 1966 οι Μπητλς αποφάσιζαν να μην ξαναδώσουν συναυλίες, είχαν τόσο πολύ εξελίξει τη μουσική και την προσωπικότητά τους που αναγνωρίζονταν ήδη ως αναπόσπαστο κομμάτι του κινήματος αμφισβήτησης.

Οι αλλαγές στον τρόπο με τον οποίον η κοινωνία έβλεπε τους Μπητλς, αλ-

241. Κ. Αρβανίτης, *ό.π.*, σ. 147-148.

λά και (μάλλον) οι ίδιοι τον εαυτό τους, έγιναν εμφανείς την άνοιξη του 1966. Στις 4 Μαρτίου η λονδρέζικη εφημερίδα *Evening Standard* δημοσίευσε μία συνέντευξη του Τζων Λέννον κατά τη διάρκεια της οποίας ο τραγουδιστής των Μπητλς διατύπωνε την άποψη ότι το συγκρότημά τους ήταν πιο δημοφιλές από τον Χριστό: «Christianity will go. It will vanish and shrink. I needn't argue about that. I'm right and I will be proven right. We're more popular than Jesus now. I don't know which will go first, rock' n' roll or Christianity. Jesus was alright but His disciples were thick and ordinary. It's them twisting it that ruins for me». Οι παραπάνω δηλώσεις δεν προκάλεσαν μεγάλο ενδιαφέρον στη Βρετανία, ωστόσο, όταν αναδημοσιεύτηκαν στις Ηνωμένες Πολιτείες, ξεσήκωσαν θύελλα αντιδράσεων στους πιο συντηρητικούς κύκλους της αμερικανικής κοινωνίας. Οι Μπητλς κατηγορήθηκαν ως άθεοι, αντίχριστοι και βλάσφημοι, τη στιγμή που ακροδεξιές οργανώσεις (ιδίως στην περιοχή του Νότου) ξεκίνησαν μία οργανωμένη εκστρατεία εναντίον τους. Οι ραδιοφωνικοί σταθμοί σύντομα απέκλεισαν τους Μπητλς και τα τραγούδια τους από τις λίστες τους, ενώ σε πολλά μέρη οργανώθηκαν δημόσιες τελετές στις οποίες ο συμβολισμός είχε δεσπόζουσα θέση: σε κάποιες από αυτές λ.χ. οι συμμετέχοντες έριχναν στην πυρά δίσκους των «σκαθαριών», ενώ στην περιοχή της Νότιας Καρολίνας η τοπική οργάνωση της Κου Κλουξ Κλαν προχώρησε σε κάψιμο δίσκων των Μπητλς καρφωμένων πάνω σε ένα σταυρό.[242]

Καθώς το ζήτημα έλαβε απρόοπτες διαστάσεις, ο Τζων Λέννον σύντομα υποχρεώθηκε από τον μάνατζερ του συγκροτήματος, τον Μπράιαν Επστάιν, να προβεί σε κάποιες «διευκρινιστικές» δηλώσεις. Οι τελευταίες, ωστόσο, δεν έγιναν αποδεκτές από τους υπερσυντηρητικούς κύκλους της αμερικανικής κοινωνίας, οι οποίοι φαίνεται πως έτρεφαν ένα βαθύτερο μίσος για τους Μπητλς. Στις αρχές του 1965, δηλαδή περίπου ένα χρόνο πριν ο Λέννον προβεί στις επίμαχες δηλώσεις του, ένας ευαγγελιστής ιερέας ονόματι David Noebel είχε περιοδεύσει στην Καλιφόρνια δίνοντας διαλέξεις με τις οποίες επιχειρούσε να «αφυπνίσει» τους Αμερικανούς για τον κίνδυνο που θεωρούσε ότι αντιπροσώπευαν οι Μπητλς. Λίγο αργότερα, ο ίδιος δημοσίευε ένα βιβλίο με τίτλο *Communism, Hypnotism and the Beatles*, το οποίο έφερε τον άκρως επεξηγηματικό υπότιτλο: *An Analysis of the Communist Use of Music. The Communist Master Music Plan*.

Στο βιβλίο αυτό ο Noebel επιχειρούσε να τεκμηριώσει τη σύνδεση των Μπητλς με υποτιθέμενες κομμουνιστικές συνωμοσίες, στόχος των οποίων ήταν η καλλιέργεια μιας πρωτόγνωρης επιρροής στην αμερικανική νεολαία, τέτοιας που θα μπορούσε να την καταστήσει άβουλη μάζα στις ορέξεις των κομμουνι-

242. M. Sullivan, «*More Popular than Jesus*: The Beatles and the Religious Far Right», *Popular Music* 6/3 (October 1987), σ. 313.

στών. Κάνοντας συστηματική παραπομπή σε τεκμήρια της HUAC[243] και σε «πορίσματα» που κατά καιρούς δημοσίευαν αντικομμουνιστικοί κύκλοι, με τους οποίους άλλωστε είχε αναμφισβήτητα στενές σχέσεις,[244] ο Noebel επιχειρούσε να αναδείξει το ύπουλο σχέδιο που βρισκόταν σε εξέλιξη: οι Σοβιετικοί, σύμφωνα πάντα με τη θεωρία του, επεκτείνοντας τα πειράματα του Παβλόφ είχαν καταφέρει να αναπτύξουν τεχνικές με τις οποίες μπορούσαν να προκαλέσουν σε υγιή όντα ό,τι ο συγγραφέας αποκαλούσε «τεχνητή νεύρωση» (artificial neurosis). «Μία ημέρα», προειδοποιούσε ο Noebel σε ένα σημείο του βιβλίου του, «όταν η επανάσταση θα είναι έτοιμη, οι κομμουνιστές θα παρουσιάσουν τους Μπητλς στην τηλεόραση και θα υπνωτίσουν μαζικά την αμερικανική νεολαία».[245] Το ροκ εν ρολ παρά το ότι, όπως αναγνώριζε, δεν είχε ανακαλυφθεί από τους κομμουνιστές, χρησιμοποιούνταν από αυτούς με σκοπό την καλλιέργεια της «τεχνητής νεύρωσης» στους νέους. Οι Μπητλς, οι Άνιμαλς και οι Μάιντμπεντερς (Mindbenders) εξυπηρετούσαν ακριβώς αυτόν τον σκοπό, κι ως εκ τούτου οι ίδιοι και η μουσική τους έπρεπε να αντιμετωπιστούν ως τμήμα μιας κομμουνιστικής συνομωσίας, στην οποία το μόνο ασαφές σημείο για τον συγγραφέα ήταν εάν συμμετείχαν συνειδητά ή δίχως να έχουν αντιληφθεί τον ρόλο που διαδραμάτιζαν. Η αναφορά, πέρα από τους Μπητλς και τους Άνιμαλς, σε ένα όχι ιδιαίτερα γνωστό συγκρότημα όπως ήσαν οι Μάιντμπεντερς, δεν μπορεί να γίνει κατανοητή παρά μόνο ως έμμεση υπόδειξη του βάσιμου που είχαν οι ισχυρισμοί του (Mindbenders: αυτοί που επηρεάζουν το μυαλό).[246]

Η δήλωση του Τζων Λέννον σχετικά με το εύρος της απήχησης των Μπητλς αποτέλεσε περισσότερο την ευκαιρία να εκδηλωθεί η αντιπάθεια που έτρεφε η αμερικανική ακροδεξιά για το βρετανικό συγκρότημα, και όχι την κύρια αιτία για τη δημιουργία της. Παρά τις προφανείς υπερβολές των απόψεων που εξέφραζε ο Noebel, το βιβλίο του διακινήθηκε σε αντικομμουνιστικές αδελφότητες και οργανώσεις, όπου φαίνεται πως γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Ουσιαστικά, η

243. Της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Υποθέσεων (House Un-American Activities Committee).

244. Ο Noebel υπήρξε διευθυντικό στέλεχος ενός ιδρύματος στο Κολοράντο, με τον ιδιαίτερα χαρακτηριστικό τίτλο «Χριστιανικό Πανεπιστήμιο Αντικομμουνιστικής Νεολαίας», ενώ ανήκε σε ακροδεξιές εκκλησιαστικές οργανώσεις. Μάλιστα, στο βιβλίο του (*Communism, Hypnotism and the Beatles...*) παραπέμπει συστηματικά στην έκδοση *American Opinion* που εξέδιδε η «John Birch Society». Η τελευταία υπήρξε από τις πλέον μαχητικές οργανώσεις της αμερικανικής άκρας Δεξιάς, και βασική της γραμμή υπήρξε η ταύτιση κάθε όψης του μοντερνισμού με υποτιθέμενες κομμουνιστικές συνωμοσίες. Τη δραστηριότητα της «John Birch Society» σατιρίζει ο Μπομπ Ντύλαν στο τραγούδι *Talking John Birch Paranoid Blues*.

245. M. Sullivan, *ό.π.*, σ. 314.

246. Στο ίδιο, σ. 313-316.

δραστηριότητα του Noebel υπήρξε η πρώτη αξιοσημείωτη προσπάθεια στην πορεία συγκρότησης του «αντι-ροκ κινήματος» (anti-rock movement) το οποίο στη διάρκεια της δεκαετίας του '60 επικέντρωσε την πολεμική του στους Μπητλς, με αφορμή την επιτυχία των οποίων και ξεκίνησε. Η εξέλιξη αυτή δεν ήταν τυχαία. Πριν από τους Μπητλς, μονάχα ο Έλβις Πρίσλεϋ θα μπορούσε να αποτελεί έναν ιδανικό στόχο λόγω της αναμφισβήτητης απήχησής του στη νεολαία, ωστόσο ο Πρίσλεϋ φαίνεται πως παρά τις σεξουαλικές συμπαραδηλώσεις των κινήσεων του και το «σοκ» που προκάλεσε στα μέσα της δεκαετίας του '50, είχε καταστεί για μεγάλο τμήμα των λευκών του Νότου (και μάλιστα του πιο συντηρητικού τμήματός τους) ένας «ήρωας». Ιδίως μετά τη λήξη της στρατιωτικής του θητείας και με τις εξελίξεις στον χώρο της μουσικής να τον έχουν ξεπεράσει, ο Πρίσλεϋ εκπροσώπησε το πρότυπο του λευκού θεοσεβούμενου νέου, που αγαπούσε τη μαμά του, πρότυπο το οποίο τόσο κοντά βρισκόταν στις αξίες των λευκών του Νότου.[247]

Αντίθετα, οι Μπητλς φαίνεται πως αποτελούσαν τον τέλειο στόχο για την αμερικανική ακροδεξιά: ακούρευτοι, αυθάδεις, ατημέλητοι και θρασείς, όχι Αμερικανοί, νέοι που ουδεμία σχέση είχαν με ό,τι εκπροσωπούσε ο Νότος, αλλά και με παράγοντες της πολιτικής και οικονομικής ζωής του, είχαν μία εξέλιξη (τόσο ως μουσικοί, όσο και ως «είδωλα») που τους μετατόπιζε όλο και περισσότερο στο επίκεντρο του νεανικού κινήματος αμφισβήτησης. Την άνοιξη του 1966, η δήλωση του Λέννον ότι (οι Μπητλς) ήσαν πιο δημοφιλείς και από τον Ιησού, απλώς άνοιξε τον ασκό του Αιόλου, υπήρξε δηλαδή η χαραμάδα απ' όπου ξεχύθηκε το εναντίον τους μίσος που από καιρό είχε συσσωρευτεί. Πλέον, οι ίδιοι οι Μπητλς είχαν ταυτιστεί τόσο πολύ με τα πολιτικά και κοινωνικά κινήματα της εποχής τους, που ακόμη και ένας καλόπιστος παρατηρητής (πολλώ δε μάλλον ένας κακόπιστος) θα δυσκολευόταν να κατανοήσει τις διανοητικές και καλλιτεχνικές διαδρομές και υπερβάσεις τους. Σχολιάζοντας τις δηλώσεις του Λέννον, ο ηγέτης της Κου Κλουξ Κλαν στο Μισισιπή δεν παρέλειπε να επισημάνει την αλλαγή αυτή, καταθέτοντας την εκτίμησή του ότι οι Μπητλς πρέπει να είχαν υποστεί «πλύσιν του εγκεφάλου των από τους κομμουνιστάς».[248]

Οι παραπάνω εξελίξεις έφτασαν και στην Ελλάδα, περισσότερο ως απόηχος και αίσθηση των πραγμάτων, παρά μέσα από κάποιες συστηματικές προσπάθειες καταγραφής και ερμηνείας των γεγονότων. Η αλλαγή στις καλλιτεχνικές κατευθύνσεις των Μπητλς οπωσδήποτε και έγιναν αντιληπτές, ωστόσο αυτές δεν πρέπει να απασχολούσαν και πολύ όσους ενδιαφέρονταν για τις πολιτικές προεκτάσεις που (θα) είχε στους πολυπληθείς θαυμαστές τους η δημόσια εικό-

247. J. Morris, *The Preachers*, Νέα Υόρκη 1973, σ. 277, το δημοσιεύει ο M. Sullivan, *ό.π.*, *σ.* 316.

248. «Ιερός πόλεμος κατά των Μπητλς εκηρύχθη στις Ηνωμένες Πολιτείες λόγω των αντιχριστιανικών δηλώσεων του Τζων Λέννον», *Ελεύθερος Κόσμος*, 08.08.1966.

να των ειδώλων τους. Καθώς οι Μπητλς με τη δημόσια παρουσία τους και με την πολεμική που δέχονταν (ιδίως στις ΗΠΑ από την αμερικανική ακροδεξιά) έρχονταν όλο και πιο κοντά σε ένα κίνημα αμφισβήτησης το οποίο έως τότε εκπροσωπούνταν προνομιακά από τη φολκ σκηνή, οι τελευταίες εξελίξεις φαίνεται πως υποχρέωσαν την Αριστερά να επανεξετάσει την άποψη που έως τότε είχε διαμορφώσει για τους Μπητλς, τη μουσική τους και την κοινωνική σημασία του «κινήματος γιε-γιε».[249] Επί χρόνια η επίσημη γραμμή της Αριστεράς για το ροκ εν ρολ (από την εμφάνισή του ήδη το 1956) υπήρξε ότι αυτό συνιστούσε ένα μέσο για τον επηρεασμό της ελληνικής νεολαίας (και των ευρωπαϊκών νεολαιών εν γένει), με σκοπό είτε την πολιτική της ουδετεροποίηση, είτε απλώς την προπαγάνδιση του «αμερικάνικου τρόπου ζωής». Δεδομένου ότι από τη γραμμή αυτή δεν είχαν εξαιρεθεί έως τότε ούτε οι Μπητλς, η συνειδητοποίηση ότι αυτοί αποτελούσαν βασική συνιστώσα του νεανικού κινήματος αμφισβήτησης και ότι βρίσκονταν πολύ πιο κοντά στις θέσεις της Αριστεράς από ό,τι τα στελέχη της περίμεναν, οδήγησε σε έναν ισχυρό κλονισμό των μέχρι τότε ερμηνειών της. Η απόσταση από την απόρριψη του ροκ εν ρολ και των πολιτικά «αδιάφορων» θαυμαστών του, μέχρι την αναγνώριση του ότι οι τελευταίοι εξέφραζαν (με τον τρόπο τους) μια κοινωνική διαμαρτυρία ήταν μεγάλη, και αυτή η μετατόπιση δεν μπορούσε να ολοκληρωθεί πριν αφομοιωθούν τα καινούργια δεδομένα στο σύνολό τους. Το ότι το χρονικό διάστημα από την άνοιξη περίπου του 1966 μέχρι τον Απρίλιο του 1967 υπήρξε ουσιαστικά μια μεταβατική περίοδος, μπορεί ενδεχομένως να ερμηνεύσει τόσο τις παλινδρομήσεις που εμφανίστηκαν στην πρόσληψη των Μπητλς από την Αριστερά (βλ. παραπάνω τις αντιφατικές απόψεις που εξέφρασε ο Μίκης Θεοδωράκης), όσο και το γεγονός ότι σιγά-σιγά, κάτι άρχισε να αλλάζει στον τρόπο με τον οποίο κατέγραφε το «φαινόμενο Μπητλς». Έτσι, σταδιακά άρχισε να συγκροτείται μία ερμηνεία παράλληλη με εκείνη που έως τότε υπήρξε διατυπωμένη και η οποία ήταν σαφώς πιο επιεικής απέναντι στους «γιεγιέδες».

---

249. Οι εκπρόσωποι της Εκκλησίας, αντίθετα, ερμηνεύοντας τις δηλώσεις του Λέννον ως φυσιολογική συνέπεια της «παρακμής» που χαρακτήριζε τους Μπητλς, θεώρησαν ότι αυτές κατά κάποιο τρόπο δικαίωναν τις απόψεις που η Εκκλησία είχε κατά καιρούς εκφράσει τόσο για το ροκ εν ρολ συνολικά, όσο και για τους Μπητλς ειδικότερα. Τον Οκτώβριο του 1966 η Ιερά Σύνοδος σχολιάζοντας τις δηλώσεις του Λέννον έγραφε στο επίσημο Δελτίο της τα εξής: «Ο αρχηγός των Μπητλς Τζων Λένον εξεφράσθη εσχάτως περί του Χριστιανισμού δια τον εξής λόγων: "Ο Χριστιανισμός είναι τελειωμένη υπόθεσις, προβλέπω την μοιραία πτώση του. Οι Μπητλς είναι πιο δημοφιλείς από τον Χριστό!". Είναι ευτύχημα ότι η ελληνική νεολαία εν τω συνόλω της ουδόλως εθεώρησεν ως ιδανικόν πρότυπόν της την παρασημοφορηθείσαν έξαλλον δραστηριότητα των νεαρών αυτών τραγουδιστών, οίτινες πλουτίζουν εις βάρος των αφελών». («Πνευματική σύγχυσις», *Εκκλησία* 20 (15.10.1966), σ. 605).

Πλησιάζοντας στο απριλιανό πραξικόπημα, η παράλληλη αυτή ερμηνεία φαίνεται πως άρχισε να αποκτά υποστηρικτές και ερείσματα εις βάρος της παλαιάς επίσημης γραμμής, η οποία όλο και λιγότερο λαμβάνονταν υπόψη. Σε ομιλία που πραγματοποίησε τον Φεβρουάριο του 1967 στην Κεντρική Λέσχη της Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, ο Κώστας Φιλίνης ανέπτυξε τις θέσεις του σχετικά με την ελληνική νεολαία και την πολιτική της δραστηριότητα. Εάν οι μέχρι τότε εντοπισμένες αιρετικές απόψεις που είχαν διατυπωθεί για τους «γιεγιέδες», χαρακτηρίζονταν περισσότερο από την αποδοχή των ίδιων των Μπητλς παρά των οπαδών τους, η «περίεργη» συμπεριφορά των οποίων εξακολουθούσε να κατακρίνεται (αν και όπως είδαμε, έτεινε να της αναγνωρίζεται μία κοινωνική κριτική στο υπόστρωμά της), ο εισηγητής πήγαινε ένα βήμα παραπέρα: «αποκαθιστούσε» τους γιεγιέδες διακρίνοντάς τους με σαφήνεια από όσους εμφάνιζαν μια αξιοκατάκριτη παραβατική συμπεριφορά, στεκόταν με πρωτοφανή κατανόηση απέναντι στις εκδηλώσεις και τα γούστα τους (π.χ. την προτίμησή τους στα μακριά μαλλιά) που τόσο πολύ είχαν δυσφημιστεί, τα θεωρούσε, ανεπιφύλακτα, όλα αυτά εκδήλωση διαμαρτυρίας για τα κακώς κείμενα που έβλεπαν γύρω τους και καλούσε το ακροατήριο να τους αντιμετωπίσει ως εν δυνάμει συμμάχους στην πορεία αμφισβήτησης των κοινωνικών αδικιών. Δεδομένου ότι στη διάλεξή του ο Φιλίνης ανέλυε τη σχέση της ελληνικής νεολαίας με την πολιτική, οι γιεγιέδες για πρώτη φορά αναγνωρίζονταν ως ένα τμήμα της το οποίο είχε πολιτικές ανησυχίες, και αυτό από μόνο του συνιστούσε μια στροφή εκατόν ογδόντα μοιρών, αν λάβει κανείς υπόψη του τη θέση που πάγια διατύπωνε η Αριστερά, ότι δηλαδή το ροκ εν ρολ εξέφραζε τους νέους που «θαμπωμένοι» και παρασυρμένοι από τα θέλγητρα του αμερικανικού τρόπου ζωής, ήσαν εξοργιστικά αδιάφοροι για τα πολιτικά ζητήματα.

Εξετάζοντας την ελληνική νεολαία από τη σκοπιά του ενδιαφέροντος που επεδείκνυε για την πολιτική, ο Φιλίνης πρότεινε την ταξινόμησή της σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: σε εκείνη που ήταν πολιτικά και κοινωνικά δραστήρια συμμετέχοντας σε οργανώσεις και κόμματα, σε εκείνη που δεν ενδιαφερόταν να ενταχθεί σε κομματικές οργανώσεις, εμφάνιζε όμως πολιτικές ανησυχίες, και τέλος σε μια κατηγορία την οποία, όπως έλεγε, η κοινωνία αποκαλούσε «κοινωνικά απροσάρμοστη νεολαία». Η τελευταία, όπως επεσήμαινε, είχε μεγάλο ενδιαφέρον για το θέμα της διάλεξης, γι' αυτό και επέλεγε να ξεκινήσει την ανάλυσή του από αυτήν:

Ένα πολύ μικρό ποσοστό της Νεολαίας, σε όλες τις καπιταλιστικές χώρες μπροστά στις μεγάλες δυσκολίες που συναντάει από τις αντικειμενικές συνθήκες της ζωής της [...] *δεν έχει δυνάμεις ηθικής αντίστασης σ' αυτή την κατάσταση και αντιδρά βρίσκοντας τελικά μια διέξοδο μέσα από έναν αντικοινωνικό δρόμο, καταλήγοντας στον αλκοολισμό, την χαρτοπαιξία, την εγκληματικότητα. Στρέφεται δηλαδή είτε ατομικά, είτε σαν μικρές αγέλες*

λύκων, ας το πούμε έτσι, εναντίον του συνόλου της κοινωνίας. [...] *Αυτό που θα ήθελα τώρα να σας πω είναι ότι σ' αυτή την κατηγορία των κοινωνικά απροσάρμοστων νέων, υπάρχει συχνά η τάση να κατατάσσουν και ορισμένες άλλες κατηγορίες, που δεν έχουν καμία σχέση μ' αυτούς. Και δυστυχώς αυτό γίνεται από ανθρώπους καλής θέλησης, μπορώ να πω και από προοδευτικούς ανθρώπους καμιά φορά. Ας πάρουμε π.χ. τους λεγόμενους «οργισμένους νέους», τους νέους με τα μακρυά μαλλιά, τους «γιεγιέδες» κ.λπ. Έχουν αναμφισβήτητα πολλές εκδηλώσεις όχι καλές, έχουν παράλληλα άλλες εκδηλώσεις ούτε κακές, ούτε καλές, που είναι απλώς ασυνήθιστες και παράξενες για τις προηγούμενες ηλικίες. Γιατί να ερχόμαστε με τόση ευκολία να τους εντάσσουμε στην κοινωνικά απροσάρμοστη νεολαία, να τους κεραυνοβολούμε ή στην καλύτερη περίπτωση να τους κοιτάμε αφ' υψηλού και περιφρονητικά, σαν «απολωλότα πρόβατα»;*[250]

Κατακρίνοντας όσους επεδείκνυαν αρνητική στάση απέναντι στους γιεγιέδες, ο Φιλίνης καλούσε τους ακροατές να σταθούν με πολλή προσοχή απέναντι σε ό,τι (όπως έλεγε και ο Μπομπ Ντύλαν στο *The Times They Are A'Changing*) δεν μπορούσαν να κατανοήσουν, έτσι ώστε να καταστεί δυνατό να πορευτούν μαζί τον δύσκολο δρόμο προς την κοινωνική αλλαγή: «Πολύ σωστά νομίζω ο Πρόεδρός σας ο Μίχης, για να τονίσει ότι πρέπει να βλέπουμε το ουσιαστικό και όχι το επιφανειακό, λέει π.χ. ότι δεν πρέπει να κατηγορούμε την μουσική των γιεγιέδων, αλλά να εξετάζουμε το ήθος των γιεγιέδων», συμπλήρωνε ο εισηγητής. «Όταν τώρα κοιτάμε εχθρικά αυτούς τους νέους και δεν τους κρίνουμε αντικειμενικά, τότε απομακρυνόμαστε από αυτούς, δεν είμαστε σε θέση να τους βοηθήσουμε, ούτε την πολύτιμη νεανική τους ζωτικότητα και τη δίκαιη διαμαρτυρία για όσα βλέπουν γύρω τους να τη στρέψουμε σ' ένα κανάλι ευγενικών κοινωνικών αγώνων».[251]

Η διάλεξη του Κώστα Φιλίνη υπήρξε το τελευταίο στάδιο σε μια διαδικασία μεταβολής στον τρόπο με τον οποίον η Αριστερά ερμήνευε το «φαινόμενο ροκ εν ρολ» και τους σημαντικότερους εκπροσώπους του πριν από την κατάλυση των κοινοβουλευτικών θεσμών τον Απρίλιο του 1967. Θα μπορούσε βέβαια κανείς να υποστηρίξει ότι οι «διαφορετικές» απόψεις που κατά καιρούς διατυπώθηκαν, συνιστούσαν προσωπικές απόψεις στελεχών, οι οποίες σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να έχουν το ίδιο ειδικό βάρος με την επίσημη άποψη που η Αριστερά (είτε ως ΕΔΑ, είτε ως ηγεσία της ΔΝΛ) είχε για το ροκ εν ρολ και τους πρωταγωνιστές του. Αυτό είναι εν μέρει σωστό, δεδομένου ότι κάθε άπο-

250. ΑΣΚΙ, Αρχείο Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη, Κουτί 279, Φάκελος 3 (Εκπολιτιστικές εξορμήσεις 1965-1967). *Διάλεξη Κώστα Φιλίνη με θέμα: «Ελληνική Νεολαία και Πολιτική» στην Κεντρική Λέσχη ΔΝΛ*, 22/02/1967.

251. Στο ίδιο.

ψη θα πρέπει πάντοτε να εξετάζεται σε σχέση με τις ιδιαίτερες συνθήκες που έχουν οδηγήσει στην ανάδυσή της (δηλαδή το ποιος τη διατυπώνει, τη μόρφωση, την πληροφόρηση και τη γενικότερη συγκρότησή του, το ακροατήριό του κλπ). Πολλώ δε μάλλον, που μέχρι την εκδήλωση του απριλιανού πραξικοπήματος η θέση της Αριστεράς για το ροκ εν ρολ, τους γιεγιέδες ή τα όποια «είδωλά» τους, φαίνεται ότι ουδέποτε επισήμως μεταβλήθηκε.

Ωστόσο, είναι αλήθεια ότι βαδίζοντας προς τα τέλη της δεκαετίας, το ίδιο το ροκ εν ρολ άλλαζε εντυπωσιακά (και εντυπωσιακά γρήγορα) και από μία μουσική που εξέφραζε την επιθυμία των νέων για μια «επανάσταση» ενάντια στη βαρετή καθημερινότητά τους, μεταβαλλόταν σε «καθημερινή επανάσταση», δηλαδή σε δίαυλο έκφρασης αιτημάτων με ευρύτερο πολιτικό και αμφισβητησιακό περιεχόμενο. Η διαδικασία αυτή υπήρξε εξαιρετικά γοργή, κανείς δεν γνώριζε πού (θα) οδηγούσε, ούτε ποια επρόκειτο να είναι η σχέση αυτής της «ροκ νεολαίας» και της υπό διαμόρφωση «ιδεολογίας» της με την παραδοσιακή Αριστερά και τα κινήματά της. Όσες απόψεις διατυπώθηκαν από τις αρχές του 1966 και υπήρξαν φυγόκεντρες από τις επίσημες ερμηνείες, ουσιαστικά υπήρξαν ο καρπός μιας διανοητικής πορείας γεμάτης από εκπλήξεις, αντιφάσεις και διαφεύσεις. Και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, δύσκολα θα μπορούσε να μετατραπεί σε επίσημη γραμμή.

«THIS IS THE END...» ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ

Εάν η δικτατορία των συνταγματαρχών δεν είχε βάλει τη χώρα «στον γύψο» τον Απρίλιο του 1967, κανείς δεν γνωρίζει τα σχήματα στα οποία θα είχαν καταλήξει οι παραπάνω προβληματισμοί. Καθώς η κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος δημιούργησε εντελώς καινούργια δεδομένα και έθεσε πιεστικές προτεραιότητες, η εξέταση του ροκ εν ρολ και των όποιων πολιτικών προεκτάσεων αυτό είχε, μπήκε φυσιολογικά στο περιθώριο. Εν τω μεταξύ, σαν από παιχνίδι της μοίρας, τέσσερις μόλις ημέρες πριν εκδηλωθεί το πραξικόπημα, ένα σημαντικό γεγονός λάμβανε χώρα στην Αθήνα, το οποίο δίκην υστερόγραφου, (θα) υποδείκνυε με έξοχο τρόπο τις διεθνείς διαστάσεις του «ροκ εν ρολ φαινομένου»: οι Ρόλλινγκ Στόουνς, το δημοφιλέστερο μαζί με τους Μπητλς συγκρότημα της εποχής, είχε επιλέξει την ελληνική πρωτεύουσα ως σταθμό μιας μεγάλης ευρωπαϊκής τους περιοδείας.

Στις αρχές του έτους, οι Στόουνς είχαν ήδη ταυτιστεί με ό,τι πιο άγριο, αυθάδικο και σεξιστικό υπήρχε στη ροκ εν ρολ σκηνή. Αν οι Μπητλς, σύμφωνα με τις περιγραφές του κιθαρίστα των Who, του Πητ Τάουνσεντ, ήσαν διασκεδαστικοί και έκαναν τα κορίτσια να ουρλιάζουν, οι Στόουνς ήσαν εκείνοι που έκαναν τα αγόρια να ουρλιάζουν.[1] Οι ίδιοι, από την πλευρά τους, δεν είχαν κανένα πρόβλημα με τη φήμη των «κακών παιδιών» του ροκ εν ρολ, αντιθέτως έκαναν οτιδήποτε για να τη δικαιώσουν. Τον Ιανουάριο του 1967 προκάλεσαν σκάνδαλο όταν παρουσιάστηκαν στην αμερικανική τηλεόραση (στην περίφημη εκπομπή *Ed Sullivan Show*) και τραγούδησαν την καινούργια επιτυχία τους *Lets Spend the Night Together*, ένα τραγούδι οι στίχοι του οποίου ξεσήκωσαν θύελλα αντιδράσεων καθώς θεωρήθηκαν εξοργιστικά προκλητικοί. Ένα μήνα αργότερα, οι Μικ Τζάγκερ και Κιθ Ρίτσαρντς απασχόλησαν και πάλι την κοινή γνώμη, όταν σε έφοδο που πραγματοποίησε η αστυνομία κατά τη διάρκεια ενός θυελλώδους πάρτι τους, εντοπίστηκαν ναρκωτικές ουσίες εν μέσω γυμνών καλλίγραμμων γυναικών. Οι δύο Στόουνς συνελήφθησαν, ωστόσο σύντομα αφέθηκαν ελεύθεροι ώστε να μπορέσουν να πραγματοποιήσουν τις συναυλίες που είχαν προγραμματίσει. Παρ' όλα αυτά, η φήμη για τον έκλυτο

1. Υ. Bigot, «Rolling Stones», *ό.π.*, σ. 648.

βίο που ζούσαν κορυφώθηκε, γεγονός που τους έκανε ακόμη πιο αγαπητούς στο νεανικό κοινό και πιο απεχθείς στους (πανικοβλημένους) γονείς.

Εν μέσω σκανδάλων που αποτελούσαν την απόλυτη ενσάρκωση του τριπτύχου «sex, drugs and rock an roll», οι Ρόλλινγκ Στόουνς είχαν κυκλοφορήσει τον χειμώνα του 1967 το πέμπτο τους προσωπικό LP. Το *Between the Buttons* κυκλοφόρησε τον Ιανουάριο του 1967 στη Βρετανία με την ετικέτα της Decca, και έναν μήνα αργότερα στις Ηνωμένες Πολιτείες.[2] Αμέσως μετά την κυκλοφορία του καινούργιου τους δίσκου, οι Στόουνς ξεκίνησαν μια μεγάλη ευρωπαϊκή περιοδεία με σκοπό την εμπορική προώθησή του απευθυνόμενοι σε ένα νεανικό κοινό κατά βάση «οργισμένο» και «επαναστατημένο». «Σ' έναν κόσμο όπου συνέχεια κινείται και αλλάζει», επεσήμαινε ένα ενημερωτικό φυλλάδιο το οποίο είχε κυκλοφορήσει η εταιρεία που επρόκειτο να οργανώσει τη συναυλία τους στην Αθήνα (η M-Plus-M Enterprises), «οι Στόουνς προσπαθούν να προσαρμόσουν την μουσική τους, σύμφωνα με τις απαιτήσεις μιας επαναστατημένης νεολαίας».[3]

Η «επαναστατημένη» αυτή νεολαία φαίνεται πως υπήρξε ο απόλυτος πρωταγωνιστής της τελευταίας τους περιοδείας, καθώς σε πολλές πόλεις όπου οι Στόουνς εμφανίστηκαν, σημειώθηκαν επεισόδια απίστευτης έντασης. Στην Κοπεγχάγη, για παράδειγμα, η οποία υπήρξε από τους πρώτους σταθμούς της περιοδείας, το εκστασιασμένο κοινό βγήκε «εκτός εαυτού», προκαλώντας ζημιές της τάξεως των πενήντα χιλιάδων δολαρίων. Οι ίδιες σκηνές επαναλήφθηκαν λίγο αργότερα και σε άλλες πόλεις, όπως στο Όσλο και τη Στοκχόλμη, όπου ένα νεανικό κοινό σε κατάσταση υστερίας άρχισε να καταστρέφει με βιαιότητα ό,τι βρισκόταν στο διάβα του, για να αναχαιτιστεί στην πορεία από ισχυρές δυνάμεις της αστυνομίας. Τα επεισόδια σε ροκ εν ρολ συναυλίες δεν υπήρξαν κάτι το καινοφανές, δεδομένου ότι ήδη από την εμφάνισή του το ροκ εν ρολ φαίνεται πως είχε μία περίεργη «ικανότητα» να δημιουργεί στους θαυμαστές του ένα είδος παραληρήματος, το οποίο συχνά (τους) οδηγούσε σε ταραχές (ας θυμηθούμε ότι το 1956 η προβολή «ροκ εν ρολ ταινιών» ή και της *Ζούγκλας του Μαυροπίνακα* ακόμη, είχαν ακολουθηθεί από επεισόδια ανάμεσα στην αστυνομία και τους θεατές, που ενθουσιασμένοι από τους ήχους του ροκ εν ρολ προξενούσαν επεισόδια). Ωστόσο, το πραγματικά ενδιαφέρον στην

2. Στην αμερικανική του εκδοχή το *Between the Buttons* περιελάμβανε δύο τραγούδια, το «επίμαχο» *Lets Spend the Night Together* και το *Ruby Tuesday* τα οποία στη Βρετανία δεν περιλαμβάνονταν στο LP, δεδομένου ότι η εταιρεία τους τα είχε κυκλοφορήσει χωριστά ως σινγκλ ακολουθώντας μία πρακτική ιδιαίτερα διαδεδομένη στα μέσα της δεκαετίας του '60, σύμφωνα με την οποία τραγούδια τα οποία κυκλοφορούσαν σε σινγκλ δεν εντάσσονταν στο LP.

3. «Η περιοδεία των Ρόλλινγκ Στόουνς στην Ευρώπη. Για πρώτη φορά πίσω από το σιδηρούν παραπέτασμα», χ.χ. [Απρίλιος 1967].

περιοδεία αυτή υπήρξε ότι για πρώτη φορά ένα συγκρότημα αυτού του βελληνεκούς παρουσιαζόταν σε μια χώρα του ανατολικού μπλοκ, το κοινό της οποίας αποδεικνυόταν πως τελικά δεν παρουσίαζε και πολλές διαφορές στις αντιδράσεις του από εκείνο των δυτικών χωρών.

Η ένταξη χωρών του ανατολικού μπλοκ στο πρόγραμμα της περιοδείας ενός φημισμένου ροκ εν ρολ συγκροτήματος ή ενός καλλιτέχνη, δεν ήταν κάτι που συνέβαινε πολύ συχνά. Στις ελάχιστες περιπτώσεις που αυτό πραγματοποιήθηκε, η Πολωνία φαίνεται πως σχεδόν μονοπώλησε τις προτιμήσεις των ροκ εν ρολ συγκροτημάτων. Αυτό δεν οφειλόταν τόσο στη γεωγραφική της θέση (ας θυμηθούμε ότι η Ανατολική Γερμανία ήταν πιο κοντά στη δυτική Ευρώπη), η οποία οπωσδήποτε διευκόλυνε τη μεταφορά του απαραίτητου εξοπλισμού (ηχείων, ενισχυτών, οργάνων του συγκροτήματος κλπ), όσο στο ότι η Πολωνία υπήρξε, όπως φαίνεται, η πιο «ανοιχτή» απέναντι στο ροκ εν ρολ από τις σοσιαλιστικές χώρες.[4] Η αρχή είχε γίνει με τον Πωλ Άνκα αρκετά πριν ξεσπάσει η Μπητλομανία, στα τέλη του 1963, όταν ο (πιο επιφανής) εκπρόσωπος των «teen idols» είχε επισκεφθεί τη χώρα για μια σειρά παραστάσεων. Λίγα χρόνια αργότερα ακολούθησαν οι Άνιμαλς, η τρίτη τη τάξει σπουδαιότερη μπάντα της βρετανικής σκηνής μετά τους Μπητλς και τους Στόουνς. Στην περιοδεία αυτή που πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 1966, δεν καταγράφηκαν σημαντικά επεισόδια, όταν όμως τον Μάρτιο του ίδιου έτους επισκέφτηκαν τη χώρα οι Χόλις (Hollies), ένα άλλο σχήμα της βρετανικής σκηνής, μετά το πέρας της συναυλίας τους στην Κρακοβία ξέσπασαν πραγματικά σοβαρά επεισόδια: το φανατικό ροκ κοινό συναντήθηκε με δεκάδες κομμουνιστές φοιτητές, οι οποίοι πραγματοποιούσαν μία «αντισυγκέντρωση» κρατώντας πανό στα οποία ανέγραφαν συνθήματα όπως «Hollies, go home!» και «Vivat Chopin and the Polish Poets!». Οι δύο ομάδες γρήγορα ήρθαν στα χέρια, και

4. Όπως επισημαίνει ο Timothy Ryback, οι αρχές της Πολωνίας φαίνεται πως έδειξαν ιδιαίτερη ανοχή απέναντι στο ροκ εν ρολ σε σχέση με τις αρχές άλλων Λαϊκών Δημοκρατιών, όπως π.χ. της Ανατολικής Γερμανίας ή της Βουλγαρίας που έλαβαν σκληρά μέτρα για την καταπολέμησή του. Είναι ενδεικτικά τα παρακάτω στοιχεία: η κρατική δισκογραφική εταιρεία (η Πόλσκιε Ναγκράνια) παρήγαγε το 1960 περίπου πέντε χιλιάδες δίσκους με μουσική ροκ εν ρολ (ή τύπου ροκ εν ρολ), ενώ το 1965 είχε φτάσει να παράγει περίπου διακόσιες πενήντα χιλιάδες δίσκους ετησίως. Επιπλέον, οι πωλήσεις κιθάρας που στις αρχές της δεκαετίας κυμαίνονταν γύρω στις είκοσι χιλιάδες τον χρόνο, έφτασαν στα μέσα της δεκαετίας τις τριακόσιες χιλιάδες ετησίως. Η ανοχή αυτή απέναντι στο ροκ εν ρολ επέτρεψε τη δημιουργία μιας «εθνικής σκηνής», καθώς εκατοντάδες συγκροτήματα μπόρεσαν να σχηματιστούν με βασική τους επιρροή τις μεγάλες βρετανικές μπάντες της εποχής. Την άνοιξη του 1966 μάλιστα, διοργανώθηκε στην Πολωνία με κάθε επισημότητα ένα «φεστιβάλ τηνέιτζερ», στο πλαίσιο του οποίου πολλές μπάντες έπαιξαν ροκ εν ρολ σε μια σειρά από συναυλίες που πραγματοποιήθηκαν σε ολόκληρη τη χώρα (T. Ryback, *ό.π.*, σ. 92).

τα βίαια επεισόδια που ξέσπασαν μπόρεσαν να λάβουν τέλος μόνο ύστερα από την επέμβαση ισχυρών αστυνομικών δυνάμεων.[5]

Την άνοιξη του 1967 επισκέφθηκαν την Πολωνία οι Ρόλλινγκ Στόουνς με σκοπό την πραγματοποίηση μιας μοναδικής συναυλίας στην πρωτεύουσα της χώρας. «Το καλύτερο αυτή τη στιγμή Αγγλικό συγκρότημα, για το οποίο μιλάει όλος ο κόσμος, οι Ρόλλινγκ Στόουνς, άρχισαν ήδη μια από τις σπάνιες περιοδείες τους στην Ευρώπη», πληροφορούσε το αθηναϊκό κοινό η M-Plus-M Enterprises την άνοιξη του 1967, επισημαίνοντας τη σπανιότητα της επίσκεψής τους σε μια χώρα του ανατολικού μπλοκ: «Η περιοδεία αυτή άρχισε στο Έρμπρο της Σουηδίας το Σάββατο 25 Μαρτίου και είναι εντελώς ασυνήθιστο το γεγονός ότι μέσα σ' αυτήν θα συμπεριληφθούν και πόλεις που βρίσκονται πίσω από το Σιδηρούν Παραπέτασμα, όπως η Βαρσοβία, όπου θα εμφανισθούν την Πέμπτη 13 Απριλίου».[6] Δεδομένου ότι η συναυλία των Στόουνς στη Βαρσοβία από μόνη της ήταν ένα γεγονός σπάνιο, αλλά και τεράστιας σημασίας για το «ροκ» κοινό, νέοι όχι μόνο από την Πολωνία, αλλά και από γειτονικές χώρες όπως η Ουγγαρία, συνέρευσαν στη Βαρσοβία για να εξασφαλίσουν ένα από τα περίπου τρεις χιλιάδες πολυπόθητα εισιτήρια, τα οποία εξαντλήθηκαν σε χρόνο ρεκόρ, και (λέγεται ότι) πουλήθηκαν στη μαύρη αγορά τουλάχιστον στη δεκαπλάσια τιμή.

Στις 13 Απριλίου του 1967, πράγματι, οι Ρόλλινγκ Στόουνς εμφανίστηκαν μπροστά σε ένα «αφιονισμένο» κοινό που είχε γεμίσει ασφυκτικά το Συνεδριακό Κέντρο της Βαρσοβίας. Έξω από τον χώρο της συναυλίας περίπου οκτώ χιλιάδες οπαδοί τους, πολλοί από αυτούς κρατώντας εισιτήρια στα χέρια, επιχειρούσαν να εισέλθουν στο κτίριο. Όταν κατάλαβαν ότι αυτό ήταν ανέφικτο, συγκεντρώθηκαν στο κέντρο της Βαρσοβίας, όπου άρχισαν να πετάνε πέτρες και τούβλα σε παράθυρα σπιτιών και καταστημάτων, καταστρέφοντας με οργή αυτοκίνητα και οτιδήποτε βρισκόταν στο πέρασμά τους. Το πλήθος βρισκόταν σε τέτοια έκσταση που χρειάστηκε να επέμβουν ισχυρές αστυνομικές δυνάμεις κάνοντας χρήση δακρυγόνων και κλομπ, ώστε να τεθεί υπό έλεγχο η κατάσταση. Εντός του κτιρίου, η κατάσταση δεν ήταν πολύ διαφορετική. Σύμφωνα με τις περιγραφές, οι Στόουνς δεν είχαν πει ούτε τέσσερα τραγούδια, όταν αντιλήφθηκαν ότι οι πρώτες σειρές των καθισμάτων ήσαν κατειλημμένες από παιδιά υψηλόβαθμων αξιωματούχων του Κομμουνιστικού Κόμματος. Ο Τζάγκερ διέκοψε τη συναυλία και υπό τις επευφημίες των εκστασιασμένων οπαδών διέταξε όσους κάθονταν στις πρώτες σειρές να αποχωρήσουν. Η συναυλία τελικά ολοκληρώθηκε μέσα σε μια εξαιρετικά ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα, με τις αστυνομικές δυνάμεις να προσπαθούν να συγκρατήσουν ένα κοινό το οποίο βρισκό-

5. Στο ίδιο.
6. «Η περιοδεία των Ρόλλινγκ Στόουνς στην Ευρώπη», *ό.π.*

ταν εκτός εαυτού και επιχειρούσε να καταστρέψει με μανία το εσωτερικό του συναυλιακού χώρου.[7]

Με τα παραπάνω γεγονότα ακόμη «νωπά», οι πέντε «ακούρευτοι Στόουνς» επισκέφθηκαν την Αθήνα, όπου για τις 17 Απριλίου (τέσσερις μόλις ημέρες μετά τα επεισόδια της Βαρσοβίας) είχε προγραμματιστεί να παρουσιαστούν μπροστά στους αθηναίους οπαδούς τους στο γήπεδο του Παναθηναϊκού. Την παραμονή της συναυλίας ένα ενθουσιώδες πλήθος αγοριών και κοριτσιών τους περίμενε στο αεροδρόμιο του Ελληνικού για να τους αποθεώσει, παρουσία ισχυρής αστυνομικής δύναμης. «Οι γιεγιέδες της Αθήνας», περιέγραφε την επόμενη ημέρα η *Απογευματινή*, «[βρίσκονταν] σε συναγερμό. Τα περισσότερα από τα ζωηρά αυτά δεκαεννιάχρονα παιδιά ήσαν ντυμένα ποικιλόχρωμα, φανταχτερά, με πλούσια μαλλιά και φαβορίτες. [...] Οι μαθήτριες των γυμνασίων –πολλές σε αριθμό– έφεραν στο στήθος τους ταινίες με την επιγραφή Ρόλλινγκ Στόουνς και οι φερέλπιδες νεαροί κονκάρδες με την φωτογραφία των... επίγειων θεών του σέικ».[8]

Παρά την καταρρακτώδη βροχή που έπεφτε, ένα πλήθος, το οποίο, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις που δημοσιεύτηκαν την επόμενη μέρα στον Τύπο, ανερχόταν σε επτά με δέκα χιλιάδες κόσμο, συγκεντρώθηκε στο γήπεδο του Παναθηναϊκού για να απολαύσει ένα από τα σπουδαιότερα συγκροτήματα της εποχής. Το πάθος υπήρξε μεγάλο και οι αθηναίοι τηνέιτζερ έκαναν οτιδήποτε για να εκδηλώσουν την αγάπη που έτρεφαν για τους Ρόλλινγκ Στόουνς. «Ομαδική υστερία», «πανδαιμόνιο» και «παραλήρημα»[9] ήσαν μερικοί μόνο από τους χαρακτηρισμούς που χρησιμοποίησε ο αθηναϊκός Τύπος για να περιγράψει τα συναισθήματα που προκάλεσαν οι Στόουνς στους αθηναίους οπαδούς τους, αλλά και τις εκδηλώσεις αγάπης των τελευταίων για τα ινδάλματά τους: «Κραυγές υστερικές, φωτοβολίδες και παρατεταμένα χειροκροτήματα υπεδέχοντο τους Στόουνς στο γήπεδο», έγραφε σχετικά η *Απογευματινή*. «Φανταιζίστες, ρυθμικοί, έμπειροι πια στο είδος τους, από την πρώτη στιγμή κατέκτησαν το ακροατήριό τους. "Λαίηντυ Τζέην":[10] στο άκουσμα αυτής της επιτυχίας

7. T. Ryback, *ό.π.*, σ. 94-95.

8. «Ρόλλινγκ Στόουνς. Από τους πέντε φθάνει ο... ένας. Απόψε το ρεσιτάλ», *Απογευματινή*, 17.04.1967.

9. «Πανδαιμόνιο χθες για τους Ρόλλινγκ Στόουνς που ήλθαν, τραγούδησαν και απήλθαν. Πυροτεχνήματα και ομαδική υστερία. 10.000 τηνέιτζερς στον Παναθηναϊκό. Χορός επάνω στις εξέδρες και ολίγα τινά περί της γνωστής ανωμαλίας», *Βραδυνή*, 18.04.1967. Επίσης, «Υστερία και στην Αθήνα για τους Ρόλλινγκ Στόουνς. 8.000 τηνέιτζερς κατέκλυσαν το Παναθηναϊκό υπό βροχή. Υστερικές κραυγές, παλαμάκια και ποδοκροτήματα», *Ελεύθερος Κόσμος*, 18.04.1967.

10. *Lady Jane*: σύνθεση των Τζάγκερ και Ρίτσαρντς, κυκλοφόρησε τον Ιούνιο του 1966 σε σινγκλ, στη β′ πλευρά του οποίου υπήρχε το τραγούδι *Mothers Little Helper*. Περιέχεται επίσης στο LP *Aftermath* (Απρίλιος 1966/ Βρετανία, Ιούνιος 1966/ Ηνωμένες Πολιτείες).

τους, οι "τηνς" κόντεψαν να παραβιάσουν τα κιγκλιδώματα του γηπέδου για να βρεθούν κοντά στους ακούρευτους "θεούς" τους. Ο ρυθμός του "Σατισφάκτιον"[11] προκάλεσε ένα καινούργιο παραλήρημα και επηκολούθησε ένας σωστός πανζουρλισμός που χρειάστηκε την επέμβασι της αστυνομίας. "Δέκατη έναται νευρική κρίσις"[12] είναι ο τίτλος μιας άλλης επιτυχίας τους, που όταν την τραγούδησαν μια γενική... κρίσις κυρίευσε τον νεαρόκοσμο της Αθήνας. [...] Η ατμόσφαιρα ήταν κυριολεκτικά ηλεκτρισμένη με κύριο συντελεστή τον ζωηρό ρυθμό των Ρόλλινγκ Στόουνς».[13]

Τη στιγμή ακριβώς της απόλυτης «έκστασης» ένα απρόβλεπτο γεγονός έλαβε χώρα: ένας εκ των μάνατζερ των Ρόλλινγκ Στόουνς θέλησε να μοιράσει μία ανθοδέσμη με κόκκινα γαρύφαλλα[14] στους αθηναίους τηνέιτζερ και οι αστυνομικοί θεωρώντας προφανώς ότι η πράξη του αυτή ενέχει κάποιον πολιτικό συμβολισμό, επιχείρησαν να τον σταματήσουν. Όταν έγινε αντιληπτό ότι ο μάνατζερ των Στόουνς προπηλακίζεται από τα όργανα της τάξης, τα μέλη του συγκροτήματος έτρεξαν να τον υπερασπιστούν, με αποτέλεσμα να προκληθεί αναστάτωση και οι Ρόλλινγκ Στόουνς, εξοργισμένοι από τη συμπεριφορά των αστυνομικών, να διακόψουν τη συναυλία τους ύστερα μόλις από είκοσι λεπτά. Έξαλλοι οι χιλιάδες νέοι στις εξέδρες αποδοκίμαζαν για αρκετά λεπτά τη στάση των αστυνομικών, μέχρις ότου ο διευθυντής της Αστυνομίας Αθηνών, ο οποίος ήταν παρών στο γήπεδο του Παναθηναϊκού επικεφαλής της αστυνομικής δύναμης, έδωσε εντολή να βυθιστεί το γήπεδο στο σκοτάδι, ώστε να υποχρεωθούν οι γιγιέδες να αποχωρήσουν.[15]

Παρά το άδοξο τέλος της συναυλίας, η ικανοποίηση των τηνέιτζερ για την έλευση και μόνο των Ρόλλινγκ Στόουνς στην Αθήνα υπήρξε τεράστια. Πριν καλά-καλά κοπάσει ο θόρυβος από τα όσα συνέβησαν στη συναυλία των Στόουνς, μια είδηση ήρθε να σκάσει σαν βόμβα γιγαντώνοντας τον ενθουσιασμό των αθηναίων γιγιέδων: «Οι θρυλικοί, οι ΑΛΗΘΙΝΟΙ ΜΠΗΤΛΣ», όπως έγραφε χρησιμοποιώντας την κατάλληλη υπογράμμιση η *Απογευματινή*, «έρ-

11. *(I Can't Get No) Satisfaction*: σύνθεση των Τζάγκερ και Ρίτσαρντς, κυκλοφόρησε σε σινγκλ τον Μάιο του 1965 στις Ηνωμένες Πολιτείες και τον Αύγουστο στο Ηνωμένο Βασίλειο. Έφτασε στο νούμερο 1 των βρετανικών και αμερικανικών τσαρτς. Περιέχεται επίσης στην αμερικανική έκδοση του LP *Out of Our Heads* (Ιούλιος 1965).

12. *19th Nervous Breakdown*: σύνθεση κι αυτή των Τζάγκερ και Ρίτσαρντς, κυκλοφόρησε τον Φεβρουάριο του 1966 σε σινγκλ. Έφτασε στο νούμερο 2 των βρετανικών και αμερικανικών τσαρτς.

13. Α. Μηλιάδης, «Οι Ρόλλινγκ Στόουνς κατακτούν την Αθήνα», *Απογευματινή*, 18.04.1967.

14. Γ. Νοταράς, «Νίκος Μαστοράκης-Τάσος Φαληρέας», *ό.π.*, σ. 38.

15. Λ. Καλλιβρετάκης, «Προβλήματα ιστορικοποίησης του rock φαινομένου», *ό.π.*, σ. 170.

χονται το καλοκαίρι στην Αθήνα». Περισσότερες πληροφορίες δεν περιείχε το άρθρο, πέραν του ότι οι Μπητλς θα έρχονταν στην Αθήνα για μία μόνο συναυλία η οποία θα πραγματοποιούνταν (μάλλον) στις 14 Ιουλίου, και ότι δεν θα έπαιρναν κάποιο συγκεκριμένο ποσό ως αμοιβή, αλλά θα λάμβαναν ποσοστά επί των εισπράξεων.[16]

Οι Μπητλς τελικά δεν ήρθαν, ήρθαν όμως οι συνταγματάρχες. Στις 21 Απριλίου του 1967 μία χούντα στρατιωτικών κατέλυσε το δημοκρατικό πολίτευμα βάζοντας τη χώρα σε έναν «γύψο», από τον οποίον δεν επρόκειτο να βγει πριν περάσουν περίπου επτά χρόνια. Σε μια (μεταπολεμική) περίοδο που είδε την ανάδυση μιας σειράς από (λιγότερο ή περισσότερο σημαντικά από την άποψη της επιρροής τους) πολιτικά και κοινωνικά κινήματα, από κινητοποιήσεις και διαδηλώσεις με σαφή, συγκεκριμένα και σχηματοποιημένα πολιτικά αιτήματα, τα (όχι πολύ σοβαρά είναι η αλήθεια) επεισόδια που ακολούθησαν το περιπετειώδες τέλος της συναυλίας των «ακούρευτων Στόουνς» στην Αθήνα, επρόκειτο να είναι, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Λ. Καλλιβρετάκης, «το τελευταίο ξύλο πριν από το πραξικόπημα».[17] Στο εξής, η εξαφάνιση του «γιεγιέδικου» τρόπου ζωής και η επάνοδος της ελληνικής νεολαίας στον «ορθό» δρόμο, τουτέστιν στον ελληνορθόδοξο τρόπο ζωής και τις αξίες του, που τόσο φαίνονταν να έχουν υποχωρήσει τα τελευταία χρόνια, μεταβαλλόταν για το καθεστώς της 21ης Απριλίου σε μία σπουδαία μέριμνα. Και η μέριμνα αυτή, παρά το γεγονός ότι η χούντα είχε να αντιμετωπίσει πολύ σημαντικά οικονομικά, πολιτικά και θεσμικά ζητήματα, επρόκειτο να αναδειχθεί ως μια (εκ πρώτης όψεως) παράδοξη προτεραιότητα.

Μόλις τέσσερις ημέρες ύστερα από την κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος, ο υπουργός Εσωτερικών Στυλιανός Παττακός γνωστοποιούσε στον αθηναϊκό Τύπο την πρόθεση της κυβέρνησης και του ιδίου προσωπικά, να μπει ένας φραγμός στον «κατήφορο» στον οποίον θεωρούσε ότι είχε εισέλθει η ελληνική νεολαία τα τελευταία χρόνια. «Όλοι οι μαθηταί και αι μαθήτριαι των δημοτικών σχολείων, γυμνασίων και λυκείων, οφείλουν του λοιπού να έχουν κοσμίαν εμφάνισιν, να είναι ευπρεπείς, καθαροί και προπαντός όχι ακούρευτοι», προειδοποιούσε σχετική απόφαση την οποία με πλήρη συναίσθηση καθήκοντος ανακοίνωσε ο Σ. Παττακός στους εκπροσώπους του Τύπου. «Οι "Μπητλς"», πρόσθετε, «"τηνέιτζερς" και "Μπήτνικς", τα ξένα αυτά φρούτα των τεντυμπούδων, δεν έχουν θέσιν πλέον εις την Ελλάδα».[18]

16. «Έρχονται οι Μπητλς», *Απογευματινή*, 19.04.1967.

17. Λ. Καλλιβρετάκης, *ό.π.*, σ. 171.

18. «Μέτρα δια την νεολαίαν. Κοσμία θα είναι η όλη εμφάνισις των μαθητριών. Οι μαθηταί οφείλουν να είναι καθαροί και κουρεμένοι. Τακτικός εκκλησιασμός», *Βραδυνή*, 25.04.1967. Βλ. επίσης: «Δηλώσεις του κ. Παττακού. Κοσμία εμφάνισις και θρησκευτική

Ο Παττακός, πιθανόν εν αγνοία του, συμπύκνωνε με εξαιρετικό τρόπο σε τέσσερις μόλις λέξεις (Μπητλς, Μπήτνικς, τηνέιτζερς, τεντιμπόηδες) το σύνολο των απόψεων που ο ίδιος προσωπικά, αλλά και το καθεστώς που εκπροσωπούσε, είχαν σχηματίσει για την ελληνική νεολαία και τους διαμορφωτές της. Οι Μπητλς είχαν δώσει το 1963 το έναυσμα για τη δημιουργία μιας «φρενίτιδας» (της Μπητλομανίας) που ενώ αρχικά φαινόταν να μη συνιστά τίποτε περισσότερο από άλλη μια μουσική «τρέλα», στην πορεία αποδείχθηκε πως είχε υποδαυλίσει ένα νεανικό κίνημα (ή θα μπορούσε να υποστηρίξει κάποιος όχι άστοχα, είχε υποδαυλιστεί από αυτό), το οποίο συνδύαζε κοινωνικά (και μάλιστα εξαιρετικά προωθημένα) αιτήματα, όπως αυτό για τη χειραφέτηση της γυναίκας ή για τη σεξουαλική απελευθέρωση, με «κλασικού τύπου» πολιτικές επιδιώξεις, όπως την κατάργηση των φυλετικών διακρίσεων ή τη λήξη του πολέμου στο Βιετνάμ. Οι Μπήτνικς από την πλευρά τους, ήδη από τη δεκαετία του '50 είχαν αποτελέσει τη σημαντικότερη απόπειρα αμφισβήτησης της Ψυχροπολεμικής εποχής, των ηθικών της αρχών και των όποιων βεβαιοτήτων της. Εάν τη δεκαετία του '50 η αμφισβήτησή τους αυτή υπήρξε «περιθωριακή», με την έννοια πως αφορούσε κατά βάση έναν στενό κύκλο διανοητών και καλλιτεχνών, από τα μέσα της επόμενης δεκαετίας η κουλτούρα τους άρχισε να διαδίδεται σε μεγάλα τμήματα του νεαρόκοσμου μέσω, αρχικά, της πολιτικοποιημένης (φολκ) μουσικής και, κατόπιν, του ίδιου του ροκ εν ρολ που συνεχώς ευθυγραμμιζόταν με τις αναζητήσεις μιας νεολαίας που έδειχνε όλο και περισσότερο να «επαναστατεί».

Το (ατυχές για τον Παττακό) αποτέλεσμα αυτής της παράλληλης διαδικασίας, το «ξένο φρούτο», φαίνεται πως υπήρξαν οι «τηνέιτζερ» και οι «τεντιμπόηδες». Διαπιστώνοντας ο υπουργός Εσωτερικών ότι οι τηνέιτζερ δεν είχαν πλέον θέση στην Ελλάδα του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού και ήθους, δεν αναφερόταν φυσικά στην ομάδα των «τηνς» με την ηλικιακή διάσταση του όρου (σε όσους δηλαδή βρίσκονταν ανάμεσα στα δεκατρία και στα δεκαεννιά τους χρόνια), αλλά σε εκείνο το τμήμα της ελληνικής νεολαίας το οποίο είχε προσαρμόσει τη συμπεριφορά του στα «γιεγιέδικα» (και κατακριτέα) πρότυπα συμπεριφοράς. Τέλος, η αναφορά στους τεντιμπόηδες, στους πρωταγωνιστές δηλαδή ενός φαινομένου που από χρόνια πλέον είχε πάψει να απασχολεί την ελληνική κοινωνία, υποδείκνυε ότι η συζήτηση που στα τέλη της δεκαετίας του '50 είχε διεξαχθεί σχετικά με τον τεντιμποϊσμό, είχε επηρεάσει σημαντικά τον τρόπο με τον οποίον οι υπερασπιστές των ηθών προσλάμβαναν και ερμήνευαν τις καινοφανείς συμπεριφορές των νέων. Πράγματι, η περί τεντιμποϊσμού δημόσια συζήτηση και ιδίως η προσέγγιση του τελευταίου ως αποτέλεσμα της υ-

αγωγή απάντων των μαθητών. Απαγόρευσις εισόδου εις τα κέντρα τεχνικών παιγνίων», *Απογευματινή*, 25.04.1967.

ποχώρησης της ελληνορθόδοξης παράδοσης μπροστά στην «επέλαση» του δυτικού τρόπου ζωής και διασκέδασης, και κυρίως ως απόρριψη των ηθικών αρχών της από τους νέους και όχι ως εκδήλωση από αυτούς μιας παραβατικής συμπεριφοράς με τη στενή νομική έννοια του όρου, παρείχε αυτομάτως και τα εργαλεία που θα έπρεπε να χρησιμοποιηθούν για την αντιστροφή της κατάστασης. Αν η υποχώρηση της παράδοσης επισημαινόταν ως υπεύθυνη για το «παραστράτημα» των νέων, η επαναφορά της στο προσκήνιο και η ισχυροποίησή της θα μπορούσε να αποτελέσει ένα ικανοποιητικό «αντίδοτο». Και αν τα «φρούτα του δυτικού τρόπου ζωής» ήσαν υπεύθυνα για τον «κατήφορο» της νεολαίας, η καταπολέμησή τους θα μπορούσε να επαναφέρει τη νεολαία στον (ορθό) δρόμο από τον οποίο και είχε «ξεστρατίσει». Όχι τυχαία, ο Στυλιανός Παττακός συμπλήρωνε ότι τα μέτρα τα οποία ανακοίνωνε σχετικά με την «ευπρέπεια» της ελληνικής νεολαίας, θα ακολουθούνταν από μια σειρά (αυστηρών) οδηγιών, οι οποίες αφορούσαν το ντύσιμο, τη διασκέδασή της, αλλά και την ενδυνάμωση του θρησκευτικού της αισθήματος. «Επίσης», σημείωνε, «δεν θα επιτρέπεται εις τας μαθητρίας να φορούν "μίνι-φούστες", αλλά θα προσέρχωνται ντυμένες ευπρεπώς, υπ' ευθύνη των διευθυντών των σχολείων και των επιθεωρητών. [...] Επίσης, θα απαγορευθή η είσοδος μαθητών εις κέντρα τεχνικών παιγνίων (μπιλιάρδα, ποδοσφαιράκια κλπ). Τέλος, μερίμνη των διευθυντών των σχολείων, οι μαθηταί και αι μαθήτριαι θα μετάσχουν των μυστηρίων της εξομολογήσεως και θείας μεταλήψεως κατά την Μεγάλην Εβδομάδα και θα εκκλησιάζωνται μετά το άνοιγμα της λειτουργίας των σχολείων, υποχρεωτικώς κατά Κυριακήν, καταλογιζομένης τυχόν απουσίας των».[19]

Με τη συναυλία των Ρόλλινγκ Στόουνς στην Αθήνα στις 17 Απριλίου, την κατάλυση του δημοκρατικού πολιτεύματος στις 21 και τη διατύπωση θέσεων και οδηγιών από τον Παττακό για την περιστολή του «γιεγιέδικου τρόπου ζωής» των νέων στις 24 Απριλίου, τερματιζόταν μία περίοδος στην «κοινωνική ιστορία» του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα. Όταν αυτό εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του '50 στις Ηνωμένες Πολιτείες, δεν αποτελούσε τίποτε περισσότερο από έναν χορό ο οποίος υποτίθεται ότι είχε έντονες σεξουαλικές συμπαραδηλώσεις (σίγουρα όχι περισσότερες από τους «αποδεκτούς» χορούς της τζαζ), καθώς και μία «ικανότητα» να ωθεί με κάποιον απροσδιόριστο τρόπο τους νεαρούς ακροατές του στην παραβατική συμπεριφορά. Όπως είδαμε, το ίδιο το ροκ εν ρολ ως μουσική και ως χορός δεν υπήρξε και τόσο καινοτόμο όσο προβλήθηκε, δεδομένου ότι περισσότερο ενσωμάτωσε στοιχεία από προηγούμενες μουσικές (όπως το ρυθμ εν μπλουζ ή το λευκό χιλμπίλι) και χορούς, παρά υπήρξε το ίδιο μια καινούργια από μουσικολογική άποψη πρόταση. Συνδεόμενο, όμως, εξαρχής με τις ανησυχίες που εμφανίστηκαν, σε έντονο μάλι-

19. «Μέτρα δια την νεολαίαν. Κοσμία θα είναι η όλη εμφάνισις των μαθητριών...», *Βραδυνή*, 25.04.1967.

στα βαθμό, την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, σε πολλές κοινωνίες του δυτικού (και όχι μόνο, όπως είδαμε) κόσμου για το παρόν και το μέλλον μιας νεολαίας που φαινόταν να μεγαλώνει κάτω από συνθήκες εντελώς διαφορετικές από αυτές που είχαν μεγαλώσει οι προηγούμενες γενιές, το ροκ εν ρολ υπήρξε εξαρχής καινοτόμο ως προς τούτο: κουβαλούσε από τη γέννησή του ήδη, την ταυτότητα μιας μουσικής που μπορούσε να εκφράζει προνομιακά με τον έντονο ρυθμό του και τις λαϊκές νέγρικες καταβολές του τη δυσαρέσκεια και την απαρέσκεια μιας νεολαίας η οποία δύσκολα μπορούσε να ικανοποιηθεί με τους καλλιτέχνες και τα μουσικά προϊόντα που (της) πρότεινε η καθιερωμένη μουσική βιομηχανία.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60 και μετά από ένα διάστημα κατά τη διάρκεια του οποίου το ροκ εν ρολ λείανε τις αιχμές του μεταβαλλόμενο σε τμήμα της popular music, οι Μπητλς και τα υπόλοιπα συγκροτήματα της βρετανικής σκηνής το επανέφεραν δυναμικά στο προσκήνιο μπολιάζοντας το, στο επίπεδο της μουσικής, με την παράδοση του μπλουζ, και, στο επίπεδο της κοινωνικής σημασίας, με μια πρωτόγνωρη αυθάδεια και έναν άνευ προηγουμένου ηδονισμό. Οι πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια των «swinging sixties» επέτρεψαν να μεταβληθεί η αυθάδεια αυτή, που εκφραζόταν αρχικά σε ένα επίπεδο «οικογενειακό» ως δυσφορία του νέου απέναντι στη ρουτίνα και την καθημερινότητα της ήσυχης οικογενειακής ζωής, σε μια «πολιτική αυθάδεια», δηλαδή σε μία πολύπλευρη αμφισβήτηση των πολιτικών και ιδεολογικών συντεταγμένων που κυριαρχούσαν την πρώτη μεταπολεμική περίοδο. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60, το ροκ εν ρολ μετατοπίζοντας τη θεματική και τους στίχους του στο επίκεντρο και τις αναζητήσεις ενός θαλερού νεανικού κινήματος αμφισβήτησης που παράλληλα εμφανιζόταν, κατάφερε να αναδειχθεί σε κυρίαρχο πολιτισμικό σύμβολο μιας νεολαίας οργισμένης και εξεγερμένης.

Εάν στον δυτικό κόσμο το ροκ εν ρολ συνέχισε να εξελίσσεται, εισερχόμενο σε μία τρίτη περίοδο κατά τη διάρκεια της οποίας το επίκεντρό του βρισκόταν στις δυτικές ακτές των Ηνωμένων Πολιτειών, όπου και αναπτυσσόταν παράλληλα με το χίπικο κίνημα και την αντικουλτούρα,[20] στην Ελλάδα η δικτατορία θα επιχειρούσε (εξαρχής) να θέσει φραγμούς στην ανάπτυξη και τη διάδοση τέτοιου είδους προτύπων και αντιλήψεων που, σύμφωνα με την ιδεολογία της, ευθύνονταν για την «κρίση» που μάστιζε την ελληνική νεολαία. Κηρύσσοντας τα επόμενα χρόνια τον πόλεμο στη μίνι φούστα, το μακρύ μαλλί και τους «βρωμερούς αλητοτουρίστες», η χούντα των συνταγματαρχών θα επιχειρούσε να υλοποιήσει με το (πάντα αποτελεσματικό) δόγμα «όπου δεν πίπτει λόγος,

20. Για το κίνημα των χίπις και την αντικουλτούρα βλ. S. Stone, *Hippies. From A to Z. Their Sex, Drugs, Music and Impact on Society from the Sixties to the Present*, Silver City 2000.

πίπτει ράβδος», αντιλήψεις οι οποίες δεν υπήρξαν και τόσο καινοφανείς ή περιθωριακές, με την έννοια πως είχαν με συνέπεια υποστηριχθεί καθ' όλη τη διάρκεια της προδικτατορικής περιόδου από αυτόκλητους υπερασπιστές των ηθών, όπως δημοσιογράφους, γιατρούς, δικηγόρους, στελέχη παραεκκλησιαστικών οργανώσεων, βρίσκοντας μάλιστα ουκ ολίγες φορές βήμα και αναμφισβήτητο κύρος στο επίσημο δελτίο της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος.

Η δικτατορία των συνταγματαρχών φαίνεται τελικά πως δεν υπήρξε και τόσο «απρόσμενη», όσο πρότεινε η πολιτική συναίνεση που ακολούθησε την περίοδο της μεταπολίτευσης, αντίθετα, μάλλον επιβεβαιώνεται ο Δημήτριος Πάλλας, ο οποίος, ήδη από τον χειμώνα του 1973, είχε επισημάνει τις ιδεολογικές διαπλοκές του απριλιανού καθεστώτος με έναν χώρο εκφοράς (μεσσιανιστικής) ιδεολογίας, από τον οποίο και δείχνει να προέρχεται, να αντλεί επιχειρήματα, μοντέλα ερμηνείας και πρακτικές. Ακριβώς για το ζήτημα αυτό, η μελέτη της πρόσληψης και της ερμηνείας του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα την περίοδο που προηγήθηκε της χούντας των απριλιανών, ενδεχομένως να έχει κάποια πράγματα να πει.

ΠΗΓΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΗΓΕΣ

α) Συνεντεύξεις:

1. Αρχείο Κώστα Κατσάπη

Μανόλης Αναστασιάδης (Αθήνα): 06.08.2004.
Φώντας Βλάχος (Κέρκυρα): 21.06.2004.
Θεοτόκης Ζερβός (Κέρκυρα): 01.07.2004.
Αντώνης Καφετζόπουλος (Αθήνα): 20.07.2004.
Φώτης Κουβέλης (Αθήνα): 26.07.2004.
Βασίλης Κωνσταντινίδης (Αθήνα): 16.12.2004.
Λεωνίδας Λουλούδης (Αθήνα): 13.07.2004.
Ανδρέας Μάλλιαρης (Αθήνα): 04.08.2004.
Θανάσης Μουρατίδης (Αθήνα): 16.12.2004.
Ρόη Ντάκουρη (Αθήνα): 03.08.2004.
Μιχάλης Παπαγιαννάκης (Αθήνα): 21.07.2004.
Άννα Σολωμού (Αθήνα): 15.07.2004.
Κώστας Φιλίνης (Αθήνα): 30.09.2004.

2. Κείμενα απομαγνητοφωνημένων συνεντεύξεων που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο της τηλεοπτικής εκπομπής *Ρεπορτάζ Χωρίς Σύνορα* (τίτλος εκπομπών: *Τα δικά μας 60s*).

Άννα Βαγενά, στο http://www.rwf.gr/interviews_senaria-new.php?id=197&interview=1&interview_id=814
Παναγιώτης Κουνάδης, στο http://www.rwf.gr/interviews_senaria-new.php?id=196&interview=1&interview_id=796
Φώντας Λάδης, στο http://www.rwf.gr/interviews_senaria-new.php?id=196&interview=1&interview_id=813
Νίκος Μαστοράκης, στο http://www.rwf.gr/interviews_senaria-new.php?id=197&interview=1&interview_id=825
Τάκης Μπενάς, στο http://www.rwf.gr/interviews_senaria-new.php?id=196&interview=1&interview_id=792
Ελισάβετ Μπρουζιώτη, στο http://www.rwf.gr/interviews_senaria-new.php?id=196&interview=1&interview_id=795
Διονύσης Σαββόπουλος, στο http://www.rwf.gr/interviews_senaria-new.php?id=196&interview=1&interview_id=850

Γιάννης Στεφανίδης, στο http://www.rwf.gr/interviews_senaria-new.php?id = 197 &interview = 1&interview_id = 822
Στέφανος Στεφάνου, στο http://www.rwf.gr/interviews_senaria-new.php?id = 197 &interview = 1&interview_id = 821
Κώστας Τουρνάς, στο http://www.rwf.gr/interviews_senaria-new.php?id = 197 &interview = 1&interview_id = 824

β) Αδημοσίευτες πηγές:

Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ), Αρχεία Νεολαίας
α. Αρχείο Νεολαίας ΕΔΑ
β. Αρχείο Δημοκρατικής Νεολαίας Λαμπράκη

γ) Δημοσιευμένες πηγές:

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.

ΕΣΥΕ, *Εγκληματολογική Στατιστική. Έτος 1957*, Αθήνα.

ΕΣΥΕ, *Εγκληματολογική Στατιστική. Έτος 1960*, Αθήνα 1963.

ΕΣΥΕ, *Στατιστική της Δικαιοσύνης, Πολιτικής Δικαιοσύνης, Εγκληματολογικής και Σωφρονιστικής έτους 1962*, Αθήνα 1965.

ΕΣΥΕ, *Έρευνα οικογενειακών προϋπολογισμών. Διεξαχθείσα εις τας αστικάς περιοχάς της Ελλάδος κατά το 1957/8*, Αθήνα 1961.

ΕΣΥΕ, *Έρευνα οικογενειακών προϋπολογισμών. Διεξαχθείσα εις τας ημιαστικάς και αγροτικάς περιοχάς της Ελλάδος κατά το 1963/4*, Αθήνα 1969.

δ) Τύπος:

1. Εφημερίδες:
Αθηναϊκή (1958-1960), *Ακρόπολις* (1956-1958), *Απογευματινή* (1956-1967), *Αυγή* (1956-1967), *Το Βήμα* (1956-1959), *Έθνος* (1956-1957), *Ελεύθερος Κόσμος* (1966-1967), *Εμπρός* (1964-1967), *Καθημερινή* (1956-1967), *Τα Νέα* (1956-1958), *Ταχυδρόμος της Αιγύπτου* (1964-1967).

2. Περιοδικά:
Εικόνες (1956-1967), *Εκκλησία* (1956-1967), *Επιθεώρηση Τέχνης* (1956-1959), *Η Γενιά μας* (1965-1966), *Μοντέρνοι ρυθμοί* (1964-1967), *Παιδεία και Ζωή* (1958-1960), *Πανσπουδαστική* (1956-1967), *Ποινικά Χρονικά* (1956-1967), *Ραδιοπρόγραμμα* (1959-1965), *Χτυποκάρδι* (1957-1958).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Anderson Terry, *The Movement and the Sixties: Protest in America from Greensboro to Wounded Knee*, Νέα Υόρκη 1995.

Baraka Imamu Amiri, *Blues People. Negro Music in White America*, Νέα Υόρκη 1999.

Barraclough Geoffrey, *An Introduction to Contemporary History*, Λονδίνο 1990.

Bedarida Francois, *A Social History of England 1851-1975*, Λονδίνο 1979.

Berstein Serge, Milza Pierre, *Histoire de l' Europe. Déchirures et reconstruction de l' Europe, 1919 à nos jours*, Παρίσι 1992 [ελλ. μετάφρ. Μιχάλης Κοκολάκης, *Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης, 1919 έως σήμερα*, τ. 3, Αθήνα 1997].

Bertrand Michael, *Race, Rock and Elvis*, Ιλινόις 2000.

Burnett Robert, *The Global Jukebox. The International Music Industry*, Νέα Υόρκη 1996.

Byrne Paul, «Pressure Groups and Popular Campaigns», *Twentieth-century Britain: economic, social and cultural change*, Νέα Υόρκη 1994, σ. 442-459.

Calanca Daniela, *Storia Sociale della Moda*, Μιλάνο 2002.

Calanca Daniela, «Simboli e vesti nell' Italia del boom economico», *Storia e Futuro: Rivista di Storia e Storiografia* 2 (febbraio 2003), στο http://www.storiaefuturo.com.

Cohen Sara, «Popular Music gender and sexuality», Frith Simon, Straw Will, Street John (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέιμπριτζ 2001, σ. 226-242.

Cook Chris, Stevenson John, *The Handbook of the Modern World: International History and Politics since 1945*, Λονδίνο 1998.

Crainz Guido, *L' Italia Reppublicana*, Φλωρεντία 2000.

D' Attorre Pier Paolo, «Anche noi possiamo essere prosperi. Aiuti ERP e politiche della produttivita negli anni Cinquanta», *Quaderni Storici* 58 (aprile 1985), σ. 55-94.

Daufouy Phillipe, Sarton Jean-Pierre, *Pop Music Rock*, Παρίσι 1972.

De Grazia Victoria, «La sfida dello "star system". L' americanismo nella formazione della cultura di massa in Europa, 1920-1965», *Quaderni Storici* (aprile 1985), σ. 95-134.

Doherty Thomas Patrick, *Cold War. Cool Medium. Television, McCarthyism and American Culture*, Κολούμπια 2003.

Downing David, *Martin Luther King Jr.*, Σικάγο 2002 [ελλ. μετάφρ. Σοφία Σκουλικάρη, *Μάρτιν Λούθερ Κινγκ*, Αθήνα 2003].

Durant Alan, *Conditions of music Language, Discourse, Society*, Λονδίνο 1989.

Easton Paul, «The Rock Music Community», Riordan Jim (ed.) *Soviet Youth Culture*, Λονδίνο 1989, σ. 45-82.

Ellwood David, Lyttelton Adrian, «L' America arriva in Italia: Premessa», *Quaderni Storici* 58 (aprile 1985), σ. 51-54.

Frisby Tanya, «Soviet Youth Culture», Riordan Jim (ed.) *Soviet Youth Culture*, Λονδίνο 1989, σ. 1-15.

Frith Simon, «The Popular Music Industry», Frith Simon, Straw Will, Street John (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέιμπριτζ 2001, σ. 26-52.

Gilbert James, *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*, Νέα Υόρκη 1986.

Gillett Charlie, *The Sound of the City. The Rise of Rock' n' Roll*, Νέα Υόρκη 1970 [ελλ. μετάφρ. Χίλντα Παπαδημητρίου, *Ο ήχος της πόλης. Η κλασική ιστορία του Rock*, Αθήνα 1994].

Ginsborg Paul, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics 1943-1988*, Λονδίνο 1990.

Gurevich David, *From Lenin to Lennon. A memoir of Russia in the sixties*, Σαν Ντιέγκο 1991 [ελλ. μετάφρ. Κώστας Αρβανίτης, *Από τον Λένιν στον Λένον. Αναμνήσεις από τη Ρωσία της δεκαετίας του εξήντα*, Αθήνα 2005].

Hamilton Marybeth, «Sexual Politics and African-American Music; or, Placing Little Richard in History», *History Workshop Journal* 46 (Autumn 1988), σ. 161-176.

Hinton James, «Militant Housewives: the British Housewives League and the Attlee Government», *History Workshop Journal: a journal of socialist and feminist historians* 38 (autumn 1994), σ. 129-156.

Hobsbawm Eric, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Λονδίνο 1994 [ελλ. μετάφρ. Βασίλης Καπετανγιάννης, *Η εποχή των άκρων. Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, Αθήνα 1997].

Howlett Peter, «The "Golden Age", 1955-1973», *Twentieth-century Britain: Economic, Social and Cultural Change*, Νέα Υόρκη 1994, σ. 320-339.

Jones Steve, *Rock Formation: Music, Technology and Mass Communication*, Καλιφόρνια 1992.

Keightley Keir, «Reconsidering Rock», Frith Simon, Straw Will, Street John (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέιμπριτζ 2001, σ. 109-142.

Landy Elliott, *Woodstock Dream*, Μιλάνο 2000.

Levi Martin John, «Structuring the Sexual Revolution», *Theory and Society* 25 (February 1996), σ. 105-151.

Lipsitz George, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Μινεσότα 2001.

Longhurst Brian, *Popular Music and Society*, Κέιμπριτζ 1995.

Marwick Arthur, *Britain in the Century of Total War: War, Peace and Social Change 1900-1967*, Βοστόνη 1968.

Mathé Sylvie (επιμ.), *L' antiamericanisme/ Anti-Americanism at Home and Abroad*, Aix-en-Provence 2000 [ελλ. μετάφρ. Αλίκη Κεραμίδα, Γιώργος Παρλάλογλου, *Αντιαμερικανισμός. Οδηγίες χρήσεως*, Αθήνα 2003].

Mazower Mark, *Dark Continent: Europe's Twentieth Century*, Νέα Υόρκη 1998 [ελλ. μετάφρ. Κώστας Κουρεμένος, *Σκοτεινή ήπειρος. Ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, Αθήνα 2001].

Mort Frank, Thompson Peter, «Retailing, Commercial Culture and Masculinity in 1950s Britain: the Case of Montague Burton, the "Tailor of Taste"», στο *History Workshop: a journal of socialist and feminist historians* 38 (Autumn 1994), σ. 106-128.

Ochs Michael, *Classic Rock Covers*, Κολωνία 2001.

Oliver Paul, *The Story of the Blues*, Λονδίνο 1978 [ελλ. μετάφρ. Γιάννης Ανδρέου, *Η ιστορία του blues*, Αθήνα 1995].

Olmoti Giorgio, *Il Boom 1954-1967*, Ρώμη 1998.

Partridge Elizabeth, *John Lennon. All I Want is the Truth*, Νέα Υόρκη 2005 [ελλ. μετάφρ. Βασιλική Χούνου, *John Lennon. Θέλω μόνο την αλήθεια. Μια φωτογραφική βιογραφία*, Αθήνα 2005].

Piccone Stella Simonetta, «"Rebels Without a Cause": Male Youth in Italy around 1960», *History Workshop: a journal of socialist and feminist historians* 38 (Autumn 1994), σ. 157-178.

Pivato Stefano, *La storia leggera. L' uso della storia nella canzone italiana*, Ρώμη 2003.

Poiger Uta, «Rock' n' roll, Female Sexuality, and the Cold War Battle over German identities», *The Journal of Modern History* 68/3 (September 1996), σ. 577-616.

Portelli Alessandro, «L' orsacchiotto e la tigre di carta. Il rock and roll arriva in Italia», *Quaderni Storici* 58 (aprile 1985), σ. 135-148.

Riordan Jim, «The Komsomol», Riordan Jim (ed.) *Soviet Youth Culture*, Λονδίνο 1989, σ. 16-44.

Rock Paul, Cohen Stanley, «The Teddy Boy», Bogdanor Vernor, Skidelsky Robert (eds.), *The Age of Affluence: 1951-1964*, Λονδίνο 1970, σ. 288-320.

Ryback W. Timothy, *Rock Around the Block. A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, Νέα Υόρκη 1990.

Sanderson Michael, «Education and Social Mobility», *Twentieth-century Britain: Economic, Social and Cultural Change*, Νέα Υόρκη 1994, σ. 374-391.

Stone Skip, *Hippies. From A to Z. Their Sex, Drugs, Music and Impact on Society from the Sixties to the Present*, Silver City 2000.

Straw Will, «Consumption», Frith Simon, Straw Will, Street John (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέιμπριτζ 2001, σ. 53-92.

Street John, «Youth culture» *Twentieth-century Britain: Economic, Social and Cultural Change*, Νέα Υόρκη 1994, σ. 460-475.

Street John, «Rock, Pop and politics», Frith Simon, Straw Will, Street John (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέιμπριτζ 2001, σ. 243-255.

Sullivan Mark, «*More Popular than Jesus*: The Beatles and the Religious Far Right», *Popular Music* 6/3 (October 1987), σ. 313-326.

Summers Anne, «On Begging to be a Bridesmaid in a Ballerina Dress: Some Meanings of British Fashion in the 1950s», *History Workshop Journal* 44 (Autumn 1997), σ. 227-232.

Thane Pat, «Women since 1945», *Twentieth-century Britain: Economic, Social and Cultural Change*, Νέα Υόρκη 1994.

Théberge Paul, «Plugged in: technology and popular music», Frith Simon, Straw Will, Street John (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέιμπριτζ 2001, σ. 3-25.

Tipton Frank, Aldrich Robert, *An Economic and Social History of Europe from 1939 to the Present*, Λονδίνο 1987.

Tyler May Elaine, *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*, Νέα Υόρκη 1988.

Virgili Fabrice, *Shorn Women. Gender and Punishment in Liberation France*, Οξφόρδη 2002.

Walker Martin, *Cold War. A History*, Νέα Υόρκη 1995.

Wallis Roger, Malm Krister, *Big Sounds from Small Peoples. The Music Industry in Small Countries*, Λονδίνο 1984.

Wildt Michael, «Consumer Culture in the 50s West Germany», *History Workshop Journal* 39 (Spring 1995), σ. 23-41.

Young John, *Cold War Europe, 1945-1991. A political history*, Λονδίνο 1996 [ελλ. μετάφρ. Γιώργος Δεμερτζίδης, *Η Ευρώπη του Ψυχρού Πολέμου, 1945-1991. Πολιτική ιστορία*, Αθήνα 2003].

Zion Lawrence, «The impact of the Beatles on Pop Music in Australia: 1963-66», *Popular Music* 6/3 (October 1987), σ. 291-311.

Zolov Eric, *Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture*, Καλιφόρνια 1999.

Β. ΕΛΛΗΝΙΚΗ

Αβδελά Έφη, *«Δια λόγους τιμής». Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Αθήνα 2002.

Αβδελά Έφη, «"Φθοροποιοί και ανεξέλεγκτοι απασχολήσεις". Ο ηθικός πανικός για τη νεολαία στη μεταπολεμική Ελλάδα», *Σύγχρονα Θέματα* 90 (2005), σ. 30-43.

Ανδρουλάκης Μίμης, *Βαμπίρ και κανίβαλοι*, Αθήνα 2004.

Αρβανίτης Κώστας, «Ροκ και νεανική κουλτούρα στη δεκαετία του '60», Φώτης Τερζάκης, Σώτη Τριανταφύλλου (επιμ.) *Το φάντασμα μιας δεκαετίας*, Αθήνα 1994, σ. 99-214.

Βαλτινός Θανάσης, *Στοιχεία για τη δεκαετία του '60*, Αθήνα 1992.

Βερναρδάκης Χριστόφορος, Μαυρής Γιάννης, *Κόμματα και κοινωνικές συμμαχίες στην προδικτατορική Ελλάδα. Οι προϋποθέσεις της μεταπολίτευσης*, Αθήνα 1991.

Βουγιούκας Κωνσταντίνος, «Η επίδρασις του κινηματογράφου επί των αντικοινωνικών εκδηλώσεων των ανηλίκων», *Ποινικά Χρονικά* ΙΒ' (1962), σ. 577-587.

Βουτσάς Κωνσταντίνος, Δέδες Παντελής, Θεοχαρίδης Χάρης (κ.ά.), *Η εγκληματικότης των ανηλίκων εις την περιφέρειαν του Πρωτοδικείου Θεσσαλονίκης από του 1958 μέχρι του 1965*, Θεσσαλονίκη 1972.

Γαρδίκας Κωνσταντίνος, *Αι ειδικαί των εγκληματιών κατηγορίαι και η μεταχείρισις αυτών*, Αθήνα 1951.

Γαρδίκας Κωνσταντίνος, «Η επίδρασις του πολέμου επί την εγκληματικότητα», *Ποινικά Χρονικά* ΣΤ' (1956), σ. 418-428.

Γεραμάνης Πάνος, «Μουσική. Η "χρυσή" δεκαετία», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες: Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1950-1960* (28.11.1999), σ. 29-30.

Γιαννακόπουλος Κωνσταντίνος, *Το παραστράτημα των ανηλίκων και η καταπολέμησίς του*, Θεσσαλονίκη 1953.

Γιανναράς Χρήστος, *Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα 1992.

Γιανουλόπουλος Γιάννης, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και ευρωπαϊκή ιστορία 1945-1963*, Αθήνα 1992.

Δασκαλόπουλος Ι.Μ., «Προσδιορισμός των ορίων εφαρμογής του Ν.Δ. 4000/59 και της έννοιας της "ιδιαζούσης θρασύτητος". Τα όρια εφαρμογής του άρθρου 181 § 1 Π.Κ.», *Ποινικά Χρονικά* ΙΣΤ' (1966), σ. 252-255.

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Οι νέοι διασκεδάζουν: ελεύθερος χρόνος και ψυχαγωγία στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου», *Οι χρόνοι της Ιστορίας. Για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου*, Αθήνα 1998, σ. 265-270.

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Κινηματογράφος. Θρίαμβος της κωμωδίας», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες: Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1950-1960* (28.11.1999), σ. 38-39.

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, «Ελληνικός κινηματογράφος 1955-1965: Κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής εποχής στην οθόνη», *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου*, Αθήνα 2002, σ. 163-176.

Δελβερούδη Ελίζα-Άννα, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, Αθήνα 2004.

Δημαράς Αλέξης, «Σχολική Εκπαίδευση. Οι νέες μεταρρυθμίσεις», Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 9, Αθήνα 2003, σ. 167-180.

Δηματάτης Ντίνος, *Get that Beat. Ελληνικό ροκ 60s & 70s*, Θεσσαλονίκη 1998.

Ζουράρις Γεώργιος, *Σεξουαλική ζωή. Αποχή, εγκράτεια, ακολασία και η εξασθένησις της ορμής*, Αθήνα 1947.

Ζουράρις Γεώργιος, *Φλερτ και ερωτική ζηλοτυπία*, Αθήνα 1947.

Ζουράρις Γεώργιος, *Αυνανισμός. Το πάθος εις το φως της επιστήμης*, Αθήνα 1965.

Θεοδωράκης Μίκης, *Το Μανιφέστο των Λαμπράκηδων. Ποιοι είμαστε. Τι θέλου-*

με. Γιατί μας πολεμούν, Αθήνα 1966.
Θεοδωράκης Μίκης, *Πού να βρω την ψυχή μου... Τέχνη και πολιτισμός*, Αθήνα 2001.
Καθρεπτίδης Παντελεήμων (αρχιμ.), *Τα εκ της αθεϊστικής προπαγάνδας δημιουργούμενα ειδικά προβλήματα παρά τη νεολαία της Ελλάδος*, Αθήνα 1972.
Καλλίας Κωνσταντίνος, *Η εγκληματικότης και ιδίως των ανηλίκων*, Αθήνα 1961.
Καλλιβρετάκης Λεωνίδας, «Προβλήματα ιστορικοποίησης του Rock φαινομένου: εμπειρίες και στοχασμοί», *Τα Ιστορικά* 11/20 (Ιούνιος 1994), σ. 157-174.
Καλλιβρετάκης Λεωνίδας, «Το ελληνικό 1965 του Eric Clapton», *Τα Νέα*, 13.08.1999.
Καραγιαννακίδης Νίκος, «Όψεις της καθημερινής ζωής στη συνοικία Παναγία Καβάλας (1922-1987), όπως προκύπτουν από προφορικές μαρτυρίες κατοίκων», *Η παλιά πόλη της Καβάλας (7ος π.Χ.- 20ός αι.). Ο χώρος, οι άνθρωποι, τα τεκμήρια της ιστορίας*, τ. Β', Καβάλα 2005.
Καρανίκας Δημήτριος, *Οι επικίνδυνοι ανήλικοι*, Θεσσαλονίκη 1949.
Καραποστόλης Βασίλης, *Πρότυπα κατανάλωσης στην ελληνική ύπαιθρο: συγκρίσεις με τα αστικά πρότυπα 1964-1974*, Αθήνα 1979.
Καραποστόλης Βασίλης, *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία 1960-1975*, Αθήνα 1984.
Κατσαούνης Αριστείδης, *Επιβλαβής τύπος και παιδική εγκληματικότης*, Θεσσαλονίκη 1950.
Κιάος Νίκος, «Η νεολαία στο προσκήνιο», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες: Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1960-1965* (05.12.1999), σ. 18-19.
Κόρνελ Ρίτσαρντ, *Οι νέοι και ο κομμουνισμός*, χ.χ.
Λάδης Φώντας, *Μίκης Θεοδωράκης. Το χρονικό μιας επανάστασης. 1960-1967. Η ιστορία της γενιάς του 1-1-4 και των «Λαμπράκηδων»*, Αθήνα 2001.
Λιάκος Αντώνης, *Η εμφάνιση των νεανικών οργανώσεων. Το παράδειγμα της Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1988.
Λιναρδάτος Σπύρος, *Από τον Εμφύλιο στη Χούντα*, τ. Γ' (1955-1961), Αθήνα 1978.
Λούκος Χρήστος, «Κοινωνική ιστορία του τάνγκο. Από τις υποβαθμισμένες συνοικίες του Buenos Aires στα σαλόνια της Ευρώπης», *Μνήμων* 20 (1998), σ. 251-270.
Μανθούλης Ροβήρος, *Μπλουζ με σφιγμένα δόντια. Ταξίδι στην ψυχή των μαύρων*, Αθήνα 2005.
Μιχαηλίδης Άγγελος, *Δυσμενείς επιδράσεις επί της νεολαίας*, Αθήνα 1968.
Μητροφάνης Γιώργος, «Το φοιτητικό κίνημα. Πολιτικά κινήματα, Οργανώσεις νεολαίας», Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 9, Αθήνα 2003, σ. 143-150.
Μπαλτάς Αριστείδης, «Η σαγήνη των πολιτικών συσχετισμών», *1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία, Επιστημονικό συμπόσιο*, Αθήνα 2002, σ. 17-29.
Μπεζενίτης Παντελεήμων, *Σήματα πορείας. 26 θέματα για νέους*, Αθήνα 1975.
Μπενάς Τάκης, *Ένα συνέδριο που δεν έγινε ποτέ. Πρόδρομα ανανεωτικά στοιχεία της προδικτατορικής Αριστεράς*, Αθήνα 1995.

Νάκος Παναγιώτης, *Φταίει και το σχολείο*, Θεσσαλονίκη 1969.
Νικολακόπουλος Ηλίας, «Ο Συναγερμός του Α. Παπάγου», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες: Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1950-1960* (28.11.1999), σ. 10-12.
Νικολακόπουλος Ηλίας, «Νέοι πολιτικοί σχηματισμοί», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες: Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1950-1960* (28.11.1999), σ. 16-18.
Νοταράς Γιώργος, «Νίκος Μαστοράκης, Τάσος Φαληρέας: Δύο άνθρωποι, μια εποχή, καμία σχέση», *Ήχος και Hi-Fi* 243 (Ιούνιος 1993), σ. 35-45.
Νοταράς Γιώργος, «Μουσική. Απόλυτη ρήξη», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες: Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1960-1965* (05.12.1999), σ. 37-38.
Νταλούκας Μανώλης, *Ελληνικό Ροκ. Ιστορία της νεανικής κουλτούρας από τη γενιά του Χάους μέχρι το θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου 1945-1990*, Αθήνα 2006.
Πάλλας Δημήτριος, *Ορθοδοξία και Παράδοση. Δοκιμή Αυτοβιογραφίας*, Ηράκλειο 2005.
Παπαγεωργίου Βασίλειος, «Το Ν.Δ. 4000/1959 περί καταστολής αξιοποίνων τινών πράξεων κ.λπ. και ο τεντυμποϋσμός», *Ποινικά Χρονικά* ΙΕ' (1965), σ. 124-125.
Παπαδημητρίου Ρούλα, *Η προστασία του παιδιού*, Θεσσαλονίκη 1953.
Παπαδημητρίου Χίλντα, «Σημειώσεις για το Φεμινιστικό κίνημα της δεκαετίας του '60», Φώτης Τερζάκης, Σώτη Τριανταφύλλου (επιμ.) *Το φάντασμα μιας δεκαετίας*, Αθήνα 1994, σ. 473-510.
Παπαδημητρίου Χίλντα (επιμ.), *Rock & Roll Circus: μια συλλογή κειμένων για την κουλτούρα της μουσικής μέσα από κείμενα των περιοδικών ZOO και Ποπ και Ροκ*, Αθήνα 2000.
Παπαδημητρίου Χίλντα, *The Beatles. Here, there and everywhere*, Αθήνα 2003.
Παπαζαχαρίου Ιωάννης, *Οι επιπτώσεις του παγκοσμίου και ελληνικού ηθικού χάους επί της ελληνικής νεότητος και η προώθησις του θεσμού των δικαστηρίων ανηλίκων*, Αθήνα 1975.
Παπαθανασίου Ιωάννα, «ΕΔΑ: Το Μαζικό Κόμμα της Προδικτατορικής Αριστεράς (1963- 1967)», *Η Ελληνική Κοινωνία κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο (1945-1967)*, *Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα*, Αθήνα 1994, σ. 681-698.
Παπαθανασίου Ιωάννα, «Όρια και δυναμική της ένταξης στην προδικτατορική ΕΔΑ. Απόπειρα καταγραφής της αριθμητικής εμβέλειας, της γεωγραφικής κατανομής και της κοινωνικής σύνθεσης του αριστερού πληθυσμού», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 86 (1995), σ. 21-82.
Παραδείση Μαρία, «Η παρουσίαση της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα», *Τα Ιστορικά* 12/22 (Ιούνιος 1995), σ. 205-218.
Παρασκευαΐδης Χριστόδουλος (αρχιμ.), *Η Εκκλησία και τα Νειάτα*, Αθήνα 1974.
Πιπινέλη-Ποταμιάνου Άννα, *Η εγκληματικότης των ανηλίκων ως ψυχολογικόν και παιδαγωγικόν πρόβλημα*, Αθήνα 1956.
Πλατανιάς Θωμάς, *Το πρόβλημα της νεολαίας στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Πώς εκδηλώνεται η εκτροπή μερικών νέων. Ποια τα αίτια. Ποια μέτρα πρέπει να ληφθούν*, Αθήνα 1974.
Πόθος Μίνως Εμμανουήλ, *Εγκληματικαί περιοχαί και συμμορίαι ανηλίκων. Κοι-*

νωνιολογική μελέτη περί της Εγκληματικότητος Ανηλίκων εν ταις αγγλοσαξονικαίς χώραις ιδία ταις ΗΠΑ, Αθήνα 1971.

Ριζάς Σωτήρης, *Η Ελλάδα, οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Ευρώπη, 1961-1964*, Αθήνα 2001.

Σαββόπουλος Διονύσης, *Τα λόγια και τα τραγούδια*, Αθήνα 1976.

Σαββόπουλος Διονύσης, *Φορτηγό, δέκα χρόνια κομμάτια*, Αθήνα 1982.

Σαιν-Μαρτέν Κατερίνα, *Λαμπράκηδες. Ιστορία μιας γενιάς*, Αθήνα 1984.

Σβολόπουλος Κωνσταντίνος, «Ο Καραμανλής στο προσκήνιο», *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες: Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα. 1950-1960* (28.11.1999), σ. 13-15.

Σπινέλλη Καλλιόπη, *Ανήλικοι εγκληματίες ή νεαροί παραβάτες; Το πρόβλημα υπό το πρίσμα της «θεωρίας της ετικέττας»*, Αθήνα 1976.

Σταθάκης Γιώργος, *Το Δόγμα Τρούμαν και το Σχέδιο Μάρσαλ. Η Ιστορία της αμερικανικής βοήθειας στην Ελλάδα*, Αθήνα 2004.

Τουρκοβασίλης Γιώργος, *Τα ροκ ημερολόγια: ελληνική νεολαία και ροκ εν ρολ*, Αθήνα 1984.

Τσάμπρας Γιώργος, «Η μουσική 1949-1974. Το ελληνικό τραγούδι», Β. Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, τ. 9, Αθήνα 2003, σ. 269-274.

Τσαούσης Δημήτριος, *Η εγκληματικότης των ανηλίκων στην περιοχή της πρωτευούσης*, Αθήνα 1974.

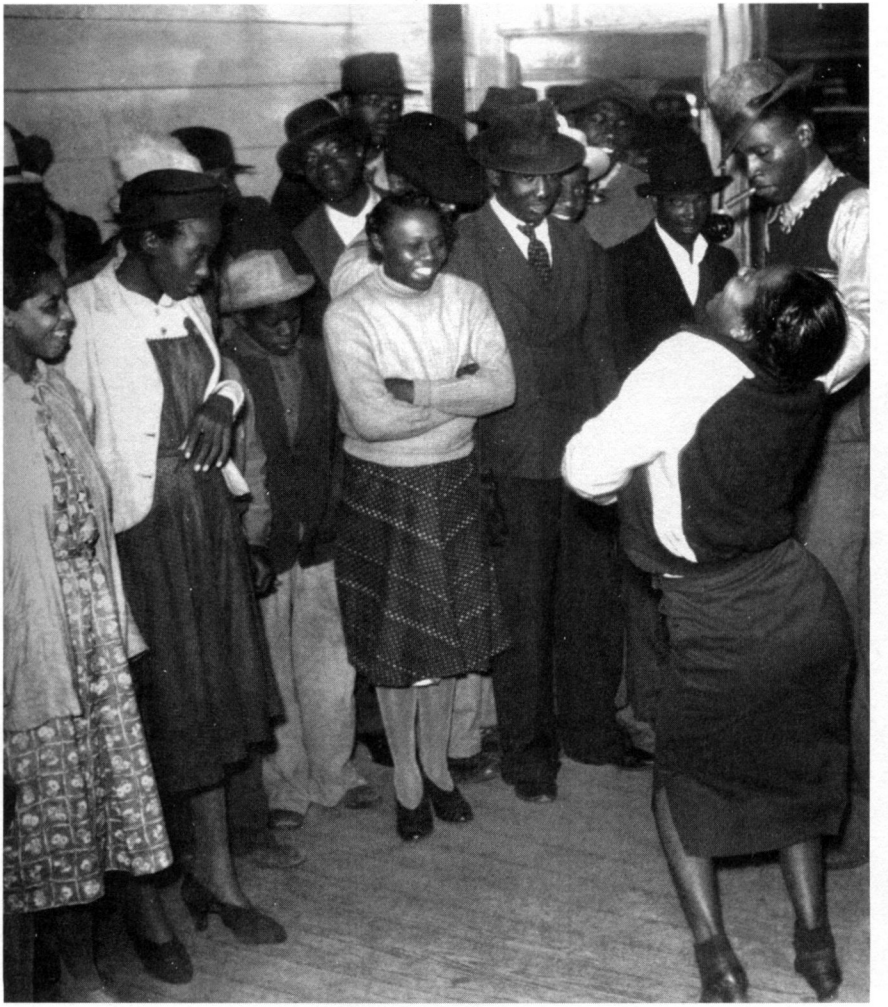
Τσιριντάνης Αλέξανδρος, *Οι νέοι και η εποχή μας*, Αθήνα 1971.

Φιλιππίδης Τηλέμαχος, *Η επίδρασις του κινηματογράφου επί της εγκληματικότητος των ανηλίκων*, Θεσσαλονίκη 1952.

Χριστοδούλου Ανδρέας, *Η εγκληματικότης των ανηλίκων κατά τα στατιστικά δεδομένα*, Θεσσαλονίκη 1951.

Χρηστάκης Νικόλας, *Μουσικές ταυτότητες: αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*, Αθήνα 1994.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ



1. Αισθησιασμός δίχως όρια: οι νέγρικες καταβολές του ροκ εν ρολ υπήρξαν μια ανεπανάληπτη πρόκληση για την ηθική της λευκής, ρατσιστικής και μακαρθικής Αμερικής τη δεκαετία του '50.

2. Ο θρυλικός Άλαν Φρηντ, ο «πατέρας του ροκ εν ρολ» (Κλίβελαντ, 1952).

3. Ενθουσιασμένοι θεατές σε πάρτι του Άλαν Φρηντ (Κλίβελαντ, 1952). Λευκοί και αφροαμερικανοί συγκροτούν ήδη ένα μικτό ακροατήριο.

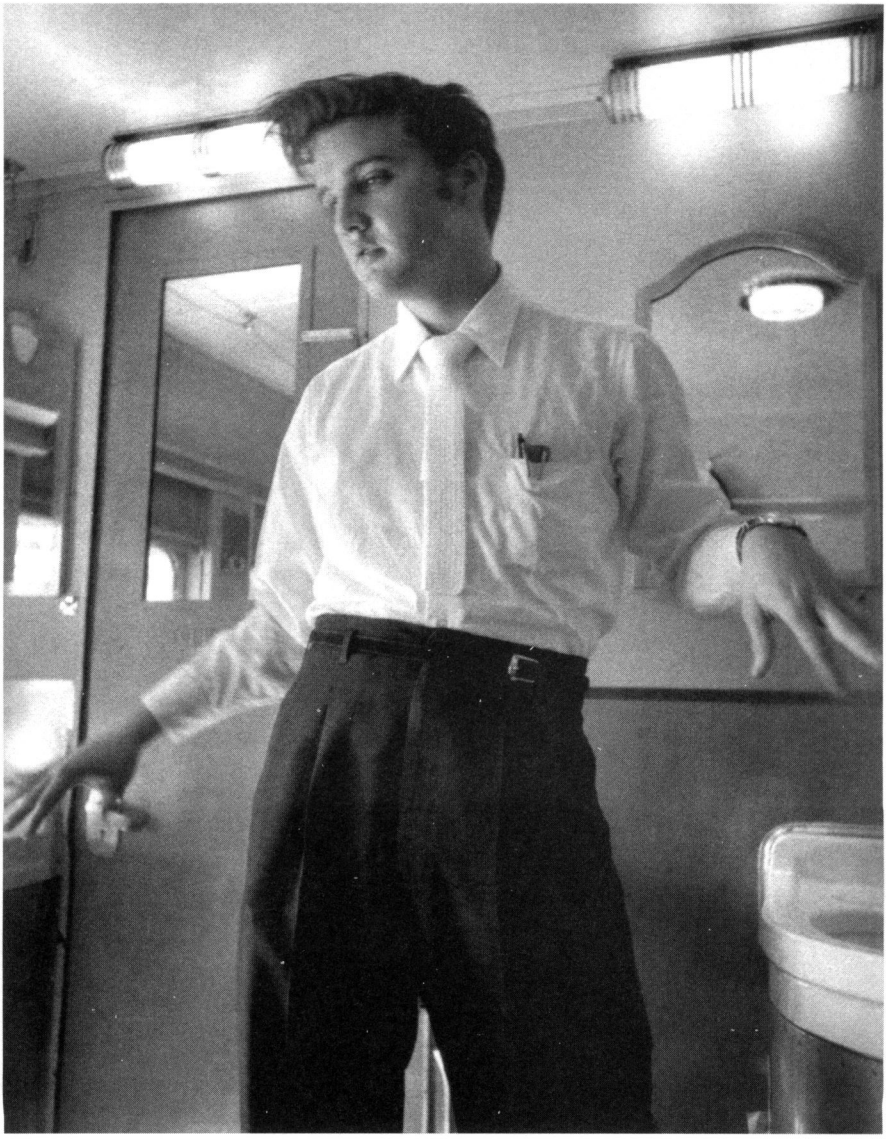
4. «Ταινία που κλείνει μέσα της ολόκληρο ηφαίστειο». Διαφημιστική καταχώριση της ταινίας *Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακος* στον ελληνικό Τύπο.

5. Ο Τσακ Μπέρι με το χαρακτηριστικό «βάδισμα της πάπιας».

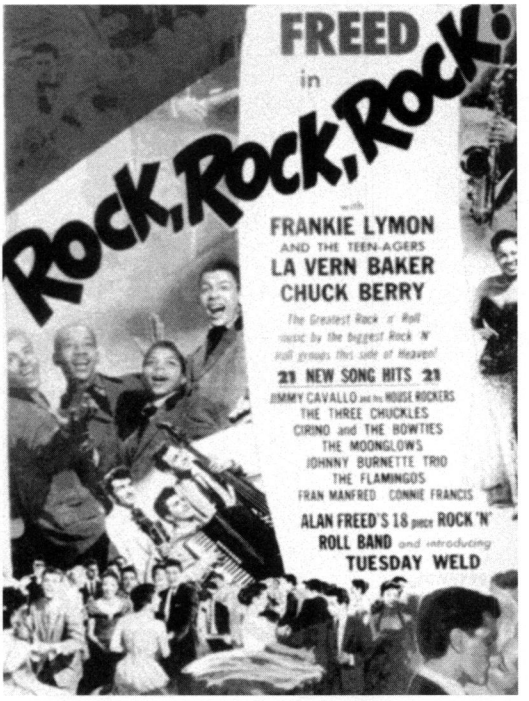
6. Ο θρυλικός Λιτλ Ρίτσαρντ: «the King (and the Queen) of rock and roll».

7. Μπιλ Χάλεϋ: το τραγούδι του, *Rock Around the Clock*, μπορεί να θεωρηθεί η ληξιαρχική πράξη γέννησης του ροκ εν ρολ.

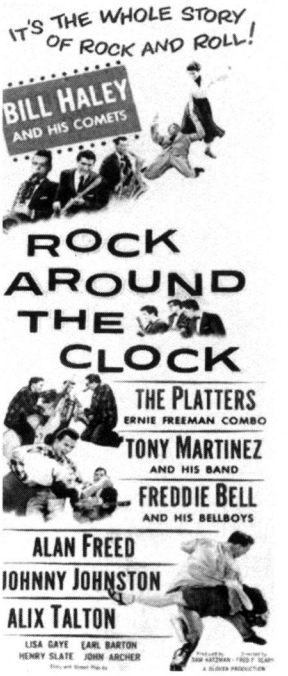
8. Ο Τζέρι Λι Λιούις σε εξώφυλλο δίσκου του από τη θρυλική Sun Records (1958). Ο επονομαζόμενος και «killer», υπήρξε μια μυθική και απόλυτα αντισυμβατική μορφή της πρώτης περιόδου του ροκ εν ρολ.



9. Έλβις Πρίσλεϋ: ο λευκός «βασιλιάς» του ροκ εν ρολ, η εμβληματικότερη μορφή του τη δεκαετία του '50.



10. Βασικός δίαυλος για τη διάδοση του ροκ εν ρολ σε παγκόσμια κλίμακα υπήρξαν οι ταινίες ροκ εν ρολ (rock and roll movies). Διαφήμιση της ταινίας *ROCK, ROCK, ROCK*! (1956).

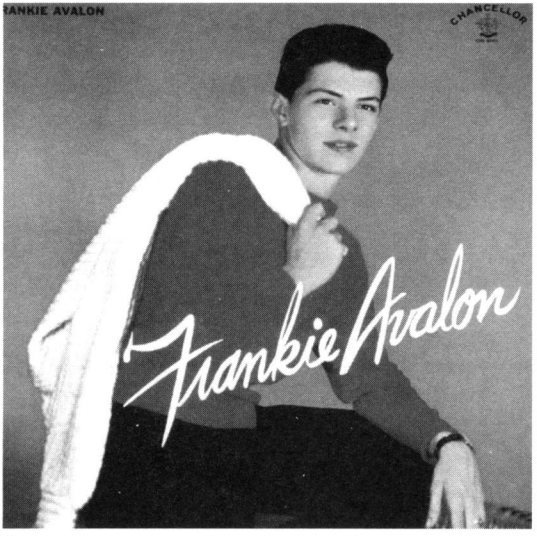


11. Αφίσα της ροκ εν ρολ ταινίας *Rock Around the Clock* (1956).

12. «Κι όποιος μπορεί, ας μην χορέψη στο κάθισμά του!» Καταχώριση για την προβολή της ταινίας *POK ENT POA* στον αθηναϊκό Τύπο.

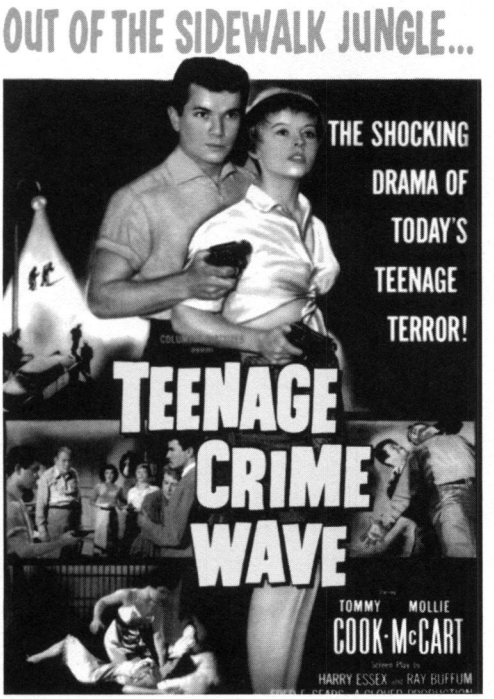
13. «Στη μέθη του ιλίγγου!» Καταχώριση για την προβολή της (ροκ εν ρολ) ταινίας *POK-POK-POK*! στον αθηναϊκό Τύπο.

14. Επίδειξη του χορού ροκ εν ρολ από αμερικανούς ναύτες στον χώρο του Ζαππείου (Σεπτέμβριος 1957). Οι πιτσιρικάδες που παρακολουθούν εκστασιασμένοι τις χορευτικές φιγούρες, θα αποτελέσουν δέκα χρόνια αργότερα τη γενιά του Γούντστοκ.

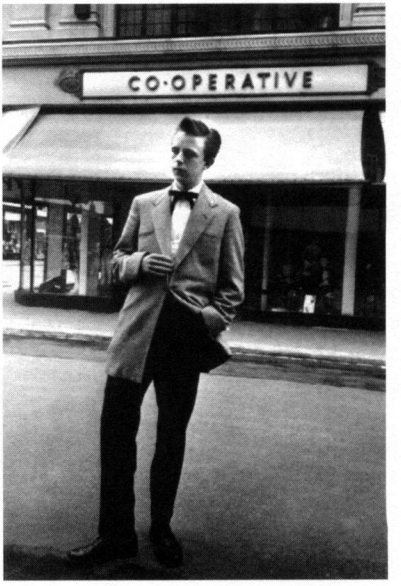


15. Ο Φράνκι Άβαλον σε εξώφυλλο δίσκου του (1958). Από τους επιφανέστερους εκπροσώπους των teen idols: καλοκουρεμένο μαλλί, ευγενικό ύφος, ένας υποδειγματικός νέος για τη συντηρητική Αμερική της δεκαετίας του '50.

16. Νέοι και νέες χορεύουν μοντέρνους χορούς σε πάρτι στην Καβάλα (τέλη δεκαετίας '50).

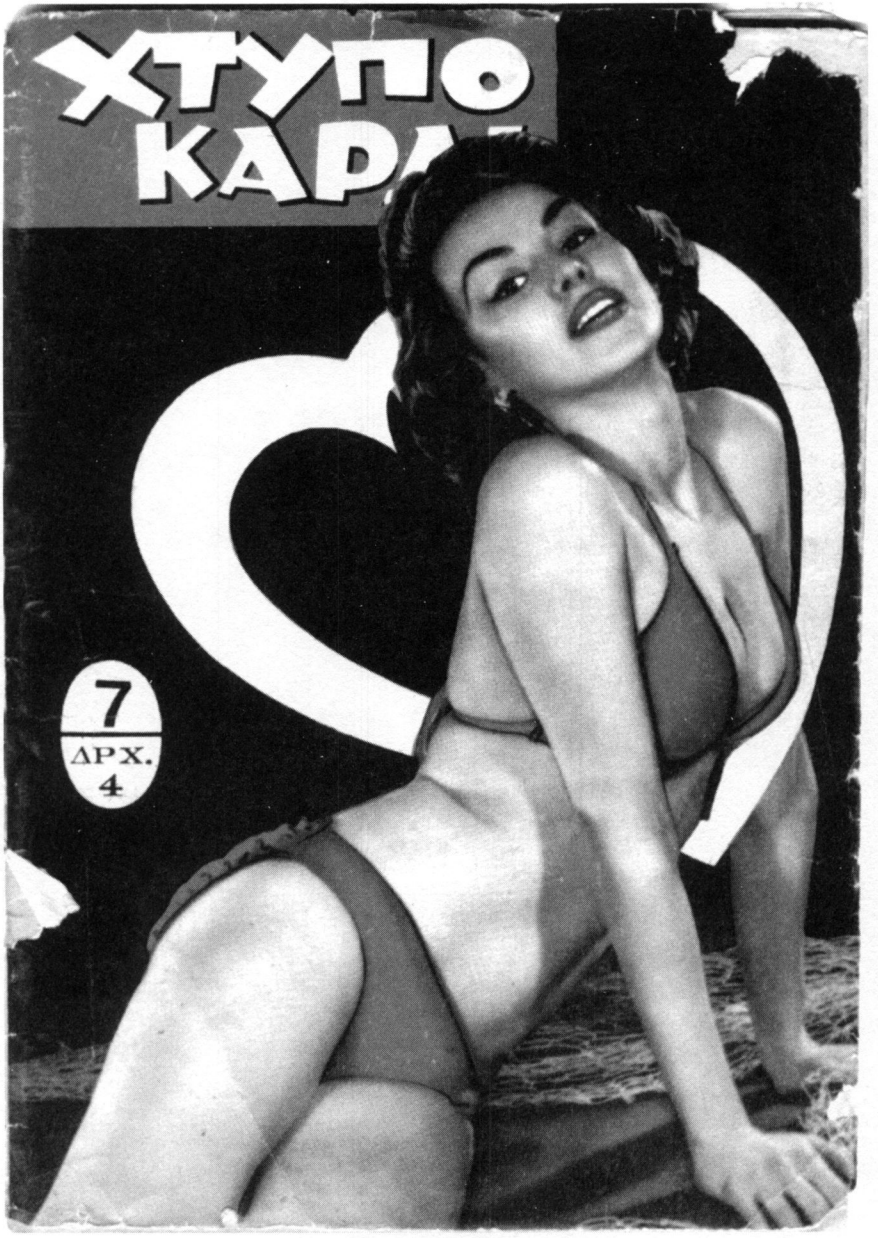


17. Στα μέσα της δεκαετίας του '50 η παραβατικότητα των ανηλίκων στις ΗΠΑ προβλήθηκε ως ένα από τα σημαντικότερα κοινωνικά προβλήματα της εποχής. Αφίσα ταινίας της Columbia Pictures με θέμα της το σύγχρονο «δράμα της νεολαίας».



18. Φωτογραφία του πραγματικού, του αυθεντικού «teddy boy». Στενό σακάκι, «εδουαρδιανό» στυλ ντυσίματος, υπεροπτικό ύφος.

19. «Fugitives from the party» (Λονδίνο, 1955). Στο περιθώριο των πάρτι αναπτύχθηκαν πολλά ειδύλλια, καθώς τη δεκαετία του '50 υπήρξαν μια από τις ελάχιστες ευκαιρίες που είχαν οι νέοι για να συνάψουν ερωτικούς δεσμούς.



20. Το τεύχος 7 του περιοδικού *Χτυποκάρδι* (αρχές 1957). Ένα σκάνδαλο που «λύθηκε» με την παρέμβαση της Ιεράς Συνόδου.

Τὸ φροῦτο τῶν διαδοήτων «τέντυ—μπόϋς», τῶν καλομαθημένων δηλαδὴ μοσχομαγκῶν τῆς Ἀγγλίας καὶ τῆς Ἀμερικῆς, φαίνεται ὅτι εὐδοκιμεῖ καὶ εἰς τὴν Ρωσίαν. Αὐτὸ τοὐλάχιστον ἀποδεικνύει ἡ ἀνωτέρω προπαγανδιστικὴ ἀφίσα, ποὺ βλέπει κανεὶς συχνὰ κολλημένη στοὺς τοίχους τῶν κτιρίων τῆς Μόσχας. Εἰς τὸ βάθος διακρίνεται ζεῦγος γονέων τῇ βοηθείᾳ ὑπηρεσίας νὰ φροντίζῃ τὸν κανακάρην του καὶ κάτω μία γυναίκα τοῦ λαοῦ, ἡ ὁποία λέγει: «Μὴ καλομαθαίνετε τὰ παιδιά σας». Ἐκεῖ κατήντησε ἡ περιδόητος σοσιαλιστικὴ κοινωνία. Νὰ ἔχῃ ἀντιγρά-

21. Η «γυναίκα του λαού» συμβουλεύει: «Μην καλομαθαίνετε τα παιδιά σας!». Αφίσα για την καταπολέμηση της νεανικής παραβατικότητας στη Σοβιετική Ένωση (μέσα δεκαετίας του '50). Σε ολόκληρο τον κόσμο, η ευημερία της μεταπολεμικής περιόδου προβλήθηκε συστηματικά ως το κατεξοχήν θερμοκήπιο της παραστρατημένης νεολαίας.

22. Δημόσια διαπόμπευση τεντιμπόη. Τα γουρλωμένα μάτια των πιτσιρικάδων που παρακολουθούν τη σκηνή, βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με την ικανοποίηση που διαγράφεται στα πρόσωπα όσων ενηλίκων υλοποιούν τη διαπόμπευση.

23. Οι Μπητλς το 1964 στο περιθώριο των γυρισμάτων της ταινίας *A Hard Day's Night*. Από αριστερά προς τα δεξιά, Τζορτζ Χάρισον, Τζον Λέννον, Ρίνγκο Σταρ και Πολ Μακάρτνεϊ.

24. Το «φαινόμενον του αιώνος». Η ταινία *A Hard Day's Night* στους αθηναϊκούς κινηματογράφους. Η Μπητλομανία χτυπά (και) την Αθήνα (φθινόπωρο 1964).

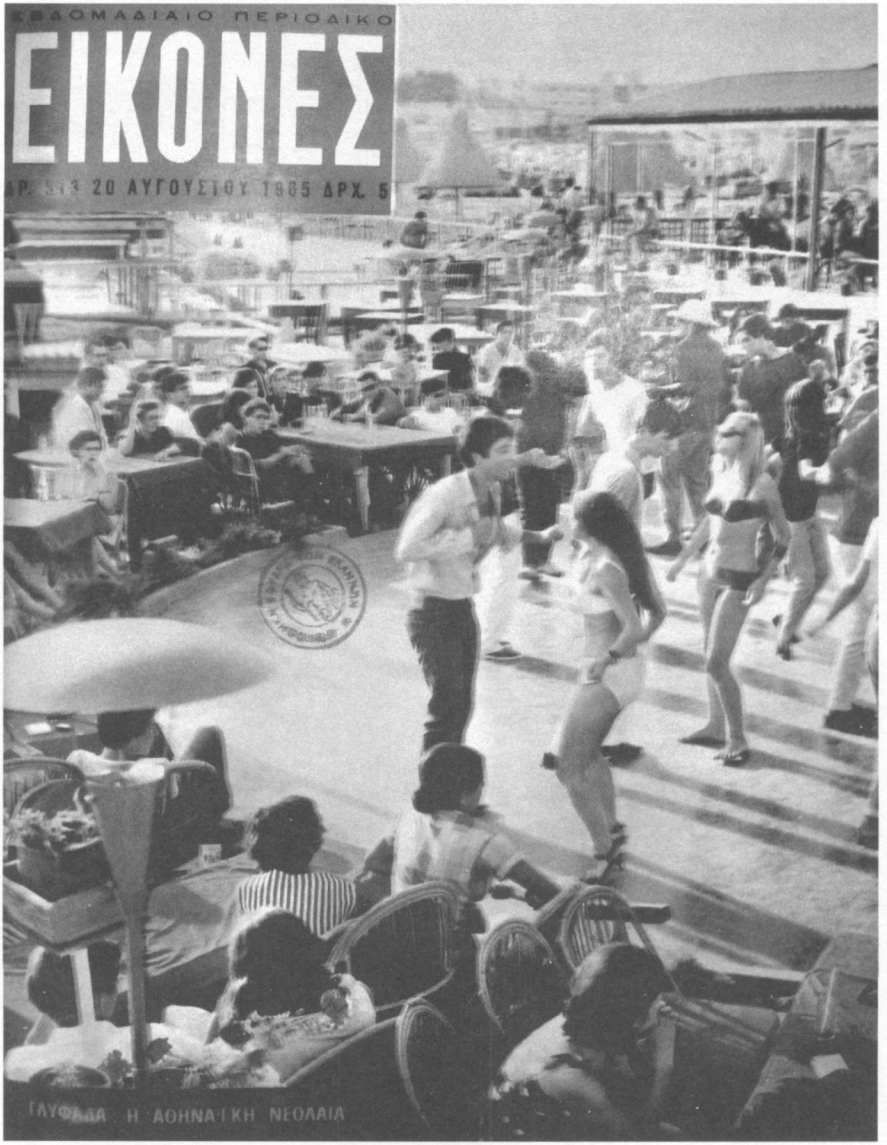
25. Πιτσιρικάδες επί το έργον: μια από τις πρώτες φωτογραφίες των Quarry Men (1955), της εφηβικής μπάντας εξέλιξη της οποίας υπήρξαν οι Μπητλς. Σε πρώτο πλάνο διακρίνεται ο δεκαπεντάχρονος Τζων Λέννον.

26. Η επιτυχία των Μπητλς λειτούργησε καταλυτικά, ώστε να δημιουργηθούν σε ολόκληρο τον κόσμο αναρίθμητες (ερασιτεχνικές κατά βάση) μπάντες από επίδοξους Λέννον και Μακάρτνεϊ. Στη φωτογραφία, έφηβοι στο Μεξικό ποζάρουν σε συναυλία τους (μέσα δεκαετίας '60).

27. Μέλη ερασιτεχνικού συγκροτήματος στην Ελλάδα κάνουν πρόβα με αυτοσχέδια μέσα (μέσα δεκαετίας '60).

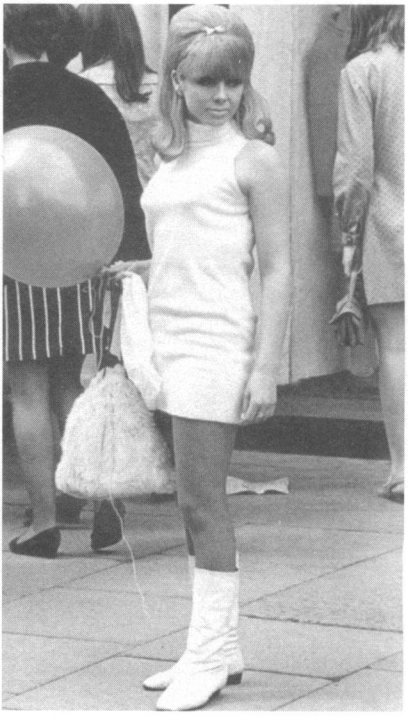
28. «Είναι από τους Μπητλς;». Απόηχοι της Μπητλομανίας στον κινηματογράφο. Ο Κώστας Βουτσάς ως «γιεγιές» σε ταινία της Φίνος Φιλμ.

29. Οι Ρόλλινγκ Στόουνς υπήρξαν τη δεκαετία του '60 η επιτομή και η προσωποποίηση της αυθάδειας. Προβλήθηκαν με συνέπεια ως ο αντίποδας των Μπητλς και ως τα (πολύ) «κακά παιδιά» του ροκ εν ρολ.



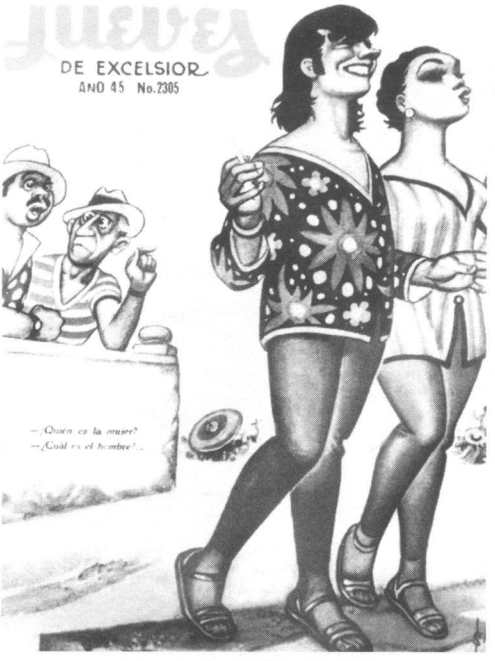
30. Νεαροί Αθηναίοι χορεύουν στη Γλυφάδα. Στα μέσα της δεκαετίας του '60 οι άκαμπτες συντηρητικές αντιλήψεις των προηγούμενων χρόνων έχουν αρχίσει να υποχωρούν και το γυναικείο σώμα μπορεί πλέον να επιδεικνύεται. Εξώφυλλο του περιοδικού *Εικόνες*.

31. Καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 η μόδα πρότεινε για τη γυναίκα αρκετά συντηρητικές ενδυματολογικές επιλογές.



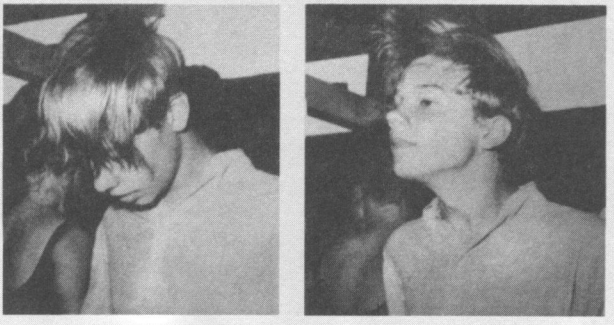
32. Η μίνι φούστα υπήρξε μια πραγματική επανάσταση τη δεκαετία του '60.

33. Μίνι φούστα: το απόλυτο σύμβολο του χάσματος των γενεών. Συνάντηση δύο γενεών και επικριτικά βλέμματα σε καφέ στο Παρίσι το 1968.



34. Σύγχυση παραδοσιακών προτύπων ντυσίματος και συμπεριφοράς: «είναι άντρας ή γυναίκα;». Ειρωνικά σχόλια σε μεξικανικό περιοδικό στα τέλη της δεκαετίας του '60.

Και μὴν ξεχνᾶτε: Ἂν θέλετε νὰ σᾶς ποῦν καλο χορευτή, ἀφῆστε τὰ περισσότερα νὰ τὰ κάνουν οἱ γοφοὶ καὶ τὰ χέρια (δεξιά). Καί, ξαφνικά, ἀναρωτιέσαι: «Ἀγόρι ἢ κορίτσι;». Μιὰ στιγμή — ναί, εἶναι ἀγόρι.



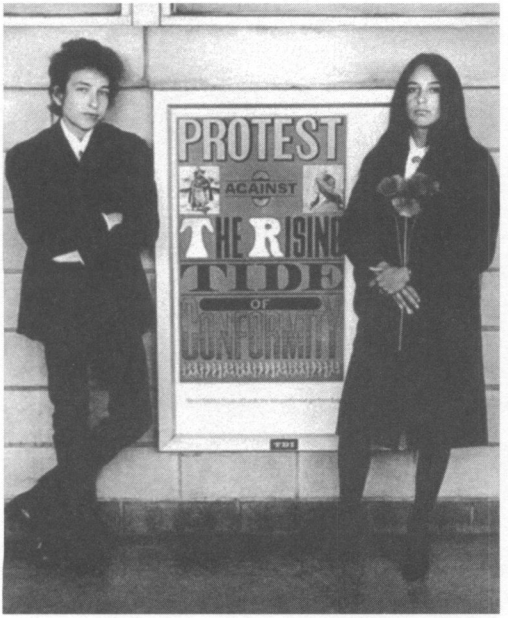
35. «Και ξαφνικά αναρωτιέσαι: αγόρι ή κορίτσι;». Η αρρενωπότητα εν κινδύνω. Σχολιασμός στο περιοδικό *Εικόνες*.

36. Μπομπ Ντύλαν: η «συνείδηση που τραγουδά».

37. Η Ρόζα Παρκς μόλις έχει συλληφθεί, διότι αρνήθηκε να παραχωρήσει τη θέση της σε λευκό επιβάτη λεωφορείου στην Αλαμπάμα. Η γενεσιουργός πράξη του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής.

38. Ο Πητ Σήγκερ τη δεκαετία του '40. Ταλαιπωρήθηκε όσο ελάχιστοι καλλιτέχνες από τη μακαρθική ψύχωση.

39. Ο Έλβις Πρίσλεϋ κατατάσσεται στον αμερικανικό στρατό το 1958. Η διαχείριση της θητείας του υπήρξε ένα άκρως ενδιαφέρον επεισόδιο του Ψυχρού Πολέμου, που εξελισσόταν με αμείωτη ένταση τη δεκαετία του '50.

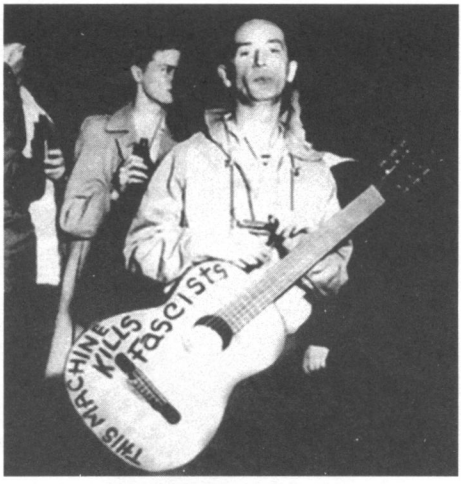


40. Μπομπ Ντύλαν και Τζόαν Μπαέζ: οι δύο πυλώνες, πάνω στους οποίους «πάτησε» το λευκό τραγούδι διαμαρτυρίας τη δεκαετία του '60.

41. Μέλη παραεκκλησιαστικών οργανώσεων καίνε δημόσια δίσκους των Μπητλς στο Γουέικρος της Τζώρτζια τον Αύγουστο του 1966, ως αντίδραση στη δήλωση του Λέννον ότι οι Μπητλς ήσαν πιο διάσημοι από τον Χριστό.

42. Στιγμιότυπο από πορεία ειρήνης του CND προς το Κέντρο Πυρηνικών Ερευνών στο Άλντερμεϊστον στη Βρετανία. Ανάμεσα στους διαδηλωτές διακρίνονται νέοι με τις κιθάρες τους.

43. «Έχουν και οι Τσέχοι γιε-γιε!». Η Μπητλομανία υπήρξε έντονη και στις Λαϊκές Δημοκρατίες, όπου το ροκ εν ρολ ερμηνεύτηκε και αντιμετωπίστηκε υπό το πρίσμα του Ψυχρού Πολέμου.



44. «This machine kills fascists». Ο Γούντι Γκάθρι, η μυθική μορφή του (αριστερού) φολκ τραγουδιού.

45. Ιούνιος 1967: τα «οργισμένα νιάτα» τα κάνουν γυαλιά-καρφιά σε συναυλία των Ρόλλινγκ Στόουνς στη Ζυρίχη.

46. «Ρόλλινγκ Στόουνς καλώς ήλθατε!». Οι Στόουνς εμφανίζονται στο αθηναϊκό κοινό στις 17 Απριλίου 1967 και οι εκστασιασμένοι θαυμαστές τους παραληρούν στις εξέδρες του γηπέδου του Παναθηναϊκού αδιαφορώντας για τα επικριτικά βλέμματα των αστυνομικών.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

1. Αισθησιασμός δίχως όρια: οι νέγρικες καταβολές του ροκ εν ρολ υπήρξαν μια ανεπανάληπτη πρόκληση για την ηθική της λευκής, ρατσιστικής και μακαρθικής Αμερικής τη δεκαετία του '50. Δημοσίευση: E. Partridge, *John Lennon. Θέλω μόνο την αλήθεια. Μια φωτογραφική βιογραφία*, μετάφρ. Βασιλική Χούνου, Αθήνα 2005, σ. 24. 386
2. Ο θρυλικός Άλαν Φρηντ, ο «πατέρας του ροκ εν ρολ» (Κλήβελαντ, 1952). Δημοσίευση: M. Paytress, *Ήμουν και εγώ εκεί*, μετάφρ. Δημήτριος Μιχαήλ, Αθήνα 2006, σ. 18. 387
3. Ενθουσιασμένοι θεατές σε πάρτι του Άλαν Φρηντ (Κλήβελαντ, 1952). Λευκοί και αφροαμερικανοί συγκροτούν ήδη ένα μικτό ακροατήριο. Δημοσίευση: *L' Europeo*. Periodico bimestrale 6 (2006), σ. 24-25. 387
4. «Ταινία που κλείνει μέσα της ολόκληρο ηφαίστειο». Διαφημιστική καταχώριση της ταινίας *Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακος* στον ελληνικό Τύπο. Πηγή: *Αυγή*, 19.02.1956. 388
5. Ο Τσακ Μπέρι με το χαρακτηριστικό «βάδισμα της πάπιας». Πηγή: http://www.chuckberry.com/about/photos.htm. 389
6. Ο θρυλικός Λιτλ Ρίτσαρντ: «the King (and the Queen) of rock and roll». Πηγή: http://www.kolumbus.fi/timrei/lre.htm. 389
7. Μπιλ Χάλεϋ: το τραγούδι του *Rock Around the Clock* μπορεί να θεωρηθεί η ληξιαρχική πράξη γέννησης του ροκ εν ρολ. Πηγή: www.billhaley.com. 390
8. Ο Τζέρι Λι Λιούις σε εξώφυλλο δίσκου του από τη θρυλική Sun Records (1958). Ο επονομαζόμενος και «killer», υπήρξε μια μυθική και απόλυτα αντισυμβατική μορφή της πρώτης περιόδου του ροκ εν ρολ. Michael Ocks Archives Ltd. Δημοσίευση: M. Ocks, *Classic Rock Covers*, Κολωνία 2001, σ. 61. 390
9. Έλβις Πρίσλεϋ: ο λευκός «βασιλιάς» του ροκ εν ρολ, η εμβληματικότερη μορφή του τη δεκαετία του '50. Δημοσίευση: *Uncut Legends*. The Definitive Guide to Rock's Ultimate Icons: Elvis 1/5 (2005), σ. 51. 391
10. Βασικός δίαυλος για τη διάδοση του ροκ εν ρολ σε παγκόσμια κλίμακα υπήρξαν οι ταινίες ροκ εν ρολ (rock and roll movies). Διαφήμιση της ταινίας *ROCK, ROCK, ROCK!* (1956). Πηγή: http://www.thevideobeat.com/store/rock-roll-movies/rock-rock-rock-1956.html. 392

11. Αφίσα της ροκ εν ρολ ταινίας *Rock Around the Clock* (1956). Πηγή: http://www.billhaley.com/the movies. 392
12. «Κι όποιος μπορεί, ας μην χορέψη στο κάθισμά του!» Καταχώριση για την προβολή της ταινίας *ΡΟΚ ΕΝΤ ΡΟΛ* στον αθηναϊκό Τύπο. Πηγή: Ακρόπολις, 23.11.1956. 393
13. «Στη μέθη του ιλίγγου!» Καταχώριση για την προβολή της (ροκ εν ρολ) ταινίας *POK-POK-POK!* στον αθηναϊκό Τύπο. Πηγή: Τα Νέα, 25.02.1957. 393
14. Επίδειξη του χορού ροκ εν ρολ από αμερικανούς ναύτες στον χώρο του Ζαππείου (Σεπτέμβριος 1957). Οι πιτσιρικάδες που παρακολουθούν εκστασιασμένοι τις χορευτικές φιγούρες, θα αποτελέσουν δέκα χρόνια αργότερα τη γενιά του Γούντστοκ. Αρχείο Κ. Μεγαλοκονόμου. 394
15. Ο Φράνκι Άβαλον σε εξώφυλλο δίσκου του (1958). Από τους επιφανέστερους εκπροσώπους των teen idols: καλοκουρεμένο μαλλί, ευγενικό ύφος, ένας υποδειγματικός νέος για τη συντηρητική Αμερική της δεκαετίας του '50. Michael Ocks Archives Ltd. Δημοσίευση: M. Ocks, *Classic Rock Covers*, Κολωνία 2001, σ. 68. 395
16. Νέοι και νέες χορεύουν μοντέρνους χορούς σε πάρτι στην Καβάλα (τέλη δεκαετίας '50). Αρχείο Λευτέρη Ι. Κελβερίδη. 395
17. Στα μέσα της δεκαετίας του '50 η παραβατικότητα των ανηλίκων στις ΗΠΑ προβλήθηκε ως ένα από τα σημαντικότερα κοινωνικά προβλήματα της εποχής. Αφίσα ταινίας της Columbia Pictures με θέμα της το σύγχρονο «δράμα της νεολαίας». Πηγή: http://www.thevideobeat.com/jd_movies.htm. 396
18. Φωτογραφία του πραγματικού, του αυθεντικού «teddy boy». Στενό σακάκι, «εδουαρδιανό» στυλ ντυσίματος, υπεροπτικό ύφος. Δημοσίευση: N. Yapp, *The Hulton Getty Picture Collection. Decades of the 20th Century: 1950s*, Κολωνία 1998, σ. 232. 396
19. «Fugitives from the party» (Λονδίνο, 1955). Στο περιθώριο των πάρτι αναπτύχθηκαν πολλά ειδύλλια, καθώς τη δεκαετία του '50 υπήρξαν μια από τις ελάχιστες ευκαιρίες που είχαν οι νέοι για να συνάψουν ερωτικούς δεσμούς. Δημοσίευση: N. Yapp, *The Hulton Getty Picture Collection. Decades of the 20th Century: 1950s*, Κολωνία 1998, σ. 239. 397
20. Το τεύχος 7 του περιοδικού *Χτυποκάρδι* (αρχές 1957). Ένα σκάνδαλο που «λύθηκε» με την παρέμβαση της Ιεράς Συνόδου. Συλλογή Κ. Κατσάπη. 398
21. Η «γυναίκα του λαού» συμβουλεύει: «Μην καλομαθαίνετε τα παιδιά σας!». Αφίσα για την καταπολέμηση της νεανικής παραβατικότητας στη Σοβιετική Ένωση (μέσα δεκαετίας του '50). Σε ολό-

κληρο τον κόσμο, η ευημερία της μεταπολεμικής περιόδου προβλήβλήθηκε συστηματικά ως το κατεξοχήν θερμοκήπιο της παραστρατημένης νεολαίας. Πηγή: *Ακρόπολις*, 12.10.1956. 399

22. Δημόσια διαπόμπευση τεντιμπόη. Τα γουρλωμένα μάτια των πιτσιρικάδων που παρακολουθούν τη σκηνή βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση με την ικανοποίηση που διαγράφεται στα πρόσωπα όσων ενηλίκων υλοποιούν τη διαπόμπευση. Αρχείο Κ. Μεγαλοκονόμου. Δημοσίευση: Μ. Νταλούκας, *Ελληνικό Ροκ. Ιστορία της νεανικής κουλτούρας από τη γενιά του Χάους μέχρι το θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου 1945-1990*, Αθήνα 2006, σ. 134. 400

23. Οι Μπητλς το 1964 στο περιθώριο των γυρισμάτων της ταινίας *A Hard Day's Night*. Από αριστερά προς τα δεξιά, Τζορτζ Χάρισον, Τζον Λέννον, Ρίνγκο Σταρ και Πολ Μακάρτνεϊ. Δημοσίευση: *TIME* 168/21 (13.11.2006), σ. 68-69. 401

24. Το «φαινόμενον του αιώνος». Η ταινία *A Hard Day's Night* στους αθηναϊκούς κινηματογράφους. Η Μπητλομανία χτυπά (και) την Αθήνα (φθινόπωρο 1964). Πηγή: *Αυγή*, 18.10.1964. 402

25. Πιτσιρικάδες επί το έργον: μια από τις πρώτες φωτογραφίες των Quarry Men (1955), της εφηβικής μπάντας εξέλιξη της οποίας υπήρξαν οι Μπητλς. Σε πρώτο πλάνο διακρίνεται ο δεκαπεντάχρονος Τζων Λέννον. Δημοσίευση: N. Yapp, *The Hulton Getty Picture Collection. Decades of the 20th Century: 1950s*, Κολωνία 1998, σ. 229. 403

26. Η επιτυχία των Μπητλς λειτούργησε καταλυτικά, ώστε να δημιουργηθούν σε ολόκληρο τον κόσμο αναρίθμητες (ερασιτεχνικές κατά βάση) μπάντες από επίδοξους Λέννον και Μακάρτνεϊ. Στη φωτογραφία, έφηβοι στο Μεξικό ποζάρουν σε συναυλία τους (μέσα δεκαετίας '60). Archivo General de la Nación. Δημοσίευση: E. Zolov, *Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture*, Καλιφόρνια 1999, σ. 85. 404

27. Μέλη ερασιτεχνικού συγκροτήματος στην Ελλάδα κάνουν πρόβα με αυτοσχέδια μέσα (μέσα δεκαετίας '60). Δημοσίευση: Μ. Νταλούκας, *Ελληνικό Ροκ. Ιστορία της νεανικής κουλτούρας από τη γενιά του Χάους μέχρι το θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου 1945-1990*, Αθήνα 2006, σ. 166. 404

28. «Είναι από τους Μπητλς;». Απόηχοι της Μπητλομανίας στον κινηματογράφο. Ο Κώστας Βουτσάς ως «γιεγιές» σε ταινία της Φίνος Φιλμ. Πηγή: *Αυγή*, 16.04.1967. 405

29. Οι Ρόλλινγκ Στόουνς υπήρξαν τη δεκαετία του '60 η επιτομή και η προσωποποίηση της αυθάδειας. Προβλήθηκαν με συνέπεια ως ο

αντίποδας των Μπητλς και ως τα (πολύ) «κακά παιδιά» του ροκ εν ρολ. Michael Ocks Archives Ltd. Πηγή: http://www.michaelochsarchives.com/. 405

30. Νεαροί Αθηναίοι χορεύουν στη Γλυφάδα. Στα μέσα της δεκαετίας του '60 οι άκαμπτες συντηρητικές αντιλήψεις των προηγούμενων χρόνων έχουν αρχίσει να υποχωρούν και το γυναικείο σώμα μπορεί πλέον να επιδεικνύεται. Εξώφυλλο του περιοδικού *Εικόνες* 513 (20.08.1965). 406

31. Καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 η μόδα πρότεινε για τη γυναίκα αρκετά συντηρητικές ενδυματολογικές επιλογές. Δημοσίευση: N. Yapp, *The Hulton Getty Picture Collection. Decades of the 20th Century: 1950s*, Κολωνία 1998, σ. 214. 407

32. Η μίνι φούστα υπήρξε μια πραγματική επανάσταση τη δεκαετία του '60. Δημοσίευση: N. Yapp, *The Hulton Getty Picture Collection. Decades of the 20th Century: 1960s*, Κολωνία 1998, σ. 235. 407

33. Μίνι φούστα: το απόλυτο σύμβολο του χάσματος των γενεών. Συνάντηση δύο γενεών και επικριτικά βλέμματα σε καφέ στο Παρίσι το 1968. Αρχείο Magnum Apeiron. Δημοσίευση: «1968: Η χρονιά που άλλαξε τον κόσμο. Οι φωτογραφίες», *Το Βήμα*, 8.11.1998, σ. 29. 408

34. Σύγχυση παραδοσιακών προτύπων ντυσίματος και συμπεριφοράς: «είναι άντρας ή γυναίκα;». Ειρωνικά σχόλια σε μεξικανικό περιοδικό στα τέλη της δεκαετίας του '60. Jueves de Excélsior 2305 (22.09.1966). Δημοσίευση: E. Zolov, *Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture*, Καλιφόρνια 1999, σ. 106. 409

35. «Και ξαφνικά αναρωτιέσαι: αγόρι ή κορίτσι;». Η αρρενωπότητα εν κινδύνω. Σχολιασμός στο περιοδικό *Εικόνες* 513 (20.08.1965), σ. 18. 409

36. Μπομπ Ντύλαν: η «συνείδηση που τραγουδά». Δημοσίευση: *Uncut* 101 (October 2005), σ. 115. 410

37. Η Ρόζα Παρκς μόλις έχει συλληφθεί, διότι αρνήθηκε να παραχωρήσει τη θέση της σε λευκό επιβάτη λεωφορείου στην Αλαμπάμα. Η γενεσιουργός πράξη του Κινήματος για τα Πολιτικά Δικαιώματα στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Library of Congress. Δημοσίευση: D. Downing, *Μάρτιν Λούθερ Κινγκ*, μετάφρ. Σοφία Σκουλικάρη, Αθήνα 2003, σ. 17. 411

38. Ο Πητ Σήγκερ τη δεκαετία του '40. Ταλαιπωρήθηκε όσο ελάχιστοι καλλιτέχνες από τη μακαρθική φύχωση. Library of Congress. Πηγή: http://en.wikipedia.org/wiki/Pete_Seeger. 411

39. Ο Έλβις Πρίσλεϋ κατατάσσεται στον αμερικανικό στρατό το 1958. Η διαχείριση της θητείας του υπήρξε ένα άκρως ενδιαφέρον επει-

σόδιο του Ψυχρού Πολέμου, που εξελισσόταν με αμείωτη ένταση τη δεκαετία του '50. Δημοσίευση: *L' Europeo*. Periodico bimestrale 6 (2006), σ. 37. 412

40. Μπομπ Ντύλαν και Τζόαν Μπαέζ: οι δύο πυλώνες, πάνω στους οποίους «πάτησε» το λευκό τραγούδι διαμαρτυρίας τη δεκαετία του '60. Πηγή: http://pool.dylantree.com/img/gallery/60s/4244_dylanbaez1964.jpg. 412

41. Μέλη παρεκκλησιαστικών οργανώσεων καίνε δημόσια δίσκους των Μπητλς στο Γουέικρος της Τζώρτζια τον Αύγουστο του 1966, ως αντίδραση στη δήλωση του Λέννον ότι οι Μπητλς ήσαν πιο διάσημοι από τον Χριστό. Δημοσίευση: J. Wiener, *Come Together. John Lennon in his Time*, Ιλινόις 1984. 413

42. Στιγμιότυπο από πορεία ειρήνης του CND προς το Κέντρο Πυρηνικών Ερευνών στο Άλντερμεϊστον στη Βρετανία. Ανάμεσα στους διαδηλωτές διακρίνονται νέοι με τις κιθάρες τους. Δημοσίευση: N. Yapp, *The Hulton Getty Picture Collection. Decades of the 20th Century: 1960s*, Κολωνία 1998, σ. 109. 413

43. «Έχουν και οι Τσέχοι γιε-γιε!». Η Μπητλομανία υπήρξε έντονη και στις Λαϊκές Δημοκρατίες, όπου το ροκ εν ρολ ερμηνεύτηκε και αντιμετωπίστηκε υπό το πρίσμα του Ψυχρού Πολέμου. Πηγή: *Εικόνες* 519 (01.10.1965), σ. 22-23. 414

44. «This machine kills fascists». Ο Γούντι Γκάθρι, η μυθική μορφή του (αριστερού) φολκ τραγουδιού. The Woody Guthrie Foundation. Πηγή: http://www.woodyguthrie.org/. 415

45. Ιούνιος 1967: τα «οργισμένα νιάτα» τα κάνουν γυαλιά-καρφιά σε συναυλία των Ρόλλινγκ Στόουνς στη Ζυρίχη. Δημοσίευση: *L' Europeo*. Periodico bimestrale 6 (2006), σ. 28-29. 415

46. «Ρόλλινγκ Στόουνς καλώς ήλθατε!». Οι Στόουνς εμφανίζονται στο αθηναϊκό κοινό στις 17 Απριλίου 1967 και οι εκστασιασμένοι θαυμαστές τους παραληρούν στις εξέδρες του γηπέδου του Παναθηναϊκού αδιαφορώντας για τα επικριτικά βλέμματα των αστυνομικών. Αρχείο Κ. Μεγαλοκονόμου. 416

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ, ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

Α. ΠΙΝΑΚΕΣ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

1. «Υποψηφιότητες» για την αφετηρία του ροκ εν ρολ 22
2. Πρωτιές στην ιστορία του ροκ εν ρολ που αποδίδονται στον Μπιλ Χάλεϋ 27
3. Επιτυχίες του Τσακ Μπέρι στα charts του Billboard: 1955-1959 32
4. Δισκογραφία του Πρίσλεϋ στη Sun Records: 1954-1955 34
5. Νούμερο 1 επιτυχίες του Έλβις Πρίσλεϋ στα charts του Billboard: 1956-1969 36
6. Πωλήσεις δίσκων στις ΗΠΑ την περίοδο 1950-1960 61
7. Ροκ εν ρολ επιτυχίες στο top-10 του Billboard (1955-1959) 62
8. Ροκ εν ρολ ταινίες (rock an roll movies) τη δεκαετία του '50 70
9. Περιοδεία των Μπητλς σε ΗΠΑ-Καναδά (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1964) 179
10. Εισιτήρια ταινιών των Μπητλς στην Αθήνα (α' εβδομάδα προβολής) 183
11. Εκπομπές του ΕΙΡ που πρόβαλαν το «μοντέρνο τραγούδι» 184
12. Τραγούδια ραδιοφωνικής εκπομπής του ΕΙΡ «Μοντέρνοι Ρυθμοί και Τραγούδια» (Απρίλιος-Σεπτέμβριος 1962) 189

Β. ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

1. Χρονική εξέλιξη στον σχηματισμό συγκροτημάτων στην Ελλάδα (1959-1967) 187

Γ. ΣΧΗΜΑΤΑ

1. Η εισαγωγή του «αμερικάνικου τρόπου ζωής» στην Ελλάδα: Η ερμηνεία της ΕΔΑ 285

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ

ΤΟ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΣΤΟΝ ΔΥΤΙΚΟ ΚΟΣΜΟ

1943 Οι πρώτοι disc jockeys ακολουθούν τα αμερικανικά στρατεύματα στις επιχειρήσεις τους

1946 – Ο Muddy Waters κυκλοφορεί τους πρώτους δίσκους με electric blues του Σικάγο

– Ιδρύεται η Imperial Records στο Λος Άντζελες με στόχο την προώθηση της μαύρης μουσικής

– Η Specialty Records ιδρύεται επίσης στο Λος Άντζελες

1947 – Στις Ηνωμένες Πολιτείες εμφανίζεται ο όρος «ρυθμ εν μπλουζ» (rhythm and blues)

– Η μουσική αγορά στις ΗΠΑ ελέγχεται ήδη από έξι μεγάλες εταιρείες παραγωγής δίσκων, τις MGM, RCA, Decca, Capitol, Columbia και Mercury

– Στο Σικάγο ιδρύεται η Chess με σκοπό την προώθηση των ρυθμ εν μπλουζ

– Ιδρύεται στη Νέα Υόρκη η Atlantic με σκοπό την προώθηση μιας μαύρης μουσικής με επιρροές από ρυθμ εν μπλουζ και τζαζ

1948 – Ο Ed Sullivan ξεκινάει στην τηλεόραση το πρόγραμμά του, που αργότερα θα μετονομαστεί σε «Ed Sullivan Show»

– Η Columbia θέτει σε κυκλοφορία τους πρώτους δίσκους τριάντα τριών στροφών Long Playing (LP)

– Το περιοδικό Billboard εισάγει charts για τη μουσική folk και race

1949 – Η RCA παρουσιάζει το πρώτο δισκάκι βινυλίου 45 στροφών

– Ο Fats Domino κυκλοφορεί το *The Fat Man*

Για τη σύνταξη του χρονολογίου χρησιμοποιήθηκαν οι παρακάτω πηγές: S. Frith, W. Straw, J. Street (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Κέιμπριτζ 2001, σ. xi-xvii· P. Zanuttini, «E niente fu piu come prima», *il Venerdi di Reppublica* 751 (09.08.2002), σ. 30-37· P. Scaruffi, «A Chronology of Rock Music», στο www.scaruffi.com/music/chrono.html, τελευταία επίσκεψη: 26.02.2006 και «Pop History of the Fifties», στο http://www.fiftiesweb.com/pop.htm, τελευταία επίσκεψη: 21.01.2006.

– Για τις ανάγκες συγκρότησης των charts του, το Billboard μετονομάζει τη μουσική race σε «rhythm and blues»

1950 – Η ολλανδική εταιρεία Philips αποφασίζει να επεκτείνει τις δραστηριότητές της στη μουσική βιομηχανία

– Ιδρύεται η δισκογραφική εταιρεία Elektra στη Νέα Υόρκη με σκοπό την προώθηση της μουσικής φολκ και τζαζ

1951 – Κυκλοφορεί ο πρώτος ροκ εν ρολ δίσκος, το *Rocket 88* του Ike Turner

– Εμφανίζεται το πρώτο τζουκμπόξ που παίζει 45άρια

– Οι Victor και Columbia συμφωνούν να χωρίσουν την αγορά της μουσικής βιομηχανίας: η Victor στο εξής θα πουλάει 33άρια LP και η Columbia 45άρια σινγκλ

– Ο Alan Freed ξεκινάει τη ραδιοφωνική του εκπομπή με τίτλο «Moondog Rock and Roll Party», η οποία θα παίζει «μαύρη» μουσική και θα απευθύνεται σε «λευκό» ακροατήριο

1952 – Ο Alan Freed χρησιμοποιεί και κάνει γνωστό τον όρο «ροκ εν ρολ» (rock and roll)

– Ο Bill Haley σχηματίζει τους Comets

– Διαλύεται το συγκρότημα των Weavers με την κατηγορία ότι τα μέλη τους ήσαν κομμουνιστές

– Ο Alan Freed διοργανώνει τη πρώτη ροκ εν ρολ συναυλία, το *Moondog Coronation Ball*

– Το τηλεοπτικό πρόγραμμα *Bandstand* του Dick Clark αρχίζει να βγαίνει στον αέρα από τη Φιλαδέλφεια κάθε απόγευμα

– Ο Les Paul κατασκευάζει την ηλεκτρική κιθάρα Gibson

– Ο Sam Phillips ιδρύει τη Sun Records και προβλέπει ότι «εάν βρει έναν λευκό που να μπορεί να τραγουδήσει με το συναίσθημα των μαύρων, θα γίνει εκατομμυριούχος»

1953 – Κυκλοφορεί η (θρυλική) ηλεκτρική κιθάρα Fender Stratocaster

– Το *Crazy Man Crazy* του Bill Haley εισέρχεται στα τσαρτς του Billboard

– Το *Crying in the chapel* των The Orioles είναι η πρώτη επιτυχία μαύρων καλλιτεχνών που εισέρχεται σε charts λευκών καλλιτεχνών

– Ο Sam Phillips ηχογραφεί τον πρώτο δίσκο του Elvis Presley στη Sun Records στο Μέμφις

1954 – Ο Bill Haley γνωρίζει τεράστια επιτυχία με το *Rock Around the Clock*

– Τεράστια επιτυχία γνωρίζει το doo-woop

– Η EMI αγοράζει την Capitol

– Οι δισκογραφικές εταιρείες στρέφονται από τους δίσκους 78 στροφών στα 45άρια

– Η ιαπωνική TTK (μετέπειτα Sony) παρουσιάζει το πρώτο τρανζίστορ
– Ιδρύεται στο Nashville η *Country Music Disc Jockey's Association*

1955 – Κυκλοφορεί η τεράστια επιτυχία του Little Richard, *Tutti Frutti*
– Οι ταινίες *Rebel Without a Cause* και *Blackboard Jungle* καθιερώνουν ένα νέο και ακαταμάχητο πρότυπο νεότητας, αυτό του μοναχικού, όμορφου και αινιγματικού νέου που συνήθως κινείται στο περιθώριο
– Ο Chuck Berry κυκλοφορεί τον πρώτο του ροκ εν ρολ δίσκο, με την ηλεκτρική κιθάρα να αποτελεί το χαρακτηριστικότερο όργανο
– Ο Ray Charles «ανακαλύπτει» τη soul μουσική με το *I Got a Woman*, μία διασκευή ενός παλιού gospel τραγουδιού
– Ο Pete Seeger είναι ο πρώτος λευκός καλλιτέχνης που ηχογραφεί άλμπουμ με αφρικανική μουσική, το *Bantu Choral Folk Songs*

1956 – Ο Chuck Berry ηχογραφεί το *Roll Over Beethoven*
– Τα κλαμπ υποχρεώνονται να ακυρώσουν συναυλίες, ενώ όσες πραγματοποιούνται γίνονται με αυστηρή αστυνομική επιτήρηση
– Κυκλοφορεί το *Heartbreak Hotel* και ξεκινάει η Πρίσλεϋ-μανία
– Ο Presley εμφανίζεται για πρώτη φορά στην τηλεόραση, στο CBS, στην εκπομπή *Dorsey Brothers Show*
– Η ραγδαία εξάπλωση του ροκ εν ρολ υποχρεώνει τις δισκογραφικές εταιρείες να ασχοληθούν με αυτό, ενώ οδηγεί ταχύτατα στην ίδρυση ανεξάρτητων εταιρειών για την προώθησή του
– Ιδρύεται η Verve με στόχο την προώθηση της εναλλακτικής τζαζ μουσικής
– Η Elektra κυκλοφορεί για πρώτη φορά δίσκο compilation, δίσκο, δηλαδή, στον οποίο υπάρχουν κομμάτια από διάφορους καλλιτέχνες

1957 – Η χρυσή χρονιά των teen-idols

1958 – Ο Elvis Presley κατατάσσεται στον αμερικανικό στρατό για να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία
– Η κινηματογραφική εταιρεία εισέρχεται στη μουσική βιομηχανία
– Η RCA παρουσιάζει τον πρώτο stereo Long Playing (LP) δίσκο
– Το κομμάτι του Bobby Freeman *Do You Wanna Dance* εγκαινιάζει στις ΗΠΑ τη χορευτική «παράνοια»

1959 – Οι Buddy Holy, Big Bopper και Ritchie Valens σκοτώνονται όταν το αεροπλάνο στο οποίο επιβαίνουν συντρίβεται έξω από το Μέισον Σίτι της πολιτείας Αϊόβα
– Διοργανώνεται για πρώτη φορά το φεστιβάλ του Νιούπορτ, από το οποίο σύντομα θα ξεπηδήσουν καλλιτέχνες όπως η Joan Baez και ο Bob Dylan
– Ο Domenico Modugno κερδίζει την πρώτη θέση στο φεστιβάλ του San Remo με το τραγούδι *Nel blu dipinto di blu*. Το τραγούδι, πιο

γνωστό ως *Volare*, φέρνει κάτι από τον αέρα του ροκ εν ρολ στην Ιταλία

– Οι Drifters με το τραγούδι τους *There Goes My Baby* εισάγουν στην ποπ μουσική ρυθμούς λάτιν

– Πάνω από εξακόσια εκατομμύρια δίσκοι πωλούνται τη χρονιά αυτή στις ΗΠΑ

– Ιδρύεται το Tape Music Center κοντά στο Σαν Φραντζίσκο

– Από το 1955 το μερίδιο πωλήσεων που αντιστοιχεί στις τέσσερις κυριότερες δισκογραφικές εταιρείες έχει κατρακυλήσει από το 78% στο 44%, ενώ αυτό των ανεξάρτητων εταιρειών έχει αυξηθεί από το 22 στο 56%

– Από το 1955 η αγορά στις ΗΠΑ έχει αυξηθεί από 213 σε 603 εκατομμύρια δολάρια και το μερίδιο που αντιστοιχεί στο ροκ εν ρολ από 15,7 σε 42,7%

1960 – Οι Alan Freed και Dick Clark εμπλέκονται σε σκάνδαλο δωροληψίας από δισκογραφικές εταιρείες (σκάνδαλο Payola)

– Ιδρύεται η δισκογραφική εταιρεία Motown (από το Motor-Town, χαρακτηρισμός του Detroit)

– Θριαμβεύει το τουίστ στα πάρτι της χρονιάς

– Πεθαίνει στα 22 του ο Eddie Cochran

– Η Philips αγοράζει τη Mercury

– Κατασκευάζεται στη Γαλλία το Scopitone, ένας συνδυασμός κινούμενης εικόνας και juke-box

1961 – Ο Dick Dale χρησιμοποιεί τον όρο «surfing» για να χαρακτηρίσει τη δική του ροκ εν ρολ πρόταση

– Τον Ιούλιο ιδρύεται το περιοδικό *Mersey Beat* στο Liverpool

– Οι Tokens στη μεγάλη τους επιτυχία *The Lion Sleeps Tonight* χρησιμοποιούν μία σειρά από καινοτομίες, όπως τον «οπερατικό» τρόπο ερμηνείας

– Οι Shirelles με την επιτυχία τους *Dedicated To The One I Love* επιβάλλουν μια νέα μόδα, αυτή των ρομαντικών κομματιών που ερμηνεύονται από γυναικεία συγκροτήματα

– Η MGM αγοράζει τη Verve

– Ο Βρετανός μπλούζμαν Alexis Korner σχηματίζει τους The Blues Incorporated, μια μπάντα αντίθετη στη λογική του σταθερού σχήματος. Από τη μπάντα αυτή σύντομα θα περάσουν ανερχόμενοι μουσικοί όπως οι Mick Jagger, Keith Richards, Eric Burdon, και Brian Jones

– Ο Bob Dylan εγκαθίσταται στο Γκρίνουιτς Βίλατζ της Νέας Υόρκης

1962 – Οι Beatles υπογράφουν το πρώτο τους συμβόλαιο με την EMI Parlophone. Ο George Martin προσλαμβάνεται ως παραγωγός του συγκροτήματος

– Πρώτες εμφανίσεις για τους Rolling Stones στο Marquee

– Πρώτη εμφάνιση των Beatles στο Carven του Λίβερπουλ
– Με την επιτυχία τους *Surfin Safari* οι Beach Boys σκορπούν, κυρίως στις ΗΠΑ, τη φρενίτιδα του surf
– Ένας κιθαρίστας από το Σιάτλ, ο Jimi Hendrix, ξεκινάει να εργάζεται ως session μουσικός
– Ο επίσκοπος της Νέας Υόρκης απαγορεύει στους καθολικούς φοιτητές να χορεύουν τουίστ
– Θριαμβεύουν τα girl-groups
– Το μερίδιο της αμερικάνικης αγοράς που ελέγχεται από τις τέσσερις κυριότερες εταιρείες πέφτει στο 26%
– Η MCA αγοράζει την αμερικανική δισκογραφική εταιρεία Decca

1963 – Ξεκινάει τη λειτουργία του στο Λος Άντζελες το θρυλικό κλαμπ *Whiskey A GoGo* από όπου ξεκίνησαν την πορεία τους συγκροτήματα, όπως οι Doors
– Σε λιγότερο από δέκα ώρες οι Beatles ηχογραφούν το πρώτο τους LP με τον τίτλο *Please, please me*
– Ξεκινάει η φρενίτιδα της Μπητλομανίας στη Βρετανία
– Ο Eric Clapton εντάσσεται στους Yardbirds
– Η Warner αγοράζει τη Reprise
– Ο Alan Freed πεθαίνει στα 42 του από ασθένεια των νεφρών
– Γίνεται γνωστό ότι το FBI παρακολουθεί τραγουδιστές της φολκ, όπως ο Bob Dylan

1964 – Οι Beatles εμφανίζονται στο σόου του Ed Sullivan για πρώτη φορά μπροστά στο αμερικανικό κοινό. Περίπου εβδομήντα τρία εκατομμύρια Αμερικανοί τους παρακολουθούν και τους αποθεώνουν
– Οι Yardbirds πειραματίζονται με την ηλεκτρική κιθάρα παράγοντας καινούργιους ήχους
– Γυρίζεται το πρώτο video clip στη μουσική ιστορία για το τραγούδι *If I Had a Hammer*
– Στο *The Soul of a City Boy* η folk μουσική ανακατώνεται με επιρροές μουσικής τζαζ
– Το riff των Kinks στο τραγούδι *You Really Got Me* ουσιαστικά εγκαινιάζει το σκληρό (hard) ροκ
– Οι Rolling Stones παρουσιάζουν το πρώτο τους LP υποσκελίζοντας τους Beatles από τα τσαρτς

1965 – Ξεκινούν στις Μπαχάμες τα γυρίσματα του *Help* των Beatles
– Οι Rolling Stones ηχογραφούν το *Satisfaction* στο στούντιο της Chess στο Σικάγο
– Ο Bob Dylan παίζει για πρώτη φορά ηλεκτρική μουσική στο Φεστιβάλ του Νιούπορτ

– Οι Beatles παρασημοφορούνται από τη βασίλισσα στο ανάκτορο του Μπάκιγχαμ
– Η διασκευή των Byrds στο *Mr Tambourine Man* εγκαινιάζει ένα νέο είδος στη ροκ μουσική, το λεγόμενο φολκ-ροκ
– Ηχογραφείται το *My Generation* των Who, ο απόλυτος ροκ ύμνος της χρονιάς
– Το *Till The End of The Day* των Kinks εισάγει την ινδική μουσική στο ροκ εν ρολ
– Η μπάντα των Charlatans εμφανίζεται για έξι ημέρες στο Σαν Φραντζίσκο μπροστά σε ένα κοινό από χίπις
– Οι Supremes έχουν τέσσερις πρωτιές στα τσαρτς
– Ο Joe Mc Donald παρουσιάζει μια εκδοχή της country με στίχο ριζοσπαστικό, για να υποστηρίξει τις κινητοποιήσεις στο Μπέρκλεϊ. Πρόκειται για την πρώτη ψυχεδελική μουσική
– Απαγορεύεται με την κυκλοφορία του η μετάδοση του *Satisfaction* των Rolling Stones από ραδιοφωνικούς σταθμούς σε ΗΠΑ και Βρετανία
– Οι Warlocks, μετέπειτα Grateful Dead, καλούνται να εμφανιστούν στα «acid tests» (LSD party), όπου και παρουσιάζουν μια μουσική με επιρροές από κάντρι, μπλουζ και τζαζ
– Οι Diggers παρουσιάζουν μια επαναστατική μορφή θεάτρου, το living theater
– Ο Bob Dylan κυκλοφορεί το *Like a Rolling Stone*
– Ο James Brown λανσάρει ένα είδος soul μουσικής, τον προκάτοχο της funk
– Οργανώνεται τον Οκτώβριο το πρώτο φεστιβάλ των χίπις στο Σαν Φραντζίσκο
– Ο Bill Graham ανοίγει το Fillmore, μία στέγη για καινούργιες μπάντες του Σαν Φραντζίσκο

1966 – Σχηματίζονται οι Cream από τους Clapton, Baker και Bruce
– Ο Bob Dylan τραυματίζεται σοβαρά με τη μοτοσικλέτα του και εξαφανίζεται από το προσκήνιο για τους επόμενους δεκαοκτώ μήνες
– Σχηματίζονται οι Jimi Hendrix Experience
– Αναγέννηση του μπλουζ στις ΗΠΑ και τη Βρετανία
– Οι Jefferson Airplane και οι Grateful Dead μετακινούνται στο Σαν Φραντζίσκο, το επίκεντρο (πλέον) της ψυχεδελικής μουσικής
– Το *Blonde on Blonde* του Dylan είναι το πρώτο διπλό LP στη μουσική ιστορία, καθώς και το πρώτο concept άλμπουμ
– Κυκλοφορεί το πρώτο άλμπουμ αμιγώς ψυχεδελικής μουσικής, το *Takes Off* των Jefferson Airplane
– Τον Ιούλιο κυκλοφορεί το *Freak Out* του Frank Zappa, το πρώτο διπλό LP ροκ εν ρολ μουσικής

– Ο Brian Jones των Rolling Stones χρησιμοποιεί όργανα όπως σαντούρι, όμποε και σιτάρ στα σινγκλ που κυκλοφορεί η μπάντα
– Ο Λονδρέζος disc jockey John Peel ξεκινάει να μεταδίδει ψυχεδελική μουσική από το ραδιοφωνικό του πρόγραμμα Perfumed Gardens

1967 – Διεξάγεται το φεστιβάλ Monterey Pop με τη συμμετοχή καλλιτεχνών όπως ο Jimi Hendrix και η Janis Joplin
– Ο Paul McCartney των Beatles παραδέχεται κατά τη διάρκεια συνέντευξης ότι έχει «πειραματιστεί» με LSD
– Ζωντανή μετάδοση μέσω δορυφόρου του *All you need is love* των Beatles σε ένα κοινό που ξεπερνούσε τα 400.000.000 τηλεθεατών προερχόμενων από είκοσι έξι χώρες και των πέντε ηπείρων
– Ο Brian Epstein, ο μάνατζερ των Beatles, βρίσκεται νεκρός στο σπίτι του στο Λονδίνο
– Πρεμιέρα για το *Magical Mystery Tour* των Beatles στο δεύτερο πρόγραμμα του BBC
– Ο Ralph Gleason ιδρύει το περιοδικό *Rolling Stone*
– Ο Frank Zappa κυκλοφορεί το *Absolutely Free*, την πρώτη ροκ όπερα
– «Χρονιά» του Jimi Hendrix, καθώς μέσα έξι μήνες βλέπει τρία τραγούδια του να γίνονται μεγάλες επιτυχίες
– Κυκλοφορεί το *Surrealistic Pillow* των Jefferson Airplane, σημείο σταθμός στην ιστορία του ψυχεδελικού ροκ
– Εμφανίζονται στο προσκήνιο οι Pink Floyd με το *Interstellar Overdrive*
– Οι Doors παρουσιάζουν ένα πρωτόγνωρο μείγμα από μουσικές ροκ εν ρολ, μπλουζ, ψυχεδέλεια, ινδικό ράγκα και ποίηση
– Σαράντα μπάντες του ψυχεδελικού ροκ εμφανίζονται στο Λονδίνο
– Η Warner Brothers αγοράζει την Atlantic
– Στο Λονδίνο ιδρύεται η δισκογραφική εταιρεία Chrysalis
– Στις ΗΠΑ ανθεί ο εναλλακτικός μουσικός και πολιτικός Τύπος

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Το ευρετήριο περιλαμβάνει πρόσωπα, φυσικά και νομικά, τοπωνύμια, γεωγραφικούς προσδιορισμούς, ιστορικές περιόδους και γεγονότα, κοινωνικά κινήματα, μουσικά είδη, χορούς, ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές, καλλιτέχνες και συγκροτήματα, με την προϋπόθεση ότι όλα αυτά αποτελούν συστατικό μέρος της κυρίως αφήγησης. Δεν περιλαμβάνονται στο ευρετήριο έννοιες με όχι απολύτως συγκεκριμένη σημασία (π.χ. «νέγρικη μουσική»), τίτλοι τραγουδιών, δίσκων, βιβλίων και κινηματογραφικών ταινιών, καθώς και οι λέξεις «ροκ εν ρολ», «ροκ μουσική» και «Ελλάδα», που συναντώνται στο κείμενο με προφανή συχνότητα. Μη ελληνικά ονόματα καταχωρούνται με τη λατινική τους γραφή (π.χ. «Beatles»), ενώ η ελληνική τους εκδοχή παρουσιάζεται στο ευρετήριο μονάχα όταν συναντάται στο κείμενο (π.χ. «Μπητλς»). Στην περίπτωση που ένα μη ελληνικό όνομα ή όρος εμφανίζεται στο κείμενο με την ελληνική του εκδοχή, η αγγλική του γραφή τίθεται εντός παρένθεσης. Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί ότι έχουν ομαδοποιηθεί ελληνικές εφημερίδες και περιοδικά, υπουργεία, ραδιοφωνικές εκπομπές, θέατρα και κινηματογράφοι, καθώς και όροι με έκδηλη μεταξύ τους σχέση (π.χ. Θεοδωράκης Μίκης· «σχολή Θεοδωράκη»).

Α' Παγκόσμιος Πόλεμος / Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος 163, 223
Άβαλον Φράνκι, βλ. Avalon Frankie
Αβδελά Έφη 10, 107
Αβέρωφ Ευάγγελος 291
Αγγλία / Βρετανία / Ηνωμένο Βασίλειο / Γηραιά Αλβιών 11, 27, 41, 54, 85, 94, 105, 118, 123, 124, 130, 131, 136, 153, 174, 175, 176, 177, 179, 181, 186, 215, 216, 227, 263, 277, 288, 331, 332, 337, 344, 348, 352, 353, 354, 362, 365, 366, 413, 421, 429, 430
Αγρίνιο 95
Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος 272
Αθήνα 15, 51, 54, 55, 59, 65, 73, 79, 95, 107, 128, 135, 136, 142, 144, 148, 150, 183, 187, 229, 230, 239, 268, 279, 280, 282, 286, 287, 293, 294, 301, 304, 318, 319, 320, 322, 324, 342, 361, 362, 365, 366, 367, 369, 402, 419
Αίγλη 51, 57, 80, 154, 248, 287
Αίγυπτος 246
Αϊζενχάουερ Ντουάιτ (Eisenhower Dwight) 256
Αϊόβα (Iowa) 47, 427
Ακαδημία Αθηνών 145
Ακαδημία των Τεχνών (Ανατολικής Γερμανίας) 345
Αλαμπάμα (Alabama) 40, 84, 255, 256, 336, 411, 420
Αλεξέεφ Α. 250
Αλιβιζάτος Νίκος 270
«Αλίκη» (ψευδώνυμο αρθρογράφου εφ. *Αυγής*) 311, 312
Άλιμος 291
Άλντερμεϊστον (Aldermaston) 332, 413, 421
Άλταμοντ (Altamont) 229
Αμαλιάδα 95
Αμβούργο 125, 179
Άμφισσα 160· Γυμνάσιο 160
Αναγέννηση 88
Ανάκτορα / Παλάτι 238, 239, 273
Αναστασιάδης Μανόλης 103, 280
Ανασυγκρότηση 225
Άνιμαλς, βλ. Animals
Άνκα Πωλ, βλ. Anka Paul
Άνταμς Μπόις, βλ. Adams Boys
Αντενάουερ Κόνραντ (Adenauer Konrad) 266, 296
Αντιπολεμικό κίνημα (Antiwar movement) 11
Αντι-ροκ κίνημα (anti-rock movement) 356
Αντίσταση 223
Άντριους 118
Αντρόποφ Γιούρι 250
Αντωνόπουλος Ν. 342
Ανώτατο Δικαστήριο ΗΠΑ (United States Supreme Court) 83, 254, 255, 256, 333
Απαλάχια Όρη (Appalachian Mountains) 330
Ανδρέας, απόστολος 95
Απριλιανών καθεστώς / Απριλιανών χούντα / Απριλιανών πραξικόπημα / Συνταγματαρχών χούντα / Συνταγματαρχών δικτατορία / Συνταγματαρχών πραξικόπημα / Καθεστώς της 21ης Απριλίου 15, 86, 240, 270, 307, 319, 321, 350, 359, 361, 367, 369, 370, 371
Αρβανίτης Κώστας 111
Αργολίδος μητρόπολη 234
Άρειος Πάγος 149, 150, 153, 154
Αρκάνσας (Arkansas) 256
Αρλέττα 343
Άρμστρονγκ Λούις (Armstrong Louis) 259
Αρχιεπίσκοποι Αθηνών: Θεόκλητος 162, 163, 202· Δωρόθεος, 162
ΑΣΚΙ / Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας 286, 298, 323

Αστυνομία / αστυνομικές αρχές / αστυνομικοί / αστυφύλακες / αστυνομικά όργανα / όργανα της τάξης / χωροφυλακή / χωροφύλακες 134, 136, 141, 142, 148, 149, 299, 302, 333, 361, 366, 416, 421
Αστυνομία Αθηνών / Ασφάλεια Αθηνών / Γενική Ασφάλεια Αθηνών 156, 157, 366
Ατλάντα (Atlanta) 255
Ατλάντικ Σίτυ (Atlantic City) 180
«Αυγερινός» (ψευδώνυμο αρθρογράφου εφ. *Αυγής*) 280
Αυστραλία 40, 139, 182, 219
Αυστρία 251
Αφρική 85, 86

ABC 334
AC/DC 31
Ace Johnny 23
Adams Boys 13, 59, 188
Adams Nick 72
Akins Claude 72
Almanac Singers 331
Alpha (τηλεοπτικός σταθμός) 141, 144
American Society of Composers, Authors and Publishers / ASCAP 44
Amons G. 195
Anders Merry 71
Anderson Terry 180, 220,334
Angelou Maya 71
Animals 35, 41, 109, 188, 355, 363
Anka Paul 46, 72, 185, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 363
Anthony Ray 71, 72
Arthur Smith and the Crackerjacks 22
Ashley John 72
Astaire F. 195
Atlantic Records 61, 425, 431
Aubrey Anne 72
Augusto M. 190
Avalon Frankie 46, 71, 395, 418
Aznavour C. 191, 192

Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος / Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος / Μεγάλος Πόλεμος 12, 20, 21, 66, 116, 130, 143, 163, 174, 181, 218, 223, 245, 249, 251, 257, 277, 278, 295, 296, 346
Β΄ Συνέδριο Σοβιετικών Μουσικοσυνθετών 260
Βαϊμάρης Δημοκρατία 296
Βαϊσμίλερ Τζόνυ (Weissmuller Johnny) 140
Βάλενς Ρίτσι, βλ. Valens Ritchie
Βαλέντε Κατερίνα (Valente Katerina) 74
Βαλς (waltz) 88, 267
Βαλτιμόρη (Baltimore) 98, 180
Βαν Τζέην (Αμερικανός ναύτης) 57
Βανκούβερ (Vancouver) 179
Βαπτιστών εκκλησία 258
Βαρσοβία 252, 364, 365· *Συνεδριακό Κέντρο* 364
Βασιλειάδου Γεωργία 14
Βασιλόπουλος Χρίστος 141, 144
Βατικανό 198
Βαυαρία 157
Βέλγιο 118
Βενετίας κινηματογραφικό φεστιβάλ 54, 157, 268
Βενιζέλος Ελευθέριος 271
Βενιζέλος Σοφοκλής 270, 271
Βέρμαχτ (Wehrmacht) 143
Βερναρδάκης Χ. 276
Βερολίνο Ανατολικό 253, 268, 345
Βερολίνο Δυτικό 125
Βιάν Μπόρις (Vian Boris) 348
Βιέννη 139, 251
Βιετνάμ πόλεμος 13, 352, 368
Βλάχου Ελένη 318, 323, 324, 326
Βόλος 149· «Νίκη Βόλου» 149· Πλημμελειοδικείο 149
Βόννη 139
Βόρεια Καρολίνα (North Carolina) 332
Βοστόνη (Boston) 180
Βουγιούκας Κωνσταντίνος 158
Βουδαπέστη 220, 252
Βουκουρέστι 252

Βουλγαρία 140, 141, 264, 363
Βουλγαρίδης Β. 315
Βουρνάς Λ. 315
Βουτσάς Κώστας 405, 419
Βραχάσι (Κρήτης) 89

Baez Joan 334, 336, 344, 349, 412, 420, 427
Baker Ginger 430
Ballard Hank 42
Bandstand 424
Barrymore John Drew 71
Basie Count 71
Bay F. 189, 190
BBC 174, 179, 431
Beach Boys 429
Beale Street 33
Beatles / Beetles 12, 31, 35, 41, 80, 117, 171, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 196, 197, 198, 208, 209, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 230, 231, 236, 248, 281, 286, 325, 328, 329, 337, 338, 339, 340, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 361, 363, 366, 367, 368, 370, 401, 403, 404, 405, 413, 419, 420, 428, 429, 430, 431
Bee Molly 72
Belew Twins 71
Bendix William 72
Benton Brook 70
Berlin Irving 330, 331
Berry Chuck / Berry Charles Edward 19, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 37, 38, 40, 69, 70, 71, 79, 109, 185, 186, 227, 248, 389, 417, 427
Biermann Wolf 345
Bill Haley and His Comets / Comets / Κομήτες 23, 26, 70, 426
Bill Haley and the Saddlemen / Saddlemen 23, 26
Bill Wild 21
Billboard 31, 32, 35, 36, 62, 425, 426
Billy's Sax 190, 191, 193
Blackman Dexter 109
Blake Blind 259
Blanca Burt 118
Blanco H. 194
Blockbusters 71
Blue Chips 192, 194
Blues Incorporated 227, 428
BMI / Broadcast Music Incorporation 44
Boone Pat 45, 46, 47, 69, 80, 99
Booth Karin 72
Bopper Big 12, 47, 427
Bowties 70
Brando Marlon 52, 68, 110, 336
Bravo 85
Brewster Daniel 275
Brooks Richard 52, 53, 54, 280
Brown James 61, 430
Brown Linda 83, 255
Brown Oliver 83
Brown Roy 20
Brown Ruth 22
Brown vs Board of Education of Topeka 83, 255
Bruce Jack 227, 430
Buchanan Edgar 72
Buddy Holly and the Crickets 178
Bulmer John 36, 38, 46
Burdon Eric 428
Burnett Don 71
Butler Act Law 181
Byrds 430

Γαϊτάνου Τιτίκα 58
Γαλλία 118, 138, 143, 177, 185, 258, 263, 344, 348, 428
Γαλλική Επανάσταση 242
Γαρδίκας Κωνσταντίνος 163
Γενική Διεύθυνση Τύπου και Πληροφοριών 159
Γένοβα 138
Γεραμάνης Πάνος 224
Γερμανία Ανατολική / Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας 11, 91, 105, 140,

219, 251, 252, 253, 259, 260, 265, 266, 345, 363
Γερμανία Δυτική 11, 56, 84, 85, 91, 105, 117, 124, 139, 153, 253, 263, 264, 266, 296, 297, 298, 327, 344, 346, 348
Γερουσία Αμερικανική 122, 125
Γιαννακάς Α. 315
Γιαννακός Πέτρος 14
Γιανναράς Χρήστος 239, 240
Γιαννόπουλος Ι. 137
Γιανουλόπουλος Γιάννης 265, 272
Γκαβί Φιλίπ (Gavi Philippe) 233
Γκάθρι Γούντι, βλ. Guthrie Woody
Γκάλιτς Αλεξάντερ 345, 346
Γκάμε 85
Γκάραρντ (Garrard) 64, 97
Γκέρσουιν 261
Γκιλέσπι Ντίζι (Gillespie Dizzy) 245
Γκιμπς Τζώρτζια, βλ. Gibbs Georgia
Γκίνσμπεργκ Άλεν (Ginsberg Allen) 338
Γκοροντίνσκι Β. 249
Γκόσπελ (gospel) 33, 37, 427
Γκούντμαν Μπένι (Goodman Benny) 259
Γκράχαμ Μπιλ (Graham Billy) (ευαγγελιστής ιερέας) 112
Γκρην Παρκ (Green Park) 59
Γκρίνουιτς Βίλατζ (Greenwich Village) 428
Γκρίνσμπορο (Greensboro) 334, 335, 339
Γλαύκος Νίκος 164, 165
Γλυφάδα 135, 325, 406, 420
Γουάιμαν Μπιλ, βλ. Wyman Bill
Γουέικρος (Πολιτεία Τζώρτζια) (Waycross) 413, 420
Γούντστοκ (Woodstock) 229, 394, 418
Γουότς Τσάρλι, βλ. Watts Charlie
Γραφείο Συντονισμού Πολιτικής CIA 257
Γρηγόριος Ναζιανζηνός 88

Cabot Susan 72
Cadillacs 71
Calanca Daniela 231
Campbell Jo-Ann 71
Cannon Freddy 46
Capitol 425, 426
Carr Paul 71
Carroll Connie 70
Carson John 330
Carven 427
Casabianca M. 193, 194
Cash Johnny 37
CBS 35, 427
Celentano Adriano 118, 193, 195, 344, 346
Cell Block Seven 71
Chaplin Jr Charles 72
Charachas 191, 193, 195
Charlatans 430
Charles Ray 23, 427
Charles Tommy 70
Checker Chubby 98, 174
Chess 425, 429
Chez-Nous 65, 118
Chillean D. 195
Chords 23
Chrysalis 431
Cinco Latinos 185
Cirino 70
Clanton Jimmy 71
Clapton Eric 429, 430
Clark Dick 426, 428
Clarke Gary 72
Cline P. 194
Clogg Richard 273, 275
Clovers 23
Clyde McPhatter and the Drifters 23
CND / Campaign for Nuclear Disarmament 332, 413, 421
Cochran Eddie 47, 70, 71, 428
Cogan Shaye 70
Cohen Stanley 12, 126, 131, 133, 136, 138, 288
Cohn Nik 229
Cole Clay 189, 190, 194
Cole N. 193
Cole Nat King 84, 336

Columbia 62, 110, 425, 426
Columbia Pictures 396, 418
Como Perry 53, 99
Connors Mike 70
Conried Hans 72
Coogan Jackie 71, 72
Coral Sea 57, 58, 122, 127, 154
Country Music Disc Jockey's Association 427
Craig Yvonne 72
Cream 227, 430
Crooners 45, 174, 175
Crosby Bing 46, 175
Crosby Cathy 72
Crows 23
Crudup Big Boy 22

Δαβίδ 88
Δαλιανίδης Γιάννης 142, 144, 287
Δανία 140, 143
Δασκαλόπουλος Ι.Μ. 149, 154
Δεκεμβριανά 271
Δεύτερο Πρόγραμμα 189
Δηματάτης Ντίνος 13, 188
Δημητρόπουλος Κ. 92, 104
Δημοκρατική Ένωσις 274, 277, 290
Δημοκρατική Κίνηση Νέων Γρηγόρης Λαμπράκης / ΔΚΝΓΛ, 300, 301, 302, 303, 304, 313, 316· Δημοκρατική *Νεολαία Λαμπράκη / ΔΝΛ / Νεολαία Λαμπράκη* / Λαμπράκηδες / Λαμπράκισσες 13, 150, 151, 294, 301, 302, 305, 306, 307, 308, 313, 314, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 335, 340, 341, 342, 343, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 358, 359· Επιτροπή Διαφώτισης ΔΝΛ 339, 352· *Κεντρικό Συμβούλιο ΔΝΛ* 151, 326· Λέσχες Λαμπράκηδων 314, 321, 326, 327, 358
Δισκοφίλ (Discophile) (δισκοπωλείο) 65, 66, 281
Δόβα Κ. κυβέρνηση 235
Δρακουλίδης Ν. 101, 203, 205
Δρέσδη (Dresden) 253
Δωδεκάνησα 277

Daily Express 131
Dale Alan 70
Dale Dick 428
Dalida 189, 195, 196
Dalton Abby 71
Danny and the Juniors 72
Darin Bobby 45, 46, 185, 190, 191, 192, 193, 194
Darin Orch. 190, 192, 193
Darren James 72
Darwell Jane 72
Dave Appell and his Applejacks 70
Davis Blind Gary 259
Davis Jr. S. 196
Dean James 25, 26, 52, 67, 68, 73, 110, 111, 113, 140, 166, 220, 231, 280
Decca 26, 174, 176, 227, 362, 425, 429
Del Vikings 71
Delgado R. 195
Desmond Johnny 71
Di Capri Peppino 185, 189, 194, 195, 196
Diamonds 71
Diddley Bo 23
Diggers 430
Dixieland 26, 176
Dixon Willie 228
Dobkin Lawrence 72
Doherty Thomas 66, 69
Domino Fats 22, 23, 46, 70, 71, 247, 425
Dominoes 22, 23, 24, 61
Don Coats and the Bon-Aires 71
Donahue Elinor 72
Donegan (Lonnie) Tony 176, 332
Donlevy Brian 72
Donohue Troy 72
Doors 429, 431
Doo-woop 426
Dorsey Brothers 35, 427

Drexel Steve 72
Drifters 184, 185, 227, 428
Dubianski René 267
Dumbrille Douglas 70
Dumont Margaret 70
Dylan Bob 328, 331, 334, 335, 336, 338, 343, 344, 348, 353, 355, 359, 410, 412, 420, 427, 428, 429, 430

Εβδομάδα *Παραστρατημένου Παιδιού* 144, 145
ΕΔΑ / Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά 146, 147, 206, 245, 271, 274, 275, 276, 277, 279, 282, 283, 284, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 324, 328, 340, 359· Α' Συνδιάσκεψη ΕΔΑ 277, 287· Αρχείο ΕΔΑ 313, 319, 327· Γραφείο Σπουδάζουσας ΕΔΑ 302· Διοικούσα Επιτροπή ΕΔΑ 292· Επιτροπή Διαφώτισης ΕΔΑ / Διαφώτιση 285, 286, 288, 289, 294, 298, 312· Κεντρικό Συμβούλιο Νεολαίας ΕΔΑ 283, 289· Νεολαία ΕΔΑ 293, 294, 299, 300, 302, 303, 304, 312, 313, 316, 320, 321, 324
Εδουάρδος ο Έβδομος 130
Εθναρχικό Συμβούλιο Κύπρου 277
ΕΙΡ / Εθνικόν Ίδρυμα Ραδιοφωνίας 184, 189, 205, 298
«Ειρηνικός» (ψευδώνυμο αρθρογράφου εφ. *Αυγής*) 287, 309
Εκκλησία των Χιλιαστών, βλ. Seventh Day Adventist Church
Εκκλησία Χριστιανική 87
Εκκλησία / Ορθόδοξη Εκκλησία / Ελλαδική Εκκλησία / Εκκλησία της Ελλάδος 90, 91, 93, 95, 106, 107, 144, 165, 199, 200, 201, 202, 215, 242, 286, 357, 371
Έκτη Λεωφόρος (Sixth Avenue) Νέας Υόρκης 45
Έκτο Παγκόσμιο Φεστιβάλ Νεολαίας 260, 262, 267
Έκτος Στόλος / 6ος αμερικάνικος στόλος 14, 57, 287
ΕΛΑΣ 291
Ελβετία 140
Ελληνική Ψυχοβιολογική Εταιρεία 101
Ελληνικός Συναγερμός / Συναγερμός 271, 272, 273, 274, 278
Ελύτης Οδυσσέας 224
Εμφύλιος Πόλεμος Αμερικανικός 254
Εμφύλιος Πόλεμος 223, 240, 269, 270, 271, 274, 275, 278
«Ενήμερος» (ψευδώνυμο αρθρογράφου περ. *Ραδιοπρόγραμμα*) 109, 110
Ένωση Σοβιετικών Μουσικοσυνθετών 260
Ένωση των Μουσικών (Ουγγαρίας) 252
Ένωσις Ελληνικός Πολιτισμός 235, 241
Ένωσις Κέντρου 272, 294, 301, 317
ΕΟΚΑ / Εθνική Οργάνωσις Κυπρίων Αγωνιστών 105, 278
ΕΠΕΚ / Εθνική Προοδευτική Ένωση Κέντρου 271, 274
Επιτροπή Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών 159
Επστάιν Μπράιαν, βλ. Epstein Brian
ΕΡΕ / Εθνική Ριζοσπαστική Ένωσις 105, 137, 145, 147, 152, 274, 275, 276, 280, 284, 291, 326, 328
Έρμπρο (Σουηδίας) 364
Έρχαρντ Λούντβιχ (Erhard Ludwig) 296, 297, 298
Εταιρεία Θεατρικών Συγγραφέων 58
Εταιρεία Προστασίας Ανηλίκων 103, 134, 144
Εταιρεία Προστασίας Αποφυλακιζομένων Θεσσαλονίκης 158, 160
Ευσταθίου Δημήτρης 232
Εφημερίδα της Κυβερνήσεως 145
Εφημερίδες (ελληνικές): *Αθηναϊκή* 140, 143· *Ακρόπολις* 65, 94, 96, 100, 102, 136, 154, 155, 202, 203, 246· *Απογευματινή* 55, 86, 98, 105, 114, 122, 132, 280, 365, 366· *Αυγή* 55,

79, 124, 125, 132, 154, 155, 164, 166, 167, 198, 206, 215, 245, 246, 256, 257, 258, 267, 280, 285, 286, 287, 292, 293, 309, 311, 312, 324, 328, 329, 337, 342, 346, 348, 350, 351, 352· *Το Βήμα* 56· *Δημοκρατική* 245· *Έθνος* 74, 86, 117, 128, 323· *Ελεύθερος Κόσμος* 152, 196, 214, 337, 349, 350· *Εμπρός* 229· *Καθημερινή* 318, 320, 322, 324· *Τα Νέα* 112, 114, 122, 127, 263

Ed Sullivan Show 35, 111, 361, 425
Elektra 426, 427
Ember 174
EMI 174, 179, 426, 428
Epstein Brian 354, 431
Ertegun Ahmet 61
Espanioles Segnoritas / Espagnoles Segnoritas / Espagnoles Senoritas 191, 192, 193, 195, 196
Essex 27
Evening Standard 354
Everly Brothers 184, 189, 190, 192, 194, 195

Fabares Shelly 70, 72
Fabian 46, 72
Fair Jody 72
Faukner F.A. 92
FBI 262, 427
Fender Stratocaster 424
Fidenco N. 189, 192, 193
Field Betty 72
Fillmore 430
Fisher Danny 196
Fisher G. 195
Five Miller Sisters 70
Five Stars 71
Flamingos 69, 70, 71
Ford Glenn 53
Ford Peter 53
Forminx 59, 188
Four Aces 71
Four Coins 71
Four Tops 185
Francis C. 189, 191
Frankie Lymon and the Teenagers 70
Freddie Bell and his Bellboys 70
Freed Alan 19, 20, 21, 24, 32, 47, 69, 70, 71, 387, 417, 426, 428, 429
Freedman Max 30
Freeman Bobby 189, 427
Friedan Betty 211, 212
Friedberg 264
Fuller Blind Boy 259
Funk 430
Fuqua Harvey 71

Gallant Michael 30
Gay and Lesbian Movement 339
Gaye Lisa 70
Gene Vincent and the Blue Caps 70
Gentle Lili 72
Gibbs Georgia 42
Gibson 426
Gilbert James 124, 139
Gillett Charlie 24, 29, 32, 82, 108, 217, 224, 335
Gleason Ralph 431
Gordon Linda 210
Gosse Van 338, 339
Graham Bill 430
Graham Sheilah 72
Granger Michael 71
Grant E. 189, 192
Grateful Dead 430
Graziano Rocky 70
Grey Joel 71
Guidone 185
Guthrie Woody 330, 331, 332, 333, 343, 415, 421

Ζάππειο 14, 51, 57, 58, 80, 122, 127, 154, 248, 394, 418
Ζαφειρίου Ελένη 315
Ζαχαριάδης Νίκος 252, 277
Ζερβός Θεοτόκης 151, 302
Ζίβκοφ Τέοντορ 264
Ζντάνοφ Αντρέι Αλεξάντροβιτς 249

Ζουράρις Γεώργιος 89, 203, 205, 206
Ζυρίχη 230, 415, 421
Ζωγράφος Γιώργος 343, 348
Ζωγράφου (Αθήνα) 97
Ζωή (Αδελφότητα θεολόγων) 239, 240, 242

Ηλιού Ηλίας 308
Ηνωμένες Πολιτείες / ΗΠΑ / Αμερική / Νέος Κόσμος 10, 11, 12, 13, 14, 28, 34, 35, 40, 45, 47, 51, 54, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 69, 74, 80, 82, 83, 84, 85, 91, 98, 101, 105, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 122, 123, 125, 129, 133, 139, 153, 164, 165, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 182, 209, 211, 215, 217, 227, 232, 245, 246, 247, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 268, 280, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 295, 329, 331, 333, 334, 338, 339, 342, 344, 346, 347, 348, 354, 357, 362, 365, 366, 369, 370, 386, 395, 396, 411, 417, 418, 420, 425, 427, 428, 429, 430, 431
Ηρωδιάς 88

Haletz E. 189
Haley Bill 12, 14, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 38, 42, 43, 53, 69, 70, 80, 84, 108, 111, 248, 268, 390, 417, 426
Halliday Johnny 118
Hamilton Marybeth 40, 42
Hamilton Roy 72
Hampton Lionel 70
Hank Williams 23
Hardrock Gunter 22
Hardy Patricia 70
Harmon Joy 72
Harptones 70
Harris Addie 171
Harris Wynonie 22
Harrison Alex Frazer 53
Harrison George 178, 401, 419
Hatton Raymond 70
Hayes Maggie 72
Haze Jonathon 71
Hells Angels 229
Hendrix Jimmy 221, 429, 431
Henry's Twist Club 192, 193, 194, 195, 196
Hesseman Howard 28
Highwaymen 192, 193
Hill D. Orch. 191
Hill Dan 191, 192, 194
Hi-Lo's 71
Hirt Al 195
Hobsbawm Eric 182, 260
Hollies 363
Holloway Freda 71
Holly Buddy 12, 47, 178, 427
Honecker Erich 219
Hood Darla 71
Hooker John Lee 22
Hootenanny 334
Hopkins Linda 70
HUAC / House Un-American Activi-ties Committee / Επιτροπή Αντιαμερικανικών Υποθέσεων 261-262, 331, 355
Humes Helen 22
Hunter Evan 52
Hurricanes 70
Husky Ferlin 70
Hutton Brian 72

Θέατρα: Ακροπόλ 58, 66· Απόλλων 94· Δημοτικό Θέατρο Πάτρας 96· Κεντρικόν 348
Θεοδωράκης Μίκης 224, 228, 300, 301, 305, 306, 307, 341, 342, 343, 347, 349, 350, 359, 357· «σχολή Θεοδωράκη» 346
Θεσσαλονίκη 92, 134, 161, 302
Θησείο 143

Ιαπωνία 139, 219
Ιατροδικαστική Υπηρεσία Αθηνών 152
Ιερά Σύνοδος 90, 92, 93, 94, 95, 96,

102, 106, 107, 145, 157, 159, 161, 162, 198, 199, 200, 201, 202, 215, 216, 226-227, 234, 287, 324, 328, 357, 371, 398, 418
Ιεράπετρα 235
Ιερουσαλήμ 36
Ιζβέστια 248
Ιμβριώτη Ρόζα 311, 312
Ινδιανάπολη (Indianapolis) 180
Ινδονησία 246
Ιορδανίδου Πολίνα 301
Ιουλιανά / Ιουλιανά του 1965 / βασιλικό πραξικόπημα Ιουλίου 1965 16, 151, 240, 298, 307, 317, 319, 321, 322, 323, 325, 342
Ιουλιανός αυτοκράτορας 88
Ισλανδία 219
Ισπανία 93, 185
Ιταλία 11, 54, 55, 58, 104, 109, 116, 118, 135, 138, 153, 185, 234, 268, 295, 344, 346, 428

Idols 186
Imperial Records 425
Inginieri 190, 191, 193

Jackie Brenston with His Delta Cats 22
Jackson Hal 70
Jacobs D. 189, 190
Jacobs Paul 338
Jagger Mick 171, 227, 228, 361, 364, 365, 366, 428
James Etta 42
James Harry 71
James Sidney 72
Janis Conrad 72
Jazz at the Philharmonic 22
Jefferies Lionel 72
Jefferson Airplane 430, 431
Jefferson Blind Lemon 259
Jergens Diane 71
Jessel George 72
Jimi Hendrix Experience 430
John Birch Society 355
Johnnie Ray with the Four Lads 22
Johnny Burnette Trio 70
Johnny Carroll and the Hot Rocks 71
Johnson Blind Willie 259
Johnson Lonnie 22, 176
Johnson Robert 259
Johnson Russel 71
Jones Brian 221, 228, 229, 428, 431
Jones Jack 72
Joplin Janis 35, 221, 431
Jordan Louis 22, 23
Juniors 59, 188

Καβάλα 99, 395, 418
Καζαντζίδης Στέλιος 224, 225, 228
Καισαριανής Δήμος 299· Κέντρο Νεότητος 299
Κακογιάννης Μιχάλης 207
Καλαμάκι 142
Καλαμαράς Κ. 100
Καλιφόρνια (California) 47, 66, 354
Κάλλας Μαρία 35
Καλλίας Κωνσταντίνος 146
Καλλιβρετάκης Λεωνίδας 9, 12, 235, 367
Καλλιθέα 335, 348
Καλύψο / καλυψώ (calypso) 47, 59, 60, 80, 91, 98, 264, 311, 334
Καναδάς 179, 219
Κανελλόπουλος Παναγιώτης 273, 327
Κάνσας (Kansas) / Κάνσας Σίτυ 83, 180
Καντιώτης Αυγουστίνος 95, 96
Κάντρι (country) 26, 31, 33, 34, 35, 37, 44, 108, 111, 175, 176, 248, 430
Κάπολα Άντα 301
Καραγιαννακίδης Νίκος 99
Καραμανλής Κωνσταντίνος Γ. 137, 273, 274, 275
Καρδαμάκης Β. αντιστράτηγος 275
Καρδάμη ορχήστρα 59
Καρδίτσα 160· Γυμνάσιο 160
Κάρσον Τζων, βλ. Carson John
Κας Τζόνι, βλ. Cash Johnny
Καστρί 239
Κατηφόρης Νίκος 310

Κατοχή 223, 291
Κατράκης Μ. 315
Κατσαούνης Α. 160, 161, 162
Καφετζόπουλος Αντώνης 109, 187, 224
Κένεντι Τζων Φιτζέραλντ (Kennedy John Fitzgerald) 336
Κέσεϊ Κεν (Kesey Ken) 338
Κίεβο 265
Κίνα 246
Κινγκ Μάρτιν Λούθερ (King Martin Luther Jr.) 256, 336
Κίνγκστον Τρίο (Kingston Trio) 334
Κίνημα για τα Πολιτικά Δικαιώματα (Civil Rights Movement) 333, 336, 411, 420
Κίνημα των Μαύρων Πανθήρων (Black Panther Party) 339
Κινηματογράφοι: Αελλώ 141· Άννα Μαρία 183· Άνεσις 183· Αρτζεντίνα 183· Άστορ 73· Αττικόν, 74· Γρανάδα 183· Διάνα 304· Έμπασσυ 183· Κοσμοπόλιτ 58· Μαξίμ 54, 73· Μοντιάλ 58· Ορφέας 326· Παλλάς 73· Πάνθεον (Χανίων) 150· Πιγκάλ 183· Ράδιο Σίτυ 73· Ρεξ 58, 183· Ρόδον 183· Τιτάνια 54, 74, 154· Τριανόν 183
Κινκς, βλ. Kinks
Κλίβελαντ (Cleveland) 19, 32, 47, 133, 180, 387, 417
Κοέν Στάνλεϊ, βλ. Cohen Stanley
Κοζάνη 150
Κοινοβούλιο ελληνικό 137, 145, 146, 318, 320, 327
Κολοράντο (Colorado) 355
Κομινφόρμ 249
Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος / ΚΚΕ / ελληνικό *Κομμουνιστικό Κόμμα* 252, 270, 271, 276· Έκτη Ολομέλεια *ΚΚΕ* 252, 277
Κομμουνιστικό Κόμμα Ανατολικής Γερμανίας / ΚΚΑΓ 266, 345· Κεντρική Επιτροπή *ΚΚΑΓ* 219· Ενδέκατη Ολομέλεια *ΚΚΑΓ* 345
Κομμουνιστικό Κόμμα Βουλγαρίας / ΚΚΒ 264
Κομμουνιστικό Κόμμα Γαλλίας 341
Κομμουνιστικό Κόμμα Πολωνίας 364
Κομμουνιστικό Κόμμα Σοβιετικής Ένωσης / ΚΚΣΕ / σοβιετικό *Κομμουνιστικό Κόμμα* 249, 250, 251, 253· Εικοστό Συνέδριο *ΚΚΣΕ* 252, 253, 264, 266, 345· Πολιτικό Γραφείο *ΚΚΣΕ* 249
Κόμο Πέρι, βλ. Como Perry
Κομσομόλ / Κομμουνιστική Ένωση Νεολαίας 250, 264, 265
Κομσομόλσκαγια Πράβντα 140, 267
Κονέν Β. 261
Κοντεμπορανούλ (ρουμανικό περιοδικό) 264
Κόουλ Νατ Κινγκ, βλ. Cole Nat King
Κοπεγχάγη 362
Κορέας πόλεμος 218, 265, 271
Κόρνερ Αλέξις, βλ. Korner Alexis
Κου Κλουξ Κλαν (Ku Klux Klan) 354, 356
Κουάντ Μαίρη (Quant Mary) 233
Κούβας κρίση 218, 335
Κουρέζ Αντρέ 233
Κούρτης Κ. 315
Κουτσουμάρης Α. 156
Κόχραν Έντι, βλ. Cochran Eddie
Κρακοβία 363
Κρατική Ορχήστρα Ραδιοφώνου 250
Κρήτη 96, 235
Κρόσμπι Μπινγκ, βλ. Crosby Bing
Κυπριακό Ζήτημα / Κυπριακό 16, 223, 273, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 290, 293, 302
Κύπρος 277, 278
Κυφέλη 141, 142, 144
Κωνσταντίν Έντυ (Constantine Eddie) 154
Κωνσταντινίδης Βασίλης 186, 187
Κωνσταντινούπολη 278
Κως 201

Kaempfert B. 191, 193
Keightley Keir 47, 62
Kenner Jackson Dorris 171
Kessler Sisters 190, 191, 192, 193, 195
King Records 61

Kinks 41, 429, 430
Knox Buddy 71
Kohner Susan 72
Korner Alexis 227, 332, 428

Λαγκαδάς 148, 149
Λαζανάς Λ. 137, 138, 147
Λαζαρίδης Πυθαγόρας 232
Λαϊκές Δημοκρατίες 11, 116, 140, 219, 220, 221, 248, 251, 252, 253, 258, 260, 262, 263, 265, 266, 344, 347, 363, 414, 421
Λαϊκό Κόμμα 270
Λάμπεθ γουώκ (Lambeth Walk) 59, 90
Λαμπίρη (εταιρεία διανομής) 177
Λαμπράκης Γρηγόρης 280, 294, 299, 300, 303, 304
Λας Βέγκας (Las Vegas) 179
Λειβαδίτης Γ. 315
Λειψία 253, 267
Λένινγκραντ 249
Λέννον Τζων, βλ. Lennon John
Λεοντής Χρήστος 343
Λερουά Ρολάν 341, 342
Λίβερπουλ / Liverpool 132, 177, 178, 227, 352, 428, 429
Λίνκολν Αβραάμ (Lincoln Abraham) 254
Λιούις Τζέρι Λι, βλ. Lewis Jerry Lee
Λιτλ Ροκ (LittleRock) 256
Λόμαξ Άλαν, βλ. Lomax Alan
Λόμαξ Τζων, βλ. Lomax John
Λονδίνο 86, 106, 130, 132, 176, 227, 263, 332, 397, 418, 431
Λος Άντζελες (Los Angeles) 92, 179, 425, 429
Λουιζιάνα (Louisiana) 38, 255
Λουλούδης Λεωνίδας 187, 224, 227
Λουτράκι 202

La Floris 92
La Rosa Julius 72
Landau Saul 338
Landon Michael 71
Langton Paul 71
Larkin Philip 231
Laszlo Komar 118
LaVern Baker / LaVern Baker and the Gliders 23, 70
Leadbelly 259
Lee Beverly 171, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196
Lennon John 178, 187, 217, 242, 352, 354, 355, 356, 357, 401, 403, 404, 413, 419, 420
Les Chats Sauvages 192, 193, 194, 195
Les Chaussettes Noires 192, 193
Les Paul and Mary Ford 22
Lester Buddy 72
Levittown 211
Lewis Jerry Lee 37, 38, 40, 71, 80, 109, 390, 417
Lewis Lymon and the Teen Chords 71
Liggins Joe 22
Lime Yvonne 71, 72
Lipsi 267
Littlefield Lucien 71
Littlewood Tom 71
Lloyd Jr Harold 72
Lloyd Price 23
Lodge David 72
Lomax Alan 329, 330
Lomax John 329, 330
London Palladium 179
Los Amigos 195
Los Armony Club 192, 193
Los Espanoles / Los Espagnioles / Los Espagnoles 190, 191, 192, 193, 195
Los Indios 184
Los Machucambos 184, 191, 192, 195, 196
Los Marimberos 194, 195
Los Merecumbes 189, 192, 194, 195
Los Merecurubes 190
Lynley Carol 72
Lyon S. 194

Μάγιαλ Τζων, βλ. Mayall John
Μάγκεριτζ Μάλκολμ 198

Μαζούρκα (mazurka) 90
Μάης του '68 11
Μάιντμπεντερς, βλ. Mindbenders
Μακάρθι γερουσιαστής (McCarthy Joseph) 331
Μακάρτνεϊ Πωλ, βλ. McCartney Paul
Μακόλ Γιούαν, βλ. McColl Ewan
Μακρής Ορέστης 14, 315
Μάλλιαρης Ανδρέας 209, 223, 224
Μάμπο (mambo) 57, 58, 81, 311
Μαραθώνας 301
Μάριαν Πέτρο 93
Μαρξ Καρλ (Karl Marx) 221
Μάρος Βασίλης 14
Μάρος Νίκος 14
Μαστοράκης Νίκος 183, 229, 233
Ματθόπουλος Ευσέβιος 239, 240
Μαυρής Γ. 276
Μαυρουδής Νότης 343, 344
Μεγάλη Βρετανία ξενοδοχείο 148
Μεγάλη Ιδέα 238
Μέικον (Macon) 39
Μέισον Σίτι (Mason City) 427
Μελάς Σπύρος 92
Μέμφις (Memphis) 33, 36, 37
Μεξικό 11, 117, 173, 404, 419
Μερκούρη Μελίνα 207
Μεσαίωνας 87, 88, 124
Μεσολόγγι 95
Μεσοπόλεμος / Μεσοπολέμου εποχή / Μεσοπολεμική περίοδος 13, 20, 58, 69, 156, 209, 210, 218, 227, 251, 258, 259, 260, 261, 270, 271, 272, 295, 320, 329, 330
Μεταπολεμική περίοδος / μεταπολεμική εποχή / Ψυχροπολεμική εποχή 10, 58, 101, 107, 258, 367, 368, 370, 399, 418
Μεταπολίτευση 371
Μητροπάνος Δημήτρης 343, 348
Μητσοτάκης Κωνσταντίνος 150, 320
Μικρασιατική Καταστροφή 238
Μιλάνο 138
Μιλγουόκι (Milwaukee) 180
Μίνστρελ (minstrel) 39
Μιντζ Λίο, βλ. Mintz Leo
Μιούζικ Μποξ (δισκογραφική εταιρεία) 281
Μιούζικαλ 68
Μισισιπής (Mississippi) 33, 110, 111, 255, 356
Μισούρι (Missouri) 28
Μιταυτσής Κ. 203
Μιτσέτα Πιέτρο, βλ. Mizetta Pietro
Μιχαηλίδης Άγγελος 86, 93, 96, 214
Μονρόε Μέριλιν, βλ. Monroe Marilyn
Μοντγκόμερι (Montgomery) 255, 256
Μόντρεαλ (Montreal) 180
Μόρισον Τζιμ, βλ. Morrison Jim
Μόσχα 250, 257, 260, 262, 263, 265, 267, 268· πλατεία Πούσκιν, 263
Μουζάλι Μάριο 292
Μουρατίδης Θανάσης 108
Μπαέζ Τζόαν, βλ. Baez Joan
Μπάκιγχαμ ανάκτορα (Buckingham Palace) 430
Μπάλαρντ Χανκ, βλ. Ballard Hunk
Μπανούσης Θέμης 335, 348
Μπαχάμες 429
Μπελαφόντε Χάρι (Belafonte Harry) 98, 333, 334
Μπέλλου Σωτηρία 225
Μπέρι Τσακ, βλ. Berry Chuck
Μπέρμιγχαμ (Birmingham) 84, 336
Μπητλς / «σκαθάρια», βλ. Beatles
Μπήτνικς (Beatniks) 367, 368
Μπιάνκο 102
Μπιθικώτσης Γρηγόρης 225, 228
Μπίρμαν Βολφ, βλ. Biermann Wolf
Μπίρμαν Πάντρο 53
Μπλουζ (blues) 12, 21, 23, 37, 68, 108, 109, 175, 176, 178, 261, 332, 430, 431· ηλεκτρικό μπλουζ (electric blues) 227, 370, 425
Μπόπερ Μπιγκ, βλ. Bopper Big
Μπουένος Άιρες (Buenos Aires) 246
Μπούκι-Μπούκι 81
Μπουν Πατ, βλ. Boone Pat
Μπουρμπούλια 94, 95

Μπουρνέλλης Βασίλης 66
Μπράιεβ Τζωρτζ 123
Μπράντο Μάρλον, βλ. Brando Marlon
Μπράουν Λίντα, βλ. Brown Linda
Μπράουν Όλιβερ, βλ. Brown Oliver
Μπράουν Ρόι, βλ. Brown Roy
Μπρασσένς Ζωρζ (Brassens Georges) 348
Μπρέζνιεφ Λεονίντ 250
Μπριόλας Ε. 315
Μπρονξ (Bronx) 53
Μπρόντγουεϊ (Broadway) 45
Μπρουκς Ρίτσαρντ, βλ. Brooks Richard
Μπρους Τζακ, βλ. Bruce Jack
Μυλοχώρι (Κιλκίς) 321

Maine N. 189, 190, 191, 193
Mancini H. 194
Mantan Moreland 70
Markantonians 191, 192
Mar-Keys / Markeys 189, 190, 191, 193, 194, 196
Marquee 227, 428
Martin George 428
Martindale Wink 72
Martino M. 189, 190, 192, 193, 194
Mary Kaye Trio 71
Mayall John 227
Mazower Mark 257
MCA 429
McCartney Paul 178, 187, 217, 401, 404, 419, 431
McColl Ewan 332
McDonald Joe 430
McGhee Stick 22
McIntyre John 72
McKuen Rod 70, 72
McPhatter Clyde 70
McTell Blind Willie 259
McVea Jack 22
Medford Kay 71
Melody Maker 171
Mengo J. 192, 194
Mercury 425, 428
Meredith Judi 72
Mersey Beat 178, 428
MGM 425, 428
Miller Dick 71, 72
Miller F.E. 70
Mills Brothers 71
Milton Berle Show 35, 111
Mindbenders 355
Mineo Sal 72
Mintz Leo 19
Mitchum Jim 72
Mizetta Pietro 55
Modugno Domenico 190, 191, 427
Monroe Bill 21, 22
Monroe Marilyn 117
Monterey Pop Festival 431
Moondog Coronation Ball 426
Moondog Rock and Roll Party 19, 20, 426
Moonglows 70
Moore Margo 72
Morrison Jim 221
Morrow Jo 72
Morse Robin 71
Motown 428
M-Plus-M Enterprises 362, 364
Myers James 30
Myles Meg 71

Ναύπακτος 95
Νέα Αριστερά (New Left) 9, 338, 339
Νέα Ορλεάνη (New Orleans) 23, 42, 108, 180, 247, 255, 258, 261
Νέα Υόρκη (New York) 45, 82, 115, 171, 179, 180, 262, 331, 425, 426, 428, 429
Νέλσον Ρίκι, βλ. Nelson Ricky
Νέο Κύμα 342, 346, 347
Νεπάλ 218
Νέστιεφ Ι. 249
Νιου Τζέρσι (New Jersey) 26, 261
Νιούπορτ (Newport) 334, 353, 427, 429
Νόβας-Αθανασιάδης Γ. 239, 322, 323
Νομαρχία Αττικής 299
Νόμος 4000 / Ν. 4000 / υπ' αριθμ.

4000 Νομοθετικό Διάταγμα / Νομοθετικό Διάταγμα 4000 / Ν.Δ. 4000/1959 / Ν.Δ. «περί καταστολής αξιοποίνων τινών πράξεων» 141, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 323
Νότια Καρολίνα (South Carolina) 354
Νότιγχαμ (Nottingham) 94
Νότος / Αμερικάνικος Νότος / Νότιες Πολιτείες 34, 39, 41, 52, 82, 83, 84, 109, 247, 253, 254, 255, 256, 333, 334, 354, 356
Ντάκουρη Ρόη 103, 143
Ντάλας (Dallas) 83, 180
Ντάλι Γκυζέλα 315
Ντάριν Μπόμπι, βλ. Darin Bobby
Ντε Γκωλ Σαρλ (De Gaulle Charles) 271
Ντένβερ (Denver) 179
Ντην Τζέιμς, βλ. Dean James
Ντιντίνο Πεπίνο 261
Ντιτρόιτ (Detroit) 26, 180, 227, 428
Ντόνοβαν (Donovan) 344
Ντούισμπουργκ (Duisburg) 124
Ντύλαν Μπομπ / Ντάιλαν Μπομπ, βλ. Dylan Bob

NAACP / National Association for the Advancement of Colored People 82, 333
Nashville 427
Nathan Syd 61
NATO 264, 274, 278
Nelson Ed 72
Nelson Lori 71
Nelson Ricky 45, 69
Nelson S. 195
Neville Richard 228
New Deal 330
New York Herald 45
New York Times 262
Newley Anthony 72
Newman Phyllis 72
Newport Youth Band 195
Newsweek 212
Nichols Red 72
Noebel David 354, 355, 356

OHE 278
Οικονομίδης Γιώργος 66, 127
Οικονομική κρίση του '29 218, 330
Οκλαχόμα (Oklahoma) 255, 330
Οκουντζάβα Μπουλάτ 346
Ομοσπονδιακή Κυβέρνηση (ΗΠΑ) / Ουάσιγκτον (Washington) 256, 256-257, 336
Όνο Γιόκο (Ono Yoko) 242
Όουκς Φιλ (Ochs Phil) 334
Όρεγκον (Oregon) 110
Όσλο 246, 362
Ουαλία 181
Ουάν στεπ (One step) χορός 59
Ουγγαρία 118, 252, 263, 364
Ούλμπριχτ (Ulbricht Walter) κυβέρνηση 253
Οχάιο (Ohio) 19

O' Brien Edmont 72
O' Brien Lois 70
O' Connell Arthur 72
Ocks Michael 63
Okeh 110
Oldsmobile 25
Oliver Susan 72
Olmoti Giorgio 295
Oriole 174
Orioles 22, 24, 426
Osgerby Bill 182

Παβλόφ (Pavlov) πειράματα 355
Παγκόσμια Νεολαία (περιοδικό ΠΟΔΝ) 348
Πακιστάν 245
Παλαιολόγος Π. 92
Πάλλας Δημήτριος 240, 241, 242, 371
Παναθηναϊκού γήπεδο 229, 365, 366, 416, 421
Πανεπιστήμια: Αθήνας 89, 235, 239· Αμβούργου 235· Βερολίνου 235· Βερολίνου (Institut für Sexual Wissen-

schaft) 89· Θεσσαλονίκης 148, 302· Ιντιάνα 10· Μονάχου 235· Μπέρκλεϊ 428· Όρεγκον 10· Παρισιού 235· Στάνφορντ 10· Πρίνστον 10
Πανκ (punk) 41
Παπαγιαννάκης Μιχάλης 103, 313
Παπαγιάννης Μάνος 58
Παπάγος Αλέξανδρος 271, 272, 273, 278
Παπαδημητρίου Χίλντα 180, 334
Παπαδόπουλος Θανάσης 144
Παπαθανασίου Ιωάννα 276, 301
Παπακωνσταντίνου Θεοφύλακτος 107, 167, 173, 326
Παπακωνσταντίνου Κ. 315
Παπακώστας Σεραφείμ 240
Παπανδρέου Γεώργιος 238, 239, 271, 272, 275, 291, 317, 319, 320, 322
Παπανούτσος Ε. 142, 143
Παπαστεργίου Γ. 291
Παπαταξιάρχης Ε. 203
Παραδείση Μαρία 100, 101, 315
Παρασκευαΐδης Χριστόδουλος / αρχιμανδρίτης Χριστόδουλος 227, 234, 235, 242
Παρίσι 67, 88, 89, 138, 234, 301, 408, 420
Παρκς Ρόζα, βλ. Parks Rosa
Πάρλας Χ. 315
Πατέρες Εκκλησίας 87
Πάτρα 94, 95, 96· Παιδαγωγική Ακαδημία 92, 104
Παττακός Στυλιανός 367, 368, 369
Πειραιάς 65, 148, 186, 206, 292
«Περικλής» σχέδιο 275
Περιοδικά (ελληνικά): *Ακτίνες* 241· *Η Γενιά μας* 325, 326, 341, 347, 348· *Εικόνες* 59, 67, 73, 74, 80, 97, 111, 113, 123, 126, 175, 181, 336, 406, 409· *Εκκλησία* 90, 93, 157, 215· *Επιθεώρηση Τέχνης* 258, 280· *Θεάματα της Εβδομάδος* 73, 281, 315· *Μάσκα* 161· *Παιδεία και Ζωή* 142· *Πανσπουδαστική* 213, 343· *Ποινικά Χρονικά* 150, 158· *Ραδιοπρόγραμμα* 109, 110, 116, 127, 185, 196· *Στριπ-τηζ* 162· *Συζήτησις* 235, 241· *Τιπ-Τοπ* 162· *Τιριτόμπα* 161· *Φαλιμέντο* 161· *Φλουφλού* 161· *Χτυποκάρδι* 161, 162, 202, 206, 398, 418
Πέρκινς Καρλ, βλ. Perkins Carl
Πέτρουλας Σωτήρης 239, 318, 324-325
Πήτερ-Πωλ εντ Μαίρη (Peter, Paul and Mary) 336
Πιατιγκόρκσι Λεονίντ 250
Πίνδος 269
Πιπινέλη-Ποταμιάνου Άννα 153
Πίτσμπουργκ (Pittsburg) 180
Πλαστήρας Νικόλαος 271, 274
Πλάττερς, βλ. Platters
ΠΟΔΝ / Παγκόσμια Ομοσπονδία Δημοκρατικών Νεολαιών 348-349
Ποινικός Κώδικας 146, 148, 149, 155
Πόλσκιε Ναγκράνια (πολωνική δισκογραφική εταιρεία) 363
Πολωνία 141, 219, 220, 252, 263, 363, 364
Πουλικάκος Δημήτρης 230
Πουλόπουλος Γιάννης 343
Πράβντα 248
Πράγα 68, 220, 344
Πρεβέρ 348
Πρίσλεϋ Έλβις, βλ. Presley Elvis
Προδρομίδου Νίκη 334

Panassié Hugues 258
Pappeti F./ Papetti F. 190, 191, 195
Paramount 69
Parks Rosa 255, 333, 411, 420
Parlophone 179, 428
Parsons Talcott 166
Pastine Robert 71
Patten Luanna 70
Paul Les 426
Pearl Woods 70
Peel John 431
Penguins 23
Perfumed Gardens 431

Perkins Carl 23, 37, 71
Perreau Gigi 72
Philips 174, 424, 428
Phillips Sam 24, 33, 37, 38, 426
Piesker Orch. 191, 192
Pinelli Tony 185
Pink Floyd 431
Pitney G. 194
Platt Edward C. 70, 72
Platters 69, 70, 71
Plessy vs Ferguson 254
Poiger Uta 11, 85, 91
Portelli Alessandro 58, 109
Preacher Smith and the Deacons 71
Presley Elvis 9, 12, 23, 24, 26, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 46, 47, 64, 65, 67, 69, 70, 71, 74, 80, 83, 99, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 122, 123, 127, 155, 173, 175, 177, 180, 186, 189, 190, 194, 196, 223-224, 246, 263, 264, 267, 268, 281, 286, 349, 356, 391, 412, 417, 420, 426, 427
Preston Jimmy 22
Price Dennis 71
Prieto A. 192, 194
Professor Longhair 22
Pye 174

Quarry Men 178, 403, 419

Ραδιοφωνικές εκπομπές (ελληνικές): *Γαλλική μουσική και τραγούδια* 185· *Ιταλική μουσική και τραγούδια* 184· *Και τώρα... χορός για νέους* 185· *Μοντέρνοι ρυθμοί και τραγούδια* 184, 185, 189· *Μουσικά Πρωινά* 127· *Μουσική και τραγούδια από τον Νέο Κόσμο* 184· *Μουσική Τζαζ* 185· *Ξένες επιτυχίες* 185· *Ξένη ελαφρά μουσική και τραγούδια* 184· *Στους ρυθμούς της εποχής μας* 185· *Φωνητικά Συγκροτήματα* 185
Ραίη Τζώνυ, βλ. Ray Johnny
Ράμμος Γ. 241
Ράσελ Μπέρτραντ (Russell Bertrand) 332
Ρεπορτάζ χωρίς σύνορα 281
Ρεπουμπλικανικό Κόμμα 254
Ρίτσαρντ Λιτλ, βλ. Richard Little
Ρίτσαρντς Κιθ, βλ. Richards Keith
Ρίτσος Γιάννης 224
Ροκαμπίλι (rockabilly) 37, 109
Ρόλλινγκ Στόουνς / Στόουνς, βλ. Rolling Stones
Ρόμπερτσον Εκ, βλ. Robertson Eck
Ρόμπσον Πωλ, βλ. Robeson Paul Leroy Bustill
Ρόσνερ Έντι 250
Ρότζερς Τζίμι, βλ. Rodgers Jimmie
Ρουμανία 263, 264
Ρούμπα (rumba) 283
Ρυθμ εν μπλουζ / rhythm and blues 12, 19, 21, 24, 26, 27, 31, 32, 33, 35, 43, 44, 45, 46, 52, 60, 68, 79, 82, 108, 109, 110, 111, 174, 175, 176, 185, 227, 247, 248, 369, 425, 426

Race music 24, 425, 426
RAI 116
Ramirez L. 191, 192
Randazzo Teddy 70
Rassemblement du Peuple Française 271
Ray Johnny 110
RCA 34, 37, 62, 63, 425, 427
Record Mirror 176
Reese Della 72
Reeves Shirley 171
Reprise 429
Repubblica 20
Revue Militaire Générale 264
Reynolds Marjorie 72
Richard Cliff 175
Richard Little / Penniman Richard 12, 23, 39, 40, 41, 46, 47, 69, 70, 389, 417, 427
Richards Keith 31, 171, 227, 228, 361, 365, 366, 428
Robertson Eck 330

Robeson Paul Leroy Bustill 261, 262, 336
Robins 23
Rock and Roll Hall of Fame 25, 29, 31, 46
Rock Paul 126, 131, 133, 136, 138, 288
Rodgers Jimmie 330
Rodriguez T. 190
Rolling Stone 30, 221, 431
Rolling Stones 15, 31, 35, 41, 109, 171, 188, 216, 221, 227, 228, 229, 230, 268, 349, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 369, 405, 415, 416, 419, 421, 428, 429, 430, 431
Rosco Gordon and the Rod Tops 71
Ross J. 194
Royal Dano 72
Royal Teens 72
Royals / Midnighters 23
Rudorf Reginald 259
Russell John 71
Ryback Timothy 11, 219, 246, 363

Σαββόπουλος Διονύσης 343, 344, 348
Σαιν Λούις (Saint Louis) 28
Σαιν-Μαρτέν Κατερίνα 300, 301, 302, 306
Σακελλάριος Αλέκος 14, 160
Σακελλαρόπουλος Τ. 301
Σάλιβαν Εντ, βλ. Sullivan Ed
Σαλίβερος εκδοτικός οίκος 162
Σαλίβερος Ν. 161, 162
Σάμος 96
Σάμπα (samba) 310
Σαν Φραντσίσκο (San Francisco) 93, 179, 229, 428, 430
Σαραμπάντα (χορός) 93
Σαράφης Στέφανος 291, 292
Σαρπ Σέσιλ, βλ. Sharp Cecil
Σέηκ / σέικ (shake) 348, 365
Σεμαφόρ 344
Σεντάκα Νιλ, βλ. Sedaka Neil
Σήγκερ Πητ, βλ. Seeger Pete
Σιάτλ (Seattle) 179, 429
Σιαφλέκης Ι. 147
Σιβηρία 250
Σικάγο (Chicago) 21, 180, 227, 255, 425, 429
Σίμμυ 81
Σινάτρα Φρανκ, βλ. Sinatra Frank
Σινσινάτι (Cincinnati) 61, 179
Σκέλσκι Χέλμουτ (Schelsky Helmut) 296, 297, 298
Σκιφλ (skiffle) 176, 178, 332
Σοβιετική Ένωση / ΕΣΣΔ 140, 219, 220, 249, 250, 251, 252, 261, 263, 265, 266, 267, 345, 346, 399, 418
Σοβιέτσκαγια Κουλτούρα 242, 259
Σολωμός Νίκος 287
Σολωμού Άννα 103
Σουηδία 68, 157, 364
Σουίνγκ (swing) 44, 57, 58, 80, 81, 90, 259
Σπιρίτσουαλς (Spirituals) 261
Στάλιν Ιωσήφ / «πατερούλης» 249, 250, 251, 252, 253, 257, 261, 264, 267, 277
Σταρ Ρίνγκο, βλ. Starr Ringo
Σταυρίδης Νίκος 58
Στέιτ Ντιπάρτμεντ (State Department) 245
Στεφανόπουλος Στέφανος 273· κυβέρνηση 239
Στεφάνου Στέφανος 326
Στοκχόλμη 362
Σύνδεσμος Νέων δια τον πυρηνικόν αφοπλισμόν, Μπέρτραντ Ράσελ 301
Συντονιστικό Συμβούλιο των μέτρων προλήψεως και καταστολής της εγκληματικότητος των ανηλίκων 144
Σωτήρ (Ένωση θεολόγων) 240
Σωτηρίου Διδώ 215, 222

Sal Mineo 70
San Remo φεστιβάλ 427
Sands Jodie 71
Sands Tommy 72

Saxson John 70, 72
Schumann Horst 219
Scotty and Bill 23
SDS / Students for a Democratic Society 333, 339
Sedaka Neil 185, 189, 190, 191, 193, 194, 195
Sedlacek Pavel 118
Seeger Pete 331, 332, 333, 334, 335, 343, 411, 420, 427
Sensations 190, 191, 193
Seventh Day Adventist Church 40
Shadows 175
Sharp Cecil 329
Shibley Arkie 22
Shirelles 171, 185, 227, 428
Sinatra Frank 110, 113, 173, 175, 195
Sinatra N. 193, 194
Sindermann Horst 219
Slack Freddie 22
Slitr 344
SNCC / Student Non Violent Coordinating Committee 333
Snow Hank 22
Sonny Dae and His Knights / Sonny Dae 27
Sony 427
Sorelle Kim 192, 194
Soul music 427, 430
Southwestern Bible Institute 38
Specialty Records 425
St. John Jill 72
Starr Ringo 179, 401, 419
Steele Tommy 71, 118, 175
Stella Simonetta Piccone 11, 135, 153
Sterling Holloway 70
Sterling Jan 71
Stevens Connie 72
Stevens Dodie 72
Stewart David 72
Stewart Sandy 71
Suchý 344
Sullivan Ed 35, 112, 180, 425, 429
Sun Records 24, 33, 34, 37, 390, 417, 426
Supremes 430
Τάνγκο / ταγκό (tango) 89, 102
Τάουνσεντ Πητ, βλ. Townshend Pete
TEA 275, 305
Τενεσί (Tennessee) 33, 37
Τέξας (Texas) 38, 255, 263, 330
Τεριέρς 334
Τέρνερ Άικ, βλ. Turner Ike
Τέρνερ Μπιγκ Τζο, βλ. Turner Big Joe
Τέρνερ Τζο, βλ. Turner Joe
Τζάγκερ Μικ, βλ. Jagger Mick
Τζαζ (jazz) 26, 51, 57, 59, 80, 81, 82, 84, 89, 110, 174, 176, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 296, 332, 369, 425, 426, 427, 429, 430
Τζάκσονβιλ (Jacksonville) 180
Τζέιμς Έττα, βλ. James Etta
Τζίτερμπανγκ (jitterbug) 58, 81
Τζόουνς Μπράιαν, βλ. Jones Brian
Τζόπλιν Τζάνις, βλ. Joplin Janis
Τζόρνταν Λούις, βλ. Jordan Luis
Τζούνιορς, βλ. Juniors
Τζώρτζια (Georgia) 39, 413, 420
Τοπέκα (Topeka) 83, 255
Τορίνο 138
Τόρις 217
Τορόντο (Toronto) 180
Τουίστ (twist) 47, 91, 96, 98, 174, 428, 429
Τούλικ Βλαντιμίρ 265
Τουλόν (Toulon) 138
Τουπέλο (Tupelo) 33
Τουρκία 245, 278
Τουρκοβασίλης Γιώργος 82
Τουρνάς Κώστας 281
Τραγούδια της δουλειάς (work songs) 247
Τραφάλγκαρ πλατεία (Trafalgar square) 332
Τρούμπα 292, 293
Τσακίρης Α. 202
Τσαλδάρης Κωνσταντίνος 270, 271, 273
Τσάρδα 90

Τσάρλεστον 59, 89, 90
Τσα-τσα 80, 283
Τσέκερ Τσάμπι, βλ. Checker Chubby
Τσελεντάνο Αντριάνο, βλ. Celentano Adriano
Τσεχοσλοβακία 68, 118, 219, 251, 263, 344
Τσινκουέτι 348
Τσιριμώκου Ηλ. κυβέρνηση 239
Τσιριντάνης Αλέξανδρος 99, 152, 222, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 322, 325, 326, 328
Τσιτσάνης Βασίλης 225
Τσιφόρος Νίκος 215

Talbot Gloria 72
Talbot Lyle 72
Tamblyn Russ 71
Tape Music Center 428
Tarriers 71
Teen Idols 45, 46, 185, 363, 395, 418, 427
Tempo Nino 70, 71
Three Chuckles 70
Till Emmet 255
Tin Pan Alley 45, 111, 174, 224
Toast of the Town 35
Tokens 428
Tony Martinez and his Band 70
Torme Mel 72
Townshend Pete 221, 361
Treniers 70, 71
Trinidad A 196
Trio Valencia 194
Troup Bobby 71
TTK 427
Turnbull Bob 72
Turner Big Joe 23, 26
Turner Ike 24, 25, 426
Turner Joe 42, 43, 70
Tuttle Lurele 71
Tyler Judy 71
Tyler May Elaine 210
Tyrones 72

Ulbricht Walter 219
Uncut 229

Valens Ritchie 12, 47, 71, 427
Van Doren Mamie 71, 72
Vaughn B. 189, 191, 194
Vee Bobby 46
Veiga J. 191, 192
Verve 427, 428
Victor 426
Vienna Congress of 245
Vigran Herb 71
Villalba C. 190, 191
Vincent Gene 72
Vitanyi Ivan 221

Wanderers 70
Warlocks 430
Warner Brothers / Warner 68, 429, 431
Waters Muddy 22, 228, 425
Watts Charlie 228
Weavers 331, 426
Wellman Jr William 72
Wenceslaus 68
Westwood Patrick 71
Wheeler Key 71
Whiskey A GoGo 429
White Citizen's Council 336
Whitman Slim 71
Whitman Stuart 72
Who 41, 221, 361, 430
Williams Joe 71
Williams Otis 61
Willie Mae "Big Mama" Thorton 23
Wilson Jackie 71
Winner Langdon 245
Winslow George 70, 72
Women Strike for Peace 212
Wood Margo 71
Wray Fay 70, 72
Wyman Bill 228

Yardbirds 429
Young John 253

Zamora M. 189, 190, 191, 193

Zappa Frank 430, 431
Zequeira R. 189, 190
Zolov Eric 11, 104, 117, 173

Υπουργεία (ελληνικά): Δικαιοσύνης 138-139, 145, 151· Εσωτερικών και Δημοσίας Ασφαλείας 202· Κοινωνικής Πρόνοιας 145· Παιδείας 102, 145, 159, 162, 201· Προεδρίας 162, 319
Υπουργείο Άμυνας (Δ. Γερμανίας) 266
Υπουργείο Δικαιοσύνης (Αν. Γερμανίας) 266

Φαληρέας Τάσος 230
Φαραντούρη Μαρία 344, 348
Φατσέας Νίκος 14
Φερρά Ζακ 344
Φιλαδέλφεια (Philadelphia) 180, 424
Φιλελευθέρων Κόμμα 270
Φιλίνης Κώστας 358, 359
Φιλιππίδης Τηλέμαχος 156, 158
Φίλιπς Σαμ, βλ. Phillips Sam
Φίνος Φιλμ 405, 419
Φλαμίνγκος, βλ. Flamingos
Φλόριντα (Florida) 112
Φλώρινα 150
Φολκ μουσική (folk music) / φολκ τραγούδι / φολκ 13, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 342, 346, 347, 352, 353, 357, 415, 425, 426, 429· φολκ-ροκ 430
Φοντέιν Μαργκό (Fonteyn Margot) 35
Φόρμινξ, βλ. Forminx
Φορντ Γκλεν, βλ. Ford Glenn
Φορντ Πήτερ, βλ. Ford Peter
Φρηντ Άλαν, βλ. Freed Alan
Φρίντμαν Πέρυ / Φρίτμαν 344, 346, 348
Φωνή της Αμερικής 286

Χαιρόπουλος Κωστής 128
Χαιρόπουλος Χρήστος 128, 129
Χάλεϋ Μπιλ / Χέηλ Μπίλυ / Χάλλεϋ Μπίλλυ, βλ. Haley Bill
Χάλι-γκάλι (hully-gully) 98
Χανιά 150, 151
Χάντερ Ίβαν, βλ. Hunter Evan
Χάρισον Τζωρτζ, βλ. Harrison George
Χάρλεμ (Harlem) 261
Χασάπικος (χορός) 348
Χατζηχρήστος Κώστας 58
Χατζιδάκις Μάνος 228
Χέμινγουεϊ Έρνεστ (Hemingway Ernest) 30
Χέντριξ Τζίμι, βλ. Hendrix Jimi
Χέντυ Ουίλιαμ (Handy William) 261
Χέρμλιν Στέφαν 345
Χιλμπίλι (hillbilly) 26, 37, 60, 108, 369
Χίλτον ξενοδοχείο 229
Χίπικο κίνημα 370
Χίπις (hippies) 370, 430
Χόλι Μπάντι, βλ. Holly Buddy
Χόλιγουντ / Χόλλυγουντ 66, 68, 69, 113, 157, 232, 261, 280, 306, 308, 310, 312
Χόλις, βλ. Hollies
Χόλλερς (hollers) 247
Χου, βλ. Who
Χρένικωφ Τ. 260
Χριστιανική Ένωσις Επιστημόνων 241
Χριστιανική Ισοπολιτεία (οργάνωση Αυγουστίνου Καντιώτη) 95
Χριστιανικό Πανεπιστήμιο Αντικομμουνιστικής Νεολαίας 355
Χριστογεώργος Μ. 146, 147
Χριστοδούλου Αγγελική 301
Χρουτσώφ Νικήτα 250, 251, 252, 277
Χρυσόστομος Αργολίδος 234

Ψαθάς Δημήτρης 164, 165
Ψυχεδελική μουσική / ψυχεδελικό ροκ 430, 431
Ψυχρός Πόλεμος (Cold War) 12, 105, 140, 211, 218, 242, 245, 246, 248, 251, 253, 257, 259, 264, 265, 268, 271, 274, 277, 293, 294, 337, 412, 414, 420, 421

Kostas Katsapis

Sounds and Reverberations
A Social history of the rock and roll phenomenon in Greece, 1956-1967

SUMMARY

The main object of the research titled «Sounds and Reverberations. A Social history of the rock and roll phenomenon in Greece, 1956-1967» is the examination of the reverberation of rock and roll in the Greek society during the first post-war period. Rock and roll is a music and dancing trend which emerged in the mid-'50s and before long it turned into a social phenomenon. As such, that is as a social phenomenon, rock and roll, even from its emergence in 1956, triggered off a keen interest in the comprehension of the effects it had (or, to be exact, it was supposed to have) on its young fans.

In the first section of this research includes a discussion on the emergence of rock and roll in the mid-'50s, as well as the artists considered as its main representatives. The term «rock and roll» was used for the first time by Alan Freed, a white music-producer from Cleveland, to describe the popular Negro-music known as «rhythm and blues» which audience until then consisted of young African-Americans living in the ghettos of big cities of the U.S.A. A «vivid» music with a strong rhythm and lyrics which allowed no doubts about their sexual hints, rhythm and blues had been, until the early '50s, an «insolent» kind of music excluded from the main radio stations. The extended social and political conservatism of the post-war American society, the emphatic pursuit of security and the excesses of McCarthyism allowed until then (the early '50s) the maintenance of a series of racial discriminations in many areas of social activity including music production. Negro-music was marginalized, certain record companies and radio stations involved in this kind of music, its audience was determined, and even the hit songs charts were different than those of white songs. By attaching the name «rock and roll» to rhythm and blues, Alan Freed actually managed to overcome the restrictions set out by racial segregation and introduce black music to large white audiences.

The tremendous success of rock and roll and the subsequent acquaintance of white young people with Negro-music and culture were extremely important steps in a process which was in progress during the same period in American society and involved removal of the main segregations forced by racist legislation and outlook. Therefore, rock and roll may not be regarded as a «new» kind of music on any condition, although it was perceived like one in those days, but on the contrary it is the result of the long course of popular Negro-music from the beginning of the 19th century, which seems to explain why it is extremely difficult to find a generally accepted starting point of this music. If, however, the outset of rock and roll as a kind of music may be found in the Negro rhythm and blues and its matching with country music (white folk music), it will be easier to trace the emergence of rock and roll as a social phenomenon back to the particular importance assigned to it in the mid-'50s, when it was perceived as a kind of music capable of driving young people to uncontrollable sexual activity and infringing behavior. The screening of the film called *Blackboard Jungle* was responsible for this turn. That film dealt with the issue of pupil's infringing behavior and as the song titled *Rock Around the Clock* (by Bill Haley) composed its soundtrack, rock and roll was automatically associated with juvenile disobedience. *Rock Around the Clock* was presented as the music of young «rebels» and acquired an unconventional dimension which would never be abolished in the future notwithstanding any of the changes of rock and roll as a kind of music.

Regarding Greece, rock and roll turned up in the beginning of 1956 and, in the same way as in most of the countries, the main channel of its spread seems to be the screening of the film called *Blackboard Jungle*, as well as a series of so-called «rock and roll movies», that is films which only aim was to promote and spread this kind of music and introduce its artists worldwide. The arrival of rock and roll in Greece was the reason for commencing a debate about the effects such music was to have on Greek young people. By adjusting views, set out in many countries of the world during the same period, to Greek facts, the commentators (who were usually criticizing rock and roll) attempted to substantiate the opinion that rock and roll was responsible or at least partially responsible for the presentation of groups of young people called the «teddy boys», who seemed to be characterized by a profound and uncontrollable sexual activity, as well as for a wave of juvenile infringing behavior. Rock and roll, parties, comics, that is anything concerning a kind of entertainment which could not be easily controlled by the world of grown-ups, was considered to be an extremely significant danger to the young people of Greece, while dealing with this danger was considered to have priority.

The outbreak of Beatlemania in the beginning of the following decade supplied with ample fuel the debate about the «destructive» effects of rock and roll

and the «American type» entertainment. The Beatles were an actual music and social phenomenon. Their success after 1964 has been unrivalled; they practically «revived» a kind of music that was obviously decadent, and led millions of young people all over the world to identifying themselves with them and their music. Those young people, who came to the fore in the early '60s, have been portrayed as a generation which was (supposed to be) characterized by pure hedonism and an unprecedented insolence, having, for the first time in history, its own cultural symbols of identity, and its own music and dressing preferences. As a result of the Beatlemania a «generation gap» without any precedent in the world history emerged in the mid-'60s. The new generation which was connected with the Beatles, seemed to have hardly any points of contact with the previous generations (especially with that of their parents), and first of all to be provocatively indifferent to everything the previous generations thought of as important (national and political issues, values such as respect and propriety, steady jobs, order). The construction of the generation gap appears to have raised a particular interest not only because of its obvious significance, but also due to the political conjunctures: in July 1965 Greece is convulsed by a political crisis of an unheard-of intensity, Athens is torn by consecutive demonstrations and the young people seems to play a leading part in those filled with an unprecedented dynamism. The efforts to understand the behavior displayed by the «angry young men» were intensified, as well as those aimed at tracing any connections supposed to exist between the insolence of the young people of those days and the «political insolence» which was so emphatically displayed by the same.

If, according to the self-appointed defenders of morals, rock and roll was the prime reason for a juvenile behavior equivalent to «moral decline» and «miscoduct», the starting-point of the interest of the Left in rock and roll was basically political. The records of the United Democratic Left (EDA) Youth and Lambrakis Democratic Youth (DNL) show that rock and roll was perceived and methodically projected by the Left as the spear-head of an undertaking aiming at «Americanizing» the Greek youth. Such undertaking is alleged to have started in the context of the Cold War in the mid-'50s, with intensified efforts after the Beatles came to the front in 1964. A determining factor in consolidating such view was the assumption (at least in the beginning) that rock and roll was a new form of jazz music, a fact which made the new music trend succeed to all cold-war loadings attached to jazz even from the end of the Second World War. This research attempts to trace both continuities and cuts in the Left point of view, as well as to associate the latter with extended developments which took place in the first two post-war decades in the Greek society as well as at an international level (emergence of the Cyprus issue, Vietnam War etc.).

The fundamental view running through this research is that the concern caused by the emergence of rock and roll in the mid-'50s was practically a pretext. The biting broadside unleashed (rather paradoxically) against a music and dancing trend, hid a deeper concern about behavioral models introduced to Greece (described either as «American» by the Left, or «western» by the Church of Greece and certain theological circles), which have been assigned a negative sign in any case.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΝΤΙ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ 9

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ
Η ΑΝΑΔΥΣΗ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΩΣ ΑΥΤΟΝΟΜΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΙΔΟΥΣ

1. Από το ρυθμ εν μπλουζ στο ροκ εν ρολ 19
2. Η «χρυσή εποχή» του ροκ εν ρολ 33
3. Τα «σκοτεινά χρόνια»: Το «τέλος» του ροκ εν ρολ 41

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ
Η ΕΛΕΥΣΗ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

1. Από τη «Ζούγκλα του Μαυροπίνακα» 51
2. ... Στη «ζούγκλα» του ροκ εν ρολ 57
3. Ένα νέο όχημα διάδοσης: Ο δίσκος 60
4. Ο ρόλος του κινηματογράφου 66

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ
«ΗΔΟΝΙΚΟΙ ΡΥΘΜΟΙ»
ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ

1. Το ροκ εν ρολ ως χορός 79
2. Ένας «καθαρώς σεξουαλικός χορός» 82
3. Πάρτι και άλλες τρυφηλές ιστορίες 98
4. «Κουνάει την λεκάνην του...»: Προσλήψεις του Έλβις Πρίσλεϋ 108

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ
ΜΙΑ ΝΕΟΛΑΙΑ «ΠΑΡΑΣΤΡΑΤΗΜΕΝΗ»
ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΚΑΙ ΝΕΑΝΙΚΗ ΠΑΡΑΒΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

1. Το ροκ εν ρολ ως τμήμα μιας παραβατικής συμπεριφοράς 121

2. Από τους Βρετανούς «teddy boys» 129
3. Στην κατασκευή του «τεντιμποϊσμού» 133
4. Μια νεολαία «αποχαλινωθείσα» και «παραστρατημένη» 152

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ
«ΑΝΕΣΤΗΣΑΝ ΤΟ ΡΟΚ...»
Η ΤΟΜΗ ΤΩΝ «ΓΙΕΓΙΕΔΩΝ»

1. Η δημιουργία της βρετανικής ροκ εν ρολ σκηνής 171
2. Η «κοτρώνα που έριξε την τζαμαρία...» 177
3. Οργισμένα νιάτα: Ηδονισμός 196
4. Οργισμένα νιάτα: Αυθάδεια 216

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ
ΕΞΑΜΕΡΙΚΑΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ;
ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ

1. Cold War, «Hot Music»: Τζαζ, ροκ εν ρολ και Ψυχρός Πόλεμος 245
2. Το ροκ εν ρολ στην Ελλάδα: Ιστορικό πλαίσιο, πολιτικές προεκτάσεις . . 268
3. Μαύρες κάλτσες, «αρουραίοι» και υπόγειες στοές 300
4. «Your old road is rapidly aging...»: Ροκ εν ρολ και αμφισβήτηση 329

«THIS IS THE END...»: ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ 361

ΠΗΓΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 373

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ 385

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ 417

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ, ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΣΧΗΜΑΤΩΝ . . 423

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ 425

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ 433

SUMMARY 455

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ

1. *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, τ. Α'- Β', 1986, σ. 725.
2. Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, *Η Μέση Εκπαίδευση των κοριτσιών στην Ελλάδα (1830-1893)*, 1986, σ. 467.
3. Γιώργος Παπαγεωργίου, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα (16ος-20ός αι.)*, 1986, σ. 192.
4. Ματούλα Τομαρά-Σιδέρη – Νίκος Σιδέρης, *Συγκρότηση και διαδοχή των γενεών στην Ελλάδα του 19ου αιώνα: η δημογραφική τύχη της νεότητας*, 1986, σ. 231.
5. Κώστας Τσικνάκης, *Ελληνικός νεανικός τύπος (1915-1936). Καταγραφή*, 1986, σ. 804.
6. *Actes du Colloque International Historicité de l' enfance et de la jeunesse*, 1986, σ. 709.
7. José Gentil Da Silva, *L' historicité de l' enfance et de la jeunesse dans la production historique récente*, 1986, σ. 119.
8. Ελένη Καλαφάτη, *Τα σχολικά κτίρια της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης (1821-1929). Από τις προδιαγραφές στον προγραμματισμό*, 1988, σ. 278 + 88 πίνακες.
9. Αλεξάνδρα Μπακαλάκη – Ελένη Ελεγμίτου, *Η εκπαίδευση «εις τα του οίκου» και τα γυναικεία καθήκοντα (1830-1929)*, 1987, σ. 302.
10. Οντέτ Βαρών, *Ελληνικός νεανικός τύπος (1941-1945). Καταγραφή*, τ. Α'- Β', 1987, σ. ρε' + 828.
11. Ελένη Φουρναράκη, *Εκπαίδευση και αγωγή των κοριτσιών, Ελληνικοί προβληματισμοί (1830-1910). Ένα Ανθολόγιο*, 1987, σ. 630.
12. Μάρθα Καρπόζηλου, *Ελληνικός νεανικός τύπος (1830-1914). Καταγραφή*, 1987, σ. 205.
13. Ελένη Μαχαίρα, *Η Νεολαία της 4ης Αυγούστου. Φωτοραφές*, 1987, σ. 216.
14. Χρήστος Γ. Κωνσταντινόπουλος, *Η μαθητεία στις κομπανίες των χτιστών της Πελοποννήσου*, 1987, σ. 136.
15. Βίκυ Πάτσιου, *Η «Διάπλασις των Παίδων» (1879-1922). Το πρότυπο και η συγκρότησή του*, 1987, σ. 236.
16. Κώστας Σοφιανός, *Το νομικό καθεστώς της παιδικής ηλικίας και της νεότητας (1833-1900)*, τ. Α'- Β', 1988, σ. ιη' + 1055.
17. Δαυίδ Αντωνίου, *Τα προγράμματα της Μέσης Εκπαίδευσης (1833-1929)*, τ. Α', 1987, σ. 759, τ. Β', 1988, σ. 960, τ. Γ', 1989, σ. 487.
18. Χριστίνα Κουλούρη, *Ιστορία και Γεωγραφία στα ελληνικά σχολεία (1834-1914). Ανθολόγιο κειμένων – Βιβλιογραφία σχολικών εγχειριδίων*, 1988, σ. 789.
19. *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου Πανεπιστήμιο: Ιδεολογία και Παιδεία. Ιστορική διάσταση και προοπτικές*, τ. Α'- Β', 1989, σ. 657.
20. Χαράλαμπος Χαρίτος, *Το Παρθεναγωγείο του Βόλου*, 1989, τ. Α', σ. 400, τ. Β', σ. 467.
21. Αλόη Σιδέρη, *Έλληνες φοιτητές στο Πανεπιστήμιο της Πίζας (1806-1861)*, τ. Α', 1989, σ. 404, τ. Β', 1989-1994, σ. 405-687.
22. P. Moullas, *Les concours poétiques de l' Université d' Athènes 1851-1877*, 1989, σ. 488.
23. Άννα Αγγελοπούλου – Αίγλη Μπρούσκου, *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 700-749 <Γεωργίου Α. Μέγα, Κατάλογος Ελληνικών Παραμυθιών – 2>*, 1994, σ. 271.

24. Δημήτρης Ι. Κυρτάτας, Παιδαγωγός. *Η ηθική διαπαιδαγώγηση στην ύστερη ελληνική αρχαιότητα*, 1994, σ. 183.
25. Βασιλική Μπόμπου-Σταμάτη, *Τα καταστατικά του Σωματείου (Nazione) των Ελλήνων φοιτητών του Πανεπιστημίου της Πάδοβας (17ος-18ος αι.)*, 1995, σ. 215.
26. Anna Angélopoulou – Aegli Brouskou, *Catalogue raisonné des Contes Grecs: types et versions AT 700-749 <Archives Georges A. Mégas. Catalogue du Conte Grec – 2>*, 1995, σ. 285.
27. Μιχάλης Ρηγίνος, *Μορφές παιδικής εργασίας στη βιομηχανία και τη βιοτεχνία (1870-1940)*, 1995, σ. 173.
28. Λία Παπαδάκη, *Το εφηβικό πρότυπο και η Δελφική Προσπάθεια του Άγγελου Σικελιανού*, 1995, σ. 159.
29. Μαρία Κορασίδου, *Οι άθλιοι των Αθηνών και οι θεραπευτές τους. Φτώχεια και φιλανθρωπία στην ελληνική πρωτεύουσα το 19ο αιώνα*, 1995, σ. 263.
30. Αντωνία Κιουσοπούλου, *Χρόνος και ηλικίες στη βυζαντινή κοινωνία. Η κλίμακα των ηλικιών από τα αγιολογικά κείμενα της μέσης εποχής (7ος-11ος αι.)*, 1997, σ. 167.
31. Γιάννης Κόκκωνας, *Οι μαθητές του Κεντρικού Σχολείου (1830-1834)*, 1997, σ. 809.
32. Χριστίνα Κουλούρη, *Αθλητισμός και όψεις της αστικής κοινωνικότητας. Γυμναστικά και αθλητικά σωματεία (1870-1922)*, 1997, σ. 447.
33. *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου. Οι χρόνοι της Ιστορίας για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, 1998, σ. 399 + 16 εικόνες.
34. Άννα Αγγελοπούλου – Αίγλη Μπρούσκου, *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 300-499 <Γεωργίου Α. Μέγα, Κατάλογος Ελληνικών Παραμυθιών –3>*, τ. Α'- Β', 1999, σ. 975.
35. Δημήτρης Δημητρόπουλος – Ευδοκία Ολυμπίτου, *Αρχείο του Κεντρικού Συμβουλίου της* ΕΠΟΝ. *Συλλογή Αρχείων Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας. Κατάλογοι και Ευρετήρια*, 2000, σ. 263.
36. Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων (1836-1945)*, 2000, σ. 703.
37. Ζιζή Σαλίμπα, *Γυναίκες εργάτριες στην ελληνική βιομηχανία και στη βιοτεχνία (1870-1922)*, 2002, και ²2004, σ. 366.
38. Μαρία Παπαθανασίου, *Μεγαλώνοντας στον ορεινό χώρο: Παιδιά και παιδική ηλικία στο Κροκύλειο Δωρίδας τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα*, 2002, σ. 387
39. Κώστας Λάππας, *Πανεπιστήμιο και φοιτητές στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, 2004.
40. Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου (1946-1974)*, 2004.
41. Άννα Αγγελοπούλου – Μαριάνθη Καπλάνογλου – Εμμανουέλα Κατρινάκη, *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 500-559 <Γεωργίου Α. Μέγα, Κατάλογος Ελληνικών Παραμυθιών –4>*, 2004, σ. 511.
42. Βαγγέλης Δ. Καραμανωλάκης, *Η συγκρότηση της Ιστορικής Επιστήμης και η διδασκαλία της Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1837-1932)*, 2006, σ. 551.
43. Δημήτρης Σπ. Τσερές, *Η Μέση Εκπαίδευση στη Λευκάδα (1829-1929). Επεξεργασμένα στοιχεία για τους εκπαιδευτικούς και τους μαθητές με τη βάση δεδομένων σε CD-ROM. Κατάλογος του Αρχείου του Γυμνασίου και του Ελληνικού Σχολείου*, 2006, σ. 419.
44. Άννα Αγγελοπούλου – Μαριάνθη Καπλάνογλου – Εμμανουέλα Κατρινάκη, *Επεξεργασία παραμυθιακών τύπων και παραλλαγών AT 560-699 <Γεωργίου Α. Μέγα, Κατάλογος Ελληνικών Παραμυθιών –5>*, 2007, σ. 519.

– Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, *Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας. Μελέτες, Τεκμήρια, Συνέδρια για την Ιστορία της Παιδικής Ηλικίας και της Νεότητας. Παρουσίαση του Ερευνητικού – Εκδοτικού Προγράμματος (1983-1989, 1994-2003) και 34 ψηφιοποιημένα βιβλία*, CD-ROM, 2003.
– Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς, *Ερευνητικό Πρόγραμμα. Διεθνή συμπόσια. Διαρκές σεμινάριο. Δημοσιεύματα. 1983-1989, 1994-2003*, 2003 σ. 63.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΚΑΤΣΑΠΗ
ΗΧΟΙ ΚΑΙ ΑΠΟΗΧΟΙ
Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΡΟΚ ΕΝ ΡΟΛ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ, 1956-1967
ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΣΤΟ ΠΕΜΠΤΟ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑ ΤΟΥ
ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΑΡΧΕΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΝΕΟΛΑΙΑΣ
ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ ΚΑΙ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ
ΣΤΟ ΑΤΕΛΙΕ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ «ΠΟΡΕΙΑ»
ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ 6 – ΑΘΗΝΑ – ΤΗΛ. 210.38.24.359
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ Π. ΜΠΑΛΛΙΔΗ
ΤΟΝ ΝΟΕΜΒΡΙΟ ΤΟΥ 2007
ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ
ΤΗΣ ΓΕΝΙΚΗΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΣ ΝΕΑΣ ΓΕΝΙΑΣ
ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΕΔΕ

ISBN 978-960-7138-39-2