

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**  
**ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**  
**Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ**

**ΤΙΤΛΟΣ:**

**«Ροκάς Ανατολίτης» - Η νεωτερικότητα και οι συνέπειές της στις διαδικασίες ταυτοποίησης, μέσα από την περίπτωση της «συνάντησης» του «ελληνικού ροκ» με τη «λαϊκή μουσική».**

**ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΣ: ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΡΑΪΚΟΣ**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΕΙΡΗΝΗ ΠΑΠΑΔΑΚΗ**

**Εαρινό Εξάμηνο 2013-2014**

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	1
<b>Κεφάλαιο 1 – Θεωρητικό πλαίσιο.....</b>	<b>3</b>
<b>Ενότητα 1-Νεωτερικότητα.....</b>	<b>3</b>
1.1 Νεωτερικότητα.....	3
1.2 «Αποσύνδεση-Επανασύνδεση».....	6
1.3 Φαντασία και «Φαντασιακή Κοινότητα».....	7
<b>Ενότητα 2-Διαδικασίες Ταυτοποίησης και Μουσική.....</b>	<b>8</b>
2.1 Ταυτότητα ή Διαδικασίες Ταυτοποίησης;.....	8
2.2 Κατασκευή ατομικής ταυτότητας.....	9
2.3 Κατασκευή συλλογικών ταυτοτήτων.....	10
2.4 Πολλαπλότητα και διασπορά ταυτοτήτων.....	10
2.5 Υβριδισμός.....	11
2.6 Επιτέλεση.....	13
2.7 Μουσική και διαδικασίες ταυτοποίησης.....	14
2.8 Μουσική και συλλογικές ταυτότητες.....	15
<b>Ενότητα 3-Θεωρητικές προσεγγίσεις και Ροκ.....</b>	<b>15</b>
<b>Ενότητα 4-«Λαϊκό»/«Ροκ &amp; Λαϊκό»/«Ροκ &amp; Ελληνικό».....</b>	<b>19</b>
4.1 «Λαϊκό».....	19
4.2 «Ροκ & Λαϊκό».....	23
4.3 «Ροκ & Ελληνικό».....	26
<b>Κεφάλαιο 2 – Κοινωνικό-Ιστορικό πλαίσιο.....</b>	<b>28</b>
<b>Ενότητα 1-Η γέννηση του Ροκ ως Φαινομένου.....</b>	<b>29</b>
<b>Ενότητα 2-Υποδοχή και Ενσωμάτωση του Ροκ στην Ελλάδα.....</b>	<b>31</b>
2.1 Η πρώτη επαφή με το Ροκ.....	32
2.2 Οι πρώτες «απόπειρες».....	35
<b>Ενότητα 3-Ελληνική Ιστορία-Κοινωνία και Ροκ.....</b>	<b>37</b>
3.1 1956-1967 (Μεταπολεμική-Μετεμφυλιακή Περίοδος).....	38
3.2 1967-1974 (Δικτατορία).....	39
3.3 1974-1979 (Μεταπολίτευση).....	44
3.4 Η δεκαετία του '80.....	47
<b>Κεφάλαιο 3 – Περιγραφή και Ανάλυση φαινομένου.....</b>	<b>51</b>
<b>Ενότητα 1-Περιγραφή φαινομένου.....</b>	<b>51</b>
<b>Ενότητα 2-Ανάλυση φαινομένου.....</b>	<b>60</b>
2.1 «(Επανα)Χωροθετώντας» την Ελλάδα.....	61
2.2 «Αποσυνδέοντας και Επανασυνδέοντας».....	64
2.3 «Ο Ζομπάς ήταν ροκ εν ρολ»-Νέες νοηματοδοτήσεις.....	66
2.4 «Ροκάς Ανατολίτης»-Διαδικασίες Ταυτοποίησης & Μουσική..	72
<b>Ενότητα 3-Επιλογικές Παρατηρήσεις.....</b>	<b>80</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>82</b>

# Εισαγωγή

Η εργασία αυτή ασχολείται με το φαινόμενο της «συνάντησης» του «ελληνικού ροκ» με τη «λαϊκή μουσική» και κυρίως οι απαρχές του από τότε που «εισήχθη» το ροκ στον Ελλαδικό «μουσικό» και «φυσικό» χώρο. Ο προβληματισμός σε σχέση με αυτό το φαινόμενο θα ενταχθεί στον επιστημονικό διάλογο για την νεωτερικότητα και τις συνέπειές της στις διαδικασίες ταυτοποίησης. Για να φωτιστούν οι συνέπειες της νεωτερικότητας, θα εξεταστούν οι τρόποι με τους οποίους οι «ροκ καλλιτέχνες» σχετίζονται και συνδιαλέγονται με τη «λαϊκή μουσική» και θα εστιάσουμε στις διαδικασίες ταυτοποίησης των ανθρώπων αυτών. Θα δούμε πως οι διάφορες νοηματοδοτήσεις αυτού του φαινομένου μας δίνουν μια εικόνα για τους τρόπους με τους οποίους η νεωτερικότητα μέσω της μουσικής –και το αντίστροφο–, διαμορφώνει τις ταυτότητες.

Ο κύριος προβληματισμός που θα μας απασχολήσει, είναι ότι οι ποικίλες «συναντήσεις» μουσικών ειδών, δεν εγείρουν μόνο θέματα μουσικής φόρμας, τεχνικής και αισθητικής, αλλά θέματα που έχουν σχέση με τις ιστορικές, πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες και εξελίξεις έτσι όπως διαμορφώνονται στη νεότερη εποχή τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό. Πως αλληλεπιδρούν οι εμπλεκόμενοι με τη μουσική δημιουργία άνθρωποι με αυτές τις συνθήκες και εξελίξεις; Πως συναρθρώνουν τη μουσική τους και την ταυτότητά τους με αυτές;

Ο προβληματισμός αυτός γεννήθηκε από μια παρατήρηση: υπάρχει μια παραδοχή που σχεδόν αποκρυσταλλώνεται στην ελληνική κοινωνία, ότι ανάμεσα στο «ροκ» και τη «λαϊκή μουσική» δεν υπάρχει απόσταση. Τι κάνει τους ανθρώπους να θεωρούν ότι η «λαϊκή μουσική» είναι «ροκ» και το αντίστροφο; Από πού πηγάζει αυτή η παραδοχή; Οι ερωτήσεις αυτές μας οδηγούν πίσω στον χρόνο· στις δεκαετίες του '60, του '70 και του '80, όπου βρίσκουμε τον Σαββόπουλο, τους Φατμέ, τον Σιδηρόπουλο, τον Άσιμο, τον Πιλαλί, τον Πανούση, τον Παπάζογλου, τον Ζιώγαλα και άλλους καλλιτέχνες να συνδυάζουν τον «ήχο του ροκ» με στοιχεία της «λαϊκής μουσικής», είτε στιχουργικά, είτε μουσικά, είτε να αρθρώνουν λόγο περί αυτού του συγκερασμού. Γιατί; Το μόνο σίγουρο είναι ότι πίσω από αυτή τη δραστηριότητα δεν υπάρχει μόνο διάθεση για μουσική πρωτοπορία, αλλά και πολλά άλλα κίνητρα και επιθυμίες, τα οποία εγγράφονται και κωδικοποιούνται πάνω στη μουσική τους και τα οποία θα εξετάσουμε.

Η παρούσα εργασία διαρθρώνεται ως εξής:

Στο πρώτο κεφάλαιο θα γίνει μια παρουσίαση του επιστημονικού διαλόγου σε σχέση με τη νεωτερικότητα, τις συνέπειές της και τις διαδικασίες ταυτοποίησης, όπου θα προσδιοριστούν οι έννοιες με τις οποίες θα επιχειρηθεί η ανάλυση του φαινομένου που εξετάζουμε. Επίσης θα γίνει και μία αναδρομή γενικότερα στις θεωρητικές προσεγγίσεις που ασχολήθηκαν με το ροκ φαινόμενο. Τέλος, θα αποσαφηνιστούν οι όροι και ο τρόπος που χρησιμοποιούνται και συνδυάζονται στον τίτλο της παρούσας εργασίας: «συνάντηση», «ελληνικό», «ροκ», «λαϊκό». Επίσης θα εξεταστεί το ζήτημα της θέασης του ροκ ως σύγχρονη μορφή λαϊκής μουσικής και πολιτισμού που έχει ήδη απασχολήσει πολλές μελέτες,

Στο δεύτερο κεφάλαιο χαρτογραφείται το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γαλουχήθηκαν και δραστηριοποιήθηκαν οι «ροκ καλλιτέχνες», με μια παράλληλα αφήγηση της ίδιας της ιστορίας του «ροκ» στην Ελλάδα. Επίσης, γίνεται και μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία του «ροκ» γενικότερα.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρατίθεται το πραγματολογικό υλικό που έχει επιλεγεί για την έρευνα, που είναι η χρονολογική περιγραφή του φαινομένου και δηλώσεις των καλλιτεχνών. Στη συνέχεια εφαρμόζονται τα προεπιλεγμένα θεωρητικά εργαλεία, για την ανάλυση του φαινομένου. Τέλος, διατυπώνονται κάποιες επιλογικές παρατηρήσεις, αλλά και γενικοί προβληματισμοί, σαν αφορμή για περαιτέρω μελέτη.

Η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε γι' αυτήν την εργασία δεν είχε εμπειρικό χαρακτήρα –λόγω μεγάλων οικονομικών, και όχι μόνο, δυσκολιών του συγγραφέα της– γεγονός που θέτει ανάλογους περιορισμούς στο εγχείρημα. Το ένα σκέλος της μεθοδολογίας που ακολουθήθηκε, ήταν η ακρόαση ηχογραφημένου μουσικού υλικού· δεύτερο σκέλος ήταν η βιβλιογραφική έρευνα, τόσο σε πρωτογενείς πηγές –όπως μουσικά περιοδικά, καταλόγους δίσκων, βιογραφίες και συνεντεύξεις των μουσικών του «ελληνικού ροκ»–, όσο και επιστημονικά συγγράμματα στο ερευνητικό πεδίο της κοινωνικής ανθρωπολογίας.

# Κεφάλαιο 1 – Θεωρητικό πλαίσιο

## Ενότητα 1-Νεωτερικότητα

## Ενότητα 2-Διαδικασίες Ταυτοποίησης και Μουσική

## Ενότητα 3-Θεωρητικές προσεγγίσεις και Ροκ

## Ενότητα 4-«Λαϊκό» / «Ροκ & Λαϊκό» / «Ροκ & Ελληνικό»

Σε αυτή την εργασία, η σύνδεση ανάμεσα στη μουσική και την ταυτότητα θα διερευνηθεί στο πλαίσιο της νεωτερικότητας. Οι άνθρωποι αλληλεπιδρούν μέσω της μουσικής και ως εκ τούτου, η μουσική είναι μια κοινωνική δράση<sup>1</sup>. Μέσα σε αυτή την κοινωνική δράση της μουσικής, η ταυτότητα κατασκευάζεται, κοινοποιείται, επικοινωνείται και ανακατασκευάζεται σε μια συνεχή διαλεκτική διαδικασία κοινωνικής ποιητικής.

Στη σύγχρονη εποχή, η κινητικότητα αναρριχάται στο βάθρο της υπέρτατης επιθυμητής αξίας και –παράλληλα με τις αναδυόμενες πλανητικές διαστάσεις της επιχειρηματικής δραστηριότητας, του χρηματοπιστωτικού συστήματος, του εμπορίου, της ροής των πληροφοριών<sup>2</sup> και της διασποράς της τεχνολογίας<sup>3</sup>– διαφοροποιούν έντονα τις συνθήκες ύπαρξης ολόκληρων πληθυσμών και ενεργοποιούν μια διαδικασία, όπου οι επιλογές για τον τρόπο ζωής πολλαπλασιάζονται και έτσι, οι άνθρωποι έχοντας την ευελιξία των πολλαπλών επιλογών ταυτοποίησης, βρίσκονται σε μια συνεχή διαπραγμάτευση με διάφορες προϋπάρχουσες και νέες καταστάσεις και προσδοκίες<sup>4</sup>. Ως συνέπεια αυτού, οι άνθρωποι ζουν σε μια αυξανόμενη ρευστότητα και αβεβαιότητα<sup>5</sup>.

Η μουσική κατέχει ιδιαίτερη θέση στις παραπάνω διαδικασίες, καθώς, λόγω της συλλογικής της φύσης, αποτελεί ταυτόχρονα ευαίσθητο δείκτη και γενεσιουργό αιτία των κοινωνικών μετασχηματισμών και ευκρινή, αλλά και πολύπλοκη προβολή των διαδικασιών ταυτοποίησης που γεννούν τους μετασχηματισμούς αυτούς. Έτσι, συμμετέχει καταλυτικά στην κατασκευή ταυτοτήτων.

### 1.1 Νεωτερικότητα

Με τον όρο νεωτερικότητα, εννοούμε τους τρόπους κοινωνικής ζωής ή οργάνωσης, που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη από τον δέκατο έβδομο αιώνα κι έπειτα,

---

<sup>1</sup> Martin J. Peter, 1995, *Sounds and society: Themes in the sociology of music*, Manchester: Manchester University Press, σ. 167-216

<sup>2</sup> Bauman Zygmunt, 2004, *Παγκοσμιοποίηση: Οι συνέπειες για τον άνθρωπο*, Αθήνα: εκδόσεις Πολύτροπον, σ. 10-11

<sup>3</sup> Giddens Anthony, 2001, *Οι συνέπειες της νεωτερικότητας*, Αθήνα: εκδόσεις Κριτική, σ. 98

<sup>4</sup> Bauman, 2004, *ό.π.*, σ. 11

<sup>5</sup> Bauman Zygmunt, 2002, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, Αθήνα: εκδόσεις Ψυχογιός, σ. 60 και Giddens, 2001, *ό.π.*, σ. 125-126

ενώ στη συνέχεια άσκησαν επιρροή σε παγκόσμια κλίμακα<sup>6</sup>. Σήμερα, μετατοπιζόμαστε σε μία περίοδο όπου οι συνέπειες της νεωτερικότητας γίνονται πιο ριζοσπαστικές και οικουμενικές απ' ό,τι πριν, κάτι που κάποιοι αποκαλούν μετα-νεωτερική περίοδο<sup>7</sup>.

Η εποχή της νεωτερικότητας, ή της ρευστής νεωτερικότητας ή των ρευστών ταυτοτήτων, όπως ο Bauman την αποκαλεί<sup>8</sup>, έχει τεράστια επίδραση σε ολόκληρο τον κόσμο και την κοινωνική ζωή. Πηγές αυτού του δυναμισμού της νεωτερικότητας, κατά τον Giddens<sup>9</sup>, είναι οι εξής τρεις διασυνδεδεμένες διαδικασίες: α) ο κοινωνικός αναστοχασμός, β) η αποσύνδεση από την «παράδοση» και γ) η παγκοσμιοποίηση.

α) αναστοχασμός σημαίνει η απόκτηση γνώσεων για τον τρόπο με τον οποίο συμβαίνει κάτι· η επανεξέταση δηλαδή του κόσμου και των προϋπαρχόντων δομών και η ένταξη της επανεξέτασης αυτής στο πεδίο της δράσης. Ο κοινωνικός αναστοχασμός συνίσταται στο γεγονός ότι οι κοινωνικές πρακτικές εξετάζονται και αναδιαμορφώνονται συνεχώς στο φως της αύξουσας πληροφόρησης γύρω από αυτές τις πρακτικές, κι έτσι μεταβάλλεται θεμελιωδώς ο χαρακτήρας τους<sup>10</sup>. Οι πληροφορίες οργανώνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε παράγεται συστηματική γνώση γύρω από την κοινωνική ζωή και τον κόσμο γενικότερα, γεγονός που προϋποθέτει την ύπαρξη κοινωνικών υποκειμένων που έχουν επίγνωση της κατάστασής τους. Την ίδια ώρα όμως, και παρά την ύπαρξη συσσωρευμένης γνώσης, οι άνθρωποι αισθάνονται εγκλωβισμένοι σε έναν κόσμο συμβάντων τον οποίο δεν κατανοούν ολοκληρωτικά και ο οποίος στο μεγαλύτερο μέρος του δείχνει να βρίσκεται έξω από τον έλεγχό τους<sup>11</sup>. Αυτό δημιουργεί ένα αυξανόμενο αίσθημα ανασφάλειας.

β) η «παράδοση» είναι συνδεδεμένη με τις πρακτικές της επανάληψης και είναι πιο «αποτελεσματική» όταν δεν γίνεται πλήρως κατανοητή. Όσο η κοινωνία της πληροφορίας αναπτύσσεται, οι «παραδόσεις» γίνονται αντικείμενο προβληματισμού και αναστοχασμού και ανταγωνίζονται με άλλους σύγχρονους διαρθρωμένους «λόγους», χάνοντας το μέχρι πρότινος δεδομένο κύρος τους<sup>12</sup>. Τότε, προκύπτουν μηχανισμοί αποσύνδεσης, οι οποίοι «ξεριζώνουν» την κοινωνική δραστηριότητα από τα τοπικά πλαίσια και από τις φαινομενικές «σταθερότητες» της «παράδοσης» και

---

<sup>6</sup> Giddens, 2001, ό.π., σ. 15

<sup>7</sup> Giddens, 2001, ό.π., σ. 17

<sup>8</sup> Bauman, 2002, ό.π., σ. 232

<sup>9</sup> Giddens, 2001, ό.π., σ. 73

<sup>10</sup> Giddens, 2001, ό.π., σ. 57

<sup>11</sup> Giddens, 2001, ό.π., σ. 17

<sup>12</sup> Tucker Jr. Kenneth H., 1998, *Anthony Giddens and social modern theory*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, σ. 146-147

αναδιοργανώνουν τις κοινωνικές σχέσεις με βάση μεγάλες χωροχρονικές ζώνες<sup>13</sup>. Η «παράδοση» ανακτά το απολεσθέν κύρος της και παίρνει πλέον υπόσταση μόνο από την αναστοχαστικότητα του σύγχρονου υποκειμένου, που έχει επίγνωση ότι η «παράδοση» είναι προϊόν επινόησης, χωρίς κάποια υπερβατική φύση<sup>14</sup>.

γ) η παγκοσμιοποίηση ορίζεται από τον Giddens<sup>15</sup> ως η επίταση των παγκόσμιων κοινωνικών σχέσεων που συνδέουν απομακρυσμένες τοπικότητες, ούτως ώστε τοπικά συμβάντα να διαμορφώνονται από συμβάντα που λαμβάνουν χώρα μίλια μακριά και αντιστρόφως. Η μετανάστευση, τα Μ.Μ.Ε., η επιχειρηματική δραστηριότητα έχουν μεταλλαχθεί και μεταλλάξει τη σύγχρονη εποχή, συμβάλλοντας στη έντονη διασύνδεση του κόσμου<sup>16</sup>. Σαν αποτέλεσμα των παραπάνω, προκύπτουν πολυάριθμες επιλογές ζωής για τους ανθρώπους, προερχόμενες από όλα τα σημεία του κόσμου, γεγονός που μάλλον παράγει μια αυξανόμενη ανομοιογένεια και πόλωση, σε αντίθεση με την άποψη που υποστηρίζει ότι ο κόσμος ομογενοποιείται<sup>17</sup>.

Βέβαια, από μια πιο μαρξιστική σκοπιά, η παγκοσμιοποίηση ορίζεται ως μια οικονομική διαδικασία όπου το –δυτικό κυρίως– ισχυρό κεφάλαιο και η πληροφορία ρέουν έξω από τα «φυσικά» τους σύνορα, σε αναζήτηση ευνοϊκότερων όρων με σκοπό το κέρδος. Στο πεδίο της μουσικής αυτό μπορεί να μεταφραστεί ως εξής: η τρέχουσα Δυτική κοσμοπολίτικη αντίληψη του «ένας κόσμος, ένας πολιτισμός», δημιουργεί για τη διεθνή μουσική βιομηχανία ένα πρόσφορο έδαφος για μεγάλα κέρδη· οι εταιρείες ανακαλύπτουν –ή και δημιουργούν– «δελεαστικά» μουσικά είδη ανά τον κόσμο, τα οποία έχουν «ζήτηση» και εγγυώνται τα προσδοκώμενα κέρδη, εξυπηρετώντας παράλληλα τις αυξημένες «ανάγκες» του σύγχρονου ανθρώπου για «ποικιλία»<sup>18</sup>.

Μια διαφορετική άποψη σε σχέση με το παγκόσμιο και το τοπικό, που εμπεριέχει κατά κάποιο τρόπο τις δύο παραπάνω θεωρήσεις και που φαίνεται χρήσιμη για το φαινόμενο που θα μελετήσουμε, είναι αυτή που εκφράζει ο Wilk<sup>19</sup>: κάνει λόγο για παγκόσμια συστήματα που αποτελούνται από «δομές κοινής διαφοροποίησης»

---

<sup>13</sup> Giddens, 2001, ό.π., σ. 73

<sup>14</sup> Hobsbawm Eric & Ranger Terence, 2004, *Η επινόηση της παράδοσης*, Αθήνα: εκδόσεις Θεμέλιο

<sup>15</sup> Giddens, 2001, ό.π., σ. 84

<sup>16</sup> Appadurai Arjun, 1996, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, σ. 3-4

<sup>17</sup> Bauman, 2004, ό.π., σ. 33

<sup>18</sup> Peterson Richard, 2001, “*Globalization and communalization of music in the production perspective*” στο Gebesmaier Andreas & Smudits Alfred (eds), 2001, *Global Repertoires, Popular music within and beyond the transnational music industry*, Burlington: Ashgate, σ. 120-121

<sup>19</sup> Wilk Richard, 1995, “*Learning how to be local in Belize: Global systems of common difference*” στο Miller Daniel (ed.), 1995, *Worlds Apart: Modernity Through the Prism of the Local*, London: Routledge

(«structures of common difference»), όπου οι διάφοροι πολιτισμοί αν και παραμένουν διακριτοί και αναγνωρίσιμοι, ωστόσο οι τρόποι με τους οποίους διαφοροποιούνται σε μια παγκοσμιοποιημένη συνθήκη είναι ομοιόμορφοι. Οι δομές αυτές μάλιστα έχουν έναν ηγεμονικό χαρακτήρα: έχουμε δηλαδή να κάνουμε με μια ηγεμονία της δομής και όχι του περιεχομένου. Έτσι, για παράδειγμα συναντάμε το ροκ μουσικό ιδίωμα να αποτελεί κατά κάποιο τρόπο μια παγκόσμια αισθητική και ηχητική δομή, με το σύστημα παραγωγής, διανομής, κατανάλωσης, κατηγοριοποίησης της μουσικής (π.χ. Folk Rock, Retro Rock, Ethnic Rock, κ.ά.), τεχνικού εξοπλισμού (π.χ. τα μουσικά όργανα και ο ηχητικός εξοπλισμός κατασκευάζονται από Δυτικές εταιρείες) που το συνοδεύει. Το περιεχόμενο όμως του ροκ, ποικίλει ανά τον κόσμο, λόγω των διαφορετικών τρόπων με τους οποίους προσλαμβάνεται και νοηματοδοτείται και λόγω των διαφορετικών κινήτρων ενασχόλησης με αυτό.

## 1.2 «Αποσύνδεση-Επανασύνδεση»

Μία θεμελιώδης συνέπεια της νεωτερικότητας είναι η εμφάνιση και ανάπτυξη μηχανισμών αποσύνδεσης και επανασύνδεσης.

Ο όρος «αποσύνδεση» αναφέρεται στους μηχανισμούς με τους οποίους οι κοινωνικές σχέσεις «ξεριζώνονται» από την «εντοπιότητά» τους και «διασπείρονται» σε διαφορετικούς τόπους και χρόνους<sup>20</sup>. Πριν τη σύγχρονη εποχή, οι κοινωνικές σχέσεις ήταν συνδεδεμένες με συγκεκριμένες χωροχρονικές ζώνες. Ο χώρος και τόπος συνέπιπταν κατά το μεγαλύτερο μέρος, αφού οι χωρικές διαστάσεις της κοινωνικής ζωής καθορίζονταν, για την πλειονότητα του πληθυσμού, από την «παρουσία» - από «επιτόπιες» δραστηριότητες<sup>21</sup>.

Η έλευση όμως της νεωτερικότητας, αποσπά προοδευτικά τον χώρο από τον χρόνο και τον τόπο<sup>22</sup> και η τεχνολογία ακυρώνει τις χωροχρονικές αποστάσεις<sup>23</sup>. Ο κόσμος είναι πλέον συγχρονισμένος με το ίδιο σύστημα χρονολόγησης, ενώ απομακρυσμένα γεγονότα έχουν συνεχή και αυξανόμενη επιρροή στις ζωές μας, όπου και αν κατοικούμε. Οι κοινωνικές πρακτικές και σχέσεις, «αποκόβονται» από το αρχικό τους «κείμενο» και «επικολλούνται» είτε σε νέα διαφορετικά πλαίσια, λειτουργώντας σχετικά ανεξάρτητα, είτε –μετασχηματισμένες– ξανά στα αρχικό τους πλαίσιο.

---

<sup>20</sup> Giddens, 2001, ό.π., σ. 73

<sup>21</sup> Giddens, 2001, ό.π., σ. 34

<sup>22</sup> Giddens, 2001, ό.π., σ. 33-37

<sup>23</sup> Bauman, 2004, ό.π., σ. 33

Έτσι, ο όρος «επανασύνδεση» αναφέρεται στους μηχανισμούς με τους οποίους οι κοινωνικές πρακτικές και σχέσεις –αφού έχουν «ξεριζωθεί»– «διασπείρονται» και επανεντάσσονται σε νέα πολιτισμικά πλαίσια, δημιουργώντας νέα νοήματα. Αυτό το σημείο είναι αρκετά κρίσιμο και χρήσιμο για την ανάλυση του φαινομένου της συνάντησης του «ελληνικού ροκ» με τη «λαϊκή μουσική».

Αποτέλεσμα των μηχανισμών σύνδεσης και επανασύνδεσης είναι ότι πλέον δεν βιώνουμε την εμπειρία του «εδώ» και του «τώρα» όπως στην προνεοτερική εποχή όπου ο χώρος, ο τόπος και ο χρόνος συνέπιπταν. Πλέον, οι τόποι παραμένουν σταθεροί, όμως τον χώρο μπορούμε να τον «διασχίσουμε» εν ριπή οφθαλμού<sup>24</sup> με ένα αεροπλάνο ή ένα φαξ και έτσι η παραγωγή της υποκειμενικότητας έχει γίνει ασταθής<sup>25</sup>. Η μαζική μετανάστευση ανθρώπων, κοινωνικών πρακτικών και ιδεών –αν και δεν είναι καινούργιο φαινόμενο– σε συνδυασμό με την ταχεία ροή πληροφοριών και την τεχνολογική πρόοδο, δημιουργούν μία άνευ προηγουμένου κινητικότητα, η οποία μετασηματίζει ραγδαία την καθημερινή εμπειρία σε παγκόσμια κλίμακα και μεταξύ άλλων αναδεικνύει το μοντέλο του «ταξιδιώτη» σαν σημαντική πλευρά της σύγχρονης ζωής.

### 1.3 Φαντασία και «Φαντασιακή Κοινότητα»

Στα πλαίσια της νεωτερικότητας συνέβη μια μετάβαση από ισχυρά συνδεδεμένες «πραγματικές» κοινότητες σε φαντασιακές κοινότητες που συνδέουν τους ανθρώπους πλέον νοητά. Αυτές οι φαντασιακές κοινότητες –όπως βέβαια και οι «πραγματικές»– περιέχουν ιδέες και αρχές, τις οποίες τα μέλη καλούνται να προστατέψουν.

Συνέπεια αυτού, είναι ότι η φαντασία έχει γίνει αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας, αφού για να νιώθουμε μέλη μιας κοινότητας πρέπει διαρκώς να φανταζόμαστε. Τα Μ.Μ.Ε. προσφέρουν μια αίσθηση παγκόσμιας κοινότητας, όπου άνθρωποι και συλλογικότητες «φαντάζονται» και «αισθάνονται» από κοινού, βιώνοντας μια κοινή εμπειρία<sup>26</sup>. Στα πλαίσια αυτής της φαντασιακής κοινότητας, κανένα μέλος δε θα γνωρίσει ποτέ τα περισσότερα από τα υπόλοιπα μέλη, όμως όλα τα μέλη έχουν την αίσθηση του συνανήκειν<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Hall Stuart, 2003, «*Το ζήτημα της πολιτιστικής ταυτότητας*» στο Hall Stuart, Held David, McGrew Anthony (επιμ), 2003, *Η νεωτερικότητα σήμερα*, Β' έκδοση, Αθήνα: εκδόσεις Σαββάλας, σ. 442

<sup>25</sup> Appadurai, 1996, *ό.π.*, σ. 4

<sup>26</sup> Appadurai, 1996, *ό.π.*, σ. 5-8

<sup>27</sup> Anderson Benedict, 1997, *Φαντασιακές Κοινότητες: Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Αθήνα: εκδόσεις Νεφέλη, σ. 26

Η φαντασία είναι σημαντικός παράγοντας στην κατασκευή πολιτισμικών ταυτοτήτων και η αλλαγή στον τρόπο που φανταζόμαστε έχει καταλυτική επιρροή πάνω στις διαδικασίες ταυτοποίησης.

## 2.1 Ταυτότητα ή Διαδικασίες Ταυτοποίησης;

Η παραδοσιακή άποψη υποστηρίζει ότι η ταυτότητα είναι το σύνολο των χαρακτηριστικών ενός ατόμου, μιας ομάδας, ενός πολιτισμού. Ο Αριστοτέλης υποστήριξε ότι η ταυτότητα είναι μια από τις θεμελιώδεις αρχές της ύπαρξης του ανθρώπου<sup>28</sup>.

Τη δεκαετία του '80 οι επιστημονικές μελέτες για το ζήτημα της ταυτότητας, πήγαν πέρα από τη θεώρηση της ταυτότητας ως ένα στατικό πολιτισμικό δεδομένο· πρότειναν ότι η ταυτότητα είναι μια συνεχώς μεταλλασσόμενη κατασκευή, που βρίσκεται πάντα σε εξέλιξη και ποτέ δεν ολοκληρώνεται. Με βάση αυτό, ο όρος «ταυτοποίηση» επιβάλλεται ως πιο δόκιμος, καθώς περιγράφει διαδικασίες που βρίσκονται σε μια αέναη διαμόρφωση<sup>29</sup>, σε αντίθεση με τον όρο «ταυτότητα» που υπονοεί μια σταθερή κατασκευή χωρίς εσωτερικές διαφοροποιήσεις<sup>30</sup>.

Ψυχαναλυτικά, ο λόγος για τον οποίο συνεχώς αναζητούμε «ταυτότητα» είναι η σύνδεση των διάσπαρτων κομματιών των διαιρεμένων εαυτών μας σε μία ενότητα, που οδηγεί στην εμπειρία μιας φαντασιωμένης ευχαρίστησης για την πληρότητα<sup>31</sup>.

Δεδομένου ότι ένα άτομο εμπλέκεται σε διαφορετικές κοινωνικές σφαίρες – όπου υπάρχουν ετερόκλητοι κανόνες και προσδοκίες και διαφορετικές σχέσεις εξουσίας– μέσα στα χρονικά πλαίσια μιας ζωής, αυτό επιβάλλει και διαφορετικούς ρόλους στους οποίους πρέπει να ανταποκριθεί. Τα υποκείμενα έχουν τη δυνατότητα να διαχειρίζονται πολυεπίπεδες ταυτότητες<sup>32</sup> και αυτή η πολυεπίπεδη φύση της ταυτότητας έχει γίνει πιο εμφανής στην εποχή της νεωτερικότητας, όπου όλα μοιάζουν ρευστά. Αποτέλεσμα είναι η εναλλαγή ταυτοτήτων του ατόμου ή –ίσως καλύτερα διατυπωμένα– αποτέλεσμα είναι ότι φωτίζονται διαφορετικές –εκ πρώτης όψεως αλληλοαναιρούμενες, αλλά ουσιαστικά ίσως όχι– πτυχές της ταυτότητας του ατόμου σε κάθε διαφορετική κατάσταση με την οποία έρχεται σε διαπραγμάτευση. Αυτό εξηγεί την κατακερματισμένη και μεταβαλλόμενη<sup>33</sup> φύση των ταυτοτήτων και

<sup>28</sup> Larrain Jorge, 2000, *Identity and modernity in Latin America*, Cambridge: Polity Press, σ. 24

<sup>29</sup> Hall, 2003, σ. 421

<sup>30</sup> Hall Stuart, 1998, “Introduction: Who Needs 'Identity'?”, στο Hall Stuart & Du Gay Paul (eds), 1998, *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications, σ. 4

<sup>31</sup> Hall, 2003, ό.π., σ. 421

<sup>32</sup> Driessen Henk & Otto Ton, 2000, *Perplexities of identification: Anthropological studies in cultural differentiation and the use of resources*, Aarhus: Aarhus U.P., σ. 15

<sup>33</sup> Hall, 1998, ό.π., σ. 4

υποστηρίζει την άποψη που διατυπώθηκε νωρίτερα, ότι δηλαδή είναι προτιμότερο και ρεαλιστικότερο να χρησιμοποιούμε την περιεκτική έννοια –και τη συλλογιστική που συνεπάγεται αυτή– «διαδικασίες ταυτοποίησης» από την έννοια «ταυτότητα».

## 2.2 Κατασκευή ατομικής ταυτότητας

Η κατασκευή της ταυτότητας είναι μια διαλεκτική διαδικασία κατά την οποία το άτομο συνεχώς εσωτερικεύει τις επιρροές του φυσικού και πολιτισμικού περιβάλλοντός του, τις επεξεργάζεται και τις εξωτερικεύει προκαλώντας δράσεις και αντιδράσεις και ξανά απ' την αρχή. Έχουμε δηλαδή να κάνουμε με μια διαδικασία νοητική, εσωτερική.

Ωστόσο, αν και υπάρχει αρκετός χώρος για ατομική κατασκευή της ταυτότητας, το πολιτισμικό περιβάλλον είναι το πεδίο εκείνο όπου συμβαίνουν οι συναντήσεις με τον «άλλο» και κατά συνέπεια η παραγωγή νοημάτων. Άλλωστε, η ίδια η έκφραση «διαλεκτική διαδικασία» προϋποθέτει τον λεκτικό και μη διάλογο και ο διάλογος προϋποθέτει την ύπαρξη του «άλλου». Συνεπώς, η ταυτότητα κατασκευάζεται μέσα από μια διαδικασία όπου συμπλέκονται η «αναγγελία ταυτότητας» του ατόμου με την «τοποθέτηση ταυτότητας» του «άλλου»<sup>34</sup>, καθώς και από μια έλλειψη πληρότητας που συμπληρώνεται από το εξωτερικό μας περιβάλλον, κατά τρόπους που φανταζόμαστε ότι ο «άλλος» μας βλέπει<sup>35</sup>. Βέβαια, ο βαθμός ελευθερίας του ατόμου υπάρχει, απλά βρίσκεται πάντα στη συνάρθρωση της αυτοκατασκευής με τους δομικούς περιορισμούς (κοινωνικο-ιστορικούς). Δεν υπάρχει κάποια προκαθορισμένη πορεία, όμως στην εκάστοτε συγκυρία επανενεργοποιείται το ιστορικό<sup>36</sup>, κατά τον Laclau.

Η βιωμένη αίσθηση της ταυτότητας δίνει μια λανθασμένη εντύπωση ότι η ταυτότητα έχει μια εσωτερική αδιατάραχτη συνοχή, ενώ συμβαίνει το αντίθετο: η ταυτότητα είναι συνεχώς σε διαπραγμάτευση, γεγονός που της στερεί τόσο εξωτερικά όσο και εσωτερικά μια απόλυτα σχηματοποιημένη συνοχή. Αισθανόμαστε όμως ότι έχουμε μία ενιαία ταυτότητα από τη γέννηση έως το θάνατο, γιατί κατασκευάζουμε ένα φανταστικό παρηγορητικό ιστόρημα γύρω από τον εαυτό μας<sup>37</sup>, που λειτουργεί σαν σωστική λέμβος μέσα σε έναν αχανή ωκεανό υπαρξιακών ζητημάτων και διλημάτων.

<sup>34</sup> Stone Gregory P., 1981, "Appearance and the self: A slightly revised version" στο Stone Gregory P. & Farberman Harvey A. (eds), *Social psychology through symbolic interaction*, New York: Wiley, σ. 188

<sup>35</sup> Hall, 2003, ό.π., σ. 421

<sup>36</sup> Hall, 1998, σ. 14 – Laclau Ernesto, 1990, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London: Verso, σ. 35

<sup>37</sup> Hall, 2003, ό.π., σ. 406

## 2.3 Κατασκευή συλλογικών ταυτοτήτων

Δεν μπορεί να γίνει κάποιος σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στις ατομικές και τις συλλογικές ταυτότητες, καθώς βρίσκονται σε μια αμοιβαία συνύπαρξη, η οποία τις συνυφαίνει. Έτσι, δεν μπορούμε να μιλάμε για τις μεν χωρίς να μιλάμε για τις δε<sup>38</sup>.

Όπως αναφέρθηκε στην ενότητα «2.2 Κατασκευή ατομικής ταυτότητας», οι διαφορές με τον «άλλο» είναι θεμελιώδες ζήτημα στην κατασκευή της ταυτότητας. Στις συλλογικές ταυτότητες συμβαίνει κάτι αντίστοιχο. Οι όποιες διαφορές με τον εκάστοτε «άλλο» (φυλή, έθνος, πολιτικές πεποιθήσεις, φύλο, κ.ά.) υπερτονίζονται και σφυρηλατούν την συλλογική ταυτότητα, ενώ δημιουργούν μια υποτυπώδη συνοχή στο εσωτερικό –με τις εσωτερικές διαφορές να λειαινούνται ώστε η ταυτότητα να είναι όσο το δυνατόν πιο συμπαγής<sup>39</sup>.

Στην κατασκευή των συλλογικών ταυτοτήτων η φαντασία παίζει σημαντικό ρόλο<sup>40</sup>, μιας και είναι αποτέλεσμα νοητικών και ασυνείδητων διεργασιών στο πέρασμα του χρόνου<sup>41</sup>. Η ταυτότητα δεν είναι ένα εξωγενές, αυθύπαρκτο, έμφυτο και αποκρυσταλλωμένο γεγονός. Η ενότητά της πάντα περιλαμβάνει κάτι από το χώρο της φαντασίας ή της φαντασίωσης. Ως εκ τούτου, οι συλλογικές ταυτότητες είναι «προϊόντα» ανθρώπινης κατασκευής –και μάλιστα ιστορικά προσδιορισμένα– και όχι άχρονες, υπερβατικές και εγγενώς οριοθετημένες οντότητες.

Πολύ σημαντικό στοιχείο για τις συλλογικές ταυτότητες είναι το ζήτημα της εξουσίας. Η ταυτοποίηση με συγκεκριμένες συλλογικές ταυτότητες –και η «υπακοή» στους «κανόνες-ανελευθερίες» που τις διέπουν– ενισχύουν τη θέση του ατόμου στον κόσμο. Μια ισχυρή αίσθηση συλλογικής ταυτότητας παρέχει ασφάλεια και ενδυνάμωση στα μέλη μιας συλλογικότητας, παροχές που κάνουν την εκάστοτε συλλογικότητα πιο διεκδικητική σε διάφορους τομείς ή ακόμα και επιθετική –ή σε αντίθετη περίπτωση αμυντική.

## 2.4 Πολλαπλότητα και διασπορά ταυτοτήτων

Όπως αναφέρθηκε ξανά, η αυξανόμενη αλληλεξάρτηση του κόσμου –στα πλαίσια της νεωτερικότητας– προκαλεί ριζικές μεταμορφώσεις στο κοινωνικό πεδίο· επηρεάζονται όλες οι πτυχές της ζωής· επηρεάζεται ο τρόπος με τον οποίο προσλαμβάνεται και βιώνεται ο εαυτός· επηρεάζεται ο τρόπος με τον οποίο βλέπουμε

<sup>38</sup> Larrain, ό.π., σ. 30

<sup>39</sup> Driessen & Otto, 2000, ό.π., σ. 21

<sup>40</sup> Anderson, 1997, ό.π. σ. 21-28

<sup>41</sup> Hall, 2003, ό.π., σ. 421

και σχετιζόμαστε με τον «άλλο» και συνεπώς –και κυρίως– επηρεάζονται οι διαδικασίες ταυτοποίησης.

Όσο περισσότερο η κοινωνική ζωή μεσολαβείται από το παγκόσμιο μάρκετινγκ των στιλ, των τόπων και των εικόνων, από τα διεθνή ταξίδια και από τα παγκόσμια δίκτυα των M.M.E., των συστημάτων επικοινωνίας και του παγκόσμιου εμπορίου, τόσο οι ταυτότητες απομακρύνονται από τις συγκεκριμένες εποχές, τους συγκεκριμένους τόπους, τις ιστορίες και τις παραδόσεις και διασπείρονται σε νέα πλαίσια. Στα νέα πλαίσια, οι άνθρωποι έρχονται αντιμέτωποι με μια σειρά από πολλαπλές και διαφορετικές ταυτότητες, που η καθεμιά είναι ελκυστική για διαφορετικά μέρη του εαυτού τους και διαθέσιμη προς επιλογή –έστω και προσωρινά– και μείξη με κάποια άλλη.

Πλέον, οι «προσφερόμενες» δυνατότητες ταυτοποίησης έχουν γίνει πολυάριθμες, καθιστώντας την ανθρώπινη κατάσταση και τη μελέτη αυτής πιο πολύπλοκη. Τα αγαθά, οι ιδέες και οι μελωδίες που έχουν μια «ξένη» καταγωγή, έχουν γίνει μέρος της ζωής και της καθημερινής ρουτίνας των ανθρώπων στα πλαίσια της νεωτερικότητας. Σχεδόν σε καθημερινή βάση οι άνθρωποι καλούνται να αποφασίσουν πώς να διαχειριστούν τις «ξένες» επιρροές και εντέλει πώς να διαχειριστούν την ταυτότητά τους. Προκύπτουν λοιπόν, ποικίλες στρατηγικές με τις οποίες συνδιαλεγόμαστε με τα εισαγόμενα πολιτισμικά ερεθίσματα, οι οποίες στρατηγικές ενέχουν σχέσεις εξουσίας και αποτελούν τον πυρήνα και κινητήρια δύναμη των διαδικασιών ταυτοποίησης και ετεροπροσδιορισμού<sup>42</sup>.

## 2.5 Υβριδισμός

Αποτέλεσμα της διασποράς των ταυτοτήτων είναι η αλληλοδιείσδυσή τους, κάτι που μπορεί να περιγραφεί και να ερμηνευτεί ανάγλυφα υπό το πρίσμα του υβριδισμού. Στην εποχή μάλιστα της νεωτερικότητας παρατηρούμε ολοένα και πιο συχνές και έντονες πολιτισμικές συναντήσεις όλων των ειδών<sup>43</sup> σε όλους τους τομείς της ζωής.

Η έννοια του υβριδισμού τονίζεται στο έργο του Homi Bhabha, του Stuart Hall και του Edward Said. Ο υβριδισμός περιγράφει την έλλειψη κάποιου ακριβούς και σταθερού πολιτισμικού ορίου μεταξύ των ομάδων, των φυλών, των γλωσσών, των εθνών, των θρησκειών, των μουσικών ειδών και κάθε ανθρώπινης

---

<sup>42</sup> Breidenbach Joana & Zukrigl Ina, 2001, “Up and down the music world. An anthropology of globalization” στο Gebesmair Andreas & Smudits Alfred (eds), 2001, *Global Repertoires, Popular music within and beyond the transnational music industry*, Burlington: Ashgate, σ. 111-112

<sup>43</sup> Burke Peter, 2010, *Πολιτισμικός Υβριδισμός*, Αθήνα: εκδόσεις Μεταίχμιο, σ. 14

δραστηριότητας. Περιγράφει ένα πολιτισμικό συνεχές<sup>44</sup>. την ταυτόχρονη παρουσία μέσα σε έναν πολιτισμό –ακόμα και ασύνδετων– αντικειμένων, συμβόλων, γλωσσών, πρακτικών από διαφορετικά μέρη, χρονικές περιόδους και κοινωνίες, που αντιπαρατίθενται και αναμειγνύονται. Αυτές οι προσμείξεις είναι αποτέλεσμα αρμονικών αλληλεπιδράσεων ή έντονων συγκρούσεων (ανάμεσα σε κάποιον πολιτισμό που κατέχει εξουσία οικονομική και πολιτική και σε κάποιον χωρίς ανάλογη ισχύ) και προκαλούν είτε ανεπαίσθητες και σταδιακές αλλαγές σε έναν πολιτισμό, είτε ρηζικέλευθες και ξαφνικές<sup>45</sup>.

Υπό το πρίσμα του υβριδισμού, παρατηρούμε μια ποικιλία αντιδράσεων και εκβάσεων κατά την αλληλεπίδραση των ανθρώπων και των πολιτισμών τους. Επιγραμματικά μπορούμε να αναφέρουμε την αποδοχή, την προσαρμογή στο νέο ή το διαφορετικό, την ομογενοποίηση, την σθεναρή αντίσταση –ακόμα και τον αποκαθαρισμό από ξένα στοιχεία–, τη «διγλωσσία» ή την εμφάνιση νέων πολιτισμικών συνθέσεων που παίρνουν ένα ευδιάκριτο σχήμα<sup>46</sup>. Σίγουρα, οι πολιτισμικές προσμείξεις και οι υβριδικές μορφές υπήρχαν πάντα και δεν αποτελούν αναγκαστικά στάδιο μιας τελεολογικής πορείας προς έναν ομοιογενή παγκόσμιο πολιτισμό<sup>47</sup>. Επίσης, είναι δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να πούμε πως λειτουργεί αυτή η διαδικασία δημιουργίας υβριδίων, σε ποιο βαθμό η αποκρυστάλλωση και η ανασχηματοποίηση είναι συλλογικές, και κατά πόσο εξαρτώνται από δημιουργικά άτομα<sup>48</sup>.

Επειδή η μουσική είναι ένα κατ' εξοχήν πεδίο εξωλεκτικής επικοινωνίας, μπορεί κανείς εκεί εύκολα να εντοπίσει όλες τις παραπάνω διεργασίες. Η αλληλοδιείσδυση μουσικών στοιχείων «ακούγεται» καθαρά, έστω και αν σε κάποιες περιπτώσεις για διάφορους λόγους δεν επικοινωνείται λεκτικά, ή δεν γίνεται συνειδητή· η συνύπαρξη μουσικών στοιχείων καταδεικνύει τα ίχνη των μουσικών αλληλεπιδράσεων.

Στη σημερινή εποχή, με την παγκόσμια μουσική βιομηχανία και δικτύωση, το διαδίκτυο, την πρόσβαση σε όλες τις «μουσικές» του κόσμου και την ταχεία ανάπτυξη της μουσικής τεχνολογίας (που δίνει την άνευ προηγουμένου δυνατότητα σε κάποιον να παράξει εύκολα ηχογραφημένη μουσική με λίγα και φτηνά μέσα), οι μουσικές προσμείξεις και πειραματισμοί έχουν γίνει τάση. Βέβαια, και αυτή η τάση –όπως και κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα– ενέχει μια νοηματική συγκρότηση που

---

<sup>44</sup> Burke, 2010, ό.π., σ. 13

<sup>45</sup> Werbner Pnina & Modood Tariq, 1997, *Debating Cultural Hybridity: multi-cultural identities and the politics of anti-racism*, London, New Jersey: Zed Books, σ. 4-5

<sup>46</sup> Burke, 2010, ό.π., σ. 75-103

<sup>47</sup> Burke, 2010, ό.π., σ. 103

<sup>48</sup> Burke, 2010, ό.π., σ. 102-103

οδηγεί τους ανθρώπους να δράσουν με τον συγκεκριμένο τρόπο, δηλαδή με συνειδητό ή ασυνειδητό τρόπο (και για διάφορους αισθητικο-κοινωνικο-πολιτικούς λόγους) να ασχολούνται με την πρόσμειξη μουσικών στοιχείων.

## 2.6 Επιτέλεση

Μία πολύ σημαντική έννοια και θεωρητικό εργαλείο, που πρέπει να αναφέρουμε, είναι η επιτέλεση. Επιτέλεση είναι το πεδίο όπου «κατασκευάζεται» ο κόσμος, η «πλατφόρμα» όπου συμβαίνουν όλες οι κοινωνικές διαδικασίες –εκεί που συμβαίνουν όλα όσα έχουμε αναφέρει δηλαδή μέχρι εδώ. Όλη η γνώση του παρελθόντος, οι ιδέες, οι εμπειρίες, οι συνήθειες, οι κανόνες, οι προσδοκίες, οι ταυτότητες, οι αλληλεπιδράσεις, όλες εν γένει οι ανθρώπινες αναπαραστάσεις συναντώνται με την τρέχουσα πραγματικότητα του εκάστοτε παρόντος στο πλαίσιο της επιτέλεσης και εκφράζονται είτε λεκτικά, είτε εξωλεκτικά, είτε ηχητικά, είτε κινητικά, κτλ.

Η χρονική διάσταση της επιτέλεσης είναι το παρόν: ένας χρόνος που δεν μπορεί ποτέ να επαναληφθεί. Αν επαναληφθεί, αν επιτελεστεί ξανά, η επιτέλεση θα είναι αναγκαστικά διαφορετική. Συνεπώς, κάθε επιτέλεση είναι μοναδική και ανεπανάληπτη<sup>49</sup>.

Η επιτέλεση δεν αφορά ειδικές περιστάσεις ή γεγονότα· υπάρχει τόσο στις «απλές» καθημερινές δραστηριότητες όσο και σε κοσμοϊστορικά συμβάντα, υπάρχει τόσο στον τρόπο που μεγαλώνουμε τα παιδιά όσο και σε μια συναυλία. Στην επιτέλεση παρατηρούμε την αλληλεπίδραση των ανθρώπων και τις μεταλλάξεις που συμβαίνουν από επιτέλεση σε επιτέλεση· συνεχείς μεταλλάξεις –μικρής ή μεγάλης κλίμακας– του ίδιου του κόσμου.

Πρωταρχικά, η επιτέλεση αφορά τον ίδιο τον εαυτό του ατόμου. Στην επιτέλεση το άτομο παρουσιάζει τον εαυτό του στον εαυτό του, μέσω της δράσης του<sup>50</sup>. Επίσης, το άτομο παρατηρεί ή συμμετέχει στην επιτελέσεις άλλων ανθρώπων και έτσι αποκτά εμπειρίες ή αποκτούν νόημα οι εμπειρίες που ήδη έχει.

Η έννοια της επιτέλεσης είναι συνδεδεμένη και με τη μουσική. Η ίδια η ακρόαση της μουσικής, αλλά και η εκτέλεσή της είναι μια επιτέλεση, όπου τα νοήματα και οι ιδέες όχι μόνο εκφράζονται και παράγονται από τους ανθρώπους, αλλά βιώνονται νοητικά και σωματικά και αναδομούνται. Μέσω της μουσικής

---

<sup>49</sup> Μυριβήλη Ελένη, 2006, *“Από την αναπαράσταση στην επιτέλεση”*, στο Παπαγεωργίου Δημήτρης, Μπουμπάρης Νίκος, Μυριβήλη Ελένη (επιμ), 2006, *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, Αθήνα: εκδόσεις Κριτική, σ. 57-76

<sup>50</sup> Turner Victor, 1988, *The anthropology of performance*, New York: PAJ Publications, σ. 81

επιτέλεσης το άτομο βιώνει την εμπειρία του εαυτού, της ταυτότητας, της ετερότητας και του κόσμου που τον περιβάλλει.

## 2.7 Μουσική και διαδικασίες ταυτοποίησης

Η μουσική είναι ένα σύστημα οργάνωσης της ανθρώπινης σκέψης<sup>51</sup>. Αυτό σημαίνει, ότι με τη μουσική οι άνθρωποι οργανώνουν και κατηγοριοποιούν τον κόσμο και συνεπώς η μουσική συμμετέχει καταλυτικά στις διαδικασίες ταυτοποίησης.

Μέσω της μουσικής οι άνθρωποι αλληλεπιδρούν, άρα η μουσική είναι μια κοινωνική δράση· και αφού οι άνθρωποι αλληλεπιδρούν τότε ενεργοποιούνται οι διαδικασίες ταυτοποίησης. Έτσι, η μουσική αποτελεί πεδίο δυναμικών κοινωνικών διεργασιών, και άρα ο ήχος, τα μουσικά όργανα, οι μελωδίες, τα μουσικά συστήματα, κτλ, δεν μπορεί παρά να είναι φορτισμένα με νοήματα που έχουν συγκεκριμένες ιστορικές και ιδεολογικές καταβολές· νοήματα κοινωνικά κατασκευασμένα, νοήματα πάντα εν εξελίξει.

Σημαντικό σημείο για τη μελέτη της μουσικής ως κοινωνικού φαινομένου, είναι ότι δεν πρέπει η μουσική να μελετάται σαν δευτερεύουσας σημασίας πλευρά της ζωής ή σαν ένα είδος στατικού καθρέφτη που αντικατοπτρίζει τις συνήθειες ή την ουσία ενός πολιτισμού. Αντίθετα, η μουσική παράγει, διαπραγματεύεται και αποδομεί έννοιες<sup>52</sup>. Οι άνθρωποι «εγγράφουν» στη μουσική, σε συμπυκνωμένη και κωδικοποιημένη ηχητική μορφή, όλη τη γνώση του παρελθόντος και του παρόντος, τους κανόνες και τις υποβόσκουσες συγκρούσεις της κοινωνίας. Και βέβαια, ακόμα παραπέρα, η μουσική ως αυτόνομη ή μη οντότητα –με διπλή παρουσία τόσο στον φυσικό, όσο και στον μεταφυσικό χωροχρόνο– λειτουργεί «προφητικά», προαναγγέλοντας και επισπεύδοντας με εξωλεκτικό τρόπο –με τη μορφή «θορυβώδους» ηχητικής ανακατάταξης– τις ανακατατάξεις που θα συμβούν στο κοινωνικό πεδίο<sup>53</sup>.

Υπό αυτή την έννοια, η μουσική δεν είναι μόνο το υποπροϊόν των κοινωνικών, ιδεολογικών ή τεχνολογικών δυνάμεων και εξελίξεων<sup>54</sup>, αλλά και αντιστρόφως, είναι η παραγωγός αυτών. Είναι σαν ένας αένας κύκλος, που μοιάζει με το ερώτημα «η κότα έκανε το αυγό ή το αυγό την κότα;». Δηλαδή έχουμε τρία

<sup>51</sup> Blacking John & Byron Reginald, 1995, *Music, culture, & experience: Selected papers of John Blacking*, Chicago: The University of Chicago Press, σ. 223

<sup>52</sup> Stokes Martin, 1994, *Ethnicity, identity, and music: The musical construction of place*, Oxford: Berg Publishers, σ. 4

<sup>53</sup> Attali Jacques, 1991, *Θόρυβοι*, Αθήνα: εκδόσεις Κέδρος-Ράππα, σ. 9-18

<sup>54</sup> Kaemmer John Edmund, 1993, *Music in human life: anthropological perspectives on music*, Austin: University of Texas Press, σ. 21

συστατικά: τις ιδέες-έννοιες, την ανθρώπινη συμπεριφορά-δράση και το ηχητικό αποτέλεσμα, χωρίς κάποιο από αυτά να προηγείται ξεκάθαρα, καθώς βρίσκονται σε μια αμοιβαία αλληλοεξάρτηση.

## **2.8 Μουσική και συλλογικές ταυτότητες**

Η μουσική δίνει την αίσθηση της ιδέας ότι κάποιος δεν είναι ο μόνος με συγκεκριμένες εμπειρίες και συναισθήματα, αλλά ότι υπάρχουν και άλλα διασυνδεδεμένα άτομα με κοινές αναφορές. Η σύνδεση με κάποιο είδος μουσικής δημιουργεί στους ανθρώπους μια αίσθηση του «ανήκειν» σε μια ομάδα και παράλληλα εκφράζει τα πολιτισμικά σύνορα αυτής της ομάδας· και όχι μόνο τα εκφράζει, αλλά και τα δημιουργεί, τα διαπραγματεύεται και τα μεταλλάσσει.

Έτσι, η μουσική συμβάλλει στην κατασκευή της διαφοροποίησης μιας ομάδας από μια άλλη, μια διαφοροποίηση που είναι κεντρικό ζήτημα στην κατασκευή των συλλογικών ταυτοτήτων, όπως είδαμε νωρίτερα. Δημιουργεί ένα όριο-σύνορο ανάμεσα σε αυτούς που τους αρέσει ένα είδος και σε αυτούς που δεν τους αρέσει –για διάφορους λόγους (κοινωνικούς, πολιτικούς, αισθητικούς, θρησκευτικούς, κτλ.)– και χρησιμοποιείται με διάφορους τρόπους από τους ανθρώπους για τη διαπραγμάτευση της ταυτότητάς τους, για την διεκδίκηση ή τη διαφωνία τους με κάτι<sup>55</sup>.

Απ' τα παραπάνω βλέπουμε, ότι οι διαδικασίες ταυτοποίησης λαμβάνουν χώρα μέσα στη μουσική και οι συλλογικές ταυτότητες ενσωματώνονται μέσα στη μουσική... και τότε μέσω της μουσικής οι ανθρώπινες σχέσεις ενεργοποιούνται και διαμορφώνονται, αφού η μουσική «εξαναγκάζει» –θα μπορούσαμε να πούμε– τους ανθρώπους να αλληλεπιδράσουν.

## **3. Θεωρητικές προσεγγίσεις και Ροκ**

Θα πρέπει να σημειωθεί πως –σε αντίθεση με την ελληνική επιστημονική μελέτη– η διεθνής επιστημονική παραγωγή έχει εντάξει από νωρίς το φαινόμενο του ροκ στο πεδίο της κοινωνικής και ιστορικής έρευνας –και κυρίως της έρευνας των νεανικών συμπεριφορών οι οποίες ταυτίστηκαν με αυτό–, μιας έρευνας που παρείχε σημαντικά εργαλεία για την κατανόηση των σημαντικών εξελίξεων που σημάδεψαν τις δεκαετίες του '60 και του '70, αλλά και των διαδικασιών που οδήγησαν στην

---

<sup>55</sup> Stokes, 1994, ό.π., σ. 12

ανάδυση της νεολαίας και την ισχυρή παρουσία της στο προσκήνιο και γενικότερα των μεταπολεμικών κοινωνικών μετασχηματισμών<sup>56</sup>.

Στις δεκαετίες '50 και '60 το ροκ βρίσκεται σε «πλήρη ανάπτυξη» και «διάχυση» και συναντά μια παγκόσμια απήχηση, ενώ παράλληλα οι νέοι μεταπολεμικά αποκτούν μια ιδιαίτερα αυξημένη αγοραστική δύναμη, συντηρώντας ένα πολυδιάστατο και εκτεταμένο εμπορικό κύκλωμα μέσα από το οποίο διαμορφώνουν ένα δικό τους περιβάλλον και αποκαλύπτουν μια άνευ προηγουμένου ισχυρή παρουσία ως ξεχωριστή κοινωνική και βιολογική κατηγορία. Αυτά τα πρωτοφανή, έγιναν αντικείμενο επιστημονικής έρευνας και γύρω τους αναπτύχθηκε μια ακαδημαϊκή συζήτηση, η οποία προσπαθούσε να κατανοήσει και να εξηγήσει το νέο φαινόμενο πολύ πιο υπεύθυνα και σοβαρά απ' την δημοσιογραφική και γενικότερα την δημόσια συζήτηση, που εξέπιπταν είτε στη θριαμβολογία είτε στην αποδοκιμαστική ειρωνεία και ηθικολογία. Οι θεωρίες που αναπτύχθηκαν δεν χαρακτηρίζονται για την αλληλοσυμπληρωματικότητά τους, καθώς αντιπροσωπεύουν διαφορετικές σχολές κοινωνιολογικής σκέψης και διαφορετικές ή αντίθετες πολιτικές απόψεις<sup>57</sup>.

Η ακαδημαϊκή συζήτηση σε σχέση με το ροκ, αρχικά, μονοπωλήθηκε από την προσπάθεια κατανόησης και ερμηνείας της σχέσης των νέων με τη ροκ μουσική, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μια προνομιακή σχέση μαζί τους και να παραγνωριστούν άλλες πλευρές του φαινομένου. Οι σχετικές προσεγγίσεις εντάσσονταν στον χώρο του δομικού λειτουργισμού και χρησιμοποιούσαν στις αναλύσεις τους την έννοια της «υποκουλτούρας» (μια κοινωνική ομάδα που δεν μπορεί να ενταχθεί στην ευρύτερη οργανωτική δομή που την περιβάλλει και έτσι δημιουργεί μια κοινής ομαδική αντίληψη για την αντιμετώπιση των προβλημάτων που ανακύπτουν σε σχέση με τη διατήρηση του status), προτείνοντας το εξής μοντέλο θεωρητικής σκέψης: υπάρχει ένα αρμονικό σύστημα σχέσεων ως δομή, στο οποίο για διάφορους λόγους –και κυρίως λόγω της διάστασης ανάμεσα στις προσδοκίες της κοινωνίας και στις ελλειπείς δυνατότητες πραγματοποίησής τους– παρατηρούνται δυσλειτουργίες και αυτή η ανισορροπία πρέπει να αναπληρωθεί· τότε επέρχεται η νέα ισορροπία. Έτσι, οι μελέτες εστίασαν την προσοχή τους στους νέους και στην συμπεριφορά τους στα πλαίσια της παραβατικότητας, της διαχείρισης του ελεύθερου χρόνου και της συστηματικής κατανάλωσης δίσκων, ρούχων, κινηματογραφικών

---

<sup>56</sup> Κατσάπης Κώστας, 2007, *Ήχοι και Απόηχοι: Κοινωνική Ιστορία του Ροκ Φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Αθήνα: Ε.Ι.Ε./Ι.Α.Ε.Ν., σ. 11

<sup>57</sup> Μποζίνης Νίκος, 2007, *Ροκ Παγκοσμιοότητα και Ελληνική Τοπικότητα: Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες της καταγωγής του και στην Ελλάδα*, Αθήνα: εκδόσεις Νεφέλη, σ. 20

ταινιών, κ.α., καθώς και στις διαφορές που παρουσίασε η μεταπολεμική νεοτερική κοινωνία σε σχέση με την προηγούμενη «παραδοσιακή» και υποστήριξαν ότι εξαιτίας αυτής της διαφοράς η νεολαία υιοθέτησε διαφορετικές και καινοφανείς συμπεριφορές. Τα επιχειρήματα που διατυπώθηκαν στο πλαίσιο αυτό αποτέλεσαν μέρος ενός ευρύτερου διαλόγου γύρω από τη νεωτερικότητα, τους μεταπολεμικούς κοινωνικούς μετασχηματισμούς και τα Μ.Μ.Ε.

Μέσα στο πλαίσιο της έρευνας για τη σύνδεση ροκ-νεολαίας-παραβατικότητας υπήρχαν σημαντικές παραλείψεις, με κυριότερη ότι αγνοήθηκε ο παράγοντας τάξη. Αυτό απηχεί το γενικότερο πολιτικό κλίμα της εποχής, που ήθελε την κοινωνία χωρίς ταξικές αντιθέσεις, μια κοινωνία που ήταν πια σε θέση να παράσχει αφθονία αγαθών, αλλά και ίσες ευκαιρίες σε όλους και της οποίας οι δυσλειτουργίες ανάγονταν στη διαδικασία εξέλιξης προς κάτι «καλύτερο».

Ωστόσο η ταξική αντιπαλότητα και διαφοροποιήσεις ήταν υπαρκτές και αυτό έγινε φανερό την δεκαετία του '70, όταν η οικονομική κρίση διέλυσε τις απόψεις για μια κοινωνία αφθονίας για όλους. Έτσι, νέες θεωρητικές προσεγγίσεις έφεραν τον παράγοντα τάξη στον ακαδημαϊκό προβληματισμό και υπογράμμιζαν πως ο πολιτισμός δεν αντικατοπτρίζει απλά τις πραγματικές, υλικές και οικονομικές συνθήκες ύπαρξης του ανθρώπου, αλλά τις διαμορφώνει και διαμορφώνεται από αυτές σε μία σχέση αλληλεπίδρασης. Βέβαια, διαφοροποιήθηκαν από τις μηχανιστικές εφαρμογές της μαρξιστικής θεωρίας για τον πολιτισμό και ταυτόχρονα τόνισαν τη σημασία των ταξικών αντιθέσεων που προκύπτουν μέσα από τον σύγχρονο καταμερισμό της εργασίας. Οι προσεγγίσεις αυτές εντάσσονταν στο χώρο του δομισμού και χρησιμοποιούσαν την ανάλυση των σημείων –όπως αυτή προκύπτει από τη γλωσσολογική διδασκαλία του Ferdinand de Saussure)– και του δομισμού του Claude Levi-Strauss, προτείνοντας το εξής μοντέλο: υπάρχουν δομές κάτω από την επιφάνεια των πολιτισμικών και κοινωνικών φαινομένων, οι οποίες ρυθμίζουν τα τελευταία και τα αλληλοσυσχετίζουν συστηματικά. Έτσι το υποκείμενο είναι το αποτέλεσμα ιστορικών και κοινωνικών πρακτικών. Οι σχετικές μελέτες εστίασαν την προσοχή τους στην αποδιάρθρωση των «παραδοσιακών» κοινωνικών δομών εξαιτίας της ραγδαίας μεταπολεμικής «ανάπτυξης» και τα συμπεράσματά τους συνοψίζονται στους όρους «αντίσταση» και «ομολογία». Ο όρος «αντίσταση» αναφέρεται στη δυνατότητα αντίστασης σε κάθε λογής ηγεμονία-δομή και στις συνεπαγόμενες αντιπαραθέσεις. Η αντίσταση αυτή δεν πραγματοποιείται με μια κατά μέτωπο αντίθεση ή με μια πολιτική αντιπαράθεση, αλλά μέσα από τελετουργίες και σημαίνουσες πρακτικές. Αυτές περιλαμβάνουν επαναλαμβανόμενες πράξεις και

συμπεριφορές στην καθημερινότητα, το νόημα των οποίων είναι να αντιπαρατεθούν στις κυρίαρχες αντιλήψεις. Ο όρος «ομολογία» αναφέρεται στη συνεπή σχέση ανάμεσα στο νόημα και τα εκφραστικά μέσα μιας κοινωνικής ομάδας, δηλαδή ανάμεσα στο στυλ και την ταυτότητα. Έτσι, τα σύμβολα κάθε ομάδας (εικόνες, αντικείμενα, πρακτικές) έχουν «αντικειμενική» δυνατότητα να εκφράσουν το επιθυμητό από το στυλ νόημα μέσα από ένα εύρος κοινά αποδεκτών σημασιών με τις οποίες συνδέονται.

Και πάλι όμως, στα πλαίσια αυτής της ακαδημαϊκής συζήτησης, διερευνήθηκε έντονα το «εξαιρετικό» ή το «ασυνήθιστο» –δηλαδή οι παραβατικοί νέοι– και υποτιμήθηκαν άλλοι σημαντικοί κοινωνικοί παράγοντες, ενώ η ανάλυση έμοιαζε να διακατέχεται από μια στενή και δύσκαμπτη σημειολογία, όπου όλα είναι κείμενα με τα άτομα να λειτουργούν ως σημαίνων ή σημαινόμενο.

Η ανάγκη που δημιουργήθηκε για να καλυφθούν οι αδυναμίες των παραπάνω θεωρητικών σχημάτων, τροφοδότησε μια νέα σειρά εργασιών που ασχολήθηκαν με την ταυτότητα, το φύλο, τη φυλή, το σεξ, τα M.M.E., τον «λαϊκό» πολιτισμό και το ροκ ως πολυδιάστατο κοινωνικό φαινόμενο. Παράλληλα, η άνθηση και η δυναμική παρουσία στο χώρο των ανθρωπιστικών σπουδών σύνθετων θεωρητικών προσεγγίσεων που εντάσσονται στο χώρο του μεταστρουκτουραλισμού και του μεταμοντερνισμού –αλλά και της φιλοσοφίας– προσέφεραν νέα αναλυτικά εργαλεία, που εμπλούτισαν την ερμηνευτική προσέγγιση του ροκ φαινομένου.

Στα πλαίσια αυτών των εργασιών φάνηκε πως οι πρόσφατοι κοινωνικοί μετασχηματισμοί καθιστούσαν ολοένα και πιο φανερό ότι οι γενικές ερμηνευτικές κατηγορίες του παρελθόντος (τάξη, φυλή, ηλικία, έθνος) δεν ήταν πια αξιόπιστες ερμηνευτικά<sup>58</sup>. ότι είχε σημάνει το τέλος των «μεγάλων αφηγήσεων». Πλέον, οι μελέτες δεν αναζητούσαν ένα «φυσικό» νόημα για τα φαινόμενα, καθώς η θεωρητική εργαλειοθήκη επισήμαινε τη σχετικότητα τους· υπάρχουν πολλοί τρόποι θέασης, ανάμεσα στους οποίους και ο τρόπος θέασης του μελετητή, με την εξουσία-status που τον συνοδεύει. Ο Stuart Hall υποστήριξε με θέρμη της έννοια της ταυτότητας<sup>59</sup>, η οποία υπήρξε έκτοτε ένα βασικό αναλυτικό και ερμηνευτικό εργαλείο για πλήθος μελετών μέχρι σήμερα. Μελέτες από τον χώρο της ψυχολογίας επηρέασαν την επιστήμη της κοινωνικής ανθρωπολογίας και πλέον ήταν «δεδομένο» το σπάσιμο του «μύθου» της ενιαίας λογοκρατούμενης προσωπικότητας και της υπερβατικής

<sup>58</sup> Hebdige Dick, 1989, "After the Masses", στο Hall Stuart & Jaques Martin (eds), 1989, *New Times: The changing face of politics in the 1990's*, London: Lawrence and Wishart, σ. 79

<sup>59</sup> Για την ταυτότητα έγινε εκτενής αναφορά στην ενότητα "2.1 Ταυτότητα ή Διαδικασίες Ταυτοποίησης;" της παρούσας εργασίας

συνείδησης· η σχέση ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό, ανάμεσα στο νόημα και την εκφορά του και ανάμεσα στη βιολογία και την ταυτότητα δεν είναι αυτόματη, πάγια και φυσική, αλλά δομείται μέσα από πολιτισμικά μεγέθη και επηρεάζεται σημαντικότερα από βιολογικά μεγέθη και αντιστρόφως. Γιατί παρότι η δόμηση συντελείται με βάση σταθερούς νόμους, το κάθε υποκείμενο πρέπει να την κατακτήσει χωριστά και έτσι μέσα από αχανείς συνδυασμούς μπορεί να προκύψουν διαφορετικές υποκειμενικότητες. Και αφού η πραγματικότητα δομείται, είναι υποκείμενη σε επιρροές, σε παρεμβάσεις και κυρίως σε αλλαγές. Η ιστορία, οι δομές και η κοινωνία είναι αποτέλεσμα σύνθετων διεργασιών ατόμων και ομάδων –που δομούν τα νοήματά τους μέσα από συγκυρίες, αντιθέσεις και συνθέσεις– και αυτές τις διεργασίες διερευνούν οι προαναφερθείσες μελέτες· ουσιαστικά διερευνούν τη σχέση του πολιτισμού με τις διανοητικές και πρακτικές συνθήκες παραγωγής του –ακόμα και μέσα από τη μουσική– και γι’ αυτόν τον σκοπό επιστρατεύουν την επιτόπια έρευνα, που δίνει έμφαση στην ανθρώπινη εμπειρία.

Συνολικά, μπορούμε να πούμε πως οι μέχρι τώρα έρευνες έχουν καλύψει με επάρκεια τα ζητήματα που συνδέονται με το ροκ και υπάρχει ένα στέρεο και αξιόπιστο μεθοδολογικά πλαίσιο για τη μελέτη του ροκ ως κοινωνικού και πολιτισμικού φαινομένου.

#### **4. «Λαϊκό» / «Ροκ & Λαϊκό» / «Ροκ & Ελληνικό»**

Το μόνο ζήτημα που δεν αναφέρθηκε ως εδώ σε σχέση με το ροκ, είναι η σύνδεσή του με την έννοια «λαϊκό» και «ελληνικό». Αυτό έγινε για δύο λόγους: πρώτον, για να αποσαφηνιστούν, όσο περισσότερο γίνεται, οι όροι που χρησιμοποιούνται στον τίτλο της παρούσας εργασίας και μόνο μια ξεχωριστή ενότητα θα μπορούσε να παράσχει τον απαιτούμενο χώρο γι’ αυτόν τον σκοπό. Δεύτερον, γιατί το ζήτημα της θέασης του ροκ ως σύγχρονη μορφή λαϊκής μουσικής και πολιτισμού, έχει απασχολήσει έντονα πολλές μελέτες, αλλά και γενικότερα υπάρχει σαν περιρρέουσα ή υποβόσκουσα αίσθηση ότι το ροκ είναι λαϊκό ή αντιστρόφως ότι η λαϊκή τέχνη είναι «ροκ»· αυτό μάλιστα ήταν και ένας από τους λόγους για τους οποίους εκπονήθηκε και η παρούσα εργασία...ώστε να μελετηθούν και να ερμηνευτούν οι πτυχές αυτής της σύνδεσης.

##### **4.1 «Λαϊκό»**

Το πεδίο της μελέτης του ροκ σε συνάρτηση με το λαϊκό όσο και αν είναι ενδιαφέρον, κρύβει σημαντικές δυσκολίες. Η έννοια του λαϊκού είναι δύσκολα

περιγράψιμη και ακόμη δυσκολότερα ορίσιμη. Απ' την άλλη, η ποικιλομορφία, η πολυδιάσπαση και η ρευστότητα του σύγχρονου κόσμου εξαιτίας της νεωτερικότητας, καθιστούν δύσκολο τον προσδιορισμό του τι μπορεί να είναι λαϊκό στις μέρες μας και αν βέβαια αυτό υφίσταται στην πραγματικότητα και τι σημαίνουν όλα αυτά σε κάθε περίπτωση. Επιπλέον, η ευρύτητα και πολλές φορές η αντιφατικές εκφάνσεις του ροκ ως φαινομένου καθιστούν την ερμηνεία του μια επίπονη και ρευστή διαδικασία.

Σε αδρές γραμμές, ο όρος λαϊκό μπορεί να έχει πολλαπλές σημασίες: τη σημασία είτε του «παραδοσιακού»-κανονιστικού σε αποκρυσταλλωμένη μορφή, είτε του «παραδοσιακού» σε εξέλιξη και μετασχηματισμό, είτε του αγαπητού στο λαό και του δημοφιλούς. Ο όρος «λαϊκό» μπορεί να αναφέρεται στον αστικό ή στον αγροτικό χώρο, στο κοντινό ή το μακρινό παρελθόν· μπορεί να αναφέρεται τόσο στο αρεστό, το επίκαιρο, το διαμορφούμενο, το ευτελές ή το ανούσιο, όσο και στο «γνήσιο», το «αυθεντικό», το παραδεδομένο και το κανονιστικό. Μπορεί επίσης, να αναφέρεται στον λαό με την έννοια ενός προσδιορισμένου κοινωνικά (ταξικά ή πολιτισμικά) πληθυσμιακού συνόλου, στον λαό ως ακαλλιέργητη, άβουλη, παθητικοποιημένη και καθοδηγούμενη μάζα ανθρώπων ή στον λαό με την καθολική έννοια<sup>60</sup>. Περιλαμβάνει επομένως ένα πλήθος διαφορετικών και αντιφατικών αποχρώσεων, οι οποίες δυσχεραίνουν τον εννοιολογικό προσδιορισμό του και βέβαια κάθε χρήση του όρου, συνοδευόμενη από μια εκ των παραπάνω αποχρώσεων, απηχεί οπωσδήποτε και μια πολιτική θέση.

Αν θεωρήσουμε ότι το λαϊκό αναφέρεται σε έναν λαό ως πληθυσμιακό σύνολο εργατών ή αγροτών, που διαφοροποιείται από μια άρχουσα τάξη και έχει μικρή ή ελάχιστη σχέση με την εξουσία και την οικονομική ισχύ, τότε μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι επήλθε ουσιαστικά η «εξαφάνιση» του λαού, αφού στον σύγχρονο καπιταλισμό οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις οδήγησαν στην μείωση των εργατών και των αγροτών, όπως και στην οικονομική ανέλιξη των μικρομεσαίων στρωμάτων. Τα παραπάνω σκιαγραφούν ένα αντιθετικό δίπολο ανάμεσα στο λαϊκό και το αστικό. Οι προγενέστερες κοινές συνθήκες ζωής, αντικαταστάθηκαν από τις ατομικές προοπτικές ανάδειξης μέσα στο σύγχρονο καταναλωτικό περιβάλλον και ο ατομικισμός αναδύθηκε ως κυρίαρχο κοινωνικό υπόδειγμα.

---

<sup>60</sup> Middleton Richard, 1990, *Studying Popular Music*, Milton Keynes-Philadelphia: Open University Press, σ. 3-7 – Μπόζινης, 2007, ό.π., σ. 77-78

Επίσης, έχει υποστηριχθεί με σθένος η διάκριση ανάμεσα στο λαϊκό και το μαζικό. Στη διάκριση αυτή ο λαός ταυτίζεται με έννοιες όπως η αυθεντικότητα, η δημιουργικότητα, το «πηγαίο» και ο αυθορμητισμός, ενώ η μάζα<sup>61</sup> με έννοιες όπως η αποδυνάμωση της κριτικής σκέψης, η αδρανοποίηση και η μαζική κατανάλωση εξαιτίας «επίπλαστων» αναγκών.

Αν θεωρήσουμε ότι το λαϊκό ταυτίζεται με το «παραδοσιακό», τότε αυτό το παραδοσιακό που αναφέρεται; Σε μια αγροτική και προβιομηχανική κοινωνία; Αν είναι έτσι, τότε μιλάμε για ένα μουσειακό έκθεμα.

Συνεπώς, ποιο θα είναι το σημείο αναφοράς σε σχέση με τον όρο λαϊκό στην εργασία αυτή; Κανένα από τα προηγούμενα! Εδώ δεν θα επιχειρηθεί κανενός είδους ορισμός για το λαϊκό, παρά μόνο ένας αυτοσχέδιος «περιορισμός» και αποσαφήνιση της χρήσης του όρου –με βάση τα όσα φαίνεται να θεωρούν ως λαϊκό οι καλλιτέχνες που θα εξετάσουμε– για τη συνθήκη της παρούσας εργασίας. Έτσι, λαϊκό ή μάλλον λαϊκή μουσική, θεωρούν ότι είναι η ελληνόφωνη μουσική δημιουργία που προέρχεται από όλες τις χρονικές περιόδους: η αγνώστου χρόνου, ταυτότητος και καταγωγής «ελληνική» μουσική (αυτήν που η λαογραφία συνήθως ορίζει με τον γενικόλογο και αμφισβητήσιμο τίτλο-ομπρέλα ως δημοτική ή παραδοσιακή και την οριοθετεί γεωγραφικά με σκοπό και την νοερή –εκτός από την φυσική– εθνική εδαφική κυριαρχία), το ρεμπέτικο, η μουσική που ακούγεται στα πανηγύρια και στις πίστες των νυχτερινών μαγαζιών, το «νεοδημοτικό και το «σκυλάδικο». Είναι η μουσική στην οποία συναντούμε πολλές διαφορές σε σχέση με τη λόγια μουσική δημιουργία (η οποία επίσης συναντιέται με τη λαϊκή μουσική) και γενικότερα με τη δυτική μουσική δημιουργία και το τονικό της σύστημα. Είναι η μουσική όπου εντοπίζονται κλίμακες που ξεφεύγουν από το «κλασσικό» δυτικό ματζόρε και μινόρε (χωρίς να εξοβελίζονται και χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχουν αλληλοδιεισδύσεις), όπου χρησιμοποιούνται τα λεγόμενα «παραδοσιακά» όργανα (μετασχηματισμένα ή μη, μόνα τους ή συνδυασμένα με δυτικά όργανα) και όπου παρατηρούνται ομολογημένες ή ανομολόγητες συγγενικές σχέσεις με την μουσική των Βαλκανίων, της Μεσογείου και της Μέσης Ανατολής. Είναι η μουσική που δημιουργείται από ανθρώπους που έχουν μια σχετική απόσταση από την άρχουσα τάξη (χωρίς να αποκλείονται τέτοιες διασυνδέσεις) και από άγνωστους συνθέτες και στιχοπλάστες της προβιομηχανικής εποχής: είναι η μουσική που δημιουργείται από τον «λαό» -ως κυριολεκτικά αφηρημένη και αόριστη έννοια– για τον «λαό» και όχι μόνο. Είναι η

---

<sup>61</sup> Η έννοια της μάζας υπήρξε το βασικό ερμηνευτικό εργαλείο στα πλαίσια της Σχολής της Φρανκφούρτης

μουσική που το ακροατήριό της αποτελείται από ανθρώπους του «μόχθου», αλλά και από ανθρώπους που κατέχουν πολιτική ή οικονομική ισχύ.

Ίσως η παραπάνω διατύπωση ακούγεται πρόχειρη και επικίνδυνη –στα όρια της αερολογίας;–, όμως εδώ, σπεύδοντας, παρατίθεται –απολογητικά ίσως– η εξήγηση γι’ αυτό: οι ροκ καλλιτέχνες που θα μελετήσουμε αργότερα, δεν έχουν μια σταθερή επιρροή. Χρησιμοποιούν μπουζούκι αλλά και κλαρίνο, επηρεάζονται από το ρεμπέτικο και το «παραδοσιακό» τραγούδι, εξυμνούν τον συγκερασμό δύσης-ανατολής. Οπότε η οριοθέτηση του όρου λαϊκό συμπλέει με την εμπειρία των ανθρώπων –και είναι περισσότερο περιγραφική–, παρά με κάποια επιστημονική αφηρημένη περιεκτική θεώρηση. Ούτως ή άλλως σκοπός της εργασίας δεν είναι να δώσει ορισμούς, αλλά να μελετηθεί το φαινόμενο της συνάντησης του ελληνικού ροκ με τη λαϊκή μουσική –όπως αυτά γίνονται αντιληπτά κάθε φορά από τα υποκείμενα– ως αφορμή-όχημα για να δούμε τις γενικότερες συνέπειες της νεωτερικότητας στις διαδικασίες ταυτοποίησης.

Η «συνάντηση» είναι ένας όρος ακόμα που οφείλουμε να αποσαφηνίσουμε. Αν το ροκ θεωρείται λαϊκή μουσική –και κυρίως στις χώρες καταγωγής του–, τότε δεν μπορούμε να μιλάμε για κάποιο είδος συνάντησης, αφού σε αυτή την περίπτωση ροκ μουσική και λαϊκή μουσική είναι συνώνυμες έννοιες (σε αυτή την περίπτωση θα μιλούσαμε για τη συνάντηση του ροκ με μη δυτικά-«εξωτικά» στοιχεία). Όταν όμως δούμε τις συνθήκες κάτω από τις οποίες διαχύθηκε το ροκ παγκοσμίως, θα παρατηρήσουμε ότι αυτό το είδος μουσικής ενσωματώθηκε στη μουσική παραγωγή όλων των χωρών, στις οποίες ο όρος λαϊκή μουσική ήταν συνδεδεμένος με τα κατά τόπους προϋπάρχοντα είδη μουσικής και όχι με το ροκ. Το ροκ εκεί ήταν «νέα» μουσική, που συνοδεύονταν από νέες ιδέες που έρχονταν σε ριζική αντίθεση με τον «παλιό» προπολεμικό κόσμο, αλλά όχι αναγκαστικά και λαϊκή. Ωστόσο, οι νέες αυτές ιδέες συνδέονταν με την αποκήρυξη των «εθνικισμών» και κραταιών θεσμών, με την παγκόσμια ειρήνη και με την αναζήτηση και διεκδίκηση της ελευθερίας του ατόμου και υπό αυτή την έννοια το ροκ ειδώθηκε ως «φιλολαϊκό» είδος μουσικής. Η αναζήτηση αυτή «περνούσε» και από την επανακάλυψη της πολιτιστικής κληρονομιάς, αποσυνδεδεμένης αυτή τη φορά από κάθε είδους πολιτικές αγκυλώσεις και σκοταδιστικές και βίαιες σκοπιμότητες. Οπότε, όταν μιλάμε για «συνάντηση», εφεξής θα εννοούμε την παραπάνω κατάσταση.

## 4.2 «Ροκ & Λαϊκό»

Εξετάζοντας το ροκ σε συνάρτηση με το λαϊκό, βλέπουμε ότι στις Η.Π.Α. οι ροκ δημιουργοί και το κοινό τους, ήταν αρχικά νέοι της αγροτικής και εργατικής τάξης, συχνά «περιθωριακοί» λευκοί και μαύροι και η σχέση με αυτά τα στρώματα διατηρήθηκε καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας του. Απτά παραδείγματα αυτής της σχέσης αποτελούν το hip hop που ξηπήδησε στα γκέτο των μαύρων της Αμερικής ή το punk με τον υβριστικό του χαρακτήρα που εμπνεύστηκε από τους νέους που ζούσαν από το ταμείο ανεργίας. Η διαμόρφωση της ροκ μουσικής αναπόφευκτα επηρεάστηκε άμεσα από τα βιώματα και τις εμπειρίες των στρωμάτων αυτών, τις πρακτικές της καθημερινότητάς τους, το αξιολογικό σύστημά τους, τις ανησυχίες και τα όνειρά τους. Από αυτή την άποψη, το ροκ αντιπροσώπευε τις λαϊκές συνήθειες και συνολικά τον λαϊκό πολιτισμό όπως αυτός μετεξελίχθηκε με σαφείς διαφοροποιήσεις από την «υψηλή» κουλτούρα των ανώτερων τάξεων<sup>62</sup>.

Παρακολουθώντας την εξέλιξη του ροκ κατά τη δεκαετία του '60, βλέπουμε πως το κοινό του διευρύνεται και στα «μεσαία» στρώματα, που το υποστηρίζουν καθ' όλη την εξέλιξη του, είτε μέσω της κατανάλωσης δίσκων, είτε μέσω της προσπάθειάς τους να δημιουργήσουν μουσική ροκ. Η καθολική αποδοχή του ροκ πραγματοποιήθηκε μέσα σε σύντομο σχετικά διάστημα αγγίζοντας πλέον όλα τα κοινωνικά στρώματα. Πως λοιπόν το ροκ διατήρησε στον πυρήνα του αυτή μια υποτιθέμενη «πηγαία λαϊκότητα», εφόσον κατέστη δυνατή η πλήρης αποδοχή και αφομοίωσή του στο κυρίαρχο πολιτισμικό σύστημα; Πόσο λαϊκή, επαναστατική, αντιδραστική είναι μια μουσική και μια κουλτούρα που χαρακτηρίζεται από την βιομηχανοποίηση και την τεράστια εμπορικότητα της;

Εξαιτίας του προβληματισμού αυτού, πολλοί προέβαλλαν στο ροκ το δίλλημα λαϊκό ή μαζικό; Άλλοι, το είδαν ως έκφραση, η οποία εξαιτίας του τεράστιου αντικρίσματός της –κυρίως εμπορικού– απορροφάται από τη μουσική βιομηχανία και μετατρέπεται σε «ανούσιο» καταναλωτικό αντικείμενο. Άλλοι, υποστήριξαν πως έστω και στα πλαίσια μιας «μαζικής κουλτούρας», υπάρχει στο ροκ κάτι που έρχεται σε ρήξη με το «σύστημα». Όσο κι αν το ακροατήριο είναι διασπασμένο από την εμπειρία του ανταγωνιστικού καπιταλισμού, υπάρχουν στοιχεία που προσδίδουν στο ακροατήριο την εμπειρία της κοινότητας, μακριά από τον «αναμενόμενο» ατομικισμό.

---

<sup>62</sup> Μποζίνης, 2007, ό.π., σ. 98

Παρ' όλ' αυτά, εκτιμώντας τις αρχικές συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε το ροκ, βλέπουμε πως ακόμα και μετά τη διεύρυνση και αποδοχή του από ευρύτερα μικρομεσαία στρώματα, διατηρήθηκε μια ευκρινής απόσταση από τις ανώτερες τάξεις και την εξουσία, στο μέτρο που εξέφραζε μια διεκδικητικότητα από μεριάς των υποκειμένων. Τα υποκείμενα αυτά που εντάσσονται στις ανελίσσόμενες μικρομεσαίες τάξεις, δεν ένιωθαν ότι ανήκουν στις ανώτερες τάξεις, παρότι είχαν αυξήσει την οικονομική τους δύναμη και είχαν βελτιώσει τις συνθήκες ζωής τους. Η αίσθηση αυτή τροφοδοτούσε μια συνεχή διεκδικητικότητα, η οποία αποτελούσε ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των σύγχρονων μεσαίων στρωμάτων και ένα από τα ενοποιητικά στοιχεία τους.<sup>63</sup> Έτσι συστήνεται ένας χώρος κοινωνικός, και ένα ευρύ δίκτυο ανθρώπων, που έχουν ως κοινό σημείο αναφοράς την απόσταση από την εξουσία και την οικονομική δύναμη. Αυτός είναι και ο ελάχιστος κοινός παρονομαστής που μπορεί να αποδοθεί στη ροκ έκφραση και ένα ισχυρό ενοποιητικό στοιχείο της.

Ένα ακόμα στοιχείο που είναι απαραίτητο για την κατανόηση της προαναφερθείσας ενοποιητικής λειτουργίας που εμπεριέχεται στο ροκ, είναι η εγγενής σύνδεσή του με τον πολιτισμό της μαύρης κοινότητας. Η κοινότητα αυτή ως το πιο αδικημένο και το πιο καταπιεσμένο τμήμα της αμερικάνικης κοινωνίας, αντιπροσώπευε τη διαμαρτυρία και τη συμβολική έκφραση του αιτήματος της ισότητας<sup>64</sup>. Καθώς η λευκή κοινότητα ανοίχτηκε σε αυτό που θεωρούνταν «έξω από αυτή», δημιούργησε μια ταυτότητα και μια συλλογική συνείδηση που περιέλαβε αυτά τα αιτήματα στον πυρήνα της. Το ροκ αποτέλεσε την πολιτισμική έκφραση αυτής της ταυτότητας ή αλλιώς υπήρξε ένας από τους καθοριστικούς παράγοντες που την ανέδειξαν.

Άλλες έννοιες που προσδίδονται στο ροκ είναι αυτές της αμφισβήτησης, της ανατρεπτικότητας και της επαναστατικότητας, έννοιες που συνδέονται με το λαϊκό, καθώς ο «λαός», υπό μια θεώρηση, βρίσκεται σε αντιπαλότητα με την εκάστοτε άρχουσα τάξη. Αυτά τα στοιχεία πολλοί τα εντοπίζουν στον δυναμικό ρυθμό, είτε στον προκλητικό χορό, είτε στις γρήγορες δυναμικές μελωδίες, είτε στον δυναμικό ρυθμό και σαφώς στους στίχους.

Το «πρωτόγονο», μυθικό και τελετουργικό στοιχείο επίσης από πολλούς αντιστοιχίζεται με το ροκ –όπως και με τη «λαϊκή» μουσική. Έχει υποστηριχθεί πως ο δυτικός πολιτισμός, δεν έχει ξανακάνει τίποτα που να θυμίζει περισσότερο τα «ταμ-

---

<sup>63</sup> Μποζίνης, 2007, ό.π., σ. 99

<sup>64</sup> Μποζίνης, 2007, ό.π., σ. 101

ταμ της ζούγκλας» όσο τα τύμπανα και οι ρυθμοί της ροκ<sup>65</sup>. Στα πλαίσια αυτής της θεώρησης, η έκσταση και η απελευθέρωση των καταπιεσμένων συναισθημάτων μοιάζει να γίνεται ζητούμενο. Τα σώματα αντιδρούν στα μουσικά ερεθίσματα με πανομοιότυπο τρόπο, δημιουργώντας την αίσθηση ότι όλοι είναι ένα σώμα και μια ψυχή. Τα παραπάνω θα μπορούσαν να παραλληλιστούν με μια μορφή τελετουργίας – με την στενή αντιεπιστημονική έννοια– όπου η εμπειρία του ιερού πραγματοποιείται με τη συνάθροιση και τη χρήση ενός κοινού κώδικα που μεταφέρει τα άτομα σε μια εκστατική κατάσταση, σε ένα είδος μυσταγωγίας που θυμίζει τη λατρεία ενός συμβόλου τοτέμ. Ο δημιουργός/εκτελεστής καλείται να παίξει το ρόλο του ιερούργου στα πλαίσια της αρχέγονης κοινότητας –ρόλο ταυτισμένο με την ιδιότητα του σαμάν– αναπαριστώντας τελετουργικά τα πάθη και τους αγώνες που καθένας από τους συμμετέχοντες έχει να αναμετρηθεί και να οδηγήσει μέσα από τη δραματική κάθαρση ως τη λύτρωση το ακροατήριο του<sup>66</sup>.

Αναμφίβολα, το ρομαντικό στοιχείο αποτελεί μια από τις βασικότερες ιδεολογικές επιρροές του ροκ<sup>67</sup>, μιας και η παραπάνω θέαση, δηλαδή του καλλιτέχνη που πάσχει βαθιά κι αληθινά σαν ένας «άγιος», είναι απόγονος ιδέα και απομεινάρια του ρομαντισμού· και, αυτή η ίδια μορφή αρχέγονης, εγγενούς και υπερβατικής αγιοσύνης προσδίδεται από τον ρομαντισμό και στους λαϊκούς μουσικούς, στη λαϊκή τέχνη και στον λαϊκό πολιτισμό γενικότερα και λειτουργεί ως αξιολογικό κριτήριο που φέρνει στο προσκήνιο ζητήματα –επίπλαστα κατά το πλείστον, αλλά ικανά να δημιουργήσουν «ιστορία» και πολεμικές συρράξεις–, όπως η «αυθεντικότητα», η πολιτισμική «καθαρότητα», η άρρηκτη «πολιτισμική συνέχεια», η επανακάλυψη και διατήρηση της «παράδοσης» και η επαφή με επιλεγμένα κομμάτια του παρελθόντος ως σταθερά και «ένδοξα» σημεία αναφοράς. Αυτή η ρομαντική θέαση, με το άκαμπτο φίλτρο της, έχει βέβαια τις ιστορικές καταβολές της, αφού μετά την κατάρρευση των μεγάλων αυτοκρατοριών υπήρξε η ανάγκη να βρεθούν-εφευρεθούν νέοι κοινωνικοπολιτικοί σχηματισμοί και θεσμοί, όπως τα έθνη-κράτη. Επίσης, η μεταβιομηχανική πρωτοφανής αστικοποίηση, έκανε τους ανθρώπους να νιώθουν «αλλοτριωμένοι» από τη ζωή στις μεγαλουπόλεις και έτσι αναζήτησαν την «αυθεντικότητα» σε «παραδοσιακές» μορφές ζωής<sup>68</sup>. Δημιουργήθηκε μια αίσθηση απόστασης από τις «ρίζες» οι οποίες μπορούσαν «πλέον» να ανευρεθούν «μόνο»

<sup>65</sup> Χρηστάκης Νικόλας, 1999, *Αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*, Α Ανατύπωση, Αθήνα: εκδόσεις Τυπωθήτω, σ. 43

<sup>66</sup> Τερζάκης Φώτης, 1990, *Σημειώσεις για μιαν ανθρωπολογία της Μουσικής*, Αθήνα: εκδόσεις Πρίσμα, σ. 62

<sup>67</sup> Pattison Robert, 1992, *Το Ροκ στον καθρέφτη του Ρομαντισμού*, Αθήνα: εκδόσεις Πρίσμα, σ. 52-53

<sup>68</sup> Breidenbach & Zukrigl, 2001, ό.π., σ. 112

στην ύπαιθρο, η οποία ταυτίστηκε με το λαϊκό στοιχείο και το λαϊκό στοιχείο ταυτίστηκε με «χαμένες» αξίες που έπρεπε να «διασωθούν» από τους ανθρώπους του άστεως που είχαν μεγαλύτερη «επίγνωση» του υποτιθέμενου «λαϊκού θησαυρού» απ' ό,τι οι ίδιοι οι κάτοικοι της υπαίθρου, «φορείς» αυτού.

Στο ροκ, όλα τα παραπάνω με τη μορφή που διατυπώθηκαν, συναντώνται σε διάφορες «εκφάνσεις» και είναι τόσες πολλές που συναντούμε και παραδείγματα όπως το Turbo Folk, το Celtic Rock ή το Nazi Punk, όπου εκφράζονται εθνικιστικές αντιλήψεις. Η μορφή όμως που παίρνει ο ρομαντισμός μέσα στο ροκ, φαίνεται να έχει διαφορετικές εκβάσεις: άλλοτε λιγότερο βίαιες και πιο ουμανιστικές και άλλοτε το αντίθετο.

Βέβαια, το ροκ και εν προκειμένω το ελληνικό, οφείλουμε να πούμε ότι ακολούθησε μια άλλη πορεία με όχημα τον ρομαντισμό· ακριβώς επειδή το τρίπτυχο «παραδοσιακή-δημοτική-λαϊκή» μουσική ταυτίστηκε έντονα με το άλλο τρίπτυχο «πατρίς-θρησκεία-οικογένεια», δηλαδή με την ελληνική άρχουσα τάξη –και ιδιαίτερα με το καθεστώς της Χούντας, καθώς και με τους «επιδειξιμανείς» νεόπλουτους–, γι' αυτόν το λόγο οι ροκ νέοι απομακρύνθηκαν συνειδητά από αυτή τη μουσική και απ' ό,τι θύμιζε το εθνοκεντρικό, αυταρχικό, συντηρητικό, διεφθαρμένο και οπισθοδρομικό πολιτικό και κοινωνικό σύστημα. Αργότερα όμως, έχοντας «καταλαγιάσει» η σκόνη από τις δύσκολες εποχές, άρχισε η επανακάλυψη της μουσικής αυτής, εκκινούμενη από μια μορφή νοσταλγίας για τις «ρίζες». Αυτά και άλλα ζητήματα για το ελληνικό ροκ, θα τα δούμε τόσο στην επόμενη ενότητα, όσο και –πιο αναλυτικά– στο επόμενο κεφάλαιο.

### **4.3 «Ροκ & Ελληνικό»**

Ο όρος «ελληνικό» ροκ στην παρούσα εργασία δεν χρησιμοποιείται ως περιγραφή ενός μουσικού στυλ ή τρόπου ζωής, αλλά ως περιγραφή μιας σημαίνουσας δημιουργικής δραστηριότητας στον χώρο της μουσικής, που εμπλέκει ποικιλότητα μεγάλη μερίδα ελλήνων, ανεξαρτήτως κοινωνικο-οικονομικής προέλευσης και έλκει τις καταβολές της από τη μεταπολεμική διάχυση και διείσδυση της αμερικανο-αγγλικής ροκ μουσικής –μέσω εμπορικών και καλλιτεχνικών δικτύων– στον ελλαδικό μουσικό και φυσικό «χώρο». Επίσης, ο όρος «ελληνικό» ροκ δεν αναφέρεται σε ένα ομοιογενές και αδιάσπαστο μουσικό ύφος, καθώς μέσα σε αυτό έδρασαν άνθρωποι με ετερόκλητες προελεύσεις και πορείες, που ως κοινωνικά υποκείμενα επηρεάζονταν και αλληλεπιδρούσαν με τις εξελίξεις στο εξωτερικό και στο εσωτερικό της Ελλάδας. Αυτή θα είναι εφεξής η σύμβασή μας επί της χρήσεως του όρου.

Υπάρχουν δύο βασικοί πυλώνες πάνω στους οποίους μπορούμε να βασίσουμε τον ορισμό «ελληνικό» ροκ και αδρά περιγραμμένοι μπορούν να συνοψιστούν ως εξής: ο πρώτος είναι η διείσδυση μιας ξένης μουσικής ονόματι ροκ (εν ρολ) στον ελλαδικό χώρο από τη δεκαετία του '60 και μετά, η παρακολούθηση και η «κατανάλωσή» της από τους Έλληνες ακροατές. Βέβαια, η ακρόαση από μόνη της δεν θα έφτανε να στοιχειοθετήσει κάτι από.

Έτσι, ο δεύτερος πυλώνας, συμπληρωματικός του πρώτου, είναι αυτός που προσδίδει το επίθετο «ελληνικό» στο ροκ: είναι η δημιουργία και παραγωγή ροκ μουσικής από Έλληνες.

«Δημιουργία» με την έννοια της σύνθεσης μουσικής και της σύστασης συγκροτήματος από μουσικούς επαγγελματίες ή ερασιτέχνες, με πρότυπο τα ξένα συγκροτήματα όσον αφορά στα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται (και στον τρόπο που χρησιμοποιούνται μουσικά και κιναισθητικά), στη μουσική φόρμα (με κυρίαρχο μοτίβο: ριφ-κουπλέ-ρεφρέν x2), στην εναρμόνιση, στις κλίμακες, στη μελωδική κίνηση, στο μέτρο (κυριαρχεί το 4/4), στον ρυθμό και στη στιχουργική.

«Παραγωγή» ροκ μουσικής, με την έννοια της σύμπραξης πολλών ανθρώπων, ειδικοτήτων και θεσμών και της επένδυσης σε χρόνο και χρήμα, με σκοπό μια συναυλία, έναν δίσκο ή την προώθηση και διανομή της μουσικής.

Ένα ακόμα ζήτημα-δίλλημα που προκύπτει συχνά για το ελληνικό ροκ –και από τους μελετητές και από τους ίδιους τους καλλιτέχνες– είναι η γλώσσα. Το ροκ είναι ελληνικό μόνο όταν είναι ελληνόφωνο; Ή μπορεί να είναι ελληνικό αρκεί οι μουσικοί να είναι Έλληνες; Τι είναι αυτό που κάνει τους ανθρώπους στις χώρες υποδοχής του ροκ, να κρατούν τη μουσικό «περιτύλιγμα» και να αλλάζουν τη γλώσσα; Τι είναι αυτό που κάνει το ροκ τόσο αποδεκτό, ώστε οι άνθρωποι σε όλες τις χώρες να θέλουν να τραγουδήσουν στη γλώσσα τους ροκ μουσική; Δεν θα διακινδυνεύσουμε να απαντήσουμε σε τέτοιες ερωτήσεις-παγίδες, άλλωστε η οπτική μας δεν είναι δημοσιογραφική ούτε υποστηρικτική. Θα βρούμε στην εξέλιξη αυτής της εργασίας όμως, ψήγματα σχετικών απαντήσεων.

## **Κεφάλαιο 2 – Κοινωνικό-Ιστορικό πλαίσιο**

**Ενότητα 1-Η γέννηση του Ροκ ως Φαινομένου**

**Ενότητα 2-Υποδοχή και Ενσωμάτωση του Ροκ στην Ελλάδα**

**Ενότητα 3-Ελληνική Ιστορία-Κοινωνία και Ροκ**

Στο πρώτο κεφάλαιο έγινε μια περιεκτική έκθεση και ανάλυση για τις ερμηνευτικές έννοιες που θα χρησιμοποιηθούν. Επίσης, έχοντας ορίσει ένα πρόχειρο σύνολο παραμέτρων κάτω από το οποίο θα γίνεται αντιληπτό το ελληνικό ροκ και η λαϊκή μουσική σε αυτή την εργασία, μπορούμε πλέον να προχωρήσουμε στο δεύτερο κεφάλαιο, όπου θα δούμε το κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο του φαινομένου που μελετάμε.

Το ελληνικό ροκ αντιπροσωπεύει μια πτυχή του ελληνικού πολιτισμού όπως αυτός διαμορφώνεται μεταπολεμικά. Αυτή η διαπίστωση φαίνεται πως δεν έχει επισημανθεί ικανοποιητικά από την ελληνική κοινωνική ιστοριογραφία. Υπάρχουν ωστόσο αρκετές απόψεις που υποστηρίζουν πως η παρουσία του ροκ υπήρξε καθοριστική για την εξέλιξη και τον μετασχηματισμό του ελληνικού πολιτισμού. Το ροκ από τη γέννησή του μέχρι σήμερα –και μέσα στα πλαίσια της νεωτερικότητας– υπήρξε φορέας κοινωνικών σημασιών που επηρέαζαν άμεσα τις αντιλήψεις και τις πρακτικές των ανθρώπων. Με αυτή την έννοια το ροκ επηρέασε και επηρεάζει ακόμα τις κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις.

Η ελληνική ροκ σκηνή αποτελεί έναν χώρο στον οποίο καταγράφονται όχι μόνο οι μουσικές δραστηριότητες των συγκροτημάτων και των καλλιτεχνών, αλλά και ένα ευρύτερο φάσμα σχέσεων και πολιτισμικών πρακτικών της ελληνικής κοινωνίας και νεολαίας. Στην ελληνική ροκ σκηνή εντάσσονται πλήθος από ετερόκλητα και πολλές φορές ανομοιογενή μουσικά και ιδεολογικά σύνολα τα οποία καθιστούν προβληματική και την ίδια τη χρησιμοποίηση του όρου ροκ.

Παρακάτω θα εξετάσουμε τις διαδικασίες που συνθέτουν αυτόν τον κοινωνικό χώρο, διαδικασίες που αφορούν τους μετασχηματισμούς της ελληνικής κοινωνίας μεταπολεμικά και κυρίως κατά τις δεκαετίες '60, '70 και '80, όπως και την μουσική, κοινωνική, αλλά και πολιτική δράση των υποκειμένων που εμπλέκονται με τη ροκ μουσική.

Πιο συγκεκριμένα, αρχικά θα καταδειχθούν οι διαδικασίες που ανέδειξαν το ροκ ως κοινωνικό φαινόμενο στις χώρες καταγωγής του, καθώς και οι θεωρητικές προσεγγίσεις γύρω από αυτό.

Στη συνέχεια, θα καταδειχθούν οι τρόποι με τους οποίους το ροκ εισήλθε και αφομοιώθηκε ενεργητικά στο ελληνικό προσκήνιο και θα επισημανθούν οι

διαστάσεις της ροκ σκηνής στο μεταπολιτευτικό σκηνικό μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '80.

## 1. Η γέννηση του Ροκ ως Φαινομένου

Στα μέσα της δεκαετίας του '50 εμφανίζεται στις Ηνωμένες Πολιτείες η πρώτη μορφή της ροκ μουσικής, το ροκ εν ρολ· το 1955 γίνεται παγκοσμίως γνωστό με το τραγούδι “*Rock Around the clock*” του Billy Haley και την κινηματογραφική ταινία “*Blackboard Jungle*”, όπου ακουγόταν το τραγούδι. Η ταινία αυτή έθετε για πρώτη φορά το ζήτημα της νεανικής ανατρεπτικότητας σε άμεση συνάρτηση με τη μουσική ροκ εν ρολ<sup>69</sup>.

Το ροκ εν ρολ αποτελεί σύντηξη τριών ξεχωριστών μουσικών ειδών: της rhythm and blues μουσικής που πηγάζει από τη μουσική παράδοση των μαύρων της Αμερικής, της country and western μουσικής που προέρχεται από τη μουσική παράδοση των λευκών της Αμερικής και της pop μουσικής που κατασκευάζεται εξ αρχής με σκοπό την ευρεία κατανάλωσή της. Το σημαντικότερο στοιχείο στην εμφάνιση αυτής της μουσικής είναι ίσως όχι αυτή καθ’ αυτή η μουσική της φόρμα –η οποία συνδυάζει για πρώτη φορά τόσο ομολογημένα δύο διαφορετικές μουσικές παραδόσεις–, αλλά το γεγονός ότι για πρώτη φορά ένα μουσικό είδος βρίσκει απήχηση στο κοινό και των τριών προηγούμενων μουσικών ειδών, σε λευκούς και μαύρους, όπως και το γεγονός ότι για πρώτη φορά ένα μουσικό είδος συνδέεται στενά με τη δράση των νέων<sup>70</sup>.

Βέβαια, η ανάδυση του ροκ εν ρολ ως αυτόνομου μουσικού είδους αποτέλεσε μια διαδικασία της οποίας είναι δύσκολο κανείς να προσδιορίσει την ακριβή χρονολογική αφετηρία και γι’ αυτόν τον λόγο μια μυθολογία έχει χτιστεί γύρω από τη γέννησή του, αλλά και την ετυμολογία του όρου. Επομένως, η μετάβαση από προγενέστερα είδη μουσικής έως τη σύντηξή τους στη μορφή του ροκ εν ρολ, αποτέλεσε μια διαδικασία ανεπαίσθητη<sup>71</sup>. 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<sup>72</sup>. Η

<sup>69</sup> Κατσάπης Κώστας, 2007, *Ήχοι και Απόηχοι: Κοινωνική Ιστορία του Ροκ Φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Αθήνα: Ε.Ι.Ε./Ι.Α.Ε.Ν., σ. 53

<sup>70</sup> Μποζίνης Νίκος, 2007, *Ροκ Παγκοσμιότητα και Ελληνική Τοπικότητα: Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες της καταγωγής του και στην Ελλάδα*, Αθήνα: εκδόσεις Νεφέλη, σ. 20

<sup>71</sup> Κατσάπης, 2007, ό.π., σ. 21

<sup>72</sup> Keightley Keir, 2001, “*Reconsidering rock*” στο Frith Simon, Straw Will, Street John (eds), 2001, *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 112-114

γένεση δηλαδή της νέας μουσικής αφορούσε περισσότερο τη διεύρυνση του ακροατηρίου της –μέχρι τότε– «μαύρης» μουσικής και το ιδιαίτερο περιεχόμενο που αυτή έλαβε από τη δεκαετία του '50, παρά τη δραματική αλλαγή κάποιων μουσικών της χαρακτηριστικών<sup>73</sup>.

Το ροκ εν ρολ, ως πρώτη μορφή του ροκ, εκφράζει μια καινούρια κοινωνική δυναμική που αναπτύσσεται στις Η.Π.Α.: μια δυναμική που εκφέρεται μέσα από την έντονη παρουσία της νεολαίας και απηχεί τις γενικότερες πολιτικές εξελίξεις που εγγράφονται εκείνη την περίοδο στην συντηρητική και ρατσιστική λευκή αμερικάνικη κοινωνία. Το κίνημα που προασπίζεται τα δικαιώματα των αφροαμερικανών κερδίζει έδαφος έναντι των υπερμάχων των φυλετικών διακρίσεων, ανοίγοντας έτσι δρόμο για την άρση τους και την σύγκλιση λευκών και μαύρων σε κοινά πολιτισμικά πρότυπα και συμπεριφορές. Οι εξελίξεις αυτές βρίσκονται σε άμεση συνάφεια με τις εξελίξεις στο ροκ εν ρολ. Καθώς ξεκίνησε ως «μαύρη» μουσική και βλέποντας την απήχηση που είχε στο λευκό κοινό, σημαντικά τμήματα της αμερικανικής κοινωνίας, κυρίως του Νότου, αντιδρούν με φόβο, και προασπίζοντας την βικτωριανή ηθική που θέλει τον κόσμο των μαύρων να κυριαρχείται από «ζωώδη ένστικτα», χρησιμοποιούν ακόμα και τη βία για να «προστατέψουν» τους λευκούς νέους από την επίδραση αυτής της μουσικής.

Στα πλαίσια της νεωτερικότητας, με την ραγδαία διεθνή καπιταλιστική ανάπτυξη, την ανερχόμενη τεχνολογία του δίσκου, του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης, αναδεικνύεται η αγοραστική ριζοσπαστική δύναμη της νεολαίας, προκαλώντας την γρήγορη εξέλιξη του ροκ φαινομένου και «επιβάλλοντάς» το στην «άλλη πλευρά του ωκεανού»<sup>74</sup>. Το ροκ εν ρολ εγκολπώνοντας «παραδοσιακά» μουσικά χαρακτηριστικά της μαύρης και λευκής μουσικής δημιουργεί την αίσθηση μιας διευρυμένης κοινότητας. Η νεανική λευκή καταναλωτική ξεγνοιασιά και η απελευθέρωση της μαύρης κοινότητας είναι οι πρώτες δραστικές αλλαγές που επέρχονται στο κοινωνικό πεδίο σε άμεση συνάρτηση με το ροκ.

Επίσης, η ανατρεπτική και συχνά ουτοπική –για τα δεδομένα εκείνης της πολεμοχαρούς περιόδου– αναζήτηση της «αρμονίας» και της «αγάπης» μέσα από την αισθητηριακή εξερεύνηση –όπως εκφράστηκε κυρίως από το κίνημα των χίπις με το σύνθημα *peace and love* την δεκαετία του '60– ήταν άλλη μια δραστική αλλαγή στον τρόπο που αντιλαμβάνονταν οι άνθρωποι τον κόσμο, με τον «μυστικισμό» να συναντά τη μαζικότητα. Πάνω στο ροκ οικοδομείται ένα κολάζ ήχων, πολιτισμικών

<sup>73</sup> Κατσάπης, 2007, ό.π., σ. 22

<sup>74</sup> Χρηστάκης Νικόλας, 1999, *Αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*, Α Ανατύπωση, Αθήνα: εκδόσεις Τυπωθήτω, σ. 23

ρευμάτων και παραδόσεων. Ο ήχος είναι επεξεργασμένος από κάθε είδους παραμορφωτές και παραπέμπει σε στοιχεία από την κλασική μουσική και την τζαζ ή από διάφορες «εξωτικές» μουσικές παραδόσεις στα πλαίσια μιας περιπλάνησης σε κόσμους άγνωστους και ονειρικούς<sup>75</sup>.

Παράλληλα, η έλευση των Beatles και των Rolling Stones σηματοδοτεί ένα νέο ξέσπασμα της ροκ μουσικής σε παγκόσμιο επίπεδο. Το ροκ έγινε μόδα και συνδέθηκε ακόμα πιο στενά με τη μουσική βιομηχανία, αλλά και παράλληλα συνέδεσε αυτού του είδους τη μουσική έκφραση με την «απειθαρχία» και τη συσσωρευμένη δυσαρέσκεια της νεολαίας. Πολλοί σε αυτό είδαν μια παθητική κατανάλωση, ενώ άλλοι μια ενεργή και δυναμική κουλτούρα.

Η δεκαετία του '60 λοιπόν, είναι η περίοδος που η αναζήτηση καινούριων εμπειριών έξω από τη συμβατική πραγματικότητα έχει ενσωματωθεί στη ροκ μουσική και έχει δημιουργήσει την αίσθηση μιας περιρρέουσας αμφισβήτησης για την υπάρχουσα πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα και ενός συνεπαγόμενου κοινωνικού αναβρασμού. Είναι η περίοδος που, όπως φάνηκε από τα προλεχθέντα, το ροκ δεν εμφανίζεται ως συμπλήρωμα του ελεύθερου χρόνου, αλλά ως κάτι που τείνει να μοιάζει με ιδεολογία: με σύστημα στάσεων και αξιών, με τρόπους ερμηνείας της πραγματικότητας και με διατύπωση προτάσεων για την «αλλαγή του κόσμου».

## **2. Υποδοχή και Ενσωμάτωση του Ροκ στην Ελλάδα**

Για το «ελληνικό» το ροκ και τις συνθήκες ανάδυσής του υπάρχει μικρή βιβλιογραφία, αλλά σχετικά αξιόπιστη. Συνήθως συναντά κανείς λευκώματα αναμνήσεων ή ημερολογιακού τύπου. Οι επιστημονικές έρευνες είναι ελάχιστες και κυρίως ιστορικού ή κοινωνιολογικού χαρακτήρα (με κυριότερες αυτές του Νίκου Μποζίνη και του Κώστα Κατσάπη), ενώ ακόμα λιγότερες είναι οι ανθρωπολογικές προσεγγίσεις διάφορων ζητημάτων σε σχέση με το ροκ ή δια μέσω αυτού (με κυριότερες αυτές του Νικόλα Χρηστάκη για την ανεξάρτητη ροκ σκηνή και ρόλο της στη διαμόρφωση ταυτοτήτων και του Αντώνη Αστρινάκη και της Λίλυ Στυλιανούδη για το χέβι μέταλ και το ροκαμπίλι σε σχέση με την νεανική παραβατικότητα) –βλέπε βιβλιογραφία.

Η εξέταση της σαρανταπεντάχρονης και πολυδιάστατης πορείας του ροκ στην Ελλάδα δεν είναι απλή και η πορεία αυτή παρέμενε αχαρτογράφητη και θολή για πολλά χρόνια. Από κάπου πρέπει να ξεκινήσουμε και δεν υπάρχει καλύτερο σημείο εκκίνησης από το να ανατρέξουμε στο παρελθόν και να φωτίσουμε την υποδοχή του

---

<sup>75</sup> Χρηστάκης, 1999, ό.π., σ. 24

ροκ και τα μονοπάτια απ' τα οποία ξεπρόβαλε. Εκεί θα δούμε τους τρόπους με τους οποίους συναρθρώθηκε με την ελληνική κοινωνία και τη λειτουργία του μέσα σε αυτή, το βαθμό διείσδυσης και διάχυσής του στο κοινωνικό σώμα, την αλληλεπίδραση των νοημάτων του με το ελληνικό πολιτισμικό σύστημα και τη σχέση του με παράγοντες όπως η τάξη, το φύλο, η ηλικία και με επίσημους θεσμούς όπως το κράτος και η πολιτική. Έτσι, θα αναδειχθεί το νόημά του για τη σύγχρονη ελληνική ιστορία και πολιτισμό.

## 2.1 Η πρώτη επαφή με το Ροκ

Όλες οι μελέτες συντείνουν στην άποψη ότι το ροκ στην Ελλάδα «ήρθε» ουσιαστικά μέσα απ' τον κινηματογράφο το 1956, από την προβολή της ταινίας “Blackboard Jungle” (“Η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα”), όπου ακουγόταν το τραγούδι “Rock Around the clock” του Billy Haley. Αυτά η ταινία ήταν και ο «υπεύθυνος» για τη γνωριμία του ροκ εν ρολ με την υπόλοιπη Ευρώπη<sup>76</sup>. Από το αυτό το χρονικό σημείο κι έπειτα εξελίσσεται όλη η διαδρομή του ροκ στην Ελλάδα.

Ωστόσο, το αθηναϊκό νεανικό κοινό φαίνεται πως ήταν ήδη υποψιασμένο, αφού το ροκ εν ρολ αποτελούσε φήμη, που ήθελε μια νέα μουσική μόδα να συνταράσσει τις Η.Π.Α. και τη Μεγάλη Βρετανία. Αυτός ο απόηχος του ροκ εν ρολ εξελίχθηκε σε δημόσιο θέμα 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 1956. Όχι συμπτωματικά, αφού μια σειρά από κινηματογραφικές ταινίες που προβλήθηκαν (και) στην Ελλάδα προς τα τέλη του χρόνου, υπογράμμιζαν την επιτυχία που το ροκ εν ρολ γνώριζε και αξιοποιούσαν εμπορικά τη δημόσια συζήτηση που είχε προκαλέσει.

Ο πρώτος και ένας από τους πιο σημαντικούς διαύλους λοιπόν μέσω του οποίου εισήχθη το ροκ στην Ελλάδα υπήρξε ο κινηματογράφος. Οι ταινίες που προβάλλονταν, είχαν καταγωγή από τις Η.Π.Α. και περιελάμβαναν εκτός από το ροκ και τον προβληματισμό που υπήρχε για τις συμπεριφορές της νεολαίας, που αναδυόταν εκείνη την περίοδο ως αυτόνομη κοινωνική ομάδα με ιδιαίτερα αισθητή παρουσία. Οι ήρωες των ταινιών ήταν συνήθως νέοι που αρνούσαν να συμβιβαστούν με το κοινωνικό κατεστημένο και επαναστατούσαν καμιά φορά και χωρίς λόγο, χωρίς να γνωρίζουν το γιατί. Οι νέοι αυτοί είχαν ολοφάνερη αντιστοιχία με τους ανήσυχους

---

<sup>76</sup> Κατσάπης, 2007, ό.π., σ. 51

νέους της Αμερικής, που υιοθετούσαν αντιδραστικές πρακτικές και προετοίμαζαν τη γέννηση της ροκ κουλτούρας<sup>77</sup>.

Στην Ελλάδα με την προβολή τέτοιου είδους ταινιών, όπως η ταινία “Rebel Without a Cause” (“Επανάστατης χωρίς αιτία”) με τον James Dean, είχε αρχίσει να διαμορφώνεται ένα ανάλογο κλίμα το οποίο κορυφώθηκε με την προβολή της “Ζούγκλας του Μαυροπίνακα”. Η πρωτοπορία αυτής της ταινίας βρίσκεται στο γεγονός ότι τοποθετούσε τα προβλήματα της νεολαίας πάνω σε ένα μουσικό χαλί, που δεν προέρχονταν από την «mainstream» μουσική της εποχής, αλλά από το καινούριο αμάλγαμα που είχε προκύψει μέσα από τη σύνθεση του «μαύρου» rhythm and blues και του «λευκού» country and western και pop. Ο πρωταγωνιστής δηλαδή στην ταινία αυτή ήταν η ίδια η μουσική. Την προβολή αυτή ακολούθησαν κι άλλες ταινίες οι οποίες είχαν επίσης μεγάλη απήχηση. Ενδεικτικά θα αναφέρουμε την ταινία με τον τίτλο “Rock and Roll” που προβλήθηκε το επίσης 1956 στην Αθήνα και περιείχε παραστάσεις καλλιτεχνών όπως οι Platters, ο Billy Haley, ο Elvis Prisley και άλλοι. Κατά τη διάρκεια των προβολών αυτών οι νέοι χόρευαν μέσα στον κινηματογράφο και συχνά έσπαγαν τα καθίσματα μέσα σε έξαλλη ατμόσφαιρα<sup>78</sup>.

Κατά πολλούς το ροκ επανασυστήθηκε και απογειώθηκε με την έλευση των Beatles. Το 1963 προβλήθηκε στην Ελλάδα η ταινία “A Hard Day’s Night” των Beatles και προκάλεσε τον ίδιο ενθουσιασμό και λειτούργησε με τον ίδιο «αποκαλυπτικό» τρόπο όπως η “Ζούγκλα του Μαυροπίνακα”. Ανάλογη αίσθηση προκάλεσε το 1970 η προβολή της ταινίας “Woodstock” που παρουσίαζε στιγμιότυπα από το ομώνυμο φεστιβάλ. Στην πρεμιέρα της ταινίας μαζεύτηκαν τρεις χιλιάδες άτομα έξω από τον κινηματογράφο “Παλλάς” και όταν οι αστυνομικοί έκλεισαν τις πόρτες πριν γεμίσει ο χώρος, ξέσπασαν εκτεταμένα επεισόδια που κράτησαν τρεις ώρες. Ήταν η πρώτη φορά που υπήρξε μαζική συμπλοκή με αστυνομικούς κατά τη διάρκεια της επταετούς δικτατορίας.

Γενικότερα, υπήρξε πλήθος ταινιών με ροκ αναφορές, αισθητική και προβληματισμούς. Ουσιαστικά, οι ταινίες προσέφεραν υλικό με το οποίο θα μπορούσαμε να πούμε ότι οικοδομήθηκε μια ροκ μυθολογία και το οποίο τροφοδοτούσε τις αντιλήψεις των νέων με καινούρια στοιχεία και παραστάσεις. Τα στοιχεία αυτά ενίσχυαν τη ροκ δυναμική και συστηματοποιούσαν ένα κοινό τόπο αξιών και αντιλήψεων μέσα από τον οποίο αντλούνταν νοήματα, που τα

---

<sup>77</sup> Μποζίνης, 2007, ό.π., σ. 139

<sup>78</sup> Αρβανίτης Κώστας, 1994, “Ροκ και νεανική κουλτούρα στη δεκαετία του ‘60” στο Τερζάκης Φώτης & Τριανταφύλλου Σώτη (επιμ.), 1994, *Το φάντασμα μιας δεκαετίας*, Αθήνα: εκδόσεις Δελφίνι, σ. 109-110

χρησιμοποιούσαν οι νέοι για τη συγκρότηση της ταυτότητας τους. Οι ταινίες φυσικά δεν αποτελούσαν το μοναδικό υλικό για τη συγκρότηση της ροκ μυθολογίας. Τον πρώτο ρόλο κατέχει η ίδια η μουσική. Ωστόσο η σύνδεση ήχου και εικόνας υπήρξε καθοριστική για την παραγωγή των ροκ νοημάτων και σε αυτό το σημείο η επιρροή του κινηματογράφου ήταν θεμελιώδης.

Πέραν του κινηματογράφου, σημαντικοί εμπορικοί δίαυλοι που διευκόλυναν την εισαγωγή του ροκ ήταν η μουσική βιομηχανία, το ραδιόφωνο, η τηλεόραση, τα περιοδικά και τα νυχτερινά δίκτυα διασκέδασης<sup>79</sup>. Όλοι αυτοί οι δίαυλοι δημιούργησαν μια «υποδομή» πάνω στην οποία θεμελιώθηκε το ροκ στην Ελλάδα. Αυτό βέβαια που συντηρούσε όλους αυτούς τους διαύλους ήταν η προσδοκία του κέρδους. Το ροκ επομένως κατάφερε να επιβιώσει γιατί μπόρεσε να συνυπάρξει με τη βιομηχανία και το εμπόριο. Κατά πόσο λοιπόν η εμπορική εκμετάλλευση του ροκ επέτρεψε την διατήρηση του βασικού του χαρακτήρα, που –στερεοτυπικά– θεωρείται επαναστατικός και συνδέθηκε με σημαντικές κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές;

Το ροκ έγινε σχετικά γρήγορα και πρόθυμα αποδεκτό αρχικά από τους νέους όλων των κοινωνικών ομάδων και προοδευτικά αποτέλεσε σημαντικό μέρος του ελληνικού νεανικού πολιτισμού και συνολικά του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού. Όπως προαναφέρθηκε, η διείσδυση του ροκ στην ελληνική κοινωνία στηρίχθηκε τόσο στη παρακολούθηση και την κατανάλωση της ξένης μουσικής, όσο και στην δημιουργία ροκ μουσικής από Έλληνες μουσικούς. Οι Έλληνες ροκ νέοι μέσα από τη ροή των δίσκων που έφταναν στην Ελλάδα, ήταν σε θέση να γνωρίζουν τις ροκ επιτυχίες και να παρακολουθούν την εξέλιξη της μουσικής συστηματικά και με μικρή σχετικά καθυστέρηση. Σ' αυτό συνέβαλαν η διάδοση του δίσκου των 45 στροφών, τα λεγόμενα single δηλαδή που περιλάμβαναν ένα τραγούδι στην κάθε πλευρά και ήταν φτηνά, όπως και τα εγχώρια M.M.E. που προέβαλαν τα μεγάλα ονόματα της διεθνούς μουσικής show business, τα οποία άρχισαν να επισκέπτονται την Ελλάδα για να πραγματοποιήσουν συναυλίες. Επίσης, καταλυτικά λειτούργησαν οι ραδιοφωνικοί σταθμοί και διάφορα περιοδικά που κάλυπταν αυτόν το χώρο, ενώ τα μπαρ στα οποία ακούγονταν αποκλειστικά ροκ μουσική αυξάνονταν, όπως και τα καταστήματα που εισήγαγαν σπάνιους δίσκους.

Η ελληνική νεολαία δεν υπήρξε παθητικός δέκτης των ροκ μηνυμάτων που εισήχθησαν από το εξωτερικό, αλλά συνδιαμορφωτής σε μια διαδικασία προσαρμογής του ροκ στα ελληνικά δεδομένα. Για να κατανοήσουμε αυτή τη διαδραστικότητα του ροκ με την ελληνική κοινωνία, πρέπει να σταθούμε πρώτα στις

---

<sup>79</sup> Μποζίνης, 2007, ό.π., σελ. 240

ιδιαίτερες εκφάνσεις της ροκ σκηνης, που περιλαμβάνει τόσο τις μουσικές δραστηριότητες των καλλιτεχνών, όσο και ένα ευρύτερο φάσμα πολιτισμικών πρακτικών της ελληνικής νεολαίας σε συνάρτηση βέβαια με τις κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες. Η πορεία που ακολούθησε το ροκ σχετίζεται με τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που επικρατούσαν στην ελληνική κοινωνία.

## 2.2 Οι πρώτες «απόπειρες»

Οι πρώτες απόπειρες δημιουργίας ροκ μουσικής από Έλληνες έγιναν τη δεκαετία του '60 και στην αρχή χαρακτηρίζονταν ως «μοντέρνο τραγούδι». Οι νέοι δεν αρκούσαν πια στην ακρόαση των αγαπημένων τους τραγουδιών, αλλά ήθελαν να γράψουν τη δική τους μουσική στα πρότυπα των ακουσμάτων τους, ενώ έτειναν να προσδιορίζουν τη συμπεριφορά τους με βάση τον τρόπο ζωής των ινδαλμάτων τους και να συγκροτούν ένα νέο αξιακό σύστημα, παρόμοιο με αυτό που πρότεινε το ροκ και εντελώς διαφορετικό απ' το «πατροπαράδοτο»<sup>80</sup>.

Τα πιο δημοφιλή είδη μουσικής τότε, ήταν το ρεμπέτικο, το λαϊκό, το ελαφρο-λαϊκό και το Νέο Κύμα. Όμως, τα ακούσματα και γενικότερα οι ροκ απόηχοι που καταφτάνουν από το εξωτερικό φαινόταν πιο «δελεαστικά» στους νέους, και οφείλονταν κυρίως στην τεράστια επιτυχία των Beatles, των Rolling Stones και των Animals, κατευθύνοντας το γούστο των νέων, επηρεάζοντας το ντύσιμο και την εμφάνιση γενικά και σηματοδοτώντας μια αλλαγή της νοοτροπίας της νεολαίας, που στυλιστικά εμφανίζεται με μια ποικιλία ενδυματολογικών προτιμήσεων αντίθετων προς τον τότε καθωσπρεπισμό και την κοσμιότητα. Η αλλαγή αυτή εξέφραζε την απομάκρυνση των νέων από την «παραδοσιακή» οικογενειακή αγωγή και το γενικότερο ιδεολογικά πειθαναγκαστικό σύστημα. Παράλληλα δήλωνε την άρνησή τους να υιοθετήσουν τις αξίες και τους κανόνες που τους επέβαλλε ο οικογενειακός κύκλος και συνολικά το κοινωνικό κατεστημένο.

Σε αυτό το πλαίσιο, ένας νέος όρος έκανε την εμφάνισή του με σκοπό να περιγράψει εκείνο το τμήμα της ηλικιακής ομάδας που συγκροτούνταν από νέους 15-25 ετών, και φαινόταν πως άρχιζε να αντιλαμβάνεται τον εαυτό της (αλλά και να την αντιλαμβάνονται οι «άλλοι») ως μια ξεχωριστή συλλογικότητα: ήταν ο όρος «γιεγιές» ή «γενιά των γιεγιέ» ένας χαρακτηρισμός που δημιουργούσε ειρωνικές συμπαραδηλώσεις, πηγή έμπνευσης του οποίου ήταν ένα χαρακτηριστικό επιφώνημα των Beatles (yeah, yeah, yeah...), το οποίο ακουγόταν στο τραγούδι τους "She Loves You". Ο όρος «γιεγιές» φαίνεται να συνοψίζει τις μουσικές και κοινωνικές διεργασίες

---

<sup>80</sup> Κατσάπης, 2007, ό.π., σ. 188

που πραγματοποιούνται σε ένα μεγάλο κομμάτι της νεολαίας και συνέβαλλε στις διαδικασίες ταυτοποίησης και στη δημιουργία μιας μορφής συλλογικότητας στους νέους, που υιοθετούν συγκεκριμένα αντισυμβατικά πρότυπα συμπεριφοράς.

Υπό αυτό το κλίμα γίνονται οι πρώτες –και αρκετές– προσπάθειες από τους νέους να δημιουργήσουν δικά τους συγκροτήματα και τραγούδια. Τα περισσότερα όμως από αυτά λόγω των συνθηκών της αγοράς, της μεσολάβησης της δικτατορίας και του ερασιτεχνισμού τους, δεν κατάφεραν να επιβιώσουν και διαλύονται στις αρχές της δεκαετίας του '70. Στα τραγούδια εκείνης της περιόδου αποτυπώνονταν εμφανώς οι επιρροές από το εξωτερικό, όσο και η προσπάθεια να διαμορφωθεί ένα προσωπικό στίγμα. Η δημιουργία της ελληνικής ροκ σκηνής της περιόδου αυτής επηρεάζεται καθοριστικά από την τεράστια επίδραση των Beatles. Αυτή η εικόνα αποτυπώνεται στο γεγονός πως από τις σαράντα δύο μπάντες που είχαν σχηματιστεί και καταγράφονται έως το 1967, μόνο τρεις προηγήθηκαν της επιτυχίας των Beatles. Βέβαια, υπήρξαν και εκατοντάδες ερασιτεχνικά βραχύβια συγκροτήματα.

Ένα μεγάλο μέρος των συγκροτημάτων αυτής της περιόδου, αναγκαζόταν από τη δισκογραφική τους εταιρία να διασκευάσει ξένες επιτυχίες είτε αυτούσια είτε με την προσθήκη ελληνικών στίχων. Υπήρχε όμως κι άλλο ένα μέρος συγκροτημάτων που ηχογραφούσαν αποκλειστικά δικές τους συνθέσεις αγγλόφωνες ή ελληνόφωνες. Από το 1966 κι έπειτα αρχίζει να χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο ο ελληνικός στίχος στα τραγούδια. Όπως συνέβαινε εκείνη την εποχή σε όλες τις χώρες, τα πιο πολλά ελληνικά γκρουπ κατάφεραν να κυκλοφορήσουν από ένα έως περισσότερα singles. Τα LP's ήταν ελάχιστα. Ενδεικτικά θα αναφέρουμε τα διασημότερα συγκροτήματα που πρωταγωνιστούν στη μουσική σκηνή εκείνη την περίοδο. Αυτά είναι οι Forminx, οι Juniors, οι Sounds, οι Playboys, οι Olympians, οι Afrodites Child, οι Charms, οι Blue Birds, οι Idols, οι Stormies, οι Dragons, οι Fratelli, οι MGC, οι Monks, οι We Five κ.α.

Γενικότερα ως εδώ παρατηρούμε μια μετακύλιση από την αποδοχή και την κατανόηση στην αφομοίωση των ροκ στοιχείων, στην επεξεργασία τους και ανασύνθεσή τους· αλλά παρατηρούμε και τις απαρχές ίσως της συγκρότησης μιας νέας ταυτότητας.

Βέβαια, χωρίς να προτρέχουμε ή να βγάζουμε εύκολα συμπεράσματα, το να ονομάζει κανείς τα τραγούδια των ελληνικών συγκροτημάτων αυτής της εποχής «ροκ» ενέχει κάποιους κινδύνους σύγχυσης. Κι αυτό γιατί τότε, όπως προαναφέρθηκε, χαρακτηρίζονταν ως «μοντέρνο τραγούδι» ή ακόμα και ως ποπ μουσική. Ο όρος ποπ συνήθως προσδιορίζει εμπορικά και «απροβλημάτιστα»

τραγούδια, στα οποία έχει χαθεί το στοιχείο του προσωπικού στίγματος και σκοπός τους είναι η όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ανταπόκριση του κοινού, δηλαδή η εμπορική τους επιτυχία. Στη διαδικασία αυτή μάλιστα θεωρείται ότι προστίθεται και η πρόθεση χειραγώγησης ή υποτίμησης του κοινού. Γι' αυτό το λόγο, στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές της δεκαετίας του '70, εγκαινιάζεται μια σαφής διάκριση και μια αντιπαλότητα ανάμεσα στο ροκ και στο ποπ που βασίστηκε στον έντονα πολιτικό και τον «αυθεντικά» κοινωνικό και καλλιτεχνικό χαρακτήρα που υποτίθεται ότι είχε πάντα το ροκ, ενώ έλειπε πάντα από το «υποδεέστερο» ποπ.

### **3. Ελληνική Ιστορία-Κοινωνία και Ροκ**

Να τονίσουμε ότι στις χώρες καταγωγής του ροκ οι κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες ήταν εντελώς διαφορετικές απ' ότι στην Ελλάδα. Σε αυτές ο ρυθμός και ο τύπος της οικονομικής και τεχνολογικής ανάπτυξης δημιούργησε εξελίξεις που οδήγησαν σε μια αυξημένη κοινωνική και πολιτισμική κινητικότητα<sup>81</sup>. Αυτή εκφράστηκε με την προοδευτική ανέλιξη της εργατικής τάξης, τη διόγκωση των μεσαίων στρωμάτων, και τη συνακόλουθη ανακατάταξη στα κοινωνικά στρώματα, η οποία έφερε σε επαφή τα λαϊκά στρώματα με τη μεσαία και την αστική τάξη. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, μεταξύ άλλων, ενισχύθηκε η αίσθηση ότι οι νέοι αποτελούν μια κοινότητα, που έχει την δύναμη να διεκδικεί πολιτικά. Εξού και τα κινήματα διαμαρτυρίας του '60: το κίνημα ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ, το κίνημα των χίπις ή ακόμα και ο Μάης του '68. Αυτή η εξέλιξη αποτέλεσε αφορμή και προϋπόθεση για την σύγκλιση του ροκ με την αμερικανική folk (λαϊκή;) μουσική μέσα σε ένα πιο της πολιτικοποιημένο πλαίσιο, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τον Bob Dylan και την Joan Baez.

Στην Ελλάδα όμως οι συνθήκες ήταν διαφορετικές. Ακόμα και αν διαφαινόταν μια αναλογία με την κοινωνική δομή και με τις σχέσεις παραγωγής των ανεπτυγμένων χωρών, ο τύπος της καπιταλιστικής ανάπτυξης επέτρεψε τη δημιουργία κοινωνικών μετασχηματισμών πολύ διαφορετικών από αυτών της δύσης. Οι έλληνες μεταπολεμικά κατάφεραν να εκμεταλλευτούν τη γενικότερη καπιταλιστική ανάπτυξη με έναν έμμεσο και ιδιότυπο τρόπο, που από τη μία επιδίωκε τον «εκμοντερνισμό» και είχε ομοιότητες με τη μεταπολεμική ανέλιξη των μικρομεσαίων στρωμάτων στις βιομηχανικά ανεπτυγμένες χώρες, από την άλλη όμως δεν έθιγε τις παγιωμένες καταστάσεις στο ελληνικό κράτος και την κοινωνία. Εξακολουθούσαν να αποτελούν σημαντικά και εκτεταμένα φαινόμενα η φτώχεια στις

---

<sup>81</sup> Μποζίνης, 2007, ό.π., σ. 324

πόλεις και την ύπαιθρο, η εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση, η ανεργία και η ανισομερής κατανομή του πλούτου. Αν δημιουργήθηκε ένα ρεύμα ανάκαμψης και εξόδου από τη μεταπολεμική στασιμότητα, αυτό οφείλεται στους πόρους που έφεραν η μετανάστευση, η ναυτιλία και ο τουρισμός σε συνδυασμό με την κρατική εργοδοσία και τον δανεισμό, ενώ η βιομηχανική ανάπτυξη υπήρξε ελάχιστη. Βέβαια, οι οικονομικές καθυστερήσεις επιβράδυναν τη μορφωτική και την κοινωνική «ανέλιξη» των ελλήνων. Η επαφή ανάμεσα σε διάφορα μέρη της ελληνικής κοινωνίας ήταν δυσχερής, καθώς υπήρχε πλέον δυσαναλογία στις συνθήκες διαβίωσης και στο μορφωτικό επίπεδο.

Μέσα σε όλ' αυτά, η λεγόμενη «γενιά των γιεγιέ», υπό την επίδραση της ξένης μόδας, απομακρυνόταν από τις κατευθυντήριες γραμμές των γονέων και από τις ηθικές και πολιτικές αρχές που κυριαρχούσαν την ψυχροπολεμική περίοδο. Αυτό βέβαια δεν άρεσε όπως είναι αναμενόμενο στη Δεξιά, αλλά ούτε και στην Αριστερά, η οποία όλ' αυτά τα αντιμετώπισε ως μια εξέλιξη εξαιρετικά επικίνδυνη, δεδομένου ότι καταργούνταν ουσιαστικά το σχήμα της «πάλης των τάξεων» και αντικαθίστατο με εκείνο της «πάλης των γενεών». Συγκεκριμένα, η επίσημη Αριστερά, εκπεφρασμένη από την Ε.Δ.Α.<sup>82</sup>, θεωρούσε ότι αυτές οι αντιλήψεις εδράζονταν σε αντικομμουνιστικές λογικές, που ως σκοπό είχαν να εκτρέψουν τις αγωνιστικές διαθέσεις της νεολαίας και να τις κατευθύνουν εναντίον των προηγούμενων γενεών. Από την άλλη, η ίδια η οργάνωση αδυνατούσε να προσεγγίσει τη νεολαία μέχρι τη δολοφονία του βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη, όταν με πρωτοβουλία της Ε.Δ.Α. συστάθηκε η Δ.Ν.Λ.<sup>83</sup>.

### **3.1 1956-1967 (Μεταπολεμική-Μετεμφυλιακή Περίοδος)**

Τη δεκαετία του '60 η Ελλάδα διάνυε ήδη μια δεκαπενταετία μετεμφυλιακής διακυβέρνησης, με εμφανή την επιρροή της κληρονομιάς του εμφυλίου. Το 1963 με την άνοδο της Ένωσης Κέντρου του Γεώργιου Παπανδρέου στην εξουσία, αλλάζει το πολιτικό σκηνικό έπειτα από μια δεκαπενταετία δεξιών κυβερνήσεων. Τα φαινόμενα ωστόσο του αυταρχισμού, των πελατειακών σχέσεων, καθώς και οι «εκκρεμότητες» που άφησε ο εμφύλιος διαμορφώνουν ένα πολιτικό τοπίο τραχύ και εχθρικό προς την Αριστερά. Ειδικότερα οι αριστερές νεολαίες, όπως η Δ.Ν.Λ., αντιμετώπιζαν έντονα το αστυνομικό κράτος και διατηρούνταν σε ημιπαράνομη κατάσταση. Οι κατασταλτικές πρακτικές του κράτους εναντίον της εκφράστηκαν με πολλούς

---

<sup>82</sup> Ε.Δ.Α.-Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά

<sup>83</sup> Δ.Ν.Λ.-Δημοκρατική Νεολαία Λαμπράκη

τρόπους: με συλλήψεις στελεχών της Νεολαίας, επιθέσεις σε λέσχες της οργάνωσης και άσκηση ψυχολογικής βίας.

Καθώς λοιπόν το πολιτικό κλίμα στην Ελλάδα ήταν ακόμα σκληρό και καθιστούσε τη συμμετοχή στην πολιτική δράση ιδιαίτερα απαιτητική, το ελληνικό ροκ, λειτουργούσε ανασχετικά στην ενασχόληση των νέων με την πολιτική. Οι ζυμώσεις ωστόσο που προκύπτουν αυτή την περίοδο και κυρίως μετά το 1965 με την αλλαγή της στάσης της Αριστεράς απέναντι στο ροκ, δίνουν ένα ισχυρό πάτημα για την ανάδυση του πολιτικού τραγουδιού, προσελκύοντας τη νεολαία και το ροκ. Είναι αλήθεια πως ενώ επί χρόνια η επίσημη γραμμή της Αριστεράς για το ροκ ήταν ότι αυτό συνιστούσε ένα μέσο χειραγώγησης της νεολαίας, με σκοπό την πολιτική ουδετεροποίηση, κάποια στιγμή επανερμήνευσε το φαινόμενο των «γιγιέ» και του ροκ εν γένει, αποδίδοντάς του μεγαλύτερη σημασία και προσδίδοντάς του πολιτική χροιά. Αυτή η τροπή δημιούργησε νέες συνθήκες, καθώς παρατηρούμε μια μουσική κινητικότητα, όπου καλλιτέχνες του ροκ σχετίζονται περισσότερο με την πολιτική, το πολιτικό τραγούδι και έχουν επαφές με καλλιτέχνες του Νέου Κύματος ή με στρατευμένους αριστερούς συνθέτες (π.χ. η συνεργασία του Παύλου Σιδηρόπουλου με τον Γιάννη Μαρκόπουλο).

### **3.2 1967-1974 (Δικτατορία)**

Σχηματικά, μπορούμε να διακρίνουμε μια μεγάλη περίοδο υποδοχής, ζυμώσεων και ενεργητικής αφομοίωσης του ροκ στην Ελλάδα, που διήρκεσε από το 1956 έως το 1967. Το 1967 είναι ένα ορόσημο όχι μόνο για το ελληνικό ροκ, αλλά και για ολόκληρη την Ελλάδα. Την 21<sup>η</sup> Απριλίου του 1967 επιβάλλεται η δικτατορία των συνταγματαρχών, αλλάζοντας πολλά δεδομένα σε κοινωνικό, ιστορικό και πολιτικό επίπεδο. Αναστέλλονται όλες οι μέχρι πρότινος ελευθερίες, απαγορεύονται για ένα μεγάλο διάστημα οι υπαίθριες συναθροίσεις, ενώ οι συλλήψεις και φυλακίσεις ή η εξορία αντιφρονούντων και υπόπτων διαμορφώνεται ως πάγια κατάσταση. Επίσης, επιβάλλεται λογοκρισία τόσο στα βιβλία και στον τύπο, όσο και στα υπόλοιπα Μ.Μ.Ε. και στο τραγούδι. Κάθε πολιτική αναφορά απαγορευόταν και επέφερε κυρώσεις, κάτι που ίσχυε και για το ελληνικό ροκ.

Η πορεία του ροκ δεν ανακόπτεται από την παρεμβολή της δικτατορίας, ωστόσο συναντά σημαντικές εμπλοκές. Μια τέτοια εμπλοκή αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στη συναυλία των Rolling Stones που πραγματοποιήθηκε τρεις μέρες πριν από το στρατιωτικό πραξικόπημα και ήταν ενδεικτική του τι θα επακολουθούσε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Η προσέλευση του κόσμου στη συναυλία ήταν

αρκετά μεγάλη (γύρω στα 9.000 άτομα παραυρέθηκαν) και υπήρχε ενθουσιασμός. Στην αρχή της συναυλίας εμφανίστηκαν στη σκηνή κάποια ελληνικά συγκροτήματα. Όταν ανέβηκαν στη σκηνή οι Rolling Stones, οι νέοι που επιχείρησαν να χορέψουν δέχτηκαν την επίθεση της αστυνομίας. Ακολούθησαν εκτεταμένα επεισόδια μέσα στο χώρο της συναυλίας και –όταν η συναυλία διακόπηκε– γύρω από το χώρο του γηπέδου στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας. Αυτό το γεγονός είναι αντιπροσωπευτικό της αστυνομικής αυταρχικότητας που δοκίμαζε η νεολαία σε κάθε προσπάθεια ελεύθερης έκφρασης.

Την περίοδο αυτή, η μουσική με την μεγαλύτερη απήχηση ήταν αυτή που περιείχε πολιτικό και κοινωνικό προβληματισμό, δηλαδή τα τραγούδια-σύμβολα του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι, που μιλούσαν για τη φτωχολογιά και τον λαϊκό τρόπο ζωής. Παράλληλα, υπό διαμόρφωση βρισκόταν το Νέο Κύμα, το οποίο γαλουχήθηκε από το 1964 κι έπειτα μέσα στο κλίμα της Δ.Ν.Α.

Σε αυτό το σημείο θα κάνουμε έναν σταθμό στο Νέο Κύμα, καθώς αυτό αντιπροσώπευε μια μεγάλη τάση αλλαγής της μουσικής, παρόμοιας με αυτή του ροκ. Βέβαια, το Νέο Κύμα ως ένα βαθμό αντιστρατεύονταν το ροκ και τα μουσικά και αισθητικά προτάγματά του, αλλά ουσιαστικά λειτουργούσε ενισχυτικά προς την ίδια κατεύθυνση, δηλαδή προς την ανάδειξη μιας νεολαίας αυτονομημένης, και έδειχνε να μοιάζει ότι ήταν η ελληνική περίπτωση του λευκού αμερικανικού τραγουδιού διαμαρτυρίας –το λεγόμενο Folk Rock. Φαίνεται πως το τελευταίο παρείχε το μοντέλο για την ανάπτυξη (και) του ελληνικού νεανικού πολιτικού τραγουδιού: ένας τραγουδιστής-τραγουδοποιός με την κιθάρα του, στίχος που στηλίτευε αμείλικτα τις κοινωνικές και πολιτικές αδικίες, ακροατήριο αποτελούμενο καταρχήν από νέους, φοιτητές στην πλειονότητα τους, και μια εν γένει αδιαφορία για ό,τι αποτελούσε έως τότε προτεραιότητα στον χώρο του εμπορικού τραγουδιού (εντυπωσιακά σκηνικά, πομπώδης ερμηνεία, κλπ). Το Νέο Κύμα εισήγαγε ως πρωταρχικό στοιχείο του τραγουδιού τον πολιτικό προβληματισμό ο οποίος φαίνεται πως τροφοδοτούνταν από δύο δεξαμενές: την καταλυτική για χιλιάδες νέους εμπειρία των αγώνων μέσα στη Νεολαία Λαμπράκη, και τα μηνύματα που έρχονταν από τις Ηνωμένες Πολιτείες και αφορούσαν την ανάδυση του εκεί νεολαιίστικου κινήματος.

Παράλληλα –και αυτό είναι το σημαντικότερο για την παρούσα εργασία–, παρατηρούμε μια «ενδοεπικοινωνία» ανάμεσα στους καλλιτέχνες του Νέου Κύματος και του ελληνικού ροκ (π.χ. η συνεργασία της Δήμητρας Γαλάνη με τον Παύλο Σιδηρόπουλο, της Χάρις Αλεξίου με τον Νικόλα Άσιμο, της Αρλέτας με τον Λάκη Παπαδόπουλο, του Διονύση Σαββόπουλου με τα Μπουρμπούλια). Τη σχέση αυτή

μπορούμε επίσης μπορούμε να τη δούμε αποτυπωμένη στα όσα γράφει στην επίσημη ιστοσελίδα του ένας από τους εκπροσώπους του Νέου Κύματος, ο Μιχάλης Βιολάρης: «Στην πραγματικότητα το "NEO KYMA" δεν ήταν μόνο τραγούδια στο ύφος της μπαλάντας, με λίγα όργανα και με φευγάτη διάθεση. Δεν είχε ένα ενιαίο ύφος, αλλά μπορούσε να χωρέσει τα πάντα. Και γνήσια λαϊκά και λαϊκότροπα και παραδοσιακά δημοτικά, ακόμα και "ροκ" καταστάσεις, ή και τραγούδια απλώς χορευτικά. Το "NEO KYMA" αγαπάει τη ζωή, τον έρωτα, το καλοκαίρι, τη θάλασσα, τη γειτονιά, τη μέρα και τη νύχτα, τη μοναξιά, το χωρισμό, το παράπονο, το δάκρυ.»<sup>84</sup>

Επίσης, σημαντικό στοιχείο είναι ότι προαναφερθέν μοντέλο του νεαρού βάρδου –που διαμαρτύρεται για τις πολιτικές και κοινωνικές αδικίες με «όπλο» του τον στίχο και την κιθάρα–, υπήρξε μοντέλο και για το ελληνικό ροκ. Υπάρχουν πολλές περιπτώσεις, όπως του Νικόλα Άσιμου, του Βασίλη Παπακωνσταντίνου, του Παύλου Σιδηρόπουλου, κ.ά. Το μοντέλο αυτό δεν υπήρξε μόνο μία ελληνική περίπτωση, αλλά ένας τρόπος διαμαρτυρίας σε ολόκληρο τον κόσμο, με πιο δημοφιλείς μορφές, αυτές του Bob Dylan και της Joan Baez. Εκεί, ωστόσο, που το μοντέλο του «φλογερού» νεαρού βάρδου γνώρισε ιδιαίτερες δόξες, ήταν στις Λαϊκές Δημοκρατίες της ανατολικής Ευρώπης. Στην Τσεχοσλοβακία, στην Ανατολική Γερμανία ακόμα και στη Σοβιετική Ένωση εκατοντάδες νέοι συγκεντρώνονταν για να ακούσουν νεαρούς καλλιτέχνες να ασκούν κριτική, στηλιτεύοντας την πραγματικότητα και τις αποτυχίες του υπαρκτού σοσιαλισμού, το κομματικό κατεστημένο και τις πρακτικές των υψηλόβαθμων στελεχών της<sup>85</sup>.

Λαμβάνοντας υπόψη όλες τις παραπάνω εξελίξεις στο Νέο Κύμα, στη Δ.Ν.Α. και στο ροκ θα λέγαμε ότι διαμορφώθηκε ένας κοινός τόπος, στον οποίο συνέβαιναν ποικίλες μουσικές και κοινωνικές ζυμώσεις. Υπήρχαν «ροκ νέοι», κυρίως φοιτητές, που στράφηκαν στην αριστερά γιατί ένιωθαν ότι ο απλός ενθουσιασμός του ροκ δεν ήταν αρκετός, και από την άλλη υπήρχαν πολλοί νέοι ενταγμένοι στο χώρο της αριστεράς που ενημερώνονταν για τις εξελίξεις στο ροκ και το περιελάμβαναν στον προβληματισμό τους και τις προτιμήσεις τους.

Κλείνουμε, αυτή την –χρήσιμη– παρένθεση για τις αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στο ελληνικό ροκ, το Νέο Κύμα και τη Δ.Ν.Α. και ξαναγυρνάμε στη δικτατορία. Η δραστηριότητα γύρω απ' το ροκ συνέχισε να υπάρχει, παρόλο που τα περισσότερα συγκροτήματα διαλύθηκαν κατά τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας. Κάποια από τα μέλη αυτών των συγκροτημάτων δημιούργησαν νέα που πρωταγωνίστησαν στη

<sup>84</sup> <http://violaris.gr/bio/neo-kima.html> – τελευταία επίσκεψη στις 05-03-2014

<sup>85</sup> Κατσάπης, 2007, ό.π., σ. 344-346

δεκαετία του '70. Από μέλη των Forminx προέκυψαν οι Afrodite's Child, των MGC οι Εξαδάκτυλος, των Fratelli οι Μακεδονομάχοι, των Idols και των M.G.C. τα Μπουρπούλια, των Persons οι Socrates drunk the Conium, των Loubogg οι Πελόμα Μποκιού, των Juniors οι Axis. Παράλληλα άρχισαν να δημιουργούνται καινούρια συγκροτήματα όπως οι Poll, οι Νοστράδαμος, οι Δάμων και Φιντίας, οι Morca, κ.α. Έτσι όσο κι αν φαίνεται παράδοξο το ελληνικό ροκ κατάφερε αυτήν περίοδο να κορυφώσει την πορεία που είχε ξεκινήσει το 1956.

Ταυτόχρονα, στο εξωτερικό εξακολουθούσε να υπάρχει ροκ παραγωγή, που έστελνε τα προϊόντα και τα μηνύματά της σε όλη την υφήλιο. Η νέα τάση ήταν το κίνημα των χίπις –που εκφράστηκε και σε μουσικό επίπεδο από το «ψυχεδελικό» ροκ–, οι οποίοι διαδέχτηκαν τους «γιεγιέ» σαν εννοιολογική κατηγορία. Οι χίπις είχαν αρχίσει να εμφανίζονται ήδη από το 1968, μέσα από τα σπάργανα των αμερικανικών κινημάτων διαμαρτυρίας και η ύπαρξή τους έγινε αισθητή –και σφραγίστηκε ουσιαστικά– από την παρουσία τους στο φεστιβάλ “Woodstock” το 1969 και από την προβολή της ομώνυμης ταινίας παγκοσμίως. Ο χαρακτήρας και η δυναμική του φεστιβάλ αυτού συμβόλιζε μια πολιτισμική και πολιτική επανάσταση, η οποία επηρέασε τις νεολαίες όλων των κοινωνικών και πολιτικών στρωμάτων σε όλες τις χώρες του αναπτυγμένου κόσμου. Η προϋπόθεση για την εκδήλωση του κινήματος των χίπις ήταν η μεταπολεμική βιομηχανική ανάπτυξη στις Η.Π.Α. και στον δυτικό κόσμο γενικότερα, η οποία προκάλεσε ευρύτατες οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές ανακατατάξεις. Οι αλλαγές αυτές ενώ στην αρχή αντιμετωπίζονταν με θετικό τρόπο, στην πορεία άρχισαν να φανερώνονται οι αντιφάσεις τους. Έτσι γινόταν όλο και πιο φανερό ότι η οικονομική και κοινωνική ανέλιξη και η υλική ευημερία δεν αφορούσε το σύνολο της κοινωνίας και ότι τα παλαιότερα πολιτισμικά συστήματα αποδιαρθρώνονταν. Επίσης η πολεμοχαρής εξωτερική πολιτική των Η.Π.Α. υπήρξε εξίσου σημαντικός λόγος διαμαρτυρίας. Οι χίπις και οι υπόλοιποι συμμετέχοντες στα κινήματα διαμαρτυρίας, αντιτέθηκαν στις αρνητικές όψεις της μεταπολεμικής πορείας και στο ορθολογικό εξισωτικό μοντέλο ανάπτυξης και ανέδειξαν ως προτάγματα έννοιες όπως η «ειρήνη», η «αγάπη», η ισότητα, η αναζήτηση, η αμφισβήτηση, κ.α.

Στην Ελλάδα όμως, η πολιτική κατάσταση «απαγόρευε» την ύπαρξη τέτοιων κινήματων, που να αντιτίθενται τόσο ευθέως με το δικτατορικό καθεστώς. Επίσης, η κριτική που εξέφραζε το κίνημα των χίπις για την βιομηχανική κοινωνία, θα μπορούσε να θεωρηθεί οξύμωρη στην Ελλάδα, όπου η εκβιομηχάνιση και ο εκσυγχρονισμός βρίσκονταν ακόμα σε αρχικά στάδια. Ακόμα ο ίδιος ο ακραίος τρόπος

εμφάνισης και συμπεριφοράς των χίπις έμοιαζε ασύμφωνος με τα ανάλογα πρότυπα της Ελλάδας, μιας Ελλάδας που παρέμενε συντηρητική. Ωστόσο, μέχρι το 1972 έκαναν την εμφάνισή τους και οι «έλληνες» χίπις. Το κύριο χαρακτηριστικό τους ήταν τα μακριά μαλλιά και η αμφίεση με καμπάνες παντελόνια, ινδικές πουκαμίσες και πολλά άλλα πολύχρωμα ή εκκεντρικά ρούχα. Το ντύσιμο αυτό ήταν προκλητικό για τα ελληνικά δεδομένα, παρόλο συχνά δεν ήταν τόσο θεαματικό όσο στο εξωτερικό. Αρκούσε όμως ένα περίεργο παντελόνι με ένα σακάκι και ένα φουλάρι για να προκαλέσει. Επίσης κατά τα πρότυπα του εξωτερικού, δημιουργήθηκαν πολλά κοινόβια, με πιο γνωστό αυτό στα Μάταλα της Κρήτης. Γενικά πάντως υπήρχαν διάφορες τάσεις στο ροκ ντύσιμο που αντικατόπτριζαν γενικότερα και τις διάφορες τάσεις στο ροκ και διαμόρφωναν τις στυλιστικές επιλογές παγκοσμίως.

Αυτή την εποχή εισχωρούν στο ελληνικό προσκήνιο και στην νεανική ιδιόλεκτο διάφορες λέξεις, όπως «σύστημα», «κατάσταση», «κόμπλεξ», κ.α. που κυριάρχησαν τα επόμενα χρόνια. Ιδιαίτερα, η λέξη «σύστημα», που απηχούσε την αντίθεση των νέων στην καπιταλιστική κοινωνία, την κατανάλωση και τον τεχνολογικό ορθολογισμό, χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από το ελληνικό ροκ. Επίσης, η χρήση της λέξης «κόμπλεξ», με την έννοια του ψυχολογικού συμπλέγματος, αναφερόταν στη σεξουαλική απελευθέρωση και στην κριτική στις παραδοσιακές αντιλήψεις και νόρμες<sup>86</sup>.

Επίσης αλλαγές υπήρξαν και στα στέκια που σύχναζαν οι νέοι. Οι νέοι τώρα μαζεύονταν σε καφενεία, ουζερί ή ταβέρνες «λαϊκού» χαρακτήρα, για να εκδηλώσουν την απόσταση από την κοινωνία και την αντίθεση με τον καταναλωτισμό και το κυρίαρχο ρεύμα. Επίσης ουσιαστική σημασία, ως χώροι που μαζεύονταν οι νέοι, είχαν τα σπίτια. Σε αυτά μαζεύονταν παρέες που διάβαζαν βιβλία, άκουγαν μουσική και έκαναν χρήση ναρκωτικών ουσιών. Οι «απελευθερωμένες» ερωτικές περιπτώξεις ήταν και αυτές μέρος των πρακτικών των ελλήνων χίπις και υποδήλωναν τη σεξουαλική απελευθέρωση που ήταν από τα κεντρικά σημεία της ιδεολογίας των χίπις.

Συνολικά, παρά την επίδραση της δικτατορίας και την αδυναμία πολιτικής έκφρασης, είχε σχηματιστεί ένα κλίμα ρήξης με τα κανονιστικά πρότυπα του παρελθόντος γενικότερα, σε επίπεδο αξιών, συμπεριφορών και καθημερινών συνηθειών. Η ιδιότυπη ελληνική καπιταλιστική ανάπτυξη προωθούσε νέες αξίες όπως ο ατομοκεντρισμός, ο καταναλωτισμός και οι προσωπικές αναζητήσεις. Απ' την άλλη το εισαγόμενο και «ντόπιο» κύμα αμφισβήτησης εκ μέρους της αριστεράς και του

---

<sup>86</sup> Μποζίνης, 2007, ό.π., σ. 345-346

ροκ, προωθούσε επίσης νέες αξίες και πρακτικές, που αφορούσαν στην αντίδραση στον «μονοδιάστατο» τεχνολογικό ορθολογισμό και τη μαζικοποίηση, αφορούσαν στη ριζοσπαστική αντίθεση με κραταιούς θεσμούς, αφορούσαν στην εγκατάλειψη της ελληνικής χριστιανικής και συντηρητικής ηθικής και τη στροφή προς τον «ηδονισμό», τον πειραματισμό και την αναζήτηση της «ελευθερίας» (πολιτικής, σεξουαλικής, ατομικής).

### 3.3 1974-1979 (Μεταπολίτευση)

Το 1974 η επταετής δικτατορία πέφτει και το πολιτικό σκηνικό αλλάζει. Η περίοδος της Μεταπολίτευσης εγκαινιάζει μια νέα δυναμική πολιτικών εξελίξεων και πολιτισμικών διεργασιών, που έχουν αντίκτυπο και στο ελληνικό ροκ. Με την πτώση της δικτατορίας επήλθε η χρεωκοπία των επιχειρημάτων που είχαν συστήσει τον πολιτικό λόγο<sup>87</sup> μεταπολεμικά και απελευθερώθηκαν όλες εκείνες οι δημοκρατικές δυνάμεις και οι αντιλήψεις που μέχρι τότε θεωρούνταν επικίνδυνες και επιβλαβείς για την κοινωνία, ισχυροποιώντας την τάση για ελεύθερο πολιτικό προβληματισμό. Αυτή την περίοδο νομιμοποιείται το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος μετά από 30 χρόνια «παρανομίας» και αποδεσμεύεται όλη η δυναμική του λόγου της αριστεράς που μέχρι τότε δεχόταν πολεμική. Έτσι το ενδιαφέρον μετατοπίζεται προς την πολιτική σκέψη και τα κοινωνικά ζητήματα, δρομολογώντας μια σειρά εξελίξεων στις οποίες πρωταγωνιστικό ρόλο έχουν οι νέοι. Οι νέοι αισθάνονταν συνεχιστές του αγώνα που είχε προηγηθεί και θεωρούσαν πως με τη δράση τους θα μπορούσαν να επιφέρουν θετικά αποτελέσματα στην ελληνική κοινωνία. Γι' αυτό όλο και περισσότεροι συμμετέχουν σε συνελεύσεις και εκδηλώσεις και προσχωρούν σε κομματικές νεολαίες, ισχυροποιώντας το «φοιτητικό κίνημα».

Αυτή η κυριαρχία της –«διωγμένης» και «φυλακισμένης» από τη δικτατορία– αριστερής πολιτικής σκέψης διαμορφώνει ένα μαζικό ρεύμα το οποίο σχεδόν μονοπωλεί την πολιτιστική κίνηση –κυρίως με το πολιτικό τραγούδι– και περιθωριοποιεί όποια άλλη έκφραση. Για παράδειγμα, το Κ.Κ.Ε., και η νεολαία του η Κ.Ν.Ε., κρατούσαν ιδιαίτερα αρνητική στάση απέναντι στο ροκ, θεωρώντας το παραπλανητικό και αποπροσανατολιστικό, ως μέρος του αμερικάνικου τρόπου ζωής. Ακυρώθηκε δηλαδή, η στροφή που είχε κάνει προδικτατορικά η Ε.Δ.Α. ως προς τη θετικότερη αντιμετώπιση του ροκ, κάτι που ίσως εξηγείται από την ανάγκη της «νεοαποφυλακισθείσας» Αριστεράς να μην ανεχτεί τίποτα που να θυμίζει «Η.Π.Α.» και ουδέτερη ή αναρχική πολιτική θέση.

---

<sup>87</sup> Μποζίνης, 2007, ό.π., σ. 369

Έτσι, το εχθρικό κλίμα απέναντι στο ροκ που υπήρχε κατά την περίοδο της Δικτατορίας, διατηρήθηκε και επιτάθηκε κατά τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Ακόμα και όσοι δεν ήταν εχθρικοί απέναντί του, ήταν επιφυλακτικοί. Εξαιτίας αυτής της πολεμικής, καθώς και της στομφώδους και ίσως «υπεροπτικής» αριστερής καλλιτεχνικής δημιουργίας, οι ροκ δημιουργοί έδρασαν στα πλαίσια μιας λιγότερο ισχυρής και ηχηρής δημόσιας παρουσίας.

Βέβαια, το ροκ δεν έχασε την επαφή με την πολιτική. Υπό το κλίμα ενός γενικευμένου πολιτικού προβληματισμού σε όλη την ελληνική κοινωνία, συνέβαιναν έντονες ζυμώσεις, μεταξύ των οποίων και αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στους πολιτικοποιημένους νέους όλων των πολιτικών τάσεων και αποχρώσεων και όλων των αισθητικών ή καλλιτεχνικών προτιμήσεων· αυτή η συνδιαλλαγή άρχισε να μειώνει προοδευτικά τις αποστάσεις ανάμεσα στο ροκ και την πολιτική.

Συγκεκριμένα, κατά την περίοδο 1974-1979 πολλοί ροκ μουσικοί και τραγουδιστές εμφανίζονταν σε μπουάτ τραγουδώντας αντάρτικα τραγούδια. Είναι η περίοδος άνθισης του λεγόμενου «ανταρτορόκ», όρος που επινόησε ο Πάνος Τζαβέλλας για να δηλώσει ότι στη μεταπολιτευτική περίοδο η «ψυχεδέλεια» πέθανε και έμενε για το ροκ να ακολουθήσει έναν «επαναστατικό δρόμο», έναν δρόμο «ολικής ρήξης». Το «ανταρτορόκ» βέβαια, δεν περιλάμβανε μόνο αντάρτικα τραγούδια, αλλά ο όρος αναφέρεται γενικότερα στη νέα τάση που αναδύεται και έρχεται να αντικαταστήσει τα ψυχεδελικά στοιχεία στο ροκ με πιο πολιτικούς ή και αναρχικούς προσανατολισμούς. Η πολιτικοποίηση των πάντων εξαπλώνεται, αντικαθιστώντας όλες της πτυχές της ψυχεδελικής τάσης· τα κλαμπ που στέγασαν τη ψυχεδελική νεολαία μετατρέπονται σε χώρους δημοκρατικού τραγουδιού, ενώ μια νέα μορφή έκφρασης, το «Πολιτικό Καφενείο» κάνει την εμφάνισή του. Το «Πολιτικό Καφενείο» είναι ένας χώρος όπου παρουσιάζεται τραγούδι ποικίλων επιρροών με πολιτική κριτική και σάτιρα, όπως και θεατρικές παραστάσεις που αναπαριστούν τα γεγονότα στο Πολυτεχνείο ή τις επιθέσεις στο φοιτητικό κίνημα.

Η πρώτη προσπάθεια δημιουργίας «Πολιτικού Καφενείου», ανήκει στον Νικόλα Άσιμο, τον Γιάννη Ζουγανέλη, τον Σάκη Μπουλά, την Ισιδώρα Σιδέρη, κ.ά., οι οποίοι ιδρύουν τον «Συνεργατικό Θίασο Μουσικών» και ξεκινούν παραστάσεις (1975-1976) στην μπουάτ «Σούσουρο». Αυτό το μοντέλο παράστασης και ψυχαγωγίας, θεωρείται ότι υπήρξε πρόδρομος για τον μετασχηματισμό των μπουάτ του Νέου Κύματος και για τη δημιουργία μικρών μουσικών σκηνών στην Ελλάδα.

Το κλίμα με την επίσημη Αριστερά άρχισε και πάλι να «μαλακακώνει». Οι νέοι του «Ρήγα Φεραίου», δηλαδή της νεολαίας του Κ.Κ.Ε. Εσωτερικού, ήταν θετικά

διακείμενοι απέναντι στο ροκ, ενώ η «σκληροπυρηνική» Κ.Ν.Ε. άρχισε να αποδέχεται τα Blues («διαβάζοντάς» τα ως λαϊκά και αγωνιστικά) και αργότερα το ροκ. Είχε ήδη βέβαια αποδεχτεί και το ρεμπέτικο, το οποίο για μεγάλο διάστημα η επίσημη γραμμή του Κ.Κ.Ε. έβλεπε καχύποπτα, κυρίως όσον αφορά τις ναρκωτικές ουσίες. Από την εποχή αυτή και μετά, στα μουσικά φεστιβάλ που διοργάνωναν οι κομμουνιστικές νεολαίες προσκαλούσαν ροκ συγκροτήματα, αν και αυτό οφείλεται στο ότι ήθελαν να προσελκύσουν μεγαλύτερο νεανικό κοινό.

Μέχρι το 1978 λοιπόν, είχε συντελεστεί μια συγχώνευση του ροκ με το πολιτικό στοιχείο. Αλλά και γενικότερα από το 1978 και μετά είχαν αρχίσει να αλλάζουν τα πράγματα. Ο ενθουσιασμός των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων είχε αρχίσει να καταλαγιάζει κάπως και αναλόγως είχε αρχίσει μια στροφή προς άλλες πιο προσωπικές και επίκαιρες αναζητήσεις, ενώ συγχρόνως είχε αρχίσει να αυξάνεται περισσότερο και η ροκ κίνηση. Οι pub –βρετανικής αισθητικής– άρχισαν να πληθαίνουν, οι ροκ παρέες να πολλαπλασιάζονται, η κατανάλωση ροκ δίσκων να αυξάνεται και μαζί με αυτά άρχισαν να αναδύονται και νέα συγκροτήματα και να πραγματοποιούνται περισσότερες συναυλίες, τόσο από ελληνικά σχήματα, όσο και από ξένους καλλιτέχνες που άρχισαν και πάλι να επισκέπτονται την «ειρηνική» Ελλάδα. Αξιοσημείωτο –ειδικά για την παρούσα εργασία– είναι το γεγονός ότι πολλοί καλλιτέχνες του πολιτικού και του λεγόμενου «έντεχνου» τραγουδιού άρχισαν να υιοθετούν, γύρω στο 1978, εκφραστικά στοιχεία από τη ροκ αισθητική (π.χ. Βασίλης Παπακωνσταντίνου, Μάνος Λοΐζος, Θάνος Μικρούτσικος). Μια χαρακτηριστική περίπτωση της τάσης αυτής είναι ο δίσκος “Η εκδίκηση της Γυφτιάς” του Νίκου Ξυδάκη και του Μανώλη Ρασούλη που αποτέλεσε ένα ορόσημο και σημείο αναφοράς και επιρροής στον τρόπο που από εδώ και πέρα θα κινούνταν η μουσική δημιουργία και γενικότερα η παραγωγή νοημάτων των υποκειμένων μέσα στο πλαίσιο αυτό.

Ήδη πάντως από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, υπήρχαν «λαϊκά» στοιχεία σε ορισμένα ροκ τραγούδια και τη χίπικη περίοδο η αγάπη και ο θαυμασμός για τη «αυθεντικότητα» του «λαϊκού» πολιτισμού αποτελούσε βασικό στοιχείο της ιδεολογίας-«ιδεοληψίας» αυτής.

Ένα ακόμα γεγονός μεγάλης σημασίας, τόσο για τις διεργασίες στο ροκ, όσο και για τις πολιτικές διεργασίες στον χώρο της Ακροαριστεράς, ήταν η διαμορφούμενη κατάσταση στην Πλατεία των Εξαρχείων. Η δυναμική της Πλάκας και των μπουάτ σβήνει και ο πολιτικός προβληματισμός μεταφέρεται στην Πλατεία των Εξαρχείων, που από το 1976, «κατοχυρώνεται» ως στέκι φοιτητών, αναρχικών,

εναπομεινάντων χίπηδων, «φρικιών», παντός τύπου «περιθωριακών» και γενικότερα ένα δίκτυο ανθρώπων από όλα τα κοινωνικά στρώματα και όλα τα μορφωτικά επίπεδα, με κοινή συνισταμένη μια –όχι ομοιογενή– ριζοσπαστική κοσμοθεώρηση. Στους τοίχους των κτιρίων γύρω από την πλατεία γράφονταν με τη μορφή συνθημάτων, τα «πιστεύω» μιας περιθωριακής κουλτούρας που σιγά-σιγά κέρδιζε όλο και περισσότερη συμπάθεια, ενώ μια προσωπικότητα που σημάδεψε την πλατεία με τα εκκεντρικά happening και εν γένει με την παρουσία του, ήταν ο Νικόλας Άσιμος.

Θα μπορούσε να πει κανείς ότι στον χώρο της Πλατείας των Εξαρχείων «εγγράφεται» όλη η καινούρια κατάσταση που προέκυψε στο ροκ. Από το 1978 παρατηρείται μια ανανέωση και επαναπροσδιορισμός του ελληνικού ροκ, πάντα βέβαια σε συνάρτηση και με τις διεθνείς εξελίξεις στο ροκ και κυρίως υπό την επιρροή του ρηξικέλευθου Punk.

Ως τώρα είδαμε ότι κατά τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια το ροκ συνδέθηκε έντονα με τον πολιτικό προβληματισμό. Επίσης, αναπτύχθηκε ένας έντονος προβληματισμός απέναντι στην κοινωνική υποκρισία, τον ατομικισμό, την ιδιοτέλεια, τον καταναλωτισμό, τις μικροαστικές αντιλήψεις και τη μικροαστική ανέλιξη. Αναδείχτηκαν «άλυτα» θέματα που αφορούσαν τη σχέση τέχνης και πολιτικής, τέχνης και επανάστασης, τέχνης και εμπορίου και την αναζήτηση μιας «χαμένης αυθεντικής λαϊκότητας». Μπορούμε να πούμε ότι η πορεία από το 1974 έως το 1979, έφερε πολλούς επαναπροσδιορισμούς –πάντα όμως υπό τη σκιά παλιών πολιτικών και κοινωνικών αγκυλώσεων– σε όλα τα κοινωνικούς τομείς και προετοίμασε την Ελλάδα για να υποδεχτεί τη νέα δεκαετία του '80.

Και πριν εισέλθουμε στη δεκαετία αυτή, συναντάμε το συγκρότημα Σπυριδούλα. Το συγκρότημα αυτό δούλεψε πάνω στη σύνθεση του ροκ και των Blues με τον ελληνικό στίχο και τα ελληνικά βιώματα και όταν συναντήθηκαν με τον Παύλο Σιδηρόπουλο, ηχογράφησαν το 1979 τον δίσκο “Φλου”, που αποτέλεσε κατά κοινή ομολογία ορόσημο και για την ιστορία και για την εξέλιξη του ελληνικού ροκ.

### **3.4 Η δεκαετία του '80**

Όπως προαναφέρθηκε, κατά την πρώτη περίοδο της μεταπολίτευσης, προέκυψαν διάφορες διεργασίες που λειτούργησαν υπό τη σκιά της δικτατορίας. Οι κοινωνικές προσδοκίες της μεταπολιτευτικής περιόδου που ανέκυψαν σε κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό επίπεδο συναντούσαν ως εμπόδιο τις στρεβλώσεις και τις ασυνέχειες που άφησε η δικτατορία. Μέσα στο αντιφατικό κλίμα που δημιουργήθηκε,

τα προβλήματα που παρουσιάστηκαν έφεραν το στίγμα των αυταρχικών και συντηρητικών καταλοίπων της δικτατορίας. Γι' αυτό η θεσμική ελευθερία που είχε εδραιωθεί, συναντούσε ως εμπόδιο την αδυναμία των κυβερνήσεων της περιόδου 1974-1981 να αποδεσμευτούν από συντηρητικά στερεότυπα και προκαταλήψεις του παρελθόντος και από τις πελατειακές σχέσεις, παρά το γεγονός ότι οι ίδιες προσπάθησαν να κάνουν θεσμικές αλλαγές όπως η νομιμοποίηση του Κ.Κ.Ε., η κατάργηση της βασιλείας και η επικράτηση της δημοτικής ως επίσημης γλώσσας του κράτους. Έτσι, η ελληνική κοινωνία έπρεπε να αντιμετωπίσει όλες αυτές τις σύνθετες αντιφάσεις και δυσκολίες, ενώ ο έντονος πολιτικός προσανατολισμός προς την Ευρωπαϊκή Ένωση δημιουργούσε επίσης ποικίλα ερωτήματα, με κυριότερο το αν η Ελλάδα ανήκει στη Δύση στην Ανατολή και το εκσυγχρονισμός-καταναλωτισμός ή οπισθοδρόμηση. Αυτά όλα υπήρξαν το υλικό μέσα από το οποίο οικοδομήθηκε η λεγόμενη «νεοελληνική» κοινωνία, με την «αρνητική» χροιά του όρου, όπου ανέκυψε ως «όνειρο» η συμμετοχή στον διογκούμενο δημόσιο τομέα και η δυνατότητα συσσώρευσης πλούτου και κατανάλωσης.

Τη δεκαετία του '80 παρατηρείται μια παγκόσμια εξάπλωση του ροκ φαινομένου, με πολλά «παρακλάδια»-«εμπορικές ταμπέλες» του να έχουν γεννηθεί και να γεννιούνται συνεχώς –όπως το Heavy Metal, το Punk, το Progressive Rock, το Hard Rock, το Glam Rock, το Art Rock, κ.ά.–, ενώ μια πανίσχυρη βιομηχανία έχει οικοδομηθεί γύρω από αυτό. Το Punk βρήκε ιδιαίτερη απήχηση στους ροκ κύκλους στην Ελλάδα και εξέφραζε περισσότερο από όλα τα άλλα παρακλάδια τους προβληματισμούς που είχαν προκύψει στον χώρο του ελληνικού ροκ.

Στις αρχές του '80 το Punk είχε εδραιωθεί στην Αγγλία και εξέφραζε μια αντίδραση στον εφησυχασμό και την εμπορευματοποίηση που χαρακτήρισε το ροκ ως τότε. Εξέφραζε μια σκληρή κριτική στην «αυταρέσκεια» της δυτικής κοινωνίας που είχε ως «ιδανικό» της το να καταναλώνει, αλλά ξεχνούσε τη δεινή θέση στην οποία βρισκόταν ένα σημαντικό μέρος των μελών της. Εξέφραζε ότι τα παλιά συστήματα είχαν διαλυθεί και ότι η δυτική κοινωνία ήταν γεμάτη με ανεπίλυτες αντιφάσεις, αδικία και ανισότητα. Το Punk, αν και ξεκινούσε από την εργατική του καταγωγή και προσπαθούσε να την προβάλλει, δεν επέμενε στην ανάγκη να δικαιωθεί η εργατική τάξη, γιατί θεωρούσε ακόμα και αυτό το ιδεολόγημα-αίτημα άτοπο, ανέφικτο και απαρχαιωμένο. Εξέφραζε ότι «κάτι» λείπει γενικότερα από την επίτευξη της οικοδόμησης ενός «νέου κόσμου». Χωρίς να προτείνει κάποια άμεση λύση, καταδείκνυε με τρόπο άμεσο αυτά που θεωρούσε «κακώς κείμενα». Για τους λόγους

αυτούς το Punk κατάφερε να αποκτήσει μία μεγάλη δύναμη και να επηρεάσει και να τροφοδοτήσει ευρύτερα την προβληματισμούς των νέων.

Στην Ελλάδα το Punk άρχισε να εμφανίζεται από το 1979. Οι πρώτοι «έλληνες πανκ» ήταν αυτοί που είχαν διαμορφωθεί την περίοδο 1974-1978 και είχαν συμμετοχή στα ροκ και χίπικα δίκτυα, ενώ συγχρόνως είχαν βιώσει τις σκληρές αντιφάσεις της μεταπολιτευτικής Ελλάδας και είχαν σχετισθεί με τον πολιτικό προβληματισμό της εποχής. Ήταν αυτοί που αποστασιοποιήθηκαν από την υπερβολική προσήλωση της πολιτικοποιημένης νεολαίας σε προκατασκευασμένες, δογματικές ή κομματικές θεωρήσεις και το «μεγαλειώδες» σοσιαλιστικό όραμα. Τα πρώτα Punk συγκροτήματα εμφανίστηκαν στη Θεσσαλονίκη και ήταν οι 4elses, οι No Name, ενώ αργότερα δημιουργήθηκαν συγκροτήματα όπως οι Groover, οι Goulag και οι Τρύπες.

Εκτός από το Punk, μια τάση που παρατηρήθηκε στο ελληνικό ροκ –και δεν μπορεί να διατυπωθεί πιο επιστημονικά ή μονολεκτικά– ήταν η παρουσία ενός έντονα μελαγχολικού στοιχείου στο μουσικό ύφος. Μια μελαγχολική διάθεση που είχε αρχίσει ήδη να διαφαίνεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, θα γίνει κυρίαρχη μετά το 1980 και θα επισφραγιστεί με τους θανάτους των πιο «μυθοποιημένων» εκπροσώπων του ελληνικού ροκ, του Σιδηρόπουλου και του Άσιμου και με τον θάνατο της, θεωρούμενης ως «ροκ», ποιήτριας Κατερίνας Γώγου. Οι λόγοι που οδήγησαν σε αυτή τη μελαγχολική διάθεση, έχουν να κάνουν γενικά με τις δισεπίλυτες αντιφάσεις της ελληνικής κοινωνίας, με την περιθωριοποίηση που βίωνε μεγάλο κομμάτι των «ανήσυχων» νέων και κυρίως με την απογοήτευση που βίωναν για την «αδικαίωτη» επανάσταση που ξεκίνησε στο Πολυτεχνείο.

Ωστόσο, αντιθέτως και παράλληλα, την περίοδο αυτή υπάρχει και μια τάση καυστικής σάτιρας μέσα από τη μουσική, εκπεφρασμένη από τον Τζίμη Πανούση και το συγκρότημά του, τις Μουσικές Ταξιαρχίες, τον Ζώρζ Πιλαλί, τον Γιάννη Μηλιώκα, τον Νικόλα Άσιμο, τον Σάκη Μπουλά, κ.ά. Ο στίχος ήταν ελληνικός, επιθετικός, με ειρωνεία προς όλους τους θεσμούς και την κοινωνική πραγματικότητα, σχολίαζε με ένα «λαϊκότροπο» και θυμόσοφο ύφος και αποτύπωνε ανάγλυφα ένα μεγάλο μέρος των ζυμώσεων ανάμεσα στον πολιτικό-αναρχικό προβληματισμό, το ροκ και το «λαϊκό» στοιχείο που είχαν συντελεστεί τα προηγούμενα χρόνια με επίκεντρο τα Εξάρχεια.

Γενικότερα, ως τα τέλη της δεκαετίας του '80 παρατηρήθηκε μια προοδευτική υποχώρηση του πολιτικού ενθουσιασμού –όσο ο καιρός ξεμάκρυνε απ' τη μεταπολίτευση του '74–, που άφησε ανοιχτό ένα πεδίο ποικίλων κοινωνικών

διεργασιών και μετασχηματισμών και νέων καλλιτεχνικών αναζητήσεων, που οδήγησαν στην επόμενη δεκαετία του '90.

Αν και η ιστορία του ροκ στην Ελλάδα σίγουρα δε σταματά εδώ –αφού τη δεκαετία του '90 και του 2000 γράφονται και άλλα «κεφάλαιά» της–, ωστόσο το πεδίο ενδιαφέροντος της παρούσας εργασίας εξαντλείται στο τέλος της δεκαετίας του '80. Ο λόγος αυτού του χρονολογικού περιορισμού, είναι ότι στόχος της εργασίας είναι να μελετήσει τις συνέπειες της νεωτερικότητας στις διαδικασίες ταυτοποίησης, μέσα από την περίπτωση της συνάντησης του «ελληνικού ροκ» με τη «λαϊκή μουσική» και οφείλει τώρα να γίνει ξεκάθαρο ότι περισσότερο σε αυτή την εργασία μας ενδιαφέρει να δούμε τις απαρχές αυτής της «συνάντησης» και η απαρχές της χρονολογικά εμφανίζονται με τη διείσδυση του ροκ στην Ελλάδα ως αναγκαία προϋπόθεση για να ακολουθήσουν οι ζυμώσεις που είδαμε ως τώρα, επιφέροντας ποικίλες εκβάσεις, μεταξύ των οποίων και η «συνάντηση» με τη «λαϊκή μουσική». Βέβαια, τέτοιες «συναντήσεις» έλαβαν χώρα και μετά απ' το χρονολογικό πεδίο ενδιαφέροντός μας (π.χ. Σωκράτης Μάλαμας, Θανάσης Παπακωνσταντίνου, Γιάννης Χαρούλης, Γιάννης Αγγελάκας, Μπάμπης Παπαδόπουλος, Mode Plagal, Imam Baildi, Locomondo, Cabaret Balkan), όμως η περίοδος από το 1960 έως το 1990 ήταν αυτή στην οποία δημιουργήθηκαν οι συνθήκες –μέσα από τις «περιπέτειες» που είδαμε– για τη «συνάντηση» του «ροκ» με τη «λαϊκή μουσική» και η περίοδος στην οποία προοδευτικά καθιερώθηκε μια «ευρύχωρη» πλατφόρμα μουσικής δημιουργίας και κοινωνικής σκέψης, με τις παρελκόμενες νοηματοδοτήσεις.

Αυτή τη «συνάντηση» θα εξετάσουμε πιο ειδικά στο επόμενο κεφάλαιο και θα επιχειρήσουμε να την ερμηνεύσουμε χρησιμοποιώντας τα αναλυτικά εργαλεία που εκτέθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο και λαμβάνοντας υπόψη τις ιστορικές-πολιτικές-οικονομικές-κοινωνικές εξελίξεις που εκτέθηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο.

## Κεφάλαιο 3 – Περιγραφή και Ανάλυση φαινομένου

Ενότητα 1-Περιγραφή φαινομένου

Ενότητα 2-Ανάλυση φαινομένου

Ενότητα 3-Επιλογικές Παρατηρήσεις

### 1. Περιγραφή φαινομένου

Ένα, από τα πρώτα συγκροτήματα που δημιουργήθηκαν στην Ελλάδα υπό την επιρροή του «ροκ» κύματος παγκοσμιώς, ήταν οι Forminx. Το 1965 κυκλοφόρησαν ένα single που περιείχε δύο τραγούδια· το ένα εξ αυτών ήταν το “Mandjourana’s Shake”, στο οποίο διασκευάζονταν το «παραδοσιακό» –αγνώστου ταυτότητας– τραγούδι “Ο βασιλικός”. Ήταν μια διασκευή με γρήγορο tempo, με την ορχηστρική σύνθεση του ροκ και με τους στίχους προσαρμοσμένους στα αγγλικά.

Να πούμε ότι ο Μανώλης Χιώτης με την προσέγγισή του πάνω στη δημιουργία μουσικής, με τη μείξη «ελληνικών» στοιχείων και «λατινο-αμερικάνικων» είχε δημιουργήσει ένα εύφορο έδαφος για την αποτόλμηση τέτοιων συντήξεων.

Γύρω στη μέση της δεκαετίας κάνουν την εμφάνισή τους τα λεγόμενα «λαϊκά shake»<sup>88</sup> –παιγνιώδεις μείξεις μπουζουκιού και ηλεκτρικών οργάνων σε ρυθμούς shake, merengue, bossa nova και chacha twist.

Στο ίδιο πνεύμα, το 1964, ο Κερκυραίος συνθέτης Γεράσιμος Λαβράνος (αν και δεν είναι «ροκ καλλιτέχνης», ωστόσο χρησιμοποιεί τις «σύγχρονες» μουσικές τάσεις), που έγραψε μουσική για πλήθος κινηματογραφικών ταινιών, κυκλοφορεί τους δίσκους “Rebeta Nova N°1 & N°2”, όπου περιέχονται μεγάλες «λαϊκές» επιτυχίες της εποχής διασκευασμένες σε jazz, rock n roll, latin, swing και ska ύφος. Ήταν τα τραγούδια “Όσο αξίζεις εσύ”, “Το ’πες και το ’κανες”, “Άμα θες να φύγεις, φύγε”, “Λίγο λίγο θα με συνηθίσεις”, “Κάθε λιμάνι και καημός”, “Συννεφιασμένη Κυριακή” και “Τα καβουράκια”. Το περιοδικό “Μοντέρνοι Ρυθμοί” έγραφε: «[...] ο Γεράσιμος Λαβράνος θέλει να δώσει ένα καινούργιο στυλ στο ελληνικό λαϊκό τραγούδι. Για να συμβαδίσουν και τα λαϊκά μοτίβα με τους ρυθμούς της εποχής, πήρε τα ωραιότερα απ’ αυτά και δημιούργησε τον δίσκο “Ρεμπέτα νόβα”». <sup>89</sup>

Ένας ακόμα συνθέτης προερχόμενος από τον χώρο της jazz, ο Μίμης Πλέσσας με τους Orbiters κυκλοφορούν το 1967 τον δίσκο “Greece Goes Modern”, όπου περιέχονται jazz-rock διασκευές σε «παραδοσιακά» τραγούδια «όλης» της

<sup>88</sup> [http://diskoryxeion.blogspot.gr/2013/01/blog-post\\_10.html](http://diskoryxeion.blogspot.gr/2013/01/blog-post_10.html) – τελευταία επίσκεψη στις 22-02-2014 – *Λαϊκά Σέικ*, άρθρο του Φώντα Τρούσα που δημοσιεύτηκε στις 10/01/2013

<sup>89</sup> Περιοδικό “Μοντέρνοι Ρυθμοί”, τεύχος 19, Νοέμβριος 1964

Ελλάδας. Τα κομμάτια είναι ορχηστρικά, ακολουθούν τον βασικό μελωδικό κορμό ως «αφορμή» και ο ήχος είναι ηλεκτρικός, με κιθάρες έντονα παραμορφωμένες. Ο δίσκος συγκροτήθηκε στη βάση μιας διαφήμισης για την μπίρα Fix όταν το 1966 όταν ο Μίμης Πλέσσας συμμετείχε στην καμπάνια του συγκεκριμένου προϊόντος<sup>90</sup>.

Ο τραγουδοποιός Διονύσης Σαββόπουλος ξεκίνησε την καριέρα του επηρεασμένος, όπως κατά καιρούς έχει δηλώσει, από τον Μάνο Χατζιδάκι, τον Αττίκ, τον Βασίλη Τσιτσάνη, τον Μάρκο Βαμβακάρη, τον Bob Dylan, τον Jacques Brel, τον Georges Brassens, τον Paul Anka, τον Elvis Presley, κ.α.<sup>91</sup>. Επίσης έχει δηλώσει ότι: *«Ήταν επιτακτικό να αποσυνδεθεί το δημοτικό από τη στρατιωτική προπαγάνδα, ώστε να αποκαλυφθεί η πραγματική φύση του, δηλαδή μια ποίηση υψηλού επιπέδου και μια μεγάλη μουσική που προέρχεται από τα σπάργανα του ελληνικού λαού.»*<sup>92</sup>

Όλα τα παραπάνω γεφυρώθηκαν στη μουσική του διαδρομή. Στην Αθήνα στο κέντρο “Ροντέο” στην πλατεία Βικτωρίας, από το 1969 κάνει παραστάσεις συμπράττοντας με το ροκ συγκρότημα Μπουρμπούλια (ντραμς, κιθάρα, μπάσο, φλάουτο, τρομπόνι), με τη Δόμνα Σαμίου και με «παραδοσιακούς» μουσικούς (Τάσος Χαλκιάς- κλαρίνο, Οδυσσέας Μόσχος-σαντούρι, κ.ά.). Συνοδευόμενος από τα Μπουρμπούλια και τον Θοδωρή Γκέλλο στη γκάντα, ηχογράφησε τον δίσκο “Μάλλος” (1971), όπου ο ηλεκτρικός ήχος μπλέκονταν με «λαϊκότροπες» μελωδίες, ενώ μέσα υπήρχε και μια διασκευή στο τραγούδι του Bob Dylan “All along the watchtower” με προσαρμοσμένο ελληνικό στίχο. Στις ενορχηστρώσεις –ειδικά των πνευστών– και στη γενικότερο ύφος του δίσκου, σημαντικό ρόλο έπαιξε η επιρροή από το συγκρότημα Blood, Sweat, Tears, τους δύο πρώτους δίσκους του οποίου ο Σαββόπουλος άκουγε φανατικά. Στον επόμενο δίσκο (1972), συνεχίζει με αυτή τη μείξη ηλεκτρικού ήχου και «λαϊκότροπων» συνθέσεων, με πιο χαρακτηριστική το “Ζεϊμπέκικο” το οποίο το τραγουδά η Σωτηρία Μπέλλου.

Η Μαρίζα Κωχ κάνει την εμφάνισή της το 1971 με τον δίσκο “Αραμπάς”. Η εισαγόμενη από το εξωτερικό ψυχεδελική τάση –με την συνοδευόμενη «αναζήτηση»– εισάγεται σε αυτόν τον δίσκο και αναμειγνύεται με «παραδοσιακά» τραγούδια, όπως ο “Αραμπάς”, η “Ελαφίνα” και το “Γιάννη μου το μαντήλι σου”. Οι μουσικοί που συνοδεύουν τη Μαρίζα Κωχ είναι αυτοί που συνεργάζονται και με τον Σαββόπουλο, ενώ και η ίδια ήταν ερμηνεύτρια τραγουδιών του Σαββόπουλου. Η Κωχ

<sup>90</sup> <http://diskoryxeion.blogspot.gr/2013/03/greece-goes-modern.html> – τελευταία επίσκεψη στις 03-03-2014

<sup>91</sup> [http://www.rocking.gr/interviews/Sunenteuksi\\_Dionusi\\_Sabbopoulou/15511/](http://www.rocking.gr/interviews/Sunenteuksi_Dionusi_Sabbopoulou/15511/) – τελευταία επίσκεψη στις 26/02/2014 – συνέντευξη του Διονύση Σαββόπουλου που δημοσιεύτηκε στις 05/03/2013 από τους Κώστα Σακκαλή & Μανώλη Γεωργακάκη

<sup>92</sup> Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 79, Απρίλιος 2002, σ. 102, *Η παράδοση στην πρίζα: Από το Βαλκανικό Rock στο Ethnopunk* (Α μέρος), του Γιώργου Πισσαλίδη

λέει ότι: «Εκείνη την εποχή υπήρχαν δύο πράγματα. Υπήρχε η γενιά μου που είχε μεγαλώσει με το μεγαλείο της ασυγκέραστης μουσικής. Από την άλλη, υπήρχε η μεγάλη άνθηση του ροκ στον κόσμο όλο. Ο Αραμπάς σηματοδοτεί τον τρόπο που έφτασε στα αυτιά της γενιάς μου το ροκ. Θυμάμαι ότι ως μουσικοί ήμασταν γοητευμένοι με τον ηλεκτρικό ήχο [...]. Στην αρχή ερμήνευα δημοτικά μόνο με τον Τσιλογιάννη από τα Μπουρμπούλια στα κρουστά.[...] Ύστερα αποφασίσαμε να βάλουμε ηλεκτρικό ήχο. Βάζαμε το ηλεκτρικό μπάσο για να δένει με την κιθάρα. [...] Τα αυτιά μας ήταν γεμάτα από Jimi Hendrix. Δεν μπορούσαμε να γλιτώσουμε από αυτό. Ο τρόπος που δέθηκαν οι αρμονίες έγινε χωρίς να βιαστεί η ασυγκέραστη μουσική. Το τελικό αποτέλεσμα βγήκε βιωμένο από παραστάσεις συν την αποδοχή των ανθρώπων της γενιάς μας, που είχαν και αυτοί ακούσματα σαν τα δικά μας. Δηλαδή, στην ουσία έχουν συμπράξει οι πάντες στον ήχο εκείνης της εποχής.»<sup>93</sup> Επίσης, η Κωχ στον δίσκο “Η Μαρίζα Κωχ και Δυο Ζυγίες Παιχνίδια” έφερε μαζί δύο ετερόκλητες ορχήστρες· μία με ηλεκτρικά όργανα και μία με «παραδοσιακά».

Το 1971 ο Θανάσης Γκαϊφύλλιας κυκλοφορεί τον δίσκο “Ωτοστόπ”, περιλαμβάνοντας και «παραδοσιακά τραγούδια» (μεταξύ των οποίων και ο “Αραμπάς”), διασκευασμένα με το μοντέλο που έχουμε δει ως τώρα. Με τον Γκαϊφύλλια σε αυτόν τον δίσκο συνεργάστηκε το συγκρότημα Ανάκαρα, ένα ακουστικό τρίο (κιθάρα, κρουστά, φλογέρα) με καταγωγή από τη Βέροια, που διασκεύαζε τραγούδια της ευρύτερης περιοχής της Κεντροδυτικής Μακεδονίας. Επιρροές τους ήταν φωνητικά συγκροτήματα, όπως οι Mamas & Papas, οι Crosby Stills, οι Nash & Young. Το πιο γνωστό μέλος απ’ τα Ανάκαρα είναι ο Νίκος Ζιώγαλας, οποίος λέει ότι: «Πειράζαμε τα τραγούδια και τα φέρναμε πιο κοντά στο καχύποπτο κοινό, που ταύτιζε το δημοτικό τραγούδι με τη στρατιωτική δικτατορία. Ήταν μια αντίδραση νέων που εννοούσαν ότι η ελληνική μουσική είναι μεγάλη και ότι, αν δε σκύψεις στη μουσική του τόπου σου, δεν έχεις πιθανότητα να κάνεις κάτι που θα έχει γερές βάσεις. Όμως δεν ήταν μια εποχή που αγκάλιαζε τέτοιου είδους προσπάθειες. Μόνο αργότερα συνειδητοποιήσαν κάποιοι ότι αυτό που γινόταν τότε ήταν αξιόλογο. [...] Πέρα από το ροκ, που υπήρξε ο λόγος που έφυγα από τη Βέροια για να κάνω το ταξίδι στην Αθήνα όσο και στη μουσική, εγώ πάντα ελάμβανα υπόψη τη μουσική της χώρας μου.»<sup>94</sup>

Την ίδια περίοδο ο συνθέτης Γιάννης Μαρκόπουλος, επηρεασμένος από τους Θεοδωράκη και Χατζιδάκι, γράφει κύκλους τραγουδιών και διασκευάζει με ηλεκτρικό συχνά ήχο «παραδοσιακά» τραγούδια. Αυτό που έχει για εμάς σημασία εδώ, είναι η συνεργασία του στον δίσκο “Θεσσαλικός Κύκλος” το 1974 –τον δίσκο

<sup>93</sup> Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 79, ό.π., σ. 102

<sup>94</sup> Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 79, ό.π., σ. 103

αυτόν μάλιστα προλογίζει ο Τσιτσάνης– και σε συναυλίες με τον Παύλο Σιδηρόπουλο, που αργότερα εξελίχθηκε σε μια από τις πιο προβεβλημένες μορφές του ελληνικού ροκ. Ο Σιδηρόπουλος επίσης, σχετίζονταν και με τα Μπουρμπούλια του Σαββόπουλου, ηχογραφώντας το τραγούδι “Ο Ντάμης ο σκληρός” (1972), στο οποίο συναντάμε τον ηλεκτρικό ήχο να συνδέεται με τον ήχο το κλαρίνου.

Το ντουέτο Λήδα και Σπύρος το 1974 κυκλοφόρησε τον δίσκο “Ηλεκτρικός Αποσπερίτης”, όπου υπήρχε μια blues διασκευή στην “Καραγκούνα” και μια ψυχεδελική διασκευή στο “Τα ματόκλαδά σου λάμπουν” του Μάρκου Βαμβακάρη.

Εδώ, συμβαίνει η Μεταπολίτευση και –όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο– το πολιτικό τραγούδι παίρνει τεράστιες διαστάσεις. Αυτό αποτυπώνεται στο ότι από το 1974 έως το 1978, δηλαδή στα πρώτα ενθουσιώδη μεταπολιτευτικά χρόνια, δεν συναντούμε την κινητικότητα (τουλάχιστον δισκογραφική) που είδαμε προηγουμένως σε σχέση με το προς μελέτη φαινόμενο. Είναι το 1978, που κυκλοφορεί ο δίσκος “Η Εκδίκηση της Γυφτιάς” των Νίκου Ξυδάκη και Μανώλη Ρασούλη, με συμμετοχές όπως του Σαββόπουλου, του Νίκου Παπάζογλου και του Δημήτρη Κοντογιάννη και τα πράγματα αλλάζουν.

Το 1976 κυκλοφορεί ο δίσκος “Phos” των Socrates, όπου υπάρχει το κομμάτι “Mountains”. Στο κομμάτι αυτό υπάρχει μια μακρόσυρτη «αυτοσχεδιαστική» εισαγωγή από ηλεκτρική κιθάρα πάνω στην «πεντατονική ηπειρώτικη» κλίμακα. Παρατηρούμε εκτός από την κλίμακα, ότι ο κιθαρίστας Γιάννης Σπάθας προσπαθεί να προσεγγίσει το ύφος του παιξίματος του κλαρίνου και των έλξεων που συμβαίνουν ανάμεσα στις διάφορες βαθμίδες της κλίμακας. Ο Σπάθας λέει ότι: *«Οι βασικές επιρροές μου είναι οι Jimi Hendrix και Πετρο-Λούκας Χαλκιάς. Ακούω πολλά είδη μουσικής [...] jazz, κλασική και οτιδήποτε άλλο ηχεί καλά στα αυτιά μου. Μου καρφώνονται συνεχώς μελωδίες στο μυαλό. Όσον αφορά τον Χαλκιά, είμαι σίγουρος πως μπορείς να αντιληφθείς την επιρροή του σε κομμάτια στα οποία παίζω θρακιώτικες και ηπειρώτικες κλίμακες.»*<sup>95</sup>

Όλο αυτό το διάστημα, δηλαδή από το 1960 και μετά, έχει σημειωθεί και μια αντίστροφη πορεία: στα πανηγύρια αρχίζουν να χρησιμοποιούνται ηλεκτρικά όργανα (κιθάρες, φαρφίσα, και ειδικά εφφέ). Ξεκινά αυτό που αποκαλείται νεοδημοτικό ή ο «ήχος της Ομόνοιας» με εκπροσώπους τους Βούλα Πάλλα, Καίτη Ντάλη, Γιώργο

---

<sup>95</sup> [http://www.rocking.gr/interviews/Sunenteuksi\\_Socrates/2195/](http://www.rocking.gr/interviews/Sunenteuksi_Socrates/2195/) – τελευταία επίσκεψη στις 20-02-2014 – συνέντευξη του Γιάννη Σπάθα που δημοσιεύτηκε στις 03/02/2005 από τον Γιάννη Μαρκούτη

Αιγύπτιο, Γιώργο Μπουλουγουρά, Τάκη Σούκα (κιθαρίστας), κ.ά.<sup>96</sup> Ονομάστηκε έτσι, λόγω του ότι στον χώρο της Ομόνοιας υπήρχαν νυχτερινά κέντρα που έπαιζαν αυτό το είδος μουσικής. Ειδικά τη δεκαετία του '80 στα μαγαζιά αυτά πήγαιναν και «ροκάδες» για να ακούνε αυτά τα μουσικά «παντρέματα»<sup>97</sup>. Ο Σούκας κυκλοφορεί το 1979 τον δίσκο “Μερακλομπερδέματα”, όπου στο ομώνυμο κομμάτι με πολλές παραμορφώσεις στην ηλεκτρική κιθάρα αναμειγνύει τη συγκερασμένη κλίμακα ουσάκ με την πεντατονική που χρησιμοποιείται στο ροκ.

Η δεκαετία του '70 κλείνει με τον Δημήτρη Πουλικάκο –πρώην τραγουδιστή των ψυχεδελικών M.G.C. και μια από τις πιο δημοφιλείς προσωπικότητες του ελληνικού ροκ– να ηχογραφεί το 1979 σε μια πολύ «σκληρή» ροκ εκδοχή το “Υπάρχω” του Στέλιου Καζαντζίδη. Τη νέα δεκαετία του '80, η Κωχ (1981) κυκλοφορεί τον δίσκο “Στο Βάθος Κήπος”, όπου υπάρχουν πιανιστικές εκδοχές τραγουδιών του Βασίλη Τσιτάνη, Παναγιώτη Τούντα, κ.ά.

Το 1981 ο Τάσος Φαληρέας –μουσικός παραγωγός– ανακάλυψε και προώθησε τον Νίκο Πορτοκάλογλου με το συγκρότημα Φατμέ. Οι επιρροές τους ήταν οι Beatles, ο Dylan, οι Police, ο Σαββόπουλος, ο Χατζιδάκις, ο Άκης Πάνου. Αυτές τις επιρροές προσπαθούν να αποτυπώσουν στου δίσκους “Ψέματα” (1983) και “Ρίσκο” (1985). Ο Πορτοκάλογλου λέει: *«Ήθελα να παντρέψω το ροκ με τη μουσική παράδοση του τόπου μου. Ήθελα να συνδυάσω την ενέργεια του ροκ, χωρίς να χρειάζεται να είναι χέβι μέταλ, και να εκφράζει τον σύγχρονο τρόπο ζωής με τη σοφία και το ήθος της ελληνικής μουσικής.»*<sup>98</sup> Για τα κομμάτια “Με έστησες” και “Μετάγγιση”, έμπνευση υπήρξε το «σκυλάδικο» και ο «ήχος της Ομόνοιας», ενώ το 1989 οι Φατμέ διαλύονται και στις αποχαιρετιστήριες συναυλίες τους στο θέατρο του Λυκαβηττού συμπράττουν με τους Τάκη Σούκα, Βασίλη Σαλέα, Ελένη Βιτάλη και Χαρούλα Αλεξίου, επισφραγίζοντας τη σύνδεσή τους με τους «λαϊκούς» ήχους. Ο Πορτοκάλογλου έχει δηλώσει ότι: *«Όσο μεγαλώνω τόσο βγαίνουν προς τα έξω οι ρίζες μου. Και οι ρίζες μου είναι ανατολίτικες. Όπως λέω και σε ένα τραγούδι [...] “Είμαι ευγενής αλήτης, ροκάς ανατολίτης”»*<sup>99</sup> Αυτόν τον στίχο δανείστηκε η παρούσα εργασία στον τίτλο της, λόγω του ότι θεωρήθηκε ότι είναι μια υπερ-περιεκτική, περιγραφική και βεβαίως λογοτεχνική διατύπωση-συμπύκνωση όλων

<sup>96</sup> [http://diskoryxeion.blogspot.gr/2011/04/blog-post\\_27.html](http://diskoryxeion.blogspot.gr/2011/04/blog-post_27.html) – τελευταία επίσκεψη στις 20-02-2014 – *Επιστροφή στις ρίζες να, αλλά από πότε;*, άρθρο του Φώντα Τρούσα που δημοσιεύτηκε στις 27/04/2011

<sup>97</sup> Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 79, ό.π., σ. 103

<sup>98</sup> Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 80, Μάιος 2002, σ. 101, *Η παράδοση στην πρίζα: Από το Βαλκανικό Rock στο Ethnopunk* (Β μέρος), του Γιώργου Πισσαλίδη

<sup>99</sup> Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 80, ό.π., σ. 102

όσων μελετούμε. Ο τίτλος του τραγουδιού είναι “Είμαι Ξένος”, περιλαμβάνεται στον δίσκο “Στροφή” και κυκλοφόρησε το 2009.

Επίσης μια ενδιαφέρουσα –προς ανάλυση– δήλωση του Πορτοκάλου είναι: *«Το πρόβλημά μας στην Ελλάδα είναι ότι οι νέοι μουσικοί της ροκ φοβούνται να ασχοληθούν με τις μουσικές ρίζες τους, γιατί θα χαρακτηριστούν εθνικιστές ή φασίστες. Ελπίζω οι σημερινοί πιτσιρικάδες να το ξεπεράσουν. Δεν δικαιολογείται να έχουν αυτό το πρόβλημα. Κάποτε πρέπει να μεγαλώνει κανείς. Και να μεγαλώνει σημαίνει να πετά μερικά σκουπίδια. Να ανοίγει την πόρτα και να τα πετά έξω. Εγώ θα έλεγα ότι η ελληνική μουσική πάει καλά, αν έβλεπα να υπάρχουν δέκα συγκροτήματα που παίζουν ποντιακό rane, άλλα δέκα να παίζουν κρητικές σούστες με techno. Να υπάρχει ένας μουσικός αναβρασμός που να καθρεφτίζει μια δημιουργική κοινωνία που θέλει να είμαστε online με όλον τον πλανήτη, και από την άλλη να είμαστε περήφανοι για το χωριό μας.»*<sup>100</sup>

Ο Νίκος Παπάζογλου εμφανίζεται πιο δυναμικά στο μουσικό προσκήνιο κυκλοφορώντας τον δίσκο “Χαράτσι” το 1984. Νωρίτερα είχε υπάρξει μέλος συγκροτημάτων που έπαιζαν «μοντέρνα μουσική», τους Fratteli, τους Μακεδονομάχους και τους Olympians, ενώ είχε συμμετάσχει –όπως είδαμε– στον δίσκο “Η εκδίκηση της Γυφτιάς”, ο οποίος ηχογραφήθηκε στο δικό του στούντιο ηχοληψίας. Με το “Χαράτσι” έβαλε ακόμα μια «εγκριτική» στη συνάντηση του ροκ ήχου με τον λαϊκότροπο. Ο ίδιος έχει πει: *«Το ζήτημα είναι να συγκεράσουμε τις μουσικές αντιθέσεις μας, που είναι και δικές μας αντιθέσεις, σε ένα μεικτό και νόμιμο μουσικό είδος.»*<sup>101</sup>

Το 1985 ο Γιάννης Μηλιώκας κυκλοφορεί τον δίσκο “Εδώ Θεσσαλονίκη” και το 1986 τον δίσκο “Για το καλό μου”. Εκεί συναντάμε τα τραγούδια “Ποιμενικόν Rock” και “Κακοσάλεσι” –που είναι διασκευή στο “Speedy Gonzalez”, ένα τραγούδι του 1961, που ακροβατεί ανάμεσα στο rock n roll και το «μεξικάνικο» μουσικό στοιχείο και το οποίο διασκευάστηκε σε αρκετές χώρες– αντίστοιχα. Σε αυτά τα τραγούδια το «ροκ» εντοπίζεται στη μουσική και το «λαϊκό» στους στίχους και τη θεματολογία τους, ενώ υπάρχει έντονο το στοιχείο σάτιρας προς την ελληνική κοινωνία και το δίλλημα «Δύση ή Ανατολή». Εδώ παρατίθεται ένα απόσπασμα από το “Ποιμενικόν Rock”:

*Ιφτά γιλάνια κι ένα στρέμμα πώλησα κι πήρα μια κουρσάρα από πιτάει  
στην τράπιζα κομπόδιμα κατάθισα κι έχω η ψυχή μου ό,τι ζητάει.*

<sup>100</sup> Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 80, ό.π., σ. 105

<sup>101</sup> Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 80, ό.π., σ. 102

*Κολώνια ζιβανσί κι στα ποδάρια μο κι ρούχα ιρωπαϊκά φουράου  
ας είν' καλά τα αρνιά κι τα γιλάδια μο μι τα κορίτσα να καλοπιρνάω.*

Ο Μηλιώκας λέει: «Το “Ποιμενικόν Rock” το έγγραφα σκεπτόμενος τον παππού μου, ο οποίος μιλούσε έτσι και τον κοροϊδεύαμε με τ' αδέρφια μου.». Για τις επιρροές του λέει: «[...] επηρεάστηκα απ' όλες τις μουσικές παγκοσμίου εμβέλειας. Όταν γράφω ένα στίχο ξέρω ότι το τραγούδι θα βγει πολύ καλό αν είναι reggae ή ζεϊμπέκικο, ή rock κλπ.»<sup>102</sup>

Από το 1983 εμφανίζεται ο Ζωρζ Πιλαλί και κυκλοφορεί τους δίσκους “Επιθυμία” (1983) και “Ζωρζ Πιλαλί” (1986). Ο Πιλαλί χρησιμοποιεί τον ενδυματολογικό κώδικα των τραγουδιστών του λεγόμενου «σκυλάδικου» και με μια διάθεση που σχινοβατεί στην παρωδία και τη μίμηση, συνδυάζει τον «ήχο της Ομόνοιας» και το ρεμπέτικο με τα Blues και τη Funk. Ο Πιλαλί έχει πει: «Ενώ έχουμε μια εξαιρετική δημοτική μουσική, αυτή παρέμεινε στάσιμη. [...] το συναίσθημα του ροκ, [...] είναι ένα συναίσθημα λαϊκό. Είναι ένα λαϊκό είδος μουσικής, που προέρχεται από το φολκ και το μπλουζ, το οποίο μπορεί να συναισθανθεί ο μέσος οργανοπαίκτης και να το παίζει. [...]»<sup>103</sup>

Στο ίδιο πνεύμα και ο Τζίμης Πανούσης με το συγκρότημα Μουσικές Ταξιαρχίες, που οι παραστάσεις τους θύμιζαν επιθεώρηση. Κυκλοφορούν τα τραγούδια “Disco Tsoutsouni” (1980) –στο οποίο γίνεται εναλλαγή ανάμεσα στο ροκ ύφος και τον «Καλαματιανό» ρυθμό–, “Ντισκοτσιφτετέλι” (1985) και “Βρε Μελαχρινάκι” –το οποίο ακούγεται σε ροκ εκδοχή στην ταινία “Ο Δράκουλας των Εξαρχείων”. Αν και χρονολογικά εκπίπτει λίγο από το πεδίο ενδιαφέροντός μας, ωστόσο το τραγούδι “Νεοέλληνας” του 1993 αποτελεί μια πολύ χαρακτηριστική περίπτωση κοινωνικής κριτικής και όχι μόνο. Σε αυτό το τραγούδι στιχουργικά, «αναποδογυρίζει» το «δημοτικό» τραγούδι και σατιρίζεται το δίλλημα «Δύση ή Ανατολή» και η «νεοελληνική» κοινωνία έτσι όπως διαμορφώνονταν:

*Κάνω βουτιές σε βόθρο με εικόνες, φουσκώνω τα βυζιά μου με ορμόνες.  
Θέλω να γίνω σαν Αμερικάνος, μ' αρέσει στα κρυφά κι ο Μητροπάνος.  
Μαράθηκε η λουλουδιασμένη ιτιά και ψήλωσε η κοντούλα λεμονιά.  
Στα Σάλωνα δε σφάζουνε αρνιά, δεν πάει το παπάκι στην Ποταμιά.  
Κι η παπαλάμπραινα γυμνή χαϊδεύει δώρο συσκευή σ' ένα τηλεπαιχνίδι πουλημένο.  
Πουλάκι ξένο, πουλί χαμένο, μου τρώει τα σπλάχνα, δεν βγάζω άχνα.*

<sup>102</sup> <http://www.tralala.gr/sunenteuksh-giannhs-mhliokas-georgia-grammatikou/> – τελευταία επίσκεψη στις 23/02/2014 – συνέντευξη του Γιάννη Μηλιώκα που δημοσιεύτηκε στις 21/06/2010

<sup>103</sup> Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 129, Ιούνιος 2006, σ. 66-67, Ζωρζ Πιλαλί-Συνέντευξη, του Μιχάλη Παπαμακάριου

*Καίω τα δέντρα χτίζω μεζονέτες, θα κάνω τα παιδιά μου μαριονέτες.*

*Σ' ένα κλουβί γραφείο σαν αγρίμι, παίζω, ατέλειωτο βουβό ταξίμι.*

Το 1990 πεθαίνει ο Παύλος Σιδηρόπουλος. Εδώ θα σταθούμε λίγο «παραπάνω», όχι με κάποιο αξιολογικό κριτήριο, αλλά γιατί υπήρξε η πιο δημοφιλής και μυθοποιημένη προσωπικότητα στον χώρο του ελληνικού ροκ. Παράλληλα τον απασχόλησε έντονα το ζήτημα «ροκ-λαϊκό». Εδώ παρατίθενται αποσπάσματα από συνεντεύξεις του: *«Υπάρχει ένα παρελθόν σε μένα. Και το παρελθόν αυτό είναι το εξής. Είμαι δισέγγονος του Ζορμπά, και ως γνωστό ο Ζορμπάς ήταν rock n roll, όπως και να το κάνουμε. Και πολύ μάλιστα. [...] Θα έλεγα αυτό που είπε ο Εγγονόπουλος ή ο Νάνος ο Βαλαωρίτης, δεν θυμάμαι καλά, ότι πια δεν είμαστε Έλληνες, αλλά είμαστε σαν Έλληνες μετά την Τουρκία, με αποτέλεσμα να έχουμε πάρα πολύ ανατολική κουλτούρα. Με τα προϊόντα και τα υποπροϊόντα της, τα πολιτιστικά. Παρόλα αυτά όμως, η ανατολική αυτή κουλτούρα όταν συγχωνεύτηκε από εμάς τους Έλληνες, απόκτησε μια ιδιαιτερότητα. Και οι πεντατονικές κλίμακες οι θρακιώτικες, και τα καραγκούνικα, και τα νησιώτικα, και τα κρητικά, όλα αυτά αποκτήσανε μια ιδιαιτερότητα. Τα ρεμπέτικα, τα νεολαϊκά, όλα αυτά έχουν ιδιαιτερότητα. Αυτή είναι η ανατολική κουλτούρα. Δίνω τη δυτική κουλτούρα για ποιο λόγο; Γιατί αυτή τη στιγμή είμαστε κατά 70 με 30, παίζει αυτό το ποσοστό, περισσότερο ανατολίτες παρά δυτικοί. Όταν λοιπόν έρθει το πλήρωμα του χρόνου, μονάχο του έτσι ώστε ο μεσήλικας να μην ενοχλείται από την ηλεκτρική κιθάρα, ο νεαρός να μην ενοχλείται από το μπουζούκι, οι μουσικοί οι ίδιοι οι μπουζουξίδες και αυτό που αντιπροσωπεύουν, και η ηλεκτρική κιθάρα κι αυτό που αντιπροσωπεύει να μην έχουν στήσει δυο ταμπούρια απέναντι ο ένας απ' τον άλλο και να μάχονται, αλλά να έχει γίνει πια σαν τρόπος ζωής η χρυσή τομή των δύο αυτών κουλτούρων, δηλαδή εν ολίγοις να έχει επέλθει ένα 50-50, μια ισορρόπηση μέσα μας. Και μέσα απ' αυτό το πράγμα να πηγάζει η χρυσή τομή του τραγουδιού, της ιδιαιτερότητας που έχουμε στην ανατολική κουλτούρα και της ιδιαιτερότητας που θα αποκτήσουμε στην δυτική κουλτούρα, με τα υποπροϊόντα της. [...]Μ' αρέσει το rock n roll, μ' αρέσει η στιχουργική του, μ' αρέσουν αυτά που περνάει στον κόσμο και γενικά μ' αρέσει το ότι είναι προπάντων μουσική για τον άνθρωπο, για τα πάθη του, για το συναίσθημά του κι όχι για την ψυχρή λογική και προπάντων όχι για την τεχνοκρατία.»<sup>104</sup>. Επίσης έχει δηλώσει ότι δεν ήταν «ροκεντρολίστας» από*

---

<sup>104</sup> Συνέντευξη στην ET2

γεννησιμίου του, αλλά το είδος της μουσικής αυτής ξεκίνησε να τον συναρπάζει στα μέσα περίπου της δεκαετίας του '60<sup>105</sup>.

Για τη συνεργασία του με τα Μπουρμπούλια –όπου υπήρχε υλικό που δεν ηχογραφήθηκε, παρά μόνο το τραγούδι “Ο Ντάμης ο σκληρός”– έχει πει: «[...] τα κομμάτια στηρίζονται στη δημοτική μουσική και το κλασικό ροκ [...] “Το ξέρεις θα 'μαι μακριά” βασισμένο στη μακεδονίτικη μουσική, “Ο Καμπούρης”, που αποτελείται από δύο μέρη, το ένα από τα οποία είναι βασισμένο σε στοιχεία της προοδευτικής τζαζ και “Ο θάνατος του Βασιλιά Σαρδόνιου”, πάνω σε στοιχεία δημοτικά και προκλασικά.»<sup>106</sup>

Ο Σιδηρόπουλος επίσης είχε κάνει λόγο και για την «παράδοση» του ελληνικού ροκ: «*Ήδη τώρα έχουμε μια παράδοση τριάντα χρόνων ελληνικού ροκ. Μετά από πενήντα χρόνια θα μιλάμε όπως και για το ρεμπέτικο και το δημοτικό. Η παράδοση δημιουργείται, δεν γεννιέται. Από το κενό δεν βγαίνει τίποτε.*». Για τον ελληνικό στίχο στο ροκ έχει πει: «*Έχει μεγάλη δυσκολία να μπει ελληνικός στίχος στην ροκ μουσική αλλά πως να το κάνουμε πρέπει να παλέψεις. Πρώτα θα βγει λίγο κουτσό, λίγο τραυματισμένο, μετά όμως θα βρει τον δρόμο του. Θέλει ειδική μελέτη. Εγώ κουράστηκα αλλά βρήκα τα μυστικά της ελληνικής γλώσσας και τώρα ο στίχος κολλάει. Κοφτά, λέξη προς λέξη. Και νιώθω μεγάλη ικανοποίηση γιατί αυτό το ταξίδι το 'βγαλα πέρα μόνος μου.*»<sup>107</sup>

Το 1986 ο Σιδηρόπουλος συμμετέχει στον δίσκο “Η Φαντασία Στην Εξουσία” μαζί με τους Στέλιο Βαμβακάρη (γιο του Μάρκου Βαμβακάρη), Σαββόπουλο, Γκαϊφύλια, τον αμερικάνο «μπλουζίστα» Louisiana Red, κά., υπό την επωνυμία Ρομαντικοί Παραβάτες. Εδώ το εγχείρημα είναι η μείξη του ρεμπέτικου με τα blues. Ειδικά στο πρώτο ομώνυμο κομμάτι “Η Φαντασία Στην Εξουσία” υπάρχει μια κιθαριστική μελωδία σε 9/4 ρεμπέτικου ύφους, κοφτή χωρίς ποικίλματα. Οι στίχος αποτυπώνει την αίσθηση των καλλιτεχνών ότι η απόσταση ανάμεσα στα blues, το ροκ και την ελληνική «λαϊκή» μουσική είναι ανύπαρκτη:

*Οι μπαγλαμάδες να παίζουν Dylan κι ο Peter Hamill διπλοπενιές.*

*Ο Tom Waits με τα κλαρίνα και τα νταούλια να παίζουν Yes.*

Στον δίσκο “Τα Μπλούζ του Πρίγκηπα” –που κυκλοφόρησε το 1992 μετά το θάνατο του Σιδηρόπουλου, αλλά είχε δημιουργηθεί πολύ νωρίτερα, από τις αρχές του

<sup>105</sup> Δηματάτης Ντίνος, 1997, *Παύλος Σιδηρόπουλος: Το μοναχικό μπλουζ του πρίγκηπα*, Αθήνα: εκδόσεις Κατσάνος, σ. 22

<sup>106</sup> Περιοδικό “Φαντάζιο”, συνέντευξη στην Όλγα Μπακομάρου – <http://pavlos-sidiropoulos.gr/%CE%92%CE%B9%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%B1> – τελευταία επίσκεψη στις 23/02/2014

<sup>107</sup> <http://cgi.di.uoa.gr/~bitsikas/v3/documents.html> – τελευταία επίσκεψη στις 24/02/2014 – αποσπάσματα συνεντεύξεων του Παύλου Σιδηρόπουλου

'80– υπάρχει το ίδιο πνεύμα συνύπαρξης των blues με λαϊκότροπες συνθέσεις, αποδοσμένες με μια κιθάρα. Τα κομμάτια αυτού του δίσκου ο Σιδηρόπουλος τα χαρακτήριζε «βαριά ελληνικά μπλουζ»<sup>108</sup>, ενώ είχε κατά καιρούς εκφράσει την αγάπη του για τον Μάρκο Βαμβακάρη και τον Βασίλη Τιτσάνη<sup>109</sup>.

Μια τελευταία περίπτωση που θα δούμε είναι αυτή της Κρίστι Στασινοπούλου η οποία μαζί με το συγκρότημα Σελάνα από το 1986 πάντρευαν το punk και την ψυχεδέλεια με ελληνικά «παραδοσιακά» μουσικά στοιχεία. Όσα λέει για τον τρόπο που αντιλαμβάνεται αυτό το «πάντρεμα» είναι αρκετά ενδιαφέροντα ως υλικό προς ανάλυση για την παρούσα εργασία: «Από τα νεανικά μου χρόνια άκουγα τους δίσκους του Σίμωνα Καρρά, με παραδοσιακή και Βυζαντινή Μουσική. Οι άνθρωποι που με επηρέασαν ήταν ο Διονύσης Σαββόπουλος και η Μαρίζα Κωχ. Και τέλος υπήρχαν τα ψυχεδελικά συγκροτήματα, όπως οι Jefferson Airplane, οι Velvet Underground και οι Grateful Dead. Πάντα πίστευα ότι υπάρχει μια υπόγεια πνευματική συγγένεια μεταξύ της ροκ και της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Και τα δύο μοιράζονται τον ρυθμό και το διονυσιακό πνεύμα που προσπαθούν να μεταδώσουν. Και τα δύο έχουν επαναλαμβανόμενα μοτίβα, απλές όχι πολύπλοκες λόγιες ενορχηστρώσεις. Αυτή είναι η συγγένεια δύο φαινομενικά διαφορετικών μουσικών στυλ: της ροκ, της ψυχεδέλειας, της trance και γενικά της μοντέρνας μουσικής της δύσης και από την άλλη της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής. Στο πάντρεμα παραδοσιακού και ροκ δε δουλεύω με συνταγή. [...] Όταν έχεις μεγαλώσει στην Ελλάδα τις δεκαετίες του '60 και του '70, αυτά βγαίνουν απλώς από μέσα σου. Αντίθετα, πολλοί ροκ μουσικοί της γενιάς μου καταπίεσαν επίτηδες αυτή την ελληνική πλευρά του εαυτού τους, διότι συνέδεσαν το δημοτικό τραγούδι με τη χούντα ή με μια συντηρητική άποψη ζωής.»<sup>110</sup>

## 2. Ανάλυση φαινομένου

Πριν απ' όλα οφείλουν να ξεκαθαριστούν κάποια θέματα, ώστε με διάθεση μεθοδολογικής επίγνωσης και αυτογνωσίας να μην υπάρξουν συγχύσεις ή ενστάσεις. Το πραγματολογικό υλικό της εργασίας αποτελείται κυρίως από δηλώσεις των υποκειμένων σε συνεντεύξεις τους και αυτό θα μας απασχολήσει περισσότερο: ο λόγος των υποκειμένων για τη –μουσική– δράση τους. Οι συνεντεύξεις αυτές ήταν δοσμένες άλλες σε «πραγματικό χρόνο», δηλαδή την εποχή που συνέβαιναν οι μουσικές προσμείξεις για τις οποίες μιλούν και άλλες είναι ετεροχρονισμένες και έχουν τη χροιά της ανάμνησης και του απολογισμού της μουσικής δραστηριότητας

<sup>108</sup> Δηματάτης, 1997, ό.π., σ. 129

<sup>109</sup> Δηματάτης, 1997, ό.π., σ. 130

<sup>110</sup> Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 80, ό.π., σ. 104

των καλλιτεχνών σε σχέση με τις μουσικές προσμείξεις. Επιτόπια έρευνα δεν υπήρξε λόγω μεγάλων οικονομικών –και όχι μόνο– δυσκολιών του συγγραφέα της παρούσας εργασίας, όμως ας επιτραπεί η προσέγγιση του φαινομένου να γίνει υπό τους όρους και με έννοιες της κοινωνικής ανθρωπολογίας –όπως είναι η «ταυτότητα» ή «διαδικασίες ταυτοποίησης»–, ως η μόνη ενδεδειγμένη προσέγγιση, λόγω της δυνατότητάς της να εμβαθύνει στα φαινόμενα, δίνοντας σημασία στην ανθρώπινη εμπειρία, διατυπωμένη είτε λεκτικά είτε εξωλεκτικά.

Έχοντας δει τις παραπάνω περιπτώσεις των τρόπων με τον οποίο νοσηματοδοτείται η συνάντηση του «ελληνικού ροκ» με την «ελληνική λαϊκή μουσική» μπορούμε τώρα να έρθουμε στο ζήτημα που μας απασχολεί: να εντοπίσουμε δηλαδή τις συνέπειες της νεωτερικότητας πάνω στις διαδικασίες ταυτοποίησης των υποκειμένων.

Όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, η ταυτότητα είναι μια αέναη διαδικασία υπό διαμόρφωση τόσο από το άτομο όσο και σε σχέση με τον «άλλο». Τι ρόλο παίζει η συνάντηση δύο ετερόκλητων μουσικών ειδών σε αυτή τη διαδικασία ταυτοποίησης; Που εντοπίζονται οι λεγόμενες «συνέπειες» της νεωτερικότητας σε αυτό το φαινόμενο;...ο κοινωνικός αναστοχασμός, η αποσύνδεση από την «παράδοση», η αποσύνδεση και η επανασύνδεση, η καπιταλιστική παγκοσμιοποίηση δημιουργούν το υπέδαφος για την ύπαρξη ετερόκλητων προσμείξεων; Παρακάτω θα τα δούμε όλα αυτά, αποκομίζοντας και μια γενικότερη εικόνα –εκτός από την ειδική επί του φαινομένου– για τον ρόλο της μουσικής στις διαδικασίες ταυτοποίησης στη νεότερη εποχή.

## **2.1 «(Επανα)Χωροθετώντας» την Ελλάδα**

Στις περιπτώσεις που είδαμε, παρατηρούμε ότι το ζήτημα του χώρου σε σχέση με τη συνάντηση «ροκ-λαϊκής» μουσικής αναδεικνύεται ως ένα από τα σημαντικότερα. Το δίπολο Δύση-Ανατολή, που απασχόλησε ιδιαίτερα τη μεταπολεμική Ελλάδα, αποτυπώνεται εμφανώς. Η στάση των ροκ καλλιτεχνών όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, ήταν σαφώς διαχωρισμένη από τη Δεξιά, κρατούσε σημαντικές αποστάσεις από την επίσημη Αριστερά και φλέρταρε με τον αντιεξουσιαστικό χώρο, και αυτή η πολιτική θέση οδηγεί σε μη δογματικές θεωρήσεις του διπόλου σε σχέση με τις θεωρήσεις των επίσημου κομματικού και εθνικού λόγου. Στις δηλώσεις των καλλιτεχνών διακρίνουμε μια «κοσμοπολίτικη» «ελευθεριακή» αντίληψη.

Το παγκόσμιο δίκτυο «διάχυσης» της ροκ μουσικής και η μουσική βιομηχανία δημιούργησε «διάυλο» και στην Ελλάδα και έτσι προέκυψε ένας «αναπόφευκτος» διάλογος. Και στην Ελλάδα όμως –μετεμφυλιακά και μεταπολιτευτικά– υπήρχε η προσδοκία, όπως είδαμε, για εκσυγχρονισμό και επικοινωνία με νέες αξίες και ιδέες, μακριά από απολυταρχικές και περιοριστικές αντιλήψεις, πολιτικές και πρακτικές του παρελθόντος. Συνδέοντας αυτά με όσα είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο: μια σημαντική πηγή της νεωτερικότητας είναι η παγκοσμιοποίηση και ορίζεται –κατά τον Giddens<sup>111</sup>– ως η επίταση των παγκόσμιων κοινωνικών σχέσεων που συνδέουν απομακρυσμένες τοπικότητες, ούτως ώστε τοπικά συμβάντα να διαμορφώνονται από συμβάντα που λαμβάνουν χώρα μίλια μακριά και αντιστρόφως.

Όπως παρατηρεί ο Χρηστάκης στην έρευνά για την ελληνική ανεξάρτητη σκηνή ροκ: *«ίσως για πολλούς οπαδούς το αυθεντικό, το γοητευτικό και το άξιο προσοχής στη ροκ να είναι ακριβώς η μη ελληνικότητά της, πράγμα που θα σήμαινε ότι με το να την ξεχωρίζουν από το υπόλοιπο του πληθυσμού, διαχωρίζουν κατά κάποιο τρόπο τη θέση τους και οριοθετούν εκτός Ελλάδος την ψυχολογική τους συνοικία στο παγκόσμιο χωριό.»*<sup>112</sup>. Ο Πορτοκάλου σχετικά και «επαληθευτικά» δηλώνει: *«[...] Να υπάρχει ένας μουσικός αναβρασμός που να καθρεφτίζει μια δημιουργική κοινωνία που θέλει να είμαστε online με όλον τον πλανήτη, και από την άλλη να είμαστε περήφανοι για το χωριό μας».*

Η ροκ μουσική ήταν ένας από τους τρόπους επικοινωνίας με το παγκόσμιο γίνεσθαι. Αυτή η επικοινωνία υπήρχε και σε φαντασιακό επίπεδο. Η προβολή του ροκ και των εξελίξεων σε αυτό από τα ελληνικά μουσικά περιοδικά των αρχών του '60, προσφέρουν στους έλληνες νέους μια αίσθηση συμμετοχής σε κάτι που συμβαίνει μακριά απ' αυτούς, αλλά και τόσο «κοντά» λόγω του κινηματογράφου· έχουν την αίσθηση ότι συμμετέχουν σε μια παγκόσμια κοινότητα, όπου οι άνθρωποι «φαντάζονται» και «αισθάνονται» από κοινού, βιώνοντας μια κοινή εμπειρία<sup>113</sup> – όπως είδαμε και στην ενότητα 1.3 του πρώτου κεφαλαίου. Με αυτόν τον τρόπο φαίνεται να επαναδομείται η αίσθηση του «εδώ» και του «εκεί». Πλέον το «εδώ» είναι μια διευρυμένη «ανατολική» ζώνη και το «εκεί» μια διευρυμένη «δυτική» ζώνη, που δεν βρίσκονται σε αντιπαλότητα, αλλά σε μια δημιουργική συνύπαρξη και ενότητα. Αυτό αποτυπώνεται στα λεγόμενα του Σιδηρόπουλου: *«Όταν λοιπόν έρθει το πλήρωμα του χρόνου [...] ο μεσήλικας να μην ενοχλείται από την ηλεκτρική κιθάρα, ο*

<sup>111</sup> Giddens Anthony, 2001, *Οι συνέπειες της νεωτερικότητας*, Αθήνα: εκδόσεις Κριτική, σ. 84

<sup>112</sup> Χρηστάκης Νικόλας, 1999, *Αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*, Ά Ανατύπωση, Αθήνα: εκδόσεις Τυπωθήτω, σ. 59

<sup>113</sup> Appadurai Arjun, 1996, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, σ. 5-8

νεαρός να μην ενοχλείται από το μπουζούκι [...] Και μέσα απ' αυτό το πράγμα να πηγάζει η χρυσή τομή του τραγουδιού». Στη φανταστικό αυτό αφήγημα τα σαφή «σύνορα» αποδιάρθρώνονται και αλληλοπαρεισφρέουν.

Παρατηρούμε δηλαδή, μέσω της ενσωμάτωσης και οικειοποίησης της ροκ μουσικής και των πρακτικών της, και της μείξης τους με προϋπάρχοντα στοιχεία «λαϊκής μουσικής», να επέρχεται μια αποσταθεροποίηση και επανασύνθεση της αντίληψης για το τι είναι Ελλάδα, Δύση και Ανατολή. Οι δηλώσεις των καλλιτεχνών συγκροτούν ένα σχετικά ομοιογενές αφήγημα, σύμφωνα με το οποίο η σύζευξη του εννοιολογικού ζεύγους Δύσης-Ανατολής επιτυγχάνεται μέσω της σύζευξης του διεθνούς ροκ ιδιώματος και της ελληνικής «λαϊκής» μουσικής, και λειτουργεί προϋποθετικά για τη δημιουργία μιας νέας μορφής υποκειμενικότητας. Βλέπουμε δηλαδή μέσω της μουσικής να επαναχαράσσεται ο χώρος: πάνω στη μουσική εγγράφεται μια επαναχωροθέτηση της Ελλάδας και αυτό σηματοδοτεί την αρχή μιας σειράς σημαντικών αλλαγών για τα υποκείμενα.

Βέβαια, και μέσα σε αυτό το κλίμα αναπροσαρμογών, παραμένουν τα στερεότυπα που ακολουθούν το δίπολο Δύση-Ανατολή. Η Στασινοπούλου όταν λέει ότι: *«Πάντα πίστευα ότι υπάρχει μια υπόγεια πνευματική συγγένεια μεταξύ της ροκ και της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Και τα δύο μοιράζονται τον ρυθμό και το διονυσιακό πνεύμα που προσπαθούν να μεταδώσουν.»*, αναπαράγει το στερεότυπο Ελλάδα-Ανατολή-Διονυσιακό Στοιχείο σε σχέση με το αντιθετικό του Δύση-Τεχνοκρατία-Ορθολογισμός-Απουσία Συναισθήματος.

Ένα ακόμα στερεότυπο που εντοπίζουμε είναι αυτό που σχετίζεται με τον «εθνικό μουσικό κορμό». Για το ελληνικό έθνος-κράτος οι διάφορες «τοπικές» μουσικές αποτελούν διαφορετικές πολιτιστικές εκφάνσεις –και απόδειξη μεγάλης «ποικιλίας»– του ελληνικού «έθνους»-«γένους», του οποίου οι εσωτερικές αντιθέσεις «αποσιωπούνται» και οι εξωτερικές υπερτονίζονται, ώστε να μπορεί να υπάρξει σαν «οντότητα» και να «δικαιολογείται» η παρουσία του. Αυτό το στερεότυπο το βλέπουμε στους καλλιτέχνες παραπάνω, καθώς όταν έχουν να κάνουν με τον όρο «παραδοσιακή» μουσική, έχουν μια «χωροταξική» αντίληψη που θέλει *«και οι πεντατονικές κλίμακες, οι θρακιώτικες, και τα караγκούνικα, και τα νησιώτικα, και τα κρητικά»* (Σιδηρόπουλος), να αποτελούν κομμάτια της μουσικής της «χώρας» τους. Βέβαια, αυτό το στερεότυπο δεν το βλέπουμε να εκφέρεται με εθνικιστική διάθεση, αλλά περισσότερο το συναντάμε σαν ένα εγκατεστημένο μοτίβο, κληρονομημένο από την εθνική λαογραφία και τον ηγεμονικό λόγο του έθνους-κράτους.

Παρά τα στερεότυπα που παρατηρήσαμε, η επαναχωροθέτηση της Ελλάδας για την οποία κάνουμε λόγο, είναι υπαρκτή στα παραδείγματα που είδαμε και προκύπτει μέσα από την ανάταξη γεωγραφικών εννοιών μέσω της μουσικής: μια νέα συναρμολόγησή τους που μεταθέτει την έμφαση όχι στα εθνικά σύνορα της Ελλάδας και τον εθνικό λόγο, αλλά στην χωρική ενοποίηση Δύσης-Ανατολής. Έτσι, ανακύπτει, θα τολμούσαμε να πούμε, ένα συντακτικό ένταξης της –μουσικής– ετερότητας σε ένα ενοποιητικό αφήγημα, υποκινούμενο από ένα διεθνιστικό πνεύμα.

Τα παραπάνω τροφοδοτούν έναν νέο τρόπο πρόσληψης της «διαφοράς»: παρατηρούμε την άρση της αποκλειστικότητας και των αποκλεισμών που χαρακτηρίζει τον εθνικό ηγεμονικό λόγο και τον πολιτισμικό φονταμενταλισμό· την άρση των διαφορών μεταξύ ροκ και ελληνικής «λαϊκής» μουσικής<sup>114</sup>. Στα λεγόμενα του Παπάζογλου αυτό αποτυπώνεται ως εξής: *«Το ζήτημα είναι να συγκεράσουμε τις μουσικές αντιθέσεις μας, που είναι και δικές μας αντιθέσεις, σε ένα μεικτό και νόμιμο μουσικό είδος.»*. Διακρίνουμε γενικότερα στα παραδείγματα που αναφέραμε, μια αξίωση μετατροπής από το εθνικό υποκείμενο στενά συνδεδεμένο με την εθνική εδαφικότητα σε ένα υποκείμενο του οποίου η αίσθηση του «ανήκειν» ανανοηματοδοείται, στα πλαίσια ενός ιδιότυπου «επεκτατισμού»· ενός «επεκτατισμού» επηρεασμένου θα λέγαμε από την αριστερή και την χίπικη αντίληψη περί «αδερφοσύνης» και παγκόσμιας «ειρήνης» που θέλει τον κόσμο όχι κατακερματισμένο και με «επίπλαστες» αντιθέσεις, αλλά τον προσλαμβάνει ως «Ένα».

Όλα τα παραπάνω θα μπορούσαμε να τα συνοψίσουμε σε ένα τρίπτυχο: παραγωγή μουσικής-παραγωγή χώρου-παραγωγή ταυτότητας. Το τρίπτυχο αυτό δεν πρέπει να ειπωθεί σε ευθεία γραμμή ακολουθίας, αλλά παραταγμένο άτακτα, που κατά την επιτέλεση της μουσικής ή του λόγου για τη μουσική, ενεργοποιεί την ουσιοκρατική διευθέτηση της ύπαρξης των καλλιτεχνών που είδαμε.

## **2.2 «Αποσυνδέοντας και Επανασυνδέοντας»**

Στην ενότητα 1.2 του πρώτου κεφαλαίου είδαμε ότι μία θεμελιώδης συνέπεια της νεωτερικότητας είναι η εμφάνιση και ανάπτυξη μηχανισμών αποσύνδεσης και επανασύνδεσης, όπου οι κοινωνικές πρακτικές και σχέσεις, «αποκόβονται» από το αρχικό τους «κείμενο» και «επικολλούνται» είτε σε νέα διαφορετικά πλαίσια,

---

<sup>114</sup> Cowan Jane, 1993, *Politics, identity and popular music in contemporary Greece*, Kambos: Cambridge Papers in Modern Greek, σ. 19-21

λειτουργώντας σχετικά ανεξάρτητα, είτε –μετασχηματισμένες– ξανά στα αρχικό τους πλαίσιο και προκύπτουν νέα νοήματα.

Αυτός ο τεχνολογικής εμπνεύσεως παραλληλισμός, της «αποκοπής & επικόλλησης» βρίσκει ανταπόκριση στο φαινόμενο που μελετάμε. Βλέπουμε ότι το ρεμπέτικο, το σκυλάδικο, τα «δημοτικά» τραγούδια, τα «παραδοσιακά» όργανα, «αποκόπτονται» απ' το πλαίσιό τους και λειτουργούν μέσα σε μια νέα συνθήκη, στην οποία «συνευρίσκονται» με το ροκ ιδίωμα και το κοινωνικό δίκτυο που το συγκροτεί. Ο Σαββόπουλος λέει: *«Ήταν επιτακτικό να αποσυνδεθεί το δημοτικό από τη στρατιωτική προπαγάνδα, ώστε να αποκαλυφθεί η πραγματική φύση του, δηλαδή μια ποίηση υψηλού επιπέδου και μια μεγάλη μουσική που προέρχεται από τα σπάργανα του ελληνικού λαού.»*. Ένα από το πλαίσια στο οποίο λειτουργούσε ως τότε το «δημοτικό» τραγούδι ήταν αυτό του εθνικού αφηγήματος, που ήθελε την «παράδοση» ως «ένδοξο» και «αυθεντικό» σημείο αναφοράς του ελληνικού έθνους. Ένα άλλο πλαίσιο ήταν τα πανηγύρια, οι νυχτερινές πίστες και η δισκογραφία μέσα σε ένα δίκτυο που ήταν σχετικά μακριά από το εθνικό αφήγημα, αποτελούμενο από ανθρώπους που θεωρούνται οι «κατ' εξοχήν» και «άξιου» φορείς της «λαϊκής» μουσικής και πολιτισμού, για την «αξία» των οποίων δεν έχουν «επίγνωση».

Παρατηρούμε μια διάθεση «αποκατάστασης» ενός απολεσθέντος κύρους της «παράδοσης», εξαιτίας της «εκμετάλλευσής» της από τις εκάστοτε εθνικές-κρατικές πρακτικές. Ο Πιλαλί συγκεκριμένα μιλά για στασιμότητα: *«Ενώ έχουμε μια εξαιρετική δημοτική μουσική, αυτή παρέμεινε στάσιμη»*. Και πάλι όμως, συντηρείται η «μυθική» διάσταση της «λαϊκής» μουσικής όπως και στο εθνικό αφήγημα που βλέπει μια στασιμότητα ή ξεθώριασμα της «δημοτικής» μουσικής<sup>115</sup>, άρα πρέπει κάπως να δράσουν οι «έχοντες επίγνωση» του «μεγαλείου» της για να «περισωθεί». Στον «ρομαντικό λόγο» του Σαββόπουλου συναντάμε την θεώρηση: *«...μια μεγάλη μουσική που προέρχεται από τα σπάργανα του ελληνικού λαού.»*. Επίσης παρατηρούμε ότι αυτή η «αποκατάσταση» παίρνει υπόσταση από την αναστοχαστικότητα –ως προϊόν της νεότερης εποχής– των καλλιτεχνών, που φαίνεται να έχουν μια θεώρηση διαφορετική από αυτή του κυρίαρχου εθνικού λόγου. Φαίνεται να έχουν μια επίγνωση ότι η «παράδοση» είναι προϊόν επινόησης, χωρίς κάποια υπερβατική φύση. Αυτό αναδεικνύεται έντονα από τα λεγόμενα του Σιδηρόπουλου: *«Ήδη τώρα έχουμε μια παράδοση τριάντα χρόνων ελληνικού ροκ. Μετά από πενήντα χρόνια θα μιλάμε*

<sup>115</sup> Επανενεργοποιείται το ιστορικό κατά τον Laclau\*. Δηλαδή δεν υπάρχει κάποια προκαθορισμένη πορεία και έτσι ο Πιλαλί έχει και αξιοποιεί τον βαθμό ελευθερίας ως προς τον επαναπροσδιορισμό, εν προκειμένω της «δημοτικής» μουσικής, αλλά η διαφοροποίησή του συναρθρώνεται με τους δομικούς περιορισμούς, όπως η «κραταιά» θεώρηση του έθνους-κράτους για το τι είναι «δημοτικό».

\*Laclau Ernesto, 1990, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London: Verso, σ. 35

όπως και για το ρεμπέτικο και το δημοτικό. Η παράδοση δημιουργείται, δεν γεννιέται. Από το κενό δεν βγαίνει τίποτε.». Υπάρχει δηλαδή μια σαφής διαφοροποίηση στην πρόσληψη της «παράδοσης» και διαφορετικά κίνητρα για την «επανακάλυψή» της και την ένταξή της στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής δημιουργίας με πλατφόρμα το ροκ ιδίωμα.

Η αναστοχαστικότητα που αναφέραμε, έχει ιστορικές-κοινωνικές καταβολές. Μετά την εμπειρία μιας σειράς πολέμων, απολυταρχικών καθεστώτων και συντηρητικών κυβερνήσεων, ενός εθνικού αυταρχικού λόγου που έχανε το κύρος του και μιας διεθνούς αλλαγής του πολιτικού κλίματος με πλήθος κινημάτων διαμαρτυρίας με «αριστερές» καταβολές να εμφανίζονται στο προσκήνιο, υπήρξε μια αποστασιοποίηση και αναθεώρηση παλιών αντιλήψεων για πολλές πτυχές της ελληνικής πολιτικής και κοινωνικής ζωής. Προέκυψε η ανάγκη για νέες νοηματοδοτήσεις. Το ροκ, έχοντας συνδεθεί ιστορικά –όπως είδαμε– με την έννοια της «διαμαρτυρίας» και της «αντίστασης», εμπειρείχε «όλα» όσα χρειαζόνταν οι νέοι για να «διαφοροποιηθούν» από την παλιότερη γενιά και το πολιτικό «σύστημα». Παρατηρούμε έτσι την υιοθέτηση του διεθνούς ροκ ιδιώματος και την προσαρμογή του στα ελληνικά δεδομένα. Δημιουργείται ένα νέο πλαίσιο με τα συμφραζόμενά του. Σε αυτό το πλαίσιο προστίθεται και η «λαϊκή μουσική» της Ελλάδας. Έτσι, η «γεωγραφία» αυτού του νοητικού τοπίου γίνεται πολύπλοκη. Είναι θα λέγαμε σαν να ταυτίζονται «οι δρόμοι που οδηγούν στο Woodstock» με τους δρόμους που οδηγούν στα «λαϊκά πανηγύρια». Μια αντίστοιχη λογοτεχνική παρατήρηση –που ταιριάζει και εδώ– κάνουν οι McLaughlin και McLoone<sup>116</sup> για την περίπτωση του Van Morrison. Οι διαδικασίες αποσύνδεσης και επανασύνδεσης λοιπόν, μπορούν να ανευρεθούν στους παρακάτω στίχους του τραγουδιού “Η Φαντασία στην Εξουσία”:

*Οι μπαλαμάδες να παίζουν Dylan κι ο Peter Hamill διπλοπενιές.*

*Ο Tom Waits με τα κλαρίνα και τα νταούλια να παίζουν Yes.*

### **2.3 «Ο Ζορμπάς ήταν ροκ εν ρολ»-Νέες νοηματοδοτήσεις**

*«Υπάρχει ένα παρελθόν σε μένα. Και το παρελθόν αυτό είναι το εξής. Είμαι δισέγγονος του Ζορμπά, και ως γνωστό ο Ζορμπάς ήταν rock n roll, όπως και να το κάνουμε. Και πολύ μάλιστα.». Η γιαγιά του Σιδηρόπουλου (η μητέρα της μητέρας του) ήταν κόρη του Γεώργιου Ζορμπά, του γνωστού ως Αλέξη Ζορμπά όπως τον παρουσιάζει στο ομώνυμο έργο του ο Καζαντζάκης. Με αυτά τα λόγια λοιπόν ο*

---

<sup>116</sup> McLaughlin Noel & McLoone Martin, 2000, “Hybridity and National Musics: The case of Irish Rock Music” στο Popular Music, April 2000, Volume 19, N° 2, σ. 186

Σιδηρόπουλος, αποτυπώνει κάτι που υπάρχει σαν αίσθηση, που σήμερα θα λέγαμε ότι αποτελεί κάτι σαν «κοινό τόπο»: ότι το ροκ μοιράζεται κάτι κοινό με τον ελληνικό «λαϊκό» βίο και πολιτισμό· υπάρχει δηλαδή μια πεποίθηση ότι το ροκ είναι «λαϊκή» μουσική και αντιστρόφως ότι η «ελληνική λαϊκή» μουσική είναι ροκ. Θα αναφέρω ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα –απ’ τα πολλά–: ο Μάνος Αχαλινωτόπουλος «κλαριντζής» μιας νέας γενιάς μουσικών –που έχουν μαθητεύσει και με τον «παραδοσιακό τρόπο», αλλά έχουν και ακαδημαϊκές σπουδές– έχει δηλώσει σε σχέση με την ενσωμάτωση του «ξενόφερτου» κλαρίνου στο ελληνικό ρεπερτόριο και την ταύτισή του τελικά με αυτό, ότι: «[...] η μεγαλύτερη ροκιά είναι αυτή. Αυτή είναι ροκιά. Δηλαδή αυτοί είχαν φοβερή γενναιότητα, οι παππούδες ξαφνικά ας πούμε που πήραν τα κλαρίνα είχαν φοβερό τσαμπουκά, φοβερή δύναμη, φοβερό σθένος να πάρουν και να καθιερώσουν αυτό [...]»<sup>117</sup>. Επίσης, είδαμε τον Πιλαλί να λέει: «Ενώ έχουμε μια εξαιρετική δημοτική μουσική, αυτή παρέμεινε στάσιμη. [...] το συναίσθημα του ροκ, [...] είναι ένα συναίσθημα λαϊκό. Είναι ένα λαϊκό είδος μουσικής, που προέρχεται από το φολκ και το μπλουζ, το οποίο μπορεί να συναισθανθεί ο μέσος οργανοπαίκτης και να το παίζει. [...]». Τέλος, η Στασινοπούλου λέει ότι: «Πάντα πίστευα ότι υπάρχει μια υπόγεια πνευματική συγγένεια μεταξύ της ροκ και της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Και τα δύο μοιράζονται τον ρυθμό και το διονυσιακό πνεύμα που προσπαθούν να μεταδώσουν. Και τα δύο έχουν επαναλαμβανόμενα μοτίβα, απλές όχι πολύπλοκες λόγιες ενορχηστρώσεις. Αυτή είναι η συγγένεια δύο φαινομενικά διαφορετικών μουσικών στυλ: της ροκ, της ψυχεδέλειας, της trance και γενικά της μοντέρνας μουσικής της δύσης και από την άλλη της παραδοσιακής βυζαντινής μουσικής.»

Τι είναι αυτό που κάνει τους ανθρώπους να θεωρούν το ροκ με την ελληνική «λαϊκή» μουσική όψεις ενός ίδιου νομίσματος; Πως προκύπτει αυτή η νοηματική συγκρότηση και τι σημαίνει;

Είδαμε ότι στη νεότερη εποχή, όπου υπάρχει ένα παγκόσμιο δίκτυο αλληλεπιδράσεων, οι άνθρωποι έρχονται αντιμέτωποι με μια σειρά από πολλαπλές και διαφορετικές ταυτότητες, που η καθεμιά είναι ελκυστική για διαφορετικά μέρη του εαυτού τους και διαθέσιμη προς επιλογή –έστω και προσωρινά– και μείζη με κάποια άλλη. Οι «προσφερόμενες» δυνατότητες ταυτοποίησης έχουν γίνει πολυάριθμες, προκαλούμενες από τις ολοένα και πιο συχνές και έντονες πολιτισμικές συναντήσεις όλων των ειδών σε όλους τους τομείς της ζωής. Αυτές οι συναντήσεις

---

<sup>117</sup> Από το Ντοκμαντέρ του Νίκου Κυπουργού “Τα Μυστικά της Μουσικής” (10<sup>ο</sup> Επεισόδιο) με θέμα “Μουσική Παράδοση” (Α Μέρος) που προβλήθηκε από την ET1 στις 13/03/2013

μπορούν να ερμηνευθούν υπό το πρίσμα του υβριδισμού. Ο υβριδισμός περιγράφει την έλλειψη κάποιου ακριβούς και σταθερού πολιτισμικού ορίου μεταξύ των ομάδων, των φυλών, των γλωσσών, των εθνών, των θρησκειών, των μουσικών ειδών και κάθε ανθρώπινης δραστηριότητας. Έτσι, υπάρχουν αλληλοδιεισδύσεις που προκαλούν προσμείξεις. Αυτές οι αλληλοδιεισδύσεις συχνά προκύπτουν από έντονες συγκρούσεις, όπου εκεί ενέχονται σχέσεις εξουσίας.

Μπορούμε να εντοπίσουμε στο φαινόμενο που μελετάμε δύο «στελέχη». Από τη μια το ροκ και από την άλλη την ελληνική «λαϊκή μουσική». Αλλά ας τα δούμε με τη σειρά, απομονωμένα και στη συνέχεια στη συνάρθρωσή τους.

Το ροκ, ιστορικά προέκυψε από μια μείξη «λαϊκών» μουσικών ειδών και στην πορεία του διατήρησε μια σχετική απόσταση από τις ανώτερες τάξεις και την εξουσία, στο μέτρο που εξέφραζε μια διεκδικητικότητα από μεριάς των υποκειμένων. Μπορούμε να πούμε ότι παγκοσμίως, αυτός ήταν ένας ελάχιστος κοινός παρονομαστής για την πρόσληψή του. Αυτή η απόσταση που υπήρχε, έκανε τους ανθρώπους να θεωρούν ότι αυτό το είδος είναι «λαϊκή» μουσική. Αυτή η «λαϊκότητά» του είναι περισσότερο δηλαδή ταυτισμένη με τον παράγοντα τάξη. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι στα πλαίσια του ελληνικού ροκ, πάντα υπήρχε το «σύστημα» ως έννοια και θολή κοινωνική δομή –που εξέφραζε τον συντηρητισμό, τη διαφθορά και την οπισθοδρόμηση και ήταν εξαπλωμένη σε κάθε δραστηριότητα της ελληνικής κοινωνίας– με την οποία οι καλλιτέχνες και το ακροατήριο βρίσκονταν συνεχώς σε ρήξη.

Η ελληνική «λαϊκή» μουσική ενταγμένη στο πλαίσιο του ελληνικού ροκ, φαίνεται να παίρνει νέες διαστάσεις. «Μουσικές» που ήταν ενταγμένες στο εθνικό αφήγημα, αλλά και «μουσικές» που «αποκηρύσσονταν» από αυτό, όπως το ρεμπέτικο, το νεοδημοτικό και το σκυλάδικο, φαίνεται να γίνονται «Ένα» σαν «Μία» μουσική που μπορεί να έχει διαφορετικές ηχητικές εκφάνσεις, αλλά στην «ουσία» τους έχουν έναν κοινό παρονομαστή, μια «κοινή μήτρα»: τον «λαό». Στην περίπτωση αυτή, ο λαός δεν ταυτίζεται τόσο στενά με την έννοια τάξη όπως στην περίπτωση του ροκ. Εδώ, η «λαϊκότητα» των μουσικών ειδών του ελλαδικού χώρου προσδιορίζεται από ένα διάχυτο πνεύμα ρομαντισμού, εξωτισμού και νοσταλγίας που διακατέχει τους ροκ καλλιτέχνες. Ο Σαββόπουλος λέει ότι πρόκειται για «[...] *ποίηση υψηλού επιπέδου και μια μεγάλη μουσική που προέρχεται από τα σπάργανα του ελληνικού λαού*». Η Κωχ λέει ότι «[...] *η γενιά μου που είχε μεγαλώσει με το μεγαλείο της ασυγκέραστης μουσικής. [...] Ο τρόπος που δέθηκαν οι αρμονίες έγινε χωρίς να βιαστεί η ασυγκέραστη μουσική*». Ο Πορτοκάλογλου λέει ότι: «*Ηθελα να συνδυάσω*

την ενέργεια του ροκ [...] και να εκφράζει τον σύγχρονο τρόπο ζωής με τη σοφία και το ήθος της ελληνικής μουσικής». Ο Ζιώγαλας λέει ότι: «Πειράζαμε τα τραγούδια και τα φέρναμε πιο κοντά στο καχύποπτο κοινό [...]. Ήταν μια αντίδραση νέων που εννοούσαν ότι η ελληνική μουσική είναι μεγάλη και ότι, αν δε σκύψεις στη μουσική του τόπου σου, δεν έχεις πιθανότητα να κάνεις κάτι που θα έχει γερές βάσεις».

Η «λαϊκή» μουσική βλέπουμε ότι συνοδεύεται από λέξεις όπως «σπάργανα», «μεγαλείο», «ήθος», «σοφία», «εξαιρετική», «βιασμός», «γερές βάσεις» που όλα αυτά ίσως μόνο κάτι «ιερό» μπορεί να φέρει ως ιδιότητες. Δηλαδή εμπλέκεται στη νοηματοδότηση της «λαϊκής» μουσικής η μεταφυσική. Η εμπειρία της επαφής με τη «λαϊκή» μουσική, θα τολμούσαμε να πούμε ότι προσφέρει μια μεταφυσική εμπειρία στους καλλιτέχνες και εκπληρώνει κατά κάποιο τρόπο το πρόταγμα της εποχής για βαθιά ατομική αναζήτηση. Όμως αυτή η εμπειρία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το ροκ πλαίσιο. Είδαμε ότι το ροκ διαπνέεται από αντιλήψεις επηρεασμένες από την ιδεολογία ρομαντισμού: ο (ροκ) καλλιτέχνης πάσχει βαθιά κι αληθινά σαν ένας «άγιος» και, αυτή η ίδια μορφή αρχέγονης, εγγενούς και υπερβατικής αγιοσύνης προσδίδεται από τον ρομαντισμό και στους λαϊκούς μουσικούς, στη λαϊκή τέχνη και στον λαϊκό πολιτισμό γενικότερα. Επίσης, έχοντας υπόψη τα λεγόμενα του Σιδηρόπουλου (ότι ο Ζορμπάς ως «λαϊκός» ήρωας που εκφράζει την «αντίσταση» και την «ελευθερία» είναι κατ' ουσία «ροκ») και του Αχαλινωτόπουλου (ότι οι λαϊκοί μουσικοί έχουν «ροκιά», γιατί με «γενναιότητα» υποστήριξαν το «ξενόφερτο» κλαρίνο και το προσάρμοσαν στο προγενέστερο ρεπερτόριο), βλέπουμε επίσης έννοιες όπως «αντίσταση» και «γενναιότητα» να συνδέονται με την έννοια «λαϊκό».

Το ότι η «λαϊκή» μουσική βιώνεται με αυτόν τον τρόπο από τους ροκ καλλιτέχνες, μας οδηγεί να δούμε τα δύο «στελέχη» πλέον στη συνάρθρωσή τους. Ένας ενδιαφέρον τρόπος για να δούμε τη συνάντηση των δύο ειδών, είναι χρησιμοποιώντας την θεώρηση ότι υπάρχουν παγκόσμια συστήματα στα οποία υπάρχουν «δομές κοινής διαφοροποίησης»<sup>118</sup> –βλέπε ενότητα 1.1 του πρώτου κεφαλαίου. Βάσει αυτού, βλέπουμε ότι το ροκ ως παγκόσμιο μουσικό ιδίωμα έχει «επιβληθεί» ως ενός είδους δομή με τους εξής τρόπους: όσον αφορά στα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται και στον τρόπο που χρησιμοποιούνται μουσικά και κιναισθητικά. Βλέπουμε για παράδειγμα τα σόλο στην ηλεκτρική κιθάρα να βασίζονται σε ένα παγκόσμιο «ανθολόγιο» μελωδικών φράσεων. Επίσης το μοτίβο ριφ-κουπλέ-ρεφρέν x2 έχει γίνει ένα παγκόσμιο πρότυπο. Η εναρμόνιση έχει επέλθει

<sup>118</sup> Wilk Richard, 1995, “Learning how to be local in Belize: Global systems of common difference” στο Miller Daniel (ed.), 1995, *Worlds Apart: Modernity Through the Prism of the Local*, London: Routledge

και σε ασυγκέραστες μουσικές. Η παγκόσμια κυριαρχία του μέτρου 4/4 ή η διάταξη των μουσικών πάνω στη σκηνή είναι κάποια στοιχεία, μεταξύ πολλών ακόμα που θα μπορούσαμε να απαριθμήσουμε εδώ. Επίσης, η «διεκδικητικότητα» του ροκ ως κοινός παρανομαστής για την πρόσληψή του παγκοσμίως, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι αποτελεί ένα στερεότυπο σε αυτή τη δομή. Μια άλλη μουσική δομή άντλησης «κύρους» που θα μπορούσαμε να αναφέρουμε είναι αυτή της λεγόμενης «κλασικής» μουσικής. Μπορούμε να πούμε ότι λειτουργεί σαν κοινή πλατφόρμα μουσικής σκέψης και δημιουργίας, πάνω στην οποία χτίστηκαν οι Εθνικές Σχολές (όπως η Ρωσική ή η Ελληνική, που χρησιμοποιούν στοιχεία της «παραδοσιακής» μουσικής των χωρών τους) και ξεδιπλώθηκαν οι διάφορες και διαφορετικές μουσικές αναζητήσεις συνθετών απ' όλο τον κόσμο, όπως ο Βραζιλιάνος Heitor Villa-Lobos, ο Ισπανός Manuel de Falla, ο Έλληνας Βασίλης Τσαμπρόπουλος, κ.ά.

Ερχόμενοι στο δικό μας ζήτημα, σαν παράδειγμα της θεώρησης του ροκ ως δομή μπορούμε να ανατρέξουμε στα λεγόμενα της Κωχ: *«Θυμάμαι ότι ως μουσικοί ήμασταν γοητευμένοι με τον ηλεκτρικό ήχο [...]. Στην αρχή ερμήνευα δημοτικά μόνο με τον Τσιολογιάννη από τα Μπουρμπούλια στα κρουστά.[...] Ύστερα αποφασίσαμε να βάλουμε ηλεκτρικό ήχο.[...] Τα αυτιά μας ήταν γεμάτα από Jimi Hendrix. Δεν μπορούσαμε να γλιτώσουμε από αυτό».* Η φράση που χρησιμοποιεί, ότι «δεν μπορούσαν να γλιτώσουν από αυτό» μοιάζει με αυτό που ορίζει το θεωρητικό σχήμα ως δομή. Ένα άλλο παράδειγμα είναι τα λεγόμενα του Σπάθα: *«Οι βασικές επιρροές μου είναι οι Jimi Hendrix και Πετρο-Λούκας Χαλκιάς. Ακούω πολλά είδη μουσικής [...] jazz, κλασική και ο,τιδήποτε άλλο ηχεί καλά στα αυτιά μου. [...] Όσον αφορά τον Χαλκιά, είμαι σίγουρος πως μπορείς να αντιληφθείς την επιρροή του σε κομμάτια στα οποία παίζω θρακιώτικες και ηπειρώτικες κλίμακες».* Το παίξιμο του Σπάθα, σύμφωνα με όσα λέει, είναι ροκ, αλλά πάνω του μπορούμε να εντοπίσουμε τη διαφοροποίηση που του παρέχει το εκφραστικό και μελωδικό «οπλοστάσιο» της «λαϊκής» μουσικής. Ένα ακόμα παράδειγμα είναι αυτό του Σιδηρόπουλου: *«Έχει μεγάλη δυσκολία να μπει ελληνικός στίχος στην ροκ μουσική αλλά πως να το κάνουμε πρέπει να παλέψεις. Πρώτα θα βγει λίγο κουτσό, λίγο τραυματισμένο, μετά όμως θα βρει τον δρόμο του. Θέλει ειδική μελέτη. Εγώ κουράστηκα αλλά βρήκα τα μυστικά της ελληνικής γλώσσας και τώρα ο στίχος κολλάει. Κοφτά, λέξη προς λέξη. Και νιώθω μεγάλη ικανοποίηση γιατί αυτό το ταξίδι το 'βγαλα πέρα μόνος μου».* Εδώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι βλέπουμε ξεκάθαρα το ροκ ιδίωμα ως δομή πάνω στην οποία θα χτιστεί ο στίχος. Ο Σιδηρόπουλος, σύμφωνα με όσα λέει, θέλει να τραγουδήσει ροκ, αλλά θέλει να

διαφοροποιηθεί και να το κάνει στα ελληνικά, και αυτή η διαφοροποίηση απαιτεί καταβολή προσπάθειας.

Γενικότερα θα λέγαμε, ότι αν θεωρήσουμε το ροκ ως δομή, αυτό μοιάζει να διαμορφώνεται σαν ένας παγκόσμιος μουσικός κώδικας σε εξέλιξη. Απορρίπτοντας την μαρξιστική κριτική εικόνα –που θέλει ένα κέντρο οικονομικής-πολιτικής εξουσίας να διοικεί τους περιφερειακούς της «δορυφόρους»–, και υιοθετώντας μια πιο ευέλικτη οπτική –μιας εικόνας που θέλει πολλά «περιφερειακά» κέντρα που βρίσκονται συνεχώς σε μια αμφίδρομη κίνηση–, το ροκ ως παγκόσμιος κώδικας μπορεί να ερμηνευτεί ως εξής: υπάρχει ένα μουσικό είδος που γεννιέται σε μια ισχυρή χώρα (Ροκ-Η.Π.Α.), με τη συνεισφορά του καπιταλισμού φτάνει σε κάθε γωνιά της γης, όμως η ισχύς του δεν είναι τέτοια που να προκαλεί ομογενοποίηση, αλλά αρκετή ώστε να εδραιωθεί ως κοινά αποδεκτό μοτίβο –του οποίου η υιοθέτηση προσδίδει «κύρος» και μια αίσθηση ότι κάποιος δεν είναι «οπισθοδρομικός»–, προκαλώντας ποικίλες αλληλεπιδράσεις και «μεταφράσεις» και εντέλει να μετεξελισσεται και η ίδια η δομή. Παραδείγματα για τη «μετεξέλιξη» της δομής, μπορούν να ανευρεθούν και στο ίδιο το «εσωτερικό» του ροκ –αν μπορεί να ευσταθεί ο όρος «εσωτερικό»–, αφού για παράδειγμα το ροκ άλλαξε ραγδαία μετά τους Pink Floyd ή μετά τους Nirvana ή μετά τη συνεργασία των Beatles με Ινδούς μουσικούς ή μετά τη συνεργασία ροκ συγκροτημάτων με συμφωνικές ορχήστρες, κ.ά. Ανάλογα, συμβαίνει και η «μετεξέλιξη» του ροκ στην επαφή με διάφορους πολιτισμούς. Διαφοροποιείται με τη χρήση άλλων γλωσσών, με την χρήση άλλων οργάνων, αλλά και το σημαντικότερο: αναπροσδιορίζεται πάντα κατά την επιτέλεσή του. Για παράδειγμα, είναι διαφορετικό το ροκ που παίζουν σήμερα οι Rolling Stones από το ροκ που έπαιζαν τη δεκαετία του '60.

Το παγκόσμιο ροκ ιδίωμα έρχεται και λειτουργεί προϋποθετικά θα λέγαμε –με την κοινωνική ιστορία που το ακολουθεί– για να «εκτυλιχθούν» πάνω του οι κατά «τόπους» διαφοροποιήσεις· εν προκειμένω η μουσική μείξη. Το ροκ δεν βιώνεται ως ένα εισαγόμενο δυτικό «προϊόν» που έρχεται να «αλλοτριώσει», αλλά ως δυναμικό δημιουργικό πεδίο. Ο Σιδηρόπουλος λέει: *«Μ' αρέσει το rock n roll, μ' αρέσει η στιχουργική του, μ' αρέσουν αυτά που περνάει στον κόσμο και γενικά μ' αρέσει το ότι είναι προπάντων μουσική για τον άνθρωπο, για τα πάθη του, για το συναίσθημά του κι όχι για την ψυχρή λογική και προπάντων όχι για την τεχνοκρατία»*. Πάνω σε αυτή την πλατφόρμα συμβαίνουν οι ατομικές και μουσικές αναζητήσεις που έχουν ως έκβαση την μείξη των δύο μουσικών ειδών, ως είδη με κοινές αφετηρίες, πανομοιότυπα ως προς την «έκσταση» που υπόσχονται και προσφέρουν. Απ' τα λεγόμενα των

καλλιτεχνών και λαμβάνοντας υπόψη την ξεκάθαρη δήλωση της Στασινοπούλου («*Πάντα πίστευα ότι υπάρχει μια υπόγεια πνευματική συγγένεια μεταξύ της ροκ και της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Και τα δύο μοιράζονται τον ρυθμό και το διονυσιακό πνεύμα*»), βλέπουμε ότι στο ροκ και τη λαϊκή μουσική, θεωρούν ότι υπάρχει το στοιχείο της «έκστασης»: στο ροκ πηγάζει από την «αντίσταση» και τη «μεταφυσική» που ορίζει ο ρομαντισμός και στην ελληνική «λαϊκή» μουσική η «έκσταση» πηγάζει από τη «μεταφυσική» του αρχέγονου και από την «αντίσταση» που πρεσβεύει ο «λαός» ως «κατ' ουσία» αντιδιαμετρικό μέγεθος από την εξουσία. Φαίνεται δηλαδή σαν να υπονοούν ότι «ροκ και λαϊκό» είναι έννοιες αν όχι ταυτόσημες, τουλάχιστον αλληλοσυμπληρωματικές ή ακόμα και αλληλοεμπεριεχόμενες. Καθετί που υπονοεί «αντίσταση» και «μεταφυσική» εντάσσεται σε αυτό το πλαίσιο σκέψης και μουσικής δημιουργίας.

## **2.4 «Ροκάς Ανατολίτης»-Διαδικασίες ταυτοποίησης και Μουσική**

Ως εδώ είδαμε διάφορες νοηματοδοτήσεις των καλλιτεχνών –και τον τρόπο με τον οποίο προέκυψαν αυτές οι νοηματοδοτήσεις στην ιστορικο-κοινωνική τους προοπτική– για ζητήματα που έχουν να κάνουν με τη «θέση τους στον χάρτη» (Δύση-Ανατολή), με τη θέση τους ως πολιτικά υποκείμενα (αποσύνδεση από το συντηρητικό πολιτικό σύστημα) και με τη θέση τους ως δημιουργοί που βρίσκονται ανάμεσα στην ανάγκη για σύμπλευση με τις διεθνείς μουσικές τάσεις και στην ανάγκη για προσωπική αναζήτηση, η οποία περνάει και μέσα από την επαφή με τις μουσικές «ρίζες». Για μια τέτοια προσωπική αναζήτηση μας μιλά ο Ζιώγαλας: *«Πέρα από το ροκ, που υπήρξε ο λόγος που έφυγα από τη Βέροια για να κάνω το ταξίδι στην Αθήνα όσο και στη μουσική, εγώ πάντα ελάμβανα υπόψη τη μουσική της χώρας μου»*.

Αυτή η συνάντηση, του «ελληνικού ροκ» με τη «λαϊκή μουσική» έγινε μέσα σε «περιπετειώδεις» εποχές και αυτές οι «περιπέτειες» αποτυπώνονται και στη μουσική. Η παρατήρηση αυτή δεν έχει αξιολογική χροιά, απλά αντικατοπτρίζει την ιστορική πραγματικότητα –αποσπασματικότητα μάλλον, αφού ο τρόπος που συνθέτουμε και αφηγούμαστε την ιστορία είναι μια νέα επιτελεστική δράση και άρα μια νέα εμπειρία, ένα νέο δημιούργημα βασισμένο στην «ιστορία» ως έννοια και όχι ως βιωμένη εμπειρία. Κλείνει η αναστοχαστική παρένθεση, και συνεχίζουμε στο θέμα μας.

Η φράση «Ροκάς Ανατολίτης» –όπως ξαναδιατυπώθηκε– θεωρήθηκε ότι είναι μια υπερ-περιεκτική, περιγραφική και βεβαίως λογοτεχνική διατύπωση-συμπύκνωση όλων όσων μελετούμε. Είδαμε τους καλλιτέχνες να εμπλέκονται σε διαφορετικές κοινωνικές σφαίρες, όπου υπάρχουν ετερόκλητοι κανόνες και προσδοκίες και

διαφορετικές σχέσεις εξουσίας. Τους είδαμε να θέλουν να αισθάνονται κομμάτι –σε φυσικό αλλά και φανταστικό επίπεδο– τόσο του παγκόσμιου κοινωνικού, πολιτικού και μουσικού «αναβρασμού» των δεκαετιών του '60, του '70 και του '80, όσο και κομμάτι του ελληνικού μεταπολεμικού, μετεμφυλιακού και μεταδικτατορικού «αναβρασμού». Βλέπε τα λεγόμενα του Πορτοκάλου: «*Να υπάρχει ένας μουσικός αναβρασμός που να καθρεφτίζει μια δημιουργική κοινωνία που θέλει να είμαστε online με όλον τον πλανήτη, και από την άλλη να είμαστε περήφανοι για το χωριό μας*». Το γεγονός αυτό έγειρε πλήθος ζητημάτων –για διάφορους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας– τα οποία καλούνταν να επαναπροσδιορίσουν και «επέβαλε» και διαφορετικούς ρόλους στους οποίους έπρεπε να ανταποκριθούν.

Στη «θεωρία» είδαμε ότι τα υποκείμενα έχουν τη δυνατότητα να διαχειρίζονται πολυεπίπεδες ταυτότητες<sup>119</sup> και αυτή η πολυεπίπεδη φύση της ταυτότητας έχει γίνει πιο εμφανής στην εποχή της νεωτερικότητας, όπου όλα μοιάζουν ρευστά. Αποτέλεσμα είναι η εναλλαγή ταυτοτήτων του ατόμου ή –ίσως καλύτερα διατυπωμένα– αποτέλεσμα είναι ότι φωτίζονται διαφορετικές –εκ πρώτης όψεως αλληλοαναιρούμενες, αλλά ουσιαστικά ίσως όχι– πτυχές της ταυτότητας του ατόμου σε κάθε διαφορετική κατάσταση με την οποία έρχεται σε διαπραγμάτευση. Αυτό εξηγεί την κατακερματισμένη και μεταβαλλόμενη<sup>120</sup> φύση των ταυτοτήτων και υποστηρίζει την άποψη ότι είναι προτιμότερο και ρεαλιστικότερο να χρησιμοποιούμε την περιεκτική έννοια –και τη συλλογιστική που συνεπάγεται αυτή– «διαδικασίες ταυτοποίησης» από την έννοια «ταυτότητα».

Έτσι, βλέπουμε τον Σαββόπουλο να συνεργάζεται με την Μπέλλου, τον Σιδηρόπουλο με τον γιο του Βαμβακάρη, τον Πιλαλί να κάνει performane ως «λαϊκός βάρδος» και πλήθος άλλων περιπτώσεων. Σε αυτά, αλλά και σε όλα τα παραδείγματα που είδαμε, παρατηρούμε πολυεπίπεδες νοηματοδοτήσεις από πλευράς των καλλιτεχνών. Αυτές οι νοηματοδοτήσεις απορρέουν από τη συνεχή διαπραγμάτευση της θέσης των υποκειμένων στον κόσμο· μιας διαπραγμάτευσης με διάφορες προϋπάρχουσες και νέες καταστάσεις και προσδοκίες<sup>121</sup>. Αυτή η συνεχής διαπραγμάτευση φωτίζει διαφορετικές πτυχές της ταυτότητάς τους. Η σύνδεση με αυτές τις πτυχές του εαυτού, που συχνά μοιάζουν και ετερόκλητες, δίνει στα υποκείμενα μια φανταστική αίσθηση ατομικής συνοχής και πληρότητας.

---

<sup>119</sup> Driessen Henk & Otto Ton, 2000, *Perplexities of identification: Anthropological studies in cultural differentiation and the use of resources*, Aarhus: Aarhus U.P., σ. 15

<sup>120</sup> Hall Stuart, 1998, “Introduction: Who Needs 'Identity'?”, στο Hall Stuart & Du Gay Paul (eds), 1998, *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications, σ. 4

<sup>121</sup> Bauman Zygmunt, 2004, *Παγκοσμιοποίηση: Οι συνέπειες για τον άνθρωπο*, Αθήνα: εκδόσεις Πολύτροπον, σ. 11

Αυτή την πληρότητα την βιώνουν, «ικανοποιώντας» τόσο τη «ροκ» πλευρά τους, όσο και την «λαϊκή» τους πλευρά. Εδώ ο χρόνος παίζει σημαντικό ρόλο: το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον.

Το ροκ εκφράζει το «παρόν» τους, το «μοντέρνο», την επαφή τους με τη «Δύση» και τα επιτεύγματά της, την επαφή τους με νέες ιδέες –που προωθούν την αντίσταση και προτάσσουν ως όραμα την «αλλαγή» του κόσμου προς το «καλύτερο»–, την επαφή τους με ένα «σύγχρονο» είδος «λαϊκής» μουσικής· και απ' την ενασχόληση με το ροκ αντλούν ατομικό και συλλογικό «κύρος», καθώς αυτό το «αντισυμβατικό» μουσικό είδος τυγχάνει ευρείας αποδοχής και σημειώνει μεγάλη επιτυχία παγκοσμίως και κυρίως στη Δύση όπου «γεννήθηκε»· και μέσω του ροκ συγκρούονται, «απεμπολώντας» την κοινωνική και πολιτική «οπισθοδρόμηση» μέσα στην οποία μεγάλωσαν.

Η «λαϊκή» μουσική εκφράζει το «παρελθόν» τους (όχι όμως απόλυτα το κοντινό παρελθόν που είναι ταυτισμένο με τον αυταρχισμό και την ανασφάλεια, αλλά με ένα πιο μακρινό παρελθόν, χωρίς σαφή όρια, που αγγίζει το αρχέγονο και λειτουργεί ως «καταφύγιο» που παρέχει «ασφάλεια»), τις «ρίζες» τους, τα πρώτα τους ακούσματα, το «σημείο αναφοράς» που εμπεριέχει «σοφά» πανανθρώπινα νοήματα του «ελληνικού λαού» –ενός «λαού» που «αντιστέκεται», που είναι μάλλον άχρονος και υπερβατικός–, το «μεγαλειώδες» και «μυστηριακό» απ' το οποίο δε θέλουν να αποκοπουν και το οποίο θέλουν να παραμείνει «ζωντανό κύτταρο» στη μουσική τους δημιουργία· και απ' την ενασχόληση με τη «λαϊκή» μουσική αντλούν ατομικό και συλλογικό «κύρος», καθώς αυτό το «καθαγιασμένο» –προ πολλού από τον εθνικό λόγο– μουσικό είδος τυγχάνει ευρείας εκτίμησης ως μουσική ισοδύναμη με «θησαυρό» και «πολιτιστική παρακαταθήκη» της Ελλάδας όπου «γεννήθηκε»· και μέσω της «λαϊκής» μουσικής συγκρούονται, «πολεμώντας» την «κακόβουλη» εκμετάλλευσή της από τους αυταρχικούς μηχανισμούς του έθνους-κράτους, «αποκαθάρωντάς» τη –κυριολεκτικά και μεταφορικά– από συντηρητικές θεωρήσεις (Βλέπε π.χ. Σιδηρόπουλος: *«Η παράδοση δημιουργείται, δεν γεννιέται.»* ή Πορτοκάλογλου: *«Το πρόβλημά μας στην Ελλάδα είναι ότι οι νέοι μουσικοί της ροκ φοβούνται να ασχοληθούν με τις μουσικές ρίζες τους, γιατί θα χαρακτηριστούν εθνικιστές ή φασίστες. Ελπίζω οι σημερινοί πιτσιρικάδες να το ξεπεράσουν. Δεν δικαιολογείται να έχουν αυτό το πρόβλημα. Κάποτε πρέπει να μεγαλώνει κανείς. Και να μεγαλώνει σημαίνει να πετά μερικά σκουπίδια. Να ανοίγει την πόρτα και να τα πετά έξω.»*) και χρησιμοποιώντας τη σαν σύμβολο αντίστασης του «λαού» έναντι στην κάθε λογής μορφή εξουσίας (π.χ. Ζορμπάς = ροκ εν ρολ).

Είδαμε το «παρόν» και το «παρελθόν». Η «συνεύρεση» του ροκ με τη «λαϊκή» μουσική στη δημιουργία των καλλιτεχνών αυτών, φαίνεται να εκφράζει το «μέλλον», την ατομική, κοινωνική και πολιτική «προσδοκία» για νέες βιώσιμες κοινωνικές συνθέσεις –μακριά από «κακοφορμισμένες» συνθέσεις του παρελθόντος–, την «ανεκτικότητα», τη «χρυσή τομή» όπως διατυπώνει ο Σιδηρόπουλος: «[...] Όταν λοιπόν έρθει το πλήρωμα του χρόνου, μονάχο του έτσι ώστε ο μεσήλικας να μην ενοχλείται από την ηλεκτρική κιθάρα, ο νεαρός να μην ενοχλείται από το μπουζούκι, οι μουσικοί οι ίδιοι οι μπουζουξίδες και αυτό που αντιπροσωπεύουν, και η ηλεκτρική κιθάρα κι αυτό που αντιπροσωπεύει να μην έχουν στήσει δυο ταμπούρια απέναντι ο ένας απ' τον άλλο και να μάχονται, αλλά να έχει γίνει πια σαν τρόπος ζωής η χρυσή τομή των δύο αυτών κουλτούρων, δηλαδή εν ολίγοις να έχει επέλθει ένα 50-50, μια ισορρόπηση μέσα μας. Και μέσα απ' αυτό το πράγμα να πηγάζει η χρυσή τομή του τραγουδιού [...]». Η «συνάντηση» αυτή εκφράζει την ισόποση σύνδεση, τόσο με το «παρόν», το «παγκόσμιο», το «μοντέρνο», τον «κοσμοπολιτισμό», τη «Δύση» και τη «λογική» –ως στερεοτυπική συνοδεύουσα έννοιά της–, όσο και με το «παρελθόν», το «τοπικό», την «καταγωγή», το «λαϊκό», την «Ανατολή», τη «μεταφυσική» και το «συναίσθημα» –ως στερεοτυπική συνοδεύουσα έννοιά της· και απ' την ενασχόλησή τους με τέτοιου είδους «συνευρέσεις» αντλούν ατομικό και συλλογικό «κύρος», καθώς αυτό το αμάλγαμα τους καθιστά συντονισμένους με τα «κελεύσματα» της σύγχρονης εποχής, με το μοντέλο που διαμορφώθηκε στη νεότερη εποχή ως υπέρτατη αξία: την κινητικότητα<sup>122</sup> και την υπέρβαση των άκαμπτων ταυτοτήτων του παρελθόντος. Αυτός ο συντονισμός παρέχει ατομική και συλλογική ασφάλεια, ενδυνάμωση και προοπτική για το μέλλον· ο Πορτοκάλογλου σχετικά λέει: «Να υπάρχει ένας μουσικός αναβρασμός που να καθρεφτίζει μια δημιουργική κοινωνία που θέλει να είμαστε online με όλον τον πλανήτη, και από την άλλη να είμαστε περήφανοι για το χωριό μας».

Θα μπορούσαμε να δούμε όλη αυτή τη συλλογιστική συνοψισμένη σε έναν πρόχειρο ταξινομικό πίνακα:

Ροκς Ανατολίτης					
Ροκς	Παρόν+Μοντέρνο	Δύση+Παγκόσμιο	Κοσμοπολιτισμός+Λαϊκό	Συναίσθημα +Λογική	Αντίσταση
Ανατολίτης	Παρελθόν+Καταγωγή	Ανατολή+Τοπικό	Λαϊκό	Συναίσθημα +Μεταφυσική	Αντίσταση
Ροκς Ανατολίτης	Μέλλον+Προοπτική	Παγκόσμιο+Τοπικό	Κοσμοπολιτισμός+Λαϊκό	Ισορρόπηση	Αντίσταση

<sup>122</sup> Bauman, 2004, ό.π., σ. 11

Όλα αυτά αποτελούν συνέπειες της νεωτερικότητας πάνω στις διαδικασίες ταυτοποίησης. Στη νεότερη εποχή οι επιλογές για τον τρόπο ζωής πολλαπλασιάζονται και έτσι, οι άνθρωποι έχουν τη δυνατότητα και την ευελιξία να επιλέξουν ανάμεσα σε ένα πλήθος ταυτοτήτων. Απομακρυσμένα γεγονότα έχουν συνεχή και αυξανόμενη επιρροή στις ζωές των ανθρώπων, όπου και αν κατοικούν. Όπως λέει η Κωχ: *«Τα αυτιά μας ήταν γεμάτα από Jimi Hendrix. Δεν μπορούσαμε να γλιτώσουμε από αυτό»* ή ο Ζιώγαλας: *«Πέρα από το ροκ, που υπήρξε ο λόγος που έφυγα από τη Βέροια για να κάνω το ταξίδι στην Αθήνα όσο και στη μουσική [...]»* ή ο Σπάθας: *«Οι βασικές επιρροές μου είναι οι Jimi Hendrix και Πετρο-Λούκας Χαλκιάς»* ή ο Σιδηρόπουλος: *«Μ' αρέσει το rock n roll, μ' αρέσει η στιχουργική του, μ' αρέσουν αυτά που περνάει στον κόσμο»*. Η περίπτωση της «συνάντησης» του «ελληνικού ροκ» με τη «λαϊκή μουσική» θεωρήθηκε ένα κατάλληλο παράδειγμα για να δούμε όλα όσα συμβαίνουν στα πλαίσια της «ρευστής» νεωτερικότητας.

Με αυτόν τον τρόπο έφτασε το ροκ από την άλλη μεριά της γης στην Ελλάδα –αλλά και στο μεγαλύτερο μέρος του πλανήτη, με πλήθος όμοιων ή διαφορετικών με την ελληνική εκβάσεων– με την ραγδαία ανάπτυξη της μουσικής και κινηματογραφικής τεχνολογίας και βιομηχανίας, την ταχεία και ευρεία ροή πληροφοριών και μέσω της παγκόσμιας κινητικότητας του κεφαλαίου που ψάχνει πάντα για νέες αγορές και του παγκόσμιου δικτύου διανομής και κατανάλωσης του ροκ, προτείνοντας νέα νοήματα και νέες επιλογές ζωής. Σε μια διαλεκτική διαδικασία οι καλλιτέχνες που είδαμε, συναντήθηκαν με τους πολιτικούς, κοινωνικούς και μουσικούς «άλλους» του εξωτερικού και της Ελλάδας. Εκεί, διαπραγματεύτηκαν το παρελθόν τους, το ποιοι ήταν και ποιοι θα έπρεπε να γίνουν με βάση τις κοινωνικές προσδοκίες· διαπραγματεύτηκαν το παρόν τους, το ποιοι είναι και ποιοι θα ήθελαν να είναι σε σχέση με τις ολοένα και αυξανόμενες νέες επιλογές ζωής· διαπραγματεύτηκαν το μέλλον τους, επιλέγοντας τα «επιθυμητά» και ετερόκλητα κομμάτια του περιβάλλοντος με τα οποία θέλουν να συνδεθούν, να ταυτιστούν και να πορευτούν. Εσωτερίκευαν τις επιρροές τους και τις συγκρούσεις, τις επεξεργάστηκαν και τις εξωτερίκευαν εγγράφοντάς τις στη μουσική τους.

Για παράδειγμα, βλέπουμε έντονα αποτυπωμένες τις συγκρούσεις του καλλιτέχνη σε σχέση με τις ανακατατάξεις της ελληνικής κοινωνίας, σε σχέση με το παρελθόν και τον παρόν, στους στίχους του “Νεοέλληνα” του Πανούση:

*Κάνω βουτιές σε βόθρο με εικόνες, φουσκώνω τα βυζιά μου με ορμόνες.*

*Θέλω να γίνω σαν Αμερικάνος, μ' αρέσει στα κρυφά κι ο Μητροπάνος.*

*Μαράθηκε η λουλουδιασμένη ιτιά και ψήλωσε η κοντούλα λεμονιά.*

*Στα Σάλωνα δε σφάζουνε αρνιά, δεν πάει το παπάκι στην Ποταμιά.  
Κι η παπαλάμπραινα γυμνή χαϊδεύει δώρο συσκευή σ' ένα τηλεπαιχνίδι πουλημένο.  
Πουλάκι ξένο, πουλί χαμένο, μου τρώει τα σπλάχνα, δεν βγάζω άχνα.  
Καίω τα δέντρα χτίζω μεζονέτες, θα κάνω τα παιδιά μου μαριονέτες.  
Σ' ένα κλουβί γραφείο σαν αγρίμι, παίζω, ατέλειωτο βουβό ταξίμι.*

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Πανούσης με αυτούς τους στίχους αποδομεί, «εξελίσσει» και «εξιλεώνει» τα τραγούδια που σατιρίζει, με την έννοια ότι τους δίνει μια συνέχεια στη σύγχρονη εποχή και μας «ανακοινώνει» ότι έχουν τροποποιηθεί για πολλούς και διάφορους λόγους (λανθασμένες πολιτικές και κοινωνικές επιλογές) οι «εκβάσεις» τους: π.χ. η ιτιά μαράθηκε, η κοντούλα λεμονιά πια ψήλωσε, το παπάκι δεν πάει στην ποταμιά, κτλ. Επίσης, μας περιγράφει τον δημόσιο υπάλληλο ως φυλακισμένο αγρίμι που μες στην ανελευθερία του ανατρέχει στο ταξίμι ως σύμβολο-«καταφύγιο» του «λαϊκού» πολιτισμού. Τα «βυζιά φουσκώνουν με ορμόνες», ακολουθώντας «άκριτα» την εισαγόμενη μόδα της καπιταλιστικής εποχής, ενώ στα «κρυφά» συντηρούμε το «λαϊκό» μας κομμάτι. Αν και όλ' αυτά μπορεί να μοιάζουν με σημειολογική ανάλυση κακής κοπής, ωστόσο θεωρήθηκε ότι ήταν χρήσιμο κάτι τέτοιο, ώστε να γίνουν λίγο πιο σαφείς οι συγκρούσεις του καλλιτέχνη με το περιβάλλον του και τον τρόπο που τοποθετείται ως υποκείμενο σε σχέση με αυτό.

Επίσης, αντίστοιχες συγκρούσεις συναντάμε και στους στίχους του “Ποιμενικού Rock” του Μηλιώκα:

*Ιφτά γιλάδια κι ένα στρέμμα πώλησα κι πήρα μια κουρσάρα από πιτάει  
στην τράπιζα κομπόδιμα κατάθισα κι έχω η ψυχή μου ό,τι ζητάει.  
Κολώνια ζιβανσί κι στα ποδάρια μο κι ρούχα ιρωπαϊκά φουράου  
ας είν' καλά τα αρνιά κι τα γιλάδια μο μι τα κορίτσα να καλοπιρνάω.*

Ο Μηλιώκας λέει: «Το “Ποιμενικόν Rock” το έγγραφα σκεπτόμενος τον παππού μου, ο οποίος μιλούσε έτσι και τον κοροϊδεύαμε με τ' αδέρφια μου.». Για να μην προβούμε ξανά σε σημειολογική ανάλυση κακής κοπής...και εδώ βλέπουμε συγκρούσεις να αποτυπώνονται, με κυρίαρχη αυτή που προέρχεται από το εννοιολογικό ζεύγος Δύση-Ανατολή.

Απ' όλα τα παραπάνω, παρατηρούμε ότι η διαδικασία ταυτοποίησης είναι αρκετά πολύπλοκη και πολλοί παράγοντες εμπλέκονται σε αυτή. Οι καλλιτέχνες αποσυνδέουν τον εαυτό τους από το εθνοκεντρικό, αυταρχικό, διεφθαρμένο και συντηρητικό πολιτικό και κοινωνικό παρελθόν· όλα τα χαρακτηριστικά αυτού του παρελθόντος είναι γι' αυτούς σημείο διαφοροποίησης και σημείο εκκίνησης για τη δόμηση μιας άλλης ταυτότητας. Αυτές

οι διαφοροποιήσεις συμβάλλουν και στη δημιουργία μιας συλλογικής ροκ ταυτότητας<sup>123</sup>, που τολμάμε να πούμε ότι «υπήρξε», τουλάχιστον σαν ετεροπροσδιορισμός: ήταν οι «ροκάδες». Παράλληλα, συνδέονται με το διεθνές ροκ ιδίωμα και αυτά που πρεσβεύει, καθώς και με τα προϋπάρχοντα μουσικά είδη του Ελλαδικού χώρου. Αν και αποκηρύσσουν το κοντινό τους παρελθόν, ωστόσο συνδέονται με το μακρινό παρελθόν· αν και αποκηρύσσουν κάποια κομμάτια του παρόντος, ωστόσο συνδέονται με άλλα. Όλα αυτά τα διάσπαρτα κομμάτια, από το παρελθόν και το παρόν, από τη Δύση και την Ανατολή, από το ροκ και τη «λαϊκή» μουσική, από νέες ιδέες (κινήματα διαμαρτυρίας) και παλιές ιδέες (αγάπη προς τον «λαϊκό πολιτισμό»), μοιάζουν να συνδέονται από τους καλλιτέχνες, κάτι που οδηγεί –σύμφωνα με τον Hall<sup>124</sup>– στην «αποκατάσταση» των διαιρεμένων εαυτών σε μία ενότητα και στην εμπειρία μιας φαντασιωμένης ευχαρίστησης για την πληρότητα. Βλέπε π.χ. Παπάζογλου: «*Το ζήτημα είναι να συγκεράσουμε τις μουσικές αντιθέσεις μας, που είναι και δικές μας αντιθέσεις, σε ένα μεικτό και νόμιμο μουσικό είδος*».

Απ' την άλλη οφείλουμε να τονίσουμε εδώ ότι το έργο των καλλιτεχνών που είδαμε, δεν διατρέχεται ολοκληρωτικά από την ένωση ροκ και «λαϊκής» μουσικής, καθώς πολλά –ή τα περισσότερα– τραγούδια τους είναι επηρεασμένα αποκλειστικά από το ροκ (π.χ. Σιδηρόπουλος) ή από τη «λαϊκή» μουσική (π.χ. Παπάζογλου). Αυτό αποδεικνύει –ίσως και πιο ξεκάθαρα ακόμα– την παρουσία πολλαπλών κομματιών της ταυτότητας των καλλιτεχνών, που φωτίζονται κάθε φορά περισσότερο ή λιγότερο, ανάλογα με ποιο κομμάτι θέλουν να συνδιαλλαγούν. Άλλοτε στη μουσική τους δημιουργία φωτίζουν τη «ροκ» πλευρά τους, άλλοτε τη «λαϊκή» πλευρά τους και άλλοτε και τις δύο μαζί.

Και μέσα σε όλες αυτές τις διεργασίες εμπλέκεται η μουσική. Το πεδίο της μουσικής συνδέει τους καλλιτέχνες με τα κομμάτια που επιλέγουν να ταυτιστούν. Με τη μουσική εσωτερικεύουν, οργανώνουν, κατηγοριοποιούν, διαπραγματεύονται, αποδομούν και παράγουν έννοιες και καταστάσεις<sup>125</sup>. και βέβαια μέσω της μουσικής αλληλεπιδρούν με «άλλες» έννοιες, ιδέες και καταστάσεις. Ιδιαίτερα στα πλαίσια της νεωτερικότητας που ο κόσμος μοιάζει αλληλοεξαρτώμενος, οι ιδέες και οι καταστάσεις πληθαίνουν, «μετακομίζουν» και καταφτάνουν σε κάθε γωνιά της γης με μεγάλη ταχύτητα, προκαλώντας αλυσιδωτές δράσεις και αντιδράσεις. Έτσι, η

<sup>123</sup> Driessen Henk & Otto Ton, 2000, *Perplexities of identification: Anthropological studies in cultural differentiation and the use of resources*, Aarhus: Aarhus U.P., σ. 21

<sup>124</sup> Hall Stuart, 2003, «*Το ζήτημα της πολιτιστικής ταυτότητας*» στο Hall Stuart, Held David, McGrew Anthony (επιμ), 2003, *Η νεωτερικότητα σήμερα*, Β' έκδοση, Αθήνα: εκδόσεις Σαββάλας, σ. 421

<sup>125</sup> Stokes Martin, 1994, *Ethnicity, identity, and music: The musical construction of place*, Oxford: Berg Publishers, σ. 4

μουσική τους εκτός από ήχος, είναι και ένα πεδίο φορτισμένο με νοήματα που έχουν πλήθος ετερόκλητων ιστορικών και ιδεολογικών καταβολών. Και αυτά τα νοήματα βρίσκονται συνεχώς σε εξέλιξη, καθώς οι πολυεπίπεδες αλληλεπιδράσεις δε σταματούν ποτέ.

Αν θεωρήσουμε ότι οι άνθρωποι «εγγράφουν» στη μουσική, σε συμπτυκνωμένη και κωδικοποιημένη ηχητική μορφή, όλη τη γνώση του παρελθόντος και του παρόντος, τους κανόνες και τις υποβόσκουσες συγκρούσεις και προσδοκίες της κοινωνίας –κατά τον Attali<sup>126</sup>–, τότε τα παραδείγματα των καλλιτεχνών «έρχονται», θα λέγαμε, να «επαληθεύσουν» τον «κανόνα». Δε θα επεκταθούμε άλλο σε αυτό, καθώς έχει εκτεθεί νωρίτερα και περιεκτικά η πολυδιάστατη εγγραφή όλων αυτών των ετερόκλητων παραγόντων πάνω στη μουσική τους. Επίσης, αν θεωρήσουμε ότι η μουσική ως αυτόνομη ή μη οντότητα –με διπλή παρουσία τόσο στον φυσικό, όσο και στον μεταφυσικό χωροχρόνο– λειτουργεί «προφητικά», προαναγγέλοντας και επισπεύδοντας με εξωλεκτικό τρόπο –με τη μορφή «θορυβώδους» ηχητικής ανακατάταξης– τις ανακατατάξεις που θα συμβούν στο κοινωνικό πεδίο –πάλι κατά τον Attali<sup>127</sup>–, τότε θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι πρώτες απόπειρες σύνδεσης του ροκ με τη «λαϊκή» μουσική «ανίχνευαν» τα «όρια», τις δυνατότητες που υπήρχαν ώστε το «ξενόφερτο» να ενωθεί με το «ντόπιο» και τις νέες νοηματοδοτήσεις που αυτό θα μπορούσε να φέρει· και μάλλον το “Mandjourana’s Shake” των Forminx ή ο “Μπάλλος” του Σαββόπουλου ακούγονταν σαν «θόρυβος».

Κλείνοντας, να πούμε ότι όλα όσα συναντήσαμε ως εδώ, πρέπει να τα βλέπουμε υπό το πρίσμα της «επιτέλεσης». Η διαδικασία μουσικής σύνθεσης και μείξης «ετερόκλητων ήχων», η παραγωγή σχετικών δίσκων, η πραγματοποίηση συναυλιών, η ακρόαση, η άρθρωση λόγου για τη μουσική, οι αλληλεπιδράσεις με έννοιες και καταστάσεις, η γνώση του παρελθόντος, οι εμπειρίες, οι προσδοκίες και όλες εν γένει οι ανθρώπινες αναπαραστάσεις συναντώνται με την τρέχουσα πραγματικότητα του εκάστοτε παρόντος στο πλαίσιο της επιτέλεσης και προκύπτουν συνεχείς μεταλλάξεις –μικρής ή μεγάλης κλίμακας– του κόσμου. Το παρόν ως χρονική διάσταση της επιτέλεσης, δεν μπορεί ποτέ να επαναληφθεί και να είναι ίδιο. Έτσι, αν και υπάρχει ένα ελάχιστο κοινό σημείο σε όλους τους καλλιτέχνες, ωστόσο δεν μπορούμε να προβούμε σε γενικεύσεις, αφού κάθε ανθρώπινη ιδιοσυγκρασία και επιτέλεση είναι διαφορετική και μοναδική. Κάθε υποκείμενο βιώνει την εμπειρία του

<sup>126</sup> Attali Jacques, 1991, *Θόρυβοι*, Αθήνα: εκδόσεις Κέδρος-Ράππα, σ. 9-18

<sup>127</sup> Attali, 1991, ό.π.

εαυτού, της ταυτότητας, της ετερότητας και τις (αλληλ)επιδράσεις με τον περιβάλλοντα κόσμο –νοητικά και σωματικά– με ξεχωριστό τρόπο.

### 3. Επιλογικές Παρατηρήσεις

Σε αυτή την εργασία είδαμε τις συνέπειες της νεωτερικότητας στις διαδικασίες ταυτοποίησης περιγράφοντας και αναλύοντας τις «απαρχές» του φαινομένου –που θα μπορούσε να είναι οποιοδήποτε άλλο– της «συνάντησης» του «ελληνικού ροκ» με τη «λαϊκή μουσική». Μας αποκαλύφθηκε μια διαπλοκή και αλληλοτροφοδότηση κοινωνικών δικτύων, σχέσεων εξουσίας, συμβόλων, εννοιών και ταξινομικών κατηγοριών· μας αποκαλύφθηκαν πολύπλοκες πολιτικές-οικονομικές-κοινωνικές ζυμώσεις –διεθνείς και εγχώριες– που προκάλεσε η νεωτερική εποχή, μες στις οποίες οι καλλιτέχνες έκαναν τις διαπραγματεύσεις και τις συγκρούσεις τους ως υποκείμενα, για να καταλήξουν στην «κατασκευή» του δεδομένου μεικτού-ενοποιητικού μουσικού αποτελέσματος –που επηρέασε μετέπειτα τους τρόπους που παράγεται και προσλαμβάνεται η μουσική– και –εντέλει–, της κοσμοαντίληψης και της ταυτότητάς τους. Όπως λέει η Κωχ: *«Το τελικό αποτέλεσμα βγήκε βιωμένο από παραστάσεις συν την αποδοχή των ανθρώπων της γενιάς μας, που είχαν και αυτοί ακούσματα σαν τα δικά μας. Δηλαδή, στην ουσία έχουν συμπράξει οι πάντες στον ήχο εκείνης της εποχής»*. Η Στασινοπούλου επίσης σχετικά λέει: *«Όταν έχεις μεγαλώσει στην Ελλάδα τις δεκαετίες του '60 και του '70, αυτά βγαίνουν απλώς από μέσα σου»*. Και βέβαια ένα ζήτημα που εγείρεται εδώ, αλλά δεν εμπίπτει στην προβληματική της παρούσας εργασίας είναι το πως λειτουργούν αυτές οι διαδικασίες μουσικών και πολιτισμικών «προσμεϊξέων» σε ποιο βαθμό οι δομικές αλλαγές και οι ανασχηματοποιήσεις είναι συλλογικές, και κατά πόσο εξαρτώνται από «δημιουργικά άτομα». Αν θεωρήσουμε ότι ισχύει η «προφητική» διάσταση της μουσικής –έτσι όπως την ορίζει ο Attali– τότε τα «δημιουργικά άτομα» μάλλον παίζουν σημαίνοντα ρόλο.

Επειδή η ταυτότητα είναι διαδικασία και όχι παγιωμένο αποτέλεσμα, το δεδομένο μουσικό εγχείρημα-αποτέλεσμα και οι διαδικασίες ταυτοποίησης που οδήγησαν σε αυτό δεν έχουν σημείο «στίξης», αλλά αναπλάθονταν και αναπλάθονται συνεχώς ανάλογα με τις ταυτίσεις των καλλιτεχνών αυτών και της νεότερης γενιάς. Χρονολογικά φτάσαμε ως το 1990 περίπου, γιατί περισσότερο μας ενδιέφερε να δούμε τις αρχικές συνθήκες γέννησης του φαινομένου. Όμως αυτό το φαινόμενο συνέχισε να υπάρχει και έγινε ακόμα πιο δημοφιλές στα πλαίσια του «έντεχνου» τραγουδιού από τη δεκαετία του '90 και μετά, δημιουργώντας νέα μουσικά και

κοινωνικά δίκτυα ως σήμερα και νέες νοηματοδοτήσεις, καθώς οι συνθήκες έχουν αλλάξει. Η μεγάλη απήχηση καλλιτεχνών όπως ο Σωκράτης Μάλαμας, ο Θανάσης Παπακωνσταντίνου και οι Λαϊκεδέλικα, ο Γιάννης Χαρούλης, ο Ψαραντώνης, οι Imam Baidi –και άλλοι–, θα ήταν ενδιαφέρον να μελετηθεί, σε σχέση με το πώς διαπραγματεύονται τις ταυτότητές τους, ποια ζητήματα εγείρουν τόσο οι καλλιτέχνες, όσο και το ακροατήριο και τι νοήματα παράγουν στη σύγχρονη εποχή της ακόμα πιο ισχυρής παγκόσμιας διασύνδεσης· θα ήταν ενδιαφέρον να μελετηθεί αν όλα αυτά προκαλούν κοινωνικούς μετασχηματισμούς και αν ναι, σε ποιο βαθμό και τι είδους.

# Βιβλιογραφία

## *Ελληνόγλωσση*

Anderson Benedict, 1997, *Φαντασιακές Κοινότητες: Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*, Αθήνα: εκδόσεις Νεφέλη

Αρβανίτης Κώστας, 1994, “*Ροκ και νεανική κουλτούρα στη δεκαετία του '60*” στο Τερζάκης Φώτης & Τριανταφύλλου Σώτη (επιμ.), 1994, *Το φάντασμα μιας δεκαετίας*, Αθήνα: εκδόσεις Δελφίνι

Attali Jacques, 1991, *Θόρυβοι*, Αθήνα: εκδόσεις Κέδρος-Ράππα

Bauman Zygmunt, 2002, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, Αθήνα: εκδόσεις Ψυχογιός

Bauman Zygmunt, 2004, *Παγκοσμιοποίηση: Οι συνέπειες για τον άνθρωπο*, Αθήνα: εκδόσεις Πολύτροπον

Burke Peter, 2010, *Πολιτισμικός Υβριδισμός*, Αθήνα: εκδόσεις Μεταίχμιο

Δηματάτης Ντίνος, 1997, *Παύλος Σιδηρόπουλος: Το μοναχικό μπλουζ του πρίγκηπα*, Αθήνα: εκδόσεις Κατσάνος

Giddens Anthony, 2001, *Οι συνέπειες της νεωτερικότητας*, Αθήνα: εκδόσεις Κριτική

Hall Stuart, 2003, “*Το ζήτημα της πολιτιστικής ταυτότητας*” στο Hall Stuart, Held David, McGrew Anthony (επιμ.), 2003, *Η νεωτερικότητα σήμερα*, Β' έκδοση, Αθήνα: εκδόσεις Σαββάλας

Hobsbawm Eric & Ranger Terence, 2004, *Η επινόηση της παράδοσης*, Αθήνα: εκδόσεις Θεμέλιο

Κατσάπης Κώστας, 2007, *Ηχοι και Απόηχοι: Κοινωνική Ιστορία του Ροκ Φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Αθήνα: Ε.Ι.Ε./Ι.Α.Ε.Ν.

Μποζίνης Νίκος, 2007, *Ροκ Παγκοσμιότητα και Ελληνική Τοπικότητα: Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες της καταγωγής του και στην Ελλάδα*, Αθήνα: εκδόσεις Νεφέλη

Μυριβήλη Ελένη, 2006, “Από την αναπαράσταση στην επιτέλεση”, στο Παπαγεωργίου Δημήτρης, Μπουμπάρης Νίκος, Μυριβήλη Ελένη (επιμ), 2006, *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, Αθήνα: εκδόσεις Κριτική

Pattison Robert, 1992, *Το Ροκ στον καθρέφτη του Ρομαντισμού*, Αθήνα: εκδόσεις Πρίσμα

Τερζάκης Φώτης, 1990, *Σημειώσεις για μίαν ανθρωπολογία της Μουσικής*, Αθήνα: εκδόσεις Πρίσμα

Χρηστάκης Νικόλας, 1999, *Αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*, Α Ανατύπωση, Αθήνα: εκδόσεις Τυπωθήτω

### **Ξενογλωσση**

Appadurai Arjun, 1996, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Blacking John & Byron Reginald, 1995, *Music, culture, & experience: Selected papers of John Blacking*, Chicago: The University of Chicago Press

Breidenbach Joana & Zukrigl Ina, 2001, “Up and down the music world. An anthropology of globalization” στο Gebesmair Andreas & Smudits Alfred (eds), 2001, *Global Repertoires, Popular music within and beyond the transnational music industry*, Burlington: Ashgate

Cowan Jane, 1993, *Politics, identity and popular music in contemporary Greece*, Kambos: Cambridge Papers in Modern Greek

Driessen Henk & Otto Ton, 2000, *Perplexities of identification: Anthropological studies in cultural differentiation and the use of resources*, Aarhus: Aarhus U.P.

Hall Stuart, 1998, “Introduction: Who Needs 'Identity'?”, στο Hall Stuart & Du Gay Paul (eds), 1998, *Questions of Cultural Identity*, London: Sage Publications

Hebdige Dick, 1989, “After the Masses”, στο Hall Stuart & Jaques Martin (eds), 1989, *New Times: The changing face of politics in the 1990's*, London: Lawrence and Wishart

Kaemmer John Edmund , 1993, *Music in human life: anthropological perspectives on music*, Austin: University of Texas Press

- Keightley Keir, 2001, “*Reconsidering rock*” στο Frith Simon, Straw Will, Street John (eds), 2001, *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge: Cambridge University Press
- Laclau Ernesto, 1990, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London: Verso
- Larrain Jorge, 2000, *Identity and modernity in Latin America*, Cambridge: Polity Press
- Martin J. Peter, 1995, *Sounds and society: Themes in the sociology of music*, Manchester: Manchester University Press
- McLaughlin Noel & McLoone Martin, 2000, “*Hybridity and National Musics: The case of Irish Rock Music*” στο *Popular Music*, April 2000, Volume 19, N° 2
- Middleton Richard, 1990, *Studying Popular Music*, Milton Keynes-Philadelphia: Open University Press
- Peterson Richard, 2001, “*Globalization and communalization of music in the production perspective*” στο Gebesmair Andreas & Smudits Alfred (eds), 2001, *Global Repertoires, Popular music within and beyond the transnational music industry*, Burlington: Ashgate
- Stokes Martin, 1994, *Ethnicity, identity, and music: The musical construction of place*, Oxford: Berg Publishers
- Stone Gregory P., 1981, “*Appearance and the self: A slightly revised version*” στο Stone Gregory P. & Farberman Harvey A. (eds), *Social psychology through symbolic interaction*, New York: Wiley
- Tucker Jr. Kenneth H., 1998, *Anthony Giddens and social modern theory*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications
- Turner Victor, 1988, *The anthropology of performance*, New York: PAJ Publications
- Werbner Pnina & Modood Tariq, 1997, *Debating Cultural Hybridity: multi-cultural identities and the politics of anti-racism*, London, New Jersey: Zed Books
- Wilk Richard, 1995, “*Learning how to be local in Belize: Global systems of common difference*” στο Miller Daniel (ed.), 1995, *Worlds Apart: Modernity Through the Prism of the Local*, London: Routledge

## Περιοδικά

Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 79, Απρίλιος 2002, *Η παράδοση στην πρίζα: Από το Βαλκανικό Rock στο Ethnorunk* (Α μέρος), του Γιώργου Πισσαλίδη

Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 80, Μάιος 2002, *Η παράδοση στην πρίζα: Από το Βαλκανικό Rock στο Ethnorunk* (Β μέρος), του Γιώργου Πισσαλίδη

Περιοδικό “Δίφωνο”, τεύχος 129, Ιούνιος 2006, *Ζωρζ Πιλαλί-Συνέντευξη*, του Μιγάλη Παπαμακάριου

Περιοδικό “Μοντέρνοι Ρυθμοί”, τεύχος 19, Νοέμβριος 1964, Αφιέρωμα στον Γεράσιμο Λαβράνο

Περιοδικό “Φαντάζιο”, συνέντευξη του Παύλου Σιδηρόπουλου στην Όλγα Μπακομάρου – <http://pavlos-sidiropoulos.gr/%CE%92%CE%B9%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%B1> – τελευταία επίσκεψη στις 23/02/2014

## Ιστότοποι

<http://cgi.di.uoa.gr/~bitsikas/v3/documents.html> – τελευταία επίσκεψη στις 24/02/2014 – αποσπάσματα συνεντεύξεων του Παύλου Σιδηρόπουλου

[http://diskoryxeion.blogspot.gr/2011/04/blog-post\\_27.html](http://diskoryxeion.blogspot.gr/2011/04/blog-post_27.html) – τελευταία επίσκεψη στις 20-02-2014 – *Επιστροφή στις ρίζες ναι, αλλά από πότε;*, άρθρο του Φώντα Τρούσα που δημοσιεύτηκε στις 27/04/2011

[http://diskoryxeion.blogspot.gr/2013/01/blog-post\\_10.html](http://diskoryxeion.blogspot.gr/2013/01/blog-post_10.html) – τελευταία επίσκεψη στις 22-02-2014 – *Λαϊκά Σέικ*, άρθρο του Φώντα Τρούσα που δημοσιεύτηκε στις 10/01/2013

<http://diskoryxeion.blogspot.gr/2013/03/greece-goes-modern.html> – τελευταία επίσκεψη στις 03-03-2014

[http://www.rocking.gr/interviews/Sunenteuksi\\_Dionusi\\_Sabbopoulou/15511/](http://www.rocking.gr/interviews/Sunenteuksi_Dionusi_Sabbopoulou/15511/) – τελευταία επίσκεψη στις 26/02/2014 – συνέντευξη του Διονύση Σαββόπουλου που δημοσιεύτηκε στις 05/03/2013 από τους Κώστα Σακκαλή & Μανώλη Γεωργακάκη

[http://www.rocking.gr/interviews/Sunenteuksi\\_Socrates/2195/](http://www.rocking.gr/interviews/Sunenteuksi_Socrates/2195/) – τελευταία επίσκεψη στις 20-02-2014 – συνέντευξη του Γιάννη Σπάθα που δημοσιεύτηκε στις 03/02/2005 από τον Γιάννη Μαρκούτη

<http://www.tralala.gr/sunenteuksh-giannhs-mhliokas-georgia-grammatikou/> – τελευταία επίσκεψη στις 23/02/2014 – συνέντευξη του Γιάννη Μηλιώκα που δημοσιεύτηκε στις 21/06/2010

<http://violaris.gr/bio/neo-kima.html> – τελευταία επίσκεψη στις 05-03-2014