



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Το ροκ στην ελληνική τηλεόραση και τον κινηματογράφο

Σαρέλλας Μάριος

(Α.Μ.: 1569201500081)

Επιβλέπων: Πουλάκης Νίκος (ΕΔΙΠ)

ΑΘΗΝΑ

Ιούλιος 2021

Τριμελής Επιτροπή:

Νικόλαος Πουλάκης, ΕΔΙΠ
Αναστάσιος Χαψούλας, Καθηγητής
Παναγιώτης Πούλος, Επίκουρος Καθηγητής

Σημείωμα του συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Ιούλιο του 2021. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	5
Κεφάλαιο 1. Θεωρητικές προσεγγίσεις του ροκ.....	7
1.1 Η ροκ μουσική	7
1.2 Η επανάσταση του ροκ.....	8
Κεφάλαιο 2. Το ροκ στην ελληνική τηλεόραση και τον κινηματογράφο	13
2.1 Η προβολή του ροκ στην ελληνική τηλεόραση και τον κινηματογράφο.....	13
2.2 Οι επιδράσεις του κινηματογράφου στην ελληνική νεολαία	15
2.3 Κοινωνικές επιδράσεις των ροκ ταινιών στην Ελλάδα.....	17
2.4 Η χειραφέτηση των ροκ ταινιών	19
2.5 Δικτατορία, κινηματογράφος και αντίδραση	20
2.6 Το Rockumentary	22
2.7 Ελληνικές ταινίες που προβάλλουν το ροκ.....	25
2.8 Ξένες ροκ ταινίες στον ελληνικό κινηματογράφο	28
Κεφάλαιο 3. Ανάλυση και σχολιασμός των ροκ ντοκιμαντέρ	36
3.1 <i>Μουσική Τομή - Rock στην Ελλάδα. Η άλλη όψη</i> (1988)	36
3.2 <i>Ζωντανοί στο Κότταρο: Σκηές Ροκ</i> (2006)	44
3.3 Συγκριτική και ερμηνευτική μελέτη	59
Συμπεράσματα	69
Βιβλιογραφία	71

Εισαγωγή

Η παρούσα πτυχιακή εργασία μελετά την εμφάνιση του ροκ στην ελληνική τηλεόραση και τον κινηματογράφο μέσα από τα ντοκιμαντέρ *Μουσική Τομή - Rock στην Ελλάδα*, *Η άλλη όψη* και *Ζωντανοί στο Κύτταρο: Σκηνές Ροκ*, μέσα από την αναλυτική προσέγγιση των συγκεκριμένων ταινιών αλλά και μέσα από τη συνολική επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας.

* * *

Είναι αδιαμφισβήτητο ότι ο ρόλος της μουσικής είναι βαρύνουσας σημασίας στο χώρο του κινηματογράφου, καθώς προσδίδει νόημα σε κάθε παραγωγή αφού συνοδεύει κάθε είδος, είτε είναι βίντεο είτε άλλα ηλεκτρονικά μέσα. Χαρακτηρίζεται από πολυσημία και έχει υποδηλωτικό περιεχόμενο. Για τον Robert Stam η μουσική είναι σαν ένα τονικό υποκατάστατο του συναισθηματικού κόσμου του καθενός, που σαγηνεύει την ψυχή του, αντιστοιχίζοντας την οπτική παραπλάνηση με την υποκειμενική κρίση και την συναισθηματική νοημοσύνη.

Σίγουρα, για κάθε κινηματογραφική παραγωγή απαιτούνται πολλά τεχνολογικά μέσα και συνδυασμός τεχνών, καθώς πρόκειται για ένα καθαρά οπτικοακουστικό θέαμα. Η συμβολή του λόγου, της εικόνας, του ήχου και της μουσικής είναι καθοριστική, προκειμένου να δημιουργήσουν, αλληλοεπιδρώντας μεταξύ τους, μια ισορροπημένη πλοκή. Μια πολυπλοκότητα νοημάτων σε συνδυασμό με την αισθητική λειτουργία της έκφρασης χαρακτηρίζουν το αποτέλεσμα. Η ισορροπία που σχηματίζεται μεταξύ των ανεξάρτητων σε πρώτο επίπεδο τεχνών, μέσα σε ένα περιβάλλον δημιουργίας ταινιών, συμβάλλει στην απόκτηση μιας κινηματογραφικής εμπειρίας.

Γίνεται συνεπώς αντιληπτό, ότι η μουσική που πλαισιώνει τις κινηματογραφικές παραγωγές δεν είναι δυνατόν να αποκοπεί από το χώρο που εξυπηρετεί και να μεταχειριστεί με κριτήρια τέτοια που απαιτούνται αποκλειστικά για ακρόαση. Αυτό συμβαίνει καθώς δεν πρόκειται για μια σύνθεση μουσικής, αλλά για σύνθεση μουσικής που συνοδεύει την εικόνα. Ο σκοπός του κάθε δημιουργού είναι η σύνθεση της κατάλληλης μουσικής που θα συνοδεύει την κινούμενη εικόνα.

Συνεπώς, διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο στην συνολική εμπειρία του θεατή, όντας ένα αναπόσπαστο κομμάτι του έργου. Βέβαια, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις μουσικών έργων που χρησιμοποιήθηκαν ως soundtracks που έχουν δημιουργηθεί αποκλειστικά για ένα έργο του σινεμά, αλλά μπορούν να αποτελέσουν και «αυτόνομη» μουσική ακρόασης (Εξαρχος, 1986).

Στην παρούσα εργασία θα γίνει λόγος για τον τρόπο που παρουσιάζεται η ροκ μουσική στην ελληνική τηλεόραση και στον κινηματογράφο εν γένει. Αναδεικνύοντας τις μεθόδους οπτικοακουστικής παρουσίασης του ροκ φαινομένου στα ελληνικά τηλεοπτικά μέσα και τον κινηματογράφο, θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτό διαμορφώθηκε, παρουσιάστηκε και διαδόθηκε ως σύγχρονη νεανική και συχνά ανατρεπτική κουλτούρα.

Κεφάλαιο 1. Θεωρητικές προσεγγίσεις του ροκ

1.1 Η ροκ μουσική

Στην εν λόγω εργασία η μουσική ροκ δεν αντιπροσωπεύει κάποιο μουσικό στυλ ή έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής, τουναντίον λειτουργεί στον χώρο της μουσικής ως μια βαρυσήμαντη και σπουδαία δημιουργική δραστηριότητα, που συνδέει με διάφορους τρόπους ένα μεγάλο ποσοστό Ελλήνων απ' τον χώρο του θεάματος και της τηλεόρασης. Οι άνθρωποι στους οποίους απευθύνεται, προέρχονται από διαφορετικές κοινωνικοοικονομικές τάξεις, ενώ οι ρίζες της φτάνουν στην μεταπολεμική εποχή, όπου η αγγλοαμερικανική ροκ μουσική άρχισε να διαχέεται και να εισχωρεί στον μουσικό και όχι μόνο χώρο της Ελλάδας, μέσα από εμπορικά και καλλιτεχνικά δίκτυα. Σημειώνεται επίσης, ότι το ύφος της ροκ μουσικής δεν χαρακτηρίζεται από ομοιογένεια και σταθερότητα, καθώς μέσα στον συγκεκριμένο χώρο δραστηριοποιήθηκαν προσωπικότητες με ασύνδετες μεταξύ τους πορείες, που όντας μέρος μιας κοινωνίας δεχόντουσαν επιρροές και δρούσαν με τον τρόπο τους στα τεκταινόμενα τόσο του εξωτερικού όσο και της χώρας μας (Καλλιβρετάκης, 1994).

Έτσι, λοιπόν ο όρος ροκ θα χρησιμοποιηθεί εδώ σ' αυτό το πλαίσιο. Ειδικότερα, ο ορισμός του ροκ για τα ελληνικά δεδομένα στηρίζεται σε δυο βασικούς άξονες. Αναφορικά με τον πρώτο, πρόκειται για την επιρροή της αποκαλούμενης ξένης μουσικής ροκ εν ρολ στην ελληνική μουσική σκηνή από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα, καθώς και η ανταπόκριση που λάμβανε από τους Έλληνες ακροατές της. Κατόπιν, ο δεύτερος άξονας συμπληρώνει τον πρώτο, καθώς πρόκειται για τη σύνθεση ροκ μουσικής από Έλληνες δημιουργούς, δηλαδή για τη διαδικασία της δημιουργίας και της παραγωγής.

Όσον αφορά τον όρο δημιουργία, νοείται τόσο η σύνθεση της μουσικής, όσο και η δομή του συγκροτήματος, είτε πρόκειται για ερασιτεχνική είτε για επαγγελματική ομάδα. Τα πρότυπά τους φυσικά προέρχονται από τον χώρο του εξωτερικού, όχι μόνο για τα απαιτούμενα μουσικά όργανα αλλά και για την μουσική φόρμα (βασικό μοτίβο: ριφ-κουπλέ-ρεφρέν x 2), την επίτευξη της κατάλληλης μουσικής αρμονίας, τις κλίμακες, το μέτρο (κατά κύριο λόγο το 4/4), την κίνηση με βάση τη μελωδία, τον ρυθμό και η σύνθεση στίχων.

Απ' την άλλη, ο όρος παραγωγή αναφέρεται στη συνεργασία των κατάλληλων και με τις απαραίτητες γνώσεις ανθρώπων, των θεσμών, στην αφιέρωση του απαιτούμενου χρόνου καθώς και στη διάθεση του απαραίτητου χρηματικού ποσού, προκειμένου να πραγματοποιηθεί μια συναυλία, να βγει στην κυκλοφορία ένας δίσκος ή να προβληθεί και να διαδοθεί το μουσικό προϊόν.

Αξίζει ακόμη να αναφερθεί, το θέμα της γλώσσας στην ελληνική ροκ μουσική, που ανάγεται σε μια διλημματική κατάσταση τόσο για τους άμεσα ενδιαφερόμενους επαγγελματίες του χώρου και τους μελετητές, όσο και για τους ανθρώπους της τηλεόρασης και του θεάματος. Συνεπώς, το ερώτημα που εγείρεται είναι με ποιους τρόπους παρουσιάζεται στην τηλεοπτική σκηνή το ελληνικό ροκ (Καλλιβρετάκης, 1994).

1.2 Η επανάσταση του ροκ

Στην προσπάθεια να βρεθούν σύμβολα που να συμπληρώνουν ή και να αποτελούν παράπλευρα στοιχεία στην «κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ» στην Ελλάδα, αποδείχθηκε ότι τέτοιες δημιουργίες λείπουν από την ιστοριογραφική παραγωγή. Κάτι τέτοιο βέβαια δεν προξενεί ερωτηματικά, μιας και οι κοινωνικές εξελίξεις της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου κατά κύριο λόγο δεν εγείρει το ενδιαφέρον των μελετητών μέχρι και στην εποχή μας να αξιοποιήσουν τον χώρο του κινηματογράφου για να προβάλουν τις εξελίξεις της εποχής. Αντιθέτως, ο χώρος του θεάματος αποτελεί πρόσφορο έδαφος για να αναπαρασταθούν τα πολιτικά και οικονομικά τεκταινόμενα της μετεμφυλιακής περιόδου, εστιάζοντας μάλιστα ιδιαίτερος τον τελευταίο καιρό στην ιστορία των διεθνών σχέσεων της Ελλάδας (Κατσάπης, 2007).

Εν αντιθέσει με τα ελληνικά δεδομένα, η ιστοριογραφική παραγωγή έχει εδώ και δεκαετίες ενσωματώσει τη ροκ μουσική σε σημαντικούς τομείς. Έτσι, στην Αμερική αποτελεί πανεπιστημιακό μάθημα που συμβάλλει όχι μόνο στη γνώση της μουσικής κληρονομιάς, αλλά της κοινωνικής και πολιτισμικής ιστορίας της σύγχρονης εποχής. Όμως, οι ΗΠΑ δεν αποτελούν το μοναδικό παράδειγμα, καθώς το «ροκ φαινόμενο» έχει διεισδύσει και σε αρκετές άλλες χώρες, με μελέτες που έχουν δείξει ότι οι νέοι, ταυτιζόμενοι με αυτό, ιδιαίτερος τη δεκαετία του 1950 είχαν παραβατική συμπεριφορά, δεν ήταν πειθαρχημένοι, αμφισβητούσαν τα πάντα και είχαν τάση προς

τον ηδονισμό. Όλη αυτή η καταγραφή συμπεριφορών έχει εκτιμηθεί καθοριστική, προκειμένου να γίνει αντιληπτή η διαδικασία που ακολουθήθηκε για να φτάσει η νεολαία να ξεπροβάλλει βαθμιαία και να αποκτήσει δυναμική παρουσία τη δεκαετία του 1960, με αποκορύφωμα το Μάη του '68, το αντιπολεμικό κίνημα και όλες τις ραγδαίες εξελίξεις που χαρακτήρισαν την εποχή.

Αξίζει όμως να δοθούν πιο σαφείς πληροφορίες αναφορικά με τα χρονικά όρια που επιλέχθηκαν για την έρευνα (1956-1967). Συγκεκριμένα, μια έρευνα που να αποσκοπεί στον τρόπο με τον οποίο εξελίχθηκε το φαινόμενο του ροκ εν ρολ στον ελλαδικό χώρο, και όχι σαν μουσικό είδος, άνετα μπορεί να αποτελέσει πεδίο της κοινωνικής ιστορίας και να ενταχθεί στους κόλπους της, λαμβάνοντας μάλιστα προνομιούχο έδαφος. Εν αντιθέσει με την πολιτική ιστορία, η κοινωνική δεν καλουπώνεται εύκολα σε χρονικά όρια. Αυτά είναι κατά κύριο λόγο αποτέλεσμα του τι θεωρεί ο μελετητής ως ιστοριογραφικό ζητούμενο, και όχι από τα δεδομένα και μη αμφισβητούμενα συμβάντα, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν σαφή χρονολογικά όρια (Κατσάπης, 2007).

Γίνεται συνεπώς αντιληπτό πως στην περίπτωση της πλοκής μιας κοινωνικής ιστορίας με αντικείμενο το ροκ εν ρολ, δεν μπορούν να τεθούν ακριβείς χρονολογικές ενδείξεις έναρξης και λήξης. Έχουν αναφερθεί δυο μέθοδοι προσέγγισης αυτού του ζητήματος. Ο πρώτος έχει να κάνει με την υποδιαίρεση της ιστορίας αυτού του είδους μουσικής σε ανάλογες χρονικές περιόδους. Μάλιστα, ο Καλλιβρετάκης υπέδειξε τρεις χρονικές περιόδους, με την πρώτη να εντοπίζεται περίπου το 1955 όπου ο Bill Haley κυκλοφόρησε το τραγούδι Rock Around the Clock, αποσπώντας τεράστια ανταπόκριση απ' τους Αμερικανούς πολίτες. Ωστόσο, το εν λόγω τραγούδι δεν αποτελεί απαρχή του συγκεκριμένου μουσικού είδους, μιας και είναι πλέον δεδομένο πως οι καταβολές του εντοπίζονται βαθιά στην παράδοση της μπλουζ μουσικής και του Rhythm and Blues, της δημοφιλούς αφροαμερικανικής μουσικής που αναδύθηκε στις μεγαλουπόλεις της Αμερικής, αφού έληξε ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. (9). Η νεολαία της εποχής άρχισε να εκδηλώνει φαινόμενα μαζικής υστερίας, το έναυσμα των οποίων δόθηκε απ' το τραγούδι Rock Around the Clock. Έτσι, οι νέοι άρχισαν να γίνονται φανατικοί ακροατές και αποδέκτες αυτής της μουσικής, κάνοντας για πρώτη φορά στα χρονικά ένα μουσικό είδος να δημιουργείται για να απευθυνθεί κατά κύριο λόγο στην νεολαία. Στην αντίπερα όχθη, αρκετές δυτικές κοινωνίες, δρώντας υπό το καθεστώς του φόβου χαρακτήριζαν αρνητικά τα ήθη που πρέσβευε η νεολαία, τις συμπεριφορές και τις πρακτικές που ακολουθούσε το ροκ, κρίνοντας πως η νεότερη αυτή μουσική τάση

είναι υπεύθυνη για τις νεανικές αυτές αντιδράσεις που έρχονταν σε αντιπαράθεση με τις συντηρητικές συμπεριφορές που επικρατούσαν την περίοδο του Ψυχρού Πολέμου (Κατσάπης, 2007).

Η αρχή της δεύτερης περιόδου μπορεί να τοποθετηθεί το 1963, με χαρακτηριστική αναφορά την επιτυχία που άφησε η εποχή των Beatles. Βέβαια, τα χρόνια πριν τους Beatles, η ροκ εν ρολ μουσική είχε πάρει την κατιούσα, με πολλούς να πιστεύουν ότι απλά ήταν τάση της εποχής που παρήλθε. Αυτό το κλίμα επικρατούσε μιας και το 1959 τρία αστέρια του ροκ πενταγράμμου, οι Buddy Holly, Ritchie Valens και ο Big Bopper, σκοτώθηκαν σε μια αεροπορική τραγωδία. Παράλληλα, ο Elvis Presley σημείωνε καμπή στην καριέρα του, το χρονικό διάστημα ύστερα από τις στρατιωτικές τους υποχρεώσεις, παρουσιάζοντας μια πορεία που δεν επιδεχόταν βελτίωση. Επίσης, ο Little Richard, που είχε σημαδέψει την μουσική σκηνή του ροκ εν ρολ με τις πρωτοποριακές του επιλογές που αντίβαιναν και προκαλούσαν τα πρότυπα της ψυχροπολεμικής εποχής, προτίμησε να αποχωρήσει από την τη δόξα που έχτισε, προκειμένου να βρει αγαλλίαση στο χώρο των θρησκειών. Όμως, το 1963 η επιτυχής έλευση των Beatles και των ακολούθων συγκροτημάτων, έδωσε έναν αέρα ανανέωσης στον χώρο του ροκ εν ρολ, δημιουργώντας και πάλι τεράστιες εμπορικές επιτυχίες, και επιφέροντας το σημαντικότερο όλων, την επανένωσή της με τους νέους που ξαναβρήκαν το πιο κατάλληλο μέσο για να εξωτερικεύσουν τη δυσαρέσκειά τους. Η τελευταία και τρίτη περίοδος στην ιστορία εξέλιξης της ροκ μουσικής μπορεί να τοποθετηθεί περίπου το 1966, όπου και επέστρεψε πάλι στις ρίζες του, στις ΗΠΑ, και συγκεκριμένα στις δυτικές ακτές. Χαρακτηριστικό γνώρισμα αυτής της εποχής είναι η διαφορετική κοινωνική σημασία που έλαβε, η οποία προήλθε από την ήδη πολιτικοποιημένη φολκ μουσική, καθώς και το γεγονός ότι συσχετίστηκε με τα κινήματα της νεολαίας του τότε (Κατσάπης, 2007).

Οι προαναφερθείσες τρεις ιστορικές περιόδους της ροκ εν ρολ μουσικής κρίνεται πως πλεονεκτούν στο ότι μπορούν να συνδυάσουν και να παραλληλίσουν τις σημαντικές πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις με εξελικτική πορεία της μουσικής (π.χ. εμφάνιση Λαμπράκηδων, φαινόμενο Μπιτλομανίας). Έτσι, η αξία της περιοδολόγησης φαίνεται στο γεγονός ότι μπορεί να κάνει εμφανείς τις όποιες έμμεσες επιδράσεις της μουσικής στα κοινωνικοπολιτικά τεκταινόμενα της πρώτης δεκαετίας μετά τον πόλεμο. Ωστόσο, ο καθορισμός αυτών των χρονικών περιόδων χαρακτηρίζεται και από ένα αξιοσημείωτο μειονέκτημα. Πρόκειται για μια προσέγγιση που κρίνεται ότι δίνει μεγαλύτερη έμφαση στη μουσική, παρά στις κοινωνικές εξελίξεις. Το γεγονός αυτό

φαίνεται να ισχύει και για τα ελληνικά δεδομένα, καθώς η χρονολογική οριοθέτηση βοηθάει στον καθορισμό της αφετηρίας της έρευνας, δίνοντας έτσι τη χρονολογική ένδειξη για το πότε δημιουργήθηκε το πρώτο ροκ εν ρολ συγκρότημα στην ελληνική μουσική σκηνή, για το έτος δηλαδή 1959 που στιγματίσαν οι Adams Boys. Στο πλαίσιο αυτό, δεν γίνεται να αναφερόμαστε σε έρευνα του φαινομένου ροκ εν ρολ στην Ελλάδα, αλλά σε μια ιστορία της ελληνικής ροκ εν ρολ σκηνής, κάτι που παρά την ιστοριογραφική του αξία, απέχει από τις προθέσεις του γράφοντα. Άλλωστε, είναι αναμφισβήτητο ότι η ανάδυση μιας μπάντας δεν αποτελεί το σημείο εκκίνησης ενός φαινομένου. Αντιθέτως, πρόκειται για την αφρόκρεμα που σκεπάζει ένα κοινωνικό σύνολο που για μεγάλο χρονικό διάστημα στέλνει τα δικά του ανάλογα «μηνύματα». Η επιβεβαίωση όλων αυτών έρχεται, όχι μόνο ξεφυλλίζοντας τον αθηναϊκό τύπο, αλλά και μέσω του κινηματογράφου. Μάλιστα, από το έτος 1957 υπάρχουν καταγεγραμμένα στο σελλιόνι τόσο ο αντίκτυπος και η απήχηση που είχε το ροκ εν ρολ όσο και η αγωνία μα και ο φόβος των γονιών για ένα μουσικό είδος που κρίθηκε αυστηρά και δεν θεωρήθηκε απλώς μια μουσική τάση της εποχής (Κατσάπης, 2007).

Ο δεύτερος τρόπος προσέγγισης του ροκ εν ρολ υπό το πρίσμα της κοινωνικής ιστορίας στον ελλαδικό χώρο, είναι η σύνδεσή του με τις εξελίξεις της ελληνικής πραγματικότητας. Σ' αυτό το πλαίσιο, η αρχή του ροκ εν ρολ φαινομένου προσδιορίζεται στα μέσα της δεκαετίας του 1950, όπου και αποτελεί πρόσφορο θέμα προς συζήτηση. Προφανής και σαφής αφετηρία δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί. Μια ενδιαφέρουσα επιλογή θα μπορούσε να θεωρηθεί το Φθινόπωρο του 1956, οπότε η μουσική ροκ εν ρολ έκανε το ντεμπούτο της από την μπάντα του Έκτου Στόλου, στην συναυλία που δόθηκε στο Ζάππειο, και που φάνηκε να καταγράφεται ως ιστορική, με βάση τις επακόλουθες εξελίξεις. Μια άλλη εξίσου καλή επιλογή θα μπορούσε να είναι ο Φεβρουάριος του ίδιου έτους. Εκείνη την χρονική, περίοδο παράλληλα με τον κοινωνικό αναβρασμό που υπήρχε στην Ελλάδα λόγω βουλευτικών εκλογών, στις προβολές των σινεμά της Αθήνας παίζεται η Ζούγκλα του Μαυροπίνακα, ένα έργο που μουσικά συνοδευόταν από το ροκ τραγούδι Rock Around the Clock, που αποτέλεσε την αφετηρία για να διαδοθεί η ροκ μουσική στις ΗΠΑ, αλλά και διεθνώς. Επίσης, ήταν και ένας έμμεσος τρόπος για να ακουστεί η δυσαρέσκεια της νεολαίας στα κοινωνικά πρότυπα που επικρατούσαν. Δεδομένου ότι η προβολή της ταινίας, όπου και αν παίχτηκε, προκάλεσε σάλο, συν το γεγονός ότι πυροδότησε δημόσιες συζητήσεις αναφορικά με τις δήθεν αρνητικές επιδράσεις της ροκ μουσικής στον ψυχικό κόσμο

και στη συμπεριφορά της νεολαίας, κρίνεται πως η προβολή αυτής της ταινίας στο αθηναϊκό κοινό είναι ένα καλό εναρκτήριο συμβάν (Βερναρδάκης, & Μαυρή, 1991).

Ως τρίτη πρόταση μπορεί να θεωρηθεί η προβολή γενικά «ταινιών ροκ εν ρολ». Η πρώτη ταινία όπου άφησε ξεκάθαρα τα σημάδια της η μουσική ροκ εν ρολ στην χώρα μας, είναι «Η θεία απ' το Σικάγο», εν έτει 1957, με το σενάριο και την σκηνοθεσία να είναι του Αλέκου Σακελλαρίου, ενώ πρωταγωνιστικό ρόλο είχαν ο Ορέστης Μακρής και η Γεωργία Βασιλειάδου. Ακόμη, τον απόηχό της αυτή η μουσική άφησε και στην ταινία «Οι κληρονόμοι του Καραμπουμπόνα», η οποία προβλήθηκε το 1959. Το σενάριο το είχε γράψει ο Πέτρος Γιαννάκος μαζί με τον Νικό Φατσέα, ενώ η σκηνοθεσία ήταν πάλι του Πέτρου Γιαννάκου. Η μουσική αυτή εντάσσεται ολοκληρωτικά και ξεκάθαρα στις αθηναϊκές νύχτες, αφήνοντας τον αντίκτυπό της στη νεολαία και προκαλώντας αναστάτωση στους ενήλικες, καθώς και με την ταινία μικρού μήκους «Η Αθήνα χορεύει ροκ εν ρολ», του Βασίλη Μάρου, εν έτει 1957.

Οι ταινίες που είχαν βασιστεί σε ένα στοιχειώδες σενάριο, όταν δεν υπήρχε καν, θα μπορούσαν να παρομοιαστούν με ένα εκτεταμένο βίντεο – κλιπ, με βάση τα σημερινά δεδομένα. Οι εν λόγω προβολές ήταν για τους πολυάριθμους νέους, που κατέκλυζαν τους κινηματογράφους, μια ευκαιρία να δουν τους διάσημους καλλιτέχνες που θαύμαζαν. Έτσι, αποτέλεσαν ένα σημαντικό μέσο για να διαδοθεί η νέα αυτή μουσική τάση της εποχής, καθώς τότε οι δυνατότητες που είχαν οι νέοι να πληροφορηθούν και να κρατούνται ενήμεροι για ο, τι συνέβαινε στο χώρο της μουσικής ήταν ελάχιστες (Κατσάπης, 2007).

Κεφάλαιο 2. Το ροκ στην ελληνική τηλεόραση και τον κινηματογράφο

2.1 Η προβολή του ροκ στην ελληνική τηλεόραση και τον κινηματογράφο

Σε πρώτη φάση κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια σχετική αναφορά για την εισαγωγή του ροκ κινηματογράφου στη χώρα μας (1956-1963). Όπως συμπεραίνεται από την συγκριτική ανάλυση που έκανε ο Νίκος Μποζίνης, η ελληνική ροκ νεολαία εκείνης της εποχής μπορούσε να μαθαίνει τις εξελίξεις του χώρου και να ενημερώνεται αναφορικά με την πρόοδο της δημοφιλούς μουσικής σχετικά αργοπορημένα. Στο ρεπερτόριο της ροκ κινηματογραφικής σκηνης εκείνης της εποχής δέσποζαν τραγούδια που δεν είχαν καμία πολυπλοκότητα, και μάλιστα τα θέματά τους, πέρα του ότι απευθυνόντουσαν στους νέους, ήταν κοινότοπα και μη επιτηδευμένα, κατά τα πρότυπα της ποπ. Παρόλο που τα τραγούδια αυτά των ταινιών έφεραν αυτά τα γνωρίσματα, χαρακτηριζόντουσαν από το μη επεξεργασμένο και δυναμικό ρυθμό της νέγρικης μουσικής, του *Rhythm and Blues*, που όμως ενείχε παιχιδιάρικα στοιχεία της country μουσικής. Σύμφωνα με τον Μποζίνη, τα γνωρίσματα αυτά προσέδιδαν στη ροκ μουσική τον χαρακτηρισμό της «αισθητικά και κοινωνικά επαναστατικής», μια περιγραφή που προκύπτει κατόπιν σύγκρισης με την επικρατούσα τότε ποπ κουλτούρα. Στις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου της τότε εποχής, η ροκ μουσική δέσποζε, εκπέμποντας έναν δυναμισμό και μια πρωτάκουστη φωνητική αμεσότητα, δεχόμενη, φυσικά, επιρροές από τη νέγρικη μουσική, κάτι που ήταν πρωτοφανές και ασύλληπτο. Βέβαια, οι Έλληνες νέοι του ροκ δεν μπορούσαν να αντιληφθούν επακριβώς το μέγεθος της αλλαγής που εξέφραζε αυτό το είδος στην αμερικανική μουσική και την πολιτισμική παράδοση (Michael, 2011). Σε καμία περίπτωση, όμως, δεν μπορεί να ειπωθεί πως δεν ήταν ευαισθητοποιημένοι και δεν αντιλαμβάνονταν τον κύριο επαναστατικό της ύφος. Μάλιστα, ταυτιζόμενοι με αυτό «προσέδιδαν στις πράξεις τους ανάλογα νοήματα προσωπικής ανεξαρτησίας, νεωτερικότητας και έμμεσης κοινωνικής κριτικής, τα οποία όμως απευθύνονταν στο δικό τους περιβάλλον» (Μποζίνης, 2008).

Η Ελλάδα, όπως και οι πιο πολλές άλλες χώρες, υποδέχθηκαν το ροκ κινηματογράφο χωρίς ιδιαίτερες δυσκολίες, κάτι στο οποίο συνέβαλε η «συμβατότητα» του με τους παράγοντες του εμπορίου και του κέρδους. Έτσι λοιπόν, τα χρόνια 1964-1967, η μουσική βιομηχανία, το ραδιόφωνο, η τηλεόραση, η νυχτερινή διασκέδαση και το σινεμά αποτέλεσαν τα πλέον κατάλληλα εμπορικά μέσα για να έρθει κοντά η

Ελλάδα με τις χώρες του εξωτερικού. Οι τρόποι αυτοί γεφύρωσης του χάσματος, που προκαλούσε η απόσταση, όχι μόνο βοήθησαν να εισαχτεί το ροκ στο ελλαδικό χώρο, αλλά το προώθησαν κιόλας, σε όλη την πορεία που κατέγραψε. Ως εκ τούτου, διαμορφώθηκε, βαθμιαία, μια κατάλληλη υποδομή, που κρίθηκε προαπαιτούμενη για να διεισδύσει και να αναπτυχθεί η ροκ μουσική. (96) Βέβαια, η γεφύρωση που προήλθε μέσω αυτών των εμπορικών διαύλων δεν μπορεί να χαρακτηριστεί *«ούτε τόσο γρήγορη, ούτε τόσο αυτονόητη, ούτε τόσο εκτεταμένη όσο είναι σήμερα»* (Μποζίνης, 2008).

Όπως διαπίστωσε ο Μποζίνης, η εντύπωση που αποκόμιζαν οι νέοι της χώρας μας για τα συμφραζόμενα των τραγουδιών που τους άρεσαν *«ήταν μάλλον θολή, διαθλασμένη και κάπως μετέωρη»*. Επιπλέον, δεδομένου ότι οι νέοι των χρόνων εκείνων δεν είχαν την ευχέρεια να έρθουν σε επαφή και να μάθουν την αγγλική γλώσσα, όπως σήμερα, αντιμετώπιζαν δυσκολίες στην κατανόηση των στίχων των τραγουδιών αυτών. Παρά ταύτα, *«με ένα λεξικό, πολλή επιμονή και τη βοήθεια των φίλων το πρόβλημα λυνόταν, τουλάχιστον κατά ένα μεγάλο μέρος»*. (99) Όπως γίνεται αντιληπτό, το θέμα των αγγλικών δεν διευκόλυνε την κατάσταση, αλλά ωθούσε τους νέους σε συνεχείς αναζητήσεις, κάτι που δεν άφηνε μεγάλα περιθώρια ανάπτυξης του ροκ με ελληνικούς στίχους. Βαρύνουσας, όμως, σημασίας ήταν το θέμα της πολιτικοποίησης της ροκ μουσικής, κάτι που οδηγούσε στην επιτακτική ανάγκη εύρεσης των αντιστοιχιών των πολιτικών, κοινωνικών και πολιτισμικών όρων, στην ελληνική γλώσσα μέσω μεταφράσεων απόλυτης ακριβείας. Όπως γίνεται αντιληπτό, κάτι τέτοιο είχε μεγάλη πολυπλοκότητα και απαιτούσε αυξημένες ικανότητες. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Μποζίνη, η μουσική ροκ θα λάβει δυναμικό ρόλο *«τόσο στο επίπεδο της εφηβικής χειραφέτησης [...] όσο και στο επίπεδο της αντίστασης στην ελευθερία και τη συμβολική υποτίμηση»* (Μποζίνης, 2008).

Σίγουρα, η μουσική ροκ θα συμβάλλει σημαντικά εκείνη την εποχή στην εμφάνιση των νεανικών κινημάτων και στη διαμόρφωση των νεανικών ταυτοτήτων. Ακόμη, η ροκ μουσική θα πυροδοτήσει ποικίλες συζητήσεις και θα προξενήσει διάφορους προβληματισμούς, αναφορικά με την αισθητική, ιδεολογική και πολιτική της αξία και συμβολή.

2.2 Οι επιδράσεις του κινηματογράφου στην ελληνική νεολαία

Ο ρόλος του ροκ κινηματογράφου θα έχει τέτοια αξία που θα καθορίσει την εμφάνιση της νεανικής κουλτούρας στον ελλαδικό χώρο, τον Φλεβάρη του 1956. Στην χρονική αυτή τοποθέτηση συνέβαλε, όπως έχει προαναφερθεί, η ταινία *Blackboard Jungle*, στην οποία ακούστηκε το θρυλικό κομμάτι – ορόσημο *Rock Around the Clock*, που είχε σαν αποτέλεσμα να ξεσηκώσει το πλήθος. Τη δεκαετία του 1960, ο κινηματογράφος θεωρείται υπαίτιος επικράτησης μιας εντύπωσης ότι η νεολαία είναι «*παραστρατημένη, προβληματική*», και σίγουρα έχει πάρει τον «*κατήφορο*». Μάλιστα, το θέμα ροκ εν ρολ έφτασε στο σημείο να πυροδοτήσει συζητήσεις δημόσιου ενδιαφέροντος, που χαρακτηριζόντουσαν, βέβαια, με μια δόση «*υπερβολής*», όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και στο εξωτερικό. Η έκταση αυτή, όμως, που πήρε το ζήτημα ως κατά το πλείστον, δεν αναδείκνυε τα κοινωνικά αίτια, αλλά πολύ περισσότερο διαμόρφωνε μια εικόνα πως το ροκ εν ρολ διαπλάθει φαινόμενα παραβατικότητας των νέων, παρόλο που, όπως παραδεχόταν ο ίδιος ο τύπος, οι στίχοι δεν μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «*επιλήψιμοι*». Η εκστατική ψυχική διάθεση που προκαλούσε στη νεολαία αυτή η μουσική, με τον επακόλουθο ξέφρενο χορό, οδηγούσε του νέους σε συμπεριφορές που μπορεί να μην θεωρήθηκαν εξολοκλήρου παραβατικές, αλλά χαρακτηριζόντουσαν από τους συντηρητικούς της εποχής, σίγουρα, ως «*απρεπείς*». Όπως γίνεται αντιληπτό, εκείνη τη δεκαετία στις έννοιες «*παραβατικότητα*» και «*απρέπεια*» δεν είχαν τεθεί ξεκάθαρα όρια, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα την ενίσχυση των αρνητικών χαρακτηρισμών, που λάμβανε αυτή η μουσική κατά την εξέλιξή της (Κατσάπης 2013).

Κατά τον αναλυτή της κοινωνικής ιστορίας του *φαινομένου ροκ* στην Ελλάδα, Κώστα Κατσάπη, οι νέοι της εποχής πρωταγωνιστούν στην ελληνική πραγματικότητα, όντας ομαδοποιημένοι σε δυο σύνολα, που προξενούν το ευρέως γνωστό «*πρόβλημα νεολαία*». Όπως διαπιστώνει και προτείνει ο αναλυτής, δημιουργούνται δυο κύκλοι αμφισβήτησης, η τομή των οποίων γίνεται σε δυο «*ποιότητες της απείθειας*», όπως τις αποκαλεί. Πρόκειται αφενός για τον πολιτικό και αφετέρου για τον κύκλο της πραγματικότητας.

Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, ο πολιτικός κύκλος, που θέτει υπό αμφισβήτηση το σύστημα, σχηματίστηκε από νέους που είχαν ενταχθεί σε οργανωμένα κινήματα, τα οποία είναι λίγο ή πολύ υπό τον έλεγχο της αριστεράς και φέρνουν στο προσκήνιο αιτήματα με ξεκάθαρο πολιτικό νόημα, που αντιτίθενται στο μετεμφυλιακό καταπιεστικό σύστημα της εποχής. Οι άξονες γύρω από τους οποίους εγειρόταν η

αμφισβήτηση στο πολιτικό καθεστώς ήταν, σίγουρα, η Νεολαία Λαμπράκη, απ' το Σεπτέμβριο του '64, καθώς και το δημοκρατικό κίνημα των φοιτητών της εποχής. (104) Όσον αφορά την «απείθεια» που συσχετίστηκε με την αμφισβήτηση της πραγματικότητας, δηλαδή της καθημερινότητας, πρόκειται κυρίως για τους νέους εκείνους, που συμπεριφερόμενοι στην καθημερινότητά τους αντιδραστικά προς τον καθωσπρεπισμό και τον συντηρητισμό της εκκλησιαστικής και πολιτικής ζωής, προσπαθούσαν να καταργήσουν τους κυρίαρχους παράγοντες της ηθικής και κοινωνικής ευταξίας. (Κατσάπης 2013).

Όπως θεωρεί ο μελετητής, η δεύτερη αυτή «ποιότητα της απείθειας» αντιπροσώπευε εκείνους τους «μοντέρνους νέους» της εποχής, οι οποίοι δεν βρήκαν το αντίκρισμα που ήθελαν στην πολιτική συγκρότηση. Έτσι, αυτή η μοντέρνα γενιά της εποχής *«μοιράστηκε μια κοινή ταυτότητα, ένα πάθος για το “μοντέρνο”, μια απαίτηση προσωπικής απελευθέρωσης, η υλοποίηση της οποίας περνούσε μέσα από την απαλλαγή από τις συνήθειες του παρελθόντος και την υιοθέτηση ενός “μοντέρνου”, νεανικού τρόπου διασκέδασης»*. Οι συγκεκριμένοι νέοι, αμφισβητώντας την καθημερινή ζωή και ταυτιζόμενοι με τα «μηνύματα» που λάμβαναν από τις δυτικές κοινωνίες, συμπεριφερόντουσαν σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα της αμφισβήτησης. Μάλιστα, αποδεχόντουσαν τον μοντερνισμό, όχι μόνο ως «αισθητική κατηγορία», αλλά και ως *«διάχτη εκδήλωση της νεωτερικότητας σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας»*.

Οι ταινίες, που αμφισβητούσαν την καθημερινή ζωή, πρόβαλαν νέους να ζουν τον έρωτά τους περισσότερο από κάθε άλλη φορά, και πιο φανερά από ποτέ, να έχουν ενεργή σεξουαλική ζωή νωρίτερα, και όντας άγαμοι, η εμφάνισή τους να είναι ιδιαίτερη, με μακρύ μαλλί οι άντρες και μίνι φούστες οι γυναίκες, κάτι που δημιουργούσε κλίμα απογοήτευσης και αβεβαιότητας στους κύκλους των ευπρεπών ενηλίκων, καθώς οι συμπεριφορές αυτές αντέβαιναν στα ήθη και προκαλούσαν την παραδοσιακή «κοσμιότητα». Τα ακούσματα της νεολαίας του τότε ήταν τελείως διαφορετικά από τις μουσικές επιλογές της ευπρεπούς τάξης. Επίσης, η αγαπημένη των νέων οδός ήταν η Φωκίωνος Νέγρη, που αποτελούσε και το στέκι τους. Καταλαβαίνει λοιπόν κανείς πως έκαναν ο, τι μπορούσαν για να κάνουν φανερό και σαφή πως *«ο “παραδοσιακός” τρόπος ζωής των ενηλίκων, οι αξίες και η καθημερινότητα που αυτός είχε δομήσει (ο κυριακάτικος εκκλησιασμός, λ.χ. ο “καλός” γάμος ή το κυνήγι της επαγγελματικής αποκατάστασης) τους προκαλούσαν τουλάχιστον δυσφορία»* (Κατσάπης 2013).

Όπως ο Κατσάπης αναφέρει, η συγκεκριμένη γενιά των νέων που πρέσβευε την αμφισβήτηση της καθημερινής ζωής, δεν εκπροσωπούσε κάποια οργάνωση με καταστατικό και ηγετικά μέλη, αλλά υπαγόταν σε μια συλλογικότητα που κατανοούσε την ιδέα της «κοινής αίσθησης της ιστορίας» (common sense of history). Βέβαια, στην περίπτωση που κάποιος ήθελε να εισχωρήσει στην συλλογικότητα αυτή, δεν συνεπαγόταν ότι δεν είχε το δικαίωμα παράλληλα να αποτελεί μέλος οποιασδήποτε άλλης κομματικής ή φοιτητικής οργάνωσης. Όπως θα φανεί και πιο κάτω, η αναρριχώμενη αυτή κουλτούρα των νέων, ως οiwονός της επερχόμενης αμφισβήτησης, χαρακτηρίζεται από κάποια συγκεκριμένα στοιχεία. Μη δίνοντας πλέον σημασία στην ηθική και αισθητική ευπρέπεια των ενηλίκων, γίνεται όλο και πιο ξεκάθαρο ότι ο ετεροκαθορισμός των νέων αυτών γίνεται από τις δυο επικρατούσες ιδεολογικές τάσεις και τα πρότυπα συμπεριφοράς, που πρωταγωνιστούν στη ζωή και την ταυτότητα τους. Πρόκειται για τον πολιτισμικό συντηρητισμό που εκπορεύεται από τις παραδόσεις και τις αξίες της εκκλησίας, καθώς και από τις ιδεολογίες των ενηλίκων και της αριστεράς. (Κατσάπης 2013).

2.3 Κοινωνικές επιδράσεις των ροκ ταινιών στην Ελλάδα

Το 1956, πέρα από την εισαγωγή της ροκ μουσικής στη χώρα μας, μέσω του ροκ κινηματογράφου, έχουμε και την έλευση των δίσκων, καθώς και την παρουσία του είδους στα ρεπερτόρια της αθηναϊκής νύχτας. Όσον αφορά την ανταπόκριση που βρήκε το ροκ εν ρολ στους νεανικούς κύκλους, δεν είναι εύκολο να υπολογιστεί με αριθμούς. Παρά ταύτα, επικράτησε η εικόνα ότι αυτή η μουσική ήταν ιδιαίτερα αρεστή και τύγχανε μεγάλης δημοφιλίας στα νέα άτομα, κάτι που τεκμηριώνεται και από την τεράστια κάλυψη που παρείχε ο τύπος γι' αυτό το θέμα. Η παρουσία αυτού του μουσικού είδους στην Ελλάδα, παρά το γεγονός ότι δεν μπορεί να κατηγοριοποιηθεί στις «πολιτικές εξελίξεις», έστρεψε από την αρχή την προσοχή της αριστεράς πάνω του, όχι μόνο λόγω της τεράστιας δημοφιλίας που είχε στους νέους, αλλά και επειδή έτσι προέκυπτε μια μεγάλη ευκαιρία να επηρεάσει μαζικά νέους ψηφοφόρους (Κορνέτης, 2015).

Γίνεται αντιληπτό, ότι σε καιρούς διάδοσης αντικουμμουνιστικών μηνυμάτων, με την επακόλουθη θέση της χώρας να προσπαθεί μετά κόπου να εισχωρήσει στις ευρείες μάζες των δυτικών, η εμφάνιση της μουσικής αυτής αποτελούσε έναν «ύπουλο» αντίπαλο για τους κύκλους της αριστεράς. Πιο εμπεριστατωμένα, οι διαδηλώσεις για το ζήτημα του Κυπριακού ήταν ένα μεγάλο στοίχημα για την ΕΔΑ, προκειμένου να επιτύχει τη διεξόδυσή της στα εκτεταμένα νεανικά ακροατήρια. Όμως, η μουσική ροκ, με την επακόλουθη επιρροή της στους νέους, θεωρήθηκε ότι αναστέλλει την επίτευξη των στόχων που είχαν θέσει τα ηγετικά μέλη του κόμματος για τους νέους. Μάλιστα, διάφορα στελέχη αναφερόμενα στη μουσική αυτή, την χαρακτήριζαν ως δυνάμει «ανταγωνιστής», που είχε την ικανότητα να επηρεάσει σε τέτοιο βαθμό τους νέους, ώστε η διοχέτευση της ενεργητικότητάς τους να πηγαίνει σε άλλους, κατά πάσα πιθανότητα, μη πολιτικούς τομείς. *«Εδώ ακριβώς βρίσκεται ο κίνδυνος από την απειρία των νέων. Προβάλλεται συστηματικά και επίμονα, για να πάρουμε ένα παράδειγμα, σαν νέο η Ρούμπα και μετά το τσα-τσα και ύστερα το ροκ και πάει συνέχεια, και ο κίνδυνος δεν βρίσκεται εκεί που στενοκέφαλα βλέπουμε πολλές φορές, στο ότι δηλαδή ο νέος χόρεψε ένα ροκ... Ο κίνδυνος βρίσκεται όταν καταφέρουν να πείσουν τους νέους, ότι είναι το καινούριο που ζήτησαν [...]»* (Κατσάπης 2013).

Όπως πιστεύει ο Κώστας Κατσάπης, ο άνθρωπος που έγραψε τα λόγια αυτά κάνει μια αξιολόγηση των πολιτικών τεκταινομένων τα χρόνια που πέρασαν, και συσχετίζει την εξέλιξη των πολιτικών πραγμάτων με την επιρροή, όχι μόνο της ροκ μουσικής, αλλά και του «αμερικανικού τρόπου ζωής». *«Η εκστρατεία αυτή εκδηλώνεται με ιδιαίτερη βαρύτητα προς την κατεύθυνση της νεολαίας. Οι προπαγανδιστές της Υποτέλειας ξέρουν πολύ καλά ότι η νεολαία είναι εύπλαστο υλικό [...] Γι' αυτό και καταβάλλουν την πιο έντονη και συστηματική προσπάθεια για τη διαπαιδαγώγησή της, σύμφωνα με τα συμφέροντα και τις επιδιώξεις τους. Κι εδώ δεν περιορίζονται μόνο στις καθιερωμένες μεθόδους προπαγάνδας. Μεταχειρίζονται καθετί που μπορεί να επηρεάσει τη διάπλαση της νοοτροπίας και της ψυχολογίας της νεολαίας [...] για να γίνουν πιστοί υπηρέτες του καθεστώτος της υποτέλειας, ή τουλάχιστον ουδέτεροι και αδιάφοροι, μια ανερμάτιστη και άβουλη μάζα που θα αφήνει ανενόχλητη την εφαρμογή της αντεθνικής και αντιλαϊκής πολιτικής»* (Κατσάπης 2013).

Όσον αφορά τη νεολαία, ο ίδιος συντάκτης σημειώνει πως οι «δυνάμεις υποτέλειας» άδραξαν την ευκαιρία της «εύπλαστης» ηλικίας των νέων, ώστε να κάνουν δημοφιλή τον «αμερικανικό τρόπο ζωής» και να σταματήσουν την πατριωτική τους δράση, όπως φάνηκε, αφορμής δοθείσης των διαδηλώσεων για το Κυπριακό.

Άρα, μπορεί για την κινηματογραφική σκηνή το ροκ να ήταν απλά και μόνο ένας χορός, ωστόσο εκτιμήθηκε ως μια καλή προσπάθεια να διαδοθεί ο «αμερικανικός τρόπος ζωής» στην ελληνική κοινωνία. Οι παράγοντες, μάλιστα, που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο ήταν η προβολή «γκανγκστερικών και πρόστυχων φιλμ», η ευρεία κυκλοφορία των «πορνογραφικών εντύπων», καθώς επίσης και τα στέκια των νέων, όπως τα κλαμπ, που ήταν γνωστά ως «σφαιριστήρια».

2.4 Η χειραφέτηση των ροκ ταινιών

Εκείνη την εποχή, οι κινηματογραφικές αίθουσες εκλαμβάνονταν για τους νέους ως ο δικός τους μοναδικός τρόπος, ο κοινός κώδικάς τους, που θα τους επέτρεπε να ζήσουν εμπειρίες, που δεν είχαν αποκομίσει ως τότε. (338) Η Αγγελική Ξυδή, μια από την φοιτητική νεολαία της εποχής θυμάται το πόσο κλονισμένη ήταν από το «Παγκόσμιο ρεπερτόριο της ατίθιας νιότης», ενός ντοκιμαντέρ που προβλήθηκε στα πλαίσια του φεστιβάλ *Woodstock*, συναίσθημα που δεν της εγειρόταν από τις ανταποκρίσεις των γεγονότων του '68. Η ίδια μάλιστα φέρνει στο νου της και λέει: «Φτάνανε μέχρις εμένα διάφορα πράγματα που γινόντουσαν, και έξω βέβαια, αλλά και αυτά μέσα από μπερδεμένους δρόμους, όχι πολύ καθαρά. Δηλαδή, δεν θυμάμαι να με είχε απασχολήσει ο Μάης του '68 – για να μην λέω ψέματα, τον ανακάλυψα ως πούμε στην πορεία. Αλλά θυμάμαι ότι είχα εντυπωσιαστεί απ' το Γούντστοκ και είχα δει τρεις φορές την ταινία. Και καμιά φορά είχα πάρει και τη μαμά μου υποχρεωτικά να την πάω στον κινηματογράφο, να δει και αυτή για να καταλάβει τι τρομερά πράγματα γινόντουσαν έξω από την Ελλάδα». Μέσα απ' αυτά τα λόγια, καταλαβαίνει κανείς πως οι ταινίες που πρόβαλαν την κουλτούρα των χίπις, που αντιστεκόταν συνειδητοποιημένα σ' αυτή των ΗΠΑ, έφεραν μεγάλες συγκινησιακές στιγμές στο νεανικό κοινό της χώρας, που εκείνη την περίοδο, όχι μόνο δεν μπορούσε να λάβει μέρος σε παρεμφερές φεστιβάλ, αλλά πάλευε να αντικρούσει ένα καθεστώς ολοκληρωτικής εξουθένωσης κάθε είδους δυναμικής συμπεριφοράς. Αναφορικά με τον αντίκτυπο της αντικουλτούρας των χίπις στην ελληνική νεολαία, ο Μποζίνης επισημαίνει πως η εμφάνιση τους ξεκίνησε από το 1968. Παρά ταύτα, η δράση τους έγινε έντονα αντιληπτή το 1970, προτού η ταινία *Γουντστοκ* κάνει την πρώτη της προβολή, γεγονός που προκάλεσε την επεισόδια με τους αστυνομικούς, λόγω έντονου συνωστισμού. Η προβολή της εν λόγω ταινίας έγινε

ύστερα από απαγόρευση δεκαπέντε ημερών. Το περιεχόμενο του έργου περιλάμβανε τις πιο αξιοσημείωτες στιγμές από το ομώνυμο φεστιβάλ των ΗΠΑ και ήταν σε αποκλειστική διάθεση του ελληνικού κοινού μαζί με το «*Ζούγκλα του Μαυροπίνακα*» και το *Hard Day's Night* των *Beatles*. Μάλιστα, ο Λεωνίδας Καλλιβρετάκης, μαθητής γυμνασίου της περιόδου εκείνης, φέρνει στο νου του τις στιγμές, και αφηγείται πως με εντολή της Ασφάλειας οι πόρτες του σινεμά Παλλάς κλείσανε, παρόλο που στην αίθουσα προβολής υπήρχε ακόμη κόσμος (Μεταξάς, 1995). Χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι ο Michael Wadleigh, ο σκηνοθέτης του έργου, που τύγγανε να βρίσκεται στην πρωτεύουσα, ζήτησε για να μπει απ' τη κεντρική είσοδο. (Μεταξάς, 1995).

2.5 Δικτατορία, κινηματογράφος και αντίδραση

Σίγουρα, η δεκαετία του 1960 για την Ελλάδα είναι μια ιδιαίτερη χρονική περίοδος, καθώς παρατηρείται εκτίναξη της ροκ κουλτούρας των νέων, και παράλληλα γίνεται ξεκάθαρη η αισθητική, πολιτική και ιδεολογική αξία του ροκ στο ελληνικό σινεμά.

Αυτό το είδος μουσικής θα λάβει διάφορους χαρακτηρισμούς και ιδιότητες που θα ασκήσουν καθοριστική επιρροή στη διαμόρφωση της πολιτικής και ηθικής αντίληψης της νεολαίας, κάτι άλλωστε που πίστευαν ακράδαντα οι δυο βασικοί κύκλοι κριτικής που αναφέραμε παραπάνω. Όσον αφορά τη διαμόρφωση των πολιτικών ιδεών των νέων, πολλοί πολιτικοποιημένοι στην αριστερά του τότε θα τολμήσουν να πουν πως αυτή η μουσική είναι απόρροια και μέσο έκφρασης της χυδαιότητας του πολιτισμού των ΗΠΑ, και στην κατ' επέκταση αποστραγγίζει το γνήσιο μαχητικό πνεύμα των νέων, με αυτόματη συνέπεια την πολιτική αδιαφορία. Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, το μουσικό αυτό είδος δεν είναι τίποτα περεταίρω από ένα αναλώσιμο προϊόν, που απορρέει από τη διείσδυση των αμερικανικών προτύπων στην Ελλάδα, και σκοπό έχει να καταστήσει τους νέους άνευ ηθικής, ιδεολογικής και πολιτικής ευαισθησίας και να τους μετατρέψει σε φιγούρες – φαντάσματα σε μια πραγματικότητα χωρίς νόημα και προοπτικές γι' αυτούς (Things they do look awful c-c-cold, I hope I die before I get old) (Ξενάκης, χ.χ.).

Φυσικά, στην άποψη περί χυδαιότητας του πολιτισμού των ΗΠΑ, «*ευχαρίστως θα συμφωνήσουν οι οπαδοί της ελληνορθόδοξης παράδοσης, που έφριτταν*

συλλογιζόμενοι τις “εξαλλοσύνες” των οπαδών τους». Παρακάτω, θα περιγραφούν οι αντιδράσεις και η πολιτισμική αβεβαιότητα που προκλήθηκαν απ’ τη μουσική ροκ στο σινεμά, όπως και τις αντιδράσεις των συντηρητικών της μεταπολεμικής περιόδου στην «μοντέρνα» συμπεριφορά των νέων, που αντίκριζαν (Ferry, 2010).

Μια ταινία-σταθμός, που εξυμνούσε την παγκόσμια αντικουλτούρα και έκανε μεγάλη επιτυχία στους νεανικούς κύκλους της Ελλάδας ήταν το *Φράουλες και Αίμα* (The Strawberry Statement), του 1970. Αυτή η αμερικανική παραγωγή έγινε «καλτ» τα χρόνια εκείνα, ανυψώνοντας τον φοιτητικό ακτιβισμό, καθώς και τον έρωτα χωρίς περιορισμούς, και παράλληλα στέκονταν απέναντι στις αυταρχικές τάσεις που επικρατούσαν στους χώρους των πανεπιστημίων και τις βίαιες αυθαιρεσίες που διέπραττε η αστυνομία. Ο ενθουσιασμός που εκδήλωνε το φοιτητικό κοινό της χώρας αποδεικνύει την απόλυτη ταύτισή του με τους φοιτητές, που είχαν ρόλο πρωταγωνιστικό στο Πανεπιστήμιο της Κολούμπια, και εξεγείρονταν. Όπως υποστηρίζει η Laura Mulvey «οι θεατές του κινηματογράφου προβάλλουν εξόφθαλμα στους ηθοποιούς τις καταπιεσμένες τους επιθυμίες».

Είναι αδιαμφισβήτητο, πως στα χρόνια της σκοτεινής επταετίας του δικτατορικού καθεστώτος στην Ελλάδα, οι αίθουσες του κινηματογράφου έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διάπλαση μιας νεανικής κουλτούρας αμφισβήτησης που υπήρξε «ένας σημαντικός φορέας κοινής συνείδησης και όχημα αυτομόρφωσης». Σύμφωνα με τον Κορνέτη, η έντονη επιθυμία της φοιτητικής νεολαίας για ταύτιση με την κουλτούρα που αναδείκνυαν οι κινηματογράφοι ήταν ένα «μαγικό παράθυρο ανοικτό στον κόσμο», ένα μέσο το οποίο «μπορούσε να αντιστρέψει και να απαλύνει τη σκληρή πραγματικότητα». Αυτή η φοιτητική νεολαία της αμφισβήτησης εκλάμβανε αυτές τις ταινίες της εποχής ως «απαραίτητους συντρόφους», που διαμόρφωναν «την ανάδυση ενός κοινωνικού δικτύου στρατευμένων, που συνδύαζε τον πολιτισμό και την ιδεολογία με την κατανάλωση της τέχνης και την πολιτική αναταραχή».

Όπως αναφέρει ο Νίκος Μποζίνης, η υποδομή που δημιουργήθηκε για το εν λόγω μουσικό είδος επέτρεψε στα έξωθεν μηνύματα να εξακολουθούν να εισάγονται, παρόλο που «οι συνθήκες της επεξεργασίας τους ήταν πια από μέτριες έως κακές, ειδικά σ’ ότι αφορά το στάδιο της αποκωδικοποίησης και της ανασύνθεσης των μηνυμάτων» (374). Συνεχίζοντας, σημειώνει την ενθουσιώδη ανταπόκριση που λάμβαναν τα εν λόγω μηνύματα, είτε από τους αποδέκτες και υποστηρικτές του προηγηθέντος στυλ που έδειχναν ευαισθησία στις εξελίξεις της εποχής, είτε από τη νεολαία. Έτσι, διαμορφώθηκαν βαθμιαία «νέες ομάδες πρωτοπορίας». Αναφορικά με τους χίπις, ο

Μποζίνης υποστηρίζει πως υπήρξαν η νέα «ομάδα πρωτοπορίας», που αποτέλεσε διάδοχο των «γενειάδων», και που έδρασε έστω και «υπογείως» και κάτω από αντίξοες συνθήκες, προκειμένου να διατηρήσει ζωντανή τη ροκ μουσική. Όπως έχει προαναφερθεί, το ρεύμα των χίπις στην Ελλάδα παρουσιάστηκε περίπου το 1970, όταν έγινε η προβολή του Γούντστοκ. Για δύο χρόνια, έως το 1972, το κίνημα αυτό είχε ενεργό ρόλο. Εξαιτίας αυτού του γεγονότος, αλλά και επειδή ήταν εμφανής πλέον η φθορά της παλιάς σκηνής, αυτό το έτος θεωρείται σημείο αναφοράς για την ολοκληρωτική στροφή της νεολαίας προς το ανανεωμένο ροκ (Miles, 2003).

Ακόμη, κατά τον ίδιο τον συγγραφέα, η soul, καθώς και η νέα προσέγγιση του ροκ χορού, έκαναν αισθητή την παρουσία τους στα ροκ κλαμπ της Ελλάδας, κάτι που υποδηλώνει ότι οι νέοι της ροκ συνέχιζαν να μένουν ενήμεροι στις εξελίξεις, και αποσκοπούσαν να εδραιώσουν τα πιστεύω του χίπικου υποπολιτισμού και στο εσωτερικό της χώρας. Σημειώνεται, πως όντως η Ελλάδα δέχτηκε την αντικουλτούρα των χίπις του εξωτερικού, παρόλο που οι συνθήκες δεν το ευνοούσαν. Χαρακτηριστικά αναφέρεται πως εν έτει 1960, η Ελλάδα υποδέχθηκε 394.000 τουρίστες, κάτι που αντιστράφηκε το 1972, όπου υπήρχε η χούντα στη χώρα, μιας και οι τουρίστες τότε έφτασαν τα 2.5 εκατομμύρια, κάτι βέβαια που παραλληλίστηκε με την άνθιση της πολιτικής αεροπορίας. Εκτός από τους τουρίστες πολυτελείας, υπήρχαν νησιά, όπως η Μύκονος, η Κρήτη και η Σαμοθράκη, που έγιναν στέκια για τους χίπις, στα οποία οι συγκεκριμένοι έδειχναν φανερά τα ελεύθερα ήθη που πρέσβευαν, τόσο στη σεξουαλική τους ζωή, όσο και στην εμφάνισή τους, όπως γινόταν άλλωστε και στην Ίμπιζα (Hebdige, 1981).

2.6 Το Rockumentary

Πριν περάσουμε στην παρουσίαση ορισμένων ελληνικών και ξένων ταινιών που προβάλλουν το ροκ, αξίζει να αναφέρουμε τα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν την έννοια του «rockumentary», καθώς οι ταινίες που θα μας απασχολήσουν στο δεύτερο μέρος της εργασίας ανήκουν στο φάσμα αυτού του κινηματογραφικού ιδιώματος. Ο όρος «rockumentary» συνδυάζει τη φράση «rock en roll» και τη λέξη «documentary». Τα rockumentaries περιγράφονται ως οι ταινίες ντοκιμαντέρ που σχετίζονται με τη ροκ μουσική αλλά και αντίστοιχα ιδιώματα, και συνήθως διαθέτουν

κάποιο συνδυασμό απόδοσης των πλάνων, με τη χρήση συνεντεύξεων και μη κατευθυνόμενου υλικού (Brendan Baker 2011) . Το rockumentary είναι ένα αισθητικά πλούσιο και εμπορικά βιώσιμο ντοκιμαντέρ, είδος γνωστό για το οπτικό του στυλ την καινοτομία που το χαρακτηρίζει στον τομέα της τεχνολογίας ήχου και εικόνας των ταινιών, και στους τρόπους με τους οποίους οργανώνει ένα σύνθετο σύστημα κοινωνικο-πολιτισμικών και βιομηχανικών αλληλεπιδράσεων(2014). Το είδος καταλαμβάνει μια ηχηρή θέση σε μεγαλύτερες ιστορίες ταινιών και δημοφιλούς μουσικής κουλτούρας, όπως μας διαμηνύει ο συγγραφέας, και επηρεάζει άμεσα τα σύγχρονα οπτικοακουστικά έργα γύρω από τη δημοφιλή μουσική.

Το rockumentary προήλθε από το γαλλικό cinema verité και το αμερικάνικο direct cinema, το οποίο στόχευε στην απαθανάτιση «πραγματικών» γεγονότων όπως συνέβαιναν χωρίς οποιαδήποτε διαμεσολάβηση. Τα ροκ ντοκιμαντέρ, αρκετά συχνά εξετάζουν το δημιουργικό και το βιομηχανικό πλαίσιο της δημοφιλούς μουσικής παραγωγής, όπως ένα τουρ ή ηχογραφήσεις σε στούντιο, στοχεύοντας στην απεικόνιση των behind the scenes (παρασκηνιακών στιγμών) των εκπροσώπων της εκάστοτε μουσικής κουλτούρας (Strachan and Leonard, 2009). Όσον αφορά τη συσχέτισή του με το direct cinema, το rockumentary δίνει έμφαση στο να «δείχνει» (πως είναι η πραγματικότητα) από το να «αφηγείται» (με μυθοπλαστικές προεκτάσεις). Ο θεωρητικός ταινιών Brian Winston, ισχυρίστηκε ότι το direct cinema έκανε το rockumentary στην πιο δημοφιλή και εμπορικά βιώσιμη μορφή ντοκιμαντέρ μέχρι στιγμής. Το είδος του rockumentary είναι αρκετά ιδιαίτερο δεδομένου ότι τα περισσότερα αξιοσημείωτα έργα της δεκαετίας του 60' δημιουργήθηκαν από σκηνοθέτες που συνδέονται με την πρώιμη φάση του direct cinema. Οι τρέχουσες μορφές του rockumentary βασίζονται σε μία παραλλαγή του direct cinema (Beattie, 2005).

Το είδος του rockumentary γεννήθηκε και διαμορφώθηκε στη δεκαετία του 60' και έκανε λόγο για το προφίλ της ροκ μουσικής στους νέους, καθώς και τη διαμόρφωση της μουσικής βιομηχανίας, και όπως γίνεται εύλογα αντιληπτό, παρουσιάστηκε στις οθόνες τα τεχνολογικά εργαλεία κινηματογράφησης που χρησιμοποιούνταν εκείνη την περίοδο. Αποτέλεσε κομμάτι μιας μεγαλύτερης αλλαγής, όσον αφορά το περιεχόμενο της δυτικής κουλτούρας της νεολαίας και της δημοφιλούς μουσικής. Η ταχεία ανάπτυξη του είδους ντοκιμαντέρ με ροκ περιεχόμενο, έγινε με την συνεπακόλουθη ανάπτυξη της ροκ μουσικής (κατά τα τέλη της δεκαετίας του 60' και στις αρχές του 70', ως πολιτιστικής και οικονομικής δύναμης). Η προβολή μιας σειράς ταινιών

υψηλού προφίλ ως προς τα τεχνολογικά χαρακτηριστικά και η επιτυχία αυτών στα box office τη δεκαετία του 70', θα στιγματίσει το είδος ως τμήμα του πραγματικού κινηματογράφου χωρίς (ως επί το πλείστον) μυθοπλαστικές προσμείξεις. Τα rockumentary διακρίνονται από πολλούς τύπους που καθορίζουν την ιδιαίτερη ταυτότητά τους, όπως βιογραφικά, εθνογραφικές μελέτες της ροκ μουσικής και άλλα, καθώς η κάλλιστη περιγραφή τους επιτυγχάνεται μέσω της προσέγγισης του εσωτερικού και της δομής, και τον τρόπο που αυτή προβάλλεται στο κοινό (Baker, 2014).

Το rockumentary ακολουθεί μία συντηρητική μορφολογική κατεύθυνση ως προς το οπτικό στυλ και τις αφηγηματικές δομές του. Προωθεί έναν τρόπο αποτύπωσης των γεγονότων μέσω μοτίβων έκθεσης όπως το voice-over (δηλαδή η μεταδιηγητική αφήγηση) και την τεχνική της συνέντευξης (όπως αναφέρθηκε και παραπάνω) (Beattie, 2005). Οι στρατηγικές που χρησιμοποιούνται για την προβολή του οπτικοακουστικού υλικού, ύστερα από την εμφάνιση του στα τέλη της δεκαετίας του 60', υπόκεινται σε πολύ μικρή αναθεώρηση στις δεκαετίες που ακολουθούν (2014). Αξίζει να σημειωθεί πως η παροχή πληροφοριών λειτουργεί κατά κύριο λόγο μέσω του τρόπου αναπαράστασης του οπτικού υλικού (προβολή). Η οπτική μορφή του rockumentary, ενισχύεται από τα ακουστικά χαρακτηριστικά που τη συνοδεύουν, δηλαδή το soundtrack σε συνδυασμό με ζωντανή παραγωγή του ήχου (Baker, 2014). Αν και το soundtrack είναι από μόνο του βαρύνουσας σημασίας, ειδικά στους θεατές-ακροατές που προσελκύονται από το ροκ ντοκιμαντέρ, διαδραματίζει υποτακτικό ρόλο στο κομμάτι της εικόνας (Beattie, 2005).

Όσον αφορά την οπτική αναπαράσταση μέσα στα πλαίσια του ντοκιμαντέρ, αυτή διαμορφώνεται με βάση δύο ζωτικής σημασίας προσεγγίσεις. Την δημοσιογραφική στρατηγική, όπου η οπτική αναπαράσταση του εκάστοτε μουσικού ή της ομάδας χαρακτηρίζεται από σταθερή θέση κάμερας, απότομη εστίαση, ισορροπημένο φωτισμό, και μία γενικότερη δέσμευση για συνοχή της αναπαράστασης μεταξύ ερευνητή και χώρου απόδοσης. Προσπαθεί δηλαδή, να αποτυπώσει ένα σαφές φωτογραφικό αρχείο της παράστασης. Από την άλλη μεριά, η ιμπρεσιονιστική στρατηγική, προσφέρει μια εξαιρετικά στυλιζαρισμένη και συχνά αφηρημένη αναπαράσταση της εκτέλεσης (Baker, 2014).

Στη σύγχρονη εποχή το rockumentary έχει γίνει θεσμός και πραγματοποιούνται φεστιβάλ που προσανατολίζονται ειδικά στο συγκεκριμένο είδος. Καθώς αναπτύσσεται το rockumentary τα τελευταία χρόνια παρατηρούνται νέοι τρόποι προβολής με την

τοποθέτηση του καλλιτέχνη σε «κοινά» περιβάλλοντα όπως ιδιωτικές κατοικίες, ανελκυστήρες, καφετέριες κλπ. Η λήψη είναι συνεχής, και δεν στοχεύει στη δημιουργία ψευδαισθήσεων συνύπαρξης μεταξύ ερμηνευτή και κοινού που παρακολουθεί, αλλά ίσως στην συν-παρουσία ερμηνευτή και δημιουργού της ταινίας (Brendan Baker, 2014).

2.7 Ελληνικές ταινίες που προβάλλουν το ροκ

Από τα χρόνια που ήταν στο προσκήνιο οι τεντιμπόηδες (1956) μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '80, οι ταινίες ροκ, αναφερόμενες στο παγκόσμιο φαινόμενο, παρουσιάζουν χαρακτηριστικές προσωπικότητες της ελληνικής σκηνης. Μερικοί απ' αυτούς είναι ο Παύλος Σιδηρόπουλος, ο Τζίμης Πανούσης, ο Δημήτρης Πουλικάκος, ο Νικόλας Άσιμος, ο Δημήτρης Πολύτιμος, η Γιολάντα Αναγνωστοπούλου, και πολλοί ακόμα, που το όνομά τους είναι συνδεδεμένο με το ελληνικό ροκ, όπως είναι ο Κώστας Φέρρης, η Θέκλα Τσελεπή, η Μαριλή Τσοπανέλη, ο Άλκης Παναγιωτίδης κ.α. Ακολούθως, γίνεται περιγραφή έξι ελληνικών ταινιών της μουσικής ροκ, που χαρακτηρίζονται ως κλασικές (The Best Rock Movie From Every Year: 1955-2020). Πρόκειται για τις ταινίες:

- *Αλδεβαράν* (1975)
- *Εξόριστος στην Κεντρική Λεωφόρο* (1979)
- *Ο Ασυμβίβαστος* (1979)
- *Τα Κουρέλια Τραγουδάνε Ακόμα* (1979)
- *Σουβλίστε τους* (1981)
- *Ο Δράκουλας των Εξαρχείων* (1983)

Το φιλμ *Αλδεβαράν*, του Ανδρέα Φωτόπουλου

Η χώρα *Αλδεβαράν*, που έχει ως πρωτεύουσά της το *Αλμικανταράτε*, βρίσκεται υπό καθεστώς πτώσης.

Σε μια μεταπολιτευτική περίοδο, ο Φωτόπουλος κάνει μια πικρή αναφορά στο κλίμα που επικρατεί, τόσο σε κοινωνικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο. Αρκετοί μάλιστα νέοι με αντιδικτατορικά φρονήματα κυνηγούσαν μια κομματική ή κρατική θέση. Τον

πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ο Δημήτρης Φινίνης. Οι στίχοι του αναφέρονται στο *Αλμικανταράτε*, δηλαδή την Αθήνα του τότε. Ειδικότερα:

*Χαίρε που όλα σου είναι πελώρια
Χαίρε που η τύχη σου στάζει γονόρροια
Χαίρε Αλμικανταράτεν του Αλδεβαράν
Χαίρε καμπαναριό
Που οι καμπάνες του πια
δεν βαράν.*

*Χαίρε συνάρτηση πολλών μεταβλητών
Χαίρε μιγαδικέ*

Χαίρε υπερωκεάνιο 15000 τόνων χαίρε Τιτανικέ!

Το φιλμ *Εξόριστος στην Κεντρική Λεωφόρο*, του Νίκου Ζερβού

Σκηνοθέτης του έργου είναι ο Νίκος Ζερβός, ενώ οι σεναριογράφοι είναι Κώστας Φέρρης μαζί με τον Νίκο Ζερβό. Η ταινία στρέφεται γύρω από το *Καλοκαίρι της Αγάπης, τα Παιδιά των Λουλουδιών*, καθώς και τον *Μάη του '68*. Το φιλμ βγάζει μια νοσταλγία για το παρελθόν, καλύπτοντάς τη με μια δόση θλίψης.

Η ψυχεδέλεια της δεκαετίας του 1960 και οι επαναστατικές προσωπικότητες τον Μάη του 1968 αποτελούν τις κεντρικές αναφορές του εν λόγω φιλμ, οι οποίες μάλιστα αποτελούν και προσωπικά βιώματα του ίδιου του σκηνοθέτη, ο οποίος εκείνη την περίοδο ζούσε στο Παρίσι, κάτι που ακολούθησε και η Τσοπανέλη, που είχε συμπρωταγωνιστικό ρόλο.

Το φιλμ *ο Ασυμβίβαστος*, του Ανδρέα Θωμόπουλου

Πρόκειται για ένα αγαπημένο φιλμ των νέων της εποχής. Τον πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ο Παύλος Σιδηρόπουλος, ενώ οι συμπρωταγωνιστές του είναι ο Σταύρος Ξενίδης, η Μπέτυ Λιβανού και η Βέρα Κρούσκα. Ο Σιδηρόπουλος έχει τον τίτλο του Ασυμβίβαστου, κάτι που θα το υιοθετήσει και αργότερα θα το αλλάξει σε Απροσάρμοστου.

Ο Ασυμβίβαστος αποφασίζει να μην συνεχίσει τις σπουδές του, προτιμώντας, να χαράξει τον ίδιο δρόμο με έναν περιπλανώμενο, που φέρει το όνομα Φλου (Κώστας Βρεττός), και να ζήσει τη ξέγνοιαστη ζωή που κάνει ένας τέτοιος μουσικός. Στο τέλος,

βέβαια, ο πρωταγωνιστής όντας κλωνισμένος από την τραγική κατάληξη του Φλου, που αυτοκτόνησε, αποφασίζει να συμβιβαστεί. Έτσι, πέφτει στα δίχτυα του έρωτα με την Ελένη, τη δημοσιογράφο (Βέρα Κρούσκα), και καταλήγουν σε γάμο. Κάνει οικογένεια, τελειώνει τις σπουδές του και αρχίζει να δουλεύει ως γιατρός.

Στην ταινία αυτή ακούγεται για πρώτη φορά το τραγούδι *Να μ' αγαπάς*, που, φυσικά, το λέει ο ίδιος ο πρωταγωνιστής. Σημειώνεται, ότι τους στίχους τους έχει γράψει ο Ανδρέας Θωμόπουλος και απευθύνονται στην Ηρώ, τη σύζυγό του.

Το φιλμ *Τα Κουρέλια Τραγουδάνε Ακόμα*, του Νίκου Νικολαΐδη

Ένα κλίμα νοσταλγίας και απαισιοδοξίας επικρατεί στο εν λόγω φιλμ, που αναφέρεται στη ροκ μουσική, την εποχή των τεντιμπόδων. Εγκωμιαστικά λόγια ακούγονται για αυτούς απ' τον σεναριογράφο και σκηνοθέτη, Νίκο Νικολαΐδη, για τον οποίο, βέβαια, είναι νικημένοι και πλέον «νεκροί». Αξιοσημείωτο είναι το μέρος εκείνο της ταινίας με τον Άλκη Παναγιωτίδη, που κάνει λόγο για τα γεγονότα του 1956, όπου συγκρούστηκαν στο κλαμπ Μαξιμ η αστυνομία με τους τεντιμπόδες.

Τον Σεπτέμβριο του '79, απονεμήθηκε στο φιλμ το βραβείο *Καλύτερης Σκηνοθεσίας*, όπως και αυτό της *Καλύτερης Φωτογραφίας*, του Συλλόγου Κριτικών Κινηματογράφου της Αθήνας, στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Μερικοί απ' τους ηθοποιούς είναι ο Κωνσταντίνος Τζούμας, ο Χρήστος Βαλαβανίδης, η Όλια Λαζαρίδου κ.α.

Τα πρόσωπα που σχετίζονται με τη ροκ στη συγκεκριμένη ταινία είναι οι Άλκης Παναγιωτίδης, Δημήτρης Πολύτιμος και η ποιήτρια Γιόλα Αναγνωστοπούλου.

Το φιλμ *Σουβλίστε τους*, του Νίκου Ζερβού

Ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης Νίκος Ζερβός αναφέρεται στην πολύπαθη και περιπετειώδη ζωή τριών περιθωριακών, τους οποίους παίζουν οι Δημήτρης Πουλικάκος, η Θέκλα Τσελεπή και ο Κωνσταντίνος Χριστίδης.

Σίγουρα, πρόκειται για ένα φιλμ που προβάλλει το ελληνικό underground, με πολλά σαρκαστικά και αναρχικά στοιχεία. Σημειώνεται, πως ο Δημήτρης Πουλικάκος συνείσφερε στο σενάριο.

Το φιλμ ο Δράκουλας των Εξαρχείων, του Νίκου Ζερβού

Το φιλμ αναφέρεται στο συγκρότημα, που άφησε εποχή του Τζίμη Πανούση, Μουσικές Ταξιαρχίες, τον πρώτο καιρό δημιουργίας του, όπου και προκάλεσε ηθικό πανικό.

Ο Βίκτωρας Παπαδόπουλος (Κωνσταντίνος Τζούμας) εμφανίζεται στο έργο ως ένας τρελός επιστήμονας που έχει έρθει από τα Καρπάθια και μένει στην περιοχή των Εξαρχείων, και αποφασίζει να φτιάξει το εν λόγω συγκρότημα. Συγκεκριμένα, στο μυαλό του έχει να δημιουργήσει ένα τέλειο ροκ συγκρότημα, αποτελούμενο από νεκρούς! Μάλιστα, παρουσιάζεται ως Δόκτωρ Φρανκεστάιν και κόμης Δράκουλας.

Στην ταινία συμμετέχει και ο Νικόλαος Άσιμος. Σεναριογράφοι είναι ο Τζίμης Πανούσης, ο Νίκος Ζερβός, ο Βαγγέλης Κοτρώνης και η Λίλη Πανούση. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα όπου Δημήτρης Πουλικάκος υποδύεται έναν αστυνομικό και τραγουδάει το λαϊκό άσμα *Υπάρχω*, του Στέλιου Καζαντζίδα, σε ροκ όμως απόδοση.

2.8 Ξένες ροκ ταινίες στον ελληνικό κινηματογράφο

Από όταν πρωτοεμφανίστηκε η ροκ μουσική, όλοι όσοι ασχολούνταν με τον κινηματογράφο επεδίωκαν να αποτυπώσουν την ενέργεια της ροκ και να σαγηνεύσουν τους θεατές.

Τα πρώτα ροκ φιλμ εμπίπτουν σε κάποιες κατηγορίες. Είτε παρουσίαζαν την κουλτούρα των εφήβων και την εγκληματικότητα των νέων, με τη μουσική να λειτουργεί με τέτοιο τρόπο που να αναδεικνυε τα κοινωνικά δεινά, είτε προέβαλλαν σκηνές μέσα από κάποιο κέντρο διασκέδασης, όπου κάποιοι αστέρες του ροκ πενταγράμμου τραγουδούν τις πιο πρόσφατες επιτυχίες.

Ο Elvis Presley επιδιώκοντας να φτάσει στην κορυφή του Χόλυγουντ, έκανε τις πιο πολλές ταινίες του να μοιάζουν με παραδοσιακά μιούζικαλ. Παρόλο που στις πρώτες του ταινίες έκανε φιλότιμες προσπάθειες να κατακτήσει την τέχνη της υποκριτικής, εντούτοις το μεγαλύτερο κομμάτι των τριάντα ένα φιλμ σήμερα κρατείται απλά ως υλικό. Μάλιστα, τρεις πολύ κακές ταινίες θεωρούνται οι *Tickle Me*, *Harum Scarum* και *Clambake*. Σημειώνεται πως για την προσπάθεια του να γίνει ηθοποιός οι συνάδελφοί του τον επαίνεσαν.

Οι *Beatles* πρωτοεμφανίστηκαν στον κινηματογράφο με την ταινία *A Hard Day's Night*, η οποία προβλήθηκε λίγο καιρό αργότερα από τότε που διείσδυσαν στο κοινό των ΗΠΑ. Αυτή η ταινία έφερε κάτι καινούριο για το ροκ σινεμά. Στο σενάριο αποδόθηκαν κρίσιμα γαβες, κάτι που άφησε τους *Beatles* να παραμείνουν ως έχουν και να μην υποκριθούν. Η γαλλική κατεύθυνση που δέχτηκε επιρροές από την νέα προσέγγιση του Richard Lester, κατάκτησε τη βιασύνη της Beatlemania στη δόξα της.

Τις πέντε δεκαετίες που ακολούθησαν, η έννοια ροκ ταινία ανοίγει τα όριά της και εσωκλείει ντοκιμαντέρ, κινηματογραφικές συναυλίες, βιογραφίες, καθώς και προσαρμογές άλμπουμ ευρείας κυκλοφορίας και ταινιών, στις οποίες το soundtrack, λειτουργεί συμπληρωματικά της δράσης. Σκηνοθέτες τέτοιων ταινιών ήταν ο Martin Scorsese, ο Quentin Tarantino και ο Cameron Crowe. Σε κάποιες μάλιστα περιπτώσεις, το soundtrack λειτούργησε εποικοδομητικά, ώστε ολόκληρα υπο-είδη μουσικής να γίνουν γνωστά στον κόσμο. Χαρακτηριστικά αναφέρονται τα *The Harder They Come* (reggae), *Saturday Night Fever* (disco), καθώς και τα εφηβικά φιλμ του John Hughes, με το κολλέγιο ροκ, στα μέσα του 1980.

Το γεγονός αυτό έγειρε συζητήσεις, αναφορικά με το τι θεωρείται η «καλύτερη» ταινία ροκ, σε μια καθορισμένη χρονική περίοδο. Ερωτήματα όπως, μήπως είναι καλύτερη μια ταινία μετρίου επιπέδου, αλλά με μεγάλη απήχηση στο κοινό, που συνοδεύεται από μια μουσική επιτυχία, παρά μια καλά δουλεμένη ιστορία μιας μη πραγματικής μπάντας ή ενός ντοκιμαντέρ; Οι επιλογές που έχουν γίνει φαίνεται να μην ακολουθούν μια σταθερή προσέγγιση. Βέβαια, έχουν αποδοθεί τίτλοι και σε ταινίες ροκ που έγιναν επιτυχίες συγκεκριμένες χρονιές. Ακόμη και για την χρονική περίοδο εκείνη που η επιτροπή θεώρησε ότι και η δεύτερη θέση έχει την ίδια πολιτιστική αξία με την πρώτη, συμπεριλήφθηκαν σημαντικές δημιουργίες. (The Best Rock Movie From Every Year: 1955-2020). |

Blackboard Jungle (1955)

Η πρώτη κυκλοφορία του *Rock Around the Clock*, του Bill Halley, έγινε το 1954 ως B-side στο *Thirteen women (And Only One Man in Town)*. Την επόμενη χρονιά, ο σκηνοθέτης Richard Brooks το αξιοποίησε στο *Blackboard Jungle*. Πρόκειται για μια δραματική ταινία με θέμα ένα δάσκαλο σε ένα σχολικό ίδρυμα, που χαρακτηριζόταν για τις βίαιες πρακτικές που ακολουθούσε. Πρωταγωνιστικό ρόλο είχαν οι Glenn Ford,

Sidney Poitier και Vic Morrow. Το έργο ήταν τόσο δημοφιλές που προτάθηκε για τέσσερα βραβεία Όσκαρ. Αυτό οδήγησε και το *Rock Around the Clock* στο Νο 1.

Σημειώνεται ότι η ταινία *Rebel Without a Cause*, αν και δεν συνοδεύταν από μουσική ροκ, εντούτοις ταυτίστηκε με την άνθιση της εφηβικής κουλτούρας του '50. Ο ηθοποιός μάλιστα James Dean είχε τέτοια απήχηση όσο ο Elvis Presley.

Το κορίτσι δεν μπορεί να το βοηθήσει (1956)

Μετά την εν λόγω ταινία η Jayne Mansfield, που ήταν πρωταγωνίστρια, απογειώθηκε και χαρακτηρίστηκε ως εθνικό σύμβολο του σεξ. Η κωμωδία αυτή όμως φημίζεται περισσότερο για την ιστορία που περιγράφει παρά για το soundtrack. Ο Edmond O'Brien είναι ένας μαφιόζος που παίρνει στη δούλεψή του, για να κάνει την ταλαντούχα φίλη του (Jayne Mansfield) μεγάλο αστέρι του πενταγράμμου, έναν δημοσιογράφο (Tom Ewell). Οι μουσικοί της ταινίας είναι οι Gene Vincent, Fats Domino and His Blue Caps, Eddie Cochran, the Platters, καθώς και ο Little Richard που ερμηνεύει δυο τραγούδια, καθώς και αυτό του τίτλου.

Την ίδια χρονολογία και μετά από ένα χρόνο που βγήκε σε κυκλοφορία, το τραγούδι *Rock Around the Clock* γνωρίζει τεράστια επιτυχία, κάνοντας τους όλους να αναρωτιούνται πως οι Haley κατάφεραν αυτή την εθνική τρέλα.

Jailhouse Rock (1957)

Ακολουθώντας τον δρόμο πολλών άλλων τραγουδιστών, ο Elvis Presley, κατόπιν της απονομής του εθνικού βραβείου, τόλμησε να εκτοξεύσει την καριέρα του στις ταινίες. Μάλιστα, η εν λόγω ταινία που είναι και η τρίτη κατά σειρά κρίνεται από κοινού ως η καλύτερη του. Ο Presley πρωταγωνιστεί ως Vince Everett, ένας πρώην φυλακισμένος που συγκατοικεί με έναν τραγουδιστή του παρελθόντος, ο οποίος τον συμβουλεύει και του δείχνει τον δρόμο, μέσω talent show, να γίνει δημοφιλής τραγουδιστής. Τα κομμάτια που ακούγονται, πέρα από το καθηλωτικό του τίτλου, που την χορογραφία την κάνει ο ίδιος ο Presley, είναι το *Treat Me Nice* και το *(You So So Square) Baby I don't Care*.

Εμπιστευτικό Γυμνάσιο! (1958)

Στην προκείμενη ταινία, *High School Confidential!* προβάλλεται για ακόμη μια φορά η σύνδεση μεταξύ της μουσικής ροκ και της παραβατικής συμπεριφοράς των νέων. Μόνο που εδώ έχουν συμπληρωματικό ρόλο τα δεινά του κόσμου των ναρκωτικών. Πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ο Russ Tamblyn, που υποδύεται τον Tony Baker, έναν μαθητή που είναι μπλεγμένος σε μια τοπική συμμορία και έχει ενεργό ρόλο στη σκηνή με τα ναρκωτικά. Πίσω απ' αυτόν όμως, κρύβεται στην πραγματικότητα ένας πράκτορας της αστυνομίας που αποστολή έχει να εισχωρήσει στον μεγαλύτερο έμπορο της πόλης. Στην έναρξη της ταινίας, ακούγεται το τραγούδι του τίτλου από τον Jerry Lee Lewis, βρισκόμενος σε ένα κρεβάτι φορτηγού. Μετά το *Jailhouse Rock* ακολούθησε το *King Creole*, το οποίο είναι μια προσαρμογή του *A Stone for Danny Fisher*, μυθιστόρημα του Harold Robbins. Ο πρωταγωνιστής δεν ακολουθεί το δρόμο του μπόξερ, αλλά προτιμά να γίνει ένας τραγουδιστής.

Πήγαινε Τζόνι, Πάμε! (1959)

Ο πρωταγωνιστής της ταινίας *Go Johnny, Go!* είναι ο Jimmy Clanton, που υποδύεται τον Johnny, ένα ορφανό παιδί το οποίο βρίσκουν οι Alan Freed και Chuck Berry. Στην ταινία αυτή ακούγονται τρία τραγούδια του Chuck Berry, το *Johnny B. Goode*, που πρωτοακούστηκε την προηγούμενη χρονιά, καθώς και τα *Memphis, Tennessee* και *Little Queenie* μαζί με τους Eddie Cochran, Jackie Wilson, the Flamingos. Στην ταινία εμφανίστηκε και ο Ritchie Valens, ο οποίος σκοτώθηκε λίγο μετά σε αεροπορικό δυστύχημα, μη προλαβαίνοντας να κυκλοφορήσει η παραγωγή.

Ο Elvis Presley, προτού παρουσιαστεί στο στρατό, έδειχνε να πορεύεται με μεγάλη επιτυχία στο χώρο της μεγάλης οθόνης, κάτι που δεν παρουσίαζε η καριέρα του μετά την αποχώρησή του. Όπως διατυπώνεται ενδελεχώς στο *Careless Love: The Unmaking of Elvis Presley*, του Peter Guralnick, στο μεγαλύτερο ποσοστό αυτό προήλθε από την άποψη του διευθυντή, συνταγματάρχη Tom Parker, ότι η στείρωση της εικόνας του τραγουδιστή θα τον ευνοούσε να αποκτήσει πιο mainstream θαυμαστές. Η ιστορία της ταινίας *GI Blues*, που τυγχάνει να είναι και η πρώτη του παραγωγή όταν επέστρεψε στις ΗΠΑ, χρησιμοποίησε το χρονικό διάστημα της υπηρεσίας του. Συνεπώς, το φανατικό κοινό του, που ανυπομονούσε να αντικρύσει τον Presley, δεν το πείραζε που το αποτέλεσμα δεν ήταν τόσο ικανοποιητικό.

Ακολουθήστε αυτό το όνειρο (1962)

Ο Presley έβγαλε τρεις ταινίες ίσως την πιο κακή περίοδο για ροκ παραγωγές. Πρόκειται για τις *Follow That Dream*, *Kid Kalahad* και το *Girls! Girls! Girls!* Διάφορες άλλες ταινίες ανάγονται σε τυπικές περιόδους, που σκοπό έχουν να αξιοποιήσουν την τρέλα του Presley, όπως στο *Don't Knock the Twist*, ή να κάνουν μια προσπάθεια αναζήτησης του επόμενου Presley, όπως ο Dion στο *Ten Girls Ago*. Έτσι, υπάρχει μια πιο επιεικής ματιά στο *Follow That Dream*, όχι μόνο γιατί το τραγούδι τίτλου είχε υποτιμηθεί, αλλά και λόγω του ότι ο Tom Petty είχε την τύχη να έρθει κοντά με τον Presley, ο οποίος αποτέλεσε έμπνευση για να γίνει οπαδός της μουσικής, και εν τέλει να ασχοληθεί με αυτήν.

Bye Bye Birdie, (1963)

Η τριετής περίοδος της πετυχημένης καριέρας του Presley κλείνει με μια πολύ καλή ταινία, που αφορμή είχε μια εμπειρία της ζωής του. Πρόκειται για μια προσαρμογή του μιούζικαλ που έκανε θραύση του Broadway *Bye Bye Birdie*. Πρόκειται για έναν αστέρα της ροκ μουσικής, εν ονόματι Conrad Birdie (Jesse Pearson), ο οποίος θα παρουσιαστεί στο στρατό, ύστερα από την τελευταία του παράσταση στο *The Ed Sullivan Show*, όπου και θα αφιερώσει το τραγούδι του σε μια έφηβη, την Ann Margret. Πρωταγωνιστικό ρόλο είχαν οι Dick Van Dyke, Janet Leigh, Maureen Stapleton και Paul Lynde. Την εμφάνιση του Ed Sullivan την έκανε ο ίδιος. Αν και η μουσική δεν ήταν εξολοκλήρου ροκ, το μεγάλο χρηματικό ποσό που χρειάστηκε για αυτή την παραγωγή, ή προβολή της κουλτούρας που επικρατεί στο γυμνάσιο, καθώς και οι αστέρες που έπαιξαν την κατέστησαν πρώτη σε σειρά στην κατηγορία ταινιών παραλίας, χρόνια πριν το *Beach Party*, του Roger Corman, με τους Frankie Avalon, Annette Funicello και Cliff Richard.

Βοήθεια! (1965)

Η ταινία *A Hard Day's Night* προκάλεσε έχθρα μεταξύ των μελών του συγκροτήματος. Όμως, με την εν λόγω ταινία οι Beatles ήταν και πάλι μαζί. Η πλοκή κάνει λόγο για μια λατρεία από την Ανατολή που επεδίωκε την ανάκτηση ενός δαχτυλιδιού από τον Ringo Star. Έτσι, τα γυρίσματα της ταινίας έγιναν γυρίσματα στις Αυστριακές Άλπεις και τις

Μπαχάμες. Επίσης, εμφανίστηκε ο George Harrison να παίζει σιτάρ. Αν και ακούγονται στην ταινία επτά καινούρια τραγούδια των *Beatles* και είναι πλημμυρισμένη από κωμικές σκηνές, εντούτοις δεν διαθέτει την εστίαση της προηγούμενης. Ο λόγος ίσως είναι, όπως ανέφερε μετέπειτα ο John Lennon, το γεγονός ότι «κάναμε μαριχουάνα για πρωινό κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου».

Κίτρινο υποβρύχιο (1968)

Στην ταινία των κινούμενων σχεδίων *Yellow Submarine*, η συμμετοχή των *Beatles* ήταν ελάχιστη, καθώς εμφανίστηκαν μόνο στο τέλος, ερμηνεύοντας μόνο τέσσερα καινούρια τραγούδια. Μάλιστα ένα εξ αυτών, το *Hey Bulldog*, του John Lennon δεν παίχτηκε ολόκληρο για να μην είναι χρονοβόρο. Η ιδιαίτερη αίσθηση του χιούμορ, τα εντυπωσιακά ψυχεδελικά χαρακτηριστικά, καθώς και η ένταξη δώδεκα ακόμη τραγουδιών κάνει την ταινία ελκυστική σε πολλές γενιές ακόμη, κάτι που την κατέστησε ιδανική επιλογή για να γνωρίσουν οι νέοι το συγκρότημα. Στο ντοκιμαντέρ *Sympathy for the Devil*, με αρχικό τίτλο *One plus One*, οι *Rolling Stones* ερμηνεύουν το τραγούδι του τίτλου. Ο Jean – Luc Godard, που σκηνοθέτησε την ταινία, διαλέγει διάσπαρτες σκηνές από το στούντιο που ηχογραφούν οι *Beatles*, επενδύοντάς τες με αφήγηση που εξιστορεί το χάος του '68. Η αντικουλτούρα που θα ερχόταν στο προσκήνιο εμφανίζεται στην ταινία *Monterey Pop*, του Pennebaker, η οποία απεικονίζει το Φεστιβάλ του 1967, προς επιβεβαίωση των τεκταινομένων. Η παράσταση με τις κιθάρες του *Wild Thing*, που έδωσαν οι Janis Joplin, Otis Redding, *Who* και *Jimmy Hendrix Experience*, έχει μείνει στην καρδιά όλων.

Woodstock (1970)

Στην εν λόγω ταινία ο Michael Wadleigh συγκέντρωσε το υλικό από το φεστιβάλ *Three Days of Peace and Music*. Στην ταινία γίνονται αναφορές στον κόσμο των ναρκωτικών, στην πολιτική, στον ελεύθερο έρωτα, τη μουσική, τη λάσπη, τη βροχή που χαρακτήριζαν την εποχή των χίπις. Προτάθηκε για το Όσκαρ του Καλύτερου Ντοκιμαντέρ, το οποίο και της απονεμήθηκε, αλλά και για δύο ακόμη. Στην προσπάθειά τους οι *Rolling Stones* να δώσουν στο *Woodstock* τη δική τους προσέγγιση, έφτιαξαν το *Gimme Shelter*, το οποίο δεν είχε επιτυχή έκβαση. Εν έτει 1979, βγήκε

στην κυκλοφορία το *Let it Be* που απεικονίζει την προσπάθειά του συγκροτήματος να υλοποιήσουν το άλμπουμ με το ίδιο όνομα.

Tommy (1975)

Ο Ken Russell προσπάθησε να σκηνοθετήσει τη ροκ όπερα *Who*. Από το μουσικό αυτό άλμπουμ, έκανε αυστηρή διαλογή και αναδιάταξη, καθώς υπήρχαν ορισμένα καινούρια τραγούδια του Pete Townshend. Στα visuals ο σκηνοθέτης έδωσε τη δική του οπτική, μετατρέποντας το έργο σε στρατόπεδα. Παρά ταύτα, πρόκειται για μια παραγωγή που αξίζει θέασης, μιας και προβάλλονται δυνατές παραστάσεις από τον Roger Daltrey, στον ρόλο τίτλου, την Ann Margret, της οποίας μάλιστα της απονεμήθηκε η Χρυσή Σφαίρα και προτάθηκε για βραβείο Όσκαρ, τον Elton John κ.α. Επισημαίνεται πως η Tina Turner απορρίπτει την αξιοποίηση αυτών που δεν είναι επαγγελματίες τραγουδιστές, του Oliver Reed και του Jack Nicholson.

Το ίδιο έτος σκηνοθετήθηκε και κυκλοφόρησε το *The Rocky Horror Picture*, του πετυχημένου *The Rocky Horror Show*, που πρωτοπαίχτηκε στην Αγγλία. Πρόκειται για ένα αφιέρωμα στις ταινίες τρόμου και επιστημονικής φαντασίας, στις οποίες δεν διατέθηκαν μεγάλα χρηματικά ποσά και βαθμολογήθηκαν με glam. Ωστόσο, εξελίχθηκε σε ένα κλασσικό λατρείας, γνώριμο στις μεταμεσονύχτιες εκπομπές, αλλά και ένα μάθημα για του πώς θα κάνουμε Time Warp.

Το τελευταίο βαλς (1978)

Η ταινία *The Last Waltz* είναι μία από τις πιο δημοφιλείς συναυλίες ροκ. Ουσιαστικά, πρόκειται για την τελευταία παράσταση στην διαδρομή του συγκροτήματος *The Band*, στην οποία έλαβαν βοήθεια από δώδεκα φίλους τους. κάποιοι απ' αυτούς ήταν οι Bob Dylan, Eric Clapton, Neil Young, Joni Mitchell, Muddy Waters και Van Morrison. Η μαγνητοσκόπηση της συναυλίας έγινε από τον Martin Scorsese, όπως και οι διάφορες συνεντεύξεις του συγκροτήματος που εξιστορούσαν την πορεία τους, καθώς και οι ερμηνείες που έγιναν σε ένα ηχοστάσιο με την Emmylou Harris και τους Staple Singers. Μετά από μια σειρά νοσταλγικών ροκ ταινιών, όπως οι *The Buddy Holly Story*, *Grease*, *National Lampoon's Animal House* και *I Wanna Hold Your Hands*, η ταινία *FM*, τα γυρίσματα της οποίας έγιναν σε έναν ροκ ραδιοφωνικό σταθμό, έχει καμέα από τους Tom Petty and The Heartbreakers, Linda Ronstadt, REO Speedwagon και Jimmy

Buffet. Η ταινία *The Rutles: All You Need is Cash*, των Eric Idle (Monty Python) και Neil Innes (Bonzo Dog Doo-Dah Band) προβάλλει ένα ροκ συγκρότημα, του οποίου η πορεία είναι παράλληλη με αυτή των *Beatles*. Όσον αφορά την ταινία *Stg. Pepper's Lonely Heart Club Band*, αναφέρθηκε το χαρακτηριστικό «τόσο το καλύτερο».

Pink Floyd: The Wall (1982)

Ο Alan Parker επεδίωκε να πραγματοποιήσει το αριστούργημα του Rock Floyd, *The Wall*, ενώ ο Gerald Scarfe προσπαθούσε να αποτυπώσει το έργο από το άλμπουμ. Τον πρωταγωνιστικό ρόλο τον έχει ο Bob Geldof, απ' το συγκρότημα Boomtown Rats. Πρόκειται για έναν σταρ της ροκ μουσικής που οδηγείται σταδιακά σε αποξένωση από τους θαυμαστές του. Αξιοποιήθηκαν ποικίλες εκδόσεις από πολλά κομμάτια του δίσκου. Στην αρχή της ταινίας ερμηνεύεται ένα καινούριο κομμάτι, το *When The Tigers Broke Free*. Το soundtrack της ταινίας *Fast Times at Ridgemont High*, του Cameron Crowe, περιέχει αρκετές από τις επιτυχίες της δεκαετίας του '70 των Jackson Browne, Stevie Nicks, Graham Nash, Poco, καθώς και κομμάτια από τέσσερα πρώην μέλη των Eagles. Επίσης, ερμηνείες δόθηκαν από τους Sammy Hagar, Jimmy Buffet και τα συγκροτήματα the Go Go's και Quarterflash. Στο ντοκιμαντέρ *Ugh! A Music War* και στην πλασματική ιστορία, *Κυρίες και κύριοι, οι υπέροχοι λεκέδες*, αξιοποιήθηκαν το Punk και το New Wave. Το τραγούδι *Eye of Tiger*, που το ερμηνεύει ο Survivor έγινε μεγάλο hit, εξαιτίας της ταινίας *Rocky III*.

Κεφάλαιο 3. Ανάλυση και σχολιασμός των ροκ ντοκιμαντέρ

3.1 Μουσική Τομή - Rock στην Ελλάδα. Η άλλη όψη (1988)

α) Πραγματολογικά στοιχεία

Τα συγκροτήματα (και τα τραγούδια) που εμφανίζονται είναι.

Low noise - Tonight

Yeah! - Medicine Show (διασκευή των Dream syndicate)

South of no north - Sha La La

Last drive - Gone Gone Gone

Yell o Yell - Q Fever

Libido Blume - Lilly Rinds

Γενιά του χάους - Μαύρο, Το Χρώμα Της Στέρησης.

Επίσης ακούγονται αποσπάσματα από τα τραγούδια "Οι Σοβαροί Κλόουν" του Π.

Σιδηρόπουλου, "Men Of Clay" των Villa 21 και "Να φύγει αυτός ο χειμώνας" του Δ.

Πουλικάκου.

Μιλούν οι: Δημήτρης Πουλικάκος, Αντώνης Φράγκος και Χρήστος Δασκαλόπουλος (τότε δημοσιογράφοι του "ήχος & Hi Fi" και ραδιοφωνικοί παραγωγοί του Γ'

Προγράμματος) ,Στέλιος Χαμπίμπης (από τους Libido blume),

Θοδωρής Ηλιακόπουλος και Άκης Αμπράζης (από τους Γενιά του χάους).

Σκηνοθεσία: Γιάννης Κασπίρης

β) Ανάλυση ανά ενότητα

1^η ενότητα time code 00:00 έως 4:08

Κινηματογραφικά δεδομένα

Το ντοκιμαντέρ ξεκινά και τα πρώτα πλάνα που προβάλλονται αφορούν διάφορα σκίτσα που απεικονίζουν ανθρώπινες μορφές, και εξώφυλλα album. Στη συνέχεια, εμφανίζεται το μουσικό συγκρότημα «Low Noise», έπειτα ο Δημήτρης Πουλικάκος, και με την επανεμφάνιση των «Low Noise» κλείνει η πρώτη ενότητα.

Πολιτισμικά δεδομένα

Αρχικά, φαίνονται διάφορα σκίτσα ανθρώπινων μορφών που συνοδεύονται από μουσική υπόκρουση. Ο ήχος είναι εξωδιηγητικός (0:12 - 1:44). Στο 0:56 παρεμβάλλεται ο τίτλος του ντοκιμαντέρ. Στη συνέχεια, στο 1:00 εμφανίζεται στο πλάνο το μουσικό συγκρότημα «Low Noise» να παίζει μουσική. Ο ήχος είναι διηγητικός on screen. Στο 1:15 εμφανίζεται ο Δημήτρης Πουλικάκος ο οποίος κοιτάζει το είδωλό του στον καθρέφτη. Ο ήχος είναι εξωδιηγητικός. Έπειτα στο 1:25, στο πλάνο επιστρέφουν οι «Low Noise» και ο ήχος είναι διηγητικός on screen. Στο 1:39 ο Δημήτρης Πουλικάκος ακουμπώντας το χέρι του στην υδρόγειο αποτυπώνει τη γεωγραφική θέση της Ελλάδας, και αναρωτιέται εάν υπάρχει ανάγκη να επεκταθούμε σε άλλες γεωγραφικές τοποθεσίες. Ο ήχος του αφηγητή είναι διηγητικός on screen. Στο 1:48 παίρνουν τη σκυτάλη η μουσική μπάντα «Low Noise», οι οποίοι παρουσιάζουν το τραγούδι τους με τίτλο «Tonight». Τα μουσικά όργανα που υπάρχουν στο πλάνο είναι ντραμς, μπάσο και ηλεκτρικές κιθάρες. Από το 1:48 μέχρι το 4:08 ο ήχος είναι διηγητικός on screen.

2^η ενότητα time code 4:07 έως 6:44

Κινηματογραφικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά με τη συνέντευξη του Αντώνη Φράγκου και καταλήγει με την προβολή κάποιων album και σκίτσων.

Πολιτισμικά δεδομένα

Ο Αντώνης Φράγκος μιλάει για τη λανθασμένη κατά την άποψή του αντίληψη του κόσμου, ο οποίος θεωρεί ως εκπροσώπους της ροκ μουσικής ανθρώπους που έχουν απομακρυνθεί από αυτήν, και ασχολούνται πλέον με άλλα είδη μουσικής. Οι μεταγενέστερες ροκ συνθέσεις τους, συνεχίζει, ήταν απλοϊκές και πιο προσιτές για μεγάλο μέρος των ακροατών. Έπειτα, κάνει λόγο για τους γνήσιους εκπροσώπους της ροκ που δεν έχουν τροποποιήσει τα ιδανικά τους. Μέχρι το 5:23 ο ήχος του αφηγητή είναι διηγητικός on screen. Στο 5:23 συνοδεύει την αφήγηση ένα ηχητικό εφέ μέχρι το 5:47. Ο ήχος είναι εξωδιηγητικός. Στη συνέχεια, μέχρι το 5:52 ο ήχος γίνεται διηγητικός off screen. Στο 5:52 ξεκινά να ακούγεται το τραγούδι του Παύλου Σιδηρόπουλου «Οι Σοβαροί Κλόουν». Ο ήχος είναι εξωδιηγητικός. Ταυτόχρονα, περνούν από το πλάνο διάφορες εικόνες από album και διάφορα σκίτσα.

3^η ενότητα time code 6:45 έως 10:35

Κινηματογραφικά δεδομένα

Στην παρούσα ενότητα, εμφανίζονται ο Αντώνης Φράγκος, το μουσικό συγκρότημα «Yeah!» και ο Δημήτρης Πουλικάκος.

Πολιτισμικά δεδομένα

Ο Αντώνης Φράγκος (ήχος διηγητικός on screen) μιλά για τα νέα συγκροτήματα και την αισιοδοξία του όσον αφορά τη συμμετοχή τους στη δισκογραφία. Στο 7:09 (ήχος μουσικής διηγητικός on screen - 7:20) παρουσιάζεται το συγκρότημα «Yeah!» να παίζει το τραγούδι «Medicine Show» (διασκευή των «Dream syndicate»). Στο 7:21 εμφανίζεται ο Δημήτρης Πουλικάκος, (ήχος αφήγησης διηγητικός on screen) ο οποίος βρίσκεται στο μπάνιο και ξυρίζεται. Ταυτόχρονα, προσπαθεί να δώσει μια εξήγηση για το τι είναι τελικά το ροκ. Από το 7:28 έως το 8:58, ακούγεται ήχος τρεχούμενου νερού που συνοδεύει το πλάνο, ήχος που εναλλάσσεται διηγητικά on και off screen. Η μουσική σβήνει στο 7:29 και ξεκινά πάλι στο 8:55, ενώ στο 8:58 (ήχος μουσικής διηγητικός on screen) επανέρχεται η εικόνα του συγκροτήματος, το οποίο αποτελείται από ντραμς, ηλεκτρικές κιθάρες και μπάσο. Στο 9:26 κάνει την εμφάνισή του για ακόμη μία φορά ο Δημήτρης Πουλικάκος (ο ήχος της μουσικής είναι εξωδιηγητικός 9:26 – κλείνει στο 9:33-, ενώ ο ήχος της αφήγησης είναι διηγητικός on screen) και εξηγεί τη στάση που έχουν οι δισκογραφικές εταιρείες απέναντι στους μουσικούς που ασχολούνται με τη ροκ μουσική.

4^η ενότητα time code 10:36 - 12:52

Κινηματογραφικά δεδομένα

Ο σκηνοθέτης στην αρχή της ενότητας προβάλλει ένα πικάπ που τίθεται σε λειτουργία, και έπειτα αναπαράγει μουσική. Επίσης, εμφανίζονται διάφορα πλάνα με εικόνες. Στην συγκεκριμένη ενότητα μιλούν ο Αντώνης Φράγκος και ο Δημήτρης Πουλικάκος.

Πολιτισμικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά, με την εικόνα να εστιάζει σε ένα πικάπ το οποίο τίθεται σε λειτουργία και αναπαράγει το τραγούδι «Men of Clay» των «Villa 21». Ταυτόχρονα,

παρεμβάλλονται διάφορες εικόνες που σχετίζονται με το συγκρότημα. Ο ήχος είναι εξωδιηγητικός.

Στο 11:04 εμφανίζεται ο Αντώνης Φράγκος (ήχος διηγητικός on screen), ο οποίος μιλάει για τις ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρείες που δημιουργήθηκαν εκείνο το διάστημα. Αυτές οι δισκογραφικές εταιρείες, όπως λέει, συνέβαλαν στο να σπάσει το μονοπώλιο των μεγάλων δισκογραφικών και να έρθουν στο προσκήνιο πιο ποιοτικοί καλλιτέχνες.

Στο 12:15 ο Δημήτρης Πουλικάκος (ο ήχος είναι διηγητικός on screen) αναφέρει ότι οι μικρές δισκογραφικές εταιρείες έχουν βοηθήσει πολύ την εξέλιξη της μουσικής, αλλά την ίδια στιγμή εκφράζει τον φόβο του ότι στο μέλλον θα ακολουθήσουν τη γραμμή των μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών για λόγους κέρδους. Από το 12:46 ακούγεται η έναρξη του τραγουδιού «Sha La La» με ήχο εξωδιηγητικό μέχρι το 12:52.

5^η ενότητα time code 12:53 - 19:23

Κινηματογραφικά δεδομένα

Σε αυτή την ενότητα παρουσιάζεται το μουσικό συγκρότημα «South of no north» και ο Χρήστος Δασκαλόπουλος.

Πολιτιστικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά με το τραγούδι «Sha La La» από τους «South of no north». Τα όργανα που ακούγονται είναι ηλεκτρική κιθάρα, μπάσο, πλήκτρα, ντραμς. Ο ήχος της μουσικής μέχρι το 16:27 είναι διηγητικός on screen. Στο 16:28 μιλάει ο Χρήστος Δασκαλόπουλος και αναφέρει ότι οι εκτελεστές της ροκ μουσικής αγαπούν πολύ αυτό το είδος, όμως δεν του δίνουν τη δέουσα προσοχή. Ο ήχος του αφηγητή είναι εξωδιηγητικός μέχρι το 16:35, και έπειτα γίνεται διηγητικός on screen μέχρι το 17:27. Στο 16:57-17:27 συνεχίζει το τραγούδι «Sha La La» με εξωδιηγητικό ήχο, ενώ στο 17:28 εμφανίζεται ξανά στο πλάνο το συγκρότημα «South of no north» με ήχο διηγητικό on screen έως το 18:26.

Στο 18:27 επανεμφανίζεται ο Χρήστος Δασκαλόπουλος, και εξηγεί τον τρόπο που τα ελληνικά ροκ συγκροτήματα, χωρίς την βοήθεια δισκογραφικών εταιρειών, κατόρθωσαν

να κάνουν τις παραγωγές των δίσκων τους. Μερικά από αυτά τα συγκροτήματα, σύμφωνα με τον Δασκαλόπουλο, κατόρθωσαν να προωθήσουν τη δουλειά τους και στο εξωτερικό. Ο ήχος του αφηγητή είναι διηγητικός on screen και ο ήχος της μουσικής είναι εξωδιηγητικός μέχρι το 19:08.

6^η ενότητα time code 19:24 - 23:11

Κινηματογραφικά δεδομένα

Στην ενότητα αυτή ο σκηνοθέτης παρουσιάζει το συγκρότημα «Last Drive» και έπειτα εμφανίζεται ο Δημήτρης Πουλικάκος.

Πολιτιστικά δεδομένα

Στο 19:24 φαίνονται οι «Last Drive», οι οποίοι τραγουδούν το μουσικό κομμάτι «Gone Gone Gone». Τα όργανα που ακούγονται είναι ηλεκτρικές κιθάρες, μπάσο, ντραμς. Ο ήχος της μουσικής μέχρι το 20:38 είναι διηγητικός on screen. Στο 20:37 ακούγεται ο αφηγητής, με τον ήχο της αφήγησής του να είναι εξωδιηγητικός, ενώ στο 20:39 γίνεται διηγητικός on screen.

Στο 20:39, ο Δημήτρης Πουλικάκος μιλάει για το πώς αντιλαμβάνεται ο κόσμος τη ροκ μουσική. Κατά τα λεγόμενά του, πολλοί ακροατές συγχέουν την ροκ με την ποπ μουσική. Από το 22:12 έως το 23:11, επανεμφανίζονται οι «Last drive» συνεχίζοντας την εκτέλεση του ίδιου τραγουδιού («Gone Gone Gone»). Ο ήχος της μουσικής είναι διηγητικός on screen.

7^η ενότητα time code 23:12 – 29:21

Κινηματογραφικά δεδομένα

Στην ενότητα αυτή εμφανίζονται ο Δημήτρης Πουλικάκος και το συγκρότημα «Yell o Yell».

Πολιτισμικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά με τον Δημήτρη Πουλικάκο να παρουσιάζει τη ροκ μουσική και τη βαθιά ενασχόληση με το είδος αυτό, ως τρόπο έκφρασης ανθρώπων οι οποίοι αντιμετωπίζοντας τις δυσκολίες της καθημερινής ζωής, αναζητούν τρόπους να εκφραστούν και να εκτονωθούν. Ο ήχος της αφήγησης είναι διηγητικός on screen. Στο 24:20 εμφανίζεται το συγκρότημα «Yell o Yell», το οποίο ερμηνεύει το τραγούδι «Q Fever». Η ορχήστρα αποτελείται από έναν τραγουδιστή, ντραμς, μπάσο και κιθάρα. Μέχρι το 26:59, ο ήχος της μουσικής είναι διηγητικός on screen ενώ από το 27:00 έως το 27:10 ο ήχος της μουσικής γίνεται εξωδιηγητικός. Στο 26:56, ταυτόχρονα με τη μουσική ακούγεται η φωνή του Πουλικάκου, και έως το 26:59 ο ήχος της αφήγησής του είναι μεταδιηγητικός, ενώ στο 27:00 γίνεται διηγητικός on screen. Στο 26:57 ο Πουλικάκος αναφέρεται στον πλούτο που κρύβουν πολλές ερασιτεχνικές ηχογραφήσεις συγκροτημάτων, οι οποίες όμως ποτέ δε θα γίνουν γνωστές στο ευρύ κοινό. Μάλιστα τις συγκρίνει με τις ηχογραφήσεις των μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών, οι οποίες κατά τη γνώμη του υστερούν αυτών των ακυκλοφόρητων ηχογραφήσεων. Στο 27:42 ο δημοσιογράφος ρωτά τον Πουλικάκο για το ποιο είναι το μέλλον αυτών των μουσικών συγκροτημάτων και των συγκεκριμένων ηχογραφήσεων, και εκείνος του απαντά χαρακτηριστικά «ζοφερό». Στο 28:34 η ενότητα κλείνει με το συγκρότημα «Yell o Yell», συνεχίζοντας το ίδιο τραγούδι και με τον ήχο της μουσικής να είναι διηγητικός on screen.

8^η ενότητα time code 29:22 έως 34:04

Κινηματογραφικά δεδομένα

Στην ενότητα εμφανίζεται ο Στέλιος Χαμπίμπης και το συγκρότημά του «Libido blume».

Πολιτισμικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά με τον Χαμπίμπη να αφηγείται για τα παιδικά του χρόνια και τις επιρροές που είχε αποκτήσει από την ελληνική και ξένη μουσική (συνεχίζει η μουσική που ακουγόταν πριν, ήχος εξωδιηγητικός, κλείνει στο 29:39). Στο 30:10, ο δημοσιογράφος τον ρωτά αν υπάρχει ελληνικό ροκ. Η απάντηση του Χαμπίμπη είναι θετική, με τη διευκρίνιση ότι φορείς της ροκ μουσικής στην Ελλάδα είναι κυρίως τα νέα παιδιά και όχι τόσο οι δημοφιλείς καλλιτέχνες της εποχής. Στο 30:33 εμφανίζεται ο ίδιος με το συγκρότημά του «Libido blume» να παίζουν το τραγούδι «Lilly Rinds».

Μέχρι το 31:52 ο ήχος της μουσικής είναι διηγητικός on screen, και κλείνει (από το 31:53) στο 31:58 (ο ήχος της μουσικής εδώ είναι εξωδιηγητικός). Τα μουσικά όργανα που συναποτελούν το συγκρότημα είναι ντραμς, μπάσο, πλήκτρα και ηλεκτρικές κιθάρες. Στο 31:52 μιλά ο Στέλιος Χαμπίμπης για την λανθασμένη αντίληψη του κόσμου σχετικά με ελληνικό ροκ. Υποστηρίζει πως το είδος αυτό είναι αρκετά δύσκολο να γίνει εμπορικό για τα ελληνικά δεδομένα. Η αφήγησή του διαρκεί έως το 32:46 και ο ήχος της αφήγησης είναι διηγητικός on screen. Η ενότητα κλείνει με το συγκρότημα «Libido blume» να ερμηνεύει το ίδιο τραγούδι (32:47-34:08). Από το 32:47 έως το 34:04 ο ήχος είναι διηγητικός on screen ενώ το τραγούδι συνεχίζει έως το 34:08 όπου έχει ξεκινήσει ήδη η επόμενη ενότητα. Ο ήχος της μουσικής για 4 δευτερόλεπτα είναι εξωδιηγητικός. Το τραγούδι αποτελεί ένα συνδεδετικό κρίκο μεταξύ των δύο ενοτήτων.

9^η ενότητα time code 34:05 έως 41:09

Κινηματογραφικά δεδομένα

Στην ενότητα αυτή εμφανίζεται ο Δημήτρης Πουλικάκος και τα μέλη του συγκροτήματος «Γενιά του Χάους», Θοδωρής Ηλιακόπουλος και Άκης Αμπράζης.

Πολιτισμικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά με τον Πουλικάκο να υποστηρίζει πως ο κόσμος προτιμά τα ξένα συγκροτήματα τα οποία έχει γνωρίσει μέσω της δισκογραφίας, ενώ από την άλλη πλευρά υποτιμά τα ελληνικά συγκροτήματα. Ο ήχος της αφήγησης είναι διηγητικός on screen. Από 34:54 μέχρι το 34:59 ακούγεται μουσική και ο ήχος της μουσικής είναι εξωδιηγητικός. Στο 35:00 εμφανίζεται το συγκρότημα «Γενιά του Χάους» να παίζει ζωντανά σε μία live εμφάνιση. Στο πλάνο εμφανίζεται ως επί το πλείστον ο κιθαρίστας ο οποίος αυτοσχεδιάζει και τραγουδά. Ο ήχος της μουσικής είναι διηγητικός on screen. Στο 35:45 παίρνουν το λόγο οι Θοδωρής Ηλιακόπουλος και Άκης Αμπράζης, εκφράζοντας την αισιοδοξία τους για τις ελληνικές ροκ μπάντες. Αναφέρουν μάλιστα ότι με αρκετή δουλειά και στήριξη από τα ΜΜΕ και τους ακροατές θα μπορέσουν να εξελιχθούν. Ο ήχος της αφήγησής τους είναι διηγητικός on screen. Ο ήχος της μουσικής από το 35:45 μέχρι το 35:51 είναι εξωδιηγητικός. Στη συνέχεια, αναφέρουν ότι δεν έχουν κανένα σχεδόν έσοδο από τις συναυλίες και την δισκογραφία. Εξηγούν πως ο ήχος των ελληνικών συγκροτημάτων είναι αρκετά σκληρός, και πως στη συγκεκριμένη

εποχή ταιριάζει πιο μαλακός ήχος. Ο δημοσιογράφος στο 36:56 εκφράζει την απορία αν όντως πρέπει ο ήχος να είναι πιο μαλακός και ο συνομιλητής το επιβεβαιώνει. Στο 34:58 ο δημοσιογράφος τους ρωτά αν ο δικός τους ήχος είναι μαλακός. Οι μουσικοί υποστηρίζουν πως ο ήχος τους είναι αρκετά σκληρός και αυτός είναι ο λόγος που τα τραγούδια τους δεν έχουν συχνή προβολή μέσω των ραδιοφώνων. Στο 37:07 επανέρχεται το συγκρότημά τους «Γενιά του Χάους» παίζοντας το τραγούδι «Το χρώμα της στέρησης». Ο ήχος είναι διηγητικός on screen. Στο 38:11, μιλούν για το ελληνικό κοινό και αναφέρουν ότι αντίθετα με την επαρχία υπάρχει μία γενικότερη υποτίμηση στην ελληνική ροκ μουσική. Ο ήχος της αφήγησης είναι διηγητικός on screen. Η ενότητα κλείνει με το συγκρότημα να συνεχίζει την εκτέλεση του τραγουδιού και ο ήχος της μουσικής είναι διηγητικός on screen (39:31-41:09).

Ενότητα 10^η time code 41:10 έως το 43:33

Κινηματογραφικά δεδομένα

Στην ενότητα αυτή εμφανίζεται ο Δημήτρης Πουλικάκος. Το πλάνο ξεκινά δείχνοντας κάποια σκίτσα ανθρώπινων μορφών μεταξύ των οποίων και της δικής του μορφής. Στην ίδια ενότητα εμφανίζονται και οι τίτλοι τέλους.

Πολιτισμικά δεδομένα

Αφού παρουσιαστούν τα σκίτσα, στο 41:17, εμφανίζεται ο Πουλικάκος ο οποίος παρά τα όσα έχει υποστηρίξει κατά τη διάρκεια του ντοκιμαντέρ δηλώνει ξεκάθαρα την προτίμησή του στην Ελλάδα. Η αιτιολόγησή του, είναι ότι στην Ελλάδα «υπάρχει ακόμα ένα ανθρώπινο στοιχείο» το οποίο δεν παρατηρείται στο εξωτερικό. Ο ήχος της αφήγησης είναι διηγητικός on screen (41:38-42 ήχος διηγητικός off screen). Η εικόνα εναλλάσσεται ανάμεσα σε αυτόν και το σκίτσο του, και καταλήγει προβάλλοντας και τα υπόλοιπα σκίτσα. Στο 42:33 εμφανίζονται οι τίτλοι τέλους. Κατά τη διάρκεια της ενότητας αυτής, ακούγεται το τραγούδι του Δημήτρη Πουλικάκου «Να φύγει αυτός ο χειμώνας» με τον ο ήχο της μουσικής να είναι εξωδιηγητικός.

3.2 Ζωντανοί στο Κύτταρο: Σκηνές Ροκ (2006)

α) Πραγματολογικά στοιχεία

Σκηνοθεσία

Αντώνης Μποσκοΐτης

Παραγωγή

EPT A.E Vox Documentaries

Σενάριο

Αντώνης Μποσκοΐτης

Διεύθυνση Φωτογραφίας

Δημήτρης Θεοδωρόπουλος

Μοντάζ

Αγγέλα Δεσποτίδου

Μακιγιάζ

Εύη Ζαφειροπούλου

Ήχος

Μαρίνος Αθανασόπουλος Νίκος Παπαδημητρίου

Παραγωγός

Τζίνα Πετροπούλου

Με την υποστήριξη

Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου

Έρευνα

Αντώνης Μποσκοΐτης

Κοστούμια

Μιράντα Θεοδωρίδου

Διάρκεια

64`

Συμμετέχουν

Διονύσης Σαββόπουλος

Δημήτρης Πουλικάκος

Μαρίζα Κοχ

Θανάσης Γκαϊφύλλιας

Δέσποινα Γλέζου

Ηρακλής Τριανταφυλλίδης

Γιώργος Μαγκλάρας

Πελόμα Μποκιού

Γιάννης Κιουρκτσόγλου

Αλέκος Καρακαντάς

Χρήστος Στασινόπουλος

Γιώργος Γαβαλάς

Ιλάν

Γιάννης Μποσκοϊτης

Γιάννης Σπυρόπουλος Μπαχ

Λάκης Παπαστάθης

Δημήτρης Ψαριαμός

Δημήτρης Πολύτιμος

Στέλλα Γαδέδη

Δήμης Παπαχρήστου

Σταύρος Λογαρίδης

Ανδρέας Γιακουμέλλος

Λήδα

Γιώργος Τρανταλίδης

Σπύρος Καζιάνης

β) Ανάλυση ανά ενότητα

1^η ενότητα : Time code 0:00 – 3:40

Κινηματογραφικά δεδομένα

Ο σκηνοθέτης στην αρχή του ντοκιμαντέρ αποτυπώνει στο φακό του μία κινούμενη μοτοσυκλέτα με δύο αναβάτες (Πουλικάκος και Μποσκοϊτης). Η εικόνα αυτή εναλλάσσεται με τους τίτλους έναρξης-που είναι γραμμένοι στις πλάτες διαφορετικών ανθρώπων- και συνοδεύεται από μουσική. Μόλις προβληθούν όλοι οι τίτλοι, οι άνδρες αρχίζουν να μιλούν στο 1:10 μεταξύ τους πάνω στη μηχανή, ενώ όσο συνεχίζουν το δρόμο τους, τυχαία διασταυρώνονται με έναν άλλο άνδρα που μονολογεί (1:39-2:29). Προχωρώντας, αφού ανταλλάξουν μερικές κουβέντες, φτάνουν στον προορισμό τους. Αμέσως, το πλάνο αλλάζει και μεταφερόμαστε σε ένα club, στο οποίο μία παρέα νέων, που αποτελούν το συγκρότημα «Τα Μακρινά Ξαδέρφια», παίζει μουσική και τραγουδάει. Όσο ακούγεται το τραγούδι τους, η κάμερα αποκαλύπτει την επιγραφή από πάνω τους, η οποία μας πληροφορεί για το όνομα του μαγαζιού: «Κύτταρο Live Club». Κατόπιν, εμφανίζεται πλάνο με το Δημήτρη Πουλικάκο να διαβάζει δυνατά στους τηλεθεατές, ενώ γρήγορα το πλάνο αυτό εναλλάσσεται με την εικόνα της μπάντας.

Πολιτισμικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά με τον Πουλικάκο και τον Μποσκοϊτη να κάνουν βόλτα στο κέντρο της Αθήνας. Έως το λεπτό 1'24'', την εικόνα συνοδεύει το τραγούδι με τίτλο «Οι μηχανές μου», ως εξωδιηγητικός ήχος. Κατόπιν, οι άνδρες αρχίζουν να λένε ο ένας στον άλλο αποφθέγματα – αλήθειες για τη ζωή, ενώ σαν συνέχεια των όσων λένε μοιάζουν τα λόγια του άνδρα που συναντούν (τον Σπυρόπουλο, όπως πληροφορούμαστε παρακάτω), ο οποίος απαγγέλλει ποίηση, με στίχους που μάλλον μόνο ο ίδιος κατανοεί. Αυτός είναι και ο λόγος που οι δύο συνοδηγοί δεν κάθονται για πολλή ώρα κοντά του, αλλά συνεχίζουν το δρόμο τους, περνώντας τον άνδρα για τρελό. Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο του ενός εκ των δύο: «τρελάθηκε!», το οποίο δίνει αφορμή στον συνομιλητή του να εκφράσει το βασικό νόημα της σκηνής: ότι το καταλληλότερο κοινό για να προβάλλει κανείς την τέχνη του είναι ο ίδιος του ο εαυτός. Σταματούν, λοιπόν, μπροστά από το club «Κύτταρο». Στη σκηνή του μαγαζιού έχει ανέβει το σύνολο «Τα Μακρινά Ξαδέρφια», που αποτελείται από δύο κιθαρίστες, έναν μπασίστα, δύο τραγουδιστές, έναν βιολιστή και έναν ντράμερ, και ερμηνεύουν το

τραγουδι με τίτλο «Παμ-Παμ»(2:49), το οποίο φυσικά και λειτουργεί ως ήχος διηγητικός on-screen. Χρησιμοποιώντας το πλάνο της ταμπέλας του κλαμπ ως σημείο σύνδεσης, η κάμερα στρέφεται ξανά προς τον Πουλικάκο. Το τραγουδι της μπάντας γίνεται ήχος διηγητικός off-screen, και ο Πουλικάκος στο 3:23 έρχεται στο προσκήνιο για να απευθυνθεί στους τηλεθεατές, με ορισμένα ακόμη αποφθέγματα και ρητορικά ερωτήματα ως τροφή για σκέψη. Σημειώνουμε, ωστόσο, ότι για μία ελάχιστη στιγμή, οι ήχοι που ακούγονται αλλάζουν λειτουργικότητα: τη στιγμή που εντελώς προσωρινά η κάμερα στρέφεται προς το συγκρότημα, το τραγουδι της μπάντας επαναλειτουργεί ως ήχος διηγητικός on-screen, ενώ τα λόγια του Πουλικάκου παίρνουν τη θέση του διηγητικού off-screen. Φυσικά, μόλις το πλάνο του Πουλικάκου επιστρέψει, οι ρόλοι των ήχων αντιστρέφονται.

2^η ενότητα : Time code: 3:41 – 4:45

Κινηματογραφικά δεδομένα

Στην αρχή ο σκηνοθέτης μας δείχνει το Χρήστο Στασινόπουλο ο οποίος παίζει ντραμς. Αυτή η εικόνα λειτουργεί ως έναυσμα για να παραθέσει μια σειρά από στιγμιότυπα από πρόβες διαφόρων συγκροτημάτων.

Πολιτισμικά δεδομένα

Η εικόνα-έναυσμα είναι ενός ντράμερ που απευθύνει έναν χαιρετισμό παρόμοιου χαρακτήρα με τα μάλλον σουρεαλιστικά αποφθέγματα που έχουν ακουστεί: «Γεια σας, από την σιωπή του σύμπαντος στην εκδήλωση». Και ξεκινάει να παίζει. Στη συνέχεια προβάλλεται μία ακολουθία από βίντεο που απεικονίζουν διάφορα συγκροτήματα. Κάθε φορά που αλλάζει το στιγμιότυπο, αλλάζει και η μουσική που ακούγεται, ενώ σε όλα τα πλάνα της ενότητας ο ήχος είναι διηγητικός on-screen.

3^η ενότητα : Time code: 4:46 – 7:29

Κινηματογραφικά δεδομένα

Ο σκηνοθέτης μας δείχνει μία σειρά από ανθρώπους που έζησαν την εποχή που λειτουργούσε το «Κύτταρο», να αφηγούνται αναμνήσεις τους. Πρώτος εμφανίζεται ο

Λάκης Παπαστάθης, έπειτα ο Δημήτρης Ψαριανός, κατόπιν ο Δημήτρης Πουλικάκος και ο Δημήτρης Πολύτιμος.

Πολιτισμικά δεδομένα

Ο Λάκης Παπαστάθης περιγράφει όλη την «τελετουργία», όπως τη χαρακτηρίζει, της άφιξης και της εισόδου στο κύτταρο, καθώς και το αντίκτυπο που είχε μία τέτοια κίνηση στο κοινωνικό προφίλ ενός νέου. Στο λεπτό 5:38, ενόσω ακόμη μιλάει ο Παπαστάθης, εισάγεται πλάνο με τον Δημήτρη Ψαριανό που παίζει το «Here comes the sun» των Beatles· επομένως, τα λόγια του αφηγητή στο σημείο αυτό μεταλλάσσονται σε μεταδιηγητικό ήχο (5:37-5:44), ενώ το τραγούδι από την αρχή προσλαμβάνει τη λειτουργία του διηγητικού on-screen ήχου. Κατόπιν, όμως, το τελευταίο γίνεται συνδεδετικός κρίκος για την εμφάνιση του επόμενου ομιλητή, Δημήτρη Ψαριανού, (5:47 μεταδιηγητικός ήχος που στο 5:55 γίνεται διηγητικός on screen). Γρήγορα, λοιπόν, αλλάζει και το πλάνο, στρεφόμενο, ως αναμενόταν, στο πρόσωπό του. Η μουσική σβήνει (6:02) και ο Ψαριανός ανακαλεί μνήμες από τα νεανικά του χρόνια, όπου είχε αρχίσει να εμφανίζεται στη μουσική σκηνή, γεμίζοντας το κενό ανάμεσα στις εμφανίσεις των μεγάλων συγκροτημάτων, δηλαδή αυτών του Πουλικάκου και του Εξαδάκτυλου. Η αναφορά στον Πουλικάκο προετοιμάζει το έδαφος για τον επόμενο ομιλητή που θα εμφανιστεί, που δεν είναι άλλος από τον ίδιο τον Πουλικάκο (6:27 με ήχο διηγητικό on screen). Αυτός αφηγείται το δικό του ταξίδι, και συγκεκριμένα το πώς εντάχθηκε στο μουσικό συγκρότημα MCC. Η αναφορά σε αυτό το συγκρότημα δίνει τη σκυτάλη στο Δημήτρη Πολύτιμο (6:57) που αποτελεί και αυτός μέλος του συγκροτήματος, ο οποίος περιγράφει το μουσικό ύφος τους, καθώς και την ιδιαίτερη προτίμησή τους στη μουσική του Bob Dylan, προτίμηση που υιοθέτησαν από τη στιγμή που ο Πουλικάκος εντάχθηκε στην ομάδα. Στη διάρκεια των λεγομένων του, στην οθόνη παρατίθεται ένα πλάνο με τον ίδιο να παίζει πιάνο (7:01), και τη φωνή του να λειτουργεί ως μεταδιηγητικός ήχος (ήχος πιάνου on screen διηγητικός 7:01-7:16 που γίνεται ο ήχος του πιάνου μεταδιηγητικός), ενώ στο 7:18 το πιάνο σταματά και η κάμερα εστιάζεται ξανά στο πρόσωπο του Πολύτιμου που μιλάει. Στις τελευταίες του λέξεις, αρχίζει να ακούγεται το τραγούδι του Bob Dylan (7:25) «All along the Watchtower», το οποίο μας μεταφέρει στο επόμενο πλάνο.

Κινηματογραφικά δεδομένα

Στην αρχή εμφανίζονται φωτογραφίες από διάφορες μουσικές σκηνές και άλμπουμ, στην αρχή από τη δράση του Bob Dylan και ύστερα από των MCC. Στο 8:25 εμφανίζεται ο Διονύσης Σαββόπουλος και στο 9:07 η κάμερα στρέφεται προς το Θανάση Γκαϊφύλλια, ενώ ένα συνολικότερο πλάνο από τον ίδιο χώρο αποκαλύπτει και έναν ακόμη άνθρωπο, στον οποίο δείχνει να απευθύνει τα λεγόμενά του ο Γκαϊφύλλιας. Στο 10:15 παρεμβάλλεται απόσπασμα από συναυλία του ίδιου μαζί με άλλους μουσικούς, ενώ στο 11:18 συνεχίζει την αφήγηση.

Πολιτισμικά δεδομένα

Σε αυτό το σημείο ξεκινά ένα κινηματογραφικό κολλάζ, αυτή τη φορά με φωτογραφίες από τη μουσική δράση του Bob Dylan, που συνοδεύεται ηχητικά – εξω-διηγητικά από το τραγούδι με το οποίο τελείωσε η προηγούμενη ενότητα. Ο εξω-διηγητικός ήχος αντικαθίσταται, στο λεπτό 8:11, από την ελληνική διασκευή του, με τίτλο «Ο Παλιάτσος και ο Ληστής». Κατ' αντιστοιχία, αλλάζουν και οι εικόνες που προβάλλονται, αυτή τη φορά από τη μουσική δράση του MCC που εκτελούσε τα τραγούδια του Dylan στην Ελλάδα. Ακριβώς για αυτή την επίδραση του Dylan στο ελληνικό ροκ θα μιλήσει ο Διονύσης Σαββόπουλος (8:26, ήχος διηγητικός on screen, 8:43-48 γίνεται για λίγο μεταδιηγητικός, ο ήχος της μουσικής σταματάει) που συγκεκριμένα αναφέρει ότι η μεγάλη προσφορά του έγκειται στην ένταξη της ποίησης σε αυτό το μουσικό είδος. Σε αυτό το θέμα θα αναφερθεί πιο συγκεκριμένα ο Γκαϊφύλλιας (9:07 ήχος διηγητικός on screen), ο οποίος υιοθέτησε αυτή την πρακτική, μελοποιώντας ποιήματα του αγαπημένου του ποιητή Τάσου Λειβαδίτη. Αφηγείται μάλιστα και μία πολύ συγκινητική για τον ίδιο στιγμή, όταν κατά την εκτέλεση ενός τέτοιου τραγουδιού, ο ίδιος ο Λειβαδίτης ήταν μέλος του ακροατηρίου. Σημειώνεται πως, καθώς μιλάει, εμφανίζονται και φωτογραφίες (9:39-9:43) από συναυλίες που συμμετείχε· προφανώς, για αυτές μόνο τις στιγμές, τα λόγια του λειτουργούν ως μεταδιηγητικός ήχος. Μόλις σταματήσει να μιλάει (10:14), στον ίδιο χώρο που βρισκόταν κατά την αφήγηση τώρα μπαίνει πλάνο του ίδιου, μαζί με μία ομάδα μουσικών γύρω του, να παίζουν και να τραγουδούν το κομμάτι «Οτοστόπ» (διηγητικός on-screen) περνάνε και τρεις εικόνες του ίδιου ενώ τραγουδά. Ο Γκαϊφύλλιας συνεχίζει την αφήγηση (11:16 μεταδιηγητικός ήχος, διηγητικός on screen 11:21-29, μεταδιηγητικός 11:30-37, διηγητικός on screen 11:37-39), ενώ εναλλάσσονται συνεχώς

πλάνα του ιδίου που μιλάει με την υπόλοιπη εκτέλεση του κομματιού «Οτοστόπ». Αυτή τη φορά αναφέρεται στην πρώτη του δισκογραφική δουλειά, στην οποία, λόγω λογοκρισίας, αναγκάστηκε να συνεργαστεί με το συγκρότημα «Ανάκαρα», το οποίο έπαιζε παραδοσιακή μουσική.

5^η ενότητα: Time code: 11:40 έως 14:59

Κινηματογραφικά δεδομένα

Ο σκηνοθέτης ξεκινά δείχνοντας φωτογραφίες έπειτα εμφανίζεται η Νάγια Γεωργίου, ο Διονύσης Σαββόπουλος και η Μαρίζα Κοχ.

Πολιτισμικά δεδομένα

Στην Αρχή της ενότητας δείχνει ένα πικ απ που αναπαράγει το τραγούδι «Πού πας Αφέντη Μέρμηγκα», ως ήχο διηγητικό off-screen. Το τραγούδι συνεχίζει να ακούγεται, όσο στο πλάνο εμφανίζονται τρεις φωτογραφίες που απεικονίζεται η Νάγια Γεωργίου και συνεργάτες της. Στο 12:00 λεπτό ο ήχος μετατρέπεται σε διηγητικό on-screen, καθώς εμφανίζονται οι ίδιοι οι εκτελεστές να τραγουδούν το κομμάτι, δηλαδή η Γεωργίου μαζί με άλλους δύο τραγουδιστές. Στο 12:10, ξανά ο ήχος της μουσικής γίνεται εξω-διηγητικός (έως 12:36) καθώς η Νάγια Γεωργίου εμφανίζεται να μιλά (ήχος αφήγησης διηγητικός off screen 12:10, στο 12:16 ο ήχος της αφήγησης γίνεται διηγητικός on screen, 12:25-38 γίνεται μεταδιηγητικός, στο 12:39 γίνεται διηγητικός on screen). Αναφέρεται στις απαρχές της δράσης του συγκροτήματος «Ανάκαρα» και έπειτα στο δημοτικό τραγούδι και στο πώς το προσέγγισαν. Συνεχίζει, στο 13:01 με ήχο αφήγησης διηγητικό on screen ο Διονύσης Σαββόπουλος, εκφράζοντας την ανάγκη που αισθάνονταν να αναμίξουν τη ροκ μουσική με τα γνήσια ελληνικά μουσικά στοιχεία, δηλαδή το δημοτικό τραγούδι (σημειώνεται πως, την ώρα που μιλά, παρατίθενται και κάποιες φωτογραφίες από στιγμιότυπα του συγκροτήματος- 13:22-27 ο ήχος τότε γίνεται μεταδιηγητικός-). Έτσι, ως δείγμα αυτής της πρωτοβουλίας, στο 13:37 εμφανίζεται η Μαρίζα Κοχ να τραγουδά το τραγούδι «Αραμπάς περνά» (ο ήχος είναι διηγητικός on screen και εξω-διηγητικός όταν την δείχνει να μιλά) και η ίδια ξεκινά να αφηγείται στο 13:54 με ήχο μεταδιηγητικό. Στο 14:04 ο ήχος της μουσικής γίνεται διηγητικός off screen, καθώς η Μαρίζα Κοχ συνεχίζει να μιλά με ήχο αφήγησης διηγητικό on screen (14:16-28, 14:35-15:00 γίνεται μεταδιηγητικός), αυτή τη φορά για

τον τρόπο με τον οποίο σχετίστηκε με την παραδοσιακή μουσική στην περίοδο της δικτατορίας, θεωρώντας την, μαζί με τη ροκ μουσική, μία διέξοδο. Έως το 14:37, παρεμβάλλονται και φωτογραφίες και πλάνα από συναυλίες, ενώ στο 14:37 σβήνει ο ήχος της μουσικής.

6^η ενότητα Time code: 15:00- 18:32

Κινηματογραφικά δεδομένα

Το πλάνο ξεκινάει με τον Γιάννη Σπάθα και το συγκρότημά του, οι «Σώκρατες», που αποτελούνταν από τον ίδιο και τους Αντώνη Τουρκογιώργη και Γιώργο Τρανταλίδη. Έπειτα, εμφανίζεται να μιλάει ο μουσικός παραγωγός Ιλάν. Κατόπιν, παρατίθεται απόσπασμα από συναυλία των Σώκρατες και στο τέλος, παρουσιάζεται ο ίδιος ο Γιώργος Τρανταλίδης.

Πολιτισμικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά δείχνοντας το συγκρότημα κατά την διάρκεια μίας πρόβας, με τον δεξιότηχνη της κιθάρας Γιάννη Σπάθα να αυτοσχεδιάζει (ήχος διηγητικός on-screen σταματά στο 15:23). Στο 15:23 εμφανίζεται ο Ιλάν, ο οποίος αναφέρεται στους «Σώκρατες» και στα στοιχεία που τους κατέστησαν ιδιαίτερα δημοφιλείς και αγαπητούς στο κοινό (ήχος διηγητικός on screen). Κατά τη διάρκεια της ομιλίας του, παρεμβάλλονται φωτογραφίες και αφίσες του συγκροτήματος. Αυτές τις στιγμές, αλλάζει σε μεταδιηγητικό, ενώ αυτά τα εμβόλιμα πλάνα θα οδηγήσουν σε σκηνές από ζωντανή εμφάνισή τους, καθώς και τον κόσμο που τους αποθεώνει (15:56 ήχοι κοινού λάιβ διηγητικός on screen). Το τραγούδι που ακούγεται στη διάρκεια της συναυλίας είναι το “Sissy Rider”. Μέχρι το τέλος της συναυλίας, ο ήχος είναι διηγητικός on screen. Στο 17:10, ο ήχος της συναυλίας χαμηλώνει και σταδιακά εξαφανίζεται (διηγητικός off-screen), ενώ εμφανίζεται ο Γιώργος Τρανταλίδης (17:08 ήχος αφήγησης διηγητικός on screen, 17:27 γίνεται μεταδιηγητικός, 17:48 γίνεται ξανά διηγητικός on screen, 17:56-18:08 μεταδιηγητικός, 18:09 διηγητικός on screen) ο οποίος αφηγείται με ποιο τρόπο ήρθε σε επαφή με τους «Σώκρατες». Στο 17:27 φαίνεται να παίζει ντραμς και ο ήχος και πάλι γίνεται διηγητικός on-screen, και ενώ συνεχίζει την αφήγηση για το πως ως πλέον μέλος του «Σώκρατες» αντιλαμβάνονταν την καλλιτεχνική δημιουργία, ο

ήχος εναλλάσσεται από on screen σε off screen. Στο τέλος της ενότητας, απευθύνεται και σε άλλους καλλιτέχνες του είδους που ήταν εξαιρετικοί.

7^η ενότητα Time code: 18:33 -23:17

Κινηματογραφικά δεδομένα

Στην ενότητα αυτή εμφανίζονται με τη σειρά οι Διονύσης Σαββόπουλος, Στέλλα Γαδέδη, Γιώργος Γαβαλάς, Κώστας Καραμήτρος, Βαγγέλης Γερμανός και τέλος ξανά ο Διονύσης Σαββόπουλος.

Πολιτισμικά δεδομένα

Στην αρχή της ενότητας ο Διονύσης Σαββόπουλος (18:33-36 μεταδιηγητικός, 18:37 γίνεται διηγητικός on screen) κάνει μία αναφορά στον Παύλο Σιδηρόπουλο – παρεμβάλλονται φωτογραφίες στις οποίες ο αφηγητής είναι μεταδιηγητικός-σκεπτόμενος να συμμετάσχει στην ηχογράφιση ενός δίσκου, τη «Μαύρη Θάλασσα», όμως, όπως εξηγεί, «ήθελε μία ζουλιγμένη φωνή, όχι τόσο καθαρή και λαμπρή όσο του Παύλου». Είχε γράψει τη μουσική, και την προόριζε για ένα μουσικό συγκρότημα που ονομάζονταν «Μπουρμπούλια». Είχε κανονίσει και μία ζωντανή ηχογράφιση στο .Κύτταρο, στην οποία όμως ένιωθε ότι δεν μπορούσε να συμμετάσχει, επειδή δεν είχε γράψει στίχους. Στο 19:14-16 μπαίνει μουσικός ήχος διηγητικός off screen που ύστερα γίνεται on screen (19:19) από τη μπάντα «Μπουρμπούλια» που σταματά στο 19:46. Στο 19:28 μπαίνει ήχος αφήγησης μεταδιηγητικός, 19:33:-40 διηγητικός on screen, 19:40-45 μεταδιηγητικός, 19:46-51 διηγητικός on screen. Κατόπιν, από το 19:52 μέχρι το 20:02, προβάλλεται η Στέλλα Γαδέδη να παίζει φλάουτο (ήχος διηγητικός on screen ο μουσικός ήχος σταματά στο 20:20), ενώ, αμέσως έπειτα (20:03 ήχος αφήγησης διηγητικός on screen), εμφανίζεται να μας εξιστορεί τη μουσική της παιδεία, την έναρξη της συνεργασίας της με το Διονύση Σαββόπουλο και την αγάπη της για το νέο μουσικό είδος, με το οποίο κλήθηκε να ασχοληθεί. Στη διάρκεια της ομιλίας της, βλέπουμε φωτογραφίες από την συνεργασία με τον Σαββόπουλο, γι' αυτό ο ήχος σε αυτές τις στιγμές γίνεται μετα-διηγητικός. Στο 21:03, εμφανίζεται ο Γιώργος Γαβαλάς να παίζει μπάσο (ήχος διηγητικός on-screen, που γίνεται εξω-διηγητικός στο 21:24 και κλείνει στο 21:56), και στο 21:07-24 ξεκινά η αφήγηση από εκείνον, μεταδιηγητικός ήχος, 21:25 γίνεται διηγητικός on screen (παρεμβάλλεται βίντεο του ίδιου που παίζει

μπάσο). Αφηγείται πώς ο Σαββόπουλος τον πήρε στο πλάι του παρά τη μικρή του εμπειρία, καθώς και στιγμές από συναυλίες στο Κύτταρο, οι οποίες είχαν θετικό αντίκτυπο στη ψυχολογία του. Σε αυτή τη διάρκεια, εμφανίζονται και εικόνες και πλάνα από μουσικές εκτελέσεις του, που καθιστούν τον ήχο του ομιλητή στιγμιαία μετα-διηγητικό, όσο η μουσική λαμβάνει διηγητικό on-screen ρόλο. Στο 21:51 αρχίζει να μιλάει ο Κώστας Καραμήτρος (ήχος μεταδιηγητικός που γίνεται διηγητικός on screen στο 21:53) ο οποίος μας περιγράφει τους μουσικούς πειραματισμούς που πραγματοποιούσαν στις πρόβες, με στόχο να αφήσουν το δικό τους προσωπικό στίγμα στη ροκ μουσική (ο ήχος είναι εξω-διηγητικός). Στο 22:28 ξεκινά αφήγηση (μεταδιηγητικός ήχος, 22:30 διηγητικός on screen) ο Βαγγέλης Γερμανός, ο οποίος ενθυμείται την πρόταση του Διονύση Σαββόπουλου για συνεργασία στο Κύτταρο. Η ενότητα τελειώνει με την εμφάνιση του Διονύση Σαββόπουλου, στο 22:58, ο οποίος τονίζει τη σπουδαιότητα των προγραμμάτων που εκτυλίσσονταν εκείνο το διάστημα, μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνονταν και παραστάσεις του θεάτρου σκιών.

8^η ενότητα Time code: 23:16 - 28:51

Κινηματογραφικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά με το Λάκη Παπαστάθη, ο οποίος ομιλεί έως το 23:43, κατόπιν εμφανίζεται η Δέσποινα Γλέζου και τέλος, από το λεπτό 27:50, ο Δημήτρης Πολύτιμος.

Πολιτισμικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά με τον Λάκη Παπαστάθη (23:16 διηγητικός on screen ήχος αφήγησης, παρεμβάλλεται μία εικόνα) να μας πληροφορεί για τον εξελιγμένο, για τα δεδομένα της εποχής, τεχνολογικό εξοπλισμό που είχαν προμηθευτεί εκείνη την περίοδο στο Κύτταρο. Στα λεπτά από 23:42 - 24:49 εμφανίζεται μια μπάντα που παίζει μουσική (ήχος είναι διηγητικός on screen), και το τραγούδι που παρουσιάζουν είναι το “Σκόνη πέτρες λάσπη”, σε μουσική του Δημήτρη Πουλικάκου και του Εξαδάκτυλου. Τα όργανα που παισιώνουν το πλάνο είναι drums, κιθάρα, μπάσο, κλαρινέτο και χάλκινα πνευστά.

Από το 24:49 μέχρι το 25:33 παρουσιάζεται μια δεύτερη μπάντα, που ερμηνεύει το κομμάτι “Σκόνη πέτρες λάσπη”, με διαφορετική ενορχήστρωση (κιθάρα, μπάσο,

πλήκτρα, drums) και ήχο διηγητικό on screen, που στο 26:07 γίνεται μεταδιηγητικός και μετά σταματά. Στα λεπτά 25:34 - 26:08 βλέπουμε μία ακόμη σκηνή από συναυλία, με ίδια λειτουργία του ήχου. Στο τέλος της σκηνής, 26:07-26:23 ο Πουλικάκος αγκαλιάζει τη Δέσποινα Γλέζου και το πλάνο γυρίζει στη Δέσποινα Γλέζου.

Η Δέσποινα Γλέζου, στο λεπτό 26:24 αρχίζει να μιλάει (ήχος διηγητικός on screen, παρεμβάλλονται φωτογραφίες στις οποίες ο ήχος γίνεται μεταδιηγητικός) για τις αναμνήσεις της από το Κύτταρο και, πιο συγκεκριμένα, τα προβλήματα που αντιμετώπισε κατά τη συμμετοχή της στη ζωντανή ηχογράφιση στο Κύτταρο. Κλείνει λέγοντας ότι αυτή η κατάσταση είχε σοβαρές συνέπειες στην υγεία της, όμως τελικά τα κατάφερε.

Στο 27:28 εμφανίζεται και μιλάει (ήχος διηγητικός on screen, παρεμβάλλεται μία φωτογραφία) ο Δημήτρης Πολύτιμος, ο οποίος συμμετείχε επίσης στην ηχογράφιση, καθώς βρισκόταν στην Ελλάδα την περίοδο εκείνη.

Στο λεπτό 27:52 ακούγεται το τραγούδι “Αετοί” από τους Poll, με drums, μπάσο, κιθάρα και πλήκτρα.. Ο ήχος αλλάζει διαρκώς από διηγητικό on screen σε μεταδιηγητικό, καθώς την ώρα περνούν εμβόλιμα διάφορες φωτογραφίες.

9η ενότητα Time code: 28:50 - 33:36

Κινηματογραφικά δεδομένα

Ο σκηνοθέτης παρουσιάζει το Δήμη Παπαχρήστου, το Σταύρο Λογαρίδη, τον Ιλάν, την Δέσποινα Γλέζου και τέλος τον Δημήτρη Ψαριανό.

Πολιτισμικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά με το τραγούδι «Ginny», που είναι ήχος διηγητικός on-screen, 29:28 γίνεται μεταδιηγητικός και ταυτόχρονα ξεκινά αφήγηση με μεταδιηγητικό ήχο. Στο 29:37, εμφανίζεται ο Δήμης Παπαχρήστου, ενώ το τραγούδι συνεχίζει να παίζει από πίσω, ως εξωδιηγητικός. Ο Σταύρος Λογαρίδης στο 29:29 μιλάει για ένα μουσικό συγκρότημα που του έκανε πρόταση να συμμετάσχει στον δίσκο τους. Στο background ακούγεται μια φωνή που λέει ότι ήταν γείτονες από μικρή ηλικία και έπαιζαν μαζί

μουσική. Στο 29:49, ο Γιώργος Γαβαλάς ερμηνεύει, μαζί με την κιθάρα του το κομμάτι «Ο Φρίκουλας» (ήχος είναι διηγητικός on screen).

Στο 30:17 εμφανίζεται ο Ιλάν ο οποίος μιλάει (ήχος διηγητικός on screen) για το συγκρότημα του Machine Band και την πρώτη τους sold out συναυλία στη Λαμία όπου αναφέρει ότι όταν έφτασαν εκεί τα παιδιά τους αποκαλούσαν “χίπηδες”. Στο λεπτό 30:40 παίζει το κομμάτι “Δώσε μου το χέρι σου” από το συγκρότημα Nostradamos, ήχος εξωδιηγητικός. Τα όργανα που παρατηρούμε είναι κιθάρα, πλήκτρα, φλάουτο, μπάσο και drums. Στο 31:04 (ήχος μουσικής γίνεται διηγητικός on screen) συνεχίζεται η εκτέλεση του κομματιού από τη Δέσποινα Γλέζου μόνο με την κιθάρα της και στο background ακούγεται σε σιγανό ήχο ένα φλάουτο, ο ήχος σταματά στο 32:06. Ο ήχος εναλλάσσεται από διηγητικό on screen σε διηγητικό off screen. Στο 31:52 ξεκινά μεταδιηγητικός ήχος αφήγησης που στο 32:08 γίνεται διηγητικός on screen (παρεμβάλλονται τρεις φωτογραφίες σχετικές με το συγκρότημα) μιλάει ξανά η Δέσποινα Γλέζου για το συγκρότημα Nostradamos και για τις δυσκολίες που είχαν στη δικτατορία να παρουσιάσουν την μουσική τους. Πιο συγκεκριμένα λέει ότι η κυβέρνηση είχε απαγορεύσει σε μαθητές να παρακολουθούν τις συναυλίες τους με εγκύκλιο. Ήταν μια δύσκολη κατάσταση και οι μουσικοί προσπαθούσαν με τον τρόπο τους να κάνουν τη δική τους ήπια επανάσταση, αναφέρεται στον Μάνο Χατζιδάκι και στον Μίκη Θεοδωράκη και τη συμβολή τους για να ανακαλύψουν το επαναστατικό τραγούδι. Στο 33:00 ο Δημήτρης Ψαριανός (ήχος διηγητικός on screen) μας αναλύει με ποιον τρόπο ήρθε σε επαφή με τον Μάνο Χατζιδάκι και για τη συνεργασία τους στο «Μεγάλο Ερωτικό».

10^η ενότητα time code 33:37 έως 37:25

Κινηματογραφικά δεδομένα

Ο σκηνοθέτης μας δείχνει τον Γιάννη Bach Σπυρόπουλο και τον Αλέκο Καρακαντά

Πολιτισμικά δεδομένα

Στο λεπτό 33:45 ακούμε το κομμάτι *Gymnopedie No.1* του Erik Satie (ο ήχος είναι διηγητικός on screen) παίζει Γιάννης Bach Σπυρόπουλος. Στο 33:49 μας διηγείται πως διαβάζοντας την εφημερίδα του (ήχος μεταδιηγητικός) είδε ότι ο Σαββόπουλος

πραγματοποιούσε ακρόαση στο κύτταρο για μία νέα παράσταση και έτσι λοιπόν πήρε τα όργανά του για παραστεί εκεί και κάνει μία ιδιαίτερη αναφορά στην κιθάρα του Eric Clapton η οποία βρισκόταν στην κατοχή του. Ο ήχος εναλλάσσεται από διηγητικός on screen σε διηγητικό off screen. Στο 34:17 παίρνει τη σκυτάλη ο Αλέκος Καρακαντάς ο οποίος μας διηγείται (ήχος διηγητικός on screen που γίνεται μεταδιηγητικός με την παρεμβολή εικόνων) με ποιον τρόπο γνώρισε τον Eric Clapton και πως αλληλοεπίδρασαν μουσικά. Στο 35:00 εμφανίζεται να αυτοσχεδιάζει στην κιθάρα του, κατά την ώρα της εκτέλεσης εναλλάσσονται πλάνα με χίπις που είναι σε αγρούς γυμνοί. Ο ήχος εναλλάσσεται από διηγητικός on screen σε εξωδιηγητικό.

11^η ενότητα time code 37:26 έως 40:46

Κινηματογραφικά δεδομένα

Στην ενότητα αυτή εμφανίζεται ο Δημήτρης Πουλικάκος, ο Ανδρέας Γιακουμέλλος, η Μαρίζα Κοχ, ο Ιλάν μετά εμφανίζεται πάλι η Μαρίζα Κοχ και τέλος η Λήδα και μιλούν για τα ναρκωτικά.

Πολιτισμικά δεδομένα

Ο Δημήτρης Πουλικάκος (37:26 ήχος διηγητικός on screen) αναφέρεται στα δημοφιλή συγκροτήματα της εποχής καθώς και με ποιον τρόπο αλληλοεπιδρούσαν με το κοινό στις συναυλίες, ενδεικτικά αναφέρει για έντονη παρουσία ναρκωτικών ουσιών, καταστάσεις αλλοιωμένης συνειδητότητας, και παραβατική συμπεριφορά. Στο 38:35 μας μιλά ο Ανδρέας Γιακουμέλλος (ήχος διηγητικός on screen), εξηγώντας πως στο Κύτταρο υπήρχε αυστηρός έλεγχος που απαγόρευε τα ναρκωτικά. Στο 38:53 η Μαρίζα Κοχ (ήχος διηγητικός on screen) αναφέρει με ποιον τρόπο εντόπιζε τις ελάχιστες ναρκωτικές ουσίες. Στο 39:23 ο Ιλάν (ήχος διηγητικός on screen) λέει ότι το κύριο μέλημά τους ήταν η μουσική που δεν χρειαζόταν να πλαισιώνεται από ναρκωτικά. Στο 39:51 η Μαρίζα Κοχ (ήχος διηγητικός on screen) μας αναφέρει πως την αποκαλούσαν οι ξένοι μουσικοί όταν τους αποσπούσε τις ναρκωτικές ουσίες. Στο 40:25 εμφανίζεται η Λήδα (ήχος διηγητικός on screen και μεταδιηγητικός στις εικόνες που παρεμβάλλονται) μιλώντας για τα παιδιά των λουλουδιών και την αντιπολεμική κίνηση για το Βιετνάμ.

12^η Ενότητα time code 40:47 έως 45:12

Κινηματογραφικά δεδομένα

Στην ενότητα εμφανίζονται η Λήδα, ο Βαγγέλης Γερμανός και ο Ηρακλής Τριανταφυλλίδης.

Πολιτισμικά δεδομένα

Στην αρχή της ενότητας εμφανίζεται η Λήδα να τραγουδάει (40:47, διηγητικός on screen που γίνεται εξω-διηγητικός όταν περνάνε εικόνες και όταν φαίνεται να αφηγείται, σταματά στο 44:13) με την ορχήστρα της (ντραμς, μπάσο, ηλεκτρική κιθάρα, βιολί, τουμπερλέκι και πνευστά). Στο 41:34 ακούμε τη Λήδα (μεταδιηγητικός ήχος, εναλλάσσεται με διηγητικός on screen) να μας αφηγείται την αρνητική επίδραση της δικτατορίας στη μουσική ζωή των νέων της εποχής. Αναφέρεται επίσης στον χαρακτήρα διαμαρτυρίας που είχαν τα τραγούδια στην εποχή του Πολυτεχνείου. Ο ήχος εναλλάσσεται από διηγητικός on screen σε διηγητικό off screen. Στο 44:11 ο Βαγγέλης Γερμανός μας αναφέρει (ήχος διηγητικός on screen) πως η ροκ μουσική για τους καλλιτέχνες δεν συνδεόταν άμεσα με την πολιτική. Στο 44:31 παρεμβαίνει ο Δήμης Παπαχρήστου (ήχος διηγητικός on screen) και λέει ότι η προσωπική του άποψη είναι πως δεν υπάρχει καμία σύνδεση της πολιτικής με τη ροκ μουσική. Στο 44:34 ο Ηρακλής Τριανταφυλλίδης (ήχος διηγητικός on screen) υποστηρίζει πως το ροκ είναι βαθιά πολιτικοποιημένο και μάλιστα περισσότερο από άλλων χωρών της Ευρώπης.

13^η ενότητα Time code: 45:13 - 47:46

Κινηματογραφικά δεδομένα

Σε αυτή την ενότητα βλέπουμε τον Δημήτρη Πουλικάκο, την Μαρίζα Κοχ με την ορχήστρα της και έπειτα μιλά ο πιανίστας της ορχήστρας.

Πολιτισμικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά με τον Δημήτρη Πουλικάκο 45:13 (ήχος διηγητικός on screen) ο οποίος εκφράζει τον προβληματισμό του σχετικά με την αιτία που η ροκ μουσική δεν γνώρισε ευρεία ανταπόκριση στην ελληνική δισκογραφία. Στο λεπτό 45:43 βλέπουμε την Μαρίζα Κοχ με την μπάντα της να αυτοσχεδιάζει (ήχος διηγητικός on screen). Τα όργανα που φαίνονται στο πλάνο είναι drums, κιθάρα, μπάσο και πιάνο. Στο λεπτό 46:23-36 (ήχος μεταδιηγητικός) ο Γιάννης Βαχ Σπυρόπουλος αφηγείται τις εμπειρίες του από τις ζωντανές εμφανίσεις με τη Μαρίζα Κοχ. Στο τέλος της ενότητας εμφανίζεται την μπάντα να αυτοσχεδιάζει. Ο ήχος εναλλάσσεται από διηγητικό on screen σε διηγητικό off screen.

14^η ενότητα Time code: 47:44 - 49:39

Κινηματογραφικά δεδομένα

Εμφανίζεται αρχικά να μιλάει ο Σπύρος Καζιάνης, ύστερα κατά σειρά εμφανίζονται ο Διονύσης Σαββόπουλος, η Στέλλα Γαδέδη, ο Γιώργος Τρανταλίδης, ξανά η Στέλλα Γαδέδη, ο Δημήτρης Πουλικάκος, ο Γιάννης Βαχ Σπυρόπουλος, και τέλος ξανά ο Δημήτρης Πουλικάκος

Πολιτισμικά δεδομένα

Στο ξεκίνημα της ενότητας για πρώτη φορά ακούμε να απευθύνεται ερώτηση προς τον εικονιζόμενο. “Τι σχέση έχει η μουσική σας με την ποπ μουσική;” Ο Σπύρος Καζιάνης (47:45 ήχος διηγητικός on screen) ισχυρίζεται ότι η ποπ μουσική έγινε πολύ γρήγορα δημοφιλής λόγω της ισχυρής επιρροής που άσκησε στο κοινό. Στο 48:11 (ήχος διηγητικός on screen) εμφανίζεται ο Διονύσης Σαββόπουλος ο οποίος μιλάει για τη ροκ μουσική και για τα πρώτα συγκροτήματα που όπως υποστηρίζει αναβάθμισαν την ελληνική ροκ σκηνή. Στο λεπτό 48:31 η Στέλλα Γαδέδη (ήχος διηγητικός on screen) παρομοιάζει τους μουσικούς που ασχολούνται με τη ροκ με τους Τροβαδούρους του Μεσαίωνα. Στο 48:43 ο Γιώργος Τρανταλίδης (ήχος διηγητικός on screen) υποστηρίζει ότι αυτή η ιδιαίτερη εποχή δεν θα ξαναγυρίσει. Στο λεπτό 49:00 ο Βαγγέλης Γερμανός αναφέρει ότι ανεξάρτητα εποχής εκείνος συνεχίζει να δραστηριοποιείται στη σύνθεση ροκ μουσικής. Ο ήχος είναι διηγητικός on screen. Στο 49:10 εμφανίζεται πάλι η Στέλλα Γαδέδη (ήχος διηγητικός on screen) εκμυστηρεύεται την ωραιότητα να μοιράζεται κανείς όνειρα με νέους ανθρώπους και να έχει αναμνήσεις με αυτά. Στο 49:21 παρουσιάζεται ο Δημήτρης Πουλικάκος (ήχος διηγητικός on screen) και αναφέρει ότι η ροκ μουσική ήταν ο τρόπος ζωής του. Στο 49:30 φαίνεται ο Γιάννης Βαχ Σπυρόπουλος(πιανίστας της Μαρίζας Κοχ) ο οποίος αναπολεί και λέει “Αυτά θυμάμαι, αυτά” (ήχος διηγητικός on screen). Στο 49:37 εμφανίζεται ο Δημήτρης Πουλικάκος που κάνει μια χειρονομία και κλείνει το ντοκιμαντέρ.

15^η ενότητα Time code: 49:40 - 53:29

Κινηματογραφικά δεδομένα

Η ενότητα ξεκινά δείχνοντας τα ονόματα των συμμετεχόντων που αφηγούνται στο ντοκιμαντέρ τις εμπειρίες τους. Έπειτα εμφανίζονται δύο χίπις οι οποίοι κάθονται στην άμμο και σκάβοντας βρίσκουν μια πλάκα η οποία γράφει πάνω ονόματα συγκροτημάτων και μουσικών της ροκ μουσικής 50:01-50:41. Ύστερα κοιτούν ψηλά προς τον ήλιο. Τέλος, βλέπουμε μαζί με τους τίτλους τέλους, όλα τα ονόματα των συντελεστών του ντοκιμαντέρ να περνούν από το πλάνο.

Πολιτισμικά δεδομένα

Το μουσικό κομμάτι που ακούγεται είναι του Θοδωρή Κοτονία που γράφτηκε ειδικά για το εν λόγω ντοκιμαντέρ. Ο ήχος είναι εξωδιηγητικός 49:40-53:29.

3.3 Συγκριτική και ερμηνευτική μελέτη

Έχοντας αναλύσει σε αυτό το σημείο τα δύο ντοκιμαντέρ που σχετίζονται με το ροκ κίνημα υπό το πρίσμα της μουσικής του έκφρασης και κουλτούρας, καθώς και τον τρόπο διαμόρφωσής του στα Ελληνικά κοινωνικο-πολιτισμικά δεδομένα, και έχοντας ως στόχο την αναζήτηση των στοιχείων που τα συναποτελούν σε συνδυασμό με τους τρόπους που αυτά προβάλλονται, στη συνέχεια θα αποπειραθούμε να πραγματώσουμε μία συγκριτική μελέτη όσον αφορά το περιεχόμενο και τον τρόπο προβολής των ταινιών που αναλύσαμε, σε σχέση με την επιστημονική βιβλιογραφία που αναδείξαμε στα πρώτα δύο κεφάλαια και τις πληροφορίες που μας γνωστοποιεί για τα θέματα αυτά. Προτού όμως προχωρήσουμε στο κύριο κομμάτι του συγκεκριμένου κεφαλαίου, αξίζει να αναφερθούμε στο θεωρητικό πλαίσιο που αγκαλιάζει το κινηματογραφικό είδος των ταινιών που μας απασχόλησαν, δηλαδή του κινηματογράφου «αλήθεια», μέσα στους κόλπους του οποίου εντάσσονται και τα συγκεκριμένα ντοκιμαντέρ (rockumentary).

Σύμφωνα με τον Νικολακάκη, ο κινηματογράφος του πραγματικού αποτελεί την «προσπάθεια ενσωμάτωσης της πραγματικότητας επάνω στο φιλμ», καθώς οι πρώτοι ερευνητές που ασχολήθηκαν με αυτόν, τόνισαν την εν δυνάμει επιστημονική του χρηστικότητα, ως προς την αποτύπωση της κίνησης και της συμπεριφοράς των ζωντανών οργανισμών, ανθρώπων και ζώων. Η ανάδυση του κινηματογράφου του πραγματικού μέσα από την τηλεόραση, ξαναζωντανεύει τη συζήτηση για τα όρια

μεταξύ κινηματογράφου και «αλήθειας», όπως πιστεύει. Όπως θα δούμε και παρακάτω, τα ντοκιμαντέρ που αναλύσαμε και που απευθύνονται στον κινηματογράφο του πραγματικού και κατ' επέκταση ανήκουν στο είδος του rockumentary, παρατηρούμε πως ενδύονται αρκετά μυθοπλαστικά στοιχεία, έχοντας προβληθεί ταυτόχρονα και στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση.

Ο κινηματογράφος, εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως ντοκιμαντέρ. Σύμφωνα με την Εύα Στεφανή, το ντοκιμαντέρ αφορά την αντίληψη και ερμηνεία πραγματικών γεγονότων και όχι την ακριβή αποτύπωσή. Η πραγματικότητα φιλτράρεται μέσα από τον κινηματογραφικό φακό, και για το λόγο αυτόν δεν μπορεί να υπάρξει αντικειμενικότητα στην προβολή των «αληθινών» γεγονότων. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Στεφανή «Το ντοκιμαντέρ ορίζεται ως ο κινηματογράφος που βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα και δεν χρησιμοποιεί στοιχεία μυθοπλασίας όπως ηθοποιούς, σενάριο, σκηνικά, κοστούμια κ.α.». Βασικό λοιπόν -με βάση τον ορισμό- στοιχείο διαχωρισμού μεταξύ κινηματογράφου του «πραγματικού» και της μυθοπλασίας, είναι το γεγονός πως στην πρώτη περίπτωση πραγματοποιείται προσπάθεια αποτύπωσης της «υπάρχουσας πραγματικότητας», ενώ στη δεύτερη περίπτωση κατασκευάζεται μία καινούρια εκδοχή της (Στεφανή 2007).

Με βάση τα παραπάνω τεκμήρια που ορίζουν τις μεγάλες κατηγορίες κινηματογραφικών ειδών, προκύπτει ένα βαρύνουσας σημασίας ερώτημα που προβληματίζει και την ίδια την ερευνήτρια. Με ποιόν τρόπο μπορούν να διασαφηνιστούν με ακρίβεια τα όρια που πλαισιώνουν μια «απόλυτη» κινηματογραφική καταγραφή της «αλήθειας», με μία υποκειμενική κατασκευή της; Η Στεφανή υποστηρίζει πως η διαφορά μεταξύ κινηματογράφου της πραγματικότητας και της μυθοπλασίας τελικά έγκειται στο γεγονός ότι «ο τρόπος διαχείρισης και σύνθεσης των στοιχείων της πραγματικότητας και της μυθοπλασίας (είναι διαφορετικός), και όχι τα ίδια τα στοιχεία». Τα γνωρίσματα δηλαδή που χαρακτηρίζουν εξ ολοκλήρου το είδος του μυθοπλαστικού κινηματογράφου όπως κοστούμια, ηθοποιούς, και σενάριο, λειτουργούν μέσα στο πλαίσιο του κινηματογράφου του πραγματικού σε όσο το δυνατόν μικρότερη κλίμακα, και όσο πιο πρώιμο το στάδιο ανάπτυξης του ντοκιμαντέρ τόσο πιο εμφανής γίνεται η έλλειψη της χρήσης τους (πχ. *Ο Νανούκ του βορρά* του Flaherty). Ολοκληρώνοντας τον ορισμό της για το ντοκιμαντέρ και τη σχέση του με το είδος του μυθοπλαστικού κινηματογράφου, η Στεφανή αναφέρει πως «το ντοκιμαντέρ

είναι πρωτίστως κινηματογράφος, επομένως τέχνη (...). Προέχει η προσωπική ματιά του σκηνοθέτη όπως ακριβώς και στις ταινίες μυθοπλασίας».

Όσον αφορά τα ντοκιμαντέρ που αναλύσαμε παραπάνω, παρατηρούμε πως ανήκουν ως επί το πλείστον στην κατηγορία του «πραγματικού» κινηματογράφου και πιο συγκεκριμένα στο είδος του rockumentary, δηλαδή τα ντοκιμαντέρ που συνδέονται με τη ροκ μουσική και αντίστοιχα ιδιώματα. Το γεγονός αυτό όμως, όπως μας διαμηνύει και η Στεφανή, δεν είναι μια απόλυτη αποτύπωση της «πραγματικής» φύσης των ταινιών, καθώς συμπεριλαμβάνονται σε αυτές αρκετά μυθοπλαστικά στοιχεία. Πιο συγκεκριμένα, παίρνοντας ως παράδειγμα το ντοκιμαντέρ «Μουσική Τομή-Rock στην Ελλάδα. Η άλλη όψη» βλέπουμε χαρακτηριστικά τον Δημήτρη Πουλικάκο στο μπάνιο να ξυρίζεται, δράση που προέρχεται εμφανώς από σκηνοθετική και σεναριογραφική καθοδήγηση. Το ίδιο συμβαίνει και με την εμφάνισή του να περιεργάζεται την υδρόγειο σφαίρα. Αντίστοιχα, στο ντοκιμαντέρ «Ζωντανοί στο Κύτταρο: Σκηνές Ροκ», η διείσδυση του σεναρίου γίνεται ακόμα πιο αισθητή, καθώς ήδη από την αρχή της ταινίας τα ονόματα των συντελεστών προβάλλονται γραμμένα στις γυμνές πλάτες ανθρώπων, με ταυτόχρονη εναλλαγή πλάνων που απεικονίζουν τον Πουλικάκο και τον Μποσκοϊτή πάνω σε μια μοτοσυκλέτα να αναπαράγουν έναν σεναριακό διάλογο, όπως και τη μορφή του Σπυρόπουλου να απαγγέλει ποίηση. Και στις δύο περιπτώσεις ντοκιμαντέρ, η διαμόρφωση του μοντάζ και ο τρόπος προβολής των στοιχείων αποτελούν απότοκα της υποκειμενικής αισθητικής του σκηνοθέτη. Με βάση τα παραπάνω στοιχεία, γίνεται εύλογα αντιληπτό πως τα δύο ντοκιμαντέρ αν και ανήκουν στον κινηματογράφο του πραγματικού, καθώς προσπαθούν να αναδείξουν πραγματικά γεγονότα, ενδύονται την ίδια στιγμή και στοιχεία μυθοπλασίας.

Αξίζει σε αυτό το σημείο προτού περάσουμε στην συγκριτική μας απόπειρα, να εξετάσουμε πιο εμπειρισταωμένα τους τρόπους με τους οποίους προβάλλονται τα στοιχεία που αναδεικνύουν το φαινόμενο της ροκ μουσικής στην Ελληνική πραγματικότητα, και πως αυτά συνδέονται μεταξύ τους, με απώτερο σκοπό την κατανόηση των κινηματογραφικών τεχνικών και του περιεχομένου των ντοκιμαντέρ. Αρχικά, παρατηρούνται και στις δύο περιπτώσεις ταινιών, δύο σταθερά μοτίβα ανάδειξης των οπτικοακουστικών τεκταινομένων. Το πρώτο, αφορά την εναλλαγή πλάνων που απεικονίζουν αφηγητές χωρίς μουσική υπόκρουση, με πλάνα μουσικών συγκροτημάτων με ήχο διηγητικό on screen. Το δεύτερο σχετίζεται με αντίστοιχη εναλλαγή πλάνων με στατικούς κυρίως αφηγητές σε συνδυασμό με πλάνα που

απεικονίζουν συνήθως σχετικές με το θέμα εικόνες, που συνοδεύονται από εξωδιηγητικό μουσικό ως επί το πλείστον ήχο. Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα συγκροτήματα που ακολουθούν τους ανθρώπους που αφηγούνται ή αντίστοιχα η εναλλαγή πλάνων με αφηγητές, συνδυάζονται νοηματικά. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που ο ήχος της αφήγησης και ο ήχος της μουσικής εναλλάσσονται από εξωδιηγητικός σε διηγητικός on screen. Οι ομιλητές που παίρνουν μέρος στα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ απευθύνονται ως επί το πλείστον στον κινηματογραφικό φακό, χωρίς να ακούγονται δημοσιογραφικές ερωτήσεις (με εξαίρεση μία φορά στο εκάστοτε ντοκιμαντέρ). Εν κατακλείδι, σχετικά με το κομμάτι της προβολής των ντοκιμαντέρ, και στις δύο περιπτώσεις υπάρχουν μικρής διάρκειας σκηνές οι οποίες αποκλίνουν από το βασικό μοτίβο αφήγησης-παρουσίαση μουσικού συγκροτήματος, αφήγησης-παρουσίασης εικόνων, σκίτσων με μουσική υπόκρουση, και περιλαμβάνουν δράση που περιέχει σεναριακή καθοδήγηση και νοηματική συνοχή (π.χ. χίπις που ξεθάβουν μία πλάκα με τα ονόματα ροκ μουσικών και συγκροτημάτων στο ντοκιμαντέρ «κύτταρο»).

Η συγκριτική μελέτη που θα πραγματοποιήσουμε παρακάτω, συμπεριλαμβάνει στοιχεία που αφορούν τρεις βασικές θεματικές ενότητες ζητήματα που αποτελούν κομβικής σημασίας στο περιεχόμενο της βιβλιογραφίας καθώς και των δύο ντοκιμαντέρ που αναλύσαμε παραπάνω. Τα ζητήματα αυτά έχουν ως σημείο αναφοράς τη ροκ κουλτούρα και την έκφραση της μέσω της μουσικής μέσα στο πλαίσιο της κινούμενης εικόνας. Πιο συγκεκριμένα, βρίσκονται σε άμεση σύνδεση με το ελληνικό ροκ, τις συνθήκες μέσα στις οποίες άνθισε, την επίδραση που είχε στους ανθρώπους και στην κοινωνία γενικότερα, όπως ενσαρκώνονται μέσα από τις εμπειρίες ανθρώπων που έζησαν τις εξελίξεις και τις μοιράζονται με τους θεατές. Θα ερευνήσουμε κατά σειρά το ζήτημα της ροκ και τις επιδράσεις που έχει στην ψυχολογία και την συμπεριφορά των νέων, τις ξένες επιρροές που διαμόρφωσαν τη ροκ κουλτούρα στον ελληνικό χώρο και τις πολιτικές της προεκτάσεις, καθώς και τη σχέση ροκ και ποπ μουσικής σε συνδυασμό με τη δισκογραφική τους εξέλιξη.

Ο Δημήτρης Πουλικάκος στο ντοκιμαντέρ «Μουσική τομή: Ροκ στην Ελλάδα, η άλλη όψη» πως «ροκ δεν είναι μόνο η μουσική, αλλά τρόπος ζωής». Από την απαρχή της εμφάνισής της, η ροκ απευθυνόταν κυρίως στους νέους, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα τη δυσαρέσκεια των συντηρητικών κοινωνιών (Κατσάπης 2007). Κατά κύριο λόγο, σύμφωνα με τις πληροφορίες που παίρνουμε από τα ντοκιμαντέρ,

χρησιμοποιείται ως μέσο αντίδρασης στις οπισθοδρομικές αντιλήψεις. Σύμφωνα με τον Κατσάπη (2013), η οδός Φωκίωνος Νέγρη ήταν το αγαπημένο στέκι των νέων της ροκ. Το γεγονός πως η ροκ σχετίζεται ως επί το πλείστον με τη νεολαία, μας το διαμηνύει και ο Λάκης Παπαστάθης, καθώς περιγράφοντας τον τρόπο άφιξης στο ροκ club «Κύτταρο» που αποτέλεσε σταθμός της ελληνικής ροκ, συμπεριλαμβάνει τον δρόμο της Φωκίωνος Νέγρη ως οδοδείκτη.

Σύμφωνα με τον Robert Storm, η μουσική είναι τονικό υποκατάστατο του συναισθηματικού κόσμου. Η παραπάνω διαπίστωση του Storm, φαίνεται χαρακτηριστικά στις συμπεριφορές και τον εσωτερικό κόσμο που προβάλλουν οι νέοι που ακούν ή ασχολούνται με τη ροκ μουσική. Άλλωστε, όπως τονίζει ο Κατσάπης (2007), οι νέοι χρησιμοποιούν τη ροκ για να εξωτερικεύσουν τα συναισθήματα δυσαρέσκειας που έχουν. Στο ντοκιμαντέρ «Μουσική τομή: Ροκ στην Ελλάδα, η άλλη όψη», ο Δημήτρης Πουλικάκος αναφέρει πως το ροκ λειτουργεί ως μέσο έκφρασης των ανθρώπων που αντιμετωπίζουν τις δυσκολίες της ζωής και αναζητούν τρόπους να εκφραστούν και να εκτονωθούν. Τις παραπάνω αναφορές συμπληρώνει η προσωπική μαρτυρία της Αγγελικής Ξυδή, η οποία μοιράζεται τη συναισθηματική της ένταση όταν ήταν νέα που παρακολούθησε την ταινία «Γούντστοκ», μια ταινία που σχετίζεται με τη ροκ μουσική.

Η συναισθηματική φόρτιση των νέων που σχετίζονταν με τη ροκ κουλτούρα, μεταφραζόταν συχνά σε συμπεριφορές που ερχόντουσαν σε αντίφαση με τα κοινωνικά πρότυπα και επιταγές. Όπως μας γνωστοποιεί ο Δημήτρης Πουλικάκος στο ντοκιμαντέρ «Ζωντανοί στο Κύτταρο-Σκηνές Ροκ», οι συναυλιακές συνθήκες περιλάμβαναν τη χρήση ναρκωτικών ουσιών, καθώς και παραβατική συμπεριφορά εκ μέρους του ακροατηρίου, με αποτέλεσμα να προκαλούνται φθορές στη δημόσια περιουσία. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι τους μοίραζαν βαριοπούλες πριν από τη συναυλία, και πως κατά τη διάρκειά της τελευταίας πραγματοποιούνταν ρίψη χρωμάτων στους εκστασιασμένους ακροατές. Αντίστοιχα, στο ίδιο ντοκιμαντέρ ο Γιώργος Γαβαλάς αναφέρεται στην δυναμική ενέργεια των νέων κατά τη διάρκεια των συναυλιών. Τα γεγονότα που μας μαρτυρούν οι παραπάνω ομιλητές, γίνονται ορατά σε κάποιο βαθμό μέσα από το απόσπασμα από τη συναυλία των «Σώκρατες» που προβάλλεται κατά τη διάρκεια του ίδιου ντοκιμαντέρ. Πέραν του συναυλιακού χώρου, η συμπεριφορά των νέων που σχετίζονται με τη ροκ κουλτούρα αποτυπώνεται και στην

ταινία «Ο Ασυμβίβαστος», όπου ο νεαρός πρωταγωνιστής αντιδρά στα κοινωνικά πρότυπα σπουδών και επαγγελματικής επιτυχίας.

Τέλος, όσον αφορά τη συμπεριφορά των νέων σε σχέση με το ροκ, αξίζει να αναφέρουμε τις πληροφορίες που μας δίνουν οι Θεodorής Ηλιακόπουλος και Τάκης Αμπράζης από το ντοκιμαντέρ «Μουσική τομή: Ροκ στην Ελλάδα, η άλλη όψη». Συγκεκριμένα, διακρίνουν τη διαφορετική αντίδραση των νέων όσον αφορά τη ροκ στην πρωτεύουσα και την επαρχία, όπου στην πρώτη περίπτωση υπάρχει μια γενικότερη υποτίμηση των ελληνικών μουσικών συγκροτημάτων και προτίμηση των ξένων, ενώ στη δεύτερη το κοινό τους αποδέχεται και τους ενισχύει. Ο μουσικός παραγωγός Ιλάν από το ντοκιμαντέρ «Ζωντανοί στο Κύτταρο-Σκηές Ροκ», επιβεβαιώνει την παραπάνω αναφορά με την προσωπική του εμπειρία, αφού ο ίδιος και το συγκρότημά του όταν εμφανίστηκαν σε συναυλία στη Λάρισα, το κοινό αδημονούσε την άφιξή τους, καθώς είχαν εξαντληθεί όλα τα εισιτήρια από νωρίς και η υποδοχή που τους περίμενε ήταν ιδιαίτερα θερμή.

Όπως έγινε αντιληπτό μέσα από τη βιβλιογραφία αλλά και τα ντοκιμαντέρ, το φαινόμενο του ροκ εισήχθη στην Ελλάδα από ξένους λαούς της δύσης. Πιο συγκεκριμένα, το ροκ έγινε γνωστό στην Ελλάδα από την προβολή της ταινίας με τίτλο «Rock around the Clock» στα μέσα της δεκαετίας του '50 (Βερναδάκης και Μακρής 1991). Σύμφωνα με τον Κατσάπη (2013), έντονος ήταν οι ξένες επιρροές στην καθημερινότητα της ελληνικής νεολαίας, καθώς το ροκ στον κινηματογράφο στις απαρχές του αν και φαίνεται «απλά» ως ένας χορός, προάγει τον αμερικανικό τρόπο ζωής.

Το βασικότερο στοιχείο που εισάγεται στην Ελλάδα και επηρεάζει τη νεολαία είναι η κουλτούρα των χίπις. Σύμφωνα με τον Μποζίνη, η τελευταία έκανε την εμφάνισή της από το 1968 και ύστερα, πράγμα που αποτυπώνεται και στην ταινία «Εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο», η οποία πραγματεύεται τον τρόπο ζωής των χίπις και τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν το Μάη του '68. Η Λήδα από το ντοκιμαντέρ «Ζωντανοί στο Κύτταρο-Σκηές Ροκ», μιλά για τα παιδιά των λουλουδιών και τη σχέση τους με την αντιπολεμική κίνηση, που ασκούσε κριτική στον πόλεμο του Βιετνάμ. Υποστηρίζει ότι ξεκίνησε ως μια μορφή αντίδρασης, που όμως είχε αρνητικές επιδράσεις στους ίδιους λόγω της χρήσης των ναρκωτικών. Στο ίδιο ντοκιμαντέρ

πραγματοποιείται εικονική αποτύπωση των χίπις σε δύο σημεία, αναδεικνύοντας την ελευθερία ηθών που τους χαρακτήριζε και τη σχέση τους με τη ροκ μουσική αντίστοιχα.

Εμβαθύνοντας στο κομμάτι της ροκ μουσικής, ο Αντώνης Φράγκος από το ντοκιμαντέρ «Μουσική τομή: Ροκ στην Ελλάδα, η άλλη όψη», θεωρεί γνήσιους εκπροσώπους του μουσικού ρεύματος της ροκ, εκείνους που έχουν κρατήσει αναλλοίωτα τα μουσικά ιδανικά τους, και κατ' επέκταση αναφέρεται σε μια κουλτούρα της «αυθεντικής ροκ», που όμως είναι ως επί το πλείστον ξένης προέλευσης. Στην ίδια συνομοταξία στοιχείων, ανήκουν σύμφωνα με τον Καλλιβρετάκη (1994) και η δομή του ροκ συγκροτήματος καθώς και τα μουσικά όργανα που το συναποτελούν. Επίσης, το ζήτημα της γλώσσας που χρησιμοποιείται στους στίχους για τον ίδιο θεωρείται ύψιστης σημασίας. Όπως παρατηρείται από τα ντοκιμαντέρ ο προβληματισμός του Καλλιβρετάκη είναι ορθός, αφού μέσα στην ταινία «Μουσική τομή: Ροκ στην Ελλάδα, η άλλη όψη», η συντριπτική πλειοψηφία των κομματιών περιλαμβάνει Αγγλικό στίχο, κάτι που δεν συμβαίνει στο ντοκιμαντέρ «Ζωντανό στο Κύτταρο-Σκηές Ροκ», που τα κομμάτια προσανατολίζονται κυρίως σε ελληνικά στιχουργικά μοντέλα. Ο Διονύσης Σαββόπουλος σχετικά με το ζήτημα αυτό, τονίζει την πρακτική του Bob Dylan όσον αφορά την προσθήκη ποιητικών κειμένων στο ροκ, πράγμα που είχε αντίκτυπο και στην Ελλάδα. Όπως συμπεραίνει ο Μποζίνης (2008) σχετικά με το ζήτημα των εξω-ελληνικών επιδράσεων στην Ελλάδα και το ροκ, κομβικός ήταν ο ρόλος της τηλεόρασης και του κινηματογράφου στη γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στις ξένες επιρροές και στο ελληνικό στοιχείο.

Με την ένταξη της ροκ μουσικής και κουλτούρας στα ελληνικά δεδομένα, ήταν αναγκαίο να συμβούν ορισμένες προσαρμογές ούτως ώστε όχι μόνο να γίνει αποδεκτό και κατανοητό το είδος από το καταναλωτικό κοινό, αλλά και για να αντιμετωπίσει τα εμπόδια που παρεμβάλλονταν με ένα απολυταρχικό καθεστώς. Δεν ήταν λίγοι οι μουσικοί, οι οποίοι προσάρμοσαν τους στίχους και μετέβαλαν τις μουσικές τους πρακτικές με σκοπό να επιτύχουν την προβολή και διάδοση του καλλιτεχνικού τους έργου. Ο Θανάσης Γκαϊφύλλιας από το ντοκιμαντέρ «Ζωντανό στο Κύτταρο-Σκηές Ροκ», αναφέρει πως ήταν έντονη η λογοκρισία στην εποχή του καθώς την βίωσε και ο ίδιος στην πρώτη του δισκογραφική δουλειά, με αποτέλεσμα να αναγκαστεί να συνεργαστεί με μουσικούς που ασχολούνταν με την παραδοσιακή μουσική. Την ίδια ανάγκη εξέφρασε στο ντοκιμαντέρ και ο Διονύσης Σαββόπουλος υποστηρίζοντας το αίτημα να ενταχθούν ελληνικά στοιχεία στη ροκ μουσική, όπως το δημοτικό τραγούδι.

Αντίστοιχα, ο Γιώργος Καραμήτρος συγκλίνει προς την ίδια κατεύθυνση, με απώτερο σκοπό τη δημιουργία ενός διακριτού είδους με αμιγώς ελληνικά στοιχεία. Μάλιστα, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, κατά τη διάρκεια των προβών πραγματοποιούνταν πειραματισμοί που σχετίζονταν με το «βαλκάνιο ύφος», σε μία προσπάθεια ανάδειξης της ελληνικότητας.

Όπως μας πληροφορεί ο Κατσάπης (2007), η τάση του ροκ κρίθηκε αυστηρά, και μετά το 1966 είχε πολιτικοποιημένη χρήση στις Ηνωμένες πολιτείες. Το ζήτημα της πολιτικοποίησης του ροκ είναι βαρύνουσας σημασίας, καθώς διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην εφηβική χειραφέτηση, στην επιδίωξη της ελευθερίας και στην αντίσταση στα συμβολικά πρότυπα (Μποζίνης 2008). Στο ντοκιμαντέρ «Ζωντανοί στο Κύτταρο-Σκηνές Ροκ», ο Βαγγέλης Γερμανός αναφέρει πως η μουσική του ροκ δεν ήταν άμεσα πολιτικοποιημένη, δεν άνηκε δηλαδή σε κάποια κομματική παράταξη. Αντίστοιχα, ο Δήμης Παπαχρήστου οδηγεί την άποψη του Γερμανού ένα βήμα παραπέρα, λέγοντας πως δεν υπάρχει απολύτως καμία σύνδεση μεταξύ ροκ μουσικής και πολιτικής. Σε αντίθεση με τους δύο παραπάνω ομιλητές, ο Ηρακλής Τριανταφυλλίδης υποστηρίζει ακράδαντα ότι το ροκ στην Ελλάδα είναι βαθιά πολιτικοποιημένο, και μάλιστα σε μεγαλύτερο βαθμό από άλλες χώρες της Ευρώπης.

Καταλήγοντας στο θέμα της πολιτικής χρήσης του ροκ, γίνεται εμφανές στο ντοκιμαντέρ «Ζωντανοί στο Κύτταρο-Σκηνές Ροκ» πως η πολιτική περίοδος στην Ελλάδα κατά τα τέλη της δεκαετίας του 60', διαμόρφωσε ανεξίτηλα το χαρακτήρα της ροκ και την ανάπτυξή της, όπως και τις συνθήκες καλλιτεχνικής έκφρασης των εκπροσώπων του είδους. Πιο συγκεκριμένα, η Μαρίζα Κοχ αναφέρεται στη συσχέτιση μεταξύ παραδοσιακής μουσικής και ροκ ως μία διέξοδο από τη λογοκρισία που επέβαλε το δικτατορικό καθεστώς. Αντίστοιχα η Δέσποινα Γλέζου δίνει έμφαση στις δυσκολίες που είχαν οι καλλιτέχνες της ροκ ως προς την παρουσίαση του έργου τους κατά την ίδια περίοδο. Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η Λήδα, η οποία τονίζει την έλλειψη ελευθερίας, σχετικά με την ακρόαση και την παραγωγή της ροκ μουσικής, που χαρακτήριζε τους νέους κατά την εποχή της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Τέλος, όπως μας διαμηνύει ο Κορνέτης (2015), το κίνημα του ροκ σταδιακά έγινε ιδιαίτερος αποδεκτό από τους κόλπους της αριστεράς, λόγω της μεγάλης επιρροής που ασκούσε αυτή η μουσική και γενικότερα η κουλτούρα στη νεολαία της χώρας.

Όσον αφορά την ταυτότητα της ροκ μουσικής και πως αυτή γίνεται αντιληπτή από το ελληνικό ακροατήριο, ο Δημήτρης Πουλικάκος στο ντοκιμαντέρ «Μουσική τομή: Ροκ στην Ελλάδα, η άλλη όψη», αναφέρει πως υπάρχουν διχογνωμίες στο μουσικό κοινό σχετικά με το αν και κατά πόσο αυτή ταυτίζεται με το μουσικό είδος της ποπ. Σύμφωνα με τον Μποζίνη (2008), η ροκ μουσική που προβλήθηκε στην Ελλάδα μέσω του κινηματογράφου στις απαρχές του, λειτούργησε κατά τα πρότυπα της δημοφιλούς μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, τα μουσικά γνωρίσματα που αναμειγνύονται στο γενετικό κώδικα του νέου είδους, όπως το στοιχείο του μπλουζ και του country (μουσικά είδη που γεννήθηκαν στην Αμερική), έδιναν στη ροκ μουσική επαναστατικό χαρακτήρα. Τέλος, ο Σπύρος Καζιάνης από το ντοκιμαντέρ «Ζωντανοί στο Κύτταρο-Σκηές Ροκ», πραγματοποιεί μια σύντομη αναφορά σχετικά με τη σύνδεση ποπ και ροκ σε παραγωγικό και διανεμητικό επίπεδο, τονίζοντας πως η ποπ έγινε πολύ γρήγορα δημοφιλής λόγω της μαζικής εμπορικής της εξάπλωσης στο κοινό. Σε αντίθεση με τη μειωμένη διάδοση που είχε το ελληνικό ροκ όπως θα δούμε παρακάτω, η γρήγορη αποδοχή που είχε το είδος στην παρθενική του μορφή συνέβαλε στην εμπορική του εκμετάλλευση και στη διάδοσή του σε όλον τον πλανήτη (Μποζίνης 2008).

Διεισδύοντας βαθύτερα στα ελληνικά δεδομένα, το ροκ αντιμετώπισε αρκετά προβλήματα ως προς την εμπορική διάδοσή του, καθώς οι δισκογραφικές εταιρείες αμφισβητούσαν την αξιοπιστία των Ελλήνων δημιουργών και την ικανότητά τους να δημιουργήσουν μια αντίστοιχη επιτυχία όπως εκείνες του εξωτερικού. Το γεγονός αυτό μας το εξηγεί εμπειρικά ο Δημήτρης Πουλικάκος στο ντοκιμαντέρ «Μουσική τομή: Ροκ στην Ελλάδα, η άλλη όψη», λέγοντας πως υπήρχε προτίμηση από το ελληνικό ακροατήριο στα ξένα συγκροτήματα έναντι των εγχωρίων. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, κατά τα λεγόμενά του, να διαμορφωθεί μία αρνητική στάση των δισκογραφικών εταιρειών απέναντι στους Έλληνες μουσικούς της ροκ, καθώς δεν ενδιαφέρονται για το ίδιο το ροκ αλλά για την οικονομική εκμετάλλευση της μουσικής. Στο ίδιο ντοκιμαντέρ ο Αντώνης Φράγκος αντιτίθεται ως ένα βαθμό στον Πουλικάκο, εκφράζοντας αισιοδοξία όσον αφορά τη συμμετοχή φρέσκων συγκροτημάτων που αποτελούνται από νέους στη δισκογραφία. Ταυτόχρονα τονίζει την ύπαρξη ανεξάρτητων δισκογραφικών εταιρειών, οι οποίες δεν ακολουθούσαν διαδρομές κερδοσκοπίας όπως οι μεγάλες εταιρείες, αλλά προσπαθούσαν να αναδείξουν με κάθε τρόπο το ποιοτικό ελληνικό ροκ. Από την άλλη μεριά, ο Πουλικάκος αναφερόμενος

στις ίδιες ανεξάρτητες εταιρείες, εκφράζει πως αν και έχουν βοηθήσει ως ένα βαθμό, εικάζει ότι θα αναγκαστούν να ακολουθήσουν τα χνάρια των μεγάλων ούτως ώστε να εξασφαλίσουν την επιβίωσή τους. Παρά την προσπάθεια των μουσικών να κλείσουν δισκογραφικές συμφωνίες και να κατοχυρώσουν μια θέση στον κόσμο της μουσικής βιομηχανίας, σύμφωνα με τον Χρήστο Δασκαλόπουλο υπήρχαν μερικά συγκροτήματα, τα οποία κατόρθωσαν να ανεξαρτητοποιηθούν από αυτή την ανάγκη, και κατάφεραν να δημιουργήσουν και να προωθήσουν τη δουλειά τους αυτόνομα, φτάνοντας μέχρι και το εξωτερικό. Κατά τη διάρκεια του ίδιου ντοκιμαντέρ, ο Στέλιος Χαμπίμπης τονίζει τη δυσκολία του ελληνικού ροκ να γίνει εμπορικό. Την ίδια ανησυχία εκφράζει και ο Δημήτρης Πουλικάκος για ακόμη μία φορά στο ντοκιμαντέρ «Ζωντανοί στο Κύτταρο-Σκηνές Ροκ», ο οποίος προβληματίζεται σχετικά με τα αίτια που η ελληνική ροκ μουσική δεν γνώρισε την απαραίτητη ανταπόκριση από την ελληνική δισκογραφία.

Συμπεράσματα

Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1960 στιγματίστηκε τόσο σε πολιτικοκοινωνικό όσο και σε πολιτισμικό επίπεδο, μιας και έχουμε την είσοδο της ροκ μουσικής στην χώρα και την επακόλουθη διάδοσή της. Σ' αυτή σημαντικά μέσα στάθηκαν η τηλεόραση, και φυσικά, ο κινηματογράφος. Μέσω της τέχνης της κινούμενης εικόνας, η αγγλοσαξονική κουλτούρα πέρασε τα ελληνικά σύνορα και εγκαταστάθηκε για τα καλά στην ελληνική πραγματικότητα, καθώς όλα αυτά τα στοιχεία της ροκ κουλτούρας και κατ' επέκταση των χίπις αφομοιώθηκαν από την ελληνική νεολαία, βρίσκοντας γόνιμο έδαφος στο απολυταρχικό καθεστώς στην Ελλάδα την περίοδο εκείνη. Το γεγονός αυτό, είχε ως αποτέλεσμα την αυστηρή κριτική στο κίνημα από νωρίς, εκ μέρους των συντηρητικών εκπροσώπων του κοινωνικού συνόλου αλλά και του ίδιου του καθεστώτος, το οποίο μάλιστα ασκούσε λογοκρισία σε αρκετές μουσικές δημιουργίες που σχετίζονταν με την εν λόγω κουλτούρα.

Το αυστηρό κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο που επέβαλε η δικτατορία και μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε το ελληνικό ροκ, με τη βοήθεια και της παραδοσιακής μουσικής που έδινε στους καλλιτέχνες δημιουργικό άσυλο, γέννησε στην κουλτούρα του ελληνικού ροκ χαρακτήρα έντονης αντιδραστικότητας ως προς το «παλαιό καθεστώς». Το γεγονός αυτό, έδωσε πάτημα στις ομάδες της αριστεράς, που ενώ στην αρχή κρατούσαν αρνητική στάση απέναντι στη ροκ λόγω της προέλευσής της από καπιταλιστικά περιβάλλοντα, στηρίχθηκαν στην πνευματική επιρροή που είχε στους νέους και στον χαρακτήρα «αντίδρασης» που εξέφραζε αυτό το κίνημα.

Παρά τη δημοφιλία που γνώρισε το ροκ στην Ελλάδα και ιδιαίτερα στους νέους, η προσπάθεια των Ελλήνων καλλιτεχνών να ενστερνιστούν τα ξένα στοιχεία και να τους προσδώσουν τοπικό χαρακτήρα, σε εμπορικό επίπεδο δεν είχε αντίστοιχη επιτυχία. Οι δισκογραφικές εταιρείες στην Ελλάδα αντιμετώπιζαν το ελληνικό ροκ με επιφύλαξη, καθώς πίστευαν ότι έχει περιορισμένη ζήτηση και μειωμένες πιθανότητες ανάπτυξης. Παρ' όλα αυτά υπήρξε ένα μικρό ποσοστό Ελλήνων καλλιτεχνών, που μπόρεσε να προωθήσει αυτόνομα τη δουλειά του και έξω από τα σύνορα της χώρας.

Όσον αφορά τους τρόπους προβολής του ελληνικού ροκ μέσω του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, όπως αποτυπώνονται στα δύο ντοκιμαντέρ που αναλύσαμε, συμπεραίνουμε πως και στα δύο υπήρχαν συγκεκριμένα σκηνοθετικά μοτίβα (χαρακτηριστικό των rockumentary films), τα οποία συνέδεαν εικόνα και ήχο

καθώς και τα οπτικοακουστικά φαινόμενα μεταξύ τους. Συγκεκριμένα, η σεναριακή διαμόρφωση κατεύθυνε την ανάπτυξη της θεματολογίας των ομιλητών, και πάντρευε την εικόνα και τον ήχο των αφηγητών με μουσική σχετική με το θέμα, είτε ως υπόκρουση είτε με την παρουσία κάποιου μουσικού συγκροτήματος μετά το πέρας της αφήγησης. Ορισμένες φορές μάλιστα, ο αφηγητής αποτελεί ενεργό μέλος της μπάντας.

Παρ' όλες τις ομοιότητες που εμφανίζουν τα δύο ντοκιμαντέρ όσον αφορά στις σεναριακές τεχνικές, το είδος, τη θεματολογία και τα πρόσωπα που εμφανίζονται, αξίζει να αναφερθεί η χρονολογική απόσταση που χωρίζει τα γυρίσματα του ενός με το άλλο. Στην πρώτη περίπτωση ντοκιμαντέρ («Μουσική τομή: Ροκ στην Ελλάδα, η άλλη όψη») που είναι γυρισμένο το 1988, ο τεχνολογικός εξοπλισμός της εποχής δεν ήταν τόσο εξελιγμένος, σε αντίθεση με τη δεύτερη («Ζωντανοί στο Κύτταρο-Σκηές Ροκ») που είναι γυρισμένο το 2006. Στην πρώτη ταινία όσον αφορά τον ήχο παρατηρούμε ότι δεν έχει την ίδια ποιότητα και ότι είναι μονοφωνικός αντί για stereo. Επιπλέον, σε αρκετά σημεία που ακούγεται διηγητικός on screen ο ήχος της μουσικής, υπάρχουν αλλοιώσεις όσον αφορά την καθαρότητα. Σχετικά με την εικόνα, δεν φαίνεται η ίδια ευκολία όσον αφορά τη διαχείριση του μοντάζ, καθώς ακολουθείται σταθερό απλοϊκό μοτίβο εναλλαγής πλάνων αφήγησης με σκηνές που απεικονίζουν μουσικά συγκροτήματα. Αντίθετα στη δεύτερη περίπτωση ταινίας, ο ήχος είναι στερεοφωνικός, με άριστο mastering σε σχέση με το προηγούμενο, και παρατηρούνται περισσότερες εναλλαγές οπτικοακουστικών μοτίβων στο μοντάζ, πράγμα που αποτελεί ένδειξη μιας πιο σύγχρονης κινηματογραφικής αποτύπωσης. Τον πρώτο λόγο και στις δύο ταινίες όσον αφορά το κομμάτι της προβολής έχει η σκηνοθετική οδηγία, αλλά σημαντικότερο ρόλο διαδραματίζουν και τα εκάστοτε τεχνολογικά μέσα που πλαισιώνουν την καλλιτεχνική δημιουργία και συμβάλουν τελικά στην αισθητική ποιότητα του αποτελέσματος.

Ολοκληρώνοντας σε αυτό το σημείο την παρούσα εργασία με στόχο την ανάδειξη της ροκ κουλτούρας και τις συνθήκες μέσα στις οποίες αναπτύχθηκε στην ελληνική πραγματικότητα, σύμφωνα πάντα με τον τρόπο που αποτυπώθηκε στον κινηματογραφικό φακό αλλά και με τη συμβολή ερευνητών σχετικά με το θέμα μέσω της βιβλιογραφίας, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως ο κινηματογράφος και η τηλεόραση αποτέλεσαν κομβικής σημασίας μέσα για τη διάδοση και ανάπτυξη του ροκ στον Ελλαδικό χώρο. Η ροκ κουλτούρα ως τρόπος έκφρασης των νέων ανθρώπων της εποχής οδήγησε σε κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις και έναν εναλλακτικό τρόπο ζωής.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Ferry, L. (2010), *Η επανάσταση της αγάπης*, Μτφρ: Λ. Σιπητάνου, Αθήνα: Πλέθρον.
- Hebdige, D. (1981), *Υπο-κουλτούρα: το νόημα του στυλ*, Μτφρ: Ε. Καλλιφατίδης, Αθήνα: Γνώση.
- Miles, B. (2003), Γιαρμενίτης, Π. (επιμ.) (2010), *Hippie: Τα παιδιά των λουλουδιών*, Μτφρ: Γ. Παρλαλόγλου, Αθήνα: Ψυχογιός.
- Βερναρδάκης, Χρ. & Μαυρή, Γ. (1991), *Κόμματα και κοινωνικές συμμαχίες στην προδικτατορική Ελλάδα: Οι προϋποθέσεις της μεταπολίτευσης*, Αθήνα: Εξάντας.
- Έξαρχος, Γ. (1986), «Το Ελληνικό ροκ και οι επιρροές του», *Ντέφι* 12.
- Καλλιβρετάκης, Λ. (1994), «Προβλήματα ιστορικοποίησης του Rock φαινομένου. Εμπειρίες και στοχασμοί», *Τα Ιστορικά* 11(20): 157-174.
- Κατσάπης, Κ. (2007), *Ηχοι και απόηχοι. Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956-1967*, Αθήνα: ΙΑΕΝ Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς.
- Κατσάπης, Κ. (2013), *Το «πρόβλημα νεολαία»*, Αθήνα: Απρόβλεπτες.
- Κορνέτης, Κ. (2015), *Τα παιδιά της δικτατορίας*, Αθήνα: Πόλις.
- Μεταξάς, Α.-Ι.Δ. (1995), *Προεισαγωγικά για τον πολιτικό λόγο. Δεκατέσσερα μαθήματα για το στυλ*, Αθήνα: Αντ. Ν. Σάκκουλας.
- Μποζίνης, Ν. (2008), *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα. Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες καταγωγής του και την Ελλάδα*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Νικολακάκης, Γ. (2009), *Εθνογραφικός κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Ξενάκης, Τ. (χ.χ.), *Χίππυδες και κονικοί*, Μτφρ: Μ. Χαλικιά, Ξ. Κιουσοπούλου, Β. Παπαδοπούλου, Κ. Στασινοπούλου, Ι. Ταμπάχ, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Στεφανή, Ε. (2007), *10 Κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα: Πατάκη.

Ξενόγλωσση

Beattie, K. (2005), «It's not only Rock en Roll: Rockumentary, Direct Cinema, and Performative Display», *Australasian Journal of American Studies* 24(2), 21-41.

Brendan Baker M. (2014), «Notes on the Rockumentary Renaissance», *Cinephile* 10(1), 5-10.

Michael B. (2011), *Rockumentary: Style, Performance and Sound in a Documentary Genre*. Διδακτορική διατριβή. Department of Art History & Communication Studies McGill University, Montréal.

Strachan R. και Leonard M. (2009), «Reel to Real: Cinema Verité, Rock Authenticity and the Rock Documentary», στο G. Harper, R. Doughty και J. Eisentraut (επιμ.), *Continuum Companion to Sound in Film and the Visual Media*, 284-299. Λονδίνο: Continuum.