



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

**ΝΕΑΝΙΚΕΣ ROCK ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΕΣ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**

**Φοιτήτρια:** Δεσποτοπούλου Ευγενία (Α.Μ.: 0212018)

**Επιβλέποντες:** Κανελλόπουλος Παναγιώτης  
Πεχτελίδης Ιωάννης

**ΒΟΛΟΣ 2016**

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να αφιερώσω την παρούσα εργασία στην οικογένεια μου και να την ευχαριστήσω που ήταν πάντα δίπλα μου και με υποστήριζε σε κάθε μου βήμα αυτά τα τέσσερα χρόνια.

Την αφιερώνω, επίσης, στις φίλες μου, οι οποίες με στήριξαν όλα αυτά τα χρόνια και συνεχίζουν να με στηρίζουν. Ήταν συνεχώς στο πλευρό μου και χωρίς εκείνες, και την ενθάρρυνσή τους, αυτή η εργασία δεν θα είχε εκπονηθεί.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου για την υπέροχη συνεργασία, την υποστήριξη και την βοήθεια που μου προσέφεραν σε αυτή μου την προσπάθεια, και εύχομαι να μπορέσω να συνεργαστώ ξανά μαζί τους στο μέλλον.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	3
Κεφάλαιο 1: Η μουσική ως στοιχείο ταυτότητας της υποκουλτούρας.....	4
Κεφάλαιο 2: Νεανικές υποκουλτούρες – Ιστορική αναδρομή.....	9
2.1.: Heavy Metal / Hard Rock.....	10
2.2.: Rockabilly.....	15
2.3.: Punk.....	17
2.4.: Glam Rock.....	19
2.5.: Mods & Rockers.....	21
2.6.: Teds.....	23
2.7.: Rude Boys & Rastas.....	25
2.8.: Skinheads.....	27
Κεφάλαιο 3: Νεανικές Υποκουλτούρες και Εκπαίδευση.....	28
3.1.: Σχολική εκπαίδευση.....	29
3.2.: Το σχολικό σύστημα.....	31
3.3.: Η μουσική εκπαίδευση στο σχολείο.....	32
3.4.: Οι υποκουλτούρες στα σχολεία: Η περίπτωση του μάγκα.....	34
3.5.: Οι μουσικές υποκουλτούρες στα σχολεία: Η περίπτωση του Heavy Metal.....	36
Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα – Επίλογος.....	39
Βιβλιογραφία.....	41

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία εστιάζει στην έννοια της υποκουλτούρας και στο πως αυτή συγκροτείται μέσω μουσικών πρακτικών. Οι υποκουλτούρες, στις οποίες επικεντρώνω την προσοχή μου, είναι κυρίως νεανικές (εφηβεία μέχρι πρόωμη ενήλικη ζωή) και έχουν ως πυρήνα τους τη μουσική της ροκ. Κατ' επέκταση, στα επόμενα κεφάλαια, θα αναλύσω την έννοια της υποκουλτούρας, σε αντιδιαστολή με την κουλτούρα, και θα παραθέσω παραδείγματα υποπολιτισμικών ομάδων σχετικά με το πως συγκροτούνται, τι τις ενώνει, ποιες πεποιθήσεις έχουν για τον κόσμο γύρω τους και πως τον νοηματοδοτούν, ποια η θέση των φύλων στα πλαίσια της υποομάδας και οι μεταξύ τους σχέσεις.

Οι υποπολιτισμικές ομάδες οι οποίες αναφέρονται, εξαιρουμένης της επιθυμίας για παρέκκλιση και την κοινή κοινωνική θέση (προέρχονται συνήθως από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα), έχουν κοινή και τη μουσική προτίμηση, η οποία ουσιαστικά αποτελεί τη ταυτότητα της υποπολιτισμικής ομάδας, καθορίζει τον τρόπο σκέψης και δράσης των ατόμων στο γενικότερο κοινωνικό πλαίσιο καθώς και τους επηρεάζει πολιτισμικά, καθορίζοντας τη σχολή τους, τις κοινωνικές σχέσεις τους, ακόμα και τον τρόπο ένδυσής τους.

Ενίοτε, τα άτομα που έχουν ασπαστεί μία υποκουλτούρα, εμφανίζουν μια έντονη επιθυμία για αντίσταση. Αυτή η επιθυμία είναι εμφανής και στα πλαίσια του σχολείου. Έτσι λοιπόν, θα προσπαθήσω να κάνω μία σύνδεση μεταξύ υποκουλτούρας και σχολείου. Πως κινούνται οι υποπολιτισμικές ομάδες στα πλαίσια της εκπαίδευσης; Πως αντιστέκονται; Ποια η στάση τους απέναντι στις επιταγές της σχολικής γνώσης; Ποια η θέση τους ως μαθητές στα πλαίσια της τάξης και γενικότερα;

Η εργασία εκπονείται με σκοπό να αναδείξει πως η κοινωνία δεν είναι ένα ομογενές “όλον” και πως οι επιθυμίες και πεποιθήσεις των ατόμων δημιουργούν πολυεπίπεδες κοινότητες, οι οποίες συνυπάρχουν μεταξύ τους, εγκλείοντας η μία την άλλη στους κόλπους της, χωρίς απαραίτητα και να αποδέχεται η μία την άλλη. Το ίδιο ισχύει και όσον αφορά τη μουσική προτίμηση, η οποία, όντας προσωπική υπόθεση, είναι ένας από τους παράγοντες που διαχωρίζουν τις κοινότητες μεταξύ τους, προσδίδοντας τους διακριτά στοιχεία και δυνατότητες ελεύθερης έκφρασης.

Η Rock μουσική έχει συνδεθεί στενά με την παραπάνω θέση, και αυτός είναι και ένας λόγος που με οδηγεί στο να αναλύσω συγκεκριμένα τις rock υποκουλτούρες, καθώς έτσι συνδέονται μεταξύ τους δύο αντικείμενα, τα οποία εκτιμώ ιδιαίτερα: η (rock) μουσική και η κοινωνιολογία.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΗΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ

Για την περιγραφή και την ανάλυση της σχέσης μουσικής και υποκουλτούρας, πρέπει πρώτα να αποσαφηνιστούν κάποιες έννοιες, όπως η κουλτούρα, η υποκουλτούρα και το μουσικό νόημα.

Ξεκινώντας, θα ήταν θεμιτό να αναφερθεί ότι έχουν δοθεί, κατά καιρούς, διάφοροι ορισμοί των παραπάνω εννοιών και το περιεχόμενο / ανάλυση τους διαφέρουν, καθώς ορίζονται υποκειμενικά, αναλόγως τη προσέγγιση του κάθε αναλυτή. Έτσι λοιπόν, σύμφωνα με τον Frith, «ο όρος κουλτούρα αποτελεί εννοιολογική κατασκευή ή μοντέλο, η οποία δε γίνεται αντιληπτή ορατά [...]. Από συμπεριφοριστική άποψη, η κουλτούρα είναι το σύνολο της εκμαθημένης συμπεριφοράς, που έχει αποκτηθεί κοινωνικά» (Frith, 1951 στο Αστρινάκης, 1991:6). Όπως αναφέρει και ο Williams, ο όρος αναφέρεται σε « ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής, που εκφράζει ορισμένες έννοιες και αξίες, όχι μόνο στην τέχνη και στην γνώση, αλλά και στις συνήθειες και την καθημερινή συμπεριφορά» (Williams 1965 στο Hebdige 1988). Με δεδομένες τις παραπάνω θέσεις, μπορούμε να πούμε πως η κουλτούρα συνδέει τα άτομα μιας κοινότητας και αποτελεί μία "κοινωνική κληρονομιά", η οποία όμως όχι μόνο μεταβιβάζεται από άτομο σε άτομο ανά γενεές, αλλά και τροποποιείται, μετασχηματίζεται και ανανοηματοδοτείται διαρκώς (Αστρινάκης, 1991).

Αν αποδεχτούμε λοιπόν το γεγονός ότι η κουλτούρα συνδέει τα άτομα μιας κοινωνίας μεταξύ τους, δημιουργώντας κοινές κοινωνικές νόρμες, τα άτομα που αποκλίνουν από τις νόρμες αυτές, δημιουργούν μία, άλλου είδους, κοινότητα, μια μικροκοινότητα μέσα στη κοινότητα. Κάπως έτσι, δημιουργούνται οι λεγόμενες υποκουλτούρες ή υποπολιτισμοί, που τις συνιστούν ομάδες ατόμων με κοινές γνώσεις, πεποιθήσεις, αξίες, κώδικες, προκαταλήψεις και γούστο. (Downes, 2013).

Σύμφωνα με τον Cohen (Cohen 1955, στο Downes, 2013), υπάρχουν διαφόρων ειδών υποπολιτισμοί, όπως αυτοί που δημιουργούνται στους κόλπους της κυρίαρχης κουλτούρας, αυτοί που σχηματίζονται έξω από τα πλαίσια της κυρίαρχης κουλτούρας και αυτοί που δημιουργούνται ως απάντηση (είτε θετική, είτε αρνητική) στην κοινωνική τάξη πραγμάτων. Οι υποκουλτούρες, επομένως, είναι μία «οργανωμένη διάταξη κοινωνικών σχέσεων, συλλογική και ομαδική μορφή κοινωνικής οργάνωσης [...] που παραπέμπει σε ένα σύνολο κοινωνικών νοημάτων"» (Αστρινάκης, 1991:9), είναι ένα κοινωνικό υποσύνολο, διαφορετικό, αλλά ταυτόχρονα και συναφές με την κυρίαρχη κουλτούρα (Blackman, 2005). Η ύπαρξη τους, επομένως, συνίσταται στην αδυναμία της κυρίαρχης κουλτούρας, της κουλτούρας, δηλαδή, των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων που επιβάλλεται στα υπόλοιπα ως ένδειξη κυριαρχίας (Clarke et al., 1976), να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις των κοινωνικών μελών. Επομένως, τα μέλη – δημιουργοί της υποκουλτούρας, νοηματοδοτούν τα πάντα γύρω τους, κοινωνικά και πολιτισμικά φαινόμενα, με το δικό τους τρόπο, δημιουργώντας έναν κοινό κώδικα μεταξύ τους, που μόνο τα μέλη των υποπολιτισμών μπορούν να (απο)κωδικοποιήσουν. Αυτό είναι το λεγόμενο bricolage, όπου διάφορα νοήματα εμπλουτίζονται,

προσαρμόζονται ή αποκóπτονται από άλλα. (Μποζίνης, 2008). Πιο συγκεκριμένα, το bricolage, χρησιμοποιείται από τις υποπολιτισμικές ομάδες με στόχο τη νοηματοδότηση του κόσμου τους και τον διαχωρισμό του από τους άλλους, εφόσον τα νοήματα μπορούν να γίνουν αντιληπτά μέσα στα πλαίσια της συγκεκριμένης υποκοουλτούρας. Η χρήση της γλώσσας, η μουσική προτίμηση, τα ρούχα και γενικότερα η εμφάνιση στο σύνολό της, αποτελούν στοιχεία bricolage, και ο τρόπος χρήσης τους είναι συμβολικός, καθώς τα μέλη της υποκοουλτούρας θέλουν να καταστήσουν εμφανή τη διάκρισή τους από τα υπόλοιπα μέλη της κοινωνίας, ενώ εκφράζουν, ταυτόχρονα, νοήματα της υποκοουλτούρας με έμμεσο και μη αντιληπτό, φαινομενικά, τρόπο (Shuker, 2005).

Οι μουσικές υποκοουλτούρες τώρα, όπως αυτές με τις οποίες θα ασχοληθούμε, διαθέτουν όλα τα παραπάνω στοιχεία. Χαρακτηριστικό τους είναι ότι διαρθρώνονται σε τρία μέρη: Το πρώτο είναι τα επαγγελματοποιημένα συγκροτήματα – μουσικοί, το δεύτερο τα τοπικά συγκροτήματα και οι οπαδοί τους και το τρίτο το ευρύτερο κοινό (Straw 1990 στο Αστρινάκης – Στυλιανούδη, 1996). Οι υποκοουλτούρες αυτές, είναι σχηματισμένες μέσα στους κόλπους της ίδιας της κυρίαρχης κουλτούρας, ως οι εναλλακτικές της. Όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή, τα μέλη του υποπολιτισμού διαφέρουν από το μέσο όρο (mainstream) ακούγοντας άλλου είδους μουσική, η οποία μάλιστα καθορίζει τον τρόπο που σκέφτονται, δρουν, ντύνονται καθώς και τα μέρη που συχνάζουν. Όλα αυτά αναλύονται στη συνέχεια. Εστιάζοντας τώρα στο γεγονός ότι η μουσική αποτελεί την ταυτότητά τους, θα ήθελα να αναφέρω την έννοια του μουσικού νοήματος και το πως επιδρά στα εκάστοτε άτομα.

Σύμφωνα με την Green (2005), το μουσικό νόημα αρθρώνεται σε δύο επίπεδα, το ενδογενές (inherent – intersonic) και το εξωγενές (delineated). Το ενδογενές αφορά τη δομή των ήχων, τη ροή - ρυθμό και το κατά πόσο αυτά δημιουργούν ένα ευχάριστο άκουσμα και τι συναίσθημα μεταδίδουν, ενώ το εξωγενές το περιβάλλον, το πλαίσιο ακρόασης. Έχοντας ως παράδειγμα την 9η Συμφωνία του Μπετόβεν, το ενδογενές μουσικό νόημα αφορά όσα ανέφερα παραπάνω, την εσωτερική δομή του μουσικού κομματιού, ενώ το εξωγενές διαμορφώνεται μέσα από τη βίωση της μουσικής σε συγκεκριμένα πλαίσια αλλά και μέσα από τους λόγους που παράγονται γύρω από τη μουσική αυτή, στο πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτελείται αυτό το κομμάτι (ρεσιτάλ σε μέγαρο μουσικής πχ). Ένα άτομο διάκειται θετικά (positive), για παράδειγμα, απέναντι στην 9η Συμφωνία, όταν κατανοεί τις σχέσεις μεταξύ των ήχων και όταν το πλαίσιο μέσα στο οποίο το ακούει τον οδηγεί στο να νιώθει οικεία με το κοινωνικό περιεχόμενο της μουσικής αυτής, ενώ όταν συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο, τότε το άτομο νιώθει αποξενωμένο, νιώθει αρνητικά απέναντι στη μουσική αυτή. Τέλος, υπάρχουν και δύο περιπτώσεις αμφιθυμίας (ambiguity). Σε αυτές τις περιπτώσεις, ένα άτομο μπορεί να λαμβάνει ευχαρίστηση ακούγοντας την 9η Συμφωνία, αλλά να μη του αρέσουν π.χ. οι συναυλιακοί χώροι, στους οποίους γίνονται μουσικά αφιερώματα στον Μπετόβεν ή να του αρέσουν αυτοί οι χώροι, αλλά όχι τα κομμάτια του Μπετόβεν ή η κλασική μουσική. Έτσι λοιπόν, προκύπτει ένας διχασμός στο

άτομο και δεν μπορεί να αποφασίσει αν ένα μουσικό κομμάτι, ή σε άλλες περιπτώσεις ένας καλλιτέχνης ή ένα μουσικό συγκρότημα, του αρέσει ή όχι.

Επομένως, όταν αναφερόμαστε σε μουσικές υποκουλτούρες, όπως αυτές της rock, πρέπει να αναμένουμε ότι σαφώς τα μέλη τους θα εκλαμβάνουν διαφορετικά το νόημα του μουσικού τους στυλ, συγκριτικά με άλλους υποπολιτισμούς ή και την ίδια την κυρίαρχη κουλτούρα. Σε αυτό το σημείο, θα ήταν σκόπιμο να αναφερθούν τα κατ'έξοχήν είδη (genres – sub-genres) της μουσικής που εμπίπτουν στις rock υποκουλτούρες, και αυτά είναι τα εξής: Rhythm 'n' Blues, Country, Rock 'n' Roll, Rock, Pop-Rock, Garage Rock, Progressive Rock, Hard Rock, Alternative Rock/Metal, Grunge, Metal – Heavy Metal – Thrash Metal – Death Metal – Nu Metal, Punk – Punk Rock – Pop-Punk, Punk/New Wave, Reggae, Ska και πολλά άλλα. Κάθε υποπολιτισμική ομάδα, όπως αναφέρεται εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο, έχει υιοθετήσει ένα μουσικό στυλ το οποίο τη χαρακτηρίζει και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της σύστασής της.

Αυτά τα είδη μουσικής μπορούν να χαρακτηριστούν ως περιθωριακά, ως αμφισβητησιακά και εναλλακτικά, επομένως αυτός είναι και ο λόγος που δημιουργούνται οι μουσικές υποκουλτούρες με άξονά τους αυτή τη μουσική. Επίσης, εκτός από τις υποκουλτούρες, η μουσική αυτή ενίοτε εκφράζει κοινωνικές ομάδες όπως οι φοιτητές και περιθωριακές, κοινωνικά, ομάδες (που δεν συνιστούν απαραίτητα υποπολιτισμικές ομάδες) όπως οι ειδικευμένοι και ημι-ειδικευμένοι νέοι εργάτες (Αστρινάκης, 1991).

Τα είδη της μουσικής με τις υποκατηγορίες τους, διαμορφώθηκαν σε βάθος χρόνου και κυρίως μέσω της εμφάνισης συγκροτημάτων, που έκαναν παραλλαγές σε ένα μουσικό είδος δημιουργώντας έτσι ένα καινούργιο μουσικό στυλ, που εμπίπτει στο είδος αυτό (πχ. Metal – Death metal: το death metal ήρθε στο προσκήνιο με την εμφάνιση του συγκροτήματος Death, περίπου τη δεκαετία του 1980.) (Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996).

Με άξονα λοιπόν τη μουσική προτίμηση, διαμορφώνεται και ο τρόπος αξιοποίησης τηςσχόλης των ατόμων που συνθέτουν την υποπολιτισμική κοινότητα. Αν και διαφέρει ανά υποπολιτισμική ομάδα, ησχόλη αφορά κυρίως τη συγκέντρωση των μελών της υποκουλτούρας μεταξύ τους και τις ακολουθούμενες συζητήσεις περί μουσικής, παραθερισμό σε στέκια που συχνάζουν άτομα της ίδιας ιδεολογίας και με ίδιες μουσικές προτιμήσεις, συναυλίες ή/και δραστηριότητες παραβατικού περιεχομένου (χρήση ναρκωτικών ουσιών, κατάχρηση αλκοολούχων ποτών, σεξουαλικά εγκλήματα). Φυσικά, δεν είναι απαραίτητο να προβαίνουν όλα τα μέλη μιας υποομάδας σε όλες τις παραπάνω δραστηριότητες, ωστόσο είναι θεμιτό να συμμετέχουν σε αρκετές από αυτές, στα πλαίσια του "ανήκειν". (Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996).

Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι η παραπάνω θέση οδήγησε στην επικράτηση της αντίληψης ότι οι γυναίκες δεν λαμβάνουν ενεργό ρόλο στα πλαίσια της υποκουλτούρας, καθώς δεν συμμετέχουν έντονα σε εξωτερικές δραστηριότητες, όπως, παραδείγματος χάριν, οι συναυλίες. Σύμφωνα με την

Hill (2014) και τις McRobbie & Garber (1980), οι γυναίκες, στην πραγματικότητα, αποτελούν ενεργά μέλη των υποπολιτισμικών ομάδων. Συχνά όμως η δράση τους περιορίζεται στον προσωπικό /ιδιωτικό τους χώρο, επομένως δεν είναι εύκολα ορατή από τους άλλους, και επομένως πολλές φορές θεωρείται ανύπαρκτη. Οι ίδιες ωστόσο, αντιλαμβάνονται τα νοήματα με τον ίδιο τρόπο, εκφράζονται μέσα από τη μουσική τους, υιοθετούν το αντίστοιχο ενδυματολογικό στυλ, αλλά όλα αυτά στη θαλωρή του ιδιωτικού τους χώρου – του δωματίου τους.

Τα μέρη συνεστίασης των μελών μιας υποκουλτούρας, δεν είναι ευνοϊκά απέναντι στο γυναικείο φύλο, με την έννοια του ότι πολλές φορές-οι γυναίκες καθίστανται σεξουαλικά αντικείμενα (σε αυτό συμβάλλει και το γεγονός ότι οι άντρες υπερισχύουν και αριθμητικά). Επομένως οι γυναίκες είναι φαινομενικά απύσες.

Η σχόλη και ο τρόπος αξιοποίησής της, θα λέγαμε ότι αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά των μελών μιας υποκουλτούρας ως φαν της ροκ μουσικής. Ωστόσο, αυτά τα χαρακτηριστικά είναι επιφανειακά και προβάλλουν τον καταναλωτισμό (συναυλίες, αγορά δίσκων) ως προϋπόθεση του να είσαι ενεργό μέλος, αποκλείοντας έτσι ένα μεγάλο ποσοστό του πληθυσμού, μέρος του οποίου είναι και οι γυναίκες. Οι γυναίκες - μέλη, όπως προαναφέρθηκε, περιορίζονται στους ιδιωτικούς τους χώρους, όχι (μόνο) γιατί υπερισχύει, αριθμητικά, ο ανδρικός πληθυσμός, αλλά γιατί εκείνες, συχνά, δεν έχουν οικονομική άνεση, αντίστοιχη αυτής των ανδρών, έχουν αυξημένες υποχρεώσεις, ιδίως όταν είναι μητέρες, ασκείται πάνω τους μεγαλύτερος γονεϊκός έλεγχος και ασφαλώς θεωρούν ότι πρέπει να αποφεύγουν να κυκλοφορούν μόνες τους σε μέρη όπου μπορεί να διατρέξουν κίνδυνο, όπως οι συναυλιακοί χώροι. Επομένως, οι μουσικές υποκουλτούρες θεωρούνται ανδροκρατούμενες, κάτι το οποίο οδηγεί στο σεξισμό, εφόσον οι γυναίκες δε λαμβάνονται υπόψιν, ενώ είναι ενεργές (Hill, 2014).

Ανακεφαλαιώνοντας, οι υποκουλτούρες, από την αρχή της εμφάνισής τους τη δεκαετία του 1960 μέχρι και σήμερα, συνιστούσαν και συνιστούν αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής διάρθρωσης, παρόλο που διαφοροποιούνται, τόσο ως προς το περιεχόμενο όσο και τη δομή τους, από την κυρίαρχη κουλτούρα – ιδεολογία. Πιο συγκεκριμένα, οι μουσικές υποκουλτούρες, και κυρίως αυτές της Heavy Metal, διαρθρώνονται και εξελίσσονται με γνώμονα το μουσικό τους στοιχείο, το οποίο καθορίζει το τρόπο δράσης των μελών. Τα μέλη τους προέρχονται κυρίως από τα χαμηλότερα κοινωνικο-οικονομικά στρώματα (εργατική τάξη) και βρίσκουν τέρψη εκδηλώνοντας δημόσια τον εναλλακτικό τρόπο ζωής και δράσης τους στα διάφορα -παρακμιακά συνήθως- στέκια τους. Νοσηματοδοτούν το κόσμο διαφορετικά, και μόνο όσοι ανήκουν στην υποκουλτούρα μπορούν να αντιληφθούν αυτή τη νοσηματοδότηση. Εκεί έγκειται και η ρήξη με την κυρίαρχη κουλτούρα καθώς και με άλλες υποκουλτούρες ή αντικουλτούρες. Επιπλέον χαρακτηριστικά τους συχνά αποτελούν η μικρή συμμετοχή των γυναικών στα κοινά, η παραβατικότητα, το εναλλακτικό στυλ και γενικότερα η επιθυμία τους για παρέκκλιση.



**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2**  
**ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΕΣ – ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ**

Σε αυτό το κεφάλαιο, θα γίνει μια παρουσίαση των διαφόρων υποπολιτισμικών ομάδων που συγκροτήθηκαν μετά τη βιομηχανική επανάσταση, καθώς και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους. Οι περισσότερες δημιουργήθηκαν και έδρασαν στην Αγγλία του 20ου αιώνα, ωστόσο εμφανίζουν τα ίδια χαρακτηριστικά με τις ανάλογες υποκουλτούρες και άλλων περιοχών. Οι πληροφορίες για τις υποκουλτούρες που θα ακολουθήσουν, προέρχονται από βιβλιογραφικές πηγές όπως, κείμενα του Dick Hebdige, Βρετανού κοινωνιολόγου, και άλλων, και ερχόμενοι στον ελληνικό χώρο, έχουν αντληθεί πληροφορίες από έρευνες που διεξήχθησαν στην Αττική (Αστρινάκης, 1991, Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996).

Οι νεανικές υποκουλτούρες, τις οποίες θα αναλύσω, είναι οι εξής: Heavy Metal / Hard Rock, Rockabilly, Punks, Glamrock, Mods & Rockers, Teds, Rude Boys & Rastas και Skinheads.

Με βάση αυτές τις υποπολιτισμικές ομάδες, οι οποίες έχουν καταταχθεί βάσει της σχέσης τους με τη μουσική, θα πραγματοποιηθεί μια σύντομη ιστορική αναδρομή, σε εποχές όπου είχαν ενεργό δράση και όπου η παρουσία τους ήταν ιδιαίτερα έντονη.

Οι Skinheads αποτελούν μια υποκουλτούρα, της οποίας η ταυτότητα δεν έχει άμεση σχέση με τη μουσική, επομένως θα αναφερθώ σε αυτή εν συντομία.

## **2.1. Heavy Metal / Hard Rock**

Η υποκουλτούρα του Heavy Metal, σύμφωνα με πορίσματα συνεντεύξεων, στα πλαίσια ερευνών που διεξήχθησαν στη Δυτική Αττική, «αποτελείται από “λούμπεν” στοιχεία: άνεργους νέους, νέους με ψυχολογικά προβλήματα, νεαρούς εργάτες, σπουδαστές και φοιτητές» (Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996:86). Επίσης, τα μέλη αυτής της υποπολιτισμικής ομάδας, φαίνεται να προέρχονται από την εργατική, κατά κύριο λόγο, τάξη, και υποστηρίζουν με “ταξικό σωβινισμό”, πως «το μέταλ ανήκει στην εργατική τάξη και στη Δυτική Αττική [...], οι κάτοικοι των βορείων προαστείων είναι ψευτομεταλάδες» (Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996:86). Εδώ γίνεται εμφανής η ταξική διάκριση των μελών της υποκουλτούρας. Έχουν διαμορφώσει μία αίσθηση του “ανήκειν”, στα πλαίσια μιας υποπολιτισμικής ομάδας, με κοινά κοινωνικοπολιτισμικά στοιχεία, όπως η ιδεολογία, η (κοινωνική) καταγωγή, η οικονομική θέση και φυσικά η αγάπη για τη Heavy Metal μουσική.

Πρέπει να διευκρινίσω ότι το μουσικό αυτό είδος, που οδήγησε και στη δημιουργία της αντίστοιχης υποπολιτισμικής ομάδας, για την οποία γίνεται λόγος, ονομαζόταν Heavy Metal στη Βρετανία, κατά τη δεκαετία του 1970 – 1980, ενώ οι Η.Π.Α. εμφάνισαν έντονη αντίσταση στη χρήση αυτού του όρου για τη περιγραφή του μουσικού είδους, οπότε και το αποκαλούσαν Hard Rock. Ουσιαστικά, γίνεται λόγος για το ίδιο μουσικό είδος (τα όρια μεταξύ Hard Rock / Heavy Metal είναι πολύ “θολά”) και αυτό οδήγησε στο να αποκαλείται η υποκουλτούρα ως Heavy Metal/ Hard Rock (Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996). Στην ανάλυση θα χρησιμοποιήσω κυρίως τον όρο Heavy Metal ή απλώς Metal.

Η Heavy Metal, ως μουσικό είδος, δημιουργήθηκε τη δεκαετία του 1970, και θεωρείται υπό-είδος της rock προερχόμενη από τη Blues Rock και τη Psychedelic Rock μουσική. Όπως έχει αναφερθεί, η rock αποτελείται από πολλά υπο-είδη (δεν είναι ένα ομοιογενές είδος), τα οποία παραλλάσσονται ασταμάτητα στο πέρας των δεκαετιών, δημιουργώντας άλλα είδη (Εικ. 2.1.). Αυτό εξηγεί το γεγονός, ότι η rock μουσική και οι υποκατηγορίες της αποτελούν το μακροβιότερο μουσικό είδος. Για παράδειγμα, σύμφωνα με τον Byrnside, τα μουσικά είδη διέρχονται μέσα από τρεις φάσεις: Η πρώτη φάση είναι αυτή του σχηματισμού, όπου διάφοροι πειραματισμοί και ιδέες οδηγούν στη “γέννηση” του είδους. Η δεύτερη, είναι αυτή της αποκρυστάλλωσης, και η τρίτη, αυτή όπου γίνεται αναπαραγωγή μιας επιτυχημένης παρελθοντικής μουσικής φόρμουλας, κάτι που οδηγεί τους καλλιτέχνες στην αντιγραφή των ίδιων τους των εαυτών, και εν τέλει στην εξαφάνισή τους. (Byrnside, 1975 στο Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996).

Η Metal λοιπόν, ως παρακλάδι της rock μουσικής, δεν ακολούθησε το μοντέλο των τριών φάσεων του Byrnside. Όπως αναφέρει η Weinstein, το συγκεκριμένο μουσικό υπο-είδος, περνώντας από τις δύο πρώτες φάσεις, άρχισε να παραλλάσσεται και να διαφοροποιείται συνεχώς, κάτι που δεν οδήγησε τελικά στη φάση της αποκρυστάλλωσης και επομένως και στη φάση της εξουθένωσης. (Weinstein, 1991 στο Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996).

Έτσι λοιπόν, οι συνεχείς αυτοί μετασχηματισμοί, οδήγησαν στη διαμόρφωση συγκροτημάτων που αντιπροσώπευαν το νεοσύστατο μουσικό υπο-είδος, αυτό δηλαδή που προέκυψε από τον μετασχηματισμό, δημιουργώντας έτσι τάσεις και μουσικά ρεύματα.

Ένα από αυτά είναι το κλασικό μέταλ, με εκπροσώπους όπως οι Judas Priest, Black Sabbath, Iron Maiden κ.α. Πιο συγκεκριμένα, ο μπασίστας των Black Sabbath, εισήγαγε μια νέα τεχνική στο μπάσο, τη παραμόρφωση (distortion), κάτι που οδήγησε άμεσα και στη γένεση του είδους. Στη συνέχεια, έχουμε το New Wave Of British Heavy Metal (N.W.O.B.H.M.), που εμφανίστηκε το 1978 και αποτελεί μια δεύτερη τάση του κλασικού Metal. Αντιπροσωπευτικά συγκροτήματα του είδους οι: Iron Maiden, Saxon, White Cross κλπ. Το 1980, άρχισε να διαφοροποιείται το είδος προς μία άλλη κατεύθυνση. Πολλά συγκροτήματα έκαναν την εμφάνιση τους, και το κάθε ένα από αυτά δημιουργούσε και τη δική του παραλλαγή. Οι Metallica, παραδείγματος χάρι, δημιούργησαν το Thrash Metal, οι Venom το Black Metal, και στη συνέχεια έγιναν και προσμίξεις του τύπου Death/Thrash Metal και Progressive. Ακόμη, οι μετασχηματισμοί έφτασαν σε τέτοιο σημείο, που εμφανίστηκαν συγκροτήματα με εναλλακτικό ήχο, όπως οι Red Hot Chilli Peppers, που δε μπορούσαν να ενταχθούν σε κάποια από τις αναφερόμενες κατηγορίες (Alternative). Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι, τα εκάστοτε συγκροτήματα, μπορεί να δημιουργούσαν ή να αντιπροσώπευαν ένα μουσικό υπο-είδος, δεν υπήρχε, ωστόσο, κάποια δέσμευση προς αυτό. Έτσι, τα συγκροτήματα που άλλαζαν τη σύσταση τους ή/και που διαλύονταν και επανασυνδέονταν, άλλαζαν ενίοτε και το μουσικό τους στυλ, όπως συνέβη και με τους Death Cult (Αστρινάκης – Στυλιανούδη, 1996).

Μία άλλη μουσική τάση αποτελεί το Nu Metal (1980). Η τραχύτητα και δυναμικότητα του ήχου είναι το διακριτό χαρακτηριστικό της. Το Lite Metal κινείται σε πιο μελωδικά και Pop πλαίσια, ενώ υπο-είδη όπως το Speed Metal, Power Metal και Thrash Metal διακρίνονται για το αυξημένο μέτρο του ρυθμού και τη δυναμικότητα τους. Επίσης δυναμικά υπο-είδη είναι και τα Death Metal και Underground Metal. Το Death Metal (όπως και το Black) ξεχωρίζουν για το περιεχόμενο τους, που αποτελείται από εικόνες θανάτου, καταστροφής και τη γενικότερη αίσθηση του “κακού”, καθώς και για τα “σκληρά φωνητικά”(Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996).

Όλα αυτά τα μουσικά υπο-είδη, και ιδίως το Heavy Metal, έχουν θερμούς υποστηρικτές, που δομούν την ιδεολογία, τη σκέψη και τις πράξεις τους, γύρω από το μουσικό τους στυλ. Εξάλλου, η υποκοουλτούρα της Heavy Metal, είναι από αυτές, που η ύπαρξη τους οφείλεται πρωτίστως στην εκ των προτέρων ύπαρξη του αντίστοιχου μουσικού είδους. Αποτελεί δηλαδή, εξ’ ολοκλήρου, μια μουσική υποκοουλτούρα. Πως επηρεάζεται λοιπόν η κοινωνική δράση των μελών της υποπολιτισμικής ομάδας;

Όπως έχει αναφερθεί, ο εν λόγω υποπολιτισμός, απαρτίζεται από άτομα προερχόμενα από τα εργατικά στρώματα (ή λαϊκά στρώματα – αν και πάντα υπάρχει η δυνατότητα της κοινωνικής κινητικότητας). Τα άτομα αυτά δίνουν έμφαση στο τρόπο αξιοποίησης της σχολής τους, η οποία

φυσικά περιστοιχίζεται από το μουσικό στοιχείο. Αυτό οδήγησε στη δημιουργία rock μπαρ και άλλων κέντρων διασκέδασης, ανάλογου ύφους, που τα μέλη της υποκουλτούρας καταστούν “στέκια”. Στα στέκια, συγκεντρώνονται κάθε τόσο τα μέλη της υποκουλτούρας για να συζητούνται, να διασκεδάζουν με τη μουσική που τους εκφράζει, να χορεύουν και να καταναλώνουν αλκοολούχες, και ενίοτε ναρκωτικές, ουσίες. Τα μπαρ αυτά, διαθέτουν Disk Jockeys (Djs), οι οποίοι γνωρίζουν σε τι κοινό απευθύνονται και διαμορφώνουν τη μουσική τους λίστα αναλόγως (Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996).

Η μη λεκτική (ή εξωλεκτική) επικοινωνία είναι ακόμα ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει τις νεανικές Heavy Metal υποκουλτούρες. Αυτό συμβαίνει καθώς τα ίδια τα μέλη θεωρούν, είτε λόγω κοινωνικής θέσης, είτε λόγω γονεϊκής κουλτούρας, ότι η παιδεία δεν αποτελεί τη βασική αξία κοινωνικοποίησης. Προβάλλουν δηλαδή, τοιούτο τρόπο, ένα είδος αντίστασης.


Τα παραπάνω τεκμηριώνονται, όταν λάβουμε υπόψη το τρόπο ένδυσης και τη γενικότερη εμφάνιση των μελών της υποκουλτούρας. Οι τελευταίοι, προσπαθούν, μέσω της εμφάνισης να εκφράσουν όσα δεν μπορούν, ή μάλλον δεν θέλουν να πουν. Τα μέλη της Heavy Metal υποκουλτούρας υιοθετούν χαρακτηριστικά ενδυματολογικά στοιχεία: Τα μακριά μαλλιά, τα στενά σκουρόχρωμα παντελόνια, δερμάτινα ή τζιν, τα δερμάτινα μπουφάν, απλά ή με κονκάρδες συγκροτημάτων ή αντιπροσωπευτικές φράσεις, All Star παπούτσια ή μπότες, τα πολλά δακτυλίδια. Πρόκειται δηλαδή για ένα έντονο και αρκετά αρρενωπό και σκληρό παρουσιαστικό, που μόνο οι αληθινοί “μεταλάδες” μπορούν να υποστηρίξουν. Οι υπόλοιποι είναι ή “ψευτομεταλάδες” ή “μαλακοί”, σχεδόν θηλυκοί, “φρικιά”. (Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996).

Όπως είναι φυσικό, αυτή η περιγραφή δεν ισχύει για όλους, αλλά αποτελεί τη πιο συχνή, ή και χαρακτηριστική, ανδρική χεβυμεταλική εμφάνιση.

Όσον αφορά τις γυναίκες της υποπολιτισμικής ομάδας, μπορούμε να πούμε ότι χωρίζονται σε κατηγορίες, όπως: η θηλυκή, το video type (προκλητική επίδειξη θηλυκότητας – έντονη σεξουαλικότητα), η unisex και η ανδροπρεπής. Οι δύο τελευταίες κατηγορίες κάνουν εμφανές το γεγονός ότι οι γυναίκες στα πλαίσια της ανδροκρατούμενης υποκουλτούρας, “αρνούνται” τη θηλυκότητά τους και “αρσενικοποιούνται” ή/και το κάνουν ως ένδειξη αντίστασης στην απαίτηση ότι οι γυναίκες οφείλουν να είναι θηλυκές.

Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι γυναίκες δεν είναι αρκετά ενεργές και όταν αναφέρομαι σε γυναίκες - μέλη, γίνεται λόγος είτε για τις γυναίκες που συμμετέχουν πιο ενεργά, συγκριτικά με άλλες, ή για τις γυναίκες που εκφράζουν στοιχεία του υποπολιτισμού τους στον ιδιωτικό τους χώρο. Ιστορικά, το 1899 άρχισαν να δημιουργούνται γυναικείες συμμορίες, που αποτελούσαν μορφές συλλογικής παρέκκλισης (Pearson 1983), αργότερα όμως οι γυναίκες εντάσσονταν σε πιο “soft” υποκουλτούρες, που δεν έρχονταν σε ρήξη με τη θηλυκή τους υπόσταση

ή δεν συμμετείχαν τόσο ενεργά, υιοθετώντας μια παθητικότητα, η οποία τείνει να τις ακολουθεί και στην κοινωνική τους ζωή (Αστρινάκης, 1991).

Ένας ακόμη τρόπος έκφρασης, είναι αυτός της στιχουργικής, μέσω της οποίας εκφράζονται, εκτός των άλλων, διάφορα κοινωνικά νοήματα. Πιο συγκεκριμένα, ανάλογα το υπο-είδος εκφράζονται και άλλα νοήματα. Ωστόσο υπάρχει ένας κοινός άξονας, αυτός της εξουσίας και της αντίστασης – του αντιεξουσιαστή (Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996). Νοήματα εκφράζονται ακόμα και μέσα από τα άλμπουμ, όπου ο σχεδιασμός, ο τίτλος, το όνομα του συγκροτήματος κλπ, προσπαθούν να δείξουν κάτι, καθώς χρησιμοποιούνται με διαφορετική σημασιολογία (το λεγόμενο bricolage) (Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το album των Led Zeppelin, “” ή “Led Zeppelin IV” (1971), όπου τίτλο του δίσκου αποτελούν τα τέσσερα αυτά σύμβολα.

Χρησιμοποιώντας λοιπόν τους στίχους σε συνδυασμό με το ύφος του συγκροτήματος και τα κοινωνικά, πολιτισμικά ή και πολιτικά μηνύματα που μεταδίδει, μπορεί κανείς να αντιληφθεί γιατί η εξωλεκτική επικοινωνία είναι σημαντική για τα μέλη της υποκουλτούρας. Συχνά, η ροκ μουσική, και κυρίως η Heavy Metal, έχει κατηγορηθεί ότι μεταδίδει, φερειπείν, σατανιστικά μηνύματα, υποσυνείδητα, μέσω της στιχουργικής. Η εξωτερική εμφάνιση του συγκροτήματος, τα φωνητικά, που παραπέμπουν σε κραυγές, και χρήση λέξεων όπως “κόλαση”, “σατανάς” και άλλων, έχουν οδηγήσει στην αποκρυστάλλωση αυτής της πεποίθησης. Όπως προαναφέρθηκε, το θρησκευτικό στοιχείο χρησιμοποιείται ως αλληγορία, για ενίσχυση του θέματος εξουσία – αντίσταση, σε αναλογία με το θέμα Θεός – Σατανάς. Επομένως δημιουργούνται παρερμηνίες και αυτό είναι λογικό, καθώς τα εκτός υποκουλτούρας άτομα δεν έχουν γνώση του bricolage, κυρίως από άποψη περιεχομένου (Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996).

Παρά τις παραπάνω θέσεις, παρατηρείται πως η Heavy Metal αμφισβητείται ως υποκουλτούρα και συχνά δεν αναφέρεται καθόλου σε έργα υποπολιτισμικού περιεχομένου, όπως αυτά του CCCS (Center for Contemporary Cultural Studies - ερευνητικό κέντρο του Birmingham), ενώ είναι αρκετά τα στοιχεία, τα οποία την καθιστούν υποκουλτούρα. Ο λόγος που κάνω αναφορά σε αυτό, οφείλεται στο γεγονός ότι δεν υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία για τη συγκεκριμένη υποκουλτούρα και αυτή που υπάρχει, κάνει απλές αναφορές σε αυτή ή της μειώνει το υποπολιτισμικό της status (Brown, 2013).

**Η εξέλιξη του Rock στις Δεκαετίες 1950 έως 1980**

1950	1960	1970	1980
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rhythm 'n' Blues</li> <li>• Rock 'n' Roll</li> </ul>	<p>Αρχές</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Αγγλικός &amp; Αμερικάνικος ήχος</li> <li>• Twist, Surf, High-School-Music</li> <li>• Beatles</li> </ul> <p>Μέσα-Τέλος</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Soul</li> <li>• Reggae</li> <li>• Underground</li> <li>• Psychedelic Rock</li> <li>• Folk Rock</li> <li>• Exotic Rock</li> </ul>	<p>Αρχές</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Revivals</li> <li>• Hard Rock, Heavy Metal</li> <li>• Deutsch Rock</li> </ul> <p>Μέσα-Τέλος</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Punk</li> <li>• Funk, Funky Music</li> </ul>	<p>Αρχές</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Fusion</li> <li>• New Wave</li> <li>• Techno-Rock-Pop</li> <li>• Remixes</li> </ul>

Εικόνα 2.1: Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων Παιδαγωγικό Ινστιτούτο (2007): Εξέλιξη της Rock – Πίνακας.

## **2.2. Rockabilly**

Sex Drugs and Rock 'n' Roll: Μια φράση (motto) που αντιπροσωπεύει πλήρως την ιδεολογία των rockabilly, χωρίς ωστόσο να αποτελεί και κανόνα της ζωής τους. Αναλύοντας αυτή τη φράση, μπορούμε να εντοπίσουμε και τα κυριότερα χαρακτηριστικά της υποπολιτισμικής αυτής ομάδας.

Καταρχάς, όπως εντοπίσαμε και στο motto τους, οι rockabilly ακούν Rock 'n' Roll μουσική, η οποία αποτελεί ένα συνονθύλευμα της Country/Western και της Rhythm 'n' Blues μουσικής. Συνδυάζοντας τη Rock 'n' Roll (ανάμιξη της gospel και της Blues με τη Country και τη Western) με το Hillbilly (Country), προκύπτει το όνομα της υποκουλτούρας Rockabilly, με κυριότερους μουσικούς εκπροσώπους τον Elvis Presley, τον Johnny Cash, τον Chuck Berry κ.α.

Η μουσική ταυτότητα της υποκουλτούρας αυτής δεν είναι τόσο έντονη, όπως συμβαίνει στη περίπτωση του μέταλ. Αυτό διαφαίνεται από το γεγονός ότι πολλοί δεν είναι καλοί γνώστες της μουσικής τους. Η μουσική για αυτούς εξυπηρετεί κάποιους σκοπούς, όπως τη διασκέδαση, και κυρίως το χορό. Συχνάζουν σε μέρη, στέκια δηλαδή, τα οποία παίζουν Rock 'n' Roll μουσική και στον ελληνικό χώρο συχνάζουν και σε χώρους που θα ακούσουν “παλιό καλό ρεμπέτικο” (Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996).

Όσον αφορά τη παραβατική συμπεριφορά, η κατάχρηση ουσιών δεν αποτελεί μια συνήθη πρακτική για τα περισσότερα μέλη της υποκουλτούρας. Μπορεί ωστόσο να σημειωθούν γεγονότα βίαιης συμπεριφοράς, πχ 'ξεκαθάρισμα λογαριασμών”, με ή χωρίς την επήρεια αλκοόλης, και φανατισμού στα γήπεδα, αν και οι Rockabilly σε αντίθεση με τους Hooligans, είναι περισσότερο φίλαθλοι (αν και κάποιοι δεν ασχολούνται καθόλου με τον αθλητισμό), παρά φανατικοί οπαδοί (Αστρινάκης & Στυλιανούδη, 1996).

Οι Rockabilly, προέρχονται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, κυρίως την εργατική τάξη. Σύμφωνα με πορίσματα ερευνών για τους Rockabilly της Αττικής (Σιάμου 1996), οι τελευταίοι δεν έχουν μεγάλη οικονομική άνεση. Κάποιοι εργάζονται, ώστε να έχουν σταθερό εισόδημα, και κατ' επέκταση να μπορούν να αξιοποιούν το χρόνο σχολής τους με βάση τα ενδιαφέροντα τους, να αγοράζουν δίσκους ή οχήματα, όπως μοτοσυκλέτες, και να έχουν εξασφαλισμένες τις εξόδους τους στα στέκια τους. Δεν ασχολούνται με τη πολιτική, αν και φαίνεται να έχουν αριστερή ιδεολογία, και ενίοτε, όπως προαναφέρθηκε, ενδιαφέρονται για τον αθλητισμό και τη παρακολούθηση αγώνων στα γήπεδα.

Μια χαρακτηριστική ανδρική φιγούρα rockabilly, διαθέτει τα παρακάτω στοιχεία: ιδιόμορφη κόμμωση όπως μακριές φαβορίτες και “κοκοράκι”, σκουρόχρωμα ρούχα, jeans, ζιβάγκο μπλούζες, παλτό ή δερμάτινα μπουφάν. Οι Rockabilly γενικότερα έχουν προσεγμένη εμφάνιση, και ερχόμενοι στο πρώτο σκέλος του motto τους (sex), έχουν την ίδια απαίτηση και από τις γυναίκες - μέλη του υποπολιτισμού. (Αστρινάκης, 1991).

Οι γυναίκες δεν έχουν ενεργό δράση ούτε στην υποκουλτούρα των Rockabilly. Οι άνδρες του υποπολιτισμού θεωρούν ότι οι γυναίκες διαλύουν ή/και αλλοιώνουν τη σύσταση της υποομάδας τους. Επομένως οι σχέσεις μαζί τους είναι περιορισμένες. Οι λίγες γυναίκες που εντοπίζονται, είτε δεν έχουν κάποιο ιδιαίτερο στυλ ή φορούν ρούχα με rockabilly στοιχεία όπως jean παντελόνια και μπουφάν, φουρώ, μακριές κάλτσες με την ανάλογη, φυσικά, κόμμωση (φουσκωτές αλογοουρές και



φράντζες). Οι άνδρες rockabilly γενικά προτιμούν τις “μοιραίες γυναίκες”, τις λεγόμενες sensual women, έχοντας στο μυαλό τους τη σεξουαλικότητα και την έντονη θηλυκότητα ως τα στοιχεία που πρέπει να συγκεντρώνει το πρότυπο γυναίκας, όπως η Marilyn Monroe. (Αστρινάκης, 1991).

Η υποκουλτούρα των Rockabilly βέβαια σταδιακά εξαφανίζεται. Πολυμελείς ομάδες αποδεκατίζονται, και πολλά μέλη είτε αφομοιώθηκαν στην κυρίαρχη κουλτούρα, είτε εντάχθηκαν σε κάποια άλλη υποκουλτούρα, θεωρώντας ότι υπάρχει ένα ηλικιακό όριο, το οποίο όταν παρέλθει (σε συνδυασμό με τις σύγχρονες τάσεις), παύεις να είσαι απόλυτα ενταγμένος στην υποκουλτούρα. (Αστρινάκης – Στυλιανούδη, 1996)

### **2.3. Punk**

Το Punk ή Proto-Punk, γεννημένο στους κόλπους του underground της Νέας Υόρκης ('60s), μέσα από την καλλιτεχνική δραστηριότητα των Iggy Pop, Velvet Underground, Patti Smith και άλλων, διαδόθηκε σαν μουσικό (υπο)είδος στην Αγγλία, μέσω των Sex Pistols και έπειτα μεταδόθηκε πάλι

στις Η.Π.Α, ως βρετανική πια υποκουλτούρα, από συγκροτήματα όπως οι Ramones. Το Punk, πρόκειται για μία υποκατηγορία της rock, που έχει τις βάσεις της στο Garage Rock, και χαρακτηριστικά της αποτελούν ο urbeat, κοφτός ρυθμός και η κοινωνικοπολιτικού περιεχομένου στιχουργική. Επίσης, εμφανείς είναι και οι ομοιότητες με την αμερικανική Rock 'n' Roll μουσική του '50, καθώς και με τη Reggae, από όπου το υποείδος δανείστηκε στοιχεία (έντονη επιρροή των Rastas στους Punks). (Αστρινάκης, 1991).

Ιστορικά το Punk, διακρίνεται σε τρία κύρια ρεύματα: Proto-Punk – Punk – Post-Punk. Αυτή η κατηγοριοποίηση οφείλεται στο γεγονός ότι το punk, ως μουσικό είδος, άρχισε να μεταβάλλεται ή να φθίνει, οδηγώντας στη δημιουργία άλλων subgenres. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και το New Punk, που άρχισε να διαμορφώνεται κατά τη περίοδο του 1982-1983, όπου το punk είχε ήδη υποπέσει σε παρακμή (τέλη δεκαετίας 1970). Δεν εμφανίζει ιδιαίτερες διαφορές με το “κλασικό” Punk, αν και έχουν προστεθεί αρκετά νέα στοιχεία. Το πιο διακριτό από αυτά, είναι η υιοθέτηση της μοικάνας (Mohican Punks). Η διαμόρφωση του New Punk, ως υποκατηγορία της Punk, οφείλεται στη δημιουργία παραλλαγών του είδους, όπως του αρνητικού Punk, ως απάντηση προς αυτά. (Αστρινάκης, 1991).

Οι όροι Positive και Negative Punk, χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά από Άγγλους κοινωνιολόγους και μουσικολόγους, αλλά και τους ίδιους τους νεοπάνκ. Ο λόγος αυτής της διάκρισης είναι ιδιαίτερα εμφανής (Αστρινάκης, 1991).

Από τη μία πλευρά, έχουμε το punk ως μορφή έκφρασης και επανάστασης, τα μέλη του υποπολιτισμού διακατέχονται από μια εκκεντρικότητα που οφείλεται στην ακραία συμπεριφορά και εμφάνιση τους (και κυρίως τη πολύχρωμη ένδυση και τα αφύσικα, από άποψη χρώματος, μαλλιά). Αυτό είναι το θετικό (positive) Punk.

Από την άλλη, έχουμε το Dark Wave, δηλαδή το αρνητικό (negative) Punk, με την επικράτηση του μαύρου χρώματος και τη λατρεία ή κουλτούρα του θανάτου (το λεγόμενο Death Cult). Διαμορφωμένο τη δεκαετία του 1980, το αρνητικό Punk, εκφράζει μία αρνητική, όπως θα ήταν φυσικό άλλωστε, στάση απέναντι στη ζωή και εξυμνεί το θάνατο και την αυτοκαταστροφή. « Η στάση αυτή, σε συνδυασμό με το εξεζητημένο και εκλεπτυσμένο στυλ της και την ελιτίστικη και ναρκισσιστική της συμπεριφορά, έκανε την υποκουλτούρα Death Cult χώρο συγκέντρωσης των συμβολικών punks (διανοούμενων, φοιτητών) και των κοριτσιών. Στους ίδιους, ίσως, λόγους οφείλεται και η έλξη που ασκεί στους ομοφυλόφιλους...» (Αστρινάκης, 1991:275).

Πρόκειται, δηλαδή, για μία από τις πιο εκκεντρικές τάσεις του Punk και παρατηρείται πως, σε αντίθεση με άλλες υποκουλτούρες, η γυναικεία παρουσία είναι έντονη σε όλες τις τις μορφές (Miles, 1997 στο Reddington, 2003).

Τα μέλη της υποκουλτούρας, παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες με εκείνα της Death ή της Black Metal: Μαύρα ρούχα, έντονο βάνιμο, ακραία κόμμωση (μαύρα συνήθως μαλλιά), πολλά αξεσουάρ όπως ζώνες με μεταλλικά στοιχεία, δακτυλίδια, σκουλαρίκια και αλυσίδες (Αστρινάκης, 1991). Αυτοί λοιπόν είναι οι Punks. Περνούν τον ελεύθερό τους χρόνο σε διάφορα στέκια, όπως discotheque ή Pub, συγκροτημένοι σε ομάδες ομοϊδεατών. Και αυτό γιατί υπάρχει ρήξη μέσα στην ίδια την υποκουλτούρα. Για παράδειγμα, οι positive punks συγκρούονται με τους negative, οι negative με τους Skinhead-Punks, και οι Punks με τους Post-Punks. Επίσης οι χρήστες ουσιών σύχναζαν στα μέρη διασκέδασης μόνοι και απομονωμένοι ή σε παρέα ατόμων που ήταν επίσης χρήστες.

#### **2.4. Glam Rock**

Η υποκουλτούρα Glam Rock (γνωστή ως και Glitter Rock), έκανε την εμφάνιση της στη Βρετανία, στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Το (υπο)είδος, προέρχεται από τη πρόσμιξη της Rock με στοιχεία

της Pop μουσικής. Επίσης, θεωρείται ότι υπάρχουν κοινές βάσεις με τη Psychedelic και την Art Rock μουσική, στις οποίες θα λέγαμε και ότι η Glam Rock αντιτίθεται.

Ένα από τα πιο κύρια γνωρίσματα της Glam Rock, αποτελεί το υποπολιτισμικό στυλ ένδυσης, το οποίο συνδυάζει τη κομψότητα των Hippies με τη σκληρότητα των Skinheads (Αστρινάκης, 1991). Η extreme, όπως θα τη χαρακτηρίζαμε, ένδυση, το make-up, ενίοτε η χρήση τακουινιών, (εμφάνιση που θα μπορούσαμε να πούμε πως φέρει ομοιότητες με εκείνη των cabaret) “θολώνει” τα όρια της σεξουαλικότητας (sex – gender). Χιλιάδες μέλη της υποκουλτούρας λάτρευαν τους αντιπροσώπους του είδους, όπως τους Iggy Pop, David Bowie, Gary Glitter, Alice Cooper και ακολουθούσαν το παράδειγμά τους: Ακραίο στυλ, σχεδόν θηλυπρεπές, περίεργα χτενίσματα (μακριά φουσκωτά μαλλιά σε τόνους του πορτοκαλί, κόκκινου, ροζ, πράσινου – οποιοδήποτε δηλαδή αφύσικο χρώμα), ψηλοτάκουνα vintage παπούτσια, είναι μερικά από τα στοιχεία εμφάνισης των Glam Rockers. Ειδικά, ο David Bowie συγκέντρωνε όλα αυτά τα χαρακτηριστικά και αποτελεί, μέχρι σήμερα, έναν από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους του είδους, στο οποίο άσκησε τεράστια επιρροή και αντιστρόφως (Hebdige, 1988).

«Το ύστατο μήνυμα του Bowie ήταν η φυγή – από τάξεις, φύλα, προσωπικότητα, από κάθε φανερή συνθηκολόγηση- μέσα σ' ένα φανταστικό παρελθόν [...] ή σ' ένα μέλλον επιστημονικής φαντασίας» (Hebdige, 1981:87). Αυτό το μήνυμα μετέδιδε μέσω της μουσικής του, το οποίο και αποτέλεσε την ιδεολογική βάση της υποκουλτούρας. Ο Bowie, μέχρι και τον θάνατο του τον Ιανουάριο του 2016, επηρέαζε (και επηρεάζει) τον μουσικό κόσμο με τη καλλιτεχνική του δράση και τη στάση του απέναντι στον κόσμο. Δεν είναι τυχαίο που προσπάθησε να “θολώσει” τα όρια της σεξουαλικότητας με τις ενδυματολογικές του επιλογές, και που επιχείρησε να ξεφύγει από τα τετριμμένα με τη θεματολογία, αλλά και την ίδια τη σύσταση, των κομματιών του. Η αθανασία, η επιστημονική φαντασία και το γενικότερο κλίμα μυστικισμού που εντοπίζεται σε πολλές του επιτυχίες όπως το “Space Oddity” ή “The Man Who Sold The World”, όχι μόνο ξέφυγαν από τα πλαίσια της Pop, αλλά επέτρεψαν και στον Bowie να αναπτύξει την καλλιτεχνική του, ξεχωριστή, προσωπικότητα (Sweeting, 2016).

Ωστόσο, αυτό έχει κριθεί αρνητικά. Όπως αναφέρουν οι Taylor and Wall, «ο Bowie στην πράξη έγινε συνεργός στην προσπάθεια του καταναλωτικού καπιταλισμού να δημιουργήσει εκ νέου μια εξαρτημένη τάξη εφήβων, παθιασμένους έφηβους καταναλωτές, που αγοράζουν την αναψυχή τους, που υπόκεινται στην ιδιοποίηση των “ενηλίκων”, αντί να αποτελούν μια νεανική κουλτούρα ατόμων που αμφισβητούν (άσχετα από ταξική καταγωγή ή πολιτιστικό επίπεδο) την αξία και το νόημα της ενηλικίωσης και τη μετάβαση στον κόσμο της δουλειάς των ενηλίκων» (Taylor and Wall, 1976 στο Hebdige, 1988:87). Σύμφωνα, δηλαδή, με τους Taylor and Wall, οι Glam Rockers, ως υποπολιτισμική ομάδα, δεν εμφάνισαν κάποιου είδους κοινωνικοπολιτισμικής αντίστασης, αλλά αντιθέτως ήταν υποχείρια του καταναλωτικού καπιταλισμού.

Έχοντας ως παράδειγμα τη θεματολογία της στιχουργικής των τραγουδιών του υποείδους, διαπιστώνουμε πως δεν εκφράζονται, όντως, μηνύματα κοινωνικού ή/και πολιτικού περιεχομένου. Οι στίχοι επικεντρώνονται σε θέματα όπως το σεξ, τα ναρκωτικά (psychedelia) και την άστατη, γενικότερα, ζωή.

Αυτό που προσπάθησε να κάνει το Glam Rock, ήταν να συνδυάσει, όπως προαναφέρθηκε, τα “καλά” στοιχεία των Hippies και των Skinheads (δηλαδή εμφάνιση skinhead πχ, χωρίς εξάρσεις βίας και μια θετική εικόνα της εργατικής νεολαίας, την οποία δεν μπόρεσαν να της προσδώσουν οι Hippies και το Underground), και να δημιουργήσει, μέσω των μελών της, έναν νέο υποπολιτισμό, ο οποίος εκφράζεται μέσα από τη μουσική του και ο οποίος, εν τέλει, «επέλυσε το πρόβλημα της απομόνωσης της εργατικής νεολαίας και πέτυχε να αρθεί ο αποκλεισμός που είχε επιβληθεί στις κοινωνικές και πολιτισμικές της αξίες από τις περιθωριακές κουλτούρες των μεσαίων τάξεων» (Taylor and Wall, 1976 στο Αστρινάκης, 1991: 126).

### **2.5. Mods & Rockers**

Οι Mods (ή Modernists), αποτελούν μια υποκουλτούρα, που συγκροτήθηκε τη δεκαετία του 1960, στο Λονδίνο, και αποτελείτο αρχικά από ελάχιστα μέλη. Η μουσική τους ταυτότητα, απαρτίζεται από

είδη όπως η Soul, η Rhythm 'n' Blues αλλά και η Ska, καθώς οι Mods έχουν δεχτεί μεγάλη επιρροή από τις υποκουλτούρες της δυτικοϊνδικής νεολαίας. Η Ska συγκεκριμένα, αποτελούσε έναν ήχο υπόγειο, που δεν ανήκε στους κόλπους του mainstream, που ήταν αυθεντικός και απλός (Αστρινάκης, 1991).

Όσον αφορά τη σχόλη τους, οι Mods συγκεντρωνόντουσαν σε διάφορα μαγαζιά, αλλά σε αντίθεση με τις υπόλοιπες υποκουλτούρες που αναφέρονται στην εργασία, δε συγκροτούνταν συχνά σε ομάδες, και αυτό που τους ενδιέφερε περισσότερο, δεν ήταν η διασκέδαση στα στέκια, αυτή καθαυτή, αλλά τα σκούτερ τους, (ενίοτε) οι αμφεταμίνες και κυρίως η μόδα (Cohn, 1989).

Οι Mods, όπως άλλωστε δηλώνει και το όνομά τους, φημίζονται για το ιδιαίτερο και εξαιρετικά προσεγμένο στυλ τους. Σακάκια, κοστούμια, χενίσματα της εποχής και παπούτσια όλων των χρωμάτων και ειδών, αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι της εμφάνισης τους. Γενικά, ήθελαν να δίνουν την εικόνα του εργάτη που ευημερεί (Αστρινάκης, 1991) . Και γιατί εργάτης;

Τα μέλη αυτής της πολυπολιτισμικής ομάδας, δεν προερχόντουσαν από τα ανώτερα κοινωνικοοικονομικά στρώματα, παρόλο που διέθεταν μεγάλα ποσά χρημάτων στον τομέα της εμφάνισης. Αντιθέτως, προερχόντουσαν από τα μεσαία ή χαμηλά, μη-χειρωνακτικά κοινωνικά στρώματα της βρετανικής κοινωνίας.

Σταδιακά, η υποπολιτισμική δράση τους άρχισε να μεγαλώνει, η υποκουλτούρα τους διαδόθηκε, και πολλοί έφηβοι και ενήλικες, (συμπεριλαμβανομένου και ενός μεγάλου αριθμού γυναικών – σε αντίθεση με άλλες υποκουλτούρες) άρχισαν να “υιοθετούν το στυλ των Mods, χωρίς ,ωστόσο, να γνωρίζουν τα υποπολιτισμικά νοήματα της υποκουλτούρας Ήταν απλά Mods. Άκουγαν The Cure, The Beatles, The Who, και θεωρούσαν πως αυτό αρκούσε (Cohn, 1989).

Αυτή η ραγδαία εξάπλωση της υποκουλτούρας των Mods, οδήγησε στη συγκρότηση μιας άλλης υποκουλτούρας, που ήθελε να αντιταχθεί σε όλα όσα συνέβαιναν: τους Rockers. Οι τελευταίοι δεν είχαν κανένα κοινό σημείο επαφής με τους Mods κυρίως γιατί είχαν διαφορετικές, ιδεολογικά και πολιτισμικά, μεταξύ τους, ιδιοσυγκρασίες.

Οι Rockers, έτρεφαν ιδιαίτερη αγάπη για το Rock 'n' Roll της δεκαετίας του '50 και τις μοτοσυκλέτες, κάτι που καθίσταται φανερό και στην εμφάνιση τους: Σκούρα ρούχα, δερμάτινα μπουφάν και εξοπλισμός μοτοσυκλέτας, όπως μπότες και μπουφάν. Πρόκειται δηλαδή για μία πλήρως συγκροτημένη υποκουλτούρα. Ωστόσο, δεν υποστήριζαν κάτι ουσιαστικό. Αυτό που έκαναν, ήταν να αντιτίθενται σε οτιδήποτε υποστήριζαν ή εξέφραζαν οι Mods. Ακόμα και το\_ενδυματολογικό στυλ, που προαναφέρθηκε, αποτελούσε μια ένδειξη των αναντιστοιχιών μεταξύ τους. Όπως είναι γνωστό εξάλλου, οι Rockers θεωρούσαν τους Mods θηλυπρεπείς, λόγω εμφάνισης, φιλόδοξους και ανταγωνιστές. Οι σχέσεις τους οξύνονταν όλο και περισσότερο, και αυτό είχε ως αποτέλεσμα μια τεράστια σύγκρουση μεταξύ τους, κατά τη περίοδο 1964-1965. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης,

αναμετέδιδαν τις συγκρούσεις μεταξύ Mods - Rockers, ώσπου σταμάτησαν, όταν το ενδιαφέρον χάθηκε και οι Mods σταμάτησαν να “είναι στη μόδα” και σχεδόν εξαφανίστηκαν το 1966.

Οι Rockers, που συγκροτήθηκαν ως μια υποκουλτούρα - αντίδραση στην ύπαρξη των Mods, δεν είχαν πλέον λόγο ύπαρξης και όντας οι Mods ήδη παρελθόν, εξαφανίστηκαν και εκείνοι (Cohn, 1989)

## **2.6. Teds**

Οι Teds (Teddy Boys), αποτελούν μια βρετανική υποκουλτούρα, που συγκροτήθηκε το 1950 περίπου, μετά τη λήξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Τα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν

τα μέλη της υποκουλτούρας είναι: Η εκπροσώπηση των αξιών της εργατικής τάξης, η έντονη αίσθηση εδαφικότητας και η ύπαρξη τους ως απάντηση στο Rock 'n' Roll. (Jefferson, 1976).

Οι Teds, όπως προαναφέρθηκε, ήταν άτομα προερχόμενα από την εργατική αστική τάξη. Δαπανούσαν αρκετά χρήματα στο να επιδεικνύουν ότι είναι μέλη της εν λόγω υποκουλτούρας. Πιο συγκεκριμένα, οι Teds, ως υποπολιτισμική ομάδα, είχαν υιοθετήσει το στυλ της Εδουαρδινής ένδυσης: Σακάκια και κοστούμια, γραβάτες, παπούτσια suede, όλα σε έντονα χρώματα, ενώ από άποψη κόμμωσης, επέλεγαν το quiff, δηλαδή τα σχεδόν μακριά μαλλιά με φαβορίτες, στυλιζαρισμένα με ζελέ. Ένα στυλ που θα λέγαμε ότι μας θυμίζει αρκετά τον Elvis Presley. Έτσι λοιπόν, οι Teds, ακόμα και όταν βρισκόντουσαν σε εξαιρετικά δυσχερή οικονομική θέση, (ανειδίκευτοι ή άνεργοι - αν και κάποιοι ήταν ευκατάστατοι), ήταν διατεθειμένοι να ξοδέψουν αρκετά χρήματα στην αγορά ρούχων (Jefferson, 1976).

Η παραπάνω περιγραφή εστιάζει στις ενδυματολογικές επιλογές των ανδρών, καθώς δεν υπάρχουν πολλές και συγκεκριμένες αναφορές σε γυναικεία μέλη της υποκουλτούρας, κάτι που υποδηλώνει την ανδροκρατία που επικρατεί, ως επί το πλείστον, στις υποκουλτούρες. Αν λάβουμε υπ' όψιν ότι η εν προκειμένω υποκουλτούρα εμφανίζει αρκετές ομοιότητες με αυτή των Rockabilly, μπορούμε να υποθέσουμε πως θα έμοιαζε μία Teddy Girl.

Από κοινωνικής άποψης τώρα, οι Teds ήταν οργανωμένοι σε ομάδες και ήταν κυρίως έφηβοι. Είναι μάλιστα από τις ελάχιστες υποκουλτούρες, οι οποίες θεωρούνται κατεξοχήν teenager, αν κρίνουμε και από το γεγονός ότι τη περίοδο 1945 – 1950, οι έφηβοι ξεπερνούσαν, τουλάχιστον κατά το διπλάσιο, τον αριθμό των ενήλικων μελών (Jefferson, 1976). Σύχναζαν σε τοπικά bar και χόρευαν στους ρυθμούς της Jazz (Trad) (Hebdige, 1988) και της Skiffle, η οποία έχει τις ρίζες της στη Jazz φυσικά, αλλά και στα Blues και τη Folk μουσική.

Δεν έχουν συνδεθεί με τη παραβατικότητα, ωστόσο κατανάλωναν αλκοόλ και δημιουργούσαν βίαια επεισόδια, ρατσιστικού κυρίως περιεχομένου. Ένα από τα πιο γνωστά συμβάντα αποτελούν οι εξεγέρσεις του Notting Hill (Notting Hill Riots) και του Nottingham, το 1958, όπου κατέστησαν σαφές το γεγονός ότι οι “έγχρωμοι μετανάστες” δεν ήταν καθόλου ευπρόσδεκτοι στην τοπική κοινωνία. Αυτό που συμπεραίνουμε, δηλαδή, είναι ότι ήταν ιδιαίτερα οξύθυμοι και επιθετικοί. Αυτό άλλωστε γίνεται αντιληπτό αν σκεφτεί κανείς ότι οι Teds αντιμετώπιζαν προβλήματα status, με το να τους αποκαλούν “θηλυκούς” λόγω ένδυσης αλλά και της γενικότερης εμφάνισης. Μία τέτοιου είδους προσβολή, όχι μόνο προκαλούσε ξεσπάσματα βίας, από πλευράς των Teddy Boys, αλλά μπορούσε να οδηγήσει μέχρι και σε φόνο, όπως συνέβη το 1953! (Jefferson, 1976).

Ίσως όλα αυτά πηγάζουν, όπως λέει και ο Jefferson, από το γεγονός ότι «τελείως αποκλεισμένος και με ψυχισμό αποκομμένο απ' την αξιοσέβαστη εργατική τάξη, καταδικασμένος, με κάθε πιθανότητα, σε ισόβια ανειδίκευτη εργασία, ο teddy boy, ξέφευγε με τη φαντασία του» (Jefferson, 1976a στο Hebdige, 1988:72). «Ξεχνούσε την άχαρη ρουτίνα του σχολείου, της δουλειάς και του



σπιτιού, υιοθετώντας ένα υπερβολικό στυλ, που αντιπαρέθετε δύο κατάφωρα λεηλατημένες μορφές (το rhythm 'n' blues των μαύρων και το αριστοκρατικό εδουαρδιανό στυλ)» (Jefferson, 1976b στο Hebdige, 1988:72).

### **2.7. Rude Boys & Rastas**

Οι Rude Boys (Rudies) και οι Rastas (ή Rastafarians), είναι δύο ,πολύ στενά συνδεδεμένες μεταξύ τους, υποκουλτούρες της δυτικοινδικής νεολαίας. Χώρος δράσης τους, οι δρόμοι (streets), όπου καθιστούσαν τη παρουσία τους ιδιαίτερα έντονη, μέσω πράξεων και στάσεων που εξέφραζαν την αντίστασή τους στην πολιτισμική αφομοίωση (Αστρινάκης, 1991).

Η εν λόγω υποκουλτούρα, χαρακτηρίζεται από τρία βασικά γνωρίσματα: τη γλώσσα, τη θρησκεία και μουσική της Τζαμαϊκά, όπως η Ska και αργότερα η Reggae.

Η Ska ή Shuffle, όπως είχε αρχικά ονομαστεί, είναι ένα μουσικό είδος, που έκανε την εμφάνιση του τη περίοδο μεταξύ 1950 – 1960. Προερχόμενη από την μίξη της Mento (μουσική των Τζαμαϊκανών) με τη Jazz και τη Rhythm 'n' Blues, η Ska αποτέλεσε τη μουσική ταυτότητα των Rude Boys (Hebdige, 1974), των Rastas αλλά και των Mods, όπως έχει προηγουμένως αναφερθεί. Αργότερα, η Ska εξελίσσεται σε Rocksteady, όπου το tempo είναι πιο αργό, ενώ στα τέλη του 1960 με αρχές του 1970, μετατρέπεται σε Reggae. Γνωστός μουσικός του είδους, και πρώην Rudy, ήταν ο Bob Marley.

Λίγο αργότερα, η Ska διαδίδεται στη Μεγάλη Βρετανία ως Rocksteady, όπως προαναφέρθηκε, ή Bluebeat, και γίνεται αποδεκτή από τους Mods, ενώ στη συνέχεια συνδυάζεται με τη Punk και δημιουργεί τη 2 Tone, επηρεάζοντας τη Punk μουσική σκηνή και συγκροτήματα όπως οι Clash.

Ο συνδυασμός της Ska με στιχουργική θρησκευτικού (Ρασταφαριανισμός και Χριστιανισμός) και παραβατικού περιεχομένου, καθώς και με τη χρήση στοιχείων της γλώσσας κρεόλ, οδήγησε στη δημιουργία τραγουδιών, που αποτέλεσαν τη μουσική ταυτότητα των Rude Boys και των Rastas

Οι Rude Boys χαρακτηρίζονταν ως αργόσχολοι και απατεώνες, με μοναδική ασχολία τους, να ακούν Ska στους δρόμους των μεγαλουπόλεων. Βέβαια, ασχολούνταν και με άλλες δραστηριότητες, παραβατικού ωστόσο περιεχομένου, όπως τη διακίνηση μαριχουάνας ή το λαθρεμπόριο όπλων, κάτι που τους είχε, φυσικά, στοχοποιήσει στις αρχές. Όλο αυτό όμως, είχε αποτελέσει για εκείνους, πηγή έμπνευσης για δημιουργία νέας μουσικής, νέων τραγουδιών (Αστρινάκης, 1991).

Οι Rastas από τη άλλη, εκφράζονταν μέσω της μουσικής τους, τη reggae, η οποία εγκλείει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που τους αντιπροσωπεύουν, όπως: θρησκεία, στοιχεία της μαύρης τζαμαϊκανής κουλτούρας, αργκό του δρόμου, ψυχεδέλια, σεξ κ.α. (Hebdige, 1974). Όλη αυτή η θεματολογία, δημιουργεί ένα μωσαϊκό, το οποίο καθιστά τη reggae τόσο πολυμορφική. Όπως αναφέρει και ο Hebdige άλλωστε, «η reggae είναι η μεταμορφωμένη αμερικανική soul μουσική, με μία επίστρωση διασωθέντων αφρικανικών ρυθμών και ένα υπόγειο ρεύμα αγνής τζαμαϊκανής εξέγερσης»<sup>1</sup> (Hebdige, 1976:140)

Αυτό εκφράζουν οι Rastas, και αυτό οικειοποιούνται οι Rude Boys.

Όσον αφορά το στυλ, οι Rude Boys (το όνομα Rude Boy, παραπέμπει καθαρά σε μια ανδροκρατούμενη υποκουλτούρα, κάτι που αποδεικνύει για ακόμα μία φορά, ότι το ποσοστό των γυναικών, στη σύσταση μιας υποκουλτούρας, ήταν μηδαμινό - αν και υπάρχουν κάποιες αναφορές σε Rude Girls) άρχισαν να φορούν μάλλινα ρούχα σε πράσινους, κόκκινους και χρυσαφί τόνους και να έχουν μακριά μαλλιά, πλεγμένα σε κοτσίδες (το λεγόμενο rasta). Αυτή η αμφίεση, κρύβει υποπολιτισμικά νοήματα αποξένωσης από το δυτικό κόσμο και τη κουλτούρα του (Αστρινάκης, 1991). Πιο συγκεκριμένα, «ο μετασχηματισμός αυτός ξεπέρασε το στυλ για να τροποποιήσει και

και να προσανατολίσει τη συνείδηση των Rudies στην κοινωνική τάξη, το χρώμα και τη φυλή» (Αστρινάκης, 1991:167).

Με την πάροδο του χρόνου, οι υποκουλτούρες άρχισαν να αλλάζουν και «δημιουργήθηκε μια τάση απομάκρυνσης από την αδιάκριτη βία, τον παλικαρισμό και τον ανταγωνιστικό ατομικισμό των αρχών της δεκαετίας του 1960 και προσανατολισμού σε μια πιο αρθρωμένη και πληροφορημένη οργή. Παρουσιάστηκαν με πλούσια ενδιαφέροντα, αν και το έγκλημα εξακολουθούσε να παρέχει τις πιο προσιτές λύσεις. Καθώς οι ίδιοι οι Rastas άρχισαν να απομακρύνονται από τις βίαιες λύσεις και να ακολουθούν νέα αισθητική, οι Rudies σύντομα ενστερνίστηκαν τις νέες γραμμές πλεύσης και εξελίχθηκαν σε στρατευμένο βραχίονα του κινήματος των Rastas» (Αστρινάκης, 1991:167).

---

1. «Reggae is transmogrified American 'soul' music, with an overlay of salvaged African rhythms, and an undercurrent of pure Jamaican rebellion.» (Hebdige, 1974:140)

---

## **2.8. Skinheads**

Οι Skinheads, αποτελούν μία υποκουλτούρα που εμφανίστηκε το 1968 στο Λονδίνο. Λόγο συγκρότησης τους αποτελούσε η οικονομική ύφεση και η κατ' επέκταση επιδείνωση των εργασιακών σχέσεων (Αστρινάκης, 1991).

Αν προσπαθούσαμε να τους περιγράψουμε εμφανισιακά, θα λέγαμε τα εξής: Προσπαθώντας να αναβιώσουν την εικόνα του βιομηχανικού εργάτη, είχαν ξυρισμένο κεφάλι ή κούρεμα “γλόμπος”, φορούσαν φαρδιά τζιν με μεγάλο ρεβέρ, τιράντες, καρό ή στρατιωτικά πουκάμισα, χονδρές πέτσινες ζώνες ή, εναλλακτικά, ολόσωμες φόρμες εργοστασίου, στρατιωτικά άρβυλα ή γαλότσες και χονδρές μπότες (Αστρινάκης, 1991). Υπήρχε δηλαδή, όπως είναι φανερό, έντονη επιρροή πάνω τους από τους Rastas, με τους οποίους μάλιστα είχαν συνάψει μια, αντιφατική θα λέγαμε, συμμαχία. Επίσης, αξίζει να αναφερθεί ότι Mods, που διέθεταν “σκληρή προσωπικότητα” μετατρέπονταν σε Skinheads (Αστρινάκης, 1991).

Από άποψη ιδεολογίας, οι Skinheads τάσσονταν υπέρ της σκληρής εργασίας και αντιτίθετο στη γονεϊκή κουλτούρα των μεσαίων κοινωνικών τάξεων. Θα λέγαμε ότι ήταν οπισθοδρομικοί, εξαιρετικά συντηρητικοί. Όσον αφορά την εξουσία, συγκεκριμένα, οι Skinheads, θεωρούσαν ότι τους ασκούσαν πίεση από παντού: το σχολείο, την κοινωνία, άλλες υποκουλτούρες, τη γειτονιά, την κυβέρνηση. Δημιούργησαν μια “αρρενωπή”, σκληρή υποκουλτούρα, η οποία ήταν αντίθετη σε όλους όσους τους ασκούσαν πίεση, ακριβώς για να δείξουν ότι διαφωνούν με την ιδεολογία τους. Νιώθοντας αποκλεισμένοι από την κοινωνική διάρθρωση, προσπάθησαν, μεταξύ άλλων, να συσπειρωθούν, ως αποκλεισμένοι (outsiders) έναντι άλλων νεανικών υποπολιτισμικών ομάδων, που σχετίζονταν με τη μουσική ή το underground στυλ, διαμορφώνοντας μια ταυτότητα “εμείς - αυτοί” (Clarke, 1976).

Οι δράσεις των Skinheads, αποτελούσαν “μικρές εκρήξεις βίας”, σε διάφορες μορφές. Συχνά ξεσπούσαν βίαια στα γήπεδα, εκφράζοντας, με αυτό τον τρόπο, την αντίρρηση τους στη μετατροπή ενός αθλήματος σε επιχείρηση. Επίσης, ήταν σοβινιστές, ξενοφοβικοί και ομοφοβικοί, όπως διαφαίνεται και μέσα από τις δράσεις τους, που τις αποτελούσαν οι ξυλοδαρμοί και οι καταδιώξεις μειονοτήτων, όπως οι Πακιστανοί και οι ομοφυλόφιλοι (τα περίφημα Paki-bashing και Queer-bashing αντίστοιχα) (Αστρινάκης, 1991).

### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:**

#### **ΝΕΑΝΙΚΕΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΕΣ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**

##### **Γενικά:**

Σε αυτό το σημείο, αφού παρατέθηκαν οι βασικότερες Rock υποκουλτούρες και η ανάλυσή τους, θα γίνει λόγος για τη σχέση των νεανικών υποπολιτισμικών ομάδων με την εκπαίδευση, και κυρίως το σχολείο (με τον όρο εκπαίδευση δεν εννοείται μόνο το σχολείο. Αντιθέτως, το σχολείο αποτελεί μία από τις πολλές εκφάνσεις της εκπαίδευσης). Όντας άτομα που έχουν διαφορετική νόηση για τον κόσμο, τη θέση τους στη κοινωνία, τη λειτουργία της οικονομίας μέσα στην κοινωνία, και πολλά άλλα που έχουν ήδη αναφερθεί, θα ήταν σκόπιμο να δούμε πως οι νέοι, που ανήκουν σε διαφορετικές μουσικές υποκουλτούρες, δρουν στις σχολικές τάξεις – και έξω από αυτές – και ποιες είναι οι απόψεις τους για την σχολική εκπαίδευση.

### **3.1. Σχολική εκπαίδευση**

Το σχολικό σύστημα αντικατοπτρίζει σε μεγάλο βαθμό το κοινωνικό σύστημα – θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί μία μικρογραφία του. Έτσι λοιπόν, το σχολείο, ως μια “μικρή κοινωνία”, καλείται να δημιουργήσει ιεραρχήσεις, στις οποίες τα άτομα έπεται να ενταχθούν. Κάπως έτσι, μέσα σε ένα σχολικό περιβάλλον θα συναντήσουμε τον “έξυπνο μαθητή”, “τον πλούσιο μαθητή”, τον “ευφυή”

μαθητή που αρνείται να διαβάσει, και στην αντίπερα όχθη τον “πλούσιο” αλλά όχι και τόσο καλό μαθητή - που με κάποιο τρόπο θα τα καταφέρει βέβαια - , τον “αλήτη” , τον “μάγκα”, τον “αθλητή”, τον “δημοφιλή”, τον “επιθετικό” μαθητή. Υπάρχουν τόσες ταμπέλες, για κάθε είδους μαθητή, που είναι αδύνατο, σχεδόν ακατόρθωτο να ξεφύγει κανείς από αυτήν την ιεράρχηση. Το ζήτημα ωστόσο έγκειται αλλού. Όπως προαναφέρθηκε, όντας το σχολείο μια κοινωνική δομή που σε προετοιμάζει για την πραγματική ζωή στην πραγματική κοινωνία (τα πράγματα θα ήταν πολύ καλύτερα αν δεν θεωρούσαμε το σχολείο ως προετοιμασία για τη πραγματική ζωή, αλλά ως μέρος αυτής) (Small, 1983), αυτές οι ταμπέλες “συνοδεύουν” τους μαθητές και στη μετέπειτα σταδιοδρομία τους και κάπως έτσι εκπληρώνεται η “αυτοεκπληρούμενη προφητεία”.

Σύμφωνα με την αυτοεκπληρούμενη προφητεία (ή επίδραση του Πυγμαλίωνα), ένας άνθρωπος, ένας μαθητής, φέρεται έτσι όπως οι υπόλοιποι (γονείς, εκπαιδευτικοί) προσδοκούν ότι θα φερθεί (Μπίκος, 2011). Με αυτή τη παραδοχή, ένας καλός μαθητής, για παράδειγμα, θα είναι και ένας καλός φοιτητής, ένας καλός επαγγελματίας, ενώ ένας κακός μαθητής δε θα μπορέσει να γίνει τίποτα από όλα αυτά, οδηγούμενος στην ανειδίκευτη εργασία. Από την άλλη ωστόσο, κάποιοι μαθητές που γνωρίζουν τις προσδοκίες των άλλων για τη τωρινή ή μετέπειτα πορεία τους αλλά δεν είναι σύμφωνοι με αυτές, παρουσιάζουν αντιδράσεις, η όπως θα λέγαμε καλύτερα, αντιστάσεις. Για παράδειγμα, ένας δάσκαλος βλέπει μέσα στη τάξη του έναν “μάγκα”, που αποσκοπεί μόνο στο να περάσει καλά, εμπλεκόμενος σε κάθε είδους παραβατική δράση, εντός και εκτός σχολείου, κάποιον που δεν “προσέχει” ποτέ στο μάθημα, δεν διαβάζει, δεν γράφει καλά και πολλά άλλα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, ο δάσκαλος να θεωρήσει πως δεν υπάρχει νόημα στο να τον βοηθήσει, αφού δεν πρόκειται να αλλάξει η στάση και η συμπεριφορά του, και κατ’ επέκταση δε του δίνει ποτέ σημασία ή ακόμη χειρότερα τον στιγματίζει με την ταμπέλα του “χαζού και ανάγωγου” (βέβαια δεν πρέπει να εκλάβουμε αυτή την εντελώς αντιπαιδαγωγική, από τη πλευρά του εκπαιδευτικού, συμπεριφορά ως κάτι το δεδομένο – δε θα δρούσαν όλοι έτσι). Η συμπεριφορά αυτή του δασκάλου, ενισχύει την ήδη παρεκκλίνουσα συμπεριφορά του μαθητή και δημιουργείται ένας φαύλος κύκλος, καθώς ο δάσκαλος δεν μπορεί να δει πως όλη αυτή η στάση του μαθητή είναι ένα είδους αντίστασης στην εξουσία, την τάξη πραγμάτων, τους γονείς και το σχολείο.

Όμως ποτέ κανείς δεν αντιλήφθηκε ότι, αυτού του είδους η αντίσταση οδηγεί, εν τέλει, στην αναπαραγωγή των όσων οι άλλοι προέβλεπαν για εκείνον – στην ακαδημαϊκή αποτυχία.

Αντίθετα, ένας δάσκαλος που έχει ευνοϊκές προσδοκίες για τον μαθητή του, αυξάνει τις πιθανότητες βελτίωσης της επίδοσης του (Μπίκος, 2011).

### **3.2. Το σχολικό σύστημα**

Το σχολικό σύστημα παρουσιάζει ιδιαίτερα προβλήματα, που επηρεάζουν άμεσα τους μαθητές. Πιο συγκεκριμένα, το δασκαλοκεντρικό μοντέλο, που κυριαρχεί ακόμα και στις μέρες μας, δεν επιτρέπει την αλληλεπίδραση των μαθητών μεταξύ τους και υποσκάπτει τη βιωματική μάθηση. Ο πίνακας, η διάταξη των θρανίων, η εξέχουσα θέση του εκπαιδευτικού συνηγορούν στο ότι η μάθηση ή η γνώση

είναι κάτι το οποίο υπάρχει εκτός του ατόμου, εντελώς ανεξάρτητο, και κάτι το οποίο το άτομο, μέσω του παντογνώστη δασκάλου, θα μπορέσει να βρει.

Ωστόσο, εδώ εντοπίζουμε ακόμα μια λανθασμένη άποψη. Όλοι μας έχουμε ίσως σκεφτεί, κάποια στιγμή στη ζωή μας, πως η σχολική γνώση δεν φάνηκε τελικά και τόσο χρήσιμη στη μετέπειτα πορεία μας. Και αυτό, όχι γιατί δεν ήταν σημαντική, αλλά γιατί ήταν αποσπασματική. Αυτό που εννοώ είναι ότι από τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση και μετά, οι εκπαιδευτικοί έχουν μια συγκεκριμένη διδακτέα ύλη. Αυτή η ύλη πρέπει να διδαχθεί πάσει θυσία, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη εξωτερικοί παράγοντες όπως, παραδείγματος χάρη, οι ιδιαιτερότητες του κάθε μαθητή, πόσο γρήγορα μαθαίνει, τι μπορεί να μαθαίνει, ποια μέθοδος τον βοηθά να αφομοιώνει καλύτερα – μάλιστα κάποιοι μαθητές μπορούν να αφομοιώσουν καλύτερα όταν συνεργάζονται με συμμαθητές τους. Ωστόσο το συγκεκριμένο μοντέλο διδασκαλίας εκλαμβάνεται αποκλειστικά ως αντιγραφή (Small, 1983).

Όλη αυτή η κατάσταση δίνει την εικόνα ενός σχολείου ως προϊόντος προς κατανάλωση, με καταναλωτές τους μαθητές (Small, 1983). Υπάρχει αυτό το προϊόν – η ύλη των βιβλίων – και σου προσφέρεται, χωρίς να έχεις το δικαίωμα να δημιουργήσεις δική σου ή να την παραλλάξεις, οδηγούμενος στη στείρα αποστήθιση. Έτσι, οι μαθητές μετατρέπονται σε παθητικούς καταναλωτές και αφομοιώνουν γνώσεις τμηματικά, αποσπασματικά – τα λεγόμενα “εντός / εκτός ύλης” - και για λίγο χρονικό διάστημα, μιας και η αποστήθιση διαρκεί λίγο, ως τις εξετάσεις. Μετά όλα λησμονούνται και συνεχίζουμε στο σχολείο με την ίδια ακριβώς πρακτική. Όλο αυτό, αποτελεί μέρος ενός αναλυτικού προγράμματος, φτιαγμένου για τους μαθητές, χωρίς τους ίδιους τους μαθητές. Σε ένα ιδανικό σύστημα, δάσκαλοι και μαθητές θα έπρεπε να δημιουργούν το αναλυτικό πρόγραμμα από κοινού (Hammersley, 1984).

### **3.3. Η μουσική εκπαίδευση στο σχολείο**

Η μουσική εκπαίδευση στα σχολεία, και ιδίως στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, περιστρέφεται γύρω από γνώσεις που αφορούν την έντεχνη μουσική του προηγούμενου αιώνα, και άλλους κλασικούς, με ελάχιστες εξαιρέσεις, κατά τις οποίες ο καθηγητής λαμβάνει υπόψη την επιθυμία των μαθητών για κάτι άλλο. Την ώρα της μουσικής, όμως, ο μαθητής θέλει να εκφραστεί δημιουργικά, και αυτός ο τρόπος διδασκαλίας υποσκάπτει αυτή τη δημιουργικότητα.



Σε καμία περίπτωση δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ευθύνη για αυτό βαρύνει αποκλειστικά τους δασκάλους (ή τουλάχιστον μόνο αυτούς). Το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα, όπως έχει προαναφερθεί, προβλέπει το τι θεωρείται διδακτέο και τι όχι, με τους δασκάλους – μουσικούς να προσαρμόζονται σε αυτά τα δεδομένα. Είναι αρκετά διαδεδομένο πως είδη μουσικής, όπως η κλασική, π.χ., θεωρούνται “σοβαρές” και επομένως κατάλληλες για χρήση στην εκπαίδευση. Οτιδήποτε εμπίπτει σε άλλη κατηγορία, θεωρείται ως κάτι το “μη σοβαρό”, ανάξιο λόγου και εμπορικό προϊόν π.χ. η Pop.

Συχνά η Rock μουσική αποτελεί επίσης είδος προς αποφυγή, είτε γιατί “τρομάζει” τους μουσικοπαιδαγωγούς, με την έννοια του ότι, ίσως, να μην είναι οι ίδιοι εξοικειωμένοι μαζί της, είτε γιατί θεωρείται επιθετική (aggressive), φορέας ‘σατανιστικών μηνυμάτων’ (βλ. Κεφάλαιο 2) και σεξουαλικής ενέργειας.

Η Green (2002) αναφέρει ότι στις ΗΠΑ, τον Καναδά και άλλες χώρες, η δημοφιλής μουσική άρχισε να γίνεται αποδεκτή από τους εκπαιδευτικούς κατά τη δεκαετία του ‘60, ενώ στα τέλη της δεκαετίας του ‘80 άρχισε και να εντάσσεται στα αναλυτικά προγράμματα των σχολείων και της ανώτερης εκπαίδευσης. Αυτή η αλλαγή, εισήγαγε στα σχολεία τις άτυπες πρακτικές μάθησης της μουσικής (informal music learning practices), όπως την εκμάθηση εξ’ ακοής (learning by ear) και της μίμησης, τις οποίες ακολουθούσαν οι μαθητές, έξω από τα σχολικά πλαίσια. Οι μαθητές, όσον αφορά είδη μουσικής όπως η Pop, Folk, Jazz, ή μουσικές του κόσμου (World Music), χρησιμοποιούσαν αυτές τις άτυπες πρακτικές παρά σημειογραφία. Οι καθηγητές από την άλλη, έπρεπε να αλλάξουν, για αυτό το λόγο, τις τακτικές διδασκαλίας τους, με άλλους, ωστόσο, να συνεχίζουν με την ίδια ακριβώς μεθοδολογία.

Η χρήση μουσικής, επιλεγμένης ή δημιουργημένης από τα παιδιά στα σχολεία, ωστόσο, δίνει στους μαθητές την ευκαιρία να αυτενεργήσουν και να δημιουργηθεί μια μουσική εκπαίδευση παιδοκεντρική και ομαδοσυνεργατική (Kallio, 2015). Αυτό βέβαια δε προϋποθέτει (μόνο) τη χρήση δημοφιλούς μουσικής. Σε πρωταρχικό στάδιο, ο δάσκαλος πρέπει να δίνει στα παιδιά ευκαιρίες συμμετοχής στην τάξη και να δημιουργεί μουσικά σύνολα που σκοπό θα έχουν να προάγουν τη δημιουργικότητα, την αυτο-ανακάλυψη και την αλληλεπίδραση. Συντονίζοντας ο ίδιος τις δράσεις, δημιουργεί ένα (μουσικό) περιβάλλον, όπου “όλοι γίνονται ένα”, και οι αδυναμίες του ενός αλληλοσυμπληρώνονται με τα προτερήματα του άλλου. Έτσι δημιουργείται ένα κλίμα ισότητας, που ο καθένας μαθαίνει όσα θέλει και μπορεί να μάθει, με τον τρόπο που θέλει και μπορεί να μάθει, και όχι μόνο αυτά που πρέπει ή που του επιβάλλονται. Ένα κλίμα πλήρους συμμετοχής (Kallio, 2015).

### **3.4. Οι υποκουλτούρες στα σχολεία:** **η περίπτωση του μάγκα**

Το σχολείο, ως μια κοινότητα, διαθέτει αρκετά ή και όλα τα στοιχεία μιας κοινωνίας, που εξασφαλίζουν την ομαλή λειτουργία του ως θεσμό. Η ιεράρχηση, όπως έχει αναφερθεί, είναι ένα από αυτά και οδηγεί στην κατηγοριοποίηση των μαθητών. Οι μαθητές που θέλουν να ξεφύγουν από αυτή την ιεράρχηση, αντεπιτίθενται σε αυτή, διαμορφώνοντας μια αντι-σχολική κουλτούρα. Κάπως έτσι, οδηγούμαστε στη περίπτωση του “μάγκα” (Willis, 2012). Ο τελευταίος, είναι συνήθως ένας μαθητής προερχόμενος από οικογένεια της εργατικής τάξης, ο οποίος αντιστέκεται στη θεσμοθετημένη

σχολική γνώση, γνωρίζοντας εκ των προτέρων ότι δε θα του φανεί χρήσιμη, εφόσον “εκ των πραγμάτων”, μη έχοντας δηλαδή το οικονομικό κεφάλαιο, τη δυνατότητα κοινωνικής ανέλιξης και, φυσικά, το χρόνο για μελέτη (ίσως εργάζεται μετά το σχολείο), θα οδηγηθεί με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στην ανειδίκευτη εργασία (αυτοεκπληρούμενη προφητεία). Επομένως, το μόνο που του απομένει να κάνει κατά τη διάρκεια παράδοσης ενός μαθήματος, είναι να συσπειρωθεί με ομοϊδεάτες και να δράσουν “αντι-σχολικά” (Willis, 2012)

Ο “μάγκας”, θεωρείται ότι ανήκει σε μία υποκουλτούρα, καθώς μαζί με τους υπόλοιπους, έχει δημιουργήσει μια ομάδα στους κόλπους της ίδιας κοινωνικής νόρμας, με κοινό κώδικα συμπεριφοράς και επικοινωνίας.

Το πιο σημαντικό, ίσως, στοιχείο που τους ενώνει είναι το κοινό πολιτισμικό κεφάλαιο. Σύμφωνα με τον Bourdieu, το πολιτισμικό κεφάλαιο αποκτάται άτυπα, στα πλαίσια της οικογένειας (γονεϊκή κουλτούρα) και του ευρύτερου κοινωνικοπολιτισμικού περιβάλλοντος, από μικρή συνήθως ηλικία, και αφορά το πως αντιδρούν ορισμένα άτομα σε πράγματα και καταστάσεις. Η έννοια του *habitus*<sup>2</sup> (έξις) χρησιμοποιείται από τον Bourdieu για να δηλώσει το σύνολο των προδιαθέσεων, στάσεων και αξιών σύμφωνα με τις οποίες τα άτομα παράγουν και οργανώνουν πρακτικές και αναπαραστάσεις, δίχως συνειδητή στοχοθεσία ή γνώση των διαδικασιών που είναι απαραίτητες για να την επίτευξή τους (Bourdieu, 1993: 5). Σε αυτές τις προδιαθέσεις, υπάγεται και το γούστο. Ταινίες, θέατρο, μουσική, ζωγραφική, χορός και πολλές ακόμα πτυχές της τέχνης και του πολιτισμού εντάσσονται στα πλαίσια αυτών των προδιαθέσεων, οι οποίες ορίζουν, όπως εμείς τις έχουμε, ασυνείδητα, διαμορφώσει, το τι είναι αισθητικά αποδεκτό και ταιριάζει στο χαρακτήρα και το κοινωνικοπολιτισμικό μας υπόβαθρο (Bourdieu, 1993).

Με αυτή τη λογική, οι “μάγκες” κάνουν μεταξύ τους παρέα και απορρίπτουν (και απορρίπτονται) τους μεσοαστούς και ανώτερης τάξης συμμαθητές τους, οι οποίοι ίσως να ακούν κλασική μουσική, να βλέπουν cult ταινίες εποχής, να πηγαίνουν θέατρο ή να είναι θαυμαστές του Rembrandt. Είναι τόσο διαφορετικοί, και αυτή η διαφορετικότητα αποτελεί τον λόγο αποξένωσης δύο ή και παραπάνω “κόσμων”. Όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, η Green (2005) υποστηρίζει πως η αποξένωση, όσον αφορά τη μουσική, συγκεκριμένα, προκύπτει από την αποστασιοποίηση του ατόμου, τη μη ταύτιση με ένα είδος μουσικής και ό,τι άλλο σχετίζεται με αυτό, καθώς το θεωρεί “ξένο”, ασύμβατο με την προσωπικότητά του - π.χ. στον κόσμο ενός μάγκα, δεν υπάρχει χώρος για “ξενέρωτες” μουσικές και δραστηριότητες, και για αυτό δημιουργούνται στα σχολεία οι λεγόμενες “κλίκες” (που σε περιπτώσεις αποτελούν και υποπολιτισμούς). Μπορεί με μία πρώτη ματιά να μην είναι εμφανές, αλλά τα παιδιά επιλέγουν παρέες με αυτό το κριτήριο: τις πολιτισμικές ομοιότητες, που οδηγούν στη λεγόμενη “διάκριση”.

Ο Bourdieu στη Διάκριση (1984) αναφέρει ότι η τέχνη και η “κατανάλωσή της”, νομιμοποιούν την κοινωνική ανισότητα, εφόσον δεν έχουν όλοι την ίδια πρόσβαση σε αυτή. Έτσι, τα πολιτισμικά αγαθά

εκτιμώνται διαφορετικά από τα εκάστοτε άτομα και σε αυτό συνδράμουν κυρίως η κοινωνική τάξη και το οικονομικό κεφάλαιο. Στο σχολείο, η τέχνη γίνεται αντιληπτή από μαθητές που έχουν καλλιεργήσει το πνεύμα τους εκτός τάξης και μπορούν να την ερμηνεύσουν με βάση, όχι αυτά που αναπαριστώνται (πχ ένας πίνακας ζωγραφικής), αλλά αυτά που υπονοούνται.

---

2.«The system of ‘durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles which generate and organize practices and representations that can be objectively adapted to their outcomes without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary in order to attain them» (Bourdieu, 1993:5

---

### **3.5. Οι μουσικές υποκουλτούρες στα σχολεία:**

#### **Η περίπτωση του Heavy Metal**

Οι μουσικοί υποπολιτισμοί στα σχολεία, δεν διαφέρουν σημαντικά από τα άλλα είδη υποπολιτισμών που συναντώνται στα πλαίσια του θεσμού. Κατέχουν όλα εκείνα τα στοιχεία που ορίζουν μία υποκουλτούρα, υιοθετώντας στάσεις και συμπεριφορές που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν αντι-σχολικές. Σύμφωνα με έρευνα που διεξήχθη σε δύο σχολεία της Δυτικής Αττικής (Καρατζά, 1996:191-275), τα μέλη μιας υποκουλτούρας προσπαθούν να ορίσουν τον εαυτό τους στο χώρο ως

ξεχωριστές προσωπικότητες με μοναδική ταυτότητα. Αυτός είναι άλλωστε και ο λόγος ένταξής τους σε κοινωνικά μη-κομφορμιστικές ομάδες.

Όπως παρατηρήθηκε, τα μέλη της υποκουλτούρας αποτυγχάνουν, συνήθως, ως μαθητές, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως δεν ενδιαφέρονται για την ακαδημαϊκή τους επιτυχία. Σε συνεντεύξεις που διεξήχθησαν στα πλαίσια των ερευνών σε αυτά τα δύο σχολεία, και συγκεκριμένα λύκεια (Καρατζά, 1996), οι μαθητές δήλωσαν πως στο μέλλον θα ήθελαν να έχουν μια καλή δουλειά και μια οικογένεια και να συνεχίσουν να κάνουν αυτά που αγαπούν. Τέτοιου είδους δηλώσεις φανερώνουν πως, τα μέλη της υποκουλτούρας επιθυμούν να ζήσουν μια ζωή “φυσιολογική”, όπως όλοι οι άλλοι, παρά τις αντιστάσεις που δημιουργούν με τις πράξεις και στάσεις τους. Όσον αφορά γενικότερα την εκπαίδευση,

«η νεανική υποκουλτούρα [...] προσέφερε το επικοινωνιακό πλαίσιο για μία άτυπη πολιτισμική και γνωστική μεταβίβαση κατά την οποία αποσυντίθεντο, ανασυγκρούοντο και μεταλλάσσοντο τα επίσημα εκπαιδευτικά μηνύματα [...]. Στο εκπαιδευτικό θεσμικό περιβάλλον όπου οι επίσημες επικοινωνιακές ανταλλαγές απέκλειαν τις βιωματικές εμπειρίες, τις συλλογικές γνώσεις και κατανοήσεις ενός προσωπικού κόσμου των νέων, αυτές έβρισκαν παράπλευρες διεξόδους για να εκφραστούν. Η νεανική υποκουλτούρα απελευθέρωνε, ουσιαστικά, συμβολικές δυνατότητες των νέων, τις οποίες η επίσημη εκπαιδευτική λειτουργία άφηνε αναξιοποίητες και ανενεργές» (Καρατζά, 1996: 265-266).

Αν ληφθεί υπόψη πως οι μαθητές που ανήκουν σε μια υποκουλτούρα νιώθουν πεισμένοι από τη σχολική εξουσία και την αυστηρή οργάνωση όλων των δραστηριοτήτων που λαμβάνουν χώρα στα πλαίσια του θεσμού, γίνεται αντιληπτός ο λόγος για τον οποίο δρούσαν κατά αυτόν τον τρόπο. Κατάφεραν να αποκτήσουν την δυνατότητα προσωπικής - υποπολιτισμικής έκφρασης.

Καταδείχθηκε επίσης, μέσω της έρευνας, πως τα μέλη της Heavy Metal υποκουλτούρας, έχουν μεν υιοθετήσει ένα συγκεκριμένο ενδυματολογικό στυλ, αλλά αυτό το κάνουν για να εκφράσουν τη διαφορετικότητα τους απέναντι στη μάζα και σε μια καταναλωτική τακτική, την οποία υποβάλλει η μόδα στα άτομα. Όπως δήλωσαν οι μαθητές, το ντύσιμό τους αφορά κυρίως αυτό, τη διαφορετικότητά τους, ενισχύει το αίσθημα του ανήκειν στην υποομάδα και εκφράζει υποπολιτισμικά νοήματα. Το ντύσιμο (σκούρα ρούχα, τζιν, κλπ – βλ. Κεφάλαιο 2), σύμφωνα με τα λεγόμενά τους, δεν χρησιμοποιείται για να δείξουν ότι είναι “μεταλλάδες”, δεν έχουν σημασία τα ρούχα, δεν κάνουν κάποιον τα ρούχα “μεταλλά”. Το ίδιο ισχύει και για τα κορίτσια της υποκουλτούρας (τα οποία αποτελούν ένα μικρό μέρος του πληθυσμού, όπως έχει αναφερθεί σε άλλα

κεφάλαια), τα οποία υιοθετούσαν ένα ατημέλητο, unisex θα λέγαμε, στυλ, ενάντια στις κοινωνικές προσδοκίες περί θηλυκότητας (Καρατζά, 1996).

Η υποκουλτούρα, παρόλο που εκφραζόταν στα πλαίσια του σχολείου με τους παραπάνω τρόπους, ουσιαστική υποπολιτισμική έκφραση και δράση, μπορούσε να εντοπιστεί σε εξωθεσμικά πλαίσια, όπως το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον και τα τοπικά στέκια, όπου τα μέλη της είχαν τη δυνατότητα να επικοινωνούν και να αλληλεπιδρούν ελεύθερα, χωρίς τους περιορισμούς που θέτει η σχολική κοινότητα και έμμεσα το αναλυτικό πρόγραμμα.

Σε αυτό το σημείο, ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι οι έρευνες, εστιάζοντας στις υποκουλτούρες των εργατικών στρωμάτων, αγνοούν τις ανώτερες, κοινωνικοπολιτισμικά, υποκουλτούρες, στις οποίες η συμμετοχή δίνει δυνατότητες ανέλιξης στα μέλη της, ωστόσο αυτές οι δυνατότητες δεν δίνονται και στα μέλη των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, και η συμμετοχή τους σε υποπολιτισμικές πρακτικές περιορίζεται στησχόλη, καθώς η πολύωρη χειρωνακτική εργασία τονίζει την αντίθεση που έγκειται μεταξύ αυτής και της διασκέδασης, της ανάγκης για επιβίωση και ελευθερία αντίστοιχα, αποκόποντας τους έτσι από αυτές τις δυνατότητες (Willis, 2012). Ακόμα,

«η τυπικότητα και η ανελαστικότητα της σχολικής γνώσης, σε τελευταία ανάλυση, η μη ανταποκρισιμότητά της στη κοινωνική εμπειρία, γι' αυτούς που διέθεταν τις κατάλληλες πολιτισμικές και γνωστικές δυνατότητες για να την αμφισβητήσουν και να την αναιρέσουν, έστω και μέσω της υποπολιτισμικής διεξόδου, μπορούσε να αποτελέσει αφορμή για την ανάπτυξη της κριτικής σκέψης και την απελευθέρωση της φαντασίας και της δημιουργικότητας. Αντίθετα, για τους νέους που η κοινωνική τους εμπειρία δεν προσέφερε παρόμοια πλεονεκτήματα, η εκπαιδευτική λειτουργία προκαλούσε την άρνηση, την αναδίπλωση και επιστροφή στη δεδομένη κοινωνική πραγματικότητα. Επρόκειτο, στην ουσία, για μια αδιέξοδη αντίδραση, η οποία δεν μπορούσε παρά να οδηγήσει στη δέσμευση και τον αποκλεισμό που απέπνεαν οι πολιτισμικά οικείες κοινωνικές τοποθεσίες» (Καρατζά, 1996:269).

Η παραπάνω θέση, ουσιαστικά, συνηγορεί υπέρ των όσων έχουν αναφερθεί σχετικά με τις υποκουλτούρες και την κοινωνική καταγωγή. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται πως οι μαθητές εκλαμβάνουν την σχολική γνώση ως ανελαστική, χωρίς αντίκτυπο στη μετέπειτα ζωή και πως η συμμετοχή στην υποκουλτούρα τους δίνει την δυνατότητα να την αμφισβητήσουν και να αναπτύξουν την κριτική τους σκέψη μέσω αυτής της πρακτικής, εφόσον διαθέτουν το κατάλληλο γνωστικό υπόβαθρο. Αν αυτό το γνωστικό υπόβαθρο δεν υπάρχει, όπως και το κατάλληλο πολιτισμικό

κεφάλαιο (όπως συμβαίνει συχνά με τα εργατικά στρώματα), τότε αυτή η αμφισβήτηση οδηγεί σε αδιέξοδο.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε πως σε ένα σχολικό περιβάλλον, συγκροτούνται δίκτυα κοινωνικών σχέσεων, μέσα στα οποία δημιουργούνται αλληλεπιδράσεις μεταξύ των μαθητών. Αυτά τα δίκτυα, πολλές φορές, συνιστούν νεανικές υποκουλτούρες, που έχουν ως στόχο να ανακόπτουν τα επίσημα εκπαιδευτικά μηνύματα και στη συνέχεια να τα μορφοποιούν, βάσει των υποπολιτισμικών τους θέσεων.

#### **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4:**

#### **ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ**

Τελικά, τι είναι υποκουλτούρα; Γιατί είναι τόσο σημαντική η ανάλυση του όρου;

Η παρούσα εργασία, αποτελεί μία προσπάθεια ανάλυσης των μουσικών υποπολιτισμών, αξιοποιώντας, αφενός, πληροφορίες από τον χώρο της μουσικής (και μουσικής εκπαίδευσης) και αφετέρου θεωρητικά εργαλεία ανάλυσης, αντλημένα από τον χώρο της κοινωνιολογίας. Η ανάλυση τους είναι σημαντική, καθώς μας επιτρέπει να δούμε τη κοινωνία με μια πιο κριτική, εις βάθος, ματιά,

και να κατανοήσουμε το πόσο πολυεπίπεδη και περίπλοκη είναι, κάτι το οποίο δε παρατηρούμε στη καθημερινή μας ζωή – στο γραφείο, στη δουλειά, το πρωί που ξυπνάμε.

Η ύπαρξη και δράση των μουσικών, συγκεκριμένα, υποπολιτισμών, είναι ένα σύνηθες φαινόμενο. Οι υποκουλτούρες, όπως ανέδειξε και η εργασία προσπαθούν να αντί-δράσουν. Χρησιμοποιώντας τα λόγια του Willis, «στη καλύτερη της μορφή, η ζωή, όπως και η τέχνη, είναι επαναστατική. Στη χειρότερη, είναι μία φυλακή» (Willis 1977, στο Hebdige 1988). Ποια μορφή αποκτά η ζωή στη δική τους περίπτωση; Όπως είδαμε και στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας, η ζωή τους, αν και επαναστατική, ορισμένες φορές μετατρέπεται σε “φυλακή”, με την έννοια του ότι διασπών την κοινωνική συνοχή, με αποτέλεσμα τα πιο αδύναμα μέλη να στερούνται ευκαιριών, χωρίς να τους δίνεται η δυνατότητα ανέλιξης.

Το ίδιο ισχύει και για τους μαθητές, οι οποίοι, αμφισβητώντας τη σχολική γνώση, καθηλώνονται στις ίδιες κοινωνικοπολιτισμικές καταστάσεις. Βέβαια αυτό δεν είναι κάτι το καθολικό, συμβαίνει ωστόσο συχνά.

Γενικότερα, στη σημερινή εποχή οι υποκουλτούρες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας, είτε γίνονται αποδεκτές είτε όχι. Καθημερινά συναντώνται πολλών ειδών υποπολιτισμοί, και οι Rock υποκουλτούρες συγκεκριμένα, συναντώνται εδώ και 70 σχεδόν χρόνια, όπως αναφέρθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, και συνεχίζουν να υφίστανται και να εξελίσσονται, χωρίς να γίνονται εμφανή σημάδια απόσυρσης ή εξασθένησης – αν μία υποκουλτούρα εξαφανιστεί, μία άλλη παραπλήσια, συχνά αποτελούμενη και από τα ίδια μέλη, θα την αντικαταστήσει.

Οι υποπολιτισμοί δημιουργούνται, εκτός των άλλων, στη βάση του “γούστου”. Εκεί έγκειται η διαφοροποίησή τους με τα άλλα μέλη της κοινωνίας. Ουσιαστικά δηλαδή, οι πράξεις μας οφείλονται στην ύπαρξη μιας υποκειμενικής πραγματικότητας, που σε τελευταία ανάλυση αποτελεί κοινωνική κατασκευή. Για παράδειγμα, οι Heavy Metal υποκουλτούρες ακούν μουσική που δεν είναι mainstream, γιατί δεν είναι “κανονική”, δεν ακούγεται από πολλούς. Ωστόσο αυτό αποτελεί και πάλι μια υποκειμενική θεώρηση.

Η μουσική και η κοινωνιολογία, είναι δύο αντικείμενα με μεγάλη ιστορία και αποτελούν έννοιες με βάθος, πολυποίκιλες, που δίνουν τη δυνατότητα ανάλυσης και ερευνητικής δράσης. Είναι δύο συναρπαστικοί τομείς, οι οποίοι συνέβαλαν, συνδυαστικά, στη δημιουργία του θέματος “Νεανικές Rock Υποκουλτούρες και Εκπαίδευση”, αποδεικνύοντας πως η κοινωνία είναι ένα πολυεπίπεδο σύστημα, το οποίο αποτελείται από πολυποίκιλες κοινωνικές οντότητες που καθορίζουν τη λειτουργία της και αντιστρόφως. Οι υποκουλτούρες, δημιουργούνται στη βάση αυτού του συστήματος, ως εναλλακτική της κυρίαρχης κοινωνικής και πολιτισμικής κουλτούρας γενικότερα, και της σχολικής κουλτούρας ειδικότερα, και προσπαθούν, μέσω της δράσης τους και της μουσικής, εν προκειμένω, να αφομοιώσουν τις κοινωνικοπολιτισμικές λειτουργίες, με σκοπό να αρμόζουν στη δική τους κοσμοθεωρία.



## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

- Blackman S. (2005). Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism. *Journal of Youth Studies*, 8 (1), 1-20.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard University.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Cambridge: Polity.

- Brown, A. R. (2003). Heavy metal and subcultural theory: A paradigmatic case of neglect?. Στο D. Muggleton & R. Weinzierl (Επίμ.), *The Post-subcultures Reader* (σσ. 209-222). Oxford & New York: Berg.
- Clarke, J. (1976). The Skinheads and the magical recovery of community. Στο S. Hall & T. Jefferson (Επίμ.), *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (σσ. 99 -102). New York: Holmes and Meier.
- Clarke J., Hall S., Jefferson T. & Roberts B. (1976). Subcultures, cultures and class: A theoretical overview. Στο S. Hall & T. Jefferson (Επίμ.), *Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (σσ. 9 -74). New York: Holmes and Meier.
- Cohn, N. (1999). Mods. Στο P. Hewitt (Επίμ.), *The Sharper word. A mod anthology* (σσ. 137-143). London : Helter Skelter
- Downes, D. (2013). *The delinquent solution: A study in subcultural theory*. Routledge.
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn. A way ahead for music education*. London: Ashgate.
- Green, L. (2005). Musical meaning and social reproduction: A case for retrieving autonomy *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 77-92.
- Hammersley, M. (1984). Some reflections on the macro-micro problem in the sociology of education. *Sociological Review*, 32 (2), 316-324
- Hebdige, D. (1976). The meaning of mod. Στο S. Hall & T. Jefferson (Επίμ.), *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain* (σσ. 87-96). New York: Holmes and Meier.
- Hebdige, D. (1988). *Υπο-κουλτούρα: Το νόημα του στυλ.*(3η έκδ). (Καλλιφατίδη Ε., μτφρ.). Αθήνα: Γνώση.
- Hill, R. L. (2014). Reconceptualizing hard rock and metal fans as a group: Imaginary community. *International journal of community music*, 7 (2), 173-187.
- Jefferson, T.(1976). Cultural responses of the teds. Στο S. Hall & T. Jefferson (Επίμ.), *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain* (σσ. 81-86). New York: Holmes and Meier.
- Kallio, A A. (2015). Who cares what music teachers teach, as long as it's good music. *Finnish Journal of Music Education*, 18, 104 - 110.
- McRobbie A. & Garber J. (1976). Girls and subcultures: An exploration. Στο S. Hall & T. Jefferson (Επίμ.), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in post-war Britain* (σσ. 209 -222). New York: Holmes and Meier.
- Pearson, G. (1983). *Hooligan: A history of respectable fears*. London: Macmillan Press.
- Reddington, H. (2003). ‘Lady’ punks in bands: A subculturette?, Στο D. Muggleton & R.

- Weinzierl (Επιμ.), *The post-subcultures reader* (σσ. 239-251). Oxford & New York: Berg.
- Shuker, R. (2006). *Popular music: The key concepts*. New York: Routledge.
- Small, K. (1983). *Μουσική – κοινωνία – εκπαίδευση*. Αθήνα: Νεφέλη
- Sweeting, A. (2016, January 11). David Bowie obituary. *The Guardian*. Ανακτήθηκε από <https://www.theguardian.com/music/2016/jan/11/obituary-david-bowie>
- Willis, P. (2012). *Μαθαίνοντας να δουλεύεις: Πως τα παιδιά εργατικής προέλευσης επιλέγουν δουλειές της εργατικής τάξης* [Πεχτελίδης Γ. (επιμ.), Κοσμά Υ. (μτφρ.)]. Αθήνα: Gutenberg.
- Αστρινάκης, Α. (1991). *Νεανικές υποκουλτούρες: Παρεκκλίνοσες υποκουλτούρες της νεολαίας της εργατικής τάξης. Η βρετανική θεώρηση και η ελληνική εμπειρία*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Αστρινάκης, Α., & Στυλιανούδη, Λ. (1996). Η νεανική (υπο-)κουλτούρα Χέβυ μέταλ στη Δυτική Αττική. Στο Α. Αστρινάκης & Λ. Στυλιανούδη (Επιμ.), *Χέβυ Μέταλ, ροκαμπίλι και φανατικοί οπαδοί: Νεανικοί πολιτισμοί και υποπολιτισμοί στη δυτική Αττική* (σσ. 191-275). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Καρατζά, Η. (1996). Οι νεανικοί υποπολιτισμικοί σχηματισμοί Χέβυ Μέταλ στο θεσμικό πλαίσιο του σχολείου. Στο Α. Αστρινάκης & Λ. Στυλιανούδη (Επιμ.), *Χέβυ μέταλ, ροκαμπίλι και φανατικοί οπαδοί: Νεανικοί πολιτισμοί και υποπολιτισμοί στη Δυτική Αττική* (σσ. 77-189). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μπίκος, Κ. (2011). *Κοινωνικές σχέσεις και αλληλεπίδραση στη σχολική τάξη*. Θεσσαλονίκη: Ζυγός
- Μποζίνης, Ν. (2007). *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα : Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες της καταγωγής του και στην Ελλάδα*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων Παιδαγωγικό Ινστιτούτο (2007). *Μουσική Α΄ Γενικού Λυκείου*. Αθήνα: ΟΕΔΒ
- Σιάμου, Ι. (1996). Η υποκουλτούρα των Ροκαμπίλι στη Δυτική Αττική. Στο Α. Αστρινάκης & Λ. Στυλιανούδη (επιμ.), *Χέβυ μέταλ, ροκαμπίλι και φανατικοί οπαδοί: Νεανικοί πολιτισμοί και υποπολιτισμοί στη δυτική Αττική* (σσ. 285 - 535). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

