

Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο
Σχολή Περιβάλλοντος, Γεωγραφίας και Εφαρμοσμένων Οικονομικών
Τμήμα Οικιακής Οικονομίας και Οικολογίας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών:
Εκπαίδευση και Πολιτισμός
Κατεύθυνση Γ': Αγωγή και Πολιτισμός

Διπλωματική Εργασία

Οι διαδρομές της μουσικής μέσα από τα κέντρα διασκέδασης που
λειτουργήσαν από το 1947 έως το 1967:
Η περίπτωση της Νίκαιας (Κοκκινιάς)

Παλόγλου Σοφία-Μαρία



Τριμελής Επιτροπή:

Επιβλέπων Καθηγητής:

Κρητικός Γ., Αναπληρωτής Καθηγητής

Μέλη της Επιτροπής:

Γεωργιτσογιάννη Ευ., Καθηγήτρια

Μαλινδρέτος Γ., Επίκουρος Καθηγητής

ΑΘΗΝΑ, 2016

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο των σπουδών για την
απόκτηση του Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης στην κατεύθυνση

«ΑΓΩΓΗ & ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»

που απονέμει το Τμήμα Οικιακής Οικονομίας & Οικολογίας
του Χαροκοπείου Πανεπιστημίου.

Εγκρίθηκε την από την εξεταστική επιτροπή:

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ	ΒΑΘΜΙΔΑ	ΥΠΟΓΡΑΦΗ
ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ	Αναπληρωτής Καθηγητής (επιβλέπων)	
ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ	Καθηγήτρια	
ΜΑΛΙΝΔΡΕΤΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ	Επίκουρος Καθηγητής	

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	6
ABSTRACT	8
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΧΡΟΝΟΥ.....	15
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	21
2.1 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΔΙΑΣΤΡΩΜΑΤΩΣΗ	21
2.2 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ ΚΑΙ ΣΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ	22
2.3 ΕΛΑΦΡΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	24
2.4 ΑΣΤΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	28
2.5 ΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ	44
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΟ	46
3.1 ΠΟΛΙΤΙΚΟ, ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΟ	46
3.2 ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ ΚΑΙ ΤΑΞΕΙΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΙΚΟ ΧΩΡΟ	52
3.3 ΟΙΚΙΣΤΙΚΟΣ ΙΣΤΟΣ ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ	55
3.4 ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ ΣΤΗ ΝΙΚΑΙΑ ΕΩΣ ΤΟ 1940.....	57
3.5 ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ	61
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ.....	65
4.1 ΤΑ ΛΑΪΚΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ	65
4.2 ΜΟΥΣΙΚΟΙ & ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ ΣΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ	71
4.2.1 ΛΑΪΚΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ	71
4.2.2 ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ	79
4.3 ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΚΑΙ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ	81
4.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΠΟΙΟΤΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	93
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΠΟΣΟΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ.....	95
5.1 ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΠΟΣΟΤΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	95
5.2 ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ	99
5.3 ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΩΝ	100
5.3.1 ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ	100
5.3.2 ΕΠΑΓΩΓΙΚΗ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ	125
5.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	127
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΣΤΗ ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΕΠΟΧΗ	129
6.1 ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	129

6.2 ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΣΤΗ ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΕΠΟΧΗ: ΕΝΑ ΜΟΥΣΕΙΟ ΛΑΪΚΗΣ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ.....	130
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	132
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ	144
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: ΜΕΣΑ ΠΡΩΘΗΣΗΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ ΣΤΗ ΝΙΚΑΙΑ	151
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ: ΧΑΡΤΕΣ	158
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙV: ΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΜΕΝΟ ΔΟΜΗΜΕΝΟ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ	159
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ V: ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΗΜΙΔΟΜΗΜΕΝΗΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗΣ	163
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ VI: ΠΙΝΑΚΕΣ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ	164

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διπλωματική εργασία με τίτλο «Οι διαδρομές της μουσικής μέσα από τα κέντρα διασκέδασης που λειτούργησαν από το 1947 έως το 1967: Η περίπτωση της Νίκαιας (Κοκκινιάς)» αποτέλεσε την καταληκτική δοκιμασία για την απόκτηση του μεταπτυχιακού διπλώματος. Την ίδια στιγμή ήταν μια πρόκληση, διότι για την εκπόνηση της χρειάστηκε να ακολουθηθεί μια διαδρομή μέσα από όλα τα γνωστικά αντικείμενα που πραγματεύθηκε το ΠΜΣ Εκπαίδευση και Πολιτισμός, Κατεύθυνση Γ': Αγωγή και Πολιτισμός. Η διεπιστημονικότητα που μας διδάχθηκε ήταν το πιο σημαντικό εφόδιο για την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.

Ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Γεώργιο Κρητικό, για την υποστήριξη που μου παρείχε και την υπομονή που επέδειξε καθ' όλη τη διάρκεια της συνεργασίας μας. Επίσης ευχαριστώ την κυρία Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη για την ενθάρρυνση και την καθοδήγησή της από την πρώτη ημέρα του μεταπτυχιακού. Τέλος, ευχαριστώ τον κύριο Μαλινδρέτο για την ανοχή του και την καλή του διάθεση.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στους Χρυσόστομο Τσομπανίδη, Κυριάκο Νικολαΐδη και Γεώργιο Βεράνη, οι οποίοι μου έδωσαν πρόσβαση στο αρχείο τους, καθώς και στους εργαζόμενους των Α', Β', Γ', Στ', Ζ' και Η' ΚΑΠΗ της Νίκαιας για τη βοήθειά τους κατά τη συλλογή των ερωτηματολογίων. Ευχαριστώ ακόμα την κόρη του Κώστα Περιβόλα, κυρία Ελένη Πιπίνη, για τη φιλοξενία και τις πολύτιμες πληροφορίες που μου παρείχε, καθώς και τους απογόνους του Νίκου Εγγλέζου, Αριστεΐδη Εγγλέζο, Μαρία Εγγλέζου και Σταματία Παπακωνσταντίνου, για την άμεση ανταπόκρισή τους και την εξόχως ενδιαφέρουσα συνέντευξη και το φωτογραφικό υλικό που μου παραχώρησαν. Σημαντική ήταν η συμπαράσταση των συμφοιτητριών μου στην ολοκλήρωση της ερευνητικής μου απόπειρας και για τον λόγο αυτό τις ευχαριστώ.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου, τον σύζυγό μου και την κόρη μου, για όλες τις δοκιμασίες στις οποίες τους υπέβαλα προκειμένου να διεξάγω την έρευνα και να συγγράψω την ερευνητική μου εργασία. Ένα μεγάλο ευχαριστώ στη μητέρα μου και τον πατέρα μου που είναι πάντα εκεί όταν τους χρειάζομαι.

Η εργασία αυτή είναι αφιερωμένη στον παππού μου Νικόλαο Ρουμελιώτη, από τις αφηγήσεις του οποίου πρωτοήρθα σε επαφή με τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας.

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2016

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ιδέα για την παρούσα εργασία συνελήφθη με τη διαπίστωση ότι υπήρχε έλλειψη συστηματικής ακαδημαϊκής έρευνας στο θέμα των κέντρων διασκέδασης στην πόλη της Αθήνας, τα οποία γνώρισαν μεγάλη άνθηση κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960. Αυτά τα κέντρα διασκέδασης μπορούν να θεαθούν αφενός μεν σε σχέση με τη συμβολική τους λειτουργία στην αστική κουλτούρα αυτής της εποχής, αφετέρου δε ως χώροι όπου μπορεί να γίνει ορατή η εξέλιξη της ελληνικής λαϊκής μουσικής. Το κεντρικό ερευνητικό ενδιαφέρον αυτής της εργασίας είναι η συνύπαρξη κυρίως δύο μουσικών ειδών, του λαϊκού και του ελαφρού τραγουδιού, μεταξύ του 1947 και του 1967 και η αναπαράστασή τους μέσα στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας. Αυτό το προάστιο του Πειραιά που κατοικήθηκε από Μικρασιάτες πρόσφυγες γίνεται ένα προάστιο των χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων, τα οποία αναζητούν μια πολυαισθητηριακή εμπειρία μέσα σε αυτά. Άλλα ζητήματα προς εξέταση είναι η κατανομή των κέντρων διασκέδασης σε αυτή την περιοχή, η εικόνα τους στο αστικό τοπίο, καθώς και η θέση τους ανάμεσα σε άλλες δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου. Όλες αυτές οι πτυχές στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας μπορούν να ανιχνευθούν μέσα στο πλέγμα των ανθρώπινων σχέσεων, οι οποίες δομούνται στα όρια τους.

Η έρευνα διεξήχθη με τη χρήση ποιοτικών και ποσοτικών μεθόδων, όπως ημιδομημένες συνεντεύξεις, αφηγήσεις, φωτογραφίες και δομημένα ερωτηματολόγια. Ο συνδυασμός αυτών των μεθόδων παρείχε την ευκαιρία το θέμα να αντιμετωπισθεί σφαιρικά. Και οι δύο τύποι μεθόδων οδήγησαν στο συμπέρασμα ότι η διασκέδαση στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας μεταξύ του 1947 και του 1967 περιστρεφόταν γύρω από τη μουσική και τις τρέχουσες τάσεις της. Διεκδικούσε επίσης ένα αξιοσημείωτο μερίδιο στην αγορά του ελεύθερου χρόνου της Νίκαιας, προσφέροντας μια πολυαισθητηριακή εμπειρία σε άτομα ποικίλων εισοδημάτων στα πλαίσια του πληθυσμού της περιοχής, ο οποίος ανήκε στα χαμηλότερα και μεσαία στρώματα. Η σπουδαιότητα των ανθρώπινων σχέσεων στη συνέχεια και τη βιωσιμότητα των κέντρων διασκέδασης αναδείχθηκε κατά τη διεξαγωγή της έρευνας και έγινε μια απόπειρα χαρτογράφησης των πιο σημαντικών κέντρων. Στο τέλος, μια πρόταση σχετικά με την κατασκευή ενός μουσείου θεωρήθηκε κατάλληλος τρόπος να παρουσιαστεί η εξέλιξη της μουσικής διασκέδασης στο αστικό περιβάλλον.

Λέξεις-κλειδιά: ιστορία, λαϊκό τραγούδι, δημοφιλής μουσική, κέντρα διασκέδασης, Νίκαια, ελεύθερος χρόνος, δεκαετία του '50, δεκαετία του '60.

ABSTRACT

The concept of this dissertation was conceived upon the realization that the issue of nightclubs in the city of Athens, which thrived during the 1950s and 1960s, lacked systematic academic research. These nightclubs can be seen not only in terms of their symbolic function in the urban culture of that era, but also as places in which the development of greek popular music can be identified. The main focus of this dissertation is the co-existence of mainly two music genres between 1947 and 1967 and their representation in the nightclubs of Nikaia. This suburb of Piraeus inhabited by refugees from Asia Minor becomes a district of lower social classes, which seek for a multisensory experience in these nightclubs. Other issues to be examined are the distribution of the nightclubs in this area, their image in the urban landscape, as well as their position among other leisure activities. All these aspects of entertainment in the nightclubs of Nikaia can be traced inside the network of human relationships constructed within their limits.

The research was conducted with the use of both qualitative and quantitative methods, such as semi-structured interviews, narrations, photographs and structured questionnaires. The combination of these methods offered the opportunity for the issue at hand to be dealt with in a global manner. Both types of methods led to the conclusion that entertainment in the nightclubs of Nikaia between 1947 and 1967 revolved around music and its current trends. It also claimed a remarkable share in the leisure market of Nikaia offering a multisensory experience to people of various incomes within the lower and middle class population of the area. The significance of human relationships into the continuity and viability of these nightclubs emerged throughout the research and an attempt to map the most important ones of them was made. At the end, a proposal about the construction of a museum was thought to be an appropriate way to demonstrate the development of music entertainment in the urban environment.

Key-words: history, greek laika music, popular music, nightclubs, Nikaia, leisure, 1950s, 1960s.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα που θα επιχειρήσει να προσεγγίσει ερευνητικά η παρούσα εργασία αφορά στα λαϊκά κέντρα διασκέδασης που λειτούργησαν από το 1947 έως το 1967 στην περιοχή της Νίκαιας.

Η επιλογή του χρονικού αυτού διαστήματος προκύπτει από δύο διακριτούς παράγοντες. Αφενός η ιστορική θεώρηση της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα οδηγεί στη θέαση αυτής της περιόδου ως ενιαίας. Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία η Ελλάδα σταδιακά ανακάμπτει οικονομικά και ολοκληρώνεται εδαφικά. Η Κατοχή και ο Εμφύλιος αφήνουν ορατές τις επιπτώσεις τους στην ελληνική κοινωνία που προσπαθεί να τις αντιμετωπίσει κατά το χρονικό διάστημα μέχρι την εγκαθίδρυση του δικτατορικού καθεστώτος στις 21 Απριλίου 1967. Ο ιστορικός παράγοντας είναι εξέχουσας σημασίας, διότι καθορίζει τις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές παραμέτρους, μέσα στις οποίες τα άτομα ζουν και διασκεδάζουν.

Αφετέρου η εξέλιξη της ελληνικής λαϊκής μουσικής επίσης συμπίπτει σε μεγάλο βαθμό με την ίδια εικοσαετία. Η σταδιακή παρακμή του ρεμπέτικου με τη μετατόπιση της στιχουργικής θεματολογίας, την επίδραση –κατά πολλούς «νόθευση»- που δέχθηκαν οι ελληνικοί λαϊκοί δρόμοι από την ινδική και ανατολίτικη μουσική της εποχής, αλλά και τη διεύρυνση του ακροατηρίου της λαϊκής μουσικής (από τους λίγους περιθωριακούς στους πολλούς οικογενειάρχες) επιτρέπει την ανάδειξη ενός νέου μουσικού γένους. Η αρχή αυτού του μουσικού είδους που καλείται λαϊκό τραγούδι τοποθετείται ανάμεσα στο 1946 και το 1956¹, ενώ στη δεκαετία που ακολουθεί μεσουρανεί με μεγάλες προσωπικότητες του είδους να καθιερώνονται και να διαμορφώνουν μια λαϊκή κουλτούρα με πρωταγωνιστή το μπουζούκι. Παράλληλα συνυπάρχει και το ελαφρό τραγούδι που ακολουθεί τους κανόνες της δυτικής μουσικής, μαζί με τα «ξένα» τραγούδια που χορεύονται στα βήματα των ευρωπαϊκών χορών. Η διευκόλυνση της διάδοσης της μουσικής μέσω των ηχογραφήσεων που ακούγονται στα γραμμόφωνα και στο ραδιόφωνο συμβάλλει καθοριστικά στην εξάπλωση του λαϊκού τραγουδιού.

Μια παράμετρος που κατευθύνει την έρευνα είναι επίσης η περιοχή της Νίκαιας. Η τοπική ιστορία αποτυπώνει τη μεταβολή της σύστασης του πληθυσμού της και την

¹ Ταμπούρης, 2008(β).

πολεοδομική της ανάπτυξη. Η Μικρασιατική καταστροφή τροφοδοτεί με προσφυγικό πολιτισμό την Κοκκινιά. Οι κάτοικοι της περιοχής λοιπόν με το πολιτισμικό και κοινωνικό τους φορτίο –μικρασιατικής καταγωγής, εργατικής τάξης, κ.λπ.- διεκδικούν ένα μερίδιο της έρευνας, αφού η παρουσία τους, η ιδεολογία τους και η στάσεις τους επηρέασαν τη λειτουργία των κέντρων διασκέδασης που θα μας απασχολήσουν. Η θέση των κέντρων αυτών μέσα στον οικιστικό ιστό επηρέασαν τη δημιουργία και την πορεία των λαϊκών κέντρων διασκέδασης εφόσον έδρασαν εντός αυτού.

Οι ιστορικές συνθήκες, η μουσική της εποχής, καθώς και οι ιδιαιτερότητες της τοπικής κοινωνίας αποτελούν παράγοντες, η πιθανή σχέση των οποίων θα αναζητηθεί με την εξέλιξη και την απήχηση των κέντρων διασκέδασης. Ακόμα ένας παράγοντας που καθορίζει τον τρόπο διασκέδασης είναι ο ελεύθερος χρόνος, στον οποίο εντάσσεται η νυχτερινή διασκέδαση και η μουσική ως θέαμα. Η ελληνική κοινωνία επηρεάζεται έντονα από την αμερικανική κουλτούρα των μεγαλουπόλεων και ο απόηχος της επιρροής αυτής θα αναζητηθεί στη διασκέδαση μέσα στην περιοχή της Νίκαιας.

Κυρίως όμως θα επιχειρηθεί η τοποθέτηση τους στον χώρο και στον κοινωνικό ιστό της Νίκαιας, η καταγραφή των καλλιτεχνών και των μουσικών ειδών που ακούγονταν εκεί και η αποτύπωση του τρόπου λειτουργίας τους ως επιχειρήσεις του ελεύθερου χρόνου. Ο ανθρώπινος παράγοντας θα ερευνηθεί σε τρία επίπεδα, στο επίπεδο των ιδιοκτητών των καταστημάτων, στο επίπεδο των εργαζομένων στους χώρους αυτούς (κυρίως των μουσικών) και τέλος, στο επίπεδο των θαμώνων που σύχναζαν στα κέντρα αυτά, οι οποίοι θα σχολιασθούν ειδικότερα μέσω σχετικού ερωτηματολογίου. Οι σχέσεις ανάμεσα στις τρεις ομάδες διαμόρφωσαν το ρόλο που τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας διαδραμάτισαν στην εξέλιξη του λαϊκού τραγουδιού και της λαϊκής διασκέδασης, αλλά και τη θέση τους στην τοπική αγορά του ελεύθερου χρόνου. Το ζήτημα των κέντρων διασκέδασης εντάσσεται στο ευρύτερο αντικείμενο του ελεύθερου χρόνου.

ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ

Η παρούσα εργασία αποσκοπεί στην αποτύπωση της εξέλιξης της μουσικής και του τρόπου διασκέδασης μέσα στα κέντρα διασκέδασης από το 1947 έως το 1967. Η έρευνα επικεντρώνεται στην περιοχή της Νίκαιας. Το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα είναι ***πώς τα κέντρα διασκέδασης ανάμεσα σε αυτά τα 20 χρόνια αντικατοπτρίζουν την εξέλιξη***

της μουσικής στην περιοχή της Νίκαιας. Επίσης θα διερευνηθούν τα εξής επιμέρους ερευνητικά ερωτήματα:

Πώς εντάσσεται η διασκέδαση στον χώρο του κέντρου διασκέδασης στο ευρύτερο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του ελεύθερου χρόνου των κατοίκων της Νίκαιας;

Ποια είναι η θέση και η εικόνα των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας και πώς λειτουργούν;

Σε ποιο βαθμό παίζει κυρίαρχο ρόλο η ακρόαση της μουσικής σε σχέση με το φαγητό, το ποτό, τον χορό και την κοινωνικοποίηση που προσφέρονται στα κέντρα αυτά;

Πώς ο ιστός των ανθρώπινων σχέσεων (καλλιτέχνες, ιδιοκτήτες, εργαζόμενοι και θαμώνες) μέσα στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας συνθέτει την εμπειρία της διασκέδασης;

Το ζήτημα των κέντρων διασκέδασης κατά την εικοσαετία 1947 έως 1967 δεν έχει τύχει ακαδημαϊκής έρευνας γενικά για την Αθήνα και ειδικά για την περιοχή της Νίκαιας. Σε δημοσιογραφικό επίπεδο, η ενασχόληση με τα κέντρα διασκέδασης αυτής της περιόδου φαίνεται να είναι περιστασιακή και επιφανειακή κυρίως για τα κέντρα στις Τζιτζιφιές και στο κέντρο της Αθήνας. Σε ακαδημαϊκό επίπεδο, έχουν εκπονηθεί μελέτες σχετικά με τα πιο σύγχρονα κέντρα διασκέδασης και με τις περιοχές που συγκεντρώνουν χώρους διασκέδασης.

Αναλυτικά, αναζητώντας σχετική ακαδημαϊκή βιβλιογραφία ανάμεσα σε διδακτορικές διατριβές και διπλωματικές εργασίες, εκείνη που είχε τη μεγαλύτερη συνάφεια πραγματεύεται το θέμα «Μαζική κουλτούρα και σύγχρονο λαϊκό τραγούδι: 1974-2000» και αφιερώνει το δεύτερο από τα τρία μέρη της στην περίπτωση των νυχτερινών κέντρων². Μάλιστα, ασχολείται με την τυπολογία –με βάση τον περιοδικό τύπο της εποχής- και τη χωροθέτηση των νυχτερινών κέντρων, ενώ αφιερώνει ένα κεφάλαιο στα προγράμματα των κέντρων και τους καλλιτέχνες που εμφανίζονταν σε αυτά από το 1976 έως το 2000. Στην ακαδημαϊκή αρθρογραφία του Παντείου, στο περιοδικό δοκιμές εντοπίζονται άρθρα που άπτονται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο του θέματός μας. Το άρθρο «Κατασκευάζοντας πολυτελείς χώρους διασκέδασης σε ένα λαϊκό προάστιο. Κοινωνιολογική προσέγγιση των οικονομικών πρακτικών της αγοράς του

² Βαρουχάκη, 2005.

Μπουρναζίου στο Περιστέρι»³ επικεντρώνει την έρευνά του χρονικά από το 1970 και έπειτα, τονίζοντας τον οικονομικό και επιχειρηματικό παράγοντα που κυριαρχεί ως κίνητρο δημιουργίας των χώρων διασκέδασης. Στο ίδιο τεύχος του περιοδικού υπάρχει το άρθρο «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20^{ού} αιώνα»⁴, όπου επιχειρείται μια κοινωνιολογική προσέγγιση των μουσικών ειδών που περιγράφονται στον τίτλο και σχετίζεται με τη δική μας έρευνα.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Ειδικά, για την παρούσα εργασία, όπου το θέμα προς έρευνα άπτεται της ιστορίας του ελεύθερου χρόνου, πρέπει να σημειωθεί ότι οι προκλήσεις που γεννώνται κατά τη μελέτη του ζητήματος είναι ποικίλες. Κατά την επισκόπησή του σε βιβλία που επιχειρούν ιστορική καταγραφή και ανάλυση του ελεύθερου χρόνου εκφράζει την άποψη ότι αυτού του είδους η ακαδημαϊκή αναζήτηση βρίσκεται «στο περιθώριο της ακαδημαϊκής δραστηριότητας». Παράλληλα, θεωρείται ότι η πλειοψηφία των μελετητών καταγράφει, στις σπάνιες περιπτώσεις που το επιλέγει, κυρίως τον σύγχρονο της ελεύθερο χρόνο και μάλιστα εν συντομία⁵. Επίσης προβληματίζεται με θέματα χρονολόγησης και την εμπλοκή του πολιτισμικού υποβάθρου του μελετητή, ζητήματα τα οποία είναι εξέχουσας σημασίας για έναν τυπικό ιστορικό⁶.

Για τη διερεύνηση του θέματος επιλέχθηκε ένας συνδυασμός ποιοτικής και ποσοτικής έρευνας, δηλαδή έρευνα μεικτών μεθόδων, προκειμένου να υπάρξει σφαιρική παρουσίαση και πληρέστερη τεκμηρίωση του θέματος⁷. Η ποιοτική έρευνα συνέβαλε στην ανίχνευση της πορείας της μουσικής από το 1947 έως το 1967, στην ανασύνθεση του χώρου και του χρόνου που λειτούργησαν τα κέντρα διασκέδασης και στην κατανόηση του κόσμου των λαϊκών μουσικών και των ιδιοκτητών των κέντρων διασκέδασης. Η ποσοτική έρευνα στην παρούσα εργασία συνεισφέρει ως προς την αξιοποίηση των αναμνήσεων και των αντιλήψεων⁸ των θαμώνων εκείνων των κέντρων. Η χρήση αυτής της μεικτής μεθόδου κρίθηκε απαραίτητη, ώστε να

³ Σουλιώτης, 2005: 41-60.

⁴ Οικονόμου, 2005: 361-398.

⁵ Lowerson, 2001: 517.

⁶ Lowerson, 2001: 518.

⁷ Σαραφίδου, 2011: 120.

⁸ Mason, [1996] 2003: 87.

αποδοθούν οι οπτικές γωνίες όλων των ομάδων που εμπλέκονται στη λειτουργία των κέντρων διασκέδασης.

Τα εργαλεία της ποιοτικής έρευνας που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα έρευνα αποτελούν: το φωτογραφικό υλικό, το δημοσιευμένο σε έντυπη μορφή διαφημιστικό υλικό, οι βιβλιογραφικές και δημοσιογραφικές πηγές, οι ημιδομημένες (ή χαλαρά δομημένες⁹) συνεντεύξεις, οι προφορικές μαρτυρίες και η ελεύθερη συζήτηση. Η ποικιλία στις πηγές επιβλήθηκε από την πλημμελή διαθέσιμη ειδική βιβλιογραφία. Η πολλαπλότητα των μεθοδολογικών εργαλείων προτείνεται άλλωστε κατά τη διεξαγωγή ποιοτικών ερευνών¹⁰. Η ανάλυση των ποιοτικών δεδομένων θα γίνει μέσω του συνδυασμού πληροφοριών από τις διάφορες πηγές σε μορφή σύνοψης ή σε διαγραμματική μορφή¹¹.

Φωτογραφικό υλικό αναζητήθηκε στο προσωπικό αρχείο της οικογένειας Εγγλέζου, της οικογένειας Περιβόλα, σε βιβλία και στο διαδίκτυο.

Αρχειακό υλικό εφημερίδων από την περιοχή της Νίκαιας κατά την περίοδο 1946-1967 αναζητήθηκε¹²: στη Βιβλιοθήκη του Δήμου Νίκαιας-Αγίου Ιωάννη Ρέντη στο παράρτημα τη Νίκαιας, όπου διαπιστώθηκε ότι έχει καταστραφεί με βάση την επίσημη ενημέρωση από τις υπεύθυνες της βιβλιοθήκης, και στη συλλογή της Βιβλιοθήκης της Βουλής, όπου εντοπίστηκαν τεύχη της εφημερίδας «Παρατηρητής» για τα έτη 1951 - 1970. Σε ιδιωτική συλλογή επίσης εντοπίστηκαν μεμονωμένα τεύχη εφημερίδων της Νίκαιας εκείνης της περιόδου.

Αρχειακό υλικό για τα οικονομικά στοιχεία των επιχειρήσεων αναζητήθηκε στη Δ.Ο.Υ. Νίκαιας-Κορυδαλλού, όπου κατόπιν αναζήτησης με βάση τα ονόματα των ιδιοκτητών των κέντρων διασκέδασης δεν βρέθηκε κανένα αποτέλεσμα που να σχετίζεται με την έναρξη και λήξη επιχειρηματικής δραστηριότητας των κέντρων αυτών. Οι άδειες λειτουργίας των καταστημάτων της εποχής εκδίδονταν από την τοπική αστυνομική διεύθυνση, η οποία και επέβλεπε τη λειτουργία των καταστημάτων, αλλά σε αναζήτηση στο Αστυνομικό Τμήμα Νίκαιας δεν εντοπίστηκε αντίστοιχο αρχείο. Επομένως αρχειακή τεκμηρίωση για την ακριβή έναρξη και λήξη της

⁹ Mason, [1996] 2003: 90· Ιωσηφίδης, 2003: 40.

¹⁰ Mason, [1996] 2003: 174.

¹¹ Ιωσηφίδης, 2003: 68.

¹² Η αναζήτηση στον τοπικό τύπο έγινε για να ελεγχθεί κατά πόσο διαφημιζόνταν τα κέντρα διασκέδασης ή υπήρχαν αναφορές σχετικά με τα μουσικά δρώμενα εντός των καταστημάτων αυτών και τυχόν περιστατικά παραβατικότητας εκτός αυτών.

λειτουργίας του κάθε καταστήματος δε βρέθηκε. Παράλληλα, αναζητήθηκε η νομοθεσία της εποχής που καθόριζε τον τρόπο λειτουργίας των κέντρων διασκέδασης στην ηλεκτρονική βάση δεδομένων «Τράπεζα Νομικών Πληροφοριών Νόμος», η οποία συμπεριλαμβάνει νομοθεσία και νομολογία.

Οι ημιδομημένες συνεντεύξεις έγιναν πρόσωπο με πρόσωπο¹³ με απογόνους των ιδιοκτητών του κέντρου διασκέδασης *Εγγλέζος* και του κέντρου διασκέδασης *Περιβόλας*, καθώς και του κέντρου διασκέδασης *Αρζεντίνα*. Στο ερωτηματολόγιο αυτό ζητήθηκαν πληροφορίες σχετικά με τους ιδιοκτήτες των κέντρων διασκέδασης, την έναρξη και λήξη της λειτουργίας των κέντρων, την τοποθεσία τους και στοιχεία για τη λειτουργία τους.

Ανάμεσα στους θαμώνες των κέντρων διασκέδασης βρέθηκαν και απόγονοι εργαζομένων στα κέντρα αυτά ή άνθρωποι, οι οποίοι μπορούσαν να αφηγηθούν συγκεκριμένες μαρτυρίες περιστατικών, οπότε καταγράφηκαν οι προφορικές τους μαρτυρίες σε ψηφιακό μαγνητόφωνο. Επίσης σημειώθηκε η άποψη ανθρώπων, οι οποίοι από επιλογή δεν διασκεδάζαν στα εν λόγω κέντρα, μέσα από τη διαδικασία ανοιχτής συζήτησης. Η επιλογή τους αυτή κρίθηκε σκόπιμο να αναφερθεί, διότι αφορά στην εξέλιξη της μουσικής και τον τρόπο με τον οποίο αυτή εκφράστηκε στην κοινωνία.

Το ποσοτικό εργαλείο αναλύεται στο κεφάλαιο 5.

Η εργασία χωρίζεται στα εξής κεφάλαια:

Στο πρώτο κεφάλαιο τίθεται το θεωρητικό πλαίσιο του ελεύθερου χρόνου και πώς εξελίσσεται η νυχτερινή ζωή στις πόλεις με τα μουσικά δρώμενα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται η πορεία του αστικού λαϊκού τραγουδιού με τους μετασχηματισμούς του και γίνεται μνεία στο ελαφρό τραγούδι.

Στο τρίτο κεφάλαιο δίνεται το ιστορικό πλαίσιο της εποχής με αναφορά στις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες. Ακόμα, εξετάζεται η ιστορία της μουσικής διασκέδασης της Νίκαιας προπολεμικά και μεταπολεμικά.

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η λειτουργία των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας μέσω των ποιοτικών δεδομένων της έρευνας. Αναλυτικά, γίνεται

¹³ Ιωσηφίδης, 2003: 39.

χαρτογράφηση και περιγραφή των κέντρων, σκιαγράφηση του χαρακτήρα της διασκέδασης μέσα σε αυτά, καταγραφή των λαϊκών καλλιτεχνών και αναφορά στο ρεπερτόριο. Επίσης περιγράφονται τα κέντρα ως επιχειρήσεις.

Στο πέμπτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στην ποσοτική έρευνα που διεξήχθη και παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της μέσα από τα οποία αποδίδεται το προφίλ των θαμώνων, καθώς και η αντίληψη της τοπικής κοινωνίας για τα κέντρα διασκέδασης.

Στο έκτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα γενικά συμπεράσματα και μια πρόταση για αξιοποίηση της παρούσας έρευνας στη δημιουργία ενός μουσείου διασκέδασης με έμφαση στην εξέλιξη της μουσικής μέσα από τον χώρο των κέντρων διασκέδασης στις λαϊκές συνοικίες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Τα άτομα επιλέγουν τα κέντρα διασκέδασης ανάμεσα σε άλλες δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου. Ο τρόπος με τον οποίο αξιοποιείται ο ελεύθερος χρόνος είναι συνάρτηση της ταυτότητας, της κοινωνικής τάξης και του φύλου. Η ενασχόληση με επιχειρήσεις του ελεύθερου χρόνου απαιτεί μια επισκόπηση του ορισμού και των οικονομικών παραμέτρων αυτού.

Ελεύθερος χρόνος είναι ο χρόνος κατά τον οποίο το άτομο δεν εργάζεται ούτε εκτελεί κάποια υποχρεωτική δραστηριότητα, αλλά επιλέγει να δράσει ή να απολαύσει με σχετική ελευθερία και με βάση τις προσωπικές του εμπειρίες και τα ενδιαφέροντά του¹⁴.

Στην εισαγωγή του βιβλίου τους οι Hall και Page παραθέτουν κάποιες θεωρήσεις του όρου ‘ελεύθερος χρόνος’ για να τον αποσαφηνίσουν. Αναφέρονται λοιπόν σε τρεις διαστάσεις του όρου, την ατομική, η οποία εστιάζει στην ελεύθερη επιλογή, στην αντικειμενική, που ταυτίζει τον ελεύθερο χρόνο με τον εναπομείναντα από εργασία και υποχρεώσεις χρόνο και την υποκειμενική, όπου ο ελεύθερος χρόνος νοηματοδοτείται αποκλειστικά από την θεώρηση του ατόμου κατά τον Stockdale (1985). Και ακολούθως, δίνουν τον ορισμό του Herbert (1988) όπου ο ελεύθερος χρόνος ορίζεται ως ο χρόνος κατά τον οποίο κατ’ ελεύθερη επιλογή του το άτομο επιδίδεται σε δραστηριότητες¹⁵.

¹⁴ Prosser, [1994] 2000: 6.

¹⁵ Hall & Page, [1999] 2002: 3.

Ο Veblen, ο πρώτος ο οποίος επικεντρώνει τη μελέτη του στον ελεύθερο χρόνο, αποκαλεί τον ελεύθερο χρόνο ‘περίοπτησχόλη’¹⁶ ή ‘επιδεικτικήσχόλη’¹⁷ (conspicuous leisure) και υποστηρίζει ότι η αποχή από την παραγωγική δραστηριότητα κάνει την ανώτερη οικονομικά τάξη να νιώθει ότι υπερτερεί, αφού η εργασία ταυτίζεται με την υποταγή¹⁸. Ονομάζει την ανώτερη αυτή τάξη ‘αργόσχολη τάξη’ (leisure class)¹⁹, για να τη διακρίνει από την κατώτερη τάξη και για να την ψέξει, αφού στο έργο του εξαίρει τον εργατικό μόχθο²⁰.

Ο ελεύθερος χρόνος αποκτά τη σημερινή σημασία του και διαμορφώνει τα βασικά του γνωρίσματα «στη μεταπολεμική “περίοδο της αφθονίας” (1946-1975)»²¹.

Φυσικά, οι έννοιες του ελεύθερου χρόνου και της εργασίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένες, ενώ ο όρος ‘εργασία’ περικλείει όλες τις «παραγωγικές δραστηριότητες, επ’ αμοιβή ή χωρίς, οι οποίες προσδοκείται να έχουν ολοκληρωθεί, και για τις οποίες υφίσταται ένα είδος σύμβασης ή υποχρέωσης»²². Ο καπιταλιστικός τρόπος παραγωγής μορφοποιεί τον όρο ‘ελεύθερος χρόνος’, θεωρώντας τον κομβικό παράγοντα για τη διατήρηση της καλής νοητικής και σωματικής κατάστασης του εργαζόμενου²³.

Η επιλογή των δραστηριοτήτων του ελεύθερου χρόνου επηρεάζεται από κοινωνικούς και πολιτισμικούς παράγοντες με τη μόδα να κατέχει ισχυρό ρόλο σε αυτήν²⁴. Για να επιλέξει λοιπόν το άτομο μια δραστηριότητα επεξεργάζεται το εύρος των προσφερόμενων δραστηριοτήτων του ελεύθερου χρόνου, τις τάσεις της μόδας και την οικονομική του επιφάνεια²⁵. Βέβαια, ασυνείδητα όλα τα παραπάνω καθορίζονται από την περιοχή όπου κατοικεί το άτομο και τις προσφερόμενες εκεί δραστηριότητες, από τις δημογραφικές συνθήκες που επικρατούν στην εν λόγω περιοχή και τέλος από το κοινωνικό στρώμα στο οποίο ανήκει το άτομο²⁶. Η ουσιαστική κατανόηση των

¹⁶ Μετάφραση: Γιώργος Νταλιάνης. Στο Κορωναίου, 1996: 131.

¹⁷ Μετάφραση: Αλεξάνδρα Κορωναίου. Στο Κορωναίου, 1996: 51.

¹⁸ Veblen, 1899: 18.

¹⁹ Ο. π.

²⁰ Κορωναίου, 1996: 50.

²¹ Ο. π.: 15.

²² Prosser, [1994] 2000: 6.

²³ Greenwood Parr, 1999.

²⁴ Prosser, [1994] 2000: 6.

²⁵ Ο. π.: 8.

²⁶ Ο. π.: 8.

επιλογών του ελεύθερου χρόνου επέρχεται, όταν το σύνολο των προσφερόμενων επιλογών εξεταστεί σε σχέση με την τάξη τους και τον τρόπο ζωής τους²⁷.

Οι επιχειρήσεις του ελεύθερου χρόνου, όπως είναι αναμενόμενο, λειτουργούν βάσει της σχέσης προσφοράς και ζήτησης, η οποία μεταβάλλεται συνεχώς²⁸. Ως εκ τούτου, οι επιχειρηματίες προσπαθούν αφενός να προσελκύσουν πελάτες μέσω της βελτίωσης των υπηρεσιών τους και της προβολής της επιχείρησής τους στα εκάστοτε διαθέσιμα μέσα και αφετέρου να προσαρμοστούν σε τυχόν μεγαλύτερη ζήτηση με την αύξηση της χωρητικότητας που διαθέτουν²⁹. Οι μεταβλητές που φαίνεται να επηρεάζουν τη ζήτηση μιας δραστηριότητας του ελεύθερου χρόνου είναι «η ηλικία, το φύλο, το μορφωτικό επίπεδο, η κινητικότητα, το εισόδημα, η κουλτούρα, η φάση ζωής και το κοινωνικό επίπεδο στον οικογενειακό κύκλο ζωής, στην προσωπικότητα και στα ενδιαφέροντα του ατόμου»³⁰. Με βάση τα στοιχεία αυτά διαχωρίζει το αγοραστικό κοινό η βιομηχανία του ελεύθερου χρόνου³¹.

Ωστόσο, ο ελεύθερος χρόνος δεν αποτελεί απλώς ένα εμπορευματοποιημένο προϊόν, αποτελεί μια διαδικασία, μια συνάντηση ανθρώπων μεταξύ τους, μέσα στον χώρο όπου οι άνθρωποι υπάρχουν ως κοινωνικά και ενσώματα όντα³². Κάποιοι θεωρητικοί του ελεύθερου χρόνου επισημαίνουν ότι μια πραγματική δραστηριότητα ελεύθερου χρόνου οφείλει να εμπλέκει το άτομο σε μια συμμετοχική διαδικασία που τελικά αποδίδει οφέλη στο ίδιο και στην κοινότητα όπου ζει³³.

Ο ελεύθερος χρόνος ερμηνεύεται με βάση διαφορετικές σχολές σκέψης ανάλογα με την εποχή³⁴. Αναλυτικά, με χρονολογική σειρά, ο φονκσιοναλισμός θέτει στο κέντρο την ατομική ελεύθερη επιλογή και τα κοινωνικά οφέλη του ελεύθερου χρόνου. Ο στρουκτουραλισμός μετατοπίζει το βάρος στην επένδυση της ταξικής διαστρωμάτωσης και των έμφυλων σχέσεων στην αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου³⁵. Άρα στο πλαίσιο της στρουκτουραλιστικής προσέγγισης, όπως είναι κατανοητό, εντάσσονται η μαρξιστική, η νέο-μαρξιστική και η φεμινιστική θεώρηση του

²⁷ Hall & Page, [1999] 2002: 3.

²⁸ Prosser, [1994] 2000: 11.

²⁹ Ο. π.: 11.

³⁰ Ο. π.: 18-19.

³¹ Ο. π.: 19.

³² Crouch, [1999] 2001: 1.

³³ Greenwood, 1999.

³⁴ Henderson et al, 2004: 415.

³⁵ Ο. π.

ελεύθερου χρόνου³⁶. Τέλος, ο μεταστρουκτουραλισμός και ο μεταμοντερνισμός αμφισβητούν την ελευθερία του ατόμου, καθώς και την επίδραση της τάξης και του φύλου στην επιλογή των δραστηριοτήτων του ελεύθερου χρόνου, αναγνωρίζοντας την εμπειρία του ελεύθερου χρόνου ως κάτι αποσπασματικό και πολυσύνθετο³⁷. Στις μεταμοντέρνες θεωρήσεις του ελεύθερου χρόνου εντάσσεται και η διαδραστική προσέγγιση, η οποία αντιμετωπίζει την κοινωνία ως ένα πλαίσιο δράσης του ατόμου, όπου δεν επιδρούν εξωατομικοί παράγοντες³⁸.

Μέσω της μελέτης των θεωρητικών προσεγγίσεων του ελεύθερου χρόνου εμπεδώνεται ότι η εμπειρία αυτή μπορεί να ερμηνευθεί πολύπλευρα, μέσω του ίδιου του ατόμου, του κοινωνικού του ρόλου, των στρατηγικών διαφοροποίησης των κοινωνικών ομάδων, και των πρακτικών χειραγώγησής τους³⁹.

Για την πληρέστερη έρευνα του ελεύθερου χρόνου φαίνεται λοιπόν ότι εκτός από το θέμα της μαζικής κατανάλωσης, η οποία κινείται βάσει προσφοράς και ζήτησης, πρέπει να ληφθεί υπόψη η ποικιλομορφία των δραστηριοτήτων του ελεύθερου χρόνου, η οποία επαφίεται στην υποκειμενική ερμηνεία της εμπειρίας των ατόμων⁴⁰.

Στις πόλεις, όπου λειτουργεί ένα σύμπλεγμα δραστηριοτήτων σε κοινωνικό, πολιτιστικό και οικονομικό επίπεδο, υπάρχει εύφορο έδαφος για την ανάπτυξη υπηρεσιών του ελεύθερου χρόνου⁴¹.

Μια θεώρηση του σύνθετου ζητήματος της ταυτότητας συνοψίζεται στη φράση: «Μεγαλώνουμε επιθυμώντας συγκεκριμένα πράγματα, γιατί ανήκουμε σε συγκεκριμένες κατηγορίες [...]»⁴². Από τη ρήση αυτή συνάγουμε ότι καθοριστικός παράγοντας για την αποκρυστάλλωση της ταυτότητας θεωρείται η κοινωνική προέλευση του ατόμου. Ωστόσο, μια άλλη θεώρηση στα πλαίσια των μοντέρνων και μεταμοντέρνων κοινωνιών παρατηρεί ότι η ταυτότητα λαμβάνει έναν πιο ρευστό και συνθετικό χαρακτήρα, καθώς οι κοινωνίες απομακρύνονται από σταθερούς παραδοσιακούς θεσμούς και αξίες⁴³. Αυτές οι παρατηρήσεις για την ταυτότητα συνεπικουρούν στην κατανόηση της εποχής του '50 και του '60 στην Ελλάδα, εφόσον

³⁶ Best, 2010: 35-42.

³⁷ Henderson et al, 2004: 415.

³⁸ Best, 2010: 42-43.

³⁹ Ο. π.: 53.

⁴⁰ Ο. π.: 48.

⁴¹ Hall & Page, [1999] 2002: 160.

⁴² Harris, [2005] 2011: 283.

⁴³ Ο. π.: 283-284.

η μετάβαση από την μια κοινωνική κατάσταση στην άλλη συμβαίνει ακριβώς εκείνη τη χρονική περίοδο, και συντελούν στην κατανόηση της επιλογής δραστηριοτήτων του ελεύθερου χρόνου/σχόλης.

Σύμφωνα με την προσέγγιση του Bourdieu, η κοινωνική τάξη επηρεάζει τον διαθέσιμο ελεύθερο χρόνο στο άτομο, το οποίο αναλόγως διαθέτει διαφορετικό πλήθος ευκαιριών για την απόκτηση πολιτιστικού κεφαλαίου μέσω της εκπαίδευσης⁴⁴. Κατ'ερμηνεία αυτής της άποψης ο ανήκων σε χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα διαθέτει λιγότερο ελεύθερο χρόνο για να μορφωθεί και έτσι καθορίζεται το γούστο του στην επιλογή δραστηριοτήτων του ελεύθερου χρόνου⁴⁵. Όμως η κοινωνική τάξη έχει άμεσο συσχετισμό και με την οικονομική δυνατότητα, η οποία εκ των πραγμάτων ρυθμίζει τις επιλογές διαβίωσης εν γένει.

Η ταξική προέλευση είναι ένας παράγοντας, ο οποίος εμφανίζεται συνεχώς στα πονήματα σχετικά με τον ελεύθερο χρόνο και τη μουσική, τις βασικότερες έννοιες που συνδέονται με το παρόν θέμα. Η δημιουργία συσχετισμών μεταξύ των παρατηρούμενων επιλογών για τον ελεύθερο χρόνο και της ένταξης σε μια κοινωνική τάξη μπορεί να συμβάλει στην ερμηνεία κάποιων γενικών τάσεων και όχι ως απόλυτος ρυθμιστής⁴⁶. Ακόμα, δεν μπορεί να παραγνωριστεί η επιρροή του φύλου στις προσφερόμενες επιλογές του ελεύθερου χρόνου μια και η φύση των ασχολιών των γυναικών μεταξύ του 1947 και του 1967 διαφέρουν αισθητά από εκείνες των ανδρών.

Ο χρόνος εργασίας την ίδια εποχή κατά κανόνα αρχίζει με την ανατολή του ήλιου και λήγει λίγο μετά τη δύση του. Επομένως, συνήθως ο ελεύθερος χρόνος ταυτίζεται με τη νύχτα. Έτσι γεννιούνται οι όροι 'νυχτερινή διασκέδαση' και 'νυχτερινή ζωή'. Ο όρος 'νυχτερινή ζωή' στον 20ό αιώνα περιλαμβάνει «το ποτό, τον χορό, το φαγητό και την ακρόαση ζωντανών μουσικών παραστάσεων» ως «κοινωνικές δραστηριότητες στους αστικούς εμπορικούς χώρους»⁴⁷. Σχετίζεται λοιπόν με τα κέντρα διασκέδασης, αφού τα προϊόντα που αναφέρονται παραπάνω προσφέρονται μέσα σε αυτά.

Αξίζει να αναζητηθεί ο τρόπος διασκέδασης στις Η.Π.Α., αφού η αμερικανική κουλτούρα, όπως διαδόθηκε κυρίως μέσω των κινηματογραφικών ταινιών και των τραγουδιών (τζαζ, σούνγκ κ.λπ.) αναμφίβολα επηρέασε τον τρόπο ζωής και άρα τη

⁴⁴ Bourdieu, [1979] 2011: 122.

⁴⁵ Harris, [2005] 2011: 217.

⁴⁶ Ο, π.: 135.

⁴⁷ Baldwin, 2015.

διασκέδαση και τον ελεύθερο χρόνο των Ελλήνων. Άλλωστε, η Ελλάδα ανήκε στη δυτική σφαίρα επιρροής, γεγονός το οποίο εν μέσω ψυχροπολεμικής περιόδου σήμαινε ταύτιση όχι μόνο πολιτικά αλλά και πολιτισμικά με την Αμερική. Σαφώς πρέπει να σημειωθεί ότι οι εξελίξεις συνέβαιναν στην Αμερική και χρόνια αργότερα επηρέαζαν την ελληνική πραγματικότητα με τη διαδικασία αυτή να επιταχύνεται με τη μεγαλύτερη εξάπλωση των ΜΜΕ.

Η νυχτερινή ζωή στις κατάφωτες μεγαλουπόλεις της Αμερικής του 20ού αιώνα περιλάμβανε αίθουσες χορού, βαριετέ, κινηματογράφους, εστιατόρια και καμπαρέ, χώροι οι οποίοι ξεκίνησαν μια παρακμιακή πορεία στις δεκαετίες του '50 και του '60. Τότε έκανε την εμφάνισή της η τηλεόραση και γνώρισε ταχύτατη εξάπλωση με το 90% των νοικοκυριών να διαθέτει μία το 1962. Επιπλέον, οι δημόσιοι χώροι στις πόλεις εγκυμονούσαν κινδύνους λόγω της αυξανόμενης εγκληματικότητας⁴⁸.

Πιο συγκεκριμένα, στο μητροπολιτικό Σικάγο η ταχεία αστικοποίηση, η βιομηχανική έκρηξη και η εισροή μεταναστών συνθέτουν το μωσαϊκό στο οποίο διαμορφώνονται οι παράγοντες επιρροής του ελεύθερου χρόνου, όπως τα ωράρια εργασίας, τα εισοδήματα, οι υποκουλτούρες και οι χωροταξικές μεταβολές⁴⁹. Ο συνεχώς αυξανόμενος πληθυσμός στο μεταπολεμικό Σικάγο βιώνει βελτίωση του βιοτικού του επιπέδου, με την καθιέρωση του Σαββατοκύριακου και των πολυήμερων διακοπών ως διαθέσιμου ελεύθερου χρόνου. Ωστόσο, αυτό που δε φαίνεται να αλλάζει σημαντικά είναι η ταξική διάκριση, ενώ το χρώμα επηρεάζει τον τρόπο, τον χώρο διασκέδασης, και τη μουσική⁵⁰.

Κατά την ποτοαπαγόρευση η jazz και blues μουσική αρχίζει την εξελικτική της πορεία, η οποία φτάνει στην ακμή της στη δεκαετία του '40 γεννώντας το 'λευκό' παράγωγο της μουσικό είδος, 'swing', εύκολο να χορευτεί και εξαιρετικά δημοφιλές⁵¹. Στη δεκαετία του '50, η νυχτερινή ζωή του Σικάγο εντοπιζόταν σε έναν συγκεκριμένο δρόμο σε νυχτερινά κέντρα που έμοιαζαν με αίθουσες χορού και όπου έπαιζαν μουσική blues. Η παρακμή των κέντρων αυτών επήλθε με την έλευση της rock'n'roll μουσικής και στη δεκαετία του '70 εξαφανίστηκαν όλα. Επίσης, οι χώροι εστίασης για όλα τα εισοδήματα ήταν πολύ δημοφιλείς τη δεκαετία του '60⁵². Παράλληλα, η κλασική μουσική ως έκφραση υψηλής κουλτούρας είχε έντονη παρουσία στον ελεύθερο χρόνο

⁴⁸ Baldwin, 2015.

⁴⁹ Riess, 2005.

⁵⁰ Ο. π.

⁵¹ Baldwin, 2015.

⁵² Riess, 2005.

και είχε αρχίσει να παρουσιάζεται ενδιαφέρον από τον πληθυσμό για τον αθλητισμό⁵³. Μετά το 1965 οι πολυέξοδες ζωντανές ορχήστρες παραγκωνίζονται στην Αμερική, με το νέο είδος νυχτερινού κέντρου, τη ντισκοτέκ, να ανθεί⁵⁴.

Οι γυναίκες στην Αμερική των αρχών του 20ού αιώνα είχαν τη δυνατότητα να συμμετέχουν στα δρώμενα μέσα στα νυχτερινά κέντρα σχεδόν όπως και οι άνδρες χωρίς να επιδιώκεται η προσέλκυσή τους με πιο εκλεπτυσμένους τρόπους διασκέδασης (τακτική η οποία ακολουθούταν σε προηγούμενα χρόνια)⁵⁵. Η εξίσου συμμετοχή συνέχισε και στα κατοπινά χρόνια έως το 1965⁵⁶.

Στη νυχτερινή ζωή η μουσική είναι ο βασικός παράγοντας που καθορίζει τον τρόπο διασκέδασης ως προς την κοινωνική ταυτότητα, την τάξη και το φύλο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

2.1 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΔΙΑΣΤΡΩΜΑΤΩΣΗ

Ο Bourdieu γράφει για τη μουσική:

«Η μουσική είναι η πιο πνευματοκρατική από τις τέχνες του πνεύματος και η αγάπη για τη μουσική είναι εγγύηση ‘πνευματικότητας’. [...] Η μουσική είναι κατεξοχήν ‘καθαρή’ τέχνη: δε λέει τίποτα και δεν έχει τίποτα να πει [...]»⁵⁷.

Συμπληρώνει, βέβαια, ότι για την αστική τάξη το γούστο ενός λαϊκού ατόμου στη μουσική αντανakλά την τραχύτητα στον ψυχικό του κόσμο⁵⁸. Η μουσική αναδεικνύεται ως υπέρτατη τέχνη στα μάτια των αστών, αφού αποποιείται την κοινωνική διάσταση⁵⁹ και κινείται στη σφαίρα της φαντασίας και της ονειροπόλησης.

Η μουσική χωρίς λόγια είναι πράγματι ανοιχτή σε πολλαπλές και ποικίλες ερμηνείες. Αλλά στην περίπτωση του ελληνικού αστικού λαϊκού τραγουδιού, για παράδειγμα, ακόμα και αν απογυμνώσουμε τη μελωδία από τον στίχο, ο λαϊκός χαρακτήρας της μουσικής είναι έκδηλος. Οι ανατολίτικες μελωδίες που κυριαρχούν, τα όργανα που χρησιμοποιούνται στην ορχήστρα και ο τρόπος ερμηνείας φωνητικά και εκφραστικά

⁵³ Ο. π.

⁵⁴ Baldwin, 2015.

⁵⁵ Ο. π.

⁵⁶ Ο. π.

⁵⁷ Ο. π.: 61.

⁵⁸ Ο. π.

⁵⁹ Bourdieu, [1979] 2011: 62.

αποκρούουν ηχητικά την αστική τάξη που είναι συνηθισμένη σε δυτικότροπα μελωδικά σχήματα, σε 'εκλεπτυσμένα' μουσικά όργανα και σαφώς σε τελείως διαφορετική φωνητική τοποθέτηση.

Η παρούσα εργασία καταπιάνεται με τα δημοφιλή μουσικά είδη της εποχής του '50 και του '60 στην Ελλάδα, τα οποία παίζονταν στα λαϊκά κέντρα λόγω της απήχησης που είχαν στα λαϊκά στρώματα. Η αισθητική των λαϊκών στρωμάτων στη μουσική τη θέλει να συνυφάνεται με τον στίχο και -σε πολλές περιπτώσεις- με τον χορό. Τα τρία αυτά στοιχεία νοούνται ως ένα ενιαίο σύνολο. Συνεπώς, η συζήτηση για τα λαϊκά μουσικά είδη αναπόδραστα εκτυλίσσεται γύρω από το τραγούδι -και δη το χορευτικό τραγούδι- εκτοπίζοντας την ορχηστρική μουσική.

2.2 Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ ΚΑΙ ΣΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

Η διαδρομή της μουσικής στον ελλαδικό χώρο έχει αφετηρία την αρχαιότητα. Στοιχεία της τροπικής μουσικής έχουν τις ρίζες τους στην αρχαία ελληνική μουσική. Ελάχιστα δείγματα αυτής της μουσικής έχουν διασωθεί και η αποκωδικοποίηση τους είναι σε πολλές περιπτώσεις προϊόν επίπονων μελετών. Είναι όμως γενικά παραδεκτό ότι επιβίωσε μέσα από τη βυζαντινή μουσική είτε στη θρησκευτική είτε στην κοσμική της μορφή.

Έτσι, στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος του 19ου αιώνα επικρατούν δύο μουσικά είδη· της βυζαντινή μουσικής, όπως ψαλλόταν στις εκκλησίες, και του δημοτικού τραγουδιού, όπως είχε μεταδοθεί από γενιά σε γενιά⁶⁰.

Από την εποχή της Βαυαροκρατίας έρχεται να προστεθεί η ευρωπαϊκή μουσική. Η μικρή ανερχόμενη αστική τάξη της Αθήνας την ενστερνίζεται απόλυτα γυρίζοντας την πλάτη στην ελληνική μουσική παράδοση. Με τον τρόπο αυτό επιχειρεί να διακριθεί ως τάξη από τον υπόλοιπο πληθυσμό⁶¹ και να επιβληθεί ως πνευματικά ανώτερη. Αλλά και η ευρωπαϊκή μουσική χωρίζεται σε δύο διακριτά μουσικά είδη· της κλασικής μουσικής και της ελαφράς μουσικής⁶². Η ελαφρά μουσική είναι η λαϊκή έκφανση της οικειοποίησης της δυτικής μουσικής χωρίς αυτό να σημαίνει ότι μειώνεται η συνθετική ποιότητα⁶³. Στην ελαφρά μουσική των αρχών του 20ού αιώνα περιλαμβάνεται η

⁶⁰ Μπαρούτας, 1992: 9· Λεούση, 2003: 200.

⁶¹ Μπαρούτας, 1992: 9.

⁶² Λεούση, 2003: 200.

⁶³ Ο. π.: 202-204.

αθηναϊκή καντάδα, το επιθεωρησιακό τραγούδι και η οπερέτα. Κορυφαίες συνθέσεις εκείνης της εποχής ηχογραφούνται και αναπαράγονται και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η παραγωγή του ελαφρού τραγουδιού συνεχίζεται με το ηδυπαθές ύφος του να υφίσταται έντονη κριτική ως παράγοντα διαστροφής του λαϊκού μουσικού αισθητηρίου⁶⁴.

Μια περιορισμένη τάση για συγκερασμό των δύο μουσικών παραδόσεων, Δύσης και Ανατολής, παρατηρήθηκε στην εκκλησιαστική μουσική. Απόπειρες για απόδοση του βυζαντινού μέλους σε τέσσερεις φωνές κατά τη δυτική εναρμόνιση γίνονται από τον Αλέξανδρο Κατακουζηνό, γνώστη και των δύο ειδών, αλλά καταφέρνουν μόνο να προκαλέσουν διαξιφισμούς σχετικά με την καθαρότητα των ειδών⁶⁵. Το ζήτημα της αυστηρής διάκρισης της ελληνικής μουσικής παράδοσης από την ευρωπαϊκή μουσική κληρονομιά επιλύεται «υπό την πίεση του λαϊκού μουσικού αισθήματος»⁶⁶. Γεννιέται λοιπόν το μουσικό-θεατρικό είδος, κωμειδύλλιο, που επενδύεται από δημώδους προέλευσης μουσική με δυτική μουσική γραφή και πραγματεύεται ηθογραφικά ζητήματα⁶⁷. Οι επιρροές στην ελληνική μουσική του 19ου και 20ου αιώνα όμως προέρχονται από περιοχές εκτός των τότε περιορισμένων γεωγραφικών συνόρων της Ελλάδας.

Σημαντικές επιρροές ήρθαν από τα Επτάνησα. Τα Επτάνησα βίωσαν για χρόνια την βενετσιάνικη κατοχή και στην συνέχεια άλλαξαν ευρωπαϊκά χέρια. Στην κουλτούρα των κατακτητών τους λοιπόν υπήρχε η δυτική μουσική. Την ίδια στιγμή η γειτνίαση τους με την Ιταλία διευκόλυνε του νέους Επτανήσιους να σπουδάζουν εκεί συστηματικά την κλασική μουσική και να έρχονται σε επαφή με το δημοφιλές είδος της όπερας⁶⁸. Επόμενο ήταν αρχικά η πρωτότυπη παραγωγή έργων κλασικής μουσικής στον ελλαδικό χώρο να προέρχεται από τους Επτανήσιους συνθέτες και η επίδρασή της επτανησιακής μουσικής μετά την ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα (1864) να γίνεται ολοένα και εντονότερη⁶⁹. Μα και η καντάδα, το τραγούδι των λαϊκών στρωμάτων στα Επτάνησα, εισήχθη σύντομα στον ελλαδικό χώρο. Ήταν είδος δυτικότροπου πολυφωνικού τραγουδιού που παιζόταν με τη συνοδεία μαντολίνου και

⁶⁴ Γαϊτάνος, 2012: 13.

⁶⁵ Λιάβας, 2009: 45.

⁶⁶ Μπαρούτας, 1992: 73.

⁶⁷ Λιάβας, 2009: 54-55.

⁶⁸ Λεούση, 2003: 190.

⁶⁹ Μυλωνάς, 1984: 28-29· Λεούση, 2003: 192· Λιάβας, 2009: 67.

κιθάρας⁷⁰. Αργότερα το είδος εξαπλώθηκε και στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο με την αθηναϊκή καντάδα να γνωρίζει ιδιαίτερη εξέλιξη⁷¹. Πρώιμο δείγμα αθηναϊκής καντάδας είναι το τραγούδι ‘Ανθισμένη Αμυγδαλιά’ (1882/1885)⁷².

Καθοριστική επιρροή δέχτηκε η ελληνική μουσική και από τα αστικά κέντρα που συγκέντρωναν μεγάλους ελληνικούς πληθυσμούς. Στα σημαντικά αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, στην Κωνσταντινούπολη, στην Αδριανούπολη, στη Θεσσαλονίκη και στη Σμύρνη, συγκεντρώνονται από τον 15ο αιώνα πληθυσμοί από όλη την επικράτεια και από ευρωπαϊκές χώρες. Η συνύπαρξη πολλών διαφορετικών φυλετικών ομάδων στον ίδιο αστικό χώρο συνέβαλε στη διαμόρφωση ενός αστικού λαϊκού τραγουδιού⁷³. Κάθε φυλή λοιπόν πρόσφερε τους ρυθμούς της και τις μελωδίες της σε ένα ιδιότυπο μουσικό χωνευτήρι.

Από το 1900 έως το 1940 στην Ελλάδα και κυρίως στα αστικά κέντρα, η μουσική συμβαδίζει με τη θεατρική δράση διεκδικώντας μεγαλύτερο ή μικρότερο ρόλο. Από τη μία, η επιθεώρηση, θεατρικό είδος με μεγάλη λαϊκή απήχηση περιλάμβανε τραγούδια μεταξύ των σκηνών. Οι συνθέτες είχαν μεγάλη ελευθερία ως προς το ύφος και τη γραφή, αλλά συχνά κατηγορήθηκαν για έλλειψη πρωτοτυπίας, μιμητισμό, ακόμα και αντιγραφή ξένων μελωδιών⁷⁴. Από την άλλη, η οπερέτα παράγει έργα με στοιχεία από την ελληνική μουσική παράδοση που αποκτούν μεγάλη διάδοση από στόμα σε στόμα στα λαϊκά στρώματα⁷⁵. Η απήχηση της εν μέρει οφείλεται στο γεγονός ότι φαινομενικά καθιστά προσιτή στο ευρύ κοινό την κλασική μουσική⁷⁶.

Από το μουσικό αυτό περιβάλλον η παρούσα εργασία επικεντρώνει στα είδη του ελαφρού τραγουδιού και του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

2.3 ΕΛΑΦΡΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Ο όρος ‘ελαφρό’ προκύπτει από μια σύγκριση· τη σύγκριση της λαϊκής δυτικότροπης μουσικής με την κλασική μουσική. Έχει την έννοια του επιδόλαιου και του ανόητου. Η κλασική μουσική θεωρείται σοβαρή σε σχέση με το ελαφρό τραγούδι, το οποίο, όπως αναφέρει ο Κώστας Γιαννίδης, γράφεται με απώτερο σκοπό «χορευτικές

⁷⁰ Χολστ, 1977: 49· Λεούση, 2003: 198.

⁷¹ Λεούση, 2003: 199· Λιάβας, 2009: 70.

⁷² Λιάβας, 2009: 63.

⁷³ Γεωργιάδης, 1997: 54.

⁷⁴ Μυλωνάς, 1984: 59· Λιάβας, 2009: 82-83.

⁷⁵ Λιάβας, 2009: 102.

⁷⁶ Μυλωνάς, 1984: 84.

διασκεδάσεις» ή «κοσμικές συγκεντρώσεις»⁷⁷. Ο γνωστός συνθέτης τονίζει ότι το είδος αυτό υπηρετεί τη λαϊκή απαίτηση για συγκεκριμένους χορευτικούς ρυθμούς της μόδας⁷⁸. Χρονολογικά τοποθετείται ανάμεσα στο 1930 και το 1960⁷⁹.

Η μελωδία είναι απελευθερωμένη από περιορισμούς γραμμένη στη δυτική αρμονία. Στη ρυθμική αγωγή όμως παρατηρείται η εισροή ξένων χορευτικών ρυθμών. Από τον 19ο αιώνα εισβάλλουν και οι ευρωπαϊκοί χοροί στην αστική μουσική παραγωγή κυρίως της Κωνσταντινούπολης⁸⁰, της κατεξοχήν πολυπολιτισμικής πόλης. Οι ευρωπαϊκοί χορευτικοί ρυθμοί που εισήχθησαν στην ελληνική επικράτεια, γνώρισαν ευρεία διάδοση και υιοθετήθηκαν στην ελληνική μουσική παραγωγή ήταν το βαλς και το τανγκό⁸¹. Μεταγενέστερα, στις δεκαετίες του '20 και του '30, εισάγονται το τσάρλεστον⁸² και το φοξ-τροτ, τα οποία όμως γνωρίζουν μεγαλύτερη απήχηση στην πρώτη μεταπολεμική δεκαετία. Στη δεκαετία του '50 έρχονται και άλλοι ρυθμοί τζαζ προέλευσης, όπως το σουίνγκ, τα μπλουζ και το ροκ εν' ρολ⁸³.

Το ελαφρό τραγούδι διαθέτει ένα ευρύ διαταξικό κοινό⁸⁴ και χαίρει ευρείας αποδοχής από τα συντηρητικά στρώματα της ελληνικής κοινωνίας. Η θεματολογία του ποικίλει ανάλογα με τις εμπνεύσεις των στιχουργών μα ο έρωτας και ο ρομαντισμός αποτελούν τα κυρίαρχα θέματα. Δομικά τα τραγούδια αυτά άλλοτε μοιάζουν με την αφήγηση μιας ιστορίας με αρχή, μέση και τέλος στον τύπο του ερωτικού αφηγηματικού τραγουδιού⁸⁵ και άλλοτε είναι πιο ελεύθερα στη δομή.

Οι κυριότεροι τραγουδοποιοί και συνθέτες που αναφέρονται στον χώρο του ελαφρού τραγουδιού τη δεκαετία του '30 είναι:

- Ο Αττίκ (ψευδώνυμο του Κλέονα Τριανταφύλλου) (1885-1944) ήταν ο πρώτος σπουδαίος τραγουδοποιός του ελαφρού. Εισήγαγε το είδος της μπαλάντας στη νεοελληνική μουσική πραγματικότητα⁸⁶. Στην εμπέδωση αυτής της φόρμας μουσικά και στιχουργικά στα τραγούδια του ίσως συνέβαλαν οι μουσικές του

⁷⁷ Λιάβας, 2009: 167.

⁷⁸ Λιάβας, 2009: 169.

⁷⁹ Μυλωνάς, 1984: 127.

⁸⁰ Γεωργιάδης, 1997: 51.

⁸¹ Λεούση, 2003: 275, 276.

⁸² Λιάβας, 2009: 197.

⁸³ Λεούση, 2003: 279.

⁸⁴ Μυλωνάς, 1984: 134.

⁸⁵ Λιάβας, 2009: 148.

⁸⁶ Μυλωνάς, 1984: 138.

σπουδές στο Παρίσι, όπου ήρθε σε επαφή με το γαλλικό *chanson*⁸⁷. Θεωρείται ότι επανέφερε το κύρος και την αξιοπρέπεια του ελληνικού δυτικότροπου λαϊκού τραγουδιού που είχε απαξιωθεί από τη χρήση του στην επιθεώρηση⁸⁸.

- Ο Χρήστος Χαιρόπουλος (1909-1992) ακολουθεί τη Σχολή του Αττίκ βαδίζοντας πάνω στη φόρμα της μπαλάντας⁸⁹. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλούν στον ακροατή οι ηδυπαθείς και περίτεχνες μελωδίες του με σλάβικες επιρροές και η εικονοποιία των στίχων του⁹⁰.
- Ο Κώστας Γιαννίδης ή Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984), όπως ήταν το πραγματικό όνομά του, ήταν ο συνθέτης των μεγαλύτερων επιτυχιών του ελαφρού τραγουδιού με καριέρα και στην οπερέτα και στα ύστερά του χρόνια στην κλασική μουσική⁹¹. Η μουσική του με στρωτές μελωδίες και αρμονική αρτιότητα εμπλουτίζεται από τις ενορχηστρωτικές του επιλογές⁹².
- Ο Μιχάλης Σουγιούλ (Σουγιουλτζόγλου) (1906-1958), επίσης συνθέτης με αμέτρητες επιτυχίες, ακολουθεί έναν διαφορετικό συνθετικό δρόμο. Χρησιμοποιεί απλές μελωδίες και αρμονίες, αλλά επιλέγει τους κυρίαρχους χορευτικούς ρυθμούς της εποχής του, δηλαδή το τανγκό, το βαλς και τη χαμπανέρας⁹³.

Στη δεκαετία του '40 αναδεικνύονται και ανάμεσα σε άλλους οι συνθέτες Λέο Ραπίτης (1912-1957), Γιάννης Σπάρτακος (1914-2001), Τάκης Μωράκης (1916-1991) και Νίκος Γούναρης (1915-1965). Μάλιστα, ο τελευταίος ήταν και ένας εξαιρετικά λαοφιλής ερμηνευτής.

Το ελαφρό τραγούδι σε ερμηνευτικό επίπεδο γνώρισε δύο πολύ ταλαντούχες ερμηνεύτριες, τη Σοφία Βέμπο (1910-1978) και τη Δανάη Στρατηγοπούλου (1913-2009).

Πέρα από την ελληνική συνθετική παραγωγή, στην κατηγορία του ελαφρού τραγουδιού εντοπίζονται και πολλά ξένα τραγούδια τα οποία έχουν διασκευαστεί με ελληνικό στίχο. Από τις αργεντίνικες μελωδίες του τανγκό που μεσουρανούσε στη δεκαετία του '30 πηγαίνουμε στα αμερικάνικα τραγούδια μεταπολεμικά. Η διάδοση

⁸⁷ Λιάβας, 2009: 148.

⁸⁸ Μυλωνάς, 1984: 134, 153.

⁸⁹ Μυλωνάς, 1984: 154· Λιάβας, 2009: 159.

⁹⁰ Μυλωνάς, 1984: 154-155· Λιάβας, 2009: 160..

⁹¹ Λιάβας, 2009: 166.

⁹² Μυλωνάς, 1984: 186-187.

⁹³ Ο. π.: 201.

της ξένης μουσικής οφείλεται στην επικράτηση του αμερικάνικου κινηματογράφου και γενικότερα της αμερικάνικης κουλτούρας μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο⁹⁴.

Γενικά το ελληνικό ελαφρό τραγούδι σε επίπεδο μουσικής βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό σε ξένα μουσικά πρότυπα. Για τον λόγο αυτό είχε εντυπωθεί στη συνείδηση των ανθρώπων της εποχής του '50 ως ευρωπαϊκό τραγούδι έως ότου από το 1960 και μετά αντικαταστάθηκε από το αμερικάνικο με τους τζαζ ρυθμούς. Ο Καζαντζίδης αποκαλεί τους εκπροσώπους της ελαφράς μουσικής με τον όρο 'ευρωπαϊσταί' και ισχυρίζεται ότι είχαν προνομιακή μεταχείριση έναντι των λαϊκών⁹⁵.

Ένας ακόμη όρος που εμφανίζεται στην έρευνα του ελαφρού τραγουδιού είναι τα 'αρχοντορεμπέτικα'⁹⁶ από το 1948 και αναφέρεται στις απόπειρες μίμησης των ρεμπέτικων από συνθέτες του ελαφρού τραγουδιού και της επιθεώρησης⁹⁷. Ο διάλογος των μουσικών ειδών του ελαφρού και του λαϊκού τραγουδιού έχει ξεκινήσει από τον μεσοπόλεμο⁹⁸. Η πιο εκτεταμένη παραγωγή τραγουδιών αυτού του είδους παρατηρείται μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο με τον Σουγιούλ να γράφει αρκετά τέτοια άσματα, τα οποία τραγουδιούνται από ερμηνευτές του ρεμπέτικου, όπως ο Στελλάκης Περπινιάδης (1899-1977) και η Ρίτα Αμπατζή (1914-1969)⁹⁹. Αρκετά εντοπίζουμε σε ταινίες του '50 και του '60¹⁰⁰. Σύμφωνα με ερευνητές του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού, βέβαια, τα αρχοντορεμπέτικα εξυπηρετούν τα ανώτερα στρώματα της κοινωνίας, τα οποία επιθυμούν να έρθουν σε επαφή με το λαϊκό, αφού έχει προσαρμοστεί στα δικά τους μουσικά πρότυπα¹⁰¹. Η διάδοση της αστικής λαϊκής μουσικής στον πληθυσμό είναι τέτοια ώστε συνθέτες με ωδειακές κλασικές σπουδές, όπως οι Σπάρτακος, Καπνίσσης, Μουραμπάς, Κατσαρός και Πλέσσας, συνθέτουν λαϊκότροπα τραγούδια ή ακόμα διασκευάζουν υπάρχοντα λαϊκά άσματα για να επενδύσουν μουσικά κινηματογραφικές ταινίες¹⁰².

⁹⁴ Ο. π.: 267.

⁹⁵ Βασιλικός, 2010: 204.

⁹⁶ Ο όρος 'αρχοντορεμπέτικα' χρησιμοποιείται και για τη λαϊκή μουσική παραγωγή μετά το 1955 σε αναφορά προς τα τραγούδια του Μανώλη Χιώτη ή του Γιώργου Ζαμπέτα, τα οποία δε θεωρούνται από τους μελετητές του ρεμπέτικου αμιγώς λαϊκά (Χολστ, 1977: 67).

⁹⁷ Σαββόπουλος, [2006] 2010: 21.

⁹⁸ Κουνάδης, 2003(β): 320· Λιάβας, 2009: 175.

⁹⁹ Λιάβας, 2009: 175.

¹⁰⁰ Δύο γνωστά τραγούδια σε μουσική Μιχάλη Σουγιούλ και στίχους Αλέκου Σακελλάρειου που έχουν ακουστεί σε ταινίες είναι: 'Άρχισαν τα όργανα' από την ταινία 'Σάντα Τσικίτα' (1953) και 'Θα γυρίσει κι ο τροχός' από την ταινία 'Εκείνες που δεν πρέπει ν' αγαπούν' (1951) (CD Συλλογή τραγουδιών 'Τα τραγούδια του Αλέκου Σακελλάρειου', 2004, His Master's Voice).

¹⁰¹ Βολιότης-Καπετανάκης, 2012: 424.

¹⁰² Δερμεντζόπουλος, 2004: 272.

2.4 ΑΣΤΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Ο Νέαρχος Γεωργιάδης αποδέχεται ότι τα ρεμπέτικα είναι τραγούδια που εκφράζουν τους λαϊκούς πληθυσμούς στις αστικές περιοχές¹⁰³. Προτείνει επομένως τον περιγραφικότερο όρο ‘αστικό λαϊκό τραγούδι’¹⁰⁴ και τον ορίζει ως εξής¹⁰⁵:

Αστικό λαϊκό τραγούδι (ή ρεμπέτικο, στην ευρύτερη έννοια αυτού του όρου) είναι το είδος ελληνικού τραγουδιού που, χρησιμοποιώντας παραδοσιακές μορφές στίχου, μουσικής και εκτέλεσης, εκφράζει τη ζωή, τα ενδιαφέροντα και την ψυχή των αστικών λαϊκών στρωμάτων.

Το λαϊκό δισκογραφημένο τραγούδι χωρίζεται κατά τον ίδιο ερευνητή στις ακόλουθες περιόδους¹⁰⁶:

- 1900-1922: Περίοδος ανωνυμίας.
- 1922-1933: Σμυρνιο-πολίτικη περίοδος με επώνυμους δημιουργούς.
- 1933-1937: Περίοδος επικράτησης του μπουζουκιού με εξέχουσα προσωπικότητα τον Βαμβακάρη.
- 1937-1941: Περίοδος λαϊκής καντάδας με εξέχουσα προσωπικότητα τον Τσιτσάνη.
- 1941-1952: Περίοδος Κατοχής-Εμφυλίου με εξέχουσα προσωπικότητα τον Τσιτσάνη.
- 1952-2001: Μετεμφυλιακή περίοδος με εξέχουσα προσωπικότητα τον Καζαντζίδη.

Για την εργασία αυτή οι όροι ρεμπέτικο, λαϊκό και αστικό λαϊκό τραγούδι χρησιμοποιούνται ως συνώνυμοι. Ωστόσο, μια αποσαφήνιση των όρων κρίνεται απαραίτητη για να κατανοηθεί ότι ρεμπέτικο και λαϊκό αποτελούν μια αδιάσπαστη συνέχεια και ότι επί της ουσίας περιέχονται και οι δύο στον όρο αστικό λαϊκό τραγούδι.

Συζητώντας για το κυρίαρχο είδος μουσικής της μεταπολεμικής περιόδου, το λαϊκό τραγούδι, αρχικά πρέπει να αποσαφηνιστεί η χρήση της λέξης «λαϊκός» στη φράση αυτή. Το ‘λαϊκός’ προέρχεται ετυμολογικά από το ‘λαός’. Ο Vischer διαπραγματεύεται

¹⁰³ Γεωργιάδης, 1997: 12.

¹⁰⁴ Ο. π.: 13.

¹⁰⁵ Γεωργιάδης, 1997: 14· Γεωργιάδης, 2007: 55.

¹⁰⁶ Γεωργιάδης, 2007: 57.

τον όρο λαός, όπως χρησιμοποιείται στη φράση ‘λαϊκό τραγούδι’¹⁰⁷. Καταλήγει λοιπόν στο ότι περιλαμβάνει άτομα, τα οποία δε δύνανται να αποκτήσουν τα πνευματικά αγαθά που θα οδηγούσαν στη μόρφωση και τελικά στη συνείδηση της ατομικής και συλλογικής ταυτότητας. Εφόσον υφίσταται έντονη ταξική διαστρωμάτωση, είναι αναπόφευκτο ο όρος να χάνει το καθολικό, εθνικό και διαταξικό του νόημα¹⁰⁸. Μέσα στη φράση «λαϊκά τραγούδια» το ‘λαϊκός’ αναφέρεται σε «χαμηλά κοινωνικά στρώματα»¹⁰⁹ του αστικού και όχι του αγροτικού κόσμου», αντίθετα με τα δημοτικά τραγούδια¹¹⁰.

Η ονομασία του λαϊκού τραγουδιού σε συνδυασμό με την ανωτέρω εννοιοδότηση φανερώνει το ταξικό στίγμα στην καλλιτεχνική δημιουργία¹¹¹. Συγκεκριμένα, τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούν μουσικό είδος που στην εποχή της ακμής και εξέλιξής του είχε αποκλειστικά την αποδοχή του λαού και όχι της αστικής τάξης ή των διανοουμένων¹¹², οι οποίοι το αναγνώρισαν ως αξιόλογη καλλιτεχνική δημιουργία μετά το 1960¹¹³. Ο Μάνος Χατζιδάκις, όπως ο ίδιος σημειώνει, από το 1948 κιόλας επιχειρεί να αφυπνίσει τους διανοούμενους της εποχής του σχετικά με το «Σύγχρονο Λαϊκό τραγούδι, το Ρεμπέτικο» και την αξία του ως φορέα της εθνικής πολιτιστικής μας ταυτότητας¹¹⁴. Αλλά οι αστοί δεν είναι διατεθειμένοι να την αποδεχτούν. Υπάρχει μεν ένα ενδιαφέρον εκ μέρους της αστικής τάξης για το ρεμπέτικο τραγούδι

¹⁰⁷ Vischer, 1846 στο Bausinger, [1961] 2009: 171.

¹⁰⁸ Bausinger, [1961] 2009: 172.

¹⁰⁹ Στο τραγούδι του Μανώλη Χιώτη με τίτλο «Λαός και Κολωνάκι» το οποίο κυκλοφορεί το έτος 1959 (Κασίτας, 2009: 198) αντικατοπτρίζεται ακριβώς αυτή η νοηματοδότηση της λέξης «λαός», αφού χρησιμοποιείται σε αντιδιαστολή με τη λέξη «Κολωνάκι» περιοχή, η οποία από εκείνη την εποχή συγκέντρωνε αστούς και διανοούμενους. Βέβαια, το εν λόγω τραγούδι δίνει ένα διαταξικό μήνυμα ισότητας συμβιβάζοντας τους δύο αυτούς πόλους (Δερμεντζόπουλος, 2004: 280).

¹¹⁰ Μουχτούρη, 2015: 76.

¹¹¹ Ό. π.: 161.

¹¹² Αλεξάτος, [2006] 2014: 19.

¹¹³ Μουχτούρη, 2015: 162.

¹¹⁴ Χατζιδάκις, χ.έ. Όπως αποτυπώνεται στο εσώφυλλο της επανακυκλοφορίας του δίσκου «Ματωμένος Γάμος-Παραμύθι χωρίς όνομα» το 2011 από την εφημερίδα «Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ». Ο δίσκος ηχογραφήθηκε και πρωτοκυκλοφόρησε στην Ελλάδα το 1965 στη μορφή δίσκου 33 στροφών (http://www.hadjidakis.gr/diskography/album_details.asp?AlbumID=34 ανασύρθηκε από το διαδίκτυο στις 24/8/2016). Χαρακτηριστικά αναφέρει: «[...] Η μουσική είχε αρχίσει να σχηματίζεται μέσα μου, με την ίδια δυσκολία που εκείνη την εποχή προσπαθούσαμε να υπάρχουμε. Γιατί μες στην πολύχρωμη απελπισία εκείνου του καιρού, μια μόνο φωνή είχε το τραγικό θάρρος να υπάρχει στέρεα και αληθινή-το λαϊκό τραγούδι, αυτό που οι άλλοι αποκαλούσανε περιφρονητικά Ρεμπέτικο. Καθόλου τότε διάσημο και αγαπητό στους αστούς, κι από τη γέννησή του ριγμένο στο περιθώριο και στην παρανομία, λειτουργούσε περήφανο, εκκλησιαστικό, βαθύτατα θρησκευτικό πάνω στα δυο παντοδύναμα θέματα της μεταπολεμικής πραγματικότητας. Στη διάθεση φυγής από ένα μαρτυρικό χώρο και στον ανικανοποίητο ερωτισμό. Και το ένα διαμάντι ερχότανε να προστεθεί στο άλλο, ανώνυμα κι αθόρυβα με εντατικά, έτσι που αγκάλιαζε την ταλαιπωρημένη μας νεότητα σαν μαγική ηλιαχτίδα. [...]»

αποκλειστικά ως ένα αξιοπερίεργο λούμπεν στοιχείο¹¹⁵, αλλά η παροδική αυτή προσοχή δεν αποτελεί ουσιαστική αποδοχή.

Ο Μανώλης Χιώτης (1921-1970) με την ανανέωση που επέφερε στο λαϊκό τραγούδι συνέτεινε στη διεύρυνση του ακροατηρίου του διαταξικά, ενώ μπορεί να λεχθεί ότι κατασκεύασε μια νέα πολιτιστική ταυτότητα για την υπό διαμόρφωση τη δεκαετία του 1950 μεσαία τάξη¹¹⁶.

Παρά τη δημοφιλία και το λαϊκό έρεισμα του λαϊκού τραγουδιού, η επίσημη γραμμή της αριστεράς είναι εναντίον του. Ο Φοίβος Ανωγειανάκης στις 28 Ιανουαρίου 1947 γράφει για το ρεμπέτικο τραγούδι στον «Ριζοσπάστη» και το ορίζει ως «σύγχρονο λαϊκό, αστικό τραγούδι»¹¹⁷. Διαφωνεί δε για πρώτη φορά με την επίσημη θέση του Κ.Κ.Ε. που έβλεπε το ρεμπέτικο ως μέσο χειραγώγησης των λαϊκών μαζών¹¹⁸.

Όμως και η δεξιά το απορρίπτει ως κάτι αντιαισθητικό, όπως φαίνεται από ανυπόγραφο δημοσίευμα της δεξιάς ιδεολογίας εφημερίδας της Νίκαιας «Παρατηρητής» από τις 2 Σεπτεμβρίου του 1951. Στο εν λόγω άρθρο στηλιτεύεται έντονα ο ενθουσιασμός του κόσμου και η αθρόα προσέλευσή του στο θέατρο «Έσπερος», για να ακούσουν τον Βασίλη Τσιτσάνη και τη Μαρίκα Νίνου¹¹⁹. Ο συντάκτης είναι άκρως ειρωνικός και αποκαλεί τους δύο καλλιτέχνες ‘δολοφόνους του λαϊκού τραγουδιού’¹²⁰.

Οι όροι ‘ρεμπέτικο’ και ‘λαϊκό’ συχνά ταυτίζονται ή αλληλεπικαλύπτονται, με τους ερευνητές να διαφωνούν με τη χρήση του ενός ή του άλλου όρου. Ακόμα και σε καταλόγους δισκογραφικών εταιριών χρησιμοποιούνται ταυτοχρόνως¹²¹. Η λέξη ‘ρεμπέτικο’ που ταυτίστηκε με το είδος αυτό φαίνεται ότι αρχικά χρησιμοποιήθηκε αυθαίρετα για το είδος αυτό της μουσικής. Η πρώτη χρήση της εντοπίζεται χρονικά μεταξύ 1910 και 1913 σε ετικέτα δίσκου γραμμοφώνου που εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη¹²². Αργότερα, το 1917, βρίσκεται σε γραπτή μορφή στο περιοδικό «Σφιγξ», το οποίο κυκλοφορούσε στο Κάιρο της Αιγύπτου¹²³. Διαπιστώνεται ότι είναι μάλλον τυχαία η απόδοση του όρου σε συγκεκριμένα τραγούδια, χωρίς να υπάρχουν

¹¹⁵ Gauntlett, 2001Q 47.

¹¹⁶ Κασίτας, 2009: 12-13, 147.

¹¹⁷ Ανωγειανάκης, 1947.

¹¹⁸ Βλησίδης, 2011: 64.

¹¹⁹ Αγνώστου, 1951: 1.

¹²⁰ Ο. π.

¹²¹ Σαββόπουλος, [2006] 2010: 34-36.

¹²² Ο. π.: 14.

¹²³ Ο. π.: 17.

ομοιότητες μεταξύ τους παρά το γεγονός ότι φέρουν τον χαρακτηρισμό στην ετικέτα τους¹²⁴.

Εκτός από την έλλειψη ομοιογένειας των τραγουδιών εκείνων, τα ίδια απέχουν από τον ήχο και τον στίχο των τραγουδιών που τελικά αποτέλεσαν τον κορμό του ρεμπέτικου τραγουδιού. Εκφράζεται η πιθανότητα η γέννηση του όρου να προέκυψε ως διαφημιστική έμπνευση για την εξυπηρέτηση εμπορικών σκοπών της τότε διαμορφούμενης αγοράς της δισκογραφίας¹²⁵. Ιδίως στη Σμύρνη και στην Πόλη φαίνεται ότι χρησιμοποιείται ο όρος ‘ρεμπέτικο’ για να χαρακτηρίσει αστικά λαϊκά τραγούδια που ηχογραφούνται εκεί¹²⁶.

Σύμφωνα με τη Μουχτούρη που πραγματεύεται το ρεμπέτικο στα πλαίσια της καλλιτεχνικής αστικής λαϊκής κουλτούρας, τα ρεμπέτικα τραγούδια μπορούν να θεωρηθούν ένα ιδιαίτερο είδος λαϊκού τραγουδιού στο οποίο ενορχηστρωτικά κυριαρχεί το μπουζούκι και στιχουργικά εναλλάσσονται οι θεματικές ενότητες της κοινωνικής δικαιοσύνης, του σεβασμού, των ναρκωτικών και των ιστοριών αγάπης. Εντοπίζει την άνθιση του είδους στον Μεσοπόλεμο, ενώ επισημαίνει ότι εξελίσσεται και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως το 1960 και ακολούθως εν πολλοίς παύει να εξελίσσεται και απλώς αναπαράγεται χωρίς ιδιαίτερη πρωτοτυπία¹²⁷.

Ο Άλκης Ρήγος ορίζει το ρεμπέτικο ως το μουσικό είδος που εξέφρασε τα συναισθήματα και τις αντιλήψεις μιας ομάδας περιθωριακών στοιχείων στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και χρονολογεί την έναρξη της ιστορίας του μετά την εγκατάσταση των Μικρασιατικών πληθυσμών στις ελληνικές πόλεις¹²⁸. Συγκεκριμένα, οι Σμυρνιοί πρόσφυγες, οι οποίοι φέρουν ένα ιδιαίτερο πολιτισμικό φορτίο, εγκαθίστανται σε αστικές περιοχές της Ελλάδας, όπου εκφράζονται μέσω της μουσικής τους δημιουργίας εξελίσσοντας και μορφοποιώντας το ρεμπέτικο¹²⁹.

Οι ερευνητικές απόψεις ποικίλουν επίσης και στο θέμα της χρονολόγησης του ρεμπέτικου¹³⁰. Η έναρξη τοποθετείται στα μέσα ή τέλος του 19ου αιώνα¹³¹. Άλλοι

¹²⁴ Σαββόπουλος, [2006] 2010: 15· Καρδαράς, 2015: 34.

¹²⁵ Gauntlett, 2001: 33· Σαββόπουλος, [2006] 2010: 16.

¹²⁶ Καλυβιώτης, 2002: 19.

¹²⁷ Μουχτούρη, 2015: 162.

¹²⁸ Ρήγος, 2009: 22.

¹²⁹ Ό. π.: 22.

¹³⁰ Gauntlett, 2001: 27.

¹³¹ Gauntlett, 2001: 27· Κουνάδης, 2003(β): 318.

θέτουν ως καταληκτική χρονολογία το 1952 ή τις αρχές της δεκαετίας του '50 γενικά¹³². Άλλοι θεωρούν ότι το 1955 έρχεται το τέλος του ρεμπέτικου τραγουδιού. Ωστόσο, τείνουν να χαρακτηρίζονται ως ρεμπέτες καλλιτέχνες των οποίων το έργο δισκογραφήθηκε ή παράχθηκε από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και μετά¹³³.

Μια χρονολόγηση του ρεμπέτικου σε περιόδους σε συσχετισμό με τα ιστορικά γεγονότα είναι η ακόλουθη¹³⁴:

1. 1850-1922: ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897, μικρασιατική εκστρατεία (1919-1922), μικρασιατική καταστροφή (1922).
2. 1922-1937: περίοδος Μεσοπολέμου, δικτατορία Μεταξά (1936-1940).
3. 1940-1949: περίοδος Κατοχής, Αντίστασης και Εμφυλίου.
4. 1950-1955: μεταπολεμική περίοδος.

Ο Δαμιανάκος μιλάει για τρεις φάσεις στην εξέλιξη του ρεμπέτικου¹³⁵.

1. Η πρώτη φάση (πριν από το 1922) χαρακτηρίζεται από ανώνυμη μουσική παραγωγή¹³⁶, η οποία διαδίδεται προφορικά και σε περιορισμένο κοινό. Η θεματολογία του κινείται ανάμεσα στη χρήση χασίς, τον εγκλεισμό στη φυλακή και τον κόσμο της εγκληματικότητας των πόλεων.
2. Η δεύτερη φάση ή κλασική περίοδος (1922-1940) είναι η φάση κατά την οποία τα ρεμπέτικα τραγούδια γράφονται επώνυμα και ηχογραφούνται. Αλληλεπιδρούν με την μικρασιατική μουσική που εισρέει στον ελλαδικό χώρο με τους πρόσφυγες και λαμβάνουν την οριστική τους μορφή.
3. Η τρίτη φάση ή 'εργατική περίοδος' (1940-1953) βρίσκει το ρεμπέτικο να μεταβάλλει τη θεματολογία του κυρίως για να εκφράσει ένα ευρύτερο κοινό.

Το ρεμπέτικο, στη φάση της έλευσης του μικρασιατικού στοιχείου στον ελλαδικό χώρο, μπορεί να χωριστεί σε δύο κατηγορίες: το σμυρναϊκό (ή κατά άλλους ανατολίτικο¹³⁷) και το πειραϊκό. Αυτός ο διαχωρισμός αντικατοπτρίζεται στους χώρους εκτέλεσης της μουσικής, στην ενορχήστρωση και στους χορευτικούς ρυθμούς¹³⁸.

¹³² Δαμιανάκος, 1976: 49.

¹³³ Γεωργιάδης, 1997: 9-10.

¹³⁴ Καρδαράς, 2015: 36.

¹³⁵ Δαμιανάκος, 1976:139

¹³⁶ Κωνσταντινίδου,

¹³⁷ Ο Risto Pekka Pennanen ισχυρίζεται ότι η εθνοκεντρική ελληνική εθνομουσικολογία εσφαλμένα αποδίδει το όνομα σμυρναϊκό, αφού μόνο ένα τμήμα του ρεπερτορίου αυτού του μουσικού είδους προέρχεται από τη Σμύρνη (Pekka Pennanen, 1997: 66).

¹³⁸ Χολστ, 1977: 47-48.

Ωστόσο, η διαλογική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο κατηγοριών τελικά παράγει ένα νέο ενιαίο ως επί το πλείστον είδος λίγο πριν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο¹³⁹.

Η καρικατούρα του ρεμπέτη, όπως αποκρυσταλλώνεται στα σχετικά με το ρεμπέτικο συγγράμματα της μεταπολίτευσης, πιστεύεται ότι είναι αποκύημα του φαντασιακού της αστικής τάξης και των διανοούμενων μικροαστών¹⁴⁰. Το ρεμπέτικο στο μυαλό τους ταυτίζεται με την κουλτούρα των ανθρώπων του περιθωρίου και τη χρήση ναρκωτικών ουσιών. Αυτός ο συλλογισμός όμως είναι προβληματικός, αφού το ρεμπέτικο τραγούδι διακρίνεται σε φάσεις όχι μόνο μορφικές, αλλά και διεύρυνσης της κοινωνικής του βάσης.

Αρχικά, πράγματι έχει σχέση με μια ομάδα υποκόσμου, δηλαδή τους χρήστες του χασίς, τους φυλακισμένους και τους κακοποιούς. Αργότερα, η ανάμειξη του ρεμπέτικου με το μικρασιατικό στοιχείο συντελεί στη διεύρυνση του ακροατηρίου του, το οποίο χαρακτηρίζεται ως «λούμπεν προλεταριάτο»¹⁴¹. Ο όρος αυτός περιλαμβάνει ανθρώπους με περιστασιακή εργασία, τυχοδιωκτική ζωή και παραπτοματική συμπεριφορά που ζουν στο περιθώριο της κοινωνίας.

Με μια πιο προσεκτική ματιά διαπιστώνεται ότι ο χώρος διαβίωσης και δράσης των περιθωριακών στοιχείων είναι οι φτωχές λαϊκές συνοικίες, όπου κατοικεί η εργατική τάξη και εγκαθίστανται οι μικρασιατικοί πληθυσμοί. Ο τόπος λοιπόν στον οποίο λαμβάνει την ώριμή του μορφή το ρεμπέτικο τραγούδι στα 1930 περίπου είναι η φτωχή λαϊκή αστική συνοικία, το λιμάνι του Πειραιά, η Νίκαια και η Δραπετσώνα· εκεί που οι νέοι μικρασιάτες εργάτες συμβιώνουν με τους περιθωριακούς μάγκες¹⁴². Τέλος, από το 1940 και μετά, το ακροατήριο του ρεμπέτικου ανοίγει προς την εργατική τάξη, της οποίας η μεταπολεμική κατάσταση την έχει ωθήσει στο περιθώριο με την τεράστια ανεργία, τον αναλφαβητισμό και την εξαθλίωση (πλήρης απουσία κοινωνικού κράτους)¹⁴³. Σε κάθε φάση πάντως του ρεμπέτικου το ακροατήριό του διαμόρφωνε τη θεματολογία του.

¹³⁹ Ό. π.: 48.

¹⁴⁰ Αλεξάτος, [2006] 2014: 36.

¹⁴¹ Δαμιανάκος, 1976: 137.

¹⁴² Αλεξάτος, [2006] 2014: 31.

¹⁴³ Δαμιανάκος, 1976: 137-138, 218.

Η θεματολογία των στίχων των αστικών λαϊκών τραγουδιών αντλείται είτε από διαχρονικά ζητήματα είτε από γεγονότα της επικαιρότητας¹⁴⁴ και ενημερώνεται από τις κοινωνικοοικονομικές εξελίξεις. Κάποια μοτίβα εισάγονται και κάποια άλλα εγκαταλείπονται¹⁴⁵. Το δίστιχο με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία αποτελεί τη βάση της γραφής των στίχων. Η συνένωση πολλών δίστιχων για την παραγωγή ενός ολοκληρωμένου τραγουδιού αποτέλεσε στιχουργική πρακτική από την εμφάνιση του αστικού λαϊκού τραγουδιού έως τις αρχές του 20ού αιώνα¹⁴⁶. Το αστικό λαϊκό τραγούδι και τα συστατικά του στοιχεία, η μουσική και ο στίχος, φτάνουν στον 20ό αιώνα μέσω της ανώνυμης προφορικής παράδοσης. Αυτή αξιοποιείται ποικιλοτρόπως από τους μεταγενέστερους λαϊκούς συνθέτες.

Στην αστική λαϊκή μουσική ορατή είναι και η επιρροή της εκκλησιαστικής μουσικής¹⁴⁷ και της ψαλτικής τέχνης. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι πολλοί μεγάλοι ερμηνευτές του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού ήταν εξαιρετικοί ψάλτες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο Βαγγέλης Περπινιάδης (1927-2003), του οποίου το φωνητικό ταλέντο πρωτοεκφράστηκε στον χώρο του Ιερού Ναού της Οσίας Ξένης στη Νίκαια¹⁴⁸.

Οι Σμυρνιοί οργανοπαίχτες με την τεχνική δεξιότητα και τον επαγγελματισμό τους απέσπασαν την εκτίμηση και τον σεβασμό των Ελλαδιτών συναδέλφων τους¹⁴⁹. Η Αγγέλα Παπάζογλου (1899-1983) αναφέρει¹⁵⁰:

Οι μουσικοί οι ντόπιοι να δεις. Μας είχανε κολλήσει σαν τριχόψειρες. Από κάτω απ' τα σκέλια μας τριγυρίζανε. Και δε μας χωνεύανε και δε φεύγανε από κοντά μας.

Με αυτό τον τρόπο η Σμυρνιά τραγουδίστρια δείχνει αφενός πώς η σμυρναϊκή μουσική ασκούσε γοητεία στους εγχώριους μουσικούς και αφετέρου πώς την οικειοποιούνταν και την προσάρμοζαν σε διαφορετικές ενορχηστρώσεις με μπουζούκια και μπαγλαμάδες. Η προσαρμογή αυτή δεν ήταν εύκολη και συχνά δεν είχε

¹⁴⁴ Ο Μάρκος Βαμβακάρης καταγράφει γεγονότα της εποχής του και την κοινή γνώμη όπως διαμορφωνόταν σχετικά με αυτά (Σαββόπουλος, [2006] 2010: 60).

¹⁴⁵ Γεωργιάδης, 1997: 143, 150.

¹⁴⁶ Ό. π.: 102.

¹⁴⁷ Κωνσταντινίδου, χ. έ.: 22· Κουνάδης, 2003(β): 319.

¹⁴⁸ Γεραμάνης, 2007: 402.

¹⁴⁹ Χολστ, 1977: 30.

¹⁵⁰ Παπάζογλου, 1986: 319.

επιτυχία, αφού τα όργανα της σμυρναϊκής κομπανίας ήταν άταστα και απέδιδαν τα μακάμ, όπως άρμοζε, ενώ τα μπουζούκια και οι μπαγλαμάδες έχουν τάστα¹⁵¹.

Η εκτέλεση του αστικού λαϊκού τραγουδιού σε κλειστούς χώρους (μουσικά καφενεία, ταβέρνες) επηρεάζει τη σύνθεση της ορχήστρας¹⁵². Στη θέση των οργάνων που παράγουν ήχο μεγάλης έντασης, όπως ο ζουρνάς και το νταούλι, έρχονται πιο μικρής έντασης όργανα, όπως το κλαρίνο και το ντέφι, ενώ στη θέση της λύρας έρχεται το βιολί. Έτσι, παίρνει μορφή η λαϊκή σμυρναϊκή κομπανία, η οποία συναντάται μέχρι το 1933 και απαρτίζεται από βιολί, λαούτο, ούτι, σαντούρι, κλαρίνο, ντέφι και τραγουδιστή. Από το 1933 και μετά επικρατεί το μπουζούκι με τη συνοδεία μπαγλαμά, κιθάρας και τραγουδιστή¹⁵³. Η πρώτη λαϊκή ορχήστρα του ρεμπέτικου είναι η ξακουστή Τετράς του Πειραιά, με τον Μάρκο Βαμβακάρη (1905-1972), τον Γιώργο Μπάτη (1885-1967), τον Ανέστη Δελιά (1912-1944) και τον Στράτο Παγιουμτζή (1904-1971), η οποία σχηματίζεται όταν η εκτέλεση του ρεμπέτικου λαμβάνει πιο επαγγελματικό χαρακτήρα¹⁵⁴.

Οι μελωδίες του ρεμπέτικου μπορούν να χαρακτηριστούν ως αργές και μελαγχολικές και είναι κατά την πλειοψηφία τους γραμμένες πάνω στους χορευτικούς ρυθμούς του ζεϊμπέκικου, του χασάπικου και του τσιφτετελιού¹⁵⁵. Ένα ακόμα μουσικό στοιχείο του ρεμπέτικου είναι ο αυτοσχεδιασμός¹⁵⁶ που εκφέρεται στα ταξίμια των οργάνων και της φωνής. Εκεί ο καλλιτέχνης καλείται να επιδείξει τη δεξιότητά του και να εξωτερικεύσει τα συναισθήματα που βιώνει εκείνη τη στιγμή. Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί προϊόν της ζωντανής εκτέλεσης του μουσικού κομματιού. Το ταξίμι βασίζεται σε έναν δρόμο και απαιτεί τη λιγότερη δυνατή συνοδεία (άδειες χορδές οργάνου κουρδισμένου σε πέμπτες) ενός μόνο οργάνου¹⁵⁷.

Το μουσικό σύστημα των δρόμων που υιοθετείται στη γραφή των αστικών λαϊκών τραγουδιών μαρτυρά ίσως μια κάποια συγγένεια με τα οθωμανικά μακάμ¹⁵⁸. Αυτή η παραδοχή τίθεται υπό αμφισβήτηση, αφού οι δρόμοι στο μπουζούκι, το κυρίαρχο

¹⁵¹ Ορδουλίδης, 2014: 109.

¹⁵² Δαμιανάκος, 1976: 50.

¹⁵³ Κωνσταντινίδου, χ. έ.: 60-61· Γεωργιάδης, 1997: 59· Ταμπούρης, 2008(α): 20· Αλεξάτος, [2006] 2014:35..

¹⁵⁴ Βέλλου-Καϊλ, 1978: 153.

¹⁵⁵ Δαμιανάκος, 1976: 50.

¹⁵⁶ Ό.π.

¹⁵⁷ Χολστ, 1977: 51.

¹⁵⁸ Βούλγαρης & Βανταράκης, 2006: 11.

όργανο της αστικής λαϊκής μουσικής, επί της ουσίας δεν είναι οι ίδιοι με τα ομώνυμά τους τούρκικα μακάμ¹⁵⁹.

Κατά τον Μεσοπόλεμο, αρκετά ρεμπέτικα τραγούδια απαγορεύονταν από τη λογοκρισία εξαιτίας του αντεθνικού περιεχομένου τους¹⁶⁰. Τα ανατολίτικα στοιχεία του αστικού λαϊκού τραγουδιού, όπως είναι ο (α)μανές, διώκονται από τη μεταξική δικτατορία και εκλείπουν¹⁶¹. Καταφέρνουν να επιβιώσουν τα ταξίμια ως εισαγωγές τραγουδιών, αλλά στις ηχογραφήσεις περικόπτονται σημαντικά. Οι μουσικοί έχουν την ευκαιρία να τα παίζουν κυρίως ζωντανά στα λαϊκά κέντρα.

Κατά την περίοδο της δικτατορίας Μεταξά (1936-1941) η λογοκρισία επιδίωκε την αφαίρεση του απρεπούς περιεχομένου από τα ρεμπέτικα τραγούδια και την εξάλειψη του όρου 'ρεμπέτικο'¹⁶². Ο Γιάννης Παπαϊωάννου (1913-1972) επισκέφθηκε την επιτροπή λογοκρισίας προκειμένου να επιδιώξει την άρση της απαγόρευσης κυκλοφορίας δίσκων λαϊκών καλλιτεχνών. Η απαγόρευση έγκειτο στο στιχουργικό περιεχόμενο το σχετικό με τη χρήση ναρκωτικών ουσιών και την περιγραφή καταστάσεων από τον υπόκοσμο. Ο Παπαϊωάννου, ωστόσο, φέρεται να απέδειξε ότι υπήρχε ρεμπέτικη μουσική με στίχο ερωτικό και να κατάφερε την κυκλοφορία των τραγουδιών του¹⁶³.

Σε συνέντευξή του ο Στέλιος Καζαντζίδης (1931-2001) δηλώνει μια αποστροφή προς το ρεμπέτικο τραγούδι.

...Και τους ρεμπέτες δεν τους ήθελα. Τους απεχθανόμουν, γιατί ο στίχος που τραγουδούσαν ήταν περίεργος. Δεν ήταν καθόλου λαϊκός. Όλο για χασίσια, για φυλακές, για ξυλοδαρμούς, για μαγκιές... Δεν τα άκουγα με καλό αφτί, ούτε τα έβλεπα με καλό μάτι όλα αυτά. Απεναντίας... Μ' άρεσε το λαϊκό τραγούδι το πονεμένο¹⁶⁴.

Ομοίως και ο Τσιτσάνης εξηγεί τι είναι κατά τη γνώμη του ρεμπέτικο τραγούδι¹⁶⁵:

¹⁵⁹ Ορδουλίδης, 2014: 110-111.

¹⁶⁰ Κασίτας, 2009: 31· Αλεξάτος, [2006] 2014: 41.

¹⁶¹ Γεωργιάδης, 1997: 56· Χατζηδουλής, 2008: 62.

¹⁶² Gauntlett, 2001: 56· Εικόνα από Σαββόπουλος, [2006] 2010: 39.

¹⁶³ Μπαλαχούτης, 2007: 39.

¹⁶⁴ Λιάβας, 2010β: 26.

¹⁶⁵ Χατζηδουλής, 1979: 31.

Θεωρώ το παλιό τραγούδι το μόρτικο, το πρώτο, το λίγο χασικλίδικο, το λίγο αλανιάρικο, το μάγκικο, το περιφρονημένο από πολλούς, αυτό που κατά τη γνώμη μου έχει και σχέση με την έννοια της λέξεως «ρεμπέτης».

Καθώς το ρεμπέτικο μεταμορφώνεται σε λαϊκό μετά το 1940, λειτουργεί θεραπευτικά προς τον πόνο που προκαλεί η φρικτή πραγματικότητα στην Ελλάδα εκείνης της εποχής¹⁶⁶. Καταγράφει με αυθεντικότητα και αυθορμητισμό τα τεκταινόμενα και τα βάσανα του λαού στην Κατοχή και διαδίδεται στόμα με στόμα¹⁶⁷.

Η λαϊκότητα των δημιουργών του αστικού λαϊκού τραγουδιού έγκειται στις μουσικές και στιχουργικές φόρμες που επιλέγουν, στην ενορχήστρωση και στον τρόπο εκτέλεσης των μουσικών κομματιών. Για παράδειγμα, ανεξάρτητα από το βαθμό της μόρφωσης που κατέχουν, προτιμούν να μην χρησιμοποιούν πεντάγραμμα και να διευθετούν προφορικά την ενορχήστρωση και εκτέλεση των μουσικών κομματιών τους¹⁶⁸.

Η μουσική των ρεμπέτικων βρίθει ανατολίτικων χαρακτηριστικών. Η μουσική τους ορολογία για τα μακάμ και τα κουρδίσματα των οργάνων προέρχεται από την αραβική γλώσσα¹⁶⁹.

Κατά πολλούς τότε το ρεμπέτικο σταδιακά αλλάζει και μετατρέπεται σε λαϊκό¹⁷⁰. Αυτή η διαδικασία ξεκινά στη δεκαετία του '40. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την εμφύλια σύρραξη, τα ρεμπέτικα τραγούδια έχουν διαφοροποιήσει τη θεματολογία τους και έχουν χαλαρώσει τους δεσμούς με τις ανατολίτικες καταβολές τους¹⁷¹. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, αυτή η 'αποκάθαρση'¹⁷² ήταν και η επιδίωξη της μεταξικής σκληρής λογοκρισίας. Ωστόσο, ευνοεί τη διάδοση του λαϊκού πλέον τραγουδιού, αφού θεματολογικά εκφράζει τον πόνο και τον προβληματισμό της πλειοψηφίας του ελληνικού αστικού πληθυσμού¹⁷³. «Το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι στο πλευρό του δοκιμαζόμενου λαού.», γράφει ο Κασίτας για το έτος 1946 και συμπληρώνει: «Τα τραγούδια που γράφονται, βαριά, στενάχωρα, ίδια με τη μοίρα του κόσμου.»¹⁷⁴.

¹⁶⁶ Αλεξάτος, [2006] 2014: 49.

¹⁶⁷ Βολιότης-Καπετανάκης, 2012: 377.

¹⁶⁸ Γεωργιάδης, 1997: 70.

¹⁶⁹ Γαϊτάνος, 2012: 8 (Κεφ. 4ο).

¹⁷⁰ Κασίτας, 2009: 58.

¹⁷¹ Οικονόμου, 2015: 51.

¹⁷² Σαβαίμ, 1937 σε Συλλογικό, 2006· Αλεξάτος, [2006] 2014: 41.

¹⁷³ Ρήγος, 2009: 39· Οικονόμου, 2015: 51.

¹⁷⁴ Κασίτας, 2009: 45.

Η λέξη ‘κοινωνία’ μπαίνει πια στον στίχο¹⁷⁵. Στο αστικό λαϊκό τραγούδι ο στίχος διεκδικεί μια πολύ σπουδαία θέση. Η δεξιοτέχνης του είδους Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, η οποία γράφει στίχους από τη δεκαετία του ’50, σημειώνει: «Για γράψεις λαϊκό τραγούδι, πρέπει να μπεις στην ψυχή του λαού, να του την πάρεις και μαζί να του πάρεις και την καρδιά του.»¹⁷⁶. Η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, ο Κώστας Βίρβος, ο Χρήστος Κολοκοτρώνης και άλλοι στιχουργοί θα εκφράσουν τα συναισθήματα των λαϊκών ανθρώπων που ακόμα ξεπερνούν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο¹⁷⁷. Οι ιστορικές συνθήκες λοιπόν επηρεάζουν τη θεματολογία των αστικών λαϊκών τραγουδιών. Η κοινωνική ανισότητα και η φτώχεια, ο εγκλεισμός στη φυλακή λόγω πολιτικών φρονημάτων, οι ανάπηροι πολέμου και η είσοδος στο ΝΑΤΟ εμπνέουν τους στιχουργούς μεταπολεμικά και καταγράφονται σε τραγούδια μεγάλων συνθετών όπως ο Τσιτσάνης, ο Βαμβακάρης, ο Χατζηχρήστος κ. ά.¹⁷⁸.

Εκφράζεται η άποψη ότι η αποτύπωση της κοινωνικής κατάστασης στο λαϊκό τραγούδι εκείνη την περίοδο διακρίνεται από μια δόση μοιρολατρίας και απαισιοδοξίας¹⁷⁹. Διαμορφώνεται στη δεκαετία του ’50 λοιπόν το αποκαλούμενο ‘μαύρο’ τραγούδι¹⁸⁰. Η πεσιμιστική αυτή διάθεση και ο έντονος προβληματισμός από πολλούς νοείται ως ένδειξη παρακμής του μουσικού είδους και εκδηλώνεται περιφρόνηση στα ‘κλασιάρικα’ αυτά τραγούδια. Ο ισχυρισμός αυτός κλονίζεται, αν ληφθεί υπόψη η ενασχόληση του ρεμπέτικου με το θέμα της κοινωνικής αδικίας και της εκμετάλλευσης της εργατικής τάξης¹⁸¹. Επομένως αποδεικνύεται μια συνέχεια από το ρεμπέτικο στο λαϊκό τραγούδι ως προς τον κοινωνικό χαρακτήρα τους¹⁸².

Το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι ως προϊόν μιας εξελικτικής μουσικής πορείας επίσης παρουσιάζει μουσικολογικές και υφολογικές διαφορές προς το ρεμπέτικο¹⁸³. Τελικά, η σχέση του αστικού λαϊκού τραγουδιού, όπως διαμορφώνεται στα τέλη της δεκαετίας του ’50, με το αντίστοιχο των δύο προηγούμενων δεκαετιών εντοπίζεται πια κυρίως σε στοιχεία ενορχήστρωσης¹⁸⁴.

¹⁷⁵ Καρδαράς, 2015: 339.

¹⁷⁶ Μπαλαχούτης, 2007: 43· Οικονόμου, 2015: 51.

¹⁷⁷ Ο. π.: 43-44.

¹⁷⁸ Καρδαράς, 2015: 339-354.

¹⁷⁹ Αλεξάτος, [2006] 2014: 19.

¹⁸⁰ Ο. π.: 97.

¹⁸¹ Αλεξάτος, [2006] 2014: 39, 100.

¹⁸² Ο. π.: 100.

¹⁸³ Ο. π.: 19.

¹⁸⁴ Ρήγος, 2009: 58.

Η αστική λαϊκή μουσική ως μουσικό είδος που υπηρετεί τη λαϊκή του βάση προσλαμβάνει σποραδικά, άλλοτε ευκαιριακά και άλλοτε μόνιμα, ρυθμικά ή μελωδικά στοιχεία από την ευρωπαϊκή μουσική¹⁸⁵. Σε μελωδίες των Βαμβακάρη, Μπαγιαντέρα, Παπαϊωάννου, Τσιτσάνη και Ζαμπέτα υπηρετείται με μεγάλη επιτυχία η λαϊκή καντάδα¹⁸⁶. Ο γλυκός και ελκυστικός ήχος της καντάδας και η πολυφωνία της γοητεύουν τους λαϊκούς συνθέτες που την προσαρμόζουν στα τραγούδια τους.

Ο Βασίλης Τσιτσάνης (1915-1984) αποτελεί τον 'θεμελιωτή' του λαϊκού τραγουδιού¹⁸⁷. Στρέφει τη μουσική του προς τη Δύση με μελωδίες στα πρότυπα της καντάδας, με το δέσιμο των φωνών και με πιο σύνθετη ως προς τη διαδοχή συγχορδιών αρμονία¹⁸⁸. Προτιμά να συνθέτει μουσικά κομμάτια σε αργούς ρυθμούς, ώστε να εξελίσσεται ομαλά η μελωδία¹⁸⁹. Είναι εκείνος που εμπλουτίζει την ενορχήστρωση των λαϊκών τραγουδιών με πνευστά και έγχορδα και καθιερώνει το πιάνο και το ακορντεόν στη λαϊκή ορχήστρα¹⁹⁰. Επικρατεί η άποψη ότι χάρη στον Τσιτσάνη διατηρείται μεταπολεμικά (1946-1952) το στυλ του ρεμπέτικου και διευρύνεται ταξικά και χωρικά η κοινωνική βάση του ρεμπέτικου¹⁹¹. Ο Τσιτσάνης λοιπόν κυριαρχεί με τις συγκερασμένες μείζονες και ελάσσονες κλίμακες και στις δυτικές αρμονίες, λειτουργώντας ως προάγγελος του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού στη δεκαετία του '60.

Στα τέλη της δεκαετίας του '50 κάνει την εμφάνισή της μια νέα τάση που βασίζεται στην προσαρμογή ελληνικών στίχων σε μουσική από ινδικές ταινίες. Παρατηρούνται είτε ατόφια τραγούδια με ελληνικό στίχο είτε τραγούδια που έχουν προκύψει από επιμέρους ινδικές μελωδίες¹⁹² κατά την περίοδο της «Ινδοκρατίας», όπως την ονομάζουν οι μελετητές του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού¹⁹³. Πάντως, η ενσωμάτωση των ινδικών μελωδιών ή η μίμηση του εξωτισμού εντάσσονται πολύ ομαλά στα ελληνικά μουσικά δεδομένα παρά την έντονη διχογνωμία που προκαλούν¹⁹⁴. Άλλωστε το λαϊκό τραγούδι ανέκαθεν είχε μεγάλη ευκολία στο να οικειοποιείται ξένα μουσικά είδη προσαρμόζοντας τον λαϊκό στίχο και την λαϊκή ορχήστρα που ορίζουν το στίγμα

¹⁸⁵ Κουνάδης, 2003(α): 320.

¹⁸⁶ Γεωργιάδης, 1997: 57.

¹⁸⁷ Μπαλαχούτης, 2007: 23, 30-31.

¹⁸⁸ Ορδουλίδης, 2014: 192.

¹⁸⁹ Χατζηδουλής, 1979: 33.

¹⁹⁰ Μπαλαχούτης, 2007: 23.

¹⁹¹ Χολστ, 1977: 63· Ταμπούρης, 2008(β): 6.

¹⁹² Κωνσταντινίδου, χ. έ.: 82.

¹⁹³ Κουνάδης, 2010: 38-39.

¹⁹⁴ Ουλκέρογλου et al, 2005: 29.

του¹⁹⁵. Το υβριδικό μουσικό είδος που προέκυψε μετρά 105 ελληνικές διασκευές ινδικών σκοπών από το 1954 έως το 1968¹⁹⁶. Ο αριθμός αυτός αποδεικνύει τη δημοφιλία των τραγουδιών αυτών, αφού η λαϊκή αποδοχή και η λαϊκή μουσική παραγωγή ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες.

Ο Τσιτσάνης, λάβρος εναντίον της εισαγωγής ινδικών και αραβικών μελωδιών στο λαϊκό τραγούδι, στηλιτεύει του ‘δολοφόνους’ του¹⁹⁷. Εντούτοις, παραδέχεται ότι κατέβαλε προσπάθειες να μιμηθεί το ύφος των μελωδιών αυτών ανεπιτυχώς¹⁹⁸. Και ο Γιάννης Παπαϊωάννου αμύνεται στην επέλαση της ινδικής μουσικής κρατώντας αποστάσεις από αυτήν μέσα στις συνθέσεις του¹⁹⁹. Αντίθετα, άλλοι σημαντικοί συνθέτες, όπως ο Απόστολος Καλδάρας (1922-1990)²⁰⁰ και ο Θόδωρος Δερβενιώτης (1922-2004)²⁰¹, προβαίνουν στη σύνθεση τέτοιων ινδοπρεπών κομματιών άλλοτε με μεγαλύτερη και άλλοτε με μικρότερη επιτυχία.

Παράλληλα, από το 1952, χρονολογία που, όπως προαναφέρθηκε πολλοί θεωρούν ως το τέλος του ρεμπέτικου, διαπιστώνεται μια γενικότερη τάση επιστροφής στις ανατολίτικες ρίζες η οποία γίνεται ολοένα πιο έντονη. Διασκευάζονται αρκετά τούρκικα και αραβικά τραγούδια ή χρησιμοποιούνται αντίστοιχες μελωδίες²⁰². Αυτή η τάση του οριενταλισμού στο λαϊκό τραγούδι μπορεί να ερμηνευθεί και ρομαντικά· ίσως παρέχει στα λαϊκά στρώματα την ευκαιρία για μια εξωτική απόδραση σε παραδεισένιους τόπους και μια ενατένιση ιδανικών ερώτων²⁰³. Σε επίπεδο ελληνικής εθνομουσικολογίας ωστόσο αποτυπώνεται ως αντίρροπη τάση στην εκτεταμένη δυτικοποίηση του λαϊκού τραγουδιού²⁰⁴. Μια τελευταία ερμηνεία, λιγότερο εθνοκεντρική, αποδίδει την τάση αυτή σε ένα διεθνές φαινόμενο οριενταλισμού και μια ροπή προς τις έθνικ μουσικές²⁰⁵.

Η προσωπικότητα που φαίνεται να κατευθύνει αυτή την τάση είναι εκείνη του Στέλιου Καζαντζίδη. Η φωνή του, εκτός από έκταση και βαθύ συναίσθημα, διέθετε την

¹⁹⁵ Γεωργιάδης, 1997: 13.

¹⁹⁶ Pekka Pennanen, 1997: 70.

¹⁹⁷ Χατζηδουλής, 1979: 40.

¹⁹⁸ Ο. π.: 41.

¹⁹⁹ Παπαϊωάννου, [1982

²⁰⁰ Κουνάδης, 2010: 40.

²⁰¹ Γεωργιάδης, 2003: 166.

²⁰² Pekka Pennanen, 1997: 69.

²⁰³ Ουλκέρογλου et al, 2005: 29.

²⁰⁴ Λιάβας, 2010(α): 11.

²⁰⁵ Pekka Pennanen, 1997: 72.

ικανότητα να κάνει τσακίσματα, τις λεγόμενες ‘τσαλκάντζες’²⁰⁶. Ταιριάζει λοιπόν με τους δρόμους που επιτρέπουν τα μικροδιαστήματα και με τα τραγούδια σε αργό χρόνο. Χαρακτηριστικό είναι το ότι η λυγμική φωνή του που τραγουδά τις περιπέτειες του ελληνικού λαού δεν μπορεί να συμβαδίσει με το γρήγορο τέμπο των τραγουδιών του Τσιτσάνη²⁰⁷. Ο τίτλος του τελευταίου ‘Μεγάλου Ανατολικού’ του αποδίδεται σε μια συγκυρία που οι κυβερνήσεις στηρίζουν την εκδυτικοποίηση της κοινωνίας με το πολιτικό δόγμα του ‘Ανήκομεν εις την Δύσιν’²⁰⁸.

Οι ερμηνευτές και ερμηνεύτριες με τα έντονα ανατολίτικα στοιχεία στη φωνή είχαν μεγάλη ζήτηση. Ο Μανώλης Αγγελόπουλος (1939-1989) ήταν ένας από αυτούς. Θεωρήθηκε το αντίπαλο δέος του Καζαντζίδη στη λαϊκή απήχηση²⁰⁹. Λόγω της τσιγγάνικης καταγωγής του ταυτίστηκε με τον εξωτισμό των τραγουδιών από τα μέσα του 1950 και μετά²¹⁰. Ο ίδιος δήλωνε ότι τα ανατολίτικης προέλευσης τραγούδια τον γοήτευαν²¹¹. Η Καίτη Γκρέυ (1924-...) μπορεί να θεωρηθεί ως η αντίστοιχη γυναικεία φωνή του Καζαντζίδη και η Γιώτα Λύδια (1934-...) του Αγγελόπουλου²¹². Εντύπωση προκαλεί ότι ο αμανές, στον οποίο έγινε τόσο συστηματικός πόλεμος, επιστρέφει και ο Βαγγέλης Περπινιάδης διαπρέπει στο είδος αυτό²¹³.

Στον αντίποδα, οι Γιώργος Μητσάκης (1921-1993) και Γιώργος Ζαμπέτας (1925-1992) ρέπουν προς την καντάδα, ενώ ο Χιώτης πειραματίζεται με όλα τα μουσικά ερεθίσματα που του δίνονται²¹⁴. Ενδεικτικό είναι αυτό που λέει ο Χρήστος Κολοκοτρώνης, συνθέτης και στιχουργός, για τη μουσική του Χιώτη. Διακρίνει τα τραγούδια του συνθέτη σε λαϊκά και λατινοαμερικάνικα και θεωρεί ότι η διαχρονικότητά τους οφείλεται στην πρωτοποριακή του σύνθεση²¹⁵. «Μπορούσε να κάνει τα πάντα, καλαματιανό, ρεμπέτικο μέχρι ρούμπα, σάμπα, ακόμα και χούλα χουπ.», λέει²¹⁶. Μπορούσε να προσαρμόζει όλους τους δημοφιλείς δυτικούς χορευτικούς ρυθμούς

²⁰⁶ Λιάβας, 2009: 314.

²⁰⁷ Οικονόμου, 2015: 66.

²⁰⁸ Λιάβας, 2010(α): 11.

²⁰⁹ Μπαλαχούτης, 2007: 141.

²¹⁰ Γεωργιάδης, 2003: 168.

²¹¹ Γεραμάνης, 2007: 134.

²¹² Γεωργιάδης, 2003: 168.

²¹³ Λιάβας, 2010(α): 11.

²¹⁴ Ό. π.: 11.

²¹⁵ Κασίτας, 2009: 84.

²¹⁶ Ελληνιάδης, 1983: 20.

δημιουργώντας λαϊκά μάμπο, τσα-τσα και ροκ²¹⁷. Του έχει αποδοθεί και ο αρκετά περιγραφικός χαρακτηρισμός ‘λαϊκός τζαζίστας’²¹⁸.

Οι συνθέτες και οι ερμηνευτές που αναδείχθηκαν από το 1947 έως το 1967 στο λαϊκό τραγούδι είναι πολυάριθμοι. Όσοι αναφέρθηκαν είχαν να κομίσουν κάτι νέο στο λαϊκό τραγούδι, χωρίς να παραγνωριστεί το γεγονός ότι ο κάθε δημιουργός δύναται να προσφέρει στο μουσικό είδος που υπηρετεί.

Ένας ακόμα παράγοντας που συνέτεινε στην εξέλιξη του λαϊκού τραγουδιού ήταν η εισβολή των ηλεκτρικών μουσικών οργάνων και του μικροφώνου. Με την προσθήκη του ηλεκτρισμού στον ήχο του μπουζουκιού θεωρείται ότι επήλθε η οριστική παραμόρφωση του ήχου του²¹⁹. Από το 1947 εισάγεται το μικρόφωνο στα κέντρα διασκέδασης αρχικά από τις 8 μ.μ. έως τις 11 μ.μ.²²⁰. Αυτές οι αλλαγές εξυπηρετούσαν το πρακτικό ζήτημα της εκτέλεσης μουσικής σε μεγάλους χώρους και τις ανάγκες της ηχογράφησης. Αλλά ουσιαστικά μετάλλαξε τον τυπικό λαϊκό ήχο, αφού σε διασκευές παλιών αστικών λαϊκών τραγουδιών με τα νέα μέσα, ο ήχος δε θυμίζει σε τίποτα τα αυθεντικά μουσικά κομμάτια ερμηνευτικά και ενορχηστρωτικά²²¹.

Η έλευση της χούντας των συνταγματαρχών την 21η Απριλίου 1967 σηματοδοτεί την αρχή μιας παρακμιακής πορείας του λαϊκού τραγουδιού²²² από άποψη ποιότητας της μουσικής παραγωγής.

Στο μεταίχμιο των δεκαετιών του ’50 και του ’60 κερδίζει σε δημοφιλία το έντεχνο τραγούδι που οικειοποιείται τον λαϊκό ήχο του μπουζουκιού και επικοινωνεί ιδεολογικά και πολιτικά μηνύματα με σπουδαίους εκφραστές, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης (1925-...) και αργότερα ο Μάνος Λοΐζος (1937-1982)²²³. Αλλά το βασικό συνθετικό δίπολο της δεκαετίας του ’60 ή ‘χρυσής δεκαετίας’, όπως την αποκαλούν, είναι οι Χατζιδάκις και Θεοδωράκης²²⁴.

Οι συνθέτες του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού στρέφονται στους δεξιοτέχνες του μπουζουκιού και στους ερμηνευτές του αστικού λαϊκού τραγουδιού προκειμένου το

²¹⁷ Γεωργιάδης, 1997: 57.

²¹⁸ Λιάβας, 2010(β): 28.

²¹⁹ Χολστ, 1977: 68.

²²⁰ Βολιότης-Καπετανάκης, 2010: 154.

²²¹ Pekka Pennanen, 1997: 69.

²²² Αλλαμανής, χ. έ.: 60.

²²³ Γεωργούλας, 2010: 378.

²²⁴ Λιάβας, 2009: 312.

μουσικό τους έργο να έχει τα στοιχεία της αυθεντικότητας και της ελληνικότητας²²⁵ της λαϊκής μουσικής παράδοσης. Το 1959 λαμβάνει χώρα η περίφημη συναυλία του Μίκη Θεοδωράκη στο θέατρο «Κεντρικόν». Κατά την προετοιμασία, όμως, της ορχήστρας με την οποία θα έπαιζε ως σολίστ ο Χιώτης συνέβη ένα περιστατικό που δείχνει την απαξίωση που δεχόταν η λαϊκή μουσική και οι εκπρόσωποί της από άλλους επαγγελματίες μουσικούς. Οι τελευταίοι, ενώ συνεργάζονται με τον Χιώτη σε νυχτερινό κέντρο, διαμαρτύρονται στον Μίκη Θεοδωράκη, γιατί θεωρούν υποτιμητικό να παίζουν με σολιστικό όργανο ένα μπουζούκι²²⁶. Άρα οι εμπειροτέχνες ουσιαστικά υποβαθμίζονται έναντι των έντεχνων καλλιτεχνών με ωδειακές μουσικές σπουδές, όπως ο Μάνος Χατζιδάκις (1925-1994), ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Σταύρος Ξαρχάκος (1939-...) ²²⁷.

Ο Μάνος Χατζιδάκις επίσης αριθμεί αρκετά λαϊκότροπα τραγούδια, τα οποία ο ίδιος αποκάλεσε ‘εμπορικά’ και κάποτε τα αποκήρυξε, αλλά ο ελληνικός λαός τα αποθέωσε. Παράδειγμα αποτελεί η μουσική της ταινίας «Λατέρνα, Φτώχεια και Φιλότιμο» του 1955 με τραγούδια, όπως «Είμαι άντρας»²²⁸. Η ικανότητά του να μετατρέπει τα μουσικά ερεθίσματα της ελληνικής λαϊκής και παραδοσιακής σε έργα αξιόλογης αισθητικής και ποιότητας είναι κατά γενική ομολογία μοναδική²²⁹.

Ο Μίκης Θεοδωράκης διαχειρίζεται το ελληνικό λαϊκό μουσικό ιδίωμα και παράγει έργα με ευρεία απήχηση στο λαό²³⁰. Τολμά να χρησιμοποιήσει το μπουζούκι και τους ανθρώπους του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Έτσι εξασφαλίζει την ακρόαση της μουσικής του από το μεγαλύτερο δυνατό ακροατήριο, για να εκπαιδεύσει το μουσικό αντί των Ελλήνων προς τις αρμονίες της κλασικής μουσικής²³¹ και για να επικοινωνήσει τον έντονα πολιτικό στίχο των τραγουδιών του.

Η πορεία της αστικής λαϊκής μουσικής συνοψίζεται ελαφρώς δηκτικά από τον ερευνητή του ρεμπέτικου Παναγιώτη Κουνάδη. Διατείνεται ότι το ρεμπέτικο εξελίσσεται στο λαϊκό που μετατρέπεται σε εμπορικό με την ενσωμάτωση ινδικών

²²⁵ Ο. π.: 312.

²²⁶ Κασίτας, 2009: 98-99· Ο Χιώτης διώχθηκε από τη Χούντα των Συνταγματαρχών για τη συνεργασία του αυτή με τον Θεοδωράκη (Κασίτας, 2009: 171).

²²⁷ Αλλαμανής, χ. έ.: 60.

²²⁸ Ταινιοθήκη της Ελλάδος, <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1320>.

²²⁹ Μυλωνάς, 1985: 36.

²³⁰ Ο. π.: 41.

²³¹ Γεωργιάδης, 2007: 29.

μελωδιών και με το μουσικό ύφος των Χιώτη και Ζαμπέτα καταλήγοντας να αφομοιωθεί από το έντεχνο του Χατζιδάκι και του Θεοδωράκη²³².

2.5 ΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ

Το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς ανήκουν στην οικογένεια των ταμπουράδων και γνωρίζουν ευρεία διάδοση με την έλευση των Μικρασιατών στην Ελλάδα. Το μπουζούκι απαντά σε δύο μορφές: τρίχορδο και τετράχορδο. Το τρίχορδο μπουζούκι με τρεις διπλές χορδές κουρδίζεται σε καθαρή πέμπτη και καθαρή τέταρτη. Το τετράχορδο με μονές ή διπλές τις δύο χαμηλότερες και διπλές τις δύο ψηλότερες χορδές κουρδίζεται σε καθαρή τέταρτη, μεγάλη τρίτη και καθαρή τέταρτη. Ο μπαγλαμάς είναι σαν ένα τρίχορδο μπουζούκι κουρδισμένο μία οκτάβα ψηλότερα²³³.

Πριν το '40 το μπουζούκι ήταν στην παρανομία και όποιος το έπαιζε ή το μετέφερε στιγματιζόταν ως περιθωριακό στοιχείο²³⁴.

Ο Μανώλης Χιώτης το 1950²³⁵ εισάγει το νέο ανανεωμένο μπουζούκι, το επονομαζόμενο τετράχορδο ή οχτάχορδο. Ο Λάζαρος Τερζιβασιάν επισημαίνει ότι το μπουζούκι το οποίο έφτιαξε ο Χιώτης μαζί με τον Ζοζέφ Τερζιβασιάν, τον πατέρα του, είναι πρωτότυπο και κατασκευάστηκε μετά από πολλές δοκιμές. Και όπως διαπιστώνει τελικά αυτό το μετασχηματισμένο μπουζούκι συνενήργησε θετικά προς τη διάδοση της λαϊκής μουσικής²³⁶. Ο Γιώργος Ζαμπέτας, βέβαια, υποστηρίζει ότι το τετράχορδο μπουζούκι προϋπήρχε, αλλά ο ίδιος έπαιζε τρίχορδο ως το 1957 που το άλλαξε με τετράχορδο²³⁷.

Πολλοί μπουζουξήδες της εποχής αντέδρασαν με έντονο τρόπο αποκαλώντας το «μπάσταρδο όργανο»²³⁸. Οι υπέρμαχοι της γνησιότητας του ρεμπέτικου κατηγορούν τη μορφή αυτή του μπουζουκιού για νόθευση του αυθεντικού ήχου και για εξυπηρέτηση ξενικών ρυθμών²³⁹. Εκτός όμως από τη σχολή μπουζουκιού που άρχισε ο Χιώτης, και ο Τσιτσάνης ξεκινά τη δική του σχολή μπουζουκιού. Η δεξιοτεχνία του,

²³² Κουνάδης, 2003(α)

²³³ Ανωγειανάκης, [1976] 1991: 208.

²³⁴ Ζαμπέτα, 2013: 168.

²³⁵ Στη συλλογή CD με τίτλο «Μεγάλοι Συνθέτες του Λαϊκού Τραγουδιού» από την εφημερίδα «Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ» στο σχετικό με τον Μανώλη Χιώτη κείμενο αναφέρεται το 1955 ως η χρονολογία μετατροπής του μπουζουκιού από τρίχορδο σε τετράχορδο.

²³⁶ Κασίτας, 2009: 70-71.

²³⁷ Ζαμπέτα, 2013: 166.

²³⁸ Κασίτας, 2009: 70.

²³⁹ Βολιότης-Καπετανάκης, 2012: 444.

αποτέλεσμα επίπονης αδιάκοπης μελέτης, και τα σύνθετα απαντητικά μοτίβα που σκαρώνει ριζοσπαστικοποιούν το στυλ παιξίματος του μπουζουκιού²⁴⁰.

Μετατρέπεται σε ‘πέτρα του σκανδάλου’ όταν χρησιμοποιείται στην ενορχήστρωση του μετέπειτα έντεχνου λαϊκού με φανατικούς πολέμιους που αναζητούν την καταγωγή του και αμφισβητούν την ελληνικότητά του²⁴¹. Τελικά, βέβαια, το μπουζούκι από την παρανομία φτάνει να γίνει «ο πρωταγωνιστής μιας ολόκληρης εποχής» κυριαρχώντας σε ένα ευρύ φάσμα μουσικών ειδών²⁴².

Στη συζήτηση για την εξέλιξη της μουσικής στις δεκαετίες του 1950 και του 1960 διαδραματίζει ιδιαίτερο ρόλο η τεχνολογική εξέλιξη και η εμπορική στρατηγική των εταιριών που δραστηριοποιούνται στον τομέα της ηχογράφησης και διακίνησης της μουσικής παραγωγής. Από τις αρχές του 20ου αιώνα, η τεχνολογία της ηχογράφησης ριζοσπαστικοποιείται με μηχανήματα, όπως τα μονοφωνικά και στερεοφωνικά συστήματα, τα μικρόφωνα, οι μαγνητοταινίες, οι δίσκοι βινυλίου και η χρήση της προσδίδει στη μουσική εμπορική αξία και άρα περιθώρια κέρδους²⁴³. Αλλά η μουσική βιομηχανία απέκτησε την οριστική της μορφή στις δεκαετίες του ’50 και του ’60, οπότε και έχουμε την κυριαρχία της ‘δημοφιλούς μουσικής’ (popular music) στα μεσαία και χαμηλά κοινωνικά στρώματα²⁴⁴. Το είδος αυτό αποτελεί ένα συνταίριασμα της δυτικής μουσικής με μουσικά ιδιώματα από όλο τον κόσμο, τα οποία διαφέρουν από χώρα σε χώρα, για την ικανοποίηση των συμφερόντων των δισκογραφικών εταιριών²⁴⁵.

Στο ελληνικό δισκογραφικό τοπίο κυριαρχούν δύο εταιρίες, η Odeon/ Parlophone²⁴⁶ και η Columbia/ His Master’s Voice, με τη δεύτερη να είναι ισχυρότερη²⁴⁷. Το δίπολο²⁴⁸ αυτό σπάει το 1964, όταν ο Αλέκος Πατσιφάς ιδρύει τη Lyra²⁴⁹. Οι δίσκοι 78 στροφών για γραμμόφωνο βρίσκονται σε κυκλοφορία έως τα τέλη του 1950, οπότε αντικαθίστανται από τους δίσκους βινυλίου 45 στροφών²⁵⁰. Οι ηχογραφήσεις γίνονται μονοφωνικά έως τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του ’60. Αυτό σημαίνει ότι γράφει όλη

²⁴⁰ Ορδουλίδης, 2014: 191-192.

²⁴¹ Μυλωνάς, 1985: 49.

²⁴² Ζορμπά, 2014: 247.

²⁴³ Μπουμπάρης, 2005: 227.

²⁴⁴ Ο. π.

²⁴⁵ Ο. π.

²⁴⁶ Τη διαχείριση της Odeon και της Parlophone είχε ο Μίνως Μάτσας (Μπαλαχούτης, 2004: 27).

²⁴⁷ Τη διαχείριση της Columbia και της His master’s Voice είχαν από τις αρχές του ’30 οι αδελφοί Λαμπρόπουλοι (Μπαλαχούτης, 2004: 23).

²⁴⁸ Βασιλικός, 2010: 203.

²⁴⁹ Μπαλαχούτης, 2004: 33.

²⁵⁰ Δραγουμάνος, 1994· Μπαλαχούτης, 2004: 19.

η ορχήστρα ταυτόχρονα και έτσι αναπόδραστα το προϊόν λαμβάνει μια διάσταση συλλογικής προσπάθειας και έχει μια αίσθηση ζωντανής εκτέλεσης²⁵¹. Επίσης, δεν υπάρχει η δυνατότητα πολλών επαναλήψεων²⁵².

Στην Ελλάδα μεταπολεμικά οι δισκογραφικές εταιρίες ανασυντάσσονται. Η επιλογή των τραγουδιών στις δύο όψεις του δίσκου των 78 στροφών είναι αποτέλεσμα στρατηγικής των εταιριών²⁵³. Για παράδειγμα, οι νέοι καλλιτέχνες αναδεικνύονται με ένα τραγούδι τους να μπαίνει στην πίσω όψη ενός τραγουδιού κάποιου ήδη γνωστού και καταξιωμένου ερμηνευτή. Η μουσική βιομηχανία οργανώνει ένα εγχώριο σταρ σύστημα προκειμένου να προβάλλει τα προϊόντα του λαϊκού τραγουδιού²⁵⁴. Παρά τις στρατηγικές των εταιριών που συχνά αποσπούν τους καλλιτέχνες από το βασικό τους έργο, οι δημιουργοί του αστικού λαϊκού τραγουδιού καταφέρνουν να συγκεράσουν την απαιτούμενη εμπορικότητα με την καλλιτεχνικότητα²⁵⁵.

Η εξέλιξη και διάδοση της μουσικής μέσω της δισκογραφίας επηρεάζεται έντονα από τις πολιτικές και οικονομικές συνθήκες της κάθε εποχής. Με τη λογοκρισία και τον έλεγχο της νυχτερινής διασκέδασης που επιβάλλουν οι εκάστοτε κυβερνήσεις, πολλά τραγούδια απορρίπτονται λόγω περιεχομένου, ενώ το μπουζούκι ως μουσικό όργανο-σύμβολο του περιθωρίου καθιστά ύποπτο ακόμα και αυτόν που το μεταφέρει.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΟ

3.1 ΠΟΛΙΤΙΚΟ, ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΣΥΓΚΕΙΜΕΝΟ

Στον πολιτικό και πολιτισμικό κόσμο της μεταπολεμικής Ευρώπης (1947-1953) κυριαρχεί το ιδεολογικό δίπολο κομμουνισμός-αντικομμουνισμός ή αριστερά-δεξιά²⁵⁶. Μα η δύναμη και ο μαγνητισμός της αμερικάνικης λαϊκής κουλτούρας, η οποία πηγάζει από τις δύο μαζικότερες εκφάνσεις της, την δημοφιλή/ λαϊκή μουσική και τον κινηματογράφο, είναι τέτοια που την επιβάλλει στην Ευρώπη και εκτοπίζει τις ιδεολογικές και πολιτισμικές προεκτάσεις του κομμουνισμού²⁵⁷.

²⁵¹ Βολιότης-Καπετανάκης, 2010: 150.

²⁵² Ο. π.

²⁵³ Βολιότης-Καπετανάκης, 2010: 144-145.

²⁵⁴ Οικονόμου, 2015: 49.

²⁵⁵ Γεωργιάδης, 1997: 60.

²⁵⁶ Judt, [2005] 2012: 300.

²⁵⁷ Ο. π.: 341.

Η περίοδος στην οποία τοποθετείται το θέμα της εργασίας αυτής βρίσκει την Ελλάδα να βιώνει έναν εμφύλιο πόλεμο, ο οποίος έχει ξεκινήσει επίσημα από το 1946 και λήγει το 1949 με τους αντάρτες να ηττώνται και να διαφεύγουν σε όμορες χώρες. Το τέλος του εμφυλίου όμως δε σημαίνει και τέλος των ‘έκτακτων μέτρων’. Έκτακτα μέτρα βρίσκονται σε ισχύ τουλάχιστον για μια δεκαετία και ενώ έχει θεσπιστεί το Σύνταγμα του 1952²⁵⁸. Βέβαια, κατάλοιπα αυτών των μέτρων συνεχίστηκαν μέχρι την κατάρρευση της Χούντας το 1974.

Η πολιτική κατάσταση παραμένει ασταθής με το πολίτευμα να είναι βασιλευομένη δημοκρατία με τρεις βασιλείς να διαδέχονται ο ένας τον άλλο και αρχικά με δεξιές και στη συνέχεια με κεντρώες κυβερνήσεις να διεξάγουν συνεχώς εκλογές μέχρι το πραξικόπημα της 21ης Απριλίου 1967. Ο Αρχιστράτηγος Παπάγος κυβερνά από το 1952 έως το 1955²⁵⁹. Έπειτα έρχεται η κυβέρνηση Κωνσταντίνου Καραμανλή από το 1956 έως το 1963²⁶⁰, οπότε συντελείται ένα ‘οικονομικό θαύμα’. Η κοινωνική διαστρωμάτωση της ελληνικής κοινωνίας μεταβάλλεται και σταδιακά αναδύεται μια μεσαία τάξη, η οποία διαμορφώνει τα δικά της καταναλωτικά μοντέλα²⁶¹. Παράλληλα, όμως, οξύνεται η κοινωνική ανισότητα και προκαλούνται μεταναστευτικές ροές εντός, με την συγκέντρωση του πληθυσμού στις πόλεις, και εκτός Ελλάδος, με τον εκπατρισμό πολυάριθμων Ελλήνων²⁶².

Μάλιστα, η κυβέρνηση Καραμανλή προέβη σε έναν ήπιο εκδημοκρατισμό της χώρας από το 1962, αλλά ο ελληνικός λαός μπαίνει σε μια περίοδο έκφρασης όλων των συσσωρευμένων από χρόνια διεκδικήσεων²⁶³. Στα τέλη του 1963 ανεβαίνει στην εξουσία η Ένωση Κέντρου²⁶⁴ με επικεφαλής τον Γεώργιο Παπανδρέου. Δίνεται έμφαση τότε στην κοινωνική πολιτική στην κατεύθυνση της εξάλειψης των τραυμάτων του εμφυλίου και της εθνικής παιδείας²⁶⁵.

Οι ηγέτες Παπάγος και Καραμανλής καθιερώνουν τη δεξιά ως δύναμη εξουσίας στο υπάρχον καθεστώς²⁶⁶. Αλλά η άνοδος του κέντρου εκτοπίζει τη δεξιά από την

²⁵⁸ Συλλογικό, 2000: 179· Παπαδημητρίου, 2010: 228.

²⁵⁹ Ο. π.: 182.

²⁶⁰ Ο. π.: 190.

²⁶¹ Παπαδημητρίου, 2010: 229.

²⁶² Ο. π.: 229.

²⁶³ Ο. π.: 229.

²⁶⁴ Συλλογικό, 2000: 208.

²⁶⁵ Παπαδημητρίου, 2010: 230.

²⁶⁶ Γρηγοριάδης, 2011: 759.

κυβέρνηση. Οι φυγόκεντρες δυνάμεις μέσα στην Ένωση Κέντρου ενεργοποιήθηκαν με τη δράση του Ανδρέα Παπανδρέου με αποτέλεσμα την πολιτική αστάθεια που κατέληξε στη χούντα των Συνταγματαρχών. Η πόλωση δεξιάς-αριστεράς διαμορφώνει ένα δικομματικό σχήμα νομής της εξουσίας²⁶⁷.

Η ελληνική οικονομία επίσης βρίσκεται σε αλγεινή κατάσταση μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Σύμφωνα με τον Μηλιό²⁶⁸, διακρίνονται τρεις φάσεις στα έτη που πραγματεύεται η εργασία αυτή.

1. Η φάση της σταθεροποίησης (1945-1952) ξεκινά με την περίοδο ‘ανασυγκρότησης’ με την ‘αμερικανική βοήθεια’²⁶⁹, υπό τη συνεχή εποπτεία των Η.Π.Α.²⁷⁰, να τονώνει την οικονομία και καταλήγει με μια περίοδο οικονομικής κρίσης, όταν η βοήθεια σταδιακά μειώνεται και τελικά παύει²⁷¹. Ανασυγκρότηση του ελληνικού παραγωγικού μηχανισμού σημαίνει επιστροφή του πληθυσμού στα επαγγέλματα που εξασκούσε σε καιρό ειρήνης και του κράτους στο αναπτυξιακό επίπεδο πριν τον πόλεμο²⁷². Η νομισματική σταθεροποίηση είναι ένα ακόμη από τα ζητήματα που επιχειρείται να διευθετηθούν. Η νέα δραχμή αντιστοιχεί σε 50 δισεκατομμύρια παλιές (μεγάθη στα οποία είχε φτάσει το νόμισμα λόγω πληθωρισμού) και η ισοτιμία με το δολάριο είναι 1 δολάριο = 15.000 δραχμές²⁷³. Σε αυτή τη φάση σχηματίζεται ένας κύκλος επιτυχημένων Ελλήνων εφοπλιστών²⁷⁴, οι οποίοι στις επόμενες δεκαετίες θα επηρεάσουν εκτός από την οικονομία της χώρας τα πρότυπα διαβίωσης και τον τρόπο διασκέδασης. Η ναυτιλία θα αποτελέσει έναν παράγοντα ανάπτυξης της ελληνικής οικονομίας κυρίως προσφέροντας πολλές θέσεις εργασίας στον ελληνικό πληθυσμό²⁷⁵.
2. Η φάση της ανάπτυξης υπό την κρατική ασπίδα (1953-1961)²⁷⁶ χαρακτηρίζεται από κρατικό παρεμβατισμό, ενώ οι δείκτες της βιομηχανικής παραγωγής αυξάνονται. Η ελληνική βιομηχανία ήταν κατά κύριο λόγο ‘βαριά βιομηχανία’,

²⁶⁷ Συλλογικό, 2000: 200· Νικολακόπουλος, 2009: 346.

²⁶⁸ Μηλιός, 2010: 276-280.

²⁶⁹ Συλλογικό, 2000: 223-224.

²⁷⁰ Καζάκος, [2001] 2006: 90-91.

²⁷¹ Ό. π.: 96· Μηλιός, 2010: 276-277.

²⁷² Ό. π.: 78.

²⁷³ Ό. π.: 66, 78· Γρηγοριάδης, 2011: 364.

²⁷⁴ Ό. π.: 83.

²⁷⁵ Ό. π.: 83, 85.

²⁷⁶ Καζάκος, [2001] 2006: 132· Μηλιός, 2010: 277.

ενώ στον τομέα της μεταποίησης πέρα από περιορισμένο αριθμό μεγάλων επιχειρήσεων υπήρχε κατακερματισμός σε μικρότερης εμβέλειας επιχειρήσεις²⁷⁷. Ωστόσο, και πάλι η περίοδος αυτή καταλήγει σε κρίση το 1961-62, διότι αποδεικνύονται άκαρπες οι προσπάθειες για προσέλκυση ξένων και ιδιωτικών κεφαλαίων. Το 1962 υπογράφεται η συμφωνία σύνδεσης της Ελλάδας με την ΕΟΚ²⁷⁸. Νομισματικά αυτή η περίοδος της ανάπτυξης ξεκινά με μια ‘τολμηρή’ υποτίμηση της δραχμής από τον Σπύρο Μαρκεζίνη και σύνδεση της ισοτιμίας με το δολάριο που για 20 χρόνια δε μεταβάλλεται²⁷⁹. Τα τρία μηδενικά αφαιρέθηκαν σε μεταγενέστερη εποχή για συμβολικούς και ψυχολογικούς λόγους²⁸⁰.

3. Η φάση της εναρμόνισης με τις δυτικοευρωπαϊκές οικονομίες (1963-1979) μας ενδιαφέρει στην πρώτη της περίοδο, όπου βιώνεται μια έντονη αναπτυξιακή πορεία στον επιχειρηματικό και βιομηχανικό τομέα²⁸¹.

Ο Καζάκος ενοποιεί της φάση της ανάπτυξης και εναρμόνισης, θεωρώντας την περίοδο από το 1953 έως το 1967 ως περίοδο ανάπτυξης²⁸².

Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος σημαδεύει την ελληνική κοινωνία με φτώχεια και αναλφαβητισμό²⁸³. Από αυτή την κατάσταση φαίνεται να βγαίνει η χώρα με αργά βήματα από τη δεκαετία του '60 και μετά.

Ένα κοινωνικό φαινόμενο το οποίο επηρεάζει την ελληνική οικονομία και την κοινωνία είναι η μετανάστευση²⁸⁴. Παίρνει τεράστιες διαστάσεις στα τέλη της δεκαετίας του '50 και κορυφώνεται την πρώτη πενταετία του '60 με κατεύθυνση προς τις χώρες της Δυτικής Ευρώπης, ιδίως τη Γερμανία²⁸⁵. Επιπτώσεις της μετανάστευσης εντοπίζονται και στα πληθυσμιακά αριθμητικά δεδομένα²⁸⁶.

Η εσωτερική μετανάστευση γίνεται προς τις πόλεις. Όπως διαπιστώνουν οι ερευνητές της Σχολής του Σικάγο στον μεσοπόλεμο, η πόλη διαιρείται σε περιοχές οι οποίες

²⁷⁷ Καζάκος, [2001] 2006: 194.

²⁷⁸ Συλλογικό, 2000: 233· Μηλιός, 2010: 277-278.

²⁷⁹ Καζάκος, [2001] 2006: 164-166.

²⁸⁰ Ο. π.: 166.

²⁸¹ Μηλιός, 2010: 278, 280.

²⁸² Συλλογικό, 2000: 227· Καζάκος, [2001] 2006: 163.

²⁸³ Λύτρας, 2010: 245.

²⁸⁴ Συλλογικό, 2000: 233.

²⁸⁵ Καζάκος, [2001] 2006: 225· Καραδήμου-Γερόλυμπου, 2009: 173.

²⁸⁶ Τσαούσης, 1971: 15.

χαρακτηρίζονται από την εθνοτική ή φυλετική, καθώς και από την εισοδηματική ομοιογένεια του πληθυσμού τους. Η συγκέντρωση των ατόμων με κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα σε γειτονίες γίνεται κατά κανόνα αυθόρμητα από τα άτομα²⁸⁷. Στην πόλη αναπαράγονται οι κοινωνικές ανισότητες και οι έμφυλες σχέσεις, άρα ως χώρος βιώνεται με εντελώς διαφορετικό τρόπο ανάλογα με την τάξη και το φύλο²⁸⁸.

Τη στιγμή που στην Ευρώπη οι πόλεις εξωραϊζονται με την κατεδάφιση των φτωχογειτονιών και την ανοικοδόμηση πολυκατοικιών με βάση την επικρατούσα μοντέρνα άποψη στην αρχιτεκτονική (Le Corbusier, Moses)²⁸⁹, στην Ελλάδα η πόλη γεμίζει πρόχειρες κατασκευές για την προσωρινή στέγαση των Μικρασιατών προσφύγων.

Στις καπιταλιστικές κοινωνίες, οι πόλεις είναι χώροι συγκέντρωσης του πληθυσμού σε ορισμένη περιοχή. Σε αυτήν και στις όμορες περιοχές ο πληθυσμός δραστηριοποιείται οικονομικά και επιδίδεται στην «παραγωγή και κατανάλωση αγαθών και υπηρεσιών»²⁹⁰. Αυτή η διαπίστωση εντάσσεται στον πλαίσιο της αντίληψης της πόλης ως κοινωνικά συγκροτούμενου χώρου. Ο χώρος της πόλης επομένως βιώνεται καθημερινά και διατηρεί μια συλλογική μνήμη, αποκρυσταλλώνοντας ταυτότητες και στάσεις των αστικών πληθυσμών²⁹¹. Στην κοινωνία της Κοκκινιάς από το '60 και μετά η ταυτότητα που επικρατεί και προβάλλεται από τους κατοίκους είναι εκείνη του 'πρόσφυγα', του 'Μικρασιάτη' και υπάρχει διάκριση ως προς τον ντόπιο πληθυσμό²⁹². Αλλά στα μεταπολεμικά χρόνια η ταυτότητα αυτή δεν ήταν πηγή υπερηφάνειας. Ταυτόχρονα, η ταυτότητα του Κοκκινιώτη ή του Πειραιώτη που έφεραν οι κάτοικοι της Νίκαιας προκαλούσε αρνητικά αισθήματα και διακριτική μεταχείριση από την εξουσία, αφού ταυτιζόταν με αντιδραστικά και περιθωριακά στοιχεία.

Ο ελληνικός πληθυσμός αρχίζει να αστικοποιείται στις αρχές του 20ού αιώνα μετακινούμενος προς την Αθήνα και τον Πειραιά²⁹³. Το μεγαλύτερο τμήμα του πληθυσμού είναι αγροτικής προέλευσης και να εξαναγκάζεται να μεταναστεύσει στις

²⁸⁷ Stevenson, [2003] 2007: 57.

²⁸⁸ Stevenson, [2003] 2007: 67, 71.

²⁸⁹ Ό. π.: 146

²⁹⁰ Hall & Page, [1999] 2002: 160.

²⁹¹ Γιαννιτσιώτης, 2007: 1.

²⁹² Hirschon, [1989] 2006: 40-41.

²⁹³ Γεωργούλας, 2010: 369.

πόλεις δημιουργώντας ένα κύμα αστικοποίησης²⁹⁴. Από το αγροτικό μοντέλο παραγωγής λοιπόν η οικονομία κινείται προς τους τομείς της μεταποίησης και του εμπορίου, καθώς και των υπηρεσιών²⁹⁵. Η δεκαετία του '60 βρίσκει τον δευτερογενή τομέα παραγωγής στα ίδια επίπεδα με τον αγροτικό και συνεχώς κερδίζει έδαφος²⁹⁶. Μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο οι πόλεις επεκτείνονται περαιτέρω και γίνονται το επίκεντρο κάθε δραστηριότητας σε βαθμό που το 1950 έχουμε την ενίσχυση του φαινομένου της αστυφιλίας²⁹⁷. Καθώς μεγαλώνουν οι πόλεις λοιπόν γεννιέται η αντίληψη σχετικά με την ύπαρξη αστικού πληθυσμού και αστικού τρόπου ζωής, η οποία προκαλεί αντικρουόμενες απόψεις²⁹⁸. Ο αστικός πληθυσμός της Αθήνας είναι κυρίως (σε αναλογία 3/4) λαϊκός²⁹⁹.

Όταν η γερμανική κατοχή λήγει, οι πόλεις μπαίνουν σε τροχιά επιστροφής στην καθημερινή κανονικότητα³⁰⁰. Όμως η κυκλοφορία στους δημόσιους χώρους είναι ελεγχόμενη και τον Μάιο του 1949, λίγο προτού λάβουν χώρα οι τελικές μάχες του εμφυλίου (στα όρη Γράμμος και Βίτσι), υπήρχε εντολή όποιος αντιστέκεται σε τυχόν έλεγχο να πυροβολείται³⁰¹. Ο περιορισμός της πρόσβασης στους δημόσιους χώρους σταδιακά κάμπτεται. Αρχικά τίθεται όριο λειτουργίας των κέντρων διασκέδασης στη 1 π.μ. και όριο κυκλοφορίας στις 2 π.μ., ενώ η οριστική άρση των περιορισμών επέρχεται στις αρχές του 1950³⁰².

Ο ιστός των κοινωνικών σχέσεων διαμορφώνεται διαφορετικά στις μεγαλουπόλεις της Αμερικής και της Ευρώπης, αφού γενικά οι σχέσεις γίνονται απρόσωπες και μοναχικές σε σύγκριση με τις οικογενειακές και συγγενικές σχέσεις του αγροτικού χώρου³⁰³. Ωστόσο, στις ελληνικές μεγαλουπόλεις το κύτταρο της ελληνικής κοινωνίας ανεξαρτήτως γεωγραφικής προέλευσης, η οικογένεια, παραμένει αναλλοίωτο. Οι οικογενειακοί δεσμοί είναι συνώνυμοι με τις ρίζες του Έλληνα και τη συνείδηση της ταυτότητάς του³⁰⁴. Άρα η αποξένωση των πόλεων δεν γίνεται αισθητή στην Ελλάδα σε

²⁹⁴ Λύτρας, 2010: 245.

²⁹⁵ Ο. π.: 250.

²⁹⁶ Καζάκος, [2001] 2006: 217· Καραδήμου-Γερόλυμπου, 2009: 167.

²⁹⁷ Καραδήμου-Γερόλυμπου, 2009: 173.

²⁹⁸ Stevenson, [2003] 2007: 47.

²⁹⁹ Λεοντίδου, 2002: 21.

³⁰⁰ Καραδήμου-Γερόλυμπου, 2009: 163.

³⁰¹ Ο. π.: 163.

³⁰² Ο. π.: 163.

³⁰³ Stevenson, [2003] 2007: 48.

³⁰⁴ Κατάκη, 1998: 37-38.

τόσο μεγάλο βαθμό. Συγκεκριμένα, στην Κοκκινιά η γειτονιά δρα ως κοινότητα και στηρίζει σημαντικά το άτομο³⁰⁵.

Η αρνητική εικόνα της πόλης εν μέρει οφείλεται στο στοιχείο του κοινωνικού περιθωρίου και της εξαθλίωσης³⁰⁶. Στην πόλη της Αθήνας τέτοιες ακραίες καταστάσεις φτώχειας παρατηρούνται σε μεγάλο βαθμό σε συνοικίες όπως η Κοκκινιά. Οι φτωχές υποδομές λόγω της έλλειψης κρατικών κονδυλίων προς τις φιλοαριστερές δημοτικές αρχές (από το 1950 έως το 1965) θέτουν σοβαρούς κινδύνους στη δημόσια υγεία και δυσχεραίνουν την καθημερινότητα. Επιπλέον, ο μεγάλος πληθυσμός συνωστίζεται σε μικρές κατοικίες και μαστίζεται από την οικονομική ανέχεια. Αν και αυτά τα δεδομένα αποτελούν αιτίες εξαθλίωσης³⁰⁷, ταυτοχρόνως στην περίπτωση της Κοκκινιάς λειτουργούν ως αφορμή για έξοδο του ατόμου από τον ασφυκτικό ιδιωτικό χώρο στον δημόσιο χώρο κατά τον διαθέσιμο ελεύθερο χρόνο. Βγαίνοντας στον δημόσιο χώρο, το άτομο κοινωνικοποιείται και διασκεδάζει.

Συμπερασματικά, όσο μεγαλώνει ο πληθυσμός των πόλεων τόσο περισσότερα είναι τα προσφερόμενα θεάματα με αποτέλεσμα να θεώνται ως 'πόλεις της διασκέδασης'³⁰⁸. Άλλωστε, και στην Ελλάδα παρατηρείται ότι οι δαπάνες του πληθυσμού της πρωτεύουσας και γενικά των αστικών κέντρων για κινηματογράφο, θέατρο, κέντρα διασκέδασης, παραθερισμό αυξάνονται σημαντικά από το 1964, ενώ ταυτόχρονα διαπιστώνεται ότι οι αγροτικοί πληθυσμοί υστερούν σε αυτόν τον τομέα³⁰⁹. Η ελληνική κοινωνία βιώνει σημαντική βελτίωση στην ποιότητα ζωής σε όλους τους τομείς εξερχόμενη από το '50 και εισερχόμενη στο '60³¹⁰.

3.2 ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ ΚΑΙ ΤΑΞΕΙΣ ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΙΚΟ ΧΩΡΟ

Η ελληνική κοινωνία υφίσταται μεταβολές υπό την επίδραση της πολιτικής και οικονομικής κατάστασης στον τομέα της εργασίας. Όμως την ίδια στιγμή επηρεάζεται και ησχόλη, ο ελεύθερος χρόνος τους και ο τρόπος με τον οποίο τον διαθέτουν. Από τις αρχές του 20ού αιώνα οι δύο τάξεις που έχουν διαμορφωθεί, η αστική και η κατώτερη, αξιοποιούν τελείως διαφορετικά τον ελεύθερό τους χρόνο απορρίπτοντας η

³⁰⁵ Hirschon, [1989] 2006: 14, 30.

³⁰⁶ Stevenson, [2003] 2007: 61.

³⁰⁷ Hirschon, [1989] 2006: 117, 128.

³⁰⁸ Stevenson, [2003] 2007: 149.

³⁰⁹ Καραποστόλης, 1983: 154, 172.

³¹⁰ Τσαούσης, 1971: 157-158.

μία τον τρόπο διασκέδασης της άλλης³¹¹. Διαφέρει ακόμα και η περιοχή στην οποία διασκεδάζουν. Η αστική τάξη των Αθηνών προτιμά το Κολωνάκι, σε αντίθεση με τα λαϊκά στρώματα που διασκεδάζουν στις συνοικίες³¹².

Τα δύο κορυφαία τεχνολογικά επιτεύγματα που εισάγονται στον ελληνικό χώρο τότε είναι το αυτοκίνητο³¹³ και το γραμμόφωνο, τα οποία ως είδη πολυτελείας καταναλώνονται από τους αστούς στην αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου.

Με την έλευση των Μικρασιατών προσφύγων η πόλη διογκώνεται και η κοινωνική σύσταση εμπλουτίζεται με νέα εθνοπολιτιστικά στοιχεία που προστίθενται στη διαστρωμάτωση βάσει εισοδήματος³¹⁴. Στο τοπίο της ψυχαγωγίας της αστικής τάξης εμφανίζεται η κοσμική ζωή (ιππόδρομος, χαρτοπαιξία, διαγωνισμοί ομορφιάς, χοροί) και τα νέα τεχνολογικά μέσα του ραδιοφώνου και του κινηματογράφου³¹⁵. Επίσης στα πλαίσια μιας φυσιολατρικής διάθεσης που κυριαρχεί στην τάξη τους, οι αστοί παραθερίζουν, ασχολούνται τον προσκοπισμό και τον συντονισμένο αθλητισμό³¹⁶.

Πλέον όμως την εποχή του Μεσοπολέμου, οι παραπάνω ενασχολήσεις του ελεύθερου χρόνου γενικεύονται και κερδίζουν έδαφος στα λαϊκά στρώματα, εφόσον η αστική τάξη εγκαθιδρύει την κυριαρχία της σε πολιτικό επίπεδο³¹⁷. Ο λαός ακολουθεί ή επιθυμεί να ακολουθήσει το πρότυπο διασκέδασης των αστών³¹⁸.

Η επίσημη κρατική πολιτική κατευθύνεται προς τη διατήρηση της ηθικής τάξης και τον αυστηρό έλεγχο της διασκέδασης. Ο ασφυκτικός έλεγχος συνεχίζεται και με την ιταλική και γερμανική κατοχή. Εντούτοις, πρέπει να σημειωθεί ότι η αντιστασιακή νεολαία ΕΠΟΝ, οραματιζόμενη μια μορφωμένη και καλλιεργημένη κοινωνία, επιχείρησε μια πολιτιστική επανάσταση, η οποία έληξε άδοξα³¹⁹.

Στην ανομοιογενή σύσταση της αστικής τάξης που γεννιέται μεταπολεμικά στην Ελλάδα αναδεικνύονται 'νέες προνομιούχες ομάδες'³²⁰ και εκτός από τους εναπομείναντες αστούς υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι πλούτισαν παράνομα κατά την

³¹¹ Γεωργούλας, 2010: 370.

³¹² Ο. π.: 371.

³¹³ Ο. π.: 370.

³¹⁴ Ο. π.: 372.

³¹⁵ Ο. π.

³¹⁶ Ο. π.: 372-373.

³¹⁷ Ο. π.: 374.

³¹⁸ Καιροφύλας, 1995: 138.

³¹⁹ Γεωργούλας, 2010: 374-375.

³²⁰ Καραδήμου-Γερόλυμπου, 2009: 166.

Κατοχή ή ήταν ιδιοκτήτες μεγάλων εκτάσεων γης³²¹. Αυτοί οι νεόπλουτοι Έλληνες για δύο δεκαετίες (1950-1970) σε ένα κλίμα μιμητισμού εκδηλώνουν μια επιφανειακή τάση προς την ‘υψηλή τέχνη’, την ίδια στιγμή που επιλέγουν να διασκεδάζουν σε νυχτερινά κέντρα με «ελαφρολαϊκό τραγούδι και αρχοντορεμπέτικο ζωντανής ορχήστρας»³²².

Η Ελένη Χέλμη-Μαρκεζίνη, κόρη του πολιτικού Σπύρου Μαρκεζίνη, καταγράφει τη δική της ‘αστική’ ματιά του ελεύθερου χρόνου των δεκαετιών του ’50 και του ’60³²³. Εκείνη με τον όρο ‘κοσμική ζωή’ εννοεί τις δεξιώσεις ή τα ‘καθιστά γεύματα’ με πρωτόκολλο συμπεριφοράς στα πλούσια αθηναϊκά σπίτια³²⁴.

Εδώ πρέπει να αναζητηθεί η θέση της μαζικής κουλτούρας σε αυτό το είδος διασκέδασης. Η μαζικότητα ταυτίζεται με την ομοιομορφία, η οποία ενδύεται την ψευδή αίσθηση των πολλαπλών επιλογών. Ο Γεωργούλας διατείνεται ότι: «Η ελευθερία επιλογής μεταξύ μιας κινηματογραφικής ταινίας με ηρωίδα τη Βουγιουκλάκη ή την Καρέζη, ενός νυχτερινού κέντρου με τον Μητσάκη ή τον Χιώτη, είναι τελικά μια ελευθερία επιλογής ενός πράγματος που είναι πάντοτε το ίδιο.»³²⁵.

Από το 1950 ένα κακέκτυπο του αμερικάνικου star system κάνει την εμφάνισή του και στην Ελλάδα³²⁶. Η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή της εποχής από το 1950 έως το 1975 είναι μαζική, όπως μαζικά συρρέει ο λαϊκός κόσμος στα σινεμά της εποχής³²⁷, τα οποία είναι πολυάριθμα.

Αναπόσπαστο κομμάτι των κινηματογραφικών ταινιών αποτελούν τα μουσικά ιντερμέδια, τα οποία διακόπτουν κατ’ επανάληψη την αφηγηματική δράση και παρουσιάζουν γνωστούς συνθέτες, μουσικούς και ερμηνευτές του λαϊκού τραγουδιού³²⁸ στο περιβάλλον εκτέλεσής του, τα κέντρα διασκέδασης. Η εμπλοκή τους στη ροή της πλοκής ίσως γινόταν για την επίτευξη μεγαλύτερης εμπορικότητας ή γιατί το λαϊκό τραγούδι υπήρχε στην καθημερινότητα του κόσμου³²⁹. Φυσικά, η παρουσίαση

³²¹ Κασίτας, 2009: 143.

³²² Γεωργούλας, 2010: 376.

³²³ Μαρκεζίνη, 2006: 13, 15.

³²⁴ Ο. π.: 35-40.

³²⁵ Γεωργούλας, 2010: 376.

³²⁶ Κασίτας, 2009: 66.

³²⁷ Δερμεντζόπουλος, 2004: 268.

³²⁸ Ο. π.: 272.

³²⁹ Κασίτας, 2009: 66.

του λαϊκού τραγουδιού επιλεγόταν σε κινηματογραφικά έργα με κοινό από τα χαμηλότερα και μεσαία στρώματα της κοινωνίας³³⁰.

Στα είδη των μελό ταινιών και της κωμωδίας, ο χώρος της ταβέρνας, όπως θα χαρακτηριζόταν τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1950, και του λαϊκού κέντρου διασκέδασης, του λεγόμενου μπουζουξίδικου, όπως διαμορφώθηκε στη δεκαετία του 1960, αντικατοπτρίζουν τον κόσμο των λαϊκών αξιών και του τίμιου και εργατικού βίου. Έτσι, δημιουργείται ένα αντιθετικό ζεύγος με την παλιά αστική τάξη, η οποία επιλέγει την ξένη μουσική και τους χώρους ακρόασής της, όπου κυριαρχεί η ελευθεριάζουσα συμπεριφορά³³¹. Οι αντιθέσεις εξομαλύνονται σταδιακά και στο υβριδικό κινηματογραφικό είδος της μουσικής κωμωδίας που κυριαρχεί από τα μέσα της δεκαετίας του '60, με ταινίες όπως οι Διπλοπενιές (1966) και Οι θαλασσιές οι χάντρες (1967), το κεντρικό θέμα αποτελεί ο συμβιβασμός της λαϊκής με την ξένη μουσική και τελικά η αρμονική τους συνύπαρξη³³².

3.3 ΟΙΚΙΣΤΙΚΟΣ ΙΣΤΟΣ ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ

Στην περίπτωση της Κοκκινιάς και μετέπειτα Νίκαιας έχουμε έναν χώρο ο οποίος εποικίζεται με βάση στρατηγικό σχεδιασμό για την οικιστική αποκατάσταση των προσφύγων. Η επίσημη θεμελίωση της Νίκαιας καταγράφεται στις 18 Ιουνίου 1923³³³. Η περιοχή της Νίκαιας ανήκε στον Δήμο Πειραιώς μέχρι τον Δεκέμβριο του 1933 και τον Ιανουάριο του 1934 ανακηρύχθηκε σε Δήμο Νέας Κοκκινιάς (Δ. της 18/1/1934, Φ.Ε.Κ. 22 Α' 1934)³³⁴. Στις 8 Νοεμβρίου του 1940 μετονομάζεται σε Δήμο Νίκαιας (Βασ. Δ. της 28/8/1940, Φ.Ε.Κ. 271 Α' 1940)³³⁵.

Το Ταμείο Περιθάλψεως Προσφύγων και κατόπιν η Επιτροπή Αποκαταστάσεως Προσφύγων εργάζονται για τη στεγαστική και εργασιακή αποκατάσταση των συρρεόντων προσφυγικών πληθυσμών³³⁶. Ο οικιστικός ιστός της Νίκαιας λοιπόν παρουσιάζει ενδιαφέρον ως προς τα κτίσματα που τον συνθέτουν, διότι διαμορφώθηκε από την εφαρμογή της στρατηγικής της «μαζικής οργανωμένης δόμησης»³³⁷.

³³⁰ Δερμεντζόπουλος, 2004: 274.

³³¹ Ο. π.: 276, 280.

³³² Δερμεντζόπουλος, 2004: 280-281.

³³³ Αγνώστου, 1966: 28· Παπαδοπούλου, [1998] 2003: 7.

³³⁴ Αγνώστου, 1966: 28· Παπαδοπούλου, [1998] 2003: 56-57.

³³⁵ Αγνώστου, 1966: 28· Παπαδοπούλου, [1998] 2003: 57-58.

³³⁶ Λεοντίδου, [1989] 2001· Λεοντίδου, 2002: 17-18.

³³⁷ Μπελαβίλας, 2005: 89.

Την περιοχή της Κοκκινιάς εποίκισαν οι πρόσφυγες από την περιοχή της Μικράς Ασίας και του Πόντου κατά κύριο λόγο. Αρχικά λοιπόν ήταν πεπεισμένοι ότι επρόκειτο για έναν προσωρινό τόπο από όπου θα επέστρεφαν στην πατρίδα τους στη Μικρά Ασία. Στη συνέχεια, βέβαια, εμπεδώθηκε με τον χειρότερο τρόπο ότι οι ελπίδες τους ήταν εντελώς αβάσιμες, αφού οι παράγκες, οι προσφυγικές πολυκατοικίες και οι προσφυγικοί κλήροι γης έγιναν ο οριστικός και μόνιμος τόπος κατοικίας τους. Στον μεσοπόλεμο οι Μικρασιάτες συνέχιζαν τη ζωή τους διατηρώντας τις συνήθειες των ιδιαίτερων πατρίδων τους στη Μικρά Ασία. Η τότε Νέα Κοκκινιά -νυν Νίκαια- φιλοξενούσε ένα ανομοιογενές σύνολο αγροτικών και αστικών πληθυσμών της Μικράς Ασίας. Οι ομάδες διατηρούσαν την αίσθηση της κοινότητας με βάση την καταγωγή τους μέσα από τους περίφημους Μικρασιατικούς Συλλόγους, που από το 1926 σταδιακά κάνουν την εμφάνισή τους. Συνέχιζαν να εορτάζουν τους Αγίους Προστάτες των χωριών και των πόλεων τους και να διατηρούν τα έθιμα της παλιάς τους πατρίδας. Ταυτοχρόνως όμως άρχισαν να αποκτούν μια νέα ταξική και αστική ταυτότητα με βάση τον τόπο εγκατάστασής τους και να προσαρμόζονται στον χώρο αυτό.

Ο ιδιωτικός χώρος που είχαν στη διάθεσή τους οι πρόσφυγες ήταν φυσικά περιορισμένος. Μακρόστενα οικόπεδα για μεμονωμένες οικίες, με στενή πρόσοψη και μεγάλο βάθος όπου ο διάδρομος έμοιαζε ατελείωτος, πολυκατοικίες με μικρά διαμερίσματα και κοινά πλυσταριά.

Διακρίνονται πέντε είδη οικιών³³⁸ που διαμορφώνουν ομοιόμορφα δομημένους οικισμούς³³⁹.

1. Οι διώροφες προσφυγικές πολυκατοικίες χτίζονται στη δεκαετία του 1930 κατά τα πρότυπα της αρχιτεκτονικής του Bauhaus³⁴⁰. Περικλείουν ελεύθερους χώρους (αίθρια) κοινής χρήσης και είναι μοναδικά δείγματα τέτοιου αρχιτεκτονικού σχεδιασμού στο αστικό τοπίο της πρωτεύουσας³⁴¹.
2. Οι διώροφες κατοικίες φιλοξενούν δύο οικογένειες³⁴².
3. Οι ισόγειες κατοικίες 32 τ.μ. απαρτίζονται από δύο δωμάτια και κοινόχρηστο χώρο υγιεινής³⁴³.

³³⁸ Hirschon, [1989] 2006: 128· Λεοντίδου, 2002: 19.

³³⁹ Λεοντίδου, 2002: 19.

³⁴⁰ Μπελαβίλας, 2005: 88.

³⁴¹ Λεοντίδου, 2002: 19.

³⁴² Ό. π.: 19· Μπελαβίλας, 2005: 87.

³⁴³ Ό. π.: 19.

4. Οι λυόμενες ‘γερμανικές’ παράγκες χτισμένες με τις πολεμικές αποζημιώσεις από τη Γερμανία για τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στεγάζουν τους πρόσφυγες στα βόρεια της συνοικίας³⁴⁴.
5. Οι ατομικές οικοδομικές απόπειρες εντοπίζονται σε οικόπεδα αγορασμένα ή παραχωρημένα από το κράτος³⁴⁵.

Μέσα λοιπόν στον οικιστικό ιστό της Νέας Κοκκινιάς λειτουργούν οι πρώιμες μορφές των κέντρων διασκέδασης που ενδιαφέρουν την παρούσα εργασία. Όταν άρχισε η επιχείρηση στέγασης στα σχέδια δεν υπήρξε πρόβλεψη για καταστήματα³⁴⁶. Κατά συνέπεια, αυτά στεγάστηκαν σε παράγκες. Ανάμεσά τους στεγάστηκαν και επιχειρήσεις του ελεύθερου χρόνου: καφέ-αμάν (στην αρμένικη συνοικία), δεκάδες ζυθεστιατόρια, ένα περίφημο χοροδιδασκαλείο, ένα σινεμά και δυο υπαίθρια ‘ντάνσινγκ’, όπως τα αποκαλεί συντάκτης του 1926³⁴⁷.

3.4 ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ ΣΤΗ ΝΙΚΑΙΑ ΕΩΣ ΤΟ 1940

Η Νίκαια αποτέλεσε έναν εκ των τριών μεγαλύτερων προσφυγικών οικισμών που υπήρξαν αρχικά επεκτάσεις του Πειραιά³⁴⁸. Διοικητικά ανήκε στον Πειραιά από την αρχή της ύπαρξής της. Το αστικό τοπίο του Πειραιά συνδύαζε τη βιομηχανία με οικιστικές περιοχές³⁴⁹. Ο πληθυσμός στον Πειραιά και στην ευρύτερη περιοχή, όπου συμπεριλαμβάνεται η Νίκαια, διπλασιάζεται μετά το 1922 και κατά τη δεκαετία του ’60 και του ’70 η βιομηχανική δραστηριότητα εξελίσσεται και επεκτείνεται με άξονα το πολυπληθές και φτηνό εργατικό δυναμικό³⁵⁰.

Από την αυγή της ύπαρξής της η Νίκαια διαθέτει ζωνρή νυχτερινή ζωή με άξονα τις λεγόμενες ‘μπύρες’, δηλαδή τα ζυθοπωλεία, κατά το σμυρναίικο πρότυπο και τα καφέ-αμάν. Η εξήγηση για το πλήθος των χώρων διασκέδασης στη Νίκαια -μόλις 4 χρόνια μετά την πρώτη έλευση των προσφύγων σε αυτήν- πιθανόν βρίσκεται στην εγκατάσταση μεγάλου αριθμού καταγόμενων από την κοσμοπολίτικη Σμύρνη³⁵¹. Οι άνθρωποι αυτοί έφεραν μαζί τους το ταλέντο τους στο τραγούδι και τη μουσική τους

³⁴⁴ Hirschon, [1989] 2006: 39· Λεοντίδου, 2002: 19· Μπελαβίλας, 2005: 87.

³⁴⁵ Λεοντίδου, 2002: 19.

³⁴⁶ Μιχελή, χ. έ.: 232· Προύσαλη, 2002: 33.

³⁴⁷ Μιχελή, χ. έ.: 232, 233.

³⁴⁸ Μπελαβίλας, 2005: 89.

³⁴⁹ Ό. π.: 70.

³⁵⁰ Λεοντίδου, [1989] 2001· Μπελαβίλας, 2005: 70.

³⁵¹ Προύσαλη, 2002: 33.

παιδεία³⁵². Έφεραν ακόμη την κουλτούρα της διασκέδασης της Σμύρνης των αρχών του 20ου αιώνα με την ποικιλία των προσφερόμενων ακροαμάτων και θεαμάτων για όλες τις τάξεις και όλα τα γούστα³⁵³.

Μια άλλη εξήγηση για την ύπαρξη τόσων χώρων διασκέδασης είναι η ανάγκη των προσφύγων για φυγή από τη δεινή πραγματικότητα και τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης³⁵⁴. Πάντως αποτελεί γεγονός ότι η κατάσταση στην οποία είχαν περιέλθει δεν μπόρεσε να αναιρέσει το πολιτιστικό τους φορτίο, στο οποίο περιλαμβανόταν η κουλτούρα του γλεντιού. Από την αυτοβιογραφία του Μάρκου Βαμβακάρη φαίνεται ότι οι Μικρασιάτες πρώτοι αξιοποίησαν τησχόλη τους για να γλεντήσουν με την οικογένειά τους σε κέντρα διασκέδασης³⁵⁵.

Αυτοί οι άνθρωποι ήτανε μαθημένοι να δουλεύουνε και να γλεντάνε. Όλοι οι πρόσφυγες μηδενός εξαιρουμένου. Μπορεί να δούλευε όλη τη βδομάδα σα σκύλος αλλά το Σαββατοκύριακο πήγαινε να γλεντήσει. Να βγει, να πάει, να δείξει, να κάνει. Όχι μοναχός του, να πάρει και τα κορίτσια του και τη γυναίκα του και την οικογένειά του και να πάει να κάτσει σ' ένα κέντρο. Όπως μέχρι τώρα από τους πρόσφυγες, και κοντά στους πρόσφυγες μάθαν και οι δικοί μας τώρα.³⁵⁶

Για τη διασκέδαση στις 'μπύρες' της Κοκκινιάς σημειώνεται από αρθρογράφο στα τέλη της δεκαετίας του '20 ότι οι θαμώνες των κέντρων ήταν είτε οικογένειες είτε ζευγάρια³⁵⁷.

Η Προύσαλη παραθέτει την ακόλουθη περιγραφή: «το χοροδιδασκαλείο 'Σαν Σουσί'³⁵⁸, τα καφέ-αμάν με τις Αρμένισσες αρτίστες, τα καφωδεία, τα υπαίθρια 'ντάνσινγκ', οι 'μπύρες', τα μικρομάγαζα-ουζερί έκανα την Κοκκινιά πασίγνωστη στην Αθήνα για τη νυχτερινή της ζωή»³⁵⁹. Ομοίως ο Τσοκόπουλος ισχυρίζεται ότι η Κοκκινιά κατέχει τα πρωτεία στη νυχτερινή ζωή σε σχέση με άλλους προσφυγικούς

³⁵² Ο. π.

³⁵³ Καλυβιώτης, 2002: 19· Προύσαλη, 2002: 31.

³⁵⁴ Παπαδοπούλου, [1998] 2003: 22· Μιχελή, 1992: 260· Προύσαλη, 2002: 35.

³⁵⁵ Βέλλου-Καϊλ, 1978: 96.

³⁵⁶ Ο. π.· Μιχελή, 1992: 262· Πίττας, 2009: 49.

³⁵⁷ Μιχελή, 1992: 263.

³⁵⁸ Το χοροδιδασκαλείο 'Sans soucis' (=χωρίς έγνοιες) ανήκε στον Πόντιο Σεμερτζίδη και αποτελούσε χώρο διδασκαλίας ευρωπαϊκών χορών, οι οποίοι ήταν δημοφιλείς στη Σμύρνη και στα περίχωρα (Παπαδοπούλου, [1998] 2003: 23).

³⁵⁹ Μιχελή, 1992: 259· Προύσαλη, 2002: 38.

συνοικισμούς³⁶⁰. Σημειώνει ότι η κοκκινιώτικη νύχτα διαθέτει ταβέρνες, μπαρ και ‘μπύρες’, όπου ο «οικονομικά ενεργός πληθυσμός» διασκεδάζει με ανατολίτικους αμανέδες, σμυρναίικα και ρεμπέτικα παιγμένα από ερασιτέχνες ή επαγγελματίες μουσικούς³⁶¹. Πάντως στα κέντρα της Νίκαιας εκείνη την εποχή τον πρώτο λόγο έχουν τα σμυρναίικα τραγούδια με την ορχήστρα να απαρτίζεται από βιολί, σαντούρι, τουμπελέκι και ούτι³⁶².

Οι επιχειρήσεις αυτές δε διαθέτουν πάντα σταθερό ιδιοκτήτη, όπως φαίνεται από τις μικρές αγγελίες³⁶³, αλλά οι διαθέσιμοι κατάλληλα διαμορφωμένοι χώροι είναι περιορισμένοι σε αριθμό, οπότε βρίσκουν νέους ιδιοκτήτες.

Από ρεπορτάζ του 1926 μαθαίνουμε ότι οι άνθρωποι επισκέπτονται τους χώρους διασκέδασης από τις 8 μ.μ. και τα ζευγάρια χορεύουν στα αυτοσχέδια ‘ντάνσινγκ’ που λειτουργούν στις ταράτσες των ζυθοπωλείων από το σούρουπο ως τις πρώτες πρωινές ώρες³⁶⁴. Ησχόλη των Κοκκινιωτών εκείνη την εποχή είναι κατά βάση η Κυριακή, οπότε και συχνάζουν στα κέντρα.

Οι συγγραφείς που έχουν καταπιαστεί με την τοπική ιστορία της Νίκαιας, όταν αναφέρονται στις δραστηριότητες του ελεύθερου χρόνου, εστιάζουν χρονικά στην περίοδο μετά την εγκατάσταση των Μικρασιατών στην περιοχή και δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην ‘υψηλή’ μουσική παιδεία, στους αθλητικούς ομίλους που συστήθηκαν και στα σωματεία. Πάντα υπάρχει μνεία στον πλούτο των θεαμάτων και της νυχτερινής ζωής με αναλυτικότερες περιγραφές των θεάτρων και των κινηματογράφων. Τα λαϊκά κέντρα αναφέρονται ονομαστικά με συνοπτικές περιγραφές.

Από την αρχή της ζωής αυτής της καινούριας αστικής συνοικίας ανιχνεύεται η άτυπη χάραξη μιας περιπατητικής διαδρομής που γίνεται γνωστή ως το ‘νυφοπάζαρο’. Σε αυτή τη διαδρομή περπατούν οι νέοι άνδρες και οι νέες γυναίκες προσπαθώντας να βρουν σύζυγο. Πάνω και περιμετρικά της διαδρομής επιλέγουν αρχικά να λειτουργήσουν οι επιχειρήσεις του ελεύθερου χρόνου. Οι κινηματογράφοι, τα θέατρα, τα κέντρα διασκέδασης, τα ζαχαροπλαστεία, οι ταβέρνες, όλα, προσδιορίζονται χωρικά

³⁶⁰ Τσοκόπουλος, 2002: 27.

³⁶¹ Ό. π.: 28.

³⁶² Μιχελή, 1992: 262.

³⁶³ Ό. π.

³⁶⁴ Μιχελή, 1992: 260· Τσοκόπουλος, 2002: 28.

σε σχέση με το νυφοπάζαρο. Καθώς η συνοικία επεκτείνεται προς Βορρά, επιμηκύνεται και το νυφοπάζαρο.

Ο Σίμος Μιχαηλίδης καταγράφοντας τη ζωή των πρώτων χρόνων της Κοκκινιάς, αφιερώνει ένα κεφάλαιο στα κέντρα ακολουθώντας τη διαδρομή του νυφοπάζαρου από τα νότια όριά της προς τα βόρεια. Καταγράφει λοιπόν ότι η διασκέδαση άρχισε με αυτοσχέδια μαγαζιά στις προσφυγικές παράγκες της παλιάς Κοκκινιάς πλησίον του τούρκικου νεκροταφείου και σταδιακά ανέβηκε προς τη σημερινή οδό Παναγή Τσαλδάρη³⁶⁵, η οποία την εποχή εκείνη ονομαζόταν οδός Οκτώ. Εκεί στη διασταύρωση με την οδό Βρυούλων εντοπίζει τα κέντρα των αδελφών Περιβόλα.

«Εδώ η διακόσμηση έχει κάδρα της Γενοβέφας. Εδώ έχει το λόγο το όργανο σαντούρι, τραγουδι ο Νούρος, βιολί ο μικρός Σωτήρης (Μποντόζης) που έπαιζε σόλο σερενάτες, μπαλαλαϊκα [sic] και κομπαρσίτα.»³⁶⁶

Αργότερα, κατά την εποχή της χαβάγιας³⁶⁷, όπως τη χαρακτηρίζει ο Μιχαηλίδης, που η συνοικία φτάνει ως τη σημερινή οδό Πέτρου Ράλλη, την τότε οδό Κυδωνιών, εντοπίζει ένα κέντρο πλάι σε θερινό κινηματογράφο, αλλά αδυνατεί να το ονομάσει³⁶⁸. Πριν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο το νυφοπάζαρο φτάνει ως τη συνοικία των Γερμανικών. Πάνω από τη συνοικία αυτή στον δρόμο που οδηγεί στο Νεκροταφείο Αναλήψεως εντοπίζεται το κέντρο του Εγγλέζου. Εκεί η διασκέδαση είναι οικογενειακή και χορεύονται ευρωπαϊκοί χοροί³⁶⁹.

Η Αγγέλα Παπάζογλου, Σμυρνια τραγουδίστρια και σύζυγος του Βαγγέλη Παπάζογλου, συνθέτη των ρεμπέτικων της σμυρναϊκής σχολής, είχε εργαστεί σε κέντρα από το 1925.

Διηγείται την γέννηση των δύο κέντρων, ‘Κεφάλας’ και ‘Περιβόλας’. Εντοπίζει λοιπόν στην Κοκκινιά το μαγαζί του Πιτίδη, το οποίο εξαγοράζει ένας σερβιτόρος που εργάζεται εκεί, ο Κεφάλας. Έκτοτε το μαγαζί παίρνει το όνομά του. Για τον Περιβόλα εξηγεί ότι ιδιοκτήτης ήταν αρχικά ο πατέρας των αδελφών Περιβόλα και ότι επέκτεινε

³⁶⁵ Μιχαηλίδης, 1993: 80.

³⁶⁶ Ο. π.

³⁶⁷ Η χαβάγια είναι πολυνησιακό νυκτό μουσικό όργανο, του οποίου το σκάφος εναποτίθεται οριζοντίως στα γόνατα του οργανοπαίκτη. Ο ήχος της είναι γλυκός και ηδυπαθής. Επιλεγόταν στην ενορχήστρωση ελαφρών τραγουδιών με εξωτικά στοιχεία. Χαρακτηριστικά, στο τραγούδι ‘Κάτι με τράβα κοντά σου’ (1936) σε μουσική Μιχάλη Σουγιούλ και στίχους Μιχάλη Γαϊτάνου αναφέρεται το εν λόγω μουσικό όργανο στους στίχους και ταυτοχρόνως χρησιμοποιείται στην ενορχήστρωση.

³⁶⁸ Μιχαηλίδης, 1993: 81.

³⁶⁹ Ο. π.: 81-82.

το κατάστημά του με την ενοικίαση του γωνιακού μαγαζιού. Επίσης λέει ότι ενώ από την αρχή ο Πιτίδης είχε μουσικό πρόγραμμα, ο Περιβόλας λειτουργούσε αρχικά μόνο ως καφεενείο³⁷⁰.

Η Αγγέλα Παπάζογλου αναφέρει ονομαστικά κέντρα ή μπύρες, όπως ονομάζονταν αλλιώς, με «τραπέζια, μεζέδες, όργανα»: του Πιτίδη (αργότερα Κεφάλα), του Μπαλανάκη, του Τζελαλίδη, το 'Κρυστάλ', του Χρυσοχέρη ή τα Χιωτάκια, το 'Τρίγωνο', του Αδαμάκη, του Σάββα, του Κίμωνα, στου Μανώλαγα, του Λούπου, του Μεταξά³⁷¹, η 'Ακρόπολις'.³⁷² Από αυτά τα κέντρα μεταπολεμικά μόνο ο Κεφάλας συνεχίζει τη λειτουργία του ως κέντρο διασκέδασης.

Ο πιο ουσιαστικός ανταγωνισμός των λαϊκών κέντρων στην αγορά του ελεύθερου χρόνου της Νίκαιας είναι οι κινηματογράφοι. Η οδός Γεωργίου Κονδύλη χαρακτηρίζεται από την ιστορικό της Νίκαιας Αρχοντία Παπαδοπούλου ως 'η οδός των σινεμά' και φιλοξενεί έξι κινηματογράφους κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60, ενώ υπάρχουν κι άλλοι πολλοί διάσπαρτοι σε όλη τη συνοικία³⁷³.

3.5 ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

Τα λαϊκά κέντρα απαντώνται με τους εξής όρους: κέντρα διασκέδασης, κοσμικές ταβέρνες, ταβέρνες με μουσική, μπουζουξίδικα και μπουζούκια. Ο λαϊκός πολιτισμός της σύγχρονης εποχής, μέσα στο πλαίσιο του οποίου εντάσσεται το λαϊκό τραγούδι και ο λαϊκός χορός, διακρίνεται για τον συναισθηματικό του χαρακτήρα³⁷⁴. Επομένως, στα λαϊκά κέντρα κυριαρχεί το θυμικό του λαού, εφόσον αποτελούν τον κατεξοχήν τόπο της λαϊκής διασκέδασης. Είναι τόποι επικοινωνίας, συνεστίασης και ψυχικής εκτόνωσης μέσω του τραγουδιού και του χορού³⁷⁵. Μετά από μεγάλες ιστορικές δοκιμασίες, όπως η Μικρασιατική Καταστροφή, ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, το κύμα μετανάστευσης του '50 και του '60, είναι πολλά και ποικίλα τα συναισθήματα τα οποία κατακλύζουν τη λαϊκή ψυχή. Στους χώρους διασκέδασης αναζητείται από τους

³⁷⁰ Παπάζογλου, 1986: 312.

³⁷¹ Το μαγαζί αναφέρεται ως του Μεταξά σε αναδημοσίευση άρθρου στου 1926 στο Μιχελή, 1922: 263. Η Παπάζογλου δεν το κατονομάζει ακριβώς. Το τοποθετεί δίπλα στο λουτρό και στη συνέχεια αναφέρει ότι το οικοπέδο στο οποίο λειτουργούσε ανήκε σε κάποιον με το όνομα Μεταξάς. (Παπάζογλου, 1986: 313).

³⁷² Παπάζογλου, 1986: 312-314.

³⁷³ Παπαδοπούλου, [1998] 2003: 31-33.

³⁷⁴ Bausinger, [1961] 2009: 188.

³⁷⁵ Πίττας, 2009: 9, 10.

ανθρώπους η ανακούφιση του ψυχικού πόνου, η φυγή από την πραγματικότητα και τελικά η κάθαρση.

Η επιλογή για διασκέδαση μέσα σε ένα κέντρο διασκέδασης έχει ως κίνητρο τη ‘λαϊκή αισθητική’. Η ‘λαϊκή αισθητική’, κατά Bourdieu, δηλώνει τη λειτουργική φύση της τέχνης και την αυθόρμητη έκφραση της λαϊκής φωνής τηρώντας αποστάσεις από την τυποκρατία και την αστική ευγένεια³⁷⁶. Ο Bourdieu επίσης αναφέρεται και στην αποτύπωση της ‘λαϊκής αισθητικής’ στο λαϊκό θέαμα, βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του οποίου είναι η συμμετοχή σε ατομικό και ταυτόχρονα σε συλλογικό επίπεδο³⁷⁷. Το λαϊκό θέαμα, όπως παρουσιάζεται από τον θεωρητικό, λαμβάνει διονυσιακό χαρακτήρα, αφού οι μετέχοντες σε αυτό βιώνουν τη διασκέδαση απελευθερωμένοι από κάθε συμβατικότητα³⁷⁸.

Ο χώρος διασκέδασης εκτός από τόπος κάθαρσης λειτουργεί συμβολικά και ως προς την εξέλιξη του αστικού λαϊκού τραγουδιού³⁷⁹. Το καφέ-αμάν δηλώνει τα σμυρναίικα, ο τεκές τα χασικλίδικα ρεμπέτικα και το κέντρο τα λαϊκά τραγούδια, όπως αυτά διαμορφώνονται μεταπολεμικά. Αν ένας ήχος μπορεί να προσδώσει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα στον χώρο³⁸⁰, πόσο μάλλον ο ήχος μιας μουσικής σύνθεσης. Το ύφος του χώρου των κέντρων της Νίκαιας διαμορφώνεται από τις διαδρομές που ακολουθούν το ελαφρό τραγούδι και το αστικό λαϊκό τραγούδι.

Από τη στιγμή που τα μεγάλα αστικά κέντρα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας (Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Θεσσαλονίκη) επεκτείνονται και ένα τμήμα του πληθυσμού τους διαθέτει τον ελεύθερο χρόνο και τις οικονομικές προϋποθέσεις για διασκέδαση, δημιουργούνται χώροι εκτέλεσης του αστικού λαϊκού τραγουδιού³⁸¹. Αυτοί διακρίνονται σε δύο κατηγορίες, στα καφενεία και τις ταβέρνες³⁸². Αρχικά, η μουσική αποτελεί ευκαιριακό θέαμα, αλλά σταδιακά αποκτά μονιμότερο χαρακτήρα.

³⁷⁶ Bourdieu, [1979] 2011: 77, 79.

³⁷⁷ Ο. π.

³⁷⁸ Bourdieu, [1979] 2011: 79.

³⁷⁹ Λιάβας, 1996: 78. Ο Λάμπρος Λιάβας τιτλοφορεί το άρθρο του σχετικά με την εξέλιξη του αστικού λαϊκού τραγουδιού ως εξής: «Η κάθαρση του ρεμπέτικου: Από τον τεκέ στην ταβέρνα κι απ' το κουτούκι στο 'κέντρο'».

³⁸⁰ Σταυρίδης, 1990: 157.

³⁸¹ Γεωργιάδης, 1997: 22.

³⁸² Ο. π.: 36.

Η έννοια των κέντρων διασκέδασης, εμφανίζεται στην ανατολή του 20ού αιώνα³⁸³. Στην Αθήνα κατά τον μεσοπόλεμο τα καφενεία είχαν εξέχουσα θέση στη διασκέδαση των ατόμων όλων των τάξεων³⁸⁴. Η αστική τάξη και οι λόγιοι της εποχής με τις φιλολογικές συντροφίες τους κατέφευγαν στα καφενεία του κέντρου της Αθήνας (Κολωνάκι, Ομόνοια, Αιόλου). Αντίθετα, η λαϊκή τάξη σύχναζε στα καφενεία των συνοικιών³⁸⁵.

Παράλληλα λειτουργούσαν κοσμικά κέντρα στα ευρωπαϊκά πρότυπα, τα οποία προσφέρονταν για χορό³⁸⁶. Λειτουργούσαν ακόμη δύο είδη κέντρων, τα αριστοκρατικά καμπαρέ και τα ‘καφέ-αμάν’ με τα πρώτα να διέπονται από τους κανόνες συμπεριφοράς των αστών και τα δεύτερα να είναι εξαιρετικά δημοφιλή, αφού έχουν μια πιο χαλαρή, γλεντζέδικη ατμόσφαιρα³⁸⁷. Καθώς οι πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία εγκαθίστανται φτιάχνοντας τις δικές τους συνοικίες στην Αθήνα και τον Πειραιά, ανοίγει ένας μεγάλος αριθμός κέντρων με σμυρναϊκή μουσική³⁸⁸.

Από την άλλη, γύρω από το λιμάνι του Πειραιά υπάρχει ένας άλλος χώρος μουσικής εκτέλεσης, ο τεκές³⁸⁹. Οι δημιουργοί του ρεμπέτικου δρουν σε αυτόν τον χώρο, αλλά και σε ταβέρνες και εκεί μέσα από μια συλλογική διαδικασία γεννάται αυτό το μουσικό είδος³⁹⁰. Οι χοροί του ρεμπέτικου και τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιεί έχουν σχεδιαστεί για τον περιορισμένου μεγέθους και ακουστικής χώρο της ταβέρνας³⁹¹. Στα 1930 συνυπάρχουν τα είδη του ρεμπέτικου, σμυρναϊκό και πειραιώτικο, τα οποία έχουν τους δικούς τους χώρους διασκέδασης. Τα σμυρναϊκά παίζουν στα καφενεία και στις ‘μπύρες’ ενώ τα ρεμπέτικα στους τεκέδες³⁹². Δε διαπιστώνεται η ύπαρξη τεκέδων με μουσική στην περιοχή της Νίκαιας.

Τα λαϊκά κέντρα λοιπόν διακρίνονται σε κατηγορίες ανάλογα με το μουσικό είδος που παρουσιάζεται εντός τους και το οποίο καθορίζει την ταυτότητά τους³⁹³ και κατά συνέπεια την πελατεία τους. Στη βιβλιογραφία υπογραμμίζεται ότι τα κέντρα με

³⁸³ Καιροφύλας, 1995: 138.

³⁸⁴ Ο. π.: 56.

³⁸⁵ Γεωργούλας, 2010: 371· Καιροφύλας, 1995: 56

³⁸⁶ Καιροφύλας, 1995: 106, 123.

³⁸⁷ Μιχελή, 1992: 263· Καιροφύλας, 1995: 121-123.

³⁸⁸ Ο. π.: 263-264.

³⁸⁹ Η λέξη ‘τεκές’ σημαίνει στα τούρκικα ιερό των δερβίσηδων (Κωνσταντινίδου, χ. έ.: 59).

³⁹⁰ Δαμιανάκος, 1976: 63.

³⁹¹ Ο. π.: 50.

³⁹² Χολστ, 1977: 47.

³⁹³ Πίττας, 2009: 49.

μικρασιάτικη μουσική και τα κέντρα με ρεμπέτικη μουσική έχουν τελείως διαφορετική ατμόσφαιρα και θαμώνες³⁹⁴. Η μικρασιάτικη μουσική απευθύνεται κατά κύριο λόγο σε άτομα μικρασιάτικης καταγωγής, τα οποία διασκεδάζουν ήσυχα και οικογενειακά. Αντίθετα, το ακροατήριο της ρεμπέτικης μουσικής απαρτίζεται από άτομα του περιθωρίου.

Σχετικά με την ατμόσφαιρα που επικρατούσε στα κέντρα διασκέδασης το σχόλιο που κάνει ο Μάνος Χατζιδάκις στην ομιλία του για το ρεμπέτικο φανερώνει τη ρομαντική του άποψη για το κλίμα το οποίο διαμορφωνόταν στο κοινό από την εκτέλεση της μουσικής³⁹⁵. «[...] Θα μπορούσα ακόμα να μιλήσω για τις ταβέρνες και το κέντρον διασκεδάσεως «Ο Μάριος» καθώς και για τον «Παναγάκη» κοντά στον Αϊ-Παντελεήμονα, όπου κάθε βράδυ ο Βαμβακάρης και η Μπέλλου λειτουργούν πάνω στην τέχνη τους. Θα μπορούσα να μιλήσω και για βροχερές νύχτες όπου με λάμπες του πετρόλαδου φωτίζονταν οι σκιές ενός πλήθους που όλοι μαζί τραγουδούσαν ήρεμα, λες και πιστεύανε στην αιωνιότητα. [...]»

Το 1948 σημειώνεται ότι ανοίγει το πρώτο χειμερινό κοσμικό κέντρο με μπουζούκια, το Pigal's (Πατησίων 14), όπως το οραματίστηκε ο Μανώλης Χιώτης και ο ίδιος επιμελήθηκε τη μορφή του και τον τρόπο παρουσίας του μουσικού σχήματος κατά τα λεγόμενα του Τάκη Μπίνη³⁹⁶. Η σημείωση αυτή δεν έρχεται σε αντιδιαστολή με το γεγονός ότι λειτουργούσαν κέντρα διασκέδασης στη Νίκαια από πολύ νωρίτερα, αλλά είναι σημαντική, διότι το εν λόγω κέντρο είχε την πρωτιά σε επίπεδο διακόσμησης του χώρου και εμφάνισης των εργαζομένων –μουσικών και σερβιτόρων.

Στα λαϊκά κέντρα του '50 και των αρχών του '60 δεν υπήρχαν σπασίματα πιάτων σε συστηματική βάση παρά μόνο σε περίπτωση που κάποιος πελάτης ερχόταν σε κατάσταση μεγάλου κεφιού και έσπαγε κάποιο ποτήρι³⁹⁷. Πιο συνηθισμένο ήταν να σκάνε μπαλόνια³⁹⁸.

³⁹⁴ Ο. π.: 58, 60.

³⁹⁵ Χατζιδάκις, 1949. Στην ομιλία του Μάνου Χατζιδάκι στο υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης «Κάρολος Κουν» στις 31 Ιανουαρίου 1949 αναφέρεται συγκεκριμένα: «[...] Θα μπορούσα ακόμα να μιλήσω για τις ταβέρνες και το κέντρον διασκεδάσεως «Ο Μάριος» καθώς και για τον «Παναγάκη» κοντά στον Αϊ-Παντελεήμονα, όπου κάθε βράδυ ο Βαμβακάρης και η Μπέλλου λειτουργούν πάνω στην τέχνη τους. Θα μπορούσα να μιλήσω και για βροχερές νύχτες όπου με λάμπες του πετρόλαδου φωτίζονταν οι σκιές ενός πλήθους που όλοι μαζί τραγουδούσαν ήρεμα, λες και πιστεύανε στην αιωνιότητα. [...]». Από το Λιάβας, 2009: 260.

³⁹⁶ Κασίτας, 2009: 49.

³⁹⁷ Κλειασίου, 1997: 146.

³⁹⁸ Περπινιάδης, 2000: 29.

Στα τέλη της δεκαετίας του '60 και ενώ ο τρόπος διασκέδασης έχει πλέον αλλάξει, οι καλλιτέχνες πασχίζουν να εκφραστούν μέσα από τη μουσική τους. Χαρακτηριστικά ο Αλλαμανής γράφει ότι ο Παπαϊωάννου εκτελεί ταξίμια «πάνω σε ένα θλιβερό βουνό από σπασμένα πιάτα, στη μέση μιας κακόγουστης πίστας, με πρωτόγονους ενισχυτές να παραμορφώνουν τις πενιές του»³⁹⁹.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

4.1 ΤΑ ΛΑΪΚΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ

Στην παρούσα εργασία γίνεται εκτενής αναφορά στα κέντρα *Εγγλέζος, Γάλλος, Αστέρας, Περιβόλας, Κεφάλας, Πράσινος Μύλος* ή *Έξι Αδέλφια* ή *Μαντουμπάλα* και *Φωλιά*. Υπήρχαν και άλλα κέντρα που φέρεται να λειτούργησαν περιστασιακά στην περιοχή, όπως η *Αρζεντίνα* (Έντυπο 1), η *Φραγκοσυριανή*⁴⁰⁰, η *Καλύβα*⁴⁰¹, ο *Μανώλης* (Έντυπο 2). Κριτήριο στην επιλογή των κέντρων διασκέδασης αποτέλεσε η μακροβιότητα ή η συνέχεια του κέντρου και η εναλλαγή πολλών γνωστών ονομάτων του λαϊκού τραγουδιού.

Το 1952 άρθρο του Παρατηρητή παραθέτει μια γλαφυρότατη περιγραφή του κυριακάτικου περιπάτου των Νικαιωτών όλων των ηλικιών σε ένα κλίμα ευθυμίας, με πειράγματα και πασατέμπο⁴⁰². Το 1954 καταγράφεται και πάλι σε άρθρο η τάση των σκληρά εργαζόμενων Νικαιωτών να αξιοποιούν την κυριακάτικη αργία για να διασκεδάσουν⁴⁰³. Ως επιλογές του ελεύθερου χρόνου στη Νίκαια παρουσιάζονται η παρακολούθηση αγώνων ποδοσφαίρου, οι περίπατοι, οι κινηματογράφοι και τα κέντρα διασκέδασης 'με τα μερακλίδικα συγκροτήματά τους'⁴⁰⁴. Τα κέντρα διασκέδασης λοιπόν διεκδικούν ένα μερίδιο από τον ελεύθερο χρόνο των Νικαιωτών. Σε άρθρο που δημοσιεύεται το 1959, βέβαια, φαίνεται ότι οι κάτοικοι της Νίκαιας δεν ήταν ικανοποιημένοι με την ποικιλία των διαθέσιμων κέντρων διασκέδασης σε σύγκριση με την πληθώρα των κέντρων της προπολεμικής εποχής⁴⁰⁵.

³⁹⁹ Αλλαμανής, χ. έ.: 61.

⁴⁰⁰ Μιχαλονάκου, 2000: 130.

⁴⁰¹ Χατζηνικολάου, 2008: 92.

⁴⁰² Αγγελής, 1952: 3.

⁴⁰³ Πετρής, 1954: 1.

⁴⁰⁴ Ό. π.: 4.

⁴⁰⁵ Τρίγκατζης, 1959: 3.

Τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας στην αρχή της λειτουργίας τους ήταν είτε καφεενεία είτε ζυθοπωλεία-‘μπύρες’, αφού δημιουργήθηκαν αμέσως μετά την εγκατάσταση των προσφύγων⁴⁰⁶. Στα τέλη της δεκαετίας του 1940 αυτά τα κέντρα διασκέδασης αρχίζουν να παίρνουν την μετέπειτα μορφή τους⁴⁰⁷.

Η κόρη του *Περιβόλα* τοποθετεί την πρώτη επιχείρηση του πατέρα της στην περίοδο του μεσοπολέμου γύρω στα 1935. Παρόμοια χρονολόγηση δίνεται για το κέντρο αυτό και από την Αγγέλα Παπάζογλου. Επρόκειτο αρχικά για καφεενείο και μετά για καφεζυθοπωλείο που στεγαζόταν σε πρόχειρη κατασκευή στο οικόπεδο, το οποίο είχε δοθεί στην οικογένεια ως προσφυγική αποζημίωση. Αργότερα, μετά τον πόλεμο λειτούργησε ως κέντρο διασκέδασης με ζωντανή μουσική⁴⁰⁸. Έχει καταγραφεί επίσης από την Παπάζογλου ότι ο *Κεφάλας* διαδέχτηκε κάποιον Πιττίδη στην ιδιοκτησία του κέντρου και ότι λειτουργούσε προπολεμικά ως ‘μπύρα’ με ζωντανή ορχήστρα⁴⁰⁹.

Τα τέκνα του *Εγγλέζου* τοποθετούν την έναρξη λειτουργίας του καταστήματος πριν τον πόλεμο, οπότε και υπήρχε γραμμόφωνο στο μαγαζί. Μιλούν δε για ύπαρξη ζωντανής μουσικής από το 1946 ή το 1947. Ο *Γάλλος* φέρεται να άνοιξε αργότερα⁴¹⁰, ενώ για το κατάστημα *Αστέρας* γνωρίζουμε ότι λειτουργούσε στις αρχές του 1950, αλλά δεν γνωρίζουμε πότε άρχισε τη λειτουργία του⁴¹¹.

Τα δύο πιο ξακουστά και μακροβιότερα λαϊκά κέντρα της Νίκαιας, τα οποία λειτούργησαν καθ’ όλη τη διάρκεια της περιόδου 1947-1967 ήταν ο *Κεφάλας* και ο *Περιβόλας*. Το λαϊκό κέντρο *Περιβόλας* βρίσκονταν στην οδό Παναγή Τσαλδάρη 23⁴¹² (Χάρτης 2). Ακριβώς απέναντί του στην Παναγή Τσαλδάρη 24 ήταν το ανταγωνιστικό του κέντρο ο *Κεφάλας*⁴¹³ (Χάρτης 2). Το παλιότερο όνομα της οδού ήταν οδός Οκτώ και τα καταστήματα αυτά βρίσκονται στην αρχή της, δηλαδή στην περιοχή του Αγίου Νικολάου. Λίγο πιο κάτω τοποθετείται το ποτάμι Σούδα.

Στην Π. Τσαλδάρη, κάτω από την Πλατεία του Αγίου Νικολάου λειτουργούσαν και τα δύο γνωστά και εκτός της πόλεως κέντρα διασκεδάσεως (ήσαν σε δυο αντικρυστές γωνίες) των *Περιβόλα* και *Κεφάλα*, όπου τραγούδησαν η Νίνου, ο Τσιτσάνης, ο

⁴⁰⁶ Παπάζογλου, 1986: 313.

⁴⁰⁷ Πίττας, 2009: 77-78.

⁴⁰⁸ Συνέντευξη με την Ελένη Πιτίνη.

⁴⁰⁹ Παπάζογλου, 1986: 312.

⁴¹⁰ Συνέντευξη με τον Αριστείδη Εγγλέζο.

⁴¹¹ Λάκων, 1952(α): 2.

⁴¹² Συνέντευξη με την Ελένη Πιτίνη.

⁴¹³ Αγνώστου, 1952: 2-3.

Περπινιάδης, ο Γαβαλάς, η Καίτη Γκρέυ, ο Στ. Καζαντζίδης, ο Μαν Αγγελόπουλος και άλλοι.⁴¹⁴

Άλλα τρία λαϊκά κέντρα, τα λεγόμενα και εξοχικά, βρίσκονταν επί της οδού Κουταΐσι –τότε λεγόταν Πλούτωνος– πάνω από την περιοχή των Γερμανικών. Συχνά αναφέρονται ως τα κέντρα στα Γερμανικά λόγω της εγγύτητας με αυτή τη συνοικία. Ο *Αστέρας* τοποθετείται διαγωνίως απέναντι από την Εκκλησία της Ευαγγελίστριας, Κουταΐσι και Μουδανίων (Χάρτης 1). Τα άλλα δύο κέντρα, *Εγγλέζος* και *Γάλλος* βρίσκονταν λίγο πιο πάνω το ένα απέναντι από το άλλο. Ο *Εγγλέζος* τοποθετείται στη γωνία Κουταΐσι και Ευριπίδου και ο *Γάλλος* στη γωνία Κουταΐσι και Παπαρρηγοπούλου (Χάρτης 1).

Ο *Πράσινος Μύλος*⁴¹⁵ λεγόταν έτσι πριν το 1950 (Εντυπο 3). Αργότερα μετονομάστηκε σε *Μαντουμπάλα* από το ομώνυμο τραγούδι⁴¹⁶, που κυκλοφόρησε με μεγάλη επιτυχία το 1959 από τον Στέλιο Καζαντζίδη. Αργότερα, ονομάστηκε *Έξι Αδέλφια*⁴¹⁷. Τοποθετείται στη Θηβών 199 απέναντι από το Ρώσικο μπαρ⁴¹⁸ (Χάρτης 2). Η *Φωλιά* βρισκόταν στην Πέτρου Ράλλη 20⁴¹⁹ (Χάρτης 1) απέναντι από το γήπεδο κοντά στο Γ΄ Νεκροταφείο⁴²⁰.

Τα πέντε από αυτά τα κέντρα είναι τοποθετημένα στην αρχή και στο τέλος του κεντρικού άξονα της πόλης, της οδού Παναγή Τσαλδάρη (πρώην οδός Οκτώ). Αυτή η οδός αποτελούσε το λεγόμενο ‘νυφοπάζαρο’ και ήταν η βόλτα της Κυριακής ή της σχολής. Στην αρχή της ήταν ο *Περιβόλας* και ο *Κεφάλας* και στο τέλος της ο *Αστέρας*, Ο *Εγγλέζος* και ο *Γάλλος*. Τα άλλα δύο ήταν στα όρια της πόλης με το Αιγάλεω, όπου υπήρχαν αρκετά κέντρα διασκέδασης. Σημειώνεται ότι τα πέντε από τα οκτώ κέντρα διασκέδασης που αναφέρονται ήταν σε γωνιακά οικόπεδα.

Τα κέντρα *Περιβόλας* και *Κεφάλας* θεωρούνταν χειμερινά και δε λειτουργούσαν το καλοκαίρι, διότι επρόκειτο για στεγασμένους χώρους. Εκτείνονταν σε επιφάνεια εμβαδού περί τα 150 τ.μ., δηλαδή δύο οικοπέδων. Μάλιστα, ο *Περιβόλας* αρχικά

⁴¹⁴ Παπαδοπούλου, 2003: 24.

⁴¹⁵ Παπάζογλου, 1986: 315.

⁴¹⁶ Γεραμάνης, 2007: 40.

⁴¹⁷ Ό. π.: 410.

⁴¹⁸ Ό. π.: 111.

⁴¹⁹ Τασούλας, 1992: 115.

⁴²⁰ Προφορική μαρτυρία της Μαρίας Μαλέγκα.

καταλάμβανε μόνο ένα και ακολούθως ενοικίασε το διπλανό γωνιακό οικόπεδο προκειμένου να επεκταθεί⁴²¹.

Αντίθετα, τα κέντρα διασκέδασης της Νεάπολης (*Εγγλέζος, Γάλλος, Αστέρας*) θεωρούνταν καλοκαιρινά και προτιμούνταν από τους θαμώνες κυρίως το καλοκαίρι. Αυτό συνέβαινε διότι τα οικόπεδα ήταν μεγαλύτερα και διέθεταν αύλιο χώρο. Υπολογίζεται ότι το συνολικό εμβαδό των δύο οικοπέδων στο οποίο εκτεινόταν το κέντρο του *Εγγλέζου* ήταν 300 τ.μ.. Λειτουργούσαν και τον χειμώνα⁴²².

Ο *Πράσινος Μύλος* που αργότερα έγινε *Έξι Αδέλφια* και μετά *Μαντουμπάλα*, όπως προαναφέρθηκε, ήταν περί τα 300τ.μ.⁴²³. Το πάλκο του *Πράσινου Μύλου* ήταν μεγαλύτερο από των άλλων κλειστών κέντρων καθώς και η πίστα του. Για τη *Φωλιά* γνωρίζουμε ότι στεγαζόταν σε υπόγειο⁴²⁴. Η *Φωλιά* ήταν επίσης μικρός χώρος με πολύ μικρό πάλκο⁴²⁵.

Εξωτερικά είχαν όλα ξύλινες πόρτες που από τη μέση και πάνω καλύπτονταν από τζάμι⁴²⁶. Συνηθιζόταν μέχρι τη μέση η τζαμαρία να καλύπτεται με κουρτινάκια. Εξαιτίας αυτού οι περαστικοί λαθρακροατές, οι οποίοι ήταν ευάριθμοι, κατέβαλλαν προσπάθειες να κοιτάζουν μέσα με κωμικά αποτελέσματα⁴²⁷ (Εικόνα 1). Πάνω από την είσοδο υπάρχει η μαρκίζα που γράφει τα γνωστότερα ονόματα που τραγουδούν στο κέντρο.

Οι αυλές στα καλοκαιρινά κέντρα ήταν περιτοιχισμένες με χαμηλό τοίχο περί το 1 μέτρο και από εκεί και πάνω υπήρχε συρμάτινο πλέγμα στηριγμένο σε κολωνάκια. Σε αυτό το συρμάτινο πλέγμα αναρριχόνταν αναρριχητικά φυτά, όπως αγιόκλημα, γιασεμί κ.ά.. Χαρακτηριστικό γνώρισμα στην αυλή του *Εγγλέζου* ήταν το ασπρόμαυρο πλακόστρωτο (Εικόνα 2). Στη μέση της αυλής υπήρχε μια κυκλική πίστα περιμετρικά της οποίας κρέμονταν χρωματιστές λάμπες⁴²⁸.

Στο εσωτερικό, το πάτωμα του *Περιβόλα* ήταν στρωμένο με ασπρόμαυρα πλακίδια (Εικόνα 3). Υπήρχε συνήθως ένας περιορισμένου μεγέθους ελαφρώς υπερυψωμένος

⁴²¹ Παπάζογλου, 1986: 312· Συνέντευξη.

⁴²² Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2007: 36.

⁴²³ Προφορική μαρτυρία του Χρήστου Θεοφύλακτου.

⁴²⁴ Αλτής, 2015: 73.

⁴²⁵ Προφορική μαρτυρία του Χρήστου Θεοφύλακτου.

⁴²⁶ Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2007: 37.

⁴²⁷ Ο. π.: 38. Αναφέρεται ότι στέκονταν στις μύτες, ανέβαιναν σε πέτρες ή ακόμα και ο ένας πάνω στον άλλο (Προφορική μαρτυρία του Σπυρίδωνος Παλόγλου).

⁴²⁸ Προφορική μαρτυρία του Σπυρίδωνος Παλόγλου.

χώρος για την ορχήστρα, το πάλκο (Εικόνα 4). «Το πατάρι βρισκόταν στη μέση του μαγαζιού», λέει ο Βαγγέλης Περπινιάδης αναφερόμενος στο πάλκο του *Περιβόλα*⁴²⁹ (Εικόνα 5), μπροστά από το οποίο υπήρχε η πίστα. Στα κέντρα αυτά της Νίκαιας η πίστα ήταν σχετικά μικρή λόγω του περιορισμένου διαθέσιμου χώρου. Από τα τέλη του '50 το πάλκο μεγαλώνει για να χωρέσει μεγαλύτερα μουσικά σχήματα και να έρθει πιο κοντά στα πρότυπα των μεγάλων κέντρων διασκέδασης της Αθήνας, οπότε και στον *Κεφάλα* και στον *Περιβόλα* διαμορφώνονται τα στενόμακρα πάλκα (Εικόνες 6 & 7).

Η κουζίνα στον *Περιβόλα* και τον *Κεφάλα* βρισκόταν πίσω από έναν μακρόστενο πάγκο. Πάνω στον πάγκο υπήρχαν βρύσες από τις οποίες έρεε μύρα από βαρέλι (Εικόνα 8). Πίσω δε από τον πάγκο υπήρχαν τα βαρέλια με τα χύμα ποτά, δηλαδή κρασί και μύρα. Οι καρέκλες είναι ψάθινες και τα τραπέζια ξύλινα καλυμμένα με τραπεζομάντηλα.

Από άποψη χωρητικότητας τα κέντρα αυτά της Νίκαιας θεωρούνται μικρά, αφού δεν μπορούσαν να εξυπηρετήσουν μεγάλο αριθμό ατόμων. Σε αυτό το γεγονός αποδίδεται συχνά η παρακμή τους στα τέλη της δεκαετίας του '60. Η μικρή χωρητικότητα σε συνδυασμό με τα λειτουργικά έξοδα και την αύξηση στις αμοιβές των καλλιτεχνών ώθησε τα κέντρα σε οριστική διακοπή της λειτουργίας τους.

Ο *Περιβόλας* κάθε σεζόν άλλαζε διάκοσμο. Το ίδιο φαίνεται να έκανε και ο *Κεφάλας* (Εικόνα 9).

Τα κέντρα διασκέδασης της Κοκκινιάς, ο *Κεφάλας* και ο *Περιβόλας*, λέγεται ότι διέφεραν από τα κέντρα διασκέδασης της Αθήνας την περίοδο 1955-1965. Συγκεκριμένα, η διαφορά έγκειτο στους θαμώνες που σύχναζαν εκεί. Ήταν περισσότερο λαϊκής καταγωγής, «[...] μεροκαματιάρηδες, μικροεπαγγελματίες, αλλά και κάποιοι νεόπλουτοι της εποχής [...]»⁴³⁰. Οι τελευταίοι ήταν κυρίως μεγαλέμποροι που κατανάλωναν περισσότερο και έδιναν τη λεγόμενη 'χαρτούρα' στους μουσικούς⁴³¹. Σαφώς οι 'φίρμες' του λαϊκού τραγουδιού που δούλευαν στην Κοκκινιά, όπως ο Τσιτσάνης, ο Καλδάρας, ο Γαβαλάς, προσέλκυαν ένα ευρύτερο κοινό από όλη την Αθήνα⁴³².

⁴²⁹ Περπινιάδης, 2000: 28.

⁴³⁰ Γεραμάνης, 2007: 40. Οι πληροφορίες αυτές προέρχονται από συνέντευξη του Γεραμάνη με τον Μιχάλη Μιχαλάκη από τα Σπάτα που διασκεδάζε στα κέντρα αυτά από το 1955 έως το 1965.

⁴³¹ Γεραμάνης, 2007: 40.

⁴³² Ο. π.

Η εμφάνισή τους ενδιαφέρει, όπως είναι αναμενόμενο, τους καλλιτέχνες. Η ενδυμασία και η επιμελής κόμμωση παίζει σπουδαίο ρόλο για αρκετούς άνδρες και πολύ περισσότερο για τις γυναίκες. Οι τραγουδίστριες οι οποίες αναδείχθηκαν στα κέντρα του *Κεφάλα* και του *Περιβόλα* συχνά ράβονταν στη γειτονιά εκείνη. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία, στην παραπάνω γωνία ζούσε μια μοδίστρα κι εκεί πήγαιναν και ράβονταν οι τραγουδίστριες⁴³³.

Τα στοιχεία αυτά συνέβαλαν στην προσέλευση ενός πιο ευκατάστατου και αστικής καταγωγής ακροατηρίου και άρα διαπιστώνουμε μια έντονη διάκριση στον χώρο της διασκέδασης. Ο Τάκης Μπίνης χαρακτηρίζει ως καταγωγή τα κέντρα διασκέδασης τα οποία λειτουργούσαν μέχρι εκείνη την εποχή, τοποθετεί το «στέκι των μπουζουκιών» στις Τζιτζιφιές και παραθέτει ονόματα συγκεκριμένων κέντρων διασκέδασης στις Τζιτζιφιές και το κέντρο της Αθήνας⁴³⁴. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι δεν κατονομάζει κέντρα στην Κοκκινιά-Νίκαια.

Αρκετοί καλλιτέχνες, οι οποίοι μεταπήδησαν σε πιο εκλεπτυσμένου γούστου καταστήματα όπου το κοινό τους περιλάμβανε και αστούς, μοιάζουν να λησμονούν – είτε οι ίδιοι είτε οι βιογράφοι τους – το πέρασμά τους από τα λαϊκά κέντρα της Νίκαιας ή να τα απαξιώνουν ως δεύτερης κατηγορίας. Είναι μεν αλήθεια ότι τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας δε διέθεταν ούτε τη χωρητικότητα ούτε τη διακόσμηση των παραπάνω καταστημάτων, ωστόσο, όλες οι φίρμες πέρασαν από εκεί ιδίως στην αρχή της καριέρας τους και μέχρι να αναδειχθούν. Βέβαια, οι αμοιβές λόγω των περιορισμένων εσόδων στα κέντρα της Νίκαιας ήταν χαμηλότερες για τους μουσικούς.

Ο Τσάμπρας γράφοντας για τον Παπαϊωάννου αναφέρεται στην «ανθηρή τότε, λαϊκή πιάτσα της Νίκαιας, στον Πειραιά»⁴³⁵. Το κέντρο *Αστέρας*, στα Γερμανικά, στη Νεάπολη της Κοκκινιάς χαρακτηρίζεται ως «μικρό, αλλά πασίγνωστο»⁴³⁶. Ο χαρακτηρισμός αυτός μπορεί να γενικευθεί και στα υπόλοιπα κέντρα που εξετάζουμε.

Μια μερίδα καλλιτεχνών, κυρίως συνθετών που αναλαμβάνουν την ορχήστρα, δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην εξαιρετικά επιμελημένη ενδυματολογική παρουσίαση και στη σκηνική παρουσία. Τέτοιοι καλλιτέχνες είναι ο Γιώργος Μητσάκης, ο Μανώλης

⁴³³ Προφορική Μαρτυρία της Φωφώς Λεοντιάδη.

⁴³⁴ Κασίτας, 2009: 50.

⁴³⁵ Τσάμπρας, χ. έ.: 35.

⁴³⁶ Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2003: 170.

Χιώτης και ο Γιώργος Ζαμπέτας, οι οποίοι σταδιακά δομούν ένα είδος μουσικής παράστασης με αρκετή θεατρικότητα και κίνηση.

Τα περισσότερα κέντρα διασκέδασης φαίνεται ότι ξεκίνησαν ως ταβέρνες με ζωντανή μουσική μόνο κάποιες ημέρες της εβδομάδας, γνωστές με τον όρο κοσμικές ταβέρνες, και εξελίχθηκαν σε κέντρα διασκέδασης με καθημερινή παρουσία ζωντανής ορχήστρας. Η Βούλα Γκίκα συγκρίνοντας τη διασκέδαση του 1950-1960 με εκείνη του 1975 τονίζει ότι η διασκέδαση τότε ήταν οικογενειακή χωρίς σπασίματα πιάτων και άλλες τέτοιες χειρονομίες. Συνεχίζει λέγοντας ότι στη Νίκαια, ανάμεσα σε άλλες περιοχές, «υπήρξαν λαϊκά συγκροτήματα με φτηνές τιμές»⁴³⁷. Ομοίως, η Καίτη Γκρέυ συγκρίνοντας τις δεκαετίες '60 και '70 με το '80 και το '90 λέει ότι οι άνθρωποι με τις οικογένειες τους διασκεδάζαν στα κέντρα με κρασί και μεζέ. Αργότερα στη διασκέδαση κυριάρχησαν τα ακριβά κρασιά και τα ακριβά ποτά⁴³⁸. Ο Περπινιάδης αναφέρεται σε 'εμπορομανάβηδες' με τις κυρίες τους -που έρχονταν με το παϊτονάκι (μικρή άμαξα με άλογο) και το άφηναν έξω να περιμένει- και σε 'χονδρέμπορους'⁴³⁹, αλλά μιλάει και για 'μεροκαματιάρηδες' και 'μικροεπαγγελματίες'⁴⁴⁰. Πάντως η διασκέδαση είναι οικογενειακή, όπως υπογραμμίζει⁴⁴¹.

4.2 ΜΟΥΣΙΚΟΙ & ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ ΣΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

4.2.1 ΛΑΪΚΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

Η φήμη του καλλιτέχνη αποτελούσε σημαντικό παράγοντα προσέλκυσης πελατών στα κέντρα διασκέδασης. Όμως, στα κέντρα αυτά χτίζονταν και καλλιτεχνικές καριέρες. Δινόταν η ευκαιρία σε ανερχόμενους ή όχι πολύ γνωστούς, τραγουδιστές και μουσικούς να αναδειχθούν, να εκτιμηθούν από το κοινό και να γίνουν πραγματικά διάσημοι.

Στο πάλκο τα μουσικά όργανα που κάνουν την παρουσία τους είναι το μπουζούκι, το οποίο παίζεται από δύο ή τρεις ταυτόχρονα, η κιθάρα, το ακορντεόν, το πιάνο και τα κρουστά (Εικόνες 10 & 11). Τον κυρίαρχο ρόλο στο πάλκο έχουν όμως οι τραγουδιστές και οι τραγουδίστριες.

⁴³⁷ Γεραμάνης, 2007: 180.

⁴³⁸ Ό. π.: 185.

⁴³⁹ Περπινιάδης, 2000: 28.

⁴⁴⁰ Ό.π.: 29.

⁴⁴¹ Ό. π.

Πολλά μεγάλα ονόματα του λαϊκού ρεπερτορίου κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση σε αυτά τα μαγαζιά. Ο Βαγγέλης Περπινιάδης ξεκίνησε την καριέρα του από τον *Περιβόλα*, κατάστημα που ονομάζει «Πανεπιστήμιο του λαϊκού μας τραγουδιού» μαζί με τον *Κεφάλα*⁴⁴². Ο Πάνος Γεραμάνης με αφορμή την αφήγηση της εκκίνησης της καριέρας της Δούκισσας γράφει για τα εξής⁴⁴³:

Η Δούκισσα εργάστηκε για μεγάλο διάστημα και στις γνωστές λαϊκές ταβέρνες της Κοκκινιάς, τον *Κεφάλα* και τον *Περιβόλα*. Όποιος πέρασει από εκεί, καθιερώθηκε. Ήταν σαν να έπαιρνε διαβατήριο για μια μεγάλη πορεία στο λαϊκό τραγούδι. Από αυτά τα δύο μαγαζιά πέρασαν δεκάδες κορυφαίοι λαϊκοί καλλιτέχνες, όπως οι Αργύρης και Μάρκος Βαμβακάρης, Τσιτσάνης, Περπινιάδης, Γαβαλάς, 'Μπέμπης', Ζαμπέτας, Χατζοπούλου, Ζαγοραίος, Αναγνωστάκης, Διονυσίου και άλλοι πολλοί. Τα δύο μαγαζιά ο '*Περιβόλας*' και ο '*Κεφάλας*' άφησαν εποχή στη νυχτερινή διασκέδαση. Στην ουσία, ήταν οικογενειακές ταβέρνες με πάλκο.

Για πρώτη φορά εμφανίζεται στο πάλκο του *Περιβόλα* στα τέλη της δεκαετίας του '50 ο Μανώλης Αγγελόπουλος⁴⁴⁴. Η ακορντεονίστα και πιανίστα του Τσιτσάνη, Ευαγγελία Μαργαρώνη, συνεργάζεται για πρώτη φορά με τον Βασίλη Τσιτσάνη, και γνωρίζεται με τον μετέπειτα σύζυγό της, βιολιστή, Λουκά Καρμανιόλα, στον *Περιβόλα*, όπου ξεκινά την καριέρα της⁴⁴⁵. Ο Στράτος Διονυσίου για πρώτη φορά τραγουδά επαγγελματικά στην Αθήνα στο κέντρο διασκέδασης *Αστέρας*⁴⁴⁶. Στα πρώτα του βήματα ο Στέλιος Καζαντζίδης τραγούδησε στα κέντρα της Νεάπολης *Εγγλέζος*, *Γάλλος* και *Αστέρας*⁴⁴⁷.

Η χρονολόγηση των εμφανίσεων των τραγουδιστών στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας είναι δύσκολη. Αυτό συμβαίνει διότι στις βιογραφίες και στις αυτοβιογραφίες των καλλιτεχνών δεν υπάρχει ακριβής χρονολόγηση όλων των εμφανίσεων τους παρά μόνο όσων εκείνοι θεωρούν ως εξόχως σημαντικών για την καριέρα τους. Έπειτα διαπιστώνεται ότι σε κάθε σαιζόν οι μουσικοί μπορεί να έπαιζαν σε περισσότερα από ένα κέντρα προκειμένου να εξασφαλίσουν το μεροκάματο. Συχνά η εμφάνισή τους στα κέντρα της Νίκαιας βρίσκεται μόνο ως αναφορά ανάμεσα σε άλλα κέντρα της Αθήνας. Επιχειρείται λοιπόν σε αυτό το σημείο μια κατ' έτος κατάταξη των προγραμμάτων στα

⁴⁴² Περπινιάδης, 2000: 28, 31.

⁴⁴³ Γεραμάνης, 2007: 205.

⁴⁴⁴ Περπινιάδης, 2000: 93.

⁴⁴⁵ Νταλάρας, 2015: 28.

⁴⁴⁶ Μιχαλονάκου, 2002: 125-126.

⁴⁴⁷ Περπινιάδης, 2000: 80.

κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας και κατόπιν μια παράθεση των αναφορών που υπάρχουν για τους τραγουδιστές που έχουν τραγουδήσει στη Νίκαια.

Η Ευαγγελία Μαργαρώνη, η Κοκκινιώτισσα πιανίστα και ακορντεονίστα του Βασίλη Τσιτσάνη, αναφέρει ότι δούλεψε στο κέντρο του *Περιβόλα* το **1947** και νωρίτερα δούλεψε στον *Κεφάλα*⁴⁴⁸.

Το **1949** ο Γιάννης Τατασόπουλος παίζει μπουζούκι στον *Περιβόλα*.

Μετά το 1950 η Ρένα Στάμου με τον Πάνο Γαβαλά ως μπουζούκι παίζουν στα Γερμανικά και στον *Κεφάλα* και τον *Περιβόλα*⁴⁴⁹.

Το **1951** στον *Αστέρα* τραγουδάει και παίζει μπουζούκι ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης με το συγκρότημα του Γιάννη Παπαδόπουλου (κιθάρα και μπουζούκι)⁴⁵⁰.

Το **1953** στον *Περιβόλα* παίζει μπουζούκι ο Γιάννης Γιάκαλος και τραγουδάει ο αμανετζής Νούρος⁴⁵¹.

Το **1953** στον *Κεφάλα* παίζει μπουζούκι και τραγουδάει ο Δημήτρης Στεργίου ή Μπέμπης⁴⁵² με τον Λουκά Καρμανιόλα στο βιολί, τον Φώτη Μιχαλόπουλο στο τραγούδι και τον Θόδωρο Πολυκανδριώτη στο μπουζούκι. Επίσης στην ορχήστρα ήταν και ο τυφλός πιανίστας Βαγγέλης Δεωνάς⁴⁵³.

Το **1953** η Σωτηρία Μπέλλου με τον Παπαϊωάννου παίζουν στον *Αστέρα*⁴⁵⁴.

Ανάμεσα στο 1952 και στο 1954 ο Ιορδάνης Τσομίδης έπαιζε μπουζούκι στα κέντρα *Κεφάλας* και *Περιβόλας*⁴⁵⁵.

Ανάμεσα στο 1955 και στο 1965 ο Απόστολος Καλδάρης εμφανίζεται ανάμεσα σε άλλα κέντρα διασκέδασης στον *Κεφάλα* και στον *Περιβόλα*⁴⁵⁶.

⁴⁴⁸Νταλάρας, 2015: 28. Η εν λόγω συνέντευξη που αναφέρουμε εδώ ελήφθη το 1984, αλλά δημοσιεύθηκε πρώτη φορά στο τεύχος του περιοδικού *Μετρονόμος*.

⁴⁴⁹ Βολιότης-Καπετανάκης, 2014: 232.

⁴⁵⁰ Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2007: 129.

⁴⁵¹ Ο. π.: 37.

⁴⁵² Αλτής, 2015:122

⁴⁵³ Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2007: 37.

⁴⁵⁴ Αδαμίδου, 1998: 143· Συλλογικό, 2000: 33.

⁴⁵⁵ Γεραμάνης, 2007: 460.

⁴⁵⁶ Γεραμάνης, [2000] 2010: 66· Γεραμάνης, 2007: 261· Χατζηνικολάου, 2008: 97.

Τον χειμώνα του **1955** στον *Γάλλο* τραγουδάει η Καίτη Γκρέν και ο Καζαντζίδης με μπουζούκια τους Κώστα Παπαδόπουλο και Χρήστο Δημόπουλο⁴⁵⁷.

Το καλοκαίρι του **1955** το ίδιο σχήμα βρίσκεται στον *Εγγλέζο*⁴⁵⁸.

Το **1955** ο Καζαντζίδης με την Γκρέν τραγουδούν στον *Αστέρα*⁴⁵⁹.

Από το 1955 έως το 1957 ο Θόδωρος Πολυκανδριώτης εμφανιζόταν στου *Κεφάλα* και στου *Περιβόλα* στη Νίκαια με τους Πρόδρομο Τσαουσάκη, Γεράσιμο Κλουβάτο και Φώτη Μιχαλόπουλο⁴⁶⁰. Επίσης εκεί είχε δουλέψει και με τον Δημήτρη Στεργίου ή Μπέμπη⁴⁶¹.

Το **1956** η Δούκισσα τραγουδάει στου *Κεφάλα*⁴⁶².

Το καλοκαίρι του **1956** τραγουδάει στη *Φωλιά* ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, η Μαίρη Τζίνα, ο Ορφέας Κρεούζης και ο Κώστας Παπαδόπουλος στο μπουζούκι και ο Γιώργος Ροβερτάκης (πιανίστας και συνθέτης).

Το **1956** στον *Πράσινο Μύλο* παρουσιάζονται οι Κολουκάκης, Γιουλάκης, Νανά, Χάιδω, Αργύρης Βαμβακάρης και Μάρκος Βαμβακάρης⁴⁶³.

Το **1957** το συγκρότημα του Οδυσσέα Μοσχονά παίζει στον *Κεφάλα* με τον ίδιο στην κιθάρα, τον Τσουμπαριώτη στα ντραμς⁴⁶⁴ και τον Γιάννη Τζιβάνη στο μπουζούκι με τον Φραγκούλη και τη Δούκισσα⁴⁶⁵.

Το **1957** στου *Εγγλέζου* και στου *Γάλλου* τραγουδούσαν ο Καζαντζίδης με την Καίτη Γκρέν⁴⁶⁶.

Επίσης το **1957** η Καίτη Γκρέν τραγουδάει στον *Αστέρα* με μπουζούκια τους Καρνέζη και Παπαδόπουλο⁴⁶⁷ και με τον Στράτο Διονυσίου⁴⁶⁸.

⁴⁵⁷ Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2007: 45· Λιάβας, 2010: 13.

⁴⁵⁸ Γεραμάνης, 2007: 386.

⁴⁵⁹ Γκρέν, 2006: 116, 132.

⁴⁶⁰ Γεραμάνης, 2007: 410.

⁴⁶¹ Ο. π.: 437.

⁴⁶² Κριτσιώλης, 2010.

⁴⁶³ Γεραμάνης, 2007: 157.

⁴⁶⁴ Χατζηδουλής, 2008: 123.

⁴⁶⁵ Βολιότης-Καπετανάκης, 2014: 103, 109.

⁴⁶⁶ Γεραμάνης, 2007: 53.

⁴⁶⁷ Γκρέν, [1983] 1987: 98· Γκρέν, 2006: 166.

⁴⁶⁸ Γκρέν, 2006: 295.

Το καλοκαίρι του **1957** ο Κώστας Παπαδόπουλος παίζει μπουζούκι στη *Φωλιά* με το ίδιο σχήμα του καλοκαιριού του 1956⁴⁶⁹.

Από το 1957 ο Βαγγέλης Περπινιάδης τραγουδάει και είναι επικεφαλής συγκροτήματος εναλλάξ στον *Κεφάλα* και στον *Περιβόλα* συνεργαζόμενος με τους Ζαγοραίο, Διονυσίου, Αναγνωστάκη, Νίτσα Αντωνάτου, Ρούλα Καλάκη, Άννα Μπέλλα, Έλλη Γκίλα, Ανθούλα Αλιφραγκή. Ο Χρήστος Δημόπουλος ήταν σχεδόν πάντα στο μπουζούκι και ο Βαγγέλης Μαθάς στο ακορντεόν⁴⁷⁰.

Στα τέλη του **1959** ο Λάζαρος Κουλαξίζης, ο ακορντεονίστας παίζει τότε στον *Κεφάλα* και τότε στον *Περιβόλα*⁴⁷¹.

Το **1959** στον *Αστέρα* ο Θόδωρος Δερβενιώτης αναλαμβάνει επικεφαλής του συγκροτήματος, όπου παίζει μπουζούκι ο Νίκος Μαύρος και συνοδεύει τον Στέλιο Καζαντζίδη και τη Μαρινέλλα⁴⁷².

Για τη **δεκαετία του '60** υπάρχει η αναφορά ότι στον *Περιβόλα* τραγουδούσε ο Αγγελόπουλος και στον *Κεφάλα* έπαιζε ο Καλδάρας⁴⁷³. Στην ίδια δεκαετία στα άλλα τρία κέντρα της Νίκαιας, ο *Αστέρας*, ο *Γάλλος* και ο *Εγγλέζος* εμφανίζονται τα μεγάλα ονόματα του λαϊκού τραγουδιού, οι φίρμες της εποχής, όπως ο Στέλιος Καζαντζίδης, η Μαρινέλλα, ο Καλδάρας, ο Τζουανάκος, και ο Τατασόπουλος⁴⁷⁴.

Στα τέλη του '50 με αρχές του '60 ο Θόδωρος Πολυκανδριώτης έπαιζε για τρία συνεχή χρόνια στη *Μαντουμπάλα*⁴⁷⁵.

Το **1960** ο Βαγγέλης Περπινιάδης με τον Σπύρο Ζαγοραίο είναι στον *Κεφάλα* με το συγκρότημα να αποτελείται από τους Χρήστο Δημόπουλο και Ι. Τομπούλογλου στα μπουζούκια, Ευάγγελο Μαθά στο ακορντεόν, Ρουπέν στο βιολί, Ευάγγελο Κλιμάκη στη τζαζ (ντραμς), Κωνσταντίνο Φραγκούλη στο πιάνο. Μαζί τους είναι ο Κωνσταντίνος Νούρος, η Νίτσα Αντωνάτου, η Ανθούλα Αλιφραγκή και η Έλλη Γκίλα (Εντυπο 4).

⁴⁶⁹ Γεωργιάδης Ραχματούλινα, 2007: 75.

⁴⁷⁰ Περπινιάδης, 2000: 59.

⁴⁷¹ Γεραμάνης, 2007: 283.

⁴⁷² Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2003: 170-171.

⁴⁷³ Πίττας, 2009: 139.

⁴⁷⁴ Ό. π.: 144.

⁴⁷⁵ Γεραμάνης, 2007: 410.

Το **1960** η Ναννά τραγουδάει στη *Μαντουμπάλα*⁴⁷⁶.

Το **1961** η Μαριάννα Χατζοπούλου τραγουδάει με τον Στράτο Διονυσίου και τον Βαγγέλη Περπινιάδη στον *Κεφάλα*⁴⁷⁷. Στο ίδιο σχήμα βρίσκονται και οι Λάκης Μπαλλής στο μπουζούκι και η Έφη Λίντα⁴⁷⁸.

Η Πόλυ Πάνου αναφέρει χωρίς λεπτομέρειες ότι έχει δουλέψει στου *Περιβόλα* και στου *Κεφάλα*⁴⁷⁹ μεταξύ **1961-1965**⁴⁸⁰.

Ο Πάνος Γαβαλάς καταγράφεται ότι το **1962** τραγουδούσε στον *Περιβόλα* με το συγκρότημα του Γιάννη Παπαϊωάννου⁴⁸¹.

Η Σεβάς Χανούμ και ο Πέτρος Αναγνωστάκης τραγουδούσαν στην *Μαντουμπάλα* το **1962**⁴⁸².

Ο Γιάννης Παπαϊωάννου συνυπάρχει με τον Βασίλη Τσιτσάνη στο πάλκο του *Περιβόλα* το έτος **1963**. Μαζί τους είναι η Καίτη Γκρέυ και η Ρίτα Σακελλαρίου⁴⁸³.

Το **1963** στον *Κεφάλα* παρουσιάζονται η Σεβάς Χανούμ, ο Βαγγέλης Περπινιάδης, ο Αναγνωστάκης, η Καίτη Γκρέυ, η Μαριάννα Χατζοπούλου και η Ρία Νόρμα⁴⁸⁴.

Το **1963** ο Μανώλης Αγγελόπουλος είχε δουλέψει στη *Μαντουμπάλα*⁴⁸⁵ με τους Γιώτα Λύδια, Σπύρο Ζαγοραίο και Πέτρο Αναγνωστάκη⁴⁸⁶. Εμφανιζόταν εκεί και ο Μάρκος Βαμβακάρης⁴⁸⁷.

Το **1964** ο Γιάννης Παπαϊωάννου θα παραμείνει στον *Περιβόλα* με ερμηνευτές τον Βαγγέλη Περπινιάδη και τον Στράτο Διονυσίου⁴⁸⁸.

⁴⁷⁶ Πετρόπουλος, [1979] 1991: 615.

⁴⁷⁷ Γεραμάνης, 2007: 478.

⁴⁷⁸ Βολιότης-Καπετανάκης, 2014: 379.

⁴⁷⁹ Κοροβίνης, 2004: 38. Υπάρχει και η αναφορά του κέντρου *Κεφάλας* στο τραγούδι 'Πάμε σε κέντρα κοσμικά που κυκλοφόρησε το 1968 από τη δισκογραφική εταιρία NINA (Δραγουμάνος, 1994: 349.)

⁴⁸⁰ Παπασπύλιος, 2016.

⁴⁸¹ Αρναουτάκης, 2012. Στο: <http://www.ogdoo.gr/prosopa/afieromata/panos-gabalas-megalo-afieroma>. Ανασύρθηκε στις 27/7/2016.

⁴⁸² Τασούλας, 1992: 115.

⁴⁸³ Τσάμπρας, χ.έ.: 35.

⁴⁸⁴ Γεραμάνης, 2007: 97.

⁴⁸⁵ Αλτής, 2015: 71.

⁴⁸⁶ Γεραμάνης, 2007: 134.

⁴⁸⁷ Ό. π.:151.

⁴⁸⁸ Τσάμπρας, χ. έ.: 35.

Το **1964** συνυπάρχουν στο πάλκο του *Περιβόλα* ο Σπύρος Λιόσης, ο Αντώνης Κατινάρης, η Ρία Κούρτη με τον Πάνο Γαβαλά, ο Παπαϊωάννου, ο Μέρτικας, ο Κουλούρης και ο Βασίλης Βασιλειάδης στο ακορντεόν⁴⁸⁹.

Το **1964** στη *Μαντουμπάλα* εμφανίζονται ο Σπύρος και η Ζωή Ζαγοραίου, ο Πέτρος Αναγνωστάκης, ο Μιχάλης Μενιδιάτης, η Σεβάς Χανούμ, η Κατερίνα Τζοβάρια και αργότερα την ίδια χρονιά εμφανίζονται ο Μανώλης Αγγελόπουλος και η Αννούλα Βασιλείου⁴⁹⁰.

Το **1964-65** εμφανίζεται στη *Φωλιά* ο τραγουδιστής Μάνος Παπαδάκης με τους Βασίλη Καραπατάκη στο μπουζούκι, τον Πρόδρομο Τσαουσάκη, τον Μοντεχρήστο, τον Θανάση Καραπατάκη, τη Σεβάς Χανούμ, τον Παπαγιαννίδη στο μπουζούκι και τον Τζουμάκο στα ντραμς⁴⁹¹.

Ο *Κεφάλας* ήταν το τελευταίο κέντρο διασκέδασης, όπου έπαιξε ο Απόστολος Καλδάρας, τον χειμώνα του **1965**, οπότε και σταμάτησε οριστικά να εμφανίζεται σε λαϊκά πάλκα⁴⁹². Για αυτή του την εμφάνιση χρησιμοποιείται η λέξη «υπερπαραγωγή» από τον βιογράφο του. Αυτό ερμηνεύεται από τα ονόματα που συνυπήρχαν μαζί του στο πάλκο του *Κεφάλα*: Στα μπουζούκια οι Γεράσιμος Κλουβάτος, Θανάσης Πολυκανδριώτης και Μανώλης Αμπελιώτης, στο ακορντεόν ο Τάκης Σούκας, στο πιάνο ο Νίκος Μπουρλιάσκος, στην κιθάρα ο Κώστας Καπετάνιος και στο τραγούδι το ερμηνευτικό δίδυμο της εποχής Μιχάλης Μενιδιάτης και Φούλη Δημητρίου, η Θεανώ Σούκα, ο Σπύρος Δημητρίου και η Σεβάς Χανούμ⁴⁹³.

Το φθινόπωρο του **1965** η Σεβάς Χανούμ είναι τραγουδίστρια στο κέντρο *Φωλιά* με τη συνοδεία του συγκροτήματος του Θόδωρου Συναΐδη και του Χρηστάκη.

Το **1967** η Ρένα Στάμου τραγουδούσε στον *Περιβόλα*⁴⁹⁴. Είχε τραγουδήσει και στον *Κεφάλα*⁴⁹⁵.

⁴⁸⁹ Χατζηδουλή, 2008: 163.

⁴⁹⁰ Συλλογικό, 1997: 10.

⁴⁹¹ Αλτής, 2015: 73.

⁴⁹² Γεραμάνης 2000/2010: 66· Χατζηνικολάου, 2008: 97· Γεραμάνης, 2007: 261.

Τότε πέθανε από λευχαιμία η κόρη του Μαρία.

⁴⁹³ Χατζηνικολάου, 2008: 96.

⁴⁹⁴ Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2009: 209, 212.

⁴⁹⁵ Ο. π.: 76.

Άλλες μαρτυρίες για τους καλλιτέχνες που έχουν τραγουδήσει σε κέντρα της Νίκαιας χωρίς συγκεκριμένη χρονολόγηση είναι οι ακόλουθες:

- Ο Γιώργος Ζαμπέτας εμφανίζεται ευκαιριακά ως μπουζουξής στον *Περιβόλα* και στον *Κεφάλα*. Στον πρώτο μαζί του παίζει ακορντεόν ο Γιώργος Κοινούσης, ενώ στον δεύτερο, ο Βασίλης Βασιλειάδης⁴⁹⁶.
- Στον *Περιβόλα* και τον *Κεφάλα* δούλευε για πολλά χρόνια η Δούκισσα⁴⁹⁷.
- Για δέκα χρόνια ο Περπινιάδης εργάστηκε με δικά του συγκροτήματα τότε στον *Κεφάλα* και τότε στον *Περιβόλα*⁴⁹⁸. Εκεί είχε συνεργασία με τον Κώστα Νούρο και τον Δημήτρη Στεργίου ή ‘Μπέμπε’⁴⁹⁹.
- Η Καίτη Γκρέν τραγουδούσε για πολλές σαιζόν στον *Περιβόλα*⁵⁰⁰.
- Ο Μπάμπης Τσετίνης είχε εμφανιστεί στον *Περιβόλα*⁵⁰¹.
- Η Ελένη Αντωνάκου και η Λέλα Παπαδοπούλου τραγουδούσαν στον *Περιβόλα*⁵⁰².
- Ο Λάζαρος Κουλαξίζης που έπαιζε ακορντεόν εργαζόταν στα λαϊκά πάλκα της Κοκκινιάς, *Περιβόλας* και *Κεφάλας*, και στα πάλκα των Γερμανικών⁵⁰³.
- Στα πάλκα του *Κεφάλα* και του *Περιβόλα* φτιάχνονται και δυο σπουδαία τραγουδιστικά ντουέτα της εποχής εκείνης, ο Βαγγέλης Περπινιάδης και η Ρία Νόρμα, και ο Στράτος Διονυσίου και η Άννα Μπέλλα .
- Στον *Αστέρα* είχε παίξει ο Λάκης Καρνέζης με την τραγουδίστρια Καίτη Γκρέν⁵⁰⁴.
- Στη *Μαντουμπάλα* είχαν εμφανιστεί κατά καιρούς οι Τσιτσάνης, Παπαϊωάννου, Καλδάρας, Γαβαλάς, Αγγελόπουλος, Μπιθικώτσης, Περπινιάδης, Ζαγοραίος και Αναγνωστάκης⁵⁰⁵.
- Ο Αργύρης Βαμβακάρης για πολλά χρόνια εμφανιζόταν στη *Μαντουμπάλα*. Εκεί συνεργαζόταν με τον Βαγγέλη Δεωνά στο πιάνο, τον Ιωσήφ Κέρπελη στο

⁴⁹⁶ Κλειασίου, 1997: 144-145.

⁴⁹⁷ Γεραμάνης, 2007: 205.

⁴⁹⁸ Μπαλαχούτης, 2007: 125· Γεραμάνης, 2007: 403.

⁴⁹⁹ Γεραμάνης, 2007: 403.

⁵⁰⁰ Γκρέν, 2006: 195, 198.

⁵⁰¹ Γεραμάνης, 2007: 445.

⁵⁰² Χατζηδουλή, 2008: 140.

⁵⁰³ Γεραμάνης, 2007: 282.

⁵⁰⁴ Ό. π.: 274.

⁵⁰⁵ Ό. π.: 111.

μπουζούκι, τον Γιάννη Παλαιολόγου στο μπουζούκι, τον Γιώργο Τσαλιγκόπουλο στο ακορντεόν και κιθάρα τον Κώστα Καπετάνιο⁵⁰⁶.

Οι αναφορές αυτές αποτελούν απόδειξη ότι όλοι οι σπουδαίοι τραγουδιστές με λαϊκή βάση έδρασαν στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας. Ήταν καλλιτέχνες με ανατολίτικες καταβολές στη φωνή και στο παίξιμο του μπουζουκιού. Όσοι απευθύνονταν σε ευρύτερο κοινό που περιλάμβανε και άτομα των ανώτερων τάξεων, όπως ο Μητσάκης ή ο Χιώτης, έκαναν εμφανίσεις σε κέντρα διασκέδασης κυρίως στην Αθήνα.

Για τον Μανώλη Χιώτη δεν καταγράφεται στη βιογραφία του ότι έχει παίξει σε λαϊκό κέντρο της Νίκαιας. Γνωρίζουμε όμως ότι είχε παίξει στην περιοχή της Νίκαιας σε μεγαλύτερους χώρους, όπως το κινηματοθέατρο 'Απόλλων', όπου επένδυσε μουσικά τα τοπικά καλλιστεία το 1953 (Εντυπο 5). Επίσης, επισκεπτόταν άλλους μουσικούς που έπαιζαν στα κέντρα της Νίκαιας, όπως για παράδειγμα την Καίτη Γκρέυ που τραγουδούσε στον *Αστέρα*⁵⁰⁷.

4.2.2 ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Οι παραπάνω τραγουδιστές τραγουδούσαν τις πρόσφατες μεγάλες δισκογραφικές τους επιτυχίες, αφού ένα τραγούδι πρώτα δισκογραφούνταν και έπειτα διαδιδόταν στον κόσμο και παιζόταν στα κέντρα διασκέδασης. Επίσης, έπρεπε να κατέχουν όλες τις δισκογραφικές επιτυχίες όλων των λαϊκών καλλιτεχνών προκειμένου να μπορούν να ανταποκρίνονται στις παραγγελιές, οι οποίες τους προσέφεραν επιπλέον εισόδημα. Ο Καλδάρας σε συνέντευξή του λέει ότι στα κέντρα διασκέδασης τραγουδούσαν τις επιτυχίες της εποχής ανεξαρτήτως του συνθέτη τους (Τσιτσάνης, Χιώτης, Μητσάκης, Καλδάρας)⁵⁰⁸. Στο κέντρο του *Περιβόλα* λέγεται ότι τα τραγούδια ήταν όσα είχαν μικρασιατικές καταβολές και «του Μάρκου τα τραγούδια»⁵⁰⁹.

Γενικά, συνηθιζόταν στα κέντρα της εποχής το λαϊκό πρόγραμμα να εναλλάσσεται με το ευρωπαϊκό, δηλαδή το ελαφρό πρόγραμμα. Το τελευταίο παρείχε την ευκαιρία σε όποιον ήθελε να χορέψει με το ζευγάρι του. Σε κάποιες περιπτώσεις υπήρχαν δύο διαφορετικές ορχήστρες που ερμήνευαν τα δύο διαφορετικά μουσικά είδη⁵¹⁰. Στα

⁵⁰⁶ Αλτής, 2015: 42.

⁵⁰⁷ Γκρέυ, 2006: 132.

⁵⁰⁸ Χατζηνικολάου, 2008: 97.

⁵⁰⁹ Ό. π.: 29· Προφορική μαρτυρία της Μαρίας Μαλέγκα.

⁵¹⁰ Συνέντευξη με τον Αριστείδη Εγγλέζο.

μαγαζιά των Γερμανικών της Νίκαιας συνυπάρχουν κομπανίες με μπουζούκια και το δυτικότροπο ελαφρό τραγούδι.

Τα κέντρα του *Εγγλέζου*, του *Αστέρα* και του *Γάλλου* προσφέρονταν για χορό. Οι ρυθμοί που επικρατούσαν προπολεμικά αλλά και την πρώτη δεκαετία μετά τον πόλεμο ήταν το φοξ ανγκλαί, το βαλς, το τανγκό, η ρούμπα και άλλοι. Οι ευρωπαϊκοί και λατινικοί χοροί διδάσκονται στα χοροδιδασκαλίες της Νίκαιας⁵¹¹, όπου η νεολαία της εποχής συρρέει με μεγάλο ενθουσιασμό.

Στον *Αστέρα* το 1951 άλλες βραδιές έπαιζε λαϊκό πρόγραμμα και άλλες φορές έπαιζε ελαφρό πρόγραμμα (τανγκό, βαλς) με τον Νάσο Μακρή⁵¹². Το 1952 το μουσικό είδος που ακούγεται είναι το μοντέρνο ελαφρό τραγούδι. Παίζει πενταμελής ορχήστρα με ντιζέρ⁵¹³ τον Γρηγόρη Παπαδάκη και άλλο τραγουδιστή τον Νάσο Ρομάν. Τα όργανα που απαρτίζουν την ορχήστρα είναι μια τζαζ⁵¹⁴ και ένα ακορντεόν⁵¹⁵.

Το 1952 στον *Εγγλέζο* η πρώτη εντύπωση που σχηματίζει για το κέντρο ο επισκέπτης προέρχεται από κάποιο εύθυμο βαλσάκι του Αττίκ που παίζει η ορχήστρα. Ο Λάκων κρίνει ‘αξιοπρόσεκτη’ τη μουσική ατμόσφαιρά του⁵¹⁶, και για τον *Γάλλο* αναφέρει ότι παίζεται εκεί τζαζ μουσική⁵¹⁷. Στον *Εγγλέζο* λοιπόν το είδος μουσικής είναι μάλλον ευρωπαϊκά και ελαφρό τραγούδι, αφού υπάρχει αναφορά σε βαλς, τανγκό και σπανιόλικο. Η ορχήστρα δε διαθέτει πιάνο, αλλά η σύνθεσή της περιλαμβάνει βιολί (Σωτήρης Τσαπατσόρης), ακορντεόν (Νίκος Ρενιέρης), σαξόφωνο-κλαρίνο (Αντώνης Κράτης), και τζαζμπαν (Βασίλης Μπουραντάνης). Στο τραγούδι είναι η Μαίρη Πολιτάκη. Επιπλέον, εμφανίζεται ένα χορευτικό ζευγάρι χορών σάλας, οι Κλιν-Κάρμεν Μιράντα.

Στον *Γάλλο* αναφέρεται ότι υπάρχει πίστα και ζευγάρια που χορεύουν. Άρα το μουσικό είδος πιθανόν είναι ευρωπαϊκή μουσική⁵¹⁸. Η τετραμελής ορχήστρα αποτελείται από

⁵¹¹ Υπάρχει μαρτυρία για την ύπαρξη τριών διαφορετικών χοροδιδασκαλείων στη Νίκαια μεταπολεμικά.

⁵¹² Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2007: 35-36.

⁵¹³ Ντιζέρ (diseur) είναι ο τραγουδιστής και ντιζέζ (disease) είναι η τραγουδίστρια. Η προέλευση της λέξης είναι από το γαλλικό ρήμα dire.

⁵¹⁴ Τζαζ ή τζαζμπαν αποκαλεί ο Λάκων τα ντραμς.

⁵¹⁵ Λάκων, 1952(α): 2.

⁵¹⁶ Λάκων, 1952(γ): 2.

⁵¹⁷ Λάκων, 1952(δ): 2.

⁵¹⁸ Λάκων, 1952(δ): 2.

σαξόφωνο (Ελευθέριος Πάτσης), τρόμπα⁵¹⁹, ακορντεόν (Νικόλαος Πατεράκης) και τζαζ (Ιωάννης Παπαδόπουλος), ενώ υπάρχει ντιζέζ.

Αναφορά στο κέντρο *Αρζεντίνα* περιλαμβάνει την πληροφορία ότι το είδος μουσικής που παίζεται είναι το ελαφρό τραγούδι. Ντιζέρ είναι ο Ευάγγελος Βουτσουκάκης και άλλος τραγουδιστής είναι ο Σπύρος Κορνάρος. Η ορχήστρα δε διαθέτει πιάνο, αλλά διαθέτει ακορντεόν και βιολί⁵²⁰.

Ο Καζαντζίδης μιλάει για την «ώρα των ευρωπαϊκών». Είναι η στιγμή που η λαϊκή ορχήστρα ξεκουράζεται και παίζουν τανγκό και άλλους ευρωπαϊκούς χορούς για να χορέψουν οι πελάτες⁵²¹. Ο δεξιотέχνης του μπουζουκιού Κώστας Παπαδόπουλος σχολιάζοντας τη μουσική που παιζόταν στου *Εγγλέζου* μιλά για «ελαφρύ πρόγραμμα», «χορευτική μουσική», «μικρασιάτικα» και «ρεμπέτικα», περιγράφοντας ότι χορεύουν εκεί ζευγάρια το 1955. Για το ρεπερτόριο των κέντρων το 1949 υπάρχει η μαρτυρία του Καλδάρα στον Παναγιώτη Κουνάδη στην οποία λέει: «Είχαμε πρόγραμμα λαϊκό αλλά παίζαμε και καμιά ‘Κομπαρσίτα’.»⁵²². Και ο Περπινιάδης εξηγεί ότι το 1951 οι ευρωπαϊκοί χοροί παίζονταν ώστε να μπορούν να χορέψουν και οι γυναίκες, οι οποίες εκείνη την εποχή δεν επιτρεπόταν να χορεύουν λαϊκούς χορούς στα κέντρα διασκέδασης. Επομένως παίζονταν βαλς και τανγκό⁵²³.

Ο χορός στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας εκπροσωπείται από τις χορεύτριες, οι οποίες εκτελούν κυρίως οριεντάλ χορογραφίες με τη συνοδεία ντεφιού⁵²⁴ (Εικόνες 12 & 13). Η Χάιδω χόρευε στον Περιβόλα⁵²⁵, ενώ η Δούκισσα χόρευε στις αρχές της καριέρας της στον *Εγγλέζο*⁵²⁶.

4.3 ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΚΑΙ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

Τα κέντρα διασκέδασης ανήκουν στον τομέα παροχής υπηρεσιών, δραστηριοποιούμενα στην αγορά του ελεύθερου χρόνου. Η πρωτεύουσα υπηρεσία που παρέχουν είναι η μουσική και η διασκέδαση που απορρέει από την ακρόαση της. Επιπλέον αποτελούν επιχειρήσεις εστίασης, εφόσον παρασκευάζουν και πωλούν

⁵¹⁹ Τρόμπα μάλλον αποκαλεί ο Λάκων το τρομπόνι.

⁵²⁰ Λάκων, 1952(β): 2.

⁵²¹ Βασιλικός, 2010: 293-294.

⁵²² Χατζηνικολάου, 2008: 161.

⁵²³ Περπινιάδης, 2000: 41.

⁵²⁴ Προφορική μαρτυρία του Χρήστου Θεοφύλακτου.

⁵²⁵ Προφορική μαρτυρία του Χρήστου Θεοφύλακτου.

⁵²⁶ Συνέντευξη με τον Αριστείδη Εγγλέζο.

φαγητό στον χώρο τους. Σε κάποιες περιπτώσεις πρόκειται για συνεταιρικές επιχειρήσεις (*Κεφάλας, Περιβόλας, Εγγλέζος*) και σε κάποιες άλλες για ατομικές επιχειρήσεις (*Γάλλος, Φωλιά, Αστέρας*).

Τα λαϊκά κέντρα αποτελούν μια βιοποριστική δομή για τους ιδιοκτήτες τους και ο κεντρικός σκοπός τους είναι η εξαγωγή κέρδους⁵²⁷, το οποίο διασφαλίζει τη βιωσιμότητα της επιχείρησης. Η διαχειριστική ικανότητα και οι επιχειρηματικές επιλογές των ιδιοκτητών καθορίζουν τη συνέχεια της λειτουργίας των κέντρων⁵²⁸. Στην προκειμένη περίπτωση η επιτυχία ενός κέντρου διασκέδασης οφείλεται στην επιλογή κατάλληλου μουσικού σχήματος, στην ποιότητα του προσφερόμενου φαγητού και στην ευχάριστη ατμόσφαιρα μέσα στο κατάστημα.

Τα ονόματα των ιδιοκτητών αναζητήθηκαν σε διάφορες πηγές και καταγράφηκαν με όσο το δυνατόν πιο ακριβή τρόπο.

Ο ιδιοκτήτης του κέντρου διασκέδασης *Αστέρας* ονομαζόταν Παράσχος Κονδύλης⁵²⁹ (Έντυπο 6). Το κέντρο διασκέδασης *Περιβόλας* ανήκε στους αδελφούς Κώστα και Σωτήρη *Περιβόλα* (Εικόνα 14). Ο *Κεφάλας* ανήκε στους αδελφούς Γιώργο και Δημήτρη Νικολάου, ένας εκ των οποίων έφερε το προσωνύμιο ‘*Κεφάλας*’ επειδή είχε μεγάλο κεφάλι (Εικόνα 15). Από το παρατσούκλι αυτό προέκυψε το όνομα μαγαζιού⁵³⁰. Το όνομα του ιδιοκτήτη του *Γάλλου* ήταν Γ. Βιδάλης, όνομα το οποίο αποδίδεται στον διευθυντή του κέντρου από τον δημοσιογράφο με το ψευδώνυμο ‘*Λάκων*’ (Έντυπο 7)⁵³¹.

Ο *Εγγλέζος* ήταν ιδιοκτησία των αδελφών *Εγγλέζου*. Ωστόσο, ως διεύθυνση του κέντρου *Εγγλέζος* αναφέρονται τα ονόματα Χρήστος Τσάκος και Νικόλαος Γκαλάκης από τον ‘*Λάκων*’⁵³² (Έντυπο 8) (Εικόνα 16).

Ιδιοκτήτης του κέντρου *Πράσινος Μύλος* ή *Έξι Αδέλφια* ή *Μαντουμπάλα* αρχικά είναι ο Κίμων Σύναρος⁵³³, τον οποίο διαδέχεται στην ιδιοκτησία ο Γιγουρτάκης ή τα αδέλφια Γιγουρτάκη⁵³⁴.

⁵²⁷ Prosser, 1994/2000: 13.

⁵²⁸ Παπαχριστόπουλος, 2004: 136.

⁵²⁹ Αδαμίδου, 1998:143· Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2003: 170.

⁵³⁰ Περπινιάδης, 2000: 31.

⁵³¹ Λάκων, 1952(δ): 2.

⁵³² Λάκων, 1952(γ): 2.

⁵³³ Χατζηδουλής, 2008: 110.

⁵³⁴ Γεραμάνης, 2007: 111, 134, 151.

Το 1956 ιδιοκτήτης του κέντρου διασκέδασης *Φωλιά* ήταν κάποιος Χρόνης Παπαδόπουλος⁵³⁵. Το 1965 όμως αναφέρεται ως ιδιοκτήτης ο Κ. Τσιπάς⁵³⁶.

Η εναλλαγή ιδιοκτητών ή διαχειριστών στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας είναι συνάρτηση πολλών παραγόντων. Γενικά, οι ιδιοκτήτες των κυριότερων κέντρων παραμένουν σταθεροί και λειτουργούν με τους όρους της αγοράς των μικρών επιχειρήσεων εκείνης της εποχής. Έρχονται σε αντίθεση με τη σημερινή εικόνα του επιχειρηματία που σχεδιάζει με προσοχή το επιχειρηματικό του εγχείρημα και δεν αφήνει τον παράγοντα τύχη να τον καθορίζει⁵³⁷. Δρουν παρορμητικά και ενστικτωδώς και προσπαθούν να προσαρμοστούν στις αντιξοότητες (αλαζονική συμπεριφορά μουσικών, εξαπάτηση από προμηθευτές, αστυνομικός έλεγχος, απρόβλεπτη συμπεριφορά πελατών).

Η διαμόρφωση ενός μουσικού συνόλου είναι ένα πολύπλοκο ζήτημα. Όπως αποδεικνύεται, οι ιδιοκτήτες των κέντρων διασκέδασης προτιμούσαν την μακρόχρονη συνεργασία με τους ίδιους καλλιτέχνες και τα ίδια δοκιμασμένα και επιτυχημένα σχήματα. Για παράδειγμα, φαίνεται ότι υπήρχε στον *Περιβόλα* και στον *Κεφάλα* μια συνεχής συνεργασία των καταστημάτων με τους Βαγγέλη Περπινιάδη, Καίτη Γκρέυ, Στράτο Διονυσίου, Μανώλη Αγγελόπουλο κ.ά.. Η επισφράγιση μιας επιτυχημένης επαγγελματικής σχέσης ήταν η κουμπαριά μεταξύ των ιδιοκτητών των κέντρων διασκέδασης και των τραγουδιστών, τα ακριβά δώρα και η διατήρηση της κοινωνικής συναναστροφής μαζί τους. Συγκεκριμένα, ο Περπινιάδης είχε κουμπαριά και με τον *Κεφάλα* και με τον *Περιβόλα*⁵³⁸. Η Καίτη Γκρέυ δεχόταν δώρα μεγάλης αξίας από τον *Περιβόλα*⁵³⁹. Ο *Περιβόλας* επίσης επισκεπτόταν τον Μανώλη Αγγελόπουλο την ημέρα της γιορτής του στο τσαντίρι⁵⁴⁰.

Φυτόριο νέων ταλαντούχων καλλιτεχνών αποτελούν τα κέντρα της Νίκαιας, καθώς συχνά κάνουν ακροάσεις σε νέους καλλιτέχνες. Χαρακτηριστικές τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν ο Βαγγέλης Περπινιάδης στον *Περιβόλα*, ο Μανώλης Αγγελόπουλος στον *Περιβόλα*, ο Κώστας Παπαδόπουλος και ο Στράτος Διονυσίου στον *Αστέρα* κ.ά. Οι ιδιοκτήτες των κέντρων έτσι εξασφάλιζαν νέους καλλιτέχνες με καλές φωνές ή καλό

⁵³⁵ Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2007: 72· Προφορική μαρτυρία της Ελένης Τερζάνη-Μιχαλίδου.

⁵³⁶ Τασούλας, 1992: 115.

⁵³⁷ Κυριαζόπουλος & Βρυζίδης, 2008: 57.

⁵³⁸ Περπινιάδης, 2000: 31.

⁵³⁹ Συνέντευξη με την Ελένη Πιπίνη.

⁵⁴⁰ Ο. π.

παίξιμο, οι οποίοι συνεργάζονταν μαζί τους για αρκετό καιρό δείχνοντας την εκτίμηση τους για την ευκαιρία που τους είχε δοθεί.

Οι συμφωνίες των ιδιοκτητών με τους μουσικούς ήταν προφορικές⁵⁴¹. Σε περιγραφή της γνωριμίας του Στράτου Διονυσίου με τον *Κεφάλα*, του ομώνυμου κέντρου σε κάποιο άλλο κέντρο διασκέδασης, φαίνεται ότι επί τόπου και προφορικά καταλήγουν σε συμφωνία⁵⁴².

Ο Καλδάρης σε συνέντευξή του στον Παναγιώτη Κουνάδη⁵⁴³ διατείνεται ότι, αφού έβρισκαν ένα κέντρο διασκέδασης που τους ήθελε, έφτιαχναν ένα μουσικό σχήμα με εκείνους τους μουσικούς που επέλεγε ο ιδιοκτήτης. Άλλοτε κάποιος τραγουδιστής ή κάποιος διευθυντής ορχήστρας προτείνει στον ιδιοκτήτη τους μουσικούς του χωρίς ο τελευταίος να έχει λόγο. Ο Θόδωρος Δερβενιώτης περιγράφει πώς ο Καζαντζίδης του πρότεινε να «αναλάβει το συγκρότημα» στον *Αστέρα* χωρίς καν ο ίδιος να μιλήσει με τον ιδιοκτήτη για πρακτικά ζητήματα, όπως η ύπαρξη του ονόματός του στη μαρκίζα ή η αμοιβή του⁵⁴⁴.

Φυσικά, όταν κάποιος τραγουδιστής ήταν ‘φίρμα’, η διεκδίκησή του καθίστατο ένα χρονοβόρο και πολύξοδο εγχείρημα. Συχνά δινόταν προκαταβολή από τους μαγαζάτορες προκειμένου να δεσμεύσουν τον καλλιτέχνη, η οποία σε περίπτωση αθέτησης της υπόσχεσης συνεργασίας δεν επιστρεφόταν⁵⁴⁵. Οι πιο διάσημοι μπορεί και να απουσίαζαν άνευ αιτίας από το κέντρο, να απογοήτευαν τους πελάτες και να προκαλούσαν ζημιά στον ιδιοκτήτη. Αυτή η κατάσταση αβεβαιότητας αποτελούσε το βασικό επιχειρηματικό ρίσκο των επιχειρήσεων αυτών.

Οι ιδιοκτήτες των κέντρων αναγκάζονταν κυριολεκτικά να κυνηγούν τους τραγουδιστές που είχαν φτιάξει όνομα. Ο Στέλιος Καζαντζίδης, του οποίου η αξία και το κύρος είναι αδιαμφισβήτητα, έτεινε να υπαναχωρεί από συμφωνίες ή να απουσιάζει αδικαιολόγητα από τα κέντρα όπου εργαζόταν.

Ο γιος του Παράσχου Κονδύλη, Κώστας, συνοδεύει μάλιστα τον μεγάλο ερμηνευτή σε εμφανίσεις του στην επαρχία τον χειμώνα 1958-1959, ώστε να εξασφαλίσει την παρουσία του στο μουσικό σχήμα του κέντρου *Αστέρας* την επερχόμενη θερινή

⁵⁴¹ Συνέντευξη με την Ελένη Πιπίνη.

⁵⁴² Μιχαλονάκου, 2002: 125-126.

⁵⁴³ Χατζηνικολάου, 2008: 97.

⁵⁴⁴ Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2003: 171-172.

⁵⁴⁵ Συνέντευξη με την Ελένη Πιπίνη.

περίοδο. Το εν λόγω περιστατικό αποτυπώνεται στη βιογραφία του Θόδωρου Δερβενιώτη και επιβεβαιώνεται από προφορική μαρτυρία θαμώνα του κέντρου⁵⁴⁶.

Οι ιδιοκτήτες των λαϊκών κέντρων είχαν το δικό τους ποτήρι σε κάθε τραπέζι για να συμπίνουν με όλους τους θαμώνες, σύμφωνα με την κόρη του *Περιβόλα*. Αυτό εξυπηρετούσε την ανάπτυξη μιας προσωπικής σχέσης και την αίσθηση της οικειότητας ιδίως με τους τακτικούς πελάτες, οι οποίοι κατανάλωναν περισσότερο. Μάλιστα, αναφέρεται από τους απογόνους του ότι ο Νίκος *Εγγλέζος* εφαρμόζοντας αυτή την πρακτική κατάφερνε να έχει συνέχεια γεμάτο κόσμο το κατάστημά του⁵⁴⁷. Αντίθετα, ο ανταγωνιστής του και ιδιοκτήτης του καταστήματος *Γάλλος* φέρεται να ήταν πιο μοναχικός και απόμακρος⁵⁴⁸.

Η προώθηση των δρώμενων στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας γίνεται μέσω διαφημιστικών καταχωρήσεων στον τοπικό τύπο, π.χ. διαφημιστικές καταχωρήσεις του *Κεφάλαια* παρατηρούνται στις 2 και στις 7 Νοεμβρίου του 1952. Αναγράφεται αναλυτικά η σύνθεση του μουσικού συγκροτήματος, η οποία και προτάσσεται, ενώ τονίζεται ότι το κατάστημα παρέχει ‘κουζίνα εκλεκτή’, γλέντι και χορό⁵⁴⁹. Άλλο διαφημιστικό μέσο που χρησιμοποιούταν περιστασιακά, δηλαδή στην αρχή της σαιζόν ή σε τυχόν αλλαγή του μουσικού σχήματος, από τους ιδιοκτήτες των κέντρων διασκέδασης ήταν τα διαφημιστικά φυλλάδια⁵⁵⁰.

Την άδεια λειτουργίας των κέντρων διασκέδασης εξέδιδε η Αστυνομία, η οποία ανάλογα με τα πολιτικά φρονήματα των ιδιοκτητών ενέκρινε ή όχι τις αιτήσεις για άδεια. Ο Μάρκος Βαμβακάρης είχε προσπαθήσει να ανοίξει το δικό του μαγαζί το μπαρ Ο Μάρκος γύρω στο 1937 (Έντυπο 9). Όμως η Αστυνομία αρνήθηκε να του δώσει την άδεια αν δε γινόταν πληροφοριοδότης και εκείνος αποφάσισε να το κλείσει⁵⁵¹. Μάλιστα, υπάρχει η αναφορά ότι ο τότε ιδιοκτήτης του *Πράσινου Μύλου* συνεργαζόταν με την Αστυνομία⁵⁵². Η κόρη του *Περιβόλα* αναφέρει ότι λόγω της αριστερής τους ιδεολογίας και της άρνησής τους να γίνουν πληροφοριοδότες, το κέντρο των αδελφών

⁵⁴⁶ Γεωργιάδης & Ραχματούλιν, 2003: 170 & Προφορική μαρτυρία του Νίκου Σαρρή.

⁵⁴⁷ Συνέντευξη με τον Αριστείδη *Εγγλέζο*.

⁵⁴⁸ Συνέντευξη με τον Αριστείδη *Εγγλέζο*.

⁵⁴⁹ Έντυπο 15.

⁵⁵⁰ Προφορική μαρτυρία της Δήμητρας Καλογεράκη.

⁵⁵¹ Βέλλου-Καϊλ, 1978: 157.

⁵⁵² Ο. π.: 156.

Περιβόλα δεχόταν συχνά την επίσκεψη των αστυνομικών, οι οποίοι έβρισκαν μικρές παραλείψεις που κατέληγαν σε μηνύσεις, δικαστήρια και πρόστιμα⁵⁵³.

Λόγω της χωροταξικής τους κατανομής οι ομάδες των κέντρων *Κεφάλας-Περιβόλας* και *Εγγλέζος-Γάλλος-Αστέρας* είχαν ανταγωνισμό. Ο ανταγωνισμός τους επικεντρωνόταν στην εξασφάλιση του πιο καλού τραγουδιστή ή του πιο δεξιοτέχνη μπουζουξή.

Στα κέντρα διασκέδασης της Νεάπολης υπήρχε ζωντανή ορχήστρα κυρίως τα Σαββατοκύριακα⁵⁵⁴ (Έντυπο 10), ενώ στον *Κεφάλα* και τον *Περιβόλα*⁵⁵⁵ (Έντυπο 11) καθημερινά.

Το ζήτημα της ποιότητας και της ποικιλίας του φαγητού και του ποτού επίσης ήταν σημαντικό για την επιτυχία του κέντρου διασκέδασης. Στα καθήκοντά των ιδιοκτητών συμπεριλαμβανόταν και η επιλογή των υλικών για την παρασκευή του φαγητού. Ο *Περιβόλας* λέγεται ότι επέλεγε ο ίδιος τα προϊόντα ώστε να εξασφαλίζει την καλύτερη δυνατή ποιότητα στο κατάστημά του και οι προμηθευτές του τα παρέδιδαν στο κέντρο διασκέδασης. Εκεί τα παραλάμβανε άνθρωπος της εμπιστοσύνης του και τα έλεγε προκειμένου να διαπιστώσει αν ήταν των κατάλληλων προδιαγραφών. Περιγράφεται ότι το ψυγείο του *Περιβόλα* ήταν γεμάτο καραβίδες, αστακούς, ψάρια και κρέατα. Σπεσιαλιτέ του καταστήματος ήταν τα κεμπάπ⁵⁵⁶.

Τα προσφερόμενα ποτά που απαριθμούνται είναι κρασί από βαρέλι, μύρα, ούζο, μαυροδάφνη, πίπερμαντ και Κούβα⁵⁵⁷. Η Κούβα ήταν ποτό ακριβό, το οποίο χρησιμοποιούταν για κονσομασιόν, όταν κάποιος πελάτης ήθελε να κεράσει τον καλλιτέχνη που τραγουδούσε. Ο Περπινιάδης τονίζει ότι όταν οι πελάτες τον κερνούσαν, αυτός ζητούσε ό,τι έπιναν και εκείνοι, κρασί ή μύρα συνήθως, σεβόμενος το ότι ήταν άνθρωποι του μεροκάματου⁵⁵⁸.

Στον *Περιβόλα* και στον *Κεφάλα* το βασικό μενού περιελάμβανε σουβλάκια, καραβίδες στη σχάρα που συνοδεύονταν με ούζο και μύρα και κρασί χύμα με μεζέδες⁵⁵⁹. Ως σπεσιαλιτέ των μαγαζιών *Κεφάλας* και *Περιβόλας* ο Πάνος Γεραμάνης αναφέρει τις

⁵⁵³ Συνέντευξη με την Ελένη Πατίνη.

⁵⁵⁴ Συνέντευξη με τον Αριστείδη Εγγλέζο.

⁵⁵⁵ Συνέντευξη με την Ελένη Πατίνη.

⁵⁵⁶ Περπινιάδης, 2000: 29.

⁵⁵⁷ Ο. π.: 29.

⁵⁵⁸ Περπινιάδης, 2000: 72.

⁵⁵⁹ Γεραμάνης, 2007: 40.

καραβίδες, τα σουβλάκια και το ψητό κοτόπουλο με πατάτες, φέτα, σαλάτα και χύμα ρετσίνα. Επίσης, μετά το φαγητό υπήρχε η επιλογή των ποτών: βερμούτ, καμπάρι, μπανάνα και φρούμελ⁵⁶⁰.

Ο *Εγγλέζος*, αν και απασχολούσε μαγείρισσα, ετοίμαζε ο ίδιος τη σπεσιαλιτέ του μαγαζιού, το τηγανητό συκώτι⁵⁶¹ (Εικόνα 17). Σε φωτογραφία έξω από το κατάστημα του *Εγγλέζου* διακρίνεται μέρος του αναρτημένου καταλόγου φαγητού που εκτείνεται σε τρεις πλάκες. Απαριθμούνται τα εξής ποτά και φαγητά: σαμπάνια, ζύθος (φιάλη), ζύθος (ποτήρι), ρετσίνα, λεμονάδα, κοκκινέλι, γλυκά, εντόσθια, σπλήνα, κεφτεδάκια, τας κεμπάπ, εντράδες, αυγά, καλαμαράκια, σουπιές, τυρί φέτα, κασέρι, σαλάτα, άρτος (Εικόνα 18).

Όσο προσφέρεται φαγητό και ποτά όπως κρασί, μπύρα και ούζο, η διασκέδαση διατηρεί τον λαϊκό της χαρακτήρα. Ο Γιώργος Ζαμπέτας με χιούμορ αναφέρει: «Ουίσκι δεν υπήρχε τότε, δεν είχε εφευρεθεί ακόμα!»⁵⁶². Από τη στιγμή που εισάγονται στη νυχτερινή διασκέδαση το ουίσκι μαζί με τα άλλα λεγόμενα σκληρά ποτά και ως συνοδευτικό τους οι ξηροί καρποί, η κατάσταση στον τομέα της διασκέδασης αλλάζει. Γίνεται πλέον υπερβολικά ακριβή για τα κατώτερα στρώματα, ενώ οι χώροι διασκέδασης λειτουργούν ως χώροι επιβεβαίωσης του κοινωνικού στάτους των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων.

Για τον τρόπο με τον οποίο πληρώνονταν οι καλλιτέχνες πληροφορούμαστε ότι το 1950 κατοχυρώθηκε δια νόμου ένα επιπλέον ποσό επί της κατανάλωσης στα κέντρα διασκέδασης για αυτόν τον σκοπό⁵⁶³. Επομένως, η τιμή του φαγητού συνδέεται άμεσα με τις αμοιβές των μουσικών.

Εξαιτίας του γεγονότος ότι οι ερμηνευτές και δη οι γνωστότεροι έπαιρναν υψηλότερα μεροκάματα από τα υπόλοιπα μέλη της ορχήστρας, αρκετοί συνθέτες, οι οποίοι συμμετείχαν στην ορχήστρα ως μουζουξήδες και επικεφαλής των μουσικών σχημάτων, στρέφονται προς την ερμηνεία στα τέλη της δεκαετίας του '60. Την ίδια τακτική ακολουθεί ο Βασίλης Τσιτσάνης⁵⁶⁴. Το 1956 οι φίρμες στον *Πράσινο Μύλο* στη Θηβών αμείβονταν με 150-300 δρχ., ενώ ο Μάρκος Βαμβακάρης αμειβόταν με 50

⁵⁶⁰ Ό. π.: 205.

⁵⁶¹ Συνέντευξη με τον Αριστείδη *Εγγλέζο*.

⁵⁶² Κλειασίου, 1997: 146.

⁵⁶³ Διακογιάννης, 2001: 242.

⁵⁶⁴ Μπαλαχούτης, 2007: 29.

δρχ⁵⁶⁵. Ο Θόδωρος Δερβενιώτης με παράπονο καταγγέλλει ότι την εναρκτήρια βραδιά διαπίστωσε την παντελή απουσία του ονόματός του από τη μαρκίζα του κέντρου διασκέδασης *Αστέρας*, ενώ περίμενε ότι θα αναγραφόταν: 'Συγκρότημα Θόδωρου Δερβενιώτη. Τραγουδούν Στέλιος Καζαντζίδης και Μαρινέλλα.'⁵⁶⁶ Στο ίδιο απόσπασμα της βιογραφίας του πραγματεύεται το θέμα των αμοιβών. Συγκεκριμένα, γίνεται μια μικρή παρεξήγηση σχετικά με το θέμα της αμοιβής, η οποία θα έπρεπε να συμφωνηθεί ανάμεσα στον μεγάλο συνθέτη και στον μεγάλο ερμηνευτή, αλλά τελικά δεν συζητιέται με αποτέλεσμα ο συνθέτης να λάβει μικρότερη αμοιβή από αυτήν που αναμένει⁵⁶⁷. Το ημερομίσθιο για τις φίρμες ήταν πάντα μεγαλύτερο και ενδεικτικές είναι οι εξής αμοιβές για το κέντρο *Αστέρας* το 1959:

- Πιανίστας: 65-90 δρχ.
- Κιθαρίστας (όχι πολύ καλός, «φίλος του μαγαζιού»): 65 δρχ.
- Μπουζουξής (Νίκος Μαύρος): 70-75 δρχ.
- Ερμηνευτής (Στέλιος Καζαντζίδης): 1300 δρχ.
- Ερμηνεύτρια (Μαρινέλλα): 600 δρχ.
- Θόδωρος Δερβενιώτης: 300 δρχ.⁵⁶⁸

Από αυτά τα ποσά συμπεραίνει κανείς τις ανισότητες που επικρατούσαν μεταξύ συναδέλφων και το γεγονός ότι αρχίζουν φαινόμενα αλαζονείας, τα οποία δεν υπήρχαν σε προγενέστερες εποχές.

Στο ίδιο κέντρο ο Στράτος Διονυσίου φέρεται ότι λάμβανε το ποσό των 70 δρχ. ως ημερομίσθιο, μόνο τις ημέρες που το κατάστημα είχε πελατεία. Αλλιώς τα χρήματα έβγαιναν από τα φιλοδωρήματα των πελατών στους καλλιτέχνες, τη λεγόμενη 'χαρτούρα'⁵⁶⁹. Το ημερομίσθιό του αυξάνεται στις 100-200 δρχ. όταν τραγουδά αργότερα στον *Περιβόλα* ή στον *Κεφάλα*.⁵⁷⁰ Ο Ζαμπέτας στις ευκαιριακές εμφανίσεις ('αρπαχτές') που έκανε στον *Κεφάλα* και στον *Περιβόλα* ως μπουζουξής, λάμβανε ως αμοιβή 50 δρχ. και ένα κεμπάπ⁵⁷¹.

⁵⁶⁵ Γεραμάνης, 2007: 157.

⁵⁶⁶ Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2003: 170.

⁵⁶⁷ Ό. π.: 171-172.

⁵⁶⁸ Ό. π.: 171.

⁵⁶⁹ Μιχαλονάκου, 2002: 118.

⁵⁷⁰ Ό. π.: 124.

⁵⁷¹ Κλειασίου, 1997: 144-145.

Το όνομα της Μαριάννας Χατζοπούλου έμπαινε με μεγάλα γράμματα στις φωτεινές επιγραφές των κέντρων όπου τραγουδούσε. Το ίδιο συνέβη και το 1961, όταν τραγούδησε στον *Κεφάλα*⁵⁷².

Οι αμοιβές στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας είναι αρκετά χαμηλές σε σχέση με τις αμοιβές που προσφέρονται σε κέντρα άλλων περιοχών. Αυτό ερμηνεύεται αν ληφθεί υπόψη ότι οι αμοιβές των μουσικών εξαρτώνταν από τα έσοδα του καταστήματος. Λόγω της περιορισμένης χωρητικότητάς τους και των προσιτών τιμών τους στα φαγητά και τα ποτά, αφού κυρίως απευθύνονταν στους κατοίκους της περιοχής που είχαν χαμηλό ή μεσαίο εισόδημα, τα έσοδα ήταν μάλλον περιορισμένα. Με 15-20 δραχμές κατ' άτομο διασκεδάζαν στον *Εγγλέζο*, τον *Γάλλο* και τον *Αστέρα*⁵⁷³. Στον *Αστέρα* συγκεκριμένα καταγράφεται ότι προσφερόταν σουβλάκι με πίτα αντί 19 δραχμών και μύρα αντί 12 δραχμών⁵⁷⁴. Αυτό σημαίνει ότι δεν υπήρχαν περιθώρια για μεγάλες αμοιβές.

Ένα ζήτημα που άπτεται των χώρων εστίασης είναι οι κανόνες υγιεινής. Από το 1940 (Νόμος 2520/1940 «Περί υγειονομικών διατάξεων») έχουν εισαχθεί διατάξεις υγειονομικού ενδιαφέροντος και από το 1946 ισχύει ο Αγορανομικός Κώδικας (Νομοθετικό Διάταγμα 136/1946). Παράλληλα, ίσχυαν και οι κατά τόπους αστυνομικές διατάξεις, οι οποίες καθόριζαν λεπτομέρειες ως προς τη λειτουργία των καταστημάτων. Εντούτοις, δεν πληρούνταν πάντα οι κανόνες υγιεινής στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας. Τακτικός θαμώνας του *Περιβόλα* και του *Κεφάλα* περιγράφει το ακόλουθο περιστατικό: Κατά τη διασκέδασή του στον *Κεφάλα* και ενώ το πρόγραμμα βρισκόταν σε εξέλιξη, ένα ποντίκι έπεσε στο τηγάνι όπου τηγανιζόταν κρέας. Πελάτης που είδε το περιστατικό άρχισε να διαμαρτύρεται στον ιδιοκτήτη του κέντρου. Ο τελευταίος ισχυρίστηκε ότι ήταν απλώς ένα κομμάτι κρέας και όχι ποντίκι και το έφαγε επί τόπου κατευθείαν από το τηγάνι. Ο πελάτης αποστομωμένος και χωρίς αποδείξεις πια σταμάτησε να διαμαρτύρεται⁵⁷⁵.

Η ικανότητα του ιδιοκτήτη ενός κέντρου διασκέδασης να ελίσσεται και να ανταπεξέρχεται σε απρόοπτα περιστατικά είναι σημαντική. Σε κάθε περίπτωση οι ιδιοκτήτες επιδίωκαν να αποφεύγουν τις ακραίες καταστάσεις στα καταστήματά τους,

⁵⁷² Γεραμάνης, 2007: 478.

⁵⁷³ Μαυρομάτης, 2007: Προφορική μαρτυρία.

⁵⁷⁴ Γεωργιάδης & Ραχματούλινα, 2003: 172.

⁵⁷⁵ Προφορική μαρτυρία του Γεώργιου Δαϊόγλου.

χωρίς όμως αυτό να είναι πάντα εφικτό. Ο *Εγγλέζος* φέρεται να είχε μαχαιρωθεί από μεθυσμένο πελάτη⁵⁷⁶ και ο *Περιβόλας* είχε απειληθεί με όπλο από πελάτη χωρίς συγκεκριμένο λόγο, ενώ καθόταν με κάποια παρέα πελατών και έπινε⁵⁷⁷.

Άλλα ενδιαφέροντα περιστατικά, τα οποία αποδίδουν την ατμόσφαιρα των κέντρων διασκέδασης και τις καταστάσεις που δημιουργούνταν μέσα και γύρω από αυτά, είναι τα ακόλουθα: Όταν ο Παπαϊωάννου δουλεύει στον *Περιβόλα* το 1964, μια παρέα προσπαθεί να αποφύγει να πληρώσει το λογαριασμό με πρόφαση την απουσία της οριεντάλ χορεύτριας του μαγαζιού εκείνο το βράδυ. Τότε, ο Παπαϊωάννου φορά τη στολή της χορεύτριας και βγαίνει στην πίστα⁵⁷⁸ (Εικόνα 19). Η Γιώτα Λύδια αναφέρει ότι μια νύχτα που διασκεδάζε στον *Περιβόλα*, μετά από έναν αμανέ του Περπινιάδη από την έκσταση της στιγμής τράβηξε το τραπεζομάντηλο σπάζοντας ό,τι είχε επάνω⁵⁷⁹. Γνωστό είναι ένα συμβάν στο οποίο εμπλέκονται άτομα που διασκεδάζαν στον *Περιβόλα*. Μετά την κατανάλωση ικανής ποσότητας αλκοόλ μια παρέα μπήκε στον αυτοκίνητο να φύγει, αλλά ανηφορίζοντας την Παναγή Τσαλδάρη δεν πρόσεξαν την πλατεία και το αυτοκίνητο καταστράφηκε⁵⁸⁰.

Οι φασαρίες λέγεται ότι δεν ήταν συχνό φαινόμενο στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας. Παρατηρούνται βέβαια κάποια περιστατικά, από τα οποία τα περισσότερα αφορούν σε ήσσονος σημασίας διαφωνίες με αφορμή κάποια γυναίκα ή εξαιτίας της καταστρατήγησης της λίστας των παραγγελιών⁵⁸¹. Ο Στράτος Διονυσίου επίσης είχε λάβει μια σφαίρα αντί αμοιβής για παραγγελιά σε κάποιο από τα κέντρα *Κεφάλας* και *Περιβόλας*⁵⁸². Ανάμεσα στα σοβαρά περιστατικά, υπάρχει η μαρτυρία ότι η Ρίτα Σακελλαρίου ούσα ακόμα στην αρχή της καριέρας της περί τα τέλη της δεκαετίας του '50-αρχές της δεκαετίας του '60 είχε κακοποιηθεί από τον σύντροφό της έξω από το κέντρο διασκέδασης του *Γάλλου*⁵⁸³.

Πάντως η προσαρμοστικότητα των ιδιοκτητών των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας εξασφάλισε σε άλλους λιγότερο και σε άλλους περισσότερο την μακροβιότητα των

⁵⁷⁶ ό.π.

⁵⁷⁷ Συνέντευξη με την Ελένη Πιπίνη.

⁵⁷⁸ Τσάμπρας, χ. έ.: 35-36.

⁵⁷⁹ Μπαλαχούτης, 2006: 63.

⁵⁸⁰ Συνέντευξη Ελένης Πιπίνη.

⁵⁸¹ Περπινιάδης, 2000: 30· Μιχαλονάκου, 2002:126. Η λίστα με τα ονόματα ήταν απαραίτητη λόγω της μικρής πίστας στον *Περιβόλα* και στον *Κεφάλα*.

⁵⁸² Μιχαλονάκου, 2002: 134.

⁵⁸³ Προφορική μαρτυρία της Αναστασίας Λεοντιάδη.

επιχειρήσεων τους. Η ύπαρξη των λαϊκών κέντρων συνέβαλε στην τοπική οικονομία με τη δημιουργία θέσεων εργασίας κυρίως σε εποχική βάση.

Τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας λοιπόν παρείχαν εργασία και σε ανθρώπους της περιοχής, οι οποίοι εργάζονταν στην παρασκευή του φαγητού, στο σερβίρισμα και στην καθαριότητα. Αν και μικρά σε μέγεθος, όπως ειπώθηκε, απασχολούσαν εποχιακά αρκετούς υπαλλήλους. Υπήρχαν οι μάγειρες, ο μετρ, τα γκαρσόνια, τα άτομα που ασχολούνταν με την καθαριότητα. Ακόμα υπήρχαν κοπέλες, οι οποίες πωλούσαν μπαλόνια⁵⁸⁴. Σε φωτογραφία απεικονίζεται ο Κώστας *Περιβόλας* με τους εργαζόμενους στο κέντρο του, οι οποίοι είναι επτά στον αριθμό (βλ. Εικόνα 8). Οι σερβιτόροι στην αρχή της λειτουργίας των κέντρων της Νίκαιας είναι ντυμένοι απλά, ενώ όταν τα κέντρα επιχειρούν να προσελκύσουν ευρύτερο ταξικά κοινό επιβάλλεται στους σερβιτόρους μια κοινή ενδυμασία, το λευκό πουκάμισο με το παπιγιόν⁵⁸⁵.

Περιστασιακά, οι καταστηματάρχες ανέθεταν σε νέους και νέες να μοιράσουν διαφημιστικά φυλλάδια (Εντυπα 12, 13 & 14) για το κατάστημα⁵⁸⁶. Διαπιστώθηκαν επίσης καταχωρήσεις στην τοπική εφημερίδα Παρατηρητής (Εντυπο 15). Στις Απόκριες πλανόδιοι πωλητές πωλούν καπέλα και σερπαντίνες⁵⁸⁷.

Τα γκαρσόνια στον *Κεφάλα* και στον *Περιβόλα* είχαν εφεύρει ένα κόλπο να ξεγελούν τους μεθυσμένους πελάτες και να εξασφαλίζουν καλύτερο μεροκάματο. Για να πληρώσουν οι πελάτες τα ποτά, εφόσον ήταν συσκευασμένα, μετρούσαν τα πώματα. Όμως τα γκαρσόνια κρατούσαν τα πώματα στην τσέπη και με τρόπο προσέθεταν μερικά. Επομένως τα επιπλέον χρήματα που πλήρωναν οι πελάτες κατέληγαν στην τσέπη τους⁵⁸⁸. Άλλο ένα τρικ χρησιμοποιούταν όταν ήθελε κάποιος να κεράσει και αποσιωπούσε το ότι πλήρωσε στην υπόλοιπη παρέα. Τότε τα γκαρσόνια προσποιούνταν ότι δεν είχαν πληρωθεί και με αυτόν τον τρόπο έπαιρναν διπλά και τριπλά τα χρήματα για το ίδιο τραπέζι⁵⁸⁹.

Τα γκαρσόνια σε μερικές περιπτώσεις επιδιώκουν να ανοίξουν τα δικά τους κέντρα διασκέδασης ή να αναλάβουν ένα κέντρο. Ο Ελευθέριος Κόνιαρης εργαζόταν ως

⁵⁸⁴ Περπινιάδης, 2000: 29.

⁵⁸⁵ Προφορική μαρτυρία του Σταύρου Κόνιαρη.

⁵⁸⁶ Προφορική μαρτυρία της Δήμητρας Καλογεράκη.

⁵⁸⁷ Προφορική μαρτυρία του Δημήτριου Μαργαρίτη.

⁵⁸⁸ Προφορική μαρτυρία του Σταύρου Κόνιαρη.

⁵⁸⁹ Ο. π.

σερβιτόρος στον *Εγγλέζο* και στον *Γάλλο*, όταν πήρε απόφαση να αναλάβει το κέντρο *Αρτζεντίνα* και να το δουλέψει με γραμμόφωνο περίπου από το 1953 έως το 1955⁵⁹⁰.

Τα κέντρα διασκέδασης απευθύνονταν κυρίως στο λαϊκό κοινό της Νίκαιας, ενίοτε όμως τα επισκέπτονταν διάσημα πρόσωπα της εποχής, ηθοποιοί, ποδοσφαιριστές και εφοπλιστές. Μάλιστα, ο γνωστός ηθοποιός, Νίκος Ξανθόπουλος κατά τη συνεργασία του με τον Απόστολο Καλδάρα αναφέρει συγκεκριμένα ότι το ενδιαφέρον του για το τραγούδι έγινε τόσο έντονο, ώστε παράλληλα με τη μελέτη του μπουζουκιού πήγαινε «στα μπουζούκια στην Κοκκινιά, στου *Κεφάλα*, όπου εμφανιζόταν ο Καλδάρας, στου *Περιβόλα* και σ' άλλα...»⁵⁹¹, προφανώς για να διδαχθεί από τους επαγγελματίες. Άλλες γνωστές ηθοποιοί που φέρεται να έχουν διασκεδάσει στην χώρα των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας είναι η Τζένη Καρέζη και η Αλίκη Βουγιουκλάκη⁵⁹². Επίσης, στα κέντρα διασκέδασης *Περιβόλας* και *Κεφάλας* σύχναζαν πολλοί ποδοσφαιριστές μεγαλύτερων ή μικρότερων ομάδων, οι οποίοι σταδιακά αποκτούσαν μεγάλη φήμη στον λαϊκό κόσμο⁵⁹³. Εντοπίζεται τέλος και η παρουσία γνωστών εφοπλιστών και άλλων πλουσίων στα κέντρα της Νίκαιας. Την περίοδο που η Γκρέυ τραγουδούσε στον *Περιβόλα* σύχναζαν εκεί οι εφοπλιστές Νίκος Λαιμός και Σταύρος Νιάρχος⁵⁹⁴. Στην παρέα τους είχαν και άλλους γνωστούς πλούσιους της εποχής, όπως τον Διαμαντή και τον Πατέρα⁵⁹⁵.

Από τις αρχές του '60 αρχίζουν να κλείνουν τα κέντρα διασκέδασης στη Νίκαια. Μέχρι το 1965 έχουν κλείσει και τα τρία λαϊκά κέντρα της Νεάπολης. Ο *Εγγλέζος* κλείνει για λόγους οικογενειακών διαφωνιών το 1965 και ο ένας εκ των αδελφών ανοίγει δικό του κέντρο στη Δροσιά⁵⁹⁶. Ο *Γάλλος* κλείνει περίπου την ίδια εποχή. Ο *Αστέρας* το 1965 λειτουργεί ως χώρος όπου δίνονται παραστάσεις Καραγκιόζη⁵⁹⁷. Ο *Περιβόλας* κλείνει το 1968⁵⁹⁸, όπως και ο *Κεφάλας*.

Οι ιδιοκτήτες αυτών των δύο τελευταίων καταστημάτων κάνουν μια έσχατη απόπειρα να διασώσουν τις επιχειρήσεις τους συνεργαζόμενοι στη δημιουργία ενός

⁵⁹⁰ Προφορική μαρτυρία του Σταύρου Κόνιαρη.

⁵⁹¹ Ξανθόπουλος, 2010: 17.

⁵⁹² Προφορικές μαρτυρίες του Χρήστου θεοφύλακτου και της Καίτης Θεοφύλακτου.

⁵⁹³ Περπινιάδης, 2000: 29.

⁵⁹⁴ Γκρέυ, [1983] 1987: 116-117· Γκρέυ, 2006: 195-196.

⁵⁹⁵ Γκρέυ, [1983] 1987: 116-117.

⁵⁹⁶ Συνέντευξη με τον Αριστείδη *Εγγλέζο*.

⁵⁹⁷ Προφορική μαρτυρία του Σπυρίδωνος Παλόγλου.

⁵⁹⁸ Συνέντευξη με την Ελένη Πιπίνη.

καταστήματος στις Τζιτζιφιές. Αυτό δουλεύει για μία σαιζόν, αλλά η προσπάθεια αποτυγχάνει (Εικόνα 20). Ο *Πράσινος Μύλος* φέρεται να είναι το τελευταίο κατάστημα που έκλεισε, στις αρχές του '70⁵⁹⁹. Η *Φωλιά* που άλλαζε ιδιοκτήτες, άνοιγε και έκλεινε συχνά έως το '70 που έκλεισε οριστικά⁶⁰⁰.

Η παρακμή των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας ταυτίζεται με τη ριζική αλλαγή στον τρόπο διασκέδασης. Η μαζικότητα της διασκέδασης απαιτεί μεγαλύτερους χώρους από αυτούς που μπορεί να προσφέρει η περιοχή της Νίκαιας και ένα ευρύτερο ακροατήριο με μεγαλύτερη οικονομική δυνατότητα. Από το '60 κιόλας έχουν εμπλακεί στα κέντρα διασκέδασης οι μπράβοι, για τους οποίους δεν υφίσταται μαρτυρία ότι υπήρχαν στη Νίκαια. Αλλάζει επίσης ο τρόπος διαχείρισης των κέντρων διασκέδασης, με τους όρους της σύγχρονης αγοράς του ελεύθερου χρόνου να παραμερίζουν μικρές τοπικές οικογενειακές επιχειρήσεις.

Η παύση της λειτουργίας των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας στα τέλη του '60 ταυτίζεται με την παρακμή του λαϊκού τραγουδιού. Έκτοτε το τοπίο της διασκέδασης στη Νίκαια αλλάζει και οι κάτοικοί της αναζητούν διασκέδαση σε άλλες περιοχές και σε άλλα καινούρια μουσικά είδη, όπως η Πλάκα με τις μπουάτ και η παραλιακή με τα νυχτερινά κέντρα.

4.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΠΟΙΟΤΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Από τη συζήτηση των παραπάνω προκύπτουν τα ακόλουθα συμπεράσματα σχετικά με τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας:

Πρόκειται για κέντρα που βρίσκονται το ένα κοντά στο άλλο. Με αυτόν τον τρόπο επιχειρείται η δημιουργία μιας περιοχής διασκέδασης κατά τα πρότυπα των μεγαλουπόλεων, αλλά σε πολύ μικρότερη κλίμακα. Τα κέντρα στεγάζονται σε μικρούς χώρους, γεγονός που οφείλεται στον πολεοδομικό κατακερματισμό της γης στην περιοχή της Νίκαιας. Είναι κέντρα με λαϊκό χαρακτήρα, σε αντίθεση με κέντρα διασκέδασης σε άλλες περιοχές, όπου η διασκέδαση παρουσιάζει πιο ελιτίστικα χαρακτηριστικά. Βέβαια, όταν αρχίζει να αλλάζει η νυχτερινή διασκέδαση, παρατηρούνται αλλαγές στο μέγεθος της πίστας, στη διακόσμηση και στην ενδυμασία των σερβιτόρων.

⁵⁹⁹ Προφορική μαρτυρία του Χρήστου Θεοφύλακτου.

⁶⁰⁰ Ο. π.

Μέσα στα κέντρα αυτά κυριαρχούσε το λαϊκό τραγούδι, με τα τραγούδια-επιτυχίες της δισκογραφίας, αλλά είχε απήχηση και το ελαφρό. Η διάθεση για χορό (κυρίως τανγκό ή βαλς) καθιστά το ελαφρό τραγούδι μια ευχάριστη ανάπαυλα στο μουσικό πρόγραμμα των κέντρων διασκέδασης. Επίσης στο θέμα του χορού παρατηρούνται έμφυλες διακρίσεις, αφού οι λαϊκοί χοροί απαγορεύονται για τις γυναίκες, στις οποίες επιτρέπεται να χορέψουν αποκλειστικά χορούς σάλας, τους λεγόμενους ευρωπαϊκούς. Ο λαϊκός χορός στα κέντρα διασκέδασης από γυναίκες αποτελεί μέρος του προγράμματος και θέαμα. Σταδιακά το ελαφρό τραγούδι, με τη λαϊκή έκφραση του, τα αρχοντορεμπέτικα, εντάσσεται με τον δικό του τρόπο στο ρεπερτόριο της λαϊκής διασκέδασης.

Μια είσοδος νέων καλλιτεχνών σημειώνεται στον χώρο του λαϊκού τραγουδιού, αλλά οι προσφερόμενοι χώροι για την εμφάνιση τους είναι περιορισμένοι αριθμητικά. Η Νίκαια που είχε ήδη διαμορφωμένη μια αγορά της διασκέδασης τους φιλοξενεί και γίνεται ο τόπος όπου αναδεικνύονται και αποκτούν φήμη. Προτιμώνται από τους ιδιοκτήτες λόγω των χαμηλότερων αμοιβών τους και του χαμηλότερου προφίλ τους που τους καθιστούσε πιο συνεργάσιμους.

Στην προσπάθειά τους να αναρριχηθούν στην κορυφή του είδους τους, οι καλλιτέχνες στην αρχή της καριέρας τους προβαίνουν σε συμβιβασμούς μέσα στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας. Με μικρότερα μεροκάματα, με παράταση του ωραρίου εργασίας τους, με δημιουργία φιλικών σχέσεων με τους καταστηματάρχες και τους θαμώνες καταφέρνουν να χτίσουν μια καριέρα, η οποία απογειώνεται αργότερα και εξαργυρώνεται σε μεγαλύτερα κέντρα διασκέδασης, εκτός Νίκαιας. Η ανάδειξη των καλλιτεχνών μέσα από αυτά τα κέντρα διαρκεί για μεγάλο χρονικό διάστημα με αποτέλεσμα να ανακυκλώνονται στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας.

Τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας αποτελούν επιχειρήσεις, οι οποίες δραστηριοποιούνται στον τομέα του ελεύθερου χρόνου. Ως εκ τούτου υπακούν στον κανόνα της προσφοράς και της ζήτησης. Το κύριο αγαθό που προσφέρουν είναι η μουσική και για το λόγο αυτό επιδιώκουν να επιλέγουν καλλιτέχνες με απήχηση στα λαϊκά στρώματα. Ταυτόχρονα τα κέντρα διασκέδασης λειτουργούν ως χώροι εστίασης. Οι ιδιοκτήτες φροντίζουν για την ποιότητα και την ποικιλία των τροφίμων που προμηθεύονται. Το ζήτημα του φαγητού και του ποτού είναι εξέχουσας σημασίας, καθώς από αυτά προέρχονται τα έσοδα της επιχείρησης. Μέρος των εισπράξεων

πηγαίνει στην αμοιβή των καλλιτεχνών, αλλά και στους υπόλοιπους εργαζόμενους. Βέβαια, οι τιμές των φαγητών κρίνονται προσιτές από τον μέσο Νικαιώτη, αφού το κόστος διασκέδασης αντιστοιχεί περίπου με το ήμισυ του κατώτατου ημερομισθίου του ανειδίκευτου εργάτη (περίπου 25 δρχ.).

Επιπλέον, η διαχειριστική ικανότητα των ιδιοκτητών των κέντρων εκδηλώνεται με τη διαχείριση ακραίων καταστάσεων, οι οποίες πάντως δεν είναι συχνές στη Νίκαια, και με την προσαρμογή στις νέες συνθήκες της διασκέδασης με το άνοιγμα κοινού κέντρου στην παραλιακή. Η καλή διαχείριση του κέντρου διασκέδασης εξασφάλιζε θέσεις εργασίας μέσα και έξω από το κέντρο διασκέδασης.

Τέλος, η φήμη των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας στην αγορά της αθηναϊκής νυχτερινής ζωής επιβεβαιώνεται από την επίσκεψη διάσημων προσωπικοτήτων από τον καλλιτεχνικό, αθλητικό και εφοπλιστικό χώρο. Ωστόσο, ελάχιστα αλλάζει το λαϊκό στίγμα των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΠΟΣΟΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

5.1 ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΠΟΣΟΤΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Το ποσοτικό εργαλείο που χρησιμοποιήθηκε είναι το δομημένο ερωτηματολόγιο. Ο βασικός κορμός της έρευνας έγινε μέσω δομημένου ερωτηματολογίου. Τα κέντρα διασκέδασης που κατονομάζονται στο ερωτηματολόγιο επιλέχθηκαν με βάση τη συχνότητα με την οποία απαντώνται στις αναφορές των καλλιτεχνών. Συγκεκριμένα είναι τα κέντρα:

1. Περιβόλας
2. Κεφάλας
3. Αστέρας
4. Εγγλέζος
5. Γάλλος
6. Φωλιά
7. Πράσινος Μύλος ή Έξι Αδέλφια ή Μαντουμπάλα

Οι ερωτώμενοι έχουν τη δυνατότητα να προσθέσουν στις απαντήσεις του ερωτηματολογίου και άλλο κέντρο διασκέδασης, εφόσον γνωρίζουν κάποιο.

Οι ερωτήσεις καλύπτουν ένα εύρος θεμάτων που αφορούν στην ταυτότητα των ερωτηθέντων, στις συνήθειες του ελεύθερου χρόνου, στη μουσική, και φυσικά στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας και τη συνολική εικόνα των ερωτηθέντων για αυτά τα κέντρα.

Για τη συμπλήρωση του ερωτηματολογίου τέθηκε δειγματοληπτικό πλαίσιο⁶⁰¹. Αναζητήθηκαν λοιπόν άτομα τα οποία είχαν βιώσει τα συγκεκριμένα κέντρα διασκέδασης και είχαν διασκεδάσει στον χώρο τους. Επομένως πρόκειται για άτομα που κατά τη διεξαγωγή της έρευνας ήταν τουλάχιστον 61 ετών. Επίσης κριτήριο για τη συμπλήρωση αποτελούσε ο τόπος κατοικίας κατά την περίοδο 1947-1967. Τα άτομα στα οποία διανεμήθηκε το ερωτηματολόγιο περιορίζονταν στα όρια του Δήμου Νίκαιας - Αγ. Ιωάννη Ρέντη, στη Δημοτική Ενότητα Νίκαιας και στην όμορη περιοχή της Παλαιάς Κοκκινιάς του Δήμου Πειραιά. Τέλος, έπρεπε τα άτομα αυτά να έχουν διασκεδάσει τουλάχιστον μία φορά στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας από το 1947 έως το 1967. Η επιλογή έγινε με απώτερο σκοπό να καλύψει γεωγραφικά όλη τη Δημοτική Ενότητα της Νίκαιας και την περιοχή της Παλαιάς Κοκκινιάς του Δήμου Πειραιά. Υπάρχει κατανομή των υποκειμένων του δείγματος ανά τις περιοχές της Νίκαιας προκειμένου να φανεί σε ποιο βαθμό επετεύχθη ο στόχος αυτός. Άρα οι παράμετροι του χρόνου και του χώρου έθεσαν σαφείς περιορισμούς στην επιλογή του δείγματος⁶⁰².

Η επιλογή έγινε με ευκαιριακή δειγματοληψία ή δείγμα ευκολίας⁶⁰³ και με την τεχνική της χιονοστιβάδας ή δικτύωσης⁶⁰⁴. Για να επιτευχθεί ο στόχος της γεωγραφικής κάλυψης ζητήθηκε η συμβολή του Α' τμήματος των ΚΑΠΗ της Δημοτικής Ενότητας Νίκαιας, ώστε να δοθούν ερωτηματολόγια σε κατοίκους τρίτης ηλικίας από όλη την περιοχή της Δημοτικής Ενότητας Νίκαιας. Μοιράστηκαν 52 ερωτηματολόγια, τα οποία συγκεντρώθηκαν στο σύνολο τους. Ο περιορισμένος αριθμός των ατόμων του δείγματος δικαιολογείται εάν λάβει κανείς υπόψιν του τα χωρικά και χρονικά κριτήρια που τέθηκαν παραπάνω, καθώς και τη διαθεσιμότητα. Είναι εύλογο ότι με την πάροδο του χρόνου οι άνθρωποι μετακινούνται στον χώρο, οι αναμνήσεις τους έχουν ατονήσει λόγω ηλικίας ή ασθενείας ή αυτοί δε βρίσκονται πια στη ζωή. Επομένως, το δείγμα δεν

⁶⁰¹ Robson, [1993] 2002: 240-241.

⁶⁰² Mason, [1996] 2003:193-194.

⁶⁰³ Σαραφίδου, 2011: 39.

⁶⁰⁴ Σαραφίδου, 2011: 65.

μπορεί να θεωρηθεί αντιπροσωπευτικό και οι τάσεις που καταγράφονται είναι ενδεικτικές και δεν μπορούν να γενικευθούν στον ευρύτερο πληθυσμό.

Από τα 52 άτομα, τα 26 είναι άνδρες και τα 26 είναι γυναίκες. Εναρκτήρια ημερομηνία της διανομής των ερωτηματολογίων ήταν η Τετάρτη 20 Απριλίου 2016 και καταληκτική ημερομηνία ήταν η Δευτέρα 27 Ιουνίου 2016. Στους μεμονωμένους ερωτώμενους ζητήθηκε προσωπικά να συμπληρωθεί το ερωτηματολόγιο, ενώ για τα άτομα-μέλη των ΚΑΠΗ του Α΄ τμήματος του Δήμου Νικαίας-Αγ. Ιωάννη Ρέντη ζητήθηκε η έγκριση των υπευθύνων του Α΄ τμήματος των ΚΑΠΗ πέρα από την έγκριση των ίδιων των ερωτώμενων. Τα ερωτηματολόγια απαντήθηκαν στις οικίες των μεμονωμένων ατόμων, στους χώρους των Α΄, Β΄, Γ΄, ΣΤ΄, Ζ΄, και Η΄ ΚΑΠΗ και στη Νησιακή Στέγη του Συλλόγου Νησίου Πισιδίας.

Οι συμμετέχοντες ενημερώνονταν για το θέμα της έρευνας προφορικά πριν την έναρξή της μαζί με τα στοιχεία της ερευνήτριας. Εξαιτίας του ότι τα ερωτηματολόγια ήταν επώνυμα, κρίθηκε απαραίτητο να ενημερωθούν ότι η χρήση των ερωτηματολογίων θα ήταν αυστηρά για ερευνητικούς σκοπούς. Μάλιστα, τα στοιχεία της ερευνήτριας και του φορέα όπου εκπονεί την έρευνα της ήταν διαθέσιμα.

Ο σχεδιασμός του ερωτηματολογίου επιτεύχθηκε μετά από εκτενή βιβλιογραφική έρευνα των παραμέτρων που συμπεριλήφθηκαν στο ερωτηματολόγιο. Αρχικά δόθηκαν τα δύο πιλοτικά ερωτηματολόγια προκειμένου να διαπιστωθεί η λειτουργικότητα του ερωτηματολογίου⁶⁰⁵. Προέκυψαν τα ακόλουθα ζητήματα: Οι ερωτήσεις βαθμονόμησης δεν γίνονταν εύκολα κατανοητές, ενώ στις ερωτήσεις πολλαπλούς επιλογής τα άτομα εξέφραζαν την επιθυμία να έχουν περισσότερες από μία επιλογές. Επίσης διαπιστώθηκε ότι τα άτομα διευκολύνονταν αν οι ερωτήσεις και οι απαντήσεις διαβάζονταν μεγαλοφώνως και σημειώνονταν οι απαντήσεις από την ερευνήτρια. Η γλώσσα γινόταν κατανοητή και η διάρκεια συμπλήρωσης του ήταν περί τα 15 με 20 λεπτά.

Το ερωτηματολόγιο αποτελείται από 40 ερωτήσεις, 32 κλειστού και 8 ανοιχτού τύπου. Προτιμήθηκαν οι κλειστού τύπου απαντήσεις, για να απαντηθεί ταχύτερα το ερωτηματολόγιο. Σε 4 (Ερωτήσεις 1, 6, 18, 40) από τις 8 ερωτήσεις ανοιχτού τύπου οι απαντήσεις ομαδοποιήθηκαν λόγω ομοιότητας των απαντήσεων σε δύο ομάδες. Για τις

⁶⁰⁵ Robson, [1993] 2002: 254.

υπόλοιπες 4 ερωτήσεις ανοιχτού τύπου (Ερωτήσεις 3, 14, 23, 37) δεν ήταν εύκολο να ομαδοποιηθούν οι απαντήσεις. Οπότε η Ερώτηση 3, της οποίας η απάντηση ήταν χρονολογία, δηλαδή αριθμητικής μορφής, αποδίδεται γραφικά ως διάγραμμα διασποράς τιμών, όπου φαίνεται η ελάχιστη τιμή, η μέγιστη τιμή, το εύρος, ενώ στις Ερωτήσεις 14, 23 και 37 καταγράφεται το ποσοστό απόκρισης. Οι ερωτήσεις ήταν τύπου πολλαπλούς επιλογής, δύο αμοιβαίως αποκλειόμενων απαντήσεων (Ναι/Όχι)⁶⁰⁶ ή ελεύθερης συμπλήρωσης.

Προκειμένου να έχουν την ευκαιρία οι ερωτώμενοι να προσθέσουν κάποια απάντηση, η οποία δε συμπεριλαμβανόταν στις δοσμένες από την ερευνήτρια, υπήρχε η επιλογή ‘Άλλο’ σε 9 ερωτήσεις πολλαπλούς επιλογής (Ερωτήσεις 4, 7, 10, 11, 12, 16, 20, 26, 31). Τέλος, πριν την έναρξη του ερωτηματολογίου και εφόσον διαβαζόταν προφορικά, αναφερόταν στους ερωτώμενους να απαντήσουν όσες ερωτήσεις μπορούν, ώστε να μην έρθουν σε δύσκολη θέση.

Από την χρονική περίοδο 1947-1967 έχουν περάσει τουλάχιστον 49 και το πολύ 69 έτη. Επομένως, η μνήμη των ερωτώμενων θα είναι ασθενέστερη και πιο αφηρημένη. Η ηλικία τους είναι πιθανό να επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο έβλεπαν τον κόσμο τότε, εφόσον ένα παιδί, ένας έφηβος, ένας νεαρός ενήλικας και ένας μεσήλικας έχουν σαφώς διαφορετική θεώρηση του κόσμου. Οι νεότεροι σε ηλικία κατά κανόνα τείνουν να εξιδανικεύουν τις καταστάσεις που βιώνουν και δεν αντιλαμβάνονται το πλήρες φάσμα των δραστηριοτήτων των ενηλίκων.

Οι ερωτήσεις χωρίστηκαν σε ενότητες κατά θέμα:

- Δημογραφικά στοιχεία ερωτώμενου (1-6)
- Ελεύθερος χρόνος (7-10)
- Κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας (11-16)
- Μουσική εντός των κέντρων διασκέδασης (17-21)
- Άλλα δρώμενα εντός των κέντρων διασκέδασης (22-26)
- Προφίλ θαμώνων των κέντρων διασκέδασης (27-28)
- Οικονομική διάσταση των κέντρων διασκέδασης (29-32)
- Κοινωνική αντίληψη των κέντρων διασκέδασης και των ιδιοκτητών τους (33-40)

⁶⁰⁶ Το Δεν ξέρω/ Δεν απαντώ δεν κρίθηκε σκόπιμο να προστεθεί, εφόσον δόθηκε η δυνατότητα της μη απάντησης ερωτήσεων που τη μνήμη των ερωτώμενων.

Επειδή δεν υπήρχε προηγούμενο σχεδιασμένο ερευνητικό εργαλείο, τα αποτελέσματα της έρευνας δεν μπορούν να συγκριθούν. Ωστόσο, δυνητικά επιβεβαιώνουν (τριγωνοποίηση) ή συμπληρώνουν (συμπλήρωση) τα ευρήματα των ποιοτικών εργαλείων⁶⁰⁷.

5.2 ΑΝΑΛΥΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ

Τα ερωτηματολόγια αριθμήθηκαν κατά τη συλλογή τους ανάλογα με την ημερομηνία λήψης τους. Τυχόν κενές απαντήσεις δεν αποτέλεσαν αντικείμενο προβληματισμού, εφόσον είχε δοθεί αυτή η δυνατότητα στους ερωτώμενους. Έπειτα, συγκεντρώθηκαν όλες οι απαντήσεις στις ανοιχτού τύπου ερωτήσεις σε φύλλο του προγράμματος Microsoft Excel προκειμένου να επιχειρηθεί ομαδοποίηση τους. Οι ερωτήσεις μετατράπηκαν σε μεταβλητές και ακολούθησε η κωδικοποίηση των απαντήσεων του ερωτηματολογίου.

Αναλυτικά, η ομαδοποίηση στην Ερώτηση 6, ‘Από πού κατάγεσθε;’ έγινε σε δύο κατηγορίες σύμφωνα με τις απαντήσεις: Μικρά Ασία και Άλλο, εφόσον οι περισσότερες απαντήσεις ταυτίζονταν με την πρώτη κατηγορία. Στην Ερώτηση 18, ‘Ποιο από αυτά ήταν το κυρίαρχο μουσικό είδος που ακουγόταν στα κέντρα διασκέδασης;’ ο διαχωρισμός των απαντήσεων που δόθηκαν ήταν εύκολος, αφού οι απαντήσεις ήταν οι εξής δύο: ‘Λαϊκό τραγούδι’ και ‘Ευρωπαϊκά’. Στην Ερώτηση 40, ‘Πώς συμπεριφέρονταν οι ιδιοκτήτες των κέντρων διασκέδασης;’, οι απαντήσεις συνοψίζονταν στις κατηγορίες ‘Ευγενικά’ και ‘Επόπτευαν’. Η πρώτη δόθηκε ατόφια ως απάντηση, ενώ η δεύτερη είχε παραλλαγές, όπως ‘Ελεγχαν τον χώρο’, ‘Κοίταζαν ποιος έμπαινε και ποιος έβγαινε’ κ. ά. Η Ερώτηση 1 ζητεί το όνομα του συμμετέχοντα στην έρευνα για το αρχείο της ερευνήτριας και ταυτόχρονα δίνει το φύλο του ερωτώμενου. Οι ανοιχτού τύπου Ερωτήσεις 3, 14, 23 και 36 χρησιμοποιούνται ως καταγραφή πληροφοριών.

Η στατιστική επεξεργασία των δεδομένων έγινε στο πρόγραμμα IBM SPSS Statistics 21. Συγκεκριμένα, έγινε ανάλυση κατανομής συχνοτήτων και γραφική αναπαράσταση (ραβδόγραμμα) αυτών σε ποσοστά⁶⁰⁸ στα πλαίσια της περιγραφικής στατιστικής⁶⁰⁹. Επίσης, επειδή οι μεταβλητές μας ήταν ως επί το πλείστον ποιοτικές, έγιναν έλεγχοι

⁶⁰⁷ Σαραφίδου, 2011: 107.

⁶⁰⁸ Robson, [1993] 2002: 403.

⁶⁰⁹ Robson, [1993] 2002: 407· Σαραφίδου, 2011: 47.

ανεξαρτησίας χ^2 για να διαπιστωθεί η συσχέτιση ή μη ανάμεσα σε δύο από αυτές⁶¹⁰ και γραφική αναπαράσταση (ραβδόγραμμα) των συσχετισμών στα πλαίσια της συμπερασματολογικής στατιστικής⁶¹¹.

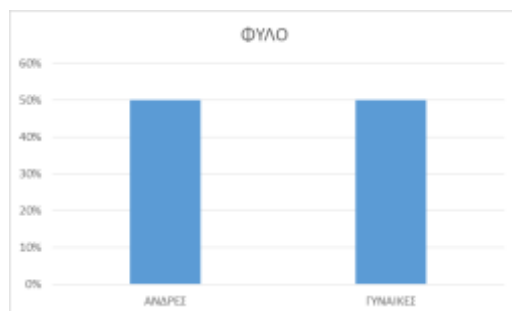
5.3 ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΩΝ

5.3.1 ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ

ΔΗΜΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ερώτηση 1: Όνομα-Φύλο

Από το δείγμα των 52 ερωτηθέντων που συμμετείχαν, τα 26 άτομα είναι γυναίκες, σε ποσοστό 50% και τα 26 άτομα είναι άνδρες, σε ποσοστό 50%.



Διάγραμμα 1: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των φύλων του δείγματος βάσει του αντίστοιχου πίνακα συχνοτήτων.

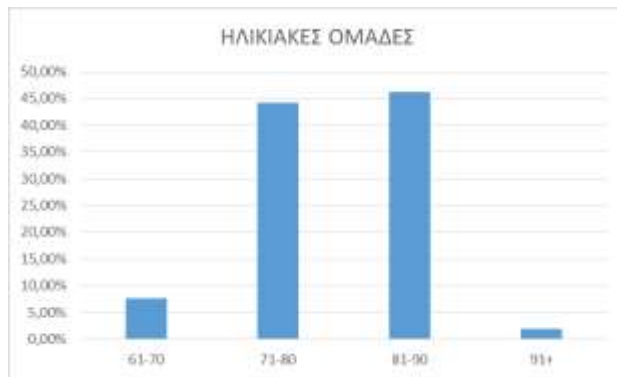
Από τα ποσοστά αυτά φαίνεται ότι θαμώνες στα κέντρα διασκέδασης ήταν άτομα και των δύο φύλων.

Ερώτηση 2: Ηλικιακή ομάδα

Οι ηλικιακές ομάδες είναι 4 και αντιπροσωπεύουν ένα εύρος 10 ετών. Βάση της στατιστικής ανάλυσης το 7,7% του πληθυσμού είναι από 61-70, το 44,2% είναι 71-80, το 46,2 % είναι από 81-90 και το 1,9% είναι πάνω από 91 ετών.

⁶¹⁰ Cramer, 1997: 112, 116· Robson, [1993] 2002: 417-419.

⁶¹¹ Σαραφίδου, 2011: 47.



Διάγραμμα 2: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των ηλικιακών ομάδων του δείγματος.

Τα μεγαλύτερα ποσοστά είναι στις ηλικίες 71-80 και 81-90, όπως είναι αναμενόμενο, αφού τα άτομα που τώρα έχουν αυτή την ηλικία κατά την περίοδο της πρώτης ή της δεύτερης δεκαετίας λειτουργίας θα έπρεπε να μπορούν να διασκεδάσουν σε κέντρο διασκέδασης είτε αυτοβούλως είτε με την οικογένεια τους.

Ερώτηση 3: Χρονολογία κατοίκησης στη Νίκαια.

Το χρονολογικό εύρος κατά το οποίο τα συγκεκριμένα άτομα κατοίκησαν στη Νίκαια ήταν 39 έτη από το 1926 έως το 1965, οι οποίες είναι οι ακραίες τιμές της μεταβλητής μας.

Από το 1926 έως το 1936 αρχίζει να κατοικεί στη Νίκαια το 38,4% των ατόμων του δείγματος, από το 1937 έως το 1947 το 46% αυτών, από το 1948 έως το 1958 το 9,5% του δείγματος, ενώ κατά τα υπόλοιπα έτη το 5,7% έρχεται στη Νίκαια.

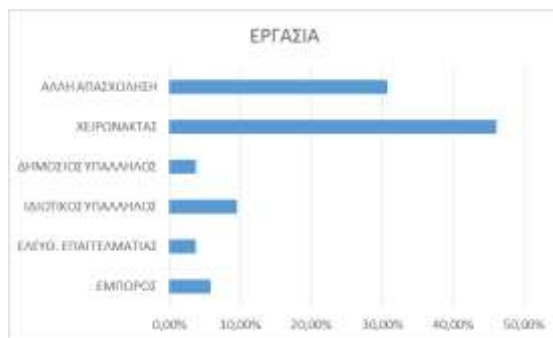


Διάγραμμα 3: Διάγραμμα διασποράς τιμών με την ποσοστιαία απεικόνιση της χρονολογίας κατοίκησης βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνότητας.

Με βάση αυτόν τον πίνακα, η μεγάλη πλειοψηφία των ατόμων κατοικεί στη Νίκαια από τη γέννηση.

Ερώτηση 4: Εργασιακή απασχόληση

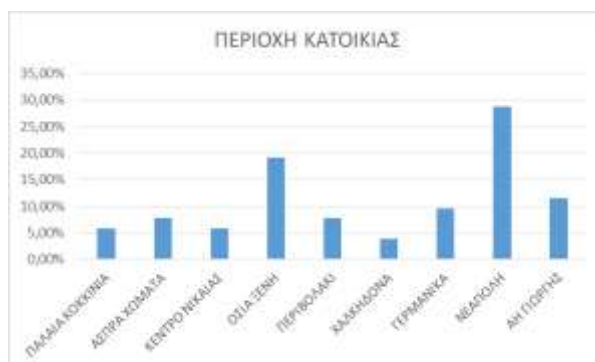
Η εργασιακή απασχόληση των ατόμων που ερωτήθηκαν από το 1947 έως το 1967 διαμορφωνόταν ως εξής: το 5,8% ήταν έμποροι, το 3,8% ήταν ελεύθεροι επαγγελματίες, το 9,6% ήταν ιδιωτικοί υπάλληλοι, το 3,8% ήταν δημόσιοι υπάλληλοι, το 46,2% ήταν χειρώνακτες και το 30,8% απασχολούνταν σε άλλους τομείς ή δεν εργαζόταν καθόλου.



Διάγραμμα 4: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της εργασιακής απασχόλησης του δείγματος βάσει του αντίστοιχου πίνακα συχνοτήτων.

Ερώτηση 5: Περιοχή κατοικίας

Η περιοχή κατοικίας τους από το 1947 έως το 1967 ήταν: 5,8% στην περιοχή της Παλαιάς Κοκκινιάς, 7,7% στα Άσπρα Χώματα, 5,8% στο κέντρο της Νίκαιας, δηλαδή περίξ του Αγίου Νικολάου, 19,2% στην Οσία Ξένη, 7,7% στο Περιβολάκι, 2% στη Χαλκηδόνα, 9,6% στα Γερμανικά, 28,8% στη Νεάπολη και 11,5% στον Άη Γιώργη.



Διάγραμμα 5: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της περιοχής κατοικίας του δείγματος βάση του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 6: Καταγωγή

Ο πληθυσμός μας αποτελείται σε ποσοστό 84,6% από άτομα μικρασιατικής καταγωγής. Το υπόλοιπο 15,4% προέρχεται από άλλα μέρη της Ελλάδας.

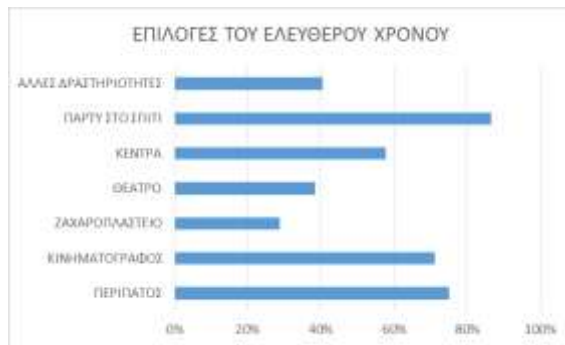


Διάγραμμα 6: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της καταγωγής του δείγματος βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνотήτων.

ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΧΡΟΝΟΣ

Ερώτηση 7: Επιλογές του ελεύθερου χρόνου

Στον ελεύθερο χρόνο τους επέλεξαν το πάρτυ στο σπίτι σε ποσοστό 86,5%, τον περίπατο σε ποσοστό 75%, τον κινηματογράφο σε ποσοστό 71,2%, τα κέντρα διασκέδασης σε ποσοστό 57,7%, το θέατρο σε ποσοστό 38,5%, το ζαχαροπλαστείο σε ποσοστό 28,8%, και άλλες δραστηριότητες σε ποσοστό 40,4%. Στις άλλες δραστηριότητες περιλαμβάνονταν οι απαντήσεις ‘εκδρομές’, ‘αθλητισμός’, ‘ράψιμο’, ‘τραγούδι’, ‘εργόχειρα’, ‘ταξίδια’, ‘προσκοπισμός’, ‘χορός’, ‘μουσική’, ‘μπιλιάρδο’. Κορυφαία επιλογή αποτελεί το πάρτυ στο σπίτι, αφού με σχετικά λίγα χρήματα, μπορούσαν να χορέψουν και να διασκεδάσουν. Ο περίπατος ήταν μια εντελώς ανέξοδη δραστηριότητα και συνοδευόταν από τον πασατέμπο και ο κινηματογράφος αποτελούσε ένα φτηνό τρόπο διασκέδασης με μεγάλη ποικιλία επιλογών εκείνη την εποχή στη Νίκαια. Τέταρτη σε σειρά είναι η επιλογή των κέντρων διασκέδασης, αφού σε σύγκριση με τις τρεις προηγούμενες δραστηριότητες ήταν λίγο πιο ακριβή.



Διάγραμμα 7: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των επιλογών των δραστηριοτήτων του ελεύθερου χρόνου του δείγματος βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 8: Συχνότητα επίσκεψης στα κέντρα διασκέδασης

Τα ερωτηθέντα άτομα σε ποσοστό 53,8% μόνο σε ειδικές περιστάσεις, όπως γιορτές, αρραβώνες, Απόκριες κ.λπ., σε ποσοστό 25% διασκεδάζαν στα κέντρα διασκέδασης μία φορά την εβδομάδα, σε ποσοστό 19,2% μία φορά το μήνα και σε ποσοστό 1,9% διασκεδάζαν στα κέντρα διασκέδασης καθημερινά. Ως συνέχεια στην προηγούμενη ερώτηση, οι απαντήσεις συντείνουν προς την κατεύθυνση ότι οι φτηνότερες εναλλακτικές επιλογές του ελεύθερου χρόνου προτιμούνταν έναντι των κέντρων διασκέδασης σε πιο σταθερή βάση.



Διάγραμμα 8: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της συχνότητας διασκέδασης του δείγματος βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 9: Ώρες διασκέδασης στα κέντρα διασκέδασης

Για τις ώρες διασκέδασης το 57,7% δήλωσε ότι διασκεδάζε στα κέντρα διασκέδασης μέχρι το βράδυ, το 36,5% μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες και το 5,8% νωρίς το απόγευμα. Οι ζώνες διασκέδασης ήταν τρεις στα κέντρα διασκέδασης. Η πρώτη άρχιζε περίπου στις 6 το απόγευμα και τελείωνε στις 9, η δεύτερη άρχιζε τις 9 και τελείωνε

στις 12 και η τρίτη άρχιζε στις 12 και τελείωνε τα ξημερώματα. Ο Ζαμπέτας αναφέρει ότι έπαιζαν τότε από τις 8 το βράδυ έως τις 3:30⁶¹². Επομένως, η μεσαία ζώνη διασκέδασης είναι εκείνη που προτιμάται ως πιο βολική από τους περισσότερους θαμώνες.



Διάγραμμα 9: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των ωρών διασκέδασης του δείγματος βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνότητων.

Ερώτηση 10: Περιοχή διασκέδασης

Η πλειοψηφία του δείγματος, σε ποσοστό 82,7%, επέλεγε να διασκεδάσει στη Νίκαια, έναντι 9,6% του δείγματος που επέλεγε να διασκεδάσει στις Τζιτζιφιές. Το 1,9% διασκεδάζε στο Αιγάλεω, το 1,9% στον Πειραιά και το 3,8% διασκεδάζε αλλού (Κηφισιά, Κορυδαλλός). Αν και οι Τζιτζιφιές βρίσκονται σε μεγάλη άνθιση ως περιοχή με κέντρα διασκέδασης, οι Νικαιώτες δε φεύγουν από την περιοχή τους. Το ποσοστό όμως αυτό της πλειοψηφίας πιθανόν έχει σχέση με τη δυσκολία μετακίνησης, αφού οι δημόσιες συγκοινωνίες δεν εξυπηρετούν τη σύνδεση με όλες τις περιοχές της Αττικής και τα ιδιωτικά αυτοκίνητα είναι λίγα. Υπάρχουν, βέβαια, οι αυτοκινητιστές, νόμιμοι και μη, η αμοιβή των οποίων ίσως δεν είναι συμβατή με την οικονομική κατάσταση των Νικαιωτών της εποχής εκείνης.

⁶¹² Μιχαλονάκου, 2002: 145.



Διάγραμμα 10: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των περιοχών διασκέδασης του δείγματος βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ

Ερώτηση 11: Κέντρα διασκέδασης που γνωρίζετε στη Νίκαια

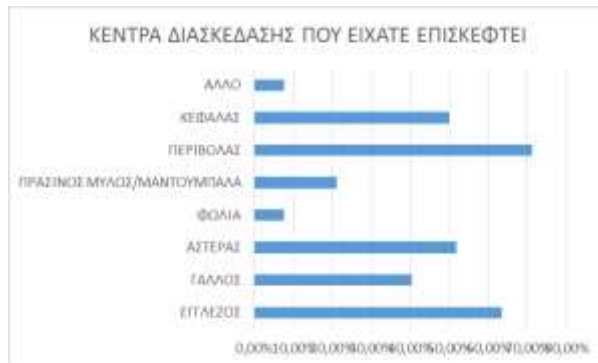
Το 96,2% του δείγματος αναγνώρισε το κέντρο *Περιβόλας*, το 94,2% αναγνώρισε το κέντρο *Εγγλέζος*, το 84,6% αναγνώρισε το κέντρο *Κεφάλας*, το 78,8% αναγνώρισε τα κέντρα *Γάλλος* και *Αστέρας*, το 50% αναγνώρισε το κέντρο *Πράσινος Μύλος/Μαντουμπάλα*, το 26,9% αναγνώρισε το κέντρο *Φωλιά* και το 30,8% ανέφερε ότι αναγνώριζε και άλλα κέντρα διασκέδασης, όπως *Αρζεντίνα* και *Νταίζη*, καθώς και άλλα των οποίων τα ονόματα δε μπορούσε να ανακαλέσει. Τα κέντρα *Πράσινος Μύλος/Μαντουμπάλα* και *Φωλιά* βρίσκονταν στις παρυφές του Δήμου της Νίκαιας. Η γεωγραφική τους θέση λοιπόν ενδέχεται να παίζει ρόλο στην αναγνωρισιμότητά τους.



Διάγραμμα 11: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της αναγνώρισης των ονομάτων των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας από τα άτομα βάσει των ποσοστών καταφατικών απαντήσεων από τα αντίστοιχα διαγράμματα συχνοτήτων.

Ερώτηση 12: Κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας που είχατε επισκεφτεί

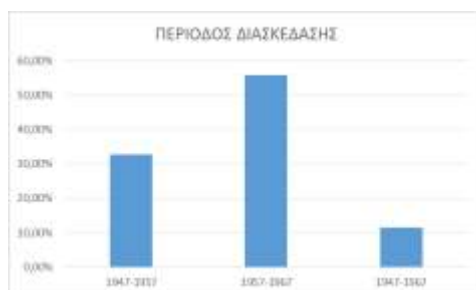
Πρώτος σε επισκεψιμότητα είναι ο *Περιβόλας* σε ποσοστό 71,2%, δεύτερος ο *Εγγλέζος* σε ποσοστό 63,5%, τρίτος ο *Αστέρας* σε ποσοστό 51,9% και ακολουθούν ο *Κεφάλας* με ποσοστό 50%, ο *Γάλλος* σε ποσοστό 40,4%, ο *Πράσινος Μύλος/Μαντουμπάλα* σε ποσοστό 21,2%, η *Φωλιά* σε ποσοστό 7,7% και τέλος υπάρχει ένα ποσοστό 7,7% για τα υπόλοιπα κέντρα (*Αρζεντίνα, Νταϊζη* κ.ά.). Τα κέντρα του *Περιβόλα* και του *Εγγλέζου* ήταν ξακουστά στην περιοχή τους για την ποιότητα της διασκέδασης που προσέφεραν.



Διάγραμμα 12: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της διασκέδασης του δείγματος στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει των ποσοστών καταφατικών απαντήσεων από τα αντίστοιχα διαγράμματα συχνότητας.

Ερώτηση 13: Περίοδος διασκέδασης

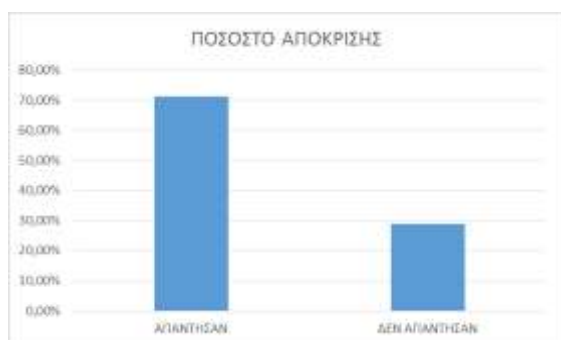
Οι ερωτηθέντες σε ποσοστό 55,8% είχαν διασκεδάσει στη Νίκαια ανάμεσα στα έτη 1957 και 1967, σε ποσοστό 32,7% από το 1947 έως το 1957 και σε ποσοστό 11,5% καθ' όλη τη διάρκεια της εικοσαετίας 1947-1967. Η πλειοψηφία αυτών φαίνεται να έχει επισκεφτεί τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας κατά την περίοδο της ακμής τους και πριν κλείσουν οριστικά.



Διάγραμμα 13: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των ετών κατά τα οποία τα άτομα του δείγματος είχαν διασκεδάσει στη Νίκαια βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνότητας.

Ερώτηση 14: Καλλιτέχνες

Σε αυτή την ανοιχτή ερώτηση αποκρίθηκε το 71,2% του δείγματος που αντιστοιχεί σε 37 άτομα, ενώ το 28,8% δεν μπορούσε να δώσει συγκεκριμένα ονόματα. Η αδυναμία απάντησης είναι αναμενόμενη λόγω της χρονικής απόστασης των ατόμων από την εμπειρία της διασκέδασης. Οι απαντήσεις που συγκεντρώθηκαν βρίσκονται σε πίνακα που ακολουθεί. Κάποιες εξ αυτών είναι χρονολογημένες και με συγκεκριμένα κέντρα διασκέδασης να κατονομάζονται. Οι περισσότερες αποτελούν απλή παράθεση ονομάτων.



Διάγραμμα 14: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των αποκρίσεων στην απάντηση ανοιχτού τύπου σχετικά με τους καλλιτέχνες που είχαν ακούσει τα άτομα του δείγματος στα κέντρα διασκέδασης βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ
Νίνου (Αστέρας)-1950/51, Παπαϊωάννου (Περιβόλας)-1954, Τσιτσάνης (Κεφάλας)-1954
Ζαγοραίος, Καίτη Γκρέυ (Περιβόλας)-1963
Στον Εγγλέζο τραγουδούσε ο Μαρίνος Κοντάρας (1951-1954).
Αγγελόπουλος (Πράσινο Μύλο)-1952/53
Ο Νάσος Ρουσάκης τραγουδούσε στον Αστέρα.
Ο Ζαγοραίος είχε τραγουδήσει στον Πράσινο Μύλο, καθώς και ο Αναγνωστάκης. Άλλοι που είχαν τραγουδήσει στα μαγαζιά της Νίκαιας ήταν η Σακελλαρίου, η Καίτη Γκρέυ, η Πόλυ Πάνου.
Γαβαλάς-Ρία Κούρτη, Καζαντζίδης, Καίτη Γκρέυ, Αγγελόπουλος
Καζαντζίδης, Καίτη Γκρέυ, Ούλα Μπάμπα, Μπιθικώτσης, Περπινιάδης

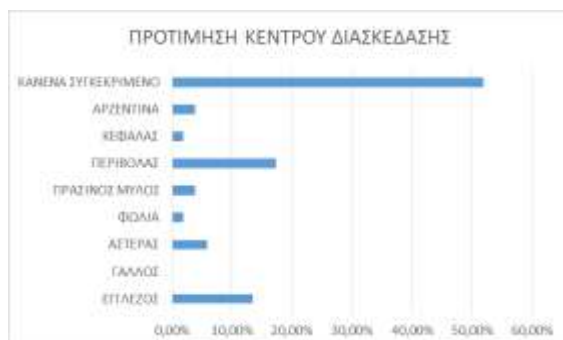
Στον <i>Εγγλέζο</i> είχε τραγουδήσει ο Καζαντζίδης. Από τον <i>Κεφάλα</i> και τον <i>Περιβόλα</i> πέρασαν όλες οι φίρμες: Γαβαλάς-Κούρτη, Ζαγοραίος, Χιώτης-Λίντα, Καζαντζίδης, Περπινιάδης. Ντέφι έπαιζε ο Νούρος/Λούρος και χόρευε οριεντάλ η Χάιδω./ Στο μπουζούκι διέπρεψαν οι Καρνέζης και Παπαδόπουλος, στο ακορντεόν ο Βασίλης Βασιλειάδης και στην κορνέτα ο Τάκης Πασβάτης.
Μαίρη Λίντα-Χιώτης
Καζαντζίδης, Πόλυ Πάνου, Χιώτης, Γκρέυ
Στου <i>Κεφάλα</i> ήταν ο Τσιτσάνης, είχαν παίξει και ο Γαβαλάς και η Λίντα στη Νίκαια.
Το 1960/61 στον <i>Κεφάλα</i> ήταν ο Διονυσίου και η Καίτη Γκρέυ.
Λαμπράκη, Καζαντζίδης
Στον <i>Πράσινο Μύλο</i> είχε τραγουδήσει ο Καζαντζίδης./ Καίτη Γκρέυ, Μαρινέλλα-Καζαντζίδης, Ζαγοραίος, Σακελλαρίου, Περπινιάδης, Γαβαλάς-Κούρτη, Αναγνωστάκης, Πόλυ Πάνου
Γαβαλάς-Ρία Κούρτη, Καζαντζίδης, Καίτη Γκρέυ, Μπιθικώτσης, Αντωνάτου
Στη <i>Φωλιά</i> είχε παίξει ο Ζαμπέτας. Μιχαλόπουλος, Διονυσίου, Καζαντζίδης, Γαβαλάς-Ρία Κούρτη, Περπινιάδης-Ρία Νόρμα, Ρουπέν ο Αρμένης στο βιολί έπαιζε το "Οι γλάροι"./ Κική Λεωνιδοπούλου
Είχαν τραγουδήσει οι Περπινιάδης, Νούρος (αμανέδες), Καζαντζίδης, Σακελλαρίου, Καίτη Γκρέυ.
Καζαντζίδης, Διονυσίου, Γαβαλάς
Στου <i>Περιβόλα</i> , Νίτσα Αντωνάτου, Καζαντζίδης-Καίτη Γκρέυ. Στο πιάνο ήταν η Μαργαρώνη.
Λίτσα Διαμάντη, Στράτος Διονυσίου, Δημήτρης Μπιζμπακόπουλος (κιθάρα, μπουζούκι), Κρητικός (κιθάρα)
Καζαντζίδης, Καίτη Γκρέυ, Διονυσίου, Διαμάντη
Καζαντζίδης, Γκρέυ, Αναγνωστάκης, Διονυσίου
Διονυσίου, Τσετίνης/ Το 1951/52 τραγουδούσαν στον <i>Αστέρα</i> η Γκρέυ με τον Καζαντζίδη.
Καίτη Γκρέυ
Διονυσίου, Ρεπάνης, Καζαντζίδης, Καίτη Γκρέυ/ Ακορντεόν έπαιζε ο Βασίλης Βασιλειάδης.
Καζαντζίδης, Μαρινέλλα, Νίνου/ Στο μπουζούκι ήταν ο Κώστας Παπαδόπουλος.
Νίνου-Τσιτσάνης

Καζαντζίδης, Περπινιάδης
Γκρέυ, Μπέλλου
Γκρέυ, Διονυσίου, Περπινιάδης, Ζαγοραίος, Βασιλειάδης, Διαμάντη, Παπαδάκης, Τσετίνης
Γκρέυ, Διονυσίου, Περπινιάδης, Ζαγοραίος, Βασιλειάδης, Διαμάντη, Παπαδάκης, Τσετίνης
Γκρέυ, Ζαγοραίος, Γαβαλάς, Περπινιάδης, Διονυσίου, Καζαντζίδης, Μαρινέλλα, Αγγελόπουλος με την Αννούλα
Περπινιάδης, Τσιτσάνης, Καζαντζίδης, Γκρέυ
Δούκισσα, Μπέλλου
Καζαντζίδης, Μαρινέλλα, Γκρέυ, Διονυσίου, Διαμάντη, Τσετίνης. Η Διαμάντη κι ο Τσετίνης ήταν στον <i>Περιβόλα</i> .
Καζαντζίδης, Γαβαλάς, Πόλυ Πάνου, Μαρινέλλα

Πίνακας 1: Απαντήσεις στην ερώτηση ανοιχτού τύπου: Ποιους καλλιτέχνες είχατε ακούσει στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας;

Ερώτηση 15: Προτίμηση σε κέντρο διασκέδασης της Νίκαιας

Το μεγαλύτερο ποσοστό του δείγματος (51,9%) επέλεξε να απαντήσει κανένα συγκεκριμένο. Το 17,3% προτιμούσε να διασκεδάσει στον *Περιβόλα*, το 13,5% στον *Εγγλέζο*, το 5,8% στον *Αστέρα*, το 3,8% στον *Πράσινο Μύλο/ Μαντουμπάλα* και αλλού (όπου στο σύνολό τους οι απαντήσεις κατονόμασαν την *Αρζεντίνα*), το 1,9% προτιμούσε να διασκεδάσει στη *Φωλιά* και στον *Κεφάλα* και κανένα άτομο δεν επέλεξε τον *Γάλλο*. Τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας παρουσίαζαν μεγάλη ομοιότητα μεταξύ τους και στο προσφερόμενο μουσικό πρόγραμμα, αλλά και στο φαγητό.



Διάγραμμα 15: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της προτίμησης του δείγματος στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει των ποσοστών καταφατικών απαντήσεων από τα αντίστοιχα διαγράμματα συχνότητας.

Ερώτηση 16: Κίνητρα προτίμησης

Η πρώτη σε ποσοστό απάντηση στην ερώτηση αυτή είναι ο τραγουδιστής σε ποσοστό 57,7%, η δεύτερη είναι η παρέα σε ποσοστό 53,8% και η τρίτη είναι η ορχήστρα σε ποσοστό 15,4%. Ακολουθούν ο ιδιοκτήτης κέντρου σε ποσοστό 13,5%, άλλα κίνητρα σε ποσοστό 11,5%, ενώ τελευταίο κίνητρο είναι το φαγητό σε ποσοστό 3,8%. Αξιοσημείωτο είναι το ποσοστό 53,8%, το οποίο δηλώνει ότι η παρέα ήταν το δεύτερο σημαντικότερο κίνητρο για διασκέδαση σε ένα κέντρο. Έτσι, τονίζεται η διάσταση της κοινωνικοποίησης και της ανθρώπινης επαφής μέσα στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας.



Διάγραμμα 16: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των κινήτρων για διασκέδαση του δείγματος στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει των ποσοστών καταφατικών απαντήσεων από τα αντίστοιχα διαγράμματα συχνότητας.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΝΤΟΣ ΤΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

Ερώτηση 17: Μουσικά είδη εντός των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας

Το είδος μουσικής που ακουγόταν σε μεγαλύτερο βαθμό στα κέντρα διασκέδασης ήταν τα λαϊκά σε ποσοστό 92,3%, τα ευρωπαϊκά σε ποσοστό 42,3%, τα παραδοσιακά και τα σμυρναίικα σε ποσοστό 7,7% και το έντεχνο τραγούδι σε ποσοστό 3,8%. Η συνύπαρξη λαϊκών και ευρωπαϊκών είναι ενδεικτική της πορείας της μουσικής πριν το 1960. Τα υπόλοιπα μουσικά είδη ατροφούν και βρίσκουν έναν νέο δρόμο μέσα από το λαϊκό τραγούδι, το οποίο τα ενσωματώνει, και μετασχηματίζεται και το ίδιο.



Διάγραμμα 17: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των μουσικών ειδών που ακούγονταν στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει των ποσοστών καταφατικών απαντήσεων από τα αντίστοιχα διαγράμματα συχνότητας.

Ερώτηση 18: Κυρίαρχο μουσικό είδος εντός των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας

Σε αυτή την ερώτηση ανοιχτού τύπου, τα άτομα σε ποσοστό 73,1% απάντησαν ότι θεωρούν κυρίαρχο μουσικό είδος στα κέντρα διασκέδασης τα λαϊκά τραγούδια, ενώ το 26,9% δήλωσε ότι κυριαρχούσαν τα ευρωπαϊκά, δηλαδή τα ελαφρά τραγούδια. Η επικράτηση του λαϊκού τραγουδιού αυτή την περίοδο, όπως ειπώθηκε παραπάνω, είναι πρόδηλη.

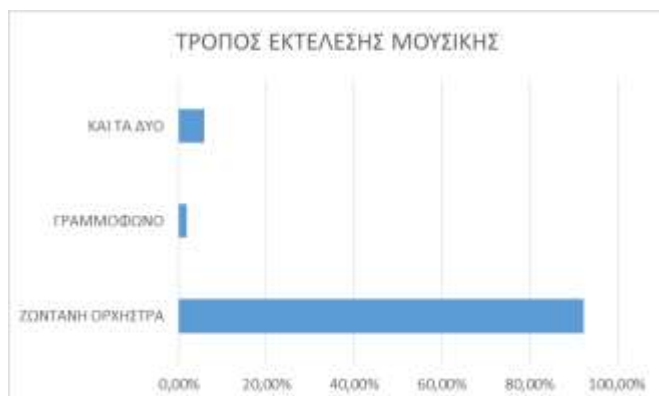


Διάγραμμα 18: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των κυρίαρχων μουσικών ειδών στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνότητας.

Ερώτηση 19: Ύπαρξη ζωντανής ορχήστρας εντός των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας

Η πλειοψηφία των ερωτηθέντων που μεταφράζεται σε ποσοστό 92,3% ανέφερε ότι υπήρχε ζωντανή ορχήστρα έναντι του 5,8% του δείγματος που μίλησε για την ύπαρξη και ζωντανής ορχήστρας και γραμμοφώνου και του 1,9% που αναφέρθηκε

αποκλειστικά στην ύπαρξη γραμμοφώνου. Η ζωντανή ορχήστρα παρέχει την ευκαιρία για επαφή του καλλιτέχνη με το κοινό του, την οποία επιζητούν και οι δύο πλευρές.



Διάγραμμα 19: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση του τρόπου εκτέλεσης της μουσικής στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 20: Αγαπημένο μουσικό όργανο εντός των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας

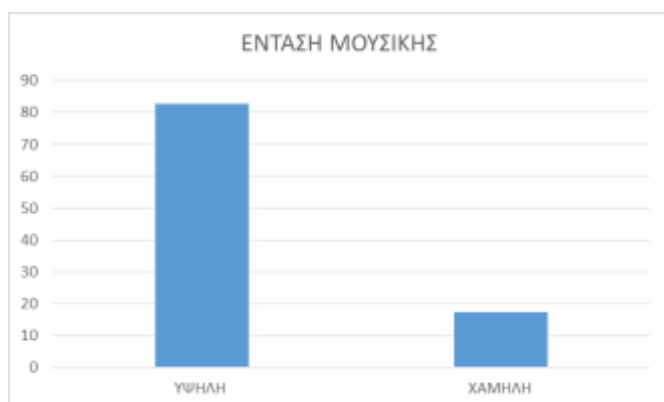
Από τις συνολικά 9 προσφερόμενες απαντήσεις, οι ερωτώμενοι επέλεξαν ανάμεσα στις ακόλουθες 5: ακορντεόν σε ποσοστό 50%, μπουζούκι σε ποσοστό 30,8%, κιθάρα σε ποσοστό 11,5%, αρμόνια σε ποσοστό 5,8% και πιάνο σε ποσοστό 1,9%. Καθόλου δεν επιλέχθηκαν οι απαντήσεις 'βιολί', 'σαντούρι', 'πνευστά', 'άλλο'. Το γεγονός ότι οι μισοί από τους ερωτώμενους δήλωσαν ως όργανο της προτίμησής τους το ακορντεόν πριν από το μπουζούκι αιφνιδιάζει, δεδομένου του ότι το τελευταίο είναι ταυτισμένο με τα λαϊκά τραγούδια. Εντούτοις, το ακορντεόν είναι το όργανο εκείνο που με την ίδια ευκολία παίζει λαϊκούς και ευρωπαϊκούς σκοπούς και αποτελεί την αρμονική συνοδεία σε όλα τα σόλο όργανα, τουλάχιστον εκείνη την εποχή.



Διάγραμμα 20: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της προτίμησης του δείγματος σε μουσικά όργανα που έβλεπαν στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνотήτων.

Ερώτηση 21: Ένταση μουσικής

Σε ποσοστό 82,7% τα άτομα απάντησαν ότι η ένταση της μουσικής ήταν υψηλή, ενώ το 17,3% ότι ήταν χαμηλή. Η χρήση μικροφώνων εισάγεται το 1947-1948 στα κέντρα διασκέδασης και υπάρχει ένα μικρόφωνο για ολόκληρη την ορχήστρα. Επίσης, τα μικρόφωνα λειτουργούν κατά τις ώρες 8-11 μ.μ. και απενεργοποιούνται κατά τις ώρες κοινής ησυχίας⁶¹³. Επομένως, η αντίληψη της έντασης προέρχεται είτε από την αίσθηση στον κλειστό και περιορισμένο χώρο ενός χειμερινού κέντρου διασκέδασης είτε από τη διάδοση του ήχου σε περιοχές, όπως η Νεάπολη, όπου καλύπτονται από χαμηλά σπίτια εκείνη την εποχή.



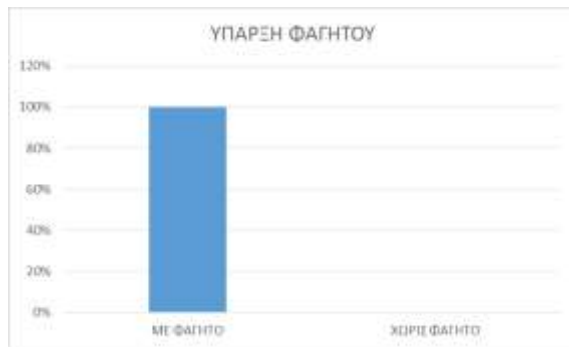
Διάγραμμα 21: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της έντασης της μουσικής στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνотήτων.

ΑΛΛΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΕΝΤΟΣ ΤΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

Ερώτηση 22: Ύπαρξη φαγητού

Το σύνολο του δείγματος, δηλαδή το 100%, απάντησε ότι υπήρχε φαγητό στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας. Το γεγονός αυτό δίνει το στίγμα μιας πιο οικογενειακού τύπου διασκέδασης.

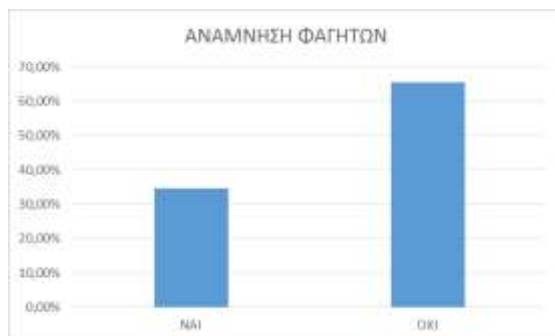
⁶¹³ Βολιότης-Καπετανάκης, 2010:154.



Διάγραμμα 22: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των απαντήσεων για την ύπαρξη φαγητού στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 23: Ανάμνηση φαγητών

Στην ερώτηση αυτή οι ερωτηθέντες σε ποσοστό 65,4% απάντησαν αρνητικά, ενώ το 34,6% του δείγματος, 18 από τα 52 άτομα, απάντησε θετικά και ήταν σε θέση να κατονομάσει συγκεκριμένα πιάτα. Η γευστική εμπειρία στα κέντρα διασκέδασης δε φαίνεται να είναι κάτι μοναδικό για τους ερωτώμενους.



Διάγραμμα 23: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των αποκρίσεων σχετικά με την ανάμνηση συγκεκριμένων πιάτων βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 24: Συγκεκριμένο πιάτο

Από τα άτομα που απάντησαν καταφατικά στην προηγούμενη ερώτηση τα περισσότερα (ποσοστό 88,9%) απάντησαν 'κρεατικά' και το υπόλοιπο 11,1% έδωσε κάποια διαφορετική απάντηση, όπως 'ανατολίτικης προέλευσης κουζίνα', 'φρούτα', 'μεξέδες'. Η ομαδοποίηση έγινε με βάση τις περισσότερες όμοιες απαντήσεις.



Διάγραμμα 24: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση του τύπου των πιάτων που σερβίρονταν στα κέντρα διασκέδασης στη Νίκαια βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 25: Χώρος για χορό

Σε ποσοστό 96,2% τα άτομα απάντησαν ότι οι θαμώνες των κέντρων χόρευαν στην πίστα και σε ποσοστό 3,8% απάντησαν ότι χόρευαν και στα τραπέζια εκτός της πίστας. Κανείς δεν απάντησε ότι χόρευαν αποκλειστικά στα τραπέζια. Η πίστα χρησιμοποιείται για χορό και στους ευρωπαϊκούς χορούς τα ζευγάρια χορεύουν κυκλικά, ώστε να μην συγκρούονται⁶¹⁴. Στους λαϊκούς χορούς στην πίστα χορεύουν οι άνδρες και μάλιστα μεμονωμένα.



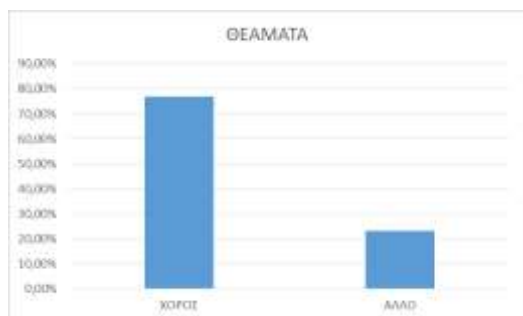
Διάγραμμα 25: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση του χώρου στον οποίο χόρευαν οι θαμώνες των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 26: Θεάματα

Στην ερώτηση αυτή τα άτομα επέλεξαν τον χορό σε ποσοστό 76,9% και την απάντηση άλλο σε ποσοστό 23,1%, στην οποία συμπεριλαμβάνονταν απαντήσεις, όπως 'λοτταρία', 'ζογκλερικά', 'διαγωνισμός χορού', 'διαγωνισμός τραγουδιού'. Στα κέντρα

⁶¹⁴ Προφορική μαρτυρία της Μαρίας Μαλέγκα.

διασκέδασης της Νίκαιας υπήρχε κάποια χορεύτρια, η οποία συνήθως χόρευε ανατολίτικης προέλευσης χορούς σε κάποιο διάλειμμα της ορχήστρας.

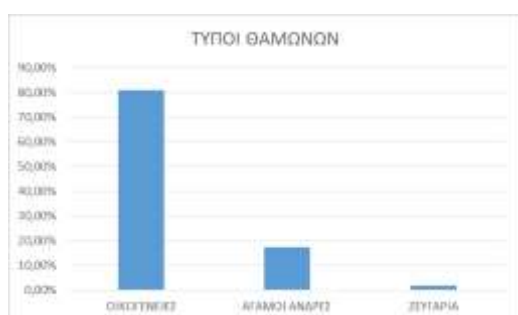


Διάγραμμα 26: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των θεαμάτων που προσφέρονταν εκτός του τραγουδιού στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

ΠΡΟΦΙΛ ΘΑΜΩΝΩΝ ΣΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ

Ερώτηση 27: Τύποι θαμώνων

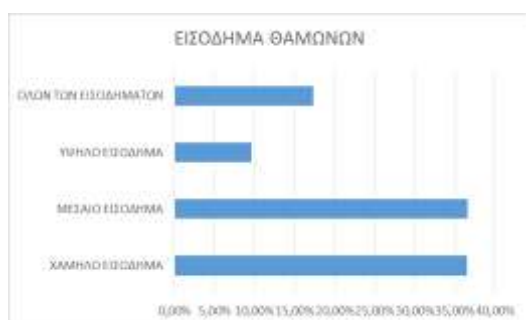
Οι ερωτηθέντες σε ποσοστό 80,8% απάντησαν ότι οι θαμώνες των κέντρων διασκέδασης ήταν οικογένειες, το 17,3% ότι ήταν άγαμοι άνδρες και το 1,9% ότι ήταν ζευγάρια. Η απάντηση ανύπανδρες γυναίκες δεν επιλέχθηκε από κανέναν, όπως ήταν αναμενόμενο σύμφωνα με τις έμφυλες σχέσεις της περιόδου που εξετάζουμε. Επιβεβαιώνεται σε μεγάλο βαθμό ο ισχυρισμός ότι η διασκέδαση στα κέντρα της Νίκαιας ήταν ως επί το πλείστον οικογενειακή διασκέδαση.



Διάγραμμα 27: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των τύπων θαμώνων που διασκεδάζαν στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 28: Εισόδημα θαμώνων

Από το σύνολο του δείγματος το 36,5% θεωρεί ότι οι θαμώνες των κέντρων ήταν χαμηλού εισοδήματος και ίσο ποσοστό θεωρεί ότι οι θαμώνες των κέντρων ήταν μεσαίου εισοδήματος. Το 17,3% αναφέρει ότι η διασκέδαση απευθυνόταν σε άτομα όλων των εισοδημάτων, ενώ το 9,6% απάντησε ότι οι θαμώνες ήταν υψηλού εισοδήματος. Παρατηρούμε ότι αθροιστικά τα ποσοστά των απαντήσεων χαμηλού εισοδήματος, μεσαίου εισοδήματος και όλων των εισοδημάτων ανέρχονται στο 90,3% του δείγματος, οπότε η διασκέδαση στα κέντρα της Νίκαιας απευθυνόταν στα λαϊκά στρώματα περισσότερο.

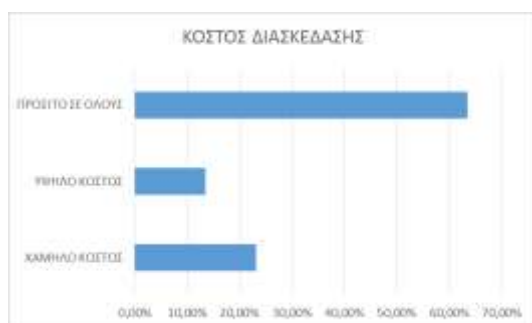


Διάγραμμα 28: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση του εισοδήματος των θαμώνων που διασκεδάζαν στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

Ερώτηση 29: Κόστος διασκέδασης

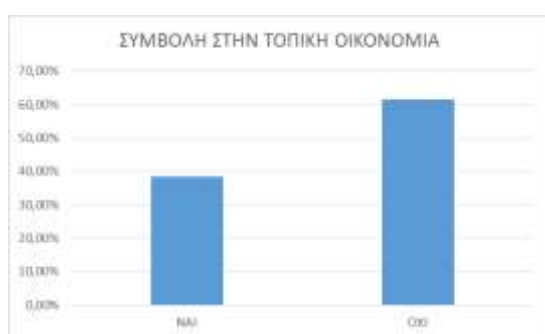
Το 63,5% δηλώνει ότι η διασκέδαση στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας ήταν προσιτή σε όλους από οικονομικής άποψης. Το 23,1% θεωρεί ότι ήταν χαμηλού κόστους, ενώ το 13,5% απάντησε ότι ήταν υψηλού κόστους. Αν αθροίσουμε τα δύο πρώτα ποσοστά διαπιστώνουμε ότι το 86,6% των ερωτώμενων θεωρεί ότι οι τιμές των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας απευθυνόταν σε όλα τα εισοδήματα.



Διάγραμμα 29: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση του κόστους διασκέδασης στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 30: Συμβολή κέντρων διασκέδασης στην τοπική οικονομία

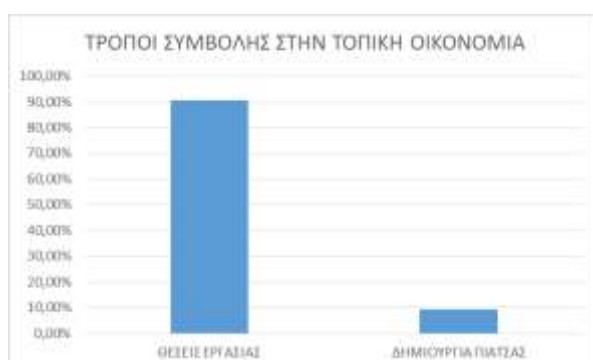
Το 61,5% του δείγματος απάντησε αρνητικά στην ερώτηση για το αν τα κέντρα διασκέδασης συνέβαλαν στην τοπική οικονομία. Το υπόλοιπο 38,5% απάντησε ότι συνέβαλαν. Άρα μπορούμε να πούμε ότι ο αριθμός των απασχολούμενων σε αυτά και η εποχικότητα των θέσεων εργασίας που προσέφεραν δεν συντέινε στο να θεωρηθούν ως σημαντικοί παράγοντες κίνησης της τοπικής οικονομίας. Άλλωστε, τα κέντρα αυτά λειτουργούσαν σε οικογενειακή βάση.



Διάγραμμα 30: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της συμβολής των κέντρων στην τοπική οικονομία βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 31: Τρόπος συμβολής στην τοπική οικονομία

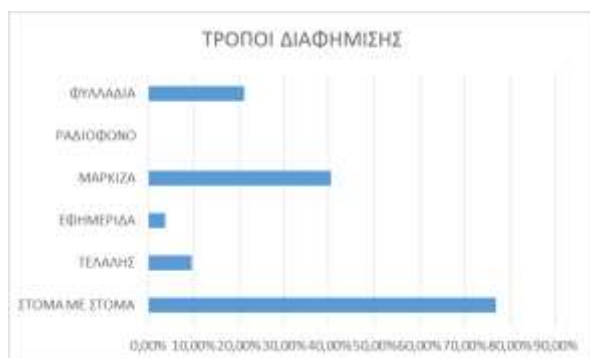
Από όσους απάντησαν θετικά στην παραπάνω ερώτηση το 90,6% ανέφερε ότι τα κέντρα διασκέδασης συνέβαλαν στην τοπική οικονομία μέσω των θέσεων εργασίας που παρείχαν, ενώ το 9,4% θεωρεί ότι δημιουργούταν μια πιάτσα από την οποία ωφελούνταν και τα τριγύρω καταστήματα εστίασης, πλανόδιοι έμποροι και αυτοκινητιστές.



Διάγραμμα 31: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των τρόπων συμβολής των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας στην τοπική οικονομία βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνότητας.

Ερώτηση 32: Τρόποι διαφήμισης

Σε ποσοστό 76,9% οι ερωτώμενοι απάντησαν ότι τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας διαφημίζονταν στόμα με στόμα. Το 40,4% θεωρεί ότι διαφημίζονταν μέσω της μαρκίζας με τα ονόματα των τραγουδιστών και των μουσικών, το 21,2% μέσω των διαφημιστικών φυλλαδίων, το 9,6% μέσω τεράλχη που διέδιδε το νέο μουσικό πρόγραμμα των κέντρων και το 3,8% μέσω των εφημερίδων. Το ραδιόφωνο δεν επιλέχθηκε καθόλου, ενδεχομένως επειδή δεν υπήρχε κάποιος επίσημος τοπικός σταθμός για να διαφημιστούν τα τοπικά κέντρα διασκέδασης.



Διάγραμμα 32: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των τρόπων διαφήμισης των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας βάσει των ποσοστών καταφατικών απαντήσεων από τα αντίστοιχα διαγράμματα συχνότητας.

ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΑΠΟΨΗ ΓΙΑ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΙΔΙΟΚΤΗΤΕΣ ΤΟΥΣ

Ερώτηση 33: Άποψη της τοπικής κοινωνίας για τα κέντρα διασκέδασης

Θετική άποψη είχε ο πληθυσμός της Νίκαιας για τα κέντρα διασκέδασης, απαντά το 96,2% του δείγματος, ενώ μόλις το 3,8% απαντά αρνητική. Επειδή το ερωτηματολόγιο ήταν σχεδιασμένο για θαμώνες των κέντρων, η απάντηση είναι δικαιολογημένη. Το 3,8%, όμως, αν και μικρό ως ποσοστό χρειάζεται να σχολιαστεί.

Η αρνητική άποψη συζητήθηκε με άτομα τα οποία δεν ήταν θαμώνες των κέντρων αυτών, τα οποία αναφέρθηκαν σε αυτά ως εξής: 'Δεν τα καταδεχόμουν.' και 'Δεν

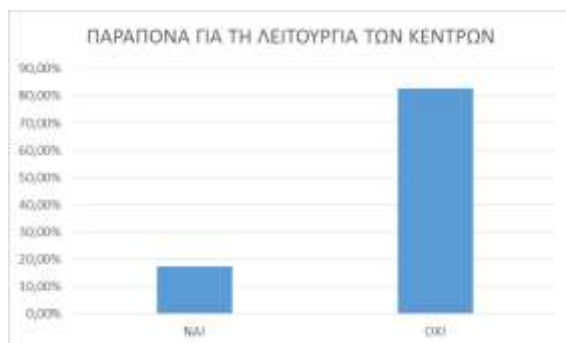
πήγαινα εγώ σε τέτοια μέρη.⁶¹⁵ Τα εν λόγω άτομα είχαν είτε ωδειακή μουσική παιδεία με σπουδές στο ελαφρό τραγούδι είτε ανώτερη κοινωνική θέση.



Διάγραμμα 33: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση των τρόπων συμβολής των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας στην τοπική οικονομία βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνότητων.

Ερώτηση 34: Παράπονα για τη λειτουργία τους

Σε ποσοστό 82,7% οι ερωτώμενοι απάντησαν ότι δεν υπήρχαν παράπονα από του περίοικους για τη λειτουργία των κέντρων διασκέδασης. Το υπόλοιπο 17,3% απάντησε αντίθετα. Γενικά, υπήρχε σεβασμός στις ώρες κοινής ησυχίας, ιδίως τις καθημερινές, οπότε και έκλειναν τα μικρόφωνα.



Διάγραμμα 34: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της ύπαρξης παραπόνων για τη λειτουργία των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνότητων.

Ερώτηση 35: Φασαρίες εντός των κέντρων διασκέδασης

Το 50% του δείγματος απάντησε ότι γίνονταν φασαρίες εντός και πέριξ των κέντρων διασκέδασης και το υπόλοιπο 50% ότι δεν γίνονταν. Οι φασαρίες πιθανόν λοιπόν ήταν περιστασιακές και όχι μόνιμο φαινόμενο στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας.

⁶¹⁵ Συζητήσεις με τους Νίκο Χατζηανδρέου και Γεσθημανή Σταμουλίδου.



Διάγραμμα 35: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της ύπαρξης φασαριών στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 36: Διασκέδαση διάσημων προσώπων στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας

Στην απάντηση αυτή οι έγκυρες απαντήσεις ήταν 13. Το 76,9% αυτού του συνόλου αποκρίθηκε ότι διασκεδάζαν διάσημοι της εποχής στα κέντρα διασκέδασης, ενώ το 23,1% απάντησε αρνητικά. Είναι αλήθεια ότι στην αρχή της λειτουργίας των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας δεν είχε εμπεδωθεί το εγχώριο σταρ σύστημα και οι ηθοποιοί ήταν μεν αναγνωρίσιμοι, αλλά δεν είχαν ακόμα ειδωλοποιηθεί στον κατοπινό βαθμό. Οι άκυρες απαντήσεις οφείλονται στην αδυναμία των ατόμων να θυμηθούν.

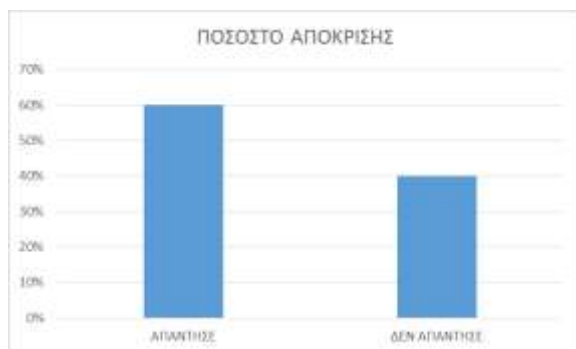


Διάγραμμα 36: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της διασκέδασης διάσημων προσώπων στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

Ερώτηση 37: Όνομα διάσημου προσώπου

Από τα 10 άτομα που απάντησαν θετικά στην προηγούμενη ερώτηση, μπόρεσαν να δώσουν συγκεκριμένα ονόματα ηθοποιών τα 6. Δηλαδή αποκρίθηκε το 60% αυτών. Τα

ονόματα που έδωσαν τα άτομα αυτά ως απάντηση στην ανοιχτή αυτή ερώτηση ακολουθούν σε πίνακα.



Διάγραμμα 37: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της απόκρισης στην ερώτηση βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνοτήτων.

ΗΘΟΠΟΙΟΙ
Αθηνόδωρος Προύσαλης
Νικολινάκος
Μπάρκουλης
Καρέζη-Βουγιουκλάκη
Προύσαλης, Νικολινάκος, Γιάννης Κοντούλης, Αλέκος Ζαρταλούδης. Οι Νικαιώτες ηθοποιοί.
Μπάρκουλης

Πίνακας 2: Απαντήσεις στην ερώτηση ανοιχτού τύπου: Ποια διάσημα πρόσωπα της εποχής είχαν διασκεδάσει στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας;

Ερώτηση 38: Γνωριμία θαμώνων με τους ιδιοκτήτες των κέντρων διασκέδασης

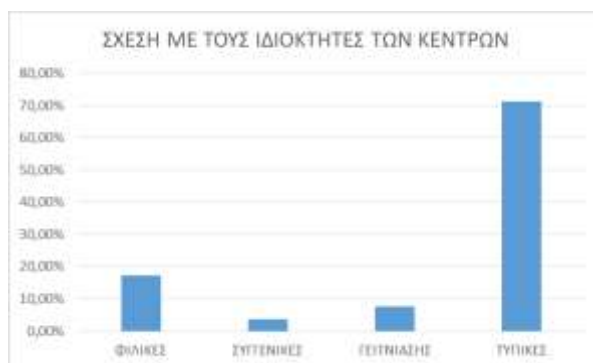
Σε ποσοστό 57,7% τα ερωτηθέντα άτομα απάντησαν ότι δεν γνώριζαν τους ιδιοκτήτες. Αντίθετα, το 42,3% απάντησε ότι τους γνώριζε. Το ποσοστό της θετικής απάντησης είναι οριακά κάτω από το 50%, δηλαδή αρκετά μεγάλο. Αυτό δεν προκαλεί εντύπωση, διότι τα άτομα δρούσαν κυρίως στα πλαίσια της συνοικίας, και ως εκ τούτου γνώριζονταν μεταξύ τους σε μεγάλο βαθμό.



Διάγραμμα 38: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση της γνωριμίας των ερωτηθέντων θαμώνων με τους ιδιοκτήτες των κέντρων διασκέδασης βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνότητας.

Ερώτηση 39: Σχέση με τους ιδιοκτήτες των κέντρων διασκέδασης

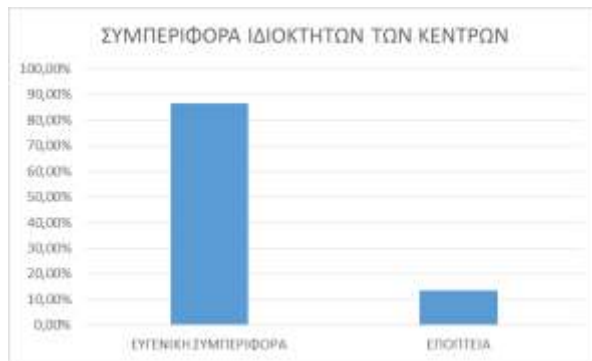
Σε ποσοστό 71,2% οι ερωτώμενοι απάντησαν ότι η σχέση τους με τους ιδιοκτήτες των κέντρων ήταν τυπική. Το 17,3% ανέφερε ότι ήταν φιλική, το 7,7% ότι ήταν σχέση γειτνίασης και το 3,8% ότι ήταν συγγενική η σχέση που τους συνέδεε με τους ιδιοκτήτες των κέντρων.



Διάγραμμα 39: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση του είδους της σχέσης των ερωτηθέντων θαμώνων με τους ιδιοκτήτες των κέντρων διασκέδασης βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνότητας.

Ερώτηση 40: Τρόπος συμπεριφοράς ιδιοκτητών των κέντρων διασκέδασης

Ο τρόπος συμπεριφοράς των ιδιοκτητών των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας κατά το 86,5% του δείγματος χαρακτηρίζεται ως ευγενική, ενώ το 13,5% αναφέρει ότι επόπτευαν. Η ικανοποίηση των πελατών ήταν το ζητούμενο των καταστηματάρχων και για τον λόγο αυτό φρόντιζαν να έχουν καλή συμπεριφορά. Όπου όμως οι περιστάσεις απαιτούσαν επιβολή της τάξης, εκείνοι ήταν επιφορτισμένοι με το καθήκον αυτό.



Διάγραμμα 40: Ραβδόγραμμα με την ποσοστιαία απεικόνιση του τρόπου συμπεριφοράς των ιδιοκτητών των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας βάσει του αντίστοιχου διαγράμματος συχνотήτων.

5.3.2 ΕΠΑΓΩΓΙΚΗ ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ

Προκειμένου να ελεγχθεί ο βαθμός στον οποίο η επιλογή για διασκέδαση στα κέντρα διασκέδασης εξαρτάται από το φύλο ή από την επαγγελματική απασχόληση που είχαν κατά την περίοδο 1947-1967 οι ερωτηθέντες, έγιναν έλεγχοι υποθέσεων. Η επαγγελματική απασχόληση που είχαν τότε τα άτομα μας ενδιαφέρει ως παράγοντας, διότι ουσιαστικά το εισόδημά τους κρινόταν από αυτό. Επειδή τα παραπάνω ζεύγη αποτελούνται από ποιοτικές μεταβλητές, για τον συσχετισμό τους θα χρησιμοποιήσουμε τον έλεγχο χ^2 . Για να εξασφαλιστεί η εγκυρότητα του ελέγχου χ^2 , ο οποίος έχει επιλεγεί ως μέθοδος συσχετισμού, ελέγχεται το ποσοστό της υποσημείωσης στη βάση του πίνακα να είναι μικρότερο του 25%. Επίσης τίθεται ως ελάχιστο επίπεδο στατιστικής σημαντικότητας το $p\text{-value}=0,05$.

Για να διερευνηθεί ο συσχετισμός μεταξύ της επιλογής για διασκέδαση στα κέντρα διασκέδασης και της επαγγελματικής απασχόλησης διατυπώθηκε η εξής ερευνητική υπόθεση:

Έστω H_0 η μηδενική υπόθεση ότι η επιλογή του κέντρου διασκέδασης στον ελεύθερο χρόνο των ερωτώμενων είναι ανεξάρτητη από την επαγγελματική τους απασχόληση. Τότε, H_1 η εναλλακτική υπόθεση ότι η επιλογή του κέντρου διασκέδασης στον ελεύθερο χρόνο των ερωτώμενων εξαρτάται από την επαγγελματική τους απασχόληση.

Για να είναι έγκυρος ο έλεγχος χ^2 κρίθηκε απαραίτητο να ομαδοποιηθούν οι κατηγορίες ‘έμπορος’, ‘ελεύθερος επαγγελματίας’, ‘ιδιωτικός υπάλληλος’ και ‘δημόσιος υπάλληλος’ σε μία κατηγορία (23%), εφόσον επί της ουσίας αυτά τα επαγγέλματα

είχαν επιλεγεί από λίγα άτομα το καθένα, ενώ τα ποσοστά της τιμής ‘χειρώνακτας’ (46,2%) και ‘άλλο’ (30,8%) είχαν λάβει μεγαλύτερα ποσοστά.

Μετά από έλεγχο συμμεταβλητότητας διαπιστώθηκε ότι $\chi^2=2,751$ και $p\text{-value}=0,253$. Συγκρίνοντας το $p\text{-value}$ με το ελάχιστο επίπεδο στατιστικής σημαντικότητας φαίνεται ότι $p\text{-value}=0,575>0,05$. Επομένως, ισχύει η μηδενική υπόθεση, ότι δηλαδή η προτίμηση διασκέδασης στα κέντρα δε σχετίζεται με το επάγγελμα των ατόμων.

Πίνακας 3

Συσχετισμός επιλογής κέντρου διασκέδασης στον ελεύθερο χρόνο με επαγγελματική απασχόληση						
			Εργασιακή απασχόληση			Σύνολο
			Αυτοαπασχόληση/ Υπαλληλία	Χειρωνακτική εργασία	Άλλο	
Κέντρα διασκέδασης ως επιλογή στον ελεύθερο χρόνο	OXI	Πλήθος	3	10	9	22
		% του Συνόλου	5,8%	19,2%	17,3%	42,3%
	NAI	Πλήθος	9	14	7	30
		% του Συνόλου	17,3%	26,9%	13,5%	57,7%
Σύνολο		Πλήθος	12	24	16	52
		% του Συνόλου	23,1%	46,2%	30,8%	100,0%

Για να ελεγχθεί ο συσχετισμός μεταξύ της επιλογής για διασκέδαση στα κέντρα διασκέδασης και του φύλου διατυπώθηκε η εξής ερευνητική υπόθεση:

Έστω H_0 η μηδενική υπόθεση ότι η επιλογή του κέντρου διασκέδασης στον ελεύθερο χρόνο των ερωτώμενων είναι ανεξάρτητη από το φύλο τους. Τότε, H_1 η εναλλακτική υπόθεση ότι η επιλογή του κέντρου διασκέδασης στον ελεύθερο χρόνο των ερωτώμενων εξαρτάται από το φύλο τους. Μετά από έλεγχο συμμεταβλητότητας διαπιστώθηκε ότι $\chi^2=0,315$ και $p\text{-value}=0,575$. Συγκρίνοντας το $p\text{-value}$ με το ελάχιστο επίπεδο στατιστικής σημαντικότητας φαίνεται ότι $p\text{-value}=0,575>0,05$. Επομένως, ισχύει η μηδενική υπόθεση, ότι δηλαδή η προτίμηση διασκέδασης στα κέντρα δε σχετίζεται με το φύλο των ατόμων.

Αν και δεν τίθεται ζήτημα γενίκευσης στον γενικότερο πληθυσμό, καθίσταται κατανοητό ότι η διασκέδαση στα κέντρα τείνει να είναι επιθυμητή από τα άτομα ανεξαρτήτως επαγγέλματος, και επομένως εισοδήματος, και ανεξαρτήτως φύλου. Ως δραστηριότητα του ελεύθερου χρόνου ενδέχεται να σχετιζόταν με την κοινωνικοοικονομική τάξη και το φύλο, ισχυρισμός που ωστόσο δεν αποδείχθηκε. Μια ερμηνεία αυτού είναι ότι μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο προωθείται η μαζοποίηση στον τομέα του ελεύθερου χρόνου μέσω της μόδας και όλα ανεξαρτήτως των άτομα υποκύπτουν στα επιβαλλόμενα σε αυτά πρότυπα διασκέδασης. Μια άλλη όμως ερμηνεία σχετίζεται με την αστική λαϊκή μουσική και την εξέλιξη της. Μεταπολεμικά ολοένα διευρύνει το ακροατήριο της με την ευρύτατη θεματολογία και ρυθμολογία και την μελωδική ποικιλία που τη χαρακτηρίζει. Επομένως, τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας ως τόποι εκτέλεσης της αστικής λαϊκής μουσικής δέχονται ένα ευρύτατο κοινωνικά φάσμα ανθρώπων που επιζητούν να διασκεδάσουν υπό τους ήχους της.

Πίνακας 4

Συσχετισμός επιλογής κέντρου διασκέδασης στον ελεύθερο χρόνο με φύλο					
			Φύλο		Σύνολο
			ΓΥΝΑΙΚΑ	ΑΝΔΡΑΣ	
Κέντρα διασκέδασης ως επιλογή στον ελεύθερο χρόνο	ΟΧΙ	Πλήθος	12	10	22
		% του Συνόλου	23,1%	19,2%	42,3%
	ΝΑΙ	Πλήθος	14	16	30
		% του Συνόλου	26,9%	30,8%	57,7%
Σύνολο		Πλήθος	26	26	52
		% του Συνόλου	50,0%	50,0%	100,0%

5.4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα άτομα που διασκεδάζαν στα κέντρα διασκέδασης λοιπόν ήταν άνδρες ή γυναίκες που εργάζονταν ως εργάτες, μικροεπαγγελματίες και ευκαιριακά απασχολούμενοι. Ζούσαν σε όλες τις γωνιές της Νίκαιας και είχαν κυρίως μικρασιατική καταγωγή. Επέλεξαν να διασκεδάσουν σε κέντρα διασκέδασης, αν και οι πρώτες τους προτιμήσεις κατά τον ελεύθερο τους χρόνο ήταν το πάρτυ στο σπίτι, ο περίπατος και ο κινηματογράφος. Επέλεξαν να διασκεδάσουν στη Νίκαια και όχι σε άλλες περιοχές. Η επιλογή των κέντρων διασκέδασης δεν εξαρτιόταν ούτε από το φύλο τους ούτε από το επάγγελμα που ασκούσαν.

Κυρίως διασκεδάζαν εκεί σε ειδικές περιστάσεις και οι ώρες διασκέδασης ήταν κυρίως βραδινές, αλλά όχι μέχρι το ξημέρωμα. Τα κέντρα που γνώριζαν όλοι ήταν ο *Περιβόλας* και ο *Εγγλέζος* και ήταν και αυτά με τη μεγαλύτερη επισκεψιμότητα. Οι περισσότεροι είχαν διασκεδάσει στα κέντρα αυτά από το 1957 έως το 1967, δηλαδή στη δεύτερη περίοδο λειτουργίας τους. Οι καλλιτέχνες που είχαν τραγουδήσει εκεί ήταν πολλοί και γνωστοί, αλλά δε θυμούνταν όλοι οι θαμώνες συγκεκριμένα ονόματα.

Πάνω από τους μισούς δε φαίνεται να είχαν κάποια προτίμηση σε συγκεκριμένο κέντρο διασκέδασης, ενώ ο *Εγγλέζος* και ο *Περιβόλας* φαίνεται ότι κυριαρχούσαν στις προτιμήσεις των υπόλοιπων. Τα δύο βασικότερα κίνητρα για διασκέδαση σε κάποιο κέντρο ήταν κυρίως ο τραγουδιστής ή η τραγουδίστρια στο κέντρο αυτό και η επιθυμία της παρέας.

Το μουσικό όργανο που γοήτευε τους μισούς ήταν το ακορντεόν που ξεπέρασε σε επιλογές το μπουζούκι, όργανο κατατεθέν της λαϊκής μουσικής. Κι αυτό γιατί συνυπήρχε το λαϊκό τραγούδι με το ελαφρό, τα οποία ήταν και τα κυρίαρχα μουσικά είδη. Η μουσική ήταν ζωντανή κατά βάση.

Προσφερόταν φαγητό, αλλά δεν υπήρχε ανάμνηση συγκεκριμένου πιάτου παρά μόνο από λίγους. Κυριαρχούσαν τα κρεατικά. Επίσης, ο χορός συνηθιζόταν να εκτελείται μόνο στην πίστα και όχι πάνω στα τραπέζια, ενώ υπήρχε και επαγγελματίας χορεύτρια που πρόσφερε επιπλέον θέαμα. Τα θεάματα πέρα από τη μουσική δεν είχαν καταγραφή στη μνήμη των θαμώνων.

Η βασική πελατεία των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας ήταν οικογένειες με μεσαίο και χαμηλό εισόδημα, αφού τα κέντρα αυτά παρείχαν τα αγαθά τους σε προσιτές σε όλους τιμές. Βέβαια, τα άτομα δε θεωρούσαν ότι συνέβαλαν στην τοπική οικονομία τα κέντρα διασκέδασης και όσα θεωρούσαν ότι υπήρχε κάποια συμβολή, την ερμήνευαν ως δημιουργία θέσεων εργασίας. Επίσης, προφορικά διαδιδόταν ποιος τραγουδούσε σε κέντρο διασκέδασης ή από τη μαρκίζα, όπου αναγράφονταν τα ονόματα.

Οι κάτοικοι της Νίκαιας έβλεπαν γενικά θετικά τα κέντρα διασκέδασης χωρίς να εκφράζουν παράπονα για τη λειτουργία τους. Όσο για τις φασαρίες, τέτοιες υπήρχαν, αλλά όχι σε καθημερινή βάση.

Διάσημα πρόσωπα δεν έχουν καταγραφεί στη μνήμη των θαμώνων, αλλά κάποιοι θυμούνται Νικαιώτες ηθοποιούς και ελάχιστοι κάποιους γνωστότερους (Καρέζη Βουγιουκλάκη).

Οι θαμώνες συχνά δε γνώριζαν τον ιδιοκτήτη του κέντρου στο οποίο διασκέδαζαν και όσοι τον γνώριζαν είχαν τυπικές σχέσεις μαζί του. Γενικά η συμπεριφορά των ιδιοκτητών των κέντρων ήταν ευγενική, αλλά όταν καθίστατο ανάγκη επέπτευν τον χώρο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΣΤΗ ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΕΠΟΧΗ

6.1 ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας κατά τα έτη 1947-1967 αποτελούν συνέχεια των καφε-ζυθοπωλείων του μεσοπολέμου. Η εξέλιξή τους ακολουθεί την κοινωνικοοικονομική εξέλιξη των κατοίκων της περιοχής και οι τάσεις της μουσικής αντικατοπτρίζονται στον χώρο τους.

Από τη συναλήθευση των επιμέρους συμπερασμάτων μας από την ποιοτική και ποσοτική έρευνα καταλαβαίνουμε ότι η μουσική μέσα στα κέντρα διασκέδασης ακολούθησε δύο διαδρομές, αυτή του λαϊκού και αυτή του ελαφρού τραγουδιού, οι οποίες στο τέλος τους συγκλίνουν. Ο γλυκός ήχος του ακορντεόν, με τον οποίο γοητεύονται πολλοί Νικαιώτες, συμβολίζει ακριβώς αυτή τη σύγκλιση των ήχων. Αν και το μπουζούκι φαίνεται να έχει ενορχηστρωτικά τον πρώτο ρόλο, δίνοντας το μουσικό μήνυμα της ανατολής, οι δυτικοτρόπες μελωδίες βρίσκουν τον δρόμο τους στο λαϊκό τραγούδι.

Ακόμα, στην περιοχή της Νίκαιας υπήρχε ένα κοινό λαϊκής βάσης, το οποίο ήταν έτοιμο να ακολουθήσει αυτό το ρεύμα του λαϊκού τραγουδιού, όπως αναπτύχθηκε τότε. Στην μεγάλη πλειοψηφία του αποτελούταν από ανθρώπους του μεροκάματου, οι οποίοι επέλεγαν τα κέντρα διασκέδασης ανάμεσα σε άλλες προσφερόμενες επιλογές του ελεύθερου χρόνου. Η επιλογή αυτή γινόταν κυρίως σε εξαιρετικές περιστάσεις, αν και τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας ήταν πάντα γεμάτα.

Χωρίς να διακρίνουν κάποιο συγκεκριμένο κέντρο επιδίωκαν τη διασκέδαση μέσω της μουσικής ακρόασης, της κατανάλωσης φαγητού και ποτού και του χορού. Η εμπειρία

της διασκέδασης στα κέντρα της Νίκαιας εμπλέκει όλες τις αισθήσεις, αλλά αυτή η φευγαλέα στιγμή της διασκέδασης σπανίως αποτυπώνεται στη μνήμη των ανθρώπων· πιθανόν γιατί η εμπειρία αυτή δε στοχεύει στο μυαλό, αλλά στο θυμικό των ανθρώπων. Σκοπός της είναι να τους απαλλάξει από το βάρος της καθημερινότητας και επειδή δεν γίνεται ως επί το πλείστον σε μόνιμη βάση δεν καταγράφεται με τον τρόπο που καταγράφεται μια συνήθεια.

Τα εδέσματα που προσφέρονται είναι και αυτά λαϊκής κατανάλωσης, δηλαδή κεφτεδάκια, κεμπάπ, συκωταριά και μεζέδες με βάση το κρέας. Τα ποτά που κυριαρχούν είναι το κρασί, η μύρα και το ούζο. Την εμπειρία της λαϊκής διασκέδασης συμπληρώνει κάποια χορογραφία οριεντάλ από χορεύτριες.

Με τιμές προσιτές στα χαμηλότερα στρώματα τα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας γεμίζουν δύο και τρεις φορές το ίδιο βράδυ στην περίοδο της ακμής τους με οικογενειάρχες και παρέες, όπου οι γυναίκες συνοδεύονται. Η διασκέδαση είναι λοιπόν οικογενειακή και επομένως συνήθως ήσυχη. Η κίνηση που υπήρχε γύρω από τα κέντρα αυτά δημιουργούσε μια αίσθηση υπεροχής στους κατοίκους, οι οποίοι ένιωθαν μάλλον θετικά που ζούσαν σε μια περιοχή με αναπτυγμένη πολιτιστική ζωή. Για τον λόγο αυτό τα κέντρα διασκέδασης έχαιραν κοινής αποδοχής και ανοχής από τον πληθυσμό της Νίκαιας. Φασαρίες υπήρχαν, εφόσον η διασκέδαση περιλάμβανε και την κατανάλωση αλκοόλ, όμως ήταν κυρίως για επουσιώδη ζητήματα, ενώ τα βίαια περιστατικά ήταν λίγα και συνέβαιναν τις πρώτες πρωινές ώρες, πιθανόν όταν είχαν πια φύγει οι οικογένειες.

Η ανάμνηση των κέντρων διασκέδασης μπορεί να μην ήταν τόσο ακριβής και λεπτομερής στους ανθρώπους οι οποίοι συνέβαλαν στην παρούσα έρευνα. Ωστόσο, αυτοί με μεγάλη ευχαρίστηση και συγκίνηση ανακαλούσαν την μποέμικη και ρομαντική ατμόσφαιρα των κέντρων διασκέδασης της Νίκαιας.

6.2 ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΜΕΛΕΤΗΣ ΣΤΗ ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΕΠΟΧΗ: ΕΝΑ ΜΟΥΣΕΙΟ ΛΑΪΚΗΣ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

Η παρούσα έρευνα επικεντρώνεται στη μελέτη της λαϊκής διασκέδασης στην περιοχή της Νίκαιας από το 1947 έως το 1967. Επομένως, συμβάλλει στην ανάδειξη της Νίκαιας ως χώρο εξέλιξης του λαϊκού τραγουδιού και στη συμπλήρωση της τοπικής της ιστορίας. Ωστόσο, δύναται ακόμα να αξιοποιηθεί εκτός των στενών ορίων της

περιοχής αυτής. Αν και η περίπτωση κάθε περιοχής που φιλοξενούσε λαϊκά κέντρα διασκέδασης είναι ξεχωριστή και επηρεάζεται από την τοπική κοινωνία, οι γενικές αρχές της λαϊκής διασκέδασης είναι οι ίδιες.

Με τη μουσική στο επίκεντρο και τη γαστρονομική απόλαυση, τον χορό και την παρέα να συμπληρώνουν την εμπειρία, η λαϊκή διασκέδαση αποτελεί την κατεξοχήν πολυαισθητηριακή εμπειρία. Η εμπειρία αυτή εντάσσεται στην καθημερινότητα μιας ιστορικής περιόδου. Άρα η γνώση που αποκομίζεται από τη μελέτη της λαϊκής διασκέδασης αφορά και την εξέλιξη του ελληνικού τραγουδιού, αλλά και τα ιστορικά γεγονότα, όπως αυτά εντάσσονται στη θεματολογία του τραγουδιού.

Έτσι, η δημιουργία ενός Μουσείου Λαϊκής Διασκέδασης θα μπορούσε να υπηρετήσει διττά ένα ευρύ κοινό. Από τη μία πλευρά, θα μπορούσε να παρέχει γνώσεις ιστορικές και μουσικολογικές. Από την άλλη πλευρά, θα αναδεικνυόταν σε χώρο διασκέδασης, όπου όλες οι αισθήσεις θα δέχονταν ερεθίσματα.

Με έκθεση φωτογραφιών από διασκέδαση της εποχής, με σκηνές διασκέδασης από ελληνικές ταινίες των δεκαετιών του '50 και του '60 και με μουσικά ακροάματα της ίδιας περιόδου θα ήταν δυνατόν να συντεθεί ένα ελκυστικό μουσειακό περιβάλλον. Με επιρροές από τον μοντέρνο τύπο μουσείου θα μπορούσε το κτίριο και ο διάκοσμος να είναι της αυτής εποχής. Δίπλα στον χώρο του μουσείου, θα προτεινόταν να λειτουργήσει χώρος εστίασης με ανάλογα εδέσματα, πλάι σε πίστα χορού, όπου οι επισκέπτες θα μπορούσαν να εκφραστούν χορεύοντας.

Η μεταφορά ενός λαϊκού πολιτιστικού προϊόντος, όπως η διασκέδαση στα κέντρα διασκέδασης, στον μουσειακό χώρο θα επιφυλάσσει προκλήσεις, όπως η τήρηση της ακαδημαϊκότητας και της εγκυρότητας των πληροφοριακών πηγών, αλλά και η συμπίεση της μουσειακής εμπειρίας με την εμπειρία της διασκέδασης. Ωστόσο, ο συνδυασμός της ακαδημαϊκότητας με τη διασκέδαση θα μπορούσε να αποτελέσει ένα ιδιαίτερα επικερδές εγχείρημα, αφού το κοινό-στόχος θα ήταν αρκετά ευρύ. Με τον όρο 'μουσείο' θα προκαλούταν το ενδιαφέρον του τυπικού μουσειακού κοινού και με τον όρο 'λαϊκή διασκέδαση' θα προσελκύονταν άτομα που δε θέλγονται από τη μουσειακή εμπειρία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Άγνωστος. (1966). *Ο Νομός Πειραιώς: Συμβολή εις την έρευναν δια την οικονομικήν και πολιτιστικήν του ανάπτυξην*. Πειραιεύς: Βασίλειον της Ελλάδος, Νομαρχία Πειραιώς.

Αδαμίδου, Σ. (1998). *Σωτηρία Μπέλλου: Πότε ντόρτια πότε εξάρεις*. Αθήνα: «Νέα Σύνορα», Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη.

Αλεξάτος, Γ. (2014). *Το τραγούδι των ηττημένων: Κοινωνικές Αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στην μεταπολεμική Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουκκίδα.

Αλτής, Γ. (2015). *Λαϊκά πορτρέτα Ι: Μεγάλοι σολίστες του μουζουκκιού από τη δεκαετία του '50*. Αθήνα: Μετρονόμος.

Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος «Μέλισσα».

Βασιλικός, Β. (2010). *Στέλιος Καζαντζίδης (1931-2001)*. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΨΜ.

Βέλλου-Καίλ, Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Βολιότης – Καπετανάκης, Ηλ. (2010). *Του Κυρίου του η Φωνή: Ιστορία της Δισκογραφίας*. Αθήνα: Μετρονόμος.

Βολιότης – Καπετανάκης, Ηλ. (2012). *Μούσα Πολύτροπος (Αενάως Ρεμβομένη): Μελωδική και κοινωνική διαδρομή από το δημοτικό στο «ρεμπέτικο»*. Αθήνα: Μετρονόμος.

Βολιότης – Καπετανάκης, Ηλ. (2014). *Μουσικό Σεργιάνι: Άλλα 22 «ρεμπέτικα» πορτρέτα*. Αθήνα: Μετρονόμος.

Βούλγαρης, Ευγ.- Βανταράκης Β. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα*. (χ.τ.) FagottoBooks και Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

Γαϊτάνος, Κ. (2012). *Η Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής από την Αρχαιότητα έως Σήμερα*. Α' Τόμος. Αθήνα: Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας.

Γεραμάνης, Π. (2007). *Η ζωή μου ένα τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

- Γεωργιάδης, Ν. (1997). *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη: Η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Γεωργιάδης, Ν., & Ραχματούλινα, Τ. (2003). *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το Μετεμφυλιακό Τραγούδι*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Γεωργιάδης, Ν., & Ραχματούλινα, Τ. (2007). *Κώστας Παπαδόπουλος: Ο Παγκανίνι του μπουζουκιού*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Γεωργιάδης, Ν., & Ραχματούλινα, Τ. (2009). *Ρένα Στάμου: Μια εγκυκλοπαίδεια του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Γεωργιάδης, Ν. (2007). *Ο Μάρκος όπως τον γνώρισα: Ο Βαμβακάρης από το Α ως το Ω*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Γεωργούλας, Στρ. (2010). Η καθημερινή ζωή στην Ελλάδα του 20ού αιώνα. Στο: Μωυσίδης, Αντ. & Σακελλαρόπουλος, Σπ. (επιμ.) *Η Ελλάδα στον 19^ο και 20^ό αιώνα: Εισαγωγή στην ελληνική κοινωνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος: 369-382.
- Γκρέυ, Κ. (1987). *Αυτή είναι η ζωή μου*. Αθήνα: Οδός Πανός.
- Γκρέυ, Κ. (2006). *Καίτη Γκρέυ: Έτσι, όπως τα έζησα*. Αθήνα: Άγκυρα.
- Γρηγοριάδης, Σ. (2010). *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας: 1914-1974*. Αθήνα: Polaris.
- Δαμιανάκος, Σ. (1976). *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: ΕΡΜΕΙΑΣ.
- Δερμεντζόπουλος, Χρ. (2004). Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος των ειδών (1950-1974): Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής αντίστασης στα αντικείμενα του αστικού λαϊκού πολιτισμού. Στο: Δερμεντζόπουλος, Χρ. & Σπυριδάκης, Μ. (επιμ.) *Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Διακογιάννης, Κ. (2001). *Στέλιος Καζαντζίδης*. Αθήνα: Κάκτος.
- Δραγουμάνος, Π. (1990). *Οδηγός ελληνικής δισκογραφίας*. Αθήνα: Α.Α. Λιβάνη-Νέα Σύνορα.
- Ζαμπέτα, Κ. (2013). *Γιώργος Ζαμπέτας: Βαθιά στη θάλασσα θα πέσω....* Αθήνα: Εκδόσεις Άγκυρα.

Ζορμπά, Μ. (2014). *Πολιτική του Πολιτισμού: Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Ιωσηφίδης, Θ. (2003). *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Κριτική.

Καζάκος, Π. (2001). *Ανάμεσα σε κράτος και αγορά: οικονομία και οικονομική πολιτική στη μεταπολεμική Ελλάδα: 1944-2000*. Αθήνα: Πατάκης.

Καιροφύλας, Γ. (1995). *Η Αθήνα και οι Αθηναίοι: Φιλολογικά καφενεία, μπουραρίες, καφέ αμάν, εστιατόρια, ταβέρνες και κοσμικά κέντρα*. Τόμος 2^{ος}. Αθήνα: Εκδόσεις Φιλιππότη.

Καλυβιώτης, Αρ. (2002). *Σμύρνη: Η μουσική ζωή 1900-1922: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Αθήνα: MusicCorner& Τήνελλα.

Καραδήμου-Γερόλυμπου, Αλ. (2009). Πόλεις και εθνικός χώρος σε κατάσταση πολιορκίας. Στο: Χατζηιωσήφ, Χ. (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση, 1945-1952*. Τόμος Δ1'. Αθήνα: Βιβλιόραμα: 131-175.

Καρδαράς, Χρ. (2015). *Ιστορία και Ρεμπέτικο*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Καραποστόλης, Β. (1983). *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία, 1960-1975*. Αθήνα: ΕΛΚΕ.

Κασίτας, Αντ. (2009). *Μανώλης Χιώτης: Ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΨΜ.

Κατάκη, Χ. (1984). *Οι τρεις ταυτότητες της ελληνικής οικογένειας: ψυχοκοινωνικές διεργασίες*. Αθήνα: Κέδρος.

Κλειασίου, Ι. (1997). *Βίος και Πολιτεία του Γιώργου Ζαμπέτα: " και η βρόχα έπιπτε...στρέιτ θρου"*. Αθήνα: Ντέφι.

Κορωνάιου Αλ. (1996). *Κοινωνιολογία του ελεύθερου χρόνου*. Αθήνα: νήσος.

Κουνάδης, Π. (2003α). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*. Τόμος Α'. Αθήνα: Κατάρτι.

Κουνάδης, Π. (2003β). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*. Τόμος Β'. Αθήνα: Κατάρτι.

- Κουτελάκης, Χ., & Φώσκολου, Α. (1991). *Πειραιάς και Συνοικισμοί (Μαρτυρίες και γεγονότα από τον 14ο αιώνα)*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας".
- Κυριαζόπουλος, Π. & Βρυζίδης, Λ. (2008). *Εισαγωγή στην Επιχειρηματικότητα*. Αθήνα: Σύγχρονη Εκδοτική.
- Κωνσταντινίδου, Μ. (χ.έ.). *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*. Θεσσαλονίκη: Μπαρμπουνάκης.
- Λεοντίδου, Α. ([1989] 2001). *Πόλεις της σιωπής*. Αθήνα: Πολιτιστικό τεχνολογικό ίδρυμα ΕΤΒΑ.
- Λεοντίδου, Α. (2002). Ένας χώρος ελπίδας κι αρχιτεκτονικής πρωτοβουλίας, άτυπη εργασία και κατοικία στις προσφυγικές γειτονιές της Νίκαιας. Στο: Προύσαλη, Ε. *Τα προσφυγικά σπίτια της Νίκαιας*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη.
- Λεούση, Α. (2003). *Ιστορία της ελληνικής μουσικής, 2000 π.Χ.-2000 μ.Χ.*. Αθήνα: Άγκυρα.
- Λιάβας, Α. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι: από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.
- Λιάβας, Α. (2010α). Ο Στέλιος Καζαντζίδης και το ρεμπέτικο. Στο: Λιάβας, Α. *Στέλιος Καζαντζίδης*. Τόμος Α'. Αθήνα: 4π: 8-15.
- Λιάβας, Α. (2010β). Ο τελευταίος «μεγάλος ανατολικός». Στο: Λιάβας, Α. *Στέλιος Καζαντζίδης*. Τόμος Β'. Αθήνα: 4π: 24-30.
- Λύτρας, Αν. (2010). Η κοινωνική δομή στην Ελλάδα: Επιλογές από την κοινωνική συγκρότηση κατά τον 20ό αιώνα. Στο: Μωυσίδης, Αντ. & Σακελλαρόπουλος, Σπ. (επιμ.) *Η Ελλάδα στον 19^ο και 20ό αιώνα: Εισαγωγή στην ελληνική κοινωνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος: 239-257.
- Μηλιός, Γ. (2010). Η ελληνική οικονομία κατά τον 20ό αιώνα. Στο: Μωυσίδης, Αντ. & Σακελλαρόπουλος, Σπ. (επιμ.) *Η Ελλάδα στον 19^ο και 20ό αιώνα: Εισαγωγή στην ελληνική κοινωνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος: 259-288.
- Μιχαηλίδης, Σ. (1993). *Η Γέννηση της Κοκκινιάς: Απ' όσα έζησα και θυμάμαι*. Πειραιάς: Αυτοέκδοση.
- Μιχαλονάκου, Β. (2002). *Στράτος Διονυσίου*. Αθήνα: Κάκτος.

Μιχελή, Λ. (1992). *Προσφύγων βίος και πολιτισμός: : Από τις πόλεις της Μικράς Ασίας στα τοπία της παράγκες και του πισσόχαρτου*. Αθήνα: Δρώμενα.

Μιχελή, Λ. (χ.έ.). *Πειραιάς: Από το Πόρτο Λεόνε στην Μαγχεστρία της Ανατολής*. Αθήνα: Δρώμενα.

Μουχτούρη, Αντ. (2015). *Κοινωνιολογία του λαϊκού πολιτισμού*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Μπαλαχούτης, Κ. (2004). *Τα μαγικά 45άρια και η εποχή τους*. Αθήνα: Εκδόσεις Ηλιοτρόπιο.

Μπαλαχούτης, Κ. (2006). *Γιώτα Λύδια: Η πιο μεγάλη ώρα είναι τώρα!*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Μπαλαχούτης, Κ. (2007). *Λαϊκά μονοπάτια*. Αθήνα: IntroBooks.

Μπαρούτας, Κ. (1992). *Η Μουσική Ζωή στην Αθήνα το 19^ο αιώνα: Συναυλίες-ρεσιτάλ-μελόδραμα-λαϊκό τραγούδι-μουσικοκριτική*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας Μουσικός Οίκος.

Μπελαβίλας, Ν. (2005). *Τόποι ανθρώπων: Σχόλια για τον χώρο και την πολιτική*. Αθήνα: Η Αυγή – Πολίτης.

Μπουμπάρης, Ν. (2005). Η μουσική βιομηχανία σε μετάβαση. Στο: Βερνίκος, Ν., Δασκαλοπούλου Σ., Μπαντιμαρούδης, Φ., Μπούμπαρης, Ν. & Παπαγεωργίου, Δ. (επιμ.) Πολιτιστικές Βιομηχανίες: Διαδικασίες, υπηρεσίες, αγαθά. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

Μυλωνάς, Κ. (1984). *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού 1 (1824-1960)*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

Μυλωνάς, Κ. (1985). *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού 2 (1960-1970)*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

Νικολακόπουλος, Ηλ. (2009). «Κομματική και εκλογική αποτύπωση του εμφυλίου 1950-1952». Στο: Χατζηιωσήφ, Χ. (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση, 1945-1952*. Τόμος Δ2'. Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Οικονόμου, Λ. (2005). Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα. Δοκιμές. Τχ. 13-14. Άνοιξη 2005: 361-398.

- Οικονόμου, Λ. (2015). *Στέλιος Καζαντζίδης: Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η Δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983): Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*. Θεσσαλονίκη: Ιανός ο μελωδός.
- Ουλκέρογλου, Στ., Αμελίδης Π. & Τσεσμελή, Ευτ. (2005). *Μικρασιάτες μουσικοί της Νέας Ιωνίας: Στέλιος Καζαντζίδης*. Νέα Ιωνία: ΚΕ.ΜΙ.ΠΟ..
- Παπαδημητρίου, Δ. (2010). Επισκόπηση της ιστορικής εξέλιξης της ελληνικής κοινωνίας κατά τον 20ό αιώνα. Στο: Μωυσίδης, Αντ. & Σακελλαρόπουλος, Σπ. (επιμ.) *Η Ελλάδα στον 19^ο και 20^ο αιώνα: Εισαγωγή στην ελληνική κοινωνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος: 209-238.
- Παπαδοπούλου, Α. (2003). *Η Αττική Νίκαια*. Νίκαια: Αυτοέκδοση.
- Παπάζογλου, Γ. (1986). *Αγγέλα Παπάζογλου: Τα χαίρια μας εδώ*. χ.τ.: Αυτοέκδοση.
- Παπαϊωάννου, Γ. (1996). *Ντόμπρα και σταράτα*. Αθήνα: Κάκτος.
- Παπασπήλιος, Κ. (2016). *Πόλυ Πάνου: η αρχόντισσα*. Αθήνα: Εκδόσεις «Δρόμων».
- Παπαχριστόπουλος, Ν. (2004). *Ρεμπέτικα Τραγούδια: Η τέχνη των σημείων*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Περπινιάδης, Β. (2000). *Πριν το τέλος*. Χαλάνδρι: Προσκήνιο.
- Πετρόπουλος Ηλ. ([1979] 1991). *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος.
- Πίττας, Γ. (2009). *Η Αθηναϊκή Ταβέρνα*. Αθήνα: Ίνδικτος.
- Προύσαλη, Ε. (2002). Πολιτισμική διαδρομή: Σμύρνη-Κοκκινιά. Στο: Προύσαλη, Ε. *Τα προσφυγικά σπίτια της Νίκαιας*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη.
- Ρήγος, Αλκ. (2009). Στο: Κασίτας, Αντ. (2009). *Μανώλης Χιώτης: ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΨΜ.
- Σαββόπουλος, Π. (2010). *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα... και άλλα*. Αθήνα: Οδός Πανός Εκδόσεις.
- Σαραφίδου, Γ. (2011). *Συνάρθρωση ποσοτικών και ποιοτικών προσεγγίσεων: η εμπειρική έρευνα*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

- Σουλιώτης, Ν. (2005). Κατασκευάζοντας πολυτελείς χώρους διασκέδασης σε ένα λαϊκό προάστιο. Κοινωνιολογική προσέγγιση των οικονομικών πρακτικών της αγοράς του Μπουρναζίου στο Περιστέρι. *Δοκίμες*. Τχ. 13-14. Άνοιξη 2005: 361-398.
- Σταυρίδης, Σ. (1990). *Η Συμβολική Σχέση με τον Χώρο: Πώς οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν και ερμηνεύουν τον χώρο*. Αθήνα: Κάλβος.
- Συλλογικό (1997). *Μουσικό λεύκωμα 1964*. Αθήνα: «Η Καθημερινή».
- Συλλογικό (2000). *Ιστορία του ελληνικού έθνους: σύγχρονος ελληνισμός από το 1941 ως το τέλος του αιώνα*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Ταμπούρης, Π. (2008α). *Το Ρεμπέτικο τραγούδι: 1932-1941*. Αθήνα: FMRecords.
- Ταμπούρης, Π. (2008β). *Το Λαϊκό τραγούδι: Η αρχή 1946-1956*. Αθήνα: FMRecords.
- Τασούλας, Μ. (1992). *Σεβάς Χανούμ: Η ιστορία μιας τραγουδίστριας*. Αθήνα: Οδός Πανός.
- Τσοκόπουλος, Β. (2002). Η ανασύσταση της καθημερινής ζωής στην προπολεμική Κοκκινιά. Στο: Προύσαλη, Ε. *Τα προσφυγικά σπίτια της Νίκαιας*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη.
- Χατζηδουλής, Κ. (1979). *Βασίλης Τσιτσάνης: η ζωή μου, το έργο μου*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Χατζηδουλής, Κ. (2008). *Ρεμπέτικα και λαϊκά*. Αθήνα: FM Records.
- Χατζηιωσήφ, Χ. (2009). Η πολιτική οικονομία της ανασυγκρότησης και του εμφυλίου. Στο: Χατζηιωσήφ, Χ. (επιμ.) *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση, 1945-1952*. Τόμος Δ2'. Αθήνα: Βιβλιόραμα: 9-61.
- Χατζηνικολάου, Ν. (2008). *Απόστολος Καλδάρας: αναφορά στη ζωή και το έργο του μεγάλου δημιουργού*. Θεσσαλονίκη: Ιανός Εκδόσεις.
- Χολστ, Γκ. (1977). *Δρόμος για το ρεμπέτικο: Άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-76)*. Αθήνα: Αγγλοελληνικά Εκδόσεις.

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Best, Sh. (2010). *Leisure Studies: Themes and Perspectives*. Sage Publications: London, Thousand Oaks, CA, and New Delhi.

Bourdieu, P. (2011). *Η διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

Cramer, D. (1997). *Basic statistics for social research*. London; New York: Routledge.

Crouch, D. ([1999] 2001). *Introduction: Encounters in Leisure/Tourism*. In: Couch, D. (Ed.) *Leisure/Tourism Geographies: Practices and geographical knowledge*. Routledge: London and New York.

Gauntlett, Στ. (2001). *Ρεμπέτικο Τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Greenwood Parr, M. (1999). *Leisure Theory and Practice: A Critical Approach*. 9th Canadian Congress on Leisure Research, May 12-15, 1999. Acadia University, Wolfville, Nova Scotia. Editor: Paul Heintzman. Canadian Association of Leisure Studies. Από το Διαδίκτυο: http://lin.ca/sites/default/files/attachments/CCLR9_04.pdf. Ανασύρθηκε στις 12/5/2016.

Hall, M. & Page, St. ([1999] 2000). *The Geography of Tourism and Recreation: Environment, Place and Space*. Routledge: London and New York.

Harris, D. (2011). *Ελεύθερος Χρόνος: Θεωρία και πράξη*. Αθήνα: Πλέθρον.

Henderson, K., Presley, J. & Bialeschki, D. (2004). Theory on Recreation and Leisure Research: Reflections from the Editors. *Leisure Sciences*, 26, 411-425. DOI: 10.1080/01490400490502471.

Hirschon, R. (2004). *Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Judt, T. (2012). *Η Ευρώπη μετά τον πόλεμο (Postwar)*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Lowerson, J. (2001). Review Article: Starting from Your Own Past? The Serious Business of Leisure History. *Journal of Contemporary History*, 36(3), 517-529. Από το Διαδίκτυο: <http://www.jstor.org/stable/261010>. Ανασύρθηκε στις 12/5/2016.

Mason, J. (2003). *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Pekka Pennanen, R. (1997). The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s. *British Journal of Ethnomusicology*. Vol. 6 (1): 65-116.

Prosser, R. ([1994] 2000). *Leisure, Recreation and Tourism*. Collins Educational: London.

Robson, C. (2002). *Real World Research: a resource for social scientists and practitioner-researchers*. Oxford, UK; Maiden, MA: Blackwell.

Stevenson, D. (2007). *Πόλεις και Αστικοί Πολιτισμοί*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγελής, Τ. (1952). Ένας Κυριακάτικος Περίπατος στην οδόν οκτώ της Πόλεως. *Παρατηρητής*. 3/2/1952: 3.

Αλλαμανής, Γ. (χ.έ.) Ένστικτο επικοινωνίας. *Γιάννης Παπαϊωάννου, Echo & Artis, Μουσική Βιβλιοθήκη*, Τχ. 4: 58-61.

Ανωγειανάκης, Φ. (1947). Το ρεμπέτικο τραγούδι. Ριζοσπάστης, 28 Ιανουαρίου 1947: 2.

Βλησίδης, Κ. (2011). Το ΚΚΕ για το ρεμπέτικο: διάλογος μέσα από τον Ριζοσπάστη. *Άρδην*. Τχ. 86. Ιούνιος-Αύγουστος, 2011: 64.

Γεραμάνης, Π. (2010). Απόστολος Καλδάρας, *Δίφωνο*, Τχ. 55, Απρίλιος 2000, αναδημοσίευση *Οδός Πανός*, Τχ. 148, Απρίλιος-Ιούνιος 2010, αφιέρωμα στον Απόστολο Καλδάρα (1922-1990): 61-67.

Ελληνιάδης, Στ. (χ.έ.). Χρήστος Κολοκοτρώνης. *Ντέφι*. Τχ. 7: 11-20.

Λάκων (1952α). Μια ματιά εις το κέντρον "Αστήρ" της πόλεως. *Παρατηρητής*. 16/3/1952: 2.

Λάκων (1952β) "Αρζεντίνα": Η καμπάνια μας εις τα κέντρα διασκεδάσεως της Νίκαιας. *Παρατηρητής*. 22/3/1952: 2.

Λάκων (1952γ). "Εγγλέζος": Πού διασκεδάζει η Νίκαια;. *Παρατηρητής*. 30/3/1952: 2.

Λάκων. (1952δ). Ο "Γάλλος": Εκεί όπου η Νίκαια διασκεδάζει. *Παρατηρητής*. 6/4/1952: 2.

Λιάβας, Λ. (1996). Η 'κάθαρση του ρεμπέτικου. *Δίφωνο*. Τχ. 10. Ιούλιος 1996: 78-83.

Καλυβιώτης, Αρ. (2015). Έλλη Τενεκίδου-Περιβόλα: Μια δυναμική γυναίκα της εποχής της, ήταν η ηρωίδα του ομώνυμου σμυρναϊκού τραγουδιού 'Έλλη'. *Μετρονόμος*. Τχ. 55. Ιανουάριος-Μάρτιος 2015: 64-71.

Κοροβίνης, Θ. (2004). Πόλυ Πάνου: Ραντεβού με μια λαϊκή θεά. *Λαϊκό Τραγούδι*, Τχ. 10. Δεκέμβριος 2004: 23-41.

Κουνάδης, Π. (2010). Μικρό σχόλιο στη μνήμη του Απόστολου Καλδάρα. *Οδός Πανός*, Τχ. 148, Απρίλιος-Ιούνιος 2010, αφιέρωμα στον Απόστολο Καλδάρα (1922-1990): 33-41.

Νταλάρας, Γ. (2015). «Ο Γιώργος Νταλάρας κουβεντιάζει με την Ευαγγελία Μαργαρώνη». *Μετρονόμος*. Τχ. 55. Ιανουάριος-Μάρτιος 2015: 26-35.

Ξανθόπουλος Ν. (2010). Ο Νίκος Ξανθόπουλος για τον Απόστολο Καλδάρα. *Οδός Πανός*, Τχ. 148, Απρίλιος-Ιούνιος 2010, αφιέρωμα στον Απόστολο Καλδάρα (1922-1990) : 16-18.

Πετρής, Τ. (1954). Κυριακάτικες διασκεδάσεις και χαρές των Κοκκινιωτών. *Παρατηρητής*. 15/1/1954: 1,4.

Τρίγκατζης, Κ. (1959). Νοσταλγοί γλετζέδες της παλιάς καλής εποχής. *Παρατηρητής*. 15/10/1959: 3.

Τσάμπρας, Γ. (χ.έ). Περιπλανώμενη ζωή. *Γιάννης Παπαϊωάννου, Echo & Artis, Μουσική Βιβλιοθήκη*. Τχ. 4: 12-41.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

Βαρουχάκη, Σ. (2005). *Μαζική κουλτούρα και σύγχρονο λαϊκό τραγούδι 1974-2000*. Αθήνα: Τμήμα Κοινωνιολογίας Παντείου Παντεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Baldwin, P. (2015). Sports, and Leisure: Nightlife in the City. *American History; Oxford Research Encyclopedias*. DOI: 10.1093/acrefore/9780199329175.013.178. <http://americanhistory.oxfordre.com>.

Riess, St. (2005). Leisure. The Electronic Encyclopedia of Chicago. *Chicago Historical Society*. <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/735.html>.

Veblen, Th. (1899). *The Theory of the Leisure Class*. <http://moglen.law.columbia.edu/LCS/theoryleisureclass.pdf>.

Ταινιοθήκη της Ελλάδος. <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/1320>.

Ιστότοπος για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι. http://www.hadjidakis.gr/diskography/album_details.asp?AlbumID=34.

Κριτσιώλης, Τ. Και κυρία, και Δούκισσα μέχρι το τέλος.... Από το Διαδίκτυο: <http://www.musiccorner.gr>. Ανασύρθηκε στις 27/7/2016.

ΠΡΟΦΟΡΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

Μαυρομμάτης, Ε. (2007, 18 Μαΐου). Αρχείο Μαρτυριών ΙΜΕ: Ο χορός ως μέσο διασκέδασης των μικρασιατών προσφύγων της Κοκκινιάς. (Γ. Καραχρήστος, & Μ. Βαρλάς, Συνέντευξη στους/στις) Ανάκτηση 18/5/2015, από www.genealogies.gr/pep/attiki/pepat/.../Pepat_vid_Mavromatis_003t.doc.

Δαϊόγλου, Γ. (2016, 25 Μαΐου)

Θεοφύλακτος, Χρ. (2016, 14 Μαΐου)

Θεοφυλάκτου Κ. (2016, 14 Μαΐου)

Καλογεράκη Δ. (2016, 7 Ιουνίου)

Κόνιαρης Στ. (2016, 25 Μαΐου)

Λεοντιάδη Αν. (2016, 5 Μαΐου)

Λεοντιάδη Φ. (2016, 17 Μαΐου)

Μαλέγκα Μ. (2016, 10 Μαΐου)

Μαργαρίτης Δ. (2016, 26 Μαΐου)

Παλόγλου Σπ. (2016, 27 Ιουνίου)

Σαρρής Ν. (2016, 20 Ιουνίου)

Τερζάνη-Μιχαηλίδου, Ελ. (2016, 12 Μαΐου)

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Συνέντευξη με τον Εγγλέζο Αρ., την Εγγλέζου, Μ. και την Παπακωνσταντίνου Στ.
(2015, 14 Ιουνίου)

Συνέντευξη με την Πιπίνη Ελ. (2015, 14 Ιουνίου)

ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ

Συζήτηση με την Σταμουλίδου, Γ. (2016, 12 Μαΐου)

Συζήτηση με τον Χατζηανδρέου, Ν. (2016, 30 Μαΐου)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ



Εικόνα 1: Η εξωτερική όψη του κέντρου *Κεφάλας*. Διακρίνεται η μαρκίζα στο επάνω μέρος. (Πηγή: Περπινιάδης, Β. (2000). *Πριν το τέλος*. Χαλάνδρι: Προσκήνιο-Άγγελος Σιδεράτος: 32.)



Εικόνα 2: Η αυλή του κέντρου του *Εγγλέζου* με το χαρακτηριστικό της πλακόστρωτο. (Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο της Οικογένειας Νίκου Εγγλέζου.)



Εικόνα 3: Ο Μπέμπης χορεύει πάνω στο ασπρόμαυρο δάπεδο. Πίσω του διακρίνονται οι ψάθινες καρέκλες και τα τραπέζια κοσμούν τα χαρακτηριστικά τραπεζομάντηλα του *Περιβόλα*. (Πηγή: Βολιότης-Καπετανάκης, Ηλ. (2014). *Μουσικό Σεργιάνι: Άλλα 22 «ρεμπέτικα» πορτρέτα*. Αθήνα: Μετρονόμος: 301.)



Εικόνα 4: Συγκρότημα στον *Κεφάλαι* του 1957 στο τότε μικρό πάλκο. (Πηγή: Βολιότης-Καπετανάκης Ηλ. (2014). *Μουσικό Σερβιάνι: Άλλα 22 «ρεμπέτικα» πορτρέτα*. Αθήνα: Μετρονόμος: 103· Χατζηδουλής, Κ. (2008). *Ρεμπέτικα και Λαϊκά*. Αθήνα: εκδόσεις fm records: 123.)



Εικόνα 5: Το πάλκο στον *Περιβόλα* πριν επιμηκυνθεί. (Πηγή: Καλυβιώτης, Αρ. (2015). Έλλη Τενεκίδου-Περιβόλα: Μια δυναμική γυναίκα της εποχής της, ήταν η ηρωίδα του ομώνυμου σμυρναϊκού τραγουδιού “Έλλη”, *Μετρονόμος*, Τχ. 55, Ιανουάριος-Μάρτιος 2015: 71)



Εικόνα 6: Το πάλκο του κέντρου *Κεφάλαι*. (Πηγή: Περπινιάδης, Β. (2000). *Πριν το τέλος*. Χαλάνδρι: Προσκήνιο-Άγγελος Σιδεράτος: 32.)



Εικόνα 7: Μουσικό σχήμα στο μακρόστενο πια πάλκο του *Περιβόλα*. (Πηγή: Γκρέυ Κ. ([1983] 1987). *Αυτή είναι η ζωή μου*. Αθήνα: Οδός Πανός: 147.)



Εικόνα 8: Ο Κώστας *Περιβόλας* με τους εργαζόμενους στο κέντρο του. (Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο Οικογένειας Πιπίνη.)



Εικόνα 9: Το πάλκο του κέντρου *Κεφάλας* ανακαινισμένο μετά την επιτυχία του Βαγγέλη Περπινιάδη ‘Μαχαράνη’. (Πηγή: Περπινιάδης, Β. (2000). *Πριν το τέλος*. Χαλάνδρι: Προσκήνιο-Άγγελος Σιδεράτος: 57.)



Εικόνα 10: Το πιάνο του κέντρου *Περιβόλας*. (Πηγή: Προσωπικό αρχείο.)



Εικόνα 11: Στο πάλκο του *Περιβόλα* στις αρχές της δεκαετίας του '60 υπάρχουν ντραμς. (Πηγή: Καλυβιώτης, Αρ. (2015). Έλλη Τενεκίδου-Περιβόλα: Μια δυναμική γυναίκα της εποχής της, ήταν η ηρωίδα του ομώνυμου σμυρναϊκού τραγουδιού “Έλλη”. *Μετρονόμος*. Τχ. 55, Ιανουάριος-Μάρτιος 2015: 69)



Εικόνα 12: Χορεύτρια στον *Περιβόλα* εκτελεί χορογραφία. (Πηγή: Χατζηδουλής, Κ. (2008). *Ρεμπέτικα και Λαϊκά*. Αθήνα: εκδόσεις fm records: 162.)



Εικόνα 13: Χορεύτρια στη *Μαντουμπάλα* εκτελεί χορογραφία. (Πηγή: Πετρόπουλος, Ηλ. ([1979] 1991). *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος: 615.)



Εικόνα 14: Ο Σωτήρης και ο Κώστας *Περιβόλας* στο κέντρο τους. (Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο Οικογένειας Πιπίνη.)



Εικόνα 15: Οι αδελφοί Νικολάου, οι ιδιοκτήτες του κέντρου *Κεφάλας*, εκατέρωθεν του πάγκου του κέντρου. (Πηγή: Περπινιάδης, Β. (2000). *Πριν το τέλος*. Χαλάνδρι: Προσκήνιο-Άγγελος Σιδεράτος: 33.)



Εικόνα 16: Ο Νίκος Εγγλέζος (δεύτερος από αριστερά), ιδιοκτήτης του *Εγγλέζου* και ο Γιώργος Βιδάλης (πρώτος από δεξιά), ιδιοκτήτης του *Γάλλου* (Φωτογραφικό αρχείο της Οικογένειας Νίκου Εγγλέζου).



Εικόνα 17: Ο Νίκος *Εγγλέζος* στην κουζίνα του ομώνυμου κέντρου. (Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο της Οικογένειας Νίκου Εγγλέζου.)



Εικόνα 18: Έξω από το κατάστημα ο *Εγγλέζος*. Πίσω από τους εικονιζόμενους διακρίνεται ο αναρτημένος κατάλογος φαγητών. (Πηγή: Φωτογραφικό αρχείο της Οικογένειας Νίκου Εγγλέζου.)



Εικόνα 19: Ο Γιάννης Παπαϊωάννου μεταμφιεσμένος σε χανούμισσα κάποιες Απόκριες στον Περιβόλα. (Πηγή: Πετρόπουλος, Ηλ. ([1979] 1991). *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος: 483.)



Εικόνα 20: Το κέντρο Κεφάλας-Περιβόλας επί της λεωφόρου Ποσειδώνος. Η κοινή απόπειρα των δύο κέντρων να μπουν στην αγορά των θερινών κέντρων διασκέδασης στις Τζιτζιφιές. (Πηγή: Καλυβιώτης, Αρ. (2015). Έλλη Τενεκίδου-Περιβόλα: Μια δυναμική γυναίκα της εποχής της, ήταν η ηρωίδα του ομώνυμου σμυρναϊκού τραγουδιού “Έλλη”. *Μετρονόμος*. Τχ. 55, Ιανουάριος-Μάρτιος 2015: 69)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: ΜΕΣΑ ΠΡΩΩΘΗΣΗΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ ΣΤΗ ΝΙΚΑΙΑ



Έντυπο 1: Άρθρο αφιερωμένο στο κέντρο *Αρζεντίνα*. (Πηγή: Λάκων (1952) “Αρζεντίνα”: Η καμπάνια μας εις τα κέντρα διασκεδάσεως της Νίκαιας. *Παρατηρητής*. 22/3/1952: 2.)



Έντυπο 2: Διαφημιστική καταχώρηση κέντρου της Νίκαιας. (Πηγή: Αρχείο τύπου της Νίκαιας, Συλλογή Γεωργίου Βεράνη.)



Έντυπο 3: Διαφημιστική καταχώρηση του κέντρου διασκέδασης *Πράσινος Μύλος*. (Πηγή: Χατζηδουλής, Κ. (2008). *Ρεμπέτικα και Λαϊκά*. Αθήνα: εκδόσεις fm records: 110.)



Έντυπο 4: Αφίσα του κέντρου *Κεφάλας*. (Πηγή: Περπινιάδης, Β. (2000). *Πριν το τέλος*. Χαλάνδρι: Προσκήνιο-Άγγελος Σιδεράτος: 59.)



Έντυπο 7: Άρθρο αφιερωμένο στο κέντρο *Γάλλος*. (Πηγή: Λάκων (1952). Ο “Γάλλος”: Εκεί όπου η Νίκαια διασκεδάζει. *Παρατηρητής*. 6/4/1952: 2.)



Έντυπο 8: Άρθρο αφιερωμένο στο κέντρο *Εγγλέζος*. (Πηγή: Λάκων (1952) “Εγγλέζος”: Πού διασκεδάει η Νίκαια;-Μια ματιά στα κέντρα της πόλεως. *Παρατηρητής*. 30/3/1952: 2.)



Έντυπο 9: Αφίσα του μπαρ του Μάρκου Βαμβακάρη (Πηγή: Πετρόπουλος, Ηλ ([1979] 1991). *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος: 642.)



Έντυπο 10: Διαφημιστικό έντυπο του κέντρου *Αστέρας*. (Πηγή: Χατζηδουλής, Κ. (2008). *Ρεμπέτικα και Λαϊκά*. Αθήνα: εκδόσεις fm records: 141.)



Έντυπο 11: Διαφημιστική καταχώρηση του κέντρου *Περιβόλας*. (Πηγή: Χατζηδουλής, Κ. (2008). *Ρεμπέτικα και Λαϊκά*. Αθήνα: εκδόσεις fm records: 140.)



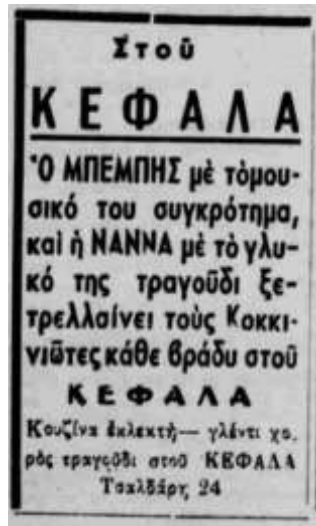
Έντυπο 12: Διαφημιστικό έντυπο του κέντρου *Αστέρας*. (Πηγή: Αλτής Γ. (2015). *Λαϊκά πορτρέτα Ι: Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού από τη δεκαετία του '50*. Αθήνα: Μετρονόμος: 48.)



Έντυπο 13: Διαφημιστικό έντυπο του κέντρου *Περιβόλας*. (Πηγή: Χατζηδουλής, Κ. (2008). *Ρεμπέτικα και Λαϊκά*. Αθήνα: εκδόσεις fm records: 147.)



Έντυπο 14: Διαφημιστικό έντυπο του κέντρου *Κεφάλας*. (Πηγή: Χατζηδουλής, Κ. (2008). *Ρεμπέτικα και Λαϊκά*. Αθήνα: εκδόσεις fm records: 151.)



Έντυπο 15: Διαφημιστική καταχώρηση του κέντρου *Κεφάλας* από το 1952. (Πηγή: Παρατηρητής, 2/11/1952: 2· Παρατηρητής, 7/11/1952.)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ: ΧΑΡΤΕΣ



Χάρτης 1: Τα κέντρα διασκέδασης *Εγγλέζος*, *Γάλλος*, *Αστέρας* και *Φωλιά* πάνω σε χάρτη της Νίκαιας που αποτυπώνει την περιοχή όπως ήταν τα έτη 1964-1965. (Πηγή: Αρχείο χαρτών από το Αρχείο του Γεωργίου Βεράνη.)



Χάρτης 2: Τα κέντρα διασκέδασης *Περιβόλας*, *Κεφάλας* και *Μαντουμπάλα* πάνω σε χάρτη της Νίκαιας που αποτυπώνει την περιοχή όπως ήταν τα έτη 1964-1965. (Πηγή: Αρχείο χαρτών από το Αρχείο του Γεωργίου Βεράνη.)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ IV: ΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΜΕΝΟ ΔΟΜΗΜΕΝΟ ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

ΧΑΡΟΚΟΠΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ, ΓΕΩΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΟΙΚΙΑΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΜΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

Γ' ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΤΙΤΛΟΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

«ΟΙ ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ ΠΟΥ ΛΕΙΤΟΥΡΓΗΣΑΝ ΑΠΟ ΤΟ 1947 ΕΩΣ ΤΟ 1967: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ (ΚΟΚΚΙΝΙΑΣ)»

ΠΑΛΟΓΛΟΥ ΣΟΦΙΑ-ΜΑΡΙΑ (ΤΗΛΕΦΩΝΟ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ 6933374262)

A. M. 2213310

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: κ. ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗΣ ΣΕ ΘΑΜΩΝΕΣ ΤΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ ΑΠΟ ΤΟ 1947 ΕΩΣ ΤΟ 1967

Απαντήστε όσες από τις παρακάτω ερωτήσεις μπορείτε.

1. Πώς ονομάζεσθε; _____ (gender)
2. Σε ποια ηλικιακή ομάδα ανήκετε; (age)
 - a. 61-70 (1)
 - b. 71-80 (2)
 - c. 81-90 (3)
 - d. 91 και άνω (4)
3. Από ποια χρονολογία μένετε στην περιοχή της Νίκαιας; _____ (date)
4. Τι δουλειά κάνατε από το 1947-1967; (job)
 - a. Έμπορος (1)
 - b. Ελεύθερος επαγγελματίας (2)
 - c. Ιδιωτικός Υπάλληλος (3)
 - d. Δημόσιος Υπάλληλος (4)
 - e. Χειρώνακτας (5)
 - f. Άλλο _____ (6)
5. Πού μένατε από το 1947-1967; (area)
 - a. Παλαιά Κοκκινιά (1)
 - b. Άσπρα Χώματα (2)
 - c. Κέντρο Νίκαιας (3)
 - d. Οσία Ξένη (4)
 - e. Περιβολάκι (5)
 - f. Χαλκηδόνα (6)
 - g. Γερμανικά (7)
 - h. Νεάπολη (8)
 - i. Άη Γιώργης (9)
6. Από πού κατάγεσθε; (origin) _____
 - a. Μικρά Ασία (1)
 - b. Άλλο (2)
7. Τι προτιμούσατε να κάνετε στον ελεύθερο σας χρόνο; Διαλέξτε όσες ενασχολήσεις θέλετε.
 - a. Περίπατος (freewalk) Ναι (1), Όχι (0)
 - b. Κινηματογράφος (freecine) Ναι (1), Όχι (0)

- c. Ζαχαροπλαστείο (freeswee) Ναι (1), Όχι (0)
 - d. Θέατρο (freethea) Ναι (1), Όχι (0)
 - e. Κέντρο διασκέδασης (freeclub) Ναι (1), Όχι (0)
 - f. Πάρτι στο σπίτι (freepart) Ναι (1), Όχι (0)
 - g. Άλλο _____ (freeothe) Ναι (1), Όχι (0)
8. Πόσο συχνά πηγαίνατε στα κέντρα διασκέδασης; (frequenc)
- a. Κάθε Σαββατοκύριακο (1)
 - b. Μία φορά το μήνα (2)
 - c. Σε ειδικές περιστάσεις (γάμος, αρραβώνας κλπ.) (3)
 - d. Καθημερινά (4)
9. Ποιες ώρες διασκεδάζατε εκεί; (hours)
- a. Νωρίς το απόγευμα (1)
 - b. Μέχρι το βράδυ (2)
 - c. Μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες (3)
10. Σε ποια περιοχή διασκεδάζατε; (funarea)
- a. Νίκαια (1)
 - b. Αιγάλεω (2)
 - c. Τζιτζιφιές (3)
 - d. Πειραιάς (4)
 - e. Άλλού _____ (5)
11. Ποια από τα παρακάτω κέντρα διασκέδασης γνωρίζετε ότι υπήρχαν στη Νίκαια από το 1947 έως το 1967;
- a. Εγγλέζος (english) Ναι (1), Όχι (0)
 - b. Γάλλος (french) Ναι (1), Όχι (0)
 - c. Αστέρας (star) Ναι (1), Όχι (0)
 - d. Φωλιά (nest) Ναι (1), Όχι (0)
 - e. Πράσινος Μύλος ή Έξι Αδέλφια ή Μαντουμπάλα (greenmil) Ναι (1), Όχι (0)
 - f. Περιβόλας (field) Ναι (1), Όχι (0)
 - g. Κεφάλας (head) Ναι (1), Όχι (0)
 - h. Άλλο _____ (other) Ναι (1), Όχι (0)
12. Σε ποια από αυτά είχατε διασκεδάσει;
- a. Εγγλέζος (engli1) Ναι (1), Όχι (0)
 - b. Γάλλος (french1) Ναι (1), Όχι (0)
 - c. Αστέρας (star1) Ναι (1), Όχι (0)
 - d. Φωλιά (nest1) Ναι (1), Όχι (0)
 - e. Πράσινος Μύλος ή Έξι Αδέλφια ή Μαντουμπάλα (grmill1) Ναι (1), Όχι (0)
 - f. Περιβόλας (field1) Ναι (1), Όχι (0)
 - g. Κεφάλας (head1) Ναι (1), Όχι (0)
 - h. Άλλο _____ (other1) Ναι (1), Όχι (0)
13. Πότε περίπου είχατε διασκεδάσει εκεί; (period)
- a. 1947-1957 (1)
 - b. 1957-1967 (2)
 - c. 1947-1967 (3)
14. Ποιους καλλιτέχνες είχατε ακούσει εκεί; (artists)

-
15. Ποιο κέντρο διασκέδασης από αυτά προτιμούσατε; (prefer)
- Εγγλέζος (1)
 - Γάλλος (2)
 - Αστέρας (3)
 - Φωλιά (4)
 - Πράσινος Μύλος ή Μαντουβάλα (5)
 - Περιβόλας (6)
 - Κεφάλας (7)
 - Άλλο (Αρζεντίνα)(8)
 - Κανένα (9)
16. Τι σας έκανε να συχνάζετε σε ένα κέντρο; Διαλέξτε έως δύο κίνητρα.
- Τραγουδιστής (motsinger) Ναι (1), Όχι (0)
 - Ορχήστρα (motorche) Ναι (1), Όχι (0)
 - Φαγητό (motfood) Ναι (1), Όχι (0)
 - Παρέα (motfrien) Ναι (1), Όχι (0)
 - Καταστηματάρχης (motowner) Ναι (1), Όχι (0)
 - Άλλο _____ (motother) Ναι (1), Όχι (0)
17. Τι είδους μουσική ακουγόταν στα κέντρα διασκέδασης; Διαλέξτε έως δύο είδη.
- Ελληνική λαϊκή μουσική (popular) Ναι (1), Όχι (0)
 - Ελληνική παραδοσιακή μουσική (traditio) Ναι (1), Όχι (0)
 - Σμυρναίικα (smyrna) Ναι (1), Όχι (0)
 - Ελληνικό ελαφρό τραγούδι (artistic) Ναι (1), Όχι (0)
 - Ευρωπαϊκή μουσική (european) Ναι (1), Όχι (0)
18. Ποιο ήταν το κυρίαρχο είδος μουσικής; _____
- Λαϊκό τραγούδι (1)
 - Ευρωπαϊκά (2)
19. Μουσική έπαιζε (livemus)
- Ζωντανή ορχήστρα (1)
 - Γραμμόφωνο (2)
 - Και τα δυο (3);
20. Ποιο όργανο της ορχήστρας σας έκανε μεγαλύτερη εντύπωση; Επιλέξτε ένα.
(instrume)
- Μπουζούκι (1)
 - Βιολί (2)
 - Κιθάρα (3)
 - Ακορντεόν (4)
 - Πιάνο (5)
 - Αρμόνιο (6)
 - Σαντούρι (7)
 - Πνευστά (8)
 - Άλλο _____ (9)
21. Η μουσική είχε μεγάλη ένταση; (volume)
- Ναι (1)
 - Όχι (0)
22. Προσφερόταν φαγητό; (food)

- a. Ναι (1)
 - b. Όχι (0)
23. Θυμάστε κάποιο συγκεκριμένο πιάτο; (dish)
- a. Ναι (1)
 - b. Όχι (0)
24. Ποιο; _____
- a. Κρεατικά (1)
 - b. Άλλο (2)
25. Πού χόρευαν οι θαμώνες; (dance)
- a. Πίστα (1)
 - b. Στα τραπέζια (2)
 - c. Και στα δύο (3)
26. Τι άλλα θεάματα προσφέρονταν μέσα στα κέντρα διασκέδασης;(shows)
- a. Ακροβατικά (1)
 - b. Χορός (2)
 - c. Άλλο _____ (3)
27. Τι είδους άνθρωποι σύχναζαν κυρίως εκεί; (people)
- a. Οικογένειες (1)
 - b. Άγαμοι άνδρες (2)
 - c. Ανύπαντρες γυναίκες (3)
 - d. Ζευγάρια (4)
28. Τι εισοδήματος ήταν οι θαμώνες; (income)
- a. Χαμηλού (1)
 - b. Μεσαίου (2)
 - c. Υψηλού (3)
 - d. Όλων των εισοδημάτων (4)
29. Ποιο ήταν το κόστος της διασκέδασης; (cost)
- a. Χαμηλό (1)
 - b. Υψηλό (2)
 - c. Προσιτό σε όλους (3)
30. Συνέβαλαν τα κέντρα διασκέδασης στην τοπική οικονομία; (localeco)
- a. Ναι (1)
 - b. Όχι (0)
31. Πώς; (way)
- a. Με θέσεις εργασίας (1)
 - b. Με δημιουργία πιάτσας (δηλαδή με το άνοιγμα καταστημάτων γύρω από αυτά που ωφελούνταν από την πελατεία των κέντρων διασκέδασης.) (2)
 - c. Άλλο _____ (3)
32. Πώς μαθαίνατε ποιος τραγουδούσε; (Επιλέξτε όσες επιλογές θέλετε.)
- a. Από στόμα σε στόμα (admouth) Ναι (1), Όχι (0)
 - b. Από τελάλη (adspeak) Ναι (1), Όχι (0)
 - c. Από διαφήμιση στην εφημερίδα (adpaper) Ναι (1), Όχι (0)
 - d. Από τη μαρκίζα (adsign) Ναι (1), Όχι (0)
 - e. Από το ραδιόφωνο (adradio) Ναι (1), Όχι (0)
 - f. Από διαφημιστικά φυλλάδια (adflyers) Ναι (1), Όχι (0)

33. Πώς έβλεπε ο κόσμος τα κέντρα διασκέδασης; (opinion)
 - a. Θετικά (1)
 - b. Αρνητικά (2)
34. Υπήρχαν παράπονα για τη λειτουργία τους; (complain)
 - a. Ναι (1)
 - b. Όχι (0)
35. Γίνονταν φασαρίες μέσα και γύρω από αυτά τα κέντρα; (disturb)
 - a. Ναι (1)
 - b. Όχι (0)
36. Είχε διασκεδάσει κάποιο διάσημο πρόσωπο της εποχής στα κέντρα διασκέδασης της Νίκαιας; (famous)
 - a. Ναι (1)
 - b. Όχι (0)
37. Αν ναι, ποιο; _____
38. Γνωρίζατε τους ιδιοκτήτες των κέντρων διασκέδασης; (owner)
 - a. Ναι (1)
 - b. Όχι (0)
39. Ποια η σχέση σας μαζί τους; (relation)
 - a. Φιλική (1)
 - b. Συγγενική (2)
 - c. Γειτνίασης (3)
 - d. Τυπική (4)
40. Πώς συμπεριφέρονταν; (behave)
 - a. Ευγενικά (1)
 - b. Επόπτευαν (2)

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ V: ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ ΗΜΙΔΟΜΗΜΕΝΗΣ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗΣ
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΑΠΟΓΟΝΟΥΣ ΙΔΙΟΚΤΗΤΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ
ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ**

1. Πώς ονομάζεστε;
2. Ποια είναι η σχέση σας με τον ιδιοκτήτη του κέντρου διασκέδασης
.....;
3. Ποιο ήταν το πλήρες όνομά του;
4. Πότε ξεκίνησε και πότε έληξε η λειτουργία του κέντρου διασκέδασης
.....;
5. Πώς γεννήθηκε η ιδέα δημιουργίας του κέντρου διασκέδασης;
6. Σε ποια ακριβώς θέση βρισκόταν το κέντρο διασκέδασης;
7. Τι χωρητικότητας ήταν;
8. Ποιο ωράριο τηρούσε το κέντρο;
9. Τι προσέφερε στους πελάτες του;
10. Τι είδους κόσμο μάζευε;
11. Ποιοι καλλιτέχνες είχαν περάσει από εκεί;
12. Πώς κλείνονταν οι συμφωνίες και πώς αμοίβονταν οι καλλιτέχνες;
13. Υπήρχε ανταγωνισμός με άλλα όμορα κέντρα διασκέδασης;
14. Με ποιον τρόπο προωθούνταν το κέντρο διασκέδασης;
15. Πόσα άτομα απασχολούσε;

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ VI: ΠΙΝΑΚΕΣ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ

ΦΥΛΟ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΓΥΝΑΙΚΑ	26	50,0	50,0	50,0
ΑΝΔΡΑΣ	26	50,0	50,0	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΗΛΙΚΙΑΚΗ ΟΜΑΔΑ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα 61-70	4	7,7	7,7	7,7
71-80	23	44,2	44,2	51,9
81-90	24	46,2	46,2	98,1
91+	1	1,9	1,9	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΕΡΓΑΣΙΑ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΕΜΠΟΡΟΣ	3	5,8	5,8	5,8
ΕΛΕΥΘ. ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΑΣ	2	3,8	3,8	9,6
ΙΔΙΩΤΙΚΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ	5	9,6	9,6	19,2
ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ	2	3,8	3,8	23,1
ΧΕΙΡΩΝΑΚΤΑΣ	24	46,2	46,2	69,2
ΑΛΛΟ	16	30,8	30,8	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΠΕΡΙΟΧΗ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΠΑΛΑΙΑ ΚΟΚΚΙΝΙΑ	3	5,8	5,8	5,8
ΑΣΠΡΑ ΧΩΜΑΤΑ	4	7,7	7,7	13,5
ΚΕΝΤΡΟ ΝΙΚΑΙΑΣ	3	5,8	5,8	19,2
ΟΣΙΑ ΞΕΝΗ	10	19,2	19,2	38,5
ΠΕΡΙΒΟΛΑΚΙ	4	7,7	7,7	46,2
ΧΑΛΚΗΔΟΝΑ	2	3,8	3,8	50,0
ΓΕΡΜΑΝΙΚΑ	5	9,6	9,6	59,6
ΝΕΑΠΟΛΗ	15	28,8	28,8	88,5
ΑΗ ΓΙΩΡΓΗΣ	6	11,5	11,5	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΚΑΤΑΓΩΓΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ	44	84,6	84,6	84,6
ΑΛΛΟ	8	15,4	15,4	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

Περιγραφική Στατιστική

	Πλήθος	Ελάχιστο	Μέγιστο
ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗΣ	52	1926	1965
Έγκυρα Πλήθος	52		

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΚΑΤΟΙΚΗΣΗΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα 1926	1	1,9	1,9	1,9
1928	1	1,9	1,9	3,8
1929	2	3,8	3,8	7,7
1931	2	3,8	3,8	11,5
1932	3	5,8	5,8	17,3
1933	2	3,8	3,8	21,2
1934	3	5,8	5,8	26,9
1935	3	5,8	5,8	32,7
1936	3	5,8	5,8	38,5
1937	2	3,8	3,8	42,3
1938	4	7,7	7,7	50,0
1939	2	3,8	3,8	53,8
1940	4	7,7	7,7	61,5
1941	4	7,7	7,7	69,2
1943	1	1,9	1,9	71,2
1944	2	3,8	3,8	75,0
1945	3	5,8	5,8	80,8
1947	2	3,8	3,8	84,6
1948	1	1,9	1,9	86,5
1950	1	1,9	1,9	88,5
1951	1	1,9	1,9	90,4
1952	1	1,9	1,9	92,3
1953	1	1,9	1,9	94,2
1963	2	3,8	3,8	98,1

1965	1	1,9	1,9	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΠΕΡΙΠΑΤΟΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	13	25,0	25,0	25,0
ΝΑΙ	39	75,0	75,0	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	15	28,8	28,8	28,8
ΝΑΙ	37	71,2	71,2	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΖΑΧΑΡΟΠΛΑΣΤΕΙΟ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	37	71,2	71,2	71,2
ΝΑΙ	15	28,8	28,8	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΘΕΑΤΡΟ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	32	61,5	61,5	61,5
ΝΑΙ	20	38,5	38,5	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	22	42,3	42,3	42,3
ΝΑΙ	30	57,7	57,7	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΠΑΡΤΥ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	7	13,5	13,5	13,5

ΝΑΙ	45	86,5	86,5	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΑΛΛΟ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	31	59,6	59,6	59,6
ΝΑΙ	21	40,4	40,4	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΣΥΧΝΟΤΗΤΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΤΗΝ ΕΒΔΟΜΑΔΑ	14	26,9	26,9	26,9
ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΤΟ ΜΗΝΑ	10	19,2	19,2	46,2
ΕΙΔΙΚΕΣ ΠΕΡΙΣΤΑΣΕΙΣ	28	53,8	53,8	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΩΡΕΣ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΝΩΡΙΣ ΤΟ ΑΠΟΓΕΥΜΑ	3	5,8	5,8	5,8
ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΒΡΑΔΥ	30	57,7	57,7	63,5
ΜΕΧΡΙ ΠΡΩΙΑΣ	19	36,5	36,5	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΠΕΡΙΟΧΗ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΝΙΚΑΙΑ	43	82,7	82,7	82,7
ΑΙΓΑΛΕΩ	1	1,9	1,9	84,6
ΤΖΙΤΖΙΦΙΕΣ	5	9,6	9,6	94,2
ΠΕΙΡΑΙΑΣ	1	1,9	1,9	96,2
ΑΛΛΟ	2	3,8	3,8	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΕΓΓΛΕΖΟΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
--	-----------	---------	-------------------	--------------------------

Έγκυρα	OXI	3	5,8	5,8	5,8
	NAI	49	94,2	94,2	100,0
	Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΓΑΛΛΟΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα	OXI	11	21,2	21,2
	NAI	41	78,8	100,0
	Σύνολο	52	100,0	100,0

ΑΣΤΕΡΑΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα	OXI	11	21,2	21,2
	NAI	41	78,8	100,0
	Σύνολο	52	100,0	100,0

ΦΩΛΙΑ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα	OXI	38	73,1	73,1
	NAI	14	26,9	100,0
	Σύνολο	52	100,0	100,0

ΠΡΑΣΙΝΟΣ ΜΥΛΟΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα	OXI	26	50,0	50,0
	NAI	26	50,0	100,0
	Σύνολο	52	100,0	100,0

ΠΕΡΙΒΟΛΑΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα	OXI	2	3,8	3,8
	NAI	50	96,2	100,0
	Σύνολο	52	100,0	100,0

ΚΕΦΑΛΑΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα OXI	8	15,4	15,4	15,4
NAI	44	84,6	84,6	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΑΛΛΟ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα OXI	36	69,2	69,2	69,2
NAI	16	30,8	30,8	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΕΓΓΛΕΖΟΣ-ΕΠΙΛΟΓΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα OXI	19	36,5	36,5	36,5
NAI	33	63,5	63,5	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΓΑΛΛΟΣ-ΕΠΙΛΟΓΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα OXI	31	59,6	59,6	59,6
NAI	21	40,4	40,4	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΑΣΤΕΡΑΣ-ΕΠΙΛΟΓΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα OXI	25	48,1	48,1	48,1
NAI	27	51,9	51,9	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΦΩΛΙΑ-ΕΠΙΛΟΓΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα OXI	48	92,3	92,3	92,3
NAI	4	7,7	7,7	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΠΡΑΣΙΝΟΣ ΜΥΛΟΣ-ΕΠΙΛΟΓΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	41	78,8	78,8	78,8
ΝΑΙ	11	21,2	21,2	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΠΕΡΙΒΟΛΑΣ-ΕΠΙΛΟΓΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	15	28,8	28,8	28,8
ΝΑΙ	37	71,2	71,2	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΚΕΦΑΛΑΣ-ΕΠΙΛΟΓΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	26	50,0	50,0	50,0
ΝΑΙ	26	50,0	50,0	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΑΛΛΟ-ΕΠΙΛΟΓΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	48	92,3	92,3	92,3
ΝΑΙ	4	7,7	7,7	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα 1947-1957	17	32,7	32,7	32,7
1957-1967	29	55,8	55,8	88,5
1947-1967	6	11,5	11,5	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΠΡΟΤΙΜΗΣΗ ΚΕΝΤΡΟΥ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΕΓΓΛΕΖΟΣ	7	13,5	13,5	13,5
ΑΣΤΕΡΑΣ	3	5,8	5,8	19,2
ΦΩΛΙΑ	1	1,9	1,9	21,2

ΠΡΑΣΙΝΟΣ ΜΥΛΟΣ	2	3,8	3,8	25,0
ΠΕΡΙΒΟΛΑΣ	9	17,3	17,3	42,3
ΚΕΦΑΛΑΣ	1	1,9	1,9	44,2
ΑΡΖΕΝΤΙΝΑ	2	3,8	3,8	48,1
ΚΑΝΕΝΑ	27	51,9	51,9	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ-ΚΙΝΗΤΡΟ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	22	42,3	42,3	42,3
ΝΑΙ	30	57,7	57,7	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΟΡΧΗΣΤΡΑ-ΚΙΝΗΤΡΟ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	44	84,6	84,6	84,6
ΝΑΙ	8	15,4	15,4	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΦΑΓΗΤΟ-ΚΙΝΗΤΡΟ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	50	96,2	96,2	96,2
ΝΑΙ	2	3,8	3,8	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΠΑΡΕΑ-ΚΙΝΗΤΡΟ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	24	46,2	46,2	46,2
ΝΑΙ	28	53,8	53,8	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑΡΧΗΣ-ΚΙΝΗΤΡΟ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	45	86,5	86,5	86,5
ΝΑΙ	7	13,5	13,5	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΑΛΛΟ-ΚΙΝΗΤΡΟ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα OXI	46	88,5	88,5	88,5
NAI	6	11,5	11,5	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ-ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα OXI	4	7,7	7,7	7,7
NAI	48	92,3	92,3	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ-ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα OXI	48	92,3	92,3	92,3
NAI	4	7,7	7,7	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΣΜΥΡΝΑΪΚΑ-ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα OXI	48	92,3	92,3	92,3
NAI	4	7,7	7,7	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΝΤΕΧΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ-ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα OXI	50	96,2	96,2	96,2
NAI	2	3,8	3,8	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ/ΛΑΤΙΝΟΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ-ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα OXI	30	57,7	57,7	57,7
NAI	22	42,3	42,3	100,0

Σύνολο	52	100,0	100,0
--------	----	-------	-------

ΚΥΡΙΟΤΕΡΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΙΔΟΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΑΣΤΙΚΗ ΛΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ	38	73,1	73,1	73,1
ΕΛΑΦΡΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ/ ΕΥΡΩΠΑΪΚΑ	14	26,9	26,9	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΖΩΝΤΑΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΖΩΝΤΑΝΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ	48	92,3	92,3	92,3
ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟ	1	1,9	1,9	94,2
ΚΑΙ ΤΑ ΔΥΟ	3	5,8	5,8	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΕΠΙΛΟΓΗ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΟΡΓΑΝΟΥ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ	16	30,8	30,8	30,8
ΚΙΘΑΡΑ	6	11,5	11,5	42,3
ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ	26	50,0	50,0	92,3
ΠΙΑΝΟ	1	1,9	1,9	94,2
ΑΡΜΟΝΙΟ	3	5,8	5,8	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΕΝΤΑΣΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	9	17,3	17,3	17,3
ΝΑΙ	43	82,7	82,7	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΦΑΓΗΤΟ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΝΑΙ	52	100,0	100,0	100,0

ΧΟΡΟΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΠΙΣΤΑ	50	96,2	96,2	96,2
ΚΑΙ ΣΤΑΔΥΟ	2	3,8	3,8	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

Στατιστική

ΘΕΑΜΑΤΑ

Πλήθος Έγκυρα	26
Απόντα	0

ΘΕΑΜΑΤΑ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΧΟΡΟΣ	20	76,9	76,9	76,9
ΑΛΛΟ	6	23,1	23,1	100,0
Σύνολο	26	100,0	100,0	

ΘΑΜΩΝΕΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ	42	80,8	80,8	80,8
ΑΓΑΜΟΙ ΑΝΔΡΕΣ	9	17,3	17,3	98,1
ΖΕΥΓΑΡΙΑ	1	1,9	1,9	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΕΙΣΟΔΗΜΑ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΧΑΜΗΛΟ ΕΙΣΟΔΗΜΑ	19	36,5	36,5	36,5
ΜΕΣΑΙΟ ΕΙΣΟΔΗΜΑ	19	36,5	36,5	73,1
ΥΨΗΛΟ ΕΙΣΟΔΗΜΑ	5	9,6	9,6	82,7
ΟΛΩΝ ΤΩΝ ΕΙΣΟΔΗΜΑΤΩΝ	9	17,3	17,3	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΚΟΣΤΟΣ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΧΑΜΗΛΟ ΚΟΣΤΟΣ	12	23,1	23,1	23,1
ΥΨΗΛΟ ΚΟΣΤΟΣ	7	13,5	13,5	36,5

ΠΡΟΣΙΤΟ ΣΕ ΟΛΟΥΣ	33	63,5	63,5	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΤΟΠΙΚΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	20	38,5	38,5	38,5
ΝΑΙ	32	61,5	61,5	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

Στατιστική

ΤΡΟΠΟΣ ΣΥΜΒΟΛΗΣ

Πλήθος Έγκυρα	32
Απόντα	0

ΤΡΟΠΟΣ ΣΥΜΒΟΛΗΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΘΕΣΕΙΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	29	90,6	90,6	90,6
ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΠΙΑΤΣΑΣ	3	9,4	9,4	100,0
Σύνολο	32	100,0	100,0	

ΣΤΟΜΑ ΜΕ ΣΤΟΜΑ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	12	23,1	23,1	23,1
ΝΑΙ	40	76,9	76,9	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΤΕΛΑΛΗΣ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	47	90,4	90,4	90,4
ΝΑΙ	5	9,6	9,6	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
--	-----------	---------	-------------------	--------------------------

Έγκυρα	OXI	50	96,2	96,2	96,2
	NAI	2	3,8	3,8	100,0
	Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΜΑΡΚΙΖΑ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα	OXI	31	59,6	59,6
	NAI	21	40,4	100,0
	Σύνολο	52	100,0	100,0

ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα	OXI	52	100,0	100,0

ΦΥΛΛΑΔΙΑ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα	OXI	41	78,8	78,8
	NAI	11	21,2	100,0
	Σύνολο	52	100,0	100,0

ΑΠΟΨΗ ΓΙΑ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα	ΘΕΤΙΚΗ	50	96,2	96,2
	ΑΡΝΗΤΙΚΗ	2	3,8	100,0
	Σύνολο	52	100,0	100,0

ΠΑΡΑΠΟΝΑ ΓΙΑ ΤΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα	OXI	43	82,7	82,7
	NAI	9	17,3	100,0
	Σύνολο	52	100,0	100,0

ΦΑΣΑΡΙΕΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα	OXI	26	50,0	50,0
	NAI	26	50,0	100,0

Σύνολο	52	100,0	100,0
--------	----	-------	-------

Στατιστική

ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ ΔΙΑΣΗΜΟΥ

ΠΡΟΣΩΠΟΥ

Πλήθος	Έγκυρα	13
	Απόντα	0

ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ ΔΙΑΣΗΜΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	3	23,1	23,1	23,1
ΝΑΙ	10	76,9	76,9	100,0
Σύνολο	13	100,0	100,0	

ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΜΕ ΙΔΙΟΚΤΗΤΕΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΟΧΙ	30	57,7	57,7	57,7
ΝΑΙ	22	42,3	42,3	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΙΔΙΟΚΤΗΤΕΣ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΦΙΛΙΚΗ	9	17,3	17,3	17,3
ΣΥΓΓΕΝΙΚΗ	2	3,8	3,8	21,2
ΓΕΙΤΝΙΑΣΗΣ	4	7,7	7,7	28,8
ΤΥΠΙΚΗ	37	71,2	71,2	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ ΙΔΙΟΚΤΗΤΩΝ

	Συχνότητα	Ποσοστό	Έγκυρα Ποσοστό	Συγκεντρωτικό Ποσοστό
Έγκυρα ΕΥΓΕΝΙΚΗ	45	86,5	86,5	86,5
ΕΠΟΠΤΕΥΑΝ	7	13,5	13,5	100,0
Σύνολο	52	100,0	100,0	

