

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ»  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Λαϊκές μουσικές φωνές στην κατοχική Αθήνα:  
από την αυτοεικόνα στους χώρους δράσης,  
μέχρι τη δημόσια παρέμβαση και τη συλλογική αυτογνωσία

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ευγενία Πανταζόγλου

Αθήνα, 2022

## ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Μπογιατζής Βασίλειος, Ειδικό Διδακτικό Προσωπικό (Επιβλέπων)

Θεοτοκάς Νίκος, Καθηγητής

Παπαδημητρίου Δέσποινα, Καθηγήτρια

Copyright © Ευγενία Πανταζόγλου 2022

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

*αφιερώνω αυτό το κείμενο  
στις λαϊκές μουσικές φωνές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου  
που δεν ακούσαμε  
από τις πρωτεύουσες, τις επαρχίες, τα νησιά, τα πεδινά και τα ορεινά χωριά*

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Εισαγωγή.....	5
Ερευνητικά ερωτήματα, μεθοδολογικές παρατηρήσεις, ερευνητικό υλικό.....	6

### ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Τόπος και χρόνος – Εικόνες της Αθήνας, το ιστορικό πλαίσιο.....	15
Λίγο πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ελλάδα.....	15
Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος στην Αθήνα.....	17
Οι λαϊκοί μουσικοί στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.....	27
Συμπεράσματα.....	31

### ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Τα δρώντα πρόσωπα αυτοσυστήνονται.....	32
Συμπεράσματα.....	45

### ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Χώρος δράσης. Τεκέδες, ταβέρνες, κέντρα διασκέδασης.....	47
Συμπεράσματα.....	57

### ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Δημόσια παρέμβαση των λαϊκών μουσικών, αλληλεπίδραση και κοινό.....	58
Συμπεράσματα.....	67

### ΠΕΜΠΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ο κοινωνικός τους ρόλος μέσα από την ευρύτερη κοινωνική τους δράση.....	70
Συμπεράσματα.....	76

### ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Επίλογος, ή συλλογική αυτογνωσία.....	79
---------------------------------------	----

### ΠΗΓΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πηγές .....	84
Βιβλιογραφία.....	86

Παράρτημα Ι.....	88
Πίνακας 1. Κέντρα διασκέδασης και σημεία στο χάρτη του 1944.....	88
Χάρτης 1.....	90
Χάρτης 2.....	91
Παράρτημα ΙΙ.....	92
Πίνακας 2. Πρόσωπα που παρουσιάζονται στην έρευνα, η ηλικία τους το 1940 και η χρονολογία θανάτου όσων απεβίωσαν μέσα στην Κατοχή.....	92
Παράρτημα ΙΙΙ	
Συνέντευξη Παναγιώτη Κουνάδη.....	94

## Εισαγωγή

Η έρευνα αυτή στηρίζεται στον ήχο που δεν ακούσαμε. Στο “Δάσος” στο Βοτανικό, στου Μάριου στην οδό Ίωνος στην Ομόνοια, στο Περοκέ του Βλάχου. Στηρίζεται στην επιλογή και απόφαση των ανθρώπων που ασχολούνταν με τη λαϊκή μουσική να παίζουν μέσα στην Κατοχή. Συλλέγοντας υλικό από αυτοβιογραφίες και βιογραφίες τους, άρχισα να ψηλαφίζω και να διερευνώ καταστάσεις και ατμόσφαιρες, να συλλέγω και να ταξινομώ πληροφορίες. Αυτό όμως που με συγκίνησε και με εξέπληξε περισσότερο, ήταν ο ήχος της φωνής τους και ο τρόπος αφήγησης των γεγονότων όταν άρχισα να ακούω τις συνεντεύξεις από το αρχείο Κουνάδη, τα αρχεία της ΕΡΤ και διάσπαρτες συνεντεύξεις τους που υπάρχουν στο διαδίκτυο. Είχα ακούσει τον Μάρκο, τον Κερομύτη, τον Μπαγιαντέρα να τραγουδούν και να παίζουν μέσα από τις φωνοληψίες. Δεν τους είχα ακούσει να μιλούν και να εξιστορούν, και αυτό είναι κάτι που στην αντίληψή μου τους τοποθέτησε ανάμεσα στις πολιτικές αποφάσεις της τριετίας 1941-1944, στις μάχες και στις εισβολές, στους βομβαρδισμούς και στον λιμό, στα καταφύγια και στην κυβέρνηση εξορίας, στη συγκρότηση του ΕΑΜ, στις καθημερινές ριπές, στη μαύρη αγορά και σε ότι φέρει για τον καθένα και την καθεμιά το άκουσμα της περιόδου της Κατοχής.

Η μελέτη μου λοιπόν, εστιάζει στις κοινωνικές όψεις της Κατοχής, τοποθετώντας τους λαϊκούς μουσικούς στο επίκεντρο αυτών των εξελίξεων. Χωρίς καμία υπόνοια ταύτισης των εποχών, σημειώνω πως προσωπικό ερέθισμα στάθηκε ο περιορισμός της ελευθερίας μας κατά τη διάρκεια της πανδημίας covid-19, η παράλυση της κοινωνικής ζωής και συγκεκριμένα η επιβολή μέτρων απαγόρευσης των συναυλιών, της μουσικής ακρόασης σε δημόσιους χώρους, ακόμα και από τις ηχητικές εγκαταστάσεις των χώρων αναψυχής και διασκέδασης. Απαγορεύτηκαν ανάμεσα σε άλλα οι διδασκαλίες πνευστών και κρουστών οργάνων, οι συναντήσεις χορωδιών και φωνητικών συνόλων. Υπήρξε μια περίοδος όπου απαγορευόταν να παίζει κανείς και να τραγουδά σε δημόσιο χώρο. Παρατηρώντας τη θέση των μουσικών που δεν εργάζονται στις κρατικές μουσικές δομές, και την ανισορροπία που προκάλεσε αυτή η κατάσταση σε επίπεδο επιβίωσης, σε επίπεδο έκφρασης και επικοινωνίας, συνειδητοποίησα πως προκλήθηκε μια προσπάθεια τοποθέτησής τους στο κοινωνικό σύνολο, μια αγωνία να σταθούν ισάξιοι με τους υπόλοιπους πολίτες σε πλαίσιο εργασίας, κρατικής πρόνοιας, ασφάλισης. Αναρωτήθηκα τι τους έχει τοποθετήσει σε κατώτερη κλίμακα, τι ρόλο επιτελεί ο λαϊκός μουσικός σήμερα, ποια είναι η ανάγκη του, ποια η ανάγκη του κοινού και ποια η μεταξύ τους σχέση. Το επόμενο ερώτημα ήταν αρκετά σαφές: τι έκαναν οι λαϊκοί μουσικοί σε κάποια άλλη οριακή εποχή στην Ελλάδα, αυτή της Κατοχής; Αυτό είναι και το κεντρικό ερώτημα που διατρέχει την έρευνά μου.

Η εργασία αυτή υποστηρίχτηκε με ιδιαίτερη θέρμη από τον σύμβουλο σπουδών μου, κύριο Μπογιατζή Βασίλειο, ο οποίος έσκυψε με ενδιαφέρον στις σκέψεις και στα ερωτήματά μου και με την ακούραστη διαθεσιμότητα και ανατροφοδότησή του, συντέλεσε στην πραγμάτωσή της. Τον ευχαριστώ δημόσια γι' αυτή του τη στάση. Ευχαριστώ επίσης τον κύριο Θεοτοκά Νίκο για το συνεχές ενδιαφέρον του για την πορεία της έρευνάς μου και το περιβάλλον αποδοχής και ελευθερίας που δημιουργεί στη διδασκαλία του. Αισθάνομαι ευγνωμοσύνη για τους ανθρώπους που άκουσαν τις αγωνίες και τους προβληματισμούς μου αυτά τα δύο χρόνια, ιδιαίτερα για την Μαρίνα Λιόντου Mochamed και την Ευδοκία Κόγια για την άμεση διαθεσιμότητά τους όποτε τη χρειάστηκα, καθώς και την Δέσποινα Θεοδωροπούλου για τη συμβολή της στο χάρτη.

### **Ερευνητικά ερωτήματα, μεθοδολογικές παρατηρήσεις, ερευνητικό υλικό**

Στην παρούσα εργασία σκοπεύω να ασχοληθώ με την παρέμβαση των λαϊκών μουσικών στον δημόσιο χώρο, σε οριακές εποχές. Ως περίοδος μελέτης ορίζεται η εποχή του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και κύριος χώρος μελέτης η Αθήνα. Αντιλαμβανόμενη τη συγκεκριμένη εποχή ως οριακή, σε σχέση -ανάμεσα σε άλλα- και με την τέχνη, ακολουθώ την δραστηριότητα των λαϊκών μουσικών υπό την ναζιστική κυριαρχία. Έτσι, το κεντρικό ερώτημα που διατρέχει την εργασία μου και το οποίο εξακτινώνεται σε επιμέρους είναι: τι έκαναν οι λαϊκοί μουσικοί σε κάποια άλλη οριακή εποχή στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στην κατοχική περίοδο;

Επέλεξα την περίοδο της Κατοχής καθώς οι αρχειακές πηγές και οι μελέτες γύρω από αυτήν, επιβεβαιώνουν τη συνθήκη οριακής κατάστασης: σε πολιτικό, οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο, αλλά και σε επίπεδο αυταρχικής μορφής εξουσίας. Στάθηκα στην Αθήνα διότι είναι γνωστή η έντονη μουσική δραστηριότητα τα χρόνια προ του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και υπέθεσα ότι θα συναντήσω πιθανούς δρώντες μέσα στην Κατοχή. Επικεντρώθηκα στους λαϊκούς μουσικούς διότι είναι ιδιαίτερα παραγωγικοί κατά τον Μεσοπόλεμο και έχουν ήδη αναπτύξει μια αλληλεπίδραση με σημαντικό μέρος της κοινωνίας. Προσδοκώ να αναγνώσω το ρόλο και την αποστολή των λαϊκών μουσικών όσο πιο σφαιρικά δύναμαι. Να μάθω να παρατηρώ τις επιτελεστικές δράσεις των υποκειμένων, να ακούω το λόγο τους, να τους αφήνω να ορίζουν πού και πώς τοποθετούνται κοινωνικοπολιτικά. Αναζητώ μέσα από αυτή τη διαδρομή να πάρω απαντήσεις για τη νοηματοδότηση του ρόλου τους μέσα από τον αυτοπροσδιορισμό τους.

Η μελέτη μου λοιπόν εστιάζει στις κοινωνικές όψεις της Κατοχής, τοποθετώντας τους λαϊκούς μουσικούς στο επίκεντρο των γεγονότων. Τα ερωτήματά μου περιστρέφονται γύρω από τον κύριο άξονα που ορίζω, σχετικά με τη δραστηριότητα των λαϊκών μουσικών, ενώ διαρκώς αναρωτιέμαι αν συνεχίζουν να παίζουν και γιατί, τι λένε επ' αυτού, πώς το αιτιολογούν μέσα από τις μαρτυρίες και τη δράση τους. Πώς νιώθουν όταν παίρνουν την απόφαση να παίζουν, ποια συναισθήματα και σκέψεις τους οδηγούν σε συγκεκριμένες επιλογές, πώς τις νοηματοδοτούν; Τι θεωρούν ότι τους κινεί

να τοποθετούνται με τον τρόπο που το κάνουν, πώς συνδέονται με την κοινωνία και τις διάφορες μορφές δράσης που παρατηρούνται εντός της; Θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για μια τύπου κοινωνική αντίσταση/ πράξη αντίστασης με τη χρήση της μουσικής; Με τι συσχετίζεται στο σκεπτικό τους η μουσική, το παίξιμο σε δημόσιους χώρους, η σχέση τους με το κοινό; Ενώ κάποιοι περνούν ώρες στις ουρές των συσσιτίων, κάποιοι οργανώνονται σε αντιστασιακές οργανώσεις, κάποιοι συλλέγουν τρόφιμα για να πουλήσουν στις μαύρες αγορές, κάποιοι παραμένουν σε όποια επαγγελματική δραστηριότητα, αυτοί συνεχίζουν να παίζουν μουσική και να τραγουδούν, χωρίς να αποκλείεται η συμμετοχή τους σε κάποια από τις καταστάσεις που παραπάνω ανέφερα, άλλοτε σε συνάρτηση με την ιδιότητά τους και άλλοτε όχι.

Συνεπώς, αυτό που επιχειρώ, είναι μια κοινωνική έρευνα μέσα σ' ένα ιστορικό πλαίσιο που μπορεί κανείς να περιμένει, ή να μην περιμένει να συναντήσει γιορτές και γλέντια, μουσικές και τραγούδια, περιπλανήσεις και κινητικότητα, συγκρότηση του εαυτού, δημόσια παρέμβαση, σκέψεις και πράξεις. Η έρευνα αυτή, αποσκοπεί να εστιάσει όχι στο καλλιτεχνικό έργο που παράγεται την εποχή αυτή, αλλά στον τρόπο με τον οποίο δραστηριοποιούνται οι μουσικοί. Λειτουργούν από την ανάγκη του υπάρχειν, της επιβεβαίωσης, της αποδοχής, της επικοινωνίας, της συσπείρωσης, της οικονομικής απολαβής; Θεωρούν ότι η καλλιτεχνική τους στάση είναι μια πολιτική στάση; Είναι οι ίδιοι πολιτικοποιημένοι; Οι λαϊκοί μουσικοί αναπτύσσουν αντικατοχική δράση; Έχουν ενεργό συμμετοχή σε κινήματα; Είναι ταγμένοι σε ιδεολογικά στρατόπεδα; Δρουν διακινδυνεύοντας ή προσαρμόζονται στους απαιτούμενους κανονισμούς και τα διακριτά όρια; Έχουν επίγνωση του έργου τους και του κοινωνικού τους ρόλου; Πώς τα νοηματοδοτούν;

\* \* \* \* \*

Κατά τη διάρκεια της διερεύνησής μου, εντόπισα πως κάποιες ενδιαφέρουσες απόψεις της κοινωνιολογίας των διανοουμένων και των παρεμβάσεών τους τέμνονται με τα ερευνητικά μου ερωτήματα. Εμπλουτίζονται λοιπόν, από τις διαισθήσεις του κοινωνιολόγου Karl Mannheim στο έργο του *Ιδεολογία και Ουτοπία*, το οποίο περιπλέκεται γύρω από έναν κεντρικό άξονα που πραγματεύεται το πώς σκέφτονται οι άνθρωποι και τι αντίκτυπο έχει η σκέψη τους στην πολιτική, τη δημόσια σφαίρα, τη συλλογική δράση, καθώς και την ίδια τη δημιουργία της γνώσης.<sup>1</sup> Εργαλείο είναι η παρατήρηση του εαυτού, που μέσα από αυτήν αναγιγνώσκεται ο ρόλος, τα κίνητρα, η κοσμοθεωρία του δρώντα, το πώς συγκροτεί τον εαυτό του, ποια γνωσιακά αποτελέσματα έχει η οπτική γωνία μέσα από την οποία επιχειρεί να μιλήσει για το κοινωνικό όλον. Με άλλα λόγια, είναι αδύνατον να κατανοήσουμε κάποιον κοινωνικό δρώντα, χωρίς να εκκινήσουμε από το πώς κατανοεί, επιτελεί, αντιλαμβάνεται τον ίδιο τον εαυτό του. Παρακολουθώ λοιπόν, εκ του σύνεγγυς αυτή τη διαδικασία συγκρότησης του

---

<sup>1</sup>Mannheim, K. (1997). *Ιδεολογία και Ουτοπία* (μτφ. Γιώργος Ανδρουλιδάκης), (σ.13). Αθήνα: Γνώση.



εαυτού, των νοημάτων και ιδεών και της δράσης μέσα από τις αυτοβιογραφίες και τις συνεντεύξεις τους, την οποία επιχειρώ να κατανοήσω και να ερμηνεύσω. Σαφώς η γνώση δεν είναι αντικειμενική, καθώς συσχετίζεται με γεγονότα και αιτιώδεις σχέσεις, με εσωτερικές αλληλουχίες και κίνητρα, όπως ισχυρίζεται ο Mannheim, μπορεί όμως να είναι σχεσιακή, δηλαδή να είναι συναρτημένη με την οπτική γωνία μέσα από την οποία προσεγγίζεται μια κατάσταση. Έτσι, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον να δει κανείς την οπτική γωνία μέσα από την οποία οι λαϊκοί μουσικοί βλέπουν την εποχή τους και τη συνθήκη της Κατοχής, το πώς τοποθετούν τον εαυτό τους μέσα σε αυτή, τι νόημα βρίσκουν στη μουσική και στην ιδιότητά τους, πώς οι ιδέες και τα νοήματα οδηγούν τις / στις πράξεις τους. Είναι μια διαδικασία ατομικής αυτογνωσίας των υποκειμένων και μια προσπάθεια ομαδικής αποσαφήνισης του κοινωνικού πλέγματος. Ωστόσο, ο Mannheim επισημαίνει ότι δυσκολευόμαστε να μιλήσουμε για ορθή σύλληψη μιας κατάστασης, καθώς οι μέθοδοι σκέψης που οδηγούν σε αποφάσεις σχετικά με την πολιτική κατεύθυνση και την κοινωνική εξέλιξη παραμένουν αδιάγνωστες, ενώ η λογική ανάλυση χρειάζεται να συνδυαστεί με τις συγκινησιακές παρορμήσεις και τις ψυχολογικές ρίζες τους, όπως και με τις καταστάσεις μέσα στις οποίες γεννιούνται. Λαμβάνουμε υπόψη τον παράγοντα άνθρωπο και τον παράγοντα ιστορικοκοινωνικοπολιτική περίοδο. Προϋπόθεση της κατανόησης των τρόπων σκέψης είναι η ανίχνευση της κοινωνικής προέλευσης, ενώ η κοινωνιολογία της γνώσης προσεγγίζει τη σκέψη μέσα από την ιστορικοκοινωνική κατάσταση, με την ατομικότητα να έχει ιδιαίτερο βάρος, αφού η εμβάθυνση έρχεται όταν συνδυάζεται η ιστορία της ατομικής ζωής με την ευρύτερη ομαδική κατάσταση,<sup>2</sup> κάτι το οποίο προσπαθώ να κάνω κατά την εξέλιξη αυτής της έρευνας. Αυτός είναι ο λόγος που εξετάζω σχολαστικά τη ζωή των υποκειμένων μου και τη σχέση τους με τη μουσική από την παιδική τους ηλικία, όπως και τη θέση τους στο κοινωνικό σύνολο μέχρι το σημείο που τους συναντώ στο χρονικό πλαίσιο της έρευνάς μου, 1941-1944.

Καθώς το συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο είναι από πολλές απόψεις μια οριακή και κρίσιμη εποχή, μια εποχή κρίσης με αυτή την έννοια, όπου μεμονωμένα και συλλογικά υποκείμενα καλούνται να λάβουν αποφάσεις, να διερευνήσουν προοπτικές, να πάρουν θέση επεξεργαζόμενα και αναστοχαζόμενα τη συνθήκη και την ύπαρξή τους, ο τρόπος με τον οποίο ο Mannheim προσεγγίζει τις κρίσεις, πέρα από την παρακμή και τη θρηνωδία, γίνεται αφορμή για πολλούς προβληματισμούς. Πιο συγκεκριμένα, στο φως των συνεπειών του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, ήταν πολλοί εκείνοι που βίωναν την αγωνία και εξέφραζαν την ανησυχία τους για την εν εξελίξει “πνευματική κρίση”. Εντούτοις, για νέους διανοούμενους, όπως ο Mannheim, οι κραυγές απόγνωσης περί “κρίσης” έμοιαζαν με άνευ όρων παράδοση. Αυτό που αποκαλούμε “πνευματικές κρίσεις”, παρατήρησε, ίσως είναι κάτι “μέσω του οποίου μπορούμε να εργαστούμε”. Οι κρίσεις, υπ’ αυτό το πρίσμα, μπορούν να γίνουν κατανοητές μέσω της εκ του σύνεγγυς εξέτασης των συγκεκριμένων αισθημάτων εκρίζωσης, αποξένωσης και απώλειας προσανατολισμού που βιώνουν ατομικά υποκείμενα και ομάδες, αλλά και

---

<sup>2</sup>ό.π., (σ.14-15).

μέσω των “προσπαθειών” επαναπροσαρμογής τους: δεν είναι σε καμία περίπτωση απλώς “πνευματικές”. Για να υπογραμμίσει το βάρος αυτών των σκέψεων ο Mannheim αναφερόταν σε μια έρευνα πεδίου που είχε διεξαγάγει νωρίτερα. Τα ατομικά υποκείμενα που ανέφεραν ότι είχαν βιώσει μια τέτοια κρίση, έδειχναν επίσης στις απαντήσεις τους ότι βίωναν μια μείζονα αλλαγή των συνθηκών ζωής τους, ενώ αποδεικνυόταν ότι ορισμένοι τουλάχιστον πραγματεύονταν την κρίση ως ένα δραματικό άνοιγμα σε μια μεγαλύτερη αυτονομία και σε έναν νέο ρεαλισμό.<sup>3</sup> Πώς βιώνουν οι υπό μελέτη δρώντες αυτή την τριετία την κρίση; Την αλλαγή των συνθηκών ζωής τους, την πείνα, τις απαγορεύσεις, τη μαύρη αγορά, την Αντίσταση, τις τεταμένες συνθήκες; Πώς επιχειρούν να επαναπροσαρμοστούν, να βρουν και να διαμορφώσουν νέες σταθερές; Σε τι έγκειται μια νέα αυτονομία κι ένας νέος ρεαλισμός στις προσεγγίσεις τους;

Κάτι άλλο που με ενδιαφέρει ιδιαίτερα, είναι το δίκτυο που δημιουργείται από τις συμπράξεις και τις συγκρούσεις των ατόμων. Ποιος θεωρούν ότι είναι ο χαρακτήρας της ομάδας στην οποία ανήκουν, αλλά και ποια η σχέση της ομάδας αυτής με την ευρύτερη κοινωνία, τις δομές, τους θεσμούς της, άλλες κοινωνικές ομάδες και άτομα. Κατά μία άποψη αυτό που επικυρώνει τη σκέψη, είναι η πράξη και αυτός είναι ο δρόμος που επιθυμώ να ακολουθήσω ακούγοντας τις σκέψεις των υποκειμένων μου και παρατηρώντας τα να πράττουν.<sup>4</sup> Καθώς λοιπόν τα νοήματα των ατόμων διαδραματίζουν ζωτικό ρόλο στα τεκταινόμενα, οι συγκρούσεις που προκύπτουν και οι διαφορετικές απόψεις, μετατρέπουν την ψυχική διαπάλη σε κοινωνική κατάσταση, όπως εξηγεί ο Mannheim. Η ανάγνωση των νοημάτων και των κινήτρων οδηγεί σε ερμηνευτικά σχήματα, όπου τα ατομικά κίνητρα αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του πλέγματος στο οποίο συμμετέχουν και συνδέονται ποικιλοτρόπως τα μέλη της ομάδας. Παρόλ’ αυτά κάθε δρών άτομο μπορεί να νοηματοδοτήσει διαφορετικά την κοινή δραστηριότητα,<sup>5</sup> κάτι το οποίο δίνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην εξέλιξη της έρευνάς μου, αφού είναι δυνατόν στον κοινό κόσμο της εμπειρίας να δίνονται διαφορετικές ερμηνείες στη βάση διαφορετικών αξιών και προσανατολισμών. Γίνεται σαφές πως ο κάθε επαγγελματίας, στην περίπτωση μας ο λαϊκός μουσικός, από την κοινωνική θέση που βρίσκεται, καλείται να λάβει ορθολογικές αποφάσεις για την έκβαση της καθημερινότητας, πρέπει ωστόσο να σκεφτεί ανεξάρτητα από τα άλλα μέλη της ομάδας ώστε να κατευθύνει την πράξη του προς την ομαλότερη και με μεγαλύτερο συμφέρον οδό, όπως αναφέρει ο Mannheim.<sup>6</sup> Το ερώτημα που τίθεται είναι αν αυτό είναι κάτι που θα φανεί στις πράξεις των δρώντων και στον τρόπο με τον οποίο τα άτομα ανήκουν στην οικεία ομάδα.

---

<sup>3</sup> David Kettler, Colin Loader, “Weimar Sociology”, στο Peter E. Gordon, John P. McCormick (eds), *Weimar Thought: A Contested Legacy*, Princeton University Press, Princeton 2013, (σ. 15-24).

<sup>4</sup> Mannheim, K. (1997). *Ιδεολογία και Οντοπία*, (σ.16).

<sup>5</sup> ό.π., (σ.18-21,46).

<sup>6</sup> ό.π., (49).

Στο έργο του Ολλανδού κοινωνιολόγου Dick Pels, υπάρχει ένα κείμενο το οποίο επίσης με υποστηρίζει στον τρόπο διαχείρισης της έρευνάς μου.<sup>7</sup> Στρέφομαι στο πρωτογενές υλικό το οποίο ψάχνω ενδελεχώς, ενώ έρχομαι σε επαφή φροντίζοντας να παρακολουθώ και να ανασυγκροτώ ερμηνευτικά τον τρόπο με τον οποίο οι δρώντες συγκροτούν επιτελεστικά (perform) τον εαυτό τους, τη συνθήκη τους, τη δράση τους, την αποστολή τους. Ο Bauman, από τον οποίο ο Pels εκκινεί, υπογραμμίζει πως κάθε προσπάθεια ορισμού, είναι η προσπάθεια του αυτοπροσδιορισμού. Αυτός είναι ο λόγος που επιλέγω να μη δώσω ορισμό της λαϊκής μουσικής και του ρεμπέτικου σ' αυτή την εργασία, να μην αναπαράγω τη δημόσια συζήτηση γύρω από αυτό, να μην καταθέσω απόψεις της σχετικής βιβλιογραφίας, παρ' ότι είναι ένα πεδίο που απασχόλησε παθιασμένα τον τόπο και τον έξω κόσμο που αναρωτήθηκε τι είναι το ρεμπέτικο, τις περασμένες δεκαετίες και μετά την ενεργή παρουσία και δραστηριοποίηση των μουσικών αυτών. Επιλέγω λοιπόν να ακούσω τους δρώντες και να τους αφήσω να αυτοπροσδιοριστούν, ορίζοντας οι ίδιοι την εικόνα, το ρόλο και το χώρο τους, παρακάμπτοντας τον ορισμό γι' αυτούς και διερωτώμενη τι σημαίνουν όλ' αυτά για τους ίδιους και ποιος είναι ο κοινωνικός τους ρόλος.

Ο Pels, του οποίου το έργο εντάσσεται οργανικά στο πεδίο της ιστορικής κοινωνιολογίας των διανοουμένων, προσεγγίζει τον *διανοούμενο* ως *ξένο*. Εστιάζει στη σύνδεση, στην ιστορία των ιδεών, αυτών των δύο εικόνων, σύνδεση η οποία θεωρείται ότι εγγυάται τη γνωστική ανωτερότητα και αντικειμενικότητα της θέσης του διανοούμενου: όπως τονίζει ο Σορέλ “πρέπει να βρίσκεσαι εκτός προκειμένου να δεις ορθά”.<sup>8</sup> Με αφετηρία αυτή τη σύνδεση/ισχυρισμό, ο Pels μελετά την ανάδυση καινούριων “οντοτήτων” που προτού επιτελεστούν ήταν ουσιαστικά ανύπαρκτες, αλλά και τον κίνδυνο του σφετερισμού από τον αντιπρόσωπο. Επιχειρεί να διερευνήσει τις δυνατότητες δημιουργίας και την καινοτομία, όπως και τον παραπάνω κίνδυνο του σφετερισμού, που απορρέουν από το αίσθημα και τη βίωση *ξένωσης/περιθωριοποίησης* σε σχέση με τρέχουσες ιδέες και συμβατικές πρακτικές, από κατεστημένα κέντρα και συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες. Κατά πόσο, με άλλα λόγια, μπορεί να έχει βαρύτητα ο ισχυρισμός ότι η γνώση και το καινούριο προέρχεται από το «περιθώριο», αλλά και αν αυτό είναι μια δεδομένη θέση ή κάτι που επίσης δημιουργείται και συγκροτείται επιτελεστικά.<sup>9</sup>

Σε αυτό ακριβώς το σημείο θα αναρωτηθώ αν ο λαϊκός μουσικός θα μπορούσε να χαρακτηριστεί “ξένος”. Οι λαϊκοί μουσικοί, οι δρώντες μου, που πολλές φορές αντιμετωπίζονται στον κυρίαρχο λόγο της εποχής ως “περιθώριο”, πώς τοποθετούνται στο κοινωνικό πλέγμα και κατά πόσο συσχετίζονται με την κοινωνία; Είναι κάτι που επιλέγει ο ίδιος για τον εαυτό του, τον τοποθετεί η κοινωνία σ' αυτό το πεδίο, ή είναι κάτι που ρέει φυσικά και αναπόφευκτα; Κατά τον Simmel, στον

<sup>7</sup> Pels, D. (2000). *The intellectuals as strangers. Studies in Spokespersonship*, London: Routledge.

<sup>8</sup> ό. π., σ. ix.

<sup>9</sup> ό. π., σ. ix-xix, (1-26, 193-227).

οποίο παραπέμπει ο Pels, η θεωρία της αλλοτριώσης είναι μια κοινωνική αλληλεπίδραση, κατά την οποία ο “ξένος” έρχεται για να μείνει. Είναι περιπλανώμενος και δεν δεσμεύεται, γίνεται μέλος της ομάδας που συμμετέχει στο κοινωνικό γίνεσθαι, συχνά με εξωστρέφεια και αντιπαράθεση.<sup>10</sup> Ο Pels ισχυρίζεται πως ο “ξένος” εξετάζει και κρίνει τις κυρίαρχες αξίες στην ολότητα με αντικειμενική και κριτικά κομματική άποψη, δίνοντας έμφαση στην οριζόντια αλλά και στην κάθετη απόσταση, από την περιφέρεια προς το κέντρο, από τους κυρίαρχους προς το λαό. Κατά τον Mannheim, ο οποίος επίσης σύμφωνα με τον Pels, θεματοποιεί αυτή την προβληματική, ορίζεται ως παρατηρητής. Ένας παρατηρητής του καθημερινού κόσμου, όπου οι αξιολογήσεις και ο προσανατολισμός του είναι σημαντικός παράγοντας για την κοινωνία. Αν όμως η μεταβαλλόμενη ηθική και τα κοινωνικά προβλήματα δεν γίνουν αντιληπτά από πλευράς του ως ενστάσεις των κοινωνικών στρωμάτων θα δυσκολευτεί να τα κατανοήσει. Ως “ξένος” εμπλέκεται με το σύνολο, χωρίς όμως να έχει προλάβει να ενταχθεί στην κοινή λογική, οπότε αντιδρά ως εξωτερικός παρατηρητής της κοινωνίας. Γι’ αυτόν ακριβώς το λόγο συνδέεται με άτομα του περιθωρίου όπως καταπιεσμένες τάξεις, δυσαρεστημένους ποιητές, καλλιτέχνες ή διανοούμενους, ενώ η “τέχνη της απομόνωσης” δημιουργεί έναν δεσμό ανάμεσα στον “ξένο” και στην προάσπιση της ιδιωτικής ζωής. Γίνεται όλο και σαφέστερο πως αρκεί η διαφοροποίηση της σκέψης ώστε να μετατραπεί κανείς σε ξένο.<sup>11</sup> Θέτω το ζήτημα του “ξένου”, διότι είναι μια οπτική που με απασχολεί παρατηρώντας τους δρώντες. Κατά πόσο είναι ενταγμένοι οι λαϊκοί μουσικοί στην ευρύτερη κοινωνία, κατά πόσο την παρατηρούν από απόσταση, κατά πόσο κρίνουν τις κυρίαρχες αξίες. Συνδέονται με άτομα του περιθωρίου ή ανήκουν οι ίδιοι σε καταπιεσμένη τάξη; Σε τι έγκειται η δημιουργική τους καινοτομία και πώς συναρτάται με την “περιθωριακή” τους θέση;

Ακολουθώ λοιπόν τους δρώντες, ώστε να αντικατασταθεί το λεξιλόγιο του αναλυτή με τις πράξεις και τη δραστηριότητα των λαϊκών μουσικών στον κόσμο. Είναι το σημείο όπου τους επιτρέπεται να βγουν και να μιλήσουν με τη δική τους φωνή.<sup>12</sup> Οι παραπάνω θέσεις προτείνονται ως κινητήριες σκέψεις για μια ανάγνωση της θέσης του μουσικού, του λαϊκού μουσικού της κατοχικής περιόδου του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου στην Αθήνα, όπου πιθανώς να φανεί μια πιο σφαιρική εικόνα του μουσικού ως ύπαρξη μέσα στο ανθρώπινο πλέγμα που διαμορφώνεται μέσα στις συνθήκες, πέρα από αυτή του δημιουργού, του δεξιοτέχνη, του διασκεδαστή, του ταλαντούχου, του καταπιεσμένου, του περιθωριακού. Αναζητώ μια εικόνα που θα συνδέσει την παρουσία του με τον κοινωνικό ρου, που δεν θα τον αποκόψει από τις συνέπειες των πολιτικών και των πολεμικών συνθηκών. Αναζητώ μια αποδοχή ως ένα ανθρώπινο ον και όχι ως μια εξαιρετική περίπτωση χαρισματικού ανθρώπου, προικισμένου μουσικού, χωρίς το ένα να αποκλείει το άλλο.

---

<sup>10</sup> ό. π., (σ.37-38).

<sup>11</sup> ό. π., (σ.81-83,162,178,182).

<sup>12</sup> ό. π., (σ.10-11).

Η έρευνά μου λοιπόν βασίστηκε κυρίως στις συνεντεύξεις οι οποίες είναι αναρτημένες στο αρχείο Κουνάδη, κάποιες στο αρχείο της ΕΡΤ και σε άλλα σημεία στο διαδίκτυο. Άκουσα τους Στελλάκη Περπινιάδη, Ορφέα Κρεούζη, Δημήτρη Γκόγκο γνωστό ως Μπαγιαντέρα, Στέλιο Κερομύτη, Μάρκο Βαμβακάρη, Μιχάλη Βαϊνδιρλή, Σπύρο Καλφόπουλο, Μιχάλη Γενίτσαρη, Τζον Μηλιάρη, Οδυσσέα Μοσχονά, Φίλανδρο Μάρκου και την Άννα Διαμαντίδη – Μάρκου, κόρη του Αντώνη Νταλγκά. Βασίστηκα επίσης στις αυτοβιογραφίες του Γιάννη Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και σταράτα*, και του Μάρκου Βαμβακάρη από την Άννα Βέλλου – Κάιλ, από τις βιογραφίες *Σωτηρία Μπέλλου, Πότε ντόρτια, πότε εζάρες*, της Σοφίας Αδαμίδου, “*Και η βρόχα έπιπτε...στρέιτ θρου*” *Γιώργος Ζαμπέτας βίος και πολιτεία*, της Ιωάννας Κλεισίου, το ηλεκτρονικό βιβλίο του Γιώργου Ζαρκαδάκη για τον Παπαϊωάννου, *Ένας δικός μας άνθρωπος. Τα Σπάνια κείμενα για το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ (1929-1959)* σε επιμέλεια Κώστα Βλησίδα, τα οποία είναι ανέκδοτα κείμενα του περιοδικού και ημερήσιου Τύπου της παραπάνω περιόδου, πρόσθεσαν επίσης κάποια σημαντικά στοιχεία στην έρευνά μου.

Είναι βέβαιο πως ενώ αναρωτήθηκα για τη δραστηριότητα των τραγουδιστριών της τριετίας, εκτός από αυτή της Μπέλλου για την οποία βρήκα κάποιο υλικό, πέρα από μια αναφορά στη Ρίτα Αμπατζή που τραγουδούσε τότε στο “Δάσος”, μέχρι στιγμής δεν βρήκα περαιτέρω στοιχεία. Όσο για τη Ρόζα Εσκενάζυ ως τραγουδίστρια και Εβραία στην καταγωγή, έχω ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την κατοχική της δραστηριότητα, το οποίο θα καλύψω σε επόμενο χρόνο.

Εκκινώντας με αυτή την οπτική και αφού διήλθα την κατατεθειμένη δευτερογενή βιβλιογραφία, επιλέγω από αυτήν σημεία που σχετίζονται με τα ερωτήματά μου, ενώ στο επόμενο στάδιο επικεντρώνομαι στις πρωτογενείς πηγές, για τους λόγους που έχω ήδη εξηγήσει, καθώς αναζητώ απαντήσεις από τους ίδιους τους δρώντες και όχι από τις δομές που επικαθορίζουν τα στοιχεία που ερευνώ. Η χαρά μου ήταν μεγάλη όταν βρέθηκα μπροστά στο αρχείο Κουνάδη, όπου μπόρεσα να ακούσω τους δρώντες λαϊκούς μουσικούς, τους οποίους δεν υπήρχε η δυνατότητα να τους συναντήσω. Συνάντησα όμως τον ίδιο τον Παναγιώτη Κουνάδη, ο οποίος ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα σ’ εμάς και στους μουσικούς της πρότερης περιόδου, μέσα από την προθυμία του για τη συμβολή του στην έρευνά μου, μέσα από το ενδιαφέρον του για τα ερωτήματά μου, την άρτια μνήμη του και τις πολύτιμες γνώσεις του, το ογκώδες, αρχειοθετημένο και σε διαρκή εξέλιξη υλικό που έχει συγκεντρώσει μετά από τόσα χρόνια συνεπούς έρευνας, με συγκίνησε και μου έδωσε ώθηση και πίστη. Η προσήλωση και η αγάπη του στο αντικείμενο, η πολύπλευρη και πολυπρόσωπη έρευνα και η έγνοια του για το είναι και όχι για το φαίνεσθαι, γίνεται αφορμή να τον ευχαριστήσω βαθιά από καρδιάς για ό,τι έχει συγκεντρώσει, για ό,τι γενναιόδωρα έχει προσφέρει στην ιστορία της ελληνικής

λαϊκής μουσικής και του ρεμπέτικου. Η συνέντευξη που μου έδωσε βρίσκεται στο Παράρτημα III και παρέχει σπουδαίες πληροφορίες για το αντικείμενο αυτής της έρευνας, αλλά και γενικότερα.

\* \* \* \* \*

Η διάρθρωση της εργασίας, πέρα από αυτό το κεφάλαιο στο οποίο τέθηκαν οι ερευνητικοί προβληματισμοί και διατυπώθηκαν ορισμένες μεθοδολογικές παρατηρήσεις, ακολουθεί την εξής πορεία: στο πρώτο κεφάλαιο ασχολούμαι με το ιστορικό πλαίσιο, δίνοντας εικόνες της Αθήνας από το 1941- 1944, αλλά και σχετικές με το μουσικό πεδίο από το Μεσοπόλεμο και την μεταξική δικτατορία, καθώς θεωρώ ότι είναι σημαντικό να αποδοθεί το περιβάλλον σε μια ευρύτερη περίοδο, ώστε να τοποθετηθούν μέσα σ' αυτό τα πρόσωπα και οι καταστάσεις που αναζητούμε, οι σχετικές με τη λαϊκή μουσική. Είναι διαχωρισμένο σε τρία τμήματα: *λίγο πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ελλάδα, ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος στην Αθήνα και οι λαϊκοί μουσικοί στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.*

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα υποκείμενα της έρευνάς μου, αυτά που θα μας οδηγήσουν στη συνέχεια στους χώρους και στη δραστηριότητα. *Τα δρόντα πρόσωπα αυτοσυστήνονται.* Συλλέγω πληροφορίες της ζωής τους μέσα από το πώς μιλούν για τα παιδικά τους χρόνια, για το πώς ξεκίνησαν να παίζουν μουσική και πώς συνέχισαν. Ακούγοντας τις φωνές τους παρατηρώ πώς δομούν την κοσμοθεωρία τους και πως τοποθετούνται σταδιακά στη ζωή. Θα ήθελα να τονίσω πως δεν έκανα κάποια επιλογή προσώπων, αλλά συγκέντρωσα όλους τους λαϊκούς μουσικούς που μέχρι τώρα μου φανέρωσε η έρευνα, για τους οποίους βρήκα στοιχεία για την κατοχική παρουσία τους.

Το τρίτο κεφάλαιο είναι η ανίχνευση του χώρου. *Χώρος δράσης, τεκέδες, ταβέρνες, κέντρα διασκέδασης.* Είναι δομικής σημασίας να δούμε σε ποιους χώρους δραστηριοποιούνται οι λαϊκοί μουσικοί λίγα χρόνια πριν και κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Πού εργάζονται, παίζουν και τραγουδούν, ποιο είναι το πεδίο δράσης τους συμπεριλαμβανομένων των προσώπων, ιδιοκτητών και πελατών, αλλά και τι ρόλο μπορεί να επιτελεί αυτός ο χώρος.

Το τέταρτο κεφάλαιο *Δημόσια παρέμβαση των λαϊκών μουσικών, αλληλεπίδραση και κοινό,* πραγματεύεται το τι τους κινεί να παίζουν ή να μην παίζουν αυτή την περίοδο, αν και γιατί θα μπορούσε να χαρακτηριστεί δημόσια παρέμβαση το έργο που επιτελούν, ενώ αναπτύσσεται συζήτηση για το κοινό που διαμορφώνεται γύρω τους, ποιοι είναι οι άνθρωποι που τους ακούν και ποιες είναι οι σχέσεις που αναπτύσσονται, καθώς θεωρώ πως η αλληλεπίδραση είναι καθοριστικής σημασίας για αυτά μου τα ερωτήματα.

Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο, επιχειρώ να μπω στη σφαίρα του *κοινωνικού τους ρόλου,* μέσα από την *ευρύτερη κοινωνική τους δράση.* Παρατηρώ τη θέση που λαμβάνουν ως μέρος της κοινωνίας, πώς δραστηριοποιούνται -όχι απαραίτητα σε σχέση με τη μουσική, αν εμπλέκονται στην

πολιτική πραγματικότητα και με ποιο τρόπο. Με ενδιαφέρει να δω το πώς νοηματοδοτούν το ρόλο και το έργο τους, αν θεωρούν πως έχουν κάποια αποστολή και κατά πόσο πιστεύουν ότι η στάση τους αποτελεί πολιτική θέση.

## **1. Τόπος και χρόνος – Εικόνες της Αθήνας, το ιστορικό πλαίσιο**

Σ' αυτό το πρώτο κεφάλαιο, επιχειρώ ένα ιστορικό περίγραμμα των συνθηκών της κατοχικής Αθήνας της περιόδου 1941-1944, προκειμένου να γίνει κατά το δυνατόν σαφές το πλαίσιο όπου δρουν οι λαϊκοί μουσικοί, οι οποίοι αποτελούν το αντικείμενο της έρευνάς μου. Η έλλειψη τροφίμων, ο λιμός, η μαύρη αγορά, το κρύο, η έλλειψη θέρμανσης, οι απαγορεύσεις που ήδη συντελούνται, δημιουργούν ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο υπάρχουν ταβέρνες, τεκέδες, κρασιά και τσιγάρα, υπάρχουν μουσικοί που κάνουν καντάδες στους νεανικούς τους έρωτες, τραγουδούν με μπουζούκια, με κιθάρες και βιολιά.

Αυτή η ιστορική σκιαγράφηση είναι διαχωρισμένη σε τρία τμήματα. Στο πρώτο εστιάζω *λίγο πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ελλάδα*, όπου δίνω πληροφορίες από την αρχή του 20ου αιώνα, ώστε να δημιουργηθεί μια εικόνα που θα στηρίζει την κατανόηση του κλίματος μέχρι την έλευση του 1940. Το επόμενο υποκεφάλαιο, *ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος στην Αθήνα*, επιχειρεί να προσεγγίσει την ατμόσφαιρα που βρίσκεται στο επίκεντρο αυτής της εργασίας, ενώ το τρίτο τιτλοφορείται, *οι λαϊκοί μουσικοί στον Β' ΠΠ*, στο οποίο προσπαθώ να τους εντοπίσω στην τριετία που ερευνώ, ανεξάρτητα από τη μουσική τους ιδιότητα και δραστηριότητα.

Βασικά μου ερωτήματα είναι σε τι κατάσταση βρίσκονται οι Αθηναίοι υποδεχόμενοι τη ναζιστική κυριαρχία, πώς μετασχηματίζεται ο πληθυσμός των Αθηνών, με ποιο τρόπο οι κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις επηρεάζουν τη λειτουργία και τις ισορροπίες της πόλης και εν τέλει ποιες είναι οι νέες εικόνες της Αθήνας που συντίθενται αυτή την περίοδο.

### **Λίγο πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ελλάδα**

Οι αρχές του 20ου αιώνα βρίσκουν την Ελλάδα σε διαρκείς ανακατατάξεις πολιτικού, οικονομικού και κοινωνικού χαρακτήρα. Στο πρόσφατο ιστορικό φόντο βρίσκεται η Μικρασιατική Καταστροφή τον Αύγουστο του 1922, με την ανταλλαγή πληθυσμών βάσει θρησκευματος, ανάμεσα σε Ελλάδα και Τουρκία. Σχεδόν 1.500.000 πρόσφυγες εγκαθίστανται σε διάφορες περιοχές της ελληνικής επικράτειας, ενώ η πρόσμιξη στοιχείων αλλάζει αισθητά ανάμεσα σε άλλα, και το μουσικό τοπίο. Φέρνουν μαζί τους ούτια, σαντούρια, νέγια, κανονάκια, τσέλα, βιολιά. Και φέρνουν αμανέδες. Συναντούν μαντολίνα, μπουζούκια, κλαρίνα, κιθάρες, κοντραμπάσα, πιάνο, μέχρι και σαξόφωνα. Μουσική διασταύρωση στην Αθήνα. Ευρωπαϊκά, βλάχικα, σμυρναίικα, τανγκό, ρεμπέτικα, τζαζ, κερκυραϊκά, κεφαλονίτικα, σουίνγκ, λαϊκή και κλασική μουσική, χορωδίες, οπερέτες και καντάδες.

Τσάμικα, χασάπικα, καντρίλιες, τσιφτετέλια, βαλσάκια, συρτά, καλαματιανά, ζειμπέκικα, καρσιλαμάδες<sup>13</sup>. Από τον Πειραιά μέχρι την Αθήνα, ο ήχος και ο ρυθμός κινείται ανάμεσα σε παραγκουπόλεις και λαϊκές γειτονιές, σε πολεοδομικά συγκροτήματα και σε βιομηχανικές δομές.

Αυτοί οι ήχοι, τα όργανα και οι άνθρωποι που αποτελούν τις ορχήστρες και τις ακολουθούν, φωτίζονται με λάμπες πετρελαίου, καθώς η Αθήνα είναι μια μικρή πρωτεύουσα που το 1920 το ηλεκτρικό φτάνει μόνο στα Ανάκτορα και σε κάποια αστικά σπίτια και πολυκατοικίες γύρω από την πλατεία Συντάγματος. Όσο για την υδροδότηση, κάποιοι ανοίγουν πηγάδια, ενώ άλλοι φέρνουν νερό από το Μαρούσι, αφού το υδραγωγείο του Αδριανού εξυπηρετεί περιορισμένο αριθμό κατοίκων του κέντρου. Το 1929 είναι η χρονιά που παύει να είναι ζήτημα η υδροδότηση, αφού κατασκευάζεται το φράγμα του Μαραθώνα.<sup>14</sup> Το 1928 αγροτικές μεταρρυθμίσεις, ανέγερση σχολείων, φροντίδα για τη δημόσια υγεία σε συνεργασία με την κυβέρνηση Βενιζέλου και της Κοινωνίας των Εθνών προσπαθούν να αλλάξουν το τοπίο στο εσωτερικό της Ελλάδας. Δύο στρατιωτικά πραξικοπήματα αποτυγχάνουν να κυριαρχήσουν, ενώ το 1935 ένα νοθευμένο δημοψήφισμα φέρνει τον βασιλιά Γεώργιο Β' στο θρόνο, ο οποίος διορίζει ως υπουργό Στρατιωτικών τον Ιωάννη Μεταξά. Τι σημαίνει αυτό γι' αυτή την έρευνα, θα φανεί αμέσως παρακάτω.

Η περίοδος του Μεσοπολέμου είναι ταραγμένη και ταυτόχρονα ιδιαίτερα δημιουργική και παραγωγική από μουσικής άποψης. Οι εταιρείες γραμμοφώνων βγάζουν χιλιάδες πλάκες λαϊκών τραγουδιών. “Κολούμπια” στη Ριζούπολη, “Χις Μάστερ’ς Βόις”, “Οντεόν” και “Παρλοφόν” ηχογραφούν σε δίσκους γομμαλάκας των 78 στροφών, με πρώτο μουζούκι στην ελληνική δισκογραφία αυτό του Γιώργου Μανέτα το 1931. Στις 04 Αυγούστου του 1936, όμως, όπου ο Ιωάννης Μεταξάς γίνεται δικτάτορας της Ελλάδας, ενώ εγκαινιάζει δημόσια έργα, επιχειρεί την αυτάρκεια δημοφιλών και στέλνει σε φυλακές και εξορίες τους κομμουνιστές,<sup>15</sup> το 1937-38 απαγορεύει το μουζούκι, τους αμανέδες, όπως και τις ηχογραφήσεις με μικρασιατικές ορχήστρες. Το δικτατορικό καθεστώς θέλοντας να προστατεύσει τη διαπαιδαγώγηση του λαού, χαρακτηρίζει τα λαϊκά τραγούδια άσεμνα και τους δημιουργούς τους διαφθορείς, ενώ εξαφανίζει τον όρο *ρεμπέτικο* από τους καταλόγους δίσκων της Κολούμπια.<sup>16</sup>

Ωστόσο τα βράδια συναντά κανείς μουσικούς και θαμώνες, στα καφωδεία του Πειραιά, στις ψαροταβέρνες στο Μικρολίμανο, στα οινομαγειρεία και στα οινοπωλεία στην Κρεμμυδαρού και

---

<sup>13</sup> Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ (1929-1959)* (σ. 42). Αθήνα: εκδόσεις του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ.

Κλειασίου Ι. (1997). “Και η βρόχα έπιπτε...στρέιτ θρου” Γιώργος Ζαμπέτας βίος και πολιτεία (σ. 54-55). Αθήνα: Ντέφι.

<sup>14</sup> Χαραλαμπίδης, Μ. (2012). *Η εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης στην Αθήνα* (σ.34). Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια

<sup>15</sup> ό.π., (σ.62).

<sup>16</sup> Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση* (μτφρ. Κ. Βλησίδης) (σ.33). Αθήνα: εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου



στην Κοκκινιά. Στα χαλβαδοποιεία, τα παστουρμπολωεία, τα οργανοποιεία,<sup>17</sup> στις ταβέρνες και στους τεκέδες από τα Ταμπούρια μέχρι το Μεταξουργείο, στο Δημοτικό θέατρο Πειραιά, στο θέατρο Ομοιοίας και στο Ρεξ στην Πανεπιστημίου. *Τα ρεμπέτικα τραγούδια διαχέονται παντού στην πόλη. Σε διοικητήρια και αγορές, σε μπουρδέλα και στρατώνες, σε χώρους διασκέδασης και λαθρεμπορίου. Όπου υπάρχει έντονη κινητικότητα, ανοιχτή επικοινωνία [...].*<sup>18</sup>

## **Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος στην Αθήνα**

Όταν στις 28 Οκτώβρη του 1940 η Ιταλία απαιτεί με τελεσίγραφο να επιτραπεί η είσοδος των στρατευμάτων της στα ελληνικά εδάφη, κι αφού ο Μεταξάς προσβλέπει σε μια ισορροπία ανάμεσα στη Γερμανία και στη Βρετανία, αρνείται και η θέση που παίρνει η Ελλάδα στον Β' ΠΠ την τοποθετεί στην αντίπαλη πλευρά των Δυνάμεων του Άξονα. Ο πρωθυπουργός Ιωάννης Μεταξάς πεθαίνει 29 Ιανουαρίου 1941, κηδεύεται στις 31, ενώ αναλαμβάνει πρωθυπουργία ο Αλέξανδρος Κορυζής,<sup>19</sup> ο οποίος αυτοκτονεί δώδεκα μέρες μετά την 6η Απριλίου που εισβάλλουν οι Γερμανοί στην Ελλάδα. Την 16η Απριλίου διαλύεται ο ελληνικός στρατός και οι στρατιώτες επιβιώνουν με ελεημοσύνες προσπαθώντας να επιστρέψουν στους τόπους καταγωγής τους. Ο Εμμανουήλ Τσουδερός γίνεται ο νέος πρωθυπουργός που μαζί με τον βασιλιά Γεώργιο Β', καταφεύγει στην Κρήτη, ενώ 27 Απριλίου 1941 οι αρχές του τόπου, υποστράτηγος Αθηνών Καβράκος, νομάρχης Αττικοβοιωτίας Πεζόπουλος, δήμαρχοι Αθηναίων και Πειραιώς, Πλυτάς και Μανούσκος, συνταγματάρχης Κανελλόπουλος με την ιδιότητα μεταφραστή, παραδίδουν την Αθήνα και τον Πειραιά στον Γερμανό εκπρόσωπο Όττο φον Σέιμπεν, στο καφενείο "Παρθενών", Λεωφόρου Κηφισίας 4, στους Αμπελόκηπους.<sup>20</sup> Στις 08.45 του ίδιου πρωινού, η σημαία με τη σβάστικα βρίσκεται μπροστά στον Παρθενώνα, στην Ακρόπολη.<sup>21</sup> Πρωθυπουργός Κυβέρνησης στην Αθήνα είναι ο Τσολάκογλου, στρατηγός που ήδη έχει παραδοθεί στους Γερμανούς,<sup>22</sup> ενώ η κατοχική κυβέρνηση διοικεί την Ελλάδα από την Κρήτη, και αργότερα από το Λονδίνο και το Κάιρο.

Η καθημερινότητα στην Αθήνα αλλάζει με μεγάλη ταχύτητα. Οι εισαγωγές των πρώτων υλών μειώνονται ήδη από τον Οκτώβρη του 1940, οι τιμές ανεβαίνουν, η ανεργία αυξάνεται, οι Ιταλοί και

<sup>17</sup> Τζαφέρα, Α. (2017). *Ο Πειραιάς στην Κατοχή και την Αντίσταση* (Διδακτορική διατριβή). Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών. Αθήνα

<sup>18</sup> Κοταρίδης, Ν. (1996). Εισαγωγή. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι* (σ. 23). Αθήνα: Πλέθρον

<sup>19</sup> Καιροφυλάς Γ., (2009). *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια* (σ.132-134,144-145). Αθήνα: Φιλιππότη

<sup>20</sup> Mazower, M., (1994). *Στην Ελλάδα του Χίτλερ, η εμπειρία της Κατοχής* (μτφρ. Κ. Κουρεμένος)(σ.31). Αθήνα: Αλεξάνδρεια (1993)

Ο Γερμανός εκπρόσωπος κατά τον Mazower ονομάζεται φον Στρούμε, ενώ η ώρα συνάντησης στο καφενείο 10.45'. Κατά τον Χαραλαμπίδη, η σημαία με τη σβάστικα υψώνεται στην Ακρόπολη 08.45'.

<https://www.tovima.gr/2010/04/24/society/sto-kafeneio-mas-paradothike-i-athina-2/> (πρόσβαση 27/02/2022)

<sup>21</sup> Χαραλαμπίδης, Μ. (2012). *Η εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης στην Αθήνα* (σ.65). Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια

<sup>22</sup> Χιονίδου Β., (2011). *Λιμός και θάνατος στην Κατοχική Ελλάδα, 1941-44*(σ.24-28). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας

Γερμανοί επιτάσσουν τα τρόφιμα όπως αναφέρει ο βρετανικός τύπος και ακαδημαϊκά δημοσιεύματα, αν και τον Νοέμβρη του 1941 έχουν δεσμευτεί στον Διεθνή Ερυθρό Σταυρό ότι θα διανέμονται στον πληθυσμό.<sup>23</sup> Καθώς οι συνθήκες επιδεινώνονται κατά τη διάρκεια των πολεμικών συρράξεων με τους Ιταλούς, οι μεταφορές προϊόντων από τις αγροτικές στις αστικές περιοχές γίνονται όλο και πιο απαιτητικές με τις επιτάξεις των οχημάτων και των καυσίμων από τις κατοχικές αρχές να δυσκολεύουν τις μετακινήσεις, όπως και οι καταστροφές στο οδικό και σιδηροδρομικό δίκτυο, ενώ αργότερα γίνονται σχεδόν ανέφικτες με την τριπλή κατοχή της χώρας, αφού οι Βούλγαροι και οι Ιταλοί το 1942 δεν αναγνωρίζουν τις άδειες διέλευσης που εκδίδουν οι Γερμανοί.

Η δημόσια τάξη είναι επιβεβλημένη από τις Κατοχικές αρχές. Κατά τη διάρκεια του λιμού προκαλείται αναστάτωση χωρίς όμως να παρατηρούνται σημαντικές κοινωνικές αναταραχές, αφού η ασитία αποδυναμώνει πρακτικά τον πληθυσμό.<sup>24</sup> Το καλοκαίρι του 1944 η συσκότιση αρχίζει στις 20.30 και τελειώνει στις 04.15 πρωινή. Όταν δεν είναι πυκνή, οι Γερμανοί επιβάλλουν ποινές και τιμωρούν με διακοπή ρεύματος, διότι οι βομβαρδισμοί από βρετανικά αεροπλάνα γίνονται πυκνότεροι.<sup>25</sup> Το κατοχικό ωράριο και η απαγόρευση κυκλοφορίας εντός της πόλης έχει εισβάλλει στην καθημερινότητα των Αθηναίων, οι οποίοι προσαρμόζονται και προσαρμόζουν κάποιες συνήθειες.

Η οικονομική κατάσταση αποδιοργανώνεται πλήρως από την έλευση των Γερμανών, κάτι το οποίο προκύπτει από την τακτική βίας, επιβολής και τρομοκρατίας που ακολουθεί η ναζιστική κυριαρχία. Τα έξοδα κατοχής το 1941-1942 ξεπερνούν το 100% του ετήσιου εθνικού εισοδήματος, ενώ η βιομηχανική παραγωγή με τις πρώτες ύλες να μεταφέρονται στη Γερμανία, γίνεται ανέφικτη. Εισαγωγές και εξαγωγές είναι αδύνατο να συμβούν καθώς υπάρχει αποκλεισμός. Οι τιμές βιομηχανικών και γεωργικών προϊόντων δεν έχουν προηγούμενο και καθώς το κράτος αδυνατεί να ενεργοποιήσει τους μηχανισμούς της αγοράς, ένα νέο φαινόμενο λαμβάνει πια χώρα στην αθηναϊκή κοινωνία, η μαύρη αγορά.<sup>26</sup>

Είναι το σύστημα αγοράς που δεν ελέγχεται από το Υπουργείο Οικονομικών και τις τράπεζες, αλλά από τους ιδιώτες. Έμποροι και παραγωγοί, βιομήχανοι, μεσίτες και δικηγόροι, αλλά και μέλη των Κατοχικών δυνάμεων, Ιταλοί και Γερμανοί πουλούν βενζίνη, κουραμάνα, κονσέρβες, τσιγάρα, υφάσματα, φάρμακα, ενώ οι Αθηναίοι που μπορούν να διαθέσουν υπέρογκα ποσά για τα προϊόντα που έχουν ανάγκη, διανύουν τεράστιες αποστάσεις για να τα βρουν. Πολλοί αντιμετωπίζουν τους μαυραγορίτες ως ένα δίκτυο που εξασφαλίζει την επιβίωσή τους και όχι ως κερδοσκόπους που

---

<sup>23</sup> ό.π.,(σ.28-32,71).

<sup>24</sup> ό.π., (σ.247).

<sup>25</sup> Καιροφυλάς Γ., (2009). *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια* (σ.155-159). Αθήνα: Φιλιππότη

<sup>26</sup> Χαραλαμπίδης, Μ. (2012). *Η εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης στην Αθήνα* (σ.66-70). Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια

εκμεταλλεύονται την κατάσταση των συμπολιτών τους.<sup>27</sup> Για τους συνεντευξιαζόμενους της Χιονίδου<sup>28</sup> επιζώντες του λιμού, παρουσιάζεται ως μια αναγκαιότητα, ως η αγορά που υπήρξε ικανή να τους παρέχει τροφή. Οι περισσότεροι ενεπλάκησαν είτε ως πωλητές, είτε ως αγοραστές, ενώ οι γραπτές πηγές προσδίδουν καθαρά αρνητικό χρώμα στο ζήτημα. Από τον Καιροφυλά<sup>29</sup> πληροφορούμαστε πως η μαύρη αγορά ξεκινά τη δραστηριότητά της με λάδι και ψωμί, ενώ αργότερα βρίσκει κανείς κρέας και γλυκά. Στο Πεδίο του Άρεως, στον προσφυγικό συνοικισμό, στο Πολύγωνο, κάτοικοι των Εξαρχείων, της Νεάπολης, της Κυψέλης και του Γκύζη που έχουν κάποιες χρυσές λίρες, βρίσκουν και όσπρια στη Μαύρη Αγορά. Αυτά τα Χριστούγεννα έχουν φόβο και ανασφάλεια.<sup>30</sup>

Οι θερμοκρασίες το χειμώνα του 1941-42 είναι ιδιαίτερα χαμηλές, ενώ σε συνδυασμό με τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες, η καθημερινή κατάσταση και η υγεία των Αθηναίων γίνεται ολοένα και πιο δύσκολη. Εκλείπει το πετρέλαιο, το κάρβουνο και τα ξύλα, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει τρόπος να ζεσταθούν και να μαγειρέψουν. Το ρεύμα διακόπτεται συχνότατα, ενώ το κρύο σπάει τους σωλήνες υδροδότησης, οπότε εκλείπει και το νερό. Άνθρωποι λιμοκτονούν μέσα σε σπίτια και έξω στους δρόμους. Η εύρεση τροφής που αντιστοιχεί στην καθημερινή ποσότητα ώστε να κρατηθούν στη ζωή, είναι αναγκαιότητα.<sup>31</sup>

Το κράτος πρόνοιας την περίοδο που μελετάμε δεν είχε συγκεκριμένα και σταθερά μέτρα βοήθειας. Κάποια από αυτά που παίρνει για να διευκολύνει τους πολίτες, είναι η διανομή ψωμιού με δελτίο αν και υπάρχει διακύμανση στην ποσότητα ανα περιόδους, η πρόσληψη δημοσίων υπαλλήλων, η θέσπιση νομοθεσίας που κρατάει χαμηλά τα ενοίκια και απαγορεύει τις εξώσεις, όπως και όριο στις αναλήψεις των τραπεζών. Τον Μάη του 1941, η κυβέρνηση Τσολάκογλου σε μια προσπάθεια ελέγχου της κερδοσκοπίας της μαύρης αγοράς, συστήνει τα “Αισχροδικεία” που καταδικάζουν με ποινές φυλάκισης από δέκα μέρες έως επτά μήνες. Επίσης ενθαρρύνει την ανάμειξη της Εκκλησίας και φιλανθρωπικών οργανώσεων στα συσσίτια από τον πρώτο χρόνο της Κατοχής. Μια άλλη ενέργεια έρχεται από το Υπουργείο Επισιτισμού, το οποίο αναγνωρίζει προμηθευτικούς- καταναλωτικούς συνεταιρισμούς ώστε να υπάρχει η δυνατότητα αποφυγής των υπερβολικών τιμών της μαύρης αγοράς.<sup>32</sup>

Μέσα σε όλο αυτό το κλίμα η εργασία είναι περιζήτητη και αναγκαία, η οποία αυτή την τριετία ευνοεί τους ανειδίκευτους εργάτες με ευκολία στην προσαρμοστικότητα και στην μετακίνηση. Τα εργοστάσια είναι πια επιταγμένα, ενώ άλλα μεταφέρονται στη Γερμανία. Το Οικονομικό

---

<sup>27</sup> ό.π., (σ.70-71,75,85).

<sup>28</sup> Χιονίδου Β., (2011). *Λιμός και θάνατος στην Κατοχική Ελλάδα, 1941-44*(σ.108). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας

<sup>29</sup> Καιροφυλάς Γ., (2009). *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια* (σ. 132-134, 144-145). Αθήνα: Φιλιππότη

<sup>30</sup> ό.π., (σ. 121-122).

<sup>31</sup> Χιονίδου Β., (2011). *Λιμός και θάνατος στην Κατοχική Ελλάδα, 1941-44*(σ.77). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας

<sup>32</sup> ό.π., (σ.71-72,87, 143-145).

Καιροφυλάς Γ., (2009). *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια* (σ. 121-122, 159). Αθήνα: Φιλιππότη

Επιτελείο αναλαμβάνει εταιρείες ηλεκτρικής ενέργειας, ναυπηγεία, υφαντουργία και το πυριτιδοποιείο Μποδοσάκη, με τα κεφάλαια περνούν σε γερμανική κατοχή πολύ σύντομα.<sup>33</sup> Υπάρχει ανάγκη από χέρια σε οχυρωματικά έργα -στον Ύμηττό και σε άλλα σημεία της Αττικής, στα λιμάνια -στο ναυπηγείο Βασιλειάδη στον Πειραιά, στα ναυπηγεία στο Πέραμα που σε συνεργασία με μηχανουργεία επισκευάζουν γερμανικά πλοία, και στα επιταγμένα αεροδρόμια -στην Ελευσίνα, στο Χασάνι, στο Τατόι. Επίσης στο καλυκοποιείο Μάλτσινιώτη στον Ύμηττό, όπου επισκευάζουν κινητήρες γερμανικών αεροπλάνων, στο εργοστάσιο λιπασμάτων του Πειραιά, στο εργοστάσιο Λαναρά και στο ανθρακωρυχείο στο Περιστερί, ακόμα και σε καπνεργοστάσια. Ο αριθμός των εργατών φτάνει τις 30.000, σημαντικό τμήμα του πληθυσμού Αθήνας και Πειραιά, ενώ η αμοιβή υπολογίζεται στη θερμιδική αξία που αντιστοιχούν τα χρήματα, καθώς η εργασία μεταφράζεται ως μέσο επιβίωσης.<sup>34</sup>

Για να γίνει περισσότερο κατανοητή η αύξηση του πληθωρισμού παραθέτω παραπέμποντας στη Χιονίδου τον δείκτη του κόστους ζωής στην Αθήνα που από 11.686 δραχμές τον Μάιο του 1943, ανεβαίνει σε 198.630.000.000 τον Οκτώβρη του 1944. Ο μισθός των υπαλλήλων συμπληρώνεται με τρόφιμα, ενώ η ανταλλαγή προϊόντων με υπηρεσίες μεταξύ γεωργών, γιατρών, δικηγόρων, γίνεται όλο και πιο συχνή συνδιαλλαγή<sup>35</sup>. Η οικονομία κατά την περίοδο του πολέμου είναι όλο και πιο απαιτητική. Η κυκλοφορία του χρήματος έχει αυξηθεί. Γερμανοί και Ιταλοί κυκλοφορούν κατοχικά νομίσματα τα οποία χρησιμοποιούν οι στρατιώτες τους, ενώ η ελληνική κυβέρνηση συντηρεί τις δυνάμεις κατοχής καταβάλλοντας μεγάλα ποσά και για να το καταφέρει τυπώνει χαρτονομίσματα.<sup>36</sup>

Η στρατιωτική κατοχή περιπλέκει τις ισορροπίες, μεταφράζοντας τις ίδιες καταστάσεις για κάποιους σε επικερδείς, όπως στο παράδειγμα της μαύρης αγοράς, ενώ για άλλους σε αναγκαίες για επιβίωση, με την παρανομία και τη νομιμότητα να εναλλάσσονται, να αποκτούν καινούργια νοσηματοδότηση, με βασική αξιολογική θέση το χρηστικό τους χαρακτήρα. Το γεγονός ότι το κράτος δεν πρεσβεύει πια την νομιμότητα, ούτε μπορεί να προστατέψει τον πληθυσμό από την τρομοκρατία και τη βία των κατοχικών δυνάμεων, προσδίδει στο σημαίνον και το σημαϊνόμενο νέες ερμηνείες. Όλο και περισσότεροι πολίτες εμπλέκονται στην παρανομία, καθώς εφευρίσκουν διάφορους τρόπους να εκδηλώσουν την αντίδρασή τους στο νέο σύστημα και μέσα από την πολιτική τους στάση, οργανώνουν τη δράση τους μέσω της Αντίστασης, της εκδήλωσης της άρνησης του φασισμού που επιβάλλεται. Από την άλλη οι κατοχικές κυβερνήσεις φέρουν την ανοχή και την προώθηση της

---

<sup>33</sup> Mazower, M., (1994). *Στην Ελλάδα του Χίτλερ, η εμπειρία της Κατοχής* (μτφρ. Κ. Κουρεμένος)(σ.51). Αθήνα: Αλεξάνδρεια (1993)

<sup>34</sup> Χαραλαμπίδης, Μ. (2012). *Η εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης στην Αθήνα* (σ.88-90). Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια

<sup>35</sup> Χιονίδου Β., (2011). *Λιμός και θάνατος στην Κατοχική Ελλάδα, 1941-44*(σ.59-60). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας

<sup>36</sup> ό.π., (σ.101).

δολιοφθοράς, καθώς υποτάσσονται στη ναζιστική κυριαρχία, ενώ άτομα του κύκλου τους περιπλέκονται σε μη νόμιμες δραστηριότητες.<sup>37</sup>

Η κοινωνική κρίση που βιώνει ο πληθυσμός της Αθήνας με την οικονομική εξαθλίωση να οδηγεί στο όριο μεταξύ ζωής και θανάτου, είναι καθοριστική για τη διαμόρφωση πολιτικής συνείδησης και την ένταξη στην Αντίσταση σύμφωνα με τον Χαραλαμπίδη.<sup>38</sup> Ο λιμός προκαλεί μαζί με την επανατοποθέτηση της ανθρώπινης ζωής, σχετικά με βιολογικά, ηθικά και ψυχολογικά όρια. Η δράση είναι ο τρόπος με τον οποίο αναλαμβάνουν οι άνθρωποι τη συλλογική ευθύνη της κατάστασης που βιώνουν, ενώ τα δίκτυα που δημιουργούν και επεκτείνονται σε σημεία της πόλης ενδυναμώνουν την υλοποίηση της δραστηριότητάς τους. Ο Gerolymatos εξηγεί πως από τις εξορίες του μεταξικού καθεστώτος, οι συλληφθέντες κομμουνιστές οργανώνουν μαθήματα περί μαρξισμού και εκπαιδεύονται σε προετοιμασία μυστικών επιχειρήσεων, ώσπου καρπίζει η οργάνωση ευρείας Αντίστασης το φθινόπωρο του 1941. Το πολιτικό κενό που προκαλείται από την κυβέρνηση εξορίας είναι ένα ακόμα στοιχείο που ευνοεί αυτή την εξέλιξη, όπως και η συμβολή του βρετανικού Εκτελεστικού Ειδικών Αποστολών, SOE, του οποίου στόχος είναι η προετοιμασία για σαμποτάζ και Αντίσταση εναντίον του Άξονα, ενώ τα άτομα που προσεγγίζει είναι βενιζελικοί, κομμουνιστές και αντίπαλοι του Μεταξά. Έλληνες αξιωματικοί συμμετέχουν σε μικρές οργανώσεις, ή βοηθούν να δημιουργηθούν μεγαλύτερες ομάδες, ενώ κάποιοι άλλοι πιστεύουν πως θα κυριαρχήσει ο Άξονας, άρα η Αντίσταση είναι μάταιη. Εκτός από αυτά όμως, η πείνα, η αγριότητα και οι βίαιες πράξεις των δυνάμεων Κατοχής λειτουργούν καταλυτικά για την εδραίωση της Αντίστασης.<sup>39</sup>

Το περιβάλλον που έχει διαμορφωθεί ευνοεί την ανάπτυξη της παράνομης δραστηριότητας, η οποία χαρακτηρίζεται ως πολιτική θέση. Η οργανωμένη Αντίσταση είναι γεγονός και οι χώροι όπου εξελίσσεται και εδραιώνεται, καθώς πια οι Αθηναίοι δεν έχουν τίποτα να χάσουν μέσα στις οριακές καταστάσεις στις οποίες ζουν, είναι οι ομάδες προσκόπων, αθλητικοί και πολιτιστικοί σύλλογοι, τα Πανεπιστήμια, τα νεανικά πάρτι, τα μπιλιαρδάδικα, τα καφενεία, οι αυλές των σπιτιών, οι πλατείες, τα επιταγμένα εργοστάσια, τα συσσίτια. Το ΕΑΜ (Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο) δίνει προτεραιότητα στην αποκατάσταση της διεφθαρμένης διαχείρισης των συσσιτίων, καθώς συχνά μέλη της αστικής τάξης που ήταν υπεύθυνα για τη διανομή φαγητού, εξασφαλίζουν για τον εαυτό τους παραπάνω ποσότητες. Με αφορμή τον λιμό δημιουργούνται δίκτυα που φροντίζουν να αποκατασταθεί η διαφθορά, μέσα στα οποία αναπτύσσεται συλλογικό πνεύμα που ενισχύει το αντιστασιακό κίνημα.<sup>40</sup> Αυτό φέρνει ως αποτέλεσμα μεγάλο τμήμα της κοινωνίας ανεξαρτήτως τάξης,

<sup>37</sup> Χαραλαμπίδης, Μ. (2012). *Η εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης στην Αθήνα* (σ.18-19,75). Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια

<sup>38</sup> ό.π.,(σ.27-28,66).

<sup>39</sup> Gerolymatos, Α., (2016). *Εμφύλιος, Ελλάδα 1943-1949, Ένας διεθνής πόλεμος* (μτφ. Δ. Αρκαδιανός) (σ.71,79,85-87, 92,97,102). Αθήνα: Διόπτρα.

<sup>40</sup> (...) Το ΕΑΜ ιδρύθηκε στις 27 Σεπτεμβρίου 1941, μετά τη σύμπραξη αριστερών κομμάτων στην πρωτοβουλία που ανέλαβε το ΚΚΕ (Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος). Την ιδρυτική του πράξη συνυπέγραψαν το ΚΚΕ, το Σοσιαλιστικό Κόμμα Ελλάδος, το Αγροτικό Κόμμα Ελλάδος και η Ένωση Λαϊκής Δημοκρατίας. (...) Η οργανωτική

να στρέφεται προς την Αριστερά. Κίνητρα είναι, εκτός από τα παραπάνω, η συνεργασία πολιτικών και στρατιωτικών με τη ναζιστική Αρχή, αλλά και ο οικονομικός δωσιλογισμός παραγόντων, τα οποία δημιουργούν στους Αθηναίους έντονη αίσθηση εγκατάλειψης, τους ωθούν στην ανάγκη του ανήκειν και τους μετατρέπουν από παρατηρητές σε συνδιαμορφωτές των εξελίξεων. Το μίσος για τους ναζί ενισχύεται από την καθημερινή τρομοκρατία και τις ταπεινώσεις, μέχρι τους μαζικούς θανάτους λόγω της πείνας. Ένας δείκτης βιαιότητας, όπως αναφέρει ο Χαραλαμπίδης, είναι οι θάνατοι από τροχαία ατυχήματα. Το 1942 είναι η δεύτερη αιτία θανάτου, ενώ το 1943 γίνεται η πρώτη. Τα οχήματα αυτή την περίοδο στην Αθήνα, είναι αυτά που οδηγούν στρατιώτες των Δυνάμεων Κατοχής, καθώς λόγω έλλειψης καυσίμων δεν κυκλοφορούν παρά μόνο επιταγμένα και στρατιωτικά γερμανικά και ιταλικά αυτοκίνητα, οπότε είναι αμφιλεγόμενο το κατά πόσο αυτά τα τροχαία είναι τυχαία, ή αποτελούν τακτική.<sup>41</sup>

Υπάρχει λαϊκός αναβρασμός και έκφραση της δυσαρέσκειας για τα διάφορα πολιτικοκοινωνικά που συντελούνται. Τον Φεβρουάριο και τον Μάρτιο του 1943 πορείες χιλιάδων διαδηλωτών και απεργίες λαμβάνουν χώρα στην Αθήνα, με το ΕΑΜ στην ουσία να στηρίζει τη νεοϊδρυθείσα ΕΠΟΝ (Ενιαία Πανελλαδική Οργάνωση Νέων, η οποία συγκεντρώνει τους νέους από 15 μέχρι 22 περίπου ετών. Άλλα παρακλάδια είναι η ΕΑ, Εθνική Αλληλεγγύη για άτομα μεγαλύτερης ηλικίας και ο ΕΛΑΣ, Ενιαίος Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός, όπου συμμετέχουν σε ένοπλη δράση άτομα από 20 έως 40 περίπου ετών). Οι δυνάμεις κατοχικής αλλά και η κατοχική κυβέρνηση του Λογοθετόπουλου αντιδρούν βίαια και απειλητικά με αποτέλεσμα 3 νεκρούς και 59 τραυματίες στις 24 Φεβρουαρίου και κάποιους ακόμα νεκρούς και δεκάδες τραυματίες στις 5 Μαρτίου. Το κίνητρο των διαδηλώσεων είναι η αντίδραση στην πολιτική επιστράτευση, με τους διαδηλωτές να εισβάλλουν στο Υπουργείο Εργασίας, καίγοντας τις λίστες 80.000 επιστράτων. Τον Απρίλη που αναλαμβάνει πρωθυπουργία ο Ιωάννης Ράλλης, έχει σα στόχο την καταστολή του ΕΑΜ, ενώ στη διαδήλωση στις 22 Ιουλίου με κεντρική διαμαρτυρία για την επέκταση της Βουλγαρικής Κατοχής στην κεντρική Μακεδονία, υπάρχει καταστολή με 60 νεκρούς και τραυματίες. Αργότερα, τον Σεπτέμβρη και τον Νοέμβρη, ειδικά σώματα Ασφαλείας εισβάλλουν επιθετικά στο Πανεπιστήμιο και στα νοσοκομεία αντίστοιχα, όπου δραστηριοποιείται το ΕΑΜ.<sup>42</sup>

---

δομή του ΕΑΜ στην Αθήνα, αρθρώθηκε σε δύο επίπεδα: το χωροταξικό, με τη διαίρεση της πόλης σε βόρειο, ανατολικό, δυτικό, νότιο και κεντρικό τομέα, και το συνδικαλιστικό, με την οργανωτική διαίρεση ανά επαγγελματικό και εκπαιδευτικό κλάδο.

Στόχος του ΕΑΜ υπήρξε η δημιουργία ενός μαζικού αντιστασιακού κινήματος το οποίο θα περιλάμβανε το σύνολο των πολιτικών και κοινωνικών δυνάμεων που αντιτάσσονταν στον κίνδυνο της παγκόσμιας κυριαρχίας του φασισμού (...)

Χαραλαμπίδης, Μ. (2012). *Η εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης στην Αθήνα* (σ.154-155). Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια

<sup>41</sup> ό.π., (σ.100-103,107,112-115,126-127,129).

<sup>42</sup> ό.π., (σ.167-169,172-174, 183-184).

Αυτά τα χρόνια η ενημέρωση στην Αθήνα έχει πληγεί και ο αντίκτυπος είναι ισχυρός στην καθημερινότητα των ανθρώπων της. Ο ημερήσιος Τύπος εκδίδεται λογοκριμένος, ενώ τα ραδιόφωνα σφραγίζονται και ηχούν συγκεκριμένες ώρες. Οι Αθηναίοι αποκόπτονται από την ενημέρωση και τα νέα των πολεμικών εξελίξεων, ή μαθαίνουν μόνο συγκεκριμένα πράγματα.<sup>43</sup> Ο Καιροφυλάς γράφει πως μέσα στο Σεπτέμβρη του 1944 διακόπτεται η έκδοση της *Καθημερινής*, *Ακροπόλεως*, *Ελεύθερου Βήματος* και *Πρωίας*, ενώ εκδίδεται μία μόνο εφημερίδα η οποία τιτλοφορείται *Ηνωμένος Τύπος*.<sup>44</sup> Η ενημέρωση είναι μια έγνοια της Αντίστασης που γίνεται οργανωμένη μορφή δράσης με τυπογραφεία και διανομείς, με προκηρύξεις και φυλλάδια. Ο παράνομος τύπος που κυκλοφορεί, έχει στόχο την ενημέρωση σχετικά με τις διεθνείς πολιτικές και στρατιωτικές εξελίξεις, αλλά και τη θέση του ΕΑΜ ενάντια στην κατοχική κυβέρνηση. Επίσης, ένας άλλος τρόπος διάδοσης των εξελίξεων είναι το χωνί. Ένας συνήθως αυτοσχέδιος τηλεβόας που ενημερώνει τους κατοίκους στις ανατολικές συνοικίες, μετά από παράνομες ραδιοφωνικές ακροάσεις εκπομπών του BBC ή του σταθμού της Μόσχας, τις ώρες που υπάρχει έντονη κινητικότητα σε συγκεκριμένους δρόμους.<sup>45</sup>

Για να προσπαθήσουμε να αντιληφθούμε και να κατανοήσουμε τις καταστάσεις μέσα από τις εικόνες που αναφέρω, είναι χρήσιμο να σημειώσουμε ότι ο πληθυσμός στην Αθήνα και τον Πειραιά το 1940 ανέρχεται στους 956.813 κατοίκους. Την επόμενη χρονιά, όπως θα δούμε παρακάτω, πολλοί από αυτούς είναι νεκροί από τον λιμό, οι οποίοι συμβαίνει να εγκαταλείπονται κρυφά σε δημόσια νεκροταφεία για να μπορούν οι συγγενείς να χρησιμοποιούν τα δελτία τροφίμων τους, ενώ κάποιοι άλλοι εντοπίζονται μετά από μέρες μέσα σε σπίτια μια που δεν υπάρχουν συγγενείς για να τους αναγνωρίσουν, με αποτέλεσμα οι καταγραφές των θανάτων να μην ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα.<sup>46</sup> Η γνώση σχετικά με την αξία της καθαριότητας και της υγιεινής δεν έχει μεγάλη σημασία αυτή την περίοδο, αφού η έξαρση της ψείρας, η έλλειψη σαπουνιού, το έντονο ψύχος εκείνου του χειμώνα σε συνδυασμό με την έλλειψη καυσίμων και την έλλειψη τροφής αποτρέπουν κάθε δυνατότητα φροντίδας από τους υποσιτισμένους, όπως και από τις δομές δημόσιας υγείας, αφού υπάρχει δυσκολία για παροχή καθαρού νερού, απολύμανσης κτιρίων και εμβολιασμού του πληθυσμού.<sup>47</sup>

Το 1941 με την είσοδό τους οι Γερμανοί, καταλαμβάνουν τα νοσοκομεία με αποτέλεσμα οι ακρωτηριασμένοι από τις μάχες στα ελληνοαλβανικά σύνορα, Έλληνες στρατιώτες, να βρίσκονται για μέρες στους δρόμους της Αθήνας ψάχνοντας τρόπο να φτάσουν στα σπίτια τους, εντός πόλης, ή

---

<sup>43</sup> ό.π., (σ.77).

<sup>44</sup> Καιροφυλάς Γ., (2009). *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια* (σ.159). Αθήνα: Φιλιππότη

<sup>45</sup> ό.π., (σ.192-193,195).

<sup>46</sup> Χιονίδου Β., (2011). *Λιμός και θάνατος στην Κατοχική Ελλάδα, 1941-44*(σ.45). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της

Εστίας

<sup>47</sup> ό.π., (σ.251-252).

στον τόπο καταγωγής τους.<sup>48</sup> Τον χειμώνα 1941-42 οι άποροι και οι άνεργοι ήταν τα πρώτα θύματα της αστίας, με τους μισθωτούς να καταφέρνουν μετά δυσκολίας να επιζήσουν.<sup>49</sup> Από τον Ιανουάριο όμως του 1942 υποφέρει και η αστική τάξη από τον λιμό. Επιστήμονες, ιδιοκτήτες, επαγγελματίες, υψηλόβαθμοι δημόσιοι υπάλληλοι.<sup>50</sup> Το 1941 και 1942 τα νοσοκομεία της Αθήνας και του Πειραιά γεμίζουν με ασθενείς από την εργατική τάξη και αργότερα από τη μεσαία, με κλινικά συμπτώματα το οίδημα, διάρροια και πελάγρα, τα οποία συνδέονται με τον υποσιτισμό, ενώ το 65% αυτών οδηγείται στο θάνατο. 1.538 εγκαταλελειμμένα στους δρόμους πτώματα, απαντούν στα ερωτήματα των ιατροδικαστών, τα περισσότερα από τα οποία είναι ενήλικοι και ηλικιωμένοι άνδρες. Το 38% πεθαίνει από το λιμό, το 6% από άλλα αίτια, ενώ το 56% από συνδυασμό αστίας και φυματίωσης. Τέλη του 1942 η επιδημία τύφου αναγκάζει σε νοσηλεία των ασθενών, απολύμανση κτιρίων και καραντίνα 21 ημερών των οικογενειών τους με αστυνομική επίβλεψη. Η κατάσταση είναι τέτοια που η Γερμανία στέλνει εμβόλια κατά του τύφου και της χολέρας για 15.000 παιδιά στην Αθήνα και στον Πειραιά, ενώ ο Ερυθρός Σταυρός στέλνει φάρμακα στην κατεχόμενη Ελλάδα.<sup>51</sup>

Η γονιμότητα κατά τη διάρκεια του λιμού δεν έχει ιδιαίτερη πτώση όπως ερευνά η Χιονίδου.<sup>52</sup> Ο υψηλότερος αριθμός συλλήψεων σημειώνεται το Μάιο του 1941, όταν γυρνούν οι στρατιώτες από το μέτωπο, ενώ ήδη η έλλειψη τροφίμων, όπως έχει προαναφερθεί, είναι γεγονός. Όμως η πτώση της λίμπιντο και η μείωση της συνουσίας ισχύει και για τα δύο φύλα, όπως πληροφορούμαστε από συνεντεύξεις Αθηναίων στον ιατρό Σκούρα και σε συναδέλφους του, ενώ ερευνούν τα ψυχολογικά αποτελέσματα της Κατοχής.<sup>53</sup> Στα *Τετράδια Ημερολογίου 1939-1953*, ο Θεοτοκάς το Φεβρουάριο του 1942, γράφει πως δεν μπορεί “να ξαναμπεί στην ατμόσφαιρα της ιδιωτικής συναισθηματικής ζωής” και περιγράφει την ερωτική ζωή ως “καθαρά φυσιολογική απασχόληση χωρίς κανένα ίχνος συναισθηματισμού”.<sup>54</sup>

Όσο αυτά διαδραματίζονται στη γενική εικόνα του τόπου, οι καταστάσεις βιώνονται από τον καθένα χωριστά που υπάρχει στο συγκεκριμένο χωροχρόνο. Ο κάθε άνθρωπος μέσα από την κοινωνική του θέση, την ηλικιακή και φυλετική του υπόσταση, την οικονομική του κατάσταση, μέσα από τη δική του σύγχρονη κοσμοαντίληψη, παίρνει θέση στα πράγματα είτε ενεργά, είτε παθητικά. Δεν γνωρίζω αν η κάθε στάση μεταφράζεται ως πολιτική θέση, ή αν συμβαίνει όπως συμβαίνουν η ροή της ζωής, η προσπάθεια της επιβίωσης, η ανάγκη της έκφρασης. Πάντως 956.813 άνθρωποι στην Αθήνα και στον Πειραιά, ο καθένας με τη μοναδικότητά του, τις σχέσεις του, τις ανάγκες και τις

---

<sup>48</sup> Gerolymatos, A., (2016). *Εμφύλιος, Ελλάδα 1943-1949, Ένας διεθνής πόλεμος* (μτφ. Δ. Αρκαδιανός) (σ.100).

Αθήνα: Διόπτρα.

<sup>49</sup> ό.π., (σ.50).

<sup>50</sup> ό.π., (σ.56).

<sup>51</sup> ό.π., (σ.228-233).

<sup>52</sup> ό.π., (211).

<sup>53</sup> ό.π., (σ.213-217).

<sup>54</sup> ό.π., (σ.219).



επιθυμίες του, τις αισθήσεις και τα συναισθήματά του, ακούει τον Οκτώβρη του 1940 τους αντιαεροπορικούς κανονιοβολισμούς από τον Λυκαβηττό και πιθανολογώ πως φοβάται. Με άλλα λόγια, είναι σαφές πως όλες αυτές οι καταστάσεις δεν βιώνονται από τους ανθρώπους της εποχής μονοσήμαντα και με τον ίδιο τρόπο. Δεν είναι όμως δύσκολο να υποθέσει κανείς ότι τα συναισθήματα του φόβου, της αγωνίας, του άγχους είναι αυτά που κυριαρχούν.

Ακολουθώντας τον Καιροφυλά στην εξιστόρησή του, το πρωινό της 28ης είναι έτοιμος για να πάει στο σχολείο, το Ε' Αρρένων, στα Εξάρχεια, Αραχώβης και Ζωοδόχου Πηγής, όταν οι πολεμικές σειρήνες αρχίζουν να σφυρίζουν πολύ δυνατά. Τον ίδιο ήχο έχουν ξανακούσει με την πρώτη τους τοποθέτηση δοκιμαστικά. Εκτός από τον ήχο της σειρήνας, ο ήχος της λέξης *πόλεμος* είναι έντονος αυτό το πρωινό, μέχρι που μετά το παρατεταμένο σφύριγμα, η Ιπποκράτους γεμίζει με εφημεριδοπώλες φωνάζοντας το έκτακτο παράρτημα. Από το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας, ο εκφωνητής Κώστας Σταυρόπουλος έχει ήδη εκφωνήσει το σύντομο πολεμικό ανακοινωθέν. “Αι Ιταλικαί στρατιωτικαί δυνάμεις, προσβάλλουν από τις πέμπτης και τριάντα πρωινής της σήμερον, τα ημέτερα τμήματα προκαλύψεως της Ελληνοαλβανικής μεθορίου[...]”<sup>55</sup>. Οι δρόμοι γεμίζουν με κόσμο και στήνεται μια μεγάλη διαδήλωση από το Πανεπιστήμιο μέχρι το Σύνταγμα που κραυγάζει “Ελευθερία ή Θάνατος” και “Κάτω την σπάθην οι Ιταλοί”, ενώ τα ιταλικά αεροπλάνα πετούν ήδη στον αττικό ουρανό.<sup>56</sup> Τις επόμενες μέρες και αφού έχει ξεκινήσει ο Β'ΠΠ, στο δημοτικό σχολείο τα εκτάκια χωρίζονται σε αγγλόφιλους και γερμανόφιλους και παίζουν πόλεμο στα διαλείμματα. Αργότερα, όταν οι σειρήνες σημαίνουν συναγερμό, συναντιούνται στα καταφύγια της πόλης.<sup>57</sup> 30 Νοεμβρίου κλείνουν τα σχολεία για να προστατευτούν οι μαθητές από πιθανούς βομβαρδισμούς, ενώ το Δεκέμβρη αρχίζει η διανομή τροφίμων, όπως της ζάχαρης, και το συσσίτιο στο γυμνάσιο με μαύρες σταφίδες ή πλιγούρι.<sup>58</sup>

Αυτή την εποχή τα σπίτια είναι μονώροφα ή διώροφα, έχουν αυλές με κληματαριές κυρίως και γαζίες, υπάρχουν ανοιχτοί χώροι ανάμεσα στα σπίτια όπου παίζουν παιδιά, ενώ οι δρόμοι δεν είναι όλοι ασφαλτοστρωμένοι. Οι πολυκατοικίες δεν είναι πολλές, το υπόγειο των οποίων λειτουργεί συνήθως σαν καταφύγιο. Οι οδηγίες είναι να κολληθούν χάρτινες ταινίες στα τζάμια των παραθύρων, ώστε να αποφευχθούν τραυματισμοί σε περίπτωση που σπάσουν από κοντινές εκρήξεις. Η μπλε κόλλα των σχολικών βιβλίων μπαίνει τώρα στις γρίλιες των παραθύρων για να κρατάει το φως τη νύχτα μέσα στο σπίτι, να μην προδίδει ότι κατοικείται η περιοχή. Άλλοι βάζουν κουβέρτες ή χοντρό ύφασμα.<sup>59</sup> Τα κίτρινα τραμ βάφονται μπλε στα σημεία που θα μπορούσε το φως να προδίδει το βαγόνι.

<sup>55</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Q7BIa2GQpA> (ανάσυρση 22/12/2021)

<sup>56</sup> Καιροφυλάς Γ., (2009). *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια* (σ.125-128). Αθήνα: Φιλιππότση

<sup>57</sup> ό.π., (σ. 121-122).

<sup>58</sup> ό.π., (σ. 121-122).

<sup>59</sup> ό.π., (σ.128-130).

Μόνο δύο λεπτές γραμμές χωρίς μπογιά, μια μπρος και μια πίσω, αφήνουν υποψία φωτός ώστε να βλέπουν οι επιβάτες για να ανέβουν και να κατεβούν. Η πλήρης συσκότιση είναι επιβεβλημένη.<sup>60</sup>

Ο χειμώνας είναι βαρύς, το κρύο πολύ, αλλά η προσφορά των Αθηναίων γενναιόδωρη. Η οργάνωση “η Φανέλα του Στρατιώτη”, στην Κριεζώτου 12, συγκεντρώνει γάντια, κάλτσες, μάλλινες φανέλες, πουλόβερ και κουβέρτες για τους πολεμιστές στην Πίνδο. Όταν τον Νοέμβριο του 1940 φτάνουν στην Αθήνα οι πρώτοι τραυματίες, οι πολίτες τους υποδέχονται με σοκολάτες, τσιγάρα και λουλούδια στο νοσοκομείο του Ερυθρού Σταυρού στους Αμπελόκηπους και στο Αρσάκειο στο Ψυχικό που λειτουργεί πια σα στρατιωτικό νοσοκομείο.<sup>61</sup>

Δύο μήνες αργότερα, τις πρώτες μέρες του 1941 Βρετανοί στρατιωτικοί κυκλοφορούν στους δρόμους. Κάποιοι Αθηναίοι φωτογραφίζονται μαζί τους και δημιουργείται σύμφωνα με τον Καιροφυλά, ένα κλίμα αισιοδοξίας. Στο πολυώροφο κτίριο του Λαζάνη επί της Αλεξάνδρας, υπάρχει η *Γρανάδα*, ένα καφενείο, όπου συναντάς Εγγλέζους και Αυστραλούς, συχνά πιωμένους.<sup>62</sup> Η σύσταση της πόλης σταδιακά και από ανάγκη αναδιαμορφώνεται, με προσθήκες και εσωτερικές μετακινήσεις, αφού αρκετοί Πειραιώτες μετακινούνται στην Αθήνα σε σπίτια συγγενών και γνωστών.<sup>63</sup>

Όσο για τα γραμμόφωνα, αυτή την εποχή παίζουν τανγκό, φοξ τροτ, βιεννέζικα βαλς, ενώ οι Αθηναίοι αφήνουν πίσω καντρίλιες, πόλκα και μαζούρκα. Τα αποκριάτικα πάρτυ με αυτοσχέδια κοστούμια συνεχίζονται παρά την πείνα και το φόβο, όπου καταστρώνονται σχέδια για να γραφτούν συνθήματα σε τοίχους σπιτιών, να μοιραστούν προκηρύξεις στους δρόμους παρά την πιθανότητα για κατηγορία αντίστασης κατά των Αρχών Κατοχής.<sup>64</sup>

Ένας πρώτος καμβάς στο πολυμορφικό μωσαϊκό της κατοχικής Αθήνας μόλις παρουσιάστηκε. Η λειτουργία της πόλης αλλάζει και οι ισορροπίες επανασυντίθενται. Όσοι δεν απεβίωσαν προσπαθούν να επιβιώσουν μέσα στη νέα πραγματικότητα. Η αλλαγή της κατάστασης εισάγει και εγκαθιστά τη νέα συνθήκη πραγμάτων.

Οι λαϊκοί μουσικοί και οι σκέψεις τους, οι δράσεις τους, οι λόγοι (discourses) που αναπτύσσουν ως προς τον εαυτό τους, το νόημα της τέχνης τους, την “αποστολή” τους, βρίσκονται στο επίκεντρο των κεφαλαίων που ακολουθούν. Εδώ όμως, και στο φόντο όσων έχουν ήδη ειπωθεί, μπορεί να τεθεί το ερώτημα: πού βρίσκονται τις πρώτες μέρες του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου, ποια ηλικιακή φάση διανύουν και πώς κινούνται μέσα στη νέα πραγματικότητα, ανεξάρτητα από τη μουσική τους ιδιότητα; Στο παράρτημα II, ο πίνακας 2, καταγράφει τα πρόσωπα που συνολικά

---

<sup>60</sup> ό.π., (σ.50).

<sup>61</sup> ό.π., (σ.128-130).

<sup>62</sup> ό.π., (σ. 121-122,133).

<sup>63</sup> ό.π., (σ.132-134,144-145).

<sup>64</sup> ό.π., (σ.147-148,196).

παρουσιάζονται και αναφέρονται στην έρευνα, την ηλικία τους το 1940, καθώς και τη χρονολογία θανάτου όσων απεβίωσαν μέσα στην Κατοχή.

### **Οι λαϊκοί μουσικοί στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο**

Κάποιοι, τις πρώτες μέρες του Β΄ ΠΠ είναι σχεδόν παιδιά, όπως ο Ορφέας Κρεούζης στα δώδεκα και ο Γιώργος Ζαμπέτας στα δεκαπέντε του. Κάποιοι νεαροί δεκαεφτά, δεκαοχτώ χρονών, ο Σπύρος Καλφόπουλος και ο Μιχάλης Βαϊνδιρλής, αλλά και η δεκαεννιάχρονη Σωτηρία Μπέλλου. Άλλοι λίγο μεγαλύτεροι, εικοσιέξι με τριανταένα. Ο Μιχάλης Γενίτσαρης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Ανέστος Δελιάς. Τριανταπέντε είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης, τριανταεφτά ο Δημήτρης Γκόγκος γνωστός ως Μπαγιαντέρας και ο Στέλιος Κερομύτης, ενώ η Ρόζα Εσκενάζυ στα σαράντα τρία. Στα σαράντα τέσσερα, σαράντα εφτά και εξήντα δύο αντίστοιχα, είναι ο Παναγιώτης Τούντας, ο Δημήτρης Σέμσης ο Σαλονικιός και ο Κώστας Σκαρβέλης γνωστός ως Παστουρμάς.

Θα ξεκινήσω από τους μεγαλύτερους, τηρώντας τη σειρά χρονολογικής γέννησης. Δίνω κάποια λίγα στοιχεία για τον καθένα και όποια πληροφορία έχω εντοπίσει που τους τοποθετεί ή τους συσχετίζει με τις πρώτες μέρες ή τις εξελίξεις στη διάρκεια του Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος από το 1940 μέχρι το 1944, καθώς αναλυτικά και βάσει της μουσικής τους ιδιότητας θα συστηθούν στα επόμενα κεφάλαια. Στόχος εδώ είναι να τους τοποθετήσω στον ήδη διαμορφωμένο καμβά όπως παρουσιάστηκε, ως πολίτες και μέλη της αθηναϊκής κοινωνίας που εισέρχεται και εμπλέκεται σε εμπόλεμη κατάσταση, ως ανθρώπους που ζουν, ή που πεθαίνουν.

Ο Πολίτης Κώστας Σκαρβέλης, κιθαρίστας και διευθυντής της δισκογραφικής εταιρείας Columbia στην Αθήνα, γνωστός ως Παστουρμάς ή Παστουρμάν, ειδικός στα χασάπικα κατά τον Περπινιάδη<sup>65</sup>, πεθαίνει μέσα στην Κατοχή.<sup>66</sup> Την ίδια κατάληξη έχει ο επίσης διευθυντής της Columbia, βιολιστής και συνθέτης Δημήτρης Σέμσης, ο Σαλονικιός.<sup>67</sup> Για τον συνεργάτη τους, Σμυρνιό συνθέτη Παναγιώτη Τούντα μιλούν οι περισσότεροι λαϊκοί μουσικοί, καθώς έχουν συνεργαστεί μαζί του, αφού διετέλεσε από το 1924 μέχρι το 1940 διευθυντής της δισκογραφικής

---

<sup>65</sup> Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1971, Β΄ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1259> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>66</sup> Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Β΄ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1299> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

<sup>67</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Α΄ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1261> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

Odeon και της His master's voice. Ο Τούντας μένει στη Νέα Σμύρνη όπως λέει ο Περπινιάδης<sup>68</sup>, ενώ πεθαίνει το 1942.<sup>69</sup>

Το 1940 βρίσκει τον Δημήτρη Γκόγκο, επονομαζόμενο Μπαγιαντέρα, με κάποιο πρόβλημα στα μάτια.<sup>70</sup> Ο γιατρός Νικολακόπουλος του λέει πως οφείλεται στους καπνούς στις ταβέρνες όπου παίζει. Αψηφώντας τη σοβαρότητα του θέματος, κατατάσσεται στρατιώτης για τον πόλεμο στην Αλβανία, όμως μένει στα μετόπισθεν. Κάπου εκεί έρχεται η οριστική βλάβη στα μάτια του. Συνεχίζει να παίζει και να τραγουδάει, ενώ η επιθυμία του να φτιάχνει τραγούδια τον κάνει να υπαγορεύει τους στίχους του σε οποιονδήποτε βρίσκεται γύρω του, ώστε να τους γράφει.<sup>71</sup> Τυφλός πια από γλαύκωμα και περιφερόμενος στην κατοχική πόλη, συναντάει κάποια μέρα την παλιά του εννιάχρονη σχέση, μια αγαπημένη του γυναίκα ελευθέρων ηθών, μπροστά στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά και αγκαλιάζοντάς την νιώθει τα δάκρυά της επάνω στα μάγουλά του.<sup>72</sup>

Ο Ανέστος Δελιάς, γνωστός ως Αρτέμης, στην Κατοχή τριγυρνάει ρακένδυτος και εξαρτημένος από την πρέζα. Ο Κερομύτης του παίρνει ρούχα, του φτιάχνει μπουζούκι, ενώ αναφέρει ότι αυτό συμβαίνει όταν ο Δελιάς γυρνάει από την Αλβανία, όπου πήγε φαντάρος. Ο Παγιουμτζής και ο Γενίτσαρης επίσης τον φροντίζουν, “γιατί τον αγαπάγαμε και θέλαμε να τον σώσουμε. Αλλά δεν μπορέσαμε να τον σώσουμε και πήγε έτσι”.<sup>73</sup> Πεθαίνει το 1943 (κατά τον Κερομύτη αρχές της Κατοχής), στα τριανταένα του κι έχοντας γράψει λίγα τραγούδια που τα παίζουν στα μαγαζιά. Τον βρίσκουν κοκκαλωμένο και μελανιασμένο από την πείνα και την πρέζα σ' ένα καρότσι στη Βαρβάκειο.<sup>74</sup>

Ο Γιάννης Παπαϊωάννου το 1940 κατατάσσεται στο πεζικό και φτάνει στην Αλβανία πεζοπορώντας με το λόχο από το Βόλο. Εκεί γνωρίζει τον Γιάννη Λελάκη, στιχουργό που γράφει για τον Χατζηχρήστο. Συμφωνούν να συνεργαστούν μετά τον πόλεμο, ο Λελάκης γράφει όντως κάποια

---

<sup>68</sup> Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1971, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1236> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>69</sup> Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Β' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1299> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

<sup>70</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1261> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>71</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, Β' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

<sup>72</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

<sup>73</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Β' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1262> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>74</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.73,83). Αθήνα: Κάκτος

Συνέντευξη του Μάρκου Βαμβακάρη το 1969 [https://www.youtube.com/watch?v=eMSxGgfR-Xo&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G\\_P8nxmwFFbJqGRi&index=37](https://www.youtube.com/watch?v=eMSxGgfR-Xo&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G_P8nxmwFFbJqGRi&index=37) (πρόσβαση στις 16/01/2022)

Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Β' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1262> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1971, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1236> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

τραγούδια για τον Παπαϊωάννου που όμως χάνονται.<sup>75</sup> Αργότερα αποφασίζει να γίνει οδηγός στα στρατιωτικά οχήματα, όπως και συμβαίνει, κι έπειτα θέλει να πάει στη Μέση Ανατολή με τον ελληνικό στρατό. Η μητέρα του αντιστέκεται σθεναρά σ' αυτή του την επιθυμία. Αιτία είναι μια φωτογραφία που της έστειλε από την Κορυτσά, στην οποία έχει τα χέρια του πίσω κι εκείνη πιστεύει ότι ο γιος της δεν έχει πια χέρια. Έτσι η Κατοχή τον βρίσκει στην Αθήνα.<sup>76</sup> Κάπου στο 1943 γνωρίζει τη γυναίκα του Ευδοξία Καμπούρη, την οποία αποφασίζει να κλέψει με ταξί μετά από την άρνηση του πατέρα της, λόγω του ότι ο επίδοξος γαμπρός είναι μουζουκτσής.<sup>77</sup> Στις 20 Φλεβάρη του 1944 παντρεύονται σε μια μικρή εκκλησία στο Μοσχάτο με την έγκριση πια του πεθερού, ενώ στο γάμο έρχονται ο Μάρκος, ο Χατζηχρήστος, ο Γενίτσαρης, ο Καρίπης, ο Μπάτης, ο Σαλονικιός, ο Περιστέρης, όπως και οι Κατελαναίοι, ιδιοκτήτες των μαγαζιών που παίζει, στους οποίους θα αναφερθώ αργότερα. Λίγο νωρίτερα και μέσα στην Κατοχή, παντρεύεται στον Άγιο Διονύση ο Μάρκος Βαμβακάρης τη δεύτερη γυναίκα του, τη Βαγγελιώ, με παρευρισκόμενους πλήθος φίλων λαϊκών μουσικών, ενώ το γλέντι που ακολουθεί είναι μεγάλο.<sup>78</sup> Ο Γιώργος Κάβουρας είναι από τη Λέρο, Δωδεκανήσιος, παίζει βιολί, σαντούρι και κιθάρα, όμως ντρέπεται να τραγουδήσει. Αυτή την περίοδο παίζει σ' ένα καμπαρέ. Ο Στελλάκης ο Περπινιάδης αφηγείται πως τον πείθει να τραγουδήσει κερνώντας τον δυο και τρία κονιάκ.<sup>79</sup> Τον Φεβρουάριο του 1943 πεθαίνει.<sup>80</sup>

Η 29η Οκτωβρίου του 1940 βρίσκει τη δεκαεννιάχρονη Σωτηρία Μπέλλου σ' ένα τρένο γεμάτο φαντάρους να κατεβαίνει από τη Χαλκίδα στην Αθήνα για να αναζητήσει την τύχη της. Μέσα στην Κατοχή κάνει διάφορες δουλειές για να επιζήσει. Υπηρέτρια σε κάποιο σπίτι, πουλάει τσιγάρα σε ταβέρνες, πλένει πιάτα για να εξασφαλίσει το φαγητό της, κοιμάται σε βαγόνια τρένων, στο σπίτι μιας θείας, ή σε σπίτια φίλων αργότερα.<sup>81</sup> Ο Μιχάλης Βαϊνλιρδής, βιολιστής και κιθαρίστας, σχετικά με την περίοδο της Κατοχής, μιλάει στον Παναγιώτη Κουνάδη για τα καταφύγια “επειγούσης περιθάλψεως” από Έλληνες Σαμαρείτες, με τις πρώτες βοήθειες να μην είναι άλλο από μια κουταλιά λάδι και μαύρες σταφίδες. Εξηγεί πως άλλη αποστολή των Σαμαρειτών είναι να βγαίνουν εκ περιτροπής με το καροτσάκι για να μαζεύουν τους νεκρούς από τους δρόμους. “Παρ' όλ' αυτά όμως τη μουσική την είχαμε”, συμπληρώνει ο Βαϊνλιρδής. Το 1940 τελειώνει το σχολείο και μπαίνει στο

---

<sup>75</sup> Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.101,103). Αθήνα: Κάκτος

<sup>76</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. *Ένας δικός μας άνθρωπος* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα: ..... Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.101). Αθήνα: Κάκτος

<sup>77</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. *Ένας δικός μας άνθρωπος* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

<sup>78</sup> Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.103-104,106,117). Αθήνα: Κάκτος

<sup>79</sup> Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1971, Β' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1259> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>80</sup> Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.39). Αθήνα: Κάκτος

<sup>81</sup> Αδαμίδου Σ. (2020). *Σωτηρία Μπέλλου Πότε ντόρτια, πότε εξάρες* (σ.76-79). Αθήνα: Αγγελάκη

Πανεπιστήμιο το οποίο δεν τελειώνει ποτέ διότι δε λειτουργεί κατά την Κατοχή, ενώ στα σκαλοπάτια της Φυσικομαθηματικής Σχολής υπάρχει ένα πολυβόλο που δίπλα του στέκεται ένας Γερμανός.<sup>82</sup>

Το πρωινό που ακούγονται οι σειρήνες στην Αθήνα, ο Σπύρος Καλφόπουλος είναι στο σπίτι του και κοιμάται γιατί έχει γυρίσει στις τέσσερις τα ξημερώματα από φιλικό σπίτι, όπου γιόρταζε κάποια Δήμητρα. Επικρατεί αναταραχή, όμως δεν καταλαβαίνει τι συμβαίνει. Από τη μητέρα του ακούει ότι γίνεται πόλεμος, αλλά νομίζει πως αστειεύεται. Αργεί κάπως να πειστεί. Όταν επιβάλλεται συσκότιση, διαμορφώνουν με τους γείτονες κάποιο χώρο για να προστατεύονται από τους βομβαρδισμούς. Αναφέρει στη συνέντευξη που δίνει στον Κουνάδη, ότι ως νέοι καλαμπουρίζουν και συνεχίζουν τις βόλτες τους. Παίζει ήδη μπουζούκι και δουλεύει σε κάποιο εργοστάσιο. Με ένα κουαρτέτο κάνει καντάδες στα κορίτσια. Ο λόγος που τον κάνει να συμμορφωθεί είναι όταν κάποιο βράδυ περνάει ένα βλήμα ξυστά απ' τα μαλλιά του και τρομάζει πολύ. Αποφασίζει να πάει να πολεμήσει στην Αίγυπτο κι ενώ κατεβαίνει στον Άγιο Διονύση μ' ένα φίλο του για να επιβιβαστούν, στις 17.00 που ξεκινάει το καράβι, αρχίζει βομβαρδισμός και βρίσκουν τρόπο να πιαστούν από ένα συρματόσχοινο και να πηδήξουν στην προβλήτα. Εξηγεί πως το Σεπτέμβρη και Οκτώβρη του '41 έχει ξεκινήσει ήδη η πείνα. Διατηρούνται στην οικογένεια με 50 δράμια μπομποτά και μια κατσικά που βγάζει τέσσερα ποτήρια γάλα τη μέρα. Λίγο αργότερα και μέσα στην Κατοχή πηγαίνει να μείνει στη νονά του στον Πειραιά για μεγαλύτερη ασφάλεια. Παίρνει το τρένο, το οποίο κάνει στάση στην Ομόνοια και στο Μοναστηράκι. Η νονά του έχει κάποιον φίλο αστυνομικό που μεσολαβεί για να βγάλει μια ψεύτικη ταυτότητα, ώστε να μπορεί να κυκλοφορεί στην Τρούμπα, λόγω “σωματικών αναγκών”.<sup>83</sup>

Το 1940 ο Γιώργος Ζαμπέτας μαζεύει χρυσάνθεμα και τριαντάφυλλα που μοσχοβολάνε από τις αλάνες που είναι γεμάτες λουλούδια, για να τα χαρίσει στον πρώτο του έρωτα.<sup>84</sup> Γυρνώντας από το σχολείο κάνει στάση στο “Δάσος” στο Βοτανικό για ν' ακούει το Μάρκο, το Στράτο και τον Χιώτη που ακόμα φοράει κοντά παντελόνια.<sup>85</sup> Παρ' όλαυτα λέει για την Κατοχή στην Αθήνα “όλες οι μέρες είναι ίδιες, απaráλλαχτες. Φόβος, σφαίρες και θανατικό”.<sup>86</sup> Δουλεύει σε κάποιο εργοστάσιο που βγάζει καλώδια, το οποίο επιτάσσουν οι Γερμανοί και συνεχίζει να λειτουργεί για λίγο καιρό. Την ίδια περίοδο φοιτά στο 4ο γυμνάσιο, το νυχτερινό, στο οποίο φοιτούν παπάδες, ανθυπολοχαγοί, υπομοίραρχοι, όλοι οπλισμένοι με χειροβομβίδες, κουμπούρες, αυτόματα. Ανάμεσά τους ο Ζαμπέτας, ένας άοπλος εκκολαπτόμενος μπουζουκτσής, που η νυχτερινή απαγόρευση κυκλοφορίας και η

<sup>82</sup> Συνέντευξη Μιχάλη Βαϊνδιρλή στον Παναγιώτη Κουνάδη <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=11248> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

<sup>83</sup> Συνέντευξη Καλφόπουλου στον Κουνάδη <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=11250> (πρόσβαση στις 14/01/2022)

<sup>84</sup> Κλειασίου Ι. (1997). “Και η βρόχα έπιπτε...στρέιτ θρου” Γιώργος Ζαμπέτας βίος και πολιτεία (σ. 54-55). Αθήνα: Ντέφι.

<sup>85</sup> ό.π., (σ. 67).

<sup>86</sup> ό.π., (σ. 85).



επικινδυνότητα των διαδρομών τον αναγκάζει να διακόψει τη φοίτηση.<sup>87</sup> Όμως τα φλερτ για τον Γιώργο στο Αιγάλεω του 1940, είναι σε έξαρση. Ανάμεσα σ' αυτά, υπάρχει ένα κορίτσι που μετά από δύο χρόνια βλέπει πεσμένο δίπλα από ένα λεωφορείο, σκελετωμένο με τα μάτια διογκωμένα, ενώ μετά από πέντε μέρες, νεκρό.<sup>88</sup>

Ο πόλεμος βρίσκει τον Ορφέα Κρεούζη να έχει τελειώσει το δημοτικό σχολείο και χωρίς να τον ρωτήσει ο πατέρας του, ετοιμάζει τα χαρτιά για να τον στείλει ναυτόπαι στον Πόρο. Η Κατοχή ματαιώνει το όνειρο του πατέρα του να ακολουθήσει ο Ορφέας την καριέρα του ναυτικού, την ίδια που ακολούθησε και ο παππούς του.<sup>89</sup> Οπότε στην Κατοχή πουλάει ξύλα και χόρτα που μαζεύει από το βουνό με τον αδερφό του Νίκο. Πουλάει επίσης σταφίδες κορινθιακές με το χωνάκι. Δουλεύει ως μαραγκός, επιπλοποιός και βυρσοδέψης, ενώ η πείνα και η ψείρα τον κάνουν να υποφέρει. Αναφέρει πως σε κάποια μάχη με τους Γερμανούς ο αδερφός του σκοτώνεται -δεν είναι σαφές αν είναι ο Νίκος ή κάποιος άλλος, ενώ σε κάποια άλλη τραυματίζεται και ο ίδιος, όμως ελαφρά.<sup>90</sup>

## Συμπεράσματα

Έχοντας λοιπόν αποπειραθεί να συνθέσω τις εικόνες της νέας Αθήνας με τα γεγονότα και τις καταστάσεις που ζουν οι άνθρωποί της, και έχοντας τοποθετήσει μέσα σε αυτές τα υποκείμενα που απασχολούν την έρευνά μου και πρωταγωνιστούν σ' αυτή, ολοκληρώνω το πρώτο κεφάλαιο. Αυτό που προκύπτει προς το παρόν, είναι πως συνολικά τα μέλη της κοινωνίας αναζητούν να βρουν αρχικά τρόπους επιβίωσης μέσα από νόμιμες ή παράνομες διαδικασίες, μέσα σε πρωτόγνωρες καταστάσεις και με καινοτόμες ή συμβατικές λύσεις. Σε αμέσως επόμενο επίπεδο ψάχνουν τον τρόπο να υπάρξουν και να δράσουν ώστε να συμβάλλουν στην βελτίωση της κατάστασης. Είτε της δικής τους, είτε των οικείων τους, είτε του ευρύτερου συνόλου. Άρα η κατάσταση δεν είναι μία. Είναι πολλές και διαφέρουν μεταξύ τους. Ή, αν είναι μία, είναι αυτή που περιλαμβάνει την σύμπτωση και τη σύγκρουση είτε είναι εσωτερική, είτε συμπεριφορική και ευδιάκριτη. Μέσα σε αυτό το Όλον, συντελείται μια συλλογική δραστηριότητα με αναπτυσσόμενα δίκτυα, τα οποία δομούν μια νέα μορφή κοινωνίας με πολλά από τα μέλη της να βρίσκουν νόημα και θέση χρησιμότητας. Φαίνεται πως όσο υποβαθμίζεται η αξία της ζωής από τον κυρίαρχο εισβολέα, άλλο τόσο αυτοεπισχύεται το μέγεθός της και διευρύνεται η έννοια του να μπορεί κανείς να κάνει κάτι πέρα από ό,τι έχει πιστέψει ότι δύναται να κάνει. Σ' αυτόν τον νέο κόσμο πολλά είναι δυνατά με διαφορετική αξιακή φόρτιση. Άνθρωποι να πεθαίνουν και άνθρωποι να γεννιούνται, άνθρωποι να έχουν πουλήσει ό,τι τους ανήκει

---

<sup>87</sup> ό.π., (σ. 71,81).

<sup>88</sup> ό.π., (σ. 73-74).

<sup>89</sup> Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Β' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1299> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

<sup>90</sup> Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1298> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

και άνθρωποι να πλουτίζουν, άνθρωποι να πολεμούν το ναζισμό και άλλοι να συνεργάζονται μαζί του, άλλοι να απομονώνονται και άλλοι να δικτυώνονται, άλλοι να σιωπούν και άλλοι να μη σιωπούν.



## 2. Τα δρώντα πρόσωπα αυτοσυστήνονται

“Μόλις άκουσα έτσι τρελάθηκα, πέταγα απ’ τη χαρά μου που θα έκανα δίσκο”,  
είπε η Ρόζα Εσκενάζυ για την πρώτη φορά που συνάντησε τον Τούντα.<sup>91</sup>

Σ’ αυτό το κεφάλαιο επιχειρώ να συναντήσω τους δρώντες στους οποίους εστιάζω την έρευνά μου. Τους δρώντες λαϊκούς μουσικούς. Ποιοι είναι αυτοί που ακολουθώ στην κατοχική Αθήνα; Πώς αυτοπροσδιορίζονται; Με ποιες λεκτικές πράξεις (speech acts) παρουσιάζουν τον εαυτό τους, επιτελούν (perform) την κοσμοθεωρία τους μέσα από το πώς αντιλαμβάνονται τη ζωή και τη δραστηριότητά τους πριν την εξεταζόμενη τριετία; Οι λαϊκοί μουσικοί αυτοσυστήνονται. Ποιος είναι αυτός που θέλει να παίζει και σε ποιον μεταλλάσσεται όταν πια παίζει; Μέσα στο υλικό αναζητώ τις εμπειρίες της παιδικής τους ηλικίας που οι ίδιοι θεωρούν διαμορφωτικές και ίσως κάποιες φορές καθοριστικές για τον χαρακτήρα και την ψυχοσύνθεσή τους. Το 1941 κάποιιοι βρίσκονται σε νεαρή ηλικία, κάποιιοι είναι μεγαλύτεροι και μουσικά δραστηριοποιημένοι. Κάποιιοι ήδη γνωστοί και με δισκογραφία, κάποιιοι λιγότερο γνωστοί και χωρίς δισκογραφία. Κάποιιοι οργανωμένοι στην αντίσταση που δημιουργείται, κάποιιοι σε αποχή. Κυρίως άντρες, μα και κάποιιοι γυναίκες, οργανοπαίχτες, τραγουδιστές και τραγουδίστριες.

Αυτό που επιδιώκω στην παρούσα καταγραφή, είναι να ακολουθήσω τους λαϊκούς μουσικούς, τις κινήσεις και τις επιλογές τους, να ακούσω τις φωνές τους, ώστε να μπορέσω να αναγνωρίσω τη δραστηριότητά τους. Το κατά πόσο αυτή αναγιγνώσκεται είτε από τους ίδιους, είτε από την κοινωνία που συσχετίζεται μαζί τους ως δημόσια παρέμβαση, είναι κάτι το οποίο με απασχολεί καθ’ όλη τη ροή της έρευνάς μου. Επιλέγω να τους παρουσιάσω με τη σειρά που γεννήθηκαν και τη σειρά εμφάνισης που είχαν στον μουσικό κόσμο της πόλης. Διερευνώ λοιπόν μέσα από το λόγο και την πράξη τους, τι σημαίνει γι’ αυτούς το όργανο, πώς ξεκίνησαν να παίζουν μουσική, τους τρόπους και χώρους μαθητείας και πώς πήραν ή δεν πήραν τις αποφάσεις τους να συνδέσουν τη ζωή τους με τη μουσική.

Αντλώ τα στοιχεία που συγκροτούν το παρόν κεφάλαιο, από την αυτοβιογραφία του Μάρκου Βαμβακάρη που επιμελήθηκε η Αγγελική Βέλλου Κάιλ, από την αυτοβιογραφία του Γιάννη Παπαϊωάννου *Ντόμπρα και σταράτα*, αλλά και από το ηλεκτρονικό βιβλίο του Γιώργου Ζαρκαδάκη για τον Γιάννη Παπαϊωάννου, *Ένας δικός μας άνθρωπος*. Από τη βιογραφία του Γιώργου Ζαμπέτα *Και η βρόχα έπιπτε στρέιτ θρου* της Ιωάννας Κλειασίου, από τη βιογραφία της Σωτηρίας Μπέλλου *Πότε ντόρτια πότε εξάρεις* που έγραψε η Σοφία Αδαμίδου, από έρευνες του Κώστα Χατζηδουλή, καθώς και από τις συνεντεύξεις του Στελλάκη Περπινιάδη, του Στέλιου Κερομούτη, του Δημήτρη Γκόγκου ή Μπαγιαντέρα, του Μάρκου Βαμβακάρη, του Σπύρου Καλφόπουλου και του Ορφέα

<sup>91</sup> Χατζηδουλής Κ., Αρβανίτης Δ. (1982). *Αυτά που θυμάμαι Ρόζα Εσκενάζυ* (σ.20). Αθήνα: Κάκτος.

Κρεούζη που πήρε ο Παναγιώτης Κουνάδης και βρίσκονται αναρτημένες στο αρχείο του, όπως και από τη συνέντευξη του Μιχάλη Γενίτσαρη στον Άρη Σκιαδόπουλο.

\* \* \* \* \*

Το 1898 γεννιέται ο Τζον Μηλιάρης. Πηγαίνει σχολείο στη γαλλική σχολή της Σμύρνης και μυείται στο τραγούδι από τον θείο του Λυσιέν, ο οποίος τραγουδάει σε παρέες και κομπανιές, ενώ τον ακολουθεί στα σχήματα από τη Σμύρνη, στη Θεσσαλονίκη και στο Παρίσι. Το 1927 ζει πια στην Ελλάδα και αρχίζει η συνεργασία του με την Columbia η οποία φέρνει συνεργείο από την Αγγλία, γράφουν πλάκες και αρχίζει εξαμηνιαία περιοδεία Κωνσταντινούπολη, Βερολίνο, Μιλάνο. Γυρνώντας παίζει στα αθηναϊκά κέντρα χειμώνα - καλοκαίρι.<sup>92</sup>

Ο Στελλάκης Περπινιάδης γεννιέται ανάμεσα σε έντεκα αδέρφια το 1899 στην Τήνο, αλλά μεγαλώνει στην Κωνσταντινούπολη. Τελειώνει το δημοτικό σχολείο,<sup>93</sup> ενώ γράφει τραγούδια χωρίς να έχει γνώσεις μουσικής. Από το 1923 ζει στον Πειραιά κι ενώ είναι έτοιμος να υπογράψει μισθωτός κιθαρίστας και τραγουδιστής στη δισκογραφική His Master's Voice, τον πείθουν φίλοι και συνεργάτες απ' την Columbia να υπογράψει εκεί το συμβόλαιό του. Ο επιχειρηματίας Θεμιστοκλής Λαμπρόπουλος, εκτός της κύριας συμφωνίας, του προσφέρει επιπλέον δύο κοστούμια, ένα για καλοκαίρι και ένα για χειμώνα, οπότε βρίσκεται να εργάζεται στην Columbia από το 1936 μέχρι το 1940.<sup>94</sup> Εκεί τον βρίσκει ο πόλεμος. Στα σαρανταένα του χρόνια, επαγγελματία μουσικό με δισκογραφία. Φαίνεται πως η πηγαία του σχέση με τη μουσική που αποδεικνύεται στην παιδική του ηλικία, τον καθοδηγεί στην ενήλικη ζωή του. Είναι το αντικείμενο που τον στηρίζει οικονομικά και του προσφέρει το κοινωνικό ένδυμα που χρειάζεται για να τοποθετηθεί στον ευρύτερο ιστό.

Ο Αντώνης Διαμαντίδης, είναι γνωστός ως Νταλγκάς για τα κύματα και τις “ρελάντζες” της φωνής του. Γεννιέται στην Κωνσταντινούπολη, παίζει στο υπερωκεάνιο “Βασιλεύς Αλέξανδρος” που εκτελεί τη διαδρομή Κωνσταντινούπολη – Αμερική, εγκαθίσταται στην Αθήνα. Είναι δραστήριος μουσικά όπως διευκρινίζει η κόρη του Άννα Διαμαντίδη “ο πατέρας ήταν πάρα πολύ καλός στη δουλειά του, γεννημένος μουσικός”, ενώ βασικός συνεργάτης του είναι ο Φίλανδρος Μάρκου που θα συναντήσουμε με άλλη αφορμή. Καθώς δεν έχουμε μαρτυρία του Νταλγκά συνεχίζω με τις περιγραφές της Άννας όταν μικρή ακούει στο σπίτι τους τον Αγάπιο Τομπούλη να παίζει ούτι και να τραγουδάει με άλλους της παρέας, νιώθει τέτοια συγκίνηση και κλαίει. Κι όταν τη ρωτούν γιατί

---

<sup>92</sup> Συνέντευξη Τζον Μηλιάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/item/?id=1357> (πρόσβαση στις 29/06/2022)

<sup>93</sup> Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1971, Β' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1259> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>94</sup> Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1971, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1236> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

κλαίει, ντρέπεται να πει ότι συγκινείται και βρίσκει δικαιολογία “πώς θα πληρώσουμε την ορχήστρα;” Αργότερα τον παρατηρεί που κάνει πολλές πρόβες πριν ν’ ανεβεί στο πάλκο κι ότι τα μελετούσε όλα “με πολλή διαίσθηση τι θα επικρατήσει στη μουσική. Δεν ήτανε καθηλωμένος σε κάτι που το έμαθε και σταμάτησε. Διαρκώς ανανεωνότανε”.<sup>95</sup>

Ο Σπύρος Περιστερής γεννιέται το 1900. Παίζει μουσική από πολύ μικρός, καθώς μεγαλώνει σε μουσική οικογένεια. Μετά το 1924 που ξεκινά τη λειτουργία του το εργοστάσιο της Columbia από την αγγλική Gramophone, ο Περιστερής βρίσκεται στους βασικούς μουσικούς, είναι πολυοργανίστας, εκτελεί χρέη μαέστρου και επιλέγει το ρεπερτόριο για την εταιρεία. Ο Μιχάλης Βαϊνδριλής που θα συναντήσουμε λίγο αργότερα, λέει για τον Περιστερή πως παίζει θαυμάσιο μαντολίνο και πως δίνει την ψυχή του. Εμπνέεται όταν παίζει και έχει το θάρρος να κάνει αυτοσχεδιασμούς ακόμα και τη στιγμή της ηχογράφησης. “Μας άφηνε κατάπληκτους (...) γιατί να κάνεις έναν αυτοσχεδιασμό σε ώρα εκτέλεσης και μάλιστα ηχογράφησης, φωνογράφησης που λέγαν τότε, έπρεπε να το λέει η καρδιά σου. Τρέμουν τα δάχτυλα. Θέλει ψυχή. Και ερμήνευε πολύ ωραία ο Σπυράκος”.<sup>96</sup>

Ο μοναχογιός Στέλιος Κερομύτης παίζει μπουζούκι από μικρός, όπως και ο μερακλής και ευκατάστατος πατέρας του, ο οποίος όμως δε θέλει ο γιος του να γίνει μπουζουκτσής. Ο πατέρας, ονόματι Χαρίλαος, παίζει συστηματικά από τότε που ήταν φαντάρος στη Σμύρνη, αλλά μόνο για το κέφι του. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του γιου του Στέλιου και του φίλου του Μάρκου Βαμβακάρη, έχει ήχο ωραίο και γλυκό αλλά είναι βαρύς, δεν τολμάς να του ζητήσεις να παίζει. Όταν ο Στέλιος είναι μικρός κρύβεται πίσω από μια ντουλάπα για να ακούει τον πατέρα του να παίζει, ενώ από πολύ νωρίς κλέβει με το αυτί ήχους και γυρίσματα. Πίσω από την πλάτη του ξεκλειδώνει τη ντουλάπα για να παίρνει στα χέρια του το μπουζούκι. Ο Χαρίλαος το βρίσκει ξεκούρδιστο αλλά δεν πάει το μυαλό του. Κάποια μέρα που φεύγει για τη δουλειά και επιστρέφει άμεσα με αφορμή κάτι που ξέχασε, βρίσκει το γιο του να παίζει μπουζούκι. Είναι η στιγμή που χειροδικεί για να τον αποτρέψει. “Με κρεμάει στο ταβάνι”, λέει ο Στέλιος, κάτι το οποίο όμως δε λειτουργεί αποτρεπτικά γι’ αυτόν. Αργότερα ο Χαρίλαος μαθαίνει από έναν ταβερνιάρη στα Καμίνια, ότι ο γιος του πίνει κρασάκι και παίζει μπουζούκι.

Με αφορμή αυτή τη συγκυρία και τη συναναστροφή του με τον Μάρκο και τον Στράτο τον Παγιουμιτζή, χάνεται από το σπίτι του και τον πατέρα του, ενώ έξι μήνες αφού βγαίνουν αυτοί στα μαγαζιά, ακολουθεί κι ο ίδιος. Από το 1933, στα εικοσιπέντε του περίπου (γεννημένος κατ’ άλλους το 1903, ενώ στο αρχείο Κουνάδη χρονολογία γέννησης αναφέρεται το 1907), είναι πια

---

<sup>95</sup> Συνέντευξη Άννας Διαμαντίδη – Φιλάνδρου Μάρκου στον Παναγιώτη Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/item/?id=11251> (πρόσβαση στις 28/06/2022)

<sup>96</sup> Συνέντευξη Μιχάλη Βαϊνδριλή στον Παναγιώτη Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/item/?id=11248> (πρόσβαση στις 28/06/2022).

επαγγελματίας. Τα δύο πρώτα τραγούδια που παίζει και τραγουδάει, είναι “Του Βάβουλα η Γούβα” και “Το λάθος μου αισθάνομαι”.

Όταν ο πατέρας του ενώ πίνει καφέ στο καφενείο, μάλλον το 1937 που βγήκε ο πρώτος αυτός δίσκος, ακούει τον Στέλιο από το γραμμόφωνο, εκπλήσσεται. Αφού διαβάσει για να βεβαιωθεί στην πλάκα ΑΟ2390 της His Master’s Voice τ’ όνομα “Στέλιος Κερομύτης”,<sup>97</sup> θυμώνει και πάει στο σπίτι για να τα βάλει με τη γυναίκα του που γίνανε “ρεζίλι”. Κάποιοι γείτονες και τακτοποιημένοι οικονομικά άνθρωποι, με τους οποίους η οικογένεια έχει καλές σχέσεις, προσπαθούν να τον πείσουν πως αυτό είναι μια δουλειά που δεν μπορεί να κάνει ο οποιοσδήποτε, όπως και του θέτουν επίσης το ζήτημα της “καλλιτεχνίας”. Ο θυμός του κρατάει πάνω από μήνα και αφού κάνει να μιλήσει με το γιο του δύο χρόνια, συμφιλιώνονται κάποια στιγμή, μέχρι που παίζουν μαζί στο σπίτι μουζουκοπαγλαμά.<sup>98</sup>

Για αυτά τα τραγούδια του ίδιου δίσκου, της πλάκας, όπως λέγεται στην καθομιλουμένη, ο Στέλιος Κερομύτης περιγράφει πως το σκάει πρωί πρωί κρυφά απ’ τον πατέρα του και με τον Στράτο Παγιουμτζή να τον περιμένει στις έξι το πρωί, πάνε στο στούντιο που έχουν κανονίσει από το προηγούμενο βράδυ με τον διευθυντή Δημήτρη Σέμση τον Σαλονικιό. Είναι χαρακτηριστικό πως όταν συστήνονται, ο Σαλονικιός δυσκολεύεται να πιστέψει ότι ο Στέλιος είναι “μάγκας, μουζουκτής”, όπως λέει, διότι “αυτός φαίνεται σα να ‘ναι δικηγόρος”. Περιμένοντας πίνουν δυο τρία ούζα και ο Στέλιος έρχεται σε κατάσταση μέθης. Μπαίνουν στο στούντιο, βγάζουν τα παπούτσια για να μην ακούγονται τα πόδια τους που χτυπάνε το ρυθμό και στήνονται στο μικρόφωνο. Ο Κερομύτης περιγράφοντας την πρώτη του αυτή εμπειρία, εκμυστηρεύεται “μόλις συγκεντρώθηκα κι άρχισα να παίζω, άναψε το φως και ξέρω γω -πρωτάρα ε;- απ, μπήκα στο ζυγό. Μου ‘φυγε και το μεθύσι, μου ‘φυγαν όλα”.<sup>99</sup>

Όπως φαίνεται, ο πρώτος δάσκαλος του Στέλιου Κερομύτη είναι ο πατέρας του, κάτι το οποίο συμβαίνει εν αγνοία του. Την ίδια στιγμή, ενώ προσπαθεί με διάφορους τρόπους να τον αποτρέψει από τον μουσικό δρόμο, άλλο τόσο τον καλεί και τον μυεί άθελά του. Όμως ο Κερομύτης μιλάει και για τον Ζυμαρίτη, τον οποίο αναφέρει και ο Μπαγιαντέρας. Λέει πως είναι ωραίος μουζουκτής, εξευρωπαϊσμένος, παίζει πόλκες και μαζούρκες, αλλά ζηλιάρης και εγκληματίας. Μια μέρα είναι με τον Βαμβακάρη και τον παρακολουθούν που παίζει. Ο Ζυμαρίτης ξέρει ότι οι δυο τους είναι

97

[http://195.130.72.114/webopac/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=Ca\\*18\\*A3\\*96HJ\\*5B2\\*A1\\*C7HON\\*FFG&Profile=Default&OpacLanguage=gre&NumberToRetrieve=200&StartValue=2&WebPageNr=1&SearchTerm1=n%CE%9A%CE%95%CE%A1%CE%9F%CE%9C%CE%A5%CE%A4%CE%97%CE%A3%20%CE%A3%CE%A4%CE%95%CE%9B%CE%99%CE%9F%CE%A31903%201979%20.1.19384&SearchT1=&Index1=Tracknum&SearchMethod=Find\\_1&ItemNr=2](http://195.130.72.114/webopac/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=Ca*18*A3*96HJ*5B2*A1*C7HON*FFG&Profile=Default&OpacLanguage=gre&NumberToRetrieve=200&StartValue=2&WebPageNr=1&SearchTerm1=n%CE%9A%CE%95%CE%A1%CE%9F%CE%9C%CE%A5%CE%A4%CE%97%CE%A3%20%CE%A3%CE%A4%CE%95%CE%9B%CE%99%CE%9F%CE%A31903%201979%20.1.19384&SearchT1=&Index1=Tracknum&SearchMethod=Find_1&ItemNr=2) (πρόσβαση στις 21/04/2022)

<sup>98</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1261> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>99</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1261> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

μπουζουκτσήδες και τους λέει “όταν παίζω δε θέλω να με κοιτάτε, γιατί έναν από τους δυο θα σας σκοτώσω”. Για αντίστοιχο περιστατικό μιλάει και ο Μάρκος στην αυτοβιογραφία του. Αναφέρει ότι επειδή τον έχει ήδη ακούσει ο Ζυμαρίτης και ξέρει ότι είναι καλός μπουζουκτσής, όταν βρίσκονται σε μια “κουτσοταβέρνα” έξω από τις φυλακές του Συγγρού, τον διώχνει “δε σου ‘πα ότι όταν εγώ παίζω εσύ να φεύγεις;”. Εν τέλει πιάνονται στα χέρια, τους χωρίζουν και αποχωρεί ο Ζυμαρίτης.<sup>100</sup>

Η μαθητεία γίνεται άτυπα και σύγχρονα, στις ταβέρνες ή στα σπίτια, γίνεται με την επιμονή και με τη θέληση, ακόμα και όταν αυτή είναι μονομερής. Ο Στέλιος δέχεται, όπως και ορισμένοι άνθρωποι της εποχής με “σκουριασμένα μυαλά”, πως το όργανο αυτό το παίζουν κακοποιοί, όμως διαβεβαιώνει πως οι νεότεροι, συμπεριλαμβανομένου του ιδίου, παίρνουν το μπουζούκι και το “μορφώνουν”, του δίνουν άλλο ύφος.<sup>101</sup> Αυτή η δήλωση μοιάζει τρόπον τινά με κάποιου τύπου συνειδητή κοινωνική αποστολή, με ένα άτυπο χρέος εξιλέωσης στο όνομα του οργάνου και του ήχου του. Θα έχουμε την ευκαιρία στη συνέχεια αυτής της έρευνας να παρατηρήσουμε σχετικές στάσεις και θέσεις του Κερομύτη. Παρενθετικά, αν και αυτό θα συζητηθεί αναλυτικότερα σε επόμενο στάδιο, στην περίπτωση του θα μπορούσα να διακρίνω τη στοχευμένη επιμονή του και τη σύνδεσή του με το όργανο, αλλά όχι την ταύτισή του με ό,τι αυτό φέρει μέχρι στιγμής. Παραλαμβάνει το όργανο και τοποθετείται με άλλο ύφος και άλλη ένδυση, με το παρατσούκλι “αριστοκράτης” λόγω της καταγωγής του, έλκεται από το εξευρωπαϊσμένο του Ζυμαρίτη χρώμα του μπουζουκιού. Θα τολμούσα να πω ακούγοντας το λόγο, τη ζωή και τις ανησυχίες του, ότι δεν αναπαράγει αυτό που παραλαμβάνει, αλλά κινείται ώστε να βρει τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος θέλει να κρατήσει αυτό το όργανο και να διαχύσει τον ήχο του. Βάζω μια άνω τελεία καθώς θα αναπτυχθεί το ζήτημα παρακάτω με αφορμή άλλων πυρήνα.

Ο Δημήτρης Γκόγκος, ο επονομαζόμενος Μπαγιαντέρας, στη συνέντευξη που δίνει στον Κουνάδη, λέει ότι έχει από νεαρός τη γνώμη ότι είναι πνευματικά ανώτερος από τους άλλους. Μετά από εξήντα ένα μήνες φυλακή λόγω λαθρεμπορίου, μπαίνει σε διαδικασία να σκεφτεί και να αποφασίσει πώς να αντιμετωπίσει το οικονομικό ζήτημα της ζωής. Το να πήγαινε όπως πριν σε εργοστάσιο ως ηλεκτρολόγος, θα του απέφερε κάποια ελάχιστα κέρδη. Επισημαίνει “ήξερα τη μουσική, ήξερα το μπουζούκι, αποφάσισα λοιπόν που άκουγα τους άλλους, οι οποίοι όχι ότι ήτανε πνευματικής αξίας κατώτεροί μου στο ζήτημα αυτό, αλλά είχα τη γνώμη ότι πράγματι ήμουν ανώτερος πνευματικώς απ’ τους άλλους”, κι έτσι τολμά το 1934 να γράψει το πρώτο του τραγούδι, το οποίο του φέρνει χρήματα από τα ποσοστά των δίσκων, αλλά και νυχτερινή δουλειά. Αυτό το πρώτο τραγούδι είναι οι “Καπνουλούδες” το οποίο γράφει για την “κυρία” του, όπως λέει, που είναι

<sup>100</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία (σ.109-110). Αθήνα: Παπαζήση

Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Γ’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1263> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>101</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1261> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

καπνεργάτρια στο εργοστάσιο του Παπαστράτου στον Πειραιά, επί της Πλούτωνος. Γεννημένος, μεγαλωμένος και μόνιμος κάτοικος του Χατζηκυριάκειου σε οικογένεια με είκοσι δύο αδέρφια, δουλεύει από νωρίς σε διάφορα πόστα και θεωρεί “φυσικό νόμο” για τον καθένα, να αγαπάει περισσότερο τον τόπο που γεννιέται. Από πιτσιρικάς δηλώνει αντάρτης, άφοβος και ότι δεν τον σταματάει τίποτα. Τα ντουζένια στο μπουζούκι, τα κουρδίσματα, τα ξέρει από δέκα χρόνων. Χρόνια αργότερα θα πει πως είναι η μάνα των τραγουδιών του, “τα ‘χω γεννήσει, δεν τα ξέρω;”.<sup>102</sup>

Μαθητεύει στο μπουζούκι πριν την καταστροφή της Σμύρνης, στη δεκαετία του ‘20. Δηλώνει “αετονύχης” παιχτικά κι ότι οι μεγάλοι τον παίρνουν στην παρέα τους από μικρό. Ο Ζυμαρίτης, ο Σκριβάνος, ο γερο-Κερομύτης ο πατέρας του Στέλιου, ο Γυαλιάς, ο Νικολάκης ο Τρεισήμισι, ο Παράκιας, ο Μιμίκος ο Μπογιατζής. Στα δεκαεφτά του τελειώνει τη δουλειά το βράδυ και τους βρίσκει σε ταβερνάκια και στο ναύσταθμο.<sup>103</sup> Στα δεκαοχτώ του είναι, λέει, το καλύτερο μπουζούκι σ’ ολόκληρο τον Πειραιά. Οι πενηντάρηδες τον “προσκυνάνε” να πιάσει μπουζούκι και “ξεκρεμούν τους μπαγλαμάδες”. Στη δική του καρδιά όμως έχει καρφωθεί ο Στελλάκης. “Γλυκός, πολύ γλυκός τραγουδιστής”.<sup>104</sup>

Μια πίστη και μια προσήλωση διαφαίνεται στις αναφορές του Μπαγιαντέρα για τη σχέση του με το μπουζούκι. Δεν ξέρω αν είναι ετεροκαθορισμός ή παραλληλία της ζωής του με το όργανο. Ίσως ο ίδιος καθορίζεται από την επιμονή του, την εξοικείωση, τη βεβαιότητα. Στα μάτια μου η περίπτωση του αποπνέει μια στέρεη δομή, μια πυκνή ύπαρξη που χαρακτηρίζεται από την τόλμη και την αυτοπεποίθηση που από νωρίς απορρέει. Μου δίνει την εντύπωση ότι ξέρει πριν να μάθει. Ή ότι ξέρει (είναι βέβαιος) ότι θα μάθει. Η αποδοχή που λαμβάνει από τους μεγάλους ηλικιακά μπουζουκτσήδες τον τοποθετεί στον πυρήνα του, που τον πυκνώνει όλο και καθαρότερα.

Η επόμενη περίπτωση είναι αυτή του Μάρκου Βαμβακάρη, ο οποίος πέντε χρόνων το 1909 στη Σύρα, αγαπάει ήδη τα γράμματα. Είναι καλός μαθητής και τονίζει χαρακτηριστικά, ότι του αρέσει πολύ η ιστορία. Από τα έξι του παίζει τούμπανο, όπως λέει, από δέρμα σκύλου και ακολουθεί τον πατέρα του που παίζει γκάντα στα καφενεία, από την πρώτη Κυριακή της Αποκριάς, μέχρι την Καθαρά Δευτέρα, για τριάντα πέντε περίπου μέρες. Το μεροκάματο είναι πολύ καλό, αφού ένα ζευγάρι παπούτσια κοστίζει τρία φράγκα κι αυτοί βγάζουν μέχρι και 50 δραχμές το Σαββατοκύριακο. Αργότερα πουλάει με άλλα παιδιά μια τοπική εφημερίδα κάποιου Ζούλα, που λέγεται Παράρτημα,

---

<sup>102</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1976, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

<sup>103</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1976, Β’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

<sup>104</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1976, Β’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

διαμένουν στη Σύρα όλα μαζί και κάπως έτσι ξεκινάει μια ζωή με ατιμίες, χαρτοπαιξίες και παρόμοιες καταστάσεις.<sup>105</sup> Έκτοτε και για πολλά χρόνια αλλάζει διάφορα επαγγέλματα.

Για δάσκαλο αναγνωρίζει τον πρώτο μουζουκτσή που άκουσε, αν και ποτέ δεν του έδειξε κάτι. Είναι ο Νικόλας Αϊβαλιώτης, ένας ψαράς που παίζει μουζούκι, φίλος του πατέρα του Μάρκου, ο οποίος έρχεται συχνά στο σπίτι, όπου ο Μάρκος δεκάχρονο παιδί, τον ακούει να παίζει τούρκικα ζεϊμπέκικα, ταξίμια και αμανέδες. Έπειτα ο Αϊβαλιώτης χάνεται, διότι εγκληματίζει και κάνει δέκα χρόνια φυλακή. Το επόμενο στάδιο είναι όταν τον συναντά αργότερα στην παραγορά του Πειραιά και μαγεύεται εκ νέου. “Όταν τον άκουσα τρελάθηκα. Έκτοτε μ’ αιχμαλώτισε αυτό το όργανο”, θα πει ο Μάρκος.<sup>106</sup> Πριν πάει φαντάρος, το 1924-25 αναφέρει, “παραδόθηκα σ’ αυτό το όργανο τελείως”.<sup>107</sup> Αργότερα σταματάει να πηγαίνει μέχρι και στη δουλειά, ενώ σε έξι μήνες γίνεται “άριστος”, όπως ο ίδιος λέει.<sup>108</sup> Επιβεβαιώνει και ο Στέλιος Κερομούτης, ότι ο Βαμβακάρης “μαγεύεται” απ’ το μουζούκι του Αϊβαλιώτη και όταν πρωτογνωρίζονται του εκμυστηρεύεται πως “αν δε μάθω μουζούκι, έχω τόσο μανία βάλει, που θα κόψω τα χέρια μου με το μαχαίρι του χασάπη”.<sup>109</sup>

Όσο για τη σύνθεση, λέει ότι τον απασχολεί από παιδί, τότε που τα βράδια χτυπάνε πολλά παιδιά μαζί τενεκέδες με ξύλα, αυτός δεκατεσσάρων χρονών, έχει γράψει το πρώτο του τραγούδι, το οποίο θυμάται. “Μια χειμωνιάτικη βραδιά/ μέσα σε μαύρη σκοτεινιά/ γυρίζω μοναχός μου/ Με τρώει ο έρημος βοριάς/ που μες στα φύλλα της καρδιάς/ χτυπούσε ο παλμός μου/ Πάντα για ένα σύντροφο/ γύριζα τον αγύριστο/ τον κόσμο, τον ντουνιά/ Κι αφού σκληρή κατάλαβα/ ότι δε μ’ αγαπάς/ με τρώει ο έρημος βοριάς/ κι ο άστατος ντουνιάς”.<sup>110</sup> “Έγραψα με την ψυχή μου”, λέει. Δεν έχει διαβάσει ποιητές, αλλά εφημερίδες, όπως την “Ακρόπολη”. Διαβάζει πάντα τις επιφυλλίδες, ενώ από βιβλία, “κάποιο” του Σουρή.<sup>111</sup> Ο Βαμβακάρης αρχίζει να πηγαίνει στους τεκέδες για να έχει τη δυνατότητα να ακούει τα μουζούκια. Το σχολείο του λέει πώς είναι ο τεκές, “άκουγα τους παλαιότερους και έπαιζα”.<sup>112</sup> Οι μουζουκτσήδες που ακούει είναι ο Μπογιατζής, ο Ανδρικόκης, ο Γιάννης ο Γυαλιάς. Όπως και όταν ήταν μικρός στη Σύρα, περπατούσε είκοσι λεπτά για να πηγαίνει να κάθεται στα

---

<sup>105</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.45,61-62,71). Αθήνα: Παπαζήση

<sup>106</sup> ό.π., (σ.105,108).

<sup>107</sup> Συνέντευξη Μάρκου Βαμβακάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Φεβρουάριος 1971, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1301> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>108</sup> Συνέντευξη του Μάρκου Βαμβακάρη το 1969 [https://www.youtube.com/watch?v=eMSxGgfR-Xo&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G\\_P8nxmwFFbJqGRi&index=37](https://www.youtube.com/watch?v=eMSxGgfR-Xo&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G_P8nxmwFFbJqGRi&index=37) (πρόσβαση στις 16/01/2022)

<sup>109</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομούτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1261> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>110</sup> Συνέντευξη Μάρκου Βαμβακάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Φεβρουάριος 1971, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1301> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>111</sup> Συνέντευξη Μάρκου Βαμβακάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Φεβρουάριος 1971, Β’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1302> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>112</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.110). Αθήνα: Παπαζήση



καφενεία και ν' ακούει το μπουζούκι του Νικολάκη του Τρεισίμιση και του Στραβογιώργη.<sup>113</sup> Μιλάει για τις “αισθήσεις”, οι οποίες όπως εξηγεί, μπαίνουν στα λόγια που γράφει για τα τραγούδια του. Δεν ξέρει πως να το περιγράψει. Λέει πως την ώρα που κοιμάται κάνει μουσική και σηκώνεται και πιάνει τ' όργανο για να παίξει αυτό που έχει ακούσει σαν τραγούδι στον ύπνο του. “Κοιμάμαι κι ονειρεύομαι το τραγούδι αυτό”. Εμπνέεται από σκόρπιες λέξεις που μπορεί ν' ακούσει από τη γυναίκα του, από κάποιο παιδί, ενώ ξεχωρίζει αυτές που κάνουν για τραγούδια.<sup>114</sup> Στην Κατοχή είναι παντρεμένος με τη Βαγγελιά, οπότε κάνει και το πρώτο του παιδί.<sup>115</sup>

Ο Μάρκος πιστεύει πως το μπουζούκι έχει μεγάλη δύναμη, γι' αυτό το λόγο ισχυρίζεται “εμένα δε με κορόιδευε κανένας γιατί εγώ έπαιζα όργανο”.<sup>116</sup> Είναι σαφής, “μ' είχε κυριεύσει αυτό το μπουζούκι πάρα πολύ. Το οποίον, μ' είχε ποτίσει και δεν μπόραγα να κάνω καμιά δουλειά. Ήμουν αφοσιωμένος ψυχή και σώμα στο όργανο αυτό, στο μπουζούκι”.<sup>117</sup> Μέσα σ' αυτή τη ροή των πραγμάτων ζει ο άνθρωπος που παραδέχεται “δε μ' ενδιέφερε τι έκανε ο καθένας. Μ' άρεζε να 'μαι ντυμένος πάντα κανονικώς, εντάξει. Να τα 'χω όλα μου, να μη μου λείπει. Και ήμουνα εντάξει. Τώρα απ' το σπίτι μπορεί να μην ήθελαν τον δρόμο αυτόν που τράβαγα, αλλά εγώ δυστυχώς μ' έκανε το όργανο να περάσω τον δρόμο αυτόνε”.<sup>118</sup>

Οι λέξεις που χρησιμοποιεί ο Μάρκος -και ο τρόπος που μιλάει, μου φανερώνουν μια ησυχία και μια εσωτερική τάξη. Απορρέει μια ήρεμη έμπνευση χωρίς αγωνία αποδείξεων, επιβεβαίωσης, επιβολής. Σα να πρόκειται για ένα κάλεσμα, μια προσωπική διαδικασία μύησης, αφιερώνοντας τον εαυτό στο όργανο. Συνδέεται με το μπουζούκι, καθορίζεται από αυτό, είναι αποφασισμένος να μάθει να παίζει χωρίς διαπραγματεύσεις. Ο στόχος σταθερός όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις των λαϊκών μουσικών. Καθαρό στοιχείο και ισχυρό. Αναγνωρίζει δάσκαλο, χωρίς ο δάσκαλος να τον αναγνωρίσει, αναγνωρίζει χώρο μαθητείας, χωρίς ο χώρος να ορίζεται γι' αυτό. Βρίσκει τον τρόπο να κατευθύνει το θέλω του που το μεταφέρει ως ανάγκη. Βρίσκει τον τρόπο να σταθεί και να δράσει με τον τρόπο που κινείται η μέσα του φύση. Οι αισθήσεις του τον οδηγούν στις λέξεις που ακούει και τον κεντρίζουν, στις μελωδίες που ακούει όταν κοιμάται, στον τρόπο με τον οποίο αφήνεται να κυριεύεται από τον ήχο αυτόν. Μια ζωή αλληλένδετη με το μπουζούκι.

Ο Ανέστος Δελιάς είναι η περίπτωση του λαϊκού μουσικού που θα συμπεριλάβω σ' αυτή την εργασία, η εξαίρεση κατά την οποία το υποκείμενο δε θα αυτοσυστηθεί, καθώς δεν υπάρχει υλικό δικό του, παρά μόνο τραγούδια. Όμως μιλούν γι' αυτόν αρκετοί από τους μουσικούς που

---

<sup>113</sup> Συνέντευξη του Μάρκου Βαμβακάρη το 1969 [https://www.youtube.com/watch?v=eMSxGgFR-Xo&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G\\_P8nxmwFFbJqGRi&index=37](https://www.youtube.com/watch?v=eMSxGgFR-Xo&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G_P8nxmwFFbJqGRi&index=37) (πρόσβαση στις 16/01/2022)

<sup>114</sup> <https://archive.ert.gr/7987/> (πρόσβαση στις 04/12/2021)

<sup>115</sup> Συνέντευξη Μάρκου Βαμβακάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Φεβρουάριος 1971, Β' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1302> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>116</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.129-130,147,186). Αθήνα: Παπαζήση

<sup>117</sup> ό.π., (σ.147).

<sup>118</sup> ό.π., (σ.122).



εμφανίζονται σ' αυτή την έρευνα. Παίζει λοιπόν από μικρός κιθάρα, μέχρι που ο Μάρκος Βαμβακάρης τον πείθει να παίζει μπουζούκι. Με πατέρα Σμυρνιό μουσικό, τον επονομαζόμενο Μαύρη Γάτα, ο Ανέστος έχει ιδιαίτερο ταλέντο. Ο Στέλιος Κερομύτης λέει γι' αυτόν πως είναι “ένα παιδί κορίτσι. Σεμνό παλικαράκι, σοβαρό, γλυκομίλητο, μήτε αισχρόλογα και αυτά. Ομορφόπαιδο”.<sup>119</sup> Μπλέκει όμως με την ηρωίνη και με μια ιερόδουλο και γυναίκα όχι καλής διαγωγής σύμφωνα με τα λεγόμενα του Μάρκου. Είναι νεαρός είκοσι δύο, είκοσι τριών χρονών, παίζει για λίγο με τον Μάρκο, τον Μπάτη και τον Στράτο Παγιουμτζή, στην ζακουστή Τετράδα του Πειραιά. Το 1938 εξορίζεται για ενάμιση χρόνο ως τοξικομανής στη Νιό από την Μεταξική κυβέρνηση. Το τέλος του μέσα στην Κατοχή, αναφέρθηκε ήδη στο προηγούμενο κεφάλαιο.<sup>120</sup>

Είναι μια αφορμή να παρατηρήσω κάτι που δεν έχω ήδη αναφέρει σχετικά με τη μαθητεία. Ο Ανέστος, ο Μάρκος, ο Κερομύτης έχουν πατεράδες που παίζουν μουσική. Είτε μπουζούκι, είτε άλλα όργανα. Μπαίνουν στη διαδικασία της μουσικής εκμάθησης με μια φυσική ροή σε μια εποχή που δεν είναι αυτονόητο, ούτε πολύ πιθανό ν' ακούσεις μουσική. Ούτε βέβαια είναι αυτονόητο το ότι μ' αυτόν τον τρόπο γίνεται κανείς απαραίτητα μουσικός, όμως τα ερεθίσματα αυτού του μικρόκοσμου είναι πιθανότερο να λειτουργήσουν με το κάποιο σχετικό τρόπο, όπως συνέβη στις παραπάνω περιπτώσεις.

Ο μικρός Γιάννης Παπαϊωάννου στην Κίο της Μικρασίας παίζει φουσαρμόνικα και ως ναυτοπρόσκοπος γίνεται σαλπικτής. Στις Τζιτζιφιές κάποια χρόνια αργότερα, παίζει ποδόσφαιρο με πάθος, όπως λέει. Κατά τη διάρκεια ενός φιλικού ματς, “με κάτι ξένους από κάτι πολεμικά καράβια”, ως τερματοφύλακας στην ομάδα “Φαληρικών”, μια σύγκρουση στο γήπεδο τον αφήνει στο κρεβάτι για μέρες. Ακολουθούν συγκρούσεις στο σπίτι με τη μητέρα του, η οποία είναι ανένδοτη, δεν του επιτρέπει να ξαναπαίξει ποδόσφαιρο. Ο μόνος τρόπος όμως για να συμβεί αυτό, είναι να εκπληρώσει την απαίτηση του Γιάννη. Θα του πάρει μαντολίνο. Στην μάντρα του ηλεκτρικού σταθμού του Πειραιά υπάρχουν κάτι παράγκες που φτιάχνουν όργανα. Ένα από αυτά έγινε το πρώτο μαντολίνο του Γιάννη Παπαϊωάννου. Μια Ελένη στη γειτονιά του δείχνει τις θέσεις στο όργανο, αργότερα παίρνει μια κιθάρα και παίζει χαβάγια.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Β' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1262> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>120</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.73,83). Αθήνα: Κάκτος

Συνέντευξη του Μάρκου Βαμβακάρη το 1969 [https://www.youtube.com/watch?v=eMSxGgFR-Xo&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G\\_P8nxmwFFbJqGRi&index=37](https://www.youtube.com/watch?v=eMSxGgFR-Xo&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G_P8nxmwFFbJqGRi&index=37) (πρόσβαση στις 16/01/2022)

Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Β' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1262> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>121</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. *Ένας δικός μας άνθρωπος* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.18). Αθήνα: Κάκτος

Το 1932 στην Αμερική, ο Γιάννης Χαλκιάς ηχογραφεί το μινόρε του τεκέ. Η πρώτη ηχογράφηση με μπουζούκι. Πώς συνδέεται αυτή η πληροφορία με αυτή την εργασία; Αυτός είναι ο ήχος που φτάνει στ' αυτιά του Γιάννη Παπαϊωάννου, ενώ είναι εργολάβος και με τα ρούχα της δουλειάς τρώει ένα μεσημέρι στην ταβέρνα του Γκινόπουλου στις Τζιτζιφιές. “Μόλις το άκουσα τρελάθηκα”, λέει. Μέχρι αυτή τη μέρα παίζει κιθάρα. “Αμέσως μετά άλλαξα γνώμη κι είπα θα πάρω μπουζούκι”. Μελετάει μ' αυτό που είναι κρεμασμένο στην ταβέρνα, αλλά σύντομα αγοράζει ένα δικό του από τον Πειραιά. Από δω και πέρα ασχολείται με το μπουζούκι, ενώ η μητέρα του η κυρα- Χρύσα φτάνει στο σημείο να τον διώξει από το σπίτι για αυτό το “όργανο του υπόκοσμου”. Είναι μέσα δεκαετίας '30 και αποφασίζει να κρύψει το μπουζούκι στο σπίτι ενός φίλου για να μελετάει εκεί.

Για τον οργανοπαίκτη που θα είναι έτοιμος την τριετία που μελετώ, όπως την περίπτωση του Παπαϊωάννου, ο χώρος μη τυπικής διδασκαλίας είναι μια ταβέρνα στις Τζιτζιφιές και άλλα στέκια στον Πειραιά τη δεκαετία του '20, όπου συναντάει τον Ασημαρίτη, για τον οποίο μιλάει ο Μπαγιαντέρας και ο Κερομύτης αναφέροντάς τον ως Ζυμαρίτη, και τον μπαρμπα- Θανάση, που φοβάται μην του σπάσουν το όργανο τα παιδιά που του κρεμούν τενεκεδάκια και του κλέβουν τα λεφτά. “Το παίξιμό του τρέλινε κι εμένα, έπαιζε πολύ καλά, ήταν γλυκός, όλο διωνίες και καλά πιασίματα”, λέει ο Παπαϊωάννου. Η συμφωνία είναι να τον προστατεύει, να του πηγαίνει φαγητό κι ο μπαρμπα- Θανάσης να του δείχνει μπουζούκι. Φαίνεται πως η τεχνική διδασκαλίας εξαρτάται κυρίως από το μάτι και το αυτί του μαθητευόμενου. Να προλάβει να δει δακτυλισμούς και να μάθει τους δρόμους, να εξοικειωθεί με τα γυρίσματα στα ταξίμια, ώστε να μπορεί να αναπαράγει τρόπους και να εξελίξει με την προσωπική του χροιά και το δικό του ύφος. “Γρήγορα έγινα άπιαστος”, παραδέχεται ο Παπαϊωάννου.<sup>122</sup> Κάποια χρόνια αργότερα θα πει “ξέρετε τι ‘ναι ρε μαγκίτες, ν’ αγαπάς τούτο το όργανο πιο πολύ απ’ τη ζωή σου και να μη σ’ αφήνουν να το πιάνεις στα χέρια σου; Μαχαιριά στην καρδιά χωρίς να βγάνει αίμα”. Υπογραμμίζει ότι κάποιοι άνθρωποι δεν καταλαβαίνουν ότι το να παίζεις αυτό το όργανο είναι ένα επάγγελμα κι ότι για να γράψεις λαϊκό τραγούδι “πρέπει να το ζήσεις, να το νιώσεις, να το ‘χεις στο αίμα σου”.<sup>123</sup>

Είναι η πρώτη περίπτωση στην έρευνά μου που αναφέρεται δάσκαλος που συμφώνησε να δείξει μπουζούκι. Με αντάλλαγμα το φαγητό και μια κοινωνική ανάγκη, την προστασία, την ασφάλεια. Ανάγκη όμως διαφαίνεται κι από την πλευρά του μαθητευόμενου, ως προς το πάθος και την επιθυμία του να παίζει. Ο τρόπος που συνδέεται ο Παπαϊωάννου με το μπουζούκι γίνεται σταδιακά και με σταθερή πορεία από την παιδική του ηλικία μέχρι και την ενήλικη φάση της ζωής

---

<sup>122</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. Ένας δικός μας άνθρωπος [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.37-38). Αθήνα: Κάκτος

<sup>123</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. Ένας δικός μας άνθρωπος [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.20-22, 45, 75). Αθήνα: Κάκτος

του. Έχει ανάγκη να κατακτήσει τεχνικά το όργανο, ώστε να μπορέσει να παίζει αυτό που φαντάζεται, να εκφραστεί και μέσω αυτού να σταθεί στις περιόδους της απαγόρευσης με τον τρόπο που θέλει, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Το πρώτο τραγούδι που γράφει ο Μιχάλης Γενίτσαρης στα δεκατέσσερά του χρόνια ενώ δουλεύει σε κάποιο καράβι και γράφει το στίχο σε μια χαρτοσακούλα, φωτογραφίζει τον εαυτό του: “Εγώ μάγκας φαινόμενα να γίνω από μικράκι, κατάλαβα τα έξυπνα κι έμαθα μπουζουκάκι”. Ενώ τελειώνει την Α’ δημοτικού, στη Β’ αποφασίζει να παρατήσει το σχολείο, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, διότι μπλέκει με το μπαγλαμά που κάποιος από την Αίγινα έχει χαρίσει στον πατέρα του. Η συγκυρία το φέρνει και έχει πρόσβαση στα δύο κρεμασμένα μπουζούκια στο καφενείο του Μπάτη που βρίσκεται απέναντι απ’ το σπίτι του. Τη μέρα, ο Μπάτης αφήνει στο πόδι του τον γιο του να φτιάχνει καφέδες, που είναι δυο χρόνια μεγαλύτερος απ’ τον μικρό Μιχάλη, οπότε τρυπώνει κι αυτός στον καφενέ. Είναι η εποχή που κυνηγάνε το μπουζούκι. Χρόνια αργότερα αναφέρει σε συνέντευξη του πως πηγαίνανε και παίζανε στο καφενείο του Μπάτη που είχε στον τοίχο κρεμασμένα μπουζούκια, μπαγλαμάδες. “Τότες αυτό ήταν απαγορευμένο πάλι εκεί πέρα. Θυμάμαι μια περίπτωση να σας πω, ο, ήρθε η ασφάλεια. Τότες. Και μπαίνοντας μέσα βλέπουνε τα μπουζούκια και τους μπαγλαμάδες (...) και τονε βάλανε το γερο – Μπάτη σ’ ένα χειράμαξο (...) και κατέβασε όλα τα μπουζούκια και τους μπαγλαμάδες από πάνω και τους βάλαν απάνω και βάλανε το Μπάτη από μπροστά και το Μάρκο από πίσω και σπρώχνανε και τα πήγανε στην ασφάλεια. Τα μπουζούκια. Και τους τα δώκανε μετά από δέκα δεκαπέντε μέρες του τα δώκαν τα μπουζούκια του γερο – Μπάτη. Ήταν απαγορευμένα”.<sup>124</sup> Σ’ αυτό το σημείο σημειώνω πως από την άλλη ο Κερομύτης και ο Μπαγιαντέρας δηλώνουν πως “ποτέ δεν απαγορεύτηκε το μπουζούκι, αλλά το στίχο κυνηγούσαν”.<sup>125</sup> Δεν έχω τη χρονολογία της συνέντευξης, αλλά φαίνεται πως μιλούν για την περίοδο πριν τη μεταξική δικτατορία, η οποία το 1937 απαγόρευσε τα τραγούδια που διαφθείρουν το λαό, όπως προαναφέρθηκε, συνεπώς το μπουζούκι, που διασπείρει τέτοιου τύπου τραγούδια. Το νέο Κράτος αναγκάστηκε λόγω της επιρροής του λαϊκού τραγουδιού, να ορίσει μια εξαμελή επιτροπή για να προστατέψει πνευματικά τον λαό από τις ανηθικότητες των στίχων και από την ασιατική επίδραση στη μουσική. Δεν πρέπει τίποτα να θυμίζει τον αμανέ και τις καταβολές του.<sup>126</sup> Ενώ το 1942 ο νόμος 1108 Περί ελέγχου φωνογραφικών δίσκων και μουσικών τεμαχίων στο άρθρο 19, αναφέρει ρητά ότι φωνοληψία ή έκδοση δίσκου χωρίς την απαιτούμενη άδεια, τιμωρείται με πειθαρχική ποινή 1.000- 10.000 δραχμές. Εν υποτροπή με 10.000- 20.000 δραχμές και εν τρίτη υποτροπή με φυλάκιση ενός έως έξι μηνών. Φαίνεται πάντως

<sup>124</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=JQiLSrJfzU4&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G\\_P8nxmwFFbJqGRi&index=18](https://www.youtube.com/watch?v=JQiLSrJfzU4&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G_P8nxmwFFbJqGRi&index=18) από το 01.26’ - 02.19’ (πρόσβαση στις 02/12/2020)

<sup>125</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=5BMsZO5uRz4&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G\\_P8nxmwFFbJqGRi&index=33](https://www.youtube.com/watch?v=5BMsZO5uRz4&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G_P8nxmwFFbJqGRi&index=33) από το 11.18’ - 11.50’ (πρόσβαση στις 02/12/2020)

<sup>126</sup> Λαλαούνη, Α. (1940). Λαϊκή μουσική – μαέστροι – συνθέται – τραγουδισταί. Λαϊκή μουσική, λαϊκά τραγούδια, λαϊκοί τραγουδισταί. Στο Κ. Βλησιδής (επιμ.), *Σπάνια κείμενα για το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ (1929-1959)* (σ. 86-91). Αθήνα: εκδόσεις του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ.

πως πρόκειται για μια περίοδο κάποιων χρόνων σε συνέχεια, που στιγματίζει το μουζούκι και τους λαϊκούς οργανοπαίχτες. Κάτι το οποίο πιθανόν πυροδοτεί τη διάσωση και διάδοση του μουζουκιού. Όμως στην ερώτηση πώς γράφεις τραγούδια, ο Γενίτσαρης απαντάει “εκεί που πονάει πρέπει να το γράψω το τραγούδι, γιατί το λαϊκό τραγούδι είναι απ’ τη ζωή βγαλμένο”.<sup>127</sup>

Και σ’ αυτή την περίπτωση το ερέθισμα βρίσκεται μέσα στο σπίτι, η επιμονή είναι επίσης παρούσα, όπως και οι αισθήσεις που επικεντρώνονται στον πόνο που κινείται προς την παραγωγή έργου.

Η περίπτωση που ακολουθεί είναι η μοναδική σ’ αυτό το κεφάλαιο γυναίκα μουσικός (όπως έχω ήδη αναφέρει στην εισαγωγή, αφήνω ανοιχτό το πεδίο σχετικά με τη Ρόζα Εσκενάζυ, που ως τραγουδίστρια και Εβραία στην καταγωγή, έχω ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την κατοχική της δραστηριότητα, το οποίο θα καλύψω σε επόμενο χρόνο). Όπως λέει η Σωτηρία Μπέλλου λοιπόν, “πήγαινα συνέχεια στον καθρέφτη κι έπαιρνα πόζες, τραγούδαγα, έκανα τα σχέδια της Βέμπο. Η μητέρα μου η μακαρίτισσα μ’ έδερνε κάθε μέρα. Τι είναι αυτά; Τραγουδίστρια θα σε κάνουμε; (...) Ναι. Θα γίνω τραγουδίστρια. Έχεις κανένα πρόβλημα;” Στα δεκατρία της αποκτά την πρώτη της κιθάρα μετά από απαίτηση προς τον πατέρα της ο οποίος ως αυτοδίδακτος μουσικός της δείχνει τα πρώτα πατήματα.<sup>128</sup> Παιδική έλξη, πείσμα, προεφηβική απαίτηση, σαφής και επικεντρωμένος στόχος είναι τα βήματα που οδηγούν το δρόμο της.

Προπολεμικά, ο Σπύρος Καλφόπουλος και ένας φίλος του, μαθαίνουν πως ο Χρήστος Λουρετζής πουλάει ένα μαντολίνο 150 δρχ. Φτιάχνουν έναν κουμπαρά και όταν τον σπάνε μετράνε 135 δρχ. Αγοράζουν το μαντολίνο με τη συμφωνία να του δώσουν τις 15 δρχ στις επόμενες δεκαπέντε μέρες. Μελετούν εναλλάξ.<sup>129</sup> Αργότερα ο Καλφόπουλος κουρδίζει το γραμμόφωνο της Columbia, ακούει δυο τρεις φορές το κάθε τραγούδι και το μελετάει, μέχρι που φτάνει στο σημείο να το παίζει. Το πρώτο που βγάζει είναι το “Βαδίζω και παραμιλώ”, το οποίο ηχογραφήθηκε το 1939, ενώ το πρώτο που ο ίδιος γράφει είναι για τον πρώτο του έρωτα, την Ανάστω και μ’ αυτό της κάνει καντάδα.<sup>130</sup> Κίνητρο και εδώ οι αισθήσεις. Ακούω, επιθυμώ, πράττω. Δάσκαλος γίνεται το γραμμόφωνο μέσα στο σπίτι, ενώ ο έρωτας παρακινεί στην έκφραση.

Ο Μιχάλης Βαϊνδιρλής γεννιέται το 1922. Ο πατέρας του Παναγιώτης είναι Σμυρνιός μουσικός, ο μαέστρος της μαντολινάτας του σωματείου “Λαϊκόν Κέντρον” στον Βύρωνα. Στα τέσσερα – πέντε έτη του ο Μιχάλης πηγαίνει στις πρόβες της μαντολινάτας και σκαλίζει τα όργανα, ενώ στα οχτώ του παίζει ήδη στο σχήμα. Ο πατέρας του, αν και είναι ο πρώτος δάσκαλός του, τον

<sup>127</sup> Συνέντευξη Μιχάλη Γενίτσαρη στον Άρη Σκιαδόπουλο το 1996 στην εκπομπή Νυχτερινός Επισκέπτης <https://www.youtube.com/watch?v=BCPXob08h7Q> (πρόσβαση στις 16/01/2022)

<sup>128</sup> Αδαμίδου Σ. (2020). *Σωτηρία Μπέλλου Πότε ντόρτια, πότε εζάρες* (σ.46). Αθήνα: Αγγελάκη

<sup>129</sup> Συνέντευξη Καλφόπουλου στον Κουνάδη <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=11250> (πρόσβαση στις 14/01/2022)

<sup>130</sup> ό.π.

ωθεί στο βιολί και για να μη “χαλάσουν” τα δάχτυλά του τον αποτρέπει από τη μαντολινάτα στην οποία φοβάται “μην ξελογιαστεί”. Σπουδάζει βιολί και ανώτερα θεωρητικά στο Ωδείο Αθηνών, όμως το πάθος του, όπως λέει, παραμένει η μαντολινάτα.<sup>131</sup>

25 Γενάρη 1925 γεννιέται στο Μεταξουργείο ο Γιώργος Ζαμπέτας, τέταρτος από επτά αδέρφια. Το 1940 μετακομίζουν στο Αιγάλεω. Ο πατέρας του διατηρεί κουρείο και καθότι παίζει μπουζούκι, περνούν από εκεί πολλοί μουσικοί. “Δεν πέρασε πολύς καιρός και άρχισα να αισθάνομαι πως πρέπει να γίνει δικό μου”, λέει ο Ζαμπέτας κι εξηγεί πως ανέβαινε στην καρέκλα για να ξεκρεμάσει το μπουζούκι στο κουρείο του πατέρα του όταν ήταν μικρός. Τα ακούσματά του είναι καντρίλλιες, βαλσάκια και άλλα ξενόφερτα, αλλά και λαϊκά, τραγούδια του Βαμβακάρη και άλλων, ενώ η παιδική του συνήθεια είναι να πηγαίνει στον Βοτανικό το χάραμα για ν’ ακούει τα βατράχια και τ’ αηδόνια. Έπειτα στο σπίτι προσπαθεί να μιμηθεί τους ήχους στο μπουζούκι “παίζοντας μπουζούκι αυτό έκανα, μετάθεση της ψυχής μου”.<sup>132</sup> Αργότερα σε μια λογομαχία με συγγενείς και οικογένεια ξεκαθαρίζει πως όσο αγαπάει το μπουζούκι του, δεν αγαπάει τίποτα στον κόσμο.<sup>133</sup>

Η ακοή έχει ανάγκη και ανάγκη είναι η έκφραση στην περίπτωση του Ζαμπέτα. Πραγματώνεται μέσα από το μπουζούκι. Η έλξη είναι σαφής και διαρκής, όπως και η σχέση εξάρτησης.

Ο Ορφέας Κρεούζης, προτελευταίος ανάμεσα σε οχτώ αδέρφια,<sup>134</sup> βρίσκεται να παίρνει την κιθάρα του μεγάλου του αδερφού κάθε φορά που εκείνος φεύγει από το σπίτι και προσπαθεί να παίξει ότι έχει δει και ακούσει. “Σιγά σιγά τα ‘μαθα, αλλά το πρώτο τραγούδι που έμαθα ήτανε *Βρε γρουσούζη, όλη μέρα κάθεσαι και μπεκροπίνεις*”. Έχει τελειώσει την έκτη δημοτικού με εννιά, σχεδόν άριστος. Του αρέσει να κάνει παρέα με μεγαλύτερους γιατί θέλει να μαθαίνει, “είχα το κέρδος τις γνώσεις των αλλοιών”, λέει. Ο Κρεούζης πιστεύει στην κοινωνική μόρφωση και στη γνώση που παρέχει το σχολείο. Οι άνθρωποι, λέει, χωρίς αυτά είναι “μονοκόμματοι”. Στο στέκι των μουσικών, στο καφενείο που συχνάζουν οι μουσικοί κάνουν παρέα. Έχει συναντήσει τον Βαμβακάρη, τον Παπαϊωάννου, τον Χιώτη. Θέλει να μαθαίνει απ’ αυτούς. Λέει πως δεν έχει κοινωνικές γνώσεις και ότι θέλει να μαθαίνει. Τα κοινωνικά ζητήματα τον προσελκύουν μέσα από τις συζητήσεις που προκύπτουν. Αναφέρει πως κάθεται πλάι στον Μάρκο και στον Λαύκα, δυο και τρία χρόνια, για να τους ακούει να μιλάνε, ενώ αυτοί σχεδόν τον αγνοούν. Αναρωτιούνται τι θέλει κοντά τους ένας “νεολαίος”. Αναφέρει πως είναι σοβαρός, “κρατάει τη θέση του σαν άτομο” και οι παρέες του είναι

<sup>131</sup> Συνέντευξη Μιγάλη Βαϊνδιρλή στον Παναγιώτη Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/item/?id=11248> (πρόσβαση στις 28/06/2022)

<sup>132</sup> Κλεισίου Ι. (1997). “Και η βρόχα έπιπτε...στρείτ θρον” Γιώργος Ζαμπέτας βίος και πολιτεία (σ. 49-50, 54-56,62-63). Αθήνα: Ντέφι.

<sup>133</sup> ό.π., (σ. 170).

<sup>134</sup> Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Β’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1299> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

μετρημένες.<sup>135</sup> Η επιθυμία να παίξουν σωστά, βρίσκει τους νέους μουσικούς και ανάμεσά τους τον Κρεούζη με την κιθάρα, μπροστά στο γραμμόφωνο να ακούν πολλές φορές το ίδιο τραγούδι μέχρι να το παίξουν συχνά καλύτερα από το αρχικό, όπως ο ίδιος ισχυρίζεται. “Σαν νέοι που ήμαστε είχαμε και την έμπνευση να κάνουμε κάτι σωστό”.<sup>136</sup> Φαίνεται πως είναι καλός ακροατής, καθώς όπως λέει ό,τι του αρέσει και θέλει να κρατήσει, το πιάνει με την πρώτη. Εμπιστεύεται το μουσικό του αυτί. Τον ενδιαφέρει να βελτιώνει ό,τι μαθαίνει και να εξελίσσεται μέσα απ’ αυτό<sup>137</sup>. Μαρτυρά στη συνέντευξη που δίνει στον Κουνάδη, πως τον πάλλο δεν είναι εύκολο, αν ανέβεις να τραγουδήσεις και είσαι πρωτόπειρος παθαίνεις τρακ.<sup>138</sup>

Στην περίπτωση του Κρεούζη έχουμε μια σύνοψη των στοιχείων από τα οποία τα περισσότερα έχουμε ήδη συναντήσει. Το μουσικό ερέθισμα βρίσκεται μέσα στο σπίτι, ένα όργανο που παίζει μέλος της οικογένειας, και έπειτα μελέτη και αυτοδιδασκαλία εξ ακοής. Ο Κρεούζης φαίνεται να είναι ιδιαίτερα ανήσυχος, καθώς θίγει καθαρά τον κοινωνικό ρόλο, τη μόρφωση, την ηλικία, τη συμπεριφορά που επιλέγει ως άτομο να σταθεί στο περιβάλλον.

## **Συμπεράσματα**

Το κοινό σημείο των δρώντων προσώπων που συναντώ στην εργασία μου θα μπορούσα να πω πως πέρα από τη μουσική, είναι μια έλξη ανεξήγητη που τους ωθεί στο όργανο, ή στο τραγούδι. Σαν κάλεσμα, σαν προορισμός, σαν εσωτερική επιβολή. Οι μαρτυρίες τους περιστρέφονται γύρω από το πώς προσεγγίζουν από νωρίς τη μουσική, ενώ στις περισσότερες περιπτώσεις γίνεται χωρίς την παρότρυνση του περιβάλλοντος, αντιθέτως θα έλεγα, η αποτροπή παίζει τον κύριο ρόλο.

Σχετικά με το ζήτημα της μαθητείας στο οποίο ήδη αναφέρθηκα με αφορμή τους δρώντες που παρουσιάστηκαν, γίνεται σαφές ότι είτε είναι αυτοδίδακτοι και προσπαθούν με κάθε τρόπο να μάθουν, είτε κάποιος από το περιβάλλον τους δείχνει τα πρώτα βασικά βήματα. Δεν υπάρχει η έννοια του δασκάλου και της μεθοδικής διδασκαλίας. Υπάρχουν οι χώροι όπου μπορούν να ακούσουν αυτή τη μουσική, να δουν τους οργανοπαίχτες, να μνηθούν το ύφος και να αντιληφθούν τη δομή και τους τρόπους προσέγγισης αυτής της μουσικής. Ήταν οι μεγαλύτεροι μπουζουκτσήδες στους τεκέδες και τις ταβέρνες. Έρχονται αργότερα τα γραμμόφωνα στα οποία μπορούν να ακούσουν οι νεότεροι

---

<sup>135</sup> Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1298> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

<sup>136</sup> ό.π.

<sup>137</sup> ό.π.

<sup>138</sup> Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Β' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1299> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

πολλές φορές το ίδιο τραγούδι, ώστε να μιμηθούν τον ήχο. Υπάρχει η θέληση που βρίσκει τρόπο να γίνει πράξη. Η συναναστροφή στους χώρους του μουζουκιού με τους οργανοπαίχτες και την κοσμοθεωρία τους, είναι κάτι που απαντάται από την αρχή της έρευνας. Ο λαϊκός μουσικός χρειάζεται το χώρο του για να ενσωματωθεί και να καρπίσει.

Όσο για το αν η σύνδεση με τη μουσική είναι απόφαση, θα υποστήριζα πως περισσότερο μοιάζει με ανάγκη, η οποία υποστηρίζεται από τη ροή των πραγμάτων, που συχνότατα οι δρώντες προκαλούν. Στις περισσότερες περιπτώσεις επεμβαίνουν και επιμένουν. Φαίνεται πως είναι συνδεδεμένοι με τον πυρήνα της προσωπικότητάς τους, του οποίου το υλικό προβάλλουν ως κάτι αδιαπραγμάτευτο. Δεν υπάρχει ταλάντευση. Τουλάχιστον κατά τη μεταφορά της εμπειρίας των προσωπικών τους ιστοριών, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο φτάνουν στις δικές μου προσλαμβάνουσες. Διακρίνω πως η ατομικότητα προηγείται της επιβολής και των απαγορεύσεων, είτε πρόκειται για τον στενό οικογενειακό κύκλο, είτε για κρατικές απαγορεύσεις, κρατήσεις οργάνων και ποιές. Το “θέλω” γίνεται οδηγός που κινητοποιεί τον εαυτό σε συγκεκριμένο ρόλο και θέση μέσα στη μικροκοινωνία των λαϊκών μουσικών και κατ’ επέκταση στην κοινωνία της Αθήνας πριν και κατά τη διάρκεια της Κατοχής και του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου.

Με αφορμή τον Κρεούζη, καθώς ο ίδιος αναφέρει πως “κρατάει τη θέση του σαν άτομο”, μπορούμε να υποψιαστούμε μια ηθική που δομείται μέσα σ’ αυτόν τον μικρόκοσμο. Μια ηθική που ακολουθεί ιεραρχία με συγκεκριμένα κριτήρια, που αναζητάει την κοινωνική ταυτότητα και τείνει να ανατρέψει την εδραιωμένη εικόνα του λαϊκού μουσικού. Ένα σχετικό παράδειγμα είναι και ο Στέλιος Κερομύτης, ο οποίος βάλλεται να αποδείξει ότι οι νέοι μουσικοί “μορφώνουν” το μουζούκι. Συνεπώς στην κάθε περίπτωση, η ατομικότητα ξεπροβάλλει και αναζητά την ίδια τάση στις γύρω προσωπικότητες με την κοινή αισθητική, τις κοινές πρακτικές, τις κοινές αναζητήσεις. Δημιουργείται ο κοινός κώδικας που αποτελεί το νέο υλικό της μικροκοινωνίας που συστήνεται, που όπως θα φανεί αργότερα συσπειρώνεται και αποτελεί τμήμα της ευρύτερης κοινωνίας.

Το σκέφτομαι σαν ένα σχήμα με ομόκεντρους κύκλους, όπου κάθε φορά οι λαϊκοί μουσικοί βρίσκονται στο κέντρο και αποτελούν Μέρος του Όλου. Οι λαϊκοί μουσικοί της Αθήνας αποτελούν μέρος των μουσικών της Αθήνας, που αποτελούν μέρος της κοινωνίας που αναζητά τροφή και μεροκάματο το 1941-1944, που αυτό το κομμάτι της κοινωνίας αποτελεί μέρος του κατακτημένου λαού, που ο κατακτημένος λαός αποτελεί μέρος των κατακτημένων λαών της Ευρώπης και που ταυτόχρονα ένα μέρος τους είναι οι κατακτημένοι μουσικοί του Β’ ΠΠ. Σα να επιστρέφουμε στην αρχή της δόμησης της κοσμοθεωρίας τους και της ανάπτυξης των προσωπικών τους δρόμων μέχρι να βρούμε κατά πόσο συναντιούνται σε κοινές θέσεις και στάσεις.

Μ’ αυτή τη σκέψη ολοκληρώνω το δεύτερο κεφάλαιο, όπου τα πρόσωπα αυτοσυστήθηκαν και κινούμαι προς την αναζήτηση του χώρου που μπορεί κανείς να τους συναντήσει την κατοχική τριετία στην Αθήνα.



### 3. Χώρος δράσης. Τεκέδες, ταβέρνες, κέντρα διασκέδασης

Σε αυτό το κεφάλαιο επιχειρείται η ανίχνευση του χώρου, εκεί όπου εντοπίζω τους λαϊκούς μουσικούς να κινούνται. Διαγράφω την πορεία του χάρτη τους στην πόλη, λίγο πριν και μέσα στην Κατοχή, τους ακολουθώ σε τεκέδες, σε κέντρα διασκέδασης και ταβέρνες της Αθήνας και του Πειραιά, όπου υπήρξαν και δραστηριοποιήθηκαν προπολεμικά, σε μαγαζιά που κλείνουν και άλλα που ανοίγουν, ώστε μέσα από αυτή την κινητικότητα να γίνει πιο συγκεκριμένος ο χώρος δράσης τους την ερευνόμενη τριετία. Στο παράρτημα II, ο σχετικός πίνακας με τα κέντρα διασκέδασης και τα σημεία στο χάρτη που εκδόθηκε από το Γραφείο Πολέμου τον Σεπτέμβρη του 1944 που ακολουθεί, οπτικοποιεί την ποσότητα και δίνει μια άλλη αίσθηση της πραγματικότητας, από αυτή της ροής του λόγου. Ξεκινώντας, φροντίζω να δώσω μια εικόνα του τεκέ και της ταβέρνας, με σκοπό να αποδοθεί όσο το δυνατόν καλύτερα το κλίμα του κάθε χώρου, ώστε να μπορέσουμε να τοποθετήσουμε αργότερα τους δρώντες και να τους δούμε να εργάζονται παίζοντας και τραγουδώντας μέσα σ' αυτούς.

Το υλικό που με υποστηρίζει είναι αυτό που έχει ήδη προαναφερθεί στα προηγούμενα κεφάλαια, με επιπλέον του Mark Mazower, *Στην Ελλάδα του Χίτλερ, η εμπειρία της Κατοχής* και *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία*, της Αγγέλας Βέλλου Κάιλ.

Σημειώνω πως αναπόσπαστο στοιχείο του περιβάλλοντος και μάλιστα διαμορφωτικό είναι οι άνθρωποι που βρίσκονται σ' αυτό: πελάτες, θαμώνες, ιδιοκτήτες, καταστηματάρχες, εργαζόμενοι. Οι όποιες αναφορές συναντήσουμε σ' αυτά τα πρόσωπα, θα χρησιμοποιηθούν στο επόμενο κεφάλαιο, καθώς θεωρώ πως οι σχέσεις που αναπτύσσονται συντελούν το δίκτυο των αποδεκτών της δημόσιας παρέμβασης των λαϊκών μουσικών.

\* \* \* \* \*

Στις ταβέρνες της προπολεμικής Αθήνας μπορεί να ακούσει κανείς ελαφρά και λαϊκά τραγούδια της εποχής.<sup>139</sup> Εκεί συναντάει από τον εργάτη μέχρι τον επαγγελματία, τον έμπορο και τον συνταξιούχο, από τον ευκατάστατο μέχρι τον φτωχό, από τον νέο μέχρι τον υπερήλικα, ανάμεσα σε κοινωνικούς προβληματισμούς, πολιτικές συζητήσεις, καβγάδες και τραγούδια με συνοδεία κιθάρας, με κύριο ποτό τη ρετσίνα. Ο Σεπτέμβρης είναι ο μήνας που πλένουν τα βαρέλια στους δρόμους έξω από τις ταβέρνες, ενώ τον Οκτώβρη ανοίγουν τα βαρέλια με το καινούριο κρασί, τα οποία είναι πολύ συχνά ζωγραφισμένα από λαϊκούς ζωγράφους με οικείες φιγούρες του χώρου. Τους δύο αυτούς μήνες η δραστηριότητα είναι ιδιαίτερα αυξημένη. Η Αθήνα είναι γεμάτη ταβέρνες στο κέντρο και τις συνοικίες, λαϊκές ή αριστοκρατικές, με κληματαριές ή μουριές στις αυλές τους. Στις

<sup>139</sup> Καιροφυλάς Γ., (2009). *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια* (σ.87-90). Αθήνα: Φιλιπότη



υπόγειες ταβέρνες μια κόκκινη σημαία επιβεβαιώνει ότι υπάρχει κοκκινέλι για να πεις. Ο μεζές, συκώτι, λαδερό, ελιές θρούμπες, λακέρδα και μαύρο ψωμί, ενώ στην καλύτερη περίπτωση εμφανίζεται και μαρίδα. Ο σκοπός στην ταβέρνα, επισημαίνει ο Καιροφυλάς, είναι το να πεις, όχι να φας. Η κοινωνικοποίηση και η αλληλεπίδραση των συμμετεχόντων συντελείται ηθελημένα ή μη, καθώς η χαλαρότητα που προσφέρει ο χώρος και η συνθήκη δημιουργεί κατάλληλο έδαφος για έκφραση και επικοινωνία. Στην Πλάκα οι ταβέρνες έχουν μικρές ορχήστρες.<sup>140</sup> Αργότερα εμφανίζονται τα γραμμόφωνα, για τα οποία αρκετοί πιστεύουν πως είναι η αιτία να εκλείψουν από τις ταβέρνες οι κιθάρες, καθώς καινοτόμοι επιχειρηματίες τοποθετούν αυτά τα μηχανήματα με ποικιλία δίσκων στο εσωτερικό τους, όπως μετέπειτα τα αντικαθιστούν με πικάπ, μέχρι και ραδιόφωνο.<sup>141</sup>

Για τους τεκέδες πληροφορούμαστε από τον Μάρκο Βαμβακάρη, ο οποίος δίνει κάποια εικόνα για τη λειτουργία τους προπολεμικά, με επίκεντρο τη μουσική. Εξηγεί πως καθώς το μπουζούκι είναι ένα όργανο απαγορευμένο, δεν μπορεί να βρίσκεται στα πάγκα των διαφόρων κέντρων διασκέδασης, ούτε και στις ταβέρνες. Οπότε παίζει παράνομα στους τεκέδες. Οι φτωχοί άνθρωποι λοιπόν, εργάτες και μαστόρια που έχουν μεράκι ν' ακούσουν μουσική, αλλά δεν έχουν την οικονομική δυνατότητα να πάνε σε κάποιο κέντρο με βιολιά, έχουν το μπουζούκι. Κυρίως αυτά του Μάρκου και του Κερομύτη.<sup>142</sup> Ο Μάρκος λέει πως στο στενό αυτόν κύκλο υπάρχει μια αλληλεπίδραση ακόμα και στη μουσική δημιουργία. Οι ακροατές ξέρουν πια τα ταξίμια -τους αυτοσχεδιασμούς πάνω στο δρόμο, στη μουσική κλίμακα του τραγουδιού, είτε σε συγγενικές κλίμακες, που γίνονται είτε πριν αυτό ξεκινήσει, είτε κατά τη διάρκειά του - και ευχαριστούνται εμφανώς όταν δίδεται μια καινούρια οπτική στο ήδη γνωστό ταξίμι. Υπάρχει επίσης μια εκτίμηση προς τα πρόσωπα που παράγουν αυτόν τον ήχο. Τους προσέχουνε τους μπουζουκτσήδες, χρίζουν περιποίησης και κεράσματος. Ο Μάρκος το λέει καθαρά, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ενώ η παρέα του είναι ο Ανέστος Δελιάς, ο Μπάτης, και ο Στράτος Παγιουμτζής. Αργότερα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, βγαίνουν απ' τον τεκέ και γίνονται η Ξακουστή Τετράς του Πειραιά, το 1934.<sup>143</sup>

Οι τεκέδες είναι όλοι ίδιοι. Μια κάμαρα μεγάλη και καθαρή, ένα σπιτάκι, ή μια ξύλινη παράγκα. Σ' αυτόν τον μικρόκοσμο που δημιουργείται, πλούσιος είναι αυτός που μπορεί να πληρώσει τον ναργιλέ, να κεράσει τους υπόλοιπους, αλλά είναι και αυτός που θα πει πρώτος. Ο τεκετζής είναι χαμηλά στην ιεραρχική τους κλίμακα, φροντίζει και γεμίζει τον ναργιλέ για να καπνίσουνε χασίς, ενώ

<sup>140</sup> ό.π., (σ.95-99).

<sup>141</sup> ό.π., (σ.37-42).

<sup>142</sup> Συνέντευξη Μάρκου Βαμβακάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Φεβρουάριος 1971, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1301> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>143</sup> Βέλλου Κάλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.25,72). Αθήνα: Παπαζήση

κάποιες φορές είναι και ο ίδιος μπουζουκτζής. Φαίνεται να ακολουθείται μια διαφορετική ιεραρχία από την ταξικότητα της μακρο-κοινωνίας, όπως και ένας διαφορετικός κώδικας κοινωνικών αξιών.<sup>144</sup> “Δεν υπάρχουν απαιτήσεις, είναι ήσυχοι οι πότες μετά τη χασισοποτεία, το πολύ πολύ να πεινάσουν ή να θέλουν να κοιμηθούνε να βλέπουνε όνειρα, (...) δεν τους ενδιαφέρει αν ζούνε ή αν πεθαίνουνε”, λέει ο Μάρκος.<sup>145</sup> Κάποιο πρόσωπο που χηρίζει εκτίμησης μέσα στον τεκέ, είναι αρκετά πιθανό είναι να μην αντιμετωπίζεται με τον ίδιο τρόπο έξω από αυτόν. Συμπερασματικά τα πρόσωπα που συχνάζουν στον τεκέ είναι σε μεγάλο ποσοστό τους διαφορετικά από αυτά που συχνάζουν στην ταβέρνα, ενώ οι οργανοπαίχτες κινούνται ταυτόχρονα και στους δύο χώρους, είτε την ίδια περίοδο, είτε σε διαφορετικές χρονικές στιγμές.

Σ’ αυτό το σημείο είναι χρήσιμο να γίνει μια ιδιαίτερη αναφορά στον Σαραντόπουλο, ένα πρόσωπο κλειδί για την εξωστρέφεια του μπουζουκιού. Είναι ο πρώτος που καλεί τον Μάρκο Βαμβακάρη να παίξει έξω απ’ τον τεκέ. Στον Πειραιά, στην οδό Αναπαύσεως έχει μια παράγκα με ξύλα, όπου ο Μάρκος παίζει ολόκληρη την καλοκαιρινή σεζόν του 1936 με έναν Αρμένη βιολιστή.<sup>146</sup> (Στην αυτοβιογραφία του τον αναφέρει Κωνσταντόπουλο κι ότι αυτό έγινε το 1934, ‘35).<sup>147</sup> Το μεροκάματο που παίρνει είναι 200 δρχ., αποδοχές που θεωρούνται ικανοποιητικές. Έπειτα προστίθενται στην ορχήστρα ο Δελιάς, ο Μπάτης και ο Παγιουμτζής, ενώ το κοινό είναι κυρίως αυτό των εργατών. Θίγοντας το ζήτημα της γυναικείας παρουσίας, ο Μάρκος εξηγεί πως κάποιος παίρνει γυναίκα στο πάλκο για φωνή, όταν δεν τραγουδάει ο ίδιος, γι’ αυτό εξηγεί πως δε χρειάστηκε.<sup>148</sup>

Το 1938 συναντάμε τον Παγιουμτζή να παίζει με τον Τσιτσάνη στην καλοκαιρινή ταβέρνα “τα Μπιζέλια” στον Άη Γιώργη, η οποία είναι γεμάτη κάθε βράδυ με τους θαμώνες να χορεύουν, ενώ ο Ζαμπέτας δεκατριών χρονών, στέκεται όπως λέει για να ακούει τα μπουζούκια καθώς γυρνάει στο σπίτι του στο Αιγάλεω.<sup>149</sup> Έπειτα μας πληροφορεί πως το 1940 “ο Πηγαδάκιας” στο Αιγάλεω, ταβέρνα με δύο πίστες, φέρνει ραδιόφωνο και χορεύουνε από ταγκό και φοξ τροτ μέχρι ζεϊμπέκικο. Υποθέτω πριν την κήρυξη του πολέμου.<sup>150</sup>

Ο Τζον Μηλιάρης παίζει δυο τρία χρόνια στον Παναγιώτη Ορφανού που είναι συνétairos με τον Μουρούζη, στη λεωφόρο Αλεξάνδρας απέναντι απ’ την Ιπποκράτους όπως λέει. Τραγουδάει σ’ ένα μπαρ στην οδό Προαστίου που βρίσκεται πίσω απ’ τη γωνία της Πανεπιστημίου που είναι το

<sup>144</sup> Χατζηδάκης, Κ. (1996). Από το σπίτι” στο “δρόμο”: μια προσέγγιση των δομών χώρου/ χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι* (σ. 79, 84, 95). Αθήνα: Πλέθρον

<sup>145</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.110,115,119). Αθήνα: Παπαζήση

<sup>146</sup> Συνέντευξη Μάρκου Βαμβακάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Φεβρουάριος 1971, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1301> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>147</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.153). Αθήνα: Παπαζήση

<sup>148</sup> Συνέντευξη Μάρκου Βαμβακάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Φεβρουάριος 1971, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1301> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>149</sup> Κλεισίου Ι. (1997). “Και η βρόχα έπιπτε...στρείτ θρου” *Γιώργος Ζαμπέτας βίος και πολιτεία* (σ. 68,76). Αθήνα:

Ντέφι

<sup>150</sup> ό.π., (σ. 68,76).

καφενείο “Πανελλήνιον”. “Μόλις κηρύχτηκε ο πόλεμος, σειρήνες κι αυτά, ξέρω γω τι, λέω τώρα στο σπίτι μου ας καθίσουμε”. Αναγκάζεται, εξηγεί, να πάει στο χρηματιστικό γραφείο του γαμπρού του στο Δημοσίον Υπαλλήλων και δεν ξανατραγουδάει ποτέ επαγγελματικά παρά μόνο σε εκκλησίες.<sup>151</sup>

Το 1938 επίσης, στο μαγαζί του Γιούλη, παίζει ο Αντώνης Νταλγκάς με τον Φίλανδρο Μάρκου κιθάρες, και άλλοι δύο μουσικοί, βιολί και πιάνο. Αγαπητός πελάτης είναι ο εφοπλιστής Ευγενίδης και άτομα της τάξης του. Πριν τον Φίλανδρο έπαιζε κάποιος Λειβαδίτης τσίμπαλο. Το ρεπερτόριο είναι καντάδες, κάποια βλάχικα και κάποια τούρκικα, αυτά που ξέρει ο Νταλγκάς από την Κωνσταντινούπολη, έρχεται όμως σε ρήξη με τον Γιούλη και πηγαίνουν μαζί με τον Φίλανδρο σε κάποιο άλλο μαγαζί στην Κεφαλληνία, όπου δεν υπάρχει αντίστοιχη προσέλευση κόσμου. Λίγο αργότερα τα χαλάνε και μεταξύ τους γιατί ο δεύτερος ρώτησε πόσο θα πληρωθεί από το δίσκο που θα γράφανε. “(Ο Νταλγκάς) με άρχισε και μ’ έβρισε. Ζητάς τι θα πάρεις; Επαγγελματικά μ’ έβριζε. Ήταν και άσχημα τότε. Αλλά από κει σηκώθηκα κι έφυγα και δεν ξαναπήγα, δεν έπαιξα μαζί του πια”. Απ’ την κόρη του Άννα μαθαίνουμε πως έχει μεγάλη συμπάθεια και φιλία με τον Παναγιώτη Τούντα, με τον Θεσσαλονικιό, μάλλον τον Δημήτρη Σέμση και με τον Οδγοντάκη που παίζει βιολί προπολεμικά στο καπηλειό “Μικρά Ασία” στην οδό Αθηνάς.<sup>152</sup>

Το “Δάσος”, ένα σημείο αναφοράς σ’ αυτή την έρευνα. Είναι ένα κέντρο στο Βοτανικό, το οποίο αγοράζει ο Αντώνης Βλάχος το 1935 και λειτουργεί μέχρι το 1940 που αρχίζει ο πόλεμος. Είναι ο πρώτος που ανεβάζει στο πάλκο τα μουζούκια, λέει ο Ορφέας Κρεούζης.<sup>153</sup> Περνούν από εδώ ο Παπαϊωάννου, ο Μάρκος, ο Παγιουμτζής, ο Κερομύτης, ο Μπαγιαντέρας, ο Χατζηχρήστος, ο Μπάτης, ο Ανέστος ο Δελιάς, ο Καρίπης με την κιθάρα και ο μπαρμπα- Μήτσος ο Λορέντζος με το βιολί. Φαίνεται πως η σύνθεση του κοινού δημιουργεί μια ατμόσφαιρα με αυξημένη επικινδυνότητα. Ο Παπαϊωάννου λέει πως παίζουν στο πάλκο έχοντας πιστόλια στο παντελόνι, γιατί συχνάζουν εκεί “κουτόμαγκες”, κουτσαβάκια, κατάδικοι που τραβούν πιστολιές και σκοτώνουν για μια παρεξήγηση. Το χαρακτηρίζει “σχολείο”, και εξηγεί πως μαθαίνει από τις συνθήκες που επικρατούν εδώ, από τους μουσικούς που συναντάει, από τον κόσμο που έρχεται κάθε βράδυ, ενώ συνοψίζει λέγοντας πως στο “Δάσος” μαθαίνει να είναι επαγγελματίας.<sup>154</sup>

Εδώ, στο “Δάσος” στο Βοτανικό, απέναντι από του Μαυρομάτη, παίζει το 1936 ο Στελλάκης ο Περπινιάδης, με τον Δημήτρη Σέμση τον Σαλονικιό, την Ρίτα Αμπατζή και τον Μιχαηλίδη στο

<sup>151</sup> Συνέντευξη Τζον Μηλιάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη, <https://vmrebetiko.gr/item/?id=1357> (πρόσβαση στις 29/06/2022)

<sup>152</sup> Συνέντευξη του Φίλανδρου Μάρκου στον Παναγιώτη Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/item/?id=11251> (πρόσβαση στις 28/06/2022)

<sup>153</sup> Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Β’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1299> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

<sup>154</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. *Ένας δικός μας άνθρωπος* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα: ..... Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σαράτα* (σ.11, 72). Αθήνα: Κάκτος

πιάνο.<sup>155</sup> Από το 1936 μέχρι το 1940 που κηρύχθηκε ο πόλεμος, παίζει και ο Στέλιος Κερομούτης όπως προαναφέρθηκε. Αφού πρώτα πάει ως θαμώνας και έχοντας ήδη σχέση με τους μουσικούς, μετά από παρακάλια του Βλάχου, ένα βράδυ πίνει δυο τρία ποτηράκια κι ανεβαίνει στο πάλκο. Αυτό ήταν το βάπτισμα, όπως ο ίδιος λέει.<sup>156</sup>

Σχετικά με το κοινό προκύπτει μια άλλη εικόνα, καθώς ο Μιχάλης Γενίτσαρης λέει πως στο “Δάσος” έρχονται “καλοί άνθρωποι” με πολλά λεφτά. Έρχεται η Μελίνα Μερκούρη νεαρή, γιατί ο πατέρας της είναι φίλος του μαγαζάτορα, η οποία χορεύει ζεϊμπέκικο. Όμως ταυτόχρονα έρχονται και άλλοι που οπλοφορούν και κάνουν φασαρίες. Ένα σπάσιμο ποτηριού το χρεώνουν 500 δρχ., μεγάλο ποσό, αν σκεφτούμε ότι το καλό μεροκάματο του μουσικού είναι περίπου 200 δρχ., και αυτό γίνεται ακριβώς για να αποφευχθούν οι καβγάδες. Εδώ ταυτίζεται η άποψη του Γενίτσαρη με αυτή του Παπαϊωάννου που είδαμε παραπάνω, καθώς αναφέρει πως “εμείς είμαστε κάθε βράδυ μελλοθάνατοι”.<sup>157</sup> Όταν παίζει ο Μάρκος με τον Κερομούτη, τον Παπαϊωάννου και τον Καρίπη, λέει πως τα μεροκάματα είναι σε διαβαθμίσεις και αρκετά καλά, όμως λίγα σε σχέση με το ταμείο που κάνει ο Βλάχος κάθε βράδυ. Από εκεί σταματούν γιατί τους βρίσκει η κήρυξη του πολέμου και τα αεροπλάνα.<sup>158</sup>

Η εικόνα που παίρνουμε από τους χώρους όπου δραστηριοποιούνται οι λαϊκοί μουσικοί προπολεμικά είναι αρκετά έντονη. Η πληθώρα μουσικών, η εναλλαγή τους στα πάλκα, οι μεταξύ τους συνεργασίες σε διάφορους συνδυασμούς δείχνουν μια μουσικά δραστηριοποιημένη πόλη. Τα διάφορα μαγαζιά δεν είχαν την ίδια πορεία, όπως θα δούμε. Ακολουθούν κάποια παραδείγματα, όπως είναι το κέντρο διασκέδασης “Άλσος” στο Πεδίο του Άρεως, που ενώ άρχισε να λειτουργεί πριν το 1940, έπαψε κατά τη διάρκεια της Κατοχής, αλλά άνοιξε πάλι μεταπολεμικά.<sup>159</sup> Επίσης τα βαριετέ “Οαση” και “Πεύκα” που δε λειτούργησαν κανονικά από 1941 μέχρι το 1944 λόγω της λογοκρισίας των γερμανικών αρχών, με την αιτιολογία ότι κείμενα και τραγούδια που πλαισιώναν το πρόγραμμα ήταν επικίνδυνα για την ηθική τόνωση των κατακτημένων. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το τραγούδι που γράφτηκε για την ηθοποιό Ρένα Βλαχοπούλου και αργότερα διασκευάστηκε με τους στίχους “Κορόιδο Μουσολίνι (...)”.<sup>160</sup>

Άραγε τι συμβαίνει με τις δισκογραφικές και το υλικό που μέχρι τώρα έχει παραχθεί; Με την παράδοση της Αθήνας στις δυνάμεις του Άξονα, διαλύεται το εργοστάσιο της Columbia, οι Γερμανοί

<sup>155</sup> Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1971, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1236> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>156</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομούτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1261> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>157</sup> Συνέντευξη Μιχάλη Γενίτσαρη στον Άρη Σκιαδόπουλο το 1996 στην εκπομπή Νυχτερινός Επισκέπτης <https://www.youtube.com/watch?v=BCPXob08h7Q> (πρόσβαση στις 16/01/2022)

<sup>158</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.125,159,187-188,284). Αθήνα: Παπαζήση

<sup>159</sup> Καιροφυλάς Γ., (2009). *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια* (σ.37-42). Αθήνα: Φιλippότη

<sup>160</sup> ό.π., (σ.37-42).

καταστρέφουν όλες τις μήτρες και παύει η δισκογραφία, επιβεβαιώνει ο Μπαγιαντέρας στη συνέντευξή του στον Κουνάδη.<sup>161</sup> Το ίδιο μαθαίνουμε κι από τον Μάρκο, ο οποίος αναφέρει πως το ‘40, ‘42, ‘43 γράφει, πως έχει έμπνευση αλλά οι δισκογραφικές έχουν κλείσει από το ‘41.<sup>162</sup> Αυτή είναι μια πληροφορία που δίνει και ο Παπαϊωάννου, όπως επίσης ότι αρκετές φορές το σπίτι του στις Τζιτζιφιές γίνεται καταφύγιο για τον Μάτσα, διευθυντή της δισκογραφικής Odeon και Parlophone,<sup>163</sup> όπου αυτός και η μητέρα του τον κρατούν κρυμμένο, αφού οι γερμανικές αρχές τον καταδιώκουν ανάμεσα σε άλλα και για την Εβραϊκή του καταγωγή.<sup>164</sup> Ένα σχετικό περιστατικό με την φροντίδα του Μάτσα από τους λαϊκούς μουσικούς, προστατεύοντάς τον από τους Γερμανούς, θα αναφέρω σε επόμενο κεφάλαιο, καθώς συσχετίζεται με τη δραστηριότητα και τον κοινωνικό τους ρόλο.

Αφού λοιπόν η κεντρική λαϊκή μουσική σκηνή της Αθήνας έχει κλείσει, ας δούμε τι συμβαίνει με τους μουσικούς της. Θα βρούνε πάλο για ν’ ανέβουνε; Χώρο για να παίξουν μουσική; Η εμπλοκή της Ελλάδας στο Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο, ανάμεσα στις διάφορες και πολλαπλές αναταραχές, βάζει λουκέτο στο “Δάσος”, αλλά αναρωτιέμαι αν είναι ικανή να σφραγίσει τα όργανα στις θήκες τους και να αδρανοποιήσει μουσικά τους μουσικούς.

Ο Παναγιώτης Βαϊνδιρλής Σμυρνιός συνθέτης, στιχουργός, τραγουδιστής και οργανοπαίχτης, σύμφωνα με τα λεγόμενα του γιου του Μιχάλη, επίσης μουσικού, στην περίοδο του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου στην Κατοχή, βρίσκεται στην αίθουσα του τμήματος μουσικής του σωματείου “Λαϊκόν Κέντρον” στο Βύρωνα όπου εργάζεται, μπαίνουν οι Γερμανοί, σκίζουν παρτιτούρες, καταστρέφουν ότι βρίσκουν και χτυπούν ανάμεσα σε άλλους και τον νεαρό Μιχάλη. Αυτό που θυμάται είναι πως κατά τη διάρκεια της λεηλασίας, υπάρχει ένας Αυστριακός ο οποίος κάθεται στο πιάνο και παίζει.<sup>165</sup> Την ίδια περίοδο η νεαρή Σωτηρία Μπέλλου έχει αγοράσει μια κιθάρα και τραγουδάει Ευρωπαϊκά και τραγούδια της Βέμπο σε ταβέρνες κατά τη διάρκεια της μέρας, με αντάλλαγμα ένα πιάτο φαγητό και λίγα λεφτά.<sup>166</sup>

Από την άλλη, ο Σπύρος Καλφόπουλος μιλάει για διασκέδαση όταν πηγαίνει στο ταβερνάκι του Γρηγόρη με δυο φίλους κιθαρίστες, τον Κεχαγιά και τον Χρήστο Λουρετζή. Εκεί πίνουν μισή οκά κρασί, τρων ένα πιάτο με φασόλια μετρημένα και παίζουν μουσική.<sup>167</sup> Αναφέρει επίσης πως στην Κατοχή, παίζει κάπου στην Ομόνοια και μένει με τους άλλους μουσικούς στο ξενοδοχείο

<sup>161</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

<sup>162</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.125,159,187-188,284). Αθήνα: Παπαζήση

<sup>163</sup> <http://www.makismatsas.gr/minosmatsassenior.html> (πρόσβαση στις 07/06/2022)

<sup>164</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. ( ). *Ένας δικός μας άνθρωπος* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

<sup>165</sup> Συνέντευξη Μιχάλη Βαϊνδιρλή στον Παναγιώτη Κουνάδη <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=11248> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

<sup>166</sup> Αδαμίδου Σ. (2020). *Σωτηρία Μπέλλου Πότε ντόρτια, πότε εξάρες* (σ.78-79). Αθήνα: Αγγελάκη

<sup>167</sup> Συνέντευξη Καλφόπουλου στον Κουνάδη <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=11250> (πρόσβαση στις 14/01/2022)



Μπάγκειον.<sup>168</sup> Ενώ ο Περπινιάδης το 1940 ανοίγει δικό του μαγαζί στη Νίκαια, όπου και μένει, το οποίο πουλάει μετά το 1944.<sup>169</sup> Μέσα στην Κατοχή, ο Κερομύτης παίζει κάπου στην οδό Ψαρών με τον Δημήτρη Σέμση τον Σαλονικιό, ο οποίος είναι καλός τεχνίτης του βιολιού και μουσικός που μελετάει, όμως αυτή την περίοδο πεθαίνει. Αναφέρει επίσης πως αυτή την περίοδο, παίζει με μικτές ορχήστρες και τον κιθαρίστα Φώτη Πολυμέρη, όπου αυτό σημαίνει ευρωπαϊκά και λαϊκά μαζί. Με βιολιά και σαξόφωνα.<sup>170</sup> Θα τον συναντήσουμε παρακάτω και στου Μάριου.

Ο Μπαγιαντέρας, τυφλός και χωρίς να έχει τίποτα να χάσει, όπως λέει, κατά τη διάρκεια της Κατοχής τραγουδάει τραγούδια για την αντίσταση χωρίς να φοβάται, στο Μαρούσι, στο κέντρο “τα Τρία Αδέρφια”.<sup>171</sup> Επίσης βγάζει το μεροκάματο παίζοντας μόνος του σε κάποιες ταβέρνες και τραγουδώντας, ενώ επιστρέφει στο σπίτι με μπουκάλια λάδι, με ψωμί και άλλα τρόφιμα, που του δίνουν θαμώνες για να τον στηρίξουν.<sup>172</sup> Ο Γενίτσαρης μέσα στην Κατοχή δουλεύει επίσης στα “Πηγαδάκια” στη Ζήνωνος όπου έρχονται και γλεντάνε Γερμανοί και Ιταλοί, οι οποίοι κερνάνε και “πετάνε” λεφτά, αλλά και μαυραγορίτες, κλέφτες και σαλταδόροι.<sup>173</sup> Ενώ την ίδια περίοδο στου Σαραντίδη παίζει ο κεφαλονίτης πρώην στενός συνεργάτης του Νταλγκά, Φίλανδρος Μάρκου κιθάρα, ο Κανακάκης βιολί κάποιος Λεάνδρος ακορντεόν και ο Νίκος Πλατσαίος πιάνο.<sup>174</sup>

Ο Γιώργος Ζαμπέτας περιγράφει την αρχή του πολέμου κάπως ψυχρή σε σχέση με τις ταβέρνες, αλλά τονίζει πως με κάθε νίκη του στρατού στηνόταν γιορτή και πανηγύρι, όπως για τη μάχη στην Κλεισούρα και στο Τεπελένι.<sup>175</sup> Το ‘41, Κατοχή στην Αθήνα και τα γλέντια γλέντια, σύμφωνα με τον Ζαμπέτα. Απαγόρευση μετά τις οχτώ - δέκα το βράδυ, αλλά στην έπαυλη του ευκατάστατου παλιατζή Μπάμπη Δάρα στο Αιγάλεω, που έχει κρασί δικό του στο υπόγειο, συναντάς τον Μπάτη με το μπαγλαμαδάκι, τον νεαρό Ζαμπέτα με το μπουζούκι και ολόκληρη παρέα πολύ συχνά. Το μπουζουκομάγαζο Κορυτσάς και Ιεράς οδού γωνία, στεγάζει πια την ιταλική αστυνομία. Τα μεσημέρια όμως στήνουνε μπουζούκια εκεί απέναντι στου Καραϊσκού. Εκεί πίνει κρασί ο διοικητής των Καραμπινιέρι και εκεί είναι που ζητάει το τσιγάρο το καλό.<sup>176</sup>

---

<sup>168</sup> ό.π.

<sup>169</sup> Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1971, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1236> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>170</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1261> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>171</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1976, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

<sup>172</sup> ό.π.

<sup>173</sup> Συνέντευξη Μιγάλη Γενίτσαρη στον Άρη Σκιαδόπουλο το 1996 στην εκπομπή Νυχτερινός Επισκέπτης <https://www.youtube.com/watch?v=BCPXob08h7Q> (πρόσβαση στις 16/01/2022)

<sup>174</sup> Συνέντευξη Φίλανδρου Μάρκου στον Παναγιώτη Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/item/?id=11251> (πρόσβαση στις 29/06/2022)

<sup>175</sup> Κλεισιού Ι. (1997). “Και η βρόχα έπιπτε...στρείτ θρου” Γιώργος Ζαμπέτας βίος και πολιτεία (σ.76). Αθήνα:

Ντέφι.

<sup>176</sup> ό.π., (σ.78-80).

Στην Ομόνοια, Ίωνος 6, ο Μάριος Δαλέζιος από τη Σύρο έχει ένα μαγαζί. Στην Κατοχή παίζει εκεί ο Παπαϊωάννου με τον Σαλονικιό, τον Κερομύτη, τον Στεφανάκη τον Σπιτάμπελο, τον γερο-Μπάτη, τον Καρίπη κιθάρα, και αργότερα τον Ποτοσίδη, τον Περιστέρη και τον Μάρκο. Αναφέρει πως δε ζητούν πολλά, ίσα ίσα το μεροκάματο για το φαγητό, αν και η κατάσταση είναι ιδιαίτερα δύσκολη.<sup>177</sup> Όταν παίζει εκεί ο Μάρκος με τον Κερομύτη, τον Παπαϊωάννου, τον Περιστέρη και τον Καρίπη, υπογραμμίζει πως η πείνα και ο θάνατος της Κατοχής είναι εν εξελίξει.<sup>178</sup> Επιβεβαιώνει πως παίζει στου Μάριου από το 1940 μέχρι το 1945, κυρίως για Γερμανούς και Ιταλούς, οι οποίοι κάθονται και ακούνε τη μουσική και τα τραγούδια, ενώ του φέρνουν συστηματικά φαγητό και γι' αυτό το λόγο δεν δυσκολεύτηκε κατά την Κατοχή.<sup>179</sup> Εδώ, υπογραμμίζω το ζήτημα του κοινού και της αλληλεπίδρασης, το οποίο θα μας απασχολήσει στο επόμενο κεφάλαιο. Ποιες είναι οι σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα στο χώρο, κατά πόσο η εμπλοκή μεταξύ μουσικών και αυτή ανάμεσα σε μουσικούς και κοινό δημιουργεί ένα πεδίο όπου το δίκτυο των ατόμων διαμορφώνει κοινωνικοπολιτική στάση.

Το 1941 ο Κερομύτης λέει πως στην ορχήστρα στου Μάριου, παίζουν ο Χατζηχρήστος και το “Χιωτάκι”, εννοεί τον Μανώλη Χιώτη που είναι ακόμα μικρός και φοράει κοντά παντελόνια. Εκεί τους πετούν πέντε πέντε τα χιλιάρικα με τα πιρούνια. Αναφέρει πως το χιλιάρικο έχει αξία οχτακοσίων δραχμών. Υπάρχει κι ένα πιάνο με ουρά όπου τα μαζεύουν από κάτω του με σκούπα σε στοίβα. Μιάμιση ώρα πριν τελειώσουν, ένας απ' όλους αφήνει το όργανο και στρώνει τα λεφτά για να μπορούν να τα μετρήσουν. Ένα βράδυ, αφηγείται ο Κερομύτης, κι ενώ έχει περάσει η ώρα κι έχουν μαζέψει τα όργανα, είναι πάνω από το πιάνο για την καταμέτρηση των χρημάτων, όταν μπαίνουν τρεις Ιταλοί και ζητούν να τους παίξουν μουσική. Ο Κερομύτης μιλάει υβριστικά στον Περιστέρη γι' αυτούς,<sup>180</sup> όμως ο ένας Ιταλός γνωρίζει ελληνικά. Του στήνουν καρτέρι λοιπόν έξω από το μαγαζί και αμέσως ξεκινάει ένα θυμωμένο και επίμονο κυνηγητό, από το οποίο ο Κερομύτης γλιτώνει, αφού έχει τρέξει στο ξενοδοχείο όπου μένουν -μάλλον στο Μπάγκειον συνδυάζοντας άλλες αφηγήσεις, έχει βγει στην ταράτσα και πηδάει από σκεπή σε ταράτσα κι έπειτα από μπαλκόνι στο δρόμο, μέχρι που τον χάνουν.<sup>181</sup>

Ο Μάρκος μιλάει για άλλα δύο μαγαζιά, κάποιου Ισραηλίτη, στην οδό Ίωνος πάλι, όπου παίζει το '42 -'43, την “Αμφισσα” και την “Εύβοια”, ενώ αναφέρει πως έχει πολύ δουλειά, και όχι μόνο δεν

<sup>177</sup> Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.101). Αθήνα: Κάκτος

<sup>178</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.190). Αθήνα: Παπαζήση

<sup>179</sup> Συνέντευξη Μάρκου Βαμβακάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Φεβρουάριος 1971, Β' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1302> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>180</sup> “δεν πα να γαμηθούνε οι πούστηδες, να νετάrouμε;” Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Γ' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1263> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>181</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Γ' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1263> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

πεινάει, αλλά βγάζει και λεφτά.<sup>182</sup> Επιβεβαιώνει πως και στην Κατοχή βρίσκεις χασίσι και τεκέδες. Μάλιστα από τον τεκέ του Γραβαρά προς Μενίδι περνούν όλοι οι μεγάλοι της Αθήνας. Έχει ορχήστρα μέσα και πιάνο. Αυτή την περίοδο ο Μάρκος μένει στο ξενοδοχείο Κασταλία, όπου μαζεύονται και παίζουν μουζούκια μέχρι τις έντεκα, αφού τους το επιτρέπουν οι Ιταλοί και οι Γερμανοί, οι οποίοι τριγυρνούν στο στενό της Ξάνθου με Ελληνίδες προκειμένου αυτές να κερδίσουν μια γερμανική κουραμάνα. Μετά τις έντεκα σβήνουν τα φώτα, γιατί τα αγγλέζικα αεροπλάνα έρχονται και βομβαρδίζουν.<sup>183</sup> Ο Γενίτσαρης λέει πως τα μαγαζιά λόγω της απαγόρευσης ανοίγουν από το πρωί και παίζουν τα μουζούκια μέχρι τις εννιάμιση για να προλάβει ο κόσμος στις δέκα που αρχίζει η απαγόρευση να είναι στα σπίτια του.<sup>184</sup> Από αλλού πληροφορούμαστε πως οι ορχήστρες ξεκινούν να παίζουν απ' τις έντεκα το πρωί για να προλάβουν να δουλέψουν και να βγάλουν πρόγραμμα.<sup>185</sup>

Μέσα σ' αυτή την περίοδο, αρκετοί από τους λαϊκούς μουσικούς που πέρασαν από το "Δάσος", μεταφέρονται στο "Περοκέ", το οποίο στην Κατοχή γίνεται κέντρο διασκέδασης. Παίζουν οι Κερομύτης, Χιώτης, Παπαϊωάννου, Στεφανάκης, Καρίτης, Περιστέρης, Χατζηχρήστος. Λειτουργεί υπό τη διεύθυνση των Κατελάνων, μια οικογένεια γνωστή για τα βασιλικά της φρονήματα και υπό την ανοχή των Κατοχικών αρχών. Ο Βλάχος, ο ιδιοκτήτης -προφανώς είναι ο ιδιοκτήτης του "Δάσους" που έκλεισε το 1940, δε σέβεται τους καλλιτέχνες που εργάζονται εκεί, κατά τα λεγόμενα του Παπαϊωάννου. Η εκμετάλλευση των λαϊκών μουσικών τόσο οικονομικά, όσο και σε ζητήματα συμπεριφοράς και επιβολής των ιδιοκτητών, γίνεται τις περισσότερες φορές ιδιαίτερα βίαιη και καταπιεστική. Καβγάδες με μαχαίρια και χτυπήματα με καρέκλες και ξύλο, είναι συχνό φαινόμενο.<sup>186</sup>

Μέσα σε τέτοια ατμόσφαιρα ο Παπαϊωάννου αποφασίζει να φύγει από το Περοκέ και ανοίγει μια δική του ταβέρνα στο Μοσχάτο. Ο ιδιοκτήτης της, ο Τοτόμης, την έκλεισε ελλείψει προϊόντων για να σερβίρει. Το ενοίκιο που συμφωνεί με τον Παπαϊωάννου είναι μισή οκά λάδι.<sup>187</sup> Στην αυτοβιογραφία του αναφέρει πως άνοιξε αρκετά μαγαζιά. Σε ένα από αυτά, στον Πειραιά τον συναντάμε μέσα στην Κατοχή να παίζει με τον αδερφικό του φίλο, Γενίτσαρη.<sup>188</sup> Επίσης αυτή την εποχή συνεργάζεται σε συνέχεια με τον Οδυσσέα Μοσχονά, αλλά και με τον Χιώτη που έχει βγει ένα

---

<sup>182</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.199). Αθήνα: Παπαζήση

<sup>183</sup> ό.π., (σ.114,190).

<sup>184</sup> Συνέντευξη Μιγάλη Γενίτσαρη στον Άρη Σκιαδόπουλο το 1996 στην εκπομπή Νυχτερινός Επισκέπτης <https://www.youtube.com/watch?v=BCPXob08h7Q> (πρόσβαση στις 16/01/2022)

<sup>185</sup> Χαραλαμπίδης, Μ. (2012). *Η εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης στην Αθήνα* (σ.68,76). Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια

Χιονίδου Β., (2011). *Λιμός και θάνατος στην Κατοχική Ελλάδα, 1941-44*(σ.276-277). Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας

<sup>186</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. *Ένας δικός μας άνθρωπος* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

<sup>187</sup> ό.π.

<sup>188</sup> Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.102). Αθήνα: Κάκτος



δυο χρόνια πριν, με τον Μπαγιαντέρα.<sup>189</sup> Από τον Παπαϊωάννου επίσης, υπάρχουν στοιχεία για την “Τριάνα” στη λεωφόρο Συγγρού, μια κοσμική ταβέρνα που λειτουργεί κατά τη διάρκεια της Κατοχής.<sup>190</sup> Από το *Μακρονήσι* του Μπογιατζή, πληροφορούμαστε πως ο Παπαϊωάννου παίζει κάποιες φορές και στη Ραφήνα, στο πρώην ραφτάδικο του Απόστολου, που το μετατρέπει σε κουτούκι μέχρι που τα μαγαζιά στην πλατεία επιτάσσονται από τους Γερμανούς.<sup>191</sup> Από αυτό φαίνεται πως υπάρχει μια κινητικότητα των μουσικών ακόμα και γύρω από την Αθήνα, για να βρουν μεροκάματο. Υπάρχει μια κινητικότητα σε μαγαζιά που ανοίγουν, αλλάζουν, κλείνουν.

Οι ταβέρνες του Μαστοράκη και του Σιαφάκα, όπως μου εξηγεί ο Μενέλαος Χαραλαμπίδης σε προφορική συνομιλία μας, είναι σημεία συνάντησης των Εαμιτών, όπου μπορούν να βρουν φαγητό. Ανάμεσα στις ταβέρνες και στα καφενεία- στέκια εαμικών οργανώσεων όπου γίνονται οι ανταλλαγές των πληροφοριών, ένα στέκι κομμουνιστών από το ‘20, είναι το καφενείο του Κιορπέ στην Καισαριανή. Βρίσκεται σε κομβικό σημείο, στην οδό Πανιωνίου και έχει δύο πόρτες, από τις οποίες η μία βγάζει απευθείας στο ρέμα της Καισαριανής, όπου μπορούν να χαθούν στις καλαμιές οι αντάρτες σε πιθανή έφοδο. Σχετικά με τη συνθηματολογία της ταβέρνας, οι συνεντευξιζόμενοι του Χαραλαμπίδη, μιλούν για το ότι έχει σημασία ποιος κάθεται πού, ότι υπάρχουν συγκεκριμένα βλέμματα συνθηματικά, ότι καρφίτσωνουν σημειώματα κάτω από τα τραπέζια, ή τα κολλούν με τσίχλα.

Κι ενώ συμβαίνουν όλα αυτά, μέσα στη γενικώς κακή οικονομική κατάσταση, το καλοκαίρι του 1944 μια οκά κρασί πωλείται 700.000 δρχ., και οι ταβερνιάρηδες παραπονιούνται για τον πληθωρισμό.<sup>192</sup> Επίσης στοιχεία δείχνουν ότι οι ληστείες είναι συχνό φαινόμενο, κάτι το οποίο συνέβη στις 02 Ιανουαρίου 1944 σε δύο ταβέρνες. Η μία στο κέντρο της Αθήνας, από την οποία δύο Γερμανοί στρατιώτες κατάσχουν 4.000.000 δρχ, και η άλλη στην οδό Μαυρομιχάλη 32. Σημειώνω πως επικρατεί ένα καθεστώς στα εστιατόρια, κατά το οποίο ενώ για τους Έλληνες είναι απαγορευμένο, οι Γερμανοί μπορούν να καταναλώνουν -όπου υπάρχει, κρέας, μύρα και άλλα προϊόντα.<sup>193</sup> Ο Mazower δίνει επιπλέον πληροφορίες αναφερόμενος στις λέσχες και στα νυχτερινά κέντρα Όασις, καμπαρέ στον κήπο του Ζαπείου, Αρτζεντίνα στην οδό Φιλελλήνων, Κιτ- Κατ στη Βουκουρεστίου, που ανοίγουν για τους αξιωματικούς του Άξονα και τους μαυραγορίτες, ενώ οι υπαίθριες ρουλέτες έχουν γίνει συνηθισμένο θέαμα στους δρόμους της πρωτεύουσας και στα

---

<sup>189</sup> ό.π., (σ.101,103-105).

<sup>190</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. *Ένας δικός μας άνθρωπος* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

Παπαϊωάννου, Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.115). Αθήνα: Κάκτος

<sup>191</sup> Μπογιατζής, Α., (2019). *Μακρονήσι, το βιβλίο που ήθελα ν' αφήσω* (επιμ. μτγρ. Β. Μπογιατζής)(σ.193). Αθήνα: Ευρασία

<sup>192</sup> Καιροφυλάς Γ., (2009). *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια* (σ.156). Αθήνα: Φιλιπότη

<sup>193</sup> Gerolymatos, A., (2016). *Εμφύλιος, Ελλάδα 1943-1949, Ένας διεθνής πόλεμος* (μτφ. Δ. Αρκαδιανός) (σ.94). Αθήνα: Διόπτρα.

παράθυρα των καφενείων κρέμονται πινακίδες που διαφημίζουν τη “Μεγάλη Ρουλέτα εντός”. Οι ορχήστρες παίζουν μουσική σε αυτά τα νυχτερινά κέντρα κατά τη διάρκεια της Γερμανικής Κατοχής για τους αξιωματικούς της. Υπάρχουν και κάποιες ορχήστρες γερμανικών μονάδων των SS που δίνουν συναυλίες στην Αθήνα το 1943, αποτελούμενες από τρομπέτα, σαξόφωνα, βιολί, ακορντεόν και τύμπανα, παίζοντας δικό τους ρεπερτόριο.<sup>194</sup>

### **Συμπεράσματα**

Βλέπουμε πως ο χάρτης της κατοχικής Αθήνας δίνει κάποια σημεία στο κέντρο, στον Πειραιά και σε άλλα μέρη. Η κινητικότητα με κίνητρο τη μουσική, αν και με απαγορευμένη την κυκλοφορία, υπάρχει. Τα όργανα δεν μένουν στις θήκες τους, αν και η πείνα και ο θάνατος είναι στο φυσικό τοπίο της πόλης αυτή την εποχή. Στην ερώτηση λοιπόν αν υπάρχουν ταβέρνες και κέντρα διασκέδασης στην Κατοχή, η απάντηση είναι ναι, πως υπάρχουν. Οι μουσικοί φαίνεται πως έχουν δουλειά, συνεργάζονται, εναλλάσσονται μεταξύ τους, προστίθενται νεότεροι, φεύγουν από μαγαζιά και παίζουν σε άλλα, ενώ κάποιοι ανοίγουν δικά τους. Ο χώρος τους είναι μεν σε συγκεκριμένα σημεία στην πόλη, αλλά από την άλλη θα έλεγε κανείς ότι τους συναντάς και διάσπαρτους. Αρκετοί από τους λαϊκούς μουσικούς που δεν έχουν πεθάνει αυτή την τριετία, είναι δραστηριοποιημένοι, όπως φαίνεται χορτάτοι και μουσικά ενεργοί.

Σ’ αυτό το κεφάλαιο έχουμε ήδη συλλέξει πληροφορίες για τη σύσταση του κοινού με την οποία θα ασχοληθούμε πιο αναλυτικά αργότερα, αλλά για την ατμόσφαιρα του χώρου, η οποία όπως φαίνεται αποπνέει από τη μια χαλαρότητα, ασφάλεια και αλληλεγγύη, ενώ από την άλλη υπάρχει ο κίνδυνος ανά πάσα στιγμή κάποια έφοδος να κάνει υλικές καταστροφές, να χτυπήσει τους παρευρισκόμενους και να κάνει συλλήψεις. Ο χώρος παίζει σημαντικό ρόλο στην αντικατοχική δραστηριότητα ως σημείο συνάντησης των Εαμιτών, σημαντικό ρόλο ως χώρος εργασίας και λόγος επιβίωσης των λαϊκών μουσικών, σημαντικό ρόλο επίσης ως χώρος όπου μπορεί κανείς να ακούσει μουσική, να πει κρασί, να τραγουδήσει και να ζήσει για κάποιες ώρες μια διαφορετική ατμόσφαιρα από αυτή που επικρατεί αυτή την εποχή στην Αθήνα.

---

<sup>194</sup> Mazower, M. (1994). *Στην Ελλάδα του Χίτλερ, η εμπειρία της Κατοχής* (μτφρ. Κ. Κουρεμένος) (σ.116,232). Αθήνα: Αλεξάνδρεια (1993)

#### 4. Δημόσια παρέμβαση των λαϊκών μουσικών: αλληλεπίδραση και κοινό

Σε αυτό το κεφάλαιο επιχειρώ να πραγματευτώ ένα από τα ερωτήματα της έρευνάς μου, το οποίο όπως εξήγησα στην εισαγωγή, αποτελεί μία από τις αρχικές απορίες που με κινητοποίησαν. Μετά την διαπίστωση ότι υπάρχει μουσική δραστηριότητα μέσα στην κατοχική Αθήνα, περνάω στο πώς αυτή εκδηλωνόταν. Τι είδους παρέμβαση κάνουν λοιπόν οι λαϊκοί μουσικοί παίζοντας μουσική αυτή την τριετία; Εντοπίζοντας ότι αναλαμβάνουν την ευθύνη του να παίξουν ή του να μην παίξουν, ερευνώ αν λειτουργούν από την ανάγκη του υπάρχουν, της αποδοχής, της επικοινωνίας, της έκφρασης, της συσπείρωσης, της οικονομικής απολαβής, του φόβου ή της επιβολής. Ποια είναι τα κίνητρά τους έτσι όπως οι ίδιοι τα προσδιορίζουν; Το γιατί ο λαϊκός μουσικός της Κατοχής συνεχίζει να παίζει μουσική, είναι κάτι το οποίο μπορούμε να υποθέσουμε χρησιμοποιώντας τα στοιχεία της παρούσας έρευνας που ήδη έχουν παρουσιαστεί, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις να το αναγνώσουμε καθαρά από τα λόγια του. Το κέρδος του έγκειται στις υλικές απολαβές, στις άυλες και ανείπωτες, ή και στις δύο μαζί; Το βέβαιο είναι πως η πείνα της Κατοχής και η ανάγκη για επιβίωση, τον καλεί στα πάλκα και στα μαγαζιά, αλλά δεν είμαι σίγουρη ότι υπακούει μόνο σ' αυτό το κάλεσμα. Εδώ τίθεται και το ζήτημα της αποστολής του και πως ο ίδιος την αντιλαμβάνεται. Ας θυμηθούμε τους γείτονες του Στέλιου Κερομύτη που πείθουν τον θυμωμένο πατέρα του ότι είναι μια δουλειά που δεν μπορεί να την κάνει οποιοσδήποτε. Αυτοί οι γείτονες εισάγουν -στη δική μου έρευνα, το ζήτημα της καλλιτεχνίας, της αποδοχής του καλλιτεχνικού έργου και της εκτίμησης αυτού. Εδώ με απασχολεί επίσης το ζήτημα της αλληλεπίδρασης, για το οποίο χρησιμοποιώ κυρίως, το υλικό που συναντήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Σε ποιους απευθύνονται οι λαϊκοί μουσικοί μέσα στην τριετία; Ποιο είναι το κοινό, οι ακροατές και συμμετέχοντες στη διαδικασία, πώς αυτό αντιμετωπίζει τους μουσικούς και πώς επικοινωνεί μαζί τους; Συγκεντρώνω λοιπόν τα γεγονότα που συσχετίζονται με τη μουσική τους ιδιότητα, και επιχειρώ να αναγνώσω μέσα από τις μαρτυρίες τους και τις ομιλιακές ενέργειές τους κατά πόσο αυτά παρουσιάζονται ως δημόσια παρέμβαση.

Σταματάω εδώ προς το παρόν, για να συνεχίσω με στοιχεία της δημόσιας παρέμβασης που επιτελεί ο λαϊκός μουσικός, από την άνοδο της δικτατορίας στην Ελλάδα, πέντε χρόνια πριν οι δυνάμεις του Άξονα καταλάβουν την Αθήνα, μέχρι και την αποχώρησή τους από την πόλη, τον Οκτώβρη του 1944. Σ' αυτό το ζήτημα γίνομαι πιο ελαστική σε σχέση με το χρονικό πλαίσιο, καθώς ό,τι σχετικό συνέβη μέσα στη δικτατορία του Μεταξά, έχει να προσθέσει στον τρόπο που καλούμαστε να αντιληφθούμε τη δημόσια παρέμβαση των μουσικών στην αμέσως επόμενη οριακή εποχή που διέπει τον τόπο.

\* \* \* \* \*

Η αφορμή που οδηγεί τον Μεταξά το 1936 να απαγορεύσει το μπουζούκι και να αποσύρει τους δίσκους με τα άσεμνα τραγούδια, είναι η “Βαρβάρα”, το σκανδαλώδες τραγούδι του Παναγιώτη Τούντα που δισκογραφεί ο Στελλάκης Περπινιάδης με τον Γιοβάν Τσαούς.<sup>195</sup> Το όνομα του τραγουδιού συμπίπτει με αυτό της κόρης του δικτάτορα, κάτι το οποίο είναι ο κύριος λόγος της αναστατάωσης που προκαλείται. Ακολουθεί μια δημοφιλής δίκη που προσέλκυσε το έντονο ενδιαφέρον της κοινής γνώμης, κατά την οποία καλούνται οι δημιουργοί αλλά και οι καταστηματαρχες σε απολογία, με απόφαση να καταδικαστεί ο Τούντας ως υπεύθυνος φωνογράφησης. Για αυτή τη δίκη μιλάει και ο Στελλάκης Περπινιάδης υπερτονίζοντας το αστείο της υπόθεσης, λέγοντας πως οι αστυνομικοί πήγαιναν στα μαγαζιά και ρωτούσαν τους καταστηματαρχες αν έχουν τη “Βαρβάρα”, με αποτέλεσμα να μαζευτούν πενήντα-εξήντα άτομα στη δίκη, με τα έδρανα γεμάτα από καφετζήδες και ιδιοκτήτες κέντρων και μπαρ. Ο ίδιος βρίσκεται στο εδώλιο ως ο τραγουδιστής του άσματος. Στην απολογία του εξηγεί στο δικαστή πως είναι υπάλληλος, εκτελεστής, “η δουλειά μου είναι αυτή. Μου το δώσανε να το τραγουδήσω εγκεκριμένα, το είπα και τελείωσε, πάει”.<sup>196</sup>

Η διάδοση και η αποδοχή της λαϊκής μουσικής, ανάγκασε το νέο Κράτος να ορίσει μια εξαμελή επιτροπή για να προστατέψει πνευματικά τον λαό από τις ανηθικότητες των στίχων, αλλά και από την ασιατική επίδραση στη μουσική. Δεν πρέπει τίποτα να θυμίζει τον αμανέ και τις καταβολές του.<sup>197</sup> Το επόμενο σημείο στο οποίο θα σταθώ, είναι η άρση της απαγόρευσης του μπουζουκιού, που υποκινείται από τον Παπαϊωάννου, ο οποίος εισβάλλει στο γραφείο του Μεταξά μετά από λογομαχία με τον Μανιαδάκη, στενό συνεργάτη του δικτάτορα, με σκοπό να τον πείσει ότι οι λαϊκοί μουσικοί χρειάζονται τη δουλειά για να ζήσουν κι ότι με τα μπουζούκια δεν παίζουν μόνο χασικλίδικα τραγούδια. Για να το αποδείξει, έχει κρυμμένο τον μπαγλαμά στο σακάκι και του τραγουδά τη “Βαγγελίτσα”.<sup>198</sup> Ο Μεταξάς πείθεται και επιτρέπει τη φωνογράφηση χωρίς “χασικλίδικα λόγια”.<sup>199</sup> Ωστόσο η άποψη του Παπαϊωάννου είναι πως όσο διαρκεί το δικτατορικό καθεστώς δεν πρέπει να ηχογραφούν οι μουσικοί. Η θέση του είναι να παραμένουν ανενεργοί οι συνθέτες, οι στιχουργοί και οι τραγουδιστές, διότι πιστεύει πως δεν νοιάζονται οι κυβερνώντες για τους καλλιτέχνες του λαϊκού τραγουδιού. “Μόνο αυτό είναι αντίσταση”, λέει, ενώ βλέπει

---

<sup>195</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=T7u4YWjdDps> (πρόσβαση στις 08/06/2022)

<sup>196</sup> Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1971, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1236> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>197</sup> Λαλαούνη, Α. (1940). Λαϊκή μουσική – μαέστροι – συνθέται – τραγουδισταί. Λαϊκή μουσική, λαϊκά τραγούδια, λαϊκοί τραγουδισταί. Στο Κ. Βλησίδης (επιμ.), *Σπάνια κείμενα για το ΠΕΜΠΕΤΙΚΟ (1929-1959)* (σ. 86-91). Αθήνα: εκδόσεις του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ.

<sup>198</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=ut4HMsID\\_6E](https://www.youtube.com/watch?v=ut4HMsID_6E) (πρόσβαση στις 08/06/2022)

<sup>199</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. *Ένας δικός μας άνθρωπος* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

καλλιτεχνικό και πνευματικό αδιέξοδο. Συχνά στην αυτοβιογραφία του αναφέρει “και τα καλά δεχόμενα, και τα κακά καλώς τα”.<sup>200</sup> Ο τρόπος με τον οποίο στέκεται μέσα στις καταστάσεις και ο τρόπος με τον οποίο μιλούν γι’ αυτόν οι συνάδελφοί του, δείχνει πως μάλλον ζυγιάζει ό,τι συμβαίνει κάθε φορά και το χρησιμοποιεί για να προχωρήσει. Εδώ θυμίζω πως έφυγε από το “Περοκέ” όπου δούλευε καλά μέσα στην Κατοχή, για να ανοίξει δικό του μαγαζί, λόγω της άσχημης συμπεριφοράς του ιδιοκτήτη Βλάχου προς τους μουσικούς.

Ο Μπαγιαντέρας μιλάει για επαγγελματισμό και για οικονομικό κίνητρο. Λέει πως ψάχνει κάποιο θέμα για να γράψει, ώστε να βελτιωθεί η οικονομική του κατάσταση, χωρίς ωστόσο να μπορεί να προσδιορίσει ποια γεγονότα τον αγγίζουν τόσο ώστε να γράψει γι’ αυτά. Δεν αναγνωρίζει τι εισχωρεί στη σκέψη του. Το 1936 που έρχεται η λογοκρισία στα τραγούδια, αποφασίζει να αφήσει τον Μάρκο με τους στίχους της παρανομίας που “έγραφε πολύ δυνατώτερα τραγούδια στο ζήτημα αυτό”, ενώ ο ίδιος να επιδοθεί σε πιο καθαρά τραγούδια, “ανωτέρας πνευματικής αξίας”, όπως λέει, για παράδειγμα αναφέρει τα τραγούδια “Μαραίνεται’ η καρδούλα μου”, “Παρηγοριά ζητούσα”<sup>201</sup>, μια που δεν θέλει να στιγματιστεί με χασικλίδικα τραγούδια. Υπογραμμίζει πως περιορίζει το ρεπερτόριό του και λέει τραγούδια πιο “σεμνά”, διότι διαφορετικά επεμβαίνει η αστυνομία με παρατηρήσεις, ξύλο και εξορία και έχει φροντίσει για να μην έρθει σε αυτό το στάδιο.<sup>202</sup> Βέβαια, κατά τη διάρκεια του ελληνοϊταλικού πολέμου ο Μπαγιαντέρας γράφει αρκετά τραγούδια που πραγματεύονται τη μάχη, τη νίκη, τον πόλεμο, τη μάνα που περιμένει, τον ΕΛΑΣ, την Αντίσταση. Στο κέντρο “τα Τρία Αδέρφια” στο Μαρούσι, τραγουδάει τα τραγούδια που γράφει χωρίς να φοβάται, όπως λέει. “Για τουφέκι δε με νοιάζει/ ούτε βάζω πια μαράζι/ συντροφιά έχω τη λόγχη”. Μοιάζει αποφασισμένος, καθώς ένα βράδυ ένας ανθυπομοίραρχος πελάτης ανησυχεί πως “θα μούνε εδώ οι Γερμανοί να μας σκοτώσουνε μαζί με δαύτονε”. Ας θυμηθούμε σ’ αυτό το σημείο πως αυτοσυστήνεται άφοβος και αντάρτης από παιδί, κι ότι δεν τον σταματάει τίποτα. Τυφλός κατά την Κατοχή παίζει μόνος του σε μαγαζιά για το μεροκάματο, ενώ διαβεβαιώνει πως ο κόσμος δεν τον αφήνει έτσι, τον βοηθά κι έχει πάντα και λάδι και ψωμί.<sup>203</sup> Θα ήθελα να σταθώ στο σχόλιο αυτού του πελάτη ο οποίος από τη μια φαίνεται να ανησυχεί για τη ζωή του, από την άλλη ρισκάρει να παραμείνει στο χώρο και συν τοις άλλοις, πιθανότατα θέλει να ακούει τα τραγούδια που λέει ο Μπαγιαντέρας. Μάλλον πρόκειται για την περίπτωση του κοινού που στηρίζει τον λαϊκό μουσικό διακινδυνεύοντας. Ο μουσικός ακολουθεί το κάλεσμα που τον οδηγεί στη μουσική δημιουργία και δραστηριότητα, ενώ το κοινό ακολουθεί το

<sup>200</sup> ό.π.

Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.76-77,150). Αθήνα: Κάκτος

<sup>201</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=TyWSEnuW77U>

<https://www.youtube.com/watch?v=6P7avSjklL0> (πρόσβαση στις 28/06/2022)

<sup>202</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1976, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

<sup>203</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1976, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

κάλεσμα του μουσικού. Φαίνεται πως σε ορισμένες περιπτώσεις δημιουργείται μια αλυσίδα, ένα σχήμα αλληλοτροφοδοτικό.

Όσο απαγορεύεται το μπουζούκι, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Κερομύτη, η αστυνομία σπάει τα όργανα στα κεφάλια των μουσικών και δεν τους επιτρέπει να τα κρατάνε στα χέρια. “Κι εμείς επειδή είμαστε νομοταγείς και είμαστε άνθρωποι τίμιοι, δε φοβόμαστε. Εξακολουθούμε να τα κρατάμε”.<sup>204</sup> Αργότερα στην Κατοχή γράφει πολεμικά τραγούδια,<sup>205</sup> εναντίον των Γερμανών και του Ντούτσε, ένα εκ των οποίων προλαβαίνει να δισκογραφήσει πριν έρθουν οι Γερμανοί, διαλύσουν τις εταιρίες και καταστρέψουν τις μήτρες. “Το σπίτι μου λησμόνησα/ και κάθε μου σκοτούρα/ και σαν θεριό πολέμησα/ σαν Έλληνας απάνω στην Κλεισούρα”. Αναφέρει πως τραγούδια με αντίστοιχη θεματολογία έγραψε και ο Μάρκος, ο Παπαϊωάννου, ο Χατζηχρήστος. Οι Γερμανοί είναι πληροφορημένοι και κυνηγούν όσους έχουν βγάλει τέτοιου ύφους τραγούδια. Το 1942 πάντως, ο νόμος “1108 Περί ελέγχου φωνογραφικών δίσκων και μουσικών τεμαχίων”, στο άρθρο 19 αναφέρει ρητά ότι φωνοληψία ή έκδοση δίσκου χωρίς την απαιτούμενη άδεια, τιμωρείται με πειθαρχική ποινή 1.000 - 10.000 δραχμές. Σε περίπτωση υποτροπής προβλέπεται ποινή με 10.000 - 20.000 δραχμές και εν τρίτη υποτροπή με φυλάκιση ενός έως έξι μηνών.<sup>206</sup> Ο Κερομύτης με τον Μάρκο συνεχίζουν να γράφουν τραγούδια που ενοχλούν τους Γερμανούς, γι’ αυτό το λόγο χρειάζεται να μείνουν κρυμμένοι ένα μήνα στο Μενίδι, στο σπίτι κάποιου Μενιδιάτη.<sup>207</sup> Μάλλον μετά από αυτό το διάστημα, ακολουθεί το περιστατικό που αφηγείται, πως ενώ κάνει καντάδα με κάποιους φίλους, έρχεται ένας Ιταλός και τον χτυπάει μ’ ένα κοντάρι στο καλάμι, τόσο που έπεσε στο πεζοδρόμιο και για τρία τέταρτα της ώρας δεν είχε δύναμη να σηκωθεί από τον πόνο.<sup>208</sup> Ωστόσο διαβεβαιώνει πως στην Κατοχή οι μουσικοί δεν περνούν πείνα και δυστυχία. Ακόμα και οι μουσικοί που δεν έχουν κάνει ακόμα όνομα. Οι μαυραγορίτες και όσοι κλέβουν από τους Γερμανούς φέρνουν στους μουσικούς πεσκέσια. Παίζουν τη μέρα, από τις δέκα το πρωί μέχρι τις τρεις το μεσημέρι, κι έπειτα πηγαίνουν για φαγητό ή σε καμιά μαύρη αγορά για να βρουν εκλεκτό μεζέ ή γλυκό. Το βράδυ σταματούν να παίζουν στις εντεκάμισι για να προλάβουν να πάνε όλοι στα σπίτια τους, λόγω απαγόρευσης κυκλοφορίας στις δώδεκα. “Ε, με το πουθενά επεράσαμε ωραία τη ζωή, δε δυστυχίσαμε”, διαβεβαιώνει ο Κερομύτης.<sup>209</sup> Εδώ θα αναφερθώ στη δουλειά της Χιονίδου, όπως στο πρώτο

---

<sup>204</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1261> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>205</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Β’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1262> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>206</sup> Λαλαούνη, Α. (1940). Λαϊκή μουσική – μαέστροι – συνθέται – τραγουδισταί. Λαϊκή μουσική, λαϊκά τραγούδια, λαϊκοί τραγουδισταί. Στο Κ. Βλησίδης (επιμ.), *Σπάνια κείμενα για το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ (1929-1959)* (σ. 86-91). Αθήνα: εκδόσεις του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ.

<sup>207</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Γ’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1263> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>208</sup> ό.π.

<sup>209</sup> ό.π.

κεφάλαιο, καθώς κάποιοι συνεντευξιαζόμενοι της δηλώνουν πως ήταν κάτι φυσικό να εμπλακεί κανείς στο δίκτυο της μαύρης αγοράς. Οι λαϊκοί μουσικοί, όπως φαίνεται, έγιναν αποδέκτες τροφίμων από μαυραγορίτες, αλλά υπήρξαν και πελάτες. Με τον τρόπο με τον οποίο αναφέρεται στο γεγονός ο Κερομύτης, μοιάζει να συμμετέχουν σε μια φυσική διαδικασία μέσα στην αφύσικη κατάσταση που προκαλεί ο πόλεμος και η Κατοχή. Επίσης σε προηγούμενο σημείο έγινε αναφορά στον Μπαγιαντέρα, όπου αναφέρει πως συμμορφώθηκε στις απαγορεύσεις σχετικά με τους στίχους, ενώ ο Κερομύτης πως παρότι η αστυνομία κυνηγάει τους μουζουκτσήδες, αυτοί συνεχίζουν να κυκλοφορούν κρατώντας τα στα χέρια. Δεν μπορώ να πω αν κάποιος υποτάσσεται και άλλος αντιστέκεται, καθώς συνεχίζουν να παίζουν, συνεχίζουν να γράφουν, συνεχίζουν να κρατούν τα όργανα, εφευρίσκοντας τρόπους επιβίωσης και παραγωγής καλλιτεχνικού έργου.

Ο Παπαϊωάννου στην Κατοχή παίζει σε διάφορα μαγαζιά και αναφέρει πως “κονομάγαμε και μεροκάματο και όσο φαί θέλαμε”. Όταν ανοίγει την μικρή ταβέρνα του Τοτόμη στο Μοσχάτο, έχει πολύ δουλειά. Κάθε μεσημέρι και μέχρι τις εφτά το απόγευμα που διαρκεί η απαγόρευση κυκλοφορίας, ο Παπαϊωάννου με τον Μοσχονά και τον Ηλία Ποτοσίδη παίζουν τραγούδια παλιά, αλλά και καινούρια για τους θαμώνες. Είναι κυρίως φίλοι τους και φέρνει ο καθένας ό,τι έχει για να περάσουν την πείνα τους κατά τη μεσημεριανή απαγόρευση κυκλοφορίας από τους Γερμανούς. Ανάμεσά τους ο Ζέπος, ο καπετάν Ανδρέας Ζέπος. Βασικός πελάτης της ταβέρνας, έχει χρήματα αυτή την περίοδο λόγω των ψαροκαϊκών του και συμβάλλει με τους λογαριασμούς που κάνει στην καλή λειτουργία της ταβέρνας. Ο Παπαϊωάννου του γράφει το ομώνυμο τραγούδι που μέσα στην Κατοχή διαδίδεται από στόμα σε στόμα, “καπετάν Ανδρέα Ζέπο, χαίρομαι όταν σε βλέπω”.<sup>210</sup>

Από τον Ζαρκαδάκη πληροφορούμαστε πώς το κύριο κοινό που έχει χρήματα για διασκέδαση στην Κατοχική Αθήνα είναι συνεργάτες των Κατοχικών δυνάμεων, οι μαυραγορίτες και από το 1943 και μετά, αφού ιδρύθηκαν τα Τάγματα από τον Ράλλη, οι ταγματασφαλίτες.<sup>211</sup> Το κοινό του Παπαϊωάννου περιλαμβάνει από μορφωμένους και πλούσιους, μέχρι άτομα της φασαρίας και του καβγά, παλιούς κατάδικους, μάγκες και κουτσαβάκια. Αναφέρει στην αυτοβιογραφία του πως θαμώνα του “Δάσους” προπολεμικά στο Βοτανικό, τότε νεαρό φοιτητή, συναντάει επί Κατοχής ως ρουφιάνο, κλέφτη και μαυραγορίτη.<sup>212</sup> Επιβεβαιώνει πως για τους μουσικούς δεν είναι δύσκολα γιατί παίζουν για μεροκάματο και για φαγητό που συχνά τους δίνουν Γερμανοί και Ιταλοί.<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. *Ένας δικός μας άνθρωπος* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=yuDMvFbMcXo> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.103). Αθήνα: Κάκτος

<sup>211</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. *Ένας δικός μας άνθρωπος* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

<sup>212</sup> Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.11, 72). Αθήνα: Κάκτος

<sup>213</sup> ό.π., (σ.104)



Ο Ορφέας Κρεούζης στη συνέντευξη που δίνει στον Παναγιώτη Κουνάδη, διαβεβαιώνει πως πέρα από τη μουσική χρειάζεται και μια δουλειά παρεμφερής, διότι ως λαϊκός οργανοπαίχτης είναι εύκολο να σε φορτώνουν με κατηγορίες για παρανομίες και καταλήγεις συχνά στο κρατητήριο.<sup>214</sup> Άρα το να παίζει κανείς αυτή την περίοδο έχει ένα ρίσκο, -όπως αναφέρθηκε νωρίτερα με αφορμή το κοινό, γίνεται επιρρεπής σε κατηγορίες, κατατάσσεται σε συγκεκριμένη κοινωνικά μερίδα. Είναι απόφαση να το παίζει κανείς ή να μην παίζει, το να βρει μια δουλειά παρεμφερή ή όχι, το να πάει στην ταβέρνα ως πελάτης, το να παραμείνει εκεί, ή το να μην συμμετέχει στη διαδικασία. Απόφαση προσωπική, ή και απόφαση πολιτική. Θα χρησιμοποιήσω το παράδειγμα του Μπαγιαντέρα, καθώς έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον πώς στην περίπτωση του εμπλέκεται το προσωπικό με το πολιτικό, αλλά και πώς αυτό τροποποιείται στην πάροδο του χρόνου με την αλλαγή των καταστάσεων. Θυμίζω πως το 1936 με τη λογοκρισία, για να αποφύγει το κυνήγι της αστυνομίας, ξύλο και εξορία με αφορμή τα χασικλίδικα τραγούδια, επιλέγει να συμμορφωθεί στη θεματολογία και χρησιμοποιεί διαφορετικό περιεχόμενο. Λέει καθαρά πως μεριμνά να μη φτάσει στις παραπάνω καταστάσεις. Λίγα χρόνια αργότερα, μέσα στην Κατοχή, τυφλός πια, είναι πεπεισμένος πως δεν έχει τίποτα να χάσει. Τα τραγούδια που επιλέγει να τραγουδάει χωρίς να φοβάται, όπως λέει, είναι αντιστασιακού περιεχομένου. Δηλώνει λοιπόν ξεκάθαρα την πολιτική του θέση, κάτι το οποίο δεν γνωρίζουμε αν θα συνέβαινε στην περίπτωση που η προσωπική του ζωή είχε διαφορετική ροή και πιθανότατα να ήθελε να προστατευτεί από κατηγορίες ή σύλληψη, λόγω οικογενειακής ή άλλης κατάστασης στην κοινωνική δομή. Με ποιο τρόπο και σε τι βαθμό λοιπόν εμπλέκονται το προσωπικό με το πολιτικό, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην κάθε περίπτωση, καθώς ο δρόμος του κάθε ανθρώπου που εμπλέκεται στο πλαίσιο που εξετάζω, διέπεται από άλλες αξίες, ανάγκες και επιθυμίες.

Ο Μιχάλης Βαϊνδιρλής, για τον οποίο έχουμε ήδη μιλήσει στα προηγούμενα κεφάλαια, χαρακτηρίζει τη μουσική που παίζει με την παρέα του κατά τη διάρκεια της Κατοχής με μαντολίνα και κιθάρες, ως μια πράξη που τους βοηθάει να ξεχνάνε τη δυσκολία που επικρατεί συνολικά αυτά τα χρόνια, ενώ από τη δικτατορία μέχρι το 1940, έχει οργανώσει και διευθύνει τη μεικτή χορωδία του “Ακαδημαϊκού Ομίλου Νέων”. Ο πατέρας του, Παναγιώτης, έχει αδρανήσει μουσικά αυτή την περίοδο και κάνει μόνο μία συναυλία στο υπόγειο της Πανεπιστημιακής λέσχης, Ιπποκράτους και Ακαδημίας, όπου βρίσκονται τα φοιτητικά συσσίτια. Είναι κοινοποιημένο στην κατοχική δύναμη και ενώ στο κοινό παραβρίσκονται κάποιοι Γερμανοί, όταν τελειώνει η συναυλία φεύγουν τρέχοντας για να μην τους πιάσει η ενδεκάτη νυχτερινή ώρα απαγόρευσης κυκλοφορίας και δεχτούν κάποιον απροειδοποίητο πυροβολισμό.<sup>215</sup> Το ρίσκο ξεκάθαρο και εδώ. Να σημειώσω επίσης, πως από τους

---

<sup>214</sup> Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1998, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1298> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

<sup>215</sup> Συνέντευξη Μιχάλη Βαϊνδιρλή στον Παναγιώτη Κουνάδη <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=11248> (πρόσβαση στις 07/01/2022)



διάφορους ομιλούντες από τους οποίους συλλέγω τις πληροφορίες, η ώρα της απαγόρευσης διαφοροποιείται αρκετά, κάτι το οποίο υποθέτω πως συσχετίζεται με εναλλασσόμενες περιόδους, είτε λόγω διαφοροποίησης της διάρκειας της μέρας, είτε λόγω έξαρσης βομβαρδισμών, είτε λόγω κορύφωσης αντιστασιακών πράξεων.

Από συνέντευξη της Άννας Διαμαντίδη – Μάρκου, πληροφορούμαστε πως ο πατέρας της, Αντώνης Νταλγκάς, αν και ιδιαίτερα δραστήριος σε μαγαζιά και σε δισκογραφία κατά τον Μεσοπόλεμο, μέσα στην Κατοχή, αλλά και μετά από αυτή, δεν παίζει πουθενά μουσική, καθώς έχει επηρεαστεί ψυχολογικά από την κατάληψη των Γερμανών και πεθαίνει λίγο μετά την αποχώρησή τους. Η ίδια λέει πως ήταν πολύ στεναχωρημένος, γιατί ήταν πολύ δύσκολη εποχή, δεν ήξερες τι θα σε βρει κάθε μέρα, αλλά είχε πολλά χρήματα από την πρότερη πλούσια επαγγελματική του δραστηριότητα και δεν στερηθήκανε ως οικογένεια στην Κατοχή.<sup>216</sup> Τον αναφέρω εδώ ως μια περίπτωση μουσικού με πλούσια δισκογραφία που επιλέγει να μη δραστηριοποιηθεί μουσικά αυτή την περίοδο.

Στην έρευνα εμφανίζεται πάλι ο Βλάχος, ο οποίος Ζήνωνος και Δεληγιώργη, σ' ένα φούρνο από κάτω, έχει ένα μαγαζί. Ενώ γενικά δεν υπάρχει κρέας, αυτός σφάζει πέντε αρνιά τη μέρα κατά τον Γενίτσαρη κι έρχονται μαυραγορίτες, λεφτάδες, κλέφτες, Ιταλοί, Γερμανοί και σαλταδόροι. Ο Γενίτσαρης αφηγείται πως βλέπει τον φίλο του τον Παναγιώτη με μεταξωτό κοστούμι και πουκάμισο και απορεί. Ο Παναγιώτης του εξηγεί πως παίζει τη ζωή του κορώνα γράμματα. Σαλτάρει στα αμάξια των Γερμανών και πετάει στο δρόμο, μαζί με τέσσερις πέντε ακόμα, ό,τι βρίσκει. Ψωμιά, τυριά, φασόλια. Έπειτα τα μαζεύουν και τα πουλάνε. Ο Γενίτσαρης μετά από δύο μέρες γράφει ένα τραγούδι σχετικό, το βράδυ το παίζει στο μαγαζί, αλλά περνάει απαρατήρητο όπως λέει. Το επόμενο μεσημέρι πίνει στου Ντανάκουλη κρασιά και γράφει στο πακέτο των τσιγάρων του το ρεφρέν του τραγουδιού “θα σαλτάρω θα σαλτάρω τη ρεζέρβα θα τους πάρω”.<sup>217</sup> Το βράδυ το ξαναπαίζει με την καινούρια προσθήκη, το κοινό ζητάει να το ακούσει ξανά και ξανά, ενώ οι σαλταδόροι θαμώνες γεμίζουν λεφτά την ορχήστρα. Τις επόμενες μέρες έρχονται στον Γενίτσαρη κλαριντζήδες, βιολιτζήδες, κιθαρίστες, σαντουρατζήδες για να τους μάθει το “Σαλταδόρο”, διότι πια στην Αθήνα, μαγαζί χωρίς αυτό το τραγούδι δεν δουλεύει.<sup>218</sup> Εδώ το κοινό γίνεται πρωταγωνιστής της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ή αλλιώς, η δράση του κοινού γίνεται η αφορμή η οποία γεννάει την καλλιτεχνική δημιουργία, ενώ ο μουσικός παραμένει το μέσο μετάδοσης.

Σχετικά με την ιδιότητα του μουσικού ως ακροατή και όχι μόνο όσον αφορά τη μουσική ακρόαση, θα ήθελα να κάνω μια μνεία με αφορμή τον Μιχάλη Γενίτσαρη, ο οποίος άκουσε τι του

<sup>216</sup> Συνέντευξη Άννας Διαμαντίδη – Μάρκου στον Παναγιώτη Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/item/?id=11251> (πρόσβαση στις 10/06/2022)

<sup>217</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fJXOO1FKvKY> (πρόσβαση στις 28/06/2022).

<sup>218</sup> Συνέντευξη Μιχάλη Γενίτσαρη στον Άρη Σκιαδόπουλο το 1996 στην εκπομπή Νυχτερινός Επισκέπτης <https://www.youtube.com/watch?v=BCPXob08h7Q> (πρόσβαση στις 16/01/2022)

είπε ο Παναγιώτης με το μεταξωτό κοστούμι, το περιεργάστηκε, εμπνεύστηκε από αυτό, έγραψε τους στίχους, το έκανε τραγούδι, επικοινωνήσε μέσω αυτού με το κοινό, εξέλαβε ότι δε λειτούργησε στο ακροατήριο, το επαναπροσάρμοσε, το τραγούδησε ξανά, μέχρι που βρήκε τους αποδέκτες του. Από την περιγραφή του Γενίτσαρη φαίνεται πως προκαλείται ενθουσιασμός από τους σαλταδόρους περιών ο λόγος, αλλά και από το υπόλοιπο κοινό, το οποίο περιλαμβάνει και τα θύματα της πράξης τα οποία πιθανόν ακούνε το τραγούδι, αν και δεν έχω βρει κάποια μαρτυρία για την παρουσία Γερμανών ή Ιταλών ακροατών του τραγουδιού. Εν πάση περιπτώσει, αυτό είναι το πεδίο που δημιουργεί, την αναδιαμόρφωση του κοινού που έθιξα πρωτύτερα.

Ο Σπύρος Καλφόπουλος αυτή την περίοδο δεν έχει όρεξη να παίζει μπουζούκι αν και τα γλέντια όσο πολεμούν οι Έλληνες με τους Ιταλούς, από τον Οκτώβρη μέχρι τον Απρίλη, όπως λέει, καλά κρατούν. Όταν φτάνουν οι Γερμανοί στην Αθήνα παύουν τα όργανα, κι όταν οι μουσικοί αρχίζουν να ξεθαρρεύουν και να παίζουν, οι Γερμανοί δεν τους πειράζουν, απλώς τους διώχνουν για ύπνο. Κάπου στο '41, '42, ο νεαρός Καλφόπουλος με φίλους μουσικούς πηγαίνουν σε μια ταβέρνα με τα όργανα. Ο ταβερνιάρης τους φέρνει άφθονες μπριζόλες ψητές, παιδάκια, τυριά, ψωμί, σαλάτες και μια οκά κρασί. Από εκείνη τη μέρα η συνεννόηση είναι να παίζουν για το φαγητό τους, και για λίγα χρήματα που θα τους εξασφαλίσουν το φαγητό της επόμενης μέρας. Είναι οι μέρες που αποφασίζει πως θέλει να γίνει επαγγελματίας μουσικός. Μέχρι αυτή τη στιγμή δουλεύει στο εργοστάσιο του Σταύρου Στύλογλου που έχει αργαλειούς και φτιάχνει κουβέρτες για τους Γερμανούς και κασμίρια για τους μαυραγορίτες. Όταν ο Καλφόπουλος ζητάει πενήντα δράμια σταφίδα και ο Στύλογλου του αρνείται, τότε ο πρώτος τον απειλεί πως θα πει στη Γκεστάπο ότι χρησιμοποιεί ρεύμα για να πουλάει κουβέρτες στη μαύρη αγορά. Μ' αυτό τον τρόπο διεκδικεί δέκα οκάδες τρόφιμα το μήνα, όσπρια, μακαρόνια και λάδι. Την ίδια τακτική ακολουθεί και σε κάποια βαφτίσια που τον καλούν να παίζει. Η διαπραγμάτευση είναι ή δύο οκάδες στάρι για τον κάθε μουσικό, ή δεν παίζουν. Εξηγεί πως δύο οκάδες στάρι δίνουν τέσσερις οκάδες ψωμί και η μία οκά κοστίζει μία χρυσή λίρα.<sup>219</sup> Ο Καλφόπουλος βρίσκει τον τρόπο να διεκδικήσει, αντιστέκεται στον φόβο και αποφασίζει να γίνει επαγγελματίας μουσικός, καθώς οι απολαβές είναι πιο πλούσιες. Θα θίξω και πάλι την αυτενέργεια του ανώνυμου προσώπου, του ταβερνιάρη στην προκειμένη, το οποίο υποδεικνύει την αξία της μουσικής, -άραγε πρόκειται για μια καθολική αξία;, προσφέροντας μέσα στη συνθήκη του πολέμου και της πείνας πλούσιο φαγητό στους μουσικούς και τους φροντίζει κρατώντας τους εκεί την επόμενη περίοδο. Προφανώς θα έχει υλικό κέρδος λόγω αύξησης της πελατείας, αλλά σημειώνω και εδώ την απόφαση, το ρίσκο. Αναλαμβάνει την ευθύνη του να το κάνει, ή να μη το κάνει.

---

<sup>219</sup> Συνέντευξη Καλφόπουλου στον Κουνάδη <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=11250> (πρόσβαση στις 14/01/2022)

Σ' αυτό το σημείο θα αναφέρω κάτι πιστεύοντας πως προσθέτει στην κατανόηση αυτής της στάσης, κάνοντας μια χρονική αναδρομή. Ο Μάρκος Βαμβακάρης κατά το Μεσοπόλεμο εργάζεται ως εκδορέας στα σφαγεία του Πειραιά. Λέει λοιπόν πως όταν ήταν λίγα τα ζώα δεν έβαζε χέρι, παρά είχε ένα κρυμμένο μπουζούκι εκεί, και εν γνώσει του σωματείου καθόταν κι έπαιζε, ενώ μοιραζόταν με τους συναδέλφους από κοινού το μεροκάματο.<sup>220</sup> Άλλη μια μαρτυρία που επιβεβαιώνει την αποδοχή και την εκτίμηση του λαϊκού μουσικού, την αξία και τη συνεισφορά της μουσικής όπως την αντιλαμβάνεται μερίδα της κοινωνίας. Φαίνεται πως όσο οι εκδορείς εργάζονται, τους ευχαριστεί να ακούν το μπουζούκι να παίζει, κάνει πιο εύκολο το έργο τους, συμβάλλει στην ψυχοσυναισθηματική τους κατάσταση σχετικά με έγνοιες και προβληματισμούς. Είναι πιθανό η μουσική ακρόαση να αποδυναμώνει τις δύσκολες σκέψεις και να λειτουργεί αποτελεσματικά σε μια πιο ανάλαφρη και ξέγνοιαστη αντίληψη του κόσμου τους, να συμβάλλει σε κάποιο διαχωρισμό αξιών της ζωής και συνειδητοποίησης αναγκών.

Τι λένε όμως οι ίδιοι λαϊκοί μουσικοί για την αποστολή, για το έργο τους, για τη νοηματοδότηση του ό,τι φέρουν; Ο Παπαϊωάννου προπολεμικά, θεωρεί τα τραγούδια του κάτι το καινούριο, “μια επανάσταση” που αγγίζει τον κόσμο. Θεωρεί πως μιλάνε στην καρδιά του λαού, γιατί τα καταλαβαίνει, “γιατί ο λαός μόνο τραγούδια έχει”. Εμπιστεύεται στον Χατζηδουλή ότι είναι τα παθήματά του, τα μεροκάματα, οι αγώνες, τα όνειρά του, η ζωή του ολόκληρη “και η ζωή του φτωχού κοσμάκη”.<sup>221</sup> Εδώ δεν αναγιγνώσκω το ρόλο του διαμεσολαβητή, όπως με προηγούμενες αφορμές όπου δίνει λύση σε προβλήματα πάνω στο πατάρι, ή ανάμεσα σε μουσικούς και εργοδότες, αλλά το ρόλο του εκπροσώπου. Θεωρεί ότι υπάρχει ο ίδιος στο στρώμα του λαού που ζει με παθήματα και αγώνες, και κρίνει πως με το χάρισμα, τη δεξιότητα, την ειδική γνώση την οποία έχει στα χέρια του, είναι σε θέση να μιλήσει εκ μέρους όλων. Ο λαός στον οποίο ανήκει, τον ακούει, ανώτερα στρώματα έλκονται από τις μουσικές του και προστίθενται στο κοινό του και φτάνει στο σημείο να συνδιαλλαγεί με το υψηλότερα ιστάμενο πρόσωπο της προκατοχικής περιόδου, τον δικτάτορα Ιωάννη Μεταξά. Εκεί διεκδικεί τη χρήση του μπουζουκιού, κάτι το οποίο έχει πολιτισμικό αντίκτυπο για τη συνέχιση του μουσικού είδους το οποίο εκπροσωπεί αυτό το όργανο, εργασιακό κέρδος για την κατώτερη τάξη, κοινωνικό αντίκτυπο για την συνύπαρξη ανθρώπων από διαφορετικά πεδία στον ίδιο χώρο, αλλά και ψυχοσυναισθηματικό που αφορά στους δημιουργούς και στους ακροατές.

Ο Βαμβακάρης, όπως και η στάση του έχει αφήσει να εννοηθεί, ισχυρίζεται πως ο λαϊκός μουσικός είναι αποκομμένος από την εξουσία, καθώς η δύναμή του είναι αποκλειστικά η τέχνη του, το πάθος του, η μουσική του ελευθερία.<sup>222</sup> Εδώ θα μπορούσε κανείς να πει πως η οπτική του ζητήματος είναι πιο συναισθηματική προβάλλοντας τον καλλιτέχνη εαυτό. Μιλάει για πάθος και για

<sup>220</sup> <https://archive.ert.gr/7987/> (Πρόσβαση στις 04/12/2021)

<sup>221</sup> Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.40,76). Αθήνα: Κάκτος

<sup>222</sup> Βέλλου Κάλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.18). Αθήνα: Παπαζήση

ελευθερία. Μέσα από ό,τι έχει αναφερθεί σε αυτή την εργασία για την περίπτωση του Μάρκου, αλλά και για την πλειονότητα των περιπτώσεων, γίνεται σαφές ότι τον κινητοποιεί η μουσική, δημιουργεί τον πυρήνα του, αναπτύσσεται, δικτυώνεται και πράττει μέσα από αυτήν.

Ο Μάρκος Βαμβακάρης, όπως προειπώθηκε, έχει γράψει τραγούδια σχετικά με την πολιτική κατάσταση και τον κατακτητή. “Θέλω να γίνω ισχυρός ωσάν το Μουσολίνι/ και σαν τον Χίτλερ ζόρικός που δένει και που λύνει/ Σαν τον Κεμάλ που έκανε μεγάλη την Τουρκία/ και κάνουν κόζι οι Έλληνες και έχουν απορία/ Κι εσύ ρε Στάλιν αρχηγέ του κόσμου το καμάρι/ όλ’ οι εργάτες σ’ αγαπούν γιατ’ είσαι παλικάρι”. Όταν τα τραγουδάει “στου Μάριου” φοβάται, όπως λέει.<sup>223</sup> Εκεί παίζει από το 1940 μέχρι το ‘45, όπου συχνάζουν Γερμανοί και Ιταλοί, οι οποίοι εκτός του ότι πηγαίνουν για να ακούσουν τη μουσική του, είναι φιλικά προσκείμενοι προς αυτόν, ενώ τις περισσότερες φορές του φέρνουν διαφόρων ειδών τρόφιμα.<sup>224</sup> Το 1942 και ‘43 τα μαγαζιά “Εύβοια” και “Άμφισσα” όπου παίζει, έχουν πολλή δουλειά. Ανήκουν σε κάποιον Ισραηλίτη, αλλά τα δουλεύει κάποιος Κορνάρος. Εκεί έχει κάποιο κόσμο από την αστική τάξη, αλλά κυρίως “υπόκοσμο”, όπως λέει. Έχει Γερμανούς και Ιταλούς, αλλά και γυναίκες που σχετίζονται μαζί τους προσφέροντας ερωτική συντροφιά, οι οποίοι συχνά πέφτουν θύματα κλοπής από τους θαμώνες μέσα στην ατμόσφαιρα της ταβέρνας.<sup>225</sup> Ο χώρος, το πεδίο ενός ετερόκλητου κράματος, που για πρώτη φορά σημειώνεται πως γίνεται πεδίο αυθόρμητης και μη οργανωμένης συνωμοσίας εις βάρος μεμονομένων κατακτητών.

Η Σωτηρία Μπέλλου αναφέρει πως τα περισσότερα μαγαζιά είναι κλειστά κατά την Κατοχή, ενώ αυτά που μένουν ανοιχτά είναι εκείνα όπου συχνάζουν μαυραγορίτες και Γερμανοί, αλλά και οι αντάρτες του βουνού, που έρχονται καμουφλαρισμένοι για να ανταλλάξουν πληροφορίες και να συνεννοηθούν με τους αντάρτες πόλεως. Η ίδια όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τραγουδάει με την κιθάρα της τις επιτρεπόμενες ώρες σε κάποιες ταβέρνες, για να εξασφαλίσει το φαγητό της και λίγα χρήματα.<sup>226</sup> Δεν ξέρω αν είναι λόγω του νεαρού της ηλικίας της, λόγω του φύλου της, ή λόγω επιλογής της, αλλά φαίνεται αποκομμένη από το δίκτυο των λαϊκών μουσικών την περίοδο που μελετάμε. Στο επόμενο κεφάλαιο θα εντοπίσουμε τρόπους συσχέτισής της με την Κατοχική δύναμη.

## Συμπεράσματα

Μέσα από τη δημόσια παρέμβαση που επιτελούν οι λαϊκοί μουσικοί των οποίων στοιχεία χρησιμοποίησά σ’ αυτή την έρευνα, παρατηρώ πως η κοινή ανάγκη της δραστηριοποίησης που

---

<sup>223</sup> Συνέντευξη Μάρκου Βαμβακάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Φεβρουάριος 1971, Β’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1302> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>224</sup> ό.π.

<sup>225</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.199). Αθήνα: Παπαζήση

<sup>226</sup> Αδαμίδου Σ. (2020). *Σωτηρία Μπέλλου Πότε ντόρτια, πότε εξάρες* (σ.78-79). Αθήνα: Αγγελάκη

απαντάται, έγκειται κυρίως στην οικονομική απολαβή και απλούστερα στο ζήτημα της τροφής. Ενώ η δημόσια παρέμβασή τους εκκινεί από ποικίλες αφετηρίες, συνυπάρχουν πρακτικές μέριμνες και έγνοιες. Οι μουσικοί που μελετώ δεν πείνασαν όπως λένε, γιατί η δουλειά τους τους παρέχει το φαγητό της ημέρας, κάτι το οποίο είναι μια κοινή παραδοχή. Παράλληλα, φαίνεται πως καλύπτεται η ανάγκη της επικοινωνίας, διότι παίζουν, και για να παίζουν βρίσκονται μεταξύ τους, συμπράττουν. Επίσης εκφράζονται, διότι παίζουν και γράφουν τραγούδια με θέματα που τους απασχολούν, τους ίδιους και την ευρύτερη κοινωνία που υφίσταται τη γερμανική Κατοχή. Αν και δεν ερευνώ τη διαφοροποίηση της θεματολογίας στο πέρασμα αυτών των χρόνων, είναι αναπόφευκτο να μην παρατηρήσω ότι εισάγονται νέα θέματα, αφού οι ίδιοι δρώντες αναφέρουν ως σημαντικά στοιχεία της κατοχικής τους δραστηριότητας. Ενδεικτικά παραθέτω πως γράφουν για τη μάνα που περιμένει, για τις ηρωικές μάχες, για τη σχέση του στρατιώτη με το όπλο του, με το σπίτι του που άφησε, για τους πρωταγωνιστές του Β' Παγκοσμίου Πολέμου τον Χίτλερ και τον Στάλιν, για την Αντίσταση.

Κάποιοι μιλούν για φόβο, τον οποίο όπως φαίνεται αντιμετωπίζουν τελικά παίζοντας, ή για αφοβία, κάποιοι πως συμμορφώνονται στους επιβαλλόμενους όρους και κανόνες ή απέχουν μουσικά, όπως ο Αντώνης Νταλγκάς, ο Τζον Μηλιάρης και άλλοι που ακόμα δεν έχω εντοπίσει στοιχεία τους. Ο άνθρωπος που ζει σε κατάσταση πολέμου, πείνας, κρύου, απαγορεύσεων, επιβολής και κατοχής φοβάται. Στις συνεντεύξεις και στις αυτοβιογραφίες, γίνεται ευδιάκριτο, καθώς ο φόβος αναφέρεται τακτικά.

Όπως φαίνεται οι λαϊκοί μουσικοί δεν επιλέγουν το κοινό τους, το οποίο όμως διαμορφώνεται ανάλογα με την οικονομική δυνατότητα που έχει ο καθένας να βρεθεί στο περιβάλλον της ταβέρνας, ανάλογα με την επιθυμία του να ακούσει μουσική και να μπει σε άλλη ατμόσφαιρα από αυτή του πολέμου που επικρατεί στην πόλη, ανάλογα με την προοπτική του να συναντήσει συνεργάτες, ή να αναπτύξει σχέσεις με πιθανούς συνεργάτες. Γίνονται το πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορούν να υπάρχουν άνθρωποι προερχόμενοι από διαφορετικά περιβάλλοντα, εκεί όπου δημιουργείται ένα καινούριο δίκτυο σχέσεων που πιθανότατα είναι δύσκολο να συνυπάρξουν σε άλλο χώρο / πεδίο / κατάσταση.

Σχετικά με την αλληλεπίδραση μουσικού - κοινού, φαίνεται πως είναι θερμή και τροφοδοτική, υλικά και μεταφορικά. Έχει ήδη αναφερθεί το ανομοιογενές μείγμα του κοινού, η αναδιαμόρφωσή του, το δίκτυο συνεργατών που εξελίσσεται στους χώρους όπου δραστηριοποιούνται, η αλληλεπίδραση. Φαίνεται πως δημιουργούνται σχέσεις στο πλαίσιο του κατοχικού κέντρου διασκέδασης. Σχέσεις ανάμεσα στους συνεργαζόμενους μουσικούς, στους μουσικούς και τους καταστηματάρχες, στους μουσικούς και στο κοινό, σχέσεις μεταξύ του κοινού. Το δίκτυο σχέσεων των ανθρώπων που διαμορφώνεται σχετικά με την προσφορά και τη ζήτηση, και που εξυπηρετεί τις συγκεκριμένες χρονικές ανάγκες, περιλαμβάνει δείγματα από διαφορετικούς κοινωνικούς κύκλους. Ανθρώπους των εργατικών στρωμάτων που πηγαίνουν στον τεκέ για να ακούσουν το μπουζούκι,

άλλους οικονομικά ευκατάστατους που θα πάνε στην ταβέρνα ή σε κάποιο κέντρο διασκέδασης, μαυραγορίτες, σαλταδόρους, γυναίκες που ερωτοτροπούν αναζητώντας κάποια τύχη, άλλους που βρίσκονται λόγω πολέμου στην πόλη, εννοώ τους Γερμανούς και Ιταλούς αξιωματικούς και στρατιώτες, φοιτητές, αξιωματούχους του ελληνικού στρατού, άτομα που μόλις βγήκαν από τη φυλακή, κάποια που οπλοφορούν, άλλα καθαρά πολιτικοποιημένα που εμπλέκονται σε αντιστασιακές οργανώσεις, συνυπάρχουν, υπηρετώντας όμως διαφορετικούς ρόλους.

Εδώ μοιάζει να υποτάσσονται, να υπακούν στη μουσική την οποία έρχονται να ακούσουν, καθώς δυσκολεύομαι να φανταστώ αυτό το ανθρώπινο κράμα σε ίδιο χώρο με κάποια άλλη αφορμή. Γίνονται κοινωνοί και αποδέκτες της παρέμβασης των λαϊκών μουσικών στη δημόσια σφαίρα, σε τοπική κλίμακα και στο συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο. Είτε μέσω της παρουσίας τους κατά την οποία ενισχύουν οικονομικά τους μουσικούς συμβάλλοντας στην επιβίωσή τους, είτε χρησιμοποιώντας το χώρο για να συναντηθούν με συνεργάτες, είτε εμπυχνώνοντάς τους λόγω των τραγουδιών τα οποία λειτουργούν ως αφορμή εκτόνωσης και αποσυμπίεσης από την πραγματικότητα του πολέμου, σε όποια πλευρά κι αν ανήκουν. Θέτοντάς το από άλλη οπτική, η εξωστρέφεια της μουσικής τέχνης καλεί τους λαϊκούς μουσικούς στη δημόσια σφαίρα, οι μουσικοί γίνονται διαμεσολαβητές ανάμεσα στην τέχνη τους και την κοινωνία, και καλούν τους ακροατές, οι οποίοι γίνονται συμμετοχοί στην πράξη που συντελείται. Ποια θεωρεί όμως ο ίδιος ο μουσικός πως είναι η αποστολή του; Ας μου επιτραπεί να κρατήσω τα στοιχεία που παρατέθηκαν σ' αυτό το κεφαλαίο και να επιχειρήσω να απαντήσω σχετικά, αφού ολοκληρώσω και το επόμενο. Προς το παρόν συμπεραίνω πως παρεμβαίνουν παίζοντας και τραγουδώντας για να ψυχαγωγήσουν, παρεμβαίνουν για να εμπυχνώσουν, παρεμβαίνουν για να θέσουν πολιτικά ζητήματα, για να δημιουργήσουν ατμόσφαιρα χαλάρωσης, για να θυμηθούν και να θυμίσουν έρωτες και καμώματα, για να κάνουν τους ανθρώπους να τραγουδήσουν. Η θεματολογία πάντως που χρησιμοποιεί ο καθένας, ο τρόπος που διαχειρίζεται το κοινό του, η αντίδραση σχετικά με τις απαιτήσεις του με οδηγεί στο να ερμηνεύσω σταδιακά τη δραστηριοποίηση σε παρέμβαση, καθώς κάποιο στόχο έχουν πράττοντας, και να αιτιολογήσω τον τίτλο του κεφαλαίου που μόλις ολοκληρώθηκε.

## **5. Ο κοινωνικός τους ρόλος μέσα από την ευρύτερη κοινωνική τους δράση**

Μετά τη σύσταση των υποκειμένων και αφού τα συνάντησα στη συγκεκριμένη χωροχρονική συνθήκη και επιχείρησα να προσεγγίσω και να ερμηνεύσω τη δράση τους, προχωράω στον κοινωνικό ρόλο των λαϊκών μουσικών μέσα στην κατοχική Αθήνα. Για να γίνει κατανοητή η διαφοροποίηση με το προηγούμενο κεφάλαιο, επισημαίνω πως ενώ έθιξα τη δραστηριότητά τους μέσα από την τέχνη τους και κυρίως στο χώρο εργασίας τους, εδώ, ακολουθώντας τους δρώντες μου προσπαθώ να αναγνώσω πώς δραστηριοποιούνται κοινωνικά, άλλοτε σε συνάρτηση και άλλοτε όχι απαραίτητα σε συνάρτηση με το χώρο και τη μουσική τους ιδιότητα. Με ενδιαφέρει να παρατηρήσω πώς τη χρησιμοποιούν, αν τη χρησιμοποιούν, ενώ ψάχνω υλικό σχετικά με το πως αντιλαμβάνονται την καλλιτεχνική τους στάση και αν τη συνδέουν με ευρύτερα ζητήματα; Είναι οι ίδιοι πολιτικοποιημένοι, αναπτύσσουν αντικατοχική δράση, έχουν ενεργό συμμετοχή στην αντίσταση; Είναι ταγμένοι σε ιδεολογικά στρατόπεδα; Πώς συσχετίζονται σε κρίσιμες καταστάσεις με τις κατοχικές δυνάμεις, πώς μεταξύ τους και πώς με την ευρύτερη κοινωνία; Ποιος θεωρούν ότι είναι εν τέλει ο κοινωνικός τους ρόλος μέσα από τη δραστηριοποίησή τους και πώς νοηματοδοτούν τις πράξεις και τη θέση τους;

Το κεφάλαιο αυτό επικεντρώνεται κατά συνέπεια, στη θέση που λαμβάνουν οι λαϊκοί μουσικοί ως μέρος της κοινωνίας. Εξετάζει τη λειτουργία τους στο κοινωνικό σύνολο της Αθήνας στους χρόνους Κατοχής, και σε ποιο ρόλο τους τοποθετεί η ανάγκη, η αποδοχή και η στάση του κοινού, όταν οι κυβερνούσες αρχές κλείνουν μαγαζιά, απαγορεύουν τα μπουζούκια, ή επιβάλλουν συσκότιση και σιωπή. Αναζητώ στοιχεία, ώστε να διερευνήσω και να αντιληφθώ την κοσμοαντίληψή τους, πέρα από ό,τι έχει ήδη αποκαλυφθεί. Αυτή τη φορά θα δομήσω τις παραγράφους θεματικά, και όχι σύμφωνα με τα πρόσωπα, ούτε με τη χρονολογική σειρά εμφάνισής τους όπως έκανα σε προηγούμενα κεφάλαια, καθώς είναι πια ενεργοποιημένα μουσικά όλα μου τα υποκείμενα και με ενδιαφέρει να παρατηρήσω πώς νοηματοδοτούν το έργο τους μέσα από τη συνολική κοινωνική τοποθέτησή τους.

\* \* \* \* \*

Καθ' ότι οι σχέσεις μεταξύ των μουσικών βρίσκονται στον πυρήνα της συνθήκης που δημιουργείται και ερευνώ, συλλέγω τις αναφορές τους σε συναδέλφους και σε σχετικές καταστάσεις. Όπως θα δούμε, συνδέονται σημαντικά, κάτι το οποίο πιθανότατα συμβάλει στο γενικότερο κλίμα του χώρου εργασίας, του πεδίου στο οποίο δρουν, στις σχέσεις τους με το κοινό και πιθανότατα στη σχέση των θαμώνων, συμμετεχόντων και ακροατών μεταξύ τους. Ο Κερομύτης αναφέρει πως έχει πολύ καλή σχέση με όλους τους μουσικούς με τους οποίους παίζει μαζί, διότι δεν προσβάλλει, δεν



πειράζει κανέναν και δεν μαλώνει με κανέναν. Άλλωστε δεν επέτρεψε και ποτέ να τον προσβάλλουν, διότι με τη στάση που έχει τον εκτιμούν όλοι, και οι “φίρμες και οι κατώτεροι”. “Δεν υπάρχει συνάδελφος που να μη μ’ αγαπάει”. Ένας λόγος που ο ίδιος χρησιμοποιεί αιτιολογώντας το, είναι ότι προέρχεται από πλούσια οικογένεια. “Περπάταγα πάντα με παράδες” λέει, του αρέσει να κερνά, κι αν δεν έχει χρήματα δε “ρεζιλεύεται”, μένει στο σπίτι.<sup>227</sup> Η αξία που δίνει στην αποδοχή, στην κοινωνική θέση και στην καλή οικονομική κατάσταση είναι σαφής. Αυτό κάπως ανατρέπει την αίσθηση που επικρατεί για τους λαϊκούς μουσικούς, ότι στο σύνολό τους ανήκουν στην κατώτερη κοινωνική τάξη με ό,τι αυτό φέρει ως θέση και στάση, αλλά και με τους κώδικες αξιών τους.

Ο Στελλάκης Περπινιάδης μιλάει για τον Κάβουρα και για να εξηγήσει πόσο δεμένοι είναι, λέει πως τραγουδούν πρώτο σεκόντο με μια “αναπνοή”. Αναφέρει ότι ο Σκαρβέλης έγραψε για τον Κάβουρα έχοντας βρει το σφυγμό του: “το λάρυγγά του τον είχε βρει αυτός”.<sup>228</sup> Γίνεται καθαρό πόσο στενή είναι η σχέση συνεργασίας, πόσο εξαρτάται ο ένας από τον άλλον και πόση έγνοια υπάρχει στον συντονισμό και στο σμίξιμο. Ανασαίνουν μαζί. Όσο για τον Σκαρβέλη που γράφει για τη φωνή του Κάβουρα, φαίνεται πως προηγείται της σύνθεσης το να αφουγκραστεί τη φωνή, προηγείται η ακρόαση, η αποδοχή, η παρατήρηση και ο θαυμασμός. Ο Μιχάλης Βαϊνδιρλής, λέει για τον πατέρα του Παναγιώτη και τους συνεργάτες του της Σμυρναϊκής Εστουδιαντίνας, αλλά και τον φίλο του Σπύρο Περιστέρη, πως τους θυμάται να έρχονται πολύ συχνά στο σπίτι και ότι ήταν σαν αδέρφια. Λέει χαρακτηριστικά “τους λάτρευε και τον λατρεύανε. Τους λάτρευε. Δηλαδή ήταν ένας άνθρωπος ο οποίος άνοιγε την ψυχή του, την καρδιά του και έβρισκε και την ίδια ανταπόκριση από τους άλλους. Δεν θυμάμαι τίποτα (...) να πει ο ένας μια λέξη για τον άλλον”.<sup>229</sup> Ο Παπαϊωάννου μιλάει με εκτίμηση για τους συνεργάτες του λαϊκούς μουσικούς, σημειώνοντας πως μαζί βγάζανε τα χρήματα και μαζί τα ξοδεύανε.<sup>230</sup> Λέει για τον Παγιουμτζή πως “άμα τραγούδαγε σ’ άγγιζε τόσο πολύ που σ’ άρπαγε το τραγούδι του και δε σ’ άφηνε ήσυχο ώρες ολόκληρες”.<sup>231</sup> Ζει, εργάζεται και δραστηριοποιείται επαγγελματικά τηρώντας μια ανοιχτή και διαλογική διάθεση.<sup>232</sup> Ο Κρεούζης μιλώντας για τον Μάρκο Βαμβακάρη, τον χαρακτηρίζει σεβάσμιο και καθαρό, πως λέει λίγα λόγια και καθαρά, δεν σε μπερδεύει, δεν προσβάλλει κανέναν και μιλάει σοφά. Αναφορικά με τις μεταξύ τους σχέσεις συνολικά των μουσικών, θεωρεί πως χρειάζεται να υπάρχει “ψυχική επαφή, να κάνει

<sup>227</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1261> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>228</sup> Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1971, Β’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1259> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>229</sup> Συνέντευξη Μιχάλη Βαϊνδιρλή στον Παναγιώτη Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/item/?id=11248> (πρόσβαση στις 28/06/2022)

<sup>230</sup> Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.11, 72). Αθήνα: Κάκτος

<sup>231</sup> Ζαρκαδάκης, Γ. *Ένας δικός μας άνθρωπος* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)

<sup>232</sup> ό.π.



κέφι ο ένας τον άλλον”.<sup>233</sup> Πιστεύει πως οι λαϊκοί μουσικοί γενικά, είναι άνθρωποι αμόρφωτοι, της νύχτας και του κεφιού, οι οποίοι λόγω μιας “κοινωνικής μόρφωσης” έρχονται σε σύμπνοια με τους ανθρώπους των γραμμάτων. Το κοινωνικό κριτήριο, όπως λέει, είναι ο σεβασμός.<sup>234</sup> Αυτή η κοινωνική μόρφωση που περιγράφει ο Κρεούζης, πιθανόν απαντάται σε καταστάσεις όπου χρησιμοποιώντας εργαλειακά συμπεριφορές και αντιλήψεις “του σχολείου της ζωής” για συγκεκριμένα ζητήματα και βλέποντας από άλλη οπτική τα πράγματα, είναι ικανή να οδηγήσει σε θέσεις αντίδρασης και διάδρασης, που σε άβολες καταστάσεις μπορεί κανείς να σταθεί ισάξιος με τους συνομιλητές, ή και να υπερισχύσει.

Αφήνοντας τις μεταξύ τους σχέσεις και εκκινώντας από την αποδοχή του ότι οποιαδήποτε κοινωνική επαφή δεν συνεπάγεται εγγύτητα, περνά στη σχέση των λαϊκών μουσικών με τους αξιωματικούς κατοχής, κάτι το οποίο μας προσφέρει υλικό ψηλάφησης της κοσμοθεωρίας τους. Ξεκινώ με τον Παπαϊωάννου ο οποίος σε σημεία στην αυτοβιογραφία του αναφέρει τη δυσκολία στην Κατοχή, ενώ έρχεται σε σημείο να επιβεβαιώσει πως για τους μουσικούς δεν είναι δύσκολα, διότι παίζουν για μεροκάματο και για φαγητό. Ο ίδιος έχει πάρει αρκετά χρήματα από Γερμανούς και Ιταλούς και τα μοιράζει όπου θεωρεί ότι υπάρχει εντονότερη ανάγκη. Αναφέρει πως έχει μοιράσει ένα αυτοκίνητο φορτωμένο με πράγματα που έχει πάρει από μεθυσμένο Γερμανό.<sup>235</sup> Το ίδιο μοτίβο αναφέρει και ο Κερομύτης, καθώς μιλά για την πληθώρα τροφίμων που συγκεντρώνουν οι μουσικοί, οι οποίοι συχνά τα διανέμουν σε άλλους που πεινάνε.<sup>236</sup> Όπως και ο Μάρκος τον οποίο “αγαπούν”, όπως λέει, κάποιοι Γερμανοί και Ιταλοί και του φέρνουν τρόφιμα, τα οποία μοιράζει στην οικογένεια και σε δικούς του που έχουν ανάγκη. Λέει πως γνωρίζει μαυραγορίτες, οπότε βρίσκει που και που κουραμάνα, ιταλικό ψωμί, αυγό, ελιά, λάδι, ακόμα και κρέας από γάιδαρο ή μουλάρι.<sup>237</sup>

Μια άλλη εκδοχή σχέσης έρχεται από τον Ζαμπέτα. Λέει πως μέσα στο ‘43 ακούγονται καντάδες, όπου ο ίδιος με την παρέα του τραγουδούν καλύπτοντας άλλους που με τα πινέλα γράφουν συνθήματα του ΕΑΜ στις μάντρες. Οι γκεσταπίτες αντί να τους συλλάβουν, τους ζητούν να συνεχίσουν να παίζουν, ώσπου να καταλήξουν μαζί ανοίγοντας κάποια κλειστή ταβέρνα, με τα μπουζούκια μέχρι το πρωί, πίνοντας οι Γερμανοί κονιάκ και οι Έλληνες κρασί.<sup>238</sup> Ο Γιώργος Ζαμπέτας αναφέρει επίσης ότι όταν τον σταματούν νωρίς το πρωί οι Γερμανοί και του κάνουν έλεγχο,

---

<sup>233</sup> Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Β’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1299> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

<sup>234</sup> Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1298> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

<sup>235</sup> Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.104). Αθήνα: Κάκτος

<sup>236</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Γ’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1263> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

<sup>237</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.191,194). Αθήνα: Παπαζήση

<sup>238</sup> Κλειασίου Ι. (1997). *“Και η βρόχα έπιπτε...στρέιτ θρου”* Γιώργος Ζαμπέτας βίος και πολιτεία (σ.79-80). Αθήνα: Ντέφι.

καθώς η ηλικία του είναι τέτοια που δεν γίνεται πιστευτό αν πηγαίνει για δουλειά, ή αν είναι αντάρτης πόλεως, ανακουφίζεται επειδή γλιτώνει από τα αλλεπάλληλα μπλόκα.<sup>239</sup> Από άλλη αφήγησή του, μαθαίνουμε πως μέσα στην Κατοχή ιδρύεται ένα αθλητικό σωματείο ποδοσφαίρου, η Ολυμπιάδα. Κάποιος ευκατάστατος ενήλικας, τους φτιάχνει φανέλες και παπούτσια. Παίζουν κοντά στο πυριτιδοποιείο, το εργοστάσιο της εταιρείας του Μποδοσάκη από την οποία προήλθε το λεγόμενο “Μπαρουτάδικο”.<sup>240</sup> Εκεί δουλεύουν οι Γερμανοί, στο οποίο φτιάχνουν οβίδες και έχει κρυμμένα πυρομαχικά. Αυτοί οι ίδιοι Γερμανοί πάνε στα ταβερνάκια όπου παίζει ο Ζαμπέτας και οι φίλοι του. Έπειτα συχνά τους καλούν στο “Μπαρουτάδικο”, όπου οι νεαροί ανταποκρίνονται γιατί πάντα βρίσκεται κουραμάνα, ρέγγες, τυριά, κρασιά και κονσέρβες. Η συσχέτιση φτάνει σε σημείο να έρθουν αναπληρωματικοί σε φιλικό ματς δύο Γερμανοί που φέρνουν μαζί τους έναν Ιταλό.<sup>241</sup>

Σ’ αυτή την περιοχή των σχέσεων με τις δυνάμεις Κατοχής εντάσσω και τον έρωτα, παρ’ ότι πόλεμος, παρ’ ότι πείνα, παρ’ ότι απαγόρευση. Μια από τις ερωτικές περιπέτειες των λαϊκών μουσικών που εντόπισα ζει και ο Μάρκος, ο οποίος διεκδικεί την ίδια ερωμένη με κάποιον Ιταλό. Προκύπτει έντονο κυνηγητό, από το οποίο τον σώζει κάποιος φίλος του υπολοχαγός, επίσης Ιταλός.<sup>242</sup> Μια άλλη κατοχική ερωτική ιστορία, όπου ξεκάθαρα πια πρόκειται για συσχέτιση, είναι αυτή της Μπέλλου με τον Τζιοβάνι από την Πίζα, όπου αναπτύσσεται μεταξύ τους μια ερωτική κατάσταση. Παρότι στη Σωτηρία δεν αρέσει το ότι είναι Ιταλός, την πείθει ότι δε φταίνει οι λαοί για τις διαμάχες και εκμυστηρεύεται, “με ερωτεύτηκε. Κι εγώ τον αγάπησα”. Κοντά του έχει ψωμί να φάει, μέχρι και σοκολάτες που της φέρνει. Την ίδια περίοδο την ποθεί κι ένας Γερμανός, αλλά αυτή δεν δίνει κανένα δικαίωμα “εγώ τους μισούσα τους Γερμανούς”, λέει.<sup>243</sup>

Αλλάζοντας κλίμα και περνώντας σε περιστατικά γύρω από την επιβολή σχετικά με το μπουζούκι και τη χρήση του, από τα οποία είναι πιθανό να αντλήσουμε στοιχεία που θα προχωρήσουν την έρευνα, ο Στέλιος Κερομύτης διηγείται πως προπολεμικά αντιμετωπίζει μαζί με άλλους λαϊκούς μουσικούς το κυνηγητό της αστυνομίας. Εκεί πείθει τον προϊστάμενο πως είναι τίμιοι άνθρωποι από καλές οικογένειες κι ότι το μπουζούκι που παίζουν είναι απλώς ένα όργανο. Ότι αν τους κυνηγούν, διαλύουν μ’ αυτόν τον τρόπο το κοινό τους και χάνουν ακόμα κι αυτούς τους παράνομους που ψάχνουν να βρουν. Λέει πως μετά από αυτή την εξήγηση δεν τους ξαναπείραξαν.<sup>244</sup> Εδώ γίνεται σαφές πως μερίδα του κοινού είναι άτομα εμπλεκόμενα σε παρανομίες και πιθανόν καταζητούμενα. Ο Κερομύτης διαχωρίζει τους μουσικούς από το κοινό, τοποθετώντας τους σε προνομιά θέση και

<sup>239</sup> ό.π., (σ. 82-83)

<sup>240</sup> Mazower, M., (1994). *Στην Ελλάδα του Χίτλερ, η εμπειρία της Κατοχής* (μτφρ. Κ. Κουρεμένος)(σ.51). Αθήνα: Αλεξάνδρεια (1993)

<sup>241</sup> ό.π., (σ. 86)

<sup>242</sup> Βέλλου Κάιλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.192). Αθήνα: Παπαζήση

<sup>243</sup> Αδαμίδου Σ. (2020). *Σωτηρία Μπέλλου Πότε ντόρτια, πότε εξάρες* (σ.80). Αθήνα: Αγγελάκη

<sup>244</sup> Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Α’ μέρος

<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1261> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

παρουσιάζει μια εκδοχή τους, κατά την οποία μπορούν οι ίδιοι να γίνουν έμμεσα αφορμή εξάλειψης του εγκλήματος, ενώ μέσα σε όλο αυτό απενοχοποιεί παντελώς το μπουζούκι.

Προχωρώντας σε καταστάσεις όπου ξεκάθαρα πρωτοστατεί η πολιτική, ο Στέλιος Κερομύτης αναφέρει πως πέφτει θύμα αριστερών το 1944, λόγω του ότι ο πατέρας του έχει περιουσία. “Τι αριστεροί τώρα; Κάτι αλάνια θα ‘τανε”, συμπληρώνει. Τον χτυπάνε κάποιο πρωί μέχρι που ματώνει το πρόσωπο του και βγάζει αφρούς απ’ το στόμα. Σε οχτώ μήνες χάνει τον πατέρα του και θεωρεί πως αιτία αυτής της κατάπτωσης είναι το σοκ του ξυλοδαρμού του.<sup>245</sup> Εδώ θέτει το ζήτημα του κατά πόσο οι ενέργειες των πολιτικών δράσεων είναι συντονισμένες και υπηρετούν συγκεκριμένο σκοπό, ή παρεμβάλλονται άλλου τύπου κίνητρα, ενώ φαίνεται πως διαχωρίζει την Αριστερά από αυτό το ατυχές γεγονός. Ο Μπαγιαντέρας θεωρεί πως δεν έχει κάτι άλλο να φοβηθεί, όπως λέει στη συνέντευξή του στον Κουνάδη και όπως έχουμε ήδη αναφέρει, όταν τραγουδάει αποφασισμένος στις ταβέρνες αντιστασιακά τραγούδια έχοντας χάσει πια την όρασή του.<sup>246</sup> Αυτή η πράξη χαρακτηρίζεται από μια ξεκάθαρη απόφαση, δείχνει μια στάση που θα έλεγα πως δεν εμπεριέχει ρίσκο, καθώς δηλώνει ο δρων ότι έχει αποκλείσει τον φόβο. Από την άλλη έχουμε μια διαφορετική θεώρηση από τον Ζαμπέτα που λέει πως η δράση και η αντίδραση της Κατοχής ήταν να γεμίζει κρυφά τα μακριά μέχρι τον αστράγαλο σώβρακα με ότι έβρισκε στο εργοστάσιο που δούλευε, σύκα, σταφίδες, καλαμπόκι.<sup>247</sup> Χωρίς πολιτική στάση κάνει ό,τι μπορεί για να εξασφαλίσει την τροφή του.

Ο Μάρκος, επί Βενιζέλου αλλά και αργότερα με την Παλινόρθωση του 1935, δηλώνει βασιλικός κι ότι του αρέσει η βασιλεία. Χρόνια αργότερα και κάποια βραδιά προς το τέλος της Κατοχής, η Κομαντατούρα κάνει εκτεταμένο έλεγχο και συλλήψεις, κλειδώνοντας τις πόρτες της “Αμφισσας”, όπου παίζει. Πριν φύγουν, του ζητούν να εμφανιστεί το επόμενο πρωί στις εννιά στο Κολωνάκι, στην οδό Μέρλιν 6, στα γραφεία τους, όπου είτε σκοτώνουν εκεί τους κρατούμενους, είτε τους μεταφέρουν σε άλλα μέρη για να τους εκτελέσουν. Ο Μάρκος αφού ξημέρωσε πολύ προβληματισμένος, εμφανίζεται φοβισμένος, έχοντας βάλει στο μυαλό του το χειρότερο. Εν τέλει αυτό που του ζητούν είναι να τους λέει ποιοι κατεβαίνουν από το βουνό καμουφλαρισμένοι, σε ποιους στέλνουν μηνύματα, με ποιους συνεννοούνται, να τους δίνει ονόματα, στοιχεία και δραστηριότητα. “Μπορούσα να κάνω εγώ αυτά τα πράγματα; Αφού εμένα με αγαπούσαν όλοι οι Έλληνες ανεξαρτήτως κόμματος”. Εξαιτίας αυτού του γεγονότος, αποφάσισε να φύγει από την Αθήνα, αλλά προηγήθηκε η αποχώρηση των γερμανικών στρατευμάτων.<sup>248</sup> Κάτι αντίστοιχο, βρίσκω κατάλληλο σημείο να το αναφέρω με μια χρονική αναδρομή, συμβαίνει κάπου μετά το 1936 στο “ρομαντικό μπαρ ο Μάρκος”

<sup>245</sup> ό.π.

<sup>246</sup> Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, Α' μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

<sup>247</sup> Κλειασίου Ι. (1997). “Και η βρόχα έπιπε...στρείτ θρου” Γιώργος Ζαμπέτας βίος και πολιτεία (σ. 81). Αθήνα:

Ντέφι.

<sup>248</sup> Βέλλου Κάλ Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία* (σ.94,203-207). Αθήνα: Παπαζήση

που άνοιξε ο Βαμβακάρης στις 20 Ιουνίου εκείνου του χρόνου. Από μια εξιστόρησή του προκύπτει πως ο Λιαρομάτης, διευθυντής της αστυνομίας Πειραιά, του ξεκαθάρισε πως θα του έδινε άδεια για το μαγαζί του, καθώς δεν είχε, μόνο αν γινόταν συνεργάτης τους. Να τους μεταφέρει στοιχεία για τους πελάτες κάθε φορά που θα γίνεται έφοδος. Ποιοι ήρθαν, ποιοι γλεντούν, ποιοι έχουν πολλά λεφτά. Μετά από αυτό ο Μάρκος έκλεισε το μαγαζί και ταξίδεψε για τη Σύρα που είχε είκοσι χρόνια να πάει.<sup>249</sup>

Ο Μιχάλης Γενίτσαρης λέει πως στην Κατοχή είναι ελεύθερο το μπουζούκι και πως είναι όλα ελεύθερα. Αναφέρει πως πολλές φορές είναι δύσκολη η θέση των λαϊκών μουσικών στο πατάρι, διότι έρχονται Ελασίτες και Εαμίτες, πιθανόν και Εδεσίτες, διότι διευκρινίζει πως ζητάνε τραγούδια αντίστοιχα, ενώ αυτός επιλέγει να τους παίζει άλλα τραγούδια με ευρεία θεματολογία, προσπαθώντας να τους πείσει να πιουν ένα ποτηράκι και να μην κάνουν πολιτική. Συμπληρώνει πως μέσα στα μαγαζιά κάνουν παρέα και έξω “σφάζονται”.<sup>250</sup> Η στάση τους, ακόμα και όταν δεν εμπλέκονται καθαρά στην πολιτική, είναι μια πολιτική στάση, διότι η απόφασή τους να κάνουν ή να μην κάνουν κάτι τη στιγμή που αυτό συμβαίνει στη δημόσια σφαίρα και μάλιστα σε καθαρά πολιτικοποιημένο κοινό δηλώνει τη θέση τους. Αν θα ήθελε να εμψυχώσει τους μεν ή τους δε, θα έπαιζε αυτά που του ζητούσαν, ενώ αυτός επιλέγει να τους καθησυχάσει και να ρίξει τα πνεύματα. Επίσης όταν ο Γενίτσαρης είναι ο μόνος που λέει πως στην Κατοχή είναι όλα ελεύθερα, δίνει μια διαφορετική άποψη από την επικρατούσα.

Στα υπόγεια της οδού Μέρλιν βρέθηκε και η εικοσάχρονη Σωτηρία Μπέλλου με αφορμή απόπειρα κλοπής μιας κουραμάνας, όπου ξυλοκοπήθηκε αγρίως. Ο Τζιοβάνι από την Πίζα, ο Ιταλός που την ερωτεύτηκε, μεσολαβεί για την άρση της κράτησής της. Επίσης για τη Μπέλλου μεσολαβεί συχνά και κάποιος θείος της αστυνομικός διευθυντής, διότι η δράση της με το αντιστασιακό κίνημα είναι εκτός από συνειδητή, σταθερή κατά τη διάρκεια της Κατοχής, ενώ είναι σαφής “ήμουν, είμαι και θα είμαι αριστερή. Το λέω και το φωνάζω... Πέρασα πολλά. Και ξύλο και φυλακές”.<sup>251</sup> Φαίνεται πως εδώ πρόκειται για διαφορετική περίπτωση, ξεκάθαρη τοποθέτηση, συνειδητά πολιτικοποιημένη. Όπως και παρακάτω.

Κάποια Κυριακή στην πλατεία της γειτονιάς του, κάποιος Γιάννης δίνει στον Σπύρο Καλφόπουλο ένα χαρτάκι με τρία γράμματα, λέγοντάς του να δώσει χρήματα αν θέλει και να σκίσει το χαρτάκι. Ο Καλφόπουλος δίνει ένα τάληρο, γενναίο ποσό για την εποχή, ενώ αναρωτιέται τι σημαίνει ΕΑΜ. Όταν παίρνει την απάντηση, οργανώνεται στην αντίσταση. Κρατάει τσίλιες με άλλους μουσικούς σε σταυροδρόμια, ενώ οι άλλοι γράφουν συνθήματα στους δρόμους. Όταν κάποιος

<sup>249</sup> ό.π., (σ.156-157)

<sup>250</sup> Συνέντευξη Μιχάλη Γενίτσαρη στον Άρη Σκιαδόπουλο το 1996 στην εκπομπή Νυχτερινός Επισκέπτης <https://www.youtube.com/watch?v=BCPXob08h7Q> (πρόσβαση στις 16/01/2022)

<sup>251</sup> Αδαμίδου Σ. (2020). *Σωτηρία Μπέλλου Πότε ντόρτια, πότε εξάρες* (σ.77-80). Αθήνα: Αγγελάκη

έρχεται, παίζουν και τραγουδούν “σουρωμένος θα ‘ρθω πάλι”.<sup>252</sup> Δραστηριοποιείται στον τομέα παρακολούθησης ως λούστρος, ή συνοδεύοντας κάποιο κορίτσι με το οποίο παρακολουθούν συγκεκριμένο άνθρωπο από έναν έως τρεις μήνες, δίνοντας ραπόρτο πού τον αφήνουν απ’ όπου τον αναλαμβάνουν άλλοι. Κάποια μέρα έχει ραντεβού με μια κοπέλα σύνδεσμο. Ο συνθηματικός διάλογος είναι “-Έχετε ώρα κύριε; -11.00 -Πάτε καλά; -Προφανώς ναι”. Ενώ την περιμένει στην πλατεία Πλαστήρα, στο διπλανό κουρείο μπαίνει κάποιος Παπαγεωργίου για να ξυριστεί. Μόλις κάθεται στην καρέκλα τον σκοτώνουν με αυτόματα αδειάζοντας δύο ριπές και πετώντας ένα χαρτί που γράφει “έτσι τιμωρούνται οι προδότες”. Ο Καλφόπουλος τρομάζει πολύ και δεν καταλαβαίνει πόσο γρήγορα φτάνει τρέχοντας από την πλατεία Πλαστήρα μέχρι το Μινιόν στην Ομόνοια. Αυτά τα χρόνια γνωρίζει τον Σπύρο Περιστέρη. Ένα πρωί, δίνει ραντεβού στον νεαρό Καλφόπουλο στις 11.00, Πανεπιστημίου και Πατησίων γωνία. Του δίνει ένα πακέτο για να το μεταφέρει στον Άγιο Λουκά. Εκεί εμφανίζεται ένας άνθρωπος και μετά την αναγνώριση παίρνει το πακέτο και φεύγει. Χρόνια αργότερα θα μάθει πως ήταν φαγητό για τον Μάτσα που κρυβόταν επειδή τον κυνηγούσαν οι Γερμανοί, ο οποίος δεν είναι λαϊκός μουσικός, αλλά συσχετίζεται απόλυτα μαζί τους ως διευθυντής της δισκογραφικής Οντέον, ενώ ο κύριος λόγος για τον οποίο τον κυνηγούν, είναι η εβραϊκή του καταγωγή. Ο Παπαϊωάννου και η μητέρα του, κυρία Χρύσα, τον κρύβουν συχνά στο σπίτι τους στις Τζίτζιφιές, όπως και ο Περιστέρης με κίνδυνο της ζωής του. Για να επιστρέψω στον Καλφόπουλο συμπληρώνω πως στις αρχές του ‘44 έχει χρησιμοποιήσει δύο φορές καπνογόνα χειροβομβίδα για αντιπερισπασμό, προκειμένου να διευκολύνει κάποια αντιστασιακή πράξη που έχει οργανωθεί.<sup>253</sup>

Ο Κρεούζης κατά την Κατοχή, ανάμεσα στο κυνήγι και στην αναδουλειά, κάνει καντάδες με συνομήλικους φίλους, ώστε να γράφουν κάποιοι άλλοι συνθήματα. Είναι και αυτός οργανωμένος στην Αντίσταση, συναντήσεις της οποίας όπως λέει, πραγματοποιούνται μέσα στα ψευτοπάρτυ που στήνουν, ενώ παίζουν κιθάρες, μουζούκια, βιολιά. Οι περισσότεροι, τονίζει, προέρχονται από “δημοκρατικά σκεπτόμενες οικογένειες”.<sup>254</sup> Οι δρώντες χωρίζονται σε αυτούς που είναι ταγμένοι σε κάποιο ιδεολογικό στρατόπεδο, οργανωμένοι στην Αντίσταση και δραστήριοι και σε αυτούς που δεν είναι οργανωμένοι ή ξεκάθαρα πολιτικοποιημένοι.

## Συμπεράσματα

Μέσα από το υλικό με το οποίο ασχολήθηκα σ’ αυτό το κεφάλαιο, συμπεραίνω πως ο θαυμασμός ανάμεσα στους συνεργάτες μουσικούς είναι κάτι που κυριαρχεί, καθώς δεν εντόπισα αντίθετες

<sup>252</sup> Ολόκληρο το τραγούδι <https://www.youtube.com/watch?v=Ryj-svm5foM> (πρόσβαση στις 28/06/2022).

<sup>253</sup> Παπαϊωάννου Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα* (σ.46). Αθήνα: Κάκτος  
Συνέντευξη Σπύρου Καλφόπουλου στον Παναγιώτη Κουνάδη, 2003, <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=11250> (πρόσβαση στις 14/01/2022)

<sup>254</sup> Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1998, Α’ μέρος <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1298> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

μαρτυρίες στο λόγο των δρώντων. Ακόμα και ο σκληρός καβγάς ανάμεσα στον Αντώνη Νταλγκά και τον Φίλανδρο Μάρκου που έχει καταγραφεί στο τρίτο κεφάλαιο, δεν ακυρώνει το θαυμασμό που έχει ο ένας προς τον άλλον, καθώς υπήρξαν στενοί συνεργάτες για χρόνια, αν και μετά από αυτή τη συγκυρία δεν έπαιξαν ποτέ ξανά μαζί. Η γενική εικόνα που απορρέει από το υλικό είναι πως οι σχέσεις των μουσικών μέσα στο ίδιο το δίκτυο, είναι μάλλον υποστηρικτικές και αλληλέγγυες. Επίσης το γεγονός ότι μέσα σε αυτή την ακραία οικονομική κατάσταση που επιφέρει ο πληθωρισμός, βγάζουνε μαζί τα χρήματα και τα ξοδεύουν μαζί, το εκλαμβάνω ως σύνδεση και το ερμηνεύω ως συλλογική πράξη που διέπεται από αλληλεγγύη, ασφάλεια και εμπιστοσύνη. Όσο για την κοινωνική μόρφωση για την οποία μιλάει ο Κρεούζης και συζητήσαμε νωρίτερα, αλλά και για την αποδοχή της μη μόρφωσης, το μεταφράζω ως μια αυτογνωσία, μια συλλογική αυτογνωσία που την επισφραγίζει ο σεβασμός που αναφέρει, ο μεταξύ τους σεβασμός, όπως και ο σεβασμός του κοινού προς αυτούς, τα οποία οδηγούν σε αξίες που επαναφέρουν την επανατοποθέτηση του όρου “μόρφωση”. Είναι αυτή η κατάσταση που δηλώνεται με φράσεις όπως “ψημένος στο δρόμο”, “τι μου ‘μαθε η ζωή” και προκύπτει από δύσκολες κοινωνικές εμπειρίες.<sup>255</sup>

Σχετικά με την πολιτική βλέπω πως δεν υπάρχει μια κοινή γραμμή στα υποκείμενα, καθώς δεν είναι όλοι οι λαϊκοί μουσικοί των οποίων στοιχεία παρέθεσα πολιτικοποιημένοι και ταγμένοι σε συγκεκριμένη γραμμή. Κάποιοι από αυτούς όπως ο Καλφόπουλος, ο Κρεούζης και η Μπέλλου, δουλεύουν για την Αντίσταση, ενώ άλλοι όπως ο Βαμβακάρης και ο Μπαγιαντέρας, ακολουθούν ή απορρίπτουν οδηγίες των κυρίαρχων δυνάμεων, τοποθετούνται έμμεσα πολιτικά. Από την άλλη η περίπτωση του Παπαϊωάννου παρουσιάζει τη δυναμική της πρωτοβουλίας και της απόφασης, συναντώντας τον δικτάτορα προκατοχικά, αποχωρώντας από μαγαζιά βασιλοφρόνων, ανοίγοντας δικά του.

Όσο για τα ιδεολογικά στρατόπεδα, φαίνεται πως εκτός από αυτούς που ξεκάθαρα δηλώνουν αριστεροί, οι άλλοι δεν είναι σταθερά ταγμένοι κάπου, καθώς η στάση τους τροποποιείται ανάλογα με την αλλαγή περιόδων και καταστάσεων, προσωπικών και κοινωνικοπολιτικών, όπως ο Μπαγιαντέρας.

Το συμπέρασμα στο οποίο οδηγούμαι σχετικά με το ποιος θεωρούν πως είναι ο κοινωνικός τους ρόλος, αυτό που μέχρι στιγμής λαμβάνω, είναι πως τα κίνητρά τους προέρχονται από το πάθος τους για τη μουσική και βασική τους έγνοια είναι η εξέλιξη της ζωής τους γύρω από αυτό. Ο λόγος τους με οδηγεί στο ότι εκλαμβάνουν τον ρόλο τους ως κοινωνών της μουσικής και διαμεσολαβητών ανάμεσα στην όποια πραγματικότητα και στον ψυχοσυναισθηματικό χώρο που δημιουργείται εντός

---

<sup>255</sup> Εδώ θα μπορούσα να αναφέρω κάτι το οποίο μου έκανε εντύπωση στην συνέντευξη που είχα την τιμή να μου δώσει ο Παναγιώτης Κουνάδης, η οποία βρίσκεται στο Παράρτημα ΙΙΙ. Συζητώντας για το μεταξύ τους κλίμα, ανέφερε πως οι λαϊκοί μουσικοί είχαν την τάση μόλις άκουγαν κάποιον νέο μουσικό να του δίνουν βήμα, να τον βάζουν στη δισκογραφία, να αναπαράγουν τα τραγούδια του. Μια κατάσταση με γνώμονα τη μουσική, την τέχνη τους και όχι του προσώπου, της αυτοπροβολής και της κατάληψης μια εξέχουσας θέσης.

του καθενός κατά τη μουσική ακρόαση. Δεν είναι προσωποκεντρική η τοποθέτησή τους, αν εξαιρέσω τους αυτοχαρακτηρισμούς του Μπαγιαντέρα και τις αφηγήσεις του, πως ήταν “αετονύχης” στο μπουζούκι, πως οι πενηντάρηδες ξεκρεμούσαν τα όργανα όταν ερχόταν για να τον ακούσουν να παίζει. Κάτι το οποίο προφανώς και ισχύει, όμως αυτό που θέλω να πω σ’ αυτό το σημείο είναι πως οι περισσότεροι μιλούν περισσότερο για τη μουσική και το όργανο, για τις καταστάσεις και τα τεκταινόμενα, παρά για τον εαυτό τους. Γίνονται το μέσο της τέχνης τους, όχι μόνο σε καιρό ειρήνης, αλλά και στην εποχή που εξετάζουμε, κατά την οποία κοινωνικοπολιτικοοικονομικές συνθήκες φέρνουν τους ανθρώπους, σε οριακές καταστάσεις. Για να αναπαράγω το λόγο τους, παίζουν για να ξεχαστούν από τις δύσκολες καταστάσεις, γλεντούν για να περάσουν μαζί το χρόνο τους κατά τη μεσημεριανή απαγόρευση κυκλοφορίας, κάνουν καντάδες επειδή ερωτεύονται οι ίδιοι ή οι φίλοι τους, αποκλείουν τραγούδια για να μη δυσαρεστήσουν κάποιους, τραγουδάνε κάποια άλλα για να εμψυχώσουν. Ο εξωστρεφής ρόλος του λαϊκού μουσικού και το πεδίο δράσης του στη δημόσια σφαίρα, συχνά τον φέρνει αντιμέτωπο με την ανάγκη τοποθέτησης σε κάποια πλευρά. Ωστόσο θα μπορούσε κανείς να πει ότι δε γίνεται πάντα αυτό με πρόδηλη τάση. Η πολιτική τους στάση και η κοινωνικοπολιτική τους τοποθέτηση μέσα στην κατοχική περίοδο, φαίνεται πως στις περισσότερες περιπτώσεις συμβαίνει λόγω του εξωστρεφούς του ρόλου.

Επαναφέρω λοιπόν το ζήτημα της αποστολής που εκκρεμεί από το προηγούμενο κεφάλαιο. Έχοντας τώρα μια πληρέστερη εικόνα των μουσικών, μπορώ να τους δω συνολικά, αλλά και στην ατομικότητά τους. Το κοινό τους σημείο μοιάζει να είναι πως γίνονται φορείς ανάμεσα στους ακροατές και στη μουσική, γίνονται αυτό το πρόσωπο που ισορροπεί και εξισορροπεί, που τιθασεύει πολλά διαφορετικά στοιχεία. Η κοινή αποστολή. Τι γίνεται όμως με την προσωπική αποστολή του καθενός; Από τον Μάρκο συμπεραίνουμε πως είναι εκεί για να τους ευχαριστεί όλους “εμένα μ’ αγαπούν όλοι οι Έλληνες”, λέει. Ψυχαγωγός; Ο Γενίτσαρης παρατηρητής, αν σταθούμε στον “Σαλταδόρο” που γράφει. Ο Παπαϊωάννου διαμεσολαβητής. Η Μπέλλου και ο Καλφόπουλος ιδεολογικά ταγμένοι λυτρωτές. “Ήμουν, είμαι και θα είμαι αριστερή”. Ο Κερομύτης ο “αριστοκράτης” όπως τον αποκαλούν, φέρει την εικόνα του λαϊκού μουσικού ανώτερης τάξης “που μοιάζει δικηγόρος, περπατάει πάντα με παράδες”. Η αποστολή του ίσως είναι να πείσει για το κύρος του μουσικού. Ο Κρεούζης φαίνεται πως έχει έγνοια για πνευματική ανέλιξη, προσωπική αποστολή για να τοποθετηθεί ανάμεσα σε εγγράμματους. Βρίσκω ιδιαίτερο ενδιαφέρον πώς μέσα από το κοινό πεδίο της μουσικής, ξεπροβάλλει η ατομικότητα και η ανάγνωση της παρέμβασης του καθενός, οδηγεί σε διαφορετικού τύπου αποστολή. Μένει στα αυτιά μου η φωνή του Μάρκου που ορίζει την τέχνη του, το πάθος και τη μουσική ελευθερία ως τη δύναμη του μουσικού, την οποία αυτή δύναμη αναγιγνώσκω στις λαϊκές μουσικές φωνές που παρουσιάστηκαν σ’ αυτό το κείμενο, κατά τη διάρκεια της Κατοχής στην Αθήνα.



## ή συλλογική αυτογνωσία

Γιατί λοιπόν *Λαϊκές μουσικές φωνές στην κατοχική Αθήνα;*

Μέσα από την πορεία αυτής της δουλειάς, μέσα από την έρευνα της κοινωνικής κατάστασης της περιόδου της Κατοχής και την θέση των υποκειμένων στο χώρο, τα ερωτήματά μου σχετικά με το ποιοι είναι οι λαϊκοί μουσικοί, αν παίζουν και σε ποιους χώρους, σε ποιους απευθύνονται, ποιος είναι ο κοινωνικός τους ρόλος και η αποστολή τους, φωτίζονται από τις αφηγήσεις και την επιτελεστική τους δράση. Παρατηρώντας τους χώρους όπου υπήρξαν και κούρδισαν τα όργανά τους, το κοινό τους και την αλληλεπίδραση που είχαν με αυτό, τον τρόπο με τον οποίο επιβίωσαν μέσα στην Κατοχή και τον τρόπο με τον οποίο στάθηκαν στη δημόσια σφαίρα, οδηγήθηκα σε κάποια συμπεράσματα τα οποία δίνουν πιθανές απαντήσεις.

Σ' αυτό το σημείο και πριν προχωρήσω, επιστρέφω για λίγο στον τίτλο της εργασίας μου. Στην εισαγωγή εξήγησα για ποιο λόγο επέλεξα τους *Λαϊκούς Μουσικούς*, γιατί στην *Αθήνα*, γιατί στην *Κατοχή*. Για ποιο λόγο όμως *Φωνές*; Λαμβάνω τις *Φωνές* ως τον ήχο τους. Τον σύγχρονο ήχο τους που δεν ακούσαμε. Μπορεί να είναι η μουσική τους, το τραγούδι και ο ήχος των μουζουκιών τους, είναι τα πειράγματα και τα γέλια, οι ομιλίες και οι καβγάδες τους στα μαγαζιά, στα σπίτια τους, στα καφενεία, όπου ζουν και εργάζονται. *Φωνή* μπορεί να είναι ο λόγος τους, η δημόσια θέση τους, η συμμετοχή του Καλφόπουλου στην Αντίσταση, η άρνηση του Μάρκου στον αστυνομικό διευθυντή. *Φωνή* μπορεί να είναι το συναίσθημά τους, η αγάπη τους, ο φόβος τους, ο θυμός του Αντώνη Νταλγκά και η μετέπειτα λύπη του, η χαρά τους όταν βρίσκουν να φάνε. Η *φωνή* τους είναι αυτό που με κάλεσε να ασχοληθώ μαζί τους. Γιατί η ακοή έχει ανάγκη.

\* \* \* \* \*

Έχοντας μια συνολική εικόνα πια, θα ήθελα να θίξω κατά πόσο το ζήτημα της “κρίσης” που τέθηκε στην αρχή του κειμένου με αφορμή τον Manheim, ώθησε τα υποκείμενα να επαναπροσαρμοστούν και να πραγματευτούν μια νέα αυτονομία στη νέα συνθήκη ζωής της περιόδου 1941-1944. Και επιπρόσθετα, κατά πόσο ο λαϊκός μουσικός μπορεί τελικά να χαρακτηριστεί “ξένος”. Μέσα από την πορεία των μουσικών που ακολουθήσαμε και την σταδιακή τοποθέτησή τους στη νέα πραγματικότητα, φαίνεται πως βιώνουν τα στάδια όπως κάθε άνθρωπος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Τρομάζει, είναι χαμένος γιατί δεν ξέρει τι πρόκειται να συμβεί, ενθουσιάζεται με κάποια νίκη ή μια συμμαχία, υπακούει στην νέα επιβολή, βλέπει την πείνα, την αρρώστια, το κρύο, τη φτώχεια να τον κυριεύει, φοβάται, ανασυγκροτείται, αναρωτιέται τι πρέπει να κάνει για να επιβιώσει, αποφασίζει, συνδέεται στην οικεία ομάδα του, βρίσκει το χώρο εργασίας του, όντας μουσικός παίζει μουσική,



γράφει καινούργια τραγούδια, συγκροτεί το κοινό του, συγκεντρώνει ανθρώπους γύρω του που τον ακούν και παρεμβαίνει στη νέα ζωή. Αυτό μοιάζει με την ανάδυση καινούριων οντοτήτων, όπως αναφέρει ο Pels, η οποία απορρέει από την περιθωριοποίηση σχετικά με τις συμβατικές πρακτικές. Ο λαϊκός μουσικός τώρα πια, μου μοιάζει όπως ο παρατηρητής, ο “ξένος” του Mannheim που θεματοποιεί την προβληματική. Όπως ο συμμετοχός, ο “ξένος” του Simmel που επεμβαίνει στο κοινωνικό γίνεσθαι με εξωστρέφεια και συχνά με αντιπαράθεση. Εμπλέκεται στο σύνολο και αλληλεπιδρά μαζί του με την επιμονή, την τόλμη, το πάθος του, παρεκκλίνοντας πολλές φορές από την κοινή λογική. Θα οικειοποιηθώ τη θέση του Simmel, λέγοντας πως ο “ξένος” αυτός έρχεται για να μείνει στην κοινωνία που έχει διαμορφωθεί μέσα στις συνθήκες της Κατοχής.

Προχωρώ στις αναγνώσεις των επιμέρους ερωτημάτων και βλέπω αρκετά καθαρά πως στο σύνολό τους οι μουσικοί μου, συνδέθηκαν με τη μουσική εξαιτίας κάποιου εσωτερικού κινήτρου, κάποιου ανεξήγητου πάθους, ενός καλέσματος. Γίνεται σαφές πως παρέμειναν πιστοί στο κάλεσμα, πως βρήκαν ο καθένας το όργανό του, το μέσο της έκφρασης και της επικοινωνίας τους και πέρασαν χρόνο πολύ ως ακροατές και ως οργανοπαίκτες. Αναγιγνώσκω μια ιερή σύνδεση, μουσικός – μουσική – μουσικό όργανο, που κινητοποιείται από το αξίωμα της προσφοράς ως ανάγκη. Γι’ αυτή την προσφορά δεν έγινε μέχρι στιγμής λόγος, όμως μου φαίνεται πως εμπεριέχεται μέσα στην απόφασή τους να παίζουν στις συνθήκες της Κατοχής. Το αίσθημα του ότι ο μουσικός προσφέρει στη μουσική, στον ακροατή ή στον εαυτό του, θα τεθεί με διαφορετικά λόγια αμέσως παρακάτω. Μαθήτευσαν όπως είδαμε στους τεκέδες, στις ταβέρνες, μπροστά στα γραμμόφωνα, κρυφακούγοντας τους πατεράδες ή τους φίλους τους. Μεγάλωσαν διεκδικώντας το παίζουν και εμπνεόμενοι τόλμησαν να εκτεθούν. Η τέχνη τους έχει απεύθυνση και όπως φαίνεται, αυτό το αλισβερίσι είναι ικανό να συνδέσει, να απαλύνει, να καταπραΰνει, να θυμίσει, να ξεσηκώσει, να εκτονώσει, να εμψυχώσει, να παροτρύνει, να συγκινήσει. Ο καθένας μπορεί να πάρει ό,τι θέλει από τη μουσική. Είτε βρίσκεται στη θέση του μουσικού, είτε σ’ αυτήν του ακροατή. Αρκεί να δώσει ή να είναι διατεθειμένος να εμπλακεί. Το φάσμα είναι ευρύ. Μπορεί απλώς να διασκεδάσει, ή ακόμα και να μεταφερθεί πέρα από τα όρια του εαυτού.

Οι λαϊκοί μουσικοί που μελέτησα, είναι σε άμεση επαφή με το πολυμορφικό κοινό τους και ενώ βρίσκονται στη δημόσια σφαίρα, δεν χρησιμοποιούν όλοι τη μουσική με πολιτική χροιά, ούτε διατηρούν όλοι την ίδια πολιτική στάση. Διακρίνω πως την τριετία 1941-1944 η σχέση εξυπηρέτησης και συμφέροντος είναι αυτή που κυρίως συνδέει τους λαϊκούς μουσικούς με τους εκπροσώπους της κατοχικής δύναμης. Παρατηρώ πως αυτοί που έχουν πιο ενεργή αντικατοχική δράση και είναι οργανωμένοι στην Αντίσταση, είναι τα άτομα που βρίσκονται περίπου στα είκοσί τους χρόνια όταν ξεκινάει ο Β’ Παγκόσμιος Πόλεμος. Ωστόσο μέσα από τη διαδικασία της ατομικής αυτογνωσίας των υποκειμένων, προκύπτει μια προσπάθεια ομαδικής αποσαφήνισης του συγκεκριμένου κοινωνικού πλέγματος. Εξ’ ου και η επιλογή τίτλου του epilόγου μου, *συλλογική αυτογνωσία*. Καθώς οι λαϊκοί

μουσικοί που εντόπισα στην Αθήνα του 1941 αυτοσυστήνονται μέσα από το λόγο και τη δράση τους, και ενώ προσπαθώ να διακρίνω πώς ο καθένας και η καθεμιά παρουσιάζουν τον εαυτό τους, τις επιλογές τους και τη σχέση τους με τη μουσική, έρχεται η στιγμή μέσα στο κείμενο, που τους εντοπίζω στο ίδιο χωροχρονικό πλαίσιο κι εκεί πια παρατηρώ πώς ενώ δραστηριοποιούνται με κοινό τρόπο στο κοινωνικό αυτό πλέγμα, όπως μια ομάδα με κοινά χαρακτηριστικά λειτουργεί, την ίδια στιγμή μπορεί να διαφοροποιούνται. Όπως η Σωτηρία που πιθανώς δε θέλει να παίξει σε μαγαζιά που συγχάζουν Ιταλοί και Γερμανοί αξιωματικοί, παρόλ' αυτά παίζει με την κιθάρα της τα μεσημέρια στις ταβέρνες για να εξασφαλίσει το φαγητό της, όπως το ίδιο κάνει ο Μπαγιαντέρας, όντας τυφλός, ο οποίος τραγουδάει τα αντιστασιακά τραγούδια που γράφει χωρίς να φοβάται, όπως κι ο Μάρκος τραγουδάει αντιστασιακά, που όμως όταν το κάνει φοβάται, όπως και ο Νταλγκάς, ακριβώς επειδή φοβάται πάει να τραγουδάει στα μαγαζιά της Κατοχής. Τα στοιχεία που λειτουργούν συνεκτικά μεταξύ τους, τα ίδια στοιχεία διαφοροποιούν την στάση τους και θέτουν την αποστολή κοινή και ταυτόχρονα προσωπική.

Όλοι τους σε στενή σχέση με το όργανο, μια σχέση για την οποία δεν έγινε ιδιαίτερη μνεία και θα ήθελα να θίξω εδώ στον επίλογο. Τη βαθιά και αμφίδρομη σχέση του μουσικού με το όργανό του. Οι λαϊκοί μουσικοί είναι οργανοκεντρικοί. Ο Ζαμπέτας περιγράφει την αγωνία του μέχρι να ξεκρεμάσει το μπουζούκι, το ίδιο κι ο Γενίτσαρης, ο Κερομύτης παραφυλάει να ξεκλειδώσει τη ντουλάπα μόλις φύγει ο πατέρας του για να πάρει το όργανο, η Σωτηρία απαιτεί κιθάρα, ο Παπαϊωάννου μαντολίνο. Αν ο μουσικός δεν είναι καλά με το μπουζούκι, την κιθάρα, το βιολί του, δεν είναι ο ίδιος καλά. Η λαϊκή μουσική είναι πεδίο της προσωπικής έκφρασης του καλλιτέχνη και ταυτόχρονα έχει υπερπροσωπική τάση με τον μουσικό να υπερβαίνει το εγώ του. Γίνεται κατανοητό με την περίπτωση του Νταλγκά που αποσύρθηκε από το πάλκο, καθώς επηρεάστηκε ψυχολογικά από την Γερμανική εισβολή και πέθανε λίγο αργότερα σε μελαγχολία, με την αποχή του Βαϊνδιρλή και την αλλαγή εργασιακού πεδίου του Τζον Μηλιάρη. Γίνεται κατανοητό από τους υπόλοιπους που βρίσκουν τρόπους να σταθούν και να επιβιώσουν σε συνάρτηση με το όργανο. Η βελτίωση και η εξέλιξη τους παιχτικά, είναι μέλημά τους μέσα στη γενική κατάσταση της κατοχικής Αθήνας, αφού έχει γίνει σαφές πως παίζουν διαρκώς και παράγουν καινούργιο υλικό. Είναι ο τρόπος με τον οποίο υπάρχουν. Ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται με την κοινωνία. Αυτό που ξέρουν να κάνουν καλά, αυτό που αγαπούν να κάνουν είναι μουσική, γίνονται οι φορείς της, μέσω της οποίας τοποθετούνται στην κοινωνική επιταγή. Γητευτές και γητεμένοι. Μέσα από την παράθεση του Pels, ο Durkheim μου δίνει ερέθισμα όταν προτείνει την οπτική του ότι τα κοινωνικά φαινόμενα δεν είναι αποκομμένα από την κοινωνία, δε λειτουργούν αυτόνομα όπως πιθανώς ένας συνηθισμένος άνθρωπος έχει στο μυαλό του. Οι ιδέες είναι σαν ένα πέπλο που παρεμβάλλεται ανάμεσα στα πράγματα και στον εαυτό και τα κρύβει, ενώ πιστεύουμε ότι είναι διαφανές. Άρα τα πράγματα ή τα γεγονότα μπορούν να αντιμετωπίζονται ως οντότητες, όπως το κράτος, η κυριαρχία, η ηθική, η ιδιοκτησία, η οργάνωση, ο

κομμουνισμός, η δημοκρατία.<sup>256</sup> Αν δεχόμαστε πως η μουσική είναι μια οντότητα η οποία διαχέεται σαν μια πυκνή ύλη που γεμίζει τον κενό χώρο ανάμεσα στους ανθρώπους, αναλαμβάνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ την πραγματώνουν οι μουσικοί, τα όργανα, οι ακροατές, ο χώρος, ο πόλεμος, η Κατοχή, η πείνα.

Ο Κοταρίδης σημειώνει πως “το ρεμπέτικο δεν εντοπίζεται κάπου, συνοδεύει τους ανθρώπους και τους ακολουθεί σε μια εποχή που πλήθυναν οι δρόμοι και εντάθηκαν οι κινητικότητες. Το ρεμπέτικο απλώνεται άνισα στο χώρο και στην κοινωνία”.<sup>257</sup> Αυτή η οπτική περιβάλλει τα ερωτήματά μου, καθώς η δράση των λαϊκών μουσικών, ο ρόλος και η αποστολή τους συντελείται την τριετία που ερευνώ στην νεοσύστατη κοινωνία των Αθηνών, όπου σημειώνονται απουσίες ανθρώπων από πείνα και μάχες, σημειώνονται προσθήκες ατόμων των κυρίαρχων δυνάμεων που εγκαθίστανται στην πόλη, καθώς και εναλλαγές των ανθρώπων που μετακινούνται λόγω πολεμικών συρράξεων, εύρεσης τροφής και αντιστασιακής δραστηριότητας. Όπως έγινε σαφές, το αποτέλεσμα της δραστηριότητας των μουσικών δεν το εντοπίζω αποκλειστικά στη μουσική τους παραγωγή, είναι άλλωστε ένας τομέας που δεν έθιξα παρά ελάχιστα, καθώς έχουν ερευνήσει άλλοι, κάνοντας κατανομή τραγουδιών χρονολογικά, βάσει συνθετών, τραγουδιστών, θεματολογίας. Προτείνω μια πιο σφαιρική αντίληψη του έργου τους, αυτή που συμπεριλαμβάνει την κοσμοθεωρία, τη στάση και τη δράση τους, όσο μπορούμε να τις αναγνώσουμε από τα τεκμήρια που έχουν φτάσει στα χέρια μας. Από αυτά προκύπτει η νοηματοδότηση του έργου τους μέσα στη ροή της ζωής τους στο συγκεκριμένο χωροχρόνο. Η νοηματοδότηση που οι ίδιοι δίνουν και έχουμε κληθεί μέσα από την οπτική αυτής της έρευνας να αναγνώσουμε.

Συγκινημένη και ευγνώμων για τις πραγματικές φωνές που αμέτρητες ώρες άκουσα, χάριν του Παναγιώτη Κουνάδη που είχε την ευφυΐα να συναντήσει και να αφήσει τους ανθρώπους αυτούς να μιλήσουν, συνειδητοποιώ πως ενώ από μικρή τους ακούω στις κασέτες να τραγουδούν και να παίζουν, αργότερα μελετώ τα τραγούδια που παίζανε, παίζω και τραγουδώ με τους άλλους μουσικούς σε τραπέζια καφενείων, μέσα σε ταβέρνες χωρίς μικρόφωνα, σε πάλκα με μικρόφωνα στημένα μέσα σε αυλές, σε πλατείες με πλατάνια, σε μικρά και μεγάλα ξύλινα πατάρια με χρωματιστά φώτα σε χωριά, επαρχίες και πρωτεύουσες, σε κοινό που ενδιαφέρεται για τη μουσική ή αδιαφορεί, τώρα μέσα από αυτή την έρευνα κάνω την αυτοπαρατήρησή μου. Πως ο λαϊκός μουσικός είναι μια οντότητα που συναντιούνται μέσα της η ανάγκη, η επιθυμία, η επιμονή, η μελέτη, η προσήλωση, η άποψη, η στάση, η αισθητική, η αγωνία, η ανασφάλεια, η δύναμη, η τόλμη, ο φόβος, το πάθος. Δεν είναι μόνο η κιθάρα του ή το βιολί του. Ξαναθυμάμαι πως ο λαϊκός μουσικός είναι σε άμεση συνάρτηση με το κοινό του. Πως το κοινό του είναι ευθύ και αυθόρμητο. Πως ζητάει και απαιτεί. Πως σ’ αγκαλιάζει

---

<sup>256</sup> Pels, D. (2000). *The intellectuals as strangers. Studies in Spokespersonship* (σ.55). London: Routledge

<sup>257</sup> Κοταρίδης, Ν. (1996). Εισαγωγή. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι* (σ. 21). Αθήνα:

χωρίς να σε ρωτήσει ή φεύγει παρεξηγημένο και στο λέει, γιατί δεν του είπες το τραγούδι που ζήτησε. Πως ο λαϊκός μουσικός δεν είναι μόνο το τραγούδι του. Είναι η φωνή του, η θέση του, η απόφασή του να συμμετέχει στη δημόσια σφαίρα ή όχι, είναι ο τρόπος με τον οποίο τοποθετείται στη δεδομένη χωροχρονική συνθήκη. Που ακόμα κι αν δεν αποτελεί πολιτική πράξη, είναι πιθανόν να έχει πολιτική απόχρωση. Πως μέσα από τη μουσική του δίνει υπόνοια της ζωής του και των επιλογών του, των σχέσεών του, των εμπειριών και των ταξιδιών του, της κοσμοαντίληψης και της κοσμοθεωρίας του. Και συχνά αυτό φαίνεται. Θυμάμαι ξανά τον Κρεούζη να λέει ξεκάθαρα πως το πάλκο δεν είναι εύκολο, τον Κάβουρα που παίζει βιολί αλλά ντρέπεται να τραγουδήσει, τον Κερομύτη πως αγχώθηκε πριν την πρώτη του ηχογράφιση και αναλογίζομαι τι υπερνικάει και ξεπερνάει ο καθένας και η καθεμιά μέσα από αυτή τη θέση, μέσα σε αυτά τα χρόνια, τα προηγούμενα και τα επόμενα. Πώς οι εποχές τόσο πολύ διαφέρουν, όμως κρατούν κάποιες αντιδράσεις κοινές.

Ανατρέχοντας στο μέχρι τώρα κείμενο, συνειδητοποιώ πως η σπειροειδής νύξη των στοιχείων με την οποία δομείται η έρευνά μου, ενώ αναζητώ μια σφαιρική εικόνα, βοηθάει στη μερική κατανόηση της ύπαρξης του λαϊκού μουσικού, παρότι από μία και μόνη αφήγηση συχνά προκύπτουν πολλαπλά ζητήματα που αγγίζουν διαφορετικά πεδία και διαφορετικά ερωτήματα, ενώ συμπληρωματικές αφηγήσεις τους φωτίζουν και άλλα σημεία με τα οποία δεν ασχολήθηκε ακόμα η παρούσα έρευνα. Τέτοια στοιχεία είναι αυτά για την επιλογή της συντροφικής -θεσμικής ή μη, ή εργένικης ζωής τους, για τη σχέση τους με την οικογένεια, ως σύντροφοι και ως γονείς, στοιχεία για τη σχέση τους με το θείο ή τη θρησκεία, στοιχεία για τη σχέση τους με τον τόπο καταγωγής, διαμονής και τις μετακινήσεις τους λόγω εργασίας ή καλλιτεχνικής αναζήτησης. Οι παραπάνω θέσεις έχουν ίσως κάτι να προσθέσουν σχετικά με τον κοινωνικό τους ρόλο και κατά πόσο μπορούν να ενισχύουν τη θέση του “ξένου”. Ενώ τους είδαμε στη σχέση τους με τους συναδέλφους, τους συνεργάτες - ιδιοκτήτες μαγαζιών, με το κοινό τους, τους είδαμε στη σχέση με τους γονείς τους ως παιδιά και εφήβους και σε κάποιες λίγες ερωτικές περιπέτειες στην κατοχική περίοδο, αφήνω ανοιχτό το πεδίο προς περαιτέρω κοινωνικοϊστορική έρευνα. Το ταξίδι αυτό ήταν τροφοδοτικό και αποκαλυπτικό, καθώς δεν περίμενα τα στοιχεία να με οδηγήσουν στις αναγνώσεις και στις εικόνες που μου δόθηκαν. Δε φανταζόμουν ότι στην κατοχική Αθήνα έπαιξαν όλοι αυτοί οι μουσικοί και άλλοι ακόμα. Όμως μου είναι σαφές ότι κάθε ιστορική σκοπιά είναι μερική και δεν μπορεί να εμπεδωθεί μία μόνο θέση που να παρουσιαστεί ως απόλυτη. Έχω πειστεί ότι ο ρόλος της ιστορικής έρευνας είναι να ακυρώνει τις επιβεβλημένες θέσεις και να αφήνει ανοιχτό πεδίο για συμπληρωματικότητα, καθώς μια μικρή βεβαιότητα να μεταφραστεί ως απόλυτη, αποκρύπτει πληθώρα φαινομένων και περιορίζει τον προβληματισμό.<sup>258</sup>

---

<sup>258</sup>Manhhem, K. (1997). *Ιδεολογία και Ουτοπία* (μτφ. Γιώργος Ανδρουλιδάκης), (σ.76,109). Αθήνα: Γνώση.

## Πηγές – Βιβλιογραφία

### Πηγές

Συεντεύξεις από το Αρχείο Κουνάδη

Συνέντευξη Μιγάλη Βαϊνδιρλή στον Παναγιώτη Κουνάδη  
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=11248> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

Συνέντευξη Μάρκου Βαμβακάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Φεβρουάριος 1971, Α' μέρος  
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1301> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

Συνέντευξη Μάρκου Βαμβακάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Φεβρουάριος 1971, Β' μέρος  
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1302> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1976, Α' μέρος  
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

Συνέντευξη Δημήτρη Γκόγκου, Μπαγιαντέρα στον Παναγιώτη Κουνάδη, Β' μέρος  
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1294> (πρόσβαση στις 07/01/2022)

Συνέντευξη Άννας Διαμαντίδη – Φίλανδρου Μάρκου στον Παναγιώτη Κουνάδη  
<https://vmrebetiko.gr/item/?id=11251> (πρόσβαση στις 28/06/2022)

Συνέντευξη Καλφόπουλου στον Κουνάδη <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=11250>  
(πρόσβαση στις 14/01/2022)

Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Α' μέρος  
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1261> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Β' μέρος  
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1262> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1975, Γ' μέρος  
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1263> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Α' μέρος  
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1298> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

Συνέντευξη Ορφέα Κρεούζη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Β' μέρος  
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1299> (πρόσβαση στις 05/01/2022)

Συνέντευξη Τζον Μηλιάρη στον Παναγιώτη Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/item/?id=1357>  
(πρόσβαση στις 29/06/2022)

Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1971, Α' μέρος  
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1236> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

Συνέντευξη Στελλάκη Περπινιάδη στον Παναγιώτη Κουνάδη, 1971, Β' μέρος  
<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=1259> (πρόσβαση στις 21/01/2022)

Συνέντευξη του Μάρκου Βαμβακάρη το 1969

[https://www.youtube.com/watch?v=eMSxGgfR-Xo&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G\\_P8nxmwFFbJqGRi&index=37](https://www.youtube.com/watch?v=eMSxGgfR-Xo&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G_P8nxmwFFbJqGRi&index=37) (πρόσβαση στις 16/01/2022)

Συνέντευξη Μιχάλη Γενίτσαρη στον Άρη Σκιαδόπουλο το 1996 στην εκπομπή Νυχτερινός Επισκέπτης <https://www.youtube.com/watch?v=BCPXob08h7Q> (πρόσβαση στις 16/01/2022)

[http://195.130.72.114/webopac/FullBB.cspWebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=Ca\\*18\\*A3\\*96HJ\\*5B2\\*A1\\*C7HON\\*FFG&Profile=Default&OpacLanguage=gre&NumberToRetrieve=200&StartValue=2&WebPageNr=1&SearchTerm1=nKEPOMYTHΣ ΣΤΕΛΙΟΣ19031979.1.19384&SearchT1=&Index1=Tracknum&SearchMethod=Find\\_1&ItemNr=2](http://195.130.72.114/webopac/FullBB.cspWebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=Ca*18*A3*96HJ*5B2*A1*C7HON*FFG&Profile=Default&OpacLanguage=gre&NumberToRetrieve=200&StartValue=2&WebPageNr=1&SearchTerm1=nKEPOMYTHΣ ΣΤΕΛΙΟΣ19031979.1.19384&SearchT1=&Index1=Tracknum&SearchMethod=Find_1&ItemNr=2)

<https://archive.ert.gr/7987/> (Πρόσβαση στις 04/12/2021)

[http://195.130.72.114/webopac/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=Ca\\*18\\*A3\\*96HJ\\*5B2\\*A1\\*C7HON\\*FFG&Profile=Default&OpacLanguage=gre&NumberToRetrieve=200&StartValue=2&WebPageNr=1&SearchTerm1=n%CE%9A%CE%95%CE%A1%CE%9F%CE%9C%CE%A5%CE%A4%CE%97%CE%A3%20%CE%A3%CE%A4%CE%95%CE%9B%CE%99%CE%9F%CE%A31903%201979%20.1.19384&SearchT1=&Index1=Tracknum&SearchMethod=Find\\_1&ItemNr=2](http://195.130.72.114/webopac/FullBB.csp?WebAction=ShowFullBB&EncodedRequest=Ca*18*A3*96HJ*5B2*A1*C7HON*FFG&Profile=Default&OpacLanguage=gre&NumberToRetrieve=200&StartValue=2&WebPageNr=1&SearchTerm1=n%CE%9A%CE%95%CE%A1%CE%9F%CE%9C%CE%A5%CE%A4%CE%97%CE%A3%20%CE%A3%CE%A4%CE%95%CE%9B%CE%99%CE%9F%CE%A31903%201979%20.1.19384&SearchT1=&Index1=Tracknum&SearchMethod=Find_1&ItemNr=2) (πρόσβαση στις 21/04/2022)

<http://www.makismatsas.gr/minosmatsassenior.html> (πρόσβαση στις 07/06/2022)

[https://www.youtube.com/watch?v=JQiLSrJfzU4&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G\\_P8nxmwFFbJqGRi&index=18](https://www.youtube.com/watch?v=JQiLSrJfzU4&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G_P8nxmwFFbJqGRi&index=18) από το 01.26' - 02.19' (πρόσβαση στις 02/12/2020)

[https://www.youtube.com/watch?v=5BMsZO5uRz4&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G\\_P8nxmwFFbJqGRi&index=33](https://www.youtube.com/watch?v=5BMsZO5uRz4&list=PLCbuTvSMSMhdb4B-G_P8nxmwFFbJqGRi&index=33) από το 11.18' - 11.50' (πρόσβαση στις 02/12/2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=T7u4YWjdDps> (πρόσβαση στις 08/06/2022)

[https://www.youtube.com/watch?v=ut4HMsiD\\_6E](https://www.youtube.com/watch?v=ut4HMsiD_6E) (πρόσβαση στις 08/06/2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=TyWSEnuW77U> (πρόσβαση στις 08/06/2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=6P7avSjklL0> (πρόσβαση στις 28/06/2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=yuDMvFbMcXo> (πρόσβαση στις 28/06/2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=fJXOO1FKvKY> (πρόσβαση στις 28/06/2022).

<https://www.youtube.com/watch?v=Ryj-svm5foM> (πρόσβαση στις 28/06/2022).

<https://www.tovima.gr/2010/04/24/society/sto-kafeneio-mas-paradothike-i-athina-2/> (πρόσβαση 27/02/2022)

## Βιβλιογραφία

- Αδαμίδου, Σ., (2020). *Σωτηρία Μπέλλου Πότε ντόρτια, πότε εξάρεις*. Αθήνα: Αγγελάκη
- Βέλλου Κάιλ, Α., (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Παπαζήση
- Βλησίδης, Κ., (επιμ.) (2006). *Σπάνια κείμενα για το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ (1929-1959)*. Αθήνα: εκδόσεις του ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ.
- Ζαρκαδάκης, Γ., *Ένας δικός μας άνθρωπος* [ηλεκτρονικό βιβλίο]. Αθήνα. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/10891185-Enas-dikos-uas-anthropos.html> (πρόσβαση στις 03/01/2022)
- Καιροφυλάς Γ., (2009). *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια*. Αθήνα: Φιλιπότη
- Κλειασίου Ι., (1997). “Και η βρόχα έπιπτε...στρέιτ θρου” Γιώργος Ζαμπέτας βίος και πολιτεία. Αθήνα: Ντέφι.
- Κοταρίδης, Ν., (επιμ.) (1996). *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον
- Μπογιατζής, Α., (2019). *Μακρονήσι, το βιβλίο που ήθελα ν’ αφήσω* (επιμ. μτγρ. Β. Μπογιατζής). Αθήνα: Ευρασία
- Παπαϊωάννου, Γ., (1982). *Ντόμπρα και σταράτα*. Αθήνα: Κάκτος
- Τζαφέρα, Α., (2017). *Ο Πειραιάς στην Κατοχή και την Αντίσταση* (Διδακτορική διατριβή). Πάντειο Πανεπιστήμιο Πολιτικών και Κοινωνικών Επιστημών. Αθήνα
- Χαραλαμπίδης, Μ., (2012). *Η εμπειρία της Κατοχής και της Αντίστασης στην Αθήνα*. Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια
- Χατζηδουλής Κ., Αρβανίτης Δ. (1982). *Αυτά που θυμάμαι Ρόζα Εσκενάζυ*. Αθήνα: Κάκτος.
- Χιονίδου Β., (2011). *Λιμός και θάνατος στην Κατοχική Ελλάδα, 1941-44*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας
- Gauntlett, Σ., (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση* (μτφρ. Κ. Βλησίδης). Αθήνα: εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου
- Gerolymatos, Α., (2016). *Εμφύλιος, Ελλάδα 1943-1949, Ένας διεθνής πόλεμος* (μτφ. Δ. Αρκαδιανός). Αθήνα: Διόπτρα.
- Manhhem, Κ., (1997). *Ιδεολογία και Ουτοπία* (μτφ. Γιώργος Ανδρουλιδάκης). Αθήνα: Γνώση.
- Mazower, Μ., (1994). *Στην Ελλάδα του Χίτλερ, η εμπειρία της Κατοχής* (μτφρ. Κ. Κουρεμένος). Αθήνα: Αλεξάνδρεια (1993)
- Pels, D., (2000). *The intellectuals as strangers. Studies in Spokespersonship*. London: Routledge
- David Kettler, Colin Loader, “Weimar Sociology”, στο Peter E. Gordon, John P. McCormick (eds), *Weimar Thought: A Contested Legacy*, Princeton University Press, Princeton 2013.





## Παραρτήματα

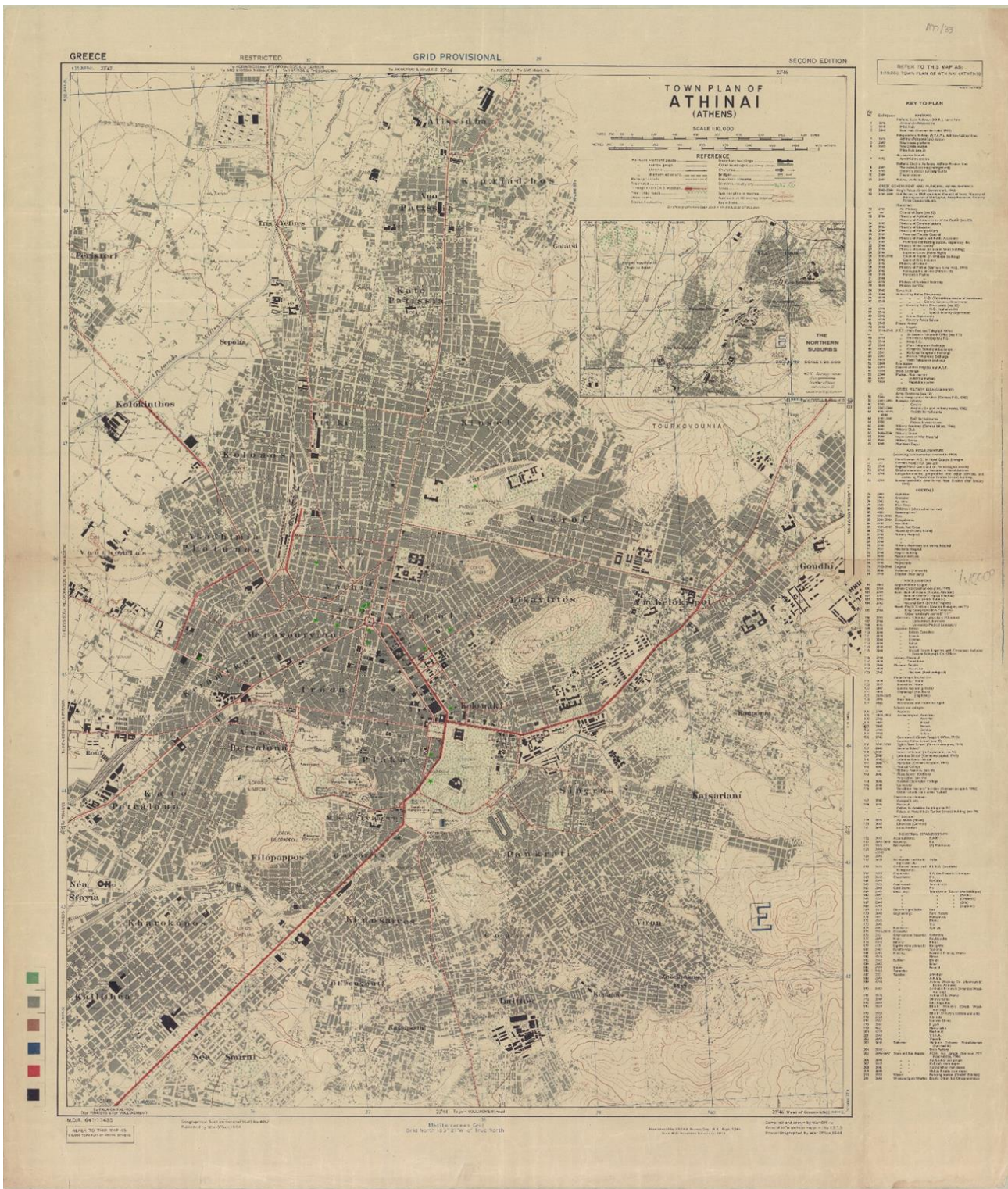
### Παράρτημα Ι

Η επιθυμία μου να οπτικοποιήσω το χώρο και τις διαδρομές των λαϊκών μουσικών, η επιθυμία μου να τους φανταστώ να κινούνται στους δρόμους με τα όργανα στα χέρια για να φτάσουν στα μαγαζιά που παίζανε, με κίνησε να βρω έναν Αθηναϊκό χάρτη της εποχής και να ορίσω τα σημεία δράσης τους. Ο χάρτης εκδόθηκε τον Σεπτέμβρη του 1944 από το Γραφείο Πολέμου. Οι ταβέρνες με συγκεκριμένες διευθύνσεις σημειώθηκαν με πράσινες κουκίδες, ενώ αυτές για τις οποίες γνωρίζουμε απλώς την περιοχή, σημειώθηκαν με πράσινο αστερίσκο. Όπως θα δείτε ο χάρτης 1 είναι αρκετά ευρύς για τα σημεία ενδιαφέροντος, γι' αυτό το λόγο στη δεύτερη εικόνα, χάρτης 2, έχουμε αποσπάσει το κεντρικό σημείο της πόλης, όπου είναι τα περισσότερα μέρη ενδιαφέροντος. Ο παρακάτω πίνακας έχει αναλυτικά τα σημεία όπου εντοπίστηκε η δραστηριότητα των λαϊκών μουσικών από το 1936 μέχρι το 1944, μέσα από την μέχρι τώρα έρευνα.

Πίνακας 1. Κέντρα διασκέδασης και σημεία στο χάρτη του 1944.

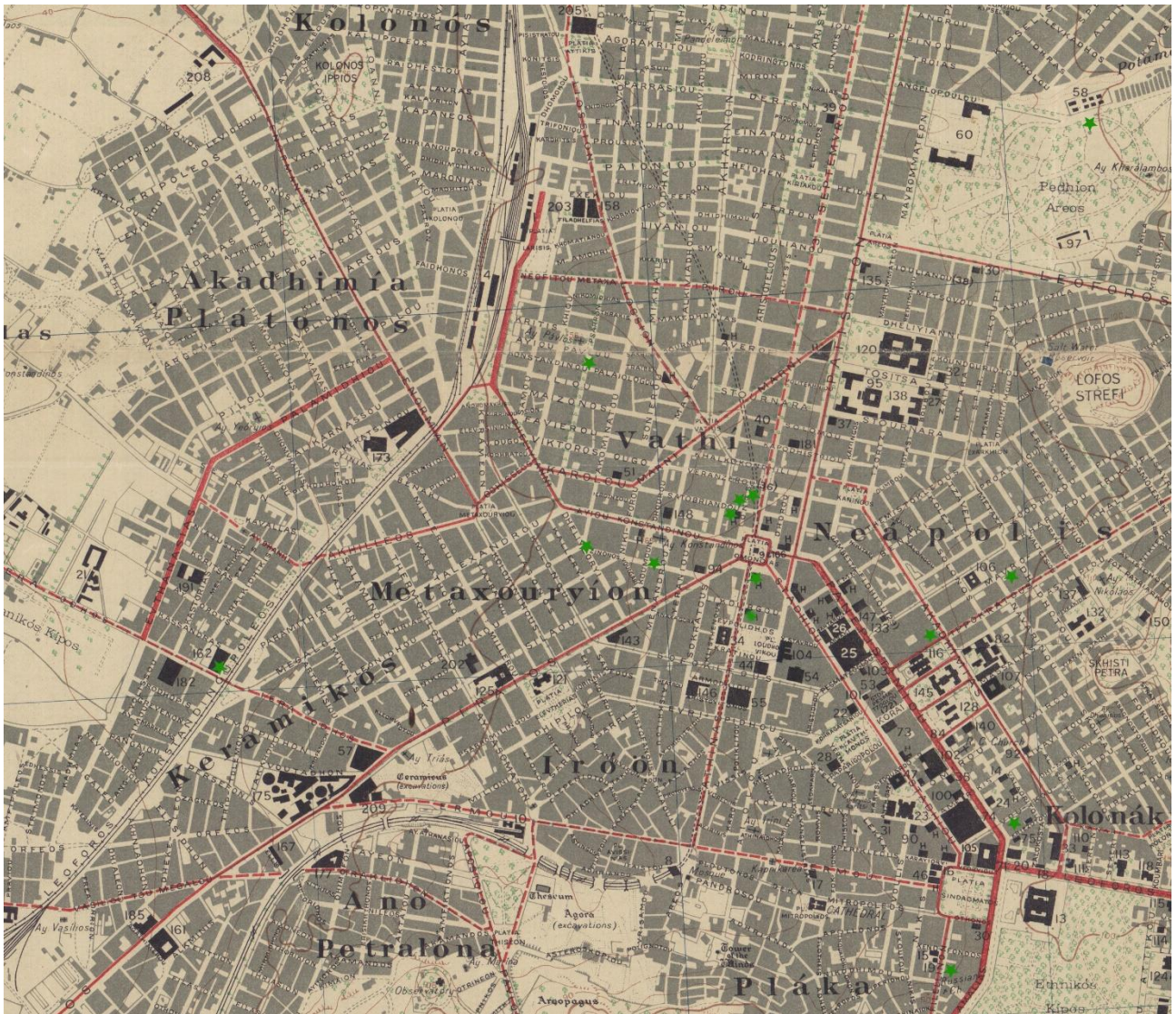
ΚΕΝΤΡΑ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ	ΣΗΜΕΙΑ ΣΤΟ ΧΑΡΤΗ
Του Σαραντόπουλου	Στην οδό Αναπαύσεως στον Πειραιά
Τα Μπιζέλια	Στον Άη Γιώργη
Ο Πηγαδάκιας	Στο Αιγάλεω
Το Δάσος	Στο Βοτανικό, απέναντι απ' του Μαυρομάτη
Το Άλσος	Στο Πεδίο του Άρεως
Κάποιο	Κάπου στην Ομόνοια
Του Περπινιάδη	Στη Νίκαια
Κάποιο	Στην οδό Ψαρών
Τα τρία Αδέρφια	Στο Μαρούσι
Τα Πηγαδάκια	Στη Ζήνωνος
Έπαυλη του Μπάμπη Δάρα	Στο Αιγάλεω
Κάποιο μπουζουκομάγαζο	Κορυτσάς και Ιεράς οδού γωνία
Του Μάριου Δαλέζιου	Ίωνος 6, Ομόνοια
Η Αμφισσα	Ίωνος, Ομόνοια
Η Εύβοια	Ίωνος, Ομόνοια
Τεκές του Γραβαρά	Προς Μενίδι
Το Μπάγκειον	Στην Ομόνοια
Του Τοτόμη	Στο Μοσχάτο
Η Τριάνα	Στην λεωφόρο Συγγρού
Κάποια ταβέρνα	Κέντρο της Αθήνας
Κάποια ταβέρνα	Μαυρομιχάλη 32
Νυχτερινό κέντρο Όασις	

Καμπαρέ	Στον κήπο του Ζαπείου
Νυχτερινό κέντρο Αρτζεντίνα	Στη Φιλελλήνων
Νυχτερινό κέντρο Κιτ κατ	Στη Βουκουρεστίου
Συναυλιακός χώρος στην Πανεπιστημιακή Λέσχη	Ιπποκράτους και Ακαδημίας
Του Βλάχου	Ζήνωνος και Δεληγιώργη
Βαριετέ Πεύκα	
Ταβερνάκι του Γρηγόρη	
Περοκέ	
Του Ντανάκουλη	
Του Παναγιώτου Ορφανού και του Μουρούζη	Λεωφόρος Αλεξάνδρας απέναντι απ' την Ιπποκράτους
Μπαρ	Προαστίου, πίσω απ' την Πανεπιστημίου
Του Γιούλη	
Κάποια ταβέρνα	Στην Κεφαλληνίας
Μικρά Ασία	Στην οδό Αθηνάς
Σωματείο Λαϊκόν Κέντρο	Στο Βύρωνα
Ταβέρνα του Μαστοράκη	
Του Σιαφάκα	
Καφενείο του Κιορπέ	Στην οδό Πανιωνίου στην Καισαριανή
Το ραφτάδικο του Αποστόλη Μπογιατζή	Στη Ραφήνα



Χάρτης 1. Ο χάρτης εκδόθηκε τον Σεπτέμβρη του 1944 από το Γραφείο Πολέμου. Οι ταβέρνες με συγκεκριμένες διευθύνσεις σημειώθηκαν με πράσινες κουκίδες, ενώ αυτές για τις οποίες γνωρίζουμε απλώς την περιοχή, σημειώθηκαν με πράσινο αστερίσκο.





Χάρτης 2. Έχουμε αποσπάσει το κεντρικό σημείο της πόλης, όπου είναι τα περισσότερα μέρη ενδιαφέροντος, ώστε να διακρίνονται πιο εύκολα.

## Παράρτημα II

Όπως έχω αναφέρει στην εισαγωγή, δεν έχω χρησιμοποιήσει κάποιο φίλτρο επιλογής για τα πρόσωπα της έρευνάς μου. Είναι αυτά που συναντάω στην κατοχική Αθήνα, ακόμα και αυτά για τα οποία υπάρχει έστω και μία αναφορά της εκεί παρουσίας τους. Ωστόσο στον παρακάτω πίνακα, συγκεντρώνω εκτός από τους αυτούς τους λαϊκούς μουσικούς και άλλους, τους οποίους οι ίδιοι αναφέρουν τις αφηγήσεις τους. Καθώς με ενδιαφέρει να τους δω όλους μαζί στην πόλη, σημειώνω την ηλικία τους κατά την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, καθώς και τη χρονολογία θανάτου όσων απεβίωσαν μέχρι το 1944.

Πίνακας 2. Πρόσωπα που παρουσιάζονται στην έρευνα, η ηλικία τους το 1940 και η χρονολογία θανάτου όσων απεβίωσαν μέσα στην Κατοχή.

ΠΡΟΣΩΠΑ	ΗΛΙΚΙΑ ΤΟ 1940
Νικόλας Αϊβαλιώτης	
Ρίτα Αμπατζή	26
Ανδρικάκης	
Ασυμαρίτης, ή Ζυμαρίτης	
Μιχάλης Βαϊνδιρλής	18
Παναγιώτης Βαϊνδιρλής	63
Μάρκος Βαμβακάρης	35
Μιχάλης Γενίτσαρης	23
Δημήτρης Γκόγκος, Μπαγιαντέρας	37
Γιάννης ο Γυαλιάς	
Ανέστος Δελιάς	28 - πεθαίνει το 1943
Αντώνης Διαμαντίδης, Νταλγκάς	48 - πεθαίνει το 1944
Ρόζα Εσκενάζυ	43
Γιώργος Ζαμπέτας	15
Μιχάλης Ζαμπέτας, πατέρας του Γιώργου	
Μπαρμπα – Θανάσης, μπουζούκι	
Γιώργος Κάβουρας	Πεθαίνει το 1943
Σπύρος Καλφόπουλος	17
Κανακάκης, βιολί	
Κώστας Καρίπης	Περίπου 45
Στέλιος Κερομύτης	37
Χαρίλαος Κερομύτης, πατέρας του Στέλιου	
Κεχαγιάς	
Ορφέας Κρεούζης	12
Γιώργος Λαύκας	21
Λεάνδρος, ακορντεόν	
Λειβαδίτης, τσίμπαλο	
Μήτσος Μπαρούσης, Λορέντζος	
Χρήστος Λουρετζής	
Λυσιέν Μηλιάρης, θείος του Τζον	
Γιώργος Μανέτας	
Φίλανδρος Μάρκου	33
Μίνως Μάτσας	37
Μαύρη Γάτα, ο πατέρας του Δελιά	
Τζον Μηλιάρης	
Μιχαηλίδης, πιάνο	
Οδυσσεάς Μοσχονάς	

Γιώργος Μπάτης	55
Σωτηρία Μπέλλου	19
Μιμίκος Μπογιατζής	
Γιάννης Δραγάτσης, Ογδοντάκης	54
Στράτος Παγιουμτζής	36
Γιάννης Παπαϊωάννου	26
Παράκιας	
Σπύρος Περιστέρης	40
Στελλάκης Περπινιάδης	41
Νίκος Πλατσαίος, πιάνο	
Φώτης Πολυμέρης	20
Ηλίας Ποτοσίδης	25
Δημήτρης Σέμσης ο Σαλονικιός	47 - πεθαίνει
Κώστας Σκαρβέλης, Παστουρμάς	60 – πεθαίνει 1942
Σκριβάνος	
Στεφανάκης Σπιτάμπελος	33
Στραβογιώργης	
Αγάπιος Τομπούλης	61
Παναγιώτης Τούντας	44 – πεθαίνει το 1942
Νικολάκης Τρεισίμιση	
Γιοβάν Τσαούς	47 – πεθαίνει το 1942
Γιάννης Χαλκιάς	
Απόστολος Χατζηχρήστος, Σμυρνωτάκι	39
Μανώλης Χιώτης	19

### Παράρτημα III

Συνέντευξη που έλαβα από τον Παναγιώτη Κουνάδη στο σπίτι του στην Αθήνα, το Σάββατο 19 Φεβρουαρίου 2022 .

Όπου Π.Κ., ο συνεντευξιαζόμενος, Παναγιώτης Κουνάδης. Όπου Ε.Π., η ερευνήτρια Ευγενία Πανταζόγλου.

Π.Κ. Ξέρεις οι άνθρωποι που ασχολούνται με αυτό το θέμα των συνεντεύξεων πάνε και διαλέγουν τις προσωπικότητες. Έτσι; Εγώ διάλεξα ανθρώπους που δεν τους ήξερε κανείς. Αυτή είναι η μεγάλη διαφορά. Κι έχουμε ανεβάσει ένα μεγάλο αριθμό. Τώρα τελευταία βέβαια η έκπληξη ήταν ο Θεοδωράκης. Ετοιμάστηκε μια συνέντευξη που είχα πάρει από τον Θεοδωράκη, αλλά είναι βαρύ πυροβολικό.

Ε.Π. Ναι ε;

Π.Κ. Ναι λέει πράγματα που δεν τα έχει πει ποτέ πουθενά. Έτοιμη είναι. Το '08 την πήρα. Κοίταξε να δεις, εγώ μπήκα πολύ μικρός στην μουσική, έπαιζα πνευστά.

Ε.Π. Τι παίζατε;

Π.Κ. Τούμπα και ευφώνιο.

Ε.Π. Αλήθεια;

Π.Κ. Και από δώδεκα χρονώ, έπαιζα πολλά χρόνια, μετά μπήκα στο Πολυτεχνείο σταμάτησα, μετά έφυγα στο Παρίσι, και τα λοιπά, είχα περίεργη ιστορία. Αλλά, το θέμα το ρεμπέτικο, το αντιμετωπίσαμε πολύ νωρίς, γιατί εγώ, ο πατέρας του Λεονάρδου, που πήρες τηλέφωνο και μιλήσατε, του ανιψιού μου,

Ε.Π. Ναι ναι ναι

Π.Κ. Ήταν ένα παιδί που στα είκοσί του χρόνια, το '33 γεννήθηκε, το '53 αντέδρασε γράφοντας δύο ωραία άρθρα, παρόλο που ήταν στην παράνομη ΕΠΟΝ, και τους λέει [αχαμπάριαστοι είστε] και βρίζετε το ρεμπέτικο; είκοσι χρονών παιδί, πρόκειται για πολύ σοβαρό τραγούδι. Και ουσιαστικά επηρέασε την οικογένεια, εμείς είμαστε εφτά παιδιά, ήμασταν. Τώρα έχουμε μείνει δύο. Εγώ είμαι ο τελευταίος των Μοϊκανών. Λοιπόν, και υπήρχε μία καλή διάθεση απέναντι στο ρεμπέτικο λόγω του Γιάννη, του πατέρα του Λεονάρδου. Και αυτός έκανε πρωτότυπα πράγματα σε όλη του τη ζωή, ήτανε πρόεδρος του Συλλόγου των Υπαρξιστών. Θα 'χεις ακούσει για το Σίμου

Ε.Π. Όχι δεν έχω ακούσει

Π.Κ. Είναι μια ιστορία που κράτησε μερικά χρόνια, από το '52 μέχρι το '56 όπου ένας τύπος έτσι ενδιαφέρον τύπος που έφτιαχνε τέντες κτλ, είχε ένα εργαστήριο και μαζεύτηκαν κάποιοι και δυο τρεις διανοούμενοι, όπως ο αδερφός μου και φτιάξανε το σύλλογο των [...] Υπαρξιστών. Ο οποίος επί τρία χρόνια, '53 - '56 κάθε μέρα οι εφημερίδες είχαν τι κάναν οι Υπαρξιστές. Τρελά πράγματα.

Κυκλοφορούσαν με παντελόνια που ήταν τώρα, χρώμα άλλο το ένα άλλο το άλλο μπατζάκι, παπούτσια που ήταν άλλο, αφήνανε μούσια, κάνανε βραδιές ας πούμε στην παράγκα αλλά και συνεστιάσεις, εγώ είχα πάει, ήμουνα, κουβάλαγα τα ταψιά και το φαγητό. Πολύ μικρό παιδί. Λοιπόν, και μες στο πλαίσιο αυτό, γνώρισε τη Μπέλλου, τον Τσιτσάνη, είχε πάρει συνεντεύξεις, είχε δηλαδή μια δράση, μπήκε δημοσιογραφία που ‘ναι από είκοσι χρονώ, στην “Ακρόπολη” “Απογευματινή”, και σε άλλες εφημερίδες, και μάλιστα ήτανε και ο, ο εσαεί γενικός γραμματέας, από την τότε που δημιουργήθηκε μέχρι που διαλύθηκε, της ΕΣΑΤ. Η ΕΣΑΤ ήταν Ένωση Συντακτών Αθηναϊκού Τύπου. Ήταν αυτοί που δεν είχαν πιστοποιητικό κοινωνικών φρονημάτων για να πάνε στην ΕΣΗΕΑ και φτιάζανε την ΕΣΑΤ το ‘58. και παρέμεινε, μάλιστα ήτανε και δύσκολος χαρακτήρας, όταν έπεσε η Χούντα δεν πήγε να γραφτεί στην ΕΣΗΕΑ. Και μέχρι το ‘93 που διαλύθηκε η ΕΣΑΤ ήτανε ο γραμματέας. Αυτό το γεγονός είχε επηρεάσει και το ρεμπέτικο θετικά και τότε οι συζητήσεις που γίναν στην Επιθεώρηση Τέχνης, πιο παλιά βέβαια ο Χατζιδάκις και ο Ριζοσπάστης ‘47 πριν την κρίση, είχανε, πώς το λένε μία αντιπαράθεση φέραν τη Δεξιά, που βέβαια λογικό ήταν σιγά μην ασχοληθεί με το ρεμπέτικο. Αλλά και η Αριστερά, η ηγεσία, είχε μια θέση πολύ άσχημη. Που το ‘36 κάποια ακόμα ήταν νόμιμο το κομμουνιστικό κόμμα, πριν έρθει ο Μεταξάς δηλαδή, είχε πει αυτό το φοβερό αυτό να το πολεμήσουμε γιατί είναι τραγούδι της κάμας, και της ντεκαντένσιας. Ντεκαντάνς. Της παρακμής. Κι αυτό είχε γίνει σύνθημα της Αριστεράς. Και βέβαια τότε δημιουργήθηκε μια ομάδα ευγενών παιδιών που ήτανε ο Αργύρης ο θείος μου, ο Κουνάδης. Πολύ προηγμένος μουσικά και επειδή έχω μια συνέντευξη, η μόνη που υπάρχει, θ’ ανέβει τώρα, ε, κατάλαβε ότι αυτό κάτι που έχει ενδιαφέρον. Και μαζί με τον Χατζιδάκι που ήταν κολλητοί και αγαπημένοι, λιγότερο ο Θεοδωράκης, ο Κούνδουρος, και φυσικά αρχηγός πάντα ο Τσαρούχης. Αυτή η ομάδα δηλαδή, και κάποιους άλλους... ο Λειβαδίτης, αστέρι μεγάλο, γιατί και καλός ποιητής ήτανε, αλλά και αυτός επειδή είχε την αίσθηση του λαϊκού στίχου κατάλαβε ότι αυτό είναι κάτι πολύ σοβαρό. Αυτό βέβαια που θα σου πω, ένα στοιχείο το οποίο, το λέω τελευταία, είναι ότι και αυτοί που γράψαν υπέρ του ρεμπέτικου και αυτοί που γράψανε κατά, δεν είχαν ιδέα τι είναι το ρεμπέτικο.

Ε.Π. Μμμ, ναι....

Π.Κ. Αυτό είναι το συμπέρασμα, εγώ μιλώντας και με τους τέσσερις αυτούς, ο Τσαρούχης ήταν βέβαια πιο μεγάλος, αυτός γεννήθηκε το ‘12, οι άλλοι ήταν το ‘25, ‘24, ο Χατζιδάκις, ο Αργύρης, ο Κούνδουρος το ‘28, το ‘26... Αυτοί πιτσιρικαρία, ουσιαστικά ανδρώθηκε μες στην Κατοχή.

Ε.Π. Ναι

Π.Κ. και μες στην Κατοχή, αυτό που επικράτησε αμέσως μετά, ήτανε Τσιτσάνης, Παπαϊωάννου, Μητσάκης, Χιώτης, άντε κι ο ξεχασμένος Βαμβακάρης. Δεν ξέρανε ούτε ποιος ήταν ο Τούντας, ο Σκαρβέλης, ο Ογδοντάκης, ο Νταλγκάς, ο Αραπάκης, δηλαδή όλα τα πρόσωπα, ο Παπάζογλου,

Ε.Π. Αυτοί όμως είχαν ηχογραφήσει πριν την Κατοχή

Π.Κ. μα αυτοί ήταν οι μεγάλοι συνθέτες. Αυτό θα σου πω τώρα.



Ε.Π. Α, ωραία.

Π.Κ. Δεν πήραν χαμπάρι, δεν ξέραν ότι υπήρχαν αυτοί, γιατί τι έγινε τώρα. Η Κατοχή είναι μεγάλος τάφος του ρεμπέτικου, έτσι; του παλιού ρεμπέτικου. Ο Τούντας, το '42 τον Απρίλιο, Σκαρβέλης το '42 το Μάρτιο,

Ε.Π. Αυτοί πεθάνανε

Π.Κ. Πεθαίνουν

Ε.Π. Ναι ναι ναι ναι

Π.Κ. Παπάζογλου τον Ιούνιο του '43, Κάβουρας το '43, ο Νταλγκάς το '44, δηλαδή τα κεντρικά πρόσωπα, δημιουργοί και τραγουδιστές, ο Δελιάς ο καημένος το '44. Έτσι; Κι έτσι ουσιαστικά το ρεμπέτικο της Ανατολής χάνει όλους τους δημιουργούς και τραγουδιστές.

Ε.Π. Ναι. Για τον... ο λόγος για τον οποίο πεθάνανε, είναι, πέρα δηλαδή απ το Δελιά που το ξέρουμε,

Π.Κ. Όχι πεθάνανε,

Ε.Π. Πεθάνανε από την πείνα, από τα γηρατειά;

Π.Κ. Ο Τούντας που 'ταν αξιοπρεπής που είχε χρήματα κτλ, πέθανε, από.. ξέρω γω, αρρώστια, εκεί. Ο Σκαρβέλης πέθανε από την πείνα,

Ε.Π. Ο Σκαρβέλης απ' την πείνα ε;...

Π.Κ. Ναι. Παπάζογλου, κι αυτός. Φυματικός. Και χάθηκε ουσιαστικά η γενιά των πρώτων δημιουργών.

Ε.Π. Ναι

Π.Κ. Κι έτσι τα νέα παιδιά αυτά που γεννηθήκανε το '24, '25, Χατζιδάκις, Θεοδωράκης και Αργύρης Κουνάδης, ήταν δεκαπέντε, δεκάξι χρονών το '40. Δεκατεσσάρων, δεκαπέντε, δεκάξι. Και δε μάθαν ποτέ, έπεσε κι η λογοκρισία το '37 επισήμως, κι έτσι, αυτό που έσωσε το ρεμπέτικο ήταν τα μεγάλα ταλέντα που βγαίνουνε λίγο πριν τον πόλεμο. Πρώτος ο Τσιτσάνης, ο Παπαϊωάννου, Μητσάκης, ο Χιώτης...

Ε.Π. Ναι που ήτανε μικρός τότε, αλλά έπαιζε, ο Ζαμπέτας

Π.Κ. Κι ο καημένος ο Βαμβακάρης το '51, '52 αρρώστησε από αρθριτικά και δεν μπορούσε να παίξει, κι είχε περάσει στο περιθώριο. Ο Βαμβακάρης ηχογραφεί το '51, '52 ένα τρομερό δίσκο, να κλαις, και μέχρι το '60 που βγαίνει με το Μπιθικώτση τα έξι τραγούδια, δεν υπάρχει, ζητιανεύει.

Ε.Π. Μμμ

Π.Κ. Αυτά σαν γενική εικόνα.

Ε.Π. Ναι ναι ναι... Τότε, μέσα από τις συνεντεύξεις που έχετε πάρει, κατά τη διάρκεια του ρεμπ... της Κατοχής, ε... άκουσα ότι παίζανε οι... ο Παπαϊωάννου έπαιζε, ο Καλφόπουλος, ο Κρεούζης,

Π.Κ. Θα σου πω τώρα

Ε.Π. ...που ήτανε νέοι πολλοί,

Π.Κ. Καταρχήν αυτό που είναι βέβαιο είναι ότι οι Μικρασιάτες μουσικοί, πέσαν σε μαύρο λήθαργο

Ε.Π. Ναι

Π.Κ. Είναι βεβαιωμένο. Κανείς απ' αυτούς δεν έπαιξε. Από αυτούς που είπαμε και που πεθάνανε. Υπήρχε η έννοια της δεύτερης Κατοχής. Φύγαν από μια Κατοχή το '22, αυτό μου το 'πε δηλαδή η κυρά Άννα η κόρη του Νταγκκά. Δεν ξανατραγούδησε ο Νταγκκάς. Και πέθανε το '44 το Δεκέμβριο.

Ε.Π. Ναι

Π.Κ. Λοιπόν, οι άλλοι για να επιβιώσουν παίζανε για ένα φαγητό. Σε κάποια μαγαζιά που τους επιτρέπανε και μέρα, όχι βράδια. Βράδια απαγορευότανε. Τώρα, εδώ έχουμε εντοπίσει βέβαια τα πρόσωπα τι κάναν το καθένα, ε.. βέβαια η δισκογραφία με την έλευση των Γερμανών σταματάει το '41. Τώρα μεταξύ της κήρυξης του πολέμου με τους Ιταλούς και της εισόδου των Γερμανών, ηχογραφούνται τραγούδια που σχετίζονται με την Αλβανία. Λοιπόν. Αυτά είναι δύο κατηγορίες. Είναι μια σειρά από τραγούδια που υπήρχαν οι μελωδίες και προσάρμοσαν νέους στίχους, και άλλα τραγούδια που φτιάχτηκαν επί τούτης. Αυτά μπορούμε να τα βρούμε στους καταλόγους, εύκολο είναι, και μάλιστα έχει το πιο ενδιαφέρον τραγούδι αυτής της κατηγορίας, της αλλαγή στίχων, ήταν “η Βαρβάρα”.

Ε.Π. “Η Βαρβάρα κάθε βράδυ”;

Π.Κ. “Η Βαρβάρα” για την οποία πληρώσαν πρόστιμο στη δίκη που έγινε και ο Τούντας και ο Λαμπρόπουλος, ο... ήταν τόσο μεγάλη επιτυχία και τόσο έξυπνη η μελωδία, μετά τη “Βαρβάρα” γράφει “η Μαρίκα η δασκάλα, που ‘χει σπίτια δυο μεγάλα” κι έλεγαν “που ‘χει στήθια δυο μεγάλα”.

Ε.Π. Α ναι ε;; Δεν το έχω ακούσει αυτό.

Π.Κ. Το κυνηγάνε κι αυτό, δευτερευόντως, γράφει “Μανωλιός και Δημητρούλα”. Και η πλάκα τελείωνε το '41 που μπαίνουν οι, αρχίζει ο πόλεμος με τους Ιταλούς, γράφει “Άκου Ντούτσε μου τα νέα”.

Ε.Π. Ναι ναι αυτό το διάβασα

Π.Κ. Αυτό το ‘χω βγάλει, αυτά.

Ε.Π. Ε... του Μάρκου το “ήθελα να ‘μουν Ηρακλής”, κτλ δεν είναι πειραγμένοι στίχοι από άλλο; δεν ανήκει σ’ αυτή την κατηγορία που μόλις περιγράψατε;

Π.Κ. Ο Μάρκος έχει δυο τρία τραγούδια που γράφει στίχους αυτός το “έπρεπε να ‘ρχοσουν Μάρκο στον τεκέ μας”. Το πρώτο το μεταφέρει. Τ’ άλλα τα ‘χω, θα τα βρούμε αυτά, θα σου τα βρω

Ε.Π. Εντάξει, εντάξει,

Π.Κ. Εε.. επίσης είναι κάποια τραγούδια, εε... είναι πεντέξι τραγούδια αυτά που εε... μεταπλάθονται και γίνονται τραγούδια του πολέμου με τους Ιταλούς. Και υπάρχουν και κάποια τραγούδια πολύ ωραία όπως το ένα τραγούδι Μητσάκης – Τούντας “θα πάρω το τουφέκι μου” κτλ. Κι ένα άλλο του Κερομύτη ας πούμε, ωραίο τραγούδι, εν πάση περιπτώσει, θα τα βρούμε, κάποια στιγμή θα τα... Τώρα, τι γίνεται στην Κατοχή. Στην Κατοχή προφανώς δεν έχουμε δισκογραφία, αυτό δε σημαίνει

ότι δε γράφονται τραγούδια, και έχουμε εντοπίσει, ε... ο Γενίτσαρης θεωρείται δεν είναι βέβαια γιατί πληροφορίες αμφισβητούν αν πούμε αν το τραγούδι το γνωστό, “οι Σαλταδόροι”,

Ε.Π. Α... αμφισβητείται ε; Ναι ναι;

Π.Κ. Ναι γιατί εγώ είχα κάνει μια έρευνα στους ανθρώπους της Αντίστασης πήρε δηλαδή τον... ο... Γενίτσαρης, “θα σαλτάρω θα σαλτάρω”, και έφτιαξε ένα τραγούδι το οποίο όμως δεν το ηχογράφησε τότε, αλλά στην Κατοχή ήτανε εδώ, είχε ξεμείνει με τον άντρα της, η αδερφή του Κατσαρού. Της Αμερικής. Και... επειδή ήταν στη χορωδία της Κοτοπούλη στο θέατρο, είχε γνώσεις μουσικές και όταν τελείωσε η Κατοχή, έφυγε με το πρώτο αεροπλάνο με τον άντρα της και πήγε στην, στην Αμερική. Και εκεί τραγούδησε στον Κατσαρό με μερικές αλλαγές στη μελωδία “οι σαλταδόροι”. Και το ηχογράφησε ο Κατσαρός.

Ε.Π. Δηλαδή η πρώτη ηχογράφιση αυτού του τραγουδιού είναι από τον Κατσαρό;

Π.Κ. Ναι. Στην Αμερική. Και άμα δεις η μελωδία έχει δυο τρεις διαφοροποιήσεις από αυτό που μετά από πολλά χρόνια ηχογράφησε ο Γενίτσαρης. Και ηχογράφησε και το “και μας πήγαν εξορία”. Είναι το περίφημο “βάρκα γιαλό” του, στο όνομα του Τσιτσάνη, το οποίο όμως τραγούδι έχει καταγραφεί το 1905 σε ένα περιοδικό της Κωνσταντινούπολης, με τη Βυζαντινή σημειογραφία. Αυτή η μελωδία όμως δεν είχε βγει σε δίσκο πριν την Κατοχή. Βγήκε μετά. Το “βάρκα γιαλό”. Αλλά η μελωδία η υπάρχουσα, τη μετέφερε κι αυτή τη μελωδία στον Κατσαρό η αδερφή του και το ηχογράφησε κι αυτό.

Ε.Π. Δηλαδή πρόσωπο κλειδί η αδερφή του Κατσαρού.

Π.Κ. Έχει πλάκα, δεν έχει αυτή η ιστορία;

Ε.Π. Ναι ναι βέβαια

Π.Κ. “Και μας πήγαν εξορία βάρκα γιαλό”, κτλ, και λέει διάφορα γιατί το συνδυάζει με το κίνημα της Μέσης Ανατολής.

Ε.Π. Μμμ...

Π.Κ. Κι αυτό το ‘χουμε, τον έχουμε το δίσκο, τα βρήκαμε αυτά. Λοιπόν, τώρα ο Μάρκος γράφει τραγούδια, ο Τσιτσάνης καταρχήν το κεντρικό πρόσωπο που γράφει τραγούδια.

Ε.Π. Ο Τσιτσάνης όμως τότε, στην Κατοχή δεν είναι στην Αθήνα. Σωστά;

Π.Κ. Αυτός είχε κάνει το “Ουζερί Τσιτσάνη”.

Ε.Π. Στη Θεσσαλονίκη.

Π.Κ. Στη Θεσσαλονίκη. Μένει Θεσσαλονίκη. Ξεμένει εκεί γιατί παντρεύεται. Κάνει και το... τη Βικτωρία το ‘44 νομίζω, ο Κώστας έγινε μετά από δέκα χρόνια, και επιβιώνει, αυτό το βιβλίο έχει ενδιαφέρον βέβαια του... συγγραφέα που το ‘γραψε, του Θεσσαλονικιού, το Ουζερί Τσιτσάνης, το κάναν και ταινία κιόλας, δεν ήταν πολύ καλή ταινία, εν πάση περιπτώσει. Ε... εκεί παίζει και γράφει. Γράφει τραγούδια τα οποία δεν ηχογραφούνται αφού δεν υπάρχει και το ‘46 το καλοκαίρι που αρχίζει πάλι η Columbia να λειτουργεί, περνάει μια σειρά από τα τραγούδια αυτά. Ο Χριστιανόπουλος έχει

κάνει μια, επειδή έκανε παρέα με τον Τσιτσάνη, στα βιβλιάρια που 'χει βγάλει, έχει πιο αναλυτικά το κάθε τραγούδι.

Ε.Π. Α οκ (γέλια)

Π.Κ. Ναι είμαστε πολύ αγαπημένοι, γι' αυτό στο λέω, είναι φαινόμενο. Φαινόμενο ήθους (γέλια) [...] Λοιπόν, εκεί μπορεί να βρούμε, στα... στα γραφόμενα από τον Χριστιανόπουλο, επειδή είχε νταραβέρι με τον Τσιτσάνη, ποια τραγούδια έγραψε στην Κατοχή. Βέβαια το πιο βασικό είναι [...]

Ε.Π. Συγγνώμη; το πιο βασικό;

Π.Κ. Η “συννεφιασμένη Κυριακή”.

Ε.Π. Η “συννεφιασμένη Κυριακή” ναι βέβαια.

Π.Κ. Λοιπόν, ο Βαμβακάρης έγραψε ένα τραγούδι, δύο μάλλον το ένα ηχογραφήθηκε με κάποιες μικρές αλλαγές, ήταν το “ματσάκια πεντοχίλιαρα”, αυτό που πέρασε στη δισκογραφία “θες για να την περάσεις και πριν καλά καλά σκεφτείς με τα μυαλά θα χάσεις”. Μόνο που εκεί κολλάει κι ένα στίχο για να μπορέσει να περάσει στη λογοκρισία, “τα τσεκ απ' την Αμερική σε βγάζουν παλικάρι”, ενώ δεν υπάρχουν τότε στην Κατοχή “το πρόβλημα δε λύνεται κι η γκρίνια πάντ' αρχίζει σαν η γυναίκα εθίζεται προς το πουγγί στραγγίζει”.

Ε.Π. Μάλιστα...

Π.Κ. Αυτό είναι γραμμένο στην Κατοχή, και πρόσθεσε και το στίχο με τα τσεκ απ' την Αμερική για να περάσει η λογοκρισία. Λοιπόν, υπάρχει ένα τραγούδι ωραίο, το οποίο δεν ηχογραφεί αλλά κάπου κυκλοφορεί, θα το βρούμε, που 'γραψε ο μεγάλος τραγουδιστής του ελαφρού τραγουδιού που ήταν και ρεμπετόφιλος, ο Νίκος ο Γούναρης.

Ε.Π. Ο Γούναρης.

Π.Κ. Έχει γράψει ένα πάρα πολύ ωραίο τραγούδι. Ε... στην... στη συνέντευξη του Μπαγιαντέρα, που έχουμε, πρέπει να την ακούσεις αν δεν την άκουσες,

Ε.Π. Την άκουσα, την άκουσα φυσικά

Π.Κ. Την άκουσες;

Ε.Π. Εννοείται.

Π.Κ. (γελάει) Εκείνη τη μέρα που πήρα τη συνέντευξη ήταν στα φόρτε του. Και ευτυχώς μου τραγούδησε τι τραγούδαγε στην Κατοχή

Ε.Π. Ναι ναι...

Π.Κ. Και τα δικά του και άλλα τραγούδια, τη [...] στα ελληνικά, και άλλα επαναστατικά.

Ε.Π. Κύριε Κουνάδη, όταν άκουσα αυτές τις συνεντεύξεις, δεν μπορούσα να το συνειδητοποιήσω, επειδή ακούμε, ακούω τόσα χρόνια τις μουσικές και ξανά και τις τραγουδάμε και τις παίζουμε και και και, όταν τους άκουσα να μιλάνε, βούρκωνα, βούρκωνα έτσι και

Π.Κ. Ένας άλλος κόσμος.

Ε.Π. Ανατρίχιαζα διαρκώς και μάλιστα επειδή για τη συγκεκριμένη εποχή επειδή ψάχνω υλικό για την τριετία αυτή '41-'44, όταν τους άκουγα να μιλάνε και να αναφέρουνε περιστατικά και γεγονότα από εκείνη την τριετία, άρχισα να τους τοποθετώ στο μυαλό μου ανάμεσα στις πολιτικές αποφάσεις, στις συγκρούσεις, στην πείνα, στο θάνατο στα πεζοδρόμια, σε όλο αυτό το τοπίο, άρχισα να τους βλέπω μπροστά μου, και να συνειδητοποιώ ότι συνεχίσανε να ζούνε να παίζουνε, να...

Π.Κ. Έγιναν

Ε.Π. Δηλαδή αυτό που κάνατε είναι... είναι... συγκλονιστικό.

Π.Κ. Κοίτα με, έχω ένα ωραίο χυμό πάρει, ρόδι. Σ αρέσει; (γέλια)

Ε.Π. Μ' αρέσει το ρόδι, ναι, σας ευχαριστώ πάρα πολύ

Π.Κ. Εσύ πότε γεννήθηκες δηλαδή;

Ε.Π. Το 1980. Είμαι σαράντα ένα μισό.

Π.Κ. Παιδάκι είσαι

Ε.Π. Παιδάκι, ακριβώς (γέλια)

[...]

Ε.Π. Στην υγεία σας.

Π.Κ. Να 'μαστε καλά,

Ε.Π. Να 'μαστε καλά.

Π.Κ. Ωραίο είναι.

Ε.Π. Τέλειο είναι.

Π.Κ. Έχεις κάνει κάποιο διάγραμμα της εργασίας σου;

Ε.Π. Ναι ναι ναι έχω κάνει.

Π.Κ. Αυτό έπρεπε κάποια στιγμή να δούμε για να το διορθώσεις και να το βελτιώσεις.

Ε.Π. Βεβαίως. Βεβαίως. Άμα θέλετε έχω μαζί μου κάποιο μέρος της εργασίας μου. Λίγο για να καταλάβετε το πως δουλεύω.

Π.Κ. Ε πες μου κάτι, ε... έχουμε δουλειά να κάνουμε.

Ε.Π. Τέλεια.

Π.Κ. Κατάλαβες [...] εγώ έχω στοιχεία που δεν έχουν βγει ποτέ. Θα σου δώσω ένα παράδειγμα. Κάποιοι κατηγορήσαν το Μάρκο ότι συνεργαζόταν με τους Γερμανούς. Και αυτό ψιλοκυκλοφόρησε. Κι έρχεται ο Παναγιώτης ο Κουνάδης λοιπόν, και γνωρίζει το νούμερο ένα σαμποτέρ στην περίοδο της γερμανικής Κατοχής. Είναι μια ιστορία που αν ζήσω αρκετά χρόνια, θα τη βγάλω στον αέρα. Γιατί τον ξεζούμισα αυτόν τον άνθρωπο. Δύο και πέντε (ύψος), μπορεί να είχε σκοτώσει διακόσιους, διακόσιους πενήντα Γερμανούς και Ιταλούς. Αυτός λοιπόν ο άνθρωπος, αυτόν τον άνθρωπο μου τον έφερε στο σπίτι να τον γνωρίσω, ο εκσκαφέας των Βούρλων. Έχεις ακούσει ποτέ για τη δραπετεύση των Βούρλων το 17 Ιουλίου το '55;

Ε.Π. Όχι.

Π.Κ. 17 Ιουλίου το '55 στα Βούρλα, το παλιό πορνείο το προπολεμικό, της οικογένειας Πιπινέλη ιδιοκτησία, είχε ένα για το λαό μπουρδέλο, μπουρδέλο είναι γαλλική λέξη. Ξέρεις γαλλικά;

Ε.Π. Όχι. Αλλά αυτή τη λέξη την ξέρω (γέλια)

Π.Κ. Κι εγώ τελευταία, παρ' όλο που ήμουν στο Παρίσι χρόνια, είναι μια φράση, δεν είναι λέξη. Είναι μπορ ντε λ ο. Κοντά στο νερό. Πού πάμε; Επειδή αυτά τα στέκια δημιουργήθηκαν σε λιμάνια και σε παραποτάμια και τα λοιπά, είχαν το ο μπορ ντ ε λ ο. Και έγινε μπορντέλο στα ιταλικά. Και [...]. Λοιπόν. Είχε λοιπόν η οικογένεια Πιπινέλη αυτό το μεγάλο πορνείο των Βούρλων, το οποίο λειτουργούσε και πριν το '22, στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, πριν έρθουν οι πρόσφυγες, και είχε και πα.. στην... πού 'ν' το θέατρο του Λαζόπουλου, στην Πανεπιστημίου και... το επάνω ήταν ένα μεγάλο πορνείο για παιδιά της υψηλής κοινωνίας. Και φέρνανε Ουγγαρέζες, ξέρω γω, η Ουγγαρία ήταν τότε τροφοδότης όλης της Ευρώπης, μιλάμε προπολεμικά. Εκεί βρίσκανε τα παιδιά των πλουσίων και [...] είχα έναν συμμαθητή μου στο Βαρβάκειο ο οποίος ήταν από μητέρα πόρνη και από πατέρα πάμπλουτο. [...]

Ε.Π. Για τα μαγαζιά μέσα στην Κατοχή, βρήκα κάποιες πληροφορίες από τις συνεντεύξεις από τη βιογραφία του Βαμβακάρη, του Παπαϊωάννου,

Π.Κ. Να σου ολοκληρώσω!

Ε.Π. Α με συγχωρείτε

Π.Κ. Αυτή την ιστορία γιατί στη λέω

Ε.Π. Με συγχωρείτε

Π.Κ. Ο περίφημος εκσκαφέας των Βούρλων ήταν ένα από τα τέσσερα πρόσωπα που ήταν στο κελί δεκατρία που από κει σκάψανε κάτω τρία τέσσερα μέτρα και σκάβαν ένα τούνελ είκοσι εφτά μέτρα περάσαν κάτω απ' το δρόμο, μπήκαν στα κτίρια της ΔΕΣΤΡΕ, ήταν αυτή που έβγαζε λουλάκι, βιομηχανία, και από κει φιμώσαν τον φύλακα με την κόρη του και το σκάσαν. Μεσημέρι της 17ης Ιουλίου του 1955. Φύγαν είκοσι εφτά κομμουνιστές. Το πιο ωραίο ήταν ένα ανέκδοτο, μια γελοιογραφία που βγάλαν οι εφημερίδες, όπου είναι ο Καραμανλής, ήταν υπουργός δημοσίων έργων και είναι πολύ ωραία σκίτσα αυτά, από τις πολύ ωραίες γελοιογραφίες, και λέει στην αστυνομία “να τους συλλάβετε το ταχύτερον δυνατόν δια να αναλάβουν τα δημόσια έργα!” (γέλια) Ήταν τότε υπουργός δημοσίων έργων το '55. Ναι... Λοιπόν, αυτή τη σήραγγα την έκανε ένας άνθρωπος. Μ' ένα κουτάλι.

Ε.Π. Αυτός που συναντήσατε;

Π.Κ. Αυτός που μου έφερε στο σπίτι τον Θόδωρο τον Μπιζάνη, το νούμερο ένα αντιστασιακό. Γιατί μου τον έφερε; Γιατί μου είπε ότι έχω συνέντευξη που μιλάει ο Βαμβακάρης. Ήτανε κολλητοί με τον Βαμβακάρη. Κατάλαβες; Και... μια από τις πιο βαριές εκτελέσεις που πραγματοποίησε ο Μπιζάνης, ήταν η εκτέλεση του Σήφη Βαρδινογιάννη. Η πλάκα είναι οι τέσσερις που σκάψανε το

λαγούμι και φύγανε ένας απ' τους τέσσερις ήτανε ο Βαρδινογιάννης ο ανιψιός του. Τώρα πέθανε, ήμαστε φίλοι.

Ε.Π. Σοβαρά ε;...

Π.Κ. Λοιπόν, ο Σταύρος λοιπόν ο εκσκαφέας, που 'μαστε κολλητοί απ' το '60 που βγήκε, τον πιάσαν την Τετάρτη! Κυριακή βγήκαν, Τετάρτη τον πιάσανε. Έφαγε τόσο ξύλο όσο όλη η Ελλάδα μαζί. Για να μιλήσει, αλλά δε μίλησε. Κάθισε μέχρι το '60 που [...] κι είχε κάνει και πέντε χρόνια φυλακή, ντάξει ήτανε και πιο χαλαρά το '60. Ήτανε δηλαδή ο Βαμβακάρης στην... στην παρέα του Μπιζάνη! Ο δε Μπιζάνης την ημέρα που σκο... που εκτέλεσε τον Βαρδινογιάννη τον Σήφη, ήταν γιατρός αυτός, είχε δεκαεφτά κρησφύγετα, δεν κοιμόταν ποτέ. Κοιμήθηκε στο σπίτι της Ρόζας, της αδερφής του Μάρκου. Έχω τέτοια στοιχεία τρελά. Από αφηγήσεις, κατάλαβες; Λοιπόν, τώρα. Υπάρχει στην παρέα αυτή των σαμποτέρ ο Νικός ο Γόδας. Παιδάκι αυτός γεννημένος το '20. Ο Νίκος ο Γόδας ήτανε παίκτης του Ολυμπιακού. Από τους διάσημους το '40 και τα λοιπά και μπαίνει στην Αντίσταση. Ο πατέρας του Γόδα είχε ένα μαγαζί στην Πέτρου Ράλλη που είχε δυο αγαματάκια από την... από την Αφρική, δυο αραπάκια κι είχε ένα κέντρο ρεμπετάδικο που λεγόταν "τα Αραπάκια". Εκεί έπαιζαν για λίγο γιατί ταυτόχρονα με το που πέθανε ο Βαμβακάρης, ο Κερομύτης και άλλοι... ο Στράτος, έγινε και στέκι των αντιστασιακών και κάμαν κάποια μπλόκα οι Γερμανοί και τα λοιπά και το κλείσανε

Ε.Π. Αυτό για πότε;...

Π.Κ. Αυτό μέχρι το '42, αρχές '43.

Ε.Π. Τα "Αραπάκια" ε;

Π.Κ. Έχει ενδιαφέρουσες ιστορίες. Στα λέω τώρα γιατί. Ο Γόδας, εγώ μίλησα με τον εγγονό του αδερφού του γιατί ο Γόδας δεν παντρεύτηκε, δεν είχε απογόνους. Συνελλήφθη στην Κατοχή, στον Εμφύλιο πόλεμος και εκτελέστηκε στην Κέρκυρα. Και ήταν υπό την προστασία του Θόδωρου του Μπιζάνη, ο οποίος για άλλους λόγους που σου εξηγώ πάρα πολύ, δεν εκτελέστηκε. Ιστορία που να γράφουμε βιβλία. Κάθισε βέβαια είκοσι χρόνια φυλακή, από το '46 μέχρι το '66 κατηγορούμενος για τις εκτελέσεις των κουκουλοφόρων της Κοκκινιάς. Ο Θόδωρος Μπιζάνης όταν έγινε το μπλόκο της 17ης Αυγούστου το '44, πήρε την πρωτοβουλία σαν μεγάλο στέλεχος της Αριστεράς, να εντοπίσει τους κουκουλοφόρους, οχτώ ήτανε. Και πια εντοπίσαν τον έναν από κάποιο ρολόι, δεν ξέρω δε θυμάμαι τι, τον πιάσανε, έχω και τη μαρτυρία ας πούμε γιατί έγινε αυτή, και μαρτύρησε άλλους εφτά. Και τους εκτέλεσε. Και μες στο πλαίσιο αυτό της... έχουμε την ημερομηνία θανάτου, της 22 Σεπτεμβρίου του '44, εκτέλεσε και τον Βαρδινογιάννη, το Σήφη. Κάτι ιστορίες απίστευτες. Τώρα ο Γόδας ο καημένος, ρεμπετόφιλος κι αυτός, συνελήφθη και ήτανε, ο Ολυμπιακός ξεσηκώθηκε τότε, να μην εκτελεστεί. Και η τελευταία του επιθυμία ήταν να, στο Λαζαρέτο που κάνουν τις εκτελέσεις, να φοράει τη φανέλα του Ολυμπιακού (γελάει). Πρέπει να έγινε το '48. Και μου λέγαν οι Ολυμπιακοί, κάποιοι φίλοι Ολυμπιακοί, ότι η φανέλα αυτή έχει διασωθεί κι είναι στο (γελάει)... ο δε εγγονός του

αδερφού του Γόδα, είναι πάρα πολύ καλό παιδί, σκηνοθέτης. Κι έχει γυρίσει μια ταινιούλα. Κυκλοφορεί και στο διαδίκτυο, μιλάω κι εγώ εκεί μέσα.

Ε.Π. Πώς θα τη βρω;

Π.Κ. Ψάξε, Γόδας.

Ε.Π. Γόδας.

Π.Κ. Ναι Νίκος Γόδας. Είναι ιστορίες που δεν ... οι λεπτομέρειες σοκάρουν, κατάλαβες. Λοιπόν, πρέπει να δω τι έχεις σκεφτεί.

Ε.Π. Ωραία

Π.Κ. ...για να δουμε που μπορούμε να συμπληρώσουμε.

Ε.Π. Ωραία θα σας πω. Ε... Λοιπόν τα πρόσωπα που εμφανίζονται στο υλικό που έχω ψάξει εγώ, κατά ένα βαθμό είναι το δικό σας υλικό, είναι όλα αυτά. Δηλαδή, έχω... ας τα πάρω με χρονολογική σειρά, για το Σκαρβέλη ας πούμε. Που πέθανε το '42 είναι πολύ λίγα τα στοιχεία για τη δραστηριότητα του μέσα στην Κατοχή. Δηλαδή μάλλον δεν έπαιζε τότε.

Π.Κ. Υπάρχει μια συγκλονιστική μαρτυρία, μου την έδωσε ένας υπέργηρος τραγουδιστής, ο οποίος τραγούδησε πολύ λίγα ρεμπέτικα και μετά άλλαξε όνομα και ... τραγούδησε ελαφρά και χάθηκε σε κρουαζιέρες μετά τον πόλεμο. Αυτός τραγούδαγε εδώ για λίγο καιρό, το '41, '42 στην Κυψέλη στον κάθετο δρόμο που πάει στην Κυψέλη που στρίβουν τα τρόλεϋ και επειδή είχε πρωτοτραγουδήσει το πρώτο τραγούδι τότε του Σκαρβέλη, ερχόταν ο Σκαρβέλης, εδώ έμενε στη λεωφόρο Αλεξάνδρας, και του 'δινε φαγητό από την ταβέρνα αυτή. Αυτό ξέρουμε πριν πεθάνει και είναι αξιόπιστη μαρτυρία γιατί αυτός ο καημένος τραγουδιστής του πήρα μια συνέντευξη πολύ ωραία, δεν την έχουμε ανεβάσει. Τον πέτυχα εννενηντατόσο χρονών. Αλλά θυμότανε πάρα πολλά πράγματα. Τσαγκαράκης λεγόταν, ή [Ιντζέβης], ο λεπτός κύριος ο οποίος ήταν και τσαγκάρης και είχε τραγουδήσει κι ένα πολύ ωραίο τραγούδι του Παπάζογλου, "στη γειτονιά μας κουτσαβάκι τον έχεις πάρει ψηλά τον αμανέ" και τα λοιπά και τα λοιπά. Κι έχει τραγουδήσει δυο τρεις μανέδες και τραγούδια του Σκαρβέλη. Αυτή είναι η μοναδική μαρτυρία που έχουμε από άλλον, γιατί η ανιψιά του που τη βρήκα εγώ και είχε πληροφορίες με τις οποίες έκανα αυτό το αφιέρωμα που έκανα στον Σκαρβέλη, πέτυχα δηλαδή, ο Σκαρβέλης είχε μια αδερφή από άλλο πατέρα. Γιατί ο Σκαρβέλης γεννήθηκε το '80, το 1880, εν συνεχεία τους απαρτάει η μάνα και φεύγει, ξαναπαντρεύεται, κάνει την αδερφή του, εγκαταλείπει και τη δεύτερη οικογένεια, και φεύγει με κάποιον Τούρκο. Και τα παιδιά μεγάλωσαν με τη γιαγιά. Με τον παππού. Και αρχίζει η ιστορία του Σκαρβέλη που έπαιζε κιθάρα και τα λοιπά και τα λοιπά. Θέλω να πω ότι... ήτανε ένας μελαγχολικός άνθρωπος. Παρόλ' αυτά έχω γράψει ένα άρθρο παλιά, "ο ερωτικός Σκαρβέλης" για τα ερωτικά του τραγούδια συγκλονιστικά. Μπορεί να μην αφορούν γυναίκες βέβαια, αλλά αφορούν... αλλά ήταν μεγάλος συνθέτης, έτσι; Μιλάμε και διετέλεσε επιλογέας ρεπερτορίου στην Κολούμπια και στην Οντεόν.

Ε.Π. Ναι ναι



Π.Κ. Και είχε την αδερφή η οποία παντρεύτηκε έναν ευκατάστατο Κωνσταντινουπολίτη και κάναν πέντε παιδιά και δεκατρία εγγόνια. Εγώ πέτυχα την πρώτη εγγονή. Που πήγαινε μαζί στα κέντρα, τον θυμότανε, που του ‘γραφε τους στίχους, τον θυμότανε που του λεγε τους στίχους να γράφει γιατί δεν ήξερε ελληνικά δεν πήγε σχολείο ποτέ, μεγάλωσε μες στο σπίτι με τις γιαγιάδες, δεν πήγε σχολείο, αλλά ήξερε να μιλάει, δεν ήξερε να γράφει. Τα ‘χω γράψει αυτά σ’ ένα άρθρο

Ε.Π. Σ’ αυτό που αναφέρατε; Στον “ερωτικό Σκαρβέλη”;

Π.Κ. Ναι ναι

Ε.Π. Θα το βρω δηλαδή αυτό στο διαδίκτυο;

Π.Κ. Είναι στο περιοδικό που βγάζει η Αννούλα η Βλαβιανού μετά από το... έβγαλε καμιά δεκαριά τεύχη. Θα στο ‘βρυσκα αλλά έχουν μπερδευτεί αυτά όλα.

Ε.Π. Εντάξει εντάξει

Π.Κ. ...αλλά δε μας αφορά για τη δουλειά τη δική σου

Ε.Π. Ναι κατάλαβα

Π.Κ. Πάμε παρακάτω στα πρόσωπα που λες

Ε.Π. Ε... μετά για το Σέμση το Σαλονικιό

Π.Κ. Ο Σέμσης ευτυχώς δεν πεθαίνει. Πεθαίνει το ‘50 βέβαια.

Ε.Π. Εδώ εγώ έχω σημειώσει ότι πεθαίνει μες στην Κατοχή.

Π.Κ. Όχι. 13 Ιανουαρίου το ‘50. Αφού έχουμε δισκογραφία με το Χιώτη μαζί. Μετά τον πόλεμο.

Ε.Π. Εντάξει θα έγινε κάποιο μπέρδεμα.

Π.Κ. Να τα διορθώσεις κάτι τέτοια.

Ε.Π. Ναι ναι φυσικά

Π.Κ. Ο Σέμσης ήταν μεγάλη μορφή του ρεμπέτικου και της μουσικής στην Ελλάδα γιατί ήτανε απ’ ότι συζητήσα εγώ με συγγενείς του, ο Σέμσης ήταν τρίτη γενιά βιολιστών. Ήταν και κατασκευαστής ο παππούς του κι ο πατέρας του. Στη Στρώμνιτσα της παλιάς Γιουγκοσλαβίας, και κάνει το γιο του το Μιχάλη και γίνεται πρώτο βιολί στην κρατική ορχήστρα για τριάντα χρόνια. Ο Μιχάλης μας έδωσε τις πληροφορίες. Κλασικής μουσικής. Και κάνει παιδιά ο γιος του, τα εγγόνια, είναι ο Σέμσης που κάνει συνθέσεις, και ο αδερφός του πάλι στην κρατική ορχήστρα πρώτο βιολί, και τώρα μαθαίνουν βιολί τα δισέγγονα που έχει παντρευτεί ο αδερφός τους, ο εγγονός δηλαδή έχει παντρευτεί μια Ρουμάνα νομίζω βιολίστρια; Έχει μεγάλη πλάκα η οικογένεια

Ε.Π. Οπότε όλοι παίζουνε βιολί

Π.Κ. Ναι ήτανε και μεγάλος μουσικός, μεγάλος μουσικός

Ε.Π. Ναι ναι

Π.Κ. Ο Σέμσης σου λέω πέθανε 13 Γενάρη του ‘50, αν καλά θυμάμαι την ημερομηνία.

Ε.Π. Οπότε αυτός μέσα στην Κατοχή;...

Π.Κ. Στην Κατοχή δεν έχουμε στοιχεία. Κανένα στοιχείο δεν έχουμε.

Ε.Π. Δεν έχουμε.

Π.Κ. Μετά βέβαια τον πόλεμο συνεχίζει να έχει την ευθύνη της Χις Μάστερ Βόις, το σήμα αυτό της Κολούμπια δηλαδή μέχρι το '50 που πεθαίνει. Και μάλιστα πεθαίνει γιατί, νομίζω απ' τη μελαγχολία, γιατί έχασε ένα γιο. Πέθανε πριν απ' αυτόν νομίζω ένας γιος, όχι ο Μιχάλης που έγινε μετά βιολιστής. Κάτι τέτοιο θυμάμαι, αλλά το βιβλίο το 'χει γράψει αυτή η καλή κοπέλα η Δανέζα. Το 'χεις βρει το βιβλίο που χει γράψει;

Ε.Π. Όχι.

Π.Κ. Μια καθηγήτρια στη Δανία, Lisbet Torp. Έχει κάνει μια πολύ καλή έρευνα, ατελή βέβαια γιατί δεν μπόρεσε να βρει όλα τα στοιχεία, αλλά την είχαμε φέρει σε ένα συνέδριο, εξαιρετική, μιλάει ελληνικά και τα λοιπά. Έχουμε να μιλήσουμε μαζί πολλά χρόνια. Όχι, είχε έρθει πριν από πέντε χρόνια και με βρήκε εδώ. Μια πολύ ωραία κοπέλα, τώρα θα είναι εβδομήντα χρονών δηλαδή.

Ε.Π. (Γελάω)

Π.Κ. Κοριτσάκι. (γελάμε)

Ε.Π. Ωραία για τον Τούντα μου είπατε κάποια πράγματα, ότι έφυγε μέσα στην Κατοχή, ότι είχε ήδη πολύ υλικό και δισκογραφία και άξιος μουσικός πολύ

Π.Κ. Ναι μας χάρισε η κόρη του και τα μαντολίνα του. Τα 'χω εδώ.

Ε.Π. Αλήθεια;

Π.Κ. Το ένα το επισκευάζουμε και το άλλο είναι εδώ. Ναι ο Τούντας ήταν μάλλον η μεγαλύτερη μορφή συνθέτη που είχαμε ποτέ. Γνώστης, τραγούδια όλων των ειδών ό,τι ήθελες σου έγραφε διευθυντής εφτά χρόνια στην Οντεόν και τα υπόλοιπα μέχρι το '41 στην Κολούμπια, βοήθησε τους πάντες, μου λεγε η κόρη του, γιατί με φώναζε και μου χάρισε τα μαντολίνα, και την ταμπακιέρα του και μια ωραία φωτογραφία, ε... μου λεγε ότι ο Τούντας, εγώ τους έβαλα στην ΑΕΠΙ το '95 για να παίρνουν κάποια λεφτά απ' τη δημόσια εκτέλεση. Γιατί ο Τούντας είχε πολλά τραγούδια που παιζόντουσαν και δεν έπαιρναν λεφτά. Πήγαινε λοιπόν η Ιωάννα, η οποία βέβαια γεννήθηκε το '36, '37 πέντε χρονών ήταν όταν πέθανε ο πατέρας της δεν τον γνώρισε, απ' τη μάνα έμαθε. Αλλά ήτανε πολύ δυναμικός τύπος, παρόλο που ήταν μικρούλα στο μπόι, και μου ' λεγε ότι τότε που πήγαινε στην Κολούμπια κι έπαιρνε τα ποσοστά, δεκαετία του '60, '70, πέτυχε τον Τσιτσάνη. Ο Τσιτσάνης βέβαια πολύ καλός άνθρωπος, έτσι; και της έλεγε, "Ιωάννα μου, Ιωάννα μου, να 'ξερες πόσο με βοήθησε ο πατέρας σου!". Ο Τούντας ήταν άνθρωπος ο οποίος όλους τους βοηθούσε. Και το πιο κλασικό παράδειγμα, τι ποιότητα είχαν αυτοί οι άνθρωποι, δηλαδή, Τούντας, Σκαρβέλης, Σέμσης, Περιστερης και Μάτσας βέβαια, αφού ήταν το κεφάλι το... που πίσω λειτουργούσε, όταν εμφανίζεται ο Τσιτσάνης, που είναι το ταλαντούχο νέο παιδί, μετράει η δράση. Απ' την ώρα που εμφανίζεται τέλος '36, αρχές '37 μέχρι που σταματάει τη δισκογραφία, έχει εκατό τραγούδια ηχογραφήσει. Ο Τσιτσάνης. Με τη βοήθεια όλων. Πόσα έχει ηχογραφήσει ο Τούντας; Πενήντα δύο. Στην ίδια περίοδο. Ο Περιστερης, τριάντα οχτώ, είκοσι οχτώ, ο Μάρκος τριάντα οχτώ. Αυτό σήμαινε ότι έχουμε

καινούργιο παιδί καλό, έλα γράφε, δε γίνεται. Αυτή είναι μια άλλη εποχή, δεν μπορούμε να τη συλλάβουμε. Αυτά αρχίζουν και αλλάζουνε γρήγορα μετά τον πόλεμο. Αρχίζουν τα συμφέροντα, οι τσακωμοί... μέχρι τότε υπήρχε μια ισορροπία στις εταιρίες, ανήκουστη. Πάμε παρακάτω.

Ε.Π. Δε ξέρω τώρα για τις γυναίκες, για τη Ρόζα, για την Ρίτα Αμπατζή, δε βρήκα υλικό για μέσ στην Κατοχή τι κάνανε.

Π.Κ. Δεν έχουμε στοιχεία.

Ε.Π. Κάπου είδα κάποιο... κάποια αναφορά ότι έπαιζε η Ρίτα για λίγο με... είναι στην εργασία μου, δεν θυμάμαι τώρα να πω τα ονόματα. Ότι έπαιζε σ' ένα μαγαζί τέλος πάντων, αλλά μόνο αυτό βρήκα.

Π.Κ. Ασφαλείς πληροφορίες για τις τραγουδίστριες δεν έχουμε. Αυτό που μπορεί να συνέβαινε κυρίως η Μαρίκα η Πολίτισσα που ήταν πολύ δραστήρια και είχε κοντά της τους μουσικούς τον Ασίκη και τον Λάμπρου με το κανονάκι και τον Λάμπρου με τη λύρα, μπορεί να παίζανε σε ιδιωτικούς χώρους. Όχι δηλαδή σε μέρη που ερχόταν ο κόσμος και παρακολουθούσε.

Ε.Π. Ναι. Γιατί δεν έχουμε ασφαλείς πληροφορίες για τις τραγουδίστριες αυτές άραγε;

Π.Κ. Γιατί Ρόζα η οποία έζησε μέχρι μεγάλη ηλικία, πέθανε κανείς δεν ξέρει πόσο, πάνω από ενενήντα χρόνων, δεν θυμότανε. Πανέξυπνη βέβαια, πολύ καλή γυναίκα, αγία, αλλά τα χε χάσει. Όταν εμείς τη βρήκαμε δηλαδή, το '65 περίπου, ε μας είπε μερικά πράγματα αλλά δε ρωτήσαμε για την Κατοχή. Τότε μας ενδιέφερε τι θα πει η Ρόζα η μεγάλη τραγουδίστρια. Μετά με τα χρόνια της πήρε μάλιστα ο Χατζηδουλής με τον Παπαδόπουλο μια συνέντευξη. Να καταλάβεις, το καλαμπούρι...

Ε.Π. Στο "Αυτά που θυμάμαι"; Μήπως αυτό λέτε; Τη συνέντευξη;

Π.Κ. Ναι. Η πλάκα είναι ότι ο Τσαρούχης, ήτανε η λατρεία του. Και πρέπει μάλιστα χάρη στον Τσαρούχη, να άρχισε να αλλάζει η γνώμη της μεγαλύτερης κυνηγού του ρεμπέτικου, της Σοφίας Σπανούδη. Σοφία Σπανούδη με σπουδές 1875 Κωνσταντινούπολη, οικογένεια πλούσια, σπούδασε στη Γερμανία, ήρθε εδώ, έγινε διευθύντρια του Ωδείου Αθηνών. Και έχει γράψει ό,τι χειρότερο για το ρεμπέτικο. Το '31. Και το '36 και το '37. Λοιπόν αυτός ο διάλογος που λεγόταν Τσαρούχης, ήτανε λάτρης της Ρόζας. Και είχε σχέσεις φιλικές και πήγαινε και την άκουγε. Αυτά μου τα χει πει ο ίδιος ο Τσαρούχης. Ευτυχώς ήταν Παρίσι τα χρόνια της χούντας, και βρεθήκαμε εκεί. Λοιπόν κάποια στιγμή, λέει "είναι δυνατόν να βρίζει το ρεμπέτικο η Σπανούδη; Θα την πάρω". Πάει και τη βρίσκει, και [...]. Αυτή μίλαγε βαριά γιατί κάπνιζε. "Πού θα με πας, του λέει, τώρα;". "Σε πάω ν' ακούσεις μια τραγουδίστρια μεγάλη". Και την πάει στη Ρόζα λοιπόν, ε; είναι μια αφήγηση, την έχω πει και στο ραδιόφωνο. Λέει λοιπόν, καθίσαν εκεί σε κάποιο μαγαζί που τραγουδούσε η Ρόζα πριν τον πόλεμο. Και ενθουσιάστηκε βέβαια, γιατί ήτανε μουσικάρα η Σπανούδη, είχε ένα πάκο τέτοιο, μουσικοκριτικές στην Καθημερινή, στις μεγάλες εφημερίδες της εποχής και τα λοιπά. Μεγάλη γνώστρια της μουσικής. Του λέει "βρε Γιάννη, του λέει, αυτή είναι σπουδαία τραγουδίστρια, καλά έκανες και μ' έφερες εδώ. Για πες της να ρθει να της πω δυο λόγια". Πάει ο Γιάννης, λέει θέλει να σε

γνωρίσει. Έρχεται. Η σκηνή τώρα, Ρόζα, Σοφία Σπανούδη, Γιάννης. Της λέει “Ρόζα μπράβο, μπράβο κορίτσι μου, είσαι...” Ηλικίες ήτανε βέβαια πιο μεγάλη η... την πέραναγε καμιά δεκαπενταριά χρόνια.

Ε.Π. Η Σπανούδη;

Π.Κ. Η Σπανούδη.

Ε.Π. Ναι.

Π.Κ. Τη Ρόζα. Λέει λοιπόν, “πολύ πολύ πάρα πολύ καλή, πάρα πολύ καλή. Ξέρεις εγώ είμαι κριτικός και θα γράψω για σένανε”. Λέει η Ρόζα “ευχαριστώ κυρία Σοφία, αλλά εγώ δεν τραγουδάω κρητικά”. (γελάμε) Η Σοφία τώρα τρελαίνεται “όχι παιδί μου, λέει, δεν εννοώ της Κρήτης, γράφω στις εφημερίδες, γράφω, γράφω”. “Α, γράφετε, μπράβο. Και ο αδερφός μου γράφει”. “Τι γράφει;”. “Λογιστής”, λέει.

Ε.Π. Αλήθεια; (γελάμε)

Π.Κ. Το φινάλε είναι ωραίο. Εγώ έχω έρθει απ’ το Παρίσι, έχει γίνει η ιστορία αυτή με τον Τσαρούχη, και κάνει ο [...] ο καημένος μια βραδιά εδώ στο Κύτταρο, που τραγουδάει η Ρόζα. Πάω εγώ εκεί, μάλιστα είναι ηχογραφημένη αυτή η βραδιά. Τι κάνετε, πώς, είχαμε έρθει τότε στο σπίτι σας εκεί και τα λοιπά, τα θυμάστε, “ναι, ναι”. Κι έχετε και χαιρετίσματα απ’ το Παρίσι που έχω έρθει, απ’ τον Τσαρούχη το Γιάννη. “Αααα, ο Γιάννης, ο Γιάννης, μπράβο!!! Καλά είναι;”, “καλά είναι”. “Καλά είναι... θύμισέ μου τι όργανο έπαιζε;” (γελάμε). Αυτό ‘ν’ το φινάλε.

Ε.Π. Μάλιστα... η Ρόζα...

Π.Κ. Βέβαια ήταν καλός άνθρωπος η Ρόζα, τελευταία την είχε ερωτευτεί ένας νέος άνθρωπος, και της [...] το σπίτι και τα λοιπά. Κάναμε μάλιστα, το ‘08 κάναμε μια βραδιά να μαζέψουμε λεφτά γιατί αυτός πριν πεθάνει την έκανε χριστιανή για να μην την πάρουν οι Εβραίοι. Αυτός ο χωροφύλακας. Υπάρχει μια συνέντευξη που έκανε στο χωροφύλακα εκείνο το καλό παιδί, ο Ηλίας ο Κατσούλης. Και πήγαμε εκεί, κάναμε ορχήστρα και παίξαμε ένα βράδυ ολόκληρο και μαζέψαμε λεφτά για να φτιάξει τον τάφο. Ο τάφος είναι εκεί. Θέλαν να την πάρουν οι Εβραίοι δηλαδή, οι Εβραίοι έχουν κάνει και ταινία ολόκληρη. Για τη Ρόζα. Το ‘χεις δει;

Ε.Π. Όχι.

Π.Κ. Την έχει παίξει και η τηλεόραση. Και από κει γνώρισα και τη διευθύντρια παραγωγής, μια πολύ καλή κοπέλα.

Ε.Π. Μάλιστα. Ε... Στελλάκης Περπινιάδης.

Π.Κ. Έχω μια συνέντευξη.

Ε.Π. Την έχω ακούσει ξανά και ξανά και ξανά.

Π.Κ. Είναι ωραία γιατί εκεί πέρα λέει για τη Βαρβάρα, τι έγινε (γελάει)

Ε.Π. Ναι ναι ναι

Π.Κ. Ο Στελλάκης είχε το μαγαζί αυτό το δικό του κάτι θα έκανε. Το γεγονός ότι ο Κάβουρας πεθαίνει εκεί, σημαίνει οτι δούλευε το μαγαζί εκεί κάτω, στο Χαϊδάρι.

Ε.Π. Στο Χαϊδάρι ε;

Π.Κ. Ναι. Ο Στελλάκης πρέπει να έκανε κάτι στην Κατοχή. Πρέπει να είχε δηλαδή κάποιους και να τραγουδάγε. Δεν ξέρω αν λέει τίποτα μέσα στη συνέντευξη αυτή, δε θυμάμαι.

Ε.Π. Για τον Μπαγιαντέρα μετά;

Π.Κ. Ο Μπαγιαντέρας τα λέει όλα μόνος του.

Ε.Π. Μπαγιαντέρας, Κερομύτης,

Π.Κ. Ο Κερομύτης έχει μια ωραία συνέντευξη που του 'χα πάρει, την έχεις ακούσει;

Ε.Π. Ναι ναι!

Π.Κ. Και παίζει κιόλας μέσα.

Ε.Π. Ναι.

Π.Κ. Πολύ ωραία. Ήταν πολύ καλός άνθρωπος ο Κερομύτης. Ένα θα σου πω μόνο να καταλάβεις για την ποιότητα μερικών ανθρώπων. Ο Βαμβακάρης λίγο πριν πεθάνει, έγινε μια ορχήστρα και τραγουδάγαν εδώ στη Νέα Φιλαδέλφεια, εγώ ήμουνα στο Παρίσι τότε. Σ' ένα κέντρο γνωστό. Για να παίρνει το μεροκάματο ο Μάρκος, ήταν χάλια η φωνή του, πήγαινε πίσω απ' την κουρτίνα και τραγουδάγε ο Κερομύτης.

Ε.Π. Για πότε λέτε;

Π.Κ. Επειδή μοιάζουν οι φωνές

Ε.Π. Ποια περίοδο αυτό;

Π.Κ. Αυτό ήτανε στη χούντα μέσα. '70... εκεί, '71. Ήταν κι ο Λαύκας, ήτανε ο Μάρκος...

Ε.Π. Είχανε πολύ καλή σχέση μεταξύ τους, απ' ότι έχω καταλάβει από τις... οι μουσικοί δηλαδή μεταξύ τους...

Π.Κ. Αυτή η παρέα η παλιά ναι ναι

Ε.Π. Είχανε πολύ καλές σχέσεις. Δεν υπήρχε το ποιος θα βγει πιο μπροστά, ποιος θα...

Π.Κ. Για μια μακρά περίοδο ήταν έτσι. Μετά τον πόλεμο αρχίζουνε... όπως διαλύθηκε η Ελλάδα με τον εμφύλιο πόλεμο και τα λοιπά, το ίδιο και αυτές οι ιστορίες. Άρχισαν οι κλοπές, να... άρχισαν οι αλλαγές, άρχισαν οι...

Ε.Π. Ο Μάρκος μετά που έπαιζε στην Κατοχή, έπαιζαν για να φάνε, αλλά τους δίνανε και λεφτά, τους δίνανε και φαγητά,

Π.Κ. Ντάξει ανάλογα με την περίοδο

Ε.Π. Ο Μάρκος πάντως απ' ότι καταλαβαίνω, έπαιζε και τα τρία χρόνια

Π.Κ. Ο Μάρκος ήταν ένας απ' τους

Ε.Π. Υπήρχε κινητικότητα,

Π.Κ. ...λίγους που έπαιζε. Κυρίως για να βγάλει φαγητό να ταΐζει τα παιδιά του δηλαδή. Είχε τρία παιδιά.

Ε.Π. Ναι. Και έδινε λέει, μερικές φορές είχε πολύ φαγητό και έδινε και σε άλλους. Στην οικογένεια ή σε άλλους που ήξερε ότι πεινάνε και ότι χρειάζονται υποστήριξη.

Π.Κ. Ο Μάρκος μπαίνει στους Αγίους, μιλάμε απ' τους καλύτερους ανθρώπους που υπήρχαν. Εγώ που τον γνώρισα και κάθισα τόσο δίπλα του, δεν μπορείς να συλλάβεις τι καλός άνθρωπος ήταν. Ένα θα σου πω μόνο. Ο Βασίλης είναι υιοθετημένος υιός. Ο πρώτος γιος είναι ο Βασίλης, μετά υιοθετήθηκε γιατί έκανε αποβολή το πρώτο παιδί η κυρα Βαγγελιώ και ο γιατρός τότε το '43 στην Κατοχή, του λέει δεν μπορείς να κάνεις παιδιά. Κι υιοθετήσαν ένα παιδάκι της γειτονιάς. Ο Βασίλης. Το '47 και το '49 γίναν ο Στέλιος κι ο Δομένικος. Θα σου πω τι μου 'πε ο Βασίλης μόνο. "Ποτέ δεν κατάλαβα ότι ήμουνα υιοθετημένο παιδί". Ξέρεις πόσο δύσκολο είναι για έναν πατέρα να μην ξεχωρίσει τα παιδιά του τα... βιολογικά από το παιδί που 'τανε... Και μέχρι τώρα, γιατί προχθές μιλάγαμε, αυτό λέει, πόσο καλός ήταν ο πατέρας τους. Στο υπογράφων κι εγώ. Ναι μιλάμε για μια περίοδο που οι καλοί άνθρωποι είναι μεγάλο μέρος της κοινωνίας. Κατάλαβες; Μετά άρχισε να χαλάει η φόρμα. (γελάει)

Ε.Π. Ο Δελιάς;

Π.Κ. Το δράμα είναι, αν είναι αλήθεια, ένας Πειραιώτης που έχει επαφές, μου γνωστοποίησε πριν από κάμποσα χρόνια, ότι η κοπέλα που τον οδήγησε στην ηρωίνη παντρεύτηκε, έζησε, πέθανε σε μεγάλη ηλικία και έκανε ένα γιο που είναι γιατρός διάσημος. Δεν το 'χω επιβεβαιώσει. Μου το 'πε γιατί είναι γείτονας και ξέρει την ιστορία. Πειραιώτης. Πλάκα δεν έχει; Και αυτός έφυγε ο καημένος τριάντα δύο χρονώ.

Ε.Π. Κάπου διάβασα ότι έφυγε μετά από αυτόν και η... και η γυναίκα εκείνη.

Π.Κ. Όχι. Και πρέπει να 'τανε πολύ πιο μικρή απ' αυτόν. Είχανε πέσει παιδάκια στην ηρωίνη.

Ε.Π. Κάποιος, τώρα δε θυμάμαι ποιος από τους... σε μια από τις συνεντεύξεις σας, αναφέρει κάποιος για τον Δελιά ότι ήτανε "παιδί κορίτσι". Ότι ήτανε τόσο ευγενής και γλυκός και ήπιος και... τα καλύτερα δηλαδή!

Π.Κ. Ο Κερομύτης το λέει.

Ε.Π. Ο Κερομύτης το λέει; Ο Κερομύτης! Ναι...

Π.Κ. Ο Δελιάς, αυτό που δεν ξέρει ο κόσμος, εγώ γνώρισα πριν πολλά χρόνια, αλλά χαθήκαμε, δεν μπορώ να θυμηθώ τίποτα, δεν μπορώ να θυμηθώ τίποτα, τον ανιψιό του. Ο οποίος είχε μια εταιρία, κατασκευής μεταλλο... μεταλλο... μεταλλικών κατασκευών. Ο Δελιάς είχε δυο αδερφές, πιο μικρές. Η μία έφυγε Αμερική και μάλιστα τελευταία, ένας νεαρός ερευνητής που κάνει τώρα μια εργασία τηλεοπτική για το Δελιά, ο Σπύρος ο Μανωλάτος, εντόπισε στην Αμερική, τα παιδιά της αδερφής του. Κι έχει μια επαφή, δεν ξέρω βέβαια πολλά πράγματα τίποτα, ψάχνει να εντοπίσει. Ο άλλος ο γιος, γιατί η άλλη αδερφή έμενε μέχρι που πέθανε στην Κοκκινιά, μέχρι τελευταία δηλαδή, μπορεί πριν από είκοσι χρόνια. Και αυτός μου έδωσε τις πληροφορίες ότι η οικογένεια Δελιά ήτανε από τις πιο αποκατεστημένες στη Σμύρνη και στην Πέργαμο. Και το σπίτι λέει στην Πέργαμο όταν φύγανε

έγινε το δικαστικό μέγαρο της πόλης. Είχανε αγροτοβιομηχανία, κτήματα που κάνανε και προϊόντα αγροτικά και τα τα στέλνανε σε διάφορα μέρη. Είναι μια ιστορία... μελαγχολίας.

Ε.Π. Ναι. Ε... Γιάννης Παπαϊωάννου!

Π.Κ. Καημένος (γελάει). Άλλος άγιος! Τι να πεις γι' αυτόν; Όποιος τον γνώριζε πάθαινε πλάκα. Ε αυτοί στην Κατοχή κάπου παίζανε

Ε.Π. Παίζανε! Παίζανε ναι...

Π.Κ. Τώρα ακριβή στοιχεία...

Ε.Π. Θα σας πω... θα καταλαβ... δηλαδή θα δείτε κάποια στιγμή τι έχω βρει και θα μου πείτε. Το ότι πήγε και βρήκε τον Μεταξά και του έπαιξε μπαγλαμά...

Π.Κ. Υπάρχει αυτή η εκδοχή...

Ε.Π. Ότι έπαιξε τη Μοδιστρούλα και τα λοιπά...

Π.Κ. Μπορεί να 'ναι και αλήθεια. Κάτι θα είναι αλήθεια.

Ε.Π. Κάτι θα είναι αλήθεια σωστά...

Π.Κ. (γελάει) Έχει πλάκα. Ήταν πάρα πολύ καλός άνθρωπος, εγώ λίγο τον γνώρισα, γιατί δυστυχώς έφυγα εγώ για το Παρίσι και αυτοί πεθάνανε

Ε.Π. Εσείς πότε φύγατε;

Π.Κ. Το Μάιο του '68.

Ε.Π. Και πότε γυρίσατε;

Π.Κ. Το '73. Ήρθα επί χούντας, εδώ ήμουνα. Και στο Πολυτεχνείο εδώ ήμουνα. Ναι. Μια άλλη ιστορία αυτή. Με πολλά μυστικά.

Ε.Π. Φαντάζομαι. Οπότε για τον Παπαϊωάννου; Είπατε ότι λίγο τον γνωρίσατε;

Π.Κ. Δεν υπήρχε καλύτερος άνθρωπος. Όλοι γι' αυτόν λένε. Και τζάμπα πήγε. Όταν σκέφτομαι πενήντα εννιά χρονών, κι εγώ είμαι τώρα ογδόντα σχεδόν, λέω παιδί ήτανε! Τι ήτανε! Εκείνο το βράδυ δηλαδή. Το... πότε; 3 Αυγούστου νομίζω το '72. Εκείνη τη χρονιά μας ήρθανε κατραπακιές στο Παρίσι. Τον Οκτω... το Φεβρουάριο πεθαίνει ο Μάρκος, το '70 είχε πεθάνει ο Χιώτης, το '72 πεθαίνει ο Παπαϊωάννου, γι' αυτό γύρισα στην Ελλάδα! Λέω αν κάτσω κι άλλο, θα πεθάνουν όλοι, δε θα βρω κανένανε. Αυτή ήταν η κύρια αιτία. Γιατί μπορούσα να καθίσω έξω, να μη γυρίσω και να τσακώνομαι με τους χουνταίους εδώ. Μόνο ο Κατσαρός πήρε τη ρεβάνς.

Ε.Π. Πω πω... ο Κατσαρός! (γελάμε) Άλλο συγκλονιστικό αυτό.

Π.Κ. Μα έχουμε ανεβάσει πεντακόσιες σελίδες αφήγηση. Εκεί έκανα, πήρα τη ρεβάνς. Γι' αυτά που δεν είχα κάνει σε όλους. Λέγε λέγε λέγε λέγε λέγε λέγε λέγε... Το πακέτο Κατσαρός είναι πεντακόσιες σελίδες αφήγηση.

Ε.Π. Σοβαρά ε;

Π.Κ. Το ‘χω δω, ε. Και τι δε λέει μέσα. Φοβερή περίπτωση ανθρώπου. Εκατόν εννιάμιση χρονών πέθανε. Και πως πέθανε; Γιατί το βράδυ εκείνο, ήταν στο σπίτι του στο Tarpon Springs, ο καημένος ο Μιχάλης ο Αδάμ! Θυμάσαι τον Μιχάλη τον Αδάμ που είχε το Badminton;

Ε.Π. Όχι.

Π.Κ. Ένα καταπληκτικό παιδί. Παλιός μπασκετομπολίστας στη Νέα Φιλαδέλφεια, τον ήξερα από παιδί. Πέθανε από κορονοϊό, απ’ τους πρώτους.

Ε.Π. Αλήθεια;

Π.Κ. Ναι. Ένα παιδί μέχρι πάνω, δυο μέτρα. Έκανε το Badminton, όλες αυτές τις φοβερές εκδηλώσεις. Και το βράδυ εκείνο τον είχε πάρει βίντεο.

Ε.Π. Το βράδυ πριν πεθάνει;

Π.Κ. Πριν πεθάνει. Έφαγε ένα αυγολέμονο, ένα... ένα... κεφαλάκι αρνίσιο αυγολέμονο, έκανε προγραμματισμό της επόμενης δεκαετίας και πέθανε το βράδυ στον ύπνο του

Ε.Π. Α στο καλό...

Π.Κ. (γελάει) Ο ωραιότερος θάνατος.

Ε.Π. Πω πω...

Π.Κ. Ο Κατσαρός είναι ταινία για τον Scorsese και τα λοιπά. Δεν... [...]. Αυτά που έκανε δηλαδή δεν υπάρχει άλλος άνθρωπος να τα ‘χει κάνει στη ζωή του. Καταρχήν οδηγούσε αυτοκίνητο μέχρι εκατόν εφτά χρονών (γελάμε), και τι αυτοκίνητο; Μια Lincoln. Μα όταν πήγα εγώ στο χωριό του και... ήρθε με τη Lincoln, η Lincoln είναι σαν τη Rols Royce. Αμερικάνικη Rols Royce. (Γελάει). Βγαίνει μ’ ένα κοστούμι, τα μαλλιά του εδώ είχε το... πως λέγεται αυτό που βάζετε εσείς;

Ε.Π. Το διχτάκι... Ναι ναι...

Π.Κ. Για να μη φεύγουνε. Και με πήγε κει [...] το πρωί. Βόλτα κάναμε, μου ‘λεγε... ιστορία. Νομίζω δεν έγιναν ποτέ αυτά. Κάποια στιγμή εγώ πήγα στην Αμερική, που την Αμερική την απεχθανόμουν από μωρό, ας πούμε. Που δε μιλάω ούτε μια λέξη αγγλικά. Από επιλογή. Πώς τα κατάφερα τώρα να πάρω απ’ τη Νέα Υόρκη ένα αεροπλάνο τρεισήμισι ώρες κι άλλες τρεισήμισι ώρες είχε κολλήσει στ’ αεροδρόμιο κι έφτασα, αντί να φτάσω εννιά η ώρα έφτασα μιάμιση. Και από το σπίτι, από το αεροδρόμιο ήταν πενήντα μίλια. Τι σου λέω τώρα... Τρέλα ήταν! Ναι μερικά πράγματα λες, έγιναν; Δεν το πιστεύω.

Ε.Π. Υπάρχουν ντοκουμέντα! Έγιναν κύριε Κουνάδη! (γελάμε) Έγιναν!

Π.Κ. Το λέω καμιά φορά στις κόρες μου, το λέω, ξέρετε, αυτά όλα υπήρχαν τα πρόσωπα! Δεν τα φανταστήκαμε! Αυτή είναι η πικρή αλήθεια.

Ε.Π. Αυτό προσπαθώ να δω μέσα από αυτή τη δουλειά. Ότι ήτανε υπαρκτά πρόσωπα.

Π.Κ. (Γελάει)

Ε.Π. Δεν είναι μόνο, τραγούδια που ακούμε και...

Π.Κ. Είναι πρόσωπα με συναισθήματα, με...



Ε.Π. Ναι αυτό! Και πώς σταθήκανε εκείνα τα τρία χρόνια, τι έγινε

Π.Κ. Με συμπεριφορές απίστευτες. Τι να σου πω

Ε.Π. Δηλαδή το πως αναγνωρίζανε αυτοί, αυτό που κάνανε, το πώς, τι επίδραση είχε κοινωνικά σ' αυτούς που τους ακούγανε, ποιοι ήταν αυτοί που τους ακούγανε,

Π.Κ. Τι να σου πω μωρό μου...

Ε.Π. Τέτοια διάφορα στοιχεία δηλαδή για να...

Π.Κ. Το επώνυμό σου πώς είναι;

Ε.Π. Πανταζόγλου

Π.Κ. Πανταζόγλου

Ε.Π. Για να δούμε την πραγματική ζωή, γιατί μέσα σε όλο αυτό που λέγεται Κατοχή, και είναι όλα αυτά που...

Π.Κ. Εγώ πρέπει να σου πω, ότι όλο αυτό το επίτευγμα που λέγεται ρεμπέτικο, όχι μόνο γιατί τα τελευταία χρόνια έκανε ένα άνοιγμα στη δισκογραφία. Πρώτα απ' όλα έγραψα το εννενηντατόσο ένα άρθρο "το επιθεωρησιακό ρεμπέτικο". Στο περιοδικό. Μεγάλο άρθρο τεράστιο. Εκεί ανακάλυψα ότι ο Πέτρος Κυριακός, αυτή η μεγαλοφυΐα της επιθεώρησης, μέγας τραγουδιστής αφού τραγουδάει και μανέδες, έχει δισκογραφία μεγαλύτερη απ' τον Βαμβακάρη! (γελάει) Κοντά στα διακόσια κομμάτια! Ο Μάρκος έχει εκατόν πενήντα. Στην παλιά δισκογραφία. Και μου λέγαν οι παλιοί ότι πηγαίνουν στα καφενεία και λέγαν, ήρθε το καινούριο του Κυριακού; Επειδή ο Κυριακός τραγούδαγε κι έλεγε και νούμερα μέσα. Στην επιθεώρηση.

Ε.Π. Ααα...

Π.Κ. Και ανακαλύπτω, έχω ετοιμάσει δέκα cd τότε παλιά με το Μάτσα, να βγάλουμε το επιθεωρησιακό ρεμπέτικο. Δεν έχουν βγει. Τα 'χω εγώ αλλού. Τρελαίνεσαι! Η οπερέτα! Πώς διεισδύει το ρεμπέτικο μέσα σ' όλα τα είδη. Μου 'λεγε ο Νίκος ο Διονυσόπουλος που μιλάει με διάφορους, ότι ένας αυστριακός που ασχολείται με την οπερέτα παγκοσμίως, του 'λεγε ότι οι συνθέτες της οπερέτας στην Ελλάδα είναι απ' τους καλύτερους στον κόσμο. Χατζηποστόλου, Σακελλαρίδης και τα λοιπά, δηλαδή έχουμε σ' όλες τις μορφές της παλιάς δισκογραφίας, έχουμε καταπληκτικά πράγματα. Και κλασική μουσική! Έχουμε, εγώ που δεν ασχολούμαι γιατί ο Στάθης ο Αρφάνης που ασχολείται με την κλασική μουσική, έχω καταγράψει πενήντα αρχιτραγουδιστές του μελοδράματος, που κάναν καριέρα έξω! (γελάει). Αυτή η μικρή χώρα και τα λοιπά,

Ε.Π. Πενήντα ε;

Π.Κ. Ναι! Μέχρι τον πόλεμο! Δεν πάω στην Μαρία Κάλλας που είναι η μεγαλύτερη τραγουδίστρια όλων των εποχών, τρελά πράγματα! Να 'χουνε δηλαδή μαγνητοφωνήσει στη Νέα Υόρκη, στο Λονδίνο, στο Βερολίνο, στο Μιλάνο, στη Ρώμη και τα λοιπά! Δισκογραφία δηλαδή Ελλήνων τραγουδιστών μελοδράματος εκτός Ελλάδος. Τρελά πράγματα.

Ε.Π. Ναι... Συναντάω τον Γενίτσαρη επίσης...

Π.Κ. Κοίταξε εγώ όλους αυτούς, ήταν η χαρά μου να τους γνωρίσω. Έκανε το φοβερό τραγούδι όταν σκοτώσαν το παιδάκι αυτό το φοβερό τον Στέλιο Καρδάρα. Έχει γράψει ένα τραγούδι, το κυκλοφόρησε μετά. “Πενθοφορεί η Αγία Σοφία”. Έναν απ’ τους σαλταδόρους που ήταν μέσα στην ομάδα των...

Ε.Π. Αυτό πότε γράφτηκε; Τότε;

Π.Κ. Στην Κατοχή.

Ε.Π. Τότε το έγραψε;

Π.Κ. Ναι. Και... ηχογραφήθηκε από το Γιώργο Νταλάρα το 1980 στο δίσκο “Τα ρεμπέτικα της Κατοχής”. Ε, προπολεμικά έχει γράψει “Εγώ μάγκας φαινόμενα”, και ένα μισό μισό με τον Σέμση. Στην Κατοχή έγραψε αυτά τα τραγούδια. Τα οποία τα ξέρουμε. Μετά μπήκε στη μαναβική και χάθηκε είκοσι χρόνια. Και τον ανακάλυψε ο Πετρόπουλος και τον επανέφερε. Στην Κατοχή πάντως ήταν ανακατεμένος.

Ε.Π. Ναι ναι... Ε... Γενίτσαρης... Σωτηρία Μπέλλου!

Π.Κ. (γελάει) Η φιλενάδα μου; Ήταν, μέχρι να περάσει η Κατοχή ανακατεύεται με τα πολιτικά, τέτοια πράγματα κάνει, δεν πρέπει να τραγουδάει στην Κατοχή δεν έχουμε ενδείξεις,

Ε.Π. Στη βιογραφία της λέει ότι έπαιζε μεσημέρια σε ταβέρνες με την κιθάρα μόνη της για να τρώει.

Π.Κ. Κάτι τέτοιο... και τραγούδαγε και Βέμπο και τέτοια ας πούμε.

Ε.Π. Ναι ναι ναι

Π.Κ. Κι είχε πολύ καλές σχέσεις με τον αδερφό μου. Μιλάμε... τον Γιάννη. Τον πατέρα του Λεονάρδου.

Ε.Π. Και κάτι λέει για,

Π.Κ. Εγώ είχα πολύ καλές σχέσεις. Ντάξει, καλή τραγουδίστρια. Ήτανε... η τραγουδίστρια του σκληρού Εμφυλίου πολέμου. Αυτή είναι η γνώμη μου. Μετά ψιλοάλλαξε τρελάθηκε, χάθηκε για μερικά χρόνια, κι έκανε τρεις καριέρες. Μία την πρώτη της, μετά χάθηκε, μετά την έφερε στην Λύρα ο Πατσιφάς και ηχογράφησε αυτούς τους δέκα δίσκους, και μετά έμπλεξε και με τα νέα παιδιά, Σαββόπουλο και τα λοιπά κι έκανε αυτά τα ωραία τραγούδια. Πολύ καλή, εγώ της είχα και... της είχα και μεγάλη αγάπη και συμπάθεια. Αλλά ήτανε λωλάδα. Δεν παιζότανε.

Ε.Π. Τον Βαϊνδιρλή, τον γνώρισα μέσα από το αρχείο σας.

Π.Κ. Τον Βαϊνδιρλη;

Ε.Π. Ναι! Και πήρα κάποια στοιχεία δηλαδή για την περίοδο της Κατοχής. Αναφέρει ένα περιστατικό που παίζανε σ’ ένα μαγαζί και μπήκανε κάποιοι, μπήκανε τελοσπάντων Γερμανοί και

Π.Κ. Έχουμε ανεβάσει τον Μιχάλη;

Ε.Π. Ναι!

Π.Κ. Πότε το ανεβάσαμε;

Ε.Π. Ε τώρα το πότε δεν το θυμάμαι,

Π.Κ. Όχι, γιατί τελευταία το κάναμε.

Ε.Π. Ναι ναι όλο αυτό το διάστημα που μπαινοβγαίνω στο αρχείο σας και ψάχνω υλικό, έχουν ανέβει πράγματα. Ε... και αυτό για τον Βαϊνδιρλή,

Π.Κ. Βαϊνδιρλή!

Ε.Π. Βαϊ;

Π.Κ. Βαϊνδιρλής

Ε.Π. Βαϊνδιρλής

Π.Κ. Απ' το Βαϊνδίρι της Μικράς Ασίας. Είναι ένα χωριό. Το Βαϊνδίρι.

Ε.Π. Δεν είναι λαϊκός μουσικός απ' ότι κατάλαβα, είναι,

Π.Κ. Όχι

Ε.Π. Είναι κλασικός μουσικός, ή οπερέτα, ή δεν ξέρω τι

Π.Κ. Κοίταξε αυτός,

Ε.Π. Λόγιος κάπως.

Π.Κ. Είναι γιος ενός από τα παιδιά που φτιάξαν την Εστουδιαντίνα του Σιδερί ή τη Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα. Ο ψηλός στη φωτογραφία είναι ο ψηλός ο πατέρας του. Ήταν 1.90. αυτός ήταν τεράστιας γνώσης μουσικός και ο πατέρας και ο γιος, ήρθανε, αυτός γεννήθηκε το '22. Ήρθε ο πατέρας του, έκανε εδώ μια ωραία μαντολινάτα στο Βύρωνα και πέθανε το '69. Και συνέχιζε στου Γκούζη εδώ ο Βαϊνδιρλής ο Μιχάλης, πολλοί φίλοι αγαπημένοι. Ήταν εξαιρετος άνθρωπος κι αυτός. Και είχε κάνει μια μαντολινάτα που πήρε δυο τρία βραβεία πανευρωπαϊκά στο διαγωνισμό που γινότανε στη Γερμανία. Κάθε χρόνο. Πολύ καλός μουσικός. Μου 'χε δώσει κάτι παρτιτούρες του, είναι για να τις κορνιζάρεις στον τοίχο. Τέτοια, δηλαδή τέτοια λεπτομέρεια, στην παρτιτούρα, έργα τέχνης!

Ε.Π. Και λέει για τον πατέρα του ότι μέσα στην Κατοχή μόνο μία συναυλία έκανε, ότι δεν ήθελε να παίζει.

Π.Κ. Όχι ο πατέρας του έζησε.

Ε.Π. Ναι απλώς δεν ήθελε να παίζει μέσα στην Κατοχή.

Π.Κ. Α ναι ναι... οι Μικρασιάτες γενικά δεν θέλανε. Αυτό που μου 'πε η κόρη του Νταλγκά, ότι δηλαδή λέει τι κέφι να 'χουν, τώρα σκλαβιά, από σκλαβιά φύγανε, σε σκλαβιά πέσανε. Επικράτησε αυτή η άποψη στην πλειοψηφία.

Ε.Π. Τώρα, κάνω μία παρένθεση σε σχέση μ' αυτό που λέτε. Για τον Παπαϊωάννου, που... η άποψή του ήταν ότι κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά, δεν έπρεπε οι μουσικοί να ηχογραφήσουνε τίποτα, για να μην αντιπροσωπεύει ας πούμε αυτή την περίοδο.

Π.Κ. Όχι, η νομοθεσία που ψηφίστηκε το '37 και κωδικοποιήθηκε το '39, έδωσε άνοιξε τα την πόρτα στη λογοκρισία και φτιαχτήκανε επιτροπές με μουσικούς και στιχουργούς, οι οποίοι ελέγχανε το προϊόν που θα παραχθεί. Αν θεωρούσαν ότι μουσικά δεν έπρεπε να παιχτεί, υπήρχε απαγόρευση 100%

για τους μανέδες. Απαγορεύεται έτσι; και γενικά αυτό που θύμιζε ανατολή σε κλίμακες, ξέρεις τώρα εσύ, τα κόβανε. Τ' αλλάζανε. Και αυτές οι επιτροπές αλλάζαν και τους στίχους. Δηλαδή γι' αυτό ο Παπάζογλου πήγε κάποτε να περάσει λογοκρισία και του 'παν αυτό κι αυτό, σηκώθηκε κι έφυγε. Και δεν ξανάγραψε τραγούδια. Κατάλαβες; ναι ήταν μια αυστηρή λογοκρισία που για πρώτη φορά βάλανε χέρι στη μουσική. Ντάξει στο στίχο πες αλλάζω αυτό γιατί είναι αυτό, αλλιώς... και αρχίζει αυτή η περίοδος που χάνει το ρεμπέτικο τον αυθορμητισμό που είχε σε επίπεδο διατύπωσης θεματικών και τα λοιπά και όλοι προσαρμόζονται στη λογοκρισία. Αλλά εγώ έχω πει ότι αν δεν υπήρχε ο Τσιτσάνης, τον θεωρώ σταθμό με τέτοιο ταλέντο που δεν περιγραφότανε. Ένα παιδάκι με τα τσαρούχια έρχεται και γίνεται πρώτος συνθέτης μέσα σε δύο χρόνια. Αυτό βέβαια έγινε γιατί υπήρχε ο Περιστερης, υπήρχε ο Τούντας, υπήρχε και τα λοιπά. Βοήθησαν. Αλλά αν δεν υπήρχε αυτός και παρασύρει και τον Παπαϊωάννου, και τον Χατζηχρήστο που 'ταν [...]

Ε.Π. Ωραία. Καλφόπουλος!

Π.Κ. Ο Σπυράκης;

Ε.Π. Ναι!! Τι προσωπικότητα κι αυτή!;

Π.Κ. Καλό παιδί!

Ε.Π. Πολύ δυνατός!

Π.Κ. Έχουμε ανεβάσει συνέντευξη;

Ε.Π. Ναι ναι!

Π.Κ. Α, την ανεβάσαμε.

Ε.Π. Ναι!

Π.Κ. Καλά ο Σπύρος είναι κολλητός φίλος μου, δεν είναι... Πήγαμε κει και πριν κάμποσα χρόνια και στην κηδεία, μας αποχαιρέτησε στην Πετρούπολη έμενε. Κοίταξε αυτό ήταν ένα παιδάκι που γεννήθηκε στο Πειραιά, τράβηξε τα δεινά μετά τις... ξέρεις, όλες τις περιπέτειες του, του νέου παιδιού που μετά την καταστροφή, και έμαθε μουσική και το σαραντατόσο μπήκε στο... μπήκε στη δισκογραφία. Θεωρεί τον Περιστερή μαθητή του, ε δάσκαλό του, κι έπαιξε με τον Περιστερή σε πάρα πολλούς δίσκους, και του 'χα κάνει κι ένα ωραίο... αυτά που λέει!

Ε.Π. Αυτά που λέει! Ε... Καλφόπουλος... Ζαμπέτας!

Π.Κ. Τι να σου πω;

Ε.Π. Τι, δεν ξέρω! Τι λέμε για τον Ζαμπέτα; Αυτός ήτανε μικρούλης τότε μες στην Κατοχή, πήγαινε στις μάντρες άκουγε τους άλλους, έπαιζε και κάπου κάπου με...

Π.Κ. Πολύ κα... μεγάλη φάτσα! Με το Ζαμπέτα μόνο μπορούσες ν' αλλάξεις κατάσταση ψυχική. Να 'σουνά down και να γινόσουνά top!

Ε.Π. Ναι ε;

Π.Κ. Καλά δεν υπάρχει!

Ε.Π. Αυτός ήτανε...

Π.Κ. Εγώ τον γνώρισα το καλοκαίρι του '63 που ήρθε κι έπαιξε στο θέατρο Παρκ τότε που Χατζιδάκις Θεοδωράκης ανεβάσανε τη... την Μαγική Πόλη. Καλά όλο το παρασκήνιο πίσω, όλη την ημέρα γελούσαν με τον Ζαμπέτα. Το τι έλεγε, το τι έκανε, το τι έπαιζε. Μεγάλη πλάκα. Ντάξει δεν ξέρουμε στην Κατοχή, μικρό παιδί ήταν αυτός, γεννήθηκε το '25 νομίζω.

Ε.Π. Ναι. Έχω βρει κάποια στοιχεία δηλαδή για το που δούλευε...

Π.Κ. Ε... Η φίλη μου η Ιωάννα η Κλειασίου έχει γράψει το βιβλίο αυτό,

Ε.Π. Πολύ καλή δουλειά

Π.Κ. Ναι.

Ε.Π. Έχει εκεί κάποια στοιχεία.

Π.Κ. Τα λέει ο ίδιος

Ε.Π. Ναι ναι έχει κάποια στοιχεία

Π.Κ. Είχε μεγάλη πλάκα, δεν παιζότανε! Δε σε άφηνε να ησυχάσεις. Χαριτωμένος άνθρωπος και ωραίος μουσικός.

Ε.Π. Και βγάζει την ευαισθησία του, δηλαδή μιλάει πολύ καθαρά, δεν... ναι πολύ γλυκός.

Π.Κ. Ωραίος, ωραίος

Ε.Π. Η έκπληξη για μένα είναι ο Κρεούζης

Π.Κ. Ε;

Ε.Π. Η έκπληξη για μένα είναι ο Κρεούζης

Π.Κ. Ο Ορφέας;

Ε.Π. Ο Ορφέας Κρεούζης

Π.Κ. Τον πρόλαβα ευτυχώς

Ε.Π. Ο Ορφέας Κρεούζης. Μεγάλη μορφή ε;

Π.Κ. Ευτυχώς του πήρα αυτή τη συνέντευξη. Από άλλη εποχή.

Ε.Π. Σπουδαία στοιχεία, ναι

Π.Κ. Καταρχήν ήταν μεγάλος τραγουδιστής, ίσως μετά τον πόλεμο ο καλύτερος. Αλλά η εμπλοκή του εκεί με το ΚΚΕ και την Αριστερά, τον στείλαν εξορία και φυλακή. Και χάθηκε, τον πήρε ο Χατζιδάκις το... λίγο πριν το '60, πήρε χαμπάρι ο φοβερός Χατζιδάκις και του 'δωσε μερικά τραγούδια, μετά εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, έκανε το λάθος να γυρίσει λίγο πριν τη χούντα, ξανάφυγε, και ευτυχώς ένας ανιψιός του είναι φίλος μου, ο [Τίγκιρης] ο Μηνάς, που ήταν αυτός στην Κύπρο ο υπεύθυνος του θεάτρου του Κρατικού και μου λέει μια μέρα "ρε συ είμ' ο ανιψιός του Κρεούζη", κι ένα καλοκαίρι που 'χε έρθει εδώ, πήρα τη συνέντευξη. Πολύ μεγάλη φάτσα. Και λέει πράγματα που δεν τα έχει πει κανείς.

Ε.Π. Ναι ναι

Π.Κ. Ήτανε η Αριστερά μέσα στο ρεμπέτικο, αλλά μ' αυτά τα δέκα τραγουδάκια έμεινε ο καημένος!

Ε.Π. Δεν πειράζει!

Π.Κ. Το “ηλιοβασίλεμα σωστό”... υπάρχει [πιο] ωραίο τραγούδι;

Ε.Π. Για τον Λουρετζή, Λουρετζή! Για τον Λουρετζή που λέει ο Καλφόπουλος;

Π.Κ. (γελάει)

Ε.Π. Εγώ τον Λουρετζή δεν τον ξέρω.

Π.Κ. Κι εγώ μια φωτογραφία του βρήκα κάποτε, ε δεν ξέρω και πολλά πράγματα, ναι

Ε.Π. Ναι. Ε... Τώρα ξέρετε, θέλω λίγο να σας ρωτήσω... εδώ εγώ έχω τώρα σημειώσει από... απ’ τη συνέντευξη του Κερομύτη σ’ εσάς, ότι μέσα στην Κατοχή ο Κερομύτης παίζει κάπου στην οδό Ψαρών. Με το Δημήτρη Σέμση, ο οποίος, τον βιολιστή, ο οποίος αυτή την περίοδο πεθαίνει. Πριν λίγο μου είπατε ότι δεν ισχύει. Γιατί ο Σέμσης πέθανε το ‘50. Θα το ξανασεκάρω να δω τι λέει ο Κερομύτης και να το διαλευκάνουμε.

Π.Κ. Μα είναι γνωστό γιατί ήταν και διευθυντής της εταιρίας δεν...

Ε.Π. Τότε μήπως μπερδεύεται ο Κερομύτης; Μήπως μιλάει για άλλο άτομο; Μήπως ο Δημήτρης Σέμσης ο Σαλονικιός, είναι το ένα πρόσωπο. Δεν ονομάζουν κάποιον άλλον Σαλονικιό. Βιολιστή. Δεν ξέρουμε ε;

Π.Κ. Ή κάτι παράπεσε, ή κάτι μπερδεύτηκε.

Ε.Π. Εντάξει.

Π.Κ. Αφού σου λέω θυμάμαι και τότε πέθανε.

Ε.Π. Ναι ναι. Επίσης ο Βαϊνδιρλής στην συνέντευξη σ’ εσάς λέει ότι παίζει σε κάποιο λαϊκό κέντρο. (Εδώ πρόκειται για δική μου παρανόηση από τη συνέντευξη. Ο Βαϊνδιρλής μιλάει για την αίθουσα του τμήματος μουσικής του σωματείου “Λαϊκόν Κέντρον” στο Βύρωνα όπου εργάζεται ο πατέρας του).

Π.Κ. Ποιος;

Ε.Π. Ο Παναγιώτης.

Π.Κ. Ο Παναγιώτης ο πατέρας του. Ο Παναλής.

Ε.Π. Ο Παναγιώτης ναι, δουλεύει σ’ ένα λαϊκό κέντρο και είναι και ο Μιχάλης εκεί. Οπότε παίζει και σε λαϊκό κέντρο.

Π.Κ. Κάπου θα έπαιξε αν το λέει. Τώρα πώς και γιατί...

Ε.Π. Αυτούς εσείς, η δική σας η γνώμη, τους συμπεριλαμβάνουν στους λαϊκούς μουσικούς;

Π.Κ. Ε κοίταξε αν εξαιρέσεις απ’ τους λαϊκούς μουσικούς την Εστουδιαντίνα τη μεγάλη της Σμύρνης, αλίμονο. Λαϊκοί μουσικοί ήταν, τι ήτανε. Επειδή μπορεί να ξέρανε θεωρίες κι αυτά; Κι ο Τούντας ήτανε σπουδαγμένος; Τι σημασία έχει αυτό;

Ε.Π. Ναι. Οπότε τους εντάσσω. Ωραία.

Π.Κ. Ναι ναι ναι

Ε.Π. Απλώς αυτούς για την κλασική μουσική, για την οπερέτα και τα λοιπά, νομίζω ότι είναι άλλος κύκλος. Δε θα μπορέσω να το ανοίξω τόσο πολύ.

Π.Κ. Ξέρεις τι, αυτό που και γω τελευταία αποφάσισα είναι ότι αυτά τα πράγματα μπλέκονται. Δηλαδή υπάρχουν πρόσωπα του ρεμπέτικου, της επιθεώρησης, της οπερέτας, ακόμα και κλασικοί τραγουδιστές που τραγουδάν δημοτικά. Υπάρχουν δημοτικοί που τραγουδάν ρεμπέτικα. Υπάρχουν ρεμπέτες που τραγουδάν δημοτικά. Δηλαδή ο Ρούκουνας, ένα παράδειγμα, ακραίο, έχει δημοτικά, έχει ρεμπέτικα. Έχει χασικλίδικα, έχει αυτά. Δηλαδή είναι ένα πράγμα που δεν ήταν σαφή όρια. Δεν μπορεί αυτά... δεν μπορείς να τους ξεχωρίσεις. Ανακατεύονται. Παίζουν μαζί. Το πιο ωραίο είναι μια αφήγηση του Φώτη Πολυμέρη,

Ε.Π. Αυτό θα σας έλεγα τώρα, για πείτε μου!

Π.Κ. ...ο οποίος εγώ τον πρόλαβα, αλλά δεν μπορούσα να του πάρω συνέντευξη, γιατί μου λέει βρε Παναγιώτη έτσι που 'χει γίνει ο λαιμός μου, τι θα καταγράψω. Γιατ' είχε πάθει καρκίνο κι είχε χάσει τη φωνή του. Και μάλιστα στο σπίτι δε με δέχτηκε. Έμεινε στο Παγκράτι. Και κατεβήκαμε στο καφενείο που έπινε καφέ. Μα είναι μεγάλη φυσιογνωμία. Ε... τι ήθελα να πω. Μέσα στη βιογραφία που έχει κάνει ο άντρας της κόρης του, λέει που παίζαν με τον Περιστέρη, που παίζαν με τους ρεμπέτες και τραγουδούσε κι ο ίδιος. Και το ρεπερτόριό του έχει Τσιτσάνη μέσα, έχει διάφορα τραγούδια. Δεν ξεχώριζαν τα πράγματα, πιο πολύ τα ξεχώριζαν οι πολιτικοί και τα κόμματα, παρά ας πούμε οι μουσικοί.

Ε.Π. Ο Κερομύτης λέει αυτό, ότι κάποια στιγμή μέσα στην Κατοχή παίζει με τον Φώτη Πολυμέρη ευρωπαϊκά με σαξόφωνα και τέτοια

Π.Κ. Ναι! Μα κι εγώ που πρόλαβα την Κουμπρσίτα της Νέας Φιλαδέλφειας, παιδάκι που παίζαν σε... παίζαν βαλς. Δηλαδή μετά τα ρεμπέτικα παίζαν και χορεύαν βαλς. Και όχι τα βαλς τα ρεμπέτικα, βαλς κανονικό, ή τανγκό. Αυτό δε διευκρινίστηκε. Ο διχασμός ο πολιτικός έφερε αυτή την κατάσταση. Δηλαδή οι τσακωμοί.

Ε.Π. Ωραία, ωραία ναι. Θέλετε να συνεχίσω ή να;

Π.Κ. Όχι, όπου μπορώ...

Ε.Π. Ωραία! Θέλω για τα μαγαζιά να σας πω τι έχω βρει για την Κατοχή και να μου πείτε...

Π.Κ. Λίγα πράγματα ξέρω.

Ε.Π. Θέλετε να μου πείτε και μετά να σας πω εγώ τι βρήκα;

Π.Κ. Όχι πες μου τι βρήκες καλύτερα.

Ε.Π. Λοιπόν, για το "Δάσος", το οποίο βάζει λουκέτο όταν ξεκινάει ο πόλεμος. Το ένα είναι αυτό που από κει περάσανε όλοι.

Π.Κ. Όλοι.

Ε.Π. Ωραία, αυτό εντάξει. Εντάξει κάποια μικρά ταβερνάκια που αναφέρονται, ας πούμε ο Καλφόπουλος που λέει για το ταβερνάκι του Γρηγόρη, ας πούμε, κάποια μικρά έτσι στοιχεία, που δεν ξέρω αυτό το συγκεκριμένο πού είναι, αρκετοί λένε στην περίοδο της Κατοχής παίζουν κάπου στην Ομόνοια νομίζω στου Μάριου και μένουνε στο Μπάγκειον. Το ξενοδοχείο.

Π.Κ. Δεν αποκλείεται!

Ε.Π. Γιατί μπορεί να συνέβαινε αυτό; Επειδή είναι αργά και δεν μπορούν να πάνε στα σπίτια τους; Δεν καταλαβαίνω γιατί μένουν στο ξενοδοχείο. Ο Περπινιάδης που έχει δικό του μαγαζί στην Νίκαια;

Π.Κ. Περπινιάδης... ο Περπινιάδης είναι άρχων.

Ε.Π. Έχει το μαγαζί του εκεί και το μαγαζί το έκλεισε το '44. Είναι σ' όλη την Κατοχή εκεί, παίζει, αλλά δεν έχω βρει παραπάνω στοιχεία. Παίζει μόνος του; Με ποιους παίζει εκεί;

Π.Κ. Με τον Κάβουρα έπαιζε μέχρι να πεθάνει. Κάπου το λέει και μέσα. Γιατί αυτός τον πήγε στο νοσοκομείο. Τον Κάβουρα τον μαχαίρωσε ο Ιταλός γκόμενος της γυναίκας του.

Ε.Π. Αλήθεια;

Π.Κ. Ναι... Η ιστορία του Κάβουρα είναι εφιαλτική. Αχ αχ αχ... Ο Κάβουρας απαγάγει τη γυναίκα του η οποία είναι μικρή, δεν είναι... και για να μην πάει φυλακή, έχω την αφήγηση από τον Κώστα Χατζή, ή Αγορόπουλο, τον κιθαρίστα της παρέας του Κάβουρα, τον οποίο τον βρήκα, ένας φοβερός τραγουδιστής, είχε μόνο πρόβλημα γιατί το πόδι του το ένα κούτσαινε, ήταν έτσι, δεν ευθυγραμμίζοταν. Αυτός ήταν που μαζί με τον Κάβουρα απήγαγαν τη γυναίκα του Κάβουρα και επειδή ήταν ανήλικη, πήγαν και παντρεύτηκαν στη Μαγούλα. Κι έγινε γυναίκα του, κι έκανε τα παιδιά του. Αλλά υπήρχε ένα πρόβλημα στην Κατοχή με τη διατροφή κι όλ' αυτά, ο Κάβουρας ξέχασα, από κει ξεκίνησα, ήταν ένα πανέμορφο πλάσμα και του την πέφτανε πολλά κορίτσια... Και δημιουργήθηκε ρήξη παρ' όλο που υπήρχε μεγάλος έρωτας και τα λοιπά, και λόγω και της ιταλικής του ταυτότητας, γιατί επειδή ήταν από το Καστελόριζο, είχε ταυτότητα ιταλική. Μπλέκεται με Ιταλούς. Και κάποιους από αυτούς τους Ιταλούς, ο οποίος εξελίχθηκε σε μεγάλο εγκληματία, τα φτιάχνει με τη γυναίκα του. Και κάποια στιγμή τον σκοτώνουνε. Είναι μια ιστορία από τα μυθιστορήματα που δεν υπάρχουνε. Όπως ξέρεις εγώ έγραψα το πρώτο κομμάτι για τον Κάβουρα. Δεν ήξερε κανείς τίποτα. Γιατί βρήκα τον αδερφό του. Είχε έναν αδερφό. Και την κόρη του και μια ανιψιά του και μαζέψαμε στοιχεία και είχε έρθει και το '80 από την Αυστραλία ο γιος του ο Ανέστης ο πρώτος, ο οποίος στην Αυστραλία είχε γίνει διάσημος κάνοντας τον ροκενρολίστα. Τραγουδάγε Presley. Ήταν ο Presley της Αυστραλίας. Και μάλιστα κάποια στιγμή μου 'φερε, είχε μαζέψει καμιά τριανταριά δίσκους του Κάβουρα και τους αγόρασα εγώ. Αλλά αυτός εντωμεταξύ στη δεύτερη φάση που έρχεται εδώ έχει μεγάλη φωνή! Τραγουδά σαν τον πατέρα του! Και δεν το 'χει πάρει χαμπάρι... Και μαζί με την παρέα του τον βγάζουμε σε διάφορες εκδηλώσεις. Έχει πεθάνει κι αυτός. Και πάει στην Αυστραλία λοιπόν με την... τα παιδιά τα παίρνει και πάει στην Αυστραλία, η γυναίκα του Κάβουρα με τον Ιταλό. Ο Ιταλός όμως εξελίσσεται σε αρχικάνγκστερ! Και κάποια στιγμή [μη μπορώντας] να ζήσει κάπου στο '60, τον καταδίδει. Και τη σκοτώνει! Πριν πάει φυλακή ισόβια.

Ε.Π. Ουαου...

Π.Κ. Φοβερή ιστορία!

Ε.Π. Ουαου...



Π.Κ. Δηλαδή η γυναίκα του Κάβουρα τη δολοφόνησε, ο Ιταλός γκάνγκστερ. Γιατί δεν μπορούσε να ανεχτεί τις... αυτά που έκανε, τα εγκλήματα. Και πριν τον πιάσουνε και τον δικάσουνε... Ιστορία για αγρίους ε; Ο Κάβουρας πεθαίνει τριαντατόσο χρονών. Πόσο ήταν; Τριανταπέντε; Παιδάκι. Φωνάρα ε;

Ε.Π. Πότε πέθανε;

Π.Κ. Το '44. Κι έγραψε κι ο Μάρκος μετά το "που 'σαι καημένε Κάβουρα" το τραγούδι.

Ε.Π. Α μπράβο... ναι... το λέει κι ο Μάρκος στη βιογραφία του αυτό το αναφέρει ναι... Να πάω στα μαγαζιά;

Π.Κ. Ναι για συνέχισε!

Ε.Π. Ωραία,

Π.Κ. Ο Σχορέλης είχε ψάξει ο καημένος και βρήκε κάτι μαγαζιά.

Ε.Π. Σχορέλης.

Π.Κ. Αν δεις τα βιβλία του έχει κάτι φωτογραφίες, δεν ξέρω, πήγε κι έψαξε με κάποιον από τους παλιούς, και του δείζανε.

Ε.Π. Στου Μάριου, το μαγαζί του Μάριου.

Π.Κ. Εντάξει του Μάριου ήτανε στέκι μεγάλο.

Ε.Π. Ωραία. Εκεί επίσης ήτανε οι... μες στην Κατοχή δούλευε διαρκώς το μαγαζί.

Π.Κ. Ήταν και το στέκι τους.

Ε.Π. Ήτανε το στέκι τους, είχανε ο... αυτός ο Μάριος λέει ήτανε ο Μάριος Δαλέζιος από τη Σύρο. Έτσι;

Π.Κ. Αυτός ήτανε... είχε συγγένεια με τον... τον καλό... τον... είχαν παντρευτεί δυο αδερφές. Τον... τον Τζουανάκο.

Ε.Π. Α τον Τζουανάκο. Και πώς λοιπόν κάποια μαγαζιά τέτοια, που είναι μεγάλο μαγαζί και περνάει κόσμος...

Π.Κ. Όχι μεγάλο δεν ήτανε.

Ε.Π. Εγώ το λέω μεγάλο επειδή περνάει πολύς κόσμος από κει μέσα. Όχι;

Π.Κ. Ντάξει, ένα στέκι ήτανε, δεν...

Ε.Π. Ένα στέκι... πώς λοιπόν κάποια μαγαζιά δουλεύουνε μέσα στην Κατοχή;

Π.Κ. Ε τη μέρα δουλεύανε.

Ε.Π. Όταν επιτρεπότανε δηλαδή.

Π.Κ. Όταν επιτρεπότανε.

Ε.Π. Από τις έντεκα λέει ξεκινάνε να παίζονε ξέρω γω, μέχρι

Π.Κ. Ε μόλις σκοτείνιαζε, το βράδυ...

Ε.Π. Στο Μαρούσι ένα κέντρο "τα τρία αδέρφια",

Π.Κ. Δεν το ξέρω.

Ε.Π. που παίζει ο Μπαγιαντέρας,

Π.Κ. Το λέει ο Μπαγιαντέρας;

Ε.Π. Ναι

Π.Κ. Ναι εντάξει.

Ε.Π. Και τους Κατελάνους;

Π.Κ. Αυτή είναι μια σκοτεινή ιστορία. Οι Κατελάνοι είναι τα παιδιά της Έλλης “που θέλει σκότωμα με δίκικο μαχαίρι”.

Ε.Π. Αλήθεια;

Π.Κ. Αυτό το τραγούδι το τόσο παλιό, υπάρχει μια μονογραφία της συνεργάτιδας του Μάρκου Δραγούμη, Μαρίας Β. Ασβέστη, είχε κάνει μια μονογραφία κι είχε βρει τα πάντα. Και τις εκτελέσεις, γιατί έχει πολλές εκτελέσεις. Ναι οι Κατελάνοι ήταν τα παιδιά της Έλλης και είχαν επιβάλλει καθεστώς τρόμου να μη τραγουδιέται το τραγούδι. [...] η μάνα τους δηλαδή που την εκοπάνησε με τον [κομισιέρη].

Ε.Π. Πάντως ο Παπαϊωάννου και ο Μάρκος αναφέρουνε ότι ήτανε πολύ καταπιεστικοί και βίαιοι οι Κατελάνοι, ότι δεν είχανε καλή σχέση με τους μουσικούς, ότι γινότανε συνέχεια καβγάδες,

Π.Κ. Αυτά θυμάμαι από τις αφηγήσεις κι εγώ.

Ε.Π. Ωραία, ναι ναι... Ο Βλάχος, εδώ λίγο έχω μπερδευτεί. Οι Κατελάνοι έχουνε το “Περοκέ”, ωραία; Ο Βλάχος είχε το “Δάσος”, σωστά; Ο Βλάχος όμως στην Κατοχή έχει κάποιο μαγαζί;

Π.Κ. Δεν ξέρω!

Ε.Π. Δεν ξέρετε... Αλλά ο Βλάχος δεν έχει σχέση με τους Κατελάνους, είναι άλλο πρόσωπο, είναι άλλη κατάσταση.

Π.Κ. Είναι άλλο πρόσωπο.

Ε.Π. Ναι ωραία. Ο Παπαϊωάννου ανοίγει κάποια στιγμή την ταβέρνα του Τοτόμη, στο Μοσχάτο

Π.Κ. Δικά σου αυτά.

Ε.Π. Ωραία, ωραία, εντάξει.

Π.Κ. Ε δεν ξέρω στο βιβλιαράκι που έχει βγάλει ο Χατζηδουλής κάτι θα λέει μέσα.

Ε.Π. Ποιο απ’ όλα;

Π.Κ. Το... για τον Παπαϊωάννου.

Ε.Π. Για τον Παπαϊωάννου.

Ε.Π. Λοιπόν σε γενικές γραμμές, αυτό που κάνω είναι ότι θέλω να καταλάβω ποια είναι τα πρόσωπα αυτά τα τρία χρόνια που παίζουνε μουσική, σε ποιους χώρους παίζουνε μουσική,

Π.Κ. Ε έχεις προσεγγίσει πάντως αρκετά μέχρι τώρα

Ε.Π. Ναι... και μετά θέλω ας πούμε να καταλάβω ποιο είναι το κοινό τους, βλέπω ότι υπάρχει κοινό Γερμανών και Ιταλών που πηγαίνουν και ακούνε,

Π.Κ. Και μαυραγορίτες,

Ε.Π. Μαυραγορίτες, κυρίως δηλαδή είναι αυτοί. Και οι σαλταδόροι. Που οι σαλταδόροι, μέχρι τώρα εγώ είχα την εικόνα ότι είναι παιδιά κυρίως ας πούμε και έτσι κατηγορία ανθρώπων που παίρνουνε φαγητό για να το δίνουν αλλού, αλλά αρχίζω ν'ανακαλύπτω ότι είναι άνθρωποι που παίρνουνε τα τρόφιμα και τα πουλάνε.

Π.Κ. Όχι.

Ε.Π. Είδα και τέτοια στοιχεία.

Π.Κ. Κοίταξε απ' όλα υπήρχαν, αλλά οι καλοί σαλταδόροι ήταν άνθρωποι της Αντίστασης.

Ε.Π. Ναι αλλά αυτοί οι σαλταδόροι που πηγαίνουνε σ' αυτά τα μαγαζιά, είναι αυτοί που λέτε;

Π.Κ. Δεν ξέρουμε, αλλά το παιδί αυτό που το σκοτώσανε και για το οποίο γράφτηκε το τραγούδι, ο Στέλιος ο Καρδάρης είναι αυτός που σταμάταγε αυτά που είχανε εμπορεύματα μέσα, στις ανηφόρες και μοίραζε στον κόσμο τα... γι' αυτό έγινε διάσημος. Ο πιο διάσημος, έχω και μια ολόκληρη αφίσα. Με το πρόσωπό του και τα λοιπά. Αυτό το τραγούδι που 'γραψε "πενθοφορεί η Κοκκινιά κι όλη η Αγία -Σοφία" και τα λοιπά. Αυτός ήταν σαλταδόρος αντιστασιακός.

Ε.Π. Οπότε υπάρχουν ας πούμε δύο κατηγορίες σαλταδόρων;

Π.Κ. Κοίταξε, πρόσωπα τα οποία άλλοι κλέβαν και τα πουλάγανε, γι' αυτό λέει και το τραγούδι "δε θέλω να με δούνε" κι ήταν και τα παιδιά που κλέβαν τα τρόφιμα και τα αυτά.

Ε.Π. Ο Γενίτσαρης, ας πούμε σε μια συνέντευξη τηλεοπτική που έχει, λέει ότι είδε το φίλο του τον Παναγιώτη που ερχότανε στο μαγαζί τελοσπάντων, τον είδε ντυμένο στην πένα και του λέει...

Π.Κ. Και γι' αυτό έγραψε το τραγούδι.

Ε.Π. Ναι. Οπότε εκεί άρχισα να καταλαβαίνω γιατί αυτός του είπε ότι παίζω τη ζωή μου κορώνα γράμματα, παίρνουμε τα τρόφιμα και τα πουλάμε.

Π.Κ. Κι αυτό γίνεται, όλα γίνονται.

Ε.Π. Οπότε μπορεί ο σαλταδόρος να γίνεται μαυραγορίτης.

Π.Κ. Ε αυτοί είναι οι μαυραγορίτες.

Ε.Π. Πάει κι έτσι.

Π.Κ. Δεν υπάρχει ομάδα δηλαδή σαλταδόροι που είναι οργανωμένοι στο ΕΑΜ. Ή σαλταδόροι που είναι μαυραγορίτες, ο κάθε ένας ανάλογα με το τι προέλευση έχει, από που κρατάνε, ποιους υποστηρίζει, κάνει και την αντίστοιχη συμβολή.

Ε.Π. Ναι. Οπότε,

Π.Κ. Ότι ένα μέρος δηλαδή σαλταδόρων τα πούλαγε δηλαδή για να ζήσει, το 'κανε, είναι σωστό, ένα άλλο μέρος που 'τανε πιο... που 'χανε γνώση δηλαδή κοινωνική το κάνανε για να μην πεθαίνει ο κόσμος απ' την πείνα δηλαδή.

Ε.Π. Το άλλο που καταλαβαίνω για το κοινό είναι ότι συχνά είναι οι ταβέρνες αυτές, αυτά τα κέντρα, είναι σημεία συνάντησης των ανταρτών του Βουνού και της Πόλεως.

Π.Κ. Ναι όπως τα "Αραπάκια" που σου είπα...

Ε.Π. Για τα “Αραπάκια” δεν έχω...

Π.Κ. Ναι μωρέ αυτό το πράμα κι εγώ τώρα τελευταία το ‘μαθα. Και μάλιστα μέχρι πριν κάμποσα χρόνια μου ‘πε ο Γόδας ο εγγονός, ότι υπήρχε το μαγαζί στην Πέτρου Ράλλη.

Ε.Π. Οπότε το κοινό αυτή την περίοδο είναι κυρίως αυτό.

Π.Κ. Ναι στα κέντρα αυτά καταρχήν,

Ε.Π. Δεν είναι άλλοι άνθρωποι,

Π.Κ. για να πληρώσουνε πάνε άνθρωποι που έχουν δυνατότητα. Ιταλογερμανοί και μαυραγορίτες.

Ε.Π. Από την άλλη στις ταβέρνες που αναφέρει ο Παπαϊωάννου που παίζει εκεί σε μία ταβέρνα ολόκληρο το μεσημέρι που είναι πάλι απαγόρευση κυκλοφορίας, έρχονται φίλοι λέει και ο καθένας φέρνει ότι έχει μεζέ

Π.Κ. Για να φάνε

Ε.Π. Ναι. Δηλαδή υπάρχει και αυτό το κοινό.

Π.Κ. Όλα υπάρχουνε.

Ε.Π. Ωραία. Ο λόγος για τον οποίο παίζανε ήταν για να κερδίσουν το φαγητό τους

Π.Κ. Τι άλλο αφού δεν υπήρχαν λεφτά!

Ε.Π. Πρακτικά,

Π.Κ. Τα λεφτά για να πάρεις αυτά ήτανε, ήθελες ένα φορτίο τόσο για να πάρεις

Ε.Π. Ναι λέει μαζευότανε ξέρω γω κάτω από πιάνο και τα κάνανε με τη σκούπα

Π.Κ. Τρισεκατομύρια

Ε.Π. Και τα μοιράζανε μετά και τα λοιπά. Ε... Δε θέλω να σας κουράσω...

Π.Κ. Κοίταξε λυπάμαι που θα φύγεις αύριο και ντάξει θα μιλήσουμε με τα μηχανήματα τα διαβολικά.

Ε.Π. Θα μιλήσουμε! Εγώ μπορώ να ξανάρθω για να συναντηθούμε, δηλαδή να μου δώσετε κι άλλο υλικό, να συζητήσουμε...

Π.Κ. Ντάξει εσύ δεξ τα προγράμματά σου, εγώ εδώ είμαι. Δε λείπω συνήθως. [...]

Ε.Π. Για τα τραγούδια μου αναφέρατε πριν, μου είπατε για τραγούδια που γράψανε κάποιιοι με αυτή τη θεματολογία,

Π.Κ. Ναι και αυτά θα στα καταγράψω τα τραγούδια, τους τίτλους τουλάχιστον. Που...

Ε.Π. Ευχαριστώ πάρα πολύ, ευχαριστώ

Π.Κ. Θα κάτσω με την ησυχία μου. Και αυτά που ηχογραφήθηκαν και αυτά που δεν ηχογραφήθηκαν.

Ε.Π. Ναι και για τη σχέση τους που ψάχνω υλικό που βρίσκω μόνο καλά στοιχεία, έτσι πως είναι δεμένοι μεταξύ τους...

Π.Κ. Κοίταξε το θέμα που έπιασες είναι δύσκολο. Στο είπα απ’ την αρχή, κατάλαβες; Γιατί κι εμείς που ασχοληθήκαμε τη δεκαετία του ‘60 είχαν ήδη φύγει απ’ τη ζωή πάρα πολλοί. Δηλαδή σκέψου ότι εγώ έψαχνα να βρω συγγενείς του Σκαρβέλη, τους συγγενείς του Μπέζου, συγγενείς ανθρώπων που ‘χαν φύγει, του Τούντα και τα λοιπά, ντάξει τον Παπαϊωάννου, τον Μητσάκη, τον Χιώτη τους

έβρισκες κι έπαιρνες μια συνέντευξη και τα λοιπά. Ο Μάρκος χείμαρρος. Α... έλεγε ας πούμε. Ο Μητσάκης μάγκας, δε θα σου 'λεγε πολλά πράγματα, μάγκας. Ωραίος τύπος, καλόκαρδος και καλός στιχουργός.

Ε.Π. Ο Μητσάκης πότε γεννιέται;

Π.Κ. Γεννιέται το '21 και πεθαίνει το Νοέμβριο του '93 νομίζω. Όχι, 17 Νοεμβρίου, ήταν η μέρα του Πολυτεχνίου.

Ε.Π. Για τον Μητσάκη δεν έχω βρει τίποτα.

Π.Κ. Έχει ένα βιβλίο γράψει ο Οικονόμου. Καλό είναι.

Ε.Π. Δεν έχω δηλαδή κάποιο στοιχείο στην εργασία μου αυτή. Εντάξει κύριε Κουνάδη!

Π.Κ. (γελάει)

Ε.Π. Ευχαριστώ πάρα πολύ!

Π.Κ. Ντάξει είσαι μια γλυκιά φατσούλα, με πολύ ωραία μάτια.

Ε.Π. Ευχαριστώ πάρα πολύ...

Π.Κ. Κι όπως ξέρεις τα μάτια μιλάνε.

Ε.Π. Ναι μιλάνε, και τα δικά σας μιλάνε

Π.Κ. (γελάμε) και πολύ χαίρομαι που με την ευκαιρία αυτή βρεθήκαμε

Ε.Π. Ναι κι εγώ χαίρομαι πάρα πολύ και δεν το πίστευα ότι θα σας συναντήσω.

Π.Κ. Ε;

Ε.Π. Δεν το πίστευα ότι θα σας συναντήσω!

Π.Κ. Γιατί μωρέ;

Ε.Π. Δεν ξέρω έτσι μου ήρθε πολύ... όλο αυτό... έτσι που...

Π.Κ. Σου είπα η μεγάλη διαφορά είναι να κάνεις κάτι για το κέφι σου ή αν το κάνεις για κάποια άλλη αιτία

Ε.Π. Ναι έτσι πάει... ας το κλείσω κι αυτό...