

Η Χωροταξία του Ρεμπέτικου : οι περιοχές του Πειραιά που ανέπτυξαν το μουσικό είδος του Ρεμπέτικου, 1870-1936

Επιβλέπων Καθηγητής:
Μουτσόπουλος Θανάσης

Φοιτήτρια:
Περιβολάρη Κωνσταντίνα

Εξεταστική επιτροπή:
Κωτσάκη Αμαλία
Προκάκης Γεώργιος



Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	3
Προσφυγιά και μετεγκατάσταση.....	4-15
Η γέννηση του ρεμπέτικου.....	16-23
Η ανάδυση του περαιώτικου ρεμπέτικου.....	24-33
Τα κεντρικά τοπία του πειραιώτικου ρεμπέτικου Πλατεία Καραϊσκάκη.....	34-37
Δραπετσώνα.....	38-49
Κοκκινιά (Νίκαια).....	50-55
Ο θάνατος του ρεμπέτικου, δικτατορία του Μεταξά.....	56-60
Συμπεράσματα.....	61
Βιβλιογραφία.....	62-69
Ευχαριστίες.....	70

Εισαγωγή

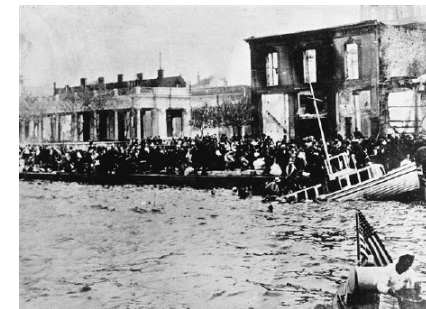
Η Μικρασιατική Καταστροφή αποτέλεσε ριζική κοινωνική και πολεοδομική αλλαγή για τον Πειραιά. Η πόλη αυτή γιγαντώθηκε και οποιοδήποτε κενό της κτίστηκε με πολυκατοικίες ή με αυθαίρετες αυτοσχέδιες κατοικίες. Μέσα στην νέα μορφή που πήρε ο Πειραιάς έπρεπε πλέον να συνυπάρξουν διάφορες εθνότητες και κουλτούρες και αυτή η προσπάθεια τους για επιβίωση οδήγησε στην άνθηση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Το ρεμπέτικο αποτέλεσε είδος αστικού τραγουδιού που προϋπήρχε στην Κωνσταντινούπολη και στη Σμύρνη αλλά και στον Ελλαδικό χώρο, όμως μετά το '22 αναδημιουργήθηκε με κέντρο τον Πειραιά και πιο συγκεκριμένα περιοχές όπως η Πλατεία Καραϊσκάκη, η Δραπετσώνα και η Κοκκινιά. Στην εργασία αυτή ερευνούμε τους πυρήνες του ρεμπέτικου και πως επηρέασε η χωροταξία των συγκεκριμένων περιοχών στην ανάδυση ενός νέου μουσικού είδους. Μέσα από το αστικό τοπίο εκείνης της εποχής μελετάμε παράλληλα την ιστορική εξέλιξη του ρεμπέτικου και τα στοιχεία των πολεοδομικών αλλαγών στον Πειραιά μέχρι τον θάνατο του ρεμπέτικου, δηλαδή μέχρι τη δικτατορία του Μεταξά. Στόχος αυτής της ερευνητικής είναι η ανάλυση της ιστορίας του ρεμπέτικου και της πολεοδομικής εξέλιξης του Πειραιά ως δυο θέματα αλληλένδετα που επηρέασαν το ένα το άλλο.



Εικ.1: Σμύρνη. Έλληνες περιμένουν να επιβιβαστούν στα πλοία που θα τους μεταφέρουν στην Ελλάδα

1ο κεφάλαιο Προσφυγιά και μετεγκατάσταση

Η μεταβατική πόλη των αρχών του εικοστού αιώνα περνάει απότομα σε ένα νέο στάδιο ανάπτυξης μετά το 1922, προσεγγίζοντας τους πολεοδομικούς σχηματισμούς των περιφερειακών χωρών. Η μεταβολή αυτή οφείλεται, σε μεγάλο βαθμό, στην ανταλλαγή πληθυσμών μετά την ήττα του ελληνικού στρατού στη Μικρά Ασία. Ο υποχρεωτικός χαρακτήρας της ανταλλαγής πληθυσμών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας αντικατοπτρίζει, στο πλαίσιο του διατυπωμένου δόγματος περί αυτοδιάθεσης των λαών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας από τον αμερικανό πρόεδρο Ουίλσον, μία αποφασιστική προσπάθεια των νικητών του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου για την οριστική απαλλαγή από πολυπολιτισμικές κοινωνίες και τη δημιουργία εθνικά ομοιογενών κρατών στην περιοχή της Βαλκανικής, ως βασική προϋπόθεση για την εξάλειψη των εθνοτικών συγκρούσεων και την επίτευξη διαρκούς ειρήνης. Το 1913-1923 έφθασαν στην Ελλάδα αλλεπάλληλα κύματα προσφύγων, με αποκορύφωμα τους πληθυσμούς της Μικρασιατικής καταστροφής στις 11 Σεπτεμβρίου 1922, οι οποίοι υπολογίζονται ότι ήταν περίπου 1,3 εκατομμύρια Έλληνες πρόσφυγες. Η έξοδος των πληθυσμών της Μικράς Ασίας ήταν δραματική, βίαιη και αιματηρή.¹



Εικ.2: Λιμάνι Σμύρνης την ημέρα της Μικρασιατικής Καταστροφής

¹ Λίλα Λεοντίδου, *Πόλεις της σιωπής*, εκδ. ΕΤΒΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ, 2011, σ. 151.

Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο, εκδ. Αλεξάνδρεια, 2017, σ. 36-37

Ουσιαστικά μιλάμε για μια ιστορικά σπάνια δημογραφική εξέλιξη αλλά και μια ριζική εθνολογική αναμόρφωση. Η Μικρασιατική καταστροφή δεν χάραξε βαθιά τομή μόνο στη νεότερη ελληνική ιστορία αλλά και στην ιστορική πορεία του Πειραιά αφού πάνω από 100.000 πρόσφυγες εγκαταστάθηκαν στον Πειραιά. Η πόλη κυριολεκτικά γιγαντώθηκε. Από 133.482 κατοίκους σύμφωνα με την απογραφή του 1920, θα ξεπεράσει το 1923 τους 230.000, για να φτάσει το 1928, στην πρώτη μετά τη Μικρασιατική καταστροφή απογραφή, τους 251.659 κατοίκους.²

Βέβαια αυτοί οι πρόσφυγες έφτασαν σε μια Αθήνα κοινωνικά και χωρικά διαιρεμένη, ανάμεσα στον κεντρικό πυρήνα της πόλης και την περιφέρειά της. Έφτασαν επίσης σε μια πόλη όπου η πρόσβαση στην κατοικία δεν ρυθμιζόταν από κάποιο κανονιστικό πλαίσιο αλλά μέσα από την αυθαίρετη δόμηση και τις αλληπάλληλες εντάξεις στο σχέδιο πόλεως, καθώς επίσης μέσα από πελατειακά δίκτυα που εξυπηρετούσαν ατομικά συμφέροντα, με τρόπο άνισο και επιλεκτικό μεταξύ των διαφόρων κοινωνικών κατηγοριών. Κυρίως, όμως, έφτασαν στην πρωτεύουσα μιας χώρας η οποία, παρότι υπέγραψε και εφάρμοσε τη Συνθήκη της Λωζάνης, δεν ήταν προετοιμασμένη για την υποδοχή και στέγαση ενός τόσο μεγάλου αριθμού προσφύγων.³

Έπειτα από πολλά χρόνια γίναν γνωστές διάφορες μαρτυρίες σχετικά με τη φυγή τους προς την Ελλάδα αλλά και την κατάσταση που επικρατούσε με την άφιξή τους στον Πειραιά. Μία από αυτές ήταν της Καλλισθένης Καλλίδου, από το Φερτέκι της Κατπαδοκίας: «Δεκαπέντε ημέρες μείναμε στα βαπόρια. Έπειτα φτάσαμε στον Πειραιά.



Εικ 3: Πρόσφυγες σε επιβατικό σταθμό

Από τον Πειραιά μόνο τα σύρματα ξέρω. Στα σύρματα είκοσι μέρες μας κρατούσανε. Αμάν πολύ μας ρεζιλέψανε, πολύ μας βασανίσανε. Μας βάλαν στη σειρά. Τα μικρά και τις γριές από τη ρίζα μας κουρεύανε...».⁴

Η Μαριάνθη Καραμουσά από το Μπαγάρασι είπε: «Άμα βγήκαμε στον Πειραιά, δεν είχαμε που να μείνουμε. Δύο νύχτες κοιμηθήκαμε στον Σταθμό, στο ύπαιθρο. Τρέξαμε, πήγαμε στα Υπουργεία και τότε μας πήρανε και μας βάλανε στο εργοστάσιο του Στρίγκου, σε κάτι αποθήκες μέσα, στον Πειραιά. Εκεί ήταν και άλλοι πρόσφυγες, από της Σμύρνης τα μέρη όλοι. Έξη μήνες μείναμε μέσα εκεί. Κακήν κακώς, μην τα ρωτάς, πώς ζούσαμε».⁵

“Μετά από μερικές μέρες, φτάσαμε γυμνοί και πεινασμένοι στον Πειραιά. Αλλά κι εδώ που να μείνουμε; Χιλιάδες οι πρόσφυγες. Το κράτος είχε νικηθεί στον πόλεμο, και δω τίποτα δε λειτουργούσε. Οι περισσότεροι μαζεύτηκαν έξω από το δημαρχείο, την αστυνομία και περίμεναν. Άλλοι εγκαταστάθηκαν σε περιοχές που δεν είχαν σπίτια, όπως στη Νίκαια, στην Πειραιϊκή, στη Δραπετσώνα κι αλλού. Τότε σχεδόν όλα ήταν πετρότοπος. Εμείς βρήκαμε μια χαμηλή σπηλιά, ίσα που χοράγαμε να μπούμε μέσα. Όμως έπρεπε, γιατί ερχόταν και χειμώνας. Πολύ δύσκολες μέρες, αλλά τουλάχιστον είχαμε σωθεί και ελπίζαμε.”⁶

Τον πρώτο καιρό η κατάσταση ήταν απελπιστική, καθώς οι χιλιάδες πρόσφυγες είχαν προσωρινά εγκατασταθεί σε σχολεία, ιδρύματα, άλλα δημοτικά κτίρια, ακόμα και σε ιερούς ναούς, στην αγωνιώδη προσπάθειά τους για αναζήτηση στέγης. Για την υποδοχή των



Εικ 4: Ξύρισμα προσφύγων 1922



Εικ 5: Πρόσφυγες στα σκαλιά του Αγ. Νικολάου

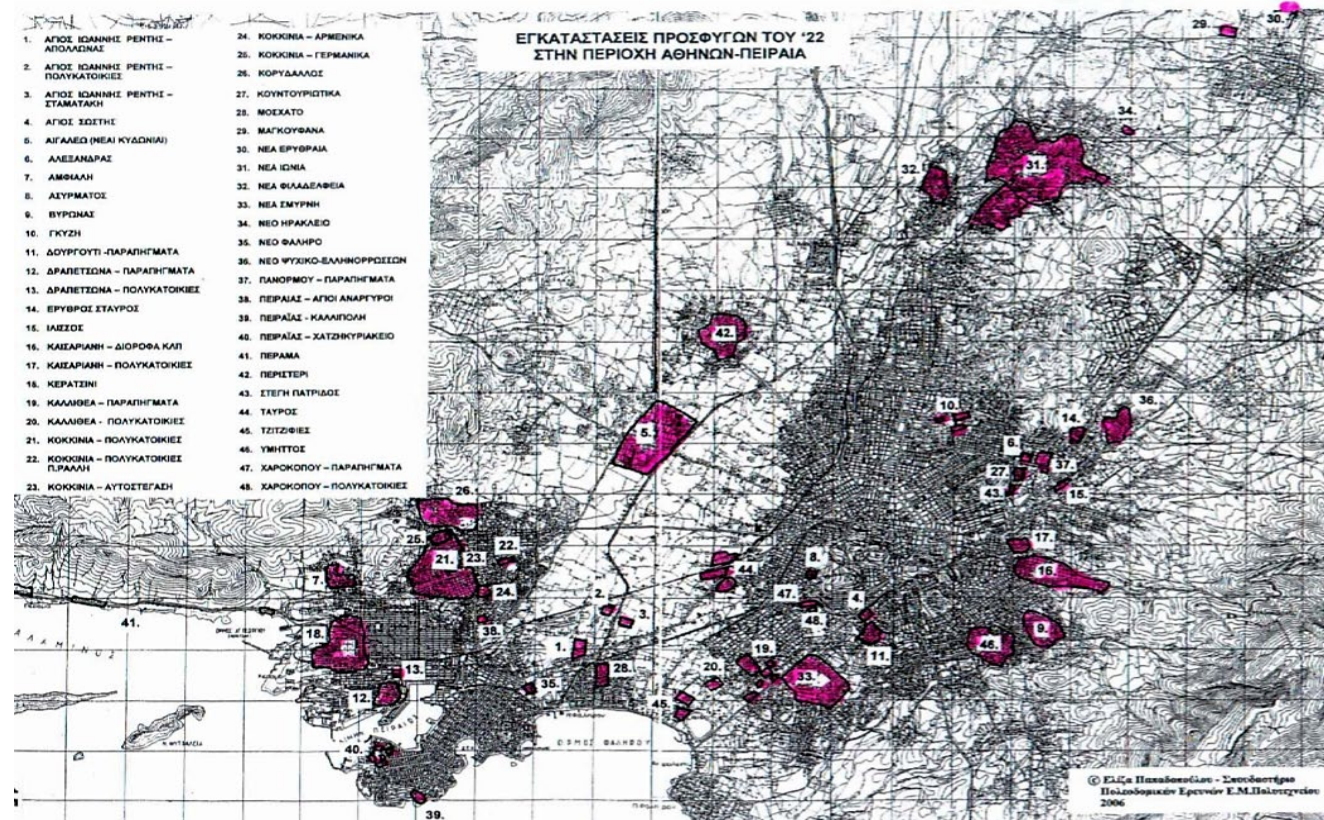
² Γιάννης Ε. Χατζημανωλάκης, *Ο Πειραιάς και η ιστορική διαδρομή του (2600 π.Χ. - 2009 μ.Χ.)*, εκδ. Δήμος Πειραιά, 2009, σ. 103

³ Στέφανος Μίλεσης, *Πειραιϊκές ιστορίες του Μεσοπολέμου*, εκδ. Κυριακίδη, 2016, σ. 44

⁴ *Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο*, ό.π., σ. 42

⁵ Μίλεσης, ό.π., σ. 43

⁶ Συνέντευξη Γιώργου και Καλλιόπης Περιβολάρη www.koutouzis.gr



Εικ 6: Χάρτης εγκατάστασης προσφύγων στην Αττική

προσφύγων, οι πρώτες που γέμισαν, ήταν οι τεράστιες πετρόχτιστες αποθήκες του Ο.Λ.Π, η Πλατεία Καραϊσκάκη, όπως και στο σύνολό της όλη η παραλιακή γραμμή του λιμανιού. Κατασκευές φτιαγμένες από πρόχειρα υλικά, με ό,τι έβρισκε ο καθένας, από εκείνα που πετούσαν στην παρακείμενη Δημοτική Αγορά, σπασμένα ξύλα από καφάσια, απομεινάρια βαρελιών, τσουβάλια, λαμαρίνες. Και αφού η Πλατεία Καραϊσκάκη γέμισε ασφυκτικά, ακολούθησε η Πλατεία Θεμιστοκλέους, ο Τιτάνειος κήπος, πίσω από το Δημαρχείο του Πειραιά, το γνωστό *Ρολόι*. Μέχρι και η στήλη βάθρο της προτομής του Θεμιστοκλή χρησιμοποιήθηκε, για να τυλιχθούν γύρω της σχοινιά, με τα οποία στηρίζονταν τα πρόχειρα από πανί στέγαστρα. Και αφού και εκεί δεν υπήρχε ελεύθερο ούτε ένα μέτρο γης, ακολούθησαν τα δημόσια κτήρια, σχολεία, όπως κάθε τμήμα γης που ήταν ελεύθερο από δόμηση ή άλλη χρήση. Ακτή Ξαβερίου, Ακτή Κρεμνουδαρούς, προαύλιοι χώροι εκκλησιών, μέχρι και το παλαιό κοιμητήριο Πειραιώς, στον Άγιο Διονύσιο.⁷

«Έμενε ο κόσμος εκεί στα βαγόνια των σιδηροδρόμων. Έμενε εκεί που είχε καμιά αποθήκη εγκαταλειμμένοι. Τσαντήρια κάνανε». Παράγκες ξεφυτρώνουν σε πλατείες, στις κοίτες του Κηφισού και Ιλισού, κοντά σ' εργατικές συνοικίες, και στις παρυφές της πόλης. Τα κενά οικοπέδα των αστικών κέντρων γεμίζουν αυτοσχέδιες κατασκευές, ξύλινες ή τενεκεδένιες, τα άδεια σπίτια καταλαμβάνονται, τα πολιτιστικά κτίρια αλλάζουν χρήση: « Στο μεγάλο θέατρο της Αθήνας στεγάζεται μια οικογένεια σε κάθε θεωρείο, στους διαδρόμους και στη σκηνή εκατοντάδες».⁸

⁷ Χατζημανωλάκης, ό.π., σ. 103. Μίλεσης, ό.π., σ. 46

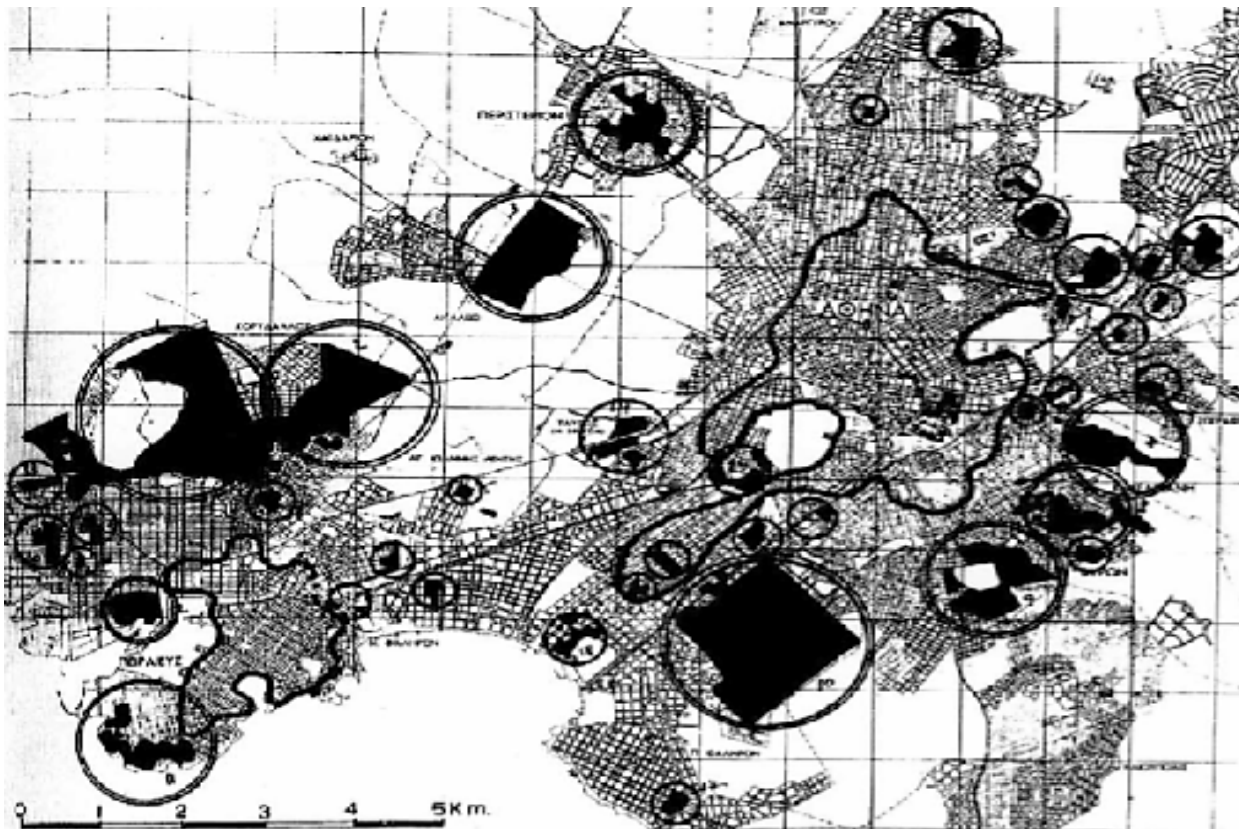
⁸ Λεοντίδου, ό.π., σ. 154



Εικ 7: Οικογένειες προσφύγων εγκατεστημένες προσωρινά στο Δημοτικό Θέατρο.



Εικ 8: Εγκατάσταση των προσφύγων από τη Μικρά Ασία. Πρόσφυγες σε πλατεία της πόλης. Διακρίνεται στο βάθος το ξενοδοχείο «Ανατολή».



Εικ 11: Η αναδημοσίευση του χάρτη του Γραφείου Πολεοδομικών Μελετών από το ΥΧΟΠ το 1975. Αριθμούνται οι περιοχές και κατατάσσονται σε "μεγάλους" και "μικρούς" συνοικισμούς, χωρίς όμως να αναφέρονται τοπωνύμια ή άλλα νεώτερα στοιχεία.

τα κενά δωμάτια. Και αυτό ήταν φυσικό, καθώς ένα και μόνο κενό δωμάτιο θα μπορούσε να αποτελέσει την οικία μιας ολόκληρης προσφυγικής οικογένειας, που μέχρι τότε διαβιούσε στο δρόμο. Έτσι, οι ιδιοκτήτες άρχισαν μετά μανίας να συγκεντρώνουν αντικείμενα που είχαν θαμμένα και ξεχασμένα σε υπόγεια, ταράτσες και αυλές, ώστε να μετατρέψουν το άχρηστο κενό δωμάτιο σε χρησιμοποιούμενο, για κάλυψη αναγκών των ιδιοκτητών. Από κάθε σπίτι θα περνούσε Επιτροπή Επιτάξεως, η οποία θα έκανε αυτοψία στο καθένα ξεχωριστά.¹¹

Από το κέντρο του Πειραιά και σε απόσταση τεσσάρων μόλις χιλιομέτρων, στους πρόποδες του Κορυδαλλού, με απόφαση του 1922, έγινε απαλλοτρίωση διαφόρων οικοπέδων και, με χρηματικά ποσά που παρεχώρησε το Ταμείο Περιθάλψεως Προσφύγων, δημιουργήθηκε ο πυρήνας ενός από τους πολλούς συνοικισμούς προσφύγων. Ο συγκεκριμένος έλαβε αρχικά την ονομασία «Νέα Κοκκινιά» για να ξεχωρίζει από την συνοικία της παλαιάς Κοκκινιάς, που ήδη υπήρχε. Την 18η Μαρτίου 1923 τέθηκε ο πρώτος θεμέλιος λίθος. Αυτή η ημέρα θα πρέπει να θεωρείται ιστορική για όλο τον προσφυγικό κόσμο, καθώς από τις αποθήκες και τους δρόμους του Πειραιά, ξεκίνησε η εγκατάσταση τους σε μόνιμες κατοικίες. Το Ταμείο Περιθάλψεως προσφύγων συνέχιζε να χρηματοδοτεί τα έργα μέχρι την 1η Ιανουαρίου του 1924.¹²

Επειδή σύντομα όμως έγινε αντιληπτό πως η στεγαστική αποκατάσταση ενός τόσο μεγάλου αριθμού προσφύγων δεν ήταν δυνατόν να υλοποιηθεί από τους διαθέσιμους πόρους του ελληνικού κράτους, την χρηματοδότηση ανέλαβε η Επιτροπή Αποκαταστάσεως.

¹¹ Μίλεσης, ό.π., σ. 49-50

¹² ό.π., σ. 47



Εικ 12: Ο αρχικός χάρτης που δημοσίευσε ο Ι. Βασιλείου το 1944 για τους προσφυγικούς συνοικισμούς

Η ίδρυση της ΕΑΠ αποτελεί ουσιαστικά την εγγύηση που απαιτεί η Κοινωνία των Εθνών (ΚΤΕ) για να χορηγήσει στην ελληνική κυβέρνηση δάνειο για την αποκατάσταση των προσφύγων.¹³ Ειδικά για τις κατασκευές της Επιτροπής, όπως και πιο πριν για το Ταμείο, άρθηκαν οι απαγορεύσεις για οικοδόμηση εκτός της πολεοδομικής ζώνης και η Επιτροπή απαλλάχθηκε από την υποχρέωση υποβολής αρχιτεκτονικών και κατασκευαστικών σχεδίων των μελετών της προς το Γραφείο Πολεοδομίας Αθηνών. Σύμφωνα με τον νόμο, κάθε οικισμός «ρυμοτομείται προχείρως και χωρίζεται εις οικόπεδα», με αποτέλεσμα τη γνωστή εικόνα των απλών ορθογωνικών σχεδίων οικοπεδοποίησης, ενώ οι προβλεπόμενες κοινωνικές παροχές και εξοπλισμοί είναι ελάχιστοι (σχολείο, εκκλησία, πλατεία κ.λπ).¹⁴ Με προτεραιότητα τη στέγαση όσο το δυνατόν μεγαλύτερου αριθμού προσφύγων, η ΕΑΠ φτάνει να τοποθετεί ως και 12 οικογένειες ανά όροφο, κάτι που δε θα την οδηγήσει πάντως σε πολυώροφες λύσεις. Βασικά κινείται στον άξονα χωροθέτησης οικισμών του ΤΠΠ χωρίς το καθεστώς ιδιοκτησίας, άρα και η τιμή γης και στέγης, να φαίνεται να παίζουν καθοριστικό ρόλο στις επιλογές της.¹⁵ Παρ'όλες τις παραπάνω κρατικές παρεμβάσεις για τη στέγαση των προσφύγων, ήταν τέτοιες οι στεγαστικές ανάγκες, που ο μεγαλύτερος αριθμός των προσφύγων τελικά «αυτοστεγάστηκε». Η αυτοστέγαση, βέβαια, αφορούσε δύο τελείως διαφορετικές ομάδες. Από τη μία πλευρά, αφορούσε εκείνους που είχαν την οικονομική δυνατότητα να εγκατασταθούν ακόμα και μέσα στον κεντρικό αστικό ιστό, και από την άλλη, όλους εκείνους που δεν είχαν την οικονομική

δυνατότητα να πληρώσουν ενοίκιο και, ως και τούτου, εγκαταστάθηκαν γύρω και μέσα στους περιφερειακούς προσφυγικούς συνοικισμούς, σε πρόχειρες και αυτοσχέδιες αυθαίρετες κατασκευές.¹⁶ Οι περισσότεροι πρόσφυγες (πάνω από 20.000 οικογένειες) εγκαταστάθηκαν σε οικισμούς που οικοδόμησαν μόνοι τους, είτε νόμιμα μέσω της αυτοστέγασης σε «παραχωρηθέντα» οικόπεδα είτε παράνομα μέσω της αυθαίρετης δόμησης σε εκτός σχεδίου πόλεως περιοχές.¹⁷ Αυτό βέβαια δεν συνεπάγεται αυτομάτως ένα ανύπαρκτο κράτος ή μια ανύπαρκτη κρατική πολιτική. Αντιθέτως υπήρξε η απολύτως «παρούσα» κρατική πολιτική, που επέτρεψε την πρόσβαση ευρύτατων κομματιών του προσφυγικού πληθυσμού στην κατοικία και λειτούργησε ως αντιπερισπασμός στην απουσία μιας άλλης προνοιακής, στεγαστικής πολιτικής. Η πρόσβαση στην ιδιότητα κατοικία μέσω της αυτοστέγασης απάλλαξε το κράτος από το οικονομικό κόστος της στέγασης ενός τόσο μεγάλου πληθυσμού, καθώς επίσης από το πολιτικό κόστος των κοινωνικών αναταραχών που θα μπορούσαν να προκύψουν σε διαφορετική περίπτωση. Η λαϊκή ιδιοκατοίκηση δημιούργησε ένα γενικό αίσθημα ασφάλειας και, ως εκ τούτου, αναδείχθηκε σε «κλειδί» της επιχείρησης για την ενσωμάτωση των προσφύγων και την αποτροπή της κοινωνικής αναταραχής που επέσειαν η οικονομική κρίση της εποχής και το κοινωνικό έλλειμα των κρατικών πολιτικών.¹⁸ Πάντως οι πρόσφυγες ήταν δημιουργικός και δραστήριος πληθυσμός και έτσι κατάφεραν να επιζήσουν σε μία περίοδο οικονομικής ύφεσης και να δώσουν νέα πνοή στην ελληνική κοινωνία και οικονομία.



Εικ 13: Γυναίκα που χτίζει αυθαίρετη κατοικία. Εικόνες από τις πρώτες εγκαταστάσεις σε συνοικισμούς γύρω από την Αθήνα.

¹³ Συνολικά χορηγούνται δύο δάνεια, το πρώτο (προσφυγικό) το 1924 και το δεύτερο (σταθεροποιητικό) το 1928. Pentzopoulos, D., *The Balkan Exchange of Minorities and its Impact upon Greece* (Παρίσι 1962), σ. 87

¹⁴ *Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο, ό.π., σ. 42*

¹⁵ Παπαϊωάννου, Ι., *Η κατοικία στην Ελλάδα*, Κρατική δραστηριότης (Αθήνα 1975), σ. 16. Λεοντίδου, ό.π., σ. 232

¹⁶ *Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο, ό.π., σ. 43*

¹⁷ *ό.π., σ. 45*

¹⁸ *Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο, ό.π., σ. 46*



Εικ 14: Εστουδιαντίνα.

2ο κεφαλαίο Η γέννηση του ρεμπέτικου

Όταν η Ελλάδα έγινε ανεξάρτητο κράτος και η διαμόρφωση της ζωής μετατοπίστηκε απ' τα χωριά στις πόλεις, τα τραγούδια του βουνού και του κάμπου άρχισαν να σβήνουν. Οι πόλεις με τα νέα προβλήματα τους, με το διαφορετικό ρυθμό τους, ήθελαν τώρα ένα νέο τραγούδι, που να εκφράζει τις νέες συνθήκες ζωής. Αυτό το νέο είδος που προσδιορίζεται ως ρεμπέτικο είναι μια συνισταμένη βυζαντινών, δημοτικών και ανατολίτικων στοιχείων.¹⁹

Όσον αφορά τις μουσικές ρίζες του ρεμπέτικου, υπάρχουν πάρα πολλές διαφορετικές απόψεις αλλά οι περισσότεροι συμφωνούν στο ότι ανάγονται στη βυζαντινή Εκκλησιαστική μουσική και στο δημοτικό τραγούδι του ελληνικού πληθυσμού της Μικράς Ασίας και των Νησιών του Αιγαίου. Άλλωστε όταν μίλησε ο Μάνος Χατζηδάκης για τη μουσική γλώσσα που χρησιμοποιεί το ρεμπέτικο, βρήκε πως η μελωδική της γραμμή έχει πολλά κοινά με τους ήχους της βυζαντινής μουσικής και γενικότερα με τη βυζαντινή μελωδία.²⁰

Επίσης πολλοί είναι αυτοί που βρίσκουν ομοιότητες του ρεμπέτικου με το δημοτικό τραγούδι διότι το ρεμπέτικο τραγούδι λειτούργησε στα πρώτα του βήματα σαν το δημοτικό. Οι δημιουργοί του ήταν άγνωστοι, και αργότερα, όταν άρχισε να εμφανίζεται επώνυμα, οι φορείς του, δηλαδή οι συνθέτες του και οι εκλαϊκευτές του, ήταν μουσικά αμόρφωτοι και μόνο εμπειρικά και μνημοτεχνικά έφτιαχναν

¹⁹ Γκαίηλ Χολστ, *Ο δρόμος για το ρεμπέτικο*, εκδ. Denise Harvey, 2001, σ. 159, 172

²⁰ Χολστ, *ό.π.*, σ. 150.

Μαρία Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*, εκδ. Μπαρμπουνάκης, σ. 22



Εικ 15: Βυζαντινό βιολί, Λαούτο και κρουστό.



Εικ 16: Ο Γαλατάς, νεαρός με φουστανέλα που έπαιζε ταμπουρά, έργο του Νικηφόρου Λύτρα.

τα τραγούδια τους. Επιπλέον θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τα ρεμπέτικα ως συνέχεια των δημοτικών, αφού και τα δύο βγήκαν από το λαό και εκφράζουν τη λαϊκή ψυχή.²¹

Η διαφορά των δύο ειδών μουσικής είναι όμως κοινωνική και αντανakλά την εξέλιξη των εποχών. Είναι ένα είδος που δεν αφορά την αγροτική ζωή. Τα δημοτικά τραγούδια έχουν την άπλα του ελληνικού ουρανού, τον καθαρό αέρα των βουνών. Τα ρεμπέτικα έχουν τον κλειστό, συννεφιασμένο ουρανό των πόλεων, την αποπνιχτική ατμόσφαιρα των υπογείων και των εργοστασίων. Επιπλέον καθρεφτίζει τη γοργή, στη διάρκεια μιας πενηνταετίας, ανάπτυξη της αστικής κοινωνίας στην Ελλάδα, μέσα από τις τοπικές κοινότητες των πιο καταπιεσμένων και κυριαρχουμένων στρωμάτων της. Στο ίδιο μέτρο το δημοτικό τραγούδι εκφράζει τη αργή, ακύμαντη ιστορία της αγροτικής κοινωνίας στην διάρκεια των αιώνων, μέσα από τις τοπικές πάλι κοινότητες των πιο καταδυναστευόμενων αγροτικών τάξεων, των χωρικών-εργατών της γής. Ότι υπάρχουν παρόμοιοι στίχοι ρεμπέτικων σε τραγούδια πιο πριν και από το 1850 δεν σημαίνει ότι δημιουργήθηκε και ένα κοινωνικό σώμα το οποίο διαμορφώνει και αποδέχεται αυτό το είδος.²²

Όσο για τους τρεις κύριους ρεμπέτικους χορούς, τον ζείμπεκικο, `μπορούν να «λειτουργήσουν» αποκλειστικά στους κλειστούς και περιορισμένους χώρους του αστικού περιβάλλοντος. Για παράδειγμα, το ζείμπεκικο, κατ'εξοχήν ατομικός χορός και έκφραση των νέων συνθηκών διαπροσωπικών σχέσεων της αστικής κοινωνίας, εκτελείται σε χώρο που δεν ξεπερνά μερικά τετραγωνικά μέτρα, όταν



Εικ 17: Δημοτικός χορός

²¹ Χολστ, ό.π., σ. 161, 177

²² Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, εκδ. Πλέθρον, σ. 66.

Χολστ, ό.π., σ. 163.

Προσωπική συνέντευξη με τον Παναγιώτη Κουνάδη 2/11/18

για τους ομαδικούς χορούς της υπαίθρου καλύπτεται ολόκληρη η έκταση της πλατείας του χωριού. Το ίδιο ισχύει και για το μπουζούκι ή το μπαγλαμά, έγχορδα όργανα περιορισμένης ακουστικής που συνόδεψαν την μοναξιά των έγκλειστων μέσα στους οντάδες, τις φυλακές, τους τεκέδες και τις ταβέρνες, αντίθετα με το κλαρίνο, που όπως και όλα τα πνευστά όργανα αποδίδει κυρίως στους ανοιχτούς χώρους.²³

Η συγκέντρωση πληθυσμού και η σχηματοποίηση ομάδων στην περιφέρεια των αστικών κέντρων, συνέβαλαν στη δημιουργία και ανάπτυξη του ρεμπέτικου. Ειδικότερα αυτά τα τραγούδια των ομάδων ή στρωμάτων που ζούσαν στο περιθώριο των αστικών κέντρων ήταν η έκφραση τη άμυνάς τους απέναντι στους μηχανισμούς αποκλεισμού τους από τη μεριά των κυρίαρχων στρωμάτων ή κυρίαρχων ομάδων εκείνης της εποχής. Ήταν η προσπάθεια για κοινωνική ταυτότητα και έκφραση ζωής καθώς και για επιβίωση.²⁴

Όλοι όσοι μίλησαν και έγραψαν τα τελευταία χρόνια για το ρεμπέτικο τραγούδι του αποδίδουν πολύ νεαρή ηλικία. Σαν ορόσημο βάζουν τη μικρασιατική καταστροφή και τον ερχομό της προσφυγιάς στην κυρίως Ελλάδα και , κατά κάποιο τρόπο, θεωρούν τους πρόσφυγες σα φορείς του ρεμπέτικου τραγουδιού. Αυτό δεν είναι σωστό διότι το ρεμπέτικο τραγούδι εμφανίζεται σα μουσική μνήμη στον Ελλαδικό χώρο πολλά χρόνια προτύτερα. Το 1890 ο Καρκαβίτσας επιχειρεί μια περιοδεία στο Μοριά και στην *Εστία* του 1891, το περιοδικό που έβγαλε τότε στην Αθήνα ο Δροσίνης, δημοσιεύει ταξιδιωτικές εντυπώσεις όπου καταγράφει κάμποσα ρεμπέτικα τραγούδια, που άκουσε να



Εικ 18: Ζείμπεκικός χορός

²³ Δαμιανάκος, ό.π, σ. 58

²⁴ Κωνσταντίνιδου, ό.π, σ. 21

τραγουδιούνται στο Παλαμήδι από τους κατάδικους. Αλλά και ο Παπαδιαμάντης δεν αγνοεί στην αυγή του αιώνα μας το ρεμπέτικο. Θυμηθείτε τον *Κακόμη*, τον ήρωα του ομώνυμου διηγήματος του, τον αφελή βαστάζο, που έπινε κάθε βράδυ και ύστερα τριγυρνούσε στα σοκάκια του νησιού τραγουδώντας τα ιδιότυπα τραγούδια του, ένα είδος ρεμπέτικου της εποχής. Κατά πάσαν πιθανότητα πολλοί και διαφορετικοί όροι συνέτειναν στην διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού.²⁵

Μια από τις δυνατές υποθέσεις θα μπορούσε να είναι ότι τα ρεμπέτικα φανερώθηκαν, προς το τέλος του 19ου αιώνα, σε αρκετά από τα αστικά κέντρα που έμεναν Έλληνες όπως για παράδειγμα τα λιμάνια της Ανατολικής Μεσογείου, μεταξύ των οποίων η Σμύρνη, η Ερμούπολη, ο Πειραιάς, η Θεσσαλονίκη και η Κωνσταντινούπολη. Στις εμβληματικές πόλεις της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης από το 1839 μέχρι περίπου το 1850 γίνονται κάποιες αναδιοργανώσεις οι οποίες επέτρεψαν στις μειονότητες όπως στους Έλληνες, στους Αρμένιους κ.ά να αποκτήσουν κάποια δικαιώματα. Έτσι αυτός ο νέος τρόπος ζωής δημιούργησε κοινωνικά στρώματα τα οποία αναζητούσαν νέους τρόπους διασκέδασης και ψυχαγωγίας. Τα ακούσματα ήταν πολυποίκιλα, ευρωπαϊκά, βαλκανικά, οθωμανικά, εβραϊκά, δημοτικά, ελαφρά κλπ. Οργανολογικά επικρατεί το βιολί-σαντούρι με τη πολύτιμη λύρα, με το ούτι και το κανονάκι να ακολουθούν. Καθώς το ρεπερτόριο απευθυνόταν σε πολυπολιτισμικό και πολυποίκιλο κοινό, οι μουσικοί κράτησαν ανοιχτούς τους ορίζοντες χωρίς περιχαράκώσεις και αποκλεισμούς ιδιωμάτων.²⁶



Εικ 19: Σμυρναϊκή Εστουδιάντινα

Στα τέλη του 19ου αιώνα αρκετοί μουσικοί παρατηρούσαν τη μεγάλη επιτυχία και τη λαϊκή αποδοχή που γνώριζαν τα τραγούδια των εξ Ανατολής κομπανιών, οι οποίες περιόδευσαν συστηματικά στα ψυχαγωγικά στέκια της Αθήνας, του Πειραιά και άλλων αστικών κέντρων. Ήταν το ξεκίνημα των καφέ σαντούρ, των καφέ αμάν και των ωδικών καφενείων. Εκεί μουσικοί και τραγουδιστές της Σμύρνης και της Πόλης μετέφεραν μαζί με τα παραδοσιακά τραγούδια τους και τις νέες δημιουργίες της πρώτης επώνυμης γενιάς συνθετών του ρεμπέτικου. Δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στην Αθήνα αυτές οι ομάδες μουσικών, όμως από την έρευνα του Θ. Χατζηπανταζή φαίνεται η πρώτη μαρτυρία να ήταν το 1873. Εκεί επισημαίνεται η λειτουργία του πρώτου ψυχαγωγικού χώρου αυτού του είδους. Το Καφέ-Αμάν, του οποίου το όνομα προήλθε ίσως από το Τούρκικο Μάνι Καβέσι, ήταν ένα είδος καφενέ όπου δύο ή τρεις τραγουδιστές αυτοσχεδίαζαν λέγοντας στίχους, συχνά στη μορφή διαλόγου μεταξύ τους, σε ελεύθερο ρυθμό και μελωδία. Καθώς χρησιμοποιούσαν το επιφώνημα «αμάν-αμάν» προσπαθώντας να κερδίσουν χρόνο για να αυτοσχεδιάσουν καινούριες γραμμές, τα τραγούδια λέγονταν Αμάνι. Βέβαια εκείνη την εποχή στα λιμάνια και τα αστικά κέντρα πέρα από τα αμάνι δημιουργούνται τα λεγόμενα «μουρμούρικα» ή μάγκικα αλλά και τα «βλάμικα» υπό μορφή διστίχων που τραγουδιόντουσαν από τους διάφορους τύπους του μάγκα, του κουτσαβάκη, του χασισοπότη κ.λ.π, οι οποίοι αποτελούσαν την τάξη των ανθρώπων που ήταν έξω από τα ήθη και τα έθιμα του λαού και τους νόμους της πολιτείας. Λίκνο των «τραγουδιών του μπαγλαμά»,



Εικ 20: Η νεαρή Ρόζα Εσκενάζυ, με το ντέφι ανά χείρας, αριστερά στον Σταύρο Παντελίδη.

²⁵ Χολστ, ό.π., σ. 178

²⁶ Κώστας Βλησίδης, *Ρεμπέτικο*, εκδ. Documento, σ. 6
Προσωπική συνέντευξη με τον Παναγιώτη Κουνάδη 2/11/18

όπως τα ονόμασε ο Κώστας Φαλταίτς, ήταν τα καταγώγια, οι τεκέδες και άλλα περιθωριακά ή λιγότερο περιθωριακά στέκια της εποχής. Αυτά τα τραγούδια πλησιάζανε αρκετά τ'ανατολίτικα ρεμπέτικα αφού μουσικά σύνολα από τους Μικρασιάτες, Αρμένιδες, Εβραίους, Τσιγγάνους κλπ επισκέπτονταν τακτικά την Ελλάδα παρουσιάζοντας το πλούσιο ρεπερτόριο τους από τούρκικα, αραβικά, δημοτικά, αστικολαϊκά (συμρναίικα/πολίτικα) και συναφή τραγούδια και αμανέδες. Τα μουσικοποιητικά ιδιώματα που καλλιεργούνταν στα αθηναϊκά καφέ αμάν θα κερδίσουν διαφορετικά κοινωνικά στρώματα, ενώ θα καταστούν αντικείμενο συζητήσεων και αντιπαραθέσεων μεταξύ της εγχώριας διανοήσης της εποχής. Η ακμή των καφέ αμάν στον ελλαδικό χώρο κορυφώνεται στο διάστημα 1885-1895. Ο περισσότερος κόσμος όμως δεν είχε καμιά σχέση με αυτή την κοινωνική ομάδα και τα τραγούδια της. Διασκέδαζε ιδιαίτερα στα αστικά κέντρα, με τα παλιά δημοτικά τραγούδια, με τα λαϊκά τραγούδια της εποχής και με τις πλακιώτικες και επτανησιακές καντάδες.²⁷ Παρόλο που σε πόλεις όπως στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη το ρεμπέτικο ακουγόταν και τραγουδιόταν από διάφορα κοινωνικά στρώματα, πολλοί υποστηρίζουν ότι σαν μουσική το ρεμπέτικο ήταν αρχικά γέννημα θρέμμα και έκφραση των ανθρώπων εξω από το σύστημα. Γι'αυτό ενώ η ετυμολογία των λέξεων ρεμπέτικο, ρεμπέτης αποτέλεσε εξαρχής αντικείμενο ποικίλων ερμηνειών και αντιπαραθέσεων, σύμφωνα με τα προαναφερθέντα, θεωρώ πιο αντιπροσωπευτικό τον όρο ρέμπτετ. Με τη λέξη αυτή στην Τουρκία χαρακτηρίζανε κάθε άνθρωπο που ήταν σε γενικότερη βέβαια έννοια,

²⁷ ό.π., σ.

Χολστ, ό.π., σ. 23, 147-148.

Παναγιώτης Κουνάδης, *Τα ρεμπέτικα*, εκδ. Τα Νέα 2010 τόμος 5, σ. 8.

εκτός νόμου, δίχως φυλετική ή θρησκευτική διάκριση. Εθεωρήτο ο ατίθασος, ο ανυπότακτος στην κοινωνική αναγκαιότητα της ανθρωπίνης συμβίωσης. Η τάξη των ρεμπέτηδων ήταν πολυποίκιλη και τα τραγούδια της ανάλογα. Εκείνο που χαρακτήριζε τα παλιά ρεμπέτικα ως προς τη μελωδική τους γραμμή, είναι το βαρύ ανατολίτικο χρώμα ή αλλιώς του αμανέ, πράγμα που εύκολα εξηγείται, μια που τα περισσότερα ήταν τούρκικα και δημιουργήθηκαν στην Πόλη και στη Μικρά Ασία.²⁸

Στην Πόλη και στη Σμύρνη αρχίζουν μετά το 1905 οι πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών όλων των κατηγοριών, με προτεραιότητα στα λαϊκά τραγούδια των περιοχών αυτών, τα οποία οι Μικρασιάτες Έλληνες θεωρούσαν ως τα «πρώιμα» ρεμπέτικα. Και αφού ηχογραφούνται, καταλαμβάνουν και τον «ζωτικό χώρο» διάδοσης, κυριαρχούν δηλαδή στα μηχανήματα αναπαραγωγής του ήχου – γραμμόφωνα, μουσικά κουτιά, λατέρνες κ.ά.- και έτσι μεταφέρουν ευκολότερα τις μουσικές αυτές στην κυρίως Ελλάδα.²⁹

Ο Ηλίας Πετρόπουλος, παρ'όλο που περιλαμβάνει στην ανθολογία του και τραγούδια των αρχών του αιώνα, φαίνεται να υποστηρίζει, κρατώντας ως αποφασιστικό κριτήριο την έλευση των προσφύγων της Μ. Ασίας, πως το «αυθεντικό ρεμπέτικο» εμφανίζεται μετά το 1922. Ο Μάρκος Βαμβακάρης, αποδίδει στην προσωπική του δουλειά τη γέννηση του ρεμπέτικου, προχωρεί μερικά χρόνια αργότερα, γύρω στα 1930. Αυτό που είναι σίγουρο είναι ότι οι τοπικοί που γεννήθηκε ήταν οι μεγάλες ελληνικές πόλεις, η Σμύρνη, η Κωνσταντινούπολη και η Αλεξάνδρεια. Αλλά εκείνο που βαραίνει περισσότερο, δεν είναι ο τόπος που γεννήθηκε αλλά ο τόπος που ολοκληρώθηκε.³⁰

²⁸ Χολστ, ό.π., σ. 27, 147

²⁹ Κουνάδης, ό.π., τόμος 1, σ. 12

³⁰ Δαμιανάκος, ό.π., σ. 61.

Χολστ, ό.π., σ. 217



Εικ 21: Παλαιός δίσκος που ηχογραφήθηκε στη Σμύρνη το 1910.



Εικ 22: Ρεμπέτικη κομπανία στη Πλατεία Καραϊσκάκη. Με το μπουζούκι, αριστερά, ο Μάρκος Βαμβακάρης, στο κέντρο με την κιθάρα ο Γιώργος Μπάτης

3ο κεφάλαιο Η ανάδυση του πειραιώτικου ρεμπέτικου

Ύστερα από τη Μικρασιατική καταστροφή η κοινωνική αναστάτωση που δημιουργήθηκε είχε σαν επακόλουθο τη διαφοροποίηση της ζωής σ' όλες της τις εκδηλώσεις. Η ανταλλαγή των πληθυσμών στάθηκε μια δυνατότητα για αμοιβαία επίδραση ανάμεσα σε διαφορετικά στυλ τραγουδιών, σε διαφορετικά αισθητικά και ουσιαστικά είδη τραγουδιού, χορού, τρόπου ζωής και διασκέδασης. Το ρεμπέτικο στοιχείο, πλουτισμένο περισσότερο τώρα, άρχισε λίγο-λίγο να εισχωρεί στις λαϊκές τάξεις, να αναστατώνει και να διαδίδει τη δικιά του ταυτότητα με το προσωπείο του λαϊκού τραγουδιού. Η ανάμνηση μακρυνών και αγαπημένων τόπων μέσα από τον ανατολίτικο χαρακτήρα αποτέλεσε σημαντικό ψυχολογικό παράγοντα που συνέβαλε στη διαδόση του τραγουδιού αυτού, ιδιαίτερα στον προσφυγικό κόσμο.³¹

Οι πρόσφυγες έφεραν μαζί τους τις ικανότητες και την καλλιέργεια μιας πολύ εκλεπτυσμένης κοινωνίας. Το ισχυρό ταμπαραμέντο τους και οι συνήθειες στον τρόπο διασκέδασης και ψυχαγωγίας λειτούργησαν λυτρωτικά στη διαμόρφωση της καθημερινότητάς τους. Έφεραν μαζί τους τα ήθη και τα έθιμα της κοινωνικής τους ζωής, τη μουσική τους παιδεία, κι έτσι κατάφεραν να επιδράσουν καταλυτικά σε όλο το φάσμα της μαζικής διασκέδασης, π.χ. στις ταβέρνες. Έως το 1922 οι ταβέρνες ήταν μαγέρικα με περιστασιακή μουσική, ενώ ο ερχομός των προσφύγων μετατρέπει την ταβέρνα σε τόπο φαγητού

³¹ Χολστ, ό.π., σ. 148.
Κωνσταντινίδου, ό.π., σ. 70



Εικ 23: Κομπανία Γιώργου Κάβουρα.

και διασκέδασης. Άρα, το πρώτο στοιχείο επιρροής είναι η “έξοδος”. Οι πρόσφυγες έφεραν στις ταβέρνες το γλέντι, επειδή δεν μπορούσαν να διασκεδάσουν στα σπίτια τους. Σε παράγκες ή κατοικίες ελάχιστων τετραγωνικών δεν ήταν δυνατόν να χωρέσουν πολλά άτομα, πέραν αυτών της οικογένειας. Ήταν άνθρωποι που είχαν μάθει να γλεντούν, να προσκαλούν κόσμο στα σπίτια τους, να κάνουν γιορτές και να είναι όλοι μαζί. Είχαν μάθει σε έναν κοινωνικό τρόπο ζωής και σε έναν πολιτισμό ανοιχτοσύνης. Το δεύτερο στοιχείο είναι ότι για πρώτη φορά συναντάμε στις ταβέρνες γυναίκες. Η είσοδος των γυναικών σε χώρους όπως οι ταβέρνες που θεωρούνταν ανδροκρατούμενοι ήταν κάτι που σχολιάστηκε ποικιλοτρόπως από τους γηγενείς. Εκείνη την εποχή για τους παλαιοελλαδίτες ήταν αδιανόητο οι γυναίκες των τουρκόσπορων, όπως τους έλεγαν, να έχουν κοινωνική ζωή. Όμως οι προσφυγοπούλες όχι μόνο διασκεδάζαν ισότιμα με τους άνδρες αλλά βοηθούσαν σημαντικά και στη στήριξη του νοικοκυριού. Τέλος, οι πρόσφυγες δημιούργησαν τα στέκια της γειτονιάς. Αναφερόμαστε σε μια εποχή κατά την οποία τα μέσα μεταφοράς σταματούσαν στις δέκα το βράδυ. Επομένως, ήταν λογικό να μαζεύονται στα κατά τόπους ταβερνεία, τα οποία αποτελέσαν τους κατεχοχήν χώρους συναναστροφής και ψυχαγωγίας. Ήταν το δικό τους κέλυφος που διατηρούσε τη μνήμη και ένα νοσταλγικό περιεχόμενο. Μέσα στους χώρους αυτούς μπορούσαν να συναναστραφούν, να αποδράσουν, να ξεφύγουν και να διαφυλάξουν τα πολιτισμικά τους αγαθά. Να συντηρήσουν μνήμες, να θυμηθούν και να ξεχάσουν, να συζητήσουν, να διαμορφώσουν κοινωνική συνείδηση. Η βασική διαφορά με



Εικ 24: Λάμπρος Λεονταρίδης, Ρόζα Εσκανάζυ, Αγάπιος Τομπούλης



Εικ 25: Καφενείο στην Κωνσταντινούπολη

το καφενείο είναι ότι αποτελούσε οχυρό για τους άνδρες και εκεί κυριαρχούσε η λογική. Τα καφενεία έχουν τζαμαρία, σε βλέπουν και τους βλέπεις όλους. Η ταβέρνα, την εποχή εκείνη, είναι υπόγεια. Κυριαρχεί το ασυνείδητο, βγαίνει το συναίσθημα και ελευθερώνεται από τη λογική.³²

Όπως προαναφέρθηκα, η μουσική των προσφύγων ήταν ήδη αρκετά δημοφιλής, από τα μέσα του 19ου αιώνα όπου είχε αγαπηθεί στην Ελλάδα μέσω των καφέ-αμάν και του Καραγκιόζη. Για παράδειγμα, γνωρίζουμε ότι το 1889 εμφανιζόταν κάθε βράδυ στο κέντρο διασκέδασης «Το περιβολάκι του Γερανίου» στην Αθήνα το σμυρναίικο συγκρότημα του βιολιστή Γιοβανίκα με τραγουδίστρια την Κιορ-Κατίνα, ενθουσιάζοντας τους θαμώνες του, ενώ δίπλα σε αυτό το κέντρο λειτουργούσαν με την ίδια επιτυχία και άλλα παρόμοια. Το έδαφος της Ελλάδας του 1922, αν και δεν ήταν έτοιμο να δεχθεί τους πρόσφυγες από την Ανατολή, ήταν έτοιμο να δεχθεί τη μουσική τους. Στα χρόνια που τα ρεμπέτικα έγιναν δημοφιλή, ο αμανές δεν ήταν πια της μόδας. Τα μακρινά μελισματικά φωνητικά περάσματα αφέθηκαν στον οργανοπαίχτη και η λέξη «αμάν» έγινε μια σύντομη παρέμβαση μέσα στο ίδιο το τραγούδι. Παρολ'αυτά η μουσική που παιζόταν στα Καφέ-Αμάν ήταν πολύ σημαντική για την ανάπτυξη των ρεμπέτικων. Τώρα, όμως ξεπήδησαν καινούρια καφενεία, όπου οι μουσικοί από την Τουρκία και ιδιαίτερα τη Σμύρνη έπαιζαν και τραγουδούσαν στο καινούριο στυλ. Το πιο γνωστό από τα καφενεία ήταν η «Μικρασία» στην οδό Πειραιώς, που έμελλε να γίνει η βάση του πρώτου συναιτερισμού λαϊκών μουσικών στην Ελλάδα, το Σωματείο Αθηναίων



Εικ 26: Καφενείο ο Ερμής



Εικ 27: Ο Γιάννης Αλεξίου ή Γιάγκος Βλάχος η Γιοβανίκας με την ορχήστρα του.

³² Χολστ, ό.π , σ. 29

και Πειραιωτών Μουσικών, που σχηματίστηκε με πρωτοβουλία του Εμμανουήλ Χρυσαφάκη, πρόσφυγα από τη Σμύρνη.³³

Το συμρνήϊκο στυλ των καφενέδων δεν ενσωματώθηκε ποτέ στο κεντρικό ρεύμα του ρεμπέτικου που καταγόταν από τα τραγούδια ανώνυμων φυλακισμένων και τη χασικιλιδική μουσική του υποκόσμου. Οπωσδήποτε όμως υπήρχε αλληλεπίδραση ανάμεσα στα δυό αυτά είδη τα οποία συναντιώνταν και περνούσαν το ένα στο άλλο. Η συγχώνευση του μικρασιατικού τραγουδιού με το τραγούδι του περιθωρίου, δημιούργησε το ρεμπέτικο το οποίο αποτέλεσε ένα νέο κώδικα επικοινωνίας που εξέφρασε τους πόθους και τους καημούς των προλεταριακών στρωμάτων των πόλεων. Οι μουσικοί γοητεύτηκαν από την τεχνική επιδεξιότητα και τον επαγγελματισμό των Σμυρνίων συναδέλφων τους και αναγκαστικά επηρεάστηκαν από την ανώτερη τεχνική ικανότητα και τη θεωρητική τους γνώση.

Ενώ οι πραγματικές αρχές των ρεμπέτικων πάνε πίσω πέρα από τον 19ο αιώνα, επειδή τα τραγούδια εκείνης της εποχής ανήκουν στην προφορική παράδοση, μπορούμε μόνο να φανταστούμε αναλογικά πώς περίπου ήταν η μουσική. Ο ερχομός των προσφύγων στην Ελλάδα συνέπεσε με την εμφάνιση και τη διάδοση του φωνόγραφου στα Βαλκάνια. Έτσι, όσοι πρόσφυγες ήταν μουσικοί δεν δυσκολεύτηκαν να απασχοληθούν από τις δισκογραφικές εταιρείες ως εκτελεστές ή συνθέτες, αλλά και ως καλλιτεχνικοί διευθυντές τους. Η πείρα και οι γνώσεις που είχαν ήταν πολλές φορές ανώτερες από αυτές των ντόπιων μουσικών και έτσι έγιναν περιζήτητοι. Μετά το 1922 τα είδη αυτά, αυτούσια ή μεταπλασμένα, διαδίδονται σε ευρύτατα στρώματα του πληθυσμού (και όχι μόνο του προσφυγικού) χάρη



Εικ 28: Φωνογράφος στην Αθήνα



Εικ 29: Διαφήμιση γραμοφώνου

στον φωνογράφο. Πολλοί από τους στίχους των τραγουδιών των προσφύγων προσαρμόστηκαν στα δεδομένα της ζωής του Πειραιά, της Αθήνας και των μεγάλων επαρχιακών πόλεων μετά την εισροή των προσφύγων στις φτωχογειτονίες τους. Αυτό είχε ως συνέπεια να δημιουργηθούν τραγούδια σε συμρναϊκό ύφος και με αναφορές όχι πια στην παλιά πατρίδα, αλλά στη νέα. Την ίδια εποχή ο Γιάννης Εἰσιριδής –γνωστότερος ως Γιοβάν Τσαούς– σε ένα τραγούδι του μιλά για τη Δραπετσώνα. Αλλά και οι δυο τους προδίδουν την ανατολίτικη καταγωγή τους, καθώς χρησιμοποιούν την ανατολίτικη προσωνυμία «σουλτάνα» για την αγαπητική τους. Για να γίνει καλύτερα αντιληπτός ο ρόλος που έπαιξαν οι Μικρασιάτες πρόσφυγες στη διαμόρφωση του μεσοπολεμικού και του πρώτου μεταπολεμικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού αρκεί να αναφερθεί ότι από τους περίπου 70 μουσικούς πρώτης γραμμής που ασχολήθηκαν με αυτό, οι 30 (δηλαδή το 42%) ήταν Μικρασιάτες, κυρίως από τη Σμύρνη και τα περίχωρά της. Έτσι ο Πειραιάς της δεκαετίας εκείνης ήταν η πατρίδα του ηχογραφημένου ρεμπέτικου, δηλαδή της κατηγορίας εκείνης των τραγουδιών, που είναι γνωστά ως σήμερα, παρά το γεγονός ότι ένας σημαντικός αριθμός ηχογραφήσεων τέτοιας μουσικής γινόταν έξω από την Ελλάδα, στην Αμερική και στη Τουρκία, ήδη από το 1905.³⁴

Ο κόσμος που προερχόταν από τη Μικρά Ασία πήγαινε συχνά στους τεκέδες για να καπνίσει. Και αυτό για δύο λόγους: αρχικά το κάπνισμα ήταν συνήθεια ανατολίτικη και κατά δεύτερο λόγο εκείνοι που δεν κάπνιζαν στην πατρίδα τους το άρχισαν με τις δυσκολίες της προσφυγιάς. Βέβαια οι πρόσφυγες δεν άνηκαν στον υπόκοσμο, αλλά ζούσαν στις άκρες της ελληνικής κοινωνίας πασχίζοντας με κάθε



Εικ 30: Μια ομάδα ρεμπέτηδων και προσφύγων στην ψαραγορά του Πειραιά στα 1937. Ο οργανοπαίχτης στα αριστερά είναι ο Γιοβάν Τσαούς, που παίζει σάζι, και δίπλα του ο Μάθεσης.



Εικ 31: Δημήτρης Σεμσής με το βιολί και ο Αντώνης Νταλγκάς με το ούτι

³³ ό.π., σ. 24, 29

³⁴ ό.π., σ. 22

τρόπο να βρούν δουλειές σε φτωχά αστικά κέντρα, αναγκασμένοι να ζούν ξεχωριστά από τους υπόλοιπους Έλληνες, μια και μιλούσαν γλώσσα διαφορετική και είχαν διαφορετικές συνήθειες. Ας μην ξεχνάμε επίσης ότι ήταν έντονο το φαινόμενο του ρατσισμού οπότε ήταν αποκλεισμένοι από τα κέντρα διασκέδασης της πλειοψηφίας των Ελλήνων.³⁵

Φαινομενικά οι τεκέδες ήταν καφενέδες, που όμως στο δίπλα δωμάτιο φυγάδευαν το ένοχο «μαυράκι». Το χασίσι μέχρι και το 1936 ήταν σχετικά ελεύθερο. Από το 1933 και μετά υπήρξε νόμος που προέβλεπε μέχρι και εκτοπίσεις χρηστών, αλλά συνήθως τιμωρούνταν με λίγες μέρες κράτηση και στη συνέχεια ήταν ελεύθεροι. Ο τεκές ήταν λιτά διακοσμημένος, μόνο με τα χρειαζούμενα. Κάνα καναπεδάκι, κάνα σοφραδάκι, δυό τρείς καρέκλες, μουσικά όργανα όπως μπουζούκι και μπαγλαμάς και κάποιες φορές φωνογράφος. Τεκέδες είχε παντού όπου υπήρχαν χαμοκέλες (χαμόσπιτα). Οι περισσότεροι τεκέδες του Πειραιά αναφέρονται ονομαστικά: του Ζουάνου του Καλοκαιρινού, από τους πρώτους, του Μίχαλου στα Χιώτικα –στέκι πρώτης τάξεως χασικλήδων, καλοντυμένων και ευκατάστατων – του Σάλωνα που ήταν πάντοτε ντυμένος στην πένα, με τα δαχτυλίδια του και τα κουστούμια του, του Αβίγλη στα λιπάσματα που ήταν στραβός κι από τα δυο μάτια, του Γεράσιμου στο Γκαζοχώρι, αλλά και τους τεκέδες στα Βούρλα στη Δραπετσώνα, ένα από τα μεγαλύτερα στέκια της μαγκιάς, που συνυπήρχαν με τα «παραθυράτα» μπορντέλα.³⁶

Είναι δύσκολο να μετρήσουμε τη σπουδαιότητα της πλημμύρας της προσφυγιάς στην ανάπτυξη των ρεμπέτικων, αλλά δέκα χρόνια μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών, τα ρεμπέτικα είχαν ξεπεράσει



Εικ 32: Τεκές όπου καπνίζουν ναργιλέ



Εικ 33: Ο Νίκος Μάθησης ή Τρελάκας και ο Μαρίνος ο Μουστακίας πίνουν ναργιλέ

τα στενά όρια του τεκέ και γίνονταν λαϊκή μουσική της πόλης. Τα τραγούδια που είχαν κληρονομηθεί από παλιά σαν ακουστική παράδοση γράφονταν και τυπώνονταν σε δίσκους, ενώ πολλές από τις καινούριες συνθέσεις ήταν στο στυλ των ρεμπέτικων. Σε πολλές ταβέρνες και κρασοπουλιά προστέθηκε το πάλκο κάτω από την επίδραση του καφέ-αμάν όπου τραγουδούσαν και παίζανε οι μουσικές κομπανίες.³⁷

Το 1931 αρχίζει η λειτουργία του εργοστασίου της Columbia στον Περισσό, όπου δημιουργήθηκε η πρώτη πλήρης μονάδα παραγωγής δίσκων. Έτσι, ηχογραφήθηκαν ως το 1937 χιλιάδες τραγούδια, όλου του ρεπερτορίου, ανάμεσα σε αυτά, τα ωραιότερα επώνυμα ρεμπέτικα. Η σπουδαία πεντάδα των μαέστρων-διευθυντών των εταιριών, σχεδόν όλοι τους Μικρασιάτες (Παναγιώτης Τούντας, Δημήτρης Σεμσής, Κώστας Σκαρβέλης, Ιωάννης Ογδοντάκης ή Δραγάτσης, Σπύρος Περιστερής), σε συνεργασία με τον νεαρό τότε στιχουργό και κατοπινό διευθυντή της Odeon και Parlophone Μίνωα Μάτσα, με τις θαρραλέες επιλογές τους άνοιξαν τον δρόμο και στους νεότερους δημιουργούς του Πειραιά.³⁸

Στη δεκαετία του 1922-1932 οι δίσκοι με τα τραγούδια σε συμφωνικό ύφος κυκλοφορούν στην Ελλάδα σε μεγάλους αριθμούς. Στα όργανα που τα συνοδεύουν περιλαμβάνονται απαραίτητα το βιολί και το σαντούρι. Βαθμιαία, όμως, χάνουν τη δημοτικότητά τους, εξαιτίας της άφιξης το 1933 ενός δίσκου που είχε μεγάλη επιτυχία. Πρόκειται για το “μινόρε του τεκέ” ένα οργανικό κομμάτι, μια σύνθεση του Ιωάννη Χαλκιά (Τζακ Γρηγορίου) που ηχογραφήθηκε στην Αμερική το 1931.



Εικ 34: Δίσκοι Parlophon και Columbia



Εικ 35: Ηχογράφιση στα τέλη της δεκαετίας του '20. Από αριστερά: Γιάννης Ντάβος στη μαντόλα, Αντ. Διαμαντίδης ή Νταλγκάς στην κιθάρα, άγνωστος τραγουδιστής μπροστά στο μικρόφωνο, Δημήτρης Σέμσης στο βιολί, Δημήτρης Αραπάκης στο σαντούρι

³⁵ Κωνσταντινίδου, ό.π., σ. 71

³⁶ Έμυ Ντούρου, *Ρεμπέτικα*, εκδ. Documento, σ. 41-42.

Βλέπε επίσης περιγραφή του τεκέ στο Μάρκος Βαμβακάκης Αυτοβιογραφία σελ 110-111

³⁷ Χολστ, ό.π., σ. 31

Κωνσταντινίδου, ό.π., σ. 71

³⁸ Κουνάδης, ό.π., τόμος 1, σ. 14

Οι διευθυντές της δισκογραφικής εταιρίας Columbia στην Αθήνα δεν μπορούσαν να καταλάβουν το λόγο αυτής της επιτυχίας, όπως και το μουσικό όργανο που κυριαρχούσε στη μουσική εκτέλεση αυτού του δίσκου. Προσπαθώντας να καταλάβουν όλη την ιδιαιτερότητα αυτού του δίσκου των 78 στροφών, κατέληξαν ότι το διαφορετικό αυτού του δίσκου ήταν στο γεγονός ότι είχε έναν διαφορετικό μουσικό ήχο που δεν υπήρχε στους άλλους δίσκους μέχρι τότε. Αυτός ο ήχος προερχόταν από το μουσικό όργανο με το όνομα μπουζούκι. « Άκουσα ένα δίσκο που είχε βγάλει ο Χαλκιάς στην Αμερική...Μόλις το άκουσα τρελάθηκα...Τέτοιο σόλο δεν πρόκειται να ξαναγεννήσει η φύση...Αμέσως άλλαξα γνώμη,παράτησα την κιθάρα που ψιλοέπαιζα και είπα να πάρω μπουζούκι...έτσι πήρα το μπουζούκι κι έγινα ο Παπαιωάννου.»³⁹

Αμέσως και οι ίδιοι θέλησαν να ηχογραφήσουν δίσκους με αυτό το μουσικό όργανο και άρχισαν να ψάχνουν έναν καλό οργανοπαίκτη του μπουζουκιού. Ο πιο γνωστός απ' όλους που τριγυρνούσε στους τεκέδες παίζοντας στο μπουζούκι τραγούδια που κυρίως έφτιαχνε ο ίδιος, ήταν ο Μάρκος Βαμβακάρης. Αυτός λοιπόν ηχογράφησε το 1933 τον πρώτο δίσκο με μπουζούκι στην Ελλάδα. Και οι δύο πλευρές του πρώτου δίσκου είχαν από ένα τραγούδι που αναφερόταν στον τεκέ και το κάπνισμα. Έτσι, οι περισσότεροι πρόσφυγες μουσικοί που δρούσαν ιδίως στην Αθήνα και στον Πειραιά προσχωρούν στο πειραιώτικο στρατόπεδο του Βαμβακάρη, συμβάλλοντας τα μέγιστα στην ανάπτυξη και στην άνθηση του νέου αυτού μουσικού ύφους. Στα επόμενα χρόνια ηχογραφήθηκαν στην Αθήνα και άλλοι δίσκοι και όσο περνούσε ο καιρός τόσο αυτό το είδος του τραγουδιού γινόταν αγαπητό από πιο



Εικ 36: Ιωάννης Χαλκιάς, Το Μινόρε του τεκέ



Εικ 37: Μάρκος Βαμβακάρης

πολλούς ανθρώπους, νέους και παλιούς κατοίκους των πόλεων, βγαίνοντας από το περιθωριοποιημένο γκέτο του τεκέ για να φτάσει σ' όλες τις λαϊκές συνοικίες.⁴⁰

Με τους πρώτους δίσκους, ο αυθορμητισμός και ο ερασιτεχνισμός θα δώσουν τη θέση τους στον «βιοτεχνικό» τρόπο παραγωγής της δεκαετίας του 30, που διακρίνεται ήδη από περισσότερη οργάνωση και συστηματικότητα, για να αυτοματοποιηθεί πια σχεδόν ολότελα με τη πλήρη επαγγελματοποίηση της ρεμπέτικης καλλιτεχνικής δραστηριότητας και την μαζική παραγωγή δίσκων.⁴¹

Σαν συνέπεια όλης αυτής της δημοτικότητας, προτάθηκε το 1934 στο Μάρκο Βαμβακάρη και την κομπανία του, που την αποτελούσαν ο Στράτος Παγιουμτζής, ο Γιώργος Μπάτης και ο Ανέστης Δελιάς, να παίξουν σε μια ταβέρνα όπου από τότε άρχισε να μαζεύεται πολύς κόσμος. Έτσι δημιουργήθηκε η «Τετράς του Πειραιά». Όταν οι φωνές τους πλησίασαν τους ανθρώπους όλης σχεδόν της Ελλάδας, οι ρεμπέτες τραβήχτηκαν έξω από τους τεκέδες και τις σπηλιές του Πειραιά με δόλωμα τα καφενεία και τα νυχτερινά κέντρα της Αθήνας. Το είδος του λαϊκού τραγουδιού της πόλης που λεγόταν ρεμπέτικο παιζόταν πλέον στις ταβέρνες από μουσικές κομπανίες που αποτελούνταν από 2 ή 3 μπουζούκια, ένα μπαγλαμαδάκι, μια κιθάρα και συχνά ένα ακορντεόν. Ενώ τα πολιτικά και σμυρνέικα τραγούδια παίζονταν στα καφέ-αμάν από μουσικές κομπανίες που αποτελούνταν από ένα σαντούρι, 1 ή 2 βιολιά, ένα ούτι, ένα ντέφι και ένα τουμπελέκι, αποτελούσαν πλέον παρελθόν.⁴²



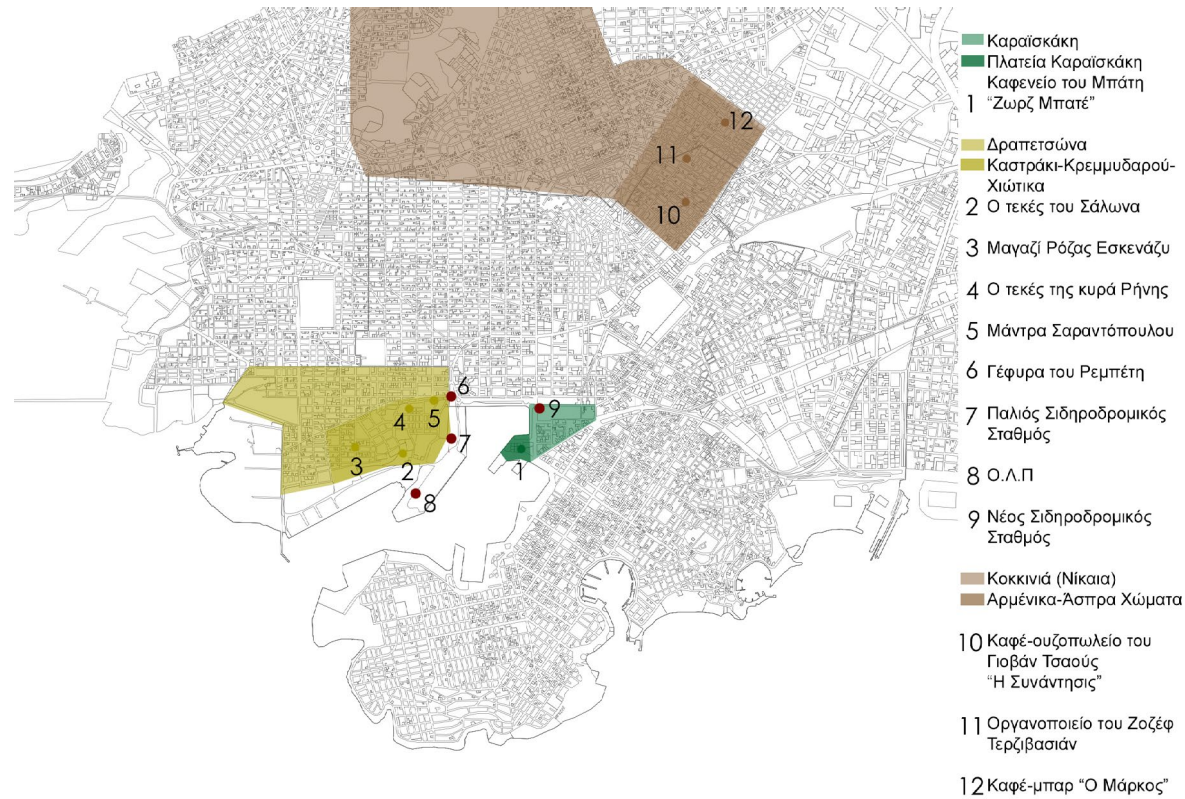
Εικ 38: Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς, 1934. Από αριστερά, όρθιοι ο Μάρκος Βαμβακάρης και ο Ανέστης Δελιάς, καθιστοί ο Στράτος Παγιουμτζής και ο Γιώργος Μπάτης.

⁴⁰ Κωνσταντινίδου, ό.π., σ. 73

⁴¹ Δαμιανάκος, ό.π., σ. 73

⁴² Χολστ, ό.π., σ. 47.

Κωνσταντινίδου, ό.π., σ. 73-74



Εικ 39: Χάρτης Τοπόσημων

4ο κεφάλαιο Τα κεντρικά τοπόσημα του πειραιώτικου ρεμπέτικου

Πλατεία Καραϊσκάκη

Τα Λεμονάδικα ήταν η οπωραγορά του Πειραιά, η οποία στεγαζόταν μέχρι την δεκαετία του 1950 στην πλατεία Καραϊσκάκη. Με την αύξηση του πληθυσμού και ιδιαίτερα τη δεκαετία του 1920, το λιμάνι οργανώθηκε, φτιάχθηκαν υπόστεγα και διαχωρίστηκαν οι θέσεις παραλαβής εμπορευμάτων. Τα πλοία με είδη γενικού εμπορίου προσορμίζονταν σε άλλες περιοχές του λιμανιού, ενώ τα οπωρολαχανικά στην προβλήτα Καραϊσκάκη, κοντά στην πλατεία. Έτσι, το σημείο πήρε το προσωνύμιο «Λεμονάδικα».⁴³

Μετά την καταστροφή του 1922 η Πλατεία Καραϊσκάκη είχε μεταβληθεί σε έναν συνοικισμό από παραπήγματα, που σκοπό είχαν να στεγάσουν πρόχειρα τους πρόσφυγες. Το ίδιο είχε συμβεί άλλωστε και με τις περισσότερες πλατείες στον Πειραιά αμέσως μετά την καταστροφή. Όμως, σε αυτήν την πλατεία η σπουδαία εμπορική της θέση –στο κέντρο του εμπορικού λιμανιού και δίπλα στην αγορά του Πειραιά– μετέτρεψε την χρήση αυτών των προχείρων παραπηγμάτων από οικιστική σε εμπορική, αφού στο σύνολό τους είχαν μετατραπεί, χρόνια αργότερα, σε «καταστήματα» παραεμπορίου, που λειτουργούσαν παράλληλα με την επίσημη αγορά του Πειραιά, που βρισκόταν ακριβώς δίπλα.⁴⁴

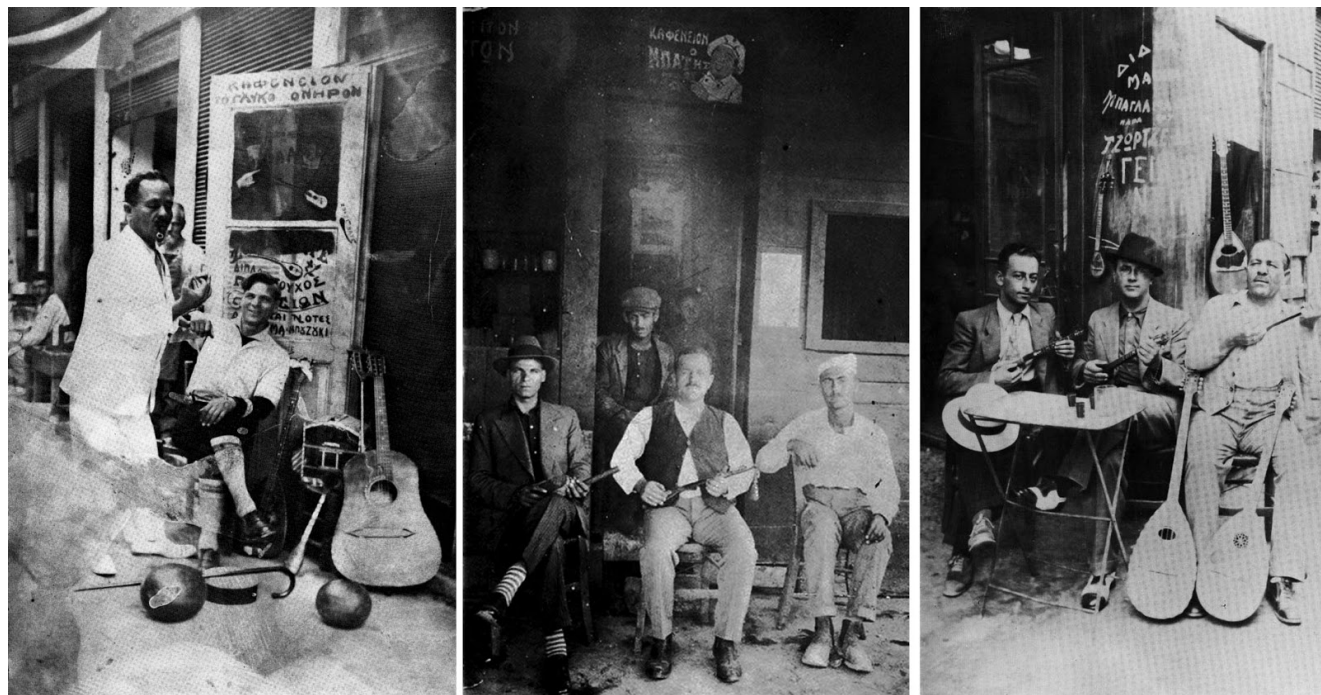
⁴³ Ντούρου, ό.π., σ. 43

⁴⁴ Μίλεσης, ό.π., σ. 109



Εικ 40-41: Πλατεία Καραϊσκάκη





Εικ 42: Ο Μπάτης άνοιξε πολλά καφενεία. 'Οδός απελλισίας', 'Τά τέσσερα βάσανα-οι εξη πόνον', 'Τό γλυκό ονειρον'. Όλα γεμάτα με μουσικά όργανα. Είχε μεγάλη αγάπη για τη μουσική και διατηρούσε σημαντική συλλογή μουσικών όργάνων. Στην αριστερή φωτογραφία το καφενείο του Μπάτη έχει όνομα ΤΟ ΓΛΥΚΟ ΟΝΕΙΡΟ. Στη μεσαία, το όνομα έγινε ΚΑΦΕΝΕΙΟΝ Ο ΜΠΑΤΗΣ. Στην τρίτη διαφημίζονται τα μαθήματα μπαλαμά, που παρέδιδε.

Αποτέλεσε βασικό επίκεντρο του ρεμπέτικου διότι εκεί διαβιούσαν πολλοί γνωστοί ρεμπέτες όπως ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Ανέστης Δελιάς, ο Μάθησης, ο Γενίσαρης, ο Παπαϊωάννου, ο Καρυδάκις κ.α οι οποίοι μαζευόντουσαν κυρίως στον καφενέ « Ζωρζ Μπατέ» του ρεμπέτη Γιώργου Μπάτη. Ο καφενές άνοιξε το 1931 και εκεί γράφτηκαν μερικά από τα σημαντικότερα ρεμπέτικα τραγούδια. Φυσικά και το κατάστημα σέρβιρε και ναργιλέ παράνομα, «στη ζούλα». Το μαρκούτσι έβγαινε από μια τρύπα στο ξύλινο χώρισμα από τον ένα χώρο του χασισοποτοίου προς τον χώρο του καφενείου. Τον ρουφούσαν οι θαμώνες και αν έπιαναν καμιά ύποπτη κίνηση, τον έσπρωχναν μέσα στην τρύπα. «Εφτά μαγκίτες φούμαραν/ στο καπηλειό του Μπάτη' έξω εχάραζ'η αυγή/ κι από το μαύρο το πολύ/ τους θόλωσε το μάτι». Το «Κάτω στα Λεμονάδικα» είναι ένα από τα δημοφιλέστερα τραγούδια του Βαγγέλη Παπάζογλου. Το 1929 ξέσπασε πυρκαγιά στο κέντρο των προσφυγικών παρατηγημάτων της πλατείας. Η καταμέτρηση έδειξε ότι καταστράφηκαν 155 προσφυγικά καταστήματα και 95 προσφυγικοί οικισμοί. Καταστράφηκε ολοκληρωτικά και έπαψε να αποτελεί στέκι των ρεμπέτηδων. Λέγεται ότι η φωτιά μπήκε από ενεργούμενα του καθεστώτος Μεταξύ επίτηδες για να καθαρίσει η πλατεία από τα «αντικοινωνικά στοιχεία». Μετά την πυρκαγιά χτίστηκαν εκεί νέα καταστήματα.⁴⁵

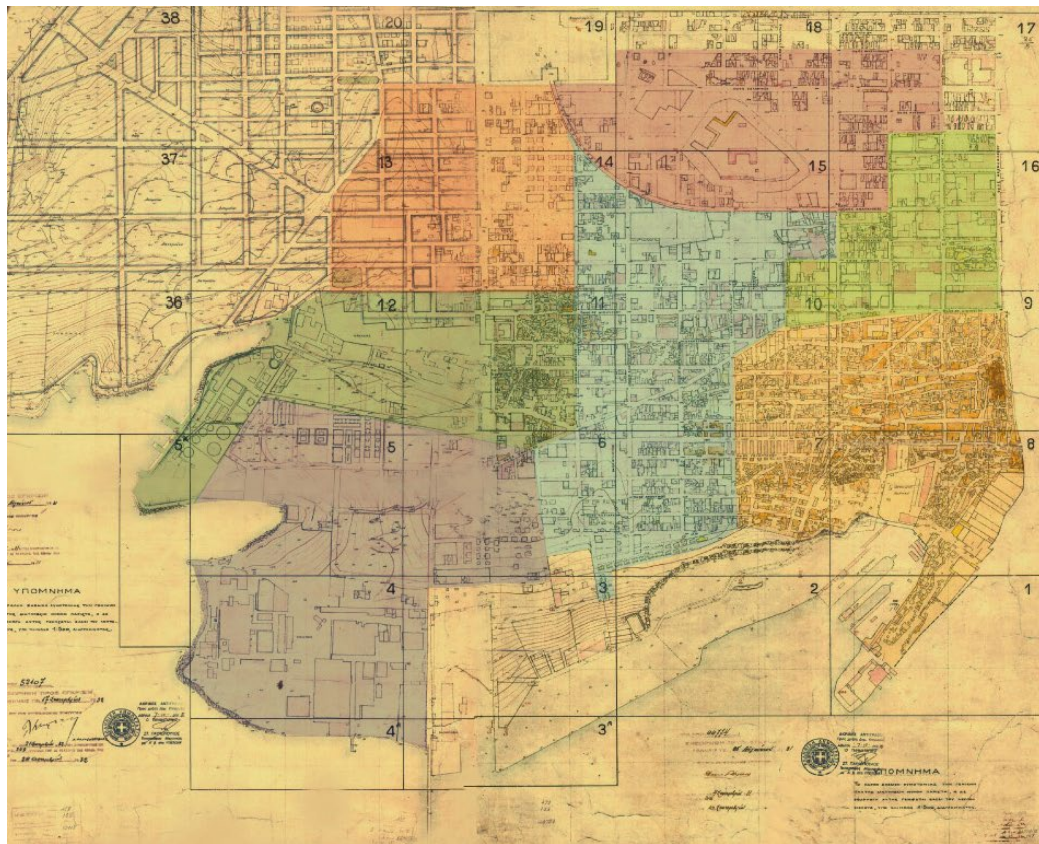
⁴⁵ Ντούρου,ό.π, σ. 43



Εικ 43: Πειραιάς, 1932 - '33 "ΚΑΦΕΝΕΙΟΝ Η ΟΔΟΣ ΑΠΕΛΠΙΣΙΑΣ" - ΔΙΑΤΑΓΗ ΔΗΜΑΡΧΟΥ - ΖΟΡΖ Α.ΒΑΤΕ"



Εικ 44: Εφημερίδα Ελληνικός Ταχυδρόμος, 5.1.1929



- Δραπετσώνα
- Καλοκαιρινού
- Βούρλα
- Πυριπιδapoθήκη
- Νεκροταφείο Αναστάσεως
- Σφαγεία
- Λιπάσματα

Εικ 45: Περιοχές της Δραπετσώνας

Δραπετσωνα

Η Δραπετσώνα ως οικισμένος χώρος άρχισε να διαμορφώνεται στα τέλη του 19ου αιώνα –απόρροια της εγκατάστασης των εργοστασίων στο παράκτιο μέτωπο– στη συνέχεια το 1914 από την αποβίβαση των προσφύγων της Ραιδεστού και αμέσως μετά την προσφυγική εισροή του 1922. Τη δεκαετία του 1880 παράλληλα με τη λειτουργία των πρώτων βιομηχανικών μονάδων στην Ηετιώνεια ακτή νέοι οικιστικοί πυρήνες δημιουργήθηκαν δίπλα στις εγκαταστάσεις του λιμανιού και των σιδηροδρομικών γραμμών, βορειοανατολικά της βιομηχανικής ζώνης. Το μέχρι τότε όριο της εκκλησίας του Αγίου Διονυσίου ξεπεράστηκε και οι εργατικοί πληθυσμοί των νέων μονάδων δημιούργησαν αυτοσχέδια παραπήγματα καταπατώντας τους ελεύθερους χώρους πλάι στην εργασία τους.⁴⁶

Μέχρι το 1880, ο υποτυπώδης ναός του Αγίου Διονυσίου συνιστούσε το όριο της πόλης, όπου βρισκόταν το νεκροταφείο. Μετά το 1880, ο κορεσμός του «συνοικισμού των εργοστασίων» στη Λεύκα και τα Καμίνια και η ανάπτυξη των θαλάσσιων μεταφορών –με το λιμάνι του Πειραιά να εξελίσσεται σε κέντρο του διαμετακομιστικού εμπορίου– οδήγησαν στη γεωγραφική μετατόπιση μιας σειράς βιομηχανικών μονάδων προς την παράκτια ζώνη της πόλης. Σταδιακά, έως το 1910, η Ηετιώνεια Ακτή και οι γειτονικοί όρμοι της Δραπετσώνας –Σφαγείων και Φωρών– μεταμορφώθηκαν σε μια νέα παραθαλάσσια βιομηχανική ζώνη που αναπτύχθηκε ταχύτατα, ενώ οι λιμενικές εγκαταστάσεις επεκτάθηκαν εκ νέου για να ανταποκριθούν στις νέες ανάγκες. Η ίδρυση της Ανώνυμης Ελληνικής Εταιρείας Χημικών Προϊόντων και

⁴⁶ Ελίζα Παπαδοπούλου, Γεώργιος Μ. Σαρηγιάννης, *Συνοπτική έκθεση για τις προσφυγικές περιοχές του Λεκανοπεδίου Αθηνών*, ΕΜΠ, Αθήνα 2006



Εικ 46: Αεροφωτογραφία του εργατικού οικισμού της Εταιρείας Λιπασμάτων.



Εικ 47: Αεροφωτογραφία των εγκαταστάσεων του Τσιμεντάδικου Ηρακλής

Λιπασμάτων το 1909 επισφράγισε τον μετασχηματισμό της περιοχής σε επίκεντρο της βιομηχανικής ανάπτυξης του Πειραιά, λόγω του μεγέθους της, του όγκου της παραγωγής και της εργατικής δύναμης που απασχόλησε. Η επιλογή του χώρου ήταν συνδεδεμένη με τα πλεονεκτήματα που εξασφάλιζε: η άμεση πρόσβαση στο λιμάνι πρόσφερε φτηνότερες πρώτες ύλες, λόγω της μείωσης του κόστους μεταφοράς, αλλά και ταχύτητα στη διακίνηση των προϊόντων.⁴⁷

Πριν την εγκατάσταση των προσφύγων είχαν αρχίσει να κτίζονται τα «Γαλλικά» του Καστρακίου (αργότερα τα «Γαλλικά» φτιάχτηκαν στον γκρεμό στη περιοχή Λιπασμάτων) για να φιλοξενήσουν τους ξένους εργάτες, τα «οικήματα» για να φιλοξενήσουν τους εργάτες των Λιπασμάτων και ακόμη είχαν αρχίσει να φτιάχνονται οι πρώτοι δρόμοι (όπως η Κανελλοπούλου) και να οργανώνεται το πρώτο μεταφορικό δίκτυο για την εξυπηρέτηση των εργοστασίων και των άλλων λειτουργιών. Επίσης υπήρχαν ελάχιστες κατοικίες όπου είχαν εγκατασταθεί από τον 19ο κιόλας αιώνα νησιώτες από Νάξο, Χίο κλπ. Μετά τον Αγ. Διονύσιο, τα Οικήματα, ήταν ο δεύτερος χρονικά αξιόλογος οικισμός της Δραπετσώνας και αυτός πάλι με την ίδια αιτία, δηλαδή την εργοστασιακή πρόσδεση των οικιστών στο χώρο.⁴⁸

Τμήμα των εργατών επέλεξαν να εγκατασταθούν κοντά στα εργοστάσια εξασφαλίζοντας εύκολη πρόσβαση χωρίς να χρειάζεται να χρησιμοποιούν τις περιορισμένες και ακριβές συγκοινωνίες. Μικροσκοπικές ξύλινες κατασκευές, με πατημένο χώμα για πάτωμα και τενεκές για στέγη συνθέταν τους οικιστικούς θύλακες που δημιουργήθηκαν, απομονωμένοι από τη πόλη του Πειραιά.



Εικ 48: Μια γωνιά του συνοικισμού της Δραπετσώνας



Εικ 49: Δραπετσώνα τη δεκαετία του '30.

Η επιλογή της Δραπετσώνας ως τόπου εγκατάστασης των προσφύγων συνδέεται με τη γεωγραφική της θέση, τη λειτουργία της βιομηχανικής ζώνης, αλλά και την ύπαρξη ελεύθερου χώρου για τη δημιουργία των προσφυγικών παρατηγμάτων. Βρισκόταν δίπλα στο λιμάνι όπου αποβιβάζονταν οι πρόσφυγες και στους πρόχειρους καταυλισμούς που είχαν δημιουργηθεί. Ήταν αραιοκατοικημένη, καθιστώντας εφικτή τη δημιουργία νέων παρατηγμάτων, αλλά και ταυτόχρονα «κρυμμένη» λόγω της μορφολογίας του εδάφους, παράγοντας που πιθανότατα λειτουργούσε ενθαρρυντικά στην απόφαση εγκατάστασης. Οι πρόσφυγες-«καταπατητές» δεν ήταν «ορατοί» από τις αρχές ούτε από τους κατοίκους του Πειραιά.⁴⁹

Η Δραπετσώνα μετεξελίχθηκε σε προσφυγικό συνοικισμό χωρίς να προηγηθεί το στάδιο της τοποθέτησης στον ίδιο χώρο ενός προσφυγικού καταυλισμού. Στις περιγραφές των εφημερίδων, οι προσφυγικοί καταυλισμοί του πρώτου διαστήματος εκτείνονταν κατά μήκος του παράκτιου μετώπου και όχι στην ενδοχώρα όπου βρισκόταν η Δραπετσώνα. Αρχικά έμεναν σε αντίσκηνα, και στην συνέχεια προωθούντο σε άλλες περιοχές. Πολλοί πρόσφυγες παρέμειναν εκεί οριστικά, μια και ήταν μέσα στην βιομηχανική περιοχή Πειραιά όπου εύρισκαν εύκολα εργασία, και εγκαταστάθηκαν σε πρόχειρα παραπήγματα.⁵⁰

Ο αριθμός των προσφύγων που εγκαταστάθηκαν στην Δραπετσώνα και η απουσία της οργανωμένης κρατικής παρέμβασης στον συνοικισμό για δεκαετίες αποτελεί τη διαφορά της με τους υπόλοιπους προσφυγικούς συνοικισμούς που δημιουργήθηκαν τα επόμενα χρόνια από την Επιτροπή Αποκατάστασης Προσφύγων.



Εικ 50: Παράγκες Δραπετσώνας

⁴⁷ Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών <http://synoikismoi.eie.gr/>

⁴⁸ Ερευνητική εργασία, *Δραπετσώνα, η συγκρότηση μιας προσφυγικής, εργατικής γειτονιάς (τέλη 19ου και 20ος αι.)*, ΕΜΠ, Αθήνα 2012

⁴⁹ <http://prosfigikospireas.blogspot.com/search/label/atlas>

⁵⁰ Παπαδοπούλου, Σαρηγιάννης, *ό.π.*



Εικ 51: Προσφυγικά παραπήγματα στη Δραπετσώνα

Παρά τον μεγάλο αριθμό του πληθυσμού της, παρέμεινε «αποκλεισμένη και γεωγραφικά διαχωρισμένη» από τους σχεδιασμούς της ΕΑΠ και του κράτους. Παράλληλα, διοικητικά και οικονομικά ήταν απόλυτα εξαρτημένη από τον Δήμο Πειραιά, ο οποίος εισέπραττε τα υψηλά δημοτικά τέλη των επιχειρήσεων του παράκτιου μετώπου. Η ύπαρξη των βιομηχανιών υπήρξε καθοριστική όχι μόνο στο θέμα της εγκατάστασης των προσφύγων, αλλά και στις κρατικές επιλογές που υιοθετήθηκαν για τον συνοικισμό.

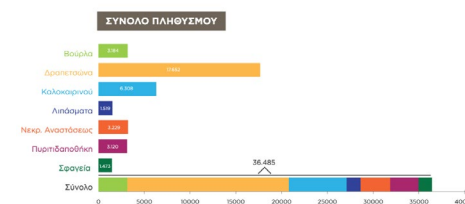
Η απογραφή του 1928 συνιστά την πιο πλήρη πηγή δημογραφικών δεδομένων της Δραπετσώνας, επιτρέποντας τον υπολογισμό του μεγέθους της προσφυγικής εισροής από τον Σεπτέμβριο του 1922. Η Δραπετσώνα, με βάση την απογραφή του 1928, αποτελούσε το πολυπληθέστερο προσφυγικό συνοικισμό του Πειραιά με 7 συνοικίες τα Βούρλα, τις γειτονιές Καλοκαιρινού και Λιπασμάτων, τις περιοχές του Νεκροταφείου Αναστάσεως, της Πυριτιδαποθήκης και των Σφαγείων, και φυσικά την ίδια τη γειτονιά της Δραπετσώνας με πληθυσμό 36.485 κατοίκους.⁵¹

Το στεγαστικό αποτελούσε το ουσιαστικότερο πρόβλημα των κατοίκων της Δραπετσώνας. Δεν περιοριζόταν, όμως, μόνο στις ατομικές συνθήκες κατοικίας κάθε προσφυγικής οικογένειας, αλλά επεκτεινόταν σε μια σειρά από ζητήματα, όπως τα αποχωρητήρια, η αποχέτευση, η ύδρευση και η ηλεκτροδότηση, η διάνοιξη των δρόμων. Παράλληλα, οι κάτοικοι του συνοικισμού αντιμετώπιζαν την απομόνωση από παροχές και υπηρεσίες όπως ήταν η επαρκής δημοτική καθαριότητα, η συγκοινωνία, το ταχυδρομείο, και κυρίως η υγεία και η εκπαίδευση. Η πυκνότητα του πληθυσμού είναι ενδεικτική:

⁵¹ Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, ό.π.



Εικ 52: Ο δεύτερος μεγάλος δρόμος του συνοικισμού



Εικ 53: Η απογραφή του 1928



Εικ 54: Η Δραπετσώνα σε αεροφωτογραφία του 1937.

οι 7 γειτονιές της Δραπετσώνας δεν ξεπερνούσαν τα 2 τ.μ., άρα κατοικούσαν 18.242 άνθρωποι ανά τ. χλμ.⁵²

Ανάμεσα στις αυτοσχέδιες παράγκες υπήρχαν δεκάδες τεκέδες στην ευρύτερη περιοχή του Πειραιά, ειδικά στη Δραπετσώνα, στα Βούρλα, τα Χιώτικα, τα Μπουταίικα, στο Μπαρουτάδικο κ.α. Ντουμάνια έσκαγαν οι καπνοί πάνω από τους τεκέδες του Τσαμπίκου, του Μπότακα, του Μαρκενίζη, του Περδικάκη ή Μπίσμπιρα, του Μπαμπαρή που μετά τον πήρε ο Μίμης ο Μπογιατζής. Μέσα σε όλους ήταν και του Σάλωνα στα Βούρλα του Πειραιά «Θα πάω να μαστουρωθώ/και τη χαρά μου να βρώ/ μες στον τεκέ του Σάλωνα/που έχει φίνο μαύρο». Πολύ γνωστός τεκές ήταν και του Σερενάκη στα Δημοτικά Σφαγεία στα Λιπάσματα της Δραπετσώνας που μάζευε όλο το ανφάν-γκατέ. Ο πιο πολυτελής τεκές άνηκε στον Τζόανο. Φαινομενικά ήταν ουζερί μέσα όμως γινόταν η χρήση χασίς (το νταλαβέρι). Από εκεί δεν ήταν εξασφαλισμένο ότι θα έβγαινες ζωντανός .«Μες του Ζουάνου την αυλή/ σκότωσαν ένα χασικλή». Και οι σπηλιές της Κεμμυδαρούς ντουμάνιαζαν για χρόνια. Του Κουλού η Τρύπα ήταν μια από τις γνωστές σπηλιές τεκέδες. «Αν θα κλείσουν τους τεκέδες/Περαία Κρεμμυδαρού/τότε πια θα κουβαλάω/στη σπηλιά την κουρελού» λέει ο στίχος του Γιοβάν Τσαούς στο «Πέντε μάγκες στον Περαία». Το 1924 ο Καπλάνας, γνωστός τεκετζής στα Μπουτέικα (Καστράκι) είχε κρεμάσει έξω απ' το τεκέ του άσπρο ματωμένο πουκάμισο, σημάδι να μην πλησιάσει αστυνομικός. Τελικά έγινε έφοδος με εκατέρωθεν θύματα. Στα Χιώτικα υπήρχε και ο σπουδαίος τεκές «το Χασικλίδικο του Σωτηράκη».⁵³

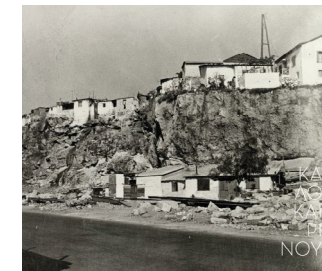
⁵² Ο.π.

⁵³ Ντιούρου,ό.π, σ. 43.

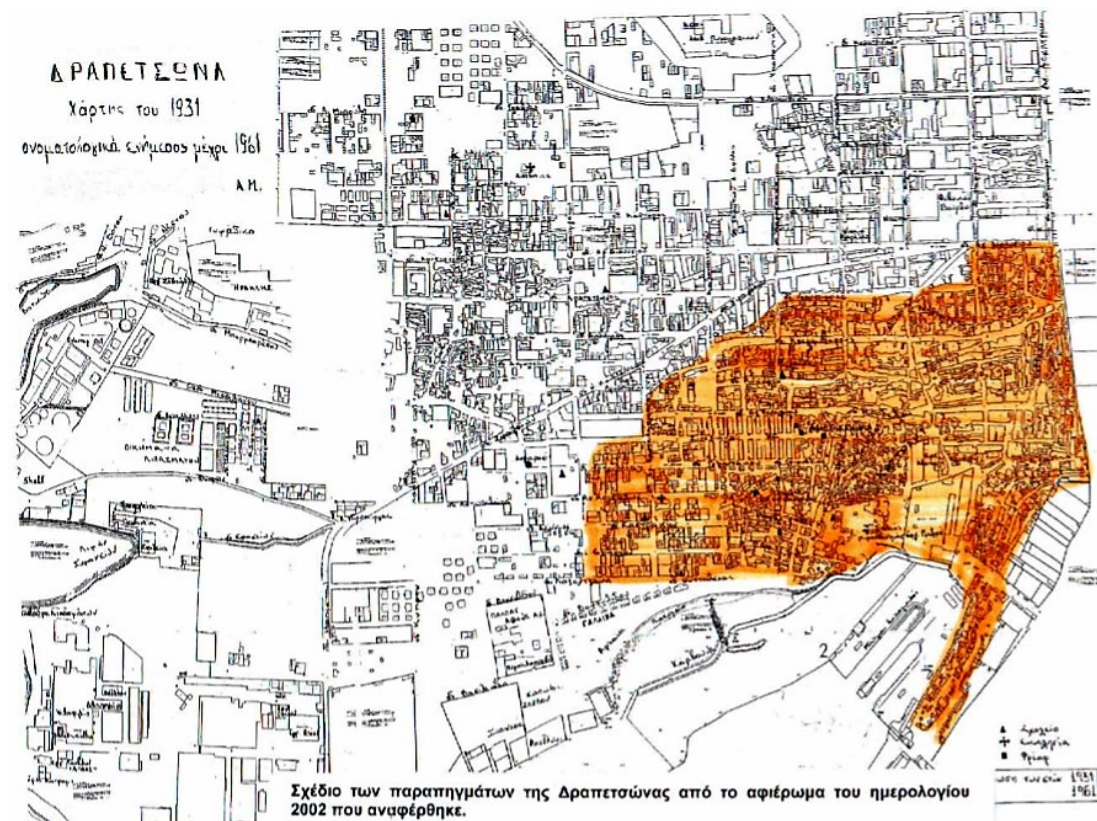
Διπλωματική εργασία, ό.π.



Εικ 55: Παράγκα στη Δραπετσώνα 1931-32



Εικ 56: Τα βράχια της Κρεμμυδαρούς



Εικ 57: Σχέδιο των παραπηγμάτων της Δραπετσώνας

Ήταν λογικό επακόλουθο στις περιοχές της Κρεμμουδαρούς και του Καστρακίου να υπάρχουν οι περισσότεροι τεκέδες. Η Κρεμμουδαρού αποτελούσε τη μεγαλύτερη γειτονιά του συνοικισμού. Η ρυμοτομική πινακίδα του 1931 αποτυπώνει την έλλειψη οποιασδήποτε προσπάθειας σχεδιασμού και την «τρομακτική» πυκνότητα των αυτοσχέδιων παραπηγμάτων, που είχαν πατημένο χώμα για πάτωμα και τενεκέδες για στέγη. Δρόμοι «πραγματικός λαβύρινθος, φρικωδώς βρώμικοι, με λιμνάζοντα νερά παντού», σπίτια που έδιναν «την ψευδαίσθησιν της στέγης». «Δωμάτια 4x4» που στέγαζαν έως και 10 άτομα. Τα τελευταία «τσαντίρια» μετατράπηκαν σε παράγκες μόλις το καλοκαίρι του 1931. Στο γειτονικό Καστράκι, το 1928, εντός του αρχαιολογικού χώρου –όπου είχε απαγορευτεί η κατασκευή αποχωρητηρίου– κατοικούσαν 700 οικογένειες σε σκηνές για περισσότερα από έξι χρόνια (έως τα τέλη του 1928 τουλάχιστον). Επιπλέον το έδαφος ήταν ανώμαλο και οι καθαριστές του Δήμου δεν το προσέγγιζαν. Ο καταυλισμός «όπισθεν του εργοστασίου Παληού», δίπλα στο Καστράκι, φιλοξενούσε περισσότερες από 150 παράγκες «ανάμεσα στους βράχους, σε επικίνδυνες κατηφόρες σχεδόν κρεμασμένες στον αέρα». ⁵⁴ Παρ'ολ'αυτά και στις βόρειες περιοχές υπήρχαν γνωστοί τεκέδες. Στον Αγ. Διονύση ο τεκές του Σωτηράκη ήταν για τους «ποντικούς» και τους «λαχανάδες» των σιδηροδρόμων, καθώς επίσης και του Σάλωνα, που κάθε τρεις μήνες μετακόμιζε. Κοντά στα Βούρλα ήταν και η Μάντρα του Σαραντόπουλου όπου για πρώτη φορά το 1934 εμφανίζεται «η Τετράς του Πειραιά»

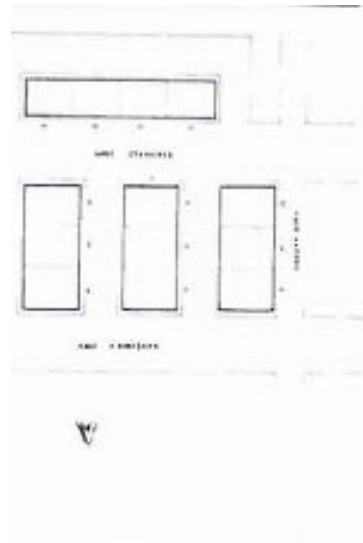
⁵⁴ Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, ό.π.



Εικ 58: Σχεδιάγραμμα με ενδεικτικές περιοχές Δραπετσώνας



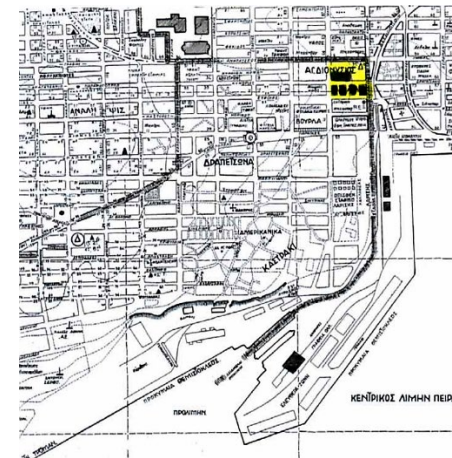
Εικ 59: Πρόσφυγες στη Δραπετσώνα



Εικ 60: Οι πολυκατοικίες της Δραπετσώνας

Παράλληλα με τα παραπήγματα κτίστηκαν 4 πολυκατοικίες έξω από το βόρειο όριο των παραπηγμάτων στην κλασική μορφή των κατα στοίχους κτηρίων μορφολογίας μοντέρνου κινήματος. Εκεί εγκαταστάθηκε τμήμα των προσφύγων από την Καππαδοκία αλλά και παραπηγματούχοι της Δραπετσώνας και του Φαλήρου. Οι τρεις κτίστηκαν το 1935-36 και η τέταρτη το 1938. Ως προς την πολεοδομική διαμόρφωση, ακολουθεί τυπική κατά στοίχους δόμηση πολυκατοικιών όπως στη Λ. Αλεξάνδρας, το Δουργουτί κ.α. Το σύνολο του συγκροτήματος διασώζεται μέχρι και σήμερα με αρκετές φθορές όμως.

Τα παραπήγματα κατεδαφίστηκαν το 1970 περίπου καθώς επίσης και όλοι οι τεκέδες και στην θέση τους ανεγέρθηκαν μονοκατοικίες, τετραόροφες πολυκατοικίες και οχταόροφα κτίρια σύμφωνα με τα πρότυπα οργανωμένης δόμησης των μεταπολεμικών δεκαετιών. Οι κάτοικοι απαιτούσαν την επανεγκατάστασή τους σε οικισμό χαμηλής δόμησης χωρίς να χαθεί η κοινωνική δομή και συνοχή τους, οι μακρόχρονοι αγώνες τους από το 1960 είχαν λάβει την ονομασία «η μάχη της παράγκας», γράφτηκε γι' αυτούς το γνωστό τραγούδι από τον Μίκη Θεοδωράκη «Δραπετσώνα» στις αρχές της δεκαετίας του '60, αλλά τα παραπήγματα κατεδαφίστηκαν μόλις κατέλαβε την εξουσία η δικτατορία του 1967.⁵⁵



Εικ 61: Οι πολυκατοικίες στον χάρτη Διαμαντοπούλου

⁵⁵ Παπαδοπούλου, Σαρηγιάννης, ό.π.



Εικ 62: Κοκκινιά, η ανατολική περιοχή στην αεροφωτογραφία του 1937, επάνω από το αμαξοστάσιο των σιδηροδρόμων

Κοκκινιά (Νίκαια)

Η ιστορία της περιοχής της Νίκαιας, όπως και πολλών άλλων γειτονικών της περιοχών, συνδέεται με ιστορικές εξελίξεις που στιγμάτισαν τη φυσιογνωμία της νεότερης Ελλάδας. Ο αρχικός οικιστικός πυρήνας του Δήμου Κοκκινιάς δημιουργήθηκε σε ακατοίκητη έκταση που άνηκε στο Δήμο Πειραιά. Μέρος της χρησιμοποιείτο ως χωματερή, ενώ η γύρω περιοχή ήταν εποχικός βοσκότοπος για τα κοπάδια των γειτονικών χωριών. Η περιοχή αποτέλεσε έναν από τους μεγαλύτερους χώρους προσφυγικών εγκαταστάσεων και μάλιστα σχεδόν ενιαίος. Οι διώξεις κατά των Αρμενίων, από το 1912 μέχρι το 1922, ανάγκασαν πολλά άτομα να έρθουν στην ευρύτερη περιοχή του Πειραιά. Οι Αρμένιοι εγκαταστάθηκαν σε συνοικίες γύρω το ήδη κτισμένο κέντρο του Πειραιά. Ουσιαστικά αποτέλεσε την επέκταση του πολεοδομικού σχεδίου του Πειραιά σε απλό ιπποδάμιο σύστημα το οποίο οικοδομήθηκε είτε με αυτοστέγαση και παραχώρηση οικοπέδων είτε με οικοδόμηση από το κράτος κατοικιών σε οργανωμένη δόμηση. Παράλληλα κατά το Υπουργείο Προνοίας υπήρχαν 403 οικογένειες που ζούσαν σε παραπήγματα. Εκτός των «αυθαίρετων» που αναφέρθηκαν, τα λοιπά είναι ενταγμένα στο πολεοδομικό σχέδιο της Κοκκινιάς, κλασσικό ιπποδάμιο με μικρά οικοδομικά τετράγωνα και στενούς κατά κανόνα δρόμους. Ο Δήμος Νέας Κοκκινιάς συστάθηκε στις 7 Μαΐου του 1933 (ΦΕΚ 109) και το 1940 μετονομάστηκε σε Δήμο Νικαίας (ΦΕΚ 271/3.9.1940).⁵⁶

⁵⁶ Παπαδοπούλου, Σαρηγιάννης, ό.π.
Ινστιτούτο ιστορικών ερευνών http://www.eie.gr/nhrf/institutes/inr/structure/sectionb2/section_b2tekmeria-nikaia-gr.html



Εικ 63: Παλιά Κοκκινιά. Οι παράγκες της Αγίας Σωτήρας (1929)



Εικ 64: Αρμένιοι πρόσφυγες στη Κοκκινιά



Εικ 65: Το σύνολο του οργανωμένου συνοικισμού με τις διάφορες μορφές κατοικιών από το χάρτη της ΕΣΥΕ

Διαμορφώθηκε ένθεν και ένθεν της οδού Πέτρου Ράλλη τυπικό ιπποδάμειο σύστημα και το κενό που απέμεινε ανάμεσα στο σχέδιο της Κοκκινιάς και του σχεδίου του Πειραιά σύντομα πληρώθηκε από αυθαίρετη αυτοστέγαση προσφύγων. Από τους πρόσφυγες ξεκίνησε η άτυπη αστικοποίηση υπό κρατική προστασία. «Η αυθαίρετη δόμηση στην Ελλάδα υποκατέστησε μια κρατική κοινωνική πολιτική κατοικίας. Πρόκειται δε, για ένα τύπο αντιμετώπισης της στέγασης των πλατειών λαϊκών στρωμάτων που διαφέρει και από τους δύο βασικούς τύπους που κάλυψαν το ζήτημα αυτό στο διεθνή χώρο: την οργανωμένη δόμηση, που αποτέλεσε τον άξονα της κοινωνικής πολιτικής κατοικίας στις βιομηχανικά ανεπτυγμένες χώρες, και τις αυτοκατασκευές μέσω των οποίων στεγάζονται οι αστικοποιούμενοι πληθυσμοί στις υπόλοιπες (περιφερειακές, τριτοκοσμικές ή όπως αλλιώς χαρακτηρίζονται) χώρες».⁵⁷

Έτσι παρατηρούμε πολεοδομικές διαφορές μεταξύ των περιοχών της Κοκκινιάς. Τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα Γερμανικά και τα Αρμένικα. Πέρα όμως από τις πολεοδομικές διαφορές παρατηρούμε και μεγάλη κοινωνική ποικιλομορφία. Πιο συγκεκριμένα τα Γερμανικά με τους πολλούς Σμυρνιούς θεωρούνταν περιοχή θορυβώδης, με πολλούς καβγάδες, η περιοχή Οσίας Ξένης ήταν ήσυχη και νοικοκυρεμένη γειτονιά προέλευση κατοίκων κυρίως από Πόντο και κεντρική Μικρά Ασία και στον Αη Νικόλα διέμεναν “οι αριστοκράτες της Κοκκινιάς”, οι Κωνσταντινουπολίτες. Φαίνεται πως αυτή η τάση υποδηλώνει πως οι πρόσφυγες, στην προσπάθειά τους να μετατρέψουν τους “χώρους” σε “τόπους” χρησιμοποίησαν

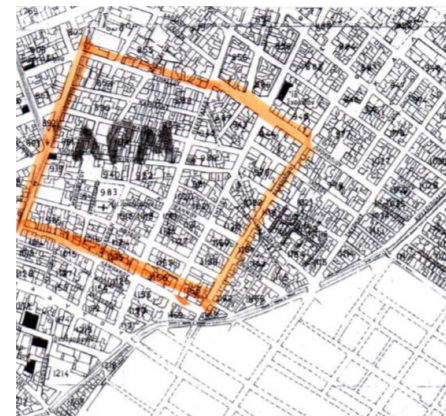
⁵⁷ <http://prosfigikospireas.blogspot.com/2017/06/blog-post.html>

Παπαδοπούλου, Σαρηγιάννης, ό.π.

Βλέπε επίσης το Η αττική γη υποδέχεται τους πρόσφυγες του '22, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων



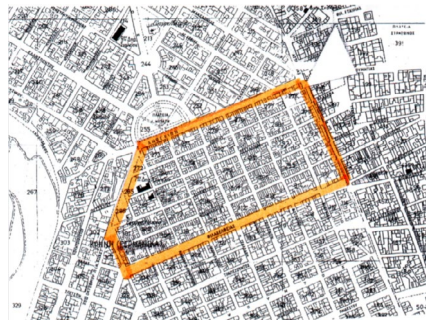
Εικ 66: Οι παράγκες στο ρέμα της Σούδας.



Εικ 67: Η περιοχή “Αρμένικα” στον χάρτη της ΕΣΥΕ. Έξω από το νοτιοδυτικό όριο της οργανωμένης περιοχής του συνοικισμού.

χαρτογράφηση της περιοχής ως μέσο προσανατολισμού, αποδίδοντας συγκεκριμένες ιδιότητες σε τμήματα του νέου οικισμού προβάλλοντας ένα οικείο γι' αυτούς τοπίο πάνω στον άγνωστο χώρο και δημιουργώντας μια τοπογραφία της κοινωνίας τους στον οικισμό. Η μνήμη αποτελούσε τον αποφασιστικό παράγοντα, για τη χαρτογράφηση του παρόντος με βάση την τοπογραφία του παρελθόντος.⁵⁸

Η έντονη ζωντάνια ήταν ένα από τα πιο εντυπωσιακά και χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Κοκκινιάς και άλλων παλιών προσφυγικών συνοικισμών της πόλης. Στην πατρίδα των προσφύγων, πριν από το διωγμό, η ζωή της γειτονιάς ήταν πολύ ανεπτυγμένη και μάλιστα με χαρακτηριστικό τρόπο. Κατά κύριο λόγο, οι διάφορες εθνοτικές ομάδες κατοικούσαν σε ξεχωριστές συνοικίες της ίδιας πόλης - καθεμία είχε, όπως έλεγαν, το δικό της συνοικισμό, το δικό της μαχαλά. «Οι ηλικιωμένοι έφερναν συχνά στη μνήμη τους τις σχέσεις γειτονιάς που υπήρχαν σε κάθε μαχαλά, καθώς και ανάμεσα στους διάφορους μαχαλάδες της πόλης. Οι αναμνήσεις αυτές μετά την εγκατάστασή τους στην Ελλάδα, έπαιξαν σίγουρα ρόλο στην εκ νέου θέσπιση κοινωνικών σχημάτων ανταλλαγής, τα οποία προσέδωσαν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στη ζωή των προσφυγικών συνοικισμών, καθώς βασιζόνταν στην αναγνώριση της αμοιβαιότητας, της αλληλεξάρτησης και της ανάγκης για συνεργασία». «Η μορφολογία της καθημερινής ζωής συνοψίζεται στις δύο αντίθετες όψεις της μέρας και της νύχτας. Η μέρα είναι αφιερωμένη στη δουλειά. Με το σούρουπο η όψη αλλάζει. Η Κοκκινιά χαρακτηρίζεται ως η «θορυβώδης



Εικ 68: Η περιοχή των "Γερμανικών" στο βόρειο τμήμα του οργανωμένου συνοικισμού με το όνομα "Κρήνη", στον χάρτη της ΕΣΥΕ



Εικ 69: Ο Γιοβάν Τσαούς (πρώτος αριστερά) μπροστά στο καφέ-ουζοπωλείο του «Η Συνάντησις» (1930)

προσφυγούπολις που ξέρει να ζήσει τη νύκτα», σύμφωνα με το ρεπορτάζ της Ακροπόλεως το 1934. Γράφει ο Χρ. Λεβάντας σ' αυτό το τελευταίο: «Από τη στιγμή που θ' ανάψουν τα πρώτα φώτα η Νέα Κοκκινιά παίρνει μια ξεχωριστή ατμόσφαιρα». Σύμφωνα με όλες τις πηγές, η νυχτερινή ζωή στη Κοκκινιά είναι η πιο πλούσια απ' όλους τους προσφυγικούς συνοικισμούς. Θέατρα, κινηματογράφοι, χοροδιδασκαλεία, Καραγκιόζης, λούνα παρκ και άλλα υπαίθρια θεάματα, που κατακλύζονται από θαμώνες».⁵⁹

Βέβαια τα μεγάλα κέντρα διασκέδασης βρίσκονται κυρίως στο βόρειο κομμάτι της Κοκκινιάς. Καθώς κατηφορίζουμε προς το νότιο, δηλαδή κοντά στις σιδηροδρομικές γραμμές, όπου βρίσκονται τα Αρμένικα, τα Άσπρα Χώματα και άλλες περιοχές με αυθαίρετη δόμηση, εκεί βρίσκουμε πολλούς γνωστούς τεκέδες. Στον τεκέ του Πολυκανδρώτη στον Πειραιά πήγαιναν ο Μάρκος, ο Κηρομύτης και ο Μάθειας. Ο στίχος «κάν'τονε, Σταύρο, κάν'τονε, βάλ'του φωτιά και κάφ'τονε» γράφτηκε για τον τεκέ του Σταύρακα. Αλλά και το καφενείο «Συνάντησις» του Γιοβάν Τσαούς. Η πιο δημοφιλής περιοχή της Κοκκινιάς όμως ήταν τα Άσπρα Χώματα για το λόγο ότι εκεί ήταν το περίφημο Καφε-Μπαρ "Ο Μαρκος" του Μαρκου Βαμβακαρη, (1936) όπου τραγουδούσε η περιφημη "Τέτρας του Πειραιά".

Πέρα όμως από τους τεκέδες η Κοκκινιά αποτέλεσε σημαντική περιοχή για το ρεμπέτικο διότι ένας από τους σημαντικότερους ανθρώπους που εγκαταστάθηκε στη Νίκαια μετά την Καταστροφή, ήταν ο Ζοζέφ Τερζιβασιάν. Κατασκευαστής και μύστης των μπουζουκιών, υπήρξε ο μεγαλύτερος τεχνίτης του είδους και είχε φτιάξει τα όργανα όλων των σημαντικών δημιουργών.



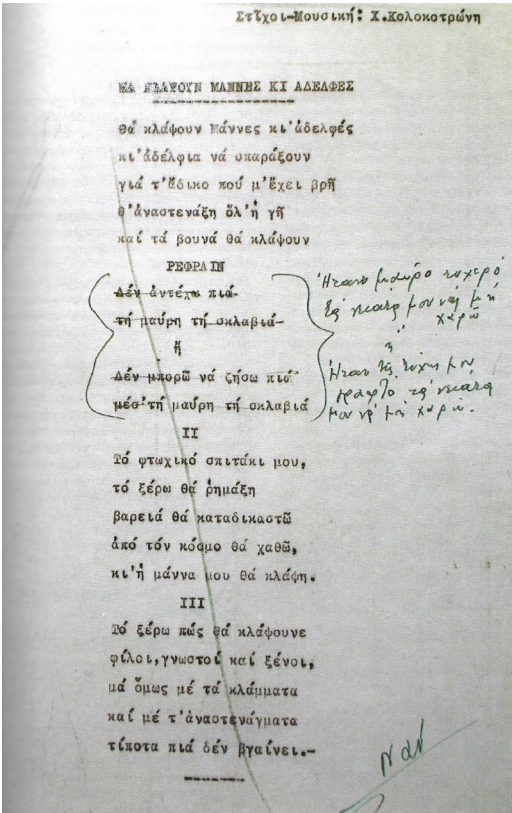
Εικ 70: Μαγαζί του Βαμβακάρη στα Άσπρα χώματα στη Κοκκινιά



Εικ 71: Ζοζέφ Τερζιβασιάν στο μαγαζί του μαζί με το Χιώτη και τον Παπαϊωάννου που δοκιμάζουν τα μουσικά όργανα.

⁵⁸ <http://prosfigikospireas.blogspot.com/2017/06/blog-post.html>
Βλέπε επίσης στο *Κληρονόμοι της Μικρασιατικής Καταστροφής*, Ρενέ Χίρσον, 2004

⁵⁹ Ο.π.

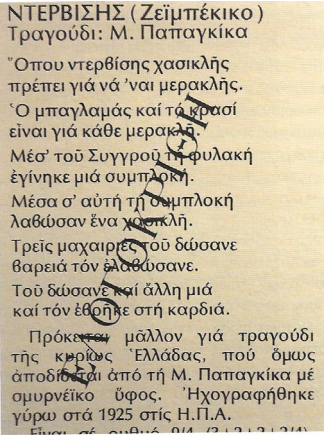


Εικ 72: Λογοκρισία τραγουδιών

5ο κεφάλαιο ο θάνατος του ρεμπέτικου, δικτατορία του Μεταξά

Εν τω μεταξύ τα πράγματα αλλάζουνε ακόμα μια φορά στα μέσα αυτής της δεκαετίας. Η δικτατορία του Μεταξά επιβάλλεται το 1936 στις 4 Αυγούστου και αυτό το καθεστώς θα είναι καθοριστικό για την ανατολίτικη ιδίως σχολή. Ιδρύεται το υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού και αναφέρεται ότι είναι αρμόδιο μεταξύ πολλών άλλων και «δια τας φωνογραφικές πλάκας». Και αυτό από μόνο του είναι τεράστιο θέμα. Θα άξιζε δε μιας έρευνας από πολλές πλευρές, ιδιαίτερα η περίπτωση της προληπτικής λογοκρισίας που επεβλήθη στα τραγούδια.⁶⁰

Μια πρώιμη κανονιστική πλατφόρμα προϋπήρχε ήδη από το 1931, υπ' αριθμ. 162 αστυνομική διάταξη «Περί απαγορεύσεως της χρησιμοποίησεως εις δημοσίους τόπους πλακών φωνογράφων διακωμωδουσών ή σατιριζουσών την θρησκείαν». Η διάταξη αυτή, όσο και εάν αρχικά περιοριζόταν στο θρησκευτικό πεδίο, αποτέλεσε χρηστικό «προηγούμενο όπου πάτησαν οι μεταξικές αστυνομικές διατάξεις. Από τότε κάθε τραγούδι υποβαλλόταν στον έλεγχο του στίχου αλλά και της μουσικής αφού εξεταζόταν προς έγκρισιν και η παρτιτούρα του. Και τότε είχε μια σκοπιμότητα. Ξεκαθάριζαν τα ανατολίτικα ή τουρκομερίτικα στοιχεία που ήταν τα περισσότερα ελληνικότατα. Τα προσάρμοζαν στο ευγενές μουσικό ιδίωμα της δυτικής μουσικής. Έτσι σημειώνεται η σαφής στροφή προς πιο ευρωπαϊκά πράγματα, ενώ αφαιρούνται λέξεις όπως χασίς λουλάς,



Εικ 73: Το τραγούδι της Παπαγκίκα λογοκρίθηκε επειδή έχει συμρνεϊκό ύφος

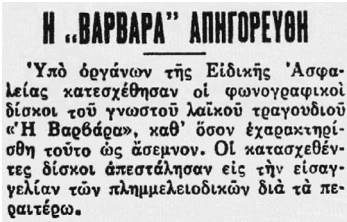
πρέζα κλπ. Στις 11 Σεπτεμβρίου 1936 εκδίδεται η υπ'αριθμ.133 αστυνομική διάταξη που συμπλήρωνε εκείνη του 1931 που προαναφέραμε. Εδώ οριζόταν ότι «επαφίεται ημίν το δικαίωμα, όπως δι'αποφάσεων ημών απαγορεύομεν την χρησιμοποίησιν πλακών φωνογράφου, ων το περιεχόμενον κρίνεται παρ'ήμων ως άσεμνον και προσβάλλει γενικώς τα χρηστά ήθη». Τον Απρίλη του 1937 θα δημοσιευτεί η κρίσιμη αστυνομική διάταξη υπ'αριθμ.12, η οποία ακριβώς θα υπογραμμίσει επαναληπτικά την προαναφερθείσα του Σεπτεμβρίου 1936 και θα διαμορφώσει το ρυθμιστικό πεδίο όπου θα υπαχθούν τα τραγούδια που εκφεύγουν από τη μεταξική πρόσληψη των πολιτισμικών πραγμάτων. Η εμπράγματη υλοποίησή της δεν θα αργήσει καθόλου, καθώς το καλοκαίρι του 1937 απαγορεύονται ορισμένα τραγούδια «άσεμνα και ακατάλληλα διά το κοινόν», μεταξύ των οποίων και τα ρεμπέτικα «Της χήρας το καρπούζι» του Λάζαρου Ρούβα, «Πέσε πρώτη» των Παναγιώτη Τούντα, Ιωάννη Πετρόπουλο, καθώς και η γνωστή «Βαρβάρα» του Π. Τούντα.⁶¹

Τα ρεμπέτικα της περιόδου '22-'36 που σέρνουν όμως πίσω τους όλη την προϊστορία του είδους, σκοτώνονται ουσιαστικά, δεν πεθαίνουν από φυσικό θάνατο που θα προέκυπτε ας πούμε από την αλλοίωση τους εξαιτίας των μεταβαλλόμενων κοινωνικών συνθηκών, με προεξάρχοντα τον ρόλο των δισκογραφικών εταιριών. Τα θέματα των τραγουδιών άλλαξαν αναγκαστικά από τη λογοκρισία. Μιλούν για την αγάπη, τη ζήλεια, την ξενιτιά, τη φτώχεια, το κρασί, την ταβέρνα, τη ζωή στους συνοικισμούς του αστικού κέντρου και εκτός αυτού τα ταξίμια, δηλαδή τα οργανικά μέρη του τραγουδιού, γίνονται πολύ μικρά, από τη αρχή της εγγραφής των τραγουδιών σε δίσκους,

⁶¹ Κωνσταντινίδου, ό.π., σ. 75.
Βλησιδής, ό.π., σ. 25.



Εικ 74: Διαφήμιση του τραγουδιού “Βαρβάρα” του Παναγιώτη Τούντα



Εικ 75: Εγκύκλιος απαγόρευσης του τραγουδιού “Βαρβάρα”

γιατί η διάρκεια σ'ένα δίσκο 78 στροφών από τη μια πλευρά ήταν μόλις 3 λεπτά. Αυτό επηρέασε τη φόρμα των τραγουδιών και ακόμη περιόρισε στο ελάχιστο τους αυτοσχεδιασμούς και τα τραγούδια, που φτιάχνονταν σε μια στιγμή έμπνευσης και επικοινωνίας της παρέας. Σ'αυτό είχε μεγάλη επίδραση και ο επαγγελματισμός, που άρχισε να δημιουργείται στους μουσικούς που παίζανε στα κέντρα.⁶² Άρχισαν οι διώξεις για το χασίσι, κλείνανε του τεκέδες, και διώκονταν, βέβαια, και οι ρεμπέτες που είχαν άμεση σχέση με όλα αυτά, δεν τους επέτρεπαν πια να παίζουν. Συγκεκριμένα, τον Βαμβακάρη τον υποχρέωσαν να κλείσει την ταβέρνα που είχε ανοίξει. Αναγκάστηκαν, λοιπόν, οι μουσικοί-ρεμπέτες να φύγουν από την Αθήνα και τον Πειραιά και να πάνε στην επαρχία και κυρίως στη Σαλονίκη, όπου η κατάσταση ήταν πιο ήρεμη.⁶³

Τραγούδια γράφονται και κατά τη διάρκεια της κατοχής, δεν περνάνε όμως στη δισκογραφία γιατί τα εργοστάσια παραμένουν κλειστά μέχρι το 1946. Από τη στιγμή αυτή κυριαρχεί ο Βασίλης Τσιτσάνης μαζί με την Μαρίκα Νίνου, ο Μανώλης Χιώτης, ο Γιώργος Μητσάκης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου. Οι περισσότεροι παλιοί ρεμπέτες μένουν όμως στο περιθώριο. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής πεθαίνουν αρκετοί από τους Σμυρνιούς συνθέτες (πχ. Παναγιώτης Τούντας), οι άλλοι όμως, του πειραιώτικου, είναι εν ζωή και με δυσκολία προσπαθούν να συντηρήσουν τους εαυτούς τους. Ο Μάρκος Βαμβακάρης αναφέρει στην αυτοβιογραφία του πως “έτρεχε στα νησιά και στα πανηγύρια”. Στην δεκαετία του 1940 εμφανίζεται η Σωτηρία Μπέλλου ενώ στην δεκαετία του 1950 εμφανίζονται δύο πολύ σημαντικοί νέοι τραγουδιστές, ο Στέλιος Καζαντζίδης και ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης.

⁶² Κωνσταντινίδου, ό.π., σ. 76.
⁶³ Ο.π.



Εικ 76: Στου “Τζήμη του χοντρού”, με Βασίλη Τσιτσάνη και Λευτέρη Τσαγκάρη στα τρίχορδα. Ανάμεσά τους η Μαρίκα Νίνου τραγουδά, ο Λουκάς Καρμανιόλας βιολί, η Ευαγγελία Μαργαρώνη πιάνο.



Εικ 77: Τσιτσάνης, Μπέλλου, Τουρκάκης, Κεραμύτης, Περιστέρης (στο πιάνο) και Κασσιμάτης (όρθιος), το 1948

Το ρεμπέτικο βρίσκει απήχηση σε όλο και μεγαλύτερα στρώματα του πληθυσμού.

Ο τόνος που έδωσε στα πράγματα ο Μεταξάς, τόσο σε επίπεδο προληπτικού όσο και σε επίπεδο κατασταλτικού ελέγχου, έμελλε να συνεχιστεί και μεταπολεμικά, δεδομένου ότι το σχετικό νομικό πλαίσιο εξακολούθησε να ισχύει και κατά περίπτωση μάλιστα να αυστηροποιήται. Το ρεμπέτικο, ωστόσο, παρά τη βίαιη ανακοπή της δυναμικής του πάνω στην ακμή του, με τα όποια μορφολογικά και κειμενικά συστατικά του παρέμειναν εντός νομιμότητας, κατόρθωσε να συνεχίσει τη δημιουργική του πορεία και να καταστεί αναπόσπαστο στοιχείο του νεοελληνικού πολιτισμού του 20ού αιώνα.

Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να επεκταθεί η θεματολογία του (εμφάνιση αρχοντορεμπέτικων) και να αλλάξουν οι χώροι στους οποίους ακουγόταν. Παρ' όλ' αυτά στα μέσα της δεκαετίας του 1950 οι περισσότεροι ερευνητές θεωρούν ότι πέθανε το ρεμπέτικο.

Συμπεράσματα

Το ρεμπέτικο λένε πολλοί ότι πέθανε με τη δικτατορία του Μεταξά αλλά ουσιαστικά συνέχισε να υπάρχει μέσα από την αγάπη του κόσμου σε όλη την Ελλάδα αλλά και το εξωτερικό. Είναι ένα είδος μουσικής που παρόλη την αμφισβήτηση και τους διωγμούς, κατάφερε μέσα από τους τεκέδες, τα χαμόσπιτα και τις σπηλιές, να αναδυθεί και να αγγίξει ,με την αμεσότητα και την απλότητα του ,όλες τις κοινωνικές τάξεις. Αυτό έγινε γιατί το ρεμπέτικο εξέφρασε την καθημερινότητα , τις αγωνίες και τα προβλήματα του λαού και συνδέθηκε άμεσα με τον τόπο και την κοινωνία. Οι αγορές, οι δρόμοι, οι τεκέδες, οι παράγκες, οι αυλές, το λιμάνι και πολλά άλλα στοιχεία της πόλης αποτέλεσαν θέματα των τραγουδιών αυτού του είδους. Οι άνθρωποι του Πειραιά είτε ήρθαν από τον υπόλοιπο Ελλαδικό χώρο είτε από τη Μικρά Ασία, ουσιαστικά έκαναν μια καινούρια αρχή στην Αθήνα και στον Πειραιά. Γι'αυτό αγαπήσαν τον τόπο τους και κατά συνέπεια και το ρεμπέτικο το οποίο αποτέλεσε τον συνδετικό κρίκο μεταξύ ανθρώπων με διαφορετικές καταβολές και κουλτούρες . Έτσι το ρεμπέτικο στο πέρασμα του χρόνου κράτησε αμείωτο το ενδιαφέρον των ανθρώπων και τους έδωσε την δυνατότητα να εκφραστούν και να επικοινωνήσουν μέσα από την τέχνη. Αυτή η ανάγκη επικοινωνίας και ανάδειξης της αυθεντικής τέχνης που πηγάζει από τον απλό λαό οδήγησε πολλούς νέους καλλιτέχνες, κατά την δεκαετία του '80 να ανακαλύψουν και να διασκευάσουν παλιά ρεμπέτικα τραγούδια και να αναδείξουν τον σημαντικό ρόλο του ρεμπέτικου τραγουδιού στην διαμόρφωση της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας.

Παράλληλα και ο Πειραιάς, έχει αλλάξει. Τη θέση των μικρών σπιτιών έχουν πάρει μεγάλες πολυκατοικίες και στη Δραπετσώνα και στη Κοκκινιά δεν έχουν μείνει πολλά στοιχεία που να θυμίζουν την τότε εποχή. Παραμένουν παρ'όλ'αυτά γραφικές και ποικιλοτρόπως ενδιαφέρουσες περιοχές διότι υπάρχει ακόμα η αίσθηση της γειτονιάς, με την έννοια της συνύπαρξης διαφορετικών χαρακτήρων, που αποτελεί τον πυρήνα της κοινωνίας μας και οι άνθρωποι υποστηρίζουν την αλληλεγγύη και τον απλό τρόπο ζωής. Όσο υπάρχει κόσμος που ζεί έτσι , το ρεμπέτικο θα παραμένει στις καρδιές των ανθρώπων.

Βιβλιογραφία-Κατάλογος εικόνων

Βιβλιογραφική έρευνα

-Παναγιώτης Κουνάδης, *Τα ρεμπέτικα, ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων 1850-1960*, εκδ. Τα Νέα, 2010

-Ηλίας Πετρόπουλος, *Το Ρεμπέτικο*, εκδ. Κέδρος, 1979

-Γκαίηλ Χολστ, *Ο δρόμος για το ρεμπέτικο*, εκδ. Denise Harvey, 2001

-Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, εκδ. Πλέθρον

-Μαρία Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*, εκδ. Μπραμπουνάκης

-Κώστας Βλησίδης, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2006*

-Κώστας Βλησίδης, *Ρεμπέτικο*, εκδ. Documento

-Έμυ Ντούρου, *Ρεμπέτικο*, εκδ. Documento

-*Ημερολόγιο 2006, Ο Πειραιάς και το ρεμπέτικο τραγούδι*, εκδ. Το λιμάνι της αγωνίας, Πειραικό Δημοτικό Δίκτυο

-Λίλα Λεοντίδου, *Πόλεις της σιωπής*, εκδ. ΕΤΒΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ, 2011

-*Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο*, εκδ. Αλεξάνδρεια, 2017

-Γιάννης Ε. Χατζημανωλάκης, *Ο Πειραιάς και η ιστορική διαδρομή του (2600 π.Χ. - 2009 μ.Χ.)*, εκδ. Δήμος Πειραιά, 2009

-Στέφανος Μίλεσης, *Πειραιϊκές ιστορίες του Μεσοπολέμου*, εκδ. Κυριακίδη

-Ελίζα Παπαδοπούλου-Γεώργιος Σαρηγιάννης, συνοπτική έκθεση για τις προσφυγικές περιοχές του Λεκανοπεδίου Αθηνών, Αθήνα 2006

-Βίκα Γκιζέλη, *Κοινωνικοί Μετασχηματισμοί και προέλευση της κοινωνικής κατοικίας στην Ελλάδα (1920-1930)*, εκδ. Επικαιρότητα, 1984

-Σταματίνα Μαλικούτη, *Πειραιάς 1834-1912: λειτουργική συγκρότηση και πολεοδομική εξέλιξη*, εκδ. Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2004

-Ανθούλα Καραμούζη, *Καταγραφή και χαρτογράφηση των προσφυγικών οικισμών στον ελληνικό χώρο από το 1821 έως και σήμερα, Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα. Οι προσφυγουπόλεις στην Ελλάδα*, Αθήνα 1999

-Παπαϊωάννου, Ι., *Η κατοικία στην Ελλάδα*, Κρατική δραστηριότητα, 1975

-Hirschon R., *Heirs of the Greek Catastrophe The Social Life of Asia Minor Refugees in Piraeus*, Oxford 1989

-Pentzopoulos, D., *The Balkan Exchange of Minorities and its Impact upon Greece*, Παρίσι 1962

--Μπενβενίτσε, Ρ. – Παπαδέλλης, Θ., *Διαδρομές και τόπος της Μνήμης- Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, εκδ. Αλεξάνδρεια και Εταιρεία Αξιοποίησης και Διαχείρισης Πανεπιστημίου Αιγαίου, 1999

-Θωμάς Σίδερης, *Οι δικοί μας ξένοι – Η εγκατάσταση των προσφύγων μετά τη Συνθήκη της Λωζάνης*, εκδ. Πασχαλίδη

Ερευνητικές εργασίες

-Αλεξάνδρα Μούργου, *Δραπετσώνα, η συγκρότηση μιας προσφυγικής, εργατικής γειτονιάς (τέλη 19ου και 20ος αι.), Ε.Μ.Π*

-Βασιλική Μόλαση, *Χωρικά ίχνη μνήμης στην πόλη του Πειραιά, Διερεύνηση του αποτυπώματος της εσωτερικής μετανάστευσης, Πολυτεχνείο Κρήτης*

-Δημήτριος Θεοδώρου, *Κέντρο Ανάδειξης και Προβολής του Ρεμπέτικου Πολιτισμού, Ε.Μ.Π*

Αρχαιακή έρευνα

-Ιστορικό Αρχείο Πειραιά

Διαδικτυακή έρευνα

-<https://www.mixanitouxronou.gr/kato-sta-lemonadika-egine-fasaria-pia-itan-ta-thrilika-lemonadika-ti-itan-ta-lachana-ke-i-pantofles-i-merokamatiarides-ke-i-portofolades-pou-eginan-tragoudi/>

-<http://www.koutouzis.gr/mpatis.htm>

-<http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-C102/79/647,2410/>

-<http://mlp-blo-g-spot.blogspot.com/2014/09/ProsfygiaPireas1922.html>
<http://www.pontos-news.gr/article/156291/otan-oi-xerizomenoi-prosfyges-dimioyrgoysan-tis-poleis-tis-siopsis-gyro-apo-ton>

-<https://www.monumenta.org/article.php?IssueID=2&lang=gr&CategoryID=3&ArticleID=8>

-<http://www.koutouzis.gr/tetras-kompania.htm>

-<https://www.elculture.gr/blog/article/to-rempetiko-ke-i-magkes-tou-perea/>

-<http://pireorama.blogspot.com/2016/07/martiries-prosfifon-1922.html>

-<http://www.koutouzis.gr/synoikies-3.htm>

-<https://www.sansimera.gr/biographies/308>

-<http://mpouzoukimpouzouksides.blogspot.com/2016/12/George-Batis.html#>

-<https://www.openarchives.gr/view/494797>

-<http://asiaminor.ehw.gr/forms/flemmabody.aspx?lemmaid=5944>

-<https://tvxs.gr/news/taksidia-sto-xrono/prosfyges-sti-metapolemiki-athina-i-afiksi-kai-i-antidrasi-ton-gigenon>

-http://www.eie.gr/nhrf/institutes/inr/structure/sectionb2/section_b2tekmeria-nikaia-gr.html

-https://www.lifo.gr/articles/archaeology_articles/123667/mythoi-kai-alitheies-gia-toys-prosfyges-toy-1922

-https://www.lifo.gr/articles/archaeology_articles/123856

-<http://paliakokkinia.blogspot.com/2009/02/blog-post.html>

Κατάλογος εικόνων

Εικ 1: Topical Press Agency/Getty Images. www.lifo.gr

Εικ 2: <https://www.slideshare.net/madscientst/ss-21155447>

Εικ 3: Παναγιώτης Κουνάδης, *Τα ρεμπέτικα, ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων 1850-1960*, εκδ. Τα Νέα, 2010

Εικ 4: Αρχείο Στέφανου Μίλεση

Εικ 5: <http://www.pontos-news.gr/article/156291/otan-oi-xerizomenoi-prosfyges-dimioyrgoysan-tis-poleis-tis-sio-riis-gyro-aro-ton>

Εικ 6: Ελίζα Παπαδοπούλου-Γεώργιος Σαρηγιάννης, συνοπτική έκθεση για τις προσφυγικές περιοχές του Λεκανοπεδίου Αθηνών, Αθήνα 2006

Εικ 7: www.lifo.gr

Εικ 8: Συλλογή Πέτρου Πουλίδη, Αρχείο EPT. www.lifo.gr

Εικ 9: Αρχείο Πολίνας Πρέντου

Εικ 10: Ο χάρτης προέρχεται από το βιβλίο της Λίλας Λεοντίδου (Λεοντίδου 1989/2013). Βασίζεται σε χαρτογράφηση στοιχείων από διάφορες πηγές και αρχεία. Πρωτοδημοσιεύθηκε στην πρώτη έκδοση της Εγκυκλοπαίδειας Πάπυρος-Larousse-Britannica στο Λήμμα 'Αθήνα' της Λ. Λεοντίδου.

Εικ 11: Παπαδοπούλου-Σαρηγιάννης, *Ο.π.*

Εικ 12: *Ο.π.*

Εικ 13: Ερευνητική εργασία Αλεξάνδρας Μούργου, *Δραπετσώνα, η συγκρότηση μιας προσφυγικής, εργατικής γειτονιάς (τέλη 19ου και 20ος αι.)*

Εικ 14: <http://mikrasiatis.gr/moysiki-paradosi-mikrasiatikon-paralion/>

Εικ 15: Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής

Εικ 16: <https://www.nationalgallery.gr>

Εικ 17: <http://www.haniotika-nea.gr/mantili-sto-dimotiko-tragoudi/>

Εικ 18: David Prudhomme, *Rebetiko*

Εικ 19: <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=1647543>

Εικ 20: Ψηφιακό Μουσείο Σμύρνης - Νέας Σμύρνης, Έκθεση τεκμηρίων από τη ζωή και το έργο του συνθέτη Σταύρου Παντελίδη.

66

Εικ 21: Δημήτριος Στ. Αρδανιώτης, *Η συμβολή της μουσικής της καθ'ημάς Ανατολής στην εξέλιξη του λαϊκού τραγουδιού στην Ελλάδα*.

Εικ 22: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=409799>

Εικ 23: Αρχείο Παναγιώτη Κουνάδη

Εικ 24: <https://www.mixanitouxronou.gr/roza-eskenazi-i-vasilissa-tou-rempetikou-pou-paratise-to-pedi-tis-gia-na-kani-kariera-sti-diarkia-tis-katochis-esose-tin-ikogenia-tis-apo-tous-nazi-chari-sti-schesi-tis-me-germano-axiom-atiko/>

Εικ 25: <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/turkey-ottoman-empire-1860-1912-constantinople-istanbul-men-news-photo/542383325>

Εικ 26: http://pireorama.blogspot.com/2014/06/blog-post_26.html

Εικ 27: Αρδανιώτης, *Ο.π.*

Εικ 28: *Ημερολόγιο 2006, Ο Πειραιάς και το ρεμπέτικο τραγούδι*, εκδ. Το λιμάνι της αγωνίας, Πειραιά, Δημοτικό Δίκτυο

Εικ 29: *Ο.π.*

Εικ 30: Μαρία Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*, εκδ. Μπραμπουνάκης

Εικ 31: <http://rebetiko.sealabs.net/mediawiki/>

Εικ 32: <https://www.mixanitouxronou.gr/i-mastiga-ton-narkotikon-kai-ta-stekia-ton-emporon-stin-athina-toy-metaxa-pos-o-diktatoras-allaxe-to-nomo-kai-kynigise-aneleita-toy-emporoy-poy-toy-estelne-exoria/>

Εικ 33: Έμυ Ντούρου, *Ρεμπέτικο*, εκδ. Documento

Εικ 34: *Ημερολόγιο 2006, ό.π.*

Εικ 35: Αρχείο Ηλία Πετρόπουλου

Εικ 36: https://www.youtube.com/watch?v=_Cu2Qrf8Wtg

Εικ 37: <https://www.sansimera.gr/biographies/348>

Εικ 38: Αρχείο Παναγιώτη Κουνάδη

Εικ 39: Προσωπική δουλειά με βάση διάφορων πηγών

Εικ 40-41: <https://www.mixanitouxronou.gr/kato-sta-lemonadika-egine-fasaria-pia-itan-ta-thrilika-lemonadika-ti-itan-ta-lachana-ke-i-pantofles-i-merokamatiarides-ke-i-portofolades-pou-eginan-tragoudi/>

Εικ 42: <http://www.panossavopoulos.gr/p/4.html>

Εικ 43: *Ο.π.*

67

Εικ 44: Ό.π.
Εικ 45: <http://synoikismoι.eie.gr/index.html>
Εικ 46: Δημοτικό Αρχείο Δραπετσώνας, φωτογραφική συλλογή.
Εικ 47: Μούργου, ό.π.
Εικ 48: Ό.π
Εικ 49: Ό.π
Εικ 50: <https://www.mixanitouxronou.gr/m-ema-chtismeno-kathe-petra-ke-kaimos-kathe-karfi-tou-pikra-ke-lig-mos-to-tragoudi-imnos-tou-theodoraki-stin-prosfigia-tis-drapetsonas-ke-i-katangielies-oti-i-ntopii-tous-eklevan-roucha-ke-p/>
Εικ 51: Αρχείο Γιώργου Χατζόπουλου. <http://synoikismoι.eie.gr/drapetsona.html>
Εικ 52: Ό.π
Εικ 53: Ό.π
Εικ 54: Παπαδοπούλου-Σαρηγιάννης, Ό.π.
Εικ 55: Αρχείο Στέφανου Μίλεση
Εικ 56: Δημοτικό Αρχείο Δραπετσώνας, φωτογραφική συλλογή.
Εικ 57: Παπαδοπούλου-Σαρηγιάννης, Ό.π.
Εικ 58: Μούργου, ό.π.
Εικ 59: <http://www.pontos-news.gr/article/156291/otan-oi-xerizomenoi-prosfyges-dimioyrgoysan-tis-poleis-tis-si-oris-gyro-aro-ton>
Εικ 60: Παπαδοπούλου-Σαρηγιάννης, Ό.π.
Εικ 61: Ό.π
Εικ 62: Ό.π
Εικ 63: <http://ebooks.edu.gr/modules/ebook/show.php/DSGL-C102/79/647,2410/>
Εικ 64: Ό.π
Εικ 65: Παπαδοπούλου-Σαρηγιάννης, Ό.π.
Εικ 66: Τα Νέα
Εικ 67: Παπαδοπούλου-Σαρηγιάννης, Ό.π.
Εικ 68: Ό.π
Εικ 69: <http://rempetikogeo69.blogspot.com/2016/12/pontios-kastamonitis-itan-o-giovan-tsaoy-s-poy-afise-epo->

hi-sto-rempetiko-tragoydi.html
Εικ 70: Αρχείο Κουνάδη
Εικ 71: <http://lovehellas.blogspot.com/2017/04/to-organopoieio-tou-zozef.html>
Εικ 72: Βλησίδης, ό.π.
Εικ 73: Ό.π.
Εικ 74: http://www.panossavopoulos.gr/p/blog-page_96.html
Εικ 75: Ό.π.
Εικ 76: http://pisostapalia.blogspot.com/2018/01/blog-post_5.html
Εικ 77: Κωνσταντινίδου, ό.π.

Ευχαριστιές

Για την ολοκλήρωση της ερευνητικής εργασίας, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που μου αφιέρωσαν χρόνο και μου παραχώρησαν συνεντεύξεις και υλικό από το αρχείο τους : **Παναγώτης Κουνάδης, Στέφανος Μίλεσης, Νίκος Μπελαβίλας, Πολίνα Πρέντου, Θανάσης Ρετζής, Δημήτρης Σταθακόπουλος.**

Επίσης την οικογένειά μου για την αγάπη και την υποστήριξη, και ειδικότερα την αδερφή μου **Άννα Περιβολάρη** για τις συμβουλές και διορθώσεις και τον θείο μου **Λευτέρη Βουλγαράκη** για την παραχώρηση υλικού.

Και φυσικά όλους τους φίλους μου για την ψυχολογική υποστήριξη.

Ευχαριστώ από καρδιάς!