

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Οι μουσικές σκηνές της Θεσσαλονίκης: μπουάτ Πλατώ**

**Πρωτογενής Έρευνα**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**της φοιτήτριας**

**Πετρά Μαρίας**

**ΑΕΜ: 2304**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΜΠΙΛΙΑΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2026**

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI**

**SCHOOL OF FINE ARTS**

**DEPARTMENT OF MUSIC STUDIES**

**The music live stages of Thessaloniki: Boîte Plato**

**primary research**

**DIPLOMA THESIS**

**HISTORICAL MUSICOLOGY**

**of the student**

**Petra Maria**

**AEM: 2304**

**SUPERVISORY PROFESSOR: BILILIS ATHANASIOS**

**THESSALONIKI FEBRUARY 2025**

### **Δήλωση μη Λογοκλοπής**

Δηλώνω με ατομική μου ευθύνη και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ' ολοκλήρου αποτέλεσμα δικού μου ερευνητικού έργου. Δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλων των ειδών οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τη συγγραφή της παρούσας διπλωματικής περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία της εργασίας.

# Περιεχόμενα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	vii
ABSTRACT .....	viii
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	ix
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	x
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	xi
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ: Συμμετέχοντες/ουσες.....	xx
<b>ΜΕΡΟΣ Α': Ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο .....</b>	<b>1</b>
1. Ιστορική διαδρομή των μπουάτ (1960–1987) .....	1
1.1 Πολιτική και κοινωνική συγκυρία .....	1
1.1.1 Η Μεταπολίτευση και η πολιτιστική ανασυγκρότηση (1974 – αρχές 1980).....	1
1.2 Η άνοδος των μπουάτ .....	2
1.2.1 Νεολαία, φοιτητικό κίνημα και πολιτιστικές ζυμώσεις.....	2
1.2.2 Οι μπουάτ της Πλάκας .....	3
1.2.3 Μπουάτ: Οπτικές.....	5
1.3 Η πορεία προς το Πλατώ.....	7
1.3.1 Από τις μπουάτ της Αθήνας στις μπουάτ της Θεσσαλονίκης.....	7
1.3.2 Θεσσαλονίκη: Μπουάτ - Νυχτερινά κέντρα- Μουσικές σκηνές .....	9
<b>ΜΕΡΟΣ Β': Η ιστορία της Μπουάτ Πλατώ (1987–2014) .....</b>	<b>12</b>
2. Ίδρυση και εξέλιξη.....	12
2.1 Η ίδρυση (1987).....	12
2.1.1 Το όραμα για μια διαφορετική μπουάτ και η γένεση του Πλατώ.....	12
2.1.2 Οι ιδρυτές και το πλαίσιο δημιουργίας.....	14
2.1.3 Η γειτονιά της Χαριλάου και τα κριτήρια επιλογής της τοποθεσίας.....	16
2.1.4 Το πολιτισμικό και μουσικό περιβάλλον της δεκαετίας του '80 στη Θεσσαλονίκη.....	17
2.2 Ανάπτυξη, Καθιέρωση και μετασηματισμοί του Πλατώ (1988-2009).....	19
2.2.1 Πρώτα χρόνια: διαμόρφωση ταυτότητας και σταθεροποίηση (1988–1990).....	19
2.2.2 Περίοδος εδραίωσης και διεύρυνσης (1990–2005).....	22
2.2.3 Περίοδος προσαρμογών: νέες συνθήκες και επιλογές (2005–2009) .....	26
2.3 Παρακμή και κλείσιμο (2010–2014) .....	28
2.3.1 Κοινωνικοί και οικονομικοί παράγοντες .....	28
2.3.2 Πολιτιστικές αλλαγές και νέες μορφές διασκέδασης.....	30
2.3.3 Το τέλος μιας εποχής.....	31
<b>ΜΕΡΟΣ Γ': Εσωτερική λειτουργία και καλλιτεχνική δραστηριότητα .....</b>	<b>33</b>

3.	Οργάνωση και λειτουργία της μουσικής Πλατώς.....	33
3.1	Λειτουργικά και οργανωτικά χαρακτηριστικά .....	33
3.1.1	Δομή του Πλατώς: η διάταξη του χώρου και της σκηνής και η αισθητική του μαγαζιού.....	33
3.1.2	Η ομάδα εργασίας: διοίκηση, προσωπικό, μουσικοί και τεχνικοί.....	36
3.1.3	Περίοδος, ημέρες και ωράριο λειτουργίας.....	38
3.2	Οικονομικές και πρακτικές πτυχές.....	39
3.2.1	Πολιτική ποιότητας, τιμών και τεχνική υποδομή.....	39
3.2.2	Αμοιβές, παροχές και ασφάλιση στο Πλατώς .....	40
3.2.3	Εργασιακό κλίμα και σχέσεις μεταξύ προσωπικού.....	42
3.2.4	Οι προκλήσεις διατήρησης του χώρου.....	44
3.3	Η καλλιτεχνική προετοιμασία.....	45
3.3.1	Προετοιμασία ρεπερτορίου-στήσιμο προγράμματος .....	45
3.3.2	Ενορχηστρώσεις, ηχογραφήσεις.....	47
4.	Η μουσική φυσιογνωμία του Πλατώς: αισθητική, κοινό και συνεργασίες .....	49
4.1	Αισθητική φυσιογνωμία .....	49
4.1.1	Η αισθητική ταυτότητα του μαγαζιού .....	49
4.2	Καλλιτεχνικές συνεργασίες .....	50
4.2.1	Σταθερά σχήματα.....	50
4.2.2	Καλεσμένοι και έκτακτες εμφανίσεις.....	52
4.2.3	Η συνεργασία με τον Σταύρο Κουγιουμτζή.....	55
4.2.4	Η συνεργασία με τον Μανώλη Ρασούλη .....	59
4.2.5	Ο κύκλος αφιερωμάτων με τον Γιώργο Καζαντζή.....	61
4.2.6	Βραδιές λόγου και ειδικές δράσεις.....	61
4.2.7	Συμβολικές χειρονομίες και αφιερώσεις προς το Πλατώς .....	62
4.3	Μουσικοί, τραγουδιστές και καλεσμένοι του Πλατώς 1987-2014.....	63
4.3.1	Πίνακας τραγουδιστών/καλεσμένων τραγουδιστών ανά σεζόν (1987-2014) .....	64
4.3.2	Πίνακας μουσικών ανά σεζόν (1987-2014).....	69
	ΜΕΡΟΣ Δ': Κοινό, εμπειρίες και μνήμη .....	78
5.	Οι «άνθρωποι» του Πλατώς και το κοινό του .....	78
5.1	Το κοινό και η κοινωνιολογία των θαμώνων.....	78
5.1.1	Κοινωνική σύνθεση και ηλικιακές ομάδες θαμώνων .....	78
5.1.2	Η σχέση κοινού–σκηνής.....	82
5.1.3	Το Πλατώς ως σημείο συνάντησης της πόλης .....	84
6.	Μνήμες.....	86
6.1	Μαρτυρίες καλλιτεχνών και συνεργατών για το Πλατώς.....	86
6.2	Όταν το Πλατώς έφτασε στο τέλος του... ..	91

Επίλογος.....	93
7. Συμπεράσματα και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα.....	93
7.1 Συνοπτική αποτίμηση της έρευνας.....	93
7.2 Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα .....	95
Βιβλιογραφία .....	97
Παράρτημα 1- Δομή ερωτήσεων ημιδομημένων συνεντεύξεων .....	103
Παράρτημα 2- Φωτογραφικό- αρχειακό υλικό .....	106

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει ως μελέτη περίπτωσης τη μουσική σκηνή - μπουάτ «Πλατώ» (1987–2014), έναν χώρο που είχε στόχο να λειτουργήσει όχι απλώς ως μουσικό στέκι, αλλά ως τόπος παραγωγής πολιτισμού. Μέσα από τη ζωντανή μουσική, τις καλλιτεχνικές συνεργασίες και τις πρακτικές ακρόασης κατά τη λειτουργία του χώρου συγκροτήθηκαν μορφές συλλογικής εμπειρίας με διακριτό και ιστορικά ανιχνεύσιμο αποτύπωμα στην πολιτισμική διαδρομή της πόλης. Η έρευνα στηρίζεται σε βιβλιογραφικές και αρχειακές πηγές, συμπεριλαμβανομένων δημοσιευμάτων του τύπου (εφημερίδες, περιοδικά) και τεκμηρίων από το ιδιωτικό αρχείο των ιδρυτών, ενώ ο βασικός κορμός της τεκμηρίωσης προέρχεται από πρωτογενές υλικό μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων και μαρτυριών (ιδρυτές, μουσικοί, εργαζόμενοι).

Πέρα από τις ιστορικές και βιωματικές προσεγγίσεις, εξετάζονται παράλληλα οι εσωτερικές οργανωτικές πρακτικές και το εργασιακό κλίμα, που στις αφηγήσεις αποδίδεται ως κλίμα «οικογένειας» και αμοιβαίου σεβασμού. Ως προς τη μουσική φυσιογνωμία, το «Πλατώ» προβάλλεται μέσα από τις συνεντεύξεις ως ένα «ζωντανό κύτταρο» καλλιτεχνικής ζύμωσης, με κοινό κοινωνικά ετερόκλητο αλλά με έναν ισχυρό πυρήνα σταθερών θαμώνων ενώ η σχέση σκηνής–ακροατηρίου διαμορφώνεται από μια κουλτούρα προσεκτικής ακρόασης και αίσθημα ισοτιμίας.

Τέλος, η εργασία αποτιμά την περίοδο παρακμής και το κλείσιμο του χώρου, συνδέοντας την οικονομική κρίση και τη μεταβολή των πολιτισμικών συνηθειών με τις δυσκολίες βιωσιμότητας και τις προσπάθειες προσαρμογής. Οι αφηγήσεις συνοψίζουν τη μνήμη του «Πλατώ» ως τόπου έντονης καλλιτεχνικής και συναισθηματικής εμπειρίας, που έχει «γεννήσει» διαδρομές και σχέσεις πέρα από το χρονικό της λειτουργίας του.

## ABSTRACT

This master's thesis examines, as a case study, the music venue (bouat) "Plató" (1987–2014), which aimed to function not merely as a place for live music but as a site of cultural production. Through live performances, artistic collaborations, and listening practices, forms of collective experience were forged, leaving a distinct and historically traceable imprint on the city's cultural trajectory. The research draws on archival and bibliographic documentation, including analysis of press material and other records, but, most importantly, primary material obtained through semi-structured interviews and testimonies from founders, musicians and employees.

In addition to historical and experiential approaches, the study also examines internal organizational practices and the working climate, as reflected in the testimonies, where the notion of "family" and mutual respect prevails. Regarding its musical identity, "Plató" is presented through interviews and testimonies as a "living cell" of artistic ferment, with an audience that is socially heterogeneous but with a strong core of regular patrons, while the stage–audience relationship is shaped by a culture of attentive listening and a sense of equality.

Finally, the thesis assesses the period of decline and the closure of the venue, linking the economic crisis and the shift in cultural habits to challenges to its sustainability as well as to the venue's efforts to adapt. The testimonies evoke the memory of "Plató" as a place of intense artistic and emotional experience, which "gave birth" to trajectories and relationships beyond its years of activity.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η αφορμή για το θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας δεν ήταν αρχικά δική μου, αλλά προτάθηκε από τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Θανάση Μπιλιλή. Την ιδέα την αποδέχτηκα με μεγάλη χαρά, καθώς μου έδωσε την ευκαιρία να ερευνήσω, να εμβαθύνω και να ασχοληθώ με έναν μουσικό χώρο της Θεσσαλονίκης που έχει αφήσει έντονο αποτύπωμα στις μνήμες όσων τον έζησαν.

Από την πρώτη στιγμή με κέρδισε η σκέψη ότι, μέσα από την περίπτωση της μουσικής «Πλατώ», μπορεί να αναδειχθεί η σημασία τέτοιων χώρων ως τόπων συνάντησης, μουσικής εμπειρίας και πολιτισμικής ζωής. Παράλληλα, η έρευνα με οδήγησε στη διερεύνηση σχέσεων, συμπλέξεων και διασταυρούμενων πορειών καλλιτεχνών που άφησαν έντονο στίγμα στη Θεσσαλονίκη και όχι μόνο.

Τέλος, σχεδόν ως αναπόφευκτο επακόλουθο, μέσα από το υλικό με το οποίο ήρθα σε επαφή και τα στοιχεία ή πληροφορίες που συνέλλεξα, επιβεβαιώθηκε η αδήριτη σχέση τέτοιων «επιχειρηματικών» εγχειρημάτων με πολιτισμικό πρόσημο, με την αντανάκλαση και ερμηνεία των επίκαιρων ιστορικών τους περιόδων.

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες προς τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Αθανάσιο Μπιλιλή, για το θέμα που μου εμπιστεύτηκε, καθώς και για την επιστημονική καθοδήγηση, την υπομονή και τον χρόνο που αφιέρωσε καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Τον ευγνωμονώ, επίσης, για όσα μου προσέφερε στη διάρκεια των σπουδών μου, μέσα από τη διδασκαλία του, τα ουσιαστικά και ιδιαίτερα εμπνευσμένα μαθήματά του, καθώς και για τις γόνιμες παρατηρήσεις του όλα αυτά τα χρόνια.

Ευχαριστώ επίσης την καθηγήτριά μου κα. Ευανθία Πατσιαούρα για την ουσιαστική της στήριξη, τις πολύτιμες συμβουλές και τις διεισδυτικές παρατηρήσεις της που με βοήθησαν να ενισχύσω την τεκμηρίωση της εργασίας.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον Δημήτρη Κεχαγιά και τη Βίκυ Γκούνη, ιδρυτές του Πλατώ, για την αμέριστη βοήθειά τους, τη συνεργασία τους και την προθυμία τους να μοιραστούν εμπειρίες, πληροφορίες και υλικό που ενίσχυσαν καθοριστικά την έρευνα. Υπήρξαν μια τεράστια αγκαλιά καθ' όλη τη διάρκεια της προσπάθειάς μου.

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου σε όλους όσους συμμετείχαν στις συνεντεύξεις και συνέβαλαν ουσιαστικά σε αυτήν την προσπάθεια. Ιδιαίτερα να ευχαριστήσω τους Κώστα Τσούγκρα και Γιώργο Λίζο για την παραχώρηση μέρους του προσωπικού τους αρχείου και ιδιαίτερα τον Κώστα Τσούγκρα για τις πρόσθετες πληροφορίες και διευκρινίσεις που μου παρείχε.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου, στη μητέρα μου Ελευθερία και την αδελφή μου Νατάσα για τη σταθερή και έμπρακτη στήριξή τους καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου και για την εμπιστοσύνη τους σε κάθε στάδιο αυτής της διαδρομής.

Τέλος, ευχαριστώ τον Σάββα Κκονέ, τον Γιώργο Τζιούκα και τον Πάνο Ζέρβα, που στις δύσκολες στιγμές μου έδωσαν ώθηση να συνεχίσω καθώς και την καθηγήτριά μου κα. Γεωργία Τέντα, που συνόδευσε την πορεία μου σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου, προσφέροντάς μου σταθερή υποστήριξη και πολύτιμη βοήθεια όποτε τη χρειάστηκα.

Αισθάνομαι την ανάγκη να αφιερώσω αυτήν την εργασία στα παιδιά μου, τη Δανάη και τη Λυδία που τα χαμόγελά τους μου δίνουν χαρά, δύναμη και ελπίδα και φωτίζουν κάθε μου προσπάθεια.

Στη μνήμη του πατέρα μου, Σπύρου Πετρά και του ανιψιού μου Αλέξανδρου.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εμφάνιση των μπουάτ στις αρχές της δεκαετίας του 1960 μπορεί να ιδωθεί ως μέρος ευρύτερων κοινωνικών και πολιτισμικών μετασχηματισμών, που διαφοροποίησαν σταδιακά τις μορφές αστικής ψυχαγωγίας από τη λογική της μαζικής διασκέδασης. Οι μπουάτ συγκρότησαν ένα διαφορετικό πρότυπο μουσικού χώρου, όπου η εμπειρία του τραγουδιού και της συνάντησης οργανωνόταν γύρω από τον λόγο, την ακρόαση και την άμεση σχέση καλλιτέχνη-κοινού, λειτουργώντας ως εναλλακτικό πλαίσιο καλλιτεχνικής έκφρασης και κοινωνικότητας. Στη συνέχεια, το αισθητικό και ιδεολογικό αποτύπωμα αυτού του προτύπου, που αρχικά διαμορφώθηκε στην Αθήνα, επηρέασε σταδιακά και άλλες πόλεις. Η Θεσσαλονίκη εντάχθηκε σε αυτή τη δυναμική των μικρών μουσικών σκηνών, υιοθετώντας αντίστοιχες μορφές ακρόασης και συμμετοχής.

Η παρούσα εργασία εστιάζει σε μία τέτοια αντιπροσωπευτική σκηνή και αναδεικνύει την ιστορική διαδρομή της μπουάτ Πλατώ. Πρόκειται για έναν από τους πλέον χαρακτηριστικούς χώρους ζωντανής μουσικής της Θεσσαλονίκης, που λειτούργησε στην περιοχή της Χαριλάου από το 1987 έως το 2014. Καθ' όλη την περίοδο λειτουργίας του, το Πλατώ αποτέλεσε σταθερό σημείο συνάντησης μουσικών, δημιουργών και ακροατών, συμβάλλοντας έτσι και αυτό στη διαμόρφωση της μουσικής ζωής της πόλης.

Οι μικρές μουσικές σκηνές και μπουάτ συχνά είτε δεν καταγράφονταν είτε αποτυπώνονταν μόνο αποσπασματικά, με αποτέλεσμα για πολλές από αυτές να απουσιάζει μια επίσημη και συστηματική ιστορική καταγραφή. Στις περισσότερες περιπτώσεις, ό,τι σώζεται αφορά κυρίως διαφημιστικές καταχωρίσεις, ενώ σποραδικές αναφορές εντοπίζονται σε άρθρα εφημερίδων ή περιοδικών, χωρίς να συνιστούν συγκροτημένη ιστορική τεκμηρίωση. Η απουσία συστηματικής τεκμηρίωσης καθιστά δυσχερή τη μελέτη τους, παρότι αποτελούν βασικά κύτταρα της πολιτισμικής ζωής των πόλεων. Στο πλαίσιο αυτό, η εργασία αυτή επιχειρεί να καταγράψει ερευνητικά για πρώτη φορά την ιστορία της μπουάτ Πλατώ, με στόχο την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο συγκροτήθηκε, λειτούργησε και διαμόρφωσε τη μουσική και πολιτισμική της ταυτότητα στο πλαίσιο της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης. Η επιδίωξη αυτή απαιτεί τη διατύπωση ενός σαφούς ερευνητικού άξονα που θα καθοδηγήσει τη διερεύνηση. Από το στόχο της εργασίας απορρέει το ακόλουθο κεντρικό ερευνητικό ερώτημα:

Πώς συγκροτείται η ταυτότητα της μπουάτ «Πλατώ», όπως προκύπτει από την πρωτογενή έρευνα, ως προς την ιστορική της διαδρομή, τη λειτουργία, το αισθητικό της στίγμα και την κοινωνική της αντανάκλαση;

Για την ανάπτυξη και εξειδίκευση του κεντρικού ερωτήματος, η έρευνα οργανώνεται μεθοδολογικά στους ακόλουθους επιμέρους θεματικούς άξονες/υποερωτήματα:

1. Ποιες ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές διεργασίες από τη δεκαετία του 1960 και εξής διαμόρφωσαν το έδαφος για την ανάπτυξη των μπουάτ και, ειδικότερα, για την εμφάνιση του Πλατώ;
2. Πώς συγκροτήθηκε το Πλατώ ως εγχείρημα και με ποιους τρόπους οι αρχικές αυτές επιλογές αποτυπώθηκαν στη φυσιογνωμία του χώρου;

3. Πώς οργανώθηκε και λειτούργησε ο χώρος σε πρακτικό επίπεδο και με ποιους τρόπους οι λειτουργικοί/οικονομικοί περιορισμοί επηρέασαν τις καλλιτεχνικές αποφάσεις; Ποιος υπήρξε ο ρόλος των ιδρυτών, των μουσικών και των εργαζομένων στη διαμόρφωση της ταυτότητας του χώρου;
4. Ποια ήταν η μουσική φυσιογνωμία του Πλατώ και πώς διαμορφώθηκε στη διάρκεια της λειτουργίας του, ιδίως μέσα από καλλιτεχνικές συνεργασίες που σφράγισαν την πορεία του;
5. Ποιο ήταν το κοινό του Πλατώ και πώς χαρακτηριζόταν η σχέση σκηνής–ακροατηρίου;

### Μεθοδολογική και θεωρητική προσέγγιση

Η παρούσα εργασία βασίζεται σε **ποιοτική ερευνητική προσέγγιση**, καθώς το αντικείμενό της αφορά τη μελέτη ενός μουσικού χώρου και των ανθρώπων που τον συγκρότησαν και τον βίωσαν. Η διερεύνηση της ιστορίας της μπουάτ Πλατώ προϋποθέτει την καταγραφή εμπειριών, αφηγήσεων και μνημονικών αναπαραστάσεων, οι οποίες δεν μπορούν να αποτυπωθούν επαρκώς μέσω ποσοτικών μεθόδων. Η επιλογή της ποιοτικής έρευνας αποσκοπεί στην κατανόηση των νοημάτων που οι άνθρωποι συγκροτούν για τις εμπειρίες τους και στον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύουν τον κόσμο τους, δίνοντας προτεραιότητα στη «διαδικασία» της νοηματοδότησης<sup>1</sup> και απαντώντας κυρίως στα ερωτήματα «πώς» και «γιατί».<sup>2</sup>

Με βάση αυτή τη λογική, η μέθοδος που υιοθετείται για τη διερεύνηση και απάντηση του κεντρικού ερευνητικού ερωτήματος είναι η **πρωτογενής έρευνα**. Η εργασία εντάσσεται στο πεδίο της ιστοριογραφικής έρευνας και αξιοποιεί τα εργαλεία της προφορικής ιστορίας μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων σε συνδυασμό με αρχαιακή και βιβλιογραφική τεκμηρίωση. Με τον τρόπο αυτό, οι προφορικές αφηγήσεις δεν αντιμετωπίζονται αποκομμένα, αλλά πλαισιώνονται ερμηνευτικά και, όπου αυτό είναι εφικτό, διασταυρώνονται με δευτερογενείς πηγές, ώστε να ενισχύεται η αξιοπιστία και η πληρότητα της ανασύνθεσης της ιστορίας της μπουάτ Πλατώ.

Η μεθοδολογία της **προφορικής ιστορίας** θεωρείται ιδιαίτερα κατάλληλη για τη μελέτη πολιτισμικών χώρων και μουσικών πρακτικών που δεν έχουν καταγραφεί επαρκώς στη γραπτή ιστοριογραφία. Ο Thompson υποστηρίζει ότι η προφορική ιστορία αναδεικνύει εμπειρίες που συνήθως μένουν εκτός της “μεγάλης” ιστορίας και φέρνει στο προσκήνιο τις μαρτυρίες των ίδιων των ανθρώπων, μειώνοντας την απόσταση ανάμεσα στην ακαδημαϊκή

---

<sup>1</sup> Sharan B. Merriam and Elizabeth J. Tisdell, *Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation*, 4th ed. (San Francisco: Jossey-Bass, 2016), 38, 225.

<sup>2</sup> Ο Yin επισημαίνει ότι **τα ερωτήματα «πώς» και «γιατί»** είναι πρωτίστως επεξηγηματικά, επειδή δεν περιορίζονται στην καταγραφή ενός φαινομένου, αλλά ζητούν να αποσαφηνιστεί ο τρόπος λειτουργίας του και οι σχέσεις που το συγκροτούν μέσα σε συγκεκριμένες συνθήκες. Το «πώς» στρέφει την έρευνα στη διερεύνηση **διαδικασιών και μηχανισμών** (δηλαδή του τι συνέβη και με ποια αλληλουχία ή πρακτικές), ενώ το «γιατί» απαιτεί **ερμηνευτική αιτιολόγηση**, εξηγώντας πώς και υπό ποιες συνθήκες προκύπτει ένα αποτέλεσμα στο πραγματικό του πλαίσιο. Για τον λόγο αυτό, τέτοια ερωτήματα ευνοούν σχεδιασμούς που επιτρέπουν σε βάθος μελέτη στο πλαίσιο (context) και αξιοποίηση πολλαπλών πηγών τεκμηρίωσης, αντί για αποκλειστικά μετρήσιμες μεταβλητές. Robert K. Yin, *Case Study Research and Applications: Design and Methods*, 6th ed. (Los Angeles: SAGE, 2018), 39–40.

ιστοριογραφία και την κοινωνία, καθώς αποδίδει κεντρική θέση σε όσους έζησαν τα γεγονότα «με τα δικά τους λόγια».<sup>3</sup> Τη θεμελίωση αυτή συμπληρώνει ο Portelli, διευκρινίζοντας ότι αυτό που διαφοροποιεί την προφορική ιστορία δεν είναι μόνο ότι προσθέτει πληροφορίες, αλλά ότι αναδεικνύει το νόημα που δίνουν οι άνθρωποι στα γεγονότα, μέσα από τη μορφή της αφήγησης και την υποκειμενικότητα του ομιλητή.<sup>4</sup>

Με τη σειρά της, η Abrams συμπληρώνει την παραπάνω οπτική σε μεθοδολογικό επίπεδο, υπογραμμίζοντας ότι η ιδιαιτερότητα της προφορικής ιστορίας έγκειται στο ότι η πηγή (η συνέντευξη) παράγεται ενεργά μέσα από τη σχέση ερευνητή–αφηγητή, άρα απαιτεί θεωρητική επίγνωση του τρόπου δημιουργίας και χρήσης της και η μνήμη δεν είναι «αδυναμία» αλλά κλειδί ανάλυσης για το πώς και γιατί οι άνθρωποι θυμούνται και αφηγούνται το παρελθόν.<sup>5</sup>

Κομβικό ζήτημα για την παρούσα έρευνα είναι η **μνήμη** ως ερευνητικό υλικό. Η μνήμη στην προφορική ιστορία δεν θεωρείται ουδέτερη καταγραφή γεγονότων, αλλά νοείται ως διαδικασία ερμηνείας του παρελθόντος, μέσα από την οποία οι αφηγητές ανασυνθέτουν εμπειρίες, ιεραρχούν συμβάντα και επενδύουν το παρελθόν με σημασίες στο παρόν. Ο Alessandro Portelli υπογραμμίζει ότι το πρωτογενές τεκμήριο της προφορικής ιστορίας είναι η ίδια η ηχογράφηση και όχι αποκλειστικά το απομαγνητοφωνημένο κείμενο, ακριβώς επειδή η μεταγραφή αποτελεί ήδη μια μορφή «μετάφρασης» που μπορεί να αποσιωπήσει κρίσιμα στοιχεία της προφορικότητας (τόνο, ρυθμό, παύσεις, επιτονισμούς). Στο ίδιο πνεύμα, τονίζει ότι ακόμα και οι «ανακρίβειες» ή μετατοπίσεις της μνήμης δεν ακυρώνουν τη μαρτυρία αλλά αντίθετα, έχουν ερευνητική αξία, επειδή αποκαλύπτουν πώς οι αφηγητές αποδίδουν νόημα στο παρελθόν.<sup>6</sup>

Η αφήγηση, επομένως, συνδέει την ατομική εμπειρία με τη συλλογική μνήμη και μετατρέπει τη συνέντευξη σε πεδίο όπου το παρελθόν διαπραγματεύεται εκ νέου στο παρόν. Όπως υποστηρίζει η Lynn Abrams, στην προφορική ιστορία η συνέντευξη δεν λειτουργεί απλώς ως στάδιο «συλλογής» υλικού που θα αναλυθεί αργότερα. Το ίδιο το αφήγημα διαμορφώνεται μέσα στη συζήτηση, γι' αυτό και η ερμηνεία ξεκινά ήδη από τη στιγμή της συνέντευξης και δεν αποτελεί ένα ξεχωριστό, μεταγενέστερο στάδιο. Η προσέγγιση αυτή είναι καθοριστική για την παρούσα έρευνα, καθώς η ιστορία της μπουάτ Πλατώ ανασυντίθεται κυρίως μέσα από βιωματικές αφηγήσεις που φωτίζουν όχι μόνο τα γεγονότα, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο οι εμπλεκόμενοι τα θυμούνται και τα νοηματοδοτούν σε σχέση με τη σημασία του χώρου.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Ο Thompson επισημαίνει ότι η προφορική ιστορία διευρύνει αποφασιστικά το διαθέσιμο τεκμηριακό υλικό, επειδή επιτρέπει στον ερευνητή να αντλήσει στοχευμένες μαρτυρίες πέρα από τους κοινωνικά προνομιούχους κύκλους και να εντοπίσει νέες πηγές (π.χ. προσωπικά αρχεία), ενώ ταυτόχρονα εισάγει τις «φωνές από τα κάτω» στην ιστορική αφήγηση, αντισταθμίζοντας τη θεσμική μεροληψία των γραπτών αρχείων. Paul Thompson, "The Voice of the Past: Oral History," in *The Oral History Reader*, ed. Robert Perks and Alistair Thomson, 2nd ed. (London: Routledge, 2006), 23–25.).

<sup>4</sup> Alessandro Portelli, "What Makes Oral History Different," in *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History* (Albany: State University of New York Press, 1991), 47–48, 52.).

<sup>5</sup> Lynn Abrams, *Oral History Theory*, 2nd ed. (London: Routledge, 2016), 15, 90.).

<sup>6</sup> Alessandro Portelli, "What Makes Oral History Different," in *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History* (Albany: State University of New York Press, 1991), 47–48, 52.

<sup>7</sup> Η μνήμη βρίσκεται στον πυρήνα της προφορικής ιστορίας. Ο/η ερευνητής/τρια διερευνά όχι μόνο «τι συνέβη», αλλά και «πώς θυμάται/αισθάνεται» ο/η αφηγητής/τρια και γι' αυτό και η μνήμη αντιμετωπίζεται ως

Με βάση τα παραπάνω, η συλλογή προφορικών μαρτυριών οφείλει να γίνει με τρόπο που να εξασφαλίζει ταυτόχρονα έναν κοινό θεματικό άξονα και χώρο για ανάπτυξη προσωπικής αφήγησης. Για τον λόγο αυτό επιλέγεται η **ημιδομημένη συνέντευξη** ως κατάλληλο μεθοδολογικό εργαλείο.<sup>8</sup> Η συγκεκριμένη τεχνική συνδυάζει προκαθορισμένες θεματικές ενότητες με ευελιξία στη ροή του λόγου, επιτρέποντας στους συμμετέχοντες να αναπτύξουν ελεύθερα την αφήγησή τους. Το “σενάριο” παραμένει εσκεμμένα ελλιπές καθώς ο/η ερευνητής/τρια έχει προετοιμάσει ορισμένες βασικές ερωτήσεις, αλλά η πορεία της συζήτησης απαιτεί ευελιξία και αυτοσχεδιασμό. Έτσι, ο/η συμμετέχων/ουσα μπορεί να αναπτύξει τα σημεία που κρίνει σημαντικά, με βάση τη ροή της συνέντευξης.<sup>9</sup>

Κρίθηκε, επίσης, αναγκαίο να οριστεί και το ερμηνευτικό πλαίσιο με βάση το οποίο θα αναλυθούν οι συνεντεύξεις. Για την ανάλυση των συνεντεύξεων, η μελέτη υιοθετεί ως **ερμηνευτικό πλαίσιο** την αντίληψη του Lefebvre περί «παραγωγής του χώρου», αξιοποιώντας την τριμερή διάκριση ανάμεσα σε χωρικές πρακτικές, αναπαραστάσεις του χώρου και βιωμένες σημασίες.<sup>10</sup> Με τον τρόπο αυτό οι συνεντεύξεις δεν αντιμετωπίζονται μόνο ως περιγραφές γεγονότων, αλλά ως υλικό που αποτυπώνει ταυτόχρονα τη λειτουργία, την οργάνωση και τη μνήμη του χώρου. Ο χώρος δεν νοείται αποκλειστικά ως φυσικό περιβάλλον, αλλά ως κοινωνικά παραγόμενος τόπος. Οι προφορικές αφηγήσεις προσεγγίζονται ως πρόσβαση στον βιωμένο χώρο του Πλατώ: αναδεικνύουν όχι μόνο τι συνέβαινε, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο οι εμπειρίες νοηματοδοτούνται και το παρελθόν συγκροτείται μέσα από τη μνήμη, το συναίσθημα και την αφήγηση.

Όπως υποστηρίζει ο Henri Lefebvre, το νόημά του χώρου διαμορφώνεται μέσα από τις κοινωνικές πρακτικές και τη βιωματική χρήση του. Παράλληλα, σύμφωνα με τον Yi-Fu Tuan, ο τόπος συγκροτείται όταν ο χώρος φορτίζεται με εμπειρία και μνήμη. Οι μουσικές σκηνές μετατρέπονται έτσι σε σημεία αναφοράς και φορείς συλλογικής μνήμης.<sup>11</sup> Η προσέγγιση αυτή είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την παρούσα έρευνα, καθώς η μουσική Πλατώ εξετάζεται ως κοινωνικός και συμβολικός τόπος, μέσα στον οποίο διαμορφώθηκαν σχέσεις, συνεργασίες και κοινές εμπειρίες που συγκρότησαν την ταυτότητά του. Για τον λόγο αυτό, οι συνεντεύξεις στηρίζονται σε έναν μεθοδολογικά δομημένο οδηγό, ο οποίος περιλαμβάνει ερωτήσεις οργανωμένες σύμφωνα με τους τρεις βασικούς άξονες ανάλυσης, για παράδειγμα:

---

πρωτογενές υλικό που απαιτεί θεωρητική ερμηνεία. Lynn Abrams, *Oral History Theory*, 2nd ed. (London: Routledge, 2016), 15, 90

<sup>8</sup> Οι συγγραφείς περιγράφουν τις ημιδομημένες συνεντεύξεις ως συνεντεύξεις με «ατζέντα» και ανοικτές ερωτήσεις, κατάλληλες για τη συλλογή ποιοτικών δεδομένων. Louis Cohen, Lawrence Manion, and Keith Morrison, *Research Methods in Education*, 6th ed. (Abingdon, UK: Routledge, 2007), 98.

<sup>9</sup> Michael D. Myers and Michael Newman, “The Qualitative Interview in IS Research: Examining the Craft,” *Information and Organization* 17, no. 1 (2007): 3, <https://doi.org/10.1016/j.infoandorg.2006.11.001>.

<sup>10</sup> Ο Lefebvre λέει ότι ένας χώρος δεν είναι απλώς ένα μέρος. Γίνεται “αυτό που είναι” από τρία πράγματα που τρέχουν μαζί. 1) Χωρικές πρακτικές (**spatial practice**): πώς λειτουργεί ο χώρος στην πράξη, πώς κυλάει η μέρα/η νύχτα, ποιος κάνει τι, ποια είναι η «ρουτίνα» του μέρους. 2) Αναπαραστάσεις του χώρου (**representations of space**): πώς τον έχουν οργανώσει όσοι τον διαχειρίζονται, τι στόχο έχει, τι θεωρούν σωστό ή λάθος, τι επιτρέπεται και τι όχι, πώς παίρνονται αποφάσεις. 3) Βιωμένος/συμβολικός χώρος (**representational spaces**): τι σημαίνει για όσους τον έζησαν, οι αναμνήσεις, οι εικόνες, οι λέξεις που χρησιμοποιούν για να τον περιγράψουν, και το συναίσθημα που μένει (ειδικά όταν αλλάζει ή κλείνει). Το βασικό συμπέρασμα του Lefebvre είναι ότι αυτά δεν είναι ξεχωριστά κουτιά. Το ένα επηρεάζει το άλλο και έτσι ένα μέρος αποκτά ταυτότητα και “ιστορία”. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991).

<sup>11</sup> Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1991; Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977).

- Πρακτικές: «Πώς δομούνται μια βραδιά; Ποιο ρόλο παίζατε στο σχήμα;»
- Οργάνωση/αναπαράσταση: «Είχατε ελευθερία επιλογής στο ρεπερτόριο; Γενικότερα, υπάρχει κάτι που κρίνετε ότι θα μπορούσε να λειτουργεί καλύτερα ή να είναι διαφορετικό ως προς μια θετικότερη κατεύθυνση;»
- Βίωμα/μνήμη: «Έχετε κάποια χαρακτηριστική ή έντονα συναισθηματική στιγμή που ζήσατε επί σκηνής ή στο χώρο; Πώς βιώσατε το κλείσιμο;»

## Διαδικασία έρευνας

Πριν την έναρξη της ερευνητικής διαδικασίας καταρτίστηκαν δύο ενδεικτικοί κατάλογοι ερωτήσεων: ο πρώτος αφορούσε τους ιδρυτές του χώρου και ο δεύτερος τους μουσικούς, τραγουδιστές και εργαζόμενους, λαμβάνοντας υπόψη τους διαφορετικούς ρόλους και τις θέσεις τους στη λειτουργία της μουσικής Πλατώς. Οι κατάλογοι εγκρίθηκαν από τον επιβλέποντα καθηγητή πριν τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων. Επιπλέον, χρησιμοποιήθηκε η μέθοδος των σημειώσεων πεδίου, σε συνομιλίες στις οποίες οι πληροφορητές δεν επιθυμούσαν την ηχητική τους καταγραφή,

Ο βασικός λόγος που η έρευνα ξεκίνησε από τη διαδικασία των συνεντεύξεων ήταν η απουσία προηγούμενης συστηματικής μελέτης για τις μουσικές και, ειδικότερα, για τη μουσική Πλατώς, συνεπώς δεν υπήρχε άμεση βιβλιογραφική βάση για το συγκεκριμένο θέμα. Πέρα από το υλικό των συνεντεύξεων, οι διαθέσιμες αναφορές περιορίζονταν σε λίγα διαδικτυακά κείμενα, τα οποία δεν παρείχαν επαρκή στοιχεία τεκμηρίωσης ούτε δυνατότητα περαιτέρω βιβλιογραφικής διερεύνησης.

Η βιβλιογραφική αναζήτηση επιβεβαίωσε ότι η ελληνόγλωσση βιβλιογραφία για τις μουσικές είναι περιορισμένη. Με τη συνδρομή του κ. Μπαζμαδέλη, διδάσκοντα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών και επικεφαλής της Βιβλιοθήκης και των Αρχείων του Τμήματος στο ΑΠΘ, αναζητήθηκαν συγγράμματα που θα μπορούσαν να σχετίζονται άμεσα με το αντικείμενο· ωστόσο, η αναζήτηση δεν απέδωσε επαρκή αποτελέσματα. Στο πλαίσιο αυτό μου προτάθηκαν και βιβλία του Κώστα Τομανά από τον επιβλέποντα καθηγητή κ. Μπιλιλή που εκτείνονταν χρονολογικά έως το 1944. Δεν πρόκειται για πηγές άμεσα συναφείς με τη Πλατώς ούτε χρονολογικά ούτε θεματολογικά αλλά αποτελούσαν ωστόσο βοηθητικά αναγνώσματα για την ευρύτερη κατανόηση της μουσικής και πολιτιστικής παράδοσης της Θεσσαλονίκης, προτού συνεχιστεί η αναζήτηση ειδικότερου υλικού. Ακολούθησε εκτενής αναζήτηση στην Κεντρική Βιβλιοθήκη του ΑΠΘ, καθώς και σε άλλες βιβλιοθήκες της Θεσσαλονίκης (Δημοτική Κεντρική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης στην Εθν. Αμύνης 27 και βιβλιοθήκη Βαφοπουλείου Πνευματικού Κέντρου). Ωστόσο, το μοναδικό βιβλίο που αναφερόταν ειδικότερα στις μουσικές και αποδείχθηκε ιδιαίτερα χρήσιμο, εντοπίστηκε τελικά μέσω διαδικτυακής αναζήτησης και ήταν το βιβλίο του Κώστα Παπασπήλιου *Οι μουσικές της Πλάκας*. Για την ιστορική αναδρομή και την κατανόηση του πολιτιστικού-μουσικού υπόβαθρου αξιοποιήθηκαν, μεταξύ άλλων, το έργο της Καίτης Ρωμανού *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, το βιβλίο του Χρίστου Ζαφείρη *Εμείς οι εκδρομείς του '60*, καθώς και τα έργα του Eric Hobsbawm *Η εποχή των άκρων* και του Δημήτρη Τζιόβα *Η Ελλάδα από τη χούντα στην κρίση: Η κουλτούρα της μεταπολίτευσης*.

Η ελλιπής βιβλιογραφία οδήγησε αναγκαστικά σε εντονότερη αναζήτηση έντυπων πηγών (τύπου και περιοδικών), διαδικασία που αποδείχθηκε δυσκολότερη από όσο αναμενόταν. Με βάση σχετική πληροφόρηση από τους ιδρυτές ότι στην εφημερίδα *Θεσσαλονίκη* ενδέχεται να υπήρχε υλικό για το Πλατώ, στράφηκα αρχικά σε αυτήν. Η αναζήτηση πραγματοποιήθηκε μέσω των αρχείων της Ένωσης Συντακτών Μακεδονίας–Θράκης (Ε.Σ.Η.Ε.Μ.-Θ., Στρατηγού Καλλάρη 5), όπου εντοπίστηκαν και ήταν διαθέσιμα προς φυλλομέτρηση τα απαραίτητα φύλλα. Επιπλέον, από μια πρώτη σύγκριση με άλλες διαθέσιμες έντυπες πηγές διαπιστώθηκε ότι περιείχε αρκετές διαφημιστικές καταχωρίσεις μουσικών κέντρων, γεγονός που την καθιστούσε ιδιαίτερα πρόσφορη για την παρούσα έρευνα. Συγκεκριμένα, η συστηματική ανάγνωση και φυλλομέτρηση φύλλων της *Θεσσαλονίκης* για την περίοδο 1974–1987 (Φύλλα 3.261–7.482) αξιοποιήθηκε διττά: αφενός ως εργαλείο κατανόησης του κλίματος της πόλης και της πολιτικής, κοινωνικής, ιστορικής και πολιτιστικής συγκυρίας, και αφετέρου για τον εντοπισμό διαφημιστικών καταχωρίσεων σχετικών με μουσικές σκηνές, μουσικά και κέντρα διασκέδασης της Θεσσαλονίκης, καθώς και πιθανών άρθρων ή αναφορών που αφορούσαν τις μουσικές.

Παρά την παραπάνω αναζήτηση, η εφημερίδα *Θεσσαλονίκη* παρείχε τελικά λιγότερο υλικό για το Πλατώ από ό,τι αναμενόταν και αξιοποιήθηκε αποσπασματικά για τις περιόδους 1966–1974 και 1988–2011. Σε επίπεδο στοχευμένης, συστηματικής έρευνας, φυλλομετρήθηκαν αναλυτικά τα φύλλα της *Θεσσαλονίκης* από τον Σεπτέμβριο 1999 έως τον Δεκέμβριο 2004 (Φύλλα 10.461–11.106), χωρίς να εντοπιστούν πρόσθετες αναφορές. Παράλληλα, πραγματοποιήθηκε αντίστοιχη συστηματική φυλλομέτρηση στην εφημερίδα *Μακεδονία* από τον Οκτώβριο 2002 έως τον Οκτώβριο 2003 (Φύλλα 26.496–26.807), επίσης χωρίς αποτέλεσμα.

Αντίστοιχα, επιχειρήθηκε αναζήτηση υλικού στο περιοδικό *Εξώστis*, καθώς μου ήταν γνωστό από τους ιδρυτές ότι περιείχε διαφημιστικό υλικό του Πλατώ. Η έρευνα, ωστόσο, δεν επέτρεψε τον εντοπισμό της πλήρους σειράς: εντοπίστηκαν τεύχη των ετών 1988–1991 στην Κεντρική Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης (Εθνικής Αμύνης 27), τα οποία παρείχαν χρήσιμο υλικό και καταγραφή εβδομαδιαίας παρουσίας διαφήμισης του Πλατώ. Παρά την αναζήτηση σε περισσότερες από 4–5 βιβλιοθήκες, δεν κατέστη δυνατός ο εντοπισμός πρόσθετων τευχών. Επιπλέον, δεν κατέστη εφικτή η πρόσβαση σε παλαιότερο αρχειακό υλικό, καθώς οι νεότεροι ιδιοκτήτες του περιοδικού (οι οποίοι διαθέτουν μόνο τα τεύχη των τελευταίων 5 ετών) δεν μπόρεσαν να με φέρουν σε επαφή με τον αδερφό του πρώην ιδιοκτήτη του περιοδικού, Τάσου Μιχαηλίδη, ο οποίος, σύμφωνα με την πληροφόρηση που είχα, διατηρούσε παλαιότερα τεύχη σε αποθηκευτικό χώρο.

Συμπληρωματικά, πληροφορίες αντλήθηκαν και από τη σελίδα που διατηρούσε το Πλατώ σε μέσο κοινωνικής δικτύωσης, η οποία αξιοποιήθηκε ως επικουρική πηγή για την επιβεβαίωση χρονολογιών, γεγονότων και δραστηριοτήτων από το 2011–2014.

Η πρόσβαση σε μέρος του προσωπικού αρχειακού υλικού των ιδρυτών (όπως ημερολόγια και τεκμήρια που φυλάσσονταν σε αποθηκευτικούς χώρους) απαιτούσε ιδιαίτερη προσοχή και διακριτικότητα από την πλευρά μου. Παρότι η επικοινωνία μας υπήρξε εξ αρχής άριστη, ήταν σαφές ότι η επαφή με αυτό το υλικό συνδεόταν με έντονη συναισθηματική φόρτιση, καθώς, όπως μου αναφέρθηκε, ορισμένα αρχεία παρέμεναν ουσιαστικά «κλειστά» από την περίοδο του κλεισίματος του Πλατώ. Για τον λόγο αυτό, επέλεξα να σεβαστώ πλήρως τον ρυθμό και τα όρια με τα οποία οι ίδιοι/ες αισθάνονταν άνετα, ακόμη κι αν αυτό

είχε ως συνέπεια να μην καταστεί εφικτή η αξιοποίηση εκτενέστερου αρχειακού υλικού (π.χ. αφίσες, σημειώσεις, ημερολόγια) και, συνακόλουθα, ορισμένα στοιχεία να παραμείνουν λιγότερο τεκμηριωμένα ή να μην καταγραφούν με την πληρότητα που θα ήταν θεωρητικά δυνατή, ιδίως ως προς την πλήρη αποτύπωση ορισμένων συνεργασιών και των καλλιτεχνών που πέρασαν από το Πλατώ. Στην πορεία της έρευνας, και ιδίως προς το τέλος, οι ιδρυτές Βίκυ Γκούνη και Δημήτρης Κεχαγιάς μου επέτρεψαν να αξιοποιήσω πρόσθετο αρχειακό υλικό, συμπεριλαμβανομένων ημερολογίων. Όπου κατέστη δυνατό, αξιοποιήθηκε επίσης επαρκές φωτογραφικό υλικό και περιορισμένο υλικό από το προσωπικό τους αρχείο, το οποίο συνέβαλε στην επιβεβαίωση επιμέρους πληροφοριών. Παράλληλα, πραγματοποιήθηκε μερική διασταύρωση στοιχείων με βάση τις προφορικές μαρτυρίες πρώην συνεργατών τους.

### **Επεξεργασία και ανάλυση δεδομένων**

Στο πλαίσιο της πρωτογενούς έρευνας πραγματοποιήθηκαν συνολικά είκοσι τρεις (23) συνεντεύξεις με πρόσωπα που συνδέθηκαν άμεσα με τη λειτουργία της μπουάτ Πλατώ. Ειδικότερα, τρεις (3) συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν με τους ιδρυτές/υπεύθυνους του χώρου και ακόμα (3) επικοινωνίες διαζώσης (2) και τηλεφωνικά (1) που όμως δεν ηχογραφήθηκαν αλλά κρατήθηκαν γραπτές σημειώσεις, τρεις (3) με εργαζόμενους (μπαρ και σέρβις) και δεκαεπτά (17) με μουσικούς, τραγουδιστές και συνθέτες. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν κατά το χρονικό διάστημα από τις 21 Απριλίου 2025 έως τις 23 Ιανουαρίου 2026. Ανάλογα με τη διαθεσιμότητα των συνεντευξιζόμενων, αυτές διεξήχθησαν δια ζώσης, τηλεφωνικά ή μέσω βιντεοκλήσεων. Όλες οι συνεντεύξεις ηχογραφήθηκαν (εκτός από μία) κατόπιν προφορικής συγκατάθεσης των συμμετεχόντων και απομαγνητοφωνήθηκαν στο 100%, ώστε να καταστεί δυνατή η συστηματική ανάλυση του υλικού.

Με το εργαλείο της συνέντευξης επιδίωξα να αποτυπώσω την προσωπική μουσική διαδρομή του/της κάθε μουσικού και, μέσω αυτής, να φωτιστεί η ιστορία του Πλατώ σε όλη τη διάρκεια της λειτουργίας του. Η προσέγγιση αυτή επέτρεψε να αναδειχθούν πολλαπλές όψεις της δραστηριότητας του χώρου και των πρακτικών που τον συγκρότησαν.

Παρότι οι συνεντεύξεις στηρίχθηκαν σε κοινό οδηγό ερωτήσεων, η εφαρμογή του προσαρμοζόταν ανάλογα με τη ροή της συζήτησης. Σε ορισμένες περιπτώσεις ακολουθήθηκε πλήρως το σύνολο των ερωτήσεων, σε άλλες μέρος των ερωτήσεων ενώ σε άλλες δόθηκε ένα αρχικό έναυσμα και επιλέχθηκε να αφευθεί μεγαλύτερος χώρος για ελεύθερη αφήγηση. Κατά κανόνα, οι/τα συνεντευξιζόμενοι/ες συνέδεαν τη συνεργασία τους με το Πλατώ με αυτοβιογραφικά στοιχεία και προσωπικές εμπειρίες, τα οποία συνέβαλαν στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο συγκροτήθηκε και λειτούργησε το Πλατώ μέσα από τις εμπειρίες όσων το έζησαν.

Οι πρώτες συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν με τους ιδρυτές του Πλατώ και λειτούργησαν ως βασικός άξονας προσανατολισμού για την εξέλιξη του ερευνητικού σχεδιασμού. Η αναθεώρηση ή αναδιαμόρφωση της δομής των επόμενων συνεντεύξεων προέκυπτε συχνά μετά την απομαγνητοφώνηση και την προσεκτική ανάγνωση του ήδη συλλεγμένου υλικού, καθώς αναδεικνύονταν νέα ζητήματα προς διερεύνηση ή ανάγκες διευκρίνισης.

Τα πρόσωπα που συμμετείχαν στην έρευνα θεωρούνται αξιόπιστες πηγές, καθώς είχαν άμεση και ενεργή συμμετοχή στη λειτουργία της μπουάτ Πλατώ. Ωστόσο, όπως συμβαίνει σε κάθε έρευνα που βασίζεται στην προφορική ιστορία, οι αφηγήσεις ενδέχεται να φέρουν στοιχεία υποκειμενικότητας, τα οποία σχετίζονται με τη μνήμη, τη χρονική απόσταση από τα γεγονότα και την προσωπική εμπλοκή των συνεντευξιζόμενων. Η μνήμη δεν αντιμετωπίζεται ως ουδέτερη αναπαράσταση του παρελθόντος, αλλά ως δυναμική και ερμηνευτική διαδικασία: συνεπώς οι μαρτυρίες προσεγγίζονται κριτικά, με επίγνωση τόσο της αξίας τους όσο και των περιορισμών τους.

Για τις ανάγκες της τεκμηρίωσης, καταγράφηκαν συστηματικά οι ιδιότητες και η σχέση κάθε συμμετέχοντα/ουσας με το Πλατώ, σε μορφή καταλόγου, ώστε να καθίσταται σαφές το πλαίσιο από το οποίο προέρχεται κάθε μαρτυρία. Επιπλέον, σημειώνεται ότι σημαντικό μέρος των συνεντεύξεων πραγματοποιήθηκε τηλεφωνικά, γεγονός που σε ορισμένες περιπτώσεις δεν επέτρεψε την ακριβή καταγραφή του τόπου διεξαγωγής.

Ως προς τα όρια της έρευνας, δεν κατέστη δυνατό να αποδοθεί με απόλυτη πληρότητα και ακρίβεια το σύνολο των μουσικών (σταθερών συνεργατών και τραγουδιστών) και όλων των καλεσμένων που πέρασαν από το Πλατώ, λόγω των δυσκολιών πρόσβασης και της άνισης διαθεσιμότητας τεκμηρίων, όπως έχει ήδη επισημανθεί. Για τον λόγο αυτό, το βάρος της εργασίας τοποθετείται πρωτίστως στην καταγραφή και ερμηνεία των μαρτυριών, ενώ η ιστοριογραφική αντιπαραβολή περιορίζεται στις περιπτώσεις όπου ήταν εφικτή. Το προφορικό υλικό διασταυρώνεται, όπου αυτό κατέστη δυνατό, με έντυπες πηγές (όπως ο τοπικός τύπος) και με αρχειακές αναφορές, προκειμένου να ενισχυθεί η τεκμηρίωση και να περιοριστούν οι κίνδυνοι μιας μονοδιάστατης αναπαράστασης.

Συνεπώς, πρόκειται, κυρίως, για μια εργασία καταγραφής μαρτυριών. Τα πρόσωπα σαφώς και θεωρούνται αξιόπιστα αλλά ελλοχεύει πάντα η περίπτωση του «υποκειμενικού φίλτρου».

## **Δομή της εργασίας**

Η εργασία οργανώνεται σε μια πορεία από το ευρύτερο ιστορικο-πολιτισμικό πλαίσιο προς τη μελέτη περίπτωσης και, στη συνέχεια, προς την εσωτερική λειτουργία και τη μουσική/κοινωνική εμπειρία του εξεταζόμενου χώρου. Η ανάπτυξη των κεφαλαίων συγκροτείται σε διακριτά μέρη, τα οποία επιτρέπουν αφενός την εννοιολογική πλαισίωση του φαινομένου των μικρών μουσικών σκηνών και αφετέρου τη συστηματική ανάλυση του Πλατώ ως ιστορικού, επαγγελματικού και πολιτισμικού πεδίου.

Στο Μέρος Α', το Κεφάλαιο 1 θέτει το ιστορικό και πολιτισμικό υπόβαθρο της μελέτης, με έμφαση στη Θεσσαλονίκη και στις κοινωνικοπολιτικές και πολιτισμικές μεταβολές που διαμόρφωσαν το περιβάλλον μέσα στο οποίο αναπτύχθηκαν νέες πρακτικές αστικής μουσικής ζωής και ψυχαγωγίας.

Στο Μέρος Β', το Κεφάλαιο 2 εξετάζει την ίδρυση και την εξέλιξη της μπουάτ Πλατώ, με έμφαση στη γένεση του εγχειρήματος, στις επιλογές αυτοπροσδιορισμού και φυσιογνωμίας, καθώς και στις μεταβολές που σηματοδότησαν την πορεία του έως το κλείσιμο.

Στο Μέρος Γ', το Κεφάλαιο 3 αναλύει την εσωτερική οργάνωση και λειτουργία του χώρου, προκειμένου να αποτυπωθούν οι πρακτικές της καθημερινής λειτουργίας και ο

τρόπος με τον οποίο αυτές συνδέονται με τη μουσική φυσιολογία και την εμπειρία ακρόασης (χωρική διάταξη, λειτουργικά και οργανωτικά χαρακτηριστικά και λοιπές παράμετροι που επηρεάζουν τη λειτουργία).

Το Κεφάλαιο 4 εστιάζει στη μουσική φυσιολογία του Πλατώ, εξετάζοντας την αισθητική του ταυτότητα, το ρεπερτόριο και τις συνεργασίες, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αυτά συγκροτούν μια συγκεκριμένη εμπειρία ακρόασης.

Το Κεφάλαιο 5 στρέφεται στους ανθρώπους του Πλατώ και στο κοινό του, φωτίζοντας την κοινωνιολογική σύνθεση των θαμώνων και τη δυναμική της σχέσης σκηνης-ακροατηρίου ως κοινωνικής και πολιτισμικής εμπειρίας.

Το Κεφάλαιο 6 συγκροτείται ως ενότητα μνήμης, αξιοποιώντας αυτούσια αποσπάσματα και αφηγηματικές μαρτυρίες, ώστε να αναδειχθεί ο βιωματικός τρόπος με τον οποίο νοηματοδοτείται εκ των υστέρων η εμπειρία του χώρου και το αποτύπωμά του.

Τέλος, Το Κεφάλαιο 7 παρουσιάζει τα συμπεράσματα της μελέτης, συνοψίζοντας τα βασικά ευρήματα και διατυπώνοντας προτάσεις για περαιτέρω έρευνα. Στο Παράρτημα (7.3) παρατίθενται συμπληρωματικά τεκμήρια: η δομή των ερωτήσεων των ημιδομημένων συνεντεύξεων και επιλεγμένο φωτογραφικό/αρχαιολογικό υλικό, που υποστηρίζουν τη μεθοδολογική τεκμηρίωση της εργασίας.

Κατόπιν επιθυμίας της Βίκυς Γκούνη και του Δημήτρη Κεχαγιά, στο παρόν κείμενο οι ανωτέρω θα αναφέρονται ως «ιδρυτές» ή «υπεύθυνοι του Πλατώ» ή «δημιουργοί του Πλατώ» αντί άλλων χαρακτηρισμών όπως για παράδειγμα «ιδιοκτήτες», «επιχειρηματίες», προκειμένου η ορολογία να ανταποκρίνεται με μεγαλύτερη ακρίβεια στον ρόλο και την ταυτότητα που οι ίδιοι αποδίδουν στη σχέση τους με τον χώρο.

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ: Συμμετέχοντες/ουσες

Ο ακόλουθος κατάλογος περιλαμβάνει με αλφαβητική σειρά τους/τις συμμετέχοντες/ουσες στις συνεντεύξεις και συνοπτικά την ιδιότητά τους και την περίοδο συνεργασίας/σύνδεσής τους με το Πλατώ.

1. Ανδρεάτος, Γεράσιμος. Τραγουδιστής. Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (20 Οκτωβρίου 2025). Συνεργάστηκε για έκτακτες εμφανίσεις το 2006.
2. Βαρδάκης, Γιώργος. Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (26 Οκτωβρίου 2025) Λειτουργικό προσωπικό. Εργαζόμενος στο σέρβις την περίοδο 1992-96.
3. Γκούνη, Βίκυ. Συνιδρύτρια της μπουάτ Πλατώ 1987-2014 μαζί με τον Δημήτρη Κεχαγιά. Προσωπική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 21 Απριλίου 2025, Θεσσαλονίκη, 25 Μαΐου 2025, Θεσσαλονίκη, 12 Οκτωβρίου 2025).
4. Ηλιάδου, Μαρία. Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 7 Οκτωβρίου 2025). Λειτουργικό προσωπικό. Εργαζόμενη στο μπαρ την περίοδο 1993-95.
5. Θεοδωρίδης, Φώτης. Τραγουδιστής. Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (2 Οκτωβρίου 2025). Συνεργάστηκε την περίοδο 2006-08.
6. Ιωαννίδης, Φώτης. Μουσικός. Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 18 Οκτωβρίου 2025). Έπαιζε μπουζούκι την περίοδο 2005-06.
7. Καζαντζής, Γιώργος. Μουσικοσυνθέτης. Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 30 Οκτωβρίου 2025). Συνεργάστηκε την δεκαετία του '90 περιστασιακά ως ηγολήπτης και παρουσίασε τη δουλειά του ως συνθέτης την περίοδο 2006-07.
8. Καλημέρη Λιζέτα. Τραγουδίστρια. Προσωπική Συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 21 Οκτωβρίου 2025). Συνεργάστηκε την περίοδο 1993-96 και για έκτακτες εμφανίσεις το 2006-07
9. Κανά, Μελίνα. Τραγουδίστρια. Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (23 Σεπτεμβρίου 2025). Συνεργάστηκε την περίοδο 1987-91 και για έκτακτες εμφανίσεις μεταξύ 1994-96.
10. Καρακότας Ανδρέας. Τραγουδιστής και διδάσκων στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας στο Τμήμα Μουσικής Ιστορίας και Τέχνης . Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 6 Οκτωβρίου 2025). Συνεργάστηκε την περίοδο μεταξύ 1989-1991.
11. Κεχαγιάς, Δημήτρης. Συνιδρυτής της μπουάτ Πλατώ 1987-2014 μαζί με τη Βίκυ Γκούνη. Προσωπική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 21 Απριλίου 2025, Θεσσαλονίκη, 25 Μαΐου 2025, Θεσσαλονίκη, 12 Οκτωβρίου 2025).
12. Κολοβός, Ιωάννης. Μουσικός. Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 8 Οκτωβρίου 2025). Ήταν ενορχηστρωτής και έπαιζε μπάσο την περίοδο 1987-88.
13. Κορακάκης Βαγγέλης. Μουσικοσυνθέτης-Ερμηνευτής. Προσωπική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Αθήνα, 16 Σεπτεμβρίου 2025). Συνεργάστηκε για έκτακτες εμφανίσεις περίπου το 2000??.
14. Λαλίδου, Πασχαλίνα. σύζυγος μουσικού Φώτη Ιωαννίδη και θαμώνας του Πλατώ. Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 18 Οκτωβρίου 2025).

15. Λίζος, Γιώργος. Τραγουδιστής- Μουσικός. Προσωπική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 8 Οκτωβρίου 2025). Συνεργάστηκε την περίοδο 1995-00.
16. Ματσίγκος, Κώστας. Μουσικός. Προσωπική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 11 Σεπτεμβρίου 2025). Ήταν κιθαρίστας και ενορχηστρωτής την περίοδο 1990-92.
17. Παπαζήσης, Μιχάλης. Τραγουδιστής. Προσωπική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 16 Οκτωβρίου 2025). Συνεργάστηκε την περίοδο 1991-94.
18. Σεβίλογλου, Μάκης. Μουσικός- Τραγουδοποιός. Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (17 Οκτωβρίου 2025). Συνεργάστηκε για έκτακτες εμφανίσεις περίπου την περίοδο 1999-02 και το 2014.
19. Σιάπαντα, Κατερίνα. Τραγουδίστρια. Προσωπική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 23 Σεπτεμβρίου 2025). Συνεργάστηκε την περίοδο 1992-97.
20. Τζάικος, Ανδρέας. Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (20 Οκτωβρίου 2025) Λειτουργικό προσωπικό. Εργαζόμενος στο σέρβις την περίοδο 2005-07.
21. Τσούγκρας, Κώστας. Μουσικός, Συνθέτης, Καθηγητής Συστηματικής Μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ. Συνέντευξη μέσω Zoom με τη Μαρία Πετρά (Θεσσαλονίκη, 11 Ιουλίου 2025). Συνεργάστηκε ως ακορντεονίστας, πιανίστας και ενορχηστρωτής/μαέστρος σταθερά την περίοδο 1994 έως 1999 και περιστασιακά από το 1990-1993 καθώς και από το 2000-2010.
22. Χατζημανώλης, Μανώλης. Τραγουδιστής-Μουσικός. Τηλεφωνική συνέντευξη με τη Μαρία Πετρά (27 Σεπτεμβρίου 2025). Συνεργάστηκε την περίοδο 1989-90.
23. Ψαρράς, Δημήτρης. Μουσικός. Συνέντευξη μέσω Messenger με τη Μαρία Πετρά (24 Σεπτεμβρίου 2025). Έπαιζε μπουζούκι την περίοδο 1987-96.

Σημειώνεται, επίσης, ότι πέραν των προσωπικών συνεντεύξεων πραγματοποιήθηκε τηλεφωνική επικοινωνία, με τη διαμεσολάβηση του ιδρυτή/υπεύθυνου του Πλατώ Δημήτρη Κεχαγιά, για σκοπούς περαιτέρω τεκμηρίωσης, με τους/τις ακόλουθους/ες: Μάγδα Τσουρίδου (τραγουδίστρια, 1988–1990), Ντίνα Γιακουμάκου (τραγουδίστρια, 2003–2005 και 2009–2010), Αντώνης Κουμανδράκης (κιθαρίστας, 1993–1999) και Βαγγέλης Τσιόγκας (μπουζουξής, 2007–2010).

# ΜΕΡΟΣ Α': Ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο

## 1. Ιστορική διαδρομή των μπουάτ (1960–1987)

### 1.1 Πολιτική και κοινωνική συγκυρία

#### 1.1.1 Η Μεταπολίτευση και η πολιτιστική ανασυγκρότηση (1974 – αρχές 1980)

Η δεκαετία του 1970 περιγράφεται από τον Hobsbawm ως η απαρχή μιας μακρόχρονης παγκόσμιας κρίσης που ξεκινά το 1973 και διατρέχει την πολιτική και οικονομική ζωή διεθνώς. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσονται η αναζωπύρωση των εντάσεων ΗΠΑ–ΕΣΣΔ κατά τον «Δεύτερο Ψυχρό Πόλεμο».<sup>12</sup> Κομβικό οικονομικό γεγονός αποτελεί η πετρελαϊκή κρίση του 1973 όπου τετραπλασιάστηκε η τιμή του πετρελαίου, η οποία συνδέεται με την ύφεση του 1973–1975 και τη συρρίκνωση της βιομηχανικής παραγωγής και του διεθνούς εμπορίου.<sup>13</sup> Επιπρόσθετα, μεγάλης σημασίας υπήρξε και η κλιμάκωση της κρίσης στο σοβιετικό μπλοκ που οδήγησε στις εξελίξεις του 1989, με την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων στην Ανατολική Ευρώπη και την πτώση του Τείχους του Βερολίνου, ως μακροπρόθεσμο αποτέλεσμα μιας διαδικασίας που ξεκινά ήδη από τη δεκαετία του 1970.<sup>14</sup>

Στην Ελλάδα η πτώση της δικτατορίας τον Ιούλιο του 1974, ως συνέπεια της κυπριακής κρίσης και της τουρκικής εισβολής, σηματοδοτεί μια από τις σημαντικότερες πολιτικές τομές της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας. Η επιστροφή του Κωνσταντίνου Καραμανλή από το Παρίσι και ο σχηματισμός κυβέρνησης εθνικής ενότητας οδηγούν στην αποκατάσταση των δημοκρατικών θεσμών και εγκαινιάζουν την περίοδο της Μεταπολίτευσης.<sup>15</sup> Το 1974 καταργείται ο στρατιωτικός νόμος, η κατάργηση της μοναρχίας επικυρώνεται με το δημοψήφισμα του Δεκεμβρίου 1974, νομιμοποιούνται τα πολιτικά κόμματα (ΚΚΕ) με την κατάργηση του Αναγκαστικού νόμου 509, επιστρέφουν οι πολιτικοί πρόσφυγες και το 1975 ξεκινούν και οι δίκες των βασανιστών της Χούντας οι οποίες αποτελούν σημαντικό βήμα προς την αποκατάσταση του κράτους δικαίου και τη δημόσια αναγνώριση των παραβιάσεων που έχουν προηγηθεί.<sup>16</sup> Το 1981 η χώρα εντάσσεται στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα ως δέκατο μέλος και η πολιτική σκηνή ανατρέπεται καθώς το ΠΑΣΟΚ κερδίζει τις εκλογές με ποσοστό 48% και σχηματίζει για πρώτη φορά κυβέρνηση.<sup>17</sup>

Στο πλαίσιο των κοινωνικών αλλαγών, εφαρμόζονται θεσμικές αλλαγές που αναδιαμόρφωσαν το υφιστάμενο πλαίσιο, όπως το 1982, όπου ψηφίζεται ο νόμος που εξισώνει τον πολιτικό με το θρησκευτικό γάμο, καθώς και η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του

---

<sup>12</sup> E. J. Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991* (London: Michael Joseph, 1994), 2.

<sup>13</sup> Hobsbawm, *Age of Extremes*, 371, 388.

<sup>14</sup> Hobsbawm, *Age of Extremes*, 7, 18.

<sup>15</sup> Μ. Παπαμικρούλα, «Νοσταλγώντας (;) την Ελλάδα της Δικτατορίας (1967–1974): Η ανάγνωση του παρελθόντος καθώς αναζητούμε «Τα καλύτερά μας χρόνια»» (μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2022).

<sup>16</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, φύλλο 3748 (1974), 1; Βούλγαρης, *Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην παγκοσμιοποίηση*, 74–76.

<sup>17</sup> Ι. Χαραλαμπίδης, *Το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα* (Αθήνα: Καμπανάς, 1980); Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη χούντα στην κρίση: Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης* (Gutenberg, 2022).

1976, που κατοχύρωσε επίσημα τη δημοτική γλώσσα και την εδραίωσε σε όλες τις βαθμίδες της υποχρεωτικής εκπαίδευσης.<sup>18</sup>

Παράλληλα, οι μεταβολές αυτές συνοδεύονται από αναπροσαρμογές στις κοινωνικές σχέσεις και ειδικότερα στις σχέσεις των δύο φύλων, καθώς διευρύνονται οι δυνατότητες συμμετοχής των γυναικών στον δημόσιο χώρο και στην αγορά εργασίας, ακόμη και σε πεδία που θεωρούνταν κατ' εξοχήν ανδροκρατούμενα. Η εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*<sup>19</sup> αναφέρει χαρακτηριστικά την έναρξη απασχόλησης γυναικών ως οδηγών ταξί και ως εισπρακτόρων σε λεωφορεία.

Η κατάρρευση του καθεστώτος οδηγεί σε σταδιακή άρση της λογοκρισίας και στην απελευθέρωση του πολιτισμού. Η Μεταπολίτευση συνοδεύεται από την επιστροφή του Θεοδωράκη από την αυτοεξορία και την ελεύθερη κυκλοφορία των τραγουδιών του (τα Λιανοτράγουδα σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην τηλεόραση), ενώ ο Ιάννης Ξενάκης μπορεί πλέον να επισκεφθεί την Ελλάδα, έχοντας λάβει αμνηστία.<sup>20</sup> Η επανένταξη αυτών των δημιουργών στο ελληνικό πολιτιστικό πεδίο συνδέεται με μεγάλες συναυλίες και εκδηλώσεις που προσλαμβάνουν χαρακτήρα δημόσιας γιορτής της δημοκρατίας.<sup>21</sup>

## 1.2 Η άνοδος των μπουάτ

### 1.2.1 Νεολαία, φοιτητικό κίνημα και πολιτιστικές ζυμώσεις

Η πολιτιστική ζωντάνια, που χαρακτήρισε τη δεκαετία του '80, μπορεί να ιδωθεί ως συνέχεια των καλλιτεχνικών και κοινωνικών ζυμώσεων που είχαν ήδη ξεκινήσει από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, σε ένα διεθνές περιβάλλον ιδεολογικής κινητικότητας. Το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα στις ΗΠΑ, το παγκόσμιο αντιπολεμικό κίνημα ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ, οι μαζικές φοιτητικές εξεγέρσεις του Μάη του '68 στη Γαλλία και τα ευρωπαϊκά νεολαιίστικα κινήματα για τον εκδημοκρατισμό της εκπαίδευσης (Γερμανία, Ιταλία, Βρετανία) συνθέτουν ένα πλαίσιο που επηρεάζει σταδιακά και τις μορφές πολιτικοποίησης της ελληνικής νεολαίας.<sup>22</sup>

Ήδη από το φθινόπωρο του 1961, ιδίως μετά τις βουλευτικές εκλογές της 29ης Οκτωβρίου 1961, το φοιτητικό κίνημα ακολουθεί ανοδική πορεία, διευρύνοντας τους στόχους του και υιοθετώντας μαχητικότερες μορφές συλλογικής διεκδίκησης (συγκεντρώσεις, αποχές, το «κίνημα για το 15%» για την ενίσχυση της παιδείας).<sup>23</sup> Η κλιμάκωση αυτή συνδέεται με την ανάγκη πανελλαδικού συντονισμού, που αποτυπώνεται στη συγκρότηση της ΕΦΕΕ (Εθνικής Φοιτητικής Ένωσης Ελλάδος) ως κεντρικού φορέα εκπροσώπησης των φοιτητικών συλλόγων το 1963.<sup>24</sup> Όπως τεκμηριώνει η Τζήκα, ήδη από τη δεκαετία του 1950 και μέχρι το 1967, το μαθητικό και φοιτητικό κίνημα έχει αναπτύξει

<sup>18</sup> Χαραλαμπίδης, *Το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα*. Τζιόβας, *Η Ελλάδα από τη χούντα στην κρίση*.

<sup>19</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, φύλλο 4230 (1977), 7.

<sup>20</sup> Βούλγαρης, *Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην παγκοσμιοποίηση*, 74–76; Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, 255–256.

<sup>21</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, φύλλο 4230 (1974), 7.

<sup>22</sup> Γ. Βούλγαρης, *Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην παγκοσμιοποίηση* (Αθήνα: Πόλις, 2008), 45.

<sup>23</sup> Μ. Μωραϊτίδης, *Το φοιτητικό κίνημα στην Ελλάδα: πολιτική ριζοσπαστικοποίηση και συλλογική δράση (1956-1964)* (διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2015), 109, 171–74.

<sup>24</sup> Μωραϊτίδης, *Το φοιτητικό κίνημα στην Ελλάδα*, 189, 193.

πρακτικές συλλογικής διεκδίκησης με αίτημα τον εκδημοκρατισμό της παιδείας, οι οποίες προετοιμάζουν το έδαφος για τις κινητοποιήσεις στις αρχές της δεκαετίας του 1970.<sup>25</sup>

Κατά την περίοδο της δικτατορίας (1967–1974), οι περιορισμοί στη δημόσια έκφραση και το κλίμα επιτήρησης δεν αναστέλλουν πλήρως τη νεανική πολιτιστική έκφραση, αλλά συμβάλλουν στη μετατόπισή της σε πιο «χαμηλόφωνες» και έμμεσες μορφές. Σε αντίθεση με την κυρίαρχη μαζική ψυχαγωγία, η οποία ελεγχόταν σε μεγάλο βαθμό, χώροι μικρής κλίμακας λειτουργούν ως πεδία καλλιτεχνικής συνάντησης και έκφρασης νέων ανθρώπων, χωρίς να αποτελούν κατ' ανάγκην οργανωμένες μορφές πολιτικής δράσης αν και μεταγενέστερα συσχετίζονται με τις φοιτητικές κινητοποιήσεις του Πολυτεχνείου.<sup>26</sup>

Η διαμόρφωση μικρότερων, «οικείων» μορφών ακρόασης και συνάντησης, με έμφαση στη ζωντανή επικοινωνία καλλιτέχνη και κοινού, μπορεί να ιδωθεί ως τμήμα αυτών των ευρύτερων πολιτιστικών ζυμώσεων που λειτουργούν ως καταλύτες που διαφοροποιούνται από τη μέχρι τότε λογική της μαζικής διασκέδασης.<sup>27</sup> Στο πλαίσιο αυτό αναδύθηκαν οι μπουάτ, χώροι όπου η ακρόαση, η συνάντηση και ο λόγος συγκροτούνται γύρω από την ζωντανή της μουσικής εμπειρίας και την άμεση επικοινωνία καλλιτέχνη και κοινού.

### 1.2.2 Οι μπουάτ της Πλάκας

Οι πρώτες μπουάτ εμφανίζονται στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και καθιερώνονται γρήγορα ως μια νέα μορφή αστικής ψυχαγωγίας, η οποία συνδυάζει μουσική, ποιητικό λόγο και συλλογικότητα. Ο Γιάννης Σπανός, που είχε μόλις επιστρέψει από το Παρίσι, έδωσε σε αυτούς τους χώρους την ονομασία τους, εμπνεόμενος από το μικρό τους μέγεθος: η γαλλική λέξη *boîte* σημαίνει «κουτί» ή γενικά «δοχείο με καπάκι».<sup>28</sup> Οι μπουάτ προσφέρουν σε νέους καλλιτέχνες χωρίς πρόσβαση στις μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες τη δυνατότητα να παρουσιάσουν το έργο τους και να διαμορφώσουν σταδιακά ένα νέο μουσικό ύφος.

Προπομπός αυτής της εξέλιξης θεωρείται ο «Τιπούκειτος» του Γιώργου Μπουκουβάλα, ένα μικρό υπόγειο στην οδό Νικοδήμου, όπου το 1960 πρωτοεμφανίζονται καλλιτέχνες όπως ο Λάκης Παπάς και ο Κώστας Χατζής. Δύο χρόνια αργότερα, ο ίδιος επιχειρηματίας ίδρυσε το «Συμπόσιο», δίνοντας το έναυσμα για την άνθηση ενός νέου μουσικού και κοινωνικού φαινομένου.<sup>29</sup>

Μετά το 1964, οι αυθεντικές μπουάτ αρχίζουν να πολλαπλασιάζονται στη βόρεια πλευρά της Πλάκας, κυρίως στις οδούς Μνησικλέους και Θόλου. Κατά τη δεκαετία του 1970, το φαινόμενο εξαπλώνεται και στη νότια Πλάκα, διατηρώντας ωστόσο τον ίδιο χαρακτήρα: ολιγομελείς ορχήστρες, χαμηλός φωτισμός και τραγούδια με έντονο λυρικό και ποιητικό περιεχόμενο. Σε αντίθεση με τα μεγάλα κοσμικά κέντρα που απευθύνονται στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα της αθηναϊκής αστικής τάξης, οι μπουάτ λειτουργούν ως

<sup>25</sup> Τζήκα, *Το φοιτητικό κίνημα της Θεσσαλονίκης*, 98–105.

<sup>26</sup> Κ. Παπασπήλιος, *Οι μπουάτ της Πλάκας*, Γ' έκδ., πρόλογος Ν. Μαυρουδής, σύμβουλος ύλης Β. Ντίκος (Ελληνικές Εκδόσεις / Εντυποις, 2019).

<sup>27</sup> Κωνσταντίνος Λαμπρόπουλος, «Μεταπολίτευση: πολιτισμός “ελληνικός” και εκπαίδευση», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 139 (2013), 103.

<sup>28</sup> Παπασπήλιος, *Οι μπουάτ της Πλάκας*, 12.

<sup>29</sup> Παπασπήλιος, *Οι μπουάτ της Πλάκας*, 12.

εναλλακτικοί χώροι συνάντησης, με διαφορετικό κοινωνικό και αισθητικό προσανατολισμό.<sup>30</sup>

Η Πλάκα εκείνης της περιόδου, σχεδόν ακατοίκητη, προσέφερε ένα ιδανικό περιβάλλον για τη γέννηση αυτών των χώρων. Η περιορισμένη αστυνόμευση ευνοεί το «ρεπερτόριο «υπαινετικού λόγου» που, σταδιακά, όταν απέκτησε πιο ξεκάθαρη πολιτική χροιά, η παρουσία της αστυνομίας γίνεται συχνότερη και ενίοτε καταπιεστική. Ενδεικτικά, το 1970 ο ιδιοκτήτης της μπουάτ «Αυλαία», Βασίλης Μαυρομάτης, μετέφερε τη φράση του τότε Υπουργού Δημόσιας Τάξης Ιωάννη Λαδά, ο οποίος έλεγε: «Αυτό είναι το κακό. Ακούνε τραγούδια και σκέφτονται. Γι' αυτό θα κάνω όλες τις μπουάτ ταβέρνες. Να τρώνε οι άνθρωποι, να αποβλακώνονται, να έχω το κεφάλι μου ήσυχο».<sup>31</sup>

Σημαντικές μπουάτ της Πλάκας είναι: οι Νεφέλες, η Μπουάτ του Τσιγγάνου, οι Εσπερίδες, η Απανεμιά, τα Ταβάνια, η Κατακόμβη, το Τετράδιο, η Αυλαία, η Σοφίτα, το Ζουμ, η Λήδρα, ο Σκορπιός, ο Ρήγας, το Θεμέλιο, η Ξαστεριά, το Σκόλιον, το Σούσουρο κ.ά.<sup>32</sup> Οι ίδιες μπουάτ αποτελούν και χώρους επανεμφάνισης του ρεμπέτικου, το οποίο μέσα από δημιουργούς όπως ο Γιώργος Μουφλουζέλης ξαναβρίσκει τη θέση του στο αστικό μουσικό τοπίο. Η «Σοφίτα», για παράδειγμα, γίνεται σημείο αναφοράς για αυτή την αναβίωση, συνδέοντας τη λαϊκή παράδοση με τη σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή. Την ίδια περίοδο, δημιουργοί όπως ο Μάνος Χατζιδάκις (όπου το 1981-82 παρουσιάζει τα τραγούδια του στο Σκορπιό) και ο Γιώργος Ρωμανός ανανεώνουν τον ήχο των μπουάτ, ενσωματώνοντας ποίηση και λυρική διάθεση στη μουσική τους, διαμορφώνοντας έτσι το ύφος που ονομάστηκε «έντεχνο».<sup>33</sup>



Εικόνα 1.1. Πλάκα, όδος Αλιμπέρτη (διασταύρωση με την οδό Θόλου), δεκαετία 1960. Η φωτογραφία αποτυπώνει τη γειτονιά της Πλάκας γύρω από την οδό Θόλου τη δεκαετία του 1960, εκεί όπου αναπτύχθηκαν οι μπουάτ της περιοχής. Φωτογραφία: Δημήτρης Παπαδήμος. ΕΛΙΑ-MIET μέσω SearchCulture.gr, άδεια CC BY 4.0, πρόσβαση 31 Ιανουαρίου 2026. [https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/ELIA/000100-22\\_601733](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/ELIA/000100-22_601733)

<sup>30</sup> Παπασπήλιος, *Οι μπουάτ της Πλάκας*, 3.

<sup>31</sup> Παπασπήλιος, *Οι μπουάτ της Πλάκας*, 110.

<sup>32</sup> Παπασπήλιος, *Οι μπουάτ της Πλάκας*- από τα περιεχόμενα του βιβλίου που αναφέρει επιγραμματικά τις μπουάτ.

<sup>33</sup> Ζαφείρης, *Εμείς του '60 οι εκδρομείς*.

Η επιβολή της δικτατορίας το 1967 αναδιαμορφώνει το καλλιτεχνικό τοπίο. Μετά το αρχικό σοκ, ορισμένες μπουάτ εξελίσσονται σε χώρους εσωτερικής αντίστασης. Το ρεπερτόριο εμπλουτίζεται με συμβολισμούς, υπαινιγμούς και τραγούδια που παραπέμπουν σε θέματα ελευθερίας και δικαιωμάτων, χωρίς απαραίτητα ευθύ πολιτικό λόγο.<sup>34</sup> Στο περιβάλλον αυτό εντάσσονται και έργα έντονα κοινωνικού χαρακτήρα, εμπνευσμένα από τη φτώχεια, τη μετανάστευση, την προσφυγιά και την ανθρώπινη αξιοπρέπεια (Μίκης Θεοδωράκης-Μπαλάντα του Μαουτχάουζεν σε ποίηση Ιάκωβου Καμπανέλλη (1964-65), Τα τραγούδια του αγώνα (1968-1971), Δεκαοκτώ Λιανοτράγουδα της Πικρής Πατρίδας σε ποίηση του Γιάννη Ρίτσου (1971-1973) κ.ά.).<sup>35</sup>

Μετά το 1971, η πολιτική διάσταση των μπουάτ καθίσταται ακόμη πιο εμφανής. Τα «απαγορευμένα» ή «ημινόμιμα» τραγούδια αποκτούν χαρακτήρα διαμαρτυρίας και ελπίδας, ενώ η πίεση του καθεστώτος οδηγεί αρκετούς χώρους σε αναστολή λειτουργίας. Παρά τις δυσκολίες, το ρεύμα του «Νέου Κύματος» διατηρεί ζωντανό το ενδιαφέρον για αυτό το είδος μικρής σκηνής, μέχρι τη σταδιακή μετατόπιση του κέντρου βάρους προς τα μεγάλα φεστιβάλ και τις μαζικές συναυλίες της μεταπολίτευσης.<sup>36</sup>

Με την αποκατάσταση της δημοκρατίας το 1974, η άρση της λογοκρισίας απελευθερώνει τη μουσική παραγωγή και επιτρέπει την ανάδυση νέων τάσεων στη νεανική διασκέδαση. Οι εφημερίδες της εποχής μιλούν για «μια Πλάκα που αναπνέει ελεύθερα»<sup>37</sup> με τα υπόγεια να γεμίζουν ξανά από τραγουδοποιούς και νέο κοινό.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980, οι μπουάτ βρίσκονται ξανά αντιμέτωπες με την απειλή του κλεισίματος, αυτή τη φορά όχι λόγω λογοκρισίας, αλλά εξαιτίας γραφειοκρατικών περιορισμών.<sup>38</sup> Σύμφωνα με δημοσίευμα της εφημερίδας *Ριζοσπάστης*<sup>39</sup>, στην Πλάκα είχε μπει λουκέτο σε 55 κέντρα διασκέδασης που είχαν άδεια ως «μπαρ», εκ των οποίων τα περισσότερα ήταν μπουάτ, τζαζ μπαρ, ενώ μόνο πέντε μπουάτ, η «Απανεμιά», οι «Εσπερίδες», η «Διαγώνιος», το «Ζουμ» και η «Σοφίτα» συνέχισαν τη λειτουργία τους χάρη στην επίσημη κατάταξή τους ως «μπουάτ».

Παρά τις μεταβολές, οι μπουάτ καταγράφονται ως ιδιαίτερο κεφάλαιο της αστικής πολιτιστικής ιστορίας. Περισσότερο από νυχτερινά κέντρα, λειτούργησαν ως χώροι συνάντησης, ακρόασης και διαμόρφωσης νέων μορφών μουσικής και κοινωνικής επικοινωνίας.

### 1.2.3 Μπουάτ: Οπτικές

Η εμφάνιση των μπουάτ στις αρχές της δεκαετίας του 1960 σχετίζεται με ευρύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές διεργασίες και εντάσσεται σε μια ευρύτερη διαδικασία εκσυγχρονισμού των τρόπων διασκέδασης. Η μεταπολεμική αστικοποίηση, η άνοδος της φοιτητικής νεολαίας και η ανάγκη για νέους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης δημιουργούν

<sup>34</sup> Παπασπήλιος, *Οι μπουάτ της Πλάκας*, 5.

<sup>35</sup> Α. Κουτσογιάννη και Ι. Σμπούλου, *Το πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα σήμερα: Έρευνα, παραγωγή ντοκιμαντέρ, σχεδιασμός εκπαιδευτικού σεναρίου* (μεταπτυχιακή διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2022), 29.

<sup>36</sup> Παπασπήλιος, *Οι μπουάτ της Πλάκας*.

<sup>37</sup> *Ταχυδρόμος*, 11 Νοεμβρίου 1974.

<sup>38</sup> Παπασπήλιος, *Οι μπουάτ της Πλάκας*.

<sup>39</sup> *Ριζοσπάστης*, 25 Νοεμβρίου 1983.

ένα περιβάλλον στο οποίο μικροί, ευέλικτοι χώροι μπορούσαν να λειτουργήσουν ως εναλλακτική στη μαζική, εμπορική ψυχαγωγία.<sup>40</sup>

Ταυτόχρονα, το διεθνές πολιτικό κλίμα, το κίνημα των πολιτικών δικαιωμάτων, ο Μάης του '68, η αντιπολεμική διαμαρτυρία, η folk αναβίωση (Bob Dylan, Joan Baez κ.ά.)—συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας νεανικής κουλτούρας αμφισβήτησης, αυτοέκφρασης και συμμετοχικότητας που διαπερνά και την ελληνική φοιτητική κοινότητα, η οποία αναζητά χώρους ελευθερίας, συζήτησης και καλλιτεχνικής αυθεντικότητας. Οι μπουάτ ανταποκρίνονται σε αυτή την ανάγκη, προσφέροντας ένα περιβάλλον δημιουργικής συνένυσης και ανταλλαγής ιδεών.<sup>41</sup>

Παράλληλα, η ίδια γενιά αναζητά τρόπους να εκφράσει τη ρήξη και την αμφισβήτηση μέσα από διεθνή μουσικά ρεύματα που λειτουργούσαν ως φορείς νεωτερικότητας. Η pop, η soul και η rock μουσική προσέφεραν κανάλια ελευθερίας και αυτοέκφρασης. Αν και καθυστερημένα σε σχέση με την παγκόσμια σκηνή, η Ελλάδα ακολουθεί τις μουσικές τάσεις μέσω συγκροτημάτων όπως οι Forminx, οι Olympians και οι Blow Up, ενώ αναπτύσσεται και η τοπική σκηνή των κλαμπ, δημιουργώντας νέα πολιτιστικά δίκτυα και σχέσεις κοινότητας.<sup>42</sup>

Καίριο ρόλο στη φυσιογνωμία των μπουάτ παίζει η άνοδος του έντεχνου τραγουδιού. Η μελοποίηση ποιητικού λόγου και η σύνδεση της μουσικής με τη λογοτεχνία, όπως στις δημιουργίες του Μάνου Χατζιδάκι και του Μίκη Θεοδωράκη, διαμορφώνουν ένα είδος ακρόασης που ευνοεί τη συγκέντρωση σε μικρούς χώρους, όπου ο στίχος γίνεται αντικείμενο προσεκτικής ακρόασης και σχολιασμού. Οι μπουάτ προσφέρουν το κατάλληλο πλαίσιο για αυτό το είδος τραγουδιού, συγκροτώντας έτσι κύτταρα καλλιτεχνικής και κοινωνικής ζύμωσης, στα οποία η μουσική συνδέεται με την ανάγκη της νεολαίας για προσωπική έκφραση, πολιτισμική ταυτότητα και κοινωνική τοποθέτηση.<sup>43</sup>

Το «Νέο Κύμα» αναδεικνύεται σε μια από τις πιο δημιουργικές περιόδους του ελληνικού τραγουδιού, δίπλα σε μεγάλους συνθέτες όπως ο Ζαμπέτας, ο Πλέσσας, ο Ξαρχάκος και ο Μαρκόπουλος. Μέσα από τις αθηναϊκές μπουάτ γεννιούνται νέες φωνές και τραγουδοποιοί που, εμπνευσμένοι από τον Χατζιδάκι και τον Θεοδωράκη, βρίσκουν χώρο να εκφραστούν και να προβληθούν μέσα από τη «ΛΥΡΑ», τη δισκογραφική εταιρεία που καθιέρωσε τον όρο «Νέο Κύμα».<sup>44</sup> Οι μπουάτ της Πλάκας, όπως η «Απανεμιά» και οι «Εσπερίδες», διατηρούν την αυθεντική ταυτότητα του είδους και γίνονται σημείο αναφοράς για τη μετέπειτα άνθηση της σκηνής. Το παράδειγμα αυτό σύντομα ακολουθεί και η Θεσσαλονίκη, που με λίγα χρόνια καθυστέρηση δημιουργεί τις δικές της μπουάτ, υιοθετώντας παρόμοιο πνεύμα και αισθητική, σε ένα διαφορετικό όμως αστικό και κοινωνικό περιβάλλον.<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> Ζαφείρης, *Εμείς του '60 οι εκδρομείς*.

<sup>41</sup> Παπασπήλιος, *Οι μπουάτ της Πλάκας*, 5.

<sup>42</sup> Ζαφείρης, *Εμείς του '60 οι εκδρομείς*.

<sup>43</sup> Ζαφείρης, *Εμείς του '60 οι εκδρομείς*.

<sup>44</sup> Παπασπήλιος, *Οι μπουάτ της Πλάκας*.

<sup>45</sup> Ζαφείρης, *Εμείς του '60 οι εκδρομείς*.

## 1.3 Η πορεία προς το Πλατώ

### 1.3.1 Από τις μπουάτ της Αθήνας στις μπουάτ της Θεσσαλονίκης

Σταδιακά, η αισθητική και η ιδεολογική αύρα αυτού του κινήματος εξαπλώνεται και πέρα από την Αθήνα. Η Θεσσαλονίκη, επηρεασμένη από αυτό το ρεύμα, ακολουθεί περίπου έξι χρόνια αργότερα δημιουργώντας τις δικές της μπουάτ, που διατήρησαν το ίδιο καλλιτεχνικό πνεύμα και ατμόσφαιρα.<sup>46</sup> Σύμφωνα με τον Ζαφείρη, από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και κυρίως τη δεκαετία του 1970, εμφανίζονται στη Θεσσαλονίκη μικρές σκηνές γύρω από τη Νέα Παραλία και στο κέντρο της πόλης, που λειτουργούν με αντίστοιχη λογική: μικρή χωρητικότητα, ακουστικό πρόγραμμα, έμφαση στον λόγο και στη συμμετοχή του κοινού.<sup>47</sup>

Στη Θεσσαλονίκη ανοίγει η πρώτη μπουάτ, το «San Remo» το 1966 και ακολουθούν το 1967 τα «Βατράχια» και η «107» (που πήρε το όνομά της από τον αριθμό των καθισμάτων της). Η λειτουργία τους θεωρήθηκε προκλητική από το καθεστώς και σύντομα οδηγείται σε κλείσιμο. Στις αρχές του 1968, με δυσκολία ξανανοίγουν νέοι χώροι, όπως ο «Εσπερινός», οι «Φαιδριάδες» και το «Νέο Κύμα», σηματοδοτώντας την ακμή των μπουάτ που όμως κρατά λίγο. Η αυξανόμενη, ωστόσο, πολιτικοποίηση της νεολαίας την περίοδο της χούντας οδηγεί σε απόσταση από το ρομαντικό ύφος των μπουάτ, που δεν ανταποκρίνονταν πλέον στα κοινωνικά αιτήματα της εποχής. Από το 1971 έως το 1973, η σκηνή μένει σχεδόν ανενεργή, ώσπου στα τέλη του 1973 ανοίγει η «Κατμαντού» με καλλιτέχνες όπως οι Νίκος και Τίμων Μωραϊτόπουλος και η Νατάσα Γερασιμίδου. Με τα τραγούδια του Θεοδωράκη, διαμορφώνεται μια νέα, πιο πολιτική, αντίληψη για την τέχνη και οι μπουάτ γνωρίζουν νέα άνθηση.<sup>48</sup>

Στη Μεταπολίτευση, με την άρση της λογοκρισίας και την αναζωογόνηση της πολιτιστικής ζωής, οι μπουάτ της Θεσσαλονίκης αποκτούν πιο σαφή πολιτισμικό και, σε ορισμένες περιπτώσεις, πολιτικό ρόλο. Παρόλα αυτά, συχνά βρίσκονται αντιμέτωπες με την αυστηρή επέμβαση της αστυνομίας όπου για ασήμαντα περιστατικά έβρισκε ευκαιρίες να κάνει εφόδους. Χαρακτηριστικό είναι ένα περιστατικό που συνέβη στην μπουάτ «Λιόγερμα», στη Λώρη Μαργαρίτη 4, στο κέντρο της Θεσσαλονίκης. Μετά από επεισόδιο μεταξύ θαμώνων που ζητούσαν επίμονα να μην τραγουδιούνται τραγούδια με «αριστερό» περιεχόμενο, η αστυνομία, αντί των εμπλεκόμενων, συνέλαβε τον τραγουδιστή, Βασίλη Παπακωνσταντίνου και τον υπεύθυνο του χώρου.<sup>49</sup>

Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, η Θεσσαλονίκη γνωρίζει σημαντική ανάπτυξη μικρών μουσικών σκηνών, ως φυσική συνέχεια της κουλτούρας των μπουάτ της προηγούμενης περιόδου. Η ενίσχυση της νεανικής και φοιτητικής παρουσίας στο κέντρο της πόλης, σε συνδυασμό με την απελευθέρωση του καλλιτεχνικού λόγου μετά το 1974, δημιουργεί πρόσφορο έδαφος για χώρους ζωντανής μουσικής που συνδυάζουν το έντεχνο, το λαϊκό και το αναδυόμενο ροκ ρεπερτόριο. Η σχετική αρθρογραφία για την ιστορία των μουσικών σκηνών της πόλης, επισημαίνει ότι οι χώροι αυτοί λειτούργησαν ως εργαστήρια

<sup>46</sup> Παπασπύλιος, *Οι μπουάτ της Πλάκας· Ζαφείρης, Εμείς του '60 οι εκδρομείς*.

<sup>47</sup> Ζαφείρης, *Εμείς του '60 οι εκδρομείς*, 253–255.

<sup>48</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, «Οι μπουάτ της Θεσσαλονίκης και η ένταξή τους στους καιρούς», 10 Μαρτίου 1976, φύλλο 3926, 7.

<sup>49</sup> Εφημερίδα *Μακεδονία*, «Επεισόδιο στη μπουάτ “Λιόγερμα” με τραυματισμούς και συλλήψεις», 25 Νοεμβρίου 1978, 11.

νέων μουσικών μορφών και ως χώροι ζύμωσης της νεολαίας που ενίσχυσαν την τοπική καλλιτεχνική παραγωγή.<sup>50</sup> Η σταδιακή μετατόπιση του κοινού από τα παραδοσιακά κέντρα διασκέδασης προς μικρότερους, πιο άμεσους χώρους ακρόασης διαμόρφωσε νέα χαρακτηριστικά στην ψυχαγωγία των νέων.

Την ίδια περίοδο του '80, η ανάδυση νέων μουσικών ρευμάτων, μεταξύ των οποίων και αυτό που συχνά περιγράφεται ως «Σχολή της Θεσσαλονίκης», με δημιουργούς όπως ο Νίκος Παπάζογλου, ο Μανώλης Ρασούλης και ο Νίκος Ξυδάκης, συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός αναγνωρίσιμου μουσικού ύφους στη μεταπολιτευτική δισκογραφία.<sup>51</sup> Αναφέρονται σημαντικά στέκια της πόλης όπως το «Ραντεβού» στη Μαρτίου, το «Τρακ» και μετέπειτα «Γλεντί Κουλέ» στην Παπαναστασίου, «Ηριδανός» στη Βασιλίσσης Όλγας, το «Αβαντάζ» στην Αγ. Δημητρίου, η «Πρόζα» στη Μπότσαρη και Μακεδονίας και πολλά άλλα. Λίγο πιο κάτω κοντά στο Ιπποκράτειο, είναι το «Όνειρο» στο οποίο μεταξύ άλλων εμφανίζονται ο Παύλος Σιδηρόπουλος και ο Κώστας Καλδάρας.<sup>52</sup>

Δεν πρέπει να λησμονηθεί το στούντιο ηχογράφησης «Αγροτικόν», του μεγάλου ερμηνευτή και τραγουδοποιού Νίκου Παπάζογλου, που πέρασαν σπουδαίοι μουσικοί και συγκροτήματα, φτιάχνοντας την αποκαλούμενη Σχολή της Θεσσαλονίκης.<sup>53</sup> Το «Αγροτικόν» υπήρξε ιστορικό στούντιο ηχογράφησης που συνδέθηκε με καλλιτεχνικές παραγωγές, ιστορικές ηχογραφήσεις και καλλιτεχνικές ζυμώσεις της περιόδου, αποτελώντας τμήμα της τοπικής μουσικής ζωής.<sup>54</sup>

Στο επίπεδο κοινωνικής ζωής και ψυχαγωγίας, χώροι του κέντρου όπως η πλατεία Ναυαρίνου λειτουργούσαν ως σημεία συνάντησης της νεολαίας και του φοιτητόκοσμου, τροφοδοτώντας, μαζί με την ευρύτερη κινητικότητα της νυχτερινής ζωής, τη ζήτηση για μικρές, ανεξάρτητες σκηνές και χώρους ακρόασης.<sup>55</sup> Μέσα σε αυτό το πολιτιστικό περιβάλλον όπου μικροί χώροι ακρόασης έχουν πλέον παγιωθεί στο πολιτιστικό τοπίο της Θεσσαλονίκης, διαμορφώνονται οι προϋποθέσεις για την εμφάνιση εγχειρημάτων όπως το Πλατώ (1987), που αξιοποίησε τόσο την παράδοση των μπουάτ όσο και τη νέα δυναμική των μουσικών σκηνών της πόλης.<sup>56</sup>

Κατά τη δεκαετία του 1980, οι μπουάτ της Θεσσαλονίκης παγιώνονται ως χώροι συνάντησης της φοιτητικής κοινότητας και της τοπικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Μέσα από αυτή τη διαδρομή αναδεικνύεται η μπουάτ Πλατώ, η οποία αξιοποιεί την παράδοση των προηγούμενων δεκαετιών, διαμορφώνει δική της αισθητική ταυτότητα και αναδεικνύεται σε χαρακτηριστικό παράδειγμα της μουσικής και κοινωνικής δυναμικής των μικρών σκηνών της πόλης. Η ιστορία των μπουάτ στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη αποτελεί, έτσι, απαραίτητο υπόβαθρο για την κατανόηση της δημιουργίας, της λειτουργίας και της σημασίας του Πλατώ στο αστικό και πολιτιστικό τοπίο της Θεσσαλονίκης. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980, το

<sup>50</sup> Parallaxi Magazine, “Τα ιστορικά μουσικά στέκια της Θεσσαλονίκης,” 3 Σεπτεμβρίου 2013.

<sup>51</sup> Θ. Προύσαλης, *Το στούντιο Αγροτικόν της Θεσσαλονίκης (1974–1981): λαϊκότητα-αγροτικός χώρος και αστικοποίηση στη δημόσια σφαίρα της πρώιμης μεταπολίτευσης* (μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2025).

<sup>52</sup> Parallaxi Magazine, “Τα ιστορικά μουσικά στέκια της Θεσσαλονίκης,” 3 Σεπτεμβρίου 2013.

<sup>53</sup> Parallaxi Magazine, “Το «Αγροτικόν» του Νίκου Παπάζογλου γεμίζει και πάλι μουσικές,” 26 Απριλίου 2022; Προύσαλης, *Το στούντιο Αγροτικόν της Θεσσαλονίκης (1974–1981)*.

<sup>54</sup> Parallaxi Magazine, “Μια μέρα στο «Αγροτικόν» του Νικόλα,” 17 Απριλίου 2014.

<sup>55</sup> Parallaxi Magazine, “Το «Αγροτικόν» του Νίκου Παπάζογλου γεμίζει και πάλι μουσικές,” 26 Απριλίου 2022.

<sup>56</sup> Προύσαλης, *Το στούντιο Αγροτικόν της Θεσσαλονίκης (1974–1981)*; Parallaxi Magazine, “Το «Αγροτικόν» του Νίκου Παπάζογλου γεμίζει και πάλι μουσικές,” 26 Απριλίου 2022.

Πλατώ εντάσσεται στην ευρύτερη άνθηση των μουσικών χώρων της πόλης και συμβάλλει στη διαμόρφωση της μουσικής ταυτότητας της Θεσσαλονίκης, φιλοξενώντας τραγουδοποιούς και καλλιτέχνες που αναζητούσαν βήμα στην πόλη και εκπροσωπώντας, κατά τις μαρτυρίες όσων πέρασαν από εκεί, το «καλό ελληνικό τραγούδι».

### 1.3.2 Θεσσαλονίκη: Μπουάτ - Νυχτερινά κέντρα- Μουσικές σκηνές

Η καταγραφή όλων των παρακάτω μουσικών κέντρων βασίζεται σε δειγματοληπτική επισκόπηση καταχωρίσεων της εφημερίδας *Θεσσαλονίκη* (1966–1987), με ενδεικτική αντιστοίχιση κάθε ονόματος σε μεμονωμένη δημοσίευση.<sup>57</sup>

#### Μπουάτ των δεκαετιών 60'-70'

San Remo (1966, η πρώτη μπουάτ στη Θεσσαλονίκη)

Βατράχια (1967)

107 (1967-1971 στην περιοχή Καμάρας- πήρε το όνομά της από τον αριθμό των καθισμάτων)

Κατμαντού<sup>58</sup> (1973, στην οδό Δαγκλή 6)

Λιόγερμα (1974, μέσα Δεκ '90- στην οδό Λώρη Μαργαρίτη 4)

Ηλιοτρόπιο<sup>59</sup> (1974, στη γωνία Παύλου Μελά και Νικηφόρου Φωκά)

Βαστίλλη<sup>60</sup> (1974, Μοργκεντάου 9- ένα κομμάτι της Κατμαντού αποσπάστηκε και έκανε τη μπουάτ Βαστίλλη)

Θεοδώρα<sup>61</sup> (1974, Μοναστηρίου 16- Μέσα στο Capsis Hotel και λειτουργούσε ταυτόχρονα με 3 ορχήστρες, στον ίδιο χώρο υπήρχε και η πιο γνωστή μπουάτ Bistrot το 1975<sup>62</sup>)

Αγράμπελη<sup>63</sup> (1975- Αγίου Δημητρίου 115)

Ιθάκη (1975- Μητροπόλεως 50)

Αχίλλειον (1975- Καστριτσίου και Αγίας Σοφίας)

Θεμέλιο<sup>64</sup> (1975-εντός ΔΕΘ-Summer Tifannys)

---

<sup>57</sup> *Θεσσαλονίκη* (εφημερίδα), διάφορα φύλλα 1966–1979 (επισκόπηση αγγελιών/καταχωρίσεων και ανακοινώσεων για την καταγραφή ονομασιών μουσικών κέντρων). Στις παρενθέσεις καταγράφεται η χρονιά που άνοιξαν αλλά δε βρέθηκαν καταχωρήσεις ή άρθρα που να αναφέρουν τότε και αν έκλεισαν

<sup>58</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, διαφημιστική καταχώριση για τη μπουάτ «CATMANDU», 14 Ιανουαρίου 1974, φύλλο 3271, σ. 5.

<sup>59</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, διαφημιστική καταχώριση για τη μπουάτ «ΗΛΙΟΤΡΟΠΙΟ», 23 Οκτωβρίου 1974, φύλλο 3508, σ. 2.

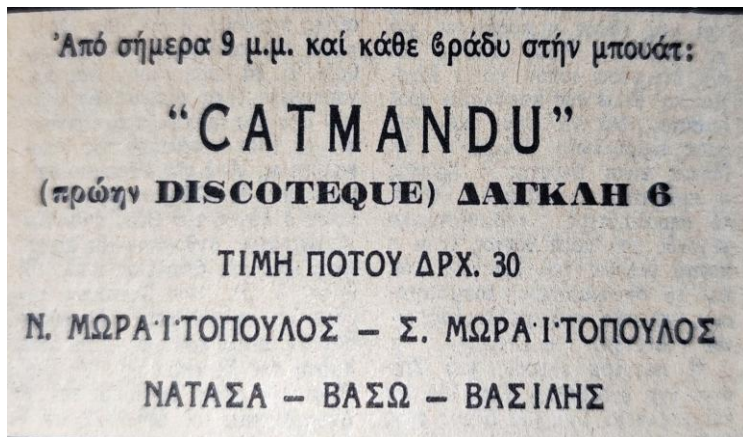
<sup>60</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, διαφημιστική καταχώριση για τη μπουάτ «ΒΑΣΤΙΛΗ», 30 Ιανουαρίου 1974, φύλλο 3565, σ. 7.

<sup>61</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, διαφημιστική καταχώριση για τη μπουάτ «ΘΕΟΔΩΡΑ», 4 Ιανουαρίου 1975, φύλλο 3569, σ. 5.

<sup>62</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, διαφημιστική καταχώριση για τη μπουάτ «BISTROT», 6 Φεβρουαρίου 1975, φύλλο 3597, σ. 5.

<sup>63</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, διαφημιστική καταχώριση για τη μπουάτ «ΑΓΡΑΜΠΕΛΗ», 13 Φεβρουαρίου 1975, φύλλο 3569, σ. 5.

<sup>64</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, διαφημιστική καταχώριση για τη μπουάτ «ΘΕΜΕΛΙΟ», 10 Σεπτεμβρίου 1975, φύλλο 3776, σ. 4.



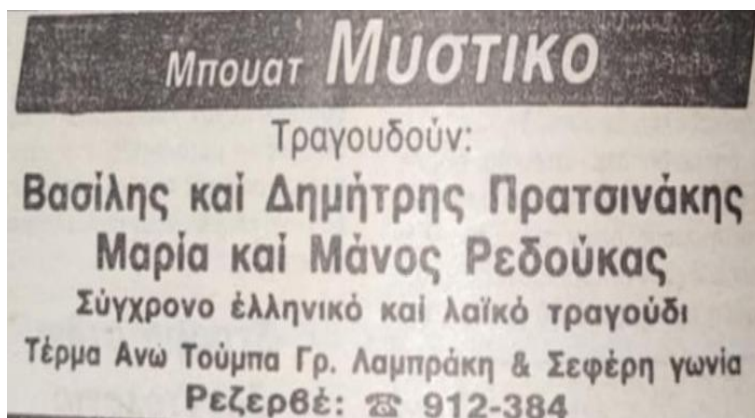
Εικόνα 1.2. Διαφημιστική καταχώριση για τη μπουάτ «Κατμαντού» (απόσπασμα εφημερίδας). Πηγή: Θεσσαλονίκη, 12 Ιανουαρίου 1974, φύλλο 3270, σελ. 5. Φωτογραφία/αναπαραγωγή: Μαρία Πετρά, 2025.

### Κέντρα διασκέδασης '70 (ενδεικτικά)

Αναμνήσεις, Κοσμικό κέντρο Πανόραμα, Ακροπόλ, Κάσμπα, Θεσσαλονικιά<sup>65</sup>, Μινουϊ, Ξημερώματα, Number One, Αιγόκερως, Αλλέγκρο, Αριγκάτο, Πρόσωπο, Στορκ. Φωλιά της Όπερας, Χάνδρες, 13, Αθηναία, Τακίμι, Δειλινά, Έμπατη, Ιμπέριαλ, Ιφιγένεια, Καλύβα, Κάν-Κάν, Καντάδα, Νεράιδα, Νεφέλη, Πάιπερ, Ρομέο, Φαρίντα<sup>66</sup>, Φέμινα, Χάντρες και πολλά άλλα.

### Δεκαετία 80-90 (μπουάτ-μουσικές σκηνές)

Το «Όνειρο» στην Κωνσταντινουπόλεως, το «Ραντεβού» στην Δελφών (Μαρτίου), το «Ακρόαμα» (1986) στην Καλαμαριά, το «Τράκ» στην Παπαναστασίου, το «Βολτάζ» στο κέντρο, το «Ουράνιο Τόξο» στην Παπάφη, το «Μυστικό» στην Τούμπα, «Μπλε παράθυρα» και το «Μπαλκονάκι» στην Τριανδρία, η «Τήνελλα» στην Κονίτσης νυν Γρηγορίου Λαμπράκη καθώς και η μπουάτ «Βεγγέρα» στην Περαία, η «Σελήνη», "Δέκα βήματα στην άμμο", η «Όμορφη Νύχτα» κ.ά <sup>67</sup>



Εικόνα 1.3. Διαφημιστική καταχώριση για τη μπουάτ «Μυστικό» (απόσπασμα εφημερίδας). Πηγή: Θεσσαλονίκη, 2 Ιανουαρίου 1987, φύλλο 7184, σελ. 26. Φωτογραφία/αναπαραγωγή: Μαρία Πετρά, 2025.

<sup>65</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, διαφημιστική καταχώριση για το κέντρο διασκέδασης «ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΙΑ», 12 Ιουλίου 1974, φύλλο 3422, σ. 5.

<sup>66</sup> Εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, διαφημιστική καταχώριση για το κέντρο διασκέδασης «ΦΑΡΙΝΤΑ», 15 Ιανουαρίου 1974, φύλλο 3272, σ. 2.

<sup>67</sup> Parallaxi Magazine, "Ιστορίες από μυθικά μπαρ της Θεσσαλονίκης του '80 και του '90," 28 Νοεμβρίου 2021, προσπελάστηκε 16 Ιανουαρίου 2026, <https://parallaximag.gr/thessaloniki-news/istories-apo-mythika-mpar-tis-thessalonikis-tou-80-kai-tou-90> ; Parallaxi Mag, "Τα ιστορικά μουσικά στέκια της Θεσσαλονίκης," 3 Σεπτεμβρίου 2013.

**ΑΓΡΑΜΠΕΛΗ**  
 ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 115 — ΤΗΛ. 274.643  
 Μόνο για σήμερα Δευτέρα 3.11.75

**ΑΝΤΩΝΗΣ  
 ΚΑΛΟΓΙΑΝΝΗΣ  
 ΜΑΡΙΑ  
 ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΟΥ**  
 Δύο προγράμματα 9 και 12

---

ΚΟΣΜΙΚΗ ΜΠΟΥΑΤ

**ΤΟ ΛΙΟΓΕΡΜΑ**  
 Λύρη Μαργαρίτη 4  
 ὁπισθεν Ζαχαροπλαστείου ΚΟΡΦΟΥ

**ΛΑΚΗΣ ΠΑΠΠΑΣ**  
**ΑΡΙΑΔΝΗ**  
 ΚΑΙ ΕΝΑ ΕΚΛΕΚΤΟ ΕΠΙΤΕΛΕΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ  
 Πιάνο: ΝΙΚΟΣ ΡΕΓΓΟΣ  
 ΩΡΑ ΕΝΑΡΞΗΣ: 9.30 ΡΕΖΕΡΒΕ 269.315

Εικόνα 1.4: Αριστερά: Διαφημιστικές καταχωρίσεις για τις μπουάτ «Αγράμπελη» και «Λιόγερμα» (απόσπασμα εφημερίδας). Πηγή: Εφημερίδα Θεσσαλονίκη, 3 Νοεμβρίου 1975, φύλλο 3821, σελ 7. Φωτογραφία/αναπαραγωγή: Μαρία Πετρά, 2025

**ΜΟΝΟ ΚΑΘΕ ΤΕΤΑΡΤΗ**

**Ο Ν. ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ**

**στό Τήνελλα**

ΤΗΛ. 920-916  
 ΜΟΝΟ ΓΙΑ ΟΣΟΥΣ ΜΑΣ ΑΓΑΠΑΝΕ

Εικόνα 1.5. Επάνω: Διαφημιστική καταχώριση για την «έντεχνη» σκηνή «Τήνελλα» (απόσπασμα εφημερίδας). Πηγή: Θεσσαλονίκη, 14 Ιανουαρίου 1974, φύλλο 3271, σελ. 5. Φωτογραφία/αναπαραγωγή: Μαρία Πετρά, 2025.

## ΜΕΡΟΣ Β': Η ιστορία της Μπουάτ Πλατώ (1987–2014)

### 2. Ίδρυση και εξέλιξη

#### 2.1 Η ίδρυση (1987)

##### 2.1.1 Το όραμα για μια διαφορετική μπουάτ και η γένεση του Πλατώ

Η ίδρυση της μπουάτ Πλατώ το 1987 συνοδεύτηκε από ένα σαφές πολιτισμικό όραμα, το οποίο, σύμφωνα με τις απόψεις των δύο βασικών ιδρυτών, της Βίκυς Γκούνη και του Δημήτρη Κεχαγιά, επιδίωκε να υπερβεί την κυρίαρχη λογική των νυχτερινών κέντρων της εποχής. Από την αρχική σύλληψη του εγχειρήματος, οι δημιουργοί του Πλατώ επεδίωξαν να αποστασιοποιηθούν από τον επίσημο χαρακτηρισμό “κέντρο διασκέδασης”, ο οποίος θεωρήθηκε περιοριστικός και ξένος προς το πνεύμα του χώρου, αφού στόχος ήταν να αναδειχθεί η μπουάτ ως τόπος ψυχαγωγίας και πολιτισμού. Όπως χαρακτηριστικά μου ανέφερε η Βίκυ Γκούνη «Όταν άκουσα τον όρο “κέντρο διασκέδασης” μου σηκώθηκε η τρίχα ... Όχι, είπα, μπουάτ θα είναι». <sup>68</sup>

Η διαφοροποίηση αυτή δεν ήταν μόνο θέμα ορολογίας αλλά ουσίας. Τα περισσότερα νυχτερινά μαγαζιά της εποχής εντάσσονταν σε μια μαζική κουλτούρα διασκέδασης. Αντίθετα, η φιλοσοφία του Πλατώ στηριζόταν στην ιδιαίτερη σχέση κοινού και καλλιτεχνικής δημιουργίας: το περιεχόμενο του προγράμματος, ο τρόπος οργάνωσης και η αισθητική στάση των δημιουργών του χώρου συνθέταν μια διαφορετική εμπειρία. Όπως μου ανέφερε ο Δημήτρης Κεχαγιάς «Το Πλατώ δεν ήταν μόνο ψυχαγωγία ούτε μόνο διασκέδαση, ήταν και τα δύο... όλα εξαρτώνται από το πώς σκέφτονται αυτοί που το δημιουργούν». <sup>69</sup>

Στη συζήτησή μας, ο Δημήτρης Κεχαγιάς παρομοίασε τη δημιουργία του χώρου με τη σύνθεση ενός μουσικού κομματιού ή τη δημιουργία ενός πίνακα ζωγραφικής, δηλαδή με μια πράξη που καθοδηγούνται από αυτό που επέτασσε η προσωπική αισθητική. Όπως μου επισήμανε «Δεν κάτσαμε να υπολογίσουμε το κέρδος. Δεν ήταν ο στόχος μας το κέρδος. Η προσφορά ήτανε, ένα όσο το δυνατόν πιο άρτιο αποτέλεσμα, καλαίσθητο, σωστά δομημένο και φροντισμένο σε κάθε λεπτομέρεια, από την κατασκευή του χώρου και την καθαριότητα μέχρι το ρεπερτόριο».

Στο ίδιο πλαίσιο, οι αφηγήσεις των ιδρυτών φώτισαν και το πώς συγκροτήθηκε η μεταξύ τους σχέση, πριν ακόμη πάρει τη μορφή κοινής επιχειρηματικής απόφασης. Όπως μου είπε η Βίκυ Γκούνη, οι δυο τους γνωρίστηκαν σε ένα φοιτητικό κάμπινγκ και η πρώτη τους επαφή συνδέθηκε με ένα τραγούδι του Μάνου Χατζιδάκι, το «Μη τον ρωτάς τον ουρανό», το οποίο επανερχόταν στην αφήγησή τους ως σημείο αναφοράς για τη γνωριμία και την αρχή της κοινής τους διαδρομής. <sup>70</sup> Όπως το διατυπώνει χαρακτηριστικά ο Δημήτρης Κεχαγιάς: «Από το Χατζιδάκι ξεκίνησε και με το Χατζιδάκι έκλεισε». <sup>71</sup>

<sup>68</sup> Βίκυ Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>69</sup> Δημήτρης Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>70</sup> Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>71</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

Από την πλευρά του, συνέδεσε αυτό το κοινό σημείο με το ευρύτερο αισθητικό πρότυπο που επιθυμούσαν και οι δύο να υπηρετήσει το Πλατώ. «Ο Χατζιδάκις φταίει για όλα», μου είπε χαριτολογώντας, εξηγώντας ότι τον θαύμαζε από μικρός για την αρτιότητα και τη «νοικοκυροσύνη» του στη μουσική. «Ο Μάνος Χατζιδάκις δεν αναδεικνύεται μόνο ως δημιουργός, αλλά και ως μορφή που συνέβαλε στη διαμόρφωση ενός νέου αισθητικού “μέτρου” και μιας κουλτούρας ακρόασης που απαιτούσε ποιότητα και αρτιότητα στην εκτέλεση». Αυτά τα στοιχεία είναι που επιδίωξε και να μεταδώσει στον τρόπο λειτουργίας του χώρου, επιμένοντας αυστηρά στην επιλογή καλών μουσικών (παρότι αυτό αύξανε το κόστος) και υποστηρίζοντας ότι «αυτά τα τραγούδια δεν παίζονται χωρίς καλούς μουσικούς». Μου τόνισε δε, ότι το Πλατώ «πάντα δούλευε με μαέστρο», απορρίπτοντας τη λογική μιας πρόχειρης εκτέλεσης.<sup>72</sup>

Στις αφηγήσεις των ιδρυτών, το συγκεκριμένο ρεπερτόριο που υπηρετούσε η μπουάτ Πλατώ συνδεόταν με μια γενική αίσθηση ότι, στα μέσα της δεκαετίας του 1980, υπήρχε έντονη παραγωγή τραγουδιών που κινούνταν στον χώρο του έντεχνου και των συγγενών σκηνών. Ενδεικτικά, ο Δημήτρης Κεχαγιάς αναφέρει συνθέτες και ερμηνευτές όπως ο Θάνος Μικρούτσικος, Αφοί Κατσιμίχα, Μανώλης Ρασούλης, Νίκος Ξυδάκης, Νίκος Παπάζογλου, των οποίων τα τραγούδια κυκλοφορούσαν και ακούγονταν σε συγκεκριμένους χώρους «ποιοτικής ψυχαγωγίας», αλλά δεν εντάσσονταν στη λογική και στο ύφος των μεγάλων λαϊκών κέντρων («μπουζούκια») που συγκροτούσαν μια διαφορετική κατηγορία νυχτερινής διασκέδασης.<sup>73</sup>

Στην ίδια κατεύθυνση εντάχθηκε και η επιλογή να δηλωθεί επίσημα η λέξη «μπουάτ» στα έγγραφα λειτουργίας, παρότι δεν διέθετε θεσμική κατοχύρωση. Για τους ιδρυτές, η ορολογία λειτούργησε ως τρόπος να υπογραμμιστεί η πρόθεση να λειτουργήσει ο χώρος ως πολιτισμικό κύτταρο και όχι ως συνηθισμένο νυχτερινό κέντρο. Η επιλογή του ονόματος «Πλατώ», προέκυψε από την πολύσημη χρήση του όρου, αντλώντας έμπνευση από το πλατώ του δίσκου, το θεατρικό και το κινηματογραφικό πλατώ, και γενικότερα από τα διαφορετικά πεδία της τέχνης και του πολιτισμού.<sup>74</sup>

Η λειτουργία της μπουάτ ξεκίνησε επίσημα στις 18 Δεκεμβρίου 1987, ύστερα από προετοιμασία που είχε αρχίσει ήδη από τον Ιούλιο και δεν περιορίστηκε μόνο σε ζητήματα αδειοδότησης και λειτουργικής οργάνωσης, αλλά περιέλαβε και τον συγκροτημένο σχεδιασμό του μουσικού σχήματος και της δομής του προγράμματος.

Σε αυτό το πλαίσιο εντάχθηκε και η συμβολή του μουσικού Ιωάννη Κολοβού, ο οποίος ανέλαβε κομβικό ρόλο στη διαμόρφωση του αρχικού «στησίματος» της μπουάτ, έχοντας, μαζί με τον Δημήτρη Κεχαγιά, την ευθύνη για τη συγκρότηση της ορχήστρας, την ενορχήστρωση, την επιλογή των τραγουδιστών και την οργάνωση του προγράμματος.<sup>75</sup>

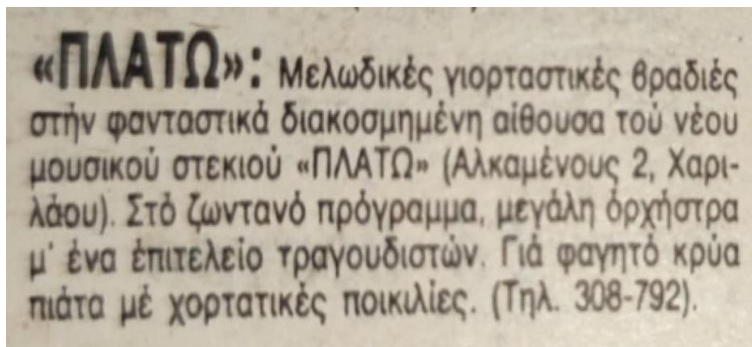
---

<sup>72</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

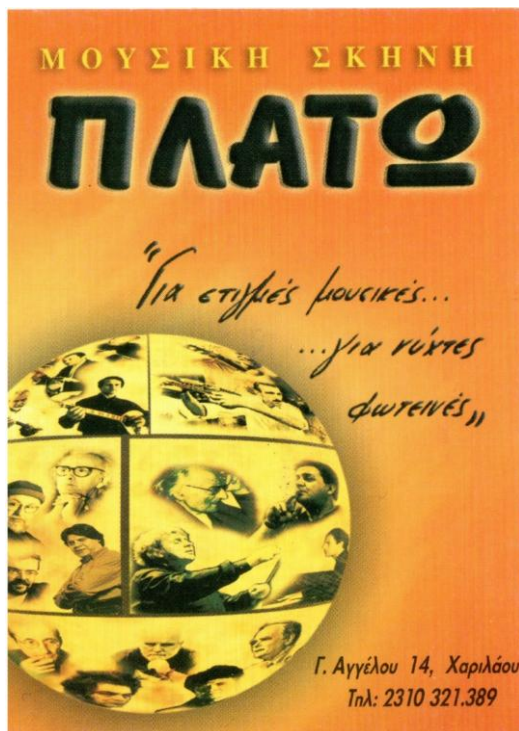
<sup>73</sup> Δημήτρης Κεχαγιάς και Βίκυ Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη (1η κατά σειρά), Θεσσαλονίκη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>74</sup> Βίκυ Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>75</sup> Ιωάννης Κολοβός, τηλεφωνική συνέντευξη, 8 Οκτωβρίου 2025



Εικόνα 2.1: Διαφημιστική καταχώριση της μπουάτ «Πλατώ» (απ' τις πρώτες διαφημιστικές καταχωρίσεις). Πρωτογενής πηγή: εφημερίδα Θεσσαλονίκη, Τρίτη 29 Δεκεμβρίου 1987, φύλλο 7482, σελ 27. Αναπαραγωγή/ φωτογράφιση: Μαρία Πετρά, 2025.



Εικόνα 2.3: Από τις πρώτες κάρτες του Πλατώ. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά,



Εικόνα 2.2.: Η είσοδος του Πλατώ. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.

### 2.1.2 Οι ιδρυτές και το πλαίσιο δημιουργίας

Η δημιουργία της μπουάτ Πλατώ προέκυψε από την πρωτοβουλία της Βίκυς Γκούνη και του Δημήτρη Κεχαγιά, σε συνεργασία με ένα μικρό δίκτυο φίλων και συγγενών που μοιράζονταν κοινό ενδιαφέρον για την καλλιτεχνική δημιουργία και το «καλό ελληνικό τραγούδι». Στο αρχικό σχήμα συμμετείχαν, πέρα από τους δύο βασικούς ιδρυτές, ο Θεοδωρής Γκούνης (αδελφός της Βίκυς Γκούνη), ο Φώτης Κεχαγιάς (ξάδελφος του Δημήτρη Κεχαγιά) και ο Μιχάλης Χαντζόγλου. Τα μέλη αυτά εμφανίστηκαν στα επίσημα έγγραφα της επιχείρησης και, σύμφωνα με τις αφηγήσεις των δημιουργών του Πλατώ, υπήρξε από την πλευρά τους μια περιορισμένη οικονομική συνεισφορά, η οποία επιστράφηκε κατά την αποχώρησή τους.

Μέσα στην πρώτη πενταετία λειτουργίας, τρία μέλη αποχώρησαν σταδιακά (έως το 1992), με αποτέλεσμα να παραμείνουν ως κύριοι συντελεστές της λειτουργίας η Βίκυ Γκούνη και ο Δημήτρης Κεχαγιάς.<sup>76</sup>

Οι αποχωρήσεις αυτές αποδόθηκαν, σε μεγάλο βαθμό, στις οικονομικές συνθήκες του εγχειρήματος. Όπως οι δύο ιδρυτές μου επισήμαναν, τα υπόλοιπα μέλη εκτιμούσαν ότι μια επιχείρηση με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά δύσκολα θα αποδεικνυόταν βιώσιμη ή θα απέφερε κέρδος υπό συνθήκες πλήρους νομιμότητας. Η οικονομική επιβάρυνση περιγράφηκε ως ιδιαίτερα υψηλή για μικρή επιχείρηση, καθώς περιελάμβανε εκτεταμένες φορολογικές και λειτουργικές υποχρεώσεις, όπως δημοτικά τέλη, ενοίκια, φορολογία, ασφάλιση προσωπικού, κόστος προμηθειών και άλλα πάγια έξοδα. Χαρακτηριστικά, μου τόνισαν ότι «τα έξοδα που ζητούσε το κράτος ήταν το 110% των εσόδων του Πλατώ».<sup>77</sup>

Με βάση τις αφηγήσεις των κύριων ιδρυτών, πολλά νυχτερινά μαγαζιά της Θεσσαλονίκης δραστηριοποιούνταν την ίδια περίοδο κάτω από καθεστώτα περιορισμένης διαφάνειας ή, κατά την αντίληψή τους, λειτουργούσαν ως κάλυμμα για παράτυπες δραστηριότητες. Η εκτίμησή τους αποτυπώνει την αίσθηση ότι ο χώρος τους έπρεπε να ανταγωνιστεί σε ένα περιβάλλον όπου οι νόμιμες επιχειρήσεις επιβαρύνονταν δυσανάλογα. Αντίστοιχες εμπειρίες αναφέρθηκαν και από άλλους επιχειρηματίες που επιχείρησαν να δημιουργήσουν καλλιτεχνικούς χώρους και βρέθηκαν αντιμέτωποι με υπερχρέωση και έντονη οικονομική πίεση.<sup>78</sup>

Στο ίδιο πλαίσιο, ο Δημήτρης Κεχαγιάς και η Βίκυ Γκούνη υποστηρίζουν ότι επέλεξαν να κινηθούν πλήρως εντός νομιμότητας. Η διαδικασία έκδοσης της άδειας περιγράφηκε ως χρονοβόρα και ιδιαίτερα δυσχερής, γεγονός που απέδωσαν σε πρακτικές και νοοτροπίες οι οποίες, κατά την εκτίμησή τους, επικρατούσαν σε τμήμα του αστυνομικού μηχανισμού. Ειδικότερα, κάνουν λόγο για άτυπα «κυκλώματα» και για επικράτηση μιας λογικής προσωπικού οφέλους σε βάρος όσων επιχειρούσαν να εισέλθουν στην αγορά.<sup>79</sup>

Καθοριστική, σύμφωνα με τις σχετικές αφηγήσεις, υπήρξε η παρέμβαση της μητέρας της Βίκυς Γκούνη, η οποία είχε χρηματοδοτήσει το μεγαλύτερο μέρος του εγχειρήματος και, στη συνέχεια, αξιοποίησε προσωπικές γνωριμίες ώστε να επιταχυνθεί η ολοκλήρωση της αδειοδοτικής διαδικασίας. Όπως περιγράφεται, παρότι είχαν προηγηθεί οι προβλεπόμενοι έλεγχοι από τις αρμόδιες υπηρεσίες (πυροσβεστική, αγορανομία, υγειονομικό), η έκδοση της άδειας καθυστέρησε και οι ιδρυτές δεν μπορούσαν να την παραλάβουν.<sup>80</sup>

Το επεισόδιο αυτό εντάσσεται στο ευρύτερο οικονομικό και διοικητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συγκροτήθηκε το «Πλατώ», αναδεικνύοντας τόσο το αρχικό εγχείρημα όσο και τις δυσκολίες που κλήθηκαν να διαχειριστούν προκειμένου να διατηρήσουν τον χώρο σε ένα συχνά δυσμενές περιβάλλον.

---

<sup>76</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>77</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>78</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>79</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025..

<sup>80</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

### 2.1.3 Η γειτονιά της Χαριλάου και τα κριτήρια επιλογής της τοποθεσίας.

Η συνοικία Χαριλάου συγκροτήθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα (λίγο μετά το 1919), όταν ο Θρακιώτης τραπεζίτης και επιχειρηματίας Επαμεινώνδας Χαρίλαος αγόρασε εκτεταμένη έκταση στα ανατολικά της Θεσσαλονίκης και, μέσω της «Οικοδομικής Εταιρείας Θεσσαλονίκης», ανέγειρε οργανωμένο συνοικισμό με ισόγειες κατοικίες. Στον συνοικισμό αυτό εγκαταστάθηκαν, μεταξύ άλλων, πυροπαθείς της πυρκαγιάς του 1917 και πρόσφυγες, ενώ το όνομα του Χαρίλαου συνδέθηκε τελικά με την ονοματοδοσία της περιοχής.<sup>81</sup>

Όπως προκύπτει από τις αφηγήσεις των δύο ιδρυτών, η επιλογή της Χαριλάου για τη δημιουργία της μπουάτ Πλατώ καθορίστηκε από συνδυασμό προσωπικών, πρακτικών και τεχνικών παραμέτρων. Σημαντικό ρόλο είχε η εγγύτητα στον τόπο κατοικίας τους, καθώς επιδίωξαν ο χώρος να διευκολύνει την καθημερινή μετακίνησή τους.<sup>82</sup>

Στη διαμόρφωση της επιλογής συνεκτιμήθηκαν και οι δυνατότητες υποστήριξης από το υπάρχον κοινωνικό δίκτυο του Δημήτρη Κεχαγιά στην περιοχή όπου είχε μεγαλώσει (συμμαθητές, γνωστούς και φίλους). Επιπλέον, η έλλειψη αυτοκινήτου περιόριζε, σύμφωνα με τις ίδιες αφηγήσεις, την ευχέρεια αναζήτησης εναλλακτικών χώρων σε μεγαλύτερη ακτίνα μέσα στην πόλη.<sup>83</sup>

Η τοποθεσία στη Χαριλάου, και ειδικότερα το ισόγειο στη συμβολή Γιάννη Αγγέλου 14 και Αλκαμένους 2, όπου στεγάστηκε για τα επόμενα 27 χρόνια η μπουάτ Πλατώ, δεν επιλέχθηκε μόνο με βάση κοινωνικά ή πρακτικά κριτήρια. Σύμφωνα με τις αφηγήσεις των ιδρυτών, βαρύνουσα σημασία είχε και η τεχνική καταλληλότητα του ακινήτου: η πολυκατοικία βρισκόταν ακόμη υπό ανέγερση, γεγονός που διευκόλυνε τις απαιτούμενες παρεμβάσεις ηχομόνωσης ήδη από τη φάση της κατασκευής. Επιπλέον, το ότι ο χώρος δεν διέθετε εσωτερικές κολώνες αξιολογήθηκε ως πλεονέκτημα για την οπτική ενότητα, ενώ η δυνατότητα χρήσης υλικών και λύσεων ηχομόνωσης (ενδεικτικά υαλοβάμβακας και διπλή τοιχοποιία) συνεκτιμήθηκε ως σημαντικό πλεονέκτημα.<sup>84</sup>

Παράλληλα, στο πλαίσιο της τότε αδειοδότησης καταστημάτων υγειονομικού ενδιαφέροντος και των ρυθμίσεων για τη χρήση μουσικής, οι δημιουργοί του Πλατώ αναφέρουν ότι, στην περίπτωσή τους, ζητήθηκε έγγραφη συναίνεση των ιδιοκτητών/συνιδιοκτητών της πολυκατοικίας.<sup>85</sup> Δεδομένου ότι η πολυκατοικία ήταν ακόμη κενή, υπήρχε η εκτίμηση ότι η διαδικασία θα μπορούσε να κινηθεί πιο ευέλικτα: ωστόσο, στην πράξη η ολοκλήρωσή της αποδείχθηκε σχετικά δυσχερής. Η Βίκυ Γκούνη θυμάται χαρακτηριστικά πως η υποστήριξη μιας γειτονικής φροντιστηριακής επιχείρησης φέρεται να συνέβαλε καθοριστικά στην έκβαση της διαδικασίας.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Χ. Ζαφείρης, «Η παλιά συνοικία Χαριλάου και ο ονοματοθέτης Επαμεινώνδας Χαρίλαος», *ThessMemory*, 13 Δεκεμβρίου 2017, προσπελάστηκε 17 Ιανουαρίου 2026, <https://www.thessmemory.gr/χαμενοι-τοποι/η-παλιά-συνοικία-χαριλάου-και-ο-ονοματ/>.

<sup>82</sup> Η Βίκυ Γκούνη μάλιστα σχολίασε με χιούμορ το πόσο «αφελής και νεανικά πρακτικός» υπήρξε αυτός ο πρώτος λόγος. Βίκυ Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 21 Απριλίου 2025

<sup>83</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>84</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>85</sup> Πιθανά να αναφέρονταν στην Υπουργική Απόφαση Α1β/8577/1983, «Υγειονομικός έλεγχος των αδειών ιδρύσεως και λειτουργίας...», ΦΕΚ Β' 526/8.9.1983 και στην Υπουργική Απόφαση Α5/3010/1985, «Μέτρα προστασίας της Δημόσιας Υγείας από θορύβους μουσικής των Κέντρων διασκέδασης και λοιπών Καταστημάτων», ΦΕΚ Β' 593/2.10.1985.

<sup>86</sup> Βίκυ Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 21 Απριλίου 2025

Τέλος, αν και η Χαριλάου βρισκόταν τοπογραφικά εκτός του βασικού άξονα της νυχτερινής ζωής της Θεσσαλονίκης και παρότι η επιλογή αυτή δεν παρουσιάστηκε από τους δημιουργούς του Πλατώ ως συνειδητή στρατηγική διαφοροποίησης, μπορεί να εκτιμηθεί εκ των υστέρων ότι είχε διττή επίδραση: αφενός τοποθετούσε τη μπουάτ εκτός του καθιερωμένου πολιτισμικού τοπίου του κέντρου, με ό,τι αυτό σήμαινε για την προβολή και την πρόσβαση στο ευρύτερο κοινό και αφετέρου περιόριζε τον άμεσο ανταγωνισμό και διευκόλυνε τη συγκρότηση ενός περισσότερο τοπικά προσανατολισμένου ακροατηρίου.



Εικόνα 2.4: Γωνία Αλκαμένους 2 και Γάννη Αγγέλου14. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.

#### 2.1.4 Το πολιτισμικό και μουσικό περιβάλλον της δεκαετίας του '80 στη Θεσσαλονίκη

Στον τοπικό τύπο της εποχής, και ειδικότερα στα φύλλα της εφημερίδας *Θεσσαλονίκη* του 1987,<sup>87</sup> η παραλιακή ζώνη Καλαμαριάς- Αρετσούς και το παραλιακό μέτωπο της ανατολικής Θεσσαλονίκης, σε συνάρτηση με τους χώρους διασκέδασης στο κέντρο (Λεωφόρος Νίκης), παρουσιάζονται ως βασικοί τόποι νεανικής αναψυχής. Καταγράφεται ένα πυκνό δίκτυο καφετεριών και ντισκοτέκ («Morocco», «Αλυσίδα», «Άρωμα», «Splendid»), ενώ κέντρα όπως το «Όνειρο» στην Κωνσταντινουπόλεως, το «Ραντεβού» στη Δελφών, το «Τράκ» στην Παπαναστασίου, το «Βολτάζ» στο κέντρο και το «Μυστικό» στην Τούμπα συμπληρώνουν έναν ιδιαίτερα πυκνό χάρτη διασκέδασης.

Την ίδια στιγμή, η νυχτερινή ζωή της πόλης εμφανίζεται οργανωμένη γύρω από ένα εκτεταμένο δίκτυο μεγάλων λαϊκών κέντρων διασκέδασης, όπως τα «Δειλινά», «Διογένης», «Ζυγός», «Καλύβα», «Νεράιδα», «Ρομέο», «Βαλεντίνο», «Βεργίνα», «Δούκισσα», «Σκορπιός», «Στορκ», «Πανόραμα», «Φαντασία», καθώς και η «Θεσσαλονικιά» με μακρόχρονη παρουσία. Τα παραπάνω εντάσσονται στην κατηγορία των μεγάλων λαϊκών

<sup>87</sup> *Θεσσαλονίκη* (Θεσσαλονίκη), φύλλα 7184–7484 (2 Ιανουαρίου 1987–31 Δεκεμβρίου 1987).

νυχτερινών κέντρων με ζωντανή μουσική («μπουζούκια») και κατανέμονται ανάμεσα στις ανατολικές συνοικίες, τους δυτικούς δήμους και την παραλιακή ζώνη του κέντρου.<sup>88</sup>

Όπως σημειώνει ο Δημήτρης Κεχαγιάς, η αισθητική αυτών των χώρων και ιδιαίτερα η έμφαση στο λαϊκό ρεπερτόριο πίστας, τους απωθούσε, καθώς δεν ανταποκρινόταν στο είδος τραγουδιού που οι ίδιοι επιθυμούσαν να υπηρετήσουν στο Πλατώ. Το Πλατώ σχεδιάστηκε εξαρχής ως χώρος πιο «ακουστικός», με επιλογές που, κατά τον ίδιο, απομακρύνονταν συνειδητά από τη νόρμα των τότε μαγαζιών.<sup>89</sup>

Παράλληλα, στον ίδιο τύπο της εποχής καταγράφεται ένα εκτεταμένο πλέγμα νυχτερινών μαγαζιών με πολυποίκιλλο προσανατολισμό με περισσότερο όπως τα «Amadeus», «A-one», «B&B», «Da noi», «Louis», «Orient Express», «Κοπακαμπάνα», «Κότον Κλαμπ», «Κοσμοδρόμιο», «Κουήν» και «Κλαμπ-14». Καταγράφονται επίσης χώροι τύπου μπουάτ και «ποιοτικής διασκέδασης», όπως οι μπουάτ «Μυστικό», «Βεγγέρα» και «Ηλιοτρόπιο» καθώς και οι χώροι «Μεταξύ μας», «Λυχνάρι», «Όραμα», «Πτι Παλαί», «Χαγιάτι».<sup>90</sup>

Στην ίδια κατηγορία εντάσσεται και το «Ακρόαμα» στην Καλαμαριά, στο οποίο, ο Δημήτρης Κεχαγιάς μου ανέφερε ότι εργάστηκε ως μουσικός, ενώ η Βίκυ Γκούνη εργάστηκε στο σέρβις, λίγο πριν ανοίξει το Πλατώ.<sup>91</sup> Σύμφωνα με τον Κώστα Τσούγκρα, το «Ακρόαμα», στο οποίο επίσης εργάστηκε, φιλοξενούσε πρόγραμμα διαφορετικού ύφους από το καθαρά λαϊκό, με έμφαση σε τραγούδια του ελληνικού κινηματογράφου και πιο ελαφρύ έντεχνο ρεπερτόριο. Αντίστοιχα, κατά τον ίδιο, το «Τρακ» στην Παπαναστασίου αποτέλεσε έναν χώρο μίξης ειδών, ενδεχομένως με πιο έντονη ροκ χροιά, καθώς η ορχήστρα του «Τρακ» ήταν η μάντα Νώε, ένα ροκ συγκρότημα στο οποίο συμμετείχε και ο ίδιος.<sup>92</sup>

Σύμφωνα με την αφήγηση του Δημήτρη Κεχαγιά, οι περισσότεροι χώροι αυτού του τύπου αφορούσαν μπουάτ, piano bar ή άλλου τύπου κέντρα, όπου το μουσικό σχήμα περιοριζόταν συχνά σε κιθάρα και πιάνο. Στο ίδιο πλαίσιο, ανακαλεί στην μνήμη του μια επίσκεψή του στην παλαιότερη μπουάτ «Λιόγερμα», όπου άκουσε για πρώτη φορά ερμηνευτές όπως η Μαρία Φαραντούρη, η Σαββίνα Γιαννάτου και ο Σωκράτης Μάλαμας, σημειώνοντας ότι ο χώρος ήταν τόσο μικρός και χωρίς ηχομόνωση ώστε δεν μπορούσαν να παίξουν δυνατά. Όπως περιγράφει, αντί για κανονικό χειροκρότημα, το κοινό συνήθιζε να δείχνει την επιδοκιμασία του με διακριτικό, ρυθμικό χτύπημα των δαχτύλων.<sup>93</sup>

Τέλος, οι ιδρυτές αποδίδουν στο εγχείρημα του Πλατώ και τον χαρακτήρα μιας προσπάθειας «αναβάθμισης» του τρόπου παρουσίασης του συγκεκριμένου ρεπερτορίου, όχι μόνο ως προς την επιλογή των τραγουδιών, αλλά και ως προς τη δυνατότητα να αποδοθούν με πληρέστερες εννοχρηστώσεις και μεγαλύτερη ορχηστρική υποστήριξη.<sup>94</sup>

Στην αφήγησή του, ο Κώστας Τσούγκρας επισημαίνει ότι η δεκαετία του '80 υπήρξε μεταβατική και για τους μουσικούς, οι οποίοι κινούνταν μεταξύ πολύ διαφορετικών χώρων:

<sup>88</sup> *Θεσσαλονίκη*, φύλλα 7184–7484 (1987).

<sup>89</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>90</sup> *Θεσσαλονίκη*, φύλλα 7184–7484 (1987).

<sup>91</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>92</sup> Κώστας Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, Θεσσαλονίκη, 11 Ιουλίου 2025

<sup>93</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>94</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

από τα λαϊκά προγράμματα, σε πιο μικτού τύπου μαγαζιά όπως η μπουάτ «Βάρδια»<sup>95</sup> και, λίγο αργότερα, σε νεοσύστατους πολυχώρους όπως ο «Μύλος» ή το «Παραρλάμα».<sup>96</sup> Συγκεκριμένα το «Παραρλάμα», που λειτούργησε από το 1986 έως το 1991 στην περιοχή του Ράδιο Σίτυ, έχει παρουσιαστεί σε μεταγενέστερες αναφορές ως το πρώτο αμιγώς blues club στην Ελλάδα, με σταθερή μάντα τους Blues Wire.<sup>97</sup>

Ιδιαίτερη θέση στο μουσικό τοπίο κατείχαν τα ρεμπετάδικα όπως το «Ντέφι», η «Ομορφη Νύχτα», το «Μινόρε Αυγής», μαγαζιά που εντάχθηκαν στο ευρύτερο φαινόμενο της «αναβίωσης του ρεμπέτικου» κατά τη δεκαετία του 1980, όταν το είδος γνώρισε αυξημένη θεσμική αποδοχή, ενισχυμένη δισκογραφική παραγωγή και ανάπτυξη δικτύου ρεμπετάδικων σε όλη την Ελλάδα.<sup>98</sup>

Επιπρόσθετα, μαγαζιά όπως η «Τήνελλα», μνημονεύονται και σε μεταγενέστερες αφηγήσεις για τα μουσικά στέκια της πόλης ως χαρακτηριστικοί χώροι ρεμπέτικου αλλά και έντεχνου/λαϊκού ρεπερτορίου. Η «Τήνελλα», σύμφωνα με τον Κώστα Τσούγκρα, αποτέλεσε έναν από τους χώρους όπου νέοι μουσικοί είχαν την ευκαιρία να συναντηθούν και να συνεργαστούν με ήδη καταξιωμένους εκπροσώπους της έντεχνης σκηνής. Όπως μου ανέφερε, εκεί γνώρισε και συνεργάστηκε για πρώτη φορά με καλλιτέχνες όπως ο Νίκος Παπάζογλου.<sup>99</sup>

## 2.2 Ανάπτυξη, Καθιέρωση και μετασχηματισμοί του Πλατώ (1988-2009)

### 2.2.1 Πρώτα χρόνια: διαμόρφωση ταυτότητας και σταθεροποίηση (1988–1990)

Η πρώτη περίοδος λειτουργίας του Πλατώ, σύμφωνα με τις αφηγήσεις των δημιουργών του, συνδέθηκε με ένα ιδιαίτερα απαιτητικό εργασιακό καθεστώς. Ο Δημήτρης Κεχαγιάς αναφέρει ότι η μπουάτ έκλεινε μόνο τη Δευτέρα και λειτουργούσε από Τρίτη έως Κυριακή, πρακτική που, κατά την εκτίμησή του, ήταν γενικευμένη στη νυχτερινή ζωή της εποχής. Το σχολιάζει σκωπτικά με τη φράση «ΠΑΣΟΚ, ωραία χρόνια», ενώ τόνισε ότι η παύση της Δευτέρας ήταν πρωτίστως ανάγκη ανάπαυσης, επειδή το εξαήμερο (και δυνητικά εβδομήμερο) πρόγραμμα λειτουργίας ήταν εξαντλητικό.<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> Ο Ανδρέας Καρακότας τοποθετεί το άνοιγμα της Βάρδιας «λίγο πιο μετά το 1991–1992» (με επιφύλαξη), ενώ ο Γιώργος Λίζος αναφέρει ότι το 1995 εμφανίστηκε «ο ιδιοκτήτης της Βάρδιας τότε» στο Πλατώ, ένδειξη ότι εκείνη την περίοδο η Βάρδια λειτουργούσε ήδη. Ανδρέας Καρακότας, τηλεφωνική συνέντευξη, 6 Οκτωβρίου 2025; Γιώργος Λίζος, προσωπική συνέντευξη, 8 Οκτωβρίου 2025

<sup>96</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>97</sup> Parallaxi Magazine, «Παραρλάμα: Το στέκι που έγραψε την blues ιστορία της Θεσσαλονίκης», *Parallaxi Magazine*, 2023, προσπελάστηκε 17 Ιανουαρίου 2026, <https://parallaximag.gr/thessaloniki-news/pararlama-to-steki-pou-egrapse-tin-blues-istoria-tis-thessalonikis>.

<sup>98</sup> *Θεσσαλονίκη*, φύλλα 7184–7484 (1987); Χ. Καρανίκας, «Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης (1974–1990): Θεωρητική και μουσικολογική προσέγγιση», πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, 2011, <https://www.scribd.com/document/384160963>; Ν. Σαραντάκος, «Η πρόσληψη του ρεμπέτικου από την αριστερή διανοήση 1946–1990 (Συνεργασία από Spatholourgo)», *Οι λέξεις έχουν τη δική τους ιστορία*, 4 Σεπτεμβρίου 2016, προσπελάστηκε 17 Ιανουαρίου 2026, <https://sarantakos.wordpress.com/2016/09/04/rebetiko/>.

<sup>99</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>100</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

Σε ιστορικό επίπεδο, η βιβλιογραφία περιγράφει τη δεκαετία του 1980 ως περίοδο υψηλών μισθολογικών αυξήσεων (με αύξηση των κατώτατων αμοιβών στις αρχές του 1982) και τόνωσης της ζήτησης σε τομείς κατανάλωσης και υπηρεσιών, όπως η διασκέδαση. Το πλαίσιο αυτό συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας αίσθησης «κοινωνικής ανάτασης», η οποία συνυπήρξε με φαινόμενα πληθωρισμού και μακροοικονομικής αποσταθεροποίησης. Υπό αυτό το πρίσμα, η αποτίμηση «ωραία χρόνια» μπορεί να ερμηνευθεί όχι ως αντικειμενική οικονομική αποτίμηση, αλλά ως δείκτης βιωμένης κοινωνικής εμπειρίας ευημερίας σε συνθήκες που ταυτόχρονα παρήγαγαν και συσσώρευαν δημοσιονομικές εντάσεις.<sup>101</sup>

Στην ίδια αφήγηση, ο Δημήτρης Κεχαγιάς δίνει μια σαφή εικόνα για το αρχικό καλλιτεχνικό «στήσιμο» του χώρου.<sup>102</sup> Η τραγουδίστρια Μελίνα Κανά (η οποία, σύμφωνα με τις αφηγήσεις των υπεύθυνων του χώρου και του μουσικού Δημήτρη Ψαρρά ξεκίνησε χρησιμοποιώντας το πραγματικό της επώνυμο, Κανατά) υπήρξε από τις πρώτες φωνές του Πλατώ, μαζί με τη Ράνια Κοκκίνου, τον Δημήτρη Κεχαγιά, τον Στέφανο Μπουντουλούλη και τον Αντώνη Κρυσταλίδη. Η ίδια μου περιέγραψε επίσης ένα απαιτητικό εβδομαδιαίο πρόγραμμα εργασίας, με τη Δευτέρα ως τη μοναδική ημέρα παύσης. Παράλληλα, σημειώνει ότι, παρότι τις Παρασκευές και τα Σάββατα η προσέλευση ήταν μεγαλύτερη, «τα καλύτερα βράδια γίνονταν συνήθως τις καθημερινές», όταν το μικρότερο κοινό, κατά την ίδια, ευνοούσε μια πιο άμεση επικοινωνία. Ιδιαίτερη αναφορά κάνει στις Κυριακές, τις οποίες θυμάται ως βραδιές όπου, μετά το κλείσιμο, συνέχιζαν εκτός προγράμματος με πιο ελεύθερες επιλογές τραγουδιών, ανάλογα με τη διάθεση των μουσικών και την ανταπόκριση του κοινού.<sup>103</sup>

Ο Δημήτρης Κεχαγιάς περιγράφει την αρχική ορχήστρα ως σχετικά πολυμελή για τα δεδομένα μιας μπουάτ της εποχής: τύμπανα, μπάσο, δύο πλήκτρα, φλάουτο, κιθάρα και μπουζούκι, καθώς και τέσσερις φωνές. Με βάση την ίδια περιγραφή, το σχήμα αντιστοιχούσε σε έξι μουσικούς (ορισμένοι εκ των οποίων κάλυπταν περισσότερα από ένα όργανα) και τέσσερις τραγουδιστές. Η πρώτη ορχήστρα του Πλατώ συγκροτούνταν από τον Νίκο Καρασαββίδη (πίانو–φλάουτο), τον Χρήστο Γκούρα (πλήκτρα), τον Γιώργο Χατζηγεωργιάδη (τύμπανα), τον Γιάννη Κολοβό (μπάσο–μαέστρος), τον Κώστα (κιθάρα, του οποίου το επώνυμο δεν κατέστη δυνατό να τεκμηριωθεί από τις διαθέσιμες αφηγήσεις) και τον Αλέκο Κουτίνα (μπουζούκι). Η επιλογή μιας τέτοιας σύνθεσης μπορεί να ιδωθεί ως ένδειξη ότι, ήδη από την αρχική φάση, η επιδίωξη ενός «άρτιου αποτελέσματος μεταφράστηκε σε επιλογές υψηλών απαιτήσεων με πληρέστερη ενορχηστρωτική υποστήριξη και αυξημένες οργανωτικές και οικονομικές απαιτήσεις.<sup>104</sup>

Ιδιαίτερα σαφής ήταν και η περιγραφή του τρόπου με τον οποίο δομούνταν η βραδιά σε τρία διακριτά προγράμματα. Η προσέλευση του κοινού ξεκινούσε γύρω στις 22.30 και το πρώτο πρόγραμμα ξεκινούσε περίπου στις 23:00 και ολοκληρωνόταν γύρω στις 00:30, με τραγούδια πιο «συναυλιακού» χαρακτήρα. Ακολουθούσε υποχρεωτικό διάλειμμα ώστε να

---

<sup>101</sup> Τράπεζα της Ελλάδος, *Οικονομικό δελτίο* (τεύχος 41, Ιούλιος 2015), <https://www.bankofgreece.gr/Publications/oikodelt201507.pdf>; Organisation for Economic Co-operation and Development, *OECD Economic Surveys: Greece 1986* (Paris: OECD Publishing, 1986), [https://www.oecd.org/content/dam/oecd/en/publications/reports/1986/01/oecd-economic-surveys-greece-1986\\_g1g170d1/eco\\_surveys-grc-1986-en.pdf](https://www.oecd.org/content/dam/oecd/en/publications/reports/1986/01/oecd-economic-surveys-greece-1986_g1g170d1/eco_surveys-grc-1986-en.pdf).

<sup>102</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>103</sup> Μελίνα Κανά, τηλεφωνική συνέντευξη, 23 Σεπτεμβρίου 2025

<sup>104</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

ξεκουράζονται οι μουσικοί, και το δεύτερο πρόγραμμα άρχιζε περίπου 00:45 και διαρκούσε έως περίπου τις 03:00, με επιλογές που οι ίδιοι κατέταξαν στο «λαϊκό/ελαφρολαϊκό» (με ενδεικτικές αναφορές στον Κουγιουμτζή, Τσιτσάνη, Καλδάρη κ.ά.). Τέλος, μετά τις 03:00 έμπαινε ένα τρίτο, πιο χαλαρό μέρος, όπου έπαιζε ο ίδιος κιθάρα και μαζί με τη Μελίνα (Κανά/Κανατά) ερμήνευαν μπαλάντες (Λάκη Παππά, Μαμαγκάκη κ.ά) και διατηρήθηκε και για τα επόμενα χρόνια.<sup>105</sup>

Οι αφηγήσεις των δύο δημιουργών του χώρου, ωστόσο, δεν περιορίζονται στο πρόγραμμα. Φωτίζουν και την καθημερινή εργασία πίσω από το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και, κυρίως, το αξιακό πλαίσιο της φιλοσοφίας του χώρου. Η Βίκυ Γκούνη τονίζει ότι, πέρα από τα οργανωτικά, αναλάμβανε η ίδια και κρίσιμο μέρος της φροντίδας του χώρου: την καθημερινή, σχολαστική καθαριότητα.<sup>106</sup>

Ο Δημήτρης Κεχαγιάς προσθέτει εμφατικά ότι «το αφεντικό έκανε τουαλέτες», εννοώντας τη Βίκυ Γκούνη και όχι τους σερβιτόρους, υπογραμμίζοντας πως δεν ήθελαν να μετακυλίσουν τέτοιες εργασίες στο προσωπικό. Διευκρινίζει ότι αυτό δεν οφειλόταν σε αδυναμία των εργαζομένων αλλά σε επιλογή που συνδεόταν με τον σεβασμό προς αυτούς. Ο Γιώργος Λίζος περιγράφει με ιδιαίτερη ζωντάνια την ίδια επιλογή: «Καθάριζε τις τουαλέτες η Βίκυ. Στο λέω και ανατριχιάζω». Στην ίδια κατεύθυνση, ο Δημήτρης Κεχαγιάς συνοψίζει ότι η συνολική «νοικοκυροσύνη» του χώρου, όπως τη βίωναν οι ίδιοι, οφειλόταν σε καθοριστικό βαθμό στη συμβολή της Βίκυς Γκούνη.<sup>107</sup>

Το ίδιο αξιακό στίγμα εμφανίζεται ακόμη πιο καθαρά στον τρόπο με τον οποίο οι ιδρυτές μιλούν για τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων του Πλατώ. Η Βίκυ Γκούνη αφηγείται ένα περιστατικό κατά το οποίο την ενόχλησε η διάκριση από κάποιον μουσικό σε «οι πάνω και οι κάτω» (με την έννοια ότι ως «πάνω» νοούνταν οι μουσικοί και ως «κάτω» οι σερβιτόροι), καθώς εξέλαβε τη φράση ως μεταφορά μιας ιεραρχίας που επιθυμούσε να ανατρέψει. Ο Κεχαγιάς παραδέχεται ότι τέτοιες ιεραρχίες ήταν συνηθισμένες στα νυχτερινά κέντρα, ακριβώς επειδή «έτσι ήταν όλοι μαθημένοι», ωστόσο συμφωνεί ότι στο Πλατώ επιδίωξαν να σταματήσει αυτό το σχήμα.<sup>108</sup> Η Γκούνη το διατυπώνει ως προσωπικό στοίχημα εφαρμογής της ισότητας στην πράξη και προσθέτει ότι είχε σκεφτεί, χωρίς να το προλάβει, να δημιουργήσει, πέρα από αφίσες μουσικών, και αφίσες για τους εργαζόμενους που «πέρασαν από το Πλατώ» και στήριζαν τη λειτουργία του χώρου.<sup>109</sup>

Ιδιαίτερα σημαντικό για τη φυσιογνωμία όχι μόνο της πρώτης περιόδου λειτουργίας αλλά και γενικότερα της αισθητικής αντίληψης του Πλατώ είναι το πλαίσιο ακρόασης και συμπεριφοράς σε σχέση με το κοινό. Η Βίκυ Γκούνη σημειώνει ότι για ένα διάστημα είχε τη φήμη της «ξινής», επειδή, ειδικά όταν παίζονταν τραγούδια του Μάνου Χατζιδάκι και υπήρχε ομιλία στο κοινό, παρενέβαινε με το χαρακτηριστικό «Σζςς». Ο Κεχαγιάς συμπληρώνει ότι μια μερίδα θαμώνων δυσφορούσε, θεωρώντας πως, εφόσον «ήρθαμε να δώσουμε τα λεφτά μας», δεν νοείται να τους γίνεται υπόδειξη, καθώς πολλοί είχαν ταυτίσει τη νύχτα με τη λογική του «κέντρου διασκέδασης».<sup>110</sup>

---

<sup>105</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>106</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>107</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>108</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>109</sup> Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>110</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

Στο ίδιο πλαίσιο, ο Κεχαγιάς αναφέρεται και στην αίσθησή του ότι υπήρξαν συγκεκριμένες πνευματικές και καλλιτεχνικές αναφορές για τον χώρο, με τον Μάνο Χατζιδάκι να λειτουργεί ως «πνευματικός πατέρας», καθώς και με μορφές όπως ο Σταύρος Κουγιουμτζής και ο Μανώλης Ρασούλης, τις οποίες συνδέει με τη συνολική πορεία και την αυτοαντίληψη του Πλατώ.



Εικόνα 2.5 Σεζόν 1988-1989 - Πρώτη χρονιά συνεργασίας με τον Σταύρο Κουγιουμτζή. Από αριστερά: Σταύρος Κουγιουμτζής (συνθέτης), Τσακαλίδης Παύλος (Keyboards), Μάγδα Τσουριδου (τραγουδίστρια), Μελίνα Κανά (τραγουδίστρια), Χατζημανώλης Μανώλης (τραγουδιστής), Ψοφογιώργος Νίκος (τύμπανα), Κωνσταντινόπουλος Οδυσσεάς (μπάσο), Ψαρράς Δημήτρης (μπουζούκι), Λάκης Καρτάλης (δε φαίνεται στη φωτογραφία -κιθάρα). Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.

## 2.2.2 Περίοδος εδραίωσης και διεύρυνσης (1990–2005)

Στις αφηγήσεις των δημιουργών του Πλατώ, η περίοδος από τις αρχές της δεκαετίας του 1990 έως τις αρχές της δεκαετίας του 2000 παρουσιάζεται ως φάση σταδιακής εδραίωσης του Πλατώ, κατά την οποία ο χώρος απέκτησε σταθερό κοινό και αυξημένη αναγνωρισιμότητα, χωρίς αυτό να αναιρεί τις μόνιμες οικονομικές πιέσεις της λειτουργίας του. Η εικόνα που προκύπτει είναι ότι ο χώρος λειτουργούσε σε απαιτητικούς ρυθμούς, με οργανωτική πολυπλοκότητα και συνεχή ανάγκη συντονισμού, στοιχεία που οι αφηγητές συνδέουν με τη συγκρότηση μιας πιο σταθερής λειτουργικής ταυτότητας.<sup>111</sup>

Η Βίκυ Γκούνη περιγράφει μια καθημερινότητα εντατικής διαχείρισης, όπου η σχετική «επιτυχία» του μαγαζιού συνυπήρχε με συνεχή έλεγχο εξόδων και λειτουργικών αναγκών, ενώ ο Δημήτρης Κεχαγιάς τονίζει ότι το Πλατώ «δούλευε φουλ» για μεγάλο μέρος

<sup>111</sup> Δημήτρης Κεχαγιάς και Βίκυ Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη (2η κατά σειρά), Θεσσαλονίκη, 25 Μαΐου 2025.

της δεκαετίας.<sup>112</sup> Η εικόνα που προκύπτει δεν είναι εκείνη μιας γραμμικής ανάπτυξης, αλλά μιας σταθερής παρουσίας σε ένα απαιτητικό περιβάλλον, όπου η συνέχιση της λειτουργίας προϋπέθετε διαρκή προσαρμογή.

Παράλληλα, επισημαίνεται ότι η λειτουργία δεν ήταν αδιάλειπτη σε όλη τη διάρκεια του έτους, καθώς το μαγαζί παρέμενε κλειστό για μέρος του καλοκαιριού, γεγονός που επιβάρυνε τον ετήσιο οικονομικό προγραμματισμό και καθιστούσε πιο απαιτητική την κάλυψη πάγιων υποχρεώσεων σε περιόδους μειωμένων εσόδων. Στο πλαίσιο αυτό, οι δημιουργοί του Πλατώ περιγράφουν ότι η διαχείριση προϋπέθετε συνεχή στάθμιση ανάμεσα στις λειτουργικές ανάγκες και στην επιδίωξη να διαμορφώνεται μια χρέωση που να θεωρείται εύλογη από τον πελάτη, με έμφαση στη διατήρηση μιας σχέσης εμπιστοσύνης μαζί του και στην αποφυγή υπερβολικών επιβαρύνσεων.<sup>113</sup>

Ενδεικτικά, η Βίκυ Γκούνη θυμάται πως, όταν έβλεπε «μεγάλους» λογαριασμούς από το μπαρ, επιχειρούσε να θέσει έναν άτυπο «κόφτη», υπολογίζοντας το ποσό «ανά κεφάλι» και προχωρώντας σε κεράσματα, ώστε να μην βρεθεί ο πελάτης αντιμέτωπος με μια χρέωση που θα του φαινόταν υπερβολική. Η πρακτική αυτή, όπως προκύπτει από την αφήγηση, μπορούσε να περιορίσει τις οικονομικές απολαβές για το μαγαζί σε επιμέρους περιπτώσεις και, κατ' επέκταση, να μειώσει τα περιθώρια οικονομικής ευελιξίας της επιχείρησης.<sup>114</sup>

Στο ίδιο πλαίσιο, οι ιδρυτές αποδίδουν ιδιαίτερη σημασία στη φήμη που κυκλοφορούσε «από στόμα σε στόμα» για το Πλατώ και στη σχέση αμεσότητας με το κοινό. Ο Δημήτρης Κεχαγιάς μιλά για μια ευρύτερη ακτινοβολία και σημειώνει ότι καλλιτέχνες περνούσαν από το Πλατώ ακόμη κι όταν έπαιζαν αλλού στην πόλη, ενώ η Βίκυ Γκούνη αναφέρει ότι το όνομα του χώρου ακουγόταν και εκτός Θεσσαλονίκης. Η ίδια εξηγεί ότι, ενώ το Πλατώ βρισκόταν «εκτός» των συνηθισμένων μηχανισμών προβολής, παρ' όλα αυτά είχε μια φήμη ισχυρής συνοχής, σε βαθμό που άκουγε συχνά ότι «το Πλατώ ήταν γκέτο» και ότι «όποιος έμπαινε, δύσκολα έφυγε».<sup>115</sup>

Η Γκούνη εξηγεί αυτή την περιγραφή με τη διατύπωση ότι «ήμασταν μια οικογένεια. Δηλαδή, όποιος έμπαινε, δεν τον αφήναμε εύκολα να φύγει. Δενόμασταν». Τις γιορτές, όπως αναφέρει, «δεν άφηνα κανέναν να φάει μόνος του όταν δεν είχε οικογένεια στη Θεσσαλονίκη». Υπήρξαν, μέσα στα χρόνια, περιστατικά φιλοξενίας μουσικών στο σπίτι τους ακόμη και για μήνες, στοιχεία που δείχνουν την ύπαρξη ενός «οικογενειακού» κλίματος εντός και εκτός Πλατώ.<sup>116</sup>

Η ίδια περίοδος της «άνθησης», δεν ήταν αποκομμένη από το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό κλίμα. Οι ιδρυτές συνδέουν τις διακυμάνσεις στην κίνηση του μαγαζιού με την πολιτική και οικονομική κατάσταση της χώρας αλλά και με διεθνείς κρίσεις και πολεμικές συγκρούσεις της δεκαετίας του 1990 (τον πόλεμο του Κόλπου 1990-91, τον πόλεμο του Κοσσυφοπεδίου 1998-99) που έζησαν μέσα στο Πλατώ, «στο μπαρ με το ραδιοφωνάκι», περιμένοντας τις εξελίξεις. Ο Δημήτρης Κεχαγιάς συνέδεσε, πάντα κατά την ερμηνεία του ίδιου, τέτοιες συγκυρίες με πτώση της δουλειάς, επειδή «ο κόσμος φοβόταν να ξοδέψει, δεν

---

<sup>112</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>113</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025.

<sup>114</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025.

<sup>115</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025.

<sup>116</sup> Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025.

ήξερε τι τον περιμένει», κάτι που κατά την εκτίμησή τους, επηρέαζε τη διάθεση του κοινού αλλά και την καθημερινότητα του χώρου.<sup>117</sup>

Η Μαρία Ηλιάδου θυμάται ότι την εποχή εκείνη της δεκαετίας του 1990 «τα μαγαζιά δουλεύανε τουλάχιστον πενθήμερα» και ότι το Πλατώ εντασσόταν σε αυτή τη συνθήκη, με διαφοροποιήσεις στο πρόγραμμα ανάμεσα στις καθημερινές και στο σταθερό σαββατοκύριακο. Κάνει, επίσης, μια διάκριση ανάμεσα σε καθημερινές και σαββατοκύριακο ως προς τη μορφή του προγράμματος, καθώς από την αρχή της σεζόν ξεκινούσε με ένα «σταθερό» πρόγραμμα/σχήμα και ανά μήνα περίπου προχωρούσε σε εναλλαγές σχημάτων/καλλιτεχνών.<sup>118</sup>

Σε όλα αυτά τα χρόνια το Πλατώ φιλοξένησε πολλούς καλλιτέχνες, αναφέροντας ενδεικτικά (ως προς τους τραγουδιστές/τραγουδοποιούς) τον Σωκράτη Μάλαμα, την Έλλη Πασπαλά, τη Μελίνα Κανά, τον Δημήτρη Ζερβουδάκη, τη Λιζέτα Καλημέρη, τον Γιάννη Σπανό, τον Μίλτο Πασχαλίδη, τον Γιάννη Κότσιρα, τον Νίκο Δημητράτο, τον Βαγγέλη Κορακάκη, την Ελένη Τσαλιγοπούλου, την Κατερίνα Σιάπαντα, τον Γιώργο Λίζο, τον Μανώλη Χατζημανώλη, τον Ανδρέα Καρακότα, τον Παντελή Θεοχαρίδη, τον Μιχάλη Παπαζήση, τον Βασίλη Λέκκα, τον Αλκίνοο Ιωαννίδη κ.ά.<sup>119</sup>



Εικόνα 2.6 Από αριστερά: Στέργιος Γαργάλας (βιολί), Μανώλης Καραντίνης (μπουζούκι), Γιάννης Κότσιρας (τραγουδιστής), Δημήτρης Κεχαγιάς (τραγουδιστής)  
Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.

Στο ίδιο πλαίσιο ενδεικτικά οι μουσικοί που στελέχωσαν κατά καιρούς τα σχήματα του χώρου ήταν ο Κώστας Ματσίγκος, ο Μπάμπης Παπαδόπουλος, ο Στέργιος Γαργάλας, ο Οδυσσέας Κωνσταντινόπουλος, ο Δημήτρης Πασλαμούσκας, ο Ιωάννης Κολοβός, ο Δημήτρης Ψαρράς, οι «Λιόληδες» (Βαγγέλης Λιόλιος και Κωστάκης Λιόλιος), ο Κώστας

<sup>117</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025.

<sup>118</sup> Μαρία Ηλιάδου, τηλεφωνική συνέντευξη, 7 Οκτωβρίου 2025

<sup>119</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

Τσούγκρας, ο Θανάσης Μπιλιλής, ο Αντώνης Ανισέγκος, ο Γιώργος Κοκκινάκης, ο Δημήτρης Ψοφογιώργος, ο Μιχάλης Καπηλίδης κ.ά.<sup>120</sup>



Εικόνα 2.7: Έλλη Πασπαλά – David Lynch. Καλεσμένοι στο Πλατώ τον Απρίλιο του 1992. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.

Αξίζει ιδιαίτερα να σημειωθεί ότι συνεργασίες με δημιουργούς ευρείας αναγνώρισης λειτούργησαν όχι μόνο ως παράγοντες εδραίωσης, αλλά και ως μηχανισμός ενίσχυσης κύρους και διεύρυνσης της απήχησης του Πλατώ.

Η σύμπραξη με τον Σταύρο Κουγιουμτζή ήδη από το 1989 σφράγισε την αναγνωρισιμότητα του χώρου, καθώς ο συνθέτης επέλεξε να εμφανιστεί στο Πλατώ έπειτα από περίπου είκοσι χρόνια σχεδόν αποκλειστικής ενασχόλησης με τη σύνθεση, ενώ η παρουσία του δεν περιορίστηκε σε μια μεμονωμένη εμφάνιση, αλλά σε πολύμηνη σεζόν με συνεχώς αυξανόμενη προσέλευση του κοινού.<sup>121</sup> Παράλληλα, καταγράφεται ότι η ορχήστρα του Πλατώ λειτούργησε ουσιαστικά ως η ορχήστρα του Κουγιουμτζή, την οποία εμπιστεύθηκε ως ήδη δεμένο σχήμα και η σύμπραξη διατηρήθηκε για χρόνια (τουλάχιστον πέντε), με το Πλατώ να λειτουργεί και ως χώρο πρόβας και ως σκηνή.<sup>122</sup>

Αντίστοιχα, η συνεργασία με τον Μανώλη Ρασούλη αποτυπώνεται ως επαναλαμβανόμενη και σταθερή παρουσία, από το 1992 έως 1999, σταθερά (Δ. Κεχαγιάς), με καθοριστικό αποτύπωμα στη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης σκηνικής κουλτούρας. Στο πλαίσιο αυτό, λόγος/σχόλιο, η παρουσίαση νέου υλικού και το κέφι συνυπήρχαν, το Ρασούλη να να λειτουργεί σκηνικά ως εμπνευστής και ρυθμιστής της έντασης.<sup>123</sup>

Τέλος, η συνεργασία με τον Γιώργο Καζαντζή αποτυπώνεται οργανωμένα κυρίως μέσα από θεματικούς κύκλους/αφιερώματα. Η συνεργασία αυτή κορυφώθηκε για μια πληρη

<sup>120</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 12 Οκτωβρίου 2025

<sup>121</sup> Ματσίγκος, προσωπική συνέντευξη, 11 Σεπτεμβρίου 2025

<sup>122</sup> Ψαρράς, συνέντευξη μέσω Messenger, 24 Σεπτεμβρίου 2025

<sup>123</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025; Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

σεζόν με οργανωμένους θεματικούς κύκλους κάθε Δευτέρα, όπου ο Καζαντζής λειτουργούσε ως οικοδεσπότης, καλώντας κάθε φορά διαφορετικό ερμηνευτή.<sup>124</sup>

### 2.2.3 Περίοδος προσαρμογών: νέες συνθήκες και επιλογές (2005–2009)

Κατά την περίοδο 2005–2009, οι αφηγήσεις των ιδρυτών σκιαγραφούν μια φάση προσαρμογών και μεταβολών. Από τη μία πλευρά αναδεικνύεται μία προσπάθεια εναρμόνισης με τις συνθήκες της περιόδου και από την άλλη, η ίδια φάση μπορεί να ιδωθεί ως πρώιμο στάδιο κάμψης της δυναμικής του χώρου, πριν ακόμη λάβει τα χαρακτηριστικά μιας σαφούς «ύφεσης».

Μία πρώτη μεταβολή αφορά τη σταδιακή συμπίεση των ημερών λειτουργίας. Ο Δημήτρης Κεχαγιάς περιγράφει ότι η πρώτη τομή εμφανίζεται γύρω στο 2000, όταν «πήγαμε από 6ήμερο σε 4ήμερο», και ότι η διαδικασία αυτή ολοκληρώνεται σταδιακά «μέχρι το 2008–09 σε 3ήμερο», στοιχείο που, κατά την ερμηνεία του, συνδέεται με αυξανόμενες πιέσεις της αγοράς και με ζητήματα καθημερινής βιωσιμότητας.<sup>125</sup>

Στο ίδιο πνεύμα εντάσσεται και μια παρατήρηση που μου μετέφερε ο μουσικός και τραγουδιστής Γιώργος Λίζος, αποδίδοντάς την στον Μανώλη Ρασούλη (λόγια προς τον Δημήτρη Κεχαγιά, 2000): «το μαγαζί έπιασε ταβάνι, πιο πάνω δεν θα πάει... πούλα το... άλλαξε το...». <sup>126</sup> Η αναφορά αυτή λειτουργεί ως ενδεικτική αποτύπωση της αίσθησης ότι ο χώρος είχε φτάσει σε ένα όριο ανάπτυξης. Στην ίδια συζήτηση, ο Κεχαγιάς απορρίπτει το ενδεχόμενο πώλησης ως μη ρεαλιστικό για τους ίδιους, σημειώνοντας ότι «εμείς αυτή τη δουλειά ξέραμε όλη μας τη ζωή... πώς θα το παρατήσεις; Δεν γίνεται...». <sup>127</sup>

Παράλληλα με τις μεταβολές στο ωράριο και στη συζήτηση για την προοπτική του χώρου, καταγράφονται και αλλαγές στη χωροταξική οργάνωση. Μία ακόμη αλλαγή που τοποθετείται το 2005 αφορά τη μεταφορά της ορχήστρας στο κέντρο του χώρου, απέναντι από το μπαρ (τη χρονολόγηση επιβεβαιώνει και ο Ανδρέας Τζάικος). Στην ίδια αφήγηση, ο Κεχαγιάς ανακαλεί τον Νίκο Παπάζογλου (1948–2011) ως συχνό θαμώνα του Πλατώ ήδη από το 1990 και περιγράφει ότι, με χιούμορ, επέμενε πως για να εμφανιστεί στο Πλατώ «πρέπει να έχει τον κόσμο δίπλα του», δηλώνοντας ότι θα έπαιζε μόνο εφόσον η ορχήστρα τοποθετούνταν στη μέση. Χαρακτηριστικά αποδίδεται η φράση: «Αν δε φέρεις την ορχήστρα στη μέση... εγώ δεν παίζω», σε αναφορά στο μακρόστενο σχήμα του Πλατώ και στην παλαιότερη τοποθέτηση της ορχήστρας στο βάθος του χώρου. <sup>128</sup>

Την ίδια κατεύθυνση επιβεβαιώνει και ο Κώστας Ματσίγκος, ο οποίος περιγράφει ότι, όταν τελικά η ορχήστρα μετατοπίστηκε στο κέντρο, «ο κόσμος έβλεπε καλύτερα», υπήρχε «καλύτερο ηχητικό αποτέλεσμα» και ο Νίκος Παπάζογλου πράγματι εμφανίστηκε στο Πλατώ.<sup>129</sup>

---

<sup>124</sup> Γεράσιμος Ανδρεάτος, τηλεφωνική συνέντευξη, 20 Οκτωβρίου 2025 (20.10.2025)

<sup>125</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>126</sup> Λίζος, προσωπική συνέντευξη, 8 Οκτωβρίου 2025

<sup>127</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>128</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>129</sup> Ματσίγκος, προσωπική συνέντευξη, 11 Σεπτεμβρίου 2025



Εικόνα 2.9. Νίκος Πατάζογλου-Δημήτρης Κεχαγιάς. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.



Εικόνα 2.8 : Πρόβα το 2007 των Plaza Ensemble (Από δεξιά Κώστας Τσούγκρας -ακορντεόν, Θανάσης Μπιλιλής- πιάνο, Γιάννης Πολυμενέρης Κόντραμπάσο, Άκης Αρχοντής- βιολί) μαζί με τους Κώστα Ματσίγκο (μαντολίνο) και Μανώλη Χατζημανώλη στη φωνή. Στη φωτογραφία απεικονίζεται πέρα από την πρόβα και η αλλαγή που έγινε το 2005 με τη μεταφορά της σκηνής στο κέντρο του μαγαζιού. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.

Πέρα από τις χωροταξικές προσαρμογές, σε επίπεδο καθημερινής πρακτικής, ο Κεχαγιάς σκιαγραφεί μια μετάβαση σε πιο «ευέλικτα» σχήματα και τρόπους κάλυψης κόστους, καθώς από το 2007–08 και μετά αναφέρει πως «δεν μπορούσαμε πλέον να δώσουμε μεροκάματα». Στο πλαίσιο αυτό επισημαίνει ότι, λόγω οικονομικής ανάγκης, «έβαζα πολλά σχήματα, ακόμη και καθημερινές, με τα εισιτήριά τους», με αποτέλεσμα να πραγματοποιούνται περιστασιακά live και Τρίτη ή Τετάρτη, ως προσπάθεια διατήρησης της λειτουργίας του χώρου.<sup>130</sup>

Η μεγάλη τομή, ωστόσο, τοποθετείται στο 2009–10, όταν ο χώρος αναδιαμορφώθηκε ριζικά με στόχο να μπορεί να λειτουργεί και ως καφέ. Οι εργασίες κράτησαν από το καλοκαίρι του 2009 έως αρχές του 2010. Η μεταβολή αυτή παρουσιάζεται ως απάντηση σε ένα διαχρονικό πρόβλημα της λειτουργίας του Πλατώ: ο Κεχαγιάς συνδέει την επιλογή αυτή με την επίγνωση ότι οι «τέσσερις μήνες κλειστά» κάθε καλοκαίρι αποτελούσαν «μεγάλη πληγή» και σημειώνει ότι αποφάσισαν, έστω και «πολύ αργά», να κατασκευάσουν τζαμαρία με ειδικά, τριπλά τζάμια, ώστε να υπάρχει οπτική επαφή με τον δρόμο χωρίς ηχορύπανση.<sup>131</sup>

Η παρέμβαση αυτή παρουσιάζεται ως τεχνικά απαιτητική και υψηλού κόστους. Οι υπεύθυνοι του Πλατώ αναφέρονται σε επένδυση περίπου 100.000 ευρώ την οποία, σύμφωνα με την αφήγηση, διέθεσε η μητέρα της Βίκυς Γκούνη. Η ίδια η Γκούνη σημειώνει ότι, για να τοποθετηθεί το ειδικό τζάμι, «βάλουμε υποθήκη το σπίτι». Παράλληλα, η αλλαγή συνοδεύτηκε από αναδιάταξη του εσωτερικού: σε μια λογική που είχε αρχίσει να εφαρμόζεται ήδη νωρίτερα, η ορχήστρα είχε ήδη μετακινηθεί προς τη μέση του μακρόστενου χώρου (από το 2005) και το μπαρ μεταφέρθηκε στη θέση της πρώτης σκηνής, ώστε να μπορούν να τοποθετηθούν περισσότερα τραπέζια μπροστά από τη σκηνή.<sup>132</sup>

## 2.3 Παρακμή και κλείσιμο (2010–2014)

### 2.3.1 Κοινωνικοί και οικονομικοί παράγοντες

Το 2009 η ελληνική οικονομία μπαίνει σε φάση βαθιάς κρίσης, όπως την περιγράφει η Τράπεζα της Ελλάδος, με εμφανή επιδείνωση των βασικών δεικτών και έντονη αβεβαιότητα για τη βιωσιμότητα του οικονομικού μοντέλου της προηγούμενης περιόδου με το ΑΕΠ να μειώνεται κυρίως λόγω απότομης πτώσης των επενδύσεων.<sup>133</sup> Στο ίδιο πλαίσιο, η Ευρωπαϊκή Επιτροπή καταγράφει ότι στο τέλος του 2009 το δημόσιο χρέος είχε ανέλθει περίπου στο 115% του ΑΕΠ, στοιχείο που αποτυπώνει τον περιορισμό των δημοσιονομικών περιθωρίων για τις επιχειρήσεις και τα νοικοκυριά και εκτιμά το γενικό κυβερνητικό έλλειμμα στο 13,6% του ΑΕΠ.<sup>134</sup>

Η εικόνα αυτή είναι χρήσιμη για να κατανοηθεί το περιβάλλον μέσα στο οποίο κινήθηκαν οι χώροι πολιτισμού και διασκέδασης την περίοδο 2009–2010: η «βαθιά κρίση» (ως περιγραφή της Τράπεζας της Ελλάδος) και το υψηλό επίπεδο χρέους συνιστούν δείκτες

---

<sup>130</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>131</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>132</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>133</sup> Bank of Greece, *Annual Report 2009* (Athens: Bank of Greece, 2010).

<sup>134</sup> European Commission, *The Economic Adjustment Programme for Greece*, European Economy Occasional Papers no. 61 (Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2010).

μιας γενικευμένης οικονομικής στενότητας, που επηρέασε την κατανάλωση και, κατ' επέκταση, τις συνθήκες βιωσιμότητας μικρών πολιτιστικών επιχειρήσεων.<sup>135</sup>

Σε αυτό το κλίμα, η Βίκυ Γκούνη επισημαίνει ότι, μετά τα πρώτα δεκαπέντε χρόνια, η οικονομική πραγματικότητα του εγχειρήματος γινόταν ολοένα πιο πιεστική, καθώς το βασικό μέλημά τους ήταν να «βγαίνουν οι επιταγές», ενώ η οικονομική ενίσχυση από την οικογένειά της, λειτουργούσε ως «ανάσα» αλλά δυστυχώς δεν ανέτρεπε τον κύκλο των συνεχών υποχρεώσεων.<sup>136</sup> Στο ίδιο πλαίσιο, η επιμονή, κυρίως του Δημήτρη Κεχαγιά, στη διατήρηση μιας μεγάλης ορχήστρας συνεπαγόταν υψηλό λειτουργικό κόστος χωρίς τη δυνατότητα μείωσης των σταθερών εξόδων.<sup>137</sup>

Αναφέρεται ενδεικτικά στο κόστος για τα πνευματικά δικαιώματα (ΑΕΠΠ, Ανώνυμη Εταιρεία Πνευματικής Ιδιοκτησίας<sup>138</sup>, και συνοψίζει στη φράση ότι «αν δεν πλήρωνες... στο έκλεινε το κράτος το μαγαζί». Παράλληλα, ποσοτικοποιεί το συγκεκριμένο βάρος περίπου στο «1.000.000 δρχ» ανά έτος (το οποίο αντιστοιχεί, όπως σημειώνει, σε περίπου 3.000€ στη σημερινή εποχή).<sup>139</sup>

Παράλληλα, περιγράφεται μια στρατηγική επιβίωσης μέσω εποχικής εργασίας καθώς τους καλοκαιρινούς μήνες εργάζονταν και οι δύο υπεύθυνοι αλλού, ώστε να καλύψουν επιταγές και υποχρεώσεις μιας περιόδου κατά την οποία ο χώρος παρέμενε κλειστός, δηλαδή από τα τέλη Μαΐου έως τον Οκτώβριο.<sup>140</sup>

Στο πλαίσιο της συζήτησης για τους φορολογικούς ελέγχους και τα «άλλα έξοδα» πέρα από τις επανεπενδύσεις (όπως η ανακαίνιση του 2009-10), διατυπώνεται ρητά η εκτίμηση ότι «ο πρώτος εχθρός ήταν το κράτος». Στο ίδιο σημείο γίνεται αναφορά σε υψηλό συντελεστή ΦΠΑ («36%») και επιχειρείται μια αριθμητική αποτύπωση της συνολικής επιβάρυνσης ως ποσοστό «από τον τζίρο», μαζί με πρόσθετες υποχρεώσεις (ενδεικτικά «5% δήμος» και «20% κάβα»), ως τρόπος να κατανοηθεί το βάρος που, κατά τη μνήμη και την εκτίμησή τους, αντιστοιχούσε σε μια μικρή επιχείρηση.<sup>141</sup>

Στην ίδια λογική αυτοαξιολόγησης της περιόδου, αναφέρονται και επιλογές που εκ των υστέρων αποτιμώνται ως «λάθη». Ενδεικτικά, η Βίκυ Γκούνη επισημαίνει ότι, παρότι στο μισθωτήριο περιλαμβανόταν μεγάλη αυλή η οποία ανήκε αποκλειστικά στο μισθωμένο ακίνητο και όχι στον δήμο (περίπου 300 τ.μ.), ο χώρος δεν «άνοιξε» ποτέ προς τα έξω τους θερινούς μήνες. Η ίδια αποδίδει την επιλογή αυτή σε μια αντίληψη ότι «καλό θα ήταν να

---

<sup>135</sup> Bank of Greece, *Annual Report 2009*; European Commission, *The Economic Adjustment Programme for Greece*, Occasional Papers no. 61.

<sup>136</sup> Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>137</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>138</sup> Στο θεσμικό πλαίσιο του ν. 2121/1993, η δημόσια εκτέλεση μουσικών έργων προϋπέθετε σχετική άδεια, είτε απευθείας από τους δικαιούχους είτε μέσω οργανισμών συλλογικής διαχείρισης στους οποίους έχει ανατεθεί η διαχείριση των δικαιωμάτων, ενώ η χρήση χωρίς την απαιτούμενη άδεια μπορούσε να ενεργοποιήσει διαδικασίες παρεμπόδισης και αστικές κυρώσεις. Στο ίδιο πλαίσιο, η ΑΕΠΠ λειτουργούσε ως οργανισμός συλλογικής διαχείρισης δικαιωμάτων επί μουσικών έργων, χορηγώντας άδειες για χρήσεις όπως η δημόσια εκτέλεση και προβάλλοντας αξιώσεις σε περιπτώσεις μη αδειοδοτημένης χρήσης. Ελληνική Δημοκρατία, *Νόμος 2121/1993 «Πνευματική Ιδιοκτησία, Συγγενικά Δικαιώματα και Πολιτιστικά Θέματα»*, άρθρα 54, 63 και 65 (όπως παρατίθενται στο Lawspot), πρόσβαση 19 Ιανουαρίου 2026; Οργανισμός Πνευματικής Ιδιοκτησίας, «Εφετείο Αθηνών 5866/2003», *library.opi.gr*, πρόσβαση 19 Ιανουαρίου 2026.

<sup>139</sup> Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>140</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>141</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

δουλέψει και κάποιος άλλος», με την έννοια ότι δεν επιδίωκαν να αξιοποιήσουν πλήρως όλες τις δυνατότητες κέρδους, αφήνοντας περιθώριο δραστηριότητας και σε άλλες επιχειρήσεις.<sup>142</sup>

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον αναζήτησης διεξόδων και προσπάθειας προσαρμογής στις νέες συνθήκες, στις 8.11.2011 δημιουργήθηκε σελίδα στο Facebook, ως κίνηση ενίσχυσης της προβολής και ενημέρωσης του κοινού μέσω ψηφιακών αφισών για το πρόγραμμα.<sup>143</sup>

### 2.3.2 Πολιτιστικές αλλαγές και νέες μορφές διασκέδασης

Στις αφηγήσεις του Κώστα Τσούγκρα, το Πλατώ στη δεκαετία του 1990 εμφανίζεται ως χώρος «εναρμονισμένος με την κύρια μορφή διασκέδασης», σε μια συγκυρία όπου δεν ήταν εύκολο να προβλεφθεί ότι «αυτό το είδος μουσικής» και ο συγκεκριμένος τρόπος εξόδου θα έπαυαν, κατά μία έννοια, να ενδιαφέρουν το μεγαλύτερο κοινό. Όπως μου εξήγησε, η μεταβολή γίνεται αισθητή κυρίως από τη δεκαετία του 2000, όταν, όπως περιγράφεται, «άλλαξε ο τρόπος με τον οποίο διασκεδάζει ο κόσμος και κυρίως η νεολαία», με στροφή σε «μαγαζιά με DJ» και «κλαμπ», δηλαδή χώρους όπου η μουσική επιλέγεται και αναπαράγεται από κονσόλα/playlist και όχι από ζωντανή ορχήστρα και φαινόταν ότι το Πλατώ έπρεπε να προσαρμοστεί αν ήθελε να συνεχίσει τη λειτουργία του.<sup>144</sup>

Στην ίδια αφήγηση, ο Κώστας Τσούγκρας συνδέει τις αλλαγές αυτές σε ένα ευρύτερο ερμηνευτικό πλαίσιο που συνδέεται με νέες πρακτικές λειτουργίας των χώρων. Ως ενδεικτικό παράδειγμα αναφέρει το «Μύλο» (μουσική σκηνή στη Θεσσαλονίκη), όπου δεν υπήρχε «σταθερό πρόγραμμα» ή «σεζόν με ορχήστρα», αλλά πιο σύντομες εμφανίσεις, «για λίγες μέρες ή και για μία μέρα», ενώ επισημαίνεται ότι αυτό το μοντέλο «τελικά, επικράτησε». Στην ίδια λογική, διατυπώνεται και η εκτίμησή του ότι το Πλατώ επιχείρησε να προσαρμοστεί σε αυτές τις συνθήκες, υιοθετώντας «ευκαιριακά προγράμματα και όχι σταθερή ορχήστρα», εξέλιξη που επηρέασε τον τρόπο λειτουργίας του. Παράλληλα, το κοινό που το παρακολουθούσε «για χρόνια» φάνηκε να απομακρύνεται, είτε λόγω ηλικιακών μεταβολών, είτε επειδή η οικονομική κρίση περιόρισε τις δυνατότητες εξόδου είτε γιατί άλλαξαν οι ρυθμοί ζωής τους.<sup>145</sup>

Παράλληλα, στις αφηγήσεις του Δημήτρη Ψαρρά για τα τελευταία χρόνια αναδεικνύονται ζητήματα προβολής και ανταγωνισμού. Στο πλαίσιο μιας κριτικής αποτίμησης, επισημαίνει ως «λάθος» ότι οι υπεύθυνοι του χώρου δεν είχαν «επιθετική συμπεριφορά στην προώθηση του μαγαζιού», παρά μόνο σε περιπτώσεις όπου εμφανιζόταν «κάποιος επώνυμος», οπότε «γέμιζε με αφίσες το κέντρο». Συνδέει την εικόνα του Πλατώ με τη στάση του Δημήτρη Κεχαγιά και της Βίκυς Γκούνη να παραμένουν «σωστοί και νομοταγείς» και διατυπώνει την πεποίθηση ότι «οι νόμοι πάντα χτυπούν τον αδύναμο». Ως ενδεικτικό παράδειγμα αναφέρθηκαν ανταγωνιστικοί χώροι που, κατά την αφήγηση, λειτουργούσαν επί σειρά ετών χωρίς άδεια, χωρίς να αντιμετωπίζουν αντίστοιχα θεσμικά προβλήματα.<sup>146</sup>

<sup>142</sup> Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>143</sup> ΠΛΑΤΩ, Facebook page, accessed January 19, 2026, <https://www.facebook.com/plato.live>.

<sup>144</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>145</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>146</sup> Ψαρράς, συνέντευξη μέσω Messenger, 24 Σεπτεμβρίου 2025

### 2.3.3 Το τέλος μιας εποχής

Στις συζητήσεις με τη Βίκυ Γκούνη και τον Δημήτρη Κεχαγιά αναφέρονται ορισμένα «κρίσιμα» επεισόδια που, σύμφωνα με την αποτίμησή τους, επηρέασαν και επιβάρυναν οικονομικά το Πλατώ. Ένα από αυτά συνδέεται με έλεγχο του ΙΚΑ και επιβεβαιώνεται και από τον Δημήτρη Ψαρρά. Στο πλαίσιο ενός τυπικού ελέγχου, κατά την αφήγησή του, ένας μουσικός της ορχήστρας δήλωσε υψηλότερη αμοιβή από την πραγματική, με αποτέλεσμα να καταγραφεί αντίστοιχο επίπεδο αμοιβών για όλο το σχήμα και να προκύψει οφειλή προς το ΙΚΑ, η οποία περιγράφεται ως «δυσβάσταχτη» και πρακτικά αδύνατη να αποπληρωθεί.<sup>147</sup>

Οι οφειλές προς το ΙΚΑ φαίνεται να συσσωρεύονται κυρίως σε περιόδους αυξημένων υποχρεώσεων, όταν προτεραιότητα είχαν πληρωμές που δεν μπορούσαν να καθυστερήσουν, όπως το ενοίκιο και ο ΦΠΑ, ιδίως τους θερινούς μήνες κατά τους οποίους ο χώρος παρέμενε κλειστός. Στο ίδιο πλαίσιο αναφέρεται ότι οι προσαυξήσεις αύξαναν απότομα το συνολικό ποσό. Ενδεικτικά, μια οφειλή που αρχικά υπολογιζόταν στις 30.000 ευρώ φέρεται να ανήλθε στις 80.000 ευρώ, πριν από ένταξη σε ρύθμιση που περιόρισε το ποσό στις 60.000 ευρώ. Η εξυπηρέτηση της ρύθμισης περιγράφεται ως μακρόχρονη, με καταβολή «726€ το μήνα» για οκτώ χρόνια.<sup>148</sup>

Στις αφηγήσεις της Βίκυς Γκούνη, η λειτουργία καφέ στον εξωτερικό χώρο (περίπου το 2010), συνδέεται με πρακτικές δυσκολίες που επηρέασαν άμεσα την απόδοση της επένδυσης. Ενώ η καφετέρια άρχισε να λειτουργεί, η λαϊκή αγορά συνέχιζε να πραγματοποιείται κάθε Δευτέρα μπροστά από το κατάστημα, γεγονός που, όπως περιγράφεται, επιβάρυνε ιδιαίτερα τη δραστηριοποίηση του χώρου λόγω έντονης οσμής, ειδικά από τους πάγκους ιχθυοπωλών. Στο ίδιο πλαίσιο αναφέρεται ότι, παρότι έγιναν κινήσεις και διαμαρτυρίες με στόχο να υπάρξει αντιμετώπιση του ζητήματος ή κάποια μορφή αποζημίωσης σε σχέση με την επένδυση, «τίποτα» δεν προχώρησε.<sup>149</sup>

Η ίδια περίοδος συνδέεται και με την υψηλή δαπάνη της αναδιαμόρφωσης, η οποία περιλάμβανε την εγκατάσταση ειδικών τριπλών (τρίπλεξ) υαλοπινάκων, ώστε να διατηρείται οπτική επαφή με το εξωτερικό περιβάλλον χωρίς απώλειες στην ηχομόνωση. Ωστόσο, η επένδυση αυτή δεν απέδωσε τα αναμενόμενα αποτελέσματα, καθώς οι εξωτερικές συνθήκες στον άμεσο περιβάλλοντα χώρο, και ιδιαίτερα η αδυναμία μεταφοράς της λαϊκής αγοράς, συνέχισαν να δυσχεραίνουν τη λειτουργία του καφέ. Ως συνέπεια, περιγράφεται ότι η οικονομική επιβίωση του Πλατώ γινόταν ολοένα και πιο δύσκολη.<sup>150</sup>

Σε αυτό το πλαίσιο, και ενώ βρισκόταν σε εξέλιξη η ρύθμιση για τις οφειλές προς το ΙΚΑ, το 2011 προβάλλει στις αφηγήσεις ως σημείο καμπής, καθώς ένα αιφνίδιο γεγονός, ένα συναυσιαματικό πλήγμα συνέπεσε με δυσκολίες στη συνέχιση της εξυπηρέτησης των οικονομικών υποχρεώσεων. Η Βίκυ Γκούνη αναφέρει ότι τον Μάρτιο βρήκε τον Μανώλη Ρασούλη νεκρό στο σπίτι του, μαζί με την αστροφυσικό και φίλη του, Αναστασία Μεταλληνού, γεγονός που, όπως σημειώνει, τους «αποσυντόνισε πλήρως».<sup>151</sup>

<sup>147</sup> Ψαρράς, συνέντευξη μέσω Messenger, 24 Σεπτεμβρίου 2025

<sup>148</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>149</sup> Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>150</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>151</sup> Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

Στην ίδια χρονική συγκυρία, είχαν απομείνει «δύο ή τρεις» δόσεις της ρύθμισης προς το ΙΚΑ και, μέσα σε εκείνη την περίοδο, «έμειναν πίσω» ως προς την εμπρόθεσμη καταβολή τους. Όταν απευθύνθηκε στο ΙΚΑ, ενημερώθηκε ότι λόγω της καθυστέρησης είχε γίνει ανακεφαλαίωση του συνολικού ποσού και ότι, ως συνέπεια, η ρύθμιση είχε χαθεί. Επιπλέον, αναφέρει ότι για την επανένταξη τέθηκε από την κεντρική υπηρεσία ως προϋπόθεση η άμεση καταβολή περίπου 5.000 ευρώ, ποσό που εκείνη τη στιγμή δεν μπορούσαν να καλύψουν.<sup>152</sup>

Παράλληλα, υπήρξαν και ζητήματα με την εφορία, με ελέγχους και πρόστιμα που συνδέθηκαν με τα «εισιτήρια» (και το αντίστοιχο ΦΠΑ) λίγο πριν αυτά καταργηθούν, καθώς και αναφορά σε εμπλοκή του ΣΔΟΕ. Επιπλέον, σημειώνεται ότι οι οφειλές δεν περιορίστηκαν σε έναν φορέα, αλλά επεκτάθηκαν και στο ΤΕΒΕ. Τέλος, η Βίκυ Γκούνη περιέγραψε πως, μετά τον θάνατο του ιδιοκτήτη (τον οποίο ανέφερε ως «Χάινε»), η σύζυγός του ανακοίνωσε έξωση. Όπως περιγράφεται, η αδυναμία κάλυψης του ποσού (1500€) που απαιτούνταν για την άσκηση ανακοπής οδήγησε σε ταχεία εκκένωση του καταστήματος, η οποία πραγματοποιήθηκε μέσα σε τρεις ημέρες. Όπως πολύ χαρακτηριστικά μου είπαν και οι δύο: «για χίλια πεντακόσια ευρώ βρεθήκαμε στο δρόμο».<sup>153</sup>

Πριν από το οριστικό κλείσιμο, πραγματοποιήθηκαν ορισμένες τελευταίες, τιμητικές βραδιές, αφιερωμένες σε φίλους μουσικούς και καλλιτέχνες που συνεργάστηκαν επί σειρά ετών με τον χώρο, καθώς και σε θαμώνες που τον στήριξαν με την παρουσία τους. Η 1η Νοεμβρίου 2014 αναφέρεται ως η τελευταία, αποχαιρετιστήρια βραδιά, ενώ την επομένη το Πλατώ έκλεισε οριστικά.

---

<sup>152</sup> Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>153</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

## ΜΕΡΟΣ Γ΄: Εσωτερική λειτουργία και καλλιτεχνική δραστηριότητα

### 3. Οργάνωση και λειτουργία της μπουάτ Πλατώ

#### 3.1 Λειτουργικά και οργανωτικά χαρακτηριστικά

##### 3.1.1 Δομή του Πλατώ: η διάταξη του χώρου και της σκηνής και η αισθητική του μαγαζιού

Η επιλογή αλλά και η διαμόρφωσή του χώρου αποτέλεσαν κρίσιμους παράγοντες για τη λειτουργική ταυτότητα του Πλατώ. Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο<sup>154</sup> η απόφαση εγκατάστασης στην περιοχή της Χαριλάου δεν υπαγορεύτηκε αποκλειστικά από επιχειρηματικά κριτήρια, αλλά και από πρακτικές ανάγκες της καθημερινότητας.<sup>155</sup> Στο παρόν υποκεφάλαιο γίνεται εστίαση στη χωρική διάταξη και στην αισθητική οργάνωση του εσωτερικού, δηλαδή στο πώς το Πλατώ “στήθηκε” ώστε να εξυπηρετεί ταυτόχρονα τη παρουσία των μουσικών επί σκηνής, τη ροή της βραδιάς και την εμπειρία του κοινού.

Σύμφωνα με την αφήγηση του Ανδρέα Καρακότα, η είσοδος του μαγαζιού οδηγούσε αρχικά σε έναν μικρό προθάλαμο. Από εκεί, ο επισκέπτης έφτανε στον κύριο χώρο, ο οποίος αναπτυσσόταν μακρόστενα προς το βάθος, με το πατάρι/σκηνή στο απέναντι άκρο. Ο ίδιος το περιγράφει σχεδόν ως ένα «παραλληλόγραμμο» μήκους περίπου 15–20 μέτρων από την είσοδο έως τη σκηνή, στοιχείο που υπογραμμίζει την ευθύγραμμη και σε βάθος, ανάπτυξη του χώρου. Η χαμηλή υπερύψωση της σκηνής και η διάταξη των τραπέζιων «σε όλο το μήκος» ενίσχυαν την αίσθηση αμεσότητας μεταξύ μουσικών και κοινού.<sup>156</sup>

Το μπαρ βρισκόταν περίπου στο μέσο του χώρου στα δεξιά κοιτώντας την σκηνή, ενώ «λίγο πριν το μπαρ ήταν κάποιες πόρτες που οδηγούσαν στην κουζίνα, στις τουαλέτες και σε ένα υπόγειο χώρο πολύ μεγάλο που μπορούσαν να λειτουργήσουν σαν καμαρίνια». Στην ίδια περιγραφή, ο χώρος δεν έμενε αυστηρά “ορθογώνιος”, καθώς, εκεί όπου βρισκόταν η σκηνή, «άνοιγε» δεξιά σχηματίζοντας ένα μικρό “Γ”, όπου υπήρχαν επιπλέον τραπέζια που κι αυτά είχαν οπτική επαφή με τους μουσικούς.<sup>157</sup>

Παράλληλα με το πατάρι/σκηνή, υπήρχε και ένα δεύτερο, μικρότερο επίπεδο για κάποιους μουσικούς που χρειάζονταν υπερυψωμένη θέση, για να φαίνονται από τα τραπέζια. Ο Ανδρέας Καρακότας σημειώνει ότι το πατάρι ήταν χαμηλό, «πολύ άμεσο» και «πολύ κοντά στον κόσμο», περιγράφοντας έτσι μια σκηνική συνθήκη που αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό των μπουάτ. Μάλιστα, θυμάται πως τα τύμπανα (αναφέροντας ενδεικτικά τον Νίκο Ψοφογιώργο (1964-2016) βρίσκονταν σε αυτό το δεύτερο επίπεδο.<sup>158</sup> Σε επίπεδο χωρητικότητας, η Μαρία Ηλιάδου, που εργάστηκε στο μπαρ του Πλατώ, μου ανέφερε έναν

---

<sup>154</sup> Στην υποενότητα 2.1.3 αναφέρονται αναλυτικά οι λόγοι επιλογής της συγκεκριμένης τοποθεσίας αλλά και του συγκεκριμένου ακινήτου που πληρούσε το μέγιστο των προδιαγραφών για τη στέγαση ενός χώρου όπως το Πλατώ.

<sup>155</sup> Δημήτρης Κεχαγιάς και Βίκυ Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη (1η κατά σειρά), Θεσσαλονίκη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>156</sup> Ανδρέας Καρακότας, τηλεφωνική συνέντευξη, 6 Οκτωβρίου 2025.

<sup>157</sup> Καρακότας, τηλεφωνική συνέντευξη, 6 Οκτωβρίου 2025.

<sup>158</sup> Καρακότας, τηλεφωνική συνέντευξη, 6 Οκτωβρίου 2025.

εκτιμώμενο αριθμό 150 ατόμων, στοιχείο που επιβεβαιώνει έναν χώρο μεσαίας κλίμακας, κατάλληλο για πιο άμεση και βιωματική επαφή κοινού και καλλιτεχνών <sup>159</sup>, ενώ ο Δημήτρης Κεχαγιάς αναφέρει μια χωρητικότητα 160-170 ατόμων. <sup>160</sup>



*Εικόνα 3.1: Το εσωτερικό του Πλατώ στην αρχή της λειτουργίας του με την αρχική διάταξη, με την ορχήστρα στο τέλος και το μπαρ στα δεξιά. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.*



*Εικόνα 3.2: το «Γ» δεξιά της σκηνής με επιπλέον τραπέζια. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.*

<sup>159</sup> Μαρία Ηλιάδου, τηλεφωνική συνέντευξη, 7 Οκτωβρίου 2025.

<sup>160</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025



Εικόνα 3.3 Τα δύο επίπεδα της ορχήστρας. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.

Ως προς την αισθητική του χώρου, ο Ανδρέας Καρακότας έκανε λόγο για ένα «ζεστό μαγαζί με ζεστά χρώματα», χωρίς να συγκρατεί επακριβώς τις αποχρώσεις, αλλά επιμένοντας στη συνολική αίσθηση θαλωρής που παρήγαγε το περιβάλλον. Τέλος, υπογράμμισε ότι το Πλατώ λειτουργούσε ξεκάθαρα ως μπουάτ, ένας τύπος χώρου που, εκείνη την περίοδο, δεν ήταν ιδιαίτερα συχνός, και το διαφοροποιεί από άλλες σκηνές, παραπέμποντας και σε παλαιότερα μικρά μαγαζιά (π.χ. το Λιόγερμα στην Προξένου Κορομηλά) ως σημεία αναφοράς.<sup>161</sup> Ο Βαγγέλης Κορακάκης θυμάται στο εσωτερικό του καταστήματος ότι υπήρχαν αφίσες με πρόσωπα σημαντικών δημιουργών και συνθετών (όπως ο Μούτσης, ο Κουγιουμτζής, ο Σαββόπουλος), που λειτουργούσαν ως στοιχεία διακόσμησης και ως συμβολικές αναφορές στο μουσικό πλαίσιο της μπουάτ, ενώ, όπως σημείωσε με χιουμοριστική διάθεση, μεταξύ αυτών θυμάται ότι συγκαταλεγόταν και ο ίδιος.<sup>162</sup>

Η εμπειρία του χώρου από την πλευρά των καλλιτεχνών επιβεβαιώνει τη σημασία αυτών των επιλογών. Ο Μάκης Σεβίλογλου περιγράφει τον χώρο με όρους σχεδόν τελετουργικούς, παρομοιάζοντάς τον με «ναό» ή «εκκλησία», τονίζοντας τη μοναδική αίσθηση που δημιουργούσε τόσο η αρχιτεκτονική όσο και η ακουστική του. Κάνει επίσης αναφορά στο πατάρι, το οποίο μετακινήθηκε μετέπειτα, στοιχείο που δείχνει τη συνεχή αναζήτηση της βέλτιστης λειτουργικής διάταξης. Παράλληλα, υπογραμμίζει την ποιότητα του ήχου, την αισθητική φροντίδα (μοκέτες, αφίσες) και τη συνολική καλαισθησία του χώρου.<sup>163</sup>

<sup>161</sup> Καρακότας, τηλεφωνική συνέντευξη, 6 Οκτωβρίου 2025.

<sup>162</sup> Βαγγέλης Κορακάκης, προσωπική συνέντευξη, Αθήνα, 16 Σεπτεμβρίου 2025

<sup>163</sup> Μάκης Σεβίλογλου, τηλεφωνική συνέντευξη, 17 Οκτωβρίου 2025.

Αντίστοιχα, η Κατερίνα Σιάπαντα μου επιβεβαίωσε ότι, παρά τις αλλαγές στο χώρο και τη μεταφορά της ορχήστρας/της σκηνής από το πίσω μέρος σε θέση απέναντι από το μπαρ (το 2005), αλλά ακόμα κι όταν έγινε η ριζική αναδιαμόρφωση του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου (2009-2010) η ακουστική παρέμεινε υψηλού επιπέδου, χαρακτηρίζοντάς την ως άριστη και στις δύο περιπτώσεις.<sup>164</sup>



Εικόνα 3.4: Ιανουάριος 2006. Από αριστερά: Μανώλης Καραντίνης (μπουζούκι), Κώστας Ματσίγκος (κιθάρα), Μίλτος Πασχαλίδης (τραγουδιστής-τραγουδοποιός), Στέργιος Γαργάλας (βιολί). Στην παρούσα φωτογραφία φαίνεται η νέα διάταξη της σκηνής μετά την αλλαγή το 2005. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.

### 3.1.2 Η ομάδα εργασίας: διοίκηση, προσωπικό, μουσικοί και τεχνικοί

Η λειτουργία του χώρου στηρίχθηκε σε μια μικρή σχετικά ομάδα εργασίας, με έντονη προσωπική εμπλοκή των υπευθύνων. Η Βίκυ Γκούνη περιγράφει έναν ρόλο που υπερέβαινε κατά πολύ τα τυπικά καθήκοντα της διοίκησης, καθώς η ίδια συμμετείχε ενεργά σε όλες σχεδόν τις καθημερινές εργασίες: από τον καθαρισμό του χώρου έως την οργάνωση του προσωπικού και τη λειτουργία του ταμείου.

Εκτός από τους μουσικούς, τραγουδιστές και τον ηγολήπτη, η σύνθεση της ομάδας περιλάμβανε ένα άτομο στην κουζίνα (με έμφαση στην παρασκευή μεζέδων), μπάρμαν, σερβιτόρους, υπεύθυνο γκαρνταρόμπας (όχι πάντα) και εργαζόμενο στη «μάρκα», δηλαδή στο ταμείο. Η Μαρία Ηλιάδου επιβεβαιώνει αυτή τη δομή, σημειώνοντας ότι η Βίκυ κάλυπτε συχνά πολλαπλούς ρόλους ταυτόχρονα, λειτουργώντας ουσιαστικά ως συνδετικός κρίκος

<sup>164</sup> Κατερίνα Σιάπαντα, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 23 Σεπτεμβρίου 2025

μεταξύ κουζίνας, μπαρ και ταμείου και κατά κανόνα ήταν εκείνη στη «μάρκα». <sup>165</sup> Το ίδιο επιβεβαιώνεται και από εργαζόμενους, οι οποίοι θυμούνται τη Βίκυ να παρεμβαίνει πρακτικά στην καθημερινότητα του καταστήματος, ακόμη και σε εργασίες που σε άλλα μαγαζιά θα ανατίθενταν στο προσωπικό. <sup>166</sup>

Στο ίδιο πνεύμα, ο Τζάικος Ανδρέας, αναφέρει ότι, όταν υπήρχε ανάγκη, κάλυπτε και το μπαρ, στοιχείο που παραπέμπει σε μία ευέλικτη κατανομή ρόλων ανάλογα με τις απαιτήσεις της βραδιάς. <sup>167</sup> Η εργασιακή καθημερινότητα περιγράφεται ως απαιτητική και εντατική, με έμφαση στη συνέπεια, την ταχύτητα και τη διαρκή εγρήγορση απέναντι στις ανάγκες του κοινού. <sup>168</sup> Η επισήμανση αυτή λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς την οργανωτική εικόνα του χώρου, όπου η ομαλή λειτουργία προϋπέθετε καλό και γρήγορο συντονισμό.

Στη δική της αφήγηση, η Βίκυ Γκούνη μου αποσαφήνισε και τη λογική στελέχωσης του προσωπικού του Πλατώ, καθώς μου ανέφερε ότι υπήρχε σταθερή μέριμνα για επαρκή αριθμό σερβιτόρων «για να μην κουράζονται». Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ανέφερε ότι, σε μια τυπική διάταξη, εργαζόνταν τέσσερις σερβιτόροι, παράλληλα με μπάρμαν και άτομο στη «μάρκα». <sup>169</sup> Ο Γιώργος Βαρδάκης θυμάται ότι σε ορισμένες περιόδους εργαζόταν με καθεστώς μερικής απασχόλησης (κυρίως δύο βράδια την εβδομάδα), στοιχείο που δείχνει ότι η ομάδα προσαρμοζόταν ευέλικτα ανάλογα με τις ανάγκες και τις «κορυφώσεις» της κίνησης. <sup>170</sup>

Από την πλευρά των μουσικών, ο Κώστας Ματσίγκος αναφέρθηκε στην οργανωτική δουλειά που συνόδευε τη σκηνική παρουσία (πρόβες, ενορχηστρώσεις, ρυθμίσεις προγράμματος), επισημαίνοντας ότι υπήρχε πάντοτε οργάνωση και σαφώς καθορισμένη ροή, χωρίς τίποτα να αφήνεται στην τύχη. Σε ορισμένες περιόδους, μάλιστα μου ανέφερε ότι είχε ο ίδιος την ευθύνη της ορχήστρας, καθώς και τον συντονισμό των προβών και των ενορχηστρώσεων <sup>171</sup>

Συνολικά, η εικόνα που προκύπτει από τις αφηγήσεις αναδεικνύει ένα ευέλικτο οργανωτικό σχήμα με σαφή μέριμνα για την ομαλή διεξαγωγή της βραδιάς, το οποίο ρύθμιζε τον αριθμό του προσωπικού με λειτουργικά κριτήρια, ανάλογα με τις απαιτήσεις του προγράμματος και την αναμενόμενη κίνηση.

Αξίζει, επίσης, να αναφερθούν οι «αφανείς ήρωες», όπως τους χαρακτηρίζει η Βίκυ Γκούνη, δηλαδή οι εργαζόμενοι στον τομέα της εξυπηρέτησης, της κουζίνας και της γενικότερης λειτουργικής υποστήριξης του χώρου, οι οποίοι συνέβαλαν καθοριστικά στη μακρόχρονη πορεία του Πλατώ. Όπως αναφέρει η ίδια, οι άνθρωποι αυτοί «στάθηκαν συνοδοιπόροι σ' αυτήν την όμορφη διαδρομή γεμάτη χαρές αλλά και αγωνίες. Οι άνθρωποί μας, οι φίλοι μας, η οικογένεια...»

Στο προσωπικό του χώρου συγκαταλέγονταν οι Αγλαΐα Νίτσου, Ανδρέας Καψάλης, Ανδρέας Τζάικος, Ανέστης Παπαγεωργίου, Γιάννης Κορωνάιος, Γιάννης Σαμούκας, Γιώργος Βαρδάκης, Δημήτρης Παντζαρτζίδης, Θάνος Πρίτσας, Θοδωρής Τσαουσίδης, Κατερίνα

---

<sup>165</sup> Ηλιάδου, τηλεφωνική συνέντευξη, 7 Οκτωβρίου 2025.

<sup>166</sup> Ανδρέας Τζάικος, τηλεφωνική συνέντευξη, 20 Οκτωβρίου 2025.

<sup>167</sup> Τζάικος, τηλεφωνική συνέντευξη, 20 Οκτωβρίου 2025.

<sup>168</sup> Γιώργος Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

<sup>169</sup> Βίκυ Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 25 Μαΐου 2025.

<sup>170</sup> Γιώργος Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

<sup>171</sup> Κώστας Ματσίγκος, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 11 Σεπτεμβρίου 2025

Ηλιάδου, Κατερίνα Τσερκέζου, Κική Γεωργιάδου, Κοσμάς Σχοινάς, Κώστας Κρικέλης, Λουκάς Κουρλής, Μαρία Ηλιάδου, Μαρία Χρυσάφη, Μανώλης Μυλωνάς, Παναγιώτης Ευαγγέλου, Πάνος Μεμετζίδης, Ραφί Ονσεριάν, Σπυριδούλα Γάκη, Σούλα Γεωργίου, Σοφία Βαρδάκη και Χριστίνα Σαχπατσίδου. Επιπλέον, μνημονεύονται και άλλα πρόσωπα, για τα οποία δεν διασώζονται τα επώνυμα και καταγράφονται μόνο με τα μικρά τους ονόματα όπως Αφροδίτη, Βασούλα, Έρη, Ζώης, Πόλυ, Ρένος, Τασούλα και Κώστας «Λαμπάδας» (παρατσούκλι).<sup>172</sup>

### 3.1.3 Περίοδος, ημέρες και ωράριο λειτουργίας

Το ωράριο λειτουργίας του χώρου ακολουθούσε σε μεγάλο βαθμό τα δεδομένα των μουσικών σκηνών ή μαγαζιών της Θεσσαλονίκης την περίοδο ίδρυσής του, ενώ μεταβαλλόταν σταδιακά υπό την επίδραση κοινωνικών και οικονομικών εξελίξεων. Όπως μου εξήγησε ο Δημήτρης Κεχαγιάς, το Πλατώ λειτουργούσε από Οκτώβρη μέχρι τέλη Μαΐου και σε εξαιρετικές περιπτώσεις μέχρι αρχές Ιούνη. Επίσης, αρχικά λειτουργούσε από Τρίτη έως Κυριακή, με μοναδική σταθερή ημέρα ανάπαυσης τη Δευτέρα και γύρω στο 2000 η λειτουργία μειώθηκε σε τέσσερις ημέρες την εβδομάδα, ενώ μετά το 2008-2009, υπό το βάρος της οικονομικής κρίσης, έφτασε έως και στο τριήμερο.<sup>173</sup> Η συμπίεση αυτή δεν αποτέλεσε απλώς αριθμητική αλλαγή, αλλά αναδιοργάνωσε τον προγραμματισμό, τη διαχείριση κόστους και τις πρακτικές ισορροπίες ανάμεσα στην καλλιτεχνική δραστηριότητα και την επιχειρησιακή βιωσιμότητα.

Οι αφηγήσεις άλλων εργαζομένων και μουσικών επιβεβαιώνουν ότι το εβδομαδιαίο σχήμα δεν υπήρξε ενιαίο σε όλες τις φάσεις. Ενδεικτικά, ο Ιωάννης Κολοβός, για τα πρώτα χρόνια, κάνει λόγο για λειτουργία «σχεδόν όλες τις μέρες» με ένα ρεπό,<sup>174</sup> το ίδιο και η Λιζέτα Καλημέρη (1993–1996) αναφέρει εβδομαδιαία λειτουργία με συγκεκριμένη ημέρα ρεπό.<sup>175</sup> Ο Γιώργος Βαρδάκης (1992–1996) ανακαλεί ως βασικό το σχήμα τετραήμερης λειτουργίας (Παρασκευή–Δευτέρα),<sup>176</sup> ενώ ο Γιώργος Λίζος (1995) θυμάται πενθήμερο (Τετάρτη–Κυριακή).<sup>177</sup> Οι αποκλίσεις αυτές μπορούν να ερμηνευτούν τόσο ως μεταβολές ανά περίοδο όσο και ως τυπικό χαρακτηριστικό της προφορικής μνήμης, όπου το «ωράριο» ανακαλείται συχνά ως εμπειρία/ βίωμα έντασης και όχι ως συγκεκριμένη χρονική καταγραφή.

Η αναλυτική περιγραφή της χρονικής δομής της βραδιάς έχει ήδη παρουσιαστεί στο Κεφάλαιο 2 (ενότητα 2.2.1). Εδώ διατηρούνται συνοπτικά μόνο τα χρονικά ορόσημα στο μέτρο που αφορούν τη λειτουργία του μαγαζιού: η προσέλευση του κοινού εντεινόταν μετά τις 22:30, το πρώτο σκέλος ολοκληρωνόταν περίπου έως τις 00:00–00:30 και ο βασικός κορμός εκτεινόταν συνήθως έως τις 02:30 (ενίοτε έως τις 03:00). Το σύντομο ενδιάμεσο διάλειμμα λειτουργούσε ως κομβικό σημείο ανασύνταξης της εξυπηρέτησης και του συντονισμού όπως προετοιμασία στην κουζίνα, εναλλαγές μουσικών/προσωπικού, πιθανά και μερικό κλείσιμο ταμείου. Μετά το πέρας του βασικού προγράμματος μπορούσε να

<sup>172</sup> Βίκυ Γκούνη, προσωπική επικοινωνία, Θεσσαλονίκη, 23 Φεβρουαρίου 2025.

<sup>173</sup> Δημήτρης Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 25 Μαΐου 2025.

<sup>174</sup> Ιωάννης Κολοβός, τηλεφωνική συνέντευξη, 8 Οκτωβρίου 2025.

<sup>175</sup> Λιζέτα Καλημέρη, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 21 Οκτωβρίου 2025.

<sup>176</sup> Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

<sup>177</sup> Γιώργος Λίζος, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 8 Οκτωβρίου 2025.

ακολουθήσει τρίτο, το οποίο παρατεινόταν έως τις πρώτες πρωινές ώρες (σε ορισμένες περιπτώσεις έως περίπου τις 05:00), επηρεάζοντας τον χρόνο κλεισίματος και την ένταση της εργασίας.<sup>178</sup>

Σε σχέση με τα ωράρια η αφήγηση του Γιώργου Βαρδάκη τοποθετεί την προσέλευση των εργαζομένων γύρω στις 20:30 για την προετοιμασία, την έναρξη του προγράμματος γύρω στις 23:00, ένα μικρό διάλειμμα πριν τα μεσάνυχτα και την ολοκλήρωση της βραδιάς συνήθως μεταξύ 04:00–04:30, συμπίπτοντας εν πολλοίς με τα μέρη του καλλιτεχνικού προγράμματος που ήδη αναφέρθηκαν. Επιπλέον, διευκρινίζει ότι σποραδικά η διάρκεια παρατεινόταν «άτυπα» όταν υπήρχαν επισκέψεις μουσικών από άλλα μαγαζιά και ανεπίσημα συμμετείχαν στο κλείσιμο του προγράμματος.<sup>179</sup>

## 3.2 Οικονομικές και πρακτικές πτυχές

### 3.2.1 Πολιτική ποιότητας, τιμών και τεχνική υποδομή

Η οικονομική διαχείριση στο Πλατώ, όπως αναδεικνύεται στις αφηγήσεις των εργαζομένων, συνδεόταν άμεσα με επιλογές ποιότητας και επαγγελματικής δεοντολογίας. Ο Γιώργος Βαρδάκης, ειδικότερα, παρουσιάζει την προμήθεια ποτών ως πεδίο στο οποίο εφαρμόζονταν αυστηρά κριτήρια καθαρότητας και αξιοπιστίας, τα οποία αντιμετωπίζονταν όχι μόνο ως πρακτική προϋπόθεση λειτουργίας αλλά και ως ζήτημα αρχής. Στην ίδια κατεύθυνση, αποδίδει έμφαση στη σταθερή συνεργασία με προμηθευτές που κρίνονταν αξιόπιστοι και στην αποφυγή οποιασδήποτε πρακτικής που θα μπορούσε να θέσει υπό αμφισβήτηση την ποιότητα των προϊόντων.

Κατά την εκτίμησή του αυτό το στοιχείο, ενίσχυε την αίσθηση ασφάλειας των πελατών και συνέβαλε στη διαμόρφωση σταθερής σχέσης εμπιστοσύνης με το κοινό. Η διασφάλιση της ποιότητας υπήρξε μια σταθερή και καθημερινά επιβεβαιούμενη πρακτική, που συνδεόταν με τη συνολική εικόνα αξιοπιστίας του χώρου.<sup>180</sup>

Στην ίδια λογική, ο ίδιος επεκτείνει τη θετική αξιολόγηση και στα συνοδευτικά/τρόφιμα (ξηρούς καρπούς, κρύα πιάτα, φρούτα), υπογραμμίζοντας ότι δεν εντόπισε ποτέ «αστοχίες» που θα έθεταν σε κίνδυνο την εμπιστοσύνη του πελάτη. Συνολικά, οι οικονομικές πρακτικές του Πλατώ δεν περιορίζονταν μόνο στη διαχείριση των προμηθειών, αλλά επεκτείνονταν σε όλη την εσωτερική λειτουργία, από το προσωπικό έως την τήρηση κανονισμών και διαδικασιών, εξασφαλίζοντας ένα οργανωμένο και επαγγελματικό περιβάλλον.<sup>181</sup>

Ο Δημήτρης Ψαρράς σημείωσε ότι το Πλατώ ξεχώριζε επειδή ήταν ένα ποιοτικό, ακριβό μαγαζί, που πλήρωνε καλά τους μουσικούς και διατηρούσε αξιοπρεπή στάση απέναντι στο ρεπερτόριο και στο κοινό, δημιουργώντας έτσι ένα περιβάλλον όπου η μουσική είχε την προσοχή και την αξία που της αρμόζει.<sup>182</sup> Τέλος, στο οικονομικό επίπεδο της

<sup>178</sup> Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025.

<sup>179</sup> Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

<sup>180</sup> «Ήταν ένα πάρα πολύ αρνητικό στοιχείο, για τα μαγαζιά τα οποία πουλούσαν νοθευμένα ποτά. Δεν υπήρχε περίπτωση να ακουστεί η λέξη «μπόμπα» για το συγκεκριμένο μαγαζί». Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

<sup>181</sup> Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

<sup>182</sup> Δημήτρης Ψαρράς, συνέντευξη μέσω Messenger, 24 Σεπτεμβρίου 2025.

καθημερινής εργασίας, ο Γιώργος Βαρδάκης ανακαλεί και τη σημασία των φιλοδωρημάτων σε ορισμένες περιόδους, ως ένδειξη τόσο της κίνησης όσο και ενός κοινού που επιβράβευε την εξυπηρέτηση, αλλά και μίας παραμέτρου που επιβεβαιώνει έμμεσα την εικόνα ενός «ποιοτικού/ακριβού» μαγαζιού.<sup>183</sup>

Συμπληρωματικά, μια «αθέατη» αλλά ουσιαστική λειτουργική επιλογή είναι η σταθερή επανεπένδυση σε τεχνικές υποδομές (ιδίως στον ήχο). Ο Ιωάννης Κολοβός τόνισε ότι στην έναρξη του Πλατώ, η εγκατάσταση του πάγκου και η προσεκτική τοποθέτηση του ήχου αποτέλεσαν αποτέλεσμα προσεκτικού σχεδιασμού: «Είχε έρθει και κάποιος κύριος, ο οποίος θυμάμαι πως ήταν και στο κρατικό θέατρο ηχολήπτης και έτσι ξεκινήσαμε και ήταν, για την εποχή εκείνη, ένα μαγαζί, το οποίο ξεκίνησε με πολύ καλές προδιαγραφές».<sup>184</sup>

Ο Δημήτρης Κεχαγιάς εξηγεί ότι, παρά τους περιορισμένους διαθέσιμους πόρους, επέλεξαν συστηματικά να κατευθύνουν σημαντικό μέρος των εσόδων σε αναβαθμίσεις του ηχητικού εξοπλισμού, αντικαθιστώντας διαχρονικά κονσόλες και περνώντας από νοικιασμένα σε ιδιόκτητα συστήματα, πάντα προς όφελος της ποιότητας.

Η επένδυση αυτή αποτυπώνεται και σε τεχνικές επιλογές που θεωρούνταν απαιτητικές για χώρο μικρής χωρητικότητας, όπως η χρήση 24άρας κονσόλας με έξι γραμμές μόνιτορ, με στόχο ο κάθε μουσικός και οι τραγουδιστές να έχουν ελεγχόμενη και καθαρή ακουστική εικόνα επί σκηνής.<sup>185</sup> Ο Γιώργος Λίζος επιβεβαιώνει την ύπαρξη πολλών μικροφώνων και έξι μόνιτορ, με κατανομή δύο για τους τραγουδιστές και τέσσερα τους μουσικούς, στοιχείο που ενισχύει την εικόνα ενός χώρου όπου η ποιότητα της ακουστικής εμπειρίας αντιμετωπιζόταν ως βασικός άξονας λειτουργίας.<sup>186</sup>

Από την πλευρά των μουσικών, η ρύθμιση του ήχου περιγράφεται ως μια ιδιαίτερα απαιτητική και χρονοβόρα συλλογική διαδικασία, η οποία περιλάμβανε επαναλαμβανόμενους ελέγχους στο βάθος, στις δυναμικές ισορροπίες και στις παραμέτρους του εκουαλάιζερ, με στόχο ένα καθαρό και ομοιογενές ακουστικό αποτέλεσμα σε όλη την αίθουσα.<sup>187</sup>

Από την πλευρά του προσωπικού, ο Γιώργος Βαρδάκης αναφέρεται στην ακουστική επάρκεια του χώρου και στον επαγγελματικό σχεδιασμό της ηχητικής εγκατάστασης, επισημαίνοντας ότι η ένταση παρέμενε σε επίπεδα που δεν προκαλούσαν δυσφορία ή καταπόνηση ακόμη και στους εργαζόμενους που έμεναν πολλές ώρες στο μαγαζί. Παράλληλα, σημειώνει ότι δεν καταγράφονταν διαμαρτυρίες από τους πελάτες για υπέρμετρη ένταση σε συγκεκριμένα σημεία του καταστήματος (π.χ. κοντά στα ηχεία), στοιχείο που παραπέμπει σε ισορροπημένη κατανομή της στάθμης και σε αποτελεσματικό έλεγχο της έντασης καθ' όλη τη διάρκεια της βραδιάς.<sup>188</sup>

### 3.2.2 Αμοιβές, παροχές και ασφάλιση στο Πλατώ

Στις αφηγήσεις των εργαζομένων στο σέρβις, το Πλατώ περιγράφεται ως χώρος με συνεπή και τυπική οικονομική συμπεριφορά απέναντι στο προσωπικό. Ο Γιώργος Βαρδάκης τονίζει

<sup>183</sup> Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

<sup>184</sup> Κολοβός, τηλεφωνική συνέντευξη, 8 Οκτωβρίου 2025.

<sup>185</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>186</sup> Γιώργος Λίζος, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη 8 Οκτωβρίου 2025.

<sup>187</sup> Λίζος, προσωπική συνέντευξη, 8 Οκτωβρίου 2025.

<sup>188</sup> Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

τη συνέπεια του Δημήτρη Κεχαγιά και της Βίκυς Γκούνη στο σκέλος των πληρωμών, ενώ αναφέρεται και σε ένα επιπλέον “δώρο” στις γιορτές, ως άτυπη παροχή πέραν των συμφωνημένων. Παράλληλα, στη μαρτυρία του αποτυπώνεται το μεικτό σχήμα απολαβών που χαρακτήριζε την εργασία στο σέρβις. Το ημερήσιο μεροκάματο το οποίο δεν ήταν ενιαίο αλλά διαφοροποιούνταν ανά εργαζόμενο, συμπληρωνόταν ουσιαστικά από τα φιλοδωρήματα, τα οποία, κατά την περιγραφή του, μπορούσαν να αντιστοιχούν σε ιδιαίτερα σημαντικό μέρος του συνολικού εισοδήματος.<sup>189</sup>

Ανάλογη εικόνα άμεσης και συμφωνημένης καταβολής αποτυπώνεται στη μαρτυρία του Ανδρέα Τζάικου, ο οποίος υπογραμμίζει ότι η πληρωμή γινόταν σε σταθερή βάση και σύμφωνα με όσα είχαν συμφωνηθεί, χωρίς μεταθέσεις ή καθυστερήσεις. Συμπληρωματικά, επισημαίνει ότι τα ρουιβοίρε αποτελούσαν επίσης ουσιώδες μέρος των απολαβών, λειτουργώντας ως κρίσιμο συμπλήρωμα του βασικού ημερήσιου ποσού. Συγκεκριμένα, θυμάται ότι τη περίοδο του 2005-6 που εργαζόταν ως σερβιτόρος στο Πλατώ «όσο ήταν το μεροκάματο, σχεδόν άλλα τόσα ήταν και τα φιλοδωρήματα».<sup>190</sup> Από την πλευρά του μπαρ, η Μαρία Ηλιάδου ανακαλεί μια ιδιαίτερα ευνοϊκή πρακτική για τους εργαζόμενους σε περιόδους εορτών, σημειώνοντας ότι υπήρχαν παροχές όπως το δώρο Χριστουγέννων και τα νόμιμα επιδόματα, καθώς και «διπλά μεροκάματα όταν εργαζόμασταν στις γιορτές».<sup>191</sup>



Εικόνα 3.5: Από αριστερά: Μιχάλης Παπαζήσης, Μανώλης Ρασούλης, Λιζέτα Καλημέρη, Δημήτρης Κεχαγιάς. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.

Η πιο συγκεκριμένη αναφορά στο ασφαλιστικό σκέλος προέρχεται από τον μουσικό Δημήτρη Ψαρρά, ο οποίος αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στο γεγονός ότι στο Πλατώ

<sup>189</sup> Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

<sup>190</sup> Ανδρέας Τζάικος, τηλεφωνική συνέντευξη, 20 Οκτωβρίου 2025.

<sup>191</sup> Ηλιάδου, τηλεφωνική συνέντευξη, 7 Οκτωβρίου 2025.

τηρήθηκαν ασφαλιστικές υποχρεώσεις (ένσημα/ΙΚΑ), σε αντίθεση με άλλες επαγγελματικές του εμπειρίες όπου η ασφάλιση δεν εφαρμόστηκε με συνέπεια. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως «ό,τι ένσημα έχω στη ζωή μου, τα έχω από το Πλατώ». <sup>192</sup>

Τέλος, η Λιζέτα Καλημέρη συνοψίζει το οικονομικό σκέλος με τη φράση ότι η βασική επιδίωξη ήταν «να αμοιβόμαστε επαρκώς» και ότι δεν έπεσε στην αντίληψή της κάτι που να «σκιάζει» αυτή την εικόνα ως προς το οικονομικό. Ταυτόχρονα, επισημαίνει ότι το εργασιακό πλαίσιο ήταν απαιτητικό ως προς τη διάρκεια και τη συχνότητα λειτουργίας, με καθορισμένο ένα ρεπό και με περιόδους διεκδικήσεων ή διαφωνιών για πρόσθετο χρόνο ανάπαυσης, στοιχεία που φωτίζουν τη διαπραγματεύση ανάμεσα στις ανάγκες λειτουργίας του χώρου και την εργασιακή καθημερινότητα της ομάδας. <sup>193</sup>

### 3.2.3 Εργασιακό κλίμα και σχέσεις μεταξύ προσωπικού

Το εργασιακό κλίμα περιγράφεται επανειλημμένα ως σχέσεις που υπερέβαιναν τη συμβατική διάκριση εργοδότη-εργαζομένου. Η Βίκυ Γκούνη, μου τόνισε χαρακτηριστικά: «Εκεί μέσα δεν ήτανε μαγαζί. Οι σερβιτόροι δεν ήταν σερβιτόροι, οι μουσικοί δεν ήταν υπάλληλοι. Υπήρχε σεβασμός». Όπως εξηγεί ο Δημήτρης Κεχαγιάς: «Ήταν οικογένεια το μαγαζί. Ιδίως τα πρώτα χρόνια που ήταν εξαήμερο, ήμασταν όλη μέρα μαζί, γεγονός που σήμαινε ότι τα προσωπικά ζητήματα και τα καθημερινά μας προβλήματα μοιράζονταν μέσα στον χώρο». Παράλληλα υπογραμμίζει ότι, κατά την άποψή του, η ποιότητα της μουσικής και των τραγουδιών που παιζόταν καθόριζε σε μεγάλο βαθμό και την ποιότητα των ανθρώπων που συμμετείχαν στη λειτουργία του μαγαζιού, ενισχύοντας την ιδιαίτερη κουλτούρα συνεργασίας και σεβασμού που χαρακτήριζε το Πλατώ. <sup>194</sup>

Ο Ιωάννης Κολοβός μου επιβεβαίωσε αυτή την αίσθηση: «Πρώτα απ' όλα ήμασταν φίλοι με τον Δημήτρη και με την Βίκυ. Δηλαδή, δεν υπήρχε ζήτημα εργοδότη και εργαζόμενου». Ωστόσο, επισήμανε ότι η ισοτιμία κάθε φορά εξαρτάται και από την αντίληψη του καθενός. <sup>195</sup> Η αίσθηση της οικογένειας στο Πλατώ επιβεβαιώνεται και από τους καλλιτέχνες και τους εργαζόμενους στον χώρο. Όπως μου αφηγήθηκε ο Μάκης Σεβίλογλου, «Τώρα σου λέω για οικογένεια βρε παιδί μου. Ήτανε μεγάλη ιστορία αυτό το μαγαζί». <sup>196</sup> Η Μαρία Ηλιάδου, που εργαζόταν στο μπαρ, σημειώνει χαρακτηριστικά ότι «Ήταν όνειρο. Ήταν πολύ ωραία. Τα παιδιά ήταν πολύ ζεστά. Η όλη ατμόσφαιρα εκεί ήταν πολύ οικογενειακή. Δεν υπήρχε διαχωρισμός».

Η ισοτιμία και η καλή συνεργασία αφορούσε όλους τους εργαζόμενους, ανεξαρτήτως θέσης ή ρόλου, δημιουργώντας ένα αρμονικό και λειτουργικό περιβάλλον. Όπως μου είπε η τραγουδίστρια Κατερίνα Σιάπαντα, «Ακόμα και οι ηχολήπτες μας ήταν υπέροχοι, όχι μόνο ως επαγγελματίες αλλά και ως άνθρωποι. Από τα παιδιά στο σέρβις, την κυρία στην κουζίνα, μέχρι το μπαρ, δε νομίζω ότι κάτι υπολειτουργούσε ή πήγαινε λάθος. Και όλοι ήταν για όλους!». <sup>197</sup>

---

<sup>192</sup> Ψαρράς, συνέντευξη μέσω Messenger, 24 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>193</sup> Λιζέτα Καλημέρη, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 21 Οκτωβρίου 2025.

<sup>194</sup> Δημήτρης Κεχαγιάς και Βίκυ Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη (1η κατά σειρά), Θεσσαλονίκη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>195</sup> Κολοβός, τηλεφωνική συνέντευξη, 8 Οκτωβρίου 2025.

<sup>196</sup> Μάκης Σεβίλογλου, τηλεφωνική συνέντευξη, 17 Οκτωβρίου 2025.

<sup>197</sup> Σιάπαντα, προσωπική συνέντευξη, 23 Σεπτεμβρίου 2025

Στην αφήγησή του, ο Γιώργος Βαρδάκης θυμάται ένα περιστατικό που, κατά την εκτίμησή του, αποτυπώνει έμπρακτα την κουλτούρα σεβασμού και φροντίδας προς τους εργαζομένους στο Πλατώ. Περιγράφει ότι όταν ο Μανώλης Ρασούλης χρειάστηκε να μεταβεί στην Αθήνα για λίγες ημέρες μαζί με την ομάδα/ορχήστρα του χώρου προκειμένου να εμφανιστούν σε αντίστοιχο μαγαζί, η λειτουργία του Πλατώ διακόπηκε προσωρινά για τέσσερις ημέρες. Εκείνη την περίοδο όπως ανακαλεί, η Βίκυ Γκούνη ενημέρωσε διακριτικά το προσωπικό ότι ο Ρασούλης είχε αφήσει χρήματα «για τους σερβιτόρους», ώστε να μη χαθούν τα μεροκάματα των ημερών που το κατάστημα θα παρέμενε κλειστό. Ο Γιώργος Βαρδάκης τονίζει ότι το ποσό μοιράστηκε αναλογικά, ανάλογα με τις ημέρες εργασίας του καθενός, και ότι η χειρονομία έγινε πολύ διακριτικά, χωρίς επίδειξη ή πρόθεση να δημιουργηθεί αίσθηση «υποχρέωσης», γεγονός που ο ίδιος ερμηνεύει ως ένδειξη ουσιαστικού σεβασμού και μέριμνας απέναντι στο προσωπικό.<sup>198</sup>



*Εικόνα 3.6: Από αριστερά: Δημήτρης Κεχαγιάς, Γιώργος Λίζος, Κατερίνα Σιάπαντα, Ελένη Φωτιάδου, Μανώλης Ρασούλης. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.*

Ο Κώστας Τσούγκρας τόνισε τη φιλική και οικογενειακή ατμόσφαιρα μεταξύ τους: «Οι μουσικοί, ήμασταν πρώτα απ' όλα μια ωραία παρέα. Ήμασταν πρώτα απ' όλα φίλοι, συνάδελφοι ας πούμε και πηγαίνουμε σαν μια παρέα να παίζουμε, κι όχι για το μεροκάματο. Όλα γινόντουσαν με αμοιβαία συνεννόηση και σε καλό κλίμα συνεργασίας. Υπήρχε μια μουσική οικογένεια» Ο ίδιος, σημειώνει ότι στο Πλατώ δεν γινόταν διάκριση ανάμεσα σε μουσικούς και τραγουδιστές: «το Πλατώ είναι το μοναδικό μαγαζί στο οποίο είχα δουλέψει

<sup>198</sup> Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

μέχρι τότε, στο οποίο δεν υπήρχε διαφορά μεταξύ μουσικών και τραγουδιστών», καθώς οι τραγουδιστές εκλαμβάνονταν ως οργανικά μέλη της ομάδας και όχι κάτι «ανώτερο». <sup>199</sup>

Αντίστοιχα, η Κατερίνα Σιάπαντα επιμένει ότι η ισοτιμία διατηρούνταν ακόμη και όταν εμφανίζονταν «μεγάλα ονόματα», τα οποία έλεγαν το δικό τους πρόγραμμα αλλά εντάσσονταν και στο σταθερό μέρος μαζί με όλους τους υπόλοιπους. Στο ζήτημα των αμοιβών, η ίδια αφηγείται ότι, τουλάχιστον σε προσωπικό επίπεδο, δέχτηκε κάποια σεζόν χαμηλότερη αμοιβή για να δουλέψει στο Πλατώ από την επιθυμητή και ενώ είχε την ευκαιρία να πάει σε κάποιο άλλο μαγαζί με καλύτερα χρήματα, δέχτηκε να πάει στο Πλατώ επειδή ήθελε να ενταχθεί σε αυτό που περιγράφει ως «οικογένεια». <sup>200</sup>

Ο Κώστας Ματσίγκος πρόσθεσε: «Από τους λίγους χώρους που ένιωθες οικογένεια». <sup>201</sup> Ο τραγουδιστής Φώτης Θεοδωρίδης τόνισε πως: «Αυτό έκαναν στην ουσία τα παιδιά. Έφτιαχναν την ατμόσφαιρα μέσα στο χώρο. Ένιωθες σαν να είσαι στο σπίτι σου. Δεν είχε καμιά διαφορά. Είτε ήταν δικός σου ο χώρος, είτε του Δημήτρη, δεν το σκεφτόσουν καν αυτό το πράγμα. Ακόμα και οι τριβές μας ήταν δημιουργικές. Τι θα κάνουμε για να πάει καλύτερα το πράγμα». <sup>202</sup>

Τέλος, ένα ακόμη οργανωτικό στοιχείο σχετικό με το εργασιακό κλίμα είναι η προσεκτική επιλογή ανθρώπων και η προστασία του ύφους του χώρου: ο Ανδρέας Καρακότας αναφέρει ότι δεν επέλεγαν «όποιον να 'ναι» (ούτε σε μουσικούς/τραγουδιστές ούτε στο λοιπό προσωπικό), ενώ θυμάται ακόμη και πρακτικές ελέγχου του κοινού (π.χ. ερώτηση ηλικίας κατά την κράτηση), ως «μηχανισμούς» διατήρησης ενός συγκεκριμένου κλίματος.

### 3.2.4 Οι προκλήσεις διατήρησης του χώρου

Αναφέρθηκαν ήδη θέματα μείωσης ημερών εργασίας, φορολογικής πίεσης και άλλα που επηρέαζαν την ταυτότητα λειτουργίας του Πλατώ. Επιπρόσθετα η είσοδος της χώρας στην οικονομική κρίση έπαιξε επίσης καθοριστικό ρόλο. Η επιδείνωση της οικονομικής συγκυρίας αποτυπώνεται στα αποτελέσματα της Έρευνας Οικογενειακών Προϋπολογισμών (ΕΟΠ) για το 2010: σε σχέση με το 2009, τα νοικοκυριά περιόρισαν αισθητά δαπάνες που σχετίζονται άμεσα με την «έξοδο», όπως η «αναψυχή και πολιτισμός» (-8,6%) και τα «ξενοδοχεία, καφενεία και εστιατόρια» (-8,1%). Με απλά λόγια, ένα μέρος του κοινού άρχισε να κόβει πρώτα ό,τι θεωρείται λιγότερο αναγκαίο, διασκέδαση, πολιτιστικές εξόδους, φαγητό/ποτό εκτός σπιτιού, κάτι που δημιούργησε ένα σαφές πλαίσιο πίεσης για χώρους ζωντανής μουσικής. <sup>203</sup>

Η ίδια τάση φαίνεται ακόμη πιο έντονα όταν δούμε τη συνολική εικόνα: σε μελέτη του ΙΝΕ (Ινστιτούτου Εργασίας) και της ΓΣΕΕ (Γενικής Συνομοσπονδίας Εργατών Ελλάδος) επισημαίνεται ότι από το 2008 έως το 2011 η μέση μηνιαία καταναλωτική δαπάνη των νοικοκυριών (σε σταθερές τιμές) μειώθηκε κατά 21,1%. Αυτό σημαίνει πρακτικά ότι, μέσα σε λίγα χρόνια, πολλά σπίτια είχαν σημαντικά λιγότερα χρήματα διαθέσιμα για τις

<sup>199</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>200</sup> Σιάπαντα, προσωπική συνέντευξη, 23 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>201</sup> Ματσίγκος, προσωπική συνέντευξη, 11 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>202</sup> Φώτης Θεοδωρίδης, τηλεφωνική συνέντευξη, 2 Οκτωβρίου 2025.

<sup>203</sup> Ελληνική Στατιστική Αρχή (ΕΛΣΤΑΤ), «Δελτίο Τύπου: Έρευνα Οικογενειακών Προϋπολογισμών 2010», δελτίο τύπου, 2 Νοεμβρίου 2012, Πειραιάς.

καθημερινές τους επιλογές, άρα και για τη νυχτερινή διασκέδαση, επειδή η ύφεση και οι πολιτικές λιτότητας «έσφιξαν» το διαθέσιμο εισόδημα.<sup>204</sup>

### 3.3 Η καλλιτεχνική προετοιμασία

#### 3.3.1 Προετοιμασία ρεπερτορίου-στήσιμο προγράμματος

Η συγκρότηση του ρεπερτορίου στο Πλατώ προϋπέθετε, σύμφωνα με τις μαρτυρίες, μια απαιτητική και χρονικά εκτεταμένη προπαρασκευαστική φάση πριν από την έναρξη των εμφανίσεων. Ο Φώτης Ιωαννίδης αναφέρει ενδεικτικά ότι προηγούταν περίπου ενάμιση μήνας εντατικών προβών,<sup>205</sup> ενώ ο Γιώργος Λίζος περιγράφει το “στήσιμο” του προγράμματος ως μια επίπονη εργασία συστηματικής οργάνωσης και γραπτής αποτύπωσης της δομής και της σειράς των τραγουδιών, η οποία μπορούσε να διαρκέσει έως και είκοσι ημέρες, μέχρι να «δέσει» το συνολικό σχήμα.<sup>206</sup>

Στο επίπεδο της επιλογής του ρεπερτορίου, ο Δημήτρης Κεχαγιάς τοποθετεί τον εαυτό του στον πυρήνα της επιλογής των τραγουδιών, διευκρινίζοντας όμως ότι αυτή γινόταν «πάντα σε συνεννόηση με τους τραγουδιστές» και με βασική αρχή ότι «ήθελα οι τραγουδιστές να λένε αυτά που αγαπάνε για να υπάρχει καλύτερη απόδοση, οπότε αφού κάναμε το πρόγραμμα, μετά παίρναμε τα τραγούδια, βρίσκαμε τους τόνους, τα δίναμε στο μαέστρο, έφερνε τα χαρτιά και κάναμε πρόβα». Όπως ανέφερε η Βίκυ Γκούνη, «είχαμε δύσκολο πρόγραμμα...το πρώτο πρόγραμμα μας ήταν δύσκολο», υποδηλώνοντας ότι απευθυνόταν σε ακροατές εξοικειωμένους με την ακρόαση και όχι αποκλειστικά με τη διασκέδαση.<sup>207</sup>

Στη συλλογική αυτή επεξεργασία ο Μιχάλης Παπαζήσης θυμάται ότι υπήρχε κοινός κώδικας, όπου οι περισσότεροι κινούνταν στο ίδιο ρεπερτόριο ενώ οι επιμέρους επιλογές συζητούνταν και τροποποιούνταν μέσα από ανταλλαγή προτάσεων.<sup>208</sup> Η Μελίνα Κανά ανέφερε: «Ο Δημήτρης έκανε τον κορμό του προγράμματος και εμείς που τραγουδούσαμε κάναμε προτάσεις»,<sup>209</sup> ενώ η Σιάπαντα Κατερίνα συμπλήρωσε: «Ξέραμε εκ των προτέρων ποιο είναι το ύφος του μαγαζιού. Οπότε δεν υπήρχε περίπτωση να ξεφεύγαμε από αυτό και να προτείνουμε για παράδειγμα “τα καγκέλια” της εποχής. Αν και ο Δημήτρης Κεχαγιάς ήταν αρκετά πρωτοποριακός».<sup>210</sup>

Ο Κώστας Τσούγκρας περιγράφει ότι το πρόγραμμα είχε έναν σταθερό κορμό για ολόκληρη τη σεζόν, με σταδιακές μόνο προσθήκες ή αντικαταστάσεις τραγουδιών. Η επιλογή των κομματιών και η ροή της βραδιάς προσαρμόζονταν συχνά στη διάθεση του κοινού, ενώ σε ειδικές περιπτώσεις, όπως Απόκριες ή γιορτές, το πρόγραμμα αποκτούσε πιο

<sup>204</sup> Δημήτρης Παπαθεοδώρου και Αθανάσιος Μισός, *Ανισότητα, Φτώχεια και Οικονομική Κρίση στην Ελλάδα και την ΕΕ*, Επιστημονικές Εκθέσεις/Reports 9 (Αθήνα: ΙΝΕ/ΓΣΕΕ, 2013).

<sup>205</sup> Φώτης Ιωαννίδης, τηλεφωνική συνέντευξη, 18 Οκτωβρίου 2025.

<sup>206</sup> Λίζος, προσωπική συνέντευξη, 8 Οκτωβρίου 2025.

<sup>207</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη (1η κατά σειρά), 21 Απριλίου 2025.

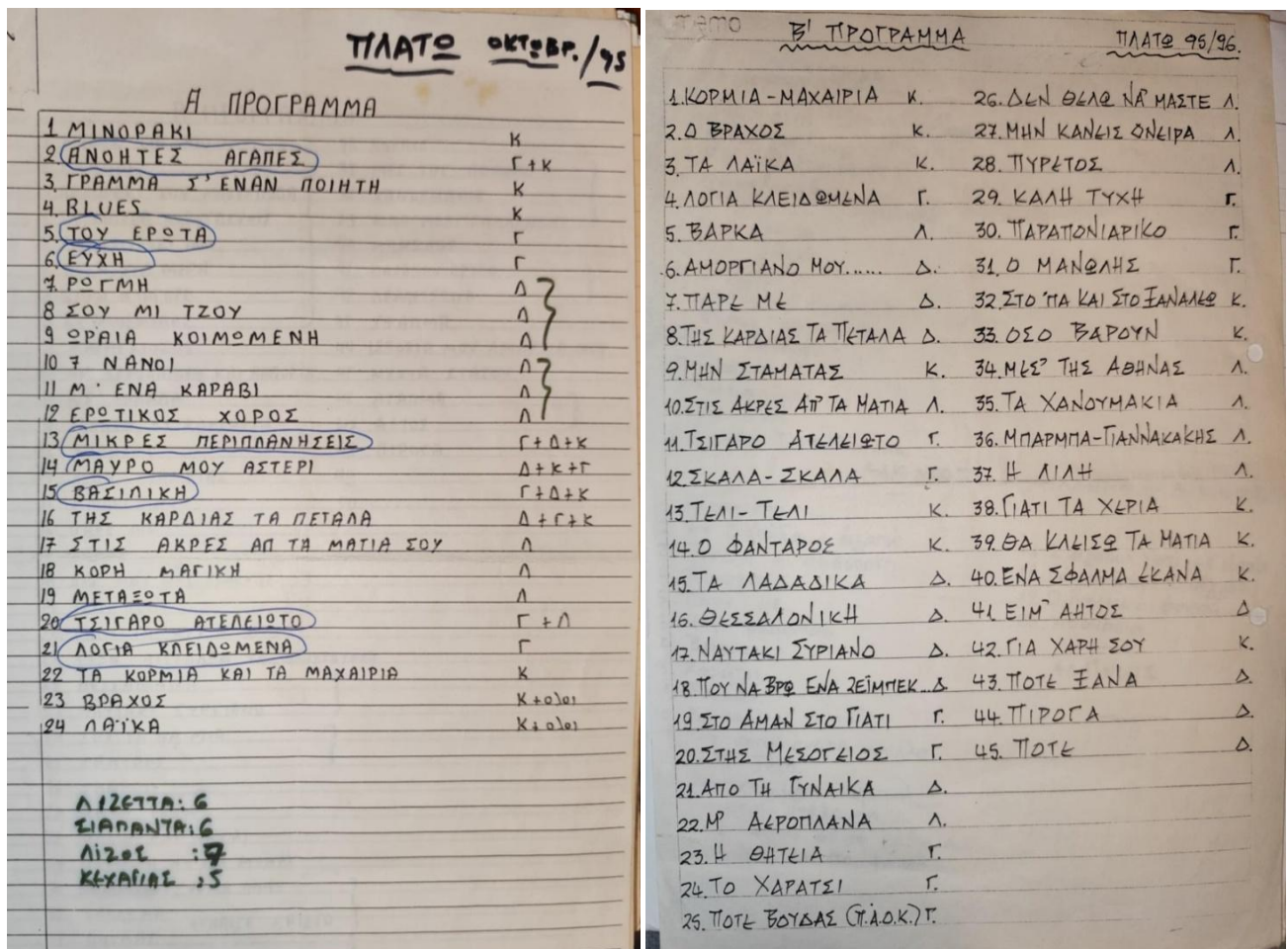
<sup>208</sup> Μιχάλης Παπαζήσης, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 16 Οκτωβρίου 2025.

<sup>209</sup> Μελίνα Κανά, τηλεφωνική συνέντευξη, 23 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>210</sup> Σιάπαντα, προσωπική συνέντευξη, 23 Σεπτεμβρίου 2025

χορευτικό χαρακτήρα. Παράλληλα, πραγματοποιούνταν και ολόκληρα προγράμματα αφιερωμένα στο ρεμπέτικο, αναδεικνύοντας την ευρύτητα του ρεπερτορίου.<sup>211</sup>

Η ίδια η μορφή του προγράμματος αποτυπώνεται ως πολυμερής και σαφώς οργανωμένη, με τους δημιουργούς του Πλατώ να περιγράφουν το πρώτο μέρος ως περισσότερο «συναυλιακό», ενώ το δεύτερο ως πιο ανάλαφρο και «κεφάτο» αποτελούνταν από περίπου 22–25 τραγούδια, με ελαφρολαϊκό/λαϊκό ρεπερτόριο.<sup>212</sup> Επιπλέον, η ύπαρξη γραπτών λιστών αναδεικνύεται ως σταθερή πρακτική οργάνωσης. Ο Γιώργος Λίζος σημειώνει ότι στο πρώτο μέρος «σε όλα τα χαρτιά ήταν 25 τραγούδια», στοιχείο που δείχνει τυποποίηση και έλεγχο της ροής. Μάλιστα, σημειώνει ότι ο ίδιος διατηρούσε αντίστοιχες λίστες στο αρχείο του, ως τεκμήρια από εκείνη την περίοδο των προβών.<sup>213</sup>



Εικόνα 3.7 Προγράμματα Α' και Β' του 1995. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Γιώργου Λίζου. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.

Παρότι η οριστικοποίηση του βασικού ρεπερτορίου συνεπαγόταν εκτεταμένες συζητήσεις και πολύωρες πρόβες πριν από την έναρξη των εμφανίσεων, στις περιπτώσεις που το Πλατώ φιλοξενούσε καλεσμένους καλλιτέχνες απαιτούνταν συχνά ταχεία

<sup>211</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>212</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη (1η κατά σειρά), 21 Απριλίου 2025.

<sup>213</sup> Λίζος, προσωπική συνέντευξη, 8 Οκτωβρίου 2025.

προσαρμογή του προγράμματος. Η αφήγηση του Κώστα Τσούγκρα αναδεικνύει το επίπεδο ετοιμότητας και τη μουσική επάρκεια της ορχήστρας, καθώς σημειώνει ότι, χάρη στη συνοχή και την εμπειρία των μελών της, μπορούσαν «σε πολύ γρήγορο χρονικό διάστημα» να εντάξουν νέο υλικό, ακόμη και με «μισή πρόβα». Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Είχαμε καλή και δεμένη ορχήστρα. Πολύ έμπειρους μουσικούς. Μερικές φορές λέγαμε σε ποιο τόνο θα παίξουμε το τραγούδι και το παίζαμε το βράδυ χωρίς πρόβα». <sup>214</sup>

Μέσα από αυτές τις αφηγήσεις, το πρόγραμμα και το ρεπερτόριο του Πλατώ αναδεικνύονται ως δυναμική διαδικασία με σαφή αισθητική κατεύθυνση, συλλογικό χαρακτήρα, διαρκή διάλογο με το κοινό και ισορροπία ανάμεσα στην ακρόαση και τη διασκέδαση.

### 3.3.2 Ενορχηστρώσεις, ηχογραφήσεις

Οι αφηγήσεις συγκλίνουν στο ότι οι ενορχηστρώσεις δεν αποτελούσαν περιστασιακή ή αποσπασματική εργασία, αλλά πεδίο με ευθύνη, συνέχεια και (συχνά) σταθερό πρόσωπο-αναφοράς ανά περίοδο, συνεπώς η προετοιμασία του προγράμματος υπήρξε μια διαδικασία με σαφή καταμερισμό ρόλων. Ο Δημήτρης Κεχαγιάς ανέφερε ότι «όλα γίνονταν με τάξη» και ότι συνήθως ένας μουσικός αναλάμβανε το γράψιμο/μεταγραφή και την οργάνωση της πρόβας. Η σειρά των ενορχηστρωτών, όπως ο ίδιος ανακαλεί, είχε ως εξής: πρώτος ο Γιάννης Κολοβός για τον πρώτο χρόνο 1987-88 (basso), ακολούθησε ο Λάκης Καρτάλης (κιθάρα), ο Κώστας Ματσίγκος (κιθάρα), ο Κώστας Τσούγκρας (πλήκτρα – ακορντεόν), ο Στέλιος Γαργάλας (1991-92 βιολί) μαζί με τον Σωκράτη Μάλαμα (κιθάρα), ο Θωμάς Πέτρου για πέντε χρόνια και προς το τέλος και ο ίδιος ο Δημήτρης Κεχαγιάς. <sup>215</sup>

Σε αυτό το πλαίσιο ο Κώστας Τσούγκρας περιγράφει ότι η προετοιμασία του ρεπερτορίου στηριζόταν και σε μια πολύ συγκεκριμένη πρακτική συλλογής υλικού. Κοντά στο σπίτι του, στην οδό Φλέμινγκ (περιοχή Ιπποκράτειου), υπήρχε ένα δισκοπωλείο, με εξαιρετικά πλούσιο απόθεμα, «είχε όλους τους δίσκους του ελληνικού ρεπερτορίου, χιλιάδες δίσκους». Ο Δημήτρης Κεχαγιάς του έδινε τη λίστα με τα τραγούδια του προγράμματος, ο Τσούγκρας πήγαινε στο συγκεκριμένο κατάστημα, παρέδιδε τον κατάλογο και, «την άλλη μέρα», παραλάμβανε «μια κασέτα» στην οποία ο δισκοπώλης είχε γράψει, από τους δίσκους βινυλίου που διέθετε, όλα τα τραγούδια της λίστας, συγκεντρωμένα σε ενιαίο μέσο ακρόασης για μελέτη και προετοιμασία. «Έπαιρνα αυτήν την κασέτα, την άκουγα και χειρόγραφα έγραφα τους οδηγούς...μπορούσα να βγάλω μια 90άρα τότε κασέτα διάρκειας μιάμισης ώρας, να γράψω όλα τα τραγούδια μέσα σε μια μέρα». <sup>216</sup>

Την ταχύτητα αυτή την επιβεβαιώνει και ο Δημήτρης Κεχαγιάς: «Την εποχή που έπαιζε ο Ματσίγκος έπαιζε και ο Τσούγκρας. Την ενορχήστρωση τότε την έκανε κυρίως ο Ματσίγκος. Εκτός αν έφεφταν πολλά μαζί οπότε κάθονταν και οι δύο στο τραπεζάκι. Μιλάμε τώρα και οι δυο τους για ένα dictee ασύλληπτο. Περνούσε το τραγούδι δύο φορές στο κασετόφωνο και το κομμάτι το έγραφαν». <sup>217</sup> Από την πλευρά του, ο Τσούγκρας περιγράφει ότι συνέτασσε “οδηγούς” (ακόρντα, γραμμή μπάσου, εισαγωγές/γέφυρες/φινάλε) και στη συνέχεια η ορχήστρα, αξιοποιώντας εμπειρία και ακουστική ευχέρεια, διαμόρφωνε

<sup>214</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>215</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη (1η κατά σειρά), 21 Απριλίου 2025.

<sup>216</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>217</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

συνοδευτικά σχήματα και φόρμες. Όταν, όμως, ζητούμενο ήταν η πιστή απόδοση του τραγουδιού «με απόλυτη ακρίβεια» (ειδικά στα τραγούδια του Χατζιδάκι), «γράφανε τις νότες» ακόμη και επιτόπου στην πρόβα.<sup>218</sup>

Η Κατερίνα Σιάπαντα αναφέρει ότι το 1992 ο Στέργιος Γαργάλας, ως επικεφαλής, έπαιρνε τα τραγούδια που συμφωνούσαν συλλογικά, «έγραφε τις παρτιτούρες», έκανε μετατονίσεις και καθοδηγούσε τις πρόβες, οι οποίες γίνονταν κυρίως τις ημέρες που το κέντρο ήταν κλειστό και «αργά το απόγευμα».<sup>219</sup> Τόσο ο Μιχάλης Παπαζήσης<sup>220</sup> όσο και ο Κώστας Ματσίγκος<sup>221</sup> σημείωσαν ότι οι παρτιτούρες αποτελούσαν «βάση», ενώ οι τελικές ενορχηστρωτικές αποφάσεις συχνά ολοκληρώνονταν μέσα στην πρόβα, με ανταλλαγή ιδεών μεταξύ μουσικών και τραγουδιστών.

Ως προς το σκέλος των ηχογραφήσεων, οι αφηγήσεις δεν τεκμηριώνουν μια σταθερή “παραγωγική” πρακτική ηχογράφησης στο ίδιο το Πλατώ, ωστόσο καταγράφεται η ύπαρξη ηχογραφήσεων στο πλαίσιο της προετοιμασίας/συνεργασίας. Ο Παπαζήσης θυμάται ότι, πέρα από τη σκηνή, «κάναμε πρόβες» και «κάναμε ηχογραφήσεις» αλλά δεν αναφέρεται σε κάποια συγκεκριμένη.<sup>222</sup>

---

<sup>218</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>219</sup> Σιάπαντα, προσωπική συνέντευξη, 23 Σεπτεμβρίου 2025

<sup>220</sup> Παπαζήσης, προσωπική συνέντευξη, 16 Οκτωβρίου 2025.

<sup>221</sup> Ματσίγκος, προσωπική συνέντευξη, 11 Σεπτεμβρίου 2025

<sup>222</sup> Παπαζήσης, προσωπική συνέντευξη, 16 Οκτωβρίου 2025.

## 4. Η μουσική φυσιογνωμία του Πλατώ: αισθητική, κοινό και συνεργασίες

### 4.1 Αισθητική φυσιογνωμία

#### 4.1.1 Η αισθητική ταυτότητα του μαγαζιού

Στις αφηγήσεις των ιδρυτών και των μουσικών που συνεργάστηκαν με το Πλατώ, ο χώρος περιγράφηκε ως κάτι πολύ περισσότερο από μουσική σκηνή ή νυχτερινό μαγαζί. Ο Δημήτρης Κεχαγιάς μου μίλησε για ένα «ζωντανό κύτταρο», όπου δεν παρουσιάζονταν απλώς προγράμματα, αλλά παραγόταν μια διαρκής καλλιτεχνική «ζύμωση» ανάμεσα στους μουσικούς και το κοινό. Η επικοινωνία αυτή έπαιρνε συχνά τη μορφή διαλόγου και συμμετοχής, ιδιαίτερα κατά τις εμφανίσεις του Μανώλη Ρασούλη, όταν η σχέση σκηνής και ακροατηρίου γινόταν πιο ανοιχτή και βιωματική.<sup>223</sup>

Βασικό στοιχείο της αισθητικής φυσιογνωμίας του Πλατώ ήταν η έμφαση στην ποιότητα της μουσικής εκτέλεσης και στον προσεγμένο τρόπο παρουσίασης του ρεπερτορίου. Όπως τόνισε ο Δημήτρης Κεχαγιάς, ακόμη και τα πιο λαϊκά μέρη του προγράμματος αντιμετωπίζονταν με την ίδια σοβαρότητα, δεν γινόταν ένα πρόχειρο πρόγραμμα χωρίς πρόβα, αλλά μια επιμελημένη διαδικασία που βασιζόταν στη μουσική πειθαρχία και στη φροντίδα των λεπτομερειών.<sup>224</sup>

Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η αφήγηση του Δημήτρη Ψαρρά, ο οποίος υπογράμμισε ότι το Πλατώ διακρινόταν για την ηχητική του υποδομή, την αξιοπρεπή αντιμετώπιση των μουσικών και τη συγκρότηση ολοκληρωμένων ορχηστρικών σχημάτων. Σε αντίθεση με τα περισσότερα μαγαζιά της εποχής που λειτουργούσαν με μικρά σχήματα «μπουζουκοκίθαρας», όπως χαρακτηριστικά μου ανέφερε, το Πλατώ έφτασε να φιλοξενεί ορχήστρες με έως και εννέα μουσικούς. Αυτό το στοιχείο, κατά τη δική του άποψη, αποτέλεσε καθοριστική διαφορά στη φυσιογνωμία του χώρου.<sup>225</sup> Ο Δημήτρης Κεχαγιάς μου το επιβεβαίωσε τονίζοντας επιπρόσθετα την καθοριστική επιρροή της μουσικής αλλά και του ήθους του Μάνου Χατζιδάκι στη δική του αισθητική διαμόρφωση. Σύμφωνα με τον Κεχαγιά, η ίδια η επιλογή των μουσικών και τραγουδιστών φαίνεται να λειτουργούσε ως φίλτρο που διαμόρφωνε τη φυσιογνωμία του χώρου.<sup>226</sup>

Σε επίπεδο ρεπερτορίου, οι αφηγήσεις συγκλίνουν στο ότι δεν υπήρχαν αυστηρά μουσικά όρια αλλά μια κοινή αισθητική κατεύθυνση. Η Κατερίνα Σιάπαντα περιέγραψε το ύφος του Πλατώ ως ένα συνδυασμό «ποιοτικού, έντεχνου, παλιού λαϊκού και λίγο καινούριου λαϊκού». Επισήμανε ότι η σύμπνοια μεταξύ των συνεργατών καθοδηγούσε τις μουσικές επιλογές, χωρίς όμως να επιβάλλονται περιορισμοί.<sup>227</sup> Η Μελίνα Κανά αναφέρθηκε σε προγράμματα «πολλών αξιώσεων» τα οποία συχνά περιλάμβαναν τραγούδια μη εμπορικά και απαιτητικά για το κοινό. Επιλογές που, όπως σημειώνει, «υπονόμευαν την εμπορικότητα» του μαγαζιού. Παρ' όλα αυτά, η επιμονή σε αυτό το αισθητικό πλαίσιο

<sup>223</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>224</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>225</sup> Ψαρράς, συνέντευξη μέσω Messenger, 24 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>226</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>227</sup> Σιάπαντα, προσωπική συνέντευξη, 23 Σεπτεμβρίου 2025

συνέβαλε στη συγκρότηση της μοναδικότητας του Πλατώ και στην οικοδόμηση μιας ιδιαίτερης σχέσης εμπιστοσύνης με το ακροατήριό του.<sup>228</sup>

Στις αφηγήσεις των μουσικών αναδεικνύεται και ένας ευρύτερος πολιτισμικός ρόλος του χώρου. Η Λιζέτα Καλημέρη συνέδεσε την εμφάνιση σκηνών όπως το Πλατώ με την πλουραλιστική μουσική συγκυρία που ακολούθησε την έκρηξη των ρεμπετάδικων τη δεκαετία του 1980, θεωρώντας ότι στο Πλατώ συναντήθηκαν, για πρώτη φορά με συστηματικό τρόπο, στοιχεία του έντεχνου και του λαϊκού τραγουδιού, τα οποία μέχρι τότε εμφανίζονταν συχνά διαχωρισμένα.<sup>229</sup>

Ο Γεράσιμος Ανδρεάτος προσδιορίζει το Πλατώ και τις αντίστοιχες μουσικές σκηνές της περιόδου ως «σπίτια του γνήσιου ελληνικού τραγουδιού», όπου μπορούσε να ακουστεί η συνέχεια τόσο των μεγάλων λαϊκών δημιουργών όσο και του έντεχνου ρεύματος, σε μια εποχή που, κατά τη δική του οπτική, αυτό το ρεπερτόριο είχε περιοριστεί σε λίγους χώρους.<sup>230</sup> Ο Κώστας Τσούγκρας επισήμανε ότι στο Πλατώ δεν κυριαρχούσε η λογική της καλλιτεχνικής ταμπέλας ή της αισθητικής ελίτ, αντιθέτως, υπήρχε ένας σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στο «ποιοτικό» και στο «φτηνό» τραγούδι, με το δεύτερο να μην έχει θέση στο πρόγραμμα του χώρου.<sup>231</sup>

Τέλος, ο Ανδρέας Καρακότας αναγνώρισε στο Πλατώ τη φυσιογνωμία ενός χώρου με συγκεκριμένη και «σαφή άποψη» για τη μουσική που έπαιζε. Ένα μαγαζί που απευθυνόταν σε ένα κοινό μικρότερο αριθμητικά αλλά ιδιαίτερα συνειδητοποιημένο ως προς την ακρόαση και τη μουσική εμπειρία. Όπως σημείωσε, το Πλατώ δεν ήταν ένας χώρος «γλεντιού» με τη συμβατική έννοια της νυχτερινής διασκέδασης, αλλά ένας τόπος όπου η μουσική αποτελούσε τον κεντρικό άξονα της συνάντησης καλλιτεχνών και ακροατών.<sup>232</sup>

Μέσα από αυτές τις αφηγήσεις, η αισθητική φυσιογνωμία του Πλατώ αναδύεται ως προϊόν μιας κοινής καλλιτεχνικής γραμμής. Πρόκειται για ένα πλαίσιο πρακτικών και αξιών που υιοθετήθηκε και υπηρετήθηκε από όσους συνέβαλλαν σταθερά στη διαμόρφωση του προγράμματος, την καλλιτεχνική διεύθυνση αλλά και τους μουσικούς. Σεβασμός στο ρεπερτόριο, επιμονή στην ποιότητα, ισχυρή καλλιτεχνική ταυτότητα και διαρκής αλληλεπίδραση με ένα κοινό που αναζητούσε έναν διαφορετικό τρόπο επικοινωνίας και ψυχαγωγία.

## 4.2 Καλλιτεχνικές συνεργασίες

### 4.2.1 Σταθερά σχήματα

Σύμφωνα με τον Δημήτρη Κεχαγιά, τα σταθερά σχήματα του Πλατώ διαμορφώθηκαν από την αρχή ως ορχήστρες μεγάλης κλίμακας, με έμφαση στη μουσική ποιότητα. Η σταθερότητα των μουσικών σχημάτων στο Πλατώ δεν προκύπτει μόνο ως οργανωτική πρακτική, αλλά ως συνειδητή στρατηγική του Δημήτρη Κεχαγιά και της Βίκυς Γκούνη για

---

<sup>228</sup> Κανά, τηλεφωνική συνέντευξη, 23 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>229</sup> Λιζέτα Καλημέρη, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 21 Οκτωβρίου 2025.

<sup>230</sup> Γεράσιμος Ανδρεάτος, τηλεφωνική συνέντευξη, 20 Οκτωβρίου 2025.

<sup>231</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>232</sup> Ανδρέας Καρακότας, τηλεφωνική συνέντευξη, 6 Οκτωβρίου 2025.

«δεμένες» και μακρόχρονες συνεργασίες. Οι υπεύθυνοι του Πλατώ τεκμηριώνουν ότι ο χώρος δούλεψε και με «σταθερό σχήμα» αλλά και με “καλεσμένους”.<sup>233</sup>

Όπως θυμάται ο Δημήτρης Κεχαγιάς, τον πρώτο χρόνο, με βασική τραγουδίστρια τη Μελίνα Κανά, «η ορχήστρα ήταν μεγάλη». Υπήρχαν τύμπανα, μπάσο, πιάνο, φλάουτο, κιθάρα, μπουζούκι, «έξι άτομα ορχήστρα» και «τέσσερις φωνές». Η περιγραφή αυτή αναδεικνύει ότι το Πλατώ διαφοροποιήθηκε εξ αρχής από τα σχήματα μικρότερης κλίμακας που χαρακτήριζαν άλλα βραδινά μαγαζιά της περιόδου. Επιπρόσθετα, στο Πλατώ οι μουσικοί δεν αντιμετωπίζονταν ως δευτερεύοντες σε σχέση με τους τραγουδιστές, αλλά αποτελούσαν βασικό πυρήνα του σχήματος και συνδιαμόρφωναν τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα του χώρου.<sup>234</sup>

Στις αφηγήσεις καταγράφηκαν πολλά ονόματα μουσικών που στελέχωσαν σταθερά ή επαναλαμβανόμενα τις ορχήστρες του Πλατώ μεταξύ 1987-2014. Ενδεικτικά αναφέρονται στο μπουζούκι ο Δημήτρης Ψαρράς, ο Βαγγέλης Λιόλιος, ο Φώτης Ιωαννίδης, ο Χρήστος Μητρέντζης, ο Βαγγέλης Τσιόνγκας, ο Νίκος Χρηστίδης και ο Ηλίας Δημητριάδης. Στο πιάνο/ πλήκτρα ο Θανάσης Μπιλιής, ο Κώστας Τσούγκρας, ο Αντώνης Ανισέγκος, ο Γρηγόρης Σημαδόπουλος, ο Σάκης Κοντονικόλας και ο Γιώργος Κοκκινάκης και ο Κώστας Τσούγκρας στο ακορντεόν.



Εικόνα 4.1. Το σταθερό σχήμα του Πλατώ. Οκτώβρης 2005. Από αριστερά: Γάννης Κύρμος (κοντραμπάσο), Φώτης Ιωαννίδης (μπουζούκι), Δημήτρης Δομενικιώτης (φλάουτο-κρουστά), Έλενα Δεληχρήστου (φωνή-τουμπελέκι), Χρήστος Μητρέντζης (μπουζούκι-φωνή), Δημήτρης Τσολχάς (ακορντεόν), Δημήτρης Σφίγγος (κιθάρα). Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.

<sup>233</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>234</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

Στην κιθάρα ο Κώστας Ματσίγκος και ο Μπάμπης Παπαδόπουλος, ο Λάκης Καρτάλης, ο Αντώνης Κουμανδράκης, ο Δημήτρης Σφίγγος και ο Δημήτρης Κεχαγιάς. Στο μπάσο ο Γιάννης Κολοβός, ο Οδυσσέας Κωνσταντινόπουλος, ο Δημήτρης Πασλαμούσκας (Δημήτρης Μπασλάμ), ο Δημήτρης Στυλιανίδης, ο Γιάννης Κύρμος ενώ στα τύμπανα ο Νίκος Ψοφογιώργος, ο Μιχάλης Καπηλίδης, ο Λάζαρος Πλιάμπας και στα κρουστά η Έλενα Δεληχρήστου και ο Δημήτρης Δομενικιώτης. Τέλος στα βιολιά πέρασαν ο Στέλιος Γαργάλας, ο Γιούρα Κανδυλίδης και στα πνευστά ο Νίκος Κουκής και η Πωλίνα Κατσαβούνη.

Οι αφηγήσεις μουσικών που συμμετείχαν στα σταθερά σχήματα επιβεβαιώνουν την εικόνα της ολοκληρωμένης ορχήστρας. Ο Μάκης Σεβίλογλου θυμάται ότι το μαγαζί «είχε πάντα φουλ», συχνά με επταμελή σχήματα, διπλά μπουζούκια, πιάνο, ακορντεόν και έγχορδα, μια διάταξη που προσέδιδε στο πρόγραμμα εύρος ηχοχρωμάτων και συναυλιακή υφή.<sup>235</sup> Η διάρκεια και η συνέχεια των συνεργασιών αναδεικνύεται χαρακτηριστικά μέσα από τις προσωπικές διαδρομές των μουσικών. Ο Κώστας Ματσίγκος αναφέρει ότι συνεργάστηκε με το Πλατώ «από την αρχή μέχρι το τέλος», με διαλείμματα ανά περιόδους, τονίζοντας ότι επέλεξε τον χώρο γιατί «πρόσφερε πολιτισμό» και «υπηρετούσε την καλή, ποιοτική μουσική». Η αναφορά του φωτίζει το Πλατώ ως σταθερό σημείο αναφοράς για μουσικούς που απομακρύνθηκαν συνειδητά από τα «μεγάλα» εμπορικά μαγαζιά.<sup>236</sup>

Αντίστοιχα, ο Κώστας Τσούγκρας σημειώνει ότι το Πλατώ αποτέλεσε το βασικό χώρο εργασίας του ως σταθερή σεζόν από το 1994-1999 σε ρόλο ακορντεονίστα, πιανίστα και ενορχηστρωτή, ενώ πριν το 1994 και μετά το 2000 η συνεργασία του με το χώρο υπήρξε πιο ευκαιριακή, με τη μορφή έκτακτων συνεργασιών.<sup>237</sup>

#### 4.2.2 Καλεσμένοι και έκτακτες εμφανίσεις

Εκτός των σταθερών σχημάτων, το Πλατώ λειτούργησε και ως χώρος περιοδικών συνεργασιών και σύντομων καλλιτεχνικών «σταθμών», με καλεσμένους τραγουδιστές και δημιουργούς που εμφανίζονταν για λίγες ημέρες, για μικρούς κύκλους εμφανίσεων ή για ειδικά αφιερώματα.

Ως προς τους κύκλους φιλοξενίας και τις ολιγοήμερες εμφανίσεις ενδεικτικά αναφέρονται ο Σταύρος Κουγιουμτζής (μαζί με την Αιμιλία Κουγιουμτζή σε χειμερινές περιόδους από το 1989), ο Σωκράτης Μάλαμας (το 1990), ο Διονύσης Τσακνής (την άνοιξη του 1991), η Έλλη Πασπαλά (την άνοιξη του 1992), ο Μανώλης Ρασούλης (από το 1992 για 5 συναπτά έτη), η Ελένη Τσαλιγοπούλου (1993–94), ο Λάκης Παππάς (1992), ο Βασίλης Λέκκας (1994) καθώς και ο Αλκίνοος Ιωαννίδης (επιλεγμένες εμφανίσεις το 1994). Αργότερα καταγράφονται σημαντικοί συνθέτες και ερμηνευτές όπως ο Γιάννης Σπανός (1999), ο Νίκος Παπάζογλου (2006 και 2008), ο Βαγγέλης Κορακάκης (2005), ο Γεράσιμος Ανδρεάτος (2006), ο Μίλτος Πασχαλίδης (2006) καθώς και πολλοί ακόμα καλλιτέχνες/σχήματα.

Σύμφωνα με τη Λιζέτα Καλημέρη σταδιακά καθιερώθηκε ένα μοντέλο φιλοξενίας καλλιτεχνών για δεκαήμερα ή μηνιαία σχήματα. Άλλοτε οι καλεσμένοι εμφανίζονταν με την ορχήστρα του Πλατώ και άλλοτε έρχονταν με δικό τους, μικρότερο σχήμα. Το μοντέλο αυτό

<sup>235</sup> Μάκης Σεβίλογλου, τηλεφωνική συνέντευξη, 17 Οκτωβρίου 2025.

<sup>236</sup> Ματσίγκος, προσωπική συνέντευξη, 11 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>237</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

επέτρεπε τόσο τη διαρκή ανανέωση του προγράμματος όσο και τη συνάντηση διαφορετικών μουσικών ταυτοτήτων στο ίδιο πλαίσιο.<sup>238</sup>



Εικόνα 4.2: Απρίλιος 1991. Από αριστερά: Θανάσης Μπιλιλής (πιάνο), Βασίλης Τζατζιάς (κιθάρα), Νίκος Νικόπουλος (φλάουτο), Διονύσης Τσακνής, Νίκος Ψοφογιώργος (τύμπανα), Στέργιος Γαργάλας (βιολί), Οδυσσέας Κωνσταντινόπουλος (μπάσο). Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.

Κατά το πρώτο διάστημα λειτουργίας του Πλατώ και για όσο το πρόγραμμα εκτεινόταν σε εξαήμερη βάση, οι προσκεκλημένοι καλλιτέχνες ενσωματώνονταν συνήθως στο σταθερό ορχηστρικό σχήμα του μαγαζιού. Συχνά, μάλιστα, το πρώτο μέρος της βραδιάς αναλάμβανε εξ ολοκλήρου το μόνιμο σχήμα μουσικών και τραγουδιστών, διαμορφώνοντας το πλαίσιο μέσα στο οποίο ακολουθούσε η εμφάνιση των καλεσμένων. Αργότερα, με τη μετάβαση σε τετραήμερη ή και τριήμερη λειτουργία, οι καλεσμένοι καλλιτέχνες είτε συνοδεύονταν από το μόνιμο σχήμα του χώρου είτε, όταν προσέρχονταν με δικούς τους μουσικούς εμφανίζονταν σε ημέρες κατά τις οποίες δεν συμμετείχε το σταθερό σχήμα (συνήθως καθημερινές), με στόχο την αποφυγή απώλειας ημερομισθίων των μόνιμων συνεργατών του καταστήματος.<sup>239</sup>

Συνολικά, οι καλεσμένοι και οι έκτακτες εμφανίσεις στο Πλατώ δεν αποτελούσαν μια απλή παρένθεση στο πρόγραμμα. Οι αφηγήσεις συγκλίνουν στο ότι η σκηνή λειτουργούσε και ως πεδίο «δοκιμής» και ανάδειξης δημιουργών σε φάσεις όπου η αναγνωρισιμότητά τους

<sup>238</sup> Καλημέρη, προσωπική συνέντευξη, 21 Οκτωβρίου 2025.

<sup>239</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, τηλεφωνική συνέντευξη, 23 Ιανουαρίου 2026.

δεν είχε ακόμη εδραιωθεί. Άρα λειτούργησαν και ως έναυσμα παρουσίασης νέων καλλιτεχνών είτε ως συνάντηση καθιερωμένων δημιουργών με το κοινό σε μικρή κλίμακα.

Σύμφωνα με τον Δημήτρη Κεχαγιά, το Πλατώ φιλοξένησε σε διαφορετικές στιγμές της ίδιας δεκαετίας καλλιτέχνες που βρίσκονταν τότε σε πρώιμη δημιουργική φάση, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Σωκράτη Μάλαμα, ο οποίος παρουσίασε τραγούδια του «με πολύ λίγο κόσμο», πριν ευρύτερα αναγνωριστεί.<sup>240</sup> Η Μελίνα Κανά τοποθετεί ρητά την απαρχή της πορείας της στο Πλατώ (σε πολύ νεαρή ηλικία),<sup>241</sup> ενώ ο Μανώλης Χατζημανώλης σημειώνει ότι το ντεμπούτο του στη Θεσσαλονίκη πραγματοποιήθηκε στο Πλατώ, μετά από προηγούμενη επαγγελματική μουσική δράση εκτός πόλης.<sup>242</sup>



Εικόνα 4.3 Σεζόν 1989-90. Δημήτρης Κεχαγιάς και Μελίνα Κανά. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.

Τέλος, πέρα από τις πρώτες καλλιτεχνικές εκκινήσεις, το Πλατώ φαίνεται να παρείχε επανειλημμένα «βήμα» σε καλλιτέχνες που επιθυμούσαν να παρουσιάσουν το έργο τους: ο Μάκης Σεβίλογλου περιγράφει ότι κατά διαστήματα τον προκαλούσαν για να παρουσιάσει τα νέα του τραγούδια. Χωρίς να ανήκει στο σταθερό σχήμα, «μας άνοιγε την πόρτα ο Δημήτρης και πηγαίναμε και παρουσιάζαμε τη δουλειά μας. Ξέρεις πόσο δύσκολο είναι αυτό, να υπάρχει ένας χώρος πάντα φιλόξενος να παρουσιάσεις τη δουλειά σου;»<sup>243</sup> ενώ ο Καζαντζής αναφέρει μια οργανωμένη πρακτική (σειρά Δευτέρων) όπου κάθε εβδομάδα φιλοξενούσε διαφορετικό καλλιτέχνη, συγκροτώντας έναν σταθερό μηχανισμό προβολής και δικτύωσης.<sup>244</sup> Συνεπώς, οι έκτακτες εμφανίσεις μπορούν να ιδωθούν όχι ως «εξαίρεση» αλλά ως δομικό στοιχείο της λειτουργίας του χώρου.

<sup>240</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>241</sup> Κανά, τηλεφωνική συνέντευξη, 23 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>242</sup> Μανώλης Χατζημανώλης, τηλεφωνική συνέντευξη, 27 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>243</sup> Σεβίλογλου, τηλεφωνική συνέντευξη, 17 Οκτωβρίου 2025.

<sup>244</sup> Γιώργος Καζαντζής, τηλεφωνική συνέντευξη, 30 Οκτωβρίου 2025.

### 4.2.3 Η συνεργασία με τον Σταύρο Κουγιουμτζή

Η αναγνώριση του Πλατώ ως ιδιαίτερου χώρου για το έντεχνο τραγούδι σφραγίστηκε καθοριστικά από τη συνεργασία με τον συνθέτη Σταύρο Κουγιουμτζή (1932-2005). Στις αφηγήσεις των ιδρυτών και των μουσικών που συνδέθηκαν με τη μπουάτ, η συνεργασία αυτή αναδεικνύεται ως κομβικό σημείο τόσο για την πορεία του ίδιου του χώρου όσο και για την καλλιτεχνική διαδρομή των ίδιων των μουσικών, καθώς και για την επανατοποθέτηση του Σταύρου Κουγιουμτζή στο ζωντανό μουσικό στερέωμα της Θεσσαλονίκης.

Όπως προκύπτει από τις αφηγήσεις του Δημήτρη Κεχαγιά και της Βίκυ Γκούνη, υποδέχθηκαν με ιδιαίτερο ενθουσιασμό την είδηση της επιστροφής του Σταύρου Κουγιουμτζή στη Θεσσαλονίκη το 1988 και επιδίωξαν άμεσα να έρθουν σε επαφή μαζί του. Η πρώτη επαφή δεν έγινε σε κάποιον «επίσημο» χώρο, αλλά σε οικείο, σχεδόν φιλικό περιβάλλον: στο σπίτι του Στέφανου Κρυσταλίδη, πατέρα παιδικού φίλου του Κεχαγιά, ο οποίος διατηρούσε στενή σχέση με τον συνθέτη και ανέλαβε να μεσολαβήσει.<sup>245</sup>

Ο Σταύρος Κουγιουμτζής άκουσε τον ίδιο, τη Μελίνα Κανατά (σήμερα Μελίνα Κανά), τον Στέφανο Μπουντουλούλη, τη Μάγδα Τσουρίδου και τους μουσικούς που θα συγκροτούσαν τον πυρήνα του σχήματος, πριν αποφασίσει να συνεργαστεί μαζί τους. Στη μνήμη του Κεχαγιά, η πρώτη εκείνη συνεργασία συνοδεύεται από μια σχεδόν ειρωνική εικόνα: παρά τη σημασία της παρουσίας του συνθέτη, στην πρώτη συνέντευξη τύπου, που πραγματοποιήθηκε στο Πλατώ, προσήλθαν «δέκα δημοσιογράφοι όλοι κι όλοι», αριθμός που, κατά την εκτίμησή του, δεν ανταποκρινόταν στη βαρύτητα του γεγονότος.<sup>246</sup>

Σε επίπεδο καλλιτεχνικού ρόλου, ο Κουγιουμτζής δεν αντιμετωπίστηκε ως «φιλοξενούμενο όνομα» που απλώς εμφανιζόταν περιστασιακά, αλλά ως συνθέτης που συμμετείχε ενεργά στο πρόγραμμα με τα δικά του τραγούδια. Όπως εξήγησε ο Δημήτρης Κεχαγιάς, το βασικό σχήμα του Πλατώ παρουσίαζε πρώτα ένα σταθερό πρόγραμμα και στη συνέχεια «άνοιγε» ένας αυτοτελής κύκλος με το ρεπερτόριο του Σταύρου Κουγιουμτζή, με τον ίδιο συχνά στο πιάνο και ερμηνευμένο από τους ίδιους μουσικούς και τραγουδιστές. Στην πορεία των ετών, η σύνθεση της ορχήστρας που πλαισιώνει τον συνθέτη διαφοροποιήθηκε, ωστόσο, σύμφωνα με τον Κεχαγιά, ο βασικός κορμός παρέμεινε σταθερός.<sup>247</sup>

Η προφορική μνήμη των μουσικών που συμμετείχαν επιβεβαιώνει και συμπληρώνει αυτή την εικόνα. Ο Κώστας Τσούγκρας θυμάται ότι το σχήμα στο οποίο συμμετείχε «ήταν η ορχήστρα του Σταύρου Κουγιουμτζή», ενώ οι πρόβες πραγματοποιούνταν συστηματικά στον χώρο του Πλατώ, ακόμη και όταν αφορούσαν συναυλίες εκτός Πλατώ, λόγω της φιλικής σχέσης του Κεχαγιά με τον συνθέτη.<sup>248</sup> Κατά τον Τσούγκρα, αυτό το σχήμα αποτέλεσε και τη βάση για τη μεγάλη συναυλία στο Παλέ ντε Σπορ το 1991, όπου, στο πλευρό του βασικού ερμηνευτή Γιώργου Νταλάρα, βρέθηκαν η Ελένη Τσαλιγοπούλου, η Μελίνα Κανά, ο Μανώλης Χατζημανώλης και ένα εκτενές σχήμα μουσικών: ο ίδιος στο ακορντεόν και το κλαρινέτο, ο Θανάσης Μπιλιλής στο πιάνο, ο Δημήτρης Ψαρράς στο μπουζούκι, ο Δημήτρης Ατζέμης στο μπουζούκι και ο Νικηφόρος Ατζεμής στο μπαγλαμά, ο Οδυσσέας Κωνσταντόπουλος στο μπάσο, ο Κώστας Ματσίγκος στην κιθάρα και ο Νίκος Ψοφογιώργος

<sup>245</sup> Δημήτρης Κεχαγιάς και Βίκυ Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη (3η κατά σειρά), Θεσσαλονίκη, 12 Οκτωβρίου 2025.

<sup>246</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 12 Οκτωβρίου 2025.

<sup>247</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 12 Οκτωβρίου 2025.

<sup>248</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

στα κρουστά. Πρόκειται, όπως επισημαίνεται, για μουσικούς που η πλειοψηφία συγκροτούσε και το σταθερό σχήμα του Πλατώ.<sup>249</sup>

Σύμφωνα με τον Δημήτρη Ψαρρά: «ήρθε ο Σταύρος ο Κουγιουμτζής στο Πλατώ και η ορχήστρα του Πλατώ έγινε πλέον η ορχήστρα του Σταύρου Κουγιουμτζή».<sup>250</sup> Η επιλογή του συνθέτη να εμπιστευθεί ένα ήδη υπάρχον σχήμα, αντί να επιβάλει «δικούς του» μουσικούς, όπως συνήθιζαν άλλοι δημιουργοί, συνιστά ιδιαιτερότητα κατά τον Ψαρρά: «Ο Σταύρος Κουγιουμτζής άνοιξε την αγκαλιά του και μας έβαλε όλους μέσα και μείναμε μέχρι το τέλος», σημειώνει, υπογραμμίζοντας ότι αυτή η δυνατότητα προσφέρθηκε χάρη στο Πλατώ και τον Δημήτρη Κεχαγιά. Ο ίδιος τονίζει ότι έπαιζαν με τον Κουγιουμτζή για τουλάχιστον πέντε χρόνια, με το Πλατώ να λειτουργεί σταθερά ως χώρος πρόβας αλλά και ως σκηνή για τις σεζόν του συνθέτη, με ελάχιστες αλλαγές στην ορχήστρα.<sup>251</sup>

Στο ίδιο πνεύμα, ο Κώστας Ματσίγκος θεωρεί «πάρα πολύ σημαντικό» το γεγονός ότι ο ίδιος ο Κουγιουμτζής έπαιξε επί μήνες μέσα στο Πλατώ, και όχι μόνο σε αποσπασματικές εμφανίσεις ή συναυλίες. Στη δική του ανάμνηση, ο συνθέτης μπορεί να έμεινε «τρεις μήνες συνεχόμενα» στο πρόγραμμα της μουσικής, στοιχείο που, κατά τον ίδιο, διαφοροποιεί αυτή τη συνεργασία από άλλες, περισσότερο ευκαιριακές παρουσίες γνωστών δημιουργών.<sup>252</sup>

Τα στοιχεία αυτά από τις προφορικές αφηγήσεις μπορούν να διασταυρωθούν με μία σημαντική μαρτυρία του ίδιου του Σταύρου Κουγιουμτζή. Σύμφωνα με τον έντυπο τύπο της εποχής, ο συνθέτης ξεκίνησε πρώτη φορά στο Πλατώ την Κυριακή 24 Δεκεμβρίου 1989, εμφανιζόμενος κάθε Παρασκευή και Σάββατο έως τις 31 Μαρτίου 1990. Σε συνέντευξή του στον ιδρυτή του περιοδικού *Εξώστης* Τάσου Μιχαηλίδη, ο Κουγιουμτζής μιλά για την επιστροφή του στη Θεσσαλονίκη αλλά και για την κατ' εξαίρεση επιστροφή του στο Πλατώ έπειτα από μακρά αποχή από τις ζωντανές, βραδινές εμφανίσεις.<sup>253</sup>

«Από το 1968 που εμφανίστηκα για τελευταία φορά, σε κάποιο μαγαζί στην Αθήνα ασχολήθηκα μόνο με τη σύνθεση, με μοναδικές εξαιρέσεις το 1986 που έπαιξα για ένα μήνα στο MICHEL, στην Αθήνα πάλι και τώρα, εδώ στη Θεσσαλονίκη, στο Πλατώ»... «Στο Πλατώ ξεκίνησα για λίγες μέρες στην αρχή. Πήγα γιατί σκέφτηκα ότι κάποιος κόσμος θα ενδιαφερόταν να με δει και σκέφτηκα πως 20 μέρες θα ήταν αρκετές. Όμως τώρα κλείνουμε τρεις μήνες και ο κόσμος συνεχίζει να έρχεται και μάλιστα περισσότερος από ότι στην αρχή. Αυτό είναι ευχάριστο και δεν το περίμενα. Είναι και το μαγαζί που δεν μπορώ να το αφήσω έτσι και συνεχίζω...».<sup>254</sup>



Εικόνα 4.4: Διαφημιστική καταχώρηση για τις εμφανίσεις του Σταύρου Κουγιουμτζή στο Πλατώ στο περιοδικό *Εξώστης*, Παρ. 22.12.1989, Τεύχος 76, Σελ. 1. Φωτογραφία/αναπαραγωγή: Μαρία Πετρά, 2025.

<sup>249</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>250</sup> Δημήτρης Ψαρράς, συνέντευξη μέσω Messenger, 24 Σεπτεμβρίου 2025

<sup>251</sup> Ψαρράς, συνέντευξη μέσω Messenger, 24 Σεπτεμβρίου 2025

<sup>252</sup> Κώστας Ματσίγκος, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 11 Σεπτεμβρίου 2025

<sup>253</sup> Εξώστης, «Συνέντευξη με τον Σταύρο Κουγιουμτζή», 23 Μαρτίου 1990, αρ. 89, 1, 6–7.

<sup>254</sup> Εξώστης, «Συνέντευξη με τον Σταύρο Κουγιουμτζή», 23 Μαρτίου 1990, 6–7.

Η μαρτυρία αυτή επιβεβαιώνει αφενός τη σημασία που απέδιδε ο ίδιος ο συνθέτης στην επιλογή να εμφανιστεί στο Πλατώ, μετά από περίπου είκοσι χρόνια σχεδόν αποκλειστικής ενασχόλησης με τη σύνθεση, και, αφετέρου τον τρόπο με τον οποίο ο χώρος λειτούργησε ως σκηνή για μια πολύμηνη σεζόν με σταθερή προσέλευση κοινού. Σε συνδυασμό με τις αφηγήσεις των ιδρυτών και των μουσικών, οι πληροφορίες αυτές αναδεικνύουν τη συνεργασία Πλατώ–Κουγιουμτζή ως ενδεικτικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ένας μικρός και νεοσύστατος χώρος, μπορούσε, μέσα από συγκεκριμένες καλλιτεχνικές επιλογές και οργανωτικές πρακτικές, να υποστηρίξει μια παρατεταμένη συνεργασία με συνθέτη του κύρους του Κουγιουμτζή.



*Εικόνα 4.5 Πρόβα με το Σταύρο Κουγιουμτζή 1991. Από αριστερά: Θανάσης Μπιλιλής (πιάνο), Κώστας Τσούγκρας (ακορντεόν), Νίκος Ψοφογιώργος (τύμπανα), Κώστας Ματσίγκος (κιθάρα), Δημήτρης Ατζέμης (μπουζούκι), Οδυσσέας Κωνσταντινόπουλος (μπάσο), Νικηφόρος Ατζέμης (μπαγλαμάς), Γιώργος Νταλάρας (τραγούδι), Δημήτρης Ψαρράς (μπουζούκι), Σταυρος Κουγιουμτζής. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.*



Εικόνα 4.7: Πρόβα στο Πλατώ. Από αριστερά: Μανώλης Χατζημανώλης (τραγούδι), Θανάσης Μπιλιλής (πιάνο), Δημήτρης Κεχαγιάς (τραγούδι), Δημήτρης Ατζέμης (μπουζούκι), Ελένη Τσαλιγοπούλου (τραγούδι), Μελίνα Κανά (τραγούδι), Κώστας Τσούγκρας (ακορντεόν, κλαρινέτο), Κώστας Ματσίγκος (κιθάρα), Νικηφόρος Ατζέμης (μπαγλαμάς), Δημήτρης Ψαρράς (μπουζούκι). Πηγή: Προσωπικό αρχείο Κώστα Τσούγκρα.



Εικόνα 4.6: 1991. Γιώργος Νταλάρας και Σταύρος Κουγιουμτζής στο Πλατώ, εν ώρα πρόβας. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.

#### 4.2.4 Η συνεργασία με τον Μανώλη Ρασούλη

Στις αφηγήσεις των ιδρυτών, η συνεργασία με τον Μανώλη Ρασούλη(1945-2011) παρουσιάζεται ως καθοριστικός «σταθμός» της περιόδου άνθησης, επειδή δεν αφορούσε μόνο την προσέλευση κοινού, αλλά και τη συγκρότηση μιας συγκεκριμένης σκηνικής κουλτούρας στο Πλατώ. Το πρόγραμμα, όπως περιγράφεται, δομούνταν σε δύο μέρη: ένα πρώτο, πιο στοχαστικό (με μπαλάντες, σχόλια του Ρασούλη και συχνά παρουσίαση νέου ή ακυκλοφόρητου υλικού) και ένα δεύτερο, πιο εξωστρεφές και «διονυσιακό». Ο Δημήτρης Κεχαγιάς θυμάται ότι ο ίδιος ο Ρασούλης παρομοίαζε τη δομή αυτή με ένταση που συσσωρεύεται και στη συνέχεια εκτονώνεται, λέγοντας χαρακτηριστικά: «Το πρόγραμμα είναι σαν την κατσαρόλα που βράζει». <sup>255</sup>

Ο Δημήτρης Κεχαγιάς αναφέρει επίσης ότι ο Ρασούλης έδινε έντονη έμφαση στον λόγο, εντάσσοντας κοινωνικά και πολιτικά σχόλια οργανικά στο πρόγραμμα. Κατά την ίδια αφήγηση, η πρακτική αυτή άλλοτε προκαλούσε αντιδράσεις από μερίδα του κοινού που προτιμούσε «μόνο τραγούδια» και άλλοτε λειτουργούσε ως αφορμή για περαιτέρω συζητήσεις εντός του χώρου. <sup>256</sup>

Οι επιμέρους αφηγήσεις (από τις προσωπικές συνεντεύξεις του Δημήτρη Κεχαγιά, της Βίκυς Γκούνη, του Κώστα Τσούγκρα, του Γιώργου Λίζου, της Κατερίνας Σιάπαντα κ.ά.) συγκλίνουν ως προς την επαναλαμβανόμενη παρουσία του Ρασούλη σε χειμερινές σεζόν, χωρίς να ταυτίζονται απόλυτα ως προς το πότε ακριβώς ξεκινά και πώς οργανώνεται κάθε κύκλος συνεργασίας. Σε γενικές γραμμές, η σχετική χρονική τοποθέτηση εντάσσει τη συνεργασία κυρίως στην περίοδο 1992–1999. Ο Δημήτρης Κεχαγιάς θυμάται ότι ο Ρασούλης έλεγε χιουμοριστικά: «Δούλεψαμε τόσο πολύ στο Πλατώ που γίναμε... Πλάτερς». <sup>257</sup>

Η Μαρία Ηλιάδου, που εργάστηκε στο μπαρ στις αρχές της δεκαετίας, περιγράφει τον Ρασούλη ως σταθερό άξονα της χειμερινής περιόδου (περίπου Οκτώβριο έως τις γιορτές και λίγο μετά), και στη συνέχεια αναφέρει εναλλαγές άλλων προγραμμάτων από τον Ιανουάριο και μετά. Από την άλλη, ο τραγουδιστής Γιώργος Λίζος τονίζει επίσης μία «συναυλιακή» προέκταση αυτής της συνεργασίας, καθώς περιγράφει ότι, τα καλοκαίρια το Πλατώ «ακολουθούσε» συναυλιακά τον Ρασούλη και ότι η συμπίεση αυτή διακόπηκε γύρω στο 2000. <sup>258</sup> Τέλος, η αφήγηση του Κώστα Τσούγκρα προσθέτει μια ακόμη διάσταση, εστιάζοντας στη μορφή του Ρασούλη ως προσώπου που συνέδεε τη σκηνή με την κοινωνικότητα εκτός σκηνης. Τον περιγράφει ως άνθρωπο με χιούμορ, καυστικότητα και ευρύτητα αναφορών: «πάντα είχε μια ιστορία να σου πει ή μια σοφή κουβέντα από τα βιβλία που είχε διαβάσει ή από τους ανθρώπους που είχε γνωρίσει». <sup>259</sup>

Με αυτόν τον τρόπο, η συνεργασία με τον Ρασούλη δεν αποτυπώνεται στις αφηγήσεις μόνο ως μία σειρά «επιτυχημένων σεζόν», αλλά ως κάτι πολύ πιο διευρυμένο, ενίσχυση της φήμης του χώρου, την παρουσίαση νέου υλικού και την εδραίωση μιας διπλής σκηνικής πρακτικής, όπου λόγος, τραγούδι και χορός συνέθεταν ένα διαφορετικό τοπίο. <sup>260</sup>

Στην ίδια κατεύθυνση, ο Ανδρέας Καρακότας λέει χαρακτηριστικά:

<sup>255</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>256</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025.

<sup>257</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

<sup>258</sup> Γιώργος Λίζος, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 8 Οκτωβρίου 2025

<sup>259</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>260</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

«Θεωρούσε ότι είχε μέγα χρέος να βοηθήσει τον άνθρωπο να ζήσει πιο δεμένος, και ειρηνικά. Αυτό έκανε [το] μεγαλείο του. Και πίστευε ότι μέσα από τα τραγούδια του, μέσα από τους στίχους που έγραφε, που γίνονταν τραγούδια, μπορούσε να το εμψύσει γιατί ήξερε ότι το τραγούδι ήταν μια πολύ μεγάλη δύναμη στο να διαμορφώνει ανθρώπους και συνειδήσεις. Και είχε ταχθεί σε αυτό μέσω της μουσικής του και του τραγουδιού του να φτιάξει έναν καλύτερο κόσμο.»<sup>261</sup>



Εικόνα 4.8. Από αριστερά: Μανώλης Ρασούλης, Βίκυ Γκούνη, Δημήτρης Κεχαγιάς. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.



Εικόνα 4.9: Σεζόν 1994-95- 7 χρόνια Πλατώ. Από αριστερά: Δημήτρης Κεχαγιάς, Αντώνης Κουμανδράκης, Μανώλης Ρασούλης, Γιώργος Κοκκινάκης, Μαρία Ηλιάδου, Καπηλίδης Μιχάλης, Γκρανόπουλος (μη ταυτοποιημένο όνομα), Βίκυ Γκούνη, Νίκος Καραγιαννίδης, Σπυριδούλα Γάκη. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.

<sup>261</sup> Ανδρέας Καρακότας, τηλεφωνική συνέντευξη, 6 Οκτωβρίου 2025.

#### 4.2.5 Ο κύκλος αφιερωμάτων με τον Γιώργο Καζαντζή

Σύμφωνα με τις αφηγήσεις των μουσικών και του ίδιου του συνθέτη, τα αφιερώματα στο έργο του Γιώργου Καζαντζή αποτέλεσαν μια από τις πιο δημιουργικές στιγμές του Πλατώ. Ο Γεράσιμος Ανδρέατος θυμάται ότι ο Καζαντζής «είχε κάνει μια ωραία συμφωνία με το μαγαζί» ώστε κάθε Δευτέρα να παρουσιάζονται τα τραγούδια του, με έναν διαφορετικό ερμηνευτή κάθε φορά. Αν και αρκετά κομμάτια επαναλαμβάνονταν από βραδιά σε βραδιά, «η προσέγγιση ήταν εντελώς διαφορετική», καθώς κάθε καλλιτέχνης μετέφερε το δικό του ύφος, τον δικό του ερμηνευτικό τρόπο και τη σχέση του με το υλικό.<sup>262</sup>

Ο Ανδρέατος περιγράφει αυτούς τους μήνες ως «από τους πιο όμορφους της ζωής του», τονίζοντας τη συναισθηματική ένταση και τη μουσική πληρότητα που βίωνε μέσα από τις πρόβες και τις εμφανίσεις. Μιλά για τον Καζαντζή ως «έναν από τους πιο τρυφερούς και ιδιαίτερους συνθέτες», αλλά και για την ποιότητα της ορχήστρας που συνόδευε τα προγράμματα: ένα σχήμα με τσέλο, ακορντεόν, τύμπανα, με τον γιο του συνθέτη στα κρουστά και τον ίδιο τον Καζαντζή στο πιάνο.<sup>263</sup> Αντίστοιχη εικόνα μεταφέρει και ο Κώστας Τσούγκρας, ο οποίος σημειώνει ότι ο συνθέτης συνεργάστηκε με το Πλατώ για μία ολόκληρη σεζόν, με σταθερή ορχήστρα και διαφορετικό προσκεκλημένο τραγουδιστή σε κάθε εμφάνιση. Όπως αναφέρει, η ορχήστρα ήταν ιδιαίτερα έμπειρη και μπορούσε να προσαρμόζεται γρήγορα σε νέο ρεπερτόριο, κάτι που αναδεικνύει το υψηλό επίπεδο των μουσικών.<sup>264</sup>

Στις δικές του αφηγήσεις, ο Γιώργος Καζαντζής περιγράφει τη σχέση του με το Πλατώ ως μια πορεία που ξεκίνησε από τη φιλία και εξελίχθηκε σε συνεργασία. Αρχικά επισκέφθηκε τον χώρο ως θαμώνας και, όπως θυμάται, ο Δημήτρης Κεχαγιάς τον πλησίασε δείχνοντάς του μια κασέτα με τον δίσκο του. «Δημιουργήθηκε αμέσως μια χημεία» αναφέρει ο συνθέτης, τονίζοντας ότι ο Κεχαγιάς «αγαπούσε βαθιά τη μουσική» και ότι το κλίμα του χώρου τον έκανε να αισθανθεί οικεία. Σταδιακά άρχισε να πηγαίνει συχνότερα, να κάνει πρόβες εκεί, να γνωρίζει άλλους καλλιτέχνες, όπως τον Μανώλη Ρασούλη και τον Σταύρο Κουγιουμτζή, και να δημιουργεί σχέσεις που οδήγησαν σε μεταγενέστερες συνεργασίες.<sup>265</sup>

Ο Τζάικος Ανδρέας θυμάται μία πλήρη σεζόν συνεργασίας με το Πλατώ. Κάθε Δευτέρα καλούσε ο Γιώργος Καζαντζής έναν διαφορετικό καλλιτέχνη, ανάμεσά τους την Ελένη Τσαλιγοπούλου, τον Βασίλη Λέκκα, τον Παντελή Θαλασσινό, τον Γεράσιμο Ανδρέατο, τη Μελίνα Ασλανίδου, τον Φοίβο Δεληβοριά, τον Γιάννη Χαρούλη και τον Δημήτρη Ζερβουδάκη, λειτουργώντας ως οικοδεσπότης ενός κύκλου μουσικών συναντήσεων.<sup>266</sup>

#### 4.2.6 Βραδιές λόγου και ειδικές δράσεις

Παρότι το Πλατώ «βαπτίστηκε» στην πράξη ως κατεξοχήν μουσικός χώρος, οι υπεύθυνοι του χώρου μου ανέφεραν ότι κατά διαστήματα, ο χώρος άνοιγε το πρόγραμμά του και σε βραδιές διαφορετικού τύπου, όπου ο λόγος (ποίηση/απαγγελία/συζήτηση) συνυπήρχε

<sup>262</sup> Γεράσιμος Ανδρέατος, τηλεφωνική συνέντευξη, 20 Οκτωβρίου 2025.

<sup>263</sup> Ανδρέατος, τηλεφωνική συνέντευξη, 20 Οκτωβρίου 2025.

<sup>264</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>265</sup> Γιώργος Καζαντζής, τηλεφωνική συνέντευξη, 30 Οκτωβρίου 2025.

<sup>266</sup> Ανδρέας Τζάικος, τηλεφωνική συνέντευξη, 20 Οκτωβρίου 2025.

με τη μουσική. Εντός αυτής της λογικής εντάσσονται οι αναφορές σε κάποιες «ποιοτικές βραδιές», αλλά και σε πιο οργανωμένες δράσεις, όπως σεμινάριο δημιουργικής γραφής, καθώς και εκπαιδευτικού χαρακτήρα επισκέψεις μαθητών/τμημάτων (με στόχο να γνωρίσουν βιωματικά τη «δουλειά του μουσικού» και τη λειτουργία της σκηνης). Ειδικότερα, αναφέρθηκαν βραδιές αφιερωμένες στον Μάνο Χατζιδάκι με κεντρικά πρόσωπα τον Μανώλη Ρασούλη και τον Ντίνο Χριστιανόπουλο και στο ίδιο πλαίσιο μνημονεύεται αφιέρωμα στον Νίκο Γκάτσο με παρουσία της Αγαθής Δημητρούκα.

Ωστόσο, οι πρωτοβουλίες αυτές χαρακτηρίστηκαν ως «σπάνιες» αφενός λόγω της έντασης/κόπωσης της καθημερινής λειτουργίας, αφετέρου επειδή το Πλατώ κινήθηκε «περισσότερο» στο μουσικό πεδίο, διατηρώντας όμως ως ορίζοντα την ιδέα ενός χώρου που σχετίζεται με «όλα τα είδη του πολιτισμού και της τέχνης».<sup>267</sup>

#### 4.2.7 Συμβολικές χειρονομίες και αφιερώσεις προς το Πλατώ

Στο Πλατώ, ωστόσο, διαμορφώθηκαν παράλληλα και σχέσεις ιδιαίτερης εγγύτητας ανάμεσα στον χώρο και ορισμένους δημιουργούς, οι οποίοι συνδέθηκαν στενά όχι μόνο με το ίδιο το μαγαζί, αλλά κυρίως με τους ανθρώπους που το στήριζαν και το συνδιαμόρφωναν, τον Δημήτρη Κεχαγιά και τη Βίκυ Γκούνη. Η εμπειρία αυτής της συνεργασίας, όπως προκύπτει από τις αφηγήσεις, βιώθηκε από τους καλλιτέχνες ως ένα περιβάλλον αποδοχής και δημιουργικής άνεσης, σε τέτοιο βαθμό ώστε να επιθυμήσουν να «ανταποδώσουν» συμβολικά και να τιμήσουν οι ίδιοι τον χώρο.

Χαρακτηριστικό τεκμήριο αυτής της έντονα συναισθηματικής σχέσης αποτελεί το τραγούδι «Ένα βράδυ στο Πλατώ» (2011), σε στίχους του Μανώλη Ρασούλη, μουσική του Γιώργου Καζαντζή και ερμηνεία της Φωτεινής Βελεσιώτου.:

Ένα βράδυ στο Πλατώ  
μπήκα για κάνα ποτό.  
Βράδυ καθημερινό τυχαίο  
που αποδείχτηκε μοιραίο.

Καημός, καπνός και μουσικές  
κι εσύ στην πίστα να χορεύεις.  
Μου φτάσαν ένα δυο ματιές  
να δω τον τρόπο που μαγεύεις.

Και ξαφνικά σαν να πετούσες  
έλα μαζί μου, με καλούσες.  
Και όπως μας χειροκροτούσαν όλοι  
πετούσαμε γλυκά πάνω απ' την πόλη.

---

<sup>267</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 25 Μαΐου 2025

Ένα βράδυ στο Πλατώ  
ήταν υπεραρκετό.  
Βράδυ καθημερινό τυχαίο  
που αποδείχτηκε σπουδαίο.

Χαμός, χορός και ορυμαγδός  
κι όλο το σύμπαν στο κορμί σου.  
Και σβήνει ο χρόνος και το φως  
μα φλογισμένη η στιγμή σου.

Απ' το Πλατώ στον Όλυμπο  
κι απ' το Χορτιάτη στο Ντεπώ  
βρεθήκαμε σφιχταγκαλιά αμάν  
πάνω στου κόσμου το καπό.

### 4.3 Μουσικοί, τραγουδιστές και καλεσμένοι του Πλατώ 1987-2014

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας καταρτίστηκαν δύο πίνακες καταγραφής: (α) τραγουδιστών/καλεσμένων τραγουδιστών και (β) μουσικών που εμφανίστηκαν στον χώρο “Πλατώ” κατά τη διάρκεια της λειτουργίας του. Για λόγους οργάνωσης του υλικού, ως “σεζόν” ορίστηκε ενδεικτικά η περίοδος από τα τέλη Σεπτεμβρίου έως τα τέλη Μαΐου, χωρίς να πρόκειται για αυστηρό χρονολογικό όριο, καθώς σε ορισμένες χρονιές η έναρξη μετατοπιζόταν στον Οκτώβριο και η λήξη έως τον Ιούνιο.

Οι πίνακες που παρατίθενται στη συνέχεια συνιστούν μια πρώτη, προκαταρκτική αποτύπωση. Δεδομένης της ανομοιογένειας και της αποσπασματικότητας των διαθέσιμων τεκμηρίων, υιοθετήθηκε κλίμακα τεσσάρων επιπέδων για την αποτίμηση του βαθμού τεκμηρίωσης κάθε καταχώρησης. Η συγκεκριμένη κλίμακα και οι αντίστοιχοι δείκτες τεκμηρίωσης αποτελούν προϊόν προσωπικής μεθοδολογικής επεξεργασίας και διαμορφώθηκαν ειδικά για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας, χωρίς να βασίζονται σε προϋφιστάμενο ή τυποποιημένο σύστημα κατηγοριοποίησης. Δίπλα σε κάθε όνομα σημειώνεται δείκτης τεκμηρίωσης, με σκοπό να αποτυπωθεί η ισχύς των διαθέσιμων ενδείξεων και η ανάγκη (ή μη) περαιτέρω διασταύρωσης. Είναι σημαντικό να διευκρινιστεί ότι στους «σταθερούς» μουσικούς και τραγουδιστές ενδέχεται να περιλαμβάνονται και κάποια ονόματα που δεν συμμετείχαν αδιάλειπτα καθ' όλη τη διάρκεια της σεζόν, αλλά εμφανίζονταν επαναλαμβανόμενα, περιστασιακά και σε τακτά χρονικά διαστήματα μέσα στο ίδιο έτος.

- **(Τ) Τεκμηριωμένο**= επιβεβαίωση από τουλάχιστον μία δημοσιευμένη/έντυπη πηγή ή από δύο ή περισσότερες ανεξάρτητες πηγές που συγκλίνουν (π.χ. πολλαπλές μαρτυρίες + αρχειακό τεκμήριο) με αυξημένη τεκμηριακή αξία.

Επιβεβαιωμένα από: περιοδικό *Εξώστis*, εφημερίδα *Θεσσαλονίκη*, πολλαπλές, συγκλίνουσες αφηγήσεις που οδηγούν σε πρακτικά απόλυτη βεβαιότητα, καθώς και, όπου αυτό είναι δυνατό, μέσω ψηφιακών πηγών (π.χ. αναρτήσεις/αρχεακό υλικό σε Facebook και YouTube) που επιτρέπουν επίσης ασφαλή ταυτοποίηση.

- **(Σ) Σχεδόν βέβαιο**= ισχυρή τεκμηρίωση από αρχεακό υλικό (π.χ. φωτογραφίες, προγράμματα, τα ετήσια ημερολόγια της Βίκυς Γκούνη) και προφορική επιβεβαίωση/επικοινωνία, αλλά χωρίς το επίπεδο “δημοσιευμένης” ή πολλαπλής προφορικής τεκμηρίωσης που απαιτείται για (Τ).
- **(Π) Πιθανό**= ένδειξη βασισμένη σε ενδεικτικές αλλά μη επαρκώς διασταυρωμένες πληροφορίες, όπως σημειώσεις Κεχαγιά και αφηγήσεις συνεντευξιαζόμενων. Η κατηγορία αυτή απαιτεί οπωσδήποτε περαιτέρω τεκμηρίωση (ιδανικά μέσω δεύτερης ανεξάρτητης πηγής ή πρωτογενούς αρχεακού υλικού).
- **(Α) Αμφίβολο**= ένδειξη που στηρίζεται σε αφηγήσεις οι οποίες δεν έχουν επιβεβαιωθεί με δεύτερη ανεξάρτητη διασταύρωση ή/και δεν συνοδεύονται από επαρκή τεκμήρια.
- **(ε)** = ένδειξη περιστασιακής μεν αλλά επαναλαμβανόμενης συνεργασίας (π.χ. 1–2 μήνες ανά περίοδο). Εφαρμόστηκε σε ειδικές περιπτώσεις μουσικών με μακρά συνολική συνεργασία με τον χώρο.

Η χρήση της κλίμακας επιδιώκει τη διαφανή αποτύπωση της όποιας αβεβαιότητας και την ιεράρχηση των περιπτώσεων που απαιτούν περαιτέρω αρχεακή έρευνα.

#### 4.3.1 Πίνακας τραγουδιστών/καλεσμένων τραγουδιστών ανά σεζόν (1987-2014)

Τραγουδιστές Πλατώ 1987-2014		
Σεζόν	Τραγουδιστές	Καλεσμένοι
<b>Δεκέμβριος 1987</b>	Μελίνα Κανατά (Κανά) (Τ)	Μαργαρίτα Ζορμπαλά (Τ)
<b>-Μάιος 1988</b>	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)	(Μαρ-Απρ '88)
	Στέφανος Μπουντουλούλης(Τ)	
	Ράνια Κοκκίνου(Τ)	
	Αντώνης Κρυσταλίδης(Τ)	
<b>Σεπτέμβριος 1988 –</b>	Μελίνα Κανά(Τ)	Κουγιουμτζής Σταύρος (Τ)
<b>Μάιος 1989</b>	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	(τέλη Δεκ '88-Φλεβ '89)
	Μάγδα Τσουρίδου(Τ)	
	Μανώλης Χατζημανώλης (Σ)	
<b>Σεπτέμβριος 1989 –</b>	Μελίνα Κανά(Τ)	Κουγιουμτζής Σταύρος και
<b>Μάιος 1990</b>	Μανώλης Χατζημανώλης (Σ)	Αιμιλία Κουγιουμτζή (Τ)
	Μάγδα Τσουρίδου(Τ)	(Δεκ '89-Μαρ'90)

	Δημήτρης Κεχαγιάς(T)	Σωκράτης Μάλαμας (T)
		(Φεβ'90 για 1 μήνα)
<b>Σεπτέμβριος 1990 – Μάιος 1991</b>	Μελίνα Κανά(T) Έως Δεκ '90	Τσακνής (Μάρτης '91, 3-4 διήμερα) (T)
	Δημήτρης Κεχαγιάς(T)	Ανδρέας Καρακότας(Σ)
	Ξανθούλα Πορφυράκη (Σ)	Γιάννα Σιδηροπούλου (από
	Μιχάλης Παπαζήσης (Α)	14-2-91 για 10 εμφανίσεις)
<b>Σεπτέμβριος 1991 – Μάιος 1992</b>	Μιχάλης Παπαζήσης(T)	Λάκης Παππάς(T)
	Ανδρέας Καρακότας(T)	Έλλη Πασπαλά (Απρίλιος'92) (T)
	Κατερίνα Σιάπαντα(T)	
	Δημήτρης Κεχαγιάς(T)	Κουγιουμτζής Σταύρος(Σ)
	Ξανθούλα Πορφυράκη(T)	
	Γεωργία Χιντζίδου (Π)	
<b>Σεπτέμβριος 1992 – Μάιος 1993</b>	Ξανθούλα Πορφυράκη(Π)	Μανώλης Ρασούλης(Νοε-Φλε)(T)
	Δημήτρης Κεχαγιάς(T)	Μελίνα Κανά (Π)
	Μιχάλης Παπαζήσης (T)	Ελένη Τσαλιγοπούλου Φεβ- Απρ'93 (Σ)
	Κατερίνα Σιάπαντα(T)	
	Ανδρέας Καρακότας (Π)	
<b>Σεπτέμβριος 1993 – Μάιος 1994</b>	Κατερίνα Σιάπαντα(T)	Μανώλης Ρασούλης έως 6/2 και Μάιο 94 (T)
	Δημήτρης Κεχαγιάς(T)	
	Παντελής Θεοχαρίδης(T)	Σταύρος Κουγιουμτζής(T) & Αιμιλία (Π) 11/2-9/4/1994
	Λιζέτα Καλημέρη(T)	Ελένη Τσαλιγοπούλου (T)
	Μιχάλης Παπαζήσης (T)	Από 6/5-22/5/94
	Μανώλης Χατζημανώλης (Α)	Αλκίνοος Ιωαννίδης (T)
	Ανδρέας Καρακότας (Α)	(Μαρ-Απρ'94, 2 εμφανίσεις)
	Κώστας Παυλίδης(Π)	
<b>Σεπτέμβριος 1994 – Μάιος 1995</b>	Κατερίνα Σιάπαντα(T)	Μανώλης Ρασούλης από Σεπ (T)
	Δημήτρης Κεχαγιάς(T)	
	Λιζέτα Καλημέρη(T) έως Νοέ Παντελής Θεοχαρίδης(T)	Ελένη Τσαλιγοπούλου (2 μήνες) (T)
	Βίκυ Τσελεκίδου (T)	Αλκίνοος Ιωαννίδης (Α)
	Ελένη Γεωργιάδου(T)	Βασίλης Λέκκας (από 25/10- 19/11/94) (T)
	Γιώργος Λίζος(Π)	
<b>Σεπτέμβριος 1995 – Μάιος 1996</b>	Κατερίνα Σιάπαντα(T)	Μανώλης Ρασούλης (Σεπ-Φλε) (T)
	Μαρία Παπανικολάου (Α)	Βαγγέλης Κορακάκης(Π)
	Δημήτρης Κεχαγιάς(T)	Ελένη Τσαλιγοπούλου(Π)
	Ελένη Φωτιάδου(T)	

	Γιώργος Λίζος(Τ)	
	Λιζέτα Καλημέρη (Π)	
	Μελίνα Κανά (Φλεβ-Μάιο)(Σ)	
<b>Σεπτέμβριος 1996 – Μάιος 1997</b>	Γιώργος Λίζος(Τ)	Μανώλης Ρασούλης (Νοε-Φεβ) (Τ)
	Κατερίνα Σιάπαντα (Σ)	Σοφία Παπάζογλου (Π)
	Λιζέτα Καλημέρη (Α)	
	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	
	Ελένη Φωτιάδου(Τ)	
	Βίκυ Τσελεκίδου (Σ)	
<b>Σεπτέμβριος 1997 – Μάιος 1998</b>	Γιώργος Λίζος(Τ)	Μελίνα Κανά για 15 μέρες (Σ)
	Βίκυ Τσελεκίδου(Τ)	
	Ελενη Φωτιάδου(Τ)	
	Κατερίνα Σιάπαντα (Α)	
	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	
	Μαρία Παπανικολάου (Α)	
<b>Σεπτέμβριος 1998 – Μάιος 1999</b>	Γιώργος Λίζος (Τ)	Γιάννης Σπανός (Άνοιξη '99) (Τ)
	Ζωή Παπαδοπούλου(Τ)	Αλκίνοος Ιωαννίδης (Σ)
	Ελένη Φωτιάδου(Τ)	Παυλίδης Κώστας (Σ)
	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	Κώστας Μάντζιος(Π)
	Δημήτρης Τριανταφυλλίδης (Π)	Μελίνα Κανά(Π)
	Βάλια Αθανασιάδου(Π)	Νίκος Ζιώγαλας(Π)
	Αθηνά Ζουνίδου(Π)	Δημήτρης Όλγανος(Π)
	Βούλα Χαιροπούλου (από Δεκ 98) (Σ)	
	Κώστας Τσιαγκούλας(Π)	
	Θοδωρής Καζάκος (Π)	
	Νανά Μπινοπούλου(Π)	
	Μαρία Κουγιουμτζή(Σ)	
<b>Σεπτέμβριος 1999 – Μάιος 2000</b>	Γιώργος Λίζος(Τ)	Μανώλης Ρασούλης (Π)
	Ζωή Παπαδοπούλου (Τ)	(Δεκ 99-Μάιος 00 )
	Αθηνά Ζουνίδου(Τ)	
	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	
	Θοδωρής Καζάκος(Π)	
	Κώστας Βαβάλας (Σ)	
	Δημήτρης Τριανταφυλλίδης (Σ)	
	Βούλα Χαιροπούλου(Π)	
	Θωμάς Πέτρου(Π)	
	Νανά Μπινοπούλου(Π)	
	Βάλια Αθανασιάδου (Π)	
	Ελένη Φωτιάδου (Σ)	
<b>Σεπτέμβριος 2000 –</b>	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	Σεβίλογλου Μάκης (Π)

<b>Μάιος 2001</b>	Νανά Μπινοπούλου(Π)	
	Μαρία Κουγιουμτζή(Π)	
	Αθηνά Ζουνίδου(Π)	
	Κώστας Τσιανκούλας(Π)	
<b>Σεπτέμβριος 2001 – Μάιος 2002</b>	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	
	Κώστας Τσιανκούλας(Σ)	
	Δάφνη Λέμπερου (Σ)	
	Θωμάς Πέτρου (Π)	
<b>Σεπτέμβριος 2002 – Μάιος 2003</b>	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	Βαγγέλης Κορακάκης(Π)
	Κώστας Τσιανκούλας(Π)	Φώτης Σιώτας(Τ)
	Νάνα Μπινοπούλου (Π)	Γεωργία Συλλαιού (Τ)
	Βάλια Αθανασιάδου(Π)	
	Θωμάς Πέτρου(Π)	
<b>Σεπτέμβριος 2003 – Μάιος 2004</b>	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	Παρουσίαση Τραγουδιών
	Θοδωρής Καζάκος (Π)	Δημήτρη Κεχαγιά Μάιος 2004 (Σ)
	Βάλια Αθανασιάδου (Π)	
	Αθηνά Μάλλη (Π)	
	Ντίνα Γιακουμάκου (Σ)	
<b>Σεπτέμβριος 2004 – Μάιος 2005</b>	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	Δημήτρης Ζερβουδάκης(Π)
	Ντίνα Γιακουμάκου (Σ)	
	Θοδωρής Καρέλας (Π)	
	Βάλια Αθανασιάδου (Π)	
	Αθηνά Μάλλη (Π)	
	Θοδωρής Βουτσικάκης (Π)	
<b>Σεπτέμβριος 2005 – Μάιος 2006</b>	Έλενα Δεληχρήστου(Τ)	Μίλτος Πασχαλίδης (Τ)
	Δημήτρης Δομενικιώτης(Π)	(Ιανουάριος '06)
	Χρήστος Μητρέντζης(Τ)	Νίκος Παπάζογλου (Τ)
		(04-07 Μαΐου 2006)
		Γιάννης Κότσιρας (27/12/05) (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2006 – Μάιος 2007</b>	Χρήστος Μητρέντζης(Π)	Νίκος Δημητράτος (Γεν'06) (Τ)
	Έλενα Δεληχρήστου(Τ)	Ανδρέατος Γεράσιμος(Τ)
	Φώτης Θεοδωρίδης(Σ)	Μίλτος Πασχαλίδης (Γεν'06) (Τ)
		Βασίλης Λέκκας(Σ)
		Γιώργος Καζαντζής (Μία σειρά από Δευτέρες) (Σ)
		Λιζέτα Καλημέρη(Π)
<b>Σεπτέμβριος 2007 – Μάιος 2008</b>	Φώτης Θεοδωρίδης(Π)	Νίκος Παπάζογλου (28/2/08) (Τ)
	Έλενα Δεληχρήστου(Π)	
		ΧDarawish(Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2008 – Μάιος 2009</b>	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	Σεβίλογλου Μάκης και
	Χρήστος Δαλαμπίρας(Σ)	Λιζέτα Καλημέρη (1 μήνα) (Τ)

4ημερη λειτουργία	Άννα Κοννανούδη(Σ)	Δέσποινα Χατζηνικολάου(Σ)
	Δέσποινα Χατζηνικολάου(Σ)	Χρήστος Μητρέντζης(Σ)
	Θοδωρής Καρέλας(Σ)	
	Παναγιώτης Δημητριάδης(Σ)	
	Έλενα Δεληχρήστου(Σ)	
<b>Σεπτέμβριος 2009 – Μάιος 2010</b>	Χρήστος Δαλαμπίρας(Σ)	Κετιμέ Αρετή(Τ)
	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	Μήλιος Φώτης &
	Ντίνα Γιακουμάκου(Σ)	Βασιλική Αϊβατζίδου(Σ)
	Βαλάντης Καπουρελάκος(Σ)	Χρήστος Στοϊκός (Μαρ'10) (Τ)
	Κωνσταντίνος Κατσαμούρης(Σ)	
	Πάνος Δημητριάδης(Σ)	
	Δέσποινα Χατζηνικολάου(Σ)	
<b>Σεπτέμβριος 2010 – Μάιος 2011</b>	Αλέξανδρος Κιζιρίδης (Π)	Μανώλης Ρασούλης (3 (Τ)
	Νίκος Ορδουλίδης(Α)	(3 Τετάρτες-Νοέ- & Δεκ 2010
	Έλενα Δεληχρήστου (Α)	και Σαββατο 27 Μαρτίου
		Ευδοκία & Σαλέας(Π)
<b>Σεπτέμβριος 2011 – Μάιος 2012</b>	Άρης Αλβανός(Τ)	Ελένη Τσαλιγοπούλου(Τ)
	Δέσποινα Χατζηνικολάου(Τ)	Μουσικοί Χωρίς Σύνορα(Τ)
	Νίκος Ταλέας(Τ)	Εκτός (17-11-11) (Τ)
	Μαρία Φραγκούλη(Τ)	OLIVA(Τ)
	Βασίλης Πρατσινάκης(Τ)	Μετεξεταταίοι Αχτινούδης
	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	Άγγελος(Τ)
		Μελωδιστές(Τ)
		Φίλοι εν μουσική(Τ)
		Νίκος Κατσίκας(Τ)
		Μάνος Κόμπος(Τ)
		Νιαβέντης (Τ)
		Δέσποινα Καλανταρίδου, (Τ)
		Δημήτρης Καραφύλλης(Τ)
		Γιάννης Δονδώρας(Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2012 – Μάιος 2013</b>	Κωνσταντίνος Κατσαμούρης(Τ)	Βαγγέλης Κορακάκης(Τ)
	Ιροντίνα(Τ)	Γιάννης Κούτρας(Τ)
	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)	Σταλαγμίτες(Τ)
	Δέσποινα Χατζηνικολάου(Τ)	Κώστας Λειβαδάς(Τ)
	Βαλάντης Καπουρελέκος(Τ)	Νύξις(Τ)
	Αναστασία Φανάκου(Τ)	Μάνος Κόμπος(Τ)
		ΜΕΤεχνο(Τ)
		Αποστόλης Δημητρακόπουλος και
		Νατάσα Χρηστίδου(Τ)
		Γιώργος Φανάρης & Χρήστος
		Χαλκιάς(Τ)
		Μελωδιστές(Τ)

		Ζωή Παπαδοπούλου(T)
		Felix Leopold(T)
		Νίκος Κατσίκας(T)
		Λίτα Κόλλια(T)
		OLIVA(T)
		Σάσα Παπαλάμπρου & Απόστολος Καλτσάς(T)
		Κωνσταντίνος & Ρουα-Ματ(T)
		Φωτεινή Παπάζογλου(T)
<b>Σεπτέμβριος 2013 –</b>	Δημήτρης Κεχαγιάς(T)	Fora partida(T)
<b>Μάιος 2014</b>	Ιωάννα Κουρκούδιαλου(T)	Aliza Aniv(T)
Παρασκευή & Σάββατο	Νίκος Χρηστίδης(T)	Μελωδιστές(T)
	Ειρήνη Χουλιάρá(T)	Πασχάλης Τόνιος(T)
	Αναστασία Ζαχαριάδου (T)	Γιώργος Ρούγκας(T)
	Νίκος Κάτσικας (T)	Ανδρέας Καραδημήτρης(T)
		Νιαβέντης(T)
		Μουσικοί Περιηγητές(T)
		Banda Latinico(T)
		Γιάννης Λουίζος και Φωτεινή Παπάζογλου(T)
		Πάνος Λαμπρίδης(T)
		Αναστασία Φανάκου & Βαλάντης Καπουρελέκος(T)
		Στέλλα Παπαλάμπρου & BeijaFlor(T)
<b>Σεπ 2014 –</b> <b>1<sup>η</sup> Νοέμ 2014</b>	Δημήτρης Κεχαγιάς(T)	Φωτεινή Παπάζογλου(16/10/14) (T)
Παρασκευή & Σάββατο	Ιωάννα Κουρκούδιαλου(T)	Μάκης Σεβίλογλου 24 κ 27/10/14(T)
	Νίκος Χρηστίδης(T)	
	Γιάννης Βελισσαρόπουλος (T)	Γιώργος Μενεξές 1/11/2014(T)

#### 4.3.2 Πίνακας μουσικών ανά σεζόν (1987-2014)

<b>Μουσικοί Πλατώ 1987-2014</b>		
<b>Σεζόν</b>	<b>Όργανο</b>	<b>Μουσικός</b>
<b>Δεκέμβριος 1987</b>	Μπουζούκι	Αλέκος Κουτινάς (T)
<b>-Μάιος 1988</b>	Πιάνο-πλήκτρα	Νίκος Καρασαββίδης (T) Χρήστος Γκιούρας (T)

	Φλάουτο	Νίκος Καρασαββίδης (Τ)
	Τύμπανα	Γιώργος Χατζηγεωργιάδης(Τ)
	Μπάσο	Ιωάννης Κολοβός(Τ)
	Κιθάρα	Κώστας (Τ)
	Μαέστρος	Ιωάννης Κολοβός(Τ)
	Ηχοληψία	Νίκος Καραγιαννίδης (Τ)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 1988 – Μάιος 1989</b>	Μπουζούκι	Δημήτρης Ψαρράς (Τ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Παύλος Τσακαλίδης (Σ)
	Φλάουτο-	Νίκος Κουκίης(Τ)
	Τρομπέτα	Μανώλης Χατζημανώλης(Σ)
	Τύμπανα	Νίκος Ψοφογιώργος (Σ)
	Μπάσο	Οδυσσέας Κωνσταντόπουλος (Τ)
	Κιθάρα	Λάκης Καρτάλης (Τ)
	Μαέστρος	Λάκης Καρτάλης(Τ)
	Ηχοληψία	Καραγιαννίδης Νίκος (Π)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 1989 – Μάιος 1990</b>	Μπουζούκι	Δημήτρης Ψαρράς(Τ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Αντώνης Ανισέγκος(Τ)
	Φλάουτο – Τρομπέτα	Νίκος Κουκίης(Τ) Μανώλης Χατζημανώλης(Σ)
	Τύμπανα	Νίκος Ψοφογιώργος(Τ)
	Μπάσο	Οδυσσέας Κωνσταντινόπουλος(Τ)
	Κιθάρα	Μπάμπης Παπαδόπουλος(Π) Κώστας Ματσιγκός (Σ)
	Βιολί	Στέργιος Γαργάλας(Π)
	Μαέστρος	Κώστας Ματσιγκός (Σ)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 1990 – Μάιος 1991</b>	Μπουζούκι	Δημήτρης Ψαρράς(Τ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Θανάσης Μπιλιλής(Τ) Κώστας Τσούγκρας (ε)(Τ) Γρηγόρης Σημαδόπουλος(Π)
	Ακορντεόν	Κώστας Τσούγκρας (ε)(Τ)
	Φλάουτο	Νίκος Νικόπουλος(Τ)
	Τύμπανα	Νίκος Ψοφογιώργος(Σ)
	Μπάσο	Οδυσσέας Κωνσταντόπουλος(Σ)
	Κιθάρα	Κώστας Ματσιγγός(Τ) Βασίλης Τζιατζιάς (Σ)
	Βιολί	Στέργιος Γαργάλας(Π)
	Μαέστρος	Κώστας Ματσιγκός(Τ) Στέργιος Γαργάλας(Π)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)

<b>Σεπτέμβριος 1991 – Μάιος 1992</b>	Μπουζούκι	Δημήτρης Ψαρράς(Τ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Γρηγόρης Σημαδόπουλος(Σ) Κώστας Τσούγκρας (ε)(Τ)
	Ακορντεόν	Κώστας Τσούγκρας (ε)(Τ)
	Τύμπανα	Νίκος Ψοφογιώργος(Τ)
	Μπάσο	Οδυσσέας Κωνσταντόπουλος(Σ)
	Κιθάρα	Κώστας Ματσιγγός(Σ) Βασίλης Τζιατζιάς (Σ) Αντώνης Κουμανδράκης(Α)
	Βιολί	Στέργιος Γαργάλας(Π)
	Μαέστρος	Στέργιος Γαργάλας(Σ) Κώστας Τσούγκρας (ε)(Τ)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 1992 - Μάιος 1993</b>	Μπουζούκι	Δημήτρης Ψαρράς(Τ)
	Μπαγλαμάς	Μιχάλης Παπαζήσης (Σ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Κώστας Τσούγκρας (ε)(Τ)
	Ακορντεόν	Κώστας Τσούγκρας (ε)(Τ)
	Τύμπανα	Μιχάλης Καπηλίδης(Τ) Νίκος Ψοφογιώργος(Π)
	Μπάσο	Οδυσσέας Κωνσταντινόπουλος(Σ) Δημήτρης Πασλαμούσκας (ε)(Σ)
	Κιθάρα	Κώστας Ματσιγγός(Σ) Μπάμπης Παπαδόπουλος(Σ)
	Βιολί	Στέργιος Γαργάλας(Τ)
	Μαέστρος	Στέργιος Γαργάλας(Π)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 1993 – Μάιος 1994</b>	Μπουζούκι	Δημήτρης Ψαρράς(Τ) Μανώλης Πάππος (Σ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Γιώργος Κοκκινάκης(Τ) Γρηγόρης Σημαδόπουλος(Α)
	Ακορντεόν	Ηρακλής Βαβάτσικας (Π)
	Τύμπανα	Νίκος Ψοφογιώργος(Τ) Νίκος Χασάπης (Σ)
	Μπάσο Κοντρα μπάσο	Οδυσσέας Κωνσταντόπουλος(Τ) Δημήτρης Πασλαμούσκας (ε)(Α)
	Κιθάρα	Αντώνης Κουμανδράκης(Τ) Κώστας Χατζόπουλος (Σ)
	Βιολί	Στέργιος Γαργάλας(Τ)
	Μαέστρος	Στέργιος Γαργάλας(Σ)
	Ηχολήπτης	Νίκος Καρανικόλας Γιώργος Καζαντζής
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 1994 –</b>	Μπουζούκι	Δημήτρης Ψαρράς(Τ)

<b>Μάιος 1995</b>	Πιάνο-πλήκτρα	Κώστας Τσούγκρας(T) Γιώργος Κοκκινάκης (T)
	Ακορντεόν	Κώστας Τσούγκρας(T) Γιώργος Κοκκινάκης(Σ)
	Τύμπανα	Μιχάλης Καπηλίδης (T) Νίκος Ψοφογιώργος(Π)
	Μπάσο	Οδυσσέας Κωνσταντινόπουλος(T)
	Κιθάρα	Αντώνης Κουμανδράκης(T)
	Βιολί	Στέργιος Γαργάλας(A)
	Μαέστρος	Στέργιος Γαργάλας(A) Κώστας Τσούγκρας
	Ηχολήπτης	Νίκος Καρανικόλας (T)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (T)
<b>Σεπτέμβριος 1995 – Μάιος 1996</b>	Μπουζούκι	Δημήτρης Ψαρράς(T) Ηλίας Δημητριάδης(Π)
	Πιάνο-πλήκτρα	Κώστας Τσούγκρας(T) Γιώργος Κοκκινάκης(T)
	Ακορντεόν	Κώστας Τσούγκρας(T) Γιώργος Κοκκινάκης(T)
	Τύμπανα	Μιχάλης Καπηλίδης(Π) Νίκος Χασάπης(Π)
	Μπάσο	Οδυσσέας Κωνσταντινόπουλος(Π)
	Κιθάρα	Αντώνης Κουμανδράκης(T) Κώστας Ματσίγκος(Π)
	Βιολί	Στέργιος Γαργάλας(Π)
	Μαέστρος	Κώστας Τσούγκρας(Π)
	Ηχοληψία	Νίκος Καρανικόλας(Π)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (T)
<b>Σεπτέμβριος 1996 – Μάιος 1997</b>	Μπουζούκι	Δημήτρης Ψαρράς(A) Ηλίας Δημητριάδης (Π)
	Πιάνο-πλήκτρα	Κώστας Τσούγκρας(T) Γιώργος Κοκκινάκης(T)
	Ακορντεόν	Κώστας Τσούγκρας(T) Γιώργος Κοκκινάκης(T)
	Τύμπανα	Λάζαρος Πλιάμπας(Π)
	Μπάσο	Δημήτρης Στυλιανίδης(Π)
	Κιθάρα	Αντώνης Κουμανδράκης(T)
	Βιολί	Στέργιος Γαργάλας(Π)
	Μαέστρος	Κώστας Τσούγκρας(T) Στέργιος Γαργάλας(Π)
	Ηχοληψία	Όθωνας Κόκκινος(Π)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (T)
<b>Σεπτέμβριος 1997 –</b>	Μπουζούκι	Βαγγέλης Λιόλιος(T)

<b>Μάιος 1998</b>		Δημήτρης Λιόλιος(Τ) Ηλίας Δημητριάδης (έως Δεκ) (Σ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Κώστας Τσούγκρας (Τ) Γιώργος Κοκκινάκης(Τ)
	Ακορντεόν	Κώστας Τσούγκρας (Τ) Γιώργος Κοκκινάκης(Τ)
	Τύμπανα	Κώστας Λιόλιος (Τ) Λάζαρος Πλιάμπας (έως Δεκ)(Σ)
	Μπάσο	Δημήτρης Στυλιανίδης (Σ)
	Βιολί	Στέργιος Γαργάλας(Τ)
	Κιθάρα	Αντώνης Κουμανδράκης(Τ)
	Μαέστρος	Κώστας Τσούγκρας(Τ) Στέργιος Γαργάλας(Σ)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 1998 - Μάιος 1999</b>	Μπουζούκι	Βαγγέλης Λιόλιος (Σ) Δημήτρης Λιόλιος(Τ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Κώστας Τσούγκρας (Τ) Γιώργος Κοκκινάκης (Π)
	Ακορντεόν	Κώστας Τσούγκρας (Τ) Γιώργος Κοκκινάκης (Π)
	Τύμπανα	Κώστας Λιόλιος (Τ)
	Μπάσο	Κώστας Βαβάλας(Α) Δημήτρης Στυλιανίδης(Π)
	Κιθάρα	Αντώνης Κουμανδράκης(Τ) Λεωνίδα Κυρίδης (Α) Δημήτρης Τριανταφυλλίδης(Π)
	Βιολί	Στέργιος Γαργάλας(Τ)
	Μαέστρος	Στέργιος Γαργάλας(Α) Κώστας Τσούγκρας (Π)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 1999 – Μάιος 2000</b>	Μπουζούκι	Δημήτρης Λιόλιος(Σ) Παναγιώτης Μπουζέας (Π)
	Πιάνο-πλήκτρα	Θωμάς Πέτρου(Π) Κώστας Τσούγκρας (ε)(Τ)
	Ακορντεόν	Κώστας Τσούγκρας (ε) (Τ)
	Πνευστά	Μιχαλης Πιπέρκος(Π)
	Τύμπανα	Νίκος Ψοφογιώργος(Π) Κώστας Λιόλιος(Π)
	Μπάσο	Λεωνίδα Κυρίδης(Π)
	Κιθάρα	Δημήτρης Τριανταφυλλίδης (Σ) Κώστας Βαβάλας(Σ)
	Βιολί	Γιούρα Καντηλίδης(Π)
	Μαέστρος	Θωμάς Πέτρου(Π)

	Ηχοληψία	Όθωνας Κόκκινος(Π)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2000 – Μάιος 2001</b>	Μπουζούκι	Παναγιώτης Μπουζέας (Σ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Θωμάς Πέτρου (Σ) Κώστας Τσούγκρας (ε) (Π)
	Ακορντεόν	Κώστας Τσούγκρας (ε) (Π)
	Φλάουτο -κλαρινέτο	Μιχαήλ Πιπέρος(Π)
	Τύμπανα	Κυριάκος Κουσουτζίδης (Σ)
	Μπάσο	Δημήτρης Στυλιανίδης (Σ)
	Κιθάρα	Κώστας Τσιανκούλας(Π)
	Μαέστρος	Θωμάς Πέτρου(Π)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2001 – Μάιος 2002</b>	Μπουζούκι	Καραμφίλλης Γιώργος (Σ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Θωμάς Πέτρου(Π) Κώστας Τσούγκρας (ε) (Π)
	Ακορντεόν	Κώστας Τσούγκρας (ε) (Π)
	Τύμπανα	Κυριάκος Κουσουτζίδης (Σ)
	Μπάσο	Δημήτρης Στυλιανίδης (Σ)
	Κιθάρα	Κώστας Τσιανκούλας(Π)
	Μαέστρος	Θωμάς Πέτρου(Π)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2002 – Μάιος 2003</b>	Μπουζούκι	Γιώργος Καραμφίλλης (Σ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Σπύρος Ρασισίας (Τ)
	Τύμπανα	Αλέκος Σπανίδης (ε)(Σ)
	Μπάσο	Τραϊανός Αλμπανούδης (Π)
	Κιθάρα	Δημήτρης Τριανταφυλλίδης (Σ)
	Βιολί	Κώστας Μπύρος (Π)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2003 – Μάιος 2004</b>	Μπουζούκι	Γιώργος Καραμφίλλης (Σ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Σπύρος Ρασισίας (Τ)
	Τύμπανα	Κυριακίδης (Α)
	Μπάσο	Κώστας Βαβάλας (Π)
	Κιθάρα	Δημήτρης Τριανταφυλλίδης (Σ)
	Βιολί	Κώστας Μπύρος (Π)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2004 – Μάιος 2005</b>	Μπουζούκι	Καραμφίλλης Γιώργος (Σ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Σπύρος Ρασισίας(Π) Κώστας Τσούγκρας (περιστ) (Π)
	Ακορντεόν	Κώστας Τσούγκρας (περιστ) (Π)
	Τύμπανα	
	Μπάσο	
	Κιθάρα	Κώστας Τσιανκούλας(Π)

	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2005 – Μάιος 2006</b>	Μπουζούκι	Χρήστος Μητρέντζης(Τ) Φώτης Ιωαννίδης(Τ)
	Ακορντεόν	Δημήτρης Τσολχας(Τ)
	Φλάουτο	Δημήτρης Δομενικιώτης(Σ)
	Κρουστά	Έλενα Δεληχρήστου(Τ) Δημήτρης Δομενικιώτης(Τ)
	Μπάσο	Γιάννης Κύρμος(Τ)
	Κιθάρα	Δημήτρης Σφίγγος(Τ)
	Ηχοληψία	Αγγελίνα Υφαντή(Σ)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2006 – Μάιος 2007</b>	Μπουζούκι	Χρήστος Μητρέντζης(Τ) Φώτης Ιωαννίδης(Τ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Σάκης Κοντονικόλας (Σ)
	Ακορντεόν	Δημήτρης Τσοχλιάς(Π)
	Φλάουτο	Δημήτρης Δομενικιώτης(Π)
	Κρουστά	Έλενα Δεληχρήστου(Σ)
	Κοντραμπάσο	Γιάννης Κύρμος(Σ)
	Κιθάρα	Δημήτρης Σφίγγος(Α)
	Ηχοληψία	Αγγελίνα Υφαντή(Σ)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2007 – Μάιος 2008</b>	Μπουζούκι	Μιχάλης Καλαϊντζής(Σ) Βαγγέλης Τσιόγκας (Α)
	Πιάνο-πλήκτρα	Σάκης Κοντονικόλας(Σ)
	Ακορντεόν	Στέλιος Δήμου (Σ)
	Κρουστά	Έλενα Δεληχρήστου(Σ) Στέλιος Καβάσης (Σ)
	Μπάσο	Λεωνίδας Κυριδής (Π)
	Κιθάρα	Κώστας Βαβάλας (Σ) Κώστας Ματσιόγκος (ε)(Π)
	Μαέστρος	Σάκης Κοντονικόλας(Σ)
	Ηχοληψία	Αγγελίνα Υφαντή(Σ)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2008 – Μάιος 2009</b>	Μπουζούκι	Βαγγέλης Τσιόγκας(Τ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Σάκης Κοντονικόλας(Σ) Κώστας Τσούγκρας (ε)(Π)
4ημερη λειτουργία	Τύμπανα	Στέλιος (Π)
	Μπάσο	Λεωνίδας Κυριδής(Σ)
	Κιθάρα	Χρήστος Δαλαμπίρας(Σ) Κώστας Ματσιόγκος (ε)(Π)
	Μαέστρος	Σάκης Κοντονικόλας(Σ)
	Ηχοληψία	Αγγελίνα Υφαντή(Σ)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)

<b>Σεπτέμβριος 2009 – Μάιος 2010</b>	Μπουζούκι	Βαγγέλης Τσιόγκας(Σ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Σάκης Κοντονικόλας(Σ) Κώστας Τσούγκρας (ε)(Π)
	Κλαρίνο-Σαξόφωνο	Πωλίνα Κατσαβούνη (Σ)
	Τύμπανα	Νίκος Ψοφογιώργος (Α)
	Μπάσο	Δημήτρης Κεχαγιάς (Σ)
	Κιθάρα	Χρήστος Δαλαμπίρας(Π)
	Μαέστρος	Σάκης Κοντονικόλας(Π)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2010 – Μάιος 2011</b>	Μπουζούκι	Μιχάλης Καλαϊτζής (Α)
	Πιάνο-πλήκτρα	Νίκος Ορδουλίδης(Α)
	Τύμπανα	
	Κόντρα μπάσο	Γιάννης Κύρμος (Α)
	Κιθάρα	Δημήτρης Τυχάλας(Α)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2011 – Μάιος 2012</b>	Μπουζούκι	Ηλίας Βελλής(Τ)
	Μπαγλαμάς	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Κώστας Κανάκης(Τ)
	Ακορντεόν	Νίκος Ταλέας(Τ)
	Κλαρινέτο-σαξόφωνο	Πωλίνα Κατσαβούνη(Τ)
	Νταούλι	Δέσποινα Χατζηνικολάου(Τ)
	Κρουστά	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)
	Κιθάρα	Αρης Αλβανός(Τ) Δημητρης Κεχαγιάς(Τ)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2012 – Μάιος 2013</b>	Μπουζούκι	Δημήτρης Ψαράς(Τ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Σάκης Κοντονικόλας (Τ)
	Φλάουτο	
	Τύμπανα	Λάζαρος Πλιάμπας ως Δεκ 2012(Τ) Νίκος Ψοφογιώργος(Τ)
	Μπάσο	
	Κιθάρα	Δημήτρης Κεχαγιάς (Τ) Βαλάντης Καπουρελέκος(Τ)
	Καλλιτεχνική Επιμέλεια	Κώστας Φαλκώνης(Τ)
	Μαέστρος	Σάκης Κοντονικόλας(Τ)
<b>Σεπτέμβριος 2013 – Μάιος 2014</b>	Μπουζούκι	Νίκος Χρηστίδης(Τ)
	Πιάνο-πλήκτρα	Γιάννης Βελισσαρόπουλος(Τ)
	Φλάουτο	Ειρήνη Χουλιαρά(Τ) Αναστασία Ζαχαριάδου(Τ)
	Τύμπανα	
	Μπάσο	Νίκος Χρηστίδης(Τ)
	Κιθάρα	Δημήτρης Κεχαγιάς(Τ)

	Βιολί	Ιωάννα Κουρκούδιαλου(T)
	Κανονάκι	Αναστασία Ζαχαριάδου(T)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (T)
<b>Σεπτέμβριος 2014 –</b>	Μπουζούκι	Νίκος Χρηστίδης(T)
<b>Νοέμ 2014</b>	Πιάνο-πλήκτρα	Γιάννης Βελισσαρόπουλος(T)
Παρασκευή & Σάββατο	Τύμπανα	
	Μπάσο	Νίκος Χρηστίδης(T)
	Κιθάρα	Δημήτρης Κεχαγιάς(T)
	Βιολί	Ιωάννα Κουρκούδιαλου(T)
	Επιμέλεια Προγράμματος	Δημήτρης Κεχαγιάς (T)

## ΜΕΡΟΣ Δ': Κοινό, εμπειρίες και μνήμη.

### 5. Οι «άνθρωποι» του Πλατώ και το κοινό του

#### 5.1 Το κοινό και η κοινωνιολογία των θαμώνων

##### 5.1.1 Κοινωνική σύνθεση και ηλικιακές ομάδες θαμώνων

Οι αφηγήσεις όσων μίλησαν για το Πλατώ συγκλίνουν στην άποψη ότι το κοινό του μαγαζιού αποτελούνταν από έναν ιδιαίτερο τύπο ακροατών, οι οποίοι δεν προσέγγιζαν τον χώρο τυχαία αλλά μέσα από μια συνειδητή επιλογή μουσικής και αισθητικής ταύτισης. Όπως σημειώνει η Μελίνα Κανά, πρόκειται για ανθρώπους που «ήξεραν τι θα ακούσουν» και που επανέρχονταν συστηματικά, σχηματίζοντας σταδιακά σχέσεις οικειότητας και εμπιστοσύνης με τους καλλιτέχνες της σκηνής.<sup>268</sup> Η σταθερότητα αυτής της παρουσίας τεκμηριώνεται και από τη μαρτυρία/αφήγηση του Κώστα Τσούγκρα, ο οποίος μου επισήμανε ότι αρκετές φορές επέστρεφαν επανειλημμένα για να ακούσουν σχεδόν το ίδιο πρόγραμμα, χωρίς να αισθάνονται κορεσμό, αντίθετα, βίωναν κάθε φορά την εμπειρία ως νέα.<sup>269</sup>

Ωστόσο, το κοινό δεν υπήρξε κοινωνικά ομοιογενές. Στον χώρο συνυπήρχαν άνθρωποι της τέχνης και της διάνοησης, καλλιτέχνες και μουσικοί, αλλά και κοινωνικά εύπορες ομάδες, επιχειρηματίες ή δημόσια πρόσωπα. Από τη μία ένα καλλιτεχνικό-διανοούμενο κοινό, αποτελούμενο από μουσικούς, συνθέτες, ποιητές, ανθρώπους του θεάτρου και του πολιτισμού και από την άλλη, ένα λαϊκό, κοινωνικά ετερόκλητο και συχνά



Εικόνα 5.1: Από αριστερά: Κώστας Μπλιάτκας (δημοσιογράφος), Διονύσης Σαββόπουλος (τραγουδοποιός, συνθέτης), Γιώργος Ζήκας (μουσικοσυνθέτης). Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/ σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.

<sup>268</sup> Κανά, τηλεφωνική συνέντευξη, 23 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>269</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

οικονομικά εύπορο κοινό, που προσέγγιζε τον χώρο μέσα από το σχήμα της νυχτερινής εξόδου και της κοινωνικής προβολής.<sup>270</sup>

Ο πρώτος πόλος όριζε το Πλατώ ως χώρο πολιτισμικής αναφοράς και καλλιτεχνικής συνέντευξης. Ο Νίκος Παπάζογλου εμφανιζόταν επανειλημμένα ως εμβληματική μορφή αυτής της κατηγορίας, «ερχόταν κάθε βράδυ μετά το στούντιο»<sup>271</sup> και συχνά παρέμενε ως το τέλος της βραδιάς, συμμετέχοντας σε μεταμεσονύκτιες συζητήσεις και άτυπες μουσικές συνεντεύξεις.<sup>272</sup> Αξίζει να σημειωθεί, ότι η οικειότητα αυτής της σχέσης αποτυπώνεται και σε μια μικρή, ενδεικτική χειρονομία που ο Δημήτρης Κεχαγιάς θυμάται. Ο Νίκος Παπάζογλου, ως άνθρωπος που «έπιαναν τα χέρια του» και διέθετε εργαλεία, πρόσθεσε ένα μικρό ξύλινο στήριγμα σε ένα σκαμπό του μαγαζιού, ειδικά για τη συνεργάτιδά τους Έλενα Δεληγρήστου, ώστε να μπορεί να ακουμπά πιο ψηλά το πόδι της στο σκαμπό για το τουμπελέκι.<sup>273</sup>



Εικόνα 5.2: Βίκυ Γκούνη, Νίκος Παπάζογλου. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.

<sup>270</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>271</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>272</sup> Φώτης Θεοδορίδης, τηλεφωνική συνέντευξη, 2 Οκτωβρίου 2025.

<sup>273</sup> Δημήτρης Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, Θεσσαλονίκη, 25 Μαΐου 2025.

Αντίστοιχα, ο Μανώλης Ρασούλης αναφέρθηκε όχι μόνο ως καλλιτέχνης που συμμετείχε στο σχήμα του Πλατώ επί σειρά ετών αλλά και ως πρωταγωνιστική παρουσία ανάμεσα στους θαμώνες, καθώς ήταν αυτός που « πρώτος έπιανε τον χορό» και μετέδιδε το κέφι συμπαρασύροντας τους πάντες.<sup>274</sup>

Στον ίδιο κύκλο εντάσσονται προσωπικότητες του θεάτρου, του κινηματογράφου και της μουσικής όπως ο Γιώργος Αρμένης, ο Σταμάτης Κραουνάκης, η Ζωή Λάσκαρη, ο Παντελής Βούλγαρης, ο Διονύσης Σαββόπουλος, ο Γιώργος Κιμούλης, ο Τίτος Βανδής, οι οποίοι «πέρασαν» από το Πλατώ και όποτε ανέβαιναν από την Αθήνα για παραστάσεις ή συναυλίες, πάντα περνούσαν από το Πλατώ.<sup>275</sup>



Εικόνα 5.3 Από αριστερά: Μπέτυ Βαλάση, Τίτος Βανδής, Κατερίνα Χέλμη, 4<sup>ο</sup> πρόσωπο μη ταυτοποιημένο. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.

Η Λιζέτα Καλημέρη πρόσθεσε μια ακόμη διάσταση αυτού του καλλιτεχνικού κοινού. Όπως μου ανέφερε, «στο Πλατώ ήταν αξιοσημείωτο ότι ερχόντουσαν σημαντικοί συνθέτες για να ακούσουν φωνές». Η εμπειρία της συνάντησής της με τον Νίκο Κυπουργό, ο οποίος ζήτησε να την ακούσει εκτός προγράμματος και μετέπειτα συνεργάστηκαν και ηχογράφησαν, αναδεικνύει το Πλατώ ως τόπο καλλιτεχνικής δικτύωσης και ανίχνευσης «ταλέντων».<sup>276</sup> Μου μετέφερε επίσης ότι πολλοί, όπως ο Ανδρέας Καρακότας, η Λιζέτα Καλημέρη, ο Κώστας Τσούγκρας, ο Δημήτρης Ψαρράς, ο Γιώργος Λίζος, ο Παπαζήσης Μιχάλης, καλλιτέχνες που μέσω του Πλατώ συνεργάστηκαν και πραγματοποίησαν

<sup>274</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>275</sup> Κεχαγιάς, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025

<sup>276</sup> Καλημέρη, προσωπική συνέντευξη, 21 Οκτωβρίου 2025.

δισκογραφικές συνεργασίες με τον Σταύρο Κουγιουμτζή, το Νίκο Παπάζογλου, το Μανώλη Ρασούλη και τον Γιώργο Καζαντζή.

Παράλληλα με αυτό το καλλιτεχνικό κοινό, διαμορφώθηκε ένας δεύτερος πόλος, που οι αφηγήσεις τον περιγράφουν με όρους λαϊκής, κοινωνικά διαφοροποιημένης πελατείας. Ο Φώτης Ιωαννίδης αναφέρθηκε σε «ευκατάστατους ανθρώπους» και «μπουκάλια παρόντα στο τραπέζι», περιγράφοντας ένα κοινό που φέρει στοιχεία της νυχτερινής κουλτούρας της εποχής, χωρίς ωστόσο να τον ταυτίζει με τον κόσμο στα λεγόμενα «σκυλάδικα».<sup>277</sup>

Η Βίκυ Γκούνη υπογράμμισε ότι η οικονομική δύναμη ορισμένων πελατών δεν μετουσιωνόταν από την πλευρά του μαγαζιού σε προνομιακή μεταχείριση. Αντίθετα, το Πλατώ αρνούσανται συνειδητά την «ιεραρχία του μπουζουκιού» και υπερασπιζόταν τους ίσους όρους συμμετοχής στην ακρόαση. Χαρακτηριστικά μου ανέφερε ότι: «Αν κάποιος είχε κρατήσει το πρώτο τραπέζι και αργούσε και ξεκινούσε το πρόγραμμα, δεν του το κρατούσαμε «reserve» αλλά το δίνουμε σε κάποιον άλλο, ας ήταν κι ο υπουργός».<sup>278</sup>

Το ίδιο επιβεβαιώνεται μέσα από τις αφηγήσεις των υπευθύνων του Πλατώ για τους «Πυλαιώτες που έγιναν εκατομμυριούχοι»<sup>279</sup>, δηλαδή τα νέα μεσοαστικά και ανώτερα στρώματα, τα οποία, μέσα από την οικονομική άνοδο της εποχής, εισέρχονταν σε έναν χώρο με διαφορετικούς πολιτισμικούς κώδικες από αυτούς της παραδοσιακής λαϊκής διασκέδασης. Στο πεδίο αυτό, όμως, η συνύπαρξη δεν ήταν πάντοτε ομαλή. Οι περιγραφές διασώζουν στιγμές έντασης και έντονης παρεξήγησης, όπως το επεισόδιο με τον Σωκράτη Μάλαμα όπου ένας θαμώνας αντέδρασε βίαια σε ένα σχόλιο που έγινε από τον ίδιο από σκηνης. Όπως θυμάται ο Μάκης Σεβίλογλου:

«Ένα ζευγάρι, ένας τύπος με χρυσές αλυσίδες και μια φανταχτερή ξανθιά δίπλα του και τα λοιπά. Και ήταν από τις βραδιές, που ο Σωκράτης, αντί να παρουσιάζουμε τους μουσικούς, την ορχήστρα στον κόσμο, παρουσιάζουμε στον κόσμο την ορχήστρα. Ναι, γιατί ήμασταν περισσότεροι από τον κόσμο οι επάνω από τους κάτω. Και σε κάποια φάση, ας πούμε, γυρίζει ο Σωκράτης και λέει, «Και τώρα». Και πώς πέφτει, λέει, το μάτι του πάνω σε αυτόν το τυπά, και λέει, «Και τώρα, καληνύχτα, μαλάκα, η ζωή έχει πλάκα», (αναφερόμενος στο ομότιτλο τραγούδι του). Και σηκώνεται τελοσπάντων ο τύπος και έγινε το σώσε. Ήταν ένα γεγονός που το θυμάμαι όμως με χιούμορ».<sup>280</sup>

Σημαντικό στοιχείο της κοινωνιολογικής φυσιογνωμίας του κοινού αποτελεί η διαφοροποίηση ανά πρόγραμμα ή καλλιτέχνη. Η Μαρία Ηλιάδου τόνισε ότι κάθε καλλιτεχνική συνεργασία προσέλκυε και ένα επιμέρους κοινό, «το κοινό του Ρασούλη, του Λέκκα ή της Τσαλιγοπούλου», χωρίς ωστόσο να αναιρεί ένα σταθερό πυρήνα θαμώνων που συνδέθηκε σε βάθος χρόνου με τον χώρο.<sup>281</sup> Η συνύπαρξη σταθερότητας και εναλλαγής συνέβαλε στη δημιουργία μιας διαχρονικής κοινότητας ακροατών, η οποία ταυτόχρονα ανανεωνόταν και αναπαραγόταν.

<sup>277</sup> Φώτης Ιωαννίδης, τηλεφωνική συνέντευξη, 18 Οκτωβρίου 2025.

<sup>278</sup> Γκούνη, προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>279</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή προσωπική συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

<sup>280</sup> Σεβίλογλου, τηλεφωνική συνέντευξη, 17 Οκτωβρίου 2025.

<sup>281</sup> Μαρία Ηλιάδου, τηλεφωνική συνέντευξη, 7 Οκτωβρίου 2025.

Ως προς την ηλικιακή κατανομή, η εικόνα που αναδύεται από τις μαρτυρίες είναι εκείνη ενός κοινού κατά κύριο λόγο ώριμου, με περιορισμένη συμμετοχή νεότερων ηλικιών και φοιτητών. Ο Γιώργος Βαρδάκης θυμήθηκε ότι οι περισσότεροι θαμώνες «ήταν από 40 και πάνω», ενώ η παρουσία νεανικών ομάδων εμφανιζόταν σποραδικά και όχι ως κυρίαρχη κατηγορία.<sup>282</sup> Σε παρόμοιο μήκος κύματος κινείται και η Κατερίνα Σιάπαντα, η οποία μου



Εικόνα 5.4: Το κοινό στον χώρο “Πλατώ” κατά τη διάρκεια ζωντανής εμφάνισης, 1999. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.

διευκρίνισε ότι το Πλατώ δεν εντασσόταν στην κουλτούρα των φοιτητικών χώρων διασκέδασης, αλλά διαμόρφωνε ένα περιβάλλον προσηλωμένης ακρόασης, που απευθυνόταν σε πιο «συνειδητοποιημένο» ακροατήριο.<sup>283</sup>

### 5.1.2 Η σχέση κοινού–σκηνης

Η σχέση ανάμεσα στους μουσικούς και το κοινό στο Πλατώ δεν υπήρξε απλώς λειτουργική, αλλά βαθιά διαδραστική και συχνά βιωματική. Ένα σημαντικό τμήμα του κοινού αυτοπροσδιορίζεται, μέσα από τις αφηγήσεις, ως «ακουστικό κοινό», ένα κοινό που «ερχόταν όχι πρωτίστως για να διασκεδάσει εξωστρεφώς αλλά για να ακούσει», να συγκεντρωθεί και να συμμετάσχει ουσιαστικά στη μουσική διαδικασία.<sup>284</sup> Ο Κώστας Ματσίγκος επισήμανε ότι στον χώρο επικρατούσε «ησυχία και σεβασμός προς την

<sup>282</sup> Γιώργος Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

<sup>283</sup> Σιάπαντα, προσωπική συνέντευξη, 23 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>284</sup> Φώτης Ιωαννίδης, τηλεφωνική συνέντευξη, 18 Οκτωβρίου 2025.

ορχήστρα», κάτι που διαφοροποιούσε καθοριστικά το Πλατώ από άλλα νυχτερινά μαγαζιά της εποχής.<sup>285</sup>

Η συγκεκριμένη κουλτούρα ακρόασης ενισχυόταν ενεργά από τους ίδιους τους υπεύθυνους του Πλατώ. Όπως μου περιέγραψε ο Ανδρέας Καρακότας, ο Δημήτρης Κεχαγιάς και η Βίκυ Γκούνη ήταν και οι ίδιοι επιλεκτικοί σε σχέση με το κοινό. Χαρακτηριστικά μου ανέφερε ότι η διαδικασία της κράτησης τραπεζιού συνδεόταν συχνά με μια μικρή «τηλεφωνική ανάκριση», ώστε να διαπιστώσουν τι ηλικίας άνθρωποι είναι και πόσο ενδιαφέρονται για αυτό που επρόκειτο να παρακολουθήσουν προκειμένου να διασφαλιστεί ότι η ατμόσφαιρα του προγράμματος. Η στάση αυτή ερμηνεύεται ως συνειδητή προσπάθεια «προστασίας των καλλιτεχνών» όχι μόνο για να μην ενοχληθούν οι ίδιοι αλλά για να μη χαθεί η ροή και η ατμόσφαιρα που προσπαθεί να δημιουργήσει ένα πρόγραμμα, ώστε «ο ακροατής να μπορεί σιγά σιγά να μπει στο μικρό μουσικό όνειρο που δημιουργείται».<sup>286</sup>

Την ίδια στιγμή, ωστόσο, οι αφηγήσεις καταγράφουν και βραδιές έντονης συμμετοχής, ακόμη και έκρηξης συλλογικής συγκίνησης. Οι περιγραφές για τις εμφανίσεις του Νίκου Δημητράτου, ειδικά το Γενάρη του 2006, όπου οι θαμώνες «χειροκροτούσαν όρθιοι δέκα λεπτά με δακρυσμένα μάτια».<sup>287</sup> ή για τις βραδιές με τον Μανώλη Ρασούλη, όπου το μαγαζί κινούνταν διαρκώς ανάμεσα στη μυσταγωγία και τη λαϊκή έκσταση και «γινόταν πανηγύρι»,<sup>288</sup> δείχνουν ότι το Πλατώ δεν υπήρξε χώρος αποκλειστικά «εσωστρεφούς» ακρόασης αλλά και τόπος όπου η μουσική συνδυαζόταν με τη διασκέδαση.



Εικόνα 5.5. Από αριστερά: Νίκος Δημητράτος (τραγουδιστής και ηθοποιός), Χρήστος Μητρέντζης (τραγουδιστής, μπουζούκι), Έλενα Δεληχρήστου (φωνή, τουμπελέκι). Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.

<sup>285</sup> Ματσίγκος, προσωπική συνέντευξη, 11 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>286</sup> Καρακότας, τηλεφωνική συνέντευξη, 6 Οκτωβρίου 2025.

<sup>287</sup> Πασχαλίνα Λαλίδου, τηλεφωνική συνέντευξη, 18 Οκτωβρίου 2025.

<sup>288</sup> Κεχαγιάς και Γκούνη, κοινή συνέντευξη, 21 Απριλίου 2025.

Ιδιαίτερη θέση στις μαρτυρίες κατέχουν οι στιγμές μετά το επίσημο κλείσιμο όπου οι συζητήσεις, οι αυτοσχεδιασμοί και οι παραμονές στον χώρο μέχρι τα ξημερώματα, ιδίως όταν παρευρίσκονταν μουσικοί όπως ο Νίκος Παπάζογλου, λειτουργούσαν ως άτυπα εργαστήρια ιδεών, τόποι ανταλλαγής και μουσικού πειραματισμού.<sup>289</sup>

Η Κατερίνα Σιάπαντα θυμάται:

«Μια πάρα πολύ ωραία στιγμή που τη θυμάμαι σα να ήταν χθες! Κάποιον περιμέναμε να έρθει να τραγουδήσει και για κάποιο λόγο δεν ερχότανε, είχε αργήσει, δεν θυμάμαι καθόλου ποιος ή ποια ήταν, και για αυτό έπρεπε να καλύψουμε το κενό με κάποια έξτρα τραγούδια. Και έτσι πρότεινα στα παιδιά να πούμε το «Διώξε τη λύπη παλικάρι» του Μάνου Χατζιδάκι. Είναι μία από τις ελάχιστες στιγμές, που πραγματικά δεν ξέρω τι έγινε, τι μαγεία συνέβη αλλά μόλις ξεκινήσαμε το τραγούδι, δεν ακουγότανε κιχ στο μαγαζί. Σιγοτραγουδούσε όλος ο κόσμος και στο τέλος πήραμε ένα φοβερό χειροκρότημα. Αυτό δεν μπορώ να το ξεχάσω. Σα να άνοιξε ένας διάυλος επικοινωνίας και ήμασταν όλοι συντονισμένοι, ήταν μαγικό! Κάτι ανάλογο δεν έχω ξαναζήσει από τότε...».<sup>290</sup>

Παρά την κοινωνική και πολιτισμική ποικιλία, οι μαρτυρίες αναδεικνύουν την ύπαρξη ενός ισχυρού πυρήνα σταθερών θαμώνων. Ο Κώστας Τσούγκρας αναφέρθηκε σε πελάτες «που τους ξέραμε με τα μικρά τους ονόματα» και «είχαν συγκεκριμένα τραπέζια», ενώ γνώριζαν ακόμη και το ρεπερτόριο του σχήματος και επέστρεφαν πολλές φορές μέσα στη σεζόν.<sup>291</sup> Ο Γιώργος Βαρδάκης προσθέτει το παράδειγμα του στιχουργού Φίλιππου Γράψα, ο οποίος καθόταν «πάντα στο ίδιο τραπέζι, μπροστά από το μπαρ», επιβεβαιώνοντας τον Κώστα Τσούγκρα.<sup>292</sup>

### 5.1.3 Το Πλατώ ως σημείο συνάντησης της πόλης

Η γεωγραφική θέση του μαγαζιού σε ένα στενό στη Χαριλάου, στη Γιάννη Αγγέλου 14, εκτός της λεγόμενης «περατζάδας» δεν ευνοούσε την «τυχαία» προσέλευση του κόσμου ούτε ενέτασσε τον χώρο στην καθιερωμένη «πιάτσα» των νυχτερινών μαγαζιών. Κατά συνέπεια, η παρουσία του κοινού προϋπέθετε πρόθεση και συνειδητή επιλογή. «Αν ήταν στο κέντρο, θα είχε πολύ μεγαλύτερη απήχηση», σχολιάζει ο Μιχάλης Παπαζήσης, υποδηλώνοντας ότι η δυσκολία πρόσβασης λειτούργησε ταυτόχρονα ως φίλτρο επιλογής.<sup>293</sup>

Σύμφωνα με τον Γιώργο Καζαντζή, ο χώρος, με τα χρόνια, οργανώθηκε ως τόπος συνάντησης καλλιτεχνών και δημιουργών. Πολλές συνεργασίες, γνωριμίες και μεταγενέστερες μουσικές διαδρομές φαίνεται πως γεννήθηκαν μέσα από την καθημερινή συνύπαρξη μουσικών, θαμώνων και συνθετών.<sup>294</sup> Ο Φώτης Θεοδωρίδης μιλά για νύχτες

<sup>289</sup> Θεοδωρίδης, τηλεφωνική συνέντευξη, 2 Οκτωβρίου 2025.

<sup>290</sup> Σιάπαντα, προσωπική συνέντευξη, 23 Σεπτεμβρίου 2025.

<sup>291</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>292</sup> Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

<sup>293</sup> Παπαζήσης, προσωπική συνέντευξη, 16 Οκτωβρίου 2025.

<sup>294</sup> Γιώργο Καζαντζή, τηλεφωνική συνέντευξη, 30 Οκτωβρίου 2025.

όπου «τελειώναμε στις τρεις και καθόμασταν μέχρι τις έξι να τα λέμε», υποδηλώνοντας ότι η σκηνή δεν εξαντλούταν στη διάρκεια του προγράμματος αλλά συνεχιζόταν στον άτυπο χώρο της συντροφικής συνύπαρξης.<sup>295</sup> Το Πλατώ λειτούργησε συνεπώς όχι μόνο ως χώρος παρουσίασης έργου αλλά και ως σημείο καλλιτεχνικής παραγωγής και κοινωνικού δικτύου.

Την ίδια στιγμή, εντασσόταν σε ένα ευρύτερο δίκτυο σκηνών, όπως το Λιόγερμα, το Όνειρο, η Βάρδια, ο Μύλος, με τις οποίες συνδεόταν μέσα από μετακινήσεις μουσικών και κοινού. Η πρακτική της «μπαρότσαρκας», όπου καλλιτέχνες και θαμώνες μετά το πρόγραμμα συνέχιζαν τη βραδιά σε άλλους χώρους, αναδεικνύει την ύπαρξη ενός ευρύτερου πλέγματος νυχτερινής πολιτισμικής ζωής, στο οποίο το Πλατώ κατείχε θέση αναφοράς.<sup>296</sup>

Ο Κώστας Τσούγκρας περιγράφει τον χώρο ως «σημείο κατατεθέν» της ποιοτικής νυχτερινής ζωής της Θεσσαλονίκης, το οποίο μύησε το κοινό σε ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο και αισθητικό ήθος.<sup>297</sup> Ακόμη και όσοι αμφισβητούν τον βαθμό της ευρύτερης κοινωνικής επιρροής του, αναγνωρίζουν ότι για το κοινό που το επέλεγε, το Πλατώ αποτέλεσε βασικό πολιτισμικό σημείο αναφοράς.<sup>298</sup>

Κλείνοντας, ο Γεράσιμος Ανδρεάτος απέδωσε την υποχώρηση των μουσικών σκηνών όχι μόνο σε αλλαγές της αγοράς, αλλά και σε μια χαλάρωση του «σοβαρού συσχετισμού» ανάμεσα σε καλλιτέχνες και ακροατές. Όπως τόνισε, «το κοινό δεν είναι άμοιρο ευθυνών», δεν πρέπει «να αφήνεται όπου φυσάει ο άνεμος», αλλά «να έχει άποψη και να διεκδικεί αυτά που του αρέσουν». Στο ίδιο πλαίσιο, αντιπαραβάλλει την παράδοση του «κατεξοχήν λαϊκού τραγουδιού» με «αυτό που σήμερα παρουσιάζεται σαν λαϊκό τραγούδι», υποστηρίζοντας ότι η απουσία ζήτησης οδηγεί συχνά τους δημιουργούς είτε στο να «τα παρατάνε» είτε στο να γράφουν «κάτι άλλο πιο ανώδυνο», με συνέπεια τη σταδιακή έκπτωση της ποιότητας. Έτσι, το να προκύψει σήμερα «κάτι καλό» που θα ακουστεί και «θα γίνει ρεύμα» καθίσταται, όπως λέει, «εξαιρετικά δύσκολο πια».

Το Πλατώ υπήρξε, έτσι, σύμφωνα με τις προηγηθείσες μαρτυρίες, ταυτόχρονα χώρος ακρόασης και «ένας χώρος ψυχικής ανάτασης»,<sup>299</sup> σημείο πολιτισμικής μνήμης και καθημερινής εμπειρίας, πεδίο όπου η μουσική δεν καταναλώνεται αλλά συμβιώνεται.

---

<sup>295</sup> Θεοδωρίδης, τηλεφωνική συνέντευξη, 2 Οκτωβρίου 2025.

<sup>296</sup> Βαρδάκης, τηλεφωνική συνέντευξη, 26 Οκτωβρίου 2025.

<sup>297</sup> Τσούγκρας, συνέντευξη μέσω Zoom, 11 Ιουλίου 2025

<sup>298</sup> Παπαζήσης, προσωπική συνέντευξη, 16 Οκτωβρίου 2025.

<sup>299</sup> Γιώργο Καζαντζής, τηλεφωνική συνέντευξη, 30 Οκτωβρίου 2025.

## 6. Μνήμες

### 6.1 Μαρτυρίες καλλιτεχνών και συνεργατών για το Πλατώ<sup>300</sup>

**Δημήτρης Ψαρράς:** «Είναι η περίοδος, που εγώ έχω φύγει στην Αθήνα, με τη Μελίνα Κανά, το '96. Και από τότε ζω στην Αθήνα. Όμως όταν πηγαίναμε Θεσσαλονίκη και παίζαμε, ήμουν ο μόνος μουσικός, που δεν υπήρχε περίπτωση να μην πάω στο Πλατώ. Ήταν η μήτρα, η οποία μας γέννησε ως καλλιτεχνικές προσωπικότητες. Παρόλο που κι άλλοι βοηθηθήκανε και δεν το λένε, εγώ θεωρώ μεγάλη μου τιμή, που πέρασα από εκεί και επίσης δε σου είπα ότι για να μπορέσω να φύγω.. λέω στο Δημήτρη και στη Βίκυ: «Παιδιά, θα σας παντρέψω και θα φύγω», κι έτσι γίναμε και κουμπάροι».

*Εικόνα 6.1 Δημήτρης Ψαρράς (μπουζούκι). Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.*



**Μαρια Ηλιάδου:** «Ήταν όνειρο.. Ήταν πολύ ωραία. Τα παιδιά ήταν πολύ ζεστά. Η όλη ατμόσφαιρα εκεί ήταν πολύ οικογενειακή. Ακούγεται τετριμμένο, αλλά τα παιδιά, ο Δημήτρης και η Βίκυ, πραγματικά σου συμπεριφερόταν σαν να ήσουν οικογένεια».

**Γιώργος Λίζος:** «Πολλά πράγματα, αλλά εκεί μέσα στο Πλατώ ήταν εργαστήριο εξαιρετικών συναισθημάτων. Και πάνω από όλα σεβασμός σε αυτό που κάναμε. Με πολύ αγάπη και πολύ κόστος. Για τους συμμετέχοντες τους μουσικούς. Αλλά το όλο ζόρι ήταν για το Δημήτρη και για τη Βίκυ. Για τη Βίκυ κυρίως, που είχε το όλο πράγμα της διαχείρισης».

**Κατερίνα Σιάπαντα:** «Θυμάμαι ένα συγκεκριμένο περιστατικό. Ήταν περίπου Χριστούγεννα, πήγα στο μαγαζί, εγώ ήμουν κακομούτσουνη εκείνη την ημέρα, δεν ήθελα να μιλάω σε άνθρωπο. Και μπαίνω μέσα και είναι όλοι αγάπες και λουλούδια και μάτσα μούτσα και λέω: «Τι έγινε ρε παιδιά;». Ήταν η ατμόσφαιρα πολύ ευχάριστη, φιλιόντουσαν όλοι, αγκαλιές και φιλιά και κόλλησα κι εγώ και ξέχασα την κακή μου διάθεση και την «κακομούτσουνιαση». Υπήρχε η αίσθηση της οικογένειας, οπωσδήποτε».

<sup>300</sup> Όλα τα λεγόμενα αποτελούν αυτούσια λόγια των συνεντευξιαζόμενων και έχουν αντληθεί από τις απομαγνητοφωνήσεις των συνεντεύξεων



Εικόνα 6.2. Από αριστερά: πίσω ο Δημήτρης Ψαρράς (μπουζούκι) και πρώτο πλάνο Μιχάλης Παπαζήσης (φωνή), Κατερίνα Σιάπαντα (φωνή), Μανώλης Ρασούλης (φωνή), Ανδρέας Καρακότας (φωνή). Μεταξύ 1992-93. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Κώστα Τσούγκρα

**Παπαζήσης Μιχάλης:** «Θυμάμαι ας πούμε ένα σκηνικό όπου κάνουμε live με τον Μανώλη το Ρασούλη ο οποίος έχει και έντονο πολιτικό λόγο, ήτανε τροτσκιστής και θυμάμαι να έρχεται μια παρέα, αυτό τώρα δεν ξέρω αν πρέπει να το γράψεις...Θυμάμαι ένα περιστατικό, που έχουν έρθει δυο τύποι, ένα ζευγάρι, ένα αγόρι και ένα κορίτσι, όχι πολύ μικροί, τριαντάρηδες. Και ενώ ο Ρασούλης είναι στη σκηνή και μιλάει εγώ εκείνη τη στιγμή δεν τραγουδάω. Έχω κατέβει από τη σκηνή. Σηκώνεται το αγόρι από αυτό το διδυμάκι, με ποτό στο στόμα γεμάτο και πηγαίνει στο Μανώλη μπροστά και του το φτύνει στη μούρη. Και έχουμε πάθει πλάκα! Και του ορμάνε λεκτικά ότι “είσαι προδότης, είσαι ξεφτίλας” και είναι εκεί και ο Νίκος ο Παπάζογλου και είναι να τους φάει το λαρύγγι. Και έχει γίνει ένας καβγάς



Παπάζογλου και είναι να τους φάει το λαρύγγι. Και έχει γίνει ένας καβγάς

Εικόνα 6.3. Από αριστερά: Κώστας Τσούγκρας (πλήκτρα), Κώστας Μπραβάκης (κιθάρα), Δημήτρης Πασλαμούσκας(μπάσο), Στέργιος Γαργάλας (βιολί), Μιχάλης Παπαζήσης (φωνή). Πηγή: Προσωπικό αρχείο Κώστα Τσούγκρα

απίστευτος, απίστευτος. Απίστευτο σκηνικό. Τέλοσπαντων, αυτό το θυμάμαι ας πούμε, γιατί ήταν πολύ περίεργο».

**Παπαζήσης Μιχάλης:** «Η προβολή του πράγματος μπορεί να μην ήταν αυτή που θα μπορούσε να είναι. Δηλαδή, επαγγελματικά, μετά, μου συνέβησαν πράγματα πιο ισχυρά. Αλλά συναισθηματικά και αισθητικά, πρέπει να ήταν και το καλύτερο, που έχω κάνει στη ζωή μου μέχρι τώρα».

**Μελίνα Κανά:** «Ήμασταν όλοι νέοι άνθρωποι, μοιραζόμασταν κοινά όνειρα, ανησυχίες, αλλά και ενθουσιασμό κι αγάπη για αυτό που κάναμε. Δηλαδή, αυτό το μαγαζί, αυτή η μουσική σκηνή, κρατήθηκε μες τα χρόνια, γιατί αγαπούσαμε αυτό που κάναμε, όλοι όσοι δουλεύαμε εκεί μέσα και μιλάω για όλους. Από τους σερβιτόρους, μέχρι τους μουσικούς, τους τραγουδιστές, οι πάντες. Και το φροντίσαμε το μαγαζί σα να ήταν δικό μας. Θεωρώ ότι είμαι πολύ τυχερή, που στην αρχή της πορείας μου στο τραγούδι, βρέθηκα σε αυτή τη μουσική σκηνή».



*Εικόνα 6.4. Μελίνα Κανά 1988 στο Πλατώ. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.*

**Λιζέτα Καλημέρη:** «Πρωτοστάτησε το Πλατώ. Ήταν η ασφάλεια ότι δε θα συμβεί τίποτα έκτροπο και αυτό πήγαζε από τις προσωπικότητες των παιδιών που το είχαν, του Δημήτρη και της Βίκυς, που ήτανε μοναδικοί στο να το κάνουν. Ήτανε δηλαδή αυτοί που έπρεπε να είναι, οι κατάλληλοι άνθρωποι στην κατάλληλη θέση. Άκρως καλλιτέχνες και φιλότεχνοι και οι δύο. Και για την Βίκυ μιλάω, ανεξάρτητα από το ότι δεν τραγουδούσε και δεν έπαιζε. Ήταν ο ορισμός του... Αυτή ήταν η αγκαλιά, γιατί το Πλατώ ήταν μια προσωπική υπόθεση, είχε χαρακτήρα δηλαδή. Ήταν μια κοινωνία προσώπων, πράγμα το οποίο το σηματοδοτούσε η παρουσία αυτών των δύο ανθρώπων, που από την μια λοιπόν εγγυόνταν ότι δε θα συμβεί κανένα έκτροπο εκεί. Από την άλλη ήταν άνθρωποι μερακλήδες και είναι. Και όσο εκεί που μπορεί να πάει, το πήγαιναν».

**Κώστας Τσούγκρας:** «Με τον Νίκο, όπως σου είχα πει, ήμασταν πολύ κοντά, δηλαδή είχαμε συνεργαστεί, στο στούντιό του είχα παίξει πάρα πολλές φορές, ήμουνα στην ορχήστρα του, ας πούμε, για δύο χρόνια και μετά το 2001 ξανά για κάποιες συναυλίες μέσα στο καλοκαίρι. Θα σου πω μια ιστορία τώρα, ήταν συγκινητικό. Θυμάμαι ότι ήμουνα μία βραδιά, γύρω στο 2009-2010, δεν θυμάμαι με ποιο σχήμα ακριβώς ήμουνα που είχαμε παίξει, και είχε έρθει ο Νίκος ο Παπάζογλου να μας ακούσει, να πει ένα ποτό.....είχε έρθει και συγκινημένος μας είπε “ρε παιδιά θέλω να τραγουδήσω ένα τραγούδι” και ανέβηκε πάνω και είπε ένα τραγούδι, το “Βαριά Βαλίτσα” θυμάμαι, με πάρα πολύ ωραίο τρόπο και μετά έμαθα γιατί ήταν τόσο στεναχωρημένος. Ήξερε την αρρώστια του αλλά δεν μας την είχε πει εμάς, μας το είπε μετά ο Δημήτρης ότι ο Νίκος δεν είναι καλά και ήταν η τελευταία φορά που τον είδα και τελευταία φορά που έπαιξα μαζί του.»



**Κώστας Τσούγκρας:** «Θυμάμαι πολύ χαρακτηριστικά αυτές τις ρεμπέτικες βραδιές με τη Λιζέτα. Θυμάμαι τις καταπληκτικές βραδιές με τον Σταύρο Κουγιουμτζή και τους τραγουδιστές του. Τον Αντρέα, το Μιχάλη Παπαζήση, τον Μανώλη Χατζημανώλη, την Αιμιλία Κουγιουμτζή. Πάντα τραγουδούσε η γυναίκα του, είχε πολύ ωραία φωνή. Οι βραδιές με τον Σταύρο ήταν κάτι ξεχωριστό, μπορώ να πω. Τις θυμάμαι με νοσταλγία και με πολλή αγάπη, δηλαδή. Και τα τραγούδια του, που με συγκινούν πάρα, πάρα πολύ».

*Εικόνα 6.5 Κώστας Τσούγκρας (ακορντεόν-πλήκτρα). Μεταξύ 1992-93. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Κώστα Τσούγκρα*

**Καζαντζής Γιώργος:** «Πολλές έντονες στιγμές. Καταρχήν, εγώ για να μπορώ να συμπληρώνω το εισόδημα γιατί τότε κάναμε και το σπίτι εδώ και είχαμε ένα μισθό, τι να κάνω συμπληρωματικά, πήγαινα και δούλευα σαν ηχολήπτης. Κάθε Σάββατο εκεί. Έτσι είχα πολλά να θυμηθώ εκεί πέρα με την Ελένη Τσαλιγοπούλου, ήτανε απόκριες, θυμάμαι ο Δημήτρης ο Ψαρράς έβαλε κάποια ρούχα της και βγήκε και η Ελένη ήταν μαζί μου στην κονσόλα με το μικρόφωνο και τραγουδούσε ο Ψαρράς κάνοντας την Ελένη».

**Κώστας Ματσίγκος:** «Ήταν πάρα πολύ σημαντικό είναι ότι έπαιξε και ο ίδιος ο Κουγιουμτζής μέσα στο Πλατώ, εκτός από τις συναυλίες που κάναμε. Μπορεί να ήταν 3 μήνες στο Πλατώ συνεχόμενα ο Κουγιουμτζής. Άλλη μια σπουδαία συνεργασία ήταν ο Μανώλης ο Ρασούλης που ήταν για πολλά χρόνια».[...] Η συνεργασία με το Πλατώ ήταν το κάτι άλλο, ίσως η καλύτερη από όλες τις άλλες δουλειές που έχω κάνει.»



*Εικόνα 6.6. Κώστας Ματσίγκος (κιθάρα) και Αγγελίνα Υφαντή (ηχοληψία). Μεταξύ 2007-09. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.*

**Δημήτρης Κεχαγιάς:** «Είμαστε τυχεροί που ζήσαμε αυτούς τους ανθρώπους. Είχαμε τη χαρά να είναι ο καθοδηγητής, ο πνευματικός πατέρας μας ο Χατζιδάκις. Μετά πέρασε ο Κουγιουμτζής που ήταν μια ψυχούλα, ένας άνθρωπος δίκαιος, τρυφερός κτλ. Και από την άλλη μεριά ο επαναστάτης, ο αντάρτης ο Ρασούλης ο οποίος είχε ένα άλλο εκτόπισμα, του φιλόσοφου, του δημοσιογράφου. Δηλαδή είχαμε την τύχη να συμπορευτούμε με πολύ σπουδαίες προσωπικότητες».



*Εικόνα 6.7 Δημήτρης Κεχαγιάς. Υπεύθυνος και τραγουδιστής στο Πλατώ. Μεταξύ 1987-89. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.*

## 6.2 Όταν το Πλατώ έφτασε στο τέλος του...

**Κατερίνα Σιάπαντα:** «Καλά, όσο ήμουν εκεί, όχι, δεν πέρασε ποτέ από το μυαλό μου ότι θα κλείσει. Όταν έμαθα ότι κλείνει, έπαθα σοκ και στενοχωρέθηκα. Γιατί ήταν μια σταθερή αξία, ήταν ένας χώρος όπου γίνονταν πράγματα με ωραία καλλιτεχνική υπόσταση, συνευρέσεις καλλιτεχνών, τραγουδιστών, ιδιαίτερες βραδιές. Τέτοια πράγματα δεν έβρισκες εύκολα. Το Πλατώ λειτουργούσε με κίνητρο την ψυχή, με αγάπη και σεβασμό κι όχι με σκοπό το οικονομικό κέρδος γι' αυτό και υπέφεραν τα παιδιά όπως υπέφεραν. Ήταν η ψυχή τους, η καρδιά που τους οδήγησε να δημιουργήσουν ένα τέτοιο χώρο, να προσφέρουν, δεν το έκαναν για να πάρουν αλλά για να δώσουν. Κι εμένα ήταν η ωραιότερη συνεργασία μου! Τώρα θα θυμώσουν οι άλλοι που θα το δουν, αλλά δεν πειράζει, ξίδι...».

**Γεράσιμος Ανδρέατος:** «Ήταν μία από τις κλασικές και ονομαστές μουσικές σκηνές της Θεσσαλονίκης, το Πλατώ, που και εγώ και ένα σωρό κόσμος, και από τον καλλιτεχνικό κόσμο, αλλά και θαμώνες, στεναχωρηθήκαμε πάρα πολύ όταν πληροφορηθήκαμε ότι δεν θα ξανά λειτουργήσει. Με τον Δημήτρη Κεχαγιά, μπορώ να πω ότι μας συνδέει η φιλία, έστω και αν δεν βλέπομαστε πολύ συχνά, είναι ένας άνθρωπος που τον εκτιμώ βαθιά και σαν άνθρωπο και σαν καλλιτέχνη».

**Σεβίλογλου Μάκης:** «Σαφώς και την έζησα τη φθίνουσα πορεία του μαγαζιού. Όταν άρχισε το μαγαζί να μην βγαίνει και να δυσκολεύεται να βγάλει τα έξοδά του. Κοίταξε, Παρότι ήταν στην κατιούσα το μαγαζί γιατί είχε αρχίσει κι ένας άλλος τρόπος διασκέδασης με τα κλαμπάκια. Κάπου εκεί στο '09 ξεκινάει η κρίση. Και εκεί δεν άντεξε. Και θυμάμαι ότι είχε κι έναν τύπο από πάνω που συνέχεια του έκανε θέματα. Δημιουργούσε πρόβλημα. Γιατί παίζει δυνατά μουσική και δεν παίζαμε δυνατά μουσική. Καταρχήν ήταν μια εκκλησία το μαγαζί. Ήταν ένα πράγμα σα ναός. Πώς να σου εξηγήσω. Ήταν μοναδικό αυτό που συνέβαινε».

**Κολοβος Γιάννης:** «Όταν ήρθε να κλείσει, μια μεγάλη στεναχώρια. Μεγάλη στεναχώρια με τα παιδιά. Δεν ξέρω τους ακριβείς λόγους, βέβαια. Αλλά όταν πέρασα μια φορά, γιατί γινόταν και λαϊκή μπροστά το μαγαζί. Αυτό δεν υπήρχε. Μετά από χρόνια, δεν ξέρω πότε ξεκίνησε, και γινόταν και λαϊκή εκεί μπροστά. Το οποίο, ας πούμε, πήγα μια μέρα και είδα και τη λαϊκή μπροστά να σκεπάζει με πάγκους το μαγαζί. Τα παιδιά καθόντουσαν μέσα, σκεφτόντουσαν τι μπορεί να γίνει και άμα σώνεται ή δεν σώνεται. Ήταν μια στενάχωρη μέρα που πέρασα. Με τη Βίκυ και με τον Δημήτρη».

**Ανδρέας Καρακότας:** «Ο Δημήτρης αναγκάστηκε να το κλείσει γιατί δεν μπορούσε να το διατηρήσει πια. Δεν είχε λεφτά. Είχε έρθει η κρίση κλπ., και έπρεπε να το κλείσει. Την τελευταία βραδιά ήμασταν προσκεκλημένοι εμείς, αυτοί οι θεσσαλονικείς, που παίζαμε εκεί, να κάνουμε ένα πρόγραμμα. Δηλαδή μαζευτήκαμε όλοι κάτω. Εγώ, η Μελίνα η Κανά, ο Μιχάλης Παπαζήσης, η Κατερίνα η Σιάπαντα και όσοι μπορούσαν να είναι και ανεβήκαμε και τραγουδήσαμε. Στην τελευταία βραδιά. Για εμάς ήταν ένας χώρος που έπρεπε οπωσδήποτε να κάνει κάτι και ο Δήμος Θεσσαλονίκης ή ίσως το Υπουργείο, να μπορέσει να

χορηγήσει, να δώσει μια χορηγία. [...] Δυστυχώς έκλεισε ενώ είναι ένας ιστορικός χώρος. Πέρασαν χίλιοι, μύριοι καλλιτέχνες. Πάρα πολύ σπουδαίοι άνθρωποι.

Σήμερα θα ήταν αδύνατο να λειτουργήσει. Για ποιο λόγο; Γιατί το τραγούδι και το κοινό στο οποίο αφορά, το τραγούδι που επιλέξαν αυτά τα παιδιά και το κοινό που θέλαμε να φέρνουμε εκεί πέρα μέσα, είναι και πάντοτε ήταν... η μειοψηφία.

Ένας χώρος που προσπαθεί να σταθεί, με όλες αυτές τις φορολογικές επιβαρύνσεις.. δε γίνεται. Γιατί ουσιαστικά έρχεται το κράτος, και σου παίρνει τα μισά λεφτά. Δηλαδή, τρέχεις, κάνεις σε ένα χώρο, βάζεις στον εαυτό σου μια θηλιά στο λαιμό, έχεις κάνει τόσα και έρχεται με τον αέρα του κράτους και παίρνει 50% από τις εισπράξεις. Οπότε καταλαβαίνεις.. δε γίνεται..».

**Φώτης Θεοδορίδης:** «Μετά το 2008-2009 τα πράγματα δυσκόλεψαν τόσο πολύ στη χώρα που φαινόταν ότι μάλλον προς τα εκεί πάει το πράγμα. [...] Όταν έκλεισε και το Πλατώ το 2014, πλέον δεν υπήρχε κανένας άλλος χώρος στην πόλη και αποφάσισα έτσι να κάνω το Ξέφωτο (2012-20) [...] Είχε κλείσει πολύ νωρίτερα η “Βάρδια” και το 2014 κλείνει το Πλατώ, οπότε εγώ μετά πήρα τη σκυτάλη κατά μια έννοια και συνέχισα τη φιλοσοφία των μπουάτ. αποφάσισα να ανοίξω το “Ξέφωτο το 2012.

Άλλαξαν τα δεδομένα. Και μάλιστα επειδή τα παιδιά είναι μεν επιχειρηματίες αλλά και ο Δημήτρης κυρίως είναι καλλιτέχνης στην ουσία, οι χώροι αυτοί για να μπορέσουν να λειτουργήσουν πρέπει να λειτουργούν κάτω από πολύ σκληρή, επιχειρηματική παρουσία [...] Αλλά ούτε ο Δημήτρης είναι σκληρός επιχειρηματίας, ούτε η Βίκυ, ούτε εγώ υπήρξα. Δηλαδή πληρώνεις από την τσέπη σου γιατί το προϊόν είναι καλλιτεχνικό. Δεν είναι ένα αντικείμενο που λες θα αγοράσω τόσο και θα πουλήσω τόσο».

**Λιζέτα Καλημέρη:** «Το κλείσιμο του Πλατώ, σηματοδότησε μια νέα εποχή. Την είσοδο σε μια διαφορετική εποχή. Κι όλοι εμείς πραγματικά νιώσαμε άστεγοι...».

## Επίλογος

### 7. Συμπεράσματα και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

#### 7.1 Συνοπτική αποτίμηση της έρευνας

Η παρούσα μελέτη προσέγγισε τη μουσική Πλατώ ως ένα μουσικό χώρο με σαφή πολιτισμική λειτουργία. Μέσα από την εξέταση του ευρύτερου ιστορικού πλαισίου, τη ανίχνευση/αποτύπωση της ίδρυσης και της πορείας του εγχειρήματος, την ανάλυση της εσωτερικής λειτουργίας και, τέλος, τη μελέτη της μουσικής φυσιολογίας, του κοινού και της μνήμης, αναδείχθηκε ο τρόπος με τον οποίο το Πλατώ συγκρότησε μια αναγνωρίσιμη ταυτότητα και ένα σταθερό συμβολικό αποτύπωμα στη μουσική ζωή της Θεσσαλονίκης.

Το κεντρικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας ήταν: «Πώς συγκροτείται η ταυτότητα της μουσικής “Πλατώ”, όπως προκύπτει από την πρωτογενή έρευνα, ως προς την ιστορική της διαδρομή, τη λειτουργία, το αισθητικό της στίγμα και την κοινωνική της αντανάκλαση;» Κατόπιν της έρευνας, των αναφορών και των στοιχείων που παρατέθηκαν, σε σχέση με το ερώτημα προέκυψαν τα εξής:

- Η ταυτότητα αυτή συγκροτείται από τον συνδυασμό σταθερής αισθητικής γραμμής, οργανωμένης και επαγγελματικής λειτουργίας, ισχυρών καλλιτεχνικών συνεργασιών και μιας σχέσης ενεργής αλληλεπίδρασης και με το κοινό.
- Βασική διαπίστωση είναι ότι η πολυετής διαδρομή του Πλατώ δεν μπορεί να ερμηνευτεί μονοδιάστατα (π.χ. μόνο αισθητικά ή μόνο επιχειρηματικά). Αντίθετα, χρειάζεται να ιδωθεί ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης: (α) των καθημερινών πρακτικών λειτουργίας (ωράρια, ροή της βραδιάς, εργασιακές ρυθμίσεις), (β) των οργανωτικών και καλλιτεχνικών επιλογών (κριτήρια ρεπερτορίου, συνεργασίες, αντίληψη ποιότητας) και (γ) της βιωμένης εμπειρίας όσων εργάστηκαν ή/και συμμετείχαν ως ακροατές, η οποία στις αφηγήσεις αποτυπώνεται ως «μνήμη τόπου» ή «βιωμένος τόπος» (place memory).<sup>301</sup>
- Το Πλατώ λειτούργησε ως χώρος πολιτισμικής ζύμωσης και συλλογικής μνήμης, όπου η εμπειρία της ζωντανής μουσικής υπερέβαινε τον καθαρά ψυχαγωγικό ή εμπορικό χαρακτήρα. Παράλληλα, η πορεία και η σταδιακή του φθορά δείχνουν ότι αυτή η ταυτότητα ήταν άμεσα εξαρτημένη από τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής, γεγονός που επηρέασε καθοριστικά τη βιωσιμότητά του και οδήγησαν στη σταδιακή κάμψη και το κλείσιμο.
- Σε επίπεδο επιχειρηματικής και οργανωτικής διαχείρισης, οι αφηγήσεις των ιδρυτών (και ορισμένων συνεργατών) αναδεικνύουν επιλογές που εκ των υστέρων αξιολογούνται ως επιβαρυντικές για τη βιωσιμότητα του εγχειρήματος: περιορισμένη και μη συστηματική προβολή, μη αξιοποίηση της αυλής τους θερινούς μήνες, καθυστερημένη προσαρμογή στις νέες συνθήκες (όπως η αναδιαμόρφωση σε καφέ), καθώς και σχετικά αργή ένταξη στα κοινωνικά δίκτυα ως σταθερό μέσο επικοινωνίας

---

<sup>301</sup> Dolores Hayden, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1995).

με το κοινό (σελίδα στο Facebook το 2011). Παράλληλα, η επιμονή σε υψηλές ποιοτικές προδιαγραφές (πολυμελή σχήματα και δαπανηρές τεχνικές παρεμβάσεις) ενίσχυσε το καλλιτεχνικό κύρος του Πλατώ, αλλά αύξησε το σταθερό κόστος και περιόρισε τα περιθώρια ευελιξίας σε περιόδους οικονομικής πίεσης.

- Σε επίπεδο μουσικής φυσιογνωμίας, οι μαρτυρίες συγκλίνουν στην έμφαση που δινόταν στην ποιότητα της εκτέλεσης και στην προετοιμασία και στη φροντίδα των λεπτομερειών. Η εικόνα αυτή συνοδεύεται από αναφορές σε τεχνική υποδομή, ισότιμους όρους αντιμετώπισης των μουσικών και συγκρότηση μεγαλύτερων μουσικών σχημάτων σε σχέση με αντίστοιχους χώρους της εποχής.
- Παράλληλα, η ανάλυση του κοινού και της σχέσης σκηνης–ακροατηρίου υπογραμμίζει ότι το Πλατώ καλλιέργησε περιβάλλον προσηλωμένης ακρόασης, όπου η οικειότητα και η συμμετοχή δεν ταυτίζονταν με τη «μαζικότητα», αλλά με μια ιδιαίτερη μορφή συνύπαρξης και επικοινωνίας. Ιδίως ως προς τη σύνθεση του κοινού, οι αφηγήσεις δείχνουν τάση προς ένα πιο ώριμο ακροατήριο και μια εμπειρία που διαφοροποιείται από φοιτητικά ή καθαρά «νυχτερινά» πρότυπα διασκέδασης.
- Δεν προκύπτει ότι το Πλατώ λειτούργησε συστηματικά ως χώρος παραγωγής νέων τραγουδιών ή δισκογραφικών έργων. Η συμβολή του εντοπίζεται κυρίως στη ζωντανή ερμηνεία και την καλλιτεχνική εμπειρία και όχι στην καταγραφή νέου υλικού. Παρ' όλα αυτά, υπήρξε σημαντικός χώρος παρουσίασης νέων τραγουδιών από καλλιτέχνες και λειτούργησε ως «βήμα» για την προβολή και τη γνωστοποίηση νέων μουσικών δημιουργιών.
- Η παρούσα μελέτη στηρίχθηκε σε σημαντικό αριθμό συνεντεύξεων και πρωτογενών μαρτυριών. Ωστόσο, είναι πιθανό ότι η ένταξη επιπλέον πρώην συνεργατών/εργαζομένων, ιδίως από διαφορετικές θέσεις και περιόδους λειτουργίας, θα αναδείκνυε περισσότερες (και ενδεχομένως διαφοροποιημένες ή αντιθετικές) εμπειρίες. Συνεπώς, τα συμπεράσματα αποτυπώνουν με σαφήνεια τις κυρίαρχες τάσεις που προκύπτουν από το σώμα των συγκεντρωμένων συνεντεύξεων, χωρίς να αποκλείουν εναλλακτικές αναγνώσεις σε επιμέρους ζητήματα.
- Ιδιαίτερη σημασία έχει ότι το κλείσιμο δεν καταγράφεται μόνο ως διοικητικό/οικονομικό τέλος, αλλά ως εμπειρία απώλειας και ανακατανομής των μουσικών/κοινωνικών δικτύων. Η διάσταση αυτή ενισχύει την επιλογή της προφορικής ιστορίας, καθώς η «ιστορία» του χώρου δεν εξαντλείται σε χρονολογίες και συνεργασίες, αλλά περιλαμβάνει βιώματα και συναισθηματικές διαστάσεις, όπως επίσης και τους τρόπους με τους οποίους οι εμπλεκόμενοι ανασυνθέτουν την ιστορία του χώρου.

Η Hayden αναπτύσσει την ιδέα ότι οι τόποι δεν είναι απλώς σκηνικά, αλλά φορείς δημόσιας/κοινωνικής μνήμης («place memory»), επειδή συμπυκνώνουν εμπειρίες, σχέσεις και σημασίες που επανέρχονται στις αφηγήσεις. Με αυτό το σχήμα, το Πλατώ αναδεικνύεται ως «βιωμένος τόπος» που άφησε αποτύπωμα στους εργαζόμενους και στους ακροατές, γεγονός που υποστηρίζει το συμπέρασμα ότι η ιστορική του διαδρομή κατανοείται καλύτερα

μέσα από την εμπειρία και την κοινωνική του αντανάκλαση, όχι μόνο μέσα από αισθητικά ή επιχειρηματικά κριτήρια.<sup>302</sup>

Επίσης σύμφωνα με τους Sarah De Nardi κ.ά., σε περιπτώσεις αποσπασματικών ή ελλιπών αρχείων η προφορική ιστορία και οι πρακτικές ανάκλησης χρησιμοποιούνται ολοένα και συχνότερα είτε συμπληρωματικά με άλλες πηγές είτε ως κεντρική “διαδρομή” προς το παρελθόν, λειτουργώντας συχνά ως κύρια πηγή τεκμηρίωσης.<sup>303</sup>

Ωστόσο, οι δυσκολίες πλήρους αρχειακής τεκμηρίωσης (ιδίως ως προς το σύνολο συνεργασιών/προγραμμάτων) φωτίζουν πιθανά τη συμβολή της εργασίας καθώς προσφέρει μια τεκμηριωμένη μελέτη περίπτωσης για έναν χώρο με έντονο αποτύπωμα, αναδεικνύει τη σημασία της προφορικής ιστορίας ως μεθόδου πρόσβασης σε «άτυπες» μουσικές ιστορίες πόλης και οργανώνει ένα υλικό που μπορεί να λειτουργήσει ως βάση για επόμενες, συγκριτικές ή θεματικά εστιασμένες έρευνες.

## 7.2 Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Με βάση τα ευρήματα και τους περιορισμούς της παρούσας μελέτης, προκύπτουν ορισμένες ρεαλιστικές και στοχευμένες κατευθύνσεις για περαιτέρω έρευνα:

1. Συγκριτικές μελέτες μικρών μουσικών σκηνών: Μια επόμενη φάση θα μπορούσε να επεκτείνει το ερευνητικό ενδιαφέρον σε αντίστοιχους χώρους της Θεσσαλονίκης ή/και άλλων πόλεων, ώστε να αναδειχθούν ομοιότητες/διαφορές ως προς τη λειτουργία, τις καλλιτεχνικές πρακτικές και τις μορφές κοινού. Η συγκριτική προοπτική επιτρέπει να διαβαστεί το Πλατώ όχι μόνο ως «μοναδικό» αλλά και ως ενδεικτική περίπτωση μιας ευρύτερης κατηγορίας μικρών ζωντανών μουσικών σκηνών.
2. Χρονικές τομές και μετασχηματισμοί (ανά δεκαετία): Μια λεπτομερέστερη εστίαση σε επιμέρους περιόδους (π.χ. πρώιμη φάση, «ώριμη» περίοδος, ύστερη περίοδος/κλείσιμο) θα επέτρεπε πιο πυκνή χαρτογράφηση αλλαγών στο ρεπερτόριο, στις συνεργασίες, στα ωράρια και στις οικονομικές ρυθμίσεις, δηλαδή στο πώς μεταβάλλεται ο «τρόπος λειτουργίας» ενός χώρου όταν αλλάζει το κοινωνικο-οικονομικό περιβάλλον.
3. Δίκτυα μουσικών και επαγγελματικών διαδρομών: Μπορεί να αναπτυχθεί έρευνα που θα προσεγγίζει το Πλατώ ως κόμβο δικτύων: ποιοι μουσικοί/τραγουδιστές/τεχνικοί συνδέθηκαν με τον χώρο, πώς διαμορφώθηκαν διαδρομές, συνεργασίες και μετακινήσεις μεταξύ σκηνών. Μια τέτοια μελέτη μπορεί να αξιοποιήσει συνδυαστικά

---

<sup>302</sup> Dolores Hayden, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1995). Αντιμετωπίζει το **αστικό/κοινωνικό τοπίο ως δημόσια ιστορία**: δηλαδή ο χώρος δεν είναι φόντο, αλλά «κουβαλά» ιστορίες ζωής, εργασίας, σχέσεων και συγκρούσεων που μπορούν να αναδειχθούν ερευνητικά και αφηγηματικά και προτείνει ότι οι κοινότητες (και οι πρακτικές τους) μπορούν να **ενεργοποιούν και να συντηρούν δημόσια μνήμη** μέσα από αφηγήσεις, διαδρομές, τεκμήρια και συλλογικές διαδικασίες.

<sup>303</sup> Sarah De Nardi, Hilary Orange, Steven High, and Eerika Koskinen-Koivisto, “Introduction: Why Memory and Place Matters,” in *The Routledge Handbook of Memory and Place*, ed. Sarah De Nardi et al. (London: Routledge, 2019), 1–8.

προφορικές μαρτυρίες και αποσπασματικά τεκμήρια (διαφημίσεις, αφίσες, καταχωρίσεις), ώστε να αποτυπώσει και τα γεγονότα αλλά και τις σχέσεις.

4. Αρχειακή συγκρότηση και ψηφιακή τεκμηρίωση: Η παρούσα έρευνα ανέδειξε την ανάγκη συγκέντρωσης, ταξινόμησης και ψηφιακής διάσωσης υλικών (προγράμματα, αφίσες, φωτογραφίες, ηχογραφήσεις, δημοσιεύματα). Μια μελλοντική εργασία θα μπορούσε να λάβει τη μορφή «ψηφιακού αρχείου» ή επιμελημένης βάσης δεδομένων, που θα λειτουργεί τόσο ως επιστημονικό εργαλείο όσο και ως δημόσια ιστορία της πόλης.

Με αυτές τις κατευθύνσεις, το Πλατώ μπορεί να αποτελέσει όχι μόνο αντικείμενο ιστορικής αποτύπωσης/καταγραφής, αλλά και αφετηρία για μια ευρύτερη ερευνητική συζήτηση σχετικά με το πώς οι μικροί μουσικοί χώροι παράγουν πολιτισμό, μνήμη και κοινωνικότητα στην πόλη, και πώς η τεκμηρίωσή τους μπορεί να ενισχυθεί μέσα από υβριδικές μεθοδολογίες (προφορική ιστορία σε συνδυασμό με αρχειακή έρευνα).

## Βιβλιογραφία

### Βιβλία – (Ελληνόγλωσσα)

- Βούλγαρης, Γ. *Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην παγκοσμιοποίηση*. Αθήνα: Πόλις, 2008.
- Γιώγλου, Θ. Σταύρος Κουγιουμτζής: Άσε με πάλι να σου πω... Μετρονόμος, 2023.
- Ζαφείρης, Χ. *Εμείς του '60 οι εκδρομείς*. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας, 2000.
- Κονδύλης, Π. *Οι αιτίες της παρακμής της σύγχρονης Ελλάδας: Η καχεξία του αστικού στοιχείου στη νεοελληνική κοινωνία και ιδεολογία*. Αθήνα: Θεμέλιο, 2011.
- Λάζου, Β. *Ενεργειακοί Πόροι και Πολιτική: Από τον 19ο στον 21ο αιώνα*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2024.
- Παπασπήλιος, Κ. *Οι μπουάτ της Πλάκας*. 3η έκδ. Πρόλογος Ν. Μαυρουδής. Σύμβουλος ύλης Β. Ντίκος. Αθήνα: Ελληνικές Εκδόσεις / Έντυποις, 2019.
- Ρωμανού, Κ. *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2006.
- Σακαλλιέρος, Γ. *Όψεις του μουσικού μοντερνισμού στον ελληνικό 20ό αιώνα: Πρόσωπα, ρεύματα, έργα, θεσμοί*. Προπτυχιακό εγχειρίδιο. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2023.
- Τζιόβας, Δ. *Η Ελλάδα από τη χούντα στην κρίση: Η κουλτούρα της Μεταπολίτευσης*. Αθήνα: Gutenberg, 2022.
- Χαραλαμπίκης, Ι. *Το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα*. Αθήνα: Καμπανάς, 1980.
- Χάρδας, Κ. *Για την ελληνική μουσική του 20ού αιώνα: Ιστορικές, αναλυτικές, αισθητικές προσεγγίσεις*. Προπτυχιακό εγχειρίδιο. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2024. <http://dx.doi.org/10.57713/kallipos-1038>.
- Χατζηβασιλείου, Ε. *Στα σύνορα των κόσμων: Η Ελλάδα και ο Ψυχρός Πόλεμος, 1952–1967*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2007.
- Χριστιανόπουλος, Ν. *Το ρεμπέτικο και η Θεσσαλονίκη*. Επιμ. Γ. Κορδομενίδης. Θεσσαλονίκη: Ελληνικές Εκδόσεις, 1999.
- Hobsbawm, E. *Η εποχή των άκρων: Ο σύντομος 20ός αιώνας, 1914–1991*. Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 2003.

### Βιβλία – (Ξενόγλωσσα)

- Abrams, Lynn. *Oral History Theory*. 2nd ed. London: Routledge, 2016.
- Cohen, Louis, Lawrence Manion, and Keith Morrison. *Research Methods in Education*. 6th ed. Abingdon, UK: Routledge, 2007.

Creswell, John W. *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing among Five Approaches*. 3rd ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2013.

Dolores Hayden, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1995).

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

Merriam, Sharan B., and Elizabeth J. Tisdell. *Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation*. 4th ed. San Francisco: Jossey-Bass, 2016.

Perks, Robert, and Alistair Thomson, eds. *The Oral History Reader*. 2nd ed. London: Routledge, 2006.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

Yin, Robert K. *Case Study Research and Applications: Design and Methods*. 6th ed. Los Angeles: SAGE, 2018.

### **Άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά**

Ιωσηφίδης, Θεόδωρος. *Ποιοτικές Μέθοδοι Έρευνας στις Κοινωνικές Επιστήμες*. Αθήνα: Κριτική, 2008.

Λαμπρόπουλος, Κωνσταντίνος. «Μεταπολίτευση: πολιτισμός “ελληνικός” και εκπαίδευση». *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 139 (2013): 95–128. <https://doi.org/10.12681/grsr.77>.

Kallimopoulou, E., and K. Kornetis. “‘Magical liturgy’: A History of Sound at the Kyttaro Music Club, 1970–1974.” *Journal of Modern Greek Studies* 35, no. 2 (2017): 481–511. <https://doi.org/10.1353/mgs.2017.0028>.

Myers, Michael D., and Michael Newman. “The Qualitative Interview in IS Research: Examining the Craft.” *Information and Organization* 17, no. 1 (2007): 2–26. <https://doi.org/10.1016/j.infoandorg.2006.11.001>.

### **Κεφάλαια σε συλλογικούς τόμους – Πρακτικά**

Chardas, K. “Greece / Entechno.” In *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 11, *Genres: Europe*, edited by P. Prato and D. Horn, 224–29. London and New York: Bloomsbury Academic, 2017.

Portelli, Alessandro. “What Makes Oral History Different.” In *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*, 45–58. Albany: State University of New York Press, 1991.

Sakallieros, G. “The Greek Symphony (1900–1950): Oscillating between Greek Nationalism and Western Art-music Tradition.” In *Proceedings of the International Musicological Conference “The National Element in Music”*, edited by N. Maliaras, 31–49. Athens: Faculty of Music Studies, University of Athens, 2014.

Thompson, Paul. “The Voice of the Past: Oral History.” In *The Oral History Reader*, edited by Robert Perks and Alistair Thomson, 2nd ed., 23–25. London: Routledge, 2006.

### **Διατριβές – Διπλωματικές (Unpublished theses/dissertations)**

Καρανίκας, Χ. «Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης (1974–1990): Θεωρητική και μουσικολογική προσέγγιση». Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, 2011. <https://www.scribd.com/document/384160963>.

Κουτσογιάννη, Α., και Ι. Σιμοπούλου. «Το πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα σήμερα: Έρευνα, παραγωγή ντοκιμαντέρ, σχεδιασμός εκπαιδευτικού σεναρίου». Μεταπτυχιακή διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2022.

Παπαμικρουλέα, Μ. «Νοσταλγώντας (;) την Ελλάδα της Δικτατορίας (1967–1974): Η ανάγνωση του παρελθόντος καθώς αναζητούμε “Τα καλύτερά μας χρόνια”». Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2022.

Προύσαλης, Θ. «Το στούντιο Αγροτικών της Θεσσαλονίκης (1974–1981): λαϊκότητα-αγροτικός χώρος και αστικοποίηση στη δημόσια σφαίρα της πρώιμης μεταπολίτευσης». Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2025. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.19800.61443>.

Σκαρλάτου, Χρυσούλα. «Όψεις της μουσικής ζωής της Θεσσαλονίκης στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα – Περιπτωσιολογική μελέτη: η Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης, η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία “Τέχνη”, η Χορωδία του Μουσικού Τμήματος της Πανεπιστημιακής Φοιτητικής Λέσχης του ΑΠΘ (“Γιάννης Μάντακας”»». Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2021. Ανακτήθηκε 21 Φεβρουαρίου 2022. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/49042>.

Σκαρσούλη, Ε. «Ζητήματα πρόσληψης της νεοελληνικής ποίησης μέσα από την επαφή της με τη μουσική: Το παράδειγμα του Γιάννη Ρίτσου — η μελοποίηση του “Επιτάφιου” και της “Ρωμιούσνης” από τον Μίκη Θεοδωράκη». Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2012. Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.

Τζήκα, Θ. «Το φοιτητικό κίνημα της Θεσσαλονίκης στο μετεμφυλιακό κράτος, 1950–1967: Συγκρότηση, αιτήματα, συλλογική δράση». Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019.

Τσιακίρη, Α. «Η επικοινωνιακή πολιτική των μουσικών σκηνών της Θεσσαλονίκης: Μελέτη περίπτωσης “Πριγκηπέσσα”». Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Διοίκησης Επιχειρήσεων, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, 2021.

<https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/teiep/12930>

Χαραλάμπους, Δ. Φ. «Εκπαιδευτική πολιτική και εκπαιδευτική μεταρρύθμιση στη μεταπολεμική Ελλάδα (1950–1974)». Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1990.

### **Εκθέσεις – Οργανισμοί – Reports**

Δήμος Καλαμαριάς. Απόσπασμα από το πρακτικό της 45/12.12.2022 συνεδρίασης του Δημοτικού Συμβουλίου Καλαμαριάς – Απόφαση 337/2022: Ονοματοθεσία αίθουσας εκδηλώσεων... σε «Σταύρος Κουγιουμτζής». PDF. 12 Δεκεμβρίου 2022.

Ελληνική Στατιστική Αρχή (ΕΛΣΤΑΤ). «Δελτίο Τύπου: Έρευνα Οικογενειακών Προϋπολογισμών 2010». Δελτίο τύπου. Πειραιάς, 2 Νοεμβρίου 2012.

Κουτρούλης, Α. Γ. *Finance and Economic Growth: The Case of Greece 1960–2005*. Αθήνα: Κέντρο Προγραμματισμού και Οικονομικών Ερευνών (ΚΕΠΕ), 2011.

Παπαθεοδώρου, Δημήτρης, και Αθανάσιος Μισσός. *Ανισότητα, Φτώχεια και Οικονομική Κρίση στην Ελλάδα και την ΕΕ*. Επιστημονικές Εκθέσεις/Reports 9. Αθήνα: ΙΝΕ/ΓΣΕΕ, 2013.

Τράπεζα της Ελλάδος. Οικονομικό δελτίο (Τεύχος 41, Ιούλιος 2015). <https://www.bankofgreece.gr/Publications/oikodelt201507.pdf>

Bank of Greece. Annual Report 2009. Bank of Greece, 2010.

European Commission. The Economic Adjustment Programme for Greece. European Economy Occasional Papers No. 61. Publications Office of the European Union, 2010.

Organisation for Economic Co-operation and Development. OECD Economic Surveys: Greece 1986. OECD Publishing, 1986.

[https://www.oecd.org/content/dam/oecd/en/publications/reports/1986/01/oecd-economic-surveys-greece-1986\\_g1g170d1/eco\\_surveys-grc-1986-en.pdf](https://www.oecd.org/content/dam/oecd/en/publications/reports/1986/01/oecd-economic-surveys-greece-1986_g1g170d1/eco_surveys-grc-1986-en.pdf)

Maley, R. P., C. G. Bufe, R. F. Yerkes, D. L. Carver, and R. Henrisey. *The May–July 1978 Earthquake Sequence near Thessaloniki, Greece*. Open-File Report 80–937. U.S. Geological Survey, 1980. <https://doi.org/10.3133/ofr80937>.

### **Διαδικτυακές πηγές**

Ζαφειράκης, Κωστής. «Μια μέρα στο “Αγροτικόν” του Νικόλα». *Parallaxi Magazine*, 17 Απριλίου 2014. Προσπελάστηκε 16 Ιανουαρίου 2026. <https://parallaximag.gr/parallax-view/mia-mera-sto-agrotikon-tou-nikola>.

Ζαφείρης, Χ. «Η παλιά συνοικία Χαριλάου και ο ονοματοθέτης Επαμεινώνδας Χαρίλαος». ThessMemory, 13 Δεκεμβρίου 2017. Προσπελάστηκε 17 Ιανουαρίου 2026. <https://www.thessmemory.gr/χαμενοι-τοποι/η-παλιά-συνοικία-χαριλάου-και-ο-ονοματ/>

Δημήτρης Παπαθεοδώρου και Αθανάσιος Μισσός, *Ανισότητα, Φτώχεια και Οικονομική Κρίση στην Ελλάδα και την ΕΕ* (Αθήνα: ΙΝΕ/ΓΣΕΕ, Επιστημονικές Εκθέσεις/Reports 9, 2013).

ΠΛΑΤΩ. Facebook page. Accessed January 19, 2026. <https://www.facebook.com/plato.live>.

Σαραντάκος, Ν. «Η πρόσληψη του ρεμπέτικου από την αριστερή διανόηση 1946–1990 (Συνεργασία από Spatholouro)». Οι λέξεις έχουν τη δική τους ιστορία, 4 Σεπτεμβρίου 2016. Προσπελάστηκε 17 Ιανουαρίου 2026. <https://sarantakos.wordpress.com/2016/09/04/rebetiko/>

Nishri, Avi. “Five Milestone Songs of Nikos Papazoglou.” *In the Beginning of the Song*, 25 Νοεμβρίου 2012. Προσπελάστηκε 15 Δεκεμβρίου 2025. <https://greekstory.wordpress.com/2012/11/25/five-milestone-songs-of-nikos-papazoglou/>.

Parallaxi Magazine. «Τα ιστορικά μουσικά στέκια της Θεσσαλονίκης». 3 Σεπτεμβρίου 2013. Προσπελάστηκε 16 Ιανουαρίου 2026. <https://parallaximag.gr/thessaloniki-news/ta-istorika-mousika-stekia-tis-thessal>.

Parallaxi Magazine. “Ιστορίες από μυθικά μπαρ της Θεσσαλονίκης του ’80 και του ’90.” 28 Νοεμβρίου 2021. Προσπελάστηκε 16 Ιανουαρίου 2026. <https://parallaximag.gr/thessaloniki-news/istories-apo-mythika-mpar-tis-thessalonikis-tou-80-kai-tou-90>

Parallaxi Magazine. «Το “Αγροτικόν” του Νίκου Παπάζογλου γεμίζει και πάλι μουσικές». 26 Απριλίου 2022. Προσπελάστηκε 16 Ιανουαρίου 2026. <https://parallaximag.gr/thessaloniki-news/to-amp-quot-agrotikon-amp-quot-toy-nikoy-papazogloy-gemizei-kai-pali-moysikes>.

Parallaxi Magazine. «Παραράμα: Το στέκι που έγραψε την blues ιστορία της Θεσσαλονίκης». 2023. Προσπελάστηκε 17 Ιανουαρίου 2026. <https://parallaximag.gr/thessaloniki-news/pararlama-to-steki-pou-egrapse-tin-blues-istoria-tis-thessalonikis>

## Εφημερίδες

*Θεσσαλονίκη*. [Ημερήσια εφημερίδα]. Φύλλα έτους 1974-1987. Βιβλιοθήκη / Αρχείο Τύπου, Ένωση Συντακτών Ημερησίων Εφημερίδων Μακεδονίας–Θράκης (ΕΣΗΕΜΘ), Θεσσαλονίκη.

*Θεσσαλονίκη*. «Οι μπουάτ της Θεσσαλονίκης και η ένταξή τους στους καιρούς». 10 Μαρτίου 1976. Φύλλο 3926, 7.

*Θεσσαλονίκη*. «Από την Πέμπτη 1 Αυγούστου 1974 τα τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη επιτρέπεται να κυκλοφορούν ελεύθερα». 2 Αυγούστου 1974. Φύλλο 3440, 5.

*Μακεδονία*. «Επεισόδιο στη μπουάτ “Λιόγερμα” με τραυματισμούς και συλλήψεις». 25 Νοεμβρίου 1978, 11

## **Περιοδικά**

Εξώστης. Τεύχη της περιόδου 1989–1991. *Έντυπη συλλογή. Κεντρική Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, Εθνικής Αμύνης 27, Θεσσαλονίκη.*

Εξώστης. «Συνέντευξη με τον Σταύρο Κουγιουμτζή». 23 Μαρτίου 1990. Αρ. 89: 1, 6–7.

## **Βιβλιογραφία που διάβασα αλλά δεν χρησιμοποίησα**

Τομανάς, Κώστας. *Η Καλλιτεχνική Κίνηση στη Θεσσαλονίκη 1885-1944*. Εκδόσεις Νησίδες, 1996.

Τομανάς, Κώστας. *Οι Ταβέρνες της Παλιάς Θεσσαλονίκης*. Εκδόσεις Νησίδες, 1991.

Τομανάς, Κώστας. *Το Θέατρο στην Παλιά Θεσσαλονίκη*. Εκδόσεις Νησίδες, 1994.

Τομανάς, Κώστας. *Δρόμοι και Γειτονιές της Θεσσαλονίκης (μέχρι το 1944)*. Εκδόσεις Νησίδες, 1997.

Χριστιανόπουλος, Ντίνος. *Καλλιτεχνικά Θεσσαλονίκης: Μελέτες και Σημειώματα*. Θεσσαλονίκη: Ιανός, 2002.

*Παράλλαξη: Περιοδικό πολιτισμού (Θεσσαλονίκη). Τεύχη 1997–2004. Έντυπη συλλογή. Κεντρική Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, Εθνικής Αμύνης 27, Θεσσαλονίκη.*

## Παράρτημα 1- Δομή ερωτήσεων ημιδομημένων συνεντεύξεων

### Ερωτήσεις προς τους ιδρυτές του Πλατώ

#### Ίδρυση

- Ποιοι δημιούργησαν το Πλατώ και ποια ήταν η αρχική έμπνευση/λόγοι που τους οδήγησαν στη δημιουργία της;
- Πότε άνοιξε το Πλατώ? Κάτω από ποιες συνθήκες;
- Σε ποια ιστορική περίοδο λειτούργησε το Πλατώ (π.χ. δεκαετία του '80-'00); Τι συνέβαινε εκείνη την περίοδο στην πόλη αλλά και στη χώρα; (και σε σχέση με τους ιδρυτές ατομικά)
- Τοποθεσία (οδός, γειτονιά) και πώς επηρεάστηκε από τη τοποθεσία της; Υπήρχαν ιδιαίτεροι λόγοι που άνοιξε εκεί η μπουάτ;
- Πόσα χρόνια λειτούργησε συνολικά και με ποια συχνότητα (καθημερινά; Μόνο ΣΚ;)
- Πότε έκλεισε το Πλατώ;
- Γιατί έκλεισε; Ήταν οικονομικοί, κοινωνικοί ή προσωπικοί οι λόγοι που οδήγησαν στο κλείσιμο;
- Υπήρξε κάποια προσπάθεια να συνεχίσει τη λειτουργία της σε άλλο χώρο ή με άλλη μορφή;

#### Καλλιτεχνικά στοιχεία:

- Ποιό/α είδος/η μουσικής εκπροσωπούσε; (πχ έντεχνο, ρεμπέτικο, λαϊκό, πολιτικό τραγούδι)
- Τι την έκανε να ξεχωρίζει από άλλες μπουάτ της εποχής;
- Υπήρχε συγκεκριμένη αισθητική ή φιλοσοφία που ακολουθούσε;
- Υπήρχαν και άλλου είδους τέχνες που εκπροσωπούσε; (πχ ποίηση, θεατρικές παραστάσεις;)
- Ποιοι γνωστοί ή ανερχόμενοι καλλιτέχνες εμφανίστηκαν στο Πλατώ;
- Υπήρξε κάποια συνεργασία που άφησε αποτύπωμα; (πχ Κουγιουμτζής)
- Υπήρξε κάποιο live που να σας έμεινε αξέχαστο;
- Συνδέθηκε με την τοπική καλλιτεχνική σκηνή και τη νεολαία της εποχής;
- Ποια η σχέση της μπουάτ με την υπόλοιπη καλλιτεχνική Θεσσαλονίκη;

#### Οι μουσικοί του Πλατω

- Υπήρξαν κάποιοι μουσικοί που ήταν σημαντικές και μακράς διάρκειας συνεργασίες;(πχ Τσούγκρας, Ψαρράς, Κωνσταντινόπουλος κ.ά)
- Τι προσόντα ή χαρακτηριστικά θεωρούσατε απαραίτητα για έναν μουσικό που θα έπαιζε στο μαγαζί σας;
- Πιστεύετε ότι οι μουσικοί που πέρασαν από το Πλατώ επηρέασαν τη νεότερη σκηνή ή τη φυσιογνωμία της έντεχνης/λαϊκής μουσικής ;
- Πώς δούλευαν οι εννοηστρούσεις; Ήταν θέμα συλλογικής δουλειάς ή κάθε μουσικός έφερνε το δικό του στίγμα;
- Πόσο σημαντικό ήταν το δέσιμο της ορχήστρας με το ύφος και την ταυτότητα του Πλατώ;

- Υπήρξαν αλλαγές στη σύνθεση της ορχήστρας που σημάδεψαν μια “νέα εποχή” για το Πλατώ;

#### **Το κοινό της μπουάτ:**

- Τι είδους κόσμο/πελατεία μάζευε; Υπήρχαν τακτικοί θαμώνες που διαμόρφωναν το κλίμα του χώρου;
- Ήταν χώρος όπου το κοινό συμμετείχε ενεργά (π.χ. τραγουδούσε μαζί με τους καλλιτέχνες, συμμετείχε με κάποιο τρόπο;)
- Πώς τη θυμούνται οι θαμώνες αλλά και οι καλλιτέχνες που πέρασαν από κει;

#### **Κοινωνικοπολιτικά στοιχεία:**

- Πώς επηρεάστηκε από το κοινωνικό και πολιτικό κλίμα της εποχής;
- Επηρεάσε η μπουάτ στη διαμόρφωση της πολιτιστικής ταυτότητας της πόλης;
- Ήταν ένας χώρος που εκφράζονταν κοινωνικοπολιτικές ανησυχίες και αν ναι ποιους "ανησυχούσε" η "ανησυχίες" της μπουάτ;
- Υπήρχαν τραγούδια με πολιτικό μήνυμα ή συναυλίες με τέτοιο χαρακτήρα; (Υπήρξε αντίδραση από κρατικούς ή ιδιωτικούς φορείς ως προς τη λειτουργία αλλά και αυτά που πρέσβευε η μπουάτ;)

#### **Καθημερινή ζωή και λειτουργική διάσταση:**

- Πόσα άτομα προσωπικό είχατε;
- Πώς ήταν η καθημερινότητα μιας ορχήστρας στο Πλατώ; Πόσες ώρες πρόβες, τι ατμόσφαιρα υπήρχε στο παρασκήνιο;
- Τί γινόταν με τα έξοδα, "έβγαινε" το μαγαζί, φορολογικοί έλεγχοι κλπ (τα οικονομικά, γενικότερα)
- Πώς ήταν μια τυπική βραδιά στη μπουάτ; (από την προετοιμασία μέχρι το κλείσιμο ή μετά το κλείσιμο)
- Υπήρξαν στιγμές που αισθανθήκατε πίεση ή δυσκολία λόγω ιδιαίτερων οικονομικών ή άλλων καταστάσεων;
- Πώς αισθανθήκατε όταν έφτασε η στιγμή να κλείσει;

#### **Σήμερα:**

- Υπάρχουν σήμερα χώροι που να συνεχίζουν τη φιλοσοφία του Πλατώ;
- Έχει γίνει προσπάθεια στο παρελθόν να καταγραφεί η ιστορία της;
- Θα μπορούσε να αναβιώσει η ιδέα της μπουάτ σήμερα; Αν "ζαναγεννιόταν" σήμερα τι θα άλλαζε και τι θα παρέμενε ίδιο;

### **Ερωτήσεις προς τους μουσικούς, τραγουδιστές και συνεργάτες**

- Πότε και πώς ξεκίνησε η συνεργασία σας με τη μπουάτ Πλατώ; (Ποια η πρώτη σας εντύπωση από τον χώρο και τους ανθρώπους που τον στελέχωναν)
- Ποιο ρόλο παίζατε στο σχήμα; μουσικός/ενορχηστρωτής/συνθέτης-/τραγουδιστής
- Ποια θα λέγατε ότι ήταν η μουσική ταυτότητα του Πλατώ; Τι είδους ρεπερτόριο κυριαρχούσε;
- Είχατε ελευθερία επιλογής στο ρεπερτόριο; Πώς γινόταν η επιλογή τραγουδιών;

- Πόσο σημαντικό ήταν το στοιχείο της ενορχήστρωσης στον ήχο του Πλατώ καθώς και το στοιχείο της ακουστικής;
- Με ποιους άλλους καλλιτέχνες συνεργαστήκατε στο Πλατώ και τι θυμάστε από αυτές τις συνεργασίες;

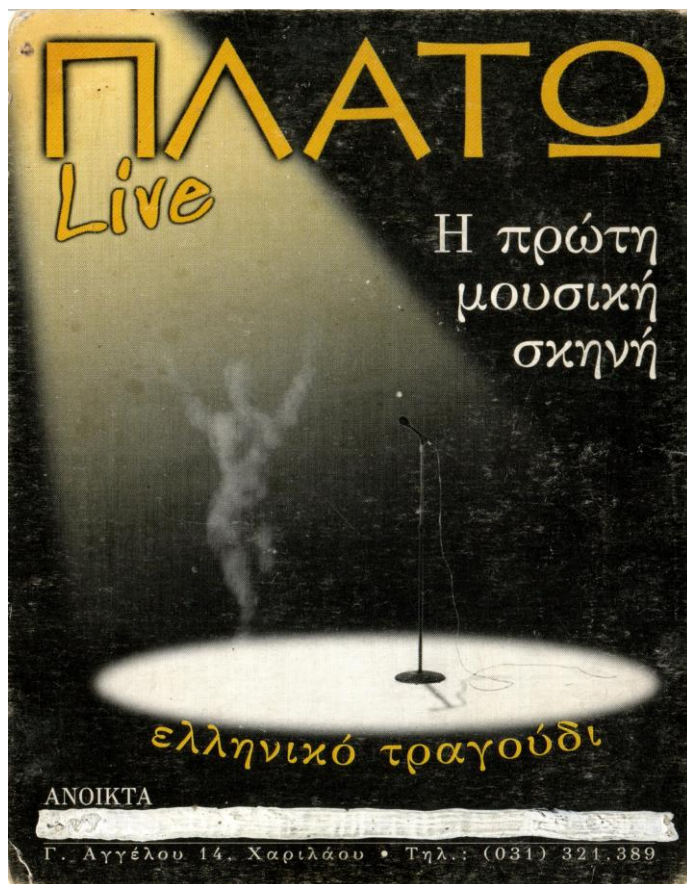
#### **Σχέσεις εργασιακές και μη**

- Υπήρχε αίσθηση «οικογένειας» ή συλλογικότητας μεταξύ των μουσικών;
- Πώς θα κρίνατε τις σχέσεις μεταξύ τραγουδιστών και μουσικών; (πχ Ισότιμες;)
- Τι θα θυμάστε από την συνεργασία σας με το Δημήτρη και τη Βίκυ αλλά και με τους συνεργάτες σας;
- Υπήρξε κάποιο αρνητικό συναίσθημα ή αρνητική εμπειρία; Αν ναι, με τί σχετιζότανε και ποια ήταν η διαχείρισή της εμπειρίας αυτής;
- Τι γνώμη έχετε για τις κινήσεις προώθησης διαφήμισης της κάθε συνεργασίας; Τις θεωρείτε επαρκείς;
- Γενικότερα, υπάρχει κάτι που κρίνετε ότι θα μπορούσε να λειτουργεί καλύτερα ή να είναι διαφορετικό ως προς μια θετικότερη κατεύθυνση;
- Κοινό-«ατμόσφαιρα» μαγαζιού
- Τι είδους κοινό επισκεπτόταν το Πλατώ; Υπήρχε σταθερό κοινό;
- Πώς θα περιγράφατε την ατμόσφαιρα των ζωντανών εμφανίσεων εκεί;
- Έχετε κάποια χαρακτηριστική ή έντονα συναισθηματική στιγμή που ζήσατε επί σκηνής ή στο χώρο;

#### **Πολιτιστικό τοπίο Θεσσαλονίκης**

- Ποια ήταν η θέση της Πλατώ στο μουσικό και πολιτιστικό γίνεσθαι της πόλης;
- Πιστεύετε ότι η Πλατώ επηρέασε ή διαμόρφωσε την τοπική μουσική σκηνή;
- Πώς βλέπετε τη διαφορά ανάμεσα σε εκείνη την εποχή και τη σημερινή πραγματικότητα για τους μουσικούς;
- Είχατε σκεφτεί ότι μπορεί και να έκλεινε;
- Αν μπορούσατε να περιγράψετε με λίγα λόγια την μπουάτ Πλατώ, τι θα λέγατε;
- Πιστεύετε ότι το Πλατώ άφησε κάποιο αποτύπωμα στη διαδρομή σας? Αν ναι, με ποιο τρόπο?
- Αν ξαναζούσατε μια βραδιά στο Πλατώ, ποια θα ήταν και γιατί;
- Πιστεύετε ότι μία σύγχρονη μπουάτ Πλατώ θα μπορούσε να υπάρξει σήμερα;

## Παράρτημα 2- Φωτογραφικό- αρχειακό υλικό



Εικ 1. Διαφημιστική κάρτα του Πλατώ. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.



Εικ 2. Διαφημιστική καταχώρηση για τις εμφανίσεις του Διονύση Τσακνή και του σχήματος τραγουδιστών στο Πλατώ. Πηγή: περιοδικό Εξώστης, Παρ. 21.12.1990, Τεύχος 109, Σελ. 1. Φωτογραφία/ αναπαραγωγή: Μαρία Πετρά, 2025.



*Εικ 3. Ο Δημήτρης Κεχαγιιάς στα πρώτα χρόνια του Πλατώ, στο μπάρ του μαγαζιού. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.*



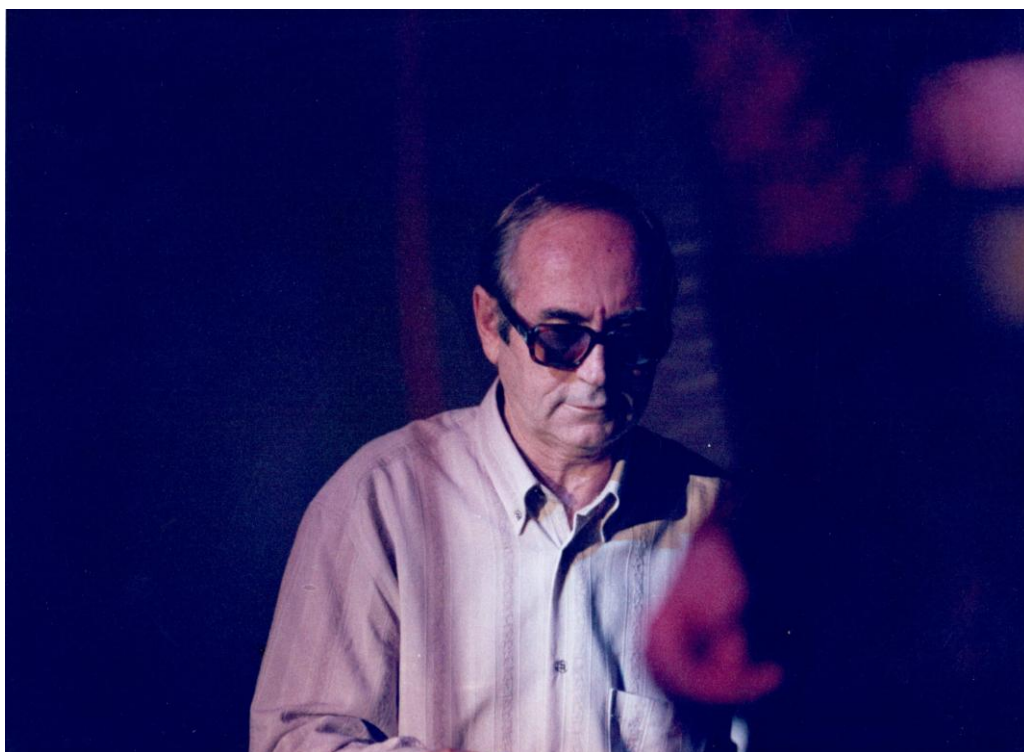
*Εικ 4 Περίοδος 1991-92. Η Βίκυ Γκούνη με το Λάκη Παππά, τραγουδιστή του Νέου Κύματος (1938-2014. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.)*



*Εικ 5 Η Έλλη Πασπαλά με το σχήμα της το 1992 στο Πλατώ. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.*



*Εικ 6. Η Μαργαρίτα Ζορμπαλά στο Πλατώ την πρώτη χρονιά λειτουργίας του, Άνοιξη του 1988. Πίσω ο κιθαρίστας Κώστας που δεν έχει ταυτοποιηθεί το επίθετό του. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.*



Εικ 7 Ο Σταύρος Κουγιουμτζής στο Πλατώ μεταξύ 1989-90. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.



Εικ 8. Πρόβα με το Σταύρο Κουγιουμτζή. Από αριστερά: Σταύρος Κουγιουμτζής, Δημήτρης Κεχαγιάς, Θανάσης Μπιλιλής, Δημήτρης Ατζέμης, Γιώργος Νταλάρας, Κώστας Ματσίγκος, Νικηφόρος Ατζέμης, Δημήτρης Ψαρράς, Μελίνα Κανά. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.



Εικ 9. Πρόβα με το Σταύρο Κουγιουμτζή. Από αριστερά: Κώστας Ματσίγκος, Δημήτρης Ατζέμης, Νικηφόρος Ατζέμης, Οδυσσέας Κωνσταντινόπουλος, Γιώργος Νταλάρας, Δημήτρης Ψαρράς, Σταύρος Κουγιουμτζής, Μελίνα Κανά. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.



Εικ 10. Πρόβα με το Σταύρο Κουγιουμτζή. Από αριστερά: Θανάσης Μπιλιλής, Κώστας Τσούγκρας, Νίκος Ψοφογιώργος, Κώστας Ματσίγκος, Οδυσσέας Κωνσταντινόπουλος, Δημήτρης Ατζέμης, Νικηφόρος Ατζέμης, Γιώργος Νταλάρας, Δημήτρης Ψαρράς. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.



Εικ 11. Λάκης Καρτάλης κιθάρα και Νίκος Ψοφογιώργος τύμπανα. Περίοδος 1988-89. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.



Εικ 12 Από αριστερά: Κρυσταλλίδης Αντώνης, Μπουντουλούλης Στέφανος. Πρώτη χρονιά λειτουργίας του Πλατώ 1987-88. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.



*Εικ 13 Φώτης Ιωαννίδης στο μπουζούκι και δίπλα ο Χρήστος Μητρέντζης την περίοδο 2005-06. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.*



*Εικ 14. Από αριστερά: Χρήστος Μητρέντζης, Ιεροκλής Μιχαηλίδης, Γιώργος Σκαμπαρδώνης. Πλατώ 2005-06. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.*



*Εικ 16. Κώστας Παυλίδης στην κιθάρα μαζί με τον Αλέξανδρο Χατζή. 2007. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.*



*Εικ 15. Νίκος Παπαζογλου και Δημήτρης Ζερβουδάκης στις 16 Μαρτίου του 2007. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.*



Εικ 18 Η Μελίνα Ασλανίδου μαζί με το Νίκο Παπάζογλου, Μάρτης 2008. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.



Εικ 17. Από αριστερά: Κώστας Ματσίγκος, Μανώλης Καραντίνης, Σάκης Κοντονικόλας. Περίοδος 114 μεταξύ 2006-2007. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.



Εικ 20 Γιάννης Κότσιρας και Στέργιος Γαργάλας. 27 Δεκέμβρη του 2005. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.



Εικ 19 Από αριστερά: Μιχάλης Καλαϊτζής (μπουζούκι), Γιώργος Καραμφίλλης (μπουζούκι), Κώστας Μασιόγκος (κιθάρα), Κώστας Βαβάλας (κιθάρα), Χρήστος Τελιούσης (φωνή), Νόντας (κρουστά-δεν ταυτοποιήθηκε το επίθετο), Έλενα Δεληχρήστου (φωνή), Θοδωρής Χριστόπουλος (ακορντεόν), Δημήτρης Τριανταφυλλίδης (κιθάρα). Μεταξύ 2007-09. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.



Εικ 21. Ιωάννης Κολοβός (μπάσο), Νίκος Καρασαββίδης (φλάουτο) την πρώτη χρονιά λειτουργίας του Πλατώ 1987-88. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.



Εικ 22. Πρώτη χρονιά Πλατώ. Από αριστερά: Χρήστος Γκιούρας, Αλέκος Κοντινας. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.



Εικ 24 Από αριστερά Βίκυ Γκούνη, Μιχάλης Παπαζήσης, Καψάλης Ανδρέας, Δημήτρης Κεχαγιάς. Περίοδος 1992-94 με επιφύλαξη. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη. Ψηφιοποίηση/σάρωση: Μαρία Πετρά, 2025.



Εικ 23. Απόκριες στο Πλατώ. Από αριστερά: Κώστας Τσούγκρας, Αντώνης Κουμανδράκης, Μανώλης Ρασούλης, Δημήτρης Ψαρράς, Δημήτρης Κεχαγιάς. Περίοδος μεταξύ 1994-95. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Κώστα Τσούγκρα.



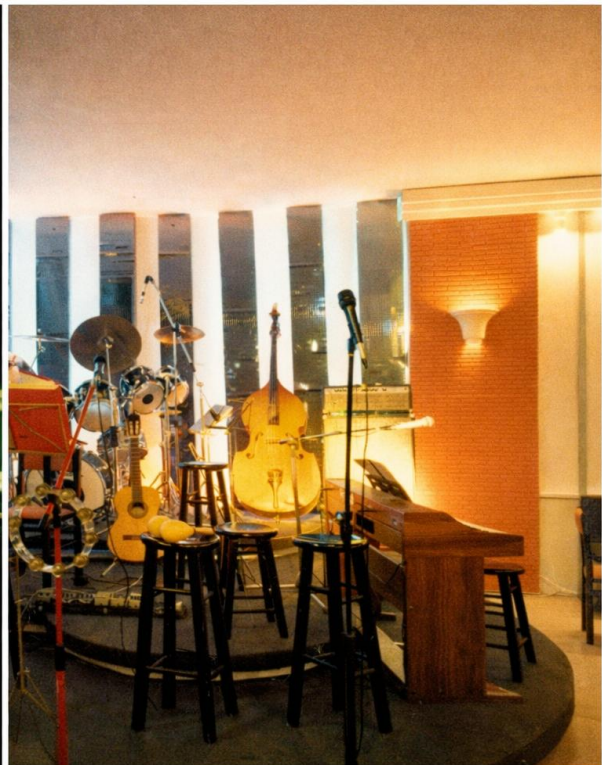
Εικ 25. Η πρώτη ανακαίνιση το καλοκαίρι του 2005. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.



Εικ 26 . Η εξωτερική όψη κατά την περίοδο της ανακαίνισης το καλοκαίρι του 2005. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.



Εικ 27. Όψη από την πρώτη ανακαίνιση του 2005 όπου η σκηνή μεταφέρθηκε από το τέλος του μαγαζιού, στο κέντρο, απέναντι από το μπαρ. Πηγή: Προσωπικό αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.



Εικ 28. Το λογότυπο του Πλατώ και το στήσιμο της Ορχήστρας στην πρώτη του μορφή. Κολάζ από αρχείο Δημήτρη Κεχαγιά και Βίκυς Γκούνη.