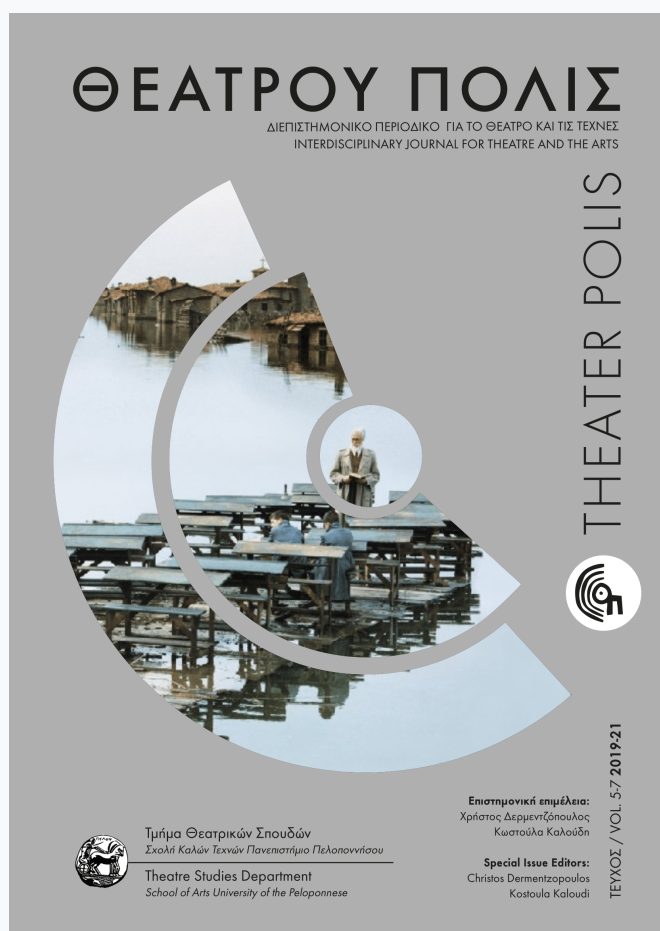


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



**Μνήμη και νοσταλγία στον νέο ελληνικό
κινηματογράφο: Ο εξόριστος στην κεντρική
λεωφόρο και Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα**

Κωστούλα Καλούδη

doi: [10.12681/30768](https://doi.org/10.12681/30768)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Καλούδη Κ. (2022). Μνήμη και νοσταλγία στον νέο ελληνικό κινηματογράφο: Ο εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο και Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 79-86. <https://doi.org/10.12681/30768>

ΚΩΣΤΟΥΛΑ ΚΑΛΟΥΔΗ

Μνήμη και νοσταλγία στον νέο ελληνικό κινηματογράφο: Ο εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα

Περίληψη

Στις ταινίες *Ο εξόριστος της κεντρικής λεωφόρου* και *τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, συναντάμε το θέμα της μνήμης και της νοσταλγίας. Οι ήρωες απογοητευμένοι αναπολούν το παρελθόν τους και βρίσκουν καταφύγιο στις αναμνήσεις τους μέχρι που συνειδητοποιούν πως πια όλες οι ευκαιρίες έχουν χαθεί. Και στις δύο ταινίες, το περιθώριο και η αντικουλτούρα αποτελούν στάση ζωής. Η μυθολογία της ροκ μουσικής, η αγάπη για τον κινηματογράφο, η απόρριψη των κοινωνικών κανόνων αποτελούν αναφορές και δημιουργούν ένα ξεχωριστό τόπο μνήμης.

Λέξεις-κλειδιά: Ανάμνηση-νοσταλγία-περιθώριο-αντικουλτούρα

Ο εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο του Νίκου Ζερβού και τα *Κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* του Νίκου Νικολαΐδη προβάλλονται το 1979, σε μια ιδιαίτερα δημιουργική περίοδο για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Μετά το *Αλδεβαράν* του Ανδρέα Θωμόπουλου, που έχει γυριστεί λίγα χρόνια πριν,¹ είναι ουσιαστικά οι πρώτες ταινίες που αναφέρονται στην αντικουλτούρα, στο περιθώριο ως επιλογή, στη ροκ μουσική και σε ένα διαφορετικό τρόπο ζωής μακριά από τις κοινωνικές συμβάσεις αλλά και από την πολιτική στράτευση. Το στοιχείο της μνήμης που είναι παρόν μέσα από τους διαλόγους, τη μουσική, αλλά και μέσα από ιδιαίτερες αναφορές και η έντονη νοσταλγία για το παρελθόν που εκφράζουν οι ήρωες των ταινιών, αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα και των δύο περιπτώσεων.

Ο Εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο είναι η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Νίκου Ζερβού. Ο τίτλος της ταινίας αποτελεί μια ελεύθερη απόδοση στα ελληνικά του άλμπουμ *Exile on Main Street*² και ουσιαστικά δηλώνει τη σχέση της ταινίας με τη ροκ μουσική, την αντικουλτούρα και τις πρόσφατες εξεγέρσεις και αμφισβητήσεις της δεκαετίας του '60. Η ταινία αφηγείται τις τελευταί-

ες περιπλανήσεις ενός σαραντάχρονου άνδρα, που απογοητευμένος από την αποτυχία της γενιάς του και ανίκανος να προσαρμοσθεί στο παρόν, οδηγείται προς την απόλυτη μοναξιά και το θάνατο, αναπολώντας τις αναφορές και τις αναμνήσεις της «χαμένης» γενιάς του.³ Πρωταγωνιστής του *Εξόριστου* ο Κώστας Φέρρης, φιγούρα που ήδη έχει μια κινηματογραφική παρουσία ως σκηνοθέτης που συνυπογράφει επίσης και το σενάριο της ταινίας, την οποία καθορίζει με την παρουσία του. Γράφει σχετικά ο Βαγγέλης Κοτρώνης τη χρονιά που προβλήθηκε στις αίθουσες *ο Εξόριστος*: «Βασικός «ήρωας» της ταινίας, ο Κώστας Φέρρης, έξοχος σαν ερμηνευτής, που ωστόσο κουβαλάει τα βιώματά του στον τύπο που υποδύεται. Στην ουσία δεν ερμηνεύει κανένα ρόλο αλλά ζει στον εαυτό του. Και αυτό είναι που έχει αξία».⁴ Η μνήμη μέσα από αφηγήσεις, μουσικά κομμάτια και μονολόγους είναι παρούσα μαζί με ένα έντονο κλίμα νοσταλγίας. Ο Κώστας Φέρρης λοιπόν, ο ήρωας της ταινίας βιώνει πολλαπλές απογοητεύσεις βλέποντας τα οράματα της γενιάς του να καταρρέουν

Η νοσταλγία τού πρωταγωνιστή πολλές φορές επικεντρώνεται στη δεκαετία του '60 μέσα από αναφορές

σε κινήματα, τραγούδια, συνθήματα, πρόσωπα και γεγονότα. Σχετικά, άλλωστε, με τη δεκαετία του '60 λέει ο Νίκος Ζερβός:

Το πιο μαζικό, κατά τη γνώμη μου κίνημα ήταν εκείνο της γενιάς του '60, κίνημα για την απόλαυση των αισθήσεων, του κορμιού, κίνημα για το νιώσιμο κάθε στιγμής. Οι Χίπυς, οι Γίπυς, το Γούντστοκ, το περίφημο Do it του Jerry Rubin τι άλλο έκφραζαν παρά τη βίαιη (Γίπυς) ή την «τρυφερή» (Χίπυς) αντίδραση σε μια κοινωνία που νοιώθανε ότι τους απαγορεύει να υπάρχουν;⁵

Αυτό το κλίμα της αμφισβήτησης, μαζί με την αναζήτηση μιας ουτοπίας μοιάζει, αν και η ταινία γυρίστηκε το 1979, να είναι κάτι πολύ μακρινό για τον ήρωα που αναπολεί τη χαμένη γενιά και τα όνειρα που δεν πραγματοποιήθηκαν. Ο Φέρρης συχνά, αναφέρεται με μια έντονη πικρία σε ροκ μουσικούς – σύμβολα του '60 όπως τον Jim Morrison, τον Jimmy Hendrix και την Janis Joplin, που πέθαναν στα 27 τους χρόνια το 1971. Ιδιαίτερη όμως και μεγαλύτερη αναφορά, κάνει σε έναν άλλο μουσικό, τον Alan Wilson ή Blind Owl, ο οποίος αυτοκτόνησε και αυτός στα τέλη του 1971. Όμως, ο ήρωας συνδέει την αυτοκτονία του Alan Wilson, της «τυφλής κουκουβάγιας», όπως μάλιστα τον αποκαλεί με οικειότητα, με το τέλος του φεστιβάλ του Γούντστοκ, αυτής της τριήμερης γιορτής της μουσικής, της αγάπης και της ειρήνης. Στην πραγματικότητα ο Wilson αυτοκτόνησε αργότερα στην Καλιφόρνια. Όμως, η σύνδεση του θανάτου αυτού του μελαγχολικού και μοναχικού μουσικού με το τέλος ενός πολύ σημαντικού και μαζικού γεγονότος της δεκαετίας του '60 μοιάζει με μια αλληγορία για την αποτυχία μιας γενιάς. Μένει σύμφωνα με τον Φέρρη μόνο μια αίσθηση θλίψης και νοσταλγίας για τις χαμένες ευκαιρίες της εξέγερσης και της αλλαγής της κοινωνίας που σύμφωνα με τον ίδιο δεν έχει αλλάξει καθόλου κι εξακολουθεί να εκδικείται όσους ξεφεύγουν από τους κανόνες της.

Έντονη πικρία και απογοήτευση φαίνεται να νιώθει ο ήρωας και για τους φίλους του που πλέον σύμφωνα με τη δική του άποψη έχουν συμβιβαστεί κι εγκαταλείψει κάθε περίπτωση προσπάθειας για μια διαφορετική ζωή μακριά από την αναζήτηση της επαγγελματικής επιτυχίας, των κτητικών ερωτικών σχέσεων ή των κενών συγκρούσεων. Ο Φέρρης μοιάζει να προαναγγέλλει τις δηλώσεις που έκανε ο σκηνοθέτης της ταινίας λίγα χρόνια αργότερα σχετικά με τους εφήμερους επαναστάτες: «Για να καταλήξουν, μοιραία, σε μερικά χρόνια, να χαρακτηρίζονται οι πρώην ροκάδες, πρώην επαναστάτες, πρώην αμφισβητίες, νυν, συμβιβασμένοι φιλήσυχοι πολίτες [...] αγκαλιά με τις αναμνήσεις και τις αποτυχίες τους».⁶ Νοσταλγία λοιπόν και για μια άλλη εποχή, κατά την οποία οι εφησυχασμένοι ή αποσυρμένοι στο δικό τους κόσμο πλέον φίλοι, ήταν συνοδοιπόροι στις αναζητήσεις της ελευθερίας και της απόρριψης των κανόνων μιας πιεστικής κοινωνίας στερημένης από κάθε φαντασία.

Ο Φέρρης περιπλανιέται σε μια εχθρική Αθήνα, περνάει από στέκια που δεν μοιάζουν πια τόσο φιλόξενα, στέκεται και παρατηρεί τους ανώνυμους ανθρώπους της πόλης που του προκαλούν θλίψη. Το κοινόβιο που βλέπουμε στην αρχή της ταινίας έχει πλέον εγκαταλειφθεί από τα μέλη του και ο ίδιος έχει μείνει ολομόναχος. Διαφορετικός για τη μάζα, τη «σιωπηλή πλειοψηφία», όπως την αποκαλεί, αλλά και αλλόκοτος για τους δικούς του φίλους, αδυνατεί να βρει τελικά τη θέση του σε κάποιο σύνολο. Μόνη του ελπίδα η συνάντηση με έναν παλιό του έρωτα και πάλι όμως φαίνεται πως κι εδώ είναι οι αναμνήσεις που κυριαρχούν και πως οι πιθανότητες της επικοινωνίας είναι ελάχιστες, που ξυπνούν χάρη σε αγαπημένα τραγούδια ή ξαφνικές συναντήσεις χωρίς μέλλον. Άλλωστε, η πρώτη αυθόρμητη χαρά της τυχαίας συνάντησης σύντομα καταλήγει σε σύγκρουση μεταξύ των δύο πρώην εραστών. Ο πρωταγωνιστής δέχεται το ξέσπασμα και την επίθεση του παλιού του έρωτα που τον πικραίνει ιδιαίτερα και τον βυθίζει ακόμα πιο πολύ στο δικό του χωροχρόνο που είναι φτιαγμένος από θραύσματα μνήμης μιας πολύ πρόσφατης εποχής, που όμως μοιάζει να έχει τελειώσει οριστικά. Μένει λοιπόν «με τα φαντάσματα» που τα φροντίζει και τον φροντίζουν, όπως λέει ο ίδιος.

Με φαντάσματα της δεκαετίας του '60 βγαλμένα από be-in, ροκ μουσικά φεστιβάλ αλλά και αυτοσχέδιες γιορτές στη θρυλική Haight Ashbury του Σαν Φρανσίσκο μοιάζουν και οι ίδιοι, όταν μεθυσμένοι αποφασίζουν να βγουν ξαφνικά ένα μεσημέρι στο κέντρο της Αθήνας και να προσπαθήσουν να ζωντανέψουν όχι μόνο τα συναισθήματα και την επιθυμία τους αλλά και να επαναφέρουν το γιορτινό κλίμα της εποχής των κινημάτων και της αμφισβήτησης. Όμως, αυτή η πράξη που μοιάζει τελικά να στοιχειώνεται από την ιδέα του χάπενινγκ και της περφόρμανς, όπως παρουσιάστηκε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60 σε δυτικές μητροπόλεις από το Living Theatre και την ομάδα των μίμων του Σαν Φρανσίσκο μέχρι τις δράσεις του Λεωνίδα Χρηστάκη στην Αθήνα, φέρνει και το οριστικό τέλος αρχικά με την αδυναμία της συνέχειας της επικοινωνίας του ζευγαριού, για να ακολουθήσουν μέχρι το τέλος της ταινίας οι αυτοκτονίες και των δύο.

Η επίμονη επαναφορά των αναμνήσεων κάποιων καλύτερων εποχών προσωπικών και συλλογικών δεν μπορεί να σταθεί στο παρόν και στην εποχή τους. Μέσα στην ταινία, άλλωστε, ο Φέρρης βρίσκεται και κάποιες άλλες φορές στους δρόμους της Αθήνας, μόνος και αμέτοχος, παρατηρώντας το ανώνυμο πλήθος, που βέβαια σε καμία περίπτωση δεν θυμίζει την ουτοπία μιας δημιουργικής κι ενεργής κοινωνίας. Μοιάζει τότε να επιμένει πεισματικά στις δικές του ελπίδες και αξίες που τις βλέπει μέρα με τη μέρα να πεθαίνουν, οδηγώντας τον σε αδιέξοδο: «ροκ είναι ακόμα κι όταν δακρύζεις, γιατί βλέπεις ότι το επόμενο βήμα σου είναι σαν κι αυτούς ή στο φρενοκομείο»,⁷ είναι η φράση του Ζερβού που την οικειοποιείται με τη στάση του και ο ήρωας.

Το Γούντστοκ, η ροκ μυθολογία, η απόπειρα μιας άλλης καθημερινής διαχείρισης, όπως το κοινόβιο, που κι αυτό αποτυχαίνει, η ανάμνηση της ευφορίας και της ηδονής στοιχειώνουν τον ήρωα. Μήπως η ταινία είναι μια υπενθύμιση της δεκαετίας του '60 και των πειραματισμών της; Ή πλέον η απογοήτευση αλλά και η νοσταλγία που είναι διάχυτη παντού τη μετατρέπει σε μελαγχολικό αποχαιρετιστήριο σκιαγράφημα μιας χαμένης γενιάς; Γράφει σχετικά ο σκηνοθέτης Νίκος Ζερβός:

Ας μου επιτρέψουν οι κάθε λογής ειδήμονες να θεωρώ ροκ τις περισσότερες ταινίες από αυτές που έχω κάνει εγώ, όχι τόσο για την ύπαρξη στοιχείων όπως μουσικές αναφορές σε πρόσωπα κ.λπ., όσο για τον τρόπο κατασκευής τους -το αισθητικό αποτέλεσμα του οποίου ενοχλεί αφόρητα κάθε εθισμένο σε άλλου είδους αισθητική, θα πρόσθετα μάλιστα ότι η πιο παραδεκτή ταινία μου, η πιο μυθοποιημένη, *Ο Εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο*, που αναφέρεται στη γενιά του '60, είναι η λιγότερο ροκ για μένα.⁸

Ο σκηνοθέτης συνειδητά επιλέγει μια αισθητική που αρνείται τους κανόνες ενός κλασικού κινηματογράφου: βρίσκουμε jump-cuts, βλέμματα στην κάμερα, μονολόγους, περίπλοκη μίξη της ηχητικής μπάντας που δρα σχολιαστικά σε σχέση με την εικόνα χωρίς να τη συνοδεύει. Ξεκάθαρος άλλωστε ο Ζερβός δηλώνει σχετικά: «μόνο το σπάσιμο της αισθητικής της δοσμένης, μόνο μια επανάσταση σε φόρμα, περιεχόμενο και αισθητική, χαρακτηρίζει μια ταινία με ροκ διάθεση». Η ταινία, όπως και ο ήρωάς, της έχει σκοπό να αμφισβητήσει και να προκαλέσει.⁹

Στον *Εξόριστο* βρίσκουμε και τη μνήμη του ίδιου του κινηματογράφου μέσα από αναφορές σε ταινίες, σκηνοθέτες και ηθοποιούς. Μαζί με τα «φαντάσματα» της ροκ μυθολογίας, τις μνήμες του Μάη, οι κινηματογραφικές αναφορές συμπληρώνουν τον απόλυτα προσωπικό χώρο, στον οποίο ζει ο ήρωας εξόριστος από την πραγματικότητα που ο ίδιος δεν αντέχει. «Ποιος νομίζεις πως είσαι, ο Μπελμοντό στο *Με κομμένη την ανάσα*» τον ακούμε να λέει κάποια στιγμή σε μονόλογό του αναφερόμενος στην ταινία του Γκοντάρ που ταυτίστηκε με την έναρξη της νουβέλ βαγκ κι επομένως με την ανανέωση του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Αλλά και ο Μπελμοντό στην ταινία ενσαρκώνει, ως Μισέλ Πουακάρ, μια παραβατική φιγούρα που δεν θέλει να ενταχθεί πουθενά. Αλλά και ο Φέρρης είναι ένας παραβάτης της εποχής του, εφόσον επιμένει στην αγάπη του για τη μουσική και τον κινηματογράφο, συνειδητά απέχει από τις διαδικασίες της παραγωγής, στις οποίες συμμετέχει μόνο για να εξασφαλίσει την επιβίωσή του και όπως φαίνεται νιώθει:

Νοσταλγία και ενοχή από τη μία [...] αβεβαιότητα και

ελπίδα από την άλλη, για την κατάληξη μιας περιπέτειας [...]. Παράξενο μίγμα πένθους και ενθουσιασμού που καθιστά συνεπώς την αναζήτηση της γνώσης (κυρίως μέσω της τέχνης) μιαν αληθινή εμπειρία απομάκρυνσης από το προβλέψιμο και μια περιπέτεια μοναχικής πραγμάτωσης.¹⁰

Η αναζήτηση της γνώσης για τον ήρωα περιορίζεται στο ότι ξεκινάει να μάθει γαλλικό κόρνο, γιατί, όπως δηλώνει στους φίλους του, «του θυμίζει άλλες εποχές» δηλώνοντας για άλλη μια φορά την εμμονή του στο παρελθόν. Αναφορά γίνεται επίσης και στην Marilyn Monroe, όταν ο ήρωας ξεκινά την παράθεση των ροκ ηρώων που έχασαν τη ζωή τους από υπερβολική δόση ναρκωτικών την ίδια χρονιά του 1971 πηγαίνοντας αυτή τη φορά πιο πίσω στο οριστικό τέλος της χρυσής εποχής του Χόλλυγουντ.

Την εμμονή του ήρωα με το παρελθόν φαίνεται ότι επικρίνουν και οι φίλοι του ήρωα. Χαρακτηριστικό επεισόδιο είναι η συνάντησή του με έναν από αυτούς, τον οποίο και υποδύεται ο σκηνοθέτης Δήμος Θέος σε ένα από τα στέκια τους. Ο Φέρρης διακατέχεται όλο και πιο πολύ από συναισθήματα πικρίας, απογοήτευσης και μια έντονη τάση παραίτησης. Τη συγκεκριμένη σκηνή ανοίγει ο μουσικός Δημήτρης Πολύτιμος -που θα τον συναντήσουμε και στα *Κουρέλια* του Νικολαΐδη, παίζοντας ένα τζαζ ρυθμό στο πιάνο και κοιτάζοντας κατευθείαν την κάμερα. Αυτό το πλάνο, στο οποίο μπορούμε να διακρίνουμε τη χρήση ενός μπρεχτικού εφφέ, προαναγγέλλει την ιδιαίτερη σημασία του διαλόγου που θα ακολουθήσει και χαρακτηρίζει όχι μόνο τον πρωταγωνιστή αλλά και μέσα από αυτόν, μια ολόκληρη γενιά. Ο Φέρρης συνομιλεί με τον Θέο, ο οποίος υποστηρίζει πως «η καταφυγή στο παρελθόν δεν είναι λύση». Με τη σειρά του ο Φέρρης απαντά «εμείς στη δεκαετία του '60 είχαμε μια αυθεντικότητα». Η πεισματική μανία του ήρωα να παραμένει αμετακίνητος και να επιστρέφει στα βιώματα που τον σημάδεψαν και η άρνησή του να ζήσει στο παρόν, ανιχνεύονται σε αυτές τις φράσεις. Άλλωστε, από ό,τι φαίνεται αυτή η νοσταλγική εμμονή με την προηγούμενη δεκαετία είναι που κάνει δύσκολη την επικοινωνία με τους φίλους του.¹¹

Όμως αναφορές υπάρχουν και στον ίδιο τον Νέο ελληνικό κινηματογράφο, με την παρουσία των δύο πρωταγωνιστών του *Αλδεβαράν*, της πρώτης ελληνικής ταινίας που αναφέρεται στην αντικουλτούρα, το συνειδητό περιθώριο και την αμφισβήτηση της δεκαετίας του '60: του Δημήτρη Φινινή που συμπρωταγωνιστεί αλλά και της Ελένη Μανιάτη. Για την παρουσία του Φινινή στον *Εξόριστο* αλλά και για τη σκηνή που συνυπάρχουν έγραψε ο Βαγγέλης Κοτρώνης: «Ο Φέρρης και ο Φινινής να συζητάνε σε δεύτερο πλάνο [...] και σε πρώτο πλάνο η Ελένη Μανιάτη (άλλη μια έξοχη παρουσία – μνήμη από το *Αλδεβαράν*)».¹²

Οι αναφορές και οι μνήμες του Μάη του '68 είναι επίσης έντονα παρούσες στην ταινία. Στον μονόλογο του Φέρρη που αποτελεί μια συμβολική παράθεση για τα γεγο-

νότα του Μάη, στη διαπίστωση προς τη νεκρή πλέον φίλη του «έπρεπε να κάνετε το δικό σας Μάη» αλλά και στην τελική σκηνή της σκηνοθετημένης αυτοκτονίας του που ουσιαστικά αποτελεί μια προετοιμασία αλλά και μια άσκηση μαύρου χιούμορ προς τους φίλους του, καθώς ακολουθεί η πραγματική αυτοκτονία που εμείς ως θεατές δεν βλέπουμε, αλλά μαντεύουμε.

Στον αντίστοιχο μονόλογο ο ήρωας κοιτάζει την κάμερα ξεκινώντας με τη φράση: «Θα σου πω για τον Μάη». Τον ακούμε να συγκεντρώνει κάποιες από τις εμβληματικές στιγμές της εξέγερσης, την ημέρα της Παρασκευής 10 Μαΐου. Το κλίμα ευφορίας, τη συνύπαρξη φοιτητών και εργατών, την παρουσία των Σαρτρ και Γκοντάρ στις διαδηλώσεις, τα οδοφράγματα μαζί με τις αναφορές στα συνθήματα των ημερών. Με τα λόγια του, εκφράζει τη νικηφόρα διάθεση, την ουτοπία, την αίσθηση πως η επανάσταση μπορεί τελικά να γίνει και ίσως να αποτελεί μια από τις τελευταίες του ελπίδες. Τον ίδιο μονόλογο ακούμε στο τέλος της ταινίας. Όμως, αυτή τη φορά τα γεγονότα έχουν μεταφερθεί λίγες μέρες μετά και κατά την αφήγηση του ήρωα οι φοιτητές επιχειρούν μια «αναπαράστασή» τους μετατρέποντας τον απόηχο της εξέγερσης σε τουριστική ατραξιόν. Αυτή την αναπαράσταση του δικού του θανάτου αλλά και της αποτυχίας της γενιάς του επιχειρεί και ο Φέρρης τοποθετώντας αρχικά ένα ανδρείκελο ντυμένο με τα ρούχα του και λεκιασμένο με κόκκινο χρώμα προτού προχωρήσει στην πράξη της αυτοκτονίας, η οποία τον στοιχειώνει σε ολόκληρη την ταινία. Ο μονόλογος που συνοδεύει τα αντίστοιχα πλάνα έχει έναν ειρωνικό και ταυτόχρονα θυμωμένο τόνο· θα μπορούσε να μας θυμίζει το ξέσπασμα της ανώνυμης εργάτριας στο ντοκιμαντέρ *La reprise du travail aux usines wonder*.¹³ Η ταινία κλείνει με την αποδοχή της αποτυχίας, της αδυναμίας του ήρωα να δεχτεί το παρόν και να απαλλαγεί από τα φαντάσματά του.

Την ίδια χρονιά, το 1979, ο Νίκος Νικολαΐδης γυρίζει την ταινία *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*. Ο σκηνοθέτης συνοψίζει την ταινία ως εξής:

Πέντε φίλοι -σαραντάρηδες σήμερα- εκπρόσωποι της γενιάς του '50 ξανασυναντιούνται μετά από πολλά χρόνια σιωπής [...]. Μετέωροι όλοι, τυραννισμένοι από άγονους έρωτες, σημαδεμένοι από το θάνατο αγαπημένων συνομηλίκων, προδομένοι από την πολιτική των καιρών τους, προσπαθούν -μάταια όμως- να ξαναστήσουν την παλιά συμμορία της εφηβείας τους. Η επανάσταση χάθηκε. Ο καθένας θα τραβήξει τώρα για το δικό του θάνατο, ανοίγοντας ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία της γενιάς τους.¹⁴

Τα κουρέλια του Νικολαΐδη όπως και *Ο εξόριστος στην*

κεντρική λεωφόρο αναφέρονται σε ένα περιθώριο που εκείνη την εποχή απουσίαζε εντελώς από το τοπίο του ελληνικού κινηματογράφου και μπορούμε να πούμε πως αποτελούν ένα δίπτυχο που προβλήθηκε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης προκαλώντας θετικές και αρνητικές αντιδράσεις, προσθέτοντας και την περίπτωση του *Ασυμβίβαστου*¹⁵ του Ανδρέα Θωμόπουλου που συμμετείχε στο Φεστιβάλ την ίδια χρονιά. Γεγονός είναι πως και οι δύο ταινίες αποτελούν μια ξεχωριστή αναφορά μέσα στην πιο ενεργή περίοδο του ΝΕΚ και που τολμούν να προτείνουν μια διαφορετική θεματολογία και αισθητική από αυτές που επικρατούν χωρίς όμως να δημιουργήσουν ισχυρό ρεύμα.¹⁶

Όλη η ταινία χαρακτηρίζεται από ένα έντονο κλίμα νοσταλγίας που δημιουργείται από τις αναμνήσεις των ηρώων σχετικά με τα βιώματα και τις περιπέτειες της νεότητάς τους. Άλλωστε, όπως ακούμε, έχουν δεκαπέντε χρόνια να συναντηθούν και η συγκέντρωσή τους στο σπίτι του Άλκη¹⁷ επαναφέρει συνθηματικές φράσεις, στίχους, ρυθμούς και αστεία που τους πηγαίνουν πίσω στα χρόνια της παρέας τους. Μιλούν κωδικοποιημένα, μόνο εκείνοι μπορούν να αποκρυπτογραφήσουν τα λόγια που ανταλλάσσουν ενώ οι αναφορές τους σε τραγούδια, ταινίες αλλά και στέκια μιας εποχής που έχει παρέλθει είναι διαρκείς και δημιουργούν το τόσο ιδιαίτερο κλίμα της ταινίας.

Οι αναφορές στον ίδιο τον κινηματογράφο είναι φανερές μέσα από τους διαλόγους αλλά και μέσα από τις σκηνοθετικές επιλογές του Νικολαΐδη, όπως στον πρώτο μεγάλο μονόλογο του Άλκη ενώ παίζει ντραμς, μπορούμε να σημειώσουμε τίτλους κολλυγουντιανών ταινιών¹⁸ που διαμόρφωσαν τη νεότητα και την προσωπική μυθολογία του αφηγητή: *Μάρτζορι Μόρνινγκ Σταρ*,¹⁹ *Η κυρία απ' τη Σαγγάη*,²⁰ *Μάρα Μαρού*,²¹ *Λάουρα*.²² Πρόκειται για αμερικανικές ταινίες που ανήκουν σε διαφορετικά κινηματογραφικά είδη και που δείχνουν την αγάπη του σκηνοθέτη για τη χρυσή εποχή του Χόλιγουντ. Το κινηματογραφικό είδος του φιλμ νουάρ το βρίσκουμε άλλωστε ως επιρροή σε πολλά σημεία της ταινίας. Ο ήχος της βροχής που πέφτει ασταμάτητα, ο κλειστός χώρος του σπιτιού, η παρουσία της Ρίτας που παραπέμπει στη φιγούρα της μοιραίας γυναίκας, το έγκλημα, η χρήση της νοϊξ-off, είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του φιλμ νουάρ που συναντάμε και στα *Κουρέλια*.²³ Ακόμα μια αναφορά στο φιλμ νουάρ, μπορούμε να βρούμε και στην αρχική σκηνή της ταινίας, όταν ο μονόλογος αρχίζει μετά την αυτοκτονία του Άλκη θυμίζοντάς μας το εύρημα του νεκρού που ανοίγει την αφήγηση στην αρχή της ταινίας *Sunset Boulevard* του Billy Wilder. Άλλωστε, και η λεκτική επιστροφή στη Βέρα, ως μια μυστήρια φιγούρα που δεν είμαστε σίγουροι τελικά αν ποτέ υπήρξε και που εκπροσωπεί τον εξιδανικευμένο εφηβικό έρωτα, παραπέμπει και στον χαρακτήρα της Λάουρας στη συγκεκριμένη ταινία. Οι αναφορές συνεχίζονται και στον επόμενο εσωτερικό μονόλογο του Άλκη: «Να τώρα για παράδειγμα έχω για παρέα τον Άμποτ και τον Κοστέλλο, τον Αόρατο Άν-

θρωπο και τη φοβερή Ρίτα Χέιγουορθ στο διπλανό κάθισμα... κι αυτό είναι νομίζω δικαίωμά μου... Εντάξει;». Εκτός από το φιλμ νουάρ και την περιπέτεια βρίσκουμε την κωμωδία και τη φανταστική ταινία, άλλωστε τέτοια στοιχεία δοσμένα με πολύ προσωπικό τόνο, συναντάμε μέσα στην ταινία στα αστέρια που ανταλλάσσουν οι πέντε φίλοι ακόμα κι όταν πρόκειται για ένα κυριολεκτικά μαύρο χιούμορ, αλλά και στο «φάντασμα» της Βέρας που εμφανίζεται στο σπίτι.

Η μνήμη του κινηματογράφου, βρίσκεται και σε άλλες δύο ταινίες που όπως οι παραπάνω μονόλογοι, διαμορφώνουν τη νοσταλγική ατμόσφαιρα των *Κουρελιών*. Πρόκειται για τις ταινίες *Ο τρίτος άνθρωπος* και *Ρούμπι Τζέντρι* που τις συναντάμε στην άφιξη του Χρήστου στην πρώτη περίπτωση και του Κωνσταντίνου, στη δεύτερη, όπου και τονίζουν τα κοινά βιώματα των ηρώων. Δεν είναι τυχαίο που και οι δύο περιπτώσεις μεταφέρουν είτε τη συνάντηση των πρωταγωνιστών της ταινίας (*Ρούμπι Τζέντρι*) και το συγκεκριμένο διάλογο χρησιμοποιούν ο Άλκης και ο Κωνσταντίνος όταν συναντιούνται ξανά,²⁴ αναφέροντας και στοιχεία της ταινίας, είτε την ξαφνική επανεμφάνιση του Όρσον Ουέλς που παραθέτει ο Χρήστος όταν φτάνει στο σπίτι.²⁵ Σε αυτές τις αναφορές ακούγονται και τα αντίστοιχα μουσικά θέματα των ταινιών, που ενισχύουν τη νοσταλγική ατμόσφαιρα. Αναφορές βρίσκουμε επίσης και στο μιούζικαλ, στο χορευτικό νούμερο που εκτελούν ξαφνικά ο Κωνσταντίνος και ο Χρήστος και που εισάγει στην ταινία το ξαφνικό και αδικαιολόγητο πέρασμα από την πραγματικότητα στο όνειρο, ένα απρόσμενο «θεατρικό ιντερλούδιο»²⁶ που παραπέμπει σε αντίστοιχες ταινίες όπως το συναντάμε συχνά στο συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος.²⁷

Τα στοιχεία που αποτελούν ένα αφιέρωμα στον ίδιο τον κινηματογράφο επισημαίνει και η Αγλαΐα Μητροπούλου:

Με συνεχείς αναφορές στον κινηματογράφο της εποχής -η αρχική σκηνή της ταινίας, δομημένη πάνω σε μνήμες από τη *Λεωφόρο της Δύσεως* (*Sunset Boulevard*, 1950) του Μπίλλυ Ουάϊλντερ, η σκηνή με τις μοτοσικλέτες, παρμένη από το *The wild one* (*Ο ατίθασος*, 1954) του Λάζλο Μπένεντεκ, σε μνήμες από τον Όρσον Ουέλς, τον Νίκολας Ραίυ κ.α.- η ταινία γίνεται ένα αφιέρωμα στον κινηματογράφο των χρόνων 1950-1960 [...].²⁸

Ο σκηνοθέτης επανερχόταν συχνά στην αγάπη του για τον κινηματογράφο και στο πόσο τον διαμόρφωσαν οι ταινίες που είδε ως έφηβος.²⁹ Αυτή την ατμόσφαιρα των αναμνήσεων και της αίσθησης, μιας άλλης, πιο αθώας εποχής, στην οποία οι ήρωες της ταινίας μπορούσαν να ονειρεύονται, να ερωτεύονται και να ζουν έντονα, μεταφέρουν στα *Κουρέλια* όλες αυτές οι λαβυρινθώδεις παραθέσεις των ταινιών που συναντάμε.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που αποτελεί ιδιαίτερο γνώρισμα της ταινίας είναι η χρήση της μουσικής. Η μουσική όχι μόνο δημιουργεί μια νοσταλγική ηχητική ατμόσφαιρα αλλά υπογραμμίζει και τις σχέσεις μεταξύ των πρωταγωνιστών, τις κοινές τους μνήμες. Άλλωστε, η φράση κλειδί που ταυτίζεται με τη διάλυση της παρέας είναι η εξής: «Μου φαίνεται πως το πράγμα χάλασε ξέρεις πότε; Όταν εκείνος ο Πέρι Κόμο τραγούδησε τη Γκλεντόρα». Τα κομμάτια που ακούγονται προέρχονται από τη δεκαετία του '50, την εποχή της αθωότητας, της νεότητας, του ενθουσιασμού και της εξέγερσης που περιγράφει ο Άλκης στον πρώτο μονόλογο του αυτοσχεδιάζοντας παράλληλα στα ντραμς.³⁰ Η ταινία του Νικολαΐδη είναι μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις της εποχής στην οποία ακούγονται ροκ εντ ρολ τραγούδια, ως χαρακτηριστικά της νεανικής υποκουλτούρας. Σίγουρα στα *Κουρέλια* η ηχητική μπάντα παίζει μεγάλο ρόλο στο να δημιουργηθεί αυτό το νοσταλγικό κλίμα με τις διαρκείς αναφορές στο παρελθόν και στο να δηλωθεί από τα πρώτα πλάνα η ταυτότητα των ηρώων και της παρέας τους.

Η συνάντηση των πέντε φίλων τούς οδηγεί σε ένα τελευταίο ταξίδι στον τόπο της μνήμης τους. Αυτός ο τόπος αποτελείται από μέρη που σημάδεψαν τη νεότητά τους και τους θυμίζουν μια διαφορετική πόλη που δείχνει να μην υπάρχει πια,³¹ από αναμνήσεις προβολών σε σκοτεινές αίθουσες και από παραθέσεις στίχων³² αλλά και τραγουδιών που κωδικοποιημένα αναφέρονται σε γεγονότα που τους διαμόρφωσαν. Όμως, υπάρχει μια μεγάλη απόσταση ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν. «Ξύπνησα εκείνο το πρωί νιώθοντας, όπως πάντα, άχρηστος και λίγο μετέωρος, πράγμα που το 'χα συνηθίσει και δεν μού 'κανε πια καμιά εντύπωση. Η μια μονότονη μέρα ακολουθούσε την άλλη και τίποτε δεν έδειχνε πως κάποτε τα πράγματα θα άλλαζαν», λέει ο Άλκης στον αρχικό του μονόλογο, αυτή η σκέψη μοιάζει να είναι κοινή για όλους τους. Η κόπωση, η απογοήτευση και ο κυνισμός κυριαρχούν και σημειώνουν το διαφορετικό τέλος της διαδρομής του καθενός.

Οι δύο ταινίες, *ο Εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο* και *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, αποτελούν ένα κινηματογραφικό δίπτυχο για το περιθώριο, τη ζωή μακριά από κανόνες, τη ροκ μυθολογία και την προσωπική ήττα. Και οι δύο ταινίες τελειώνουν με το θάνατο και την απόσυρση, ως μοναδική επιλογή. Η μνήμη, στην οποία επιστρέφουν οι ήρωες και στις δύο περιπτώσεις, είναι το τελευταίο καταφύγιο πριν την αποδοχή του τέλους. Η νοσταλγία δεν αποτελεί λύση, όλες οι αναφορές οδηγούν στη συνειδητοποίηση του παρόντος, που δεν μπορεί να τους προσφέρει πια κανέναν τρόπο ζωής στον οποίο να χωράνε οι επιθυμίες τους. Εγκαταλείπουν, λοιπόν, κάθε προσπάθεια να προσαρμοστούν και αποχωρούν οριστικά για ένα φανταστικό σύμπαν, παρέα με ροκ μουσικούς, αναμνήσεις προηγούμενων δεκαετιών, σκηνοθέτες αγαπημένων ταινιών, ηθοποιούς ταινιών της χρυσής εποχής του Χόλιγουντ, αφού αποχαιρετήσουν με το δικό τους τρόπο αυτά τα τελευταία πράγματα που τους κάνουν να νιώθουν ζωντανοί.

Παραπομπές

1. *Αλδεβαράν* (1975), σκηνοθεσία: Ανδρέας Θωμόπουλος, πρωταγωνιστούν: Δημήτρης Φινινής, Δημήτρης Πουλικάκος, Ελένη Μανιάτη.

2. *Exile on Main street*, Rolling Stones, 1972.

3. «Ο περιθωριακός εκπρόσωπός της, Κώστας, που τον υποδύεται ο σκηνοθέτης Κώστας Φέρρης, κουβαλάει ακόμα τα ξεπουλημένα όνειρα και τις εξεγέρσεις της δεκαετίας του '60. Το κίνημα των χίπις που κάποτε έδωσε τις ελπίδες του για μια από τις μεγαλύτερες επαναστάσεις των τελευταίων αιώνων, μέσα από την προκλητική αδιαφορία του για τον αστικό τρόπο διαβίωσης και τελικά κατάντησε δημιουργός ενός νέου μοντέλου καταναλωτικής συμπεριφοράς. Κι ακόμα ο Μάης του '68, βίαιο αποκορύφωμα της ίδιας εξέγερσης που πια έχει καταντήσει απλά αντικείμενο για τους ιστοριοδίφες. Ο Κώστας ξέρει πως αυτά για τη γενιά του έχουν απωθηθεί σαν νεανικά όνειρα και χάθηκαν για πάντα. Η γενιά της επόμενης δεκαετίας, που προσπαθεί να συναντήσει σε μια ερωτική του περιπέτεια, φαίνεται βολεμένη μέσα στην αδράνεια και στην ανυπαρξία ονείρων. Όλες οι αξίες παραμένουν ξοφλημένες, μόνο που τώρα δεν διαφαίνεται καμιά καινούργια διέξοδος πέρα απ' αυτές. Και τελικά η αδυναμία επικοινωνίας είναι κι αυτή ολοκληρωτική. Ο ήρωας συνεχίζει να κουβαλάει όλα του τα αδιέξοδα μέχρι το τέλος». Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Ε' τόμος, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα, 1991, σ. 103-104.*

4. Γράφει σχετικά ο Βαγγέλης Κοτρώνης: «Τούτο το φιλμ, αν και του Ζερβού, μοιάζει με οριστικό ξεκαθάρισμα του Φέρρη, αναφορικά με μια σειρά εμπειρίες που έχει γνωρίσει κείνη η γενιά που τραυματίστηκε από τα γεγονότα των σίξτις. Οι αναφορές στον Μόρρισον, στο Γούντστοκ, στο Μάη του '68, στα ναρκωτικά, στα κοινόβια, στις αυτοκτονίες [...], υπάρχουν με την απ' ευθείας παρουσία του Φέρρη, σαν κύρια δρώντα στοιχεία στον Εξόριστο». Βαγγέλης Κοτρώνης, «20° φεστιβάλ κινηματογράφου», *Χιονάτη για μεγάλους*, 1, (1979), 24-25.

5. Νίκος Ζερβός, «Ροκ, άνεση και εμφάνιση», *Cine 7*, 2 (1987), 30.

6. Ζερβός, ό.π.

7. Ζερβός, ό.π., σ. 31.

8. Ζερβός, ό.π.

9. «Από την ίδια την ταινία όσο και από τις δηλώσεις του σκηνοθέτη της είναι φανερό η πρόθεσή του να «ενοχλήσει τους εφησυχασμένους κάθε λογής». Ένα είδος ενόχλησης που ο Ζερβός το μετατρέπει σε στυλ και στάση μέσω του κινηματογράφου και που θα την υπηρετήσει και στο κατοπινό του έργο μετατρέποντάς την σε αυτοσκοπό. Η πίστη του στην «λειτουργία», όπως την αποκαλεί, της ενόχλησης, τον μετατρέπει σε ιδιάζουσα περίπτωση μέσα στο σώμα του ελληνικού κινηματογράφου. Αποκτά τους δικούς του οπαδούς μα και βρίσκει αντιμέτωπος με το σύνολο των κριτικών του κινηματογράφου με τους οποίους όχι σπάνια φτάνει σε δημόσιους αλληλοδιαπληκτισμούς. Ήδη η κριτική φαίνεται ενοχλημένη με τον *Εξόριστο στην κεντρική λεωφόρο* παρά το γεγονός της αναγνώρισης αρκετών αρετών στην ταινία. Και έχει πραγματικά αρετές αυτή η ταινία που αποτελεί και την πλέον ενδιαφέρουσα δουλειά του Ζερβού». Γιάννης Σολδάτος ό.π., σ. 104.

10. Νικόλας Χρηστάκης, «Πρόλογος», στο Λεωνίδα Χρηστάκης, *Παράβαση*, εκδόσεις Τυφλόμυγα, Αθήνα, 2007, σ. 13.

11. Κάποιους από τους φίλους του ήρωα υποδύονται όπως ήδη είπαμε, ο Δημήτρης Πολύτιμος, ο Δήμος Θεός και ο Σπύρος Σακκάς. Ο τελευταίος δίνει κάποια ενδιαφέροντα στοιχεία για την ταινία : «Σε ό,τι αφορά την ταινία του Ζερβού, αυτός ήτανε συνέχεια κοντά μας, του 'χε αρέσει πολύ η ταινία και στη Θεσσαλονίκη στο φεστιβάλ, θυμάμαι. Έγραψε το σενάριο, τον «Εξόριστο στην κεντρική λεωφόρο»,

για μένα! Εγώ το διάβασα και ξέρω ότι πολλές φορές το σενάριο καταστρατηγείται και μετατοπίζεται το κέντρο βάρους. [...] Του το 'πα ότι έχω υποχρεώσεις και επέμενε πολύ. «Γιατί δεν το λες στον Κώστα, που 'χει και μακριά μαλλιά κι αυτός και θα παίξει μια χαρά;» Έτσι έπαιξε ο Φέρρης κι έτσι γυρίστηκε η ταινία αυτή. Με παρακάλεσε, όμως, να πάω κι εγώ να εμφανιστώ έστω σε μία σκηνή με ατάκες που προέκυψαν αυτοσχεδιαστικά». Σπύρος Σακκάς, (συνέντευξη στον Αντώνη Μποσκοϊτή), Η φωνή είναι παράγωγο του μυαλού, του σώματος και του νευρικού συστήματος. Το κουτί της Πανδώρας, (2020) [https://www.koutipandoras.gr/article/synenteyxi-spyros-sakkas?fbclid=IwAR2h5u5bjQnJO6wek_gaeQ2ELGDN1C768g9cPGj4PBBBdNpqwdO8toLOet0 (2-11-2020)].

12. Βαγγέλης Κοτρώνης, «20° φεστιβάλ κινηματογράφου», *Χιονάτη για μεγάλους*, 1, (1979), σ. 26.

13. *La reprise du travail aux usines wonder* (1968), σκηνοθεσία: Jacques Vilemmont.

14. Νικολαΐδης, Ν. 1979, Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα, σύνοψη, του ιδίου, (2017), [<https://nikosnikolaidis.com/the-wretches-are-still-singing/?lang=el> (1-11-2020)]

15. *Ο ασυμβίβαστος* (1979), σκηνοθεσία: Ανδρέας Θωμόπουλος, πρωταγωνιστούν: Παύλος Σιδηρόπουλος, Μπέτυ Λιβανού, Βέρα Κρούσκα.

16. «Για μένα είναι μια πολύ σημαντική πρόταση τα «Κουρέλια» και ταινία που άργησε πολύ να δημιουργήσει σχολή. Πήγαμε να δημιουργήσουμε σχολή αλλά μάλλον δεν τα καταφέραμε». Βλ. Ν. Νικολαΐδης (συνέντευξη στους Βάσο Γεωργα-Νίκο Κουλαυτάκη), «Εξόριστος στον σινεμά», *Cine 7*, 6, 1987, 63.

17. Οι πρωταγωνιστές κρατούν στην ταινία τα πραγματικά τους μικρά ονόματα, οπότε και αναφέρονται με αυτά στο κείμενο.

18. Όλες οι ταινίες σημειώνονται με τους ελληνικούς τίτλους μέσα στο κείμενο, όπως στην έκδοση του σεναρίου της ταινίας. Παρακάτω παρατίθενται οι πρωτότυποι τίτλοι (βλ. υποσημειώσεις 17, 18, 19, & 20).

19. *Marjorie Morning Star* (1958), σκηνοθεσία: Irving Rapper, πρωταγωνιστούν: Gene Kelly, Natalie Wood. (Όλες οι ταινίες σημειώνονται με τους ελληνικούς τίτλους μέσα στο κείμενο, όπως στην έκδοση του σεναρίου της ταινίας).

20. *Lady from Shanghai* (1947), σκηνοθεσία: Orson Welles, πρωταγωνιστούν: Rita Hayworth, Orson Welles.

21. *Mara Maru* (1952), σκηνοθεσία: Gordon Douglas, πρωταγωνιστούν: Errol Flynn, Ruth Ronan.

22. *Laura* (1944), σκηνοθεσία: Otto Preminger, πρωταγωνιστούν: Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb.

23. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, αυτές οι αναφορές αντιμετωπίστηκαν με μια διάθεση εχθρότητας και καχυποψίας, καθώς δύσκολα μπορούσαν να αναγνωρισθούν: «Βέβαια πέσανε κάτι φιλμνουαρίστικα στοιχεία, αλλά ακόμα δεν ξέρανε το φιλμ νουάρ, δεν το είχανε ανακαλύψει», βλ. ό.π., «Εξόριστος στον σινεμά», *Cine 7*, 6, 1987, 63.

24. Κωνσταντίνος: «Δεν έχεις αλλάξει καθόλου· το ξέρεις;», Άλκης: «Αν έσβηνες τον φακό και σ' έβλεπα, θα σου 'λεγα κι εγώ αν έχεις αλλάξει... ωραία λέγε γρήγορα σκηνικό», Κωνσταντίνος: «Άρχισε πρώτος», Άλκης: «Ρούμπυ Τζέντρυ», Κωνσταντίνος: «Τζένιφερ Τζονς», Άλκης: «Κουρέλι καλώς ήρθες», Νίκος Νικολαΐδης, *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1980, σ. 26.

25. «Πρόσεξέ με [...]· Κρύβομαι στο σκοτάδι, καθ' ότι και ο Τρίτος Άνθρωπος... Χάρυ, Χάρυ Λάιμ», Νίκος Νικολαΐδης, *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, ό.π., σ. 48.

26. Βλ. Siegfried Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου, Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, εκδόσεις Κάλβος, Αθήνα, 1983, σ. 119-120.

27. «Μ' έχουν επηρεάσει πολύ τα μιούζικαλ. [...]· Ο χορός σου έδινε μια ελευθερία, μια κίνηση και βοήθησε στο να ξεπετάξουμε από πάνω μας αυτά τα πεπαιωμένα ντυσίματα. Γι' αυτό αγαπήθηκε και το μιούζικαλ». Βλ. Γιάννης Σολδάτος, ό.π., σ. 89.

28. Αγλαΐα Μητροπούλου, *Ελληνικός Κινηματογράφος*, εκδόσεις Παπαζήση, (Β' έκδοση), Αθήνα, 2006, σ. 320.

29. «Εγώ βασικά αγαπώ το γ' κατηγορίας αμερικάνικο σινεμά. Είμαστε μια γενιά που είδε πολύ αμερικάνικο σινεμά, α', β' και γ' κατηγορίας, και το γ' κατηγορίας, το μαύρο δηλαδή αμερικάνικο σινεμά, το αισθάνομαι πιο δικό μου [...]. Και τέτοιες αναφορές υπάρχουν στην ταινία». Βλ. Γιάννης Σολδάτος, ό.π., σ. 89.

30. «Αθήνα, Σεπτέμβρης πριν από πολλά πολλά χρόνια, δώδεκα το πρωί. Οι μπάτσοι μπουκάρουνε στο Maxim. Μέσα πεντακόσιοι κάφροι με μπλου τζηνς και πάνω στην οθόνη ο δεινόσαυρος Μπιλ Χάλεϋ με τους Κομήτες του, ο Λιτλ Ρίτσαρντ, ο Έλβις Πρίσλεϋ, ο Τένεσσυ Έρνι Φορντ, οι Πλάτερς, ο Μπαζ Κλίφορντ, ο Φατς Ντόμινο κι ο Τζόνυ Ρέη με το «μικρό συννεφάκι που έκλαιγε». Κάτω στην πλατεία οι άγριοι χορεύουνε, καπνίζουνε, φιλιούνται, σκίζουνε καθίσματα». Νίκος Νικολαΐδης, *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, ό.π., σ. 17.

31. «Τοπ Χατ, Γκριν Πάρκ, Μπλε Αλεπού», από τον αρχικό μονόλογο του Άλκη, Νίκος Νικολαΐδης, ό.π., σ. 18.

32. Στίχοι των Γιάννη Δάλλα και Νίκου Καββαδία.