

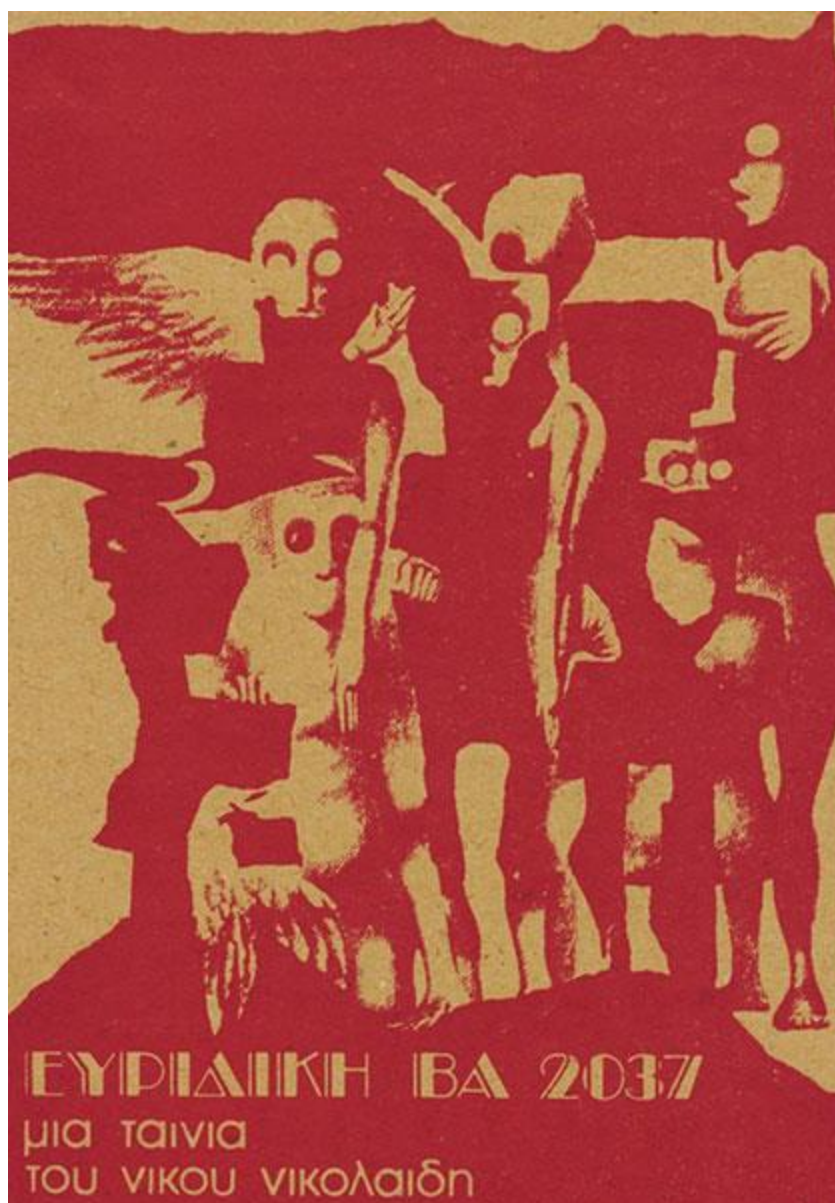
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

**Διπλωματική Εργασία**

ΕΑΡΙΝΟ ΕΞΑΜΗΝΟ 2016-2017 ΔΙΔΑΣΚΟΥΣΑ: Παναγιώτα Μήνη

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ: Δημήτριος Νινίκας ΑΡ. ΜΗΤΡΩΟΥ: 0725

**Η μουσική στις ταινίες του Νίκου Νικολαΐδη**



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	σελ.
<b>Εισαγωγή</b> .....	3
Η κινηματογραφική μουσική ως πεδίο επιστημονικής έρευνας στην Ελλάδα.....	5
Μεθοδολογία της εργασίας.....	5
Κινηματογράφος και Μουσική: μία αμφίδρομη σχέση.....	7
Μουσική Ορολογία.....	8
<b>Η Μουσική στον Νικολαΐδη</b> .....	9
Περιβάλλοντα των ταινιών του Νικολαΐδη.....	9
Οι Συνθέτες και τα Είδη Μουσικής.....	11
Η χρήση της μουσικής από τον Νίκο Νικολαΐδη.....	18
«Διηγητική» και «Μη Διηγητική» Μουσική.....	21
Τα μουσικά θέματα των ταινιών.....	29
Η μουσική ως ‘γέφυρα’ ή συνοδεία.....	35
Η μουσική ως αναλογία, ‘mickeymousing’ ή ‘underscoring’.....	38
Η μουσική ως στοιχείο αμφισημίας.....	43
Η μουσική ως στερεοτυπική αναφορά.....	48
Η μουσική ως αντίθεση με την εικόνα.....	52
Η μουσική ως ανάδειξη του κωμικοτραγικού στοιχείου.....	59
Η μουσική ως ειρωνικό σχόλιο.....	64
Η μουσική ως κοινωνικό σχόλιο.....	67
<b>Συμπεράσματα</b> .....	78
Βιβλιογραφία-Φιλμογραφία-Διαδικτυακές πηγές.....	81

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η επιρροή της μουσικής, είτε σαν οργανική σύνθεση είτε με την μορφή του τραγουδιού, στην ψυχοσύνθεση της ανθρώπινης προσωπικότητας είναι γεγονός αδιαμφισβήτητο. Η σύνδεση εικόνας και μουσικής στον κινηματογράφο και η επίδραση τους στην διαδικασία της πρόσληψης από τον θεατή αποτελούν πεδίο επιστημονικής έρευνας και ανάγονται στις απαρχές του βωβού κινηματογράφου, όταν η μουσική πιάνου ή ορχήστρας έδινε έμφαση στις σκηνές τις οποίες συνόδευε.

Σε ό,τι αφορά τον ελληνικό κινηματογράφο, στον λεγόμενο ‘παλιό’ των δεκαετιών ’50 και ’60, μπορούμε να παρατηρήσουμε την σημαντική θέση που κατείχε η μουσική στην διαμόρφωση του τελικού καλλιτεχνικού αποτελέσματος. Τραγούδια και μουσικές από τις ταινίες της ‘χρυσής’ εποχής του ελληνικού κινηματογράφου παραμένουν ακόμη και σήμερα ζωντανά στις μνήμες των θεατών και συνδέονται πολλές φορές με ηθοποιούς ή σκηνές από τις αντίστοιχες ταινίες. Στον Νέο Ελληνικό κινηματογράφο, από τη δεκαετία του 1970 και εξής, αυτή η σύνδεση μεταξύ μουσικής και εικόνας πήρε μία πιο αφαιρετική μορφή και οδήγησε συχνά σε μουσικούς πειραματισμούς, οι οποίοι ακολουθούσαν την αντίστοιχη φιλική δημιουργία. Πολλές φορές η μουσική στις ταινίες του Ν.Ε.Κ. έχει έναν δευτερεύοντα συνοδευτικό ρόλο και δεν συμμετέχει ισότιμα στην δημιουργία του τελικού αποτελέσματος. Οι ταινίες του Νίκου Νικολαΐδη αποτελούν εξαίρεση στον κανόνα αυτό καθώς προτείνουν μία εναλλακτική προσέγγιση στη σχέση της μουσικής με την εικόνα. Στην παρούσα εργασία στοχεύω να αναδείξω την χρήση της μουσικής από τον Νικολαΐδη ως δομικό στοιχείο στη δημιουργία των ταινιών του. Συγκεκριμένα, θα προσπαθήσω να απαντήσω στα ερωτήματα: Πόσο σημαντική θέση κατέχει η μουσική στις ταινίες του; Ποιές είναι οι ιδιαιτερότητες της χρήσης της σε αυτές;

Η εισαγωγή της εργασίας αναφέρεται στην κινηματογραφική μουσική ως πεδίο επιστημονικής έρευνας στην Ελλάδα και στην μεθοδολογία της εργασίας. Ακολουθούν κάποιες γενικές πληροφορίες για τον ορισμό της μουσικής στον κινηματογράφο. Παρουσιάζονται επίσης οι όροι που εμφανίζονται στη μουσικολογία του κινηματογράφου και εξηγείται η σχετική ορολογία, η οποία θα χρησιμοποιηθεί στην εργασία.

Στο κυρίως μέρος μετά από μία σύντομη εισαγωγή ακολουθούν τα περιβάλλοντα των ταινιών του Νικολαΐδη. Γίνεται αναφορά στους συνθέτες που έγραψαν μουσική για τις ταινίες του και παρατίθενται στοιχεία για τα μουσικά είδη, τα οποία συναντούμε σε αυτές. Αναλύεται η ιδιαίτερη χρήση της μουσικής στις ταινίες του, εξετάζεται η λειτουργία της μουσικής στο σύνολο του κινηματογραφικού έργου του, και τεκμηριώνονται οι παρατηρήσεις μου με παραδείγματα από συγκεκριμένες σκηνές.

Οι οκτώ ταινίες του Νικολαΐδη, πάνω στις οποίες βασίστηκε η παρούσα εργασία, είναι οι εξής κατά χρονολογική σειρά: *Ευριδίκη ΒΑ 2037* (1975), *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* (1979), *Γλυκιά συμμορία* (1983), *Πρωινή περίπολος* (1987), *Singapore Sling: ο άνθρωπος που αγάπησε ένα πτώμα* (1990), *Θα σε δω στην κόλαση, αγάπη μου* (1999), *Ο χαμένος τα παίρνει όλα* (2002), *Zero years* (2006)<sup>1</sup>. *Το κορίτσι με τις βαλίτσες* (2003), δεν συμπεριλαμβάνεται στην εργασία, επειδή δεν είναι αμιγές κινηματογραφικό έργο, αλλά αποτελεί τηλεταινία. Επίσης δεν συμπεριλαμβάνονται οι δύο μικρού μήκους ταινίες του σκηνοθέτη, *Lacrimae Rerum* (1962) και *Άνευ όρων* (1964), οι οποίες στάθηκε αδύνατον να εντοπιστούν είτε στο διαδίκτυο είτε σε μορφή οπτικού δίσκου (DVD).

---

<sup>1</sup> Λεπτομερή στοιχεία για τους συντελεστές των ταινιών βρίσκονται στην ιστοσελίδα: <http://nikosnikolaidis.com>.

## **Η κινηματογραφική μουσική ως πεδίο επιστημονικής έρευνας στην Ελλάδα**

Η επιστημονική μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής στην Ελλάδα βρίσκεται ακόμα σε πρωταρχικό στάδιο. Εξειδικευμένη ελληνική βιβλιογραφία για την ελληνική κινηματογραφική μουσική αποτελούν μόνο το βιβλίο του Νίκου Πουλάκη *Μουσικολογία και Κινηματογράφος, κριτικές προσεγγίσεις στη μουσική των σύγχρονων ελληνικών ταινιών*<sup>2</sup> και το βιβλίο του Κώστα Μυλωνά *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*<sup>3</sup>, το οποίο είναι περισσότερο ένα ιστορικό σημείωμα για τους συνθέτες που έγραψαν μουσική για τον ελληνικό κινηματογράφο παρά μία κριτική ανάλυση της χρήσης της στα έργα. Πέραν αυτών η ελληνική κινηματογραφική μουσική προς στιγμήν στερείται πιο συνολικών μελετών. Επομένως, για την συγκεκριμένη εργασία, βασίστηκα κυρίως στις θεωρίες και τεχνικές ανάλυσης του Νίκου Πουλάκη, από το βιβλίο του οποίου αντλήθηκαν και αναλύσεις ξένων μελετητών, όπως η Claudia Gorbman και η Kassabian. Επιπλέον, χρησιμοποίησα προσεγγίσεις του Michel Chion από το βιβλίο του *Ο ήχος στον κινηματογράφο*, το βιβλίο του Μίμη Τσακωνιάτη για τον Νικολαΐδη, καθώς και συνεντεύξεις που έδωσε ο Νικολαΐδης σε εφημερίδες και περιοδικά, οι οποίες αντλήθηκαν από την επίσημη ιστοσελίδα του σκηνοθέτη.

### **Μεθοδολογία της εργασίας**

Η εργασία οργανώθηκε ως εξής: Είδα επτά τουλάχιστον φορές την κάθε ταινία. Σε πρώτο στάδιο, σημείωσα κάθε σκηνή με ύπαρξη μουσικής και το αντίστοιχο χρονικό σημείο. Δεν καταγράφηκαν ήχοι που παράγονται από φυσικούς πομπούς (ήχοι της φύσης, ήχοι μηχανημάτων), αλλά μόνο μουσικά δεδομένα που παράγονται από τον άνθρωπο: φωνητικά, ακουστικά όργανα, ηλεκτρονικά όργανα ή μηχανήματα που έχει δημιουργήσει ο άνθρωπος

---

<sup>2</sup> Νίκος Πουλάκης *Μουσικολογία και Κινηματογράφος, Κριτικές προσεγγίσεις στη μουσική των σύγχρονων ελληνικών ταινιών*, Αθήνα: Μουσικός Οίκος Π. Νικολαΐδου/ edition Orpheus, 2015.

<sup>3</sup> Κώστας Μυλωνάς *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα: Κέδρος, 2001.

(ηλεκτρόφωνο, μουσικό κουτί, τζουκ-μποξ, κασετόφωνο, ραδιόφωνο, τηλεόραση, ρολόι χειρός). Εξετάστηκε τόσο η πρωτότυπη μουσική, η οποία συντέθηκε για τις συγκεκριμένες ταινίες, όσο και η ήδη υπάρχουσα μουσική και τραγούδια που ενσωματώνονται στον κορμό της φιλικής αφήγησης. Στη συνέχεια ερμηνεύτηκε η χρήση της μουσικής στις σκηνές τις οποίες συνοδεύει.

Επειδή οι υπάρχουσες αναλυτικές μέθοδοι των θεωρητικών κινηματογραφικής μουσικής δεν κάλυπταν ολοκληρωτικά τον ερευνητικό προσανατολισμό της παρούσης εργασίας, ήταν απαραίτητο να διαμορφώσω προσωπικό τρόπο ανάλυσης της μουσικής. Συγκεκριμένα, καταγράφηκαν σκηνές με «διηγητική» και «μη-διηγητική» μουσική, σύμφωνα με την προσέγγιση της Claudia Gorbman, και την ανάλυση που προτείνει η Kassabian. Επιπλέον, αξιοποιήθηκε η οπτική του Michel Chion<sup>4</sup> στην αλληλεπίδραση μουσικής και εικόνας στο κινηματογραφικό έργο, καθώς πλησιάζει την δημιουργική χρήση της μουσικής στις ταινίες του Νικολαΐδη. Αν και δεν ακολούθησα *μία* συγκεκριμένη μέθοδο, πήρα στοιχεία από τις αναλυτικές προσεγγίσεις των παραπάνω θεωρητικών, τα οποία ταιριάζουν με τη χρήση της μουσικής από τον Νικολαΐδη.

Στην εργασία πρώτα παρουσιάζονται οι σκηνές με ‘διηγητική’ και ‘μη διηγητική’ μουσική. Στη συνέχεια εξετάζονται οι διαφορετικοί τρόποι χρήσης της μουσικής, οι οποίοι ομαδοποιήθηκαν σε κατηγορίες: μουσικά θέματα, ‘γέφυρα’ ή συνοδεία, αναλογία ή mickeymousing ή underscoring, στοιχείο αμφισημίας, στερεοτυπική αναφορά, αντίθεση με την εικόνα, ανάδειξη του κωμικοτραγικού στοιχείου, ειρωνικό σχόλιο, κοινωνικό σχόλιο. Όλες οι παραπάνω κατηγορίες παρουσιάζονται μέσα από παραδείγματα από τις ταινίες. Σε ορισμένες κατηγορίες τα περισσότερα παραδείγματα προέρχονται από την *Γλυκιά συμμορία*, την μεγαλύτερη σε διάρκεια

---

<sup>4</sup> Michel Chion *Ο ήχος στον κινηματογράφο*, Αθήνα: Πατάκης, 2010.

ταινία του Νικολαΐδη. Η ίδια ταινία περιλαμβάνει και την μεγαλύτερη σε διάρκεια μουσική υπόκρουση.

### **Κινηματογράφος και Μουσική: Μία αμφίδρομη σχέση**

Δεν είναι εύκολο να ερμηνεύσουμε τον όρο κινηματογραφική μουσική ή μουσική στον κινηματογράφο, όπως συνηθίζουν να την αποδίδουν οι θεωρητικοί της μουσικολογίας του κινηματογράφου. Σύμφωνα με τον Νίκο Πουλάκη «μολονότι είναι εξαιρετικά περίπλοκο να ορίσουμε επακριβώς ‘τι είναι κινηματογραφική μουσική’, θα μπορούσαμε σε γενικές γραμμές να προσεγγίσουμε την κινηματογραφική μουσική ως την τέχνη των (οργανωμένων) ήχων σε σχέση με τις (κινούμενες) εικόνες<sup>5</sup>».

Η μουσικολογία της δυτικής κλασικής μουσικής θεωρεί κινηματογραφική μουσική μόνο αυτή που έχει συντεθεί για συγκεκριμένο έργο. Προϋπάρχουσες συνθέσεις και τραγούδια ενσωματωμένα στο έργο δεν θεωρούνται μέρος της κινηματογραφικής μουσικής<sup>6</sup>. Ο Michel Chion διαφωνεί με τη άποψη αυτή, υποστηρίζοντας ότι κάθε μουσική και τραγούδι το οποίο προϋπάρχει του κινηματογραφικού δημιουργήματος και εντάσσεται σ’ αυτό, είναι μουσική του κινηματογράφου<sup>7</sup> ή όπως χαρακτηριστικά αναφέρει μουσική στον κινηματογράφο<sup>8</sup>.

Ως τέχνη, η μουσική προϋπήρχε του κινηματογράφου. Αρκετές φορές συνυπήρξε με άλλες μορφές τέχνης όπως η υποκριτική (το θέατρο, η όπερα), ο χορός (το μπαλέτο) και άλλα θεάματα στις διάφορες χρονικές περιόδους. Σύμφωνα με τον Chion τα στοιχεία που συνθέτουν την τέχνη της μουσικής δεν αλλάζουν όταν αυτή χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο, οπότε είναι δύσκολο να δοθεί ο όρος «κινηματογραφική μουσική» στις μουσικές που ακούγονται στις

---

<sup>5</sup> Πουλάκης, ό. π. σελ. 11.

<sup>6</sup> Πουλάκης, ό. π. σελ. 12.

<sup>7</sup> Chion, ό. π. σελ. 150.

<sup>8</sup> Chion, ό. π. σελ. 153.

κινηματογραφικές ταινίες<sup>9</sup>. Η χρήση του όμως μας διευκολύνει να κατηγοριοποιούμε την μουσική που γράφεται για τον κινηματογράφο, έστω κι αν δεν παρουσιάζει διαφορετική δομή από τις υπάρχουσες μορφές μουσικής. Η κινηματογραφική μουσική παρέμεινε παραμελημένο πεδίο έρευνας και μελέτης από τους ακαδημαϊκούς κύκλους τόσο των κινηματογραφικών όσο και των μουσικολογικών σπουδών για πολλά χρόνια. Σχετικά πρόσφατα αναπτύχθηκε ένας νέος τομέας έρευνας και μελέτης, η μουσικολογία του κινηματογράφου<sup>10</sup>, η οποία δειλά - δειλά αναπτύσσεται.

Στην παρούσα εργασία εξετάστηκαν και οι πρωτότυπες αλλά και οι προϋπάρχουσες των έργων συνθέσεις, καθώς η απουσία των τελευταίων θα συνιστούσε μία μερική, όχι ολοκληρωμένη εργασία για την χρήση της μουσικής στις ταινίες του Νικολαΐδη.

### **Μουσική Ορολογία**

Η μουσική ορολογία που χρησιμοποιείται στην εργασία ακολουθεί την ορολογία που έχει καθιερωθεί στην Μουσικολογία. Για το λόγο αυτό προτίμησα τη δόκιμη λέξη «συνθετητές» αντί του συνθεσάιζερ ή αρμονίου. Διάφωνες είναι οι συγχορδίες που παράγουν μη αρμονικό, «κακόφωνο» ήχο, περιλαμβάνουν τουλάχιστον ένα διάφωνο διάστημα και αποτελούνται από περισσότερες των τριών νότες<sup>11</sup>. Ιδιόφωνα κρουστά είναι τα πιατίνια, τα κουδούνια, οι μαράκες και άλλα. Μεμβρανόφωνα κρουστά είναι τα τύμπανα, το τουμπελέκι και το νταούλι. Ξύλινα πνευστά είναι το κλαρινέτο, το φλάουτο και η φλογέρα. Χάλκινα πνευστά είναι η τρομπέτα, το κόρνο, το τρομπόνι και η τούμπα. Ηλεκτρόφωνο είναι το γνωστό σε όλους πικάπ.

---

<sup>9</sup> Chion, ό. π. σελ. 154.

<sup>10</sup> Πουλάκης, ό. π. σελ. 26.

<sup>11</sup> Ευαγγελία Λουκάκη *Εισαγωγή στην Αρμονία*, Αθήνα: Μουσικό Σχολείο Ιλίου, 2013 στο <http://www.mous-sxol-ilion.gr> τελευταία επίσκεψη 23-08-2017 και Δημήτρης Συκιάς *Σημειώσεις θεωρητικών μουσικής 2 Συγχορδίες* στο <http://zeuk114-edu.blogspot.gr/>, τελευταία επίσκεψη 23-08-2017.



## **Η Μουσική στον Νικολαΐδη**

Ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί την μουσική ως ισότιμο δημιουργικό παράγοντα στις ταινίες του καθώς η μουσική αποτελούσε έναν σημαντικό διαμορφωτικό πυλώνα της προσωπικότητας και του τρόπου ζωής του. Για τον Νικολαΐδη, η μουσική έχει ανάλογη δύναμη με την εικόνα και ο ρόλος της δεν είναι δευτερεύων αλλά το ίδιο σημαντικό με την εικόνα. Στις ταινίες του η μουσική λειτουργεί συνεργατικά με τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία και έχει ενεργό ρόλο στην πλοκή. Οι μουσικοί συνεργάτες του Νικολαΐδη (συνθέτες, επιμελητές) δεν ήταν απλοί διεκπεραιωτές αλλά συνδημιουργοί των ταινιών, στις οποίες ο Νικολαΐδης είχε ουσιαστικά τον ρόλο του συντονιστή. Η μουσική ως δημιουργικό στοιχείο στις ταινίες του αντιτίθεται στην άποψη αρκετών κινηματογραφικών και μουσικών κύκλων οι οποίοι υποστηρίζουν την υποταγή της μουσικής στην εικόνα<sup>12</sup>.

## **Περιβάλλοντα των ταινιών του Νικολαΐδη**

Ο Νικολαΐδης εντάσσει την μουσική των ταινιών του σε ιδιαίτερα πολιτισμικά περιβάλλοντα. Τα περιβάλλοντα αυτά είναι κάποιες φορές η γενιά του '50 (*Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα, Singapore Sling*) και ιδιαίτερα εκείνη η ομάδα των νέων οι οποίοι ανέπτυξαν διαφορετικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά από εκείνα της κυρίαρχης κουλτούρας της εποχής (αστικολαϊκά και ρεμπέτικα τραγούδια για τις λαϊκές συνοικίες, ελαφρό τραγούδι, κλασική ευρωπαϊκή μουσική και δημοφιλή ξένα τραγούδια για τα αστικά στρώματα). Το rock'n'roll, η jazz και το rhythm'n'blues σηματοδοτούσαν και ένα διαφορετικό τρόπο ζωής που συνοδεύεται από ρούχα μπλου τζην, συναυλίες εκκολαπτόμενων νεανικών rock συγκροτημάτων σε κέντρα διασκέδασης και αμφισβήτηση της κυρίαρχης ηθικής της εποχής. Σε άλλες περιπτώσεις (*Γλυκιά συμμορία, Ο*

---

<sup>12</sup> Μυλωνάς, ό. π. σελ. 156 και Chion, ό. π. σελ. 171.

χαμένος τα παίρνει όλα) η πολιτισμική αναφορά εντάσσει την μουσική στην σύγχρονη κοινωνία αλλά με τους όρους του περιθωρίου και μίας ‘ιδιαίτερης’ ομάδας ανθρώπων, οι οποίοι μέσα από τον μικρόκοσμό τους αντιτίθενται στον κυρίαρχο τρόπο ζωής.

Ένα άλλο πολιτισμικό περιβάλλον στις ταινίες του Νικολαΐδη είναι το δυστοπικό παρόν και μέλλον, στο οποίο οι απρόσωποι κρατικοί μηχανισμοί, με τον απόλυτο έλεγχο της τεχνολογίας την οποία κατέχουν ως μονοπώλιο, οδηγούν το ανθρώπινο γένος στην εξαθλίωση (*Ευριδίκη ΒΑ 2037*, *Πρωινή περίπολος*, *The zero years*). Η μουσική και εδώ αλληλεπιδρά με όλα τα στοιχεία που συνθέτουν τα πολιτισμικά περιβάλλοντα των ταινιών. Οι ποικίλοι τρόποι αλληλεπίδρασης αναδεικνύονται με τις πολλαπλές χρήσεις της μουσικής, τις οποίες θα αναλύσουμε σε επόμενη ενότητα της εργασίας. Η συγκεκριμένη χρήση της μουσικής στον Νικολαΐδη συναντά την θεωρητική προσέγγιση του Rick Altman, ο οποίος « διατυπώνει μία κριτική στάση απέναντι σε παλαιότερες μεθόδους ανάλυσης της σχέσης της μουσικής με την κινηματογραφική ταινία. Ο Altman αναφέρεται σε κλασικές προσεγγίσεις που οριοθετούν την οπτική τους στο μουσικό/ηχητικό κινηματογραφικό αποτέλεσμα ως μουσικό/ηχητικό αντικείμενο αυτό καθαυτό, με συνέπεια η προτεινόμενη ανάλυση να περιορίζεται τελικά σε καθαρά μουσικές/ηχητικές ιδιότητες, όπως η ένταση, το ύψος και η χροιά. Στη λογική αυτή, ο Altman προτείνει την υπέρβαση της κειμενοκεντρικής μελέτης των ταινιών (και, ειδικότερα, του κινηματογραφικού ήχου και της μουσικής) υπό την έννοια του ‘γεγονότος’ (event) που διαμορφώνει και διαμορφώνεται από τη γενικότερη κουλτούρα παραγωγής (production), πρόσληψης (reception) και αντίληψης (perception) του κινηματογράφου ως πολιτισμικού φαινομένου. Καταλήγοντας, ο Altman παρατηρεί ότι το φιλικό και κινηματογραφικό μουσικό/ηχητικό πεδίο συνομιλούν

αδιάλειπτα με το ευρύτερο πολιτισμικό ηχοτοπίο (soundscape) της κουλτούρας στην οποία εντάσσονται<sup>13</sup>».

### **Οι συνθέτες και τα είδη μουσικής**

Πρωτότυπη μουσική γράφτηκε για πέντε από τις οκτώ ταινίες του Νικολαΐδη. Οι ταινίες αυτές είναι οι εξής: *Γλυκιά συμμορία*<sup>14</sup>, *Πρωινή περίπολος*<sup>15</sup>, *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου*<sup>16</sup>, *Ο χαμένος τα παίρνει όλα*<sup>17</sup> και *The zero years*. Οι υπόλοιπες τρεις ταινίες (*Ευριδίκη ΒΑ 2037*<sup>18</sup>, *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*<sup>19</sup> και *Singapore Sling: ο άνθρωπος που αγάπησε ένα πτώμα*<sup>20</sup>) δεν έχουν πρωτότυπη μουσική. Σε αυτές χρησιμοποιήθηκαν τραγούδια και μουσική που προϋπήρχαν, είτε rock'n'roll/jazz/rhythm'n'blues κομμάτια είτε οργανική/κλασική/φωνητική μουσική και επιλέχθηκαν ως επένδυση από τον υπεύθυνο μουσικής της ταινίας σε συνεργασία με τον Νικολαΐδη.

Ο Νικολαΐδης έδινε μεγάλη προσοχή στην επιλογή των μουσικών συνεργατών του και είχε την συνεχή επιμέλεια σε όλα τα στάδια της παραγωγής της μουσικής, όπως φαίνεται από μαρτυρίες των ίδιων. Στον Νικολαΐδη δεν ισχύει η διαπίστωση του Κώστα Μυλωνά ότι η μουσική στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο ήταν περισσότερο ‘καλλιτεχνικής’ φύσεως και δεν μπορεί να σταθεί, από τεχνικής πλευράς, σε αξιοπρεπές επίπεδο όσον αφορά τη μουσικολογική κατάρτιση των συνθετών και το τελικό της αποτέλεσμα<sup>21</sup>. Η περίπτωση του Νικολαΐδη θέτει σε αμφισβήτηση

---

<sup>13</sup> Πουλάκης, ό. π. σελ. 16.

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=e-bgWWz5PuE>

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=U6QU7087yKU&t=5s>

<sup>16</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=R\\_xz3tNPLpw](https://www.youtube.com/watch?v=R_xz3tNPLpw)

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vIZsF6tW2Sc>

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8dp8GaiIMa0>

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Hz0-T7uRIY8>

<sup>20</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=37Vok6BKIMM>

<sup>21</sup> Μυλωνάς, ό. π. σελ. 153.

αυτή την άποψη του Μυλωνά, όπως θα φανεί σε επόμενα κεφάλαια της εργασίας. Αν υπάρξουν κι άλλες μελέτες ανάλογες με την παρούσα στο μέλλον, θα συμβάλουν στην περαιτέρω αμφισβήτηση της άποψης αυτής.

Με βάση τη χρονολογική σειρά των ταινιών του Νικολαΐδη, από τους συνθέτες της πρωτότυπης μουσικής για τις ταινίες του πρώτος εμφανίζεται ο Γιώργος Χατζηνάσιος, ο οποίος έγραψε πρωτότυπη μουσική για δύο ταινίες του σκηνοθέτη, τη *Γλυκιά συμμορία* και την *Πρωινή περίπολο*<sup>22</sup>. Ο Χατζηνάσιος είναι γνωστός μουσικός (κυρίως ως πιανίστας), ο οποίος έχει εκδώσει πολλούς προσωπικούς δίσκους και έχει γράψει μουσική για τριάντα οκτώ κινηματογραφικές ταινίες και είκοσι πέντε θεατρικά έργα<sup>23</sup>. Στις δύο ταινίες του Νικολαΐδη, στις οποίες έχει συνθέσει πρωτότυπη μουσική, το κυρίαρχο όργανο είναι το πιάνο (για την *Γλυκιά συμμορία*)<sup>24</sup> και οι συνθετητές (για την *Πρωινή περίπολο*)<sup>25</sup>. Βέβαια χρησιμοποιεί και άλλα όργανα (συνθετητές, μεμβρανόφωνα και ιδιόφωνα κρουστά, ηλεκτρική κιθάρα, ξύλινα και χάλκινα πνευστά, βιολί, φουσαρμόνικα και μπάσο, για την *Γλυκιά συμμορία*)<sup>26</sup>, και τσέλο και

---

<sup>22</sup> Ο Γιώργος Χατζηνάσιος συνέθεσε την μουσική της ταινίας (soundtrack), η οποία εκδόθηκε σε δίσκο βινυλίου 33' στροφών (LP) το 1983, από την δισκογραφική εταιρεία Virgin (062-VG-50026, VG 50026). Επανεκδόθηκε σε ψηφιακή μορφή (CD) από την ίδια εταιρεία το 2007. Πηγή: <https://www.discogs.com> τελευταία επίσκεψη 05-02-2017. Για την *Πρωινή περίπολο* ο Χατζηνάσιος συνέθεσε την πρωτότυπη μουσική, η οποία κυκλοφόρησε σε δίσκο βινυλίου 33 στροφών το 1986 από την Columbia (14C 062 1701591), και σε δίσκο ακτίνας (cd) από την EMI (5099951512521) το 2007. Πηγή: <https://www.discogs.com> τελευταία επίσκεψη 31-07-2017.

<sup>23</sup> Ο Χατζηνάσιος έχει κάνει κλασσικές σπουδές στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, στο Ωδείο Αθηνών και στο Παρίσι. Έχει συνθέσει επίσης αρκετά κλασσικά συμφωνικά έργα. Πληροφορίες από την προσωπική ιστοσελίδα του Γιώργου Χατζηνάσιου <http://www.hatzinasios.gr>. Τελευταία επίσκεψη 27-07-2017 και Μυλωνάς ό. π. σελ. 188.

<sup>24</sup> Παραθέτω εδώ ορισμένα από τα χρονικά σημεία της *Γλυκιάς συμμορίας*, στα οποία ακούγεται το πιάνο: 00:20, 01:40, 03:31, 04:20, 17:51, 18:27, 18:58, 25:11, 25:58, 33:57, 48:16, 49:56, 50:11, 1:15:03, 1:15:51, 1:48:49, 1:50:01, 1:55:00, 1:56:05, 2:02:43, 2:07:43, 2:10:31, 2:11:15, 2:11:50, 2:15:53, 2:19:06, 2:25:24.

<sup>25</sup> Παραθέτω εδώ ορισμένα από τα χρονικά σημεία, για την *Πρωινή περίπολο*, στα οποία ακούγονται συνθετητές: 17:42, 20:56, 29:25, 35:42, 41:06, 59:12.

<sup>26</sup> Παραθέτω εδώ ορισμένα από τα χρονικά σημεία, για τη *Γλυκιά συμμορία*, στα οποία ακούγονται τα υπόλοιπα μουσικά όργανα: Συνθετητές: 01:40, 13:01, 14:32, 14:43, 17:51, 18:27, 19:21, 26:58, 31:22, 35:19, 48:16, 1:06:09, 1:12:36. Μεμβρανόφωνα και Ιδιόφωνα Κρουστά: 19:10, 25:33, 35:22, 38:09, 47:38, 1:05:50, 1:08:50, 1:21:39, 1:24:21, 1:26:11, 1:56:22, 1:58:53. Ξύλινα και Χάλκινα Πνευστά: 24:00, 46:08, 1:56:35, 1:57:23, 1:59:13. Μπάσο: 2:10:00, 2:23:14. Κιθάρα: 08:41, 1:14:40. Βιολί: 46:08, 1:11:47, 1:59:13. Φουσαρμόνικα: 09:44, 26:35

πιάνο για την *Πρωινή περίπολο*<sup>27</sup>), τα οποία όμως παίζουν δευτερεύοντα ρόλο ή χρησιμοποιούνται ως υπόβαθρο και συνοδεία της κύριας μελωδικής γραμμής του πιάνου (*Γλυκιά συμμορία*)<sup>28</sup>. Στην *Πρωινή περίπολο* συναντούμε σε αρκετά σημεία την πρωτότυπη μουσική του Χατζηνάσιου να συμπορεύεται με τη μουσική και τα τραγούδια των ταινιών που προβάλλονται στις τηλεοράσεις κατά τη διάρκεια της πλοκής<sup>29</sup>. Ο Χατζηνάσιος αναφέρει πως η προετοιμασία για την συγγραφή της μουσικής ξεκινούσε σε πρώτο επίπεδο με την επισήμανση του Νικολαΐδη για τις σκηνές στις οποίες έπρεπε να ενσωματωθεί η μουσική αφήγηση<sup>30</sup>. Πάντως, όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Νικολαΐδης, μερικές σκηνές της ταινίας (*Γλυκιά συμμορία*) δημιουργήθηκαν μετά από την ακρόαση των μουσικών θεμάτων, τα οποία είχε συνθέσει ο Χατζηνάσιος<sup>31</sup>. Ο Χατζηνάσιος συνεργάστηκε αρμονικά με τον Νικολαΐδη, ενώ υπήρξαν και περιπτώσεις στις οποίες ο σκηνοθέτης έκανε κάποιες παραινήσεις στον Χατζηνάσιο για το ύφος της μουσικής που προοριζόταν για ταινία του<sup>32</sup>.

Το *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου*, είναι η επόμενη ταινία του Νικολαΐδη, η οποία ‘ντύθηκε’ με πρωτότυπη μουσική από τον Νίκο Τουλιάτο. Παρατήρησα πως αν και σε όλες τις βιβλιογραφικές αναφορές<sup>33</sup> αναφέρεται ως συνθέτης ο Νίκος Τουλιάτος, στον δίσκο ακτίνας που κυκλοφόρησε με την πρωτότυπη μουσική της ταινίας<sup>34</sup> αναφέρονται στο εξώφυλλο του ο Νίκος

---

<sup>27</sup> Πιάνο: 1:29:43, 1:32:51, 1:42:50. Τσέλο:12:52.

<sup>28</sup> Πιάνο με συνθετητές: 01:40, 17:51, 26:58, 48:16, 1:15:27, 2:11:15, 2:19:06. Συνθετητές με Κρουστά: 13:01, 19:21, 35:19. Ξύλινα και Χάλκινα Πνευστά με Βιολί: 46:08, 1:59:13. Ηλεκτρική Κιθάρα με Συνθετητές: 08:41. Πιάνο με Μπάσο:2:23:14

<sup>29</sup> 29:95, 35:42, 36:52, 53:06.

<sup>30</sup> Μίμης Τσακωνιάτης, *Νίκος Νικολαΐδης*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2007, σελ. 249.

<sup>31</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 36.

<sup>32</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 250.

<sup>33</sup> Έντυπες όσο και διαδικτυακές: Τσακωνιάτης, ό.π. σελ. 198, <http://nikosnikolaidis.com>, <http://www.tainiothiki.gr> τελευταία επίσκεψη 28-07-2017.

<sup>34</sup> Νίκος Τουλιάτος - Κυριακή Τσακιρίδου – See You In Hell, My Darling, Label: EMSE , Format: CD, Album Country: Greece Released: 2007 Genre: Stage & Screen Style: Soundtrack Μουσική πράξη σε 13 μέρη. Μουσική για την ταινία του Νίκου Νικολαΐδη. Barcode and Other Identifiers: Matrix / Runout: DPH EMSE CD 001 Mastering SID Code: ifpi LD33 Mould SID Code: IFPI 5905 πηγή: <https://www.discogs.com> τελευταία επίσκεψη 28-07-2017.

Τουλιάτος και η Κυριακή Τσακιρίδου. Υποθέτω πως η Κυριακή Τσακιρίδου, η οποία είναι μουσικός (κρουστά, πιάνο), θα συμμετείχε στην εκτέλεση της σύνθεσης του Τουλιάτου. Δεν έχω, όμως, άλλες πληροφορίες σχετικά με το αν η Τσακιρίδου έπαιξε πιάνο στα σημεία της ταινίας, στα οποία ακούμε το συγκεκριμένο όργανο. Μόνη πηγή για τη συμμετοχή της Τσακιρίδου είναι τα δεδομένα που παρουσιάζονται στην ιστοσελίδα της Ταινιοθήκης, στα οποία αναφέρεται η Τσακιρίδου ως η μουσικός η οποία παίζει πιάνο και έχει κάνει την ενορχήστρωση της μουσικής που συνέθεσε ο Τουλιάτος<sup>35</sup>

Ο Τουλιάτος θεωρείται από τους σημαντικότερους έλληνες δημιουργούς στο είδος του (κρουστά, αυτοσχεδιαζόμενη μουσική, μουσικές παραστάσεις). Έχει γράψει μουσική για το θέατρο και τον κινηματογράφο, ιδιαίτερα για ταινίες μικρού μήκους<sup>36</sup>. Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου* χρησιμοποιεί αρκετά όργανα στην εκτέλεση της σύνθεσης με κυρίαρχα όμως τα κρουστά, μεμβρανόφωνα και ιδιόφωνα<sup>37</sup>. Άλλα όργανα τα οποία χρησιμοποιούνται είναι το τσέλο, το πιάνο, οι συνθετητές, το ακουστικό μπάσο, η τρομπέτα, το κλαρινέτο και συνδυασμός εγχόρδων<sup>38</sup> ενώ ορισμένες φορές συμπλέκονται τα όργανα που χρησιμοποιούνται<sup>39</sup>. Σύμφωνα με το Μίμη Τσακωνιάτη ένα μέρος της μουσικής του Τουλιάτου γράφτηκε προτού γυριστεί η

---

<sup>35</sup> Μουσική Εκτέλεση: Τουλιάτος Νίκος (κρουστά), Αρμυριώτης Θανάσης (μπάσο), Τσακιρίδου Κική (πιάνο) Mashing Peter (σαξόφωνο σοπράνο και μπάσο κλαρινέτο), Πασχαλίδης Παντελής (τρομπέτα), Martin Sue (τσέλο), Τσακιρίδου Κική (ενορχήστρωση) στο <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/2224> τελευταία επίσκεψη 28-07-2017.

<sup>36</sup> Πηγές: [http://kroustopanigiris.blogspot.gr/p/blog-page\\_12.html](http://kroustopanigiris.blogspot.gr/p/blog-page_12.html), <http://nikostouliatos.blogspot.gr/>, τελευταία επίσκεψη 28-07-2017.

<sup>37</sup> Τα κρουστά (μεμβρανόφωνα και ιδιόφωνα) κυριαρχούν στην σύνθεση του Τουλιάτου για την ταινία του Νικολαΐδη. Παραθέτω εδώ ορισμένα από τα χρονικά σημεία, στα οποία ακούγονται κρουστά: 02:51, 02:58, 03:07, 04:11, 09:24, 17:39, 20:34, 23:44, 32:23, 38:17, 42:14, 49:06, 1:05:45, 1:06:06, 1:08:43, 1:23:12, 1:45:22.

<sup>38</sup> Παραθέτω εδώ ορισμένα από τα χρονικά σημεία, στα οποία ακούγονται τα υπόλοιπα μουσικά όργανα: Τσέλο: 14:15, 15:17, 53:11, 56:59, 1:41:39. Πιάνο: 04:35, 05:07, 05:40, 53:22, 59:29, 1:22:29. Συνθετητές: 04:43, 05:36, 17:31, 44:27, 51:59. Μπάσο Ακουστικό: 08:35, 08:51, 11:39, 1:10:53, 1:43:50. Τρομπέτα: 12:54, 19:34, 1:36:50. Κλαρινέτο: 30:41, 59:33, 1:34:30, 1:40:12, 1:45:01.

<sup>39</sup> Πιατίνα με τσέλο στο 59:11, συνθετητές με μεμβρανόφωνα και ιδιόφωνα κρουστά στα 04:11, 09:24, 17:31, 21:19, 24:25, 44:35, 1:11:21, ακουστικό μπάσο και συνθετητές στο 11:39, ακουστικό μπάσο και μεμβρανόφωνα κρουστά στο 32:46, κλαρινέτο και ιδιόφωνα κρουστά στο 48:46, πιάνο με τσέλο στο 1:42:30.

ταινία<sup>40</sup>. Αντίστοιχη σύνθεση κάποιων μουσικών τμημάτων πριν από το γύρισμα συναντούμε και στην περίπτωση του Χατζηνάσιου για τις ταινίες *Γλυκιά συμμορία* και *Πρωινή περίπολος*.

Την πρωτότυπη μουσική για την επόμενη ταινία του Νικολαΐδη *Ο χαμένος τα παίρνει όλα*<sup>41</sup> συνέθεσε ο Γιάννης Αγγελάκας, ο οποίος είναι ευρύτατα γνωστός ως ο κύριος τραγουδιστής του συγκροτήματος Τρύπες. Έχει συνεργαστεί με πολλούς μουσικούς της ανεξάρτητης ροκ και παραδοσιακής μουσικής στην Ελλάδα. Έχει συνθέσει μουσική για τέσσερις ταινίες, συμμετείχε ως ηθοποιός σε δύο ταινίες και έχει συγγράψει τρία βιβλία<sup>42</sup>. Η ακουστική κιθάρα είναι το βασικό όργανο στη μουσική που συνέθεσε ο Αγγελάκας για την ταινία<sup>43</sup>. Χρησιμοποιεί επίσης συνθετητές, πιάνο, τσέλο, κρουστά (παραδοσιακά και ευρωπαϊκά), κιθάρα ηλεκτρική, σαντούρι, κοντραμπάσο, σαξόφωνο και φλάουτο<sup>44</sup>. Ο ίδιος ο Αγγελάκας συμμετέχει στην ταινία και ως ηθοποιός, ανήκοντας μάλιστα στη βασική ομάδα πρωταγωνιστών, γεγονός που από μόνο του συμβάλλει αισθητικά στο σύνολο της φιλικής αφήγησης<sup>45</sup>. Ο Νικολαΐδης έχει υπερασπιστεί

---

<sup>40</sup> Τσακωνιάτης, ό. π σελ. 156.

<sup>41</sup> Το soundtrack κυκλοφόρησε από την εταιρεία Hitch-Hyke Records (LIFT 081) σε δίσκο ακτίνας (cd) το 2003 και επανεκδόθηκε από την Alltogethernow (ATNCD001) σε διπλό δίσκο ακτίνας (2x cd) το 2011. Από τα στοιχεία των συντελεστών ανακάλυψα και τη ύπαρξη μαγαζιά (Ντίνος Σαδίκης), τον οποίο δεν μπόρεσα να ταυτοποιήσω ωρίτερα. Πηγές: <https://www.discogs.com> και <http://alltogethernow.gr>. Τελευταία επίσκεψη 31-07-2017.

<sup>42</sup> Ο Γιάννης Αγγελάκας ως τραγουδιστής και μουσικός, εκτός από τη συμμετοχή του στις Τρύπες, έχει συνεργαστεί με τον τσελίστα Νίκο Βελιώτη και έχει δημιουργήσει τα συγκροτήματα Γιάννης Αγγελάκας και οι Επισκέπτες, Γιάννης Αγγελάκας 3, και Γιάννης Αγγελάκας και οι 100° C. Εκτός από το *Ο χαμένος τα παίρνει όλα* έχει γράψει μουσική και τραγούδια για τις ταινίες *Η εποχή των δολοφόνων* (1993), του Νίκου Γραμματικού (μαζί με τα υπόλοιπα μέλη από τις Τρύπες), *Χώμα και νερό* (1999), του Πάνου Καρκαρεβιάτου, μαζί με τον Γιώργο Χριστιανάκη και τον Ασκληπιό Ζαμπέτα και *Ψυχή βαθιά* (2009), του Παντελή Βούλγαρη, ενώ έχει παίξει ως ηθοποιός και στο *Χώμα και νερό*. Έχει εκδώσει δύο ποιητικές συλλογές και ένα βιβλίο με τους στίχους των τραγουδιών του. Πηγή: [alltogethernow.gr](http://alltogethernow.gr) τελευταία επίσκεψη 28-07-2017.

<sup>43</sup> Παραθέτω εδώ ορισμένα από τα χρονικά σημεία, στα οποία ακούγεται η ακουστική κιθάρα: 04:33, 04:54, 05:25, 08:32, 11:49, 20:32, 35:56, 38:34, 42:25, 53:32, 59:41, 1:17:14, 1:22:03, 1:23:47, 1:35:43, 1:50:29.

<sup>44</sup> Παραθέτω εδώ ορισμένα από τα χρονικά σημεία, στα οποία ακούγονται τα υπόλοιπα μουσικά όργανα: Συνθετητές: 00:20, 04:02, 08:51, 13:50, 21:55, 23:32, 49:02, 1:17:14, 1:23:47, 1:32:46, 1:36:04, 1:43:39. Πιάνο: 01:12, 54:12, 1:32:46, 1:45:29. Κρουστά Παραδοσιακά: 01:36, 30:04, 1:38:13, 1:41:41. Κιθάρα Ηλεκτρική: 08:46, 48:41, 54:02, 1:01:50, 1:44:51. Σαντούρι (μάλλον Περσικό, αν κρίνω σωστά από το ηχώχρωμα του): 26:28. Μπάσο: 51:18, 1:42:31. Κρουστά Ευρωπαϊκά: 54:02, 1:24:56, 1:29:22, 1:41:41. Σαξόφωνο: 55:43. Φλάουτο: 1:22:40.

<sup>45</sup> «Η επιλογή του Νικολαΐδη να θέσει τον Γιάννη Αγγελάκα πρωταγωνιστή του φιλικού του ονείρου υπήρξε ιδιαίτερα τολμηρή, αλλά όπως ξέρουμε ο τολμών νικά. Το να πάρεις δηλαδή έναν ροκ σταρ και να τον μεταμορφώσεις σε λίγους μήνες σε ηθοποιό, που να παίζει αληθινά και όχι απλώς να περιφέρει την περσόνα του μπροστά από την κάμερα, δεν το έχουν κάνει πολλοί στην Ελλάδα», στο Τσακωνιάτης, ό.π σελ. 165. Θα

αυτή του την επιλογή, λέγοντας πως το πρόσωπο του Αγγελάκα, όπως και των υπόλοιπων μουσικών που συμμετέχουν ως ηθοποιοί, ενσωματώνεται διαλεκτικά στην αισθητική της ταινίας<sup>46</sup>.

Η επόμενη και τελευταία ταινία του Νικολαΐδη είναι το *The zero years*. Την μουσική έχει συνθέσει εδώ ο γιός του Νικολαΐδη, Συμεών Νικολαΐδης (ψευδώνυμο Simon Bloom)<sup>47</sup>. Δυστυχώς δεν μπόρεσα να έχω στα χέρια μου την ταινία αυτή (αν και απευθύνθηκα μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου στην επίσημη ιστοσελίδα του Νικολαΐδη). Παρατίθενται μόνο οι βιβλιογραφικές αναφορές από έντυπες και διαδικτυακές πηγές<sup>48</sup> και αυτές χρησιμοποιούνται για τη διεξαγωγή συμπερασμάτων.

Σε τρεις ταινίες του Νικολαΐδη δεν έχει γραφτεί πρωτότυπη μουσική (*Ευριδίκη ΒΑ 2037*, *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* και *Singapore Sling: ο άνθρωπος που αγάπησε ένα πτώμα*). Στις τρεις αυτές ταινίες συναντούμε μουσικά κομμάτια της δεκαετίας του '50 (rock' n' roll, jazz, μπαλάντες) και θέματα από έργα της δυτικής κλασικής μουσικής Προσθήκη προϋπάρχουσας μουσικής και τραγουδιών συναντούμε και στις ταινίες, οι οποίες αναφέρθηκαν παραπάνω και έχουν κυρίως πρωτότυπη μουσική σύνθεση (original score) στο soundtrack τους. Συγκεκριμένα

---

διαφωνήσω με τον όρο 'ροκ σταρ', τον οποίο ο Τσακωνιάτης αποδίδει στον Αγγελάκα. Πιστεύω πως ο Αγγελάκας ούτε είχε ούτε έχει αντίστοιχη στάση ζωής, αλλά επίσης δεν υπάρχει τέτοιο περιθώριο σχολιασμού για την ελληνική ροκ σκηνή, η οποία δεν έχει ούτε το μέγεθος ούτε τις προϋποθέσεις για την δημιουργία εγχώριου εναλλακτικού σταρ σύστημα. Επίσης ο Αγγελάκας είχε παίξει κι έναν μικρότερο ρόλο στην ταινία του Πάνου Καρκανεβάτου *Χώμα και νερό* (1999), δεν ήταν λοιπόν η πρώτη επαφή του με την μεγάλη οθόνη. Φυσικά ο Νικολαΐδης συνετέλεσε στην ανάδειξη του υποκριτικού ταλέντου του Αγγελάκα εντάσσοντάς τον στην βασική ομάδα των πρωταγωνιστών της ταινίας *Ο χαμένος τα παίρνει όλα*.

<sup>46</sup> Τσακωνιάτης, ό. π σελ. 53.

<sup>47</sup> Simon Nikolaidis *The zero years*, Olon Music (B6795), 2006, σε δίσκο ακτίνας (cd). Πηγή: [www.discogs.com](http://www.discogs.com) τελευταία επίσκεψη 01-08-2017.

<sup>48</sup> Τσακωνιάτης, ό. π σελ. 181, 182, 185, 186, 187. Τοποθέτηση θεατή στη συζήτηση που ακολουθεί την προβολή της ταινίας *The zero years* (Σάββατο 26 Νοεμβρίου 2005, 46ο Φ.Κ.Θ. αίθουσα 'Τώνια Μαρκετάκη'): Ο θεατής μιλάει για χαυνωτική-πρωτιστική ατμόσφαιρα και ο Νικολαΐδης απαντάει «Σ' αυτό έχετε δίκιο. Δεν ήθελα να είναι πρωταγωνιστής η μουσική, και με το μουσικό (Συμεών Νικολαΐδης) συζητήσαμε και είπαμε ότι δεν θα 'πρεπε να' ναι ούτε καν σχόλιο, συναισθηματικό σχόλιο πολύ στο βάθος της ταινίας και περισσότερο να βγάζει την ψυχή του πλάνου παρά να το υπογραμμίζει. Και μάλιστα χρησιμοποιήθηκε και κάποιο πολύ παλιό όργανο που είχε χρόνια να περάσει στα soundtrack-δεν ξέρω αν το εντοπίσατε-, έχει να περάσει από το 1950 η θεραμίνη στο σινεμά. Ναι, αυτό έγινε επίτηδες, θέλαμε να είμαστε πίσω στη μουσική και να δουλεύουμε υπαινικτικά». Διαδικτυακή πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=w4HrUognlp8>. Τελευταία επίσκεψη 02-08-2017.



συμπεριλαμβάνονται κλασσική συμφωνική μουσική, rhythm' n' blues, jazz, tango, hard rock, rock'n'roll, blues, γυναικεία φωνητική μουσική (χωρίς οργανική συνοδεία), χορευτική ηλεκτρονική μουσική, industrial, παραδοσιακά τραγούδια και μουσική, παιδικά τραγουδάκια, στρατιωτικά εμβατήρια και μπαλάντες<sup>49</sup>. Στις ταινίες *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* και *Γλυκιά συμμορία* αναφέρεται στους τίτλους το όνομα του μουσικού συνεργάτη που επέλεξε την προϋπάρχουσα μουσική<sup>50</sup>. Σε άλλες τέσσερις ταινίες του Νικολαΐδη συναντούμε στους τίτλους της ταινίας και την αναφορά σε ένα συγκεκριμένο τραγούδι<sup>51</sup>. Παρατηρούμε, ωστόσο, πως ορισμένα μουσικά θέματα και τραγούδια λείπουν από τίτλους των ταινιών<sup>52</sup>, γεγονός παράδοξο

---

<sup>49</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 104.

<sup>50</sup> Είναι ο Άρης Μπέλλης για τις ταινίες *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* και *Γλυκιά συμμορία*. Μάλιστα στη *Γλυκιά συμμορία* έχουμε και τον συνθέτη της πρωτότυπης μουσικής (Χατζηνάσιος), όπως επίσης και τρίτο συντελεστή, ο οποίος αναλαμβάνει ξεχωριστά το μισό της μουσικής (Αλέξης Παπαδημητρίου). Κατά την άποψή μου στην *Γλυκιά συμμορία* η επιμέλεια της μουσικής και από τους τρεις συντελεστές (συνθέτης, μουσικός επιλογέας, μουσικό μισό) φανερώνει το σημαντικό ρόλο που αποδίδει στη μουσική ο Νικολαΐδης. Πηγή: <http://nikosnikolaidis.com> τελευταία επίσκεψη 02-08-2017. Για τον Άρη Μπέλλη βρήκα μόνο την πληροφορία πως ήταν γνωστός για την δυσκοιλιότητα του στην Αθήνα, σε σχόλιο του Φώντα Τρούσα: «το σάουντρακ της ταινίας, περαιτέρω, είναι πλημμυρισμένο από fifties κομμάτια, που είχε διαλέξει ο γνωστός «δισκάς» των Εξαρχείων Άρης Μπέλλης» στο [http://themotorcycleboy.blogspot.gr/2011/05/blog-post\\_23.html](http://themotorcycleboy.blogspot.gr/2011/05/blog-post_23.html) τελευταία επίσκεψη 02-08-2017.

<sup>51</sup> *Ευριδίκη ΒΑ 2037: Till* από την Dinah Shore, *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου: I Found A Love*- Etta James, *Ο χαμένος τα παίρνει όλα: Wonderful World* Συμεών Νικολαΐδης (Simon Bloom), *The zero years: In My Head* – Συμεών Νικολαΐδης (Simon Bloom). Τα δύο τελευταία τραγούδια είναι γραμμένα ειδικά για τις ταινίες του Νικολαΐδη από τον γιο του Συμεών Νικολαΐδη. Πηγή: <http://nikosnikolaidis.com> τελευταία επίσκεψη 02-08-2017.

<sup>52</sup> Στην *Ευριδίκη ΒΑ2037*: τα στρατιωτικά εμβατήρια στο 22:28 (όπου σε όλες τις συχνότητες του ραδιοφώνου παίζουν τα ίδια στρατιωτικά εμβατήρια), και στο 1:15:05, συνθετητές και κρουστά σε πολλά σημεία της ροής: 02:29, 03:10, 24:41, 26:23, 44:18, 50:16, 1:05:43, 1:07:07. Στο *Singapore Sling: ο άνθρωπος που αγάπησε ένα πτόμα*, η μητέρα (Michelle Valley) τραγουδάει ένα γαλλικό παιδικό τραγουδάκι, το *Deux Petites Oiseaux* (πηγή: <https://books.google.gr>), και συνθετητές στο 1:13:32. Στη *Γλυκιά συμμορία* το εισαγωγικό θέμα από το συμφωνικό έργο του Richard Strauss *Τάδε Έφη Ζαρατούστρα* (πηγή: Petrucci Music Library, <http://imslp.org> 01-02-2017) στο 08:04 και 1:53:47, τραγούδι από συναυλία του συγκροτήματος The Doors (05:29), το τραγούδι *Mr. Sandman* των Chordettes (1954, πηγή: <http://www.oxfordmusiconline.com> 02-02-2017) στο 05:40, το τραγούδι *Γλυκιά Μαράτα* (1940, συνθ. Λεό Ραπίτης, στιχ. Κοφινιώτης Κώστας) από την Κάκια Μενδρή (1:46:06) πηγή: *Χρονικό του 20ού αιώνα*, Αθήνα : Δομική, [1992-1998], τόμος για το 1994, σελ. 147, τραγούδια του hard rock συγκροτήματος Black Sabbath (40:12, 1:28:59). Στην *Πρωινή περίπολο* στο 19:44 ακούγεται το τραγούδι *Hush.. Hush, Sweet Charlotte* από την ομώνυμη ταινία (1964) του Robert Aldrich, με τη φωνή του Al Martino (πηγή: <http://www.allmusic.com>, τελευταία ενημέρωση 20-08-2017), στο 26:57 μουσική τζαζ από αμερικάνικη ταινία (η οποία παίζεται στην τηλεόραση), στο 34:46 τραγούδι από μιούζικαλ με τον Φρεντ Αστέρ, στο 36:52 το *Put the blame on Mame* (Gilda [1946] των Allan Roberts - Doris Fischer από τη Ρίτα Χέιγουορθ με τη φωνή της Anita Kurt Ellis. Πηγή: <http://www.allmusic.com>, τελευταία επίσκεψη 03-08-2017). Στο *Ο χαμένος τα παίρνει όλα* στο 06:18 ακούγεται το τραγούδι των Boomstate *Into Town* (ηχογράφηση 1993, ψηφιακή έκδοση MP3 2012 του album *Undisclosed Recipient* πηγή: [www.discogs.com](http://www.discogs.com) τελευταία επίσκεψη 07-08-2017), το οποίο αν και αναφέρεται στους τίτλους τέλους (1:58:51), δεν συμπεριλαμβάνεται στον επίσημο κατάλογο του soundtrack, στο 42:02 ακούγεται κομμάτι με έντονα ρυθμικά μοτίβα (μπιτ) και παραμορφωμένη ηλεκτρική κιθάρα (με wah-wah ή cry baby), στο 1:13:50

επειδή τα συγκεκριμένα θέματα και τραγούδια εμφανίζονται σε αρκετά σημεία των ταινιών και διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο σε αυτές.

### **Η χρήση της μουσικής από τον Νικολαΐδη**

Η μουσική στις ταινίες του Νικολαΐδη συμπρωταγωνιστεί και συνδιαμορφώνει την πλοκή. Η παρουσία της μουσικής είναι συνεχής, με ποικίλους ρόλους και εκφάνσεις. Η μουσική δεν αποτελεί έναν απλό κομπάρσο, ένα αδιάφορο ή ανάξιο λόγου ηχητικό υπόβαθρο αλλά είναι σημαντικός δημιουργικός παράγοντας της πλοκής και γενεσιουργός αιτία των ταινιών του Νικολαΐδη<sup>53</sup>. Όταν ο Θανάσης Λάλας ρώτησε κάποτε τον Νικολαΐδη αν οι ταινίες του είναι αυτοβιογραφικές, ο τελευταίος απάντησε: «Δεν μπορώ να κάνω ταινίες που να μην είναι προσωπικές... Πέρασα από περίεργα λούκια. Διαλυμένο '50, ροκ εν ρολ, γκόμενες, δεκαεφτά χρονών με τα μυαλά εδώ κι εκεί<sup>54</sup>».

Ο Χατζηνάσιος επιβεβαιώνει την τακτική του Νικολαΐδη να βλέπει τους συνθέτες αλλά και τη μουσική γενικότερα ως συνδημιουργούς στις ταινίες του. Όπως αναφέρει: «οι συναντήσεις μας (του Χατζηνάσιου με τον Νικολαΐδη) για τη μουσική της ταινίας που επρόκειτο να γράψω γίνονταν πριν ακόμη αρχίσουν τα γυρίσματα. Είχε μαζί του το σενάριο το οποίο ήταν από μόνο του ένα έργο τέχνης, από τα διαφορετικά χρώματα του μαρκαδόρου όπου υποσημείωνε τις παρατηρήσεις και τα σημεία που χρειαζόνταν μουσική...<sup>55</sup>».

Μία ακόμη μαρτυρία από τον Μίμη Τσακωνιάτη πιστοποιεί την αλληλεπίδραση μουσικής και εικόνας στο έργο του Νικολαΐδη: «Η μουσική του Νίκου Τουλιάτου, που ένα κομμάτι της

---

ηλεκτρονική χορευτική μουσική (με λούπες, επαναλαμβανόμενες μουσικές φράσεις) και ανατολίτικες μελωδίες, στο 27:10 και 1:49:18 ακούμε «ένα κουρδικό πολεμικό τραγούδι» (Τσακωνιάτης, ό. π σελ. 167). Στους τίτλους τέλους της ταινίας εκτός του τραγουδιού των Boomstate αναφέρεται και ένα ακόμη τραγούδι του Συμεών Νικολαΐδη (*Space in Time*), το οποίο δεν συναντούμε στην καταγραφή του soundtrack.

<sup>53</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 83.

<sup>54</sup> Συνέντευξη του Νίκου Νικολαΐδη στον Θανάση Λάλα. Πηγή: ιστοσελίδα: <http://nikosnikolaidis.com>, τελευταία επίσκεψη 07-08-2017.

<sup>55</sup> Τσακωνιάτης, ό. π σελ. 249

γράφτηκε πριν γυριστεί η ταινία, μοιάζει με ρυθμικό ηφαίστειο με μείζονες και ελάσσονες εκρήξεις που παρασύρει ανάλογα τις εικόνες του Νικολαΐδη και δίνει το μπιτ της εσωτερικής έντασης στον ψυχισμό των ηρώων<sup>56</sup>». Ο Νικολαΐδης, όπως είδαμε, επέλεγε καταξιωμένους μουσικούς στο χώρο τους για τις ταινίες του. Έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση τόσο για το καλλιτεχνικό τους έργο όσο και για την συνολική στάση ζωής τους<sup>57</sup>. Η αλληλεπίδραση και η συνεργατική ματιά και στάση του Νικολαΐδη αποτυπώνονται με τον καλύτερο τρόπο σε πάρα πολλά σημεία των ταινιών του, στις οποίες συναντούμε τη μουσική αφήγηση. Τονίζουμε και πάλι εδώ ότι δεν πρόκειται για απλή συνοδευτική μουσική αλλά για πολυεπίπεδη δημιουργική δομή, στην οποία εμφανίζονται σκοπίμως αμφίσημα χαρακτηριστικά και επιδράσεις<sup>58</sup>. Βλέπουμε λοιπόν πως η μουσική εντάσσεται στο σύνολο των δημιουργικών δυνάμεων της ταινίας ισότιμα και μετέχει ολιστικά στην διαμόρφωση του τελικού δημιουργήματος. Τη σημαντική συμβολή της πρωτότυπης μουσικής, γενικότερα στον κινηματογράφο, και των ήδη υπάρχοντων τραγουδιών ή μελωδιών στη διαμόρφωση των ταινιών ως τελικού αποτελέσματος τονίζει και ο Michel Chion, ο οποίος χαρακτηριστικά αναφέρει πως «στόχος μας είναι να βάλουμε στο ίδιο επίπεδο, σε μια σχέση ισότητας, όλες τις μουσικές, πρωτότυπες ή μη, που

---

<sup>56</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 156.

<sup>57</sup> Ο Χατζηγάσιος ήταν και είναι επιτυχημένος συνθέτης και πιανίστας, με αρκετές συνθέσεις πρωτότυπης μουσικής για ταινίες, και χαμηλών τόνων άνθρωπος. Ο Τουλιάτος θεωρείται κορυφαίος στο αντικείμενό του (κρουστά) και με έντονη κοινωνική δράση, ο Γιάννης Αγγελάκας είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά πρόσωπα της 'ελληνικής ροκ σκηνης' και εκφράζει με τα τραγούδια του και με τις παρεμβάσεις του με κείμενα έντονο κοινωνικό προβληματισμό. Στις δύο τελευταίες ταινίες του Νικολαΐδη (*Ο χαμένος τα παίρνει όλα* και *The zero years*) συμπράττει με τραγούδια και μουσική ο γιός του Νικολαΐδη, Συμεών Νικολαΐδης (Simon Bloom μουσικός και ηχολήπτης), με τον οποίο συνεργάζεται με τους ίδιους όρους όπως και με τους άλλους μουσικούς, χωρίς να παίζει ρόλο η οικογενειακή τους σχέση. Σε ερώτηση θεατή για την μουσική της ταινίας *The zero years*, μετά την προβολή της στο 46<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσ/νίκης (2005), ο Νικολαΐδης απαντάει: «Σ' αυτό έχετε δίκιο. Δεν ήθελα να είναι πρωταγωνιστής η μουσική, και με το μουσικό συζητήσαμε και είπαμε 'ότι δεν θα' πρεπε να' ναι ούτε καν σχόλιο, συναισθηματικό σχόλιο πολύ στο βάθος της ταινίας, και περισσότερο να βγάξει την ψυχή του πλάνου παρά να το υπογραμμίζει...». Διαδικτυακή πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=w4HrUognlp8> από 08:37- 09:33. Τελευταία επίσκεψη 02-08-2017.

<sup>58</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 84.

παρεμβαίνουν στις ταινίες, αφού αυτό που έχει σημασία είναι το τι συμβαίνει όταν χρησιμοποιούνται στον κινηματογράφο<sup>59</sup>».

Ο Νικολαΐδης συνδιαλέγεται με τους μουσικούς (είτε συνθέτες είτε επιμελητές) συνδημιουργούς των ταινιών του και επιδιώκει να υπάρχει αντίστοιχη αμφίδρομη επικοινωνία και με τους θεατές των ταινιών του. Η μουσική χρησιμοποιείται από τον Νικολαΐδη προς αυτή την κατεύθυνση της αλληλεπίδρασης και της δημιουργικής αμφισημίας των θεατών<sup>60</sup>. Επιθυμούσε πρωτότυπη μουσική σε όλες τις ταινίες του, αλλά η έλλειψη οικονομικών πόρων δεν επέτρεψε την πραγματοποίηση αυτής της επιθυμίας του σε όλες τις ταινίες<sup>61</sup>. Ο ίδιος ο Νικολαΐδης αναφέρει με παραδείγματα τον συνεργατικό τρόπο αλληλεπίδρασης με τον οποίο γράφεται η πρωτότυπη μουσική για τις ταινίες του σε ανάλογη ερώτηση που του απευθύνει ο Τσακωνιάτης: «Σε κάποια περίπτωση προϋπήρχε (η μουσική) και με ενέπνευσε να δημιουργήσω σκηνές πάνω της- σκηνές που δεν υπήρχαν στο σενάριο. Σε άλλη περίπτωση ζήτησα, πριν γυρίσω την ταινία, να γραφτεί μουσική για κάποιες συγκεκριμένες σκηνές και έπειτα γύρισα τις σκηνές πάνω στη μουσική. Για παράδειγμα, η έξοδος του Τάκη Σπυριδάκη από τη φυλακή στη *Γλυκιά συμμορία*. Τροφοδότησα τον Χατζηνάσιο με φωτογραφίες της φυλακής, τις σκοπιές, τους συρμάτινους φράχτες πνιγμένους στα αγριόχορτα κι ακόμα την παλιά Κάντιλακ, τις φωτογραφίες των ηθοποιών και άλλα δευτερεύοντα στοιχεία. Αν δεν είχα αυτή τη μουσική, αποκλείεται να μου έβγαине η σκηνή όπως την ήθελα. Στο *The zero years* η μουσική γράφτηκε

---

<sup>59</sup> Chion, ό. π. σελ. 153.

<sup>60</sup> «... στον τομέα της Μουσικολογίας του κινηματογράφου, η Anahid Kassabian (2001) προσφέρει ένα διαφορετικό πλαίσιο μελέτης με τη χρήση μεθόδων που ενισχύουν τη διάσταση της συμμετοχής των θεατών στην ταυτόχρονη μουσική και οπτική κινηματογραφική εμπειρία. Η ταύτιση αφομοίωσης (assimilating identification) συνδέει το κοινό με τη μουσική της ταινίας μέσω μίας μονοσήμαντης προσαρμογής στην κυρίαρχη κουλτούρα, ενώ η ταύτιση σχέσης (affiliating identification) δημιουργεί ιδιαίτερες βιωματικές καταστάσεις μέσω μίας αμφίπλευρης διαδικασίας». Πουλάκης, *Μουσικολογία και Κινηματογράφος*, ό. π. σελ. 110.

<sup>61</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 35

πάνω στην εικόνα από τον Συμεών Ν. Με τον Νίκο Τουλιάτο στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου* δουλέψαμε με ένα συνδυασμό και των τριών περιπτώσεων<sup>62</sup>».

### «Διηγητική» και «Μη-Διηγητική» Μουσική

Όπως σημειώνει ο Πουλάκης «από τα πιο διαδεδομένα πρότυπα κειμενικής αφηγηματικής προσέγγισης της κινηματογραφικής μουσικής είναι αυτό της Claudia Gorbman. Συγκεκριμένα η Gorbman (1987) αναφέρεται σε τρία είδη κινηματογραφικής μουσικής ανάλογα με τη σχέση της μουσικής με την εικόνα: α) τη «διηγητική» (diegetic music), μουσική που προέρχεται από μία πηγή, η οποία αποτελεί μέρος της κινηματογραφικής αφήγησης, β) τη «μη-διηγητική» (non-diegetic music), μουσική που περιέχεται στο ηχητικό αλλά όχι στο οπτικό αφηγηματικό πλαίσιο της ταινίας και γ) τη «μετά-διηγητική» (meta-diegetic music), μουσική που αναφέρεται σε διαφορετικό από το πρωτεύον αφηγηματικό πλαίσιο της ταινίας. Η «διηγητική» μουσική ενισχύει τη ρεαλιστική διάσταση, συμπληρώνοντας το αφηγηματικό σκέλος της ταινίας. Η «μη-διηγητική» μουσική προσθέτει στο φιλικό κείμενο εξω-αφηγηματικούς συμβολισμούς, οι οποίοι κινούνται στη σφαίρα της μυθοπλαστικής περιγραφής. Τέλος η «μετα-διηγητική» μουσική αναιρεί την κύρια αφηγηματική ροή της ταινίας και μεταφέρει την κινηματογραφική δράση σε ένα διϋποκειμενικό επίπεδο ερμηνείας υπερβαίνοντας τα όρια των άλλων κατηγοριών»<sup>63</sup>.

Ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί την μουσική με διαφορετικούς τρόπους και για πολλούς διαφορετικούς σκοπούς. Σε αρκετά σημεία στις ταινίες του η μουσική είναι «διηγητική» και «μη διηγητική». Δεν εντόπισα χρήση «μετα-διηγητικής» μουσικής στις ταινίες του Νικολαΐδη.

---

<sup>62</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 36.

<sup>63</sup> Πουλάκης, ό. π. σελ. 13.

Στην *Ευριδίκη ΒΑ 2037*, για παράδειγμα, «διηγητική» μουσική αποτελούν τα στρατιωτικά εμβατήρια που ακούγονται από όλες τις συχνότητες του ραδιοφώνου, και το τραγούδι *Till* στο ηλεκτρόφωνο<sup>64</sup>. Στα *Κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* παραδείγματα «διηγητικής» μουσικής είναι η μουσική που παράγεται από το τζουκ μποξ, οι ρυθμοί στα τύμπανα, τα οποία παίζει ο Άλκης (Άλκης Παναγιωτίδης) σε πολλές σκηνές της ταινίας<sup>65</sup>, και η μελωδία που παίζει ο Χρήστος (Χρήστος Βαλαβανίδης) στο όργανο (Farfisa αρμόνιο).

Στη *Γλυκιά συμμορία* παράδειγμα «διηγητικής» μουσικής είναι οι μελωδίες που παράγονται από το μουσικό κουτί. Ακούμε ένα τραγούδι των The Doors στα ακουστικά, τα οποία τοποθετεί η Σοφία (Δέσποινα Τομαζάνη) στην Μαρίνα (Δώρα Μασκλαβάνου). Ο Αργύρης (Τάκης Μόσχος) βάζει στο κασετόφωνο το *Σουίτα για τσέλο νο1 σε σολ μείζονα* του Johann Sebastian Bach. Σκληρή ροκ μουσική ακούγεται στο κλαμπ που βρίσκονται η Σοφία και η Μαρίνα και χορεύουν. Συναντούμε ένα αργό τζαζ κομμάτι στο ηλεκτρόφωνο και ακούμε βιολοντσέλο από το ηλεκτρόφωνο στο γύρισμα σκηνών ερωτικής ταινίας. Η Σοφία βάζει ένα κόκκινο επτάιντσο (ροκ εν ρολ) δίσκο βινυλίου σε φορητό ηλεκτρόφωνο στην σκηνή με τον νεκρόφιλο. Ακούμε, στο ηλεκτρόφωνο, το μουσικό κομμάτι *Γλυκιά Μαράτα*<sup>66</sup>, την ώρα που χορεύει η Ρόζα (Λένια Πολυκράτη) για τον ηλικιωμένο εργοστασιάρχη. Ακούμε ένα αυθεντικό πρωτόλειο blues κομμάτι, το οποίο βάζει ο Ανδρέας (Τάκης Σπυριδάκης) στο κασετόφωνο, ενώ ταυτόχρονα ο ίδιος χλευάζει τον βαριά τραυματισμένο Ξανθό-ασφαλίτη (Άλκης Παναγιωτίδης).

---

<sup>64</sup> Στο 47:21 και στο 1:24:16 ακούγεται το μουσικό κομμάτι *Till* (1958), το οποίο ερμηνεύεται από την Dinah Shore σε επτάιντσο δίσκο βινυλίου έκδοση της RCA-Victor USA [47-6980] (το αγγλόφωνο κομμάτι στηρίχθηκε στο γαλλόφωνο *Priere sans Espoir* σε μουσική του Charles Danvers και στίχους του Pierre Benoit Buisson, το οποίο κυκλοφόρησε στο EP 45 στροφών *L' Amour Viendra* (1956), του Lucien Lupi. Πηγές: <https://books.google.gr>, <http://www.45cat.com/record/rer1162>, <http://www.allmusic.com>, <https://www.gema.de/>, <http://www.encyclopedisque.fr/disque/50758.html>, <https://www.discogs.com> τελευταία επίσκεψη 07-08-2017.

<sup>65</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 84.

<sup>66</sup> Το κομμάτι *Γλυκιά Μαράτα* (1940, συνθ. Λεό Ραπίτης, στιχ. Κοφινιώτης Κώστας) ερμηνεύεται από την Κάκια Μένδρη, τραγουδίστρια του ελαφρού τραγουδιού, κατά τον μεσοπόλεμο. Πηγή: *Χρονικό του 20ού αιώνα*, Αθήνα: Δομική, [1992-1998], τόμος για το 1994, σελ. 147.

Στην *Πρωινή περίπολο* παραδείγματα «διηγητικής» μουσικής είναι η μουσική και τα τραγούδια που ακούγονται από τις ταινίες και τα μιούζικαλ στις ανοιχτές τηλεοράσεις στα ερημωμένα σπίτια: με τον Φρεντ Αστέρ και το *Put a blame on Mame* από την ταινία *Gilda*<sup>67</sup>. Ακούμε το *Hush, Hush, Sweet Charlotte* (παραμορφωμένο στις 45' στροφές), στο ραδιοφωνάκι του φρουρού Β' (Πάνος Θανασούλης), τον οποίο σκοτώνει η Γυναίκα-φυγάς (Michele Valley). Στο *Singapore Sling* η Κόρη (Meredyth Herold) βάζει στο ηλεκτρόφωνο το δίσκο βινυλίου<sup>68</sup> με το τραγούδι *Laura* με τη Julie London σε σύνθεση του David Raksin<sup>69</sup>, από την ομώνυμη ταινία του Όττο Πρέμινγκερ. Τον ίδιο δίσκο βάζει στο ηλεκτρόφωνο ο Ντετέκτιβ-Singapore Sling (Παναγιώτης Θανασούλης), όταν παίρνει την θέση εξουσίας από την Μητέρα (Michele Valley). Η Μητέρα τραγουδάει το γαλλικό παιδικό τραγουδάκι *Deux Petits Oiseaux*.

Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου*, η Βέρα (Βαλέρια Χριστοδουλίδου) βάζει στο ηλεκτρόφωνο το τραγούδι *I found love* της Etta James<sup>70</sup>. Στην αρχή της ταινίας οι δύο πρωταγωνίστριες, Έλσα (Βίκυ Χάρις) και Βέρα, τραγουδούν το *I found a love*. Το ίδιο τραγούδι ακούγεται και σε άλλες σκηνές, στις οποίες έχει βάλει τον δίσκο βινυλίου στο ηλεκτρόφωνο η Έλσα<sup>71</sup>. Σε μία άλλη σκηνή ακούγεται μουσική από το μουσικό κουτί, στο οποίο φτύνει τα χάρπια η Βέρα.

Στο *Ο χαμένος τα παίρνει όλα* σε πολλές σκηνές συναντούμε τους δύο πρωταγωνιστές, Άνδρα (Γιάννης Αγγελάκας) και Μικρό (Συμεών Νικολαΐδης), να παίζουν ακουστική κιθάρα και να τραγουδούν. «Διηγητική» είναι η μουσική στο νυχτερινό κέντρο *Eldorado*. Η ποντιακή λύρα και έντονα ηλεκτρονικά κρουστά συνοδεύουν το στριπτήζ στο *Eldorado*, ενώ στον ίδιο χώρο

---

<sup>67</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 120.

<sup>68</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 136.

<sup>69</sup> Πηγή: <https://www.discogs.com> τελευταία επίσκεψη 07-08-2017. «Επειτα είναι και η μουσική του David Raksin στην οποία η ταινία χρωστάει πολλά». Σχόλιο του Νίκου Νικολαΐδη στο Τσακωνιάτης ό. π. σελ. 44.

<sup>70</sup> Το τραγούδι *I found a love* της Etta James κυκλοφόρησε σε επτάιντσο δίσκο βινυλίου 45' στροφών το 1972 από την Chess Records (CH 2125) στις Η.Π.Α. Πηγή: <https://www.discogs.com> τελευταία επίσκεψη 07-08-2017.

<sup>71</sup> Στο 40:57, 1:23:51, 1:34:52.

ακούγεται σαξόφωνο να παίζει μελωδίες βασισμένες σε τρόπους της ανατολικής μουσικής. Χορευτική industrial μουσική ακούγεται στο πάρτι που γίνεται σ' ένα εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο.

Παραδείγματα «μη-διηγητικής» μουσικής συναντούμε σε όλες τις ταινίες του Νικολαΐδη. Ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον χαρακτηριστικό της «μη-διηγητικής» μουσικής στις ταινίες του, είναι η πρότερη χρήση της ως «διηγητική» σε άλλες σκηνές της ίδιας ταινίας<sup>72</sup>. Το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής των ταινιών του Νικολαΐδη είναι «μη διηγητική». Ο περιορισμένος χώρος της παρούσης εργασίας δεν επιτρέπει τη λεπτομερή παρουσίαση όλων των περιπτώσεων «μη διηγητικής» μουσικής, οπότε θα αναφέρω τις πιο χαρακτηριστικές.

Χρησιμοποιείται «μη-διηγητική» μουσική στην *Ευριδίκη BA 2037*, στην αρχή της ταινίας, όταν οι αλλοιωμένοι ήχοι των συνθετητών τονίζουν τη δύσκολη κατάσταση που αντιμετωπίζει η πρωταγωνίστρια Ευριδίκη (Vera Tschichowa). Όταν η Ευριδίκη μετακινεί ένα φυτό μέσα στο σπίτι-άσυλο, ακούγεται το *Lute and mandolin concerti, la note* του Vivaldi. Σε πολλά σημεία της πλοκής έχουμε κρουστά. Τα έργα για σόλο πιάνο του Chopin *Andante spianato & grande polonaise* συνοδεύουν την πλοκή<sup>73</sup>. Στο *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* τα τραγούδια από την δεκαετία του '50, τα οποία συναντούμε σε πολλές σκηνές της ταινίας, λειτουργούν ως μη διηγητική μουσική<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Το τραγούδι *Till* στην *Ευριδίκη BA 2037* (1:24:19), το *Cello Suite No 1 in G major BWV 1007* του Johann Sebastian Bach στη *Γλυκιά συμμορία* (53:29, 1:16:19 και 2:02:26), το τραγούδι *Laura* στο *Singapore Sling* (32:33, 1:08:34, 1:31:38), το τραγούδι *I found a love* στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου* (όταν εμφανίζεται το φάντασμα-οπτασία του Νεκρού άνδρα [Πασχάλης Τσαρούχας]), το τραγούδι *Wonderful World* στο *Ο χαμένος τα παίρνει όλα* (13:26).

<sup>73</sup> στο 00:43, 05:12, 41:50, και 56:31.

<sup>74</sup> στο 12:32, 22:53, 25:27, 28:45, 38:50, 45:18, 1:08:38.



Στη *Γλυκιά συμμορία* «μη-διηγητική» είναι η μουσική του Χατζηγάσιου τόσο το πιάνο<sup>75</sup> όσο και οι συνθετητές<sup>76</sup>, οι αλλοιωμένες νότες και οι διάφωνες συγχορδίες οι οποίες εμφανίζονται σε αρκετές σκηνές της ταινίας<sup>77</sup>. Στην σκηνή με την Μαρίνα να κοιμάται με τις κούκλες καθώς και σε εκείνη στην οποία η Σοφία αποχαιρετά τον Ανδρέα, βγαίνοντας από το σπίτι, ακούγεται το βασικό μουσικό θέμα από την ταινία του Stanley Kubrick *2001 Space Odyssey* (το οποίο είναι το εισαγωγικό θέμα από το συμφωνικό μουσικό έργο του Richard Strauss *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*). Όταν η Σοφία παρατηρεί την κοιμώμενη Μαρίνα ακούμε το τραγούδι *Mr. Sandman* των Chordettes<sup>78</sup>(1954) και στην είσοδο του Αργύρη σε ένα υπόγειο μπαρ ακούγεται το ροκ' εν' ρολ τραγούδι *Sugartime*<sup>79</sup>. Οι Black Sabbath<sup>80</sup> μας συνοδεύουν ηχητικά με το hard rock τους όταν ο Αργύρης και η Σοφία συζητούν με έντονο τρόπο με τον Χάρη Ρώμα σε ένα μπαρ καθώς και στη σκηνή στην οποία η Ρόζα πίνει και δείχνει το στήθος της μέσα στο αμάξι, ενώπιον όλης της ομάδας.

Στην *Πρωινή περίπολο* συναντούμε «μη-διηγητική» μουσική του Χατζηγάσιου, πρώτα πιανιστική, έπειτα συμφωνική σε κλασσικό ύφος και τέλος με συνθετητές, οι οποίοι υπογραμμίζουν το ζοφερό κλίμα της ταινίας<sup>81</sup>. Στο *Singapore Sling* η μουσική του Rachmaninov ντύνει αρκετές σκηνές<sup>82</sup>. Έργα του αναγεννησιακού συνθέτη Giaches De Wert<sup>83</sup> ακούγονται

---

<sup>75</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 99, και στο 00:20, 01:08, 04:20, 17:51, 25:11, 1:55:00, 2:10:16.

<sup>76</sup> Στο 13:01, 14:32, 15:50, 19:21, 31:22, 1:09:35.

<sup>77</sup> 35:22, 48:16, 49:58, 54:21, 1:06:09, 1:19:12, 2:14:17.

<sup>78</sup> Οι Chordettes ήταν γυναικείο φωνητικό συγκρότημα, το οποίο ιδρύθηκε το 1946 στις Η.Π.Α. Το κομμάτι *Mr. Sandman* κυκλοφόρησε με τη μορφή επτάιντσου δίσκου βινυλίου (single) το 1954 και αποτελεί μία από τις μεγαλύτερες τους επιτυχίες, αφού κατάφερε να πουλήσει πάνω από ένα εκατομμύριο αντίτυπα. Πηγή: <http://www.oxfordmusiconline.com> τελευταία επίσκεψη 02-02-2017.

<sup>79</sup> Το *Sugartime* των Charlie Phillips και Odis Echols ηχογραφήθηκε το 1958 και αποδόθηκε από τις Mc Guire sisters σε επτάιντσου δίσκο βινυλίου την ίδια χρονιά. Πηγή: <http://www.recordresearch.com> τελευταία επίσκεψη 02-02-2017.

<sup>80</sup> Αγγλικό συγκρότημα του σκληρού ροκ, το οποίο ιδρύθηκε στο Birmingham το 1968. Πηγή: <http://www.blacksabbath.com> τελευταία επίσκεψη 02-02-2017.

<sup>81</sup> α) 1:14:44, 1:29:43, 1:32:51, 1:42:50, β) 12:52, 59:12, γ) 15:46, 17:42, 20:56, 29:95, 41:06.

<sup>82</sup> στα 06:33, 12:19, 22:43, 43:21, 55:27, 1:02:49, 1:21:30 και 1:23:58.

κατά τη διάρκεια των ερωτικών περιπτώξεων της Μητέρας με την Κόρη. Οι συνθετητές εμπλέκονται καθώς αναμένουμε την εκδίκηση του Ντετέκτιβ για την δολοφονία της Λώρας. Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου* «μη-διηγητική» μουσική αποτελεί το σύνολο της πρωτότυπης μουσικής που έγραψε ο Τουλιάτος για την ταινία. Τα κρουστά προσδίδουν ένταση, αίσθηση αναμονής και δραματουργική κορύφωση στις σκηνές που συνοδεύουν: ένταση δημιουργούν τα ιδιόφωνα και μεμβρανόφωνα κρουστά, αναμονή τα μεμβρανόφωνα και οι συνθετητές, κορύφωση τα πιατίνια<sup>84</sup>. Οι συνθετητές προκαλούν στον θεατή ατμόσφαιρα αγωνίας και δυστοπικού μέλλοντος<sup>85</sup>. Τέλος, τα έγχορδα και πνευστά όργανα και το πιάνο<sup>86</sup> λειτουργούν άλλοτε σε αντίθεση, άλλοτε σε συμφωνία και κάποιες φορές δίνουν έμφαση στην πλοκή της ταινίας.

Στο *Ο χαμένος τα παίρνει όλα* μεγάλο τμήμα της πρωτότυπης μουσικής του Γιάννη Αγγελάκα είναι «μη-διηγητική»<sup>87</sup>. Η ακουστική και η ηλεκτρική κιθάρα αντικατοπτρίζουν πολλά χρονικά σημεία «μη-διηγητικής» μουσικής<sup>88</sup>. Τα κρουστά επίσης προσδίδουν ένταση και προσμονή γεγονότων<sup>89</sup>, όπως και οι συνθετητές, οι οποίοι τις περισσότερες φορές διαμορφώνουν αρνητική και δυστοπική ατμόσφαιρα<sup>90</sup>. Επιπλέον τα υπόλοιπα έγχορδα<sup>91</sup> (βιολοντσέλο, μπάσο) χρησιμοποιούνται με συμβολισμούς, τους οποίους ο Νικολαΐδης ηθελημένα αφήνει αμφίσημους έτσι ώστε να εμπλέξει και τον θεατή ενεργά στη δημιουργική και αφομοιωτική πρόσληψη της δημιουργίας του.

---

<sup>83</sup> Ο Giaches de Wert (1535-1596) ήταν Φλαμανδός συνθέτης, ο οποίος έζησε μεγάλο μέρος της ζωής του στην Ιταλία. Συνέθεσε κομμάτια φωνητικής μουσικής (μαδριγάλια, καντσονέτες, μοτέτα) και επηρέασε μεγάλους μουσικούς όπως ο Μοντεβέρντι και ο Παλεστρίνα. Πηγή: <https://www.britannica.com> τελευταία επίσκεψη 21-08-2017.

<sup>84</sup> α) 02:58, 09:24, 17:39, 23:44, 1:08:43, 1:45:22, β) 04:11, 21:19, 32:23, 38:17, 39:21, γ) 05:00, 18:39, 1:05:45, 1:43:31.

<sup>85</sup> 05:36, 10:07, 17:31, 51:59, 52:42, 1:10:58, 1:35:40.

<sup>86</sup> α) 02:28, 08:35, 12:54, 15:17, 30:41, 56:59, 57:36, 1:34:30, β) 04:35, 05:07, 05:40, 53:54, 59:29, 1:22:29.

<sup>87</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 165.

<sup>88</sup> 04:33, 05:29, 08:32, 20:32, 35:56, 48:41, 1:01:50, 1:22:03, 1:50:29.

<sup>89</sup> 01:36, 30:04, 54:02, 1:24:56, 1:29:22, 1:38:13, 1:41:41, 1:44:51.

<sup>90</sup> 04:02, 21:55, 49:02, 1:36:04.

<sup>91</sup> 01:12, 1:17:14, 1:29:58, 1:42:31, 1:43:11, 1:52:03.

Ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί τη μουσική ως ένα ακόμη μέσο, μαζί με την εικόνα και το λόγο, για να δημιουργήσει ένα σύμπαν δεδομένων τα οποία επιθυμεί να διαπραγματευτεί και να συζητήσει με τους θεατές των ταινιών του. Η μουσική και τα τραγούδια είναι μέρος της πλοκής είτε ως «διηγητική» είτε ως «μη διηγητική μουσική». Συνδέει το παρόν με το παρελθόν και δημιουργεί αναμονή για τα μελλοντικά γεγονότα στην πλοκή. Στην *Ευριδίκη ΒΑ 2037* το τραγούδι *Till* υπενθυμίζει στην πρωταγωνίστρια Ευριδίκη τη σχέση της με τον Άνδρα-Ορφέα (John Moore), και δημιουργεί μία προσμονή για επανασύνδεση στο φαντασιακό της σύμπαν και τις δύο φορές που ακούγεται το κομμάτι. Οι στίχοι του κομματιού μάς μεταφέρουν στο περιβάλλον της χαμένης αγάπης, της εγκατάλειψης και της μοναξιάς, την οποία τονίζει ο Νικολαΐδης. Συμπληρώνεται έτσι η εικόνα (δυστοπία ενός απρόσωπου εξουσιαστικού συστήματος) που σχηματίζεται με τις πρώτες ‘αναγνώσεις’ του έργου.

Στο *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* η μουσική εντάσσεται άμεσα στην πλοκή της ταινίας, και καθορίζει τις περισσότερες σκηνές και εκφάνσεις γεγονότων, τις οποίες επιθυμεί να τονίσει ο Νικολαΐδης. Ακόμη και ο τίτλος της ταινίας έχει σχέση με τη μουσική. Η παρέα των πρωταγωνιστών έχει ως συνδετικό κρίκο της τα κοινά τους μουσικά γούστα-επιλογές, τα οποία εκφράζονται σε πολλές σκηνές, στις οποίες ο Άλκης παίζει τύμπανα. Ο Άλκης στα *Κουρέλια* είναι ένα από τα μέλη της ομάδας, της παρέας<sup>92</sup>, τα οποία συνεχώς κάνουν λόγο για τραγούδια και μουσική της δεκαετίας του ’50. Οι κώδικες οι οποίοι τα ενώνουν συνδέονται άμεσα είτε με συγκεκριμένα κομμάτια είτε με βιώματα που έχουν σχέση με μουσικά γεγονότα (οι συναυλίες και τα πάρτι στο *Τοπ Χατ*)<sup>93</sup>. Στη *Γλυκιά συμμορία* βλέπουμε τον Ανδρέα να ζητάει να ακούσει Muddy Waters όταν γυρίζουν την ερωτική ταινία για να μπορέσει να χαλαρώσει με μια οικεία μουσική γι αυτόν. Ο ίδιος ο Ανδρέας βάζει ένα rhythm’ n’ blues κομμάτι στον Ξανθό-

---

<sup>92</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 76.

<sup>93</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 91.

ασφαλίτη, για να συνοδεύσει τον τραυματία στο δρόμο της άλλης ζωής με την καλύτερη για αυτόν μουσική, όταν ο τελευταίος ψυχορραγεί θανάσιμα τραυματισμένος από την Σοφία.

Στην *Πρωινή περίπολο* τα τραγούδια των μούζικαλ με τον Φρεντ Αστέρ που ακούγονται από τις ανοιχτές τηλεοράσεις μας βοηθούν να υποθέσουμε την σύνδεση τους με μία παρελθοντική εποχή ενός εξιδανικευμένου και ‘φυσιολογικού’ παρελθόντος. Στην *Πρωινή περίπολο* η μουσική του Χατζηγάσιου εμπλέκεται πολλές φορές με μουσική από τις ταινίες που προβάλλονται από τηλεοράσεις κατά τη διάρκεια της πλοκής. Ο Νικολαΐδης κάνει έναν διάλογο με το παρελθόν, με τους σκηνοθέτες που αγαπά<sup>94</sup>. Συναντούμε, μέσω της μουσικής, μία αλληλουχία γεγονότων και δεδομένων η οποία συνδέει το παρελθόν με το παρόν, σαν να έχει καταργηθεί ο χρόνος. Τα ακούσματα από τις αγαπημένες ταινίες του σκηνοθέτη παραπέμπουν σε ένα χαμένο παράδεισο, ο οποίος εισέρχεται στο δυστοπικό περιβάλλον της ταινίας. Αυτός ο παράδεισος ταυτίζεται με την νεότητα του Νικολαΐδη (δεκαετία ’50) και αντιδιαστέλλεται με το καταστροφικό μέλλον ή και με το αντίστοιχα καταστροφικό παρόν.

Στο *Singapore Sling* το θέμα από το τραγούδι της *Laura* συνδέεται ξεκάθαρα με την έρευνα του ντετέκτιβ-Singapore Sling για την χαμένη *Laura*- Ευριδίκη. Ο ντετέκτιβ, ως άλλος Ορφέας, και η Κόρη δημιουργούν στο φαντασιακό τους και ίσως και στο δικό μας την ταύτιση της κόρης με την Λώρα, η οποία χάθηκε (δολοφονήθηκε) και δεν θα βρεθεί ποτέ, αλλά μπορεί να ιδωθεί στο πρόσωπο πολλών διαφορετικών γυναικών.

Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου* οι στίχοι του τραγουδιού της *Etta James* συνδέονται άμεσα με τη σχέση στο ερωτικό τρίγωνο στην ταινία. Το τραγούδι το λένε οι δύο πρωταγωνίστριες (*Ελσα* και *Βέρα*), θυμούνται ότι το άκουγαν στο παρελθόν και η ακρόαση του συνδέεται και με τις εμφανίσεις του φαντάσματος-οπτασίας του Νεκρού άνδρα (*Πασχάλης Τσαρούχας*). Στο *Ο χαμένος τα παίρνει όλα* το τραγούδι του *Μικρού* δίνει το έναυσμα για

---

<sup>94</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 123.

συζήτηση μεταξύ των πρωταγωνιστών. Ουσιαστικά προδιαθέτει τους θεατές για την απόφαση των πρωταγωνιστών να αφηγήσουν τη σύνδεσή τους με τον υπόκοσμο και να μιλήσουν για την αναζήτηση της εσωτερικής γαλήνης μέσα στον άγριο και μοναχικό κόσμο του κέρδους και της έλλειψης συλλογικής και συνεργατικής κουλτούρας.

### **Τα μουσικά θέματα των ταινιών**

Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο της μουσικής των ταινιών του Νικολαΐδη είναι το ύφος και είδος των μουσικών θεμάτων τα οποία συνοδεύουν συγκεκριμένες σκηνές. Στην *Ευριδίκη ΒΑ 2037* μουσική για πιάνο του Σοπέν ακούγεται στη σκηνή που χτυπάει το τηλέφωνο<sup>95</sup>. Σε δύο άλλες σκηνές, στις οποίες πάλι χτυπάει το τηλέφωνο, η μελωδία του Σοπέν συνδέεται με αισθησιασμό με τη φωνή της Ευριδίκης. Ο σκηνοθέτης επιδιώκει να σχολιάσει την αλλαγή στις εκφράσεις του προσώπου αλλά και στη διακύμανση της φωνής ενός απομονωμένου ανθρώπου (Ευριδίκη) όταν έρχεται σε επαφή, έστω και μέσω τηλεφώνου, με οικείο πρόσωπο. Πιθανόν να θέλει να προσδώσει στοιχεία ρομαντισμού στην ηρωίδα του. Βέβαια μπορεί να είναι ένα ακόμη κωμικοτραγικό σχόλιο του Νικολαΐδη για τις σχέσεις των ανθρώπων, το οποίο ενδύεται με κλισέ μουσική, καθώς στην κυρίαρχη αφήγηση οι ήρεμες μελωδίες του πιάνου αντικατοπτρίζουν λανθάνοντα ρομαντισμό. Χαρακτηριστική σκηνή για την αμφίσημη αυτή χρήση της μουσικής αποτελεί η παρουσία της Ευριδίκης με ένα πλαστικό μικροσκοπικό πέος κούκλας στο στόμα της, ενώ το πιάνο παίζει μια γλυκιά μελωδία και η ίδια έχει αντίστοιχη γλυκιά όψη και ομιλία.

Στο *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* το βασικό μουσικό θέμα αποτελούν τα τύμπανα, τα οποία παίζει ο Άλκης. Σε πολλές σκηνές ο Άλκης παίζει τύμπανα μόνος του, και σε άλλες

---

<sup>95</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 69.

παρουσιάζεται να παίζει μαζί με τον Δημήτρη (Δημήτρης Πολύτιμος)<sup>96</sup> (όργανο farfissa), κάνοντας πρόβα<sup>97</sup>, σε έναν παρελθοντικό ή ίσως ονειρικό χρόνο. Τα τύμπανα εμφανίζονται και σε εμβόλιμες σκηνές, για να διακόψουν τη ροή της ταινίας, ή και σε flashback, όπως, για παράδειγμα, όταν ο Άλκης αυτοκτονεί<sup>98</sup> και πέφτει, παρασέρνοντας μαζί του και το σετ των ντραμς. Επιπλέον, οι ίδιοι οι ήρωες της παρέας σχετίζονται άμεσα με την μουσική πράξη. Είχαν μουσικό συγκρότημα και η ιδιαίτερη σχέση τους με την μουσική διαμόρφωσε την παρέα αλλά και τους χαρακτήρες τους. Τα τύμπανα παρουσιάζονται σε πολλές σεκάνς έτσι ώστε να τονιστεί η ολοκληρωτική επιρροή που είχε η μουσική στις ζωές των ηρώων. Με αυτό τον τρόπο ο Νικολαΐδης αποτίνει φόρο τιμής στη γενιά του '50<sup>99</sup>.

Στη *Γλυκιά συμμορία* το πρώτο βασικό μουσικό θέμα είναι η εισαγωγή του συμφωνικού έργου *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* (Richard Strauss), το οποίο είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από τον Stanley Kubrik στην ταινία του *2001 Space Odyssey*. Ο Νικολαΐδης παραθέτει αυτό το γνωστό, κινηματογραφικά, μουσικό απόσπασμα με στόχο τη δημιουργία αντίθεσης. Αυτό συμβαίνει όταν η κορύφωση του παραπάνω μουσικού θέματος συνοδεύει την σκηνή κατά την οποία η Μαρίνα κοιμάται ήρεμη με τις κούκλες της, ενώ η Σοφία ανεβάζει με ερωτικό τρόπο αργά το μαύρο καλσόν στο πόδι της. Ανάλογη χρήση του κομματιού παρατηρούμε και στην αρχή της ταινίας όπου παρουσιάζονται η εσωτερική ένταση και οι αντιθέσεις των ενοίκων του σπιτιού. Οι υπολανθάνουσες και κρυμμένες ασυμφωνίες των ηρώων, οι συγκρούσεις που δεν λαμβάνουν χώρα, αναδεικνύονται από τα απότομα «κοψίματα» στην μελωδική γραμμή αυτού του συμφωνικού έργου. Όταν ο Αργύρης με τον Ανδρέα κανονίζουν ερωτική συνεύρεση με δύο κοπέλες από ένα μπαρ, ακούμε το φινάλε της κλασσικής συμφωνικής μουσικής να συνδέει και

---

<sup>96</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 79.

<sup>97</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 80.

<sup>98</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 78.

<sup>99</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 81.

πάλι αντιθετικά τις αστείες ατάκες των πρωταγωνιστών με τη σοβαρότητα της κλασικής μουσικής (ο Αργύρης μιλάει στις κοπέλες στο μπαρ: «Κάτια, πάμε για πίτες τρελές»).

Ένα ακόμη κλασσικό μουσικό θέμα συναντούμε στη *Γλυκιά συμμορία*, τη *Σουίτα για τσέλο νο1 σε σολ μείζονα*<sup>100</sup> του Johann Sebastian Bach. Πιθανόν το έργο αυτό ενσωματώνεται στην ταινία για να προσδώσει την απαραίτητη συναισθηματική φόρτιση στις σκηνές, στις οποίες ο Ανδρέας πίνει αλκοόλ από το μπουκάλι και στη συνέχεια με αισθησιακές κινήσεις βάζει τον μάρσιπο στην Μαρίνα. Η ανοδική και καθοδική πορεία της μελωδίας του κομματιού αναδεικνύει ανάλογη ερωτική συμπεριφορά του Αργύρη προς την Μαρίνα. Αντίστοιχη χρήση αυτής της *Σουίτας για τσέλο* συναντούμε όταν ο Αργύρης βρίσκει διέξοδο στην μουσική του Μπαχ για να ηρεμεί, να συγκεντρώνεται και να συγκεκριμενοποιεί τα σχέδιά του και όταν επαναλαμβάνεται η σκηνή με τη Μαρίνα κοιμωμένη με τις κούκλες. Το κομμάτι χρησιμοποιείται για να δώσει μία κωμική χροιά στα διαδραματιζόμενα (ο Αργύρης βάζει το κομμάτι ενώ ο Ανδρέας κάνει έρωτα με την Ρόζα μπροστά του) και να τονίσει τις αντιθέσεις που υποκρύπτονται στο εσωτερικό της ομάδας.

Ένα ιδιαίτερο ηχόχρωμα στη μουσική της *Γλυκιάς συμμορίας* δίνει η παραμορφωμένη μηχανική μουσική, η οποία παράγεται από συνθετητές με ήχους που παραπέμπουν σε ηλεκτρονικά μηχανήματα ή ραδιοσυχνότητες. Η μουσική αυτού του είδους είναι το προμήνυμα για τις αρνητικά φορτισμένες σκηνές που θα ακολουθήσουν και παραπέμπει σε ηλεκτρομαγνητικά κύματα ασυρμάτων, σήματα στα βραχέα κύματα των ραδιοφώνων. Ακούγονται έντονες σε δυναμική, μικρής διάρκειας νότες, οι οποίες δημιουργούν διάφωνα μουσικά διαστήματα (μη αρμονικό άκουσμα της παραγόμενης μελωδίας). Οι ήχοι αυτοί

---

<sup>100</sup> Το έργο *Cello Suite No 1 in G major BWV 1007* του Johann Sebastian Bach είναι μία Σουίτα για Τσέλο, η οποία γράφτηκε το 1720 περίπου. Στην ταινία ακούγεται το πρελούδιο της Σουίτας. Πηγή: Petrucci Music Library, <http://imslp.org> τελευταία επίσκεψη 01-02-2017.

δημιουργούν άσχημο και ενοχλητικό άκουσμα στο θεατή και τον προετοιμάζουν για τη δυστοπία την οποία θα παρακολουθήσει στη συνέχεια της ταινίας. Η ‘κακόφωνη’ μηχανική μουσική συνδέεται τις περισσότερες φορές με την εμφάνιση του αστυνομικού με τα πολιτικά Ξανθού. Μηχανική και απρόσωπη είναι η μουσική, μηχανικό και απρόσωπο είναι το σύστημα εξουσίας και οι μηχανισμοί που το αναπαράγουν, όπως ο Ξανθός<sup>101</sup>.

Ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί ένα ακόμη μουσικό θέμα, το οποίο μπορεί να θεωρηθεί συνηθισμένο: τα κρουστά για την δημιουργία έντασης και αγωνίας. Η ένταξη τους στην πλοκή λειτουργεί ως ένα μοτίβο προετοιμασίας του θεατή για την παρακολούθηση σκηνών με έντονη συναισθηματική φόρτιση<sup>102</sup>.

Στην *Πρωινή περίπολο* ένα χαρακτηριστικό μουσικό ηχόχρωμα είναι οι αλλοιωμένες νότες και οι διάφωνες συγχορδίες των συνθετητών. Οι παραμορφωμένες, επαναλαμβανόμενες νότες δημιουργούν αρνητική συναισθηματική φόρτιση στο θεατή και είτε δηλώνουν αναμονή και αγωνία για τα επερχόμενα γεγονότα είτε προσθέτουν έμφαση στην εικόνα του δυστοπικού χωροχρόνου της πλοκής. Χαρακτηριστικά παραδείγματα έχουμε: στην σκηνή στην οποία η Γυναίκα κατεβαίνει μία σκάλα ενός ερειπωμένου και υγρού υπόγειου χώρου, στην σκηνή ενός αντίστοιχου χώρου στον οποίο χτυπάει ένας ιδιότυπος ηλεκτρονικός συναγερμός, όταν η Γυναίκα εξουδετερώνει τον φρουρό-B (Πάνος Θανασούλης) και κλέβει το αμάξι και όταν περνάει σχεδόν από μπροστά της ένα όχημα των φρουρών με έναν άνδρα αλυσοδεμένο.

Στο *Singapore Sling* κυρίαρχο μουσικό θέμα είναι η τζαζ, άμεση παραπομπή στα φιλμ νουάρ της δεκαετίας του '40. Η τρομπέτα με σουρντίνα (εξάρτημα που μειώνει την ένταση του ήχου

---

<sup>101</sup> Χρονικά σημεία της ταινίας στα οποία συναντούμε την μηχανική αυτή μουσική είναι τα εξής: 14:32, 14:43, 35:22, 48:16, 54:21, 1:06:40, 1:19:12, 1:28:49, 1:34:12, 1:45:48, 1:49:41, 2:02:37, 2:14:17.

<sup>102</sup> Σημεία όπου συναντούμε τη χρήση κρουστών είναι τα εξής: 13:01, 38:09, 47:38, 1:05:50, 1:13:25, 1:24:21, 1:26:11, 1:56:22, 1:58:53.



της τρομπέτας και παράγει ένα ξεχωριστό ηχόχρωμα), η μελαγχολική μελωδία του πιάνου και ο αργός ρυθμός των ντραμς αποδίδουν το ηχόχρωμα και παράγουν την μυστηριώδη ατμόσφαιρα, την οποία επιδιώκει να δημιουργήσει ο Νικολαΐδης. Η μουσική αυτή συνοδεύει τις αφηγήσεις του ντετέκτιβ Singapore Sling<sup>103</sup>. Ο Νικολαΐδης δηλώνει εδώ τη σύνδεση της αφήγησης της ταινίας του με τις ταινίες νουάρ. Ένα συστατικό στοιχείο της ατμόσφαιρας είναι αυτό το μοτίβο με τον ήρωα-ντετέκτιβ να αφηγείται τα γεγονότα και να συνοδεύεται από την μουσική που αναφέραμε. Ο Νικολαΐδης θέλει να μας υπενθυμίσει τις ταινίες μεγάλων δημιουργών του είδους του νουάρ και την ιδιαίτερη αγάπη που ό ίδιος έτρεφε για το είδος αυτό.

Ένα άλλο μουσικό θέμα της ίδιας ταινίας είναι η αναγεννησιακή χορωδιακή μουσική του De Wert *Tirsi morir volea*, η οποία αναδεικνύει ορισμένες σκηνές ερωτισμού. Οι φωνητικές γραμμές της χορωδίας αντιστοιχούν στις κινήσεις των συμμετεχόντων στην ερωτική πράξη, η οποία έχει και στις δύο περιπτώσεις αντισυμβατική τροπή: Μητέρα και Κόρη επιδίδονται σε μία αιμομικτική ομοφυλοφιλική ερωτική πράξη και σε μια άλλη σκηνή ο Ντετέκτιβ προστίθεται στο προηγούμενο ζευγάρι σε σαφή σαδομαζοχιστικά πλαίσια.

Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου* το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας παίζεται από κρουστά<sup>104</sup>, τα οποία δημιουργούν ένταση και αγωνία με στόχο να φορτίσουν συναισθηματικά τον θεατή. Τα κρουστά κυριαρχούν ως όργανα και ηχόχρωμα σε αυτή την ταινία, περισσότερο μάλιστα από τις υπόλοιπες ταινίες του Νικολαΐδη. Είναι όμως και η μόνη ταινία του Νικολαΐδη όπου ο κύριος μουσικός συνθέτης είναι ντράμερ/κρουστός, συγκεκριμένα ο Νίκος Τουλιάτος.

---

<sup>103</sup> Συναντούμε τη χρήση αυτής της μουσικής στα: 03:01, 04:24, 18:50, 30:37, 46:01.

<sup>104</sup> Κρουστά έντασης συναντούμε στα εξής σημεία : 02:58, 09:24, 16:50, 17:39, 18:39, 23:44, 32:33, 38:17, 42:14, 49:06, 59:11, 1:05:45, 1:08:43, 1:45:22.

Παρόμοια χρήση κρουστών συναντούμε και στο *Ο χαμένος τα παίρνει όλα*<sup>105</sup>. Ένα συχνό μουσικό θέμα της ταινίας είναι επίσης τα αρπίσματα της ακουστικής κιθάρας, τα οποία ακολουθούν τις περισσότερες φορές με τη μελωδία και το ρυθμό τους, τις κινήσεις του Άνδρα. Η κιθάρα συνοδεύει τον Άνδρα στους δρόμους της πόλης, όταν πηγαίνει προς το καρτοτηλέφωνο, την ώρα που βγαίνει έξω από το μπαρ για να κατευθυνθεί στο σπίτι της Έλσας (Ιφιγένεια Αστεριάδη). Η μελωδία της κιθάρας δημιουργεί το μουσικό υπόστρωμα για την περιπλάνηση ενός σύγχρονου καουμπόυ των πόλεων, ενός ανέστιου περιπλανώμενου στο δυστοπικό περιβάλλον της μητρόπολης. Η περιπλάνηση του Άνδρα παρουσιάζεται στις διαπροσωπικές του σχέσεις με τις πρώην και νυν ερωμένες του (η Έλσα τον ρωτάει για το τραύμα του με πολύ ήρεμη και γλυκιά φωνή, σε αντιστοιχία με τις νότες της μελωδίας στην κιθάρα).

Αντίστοιχα, σταθερό μουσικό θέμα συνοδεύει τον Μικρό, ο οποίος παρουσιάζεται συνεχώς παίζοντας κιθάρα. Τα τραγούδια του συνεισφέρουν στην ενδυνάμωση των σχέσεων της ομάδας, και στη σύνδεση των στίχων των τραγουδιών με συγκεκριμένες σκηνές της ταινίας, όπως για παράδειγμα όταν εισέρχεται ο Άνδρας για πρώτη φορά στο σπίτι, όταν συνοδεύει την Οδέττη (Τζένη Κιτσέλη) στην κηδεία της μητέρας της, όταν παίζει κιθάρα στο αμάξι έξω από το νυχτερινό κέντρο *Eldorado* και όταν φαντασιακά στο τέλος νεκρός ων παίζει μαζί με τον Άνδρα. Η ακουστική κιθάρα είναι το βασικό όργανο μουσικής σύνθεσης τόσο του Αγγελάκα όσο και του Συμεών Νικολαΐδη.

Ένας άλλος στόχος του Νικολαΐδη είναι η ένταξη της πραγματικής ταυτότητας των πρωταγωνιστών του στο ξεδίπλωμα της ίδιας της πλοκής. Φαίνεται ότι εδώ ο Νικολαΐδης

---

<sup>105</sup> Κρουστά έντασης στο *Ο χαμένος τα παίρνει όλα* συναντούμε στα εξής σημεία: 01:36, 02:02, 54:02, 1:24:56, 1:32:46, 1:38:13, 1:41:41.

δηλώνει πως η προσωπική ζωή των πρωταγωνιστών αλληλεπιδρά με τη δημιουργία του κινηματογραφικού έργου καθώς τα όρια μεταξύ πραγματικού και φαντασιακού γίνονται δυσδιάκριτα, αφού δύο μουσικοί υποκρίνονται ένα μέρος του εαυτού τους στην ταινία<sup>106</sup>. Ο ίδιος ο Νικολαΐδης παραδέχεται σε συνέντευξή του στο Θανάση Λάλα πως όλες του οι ταινίες έχουν αυτοβιογραφικά στοιχεία και δικά του και των πρωταγωνιστών του<sup>107</sup>.

### **Η μουσική ως ‘γέφυρα’ ή συνοδεία**

Πολλές φορές συναντούμε και χρήση της μουσικής απλά σαν συνοδευτικό μέσο ή σαν γέφυρα μεταξύ δύο σκηνών στις ταινίες του Νικολαΐδη. Αυτή η χρήση της μουσικής είναι ένας δοκιμασμένος και επιτυχημένος τρόπος για την ομαλή σύνδεση δύο σκηνών ή ως υπόκρουση, η οποία λειτουργεί σαν ένα ‘ουδέτερο’ υπόστρωμα της πλοκής.

Στην *Ευριδίκη ΒΑ 2037* όταν η Ευριδίκη παίρνει το μαχαίρι για να αντιμετωπίσει τον εισβολέα στο προσωπικό της καταφύγιο-σπίτι, οι αλλοιωμένοι ήχοι των συνθετητών λειτουργούν ως υπόβαθρο για τις κινήσεις της μέσα στο χώρο. Στα *Κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* η μουσική λειτουργεί ως γέφυρα στη σκηνή στην οποία ο Δημήτρης, σαν σε όνειρο, διηγείται την ιστορία της νεότητάς τους με τον Άλκη υπό τους ήχους των τυμπάνων και του τραγουδιού του Άλκη. Η ίδια μουσική συνοδεύει την μεταφορά της Βέρας (Ολια Λαζαρίδου) με το καροτσάκι από τον Άλκη για να την θάψει. Στη συνάντηση του Κωνσταντίνου (Κωνσταντίνος Τζούμας) με τον Άλκη η slow jazz μουσική συνοδεύει την κωδικοποιημένη συνομιλία τους<sup>108</sup>. Όταν συνομιλούν ο Άλκης με τον Κωνσταντίνο για την Βέρα ακούμε μουσική από την δεκαετία του '50 με γυναικεία φωνητικά. Ο Χρήστος αφηγείται μία φανταστική ιστορία στη Βέρα για τον

---

<sup>106</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 53.

<sup>107</sup> Πηγή: ιστοσελίδα <http://nikosnikolaidis.com> τελευταία επίσκεψη 18-08-2017.

<sup>108</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 77

μεσοπόλεμο, με μουσική<sup>109</sup> που παραπέμπει σε καμπαρέ της εποχής. Ο Χρήστος αποχαιρετά τον Άλκη και τον νεκρό Κωνσταντίνο υπό τους ήχους των τυμπάνων και του τραγουδιού του Άλκη.

Στη *Γλυκιά συμμορία* η μουσική χρησιμοποιείται σε αρκετά σημεία της ταινίας, είτε ως απλή γέφυρα μεταξύ σκηνών είτε ως συνοδευτικό υπόβαθρο της πλοκής. Ο Αργύρης αφηγείται την ιστορία του θανάτου του Τζέημς Ντην υπό τους ήχους ενός δωδεκάμετρου rhythm' n' blues κομματιού. Η μελωδία του πιάνου του Χατζηνάσιου συνεχίζεται στην σκηνή, στην οποία η Σοφία πηγαίνει στην μυστική συνάντηση με τους 'επαναστάτες' συντρόφους της (αφού έχει προηγηθεί η ίδια μελωδία, στην ακριβώς προηγούμενη σκηνή, στην οποία η Μαρίνα συναντιέται με τον πληγωμένο φίλο της). Στο εστιατόριο, όταν ο Αργύρης πηγαίνει να πληρώσει ακούμε μουσική σαλούν. Δύο ελάσσονες συγχορδίες (πιάνο, συνθετητές) λειτουργούν, μαζί με την μηχανική μουσική, ως γέφυρα για την μετάβαση στην δεύτερη μέρα της αφήγησης της ταινίας. Συνεχίζει η ίδια μουσική (μηχανικές μεταλλικές νότες από συνθετητές) ενώ μεταφερόμαστε σε άλλη σκηνή, στην οποία ο Ξανθός συζητάει με έναν συνάδελφό του κάτω από το σπίτι της ομάδας των ηρώων της ταινίας. Οι μεταλλικοί ήχοι λειτουργούν ως συνοδευτικοί στην 'χορογραφία', την οποία εκτελεί ο ένας εκ των δύο μυστικών αστυνομικών (ο ασφαλίτης συνάδελφος του Ξανθού κάνει κύκλους γύρω από τον εαυτό του). Η μουσική της δεκαετίας του '50 συνεχίζεται παρ' όλο που αλλάζει η σκηνή και μεταφερόμαστε στο μπαρ του Κωνσταντίνου (Κωνσταντίνος Τζούμας). Επίσης το κομμάτι *Γλυκιά Μαράτα* χρησιμοποιείται ως γέφυρα για την επόμενη σκηνή, όταν η παρέα κινείται στο εργοστάσιο για να ληστέψει τον ηλικιωμένο που τους είχε υποδείξει η Ρόζα. Στο τέλος της ταινίας, όταν ο Ανδρέας κερνάει τσιγάρο στον Αργύρη, η μουσική Blues συνεχίζεται, τώρα όμως παίρνει τη λειτουργία του εσωτερικού soundtrack της ομάδας των 'παρανόμων' του σπιτιού. Η μουσική (πιάνο, συνθετητές) συνεχίζει

---

<sup>109</sup>Τσακωνιάτης ό. π. σελ. 85.

να ακούγεται και μετά το παγωμένο τέλος της αυτοκτονίας ως ένα είδος μανιφέστου της φιλίας μέχρι θανάτου.

Στην *Πρωινή περίπολο* η μουσική του Χατζηγάσιου συμπλέκεται με την μουσική της ταινίας (με τον Ρόμπερτ Μίτσαμ) από την ανοιχτή τηλεόραση. Λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος/γέφυρα με την προηγούμενη σκηνή, στην οποία ο Φρουρός (Τάκης Σπυριδάκης) βρίσκεται στο έδαφος, καθώς και με την σκηνή στην οποία η σκιά του Φρουρού κινείται στο εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο όταν «η κάμερα αρχίζει να κινείται σε παράλληλη πορεία με τον άντρα υπό την υποβλητική μουσική υπόκρουση του Γιώργου Χατζηγάσιου<sup>110</sup>».

Στο *Singapore Sling* η απαλή τζαζ μουσική (τρομπέτα) συνοδεύει ως ηχητικό υπόβαθρο την αφήγηση του πρωταγωνιστή<sup>111</sup>. Η Μητέρα συζητά με την Κόρη την έρευνα του ντετέκτιβ-*Singapore Sling*<sup>112</sup> για την ‘σκοτωμένη’ Laura υπό τους ήχους πάλι τζαζ μουσικής. Επίσης συναντούμε μία αντιστοιχία της χορωδιακής μουσικής του De Wert, με θεματολογία σχετική με τον έρωτα και τον θάνατο, στην σκηνή στην οποία ο ντετέκτιβ ανοίγει το λάκκο για να θάψει τις δύο γυναίκες και σε παράλληλη σκηνή κάνει έρωτα με τις δύο γυναίκες<sup>113</sup>.

Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου*, όταν η Έλσα αφηγείται («πάντα με εκνεύριζαν τα τακούνια της»), το τσέλο υποστηρίζει μουσικά την ροή του λόγου της. Οι συνθετητές και τα ιδιόφωνα κρουστά συνεχίζουν την μουσική τους φράση παρά την μικρή αλλαγή σκηνικού (το παράθυρο και ο έξω κόσμος και η ερώτηση της Έλσας: «Γιατί έφυγε;»). Η μουσική γεφυρώνει την σκηνή, στην οποία η Βέρα κάνει εμετό με το πλάνο στο οποίο εμφανίζεται στο παράθυρο ο νεκρός άνδρας.

---

<sup>110</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 123.

<sup>111</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 131.

<sup>112</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 131.

<sup>113</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 139.

Στο *Ο Χαμένος* τα παίρνει όλα η μουσική (αρπίσματα κιθάρας στην αρχή της ταινίας) συνεχίζεται και στην σκηνή με τον Άνδρα στο καρτοτηλέφωνο. Μόλις βγαίνει ο Άνδρας από το μπαρ η ακουστική κιθάρα συνοδεύει τις κινήσεις του. Η ακουστική κιθάρα από τον Μικρό συνεχίζει να ακούγεται και στην αλλαγή πλάνου, στο οποίο ο Άνδρας κοιτάζει τα τραύματά του στον καθρέφτη. Το ακουστικό μπάσο υπογραμμίζει μουσικά τη σκηνή στην οποία ο Άνδρας χτυπάει το βιαστή της Μανταλί (Louise Attach). Η μελαγχολική μουσική (τσέλο- κιθάρα) ενώνει την σκηνή του αποχαιρετισμού της Μανταλί με την σκηνή της αναμονής του Άνδρα στο παγκάκι του νοσοκομείου, στο οποίο πήγαν τον τραυματισμένο Μικρό.

### **Η μουσική ως αναλογία, ‘mickeymousing’ ή ‘underscoring’**

Πολλές φορές η μουσική στις ταινίες του Νικολαΐδη παρουσιάζει μία αναλογία με τις κινήσεις των ηθοποιών ή γενικότερα με την πλοκή. Η αντιστοιχία αυτή είναι μία τεχνική η οποία χρησιμοποιείται ήδη από τα χρόνια του βωβού κινηματογράφου, όταν η μουσική συνόδευε αναλογικά τις χωρίς ήχο εικόνες. Στην μουσικολογία του κινηματογράφου αυτή η χρήση της μουσικής έχει πάρει την κωδική ονομασία mickey mousing ή underscoring. «Αυτό σημαίνει το να τονίζεις και να συνοδεύεις τις δράσεις και τις κινήσεις που συμβαίνουν στις εικόνες της ταινίας με μουσικές μορφές και δράσεις εντελώς σύγχρονες, που μπορούν ταυτόχρονα να παίζουν το ρόλο μιας ηχητικής επένδυσης στιλιζαρισμένης και μεταγραμμένης σε μουσικές νότες. Ο όρος προέρχεται, βέβαια, από τα κινούμενα σχέδια, που χρησιμοποίησαν συστηματικά αυτή τη μέθοδο»<sup>114</sup>.

Στην *Ευριδίκη BA 2037* οι παραμορφωμένες νότες των συνθετητών ακολουθούν ρυθμικά τις κινήσεις που κάνει η Ευριδίκη για να αντιμετωπίσει τους εισβολείς που της πετούν σκουπίδια.

---

<sup>114</sup> Chion, ό. π. σελ. 155.

Ανάλογη αντιστοιχία ρυθμικών αξιών και κινήσεων των ηθοποιών συναντούμε και όταν ο ρυθμός στις μαράκες ( ιδιόφωνο κρουστό με προέλευση από τη Λατινική Αμερική) ακολουθεί τις πιο έντονες κινήσεις της πρωταγωνίστριας. Η ανοδική χρονική ομιλία της πρωταγωνίστριας στο τηλέφωνο αντικατοπτρίζεται από την πληθώρα των νοτών του *Andante spianato* για πιάνο του Chopin<sup>115</sup>. Τα κρουστά (από συνθετητές), τα οποία προστίθενται ποσοτικά, αντιστοιχούν με την αυξανόμενη ταχύτητα στην κίνηση της Ευριδίκης να αντιμετωπίσει τον υποτιθέμενο εισβολέα στο σπίτι καταφύγιο, κάτι το οποίο επαναλαμβάνεται για μικρό χρονικό διάστημα και σε αντίστοιχη σκηνή λίγα λεπτά αργότερα.

Στο *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* ο Άλκης προσπαθεί να κρύψει το πτώμα της Βέρας στο σπίτι και οι κινήσεις του ακολουθούνται από το ρυθμό και τη μελωδία του τραγουδιού. Όταν ο Άλκης «μαρσάρει» το γκάζι στο πολυτελές, αμερικανικής προέλευσης, αυτοκίνητό του (Κάντιλακ), ανάλογη εικόνα υποδηλώνουν μουσικά τα σαξόφωνα που ακούγονται στο κομμάτι, τόσο ρυθμικά όσο και μελωδικά. Ο ρυθμός και η μελωδία που συνοδεύουν τους στίχους του τραγουδιού, συντονίζονται με το περπάτημα και τις κινήσεις της παρέας των *Κουρελιών*, καθώς εισέρχονται σε ένα θερινό κινηματογράφο.

Στη *Γλυκιά συμμορία*, όταν ο Αργύρης και η Μαρίνα τρώνε πρωινό, παρατηρούμε μία ένταση στη φωνή του Αργύρη, στο διάλογό του με την Μαρίνα, και βλέπουμε ότι η μουσική υπόκρουση αυξάνεται σε νότες και ένταση. Σε επόμενη σκηνή το τσέλο αυξάνει την ένταση του ήχου και τον αριθμό των νοτών, για να τονιστεί η άμεση κοντινή επαφή των δύο (ο Αργύρης βάζει τη θήκη-μάρσιπο για τα κλοπιμαία στο σώμα της Μαρίνας). Ο μεστός ήχος του τσέλου εκείνη τη στιγμή δίνει έμφαση στην σχεδόν ερωτική επαφή των δύο ηρώων. Η έξοδος του Αργύρη από το σπίτι-καταφύγιο (περπάτημα, κινήσεις) συνοδεύεται από ένα έντονο τμήμα έργου του Bach:

---

<sup>115</sup> Τσακωνιάτης, ό π. σελ. 69.

παρατηρούμε άνοδο στην δυναμική (forte) και επιτάχυνση του ρυθμού. Το τέλος του μουσικού κομματιού για τσέλο είναι ταυτόχρονα και το τέλος του εσωτερικού κόσμου (καταφύγιο) του σπιτιού και η έξοδος στο 'άγριο' εξωτερικό περιβάλλον. Η ασφάλεια και η αρμονία του σπιτιού-ασύλου εκφράζεται με την ήρεμη μουσική του Bach για τσέλο: το τέλος της μελωδίας αντικατοπτρίζει το τέλος της περιοχής ασφάλειας και θαλπωρής του σπιτιού- καταφυγίου των μελών της ομάδας.

Όταν η Μαρίνα συνευρίσκεται ερωτικά με τον κρυμμένο σύντροφό της, η μελωδία έχει μεγαλύτερες χρονικές αξίες και λιγότερες νότες, στοιχεία τα οποία μας προετοιμάζουν για την ομαλότητα και σταθερότητα της ερωτικής σχέσης των δύο εραστών και αντανακλούν τον βαθμό σύνδεσης μεταξύ τους. Στη συνάντηση του Αργύρη με τον Κωνσταντίνο οι στίχοι και οι κοφτές μουσικές φράσεις του τραγουδιού που ακούγεται αντιστοιχούν με τις κοφτές, απότομες λέξεις-ανταποκρίσεις μεταξύ των δύο (τσιγάρο- φωτιά). Λίγο αργότερα ο ρυθμός και το τέμπο (ταχύτητα) του κομματιού αντικατοπτρίζουν την αγωνία και την ένταση της στιγμής για την Σοφία (αγωνιώδες τρέξιμο). Τα φλάουτα και τα ξύλινα πνευστά, δίνουν ένα χαριτωμένο τόνο στο τρέξιμό της, για να αμβλύνουν λίγο την ένταση της σκηνής, η οποία υπηρετείται από τα ηχοχρώματα των χάλκινων πνευστών, τα οποία οξύνουν την αγωνία της πιθανής σύλληψης, σαν αποτέλεσμα της παράνομης πράξης (κλοπή αυτοκινήτου).

Όταν ο Αντρέας αποφυλακίζεται και βγάζει ένα-ένα τα ρούχα του, η μελωδία του πιάνου ακολουθεί τα βήματα του. Όταν η Μαρίνα αντιλαμβάνεται την παρουσία ενός ξένου στο σπίτι, αρχίζει ένα μουσικό θέμα, σε δίσημο ρυθμό (2/4), στο οποίο κυριαρχούν οι συνθετητές, οι οποίοι παράγουν βαρείς ήχους και ανάλογες συγχορδίες. Σε αυτό το σημείο τονίζεται το αβέβαιο μέλλον, η ανασφάλεια, το βάρος στα πόδια της Μαρίνας και ο φόβος της. Οι ελάσσονες μελωδίες και οι δυναμικές, 'μεταμορφωμένες' (λίγο ξεκούρδιστες) συγχορδίες εντείνουν την



ανασφάλεια, την οποία δημιουργεί στην ηρωίδα πιθανή δεύτερη εισβολή των κρατικών μηχανισμών στο σπίτι-άσυλο. Ο ρυθμός και οι αλλαγές συγχορδιών της μουσικής συνοδείας συμβαδίζουν χρονικά με τις κινήσεις των άψυχων αντικειμένων (κινούμενες κούκλες, μαριονέττα).

Η είσοδος της Σοφίας, σε μέρος που φυλάσσονται παλιά τρένα, προετοιμάζεται από τα ηχοχρώματα και το ρυθμό των συνθετητών, στοιχεία τα οποία αντιστοιχούν στις κινήσεις της. Οι αργές συναλλαγές συγχορδιών, η κίνηση της γραμμής το μπάσου και επίσης η προοδευτική ανοδική και καθοδική κίνηση της μελωδίας αντιστοιχούν στα αργά βήματα της Σοφίας, την αβεβαιότητα που αισθάνεται η κοπέλα, τον κίνδυνο που διαχέεται στην ατμόσφαιρα, τα βήματά της προς το τέλος. Την στιγμή της φυγής της Ρόζας από το σπίτι η ένταση της μουσικής του πιάνου ανεβαίνει (*forte*), αυξάνονται οι νότες και η ταχύτητα για να τονιστεί το πλησίασμα και η οικειότητα που δημιουργήθηκε μεταξύ των δύο ηρώων (Ανδρέας- Ρόζα). Όταν εικονίζεται ο νεκρός Ξανθός στο μπαλκόνι, οι νότες κυλούν σε καθοδική κίνηση (από την υψηλότερη τονικά προς την χαμηλότερη), για να υπογραμμιστεί η εικόνα του αίματος που κυλάει προς τα κάτω, από το χέρι του Ξανθού.

Στο *Singapore Sling* η μελωδία του πιάνου (*Rhapsody on a theme of Paganini* του Rachmaninov), συνάδει με τις κινήσεις των δύο πρωταγωνιστριών καθώς εναποθέτουν κάποια ανθρώπινα εντόσθια στον πάγκο της κουζίνας τους. Η ανθρώπινη καρδιά, η οποία εξακολουθεί να χτυπάει αν και έχει ξεριζωθεί από το σώμα, κινείται με το ρυθμό της μουσικής και συμβαδίζει ο ρυθμός των κτύπων της με τον ρυθμό της μελωδίας<sup>116</sup>. Στη σκηνή του αυνανισμού της Κόρης με το ακτινίδιο, η μελωδία, ο ρυθμός και η εναλλαγή των συγχορδιών ταυτίζονται με την κίνηση στο στήθος της Κόρης και το ακτινίδιο. Υπάρχουν πάρα πολλές νότες, ο ρυθμός των οποίων

---

<sup>116</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 133.

ακολουθεί τις αντίστοιχες κινήσεις της Κόρης.<sup>117</sup> Η κίνηση της Κόρης στα σκαλοπάτια, στο εσωτερικό του σπιτιού, καθώς και η αντίστοιχη κίνηση-συμπλοκή με τον Ντετέκτιβ ακολουθούνται από ανάλογη μουσική στο πιάνο.

Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου*, η ταχύτητα και ο ρυθμός των χτυπημάτων στα μεμβρανόφωνα κρουστά αναλογούν με την εικόνα της βρύσης (το νερό που τρέχει και κινείται από τον ισχυρό άνεμο) και της εσάρπας, την οποία ο άνεμος παρασέρνει σε χορογραφία. Η μελωδία διαγράφει κύκλο, καθώς απεικονίζεται η κυκλικότητα των συστατικών στοιχείων της σκηνης που παρακολουθούμε (περπάτημα, ποτήρι, κίνηση κάμερας). Η Βέρα πέφτει στην πισίνα, καθώς προσπαθεί να ανασύρει τον Νεκρό άνδρα με την απόχη καθαρισμού της πισίνας, και οι έντονες σπασμωδικές κινήσεις της ακολουθούνται από αντίστοιχα χτυπήματα στο βαθύ και την μπότα των ντραμς, για να αποδοθεί η ένταση της απειλής πνιγμού της Βέρας. Οι ‘χορευτικές’ κινήσεις των Νεκρού- Βέρας συνάδουν αναλογικά με το ρυθμό και την ένταση των πολυπόικιλων κρουστών, τα οποία ντύνουν μουσικά τη σκηνή αυτή και δίνουν ίσως τον πιο έντονο ρυθμό όλης της ταινίας. Όσο αυξάνεται η ένταση στις κινήσεις και τα πλάνα στη σκηνή αυτή τόσο αυξάνεται και η ταχύτητα στα χτυπήματα των κρουστών.

Στο *Ο χαμένος τα παίρνει όλα*, τα αρπίσματα της ακουστικής κιθάρας ακολουθούν τον Άνδρα καθώς κατεβαίνει την σκάλα έξω από το μπαρ. Οι νότες, τόσο ρυθμικά όσο και μελωδικά, ακολουθούν τα βήματα του. Παρόμοια αντιστοιχία συναντάται και στην κίνηση του Άνδρα στους κακόφημους δρόμους με την μελωδία της κιθάρας να ακολουθεί την πορεία του. Τα βιολιά στο τραγούδι των Boomstate ακολουθούν τις κινήσεις της μεθυσμένης Οδέττης στο μπαρ που έχει πάει ο Άνδρας να συναντήσει τη φίλη του. Η μελωδία των βιολιών κινείται παράλληλα με τις κινήσεις του κεφαλιού της αλκοολικής Οδέττης. Ακούγεται μία ψηλή σε ρετζίστρο

---

<sup>117</sup>Τσακωνιάτης ό. π. σελ. 139.

(περιοχή) νότα πριν ακουστεί η λέξη ‘φεύγουμε’, την οποία απευθύνει ο Μικρός στην Έλσα. Οι δύσκολες λέξεις, οι οποίες προκαλούν τη συναισθηματική εξέλιξη στην πλοκή βρίσκονται σε άμεση αντιστοιχία με τις ψηλές σε ρετζίστρο νότες της μελωδίας. Η ένταση και το ηχόχρωμα της κιθάρας στο σημείο αυτό, ακολουθούν αρμονικά την ένταση και το ηχόχρωμα της συζήτησης των δύο πρωταγωνιστών (Μικρός- Έλσα). Ο ρυθμός και η μελωδία της ακουστικής κιθάρας και του μπάσου ακολουθούν αναλογικά την κατάβαση των πρωταγωνιστών από τη σκάλα στο εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο στο οποίο θα γίνει η παράνομη και ‘στημένη’ συναλλαγή. Ο ρυθμός και το ηχόχρωμα των επαναλαμβανόμενων νοτών του τσέλου ακολουθούν τις κινήσεις του Άνδρα στη δολοφονία των αστυνομικών. Το τρέμολο στην κίνηση του δοξαριού στο τσέλο αντιστοιχεί με τις κινήσεις των ειδικών αστυνομικών μονάδων, οι οποίες περικυκλώνουν το σπίτι-άσυλο, στο οποίο βρίσκεται έτοιμος να θυσιαστεί ο Άντρας.

### **Η μουσική ως στοιχείο αμφισημίας**

Ο Νικολαΐδης πάντα ενδιαφερόταν για τις διαφορετικές ερμηνείες των ταινιών του από τους θεατές. Για το λόγο αυτό, πολλά σημεία των ταινιών του εμπεριέχουν αμφίσημες καταστάσεις, τις οποίες ο θεατής αφήνεται ελεύθερος να διαχειριστεί<sup>118</sup>. Η μουσική παίζει κι εδώ τον χαρακτηριστικό συνεργατικό της ρόλο, τον οποίο της έχει παραχωρήσει ο σκηνοθέτης.

*Στην Ευριδίκη ΒΑ 2037*, η κάμερα παρακολουθεί την Ευριδίκη και η Ευριδίκη κρύβεται από την κάμερα. Οι συνθετητές και τα ιδιόφωνα κρουστά εντείνουν τον προβληματισμό για το αν πραγματικά υπάρχει κάποιος εισβολέας στο σπίτι ή αν η σκηνή διαδραματίζεται στη φαντασία της διαταραγμένης ψυχικά πρωταγωνίστριας.

---

<sup>118</sup> «Έτσι με άξονα τις φαινομενολογικές θεωρήσεις, όπως έχουν κατά καιρούς προταθεί από ποικίλους διανοητές, η σχετική ανάλυση της κινηματογραφικής μουσικής δεν έχει ως πρόθεση να επικυρώσει το ένα και μοναδικό, αυθεντικό και κυρίαρχο νόημα του κινηματογραφικού κειμένου, καθώς τη μία και μοναδική, αυθεντική και κυρίαρχη αίσθηση της μουσικής-κινηματογραφικής εμπειρίας, αλλά προσεγγίζει τον κινηματογράφο και τη μουσική του ως ανοικτά πολιτισμικά κείμενα διϋποκειμενικής εμπειρίας». Πουλάκης, ό. π. σελ. 18.

Στα *Κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, σε πολλά σημεία η ροή της ταινίας διακόπτεται από την παρεμβολή σεκάνς με καυγάδες, χτυπήματα και συγκρούσεις. Τα έντονα χτυπήματα του Άλκη στα τύμπανα επιτείνουν τη σύγχυση στο θεατή, ο οποίος δυσκολεύεται να εντάξει χρονικά τις σκηνές αλλά και να αναγνωρίσει τη σημασία τους στην πλοκή της ταινίας.

Στη *Γλυκιά συμμορία*, όταν η Σοφία βάζει τα μαύρα μεταξωτά εσώρουχα, το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας παρουσιάζεται με τις νότες να ακούγονται πιο αρμονικά παιγμένες. Το πιάνο χρησιμοποιεί pedal μείωσης του ήχου (την *una corda*), και συνδυάζεται με τα ηχοχρώματα των συνθετητών. Αυτή η μείωση της έντασης του ήχου και ο γλυκός ήχος του πιάνου αναδεικνύουν την ‘αθωότητα’ της υπόστασης του ξυπνήματος της Μαρίνας, και την εκλεπτυσμένη υφή των μεταξωτών εσώρουχων που φοράει η Σοφία εκείνη τη στιγμή. Στη σκηνή στην οποία ακούμε το τραγούδι *Mr.Sandman* των Chordettes (1954), η μελωδία και οι στίχοι του συμβάλλουν στην δημιουργία αμφίσημης ατμόσφαιρας. Η ατμόσφαιρα αυτή έχει στοιχεία ονειρικά, νοσταλγίας, αβεβαιότητας, και μπορεί να τονίζει την ιδιαίτερη σχέση που έχουν μεταξύ τους οι ένοικοι αυτού του σπιτιού.

Όταν ο Αργύρης μπαίνει σε ένα μπαρ, ακούγεται ένα ροκ’ εν’ ρολ τραγούδι (*Sugartime*). Ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί με αμφίσημο τρόπο το κομμάτι αυτό. Το τραγούδι αυτό λειτουργεί ως ανάμνηση για τους ανθρώπους της γενιάς του (γενιά του ’50), αλλά επίσης δημιουργεί τραγελαφικά συναισθήματα στους θεατές εξαιτίας της αντίθεσης μεταξύ του ‘καθωσπρέπει’ χαρακτήρα του και των ‘παρανόμων’ ηρώων του. Στη σκηνή στην οποία η Σοφία παραμονεύει στον ηλεκτρικό σιδηρόδρομο, ηλεκτρονικοί ήχοι από συνθετητές, παρόμοιοι με χτυπήματα σε ελάσματα λαμαρίνας, ενσωματώνονται στο βασικό μουσικό θέμα της ταινίας. Οι ήχοι αυτοί συνδέονται άμεσα με τη σύγχρονη τεχνολογία, είναι ταιριαστοί με τους ήχους του ηλεκτρικού σιδηροδρόμου και των άγριων μηχανών της μητρόπολης, αλλά αντικατοπτρίζουν επίσης και την

μεταλλικότητα της ψυχοσύνθεσης και της διάθεσης της Σοφίας, η οποία ρέπει προς την παράνοια καθώς δεν διακρίνει τα όρια στην επιλογή της να σκοτώνει.

Όταν η Σοφία ξεντώνεται στο σπίτι (βγάζει τα μαύρα ρούχα και εσώρουχα), το βασικό μουσικό θέμα της *Γλυκιάς συμμορίας* (πιάνο, συνθετητές) εμπλουτίζεται με την προσθήκη επιπλέον συνθετητών, οι οποίοι παράγουν έναν μεταλλικό ήχο, παρόμοιο με τον ήχο ξεκούρδιστου σαντουριού. Ο μεταλλικός ήχος των συνθετητών αντιστοιχεί με το μαχαίρι –λάμα στη σκάλα, και τις σκληρές σκηνές που θα ακολουθήσουν. Στο σημείο αυτό η μελωδία έχει μία πολυπλοκότητα. Η τρυφερότητα (παρ' όλες τις συγκρούσεις) μεταξύ των μελών της ομάδας βρίσκεται απέναντι από την σκληρότητα των μηχανισμών της κρατικής εξουσίας, η οποία αποδίδεται με μεταλλικούς σαντουροειδείς ήχους. Ο Νικολαΐδης φαίνεται να δηλώνει πως και η πλευρά των παρανόμων εμπεριέχει σκληρότητα, η οποία μετουσιώνεται μουσικά με τα μεταλλικά ηχοχρώματα.

Στην *Πρωινή περίπολο*, η αφήγηση του Φρουρού για τον εαυτό του και για το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο που έχει απομείνει, μας δημιουργεί αναπάντητα ερωτήματα για το παρελθόν του και τη μελλοντική σχέση του με την Γυναίκα-φυγά. Η ήρεμη μελωδία της μουσικής του Χατζηνάσιου (συνθετητές, οι οποίοι παράγουν ηχοχρώματα και μελωδίες που προσομοιάζουν στην κλασσική ευρωπαϊκή μουσική) επιτείνει την αμφισημία της σκηνής καθώς κινείται αντιθετικά με το δυστοπικό της περιβάλλον και ατμόσφαιρα (εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο στο οποίο πέφτει η βροχή ανάμεσα στα διαλυμένα πατώματά του). Στο τέλος, ανάλογη μουσική του Χατζηνάσιου εντείνει την απορία των θεατών για το αν η Γυναίκα, μετά το θάνατο του Φρουρού, θα καταφέρει να φτάσει στη θάλασσα που τόσο επιθυμεί στα όνειρά της.

Στο *Singapore Sling*, ακούμε έγχορδα που παράγονται από συνθετητές καθώς η Κόρη εξετάζει τον λιπόθυμο Ντετέκτιβ. Η αργή μελωδία (λίγες νότες με μεγάλη χρονική αξία), προσθέτει στη δημιουργία πολλών διαφορετικών επιπέδων πρόσληψης από τον θεατή (περιέργεια της Κόρης, αισθησιασμό, ερωτική ηδονή, διάθεση παιχνιδιού). Κορυφώνονται η μελωδία και η ένταση (σε συναίσθημα και ντεσιμπέλ) της μουσικής καθώς η Κόρη λειώνει το ακτινίδιο στο αιδούο της και φθάνει σε οργασμό. Η μουσική μπορεί να χαρακτηριστεί κλισέ σε σχέση με την κορύφωση της έντασης αλλά ανατρεπτική όσον αφορά τη σύνδεση της μουσικής αυτής με το περιεχόμενο της σκηνής. Ο Νικολαΐδης ίσως θέλει να κάνει ένα σχόλιο για τον ερωτισμό, μια ειρωνεία για τον φετιχισμό, ίσως θέλει να σοκάρει το θεατή ή ίσως αυτοσαρκάζεται. Ο θεατής μπορεί να προσλάβει πολλά δεδομένα και να κάνει ακόμη περισσότερες υποθέσεις.

Η φωνή της Julie London, η οποία τραγουδάει το κομμάτι της *Laura* τονίζει την εξουσία που περιγράφεται από τα λόγια του Ντετέκτιβ και το βασανισμό του πνιγμού, στον οποίο υποβάλλεται η Κόρη από την Μητέρα. Ο θεατής μπορεί να δώσει σε αυτή τη σκηνή πολλές ερμηνείες: τα ερωτικά παιχνίδια, την αιμομιξία μέσα στο οικογενειακό περιβάλλον, τον σαδισμό ως μορφή βασανισμού στις προσωπικές σχέσεις των ανθρώπων. Αντίστοιχα ερωτήματα και πολυεπίπεδες προσλήψεις συναντούμε και στη σκηνή στην οποία ο Ντετέκτιβ παίρνει τη θέση της δολοφονημένης Μητέρας. Ντύνεται με τα ρούχα της και παίρνει τη θέση της Μητέρας στο παιχνίδι του βιασμού της γραμματέας, το οποίο έπαιζαν οι δύο γυναίκες. Η απλή μελωδία από τους συνθετητές, με νότες ασύνδετες μεταξύ τους σε αργό ρυθμό, εντείνει την αμφισημία, την οποία φαίνεται ότι επιθυμεί ο Νικολαΐδης. Οι ρόλοι αλλάζουν, το θύμα γίνεται θύτης, το φύλο δεν είναι ξεκάθαρο (ο ντετέκτιβ μεταμορφωμένος σε γυναίκα θίγει το ζήτημα των έμφυλων ταυτοτήτων).

Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου*, στην αρχική σκηνή που εμφανίζεται η Βέρα, οι πρώτες νότες της μελωδίας του πιάνου μας προετοιμάζουν για την κίνηση της. Αυτό είναι ένα σχόλιο του Νικολαΐδη για το πιάνο ως ‘αστικό’ μουσικό όργανο το οποίο λειτουργεί ως κλισέ εικόνα και μουσική για την είσοδο της απειλής (Βέρα) στο σπίτι -καταφύγιο. Οι δύο πρωταγωνίστριες τραγουδούν μαζί το *I found love*, το οποίο ακούγεται από τον δίσκο 33’ στροφών που παίζει στο ηλεκτρόφωνο. Οι στίχοι του αποκτούν, τη συγκεκριμένη στιγμή, πολυσημία. Η στάση των γυναικών με τα κεφάλια τους ενωμένα υποδεικνύει ερωτισμό αλλά τα βλέμματα τους προδίδουν και μία αρνητική ένταση μεταξύ τους ή απλά έναν ομοερωτικό ερωτισμό κόντρα στα συνηθισμένα κοινωνικά πρότυπα. Όταν η Βέρα μπαίνει στο σπίτι, ακούμε κλαρινέτο, το οποίο μπορεί να υποδηλώνει την αναμονή γεγονότων ή και την είσοδο στην ασφάλεια του σπιτιού-καταφύγιου, καθώς η Βέρα πιστεύει ότι δεν κινδυνεύει από το φάντασμα-οπτασία του Νεκρού άνδρα. Αντίστοιχη αμφισημία παρατηρούμε και στη σκηνή στην οποία η Έλσα ατενίζει τα δύο πτώματα μέσα στην πισίνα. Η προηγούμενη έντονη σε δυναμικές μουσική που συνοδεύει τον θάνατο και την πτώση της Βέρας στην πισίνα ακολουθείται από μεταλλόφωνο, ο ήχος του οποίου εντάχθηκε στη σκηνή για να αμβλύνει την προηγούμενη ένταση. Η μελωδία του μεταλλόφωνου ίσως δίνει έμφαση, με τη χρονική της αγωγή και το ηχόχρωμά της, στην κίνηση των πτωμάτων στην επιφάνεια της πισίνας.

Στο *Ο χαμένος τα παίρνει όλα*, όταν ο Άνδρας σταματάει να παίζει κιθάρα, ακούγεται ως μουσικό υπόβαθρο το τραγούδι του Μικρού. Αναρωτιόμαστε αν είναι στη φαντασία του Άνδρα, αν έχει παραισθήσεις από την εισπνοή των ναρκωτικών που πέταξε πριν από λίγο στον αέρα ή είναι η ανάγκη του Άνδρα να προχωρήσει προς τον σίγουρο θάνατο με την παρέα του φίλου του. Η σκηνή συνεχίζεται και βλέπουμε πως συνυπάρχει ο νεκρός Μικρός με τον Άνδρα. Παίζουν μαζί κιθάρα και τραγουδούν το τραγούδι του ‘μικρού’. Είναι ένα σχόλιο του Νικολαΐδη για την

λειτουργία της παρέας ως ψυχολογικού υποστηρικτικού παράγοντα. Ο σκηνοθέτης ίσως θέλει να δηλώσει πως μέσα στις παραισθήσεις της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας οι φίλοι μας γίνονται μία εικονική ανάμνηση. Οι ερμηνείες μπορούν να είναι αμφίσημες και αυτό είναι το ζητούμενο από τον Νικολαΐδη, ο οποίος πετυχαίνει το ανάλογο αποτέλεσμα με τη συνεργασία της μουσικής.

### **Η μουσική ως στερεοτυπική αναφορά**

Στις ταινίες του Νικολαΐδη συναντούμε σημεία στα οποία η μουσική ακολουθεί κάποια στερεότυπα της κινηματογραφικής μουσικής. Στερεοτυπικές μορφές της κινηματογραφικής μουσικής είναι: τα κρουστά που αυξάνουν σε ένταση (ντεσιμπέλ) και ρυθμική αγωγή για να τονίσουν την εσωτερική ένταση, την αγωνία και την επερχόμενη δράση, οι διάφωνες συγχορδίες και οι ελάσσονες κλίμακες για να δημιουργήσουν επίσης κλίμα έντασης, αγωνίας, φόβου, αντίστοιχα οι παραμορφωμένες νότες και συγχορδίες από συνθετητές για την δημιουργία δυστοπικού χωροχρόνου, οι μείζονες κλίμακες και οι αρμονικές μελωδικές γραμμές για την δημιουργία κλίματος αισιοδοξίας, αναμονής ‘καλών’ γεγονότων, ευτυχισμένου τέλους κ.α.

‘Κλισέ’ χρήσεις της μουσικής συναντούμε στην *Ευριδίκη ΒΑ 2037*, όταν πετούν κάποιοι άγνωστοι σκουπίδια μέσα στο σπίτι, τα κρουστά και οι αλλοιωμένοι ήχοι των συνθετητών τονίζουν την απειλή για την πρωταγωνίστρια από τον έξω κόσμο. Οι διάφωνες συγχορδίες και οι ασύμμετροι ρυθμικά ήχοι των κρουστών επιτείνουν την δυσάρεστη κατάσταση την οποία αντιμετωπίζει η πρωταγωνίστρια και ωθούν τη συμμετοχή του θεατή στα συναισθήματά της<sup>119</sup>. Η μουσική συνεισφέρει σημαντικά στην κατανόηση από το θεατή της άσχημης ατμόσφαιρας και των δύσκολων καταστάσεων που εξελίσσονται επί σκηνής. Οι αλλοιωμένοι ήχοι των εγχόρδων

---

<sup>119</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 67.



και τα ιδιόφωνα κρουστά υπογραμμίζουν το κλίμα ανασφάλειας της πρωταγωνίστριας, η οποία μόλις βγαίνει από το μπάνιο διακρίνει τη φιγούρα ενός ανθρώπου-πιθανού εισβολέα στην εξωτερική πόρτα της. Οι αλλοιωμένοι ήχοι και οι διάφωνες συγχορδίες των συνθετητών διαμορφώνουν ένα κλίμα αγωνίας όταν η πρωταγωνίστρια βλέπει ως απειλή τον εαυτό της και στις δύο πλευρές της κάμερας (από το μπάνιο και από το χολ).

Στα *Κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, όταν ο Άλκης ανακοινώνει στην απαχθείσα κοπέλα ότι της μένουν λίγα λεπτά ζωής, τα τύμπανα παίζουν έναν κατακλυσμιαίο ρυθμό, μουσική-‘κλισέ’ σε στιγμές ακραίας έντασης. Το πιατίι κλείνει απότομα τη μουσική φράση, υποδηλώνοντας και το στερεοτυπικό τέλος της κοπέλας, η οποία παρουσιάζεται νεκρή στο σελοφάν. Οι rock’n’roll αναφορές στο τραγούδι της δεκαετίας του ’50 αποτελούν «κλισέ» μουσική υπόκρουση στη σκηνή με το πολυτελές ανοιχτό αυτοκίνητο, επειδή παραπέμπουν σαφώς στην απεικόνιση του πλούτου στις αμερικανικές ταινίες (μεγάλα ανοιχτά αυτοκίνητα υπό τους ήχους fifties μουσικής).

Στη *Γλυκιά συμμορία*, όταν η Σοφία εισέρχεται στο εγκαταλελειμμένο σπίτι-κρυψώνα των συντρόφων της, ακούγονται σύντομοι, κοφτοί ήχοι από μεμβρανόφωνα κρουστά, συνηθισμένος «κλισέ» τρόπος υποβολής αγωνιώδους συναισθήματος στους θεατές. Πραγματικά, στη σκηνή αυτή οι θεατές αγωνιούν για την τύχη της Σοφίας στον ‘άγριο’ χώρο του εγκαταλελειμμένου σπιτιού. Όταν ο Ξανθός μπαίνει στο σπίτι που κατοικούν οι ήρωες της ταινίας, ακούμε μία έντονη ενοχλητική μουσική, η οποία θυμίζει ήχους ραδιοσυχοτήτων. Η μουσική αυτή εμπλέκεται με υποβλητικούς ήχους μεγάλης διάρκειας, οι οποίοι παράγονται από συνθετητές. Η ταυτόχρονη παρουσία των δύο αντίθετων μεταξύ τους μουσικών υφών είναι στερεοτυπικός τρόπος πρόκλησης αγωνίας στον θεατή: φόβος, αγωνία, άγχος για την είσοδο του αγνώστου, του ύποπτου ‘ξένου’ στο χωροχρονικό περιβάλλον της ομάδας των ηρώων της ταινίας. Η παραβίαση

του σπιτιού- ασύλου είναι μια πράξη βάρβαρη: έτσι βάρβαρη, άγρια και άσχημη αντίστοιχα αποτυπώνεται στα αυτιά των θεατών και η μουσική αυτή. Οι επαναληπτικοί χτύποι των κρουστών (μεμβρανόφωνα) δημιουργούν ατμόσφαιρα προσμονής συμβάντων, στην σκηνή με το παραβιασμένο σπίτι της ομάδας. Η επανάληψή των ήχων εντείνει την αίσθηση που δημιουργείται στον θεατή από την εικόνα του αναστατωμένου εσωτερικού του σπιτιού.

Κάποιοι ξένοι έχουν εισβάλλει στο σπίτι της ‘συμμορίας’. Η συνοδευτική μουσική φράση αποτελείται από αρμονικά διαστήματα τα οποία, στερεότυπα, οδηγούν σε αγωνιώδεις καταστάσεις<sup>120</sup>. Όταν οι νότες αυτές συνδέονται με το υποβλητικό μουσικό υπόβαθρο των συνθετητών, οι οποίοι συνοδεύονται από μηχανική μουσική ραδιοσυχνότητων, τότε κατανοείται η σύνδεση της σκηνής αυτής με την προηγούμενη σκηνή της παραβίασης του σπιτιού- ασύλου από τον κρατικό μηχανισμό. Οι μηχανισμοί της κρατικής εξουσίας είναι ψυχροί, επικίνδυνοι, οπότε ανάλογη αισθητική και ηχώχρωμα έχει το μουσικό υπόβαθρο, το οποίο παράγεται από συνθετητές και παραπέμπει σε ραδιοσυχνότητες και ήχους μηχανημάτων. Όταν ο Αργύρης και ο Ανδρέας εισέρχονται σε γύρισμα ερωτικής ταινίας, ακούγεται ένα αργό jazz-blues κομμάτι, χαρακτηριστικό στερεοτυπικό μουσικό άκουσμα το οποίο συναντούμε σε ανάλογες σκηνές. Το τραγούδι αποδίδεται από γυναικεία φωνή, σε αντιστοιχία με τις γυμνές γυναίκες, οι οποίες ετοιμάζονται για το γύρισμα της ταινίας.

Στην *Πρωινή περίπολο* οι παραμορφωμένοι μηχανικοί ήχοι των συνθετητών συνοδεύουν την πρωταγωνίστρια ως ηχητικό κλισέ αγωνίας και αναμονής γεγονότων στην αναζήτηση ενός ασφαλούς δρόμου εξόδου από την πόλη. Η μονότονη μουσική των συνθετητών, με ελάχιστες νότες σε υψηλή περιοχή και με ελάσσονες συγχορδίες, επιτείνει το κλίμα της αγωνίας καθώς η

---

<sup>120</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 99.

πρωταγωνίστρια κόβει ένα-ένα τα τενεκεδάκια-συναγερμό για να εισέλθει στην απαγορευμένη ζώνη.

Στο *Singapore Sling*, όταν μιλάει ο πρωταγωνιστής ως αφηγητής, ακούμε τρομπέτα και ορχηστρική jazz μουσική της δεκαετίας του '40. Το ύφος και η χροιά της φωνής του Ντετέκτιβ προσομοιάζουν με το αντίστοιχο ύφος των ηρώων των φιλμ νουάρ. Η μουσική ακολουθεί την αφήγηση με στερεοτυπικό τρόπο, έτσι ώστε να διαμορφώσει αντίστοιχα συναισθήματα στον θεατή. Το απόσπασμα από το έργο *Piano Concerto No3* του Rachmaninov με τις έντονες δυναμικές (*sforzando*), ακολουθεί στερεοτυπικά τις κινήσεις της Κόρης στο δωμάτιο με τις αλυσίδες και τα υπόλοιπα ερωτικά βοηθήματα, και δημιουργεί την αναμενόμενη ένταση στον θεατή.

Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου* οι τίτλοι αρχής της ταινίας συνοδεύονται από ιδιόφωνα και μεμβρανόφωνα κρουστά. Ξεπροβάλλει το φεγγάρι και η σύνδεση των κρουστών με το σκοτάδι και το αβέβαιο της νύχτας μεταδίδει στερεοτυπικά το αντίστοιχο συναίσθημα στον θεατή. Ο ρυθμός των κρουστών γίνεται πιο έντονος, ως κλισέ δημιουργίας έντασης και αγωνίας στον θεατή, και συνδυάζεται με την εικόνα των κυμάτων στη θάλασσα και του μαντιλιού που φεύγει από τον δυνατό άνεμο. Αντίστοιχα, οι νότες του πιάνου στην ελάσσονα κλίμακα ακολουθούν στερεοτυπικά τα βήματα της άγνωστης γυναίκας-απειλής στο σπίτι, όσο η Έλσα βρίσκεται στο μπάνιο. Όταν η Έλσα προστάζει την Βέρα να πιεί το ποτό της, η σκηνή συνοδεύεται από κλισέ μουσική (το κοντραμπάσο παίζει τροπική κλίμακα, η οποία προσομοιάζει στον πλάγιο Β' ήχο της Βυζαντινής μουσικής), καθώς η ένταση ανάμεσα στις δύο πρωταγωνίστριες αυξάνεται όπως και η ταχύτητα της μουσικής που παίζει το κοντραμπάσο. Η αφήγηση της Βέρας για την Έλσα («νομίζω ότι με αγαπούσε») συνοδεύεται από τις αργές 'ξεστές' νότες της τρομπέτας, μουσικής κλισέ για εξομολογήσεις θετικών ή ερωτικών

συναισθημάτων. Παρατηρούμε αργές συγχορδίες από τους συνθετητές και περιοδικά χτυπήματα σε έντονη δυναμική από μεμβρανόφωνο κρουστό, τα οποία συμβαδίζουν στερεοτυπικά με τη αγωνία της Βέρας καθώς βγαίνει έξω από το σπίτι και κατευθύνεται προς στην πισίνα, στην οποία επιπλέει το σώμα του Νεκρού άνδρα. Οι διαπεραστικές νότες που παράγονται από συνθετητές λειτουργούν ως κλισέ αγωνίας και τρόμου για τον θεατή, καθώς ο Νεκρός άνδρας παρακολουθεί με τα σπασμένα του γυαλιά μυωπίας από το παραθυρόφυλλο. Με αντίστοιχη μουσική και την προσθήκη κρουστών εμφανίζεται και πάλι ο Νεκρός άνδρας πίσω από την Έλσα, η οποία είναι ντυμένη με το νυφικό της.

Στο *Ο χαμένος τα παίρνει όλα* η άνοδος του Άνδρα στην σκάλα του σπιτιού της Οδέττης, για να δει τι κρύβεται στο δωμάτιο του πάνω ορόφου της μονοκατοικίας, συνοδεύεται από διαπεραστικές νότες των συνθετητών, οι οποίες συντείνουν στο κλισέ της μουσικής, η οποία παράγει συναισθήματα αγωνίας και φόβου για τον θεατή. Ο αργός ρυθμός της μελωδίας των συνθετητών τονίζει, ως κλισέ μουσική, την αγωνία των πρωταγωνιστών καθώς περιμένουν την επικίνδυνη συνάντησή τους με τους ανθρώπους του υποκόσμου μέσα στο αμάξι τους. Όταν οι δύο πρωταγωνιστές (Άνδρας και Μικρός) συναντούν τον ιδιοκτήτη του νυχτερινού κέντρου διασκέδασης *Eldorado*, ακούγεται μουσική από σαξόφωνο, η οποία έχει επιβληθεί στη συλλογική μνήμη ως κλισέ μουσική για κακόφημους, «αισθησιακούς» χώρους διασκέδασης. Όταν η Μανταλί ανεβαίνει στο πατάρι του εργοστασίου που θα γίνει η παράνομη συναλλαγή, η μελωδία του τσέλου σε συνδυασμό με κρουστά παιγμένα ατάκτως, επιτείνει την έμφαση στο αγωνιώδες και φοβικό συναίσθημα της σκηνής. Οι κοφτές νότες της μελωδίας του τσέλου δίνουν ένα στερεοτυπικό ηχώχρωμα έντασης και αγωνίας στην σκηνή στην οποία ο Άνδρας επιλέγει να αναμετρηθεί με τους αστυνομικούς.

### **Η μουσική ως αντίθεση με την εικόνα**

Ο Νικολαΐδης σε πολλά σημεία των ταινιών του χρησιμοποιεί τη μουσική αντιθετικά με την σκηνή την οποία ενδύει. Η ακρόαση μίας αρμονικής μελωδίας έρχεται σε αντίθεση με σκηνές στις οποίες οι πρωταγωνιστές/στριες ξεπερνούν τα όριά τους και επιδίδονται σε βίαιες πράξεις. Συχνά, στις ταινίες του Νικολαΐδη, ο θάνατος συνοδεύεται από «όμορφη» μουσική, δημιουργώντας έτσι έντονη αντίθεση ήχου και εικόνας:

Στην *Ευριδίκη* η αρμονική μελωδία του πιάνου τη στιγμή που η πρωταγωνίστρια παίρνει κάποια λουλούδια μέσα σε ένα παλιοκαιρισμένο χαρτί, έρχεται σε αντίθεση με το ασπρόμαυρο κλειστοφοβικό σκηνικό. Η Ευριδίκη μετακινεί ένα φυτό με σπασμωδικές κινήσεις αλλά η μελωδία των εγχόρδων και του φλάουτου από το έργο του Vivaldi *Lute and mandolin concerti* κινείται σε αντίθεση με τις κινήσεις της. Η μουσική ρέει συνεχόμενα και δημιουργεί ηχητική ατμόσφαιρα ηρεμίας και ομαλότητας μέσα στον πανικό των κινήσεων της Ευριδίκης. Εδώ εμφανίζεται η παιγνιώδης διάθεση του Νικολαΐδη: δημιουργεί σκηνές με χαρακτηριστική αντίθεση μουσικής και εικόνας, χρησιμοποιώντας μη στερεοτυπική μουσική. Αντίστοιχη χρήση παρατηρείται στη σκηνή, στην οποία η γλυκιά μελωδία του τσέμπαλου αντιτίθεται στον εμετό που κάνει η Ευριδίκη.

Το χαρούμενο τραγούδι *Till* έρχεται σε αντίθεση με τη θέα των δεμένων καρπών της ‘φίλης’ της πρωταγωνίστριας, οι οποίοι καρποί υπονοούν απόπειρα αυτοκτονίας με το κόψιμο των φλεβών. Η Ευριδίκη σιγομουρμουρίζει μία μελωδία ενώ έχει κόψει τις φλέβες της. Η απλή αλλά αισθαντική φωνή της Ευριδίκης προβάλλει σαν αντίβαρο στη βάρβαρη πραγματικότητα που αντιμετωπίζει και στο δυστοπικό μέλλον. Όταν αρχίζει η αφήγηση του Άνδρα-Ορφέα για την Βέρα που σκοτώθηκε, ακούγεται πάλι το τραγούδι *Till*, με την απαλή γυναικεία φωνή της τραγουδίστριας ως υπόβαθρο στην ανδρική φωνή η οποία αφηγείται την ιστορία του θανάτου της Βέρας.

Μαντολίνο και τσέμπαλο συνοδεύουν την ερωτική επαφή της Ευριδίκης με τον Άνδρα. Οι νότες είναι κοφτές, σε αντίθεση με τις ερωτικές κινήσεις των πρωταγωνιστών. Οι σκηνές βίας, ερωτισμού, βιασμού που παρακολουθούμε, λειτουργούν αντιθετικά σε σχέση με τη μουσική που τις συνοδεύει, ένα ακόμη παράδειγμα αντισυμβατικής και μη στερεοτυπικής χρήσης της μουσικής από το Νικολαΐδη.

Στα *Κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, με την πτώση των τυμπάνων στο δωμάτιο (αφού προηγήθηκε η πτώση του γυμνού Άλκη) αρχίζει μία εύθυμη μουσική, η οποία παραπέμπει σε κλισέ μουσική ταινιών του Χόλυγουντ της δεκαετίας του '50. Η μουσική αυτή έρχεται σε αντίθεση με την αφήγηση των ηθοποιών που συνεχίζεται και μετά την σκηνή στην οποία ο Άλκης πίνει ένα ποτό στο δωμάτιο του και κάνει ένα απολογισμό της ζωής του. Οι στιγμές της πάλης (ο Άλκης προσπαθεί να σκοτώσει την απαχθείσα κοπέλα) συνοδεύονται από γυναικεία φωνητικά, όμορφες μελωδίες και αρμονίες από το πιάνο, και στίχους που μιλάνε για αγάπη, έστω και μια μέρα. Η μουσική αυτή όμως δεν παραπέμπει στην αγωνία και το φόβο που προκαλούν οι ενέργειες του πρωταγωνιστή στην οθόνη. Ο Χρήστος παίζει στο αρμόνιο *farfissa* το τραγούδι *Bésame mucho*<sup>121</sup>. Ο ρυθμός, ο οποίος ακούγεται από τα κρουστά του αρμονίου συνεχίζει και κατά τη διάρκεια της συνομιλίας του Χρήστου με την κοπέλα. Ο ρυθμός των κρουστών είναι έρχεται σε αντίθεση με τη ρυθμική ροή της συνομιλίας των δύο ηθοποιών. Τέλος, η αυτοκτονία του Άλκη «συγκρούεται» με το τραγούδι που ακούγεται, οι στίχοι του

---

<sup>121</sup> Το *Bésame Mucho* είναι μία latin επιτυχία, η οποία γράφτηκε το 1941 από την μεξικανή Consuelo Velázquez (1916-2005). Πρώτη ηχογράφιση έγινε το 1941 από τον Emilio Tuero και την Chela Campos. Το κομμάτι έφτασε σχεδόν τις δύο εκατομμύρια εκτελέσεις σύμφωνα με τον μουσικό εκδοτικό οργανισμό BMI. Πηγές: το άρθρο της Margalit Fox: *Consuelo Velázquez Dies; Wrote 'Bésame Mucho'* στους *New York Times* 30-01-2005, <http://www.nytimes.com> καθώς και <http://www.mexconnect.com> και <http://www.allmusic.com/> τελευταία επίσκεψη 25-08-2017.

οποίου (*play the guitar again my Johnny*) φανερώνουν αναμονή αντίστοιχη της ζωής και όχι του θανάτου.

Στη *Γλυκιά συμμορία*, στην πρώτη σκηνή ακούγεται το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας του Kubrick *2001 Space Odyssey*, το οποίο, με τα κρουστά και τα χάλκινα πνευστά στη μεγαλύτερη δυνατή ένταση, έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με την σκηνή, στην οποία η Μαρίνα κοιμάται ήρεμη στο κρεβάτι με τις κούκλες και η Σοφία ανεβάζει αργά και αισθησιακά το μαύρο καλσόν στο πόδι της<sup>122</sup>. Η μελωδία που παίζει το μουσικό κουτί παρουσιάζεται ως φορέας μιας παιδικής αγνότητας και αθωότητας. Αυτή η αγνότητα αντιτίθεται με την ‘ακραία’ ζωή των πρωταγωνιστών. Το τέλος του κομματιού που παίζει το μουσικό κουτί, μετά από την αποσυναρμολόγησή του από την Σοφία (είναι κρύπτη για τα χρήματα της), σηματοδοτεί το τέλος της παιδικής αθωότητας των πρωταγωνιστών και την προσγείωση στην ‘παράνομη’ ζωή που κάνουν. Όταν ο Αργύρης προτείνει στη Μαρίνα να της κλέψει ένα καινούριο μηχανάκι, επαναλαμβάνεται η έντονη σε ρυθμό και δυναμικές κλασική συμφωνική μουσική του Richard Strauss, η οποία λειτουργεί ως αντίθεση (η ευρωπαϊκή μουσική) με τους τετριμμένους διαλόγους της Μαρίνας και του Αργύρη<sup>123</sup>.

Η Σοφία με την Μαρίνα βρίσκονται σε μία ντισκοτέκ αλλά η μουσική είναι σκληρό ροκ αντί για στερεοτυπική μουσική ντίσκο. Ο χώρος των ‘παράνομων’ ηρώων είναι τα underground στέκια, ο συγχρωτισμός με ανάλογες περσόνες, οπότε η μουσική υπόκρουση, σύμφωνα με τον Νικολαΐδη, οφείλει να εντάσσεται στο ανάλογο μουσικό ηχόχρωμα. Η σχέση μεταξύ των μελών της ομάδας είναι γεμάτη από αντιφάσεις, άλλοτε τρυφερή και άλλοτε αδικαιολόγητα σκληρή, όπως και η μουσική που ακούγεται, στην οποία υποβόσκει ένας έντονα ζωώδης και ενστικτώδης

---

<sup>122</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 97.

<sup>123</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 98.

ερωτισμός. Η δήλωση της Σοφίας «σήμερα σκότωσα έναν άνθρωπο» έρχεται σε αντίθεση με τους στίχους του κομματιού (*oh real love*). Όταν πέφτει το στιλέτο από την Σοφία, οι νότες του βιολιού οδηγούν στο τέλος μουσικής φράσης, συνδέοντας το στιλέτο, το οποίο οδηγεί σε ένα τέλος/θάνατο, με το τέλος της μουσικής. Η επίσημη, σοβαρή κλασική μουσική, η οποία παρουσιάζεται εδώ, λειτουργεί αντιθετικά με τις πράξεις των ηρώων της ταινίας.

Ο Νικολαΐδης ανατρέπει τα μουσικά στερεότυπα, όταν επιλέγει μουσική χαρούμενη και εκθαμβωτική (ξύλινα και χάλκινα πνευστά, έγχορδα), στην σκηνή με την τραυματισμένη και κακοποιημένη Ρόζα. Παρουσιάζεται μια χαρούμενη μουσική φράση για ένα τόσο άσχημο γεγονός. Οι μείζονες συγχορδίες από τους συνθετητές, μαζί με τη μελωδία του πιάνου αναδεικνύουν την τραγικότητα της απόθεσης του τραυματισμένου-νεκρού Ξανθού στο μπαλκόνι του σπιτιού. Ένα τραγικό γεγονός ενδύεται με μία θετική και αισιόδοξη μουσική φράση. Ο Νικολαΐδης παίζει ακόμη μία φορά με αντιθέσεις.

Το μπάσο και το πιάνο ακολουθούν τις κινήσεις των δύο εισβολέων στο σπίτι της ομάδας, δηλώνουν τον διάλογο μεταξύ τους και τη συνεργασία τους. Οι μελαγχολικές νότες και οι ηχητικές εξάρσεις τους λειτουργούν ως συναισθηματικό αντιστάθμισμα στην βαρβαρότητα των εισβολέων. Η ονειρική μουσική έρχεται σε έντονη αντίθεση με τη σκηνή στην οποία το άψυχο σώμα της Μαρίνας βεβηλώνεται με το πέρασμα των εισβολέων από πάνω του.

Στην *Πρωινή περίπολο*, το χαρούμενο και εκθαμβωτικό τραγούδι από το μιούζικαλ με τον Φρεντ Αστέρ, το οποίο ακούγεται από την τηλεόραση, παρουσιάζει έντονη αντίθεση με το ζοφερό παρόν της πρωταγωνίστριας και το καταθλιπτικό περιβάλλον των άδειων σπιτιών με τις τηλεοράσεις να παίζουν. Αντίστοιχη αντίθεση μουσικής-εικόνας παρατηρούμε όταν το



εντυπωσιακό τραγούδι της Ρίτας Χεϊγουορθ, *Put a blame on tame boy*, ακούγεται σε ένα τόσο δυστοπικό χωροχρόνο.

Στο *Singapore Sling*, η κλασσική μουσική χρησιμοποιείται για τη δημιουργία αντίθεσης με τη βίαιη σκηνή σαδιστικής σεξουαλικής κακοποίησης της Κόρης (η οποία παριστάνει την γραμματέα που σκότωσαν μάνα και κόρη) από την Μητέρα. Στην σκηνή στην οποία βλέπουμε την Κόρη σταυρωμένη, κρεμασμένη με αλυσίδες και κακοποιημένη και η οποία περιμένει να κακοποιηθεί και από τον Ντετέκτιβ, η κλασσική μουσική (όμποε και πιάνο από το *Rhapsody on a theme of Paganini* του Rachmaninov) εμφανίζεται εντελώς αντισυμβατικά σε σχέση με τη στερεοτυπική της χρήση στην κυρίαρχη μουσική κουλτούρα. Ο μελαγχολικός ρομαντισμός του έργου του Rachmaninov υπογραμμίζει για μια ακόμη φορά τη χρήση της μουσικής ως απόλυτη αντίθεση με την εικόνα. Εδώ ο σκηνοθέτης δηλώνει ότι ακόμη και στην πιο ανείπωτη σκληρότητα μπορεί να υπάρξει ο αισθησιασμός, ο ρομαντισμός, η αγάπη.

Η ήρεμη κλασσική μουσική έρχεται σε αντίθεση με την προσπάθεια του ντετέκτιβ να ανακαλύψει κάποιο στοιχείο για την εξαφάνιση της Λώρας (σκάψιμο στον κήπο του σπιτιού) καθώς και με τα πλάνα στα οποία η Κόρη, ντυμένη στα δερμάτινα, υποβάλλεται σε βασανισμό με ηλεκτροσόκ. Η κλασσική μουσική (το πιάνο και το κλαρινέτο) έρχεται σε αντίθεση με την δολοφονία της Μητέρας από την Κόρη, όπως επίσης ως αντίθεση εκλαμβάνονται από τον θεατή οι εμβόλιμες σκηνές με την ίδια μουσική, στις οποίες η κόρη και η μητέρα χορεύουν χαρούμενες καν-καν. Αντίστοιχη χρήση της μουσικής συναντούμε όταν ο Ντετέκτιβ έχει ακινητοποιήσει την Κόρη και χορεύει μαζί της έναν ιδιότυπο χορό. Η ρομαντική κορύφωση της μελωδίας παρουσιάζει αντίθεση με τον βιασμό της Κόρης από τον Ντετέκτιβ με το μαχαίρι-πέος. Το συνηθισμένο φινάλε των ταινιών στο οποίο οι ήρωες είτε νικούν είτε ερωτεύονται ακολουθείται από αντίστοιχη κλασσική συμφωνική μουσική με πιάνο και έγχορδα: εδώ όμως η μουσική αυτή

συνοδεύει την δολοφονία του ενός από τον άλλο, καθώς η τραυματισμένη αιμορραγούσα κόρη πυροβολεί και σκοτώνει τον ντετέκτιβ.

Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου* η Έλσα περιγράφει στην Βέρα με ποιόν τρόπο θα την θανατώσει (πνιγμός στη θάλασσα). Το συνοδευτικό τραγούδι *I found love* που ακούγεται λειτουργεί αντιθετικά με την πλοκή. Η μελωδία του πιάνου και των συνθετητών λειτουργούν ως αντιθετικό μουσικό υπόβαθρο στον εμετό της Βέρας. Ανάλογη χρήση της μουσικής συναντούμε όταν η Έλσα πλησιάζει την Βέρα με ερωτικό τρόπο για να της δώσει το χάπι στόμα με στόμα. Το τσέλο και τα υπόλοιπα έγχορδα, τα οποία ακούγονται στην σκηνή αυτή, αποπνέουν ηρεμία, σε αντίθεση με το ομοερωτικό φιλί του θανάτου. Η Έλσα χτυπάει τον πεσμένο στο πάτωμα Νεκρό άνδρα και τον βιάζει συμβολικά. Οι αισθησιακοί, ήρεμοι ήχοι της τρομπέτας λειτουργούν αντιθετικά σε σχέση με τις κινήσεις της Έλσας και τη βιαιότητα που εκπέμπουν οι πράξεις της. Η μελωδία και το ηχόχρωμα του κλαρινέτου, στερεοτυπικά οδηγούν τον θεατή/ακροατή σε πολύ διαφορετικές καταστάσεις από αυτή την οποία παρουσιάζει ο Νικολαΐδης, με τη Βέρα να πιέζει η ίδια την σκανδάλη από το όπλο που κρατάει η Έλσα εναντίον της και να σκοτώνεται.

Στο *Ο χαμένος τα παίρνει όλα*, οι απλές, μουντές νότες των συνθετητών και οι μείζονες, γλυκές συγχορδίες της κιθάρας έρχονται σε αντίθεση με την ένταση της σκηνής, στην οποία ο Άνδρας επωφελείται από την μέθη της Οδέττης και την κακοποιεί σεξουαλικά. Ο Μικρός με την κιθάρα του τραγουδάει «*and I feel so fine*» ενώ η Οδέττη δακρυσμένη μεταφράζει τους στίχους, βλέποντας από μακριά την κηδεία της μητέρας της. Η γαλήνια και ήρεμη μελωδία της ακουστικής κιθάρας και του τσέλου έρχεται σε αντίθεση με τη σκηνή στην οποία οι αστυνομικοί συλλαμβάνουν τους συμμετέχοντες στο παράνομο μουσικό πάρτι, όπου οι κινήσεις και οι φωνές όλων είναι πολύ έντονες. Οι κοφτές νότες του ακουστικού μπάσου προσθέτουν μια αίσθηση σιγουριάς και οικειότητας σε μία σκηνή στην οποία η ένταση και η αγωνία είναι στο

αποκορύφωμα (ο Άνδρας πηγαίνει να κάνει την συναλλαγή με τα ναρκωτικά στο εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο).

### **Η μουσική ως ανάδειξη του κωμικοτραγικού στοιχείου**

Ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί τη μουσική για να τονίσει τις κωμικοτραγικές καταστάσεις, στις οποίες εμπλέκονται συχνά οι πρωταγωνιστές/στριες των ταινιών του. Μ' αυτό τον τρόπο μοιάζει να προσπαθεί να υποσκάψει την σοβαρότητα που έχει επικρατήσει σε μεγάλο μέρος των ταινιών του Ν.Ε.Κ. Επίσης δείχνει να ασκεί κριτική και ως προς την σοβαροφάνεια που υπάρχει και στις δικές του καλλιτεχνικές απόπειρες. Η πλοκή 'εμπλουτίζεται' με εμβόλιμες σκηνές οι οποίες αποδομούν, με την βοήθεια της μουσικής, το σενάριο.

Στην *Ευριδίκη ΒΑ 2037* η μελωδία του πιάνου του Σοπέν (*Andante spianato*) τονίζει την αισθησιακή φωνή της Ευριδίκης. Ο Νικολαΐδης διακωμωδεί τη στάση της πρωταγωνίστριας (και γενικότερα των στερεοτύπων για τον ρομαντισμό στις κινηματογραφικές ταινίες) με την ταυτόχρονη εικόνα του μικρού πλαστικού πέους από την κούκλα στο στόμα της. Όταν η Ευριδίκη περιφέρεται με τα εντόσθια του δολοφονημένου Άνδρα – Ορφέα, η επική μουσική που παράγουν οι γκάντες και το γκονγκ σχολιάζουν με κωμικό τρόπο το τραγικό θέαμα.

Στα *Κουρέλια*, η φράση που απευθύνει ο Άλκης στην απαχθείσα κοπέλα («σου μένουν λίγα λεπτά ζωής») και η μουσική, η οποία ακούγεται τη στιγμή της πάλης μέσα στο αυτοκίνητο (το απαλό pop' n' country *Break it to me gently* της Brenda Lee<sup>124</sup>), προσδίδουν μία κωμικοτραγική αίσθηση στη σκηνή. Το κωμικό στοιχείο τονίζεται με το ροκ εν ρολ τραγούδι, στους στίχους

---

<sup>124</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 82. Η Brenda Lee κυκλοφόρησε το *Break It To Me Gently* στα τέλη του 1961 σε επτάιντσο δίσκο βινυλίου 45' στροφών (single) στην Decca Records, σε μουσική σύνθεση του μουσικού των Blues Joe Seneca και σε στίχους της Diane Lambert. Πηγή: <http://www.allmusic.com> τελευταία επίσκεψη 23-08-2017.

του οποίου (*Good Looking Man*) εγγράφεται με κωμικό τρόπο η έξοδος του Χρήστου από το σπίτι για να συναντήσει τους υπόλοιπους της παρέας.

Στη *Γλυκιά συμμορία* το rock' n' roll κομμάτι, το οποίο παίζει στο ηλεκτρόφωνο, έρχεται σε τραγελαφική αντίθεση με την 'νεκροφιλική' παράσταση της Σοφίας μπροστά από το φέρετρο του δήθεν νεκρού (Σπύρος Μπιμπίλας). Η σκηνή, στην οποία ο Ανδρέας συνεχίζει να κάνει έρωτα με την ηθοποιό των ερωτικών ταινιών Ρόζα και ο Αργύρης αγορεύει, ακολουθείται από κλασσική ευρωπαϊκή μουσική (J S Bach *Suite for violoncello N° 1 in Sol major BWV 1007*). Πιστεύω ότι αυτή η επιλογή του Νικολαΐδη εντάσσεται στο περιπαικτικό ύφος, στο οποίο θέλει να 'βαπτίσει' τους ήρωες της ταινίας. Αυτό γίνεται ακόμη περισσότερο αντιληπτό όταν ο Αργύρης συστήνει την ολόγυμνη ερωτοτροπούσα Ρόζα στην Μαρίνα κάτω από τους ήχους του Bach (*Suite for violoncello*). Η Μαρίνα βάζει ένα ροκ' εν' ρολ κομμάτι στο κασετόφωνο. Οι 'παράνομοι' ένοικοι του σπιτιού δεν είναι ακόμη έτοιμοι για την σύγκρουση, αλλά το soundtrack των παρανόμων ηρώων του Νικολαΐδη δεν μπορεί παρά να είναι το ροκ' εν' ρολ, το οποίο λειτουργεί ως εξαγνισμός μέσα από τις τραγελαφικές τους ατάκες («κλείσε τώρα αυτή τη μαλακία (στιλέτο), να μην κόψεις κάνα δάχτυλο»). Ένα εμβατήριο, παιγμένο από συμφωνική ορχήστρα, τονίζει το κωμικό στοιχείο της γυμνής Ρόζας, η οποία εισέρχεται στο σπίτι θριαμβευτικά από την εσωτερική σκάλα και καταλήγει στο κρεβάτι του Ανδρέα. Η επιλογή της συγκεκριμένης μουσικής, άκρως αντίθετη με τη σκηνή που συνοδεύει, εντείνει το κωμικό αυτό εύρημα του Νικολαΐδη. Συμφωνική μουσική επενδύει κωμικοτραγικές ατάκες των πρωταγωνιστών της ταινίας («είστε όλοι πολύ πούστηδες, και λυπάμαι που σας γνώρισα», λέει η Ρόζα στην υπόλοιπη 'συμμορία', όταν δεν της αποδίδουν το μερίδιό της από την ληστεία του ηλικιωμένου εργοστασιάρχη). Η ατάκα, η οποία είναι εκ διαμέτρου αντίθετη με την μουσική,

φανερώνει την παιγνιώδη διάθεση του Νικολαΐδη, την οποία προσπαθεί να εντάξει σε ορισμένα σημεία των ταινιών του.

Η κλασική συμφωνική μουσική τονίζει το κωμικοτραγικό στοιχείο στη σκηνή της καταδίωξης των ‘παρανόμων’ ηρώων από τους ‘αστυνομικούς’. Η ‘χαρούμενη’ μελωδία (χάλκινα πνευστά και άλλα όργανα της συμφωνικής ορχήστρας) έρχεται σε αντίθεση με την σοβαρότητα των γεγονότων. Είναι περιπαικτικός και κωμικοτραγικός ο τρόπος, τον οποίο χρησιμοποιεί ο Νικολαΐδης ορισμένες φορές για να δώσει έμφαση και ανάλογη ατμόσφαιρα στην πλοκή της ταινίας. Η κλασική αισθητική της μουσικής φράσης βρίσκεται σε αντίφαση με το σχεδόν εγκαταλελειμμένο μέρος. Οι κινήσεις του αστυνομικού με τα πολιτικά αντιστοιχούν σε καρικατούρα χορογραφίας, όταν συνδέονται με την μελωδία του συμφωνικού έργου. Παρατηρώ λοιπόν εδώ την γελοιοποίηση και των δύο πλευρών (κράτους και παρανόμων). Οι αντιφάσεις των ηρώων και οι τραγελαφικές καταστάσεις στις οποίες εμπλέκονται οι ήρωες της ταινίας είναι χαρακτηριστικό στοιχείο όλων των ανθρώπων. Όλες οι κινήσεις των συμμετεχόντων στην σκηνή (τρέξιμο, πήδημα από σπασμένο παράθυρο) συμβαδίζουν με τους τονισμούς και τις δυναμικές της συμφωνικής μουσικής. Τα φλάουτα συνοδεύουν το παράλληλο τρέξιμο ενός ‘παρανόμου’ και ενός αστυνομικού, γελοιοποιώντας και τους δύο, σαν να παρουσιάζεται μία εικόνα ερωτευμένων, οι οποίοι τρέχουν για να συναντηθούν. Η Σοφία σκοτώνεται και η μουσική φράση του κομματιού για τα γενέθλια (*Happy Birthday*) τονίζει την αντίφαση του θανάτου με την ζωή σε ένα ολοκληρωμένο σύνολο. Η μόνη ταινία στην οποία λείπουν οποιαδήποτε κωμικοτραγικά στοιχεία είναι η *Πρωινή Περίπολος*<sup>125</sup>.

Στο *Singapore Sling* η Κόρη κάνει έρωτα με τον ημιλιπόθυμο Ντετέκτιβ και η ήρεμη κλασική μουσική μαζί με τους συνθετητές εντείνουν τα κωμικοτραγικά στοιχεία της σκηνής (το ύφος της

---

<sup>125</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 12.

Κόρης, οι κινήσεις της και ο αναίσθητος Ντετέκτιβ). Η Μητέρα τραγουδάει το γαλλικό παιδικό τραγουδάκι *Deux Petites Oiseaux*, μία εμβόλιμη νότα του Νικολαΐδη για να διακωμωδήσει το όλο κλίμα της ταινίας του. Το ίδιο συμβαίνει όταν η Μητέρα λέει τραγουδιστά *I want water* για να βασανίσει και ηχητικά τον διψασμένο Ντετέκτιβ<sup>126</sup>. Κωμικοτραγικά στοιχεία προσδίδει εμφιατικά το τραγούδι της *Laura (theme of Laura)*, όταν ενώνουν τα χέρια τους ο τραυματισμένος Ντετέκτιβ με την μαχαιρωμένη, από τον ίδιο, Κόρη.

Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου* στο ηλεκτρόφωνο παίζει το *I found love* και παρουσιάζονται στοιχεία (όπως η γυμνή Έλσα, το πλάνο με το έντομο να αιωρείται, και συνεχίζει με το πλάνο του νυφικού), τα οποία εντείνουν την ειρωνική διάθεση που επιθυμεί να δημιουργήσει ο Νικολαΐδης με τη βοήθεια του τραγουδιού. Ένας διάλογος των δύο γυναικών για τον Νεκρό άνδρα έχει κωμικοτραγικά στοιχεία, καθώς η μελωδία του τσέλου σε ελάσσονα κλίμακα συμπλέκεται κωμικά με τον διάλογο τους, κάνοντας ένα μικρό σχόλιο για τις τυπικές σχέσεις των ανθρώπων («κι εγώ τον αγαπούσα, του έστειλα στεφάνι, τι άλλο» από τη Βέρα)<sup>127</sup>. Ακούγεται και πάλι το κομμάτι *I found love*, το οποίο συνοδεύει κωμικοτραγικά την σκηνή στην οποία η Έλσα πλησιάζει, χαμογελώντας, το κεφάλι της στο κεφάλι της δεμένης (από την ίδια την Έλσα) Βέρας, όπως αντίστοιχα και σε άλλη σκηνή, με το ίδιο τραγούδι αλλά τη Βέρα και τον Νεκρό άνδρα εδώ.

Στο *Ο Χαμένος τα παίρνει όλα* έντονο κωμικό στοιχείο συναντούμε στη σκηνή με την ποντιακή μουσική με μπητ, όταν χορεύουν αντίστοιχα ντυμένες οι χορεύτριες (χορεύουν ποντιακό χορό σχεδόν γυμνές, και με στοιχεία της ποντιακής φορεσιάς) στο νυχτερινό κέντρο *Ελντοράντο*. Τα τραγικά στοιχεία μπορούν να παρουσιασθούν σε μία δεύτερη ανάγνωση της

---

<sup>126</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 137.

<sup>127</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 156.

σκηνής. Ο Νικολαΐδης παρουσιάζει την τραγικότητα της αλλοτριωμένης παραδοσιακής μουσικής μέσα στον αταίριαστο, αλλότριο χώρο του νυχτερινού κέντρου *Ελντοράντο*. Η πρόθεση αυτή του σκηνοθέτη γίνεται περισσότερο κατανοητή όταν ακούγεται το σχόλιο του Άνδρα: «και γαμώ την παράδοση- έθνικ». Επίσης κωμικοτραγική αίσθηση αφήνει η χρήση της κιθάρας και των κρουστών στη σκηνή, στην οποία με κωμικές κινήσεις και γκριμάτσες, νομίζοντας ότι θα κάνουν το κόλπο επαγγελματικά, οι πρωταγωνιστές αδειάζουν τα σακουλάκια με την ηρωίνη και προσθέτουν ζάχαρη άχνη. Την αίσθηση αυτή εντείνουν, στη συνέχεια της σκηνής, η σκόπιμα ‘φάλτση’ μελωδία του φλάουτου και η πρόσθεση μερικών κρουστών. Η παρουσία των οργάνων αυτών μπορεί να ερμηνευτεί ως αντιστοιχία με τα μέλη της ‘συμφωνικής ορχήστρας-ομάδας’ που πρόκειται να ξεγελάσουν τους ανθρώπους του υποκόσμου.

Μία ακόμη κωμικοτραγική σκηνή, στην οποία η μουσική προσθέτει έμφαση, είναι η είσοδος της παρέας των πέντε ριψοκίνδυνων πρωταγωνιστών στο εργοστάσιο, στο οποίο θα γίνει η συνδιαλλαγή, με στρατιωτική παράταξη υπό τους ήχους τυμπάνων στρατιωτικού βηματισμού. Οι κινήσεις τους και ο βηματισμός τους εμφανίζουν κωμικά στοιχεία<sup>128</sup> σε μία δύσκολη γι’ αυτούς περιπέτεια. Η δυσκολία θα αποδειχθεί αργότερα με τον θάνατο από σφαίρα του Μικρού. Το τρέξιμο των τριών γυναικών της παρέας συνοδεύεται ηχητικά από τις *Les Voix Bulgares*. Οι κινήσεις τους, σε αντιστοιχία με τη μουσική, προσδίδουν έναν κωμικοτραγικό χαρακτήρα, καθώς προσπαθούν να ξεφύγουν από τους διώκτες τους, οι οποίοι τις πυροβολούν. Ο Άνδρας παίζει με την ακουστική κιθάρα το τραγούδι του Μικρού ως φόρο τιμής στον σύντροφό του που σκοτώθηκε, αλλά την ίδια στιγμή ξεχνάει τις συγχορδίες, τις οποίες πρέπει να παίζει στην κιθάρα. Τέλος, εμφανίζεται οραματικά ο Μικρός, τραγουδώντας το *Wonderful World* (ο Μικρός

---

<sup>128</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 172.

παίζει κιθάρα και τραγουδάει και ο Άνδρας συνοδεύει κι αυτός με μία ακουστική κιθάρα) μαζί με τον Άνδρα, ενώ ο Μικρός είναι ήδη νεκρός και ο Άνδρας θα πεθάνει κι αυτός σύντομα. Η παιγνιώδης διάθεση του Νικολαΐδη παρουσιάζεται έντονα εδώ στο φινάλε της ταινίας, ίσως με ένα σχόλιο πάνω στην ηρωική 'έξοδο' από τον διεφθαρμένο κόσμο μας.

### **Η μουσική ως ειρωνικό σχόλιο**

Η παρουσία της μουσικής στις ταινίες του Νικολαΐδη συχνά προσθέτει ένα ειρωνικό σχόλιο στα τεκταινόμενα επί σκηνής. Κάποιες φορές αυτό επιτυγχάνεται με την πλήρη αντίθεση εικόνας και ήχου, π.χ. κωμική σκηνή με συνοδεία σοβαρής μουσικής. Άλλοτε οι στίχοι των τραγουδιών έρχονται σε ειρωνική αντίθεση ή εκφράζουν ειρωνεία σε σχέση με την εικόνα. Αυτό το ειρωνικό σχόλιο συναντούμε σε σκηνές στο *Ta κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*. Όταν αυτοκτονεί ο Άλκης ακούγεται το τραγούδι *now you say you are lonely*, οι στίχοι του οποίου, σε συνδυασμό με τα εμβόλιμα πλάνα των δύο πτωμάτων σε σελοφάν, εκλαμβάνονται ως μακάβρια ειρωνεία. Το ίδιο ειρωνικό σχόλιο συναντούμε στη σκηνή στην οποία η Βέρα πηγαίνει να θάψει ένα πτώμα με το καρτσάκι και ακούγεται η γυναικεία φωνή να τραγουδάει *now you say you 're sorry*. Ο Άλκης αναφέρει πως πρέπει να κρύψει το πτώμα της Βέρας. Ο ρυθμός και η μελωδία του κομματιού που ακούγεται ως υπόβαθρο, καθώς και οι στίχοι του, *biggest fool of all*, προδίδουν μία διάθεση ειρωνείας για την προσωπικότητα του ήρωα από τον Νικολαΐδη. Η συζήτηση του Άλκη με τον Κωνσταντίνο («πότε χάλασε η δουλειά, όταν εκείνος ο κρετίνος ο Perry Commo τραγούδησε τη *Glendorah*»), αποτελεί δηκτικό και ειρωνικό σχόλιο του Νικολαΐδη για την βιομηχανοποίηση της μουσικής της γενιάς του καθώς και αναφορά σε παλαιότερες εποχές κατά τις οποίες η μουσική είχε πραγματική αξία, έβγαινε από τις καρδιές των ανθρώπων και δεν προωθούνταν ως ένα ακόμη εμπορικό προϊόν. Ένα ακόμη ειρωνικό σχόλιο συναντούμε στην σκηνή στην οποία ο Άλκης με τον Κωνσταντίνο προσπαθούν να συνεφέρουν τον Χρήστο από το πολύ ποτό στο



μπάνιο του σπιτιού ενώ ακούγεται το τραγούδι με τον τίτλο *Fever*, δηκτική αναφορά στον υποτιθέμενο ‘πυρετό’ ζωντανίας που επιδεικνύουν τα μέλη της παρέας. Αυτός ο ‘πυρετός’ δεν έχει δημιουργική έξοδο αλλά καταλήγει στη μέθη, στην ύπνωση, στην απομόνωση και στην παραίτηση.

Στη *Γλυκιά συμμορία*, στην αρχή της ταινίας, εκτός από τη μουσική από το ηλεκτρονικό ρολόι, ένα ακόμη μηχανικό μέσο προστίθεται για την παραγωγή μουσικής, το μουσικό κουτί. Η μελωδία, η οποία παράγεται από το μουσικό κουτί, αποδίδει με ειρωνική διάθεση την παιδική ‘αθωότητα’ και την ‘αγνότητα’ της ξαπλωμένης Μαρίνας<sup>129</sup>. Στο πολυτελές εστιατόριο ακούμε μουσική (slow jazz με mainstream στοιχεία), η οποία στερεοτυπικά παρουσιάζεται σε αντίστοιχους χώρους. Ο Νικολαΐδης παίζει εδώ με τα στερεότυπα της ‘καθωσπρέπει’ αστικής κοινωνίας, η οποία βρίσκεται σε σύγκρουση με την ‘ακραία’ ζωή των ηρώων της ταινίας. Το πιάνο παίζει μια διακριτική μελωδία χωρίς εξάρσεις, με ενορχήστρωση και εναρμόνιση σε στυλ τζαζ, και η ειρωνεία του Νικολαΐδη αντικατοπτρίζεται στη σύγκρουση αυτών των δύο κόσμων. Οι υπόκωφοι ήχοι πιατινιών σερ ντραμς λειτουργούν συνδυαστικά και επικουρικά με το διάλογο του Κωνσταντίνου με την Σοφία («πώς πάει η επανάσταση; - γαμιέται»). Η μουσική μας προετοιμάζει για την ένταση που υποβόσκει ανάμεσα στους πρωταγωνιστές της σκηνής, οι οποίοι είναι παλιοί γνώριμοι. Εδώ συναντούμε την ειρωνική ματιά του Νικολαΐδη πάνω στην πορεία των επαναστατημένων νέων κατά τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης. Το βιολοντσέλο, κατά τη διάρκεια γυρίσματος της ερωτικής ταινίας, έρχεται σε αντίθεση με τη σουίτα για τσέλο του Bach (‘σοβαρή’ κλασσική μουσική), καθώς τονίζει την γελοιοποίηση του ερωτικού στοιχείου στις ερωτικές ταινίες ενηλίκων. Στην προηγούμενη σκηνή, με τη μουσική συνοδεία τσέλου, το πρόσημο ήταν η αγάπη, η αγνότητα, η συντροφικότητα ενώ σ’ αυτό το σημείο

---

<sup>129</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 97.

παρουσιάζεται η προσποίηση, η ηθική κατάπτωση, οι προκαθορισμένες περσόνες και σχέσεις. Ένα ροκ 'εν' ρολ κομμάτι συνοδεύει την γκροτέσκα νεκροφιλική παράσταση, στην οποία παίρνουν μέρος η Σοφία, η Μαρίνα και ο νεκρόφιλος οικοδεσπότης<sup>130</sup>. Η προετοιμασία των γυναικών για την πράξη τους (να καρφώσουν ζωντανό τον νεκροθάφτη-νεκρόφιλο στο φέρετρο) γίνεται πιο έντονη με την προσθήκη της δυναμικής μουσικής του ροκ' εν' ρολ, αναδεικνύοντας έτσι ακόμη περισσότερο το ειρωνικό σχόλιο του σκηνοθέτη για το τέλος της μουσικής του ροκ εν ρολ.

Αντίστοιχο ειρωνικό σχόλιο για μία μουσική, η οποία έχει παραμορφωθεί και διαστρεβλωθεί συναντούμε στην *Πρωινή περίπολο*, όταν η πρωταγωνίστρια προσπαθεί να κόψει τα κουτάκια από την περιφραξη της 'άβατης' πόλης και ακούγεται το *Hush, Hush, Sweet Charlotte* στις 45' στροφές, με τους στίχους να γίνονται δυσδιάκριτοι και τη μουσική να αναπαράγεται αλλοιωμένη<sup>131</sup>.

Στο *Singapore Sling* η ειρωνεία του Νικολαΐδη αναδεικνύεται με την χρήση της στιβαρής κλασικής μουσικής στη σκηνή, στην οποία ο άνθρωπος που θάβουν οι δύο πρωταγωνίστριες παλεύει να βγάλει το χέρι του από τον τάφο. Προσπαθούμε ως άνθρωποι να σηκωθούμε από τον βάλτο και στηριζόμαστε σε σοβαρά μουσικά δεδομένα, όπως είναι η κλασική μουσική. Ειρωνικό σχόλιο συναντούμε και στην σκηνή όπου η ρομαντική πιανιστική μελωδία του Rachmaninov εμπλέκεται με την απόθεση στο νεροχύτη της κουζίνας των ανθρώπινων εντοσθίων από τις δύο γυναίκες.

Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου*, ακούμε το *I found love* τη στιγμή που η Έλσα είναι ντυμένη με το νυφικό, το οποίο χρησιμοποιήθηκε στη ληστεία, και το οποίο θα ήθελε να είχε

---

<sup>130</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ 101.

<sup>131</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 117.

φορέσει στον πραγματικό γάμο της με τον Νεκρό άνδρα. Εδώ ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί το τραγούδι για να ειρωνευτεί το στερεοτυπικό όνειρο του γάμου της Έλσας.

Στο *Ο χαμένος* τα παίρνει όλα συναντούμε ανατολίτικη μελωδία σε τρόπο χιτζάζ (ήχος πλάγιος του Β' στην λειτουργική μουσική της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας) στην σκηνή με τις χορεύτριες στο νυχτερινό κέντρο *Eldorado*. Η ειρωνεία αναφέρεται στις χορεύτριες, οι περισσότερες από τις οποίες κατάγονται από τις χώρες της ανατολικής Ευρώπης καθώς και στην υπενθύμιση πως είμαστε χώρα που ομοιάζει με εκείνα τα διεφθαρμένα καθεστώτα στις ασιατικές χώρες, στα οποία υπόκοσμος και κράτος βρίσκονται σε αγαστή συνεργασία (όταν τελειώνει η μουσική τότε φθάνουν και τα περιπολικά έξω από το κέντρο για να γίνει η παράνομη συναλλαγή). Αντίστοιχο ειρωνικό σχόλιο συναντούμε πάλι στον ίδιο χώρο, όπου η μουσική παίζεται μεν από σαξόφωνο, όργανο περισσότερο συνδεδεμένο με τη τζαζ, αλλά η μελωδία εξακολουθεί να κινείται σε ανατολικούς τρόπους.

Ο Άνδρας απαγγέλλει στίχους από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη με μουσική υπόκρουση αρπίσματα σε ακουστική κιθάρα. Εδώ η μουσική αποδομεί τη σοβαρότητα των λόγων του Άνδρα ταυτόχρονα με το αμφισβητήσιμο ενδιαφέρον της αλκοολικής και μεθυσμένης Οδέττης. Το σχόλιο του Άνδρα «και γαμώ την παράδοση, έθνικ» αποκαλύπτει τη διαπίστωση του εκμαυλισμού, της αλλοίωσης και της αποδόμησης της παραδοσιακής μουσικής, και ταυτόχρονα είναι ένα ειρωνικό σχόλιο για την προοδευτική κατάπτωση της ποιότητας της μουσικής από τη δεκαετία του '50 και έπειτα.

### **Η μουσική ως κοινωνικό σχόλιο**

Η απρόσωπη εξουσία, το δυστοπικό μέλλον της ανθρωπότητας, η καταστροφή των συναισθημάτων από τους μηχανισμούς της κρατικής εξουσίας, οι σχέσεις των ανθρώπων, η

αποξένωση, η συλλογικότητα και οι παρέες, αποτελούν θέματα που απασχολούν έντονα τον Νικολαΐδη. Η μουσική είναι βασικό εργαλείο στα χέρια του για να δώσει έμφαση στα συγκεκριμένα θέματα. Με άλλα λόγια, χρησιμοποιεί τη μουσική για κοινωνικό σχολιασμό<sup>132</sup>.

Στην *Ευριδίκη ΒΑ 2037*, τα στρατιωτικά εμβατήρια τα οποία εκπέμπουν όλες οι ραδιοφωνικές συχνότητες αποτελούν σχόλιο για ένα στρατοκρατούμενο καθεστώς, το οποίο ελέγχει όλες τις διόδους πληροφοριών και δεν αφήνει καμία άλλη πολιτισμική εναλλακτική διέξοδο στους πολίτες του παρά μόνο τη δική του μουσική, η οποία δηλώνει την ολοκληρωτική κυριαρχία του στις ζωές των ανθρώπων<sup>133</sup>. Οι μελαγχολικές, γλυκές νότες του φλάουτου συνοδεύουν το γεμάτο μοναξιά βλέμμα της Ευριδίκης και τις αντίστοιχες κινήσεις της στο παιχνίδι επικοινωνίας με τις κούκλες. Η απουσία συνομιλητή, συνανθρώπου, οδηγεί την Ευριδίκη στο παιχνίδι με τις κούκλες, καθώς η έλλειψη επικοινωνίας την ωθεί στην παράνοια. Ο Νικολαΐδης προφανώς σχολιάζει την αδήριτη ανάγκη του ανθρώπου για επικοινωνία. Η μελωδία κλασσικής μουσικής δίνει έμφαση στην σκηνή, στην οποία η Ευριδίκη ερωτοτροπεί με τις κούκλες. Η συγκεκριμένη σκηνή είναι ένα σχόλιο για την απουσία πραγματικής επαφής των ανθρώπων μεταξύ τους.

Τα στρατιωτικά εμβατήρια, τα οποία ακούγονται σε ορισμένες σκηνές της ταινίας, συμβολίζουν την απρόσωπη και άγνωστη στρατιωτική εξουσία κόντρα στη μοναξιά και την αδυναμία μίας μοναχικής προσωπικότητας (η Ευριδίκη μπουσουλάει, δείγμα φόβου και υποταγής). Η παράκληση της Ευριδίκης να σβήσει το φως που την τυφλώνει επενδύεται με κλασσική μουσική πιάνου. Εδώ το σχόλιο του Νικολαΐδη γίνεται στην επίδραση των εκθαμβωτικών δεδομένων/καταστάσεων στην καθημερινότητα και τον έρωτα: όταν σταματούν να ‘τυφλώνονται’, οι άνθρωποι χαλαρώνουν και έρχονται πιο κοντά. Η μελωδία του πιάνου και η

---

<sup>132</sup> Συνέντευξη του Νικολαΐδη στην Μαρία Κατσουνάκη στην ET1. Πηγή: <https://www.youtube.com/watch?v=vvgC8CsT6K8> τελευταία επίσκεψη 25-07-2017.

<sup>133</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 68.

εναρμόνισή της λειτουργούν εμφατικά προς την κατεύθυνση των αληθινών σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων.

Ανάλογη ατμόσφαιρα και προβληματισμό συναντάμε στα *Κουρέλια τραγουδάνε ακόμα*, όταν η Ρίτα (Ρίτα Μπενσουσάν) απευθύνεται στον Άλκη για να ανακαλέσουν μνήμες της ‘ένδοξης’ νεότητάς τους («θυμάσαι τότε σ’ ένα πρωτοχρονιάτικο πάρτι που χορεύαμε στο *Green Park*;»). Η μουσική συνοδεία είναι νοσταλγική και εντείνει την επιλογή του Νικολαΐδη να αναφέρει την εξέλιξη των σχέσεων μέσα στις παρέες. Αντίστοιχη χρήση της μουσικής συναντούμε στη σκηνή στην οποία ο Χρήστος απαγγέλει στίχους από ποίημα του Καββαδία υπό τους ήχους μίας νοσταλγικής τζαζ μελωδίας<sup>134</sup>. Ο Άλκης σιγοτραγουδάει στην αυλή του σπιτιού καθώς έρχεται προς το μέρος του ο Χρήστος. Η μουσική είναι παντοτινός σύντροφος της παρέας, μακριά από το υπόλοιπο πλήθος των ‘άλλων’ ανθρώπων που φιλοξένησαν το βράδυ στο σπίτι. Η μουσική είναι ο ‘ψυχολογικός’ σύντροφος, η ειδοποιός διαφορά των Κουρελιών μέσα στη μοναξιά τους και την γνώση της διαφορετικότητάς τους.

Στη *Γλυκιά Συμμορία*, η Σοφία τοποθετεί στα αυτιά της Μαρίνας ακουστικά, από τα οποία ακούγεται η μουσική από μια συναυλία των The Doors. Η αμφισβήτηση του κατεστημένου από το ‘καταραμένο’ και ‘ατίθασο’ συγκρότημα των The Doors, συνδέεται με την αμφισβήτηση της κυρίαρχης ιδεολογίας και του κρατικού μηχανισμού από τους ‘καταραμένους’<sup>135</sup> αλλά ταυτόχρονα ‘αγνούς’ (όπως υποδηλώνει το μουσικό κουτί σε προηγούμενη σκηνή) ήρωες της ταινίας. Όταν εμφανίζεται το αμάξι που αφήνει τον Ξανθό έξω από το σπίτι της ‘συμμορίας’, οι συνθετητές παράγουν παραμορφωμένους ήχους με οξείες νότες, οι οποίοι παραπέμπουν σε

---

<sup>134</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 87.

<sup>135</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 207.

ήχους ραδιοσυχνοτήτων ή ηλεκτρονικών μηχανημάτων, προμήνυμα για τις αρνητικά φορτισμένες σκηνές που θα ακολουθήσουν.

Η μουσική αυτή παραπέμπει σε ηλεκτρομαγνητικά κύματα ασυρμάτων, σήματα στα βραχεία κύματα των ραδιοφώνων. Έντονες σε δυναμική, μικρής διάρκειας, νότες δημιουργούν διάφωνα («κακόφωνα») διαστήματα. Οι ήχοι αυτοί δημιουργούν άσχημο, ενοχλητικό άκουσμα στο θεατή και τον προετοιμάζουν για τη επερχόμενη δυστοπία. Η ‘κακόφωνη’ μηχανική μουσική συνδέεται με την εμφάνιση του αστυνομικού με τα πολιτικά-Ξανθού. Μηχανική και απρόσωπη είναι η μουσική, μηχανικό και απρόσωπο είναι το σύστημα εξουσίας και οι μηχανισμοί που το αναπαράγουν, όπως είναι ο Ξανθός.

Όταν ο Αργύρης, η Σοφία και η Μαρίνα ετοιμάζονται να κλέψουν ένα αμάξι, ακούγεται ένα αργό rhythm’n’blues κομμάτι για να συσχετίσει την ‘παράνομη’ μουσική με τους τρεις ‘παράνομους’ ήρωες. Η αντιστοιχία λαϊκού, ‘παράνομου’, underground rhythm’n’blues με τους ‘παράνομους’ ήρωες γίνεται ιδιαίτερα αισθητή σ’ αυτή την σκηνή. Η κλοπή ενός αυτοκινήτου από τους ήρωες ταιριάζει αισθητικά με το θέμα της μελωδίας. Το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας γίνεται πιο ανάλαφρο με την προσθήκη κρουστών (κουρτίνα), τα οποία προκαλούν ευφορία και αισιόδοξη, θετική διάθεση στον θεατή, κατάλληλο υπόβαθρο στη σκηνή της απελευθέρωσης του φυλακισμένου συντρόφου τους<sup>136</sup>. Η παρεμβολή του έντονου, κοφτού ήχου της κόρνας διαταράσσει την ομαλή μελωδική ροή του μουσικού θέματος, για να αναδείξει το μέγεθος της ευδαιμονίας και χαράς των ηρώων της ταινίας. Τα έντονα, χαρούμενα συναισθήματα γίνονται εμφανέστερα με τη χρήση έντονης, σε συναίσθημα, μουσικής ηχητικής παλέτας (εδώ προσθέτει η κόρνα). Όταν η Μαρίνα και ο Αργύρης τρέχουν για να συναντήσουν τον αποφυλακισμένο Ανδρέα, τα κρουστά (κουρτίνα) εντάσσονται και πάλι στη μουσική

---

<sup>136</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 99.

αφήγηση, για να τονισθεί η ένταση της ευφορίας στα πρόσωπα των φίλων που ξανασυναντιούνται. Η κοινωνικότητα, η παρέα, η δύναμη της ομάδας τονίζονται εδώ με την χρήση της μουσικής από τον Νικολαΐδη.

Όταν αρχίζει η συνομιλία μεταξύ των πρωταγωνιστών (Σοφία, Ανδρέας), για ένα κοινό γνωστό τους (Στάθη), ο οποίος έχει σκοτωθεί, η μουντή μελωδία των συνθετητών με τις μεγάλες σε χρονική διάρκεια νότες χρησιμοποιείται ως υπόβαθρο για την αναφορά στο Στάθη. Η μουσική συντάσσεται με την διαδρομή του Ανδρέα από τη ‘μουντή’ φυλακή στο θολό περιβάλλον ενός κλειστοφοβικού και υπερδιακοσμημένου δωματίου. Ο Νικολαΐδης σχολιάζει την όχι και τόσο ξεκάθαρη σχέση μεταξύ των πρωταγωνιστών, οι οποίοι αποτελούν μία ομάδα όπου οι δεσμοί είναι στενοί αλλά ταυτόχρονα έχουν και μία δόση θολής και απροσδιόριστης σύγκρουσης. Όταν η Σοφία και ο Αργύρης ετοιμάζονται να επιτεθούν στον Χάρη Ρώμα, ακούγεται rock’ n’ roll μουσική για να διαμορφωθεί η ατμόσφαιρα της έντασης και της επερχόμενης σύγκρουσης. Οι ήρωες της ταινίας ζουν στα άκρα, το ροκ είναι μία νεανική μουσική υποκουλτούρα, η οποία έχει συνδεθεί με τη νεανική παραβατικότητα, την ανεμελιά και την αντικουλτούρα. Το σκληρό ροκ, το οποίο συνοδεύει τη συνέχεια της σκηνής εδώ (Black Sabbath), συνδέει την άγρια πλευρά των χαρακτήρων των ηρώων, δηλώνει τη σχέση έντασης με τους υπόλοιπους θαμώνες για την επερχόμενη σύγκρουση που αναμένεται από στιγμή σε στιγμή.

Σε μία σκηνή η Σοφία με την Μαρίνα βρίσκονται σε μία ντίσκο αλλά η μουσική είναι σκληρό ροκ. Ο χώρος των ‘παρανόμων’ ηρώων είναι τα underground στέκια, ο συγχρωτισμός με ανάλογες περσόνες, οπότε το soundtrack, σύμφωνα με τον Νικολαΐδη, οφείλει να εντάσσεται σε ανάλογο μουσικό ύφος. Η προτροπή του Ανδρέα να βάλουν στο ηλεκτρόφωνο Muddy

Waters<sup>137</sup>, επειδή το βιολοντσέλο λειτουργεί αποτρεπτικά γι' αυτόν, φανερώνει την αισθητική του Νικολαΐδη όσον αφορά στην μουσική: οι 'παράνομοι', η γενιά της δεκαετίας του '50 με την 'άγρια' μουσική (blues και rock'n'roll) έρχονται σε αντίθεση με την προσπονητή σοβαροφάνεια (σύμφωνα με τους ήρωες της ταινίας) της κλασικής μουσικής στην δήθεν 'κουλτουριάρικη' ερωτική ταινία. Η μουσική πρέπει να είναι έντονη για να δημιουργεί έντονα ερωτικά σκιρτήματα. Η 'κλασική' μουσική (βιολοντσέλο) ταιριάζει μόνο για τις φαντασιώσεις των αστών. Οι επαναστάτες με ή χωρίς αιτία (όπως ο Ανδρέας) επιζητούν την ένταση (ακόμη και στη μουσική), για να μπορέσουν να λειτουργήσουν.

Όταν το αμάξι με τα μέλη της 'συμμορίας' απομακρύνεται από το σπίτι και ο Ξανθός τους ακολουθεί με το βλέμμα του, ακούμε μία μουσική που υπενθυμίζει την φθορά, την οποία αντιπροσωπεύει ο ασφαλίτης Ξανθός, μία σκοτεινή φιγούρα θανάτου. Εδώ πιστεύω ότι εκτός από την προφανή περσόνα του Ξανθού ως θανάτου, ο Νικολαΐδης εντάσσει στην ατμόσφαιρα της φθοράς<sup>138</sup> και τις αμφιλεγόμενες σχέσεις των μελών της ομάδας μεταξύ τους. Ο Ανδρέας βάζει στο κασετόφωνο ένα αυθεντικό πρωτόλειο blues κομμάτι, το οποίο αντιπροσωπεύει την αντίθεση μεταξύ της μουσικής των καταπιεσμένων και της άσχημης μεταλλικής μουσικής ραδιοσυχνοτήτων, η οποία αντικατοπτρίζει τη βαρβαρότητα των μηχανισμών του κράτους, αντιπρόσωπος των οποίων είναι ο Ξανθός. Ακούγεται ξανά η μηχανική μουσική ραδιοσυχνοτήτων, η οποία λειτουργεί ως μουσικό μοτίβο παρουσίασης της κρατικής εξουσίας, στη σκηνή στην οποία οι αστυνομικοί με πολιτικά απομακρύνουν τους γείτονες από τα σπίτια τους. Εδώ τονίζεται η εξουσιαστική σχέση των μηχανισμών του κράτους με τους πολίτες. Ο

---

<sup>137</sup> Ο Muddy Waters (McKinley A. Morganfield, 1913-1983) ήταν Αμερικανός τραγουδιστής των Blues, ο οποίος επηρέασε και ενέπνευσε πολλά συγκροτήματα blues και rock. Πηγή: <http://www.allmusic.com> 02-02-2017.

<sup>138</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 9.



κρατικός μηχανισμός (μεταλλικοί ήχοι) επιβάλλει την εκκένωση και οι πολίτες υπακούουν τυφλά στο πρόσταγμά του.

Η μουσική της φθοράς (μελωδία από πιάνο και συνθετητές), αποτυπώνει το θάνατο του Ξανθού, το τέλος του. Οι αλλοιωμένες, σχεδόν φάλτσες συγχορδίες επαναλαμβάνουν τον σάπιο και αλλοιωμένο (όσον αφορά την αυτονομία των προσωπικοτήτων) ρόλο των μηχανισμών της κρατικής εξουσίας. Ο θάνατος βρίσκει, με τη βοήθεια του μουσικού υλικού (αλλοιωμένες νότες και διάφωνες συγχορδίες από πιάνο και συνθετητές), τον αντιπρόσωπό του στον Ξανθό, υπηρέτη του βίαιου κράτους. Οι πυκνές και αυξημένες σε αριθμό νότες του πιάνου αντιστοιχούν στις κινήσεις των χεριών του Ανδρέα, ο οποίος με το ερωτικό άγγιγμα της σκανδάλης θα οδηγήσει τον ίδιο και τον Αργύρη στο θάνατο, στην έξοδο. Η μουσική συνεχίζει να ακούγεται και μετά το παγωμένο τέλος της αυτοκτονίας ως ένα είδος μανιφέστου της φιλίας μέχρι θανάτου. Το άγγιγμα του Ανδρέα στα όπλα, στα δάχτυλα του Αργύρη, ακολουθείται από τις έντονες και ξεκάθαρες ηχητικά μελωδικές γραμμές του πιάνου, για να τονισθεί η αρμονία στις κινήσεις δύο ανθρώπων, οι οποίοι είναι ενωμένοι στη ζωή και στο θάνατο.

Στην *Πρωινή περίπολο*, η αφήγηση του Φρουρού για την έλλειψη γνώσης της ταυτότητας του ενδύεται με τις μελωδίες του πιάνου του Χατζηνάσιου<sup>139</sup>, οι οποίες ακολουθούν ρυθμικά το λόγο του, κοινωνικό σχόλιο του Νικολαΐδη για τους ρόλους και τις ταυτότητες, τις οποίες μας έχουν ενσωματώσει. Στο τέλος οι απρόσωποι μηχανισμοί καταστολής, οι οποίοι είναι συνεχώς παρόντες στην ταινία, αν και αφανείς, εξαφανίζουν το πρόσωπο του ανθρώπου ως ξεχωριστή υπόσταση και δημιουργούν απουσία σχεδίων και στόχων του κάθε υποκειμένου για το μέλλον του. Το ενδιαφέρον της Γυναίκας για την υγεία του Φρουρού («καλά είσαι;») συνοδεύεται από την γλυκιά μελωδία του πιάνου του Χατζηνάσιου. Εδώ ο Νικολαΐδης θέλει να σχολιάσει πως

---

<sup>139</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 113.

ακόμη και οι σχέσεις σε δύο υποτιθέμενους εχθρούς (ο Φρουρός ως φύλακας-εκτελεστής των απρόσωπων εξουσιαστικών μηχανισμών και η Γυναίκα φυγής από την δυστοπία, που έχουν οργανώσει αυτοί οι μηχανισμοί για τους πολίτες της έρημης χώρας) αλλάζουν όταν αυτοί έρχονται σε κοντινή επαφή και αντιμετωπίζουν κοινά προβλήματα.

Στο *Singapore Sling*, η ομοφυλοφιλική αιμομικτική σεξουαλική σχέση της Μητέρας με την Κόρη συνοδεύεται από αναγεννησιακό χορωδιακό έργο του De Wert (*Tirsi morir volea*). Εδώ ο Νικολαΐδης τονίζει τα 'ένοχα' μυστικά που κρύβονται μέσα στο θεσμό της οικογένειας. Επιθυμεί να δείξει ότι τα πάθη και ο ερωτισμός διαχρονικά συνοδεύονται κάποιες φορές με απίστευτη σκληρότητα. Ο Ντετέκτιβ πέφτει οικειοθελώς στον τάφο που έσκαβε ο ίδιος και προσπαθεί να θαφτεί μόνος του υπό τους ήχους του τραγουδιού της *Laura*. Πρόθεση του Νικολαΐδη είναι να σχολιάσει, μέσω της μελωδίας αυτής, το κυνήγι της χίμαιρας από τον άνθρωπο και την έξοδο του στο θάνατο, χωρίς όμως να έχουν επιτευχθεί οι στόχοι που έβαλε στη διάρκεια της ζωής του (όπως εδώ ο ντετέκτιβ να βρει την ιδανική -εξαφανισμένη Λώρα).

Στο *Θα σε δω στην κόλαση αγάπη μου*, η φράση της Βέρας «κάποτε οι μουσικές τελειώνουν» συνοδεύεται από τις απότομες, κοφτές νότες του μπάσου. Το σχόλιο της Βέρας είναι έμμεση αναφορά στο τέλος των όμορφων πραγμάτων στη ζωή, όπως η φιλία, ο έρωτας, η ίδια η ζωή. Οι κοφτές νότες του μπάσου συμβολίζουν το ξαφνικό τέλος όλων αυτών των σχέσεων και των πραγμάτων και την προσμονή του θανάτου. Η καταγραφή με κάμερα της Βέρας από την Έλσα εγγράφει και την ανάλογη μουσική, η οποία συνοδεύει τις κινήσεις της Βέρας. Μία μπάσα νότα (σε χαμηλή περιοχή) από το τσέλο αντιμετωπίζει την καταγραφή ως αρνητικό φαινόμενο. Φαίνεται ότι εδώ ο Νικολαΐδης επιδιώκει να σχολιάσει την μεταμόρφωση της κοινωνίας σε κοινωνία καταστολής ακόμη και του θεάματος. Αυτή την καταστολή τη χειρίζονται όχι μόνο οι

ποικίλοι απρόσωποι εξουσιαστικοί μηχανισμοί αλλά και οι ίδιοι οι πολίτες, παίρνοντας πια ενεργά μέρος σε αυτό το προδιαγεγραμμένο παιχνίδι.

Η ντυμένη ως νύφη Έλσα βλέπει την Βέρα να κάνει έρωτα με τον Νεκρό άνδρα υπό τους ήχους του τραγουδιού *I found love*. Το τραγούδι εδώ είναι ένα ειρωνικό κοινωνικό σχόλιο του Νικολαΐδη για την αληθινή εγκράτεια που έχει χαθεί και την υποκρισία που κρύβουν οι θεσμοποιημένες σχέσεις, όπως ο γάμος. Ο Νεκρός απατά την Έλσα με την πιο κοντινή της φίλη και ίσως να είναι κι αυτό ένα σχόλιο του σκηνοθέτη (με την συνδρομή του παραπάνω τραγουδιού) για τα κοινωνικά κλισέ που κατακλύζουν την ‘ενάρετη’ κοινωνία μας. Το *I found love* φθάνει στο τέλος του, καθώς αποκαλύπτονται οι πραγματικές σχέσεις των δύο γυναικών («μη φύγεις Βέρα, σ’ αγαπώ» απευθύνει η Έλσα στην Βέρα, η οποία έχει τραυματιστεί θανάσιμα και πέφτει στην πισίνα νεκρή, προς το τέλος της ταινίας). Ο Νικολαΐδης θέλει να τονίσει με το τέλος του τραγουδιού, τη μοναξιά του σύγχρονου ανθρώπου. Όταν τελικά χάνονται ακόμη και οι εν δυνάμει εχθροί του, δεν μένει πια κανείς για να συνδιαλλαγεί. Η ήρεμη μελωδία των εγχόρδων (τσέλο και άλλα έγχορδα) τονίζει την εικόνα της ομάδας<sup>140</sup>, η οποία είναι το κεντρικό θέμα στο έργο του σκηνοθέτη. Η μουσική των εγχόρδων αντικατοπτρίζει την ηρεμία που υπάρχει ακόμη και στον θάνατο, όταν μετέχεις σ’ αυτόν ως μέλος μίας ομάδας. Ο εγωισμός και η μοναχικότητα δεν μπορούν να γίνουν ανεκτά και υποφερτά στην ζωή, σχολιάζει εδώ ο Νικολαΐδης.

Στο *Ο χαμένος τα παίρνει όλα* ο Νικολαΐδης καταφεύγει και πάλι στη βοήθεια της μουσικής, για να σχολιάσει την αποξένωση, τις εξουσιαστικές δομές του κράτους και την αλλοτρίωση των ανθρώπων. Όταν εμφανίζονται τα περιπολικά της αστυνομίας και κυκλώνουν τον Άνδρα, τα επαναλαμβανόμενα μουσικά μοτίβα των συνθετητών, η παραμορφωμένη ηλεκτρική κιθάρα και

---

<sup>140</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 158.

οι διάσπαρτες μη περιοδικές μπασογραμμές αποτυπώνουν την δυστοπική ατμόσφαιρα της σκηνής. Αντίθετα οι ανατολίτικες τροπικές μελωδίες που ακούγονται στο νυχτερινό κέντρο *Eldorado*, και η εμφάνιση του περιπολικού έξω από αυτό (οι αστυνομικοί ως συνεργάτες με τα αφεντικά του κέντρου), συνάδουν με το σχόλιο του Άνδρα για τη συνεργασία του υποκόσμου με τους κρατικούς μηχανισμούς. Με την παρουσία της αντίστοιχης μελωδίας σε χιτζάζ τρόπο, ο Νικολαΐδης υπονοεί ότι το διεφθαρμένο κράτος προσομοιάζει στα διεφθαρμένα καθεστάτα της εγγύς ανατολής. Το κοριτσάκι που χορεύει τσιφτετέλι (σε ρυθμό 8/8), υπό τους ήχους του τουμπελεκιού μπροστά στον ιδιωτικό ερευνητή, είναι ένα σχόλιο του σκηνοθέτη για τον μικρόκοσμο των μειονοτήτων (Ρομά, μετανάστες) οι οποίοι είναι πολλές φορές αόρατοι για την υπόλοιπη κοινωνία. Όπως παρατηρεί ο Τσακωνιάτης «..πρώτη φορά σε ταινία του σκηνοθέτη υπάρχει στο φόντο τόσο έντονα το κοινωνικό στοιχείο αλλά και τέτοιας έκτασης οργανωμένες σκηνές πλήθους. Κλοσάρ τύποι, εξαθλιωμένοι οικονομικοί και πολιτικοί μετανάστες που τραγουδούν ένα πολεμικό κουρδικό τραγούδι ή ξυλοκοπούνται ανελέητα και οδηγούνται βίαια στις κλούβες από τις απρόσωπες και στυγερές δυνάμεις καταστολής<sup>141</sup>».

Οι γλυκές, μείζονες συγχορδίες της κιθάρας τονίζουν το ενδιαφέρον του Άνδρα για το καναρίνι του, τον Μπελαφόντε. Πρόθεση του Νικολαΐδη είναι να σχολιάσει ότι οι άνθρωποι που στερούνται την αγάπη από τους συνανθρώπους τους οδηγούνται σε μία ιδιαίτερη αγαπητική σχέση με τα ζώα, στα οποία απευθύνονται σαν να πρόκειται για ανθρώπους. Αντίστοιχη σκηνή συναντούμε και όταν ο Αγγελάκας απευθύνεται στο καναρίνι και του λέει: «κι εγώ σ' αγαπώ Μπελαφόντε». Η μουσική (ακουστική κιθάρα και τσέλο) δρα ως εσωτερικό συναίσθημα - σχόλιο πάνω στην ταύτιση από τη μια πλευρά της ελευθερίας με την ηρεμία (την οποία παράγει η μουσική εδώ) και από την άλλη των κρατικών μηχανισμών με τον θόρυβο (η Μελίσσα

---

<sup>141</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 167.

[Ιωάννα Παππά] παρακολουθεί μέσα από το περιπολικό τον Άνδρα και τον Μικρό να διαφεύγουν τη σύλληψη από την αστυνομία).

Οι έντονες δυναμικές από την ηλεκτρική κιθάρα, ο γρήγορος ρυθμός της μελωδίας και τα δυνατά, γρήγορα κρουστά (τύμπανα), εμπεριέχουν την προσωρινή ‘νίκη’ του ‘χαμένου’ Άνδρα απέναντι σ’ όλο το αντίπαλο δυστοπικό σύστημα εξουσίας (αστυνομία, υπόκοσμος, Μ.Μ.Ε), στη σκηνή με την παράνομη συναλλαγή στο εγκαταλελειμμένο εργοστάσιο. Εδώ ο Νικολαΐδης σχολιάζει, πάλι με την συνδρομή της μουσικής, την δυνατότητα να πετύχουμε έστω και κάποιες μικρές προσωρινές νίκες απέναντι στο αποκρουστικό και ‘ανίκητο’ σύστημα εξουσίας που μας διαφεντεύει στο σύνολο της ζωής μας. Η μελωδία της ακουστικής κιθάρας συνοδεύει την ομολογία της Οδέττης στον Άνδρα πως δεν έχει μέρος να ζήσει. Η μοναξιά στις ανθρώπινες σχέσεις, η ανάγκη για πραγματική επαφή με τον συνάνθρωπο αναδεικνύονται εδώ με τη βοήθεια της μελωδίας του κομματιού που ακούγεται, του οποίου οι νότες και οι συγχορδίες δημιουργούν ένα ζεστό κλίμα διαλόγου. Ο Άνδρας παίρνει την ακουστική κιθάρα του νεκρού Μικρού και αποτίνει φόρο τιμής στην βραχύβια φίλια τους προσπαθώντας να ερμηνεύσει τα τραγούδια του τελευταίου<sup>142</sup>. Εδώ ο Νικολαΐδης σχολιάζει την σημαντική έννοια της φιλίας, η οποία μπορεί να ανθίσει ακόμη και μέσα σε ένα μικρό διάστημα γνωριμίας, καθώς και τον συμβολισμό που έχει η χρήση αντικειμένων των νεκρών στον ψυχισμό των ζωντανών.

---

<sup>142</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 173.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως έχει παραδεχθεί ο ίδιος σε συνεντεύξεις, και όπως αποκαλύπτει η μελέτη των ταινιών του, ο Νικολαΐδης εντάσσει αυτοβιογραφικά και προσωπικά στοιχεία στις ταινίες του. Μία κεντρική πολιτισμική αναφορά του Νικολαΐδη είναι η διαφοροποίηση μίας μειοψηφικής ομάδας νέων στη δεκαετία του '50, με τη βοήθεια της μουσικής, από την κυρίαρχη κουλτούρα και την υπόλοιπη νεολαία. Η μουσική αυτή ήταν το ροκ εν ρολ, πριν όμως περάσει το στάδια της εμπορευματοποίησής και της βιομηχανοποίησής ως μέσο προώθησης και αναπαραγωγής της κυρίαρχης κουλτούρας.

Η μουσική λοιπόν είναι ένας βασικός πυλώνας της διαμόρφωσης του χαρακτήρα και του τρόπου ζωής του Νικολαΐδη. Ο Νικολαΐδης ζούσε μέσα στις ταινίες του και η μουσική είναι ένα από τα βασικά δομικά στοιχεία της δημιουργίας του φιλικού κειμένου. Ο Νικολαΐδης δεν θεώρησε τη μουσική ως υπηρέτη της ανωτερότητας της εικόνας, όπως πολλοί άλλοι συνάδελφοί του. Η μουσική συνομιλεί με τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία των ταινιών του και πολλές φορές είναι δημιουργός ή και συνδημιουργός της πλοκής της ταινίας. Ο Νικολαΐδης χρησιμοποιεί την μουσική με ποικίλους τρόπους: ως ειρωνικό σχόλιο, αντιθετική ματιά, δήλωση των κωμικοτραγικών στοιχείων της ύπαρξής μας, κριτική στο υπάρχον μοντέλο των εξουσιαστικών μηχανισμών, δημιουργό αμφίσημων καταστάσεων, έναυσμα συνομιλίας με τον θεατή. Επιπλέον ο Νικολαΐδης δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει την μουσική με δοκιμασμένους τρόπους, οι οποίοι αποφέρουν ένα σίγουρο και προσδοκώμενο αποτέλεσμα για τον κινηματογραφιστή και τους θεατές. Έτσι, βρίσκουμε τη μουσική άλλοτε να λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ δύο σκηνών, άλλοτε να αντιστοιχεί με την εικόνα που ενδύει, ακόμη να λειτουργεί και ως κλισιαρισμένο άκουσμα. Ο τελευταίος τρόπος ίσως αποκαλύπτει τάση αυτοσαρκασμού και αποδόμησης για το ίδιο το κινηματογραφικό του δημιούργημα.

Οι μουσικοί του συνεργάτες, συνθέτες και επιμελητές μουσικής, αντιμετωπίστηκαν πάντοτε από το Νικολαΐδη ως συνδημιουργοί του κινηματογραφικού του έργου. Η πρωτότυπη μουσική συχνά συντέθηκε ταυτόχρονα με τη γένεση της ταινίας, ορισμένες φορές δημιούργησε νέες σκηνές και επηρεάζει άμεσα την πλοκή. Ο ίδιος ο Νικολαΐδης συμμετέχει σε όλα τα στάδια της δημιουργίας της μουσικής, από την συγγραφή της και την εγγραφή της στο στούντιο μέχρι και την χρήση της ως ενός διαμορφωτικού παράγοντα στο ήδη υπάρχον σενάριο, το οποίο αναθεωρείται και εμπλουτίζεται με νέες σκηνές που εμπνέονται από αυτή.

Σε κάθε ταινία του Νικολαΐδη, η μουσική αλληλεπιδρά με τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία του έργου. Η συνομιλία αυτή είναι αποτέλεσμα της στάσης ζωής και της προσωπικής κοσμοθεωρίας και ιστορίας του Νικολαΐδη. Δεν αποκαλύπτεται η σχέση αυτή με την πρώτη ματιά. Χρειάζεται μία δεύτερη ανάγνωση και μία ιδιαίτερη προσπάθεια από τους ‘υποψιασμένους’ θεατές, όπως αναφέρει κι ο ίδιος ο Νικολαΐδης. Η ερμηνεία του συνολικού δημιουργήματος εμπεριέχει αμφίσημα στοιχεία, τα οποία συνεπικουρούνται και αναδεικνύονται από την χρήση της μουσικής. Η πρόσληψη των νοημάτων από τον θεατή δεν ακολουθεί τα πεπατημένα μονοπάτια και η μουσική συνάδει προς την κατεύθυνση των πολλαπλών επιπέδων και ερμηνειών. Η μουσική είναι ένας από τους παράγοντες της ταινίας, με τους οποίους ο Νικολαΐδης συνομιλεί και με το κοινό του αλλά και με τα προσωπικά του ‘ερωτήματα’ και αγωνίες.

Μέσα σ’ όλο αυτό το κινηματογραφικό περιβάλλον ξεχωριστό ρόλο παίζει η έννοια της ομάδας, της παρέας. Αντίστοιχα, μέλη της ‘ομάδας’, της παρέας του αισθάνεται ο Νικολαΐδης τους συνθέτες και τους επιμελητές της μουσικής στις ταινίες του, οι οποίοι λειτουργούν συνεργατικά για την τελείωση των φιλικών τους δημιουργημάτων. Ο κινηματογράφος ήταν η

καθημερινή ζωή του Νικολαΐδη, όπως επίσης και η μουσική (από το ροκ εν ρολ και την τζαζ μέχρι την αναγεννησιακή, την δυτική συμφωνική μουσική και το χαρντ ροκ), η οποία ήταν η ειδοποιός διαφορά του από την κυρίαρχη μουσική κουλτούρα. Η μουσική λοιπόν εξετάζεται και ερμηνεύεται ως ένα αναπόσπαστο μέρος του συνόλου των φιλικών δημιουργημάτων, με ‘ενορχηστρωτή’ τον Νίκο Νικολαΐδη. Ο Νικολαΐδης γνώριζε ότι είναι εν μέρει απομονωμένος στον ‘ασφαλή’ μικρόκοσμό του, αλλά αυτό δεν του στερούσε την ικανότητα να ασκεί κριτική στην κυρίαρχη κουλτούρα και τον σύγχρονο τεχνολογικό ολοκληρωτισμό μέσω των ταινιών του.

Η μουσική, ως αναπόσπαστο κομμάτι του έργου του, δίνει έμφαση στην κριτική ματιά του πάνω στην κοινωνία, συνδημιουργεί νέα κινηματογραφικά δεδομένα καθώς και πολλαπλές ερμηνείες των αγωνιών, διαπιστώσεων και ερωτημάτων που τίθενται στην οθόνη. Η μουσική είναι ένα ακόμη υπαρκτό, αν και άυλο, μέλος της ομάδας, της παρέας του Νικολαΐδη. Η ιδιαιτερότητα του αυτή, η οποία από πολλούς χαρακτηριζόταν ιδιομορφία, είχε δηλωθεί από τον ίδιο τον Νικολαΐδη: «Όσο για μένα, έχω δηλώσει εδώ και χρόνια πως είμαι σχιζοφρενής, διότι αρνούμαι να ξεχωρίσω το σινεμά από την πραγματικότητα και νιώθω πολύ καλά, γιατί η σχέση αυτή, στην κυριολεξία, επιμήκυνε τη βιωσιμότητά μου<sup>143</sup>».

---

<sup>143</sup> Τσακωνιάτης, ό. π. σελ. 40.



## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Chion Michel *Ο ήχος στον κινηματογράφο*, Αθήνα: Πατάκης, 2010.

Λουκάκη Ευαγγελία *Εισαγωγή στην Αρμονία*, Αθήνα: Μουσικό Σχολείο Ιλίου, 2013.

Μυλωνάς Κώστας *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα: Κέδρος, 2001.

Πουλάκης Νίκος *Μουσικολογία και Κινηματογράφος, Κριτικές προσεγγίσεις στη μουσική των σύγχρονων ελληνικών ταινιών*, Αθήνα: Μουσικός Οίκος Π. Νικολαΐδου/ edition Orpheus, 2015.

Σολδάτος Γιάννης *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου, 5<sup>ος</sup> τόμος Ντοκουμέντα 1970-2000*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2004.

Συκιάς Δημήτρης *Σημειώσεις θεωρητικών μουσικής 2 Συγχορδίες*.

Τσακωνιάτης Μίμης, *Νίκος Νικολαΐδης*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2007.

*Χρονικό του 20ού αιώνα*, Αθήνα : Δομική, [1992-1998], τόμος για το 1994.

## **ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ**

*Ευριδίκη ΒΑ 2037* (1975), <https://www.youtube.com/watch?v=8dp8GaiIMa0>

*Τα κουρέλια Τραγουδάνε Ακόμα* (1979), <https://www.youtube.com/watch?v=Hz0-T7uRIY8>

*Γλυκιά Συμμορία* (1983), <https://www.youtube.com/watch?v=e-bgWWz5PuE>

*Πρωινή Περίπολος* (1987), <https://www.youtube.com/watch?v=U6QU7087yKU&t=5s>

*Singapore Sling: Ο Άνθρωπος που Αγάπησε ένα Πτώμα* (1990),  
<https://www.youtube.com/watch?v=37Vok6BKIMM>

*Θα σε Δω στην Κόλαση, Αγάπη μου* (1999), [https://www.youtube.com/watch?v=R\\_xz3tNPLpw](https://www.youtube.com/watch?v=R_xz3tNPLpw)

*Ο Χαμένος τα Παίρνει Όλα* (2002), <https://www.youtube.com/watch?v=vIZsF6tW2Sc>

## **Διαδικτυακές Πηγές:**

<http://nikosnikolaidis.com>

<http://www.mous-sxol-ilion.gr>

<http://3euk114-edu.blogspot.gr/>

<https://www.discogs.com>

<http://www.hatzinasios.gr>

<http://www.tainiothiki.gr>

<http://kroustopanigiris.blogspot.gr>

<http://nikostouliatos.blogspot.gr/>

<http://alltogethernow.gr>

<https://www.youtube.com/watch?v=w4HrUognlp8> συζήτηση του Νικολαΐδη με το κοινό στην προβολή της ταινίας *The Zero Years*, στο 46ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Σάββατο 26 Νοεμβρίου 2005, Αίθουσα *Τόνια Μαρκετάκη*.

<http://themotorcycleboy.blogspot.gr>

<https://books.google.gr>

Petrucci Music Library, <http://imslp.org>

<http://www.oxfordmusiconline.com>

<http://www.allmusic.com>

<https://books.google.gr>

<http://www.45cat.com>

<https://www.gema.de/>

<http://www.encyclopedisque.fr>

<http://www.recordresearch.com>

<http://www.blacksabbath.com>

<https://www.britannica.com>

<https://www.youtube.com/watch?v=vnvgC8CsT6K8> συνέντευξη του Νίκου Νικολαΐδη στη Μαρία Κατσουνάκη, για την ET 1.

<http://www.nytimes.com>

<http://www.mexconnect.com>



