

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η έκφραση της νοσταλγίας στην κινηματογραφική μουσική: Συγκριτική μελέτη των ταινιών «*Sweet Movie*» (Μάνος Χατζιδάκις) και «*Amarcord*» (Nino Rota).

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

Της φοιτήτριας

Ελισάβετ Καφετζή

ΑΕΜ: 1740

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ:

Κίτσιος Γεώργιος, Επίκουρος Καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2019

*Έτσι γεννήθηκε η Μουσική του Κινηματογράφου, θα έλεγε κανείς. Από τη σιωπή. Και η Μουσική αυτή υπήρξε στην αρχή λίγο σκοτάδι, τίτλοι, ηχητική περιγραφή του ονείρου, πράξης ζωής και θάνατος, ενέργεια, νίκη, τέλος-διέξοδος, **επιστροφή στο σπίτι**. Η Μουσική του Κινηματογράφου συντηρεί στη **μνήμη** την εικόνα, την ερμηνεύει ενώ συγχρόνως χρωματίζει επιθυμίες και μνήμες και την προσωπική μας ταύτιση με τις πτυχές ενός ονείρου 35 χιλιοστών.*

Μάνος Χατζιδάκις

Περιεχόμενα

Πρόλογος	5
Εισαγωγή	6
Κεφάλαιο 1^ο: Σύντομη επισκόπηση της ιστορίας της μουσικής κινηματογράφου	11
Κεφάλαιο 2^ο: Νοσταλγία	
2.1. Το συναίσθημα της νοσταλγίας.....	14
2.2. Η νοσταλγία στη μουσική.....	17
2.3. Η νοσταλγία στον κινηματογράφο	19
Κεφάλαιο 3^ο: <i>Amarcord</i>	
3.1. Υπόθεση <i>Amarcord</i>	21
3.2. Αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά στο κινηματογραφικό έργο του Φεντερίκο Φελίνι	24
Κεφάλαιο 4^ο: Νίνο Ρότα	
4.1. Σύντομη αναφορά στη ζωή και το έργο του Νίνο Ρότα	33
4.2. Αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά στο συνθετικό ύφος του Νίνο Ρότα	36
4.3. Αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικής επένδυσης του <i>Amarcord</i> : <i>Η έκφραση της νοσταλγίας</i>	44
Κεφάλαιο 5^ο: <i>Sweet Movie</i>	
5.1. Υπόθεση <i>Sweet Movie</i>	50

5.2. Αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά στο κινηματογραφικό έργο του Ντουσάν Μακαβέγιεφ	51
---	----

Κεφάλαιο 6^ο: Μάνος Χατζιδάκις

6.1. Σύντομη αναφορά στη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι	57
6.2. Αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά στο συνθετικό ύφος του Μάνου Χατζιδάκι	60
6.3. Ο κινηματογραφικός Μάνος Χατζιδάκις και τα αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικής επένδυσης του <i>Sweet Movie</i> : Η έκφραση της νοσταλγίας	68

Κεφάλαιο 7^ο: Σύγκριση αισθητικών προσεγγίσεων: Ο ρόλος της νοσταλγίας

7.1. Φεντερίκο Φελίνι – Ντουσάν Μακαβέγιεφ	78
7.2. Νίνο Ρότα – Μάνος Χατζιδάκις.....	83
7.3. Η σπουδαιότητα της μουσικής επένδυσης μίας ταινίας: Μπορεί η μουσική να μετατρέψει μια ταινία σε νοσταλγική;	89

Συμπεράσματα	92
---------------------------	----

Βιβλιογραφία	
---------------------------	--

Ξένη Βιβλιογραφία	96
-------------------------	----

Ελληνική Βιβλιογραφία	98
-----------------------------	----

Δκτυογραφία	99
-------------------	----

Παράρτημα	103
------------------------	-----

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η σύνθεση του θέματος της παρούσας εργασίας προήλθε από τον συνδυασμό στοιχείων που αγάπησα ανά τα χρόνια: ο Χατζιδάκις, ο κινηματογράφος, ο Φελίνι, η νοσταλγία και ο συναισθηματικός λυρισμός. Οι πιθανότητες να εξετάσει κανείς ταυτόχρονα σε μία εργασία τόσα θέματα που τον ενδιαφέρουν είναι μικρή, ωστόσο βρέθηκα στην ευχάριστη θέση να πραγματοποιήσω αυτήν την πιθανότητα.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στον επιβλέποντα της εργασίας κ. Γεώργιο Κίτσιο για την προσφορά και την συνεργασία, αλλά και στην οικογένεια και στους φίλους μου για την υποστήριξη και τη βοήθεια που μου πρόσφεραν τους μήνες εκπόνησης και συγγραφής της εργασίας και ιδιαίτερα στον Γιώργο Βασιλικάρη.

Εισαγωγή

Το θέμα που πραγματεύεται η εν λόγω πτυχιακή εργασία είναι το συναίσθημα της νοσταλγίας και κατά πόσο αυτό εκφράζεται μέσω της μουσικής και της μουσικής κινηματογράφου, ειδικότερα στις ταινίες *Amarcord* και *Sweet Movie*. Στην επονομαζόμενη έβδομη τέχνη η έκφραση ορισμένων συναισθημάτων κρίνεται αναπόφευκτη, όπως και στη μουσική κινηματογράφου και σε κάθε άλλη μορφή τέχνης. Στο πρώτο κεφάλαιο θα γίνει μία σύντομη αναφορά στην ιστορία της μουσικής κινηματογράφου. Από τα πρώτα ακόμα χρόνια της ύπαρξής της, η μουσική του κινηματογράφου αποσκοπούσε στο να συμπληρώσει τα κενά η τις αδυναμίες της κινούμενης εικόνας. Με την πάροδο των ετών, η μουσική και ο κινηματογράφος έγιναν αλληλένδετες έννοιες δημιουργώντας ένα πιο ολοκληρωμένο σύνολο χωρίς μία να υπερκαλύπτει την άλλη. Ωστόσο, η μουσική δεν έρχεται για να καλύψει τα κενά ή να διορθώσει τις αδυναμίες μιας ταινίας/εικόνας, αλλά αντίθετα, καλείται να ενισχύσει τον σκοπό της, με το να διεγείρει τις αισθήσεις και να προκαλεί συναισθήματα.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα αναφερθώ στον ορισμό και στην ιστορία του συναισθήματος της νοσταλγίας, εν συνεχεία στο πώς εκφράζεται μέσω της μουσικής και του κινηματογράφου. Η νοσταλγία είναι ένα σύνθετο συναίσθημα που αποτελείται από τον συνδυασμό χαράς - λύπης, και συνήθως σχετίζεται με την αναπόληση του παρελθόντος(ενός αντικειμένου, μιας κατάστασης, ενός προσώπου ή ενός τόπου). Ένας σύντομος ορισμός της, τον οποίο ασπάστηκα για τη συνέχεια της εργασίας είναι των Baker και Kennedy: «Μια συναισθηματική ή γλυκόπικρη νοσταλγία για μια εμπειρία, ένα αντικείμενο ή μια λειτουργία από το παρελθόν» (Baker, Kennedy 1994, 169). Το συναίσθημα της νοσταλγίας άρχισε να ερευνάται με βάση διάφορα επιστημονικά πεδία όπως η νευρολογία, η ψυχολογία αλλά και η κοινωνιολογία μόλις τον τελευταίο αιώνα. Υπάρχουν βέβαια, και άλλες υποκατηγορίες της νοσταλγίας, οι οποίες μπορούν να συνδεθούν επίσης με τη μουσική, όπως είναι: η ιστορική νοσταλγία(Stern 1992, 11-22), η συλλογική νοσταλγία (Wildschut, Tim Bruder, Martin Robertson, Sara van Tilburg, Wijnand A. P. Sedikides 2014) και η εθνική νοσταλγία(Smeekes and Verkuyten 2015). Σε σχέση με τη νοσταλγία που προκαλείται από τη μουσική, οι έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί είναι ολιγάριθμες, με τις πιο σημαντικές να έχουν πραγματοποιηθεί/εκπονηθεί την τελευταία δεκαετία. Αξίζει να σημειωθεί επίσης, ότι πολλές από αυτές αποτέλεσαν και την βάση της βιβλιογραφίας στην οποία στηρίχτηκε η εργασία μου. Ενδεικτικά αναφέρω τις έρευνες των Sedikides, Wildschut, Arndt, και Routledge, με τίτλο “*Nostalgia: Past, Present, and Future.*”(2008), της Juslin με τίτλο “*Musical Emotions Explained*”(2019) και των Barrett, Grimm, Robins, Wildschut, Sedikides, Janata με τίτλο “*Music-Evoked Nostalgia: Affect, Memory, and Personality*”(2010).

Η μουσική θεωρείται ίσως η πιο εκφραστική τέχνη, καθώς μέσω αυτής μπορούν να περιγραφούν πληθώρα συναισθημάτων, μεταξύ άλλων και της νοσταλγίας. Μάλιστα, πολλά από τα ανθρώπινα συναισθήματα που είναι δύσκολο να περιγραφούν λεκτικά(κυρίως τα σύνθετα και όχι τα βασικά συναισθήματα), μπορούν να εκφραστούν ευκολότερα ή με μεγαλύτερη ακρίβεια μέσω των τεχνών, και πολύ περισσότερο μέσω της μουσικής. Ενισχύοντας την παραπάνω άποψη, σύμφωνα με την ερευνήτρια Janata: «Η νοσταλγία είναι το τρίτο πιο συχνό συναίσθημα που προκαλεί η μουσική» (Janata, 2007, 391).

Κάποιοι από τους σκηνοθέτες που επιδίωξαν σθεναρά τόσο μεταφορά όσο και την εκ νέου δημιουργία αισθήσεων, πεποιθήσεων και συναισθημάτων στη μεγάλη οθόνη είναι ο Φεντερίκο Φελίνι και ο Ντουσάν Μακαβέγιεφ. Η σύνδεση και η σύγκριση των δύο σκηνοθετών μέσω των κινηματογραφικών τεχνικών τους, της αισθητικής τους, της προσέγγισής τους ως προς την έκφραση της νοσταλγίας και της μουσικής επένδυσης των ταινιών τους, αποτελούν τα επόμενα κεφάλαια της παρούσας εργασίας. Οι ταινίες που θα εξεταστούν παρακάτω είναι το *Amarcord* του Φελίνι και το *Sweet Movie* του Μακαβέγιεφ.

Ωστόσο, το σημαντικότερο σκέλος της εργασίας αφορά τη μουσική του Νίνο Ρότα και του Μάνου Χατζιδάκι, οι οποίοι συνεργάστηκαν και συνέθεσαν τη μουσική επένδυση ταινιών των Φελίνι και Μακαβέγιεφ αντίστοιχα, και θα αναλυθούν ξεχωριστά αλλά και συνδυαστικά-συγκριτικά στα επόμενα κεφάλαια. Η παράθεση των προσωπικών συνθετικών χαρακτηριστικών για τον κάθε συνθέτη ξεχωριστά και έπειτα η σύγκριση τους αποτελεί ένα μέρος της εργασίας. Το άλλο μέρος αφορά την έκφραση της νοσταλγίας μέσω της μουσικής τους, και πολύ περισσότερο στις συγκεκριμένες ταινίες *Amarcord* και *Sweet Movie*.

Ο Φελίνι και ο Μακαβέγιεφ είναι φαινομενικά ασύνδετοι μεταξύ τους, παρ' όλο που οι ταινίες που θα εξεταστούν πραγματοποιήθηκαν την ίδια χρονικά περίοδο(*Amarcord*-1973, *Sweet Movie*-1974). Κατά τη διάρκεια όμως της παράθεσης και της επεξήγησης των στοιχείων τους ξεχωριστά ως σκηνοθέτες διέκρινα πως υπάρχουν πολλά σημαντικά κοινά στοιχεία. Ωστόσο, μία βασική διαφοροποίησή τους είναι ως προς τη θεώρηση και την έκφραση της νοσταλγίας στο κινηματογραφικό τους έργο, σε αντίθεση με τον Ρότα και τον Χατζιδάκι στους οποίους υπάρχει ταύτιση ιδεών.

Για τον Φελίνι, η νοσταλγία αποτελεί ένα συναίσθημα που εκφράζεται πολύ συχνά στο κινηματογραφικό του έργο, καθώς αντικατοπτρίζει την προσωπικότητά του και τον ψυχικό του κόσμο. Οι περισσότερες ταινίες του Φελίνι αφορούν την πραγματικότητα και την φαντασία, το παρόν και το παρελθόν, την παιδική του ηλικία και τις αναμνήσεις του, καθώς και όλες αυτές τις καταστάσεις, όλους αυτούς τους τόπους που του πυροδοτούν τη νοσταλγία καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία του ύφους του υπάρχουν διάχυτα στο *Amarcord*, και ίσως να αποτελεί και το σπουδαιότερο παράδειγμα όλων αυτών, ειδικά όσον αφορά την νοσταλγία.

Στον αντίποδα, ο Μακαβέγιεφ χρησιμοποιεί στο έργο του το αντίθετο της νοσταλγίας, τη μη-νοσταλγία, όπως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί. Ωστόσο, και στο δικό του κινηματογραφικό έργο υπάρχει ένας αξιοσημείωτος δυισμός. Το παρόν και το παρελθόν εναλλάσσονται, ο ρεαλισμός συγχέεται με τον σουρεαλισμό και οι μνήμες με τις αναμνήσεις διαδραματίζουν έναν κυρίαρχο ρόλο στο κινηματογραφικό του έργο. Οι μνήμες και οι αναμνήσεις όμως χρησιμοποιούνται με εντελώς διαφορετικό τρόπο από ότι στις ταινίες του Φελίνι. Ο Μακαβέγιεφ, όντας ένας αναρχικός σκηνοθέτης και άνθρωπος, θεωρούσε πως η νοσταλγία είναι ένα όπλο ενάντια στο μέλλον. Αυτός ήταν άλλωστε και ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποιούσε τις μνήμες και τις αναμνήσεις ως υπενθυμίσεις των κακώς κειμένων της ανθρωπότητας με σκοπό να αποφευχθούν στο μέλλον, και όχι ως ωραιοποίηση του παρελθόντος.

Πέραν όμως των σκηνοθετικών και αισθητικών χαρακτηριστικών, συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στα *Amarcord* και *Sweet Movie* αποτελεί η μουσική τους επένδυση. Η μουσική επένδυση των Ρότα και Χατζιδάκι αντίστοιχα αποτέλεσε μάλιστα την αφορμή για τη θεματική της παρούσας εργασίας.

Ο Νίνο Ρότα υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες μουσικής κινηματογράφου, έχοντας στο βιογραφικό του τη μουσική επένδυση 150 ταινιών, κερδίζοντας τα σημαντικότερα βραβεία (Όσκαρ, Γκράμι), αλλά και την καθολική αποδοχή και εκτίμηση τόσο των ειδικών μελετητών όσο και των συνεργατών και συναδέλφων του. Το έργο του Ρότα ήταν -και παραμένει- άρρηκτα συνδεδεμένο με το έργο του Φελίνι, καθώς συνέθεσε τη μουσική για σχεδόν όλες τις ταινίες του, και έτσι, αποτελεί μία από τις μακροβιότερες συνεργασίες σκηνοθέτη-συνθέτη. Ο ένας υπηρετούσε τον σκοπό του άλλου, δίνοντας χώρο για προσωπική άποψη και δημιουργία, όμως έχοντας πάντα μία κοινή αισθητική απέναντι στις ταινίες του Φελίνι. Ένας κοινός παρονομαστής της αισθητικής τους αποτελεί και η έκφραση του συναισθήματος της νοσταλγίας. Ο Ρότα, μέσω της μουσικής του, κατάφερε να μεταφέρει τη νοσταλγία που επιθυμούσε να εκφράσει ο Φελίνι στο κινηματογραφικό του έργο. Βασική πηγή του κεφαλαίου αυτού αποτελεί το βιβλίο του R.Dyer "*Nino Rota: Music, Film and Feeling*" (2010).

Ωστόσο, στη μουσική του Ρότα -και εκτός των ταινιών του Φελίνι- υπάρχουν διάχυτα στοιχεία που θεωρούνται θετικά ως προς την πυροδότηση της νοσταλγίας στον ακροατή. Πιο συγκεκριμένα, εάν αναφέρει κανείς τα συνθετικά χαρακτηριστικά του Ρότα, παρατηρεί πως η λίστα αυτών είναι κατά ένα μεγάλο ποσοστό παρόμοια με τα μουσικά χαρακτηριστικά που δημιουργούν το συναίσθημα της νοσταλγίας. Κάποια από τα συνθετικά και αισθητικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής μουσικής του Ρότα είναι: η λαϊκότητα και η αμεσότητα, η σύζευξη της λόγιας με τη λαϊκή μουσική, η χρήση λαϊκών οργάνων και ηχοχρωμάτων, η χρήση παραδοσιακών μελωδιών και ρυθμών, η απλή αρμονία, η λιτή ενορχήστρωση, η έμφαση στη μελωδία, οι παραλλαγές, οι *cantabile*/λυρικές μελωδίες και τα *leitmotiv*. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η παράθεση των συνθετικών και αισθητικών χαρακτηριστικών της κινηματογραφικής μουσικής του Χατζιδάκι, η οποία με βάση τα παραπάνω έχει όμοια χαρακτηριστικά με του Ρότα.

Ο Χατζιδάκις από την άλλη πλευρά, θεωρείται από τους σημαντικότερους νεοέλληνες συνθέτες, καθώς τα έργα του αγαπήθηκαν από το ελληνικό κοινό. Παράλληλα, ο ίδιος έθεσε τις βάσεις για την έντεχνη μουσική της Ελλάδας και της μουσικής του ελληνικού κινηματογράφου. Οι μουσικές του επενδύσεις ταινιών, όπως και του Ρότα, είναι πολυάριθμες. Οι συνθέσεις του χαρακτηρίστηκαν και χαρακτηρίζονται ακόμη ως «χατζηδακικές», λόγω του προσωπικού του στυλ και της ιδιαίτερης αισθητικής του. Για τις ανάγκες του κεφαλαίου σχετικά με τον Χατζιδάκι, βασική πηγή αποτέλεσε η διδακτορική διατριβή της Ρ.Δαλιανούδη “*Ο Μάνος Χατζιδάκις και η ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση*”(2004). Η μουσική επένδυση της ταινίας *Sweet Movie*, εκτός του ότι την ξεχωρίζει ο ίδιος ως μία από της πιο αγαπημένες του συνθέσεις για τον κινηματογράφο, αποτελεί και μία από τις καλύτερές του.

Σχετικά με τα στοιχεία που συγκροτούν τη νοσταλγία, ίσως το πιο χαρακτηριστικό είναι πως η νοσταλγία(γενικά) συνήθως εκφράζεται μέσω της αναπόλησης του παρελθόντος. Εν ολίγοις, αυτό που θα την πυροδοτήσει θα πρέπει(όχι κατά κανόνα) να θυμίζει ένα πρόσωπο, ένα αντικείμενο, μία κατάσταση ή έναν τόπο του παρελθόντος. Έτσι, εάν εξετάσουμε μουσικά αυτό το φαινόμενο, η χρήση στοιχείων και μοντέλων της μουσικής του παρελθόντος μπορεί ευκολότερα να οδηγήσει τον ακροατή σε μια υποσυνείδητη ή/και συνειδητή σύνδεσή του με το παρελθόν του, σε προσωπικό ή σε συλλογικό επίπεδο. Η χρήση στοιχείων από τη λαϊκή παράδοση της εκάστοτε χώρας(όργανα, ηχοχρώματα, μελωδίες, ρυθμοί) αποτελεί ένα παράδειγμα που μπορεί να φέρει τον ακροατή σε σύνδεση αρχικά με το παρελθόν του, και μετέπειτα με τη νοσταλγία. Συνεπώς, με τη συγκεκριμένη χρήση των παραπάνω στοιχείων οι πιθανότητες για να ανθίσει η ιστορική νοσταλγία, η εθνική νοσταλγία αλλά και η προσωπική νοσταλγία είναι μεγάλες. Ο Ρότα και ο Χατζιδάκις χρησιμοποιούσαν στο έργο τους κατά κόρον υλικό από την ιταλική και την ελληνική μουσική παράδοση.

Επιπρόσθετα, ο Ρότα και ο Χατζιδάκις, χρησιμοποιώντας απλή κάθετη αρμονία και λιτή ενορχήστρωση δημιουργούν με ακόμα έναν τρόπο ένα εύφορο κλίμα για την έκφραση και την αίσθηση της νοσταλγίας. Σύμφωνα με την έρευνα των Lahdelma και Eerola “*Theoretical Proposals on How Vertical Harmony May Convey Nostalgia and Longing in Music*”(2015), οι συγχορδίες (και συγχορδιακές σχέσεις) που προκαλούν συχνότερα το συναίσθημα της νοσταλγίας είναι: η τρίφωνη ελάσσονα, η ελάσσονα μεθ’ εβδόμης, η μείζονα μεθ’ εβδόμης οι αναστροφές αυτών, με επικρατέστερη την μείζονα⁴₃. Έτσι, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως η περίπτωση του κινηματογραφικού έργου του Ρότα, αλλά και του Χατζιδάκι υπάγεται στην κατηγορία μουσικής επένδυσης με απλή κάθετη αρμονία και απλές συγχορδιακές σχέσεις (I-IV-V), και άρα έχει τις βάσεις για την πρόκληση του συναισθήματος της νοσταλγίας στον ακροατή.

Επίσης, στα παραδείγματα κινηματογραφικής μουσικής και των δύο συνθετών παρατηρούμε πως κυρίαρχο στοιχείο είναι η μελωδία, ενώ ο ρυθμός και η αρμονία ακολουθούν και υπηρετούν αυτήν. Λόγω της έμφασης που δίνεται στη μελωδική γραμμή, αυτές οι μελωδίες είναι άκρως λυρικές σε cantabile ύφος. Αυτός ο τρόπος

απόδοσης και ερμηνείας μίας μελωδικής γραμμής βοηθά στην έκφραση και την εκδήλωση της νοσταλγίας (Juslin 2019, 114). Έτσι, ο ρομαντικός αυτός λυρισμός και των δύο συνθετών αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο δημιουργίας της νοσταλγίας.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία οδηγούν και τον Ρότα και τον Χατζιδάκι, στην πολυπόθητη-για τους ίδιους- αμεσότητα, δηλαδή να μπορεί η μουσική τους να ξεπερνά τα όρια της κοινωνικής τάξης ή της πνευματικής καλλιέργειας και να απευθύνεται προς όλους, χωρίς κανένα απολύτως κριτήριο. Έτσι, η «κλασική» τους μουσική παιδεία σε συνδυασμό με τα παιδικά τους τοπικά ακούσματα και τον θαυμασμό και την αγάπη τους προς την παραδοσιακή και λαϊκή μουσική έχει ένα αποτέλεσμα μίξης έντεχνης/λόγιας με παραδοσιακή/λαϊκή μουσική. Ίσως αυτή η σύζευξη να είναι και το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο των έργων τους.

Τα μουσικά παραδείγματα, δε, και του *Amarcord* και του *Sweet Movie* περιέχουν έντονα όλα τα παραπάνω στοιχεία που μπορούν να πυροδοτήσουν τη νοσταλγία ή να χαρακτηρίσουν μία μουσική ως νοσταλγική.

Το ερώτημα που προκύπτει είναι εάν μία νοσταλγική μουσική επένδυση μπορεί να επηρεάσει τόσο το αποτέλεσμα της ταινίας, ώστε χωρίς η εικόνα ή το σενάριο να υπόκεινται στους «κανόνες της νοσταλγίας», λόγω μουσικής να αφήνει στην αίσθηση του θεατή μία νοσταλγικότητα. Η περίπτωση Ρότα-Φελίνι στο *Amarcord* αποτελεί ένα παράδειγμα και σκηνοθετικής και συνθετικής νοσταλγίας, οπότε το αποτέλεσμα είναι καθαρά νοσταλγικό. Μία σημαντική πηγή για την παραπάνω θεώρηση αποτέλεσε η εργασία του Inaraja “*La expresión del sentimiento de nostalgia en la música que Nino Rota compuso para el cine de Fellini. Análisis de la banda sonora de AMARCORD*” (μτφρ: “*Η έκφραση του συναισθήματος της νοσταλγίας στη μουσική σύνθεση του Νίνο Ρότα στον κινηματογράφο του Φελίνι. Ανάλυση της μουσικής επένδυσης του AMARCORD*”). Στην περίπτωση όμως Χατζιδάκι-Μακαβέγιεφ, η μουσική μπορεί να θεωρηθεί νοσταλγική λόγω κάποιων συγκεκριμένων χαρακτηριστικών, όμως ούτε οι στίχοι των τραγουδιών αλλά ούτε και η εικόνα και η σκηνοθεσία μπορούν να θεωρηθούν νοσταλγικά. Όλα τα παραπάνω εγείρουν ένα ιδιαίτερο ερώτημα: «είναι η μουσική από μόνη της αρκετά ισχυρή, ώστε να προκαλέσει στους θεατές της ταινίας το αίσθημα της νοσταλγίας;»

Κεφάλαιο 1^ο: Σύντομη επισκόπηση της ιστορίας της μουσικής κινηματογράφου

Η εικόνα και η μουσική στον κινηματογράφο αποτελούν δύο ξεχωριστές τέχνες, οι οποίες όμως εφευρέθηκαν ταυτόχρονα, με τη μία να πηγάζει από την άλλη. Από τις απαρχές ακόμα του κινηματογράφου του Λουμιέρ, η μουσική υπήρχε, μιας και οι θόρυβοι που προέρχονταν είτε από το κοινό είτε από τους ήχους της πομπίνας λειτουργούσαν ως ηχητική επένδυση μίας ταινίας, καθιστώντας έτσι τον όρο «βωβό» ανακριβή. Βέβαια, εκτός από τον ηχητικό καμβά του περιβάλλοντος χώρου, από τις πρώτες κιάλας προβολές ταινιών στα τέλη του 19^{ου} αιώνα υπήρχε σχεδόν πάντα μουσική συνοδεία. Συμπερασματικά, από τη γέννηση της κινούμενης εικόνας πάντα υπήρχε ένας συνοδευτικός ήχος, είτε ήταν μουσικό όργανο είτε απλά ήχοι(Cooke 2008, 1). Έτσι, η γέννηση της μουσικής κινηματογράφου χρονολογείται κατά το τέλος της δεκαετίας του 1890, μαζί δηλαδή με τη δημιουργία της έβδομης τέχνης.

Στο Παρίσι το 1892, πραγματοποιήθηκε μια δοκιμαστική προβολή κινούμενων εικόνων με τη συνοδεία ενός πιάνου, για την οποία υπήρξε ειδική σύνθεση για αυτήν την προβολή από τον Gaston Paulin. Όμως, η πρώτη επίσημη, δημόσια προβολή κινηματογράφου ήταν το 1895 στο Παρίσι, η οποία είχε συνοδεία πιάνου από τον Emile Maraval. Αξίζει επίσης να σημειωθεί, ότι έναν χρόνο αργότερα, στο Λονδίνο, έγινε και η πρεμιέρα της ίδιας προβολής, με τη μουσική συνοδεία ενός αρμονίου(Cooke 2008, 7). Με την πάροδο των χρόνων, η νέα αυτή έβδομη τέχνη συνέχιζε να ανθίζει, σφραγίζοντας έτσι μια καινούργια εποχή οπτικοακουστικών τεχνών.

Τα πρώτα χρόνια, λέγεται ότι η συνοδεία του πιάνου ήταν απαραίτητη, καθώς ο θόρυβος που έκανε η μηχανή ήταν πάρα πολύ δυνατός και έπρεπε να καλυφθεί με κάποιον τρόπο(Μυλωνάς 1999, 26). Για τον λόγο αυτό, σύμφωνα με τον Κ. Μυλωνά:

Η μουσική υπόκρουση την εποχή του βωβού, αποτελούσε, αρχικά, μέρος της κινηματογραφικής προβολής και όχι στοιχείο της ταινίας (Μυλωνάς 1999, 26).

Ειδικότερα, σε κάθε κινηματογραφική προβολή υπήρχε ένας πιανίστας, ο οποίος θα έπρεπε να γεμίζει τη σιωπή λόγω της έλλειψης των διαλόγων, να καλύπτει τον θόρυβο της μηχανής αλλά και ταυτόχρονα να υπηρετεί το ύφος της ταινίας και να μεταφέρει την αίσθηση της ταινίας στον θεατή. Οι δυσκολίες όμως ήταν εμφανείς. Οι μουσικοί δεν είχαν γνώρισε ποτέ κάτι παρόμοιο, οι απαιτήσεις ήταν τελείως διαφορετικές από οποιαδήποτε άλλη εργασία που έκαναν έως τότε και ακόμα δεν υπήρχε ένας οδηγός (ή κάποιες οδηγίες) που να προσδιόριζε ποιά ακριβώς ήταν το ζητούμενο και πώς να το καταφέρουν. Όσο και να προσπαθούσε ο πιανίστας να συμβαδίσει με την ταινία ή να προσπαθούσε να προσθέτει την αισθητική της κινούμενης εικόνας στη μουσική, το εγχείρημα ήταν αρκετά δύσκολο. Τις περισσότερες φορές ο πιανίστας συνόδευε με γνωστές μελωδίες της εποχής, δικούς του αυτοσχεδιασμούς και κυρίως μουσική από το προσωπικό του ρεπερτόριο, και

πολλές φορές χωρίς να δίνει βάση στην ίδια την ταινία(Μυλωνάς 1999, 27). Συνθέτες όπως ο Schuman και ο Jensen λέγεται ότι προτιμώνταν έναντι άλλων σε τέτοιου είδους προβολές, καθώς η μουσική τους υπήρχε στο ρεπερτόριο κάθε πιανίστα της εποχής(Miller-Marks 1997, 29). Για το λόγο αυτό δεν υπάρχουν και ιστορικά τεκμήρια γι' αυτού του είδους τις συνοδείες.

Έτσι, σε κάθε προβολή ταινίας η μουσική ήταν διαφορετική, λαμβάνοντας υπόψιν πως από μέρος σε μέρος ο πιανίστας ή η ορχήστρα ήταν διαφορετικοί, και κατά συνέπεια η μουσική που θα ακουγόταν δεν θα ήταν η ίδια αφού δεν υπήρχε παρτιτούρα για τη συγκεκριμένη ταινία. Ακόμα και με τον ίδιο πιανίστα ή με την ίδια ορχήστρα η μουσική από μέρα σε μέρα δεν θα μπορούσε να ήταν η ίδια. Γύρω στο 1908, άρχισαν να γράφονται, λοιπόν, οι πρώτες ειδικές παρτιτούρες για τον πιανίστα ή την ορχήστρα. Οι παρτιτούρες αυτές σκόπευαν στην αντιστοιχία και στον συγχρονισμό της μουσικής με την εικόνα του βωβού κινηματογράφου. Οι ειδικές αυτές παρτιτούρες γράφονταν από συνθέτες της εποχής. Κάποια από τα χαρακτηριστικά πρώτα δείγματα ήταν: *La mort du duc de Guise* (Η δολοφονία του δούκα της Γκίζης), το 1908, σε μουσική του Camille Saint-Saens και *La roué* (Η ρόδα), το 1923, σε μουσική του Arthur Honegger(Μυλωνάς 1999, 30).

Από τις πρώτες πιο αποτελεσματικές προσπάθειες συγχρονισμού της εικόνας με τη μουσική έγινε στις 26 Αυγούστου το 1926, όταν πραγματοποιήθηκε η πρεμιέρα της ταινίας *Don Juan*, της Warner Bros, σε διεύθυνση του Henry Hadley. Σε αυτήν την πρεμιέρα, λοιπόν, υπήρξε ο πρώτος συγχρονισμός με τη μέθοδο του playback, όπου σημαίνει ότι η μουσική είναι προηχογραφημένη και προσχεδιασμένη να ακουστεί σε μια συγκεκριμένη στιγμή της ταινίας(συνήθως ήταν ένα τραγούδι). Ακόμα όμως αναφερόμαστε στον βωβό κινηματογράφο, καθώς δεν υπήρχε ο διάλογος. Στην περίπτωση που επίσης πρωτοχρησιμοποιήθηκε η τεχνική του playback ήταν η ταινία *The Jazz Singer*, σε σκηνοθεσία του Alan Crosland, που έκανε την πρεμιέρα της στις 6 Οκτωβρίου το 1927, και ήταν η πρώτη ταινία που είχε και κάποιο διάλογο(Μυλωνάς 1999, 36).

Το 1929 σημειώνεται η «αναγέννηση» του κινηματογράφου. Μετά από αρκετά χρόνια βωβού κινηματογράφου, προβάλλεται η πρώτη αυθεντική ομιλούσα ταινία, στη Νέα Υόρκη. Η ταινία λεγόταν *Lights of New York*, και ήταν σε σκηνοθεσία του Bryan Foy. Η συγκεκριμένη ταινία δεν διακρίθηκε, παρά την ιστορική της αξία. Σύμφωνα με την ιστορία του κινηματογράφου, η χρονολογία αυτή, το 1929, διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο και θεωρείται ορόσημο, καθώς από τότε και έπειτα αρχίζουμε να μιλάμε για έναν διαφορετικό κινηματογράφο, που θα στιγματίσει μια ολόκληρη εποχή, έως και σήμερα. Από πλευράς μουσικής, όμως, το γεγονός αυτό αποτέλεσε αρχικά ένα μεγάλο πλήγμα. Όταν άρχισαν να γυρίζονται οι πρώτες ομιλούσες ταινίες, χάθηκαν πολλές δουλειές μουσικών λόγω μαγνητοφωνημένης μουσικής. Έτσι, από την πλευρά των μουσικών εκείνη την εποχή, ο ερχομός του ήχου σήμαινε το τέλος της καριέρας τους. Κρίνοντας, βέβαια, εκ των υστέρων, γνωρίζουμε πως κάτι τέτοιο δεν ισχύει και ότι άνοιξαν πολλοί μεγάλοι ορίζοντες για τη μουσική και τους μουσικούς λόγω του κινηματογράφου(Μυλωνάς 1999, 40).

Επιπρόσθετα, λέγεται πως η μουσική πλέον έφερνε αμηχανία, διότι στην ουσία αντέγραφε τις κινήσεις και τα λόγια των ηθοποιών. Για το λόγο υπήρχαν σκηνοθέτες οι οποίοι έβγαζαν τη μουσική από τις ταινίες τους, δημιουργώντας έτσι το ερώτημα αν η μουσική ήταν πλέον περιττή, αφού δεν υπήρχε ο θόρυβος της μηχανής, ούτε αμήχανη σιωπή λόγω της έλλειψης διαλόγου. Κάποιοι ασπάστηκαν αυτή την άποψη και κάποιοι όχι. Το σίγουρο είναι ότι εν τέλει η μουσική επικράτησε στον κινηματογράφο και αποτελεί μία διαφορετική τέχνη, που γεννιέται όμως μέσα από αυτόν(Μυλωνάς 1999, 18-19).

Οι περισσότερες ταινίες από το 1929 και μετά ήταν μιούζικαλ, και η μουσική τους ήταν κινηματογραφημένες εκδοχές όπερας ή οπερέτας. Έπειτα από την προσθήκη της μουσικής και του ήχου στις ταινίες, οι σκηνοθέτες και οι παραγωγοί της εποχής, ενθουσιασμένοι από αυτή την καινοτομία, τη χρησιμοποίησαν όσο περισσότερο μπορούσαν. Το κοινό γρήγορα βαρέθηκε αυτή την ατελείωτη μουσική πάνω σε εικόνες και οι παραγωγοί κατάλαβαν ότι έπρεπε να αλλάξουν τις ταινίες τους. Αυτή η κυριαρχία του λόγου, θα καθορίσει τα πράγματα για πολλές δεκαετίες, και αργότερα θα δώσει συγκεκριμένους ρόλους και λόγους ύπαρξης στη μουσική και θα περιορίσει τη χρήση των ήχων(Cooke 2008, 147).

Τις δεκαετίες του 1930'-40', άρχισε να δημιουργείται η έννοια του σάουντρακ όπως την ξέρουμε σήμερα, δηλαδή μια σύνθεση εμπνευσμένη και γραμμένη για μια συγκεκριμένη ταινία. Οι συνθέτες μουσικής κινηματογράφου άρχισαν, λοιπόν, να γίνονται περιζήτητοι, και σταδιακά ολοένα και περισσότεροι συμφωνικοί συνθέτες εγκατέλειπαν την Ευρώπη με σκοπό να εγκατασταθούν στο νέο, πολλά υποσχόμενο και πολυσυζητημένο Χόλυγουντ. Δύο τρανά παραδείγματα είναι ο Max Steiner και ο Erich Korngold, οι οποίοι ήταν διάσημοι συνθέτες κλασσικής ορχηστρικής μουσικής και εγκατέλειψαν τη Βιέννη για το Χόλυγουντ. Μάλιστα, ο πρώτος, είναι αυτός που εισήγαγε την κινηματογραφική μουσική, όχι ως συνοδεία αλλά ως αναπόσπαστο κομμάτι της ταινίας, μια καινούργια τέχνη. Κάποιες από τις δημοφιλέστερες συνθέσεις του για ταινίες ήταν: *King Kong*(1933), *Gone with the wind*(1939), και *Casablanca*(1942)(Φλέσσας 1993, 11).

Εκτός από τον Max Steiner, ο οποίος αποκαλείται ο «πατέρας» της μουσικής κινηματογράφου, την ίδια εποχή υπήρχαν και άλλα σπουδαία ονόματα στο προσκήνιο, όπως οι: Dimitri Tiomkin, Aaron Copland, Miklos Rozsa και Alfred Newman. Αυτοί είναι μόνο κάποιοι από τους εκπρόσωπους της μουσικής κινηματογράφου, όπου έδρασαν κατά τη «χρυσή εποχή του Χόλυγουντ», δηλαδή της δεκαετίας του 1930'-40'-50'(Φλέσσας 1993, 12).

Κεφάλαιο 2^ο: Νοσταλγία

2.1. Το συναίσθημα της νοσταλγίας

Η νοσταλγία ως έννοια μπορεί να έχει διαφορετικές διατυπώσεις και ορισμούς. Εάν θεωρήσουμε την νοσταλγία ως μία μορφή συναισθήματος, πάντα εμπεριέχεται σε αυτήν η υποκειμενικότητα, διότι το κάθε άτομο τη βιώνει διαφορετικά. Επιπλέον, θα μπορούσε να καταταχθεί ακόμα και στις αόριστες έννοιες. Ως αόριστες έννοιες μπορούμε επίσης να συμπεριλάβουμε κάποιες λέξεις όπως: ελευθερία, αγάπη. Σύμφωνα με τον Webster:

Το συναίσθημα αποτελεί μία συνειδητή νοητική αντίδραση που βιώνεται υποκειμενικά ως αίσθημα και συνήθως είναι κατευθυνόμενο προς ένα συγκεκριμένο αντικείμενο και συνοδεύεται από ψυχολογικές και συμπεριφορικές αλλαγές στο σώμα(Webster, n.d.).

Επιπρόσθετα, μία από τις ισχυρότερες υποκειμενικές εμπειρίες του συναισθήματος είναι η ανάγκη για πράξη, η οποία μάλιστα αποτελεί την ετυμολογική πηγή του αγγλικού όρου του συναισθήματος(emotion)(Goleman 1996, 12).

Από την αρχαιότητα έως και σήμερα πολλοί μεγάλοι φιλόσοφοι, διανοητές και ψυχολόγοι έχουν εκφράσει τις απόψεις τους για τα συναισθήματα, μεταξύ των οποίων ο Αριστοτέλης, ο Erasmus, ο Nietzsche, ο Freud και ο Skinner. Ωστόσο, τόσο μεταξύ των φιλοσόφων όσο και μεταξύ των ερευνητών άλλων επιστημονικών κλάδων που ασχολούνται με τα συναισθήματα (βιολογία, ψυχολογία, ιατρική), υπάρχουν διαφωνίες για το ποιά είναι τα συναισθήματα που θεωρούνται πρωταρχικά. Σύμφωνα με τον ψυχολόγο Paul Ekman υπάρχουν τέσσερα βασικά συναισθήματα, και τα υπόλοιπα εμπεριέχονται σε αυτά ή/και λειτουργούν ως υποκατηγορίες αυτών: η χαρά, η θλίψη, ο φόβος και ο θυμός(Ekman 1984, 325-326).

Ειδικότερα, το συναίσθημα της νοσταλγίας, κατά κοινή ομολογία των περισσότερων μελετητών, αποτελεί ένα συνονθύλευμα της χαράς και της λύπης σε σχέση με το παρελθόν και τις αναμνήσεις. Η αναμνήσεις και η μνήμη σύμφωνα με την επιστήμη της νευρολογίας, συνδέονται με δύο σημαντικά τμήματα του εγκεφάλου: τον ιπόκαμπο και τον μετωπικό φλοιό, οι οποίοι λαμβάνουν τις/τα πληροφορίες/ερεθίσματα του περιβάλλοντος και τις/τα αποκωδικοποιούν ή τις/τα συνδέουν με ήδη υπάρχοντες/α καταγεγραμμένες/α(Jenkins 2014).

Σε αυτό το σημείο, κρίνεται απαραίτητο να παραθέσουμε κάποιους από τους ορισμούς της νοσταλγίας:

- «Μία θετικά τονισμένη ανάμνηση της ζωής του παρελθόντος»(Davis 1979, 18).

- «Μια νοσταλγική διάθεση που μπορεί να παρακινηθεί από ένα αντικείμενο, μια σκηνή, μια μυρωδιά ή τη μουσική»(Belk 1990, 670).
- «Μια προτίμηση (γενική συμπάθεια, θετική στάση, ή ευνοϊκή επιρροή) προς αντικείμενα (άνθρωποι, μέρη, ή πράγματα) που ήταν πιο συχνά (λαϊκά, μοντέρνα, ή ευρείας κυκλοφορίας), όταν το άτομο ήταν νεότερος (στην πρόιμη ενήλικη ζωή, στην εφηβεία, στην παιδική ηλικία, ή ακόμα και πριν από τη γέννηση)»(Holbrook 1991, 245).
- «Μια συναισθηματική κατάσταση στην οποία ένα άτομο λαχταρά για μια εξιδανικευμένη ή μία άλλη έκδοση της προγενέστερης χρονικής περιόδου»(Stern 1992, 11).
- «Μια συναισθηματική ή γλυκόπικρη νοσταλγία για μια εμπειρία, ένα αντικείμενο ή μια λειτουργία από το παρελθόν»(Baker and Kennedy 1994, 169).

Πέρα από την ενασχόληση διαφόρων κλάδων της σύγχρονης επιστήμης με την έρευνα, την αποκωδικοποίηση και την καταγραφή της νοσταλγίας, η έννοια και η αίσθηση της νοσταλγίας υπήρχε από τους αρχαίους χρόνους, καθώς η καταγωγή και η πρώτη χρήση της λέξης συναντάται στην Οδύσσεια του Ομήρου. Στην Οδύσσεια νοσταλγία σημαίνει «ο πόνος του γυρισμού στην πατρίδα», από τις λέξεις νόστος (γυρισμός) και άλγος (πόνος)(Sedikides et al. 2008, 304–7). Στην σύγχρονη ελληνική γλώσσα όμως, η νοσταλγία όπως αποδίδεται στον Όμηρο, μπορεί να οριστεί μόνο περιφραστικά, όπως παραπάνω. Στα αγγλικά όμως, η λέξη homesickness εμπεριέχει πλήρως την παραπάνω περιφραστική απόδοση, η οποία είναι διαφορετική από την λέξη nostalgia. Η αγγλική λέξη homesickness και η νοσταλγία του Ομήρου σημαίνουν το να σου λείπει η πατρίδα σου, το σπίτι σου, και αναφέρεται σε κάτι πολύ συγκεκριμένο: σε έναν τόπο (κατά βάση στον τόπο καταγωγής). Η νοσταλγία όμως, μπορεί να αναφέρεται σε διάφορα πράγματα όπως: άτομα, καταστάσεις, γεγονότα και μέρη(Sedikides et al. 2008, 304–7).

Και από τα ομηρικά χρόνια, ξανασυναντάμε την λέξη νοσταλγία στον 17^ο αιώνα από έναν Ελβετό γιατρό Johanness Hoffer, ο οποίος το 1688 προσπαθώντας να εξηγήσει την ασθένεια από την οποία έπασχαν πολλοί στρατιώτες του ελβετικού στρατού, θεώρησε εν τέλει ότι η νοσταλγία ήταν υπεύθυνη για τις ψυχικές διαταραχές των στρατιωτών(Beck 2013). Μέχρι τον 20^ο αιώνα στον τομέα της ιατρικής, η νοσταλγία θεωρήθηκε άλλοτε ως ψυχιατρική και ψυχαναγκαστική διαταραχή και άλλοτε ως ασθένεια με παθολογικά αίτια όπως: άγχος, στεναχώρια, αϋπνία κ.ά. Πλέον όλα τα παραπάνω καταρρίφθηκαν και ο σύγχρονος ορισμός της ιατρικής για τη νοσταλγία, είναι: «Η συναισθηματική λαχτάρα για το παρελθόν»(Sedikides et al. 2008, 304–7).

Επιπρόσθετα, θεωρείται μια συναισθηματική διαδικασία η οποία μπορεί να συνοδεύει αυτοβιογραφικές μνήμες, και έτσι το κάθε άτομο μπορεί να βιώνει διαφορετικά τη νοσταλγία κάθε φορά(Barrett et al. 2010, 392). Η ιστορικός Barbara Stern εντοπίζει πως υπάρχουν δύο τύποι νοσταλγίας «α) η ιστορική, στην οποία το μακρινό παρελθόν-το οποίο το άτομο δεν έχει βιώσει- θεωρείται ανώτερο από το

παρόν και β) η προσωπική, στην οποία το προσωπικό παρελθόν ανακαλείται με θλίψη»(Stern 1992, 11-22).

Λέγεται πως οι καταστάσεις πυροδοτούν συχνότερα τη νοσταλγία είναι αρνητικές, όπως παραδείγματος χάριν η μοναξιά. Παρ' όλα αυτά θεωρείται μία μίξη αρνητικών και θετικών συναισθημάτων, και σύμφωνα με την επιστήμη της νευροψυχολογίας, εν τέλει υπερισχύει η χαρά από τη λύπη, καταλήγοντας σε ένα ευχάριστο συναίσθημα, παρά την αρχική ανάμνηση(Sedikides et al. 2008, 304–7) .

Οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τη νοσταλγία ως ένα κοινωνικό συναίσθημα με αναφορά στο παρελθόν και με θετική, κυρίως, χροιά(Hepper, Ritchie, T. D., Sedikides, and Wildschut 2012). Μάλιστα, η αντίληψη αυτή φαίνεται να είναι οικουμενική, να είναι δηλαδή κοινή ανάμεσα σε διάφορες χώρες και πολιτισμούς ανά την υφήλιο(Hepper, Ritchie, T. D., Sedikides, and Wildschut 2014). Η συλλογική νοσταλγία είναι ένα συναίσθημα με παρόμοιο ρόλο με την προσωπική νοσταλγία για τα άτομα και τις διαπροσωπικές σχέσεις. Επιπλέον, κάποιοι ερευνητές ορίζουν πιο ειδικούς τύπους νοσταλγίας, ανάλογα με το περιεχόμενο της νοσταλγίας. Για παράδειγμα, οι Smeekes και Verkuyten (2015) χρησιμοποιούν τον όρο εθνική νοσταλγία για να αναφερθούν στη συλλογική νοσταλγία με βάση την εθνικότητα.

Οι ορισμοί και οι προσεγγίσεις μπορεί να διαφέρουν, όμως έχουν έναν κοινό παρανομαστή: τη σύνδεση με το παρελθόν και τις αναμνήσεις. Ο τομέας της Ψυχολογίας έχει ενδιαφερθεί αρκετά για περαιτέρω ανάλυση, εντοπισμό και αποκρυπτογράφηση του συναισθήματος της νοσταλγίας και πλέον τα πειράματα και οι έρευνες περί νοσταλγίας όλο και πληθαίνουν. Στην συγκεκριμένη εργασία όμως δεν θα αναφερθούμε παραπάνω στη νοσταλγία σε σχέση με την επιστήμη της Ψυχολογίας, αλλά θα προσπαθήσουμε να την διερευνήσουμε σχετικά με τις τέχνες, και πιο συγκεκριμένα στη μουσική, στον κινηματογράφο και ιδιαίτερα στη σύνδεση των δύο τελευταίων.

2.2. Η νοσταλγία στη μουσική

Η νοσταλγία είναι ένα συναίσθημα που προκαλείται και από τη μουσική. Η μουσική μπορεί να μην είναι λεκτική, ή αφηγηματική, αλλά έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί την αίσθηση της αφήγησης, καθώς αντανακλά καταστάσεις, συναισθήματα ακόμα και λέξεις από το τον εσωτερικό κόσμο του εκάστοτε ακροατή. Η μουσική από μόνη της μπορεί να είναι εκφραστική και ίσως να προδιαθέτει κάποια συναισθήματα. Για παράδειγμα ένα «λυπηρό» κομμάτι (συνήθως σε αργό ρυθμό, ελάσσονα κλίμακα, με έμφαση στη μελωδικότητα) έχει αρκετές πιθανότητες να διεγείρει το συναίσθημα της λύπης στον ακροατή. Τις περισσότερες φορές όμως, η λύπη διεγείρεται λόγω της μνήμης, δηλαδή γίνεται μια σύνδεση μουσικής και λυπηρών γεγονότων, και ως αποτέλεσμα έρχεται το συναίσθημα της λύπης(Baumgartner 1992, 613-620).

Η μουσική βοηθά την ανάκτηση των αναμνήσεων επειδή παρέχει ένα ρυθμό και ομοιοκαταληξία και μερικές φορές παρήχηση, που βοηθά να ξεκλειδώσει αυτές τις πληροφορίες με τα συνθήματα. Είναι η δομή του τραγουδιού που μας βοηθά να το θυμόμαστε, καθώς και τη μελωδία και τις εικόνες που προκαλούν οι λέξεις(Jenkins 2014).

Στον κλάδο της μουσικολογίας ωστόσο, υπάρχουν δύο απόψεις σε σχέση με την έκφραση της μουσικής. Άλλοι υποστηρίζουν πως η μουσική εκφράζει τα ανθρώπινα συναισθήματα και άλλοι πως είναι απλά μία οργάνωση των ήχων και δεν εκφράζει τίποτα άλλο, παρά μόνο το μουσικό συναίσθημα(Goldmark, Kramer, and Lepper 2007, 248). Επίσης υπάρχει ακόμη μία παρόμοια κατηγοριοποίηση, η οποία διαχωρίζει τη μουσική σε αυτόνομη και ετερόνομη. Η αυτόνομη μουσική περιέχει όλη την ουσία της αυστηρά και μόνο μέσα στα όρια του ήχου της, ενώ η ετερόνομη αλληλεπιδρά και με άλλα στοιχεία εκτός του ήχου της(Baumgartner 1992, 613-620). Στην παρακάτω εργασία θα ασπαστούμε την άποψη που σχετίζει τη μουσική με την έκφραση των συναισθημάτων, και ενισχύει την ύπαρξή της σε πλαίσια εκτός του ήχου της, εφόσον και η νοσταλγία είναι επίσης ένα συναίσθημα το οποίο εκφράζεται μέσω αυτής.

Επιπρόσθετα, η νοσταλγία που εκφράζεται μέσω της μουσικής φαίνεται να αποτελεί ένα πολύ σαφές μέσο σε σχέση με άλλους τρόπους έκφρασής της. Ειδικότερα, η μουσική θεωρείται ένας τρόπος έρευνας και κατανόησης ιστορίας και πολιτισμού, καθώς μπορούμε να αντιληφθούμε πώς λειτουργούσε στο παρελθόν η ανάμνηση και η μνήμη σε διάφορα πλαίσια. Έτσι, το φαινόμενο που αναγνωρίζουμε ως νοσταλγία μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα όταν κωδικοποιείται μέσω της μουσικής(Botstein 2000, 531-536).

Επιθυμώντας να ενισχύσουμε την άποψη αυτή, σύμφωνα με την Petr Janata «Η νοσταλγία είναι το τρίτο πιο συχνό συναίσθημα που προκαλεί η μουσική»(Janata 2007, 391), και συμπληρώνοντας σύμφωνα με τον Juslin «Ενεργοποιείται πιο εύκολα σε ένα μουσικό πλαίσιο από ότι σε ένα μη-μουσικό»(Juslin 2013, 238).

Κάποια από τα μέσα που μπορεί να χρησιμοποιήσει η μουσική για να ενεργοποιήσει, ή καλύτερα να πυροδοτήσει την αίσθηση της νοσταλγίας είναι η μνήμη ή/και η απώλεια, όπως ήδη προαναφέρθηκε. Για παράδειγμα, πολλοί συνθέτες του νεοκλασικισμού χρησιμοποιούσαν παλιές φόρμες, δομές, μοτίβα και αισθητική. Καθώς μεσολάβησαν περίπου τρεις αιώνες ανάμεσα στην εποχή του κλασικισμού, του μπαρόκ και του νεοκλασικισμού, η έκφραση της νοσταλγίας εστίαζε στην απώλεια και όχι στη μνήμη, καθώς τα βιώματα των παραπάνω στοιχείων δεν υπήρχαν ούτε στον συνθέτη αλλά ούτε στους ακροατές. Για αυτούς τους συνθέτες, η νοσταλγία ήταν ένα μέσο έκφραση της αγανάκτησης και της απόρριψης του παρόντος και των τεχνικών του, και έτσι μέσω αυτής εξυμνούσαν το παρελθόν (Botstein 2000, 531-536).

Η ανάλυση όμως της εν λόγω εργασίας δεν περιέχει την έννοια της απώλειας, αλλά της νοσταλγίας που δημιουργείται στα οπτικοακουστικά μέσα μέσω της μνήμης και της ανάμνησης, ατομικής ή συλλογικής.

2.3. Η νοσταλγία στον κινηματογράφο

Στην τέχνη του κινηματογράφου, η μνήμη και η ανάμνηση αποτελούν θεμελιώδη στοιχεία της αφήγησης. Όπως αναφέρθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, η έκφραση του συναισθήματος της νοσταλγίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μνήμη και την ανάμνηση του ατόμου.

Από γνωστικής πλευράς, ο κινηματογράφος τροφοδοτεί το θεατή με πολυαισθητηριακά ερεθίσματα. Ο κινηματογράφος είναι μια απόδραση από την πραγματικότητα, που βοηθά τον θεατή να βιώσει υποκατάστατα αυτό που βιώνουν οι χαρακτήρες επί της οθόνης. Ακριβώς επειδή ο κινηματογράφος μοιάζει με τη ζωή, ο θεατής χρησιμοποιεί προϋπάρχοντα σχήματα(μνήμη και αναμνήσεις) για να κατανοήσει την ταινία που παρακολουθεί, και χρησιμοποιεί την ταινία για να κατασκευάσει νέα σχήματα.

Η προβολή της ανάμνησης(πιο γνωστή ως flashback) λειτουργεί ως αφηγηματικό μέσο για το σενάριο και την πλοκή της εκάστοτε ταινίας, διότι το παρελθόν του πρωταγωνιστή, παραδείγματος χάριν, μπορεί να αποτελέσει στοιχείο κατανόησης της αφήγησης του παρόντος. Οι σκηνοθέτες και οι σεναριογράφοι εκμεταλλεύονται στο έπακρο και την συλλογική μνήμη, πέραν της ατομικής, αφού μέσω αυτής μπορεί να υπάρξει ταύτιση του κοινού σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Με αυτόν τον τρόπο, δηλαδή μέσω της υπενθύμισης μιας μνήμης που υπάρχει σε συλλογικό επίπεδο, επιτυγχάνεται η ταύτιση των θεατών με τους πρωταγωνιστές και η δημιουργία της επιθυμητής ατμόσφαιρας της ταινίας(Radstone 2010).

Η κινηματογραφική εικόνα της νοσταλγίας είναι μία διπλή έκθεση ή μία υπερεπιβολή δύο εικόνων –της πατρίδας και του έξω, του παρελθόντος και του παρόντος, του ονείρου και της καθημερινότητας. Τη στιγμή που προσπαθούμε να τα εντάξουμε σε μία και μοναδική εικόνα, είτε σπάζει το πλαίσιο είτε καίει την επιφάνεια(Boym 2007, 7).

Η καθηγήτρια στο τμήμα Πολυμέσων και Πολιτιστικών Επιστημών του πανεπιστημίου της Ουτρέχτης Nanna Verhoeff εισήγαγε τον όρο «στιγμιαία νοσταλγία»(instant nostalgia) δίνοντας έτσι μια νέα οπτική στο πως απεικονίζεται το εν λόγω συναίσθημα στην μεγάλη οθόνη. Πιο συγκεκριμένα αυτό που διακρίνει τη στιγμιαία νοσταλγία από τις υπόλοιπες είναι το γεγονός πως έχει συναισθηματική αξία μόλις για μια δεδομένη χρονική. Η αυξημένη δημοτικότητα σε συνδυασμό με την εκτεταμένη χρήση νοσταλγικών τραγουδιών εδώ και αρκετές δεκαετίες στις ταινίες του δυτικού κινηματογράφου μας φανερώνει, ότι οι ίδιες οι παραγωγές της ταινιών είναι ευχαριστημένες τόσο με το αποτέλεσμα, όσο και από την αισθητική αυτών των τραγουδιών. Με αυτόν τον τρόπο, το κοινό μπορεί να ερμηνεύσει όχι μόνο τα συναισθήματα, αλλά και την αισθητική που ζυπνούν τα τραγούδια των ταινιών του κινηματογράφου. Έτσι, σύμφωνα με την Verhoeff:

Αν και η νοσταλγία μπορεί να θεωρηθεί ως μορφή διαμαρτυρίας ή δυσαρέσκειας της αλλαγής, η στιγμιαία νοσταλγία είναι θετική, επειδή ικανοποιεί, το συναίσθημα. Είναι ένας εορτασμός, και όχι άρνηση να προχωρήσει. Είναι ένα θετικό μέσον για να αντιμετωπίσει κανείς το μεταβαλλόμενο παρόν(Verhoeff 2006, 149).

Επίσης, σχετικά με την στιγμιαία νοσταλγία και τον κινηματογράφο:

Η στιγμιαία νοσταλγία μπορεί να είναι μια όχι τόσο συγκεκριμένη μορφή νοσταλγίας στην παρακάτω έννοια. Ο κινηματογράφος ανέδειξε ένα ευρύτερα αγχωτικό συναίσθημα επειδή το θέαμα ήταν εντελώς οπτικό και έτσι έδωσε αποδείξεις για το πραγματικό, και ως εκ τούτου, την ποιότητα του αντικειμένου του. Αυτή η πραγματικότητα έκανε έκκληση στη μνήμη - είτε προσωπική είτε πολιτιστική(...)Οι εικόνες(...)δεν μπορούν να ευδοκιμήσουν χωρίς να υπάρχουν μνήμες που μοιράζονται τα μέλη ενός πολιτισμού - οι πολιτιστικές μνήμες(Verhoeff, 2006).

Ακόμα, η μουσική μιας ταινίας μπορεί να εδραιώσει τη θέση μιας αφήγησης στο χρόνο, τον χώρο, την πρόθεση, την ενέργεια και το μήνυμα μιας ταινίας. Οι μουσικές επενδύσεις συχνά χρησιμοποιούνται για να «αυθεντικοποιήσουν την εποχή» ή να παρέχουν ένα αίσθημα «νοσταλγίας»(Lipscomb, and Tolchinsky 2004).

Κεφάλαιο 3^ο: *Amarcord*

3.1. Υπόθεση *Amarcord*

Η ταινία *Amarcord* του Φελίνι προβλήθηκε πρώτη φορά στις μεγάλες αίθουσες το 1973 και αποτελεί μία από τις πιο δημοφιλείς ταινίες του Ιταλού σκηνοθέτη, καθώς είχε μεγάλη απήχηση παγκοσμίως αποσπώντας στην πορεία διθυραμβικές κριτικές αλλά και πολυάριθμα βραβεία. Σε αυτά συγκαταλέγονται το Όσκαρ Καλύτερης Ξενόγλωσσης Ταινίας αλλά και τρεις υποψηφιότητες για Όσκαρ Σκηνοθεσίας, Καλύτερου Πρωτότυπου Σεναρίου το 1975 και για Χρυσή Σφαίρα Καλύτερης Ξενόγλωσσης Ταινίας (“*Amarcord-Awards*” n.d.).

Η ταινία του Φελίνι πραγματεύεται τη νοσταλγική αναβίωση των μικρογεγονότων που σημαδεύουν τη ζωή ενός μικρού χωριού της Ιταλίας την εποχή του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Το έργο θα μπορούσε επίσης να χαρακτηριστεί αυτοβιογραφικό, με κέντρο αναφοράς την παιδική και εφηβική ηλικία του σκηνοθέτη στη γενέθλια πόλη του, το Ρίμινι της Ιταλίας, κατά τη δεκαετία του 1930, όταν ο φασισμός βρίσκεται στην πλήρη κορύφωσή του. Ο ίδιος ο Φελίνι ωστόσο δεν έκανε ποτέ γνωστό ότι η ταινία αυτή είναι αυτοβιογραφική, αλλά μόνο ότι υπάρχουν πολλές ομοιότητες με τη ζωή του. Ο τίτλος της ταινίας προέρχεται από της ιταλικές λέξεις «*Mi Ricordo*» και είναι μία φωνητική μετατροπή/μετάφραση όπως προφέρεται στη διάλεκτο *Emilian Romagna* της βόρειας Ιταλίας, όπου ανήκει και το Ρίμινι. «*Mi Ricordo*» ή/και «*Amarcord*» σημαίνει «Θυμάμαι».

Σ’ ένα ποίημα του ίδιου του Φελίνι περιγράφεται άριστα η αφήγηση της ταινίας:

«Το ξέρω, το ξέρω, το ξέρω

Ότι ένας σαραντάρης

Έχει πάντα καθαρά τα χέρια του

Κι εγώ τα πλένω δύο τρεις φορές τη μέρα

Μα μόνο σαν βλέπω βρώμικα τα χέρια μου

Θυμάμαι

Την εποχή που ήμουνα παιδί...»

(“Φεντερίκο Φελίνι, η Πνοή Του Φανταστικού” 2017)

Στο επίκεντρο της ιστορίας, χωρίς ωστόσο να είναι πρωταγωνιστής, βρίσκεται ένας νεαρός έφηβος, ο οποίος προέρχεται από μια πολυμελή οικογένεια. Το κοινό

ακολουθεί τον Τίττα σε καθημερινά γεγονότα, ή καλύτερα στην ανάμνηση αυτών, που αρκετές φορές μάλιστα αναμειγνύεται με την φαντασία. Πρωταγωνιστές δεν υπάρχουν, καθώς τον κυρίαρχο ρόλο τον παίζει ο τόπος δράσης της ιστορίας, το Ρίμινι. Η ταινία ξεκινά με τον ετήσιο εορτασμό του τέλους του χειμώνα και της αρχής της άνοιξης, και έπειτα ακολουθούμε τον έφηβο Titta σε κάποια γεγονότα της καθημερινότητάς του: στο σχολείο, στο οικογενειακό τραπέζι, στην εκκλησία, τις σεξουαλικές του φαντασιώσεις, ο θάνατος της μητέρας του. Παράλληλα διαδραματίζονται γεγονότα της κοινωνίας του Ρίμινι: η άφιξη του Ντούτσε, η ανέγερση του επιβλητικού Grand Hotel, ο ερχομός του μεγαλεπήβολου κρουαζιερόπλοιου Rex, οι αγώνες δρόμου, το πρώτο μεγάλο χιόνι του χειμώνα και ο γάμος της Gradisca, της ωραίας γυναίκας του χωριού.



Εικόνα 1: Ο Φ.Φελίνι στα γυρίσματα της ταινίας *Amarcord*. (“Amarcord, Il Quarto Oscar a Fellini Il 9 Aprile 1975” n.d.)

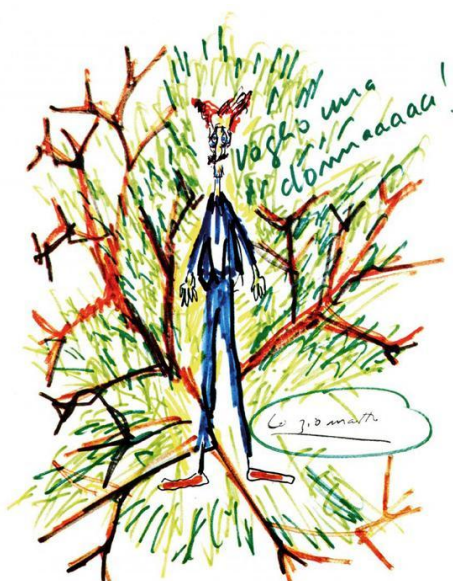
Η ταινία ισορροπεί ανάμεσα στις αναμνήσεις και στη φαντασία, την κωμωδία και το δράμα. Οι αναμνήσεις είναι κυρίως οι εντυπώσεις, οι εικόνες, όπως είχαν αποτυπωθεί στο μυαλό του μικρού τότε Φελίνι. Η ταινία εκτός από τη νοσταλγική ανάμνηση του γενέθλιου τόπου του, θίγει και θέματα όπως ο φασισμός, η θρησκεία και η κοινωνική αλλά και οικογενειακή ζωή της εποχής του 30’ (Πετρίδης and Ζουγρής 2006, 20).

Το *Amarcord* το έγραψα με τον Τονίνο Γκουέρα, με τον οποίο συνεργάστηκα για πρώτη φορά. Μας ένωσε η ίδια διάλεκτος και μια εφηβεία που περάσαμε ανάμεσα στους ίδιους λόφους, το χιόνι, τη θάλασσα και το βουνό του Σαν Μαρίνο. Τα δύο χωριά που γεννηθήκαμε απέχουν 9 χιλιόμετρα. Στην αρχή με απασχολούσε πολύ ο τίτλος, σκεφτόμουν να ονομάσω την ταινία “ο συνοικισμός”. Μια μέρα, σ’ ένα εστιατόριο, ενώ μουτζούρωνα την πετσέτα μου με σχεδιάκια, βγήκε η λέξη Αμαρκόρντ. Να, είπα, τώρα θα ταυτιστεί αμέσως με τη διάλεκτο της Ρομάνια, ενώ αυτό που έπρεπε εντελώς να αποφύγω, ήταν μια αυτοβιογραφική ανάγνωση κλειδί της ταινίας. Αμαρκόρντ.

Μια παράξενη λεξούλα, ένα χαρμόσυνο κουδούνισμα, ένα φωνητικό ζαρκάδι, ένας καβαλιστικός ήχος, η μάρκα ενός απεριτίφ, γιατί όχι(Βαλούκος 2003, 144-5);

3.2. Αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά στο κινηματογραφικό έργο του Φεντερίκο Φελίνι

Ο Φεντερίκο Φελίνι γεννήθηκε στις 20 Ιανουαρίου του 1920, στο Ρίμινι, ένα παραθαλάσσιο χωριό της Βόρειας Ιταλίας. Εκεί, πέρασε την παιδική και εφηβική του ηλικία, από όπου προέρχονται και οι φανταστικές και μη μνήμες, που ανακαλεί και παρουσιάζει συστηματικά μέσω των ταινιών του. Όταν ήταν ακόμη μαθητής, άρχισε να ασχολείται με τη σκιτσογραφία και τη γελοιογραφία. Η ενασχόλησή και η αγάπη του για τον κινηματογράφο θα έρθει πολύ αργότερα. «Προς το παρόν, όμως, ζει σαν «βιτελόνη» στο Ρίμινι, βλέπει το μέλλον του στο σκίτσο και ονειρεύεται την καριέρα και τη ζωή του γελοιογράφου»(Βαλούκος 2003, 21).



Εικόνα 2 Σκίτσο του Φ.Φελίνι(“Fondazione Federico Fellini - Biography” n.d.).

Όταν τελείωσε πια το σχολείο μετακόμισε στη Ρώμη για να σπουδάσει νομική, κάτι που δεν τον συγκίνησε και εγκατέλειψε νωρίς. Από το 1939 έως και το 1950, όταν και ξεκίνησε να ασχολείται με τον κινηματογράφο, εργαζόταν ως σκιτσογράφος και γελοιογράφος σημειώνοντας μάλιστα μεγάλη επιτυχία. Κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων γνώρισε τον σκηνοθέτη Roberto Rossellini και τον σεναριογράφο Tullio Pinelli, οι οποίοι υπήρξαν σημαντικοί παράγοντες στα πρώτα κινηματογραφικά του βήματα. Αξίζει να σημειωθεί ότι με τον Rossellini συνεργάστηκε ως βοηθός σκηνοθέτη στις ταινίες *Roma città aperta* και *Paisà*(“Fondazione Federico Fellini - Biography” n.d.).

Σύμφωνα και με τα λόγια του ίδιου του Φελίνι, μέσω αυτής της συνεργασίας γνώρισε τον κινηματογράφο και ανακάλυψε πως ήθελε να ασχοληθεί με την σκηνοθεσία:

Το Παϊζά ήταν η πρώτη αληθινή μου επαφή με τον κινηματογράφο. Σε αυτό είδα ότι το μέσο έκφρασης που μου ταίριαζε περισσότερο ήταν ο κινηματογράφος, ότι με όλη την τεμπελιά μου, την άγνοιά μου, την περιέργειά μου για τη ζωή, το πολλαπλό ενδιαφέρον μου για τα πράγματα, την επιθυμία μου να δω τα πάντα, να είμαι ανεξάρτητος, την έλλειψη πειθαρχίας και μια ικανότητα για πραγματικές θυσίες, ένιωσα ότι ο κινηματογράφος ήταν η κατάλληλη μορφή έκφρασης για μένα. Κατάλαβα ότι το να φτιάχνω ταινίες μπορούσε να γεμίζει τη ζωή μου (Βαλούκος 2003, 27).

Το 1952 κάνει το σόλο κινηματογραφικό του ντεμπούτο με την ταινία *Lo sceicco bianco*, η οποία όμως δεν σημείωσε επιτυχία. Αντίθετα, έναν χρόνο αργότερα η ταινία του *I vitelloni* κάνει την πρώτη του επιτυχημένη ταινία. Έπειτα ακολουθεί η «χρυσή» εποχή του Φελίνι, με ταινίες μεγάλης αναγνωρισιμότητας, αποδοχής και βραβείων: *La strada* (1954), *Le notti di Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960), *8½* (1963), *Fellini Satyricon* (1969), *Fellini Roma* (1972), *Amarcord* (1973), *Il Casanova* (1976), *Prova d'orchestra* (1979), *Ginger e Fred* (1985), *Intervista* (1987), *La voce della luna* (1990). Μετά από μια πολύ επιτυχημένη καριέρα, αφήνει την τελευταία του πνοή, στη Ρώμη, στις 31 Οκτωβρίου το 1993 (“Fondazione Federico Fellini - Biography” n.d.).



Εικόνα 3: Ο Φ.Φελίνι με την γυναίκα του Τζ.Μασίνα και το Όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσης ταινίας το 1975 για την ταινία *Amarcord* (Ferrario 2016).

Πολλές φορές τον αποκαλούσαν ως «ο σκηνοθέτης της μνήμης», διότι δεν ήταν λίγες οι φορές που χρησιμοποιούσε υλικό από τη δική του προσωπική μνήμη, στο σενάριο και την εικόνα των ταινιών του. Το *Amarcord* ως μία «επινοημένη αυτοβιογραφία, πνιγμένη στη μέθη της παιδικής ηλικίας και των φαντασιώσεων», τον επιβεβαίωσε αναμφίβολα τον τίτλο που του είχαν προσδώσει. Παρ’ όλη την ανάμειξη της φαντασίας και της επινόησης, υπάρχουν διάσπαρτες αυτούσιες μνήμες, και αυτοβιογραφικές αναφορές. Άλλωστε, οι μνήμες δεν είναι απαραίτητο πως

αντικατοπτρίζουν την πραγματικότητα, καθώς δεν αποτελούν μια καθαρή και χωρίς λάθη αφήγηση, αλλά και τις εικόνες, τις αισθήσεις ή τις σκέψεις. Έτσι, μπορεί ένα γεγονός στη μνήμη μας να αλλοιωθεί, διότι η ανάμνηση του συγκεκριμένου έχει να κάνει περισσότερο με τα συναισθήματα και την επίγευση των αισθήσεων εκείνης της στιγμής(Μάρκου 1994, 57-58).

Ο Φελίνι ήταν ένας σκηνοθέτης, ο οποίος κατά γενική ομολογία, έφτιαξε το δικό του προσωπικό κινηματογραφικό ύφος, αψηφώντας τις «μόδες» της εποχής. Ανά περιόδους υπήρχαν στοιχεία στις ταινίες του τα οποία θα μπορούσαν, αν και όχι απόλυτα, να τα καταταγούν σε κινηματογραφικά ρεύματα, όπως μεταξύ άλλων του νεορεαλισμού, της *pouvelle vague*, του *cinema novo*, του *underground*, του πολιτικού κινηματογράφου, αλλά και του κινηματογράφου της αποδιάρθρωσης(Βαλούκος 2003, 13).

Ο Φελίνι, σε όλες τις ταινίες του, **πλέκει την πραγματικότητα με τη φαντασία**, το όνειρο με την ανάμνηση, τον νεορεαλισμό με τον σουρεαλισμό, φτιάχνοντας έναν μοναδικό κόσμο που έμεινε στην ιστορία ως «Φελινικός». Όπως είχε αναφέρει και ο Μάνος Χατζιδάκις, ως λάτρης του έργου του: «Ο Φελινικός κόσμος είναι ένας κόσμος από βιώματα μνήμες και αθέατες μελλοντικές ήττες και επιβολές»(Μπόγρης n.d.). Ωστόσο, όπως αναφέραμε και παραπάνω σχετικά με τη μνήμη και την πιστή αποτύπωσή της, κάτι ανάλογο συμβαίνει με τα όνειρα ή τη φαντασία. Η πραγματικότητα μπορεί να διαστρεβλωθεί εξαιτίας της ανάμειξης της υποκειμενικότητας των συναισθημάτων, του εσωτερικού κόσμου του καθενός και την ακούσια επιλογή εστίασης σε κάτι συγκεκριμένο. Όπως στο όνειρο υπάρχουν οι εμμονές, έτσι υπάρχουν και στην πραγματικότητα. Το τι επιλέγει ο καθένας να κρατήσει ως αίσθηση και ως ανάμνηση είναι έρμαιο του υποσυνείδητου, και μπορεί να απέχει παρασάγγας από την πραγματικότητα. Έτσι, ο Φελίνι αναφέρει πως μια ταινία ή μια σκηνή της θα μπορούσε να έχει αυτοβιογραφικά στοιχεία και μνήμες, αλλά αυτά να προήλθαν από ένα συγκεκριμένο γεγονός, από το οποίο έμπνευσή του δεν ήταν αυτό καθ' αυτό, αλλά να δημιουργήθηκε, για παράδειγμα από την ανάμνηση «ενός αντικειμένου, ενός επίπλου, ενός προσώπου, ενός χρώματος ή ενός φωτισμού...» (Βαλούκος 2003, 94-95).

Στις ταινίες του μετουσιώνει την παιδική του ηλικία και τα όνειρά του, ακόμη και τις φαντασιώσεις του. Αποκορύφωμα όλων αυτών των χαρακτηριστικών είναι η ταινία *Amarcord*, καθώς με αυτήν ολοκληρώνεται και η πιο δημιουργική περίοδος της καλλιτεχνικής του πορείας(Μάρκου 1994, 57).

Ο νεορεαλισμός, το παράλογο, το παράδοξο και ο σουρεαλισμός υπήρξαν τα κύρια χαρακτηριστικά ενός ανθρώπου που τάραξε όσο λίγοι τα νερά της ιστορίας του κινηματογράφου τόσο σαν σκηνοθέτης όσο και σαν σεναριογράφος. Το βάθος των χαρακτήρων που έπλασε σε συνδυασμό με τις σκληρές και ταυτόχρονα γλαφυρές εικόνες μιας Ιταλίας που προσπαθούσε να ξαναζήσει πάνω στα ερείπια του πολέμου αποτελούν σημείο αναφοράς για κάθε σκηνοθέτη που σέβεται τον εαυτό του. Ο Φεντερίκο Φελίνι δεν ήταν

επαναστάτης, ήταν ένας μάλλον συντηρητικός άνθρωπος ως προς τις πολιτικές του θέσεις (οι επικριτές του θα τον χρεώνουν εσαεί για τη φιλία του με τον πρώην χριστιανοδημοκράτη πρωθυπουργό και προστάτη της μαφίας Τζούλιο Ατρεότι), αλλά το κινηματογραφικό, αφηγηματικό και, πολύ συχνά, αυτοβιογραφικό ύφος του και ο μοναδικός συνδυασμός πραγματικότητας και φαντασίας, δικαίως τον έχουν κατατάξει ανάμεσα στις μεγαλύτερες προσωπικότητες της μεταπολεμικής έβδομης τέχνης(Καστανάρας 2018).

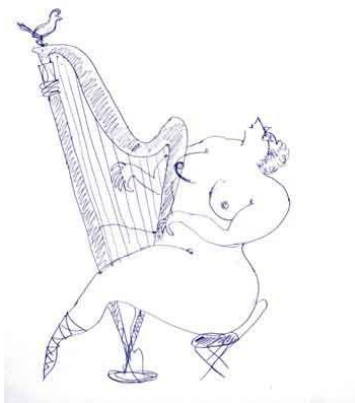
Πέρα από την ανάμειξη της πραγματικότητας, της φαντασίας, της ανάμνησης και του ονείρου που έχουμε ήδη προαναφέρει, υπάρχουν κάποια πολύ διακριτά στοιχεία και μοτίβα στο έργο του, τα οποία επαναλαμβάνονται συνεχώς. Ένα από τα πολύ χαρακτηριστικά μοτίβα που χρησιμοποιεί ο Φελίνι είναι αυτό του **συμβόλου της γυναίκας**. Τα πρόσωπα της γυναίκας και ο ερωτισμός που διαπνέουν διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στις ταινίες του, προσθέτοντας με αυτόν τον τρόπο ένα ακόμη ψυχογραφικό στοιχείο.

Μπορούμε να διακρίνουμε κάποιες κατηγορίες γυναικών, τις οποίες συναντούμε σχεδόν σε κάθε ταινία του Φελίνι στις οποίες συγκαταλέγονται η γυναίκα-μητέρα που διαπνέει τη στοργή και την προστασία, η πληθωρική γυναίκα-φαντασίωση των αγοριών, η πόρνη, η κομψή γυναίκα-η όμορφη του χωριού(Σούμας 2014).

Από άποψη σωματοδομής, οι περισσότερες γυναίκες στις ταινίες του δεν συνάδουν με τα σύγχρονα πρότυπα της εποχής τους, αλλά με τα αναγεννησιακά και μπαροκικά, θέλοντας τη γυναίκα πληθωρική, εύσωμη, με μεγάλο στήθος. Σε μία συνέντευξή του μάλιστα αναφέρει πως αυτό το πρότυπο προέρχεται από μία εφηβική ανάμνηση της καλόγριας του νηπιαγωγείου «Αυτή η εικόνα της καλόγριας αποτελεί έναν “περιγραφικό” μέσο όρο της φελινικής γυναίκας, από τη Σαραγκίνα του 8½ μέχρι τη Βολλίνα του Amarcord κι από τις πόρνες της Ρόμα μέχρι τα σάπια μισογκρεμισμένα πρόσωπα των γυναικών του Σατυρικού»(Βαλούκος 2003, 21).



Εικόνα 4: Σκίτσο του Φ.Φελίνι



Εικόνα 5: Σκίτσο του Φ.Φελίνι

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό των ταινιών αλλά και της αισθητικής του Φελίνι είναι η **πολιτική και κοινωνική σάτυρα**. Ο Φελίνι παρόλο που δεν θεωρείται ότι είναι ένας πολιτικοποιημένος σκηνοθέτης, καθώς και ο ίδιος είχε δηλώσει πολλάκις πως δεν τον ενδιαφέρει η πολιτική, στο έργο του σχεδόν πάντα υπάρχουν πολιτικές προεκτάσεις. Η ιδέα του φανταστικού αποδεικνύει ακόμα τόσο την πολιτική αποστροφή του προς τις υπάρχουσες πολιτικές δυνάμεις όσο και την θέληση του να εκφράσει κάτι ιδεώδες. Ειδικότερα, στο *Amarcord* συναντάμε τη φασιστική Ιταλία του 1930' και μας εξιστορούνται κάποια γεγονότα δράσης του φασισμού, όπως ο άνευ λόγου ξυλοδαρμός και δηλητηριασμός του πατέρα του Titta, ή ο παράλογος φανατισμός στον ερχομό του Ντούτσε στο Ρίμινι.

Οι φασίστες του Άμαρκορντ δε γεννήθηκαν από μία σκέψη σαν κι αυτή τώρα πραγματοποιώ την ανάμνηση της 21^{ης} Απριλίου του 1934 στο Ρίμινι, προσθέτοντας όμως κάποια πρόθεση πολεμικής κριτικής που την ανέκτησα με την ωριμότητα (Βαλούκος 2003, 96).

Πέρα από τα πολιτικά σχόλια, διακρίνουμε πολύ περισσότερο κοινωνικά σχόλια. Η ιταλική κοινωνία των δεκαετιών του 1930'-1940'-1950' είχε πολλά στοιχεία τα οποία θα έπρεπε να αποβάλλει. Για παράδειγμα η εισαγωγή του μοντερνισμού σε συνδυασμό με τον τρόπο ζωής της ιταλικής υπαίθρου ήταν ένα σχήμα στο οποίο ασκούσε κριτική σε σχεδόν κάθε του ταινία. Στο *Amarcord* η πιο χαρακτηριστική σκηνή του παραπάνω σχήματος είναι ο ερχομός του μεγαλεπήβολου κρουαζιερόπλοιου Rex, όπου ολόκληρο το χωριό ξενύχτησε μέσα στη θάλασσα για να το θαυμάσει (Minuz 2015, 1-4). Παρ' όλα αυτά, ο Φελίνι δεν ήθελε οι ταινίες του να έχουν αμιγώς πολιτικό χαρακτήρα, και έτσι προσπαθούσε να περιορίσει την πολιτική και την κοινωνική κριτική μέσα από αλληγορικά σχήματα, χιούμορ και κάποια προσωπικά σχόλια.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία συναντώνται και στο *Amarcord*. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα **αυτοβιογραφικά στοιχεία** και η ανάμειξη της πραγματικότητας με τα όνειρα, το σύμβολο της γυναίκας σε πολλές μορφές (μητέρα, αντικείμενο πόθου/φαντασίωση και πόρνη), τα ζωνρά χρώματα των εικόνων και τα πολιτικά σχόλια (περίοδος του φασισμού του Μουσολίνι και Ντούτσε στην Ιταλία).

Σχετικά με την **αφήγηση της ταινίας**, θα ήταν σκόπιμο να αναφερθεί ένα πολύ ενδιαφέρον στοιχείο: αν και φαινομενικά υπάρχει ένας κεντρικός πρωταγωνιστής (Titta) που ακολουθούμε τις δικές του αναμνήσεις, ο αφηγητής της ιστορίας δεν είναι μόνο αυτός. Μάλιστα, η αφήγησή του σε πρώτο πρόσωπο –όπως δηλαδή θα τα θυμόταν πραγματικά ο νεαρός Titta– υπάρχει σε μία μόνο σκηνή, και όχι ιδιαίτερα μεγάλη και σημαντική σχετικά με την πλοκή (Burke 1989, 36-48).

Δεν υπάρχει, εν ολίγοις, ενιαία φωνή, παρά το γεγονός ότι "amarcord" σημαίνει "θυμάμαι", δεν υπάρχει "εγώ" που θυμάται (Burke 1989, 38).

Οι αφηγητές αλλάζουν σχεδόν από σκηνή σε σκηνή και όλοι έχουν ένα μοναδικό κοινό στοιχείο: είναι κάτοικοι του χωριού Ρίμινι. Για το λόγο αυτό, η ταινία αποτελεί μία αφήγηση του Ρίμινι, σαν να είναι ο τόπος ο βασικός πρωταγωνιστής. Οι αναμνήσεις, δηλαδή, είναι του χωριού και κατ' επέκταση των κατοίκων του, και μετέπειτα του Titta.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό στοιχείο, στο οποίο θα επικεντρωθεί η παρούσα εργασία και σε σχέση με την εικόνα και σε σχέση με τη μουσική και σε σχέση αυτών των δύο σε συνδυασμό, είναι η **νοσταλγία**. Η νοσταλγία είναι μια αίσθηση που πηγάζει από την ψυχοσύνθεση του Φελίνι, και αργότερα μεταφέρεται στον θεατή σε κάθε του ταινία. Αυτό, προκύπτει από τη σύνθεση των παραπάνω πληροφοριών για τα χαρακτηριστικά του έργου του. Ως σκηνοθέτης της μνήμης, η νοσταλγία είναι κάτι που δύσκολα θα απέφυγε, διότι οι μνήμες, τα αυτοβιογραφικά στοιχεία, αλλά και η αλλοίωση αυτών -συχνά με θετική χροιά- δημιουργεί ένα εύφορο κλίμα άνθισης του συναισθήματος της νοσταλγίας. Ίσως, να ήταν αποδεκτό να αναφέρουμε ως παρατήρηση, πως το παραπάνω συμπέρασμα είναι –ή θα μπορούσε να ήταν– ένας ακόμη ορισμός της νοσταλγίας. Οι ορισμοί που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, αποτελούν τη βάση αυτού του συλλογισμού, και σε συνδυασμό με την παράθεση των χαρακτηριστικών της αισθητικής του Φελίνι αντιλαμβανόμαστε πως αναφερόμαστε στο ίδιο συναίσθημα, στην ίδια μορφή έκφρασης. Σύμφωνα με την άποψη του Σούμα, η νοσταλγία μπορεί να θεωρηθεί ως ένα από τα βασικότερα στοιχεία των ταινιών του Φελίνι, λόγω της ιδιότητας της να προσδίδει αυθεντικότητα και μοναδικότητα στο έργο του:

Η νοσταλγία, η οραματική ενατένιση, η φαντασία και ο έρωτας αποτελούν βασικές παραμέτρους του έργου του. Ο έρωτας στο φελινικό σινεμά φωτίζεται από τη μελαγχολική αναπόληση και τις νοσταλγικές ονειροπολήσεις που κυνηγούν πάντα το ιδανικό και το ασύλληπτο ή αυτό που έχει για πάντα χαθεί (Σούμας 2014).

Οι αναφορές της νοσταλγίας στο έργο του Φελίνι, είναι πολυάριθμες. Στις περισσότερες αναλύσεις των ταινιών του, αλλά και του ίδιου ως προσωπικότητα, το νοσταλγικό του ύφος που αβίαστα ξεπροβάλλει σε κάθε του ταινία αποτελεί κύριο σημείο αναφοράς. Μάλιστα, πολλοί κριτικοί και δημοσιογράφοι, σε κριτικές και συνεντεύξεις αντίστοιχα, επικρίνουν και κατακρίνουν την επαναληψιμότητα του ίδιου μοτίβου-νοσταλγίας, ως μη δημιουργικό πλέον στοιχείο, αλλά εμμονικό από ένα σημείο και ύστερα.

Αυτές οι κριτικές είναι απροσδόκητα θεματικά επικεντρωμένες κατακρίνοντας τον Fellini για, μεταξύ άλλων, την αυτοβιογραφία, τη νοσταλγία, την υποκειμενικότητα, την κοσμοθεωρία και το ύπουλο κίνητρο(Burke 1989, 37).

Ο Φελίνι επέστρεψε σε ένα μελοδραματικό τρόπο... μια αυτοβιογραφική έκφραση... με ιστορία υποβιβασμένη σε ένα σκηνικό και νοσταλγία ανυψωμένη πάνω από την ανάλυση. Επιστρέφει σε ένα ρομαντισμό που επιμένει ότι οι παραγωγές της ζωής και της φαντασίας του καλλιτέχνη πρέπει να είναι ενδιαφέρουσες απλώς και μόνο επειδή είναι οι παραγωγές του καλλιτέχνη... Η νεο-ρεαλιστική ώθηση για ανάκληση και αμφισβήτηση εξαφανίστηκε κάτω από ένα άσχετο... υποκειμενικότητα(Burke 1989, 37).

Μολονότι κατηγορήθηκε από τους κύκλους των καλλιτεχνών, οι θεατές των ταινιών του, αναζητούσαν στα έργα του το στοιχείο της μελαγχολίας και της νοσταλγικής μνήμης. Θεωρώ πως η επαναληψιμότητα ενός βασικού προσωπικού χαρακτηριστικού με διαφορετική γωνία αντιμετώπισης, ερμηνείας και απόδοσης δεν θα έπρεπε να λιθοβολείται ως μη δημιουργικότητα, αλλά ως κομμάτι του ίδιου του δημιουργού. Καθώς η κατάθεση ψυχής στο καλλιτεχνικό έργο είναι μεγάλη, η –όχι εμμονικά και σκόπιμα- επαναληψιμότητα ενός στοιχείου με διαφορετικές μορφές, θα λέγαμε πως είναι μια επαναδημιουργία, μια αναγέννηση του υποκειμένου και του εσωτερικού του κόσμου.

Ενισχύοντας την παραπάνω άποψη, σύμφωνα με τον μυθιστοριογράφο Gilbert Adair ο Φελίνι είχε ένα χάρισμα να μετατρέπει τον ίδιο του τον εαυτό σε μια μορφή κινηματογραφικής τέχνης, , και έτσι, οι «αντι-Φελινικοί» εν τέλει δεν θα μπορούσαν συμφωνήσουν ούτε με τον ίδιο τον Φελίνι(Adair 2018).

Ακόμα πιο συγκεκριμένα για την ταινία του *Amarcord*, ο δημοσιογράφος Aldo Tassone σε μία συνέντευξή του με τον Φελίνι, του κάνει την εξής ενδιαφέρουσα παρατήρηση/ερώτηση σχετικά με το θέμα που διερευνάται στην παρούσα εργασία:

Η μουσική του Άμαρκορντ μού φαίνεται λίγο συναισθηματική, κυρίως στις πρώτες φράσεις του λάιτ μοτίβ. Μάλιστα έχω την εντύπωση ότι κινδυνεύει η ταινία να γίνει πιο νοσταλγική απ' ότι έδειχνε να είναι στην πραγματικότητα. Πώς αντιδράτε σ' αυτήν την κριτική(Βαλούκος 2003, 90);

Ο Φελίνι απαντώντας, δείχνει να ενοχλείται από αυτές του είδους κριτικές, και να αγαπά πραγματικά και να στηρίζει το αποτέλεσμα αυτό, δηλαδή την νοσταλγία που βγάζει η ταινία του:

Δε δέχομαι κριτική σε ό,τι έχω κάνει. Είναι τέλειο! Όταν έχει τελειώσει κάτι, η κριτική πάνω στη δουλειά μου μ' αφήνει αδιάφορο. Είναι σαν να λέγατε για μια γυναίκα: «Ναι, είναι όμορφη αλλά έχει υπερβολικά φαρδείς ώμους!» Μα ακριβώς αυτό είναι το χαρακτηριστικό της γνώρισμα: ότι έχει φαρδείς ώμους. Αυτό είναι που την κάνει να ξεχωρίζει. Ένα πράγμα είναι ωραίο χάρη στο χαρακτήρα του κι όχι γιατί υλοποιεί ένα γενικό αισθητικό ιδανικό. Κατά τη γνώμη μου, το μοναδικό αποδεκτό κριτήριο για να κρίνεις, είναι να δεις αν η δημιουργία είναι πραγματικά ζωντανή(Βαλούκος 2003, 90)

Λέγεται πως όταν ο Φελίνι με τον Ρότα πραγματοποιούσαν τις πρώτες ηχογραφήσεις του soundtrack του *Amarcord* (οι πρώτες εκδοχές ήταν με λόγια), ο Φελίνι ονομάτισε το κυρίως θέμα ως «η μελαγχολία μου». Η μελαγχολία αυτή αποτελεί ένα είδος νοσταλγίας για το Ρίμινι, , και διακρίνεται εκτός από την ταινία *Amarcord* και σε αρκετές ακόμη ταινίες του όπως, μεταξύ άλλων, στο *I Vitelloni*, στο 8½(Inaraja 2009, 14).

Η μελαγχολία του Φελίνι ίσως και να προέρχεται από την παιδική του ηλικία, την οποία ξαναθυμάται μέσω του *Amarcord*. Η παιδική ηλικία όλων είναι κάτι που ανήκει στο παρελθόν και δεν μπορεί να ξαναζωντανέψει. Οι παιδικές αναμνήσεις του Φελίνι είναι, τις περισσότερες φορές, άρρηκτα συνδεδεμένες με τον τόπο, από τον οποίο ο ίδιος θεωρούσε τον εαυτό του εξόριστο, το Ρίμινι. Ο ίδιος πίστευε ότι δεν είχε τη δυνατότητα της λύτρωσης, έτσι ένας από τους λόγους που αποφάσισε να δημιουργήσει το *Amarcord* ήταν για να αναστήσει αυτόν τον τόπο, ο οποίος έχει πεθάνει. Παρ' όλο που η ευκαιρία για την λύτρωση είναι κάτι που έχει χαθεί και δεν ξαναγυρίζει, ο Φελίνι επιδιώκει να νιώσει ,έστω και για λίγο, την αίσθηση της(Inaraja 2009, 13).

Ο δημοσιογράφος Aldo Tassone τον είχε ρωτήσει σχετικά σε μια συνέντευξή του:

Το παρελθόν είναι κάτι που δεν υπάρχει πια. Διάβασα αυτή την περίεργη δήλωση σε μια συνέντευξη που είχατε δώσει όταν πρωτοπροβλήθηκε το *Αμαρκορντ*(Βαλούκος 2003, 95)

Η απάντηση του Φελίνι:

Ίσως είπα ότι θα έπρεπε να αναδιφούμε στο παρελθόν με τέτοιο τρόπο ώστε να μην δηλητηριάζει το παρόν και να αφήνει ελεύθερο το μέλλον. Να το καταστρέψουμε, να το αφανίσουμε μόνο μ' αυτήν την έννοια(Βαλούκος 2003, 95)

Στη συνέχεια της συνέντευξης ο Φελίνι αναφέρεται και στον κινηματογράφο(του) σε σχέση με την μνήμη:

Ο κινηματογράφος της μνήμης. Μα τί είναι η μνήμη; Αν θυμόμαστε ένα επεισόδιο που συνέβη πριν δέκα χρόνια, έχουμε το επεισόδιο συν τα δέκα χρόνια που μας χωρίζουν... Επομένως, η μνήμη καθεαυτή δεν είναι κάποια αμετάβλητη ταξινόμηση ενός πράγματος, αλλά πάντα μια αμφισβητήσιμη , μεταβλητή σχέση με ένα βιωμένο γεγονός, την οποία δημιουργούμε οι ίδιοι με συναισθηματικό τρόπο. Οι αναμνήσεις είναι ο ίδιος μας ο εαυτός που καλλιεργεί, «επωάζοντας», θωπεύει και μετατρέπει ασταμύτητα ένα πράγμα που μας συνέβη μ' ένα συγκεκριμένο τρόπο. Δεν υπάρχει λοιπόν μνήμη με την έννοια της αμετάβλητης ταξινόμησης(Βαλούκος 2003, 95-96).

Οι ερωτήσεις και οι απαντήσεις σε σχέση με τα αυτοβιογραφικά στοιχεία στις ταινίες του, τις μνήμες, τη νοσταλγία, το παρελθόν και την παιδική/εφηβική του ηλικία είναι πολυάριθμες, διότι όπως φαίνεται τα παραπάνω στοιχεία είναι διάχυτα στο έργο του και χρίζουν σημασίας. Στις παραπάνω δηλώσεις όμως, ο Φελίνι μέσα σε λίγες γραμμές περιγράφει όλα όσα αναλύει η εν λόγω εργασία σε σχέση με τον κινηματογράφο και τη μνήμη, το παρελθόν και κατ' επέκταση με τη νοσταλγία.

Κεφάλαιο 4^ο: Νίνο Ρότα

Στο εν λόγω κεφάλαιο, θα γίνει αναφορά ζωή και το έργο του Νίνο Ρότα και οδηγώντας προοδευτικά από το γενικό στο ειδικό. Αναλυτικότερα, θα μελετηθεί η μουσική προσέγγιση το *Amarcord* και πως αυτή εκφράζει το συναίσθημα της νοσταλγίας. Έτσι, αφού θα παρουσιαστούν τα γενικά χαρακτηριστικά για το ποιός ήταν και πώς έδρασε ο Ρότα, θα υπάρξει ανάλυση των ιδιαίτερων προσωπικών μουσικών χαρακτηριστικών του, της αισθητικής του και πιο συγκεκριμένα σε σχέση με την ταινία του Φελίνι *Amarcord* και την έκφραση της νοσταλγίας.

4.1. Σύντομη αναφορά στη ζωή και το έργο του Νίνο Ρότα

Ο Νίνο Ρότα (Giovanni "Nino" Rota Rinaldi) γεννήθηκε στις 3 Δεκεμβρίου 1911 στο Μιλάνο από μια εύπορη, μουσική οικογένεια. Μεταξύ άλλων διακεκριμένων συγγενών, ο παππούς του, Giovanni Rinaldi, ήταν διάσημος πιανίστας. Ο Νίνο Ρότα χρησιμοποίησε, κατά τη διάρκεια των εφηβικών του χρόνων, το όνομα Nino Rinaldi (δηλαδή το επώνυμο του παππού του). Τα πρώτα μαθήματα πιάνου τα πήρε από την μητέρα του και πολύ γρήγορα, σε ηλικία μόλις 8 ετών, ο μικρός Νίνο Ρότα ξεκίνησε να γράφει μόνος του μουσικά κομμάτια, λαμβάνοντας τον χαρακτηρισμό παιδιθαύμα. Έγραψε, μάλιστα, το πρώτο του ορατόριο *L'infanzia di San Giovanni* όταν ήταν μόλις 11 ετών (Randel 1996, 767).

Μεγαλώνοντας σε μια οικογένεια αστών, χωρίς ιδιαίτερα οικονομικά και βιοποριστικά προβλήματα μπόρεσε να σπουδάσει σύνθεση και διεύθυνση ορχήστρας σε διάφορα μέρη, συμπεριλαμβανομένου του Κονσερβατορίου του Μιλάνου με τον Ιταλό συνθέτη Giacomo Orefice, και του Κονσερβατορίου της Santa Cecilia στη Ρώμη με τους Ildebrando Pizzetti και Alfredo Casella. Στην ηλικία των 20 χρόνων έφυγε από την Ιταλία και έζησε για μερικά χρόνια στις ΗΠΑ, όπου σπούδασε στο Ινστιτούτο Μουσικής του Curtis στη Φιλαδέλφεια διεύθυνση ορχήστρας με τον Fritz Reiner αλλά και σύνθεση με τον Rosario Scaleri ("Νίνο Ρότα" n.d.). Εκεί γνώρισε τους συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής Aaron Copland, Samuel Barber και Carlo Menotti, με τους οποίους κράτησε φιλικές σχέσεις. Μέσω αυτών ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με την αμερικανική ποπ μουσική της εποχής και την κινηματογραφική μουσική (Dyer 2010, 25). Έτσι, ο νεαρός Νίνο ενδιαφέρθηκε να ασχοληθεί, μεταξύ άλλων με τη σύνθεση μουσικής κινηματογράφου. Μετά από τις πρώτες του αυτές συνθέσεις και ενασχολήσεις στον χώρο της κλασικής μουσικής (οι οποίες συνεχίστηκαν αργότερα, παράλληλα με τη σύνθεση μουσικής κινηματογράφου), το 1933, όταν πια είχε γυρίσει πίσω στην Ιταλία, έγραψε την πρώτη μουσική για ταινία για το *Treno Popolare* του Raffaello Matarazzo (Φλέσσας 1993, 66). Επίσης, εκτός από το συνθετικό του έργο, ασχολήθηκε κατά τη διάρκεια της ζωής του ενεργά με τη διδασκαλία κλασικής μουσικής (αρμονία, αντίστιξη και

σύνθεση) στα πανεπιστήμια των ιταλικών πόλεων του Ταράντου και του Μπάρι(Dyer 2010, 25).

Ως παιδί θαύμα άρχισε την καριέρα του νωρίς ως μαέστρος και συνθέτης συμφωνικών έργων(51), μπαλέτων(5), καθώς και οπερών(11). Επίσης είχε γράψει μουσική για αρκετά θεατρικά έργα (10) καθώς και για την τηλεόραση. Οι μουσικές του καταβολές ήταν κατά βάση η κλασσική μουσική και πορεύτηκε με αυτές συνδυάζοντας τις με μελωδίες έως το τέλος της καριέρας του. Άλλωστε, οι περισσότεροι ιταλοί συνθέτες κινηματογράφου εκείνη την περίοδο προέρχονταν από τον χώρο της όπερας. Έτσι και ο Ρότα, έχοντας δουλέψει στον ίδιο χώρο ,και έχοντας επηρεαστεί εμφανώς από τον χώρο αυτόν, προσχώρησε στη μουσική επένδυση ταινιών εύκολα και αβίαστα(Inaraja 2009, 35).

Μέχρι το τέλος της ζωής του είχε γράψει συνολικά μουσική για παραπάνω από 150 ταινίες. Ο αριθμός αυτός είναι αξιοσημείωτος από μόνος του, όμως η αναγνωρισιμότητά του δεν περιορίζεται μόνο στην ποσότητα, δηλαδή στον αριθμό των συνθέσεων του για τον κινηματογράφο, αλλά και στην ποιότητα. Ο Νίνο Ρότα υπήρξε ένας συνθέτης που ταυτίστηκε με την μουσική κινηματογράφου, κυρίως του ιταλικού, διότι προσέφερε καινούργιες, ανάλαφρες και δημιουργικές συνθέσεις σε αυτήν την τέχνη. Εκτός από τις συνθέσεις για τις ταινίες του ιταλικού κινηματογράφου, ο Ρότα έγραψε μουσική και για αμερικανικές(4), γαλλικές(4) και αγγλικές(9) ταινίες.

Κάποιες από τις πιο χαρακτηριστικές συνθέσεις του για τον κινηματογράφο είναι μεταξύ άλλων η μουσική επένδυση των *The Godfather(I/1972, II/1974)* του F.F.Coppola, για την οποία κέρδισε βραβείο Χρυσής Σφαίρας, Γκράμι και Όσκαρ, *Romeo and Juliet(1968)* του F.Zeffirelli, *Il Gattopardo(1963)* του L.Visconti, *La Strada(1954)*, *Nights of Cabiria(1957)*, *Dolce Vita (1960)*, *8½ (1963)*, *Amarcord(1973)*, του Φ.Φελίνι.

Ωστόσο, η συνεργασία που τον καταξίωσε στο μουσικό κινηματογραφικό στερέωμα ήταν αυτή με τον Φελίνι, καθώς χαρακτηρίστηκε από πολλούς ως μια «από τις καλύτερες και μακροβιότερες συνεργασίες σκηνοθέτη/συνθέτη με υποδειγματικά αποτελέσματα»(Φλέσσας 1993, 18). Αξίζει να σημειωθεί ότι λίγες είναι οι συνεργασίες σκηνοθετών-μουσικών που έχουν μείνει στην ιστορία, όπως του Eisenstein με τον Prokofiev, του Hitchcock με τον Herrmann, του Leone με τον Morricone, και του Spielberg με τον Williams. Αναμφισβήτητα η συνεργασία Φελίνι-Ρότα είναι μία από αυτές, και μάλιστα από τις μακροβιότερες, καθώς ο Ρότα συνέθεσε τη μουσική για σχεδόν όλες τις ταινίες του Φελίνι, από το 1952 και το *Lo Sceicco bianco* έως και το *Prova d' orchestra to 1978*(Dyer 2010, 153). Έπειτα από παραπάνω από 20 χρόνια καλλιτεχνικής σύμπραξης, το αποτέλεσμα της εικόνας σε συνδυασμό με τον ήχο και τη μουσική ήταν κάτι που έβγαινε αβίαστα, καθώς ο Ρότα γνωρίζοντας την αισθητική και τον ψυχισμό του Φελίνι, ήξερε ακριβώς τί ζητούσε, τί σκεφτόταν ή πως θα το ήθελε δοσμένο.



Εικόνα 6: Ο Νίνο Ρότα με τον Φεντερίκο Φελίνι(“Ο Federico Fellini Περιγράφει Τη Σχέση Του Με Το Nino Rota” n.d.).

Για τον Φελίνι η μουσική σε μία ταινία δεν ήταν μουσική-χαλί(background), αλλά αδιάσπαστο κομμάτι της ιστορίας και της πλοκής. Για το λόγο αυτό, η μουσική του Ρότα στις ταινίες του, τύγγανε επεξεργασίας πριν ή κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων και δεν ήταν ένα στοιχείο που εισαγόταν την τελευταία στιγμή. Η κατάλληλη μουσική ήταν για τις ταινίες του το ίδιο σημαντική με τον κατάλληλο ηθοποιό, και όχι κάποιον β' ρόλο ηθοποιού, αλλά τον πρωταγωνιστικό(Inaraja 2009, 32).

Σε μία συνέντευξη του Φελίνι, ο ίδιος απάντησε σχετικά με τη μουσική στις ταινίες του και τη σχέση του με τον Νίνο Ρότα:

Η μουσική είναι ζωτική έκφραση· αποτελεί αδιάσπαστο τμήμα της αφήγησης, όπως και το φως, οι προοπτικές του ντεκόρ, τα κουστούμια, ο διάλογος, τα πρόσωπα των ερμηνευτών. Πολλά μουσικά κομμάτια έχουν γραφτεί πριν από το γύρισμα γιατί αισθάνομαι την ανάγκη να γυρίσω μερικές σεκάνς πάνω στο ρυθμό και τα συναισθήματα της μουσικής. Κατά τη γνώμη μου το αποτέλεσμα είναι πάντα θετικό. Η ατμόσφαιρα, οι κινήσεις της κάμερας, οι χειρονομίες και το παίξιμο των ηθοποιών, όλα γίνονται με τη μεγαλύτερη ακρίβεια, όταν βασίζονται σε πιο αρμονικούς ρυθμούς και συχνότητες(...)Ο Νίνο ζούσε μέσα στη μουσική, γι' αυτό θεωρώ ότι στάθηκα πολύ τυχερός που τον γνώρισα. Μπορούσα να μένω μέρες ολόκληρες ακούγοντας τον Νίνο να παίζει στο πιάνο, προσπαθώντας να προσδιορίσει ένα μοτίβο, να ξεδιαλύνει μια μουσική φράση με τέτοιο τρόπο, ώστε να ανταποκρίνεται με όσο το δυνατό μεγαλύτερη ακρίβεια στο συναίσθημα, τη συγκίνηση που επιθυμούσα να εκφράσω στην ταινία. Η ηχογράφηση της μουσικής μιας ταινίας είναι πάντα μια έντονη, λυτρωτική στιγμή(Bαλούκος 2003, 89).

4.2. Αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά στο συνθετικό ύφος του Νίνο Ρότα

Ο Νίνο Ρότα συγκαταλέγεται, δικαίως, ανάμεσα στους σημαντικότερους συνθέτες μουσικής κινηματογράφου, καθώς κατάφερε οι μελωδίες του, η μουσική του και η αισθητική του να παραμείνουν ανεξίτηλες στη μνήμη των θεατών αλλά και των ειδικών του χώρου του κινηματογράφου.

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μουσικής του, και ειδικότερα της μουσικής που συνέθεσε για κινηματογράφο, αποτελεί η **έμφαση στη μελωδία** και η κυριαρχία της. Ο Ρότα, παρ' όλο που γεννήθηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η μουσική του αισθητική δεν είχε επιρροές από τον δωδεκαφθογγισμό και τη ατονική μουσική που κυριαρχούσαν εκείνη την περίοδο, αλλά από τον Ρομαντισμό, ή καλύτερα από τον Ύστερο-Ρομαντισμό των τελευταίων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα. Έτσι, σύμφωνα με τα πρότυπα της μουσικής του Chopin και του Ravel, και φυσικά, της ιταλικής όπερας, η μουσική του προσωπικότητα και ιδιοσυγκρασία διαμορφώθηκε με βάση τη μελωδία και τη μελωδικότητα (Dyer 2010, 20-39).

Αυτός ο ρομαντικός λυρισμός είναι διάχυτος σε όλο το συνθετικό του έργο, και πολύ περισσότερο στο κινηματογραφικό. Για τον Ρότα -αλλά και για τον Φελίνι- η μουσική ήταν τόσο αυτόνομη και εκφραστική, όσο και οι εικόνες. Έτσι μέσω μιας λυρικής μελωδίας η εκφραστικότητα και η περιγραφή αισθήσεων και συναισθημάτων ήταν αβίαστη. Ο ίδιος μελέτησε την κλασσική μουσική ως συνθέτης, ως πιανίστας και ως ακαδημαϊκός. Αναλυτικότερα, η διδακτορική του διατριβή, η οποία είχε θέμα τη μουσική της ιταλικής αναγέννησης (μουσική που ανέδειξε τους χορούς και τα τραγούδια βάση μελωδίας), μας αποδεικνύει, πως η έμφαση στη μελωδία δεν πηγάζει μόνο από την ιδιοσυγκρασία και την αισθητική του, αλλά και έπειτα από ενασχόληση και μελέτη του ίδιου (Dyer 2010, 20-39).

Οι μελωδίες του συνήθως αποτελούνται από μία καθαρή μελωδική γραμμή, είναι μακροσκελείς και χωρίς μεγάλα τονικά διαστήματα. Έτσι, ο ρυθμός και η αρμονία ακολουθούν αυτήν, με τον ρυθμό να έχει ένα σχετικό «προβάδισμα» έναντι της αρμονίας, η οποία διατηρείται απλή. Σε αρκετές περιπτώσεις, κυρίως όσον αφορά την μουσική κινηματογράφου, ο ρυθμός υπηρετεί τα στοιχεία της δράσης της ταινίας αλλά και την ατμόσφαιρα της εκάστοτε σκηνής.

Άλλωστε, και ο ίδιος ο Ρότα, γνωρίζοντας τις δυνατότητες και τα προτερήματα του ως μουσικός και συνθέτης, επιχειρούσε σκόπιμα την ανάδειξη της μελωδίας. Αυτό ήταν αποδεκτό τόσο από τον ίδιο όσο και από τους συνεργάτες του και αποτέλεσε το χαρακτηριστικότερο γνώρισμα της μουσικής του. Τα λόγια του ίδιου μας επιτρέπουν να τεκμηριώσουμε ακόμη περισσότερο την παραπάνω αναφορά:

Το ωραίο πάντα συγκινεί, κατά κάποιο τρόπο μπορεί να νιώθεις λύπη παρ' όλο που πρόκειται για κάτι χαρούμενο(...)Μάλλον το ταλέντο μου είναι να

συνθέτω μελωδίες: η μελωδία, γενικά, έχει μια δύναμη συναισθηματική (Inaraja 2009, 35).

Επιπλέον, σύμφωνα με τα παραπάνω χαρακτηριστικά, οι μελωδίες του Ρότα χαρακτηρίζονται και ερμηνεύονται ως **cantabile**. Πολλοί ερευνητές του έργου του έχουν αναφερθεί στη μουσική του ως κάτι που «τραγουδάει και το τραγούδι έχει μια υποψία της απλότητας, του δημοφιλούς λυρισμού» (Dyer 2010, 27). Η ερμηνευτική προσέγγιση του cantabile επιτρέπει στη μελωδία να χαρακτηριστεί ως γλυκιά, όμορφη, πικρόγλυκη ή ακόμη και νοσταλγική. Αυτοί οι προσδιορισμοί των cantabile μελωδιών του ενισχύουν, μεταξύ άλλων, τη σύνδεση του έργου του με την έκφραση της νοσταλγίας. Σύμφωνα με έρευνες, οι cantabile μελωδίες δημιουργούν στον ακροατή το συναίσθημα της νοσταλγίας και της νοσταλγικότητας περισσότερο από κάθε άλλη μουσική ερμηνευτική υπόδειξη (Juslin 2019, 114).

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό γνώρισμα της μουσικής του Ρότα είναι η **λαϊκή χροιά**, και η **αμεσότητα** στις συνθέσεις του. Ο ίδιος πίστευε ακράδαντα, όπως είναι εμφανές και από το συνθετικό του έργο, πως η μουσική πρέπει να γίνεται αντιληπτή από το απλό κοινό και όχι μόνο τους κριτικούς κινηματογράφου ή τους μουσικούς. Για τον λόγο αυτό, η μουσική θα πρέπει ιδανικά να ακολουθεί «τους κανόνες της αμεσότητας» (Dyer 2010, 27). Ένας από τους τρόπους που προσέγγιζε τους εν λόγω κανόνες ήταν οι cantabile μελωδίες, καθώς όπως αποδεικνύει και η ίδια η λέξη, οι μελωδίες είναι τραγουδιστές, δηλαδή προσιτές στους θεατές για να τις σιγοτραγουδήσουν μετέπειτα ή να τις αναπαράγουν νοητά. Η αμεσότητα χρειάζεται την επανάληψη, η καλύτερη τη μνήμη, όπως ακριβώς και ένα δημοτικό τραγούδι, το οποίο είναι φτιαγμένο για να το επαναλαμβάνει ο λαός και να το θυμάται. Οι λιτές, λυρικές και χωρίς μεγάλα τονικά διαστήματα μελωδίες που αναφέρθηκαν παραπάνω, αποσκοπούν στην αμεσότητα μέσω της δυνατότητας της μίμησής τους.

Ένας ακόμα τρόπος που χρησιμοποιούσε ο Ρότα προκειμένου να επιτύχει την αμεσότητα είναι η **χρήση της δομής και των μορφολογικών στοιχείων ενός λαϊκού/δημοτικού τραγουδιού**. Πολλές φορές, ο ίδιος, μιμούταν στοιχεία των τραγουδιών της κάτω Ιταλίας, της Νάπολη αλλά και παλαιότερες μορφές ιταλικών τραγουδιών όπως είναι η καντσονέτα (canzonetta).¹ Ένα παράδειγμα είναι το τραγούδι *Paese mio* στην ταινία *Rocco e I suoi fratelli* (1960) του L. Visconti, το οποίο είναι γραμμένο από τον Ρότα, θυμίζοντας ένα παραδοσιακό τραγούδι της Πούλιας, με θέμα τη λαχτάρα του γυρισμού στο σπίτι (Goldmark, Kramer, and Lepper 2007, 254). Το συγκεκριμένο παράδειγμα παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς το θέμα του είναι ακριβώς η ομηρική διατύπωση της νοσταλγίας. Έτσι, η νοσταλγία στη συγκεκριμένη περίπτωση ανέρχεται όχι μόνο μουσικά μέσω της μελωδίας και της αρμονίας, αλλά και αφηγηματικά μέσω των στίχων, και μορφολογικά μέσω της δομής.

¹ Η canzonetta (τραγούδι) ήταν δημοφιλής ιταλική μουσική σύνθεση, η οποία γεννήθηκε γύρω στο 1560. Στις πρώτες μορφές της είναι παρόμοια με το μαδριγάλι, αλλά με ελαφρύτερες αποχρώσεις, και μόνο από το 18ο αιώνα, ειδικά έξω από την Ιταλία, ο όρος ήρθε για να δείξει ένα τραγούδι με οργανική συνοδεία, συνήθως σε λαϊκό ύφος (“Καντσονέτα” 2017).

Επιπρόσθετα, ο Ρότα εκτός από τη μορφολογία ενός δημοτικού/λαϊκού ιταλικού τραγουδιού, πολλές φορές χρησιμοποιούσε και **παραδοσιακές μελωδίες και ρυθμούς**. Η μεγάλη ικανότητά του να παραλλάσει θέματα με κάθε πιθανό τρόπο, του έδινε μια ευκολία στο να χρησιμοποιεί το παραδοσιακό υλικό και να το μετατρέπει ή να το παραλλάσει αναλόγως με την περίπτωση, προκειμένου να πετύχει το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Έτσι, σε αρκετές ιταλικές ταινίες συνέθεσε μελωδίες και ακούσματα της κάτω Ιταλίας, και πιο συγκεκριμένα από τη Νάπολη (ναπολιτάνικη μουσική). Η ταραντέλα, για παράδειγμα, ως είδος χορού και τραγουδιού της κάτω Ιταλίας, γοήτευε ιδιαίτερα τον Ρότα, και προσπαθούσε να φέρει αυτό το είδος παραδοσιακής μουσικής όχι μόνο στις αίθουσες του κινηματογράφου, αλλά και στα αυτιά των βόρειων Ιταλών. Δεν ήταν λίγες οι φορές, μάλιστα, που εκτός της πρωτότυπης σύνθεσης κομματιών για μια ταινία, παρέθετε και αυτούσια ήδη υπάρχοντα κομμάτια, με μια εμφανή προτίμηση σε λαϊκά άσματα (Dyer 2010, 71-80). Ένα ναπολιτάνικο τραγούδι, ή οποιοδήποτε δημοτικό τραγούδι που χρησιμοποιούσε ο Ρότα στις μουσικές του επενδύσεις, είχε περάσει από γενιά σε γενιά και πλέον το άκουσμά του αποτελούσε **λαϊκή ή/και συλλογική μνήμη**. Όπως έχει ήδη αναφερθεί προηγουμένως, ο Ρότα επιδίωκε να υπάρχει αμεσότητα στη μουσική του, αλλά και στη μουσική μιας ταινίας γενικότερα, είτε ήταν πρωτότυπη μουσική σύνθεση, είτε όχι.. Έτσι, η συλλογική μνήμη που μπορεί να προκαλέσει ένα κομμάτι ήταν ένα από τα επιθυμητά αποτελέσματά της.

Η **χρήση λαϊκών οργάνων και ηχοχρωμάτων** αποτελεί ένα επιπλέον χαρακτηριστικό γνώρισμα της μουσικής του Ρότα. Πιο συγκεκριμένα, στις συνθέσεις του συναντάμε συνεχώς όργανα από την παράδοση της κάτω Ιταλίας, όπως είναι το ακορντεόν (το οποίο υπάρχει σχεδόν σε κάθε σύνθεσή του), το μαντολίνο και η κιθάρα ως όργανα αρμονικής και ρυθμικής βάσης. Αντίστοιχα, ως μελωδικά όργανα χρησιμοποιεί το βιολί, το κλαρινέτο, το φλάουτο και την τρομπέτα. Ο παραπάνω συνδυασμός οργάνων, παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς αποτελείται από τα βασικά όργανα της ταραντέλας, με επιπλέον όργανο το ντέφι. Με αυτόν τον τρόπο και αυτήν την ηχοχρωματική παλέτα, ο Ρότα επιτυγχάνει ένα **οικείο άκουσμα· ένα άκουσμα μνήμης και ανάμνησης**. Ιδιαίτερα το ακορντεόν, το οποίο αποτελεί το κύριο όργανο της νέας ιταλικής παραδοσιακής μουσικής, χρησιμοποιείται κατά κόρον στη μουσική του, και τις περισσότερες φορές κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο.

Την εν λόγω εννοιακή παλέτα, την χρησιμοποιούσε περισσότερο στα ιταλικά φιλμ, χωρίς αυτό να του απαγορεύει να κάνει το ίδιο και στις μουσικές επενδύσεις ξένων παραγωγών. Για παράδειγμα, στη γνωστότερη μουσική του σύνθεση για την ταινία *The Godfather*, η οποία του χάρισε ένα Όσκαρ και ένα Γκράμι, επιλέγει να χρησιμοποιήσει στο βασικό θέμα το μαντολίνο, την κιθάρα, την τρομπέτα και το βιολί ως κύρια όργανα, δημιουργώντας έτσι την κατάλληλη ατμόσφαιρα λόγω θεματικής της ταινίας. Αυτό του επέτρεπε να συνδέσει με αληθοφάνεια την εικόνα με τη μουσική. Βέβαια, το βασικό θέμα, γνωστότερο ως *The Godfather Waltz*, εκτός από λαϊκοφανές, αποτελεί και ένα ισχυρό παράδειγμα, από τα πιο χαρακτηριστικά παγκοσμίως, μουσικής νοσταλγίας. Σε αυτό το αποτέλεσμα συμβάλουν η λυρική,

μελαγχολική, όμως ταυτοχρόνως γλυκιά μελωδική γραμμή, η ενορχήστρωση, τα ηχοχρώματα και τέλος, ο ρυθμός του γλυκού αργού βαλς σε $\frac{3}{4}$ (Goldmark, Kramer, and Lepper 2007, 253).

Παράλληλα με την παράθεση των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του συνθετικού ύφους του Ρότα, θα πραγματοποιηθεί και μια σύντομη επισκόπηση της έρευνας των έρευνα των Lahdelma και Eerola στο πανεπιστήμιο Jyväskylä στη Φινλανδία. Στην συγκεκριμένη έρευνα, οι Lahdelma και Eerola αναλύουν εάν η αρμονία μπορεί να δημιουργήσει το συναίσθημα της νοσταλγίας στον ακροατή, και την αποδεικνύουν προχωρώντας σε έρευνα και πείραμα.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, η νοσταλγία είναι ένα από τα πιο συχνά συναισθήματα τα οποία μπορεί κανείς να αισθανθεί ακούγοντας μουσική. Είναι ένα συναίσθημα που μπορεί κάποιος να αισθανθεί και να αντιληφθεί, με μοναδικό ερέθισμα τη μουσική χωρίς αυτό να συνδέεται με τα προσωπικά του βιώματα (Juslin and Laukka 2004). Στο πείραμα της έρευνας χρησιμοποιήθηκαν 14 διαφορετικές συγχορδίες με βάση το ντο και δύο διαφορετικά ηχοχρώματα (πιάνο και έγχορδα). Στα αποτελέσματα του πειράματος αυτού παρατηρήθηκε πως οι συγχορδίες που διεγείρουν περισσότερο το συναίσθημα της νοσταλγίας είναι η τρίφωνη ελάσσονα, η ελάσσονα μεθ' εβδόμης, η μείζονα μεθ' εβδόμης, και η μείζονα μεθ' εβδόμης σε δεύτερη αναστροφή⁴₃. Τη μεγαλύτερη απήχηση είχε η τελευταία, και ως προς το ηχοχρώμα παρατηρήθηκε ότι η εκδοχή των συγχορδιών με πιάνο δημιουργούσε συχνότερα το συναίσθημα της νοσταλγίας.

Έπειτα από τα παραπάνω αποτελέσματα της παραπάνω έρευνας, ακολουθεί η επεξήγηση αυτών και η προσπάθεια να διερευνηθεί επιστημονικά και τεκμηριωμένα το αποτέλεσμα. Στην προσπάθεια αυτής της επεξήγησης οι ερευνητές έκαναν κάποιες υποθέσεις: Οι μείζονες και οι ελάσσονες συγχορδίες έχουν χαρακτηριστεί και κατηγοριοποιηθεί ήδη από τον 14^ο αιώνα ως χαρούμενες/φωτεινές και λυπητερές/μελαγχολικές/νοσταλγικές συγχορδίες αντίστοιχα. Η κατηγοριοποίηση αυτή έχει επικρατήσει καθολικά, κυρίως λόγω της διάδοσης της δυτικής μουσικής, όμως δεν μπορούμε να διακρίνουμε ότι στον εγκέφαλο υπάρχει «εγκατεστημένος» αυτού του είδους ο χαρακτηρισμός, διότι αυτό συμβαίνει λόγω κοινωνικών ή ψυχολογικών παραγόντων και όχι βιολογικών. Επίσης, ως προέκταση του παραπάνω χαρακτηρισμού των συγχορδιών μείζονας και ελάσσονας, προκύπτει πως η μείζονα συγχορδία αντιπροσωπεύει το χαρούμενο παρόν ή το φωτεινό μέλλον, ενώ η ελάσσονα συγχορδία αντιπροσωπεύει το παρελθόν, την ανάμνηση και τη νοσταλγία. Για αυτόν τον λόγο η *diminuita* έχει καθιερωθεί ως η συγχορδία του ονείρου και της αναπόλησης, και αποτελείται από διαστήματα 3^{ης} μικρής, το χαρακτηριστικό διάστημα της ελάσσονας συγχορδίας. Μία από τις επεξηγήσεις σχετικά με την επικράτηση της μείζονας μεθ' εβδόμης σε δεύτερη αναστροφή⁴₃, ως την συγχορδία που προκαλεί το συναίσθημα της νοσταλγίας, είναι πως στο υποσυνείδητό μας περιμένουμε τη λύση της συγχορδίας. Με αυτό το σκεπτικό, το συναίσθημα της προσμονής και της λαχτάρας μπορεί εύκολα να μεταφραστεί ως νοσταλγικό. Επίσης, στη μείζονα μεθ' εβδόμης συναντάμε τη μείζονα τρίφωνη συγχορδία συν ένα

διάστημα τρίτης μικρό, το οποίο θεωρείται το χαρακτηριστικό διάστημα του ελάσσονα τρόπου, και έτσι το αποτέλεσμα είναι μια χαρμολύπη, κάτι γλυκόπικρο, δηλαδή νοσταλγικό(Lahdelma and Eerola 2015, 245-258).

Το γεγονός πως ο Ρότα χρησιμοποιεί κατ' εξοχήν **κύριες συγχορδίες και αρμονικές συνδέσεις** στα έργα του, σε συνδυασμό με την παραπάνω έρευνα, μας βοηθάει να επεξηγήσουμε και να αποδείξουμε γιατί η μουσική του θεωρείται ή/και είναι νοσταλγική. Χρησιμοποιώντας απλές συγχορδίες και αρμονικές συνδέσεις, μεταξύ άλλων, αποσκοπούσε και στην αμεσότητα. Η κλασική μουσική αποτελεί τη βάση των συνθέσεων του Ρότα, όμως σε συνδυασμό με τη λαϊκή/παραδοσιακή αλλά και δημοφιλή/ποπ μουσική της εποχής(όπως η τζαζ), φαίνεται πως το αποτέλεσμα που δημιουργείται από αυτή τη μίξη ήταν προσιτό προς το κοινό.

Έτσι, μέσω της αρμονικής ανάλυσης των συνθέσεων του Ρότα για τον κινηματογράφο, διακρίνεται ότι οι συνδέσεις που χρησιμοποιεί είναι κατά βάση οι κύριες I-IV-V. Αυτό το μοτίβο αρμονικής σύνδεσης βοηθάει στο να υπάρξει όντως έμφαση στη μελωδία και να κυριαρχεί ο λυρισμός και η μελωδικότητα. Άλλωστε, και στα δημοτικά/λαϊκά τραγούδια δεν υπήρχαν πολλές δευτερεύουσες συνδέσεις και τονικές ασάφειες. Συμπερασματικά, μπορούμε να αναφέρουμε πως οι συγχορδίες που χρησιμοποιούσε κατά κόρον είναι και αυτές που σχετίζονται με την δημιουργία της νοσταλγίας ακούγοντάς τις, οι οποίες είναι: η μείζονα, η ελάσσονα, η μείζονα μεθ' εβδόμης και οι αναστροφές αυτών. Στο επόμενο κεφάλαιο θα αναλυθεί αρμονικά το βασικό θέμα από την ταινία *Amarcord*.

Λόγω της απλής αρμονίας που χρησιμοποιούσε στα έργα του, ο Ρότα προτιμούσε τις **μετατροπίες** για να τα εμπλουτίσει. Για παράδειγμα, εάν συνθέτετε μια μελωδική γραμμή σε σολ ελάσσονα, μέχρι το τέλος του κομματιού, το πιθανότερο είναι να έχει περάσει από δύο, τρεις ή και παραπάνω- τονικότητες. Αφού ολοκληρωθεί ο «κύκλος» στην αρχική τονικότητα, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μια μορφή κουπλέ-ρεφραίν, ενδεχομένως να περάσει στην μείζονά της. Εν συνεχεία, υπήρχε η πιθανότητα να περάσει και από ακόμη μια τονικότητα πριν καταλήξει στην αρχική για την τελική επανέκθεση του θέματος.

Επιπρόσθετα, **η εναλλαγή μείζονας-ελάσσονας** κλίμακας, που χρησιμοποιεί σχεδόν πάντα στις συνθέσεις του για τον κινηματογράφο, δημιουργεί ανάμεικτα συναισθήματα, όπως αυτό της νοσταλγίας. Η μείζονα θεωρείται πως δημιουργεί ευχάριστα συναισθήματα και χαρούμενες αναμνήσεις, ενώ η ελάσσονα συναισθήματα θλίψης και λυπητερές αναμνήσεις(Lahdelma and Eerola 2015, 248-249). Έτσι, η εναλλαγή αυτών των δύο συναισθημάτων χαράς και λύπης, είναι πιθανόν να δημιουργήσει ένα μείγμα αυτών, μια χαρμολύπη, μια νοσταλγία.

Οι παραλλαγές ενός θέματος(είτε αρμονικές, είτε μελωδικές, είτε ρυθμικές), όπως και οι εκφραστικές μελωδίες, ήταν κάποια από τα συνθετικά χαρακτηριστικά του Ρότα, τα οποία μπορούμε να διακρίνουμε στις περισσότερες συνθέσεις του. Εκτός, βέβαια, από τις παραλλαγές στην πρωτότυπη μουσική μιας ταινίας, σχεδόν πάντα

συναντάμε και παραλλαγές ήδη υπάρχουσας μουσικής. Ο ίδιος, είχε πολύ μεγάλη ευκολία στο να παίρνει μία ήδη υπάρχουσα μουσική και να την ταιριάζει απόλυτα με το ρυθμό, την αίσθηση και το ζητούμενο της ταινίας. Ωστόσο, τις περισσότερες φορές δεν χρησιμοποιούσε αυτούσιες τις μουσικές αυτές, αλλά τις διασκεύαζε, και πολύ συχνότερα τις ένωνε με τις δικιές του συνθέσεις, χρησιμοποιώντας όμως χειρουργική ακρίβεια στις συνθετικές του αποφάσεις, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να είναι σαν ένα κομμάτι, σε απόλυτη συνύπαρξη (Inaraja 2009, 54). Αυτά τα στοιχεία θα αναλυθούν εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο, καθώς χρησιμοποιήθηκαν με μεγάλη επιτυχία στο *Amarcord*.

Ο Ρότα, θεωρούνταν ένας κλασικός συνθέτης κινηματογράφου, με λαϊκές επιρροές και ακούσματα. Την εποχή που ξεκίνησε τις πρώτες του συνθέσεις, δηλαδή τη δεκαετία του 1930'-1940', τα ρεύματα που κυριαρχούσαν ήταν η ατονικότητα, ο δωδεκαφθογγισμός, και αργότερα ο σειραϊσμός και η *avant-garde*. Συμπερασματικά ωστόσο, η αισθητική του και οι απόψεις του πλησιάζουν περισσότερο στον νεοκλασικισμό. Εντούτοις, σύμφωνα και με την παρακάτω παραπομπή, αν και δεν ήταν εκ διαμέτρου αντίθετος με την ατονικότητα, πίστευε πως δεν προσδίδει στη μουσική την αμεσότητα που τόσο πολύ κυνηγούσε και λαχταρούσε:

Όταν άρχισε η μουσική κινηματογράφου, η σύγχρονη μουσική περνούσε κρίση και όλα ήταν περίπλοκα. Η μουσική κινηματογράφου όμως ήταν το αντίθετο, την χαρακτήριζε η απλότητα και ήταν σαν να επιστρέφει στις παλιές ρίζες. Μετά τον Στραβίνσκι υπήρχε πολύ μεγάλη εξέλιξη στη μουσική αλλά ήταν μακριά από το κοινό... Αυτή η μουσική είναι για τους θεωρητικούς, για μια ελίτ, και αυτοί οι συνθέτες θεωρούσαν πως η μουσική κινηματογράφου δεν είχε επίπεδο. Γιατί η μουσική δεν είναι κοντά στο κοινό; Γιατί οι συνθέτες δεν έχουν καθαρές ιδέες και κρύβονται στις περιπλοκότητες (Inaraja 2009, 34).

Ο Ρότα πίστευε, πως η μουσική θα πρέπει να είναι κοντά στο κοινό, έτσι ώστε να μπορεί να την αντιληφθεί, να την τραγουδήσει και να ταυτιστεί μαζί της. Τα μέσα που χρησιμοποιούσε ως συνθέτης ήταν μεν κλασσικά (κλασσική αρμονία και δομή) αλλά με λαϊκές επιρροές και επιδράσεις στο ηχόχρωμα και τη μελωδία. Έτσι, το αποτέλεσμα είναι μια **σύζευξη λόγιας και λαϊκής μουσικής**. Με αυτόν τον τρόπο πετύχαινε την αμεσότητα που τόσο πολύ επιθυμούσε. Αλλά και πέραν του συνθετικού αποτελέσματος, ως άνθρωπος, έδειχνε σεβασμό και θαυμασμό προς την κλασσική μουσική, αλλά και προς τη λαϊκή και στη δημοφιλή μουσική, αρκεί να υπήρχε ποιότητα. Αγαπούσε εξίσου τον Stravinsky, την ιταλική όπερα, τα ναπολιτάνικα τραγούδια αλλά και την τζαζ (Inaraja 2009, 34-36). Οι κλασσικές βάσεις σε συνδυασμό με τη μουσική των καμπαρέ ή των, αγαπημένων του Φελίνι, τσίρκων δημιουργούν ένα χαρακτηριστικό, προσωπικό άκουσμα. Παρά το γεγονός ότι είναι φαινομενικά οικείο, το άκουσμα αυτό που δημιουργείται, δεν τον καθιστά συνηθισμένο ή γλυκανάλατο (Φλέσσας 1993, 18). Γενικότερα στη ζωή του δεν ήθελε

να περιορίζεται σε μια highbrow κουλτούρα,² που ξεκινάει και καταλήγει σε έναν συγκεκριμένο τύπο και αριθμό ανθρώπων. Ήθελε αυτή η κουλτούρα να υπάρχει και στις δημοφιλείς(ποπ) ταινίες της εποχής, χωρίς να αποκλείει έτσι τη λαϊκή ή την κλασική μουσική(Dyer 2010, 38-39) Συμπερασματικά, αυτή τη σύζευξη λόγιας με λαϊκής μουσικής θα μπορούσε να χαρακτηριστεί με τον ορισμό *pastiche*, που σημαίνει ένα ποτ πουρί καλλιτεχνικών ιδεών, ρευμάτων και στυλ(Webster, n.d.).

Εν συνεχεία, θα γίνει αναφορά σε κάποιες από τις τεχνικές μουσικής επένδυσης που χρησιμοποιεί ο Ρότα στις συνθέσεις του για τον κινηματογράφο. Μία πολύ γνωστή τεχνική στον χώρο του κινηματογράφου είναι αυτή του **leitmotiv**, το οποίο είναι ένα σύντομο και χαρακτηριστικό μελωδικό, αρμονικό ή ρυθμικό μοτίβο του οποίου ο σκοπός είναι να επαναλαμβάνεται περιοδικά και να θυμίζει ένα ορισμένο πρόσωπο μια ιδέα ή ένα συναίσθημα(Μπόργης n.d.).

Αυτήν την τεχνική, την χρησιμοποιούσε σχεδόν πάντα με άμεσο ή έμμεσο τρόπο και ο Ρότα. Με έμμεσο τρόπο εννοούμε πως το leitmotiv που χρησιμοποιούσε αρκετές φορές, ήταν ένα πιο προσωπικό, πιο βαθυστόχαστο είδος, που αντανakλούσε κυρίως τον ψυχικό κόσμο των χαρακτήρων και ήταν πολύ στενά συνδεδεμένο με αυτούς. Είτε με άμεσο, είτε με έμμεσο τρόπο, το leitmotiv ήταν, και συνεχίζει να είναι, τόσο διαδεδομένο στην κινηματογραφική μουσική διότι ενισχύει την αφηγηματική εξέλιξη του έργου. Ο Ρότα, συνδύαζε συχνά τα αγαπημένα του χαρακτηριστικά σύνθεσης: τη λυρική μελωδία, τις παραλλαγές και το leitmotiv. Έτσι, παράλληλα με την αφηγηματική εξέλιξη, εξελίσσονταν και τα leitmotiv, τα οποία ήταν συνήθως cantabile μελωδικά μοτίβα, μέσω των παραλλαγών(Goldmark, Kramer, and Lepper 2007, 252).

Η κινηματογραφική μουσική του Ρότα, παρέμεινε ανεξίτηλη ανά τα χρόνια και αποτελεί υπόδειγμα μουσικής επένδυσης, διότι κατάφερε μέσω αυτής να περιγράψει συναισθήματα και καταστάσεις, που ήταν αδύνατο να δοθούν αποκλειστικά μέσω της εικόνας. Όπως κάθε άλλη αποδεκτά «καλή» μουσική επένδυση, δεν εμπίπτει στην κατηγορία της μουσικής backgroundπου απλά συνοδεύει την εικόνα, χωρίς να εξυπηρετεί καμία άλλη λειτουργία και σκοπιμότητα(Μπόργης n.d.).

Στη σύνθεση μουσικής κινηματογράφου της εποχής του Ρότα, υπήρχαν δύο βασικοί τρόποι:

- 1) **Μikey Mousing**: Όπως μαρτυρά και ο τίτλος, προέρχεται από τα καρτούν, δηλαδή η μουσική ταιριάζει και περιγράφει απόλυτα κάθε σκηνή, κάθε κίνηση και την ακολουθεί. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής, αποτελεί η μουσική του «πατέρα» της μουσικής κινηματογράφου, Μαξ Στάινερ.
- 2) **Over-all**: Η μουσική δεν είναι περιγραφική σε σχέση με την εικόνα, αλλά **συμπληρωματική**. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτής αποτελεί και η

² Μία σοβαρή και προοριζόμενη μόνο για ευφυείς και μορφωμένους ανθρώπους τέχνη, οι οποίοι γνωρίζουν πολλά για αυτές τις μορφές τέχνης. ("Meaning of Highbrow in English," n.d.)

μουσική του Ρότα, ο οποίος ήθελε η μουσική να έχει κάποια βάση από μόνη της, χωρίς την συνοδεία εικόνας(Goldmark, Kramer, and Lepper 2007, 250).

Ένας από τους λόγους για τους οποίους η συνεργασία Ρότα-Φελίνι ήταν τόσο επιτυχημένη, είναι η προσέγγισή τους ως προς την αισθητική της εικόνας σε συνδυασμό με τη μουσική. Η σκηνοθεσία του Φελίνι άλλωστε, δεν χρειαζόταν τη μουσική για να υποδείξει τη διαδοχή των εικόνων. Ο ρυθμός μιας σεκάνς, βέβαια, είναι ένα πολύ σημαντικό στοιχείο και η μουσική να βοηθήσει στο να βρεθεί. Ωστόσο αν υπάρχει αυτοτέλεια εικόνας και μουσικής, δεν χρειάζεται η μία να καλύπτει την άλλη(Goldmark, Kramer, and Lepper 2007, 251).

Η παραπάνω άποψη ενισχύεται και από τα λεγόμενα του Φελίνι:

Ξέρετε, βέβαια, πως ο Ρότα έχει επενδύσει μουσική σε πολλές ταινίες μου. Σ' οποιαδήποτε ταινία η μουσική πρέπει να είναι όσο το δυνατόν περισσότερο "δεμένη" με την εικόνα, την οποία οφείλει να τονίσει και να ενισχύσει. Ταυτόχρονα όμως είναι απαραίτητο να δημιουργεί κάποια "περάσματα", και, ως μουσικός επιτραπέζιος παραδοξολόγος, να μην είναι ανεικονική. Θέλω να πω: Να μην είναι απλές εύηχες νότες. Διαπίστωσα, λοιπόν, ότι η μουσική του Ρότα στις ταινίες μου ταιριάζει άψογα, ακριβώς γιατί διαθέτει και μια δική της εικόνα. Το σωστό πάντρεμα και των δύο, και ιδού το καλό αποτέλεσμα(...).Οποσδήποτε η τελική εικόνα είναι μόνο μία, κι αυτή είναι του Φελίνι. Πριν όμως από τη μουσική ήταν εικόνα στερημένη από διαφάνεια. Την απέκτησε, όση απέκτησε, με τη μουσική του Ρότα(Μάρκου 1994, 27-28).

Κυρίως όσον αφορά τις ταινίες του Φελίνι, η μουσική του Ρότα συνδέθηκε τόσο καλά με την εικόνα, διότι δεν ήταν μονόπλευρη, και αποτελεί ένα ακόμα στοιχείο αφήγησης. Καθώς δεν υπάρχει η δυνατότητα να αφηγηθεί κάποιος λεκτικά κάτι μέσω της μουσικής, η ίδια πρέπει να παρέχει τη δυνατότητα να αφηγηθεί μια ιστορία, δημιουργώντας παράλληλα συναισθήματα και ιδέες. Ωστόσο, υπάρχουν κάποια συναισθήματα που δεν είναι εύκολο να περιγραφούν ούτε με λέξεις, ούτε με εικόνες, και ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το συναίσθημα της νοσταλγίας(Goldmark, Kramer, and Lepper 2007, 248-9). Η μουσική σε μία ταινία είναι αυτή που περιγράφει και μεταφέρει πολύ συχνότερα τη νοσταλγία από ότι η εικόνα, επειδή είναι ένα περίπλοκο, ανάμεικτο συναίσθημα. Με αυτόν τον τρόπο, και η μουσική του Ρότα, εκτός από τα συνθετικά χαρακτηριστικά που αναλύσαμε παραπάνω, έχει τη δυνατότητα να εκφράζει τη νοσταλγία.

Ο Ρότα κατάφερε να περιγράψει το κλίμα, τις δραματικές καταστάσεις, τις σκέψεις και τον ψυχικό κόσμο των πρωταγωνιστών, ξεφεύγοντας από τα συνηθισμένα πρότυπα. Στις περισσότερες ταινίες του Φελίνι η μουσική λειτουργεί αντιστικτικά με την εικόνα, που σε πρώτη ματιά φαντάζει αταίριαστη(Φλέσσας 1993, 18).

4.3. Αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικής επένδυσης του *Amarcord*: Η έκφραση της νοσταλγίας

Η μουσική του *Amarcord* ξεκινάει ήδη από τα πρώτα δευτερόλεπτα της ταινίας, στους τίτλους αρχής. Οι τίτλοι αρχής πρακτικά λειτουργούν ως εισαγωγή της ταινίας, παρουσιάζοντας αφενός τους συντελεστές της, και εισάγοντας αφετέρου τον θεατή στο κλίμα και την αίσθησή της μέσω της μουσικής. Έτσι και στη συγκεκριμένη περίπτωση, το φόντο είναι απλό, με μια απλή επίσης γραμματοσειρά, έτσι ώστε να δοθεί έμφαση στη μουσική: «Το θέμα του Ρότα προκαλεί στον θεατή συναισθήματα»(Inaraja 2009, 57). Με αυτόν τον τρόπο προετοιμάζει τον θεατή για την ατμόσφαιρα της ταινίας, δίνει δηλαδή την πληροφορία με αόριστο τρόπο από το πρώτο κιόλας λεπτό. Στο πρώτο αυτό κεντρικό μουσικό θέμα ξεχωρίζουν όλα τα χαρακτηριστικά της μουσικής του Ρότα. Η εννοχρήστρωση είναι λιτή, η αρμονία απλή, με έμφαση στη μελωδία και θυμίζοντας ένα τραγούδι της δεκαετίας του 1930' (Inaraja 2009, 57-58). Το τραγούδι που θυμίζει είναι το *September in the rain*, ένα πολύ γνωστό τραγούδι της δεκαετίας που πραγματεύεται η ταινία, το οποίο εκφράζει τη νοσταλγία, καθώς οι στίχοι έχουν να κάνουν με την αναπόληση παλαιών στιγμών και την ανάμνηση, όπως ακριβώς και ο τίτλος της ταινίας που σημαίνει «*Θυμάμαι*»(Dyer 2010, 169).

Τις κινηματογραφικές μουσικές του Ρότα ,κυρίως αυτές σε συνεργασία με τον Φελίνι, μπορούμε να τις χωρίσουμε σε δύο κατηγορίες:

- 1) Την αυθεντική, πρωτότυπη μουσική επένδυση που συνέθεσε ο Ρότα για τη συγκεκριμένη ταινία.
- 2) Τις παραλλαγές και τις αναφορές άλλων κομματιών, που χρησιμοποιούσε ο Ρότα μέσα στη ταινία.

Έτσι, και στο *Amarcord*, υπάρχουν αυτές οι δύο κατηγορίες. **Η πρωτότυπη μουσική επένδυση περιέχει τρία βασικά θέματα:**

α) το κυρίως θέμα (στους τίτλους αρχής και τέλους)

β) το θέμα της γιορτής

γ) το θέμα του τυφλού ακορντεονίστα.

Αυτά τα τρία βασικά θέματα χρησιμοποιούνται κατά τη διάρκεια της ταινίας με διάφορες παραλλαγές: αρμονικές, ρυθμικές, συμπτύξεις μεταξύ τους, και μίξεις με την ήδη υπάρχουσα μουσική που χρησιμοποιήθηκε για την ταινίας. Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι παραλλαγές διαδραματίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στη μουσική του Ρότα, και έτσι επιτυγχάνει την πλήρη ταύτιση της εικόνας με τον ήχο της ταινίας, διότι σε κάθε σκηνή οι ανάγκες και τα ζητούμενα είναι διαφορετικά(Inaraja 2009, 50).

Στην παρακάτω εικόνα βλέπουμε το **βασικό θέμα του Amarcord**. Το κομμάτι είναι γραμμένο σε σολ μείζονα, με βασικό άξονα την απλή μελωδία χωρίς μεγάλα διαστήματα και την λιτή εναρμόνιση. Οι διαδοχές των συγχορδιών είναι αυτές των I-IV-V, και οι συγχορδίες που συναντούμε είναι κυρίως μείζονες και ελάσσονες τρίφωνες με τις αναστροφές τους, μείζονες μεθ' εβδόμης, μείζονες με ένατη και ελάσσονες μεθ' εβδόμης. Με άλλα λόγια, οι συγχορδίες, που σύμφωνα με την έρευνα των Lahdelma και Eerola(2015) δημιουργούν συγχότερα στον ακροατή το συναίσθημα της νοσταλγίας.

4

dal film "AMARCORD"

Amarcord

Musica di Nino Rota

—άλωτα C.—

Moderato

Chords and bass notes shown in the score:

- System 1: G, G7+9, G6, Cm7 3fr. Bass: Sol, Sol7+/9, Sol6, Dom7
- System 2: A7b9, G, D7/5+, D7, G. Bass: Ladi7, Sol, Re7/5+, Re7, Sol
- System 3: G7+9, G6, Cm7 3fr. Bass: Sol7+/9, Sol6, Dom7
- System 4: A7b9, G, D7/5+, D7, G. Bass: Ladi7, Sol, Re7/5+, Re7, Sol

© 1974 by Edizioni Musicali C.A.M. s.r.l. - Roma
 Proprietà per tutti i paesi:
 Edizioni Musicali C.A.M. s.r.l. - Via Cola di Rienzo, 152 - 00192 Roma
 Tutti i diritti sono riservati o termine di legge. All rights reserved. International Copyright secured.

3

³ http://www.dailypianosheets.com/piano/sheets/44720/Nino_Rota_Amarcord.html

Πέραν όμως της εναρμόνισης που αναπτύσει ευκολότερα τη νοσταλγία στον ακροατή, υπάρχει και ο παράγοντας της ενορχήστρωσης που σίγουρα συμβάλει σε αυτή. Η ενορχήστρωση αποτελείται από μια μικρή ορχήστρα, οι ήχοι της οποίας παραπέμπουν στη τζαζ, καθ' ότι αποτελείται από πιάνο, ακορντεόν, άρπα, ντραμ σετ, μαρίμπα, βιολί, βιόλα, τσέλο, κοντραμπάσο, φλάουτο, κλαρινέτο, φαγκότο, τρομπόνι, τρομπέτα και σαξόφωνο. Παρατηρούμε πως το ακορντεόν, για ακόμη μια φορά δε λείπει από σχεδόν καμία σύνθεση του Ρότα, καθώς αποτελεί ένα όργανο-σήμα κατατεθέν της ιταλικής κουλτούρας, και ιδιαίτερα της νότιας Ιταλίας. Επίσης, είναι σημαντικό πως στη συγκεκριμένη ταινία στην οποία εξιστορούνται αναμνήσεις, υπάρχουν όργανα, όπως είναι το ακορντεόν ή η άρπα, τα οποία χρησιμοποιούνται ως «όργανα αναπόλησης» λόγω του ηχοχρώματός τους.

Ένα ακόμη στοιχείο που οδηγεί συνειρμικά στο γεγονός ότι η νοσταλγία είναι ένα από τα θεμελιώδη μοτίβα του *Amarcord* φανερώνεται από τον αρχικό τίτλο του κυρίως θέματος. Η μουσική επένδυση η οποία έφερε το όνομα «*Η μελαγχολία μου*» υποδुकνεύει την ανάπτυξη της νοσταλγίας τόσο σε μια κινηματογραφική όσο και σε μια μουσική βάση. Η μελαγχολία αρχικά ήταν του Φελίνι, καθώς την ένιωθε για την πόλη του, το Ρίμινι, και αργότερα ήταν του Ρότα, αφού αισθάνθηκε το νόημα της, συνέθεσε ένα κομμάτι κατάλληλο της υποσυνείδητης ή μη αίσθησης και του συναισθήματος της ταινίας(Inaraja 2009, 14).

Ο Φελινικός κόσμος είναι ένας κόσμος από βιώματα μνήμες και αθέατες μελλοντικές ήττες και επιβολές. Μ. Χατζιδάκις(Μπόγρης n.d.).

Το δεύτερο θέμα, το θέμα της γιορτής παρουσιάζεται στην πρώτη σκηνή της ταινίας, όπου διαδραματίζεται η fogaraccia, μια ιταλική γιορτή καλωσορίσματος της άνοιξης και αποχαιρετισμού του χειμώνα. Το κομμάτι αυτό, συνοδεύει τις εικόνες των συναντήσεων, των κοινωνικών συναθροίσεων και των εκδηλώσεων του χωριού. Ο χαρακτήρας του είναι βέβαια γιορτινός, χαρούμενος και πολύ λαϊκός. Με την ανάλαφρη αυτή μελωδία, η οποία χαρακτηρίζει πολύ σωστά το κλίμα μιας τοπικής γιορτής, ο θεατής έχει τη δυνατότητα να μπει στο κλίμα της. Επιπλέον, ο ρυθμός είναι εμβλητικός, προορισμένος για να παιχτεί από μια μπάντα, η οποία όντως εμφανίζεται και ντουμπλάρει τη μουσική επένδυση. Ο Ρότα ήθελε να δώσει την πλήρη αίσθηση μιας μπάντας, και έτσι η εκτέλεση της μουσικής επένδυσης είναι εξεπιούτου λίγο ξεκούρδιστη και όχι πολύ καλά ερμηνευμένη, όπως ακριβώς συμβαίνει στις περισσότερες μπάντες που πλαισιώνουν μια τοπική γιορτή(Inaraja 2009, 58).

Το τρίτο θέμα, το θέμα του τυφλού ακορντεονίστα, είναι και αυτό που προόριζε και ήθελε ο Ρότα να είναι το βασικό της ταινίας. Αποτελείται από μία πολύ λυρική μελωδία ερμηνευμένη από ένα σόλο ακορντεόν στο Α΄ μέρος, και στο Β΄ μέρος έχουμε την επανάληψη του θέματος σε μια διανθισμένη ενορχηστρωτικά παραλλαγή με ακορντεόν, πιάνο, κρουστά, κλαρινέτο και φλάουτο. Είναι γραμμένο σε ελάσσονα κλίμακα, διότι «έτσι είναι πιο εύκολο να περιγράψει τη νοσταλγία»(Inaraja 2009, 53).

Ωστόσο, το Β΄ μέρος παρουσιάζεται σε μείζονα κλίμακα, με έναν πιο εύθυμο χαρακτήρα λόγω κλίμακας και ενορχήστρωσης, και έπειτα ξαναγυρίζει στην ελάσσονα, δηλαδή στο Α΄ μέρος.

Ο κύκλος αυτός ελάσσονα-μείζονα-ελάσσονα, εκτός από χαρακτηριστικό στις συνθέσεις του Ρότα, παραπέμπει και στη διαδικασία δημιουργίας της αίσθησης της νοσταλγίας. Παραδείγματος χάριν, υπάρχει αρχικά μια ανάμνηση, είτε λυπηρή είτε χαρούμενη, και η αναπόλησή της. Καθώς όμως η έκφραση του παρελθοντικού χρόνου συνδέεται ηχητικά με την ελάσσονα κλίμακα, αυτή χρησιμοποιείται και σε αυτήν την περίπτωση (Lahdelma and Eerola 2015, 248-249). Έπειτα η ανάμνηση αυτή δημιουργεί την γλυκιά αίσθηση της νοσταλγίας αφού εμφανίζεται η μείζονα κλίμακα, που σε αυτήν κυριαρχούν τα θετικά συναισθήματα (χαράς, πληρότητας) έναντι των αρνητικών (Stephan et al. 2015, 1395-1400). Τέλος, έχουμε την επαναφορά στο παρόν και τον αρχικό χωροχρόνο της ανάμνησης, εκφρασμένη με την αρχική ελάσσονα.

Το παραπάνω θέμα, ακούγεται όταν η γιορτή της fogaraccia τελειώνει, αλλά και σε άλλες σημαντικές στιγμές μεγάλου δέους, λυρισμού και συναισθηματισμού κατά τη διάρκεια της ταινίας. Παραδείγματος χάριν όταν το πλήθος περιμένει με ανυπομονησία και θαυμασμό το πλοίο Rex ή κατά τη στιγμή της ερωτικής απογοήτευσης της Gradisca (Inaraja 2009, 53).

Στα πρώτα δέκα λεπτά της ταινίας έχουν ήδη ακουστεί τα 3 κυρίως θέματα της πρωτότυπης μουσικής του Ρότα για το *Amarcord* και μαζί με την παρουσίαση αυτών, έχει πραγματοποιηθεί επίσης η παρουσίαση των βασικών χαρακτήρων της ταινίας. Έτσι, με έναν έμεσσο και απροσδόκητο τρόπο, αυτά τα θέματα λειτουργούν στην υπόλοιπη ταινία ως leitmotiv χαρακτήρων, καταστάσεων, ιδεών και συναισθημάτων. Κατά αυτόν τον τρόπο, επιτρέπει στην μουσική να συμβάλει στην αφηγηματική πλοκή της ιστορίας της ταινίας (Inaraja 2009, 61). Βέβαια, κατά τη διάρκεια της ταινίας τα τρία αυτά θέματα παραλλάσσονται 12 φορές, το καθένα ξεχωριστά, αλλά και όλα μαζί σαν ένα κομμάτι.

Όπως αναφέραμε παραπάνω, υπάρχουν δύο κατηγορίες μουσικής επένδυσης στις ταινίες των Φελίνι-Ρότα: η πρωτότυπη και η μη-πρωτότυπη μουσική επένδυση. Στο *Amarcord* χρησιμοποιούνται ήδη υπάρχουσες μουσικές, όχι όμως επειδή δεν θα μπορούσαν να γραφτούν αντίστοιχες από τον Ρότα που να ταιριάζουν στις συγκεκριμένες εικόνες, αλλά γιατί επικαλείται με αυτόν τον τρόπο η **συλλογική και πολιτισμική μνήμη**. Στο *Amarcord*, η μνήμη μπερδεύεται με τη φαντασία, και η λογική με το υποσυνείδητο. Έτσι, και στη μουσική επένδυση της ταινίας, η πρωτότυπη και η μη-πρωτότυπη μουσική αντιπροσωπεύουν την μνήμη/ανάμνηση και τη φαντασία. Η ήδη υπάρχουσα/μη-πρωτότυπη μουσική σε παραλλαγές, αντικατοπτρίζει τη μνήμη, καθώς χρησιμοποιούνται κυρίως κομμάτια της δεκαετίας του 1930', της δεκαετίας των αναμνήσεων και των γεγονότων του πρωταγωνιστή της ταινίας. Η φαντασία, απεναντίας, συνδυάζεται με την μουσική του Ρότα, που λόγω ηχοχρωμάτων, μελωδίας και αισθητικής, παραπέμπει στο όνειρό/και το υποσυνείδητο.

Η μουσική, όπως αλλά όχι και τα προϋπάρχοντα κομμάτια, μοιάζει με ίχνη του παρελθόντος, ίχνη που μπορεί να έχουν την προέλευσή τους σε πολύ προσωπικές ενώσεις και απαντήσεις, αλλά οι οποίες, ακριβώς επειδή βασίζονται σε ευρέως γνωστά και διαθέσιμα έργα, είναι επίσης ιστορικά. Οι ταινίες Φελίνι-Ρότα που στο παρελθόν μεταδίδουν αυτή την αίσθηση της αντίληψης του παρελθόντος μέσω ιχνών ή υπολειμμάτων, μια ανησυχία που δεν είναι πλήρης ή διαφανής αλλά επίσης δεν είναι μια απόλυτη παρανόηση. Αναγνωρίζουν τους τρόπους με τους οποίους η μνήμη είναι αναπόσπαστη από την ιστορική κληρονομιά και επιμένουν ελαφρά σε κάτι ταυτόχρονα προφανές και αγνοημένο, ότι οι ταινίες δεν μπορούν να είναι ούτε ιστορικό παρελθόν ούτε μνήμες(Dyer 2010, 169-170).

Τα βασικά, ήδη υπάρχοντα κομμάτια που χρησιμοποιούνται στο *Amarcord*, είναι τα: *Quel motivetto que mi piace tanto* του Carlo Buti, μια πολύ γνωστή, ιταλική canzonetta του 1932, το *Stormy Weather* της Ethel Waters, επιτυχημένο τζαζ τραγούδι της Αμερικής του 1933, το *La Cucaracha*, ένα παγκοσμίου φήμης, μεξικάνικο, δημοτικό τραγούδι αγνώστου δημιουργού, το οποίο έγινε περισσότερο γνωστό τη δεκαετία του 1930', και τέλος, το *Siboney* του Ernesto Lecuona, επίσης πολύ γνωστό, και πολύ-διασκευασμένο κουβανέζικο τραγούδι του 1929(Inaraja 2009, 55).

Ο Ρότα, δημιουργούσε με μεγάλη ευκολία τη σύνδεση της κατάλληλης μουσικής με την εικόνα. Παράλληλη διαδικασία ήταν και αυτή των διασκευών της μη-πρωτότυπης μουσικής, στην οποία ένωνε διάφορες μελωδίες μεταξύ τους ή τις παρέλλαζε, έχοντας έτσι το επιθυμητό αποτέλεσμα. Επειδή το *Amarcord* κινηματογραφικά περιέγραφε συναισθήματα μελαγχολίας και νοσταλγίας, έπρεπε και η μουσική στα περισσότερα σημεία να ακολουθεί αυτά τα συναισθήματα, κάτι που πέτυχε με τους εξής τρόπους:

A) Επιλέγοντας τις σωστές μελωδίες και ακούσματα, με τις κατάλληλες τονικότητες και τα κατάλληλα ηχοχρώματα, ώστε να δημιουργηθεί ένα νοσταλγικό μουσικό κλίμα(Inaraja 2009, 54-55).

B) Επιλέγοντας μελωδίες οι οποίες κατά βάση μπορεί να μην υπόκεινται στις νοσταλγικές, όμως έχουν την ιδιότητα να ταξιδεύουν τον ακροατή στο παρελθόν, διότι είναι μελωδίες οι οποίες ακούγονταν τη ζητούμενη χρονολογικά περίοδο(Inaraja 2009, 54-55).

Σε συνδυασμό, λοιπόν, με τους δύο παραπάνω τρόπους επίτευξης της δημιουργίας της νοσταλγίας, ο Ρότα κατάφερε πολύ εύστοχα να μεταφέρει το επιθυμητό συναίσθημα. Αφενός, οι πρωτότυπες συνθέσεις του θεωρούνται νοσταλγικές λόγω των λυρικών, συναισθηματικών και «γλυκών» μελωδιών του, λόγω της λιτής αλλά προσεκτικής ενορχήστρωσης και εναρμόνισης, λόγω των ηχοχρωμάτων και της αμεσότητας, και αφετέρου μέσω των μη-πρωτότυπων μουσικών επιλογών ενεργοποιεί τη συλλογική και πολιτισμική μνήμη, η οποία είναι και άμεσα συνδεδεμένη με τη νοσταλγία. Με αυτήν την δυσικότητα, ο Ρότα καταφέρνει να

προσεγγίσει με έναν διαφορετικό και ιδιαίτερο τρόπο το συναίθημα την νοσταλγίας και να μεταδώσει στο κοινό του, αυτούσια, τα συναισθήματα του Φελίνι αλλά και του ίδιου.

Κεφάλαιο 5^ο: *Sweet Movie*

5.1. Υπόθεση *Sweet Movie*

Το *Sweet Movie* είναι μια σουρεαλιστική, πολιτική κωμωδία του Ντουςάν Μακαβέγιεφ με θέμα τις παράλληλες ιστορίες δύο γυναικών: μιας νικήτριας διαγωνισμού ομορφιάς και μιας καπετάνισσας ενός πλοίου που μεταφέρει ζάχαρη. Η Miss Canada κερδίζει τον διαγωνισμό ομορφιάς, ο οποίος είχε ως γνώμονα την παρθενιά και την «καθαρότητα» της νικήτριας, με βραβείο τον γάμο της με έναν δισεκατομμυριούχο. Έπειτα από την περίεργη σεξουαλικά πρώτη νύχτα του γάμου της, την απαγάγουν και στην προσπάθειά της να ξεφύγει καταλήγει στο Παρίσι, όπου γνωρίζει και ερωτεύεται έναν Ισπανό ποπ σταρ και στην συνέχεια εντάσσεται σε μία κοινότητα οργίων. Παράλληλα, βλέπουμε την ιστορία της καπετάνισσας Άννα Πλανέτα, η οποία κυβερνά το πλοίο της, με κυριότερο χαρακτηριστικό αυτού το ακρόπρωρο με τη φιγούρα του Karl Marx, στα κανάλια του Άμστερνταμ. Οι επιβάτες του πλοίου είναι κυρίως παιδιά και έφηβοι και το φορτίο αυτού ζάχαρη και καραμέλα. Εκεί συναντά έναν ναύτη, όμοιο με αυτούς του *Θωρηκτού Ποτέμκιν*,⁴ τον οποίο παίρνει στο πλοίο ως εραστή της και αργότερα τον μαχαιρώνει και τον σκοτώνει. Η ταινία τελειώνει με την Miss Canada να πραγματοποιεί μια γυμνή διαφήμιση σοκολάτας και την αστυνομία να συλλαμβάνει βίαια τους επιζώντες χαρακτήρες του πλοίου, ενώ τα πτώματα αναδύονται σε ένα κανάλι του Άμστερνταμ (Sterritt 2007).

Η ταινία προβλήθηκε για πρώτη φορά το 1974 στο Φεστιβάλ Καννών στη Γαλλία και αργότερα στη Γερμανία και τον Καναδά, ενώ σε πολλές χώρες, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τη γενέτειρα του σκηνοθέτη Γιουγκοσλαβία, απαγορεύτηκε η προβολή της λόγω ακατάλληλου και ασεβούς περιεχομένου. Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα η απαγόρευση αυτή ισχύει μέχρι και σήμερα. Κυρίαρχα θέματα είναι η κριτική και η αποστροφή απέναντι στον καπιταλισμό, τον φασισμό, τον κομμουνισμό και τη σεξουαλική καταπίεση.

Όπως περιγράφει και ο ίδιος ο Μακαβέγιεφ το έργο του είναι «ένα φιλμ από ζάχαρη, μια κωμωδία ερωτική ελαφρώς αρωματισμένη με αντιψυχιατρική» (Μελεμενίδης 2019). Στην επόμενη ενότητα, θα μελετηθούν τα αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά του *Sweet Movie* παραθέτοντας παράλληλα και μια σύντομη βιογραφία του δημιουργού της.

⁴ Μία από τις κλασικές, επαναστατικές και αριστουργηματικές ταινίες του βωβού κινηματογράφου. Χρονολογία προβολής το 1925, του Ρώσου σκηνοθέτη Sergey M. Eisenstein. (David A. Cook Robert Sklar, n.d.)

5.2. Αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά στο κινηματογραφικό έργο του Ντουσάν Μακαβέγιεφ

Ο Ντουσάν Μακαβέγιεφ γεννήθηκε στο Βελιγράδι της Σερβίας το 1932, και πέθανε σε ηλικία 88 ετών τον Ιανουάριο του 2019. Θεωρείται ένας από τους αναρχικούς, αντισυμβατικούς και πλέον ανήσυχους σκηνοθέτες και σεναριογράφους. Αρχικά, σπούδασε Ψυχολογία στο Πανεπιστήμιο του Βελιγραδίου και έπειτα από την περάτωση των σπουδών του, άρχισε ο πειραματισμός και η ενασχόλησή του με την τέχνη του κινηματογράφου με κάποιες ταινίες μικρού μήκους. Παράλληλα με τις πρώτες αυτές ταινίες, σπούδαζε στην Ακαδημία Ραδιοφώνου, Τηλεόρασης και Κινηματογράφου(Venaki n.d.).

Ήδη από το 1958, η αποδοχή των ταινιών του ήταν γεγονός. Την ίδια χρονιά, κέρδισε έπαινο στο Φεστιβάλ Καννών για τη ταινία μικρού μήκους *Sromenicima Ne Treba Verovati*, εδραιώνοντας τον στους κύκλους του εναλλακτικού κινηματογράφου(Morris 2001). Μέσα στην επόμενη δεκαετία, ο Μακαβέγιεφ πραγματοποίησε, ουσιαστικά, τα πρώτα βήματα της καριέρας του, με ορόσημο το 1966 ως τη χρονολογία που κυκλοφόρησε την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία *Man Is Not a Bird*. Τα επόμενα δύο χρόνια ακολούθησαν άλλες δύο ταινίες, συμπληρώνοντας έτσι το τρίπτυχο των σημαντικότερων ταινιών του: το *Love Affair* το 1967, και το *Innocence Unprotected* το 1968. Έως το 1958 οι κινηματογραφικές του δουλειές είχαν να κάνουν με μικρού μήκους ταινίες αλλά και ντοκιμαντέρ για στούντιο(Venaki n.d.). Τα ντοκιμαντέρ ως κινηματογραφική μορφή ενδιέφεραν από την αρχή τον Μακαβέγιεφ, διακρίνοντας στις ταινίες του χαρακτηριστικά που αποδίδονται σε ένα ντοκιμαντέρ.

Το τρίπτυχο των ταινιών αυτών του χάρισαν την αναγνωρισιμότητά του έργου του στον κινηματογραφικό κύκλο ως σκηνοθέτης και σεναριογράφος, και συνέχισε το 1971 με την ταινία *WR: Mysteries of the Organism*, που θεωρείται η χαρακτηριστικότερη του είδους του. Η ίδια σχολιάστηκε θετικά από τους κινηματογραφιστές και τους «επαναστάτες» του χώρου(εξαιρετικές κριτικές στο Φεστιβάλ Καννών του 1971), αλλά κυρίως αρνητικά από τον Τύπο και την πολιτική. Η ταινία αυτή έχει έντονη πολιτική και κοινωνική κριτική, αλλά και σκηνές σεξουαλικού περιεχομένου, και για τους λόγους αυτούς απαγορεύτηκε σε πολλές χώρες, συμπεριλαμβανομένης και της Γιουγκοσλαβίας, την χώρα καταγωγής του(Venaki n.d.).

Μία σύντομη περίληψη της σύλληψης/ιδέας και θέματος της ταινίας είναι η εξής:

Το μεγάλο του, ανεπανάληπτο αριστούργημα. Φιλμ-ντοκιμαντέρ, γύρω από τη ζωή και τις θεωρίες του Ράιχ, ταυτόχρονα, και φιλμ-ντοκιμαντέρ γύρω τόσο από τη σύγχρονη Αμερική όσο και την περίοδο της προσωπολατρίας στη Ρωσία. Αλλά και φιλμ-μυθιστορία γύρω από τη Γιουγκοσλάβια ηρωίδα

Μιλένα και τη φίλη της που προσπαθούν να κάνουν πράξη τα διδάγματα του Ράιχ(Νίνου Φένεκ Μικελίδη 2019).

Έπειτα από την ταινία *WR: Mysteries of the Organism* και την απαγόρευσή της, ο Μακαβέγιεφ αδυνατούσε πια να βρει παραγωγούς στη Γιουγκοσλαβία, αφού το έργο του ήταν ανεπιθύμητο και κανείς δεν ήθελε να αναλάβει το ρίσκο μιας επόμενης αμφιλεγόμενης, ριζοσπαστικής και ανατρεπτικής για τα δεδομένα της χώρας ταινία. Έτσι, προς αναζήτηση παραγωγών αναγκάστηκε να στραφεί προς το εξωτερικό. Η επόμενη ταινία του, *Sweet Movie*, ολοκληρώθηκε το 1974, ενώ ο ίδιος είχε ήδη μετακομίσει στο Παρίσι ζώντας ως «εξόριστος».

Δηλώνοντας σχετικά με την «εξορία» του και το σύστημα της Γιουγκοσλαβίας σε μια συνέντευξή του το 1975 «Το σύστημα της Γιουγκοσλαβίας είναι καλό για τους κινηματογραφιστές...Το σύστημα είναι καλό...Αλλά εγώ δεν είμαι και τόσο πολύ»(“DUŠAN MAKAVEJEV (1932–2019)” 2019).

Η παραγωγή ήταν από τη Γαλλία και τον Καναδά, δύο χώρες που υπήρχε μεγαλύτερη ελευθερία όσον αφορά τη δημιουργία και την έκφραση των Τεχνών. Το *Sweet Movie* ήταν μάλιστα η μεγαλύτερη, και ίσως η πιο εμπορική, του επιτυχία, όσον αφορά την αποδοχή από το κοινό και τις κριτικές που έλαβε. Ωστόσο, το παράδοξο είναι ότι και αυτή του η ταινία απαγορεύτηκε σε ορισμένες χώρες λόγω ακατάλληλου περιεχομένου, μεταξύ άλλων και του φιλελεύθερου Καναδά,) λόγω δυσαρέσκειας της Πρώτης Κυρίας της χώρας(Morris 2001).

Το *Sweet Movie* είναι μια ταινία που σατιρίζει σχεδόν τα πάντα.. Στηλιτεύει πολιτικές ιδέες όπως ο Κομμουνισμός και ο Φασισμός και δεν διστάζει να κατακρίνει την κοπρολαγνία και τα πρότυπα ομορφιάς. Δεν αποτελεί μια ταινία χαλάρωσης ή διασκέδασης, παρά την όμορφη φωτογραφία και μουσική της. Και, κρίνοντας εκ των υστέρων, ούτε ο ίδιος ο Μακαβέγιεφ θα ήθελε ποτέ να κάνει μια τέτοιου είδους ταινία, διότι έκανε ταινίες που τον αφορούσαν, που ήθελε να τις αφηγηθεί χωρίς τις κοινωνικές νόρμες, τα ταμπού, το αισθητικά «εύπεπτο» και το αποδεκτό. Οι ταινίες *WR: Mysteries of the Organism* και *Sweet Movie* περιγράφουν σε μεγάλο βαθμό την άποψη του σκηνοθέτη για τον κινηματογράφο, το λόγο που αποφάσισε να απορρίψει τα τετριμμένα και –ίσως- τα προσωπικά του ιδανικά: Την απελευθέρωση. Κοινωνική, σεξουαλική και πολιτική.

Ο Μακαβέγιεφ παρ’ όλες τις απαγορεύσεις και τις λογοκρισίες, συνεχίζει να ακολουθεί τις ιδέες και τα πιστεύω του, τα οποία θεωρεί ότι είναι αναπόφευκτα αδιάσπαστο κομμάτι της δημιουργίας του, δηλαδή των ταινιών του:

Είναι πολύ δύσκολο να πεις τι σε κάνει να εμπλακείς στις ταινίες...Οι ταινίες πάντα μας ακολουθούν ως ένα υλικό αναφοράς ή ως ένα είδος όνειρο για να μας κάνουν να ασχολούμαστε με πράγματα τα οποία δεν καταλαβαίνουμε στη ζωή μας. Οι ταινίες μας δίνουν λύσεις, ή μας παρέχουν ένα ψιθυριστό σχόλιο για το τί συμβαίνει γύρω μας(“DUŠAN MAKAVEJEV (1932–2019)” 2019).

Ακολουθούν οι ταινίες του *Montenegro*(1981), *Coca-Cola Kid*(1985), *Manifesto*(1989), *The Gorilla Bathes at Noon*(1993), *A Hole in the Soul*(1995), και *Danish Girls Show Everything*(1996). Μετά το *Montenegro*, η επιτυχία των επόμενων δεν ήταν τόσο μεγάλη ούτε σε καλλιτεχνικό, ούτε σε εισπρακτικό επίπεδο: «Το αρχαίο πνεύμα δεν ήταν πια τόσο έντονο, ο σουρεαλισμός δεν ήταν πλέον τόσο ελκυστικός, ούτε το τόσο καυστικό πολιτικό σχόλιο δεν ήταν όπως ήταν στην ακμή του»(Cowie 2019).

Παρ' όλο το αναρχικό και ριζοσπαστικό καλλιτεχνικά πνεύμα του, το οποίο καμιά φορά είναι ανεξήγητο, ο Μακαβέγιεφ δεν μπορεί να ενταχθεί εύκολα σε κάποιο ρεύμα ή αισθητική, μπορούμε ωστόσο να εντοπίσουμε σημαντικά κοινά στοιχεία ανάμεσα στα έργα του, καθώς οι ταινίες του έχουν κάποια χαρακτηριστικά και τεχνικές που μπορούμε να διακρίνουμε και έτσι να κατανοήσουμε και καλύτερα την προσωπική αισθητική του σκηνοθέτη.

Σε αυτό το σημείο θα γίνει λόγος κάποια από τα χαρακτηριστικά του έργου του Μακαβέγιεφ, και πιο συγκεκριμένα σε αυτά που μπορούν να εντοπιστούν και στην ταινία *Sweet Movie*:

Αρχικά, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τη συσχέτιση του Μακαβέγιεφ με το κινηματογραφικό κίνημα της Γιουγκοσλαβίας **Black Wave**, το οποίο άνθισε τις δεκαετίες του 1960' και του 1970'. Οι ταινίες του Black Wave κινήματος χαρακτηρίζονται από «κομματιασμένες/διαμελισμένες αφηγήσεις, «black» χιούμορ, έντονη κοινωνική και πολιτική κριτική και ωμή/ακατέργαστη/πρωτόγονη σεξουαλικότητα»(Nadeau 2017). Οι σκηνοθέτες του κινήματος επιθυμούσαν να αποστασιοποιηθούν πλήρως από τις κρατικές δομές και τη στρατευμένη Τέχνη της εποχής, στην οποία συμπεριλαμβανόταν και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός.⁵ Με αυτόν τον τρόπο, κατάφερναν να εναντιωθούν στις πρακτικές αυτές μέσω του σουρεαλισμού και των καινοτόμων για την εποχή χαρακτηριστικών μιας ταινίας. Επίσης αντιτάχθηκαν στις παραγωγές εκμετάλλευσης των ΗΠΑ που ήθελαν να υποβαθμίσουν τον κινηματογράφο των Βαλκανίων και ειδικότερα της Γιουγκοσλαβίας με πολύ φθηνά γυρίσματα. (Μελεμενίδης 2019) Οι σκηνοθέτες του κινήματος, εκτός του πρωτεργάτη Μακαβέγιεφ, ήταν, μεταξύ άλλων, οι: Želimir Žilnik, Aleksandar Petrović, Mika Antić, Žika Pavlović, Krso Papić. Ο Μακαβέγιεφ, εκτός από τους πρώτους που ονειρεύτηκαν και στήριξαν αυτό το κίνημα, ήταν και ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του.. Αυτό αποδεικνύεται περίτρανα από το γεγονός ότι έπειτα από τις ταινίες του *WR: Mysteries of the Organism* και *Sweet Movie*, ακολούθησε μία διεθνής αναγνώριση του κινηματογραφικού αυτού κινηματογραφικού ρεύματος της Γιουγκοσλαβίας(Nadeau 2017).

⁵ Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ήταν μία μορφή σύγχρονου ρεαλισμού που επιβλήθηκε στη Ρωσία από τον Στάλιν μετά την άνοδό του στην εξουσία αμέσως μετά τον θάνατο του Λένιν το 1924. Χαρακτηρίστηκε από τη ζωγραφική με αυστηρά αισιόδοξες εικόνες σοβιετικής ζωής ζωγραφισμένες σε ρεαλιστικό ύφος. (“SOCIALIST REALISM” n.d.)

Μία ακόμη χαρακτηριστική τεχνική στο έργο του Μακαβέγιεφ είναι **αφηγηματική τεχνική κολλάζ**. Η τεχνική του κολλάζ έχει σαν βασικό χαρακτηριστικό ότι αρχικά οι σκηνές μεταξύ τους δεν έχουν καμία σύνδεση, όπως ακριβώς και σε ένα κολλάζ χειροτεχνίας όπου τα κομμένα εικόνες/κομμάτια χαρτιού δεν έχουν αρχικά ένα εμφανές θέμα. Όμως στο τέλος όντως υπάρχει μια συσχέτιση, ένα ταίριασμα, όπου δεν είναι απαραίτητο ο καθένας να συνδέει τα κομμάτια με τον ακριβώς ίδιο τρόπο. Αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα «υποκειμενικό ταίριασμα», διότι συνήθως η σύνδεση είναι βαθύτερη και όχι επιφανειακή. Επίσης, την τεχνική του κολλάζ πέρα από την εικόνα μπορούμε να τη συναντήσουμε και στον ήχο -και κατ' επέκταση στη μουσική- στις ταινίες του Μακαβέγιεφ(Νίνου Φένεκ Μικελίδη 2019).

Ο ίδιος έχει δηλώσει σχετικά με την –κλασσικού τύπου- αφήγηση «Η αφήγηση είναι μία φυλακή. Είναι μία παράδοση. Είναι ένα ψέμα. Είναι ένας τύπος που επιβάλλεται»(Bergan 2019).

Επιπρόσθετα, την τεχνική του κολλάζ την εφάρμοζε όχι μόνο αφηγηματικά αλλά και σε σχέση με το μοντάζ. Ο Μακαβέγιεφ χρησιμοποιούσε πολλές φορές ένα μοντάζ συνειρμικό, που είναι παρόμοιο με την αφηγηματική τεχνική του κολλάζ κάτι που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως **συνειρμικό κολλάζ**, λόγω της κοινού σκεπτικού που χαρακτηρίζει και τις δυο τεχνικές. Η ενασχόλησή του με τα ντοκιμαντέρ στην αρχή της καριέρας του στον χώρο του κινηματογράφου είναι εμφανής. Το ενδιαφέρον σε αυτήν την τεχνική του Μακαβέγιεφ είναι ότι τις περισσότερες φορές αποτελεί μια αφορμή για πολιτικό ή κοινωνικό σχόλιο, και μια σκηνή παρμένη από ένα ντοκιμαντέρ βοηθούσε σε αυτό. Η ωμή, σκληρή πραγματικότητα ενός ντοκιμαντέρ ήταν για το Μακαβέγιεφ κάτι που δεν θα έπρεπε να κρυφτεί πίσω από τη μυθοπλασία και την αφήγηση. Έτσι, ενδιάμεσα από κάποιες σκηνές έβαζε στο μοντάζ, σαν σφήνα, μια σκηνή πολιτικού και κοινωνικού περιεχομένου παρμένη για παράδειγμα από ένα επίκαιρο γεγονός, ή ένα ντοκιμαντέρ. Οι συνειρμικές αυτές σκηνές υποκρύπτουν πάντα ένα μήνυμα, που σε συνδυασμό με την, σχετικά δυσδιάκριτη, σύνδεση με την προηγούμενη και την επόμενη σκηνή δημιουργούν ένα βαθύτερο νόημα(Aitken 2013, 593).

Στην ταινία *Sweet Movie* για παράδειγμα συναντάμε την τεχνική του συνειρμικού κολλάζ δύο φορές. Μία στη μέση περίπου της ταινίας, στη σκηνή που ο ναύτης του θωρηκτού Ποτέμκιν επιβιβάζεται στο πλοίο ζάχαρης και οι καπετάνισσες τον κάνουν μπάνιο. Στο τέλος της σκηνής τους ακούμε να λένε «-Μην μείνεις εδώ, αυτό το πλοίο είναι γεμάτο πτώματα. --Δεν έχει σημασία, όλος ο κόσμος είναι γεμάτος πτώματα». και αμέσως μετά ακολουθεί μια σκηνή ενός ντοκιμαντέρ για τη σφαγή του Κατύν,⁶ με τη μουσική υπόκρουση του τραγουδιού της ταινίας «*Τα παιδιά κάτω στον κάμπο*».

⁶ Σφαγή του Κατύν ονομάζεται το έγκλημα των μαζικών εκτελέσεων χιλιάδων Πολωνών αξιωματικών, αστυνομικών, διανοομένων, πολιτικών κρατουμένων και αιχμαλώτων πολέμου, που διαπράχθηκε από τη μυστική αστυνομία Λαϊκό Κομισαριάτο Εσωτερικών Υποθέσεων (γνωστότερο από τα αρχικά NKVD ως Εν-Κα-Βε-Ντε) της Ε.Σ.Σ.Δ. κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, και συγκεκριμένα από τις αρχές Απριλίου μέχρι τα τέλη Μαΐου του 1940(“Σφαγή Του Κατύν,” n.d.).

Έπειτα ακολουθεί ένα κοντινό πλάνο ενός κόκκινου υγρού(που παραπέμπει σκόπιμα στο αίμα) και ενός τριαντάφυλλου, προτού επιστρέψει στη σκηνή με το μπάνιο του ναύτη. Ο Μακαβέγιεφ στη συγκεκριμένη περίπτωση ήθελε να ασκήσει κριτική απέναντι στον κομμουνισμό. Το πλοίο από ζάχαρη είχε ένα τεράστιο ακρόπρωρο με το πρόσωπο του Μαρξ, και η καπετάνισσα με τον ναύτη τραγουδούν το «*Avanti Popolo*».⁷ Όλα αυτά τα στοιχεία, σε συνδυασμό με την παραπάνω στιχομυθία τους στην αρχή της συγκεκριμένης σκηνής, είναι κάποια από τα στοιχεία που μας αφήνουν να συμπεράνουμε το νόημα που θα ήθελε ο Μακαβέγιεφ για αυτό το συνειρμικό μοντάζ. Υπάρχει άλλη μία παρόμοια σκηνή με την ενδιάμεση σύνδεση να είναι η σφαγή του Κατόν, η οποία είναι και η τελευταία της ταινίας. Στην τελευταία σκηνή, η κριτική αφορά τον καπιταλισμό, με αφορμή τη διαφήμιση της σοκολάτας από την Miss Canada.

Ένα ακόμη στοιχείο της αισθητικής και της φιλοσοφίας που είχε ο Μακαβέγιεφ απέναντι στον κινηματογράφο και στις ταινίες του, είναι ο **σουρεαλισμός**. Άλλωστε αυτός αποτελεί και ένα από τα χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού ρεύματος Black Wave, τουτου οποίου υπήρξε βασικός εκπρόσωπος.

Ο σουρεαλισμός μπορεί να χαρακτηριστεί ως «ένα πρωτοποριακό καλλιτεχνικό κίνημα του 20ου αιώνα. Σύμφωνα με την άποψη που εκφράζεται στο πρώτο "Μανιφέστο" του κινήματος των σουρεαλιστών, σουρεαλισμός είναι ο «καθαρός ψυχικός αυτοματισμός, που εκφράζει, προφορικά ή γραπτά, την πραγματική λειτουργία της ψυχής. Η σκέψη υπαγορεύεται χωρίς τον έλεγχο της λογικής και πέρα από κάθε αισθητικό ή ηθικό έλεγχο»(“Σουρεαλισμός Στην 7η Τέχνη” n.d.).

Επίσης, η τεχνική του αφηγηματικού και συνειρμικού κολλάζ , που αναφέρθηκε παραπάνω, αποτελεί επίσης ένα σουρεαλιστικό στοιχείο, καθώς οι σκηνές μεταξύ τους δεν έχουν κάποια τυπική, προφανή συνοχή. Ωστόσο, μέσα από αυτές και στο αποτέλεσμα τους βρίσκεται ένα κρυμμένο νόημα, βασισμένο στους συνειρμούς και στην σύζευξη της μυθοπλασίας με την πραγματικότητα και όχι στη λογική(Νίνου Φένεκ Μικελίδη 2019).

Σε μία συνέντευξή του, όταν ερωτήθηκε ποιά είναι η γλώσσα του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, η απάντησή του αποδεικνύει την μείζονα σημασία που είχε για τον ίδιο η εικόνα αυτή καθαυτή, αλλά και τη σχέση της με το όνειρο(και τον σουρεαλισμό):

Μα, η γλώσσα των εικόνων. Οι σκιές των ανθρώπων στους τοίχους. Η γλώσσα του ονείρου. Όταν γυρνούσα το "Σουίτ Μούβι", ζήτησα από τον φωτογράφο να...στείλει ένα ερωτικό γράμμα στην Κόντακ. Δεν ξέρω πόσο το

⁷ Το Bandiera rossa ή Avanti Popolo, είναι ένα ιταλικό πολιτικό τραγούδι που έγινε εμβληματικό του ιταλικού αγροτικού κινήματος όπου και κατέληξε εμβληματικό του σοσιαλισμού, αλλά και του κομμουνισμού(“Bandiera Rossa,” n.d.).

πέτυχε, αλλά αυτό είναι η γλώσσα του ευρωπαϊκού κινηματογράφου. Το πάντρεμα της φωτογραφικής τεχνολογίας με το όνειρο(Χαρισσοπούλου 2003).

Η σεξουαλική απελευθέρωση και το σεξ διακρίνονται ως βασικά στοιχεία σε κάθε ταινία του Μακαβέγιεφ και αποτελούν το σήμα κατατεθέν του σκηνοθέτη. Άλλωστε, η ευθύτητα, η ωμότητα, το παράξενο και το ανώμαλο στις σκηνές σεξουαλικού περιεχομένου είναι τα στοιχεία που θεωρήθηκαν ακατάλληλα στο έργο του και για το λόγο αυτό κάποιες από τις ταινίες του απαγορεύτηκαν σε διάφορες χώρες. Η σεξουαλική απελευθέρωση συνήθως αφορά έναν γυναικείο χαρακτήρα, διότι τη δεκαετία του 1970' στην πραγματικότητα δεν υπήρχε καμία γυναικεία σεξουαλική απελευθέρωση, έτσι θέλοντας να θίξει και να κατακρίνει το θέμα αυτό, το έβγαλε με τον πιο απροκάλυπτο και ωμό τρόπο. Κατά αυτό τον τρόπο οι ταινίες του μπορούν δίκαια να συμπεριληφθούν στην κατηγορία των φεμινιστικών ταινιών(Power 2010, 2).

Ο ίδιος είχε δηλώσει για το σεξ «Ανακαλύπτεις ότι δεν υπάρχει τίποτα τόσο αστείο, τόσο τρελό, τόσο επικίνδυνο τόσο συναρπαστικό και τόσο προβληματικό όσο το σεξ»(Byrge 2019). Επιπρόσθετα, πολλοί είναι αυτοί που δήλωσαν πως η ταινία *Sweet Movie* υπήρξε μια από τις ισχυρότερες δηλώσεις σεξουαλικής και πολιτικής απελευθέρωσης στην ιστορία του σινεμά(Bergan 2019).

Τέλος, ένα πολύ σημαντικό στοιχείο στο κινηματογραφικό έργο του Μακαβέγιεφ είναι η **πολιτική σάτιρα** και τα πολιτικά σχόλια γενικότερα. Ο Μακαβέγιεφ έζησε στην Γιουγκοσλαβία στην περίοδο της δικτατορίας του Τίτο, και έτσι, η αποστροφή και η κριτική προς την πολιτική ήρθε από πολύ νωρίς στα έργα του. Ήδη από τις πρώτες του κιόλας ταινίες η σάτιρα και ο σχολιασμός της πολιτικής σκηνής της χώρας του, και όχι μόνο, ήταν εμφανείς. Βέβαια, όπως και σε όλα τα χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού του έργου, έτσι και η πολιτική σάτιρα απογειώθηκε στα μέσα της καριέρας του με τις ταινίες *WR: Mysteries of the Organism* και *Sweet Movie*. Τα σχόλια αυτά δεν περιορίζονται μόνο στα απόλυτα πολιτικά καθεστώτα του κομμουνισμού και του φασισμού, αλλά και σε κοινωνικά πλαίσια, τα οποία εν γένει είναι και πολιτικά, όπως ο καπιταλισμός ή και ο σοσιαλισμός. Ο Μακαβέγιεφ θα λέγαμε πως ήταν ένας αναρχικός σκηνοθέτης, και όσον αφορά το έργο του αλλά και όσον αφορά τις πεποιθήσεις του. Αυτή του ή στάση τον οδήγησε στον διωγμό από την πατρίδα του τη δεκαετία του 1970'(Νίνου Φένεκ Μικελίδη 2019).

Κεφάλαιο 6^ο: Μάνος Χατζιδάκις

Στο παρακάτω κεφάλαιο, θα γίνει μια αναφορά στη βιογραφία, του Μάνου Χατζιδάκι, εμβαθύνοντας σταδιακά στην από μουσική προσέγγιση που χρησιμοποίησε για το *Sweet Movie* και πώς αυτή εξυπηρετεί και εκφράζει το αίσθημα της νοσταλγίας. Έτσι, αφού θα παρουσιαστούν τα γενικά χαρακτηριστικά για το ποιός ήταν και πώς έδρασε ο Χατζιδάκις, θα πραγματοποιηθεί ανάλυση των ιδιαίτερων προσωπικών μουσικών χαρακτηριστικών του, της αισθητικής του, στο πλαίσιο της ταινίας του Μακαβέγιεφ *Sweet Movie* και της έκφρασης της νοσταλγίας.

6.1. Σύντομη αναφορά στη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι

Ο Μάνος Χατζιδάκις γεννήθηκε στην Ξάνθη στις 23 Οκτωβρίου του 1925. Η οικογένειά του αποτελούνταν από τον πατέρα του Γιώργο Χατζιδάκι, δικηγόρος από το Ρέθυμνο της Κρήτης, την μητέρα του Αλίκη Αρβανιτίδου, από την Αδριανούπολη και την αδερφή του Μιράντα Χατζιδάκι. Μεγαλώνοντας σε μια ευκατάστατη αστική οικογένεια, ξεκίνησε μαθήματα πιάνου σε ηλικία τεσσάρων ετών με τη γνωστή μουσικό αρμένικης καταγωγής Αλτουιάν, μαθαίνοντας παράλληλα βιολί και ακορντεόν. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1932, μετακομίζουν οικογενειακώς στην Αθήνα. Η έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου σε συνδυασμό με τον θάνατο του πατέρα του, έφερε στην οικογένεια οικονομικές δυσκολίες και ο Μάνος εργαζόταν σε διάφορες δουλειές προκειμένου να βιοποριστεί, ενώ ξεκίνησε και τις σπουδές του, τις οποίες και δεν ολοκλήρωσε ποτέ, στη Φιλοσοφική Αθηνών. Επίσης, κατά την περίοδο της κατοχής 1940-1943, συνέχισε τις μουσικές του σπουδές, παρακολουθώντας μαθήματα ανώτερων θεωρητικών με τον συνθέτη Μενέλαο Παλλάντιο (1914-2012), οι οποίες ήταν και οι τελευταίες του «σπουδές», καθώς αντιλήφθηκε πως αυτού του είδους η μουσική ωδειακή γνώση δεν του ταίριαζε και δεν θα τον βοηθούσε μετέπειτα («Μάνος Χατζιδάκις-Βιογραφία» n.d.). Το ίδιο παραδέχθηκε και ο ίδιος του ο δάσκαλος Μενέλαος Παλλάντιος:

Στον τομέα που διάλεξε να εκφραστεί μουσικά, δεν χρειάστηκε κατά βάση άλλο από το λαμπρό, το σπάνιο θεϊκό δώρο που έφερε με τον ερχομό του στον κόσμο: τη γενικότερη και αλάνθαστη αίσθηση της μουσικής, την πολύτιμη εσωτερική του ρυθμική επιταγή, την πρωτότυπη για το είδος και την εποχή ποιότητα της μελωδικής του γραμμής. Τα στοιχεία αυτά, σφραγίδα δωρεάς πολύτιμης, έφταναν για να εισχωρήσουν στην ψυχή των ακροατών του, εξοβελίζοντας σιγά-σιγά παλιότερες κακόγουστες και με ξενικές επιρροές μουσικές εκφράσεις, και εγκαθιστώντας μια νέα φυσιολογία τραγουδιού, που ανέβασε με τον καιρό τη στάθμη αυτού του είδους σε καλλιτεχνικότερα επίπεδα (Ανδριόπουλου, n.d.).

Έτσι, ξεκίνησε πλέον η μουσική του επαγγελματική σταδιοδρομία. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1940' η γνωριμία του με τους καλλιτεχνικούς κύκλους της Αθήνας (όπως για παράδειγμα με τους ποιητές Ν.Γκάτσο, Γ.Σεφέρη, Ο.Ελύτη, τον θεατρικό σκηνοθέτη Κ.Κουν, τον συνθέτη Μ.Θεοδωράκη) τον οδήγησε σύντομα στις πρώτες του συνθέσεις για θεατρικές παραστάσεις. Η πρώτη του σύνθεση για τον κινηματογράφο ήταν για την ταινία *Αδούλωτοι σκλάβοι* του Β.Παπαμιχάλη το 1946 και η πρώτη του σύνθεση για πιάνο για την ταινία *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα* το 1947. Σημαντικό γεγονός για την ελληνική καλλιτεχνική πραγματικότητα αποτελεί και η διάλεξη του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο το 1949 στο Θέατρο Τέχνης. Το ρεμπέτικο έως τότε ήταν η μουσική του περιθωρίου και της παρανομίας, και ως εκ τούτου δεν είχε καμία θέση ανάμεσα στη «λόγια και σοβαρή» ελληνική μουσική. Ο Χατζιδάκις τότε, αναγνωρίζοντας την καλλιτεχνική αξία τραγουδιών και των ίδιων των μουσικών του ρεμπέτικου, προσπάθησε μέσα από αυτή την -ιστορικής σημασίας πλέον- διάλεξή του, να επαναπροσδιορίσει, να απενοχοποιήσει και να εξυψώσει τη σημασία και την αξία του ρεμπέτικου(TvxS 2018).

Η δεκαετία του 1950', αποδεικνύεται ίσως είναι η παραγωγική περίοδος του Χατζιδάκι, αφού συνεχίζει να γράφει μουσική τόσο για το θέατρο όσο και τον ελληνικό κινηματογράφο. Το 1955 γράφει τη μουσική για την ταινία *Στέλλα* του Μ.Κακογιάννη, η οποία «ήταν μια αποκάλυψη στον ευρωπαϊκό μουσικό χώρο και αποτέλεσε την αφετηρία για το πέρασμα προς τα έξω δουλειάς και άλλων ελλήνων συνθετών»(Φλέσσας 1993, 107). Το 1960, κερδίζει Όσκαρ για τη μουσική του στην ταινία *Ποτέ την Κυριακή* του Ζυλ Ντασσέν και το τραγούδι του *Τα παιδιά του Πειραιά*. Εκείνη την περίοδο ο Χατζιδάκις είχε ήδη γίνει διάσημος μέσα από τις μουσικές του, αλλά το βραβείο Όσκαρ του χάρισε μια «λαϊκότητα ανεπιθύμητη», την οποία δεν ήθελε και προσπαθούσε να αποφύγει έως και το τέλος της ζωής του. Δεν είναι η ίδια η αναγνωρισιμότητα που έκανε τον Χατζιδάκι να την αρνείται, αλλά από πού προήλθε αυτή. *Τα παιδιά του Πειραιά* ήταν ένα τραγούδι το οποίο δεν αντιπροσώπευε τον ίδιο, το θεωρούσε κατώτερο μουσικά, και τον στεναχωρούσε το γεγονός πως έγινε γνωστός από αυτό το συγκεκριμένο τραγούδι. Δεν τον ενδιέφερε η παγκόσμια φήμη, ούτε το να γίνει διάσημος, ειδικά, όπως έλεγε και ο ίδιος, στον κόσμο που δεν ήθελε να απευθύνεται, που δεν θα εκτιμούσε και θα αντιλαμβανόταν το πραγματικό του έργο, που δεν θα τον γνώριζε εάν δεν υπήρχε το βραβείο Όσκαρ(Κρανάκης 2015).

Τη δεκαετία του 1960, ο Μάνος Χατζιδάκις έγραψε πολυάριθμες μουσικές για τον εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο(πχ της εταιρίας παραγωγής Φίνος Φιλμ), και αποφασίζει να ασχοληθεί ενεργά με την πραγματικότητα της ελληνικής μουσικής και να προσπαθήσει να συμβάλει στη στήριξη και μετάδοση της «κλασικής» μουσικής ιδρύοντας τη Μικρή Ορχήστρα Αθηνών το 1962, την Πειραματική Ορχήστρα Αθηνών το 1964 και χρηματοδοτώντας το Διαγωνισμό του Τεχνολογικού Ινστιτούτου για τη σύγχρονη μουσική το 1962. Το 1967 θα ταξιδέψει στη Νέα Υόρκη ανεβάζοντας το μιούζικαλ, βασισμένο στην ταινία *Ποτέ την Κυριακή*, *Illya darling*, και θα μείνει στις Η.Π.Α. μέχρι το 1972, έχοντας εξερευνήσει καινούργιους

μουσικούς ορίζοντες: την ποπ και την ροκ μουσική. Η επιστροφή του στην Ελλάδα επέφερε μια καινούργια θεώρηση της καλλιτεχνικής του δημιουργίας τις δεκαετίες του 1970' και 1980'. Ασχολείται και δημιουργεί νέους καλλιτεχνικούς θεσμούς(Μουσικοί Αγώνες στην Κρήτη, Ορχήστρα των Χρωμάτων), με το ραδιόφωνο(Λιλιπούπολη, τα σχόλια του Τρίτου), διατελεί διευθυντής της Κ.Ο.Α., της Ε.Λ.Σ. και της Ελληνικής Ραδιοφωνίας. Το συνθετικό του έργο ξεκινά πλέον να αποτελεί μια πιο προσωπική υπόθεση, χωρίς να ασχολείται με τη σύνθεση για τον εμπορικό κινηματογράφο, ενώ οι επόμενοι δίσκοι του χαρακτηρίζονται από «μια αφαιρετικότητα και μια εσωστρέφεια»(Δαλιανούδη 2004, 69-94).

Στο σημείο αυτό θα ήταν σκόπιμο να αναφερθεί συνοπτικά μια επιλεγμένη εργογραφία της σύνθεσης του Μάνου Χατζιδάκι, ο οποίος έγραψε συνολικά μουσική για 100 περίπου ελληνικές ταινίες και περισσότερες από δέκα για τον ευρωπαϊκό και αμερικάνικο κινηματογράφο.

<u>ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ</u>	<u>ΞΕΝΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ</u>
<i>Φωτεινή Σαντρή(1949)</i> του Γ.Γρηγορίου	<i>Ποτέ την Κυριακή(1960)</i> του Ζ.Ντασσέν
<i>Νεκρή Πολιτεία(1951)</i> του Φ.Ηλιάδη	<i>Συνέβη στην Αθήνα(1960-61)</i> του Α.Μάρτον
<i>Μαγική Πόλις(1955)</i> του Ν.Κούνδουρου	<i>Ο λέων της Σπάρτης(1961)</i> του Ρ.Ματέ
<i>Κάλπικη Λύρα(1955)</i> του Γ.Τζαβέλλα	<i>Τοπ-Καπί(1963)</i> του Ζ.Ντασσέν
<i>Στέλλα(1955)</i> του Μ.Κακογιαννη	<i>Αλίκη, αγάπη μου(1962)</i> του Ρ. Ματέ
<i>Λατέρνα, φτώχεια και φιλότιμο(1955)</i> του Α.Σακελλάριου	<i>Αμέρικα-Αμέρικα(1963)</i> του Ε.Καζάν
<i>Ο Δράκος(1956)</i> του Ν.Κούνδουρου	<i>Blue (1967-68)</i> του Σ.Ναριτζάνο
<i>Το αμαζάκι(1957)</i> του Ν.Δημόπουλου	<i>Fade in(1968)</i> του Αλ.Σμίθ
<i>Το τελευταίο ψέμα(1958)</i> του Μ.Κακογιάννη	<i>Οι ήρωες(1969)</i> του Νεγκουλέσκο
<i>Το ξύλο βγήκε απ' τον παράδεισο(1959)</i> του Α.Σακελλάριου	<i>The Martlet's tale(1970)</i> του Τζ.Κρούουδερ
<i>Το ποτάμι(1959)</i> του Ν.Κούνδουρου	<i>The pedestrian(1973)</i> του Μ.Σελ
<i>Μανταλένα(1960)</i> του Ν.Δημόπουλου	<i>Sweet Movie(1974)</i> του Ν.Μακαβέγιεφ
<i>Ο μεγάλος ερωτικός(1973)</i> του Π.Βούλγαρη	<i>Faccia de spia(1975)</i> του Τζ.Φερράρα
<i>Ήσυχες μέρες του Αυγούστου(1991)</i> του Π.Βούλγαρη	<i>A la recherche de l' Atlantide I&II(1977)</i> του Ζ.Κουστώ
<i>Αδούλωτοι Σκλάβοι(1945)</i> του Β.Παπαμιχάλη	

*(Δαλιανούδη 2004, 104-13)

6.2. Αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά στο συνθετικό ύφος του Μάνου Χατζιδάκι

Ο Χατζιδάκις και η μουσική του έγιναν ιδιαίτερα αγαπητοί στην ελληνική κοινωνία. Όχι επειδή έγραψε *Τα παιδιά του Πειραιά*, αλλά διότι ο καθένας μπορούσε να ταυτιστεί, να τραγουδήσει, και να αγαπήσει τη μουσική του. Το «ο καθένας» αναφέρεται κυρίως στις δύο βασικές κατηγορίες που χωρίστηκε το ελληνικό μουσικό κοινό τον 20^ο αιώνα: το λαϊκό και το έντεχνο/λόγιο.

Κατά τη διάρκεια των πρώτων βημάτων του Χατζιδάκι σε αυτόν τον χώρο, το χάσμα μεταξύ της παραπάνω κατηγοριοποίησης ολοένα και μεγάλωνε. Ένας αστός, για παράδειγμα, με μόρφωση και οικονομική ευχέρεια, σχεδόν δεν θα επιτρεπόταν να είναι λάτρης του ρεμπέτικου και να συχνάζει στα κουτούκια που παιζόταν αυτή η μουσική. Το ρεμπέτικο, όπως και οι ρεμπέτες,, ήταν παράνομο, ήταν η μουσική του περιθωρίου, των φυλακόβιων και των ναρκωμανών, ή τουλάχιστον έτσι το θεωρούσαν στα αστικά κέντρα της δεκαετίας του 1930'-1940'. Ο Μάνος Χατζιδάκις, εκτιμώντας την αυθεντικότητα και τη μουσική αξία του ρεμπέτικου, το 1949 στη διάλεξή του στο Θέατρο Τέχνης προσπάθησε να εξαλείψει αυτή την περιθωριοποίηση και να εντάξει το ρεμπέτικο στην ελληνική μουσική πραγματικότητα. Προσπάθησε μέσα από παραδείγματα ρυθμού, μελωδίας, αλλά και στίχων να δικαιολογήσει πως το ρεμπέτικο τραγούδι είναι το σύγχρονο δημοτικό τραγούδι. Αξίζει στο σημείο αυτό να παραθέσουμε κάποια από τα λόγια του:

Λοιπόν δεν νομίζω, πως ο σνομπισμός αυτός γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι είναι δυνατό να μας σταθεί εμπόδιο, για να κοιτάξουμε προσεκτικά την αξία του και ν'αγαπήσουμε την αλήθεια και τη δύναμη που περιέχει. Αυτά τα τραγούδια είναι τόσο κοντινά σε μας και σε τέτοιο σημείο δικά μας, που δεν έχουμε νομίζω σήμερα τίποτ' άλλο για να ισχυριστούμε το ίδιο(...). Το να θέλει λοιπόν κανείς ν' αγνοήσει την πραγματικότητα και μάλιστα του τόπου του, μόνον κακό του κεφαλιού του μπορεί να κάμει. (Τνxs 2018)(Τνxs 2018) Τα χρόνια μας είναι δύσκολα και το λαϊκό μας τραγούδι, που δεν φτιάχνεται από ανθρώπους της φούγκας και του κοντραπούντο ώστε να νοιάζεται για εξυγιάνσεις και για πρόχειρα φτιασιδώματα υγείας τραγουδάει την αλήθεια και μόνον την αλήθεια(Τνxs 2018).

Όπως και στις διαλέξεις του, έτσι και στο έργο του παρατηρείται η ανάγκη του ίδιου για μια μη-κατηγοριοποιημένη μουσική. Επίσης, έχει δηλώσει και ο ίδιος σε μια συνέντευξή του «Η καταβολή μου είναι το λαϊκό τραγούδι του τόπου μας και η συμφωνική μουσική. Αυτά τα δύο παίζανε τεράστιο ρόλο. Κάπου στο μέσον βρήκα τη χρυσή τομή»(Δαλιανούδη 2004, 369). Αυτό ακριβώς αποτελεί ίσως το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα της μουσικής του: **η λαϊκότητα και η σύζευξη της λόγιας μουσικής με τη λαϊκή μουσική**. Μέσα στο έργο του χρησιμοποιεί ελληνικούς παραδοσιακούς ρυθμούς ή/και μελωδίες από την ελληνική μουσική παράδοση, και σε

συνδυασμό με δομικά και ηχοχρωματικά υλικά της δυτικής κλασσικής μουσικής, αλλά και της δικιάς του προσωπικής αισθητικής, το αποτέλεσμα «γίνεται πλέον αναγνωρίσιμα χατζηδακικό»(Δαλιανούδη 2004, 277). Για το λόγο αυτό δικαιολογείται η έκφραση «ο καθένας» που χρησιμοποιήθηκε, διότι το ταλέντο και η μουσική του αναγνωρίζονται είτε ως ακροατής της λαϊκής/παραδοσιακής, είτε ως ακροατής της λόγιας δυτικο-ευρωπαϊκής μουσικής(Δαλιανούδη 2004, 368).

Η αναφορά σε παραδοσιακούς/λαϊκούς ρυθμούς και μελωδίες στο έργο του, φέρει την **ανάμνηση και τη μνήμη**. Όπως έχουμε έχει αναλυθεί και προηγουμένως η ανάμνηση και η μνήμη αποτελούν τους **δύο βασικούς πυρήνες της νοσταλγίας**. Ο ακροατής συναντά μέσα από τη μουσική του Χατζιδάκι τη νοσταλγία, η οποία πηγάζει από το παρελθόν και τη μνήμη. Οι διασκευές λαϊκών μελωδιών και η χρήση παραδοσιακών ρυθμών έχουν ως αποτέλεσμα το οικείο άκουσμα, και σε συνδυασμό με την εκλεπτυσμένη και λεπτή αισθητική της δυτικής μουσικής, μπορεί εύκολα να μετατραπεί αυτό το οικείο άκουσμα σε κάτι νοσταλγικό, σε κάτι που υπήρξε στο παρελθόν, σε κάτι που φέρει τις αναμνήσεις. Οι ρυθμοί και οι μελωδίες της παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής αποτελούν υποσυνείδητα μνήμες, καθώς υπάρχουν βαθιά ριζωμένες στις παιδικές ή/και ενήλικες αναμνήσεις των ακροατών. Η παράδοση είναι κάτι που περνάει κοινωνικά από γενιά σε γενιά, και έτσι, όσο και αν η ανατροφή κάποιου να ήταν «δυτική» ή «κλασσική» μουσική, η παράδοση είναι αυτή που προσκαλεί στην ανάμνηση τόπων, προσώπων, μυρωδιών και καταστάσεων, εξισώνοντας έτσι το κοινωνικό παρελθόν των ακροατών.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό γνώρισμα της συνθετικής γραφής του Μάνου Χατζιδάκι είναι η **χρήση λαϊκών ηχοχρωμάτων και λαϊκών μουσικών οργάνων** όπως το μπουζούκι, η λατέρνα, το μαντολίνο, το σαντούρι, το κανονάκι, το κλαρίνο, την φλογέρα, την λύρα και το ντέφι. Η επεξεργασία του μουσικού υλικού παρ' όλα αυτά μπορεί να συνεχίζει να ακολουθεί τους κανόνες της δυτικής συμφωνικής μουσικής και αρμονίας. Το αποτέλεσμα αυτού του συνδυασμού ήταν κάτι πρωτόγνωρο για τον ελληνικό χώρο και μπορούσε(και μπορεί) να ευχαριστήσει ηχητικά ένα πολύ σημαντικό ποσοστό ανθρώπων με διαφορετικά μουσικά γούστα και αισθητική. Πολλές φορές μάλιστα χρησιμοποιεί και τη **χρήση δυτικών μουσικών οργάνων τα οποία μιμούνται τα λαϊκά μουσικά όργανα**: το πιάνο, η ηλεκτρική κιθάρα, η τρομπέτα, το όμποε, το φλάουτο, η ντραμς, το τσέμπαλο κ.ά.(Δαλιανούδη 2004, 309-378). Η τελευταία αυτή τεχνική αποτελεί τον αντίποδα της χρήσης των λαϊκών οργάνων και των παραδοσιακών ρυθμών και μελωδιών, μολαταύτα το αποτέλεσμα της συναισθηματικής διαδικασίας είναι το ίδιο, απλά με άλλη τεχνοτροπία. Η μνήμη και η ανάμνηση, δηλαδή, επικαλούνται και πάλι, καθώς τα δυτικο-ευρωπαϊκά όργανα είναι ενορχηστρωμένα ή χρησιμοποιούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να θυμίζουν ένα παραδοσιακό. Το άκουσμα φέρει τις μνήμες και τις αναμνήσεις ακριβώς όπως στην πρώτη εκδοχή, διότι συνεχίζει να είναι οικείο, να θυμίζει κάτι συγκεκριμένο ή να ενεργοποιεί τη συνειρμική και υποσυνείδητη μνήμη.

Σύμφωνα με έρευνες, εάν ένας συνθέτης επιθυμεί σκόπιμα η μουσική του να προκαλέσει νοσταλγία, υπάρχουν δύο βασικές τεχνικές για την επίτευξη του σκοπού αυτού:

A) να χρησιμοποιήσει μελωδικό υλικό ή στίχους(σε παραλλαγές ή και όχι) που αναλόγως με το κοινό στο οποίο επιθυμεί να απευθυνθεί, θα υπάρχουν ως μνήμες της παιδικής τους ηλικίας. Έτσι,, ακούγοντάς αυτό το αποτέλεσμα, ανακαλούν και αναπολούν μνήμες από το παρελθόν και έτσι νιώθουν τη νοσταλγία.

B) να χρησιμοποιήσει όργανα ή ηχοχρώματα του παρελθόντος. Κάποια από αυτά μπορεί να είναι παιδικά όργανα, όπως ένα μουσικό κουτί ή τυμπανάκια, όργανα που ανήκουν στο παρελθόν, επί παραδείγματι το εκκλησιαστικό όργανο ή το τσέμπαλο, ακόμη και όργανα από τη λαϊκή παράδοση. Έτσι, πάλι σε σχέση με το κοινό στο οποίο θέλει ο συνθέτης να απευθυνθεί, το ηχητικό αποτέλεσμα διεγείρει την υποσυνείδητη ή συνειδητή μνήμη, προκαλώντας το συναίσθημα της νοσταλγίας(Farris 2018).

Στη συγκεκριμένη περίπτωση του Μάνου Χατζιδάκι, το νοσταλγικό αποτέλεσμα δεν είναι σκόπιμο, αλλά ενδόμυχο, υποσυνείδητο και πηγάζει από τον ψυχικό κόσμο του συνθέτη. Εντούτοις, μπορούμε να διακρίνουμε πως τα δύο παραπάνω βασικά στοιχεία για την επίτευξη της διέγερσης του συναισθήματος της νοσταλγίας μέσω της μουσικής, υπάρχουν όπως αναφέραμε παραπάνω διάχυτα στο συνθετικό έργο του Χατζιδάκι.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό στα έργα του Χατζιδάκι αποτελούν **οι στίχοι των τραγουδιών** του. Θεωρούσε το τραγούδι ως μια ολοκληρωμένη τέχνη, η οποία είναι, ή καλύτερα θα πρέπει να είναι, ένας περίτεχνος συνδυασμός της ποίησης με τη μουσική. Η μελοποιημένη ποίηση είναι μια επίσης μορφή τέχνης, αυτόνομη και αυτοτελής. Στο τραγούδι, σύμφωνα με τον ίδιο, οι στίχοι θα πρέπει να υπηρετούν και να αποκαλύπτουν μια ποιητική ιδέα, η οποία ολοκληρώνεται με τη μουσική:

Το τραγούδι, είναι έργο, συμπυκνωμένο σε δυο-τρεις φράσεις μουσικές και με μια απόλυτη αξία των λεπτομερειών που το συνθέτων. Απαραίτητη προϋπόθεση φυσικά αποτελούν οι στίχοι πάνω στους οποίους θα χτιστεί το τραγούδι και που οφείλουν να περιέχουν με σαφήνεια την ποιητική ιδέα, αυτήν που δημιουργεί την ανάγκη του τραγουδιού. Η ποιητική αυτή ιδέα, πρέπει ν' αποκαλύπτεται με την 1^η μελωδική φράση του τραγουδιού ή με την βασική, ενώ ο ρυθμός της συνοδείας οφείλει να ζωγραφίζει το κλίμα, την ατμόσφαιρα του τραγουδιού. Να ποιες είναι οι βασικές προϋποθέσεις ενός λαϊκού ή έντεχνου τραγουδιού. (Το «έντεχνο» καθορίζεται από το είδος των «λεπτομερειών» που επιστρατεύονται για να ολοκληρώσουν μια πιο περίτεχνη και όχι απλή, ποιητική ιδέα)(Δαλιανούδη 2004, Β: 44).

Από την παραπάνω δήλωση του Χατζιδάκι επιβεβαιώνεται πως το τραγούδι αποτελούσε μια τέχνη για τον ίδιο, πως απαιτούσε όλη του την προσοχή για την ολοκλήρωσή του, πως έδινε μεγάλη βαρύτητα στους στίχους, και πως η διαδικασία που ακολουθούσε για τη σύνθεση ενός κομματιού αποτελούσε για τον ίδιο μία είδους

ιεροτελεστία. Άλλωστε δεν ήταν λίγες οι φορές που χρησιμοποιούσε ποιητικές συλλογές ή ποιήματα. Για τον κινηματογράφο πολλές είναι οι φορές, μάλιστα, που έγραψε ο ίδιος τους στίχους των τραγουδιών.

Σε αυτό το σημείο θα ήταν σκόπιμο να γίνει αναφορά σε μια έρευνα που πραγματοποιήθηκε το 2008 στο πανεπιστήμιο της Georgia στις ΗΠΑ από τις ερευνήτριες-ψυχολόγους Batcho, Darin, Nave, and Yaworsky σχετικά με τη νοσταλγία που προκαλείται από τους στίχους τραγουδιών, τη λεγόμενη **λυρική νοσταλγία**. Όλοι οι στίχοι, είτε γραμμένοι για τις ανάγκες της έρευνας είτε προϋπάρχοντες- χρησιμοποιήθηκαν στην έρευνα χωρίς τη μουσική και κατά βάση αναφέρονταν στην παιδική ηλικία και γενικότερα στο παρελθόν. Επίσης, ένας ακόμα στόχος της έρευνας αυτής είναι η σύνδεση της λυρικής νοσταλγίας με την ταυτότητα του ατόμου και τις κοινωνικές σχέσεις. Για τις ανάγκες επεξήγησης της ταυτότητας και των κοινωνικών σχέσεων σε συνδυασμό με τη νοσταλγία η παραπάνω έρευνα ενστερνίστηκε την κατηγοριοποίηση της νοσταλγίας σε δύο βασικούς άξονες από την Stern «α) η ιστορική στην οποία το μακρινό παρελθόν-το οποίο το άτομο δεν έχει βιώσει- θεωρείται ανώτερο από το παρόν και β) προσωπική στην οποία το προσωπικό παρελθόν ανακαλείται με θλίψη»(Stern 1992, 11-12). Σύμφωνα με την παραπάνω κατηγοριοποίηση μπορούμε να σχολιάσουμε πως η αυτοβιογραφική μνήμη δεν είναι πάντα απαραίτητη για να βιώσει κάποιος τη νοσταλγία, είτε μέσω της μουσικής είτε όχι. Η ταύτιση ενδέχεται να μην είναι προσωπική, όπως συμβαίνει στη δεύτερη περίπτωση με αποτέλεσμα η διέγερση του συναισθήματος της νοσταλγίας να δημιουργείται μέσω του υποσυνείδητου ή της «ιστορικής» ταυτότητας του ατόμου.

Επιπρόσθετα, ένα άλλο σημαντικό στοιχείο σχετικά με τη λυρική νοσταλγία είναι πως δεν λειτουργεί ανάλογα με το πόσο χαρούμενοι, λυπημένοι ή γεμάτοι νόημα είναι οι στίχοι. Η λειτουργία της λυρικής νοσταλγίας αφορά τη φυσική και αναπόφευκτη πορεία του χρόνου, δηλαδή το παρελθόν και την επιθυμία του ατόμου να επιστρέψει σε αυτό. Στα αποτελέσματα της έρευνας παρατηρήθηκε πως τα άτομα που είχαν μεγαλύτερη αίσθηση της ταυτότητάς τους ή βρίσκονταν στη διαδικασία εξερεύνησης αυτής, παρουσίαζαν υψηλότερα δείγματα λυρικής νοσταλγίας. Ένα ακόμη αξιοσημείωτο συμπέρασμα της έρευνας είναι πως τα άτομα με μεγαλύτερο κοινωνικό αίσθημα και κοινωνικές σχέσεις παρουσίαζαν κατά κόρον προσωπική νοσταλγία, ενώ τα πιο μοναχικά άτομα παρουσίαζαν ιστορική νοσταλγία(Batcho et al. 2008).

Ο Μάνος Χατζιδάκις έγραψε στίχους για κάτι παραπάνω από εκατό (100) τραγούδια του. Μέσα σε αυτά υπάρχουν αρκετά στα οποία μπορούν να διακριθούν τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν παραπάνω και ,μπορούν να διεγείρουν τη λυρική νοσταλγία. Στον παρακάτω πίνακα υπάρχουν όλα τα τραγούδια των οποίων οι στίχοι είναι του ίδιου του Χατζιδάκι, και τα σημειωμένα με έντονη γραφή εκείνα που διαθέτουν στοιχεία λυρικής νοσταλγίας μόνο σε σχέση με τους στίχους και με τη μουσική.

1. Αγάπη μου 1986	51. Ο Κύκλος του C.N.S IV (Στην αποβάθρα) 1959
2. Αν θα φύγεις 1963	52. Ο Κύκλος του C.N.S. VI (Εγώ είμαι ένα σύννεφο) 1959
3. Απόψε αυτοσχεδιάζουμε (πρόλογος) 1961	53. Ο Κύκλος του C.N.S. III (Μια θλιμμένη αρχόντισσα) 1959
4. Άστρο της Ανατολής 1962	54. Ο Κύκλος του C.N.S. V (Μια παραλία ερημική) 1959
5. Βρέχει στο σιδεράδικο 1989	55. Ο κυρ Αντώνης 1961
6. Για έναν ελεύθερο άνθρωπο 1983	56. Ο ταχυδρόμος πέθανε 1961
7. Δεν μπορεί κανείς να ξέρει 1960	57. Ο τελικός συμβιβασμός α 1980
8. Δυο παιδιά μεσ' στη βροχή 1983	58. Ο τελικός συμβιβασμός β 1980
9. Έγινε παρεξήγηση (Η προδοσία)	59. Ο τρελός κόσμος 1974
10. Είμαι της Αγαύης γιος 1983	60. Ο Υμηττός 1959
11. Ένα γαλάζιο φόρεμα 1962	61. Ο φόβος 1974
12. Ένα κορίτσι λυγρό 1977	62. Οδός ονείρων 1962
13. Ένα ρολόι στο καπηλειό 1980	63. Οδός ονείρων (επίλογος) 1962
14. Ερωτική άσκηση για δύο 1983	64. Οδός ονείρων (πρόλογος) 1962
15. Ερωτική άσκηση για τέσσερις 1983	65. Οι μάνες στις καμένες στέγες 1980
16. Ερωτικό (Σαραμπάντα) 1977	66. Οι χαρές της Έλσα 1960
17. Ζεστές νύχτες του Αυγούστου	67. Οράματα 1974
18. Η Ελλάδα σου μοιάζει Μπλανς Επιφανί 1982	68. Παιδες
19. Η επέτειος 1974	69. Παιδί της Γης 1977
20. Η επιστροφή 1977	70. Πίσω απ' τις τριανταφυλλιές 1961
21. Η κυρά 1963	71. Πνιγμένη κόρη 1965
22. Η λησμονημένη 1980	72. Προσωπογραφία της μητέρας μου
23. Η Μαριάνθη των Ανέμων 1983	73. Ρόννυ 2014
24. Η μαύρη Φόρντ 1962	74. Σαν σφυρίζεις τρεις φορές 1961
25. Η μεταμόρφωση 1983	75. Στο Νίκο Γκάτσο 1977
26. Η μητέρα μου ήταν γάτα	76. Στον Γιώργο Σεφέρη 1977

1962		
27. Η πέτρα	1961	77. Στον μεγάλο δρόμο από άσφαλτο1980
28. Η τιμωρία		78. Στον Οδυσσέα Ελύτη 1977
29. Η ψυχρή αλήθεια	1980	79. Συνέβη στην Αθήνα
30. Ήσυχες μέρες του Αυγούστου		80. Σχέδιο για ένα δημοτικό τραγούδι 1977
31. Ιδιωτική στιγμή	1977	81. Σχόλιο για τις δυνατότητες του αισθησιακού κινηματογράφου 1982
32. Ιντερλούδιο II	2003	82. Σχόλιο για τον Σέρλοκ Χολμς και την Μαίριλυν Μονρό 1982
33. Κάθε τρελό παιδί		83. Τα παιδιά κάτω στον κάμπο1971
34. Κάπου υπάρχει η αγάπη μου		84. Τα παιδιά κάτω στον κάμπο 1974
35. Κρίση	1994	85. Τα παιδιά του Πειραιά 1960
36. Κρίση	1977	86. Το μεθυσμένο κορίτσι 1974
37. Κυπαρισσάκι	1961	87. Το ναυτάκι 1934
38. Μαγική πόλη	1963	88. Το νησί των συναισθημάτων
39. Μαρία Ελένη	1994	89. Το πάρτι 1962
40. Μεσ' αυτή τη βάρκα 1960		90. Το πέλαγο είναι βαθύ 1961
41. Μέσα στο παλιό μου σπίτι 1965		91. Το ποτάμι 1977
42. Μητέρα κι αδερφή	1980	92. Το πρόσωπο της νύχτας 1980
43. Μια περιπέτεια στη Νότιο Καρολίνα		93. Το τραγούδι της Ευρυδίκης1961
44. Μια πληγωμένη σκύλα 1980		94. Το τραγούδι της Μπλανς Επιφανί 1982
45. Να `σαι καλή	1960	95. Το τραγούδι του Ρούφιου 1962
46. Ο Αλκιβιάδης	1974	96. Το τριαντάφυλλο στο στήθος1969
47. Ο ηθοποιός	1962	97. Το φεγγάρι είναι κόκκινο 1955
48. Ο καινούργιος προφήτης	1977	98. Το φίλο μας που χάσαμε 1980
49. Ο κύκλος του C.N.S 1959		99. Το ψυγείο 1985
50. Ο Κύκλος του C.N.S II (Ο αφέντης έφυγε πρωί) 1959		100. Τρεις Ρόζες ή το τέλος του ονείρου 1982

Όπως αποδεικνύει και ο πίνακας άνωθεν, σχεδόν στα μισά τραγούδια στα οποία έχει γράψει τους στίχους ο Χατζιδάκις, υπάρχουν στοιχεία λυρικής νοσταλγίας. Εντούτοις, παρά το γεγονός ότι τα παραπάνω στοιχεία μπορούν να εντοπιστούν και να μελετηθούν, καθώς τόσο η σύνθεση όσο και η συγγραφή αποτελεί μια εσωτερική έκφραση του δημιουργού, δε μπορούν να διατυπωθούν με ακρίβεια τα ψυχογραφικά αίτια που μπορεί να οδήγησαν τον Χατζιδάκι στη σύνθεση και στη συγγραφή της νοσταλγίας. Το επόμενο κεφάλαιο, θα προβάλει μια μουσικο-κεντρική και όχι μια ψυχολογικο-κεντρική ανάλυση του τραγουδιού *Τα παιδιά κάτω στον κάμπο*, το οποίο αποτελεί μέρος της μουσικής επένδυση του *Sweet Movie*.

Αναλύοντας τα βασικά χαρακτηριστικά του έργου του Χατζιδάκι και της αισθητικής της μουσικής του, δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί η **αρμονία** και τα **ηχοχρώματα** που χρησιμοποιεί(εννοώντας τόσο το ηχόχρωμα καθαυτό, όσο και τη χρήση αυτού οργανολογικά και ενορχηστρωτικά).

Πριν όμως από την ανάλυση της αρμονίας και των ηχοχρωμάτων που χρησιμοποιεί ο Χατζιδάκις, αξίζει να γίνει μια ακόμη αναφορά στην έρευνα των Lahdelma και Eerola(βλ. σελ. 9) σχετικά με το πόσο η αρμονία μπορεί να δημιουργήσει το συναίσθημα της νοσταλγίας στον ακροατή.

Σύμφωνα με την έρευνα των Lahdelma και Eerola, οι συγχορδίες(και οι συγχορδιακές σχέσεις) που προκαλούν συχνότερα το συναίσθημα της νοσταλγίας είναι: η τρίφωνη ελάσσονα, η ελάσσονα μεθ' εβδόμης, η μείζονα μεθ' εβδόμης. Η παραπάνω έρευνα θα λειτουργήσει ως ένα μέσο επεξήγησης της νοσταλγικής έκφρασης του έργου του Χατζιδάκι, εφαρμόζοντας τα αποτελέσματα και τις υποθέσεις της έρευνας σε σχέση με την χρήση της αρμονίας και των ηχοχρωμάτων του Χατζιδάκι.

Η αρμονία που χρησιμοποιεί ο Χατζιδάκις στα περισσότερα κινηματογραφικά του έργα- είναι απλή ως προς την αισθητική της, και ίσως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί χαρακτηρίσει ως λιτή ή ακόμη και λεπτεπίλεπτη. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται κυρίως στη μελωδία και τους στίχους, με τα υπόλοιπα στοιχεία να υπηρετούν αυτόν τον σκοπό. Η κάθετη αρμονία στο έργο του Χατζιδάκι σχεδόν ποτέ δεν επισκιάζει την κύρια μελωδία ή το ρυθμό. Η απλή κάθετη αρμονία μπορεί να συνδεθεί και με την έρευνα των Lahdelma και Eerola. Δηλαδή, μέσω αυτής της απλότητας, χρησιμοποιεί πολύ συχνά τις πιο «συνηθισμένες» συγχορδίες ή αρμονικές συνδέσεις αυτών, όπως την τρίφωνη ελάσσονα, την ελάσσονα μεθ' εβδόμης, τη μείζονα μεθ' εβδόμης, και τη μείζονα⁴₃ μεθ' εβδόμης σε δεύτερη αναστροφή, οι οποίες είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με την εμφάνιση της νοσταλγίας.

Επιπλέον, σε αντίθεση με τους ρυθμούς και τις μελωδικές γραμμές που χρησιμοποιεί, οι οποίοι αρκετές φορές προέρχονται από τη λαϊκή ή παραδοσιακή μουσική, η αρμονία των έργων του ακολουθεί τα δυτικο-ευρωπαϊκά πρότυπα αρμονίας. Αυτό είναι και ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει το ύφος του και ενισχύει την κοινή άποψη πως το έργο του λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ δυτικής και παραδοσιακής/λαϊκής μουσικής και συνδυάζει στοιχεία και των δύο. Εκτός από τη μελωδική γραμμή, ο

Χατζιδάκις δίνει έμφαση και στα ηχοχρώματα που χρησιμοποιεί, και κατ' επέκταση στην ατμόσφαιρα που θα ήθελε να δημιουργήσει μέσω της μουσικής. Αυτό επιτυγχάνεται συνήθως από την ενοργάνωση –και την ενορχήστρωση –που χρησιμοποιεί ο συνθέτης. Πολλές φορές τα ηχοχρώματα που χρησιμοποιεί είναι «ζεστά» και «νοσταλγικά», όπως αυτά του μπορούν να εκφραστούν καλύτερα μέσα από όργανα όπως το ακορντεόν, το πιάνο, το σαντούρι, το μαντολίνο, το κλαρίνο/κλαρινέτο, το φλάουτο.

Στο παρακάτω κεφάλαιο γίνει εκτενέστερη ανάλυση των στοιχείων στη μουσική σύνθεση του Μάνου Χατζιδάκι που θεωρείται πως πυροδοτούν το συναίσθημα της νοσταλγίας. Με αυτό τον τρόπο θα δημιουργηθεί μια σύνδεση του έργου του Χατζιδάκι, σε επίπεδο κινηματογράφου, με το αίσθημα της νοσταλγίας και στην συνέχεια θα αναλυθεί το πώς αυτό εκφράζεται στο *Sweet Movie*.

6.3. Ο κινηματογραφικός Μάνος Χατζιδάκις. Αισθητικά και τεχνικά χαρακτηριστικά της μουσικής επένδυσης του *Sweet Movie*: Η έκφραση της νοσταλγίας

Ο Μάνος Χατζιδάκις χαρακτηρίστηκε αρκετές φορές κινηματογραφικός συνθέτης, καθώς έγραψε μουσική για παραπάνω από εκατό ταινίες. Ο αριθμός αυτός ίσως να μπορούσε να δείχνει και από μόνος του πως ήταν ένα είδος με το οποίο βιοπορίστηκε, το αγάπησε και εκ του αποτελέσματος κρίθηκε κατάλληλος για αυτό. Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να γίνει αναφορά στις έξι κινηματογραφικές περιόδους του Χατζιδάκι, τις οποίες ο ίδιος είχε κατηγοριοποιήσει.

Η πρώτη περίοδος, ήταν από το 1945 έως το 1950. Ήταν μια καλλιτεχνική περίοδος, η οποία ήταν αναγνωριστική. Οι συνεργασίες του ξεκίνησαν από φιλικές συναναστροφές και σταδιακά προσχώρησε στο χώρο. Η πρώτη του μουσική επένδυση στην ταινία *Οι αδούλωτοι σκλάβοι* του Β. Παπαμιχάλη πραγματοποιήθηκε όταν ήταν μόλις 20 ετών. Ο νεαρός τότε Χατζιδάκις, παρά την έλλειψη ακαδημαϊκών μουσικών γνώσεων, αποδεικνύει ήδη από τις πρώτες του συνθέσεις για κινηματογράφο πως κατείχε μια κινηματογραφική αίσθηση και αισθητική που του επέτρεπε την επιτυχία σε αυτές. Ωστόσο, δεν μπορεί να γίνει σύγκριση αυτών των πρώτων συνθέσεων με αυτές της ώριμης περιόδου του. Συχνά οι κριτικοί θεωρούσαν πως «η μουσική δεν συμβαδίζει με την εικόνα και ενίοτε είναι φλύαρη και υπερβολική» ή «δεν είναι άσχετη με τις εικόνες αλλά δεν συμβαδίζει παράλληλα με αυτές(...) Το μεγαλύτερο φάουλ είναι ότι σε ορισμένες σκηνές έχει υπερβολικά δραματικό ύφος» (Μυλωνάς 2001, 31-52).

Η δεύτερη περίοδος, την οποία ονομάζει ο ίδιος «έρωτας και λίγη μουσική», χρονολογείται από το 1950 έως το 1956. Κατά την περίοδο αυτή συνεχίζει να συνεργάζεται με φίλικά του πρόσωπα (όπως ο Ν. Κούνδουρος και ο Μ. Κακογιάννης) και να προσχωρεί στο χώρο του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου (Σωτηρόπουλος 2003). Η ταινία *Στέλλα* του Μ. Κακογιάννη το 1955 είχε πολύ μεγάλη επιτυχία στον ελληνικό αλλά και στον ευρωπαϊκό χώρο, και έτσι δημιουργήθηκαν οι κατάλληλες συνθήκες για μετέπειτα συνεργασίες με ξένους σκηνοθέτες (Φλέσσας 1993, 107). Η ταινία του Ν. Κούνδουρου *Ο Δράκος* που κυκλοφόρησε το 1956, σηματοδοτεί το τέλος της δεύτερης αυτής περιόδου. Σε αντίθεση με τις κάποιες προηγούμενες επικρίσεις για την ταινία αυτήν, η αποδοχή και η καλλιτεχνική αναγνώριση ήταν γεγονός «Ο Χατζιδάκις, πέρα από ένα σουξέ («Πως τον λεν τον ποταμό»), δένει ένα μουσικό θέμα, το οποίο «στρώνει χαλί» για την ψευδονουάρ υπόθεση, αποδεικνύοντας πόσο καλά ο μεγάλος αυτός συνθέτης γνώριζε τον κινηματογράφο και τους κανόνες του» (Σωτηρόπουλος 2003).

Η τρίτη περίοδος, η οποία χρονολογείται από το 1957 έως το 1966, χαρακτηρίζεται από τον ίδιο ως μια «λυσσαλέα και δημιουργική μου επαφή με τη μουσική σε μια υπερπαραγωγή. Παράλληλα, μια ατυχής επαφή με το ελαφρό τραγούδι που μου

χάρισε ανεπιθύμητη λαϊκότητα»(Σωτηρόπουλος 2003). Η δεκαετία του 1950'1950' αποτέλεσε μια εποχή με τεράστιο συνθετικό έργο για τον κινηματογράφο, καθώς ο Χατζιδάκις μουσική για περισσότερες από 40 ταινίες, κυρίως του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου. Παράλληλα, η λαϊκότητα και η αναγνωρισιμότητα του είχαν εκτοξευθεί με το Όσκαρ για τα *Παιδιά του Πειραιά* το 1960. Σε μία συνέντευξή του είχε δηλώσει σχετικά με αυτήν την περίοδο:

Από ένα σημείο και μετά έκανα κινηματογράφο, γιατί έτσι έβγαζα τα προς το ζην. Αντί να κάνω μία άλλη εργασία, βρήκα ότι ήταν αξιοπρεπέστερη. Δεν φανταζόμουν ποτέ ότι αυτή η μουσική θα χρησιμοποιείτο μετά και θα την μνημόνευαν. Γιατί περισσότερο, κάνοντας μουσική, έμαθα την τεχνική του κινηματογράφου. Και την έμαθα πολύ καλά ομολογώ, για να μπορώ να έχω ένα ενδιαφέρον μεγαλύτερο από αυτό που έδινε η ταινία. Γιατί οι ταινίες ήταν αφελέστατες, μάλλον ανόητες, και καμία σχέση δεν είχαν με το πνευματικό μου επίπεδο. Άλλωστε, οι διανοούμενοι του ελληνικού κινηματογράφου ήταν οι τεχνικοί και όχι οι καλλιτέχνες του. Οι καλλιτέχνες ήταν από άλλη κατηγορία ανθρώπων. Οι τεχνικοί και διαβάζανε, και είχανε ανησυχίες, και ήταν άνθρωποι με τους οποίους μπορούσες περισσότερο να επικοινωνήσεις»(Φλέσσας 1993, 123-4).

Προς το τέλος της περιόδου αυτής, ο Χατζιδάκις προσπαθούσε να «αφαιρέσει» όλη αυτή τη δημοτικότητα γύρω από το πρόσωπό του και να προσπαθήσει να επιλέγει προσεκτικά τις συνεργασίες του, συνθέτοντας πλέον για τον ποιοτικό και όχι τον εμπορικό κινηματογράφο. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η ταινία *America-America* το 1963, του Ε.Καζαν, για την οποία ο Χατζιδάκις αναφέρει πολλάκις σε δηλώσεις και συνεντεύξεις του πως υπήρξε μια από τις καλύτερες και αγαπημένες του συνεργασίες(Φλέσσας 1993, 124).

Η τέταρτη περίοδος, από το 1967 έως το 1971, αποτελεί την περίοδο κατά την οποία ο Χατζιδάκις πέρασε στις ΗΠΑ. Εκεί συνεργάστηκε με διάφορους σκηνοθέτες, γνώρισε το Χόλυγουντ και ανανεώθηκε μουσικά. Οι ταινίες που αξίζουν να αναφερθούν από αυτήν την περίοδο είναι το *Blue* και το *Martlet's Tale*(Σωτηρόπουλος 2003).

Η πέμπτη περίοδος, από το 1972 έως το 1989, αποτελεί την ώριμη καλλιτεχνικά περίοδο του, έχοντας συνθέσει τα σημαντικότερα έργα του. Οι ταινίες που αξίζει να αναφερθούν από αυτήν την περίοδο είναι το *Blue* και το *Martlet's Tale*. ντοκιμαντέρ Αφιερώματα της περιόδου αυτής αποτελεί η ταινία του Π. Βούλγαρη *Ο Μεγάλος Ερωτικός* το 1972, και το ομότιτλο άλμπουμ. Παράλληλα, συνθέτει μουσική και για ντοκιμαντέρ και συνεργάζεται με τον Θ. Αγγελόπουλο(Σωτηρόπουλος 2003).

Το 1974 συνεργάζεται με τον Ν. Μακαβέγιεφ για την ταινία *Sweet Movie*. Το *Sweet Movie* υπήρξε μια ταινία την οποία εκτιμούσε πολύ, λόγω θαυμασμού και καλλιτεχνικής εμπιστοσύνης προς τον σκηνοθέτη και την ίδια την ταινία, οδηγώντας τον σε μία σύνθεση για την οποία ήταν περήφανος(Φλέσσας 1993, 124). Η μουσική επένδυση της ταινίας θεωρήθηκε, και συνεχίζει να θεωρείται,, ένα καλό δείγμα

κινηματογραφικής μουσικής, με σωστή χρήση των στοιχείων όπως το leitmotiv, της αντιστικτικής και προσθετικής, σύνθεσης σε σχέση με την εικόνα, αλλά και υψηλής ευαισθησίας και αισθητικής(Μυλωνάς 2001, 96-99).

Κατά την περίοδο αυτή συμβαίνει ένα εξίσου σημαντικό γεγονός. Ο συνθέτης και φίλος του, Νίνο Ρότα, πεθαίνει το 1979, και ο Φελίνι, γνωρίζοντας τον καλλιτεχνικό και μουσικό θαυμασμό, αλλά και την εμπιστοσύνη που έτρεφαν ο ένας για τον άλλον, του πρότεινε να συνεργαστούν για την ταινία *Και το πλοίο φεύγει*, ως «διάδοχος» του μονάκριβου του συνεργάτη. Άλλωστε, λέγεται, πως ο ίδιος ο Νίνο Ρότα είχε υποδείξει στον Φελίνι ως αντικαταστάτη του τον Μάνο Χατζιδάκι. Ο Χατζιδάκις όμως, λόγω υποχρεώσεων αρνήθηκε την πρόταση αυτή, αφού πρώτα του σύστησε ως διάδοχο της θέσης του Ρότα τον Nicola Piovani, έναν ταλαντούχο ιταλό μουσικοσυνθέτη(Ασημακόπουλος 2018a).

Ο Fellini μου έμαθε να βλέπω την αόρατη πλευρά, τη δική μου και των άλλων...**Και μέθυσά μ' αυτό που μας συμπληρώνει χωρίς να φαίνεται. Και με το Χρόνο μέσα μας. Κατάλαβα ότι, εξουθενωμένοι απ' την παντοδύναμη νηπιακή μας μνήμη, υπάρχουμε παντού. Εδώ αλλά κι εκεί. Στο ύστερα και στο πριν...**Τον γνώρισα, αλλά τον ήξερα περισσότερο απ' ό,τι πρόφτασα να δω και να φωτογραφίσω. Μου είναι οικείος, συγγενής και φίλος και αδελφός! Μα πάνω απ' όλα: Ιταλός. Ένα ναπολιτάνικο τραγούδι, πολύχρωμο και διανοητικό-αν είναι δυνατόν! Κι όμως ο Federico ζωγραφίζει, τραγουδά και σιγοψιθυρίζει σ' όλους: Καλησπέρα(Σωτηρόπουλος 2003).



Εικόνα 7 Ο Φ.Φελίνι μαζί με τον Μ.Χατζιδάκι(Σωτηρόπουλος 2003).

Η έκτη και τελευταία περίοδος του χρονολογείται από το 1990, έως τον θάνατό του το 1994. Ο ίδιος την χαρακτηρίζει ως «Η επανατοποθέτηση μου στη Μουσική με το

αυστηρό πνεύμα της νεότητας μου. Εξήντα πέντε ετών και αρχή της πιο σημαντικής μου περιόδου που θα κρατήσει τουλάχιστον άλλα είκοσι πέντε χρόνια»(Σωτηρόπουλος 2003). Αποτελεί μια καλλιτεχνική περίοδο βαθιά προσωπική και πολύ ευαίσθητη, και αυτό μας το αποδεικνύουν τα τελευταία του έργα(κύκλοι τραγουδιών *Αμοργός*, *Τα τραγούδια της αμαρτίας*). Η τελευταία του κινηματογραφική επένδυση ήταν το 1991 στην ταινία *Ήσυχες μέρες του Αυγούστου*, του Π.Βούλγαρη(Σωτηρόπουλος 2003).

Έπειτα από την παράθεση των έξι καλλιτεχνικών περιόδων του, κυρίως κινηματογραφικού, έργου του Χατζιδάκι, θα ασχοληθούμε λεπτομερειακά με την πέμπτη ή αλλιώς την ώριμη περίοδό του, στην οποία ανήκει και η μουσική επένδυση του *Sweet Movie*.

Το κινηματογραφικό ύφος του Χατζιδάκι, όπως και τα τραγούδια του αλλά και τα συμφωνικά του έργα, διακρίνεται για τη **μελωδικότητα** και το **λυρισμό** του. Πηγή αυτού του χαρακτηριστικού είναι, όπως ήδη προαναφέραμε, το λαϊκό τραγούδι, το οποίο θαύμαζε για την απλότητα και την αγνότητά που προσέφερε μέσω της μελωδικής δύναμης. Οι αρμονίες που χρησιμοποιεί είναι απλές, δίνοντας έτσι έμφαση στη μελωδική γραμμή. Άλλωστε, είναι χαρακτηριστικό πως «έγραφε αρχικά μόνο τις μελωδίες και τα ακόρντα και έπειτα με τη βοήθεια εμπειρών ενορχηστρωτών και μουσικών, διερευνούσε κάθε εκδοχή εναρμόνισης και ενορχήστρωσης μέχρι το τελικό αποτέλεσμα»(Μυλωνάς 2001, 95).

Η **απλή εναρμόνιση** και η **λιτή ενορχήστρωση**, δίνει χώρο στον συνθέτη να ξετυλίξει τον λυρισμό, ενώ όλα τα παραπάνω σε συνδυασμό, δημιουργούν ένα εύφορο κλίμα για να ανθίσει η νοσταλγία, καθώς οι απλές αρμονικές συνδέσεις που χρησιμοποιεί συχνότερα ταυτίζονται με αυτές που, βάση πειραμάτων και ερευνών (βλ. σελ. 9), ενεργοποιούν με το άκουσμα τους το συναίσθημα της νοσταλγίας. Πιο συγκεκριμένα, ως απλή εναρμόνιση χαρακτηρίζεται το πως οι αρμονικές συνδέσεις που χρησιμοποιεί ο συνθέτης είναι κυρίως οι βασικές συνδέσεις της τονικής (I), της υποδεσπόζουσας (IV) και της δεσπόζουσας (V). Ειδικότερα, στο κινηματογραφικό του έργο συναντάμε πιο σπάνια πλούσιες εναρμόνισεις με πολλές μετατροπίες και δευτερεύουσες συγχορδίες.

Οι μελωδίες στα έργα του Χατζιδάκι είναι ή/και αποδίδονται **cantabile**,⁸ καθώς η μελωδική γραμμή, οι φράσεις και το ύφος τούς, οδηγούν τον ερμηνευτή σε ένα λυρικό, συναισθηματικό φραζάρισμα. Το ύφος cantabile, έχει τη δυνατότητα της σύνδεσης του ερμηνευτή και ενίοτε του ακροατή με το συναίσθημα της νοσταλγίας(Juslin 2019, 114). Είναι πολύ ουσιώδες στο σημείο αυτό να τονιστεί, πως η ερμηνεία και η εκτέλεση διαδραματίζουν εξίσου σημαντικό ρόλο στο ακουστικό αποτέλεσμα, έτσι ώστε να εμφανιστεί το συναίσθημα της νοσταλγίας. Διαφορετικού είδους προσεγγίσεις ερμηνείας του ίδιου κομματιού υπάρχει περίπτωση να

⁸ Ως cantabile χαρακτηρίζουμε μία μελωδία που τραγουδιέται ή ερμηνεύεται με μελωδικό και χαριτωμένο ύφος, γεμάτο έκφραση(“Music Term: Cantabile” 2018) .

δημιουργούν διαφορετικές αντιδράσεις, να στοχεύουν σε διαφορετικά συναισθήματα και να εκφράζουν εν τέλει κάτι διαφορετικό. Ωστόσο, στην παρούσα εργασία δεν θα γίνει περεταίρω αναφορά στη σύνδεση της ερμηνείας με το αποτέλεσμα. και κατά συνέπεια με τη νοσταλγία, διότι αποτελεί ένα θέμα που χρίζει διαφορετικής προσέγγισης και έρευνας.

Στο σημείο αυτό, παρατίθεται μια λίστα της μουσικής και των τραγουδιών που συνέθεσε ο Χατζιδάκις για την ταινία *Sweet Movie*, ώστε αργότερα να πραγματοποιηθεί ανάλυση μερικών εξ' αυτών:

1. Τα Παιδιά Κάτω Στον Κάμπο (ορχηστρικό)
2. Οι Παράγκες Και Οι Άνθρωποι
3. Σερενάτα Για Την Σεξουαλική Απουσία
4. Is The Life On The Earth – στίχοι: Ann Lonnberg – Dusan Makavejev, τραγούδι: Ann Lonnberg
5. Η Σεξουαλική Πολυρρυθμία
6. Οι Παράγκες Και Η Κεφαλή Του Καρλ Μαρξ
7. Νυχτερινό (Αφιερωμένο Στην Ευγένεια Του Σεξ)
8. Is The Life On The Earth – στίχοι: Ann Lonnberg – Dusan Makavejev, τραγούδι: Ann Lonnberg
9. Τα Παιδιά Κάτω Στον Κάμπο (παιδική χορωδία)
10. Στρηπ Τηζ Για Τρία Παιδιά
11. Νυχτερινό Για Δύο Φωνές – τραγούδι: Μαρία Κάθηρα
12. Ο Χορός Της Σοκολάτας
13. Τα Παιδιά Κάτω Στον Κάμπο – στίχοι: Μάνος Χατζιδάκις, τραγούδι: Μαρία Κάθηρα
14. Η Σεξουαλική Πολυρρυθμία Και Τα Τρία Παιδιά

Ο Χατζιδάκις, ο οποίος θαύμαζε την αισθητική προσέγγιση και το έργο του Μακαβέγιεφ, ειδικότερα για την προηγούμενη ταινία του *WR: Mysteries of the Organism*, δέχτηκε με χαρά την πρότασή του Γιουγκοσλάβου σκηνοθέτη να συνεργαστούν στην επόμενη του ταινία(βλ. Παράρτημα σελ.).

Ο Χατζιδάκις είχε ενθουσιαστεί από την προηγούμενη ταινία του σκηνοθέτη και έτσι δέχτηκε με ενθουσιασμό την πρότασή του. Το σινεμά-κολάζ που χαρακτηρίζει τον Μακαβέγιεφ βοηθά πολύ τον Μάνο Χατζιδάκι να κινηθεί ελεύθερα και με φαντασία. Έτσι, στο *Sweet Movie* αξιοποιεί τις σπονδυλωτές ιστορίες της ταινίας για να ξεδιπλώσει τις ευρηματικές μελωδίες του και τις ορχηστρικές του ιδιορρυθμίες: χορταστικές μελωδικές φράσεις στο ηλεκτρικό όργανο και διασκεδαστικά σχόλια από την πομπώδη τούμπα διασταυρώνονται πάνω στον γνωστό χατζιδακικό ηχητικό καμβά που εξυφαίνει ο συνδυασμός των νυκτών και τοξωτών εγχόρδων. Οι μουσικές πλάθουν από μόνες τους εικόνες που λειτουργούν συμπληρωματικά με αυτές της ταινίας. Η φωνή αξιοποιείται σε πέντε από τα δεκατέσσερα συνολικά θέματα, επίσης με τρόπο πρωτότυπο(“Δύο Κινηματογραφικές Σουίτες Του Μάνου Χατζιδάκι Στην Εθνική Λυρική Σκηνή” 2019).

Άλλωστε, ο Χατζιδάκις είχε δηλώσει και αργότερα πως η μουσική επένδυση του *Sweet Movie* είναι από αυτές τις οποίες αγαπάει περισσότερο:

Υπάρχουν μερικές οι οποίες είναι καλές. Ξεχωρίζω τις μουσικές από τις ταινίες Σουίτ Μούβι του Μακαβέγιεφ, το Βρώμικα Παλικάρια του Σίλβιο Ναριτσάνο και το Αμέρικα-Αμέρικα του Ελία Καζάν(Φλέσσας 1993, 124).

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό του κινηματογραφικού έργου του Χατζιδάκι, το οποίο χρησιμοποιείται και στη συγκεκριμένη ταινία είναι αυτό του **leitmotiv**⁹, «το οποίο βασίζεται σε μία ή περισσότερες μελωδίες που κυλάνε σαν τραγούδι σ’ όλη τη διάρκεια της ταινίας με κάποιες παραλλαγές»(Μυλωνάς 2001, 97). Έτσι, και στη συγκεκριμένη περίπτωση χρησιμοποιεί κάποια από τα κομμάτια σε σύνδεση με στοιχεία της ταινίας τα οποία επαναλαμβάνονται, και μαζί με αυτά και η μουσική. Για παράδειγμα το τραγούδι *Τα παιδιά κάτω στον κάμπο* το συναντάμε σε όλες τις σκηνές όπου ο σκηνοθέτης προβάλλει -με τη χρήση του συνειρμικού κολλάζ- σκηνές από τη σφαγή στο δάσος του Κατύν, δημιουργώντας έτσι την αντίθεση, την ειρωνεία και το οξύμωρο, συνδέοντας έτσι τις συγκεκριμένες εικόνες/καταστάσεις με το εν λόγω τραγούδι. Ένα άλλο παράδειγμα χρήσης leitmotiv στην ταινία είναι το τραγούδι *Is the life on the earth?*, το οποίο ακούγεται όταν εμφανίζεται η καπετάνισσα του πλοίου, Άννα Πλανέτα, δημιουργώντας έτσι τη δική της μελωδική φιγούρα.

Το τραγούδι της ταινίας *Τα παιδιά κάτω στον κάμπο*, το οποίο είναι και το πιο γνωστό, ακούγεται τρεις φορές συνολικά, και γράφτηκε το 1945 όταν ο Χατζιδάκις έκανε τα πρώτα του συνθετικά βήματα.. Αρχικά, το κομμάτι είχε γραφτεί για το έργο *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* του Αλέξη Δαμιανού που σκηνοθέτησε ο Γιώργος Σεβαστίκογλου. Τριάντα χρόνια αργότερα, και έπειτα από πολλές παραλλαγές και

⁹Το leitmotiv ορίζεται ως α) μια μελωδική φράση ή μουσική φιγούρα που συνοδεύει την επανεμφάνιση μιας ιδέας, ενός ατόμου ή μιας κατάστασης β) ένα κυρίαρχο επαναλαμβανόμενο θέμα(βλ. σχετικό λήμμα στο διαδικτυακό λεξικό www.merriam-webster.com).

μετατροπές, ο Χατζιδάκις χρησιμοποίησε το ίδιο τραγούδι αφού έκρινε πως όχι μόνο εξυπηρετούσε αλλά και συμπλήρωνε τις ανάγκες της ταινίας(Τρούσας 2015).

Η πρώτη εκδοχή είναι η ορχηστρική, η δεύτερη το τραγούδι και η τρίτη της παιδικής χορωδίας. Κάθε φορά χρησιμοποιούνται οι ίδιες συνδέσεις αρμονικά, ενώ αυτό που αλλάζει ουσιαστικά είναι η ενορχήστρωση, και κατά συνέπεια και τα ηχοχρώματα. Ωστόσο, σε κάθε εκδοχή συναντάμε ένα λαϊκό όργανο, το μπουζούκι, και παράλληλα μία βάση οργάνων που αποτελείται από πιάνο, κιθάρα, τσέλο και κοντραμπάσο. Οι ενορχηστρωτικές αλλαγές αφορούν κυρίως τα πνευστά-τα οποία έχουν και τη μεγαλύτερη ηχοχρωματική απόκλιση μεταξύ τους-όπου σε κάθε περίπτωση υπάρχει ένα διαφορετικό: στην πρώτη κλαρινέτο, στη δεύτερη κόρνο και στην τρίτη φλάουτο.

Η ορχηστρική εκδοχή του κομματιού περιλαμβάνει τα εξής όργανα: κιθάρα, πιάνο, μπουζούκι, τσέλο, βιολί, κοντραμπάσο, ηλεκτρικό πιάνο, κλαρινέτο και άρπα.

Η εκδοχή του τραγουδιού περιλαμβάνει τα εξής όργανα: κιθάρα, πιάνο, μπουζούκι, τσέλο, κοντραμπάσο και κόρνο.

Η εκδοχή της παιδικής χορωδίας περιλαμβάνει τα εξής όργανα: πιάνο, κιθάρα, μπουζούκι, τσέλο, κοντραμπάσο και φλάουτο.

Η εκδοχή της παιδικής χορωδίας προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς οι παιδικές φωνές συνήθως προκαλούν ένα συναίσθημα αγνότητας και καλοσύνης. Ενίοτε όμως ενεργοποιούν και τη μνήμη, καθώς παραπέμπουν στην παιδική ηλικία. Σε συνδυασμό με τους στίχους του τραγουδιού, γίνεται εμφανές το πως ο Χατζιδάκις επέλεξε την παραπάνω εκδοχή ως αντίθεση με την εικόνα ή/και ως ειρωνικό σχόλιο ως προς αυτήν/αυτήν/ Πιο συγκεκριμένα, η στιγμή που ακούγεται είναι αυτής της τελευταίας σκηνής και των τίτλων τέλους, δείχνοντας πλάνα από τη σφαγή στο δάσος του Κατόν. Παρ' ότι η αρμονία, η μελωδική γραμμή και τα ηχοχρώματα δημιουργούν την αίσθηση της νοσταλγίας, εάν αναλυθούν σε συνδυασμό με την εικόνα δημιουργείται μια αντίθεση ανάμεσα στο συναίσθημα της νοσταλγίας που προκαλεί η μουσική από μόνη της, και της σκληρότητας που δημιουργεί η εικόνα, αλλά και οι στίχοι του τραγουδιού όπως θα εντοπίσουμε παρακάτω.

Η αντίθεση εικόνας και μουσικής φαίνεται να ήταν ένα από τα ζητούμενα της μουσικής επένδυσης της ταινίας, καθώς λόγω της ωμότητας και της σκληρότητας της εικόνας χρειαζόταν κάτι να συμπληρώσει τα σχόλια και τα υπονοούμενά της, όχι όμως και για να ωραιοποιήσει την τραχύτητά της. Έτσι, η έκφραση της νοσταλγίας στη συγκεκριμένη κινηματογραφική περίπτωση υπάρχει μεν, όμως χρησιμοποιείται με έναν πολύ διαφορετικό τρόπο δε, λόγω ιδεολογίας και άποψης του σκηνοθέτη.

Η παρακάτω εικόνα είναι η αρμονική ανάλυση του βασικού κομματιού της ταινίας:

Τα παιδιά κάτω στον κάμπο

Μουσική-Στιχοι Μάνος Χατζιδάκις

Εισαγωγή

Am E7 1. 2. Am G C

8 Am G C Dm Am F E7 Am G C

16 Am G C Dm Am F E7 Am B F G

24 C G7 C F G C F E7 A Am G C

32 Am G C Dm Am F E7 Am

Η αρμονική ανάλυση του παραπάνω τραγουδιού, μας επιτρέπει να υποστηρίξουμε την άποψη περί αρμονικής απλότητας, και να συνδέσουμε το έργο για τη συγκεκριμένη ταινία με την έκφραση της νοσταλγίας, έστω και με μια διαφορετική χρήση της. Το κομμάτι είναι γραμμένο σε λα ελάσσονα, με την πρώτη στροφή/πρώτο κουπλέ να συνδιαλέγεται ανάμεσα στην τονική (I, λα ελάσσονα) και την δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης (V^7 , μι μείζονα μεθ' εβδόμης). Προχωρώντας στο ρεφρέν, συναντάμε μια διατονική μετατροπία μέσω της VI (φα μείζονα), η οποία γίνεται IV για την ντο μείζονα, και έτσι, στο ρεφρέν έχουμε συνδέσεις I-IV- V^7 στην ντο μείζονα. Αργότερα ξαναγυρίζει με διατονική μετατροπία στη λα ελάσσονα μέσω της VI (λα ελάσσονα) η οποία γίνεται I για τη λα ελάσσονα στη δεύτερη/ο στροφή/κουπλέ.

Αξιοπρόσεκτο στο παραπάνω κομμάτι είναι επίσης ότι καταφέρνει να συνδεθεί με τη νοσταλγία, όχι μόνο μέσω αρμονικών συνδέσεων, αλλά και μέσω της **εναλλαγής ελάσσονα-μείζονα τρόπου**. Η ελάσσονα ως συγχορδία αλλά και ως κλίμακα συνδέεται με τη λύπη, τη μελαγχολία και το παρελθόν ενώ αντίθετα η μείζονα με τη χαρά, την ευφορία και το φωτεινό μέλλον ή/και παρόν, όπως ήδη έχουμε αναφέρει και στο κεφάλαιο για τον Νίνο Ρότα και τη σύνδεσή του με την έκφραση της νοσταλγίας (Lahdelma and Eerola 2015, 248-249). Έτσι, η εναλλαγή και ο απόηχος αυτών των δύο έχει ως αποτέλεσμα ένα πικρόγλυκο συναίσθημα χαρμολύπης, δηλαδή της νοσταλγίας, η οποία έχει περιγραφεί ως συναίσθημα με ακριβώς τους ίδιους χαρακτηρισμούς.

Τέλος, δεδομένου ότι η συγγραφή των στίχων του τραγουδιού *Τα παιδιά κάτω στον κάμπο* είναι του ίδιου του συνθέτη, κρίνεται σκόπιμο γίνει εκ νέου αναφορά στη **λυρική νοσταλγία**. Η κατηγορία λυρικής νοσταλγίας στην οποία θα μπορούσαν να εμπίπτουν οι στίχοι του τραγουδιού είναι η πρώτη κατηγορία, δηλαδή: «η ιστορική στην οποία το μακρινό παρελθόν-το οποίο το άτομο δεν έχει βιώσει- θεωρείται ανώτερο από το παρόν» (Batcho et al. 2008). Ωστόσο, αν και σε στίχους του Χατζιδάκι συναντάται συχνά η λυρική νοσταλγία, στη συγκεκριμένη περίπτωση ισχύει το αντίθετο. Ο Χατζιδάκις επικαλείται το παρελθόν, τη χαμένη παιδική αθωότητα και τα κοινωνικά γεγονότα, αλλά από την αντίθετη σκοπιά από αυτή της νοσταλγίας. Ειδικότερα, στην εκδοχή της παιδικής χορωδίας η μη-λυρική νοσταλγία είναι ακόμα πιο έντονη, καθώς εκτός από την εναρμόνιση και την ενορχήστρωση που έχουν στοιχεία που πυροδοτούν την νοσταλγία στον ακροατή, υπάρχουν και οι παιδικές φωνές που φαινομενικά αντιπροσωπεύουν την αγνότητα και την καθαρότητα. Όμως ο συνδυασμός όλων αυτών των στοιχείων με τους στίχους, οι οποίοι είναι πολύ έντονοι και σκληροί, εν τέλει παραπέμπει σε ένα ειρωνικό στοιχείο. Το ζητούμενο και το αποτέλεσμα της μη-λυρικής νοσταλγίας είναι ακριβώς αυτό που πρεσβεύει και ο Μακαβέγιεφ, όχι μόνο στη συγκεκριμένη ταινία, αλλά γενικότερα. Η μη-ωραιοποίηση και νοσταλγία του παρελθόντος αποτελούν για το *Sweet Movie* ένα όπλο κοινωνικής αφύπνισης. Με. Με τη σκληρότητα και την πλήρη αντικειμενικότητα των κακώς κειμένων του παρελθόντος, τα οποία παρουσιάζονται υπό τη μορφή ντοκυμαντέρ, επιτυγχάνεται η ενεργοποίηση της συλλογικής μνήμης με σκοπό την κοινωνική κριτική, την αποδοχή των φρικτών λαθών της ανθρωπότητας, και την αποφυγή τους στο μέλλον. Αν και οι στίχοι του τραγουδιού γράφτηκαν από τον Χατζιδάκι σχεδόν 30 χρόνια πριν τη μουσική επένδυση του *Sweet Movie* αποδεικνύουν και αναδεικνύουν ακριβώς τα παραπάνω ζητούμενα. Παρακάτω, παρατίθεται αυτή η τραχύτητα των στίχων στην οποία έγινε αναφορά στην συγκεκριμένη ενότητα:

*Τα παιδιά κάτω στον κάμπο
δεν μιλάν με τον καιρό
μόνο πέφτουν στα ποτάμια
για να πιάσουν τον σταυρό.*

*Τα παιδιά κάτω στον κάμπο
κυνηγούν έναν τρελό
τον επνίγουν με τα χέρια
και τον καίνε στον γυαλό.*

*Έλα κόρη της σελήνης,
κόρη του αυγερινού.
Να χαρίσεις στα παιδιά μας
λίγα χάδια του ουρανού.*

*Τα παιδιά κάτω στον κάμπο
κυνηγάνε τους αστούς
πετσοκόβουν τα κεφάλια
από εχθρούς και από πιστούς.*

*Τα παιδιά κάτω στον κάμπο
κόβουν δεντρολιβανιές
και στολίζουν τα πηγάδια
για να πέσουν μέσα οι νιές.*

*Τα παιδιά μες τα χωράφια
κοροϊδεύουν τον παπά
του φοράνε όλα τα άμφια
και το παν στην αγορά.*

*Έλα κόρη της σελήνης,
έλα και άναψε φωτιά.
Κοίτα τόσα παλικάρια
που κοιμούνται στη νυχτιά.*

*Τα παιδιά δεν έχουν μνήμη
τους προγόνους τους πουλούν
και ότι αρπάζουν δεν θα μείνει
γιατί ευθύς μελαγχολούν.*

Όπως γίνεται εμφανές και στο παραπάνω παράθεμα, οι στίχοι και η εικόνα έχουν μία σκληρότητα και ωμότητα που έρχεται σε αντίθεση με τα νοσταλγικά μουσικά στοιχεία. Το ερώτημα σε αυτήν την περίπτωση έγκειται στο εάν η μουσική έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει το συναίσθημα της νοσταλγίας στον θεατή της ταινίας, ενώ η εικόνα και οι στίχοι οδηγούν σε μία αντίθετη θεώρηση από αυτήν. Το παράδοξο που δημιουργείται είναι πως μάλλον η αλήθεια κρύβεται κάπου ανάμεσα στη νοσταλγία και στη μη-νοσταλγία, και φυσικά πως το αποτέλεσμα σε αυτήν την περίπτωση είναι υποκειμενικό. Δηλαδή, εάν ο θεατής επιλέξει συνειδητά ή μη να αισθανθεί τη νοσταλγία.

Κεφάλαιο 7^ο: Σύγκριση αισθητικών προσεγγίσεων: Ο ρόλος της νοσταλγίας

7.1. Φεντερίκο Φελίνι – Ντουσάν Μακαβέγιεφ

Έπειτα από την παρουσίαση των χαρακτηριστικών, του έργου, της αισθητικής και της κινηματογραφικής ματιάς του Φελίνι και του Μακαβέγιεφ ξεχωριστά, σε αυτό το κεφάλαιο θα γίνει η σύγκριση των δύο. Το παρόν κεφάλαιο μελετά τα διαφορετικά πλαίσια στα οποία έδρασε ο καθένας, τις ομοιότητες των έργων τους, ως προς τις κινηματογραφικές τεχνικές, την αισθητική και την ιδεολογία, όσον αφορά τη νοσταλγία.

Οι δύο παραπάνω σκηνοθέτες μπορεί να φαντάζουν ασύνδετοι μεταξύ τους, όμως οι ομοιότητές τους είναι πολλές παραπάνω από την αρχική μου εκτίμηση. Παρακάτω θα γίνει μια συνοπτική αναφορά στις πέντε βασικές ομοιότητες του έργου τους αλλά και μία ειδοποιό διαφορά:

<u>ΦΕΛΙΝΙ</u>	<u>ΜΑΚΑΒΕΓΙΕΦ</u>
Γυναίκες και φαντασιώσεις	Γυναίκες και σεξουαλική απελευθέρωση
Υπερρεαλισμός και σουρεαλισμός	Σουρεαλισμός
Κολάζ ιστοριών	Κολάζ ιστοριών
Πολιτική και κοινωνική σάτιρα	Πολιτική και κοινωνική σάτιρα
Πραγματικότητα και όνειρο/φαντασία	Ντοκιμαντέρ και μυθοπλασία

Οι **γυναικείοι χαρακτήρες** είναι ένα βασικό στοιχείο και των δύο σκηνοθετών, με διαφορετικό τρόπο μεν, με ένα παρόμοιο αρχικό σκεπτικό δε. Μέσα στον φελινικό κόσμο μιας ταινίας του υπάρχουν πάντα όλες οι μορφές γυναικών υπό το πρίσμα του άνδρα πρωταγωνιστή: η μητέρα, η σύντροφος, η ερωμένη, η πόρνη. Ο Φελίνι μέσω αυτών των εικόνων αποσκοπεί στην αποδέσμευση του κάθε άντρα από τα ταμπού περί γυναικείας φύσης, τον επαναπροσδιορισμό της γυναικείας σεξουαλικής ταυτότητας, επιδιώκοντας έτσι τη **σεξουαλική απελευθέρωση** (Βαλούκος 2003, 112). Ο Μακαβέγιεφ από την άλλη πλευρά, παρουσιάζει σχεδόν πάντα τις γυναικείες μορφές μέσα από τα μάτια μιας γυναίκας πρωταγωνίστριας: δυνατής, ανεξάρτητης και σεξουαλικά απελευθερωμένης. Εκτός της γυναίκας, το θέμα της σεξουαλικής απελευθέρωσης κυριαρχεί γενικότερα «Οι ταινίες του Ντούσαν Μακαβέγιεφ

λαχταρούν και υπαινίσσονται μια κοινωνία που δεν θα ήταν τυφλή στην ανθρώπινη ευχαρίστηση, και που θα γιορτάζει τη σεξουαλικότητα χωρίς να την εμπορευματοποιεί»(Power 2010, 2).

Ένα ακόμη κοινό στοιχείο μεταξύ των δύο σκηνοθετών είναι ο **σουρεαλισμός**. Ο σουρεαλισμός στον κινηματογράφο χαρακτηρίζεται ως μια ματιά στο υποσυνείδητο, ενάντια στις κλασικές αφηγηματικές τεχνικές και τη δομή του ορθολογισμού και του λογικού, εξυμνώντας το όνειρο και τη φαντασία(Παπαδάκου 2015). Έτσι ακριβώς θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν, αν και πολύ συνοπτικά, οι ταινίες του Φελίνι, όπως και του Μακαβέγιεφ. Και οι δύο σκηνοθέτες παίζουν με το ασυνείδητο και το υποσυνείδητο, όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε και στην αφηγηματική εξέλιξη τόσο του *Amarcord* όσο και του *Sweet Movie*. Ο Φελίνι είχε πει κάποτε σε μία συνέντευξή του σχετικά με τον σουρεαλισμό στο έργο του:

Η εικόνα της πραγματικότητας, οποιαδήποτε εικόνα, δηλαδή μια πρόταση μια σύνθεση ή ένας υπαινιγμός από αντικείμενα, χώρους, βάθος, όγκους, ήχους λήψης, μπορεί να είναι "πραγματική"; Πάντα θα είναι "υπερπραγματική"(surreelle)...Μ' αυτήν την έννοια, ο σουρεαλισμός, δεν έκανε τίποτα άλλο από το να παροξύνει μια ολέτελα κοινή διαδικασία... κατά συνέπεια, δεν υπάρχει πραγματικότητα με μια απόλυτη σημασία(Βαλούκος 2003, 109).

Το τρίτο κοινό στοιχείο ανάμεσα στους δύο σκηνοθέτες είναι η **τεχνική κολλάζ**. Και οι δύο χρησιμοποιούσαν αυτή τη μέθοδο τόσο αφηγηματικά όσο και στο μοντάζ. Οι παράλληλες ιστορίες των δύο ταινιών αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα της συγκεκριμένης τεχνικής. Αφενός οι μικρές παράλληλες ιστορίες του Ρίμινι στο *Amarcord*, και αφετέρου οι δύο ασύνδετες ιστορίες του *Sweet Movie* δημιουργούν ένα ψηφιδωτό μέσω του συνειρμικού μοντάζ που χρησιμοποιούν οι δύο σκηνοθέτες, με τον Μακαβέγιεφ να είναι ο κυριότερος εκπρόσωπος του..

Το τέταρτο κοινό στοιχείο που εντοπίστηκε κατά τη διάρκεια της έρευνας ανάμεσα στον Φελίνι και στον Μακαβέγιεφ είναι η **κοινωνικοπολιτική σάτιρα**. Ο Μακαβέγιεφ, ως ένας εναλλακτικός, ανήσυχος και ανοιχτά δηλωμένος αναρχικός ιδεαλιστής δε θα μπορούσε να παραλείψει να εντάξει την κοινωνικοπολιτική στο έργο του. Ο Μακαβέγιεφ όμως δεν σταματά εκεί μιας και η σάτιρα που πραγματοποιεί επεκτείνεται από τον φασισμό και τον κομμουνισμό μέχρι τον καπιταλισμό και τον πουριτανισμό. Πολλές φορές, μάλιστα, τον κατηγορήσαν πως είχε εμμονή με τις θεματολογίες σεξ και πολιτική στις ταινίες του, καθώς σε κάθε του ταινία πέρα από τη σεξουαλική απελευθέρωση, υπάρχει και έντονη πολιτική κριτική, με τον πιο ωμό και κατηγορηματικό τρόπο(Power 2010, 4-11). Ο Φελίνι, όσο εναλλακτικό και επαναστατικό και να είναι το κινηματογραφικό του έργο, ο ίδιος δεν ασχολήθηκε και δεν ήθελε να ασχοληθεί ποτέ με τα πολιτικά, και έτσι ποτέ δεν εξέφρασε κάποια πολιτική προτίμηση. Εντούτοις, στις ταινίες του υπάρχουν διάχυτα πολιτικά και κοινωνικά σχόλια, μεταξύ άλλων για τον φασισμό και την πατριαρχία,

κάτι που τον εδραίωσε ως τον πιο «πολιτικό» σκηνοθέτη της Ιταλίας (Minuz 2015, 1-4).

Ένα τελευταίο κοινό χαρακτηριστικό του Φελίνι με τον Μακαβέγιεφ είναι η **ανάμειξη της πραγματικότητας με τη φαντασία** ή αλλιώς τα πραγματικά γεγονότα που αναμιγνύονται με τη μυθοπλασία. Το παραπάνω στοιχείο αποτελεί το «σήμα κατατεθέν» του Φελίνι και το συναντάμε σε κάθε του ταινία. Τα αυτοβιογραφικά γεγονότα της παιδικής/εφηβικής/ενήλικης ζωής του σκηνοθέτη διαστρεβλώνονται σε συνδυασμό με τον κόσμο του ονείρου, της φαντασίας και του υποσυνείδητου. Κατά μία έννοια παρόμοιο στοιχείο είναι και η ανάμειξη του ντοκιμαντέρ με τη μυθοπλασία της πλοκής στις ταινίες του Μακαβέγιεφ. Αυτό που συνδέει την πραγματικότητα και τη φαντασία είναι ο συνειρμός.

Πέρα όμως από τις ομοιότητες που υπάρχουν στο έργο, όπως η αισθητική και οι κινηματογραφικές τεχνικές του Φελίνι και του Μακαβέγιεφ, παρατηρούμε και μια βασική για την παρούσα εργασία διαφορά ανάμεσά τους. Η διαφοροποίηση των δύο σκηνοθετών αφορά την έκφραση της νοσταλγίας στο έργο τους. Οι ταινίες του Φελίνι έχουν έντονο το στοιχείο της νοσταλγίας, ενώ αντιθέτως στις ταινίες του Μακαβέγιεφ δεν υπάρχει σχεδόν καθόλου.

Ο Φελίνι, όπως ήδη παρουσιάστηκε στο ξεχωριστό κεφάλαιο για τον ίδιο, είχε ένα έντονο συναίσθημα της νοσταλγίας και με τις δύο πτυχές της λέξης (nostalgia και homesickness). Η ψυχοσύνθεση του ίδιου επηρεάστηκε άμεσα από τον τόπο αναμνήσεων της παιδικής και εφηβικής του ηλικίας, το Ρίμινι, και από την καταστροφή του. Η αυτοβιογραφική πινελιά στις αφηγήσεις των ταινιών του δημιουργήθηκε αβίαστα και για το λόγο αυτό υπήρχε έντονα και το αίσθημα της νοσταλγίας, διότι αποτελεί για τον Φελίνι ένα προσωπικό, αυτοβιογραφικό συναίσθημα. Ακόμα πιο συγκεκριμένα, το *Amarcord* αποτελεί μία ωδή στη νοσταλγία, λόγω της υπόθεσης, της αφήγησης, των εικόνων αλλά και της μουσικής του. Έτσι, η γλυκιά αυτή νοσταλγία του παρελθόντος θα αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία του *Amarcord*, και πως ο ίδιος ο Φελίνι μέσω του έφηβου πρωταγωνιστή της ταινίας Τίττα, «θυμάται» (όπως μας υποδηλώνει και ο τίτλος) τις τέσσερις εποχές τη δεκαετία του 1930' στο Ρίμινι με τον πιο νοσταλγικό τρόπο.

Οι εικόνες μνήμης επίσης, συνήθως δημιουργούν ένα νοσταλγικό περιβάλλον για τον θεατή, είτε τον αφορούν είτε όχι. Άλλωστε οι παιδικές μνήμες και η αναπόλησή τους αφορούν το κοινό στο σύνολο του, μιας και όλου μπορούν να ταυτιστούν με αυτές.

Στον αντίποδα, ο Μακαβέγιεφ όχι μόνο δεν αποτυπώνει τη νοσταλγία στις ταινίες του, αλλά την αρνείται. Ο Μακαβέγιεφ υπήρξε ένας αναρχικός του σινεμά με πρωτοποριακές ιδέες. Μέσα σε αυτές τις ιδέες είναι και η μη-εξιδανίκευση του παρελθόντος, η μη-ωραιοποίηση των αναμνήσεών μας. Μέσα από τις ταινίες του Μακαβέγιεφ, το παρελθόν απεικονίζεται από μια άλλη οπτική γωνία, μια οπτική που δεν σχετίζεται με την νοσταλγική αναπόληση του Μέσα από την σκοπιά του, ο γιουγκοσλάβος σκηνοθέτης καταδικάζει τα λάθη του παρελθόντος και τα υπενθυμίζει

στο κοινό καλώντας το να υιοθετήσει μια κριτική στάση απέναντι σε αυτά προκειμένου να αποφευχθούν αντίστοιχα και στο μέλλον.

Η κριτική του Μακαβέγιεφ αφορά κυρίως πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, και όχι τα προσωπικά του βιώματα. Ο Φελίνι, επίσης, έχει εντάξει στο έργο του την πολιτική και κοινωνική κριτική, όμως ο ίδιος δεν ήθελε οι ταινίες του να έχουν μόνο αυτή τη χροιά, γιατί έδινε βάση πολύ περισσότερο στις εικόνες και τα χρώματα παρά στην αφήγηση (Inaraja 2009, 32). Συγκεκριμένα για το *Amarcord* που λαμβάνει χώρα κατά περίοδο της φασιστικής Ιταλίας του Μουσολίνι, ο Φελίνι δεν ήθελε να φανεί η ταινία μόνο σαν μια κριτική στην φασιστική Ιταλία, αλλά προσπάθησε μέσα από το χιούμορ και τη μουσική να ελαφρύνει λίγο το κλίμα ώστε να μην φαίνεται έντονο ή παρωχημένο (Inaraja 2009, 51). Τα ζητήματα όμως που επιδεικνύει περισσότερο είναι προσωπικά, αυτοβιογραφικά.

Στο κεφάλαιο για τη νοσταλγία αναφερθήκαμε και στον όρο της εθνικής νοσταλγίας, όπου οι Smeekes και Verkuyten (2015) χρησιμοποιούν τον όρο αυτό για να αναφερθούν στη συλλογική νοσταλγία με βάση την εθνικότητα. Επίσης αναφερθήκαμε και στο διαχωρισμό της σε δύο υποκατηγορίες (βλ. σελ. 7): την ιστορική και την προσωπική νοσταλγία (Stern 1992).

Το έργο του Φελίνι κατά μία έννοια περικλείει όλες τις παραπάνω έννοιες. Την εθνική και ιστορική νοσταλγία, διότι επιλέγει να παρουσιάσει συγκεκριμένους τόπους της Ιταλίας, υπαρκτούς, χωρίς να είναι ασαφές ποιά πόλη ή ποιο χωριό είναι, αφού ονοματίζεται, πολλές φορές ακόμα και από τον τίτλο της ταινίας (πχ: *Fellini Roma* 1972). Έτσι, ο Ιταλός θεατής μπορεί να βιώσει την εθνική νοσταλγία στο έργο του Φελίνι, μέσω των εικόνων που του παρουσιάζονται από χωριά που καταστράφηκαν (Ρίμινι), από πόλεις που δεν είναι πια οι ίδιες (Ρώμη) αλλά και γενικότερα μέσω του παρελθόντος μιας Ιταλικής κοινωνίας. Χρησιμοποιώντας την προσωπική νοσταλγία, μέσω των δικών του αυτοβιογραφικών και ψυχογραφικών στοιχείων μεταβιβάζει αυτή την αίσθηση της νοσταλγίας στον θεατή και έπειτα ο καθένας τη μεταφράζει με τους δικούς του όρους, τα δικά του στοιχεία και τη δική του περίπτωση έκφρασης της νοσταλγίας. Στην προσωπική νοσταλγία, σαφώς και το μεγαλύτερο ερέθισμα ενεργοποίησής της είναι η μνήμη. Για παράδειγμα, μία σκηνή του *Amarcord* αναφέρεται στα σχολικά χρόνια του Τίττα και στις αταξίες που κάνανε οι μαθητές. Στην παραπάνω σκηνή η προσωπική νοσταλγία του θεατή μπορεί να ενεργοποιηθεί μέσω της μνήμης, δηλαδή βλέποντας αυτή τη σκηνή να ανακαλέσει στη μνήμη του παρόμοιες, ή φαινομενικά ασύνδετες, μεταξύ τους σκηνές που έχει ζήσει και ο ίδιος στο παρελθόν. Αντιθέτως, «ο Μακαβέγιεφ απέχει πολύ από το πένθος των χαμένων ονείρων ή από την απόλαυση των μελαγχολικών φαντασιώσεων: αυτό που προτείνει ο κινηματογράφος του δεν είναι απλώς "ένας σοσιαλισμός με ανθρώπινο πρόσωπο"» (Power 2010, 2).

Και οι δύο υπήρξαν πρωτοπόροι του σινεμά. Και οι δύο υπήρξαν αντίθετοι στον φασισμό και τα απόλυτα πολιτικά καθεστώτα. Όμως ενώ ο Φελίνι αντιλαμβανόταν τη

νοσταλγία με θετική χροιά, ο Μακαβέγιεφ μέσα από το έργο του ήθελε να χρησιμοποιήσει τη μνήμη με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο.

Η νοσταλγία πέρα από τα θετικά συναισθήματα που αναφέρθηκαν σε προηγούμενα κεφάλαια μπορεί να είναι και παραπλανητική. Σε αυτές τις πλευρές τις νοσταλγίας στηριζόταν, και συνεχίζει να στηρίζεται τόσο το μάρκετινγκ όσο και ένα μεγάλο κομμάτι της πολιτικής. Οι θεωρήσεις αυτές περί παραπλανητικής νοσταλγίας είναι και αυτές που πρέσβευε και ο Μακαβέγιεφ.

Πιο συγκεκριμένα, στο χώρο της διαφήμισης η νοσταλγία αποτελεί ένα αποδεκτά αποτελεσματικό όπλο. Ανάλογα με το ηλικιακό κοινό, οι διαφημιστικές χρησιμοποιούν εικόνες ή τραγούδια του παρελθόντος(παιδικής ηλικίας ή μιας «καλής» εποχής) έτσι ώστε ο καταναλωτής να νιώσει την ανάγκη να αγοράσει το εκάστοτε προϊόν με σκοπό να ικανοποιήσει τη νοσταλγία του ή να προσπαθήσει με αυτόν τον τρόπο να αναπαράγει δεδομένα από μια καλή για αυτόν εποχή, και έτσι να έχει την ψευδαίσθηση πως μπορεί να γυρίσει σε αυτήν την εποχή(Devaney 2014). Ο χώρος της διαφήμισης για τον Μακαβέγιεφ αποτελούσε ένα καπιταλιστικό προϊόν το οποίο χρίζει σάτιρας και κριτικής. Έτσι και στην τελευταία σκηνή του *Sweet Movie* με τη διαφήμιση της σοκολάτας, βλέπουμε την Μις Κόσμος να καθοδηγείται ώστε να είναι όλο και πιο προκλητική, όλο και πιο «γλυκιά» σαν τη σοκολάτα, όλο και πιο σέξι προκειμένου να πουλήσουν το προϊόν. Κατά αυτόν τον τρόπο ο Μακαβέγιεφ κατακρίνει τη διαφήμιση του καπιταλισμού και δεν θα μπορούσε να ταχθεί υπέρ της «διαφημιστικής» νοσταλγίας. Από την άλλη πλευρά έχουμε και την «πολιτική» νοσταλγία, όπου ένας πολιτικός ή μια πολιτική ομάδα χρησιμοποιεί τις μνήμες του παρελθόντος με σκοπό να τις εξιδανικεύσει και να τις επαναφέρει. Εφόσον οι ψηφοφόροι αναπολούν/νοσταλγούν το παρελθόν, ξεχνώντας όμως τα λάθη του, απορρίπτουν κατά αυτόν τον τρόπο το μέλλον, θέλοντας να γυρίσουν στο εξιδανικευμένο παρελθόν. Έτσι, οι πολιτικοί δεν χρησιμοποιούν τις κακές μνήμες ως υπενθύμιση των δεινών και άρα αποφυγή τους στο μέλλον(Novack 2016). Αυτό ακριβώς όμως ήταν που αποσκοπούσε ο Μακαβέγιεφ μέσω της μνήμης. Ήθελε να χρησιμοποιεί τη μνήμη ως μια υπενθύμιση όλων αυτών των τραγικών γεγονότων της ανθρωπότητας, μέσω της κινηματογραφικής τεχνικής του συνειρμικού κολλάζ, όπως για παράδειγμα στις ενδιάμεσες σκηνές του ντοκιμαντέρ για τη σφαγή του Κατύν(βλ. σελ. 23-24).

Καταλήγοντας, πως πέρα από τις τεχνικές ομοιότητες που εντοπίζονται στο κινηματογραφικό τους έργο, οι δύο αυτοί σκηνοθέτες απέχουν αρκετά σε σχέση με την έκφραση της νοσταλγίας, είτε αυτό αφορά το πώς ορίζει ο καθένας τους τη νοσταλγία, είτε το πως την χρησιμοποιεί. Οι δύο ταινίες όμως, έχουν πολλά κοινά μουσικά χαρακτηριστικά λόγω της ομοιότητας των δύο συνθετών.

7.2. Νίνο Ρότα – Μάνος Χατζιδάκις

Ο Μάνος Χατζιδάκις είχε μιλήσει πολλές φορές σε συνεντεύξεις του, αλλά και σε προσωπικά του τεκμήρια(*Ο καθρέπτης και το μαχαίρι, Τα σχόλια του Τρίτου*) όχι μόνο τον σεβασμό, τον θαυμασμό και την φιλία που τον συνέδεε με τον Νίνο Ρότα , αλλά και για τη μουσική συγγένεια και ομοιότητα που υπήρχε μεταξύ τους. Θεμιτό αποτέλεσμα της παρούσας εργασίας αποτελεί η συγκριτική μελέτη των δύο συνθετών, και η σύνδεσή τους, μεταξύ άλλων με την έκφραση της νοσταλγίας στη μουσική τους, και ακόμα πιο συγκεκριμένα, στη μουσική επένδυση των ταινιών *Amarcord* και *Sweet Movie*.

Παρακάτω, θα αναλυθούν τα κοινά μουσικά χαρακτηριστικά τους, όπως ήδη αναφέρθηκαν για τον καθένα ξεχωριστά.

<u>NINO ROTA</u>	<u>ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ</u>
λαϊκότητα/αμεσότητα	λαϊκότητα/αμεσότητα
σύζευξη λόγιας με λαϊκή μουσική	σύζευξη λόγιας με λαϊκή μουσική
λαϊκά όργανα και ηχοχρώματα	λαϊκά όργανα και ηχοχρώματα
παραδοσιακές μελωδίες και ρυθμοί	παραδοσιακές μελωδίες και ρυθμοί
απλή αρμονία	απλή αρμονία
λιτή ενορχήστρωση	λιτή ενορχήστρωση
έμφαση στη μελωδία	έμφαση στη μελωδία
cantabile/λυρικές μελωδίες	cantabile/λυρικές μελωδίες
Leitmotiv	leitmotiv
⇒ μουσική νοσταλγία	⇒ μουσική νοσταλγία

Λέγεται, πως ο Νίνο Ρότα είχε υποδείξει στον Φεντερίκο Φελίνι τον Μάνο Χατζιδάκι ως διάδοχό του, σε περίπτωση που δεν θα μπορούσε πια να συνθέσει, καθώς τον θεωρούσε άξιο συνθέτη, και κυρίως, πολύ κοντά στη δική του αισθητική και φιλοσοφία. Την χρονιά που ο Ρότα πέθανε, ο Φελίνι αναζήτησε τον Χατζιδάκι με σκοπό να συνεργαστούν, όμως λόγω επαγγελματικών υποχρεώσεων, η συνεργασία αυτή δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ(Ασημακόπουλος 2018b). Ίσως, εάν είχε πραγματοποιηθεί τελικά η συνεργασία Φελίνι-Χατζιδάκι, να υπήρχε ένα μεγάλο και πολύ σπουδαίο αντικείμενο έρευνας, και έτσι η συγκριτική μελέτη των δύο συνθετών θα είχε ακόμη μεγαλύτερη βάση και ενδιαφέρον.

Ωστόσο, η σύνδεση και η συγγένεια των δύο συνθετών, αποτελεί επίσης μια ενδιαφέρουσα συγκριτική μελέτη.

Ένα από τα γνωρίσματα της μουσικής του καθενός είναι η **λαϊκότητα**, η οποία αποτελεί και το σημαντικότερο κοινό στοιχείο ανάμεσά τους. Και ο Ρότα, και ο Χατζιδάκις, αποσκοπούσαν στην **αμεσότητα** και στην γραφή μιας μουσικής που δεν θα προοριζόταν για ένα περιορισμένο σύνολο ανθρώπων, μια ελίτ, αλλά για όλους τους ακροατές, ανεξαρτήτως ηλικίας, κοινωνικής τάξης, εθνικότητας ή πεποιθήσεων. Η λαϊκότητα της μουσικής τους, συνδράμει σημαντικά στην επίτευξη της αμεσότητας, καθώς μέσω της πολιτισμικής και συλλογικής μνήμης, αυτή μετατρέπεται σε ένα άκουσμα, οικείο, αλλά και ταυτόχρονα βαθιά προσωπικό. Και οι δύο χρησιμοποιούσαν λαϊκές μελωδίες, όργανα, ηχοχρώματα, ρυθμούς και μοτίβα από την ελληνική και την ιταλική παράδοση αντίστοιχα, τα οποία τα χρησιμοποιούσαν ως στοιχεία στις δικές τους συνθέσεις. Οι συνθέσεις αυτές, δεν αποτελούσαν μίμηση ή αντιγραφή αυτών. Άλλωστε, κανένας από τους δύο δεν πίστευε πως ήταν συνθέτης λαϊκής ή παραδοσιακής μουσικής. Οι συνθέσεις αυτές, λοιπόν, δανείζονταν τα λαϊκά στοιχεία και τα μετέτρεπαν σε ένα προσωπικό άκουσμα, που ως αποτέλεσμα έχει το δεύτερο κοινό χαρακτηριστικό τους, τη **σύζευξη λαϊκής και λόγιας μουσικής**.

Στις δεκαετίες του 1940'-1950'-1960' τα όρια μεταξύ της κλασσικής μουσικής ή της «σοβαρής» και λόγιας μουσικής με εκείνη της λαϊκής ή της δημοφιλής μουσικής ήταν ξεκάθαρα και ευδιάκριτα. Ο Χατζιδάκις και ο Ρότα προσπάθησαν, αφηφώντας τα όρια αυτά, να συνθέσουν μια μουσική που θα μπορούσε να σταθεί και να έχει νόημα και στο Μέγαρο ή την Όπερα, και στα κουτούκια ή τις γειτονιές. Η αμεσότητα της μουσικής τους επιτεύχθηκε ακριβώς επειδή δεν είχε σημασία η κοινωνική τάξη, το μορφωτικό επίπεδο, η ηλικία ή η καταγωγή για την ακρόαση και την ταύτιση με αυτήν. Μεταξύ άλλων σπουδαίων συνθετών του 20^{ου} αιώνα, μπορούν να συμπεριληφθούν και Ρότα με τον Χατζιδάκι. Πιο συγκεκριμένα σε αυτούς που λόγω του middlebrow αποτελέσματος, κατάφεραν να φέρουν τη λαϊκή μουσική μπροστά στο κοινό και στους κριτικούς της κλασσικής εποχής(πχ το ρεμπέτικο), και αντίστοιχα το ευρύ κοινό σε παραστάσεις στο Μέγαρο ή τη Λυρική Σκηνή.

Η λαϊκότητα, η αμεσότητα και ο συνδυασμός λαϊκής και λόγιας μουσικής, αποτελούν τα βασικά και πιο σημαντικά κοινά χαρακτηριστικά ανάμεσα στον Χατζιδάκι και τον Ρότα. Η άποψη αυτή, ενισχύεται από μια συνέντευξη του Χατζιδάκι, ο οποίος μιλά για τη συγγενεία του με τον Ρότα, και τί είναι αυτό που τους ενώνει. Η ολιγόλεπτη αυτή αναφορά του, αποτελεί ένα εξαιρετικά ισχυρό τεκμήριο, το οποίο δια φωτίζει ένα από τα βασικά ερωτήματα της παρούσας εργασίας:

Θα έλεγα ότι ο πιο συγγενικός συνθέτης μουσικής κινηματογράφου είναι ο Νίνο Ρότα, με τον οποίο υπήρξαμε και πολύ φίλοι. Έχουμε πολλά κοινά στοιχεία, διότι και αυτός εργάστηκε πάνω σε ένα λαϊκό υλικό της πατρίδας του, όπως και γω, και κατάφερε να δώσει ένα ηχητικό κλίμα, μοναδικό, και

που σφράγισε και μια ολόκληρη εποχή. Ο Νίνο Ρότα δεν ήταν ο μεγάλος μετρ του είδους του Κόργκορντ, Ράξιν¹⁰ ή του Στάνερ, αλλά έχοντας δέσει την τύχη του στον κινηματογράφο με τον Φελίνι, έκανε το εξής καταπληκτικό: Ο Φελίνι ασχολείται με το παρελθόν, ασχολείται με τις εικόνες του παρελθόντος, τις οποίες συνθέτει με το μέλλον, και εκεί είναι η μεγαλοσύνη του. Ήθελε ένα υλικό του παρελθόντος, και ο Νίνο Ρότα του το προμήθευσε, και έχουμε αυτό το αξιοπερίεργο, να έχει σφραγίσει την εποχή μας, την πολύ σύγχρονη εποχή μας, ένα υλικό αναμνήσεων. Και αυτός είναι ο Νίνο Ρότα. Μεταχειρίστηκε τα τραγούδια της μητέρας του, για να μας σφραγίσει ολόκληρη την εποχή μας. Αλλά αυτό είναι ανεπανάληπτο, ούτε επαναλαμβάνεται. Γι' αυτό και όσο καιρό ζούσε ο Νίνο Ρότα, δεν είχε γίνει συνειδητή η σημασία του, παρά μόνο μετά τον θάνατό του. Ούτε και ο ίδιος είχε συνείδηση του ποια ήταν η σημασία του στον κινηματογράφο. Παρ' όλη την επιτυχία που είχε, και που στο τέλος συνέθετε μουσική και για μεγάλες ταινίες του αμερικάνικου κινηματογράφου (Παπαστάθης 2017).

Στα τρία βασικά χαρακτηριστικά της λαϊκότητας, της αμεσότητας και της σύζευξης λαϊκής-λόγιας μουσικής που συναντάμε στο έργο των δύο συνθετών, υπάγονται και τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά, ως υποκατηγορίες αυτών. Έτσι, στοχεύοντας στα τρία αυτά βασικά χαρακτηριστικά, είτε άμεσα είτε έμμεσα, σαν φυσικό επακόλουθο δημιουργούνται και τα υπόλοιπα κοινά γνωρίσματα της μουσικής των Χατζιδάκι και Ρότα που αναφέρθηκαν στον παραπάνω πίνακα. Ανακεφαλαιώνοντας, τα χαρακτηριστικά αυτά περιλαμβάνουν τη χρήση λαϊκών οργάνων και ηχοχρωμάτων, τη χρήση ή το δανεισμό παραδοσιακών μελωδιών και ρυθμών, την απλή αρμονία, την λιτή ενορχήστρωση και την έμφαση στη μελωδία. Όλα τα παραπάνω αποτελούν φυσικό επακόλουθο, διότι και στη λαϊκή ή παραδοσιακή μουσική είτε της Ελλάδας είτε της Ιταλίας, συναντώνται αυτά τα χαρακτηριστικά, τα οποία είναι σχεδόν αλληλένδετα μεταξύ τους.

Πιο συγκεκριμένα, τόσο στη μουσική επένδυση του *Amarcord* όσο και σε αυτή του *Sweet Movie*, χρησιμοποιούνται **όργανα και ηχοχρώματα της λαϊκής παράδοσης**. Στο *Amarcord*, για παράδειγμα, εντοπίζονται όλα τα τραγούδια της ταινίας το ακορντεόν, το οποίο είναι ένα όργανο-κλειδί για τη μουσική της κάτω Ιταλίας. Αντίστοιχα, στο *Sweet Movie* τον ίδιο ρόλο κατέχει το μπουζούκι, το οποίο επίσης αποτελεί ένα όργανο σήμα κατατεθέν της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Εκτός όμως από το κάθε όργανο ξεχωριστά, το λαϊκό ηχόχρωμα μπορεί να δημιουργηθεί και να επιτευχθεί και από το σύνολο των οργάνων. Για παράδειγμα, ο Χατζιδάκις χρησιμοποιεί ένα σύνολο οργάνων όπως: το μπουζούκι, την κιθάρα και το βιολί ή το κλαρίνο, τα οποία μπορεί ξεχωριστά, εκτός του μπουζουκιού, να μην παραπέμπουν

¹⁰ Λόγω κακής ποιότητας ηχητικού υλικού κατά τη διάρκεια της απομαγνητοφώνησης δεν ήταν δυνατό να καταγραφούν με ακρίβεια τα δύο αυτά ονόματα.

στην ελληνική λαϊκή μουσική, αλλά το ηχοχρωματικό αποτέλεσμα τους παραπέμπει σε αυτή. Αντίστοιχα, ο Ρότα χρησιμοποιεί έναν συνδυασμό οργάνων που είναι χαρακτηριστικός για την Νότια Ιταλία και περιλαμβάνει ακορντεόν, μια πληθώρα από κρουστά με χαρακτηριστικότερο το ντέφι, το βιολί και τα πνευστά. Οι παραπάνω συνδυασμοί οργάνων, ωστόσο, συνυπάρχουν αρμονικά με όργανα της παγκόσμιας σύγχρονης μουσικής σκηνης(πχ τζαζ), έχοντας ένα ηχητικό αποτέλεσμα που είναι μεν οικείο, αλλά και ταυτόχρονα σύγχρονο και πρωτότυπο για τη δεκαετία του 1970'.

Επιπλέον, ένα ακόμη πολύ σπουδαίο κοινό χαρακτηριστικό της μουσικής τους αποτελεί και η **κυριαρχία της μελωδίας**. Η μελωδική γραμμή τόσο στην ελληνική μουσική παράδοση όσο και στην ιταλική, αποτελεί το σημαντικότερο στοιχείο για ένα κομμάτι ή ένα τραγούδι. Και στις δύο ταινίες, λοιπόν, συναντάμε μουσική, στην οποία κυριαρχεί η μελωδία. Στην πρώτη περίπτωση, στη μουσική του *Amarcord* από τον Ρότα, τα τρία βασικά θέματα της ταινίας, δηλαδή το κυρίως θέμα, το θέμα της γιορτής και το θέμα του τυφλού ακορντεονίστα, είναι δομημένα έτσι, ώστε η μελωδία να είναι αυτή που δεσπάζει, και τα υπόλοιπα στοιχεία της αρμονίας και του ρυθμού να ακολουθούν αυτήν. Στη δεύτερη περίπτωση, αντίστοιχα, στη μουσική του *Sweet Movie* από τον Χατζιδάκι, και στα 12 κομμάτια κυριαρχεί επίσης η μελωδία, με τον ρυθμό και την αρμονία να έχουν συμπληρωματικό ρόλο.

Η λυρικήτητα είναι διάχυτη στο έργο τους, και πολύ περισσότερο στα κομμάτια που επιλέχθηκαν και αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια, δηλαδή στο κυρίως θέμα του *Amarcord* και στο τραγούδι *Τα παιδιά κάτω στον κάμπο*. Διακρίνουμε πως και στις δύο μουσικές παρτιτούρες, με μία απλή αρμονική, ρυθμική συνοδεία στο ένα πεντάγραμμα, και με τη μελωδία στο άλλο, δημιουργείται ο βασικός άξονας των κομματιών, χωρίς να παραλείπεται κάτι σημαντικό. Επίσης, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως και στα δύο μουσικά κομμάτια, η μελωδία δεν έχει πολλά πηδήματα, αλλά μικρές αποστάσεις μεταξύ των νοτών, και οι μελωδικές φράσεις είναι ευδιάκριτες, σε *cantabile* ύφος. Πιο συγκεκριμένα, το **cantabile ύφος**, σίγουρα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην επίτευξη της αμεσότητας, καθώς μπορεί να τραγουδηθεί, κυρίως εάν αυτή η μελωδία θυμίζει ή έχει στοιχεία της εκάστοτε μουσικής παράδοσης. Στην περίπτωση του παραπάνω, το αποτέλεσμα είναι ένα οικείο άκουσμα, άμεσο, και προσιτό, αλλά ταυτόχρονα με μελετημένο, καλοδομημένο, με γερές μουσικές βάσεις. Η παραπάνω παρατήρηση ισχύει και για το κυρίως θέμα του *Amarcord*, και για *Τα παιδιά κάτω στον κάμπο*.

Παρ' ότι οι κινηματογραφικές ανάγκες και η αισθητική των σκηνοθετών ήταν διαφορετική σε αυτές τις δύο ταινίες, η μουσική επένδυση και των δύο ταινιών έχει πολλά παραπάνω κοινά χαρακτηριστικά από όσα μπορεί να φανταστεί κανείς χωρίς να εξετάσει διεξοδικά τις δύο αυτές μουσικές επενδύσεις. Στην περίπτωση των Ρότα-Φελίνι, οι λυρικές, *cantabile* φράσεις χρησιμοποιούνται για την έκφραση μιας ανάμνησης του παρελθόντος, της νοσταλγικότητας που φέρουν οι παιδικές μνήμες και του τόπου διεξαγωγής τους, της αγνότητας και της ανεμελιάς. Η συνολική αισθητική της ταινίας και της εικόνας –δηλαδή του Φελίνι- υπέδειξαν τα παραπάνω, όμως με τη μουσική του Ρότα, έχοντας τα χαρακτηριστικά που αναφέρονται στον

παραπάνω πίνακα(βλ. σελ. 84), αυτή εκφράζεται απόλυτα, με μεγάλη αρμονική συνύπαρξη εικόνας-μουσικής και των συναισθημάτων που αυτές προκαλούν.

Και ο Νίνο Ρότα ντύνει αυτή την πομπή (τις μνήμες της παιδικής ηλικίας του Φελίνι), με τα αγαπημένα λαϊκά μοτίβα της δικής του μνήμης. Ο τόσο συγγενικός με τον Ρότα, Μάνος Χατζιδάκις, στηρίχθηκε επίσης στα λαϊκά μοτίβα, για να συνθέσει το ανεπανάληπτο και τόσο προσωπικό έργο του(Παπαστάθης 2017).

Ωστόσο, ορισμένες σκηνές του *Amarcord* όπου υπάρχει αντίθεση εικόνας-μουσικής, όπως στη σκηνή του οικογενειακού τραπέζιου που μαλώνουν μεταξύ τους με μουσική υπόκρουση την παραλλαγή του *Siboney*. Παρατηρείται επίσης αντίθεση στη σκηνή της παρέλασης των στρατιωτών-φασιστών του Ντούτσε, όπου αρχικά η μουσική είναι περιγραφική (μια στρατιωτική μπάντα να παίζει) και αργότερα γυρίζει στο θέμα του *Siboney*, αποφορτίζοντας έτσι την ένταση της σκηνής(Inaraja 2009, 58-66).

Στην δεύτερη περίπτωση των Χατζιδάκι-Μακαβέγιεφ, η μελωδικότητα, ο λυρισμός και η μελαγχολία χρησιμοποιούνται σε αντίθεση με την εικόνα. Η τραχύτητα των εικόνων του Μακαβέγιεφ σε συνδυασμό με την έντονη πολιτική και κοινωνική κριτική, όμως, δε θα μπορούσε να ταιριάζει τόσο θαυμάσια με μία εξίσου «σκληρή» μουσική, διότι αυτό θα έκανε την ταινία πολύ δραματική. Η μουσική του Χατζιδάκι, εν αντιθέσει με την εικόνα, παρουσιάζει μια χαμένη αθωότητα, μία ανεμελιά, μια αφοπλιστική γλυκύτητα, οι οποίες αποτελούν έννοιες φαινομενικά δεν θα ταίριαζαν με την ωμότητα του Μακαβέγιεφ. Στον αντίποδα, οι στίχοι που έγραψε ο ίδιος ο Χατζιδάκις για *Τα παιδιά κάτω στον κάμπο*, αντικατοπτρίζουν πλήρως τη σκληρότητα των εικόνων από τη σφαγή του Κατύν. Οι μελωδίες του όμως, δεν παύουν να είναι άκρως «χατζηδακιικές» με όλα τα αισθητικά, ηχοχρωματικά, μελωδικά, αρμονικά και εκφραστικά χαρακτηριστικά που τον χαρακτηρίζουν:

Το σινεμά-κολάζ που χαρακτηρίζει τον Μακαβέγιεφ βοηθά πολύ τον Μάνο Χατζιδάκι να κινηθεί ελεύθερα και με φαντασία. Έτσι, στο *Sweet Movie* αξιοποιεί τις σπονδυλωτές ιστορίες της ταινίας για να ξεδιπλώσει τις ευρηματικές μελωδίες του και τις ορχηστρικές του ιδιορρυθμίες: χορταστικές μελωδικές φράσεις στο ηλεκτρικό όργανο και διασκεδαστικά σχόλια από την πομπώδη τούμπα διασταυρώνονται πάνω στον γνωστό χατζηδακικό ηχητικό καμβά που εξυφαίνει ο συνδυασμός των νυκτών και τοξωτών εγχόρδων. Οι μουσικές πλάθουν από μόνες τους εικόνες που λειτουργούν συμπληρωματικά με αυτές της ταινίας(“The Martlet’s Tale & Sweet Movie Του Μάνου Χατζιδάκι Στη Λυρική” 2019).

Πίσω όμως από τις σκληρές εικόνες, η συγκεκριμένη ταινία ήταν μία «γλυκιά κωμωδία», με δόσεις χιούμορ. Έτσι και ο Χατζιδάκις, ερμηνεύοντας πίσω από τα προφανή, συνέθεσε μελωδίες με λυρικότητα, ευγένεια και γλυκάδα. Άλλωστε:

Στον πρόλογο που έκανε ο Μάνος Χατζιδάκις για την προβολή της ταινίας στο 'Αστυ το 1974, ανέφερε, μεταξύ άλλων, για την ταινία, αλλά και τη μουσική του: "Ο ίδιος ο Μακαβέγιεφ συνηθίζει να λέει, πως πρέπει κανείς να βλέπει το Sweet Movie, με το κορίτσι του. Ποτέ μόνος. Και σε μερικές στιγμές, σαν τις γλυκές στιγμές ενός κονσέρτου του Ραχμάνινοφ ή του Γκέρσουϊν, ν' ακουμπάει ο ένας το χέρι του άλλου, με τρυφερότητα και με κρυφό ανατρίχιασμα. Τότε -λέει- η ταινία του λειτουργεί σωστά. Προσπαθήστε λοιπόν να πάρετε κι από την μουσική μου, όλη την γλυκιά και ζαχαρένια γεύση που η ταινία περιέχει, μαζί με τους κινέζικους βελονισμούς των ευρηματικών σκηνών της" ("The Martlet's Tale & Sweet Movie Του Μάνου Χατζιδάκι Στη Λυρική" 2019).

Επιπλέον, στο έργο τους μπορεί να εντοπιστεί και η **χρήση μιας λιτής αρμονίας**. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη μελωδία και στη δύναμη της λυρικότητας, η αρμονία και ο ρυθμός ακολουθούν αυτήν, χωρίς να ούτε να λείπουν, και ούτε όμως να την επισκιάζουν. Προφανώς σε κάποιες στιγμές των ταινιών, ο ρυθμός χρειάστηκε να αναδειχθεί περισσότερο λόγω ρυθμού της σεκάνς και κινηματογραφικών αναγκών, όπως στη σκηνή του *Amarcord* όπου η Γκραντίσκα πάει να συναντήσει τον πρίγκιπα, ακούγεται το κεντρικό θέμα όμως με πιο αργό tempo, από 4/4 έγινε 3/4 και έτσι το ρομαντικό κλίμα αλλά και ο αργός ρυθμός πλάνων ταιριάζει απόλυτα με την παραλλαγή αυτή (Inaraja 2009, 67). Στην ταινία του *Sweet Movie* από την άλλη, έχοντας 14 συνθέσεις, η καθεμία, όπως είναι λογικό, υπηρετεί κάποιο σκοπό. Άλλες είναι γραμμένες σε πιο εύθυμους, ζωντανούς τόνους, με φωτεινά ηχοχρώματα και με πιο γρήγορο tempo (*Is the life on the Earth?*), και άλλες σε πολύ αργό tempo, σε ελάσσονα κλίμακα, με μουντά ηχοχρώματα (*Νυχτερινό, αφιερωμένο στην ευγένεια του σεξ*).

Συμπερασματικά, οι πιο συχνές αρμονικές συνδέσεις που χρησιμοποιούν οι Ρότα και Χατζιδάκις σχεδόν σε κάθε κομμάτι και των δύο ταινιών, είναι κύριες συνδέσεις I-IV-V, και οι συγχορδίες μείζονες και ελάσσονες τρίφωνες, και στις αναστροφές τους, μείζονες μεθ' εβδόμης και μείζονες με ένατη, και ελάσσονες μεθ' εβδόμης. Οι παραπάνω συγχορδίες είναι και εκείνες που σύμφωνα με την έρευνα των Lahdelma και Eerola (2015), είναι αυτές που δημιουργούν συγχότερα στον ακροατή το συναίσθημα της νοσταλγίας.

7.3. Η σπουδαιότητα της μουσικής επένδυσης μίας ταινίας: Μπορεί η μουσική να μετατρέψει μία ταινία σε νοσταλγική;

Η μουσική σε μία ταινία μπορεί να έχει τόση μεγάλη επίδραση στο αποτέλεσμα; Σύμφωνα με τον Χίτσκοκ, ο οποίος είναι ένας από τους πιο φημισμένους και σημαντικούς σκηνοθέτες, η μουσική μίας ταινίας είναι υπεύθυνη για το 33% του αποτελέσματος της αίσθησης που βιώνει ο θεατής (“The Importance of Music in ‘Psycho’” n.d.). Το ποσοστό αυτό είναι πολύ σημαντικό εάν αναλογιστούμε πόσα ακόμη στοιχεία υπάρχουν για την ολοκλήρωση μιας ταινίας (σκηνοθεσία, φωτογραφία, μοντάζ, φωτισμός, κουστούμια, σκηνικά, sound design κτλ).

Σε προηγούμενα κεφάλαια αναφερθήκαμε στη νοσταλγία του Φελίνι και στη μη-νοσταλγία του Μακαβέγιεφ, και έτσι προέκυψε το συμπέρασμα πως ο κάθε σκηνοθέτης ορίζει και χρησιμοποιεί διαφορετικά την έννοια και το συναίσθημα της νοσταλγίας στο έργο του. Στην συγκεκριμένη περίπτωση όμως, η ταινία *Sweet Movie* μπορεί να θεωρηθεί πως πυροδοτεί την νοσταλγία στον θεατή λόγω της μουσικής του Χατζιδάκι; Καθώς το συναίσθημα της νοσταλγίας είναι τόσο υποκειμενικό και τόσο αόριστο, μπορούμε να δεχθούμε πως σε κάποιο σημαντικό βαθμό η μουσική του Χατζιδάκι, η οποία έχει πολλά στοιχεία που δημιουργούν το συναίσθημα της νοσταλγίας, επηρεάζει το αποτέλεσμα της ταινίας. Λόγω όλων αυτών των συνθετικών στοιχείων του Χατζιδάκι που αναλύσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, υπάρχουν κάποιες σκηνές που ενισχύουν τη νοσταλγία, ενώ η εικόνα όχι. Ο θεατής με αυτόν τον τρόπο λαμβάνει ένα μείγμα πληροφοριών, που εν τέλει ίσως είναι στη δικιά του ευχέρεια το εάν θα επιλέξει τη νοσταλγία ή τη μη-νοσταλγία.

Ο ψυχολόγος Stuart Fischhoff συνοψίζει μέσα σε λίγες γραμμές την αρχή και το τέλος της προσφοράς της μουσικής σε μία ταινία:

Οι ταινίες είναι γενικά φαντασιώσεις. Και οι φαντασιώσεις εξ ορισμού καταπνίγουν τη λογική και την πραγματικότητα. Συνωμοτούν με τη φαντασία. Η μουσική λειτουργεί μέσω του ασυνείδητου του μυαλού. Κατά συνέπεια, η μουσική λειτουργεί καλά στις ταινίες γιατί είναι ένας σύμμαχος της ψευδαίσθησης. Η μουσική παίζει τα συναισθήματά μας. Γενικά είναι μία μη-διανοητική επικοινωνία. Ο ακροατής δεν χρειάζεται να ξέρει τι σημαίνει η μουσική, μόνο πώς τον κάνει να νιώσει. Οι ακροατές, λοιπόν, βρίσκουν σε μια ταινία μία μουσική εμπειρία που είναι λιγότερο γνωστή και πιο συναισθηματική. Η δράση στην οθόνη, φυσικά, παρέχει πολλές ενδείξεις για το πώς η συνοδευτική μουσική μας κάνει ή υποτίθεται ότι μας κάνει να αισθανόμαστε (Fischhoff 1997, 1).

Έτσι, λοιπόν, η μουσική σε μία ταινία συνήθως εκφράζει τα συναισθήματα, τις σκέψεις, στο υποσυνείδητο ή στο ασυνείδητο και έχει τη δύναμη να παράγει όλα τα παραπάνω. Ακριβώς για αυτό το λόγο προέκυψε το ερώτημα της παρούσας εργασίας. Εάν «η μουσική λειτουργεί μέσω του ασυνείδητου του μυαλού» (Fischhoff 1997, 1),

τότε ο θεατής δεν έχει καν την ευκαιρία να αξιολογήσει και να αποφασίσει το πώς θα αισθανθεί και θα αντιδράσει στη σκηνή μίας ταινίας. Δηλαδή, λαμβάνει αρχικά ένα πακέτο πληροφοριών και μετέπειτα το μετατρέπει ασυνείδητα σε συναισθήματα. Εάν δεχτώ την παραπάνω άποψη, η αρχική απάντησή μου περί ευχέρειας επιλογής του θεατή θα πρέπει να απορριφθεί, διότι εν τέλει ο ασυνείδητος κόσμος μας θα είναι αυτός που είναι υπαίτιος για τα συναισθήματα που παράγονται μέσω της μουσικής.

Το ασυνείδητο ως έννοια της Ψυχολογίας έχει εξεταστεί πολλές φορές, αλλά σαν ορισμός επικράτησε ο Φροϋντικός:

Το ασυνείδητο μπορεί να περιγραφεί ως εκείνο το μέρος του μυαλού το οποίο "γεννάει" πολλές νοητικές διαδικασίες, οι οποίες εκδηλώνονται στο μυαλό του ατόμου χωρίς το άτομο να γνωρίζει την ύπαρξή τους. Αυτές οι διαδικασίες περιλαμβάνουν ασυνείδητα συναισθήματα, ασυνείδητες σκέψεις ή/και ιδέες, ασυνείδητες αντιλήψεις, ασυνείδητες αντιδράσεις, συμπλέγματα, φοβίες και κρυφούς πόθους και επιθυμίες("Ασυνείδητο," n.d.).

Ωστόσο, ο Jung χωρίζει το ασυνείδητο σε δύο κατηγορίες: το προσωπικό και το συλλογικό. Ως Συλλογικό ασυνείδητο ορίζει το εξής «Η περιοχή της ψυχής που είναι άπειρα αρχαιότερη από την προσωπική ζωή του ατόμου. Φαίνεται(...)ότι περιέχει ορισμένα σχέδια, τα "αρχέτυπα", που είναι κοινά για όλη την ανθρωπότητα» (Carl Jung, Η ολοκλήρωση της προσωπικότητας).

Το Συλλογικό ασυνείδητο είναι σαν μια βάση δεδομένων που χρειάστηκε αιώνες για να συγκροτηθεί, αλλά συνοδεύει πλέον κάθε ανθρώπινη ύπαρξη. Εκεί έχουν αποκρυσταλλωθεί πρότυπα ψυχονοητικής συμπεριφοράς και βρίσκονται τα θεμέλια πολλών εκδηλώσεων του ανθρώπου, όπως οι μύθοι, οι αριθμοί, οι συμβολισμοί, οι αρχές της τέχνης και της επιστήμης("Τι Είναι Το Συλλογικό Ασυνείδητο;" 2014).

Ο ορισμός του Συλλογικού Ασυνείδητου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς υποστηρίζει την άποψη πως οι άνθρωποι μοιράζονται κάποια κοινά γενετικά χαρακτηριστικά, τα οποία όμως έχουν επίδραση στην προσωπικότητα, τις πράξεις, τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους. Εάν η νοσταλγία, η οποία υπάρχει καταγεγραμμένη σε γραπτά των αρχαίων χρόνων, είναι ένα από αυτά τα δεδομένα/χαρακτηριστικά που έχουν περάσει ανά τους αιώνες μέχρι σήμερα, τότε υπάρχει στο συλλογικό ασυνείδητο όλων μας.

Ωστόσο, παρά το ενδιαφέρον που αποκτά η συνέχεια της παραπάνω σκέψης, η επεξήγηση της πυροδότησης του συναισθήματος της νοσταλγίας συνειδητά, υποσυνείδητα ή ασυνείδητα θα βρεθεί μέσω της νευρολογίας, της ψυχολογίας και άλλων επιστημών(και κυρίως μέσω των συνδυασμό αυτών), και όχι μέσω φιλοσοφικών και προσωπικών συνειρμών. Στην παρούσα εργασία δεν θα μπορούσαμε να δεχτούμε ως καταληκτικό συμπέρασμα πως η νοσταλγία ενεργοποιείται μόνο επειδή υπάρχει γενετικά στο Συλλογικό Ασυνείδητο, και αυτό γιατί υπάρχουν ορισμένα χαρακτηριστικά και στοιχεία τα οποία έχουν αποδειχθεί πως

την ενεργοποιούν και μπορούμε να τα παρατηρήσουμε και να τα εξετάσουμε, όπως είναι πχ η έρευνα ψυχοακουστικής σχετικά με τις συγχορδίες και τις αρμονικές συνδέσεις που ενεργοποιούν συχνότερα τη νοσταλγία.

Καταλήγοντας και εφόσον έχει πραγματοποιηθεί η παράθεση όλων των στοιχείων που θεώρησα πως ήταν αναγκαία να αναφερθούν σε σχέση με τη νοσταλγία, τη μουσική κινηματογράφου, τη νοσταλγία στη μουσική και τον κινηματογράφο, τον Νίνο Ρότα και τον Φεντερίκο Φελίνι, τον Μάνο Χατζιδάκι και τον Ντουςάν Μακαβέγιεφ, και τη σύνδεση όλων των παραπάνω μεταξύ τους, μπορεί να θεωρηθεί πως η σπουδαιότητα της μουσικής επένδυσης μίας ταινίας, και πιο συγκεκριμένα η νοσταλγία που εκφράζεται μέσω της μουσικής, μπορεί να οδηγήσει σε αρκετές περιπτώσεις το αποτέλεσμα της ταινίας να είναι εν τέλει πιο νοσταλγικό. Οι συνδέσεις που πραγματοποιούνται σύμφωνα με τα ερεθίσματα, την ιδιοσυγκρασία και τις αναμνήσεις του κάθε ακροατή και θεατή ώστε να δημιουργηθεί το συναίσθημα της νοσταλγίας είναι διαφορετικές καθ' ότι υποκειμενικές, όμως υπάρχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά που επιτρέπουν την έκβαση του ίδιου αποτελέσματος, αλλά με διαφορετικές συνδέσεις κατά τη διάρκειά τους.

Συμπεράσματα

Η μουσική και ο κινηματογράφος δεδομένου ότι είναι δύο τέχνες οι οποίες αλληλοσυμπληρώνονται από την γέννηση του, μπορούν να εξεταστούν ταυτόχρονα αλλά και ξεχωριστά. Η ιστορία της μουσικής κινηματογράφου κρίνεται αναγκαίο να εξεταστεί έστω και επιγραμματικά, καθώς μπορούμε να διακρίνουμε τις βάσεις της, και έτσι, η μετέπειτα έρευνα σε ένα πολύ συγκεκριμένο πεδίο της, όπως είναι η έκφραση της νοσταλγίας μέσω αυτής, να προκύψει προοδευτικά. Αυτός ήταν και ο συλλογισμός μου όσον αφορά τη δομή της παρούσας εργασίας. Οι έρευνες και η βιβλιογραφία στο πεδίο της ιστορίας της μουσικής κινηματογράφου είναι πολυάριθμες. Παρ' όλα αυτά, ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη συνεχώς εξελισσόμενη, οπότε θα υπάρχει πάντα χώρος εξέτασής του με καινούργια κριτήρια.

Προχωρώντας στο δεύτερο κεφάλαιο, δεν θα μπορούσα να εξετάσω παρακάτω την αίσθηση και την έκφραση της νοσταλγίας στη μουσική κινηματογράφου εάν αρχικά δεν ερευνούσα πρωτεύοντα και πολύ βασικά ζητήματα όπως: τί ορίζουμε ως νοσταλγία, σε ποιά κατηγορία συναισθημάτων κατατάσσεται και γιατί, πότε εμφανίστηκε για πρώτη φορά ο όρος νοσταλγία και πως δημιουργείται/διεγείρεται. Αρχικά, οι πρώτες σκέψεις ως προς αυτό το κεφάλαιο, το οποίο θα λειτουργήσει ως γέφυρα με τα επόμενα, ήταν να διερευνηθεί περισσότερο σε σχέση με τη φιλοσοφία, την ποίηση και τη λογοτεχνία παρά με την ψυχολογία. Η σύνδεση όμως όλων αυτών με τα επόμενα κεφάλαια της έκφρασης της νοσταλγίας στην κινηματογραφική μουσική των ταινιών *Amarcord* και *Sweet Movie*, εν τέλει φάνηκε αντίξοη και ως προς την συλλογιστική πορεία και ως προς τη βιβλιογραφία. Κατά τη διάρκεια της αναζήτησης βιβλιογραφίας, κατέληξα πως η επιστήμη της Ψυχολογίας θα οδηγούσε πιο εύστοχα και σωστά τη συλλογιστική μου πορεία. Άλλωστε, την τελευταία δεκαετία η ψυχολογία ενδιαφέρονται όλο και περισσότερο για τη διερεύνηση του θέματος της νοσταλγίας, καθώς αποτελεί ένα νέο στοιχείο στις έρευνες, στο οποίο υπάρχει πολύς χώρος ακόμη για περαιτέρω έρευνα. Αυτό αποδεικνύεται και από τις έρευνες και μελέτες σχετικά με τη νοσταλγία που προκαλείται μέσω της μουσικής, καθώς οι πηγές που συνάντησα ήταν της τελευταίας δεκαετίας. Η έκφραση της νοσταλγίας γενικά, αλλά και ειδικά μέσω της μουσικής, δεν έχει διερευνηθεί ακόμα πλήρως και αποτελεί πεδίο εξέλιξης του παρόντος. Έτσι η σύνδεσή της με τον κινηματογράφο και τη μουσική κινηματογράφου παρουσιάζει ενδιαφέρον να μελετηθεί.

Σχετικά με τον κινηματογράφο και την νοσταλγία στον κινηματογράφο, δε θα μπορούσε να δοθεί καλύτερο παράδειγμα από αυτό του Φελίνι, ο οποίος έχει χαρακτηριστεί ως «ο σκηνοθέτης της μνήμης». Έπειτα από την παράθεση στοιχείων και χαρακτηριστικών του στην παρούσα εργασία, θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε και ως «ο σκηνοθέτης της νοσταλγίας». Ο Φελίνι μέσα από τις ταινίες του, την προσωπική του αισθητική και φιλοσοφία κατάφερε να συγκαταλέγεται δικαίως ανάμεσα στους σημαντικότερους σκηνοθέτες της τέχνης του

κινηματογράφου. Ο ίδιος έχτισε έναν κινηματογραφικό κόσμο δομημένο από τον δικό του εσωτερικό κόσμο, και έτσι όλες οι ταινίες του ήταν αυθεντικές και αντιπροσωπευτικές του. Σχετικά με τις κινηματογραφικές τεχνικές και αναλύσεις του έργου του έχουν γραφτεί πολλά, όμως πλέον θα ήταν σκόπιμο να συνδυαστούν οι έρευνες και οι αναλύσεις αυτές με πιο προσωπικά, εσωτερικά και υποκειμενικά στοιχεία του έργου του. Ψυχογραφικά η προσωπικότητα του σε συνδυασμό με το έργο του, όπως και η έκφραση της νοσταλγίας μέσω ή λόγω αυτής, έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον για περαιτέρω ανάλυση. Έτσι, με το συμπέρασμα ότι ο Φελίνι είναι «σκηνοθέτης της νοσταλγίας», και ο Ρότα «συνθέτης της νοσταλγίας», μπορούν να γίνουν περαιτέρω αναλύσεις, ακόμα και πειράματα, σε πολλά επίπεδα.

Απεναντίας, ο Ντουσάν Μακαβέγιεφ δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «σκηνοθέτης της νοσταλγίας», αλλά ως «σκηνοθέτης της μη-νοσταλγίας». Υπήρξε κατά κοινή ομολογία ένας σκηνοθέτης αναρχικός. Οποιοσδήποτε ερευνητής κινηματογράφου αναφέρεται στο όνομά του, το επίθετο αναρχικός είναι αυτό που πάντα τον χαρακτηρίζει. Πέρα από τις καινοτομίες, τις σκληρές κριτικές και τον σουρεαλισμό, τα έργα του παρουσιάζουν επίσης μια αισθητική συνάφεια μεταξύ τους. Το πώς χειρίζεται για παράδειγμα τη φωτογραφία ή τα χρώματα, τα οποία αποτελούν τεχνικά χαρακτηριστικά, μέχρι την πικρόγλυκη αίσθηση που αφήνει στο τέλος κάθε ταινίας. Η πικρόγλυκη αυτή αίσθηση δεν συμπίπτει με το πικρόγλυκο συναίσθημα της νοσταλγίας. Ίσως αυτός να ήταν και ο λόγος που η επιλογή του συγκεκριμένου σκηνοθέτη και της συγκεκριμένης ταινίας αποδείχθηκε ενδιαφέρουσα η συγκριτική αυτή μελέτη. Εάν υπάρχει σκληρότητα, τραχύτητα και ωμότητα στο έργο του, πώς μπορεί η επίγευση είναι πικρόγλυκη; Και γιατί η πικρόγλυκη αυτή αίσθηση να έχει τόσες πολλές ερμηνείες και να μην χαρακτηρίζει πάντα τη νοσταλγία; Στην παρούσα εργασία, τα ερωτήματα αυτά δε θα μπορούσαν να απαντηθούν, διότι κύριος άξονας αποτέλεσε η μουσική επένδυση των ταινιών *Amarcord* και *Sweet Movie*. Έχει ενδιαφέρον όμως σε μελλοντικές μελέτες να αναλυθούν και να εξηγηθούν τα παραπάνω συμπεράσματα, τα οποία προέκυψαν κατά τη διάρκεια της εργασίας. Οι έρευνες όμως που έχουν πραγματοποιηθεί για το έργο του Μακαβέγιεφ είναι πολύ ολιγάριθμες. Βέβαια μετά τον θάνατό του τον περασμένο Ιανουάριο (25 Ιανουαρίου 2019), αυξήθηκαν, καθώς το έργο του παρουσιάζει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον σε σχέση με διάφορες πτυχές της κοινωνίας, της ψυχολογίας και του κινηματογράφου. Επιπλέον, οι αλληγορικές, πολιτικές και κοινωνικές διαστάσεις των ταινιών του μπορούν αδιαμφισβήτητα να αποτελέσουν πηγή έρευνας στον τομέα της ανθρωπολογίας του κινηματογράφου, ο οποίος είναι ένας τομέας μουσικολογίας που αναπτύσσεται σημαντικά τις τελευταίες δεκαετίες.

Η σύνδεση των δύο παραπάνω σκηνοθετών ήταν ένα από τα στοιχεία που δεν υπήρχαν ως στόχος της εργασίας, αλλά προέκυψε στην πορεία της έρευνας. Εκ πρώτης όψεως, ως θεατής των ταινιών *Amarcord* και *Sweet Movie* και αργότερα ως μελετητής του συνολικού έργου του Φελίνι και του Μακαβέγιεφ, θεώρησα πως πέρα από τον σουρεαλισμό, φαινομενικά δεν υπάρχουν ομοιότητες. Στην πορεία όμως, δημιουργήθηκαν περισσότερες συνδέσεις μεταξύ τους. Έτσι, η περεταίρω έρευνα θα

έχει ενδιαφέρον. Επίσης παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον κινηματογραφικά αλλά και ανθρωπολογικά.

Ο κύριος στόχος της παρούσας εργασίας ήταν η σύνδεση των συνθετών Ρότα-Χατζιδάκι. Η καλλιτεχνική συγγένεια που τους συνέδεε ήταν κάτι για το οποίο είχαν μιλήσει και οι δύο, αναφερόμενοι κυρίως στην αμεσότητα και τη λαϊκότητα που προέκυπτε από τη μουσική τους, αν και ήταν συνθέτες κλασικής και έντεχνης μουσικής. Ωστόσο, έπειτα από συνειδητή ακρόαση των κινηματογραφικών κυρίως έργων τους, η σύνδεσή τους φαίνεται να πηγάζει και από άλλα στοιχεία. Η μουσική του Ρότα και κυρίως η κινηματογραφική, έχει χαρακτηριστεί αρκετές φορές ως μελαγχολική ή ως νοσταλγική. Ο Χατζιδάκις εκφράζει επίσης τη νοσταλγία σε πολλά έργα του, καθώς χρησιμοποιεί τα στοιχεία που τη διεγείρουν. Ωστόσο, οι χαρακτηρισμοί που του αποδίδουν είναι κυρίως σε σχέση με τα όνειρα παρά με τη νοσταλγία. Βέβαια αρκετά του έργα κριτικοί και κοινό τα χαρακτηρίζουν ως νοσταλγικά, αλλά κατά βάση ονειρικά. Η έννοια της νοσταλγίας περιέχει μέσα της την αναπόληση και καμιά φορά το ιδανικό, όπως άλλωστε και το όνειρο. Έτσι οι χαρακτηρισμοί «ονειρικός» και «νοσταλγικός» μπορούν να έχουν την ίδια χροιά και το ίδιο νόημα.

Στην εργασία αναφέρθηκαν ο Χατζιδάκι και ο Ρότα αρχικά ξεχωριστά και έπειτα συνδυαστικά, έτσι ώστε πρώτα να παρουσιαστούν τα χαρακτηριστικά του έργου του καθενός και ύστερα η σύγκρισή τους. Κατόπιν της βιβλιογραφικής έρευνας για τον Μάνο Χατζιδάκι, το αρχικό συμπέρασμα είναι πως υπήρξε αδιαμφισβήτητα μία έντονη μουσική προσωπικότητα για την Ελλάδα. Ο όγκος του έργου που άφησε είναι ανάλογος της δημιουργικότητάς του, καθώς υπήρξε θεμέλιος λίθος για πολλούς συνθέτες και ιδιαίτερα για τον ελληνικό κινηματογράφο. Οι πτυχές του έργου του έχει ενδιαφέρον να εξεταστούν σε σύνδεση με άλλα στοιχεία όπως είναι της έκφρασης της νοσταλγίας στην παρούσα εργασία, ή της λαϊκής παράδοσης στην διδακτορική διατριβή της Ρ.Δαλιανούδη. Μουσικολογικά, αλλά και σε σύνδεση με άλλες ανθρωποκεντρικές επιστήμες, υπάρχουν λίγες έρευνες σε σχέση με τον όγκο, την σπουδαιότητα και την ιδιαιτερότητα του έργου του. Πιο συγκεκριμένα, υπάρχει αρκετό υλικό έρευνας και μελέτης πάνω στο έργο του Χατζιδάκι, που μέσω του κλάδου της μουσικολογίας και της μουσικολογίας του κινηματογράφου, ο οποίος τώρα αρχίζει να ανθίζει στη χώρα μας, υπάρχει δυνατότητα για περαιτέρω έρευνα από μian άλλη επιστημονική σκοπιά, και όχι την ιστορική, η οποία πλέον δεν έχει πολλά να προσφέρει, εφόσον είναι η μοναδική που έχει αναλυθεί τόσο.

Ο Νίνο Ρότα από την άλλη πλευρά, λόγω της παγκόσμιας εμβέλειας του καλλιτεχνικού του έργου, έχει αναλυθεί αρκετά σε σχέση με διάφορες πτυχές του έργου του, αλλά κυρίως σε σχέση με τις ταινίες του Φελίνι. Εν τούτοις, όπως και ο Χατζιδάκις, έτσι και ο Ρότα έχει αφήσει μία σημαντική παρακαταθήκη στη μουσική κινηματογράφου, πολύ μεγάλου όγκου και έτσι θα υπάρχει πάντα μία διαφορετική σκοπιά ή ένα διαφορετικό αντικείμενο έρευνάς του. Ειδικότερα, σε σχέση με την έκφραση της νοσταλγίας στο έργο του, φαίνεται πως υπάρχει αρκετό υλικό για μελέτη και εξέταση, είτε μουσικολογικά είτε ψυχολογικά και ανθρωπολογικά. Ο

διάχυτος αυτός συναισθηματισμός λυρισμός στις συνθέσεις του, ενισχύει την έκφραση κάθε συναισθήματος, και πολύ περισσότερο της νοσταλγίας, η οποία ως ένα σύνθετο συναίσθημα δεν μπορεί να περιγραφεί τόσο εύκολα λεκτικά. Έτσι, η μελέτη των συναισθημάτων σε σχέση με τη μουσική του Ρότα φαίνεται να είναι μία σκοπιά που θα έχει ενδιαφέρον να αναλυθεί με μία σύγχρονη επιστημονική ματιά.

Καταλήγοντας στη συγκριτική μελέτη των συνθετών Ρότα και Χατζιδάκι για τη μουσική τους επένδυση στις ταινίες *Amarcord* και *Sweet Movie* αντίστοιχα, συμπεραίνουμε πως η μουσική τους έχει πολλά κοινά στοιχεία στη βάση τους. Ουσιαστικά, και οι δύο συνθέτες χρησιμοποιούν τα ίδια συνθετικά χαρακτηριστικά για την έκφραση των συναισθημάτων. Λόγω κοινής ιδιοσυγκρασίας η νοσταλγία είναι ένα από αυτά τα συναισθήματα που δεσπόζει στο έργο τους, είτε σκόπιμα είτε όχι. Για τον Ρότα στο *Amarcord* η νοσταλγία ήταν ένα συναίσθημα που έβγαινε και από την εικόνα του Φελίνι, συνεπώς μουσική και εικόνα συναντήθηκαν σε μία ταινία ωδή για τη νοσταλγία. Για τον Χατζιδάκι και το *Sweet Movie* όμως οι συνθήκες υπήρξαν διαφορετικές. Η εικόνα δεν προωθεί καθόλου την αίσθηση της νοσταλγίας, όμως η μουσική του Χατζιδάκι μπορεί να θεωρηθεί νοσταλγική λόγω των χαρακτηριστικών που αναφέραμε στο ξεχωριστό κεφάλαιο για τον Χατζιδάκι και τη νοσταλγία. Παρ' όλα ταύτα, εικόνα και μουσική συναντιούνται και ισορροπούν αρμονικά σε μία λεπτή γραμμή και κατ' επέκταση περιέχει τη νοσταλγία σε όλες τις εκφάνσεις της: την αρνητική, την θετική, την ειρωνική, την εκφραστική.

Εύλογα, συνοψίζοντας τα παραπάνω, η έκφραση της νοσταλγίας μπορεί να διαφέρει από συνθέτη σε συνθέτη ή από σκηνοθέτη σε σκηνοθέτη. Έτσι, η τελική παρατήρηση είναι πως η μουσική κατέχει τόσο σημαντική θέση σε μία ταινία, ώστε σε κάποιες περιπτώσεις να υπερισχύει το συναίσθημα που εκφράζεται μέσω της μουσικής και όχι της εικόνας. Η πηγή της δημιουργίας της νοσταλγίας μπορεί να είναι συνειδητή, υποσυνειδητή ή/και ασυνειδητή. Ωστόσο, η υποκειμενική αίσθηση του θεατή πάντα θα υπάρχει λόγω διαφορετικών ερεθισμάτων, βιωμάτων και προσωπικοτήτων.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Baker, Stacey Menzel, and Patricia F. Kennedy. 1994. "Death by Nostalgia: A Diagnosis of Context-Specific Cases." *Association for Consumer Research* 21: 169–74.
- Barrett, Frederick S., Kevin J. Grimm, Richard W. Robins, Tim Wildschut, Constantine Sedikides, and Petr Janata. 2010. "Music-Evoked Nostalgia: Affect, Memory, and Personality." *Emotion* 10 (3): 390–403. <https://doi.org/10.1037/a0019006>.
- Batcho, Krystine Irene, Meghan L. DaRin, Andrea M. Nave, and R. Renée Yaworsky. 2008. "Nostalgia and Identity in Song Lyrics." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 2 (4): 236–44. <https://doi.org/10.1037/1931-3896.2.4.236>.
- Burke, Frank. 1989. "Fellini: Changing the Subject." *Film Quarterly* 43 (1): 36–48. <https://www.jstor.org/stable/1212711>.
- D., Scott, Lipscomb, and David E. Tolchinsky. 2004. "The Role of Music Communication in Cinema." Evanstone.
- Dyer, Richard. 2010. *Nino Rota: Music, Film and Feeling*. London: Palgrave Macmillan.
- Ekman, Paul. 1984. "Approaches to Emotion." In *Expression and the Nature of Emotion*, 319–43. Lawrence Erlbaum.
- Fischhoff, Stuart. n.d. "The Evolution of Music in Film and Its Psychological Impact on Audiences By Why Is There Music in Film ?," no. 1997: 1–28.
- Goldmark, Daniel, Lawrence Kramer, and Richard Lepper. 2007. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. University of California Press.
- Hepper, E. G., C. Ritchie, T. D., Sedikides, and T. Wildschut. 2012. "Odyssey's End: Lay Conceptions of Nostalgia Reflect Its Original Homeric Meaning." *Emotion Journal* 12 (1): 102–19.
- . 2014. "Pancultural Nostalgia: Prototypical Conceptions across Cultures." *Emotion Journal* 14: 733–47.
- Inaraja, Ignacio Saavedra. 2009. "La Expresión Del Sentimiento de Nostalgia En La Música Que Nino Rota Compuso Para El Cine de Fellini. Análisis de La Banda Sonora de AMARCORD." Universidad CEU San Pablo.
- Juslin, Patrik N. 2019. *Musical Emotions Explained*. Oxford University Press. <https://books.google.gr/books?id=pu-MDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=el#v=onepage&q&f=false>.
- Lahdelma, Imre, and Tuomas Eerola. 2015. "Theoretical Proposals on How Vertical Harmony May Convey Nostalgia and Longing in Music." *Empirical Musicology Review* 10 (3): 245–63. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.01.178>.

- Minuz, Andrea. 2015. "Political Fellini?" *Berghahn Books*, 1–4.
- Power, Nina. 2010. "Blood and Sugar: The Films of Dušan Makavejev." *Film Quarterly* 63 (3): 42–51. <https://doi.org/10.1525/fq.2010.63.3.42>.
- Radstone, Susannah. 2010. "Nostalgia: Home-Comings and Departures." *Sagepub Journals* 3 (3): 187–91.
- Sedikides, Constantine, Tim Wildschut, Jamie Arndt, and Clay Routledge. 2008. "Past, Present, and Future" 17 (5): 304–7.
- Smeeke, Anouk, and Maykel Verkuyten. 2015. "The Presence of the Past: Identity Continuity and Group Dynamics." *European Review of Social Psychology* 26 (1): 162–202.
- Stephan, Elena, Constantine Sedikides, Tim Wildschut, Wing-Yee Cheung, Clay Routledge, and Jamie Arndt. 2015. "Nostalgia-Evoked Inspiration." *Personality and Social Psychology Bulletin* 41 (10): 1395–1410. <https://doi.org/10.1177/0146167215596985>.
- Stern, Barbara S. 1992. "Historical and Personal Nostalgia in Advertising Text: The Fin de Siècle Effect." *Journal of Advertising* 21 (4): 11–22. <https://www.jstor.org/stable/4188854>.
- Verhoeff, Nanna. 2006. "The West in Early Cinema." In *Jstor*, 149–56. Amsterdam. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt45kcs8.14>.
- Wildschut, Tim Bruder, Martin Robertson, Sara van Tilburg, Wijnand A. P. Sedikides, Constantine. 2014. "Collective Nostalgia: A Group-Level Emotion That Confers Unique Benefits on the Group." *Journal of Personality and Social Psychology* 107 (5): 844–63.

Ελληνική Βιβλιογραφία

- Βαλούκος, Στάθης. 2003. *Φεντερίκο Φελίνι*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Δαλιανούδη, Ρενάτα Δ. 2004. “Ο Μάνος Χατζιδάκις Και η Ελληνική Λαϊκή Μουσική Παράδοση.” Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Μάρκου, Γιώργος Σ. 1994. *Κουβεντιάζοντας Με Τον Φεντερίκο Φελλίνι*. Αθήνα: Αίολος.
- Μυλωνάς, Κώστας. 1999. *Μουσική Και Κινηματογράφος*. Κέδρος.
- . 2001. *Η Μουσική Στον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα.
- Παπαστάθης, Λάκης. 2017. “Μάνος Χατζιδάκις – 18 Κινούμενες Εικόνες.” Ελλάδα: ΕΡΤ2.
- Πετρίδης, Γιάννης, and Κώστας Ζουγρής. 2006. *SOUNDTRACKS: Ο ΗΧΟΣ ΤΗΣ ΟΘΟΝΗΣ*. Ανατολικός.
- Φλέσσας, Γιάννης. 1993. *Μουσική Στα 35mm*. 2η έκδοση. Αθήνα: Αιγόκερως.

Δικτυογραφία

- Adair, Gilbert. 2018. "A Life in Focus: Federico Fellini, Italy's Maestro of Cinema." *Independent*, 2018. <https://www.independent.co.uk/news/lifeinfocus/federico-fellini-italy-cinema-film-maker-best-movies-a8577836.html>.
- "Amarcord-Awards." n.d. Imdb. Accessed April 6, 2019. <https://www.imdb.com/title/tt0071129/awards>.
- "Amarcord, Il Quarto Oscar a Fellini Il 9 Aprile 1975." n.d. Corriere Della Sera. Accessed April 10, 2019. https://www.corriere.it/foto-gallery/spettacoli/16_aprile_09/amarcord-quarto-oscar-fellini-9-aprile-1975-508927da-f74f-11e5-bb62-9cf2392b520a.shtml?refresh_ce-cp.
- "Bandiera Rossa." n.d. In *Wikipedia*. https://el.wikipedia.org/wiki/Bandiera_rossa.
- Beck, Julie. 2013. "When Nostalgia Was a Disease." *The Atlantic*. 2013. <https://www.theatlantic.com/health/archive/2013/08/when-nostalgia-was-a-disease/278648/>.
- Bergan, Ronald. 2019. "Dušan Makavejev Obituary." *The Guardian*, 2019. <https://www.theguardian.com/film/2019/feb/06/dusan-makavejev-obituary>.
- Byrge, Duane. 2019. "Dusan Makavejev, Yugoslavian Director of 'Montenegro,' Dies at 86." *Hollywood Reporter*, 2019. <https://www.hollywoodreporter.com/news/dusan-makavejev-dead-yugoslavian-director-montenegro-was-86-1180528>.
- Cowie, Peter. 2019. "Memories of Taboo-Buster Dušan Makavejev." *Criterion*, 2019. <https://www.criterion.com/current/posts/6268-memories-of-taboo-buster-du-an-makavejev>.
- David A. Cook Robert Sklar. n.d. "Battleship Potemkin FILM BY EISENSTEIN [1925]." In *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Battleship-Potemkin>.
- Devaney, Erik. 2014. "Nostalgia Marketing: Harnessing the Power of the Past." Hubspot. 2014. <https://blog.hubspot.com/marketing/nostalgia-marketing>.
- "DUŠAN MAKAVEJEV (1932–2019)." 2019. Artforum. 2019. <https://www.artforum.com/news/dusan-makavejev-1932-2019-78489>.
- Farris, Hunter. 2018. "How Do You Make an Audience Feel Nostalgic with Music?" Flypaper. 2018. <https://flypaper.soundfly.com/write/how-do-you-make-an-audience-feel-nostalgic-with-music/>.
- Ferrario, Edoardo. 2016. "FELLINI: UN OSCAR AMARCORD." 2016. <https://edoardoferrario.wordpress.com/2016/03/28/fellini-un-oscar-amarcord/>.
- "Fondazione Federico Fellini - Biography." n.d. Fondazione Federico Fellini. Accessed September 5, 2019. <http://www.federicofellini.it/en/node/604>.
- Jenkins, Tiffany. 2014. "Why Does Music Evoke Memories?" BBC. 2014.

- <http://www.bbc.com/culture/story/20140417-why-does-music-evoke-memories>.
- Josh Nadeau. 2017. "Yugoslavia's Black Wave: How a Nation's Cinema Went from Socialist Realism to Sexual Revolution." *The Calvert Journal*, 2017. <https://www.calvertjournal.com/articles/show/9128/yugoslavias-black-wave-cinema-from-socialist-realism-to-sexual-revolution>.
- "Meaning of Highbrow in English." n.d. In *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/highbrow>.
- Morris, Gary. 2001. "Sweet Movies: Four by Dusan Makavejev: Man Is Not a Bird; WR: Mysteries of the Organism; Love Affair, or The Case of the Missing Switchboard Operator; Innocence Unprotected." *Bright Lights Film Journal*, 2001. <https://brightlightsfilm.com/sweet-movies-four-dusan-makavejev-man-bird-wr-mysteries-organism-love-affair-case-missing-switchboard-operator-innocence-unprotected/#.XXJv69JMTIV>.
- "Music Term: Cantabile." 2018. In *Artopium*. <https://musicterms.artopium.com/c/Cantabile.htm>.
- "Μάνος Χατζιδάκις-Βιογραφία." n.d. Accessed May 14, 2019. <https://www.manoshadjidakis.com/viografia/>.
- Novack, Stacey. 2016. "The Politics of Nostalgia The Psychoanalysis of Longing for Politics Past." Public Seminar. 2016. <http://www.publicseminar.org/2016/11/the-politics-of-nostalgia/>.
- "SOCIALIST REALISM." n.d. Tate Modern Museum. Accessed June 15, 2019. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socialist-realism>.
- Sterritt, David. 2007. "Sweet Movie: Wake Up!" *Criterion*, 2007. <https://www.criterion.com/current/posts/487-sweet-movie-wake-up>.
- "The Importance of Music in 'Psycho.'" n.d. Accessed August 7, 2019. <https://dalocca.weebly.com/importance-of-music-in-psycho.html>.
- "The Martlet's Tale & Sweet Movie Του Μάνου Χατζιδάκι Στη Λυρική." 2019. *Μελωδία* 99,2. 2019. <https://www.melodia.gr/the-martlets-tale-sweet-movie-tou-manou-chatzidaki-sti-lyriki/>.
- TvxS. 2018. "Η Περίφημη Ομιλία Του Μάνου Χατζιδάκι: Το Ρεμπέτικο, Θεμέλιος Λίθος Της Λαϊκής Μουσικής," 2018. <https://tvxs.gr/news/san-simera/i-perifimi-omilia-toy-manoy-xatzidaki-rempetiko-themelios-lithos-tis-laikis-moysikis>.
- Venaki, Electra. n.d. "Dusan Makavejev." *Altcine*. Accessed June 5, 2019. <http://www.altcine.com/person.php?id=6847>.
- Webster, Merriam. n.d. "Definition of Emotion." In *Merriam Webster*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/emotion>.
- . n.d. "Definition of Leitmotif." In *Merriam Webster*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/leitmotif>.
- . n.d. "Definition of Pastiche." In *Merriam Webster*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pastiche>.

webster.com/dictionary/pastiche.

Ανδριόπουλου, Παναγιώτη Αντ. n.d. “ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΠΑΛΛΑΝΤΙΟΣ ΚΑΙ ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ.” <http://www.tar.gr/content/content/print.php?id=4832>.

Ασημακόπουλος, Χρήστος. 2018a. “Ο Μάνος Χατζιδάκις Μιλά Για Την Εκλεκτική Συγγένειά Του Με Τον Νίνο Ρότα.” 2018. <http://www.ogdoo.gr/diskografia/stigmes/o-manos-xatzidakis-mila-gia-tin-eklektiki-syggeneia-tou-me-ton-nino-rota>.

———. 2018b. “Ο Μάνος Χατζιδάκις Μιλά Για Την Εκλεκτική Συγγένειά Του Με Τον Νίνο Ρότα.” Όγδοο. 2018. <https://www.ogdoo.gr/diskografia/stigmes/o-manos-xatzidakis-mila-gia-tin-eklektiki-syggeneia-tou-me-ton-nino-rota>.

“Ασυνείδητο.” n.d. In *Wikipedia*. <https://el.wikipedia.org/wiki/Ασυνείδητο>.

“Δύο Κινηματογραφικές Σουίτες Του Μάνου Χατζιδάκι Στην Εθνική Λυρική Σκηνή.” 2019, 2019. <https://www.protothema.gr/culture/music/article/868723/duo-kinimatografikes-souites-tou-manou-hatzidakis-stin-ethniki-luriki-skini/>.

“Καντσονέτα.” 2017. In *Wikipedia*. <https://el.wikipedia.org/wiki/Καντσονέτα>.

Καστανάρας, Γιάννης. 2018. “Φεντερίκο Φελίνι: «Ο Καλλιτέχνης Είναι Το Μέσον Ανάμεσα Στη Φαντασία Του Και Τον Υπόλοιπο Κόσμο».” 2018. <https://merlins.gr/index.php/blog/974-2018-06-15-15-07-01>.

Κρανάκης, Μανώλης. 2015. “Τα 10 Καλύτερα Κινηματογραφικά Τραγούδια Του Μάνου Χατζιδάκι.” Flix.Gr. 2015. <http://flix.gr/articles/hadjidakis-ten-best-movie-songs.html>.

Μελεμενίδης, Τάσος. 2019. “Ντούσαν Μακαβέγιεφ (1932-2019): Έρωτας, Αναρχία Και Ζεστή Σοκολάτα.” *Cine Magazine*, 2019. http://www.cinemazine.gr/themata/arthro/dusan_makavejev_tribute-130996390/.

Μπόγρης, Μηνάς. n.d. “NINO ROTA-ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΦΕΛΙΝΙ: Μια Ιστορική Συνεργασία Σκηνοθέτη-Συνθέτη.” Accessed May 30, 2019. <http://www.tar.gr/content/content/print.php?id=1357>.

“Νίνο Ρότα.” n.d. Σαν Σήμερα. Accessed May 20, 2019. <https://www.sansimera.gr/biographies/24>.

Νίνου Φένεκ Μικελίδη. 2019. “«Εφυγε» ο Αναρχικός Ποιητής Του Σινεμά Ντούσαν Μακαβέγιεφ.” *Documento*, 2019. <https://www.documentonews.gr/article/efyge-o-anarxikos-poihths-toy-sinema-ntoysan-makabegief>.

“Ο Federico Fellini Περιγράφει Τη Σχέση Του Με Το Nino Rota.” n.d. Φεστιβάλ Άνδρου. Accessed May 20, 2019. <http://www.festivalandros.gr/o-federico-fellini-perigrafia-ti-schesi-tou-nino-rota/>.

Παπαδάκου, Μαριάννα. 2015. “Αφιέρωμα Στον Υπερρεαλισμό: Ο Κινηματογράφος.” *Frapress*. 2015. <https://frapress.gr/2015/11/afieroma-ston-yperrealismo-o-kinimatografos/>.

- Σούμας, Θόδωρος. 2014. “Το Ποιητικό Σύμπαν Του Φεντερίκο Φελίνι.” *Fractal*. 2014. <https://www.fractalart.gr/federico-fellini/>.
- “Σουρεαλισμός Στην 7η Τέχνη.” n.d. *Microcosmos*. Accessed June 18, 2019. <http://www.mikrocosmos.gr/kostasprintezis/>.
- “Σφαγή Του Κατόν.” n.d. In *Wikipedia*. https://el.wikipedia.org/wiki/Σφαγή_του_Κατόν.
- Σωτηρόπουλος, Βασίλης. 2003. “Χατζιδάκις, Μάνος.” *Cine.Gr*. 2003. <https://www.cine.gr/people.asp?name=%D7%E1F4%E6%E9%E4%E1%EA%E9F2%2C%CC%E1%ED%EF%F2&page=2>.
- “Τι Είναι Το Συλλογικό Ασυνείδητο;” 2014. 2014. <https://sciencearchives.wordpress.com/2014/09/24/τι-είναι-το-συλλογικό-ασυνείδητο/>.
- Τρούσας, Φώντας. 2015. “Αλέξης Δαμιανός: «Το Καλοκαίρι Θα Θερίσουμε».” *Lifo*, 2015. <https://www.lifo.gr/team/music/58327>.
- “Φεντερίκο Φελίνι, η Πνοή Του Φανταστικού.” 2017. *Dailythess*. 2017. <https://www.dailythess.gr/fenteriko-fellini-pnoi-tou-fantastikou/>.
- Χαρισσοπούλου, Βίκυ. 2003. “ΝΤΟΥΣΑΝ ΜΑΚΑΒΕΓΙΕΦ Ζητείται Ευρωπαϊκός Ρέιβ Πολιτισμός!” *Τα Νέα*, 2003. <https://www.tanea.gr/2003/05/27/lifearts/culture/ntoysan-makabegief-ziteitai-eyrwpaikos-reib-politismos/>.

Παράρτημα

Πρόλογος του Μάνου Χατζιδάκι για την ταινία *Sweet Movie*, του D.Makavejev στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης:¹¹

Συγχωρέστε με, που δεν βρίσκομαι κοντά σας, αλλά αρρώστησα και φυσικά δεν το περίμενα αυτό. Επιτρέψτε μου εν συνεχεία να αιτιολογήσω την παρουσία του προλόγου μου της παρολίγο προσωπικής μου παρουσίας. Φυσικά δεν έρχομαι να σας μιλήσω σαν μουσικός της ταινίας διότι κάθε ταινία έχει τον μουσικό της και η σχέση ενός μουσικού με την ταινία δεν προϋποθέτει εξ ανάγκην και την ευθύνη του για το αποτέλεσμα. Όμως εδώ έχουμε κάτι διαφορετικό. Θαύμαζα τον Μακαβέγιεφ, γίναμε φίλοι και γι' αυτό έγραψα τη μουσική της ταινίας του. Αυτός λοιπόν ο θαυμασμός μου με κάνει να σας μιλώ απόψε το βράδυ.

Κι επιτρέψτε μου να αρχίσω από μια πρόσφατη δημοσίευση στις ελληνικές εφημερίδες. «Γύρω από τον βίο και την πολιτεία του Γρηγόρη Σούρλα αρχηγού της παραστρατιωτικής οργανώσεως» ...?των εθνικιστών Νοτιοανατολικής Θεσ/νίκης «κατά την μετακατοχική περίοδο, επικηρυγμένου με 5 εκατ. Δραχμές στράφηκε η συζήτηση που έγινε χθες στο Α' τμήμα του Συμβουλίου της Επικρατείας, πάνω στην αίτηση ακυρώσεως που κατέθεσε ο υπαρχηγός του ΕΔΕΕ κ. Κομνηνός Πυρομάγλου, ο Σούρλας, ήταν πράγματι αντιστασιακός ή ένας κοινός ληστής; Τελικά το δικαστήριο επιφυλάχθηκε να εκδώσει την απόφασή του. Οι ελληνικές εφημερίδες 1-10-1974.

Τόση σχέση δεν έχει ο Σούρλας με τον Μακαβέγιεφ, άλλη τόση θα μπορούσε να έχει αν ο Μακαβέγιεφ ήταν Έλληνας. Γιατί εμείς οι Έλληνες έχουμε το προνόμιο να ζούμε σαν πραγματικότητα ό,τι ένας τολμηρός ξένος θεωρεί παιχνίδι φαντασίας. Τέλος όση σχέση δεν έχει ο Σούρλας με τον Μακαβέγιεφ, άλλη τόση μπορεί να έχουν οι θεατές με τις ταινίες του Μακαβέγιεφ πριν τις δούνε.

Γιατί από τη στιγμή που θα τις δούνε οι γραμμές επικοινωνίας διαμορφώνονται οριστικά και δημιουργούν σχέσεις ανεξίτηλες στην μνήμη είτε θετικές είτε αρνητικές. Ο Ντουσάν Μακαβέγιεφ, γνήσιο παιδί του Μαρξισμού, αλλά και αρνητής των ανατολικών επιτεύξεων και συστημάτων, χαιρέται την σχετική ελευθερία που του παρέχουν ακόμη οι καπιταλιστικές χώρες της δύσεως, για να υπάρχει ανάμεσά μας, αληθινός, ελεύθερος συνεχώς αυτοανανεωμένος να ξεπηδάει μέσα από τις πιο σύγχρονες αντιλήψεις και με αισιόδοξη φύση, να πετροβολάει τις ρίζες του κακού, που όλοι μας συνηθίσαμε να βλέπουμε γύρω μας ή και μέσα μας.

¹¹ <http://www.tainiothiki.gr/v2/clipping/view/97/>

Ξεριζώνει τον εθισμό που έχουμε όλοι και το πρωτογονικό κακό και θεωρεί τον εθισμό αυτό σαν μια πρωταρχική ανασταλτική δύναμη στην οποιαδήποτε απελευθέρωσή μας, είτε σαν άτομο, είτε σαν ανθρώπινο γένος.

Φυσικά μην αναμένετε καμιά κοσμογονική έκφραση ή σοβαροφάνεια στα έργα του. Όλα λέγονται με χάρη, χιούμορ και ευγένεια, θα έλεγα κεντρικοευρωπαϊκή, αλλά και με βεβαιότητα, με σοβαρότητα και σκληρότητα και με όλα τα γνωρίσματα μιας γνήσιας πράξης του σημερινού μας κόσμου. Οι τολμηρές σκηνές δεν ερεθίζουν. Δεν φτιάχτηκαν για να ερεθίζουν αλλά ζυπνούν, αποκαλύπτουν, και μας προσκαλούν να λάβουμε θέση, ακόμα και να θυμώσουμε. Η ταινία αυτή που οπωσδήποτε περιέχει βαθύτερη ανθρώπινη ουσία και δεν εξαντλείται σε εύκολες κερδοσκοπικές [δυσανάγνωστη λέξη] ουμανιστικών θέσεων.

Βέβαια η CIA και ο αμερικάνικος ιμπεριαλισμός είναι μια θεοφάνερη αιτία δεινών. Αλλά την δικιά μας την προσωπική ανελεύθερη ουσία, ποια CIA, και ποιος ιμπεριαλισμός μας την διοχετεύει και την διευθύνει;

Να ένα ερώτημα που αρχίζει να φανερώνεται στον ορίζοντα και που ο Μακαβέγιεφ, σαν ένα γνήσιο αλλά και ζωντανό παιδί τούτου του καιρού, τα θέτει αφετηρία και βάση στο κινηματογραφικό παιχνίδι του. Ελπίζω μετά την προβολή να σας φανούν πολύ λίγα όσα σας είπα γιατί δε σημαίνει ότι συνομιλήσετε κατευθείαν με τον ίδιο τον Μακαβέγιεφ, και αυτός έχει να σας πει πολλά, κι ακόμα περισσότερα.

Ευχαριστώ,

Μ.Χατζιδάκης.