

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Ο ρόλος της μουσικής της Ελένης Καραϊνδρου στην ταινία του Θόδωρου
Αγγελόπουλου *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* (1998)**

**The role of Eleni Karaindrou's music in Theo Angelopoulos' *Eternity and a Day*
(1998)**

Διπλωματική Εργασία
(Ιστορική/Συστηματική Μουσικολογία)

Γεωργία Πολυμενέρη
ΑΕΜ: 1758

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κωνσταντίνος Τσούγκρας, αναπληρωτής καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2021

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	4
Εισαγωγή.....	5
Κεφάλαιο 1^ο: Ιστορικό και μεθοδολογικό υπόβαθρο	
1.1. Η εξέλιξη της μουσικής στα πλαίσια του ξένου και ελληνικού κινηματογράφου	
1.1.1. Οι απαρχές της μουσικής στον κινηματογράφο: Ο βουβός κινηματογράφος και ο ερχομός του ήχου.....	10
1.1.2. Το μοντέλο του Hollywood	
1.1.2.1. Η χρυσή εποχή του Hollywood (1939-1949).....	13
1.1.2.2. Η κρίση του κλασικού Hollywood και οι μεταπολεμικές καινοτομίες (1949-1958).....	16
1.1.2.3. Η μετακλασική περίοδος και η σύγχρονη κινηματογραφική μουσική (1958-σήμερα).....	18
1.1.3. Οι μουσικές πρακτικές εκτός Hollywood-Μουσική στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο.....	20
1.1.4. Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο	
1.1.4.1. Η μουσική στον βουβό και τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο.....	23
1.1.4.2. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος και η μουσική του.....	25
1.2. Η θέση και οι λειτουργίες της μουσικής στην αφήγηση	
1.2.1. Θέση της μουσικής στην αφήγηση - Ορισμοί.....	28
1.2.2. Θέση της μουσικής στην αφήγηση - Ειδικές περιπτώσεις.....	29
1.2.3. Οι λειτουργίες της μουσικής στον κινηματογράφο σύμφωνα με τον Audissino.....	31
1.2.3.1. Συναισθηματικές Λειτουργίες.....	32
1.2.3.2. Αντιληπτικές Λειτουργίες.....	33
1.2.3.3. Γνωστικές Λειτουργίες.....	35
1.3. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, η Ελένη Καραϊνδρου και η συνεργασία του	
1.3.1. Θόδωρος Αγγελόπουλος – Βιογραφικά στοιχεία και επιρροές.....	37

1.3.2. Η κινηματογραφική γλώσσα του Αγγελόπουλου και ο ρόλος της μουσικής σε αυτή.....	39
1.3.3. Η συνεργασία του Θόδωρου Αγγελόπουλου με την Ελένη Καραϊνδρου.....	42
1.4. Η ταινία <i>Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα</i>	
1.4.1. Περίληψη της υπόθεσης.....	44
1.4.2. Τα βασικά νοήματα της ταινίας.....	45
1.5. Ερευνητικός Στόχος.....	46
1.6. Μεθοδολογία της Ανάλυσης.....	48

Κεφάλαιο 2^ο: Παρουσίαση και ανάλυση της μουσικής της Ελένης Καραϊνδρου για την ταινία *Μια Αιωνιότητα και Μια Μέρα* (1998)

2.1. “Eternity Theme” (“By the Sea”)	
2.1.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία.....	54
2.1.2. Η μουσική – Γενικά Χαρακτηριστικά.....	54
2.1.3. Μουσικό υλικό ενότητας Α.....	56
2.1.4. Μουσικό υλικό ενότητας Β.....	59
2.1.5. Μουσικό υλικό ενότητας Γ.....	60
2.1.6. Μοτιβική ανάλυση.....	61
2.1.7. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας.....	64
2.2. «Κλαις»	67
2.3. “Eternity Theme” 1 ^η παραλλαγή.....	69
2.4. “Eternity Theme” 2 ^η παραλλαγή.....	76
2.5. “Borders”	82
2.6. «Πανσέληνος ο Έρωτας»	86
2.7. «Θέμα του Ποιητή» (“Compagni, Sostiamo”).....	88
2.8. «Θέμα του Γάμου»	93
2.9. “Eternity Theme” 2 ^η παραλλαγή, 2 ^η εμφάνιση.....	97

2.10. «Κάποιο Δειλινό»	98
2.11. «Άσμα Ασμάτων»	101
2.12. “Borders” 2 ^η εμφάνιση	102
2.13. “To a Dead Friend”	105
2.14. “Eternity Theme” 2 ^η παραλλαγή, 3 ^η εμφάνιση	110
2.15. “Eternity Theme” 1 ^η παραλλαγή, 2 ^η εμφάνιση	113
2.16. “Eternity Theme” 3 ^η παραλλαγή	116
2.17. “Trio & Eternity”	121
2.18. “Eternity Theme” 2 ^η παραλλαγή, 4 ^η εμφάνιση	127
2.19. «Πάμε σαν Άλλοτε»	129
2.20. “Eternity Theme” 4 ^η παραλλαγή.....	130

Κεφάλαιο 3^ο: Ανακεφαλαίωση και Συμπεράσματα

3.1. Οι λειτουργίες του “Eternity Theme” και των παραλλαγών του.....	135
3.2. Οι λειτουργίες των δευτερευόντων θεμάτων.....	138
3.3. Ιδιαιτερότητες στον τρόπο χρήσης της μουσικής – Διαφοροποιήσεις από τις μουσικές επενδύσεις του κινηματογράφου του Hollywood.....	140
3.4. Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα.....	142

Βιβλιογραφία.....	144
--------------------------	------------

Διαδικτυακές Πηγές.....	146
--------------------------------	------------

Παράρτημα

Συνέντευξη με την Ελένη Καραϊνδρου.....	148
---	-----

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία προέκυψε ως αποτέλεσμα του προσωπικού μου ενδιαφέροντος για την τέχνη του κινηματογράφου και των τρόπων συμμετοχής και λειτουργίας της μουσικής στα πλαίσια αυτής. Κυριότερο έναυσμα αποτέλεσε η παρακολούθηση του μαθήματος *Reading Film Sound* του Dr. Carlo Cenciarelli, κατά τη διάρκεια της φοίτησής μου στο Cardiff University ως μέρος του προγράμματος ανταλλαγής Erasmus, το περιεχόμενο του οποίου μου αποκάλυψε το ερευνητικό εύρος του αντικειμένου της κινηματογραφικής μουσικής ως κλάδου της μουσικής ανάλυσης. Η επιλογή μελέτης της καλλιτεχνικής συνεργασίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου με την Ελένη Καραϊνδρου πραγματοποιήθηκε τόσο από προσωπική εκτίμηση για το καλλιτεχνικό έργο τους, όσο και έπειτα από τη διαπίστωση της έλλειψης μεγάλου αριθμού μελετών για τη μουσική του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Η ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* αποτέλεσε ιδανική επιλογή τόσο λόγω της θέσης της ως η πλέον διακριθείσα ταινία του σκηνοθέτη με την κατάκτηση του Χρυσού Φοίνικα, όσο και λόγω του συνδυασμού ομορφιάς και λειτουργικότητας που κατά την άποψή μου χαρακτηρίζει τη μουσική της επένδυση.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή της εργασίας μου κ. Κώστα Τσούγκρα για τις πολύτιμες συμβουλές και την εξαιρετικά υποστηρικτική του καθοδήγηση καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας. Ευχαριστώ επίσης ιδιαίτερος τη συνθέτρια κα. Ελένη Καραϊνδρου για τη διαρκή επικοινωνία μας, μέρος της οποίας αποτέλεσε η τηλεφωνική συνέντευξη που περιλαμβάνεται στην παρούσα εργασία, καθώς και για την ένθερμη υποστήριξη και την εμπιστοσύνη που έδειξε στη συγκεκριμένη μελέτη. Οι συμβουλές και οι υποδείξεις της υπήρξαν καταλυτικές για την ολοκλήρωσή της. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια και τους φίλους μου για τη στήριξή τους σε ολόκληρη την πορεία προετοιμασίας της εργασίας, από την έρευνα έως και τη συγγραφή της.

Ελπίζω το περιεχόμενο της παρούσας μελέτης να αποδειχθεί ενδιαφέρον και κατανοητό για τους αναγνώστες καθώς επίσης και να δώσει έναυσμα τόσο για την περαιτέρω ανακάλυψη του κινηματογραφικού κόσμου του Θόδωρου Αγγελόπουλου και της Ελένης Καραϊνδρου όσο και για την ενασχόληση περισσότερων μελετητών με το ερευνητικό πεδίο της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής.

Εισαγωγή

Η ξενόγλωσση βιβλιογραφία που αφορά στο πεδίο της κινηματογραφικής μουσικής, τόσο από άποψη ιστορικής επισκόπησης της μουσικής στον κινηματογράφο όσο και από πλευράς μελέτης της λειτουργικότητας της μουσικής ως μέρους της έβδομης τέχνης, είναι ιδιαίτερα ευρεία. Ενώ σε ό,τι αφορά στην ιστορική επισκόπηση καλύπτονται όλες οι περιόδους εξέλιξης και όλες οι διαφορετικές παγκοσμίως κινηματογραφικές τάσεις, σε ό,τι αφορά στη λειτουργία της μουσικής στον κινηματογράφο, ιδιαίτερα στην αγγλόφωνη βιβλιογραφία παρατηρείται δυσανάλογα μεγάλη γκάμα ερευνών που αντλούν παραδείγματα αποκλειστικά από τη μουσική του αμερικανικού κινηματογράφου, όπως είναι βέβαια φυσικό λόγω της τεράστιας εμπορικής επιτυχίας του Hollywood που συνέπεσε με τον ερχομό του συγχρονισμένου ήχου. Οι υπάρχουσες μελέτες για τη λειτουργία της μουσικής στον παγκόσμιο ή ευρωπαϊκό, και ακόμη περισσότερο στον ελληνικό κινηματογράφο είναι συγκριτικά ελάχιστες.

Πέραν ορισμένων αναφορών που υπάρχουν στα συγγράμματα των Wierzbicki και Kalinak, καθώς και σε κάποια μεμονωμένα δοκίμια του *The Oxford Handbook of Film Music* όπως το *Performance Practices and Music in Early Cinema outside Hollywood* της Kalinak,¹ ένα από τα λίγα βιβλία που αφιερώνεται εξ' ολοκλήρου στη μελέτη της μουσικής στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, εξερευνώντας μάλιστα στην εισαγωγή του την ιδέα μιας ενιαίας ευρωπαϊκής κινηματογραφικής μουσικής παράδοσης με κοινές πρακτικές, είναι το *European Film Music* σε επιμέλεια Miguel Mera και David Burnand.² Το βιβλίο αυτό συγκεντρώνει διάφορες μελέτες, κάθε μία από τις οποίες εξετάζει το ρόλο της μουσικής στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου ρεύματος του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, όπως για παράδειγμα του ιταλικού νεορεαλισμού και του γαλλικού Νέου Κύματος. Στο 9^ο κεφάλαιο του συγγράμματος με τίτλο *Modernity and a day: the functions of music in the films of Theo Angelopoulos*,³ ο Miguel Mera εξετάζει τη λειτουργία της μουσικής στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου αντλώντας παραδείγματα από τη μουσική της ταινίας *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*. Η συγκεκριμένη μελέτη αποτελεί την αρτιότερη και πιο συστηματοποιημένη μουσικολογική εξέταση της μουσικής στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου και τα πορίσματά της σχετικά με τις διαφοροποιήσεις του τρόπου χρήσης της σε αντιδιαστολή με τον αμερικανικό κινηματογράφο παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ωστόσο, με τη σχετικά μικρή της έκταση και

¹ Kathryn Kalinak, "Performance Practices and Music in Early Cinema outside Hollywood" in *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, ed. by David Neumeyer (New York: Oxford University Press, 2014).

² Miguel Mera and David Burnand, eds., *European Film Music* (Farnham: Ashgate, 2006).

³ Miguel Mera, "Modernity and a day: the functions of music in the films of Theo Angelopoulos" in *European Film Music*, ed. Miguel Mera and David Burnand (Farnham: Ashgate, 2006), 131-144.

τα περιορισμένα μουσικά παραδείγματα που επιδεικνύει, καλύπτει μόνο ένα μικρό μέρος των ζητημάτων που προκύπτουν αναφορικά με τη λειτουργικότητα της μουσικής στην ταινία, ενώ δε συμπεριλαμβάνει την εξέταση των μουσικών θεμάτων σε αντιπαραβολή με την αφηγηματική εξέλιξη της ταινίας.

Μοναδικό σύγγραμμα που επικεντρώνεται εξ' ολοκλήρου στην ιστορική ανασκόπηση και τις λειτουργίες της μουσικής στον ελληνικό κινηματογράφο με ιστορικά στοιχεία και σχόλια για τον τρόπο χρήσης της μουσικής μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα μουσικών επενδύσεων είναι το βιβλίο του Κώστα Μυλωνά *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*.⁴ Το βιβλίο είναι χωρισμένο σε δύο ευρύτερα τμήματα, το πρώτο εκ των οποίων περιλαμβάνει τη μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής από την περίοδο του βωβού κινηματογράφου έως και τα τέλη της δεκαετίας του '60, ενώ το δεύτερο εστιάζει στο ρεύμα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Το κάθε τμήμα περιλαμβάνει με τη σειρά γενικά σχόλια και παρατηρήσεις για τις συνθετικές τάσεις στην κινηματογραφική μουσική της περιόδου, σχολιασμό συγκεκριμένων μουσικών επενδύσεων και τέλος σύντομη σκιαγράφηση του έργου σημαντικών κινηματογραφικών συνθετών της εποχής. Το συγκεκριμένο σύγγραμμα μάλιστα, ως κομμάτι της παρουσίασης των συνθετών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, περιλαμβάνει μια μικρή αναφορά στο έργο της Ελένης Καραϊνδρου σχολιάζοντας τόσο τη συνεργασία της με το Θόδωρο Αγγελόπουλο όσο και άλλες μουσικές της επενδύσεις, εμμένει ωστόσο περισσότερο στην αισθητική αξία της μουσικής της, αγνοώντας την κινηματογραφική της λειτουργικότητα. Η έλλειψη εμβάθυνσης στη μουσική του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου γενικότερα είναι εμφανής —με το κεφάλαιο αναφοράς στη συγκεκριμένη περίοδο να καλύπτει λιγότερο από το ένα τέταρτο της συνολικής έκτασης του βιβλίου— και ενδεικτική του ευρύτερου κενού που εντοπίζεται στη βιβλιογραφία όσον αφορά στη μελέτη της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής από τη δεκαετία του '70 και εξής. Πέραν του συγκεκριμένου συγγράμματος, ο συνθέτης Νίκος Κυπουργός και η κινηματογραφική μουσική του αποτέλεσαν το αντικείμενο ορισμένων πτυχιακών⁵ και μεταπτυχιακών εργασιών,⁶ που στα πλαίσια της έρευνας τους συμπεριλαμβάνουν σύντομες αναφορές στη μουσική του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και τα χαρακτηριστικά της.

⁴ Κώστας Μυλωνάς, *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο* (Αθήνα: Κέδρος, 2001).

⁵ Αναστάσης Σαρακατσάνος, «Διερευνώντας τις Τεχνικές Σύνθεσης και Χρήση της Μουσικής στον Κινηματογράφο: η περίπτωση του συνθέτη Νίκου Κυπουργού και η εργογραφία του στο σινεμά» (Πτυχιακή Εργασία, ΑΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2008), <https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/411>.

⁶ Εμμανουήλ Γερεμπακάνης, «Ο ρόλος και η χρήση της μουσικής στον κινηματογράφο: Αναλύσεις τεχνικών με παραδείγματα από την κινηματογραφική μουσική του Νίκου Κυπουργού» (Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Πολυτεχνική Σχολή Α.Π.Θ., 2015), <http://ikee.lib.auth.gr/record/271435/files/GRI-2015-15076.pdf>.

Στις μουσικές επενδύσεις για τις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου από την περίοδο συνεργασίας του με το Λουκιανό Κηληδόνη μέχρι και την Ελένη Καραϊνδρου εστιάζει η πτυχιακή εργασία *Η Δράση και η Μουσική στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου* της Αναστασίας Πουλοπούλου.⁷ Η εργασία περιλαμβάνει έναν σχετικά μεγάλο αριθμό ταινιών, επομένως ο σχολιασμός της μουσικής επένδυσης για την καθεμία από αυτές είναι σχετικά περιεκτικός. Εξάλλου, το αντικείμενο της εργασίας αφορά περισσότερο στην περιγραφή της εκάστοτε μουσικής επένδυσης και όχι στην ανάλυση του τρόπου λειτουργίας της σε σχέση με την αφηγηματική δράση, ενώ από το σχολιασμό απουσιάζουν και οποιαδήποτε μουσικά παραδείγματα.

Το βιβλίο *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, του Andrew Horton, στα πλαίσια εξέτασης των επιρροών της ελληνικής παράδοσης στο έργο του Αγγελόπουλου, πραγματοποιεί μια μικρή αναφορά στην Ελένη Καραϊνδρου σχολιάζοντας το κράμα ελληνικού και ευρωπαϊκού χαρακτήρα που αποπνέει η μουσική της γλώσσα.⁸

Στην ελληνόφωνη βιβλιογραφία, το βιβλίο του Γιώργου Αρχιμανδρίτη *Θόδωρος Αγγελόπουλος: με γυμνή φωνή* περιλαμβάνει συλλογή συνεντεύξεων του σκηνοθέτη που σε ορισμένα σημεία περιέχουν χρήσιμες πληροφορίες για τον τρόπο αντιμετώπισης της κινηματογραφικής μουσικής από τον ίδιο. Ο Αγγελόπουλος εκθέτει τις απόψεις του για το ρόλο της μουσικής στον κινηματογράφο γενικότερα, ενώ σχολιάζει και τη συνεργασία του με την Ελένη Καραϊνδρου, εστιάζοντας στο πώς αυτή άλλαξε τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζε τις μουσικές επενδύσεις των ταινιών του έως τότε.⁹ Επίσης, το βιβλίο του Κωνσταντίνου Αν. Θεμέλη *Θόδωρος Αγγελόπουλος: το παρελθόν ως ιστορία, το μέλλον ως φόρμα* διερευνά το ζήτημα του ρόλου της μουσικής στις ταινίες του Αγγελόπουλου μέσω μιας σύντομης συνέντευξης με την ίδια την Ελένη Καραϊνδρου.¹⁰

Οι βιβλιογραφικές αναφορές στους τρόπους χρήσης της μουσικής στις ταινίες του Αγγελόπουλου αλλά και στην κινηματογραφική μουσική της Ελένης Καραϊνδρου περιορίζονται στα παραπάνω συγγράμματα. Οι συνεντεύξεις της ίδιας της συνθέτριας ωστόσο, αποτελούν πηγή επιπρόσθετων πληροφοριών, καθώς στις περισσότερες από αυτές υπάρχουν αναφορές τόσο στις πρακτικές που εφαρμόζει για τη σύνθεση κινηματογραφικής μουσικής όσο και στη συνεργασία της με το Θόδωρο Αγγελόπουλο. Ενδεικτικά, αποκαλυπτικές για τη συνθετική διαδικασία που ακολουθεί η Ελένη

⁷ Αναστασία Πουλοπούλου, «Η Δράση και η Μουσική στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου» (Πτυχιακή Εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, 2016), <https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/19827?mode=full>.

⁸ Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation* (New Jersey: Princeton University Press, 1997).

⁹ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: με γυμνή φωνή* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2013), 63-66.

¹⁰ Κωνσταντίνος Αν. Θεμέλης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: το παρελθόν ως ιστορία, το μέλλον ως φόρμα* (Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 1998).

Καραϊνδρου είναι οι συνεντεύξεις της για το διαδικτυακό περιοδικό *Parallaxi*,¹¹ το *culturenow.gr*¹² καθώς και τη διαδικτυακή έκδοση της εφημερίδας *Ta Néa*.¹³ Στο διαδίκτυο υπάρχουν επίσης διαθέσιμες οι δύο τηλεοπτικές της συνεντεύξεις στη Λένα Αρώνη για την εκπομπή *Art Week*, το 2017¹⁴ και 2019¹⁵ αντίστοιχα. Τέλος, πηγή πληροφοριών για το μουσικό ύφος αλλά και τη λειτουργικότητα των κινηματογραφικών συνθέσεων της Ελένης Καραϊνδρου αποτελούν οι κριτικές των μουσικών της επενδύσεων σε εξειδικευμένα μουσικολογικά περιοδικά ή σε μουσικές και κινηματογραφικές στήλες περιοδικών γενικού ενδιαφέροντος.¹⁶

Όπως γίνεται φανερό από τα παραπάνω, οι μελέτες που εξειδικεύονται στην εξέταση της μουσικής του νεοελληνικού κινηματογράφου γενικότερα, αλλά και της μουσικής της Ελένης Καραϊνδρου για τις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου ειδικότερα, και την ανάλυση των τρόπων συμμετοχής της στην αφηγηματική διαδικασία είναι αρκετά περιορισμένες. Πέραν του ολιγοσέλιδου δοκιμίου του Miguel Mera στο βιβλίο *European Film Music*¹⁷ που αποτελεί εξειδικευμένη μουσικολογική μελέτη στο συγκεκριμένο αντικείμενο, οι υπόλοιπες πληροφορίες που αντλούνται από την υπάρχουσα βιβλιογραφία προέρχονται είτε από σύντομες αναφορές στο ρόλο της μουσικής σε βιβλία αφιερωμένα αμιγώς στην κινηματογραφική γλώσσα του Θόδωρου Αγγελόπουλου, είτε από συνεντεύξεις των ίδιων των δημιουργών. Η παρούσα διπλωματική εργασία, με θέμα τη μουσική της Ελένης Καραϊνδρου για την ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*, βασίζεται στη διεξοδική μελέτη και την ανάλυση των μουσικών αποσπασμάτων που χρησιμοποιούνται στην ταινία, σε συνάρτηση με τα αφηγηματικά δρώμενα που αυτά συνοδεύουν, με στόχο την αποκωδικοποίηση του ρόλου της μουσικής στην ακροαματική διαδικασία. Για την παραπάνω διαδικασία λαμβάνονται υπόψη οι διαπιστωμένες από τη βιβλιογραφία κινηματογραφικές λειτουργίες της μουσικής, αλλά και οι τρόποι που αυτές τροποποιούνται και προσαρμόζονται στην προσωπική σκηνοθετική γλώσσα του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Η παρούσα εργασία αποτελεί την πρώτη εκτενή μουσικολογική μελέτη για το συγκεκριμένο ζήτημα.

¹¹ Ελένη Καραϊνδρου, «Η Ουσία της Μουσικής», συνέντευξη στη Βούλα Παλαιολόγου, *Parallaxi*, 26 Σεπτεμβρίου, 2013, <https://parallaximag.gr/thessaloniki/reportaz/eleni-kara%CE%90ndrou-i-ousia-tis-mousikis>.

¹² Ελένη Καραϊνδρου, «Η μουσική είναι η πιο άμεση γλώσσα που υπάρχει στον κόσμο», συνέντευξη στην Αναστασία Ρίζου, *culturenow.gr*, 30 Μαΐου, 2019, <https://www.culturenow.gr/eleni-karaindroy-h-moysiki-einai-i-pio-amesi-glossa-roy-yparxei-ston-kosmo/>.

¹³ Ελένη Καραϊνδρου, «Χρωστάω στους Ποιητές», συνέντευξη στη Νατάσα Μπαστέα, *Ta Néa*, 6 Δεκεμβρίου, 1997, <https://www.tanea.gr/1997/12/06/greece/eleni-karaindroy-xrwstaw-stoys-poiites/>.

¹⁴ Ελένη Καραϊνδρου, «Art Week – Ελένη Καραϊνδρου», συνέντευξη στη Λένα Αρώνη, *Art Week*, EPT2, 23 Απριλίου, 2017, βίντεο, 32:35, <https://www.youtube.com/watch?v=1eZ2H6hRREk>.

¹⁵ Ελένη Καραϊνδρου, «Art Week – Ελένη Καραϊνδρου», συνέντευξη στη Λένα Αρώνη, *Art Week*, EPT2, 05 Φεβρουαρίου, 2019, βίντεο, 35:47, https://www.youtube.com/watch?v=w4Sz_se6q0Q.

¹⁶ «Ελένη Καραϊνδρου: Αποσπάσματα από κριτικές, Διεθνής και Ελληνικός Τύπος», Τείχιο Δωρίδος, τελευταία πρόσβαση 17 Δεκεμβρίου, 2020, <http://www.tihio.gr/default.asp?pid=46>.

¹⁷ Mera, “Modernity and a day: the functions of music in the films of Theo Angelopoulos” στο *European Film Music*.

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας εκθέτει το ιστορικό και μεθοδολογικό υπόβαθρο βάσει του οποίου τεκμηριώνεται η ανάλυση των μουσικών αποσπασμάτων που περιλαμβάνεται στο δεύτερο μέρος της εργασίας. Αρχικά, πραγματοποιείται μια ιστορική αναδρομή στην εξελικτική πορεία της κινηματογραφική μουσικής από την εποχή του βωβού κινηματογράφου μέχρι και σήμερα, εστιάζοντας πρώτα στον αμερικανικό κινηματογράφο της βιομηχανίας του Hollywood και έπειτα στον ευρωπαϊκό και τον ελληνικό κινηματογράφο. Έπειτα ακολουθεί μια σύντομη επεξήγηση των βιβλιογραφικών όρων που αφορούν τόσο στην τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, όσο και στις λειτουργίες της μουσικής στα πλαίσια της κινηματογραφικής θέασης. Στη συνέχεια περιλαμβάνονται ορισμένα βιογραφικά στοιχεία και στιλιστικά χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής γλώσσας του Θόδωρου Αγγελόπουλου και της θέσης της μουσικής σε αυτή, καθώς και ένας μικρός σχολιασμός του τρόπου συνεργασίας του με την Ελένη Καραϊνδρου. Στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου, πριν από τη διατύπωση του ερευνητικού στόχου και την έκθεση της μεθοδολογίας της ανάλυσης, πραγματοποιείται μια σύντομη περιγραφή της πλοκής της ταινίας και ο εντοπισμός των κεντρικών της θεμάτων.

Το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας περιλαμβάνει την παρουσίαση και την ανάλυση των μουσικών αποσπασμάτων που χρησιμοποιούνται στην ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* και των ρόλων που αυτά επιτελούν. Τα μουσικά κομμάτια εκτίθενται με βάση τη σειρά εμφάνισής τους στην ταινία και η ανάλυσή τους περιλαμβάνει την περιγραφή της αφηγηματικής δράσης που συνοδεύει το υπό σχολιασμό μουσικό απόσπασμα, την περιγραφή της μουσικής με επισήμανση των μουσικών εκείνων χαρακτηριστικών που φέρουν κάποια λειτουργική βαρύτητα στην ακροαματική διαδικασία και τέλος την εξέταση του τρόπου με τον οποίο η μουσική τοποθετείται και λειτουργεί στην αφήγηση, αλληλεπιδρώντας με τα υπόλοιπα οπτικά ή αφηγηματικά στοιχεία της ταινίας.

Στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας πραγματοποιείται μια μικρή ανακεφαλαίωση των δεδομένων που έχουν αναλυθεί στο κύριο μέρος της, ενώ εκτίθενται και τα συνολικά συμπεράσματα που εξάγονται ως αποτέλεσμα της μελέτης. Τέλος, προσφέρονται ορισμένες προτάσεις για τη διεξαγωγή περαιτέρω έρευνας στα αντικείμενα τόσο της κινηματογραφικής μουσικής της Ελένης Καραϊνδρου όσο και του ρόλου της μουσικής στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Η εργασία ολοκληρώνεται με την παρουσίαση της βιβλιογραφίας και την παράθεση του παραρτήματος, στο οποίο περιλαμβάνεται η τηλεφωνική συνέντευξη με την Ελένη Καραϊνδρου που διενεργήθηκε για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, καθώς και οι πλήρεις καταγραφές των μουσικών αποσπασμάτων που αναλύθηκαν στο κύριο μέρος της.

Κεφάλαιο 1^ο: Ιστορικό και Μεθοδολογικό Υπόβαθρο

1.1. Η εξέλιξη της μουσικής στα πλαίσια του ξένου και ελληνικού κινηματογράφου

1.1.1. Οι απαρχές της μουσικής στον κινηματογράφο: Ο βουβός κινηματογράφος και ο ερχομός του ήχου

Η σχέση μεταξύ μουσικής και κινηματογράφου είναι ιδιαίτερα πολυδιάστατη και η ιστορία που έχει να επιδείξει είναι ιδιαίτερα μακρά, αφού η συμμετοχή της μουσικής στα πλαίσια της κινηματογραφικής προβολής αποτελεί φαινόμενο σχεδόν τόσο παλιό όσο και η ίδια η τέχνη του κινηματογράφου. Η διαρκής εξέλιξη και αναδιαμόρφωση του κινηματογράφου, τόσο από αισθητικής όσο και από τεχνολογικής άποψης, οδήγησε σε μια παράλληλη εξελικτική πορεία του τρόπου αλληλεπίδρασής του με τη μουσική, σε συνάρτηση με τις εκάστοτε καινοτομίες. Λόγω της τόσο πρώιμης συνύπαρξης των δύο τεχνών, η οποία προηγείται της διαμόρφωσης οποιασδήποτε οργανωμένης κινηματογραφικής βιομηχανίας, ο τρόπος λειτουργίας της μουσικής στα πλαίσια του κινηματογράφου υπέστη πολλές και διαρκείς αλλαγές και μεταμορφώσεις, μέχρι να φτάσει σε κάποιου είδους τυποποίηση.¹⁸

Ήδη από το 1894, με την εφεύρεση των πρώτων μηχανών προβολής κινούμενων εικόνων –του Κινητοσκοπίου από τον Thomas Alva Edison και του Κινηματογράφου από τους αδελφούς Lumière– είχε αρχίσει να αναπτύσσεται μεγάλο ενδιαφέρον, ιδιαίτερα σε Ευρώπη και Αμερική, για την καινούρια αυτή τέχνη της κινούμενης εικόνας. Στο πέρασμα από το 19^ο στον 20^ο αιώνα, οι νέες εφευρέσεις ήταν ήδη πολυάριθμες και οι τεχνολογικές εξελίξεις καταγιστικές. Παρά την πληθώρα μαρτυριών που αναφέρουν τη μουσική συνοδεία ως μέρος αυτών των πρώιμων κινηματογραφικών προβολών των αρχών του αιώνα, οι πρακτικές σχετικά με την ύπαρξη συνοδείας αλλά και τον τρόπο λειτουργίας αυτής, χαρακτηρίζονται από ποικιλία και απουσιάζει ακόμη μια απόλυτα συστηματοποιημένη προσέγγιση σχετικά με το ρόλο της μουσικής στον κινηματογράφο. Πάντως, η παρουσία πιανίστα ή/και ορχήστρας, με συνοδεία αυτοσχεδιαστικού κυρίως χαρακτήρα, αναφέρεται συχνά σε μαρτυρίες για τις κινηματογραφικές προβολές αυτής της πρώτης περιόδου.¹⁹

Μέχρι το 1910 περίπου, η μουσική συνοδεία των ταινιών αποτελούσε περισσότερο μέρος της διαδικασίας πλαισίωσης της κινηματογραφικής προβολής, παρά ουσιαστικό κομμάτι της ταινίας, συμμετείχε δηλαδή στο τελετουργικό κομμάτι της προβολής, χωρίς να παρουσιάζει ιδιαίτερη

¹⁸ James Wierzbicki, *Film Music: A History* (New York: Routledge, 2009), 13.

¹⁹ ο.π., 14-16, 18.

αλληλεπίδραση με τις εικόνες. Τα ζητήματα στα οποία αφορούσε η παρουσία της, σχετιζόνταν περισσότερο με το τεχνικό κομμάτι της κινηματογραφικής προβολής, παρά με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Μερικές από τις λειτουργίες της μουσικής περιελάμβαναν την κάλυψη του ήχου της μηχανής προβολής και την προσθήκη μιας τρίτης διάστασης στις βουβές εικόνες, ο απόκοσμος χαρακτήρας των οποίων φάνταζε εντονότερος με την πλήρη απουσία του ήχου. Βέβαια, η συνοδεία των κινούμενων εικόνων από μουσική, αποτέλεσε επίσης μία φυσική συνέχεια των θεατρικών παραδόσεων, όπου η παρουσία μουσικής ήταν ανέκαθεν καθιερωμένη.²⁰

Από το 1910 και μετά ξεκίνησε μια προσπάθεια συστηματοποίησης της κινηματογραφικής μουσικής, όπως αποδεικνύεται από την πληθώρα εξειδικευμένων περιοδικών της εποχής, στα οποία άρχισαν να κάνουν την εμφάνισή τους άρθρα που πραγματεύονταν τον τρόπο λειτουργίας της μουσικής στον κινηματογράφο. Τα άρθρα αυτά στην πλειοψηφία τους, παρείχαν συμβουλές σχετικά με την καταλληλότερη χρήση της μουσικής για τη συνοδεία ταινιών. Μεταξύ των διαφόρων άρθρων παρατηρείται αρκετά μεγάλη σύγκλιση απόψεων, φανερώνοντας τη σταδιακή δημιουργία μιας κοινής και ευρέως αποδεκτής προσέγγισης, η οποία υπαγόρευε τη συναισθηματική και θεματική αντιστοιχία μεταξύ εικόνας και μουσικής.²¹ Η συστηματοποίηση αυτή της σχέσης μεταξύ μουσικής και κινηματογράφου, εξελίχθηκε περαιτέρω με τη διάδοση των λεγόμενων cue sheets αλλά και των μουσικών εγκυκλοπαιδειών, στο τέλος της πρώτης δεκαετίας του αιώνα. Τα cue sheets αποτελούσαν λίστες από προϋπάρχοντα μουσικά κομμάτια, με συμβουλές για την κατάλληλη χρήση τους στα αντίστοιχα δραματουργικά γεγονότα. Οι μουσικές εγκυκλοπαίδειες περιείχαν επίσης λίστες από πιθανές δραματουργικές καταστάσεις, συνηθισμένες στις ταινίες της εποχής και τα αντίστοιχα μουσικά κομμάτια -προϋπάρχοντα ή γραμμένα ειδικά για κινηματογραφική χρήση- που θεωρούνταν κατάλληλα για τη συνοδεία τους.²²

Την ίδια περίοδο, ξεκίνησε και η πρακτική της σύνθεσης πρωτότυπης μουσικής, γραμμένης ειδικά για τις ανάγκες της εκάστοτε ταινίας. Ένα από τα πρώτα παραδείγματα τέτοιας σύνθεσης, αποτέλεσε η μουσική του Camille Saint-Saëns για την ταινία του 1908, *L'Assassinat du Duc de Guise*, η οποία παρουσίαζε αρκετά μεγάλο βαθμό συσχετισμού μεταξύ εικόνας και μουσικής, με μουσικά σχήματα που εισαγόταν ως ανταπόκριση σε κάποια συγκεκριμένη σκηνική δράση και με την αλλαγή μουσικού ύφους στα σημεία σημαντικών αφηγηματικών εξελίξεων. Η συγκεκριμένη μουσική επένδυση ωστόσο, δεν επηρέασε ιδιαίτερα τις πρακτικές κινηματογραφικής μουσικής σε παγκόσμιο

²⁰ ο.π., 20, 27-28.

²¹ ο.π., 35-36.

²² Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 41-42.

επίπεδο, όπου μέχρι και το 1915 παρέμενε πιο δημοφιλής η χρήση προϋπάρχουσας μουσικής με τη μέθοδο των cue sheets, παρά η σύνθεση πρωτότυπης κινηματογραφικής μουσικής.²³

Το 1915 θεωρείται σημείο καμπής για την ιστορία της μουσικής στον βουβό κινηματογράφο, λόγω της μουσικής του J.C Breil για την ταινία *The Birth of a Nation (Η Γέννηση ενός Έθνους)* του D. W. Griffith. Η ταινία, παρά το ακραία ρατσιστικό της περιεχόμενο, αποτέλεσε πολύ μεγάλη εμπορική επιτυχία και η μουσική της επένδυση καθιέρωσε μια νέα προσέγγιση στη σύνθεση κινηματογραφικής μουσικής. Η μουσική επένδυση της ταινίας περιελάμβανε τόσο δημοφιλή τραγούδια, όσο και πρωτότυπη μουσική, ειδικά γραμμένη για την ταινία, τα χαρακτηριστικά της οποίας αποτέλεσαν τον πρόδρομο της κινηματογραφικής μουσικής του ομιλούντος κινηματογράφου. Η χρήση επανεμφανιζόμενων θεμάτων, συσχετιζόμενων με συγκεκριμένα αφηγηματικά θέματα ή πρόσωπα κατά τη διάρκεια της ταινίας, κατά την λογική του leitmotif, και ο συγχρονισμός συγκεκριμένων μουσικών μοτίβων με την αφηγηματική δράση, αποτέλεσαν δύο από τις σημαντικότερες καινοτομίες που εισήγαγε η συγκεκριμένη μουσική επένδυση. Αποτέλεσε ουσιαστικά, για τον αμερικανικό κινηματογράφο, το πρώτο δείγμα σύνθεσης πρωτότυπης μουσικής που να ανταποκρίνεται πλήρως στις ανάγκες της αφήγησης και σήμανε την καθιέρωση της συμφωνικής ορχήστρας ως βασικού στοιχείου της κινηματογραφικής μουσικής γλώσσας.²⁴

Από το 1915 και μέχρι τον ερχομό του συγχρονισμένου ήχου γύρω στα μέσα της δεκαετίας του '20, στη μουσική επένδυση του βωβού κινηματογράφου κυριάρχησε η συνύπαρξη των τριών ήδη εφαρμοσμένων πρακτικών: η σύνθεση πρωτότυπης μουσικής, η επιλογή προϋπαρχόντων μουσικών αποσπασμάτων ειδικών για τις ανάγκες της ταινίας και η μουσική επένδυση βασισμένη σε cue sheets.²⁵

Οι προσπάθειες για το συγχρονισμό ήχου και εικόνας είχαν ξεκινήσει ήδη από την κατασκευή των πρώτων μηχανών προβολής. Ωστόσο, η δεκαετία του '20 ήταν αυτή που έφερε τα πρώτα ουσιαστικά αποτελέσματα σε αυτό τον τομέα και αποτέλεσε την περίοδο μετάβασης από το βουβό στον ομιλούντα κινηματογράφο.²⁶ Η ταινία *The Jazz Singer* αποτέλεσε την πρώτη μερικώς ηχητική ταινία που γνώρισε μεγάλη εμπορική επιτυχία το 1927, συνδυάζοντας τη λογική της βωβής ταινίας με κάρτες διαλόγων, αλλά και –για πρώτη φορά– το συγχρονισμένο ήχο με τη μορφή σύντομων διαλόγων και τραγουδιών. Γύρω στο 1929, που αποτελεί τη μέση περίπου αυτής της μεταβατικής περιόδου μεταξύ βωβού και ομιλούντος κινηματογράφου, στην κινηματογραφική βιομηχανία

²³ ο.π., 41, 42.

²⁴ ο.π., 48, 59-62.

²⁵ ο.π., 64-65.

²⁶ ο.π., 51.

κυριαρχούσε η ταυτόχρονη παραγωγή εξ' ολοκλήρου βωβών ταινιών, βωβών ταινιών με μουσική ή και ηχητικά εφέ, μερικώς ηχητικών ταινιών (part-talkies) όπως το *The Jazz Singer* με συνδυασμό της λογικής της βουβής ταινίας αλλά και του συγχρονισμένου ήχου κατά περίπτωση, καθώς και ταινιών με συγχρονισμένο διάλογο, είτε με μουσική είτε χωρίς.²⁷ Το 1932, η πρόοδος της τεχνολογίας άρχισε πλέον να επιτρέπει την ξεχωριστή ηχογράφηση διαλόγου, μουσικής και ηχητικών εφέ, γεγονός που άνοιξε το δρόμο για την ταυτόχρονη χρήση των τριών αυτών στοιχείων, διαμορφώνοντας το soundtrack όπως το ξέρουμε σήμερα. Η ταινία *King Kong* του 1933, σε μουσική του Max Steiner, ήταν η πρώτη κινηματογραφική ταινία με μεγάλη εμπορική επιτυχία, που έκανε χρήση των καινούριων αυτών τεχνολογιών και αποτέλεσε την αφετηρία της νέας περιόδου κινηματογραφικής δημιουργίας, με την εκμετάλλευση πλέον, όλου του φάσματος των δυνατοτήτων του συγχρονισμένου ήχου.²⁸

1.1.2. Το μοντέλο του Hollywood

1.1.2.1. Η χρυσή εποχή του Hollywood (1933-1949)

Το 1933, με την καθιέρωση του συγχρονισμένου ήχου και την πλήρη ανεξαρτητοποίηση μεταξύ των στοιχείων του soundtrack –διαλόγου, μουσικής και ηχητικών εφέ– ξεκίνησε μια περίοδος κατά την οποία το νέο αυτό μοντέλο του ομιλούντος κινηματογράφου συστηματοποίησε σε μεγάλο βαθμό τις πρακτικές του, φτάνοντας γύρω στο 1939 —όπως πρωτοεπεσήμανε ο Γάλλος κριτικός και θεωρητικός κινηματογράφου André Bazin— σε ένα επίπεδο κλασικής τελειότητας. Έτσι προέκυψε ο χαρακτηρισμός «χρυσή» ή «κλασική εποχή του Hollywood», που χρησιμοποιείται για να περιγράψει την περίοδο κινηματογραφικής δημιουργίας στα πλαίσια της βιομηχανίας του Hollywood που διήρκησε από το 1933 έως το 1949.²⁹ Ο όρος «κλασικό μοντέλο» του Hollywood, χρησιμοποιείται επίσης για να χαρακτηρίσει το τυποποιημένο μοντέλο δημιουργίας που αναπτύχθηκε και εδραιώθηκε στο Hollywood κατά τις δεκαετίες του '30 και του '40. Το συγκεκριμένο μοντέλο δημιουργίας προέκυψε ως αποτέλεσμα διάφορων παραγόντων, που είχαν να κάνουν τόσο με τις καλλιτεχνικές-πολιτιστικές τάσεις της εποχής, όσο και με εμπορικούς-οικονομικούς παράγοντες από τους οποίους καθορίζονταν οι μέθοδοι παραγωγής ταινιών. Το κλασικό Hollywood αποτέλεσε μια από τις ισχυρότερες κινηματογραφικές βιομηχανίες παγκοσμίως, με δικούς της, ξεχωριστούς κανόνες και τρόπους λειτουργίας.³⁰

²⁷ ο.π., 46, 50.

²⁸ ο.π., 51-52.

²⁹ Wierzbicki, *Film Music: A History*, 136-137.

³⁰ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies* (London: BFI Publishing, 1987), 70.

Ακριβώς επειδή η βιομηχανία του Hollywood οικοδομήθηκε στηριγμένη σε συγκεκριμένες ιδεολογικές-καλλιτεχνικές και εμπορικές-οικονομικές παραμέτρους, οι ταινίες και οι μουσικές επενδύσεις που δημιουργήθηκαν στα πλαίσια αυτού του μοντέλου παραγωγής παρουσιάζουν αρκετά μεγάλο βαθμό τυποποίησης, λειτουργώντας μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια κανόνων, ορισμένων από τις επιταγές της βιομηχανίας. Η μουσική, με τον τρόπο λειτουργίας της στα πλαίσια της κινηματογραφικής ταινίας, έπρεπε να εξυπηρετεί δύο βασικά ζητούμενα: την υποστήριξη, με κάθε τρόπο, της αδιάκοπης ροής της αφήγησης —κάτι που έμμεσα συνεπαγόταν και την πλήρη υποταγή της μουσικής σε αυτή— και την εξασφάλιση της ολοκληρωτικής απορρόφησης του θεατή από την πλοκή, μέσω της λειτουργίας της μουσικής στο μη συνειδητό επίπεδο σκέψης, οδηγώντας στην απόλυτη και χωρίς αναστολές ταύτιση του κοινού με τα δρώμενα.³¹ Για την επίτευξη ακριβώς των παραπάνω σκοπών, η μουσική των ταινιών της εποχής συστηματοποιήθηκε, διαμορφώνοντας ένα μοντέλο χαρακτηριζόμενο από μια σειρά συμβάσεων, οι οποίες ακολουθούνται από την πλειοψηφία των μουσικών επενδύσεων της κλασικής εποχής του Hollywood. Οι συμβάσεις αυτές, που εντοπίστηκαν και καταγράφηκαν από την Claudia Gorbman στο βιβλίο της *Unheard Melodies*, διαμορφώνουν ουσιαστικά και τους βασικούς τρόπους λειτουργίας της κινηματογραφικής μουσικής για την εποχή αυτή:

1. Ο τεχνικός εξοπλισμός που αφορά τη μουσική δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να εμφανίζεται μπροστά στην οθόνη, με στόχο τη διατήρηση της ψευδαίσθησης του ρεαλισμού της αφήγησης, που θα εξασφαλίσει και την πλήρη ταύτιση του θεατή με αυτή.
2. Η μουσική πρέπει πάντα να υποτάσσεται στο λόγο και να μην έρχεται σε πρώτο πλάνο, διατηρώντας τη θέση της στο μη συνειδητό επίπεδο αντίληψης του θεατή.
3. Λειτουργεί υπογραμμίζοντας συναισθηματικές καταστάσεις και συμβάλλει στη δημιουργία της ατμόσφαιρας και του τόνου της ταινίας.
4. Υπογραμμίζει την αφηγηματική δράση, εφαρμόζοντας κάποιο βαθμό συγχρονισμού μεταξύ εικόνας και μουσικής, λειτουργία που στην ακραία εφαρμογή της, αποτελεί την τεχνική του λεγόμενου *mickey-mousing*, του απόλυτου συγχρονισμού με την ακριβή μίμηση της δράσης από τη μουσική. Επίσης, λειτουργεί συνυποδηλωτικά, μεταδίδοντας σημαντικές αφηγηματικές πληροφορίες, προσδιορίζοντας παραδείγματος χάριν τον τόπο και το χρόνο της αφήγησης.
5. Διασφαλίζει τη συνέχεια της αφήγησης, καλύπτοντας ενδεχόμενα κενά που δημιουργούνται με το μοντάζ, όπως για παράδειγμα κατά τη μετάβαση από μια σκηνή στην επόμενη.

³¹ Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, 62.

6. Εξασφαλίζει την ενότητα της αφήγησης με μοτίβα και μελωδίες που επανεμφανίζονται συνεχώς κατά τη διάρκεια της ταινίας.

Οι παραπάνω λειτουργίες αποτελούν ένα βασικό μοντέλο σύνθεσης που εφαρμόζεται στην πλειοψηφία των ταινιών της χρυσής εποχής του Hollywood. Παρόλα αυτά, οι λειτουργίες εφαρμόζονται κάθε φορά κατά περίπτωση και η παραβίαση κάποιου από τους κανόνες είναι πιθανή, ειδικά στην περίπτωση που μπορεί να εξυπηρετεί την αποτελεσματικότερη εκπλήρωση κάποιας από τις υπόλοιπες λειτουργίες.³²

Η Claudia Gorbman ονομάζει τον τρόπο σύνθεσης κινηματογραφικής μουσικής της χρυσής εποχής του Hollywood ως «το μοντέλο του Max Steiner»³³ κι αυτό γιατί ο Steiner αποτέλεσε έναν από τους σημαντικότερους και πολυγραφότερους συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής των δεκαετιών '30 και '40 και η πλειονότητα των συνθέσεων του αποτελεί πρότυπο εφαρμογής των προαναφερθέντων λειτουργιών στο μέγιστο βαθμό. Άλλοι σημαντικοί και πολυγραφείς συνθέτες του κλασικού Hollywood ήταν, μεταξύ άλλων, οι Erich Wolfgang Korngold, Alfred Newman, Dimitri Tiomkin, Miklós Rózsa, και Franz Waxman. Τρεις μουσικές επενδύσεις θεωρήθηκαν από αρκετούς μελετητές, ως τα τελειότερα παραδείγματα αυτού του κλασικού μοντέλου σύνθεσης, στην απόλυτη εφαρμογή του: Η μουσική του Max Steiner για την ταινία *King Kong* (1933), του Erich Wolfgang Korngold για το *The Adventures of Robin Hood* (1938) και του Alfred Newman για την ταινία *Wuthering Heights* (1939).³⁴

Το διαδικαστικό κομμάτι της συνθετικής διαδικασίας διακρίνονταν και αυτό από έντονη τυποποίηση. Πολύ συνηθισμένη πρακτική ήταν τα λεγόμενα *spotting sessions*, όπου συνθέτης και σκηνοθέτης παρακολουθούσαν μαζί την ολοκληρωμένη πλέον ταινία, αποφασίζοντας για τα σημεία στα οποία θα προσθέτονταν μουσική. Η διαδικασία αυτή είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτική για τη συνθετική διαδικασία στο σύνολό της, καθώς εμπεριέχει δύο βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον τρόπο λειτουργίας του συνθέτη στα πλαίσια της βιομηχανίας του Hollywood γενικότερα. Αρχικά, η διαδικασία της μουσικής σύνθεσης ξεκινούσε μετά την ολοκλήρωση όλων των υπόλοιπων διαδικασιών, ακόμη και του μοντάζ και της προσθήκης ηχητικών εφέ. Ο συνθέτης καλούνταν να ανταποκριθεί σε ένα ήδη ολοκληρωμένο έργο, γεγονός που δημιουργούσε ιδιαίτερες προκλήσεις, και μάλιστα συνήθως σε πολύ στενά χρονικά περιθώρια. Επίσης, οι διάφορες αρμοδιότητες ήταν αρκετά σχολαστικά διαιρεμένες, έτσι ώστε η ταινία να αποτελεί τελικά ένα συλλογικό προϊόν, έχοντας περάσει από τα χέρια πολλών διαφορετικών τμημάτων μέχρι να φτάσει στο τελικό

³² Gorbman, *Unheard Melodies*, 73-91.

³³ ο.π., 70.

³⁴ Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, 62-63.

αποτέλεσμα. Ακόμη και στο ίδιο το τμήμα της μουσικής επιμέλειας, κυριαρχούσε σαφής διαχωρισμός των αρμοδιοτήτων, με την ύπαρξη παραδείγματος χάριν, ξεχωριστής ομάδας ενορχηστρωτών, που εργαζόταν επάνω στα προσχέδια του συνθέτη.³⁵

Σε ό,τι αφορά στο μουσικό ιδίωμα που χρησιμοποιούνταν, αυτό ήταν στη συντριπτική πλειοψηφία το μουσικό ιδίωμα του Ρομαντισμού. Ο μεγάλος όγκος της συμφωνικής ορχήστρας της ρομαντικής περιόδου θεωρήθηκε ιδανικός για την επίτευξη ενός πομπώδους αλλά και ευέλικτου ηχητικού αποτελέσματος. Ιδιαίτερα χρήσιμες ήταν οι εύληπτες και ευκολομνημόνευτες μελωδίες, οι οποίες ανακυκλώνονταν κατά τη διάρκεια της ταινίας, εξασφαλίζοντας την ενότητα της αφήγησης. Μια τεχνική που χρησιμοποιήθηκε ιδιαίτερα από του συνθέτες ήταν αυτή του leitmotif, το οποίο υιοθετήθηκε από τη μουσική του Wagner. Μοτίβα και μελωδίες προσκολλούνταν σε κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο ή αφηγηματική κατάσταση και επανεμφανίζονταν κατά τη διάρκεια της εξέλιξης της πλοκής, προαναγγέλοντάς το ή υποδηλώνοντας με την επεξεργασία τους, κάποια σημαντική αφηγηματική εξέλιξη.³⁶

1.1.2.2. Η κρίση του κλασικού Hollywood και οι μεταπολεμικές καινοτομίες (1949-1958)

Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η βιομηχανία του Hollywood παρέμεινε άθικτη, τόσο ως προς τον τρόπο λειτουργίας όσο και ως προς την επιρροή που ασκούσε, καθώς ο κινηματογράφος αποτέλεσε περισσότερο από ποτέ ένα μέσο απόδρασης από την πραγματικότητα. Προς τα τέλη της δεκαετίας του '40 ωστόσο, ο ερχομός και η άνθιση της τηλεόρασης ως νέου μέσου ψυχαγωγίας, σε συνδυασμό και με άλλους κοινωνικοπολιτικούς παράγοντες, απόρροια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, οδήγησαν το αμερικάνικο κοινό να απομακρυνθεί από τις κινηματογραφικές αίθουσες. Στην προσπάθεια αντιμετώπισης αυτής της πρωτοφανούς κρίσης, η βιομηχανία του Hollywood εισήγαγε ορισμένες καινοτομίες, οι οποίες εξαπλώθηκαν και στον τομέα της μουσικής επένδυσης.³⁷

Το μέχρι τότε κυρίαρχο μοντέλο σύνθεσης κινηματογραφικής μουσικής όπως περιγράφηκε παραπάνω, άρχισε να διασπάται³⁸ και από τη διάσπαση αυτή προέκυψαν δύο κυρίαρχα και αντιθετικά μεταξύ τους ρεύματα: Από τη μία πλευρά, με στόχο την προσέλκυση του κοινού πίσω στις κινηματογραφικές αίθουσες, ορισμένες παραγωγές επέμεναν στην εφαρμογή των παλαιών προτύπων, σε παραγωγές ακόμη μεγαλύτερου βεληνεκού, με συμφωνική μουσική κατά τα πρότυπα του κλασικού μοντέλου, αλλά με ακόμη πλουσιότερο ηχητικό όγκο. Παραδείγματα τέτοιων

³⁵ Wierzbicki, *Film Music: A History*, 138-139.

³⁶ Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, 63-65.

³⁷ Wierzbicki, *Film Music: A History*, 159.

³⁸ ο.π.

παραγωγών αποτελούν το *Around the World in 80 Days* (United Artists, 1956) σε μουσική Victor Young και το *Ben-Hur* (MGM, 1959) σε μουσική Miklós Rózsa.³⁹

Η δεύτερη τακτική αντιμετώπισης της πρωτοφανούς αυτής κρίσης, περιελάμβανε τη σταδιακή απομάκρυνση από τις μέχρι τότε καθιερωμένες πρακτικές, με την εισαγωγή καινοτομιών, γεγονός που έγινε φανερό αρχικά με τη σταδιακή απόκλιση από το καθαρά συμφωνικό μουσικό ιδίωμα. Αφετηρία αυτής της νέας προσέγγισης μπορεί να θεωρηθεί η μουσική επένδυση του Anton Karas για την ταινία *The Third Man* το 1949, με την ασυνήθιστη, για τα μέχρι τότε δεδομένα, επιλογή του zither ως του βασικού μουσικού οργάνου, αντί της συμφωνικής ορχήστρας.⁴⁰ Έκτοτε, και καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '50, μουσικά ιδιώματα διαφορετικά από εκείνα της συμφωνικής μουσικής του ρομαντισμού άρχισαν να κυριαρχούν στις μουσικές επενδύσεις των ταινιών. Το κυρίαρχο μουσικό ιδίωμα που επικράτησε στον αντίποδα της συμφωνικής μουσικής ήταν αυτό της jazz. Δύο από τα πιο σημαντικά παραδείγματα μουσικών επενδύσεων που υιοθέτησαν το jazz ιδίωμα και άσκησαν μεγάλη επιρροή στην κινηματογραφική μουσική της εποχής, ήταν αυτή του Alex North για την ταινία του Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (*Λεωφορείον ο Πόθος*), του 1951, και η μουσική του Elmer Bernstein για την ταινία *The Man with the Golden Arm*, του 1955.⁴¹ Άλλο ένα παράδειγμα απόκλισης από το καθαρά ρομαντικό μουσικό ιδίωμα υπήρξε η υιοθέτηση μοντερνιστικών στοιχείων –ασυνήθιστων συνδυασμών οργάνων, περίεργων ρυθμών και ατονικότητας– στις μουσικές επενδύσεις, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη μουσική του Leonard Bernstein για την ταινία του 1954, *On the Waterfront* (*Το Λιμάνι της Αγωνίας*).⁴² Βέβαια, παρά τη σημαντική αυτή καινοτομία ως προς την εισαγωγή νέων μουσικών ιδιωμάτων, ο τρόπος λειτουργίας της μουσικής στα πλαίσια της αφήγησης, ακόμα και στις ταινίες εκείνες που υιοθέτησαν νέα μουσικά ιδιώματα, παρέμεινε λίγο-πολύ ο ίδιος με τον τρόπο λειτουργίας της μουσικής στη χρυσή εποχή του Hollywood.⁴³

Πέρα από τη χρήση νέων μουσικών ιδιωμάτων, μία ακόμη σημαντική εξέλιξη της δεκαετίας του '50 ήταν η ευρεία διάδοση της πρακτικής που αφορά στην ένταξη πρωτότυπων τραγουδιών, γραμμένων ειδικά για την ταινία, στις μουσικές επενδύσεις. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα, πάνω σε παραλλαγές της μελωδίας του βασικού τραγουδιού αναπτυσσόταν ολόκληρη η μουσική της ταινίας, διαμορφώνοντας έτσι το λεγόμενο μονοθεματικό score, που έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές εκείνη την

³⁹ ο.π., 165-166.

⁴⁰ ο.π., 179.

⁴¹ ο.π., 167.

⁴² Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, 68-69.

⁴³ Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992), 185.

εποχή.⁴⁴ Η ταινία *High Noon* του 1952, σε μουσική Dimitri Tiomkin, υιοθέτησε τη συγκεκριμένη πρακτική. Η μεγάλη εμπορική επιτυχία της συγκεκριμένης ταινίας άσκησε σημαντική επιρροή στο Hollywood ως προς την ενσωμάτωση πρωτότυπων τραγουδιών στην κινηματογραφική μουσική, πρακτική που άρχισε έκτοτε να αποτελεί ιδιαίτερα συνηθισμένο φαινόμενο.⁴⁵

1.1.2.3. Η μετακλασική περίοδος και η σύγχρονη κινηματογραφική μουσική (1958 – σήμερα)

Η δεκαετία του '60 για τη βιομηχανία του Hollywood, χαρακτηρίστηκε από τους θεωρητικούς του κινηματογράφου ως η εποχή του Νέου Αμερικανικού Κινηματογράφου ή αλλιώς Νέου Hollywood, καθώς αποτέλεσε μια περίοδο έντονου πειραματισμού, κατά την οποία αμφισβητήθηκαν πολλές από τις παλαιότερες, καθιερωμένες πρακτικές δημιουργίας.⁴⁶

Με τη σημαντική διάδοση της pop και rock μουσικής που συνδέθηκε έντονα με την έκφραση νέων, αντισυμβατικών ιδεών ανάμεσα στη νεολαία της εποχής, νέα μουσικά είδη άρχισαν να εισέρχονται στην κινηματογραφική βιομηχανία, διαμορφώνοντας ένα καινούριο τύπο μουσικής επένδυσης, το λεγόμενο compilation score (συλλογική μουσική επένδυση). Το compilation score αποτελούσε μια συλλογή προϋπαρχόντων και συχνά ήδη δημοφιλών τραγουδιών, που ανήκαν στο είδος της pop ή rock μουσικής και κάλυπταν το σύνολο της μουσικής επένδυσης της ταινίας. Τα τραγούδια, με την έμφαση στο στίχο αλλά και τη μεγάλη τους διάρκεια, γινόταν πολύ πιο άμεσα αντιληπτά λειτουργώντας συχνά είτε ως σχόλια στην αφήγηση, είτε παίρνοντας το ρόλο της «φωνής» της εσωτερικής σκέψης ενός από τους πρωταγωνιστές, εξωτερικεύοντας τους συλλογισμούς και τα συναισθήματά του.⁴⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα compilation score είναι αυτό των Simon και Garfunkel για την ταινία του 1967 *The Graduate (Ο Πρωτάρης)* του Mike Nichols. Φυσικά, παρόλο που το compilation score αποτέλεσε τη σημαντικότερη καινοτομία της δεκαετίας, οι πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις δεν έπαψαν να υφίστανται. Η πρακτική του μονοθεματικού score που αναφέρθηκε παραπάνω, εξακολούθησε να επικρατεί με την ίδια περίπου μορφή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η μουσική του Henry Mancini για την ταινία του 1961 *Breakfast at Tiffany's*, με το τραγούδι “Moon River”, η μελωδία του οποίου ενσωματώνεται σε όλη τη μουσική επένδυση της ταινίας, κατά τη συνήθη πρακτική.⁴⁸

Η κινηματογραφική μουσική των δεκαετιών του '70 και '80 κατευθύνθηκε προς δύο κυρίαρχες κατευθύνσεις. Από τη μία, η συνθετική φιγούρα του John Williams με τις κινηματογραφικές του

⁴⁴ ο.π.

⁴⁵ Wierzbicki, *Film Music: A History*, 178.

⁴⁶ ο.π., 199.

⁴⁷ Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, 86.

⁴⁸ Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, 186.

συνθέσεις, σήμανε την επιστροφή στο συμφωνικό ιδίωμα του κλασικού Hollywood, μετά από τον έντονο πειραματισμό της προηγούμενης δεκαετίας. Οι μουσικές του επενδύσεις επανέφεραν τη συμφωνική μουσική της ύστερης ρομαντικής περιόδου στο προσκήνιο της κινηματογραφικής βιομηχανίας, προσαρμόζοντάς την μάλιστα στις δυνατότητες που δημιουργήθηκαν από την καθιέρωση της νέας τεχνολογίας του ηχητικού συστήματος Dolby Surround (πολυκάναλο ηχητικό σύστημα), το οποίο καθόρισε με τα νέα δεδομένα που προσέφερε, το χαρακτήρα της κινηματογραφικής μουσικής της εποχής.⁴⁹ Η ταινία *Star Wars: A New Hope*, του 1977, σε μουσική John Williams, ήταν η πρώτη ταινία που χρησιμοποίησε εξ' ολοκλήρου το νέο αυτό ηχητικό σύστημα⁵⁰ και μαζί με το *Jaws (Τα Σαγόνια του Καρχαρία)*, που είχε προηγηθεί το 1975, σε μουσική του ιδίου, αποτέλεσαν δύο τεράστιες εμπορικές επιτυχίες που καθιέρωσαν την έννοια της ταινίας-Blockbuster και ανέδειξαν τον John Williams ως συνεχιστή της συμφωνικής κινηματογραφικής μουσικής των δεκαετιών του '30 και '40 στο Hollywood.⁵¹

Στον αντίποδα της επιστροφής του κλασικού συμφωνικού soundtrack, η ολοένα αυξανόμενη χρήση νέων τεχνολογιών στο ηχητικό κομμάτι του κινηματογράφου, οδήγησε στην αντικατάσταση, σε πολλές περιπτώσεις, των φυσικών-ακουστικών οργάνων από ηλεκτρονικά κατασκευασμένους ήχους. Η στροφή προς αυτή την κατεύθυνση οφείλεται επίσης, τόσο στη διαρκή αναζήτηση νέων και πρωτότυπων τρόπων δημιουργίας ως πόλου έλξης για το κοινό, όσο και στο χαμηλό οικονομικό κόστος που προσέφερε η εναλλακτική των ηλεκτρονικών ήχων. Η μουσική του Giorgio Moroder για την ταινία *Midnight Express (Το Εξπρές του Μεσονυχτίου)* του 1978, αποτέλεσε το πρώτο καθαρά ηλεκτρονικό soundtrack που βραβεύτηκε με Oscar. Μέχρι και σήμερα, οι ηλεκτρονικοί ήχοι χρησιμοποιούνται ευρέως, ιδιαίτερα στις ταινίες επιστημονικής φαντασίας, όπου συμβάλλουν στη δημιουργία της απόκοσμης και ουτοπικής ατμόσφαιρας. Από τα πρώτα παραδείγματα μουσικής επένδυσης αυτού του είδους, αποτελεί η μουσική του Vangelis για την ταινία του 1982 *The Blade Runner*.⁵²

Από τα μέσα της δεκαετίας του '80 μέχρι και σήμερα, η κινηματογραφική μουσική του Hollywood χαρακτηρίζεται από έντονη ποικιλία, ως προς τον τρόπο λειτουργίας της αλλά και ως προς τα μουσικά είδη που χρησιμοποιεί. Μία σημαντική καινοτομία της δεκαετίας του '80, αποτέλεσε η ανάμιξη διαφορετικών μουσικών ειδών, συχνά εκ διαμέτρου αντίθετων μεταξύ τους, ως προς το ύφος και τη χρονική περίοδο από την οποία προέρχονται. Δύο ιδιαίτερα δημοφιλείς ταινίες της εποχής, το *Back to the Future (Επιστροφή στο Μέλλον)* του Robert Zemeckis (1985), και ο *Batman*

⁴⁹ ο.π., 188-189.

⁵⁰ Wierzbicki, *Film Music: A History*, 206.

⁵¹ ο.π., 217.

⁵² Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, 188.

του Tim Burton (1989), αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα εφαρμογής αυτής της νέας πρακτικής ανάμιξης διαφορετικών μουσικών υφών στα πλαίσια της ίδιας ταινίας. Οι μουσικές επενδύσεις των δύο ταινιών συνδυάζουν μια μεγάλη γκάμα μουσικών ιδιωμάτων, από συμφωνική μουσική μέχρι pop τραγούδια, καταλήγοντας ωστόσο, σε ένα αρμονικό τελικό αποτέλεσμα που εξυπηρετεί κατάλληλα τις αφηγηματικές τους ανάγκες. Αυτή η καινοτόμα τότε προσέγγιση αποτέλεσε το πρώτο δείγμα του πλουραλισμού και της ποικιλίας που επικράτησαν έκτοτε στην κινηματογραφική μουσική του Hollywood.⁵³

Η κατηγοριοποίηση των μουσικών επενδύσεων της βιομηχανίας του Hollywood σε είδη είναι πλέον δύσκολη και ίσως περιττή, εφόσον οι βασικές στιλιστικές διαφορές μεταξύ των διαφορετικών συνθετικών προσεγγίσεων δεν είναι πλέον ξεκάθαρες. Η σύγχρονη κινηματογραφική μουσική στα πλαίσια μιας φυσιολογικής ιστορικής εξέλιξης, έχει σίγουρα αφομοιώσει στοιχεία παλαιότερων πρακτικών, ωστόσο παρουσιάζει πολύ μικρότερο βαθμό τυποποίησης και εξαρτάται πολύ περισσότερο από το ύφος και την αισθητική της εκάστοτε ταινίας, παρά από παγιωμένους κανόνες και προκαθορισμένα συνθετικά μοντέλα.⁵⁴

1.1.3. Οι μουσικές πρακτικές εκτός Hollywood – Μουσική στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο

Η εξέλιξη της μουσικής στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο ακολούθησε πορεία παράλληλη με αυτή της μουσικής στον κινηματογράφο του Hollywood, τουλάχιστον ως προς το κομμάτι της τεχνολογικής ανάπτυξης, μέχρι και το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Ιδιαίτερα κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου, όπου η εξέλιξη της λειτουργίας της μουσικής εξαρτιόταν σε μεγάλο βαθμό από την εξέλιξη των τεχνολογικών μέσων, οι πρακτικές που χαρακτήριζαν τη μουσική συνοδεία κινηματογραφικών προβολών στην Αμερική, εφαρμόζονταν με παρόμοιο τρόπο και στην Ευρώπη. Αξιοσημείωτο είναι βέβαια το γεγονός, ότι από τις καινοτομίες που σημειώθηκαν στην κινηματογραφική μουσική την περίοδο αυτή, ένας μεγάλος αριθμός ξεκίνησε από χώρες της Ευρώπης. Αυτή η τάση για πρωτοτυπία και εισήγηση νέων πρακτικών παρέμεινε ζωντανή και μετά την καθιέρωση του συγχρονισμένου ήχου και χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό ολόκληρη την πορεία εξέλιξης της κινηματογραφικής μουσικής στον ευρωπαϊκό χώρο.⁵⁵

Με την καθιέρωση του συγχρονισμένου ήχου, όπως συνέβη αντίστοιχα και στο Hollywood, οι πρώτες εμπορικά επιτυχημένες ηχητικές ταινίες στην Ευρώπη ανήκαν στο είδος του μιούζικαλ, όπως η γερμανική *Ο Γαλάζιος Άγγελος* (1930) και η γαλλική *Le Million* (1931). Ωστόσο, ήδη από τη

⁵³ Wierzbicki, *Film Music: A History*, 215, 218.

⁵⁴ ο.π., 232-233.

⁵⁵ Kalinak, "Performance Practices and Music in Early Cinema outside Hollywood", 615.

δεκαετία του '20 η Ευρώπη είχε αποτελέσει και πάλι τόπο δημιουργίας ορισμένων από τις πιο αντισυμβατικές μουσικές επενδύσεις της εποχής, με χαρακτηριστικά παραδείγματα την ατονική μουσική του Edmund Meisel για την ταινία *Battleship Potemkin* (*Το Θωρηκτόν Ποτέμκιν*) του 1925 αλλά και τη μουσική του Erik Satie για την ταινία *Entr'acte*, του 1924 με έντονες και άλυτες διαφωνίες και ασύνδετες μεταξύ τους τονικότητες.⁵⁶

Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, σε αντίθεση με τη βιομηχανία του Hollywood η οποία συνέχισε στους ίδιους ρυθμούς παραγωγής, στην Ευρώπη επικράτησε μεγάλη ύφεση στην κινηματογραφική δημιουργία. Το πέρας του πολέμου ωστόσο και οι νέες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που αυτός δημιούργησε οδήγησαν στη γέννηση νέων κινηματογραφικών ρευμάτων στις χώρες της Ευρώπης, τα οποία αναπτύχθηκαν σε εθνικό κυρίως επίπεδο. Με την καθιέρωση των νέων αυτών κινηματογραφικών τάσεων, που αποτέλεσαν καθρέφτη της κοινωνικοπολιτικής κατάστασης των χωρών στις οποίες δημιουργήθηκαν, με εντελώς δικά τους προσωπικά και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, άρχισαν να αμβλύνονται και οι διαφορές μεταξύ του ευρωπαϊκού και του αμερικανικού κινηματογράφου, συμπεριλαμβανομένου και του τρόπου λειτουργίας της μουσικής σε αυτόν. Η επιθυμία του ευρωπαϊκού κοινού για ένα είδος κινηματογραφικής ψυχαγωγίας που θα ξεπερνούσε την απλή διασκέδαση, οδήγησε τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο στην απομάκρυνση από τη λογική των ανάλαφρων ταινιών με προδιαγεγραμμένο τέλος και μουσική απόλυτα υποταγμένη στους σκοπούς της αφήγησης που πρόσβευε η βιομηχανία του Hollywood, και στην υιοθέτηση, ολοένα και περισσότερο, μουσικής που λειτουργούσε κατά κάποιο τρόπο αντιθετικά προς την αφήγηση, αντί να την υπογραμμίζει και να την ενισχύει.⁵⁷

Χαρακτηριστικά παραδείγματα εθνικών κινηματογραφικών ρευμάτων που άνθισαν στην Ευρώπη, κατά κύριο λόγο μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, αποτελούν τα κινήματα του Ιταλικού Νεορεαλισμού, του Γαλλικού και του αντίστοιχου μεταγενέστερου Γερμανικού Νέου Κύματος, ενδεικτικά της έντονης ποικιλομορφίας που επικράτησε σε όλες τις πτυχές του μεταπολεμικού ευρωπαϊκού κινηματογράφου, συμπεριλαμβανομένης φυσικά και της μουσικής. Ο προσδιορισμός του όρου «ευρωπαϊκή κινηματογραφική μουσική» επομένως, παρουσιάζει προκλήσεις, λόγω της έλλειψης μιας ενιαίας πρακτικής με κοινούς κανόνες και συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Ο λόγος ύπαρξης του όρου, που υπονοεί την ύπαρξη κοινών σημείων σε αυτά τα εθνικά κινηματογραφικά ρεύματα, εντοπίζεται σε ορισμένους ενοποιητικούς παράγοντες, οι οποίοι αφορούν κυρίως στην αντίθεση του τρόπου λειτουργίας της μουσικής στον Ευρωπαϊκό κινηματογράφο σε σύγκριση με τον κινηματογράφο του Hollywood. Συνεπώς, η ευρωπαϊκή κινηματογραφική μουσική προσδιορίζεται

⁵⁶ Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, 48-49, 52.

⁵⁷ Wierzbicki, *Film Music: A History*, 168-170.

συχνότερα, όχι με βάση τα ίδια τα χαρακτηριστικά που παρουσιάζει, αλλά με βάση τους τρόπους με τους οποίους διαφοροποιείται από την κινηματογραφική μουσική του αμερικανικού κινηματογράφου.⁵⁸

Αρκετές λειτουργίες της μουσικής που είναι κοινές σε μεγάλο αριθμό ευρωπαϊκών ταινιών, απουσιάζουν πλήρως από τις μουσικές επενδύσεις των ταινιών του Hollywood: η χρήση μουσικής που εκφράζει νοήματα και συναισθήματα αντίθετα από αυτά που εκφράζονται μέσω της εικόνας, καθώς και μουσικής η οποία, παρόλο που δεν λειτουργεί εξ' ολοκλήρου αντιθετικά, αποφεύγει εσκεμμένα την ανάδειξη των νοημάτων και των συναισθημάτων που μεταδίδονται από την εικόνα, ενθαρρύνοντας την αποστασιοποίηση του θεατή από τα αφηγηματικά γεγονότα αντί για την ταύτισή του με αυτά. Συχνό φαινόμενο, στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, αποτελεί επίσης η αποφυγή χρήσης μη-διηγητικής μουσικής, η χρήση δηλαδή μουσικής που προέρχεται αποκλειστικά από πηγές που είναι εμφανείς στην ταινία, κυρίως για λόγους ρεαλισμού.⁵⁹ Τέλος, το φαινόμενο των μακροχρόνιων και σταθερών συνεργασιών μεταξύ συνθέτη και σκηνοθέτη όχι μόνο εμφανίζεται συχνότερα στην Ευρώπη, αλλά αποκτά και διαφορετική μορφή. Αντίστοιχα παραδείγματα υπάρχουν βέβαια και στον κινηματογράφο του Hollywood, όπως αυτό του Bernard Herrmann με τον Alfred Hitchcock, ωστόσο ο τρόπος συνεργασίας μοιάζει αρκετά διαφοροποιημένος, μιας και στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο γίνεται αντιληπτή μια πιο στενή συνεργατική σχέση με ενεργότερη συμμετοχή του σκηνοθέτη στο κομμάτι της μουσικής επένδυσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η συνεργασία του Federico Fellini, με το Nino Rota. Σύμφωνα με τον ίδιο τον σκηνοθέτη, το αποτέλεσμα προέκυψε με τους δυο τους να κάθονται στο πιάνο και τον Rota να αυτοσχεδιάζει, υπό τις οδηγίες του Fellini, ώσπου να καταλήξουν μαζί στα κατάλληλα μουσικά θέματα.⁶⁰

Η μελέτη της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής μουσικής, βρίσκεται ακόμη σε αρχικό στάδιο σε σύγκριση με τον τεράστιο όγκο της υπάρχουσας βιβλιογραφίας που αφορά τη μουσική στη βιομηχανία του Hollywood. Τα διαδοχικά εθνικά κινηματογραφικά ρεύματα που αναπτύχθηκαν στο εσωτερικό κάθε χώρας είχαν ως αποτέλεσμα τις διαρκείς μεταμορφώσεις των πρακτικών της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής μουσικής, η οποία τελικά χαρακτηρίζεται από έντονη μεταβλητότητα και ποικιλομορφία.⁶¹ Βέβαια, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω σχετικά με τη βιομηχανία του Hollywood, αντίστοιχα, στη σύγχρονη κινηματογραφική μουσική της Ευρώπης, οι ξεκάθαρες διαχωριστικές γραμμές μεταξύ των διαφόρων παραδόσεων έχουν έτσι κι αλλιώς αρχίσει να εξαφανίζονται. Οι στιλιστικές διαφορές είναι πλέον δυσδιάκριτες, όχι μόνο μεταξύ των διαφόρων

⁵⁸ Mera and Burnand, *European Film Music*, 1-3.

⁵⁹ ο.π., 3-5.

⁶⁰ Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*, 106.

⁶¹ Mera and Burnand, *European Film Music*, 8, 10.

ευρωπαϊκών χωρών αλλά και μεταξύ της Ευρώπης και της Αμερικής, αφού και στην Ευρώπη η απουσία κινηματογραφικών ρευμάτων με αυστηρούς εσωτερικούς κανόνες έχει οδηγήσει στην απουσία αντίστοιχων αυστηρών συνθετικών μοντέλων σε ό,τι αφορά στις μουσικές επενδύσεις.⁶²

1.1.4. Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο

1.1.4.1. Η μουσική στον βουβό και τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο

Η κινηματογραφική μουσική στην Ελλάδα, διαρκώς επηρεασμένη από τις διεθνείς πρακτικές, ακολούθησε πορεία ανάλογη —όμως όχι πάντα ταυτόχρονη— με την πορεία της μουσικής στον κινηματογράφο παγκοσμίως, περνώντας από διάφορα εξελικτικά στάδια, μεταβαλλόμενη ως προς το ρόλο της παράλληλα με τις μεταβολές και τις εξελίξεις της ίδιας της τέχνης του κινηματογράφου. Στην εξελικτική αυτή πορεία εντοπίζονται τρία βασικά στάδια: η μουσική συνοδεία του βουβού κινηματογράφου και οι πρώτες μουσικές επενδύσεις του ομιλούντος μέχρι και τη δεκαετία του '40, η μουσική στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο από τη δεκαετία του '50 μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '60 και, τέλος, η μουσική στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο από τη δεκαετία του '70 μέχρι και σήμερα.⁶³

Η βουβή ταινία *Οι Υφάντρες*, του 1905, θεωρείται η πρώτη ελληνική ταινία και γυρίστηκε από του αδελφούς Μανάκη, οι οποίοι μάλιστα έχουν χαρακτηριστεί ως οι πατέρες του κινηματογράφου στα Βαλκάνια. Η ταινία *Γκόλφω* αποτέλεσε την πρώτη ελληνική ταινία μεγάλου μήκους που παρουσιάστηκε στις αίθουσες το 1912. Μεταξύ 1925 και 1935 κυκλοφόρησαν 30 βουβές ταινίες μεγάλου μήκους από στούντιο παραγωγής στην Αθήνα, τη Θεσσαλονίκη και την Πάτρα. Η γνωστότερη ανάμεσα σε αυτές ήταν το *Δάφνις και Χλόη* του 1931.⁶⁴ Για τη μουσική συνοδεία στον ελληνικό βουβό κινηματογράφο δεν υπάρχουν πολλές σωζόμενες γραπτές αναφορές, ωστόσο εικάζεται ότι περιοριζόταν σε μουσική συνοδεία πιάνου ή μικρής ορχήστρας κατά την προβολή, με περιεχόμενο αντλούμενο κυρίως από δημοφιλείς μελωδίες. Ο ρόλος της ήταν κυρίως εμπορικός, με στόχο την προσέλκυση του κοινού και όχι αισθητικός ή λειτουργικός και αφορούσε περισσότερο στο διαδικαστικό κομμάτι της προβολής της ταινίας παρά στο ίδιο το περιεχόμενό της ή το γενικότερο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.⁶⁵

Ο ηχητικός κινηματογράφος έφτασε στην Ελλάδα μόλις δύο χρόνια μετά τη διεθνή επιτυχία του *The Jazz Singer* (1927), το 1929, με την *Αστέρω* των Αδελφών Γαζιάδη. Σε αυτά τα πρώτα χρόνια του

⁶² Wierzbicki, *Film Music: A History*, 232.

⁶³ Κώστας Μυλωνάς, *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, 13, 43, 149.

⁶⁴ Dan Georgakas, "Greek Cinema For Beginners: A Thumbnail History", *Film Criticism* 27, no. 2 (Winter 2002/2003): 2-3, ProQuest Central.

⁶⁵ Μυλωνάς, *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, 15-22.

συγχρονισμένου ήχου στον ελληνικό κινηματογράφο, ο ρόλος της μουσικής δε σημείωσε ιδιαίτερη εξέλιξη, καθώς παρά την καινοτομία που πραγματοποιήθηκε στο τεχνικό κομμάτι, η μουσική παρέμεινε ίδια με το βουβό κινηματογράφο ως προς το ρόλο που επιτελούσε, εξακολούθησε δηλαδή να αποτελεί περισσότερο τυχαία συνοδεία παρά μουσική επένδυση με λειτουργικό χαρακτήρα. Το ρεπερτόριο αντλούνταν από το χώρο της οπερέτας σε αντιστοιχία με τη θεματολογία των ταινιών. Η πρώτη ελληνική ομιλούσα ταινία ήταν *Η Γροθιά του Σακάτη* (1930), ενώ η πρώτη ομιλούσα ταινία με μουσική ήταν *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* (1932) με μουσική του Διονύση Λαυράγκα, η οποία συνδύαζε δημοτικά τραγούδια, κλασικά κομμάτια και πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις. Και εδώ η μουσική παρουσιάζει έναν, κατά βάση, διακοσμητικό και όχι ουσιαστικά λειτουργικό ρόλο, γεγονός που αποτελούσε το σύννηθες φαινόμενο καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '30. Από τη δεκαετία του '40 ωστόσο, με συνθέτες όπως ο Κώστας Γιαννίδης, ο Μενέλαος Παλλάντιος, ο Αργύρης Κουνάδης αλλά και ο Μάνος Χατζιδάκις, άρχισαν να τίθενται οι βάσεις για την καλύτερη αξιοποίηση της μουσικής ως συστατικού στοιχείου του κινηματογραφικού έργου με λειτουργικό χαρακτήρα. Σταδιακά, η μουσική άρχισε να συμβαδίζει με την εικόνα, λαμβάνοντας το χαρακτήρα μουσικής επένδυσης γραμμένης ειδικά για τις ανάγκες του εκάστοτε κινηματογραφικού έργου. Παράλληλα, άρχισε κατά περίπτωση, να εκπληρώνει ουσιαστικότερες και πιο καίριες λειτουργίες όπως η δημιουργία δραματικών εντάσεων και η έμφαση σημαντικών αφηγηματικών γεγονότων.⁶⁶

Το ξεκίνημα της δεκαετίας του '50, σηματοδοτεί και την αρχή της φάσης εκείνης στην εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου, όπου η μουσική αρχίζει πλέον να αναγνωρίζεται ως αναπόσπαστο κομμάτι της κινηματογραφικής γλώσσας και να χρησιμοποιείται όχι μόνο για εμπορικούς, αλλά και για αισθητικούς-λειτουργικούς σκοπούς. Η περίοδος αυτή, υπό την επιρροή του διεθνούς κινηματογράφου, οδήγησε τις πρακτικές της κινηματογραφικής μουσικής σε μεγαλύτερη συστηματοποίηση. Βασικό χαρακτηριστικό της δεκαετίας του '50 διεθνώς, όπως προαναφέρθηκε, αποτέλεσε η σύνθεση πρωτότυπων τραγουδιών, για τις ανάγκες της εκάστοτε ταινίας, τα οποία, εκτός από την εμπορική τους διάσταση, υπηρετούσαν και ορισμένους λειτουργικούς σκοπούς. Κατά τα διεθνή πρότυπα, χαρακτηριστικό των ελληνικών ταινιών των δεκαετιών του '50 και '60, αποτέλεσε η συνύπαρξη πρωτότυπων ορχηστρικών συνθέσεων και λαϊκών τραγουδιών, τα οποία όχι μόνο συνέβαλαν ιδιαίτερα στην εμπορική επιτυχία των αντίστοιχων ταινιών, αλλά και στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, επιτελώντας, παράλληλα με τους εμπορικούς, αισθητικούς και αφηγηματικούς ρόλους. Αυτό το μοντέλο δημιουργίας κυριάρχησε μέχρι και τα τέλη, περίπου, της δεκαετίας του '60, όταν η σταδιακή άνοδος του κινήματος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου άλλαξε τα δεδομένα του μέχρι τότε διαμορφωμένου κινηματογραφικού χώρου. Μερικοί από τους

⁶⁶ο.π., 22-26, 30-31.

σημαντικότερους κινηματογραφικούς συνθέτες της εποχής ήταν οι Μενέλαος Παλλάντιος και Αργύρης Κουνάδης, ήδη από τη δεκαετία του '40 και αργότερα οι Κώστας Καπνίσης, Μάνος Χατζιδάκις, Μίκης Θεοδωράκης, Τάκης Μωράκης, Μίμης Πλέσσας, Γιώργος Κατσαρός, Κώστας Κλάββας και άλλοι.⁶⁷

1.1.4.2. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος και η μουσική του

Το κίνημα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, αναδύθηκε μέσα από μια σειρά πολιτικών και κοινωνικών αλλαγών που επηρέασαν την ελληνική κουλτούρα γύρω στα τέλη της δεκαετίας του '60. Εν μέσω δικτατορίας, η δραστηριότητα καταξιωμένων μέχρι τότε σκηνοθετών όπως ο Μιχάλης Κακογιάννης, μειώθηκε ή έπαυσε εντελώς, ενώ παράλληλα, η σημαντική άνοδος της τηλεόρασης δημιούργησε ραγδαία πτώση στις κινηματογραφικές εισπράξεις. Η νέα αυτή πραγματικότητα, έδωσε χώρο αλλά και έναυσμα για δημιουργία σε μια νέα μερίδα σκηνοθετών, οι οποίοι αποσκοπούσαν σε ένα διαφορετικό είδος σινεμά που θα ασκούσε κοινωνική και πολιτική κριτική.⁶⁸ Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος αποτέλεσε μία από τις σημαντικότερες φιγούρες του νέου αυτού κινήματος. Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του με τίτλο *Αναπαράσταση*, αναγνωρίστηκε ως το πρώτο ώριμο έργο αυτής της νέας γενιάς σκηνοθετών και θεωρείται από τους ειδικούς ως η ταινία που σήμανε επίσημα την έναρξη του κινήματος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου το 1970.⁶⁹

Παράλληλα με το νέο αυτό κινηματογραφικό κίνημα, άρχισε να ανθίζει και ο τομέας της κινηματογραφικής θεωρίας και κριτικής, με πλήθος νέων απόψεων αλλά και θεωριών να δημοσιεύονται σε ειδικά περιοδικά της εποχής. Ο *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, του οποίου συνιδρυτές και αρθρογράφοι διετέλεσαν, μεταξύ άλλων, ο κριτικός-θεωρητικός κινηματογράφου Βασίλης Ραφαηλίδης και ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, ήταν από τα σημαντικότερα περιοδικά του είδους, τα άρθρα του οποίου διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό τις ιδέες του νέου κινήματος.⁷⁰ Σε συνέντευξή του στο Βασίλη Ραφαηλίδη για το συγκεκριμένο περιοδικό, το 1969, ο Αγγελόπουλος εκφράζει τις απόψεις του σχετικά με το νέο αυτό είδος κινηματογράφου, προσδιορίζοντας έμμεσα ορισμένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά του. Αναφέρεται στον παλιό κινηματογράφο ως ένα αμιγώς εμπορικό είδος, ανίκανο να επιδράσει στο πνεύμα του θεατή, ορίζοντας τη δημιουργία κουλτούρας και την άσκηση πνευματικής επιρροής ως βασικά γνωρίσματα του νέου κινηματογράφου, στοιχεία που αποτελούν και τις ειδοποιούς διαφορές του με τον παλαιό. Ο κινηματογράφος-φυγή όπως τον χαρακτηρίζει, αποσκοπούσε αποκλειστικά στην εύκολη

⁶⁷ ο.π., 45-56, 103-148.

⁶⁸ David Bordwell, "Angelopoulos, or Melancholy" in *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005), 142.

⁶⁹ Bordwell, "Angelopoulos, or Melancholy", 142.

⁷⁰ Μυλωνάς, *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, 152.

διασκέδαση, μέσω της φυγής από την πραγματικότητα σε αντίθεση με το νέο κινηματογράφο ο οποίος ενθαρρύνει τη μνήμη έναντι τη λήθης και επιδιώκει τον ενεργότερο ρόλο του θεατή στη διαδικασία της κινηματογραφικής προβολής.⁷¹

Μια άλλη θεωρία που επηρέασε επίσης τον τρόπο δημιουργίας αυτής της νέας γενιάς σκηνοθετών, ήταν η λεγόμενη «θεωρία του δημιουργού» (“auteur theory”), η οποία πρωτοδιατυπώθηκε από Γάλλους θεωρητικούς και εφαρμόστηκε από τους σκηνοθέτες του γαλλικού Νέου Κύματος. Η συγκεκριμένη θεωρία προέβλεπε την ιδιότητα του σκηνοθέτη, όχι απλά ως τεχνίτη, αλλά ως ολοκληρωμένου καλλιτέχνη, υπεύθυνου για το σύνολο του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, το οποίο εκφράζει την προσωπική αισθητική και ιδεολογική του ματιά. Στα πλαίσια αυτού του τρόπου σκέψης καλλιεργήθηκε παράλληλα και η ιδέα της απελευθέρωσης από την κλασική αφήγηση, με τον τρόπο που έως τότε χρησιμοποιούνταν. Η μορφή της αφήγησης άρχισε πλέον να αποτελεί προσωπική αισθητική επιλογή του σκηνοθέτη εξαρτώμενη, όχι από τους κυρίαρχους μέχρι τότε αφηγηματικούς κανόνες, αλλά από τις απαιτήσεις της εκάστοτε ταινίας και τις αισθητικές αντιλήψεις του σκηνοθέτη για αυτήν. Το γεγονός αυτό οδήγησε, σε αρκετές περιπτώσεις, στη χρήση πολυπλοκότερων και πιο αντισυμβατικών αφηγηματικών μορφών.⁷²

Σε ό,τι αφορά στη μουσική, πέρα από την επιβίωση κάποιων λίγων ταινιών που συνέχισαν να ακολουθούν τη λογική του παλιού ελληνικού κινηματογράφου και στις οποίες κυριάρχησαν ονόματα συνθετών, ήδη γνωστών από την προηγούμενη κινηματογραφική περίοδο, όπως ο Κώστας Καπνίσης και ο Μίμης Πλέσσας, οι αλλαγές που συντελέστηκαν με την ανάπτυξη του κινήματος του ΝΕΚ και οι νέες ιδέες που αυτός εισήγαγε, επηρέασαν έντονα και τη μουσική των νέων, ενταγμένων στο κίνημα αυτό ταινιών.⁷³

Η ιδέα του σκηνοθέτη ως καλλιτέχνη, η οποία όπως προαναφέρθηκε έλαβε κεντρική θέση στον τρόπο δημιουργίας του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, οδήγησε στην ανάπτυξη νέων αντιλήψεων, σχετικά με το συνθέτη και το ρόλο του. Συγκεκριμένα, η ιδέα αυτή επηρέασε έμμεσα τον τρόπο διαχείρισης της μουσικής επένδυσης από πολλούς συνθέτες οι οποίοι, ακολουθώντας την ίδια γραμμή δημιουργίας με το σκηνοθέτη, έπαψαν να λειτουργούν ως τεχνίτες εμμένοντας σε κάποιο συγκεκριμένο μοντέλο εργασίας με μοναδικό στόχο την υποστήριξη του αφηγηματικού αποτελέσματος. Αντίθετα, άρχισαν να δουλεύουν περισσότερο ως καλλιτέχνες λαμβάνοντας υπόψη, όχι μόνο τις λειτουργικές ανάγκες της αφήγησης, αλλά την ίδια την καλλιτεχνική αξία της μουσικής.

⁷¹ Βασίλης Ραφαηλίδης, «Πορεία προς το αβέβαιο μέλλον: Μια συζήτηση με το Θόδωρο Αγγελόπουλο», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, Νοέμβριος 1969, <http://cinemalab.eu.org/sygzxronos-kinimatografos/details/1/3-sygzxronos-kinimatografos>.

⁷² Μυλωνάς, *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, 152.

⁷³ ο.π., 153-156.

Με βάση τη νέα αυτή προσέγγιση και σε αντίθεση με την προηγούμενη κινηματογραφική περίοδο, όπου κυριαρχούσε μεγαλύτερη τυποποίηση στις συνθετικές πρακτικές, στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο η προσωπική καλλιτεχνική σφραγίδα του κάθε συνθέτη άρχισε να διαφαίνεται πιο έντονα στο μουσικό αποτέλεσμα και να αποτελεί σημαντικό συστατικό στοιχείο της γενικότερης αισθητικής ταυτότητας της ταινίας.⁷⁴

Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την τεράστια γκάμα στη θεματολογία των ταινιών του ΝΕΚ, οδήγησε σε πολύ μεγάλη ποικιλία και διαφοροποίηση μεταξύ των μουσικών επενδύσεων της περιόδου. Η προσωπική σφραγίδα του σκηνοθέτη γίνεται αυτοσκοπός και η μουσική κινείται σε πιο ελεύθερα πλαίσια, με τον κάθε συνθέτη να οριοθετεί τους δικούς του αισθητικούς και λειτουργικούς κανόνες, οι οποίοι δεν υποτάσσονται σε κάποιο γενικότερο πλαίσιο συνθετικής πρακτικής αλλά υπηρετούν αποκλειστικά τη συγκεκριμένη κινηματογραφική ταινία και το σκηνοθετικό της όραμα.⁷⁵ Είναι επομένως φανερό, πως ο εντοπισμός συγκεκριμένων κανόνων και αυστηρών μουσικών πρακτικών που να ακολουθούνται στο σύνολο των ταινιών της περιόδου είναι πρακτικά αδύνατος.

Ωστόσο, ορισμένες καινοτομίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, φανερές σε μεγάλο αριθμό ταινιών της περιόδου, μπορούν να δώσουν μια γενική εικόνα για τη στροφή που πραγματοποιήθηκε στις μουσικές επενδύσεις του νέου αυτού κινήματος, ως ανταπόκριση στις νέες και ασυνήθιστες αφηγηματικές τεχνικές. Η ανατροπή της κλασικής αφηγηματικής δομής, με την άτακτη παράθεση των γεγονότων να επιλέγεται όλο και συχνότερα ως αφηγηματική τεχνική, αποτέλεσε μια νέα πρόκληση για τους συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής, οι οποίοι για πρώτη φορά καλούνταν να επενδύσουν μη ευθύγραμμες χρονολογικά αφηγήσεις με αποτέλεσμα ανατροπές και στην ίδια τη μουσική φόρμα καθώς και χρήση ετερόκλητων μουσικών υφών για την επένδυση των διαφορετικών χρονικών επιπέδων. Παράλληλα, η στροφή στη μη εμπορικότητα και η παρακμή του είδους του μιούζικαλ που είχε κυριαρχήσει τη δεκαετία του '60, οδήγησαν τόσο στην αισθητή μείωση των πρωτότυπων τραγουδιών ειδικά γραμμένων για την εκάστοτε ταινία, όσο και στη χρήση μικρότερων μουσικών συνόλων έναντι μεγάλης ορχήστρας. Τέλος, αρκετοί σκηνοθέτες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου προτίμησαν τη μουσική επιμέλεια αντί της πρωτότυπης μουσικής σύνθεσης, δηλαδή τη μουσική επένδυση της ταινίας με επιλογή προϋπαρχόντων μουσικών κομματιών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μουσικής επιμέλειας αποτελεί η συνεργασία του Λουκιανού Κηλαηδόνη με το Θόδωρο Αγγελόπουλο στις ταινίες *Οι Κυνηγοί* και *Ο Θίασος*. Μερικοί από τους συνθέτες που δραστηριοποιήθηκαν στα πλαίσια του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου είναι οι εξής:

⁷⁴ ο.π., 153-154.

⁷⁵ ο.π., 153-155.

Γιώργος Παπαδάκης, Γιώργος Τσαγκάρης, Μιχάλης Χριστοδουλίδης, Κυριάκος Σφέτσας, Δημήτρης Παπαδημητρίου, Νίκος Κυπουργός, Ελένη Καραϊνδρου.⁷⁶

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, γίνεται φανερό, πως η μελέτη της μουσικής των ταινιών του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου θα πρέπει να πραγματοποιείται σε συνάρτηση, όχι μόνο με τις γενικότερες αισθητικές αντιλήψεις και τις καινοτομίες που εισήγαγε το συγκεκριμένο κίνημα, αλλά και τις καλλιτεχνικές παραμέτρους που διέπουν την κάθε ταινία ξεχωριστά. Η προσωπική καλλιτεχνική ταυτότητα, οι αισθητικές αντιλήψεις και οι τεχνικές του σκηνοθέτη είναι παράμετροι που αξίζει να μελετηθούν διεξοδικά, αφού καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο λειτουργίας της μουσικής στην κινηματογραφική ταινία.

1.2. Η θέση και οι λειτουργίες της μουσικής στην αφήγηση

1.2.1. Θέση της μουσικής στην αφήγηση – Ορισμοί (Diegetic, Nondiegetic, Metadiegetic)

Στο λεξιλόγιο του κινηματογράφου, με τον όρο διήγηση, εννοείται ο κόσμος που περιλαμβάνει το χωροχρόνο στον οποίο ανήκουν οι χαρακτήρες της ταινίας, και φυσικά τους ίδιους τους χαρακτήρες και τα γεγονότα που συντελούνται στο χωροχρόνο αυτό.⁷⁷ Ο κόσμος της διήγησης αποτελεί ουσιαστικά ένα πνευματικό κατασκευάσμα, που δημιουργείται στο μυαλό του θεατή με βάση τις πληροφορίες που λαμβάνει από την ταινία.⁷⁸ Η Claudia Gorbman, υιοθετώντας αφηγηματολογικούς όρους από τον Gerard Genette, διαχώρισε τη μουσική σε τρεις βασικές κατηγορίες ανάλογα με την τοποθέτησή της μέσα στον κόσμο της διήγησης: διηγητική μουσική (diegetic music), μη-διηγητική μουσική (non-diegetic music) και μετα-διηγητική μουσική (meta-diegetic music).⁷⁹

Η διηγητική μουσική, είναι η μουσική της οποίας η πηγή εντοπίζεται μέσα στον κόσμο της διήγησης —είτε αυτή είναι ορατή στην οθόνη είτε όχι— και αφορά την πρωταρχική αφήγηση, όχι δηλαδή κάποια εσωτερική-δευτερεύουσα αφήγηση της ταινίας.⁸⁰ Με άλλα λόγια, έχει περιγραφεί από μελετητές, και συγκεκριμένα τον Ben Winters, ως η μουσική την οποία ακούνε και οι χαρακτήρες της ταινίας, ορισμός που δηλώνει ακριβώς την προέλευσή της μέσα από το διηγητικό κόσμο.⁸¹ Ως μη-διηγητική μουσική αντίθετα, χαρακτηρίζεται η μουσική που δεν ανήκει στον κόσμο της

⁷⁶ Μυλωνάς, *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, 151-91.

⁷⁷ ο.π.

⁷⁸ Guido Heldt, *Music and Levels of Narration in Film: Steps across the Border* (Bristol: Intellect, 2013), 19.

⁷⁹ Gorbman, *Unheard Melodies*, 20-22.

⁸⁰ ο.π.

⁸¹ Heldt, *Music and Levels of Narration in Film: Steps across the Border*, 61.

διήγησης, αλλά αποτελεί κομμάτι της απεικόνισής του. Πρόκειται λοιπόν για μουσική η οποία γίνεται αντιληπτή μόνο από τους θεατές και όχι από τους χαρακτήρες της ταινίας.⁸²

Σχετικά με τη μετα-διηγητική μουσική, ορίζεται από τη Gorbman ως η μουσική που υπάγεται σε μια δευτερεύουσα αφήγηση, δηλαδή μια «αφήγηση μέσα στην αφήγηση». Ως παράδειγμα μετα-διηγητικής μουσικής, η Gorbman αναφέρει την περίπτωση όπου κάποιος από τους χαρακτήρες της ταινίας ανακαλεί στη μνήμη του ένα τραγούδι, το οποίο έρχεται στο προσκήνιο της αφήγησης και ο θεατής ακούει τη μουσική αυτή σκέψη.⁸³ Το παράδειγμα αυτό ωστόσο αμφισβητείται από πιο σύγχρονους μελετητές, όπως ο Guido Heldt, μιας και αποτελεί μουσική που αφορά μεν την οπτική γωνία ενός από τους χαρακτήρες, αλλά δεν υπάγεται σε μια ολοκληρωμένη δευτερεύουσα αφήγηση. Για το χαρακτηρισμό ενός μουσικού αποσπάσματος ως μετα-διηγητική μουσική, θεωρείται απαραίτητη η ξεκάθαρη ύπαρξη μιας εσωτερικής αφήγησης, η οποία πραγματοποιείται από κάποιον δευτερεύοντα αφηγητή σε πρώτο πρόσωπο και στην οποία εντάσσεται το συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα.⁸⁴

1.2.2. Θέση της μουσικής στην αφήγηση – Ειδικές περιπτώσεις

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί ο όρος “supradiegetic music”, δηλαδή «υπερ-διηγητική» μουσική, που επινοήθηκε από τον Rick Altman για να περιγράψει την ειδική συνθήκη που δημιουργείται στη μουσική των ταινιών μιούζικαλ. Η υπερ-διηγητική μουσική προκύπτει όταν στη μουσική που ξεκινά ως καθαρά διηγητική με όργανα και φωνές που είναι ορατά στην οθόνη και προέρχονται από τον κόσμο της διήγησης προστίθενται ήχοι οργάνων, η ύπαρξη των οποίων δε δικαιολογείται από την αφήγηση, δημιουργώντας ένα μικτό-υπερρεαλιστικό αποτέλεσμα διηγητικής και μη-διηγητικής μουσικής που ο θεατής αντιλαμβάνεται ως φυσιολογικό, στα πλαίσια της λογικής του μιούζικαλ. Τέτοιου είδους τεχνάσματα μπορεί βέβαια να υπάρξουν και σε ταινίες πέραν του είδους του μιούζικαλ. Ένα μουσικό απόσπασμα, για να θεωρηθεί ότι πληροί τις προϋποθέσεις χαρακτηρισμού ως υπερ-διηγητική μουσική, πρέπει να δημιουργείται ξεκάθαρα η εντύπωση του υπερρεαλιστικού στοιχείου, η εντύπωση δηλαδή ότι η διήγηση δε λειτουργεί πλέον κάτω από τους συνηθισμένους κανόνες που τη διέπουν αλλά υπακούει στις νέες αυτές συνθήκες που τίθενται από τη μουσική. Με την υπερρεαλιστική διάσταση που προσδίδεται από την υπερ-διηγητική μουσική, δημιουργείται η

⁸² ο.π., 19-20.

⁸³ Gorbman, *Unheard Melodies*, 22-23.

⁸⁴ Heldt, *Music and Levels of Narration in Film: Steps across the Border*, 119.

εντύπωση της μεταμόρφωσης του ρεαλιστικά αποτυπωμένου διηγητικού χωροχρόνου, σε έναν ιδεατό, ουτοπικό χωροχρόνο με δικούς του κανόνες.⁸⁵

Όπως φαίνεται από την περίπτωση της υπερ-διηγητικής μουσικής, η θέση της μουσικής στην αφήγηση δεν αφορά μόνο την πραγματική προέλευσή της αλλά και τον τρόπο που αυτή γίνεται αντιληπτή από το θεατή, μιας και όπως προαναφέρθηκε, η κατασκευή του διηγητικού κόσμου αποτελεί μια υποκειμενική διαδικασία. Η μουσική είναι ίσως το μοναδικό στοιχείο της ταινίας που μπορεί να εναλλάσσεται με τόση ευκολία μεταξύ των διαφόρων επιπέδων της διήγησης. Αυτή της η ιδιότητα, αφήνει χώρο για τη δημιουργία αμφίσημων καταστάσεων που κινούνται μεταξύ των διαφορετικών επιπέδων ή παίζουν με την αντίληψη του θεατή για την πραγματική πηγή της μουσικής και την προέλευσή της.⁸⁶

Η περίπτωση της λεγόμενης «μετατοπισμένης διηγητικής μουσικής», αποτελεί τέτοιου είδους παράδειγμα. Πρόκειται για μουσική που διαθέτει ηχητική πηγή εντός της διήγησης, αλλά βρίσκεται να συνοδεύει εικόνες σε συνάρτηση με τις οποίες δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή ως διηγητική. Παραδείγματος χάριν, μουσική η οποία δικαιολογείται ως διηγητική σε μια συγκεκριμένη σκηνή, αλλά συνεχίζει να συνοδεύει τη σκηνή που ακολουθεί, στην οποία πλέον απουσιάζει η πραγματική ή εννοούμενη πηγή της, αποτελεί μετατοπισμένη διηγητική μουσική.⁸⁷

Το συγκεκριμένο παράδειγμα, υπό διαφορετικές συνθήκες, ενδέχεται να συνιστά το φαινόμενο της «από-διηγηματοποίησης» (de-diegetization). Σε περίπτωση που μεταξύ των δύο σκηνών αλλάξει και η ποιότητα του ήχου, δηλώνοντας άμεσα τη μετατόπιση της προέλευσής του από το εσωτερικό στο εξωτερικό της διήγησης, αλλάζει αυτόματα και ο τρόπος που γίνεται αντιληπτή η μουσική, από διηγητική σε μη-διηγητική. Δεν πρόκειται δηλαδή για χρονική μετατόπιση, αλλά για μουσική που έχει περάσει σε άλλο αφηγηματικό επίπεδο, κάτι που γίνεται κατανοητό από την αλλαγή στην ποιότητα του ήχου.⁸⁸

Η ίδια διαδικασία μπορεί να συμβεί και αντίστροφα. Σε περίπτωση που η ηχητική πηγή της μουσικής αποκρύπτεται μόνο και μόνο για να αποκαλυφθεί λίγο αργότερα στην οθόνη, ο θεατής αναγκάζεται να επαναπροσδιορίσει την αρχική του εντύπωση για την προέλευσή της, συνειδητοποιώντας τη διηγητική της υπόσταση. Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται «διηγητική αποκάλυψη» (diegetic reveal) και χρησιμοποιείται συχνά ως τρικ για να ξαφνιάσει το κοινό, ανατρέποντας τα δεδομένα και διαταράσσοντας την αντίληψή του θεατή για τη σχέση μουσικής-

⁸⁵ ο.π., 106-107, 137.

⁸⁶ ο.π., 11, 55.

⁸⁷ ο.π., 98-99.

⁸⁸ ο.π., 114.

διήγησης. Το πέρασμα της μουσικής από το μη-διηγητικό στο διηγητικό αφηγηματικό επίπεδο μπορεί να πραγματοποιηθεί και με διαφορετικό τρόπο. Σε περίπτωση που ένα μουσικό θέμα εμφανίζεται αρχικά ως μη-διηγητική μουσική και επανεμφανίζεται αργότερα, σε κάποια επόμενη σκηνή της ταινίας ως μέρος του διηγητικού κόσμου συμβαίνει το φαινόμενο αυτή τη φορά όχι της διηγητικής αποκάλυψης, αλλά της «διηγηματοποίησης» της μουσικής. Η αφήγηση γνωρίζοντας εκ των προτέρων τη σημασία που θα διαδραματίσει ένα μουσικό θέμα στη συνέχεια της ταινίας και στο διηγητικό της κόσμο, το εισάγει εκ των προτέρων ως μη-διηγητική μουσική. Το φαινόμενο αυτό παίζει και πάλι με την αντίληψη του θεατή για τη διήγηση, μιας και φανερώνει ουσιαστικά την τεχνητή φύση του διηγητικού κόσμου αποκαλύπτοντας τη γνώση της αφήγησης για τη μουσική που αυτός περιλαμβάνει.⁸⁹

Για την καλύτερη κατανόηση όλων των παραπάνω, θα πρέπει να γίνει σαφές το γεγονός ότι το αφηγηματικό επίπεδο στο οποίο ανήκει ένα μουσικό απόσπασμα είναι εντελώς ανεξάρτητο από το ρόλο που επιτελεί. Αρκετοί μελετητές έχουν λανθασμένα συνδέσει τη διηγητική ή μη-διηγητική μουσική με την πραγμάτωση συγκεκριμένων λειτουργιών μέσα στην ταινία. Στην πραγματικότητα, η διηγητική, μη-διηγητική και μετα-διηγητική μουσική μπορούν να επιτελέσουν ακριβώς τις ίδιες λειτουργίες, χωρίς κανένα περιορισμό που να προέρχεται από την αφηγηματική τους τοποθέτηση. Επομένως, οι όροι που αναλύθηκαν παραπάνω δεν προσδιορίζουν παρά μόνο τον τρόπο που το κοινό αντιλαμβάνεται τη θέση της μουσικής στον κόσμο της διήγησης και δε σχετίζονται αυτόματα με τον προσδιορισμό του λειτουργικού της ρόλου.⁹⁰

1.2.3. Οι λειτουργίες της μουσικής στον κινηματογράφο σύμφωνα με τον Audissino

Ο Audissino διαχωρίζει τις λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής, με βάση τις νοητικές διεργασίες, που πραγματοποιούνται κατά την προβολή μιας ταινίας και στις οποίες η μουσική επιδρά με διάφορους τρόπους. Οι νοητικές αυτές διεργασίες χωρίζονται σε τρεις κατηγορίες: συναισθηματικές, αντιληπτικές και γνωστικές. Αντίστοιχα λοιπόν, και με βάση το ποιες από αυτές τις διεργασίες ενεργοποιεί κάθε φορά η παρουσία της μουσικής, ο Audissino εντοπίζει τρεις βασικές της λειτουργίες στα πλαίσια της κινηματογραφικής ταινίας: τις συναισθηματικές, τις αντιληπτικές και τις γνωστικές λειτουργίες.⁹¹

⁸⁹ ο.π., 81-92, 115.

⁹⁰ ο.π., 62.

⁹¹ Emilio Audissino, *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach* (Southampton: Palgrave Macmillan, 2017), 130.

1.2.3.1. Συναισθηματικές Λειτουργίες

Ο συναισθηματικός κώδικας μιας ταινίας αποτυπώνεται σε δύο βασικά επίπεδα: το *συναίσθημα*, που αφορά τη πρόκληση συγκεκριμένων συναισθηματικών αντιδράσεων ανάλογα με την εκάστοτε σκηνή και τη *διάθεση*, που αφορά τη δημιουργία μιας γενικότερης ατμόσφαιρας στην οποία υποβάλλεται ο θεατής καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Σε αντιστοιχία με αυτούς τους δύο παράγοντες που συναποτελούν τον συναισθηματικό κώδικα της ταινίας, οι συναισθηματικές λειτουργίες της μουσικής, ανάλογα σε ποιον από τους δύο επιδρούν κάθε φορά, μπορούν να χωριστούν σε δύο υποκατηγορίες: Micro-emotive και Macro-emotive λειτουργίες.⁹²

α. Micro-Emotive Συναισθηματικές Λειτουργίες

Οι micro-emotive λειτουργίες επιτελούνται όταν η μουσική προκαλεί κάποια συγκεκριμένη, βραχυπρόθεσμη συναισθηματική αντίδραση στο θεατή. Το ίδιο το συναίσθημα, ως έννοια, δηλώνει μια άμεση αντίδραση σε κάτι που συμβαίνει εκείνη τη στιγμή. Οι micro-emotive λειτουργίες της μουσικής αντίστοιχα επιδρούν στο συναισθηματικό κόσμο του θεατή στιγμιαία, ασκούν δηλαδή συναισθηματική επιρροή που διαρκεί τόσο όσο διαρκεί και η ακολουθία των αφηγηματικών γεγονότων τα οποία το συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα συνοδεύει.⁹³

β. Macro-Emotive Συναισθηματικές Λειτουργίες

Από την άλλη πλευρά, οι macro-emotive λειτουργίες της μουσικής αποτελούν λειτουργίες που έχουν εκτενέστερη επίδραση στο σύνολο της διάρκειας της ταινίας και όχι απλώς σε μια συγκεκριμένη σκηνή ή ακολουθία σκηνών. Αφορούν τη μουσική η οποία, μέσω των συναισθηματικών της λειτουργιών, δρα ως ενοποιητικός παράγοντας για τη συνολική δομή και τη διάρθρωση της ταινίας. Ένας τρόπος επίτευξης αυτής της ενοποιητικής λειτουργίας είναι, βεβαίως, με τη συμβολή της μουσικής στη δημιουργία και διατήρηση του mood, δηλαδή της γενικότερης διάθεσης που διατρέχει το σύνολο της ταινίας.⁹⁴

Ένας άλλος τρόπος εντοπίζεται στις διάφορες επανεμφάνσεις μουσικών θεμάτων κατά τη διάρκεια της ταινίας, οι οποίες, συνδεδεμένες κάθε φορά με συγκεκριμένες συναισθηματικές καταστάσεις, δημιουργούν ένα είδος επαναλαμβανόμενων συναισθηματικών μοτίβων που συμβάλλουν στη συνοχή της. Με κάθε επανάληψη, επιτυγχάνεται η ανάκληση στο μυαλό του θεατή τόσο της αφηγηματικής δράσης που συνόδευε το ίδιο θέμα στις προηγούμενες εμφανίσεις του, όσο και του

⁹² ο.π., 130-32.

⁹³ ο.π., 132.

⁹⁴ ο.π., 133-36.

συναίσθηματος με το οποίο αυτή η αφηγηματική κατάσταση ήταν συνδεδεμένη. Αυτή η διαδικασία όχι μόνο συμβάλλει στη διατήρηση μιας παρατεταμένης συναισθηματικής διάθεσης από το θεατή αλλά προσδίδει συνεκτικότητα στην ταινία, συντελώντας σημαντικά στην καλύτερη κατανόηση της αφήγησης και την ευκολότερη παρακολούθηση της εξέλιξής της.⁹⁵

1.2.3.2. Αντιληπτικές Λειτουργίες

Οι αντιληπτικές λειτουργίες της μουσικής βοηθούν στη διαμόρφωση της αντίληψης του χωροχρονικού πλαισίου μιας συγκεκριμένης σκηνής ή ακολουθίας σκηνών. Ανάλογα με την αντιληπτική διεργασία που υποστηρίζουν, οι λειτουργίες αυτές χωρίζονται σε δύο ευρύτερες κατηγορίες: λειτουργίες αντίληψης του χώρου (χωρο-αντιληπτικές) και λειτουργίες αντίληψης του χρόνου (χρονο-αντιληπτικές).⁹⁶

α. Χωρο-αντιληπτικές Λειτουργίες

Οι χωρο-αντιληπτικές λειτουργίες της μουσικής είναι αυτές που επιστρατεύονται στις περιπτώσεις χρήσης μουσικής η οποία στρέφει την προσοχή του θεατή σε συγκεκριμένα στοιχεία ή δράσεις της εικόνας, υπογραμμίζοντας την παρουσία τους, ξεχωρίζοντάς τα δηλαδή από το ευρύτερο οπτικό πεδίο. Η συγκεκριμένη λειτουργία αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη σε μακρινά πλάνα με πλήθος οπτικών πληροφοριών. Σε τέτοιες περιπτώσεις, η μουσική αποτελεί πολλές φορές στοιχείο απαραίτητο για την επιλεκτική ανάδειξη των πιο ουσιωδών πληροφοριών που εμπεριέχονται στην εικόνα. Ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται αυτή η ανάδειξη είναι με την υπογράμμιση της δράσης μέσω της μίμησής της από τη μουσική. Η μουσική δηλαδή επαναλαμβάνει, στη δική της γλώσσα, τη δράση, δημιουργώντας ένα είδος συγχρονισμού μεταξύ των δύο. Αυτός ο συγχρονισμός, όταν επιδιώκεται στον μέγιστο βαθμό του, έχει ως αποτέλεσμα τη λεγόμενη τεχνική του *mickey-mousing*, δηλαδή την ακριβή ταύτιση σκηνικής δράσης και μουσικής. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε έντονα κατά την εποχή του κλασικού Hollywood, αργότερα όμως θεωρήθηκε παρωχημένη. Στο σύγχρονο κινηματογράφο η συγκεκριμένη χωρο-αντιληπτική λειτουργία επιτελείται πλέον σπανιότερα μέσω της μουσικής και συχνότερα μέσω των ηχητικών εφέ με ήχους που παραπέμπουν στη δράση.⁹⁷

Οι χωρο-αντιληπτικές λειτουργίες της μουσικής είναι επίσης υπεύθυνες για την δημιουργία της αίσθησης του χώρου, δηλαδή για τον προσανατολισμό του θεατή μέσα στο χωρικό πλαίσιο που υπονοείται από τον κόσμο της διήγησης. Οι δυσδιάστατες εικόνες πολλές φορές δεν παρέχουν

⁹⁵ ο.π.

⁹⁶ ο.π., 136.

⁹⁷ ο.π., 136-37.

αρκετές πληροφορίες στο θεατή για τη νοητή κατασκευή του πολυδιάστατου χώρου που υπονοείται από τη διήγηση. Η μουσική προσθέτει στην εικόνα αυτή την ιδιότητα του τρισδιάστατου χωρικού προσανατολισμού που της λείπει. Η μείωση παραδείγματος χάριν της έντασης της διηγητικής μουσικής σε μια σκηνή ή αλλαγή σκηνής μεταδίδει την πληροφορία της απομάκρυνσης του χαρακτήρα από την ηχητική πηγή, ώστε ο θεατής να επανατοποθετήσει νοητά το χαρακτήρα αυτό, λαμβάνοντας αυτόματα μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για την οριοθέτηση του αφηγηματικού χώρου. Παράλληλα, μουσική που εκτείνεται σε περισσότερες από μια σκηνές, μπορεί να λειτουργήσει ενοποιητικά, τοποθετώντας τες στο ίδιο χωρικό πλαίσιο. Όταν δύο ανεξάρτητες σκηνές —μεταξύ των οποίων μάλιστα μπορεί να έχει παρεμβληθεί κάποια άλλη σκηνή— δένονται μεταξύ τους με την ίδια διηγητική μουσική, δημιουργείται αυτόματα ο συνειρμός ότι λαμβάνουν χώρα στην ίδια τοποθεσία.⁹⁸

β. Χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες

Στη δεύτερη κατηγορία αντιληπτικών λειτουργιών εντάσσονται οι λειτουργίες που αφορούν στην αντίληψη του χρόνου. Η μουσική μπορεί όχι μόνο να επηρεάσει, αλλά και να καθορίσει την αντίληψη του ρυθμού με τον οποίο ξετυλίγεται μια σκηνή. Η μουσική προσδίδει μια αίσθηση παλμού και περιοδικότητας, την οποία η εικόνα δε διαθέτει από μόνη της. Με το ρυθμό και το τέμπο της, επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο αντίληψης του ρυθμού εναλλαγής των αφηγηματικών γεγονότων. Παραδείγματος χάριν, ο ταχύς ρυθμός μιας σκηνής δράσης, μπορεί να γίνει αντιληπτός ως ακόμη ταχύτερος και περισσότερο αγωνιώδης, με την αντίστοιχη μουσική υπόκρουση.⁹⁹

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω για τον ενοποιητικό χαρακτήρα των χωρο-αντιληπτικών λειτουργιών, οι χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες της μουσικής, μπορούν αντίστοιχα να λειτουργήσουν ως ενοποιητικοί παράγοντες συμβάλλοντας στην επίτευξη χρονικής συνοχής. Η μουσική, ως στοιχείο με έμφυτη περιοδικότητα, μπορεί να προσδώσει χρονική αλληλουχία σε σκηνές που αυτή απουσιάζει, όπως σκηνές με έντονο μοντάζ που παρουσιάζονται θραυσματικά, ανακόλουθα μεταξύ τους στοιχεία όπου θα μπορούσε, απουσία της μουσικής, να δημιουργηθεί σύγχυση σχετικά με τη χρονική αλληλουχία της αφήγησης.¹⁰⁰

⁹⁸ ο.π., 138.

⁹⁹ ο.π., 140-41.

¹⁰⁰ ο.π.

1.2.3.3. Γνωστικές Λειτουργίες

Οι αντιληπτικές και συναισθηματικές λειτουργίες της μουσικής που αναλύθηκαν παραπάνω, λειτουργούν ακαριαία, βασίζονται δηλαδή σε νοητικές διεργασίες που πραγματοποιούνται αυτόματα, στο ασυνείδητο του θεατή, χωρίς να απαιτούν ιδιαίτερη νοητική επεξεργασία. Οι γνωστικές λειτουργίες αντίθετα, δε λειτουργούν άμεσα, αλλά προϋποθέτουν πιο περίπλοκους νοητικούς συσχετισμούς και συμβάλλουν στην κατανόηση πιο σύνθετων ή έμμεσων αφηγηματικών νοημάτων. Ο ρόλος των γνωστικών λειτουργιών της μουσικής επομένως, είναι ακριβώς η ενεργοποίηση των λογικών διεργασιών και της κριτικής σκέψης που απαιτούνται για την αποκωδικοποίηση τέτοιου είδους νοημάτων της αφήγησης. Οι γνωστικές λειτουργίες της μουσικής χωρίζονται σε άμεσες-ενδεικτικές γνωστικές λειτουργίες και έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες.¹⁰¹

α. Άμεσες-Ενδεικτικές Γνωστικές Λειτουργίες

Οι άμεσες-ενδεικτικές γνωστικές λειτουργίες της μουσικής ενεργοποιούν τη δημιουργία λογικών συνειρμών, υποδεικνύοντας συσχετισμούς μεταξύ των αφηγηματικών γεγονότων που χωρίς την παρουσία της μουσικής δε θα γινόταν αντιληπτοί.¹⁰²

Η πρώτη περίπτωση άμεσης γνωστικής λειτουργίας, αφορά τη μουσική που λειτουργεί ως προοικονομία για κάποια σημαντική αλλαγή στην πλοκή της αφήγησης. Η λειτουργία αυτή ενεργοποιείται όταν η μουσική που προηγείται κάποιου σημαντικού αφηγηματικού γεγονότος φέρει πληροφορίες για αυτό, προϊδεάζοντας συνειρμικά το θεατή για την έλευσή του. Η περίπτωση αυτή μπορεί να περιλαμβάνει μουσική που μεταδίδει την πληροφορία με βάση γνωστές και κωδικοποιημένες συμβάσεις που λειτουργούν άμεσα προς τη νοηματοδότησή της, όπως για παράδειγμα με τη χρήση μουσικών στοιχείων που προσλαμβάνονται ως λυπητερή μουσική για την προοικονομία μιας δυσάρεστης τροπής των αφηγηματικών γεγονότων. Η λειτουργία αυτή μπορεί ακόμη να επιτελεστεί μέσω της τεχνικής του leitmotif, το οποίο προϊδεάζει για την έλευση ενός αφηγηματικού στοιχείου που έχει ήδη συσχετιστεί με το συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα, σε προηγούμενη εμφάνισή του μέσα στην ταινία.¹⁰³

Μια άλλη περίπτωση άμεσης γνωστικής λειτουργίας αποτελεί η μουσική που λειτουργεί διευκρινιστικά, αποσαφηνίζοντας διφορούμενα αφηγηματικά νοήματα και καταστάσεις. Μια ιδιαίτερα συχνή εφαρμογή της λειτουργίας αυτής εντοπίζεται στη χρήση της μουσικής για την

¹⁰¹ ο.π., 141.

¹⁰² ο.π.

¹⁰³ ο.π., 141-42.

καλύτερη κατανόηση των κινήτρων πίσω από τις πράξεις ενός χαρακτήρα, για τις οποίες δεν παρέχεται εξήγηση από την εικόνα ή το διάλογο. Και σε αυτή την περίπτωση, η χρήση του leitmotif μπορεί να λειτουργήσει υπενθυμίζοντας κάποιο προηγούμενο αφηγηματικό γεγονός πίσω από το οποίο κρύβεται η αιτία για τις τωρινές ενέργειες του εκάστοτε χαρακτήρα. Πέρα από την παροχή επιπρόσθετων πληροφοριών για τη διευκρίνιση αφηγηματικών καταστάσεων, οι άμεσες γνωστικές λειτουργίες περιλαμβάνουν και την επεξήγηση ήδη υπαρχόντων, αλλά διαφορούμενων νοημάτων της αφήγησης. Στην περίπτωση αυτή, το νόημα περιέχεται ήδη σε κάποιο άλλο στοιχείο της αφήγησης, ωστόσο η μουσική δρα επικουρικά, παρέχοντας επιπλέον πληροφορίες και καθοδηγώντας προς την κατανόηση μιας αμφίσημης κατάστασης με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Η μουσική κατευθύνει δηλαδή το κοινό προς μια συγκεκριμένη ερμηνεία των αφηγηματικών γεγονότων.¹⁰⁴

β. Έμμεσες-Υπαινικτικές Γνωστικές Λειτουργίες

Οι άμεσες γνωστικές λειτουργίες, που παρουσιάστηκαν παραπάνω, συμβάλλουν στη μετάδοση κάποιου υπονοούμενου νοήματος της αφήγησης με άμεσο ωστόσο τρόπο. Η μουσική δηλαδή παραπέμπει απευθείας με την παρουσία της στο νόημα που έχει να υποδείξει. Αντίθετα, οι έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες αφορούν μουσική της οποίας η υποδηλωτική λειτουργία είναι πιο κρυφή και δε γίνεται τόσο άμεσα αντιληπτή όσο στην περίπτωση των άμεσων γνωστικών λειτουργιών. Πρόκειται λοιπόν για μια πιο περίπλοκη μουσική λειτουργία που απαιτεί υψηλότερου επιπέδου νοητικές διεργασίες.¹⁰⁵

Οι λειτουργίες αυτές δηλαδή, δεν εξασφαλίζουν την άμεση κατανόηση του φερόμενου από τη μουσική νοήματος, αλλά προϋποθέτουν από την πλευρά του θεατή την *ερμηνεία*, την *αποκωδικοποίησή* του. Πρόκειται λοιπόν για μουσική η οποία δεν αποτελεί η ίδια φορέα επιπρόσθετων πληροφοριών, αλλά λειτουργεί ως προτροπή για τη δημιουργία συνειρμών, οι οποίοι τελικά αποκαλύπτουν το υπαινισσόμενο νόημα. Συχνά, ο συνειρμός που προκύπτει μπορεί να συνδέεται με κάτι το εξωκινηματογραφικό, δηλαδή να περιλαμβάνει κάποια αναφορά σε στοιχεία που συνδέονται με τον πραγματικό κόσμο και όχι τον κόσμο που έχει κατασκευαστεί από τη διήγηση. Η αποκωδικοποίηση των νοημάτων της μουσικής αυτής είναι υπόθεση που επαφίεται ξεκάθαρα στην προσωπική ικανότητα του εκάστοτε θεατή και μπορεί μάλιστα να εξαρτάται από τις γνώσεις του ή την απουσία αυτών για εξωκινηματογραφικά θέματα, οι οποίες καθορίζουν το βαθμό κατανόησης συγκεκριμένων πολιτιστικών, πολιτικών ή άλλων αναφορών. Εφόσον η κατανόηση των συγκεκριμένων πληροφοριών που μεταδίδονται από τις έμμεσες γνωστικές λειτουργίες της μουσικής

¹⁰⁴ ο.π., 141-43.

¹⁰⁵ ο.π., 144.

δεν είναι εξασφαλισμένη για το σύνολο του κοινού πρόκειται για πληροφορίες που προσθέτουν βέβαια μια επιπλέον διάσταση στην αφήγηση, ωστόσο η κατανόησή τους δεν αποτελεί προϋπόθεση για την κατανόηση της εξέλιξης των αφηγηματικών γεγονότων και την ολοκληρωμένη παρακολούθηση της πλοκής. Οι έμμεσες γνωστικές λειτουργίες της μουσικής επομένως, συνδέονται με την υπόδειξη στοιχείων που εμπλουτίζουν την αφήγηση, αλλά δεν αποτελούν καταλυτικούς παράγοντες για την κατανόησή της.¹⁰⁶

Οι λειτουργίες της μουσικής στον κινηματογράφο συνδέονται άμεσα με τις νοητικές διεργασίες που το εκάστοτε μουσικό απόσπασμα ενεργοποιεί. Οι διεργασίες αυτές ενδέχεται να είναι πολλαπλές, επομένως η μουσική δύναται να επιτελεί ταυτόχρονα και πολλαπλές λειτουργίες. Από την άλλη, το ίδιο μουσικό απόσπασμα χρησιμοποιούμενο σε διαφορετικά αφηγηματικά πλαίσια μπορεί να επιτελέσει εντελώς διαφορετικούς ρόλους. Επομένως, η μελέτη των λειτουργιών της μουσικής στις επιμέρους σκηνές, αλλά και στο σύνολο μιας ταινίας, αποτελεί μια αρκετά περίπλοκη διαδικασία, η οποία απαιτεί τη συνδυαστική εξέταση όλων των προαναφερθέντων επιπέδων στα οποία μπορεί ταυτόχρονα η μουσική να δραστηριοποιείται.¹⁰⁷

1.3. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, η Ελένη Καραϊνδρου και η συνεργασία τους

1.3.1. Θόδωρος Αγγελόπουλος – Βιογραφικά στοιχεία και επιρροές

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος γεννιέται στην Αθήνα, τον Απρίλιο του 1935. Σε ηλικία 18 ετών, το 1953, εισάγεται στη Νομική Σχολή Αθηνών, όπου και φοιτά για τα επόμενα χρόνια, αναπτύσσοντας παράλληλα μεγάλο ενδιαφέρον για τη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο.¹⁰⁸

Μετά την ολοκλήρωση της στρατιωτικής του θητείας, το 1961, φεύγει για το Παρίσι, όπου εγγράφεται στη Σορβόννη. Εκεί παρακολουθεί μαθήματα Φιλοσοφίας, Ιστορίας του Κινηματογράφου και Γαλλικής Λογοτεχνίας. Ένα χρόνο αργότερα, το 1962, γίνεται δεκτός στη σχολή κινηματογράφου IDHEC. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη σχολή, πραγματοποιεί επικοινωνιακές συζητήσεις με τους συμφοιτητές του, όμως έρχεται σε αντιπαράθεση με αρκετούς από τους καθηγητές του για τις απαρχαιωμένες, κατά την άποψή του, μεθόδους διδασκαλίας. Μετά την αποβολή του από τη σχολή ως αποκορύφωμα αυτών των αντιπαραθέσεων, απευθύνεται στο Μουσείο του Ανθρώπου (*Musee de l'homme*), όπου για τον επόμενο χρόνο, πλάι στον σπουδαίο

¹⁰⁶ ο.π., 144-45.

¹⁰⁷ ο.π., 147-48.

¹⁰⁸ Θεμέλης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Το παρελθόν ως ιστορία, το μέλλον ως φόρμα*, 19-21.

εθνολόγο και σκηνοθέτη Jean Rouch, έρχεται σε επαφή με ιδέες και τεχνικές που καθορίζουν το μετέπειτα σκηνοθετικό του ύφος, όπως τον κινηματογράφο της αμεσότητας (cinema direct) και το travelling, δηλαδή την κινηματογράφηση με την κάμερα στο χέρι.¹⁰⁹

Ιδιαίτερα σημαντική επιρροή, κατά την περίοδο παραμονής του στο Παρίσι, άσκησε και η επαφή του με τη Cinémathèque, την ιστορική ταινιοθήκη του Henri Langlois, στα πλαίσια της οποίας καλλιεργήθηκε το γαλλικό Νέο Κύμα από σκηνοθέτες όπως ο Godard και ο Truffaut. Η ιδεολογία των σκηνοθετών του γαλλικού Νέου Κύματος, με αποκορύφωμα τη νέα και ανατρεπτική «θεωρία του δημιουργού» (“auteur theory”), αλλά και το έργο διεθνών σκηνοθετών, όπως ο Murnau και ο Mizoguchi, με το οποίο ήρθε σε επαφή μέσω των προβολών της Cinémathèque, επηρέασαν βαθιά τον τρόπο σκέψης και δημιουργίας του Αγγελόπουλου και διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό τη σκηνοθετική του οπτική.¹¹⁰

Το 1964, ο Αγγελόπουλος επιστρέφει στην Ελλάδα με την πρόθεση να ξαναφύγει για το εξωτερικό, ωστόσο η εμπλοκή του σε διάφορες συγκεντρώσεις διαμαρτυρίας της εποχής και η επαφή του με την πολιτική κατάσταση της Ελλάδας, τον οδηγούν στην απόφαση να παραμείνει στη χώρα του. Εργάζεται ως κριτικός κινηματογράφου στην εφημερίδα *Δημοκρατική Αλλαγή* μέχρι το 1967. Κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, παρά το κλείσιμο της εφημερίδας, καταφέρνει να διαφύγει των συλλήψεων, λόγω της μη πολιτικής χροιάς των δημοσιεύσεών του.¹¹¹ Η πρώτη του μικρού μήκους ταινία με τίτλο *Εκπομπή* ολοκληρώνεται το 1967 και προβάλλεται στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1968, όπου αποσπά βραβείο από τους κριτικούς. Ένα χρόνο αργότερα, το 1969, σε συνεργασία με το Βασίλη Ραφαηλίδη, γίνεται συνιδρυτής του περιοδικού *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, το οποίο δημιουργείται με στόχο το σχολιασμό των σύγχρονων κινηματογραφικών πρακτικών στην Ελλάδα και το εξωτερικό.¹¹²

Το 1970, εν μέσω δικτατορίας, ολοκληρώνεται η *Αναπαράσταση*, η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του, η οποία και αποσπά πλήθος βραβείων σε φεστιβάλ του εξωτερικού. Με αφετηρία την *Αναπαράσταση*, ξεκινά η πρώτη δημιουργική του περίοδος, στην οποία ακολουθούν οι ταινίες: *Μέρες του '36* (1972), *Ο Θίασος* (1974-75), *Κυνηγοί* (1977), *Μεγαλέξανδρος* (1980) και η μικρού μήκους *Αθήνα, επιστροφή στην Ακρόπολη* (1983).

¹⁰⁹ ο.π., 21-24.

¹¹⁰ ο.π.

¹¹¹ ο.π., 26-29.

¹¹² Θόδωρος Αγγελόπουλος, «Βιοφιλμογραφία», τελευταία πρόσβαση 1 Μαΐου, 2020, <http://www.theoangelopoulos.gr/biography.php?lng=Z3JlZWs=>.

Η αμέσως επόμενη ταινία, *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984), σημαίνει και την αρχή μιας δεύτερης δημιουργικής φάσης, με διαφορετικά χαρακτηριστικά, με την οποία συμπίπτει και το ξεκίνημα της συνεργασίας του Αγγελόπουλου με την Ελένη Καραϊνδρου στο κομμάτι της μουσικής. Οι ταινίες που ακολουθούν, από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και εξής, οργανώνονται με τη μορφή τριλογιών. Η πρώτη τριλογία με τίτλο «Τριλογία της Σιωπής» συμπληρώνεται από το *Μελισσοκόμο* (1986) και το *Τοπίο στην Ομίχλη* (1988). Το *Μετεωρο Βήμα του Πελαργού* (1991), *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995) και το *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* (1998) αποτελούν τη δεύτερη κατά σειρά τριλογία, με τίτλο «Τριλογία των Συνόρων».

Η τελευταία τριλογία «της Μοντέρνας Ελλάδας», ξεκίνησε με τις ταινίες *Το Λιβάδι που Δακρύζει* (2004) και *Η Σκόνη του Χρόνου* (2008). Επρόκειτο να κλείσει με την ταινία *Η Άλλη Θάλασσα* (2012), η οποία ωστόσο έμεινε ανολοκλήρωτη λόγω του πρόωρου θανάτου του Θόδωρου Αγγελόπουλου, εν μέσω της διαδικασίας των γυρισμάτων. Η συντριπτική πλειοψηφία των ταινιών του έχουν λάβει μεγάλο αριθμό βραβείων τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, με αποκορύφωμα το Χρυσό Φοίνικα που του απονεμήθηκε στο Φεστιβάλ των Καννών, το 1998, για την ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*.¹¹³

1.3.2. Η κινηματογραφική γλώσσα του Αγγελόπουλου και ο ρόλος της μουσικής σε αυτή

Μια σύντομη ανάλυση της κινηματογραφικής γλώσσας του Θόδωρου Αγγελόπουλου, κρίνεται απαραίτητη, ως μέρος της αποκωδικοποίησης του τρόπου λειτουργίας της μουσικής στις ταινίες του και ειδικότερα στο *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*, που αποτελεί και το αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Η προσωπική σφραγίδα του Θόδωρου Αγγελόπουλου, ο οποίος αντιμετωπίζει το έργο του ολιστικά και με ξεκάθαρο όραμα για το σύνολο του αποτελέσματος που παράγει, είναι ιδιαίτερα έντονη και όχι απλώς αγγίζει αλλά καθορίζει όλα τα κομμάτια που απαρτίζουν την ταινία, συμπεριλαμβανομένης της μουσικής.

Μία από τις μεθόδους που υιοθετήθηκε στο έργο του Αγγελόπουλου ως επιρροή από το επικό θέατρο του Brecht ήταν το φαινόμενο της αποστασιοποίησης, δηλαδή της σκόπιμης επιστράτευσης τεχνικών οι οποίες αποτρέπουν την ψυχολογική ταύτιση του κοινού με τους ηθοποιούς-ήρωες του δράματος. Σκοπό της αποστασιοποίησης αποτελεί η αποφυγή των υπερβολικών συναισθηματικών συγκινήσεων, της άκριτης ταύτισης με την αφήγηση και τους ήρωές της, με στόχο την διατήρηση μιας ενεργής στάσης από τους θεατές.¹¹⁴ Μία τεχνική ανάλογης φύσεως, η λεγόμενη αποδραματοποίηση, καλλιεργήθηκε στο έργο των Ευρωπαϊών κινηματογραφιστών της

¹¹³ ο.π.

¹¹⁴ Θεμέλης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Το παρελθόν ως ιστορία, το μέλλον ως φόρμα*, 13.

μεταπολεμικής περιόδου. Η έννοια της αποδραματοποίησης εκφράστηκε με δύο βασικούς τρόπους. Πρώτον, με τη συγκάλυψη των συναισθημάτων των ηρώων, τα οποία παραμένουν καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας ανέκφραστα, δημιουργώντας αμφίσημες καταστάσεις που χρίζουν ερμηνείας από το κοινό. Δεύτερον, με την έμφαση στο λεγόμενο «νεκρό χρόνο» –το χρόνο ανάμεσα σε δύο δραματικά γεγονότα– μέσω της εισαγωγής πλάνων που στον κινηματογράφο του Hollywood θα παραλειπόντουσαν: πλάνα που περιλαμβάνουν αργές κινήσεις και σιωπές, εντελώς ακίνητα πλάνα ή απλώς σκηνές άσχετες με την κεντρική αφήγηση που παρεμβάλλονται μεταξύ δύο κεντρικών αφηγηματικών γεγονότων. Η τεχνική αυτή προέκυψε ως αντίδραση στις πρακτικές του Hollywood, ως μια απελευθέρωση από τα τεχνάσματα των σκηνοθετών του για τη δημιουργία ψυχολογικών εντάσεων και κλιμακώσεων.¹¹⁵

Ο Αγγελόπουλος, επηρεασμένος τόσο από τον Brecht όσο και από τους Ευρωπαίους κινηματογραφιστές, υιοθέτησε αυτού του είδους τις τεχνικές, αποφεύγοντας τις μεγάλες δραματικές κορυφώσεις και διατηρώντας μια πιο αποστασιοποιημένη οπτική. Σε συνέντευξή του, περιγράφει μάλιστα χαρακτηριστικά αυτού του είδους την προσέγγιση, αναφέροντας ότι στόχος στις ταινίες του αποτελεί η δημιουργία μιας “anti-suspense” διαδικασίας, δηλαδή ενός τρόπου παρουσίασης της αφήγησης που, αντί να οδηγεί σε σταδιακή και μεθοδευμένη κλιμάκωση της αγωνίας όπως συμβαίνει στις περισσότερες ταινίες του Χόλυγουντ, λειτουργεί αποτρεπτικά προς τη δημιουργία προφανών δραματικών κλιμακώσεων.¹¹⁶ Στις πρώτες του ταινίες, υπό την επιρροή του Brecht, η αποστασιοποίηση επιτυγχάνεται κυρίως μέσω της μεταχείρισης των ηρώων ως φορέων της συλλογικής μοίρας και όχι ως ατομικών προσωπικοτήτων.¹¹⁷ Στη δεύτερη φάση δημιουργίας του, στην οποία ανήκει η ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*, παρόλο που οι ήρωες εξατομικεύονται, η συγκάλυψη των συναισθημάτων εξακολουθεί να επιδιώκεται μέσω τεχνικών όπως οι νεκροί αφηγηματικά χρόνοι, όπου οποιαδήποτε σχετική με τη κεντρική αφήγηση δράση παύει, δημιουργώντας φαινομενικά ένα κενό, το οποίο λειτουργεί αποστασιοποιητικά αλλά και ως κενός χρόνος απαραίτητος για την ενεργοποίηση της κριτικής σκέψης του θεατή. Χαρακτηριστικά, ο Αγγελόπουλος αναφέρεται στην ανάγκη του, «οι λεγόμενοι νεκροί χρόνοι ανάμεσα στη δράση και την αναμονή της, που συνήθως τους εξαφανίζει το ψαλίδι του μοντέρ, να λειτουργήσουν μουσικά σαν παύσεις.»¹¹⁸

¹¹⁵ Bordwell, “Angelopoulos, or Melancholy”, 152-53.

¹¹⁶ Ulrich Gregor, “Unveiling the Patterns of Power: The Days of 36” in Theo Angelopoulos: Interviews, ed. Dan Fainaru (Jackson: University Press of Mississippi, 2001), 13-14.

¹¹⁷ Θεμέλης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Το παρελθόν ως ιστορία, το μέλλον ως φόρμα*, 13.

¹¹⁸ Θόδωρος Αγγελόπουλος, «Οι εικόνες γεννιούνται στα ταξίδια», συνέντευξη στην Ειρήνη Στάθη, τελευταία πρόσβαση 1 Μαΐου, 2020, <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/1.pdf>.

Η μουσική, ως βασικό συστατικό στοιχείο των ταινιών του Αγγελόπουλου, ιδιαίτερα από το ξεκίνημα της συνεργασίας του με την Ελένη Καραϊνδρου, λειτουργεί και αυτή στα πλαίσια αυτής της αποδραματοποίησης που επιδιώκεται από το σκηνοθέτη. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι με την τεχνική της αποστασιοποίησης-αποδραματοποίησης ο Αγγελόπουλος δεν έχει στόχο να δημιουργήσει το αίσθημα της αποξένωσης από τους πρωταγωνιστές και την αφήγηση. Τη χρησιμοποιεί μόνο στο βαθμό που είναι αρκετή, ώστε να δώσει την απαραίτητη απόσταση στο θεατή, για να δημιουργήσει τους δικούς του συναισθηματικούς δεσμούς με τα δρώμενα, μη καθοδηγούμενος από μέσα πρόκλησης συναισθηματικών αντιδράσεων, ένα από τα βασικότερα των οποίων είναι για το Hollywood και η μουσική. Για τον Αγγελόπουλο, η συναισθηματική συμμετοχή δεν αποτελεί αυτοσκοπό, αλλά ενθαρρύνεται μόνο στο βαθμό που πραγματοποιείται φυσικά, ως αποτέλεσμα της ενεργούς συμμετοχής του θεατή στα δρώμενα. Ο τρόπος με τον οποίο η μουσική συμβάλλει στην επίτευξη της αποδραματοποίησης και αποφεύγει να υιοθετήσει έναν έντονα καθοδηγητικό ρόλο στην ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*, θα μελετηθεί διεξοδικότερα στο δεύτερο μέρος της εργασίας.¹¹⁹

Η ιδιόμορφη διαχείριση της έννοιας του χωροχρόνου, αποτελεί ένα ακόμη βασικό χαρακτηριστικό της κινηματογραφικής γλώσσας του Αγγελόπουλου. Η αφήγηση είναι συχνά μη γραμμική. Παράλληλα, εισάγονται φανταστικές σκηνές και φλασμπάκ με τρόπο τέτοιο, ώστε να μην υπάρχει ξεκάθαρος διαχωρισμός μεταξύ αυτών και της κυρίαρχης αφήγησης σε ό,τι αφορά τη χρονική αλληλουχία. Έτσι, δημιουργείται η αντίληψη μιας πραγματικότητας όπου παρόν, παρελθόν και φαντασία είναι αδιαχώριστα και πανταχού παρόντα.¹²⁰ Αυτό το σύμπλεγμα των χρονικών επιπέδων επιτυγχάνεται κυρίως μέσω των πλάνων-σεκάνς, που επιτρέπουν την εναλλαγή χρονικών επιπέδων μέσα στο ίδιο πλάνο, πραγματοποιώντας έτσι ένα είδος εσωτερικού μοντάζ.¹²¹ Όταν η χρονική μετάβαση από το παρόν στο παρελθόν πραγματοποιείται μέσα στο ίδιο πλάνο δίνεται η αίσθηση μιας φαινομενικής γραμμικότητας, σαν όλα τα δρώμενα να εκτυλίσσονταν σε ένα ενιαίο παρόν που περικλείει όλα τα χρονικά επίπεδα.¹²²

Η ενιαία αποτύπωση των χρονικών επιπέδων σαφώς αλληλεπιδρά με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας και ιδιαίτερα με τη μουσική. Από το ξεκίνημα της συνεργασίας του με την Ελένη

¹¹⁹ Mera, “Modernity and a day: the functions of music in the films of Theo Angelopoulos”, 131-32.

¹²⁰ Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: με γυμνή φωνή*, 31-32.

¹²¹ Βασίλης Ραφαηλίδης, *12 Μαθήματα για τον Κινηματογράφο* (Αθήνα: Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα, 1970), 80-81.

¹²² Michel Grodent, «Αποσπάσματα για πολλαπλές αναγνώσεις του κινηματογράφου του Θόδωρου Αγγελόπουλου», στο *Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Θόδωρος Αγγελόπουλος*, μτφρ. Χρήστος Κουτούλας, επιμ. Ειρήνη Στάθη και Αχυλλέας Κυριακίδης (Αθήνα: Καστανιώτης, 2000), 20.

Καραϊνδρου, η μουσική στις ταινίες του Αγγελόπουλου αποκτά διαρθρωτική λειτουργία.¹²³ Αρχικά, με τη σύνδεση μουσικών θεμάτων με συγκεκριμένες αφηγηματικές καταστάσεις η μουσική λειτουργεί ως σημείο αναφοράς, προσδίδοντας συνοχή στην ασάφεια που δημιουργείται από το σύμπλεγμα των διαφορετικών χρονικών επιπέδων σε μια ενιαία άχρονη πραγματικότητα. Από την άλλη πλευρά, η ίδια η ικανότητα της μουσικής να εναλλάσσεται μεταξύ της ιδιότητάς της ως μέρους του κόσμου της διήγησης (διηγητική μουσική) και ως εξω-διηγητικού στοιχείου (μη-διηγητική μουσική) της επιτρέπει αντίστοιχα τη διαρκή εναλλαγή μεταξύ των χρονικών επιπέδων, την ταυτόχρονη δηλαδή ύπαρξη σε όλους τους χρόνους της αφήγησης —συμπεριλαμβανομένου του φανταστικού— δημιουργώντας συσχετισμούς μεταξύ των χρονικών επιπέδων και προσδίδοντας νέες νοηματοδοτήσεις στα αφηγηματικά γεγονότα.

1.3.3. Η συνεργασία του Αγγελόπουλου με την Ελένη Καραϊνδρου

Το έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου χωρίζεται, όπως προαναφέρθηκε, σε δύο δημιουργικές φάσεις, αφετηρία της δεύτερης από τις οποίες αποτελεί η ταινία *Ταξίδι στα Κύθηρα* (1984).¹²⁴ Η ταύτιση της αρχής της δεύτερης δημιουργικής περιόδου με το ξεκίνημα της συνεργασίας του σκηνοθέτη με την Ελένη Καραϊνδρου, δεν αποτελεί σύμπτωση. Ο ίδιος ο Αγγελόπουλος ανέφερε σε συνεντεύξεις του την αρχική του διστακτικότητα ως προς την χρήση μουσικής στις ταινίες του, που αντλούταν κυρίως από την αποστροφή του για τη διαρκή και άκριτη παρουσία της μουσικής στον αμερικάνικο κινηματογράφο. Αυτή η άποψη τον οδήγησε να εμμείνει, στις πρώτες του ταινίες, στη χρήση αποκλειστικά διηγητικής μουσικής, η οποία αποτελούνταν κατά κύριο λόγο από προϋπάρχοντα τραγούδια και όχι μουσική ειδικά γραμμένη για την ταινία. Εξάιρεση αποτελεί η τελευταία μεγάλου μήκους ταινία της πρώτης του περιόδου, *Μεγαλέξαντρος*, με πρωτότυπη μουσική του Χριστόδουλου Χάλαρη, που φανερώνει και το ξεκίνημα της στροφής του σκηνοθέτη προς μια νέα πορεία, σε ό,τι αφορά στη χρήση της μουσικής. Η αρχή της συνεργασίας του με την Ελένη Καραϊνδρου ωστόσο, ήταν αυτή που σήμανε ουσιαστικά την καθιέρωση της μη διηγητικής μουσικής στις ταινίες του. Αναφερόμενος στο ξεκίνημα της συνεργασίας τους και την απόφασή του να εισάγει περισσότερη και πρωτότυπα γραμμένη μουσική στις ταινίες του, ο Αγγελόπουλος αναφέρει τις δυνατότητες μεταμόρφωσης, ως το βασικό ζητούμενο που έθεσε στην Ελένη Καραϊνδρου για το μουσικό θέμα της πρώτης τους συνεργασίας στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Ο στόχος για τον Αγγελόπουλο ήταν το ίδιο μουσικό θέμα να έχει τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί παραλλαγμένο τόσες φορές και με τόσους διαφορετικούς τρόπους όσους ακριβώς απαιτεί η πλοκή. Η Ελένη Καραϊνδρου ανταποκρίθηκε σε

¹²³ Françoise Létoublon και Caroline Eades, «Το βλέμμα του Ορφέα», *Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Θόδωρος Αγγελόπουλος*, μτφρ. Τιτίκα Δημητρούλια, 53.

¹²⁴ Bordwell, “Angelopoulos, or Melancholy”, 143.

αυτό το ζητούμενο, υιοθετώντας μάλιστα και στις υπόλοιπες ταινίες της συνεργασίας τους αυτή την τεχνική της χρήσης μικρού αριθμού μουσικών θεμάτων, με πολλές διαφορετικές επεξεργασίες.¹²⁵

Η αρχική διστακτικότητα του Αγγελόπουλου ως προς τη χρήση της μουσικής και η καχυποψία με την οποία αντιμετώπιζε τη διαρκή μουσική επένδυση των ταινιών του Hollywood είναι αποκαλυπτική της επιλεκτικότητας με την οποία αντιμετωπίζει τη μουσική στις ταινίες του. Τη χρησιμοποιεί εκεί που πραγματικά είναι απαραίτητη, όχι απλώς ως βοηθητικό εργαλείο, αλλά ως δομικό στοιχείο της ίδιας της πλοκής. Εξάλλου, η αναφορά του στη μεταμορφωτική δυνατότητα της μουσικής συμπυκνώνει την ουσία του ρόλου της μουσικής της Καραϊνδρου στις ταινίες του: ένα θέμα που επανέρχεται διαρκώς μεταμορφωμένο ανάλογα, τόσο με τις εναλλαγές στα γεγονότα της αφήγησης, όσο και με τις εσωτερικές μεταμορφώσεις που βιώνουν οι ήρωες. Σε συνδυασμό με το ρευστό-μεταμορφωτικό της χαρακτήρα, η μουσική στις ταινίες του Αγγελόπουλου χρησιμοποιεί αρκετά συχνά την ικανότητά της να πραγματοποιεί μεταβάσεις μεταξύ των διαφορετικών επιπέδων διήγησης. Οι μεταβάσεις αυτές αποτελούν στοιχείο άρρηκτα δεμένο με την πλοκή της ταινίας, ενώ χρησιμοποιούνται και ως παιχνίδι με την αντίληψη του θεατή για την προέλευση της μουσικής και τη θέση της στον αφηγηματικό κόσμο.¹²⁶ Ο Αγγελόπουλος είχε δηλώσει για την Ελένη Καραϊνδρου ότι «κατάφερε με τη μουσική της να μιλήσει την ίδια γλώσσα με τη δική μου»¹²⁷ και αυτός είναι ίσως και ο λόγος που πολλοί μελετητές αναφέρουν ότι η μουσική στις ταινίες του δεν παρακολουθεί απλώς την αφήγηση, αλλά εισχωρεί σε αυτήν, αποτελεί εσωτερικό κομμάτι της δομικής και νοηματικής ταυτότητας της ταινίας.¹²⁸

Όσον αφορά στη συνθετική διαδικασία και στις μεθόδους εργασίας της Ελένης Καραϊνδρου για τη μουσική επένδυση των ταινιών του Αγγελόπουλου, όπως προκύπτει από τα λεγόμενα της ίδιας στην τηλεφωνική συνέντευξη που παραχώρησε για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης (βλ. Παράρτημα), τόσο η σύνθεση των βασικών μουσικών θεμάτων όσο και η επεξεργασία τους για τη δημιουργία παραλλαγών συνέβαινε σε ένα πολύ αρχικό στάδιο δημιουργίας της ταινίας, πριν ακόμη από την έναρξη των γυρισμάτων. Η σύλληψη και η επεξεργασία των συνθέσεων εκτελούνταν παράλληλα με την ανάγνωση του σεναρίου και προέκυπτε εξ' ολοκλήρου από την κατανόηση της βασικής ιδέας, του οράματος του σκηνοθέτη για την ταινία και όχι από τη θέαση συγκεκριμένων σκηνών προς απόπειρα συγχρονισμού της μουσικής με την εικόνα. Μάλιστα, η επιλογή των μουσικών θεμάτων και η τοποθέτησή τους στην ταινία αποτελούσε αποκλειστικά έργο του σκηνοθέτη και όχι της

¹²⁵ Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: με γυμνή φωνή*, 63-66.

¹²⁶ Sylvie Rollet, «Μουσική, Ιστορία και ουτοπία στο *Θίασο* και στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*» στο *Βλέμματα στον Κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου 11-12 Νοεμβρίου 2000 Θεσσαλονίκη*, μτφρ. Γιώργος Θεοδωρόπουλος, επιμ. Ειρήνη Στάθη (Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2001), 54.

¹²⁷ ο.π., 66.

¹²⁸ Mera, "Modernity and a day: the functions of music in the films of Theo Angelopoulos", 136.

συνθέτριας και συνέβαινε με απόλυτο σεβασμό στη διάρκειά τους, χωρίς επεμβάσεις και τροποποιήσεις για την κάλυψη των αναγκών της εικόνας. Ο συγκεκριμένος τρόπος διαχείρισης της μουσικής επένδυσης, εκ διαμέτρου αντίθετος με τις μεθόδους εργασίας των συνθετών του Hollywood, είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικός για τη συνεργασία μεταξύ Αγγελόπουλου και Καραϊνδρου και, όπως γίνεται φανερό στο δεύτερο μέρος της εργασίας, επηρεάζει σημαντικά τον τρόπο λειτουργίας της μουσικής και την αλληλεπίδρασή της με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας.

1.4. Η ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*

1.4.1. Περίληψη της υπόθεσης

Κεντρικό πρόσωπο της ταινίας είναι ο Αλέξανδρος, ένας μεσήλικας συγγραφέας ο οποίος, υποφέροντας από κάποια σοβαρή ασθένεια, βρίσκεται στο κατώφλι μεταξύ ζωής και θανάτου. Η ταινία εναλλάσσεται διαρκώς μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Το παρόν διατρέχει την τελευταία ημέρα του Αλέξανδρου πριν εισαχθεί για τελευταία φορά στο νοσοκομείο και περιλαμβάνει μια σειρά αποχαιρετισμών από τα αγαπημένα του πρόσωπα, καθώς και τη γνωριμία και ιδιαίτερη φίλια που αναπτύσσει με ένα μικρό παιδί από την Αλβανία,¹²⁹ το οποίο παίρνει υπό την προστασία του. Το παρελθόν εμφανίζεται με τη μορφή flashback, τα οποία πυροδοτούνται από την ανάγνωση ενός γράμματος της γυναίκας του και τον στέλνουν σε μια ευτυχισμένη μέρα της ζωής του, λίγο μετά τη γέννηση της κόρης του, με όλα τα αγαπημένα του πρόσωπα. Ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν εισέρχεται και η φαντασία με τη μορφή μιας διήγησης για το Διονύσιο Σολωμό, με το έργο του οποίου ασχολείται ο Αλέξανδρος.

Η σχέση που αναπτύσσεται με το παιδί, αποτελεί μια τελευταία αφορμή για τον Αλέξανδρο να πιαστεί από τη ζωή, μια μικρή αναβολή της αναχώρησής του για την οποία ο χρόνος μετρά πλέον αντίστροφα, ενώ οι αναδρομές στο παρελθόν αποτελούν ένα είδος αποτίμησης της ζωής του, καθώς συνειδητοποιεί πως υπήρξε συναισθηματικά απών από τις σημαντικές της στιγμές. Μετά τον τελευταίο αποχωρισμό της ημέρας στο λιμάνι απ' όπου αναχωρεί ο μικρός Αχιλλέας, ο Αλέξανδρος μένει πλέον μόνος, αντιμέτωπος με τον εαυτό του και με το χρόνο. Σε μια τελευταία αναδρομή στο παρελθόν, εξομολογείται στη γυναίκα του, Άννα, ότι δε θα μπει στο νοσοκομείο, αρνούμενος να συμμορφωθεί με το τέλος που του επιτάσσει η μοίρα. Η Άννα, απαντώντας στην ερώτησή του «πόσο

¹²⁹ Ο συγκεκριμένος ρόλος δεν κατονομάζεται στην ταινία. Χάριν οικονομίας λόγου θα αναφέρεται ως «Αχιλλέας», από το πραγματικό όνομα του ηθοποιού, Αχιλλέα Σκεύη, που τον υποδύεται.

κρατάει το αύριο» με τη φράση «μια αιωνιότητα και μια μέρα», τον αφήνει μόνο του να κατευθύνεται προς τη θάλασσα και τελικά προς την αιωνιότητα.

1.4.2. Τα βασικά νοήματα της ταινίας

Ο εντοπισμός των βασικών νοημάτων της ταινίας κρίνεται απαραίτητος, καθώς στο δεύτερο μέρος της εργασίας εξετάζεται η αλληλεπίδρασή τους με τη μουσική της ταινίας και ο ενδεχόμενος ρόλος της στη μετάδοσή τους. Τα θέματα που πραγματεύεται ο σκηνοθέτης είναι θέματα τα οποία τον έχουν απασχολήσει στο σύνολο του έργου του και τα οποία μάλιστα ο ίδιος χαρακτηρίζει ως τις προσωπικές του εμμονές: «Είμαστε καταδικασμένοι να λειτουργούμε με τις εμμονές μας. Δεν κάνουμε παρά μόνο μία ταινία, δε γράφουμε παρά μόνο ένα βιβλίο. Παραλλαγές και φούγκα πάνω στο ίδιο θέμα». Μερικά από τα ζητήματα που επανέρχονται διαρκώς ως προβληματισμοί στις ταινίες του είναι το ταξίδι, και μάλιστα συχνά συνδεδεμένο με την έννοια της εξορίας και των συνόρων, η ανθρώπινη ύπαρξη και η ανθρώπινη μοίρα, καθώς και η κυκλικότητα της ζωής –η διαρκής ανανέωση των πραγμάτων και η αιώνια επιστροφή στις ρίζες.¹³⁰

Το βασικότερο ίσως θέμα της ταινίας, που εξετάζεται σε πολλά επίπεδα και αποτελεί τον κύριο προβληματισμό πάνω στον οποίο ξετυλίγεται η αφήγηση, είναι το ζήτημα του χρόνου και της κυκλικότητας της ζωής. Άλλωστε η ταινία ξεκινά και τελειώνει με δύο ερωτήσεις οι οποίες αφορούν στην έννοια του χρόνου: «Τι είναι ο χρόνος» και «Πόσο κρατάει το αύριο». Ο χρόνος στην ταινία αποκτά διττή και αντιφατική σημασία. Από τη μία, η διαρκής εσωτερική υπενθύμιση για τον Αλέξανδρο, του χρόνου που περνά και εξαντλείται, λειτουργεί ως σύμβολο του αναπόφευκτου της ανθρώπινης μοίρας γενικότερα. Από την άλλη, η μη γραμμική αφήγηση και η ασάφεια των ορίων μεταξύ παρόντος-παρελθόντος και πραγματικότητας-φαντασίας, καταργούν το χρόνο με την κλασική του μορφή, καθώς οι ήρωες πραγματοποιούν ένα εσωτερικό ταξίδι που κινείται μεταξύ διαφορετικών χρονικών επιπέδων. Αυτή η κατάργηση των ορίων μεταξύ των χρονικών επιπέδων συνδέεται άμεσα με την έννοια της αιωνιότητας. Στην ταινία, προβάλλεται η κυκλικότητα της ζωής, όπου κάθε τέλος σημαίνει και μια καινούρια αρχή. Η τελευταία μέρα της ζωής του Αλέξανδρου σημαίνει την αρχή της καινούριας ζωής του παιδιού. Τίποτα δεν τελειώνει, ζωή και θάνατος συνυπάρχουν στην αιωνιότητα.¹³¹

Το ταξίδι αποτελεί επίσης ένα από τα κεντρικά θέματα της ταινίας. Στην πραγματικότητα, συντελείται ένα τριπλό ταξίδι: στο παρελθόν, στο παρόν και στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα. Το ταξίδι στην προσωπική μνήμη του Αλέξανδρου πραγματοποιείται μέσω των αναδρομών στην

¹³⁰ Αγγελόπουλος, συνέντευξη «Οι εικόνες γεννιούνται στα ταξίδια».

¹³¹ ο.π.

ευτυχισμένη μέρα της γέννησης της κόρης του ως προσπάθεια συμφιλίωσης με τα λάθη του παρελθόντος. Στο παρόν, το ταξίδι μέσα στην τελευταία αυτή μέρα της ζωής του Αλέξανδρου μέσα από τη γνωριμία του με το παιδί, λειτουργεί ως ταξίδι-απόδραση από την πραγματικότητα και προσπάθεια αποφυγής της μοίρας και του αναπόφευκτου που πλησιάζει. Τέλος, το ταξίδι του Αλέξανδρου στον εσωτερικό του κόσμο προς αναζήτηση της ταυτότητάς του πραγματοποιείται μέσω μιας προσπάθειας ανασκόπησης της ζωής του η οποία φτάνει στο τέλος της.¹³²

Η έννοια των συνόρων, εμφανίζεται τόσο με την κυριολεκτική όσο και με τη μεταφορική της σημασία. Η κυριολεκτική σημασία έρχεται στην επιφάνεια με τον μικρό Αχιλλέα και τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ως πρόσφυγας στην Ελλάδα, ζήτημα μάλιστα που θίγεται παράλληλα και στην εσωτερική αφήγηση για το Διονύσιο Σολωμό και την ανάγκη του να κλέβει λέξεις, προς αναζήτηση μιας νέας γλωσσικής ταυτότητας. Με τη μεταφορική της διάσταση, η έννοια αφορά στο οριακό σημείο μεταξύ ζωής και θανάτου στο οποίο βρίσκεται ο Αλέξανδρος, αυτή την τελευταία μέρα της ζωής του στον έξω κόσμο. Ακόμη, η έννοια μπορεί να συσχετιστεί και με τα όρια μεταξύ του πραγματικού και του φανταστικού στοιχείου, τα οποία μπλέκονται και συχνά καταρρίπτονται παντελώς, με διάφορους τρόπους κατά τη διάρκεια της ταινίας.¹³³

1.5. Ερευνητικός Στόχος

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτελεί η μελέτη της μουσικής της Ελένης Καραϊνδρου για την ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* συμπεριλαμβανομένων, πέραν των πρωτότυπων μουσικών συνθέσεων, και των προϋπαρχόντων μουσικών κομματιών που επελέγησαν από την ίδια για τις ανάγκες της ταινίας. Τα αναλυθέντα στο δεύτερο κεφάλαιο μουσικά αποσπάσματα έχουν επιλεγεί με βάση το βαθμό στον οποίο συνδράμουν στην ακροαματική διαδικασία, καλύπτουν ωστόσο σχεδόν το σύνολο της μουσικής που ακούγεται στην ταινία.

Όπως ανέφερε επανειλημμένα σε συνεντεύξεις του ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, η πολύχρονη και επιτυχημένη συνεργασία του με την Ελένη Καραϊνδρου, καρπό της οποίας αποτέλεσαν οι οκτώ τελευταίες ταινίες του με δικές της μουσικές επενδύσεις, οφειλόταν στην ικανότητά της να «μιλήσει» μέσω της μουσικής της την ίδια γλώσσα με τη δική του.¹³⁴ Δεδομένου του ιδιαίτερου χαρακτήρα και της απόλυτα προσωπικής φύσης της κινηματογραφικής γλώσσας του Αγγελόπουλου,

¹³² Αναστασία Νικολάου, «Ποίηση και Ιδεολογία στο Κινηματογραφικό Έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*» (Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2019), 28, <https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/123456789/29342>.

¹³³ Αγγελόπουλος, συνέντευξη «Οι εικόνες γεννιούνται στα ταξίδια».

¹³⁴ Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: με γυμνή φωνή*, 66.

η παραδοχή του ίδιου για ένα τόσο ακριβές ταίριασμα της μουσικής με το σκηνοθετικό του ύφος προκαλεί εντύπωση και εγείρει το ενδιαφέρον για περαιτέρω εξερεύνηση του τρόπου με τον οποίο πραγματοποιείται αυτή η ταύτιση ανάμεσα στην κινηματογραφική και τη μουσική γλώσσα. Η μεταμορφωτική ικανότητα της μουσικής της Καραϊνδρου που εξυπηρετεί κατάλληλα τα συνεχώς εξελισσόμενα αφηγηματικά γεγονότα και νοήματα αποτελεί ένα ακόμη χαρακτηριστικό το οποίο επεσήμανε ο Αγγελόπουλος σε ό,τι αφορά στην επιτυχία της συνεργασίας τους.¹³⁵

Η μουσική επένδυση του *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* αποτελεί την κατάλληλη αφορμή για την εξερεύνηση αυτής ακριβώς της αλληλεπίδρασης μεταξύ της μουσικής και των υπόλοιπων στοιχείων που συνθέτουν την ταινία, αλλά και των μεταμορφώσεων που υφίστανται τα μουσικά θέματα ανταποκρινόμενα στις δραματουργικές εξελίξεις. Η επιλογή της συγκεκριμένης ταινίας βασίστηκε, πέραν της προσωπικής προτίμησης στη μουσική της επένδυση, στη διαπίστωση της καταλληλότητας της ως ερευνητικού δείγματος ύστερα από την πρώτη κιόλας θέαση, λόγω της αναγνώρισης πολλών από τα παραπάνω χαρακτηριστικά στη μουσική της επένδυση. Με αφετηρία λοιπόν τα λεγόμενα του ίδιου του σκηνοθέτη σχετικά με την ταύτιση μουσικής και σκηνοθετικής γλώσσας και την ιδιότητα των μουσικών θεμάτων να παραλλάσσονται ανταποκρινόμενα στην εξελικτική πορεία των αφηγηματικών νοημάτων, η ανάλυση των μουσικών κομματιών πραγματοποιείται πάντοτε σε συνάρτηση τόσο με τα αφηγηματικά δρώμενα που η μουσική συνοδεύει όσο και με τα βαθύτερα νοήματα που εμπεριέχονται σε αυτά και τον τρόπο που μεταδίδονται μέσω του ιδιαίτερου σκηνοθετικού ύφους του Αγγελόπουλου.

Με βάση τα παραπάνω δεδομένα, ο απώτερος στόχος στον οποίο αποσκοπεί η παρούσα μελέτη είναι η αποκωδικοποίηση του ρόλου της μουσικής στην ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* με αφετηρία τόσο τις λειτουργίες της μουσικής στον κινηματογράφο γενικότερα, όπως αυτές έχουν τεκμηριωθεί από τη βιβλιογραφία, όσο και την προσωπική σκηνοθετική γλώσσα του Θόδωρου Αγγελόπουλου και τις τεχνικές που ο ίδιος χρησιμοποιεί για τη δόμηση της πλοκής της ταινίας. Η εξέταση του ρόλου της μουσικής στα πλαίσια της ταινίας δεν αφορά μόνο στη συμμετοχή της μουσικής στην εξέλιξη της αφηγηματικής δράσης, αλλά αγγίζει αρκετές πτυχές της κινηματογραφικής δημιουργίας, όπως τη συνδρομή της μουσικής στη μετάδοση των κεντρικών νοημάτων της ταινίας, στην επίτευξη της δομική της διάρθρωσης αλλά και στο γενικότερο αισθητικό της αποτέλεσμα.

Παράλληλα, δεδομένου ότι οι παράμετροι που έχουν ληφθεί υπόψη για την έρευνα αφορούν από τη μία στις λειτουργίες της μουσικής στον κινηματογράφο γενικότερα και από την άλλη στην ταύτιση της μουσικής με το ιδιαίτερο σκηνοθετικό ύφος του Αγγελόπουλου, η εργασία εξετάζει τους

¹³⁵ Ο.π.

τρόπους με τους οποίους η χρήση της μουσικής άλλοτε προσομοιάζει και άλλοτε αποκλίνει από τις καθιερωμένες από τη βιβλιογραφία λειτουργίες της μουσικής στον κινηματογράφο. Δευτερεύων λοιπόν στόχος της παρούσας μελέτης είναι η διερεύνηση της λεπτής ισορροπίας που δημιουργείται από τη διπλή υπόσταση της μουσικής της Ελένης Καραϊνδρου ως μια τυπικά λειτουργική αφηγηματικά μουσική επένδυση, αλλά και ως μια μουσική επένδυση απόλυτα ταγμένη στις επιταγές των σκηνοθετικών και αισθητικών επιλογών του καλλιτέχνη-δημιουργού της, Θόδωρου Αγγελόπουλου.

1.6. Μεθοδολογία της Ανάλυσης

Η ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* αποτελεί μέρος τόσο της κληρονομιάς του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, όσο και του κινήματος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, ενώ παρουσιάζει και τις ιδιαιτερότητες του ευδιάκριτου κινηματογραφικού στυλ που χαρακτηρίζει το Θόδωρο Αγγελόπουλο.

Όπως έγινε κατανοητό από την παρουσίαση των βασικών σημείων της κινηματογραφικής γλώσσας του Αγγελόπουλου και των επιρροών υπό τις οποίες αυτή διαμορφώθηκε, η σκηνοθετική του προσέγγιση, συμπεριλαμβανομένου του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζει τη χρήση της μουσικής, συχνά δεν συμβαδίζει με τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις των ταινιών του Hollywood ή των εμπορικών ελληνικών ταινιών, αλλά προκύπτει ως αντίθεση και αντίδραση προς αυτές. Αντίστοιχα, η συνθετική προσέγγιση της Ελένης Καραϊνδρου για τη μουσική επένδυση των ταινιών του, με τη σύνθεση της μουσικής βάσει της κεντρικής ιδέας του σεναρίου και όχι με γνώμονα τον απόλυτο χρονισμό της με τις εικόνες, παρουσιάζει έντονες διαφορές με τις συνθετικές προσεγγίσεις για τις μουσικές επενδύσεις του αμερικανικού κινηματογράφου, καθοριστικές για τον τρόπο λειτουργίας της μουσικής στην ταινία.

Παράλληλα, όπως έγινε φανερό από την παρουσίαση του ιστορικού υποβάθρου και τη μελέτη των ήδη υπάρχοντων βιβλιογραφικών πηγών, οι θεωρίες περί λειτουργίας της μουσικής στον κινηματογράφο που εντοπίζονται στην παγκόσμια βιβλιογραφία βασίζονται κατά κύριο λόγο στη μελέτη του ρόλου της μουσικής σε επενδύσεις ταινιών προερχόμενων από τη βιομηχανία του Hollywood. Για την ευρωπαϊκή κινηματογραφική μουσική ή τη μουσική του νεοελληνικού κινηματογράφου, πιθανότατα λόγω της έντονης ποικιλομορφίας τους, απουσιάζει κάποια μελέτη που να εισηγείται μια συγκεκριμένη μεθοδολογία στον τρόπο εξέτασής τους, εφαρμόσιμη στο σύνολο των ταινιών. Η συστηματοποίηση στη μεθοδολογία ανάλυσης της κινηματογραφικής μουσικής

αφορά κατά κύριο λόγο τις μουσικές επενδύσεις του αμερικάνικου εμπορικού κινηματογράφου. Επομένως, για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, οι βιβλιογραφικές πηγές που σχετίζονται με τον τρόπο λειτουργίας της μουσικής στον κινηματογράφο αποτελούν μεν αφετηρία και οδηγό για την εξέταση του ρόλου της μουσικής στην ταινία *Mia Αιωνιότητα και μία Μέρα*, ταυτόχρονα όμως λειτουργούν ως μέτρα σύγκρισης και ως παραδείγματα για την ανάδειξη της ιδιαιτερότητας και της διαφορετικότητας που διακρίνει την προσέγγιση της μουσικής επένδυσης από την Καραϊνδρου και τον Αγγελόπουλο.

Σημαντικό βοήθημα για την κατανόηση της ιστορικής εξέλιξης της μουσικής στον κινηματογράφο αποτέλεσε το σύγγραμμα του James Wierzbicki *Film Music: A History*,¹³⁶ το οποίο περιλαμβάνει μια ιδιαίτερα λεπτομερή καταγραφή της πορείας της μουσικής ως μέρους της έβδομης τέχνης από την εποχή του βωβού κινηματογράφου μέχρι και τις μέρες μας, περιέχοντας μάλιστα και εκτεταμένες αναφορές στις πρακτικές που επικράτησαν εκτός Hollywood, στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Το βιβλίο της Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction*¹³⁷ αποτέλεσε επίσης μια ιδιαίτερα χρήσιμη και προσιτή πηγή πληροφοριών, καθώς περιλαμβάνει μια περιεκτική καταγραφή της ιστορικής εξέλιξης και μια σύντομη ανάλυση των λόγων ύπαρξης και των λειτουργιών της μουσικής στον κινηματογράφο. Το βιβλίο *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*¹³⁸ της ίδιας συγγραφέως χρησιμοποιήθηκε για τη βαθύτερη κατανόηση της λειτουργικότητας της μουσικής στον κινηματογράφο της χρυσής εποχής του Hollywood, μέσω της περιπτωσιολογικής μελέτης συγκεκριμένων μουσικών επενδύσεων. Στην ίδια ιστορική περίοδο εστιάζει στο μεγαλύτερο μέρος του και το βιβλίο της Claudia Gorbman, *Unheard Melodies*,¹³⁹ το οποίο αποτελεί μία από τις πρώτες συστηματοποιημένες επιστημονικές μελέτες για τη λειτουργία της μουσικής στον κινηματογράφο και συνιστά μέχρι και σήμερα ένα αξιόπιστο εγχειρίδιο για την κατανόηση των συμβάσεων με τις οποίες ευθυγραμμίζοταν η μουσική στον κινηματογράφο του Hollywood.

Σε ό,τι αφορά στη διερεύνηση του ρόλου που διαδραματίζει η μουσική στον κινηματογράφο, το βιβλίο *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach* του Emilio Audissino¹⁴⁰ που, όπως παρουσιάστηκε στο υποκεφάλαιο 1.2.3., περιέχει μια σαφή κατηγοριοποίηση των λειτουργιών της κινηματογραφικής μουσικής με γνώμονα τους τρόπους πρόσληψής της από το θεατή κατά την κινηματογραφική θέαση αποτέλεσε αφετηρία για τη διερεύνηση των τρόπων λειτουργίας τη

¹³⁶ James Wierzbicki, *Film Music: A History* (New York: Routledge, 2009).

¹³⁷ Kathryn Kalinak, *Film Music: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

¹³⁸ Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992).

¹³⁹ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies* (London: BFI Publishing, 1987).

¹⁴⁰ Emilio Audissino, *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach* (Southampton: Palgrave Macmillan, 2017).

μουσικής στην ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*. Το βιβλίο *Music and Levels of Narration in Film: Steps across the Border* του Guido Heldt,¹⁴¹ που συνιστά την λεπτομερέστερη και αναλυτικότερη μέχρι στιγμής μελέτη της σχέσης μεταξύ μουσικής και αφηγηματικών επιπέδων, αποτέλεσε σημείο εκκίνησης για τη διερεύνηση της τοποθέτησης της μουσικής στο διηγητικό κόσμο της ταινίας και των εναλλαγών της μεταξύ των διαφόρων χρονικών επιπέδων της αφήγησης.

Πέραν της μελέτης του ιστορικού και μεθοδολογικού υποβάθρου που αφορά στην κινηματογραφική μουσική, η δεύτερη παράμετρος που καθόρισε τον ενδεδειγμένο τρόπο εξέτασης της μουσικής στα πλαίσια της ταινίας *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*, αφορά στην επιρροή του Θόδωρου Αγγελόπουλου από την κινηματογραφική τάση της «θεωρίας του δημιουργού», η οποία βασίζεται στην ιδέα του σκηνοθέτη ως ολοκληρωμένου καλλιτέχνη. Βάσει της συγκεκριμένης θεωρίας, ο σκηνοθέτης έχει τον απόλυτο αισθητικό έλεγχο όλων των συστατικών στοιχείων της ταινίας, συμπεριλαμβανομένης της μουσικής, και παράγει ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που φέρει έντονα την προσωπική σφραγίδα του δημιουργού του.

Δεδομένης της συγκεκριμένης επιρροής, η λειτουργία της μουσικής στο *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*, δεν μπορεί παρά να συζητηθεί ως μέρος ολόκληρου του καλλιτεχνικού αποτελέσματος, πράγμα που καθιστά αναγκαία τη συν-εξέταση των υπόλοιπων στοιχείων που την απαρτίζουν, όπως των βασικών νοημάτων ή των σκηνοθετικών της τεχνικών, σε βαθμό πιθανότατα πολύ μεγαλύτερο από όσο αυτό θα ήταν απαραίτητο για τη μελέτη άλλων μουσικών επενδύσεων. Παράλληλα, η μουσική οφείλει να εξεταστεί ως προς το πώς επιτελεί, όχι αποκλειστικά και μόνο τις βασικές λειτουργίες που ορίζονται από τη βιβλιογραφία που αφορά γενικότερα στην κινηματογραφική μουσική, αλλά και λειτουργίες που προκύπτουν από τις ιδιαίτερες σκηνοθετικές τεχνικές και το προσωπικό ύφος του Αγγελόπουλου. Η αποκωδικοποίηση της κινηματογραφικής του γλώσσας που καθορίζει τον τρόπο χρήσης της μουσικής στις ταινίες του, έρχεται επομένως να συμπληρώσει τον «οδηγό» μελέτης του ρόλου της μουσικής που προκύπτει από την παγκόσμια βιβλιογραφία.

Σημαντικά εγχειρίδια για την κατανόηση της σκηνοθετικής σφραγίδας του Αγγελόπουλου από την ελληνόφωνη βιβλιογραφία αποτέλεσαν τα συγγράμματα του Κωνσταντίνου Αν. Θεμέλη, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Το παρελθόν ως ιστορία, το μέλλον ως φόρμα*,¹⁴² του Sergio Arecco *Θόδωρος Αγγελόπουλος: κριτική ανάλυση του έργου του*,¹⁴³ καθώς και τα διάφορα δοκίμια της συλλογικής έκδοσης-αφιερώματος του 41^{ου} Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης στο Θόδωρο

¹⁴¹ Guido Heldt, *Music and Levels of Narration in Film: Steps across the Border* (Bristol: Intellect, 2013).

¹⁴² Κωνσταντίνος Αν. Θεμέλης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: το παρελθόν ως ιστορία, το μέλλον ως φόρμα* (Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 1998).

¹⁴³ Sergio Arecco, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: κριτική ανάλυση του έργου του* (Αθήνα: Ηράκλειτος, 1985).

Αγγελόπουλο σε επιμέλεια Ειρήνης Στάθη.¹⁴⁴ Το βιβλίο του Γιώργου Αρχιμανδρίτη, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: με γυμνή φωνή*,¹⁴⁵ που περιλαμβάνει τις συνομιλίες του συγγραφέα με το σκηνοθέτη από μια σειρά εκπομπών της Γαλλικής Ραδιοφωνίας, αποτέλεσε ίσως το σημαντικότερο εργαλείο για την κατανόηση των απόψεων του σκηνοθέτη για την κινηματογραφική μουσική γενικότερα, αλλά και για τον τρόπο διαχείρισης της μουσικής επένδυσης στις ταινίες του. Τέλος, *Το Ημερολόγιο «μιας Αιωνιότητας»* του Πέτρου Μάρκαρη¹⁴⁶ που συνυπογράφει το σενάριο της ταινίας, περιλαμβάνει την καταγραφή ολόκληρης της πορείας δόμησης του σεναρίου και υπήρξε χρήσιμη πηγή πληροφοριών για τις ιδέες που οδήγησαν στη δημιουργία της ταινίας και τα νοήματα που ενυπάρχουν στα δρώμενα.

Από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία ιδιαίτερα κατατοπιστικό για τα χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής γλώσσας του Αγγελόπουλου ήταν το βιβλίο του Andrew Horton *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*,¹⁴⁷ το οποίο μάλιστα περιλαμβάνει και έναν μικρό σχολιασμό για τον ευρωπαϊκό χαρακτήρα της μουσικής της Ελένης Καραϊνδρου. Επίσης, το κεφάλαιο “Angelopoulos, or Melancholy” από το βιβλίο *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* του David Bordwell,¹⁴⁸ παρείχε σημαντικές πληροφορίες για το ζήτημα της αποστασιοποίησης-αποδραματοποίησης, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της σκηνοθετικής μεθόδου του Αγγελόπουλου με επιρροές διάχυτες σε όλες τις πτυχές της κινηματογραφικής του δημιουργίας. Οι συνεντεύξεις του σκηνοθέτη που περιλαμβάνονται στο βιβλίο *Theo Angelopoulos: Interviews*, επιμελημένο από τον Dan Fainaru,¹⁴⁹ αποτέλεσαν επίσης ένα σημαντικότερο εργαλείο για τη βαθύτερη και αμεσότερη κατανόηση του κινηματογραφικού στίλ του Αγγελόπουλου, μέσα από τα λόγια του ίδιου του δημιουργού.

Για την κατανόηση του κινήματος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, στο οποίο ανήκει ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, χρησιμοποιήθηκαν συνδυαστικά πληροφορίες, τόσο από την ολιγοσέλιδη αναφορά του Κώστα Μυλωνά στο κίνημα αυτό στο βιβλίο του *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*,¹⁵⁰ όσο και από τη συνομιλία του Θόδωρου Αγγελόπουλου με το Βασίλη Ραφαηλίδη, η οποία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος* το 1969, με τίτλο

¹⁴⁴ Ειρήνη Στάθη, επιμ., *Θόδωρος Αγγελόπουλος: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης* (Αθήνα: Καστανιώτης, 2000).

¹⁴⁵ Γιώργος Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: με γυμνή φωνή* (Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2013).

¹⁴⁶ Πέτρος Μάρκαρης, *Το Ημερολόγιο «μιας Αιωνιότητας»* (Αθήνα: Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 1998).

¹⁴⁷ Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation* (New Jersey: Princeton University Press, 1997).

¹⁴⁸ David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California Press, 2005).

¹⁴⁹ Dan Fainaru, ed., *Theo Angelopoulos: Interviews* (Jackson: University Press of Mississippi, 2001).

¹⁵⁰ Κώστας Μυλωνάς, *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο* (Αθήνα: Κέδρος, 2001).

*Πορεία προς το Αβέβαιο Μέλλον*¹⁵¹ και περιλαμβάνει τις απόψεις των δύο για τα βασικά χαρακτηριστικά και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες κάτω από τις οποίες αναδύθηκε το υπό διαμόρφωση τότε αυτό κίνημα.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως για την καλύτερη κατανόηση της συνθετικής ταυτότητας της Ελένης Καραϊνδρου, καθώς και για τη γνωριμία με τη μέθοδο που ακολουθεί κατά τη σύνθεση κινηματογραφικής μουσικής λήφθηκαν βεβαίως υπόψη οι διάφορες έντυπες, τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές συνεντεύξεις της που είναι διαθέσιμες στο διαδίκτυο, ωστόσο την κυριότερη πηγή πληροφοριών αποτέλεσε η προσωπική επικοινωνία με την ίδια τη συνθέτρια, το απόσταγμα της οποίας περιλαμβάνεται στην τηλεφωνική συνέντευξη που παρατίθεται ολοκληρωμένη στο παράρτημα της εργασίας.

Σε ό,τι αφορά στη μουσικο-αναλυτική προσέγγιση που υιοθετείται για το δεύτερο μέρος της εργασίας, η παρουσίαση των μουσικών κομματιών ακολουθεί τη σειρά εμφάνισής τους στην ταινία, ενώ η ανάλυσή τους χωρίζεται σε τρία βασικά τμήματα που εξυπηρετούν τη βαθύτερη κατανόηση του ρόλου τους στα πλαίσια, τόσο της σκηνής στην οποία συμμετέχουν, όσο και ολόκληρης της ταινίας: Αρχικά περιγράφεται το απόσπασμα της ταινίας μέρος του οποίου αποτελεί το εκάστοτε μουσικό θέμα, έπειτα πραγματοποιείται ο σχολιασμός των μουσικών του χαρακτηριστικών με έμφαση σε εκείνα τα οποία διαδραματίζουν κάποιο λειτουργικό ρόλο στα πλαίσια της αφήγησης, και τέλος επιχειρείται ο προσδιορισμός των λειτουργιών του μουσικού αποσπάσματος στη συγκεκριμένη σκηνή ή ενδεχομένως και στο σύνολο της ταινίας, καθώς και ο σχολιασμός της αλληλεπίδρασης της μουσικής με τα υπόλοιπα σκηνοθετικά-αφηγηματικά στοιχεία.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί ότι τα μουσικά κομμάτια που αναλύονται έχουν προκύψει μέσω ακουστικής καταγραφής από την ταινία και παρουσιάζουν διαφορές με τα αντίστοιχα μουσικά κομμάτια που περιλαμβάνονται στο επίσημο album του soundtrack της ταινίας. Η επιλογή ανάλυσης της μουσικής επακριβώς στη μορφή με την οποία λαμβάνει μέρος στην ταινία κρίνεται απαραίτητη, καθότι αντικείμενο της έρευνας αποτελεί η μελέτη της μουσικής σε πλήρη αντιστοιχία με τις αφηγηματικές και νοηματικές εξελίξεις. Στην παρουσίαση συμπεριλαμβάνονται συγκεκριμένα μουσικά παραδείγματα στα σημεία όπου αυτό θεωρείται χρήσιμο για την κατανόηση της ανάλυσης, ωστόσο το σύνολο των μουσικών καταγραφών, συμπεριλαμβανομένων των συγχορδιών που προσδιορίζουν το αρμονικό υπόβαθρο —όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο— εκτίθεται στο

¹⁵¹ Βασίλης Ραφαηλίδης, «Πορεία προς το αβέβαιο μέλλον: Μια συζήτηση με το Θόδωρο Αγγελόπουλο», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, Νοέμβριος, 1969, <http://cinemalab.eu.org/sygzxronos-kinimatografos/details/1/3-sygzxronos-kinimatografos>.

παράρτημα της εργασίας. Για τις ονομασίες των συγχορδιών χρησιμοποιούνται λατινικοί χαρακτήρες στο κάτω μέρος του μουσικού συστήματος, ενώ οι μείζονες συγχορδίες σημειώνονται με κεφαλαία και οι ελάσσονες με μικρά γράμματα. Τέλος, στις εικόνες των μουσικών παραδειγμάτων που περιέχονται στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας χρησιμοποιούνται, κατά περίπτωση, πλαίσια για την ανάδειξη συγκεκριμένων μουσικών στοιχείων, όπως μελωδικών φράσεων ή υποδιαιρέσεων των μοτίβων. Ο διαφορετικός χρωματισμός των πλαισίων δε φέρει κάποια αναλυτική σημασία, αλλά χρησιμοποιείται μόνο για λόγους ευαναγνωσίας.

Κεφάλαιο 2^ο: Παρουσίαση και ανάλυση της μουσικής της Ελένης Καραϊνδρου για την ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* (1998)

2.1. “By The Sea” (“Eternity Theme”)

2.1.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Χρονική τοποθέτηση στην ταινία: 00:01:21-00:02:47

Το μουσικό κομμάτι “By the Sea”, όπως τιτλοφορείται στο δίσκο με την πρωτότυπη μουσική της ταινίας, συνοδεύει τη σκηνή των τίτλων αρχής και συνιστά την πρώτη εκδοχή του βασικού θέματος “Eternity Theme” το οποίο διαπερνά ολόκληρη την ταινία σε διάφορες παραλλαγές. Η σκηνή ξεκινά με ένα μακρινό πλάνο ενός παλιού αρχοντικού σπιτιού, που συνοδεύεται από ήχους κυμάτων της θάλασσας και τη συζήτηση δύο παιδιών σε voice-over με θέμα τον ορισμό της έννοιας του χρόνου, η οποία προϊδεάζει το θεατή για ένα από τα κεντρικότερα θέματα της αφήγησης. Με το κλείσιμο του voice-over διαλόγου εμφανίζεται ο τίτλος της ταινίας σε απόλυτο συγχρονισμό με την έναρξη της μουσικής, η οποία εισάγει το “eternity theme” στην αρχική εκδοχή του, από σόλο πιάνο. Καθ’ όλη τη διάρκεια της σκηνής, η οποία καλύπτει περίπου ενάμιση λεπτό, το πλάνο συνεχίζει να επικεντρώνεται στο πολυώροφο αρχοντικό σπίτι με μοναδική κίνηση της κάμερας ένα σταδιακό πλησίασμα όλο και πιο κοντά σε αυτό, ενώ ταυτόχρονα εναλλάσσονται οι τίτλοι με τα ονόματα των συντελεστών της ταινίας. Όταν τελικά η κάμερα σταθεροποιείται, εστιάζει σε ένα από τα μπαλκόνια του σπιτιού το οποίο έχει ανοιχτά παραθυρόφυλλα. Ακριβώς όπως το ξεκίνημα του μουσικού θέματος συνέπεσε με την αρχή των τίτλων, έτσι και το κλείσιμό του συμβαίνει ταυτόχρονα με την εμφάνιση του τελευταίου από τους τίτλους της ταινίας που ανακοινώνει το όνομα του σκηνοθέτη.

2.1.2. Η μουσική – Γενικά χαρακτηριστικά

Στον δίσκο με τη μουσική επένδυση του *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* το εν λόγω μουσικό κομμάτι φέρει τον τίτλο “By the Sea”, απόλυτα ταιριαστό με το απόσπασμα της ταινίας στο οποίο συμμετέχει, τη σκηνή δηλαδή των τίτλων, η οποία παρουσιάζει ένα παλιό αρχοντικό σπίτι που βρίσκεται πλάι στη θάλασσα. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας ωστόσο, το συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα θα αναφέρεται ως “eternity theme”, μιας και αποτελεί την πρώτη εμφάνιση του «θέματος της αιωνιότητας», του βασικού μουσικού θέματος της ταινίας το οποίο με διάφορες παραλλαγές και επεξεργασίες διαπερνά ολόκληρη την κεντρική της αφήγηση. Πριν από την εξέταση της θέσης και της λειτουργίας του μουσικού κομματιού στην ταινία κρίνεται απαραίτητος ο

σχολιασμός του από καθαρά μουσικής άποψης, ώστε να αποκαλυφθούν τα συγκεκριμένα μουσικά χαρακτηριστικά ο εντοπισμός των οποίων είναι καταλυτικός για την κατανόηση του τρόπου αλληλεπίδρασης της μουσικής με τα υπόλοιπα κινηματογραφικά στοιχεία.

Η πρώτη αυτή παρουσίαση του “eternity theme” από σόλο πιάνο αποτελεί, σίγουρα όχι τυχαία, την πιο λιτή ενορχηστρωτικά εμφάνισή του σε ολόκληρη την ταινία. Με αυτή την ενορχηστρωτική επιλογή επιτυγχάνεται η όσο το δυνατόν απλούστερη και σαφέστερη έκθεση των αρμονικών και ρυθμομελωδικών στοιχείων του θέματος, αφήνοντας περιθώριο για τη σταδιακή επεξεργασία και παραλλαγή του σε κάθε επόμενη από τις δέκα συνολικά εμφανίσεις του στην ταινία.

Ως προς το μουσικό υλικό που χρησιμοποιείται, το “Eternity Theme” περιλαμβάνει τρεις βασικές θεματικές ενότητες (Α, Β και Γ). Η διάκριση σε ενότητες δεν προκύπτει τόσο από το αρμονικό υπόβαθρο —το οποίο παραμένει σχετικά σταθερό καθ’ όλη τη διάρκεια του κομματιού στη Σι ύφεση ελάσσονα, με μια μικρή τονική απόκλιση στη σχετική μείζονα στην ενότητα Β— ούτε από κάποια διαφοροποίηση στην υφή ή την ενορχήστρωση, όσο από τα διαφορετικά ρυθμομελωδικά μοτίβα που μεταχειρίζεται η κάθε ενότητα.

Η μορφή του κομματιού ακολουθεί τη διάταξη ΑΒΑΓΑΓ. Η ενότητα Α (φράσεις Α και Α’) καλύπτει συνολικά 8 μέτρα, αποτελώντας έτσι τη μεγαλύτερη από τις τρεις ενότητες του κομματιού, η οποία μάλιστα επανέρχεται άλλες δύο φορές απaráλλαχτη μετρώντας έτσι τρεις συνολικά πανομοιότυπες εμφανίσεις στη διάρκειά του (μ. 1-8, μ. 14-21, μ. 26-33). Τόσο λόγω της τοποθέτησής της στο ξεκίνημα του κομματιού όσο και λόγω της μεγαλύτερης συγκριτικά έκτασής της και της συνεχούς επαναφοράς της, η ενότητα Α μπορεί να χαρακτηριστεί ως η κυρίαρχη θεματική ενότητα του κομματιού. Με τη χαρακτηριστική της μελωδία, την έκτασή της αλλά και την απaráλλαχτη επανάληψή της καταφέρνει σίγουρα να γίνει αντιληπτή ως το «κυρίαρχο μουσικό θέμα», να προσκολληθεί στο μυαλό του θεατή και να δημιουργήσει την προσδοκία για τη διαρκή επανεμφάνισή της. Οι υπόλοιπες δύο ενότητες (Β και Γ) λειτουργούν απλώς ως μικρά ιντερλούδια που παρεμβάλλονται μεταξύ των επανεμφανίσεων της ενότητας Α δημιουργώντας ρυθμομελωδική ποικιλία και ενισχύοντας ακόμη περισσότερο αυτή την προσδοκία για συνεχή επιστροφή στην αρχική ενότητα.

2.1.3. Μουσικό υλικό ενότητας A

Η ενότητα A (μ. 1-8) αποτελείται από δύο φράσεις: μια φράση 4 μέτρων και την ελάχιστα παραλλαγμένη επανάληψή της:

The image displays two musical staves for piano accompaniment. The first staff, labeled 'Piano', shows measures 1-4 with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second staff, labeled 'Pno.', shows measures 5-8 with a similar structure. Chord symbols are written below the bass line: 'bb: i iv i iv i vii7/V vii7/V V i iv' for the first phrase and 'i iv i vii7/V V' for the second phrase.

Εικόνα 1: Eternity Theme, Ενότητα A

Οι δύο φράσεις, φράση A (μ. 1-4) και φράση A' (μ. 5-8), είναι σχεδόν πανομοιότυπες και ως προς την αρμονική τους πορεία αλλά και ως προς το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιούν.

Αρμονικά, η διαρκής εναλλαγή μεταξύ *i* και *iv* στα δύο πρώτα μέτρα της κάθε φράσης δημιουργεί μια αίσθηση «τραμπάλας» - αμφιταλάντευσης λόγω των διαδοχικών πλάγιων αρμονικών συνδέσεων. Ουσιαστικά δίνεται η αίσθηση της απουσίας κατευθυντικότητας, της διαρκούς επιστροφής στην τονική, αφού η *iv* δεν επιτελεί λειτουργία προδεσπόζουσα αλλά αποτελεί απλώς μια επέκταση της τονικής. Ως προς την πτώση, και οι δύο φράσεις καταλήγουν σε μισή πτώση, η οποία πραγματοποιείται στα δύο τελευταία τους μέτρα. Με την επιλογή της *vii₇/V* η οποία προηγείται και τις δύο φορές της δεσπόζουσας, δημιουργείται σχέση ημιτονίου μεταξύ των δύο συγχορδιών δημιουργώντας έτσι μεγαλύτερη τάση προς τη δεσπόζουσα. Η τάση αυτή βέβαια μετριάζεται κάπως με την επιλογή της οκτάβας του μπάσου στο αριστερό χέρι του πιάνου, το οποίο πραγματοποιεί διάστημα κατιούσας 7^{ης} αντί για διάστημα ανιόντος ημιτονίου (μ. 4 και μ. 7-8). Σε κάθε περίπτωση βέβαια η επιλογή της διπλής δεσπόζουσας δημιουργεί ισχυρότερο άκουσμα και μεγαλύτερη κατευθυντικότητα στη μισή πτώση, σε σύγκριση με μια απλή προδεσπόζουσα.

Η μοναδική διαφορά μεταξύ των δύο φράσεων αρμονικά, εντοπίζεται στο διαφορετικό αρμονικό ρυθμό που χρησιμοποιείται μεταξύ των δύο βαθμίδων που πραγματοποιούν τη μισή πτώση.



Εικόνα 2: Πτώση φράσης Α, μ. 3-4



Εικόνα 3: Πτώση φράσης Α', μ. 7-8

Πιο συγκεκριμένα, στη σύγκριση των δύο φράσεων παρατηρείται ότι ο αρμονικός ρυθμός μεταξύ vii_7/V και V έχει αντιστραφεί. Στην πρώτη περίπτωση επιτυγχάνεται ισχυρότερη τάση προς τη συγχορδία της δεσπόζουσας με τη μεγαλύτερη διάρκεια της παρενθετικής έβδομης που έχει ως αποτέλεσμα την έλευση της δεσπόζουσας όχι στο ισχυρό αλλά στο σχετικά ισχυρό μέρος του μέτρου, ενώ στη δεύτερη περίπτωση δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στη στάση-παραμονή στη δεσπόζουσα η οποία έρχεται στο ισχυρό και καταλαμβάνει ολόκληρο το μέτρο. Η επιλογή αυτή σίγουρα δεν είναι τυχαία. Στην πτώση της φράσης Α η τόσο σύντομη παραμονή στη δεσπόζουσα, που δίνει περισσότερο την αίσθηση απλού περάσματος και όχι πραγματικής στάσης, ενισχύει την αίσθηση της διαρκούς ροής της μελωδίας κάνοντας τη συγχορδία της δεσπόζουσας να λειτουργεί σχεδόν ως ένα *levare* για την άμεση επανεκκίνηση της μελωδίας που έρχεται στο αμέσως επόμενο μέτρο. Αντίθετα, στο κλείσιμο της φράσης Α' ο ερχομός της δεσπόζουσας στο ισχυρό μέρος του μέτρου καθώς και η μεγαλύτερή της διάρκεια εντείνουν τη στάση της μισής πτώσης. Σε αυτό συμβάλλει και η διαφορετική μελωδική κατάληξη που πραγματοποιείται αυτή τη φορά στον προσαγωγέα. Ουσιαστικά, η διαφοροποίηση αυτή λειτουργεί αντισταθμίζοντας την παντελή απουσία τέλειας πτώσης και από τις δύο φράσεις, δημιουργώντας μια σχετική ιεράρχηση μεταξύ τους. Με τη συγκεκριμένη διαφορετική μεταχείριση της δεσπόζουσας, στη φράση Α', παρά την έλλειψη τέλειας πτώσης, η αίσθηση της στάσης που στη φράση Α ήταν περισσότερο προσωρινή γίνεται τώρα πιο έντονη, αντιπροσωπεύοντας με αυτό τον τρόπο την κατάληξη ενός μουσικού υλικού, εφόσον πρόκειται να παρουσιαστεί μια νέα ιδέα, αρμονικά και μοτιβικά, με τη φράση Β που ακολουθεί.

Η πλήρης απουσία τέλειας πτώσης και στις δύο φράσεις της ενότητας, αλλά και ο τρόπος που «αποφεύγεται» η αναμενόμενη έλευση της τονικής παρουσιάζουν ενδιαφέρον. Πρόκειται

ουσιαστικά για ένα «ακυρωτικό πτωτικό φαινόμενο»,¹⁵² όπου έπεται μεν η τονική της δεσπόζουσας, ωστόσο λόγω της πορείας της μελωδικής γραμμής η έλευσή της γίνεται κάθε φορά αντιληπτή όχι ως τελείωμα της εκάστοτε φράσης, αλλά ως ξεκίνημα της επόμενης. Ο σημαντικότερος παράγοντας που συμβάλλει εδώ στην αποφυγή της τέλειας πτώσης είναι η πορεία της μελωδικής γραμμής, η οποία ανακόπτεται στο σημείο της δεσπόζουσας και επανεκκινείται με τη συγχορδία της τονικής. Πιο συγκεκριμένα η μελωδική πορεία της φράσης A, η οποία σε ό,τι αφορά στους βασικούς φθόγγους της μελωδίας είναι καθοδική, φαίνεται να έχει ως μελωδικό στόχο το $\hat{1}$. Ωστόσο η πορεία αυτή ανακόπτεται με το πήδημα που πραγματοποιείται στη μελωδική γραμμή, μεταξύ των φράσεων A και A', από το $\hat{2}$ στο $\hat{5}$, αντί για την προσδοκώμενη καθοδική κατάληξη στο $\hat{1}$. Με τον τρόπο αυτό η μελωδική πορεία επανεκκινείται, αφήνοντας μετέωρη τη δεσπόζουσα συγχορδία με την οποία καταλήγει η φράση A (βλ. εικόνα 4).



Εικόνα 4: Αποφυγή τέλειας πτώσης, φράση A, μ. 1-5

Αποφυγή τέλειας πτώσης εντοπίζεται αντίστοιχα και στο κλείσιμο της φράσης A' και συντελεί αποτέλεσμα δύο βασικών παραγόντων: Από τη μία, η τονική που έπεται της δεσπόζουσας εισάγει ένα νέο ρυθμομελωδικό μοτίβο το οποίο δεν έχει χρησιμοποιηθεί σε καμία από τις δύο προηγούμενες φράσεις, σημαίνοντας έτσι απευθείας την εισαγωγή ενός νέου υλικού, μιας καινούριας φράσης με διαφορετικό μοτιβικό περιεχόμενο. Από την άλλη, το νέο αυτό ρυθμομελωδικό μοτίβο το οποίο αναπτύσσεται σε τρίτες, εισάγει ως υψηλότερο φθόγγο της μελωδίας την τρίτη της τονικής, απαλείφοντας το άκουσμα της λύσης του προσαγωγέα ο οποίος ουσιαστικά μένει μετέωρος.

¹⁵² Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη Μορφολογική Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, (Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015), 10.



Εικόνα 5: Αποφυγή πτώσης μεταξύ φράσεων Α' και Β, μ. 7-9

Ακριβώς η ίδια αρμονική πορεία και επομένως οι ίδιες παρατηρήσεις ισχύουν και για κάθε μία από τις δύο επόμενες επανεμφανίσεις της ενότητας Α, στα μέτρα 14-21 και 25-33.

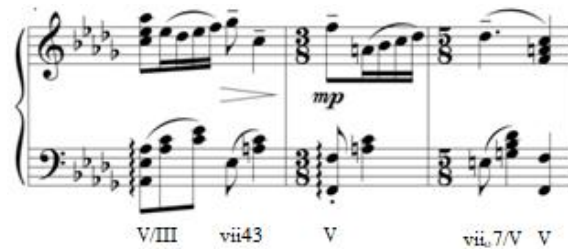
2.1.4. Μουσικό υλικό ενότητας Β

Η ενότητα Β αποτελείται από μια μοναδική φράση των πέντε μόλις μέτρων (μ. 9-13) και δεν επανεμφανίζεται ποτέ στη διάρκεια της πρώτης αυτής εκδοχής του eternity theme. Λειτουργεί ουσιαστικά ως μια μικρή παρεμβολή μεταξύ της πρώτης και δεύτερης εμφάνισης της ενότητας Α που παρά τη σύντομη διάρκειά της προσδίδει ποικιλία και ενισχύει την προσδοκία για την επιστροφή στην αρχική ενότητα. Τα νέα στοιχεία που εισάγει η ενότητα Β, τα οποία προσδίδουν αυτή την ποικιλομορφία και τη διαφοροποίηση από την αρχική μελωδία, είναι από τη μία τα ρυθμομελωδικά μοτίβα τα οποία αν και συγγενή, διαφέρουν από εκείνα της πρώτης ενότητας και από την άλλη το αρμονικό υπόβαθρο, το οποίο ενώ παραμένει στον τονικό χώρο της Σι ύφεση ελάσσονας πραγματοποιεί μια πολύ σύντομη απόκλιση στη σχετική μείζονα, προσδίδοντας για λίγο ένα νέο χαρακτήρα μείζονας στη μελωδία.



Εικόνα 6: Ενότητα Β, Τονική Απόκλιση στη Db, μ. 9-10

Η ενότητα καταλήγει σε μια μισή πτώση με το ίδιο συγχορδιακό αλλά και μοτιβικό υλικό όπως αυτό της ενότητας Α, δηλαδή με την παρενθετική vii_o7/V να οδηγεί στη δεσπόζουσα, αλλά και με το ρυθμομελωδικό μοτίβο της μελωδίας να θυμίζει σε μεγάλο βαθμό το καταληκτικό μοτίβο της φράσης Α (η συγγένεια των μοτίβων θα σχολιαστεί περαιτέρω στη μοτιβική ανάλυση, βλ. 2.1.1.6)



Εικόνα 7: Κατάληξη ενότητας Β, μισή πτώση, μ. 11-13

Άξια αναφοράς είναι η αλλαγή του μέτρου στο κλείσιμο της ενότητας, η οποία καταλήγει με μισή πτώση σε ρυθμό 5/8 (βλ. Εικόνα 7). Η πραγματοποίηση της πτώσης με τον τρόπο αυτό, θυμίζει αρκετά την πτώση της φράσης Α όπου, όπως προαναφέρθηκε ο δυσανάλογος αρμονικός ρυθμός μεταξύ vii,7/V και δεσπόζουσας και η μη τονισμένη εμφάνισή της συνέβαλαν στην αίσθηση συνεχόμενης ροής της μελωδίας και στη συνεχή, εσπευσμένη επανεκκίνησή της. Με παρόμοιο τρόπο, στην ενότητα Β, παρά την έλλειψη αυτής της χαρακτηριστικής διαφοράς στον αρμονικό ρυθμό μεταξύ των δύο συγχορδιών, η εμφάνιση της V στο σχετικά ισχυρό μέρος του μέτρου καθώς και η αλλαγή του μέτρου σε 5/8 στο σημείο της πτώσης που αφαιρεί από τη διάρκεια της δεσπόζουσας, αποδυναμώνουν ακόμη περισσότερο την αίσθηση της, προσωρινής έστω, στάσης που δημιουργεί η μισή πτώση. Από την άλλη πλευρά, η μοτιβική συγγένεια μεταξύ των καταλήξεων της ενότητας Β και της φράσης Α' η οποία θα μελετηθεί διεξοδικότερα στη συνέχεια της εργασίας, συμβάλλει στην ομαλότερη επιστροφή στο αρχικό θέμα.

2.1.5. Μουσικό υλικό ενότητας Γ

Η ενότητα Γ είναι η μικρότερη σε έκταση από τις τρεις θεματικές ενότητες του κομματιού, καθώς καλύπτει τέσσερα μόνο μέτρα. Αποτελείται από δύο φράσεις των δύο μέτρων οι οποίες καταλήγουν για άλλη μια φορά με πτώση στη δεσπόζουσα και εμφανίζεται δύο φορές στη διάρκεια του κομματιού. Η πρώτη της εμφάνιση εκτείνεται μεταξύ των μέτρων 22 και 25 και λειτουργεί, παρόμοια με την ενότητα Β, ως μια παρεμβολή μεταξύ δύο εμφανίσεων της κυρίαρχης ενότητας Α που προσφέρει ποικιλία και ενισχύει την επιθυμία επιστροφής στην αρχική μελωδία. Η δεύτερη εμφάνιση ωστόσο, είναι και αυτή με την οποία καταλήγει ολόκληρο το “eternity theme”, θυμίζοντας περισσότερο τη λειτουργία μιας μικρής coda. Η επιλογή της Καραϊνδρου να μη κλείσει με την κυρίαρχη ενότητα Α η συνεχής επαναφορά της οποίας φαίνεται να αποτελεί τον κεντρικό άξονα του “eternity theme”, αλλά με το θεματικό υλικό Γ έχει ιδιαίτερη σημασία και θα σχολιαστεί παρακάτω, σε συνάρτηση με τα δρώμενα της ταινίας.



Εικόνα 8: Θεματική ενότητα Γ, μ. 22-25

Οι δύο φράσεις της ενότητας αποτελούν ουσιαστικά επανάληψη η μία της άλλης, με τη μοναδική διαφοροποίηση να εντοπίζεται στα καταληκτικά τους μοτίβα (δεύτερο μισό των μέτρων 23 και 25). Αυτού του είδους η επεξεργασία είναι παρόμοια με του κυρίου θέματος όπου οι φράσεις Α και Α' λειτουργούσαν ως ακριβής επανάληψη η μία της άλλης με μοναδική διαφορά το μοτίβο και τον αρμονικό ρυθμό της πτώσης. Σε ό,τι αφορά στην αρμονία, η ενότητα Γ είναι εξαιρετικά απλή, αφού παραμένει στην αρχική τονικότητα με εναλλαγές μεταξύ τονικής και δεσπόζουσας για να καταλήξει τελικά σε μισή πτώση και στις δύο φράσεις. Αξιοπρόσεκτη είναι η χρήση δεσπόζουσας χωρίς τρίτη στη συγχορδία της πτώσης. Η απουσία γένους σε μια δομική συγχορδία προσδίδει ακόμη μεγαλύτερη ασάφεια στην ήδη μετέωρη αρμονικά μισή πτώση.

Ως προς το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιείται, εξακολουθεί να είναι συγγενές με τα μοτίβα της αρχικής ενότητας, ωστόσο η επεξεργασία είναι πλέον μεγαλύτερη και η συσχέτιση με τα αρχικά μοτίβα δεν είναι τόσο προφανής. Εφόσον το αρμονικό υπόβαθρο παραμένει το ίδιο και είναι εξαιρετικά λιτό, αυτά ακριβώς τα νέα ρυθμομελωδικά μοτίβα, τα οποία θα σχολιαστούν εκτενέστερα παρακάτω, αποτελούν το στοιχείο εκείνο που διαφοροποιεί την ενότητα αυτή από τις υπόλοιπες. Συνολικά, η ενότητα Γ με τα νέα μοτιβικά στοιχεία αλλά και την πλήρη απουσία υποδεσπόζουσας, παρουσιάζει μετέωρο χαρακτήρα λειτουργώντας ως μια μικρή παύση στην αδιάκοπη και αβίαστη ροή της μελωδίας των προηγούμενων ενότητων.

2.1.6. Μοτιβική Ανάλυση

Το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιείται στις φράσεις Α και Α' είναι κοινό. Η κάθε φράση αποτελείται από τρία μοτίβα, τα πρώτα δύο εκ των οποίων είναι πανομοιότυπα, ενώ το καταληκτικό μοτίβο διαφοροποιείται. Το καθένα από τα μοτίβα αυτά μπορεί να διασπαστεί σε ακόμη μικρότερα υπο-μοτίβα, τα οποία χρησιμοποιούνται σε επόμενες παραλλαγές του θέματος, μεμονωμένα, ως θραύσματα-υπενθυμίσεις του αρχικού μοτίβου και κατ' επέκταση της αρχικής μελωδίας. Για καλύτερη κατανόηση της περαιτέρω ανάλυσης θα πραγματοποιηθεί εδώ τόσο έκθεση και κατονομασία των μοτίβων του θέματος όσο και διαχωρισμός τους σε υπο-μοτίβα για τη διευκόλυνση του εντοπισμού τους στις επόμενες εμφανίσεις του "eternity theme".

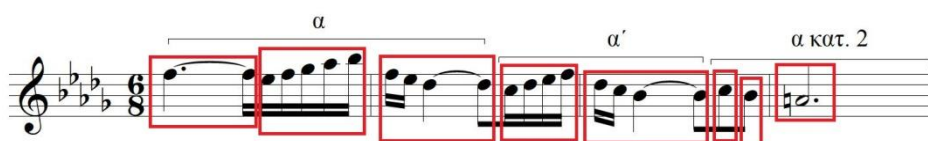
Τα μοτίβα και υπο-μοτίβα της φράσης Α:



Εικόνα 9: Κύριο Θέμα, φράση Α, μοτίβα και υπο-μοτίβα, μ. 1-4

Η φράση Α αποτελείται από τρία μοτίβα. Το μοτίβο α αποτελεί το μοτίβο αναφοράς, το αρχικό δηλαδή μοτίβο του οποίου όλα τα υπόλοιπα μοτίβα της φράσης αποτελούν λιγότερο ή περισσότερο διαφοροποιημένες εκδοχές-επαναλήψεις. Το μοτίβο αναφοράς, όπως φαίνεται και από τα κόκκινα περιγράμματα της εικόνας 9, αποτελείται από τρία συστατικά στοιχεία: τη νότα εκκίνησης, ένα βηματικό ανέβασμα δεκάτων έκτων και τέλος ένα κατέβασμα που καταλήγει στην τρίτη της τονικής. Το μοτίβο α' αποτελεί μια ελαφρώς διαφοροποιημένη επανάληψη του μοτίβου αναφοράς. Πρόκειται ουσιαστικά για μια συρρικνωμένη εκδοχή του μοτίβου α, χωρίς τη νότα εκκίνησης, με μικρότερο το βηματικό ανέβασμα των δεκάτων έκτων και ολόκληρο το μοτίβο μεταφερμένο μια τρίτη κάτω. Το καταληκτικό μοτίβο της φράσης (α κατ. 1) συνεχίζει στο ίδιο πρότυπο επεξεργασίας, με το πρώτο υπο-μοτίβο του να είναι ίδιο με αυτό του α', μεταφερμένο άλλη μια τρίτη κάτω. Στο δεύτερο μισό ωστόσο εμφανίζει μια πιο στατική κατάληξη, δικαιολογημένη από τη θέση του στο κλείσιμο της φράσης με την πτώση στη δεσπόζουσα.

Τα μοτίβα και υπο-μοτίβα της φράσης Α':



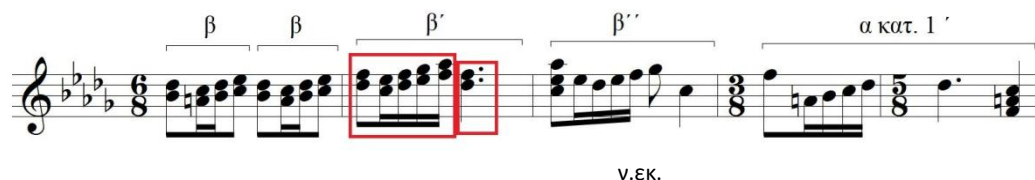
Εικόνα 10: Κύριο Θέμα, φράση Α', μοτίβα και υπο-μοτίβα, μ. 5-8

Η φράση Α' αποτελεί σχεδόν ακριβή επανάληψη της φράσης Α με μόνη διαφοροποίηση την πορεία της μελωδίας στο σημείο της πτώσης. Επομένως τα μοτίβα α και α' εμφανίζονται πανομοιότυπα, ενώ διαφορετικό είναι το καταληκτικό μοτίβο της φράσης. Το μοτίβο α κατ. 2 δεν ακολουθεί τον ίδιο τρόπο επεξεργασίας με τη διαδοχική μεταφορά των δεκάτων έκτων κατά τρίτες προς τα κάτω αλλά αποτελεί ουσιαστικά μια μεγεθυμένη μεταφορά του τρίτου θραύσματος του μοτίβου αναφοράς.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η κατάληξη όλων των μοτίβων της ενότητας, πλην του καταληκτικού μοτίβου της φράσης Α' (α κατ. 2), πραγματοποιείται σε ασθενές μέρος του

μέτρου. Η «θηλυκή» αυτή κατάληξη των μοτίβων, όπως ονομάζεται,¹⁵³ συμβάλλει στην αίσθηση της συνέχειας και της αδιάκοπης ροής της μελωδίας. Στο τελίωμα της φράσης Α' (μ. 8) αντίθετα, η κατάληξη του μοτίβου για πρώτη φορά στο ισχυρό μέρος του μέτρου και μάλιστα με αξία μισού παρεστιγμένου δημιουργεί, σε αντιδιαστολή με τα υπόλοιπα μοτίβα της ενότητας, μεγαλύτερη αίσθηση καταληκτικότητας, που αρμόζει στο τελίωμα μιας ενότητας,

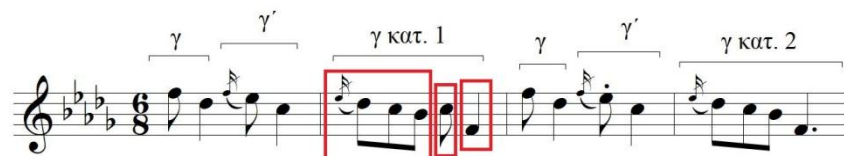
Τα μοτίβα και υπο-μοτίβα της ενότητας Β:



Εικόνα 11: Ενότητα Β, μοτίβα και υπο-μοτίβα, μ. 9-13

Η ενότητα Β αποτελείται από μια φράση των πέντε μέτρων, που εισάγει τρία νέα ρυθμομελωδικά μοτίβα (β, β' και β'') τα οποία παρουσιάζουν ωστόσο σχετική συνάφεια με το μοτίβο αναφοράς, με τις χαρακτηριστικές βηματικές κινήσεις δεκάτων έκτων που χαρακτήριζαν και τα μοτίβα του κυρίου θέματος να εξακολουθούν. Από τα μοτίβα αυτά, όπως φαίνεται και στην εικόνα 11, μόνο το β' παρουσιάζεται διχοτομημένο σε επόμενη παραλλαγή του “eternity theme”. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το καταληκτικό μοτίβο της ενότητας στα μέτρα 12-13. Το μοτίβο αυτό χαρακτηρίζεται ως α κατ. 1' καθώς είναι ουσιαστικά πανομοιότυπο με το καταληκτικό μοτίβο της φράσης Α' (α κατ. 1, μ. 3-4) με την προσθήκη της νότας εκκίνησης του μοτίβου αναφοράς στο ξεκίνημά του. Η επαναφορά του γνώριμου αυτού μοτίβου για το κλείσιμο της ενότητας βοηθά στην ομαλότερη επιστροφή της αρχικής μελωδίας που ακολουθεί.

Τα μοτίβα και υπο-μοτίβα της ενότητας Γ:



Εικόνα 12: Ενότητα Γ, φράσεις Γ και Γ', μοτίβα και υπομοτίβα, μ. 22-25

Τα μοτίβα της ενότητας Γ ξεχωρίζουν από αυτά των ενότητων Α και Β για τη μεγαλύτερη στατικότητα τους με τη διαρκή χρήση του ρυθμικού σχήματος ογδού-τετάρτου. Παρόλα αυτά εξακολουθούν να διατηρούν κάποια μοτιβική συγγένεια με το μοτίβο αναφοράς της πρώτης

¹⁵³ Δημήτριος Θέμελης, *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής: Εισαγωγή* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994), 24.

ενότητας, γεγονός που φανερώνει τη μοτιβική συνάφεια από την οποία διακρίνεται ολόκληρο το κομμάτι, με τα ρυθμομελωδικά μοτίβα και των τριών ενότητων να αναπτύσσονται ως παραλλαγές-επεξεργασίες του αρχικού μοτίβου. Η συγγένεια προκύπτει τόσο μελωδικά, από την επιλογή κυρίαρχων φθόγγων της μελωδίας του κυρίου θέματος για τα μοτίβα αυτά, όσο και ρυθμικά, από τη «θηλυκή» τους κατάληξη, που αποτελούσε αντίστοιχα σημαντικό χαρακτηριστικό των μοτίβων της ενότητας Α.

Πιο συγκεκριμένα, το μοτίβο γ αποτελείται από ένα μελωδικό διάστημα τρίτης μεταξύ της νότας εκκίνησης και της καταληκτικής νότας του μοτίβου αναφοράς (μοτίβο α), ενώ το γ' αποτελεί επανάληψή του μεταφερμένη ένα διάστημα δευτέρας προς τα κάτω με την προσθήκη της νότας εκκίνησης ως αποτζιατούρα. Τα δύο αυτά μοτίβα είναι πανομοιότυπα τόσο στη φράση Γ όσο και στη φράση Γ'. Το ρυθμικό σχήμα ογδού τετάρτου που χρησιμοποιούν, το οποίο μάλιστα είναι πανομοιότυπο τόσο στη μελωδία όσο και στη συνοδεία (δεξί και αριστερό χέρι του πιάνου), παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς στα πλαίσια του ρυθμού των 6/8 δημιουργεί συγκοπή. Με τον τρόπο αυτό δίνεται έμφαση στην ασθενή υποδιαίρεση του μέτρου, ενισχύοντας την αίσθηση αστάθειας στη μελωδία.

Το σημείο διαφοροποίησης μεταξύ των δύο φράσεων εντοπίζεται για άλλη μια φορά στα καταληκτικά τους μοτίβα. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο τμήμα και των δύο καταληκτικών μοτίβων αποτελεί ουσιαστικά τη μεταφορά του μοτίβου γ ακόμη ένα διάστημα δευτέρας προς τα κάτω, αυτή τη φορά αναλυμένου σε κίνηση βημάτων. Η διαφορά εντοπίζεται στο δεύτερο μέρος των καταληκτικών μοτίβων με το γ *κατ. 1* της φράσης Γ να πραγματοποιεί άλμα μεταξύ της πέμπτης και της βάσης της δεσπόζουσας, θυμίζοντας έντονα την κατάληξη του μοτίβου β'', ενώ το γ *κατ. 2* της φράσης Γ' να πραγματοποιεί κατευθείαν κατιών μελωδικό διάστημα τετάρτης από την τονική στη βάση της δεσπόζουσας. Η διαφορά αυτή στα καταληκτικά μοτίβα δημιουργεί για άλλη μια φορά ένα είδος ιεράρχησης μεταξύ των δύο όμοιων πτώσεων των φράσεων και προκύπτει από την κατάληξη του πρώτου καταληκτικού μοτίβου στο ασθενές ενώ του δεύτερου στο σχετικά ισχυρό μέρος του μέτρου και απευθείας στη βάση της δεσπόζουσας. Τα μοναδικά θραύσματα μοτίβου που θα χρησιμοποιηθούν σε επόμενες παραλλαγές του “eternity theme” από αυτή την ενότητα προέρχονται από το μοτίβο γ *κατ. 1*, το οποίο διασπάται σε τρία μέρη, όπως φαίνεται στην εικόνα 12.

2.1.7. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Το “eternity theme” στην πρώτη αυτή εκδοχή του αποτελεί ένα αρκετά τυπικό κομμάτι τίτλων, τόσο λόγω της τοποθέτησης του στην εισαγωγική σκηνή της ταινίας παράλληλα με την παρουσίαση των

ονομάτων των συντελεστών της, όσο και λόγω των λειτουργιών του, που προσιδιάζουν τις συνήθεις λειτουργίες των κομματιών που συνοδεύουν τις σκηνές των τίτλων αρχής (opening credits) στον κινηματογράφο. Σε ό,τι αφορά στη θέση του μουσικού αποσπάσματος στο διηγητικό κόσμο, πρόκειται ξεκάθαρα για ένα παράδειγμα μη-διηγητικής μουσικής, μουσικής δηλαδή που δεν προέρχεται από τον διηγητικό κόσμο της ταινίας.

Η μουσική των τίτλων χρησιμοποιείται συχνά ως μια εισαγωγή στην ατμόσφαιρα της ταινίας, μια ομαλή μετάβαση από τον εξωκινηματογραφικό κόσμο στον κόσμο της διήγησης. Πολύ σύνηθες φαινόμενο στη μουσική τίτλων αποτελεί η παρουσίαση του βασικού μουσικού θέματος που, είτε αυτούσιο είτε σε παραλλαγές, θα κυριαρχήσει για το υπόλοιπο της ταινίας. Ο Audissino παρομοιάζει τη μουσική τίτλων με το εξώφυλλο ενός βιβλίου το οποίο παρέχει πληροφορίες για το είδος και το περιεχόμενο της ιστορίας.¹⁵⁴ Η μουσική λειτουργεί έτσι ως μια «πρόσκληση» στο θέαμα, ως ένα κάλεσμα προς τους θεατές να ξεχάσουν για λίγο την εξωτερική πραγματικότητα, να παρασυρθούν στον κόσμο της διήγησης και να απορροφηθούν από αυτόν. Η ακολουθία των τίτλων επομένως —το βασικότερο ίσως κομμάτι της οποίας αποτελεί η μουσική, μιας και η δράση είναι συνήθως περιορισμένη— παρουσιάζει έναν τελετουργικό χαρακτήρα, συνιστώντας ένα είδος μύησης στο διηγητικό κόσμο.¹⁵⁵

Το μουσικό θέμα “By The Sea” ως ένα κομμάτι τίτλων επιβεβαιώνει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Αποτελεί την πρώτη εκδοχή του «θέματος της αιωνιότητας», που θα αποτελέσει το βασικό θεματικό υλικό ολόκληρου του soundtrack, επανεμφανιζόμενο σε διάφορες παραλλαγές κατά τη διάρκεια της ταινίας και συσχετιζόμενο με πολλά διαφορετικά αφηγηματικά γεγονότα.

Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι στην ακολουθία των τίτλων το “eternity theme” παρουσιάζεται στην πιο λιτή του μορφή, παιγμένο από σόλο πιάνο. Όλες οι επανεμφανίσεις του είναι ενορχηστρωμένες είτε για ορχήστρα είτε για μικρό οργανικό σύνολο. Η συγκεκριμένη ενορχηστρωτική επιλογή υποδηλώνει την εισαγωγική λειτουργία του μουσικού αποσπάσματος που εκτίθεται εδώ στην απλούστερη μορφή του, η οποία μάλιστα δεν εμφανίζεται ποτέ ξανά στη διάρκεια της ταινίας. Έτσι, λειτουργεί ως μια εισαγωγή στο θεματικό υλικό της μουσικής της ταινίας, αφήνοντας περιθώριο για οποιαδήποτε περαιτέρω επεξεργασία χωρίς κάποια πολύπλοκη ενορχήστρωση που ενδεχομένως θα αποσπούσε την προσοχή του θεατή από την κυρίαρχη μελωδία. Η απλότητα της ενορχήστρωσης λειτουργεί επίσης υποβοηθώντας την ενεργοποίηση αυτού που ο Audissino ονομάζει “the pleasure of recognition”, δηλαδή την προσκόλληση του θέματος στο μυαλό

¹⁵⁴ Audissino, *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*, 137.

¹⁵⁵ Giorgio Biancorosso, “Beginning Credits and Beyond: Music and the Cinematic Imagination,” *ECHO: a music-centered journal* 3, no. 1 (Spring 2001), <http://www.echo.ucla.edu>.

του θεατή στην απλούστερη μορφή του, ώστε σε κάθε του επανεμφάνιση να προκαλείται τόσο η ευχαρίστηση που προκύπτει από την αναγνώριση ενός οικείου μουσικού θέματος ή μοτίβου όσο και η νοητή ανάκληση των αφηγηματικών γεγονότων και νοημάτων με τα οποία είχε προηγουμένως συνδεθεί το συγκεκριμένο μουσικό θέμα.¹⁵⁶

Η κίνηση της κάμερας λειτουργεί σε συνδυασμό με τη μουσική στη λειτουργία «πρόσκλησης» του θεατή με το σταδιακό pan-in προς το σπίτι να απορροφά σχεδόν στην κυριολεξία το θεατή μέσα στον κόσμο της διήγησης, αποκόπτοντάς τον από τον εξωτερικό κόσμο και δημιουργώντας την προσμονή για την αποκάλυψη του τι ακριβώς βρίσκεται στο εσωτερικό του σπιτιού. Η αίσθηση προσμονής που δημιουργείται από το σταδιακό πλησίασμα της κάμερας, ενισχύεται από το μουσικό θέμα και ιδιαίτερα από την κατάληξη αυτού στη δεσπόζουσα. Με τη μισή πτώση στο τελείωμα του eternity theme —όπως άλλωστε και με τη γενικότερη απουσία τέλειας πτώσης σε ένα τονικό κατά τα άλλα κομμάτι— αποφεύγεται η δημιουργία αίσθησης κάποιας ολοκλήρωσης της μελωδίας. Αντίθετα η αίσθηση που αφήνει το κομμάτι είναι αυτή του μετέωρου, δημιουργώντας εντονότερη προσδοκία για τα όσα πρόκειται να ακολουθήσουν. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός ότι η μουσική ξεκινά αμέσως μετά το κλείσιμο της αφήγησης η οποία τελειώνει με την ερώτηση «Θα 'ρθεις;». Η λήξη της voice-over αφήγησης φαίνεται έτσι να λειτουργεί ως προτροπή για την έναρξη της μουσικής και αντίστροφα, η κατάληξη του “eternity theme” να λειτουργεί δίνοντας το σήμα για το ξεκίνημα της αποκάλυψης του διηγητικού κόσμου.

Στην αίσθηση του ανοικτού τέλους που λειτουργεί ως πρόσκληση για τη συνέχιση της αφήγησης συμβάλλει και η μορφολογία του κομματιού. Οι ενότητες εμφανίζονται με τη διάταξη ΑΒΑΓΑΓ, θυμίζοντας ένα ροντό στο οποίο το κύριο θέμα (ενότητα Α) επανέρχεται διαρκώς ανάμεσα από παρεμβολές δευτερευόντων θεμάτων, με τη διαφορά ότι αντί να υπάρχει κατάληξη στο κύριο θέμα προστίθεται μια επιπλέον τρίτη ενότητα. Η επιλογή αυτή δικαιολογείται απόλυτα από την ιδιότητα της πρώτης αυτής εκδοχής του “eternity theme” ως κομμάτι τίτλων. Με την κατάληξη στην ενότητα Γ αντί για την ενότητα Α που έχει ήδη εδραιωθεί στο αντί του θεατή ως κυρίαρχη μελωδία μέσω των συνεχών επανεμφανίσεών της, ενισχύεται η εντύπωση της ανοικτής, μετέωρης και μη οριστικής λήξης το κομματιού. Όπως ακριβώς οι τίτλοι συνιστούν το άνοιγμα της ταινίας με βασικό στόχο τη δημιουργία επιθυμίας για θέαση της συνέχειάς της, κατά τον ίδιο τρόπο, η μουσική κλείνοντας με την ενότητα Γ εντείνει την προσμονή για την επαναφορά της γνώριμης κυρίαρχης μελωδίας της ενότητας Α, η οποία και επανέρχεται στην επόμενη σημαντική σκηνή της ταινίας με την εμφάνιση για πρώτη φορά του πρωταγωνιστή, Αλέξανδρου, στο παρόν της αφήγησης.

¹⁵⁶ Audissino, *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*, 135-136.

Σε ό,τι αφορά στην κατηγοριοποίηση των λειτουργιών της μουσικής σύμφωνα με τη μέθοδο του Audissino, η αίσθηση παλμού και περιοδικότητας που προσδίδει το “eternity theme” στην κίνηση πλησιάσματος της κάμερας στο αρχοντικό σπίτι εντείνοντας έτσι την εντύπωση της απορρόφησης από το διηγητικό κόσμο, εμπίπτει στις λεγόμενες χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες της μουσικής. Επίσης, ως εισαγωγή στο διηγητικό κόσμο, η μουσική συμβάλλει στην δημιουργία ατμόσφαιρας και στη σκιαγράφηση του τόνου της ταινίας επιτελώντας με τον τρόπο αυτό micro-emotive λειτουργίες. Παράλληλα, με την πρώτη αυτή έκθεση, δημιουργεί την προϋπόθεση για ανάπτυξη συναισθηματικών μοτίβων, λειτουργώντας ως ένα σημείο αναφοράς για κάθε επόμενη εμφάνιση-παραλλαγή του “eternity theme”, στοιχείο που εμπίπτει στις macro-emotive λειτουργίες της μουσικής.

Ο εσωτερικός ρυθμός βαλς που χαρακτηρίζει τη ρυθμική συνοδεία ολόκληρου του κομματιού σε συνδυασμό με τα ρυθμομελωδικά μοτίβα με συνεχή δέκατα έκτα που δεν καταλήγουν ποτέ στο ισχυρό καθώς και την πλήρη απουσία τέλειας πτώσης δημιουργούν την αίσθηση της αδιάκοπης ροής, της συνεχούς επανεκκίνησης της μελωδίας, η οποία δε φτάνει ποτέ σε οριστικό τέλος. Παράλληλα, η μορφολογική δομή του κομματιού με τις διαρκείς επανεμφάνισεις της ενότητας A παρουσιάζει χαρακτηριστική κυκλικότητα. Επομένως είναι φανερό πως τα βασικά χαρακτηριστικά του μουσικού θέματος —η διαρκής επανεκκίνηση της μελωδίας, η απουσία οριστικού τέλους αλλά και η κυκλικότητα— πέραν των υπόλοιπων λειτουργιών τους, παρουσιάζουν συνάφεια με ορισμένα από τα βασικότερα νοήματα της ταινίας όπως η κυκλικότητα της ζωής, η μη γραμμική αντίληψη του χρόνου και η συμφιλίωση με τις έννοιες της ζωής και του θανάτου ως δύο όψεις του ίδιου νομίσματος που συνυπάρχουν στην αιωνιότητα. Το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας αποτελεί επομένως χαρακτηριστικό παράδειγμα της «μουσικής μετάφρασης» της κινηματογραφικής γλώσσας του Αγγελόπουλου από την Ελένη Καραϊνδρου.

2.2. «Κλαις»

Χρονική τοποθέτηση στην ταινία: 00:03:15-00:04:10

2.2.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Το απόσπασμα αποτελεί μια σκηνή από την παιδική ηλικία του βασικού πρωταγωνιστή της ταινίας, του Αλέξανδρου. Ο μικρός Αλέξανδρος βρίσκεται στο δωμάτιό του όταν οι φίλοι του τον ειδοποιούν σφυρίζοντας να τους συναντήσει. Περιπατώντας στις μύτες των ποδιών βγαίνει από το δωμάτιό του και, προσπαθώντας να μη γίνει αντιληπτός από τους μεγαλύτερους, κατευθύνεται προς τις σκάλες. Από το διπλανό δωμάτιο ακούγεται το τραγούδι «Κλαις» μαζί με ήχους από γέλια που προέρχονται

πιθανότατα από τους γονείς του Αλέξανδρου. Το τραγούδι δυναμώνει σε ένταση καθώς το παιδί πλησιάζει και κοντοστέκεται έξω από το συγκεκριμένο δωμάτιο λίγο πριν κατέβει τελικά τις σκάλες και κατευθυνθεί έξω από το σπίτι. Το τραγούδι εισέρχεται για ελάχιστα δευτερόλεπτα και στο επόμενο πλάνο όπου ο Αλέξανδρος κατευθύνεται προς την παραλία σε πολύ χαμηλή όμως ένταση και τελικά εξαφανίζεται εντελώς με ένα μικρό fade-out.

2.2.2. Η μουσική

Πρόκειται για το γνωστό τραγούδι «Κλαις» σε μουσική Λέο Ραπίτη, στίχους Κώστα Κοφινιώτη και ερμηνεία της Σοφίας Βέμπο. Το τραγούδι γράφτηκε αρχικά για την επιθεώρηση «Σιρουέτα» του 1938.¹⁵⁷ Η ποιότητα του ήχου, που δίνει μάλιστα την εντύπωση ότι η μουσική προέρχεται από γραμμόφωνο, είναι αποκαλυπτική για τη χρονική τοποθέτηση του τραγουδιού, ακόμη και για κάποιον που δε γνωρίζει την προέλευσή του.

2.2.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Το τραγούδι «Κλαις» ανήκει στη διηγητική μουσική της ταινίας. Η ποιότητα του ήχου αλλά και οι αυξομειώσεις της έντασης καθώς ο Αλέξανδρος πλησιάζει ή απομακρύνεται από το δωμάτιο στο οποίο βρίσκεται η ηχητική πηγή κάνουν ξεκάθαρο το γεγονός ότι το τραγούδι προέρχεται από το διηγητικό κόσμο της ταινίας. Μάλιστα, η μουσική αναμιγνύεται με ήχους από γέλια, πιθανότατα των γονιών του Αλέξανδρου.

Σε ό,τι αφορά στις λειτουργίες του συγκεκριμένου μουσικού αποσπάσματος, οι αυξομειώσεις της έντασης βοηθούν στην αντίληψη του χώρου, υποδηλώνοντας την απόσταση του μικρού παιδιού από την ηχητική πηγή και άρα από τους γονείς από τους οποίους προσπαθεί να το σκάσει. Η μουσική επιτελεί δηλαδή εδώ χωρο-αντιληπτικές λειτουργίες. Επίσης, σε συνδυασμό με τους ήχους από γέλια που ακούγονται, παρουσιάζει micro-emotive λειτουργίες προσδίδοντας στη σκηνή μια ανάλαφρη ατμόσφαιρα ανεμελιάς, χαρακτηριστικό της παιδικής ηλικίας που απεικονίζεται. Τέλος, η ποιότητα του ήχου καθώς και η πιθανή εξωκινηματογραφική γνώση των θεατών για τη χρονική προέλευση του τραγουδιού λειτουργούν ως έμμεσες-υπαινικτικές λειτουργίες για την τοποθέτηση της συγκεκριμένης ακολουθίας σκηνών στο χρονικό πλαίσιο του παρελθόντος.

¹⁵⁷ Ελένη Κεφαλληνού, «Βιογραφία: Σοφία Βέμπο, Η Τραγουδίστρια της Νίκης», 10 Φεβρουαρίου, 2018, <https://www.tralala.gr/mousikes-biografies-sofia-bempo-h-tragoudistria-ths-nikhs/>.

2.3. “Eternity Theme” 1^η παραλλαγή

Χρονική τοποθέτηση στην ταινία: 00:07:44-00:08:08 και 00:08:20-00:09:50

2.3.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Η σκηνή λαμβάνει χώρα στο εσωτερικό του σπιτιού του Αλέξανδρου στη Θεσσαλονίκη, στο παρόν πλέον της ταινίας. Ο Αλέξανδρος έχει μόλις ολοκληρώσει μια συζήτηση με την Ουρανία, τη γυναίκα που τον φροντίζει, σχετικά με την ασθένειά του και την επικείμενη εισαγωγή του στο νοσοκομείο. Μετά την αποχώρηση της Ουρανίας, κατευθύνεται σκεπτικός προς το παράθυρο. Πατάει το κουμπί του CD player που βρίσκεται εκεί δίπλα και η μουσική ξεκινά, παίζοντας το ίδιο θέμα που ακούστηκε στους τίτλους έναρξης της ταινίας από σόλο πιάνο, αυτή τη φορά στη συμφωνική του εκδοχή, από ολόκληρη ορχήστρα. Αφήνει να ακουστούν μονάχα μερικά δευτερόλεπτα από το κομμάτι κατά τα οποία κοιτά επίμονα απέναντι, έξω από το παράθυρο και αμέσως ξαναπατά το κουμπί σταματώντας τη μουσική απότομα. Η κάμερα στρέφεται στο απέναντι διαμέρισμα και η ίδια μουσική ξαναξεκινά από την αρχή. Η προέλευση της μουσικής εξηγείται λίγα δευτερόλεπτα αργότερα από τη voice-over αφήγηση του Αλέξανδρου που αποκαλύπτει πως το συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι αποτελεί τη μοναδική του επαφή με τον έξω κόσμο, καθώς στέκεται ως αφορμή για έναν ιδιότυπο μουσικό διάλογο με τον άγνωστο που μένει απέναντί του. Η αφήγηση και η μουσική εξακολουθούν, ενώ η σκηνή αλλάζει και το πλάνο μεταφέρεται έξω δείχνοντάς τον Αλέξανδρο να περπατά μαζί με το σκύλο του στην παραλία της Θεσσαλονίκης. Ο πρωταγωνιστής εκφράζει την περιέργειά του για την ταυτότητα αυτού του αγνώστου καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως προτιμά τελικά να μην την ανακαλύψει, ενώ μιλά και για τη συνειδητοποίηση της σοβαρότητας της ασθένειάς του. Η μουσική ολοκληρώνεται ήδη στα μέσα της σκηνής, πριν την ολοκλήρωση του μονολόγου του Αλέξανδρου, αμέσως μετά από τα λόγια «Έγιναν όλα τόσο γρήγορα. Κι έπειτα το σκοτάδι. Η σιωπή γύρω μου... η σιωπή».

2.3.2. Η μουσική

Το μουσικό απόσπασμα αποτελεί την πρώτη παραλλαγή του “eternity theme” που συμμετείχε στη σκηνή των τίτλων. Η παραλλαγή είναι κατά βάση ενορχηστρωτική, με το ίδιο μουσικό θέμα που ακούστηκε αρχικά από σόλο πιάνο να παρουσιάζεται εδώ από ορχήστρα αποτελούμενη από σύνολο εγχόρδων, μαντολίνο, ακορντεόν, κόντρο, φαγκότο, κλαρινέτο και όμποε. Τόσο η αρμονία όσο και τα ρυθμομελωδικά μοτίβα της παραλλαγής παραμένουν κατά βάση τα ίδια με αυτά της πρώτης εμφάνισης του “eternity theme”. Εφόσον πρόκειται για αποκλειστικά ενορχηστρωτική —και δευτερευόντως μορφολογική— αλλά όχι αρμονική ή μοτιβική επεξεργασία, το μουσικό θέμα

παραμένει άμεσα αναγνωρίσιμο και οι λειτουργίες που προκύπτουν από την επαναφορά ενός ήδη γνώριμου μουσικού αποσπάσματος γίνεται εύκολα αντιληπτές.

Σχετικά με τον τρόπο επεξεργασίας του “eternity theme” στην ενορχηστρωτική αυτή παραλλαγή οι μελωδίες των τριών ενοτήτων μοιράζονται μεταξύ διαφορετικών σολιστικών οργάνων κάθε φορά, ενώ παράλληλα, πέρα από τα βασικά συνοδευτικά ρυθμομελωδικά μοτίβα που είχαν ήδη παρουσιαστεί στην αρχική εκδοχή του θέματος, εισάγονται νέα συνοδευτικά μοτίβα και δευτερεύουσες μελωδίες, δημιουργώντας ένα πλουσιότερο —ηχοχρωματικά και αντιστικτικά— αποτέλεσμα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αντίστιξη που εισάγεται από τα τσέλα στην πρώτη επαναφορά της ενότητας Α στο μέτρο 13 (Εικόνα 13). Μια λίγο παραλλαγμένη εκδοχή αυτής της αντίστιξης χρησιμοποιείται και στην ενότητα Γ για τα τσέλα (μ. 25-28), με τη βασική μελωδία να δίνεται στο όμποε. Ταυτόχρονα άλλη μια δευτερεύουσα μελωδική γραμμή εισάγεται από τα πρώτα βιολιά και —με το ίδιο ρυθμικό μοτίβο και μικρές παραλλαγές στη μελωδία— και από τα κλαρινέτα (Εικόνα 14). Το ρυθμικό αυτό μοτίβο αποτελεί ουσιαστικά μία μικρή παραλλαγή του βασικού μοτίβου της μελωδίας της ενότητας Γ, με τη διάσπαση του αρχικού ογδόου σε δύο δέκατα έκτα. Το νέο αυτό ρυθμικό μοτίβο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς δημιουργεί επιπλέον ώθηση, με τα δέκατα έκτα, από το ισχυρό προς το ασθενές όπου πραγματοποιείται στάση, ενισχύοντας την αίσθηση της συγκοπής που προκαλείται έτσι κι αλλιώς από το βασικό ρυθμικό μοτίβο, όπως είχε σχολιαστεί στην πρώτη εκδοχή του θέματος.

13
 Oboe *mp*
 Clarinet in B \flat
 Bassoon
 Horn in F
 Mandolin
 Accordion
 Violin I
 Violin II *p*
 Viola *p*
 Cello *p*
 Double Bass *p*

Εικόνα 13: Ενότητα Α, αντίστιξη στα τσέλα, μ. 13-20

25
 Oboe
 Clarinet in B \flat *p dolce*
 Bassoon
 Horn in F
 Mandolin
 Accordion
 Violin I *p dolce*
 Violin II
 Viola
 Cello *arco* *p dolce*
 Double Bass *p*

Εικόνα 14: Ενότητα Γ, αντίστιξεις σε κλαρινέτα, πρώτα βιολιά, τσέλα, μ. 25-28

Το αρμονικό υπόβαθρο της πρώτης αυτής παραλλαγής παραμένει το ίδιο με την πρώτη εκδοχή του “eternity theme”, καθώς οι προστιθέμενες αντιστίξεις δεν αλλάζουν κατά βάση το συγχορδιακό υλικό. Ολόκληρο το κομμάτι κινείται στον τονικό χώρο της Σι ύφεση ελάσσονας με μια μικρή τονική απόκλιση στη σχετική μείζονα στην ενότητα Β. Η μοναδική διαφορά μεταξύ των παραλλαγών, παρατηρείται στην εναρμόνιση του προτελευταίου μέτρου της ενότητας Β. Συγκεκριμένα, η εναρμόνιση του δεύτερου μισού του μοτίβου β’ που εμφανίζει αυτό το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο της συγκοπής με το μελωδικό άλμα πέμπτης προς τα κάτω, διαφοροποιείται τόσο μεταξύ των δύο εμφανίσεων της ενότητας Β στην ορχηστρική αυτή παραλλαγή του θέματος, όσο και σε σχέση με την εναρμόνιση της αρχικής εκδοχής του “eternity theme” από σόλο πιάνο. Η μεγαλύτερη διαφοροποίηση δημιουργείται μεταξύ της αρχικής εκδοχής και της πρώτης εμφάνισης της ενότητας Β στην πρώτη παραλλαγή (Εικόνες 15 και 16), καθώς στη δεύτερη περίπτωση με την αλλαγή συγχορδίας διαφοροποιείται ο αρμονικός ρυθμός τονίζοντας τη συγκοπή που δημιουργείται στο δεύτερο μισό του ρυθμομελωδικού μοτίβου.

Εικόνα 15: "Eternity theme", Σόλο Πιάνο, μ. 11

Εικόνα 16: "Eternity Theme" 1η παραλλαγή, μ. 11

Εικόνα 17: "Eternity Theme" 1η παραλλαγή, μ. 11

Τέλος, ως προς τη μορφολογική διαφοροποίηση, οι ενότητες, στη δεύτερη, ολοκληρωμένη έκθεση της παραλλαγής, παρουσιάζονται με τη διάρθρωση ABABΓA, διαφορετική από τη δομή της αρχικής εκδοχής (ABAΓAΓ). Οι δύο βασικές διαφορές εντοπίζονται πρώτον στη διαδοχή των ενότητων B και Γ χωρίς την παρεμβολή του κυρίου θέματος A και δεύτερον στο κλείσιμο της παραλλαγής με το την ενότητα A, αντί για την ενότητα Γ με την οποία είχε καταλήξει η αρχική εκδοχή του “eternity theme”. Η προσδοκία για επαναφορά της κυρίαρχης μελωδίας της ενότητας A που καλλιέργησε η κατάληξη του “eternity theme” στη σκηνή των τίτλων εκπληρώνεται μόλις μερικά λεπτά αργότερα με την πρώτη αυτή παραλλαγή. Η κατάληξη της αρχικής εκδοχής επιμηκύνει έτσι την εσωτερική φόρτιση του θέματος μέχρι την επαναφορά της κυρίαρχης μελωδίας της ενότητας A στην πρώτη του παραλλαγή και γεφυρώνει τις δύο σκηνές σχηματίζοντας τη συνολική δομή ABAΓAΓ-ABABΓA. Η κατάληξη της πρώτης παραλλαγής με την ενότητα A από την άλλη, ολοκληρώνει πλέον αυτή την πρώτη έκθεση του “eternity theme”, καθώς αυτό δε θα εμφανιστεί με τα ίδια ρυθμομελωδικά χαρακτηριστικά-αρμονικό υπόβαθρο παρά μόνο κοντά στο τέλος της ταινίας, δηλαδή μιάμιση ώρα αργότερα.

2.3.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Στην πρώτη αποσπασματική έκθεση της πρώτης αυτής παραλλαγής του “eternity theme” (07:44-08:08) προλαβαίνουν να ακουστούν μόνο η ενότητα A και η μισή από την ενότητα B, καθώς η μουσική διακόπτεται απότομα, στη μέση μάλιστα του μέτρου, με τον Αλέξανδρο να κλείνει το στερεοφωνικό. Το απόσπασμα ανήκει στη διηγητική μουσική της ταινίας, αφού η κίνηση του πρωταγωνιστή να πατά το κουμπί του στερεοφωνικού αποτυπώνεται στην κάμερα και είναι αυτή που ξεκινά αρχικά και διακόπτει έπειτα το άκουσμα της μουσικής. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εντύπωση που προκαλείται από την είσοδο της προηγουμένως εκλαμβανόμενης ως μη-διηγητικής μουσικής στο διηγητικό κόσμο, που συνιστά το φαινόμενο της λεγόμενης διηγηματοποίησης της μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, το “eternity theme” έχει ήδη συμπεριληφθεί στην αφήγηση της ταινίας, σε εκδοχή από σόλο πιάνο, ως το μη-διηγητικό μουσικό θέμα της σκηνής των τίτλων. Παρά το γεγονός ότι στην παρούσα σκηνή χρησιμοποιείται μια παραλλαγμένη εκδοχή του το “eternity theme” παραμένει αναγνωρίσιμο και η χρήση του ως μέρος του διηγητικού κόσμου, και μάλιστα ως του μουσικού κομματιού που χρησιμοποιεί ο βασικός πρωταγωνιστής της ταινίας για τη συνομιλία με τον άγνωστο γείτονά του, προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση. Στην αντίληψη του φαινομένου της διηγηματοποίησης από τους θεατές συμβάλλει η κοντινή χρονικά έκθεση των δύο μουσικών θεμάτων, μέσα στα πρώτα δέκα λεπτά της ταινίας.

Η διηγηματοποίηση δημιουργεί την εντύπωση, είτε ότι η αφήγηση, εντάσσοντας εκ των προτέρων το “eternity theme” στο μη-διηγητικό της φάσμα, έχει προϋπάρχουσα γνώση του διηγητικού κόσμου και της σημασίας που πρόκειται να διαδραματίσει το συγκεκριμένο μουσικό θέμα για αυτόν, είτε ότι οι πρωταγωνιστές έχουν επίγνωση της μη-διηγητικής διάστασης της ταινίας, άρα κατά συνέπεια έχουν και επίγνωση της τεχνητής φύσης του διηγητικού τους κόσμου, γεγονός που έρχεται σε αντίφαση με τον ίδιο τον ορισμό της διήγησης. Με τον τρόπο αυτό, η μουσική δημιουργεί ένα «παιχνίδι» μεταξύ των διαφορετικών αφηγηματικών επιπέδων της ταινίας αποκαλύπτοντας την τεχνητή φύση της, αντί να τη συγκαλύπτει. Αυτή η αποκάλυψη της τεχνητής φύσης του κινηματογράφου, όπου η αφήγηση-παντογνώστης, εισάγει εκ των προτέρων στη μη-διηγητική μουσική της μουσικά θέματα τα οποία ανήκουν παράλληλα στον κόσμο των πρωταγωνιστών, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη λειτουργία της μουσικής στον κλασικό κινηματογράφο του Hollywood όπου η μουσική αποτελούσε εργαλείο για τη διατήρηση της ψευδαίσθησης του ρεαλισμού.

Το «παιχνίδι» της μουσικής με τα αφηγηματικά επίπεδα συνεχίζεται και στη δεύτερη, ολοκληρωμένη έκθεση της πρώτης παραλλαγής του “eternity theme”, στην ίδια σκηνή (08:20-09:50). Μερικά δευτερόλεπτα παύσης μετά από την απότομη διακοπή της μουσικής το “eternity theme” ξαναξεκινά από την αρχή δίνοντας την εντύπωση ότι πέρασε πλέον στο μη-διηγητικό κομμάτι της ταινίας, ως underscore για τη voice-over αφήγηση του Αλέξανδρου που ακολουθεί. Ωστόσο, η επεξήγηση που έρχεται από την αφήγηση αυτή («Τον τελευταίο καιρό η μόνη μου επαφή με τον κόσμο είναι αυτός ο άγνωστος από απέναντι που μου απαντά με την ίδια μουσική») αποκαλύπτει την πραγματική προέλευση της μουσικής, από το απέναντι διαμέρισμα, την αποκαθιστά δηλαδή στην αντίληψη του θεατή ως διηγητική μουσική. Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται «διηγητική αποκάλυψη» (diegetic reveal), δηλαδή ετεροχρονισμένη αποκάλυψη της προέλευσης της μουσικής από το εσωτερικό του διηγητικού κόσμου.

Η πορεία της πρώτης παραλλαγής του “eternity theme” μεταξύ των αφηγηματικών επιπέδων της ταινίας δε σταματά εκεί. Με την αλλαγή της σκηνής πραγματοποιείται τελικά όντως από-διηγηματοποίηση (de-diegetization) του μουσικού θέματος, δηλαδή πέρασμά του από το διηγητικό στο μη-διηγητικό κόσμο. Ο Αλέξανδρος βρίσκεται πλέον στην παραλία της Θεσσαλονίκης περπατώντας βόλτα με το σκύλο του, ενώ το “eternity theme” εξακολουθεί. Η ένταση και η ποιότητα της μουσικής παραμένουν ίδιες παρόλο που το διαμέρισμα το οποίο εκλαμβάνόταν ως ηχητική πηγή έχει απομακρυνθεί. Η προέλευση της μουσικής από τη συγκεκριμένη ηχητική πηγή δεν μπορεί πλέον να δικαιολογηθεί και επομένως στο σημείο αυτό γίνεται αντιληπτό το πέρασμα του “eternity

theme” από το διηγητικό στο μη-διηγητικό κόσμο μέσα στη διάρκεια του ίδιου του μουσικού αποσπάσματος.

Επομένως, συνολικά, το “eternity theme” στην αρχική εκδοχή και την πρώτη παραλλαγή του, ακολουθεί την εξής πορεία ως προς την τοποθέτησή του στην αφήγηση:

1. Μη διηγητική μουσική: “eternity theme”, αρχική εκδοχή - τίτλοι αρχής
2. Διηγητική μουσική [διηγηματοποίηση]: “eternity theme”, ξεκίνημα 1^{ης} παραλλαγής – ηχητική πηγή το στερεοφωνικό του Αλέξανδρου
3. Εντύπωση μη-διηγητικής μουσικής: επανεκκίνηση της 1^{ης} παραλλαγής μέχρι και τη φράση «που μου απαντά με την ίδια μουσική» όπου συντελείται διηγητική αποκάλυψη
4. Διηγητική μουσική: επαναπροσδιορισμός της τοποθέτησης της επανεκκίνησης της 1^{ης} παραλλαγής μετά τη διηγητική αποκάλυψη
5. Μη-διηγητική μουσική [από-διηγηματοποίηση]: μέσα στη διάρκεια του κομματιού, με την αλλαγή σκηνής από το διαμέρισμα στην εικόνα του Αλέξανδρου στην παραλία

Μέσα σε δύο μόνο εμφανίσεις το θέμα έχει αλλάξει αφηγηματική τοποθέτηση πέντε φορές, ενώ στην πρώτη του παραλλαγή έχουν παρουσιαστεί συμπεκνωμένα τα τρία βασικά φαινόμενα μετατόπισης της θέσης της μουσικής στην αφήγηση: διηγηματοποίηση, διηγητική αποκάλυψη και από-διηγηματοποίηση. Αυτή η διαρκής εναλλαγή του ίδιου μουσικού αποσπάσματος μεταξύ των αφηγηματικών επιπέδων και η συνεχής διατάραξη της αντίληψης του θεατή για την προέλευση της μουσικής λειτουργεί ως ενθάρρυνση μιας πιο ενεργητικής στάσης παρακολούθησης. Επομένως η αφηγηματική τοποθέτηση του μουσικού αποσπάσματος διαθέτει στην προκειμένη περίπτωση και λειτουργικό σκοπό.

Σε ό,τι αφορά στις λειτουργίες της παραλλαγής που ξεφεύγουν από τις επιρροές της αφηγηματικής της τοποθέτησης, όπως προαναφέρθηκε στο σχολιασμό της μορφολογικής δομής του αποσπάσματος, η επανάληψη του μουσικού θέματος που εμφανίστηκε στους τίτλους αρχής, παραλλαγμένου αλλά ωστόσο πλήρως αναγνωρίσιμου και η σύνδεσή του με το βασικό πρωταγωνιστή της ταινίας ως «ο μοναδικός διάυλος επικοινωνίας του με τον έξω κόσμο», το καθιερώνουν ως κεντρικό μουσικό θέμα, όχι μόνο του μη-διηγητικού μέρους του soundtrack αλλά και του ίδιου του διηγητικού κόσμου, μέσω του Αλέξανδρου και της σημασίας που φανερώνεται ότι έχει για εκείνον η μουσική αυτή. Επομένως η πρώτη παραλλαγή του “eternity theme” αποδεικνύει πως, ως το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας, δεν ανήκει απλώς στα στοιχεία που αφορούν στην

πλαισίωση της αφήγησης και την παρουσίαση του διηγητικού της κόσμου, αλλά αποτελεί εσωτερικό-συστατικό στοιχείο του κινηματογραφικού κόσμου του πρωταγωνιστή.

Η επανάληψη του “eternity theme” σε μια εύκολα αναγνωρίσιμη εκδοχή οδηγεί επίσης σε αυτό που ο Audissino αποκαλεί “pleasure of recognition”, δηλαδή ευχαρίστηση που προκαλείται από την επανεμφάνιση ενός οικείου και καθιερωμένου μουσικού θέματος, συμβάλλοντας έτσι στη διατήρηση μιας ενιαίας ατμόσφαιρας στην ταινία, επιτελώντας δηλαδή macro-emotive λειτουργίες.

Παράλληλα, στο σημείο από-διηγηματοποίησης της μουσικής —στην αλλαγή των σκηνών μεταξύ του διαμερίσματος και της παραλίας— η μουσική λειτουργεί επίσης χρονο-αντιληπτικά, ως παράγοντας που προσδίδει χρονική συνέχεια μεταξύ των δύο σκηνών. Η μουσική αλλάζει αφηγηματικό επίπεδο χωρίς να διακόπτει τη ροή και συνέχειά της, ομαλοποιώντας τη συνέχιση του voice-over εν μέσω αλλαγής σκηνής και επιτυγχάνοντας χρονική και νοηματική συνοχή.

Τέλος η παραλλαγή επιτελεί αφηγηματικές λειτουργίες, αφού γύρω της πλέκεται η ιστορία της αποξένωσης του Αλέξανδρου από τον κόσμο. Αποτελώντας αφορμή για την παροχή πληροφοριών για την προσωπικότητα του πρωταγωνιστή, απαραίτητων για την κατανόηση του συνόλου της ταινίας, συνιστά κινητήριο δύναμη για τη συνέχιση της αφήγησης. Η λειτουργία αυτή παραπέμπει στις άμεσες γνωστικές λειτουργίες του Audissino αλλά δεν μπορεί να θεωρηθεί ως τέτοια, καθώς δε μεταδίδει άμεσα πληροφορίες για στοιχεία της προσωπικότητας του Αλέξανδρου μέσω συγκεκριμένων μουσικών χαρακτηριστικών. Λειτουργεί απλά ως αφορμή για την αποκάλυψη των στοιχείων αυτών από την αφήγηση, δηλώνοντας έτσι τη μεγάλη σημασία της μουσικής για τον Αγγελόπουλο, ο οποίος τη χρησιμοποιεί ως «κλειδί» για το ξετύλιγμα της προσωπικότητας του πρωταγωνιστή.

2.4. “Eternity Theme” 2^η παραλλαγή

Χρονική τοποθέτηση στην ταινία: 00:24:32 – 00:25:55

2.4.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Η πρώτη εμφάνιση της 2^{ης} παραλλαγής του “eternity theme” έπεται της επίσκεψης του πρωταγωνιστή στο σπίτι της κόρης του. Μετά την παρεμβολή ενός νοητού flashback στην ευτυχισμένη ημέρα του παρελθόντος πραγματοποιείται επιστροφή στο παρόν της ταινίας και στο σπίτι της κόρης του Αλέξανδρου. Εκείνη και ο άντρας της τον ενημερώνουν ότι πουλήσανε το σπίτι της θάλασσας και αρνούνται να κρατήσουν το σκύλο του όσο εκείνος θα λείπει σε ταξίδι, όπως τους

έχει πληροφορήσει. Μετά από μια σύντομη κουβέντα με την κόρη του ο Αλέξανδρος ετοιμάζεται να φύγει, φανερά συγκινημένος, χωρίς να έχει υπάρξει ουσιαστικός αποχαιρετισμός μεταξύ τους, αφού της έχει αποκρύψει την πραγματική αιτία της επερχόμενης απουσίας του, δηλαδή την ασθένειά του και την εισαγωγή του στο νοσοκομείο. Μερικά δευτερόλεπτα πριν την αποχώρησή του από το διαμέρισμα ξεκινά η 2^η παραλλαγή του “eternity theme”. Με το κλείσιμο της πόρτας και την αλλαγή της σκηνής η μουσική εξακολουθεί, συνοδεύοντας πλέον τον πρωταγωνιστή κατευθυνόμενο κάπου με το αυτοκίνητό του. Κάνοντας στάση στην άκρη του δρόμου, ο Αλέξανδρος παρατηρεί στιγμιαία στο φανάρι τον μικρό Αχιλλέα που είχε γνωρίσει νωρίτερα σώζοντάς τον από τους σωματέμπορους. Φανερά καταβεβλημένος από τον πόνο, μπαίνει σε ένα κοντινό φαρμακείο και παίρνει επί τόπου το φάρμακο που του προσφέρουν. Η μουσική σταματά αμέσως μετά, λίγο πριν ο Αλέξανδρος εξέλθει από το φαρμακείο.

2.4.2. Η μουσική

Το συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα αποτελεί τη δεύτερη παραλλαγή του “eternity theme”, του θέματος δηλαδή που αποτέλεσε το κομμάτι των τίτλων και ξαναεμφανίστηκε ενορχηστρωτικά παραλλαγμένο στη σκηνή του ιδιότυπου μουσικού διαλόγου του Αλέξανδρου με το γείτονά του. Η δεύτερη αυτή παραλλαγή του “eternity theme”, αποτελείται από τρία συστατικά στοιχεία: έναν ισοκράτη εγχόρδων (κοντραμπάσα και βιολοντσέλα) που παραμένει ως υπόβαθρο καθ’ όλη τη διάρκεια του αποσπάσματος, τη μελωδία του ακορντεόν η οποία χρησιμοποιεί, θραυσματικά, μοτίβα από τη φράση Α του “eternity theme” και τέλος, στα βιολιά και τις βιόλες, ένα σταθερό μοτίβο δύο ογδόων-τετάρτου που σχηματίζει υπερκείμενες τέταρτες και οδηγεί από την άρση στη θέση μεταξύ των μοτιβικών θραυσμάτων της μελωδίας. Στο τελευταίο αυτό μοτίβο δίνεται η ονομασία «μοτίβο του χρόνου» (μοτίβο χ) για λόγους που θα αποκαλυφθούν παρακάτω, στην ανάλυση της λειτουργικότητας του μουσικού αποσπάσματος.

Εικόνα 18: “Eternity theme”, 2η παραλλαγή

Χαρακτηριστική είναι η χρήση του ισοκράτη των εγχόρδων, η οποία αντικαθιστά την παρουσία κάποιου συγκεκριμένου αρμονικού υποβάθρου για το μουσικό θέμα. Με την επιλογή μάλιστα ενός ισοκράτη σε διάστημα οκτάβας αποφεύγεται η περιγραφή κάποιου τονικού χώρου και δημιουργείται ως προς την αρμονία μια αίσθηση στατικότητας και τονικής ασάφειας. Οι ισοκράτες φέρουν ιδιαίτερη σημασία καθώς, με διαφορετικούς διαστηματικούς σχηματισμούς, χρησιμοποιούνται ως μουσικό στοιχείο αρκετών από τα υπόλοιπα κομμάτια του soundtrack, όπου εξακολουθούν να αποτελούν εργαλείο για την αποφυγή καθορισμού κάποιου συγκεκριμένου τονικού χώρου και για τη δημιουργία στατικότητας.

Η μελωδία, η οποία δίνεται στο ακορντεόν, χρησιμοποιεί θραύσματα των μοτίβων από την πρώτη μόνο φράση της αρχικής εκδοχής του “eternity theme” (φράση Α). Η θραυσματοποίηση αυτή πραγματοποιείται με την προσθήκη εμβόλιμων παύσεων, οι οποίες τα διασπών στα μικρότερα υπομοτίβα τους και αλλάζουν ριζικά τον χαρακτήρα των μοτίβων σε σύγκριση με τις προηγούμενες δύο εμφανίσεις του θέματος. Το πιο διακριτό χαρακτηριστικό των μοτίβων στην αρχική τους μορφή ήταν η συνεχής κίνηση δεκάτων έκτων η οποία κατέληγε σε κάποια μεγαλύτερη νότα στο ασθενές

μέρους του μέτρου και επανεκκινούνται, δημιουργώντας την αίσθηση της αβίαστης ροής της μελωδίας. Η προσθήκη των παύσεων και ο διαμελισμός των μοτίβων αποκόπτει την κίνηση αυτή των δεκάτων έκτων αφήνοντάς τα μετέωρα και μετατρέποντας την προηγούμενη αίσθηση συνέχειας στη ροής της μελωδίας σε αίσθηση καθυστέρησης και δισταγμού. Επιπλέον, η προσθήκη των παύσεων, μεταθέτοντας στο ασθενές μέρος του μέτρου ακόμη και τα υπο-μοτίβα εκείνα που στην αρχική εκδοχή του θέματος βρισκόταν στο ισχυρό —όπως για παράδειγμα το τελευταίο θραύσμα του μοτίβου α στο μέτρο 8— ισχυροποιεί την αίσθηση της αστάθειας στη μελωδία του ακορντεόν, καθώς όλα τα ισχυρά μέρη του μέτρου καταλαμβάνονται είτε από παύση, είτε από κρατημένη νότα που προέρχεται από το προηγούμενο ασθενές.

Παράλληλα, από την έκθεση των υπο-μοτίβων της μελωδίας απουσιάζει οποιαδήποτε αίσθηση περιοδικότητας και παλμού, γεγονός που δημιουργεί την εντύπωση της ακανόνιστης, μη οργανωμένης παρουσίας των συστατικών στοιχείων της μελωδίας. Η απουσία ρυθμικής περιοδικότητας οφείλεται σε δύο βασικούς παράγοντες: το ελεύθερο ρυθμικά παίξιμο του ακορντεόν που επιτρέπεται από την πλήρη απουσία αρμονικής συνοδείας και τον μη αναλογικό ρυθμικό μετασχηματισμό των υπο-μοτίβων της μελωδίας. Τα υπο-μοτίβα δηλαδή, δε χρησιμοποιούνται στην αρχική τους εκδοχή, αλλά μετασχηματισμένα ως προς τη διάρκειά τους, χωρίς αυτός ο μετασχηματισμός να παρουσιάζει κάποια συστηματικότητα. Η νότα εκκίνησης για παράδειγμα, παρουσιάζεται κατά πολύ μεγεθυμένη σε σχέση με την αρχική εκδοχή της μελωδίας και μάλιστα με διαφορετική διάρκεια στις δύο της εμφανίσεις της στο απόσπασμα (μ. 4-6 και 19-22). Αντίθετα, το δεύτερο υπο-μοτίβο (μ. 7) διατηρεί τις αξίες της αρχικής του εκδοχής, ενώ το τελευταίο, παρουσιάζεται επίσης στην αρχική του μορφή αλλά με επιμήκυνση της καταληκτικής του νότας. (μ.8-10). Αυτός ο μη αναλογικός μετασχηματισμός των ρυθμικών αξιών των υπο-μοτίβων δημιουργεί ακόμη εντονότερη αίσθηση αποσπασματικότητας στη μελωδία και την απομακρύνει ακόμη περισσότερο από την αρχική της, ρέουσα μορφή.

Το ρυθμομελωδικό μοτίβο χ που επαναλαμβάνεται κατά διαστήματα από τα έγχορδα εμφανίζεται απaráλλαχτο καθ' όλη τη διάρκεια του αποσπάσματος, οδηγώντας κάθε φορά από την άρση στη θέση του μέτρου. Το μοτίβο αυτό παρεμβάλλεται ουσιαστικά ανάμεσα στα υπο-μοτίβα της μελωδίας, οδηγώντας διαρκώς στο ισχυρό μέρος του μέτρου, εκεί δηλαδή όπου θα αναμενόταν η συνέχιση του εκάστοτε μελωδικού υπο-μοτίβου του ακορντεόν, το οποίο ωστόσο απουσιάζει. Με την τοποθέτησή του στα σημεία αυτά, το μοτίβο χ συμβάλλει στην αποκοπή της ροής της μελωδίας αναστέλλοντας διαρκώς με την εμφάνισή του τη συνέχισή της. Παράλληλα, η επιλογή του διάφωνου διαστήματος των υπερκείμενων τέταρτων σε συνδυασμό με τον μηχανικό τρόπο παιξίματος του μοτίβου από τα έγχορδα, την ακρίβεια στη ρυθμική του εκτέλεση και την περιοδικότητα στην

εμφάνισή του, αποτελούν στοιχεία που δημιουργούν μεγάλη αντίθεση με τον ελεύθερο τρόπο παιξίματος και την ακανόνιστη έκθεση των υπο-μοτίβων από το ακορντεόν. Τέλος η αλλαγή του ρυθμού από 2/4 σε 3/4 στο τέλος κάθε εμφάνισης του «μοτίβου χ», για ένα μόνο μέτρο, δημιουργεί την αίσθηση μιας επιπλέον καθυστέρησης στη ροή της μελωδίας.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειωθεί ότι, παρά την έντονη αυτή αποσπασματικότητα που χαρακτηρίζει την παραλλαγή, η σειρά παρουσίασης των υπο-μοτίβων ακολουθεί πιστά την εξέλιξη της μελωδίας στην αρχική της εκδοχή, με αποτέλεσμα η βασική μελωδία του “eternity theme” να παραμένει για ακόμη μια φορά αναγνωρίσιμη. Αυτό το στοιχείο είναι μάλιστα που εντείνει την αίσθηση αποκοπής της ροής της μελωδίας, καθώς λόγω της αναγνωρισιμότητάς της δημιουργείται η προσδοκία για τη συνέχειά και την κατάληξή της, η οποία αναβάλλεται διαρκώς. Μορφολογικά, με βάση τα υπο-μοτίβα που χρησιμοποιούνται, η παραλλαγή αποτελείται από δύο φράσεις, τη φράση Α ολοκληρωμένη (μ. 1-18) και την επανάληψη αυτής χωρίς το καταληκτικό μοτίβο (μ. 19-38).

Συνολικά, η δεύτερη αυτή παραλλαγή του θέματος, με τον τρόπο που μεταχειρίζεται το μουσικό υλικό δημιουργεί την αίσθηση της αποδόμησης της μελωδίας, σε αντίθεση με τη ρευστότητα και τη συνεχή ροή που χαρακτήριζαν τη μελωδία στην αρχική εκδοχή του “eternity theme” και στην ορχηστρική του παραλλαγή. Η μελωδία «αποσυναρμολογείται» αποκαλύπτοντας ένα-ένα τα υλικά που την αποτελούν. Η μη αναλογική μεγέθυνση ορισμένων από τα υπο-μοτίβα, οι παύσεις αλλά και το «μοτίβο του χρόνου» που παρεμβαίνει μεταξύ των εκθέσεων των υπο-μοτίβων δημιουργούν την εντύπωση του δισταγμού και της δυσκολίας στη συνέχιση της μελωδίας, στοιχεία που φέρουν ιδιαίτερη σημασία σε ό,τι αφορά στη λειτουργικότητα του μουσικού αποσπάσματος στα πλαίσια της ταινίας.

2.4.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Σε ό,τι αφορά στην αφηγηματική του τοποθέτηση το συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα ανήκει στη μη-διηγητική μουσική της ταινίας, καθώς απουσιάζει από τον διηγητικό κόσμο οποιαδήποτε ορατή ή εννοούμενη ηχητική πηγή.

Η δεύτερη παραλλαγή του “eternity theme” αποτελεί μουσική που λειτουργεί διευκρινιστικά αποσαφηνίζοντας μια διαφορούμενη αφηγηματική κατάσταση, μουσική που επιτελεί δηλαδή μια άμεση-γνωστική λειτουργία. Ο αποχαιρετισμός του Αλέξανδρου με την κόρη του παραμένει εντελώς βουβός καθώς τα αληθινά συναισθήματα των δύο πρωταγωνιστών δεν εκφράζονται ποτέ λεκτικά. Παρόλο που στο πρόσωπο του Αλέξανδρου είναι φανερή η θλίψη, τα συναισθήματα του δεν

μεταδίδονται ποτέ ξεκάθαρα, αφού μάλιστα της αποκρύπτει τον πραγματικό λόγο της επίσκεψής του και το γεγονός ότι ο αποχωρισμός τους είναι πιθανότατα οριστικός. Η αμφίσημη κατάσταση που δημιουργείται από την αποσιώπηση της συναισθηματικής κατάστασης των ηρώων αποτελεί τη γνωστή τεχνική της αποδραματοποίησης που, όπως έχει προαναφερθεί, χρησιμοποιεί συχνά ο Αγγελόπουλος. Τα συναισθήματα συγκαλύπτονται και μένουν ανέκφραστα, δημιουργώντας καταστάσεις που χρίζουν ερμηνείας από το θεατή. Η μουσική λειτουργεί εδώ, ως ένα βαθμό, διευκρινιστικά ως προς αυτή την αμφίσημη κατάσταση. Αφού έχει πραγματοποιηθεί ο αποχωρισμός, όπου γίνεται φανερή η αποξένωση μεταξύ πατέρα και κόρης ενώ η έκφραση οποιουδήποτε συναισθήματος αποσιωπείται, ο Αλέξανδρος μένει μόνος του με τη μουσική. Το “eternity theme” εκφράζει τη συναισθηματική επίδραση που είχε για τον Αλέξανδρο ο αποχωρισμός από την κόρη του και φανερώνει την πραγματική θλίψη του, αποσαφηνίζοντας τον μεταξύ τους διάλογο κατά τον οποίο οποιοδήποτε συναίσθημα δε μεταδόθηκε από κανένα κινηματογραφικό μέσο. Το γεγονός μάλιστα ότι η έναρξη του μουσικού θέματος πραγματοποιείται ήδη από το σπίτι της κόρης και εξακολουθεί έξω από αυτό, οπουδήποτε πηγαίνει ο πρωταγωνιστής, δημιουργεί την αίσθηση ότι πρόκειται για την έκφραση του αποσιωπημένου ψυχικού του βάρους με ένα προσωπικό μουσικό θέμα που τον ακολουθεί.

Αξίζει να σημειωθεί στο σημείο αυτό το γεγονός ότι η υποδήλωση των συναισθημάτων του Αλέξανδρου δε γίνεται με τρόπο άμεσο ή περιγραφικό, περίπτωση που θα αποτελούσε μια ξεκάθαρη micro-emotive λειτουργία της μουσικής δημιουργώντας ένα συγκεκριμένο συναισθηματικό υπόβαθρο για τη σκηνή. Η συγκεκριμένη παραλλαγή του “eternity theme” δεν διαθέτει μουσικά χαρακτηριστικά που την κάνουν άμεσα αντιληπτή ως λυπητερή μουσική. Ο χαρακτήρας της, με την αποσπασματικότητα της μελωδίας, την απουσία αρμονικής συνοδείας και τα διάφωνα διαστήματα, θα χαρακτηριζόταν μάλλον περισσότερο αμφιλεγόμενος παρά λυπητερός. Αυτός ο αμφιλεγόμενος χαρακτήρας αφήνει χώρο στο θεατή να αποκωδικοποιήσει τη συναισθηματική κατάσταση του Αλέξανδρου χωρίς να επιβάλλει κάποιο συγκεκριμένο mood στη σκηνή, ή να υποδεικνύει τα συναισθήματα του πρωταγωνιστή με άμεσο τρόπο. Για το λόγο αυτό η λειτουργία του αποσπάσματος εμπίπτει στις άμεσες-ενδεικτικές γνωστικές και όχι ως στις micro-emotive λειτουργίες της μουσικής.

Επιπρόσθετα, η σύνδεση των δύο ανεξάρτητων σκηνών που διαδραματίζονται κατά τη διάρκεια του μουσικού αποσπάσματος, της σκηνής στο εσωτερικό του διαμερίσματος της κόρης του Αλέξανδρου και της αμέσως επόμενης σκηνής με τον πρωταγωνιστή στο αυτοκίνητό του και στο φαρμακείο, συνιστά μια χρονο-αντιληπτική λειτουργία της μουσικής. Η αδιάκοπη συνέχεια του μουσικού θέματος γεφυρώνει τις δύο σκηνές υποδηλώνοντας τη χρονική τους αλληλουχία.

Τέλος, σε ό,τι αφορά στη συμμετοχή της μουσικής στη μετάδοση των βασικών νοημάτων που περιέχονται στην αφήγηση, η αντίθεση του χαρακτήρα της δεύτερης αυτής παραλλαγής με τις δύο προηγούμενες εκδοχές του “eternity theme” που προκύπτει από τα ιδιαίτερα μουσικά της χαρακτηριστικά όπως αυτά εντοπίστηκαν και σχολιάστηκαν παραπάνω, είναι φανερή και ιδιαίτερα αποκαλυπτική ως προς τη συμβολική σημασία του συγκεκριμένου μουσικού αποσπάσματος. Η αποκοπή της ροής της, γνωστής πλέον, μελωδίας του “eternity theme” με τη θραυσματοποίηση των μοτίβων της σχετίζεται με την πνευματική αντίσταση του Αλέξανδρου στο πέρασμα του χρόνου και στο επερχόμενο τέλος που του υπενθυμίζει ο αποχωρισμός από την κόρη του. Η «αποσυναρμολόγηση» της μελωδίας στα συστατικά της στοιχεία συμβολίζει επίσης την πνευματική και σωματική παρακμή που είναι φανερή στον Αλέξανδρο στη συγκεκριμένη σκηνή, ιδιαίτερα με την καταφυγή του στο φαρμακείο. Το «μοτίβο του χρόνου» (μοτίβο χ), με τα μουσικά χαρακτηριστικά που διαθέτει —την ακρίβεια, την επαναληπτικότητα, και το μηχανικό παίξιμο— παραπέμπει στην επαναληπτικότητα του χτύπου ενός ρολογιού, λειτουργώντας ως διαρκής υπενθύμιση της τερματικής κατάστασης της ασθένειας του Αλέξανδρου και της αντίστροφης μέτρησης του χρόνου για εκείνον, με κάθε αποχωρισμό να τον φέρνει όλο και πιο κοντά στο θάνατο. Τέλος, η αντιθετική φύση των δύο βασικών στοιχείων της παραλλαγής —της μελωδίας του ακορντεόν και του «μοτίβου χ» των εγχόρδων— που σχολιάστηκε παραπάνω, λειτουργεί συμβολικά ως αντίθεση μεταξύ της αιωνιότητας-κυκλικής φύσης της ζωής και του αναπόφευκτου χαρακτήρα του θανάτου, ζήτημα που αποτελεί και έναν από του κεντρικότερους προβληματισμούς της ταινίας.

2.5. “Borders”

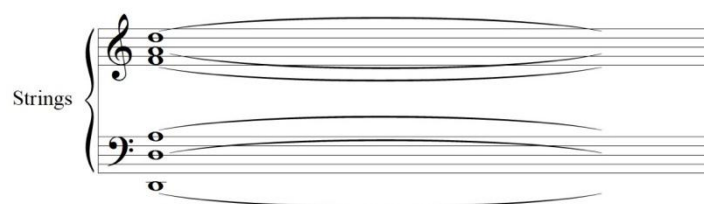
Χρονική τοποθέτηση στην ταινία: 00:48:25 - 00:51:05

2.5.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Έχει προηγηθεί η γνωριμία του πρωταγωνιστή με το μικρό Αχιλλέα και η προσπάθειά του να τον βοηθήσει να γυρίσει στην πατρίδα του με το λεωφορείο. Ο Αλέξανδρος αποφασίζει τελικά να συνοδεύσει ο ίδιος το παιδί μέχρι τα σύνορα με το αυτοκίνητό του, για να το επιστρέψει στη μοναδική του συγγενή, τη γιαγιά του. Φτάνοντας στα σύνορα όπου κυριαρχεί ένα ομιχλώδες και χιονισμένο τοπίο, ο Αχιλλέας διηγείται στον Αλέξανδρο την ιστορία του πολέμου στο χωριό του, αλλά και το πώς έφτασε στην Ελλάδα με μερικά ακόμη παιδιά από την πατρίδα του. Αναφέρεται στο φίλο του, Σελίμ, που ήταν ο οδηγός τους στη δύσκολη διαδρομή μέχρι την Ελλάδα. Με το τέλος της διήγησης ξεκινά η μουσική, ενώ ταυτόχρονα η κάμερα μετακινείται από το παιδί και τον Αλέξανδρο προς τα σύνορα αποκαλύπτοντας τους φύλακες, τα συρματοπλέγματα και κάποιες μαύρες σκιές σαν φιγούρες ανθρώπων γαντζωμένων σε αυτά. Οι πρωταγωνιστές κατευθύνονται προς τα σύνορα, η

πύλη ανοίγει, αλλά ο μικρός την τελευταία στιγμή παραδέχεται ότι στην πραγματικότητα δεν έχει κανέναν να τον περιμένει στην πατρίδα. Τότε ο Αλέξανδρος αρπάζει το παιδί και απομακρύνεται, ενώ ο συνοριοφύλακας επιχειρεί για μια στιγμή να τους σταματήσει. Η κάμερα εξακολουθεί να είναι προσανατολισμένη στο συρματοπλέγμα και τις ακαθόριστες φιγούρες, ενώ ταυτόχρονα ακούγεται ο ήχος του αυτοκινήτου του Αλέξανδρου να βάζει μπρος. Ο ισοκράτης χαμηλώνει σταδιακά σε ένταση και τελικά σταματά, καθώς ο συνοριοφύλακας επιστρέφει πίσω στην πύλη και η σκηνή φτάνει στο τέλος της.

2.5.2. Η μουσική



Εικόνα 19: Ισοκράτης "Borders"

Το μουσικό απόσπασμα "Borders" αποτελείται από έναν ισοκράτη εγχόρδων σε χαμηλή ένταση, ο οποίος σχηματίζει μια ρε ελάσσονα συγχορδία. Η διάρκειά του αντιστοιχεί σε κάτι λιγότερο από τρία λεπτά, όσο δηλαδή διαρκεί και η σκηνή με τους συνοριοφύλακες, τα συρματοπλέγματα και τις ακαθόριστες σκιώδεις φιγούρες. Η διάρκεια αυτή είναι αξιοσημείωτη αφού, παρότι συνιστά ένα απλό και αμετάβλητο μουσικό στοιχείο, ο ισοκράτης παρουσιάζει την ίδια ή και μεγαλύτερη διάρκεια από τα περισσότερα από τα υπόλοιπα μουσικά κομμάτια της ταινίας, καταλαμβάνοντας αρκετά μεγάλο μέρος της μικρής συνολικής διάρκειας της μουσικής επένδυσης. Αυτή ακριβώς η μεγάλη χρονική διάρκεια σε συνδυασμό με την πλήρη απουσία διαλόγων για το μεγαλύτερο μέρος της σκηνής κάνουν προοδευτικά αντιληπτούς όλο και περισσότερους αρμονικούς της συγχορδίας,¹⁵⁸ δίνοντας την αίσθηση της διαφοροποίησης και του εμπλουτισμού του ηχητικού αποτελέσματος, χωρίς στην πραγματικότητα να υπάρχει οποιαδήποτε μεταβολή στην ίδια τη μουσική.

2.5.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Το μουσικό απόσπασμα "Borders" ανήκει στη μη-διηγητική μουσική της ταινίας, αφού δεν υπάρχει κάποια, είτε ορατή είτε εννοούμενη, ηχητική πηγή στη σκηνή που αυτό συμμετέχει.

¹⁵⁸ Mera, "Modernity and a day: the functions of music in the films of Theo Angelopoulos", 139.

Ωστόσο, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ το λεγόμενο «ηχητικό τοπίο»¹⁵⁹ με το οποίο πλαισιώνεται η σκηνή και ο τρόπος που αυτό λειτουργεί συνδυαστικά με τη μουσική για να δημιουργήσει ένα ξεχωριστό ηχητικό αποτέλεσμα διαταράσσοντας την αντίληψη του θεατή για την προέλευση του ισοκράτη σε σχέση με το διηγητικό κόσμο. Το ηχητικό τοπίο της σκηνής, το κυρίαρχο δηλαδή φυσικό ηχητικό περιβάλλον που επικρατεί, αποτελείται από έντονο βουητό και αέρα καθώς και τις πατημασιές των δύο πρωταγωνιστών στο χιόνι. Το αξιοσημείωτο στον τρόπο χρήσης των ήχων αυτών είναι η υψηλή αναλογικά έντασή τους, που πολλές φορές φαίνεται να υπερτερεί τόσο των διαλόγων όσο και της μουσικής, φέρνοντας το φυσικό τοπίο στο ηχητικό προσκήνιο της σκηνής.

Ως αποτέλεσμα, ο μη-διηγητικός ισοκράτης, ο οποίος διατηρεί σχετικά χαμηλή ένταση καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής, αναμιγνύεται με το φυσικό ηχητικό περιβάλλον σε βαθμό που γίνεται δύσκολη η διάκριση της διαφορετικής διηγητικής προέλευσης των ηχητικών στοιχείων —φυσικών ήχων και μουσικής— που απαρτίζουν τη σκηνή. Σχηματίζεται έτσι ένα αδιαίρετο ηχητικό σύνολο που αναιρεί, κατά κάποιο τρόπο, το διαχωρισμό που αφορά στην προέλευση των φυσικών ήχων από το διηγητικό κόσμο και της μουσικής από τη μη-διηγητική μουσική πλαισίωση της ταινίας. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται μια ψευδαίσθηση διηγητικής προέλευσης του ισοκράτη, η εντύπωση δηλαδή ότι ανήκει και αυτός στο φυσικό τοπίο, ότι προκύπτει μέσα από το φυσικό ηχητικό περιβάλλον του βουητού και του αέρα. Αυτή η ανάμιξη μουσικής και ηχητικού περιβάλλοντος σε μια αδιαίρετη ενότητα τονίζει τη σημασία που δίνεται από τον Αγγελόπουλο στην αποτύπωση του φυσικού ηχητικού τοπίου, το οποίο δεν υποβιβάζεται χάριν της συνήθους πρωτοκαθεδρίας του λόγου ή της μουσικής. Παράλληλα, ο ισοκράτης, με τη συγκεκριμένη ηχητική ισορροπία που δημιουργεί με το περιβάλλον, συνιστά ένα από τα κυριότερα παραδείγματα μουσικής στην ταινία που δεν παρακολουθεί απλώς την αφήγηση περιγράφοντάς ή σχολιάζοντάς την αλλά —συμμετέχοντας στο φυσικό ηχητικό τοπίο της σκηνής— εισχωρεί σε αυτή και αποτελεί εσωτερικό και αναπόσπαστο κομμάτι της.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις αφορούν στην τοποθέτηση του μουσικού αποσπάσματος “Borders” στο διηγητικό κόσμο. Σε ό,τι αφορά στις λειτουργίες που επιτελεί, αυτές θα πρέπει να εξεταστούν σε συνάρτηση με το γενικότερο νόημα και το ρόλο της σκηνής την οποία συνοδεύει. Η σκηνή των συνόρων με τον ελάχιστο διάλογο, το αργό, μεγάλο σε διάρκεια πλάνο και τις ακαθόριστες φιγούρες στα συρματοπλέγματα δημιουργεί μια σουρεαλιστική και ονειρική διάσταση και αποτελεί μια από τις πιο αφηρημένες σκηνές της ταινίας. Σύμφωνα με το σκηνοθέτη η έννοια των συνόρων

¹⁵⁹ Νικολάου, «Ποίηση και Ιδεολογία στο Κινηματογραφικό Έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*», 76-78.

χρησιμοποιείται εδώ ως παραλληλισμός για τα εσωτερικά-συναισθηματικά όρια που πρέπει να υπερβεί ο Αλέξανδρος αντιμέτωπος με το παρελθόν αλλά και με την επίγνωση του επερχόμενου θανάτου του.¹⁶⁰ Ο τρόπος ερμηνείας της σκηνής ωστόσο, δεν καθοδηγείται και δεν αποκαλύπτεται με κανένα κινηματογραφικό μέσο από τον Αγγελόπουλο, αλλά αφήνεται απόλυτα στην κρίση του θεατή.

Σε αυτήν ακριβώς την ελευθερία κρίσης και ερμηνείας που προϋποθέτει την ενεργή συμμετοχή του θεατή επιδρά και η μουσική στο συγκεκριμένο απόσπασμα, ταγμένη απόλυτα στο σκηνοθετικό όραμα του Αγγελόπουλου για τη σκηνή. Ο ισοκράτης που επιλέγεται αποτελεί ένα μουσικό στοιχείο ιδιαίτερα ασαφές και αμφίσημο, το οποίο, μη παρέχοντας κάποια συγκεκριμένη μουσική πληροφορία, δεν είναι ικανό να δημιουργήσει συνειρμούς ή συναισθηματικά μοτίβα στο βαθμό που θα το πετύχαινε παραδείγματος χάριν μια μελωδία ή ένα ρυθμικό μοτίβο. Με την ουδετερότητα που χαρακτηρίζει τον ισοκράτη ως μουσικό στοιχείο αποφεύγεται η χρήση μουσικής με καθοδηγητικό χαρακτήρα για τη δημιουργία ξεκάθαρων συνειρμών ή συναισθηματικών αντιδράσεων από το θεατή. Με τον τρόπο αυτό η μουσική συνδράμει στην ενεργοποίηση της λειτουργίας του στοχασμού που πιθανότατα αποτελεί το ζητούμενο για τον Αγγελόπουλο σε μια σκηνή με τόσο συμβολικό χαρακτήρα. Ο ισοκράτης στέκεται απελευθερωμένος από οποιαδήποτε μελωδικά ή ρυθμικά χαρακτηριστικά θα του προσέδιδαν κάποιου είδους σαφή νοηματοδότηση, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που η εικόνα δεν απολογείται για το συμβολικό της χαρακτήρα, αλλά παραμένει στατική, αφήνοντας την αποκωδικοποίηση του συμβολισμού της εξ' ολοκλήρου στην κρίση του θεατή. Η μουσική επομένως, αντί να χρησιμοποιηθεί για να κάνει πιο εύληπτη την εικόνα αντισταθμίζοντας το αργό της τέμπο ή προκαλώντας συναισθηματισμούς, εισχωρεί στο τοπίο και γίνεται μέρος αυτής της στατικότητας.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι, πέραν της συμμετοχής του στην ενεργοποίηση του ελεύθερου στοχασμού, το συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα δε φαίνεται να επιτελεί καμία από τις τυπικές λειτουργίες της μουσικής στον κινηματογράφο. Σύμφωνα με τον Audissino, εκτός από τη ρεαλιστική μουσική ή τη μουσική που λειτουργεί επικουρικά στην κατανόηση της αφήγησης, στον κινηματογράφο μπορεί να υπάρξει και μουσική η παρουσία της οποίας δικαιολογείται μόνο από καθαρά καλλιτεχνικούς λόγους.¹⁶¹ Το μουσικό απόσπασμα “Borders” αποτελεί ακριβώς ένα τέτοιο παράδειγμα, αφού η παρουσία του δεν επιτελεί κάποιον προφανή αφηγηματικό ρόλο, αλλά οφείλεται στην πρωτοβουλία του δημιουργού να το τοποθετήσει στο συγκεκριμένο σημείο, όχι μόνο

¹⁶⁰ Schulz Gabrielle, “I Shoot the Way I Breathe: Eternity and a Day” in Theo Angelopoulos: Interviews, ed. Dan Fainaru (Jackson: University Press of Mississippi, 2001), 118.

¹⁶¹ Audissino, *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*, 125-126.

για λειτουργικούς, αλλά και για αισθητικούς σκοπούς. Η χρήση της μουσικής με τον τρόπο αυτό μπορεί βέβαια να είναι σχετικά ασυνήθιστη για τον αμερικανικό κινηματογράφο, δεν προκαλεί όμως ιδιαίτερη εντύπωση για έναν σκηνοθέτη όπως ο Αγγελόπουλος, όπου οι καλλιτεχνικές επιλογές του δημιουργού βρίσκονται στο επίκεντρο της ταινίας, ενώ η λειτουργικότητά τους στην αφήγηση με την κλασική της έννοια συχνά δεν αποτελεί προϋπόθεση.¹⁶²

2.6. «Πανσέληνος ο Έρωτας»

Χρονική τοποθέτηση στην ταινία: 00:51:53 - 00:53:05

2.6.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Επιστρέφοντας από τα σύνορα, οι δύο πρωταγωνιστές σταματούν σε μία καντίνα, από όπου ακούγεται το τραγούδι «Πανσέληνος ο Έρωτας», για να προμηθευτούν φαγητό για το μικρό Αχιλλέα. Έπειτα, ξεκινούν έναν περίπατο κατά μήκος της λίμνης που βρίσκεται παραδίπλα, καθώς ο Αλέξανδρος αρχίζει να διηγείται μια ιστορία για τον ποιητή Σολωμό. Όσο απομακρύνονται από την καντίνα η μουσική χαμηλώνει και τελικά εξαφανίζεται, ενώ οι πρωταγωνιστές εξακολουθούν να περπατούν κοντά στη λίμνη.

2.6.2. Η μουσική

Το τραγούδι «Πανσέληνος ο Έρωτας» που αποτελεί μελοποίηση στίχων του Κ.Χ. Μύρη από την Ελένη Καραϊνδρου σε ερμηνεία της Χάρις Αλεξίου προϋπάρχει της ταινίας, δεν αποτελεί δηλαδή μέρος της πρωτότυπης μουσικής επένδυσης που δημιουργήθηκε για τις ανάγκες της, αλλά μουσική επιλογή. Η ένταση στην οποία ακούγεται ποικίλει ανάλογα με την αυξομείωση της απόστασης των πρωταγωνιστών από την καντίνα, ενώ ακόμη και η ποιότητα του ήχου είναι σχετικά χαμηλή φανερώνοντας την εννοούμενη προέλευσή του από κάποιο ραδιόφωνο της καντίνας.

2.6.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Το τραγούδι ανήκει στη διηγητική μουσική της ταινίας. Παρότι η ηχητική πηγή δεν είναι ορατή, η προέλευσή του προδίδεται ήδη από την αρχή της σκηνής με τη σταδιακή αύξηση στην ένταση της μουσικής καθώς ο μικρός Αχιλλέας πλησιάζει στην καντίνα, αλλά και τη χαμηλή ποιότητα του ήχου

¹⁶² Ιωάννης Σκοπετέας, «Η Ταινία Τέχνης», στο *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών* (Αθήνα: ΣΕΑΒ-Κάλλιπος, 2015), https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/5727/1/10_chapter_09.pdf.

που, όπως προαναφέρθηκε, υπονοεί τη διηγητική προέλευση του τραγουδιού πιθανότατα από κάποιο ραδιόφωνο.

Όσον αφορά στη χρήση και τη λειτουργικότητα του κομματιού στα πλαίσια της σκηνής, το «Πανσέληνος ο Έρωτας» αποτελεί εδώ χαρακτηριστικό παράδειγμα «μουσικής με ρεαλιστική χρήση» (*realistically motivated music*), δηλαδή μουσικής η ύπαρξη της οποίας είναι αναμενόμενη με βάση την εμπειρία του θεατή από αντίστοιχες καταστάσεις της πραγματικής ζωής και χρησιμοποιείται για την αποτύπωση του ρεαλισμού της σκηνής.¹⁶³ Στην προκειμένη περίπτωση πρόκειται για μουσική που θα περίμενε κανείς να ακούσει περνώντας από μια καντίνα επαρχιακού δρόμου. Παρότι ιδωμένο ξεχωριστά από το υπόλοιπο της ταινίας το τραγούδι δε φαίνεται να επιτελεί κάποια συγκεκριμένη λειτουργία αλλά συνιστά απλώς μουσική που βοηθά στη ρεαλιστική αποτύπωση της πραγματικότητας, η τοποθέτησή του έπειτα από την έντονη στατικότητα και το μυστηριακό-συμβολικό χαρακτήρα που διέκρινε εικόνα και μουσική στη σκηνή των συνόρων που μόλις προηγήθηκε, του προσδίδει κάποια επιπλέον λειτουργικότητα. Το «Πανσέληνος ο Έρωτας» ως ρεαλιστικά αναμενόμενη μουσική δημιουργεί αντίθεση με τη μουσική ως καλλιτεχνική επιλογή με συμβολικό χαρακτήρα που αποτελούσε ο ισοκράτης στη σκηνή των συνόρων, η παρουσία του οποίου μάλιστα όχι απλώς δεν δικαιολογούταν από κάποια αντίστοιχη κατάσταση της πραγματικής ζωής, αλλά προκαλούσε έκπληξη και ήγειρε αμφιβολίες σχετικά με την προέλευση της ηχητικής του πηγής. Η απλότητα και η ρεαλιστική χρήση του τραγουδιού «Πανσέληνος ο Έρωτας» εκτονώνει έτσι τη συμβολική ένταση που δημιουργήθηκε από την υπερρεαλιστική σκηνή που είχε προηγηθεί.

Το τραγούδι συνιστά επίσης ένα στοιχείο διακινηματογραφικότητας, αφού η πρώτη του χρήση έγινε στο *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* (1991), την πρώτη ταινία από την *Τριλογία των Συνόρων* στην οποία ανήκει το *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*. Ως μέρος της πρώτης εκείνης ταινίας της τριλογίας πρωταγωνίστησε σε μια ιδιαίτερα αξιομνημόνευτη σκηνή όπου, σε κάποια παραμεθόρια περιοχή, ένας άνθρωπος «ανταλλάσει» μουσικά κομμάτια με άτομα που βρίσκονται στην άλλη πλευρά των συνόρων, λαμβάνοντας και επιστρέφοντας ένα πλωτό ραδιοφανάκι από το οποίο ακούγεται το συγκεκριμένο τραγούδι, μέσω του ποταμού που χωρίζει τις δύο περιοχές. Εντύπωση προκαλούν τα κοινά σημεία των σκηνών στις οποίες συνυπάρχει το τραγούδι, τόσο σε ό,τι αφορά στην ύπαρξη του υγρού στοιχείου όσο και στο συσχετισμό τους με το ζήτημα των συνόρων που υπονοείται και στις δύο σκηνές, υπενθυμίζοντας ένα από τα βασικότερα θεματικά κέντρα ολόκληρης της τριλογίας.

Μέσω αυτής της σύγκρισης, το τραγούδι «Πανσέληνος ο Έρωτας», παρότι φαινομενικά συνιστά περίπτωση μουσικής με μοναδικό λόγο ύπαρξης την αποτύπωση του ρεαλισμού της σκηνής,

¹⁶³ Audissino, *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*, 125-126.

αποτελώντας παράλληλα ένα στοιχείο διακινηματογραφικότητας επιτελεί μια έμμεση-υπαινικτική γνωστική λειτουργία δημιουργώντας συνειρμούς όσον αφορά στη θεματολογία των δύο ταινιών στις οποίες συμμετέχει, προσδίδοντας έτσι θεματική συνοχή στα πλαίσια της τριλογίας. Η λειτουργία ανήκει στις έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες, καθότι η αντίληψη της διακινηματογραφικότητας προϋποθέτει τη γνώση και τη θύμηση της αντίστοιχης σκηνής από την προηγούμενη ταινία και δεν αποτελεί στοιχείο απαραίτητο για την κατανόηση του νοήματος της παρούσας ταινίας ή της συγκεκριμένης σκηνής. Παρόλο που η κατανόηση της συγκεκριμένης αναφοράς είναι σίγουρα αρκετά δύσκολη και εξειδικευμένη, αξιοσημείωτο παραμένει το γεγονός ότι μέσω της διακινηματογραφικότητας η μουσική χρησιμοποιείται για άλλη μια φορά με τρόπο αυτοαναφορικό, στρέφοντας δηλαδή την προσοχή στον εαυτό της.

2.7. «Θέμα του Ποιητή» (“Compagni, Sostiamo”)

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 00:53:36 – 00:56:35

2.7.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Περπατώντας δίπλα στη λίμνη ο Αλέξανδρος έχει αρχίσει να διηγείται στον μικρό την ιστορία για τον ποιητή που αγόραζε λέξεις, το Διονύσιο Σολωμό. Μιλά για την ελληνική του καταγωγή, τη διαμονή του στην Ιταλία και τους αγώνες των Ελλήνων ενάντια στους Οθωμανούς που ξύπνησαν μέσα του την επιθυμία να επιστρέψει στην πατρίδα. Μετά τα πρώτα δευτερόλεπτα της διήγησης ξεκινά η μουσική. Σχεδόν ταυτόχρονα με την έναρξή της η κάμερα απομακρύνεται από τους δύο πρωταγωνιστές και, διασχίζοντας τη λίμνη με ένα πλάνο 180 μοιρών, καταλήγει στη φιγούρα του Διονύσιου Σολωμού. Με την εμφάνιση του ποιητή η διήγηση του Αλέξανδρου παύει και τη θέση της παίρνει η φωνή του ίδιου του ποιητή που απαγγέλει κάτι στα ιταλικά και έπειτα επιβιβάζεται σε μια άμαξα. Η αφήγηση του Αλέξανδρου συνεχίζεται πλέον ως voice-over με παράλληλες εικόνες από το Σολωμό και τη ζωή εκείνης της εποχής στη Ζάκυνθο. Ο Αλέξανδρος μιλά για την επιστροφή του Σολωμού στο νησί της καταγωγής του και την αγωνία του να επικοινωνήσει σε μια άγνωστη για εκείνον γλώσσα, γεγονός που τον οδήγησε στην ιδέα της αγοράς καινούριων λέξεων από τους περαστικούς. Η μουσική τελειώνει με ένα κοντινό στον ποιητή, ο οποίος έπειτα απαγγέλει μερικές από τις νέες λέξεις που έχει καταφέρει να συλλέξει.

2.7.2. Η μουσική

Το θέμα δε συμπεριλαμβάνεται στην πρωτότυπη μουσική της Ελένης Καραϊνδρου για την ταινία, αλλά αποτελεί επιλογή της ίδιας για τη συγκεκριμένη σκηνή. Πρόκειται για απόσπασμα από την όπερα του Giuseppe Verdi, *La Forza del Destino* (*Η δύναμη του Πεπρωμένου*) και συγκεκριμένα για το κομμάτι με τίτλο *Compagni Sostiamo* («Σύντροφοι Σταματάμε») από την έκτη σκηνή της τρίτης πράξης.¹⁶⁴ Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει έγχορδα, ξύλινα πνευστά και αντρική χορωδία. Το απόσπασμα διαρκεί τρία ολόκληρα λεπτά, ωστόσο για ένα μεγάλο μέρος στη μέση περίπου του θέματος —από το 55:48 έως το 56:19— η μουσική υπερκαλύπτεται τόσο πολύ από τις φωνές και τους θορύβους από την καθημερινή ζωή της Ζακύνθου που σχεδόν εξαφανίζεται, για να δυναμώσει και πάλι προς το τέλος της σκηνής.

Βασικό μουσικό στοιχείο που επανεμφανίζεται διαρκώς αποτελούν οι κρατημένες νότες στα πνευστά που σημαίνουν τόσο την αρχή όσο και το τέλος του αποσπάσματος, εισάγοντας το πλάνο-σεκάνς που μεταφέρει την κεντρική διήγηση στο παρελθόν του ποιητή Σολωμού και κλείνοντας το απόσπασμα ακριβώς πριν ο ποιητής απαγγείλει τις καινούριες λέξεις που έχει συλλέξει στα ελληνικά. Τόσο το ξεκίνημα, όπου η μουσική μοιάζει να αποτελεί την αφορμή για το πέρασμα της ιστορία του Σολωμού στο επίκεντρο της αφήγησης, όσο και το κλείσιμο, με την απαγγελία των λέξεων ακριβώς μετά από τα *pizzicati* των εγχόρδων, δηλώνουν την κεντρική σημασία της μουσικής για τη συγκεκριμένη σκηνή. Ιδιαίτερα στο κλείσιμο του αποσπάσματος όπου ο ποιητής μοιάζει να περιμένει την ολοκλήρωση της μουσικής για να ξεκινήσει την απαγγελία των λέξεων, δημιουργείται η εντύπωση ότι η αφήγηση έχει σκηνοθετηθεί με γνώμονα τη μουσική. Η μέθοδος αυτή, που αποτελούσε συχνό φαινόμενο στον τρόπο χειρισμού της μουσικής σε σχέση με το λόγο και την εικόνα από τον Αγγελόπουλο, προκαλεί εντύπωση καθότι συνιστά την αντίστροφη από τη συνήθη πρακτική της προσαρμογής της μουσικής στα μέτρα της εικόνας. Παράλληλα, ο προσεκτικός και αριστοτεχνικός χειρισμός των διαφορετικών ηχητικών στοιχείων είναι φανερός σε όλη τη διάρκεια της σκηνής, με τη μουσική, τις αφηγήσεις αλλά και τους διηγητικούς ήχους της Ζακύνθου λειτουργούν με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρχει σαφής ιεράρχηση μεταξύ των στοιχείων που βρίσκονται κάθε φορά στο ηχητικό προσκήνιο της σκηνής.

Πέραν των κρατημένων νοτών που σημαίνουν τόσο το ξεκίνημα όσο και το κλείσιμο της εσωτερικής αφήγησης, ακόμη ένα μελωδικό στοιχείο από την αρχή του κομματιού επανεμφανίζεται στο κλείσιμό του. Η αρχή της μελωδίας της βιόλας και του βιολοντσέλου από την εισαγωγή,

¹⁶⁴ Opera News, “Synopsis: *La Forza del Destino*”, πρόσβαση 23 Νοεμβρίου, 2020, The Metropolitan Opera, <https://www.metopera.org/user-information/synopses-archive/la-forza-del-destino>.

χρησιμοποιείται στο τέλος του κομματιού με τροποποιημένη κατάληξη (βλ. εικόνες 21, 22) λειτουργώντας ως μια μικρή coda που ανακαλεί ταυτόχρονα την εισαγωγή του κομματιού. Η χρήση κοινού μουσικού υλικού στην αρχή και το τέλος του μουσικού θέματος δημιουργεί μια κυκλική εντύπωση που λειτουργεί τέλεια ως οριοθέτηση μιας ένθετης σκηνής, η οποία ξεφεύγει εξ' ολοκλήρου από την κεντρική αφήγηση της ταινίας.

Εικόνα 20: “Compagni Sostiamo”, μέτρα 1-4, κρατημένες νότες στα πνευστά

Εικόνα 21: “Compagni Sostiamo”, μέτρα 1-6, μελωδία στις βιόλες και τα βιολοντσέλα

Εικόνα 22: “Compagni Sostiamo”, τελευταία 4 μέτρα, βιόλες-βιολοντσέλα επανεμφάνιση της αρχικής μελωδίας, τροποποιημένης

2.7.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Το μουσικό θέμα *Compagni Sostiamo*, με τον τρόπο που χρησιμοποιείται στη συγκεκριμένη σκηνή της ταινίας αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μετα-διηγητικής μουσικής. Για το χαρακτηρισμό ενός μουσικού αποσπάσματος ως μετα-διηγητική μουσική, θεωρείται απαραίτητη η συμμετοχή του σε μια εσωτερική αφήγηση η οποία πραγματοποιείται σε πρώτο πρόσωπο από έναν δευτερεύοντα αφηγητή, από διαφορετική δηλαδή αφηγηματική σκοπιά σε σχέση με την κεντρική πλοκή της ταινίας. Η συγκεκριμένη σκηνή αποτελεί ξεκάθαρα μια δευτερεύουσα, εσωτερική αφήγηση, αφού διαδραματίζεται σε εντελώς διαφορετικό χρονικό επίπεδο και τόπο από την κεντρική πλοκή —στη Ζάκυνθο του 19^{ου} αιώνα— και παρουσιάζει εντελώς ξεχωριστή θεματολογία. Αποτελεί ουσιαστικά μια μικρή, ένθετη «ταινία μέσα στην ταινία». Παρατηρείται επίσης ξεκάθαρη μετατόπιση στην αφηγηματική σκοπιά. Η ταινία στο σύνολό της δεν παρουσιάζεται από την οπτική γωνία του πρωταγωνιστή Αλέξανδρου, αλλά από τη σκοπιά ενός αφηγητή-παντογνώστη. Επομένως, αφηγούμενος την ιστορία του ποιητή, ο Αλέξανδρος μετατρέπεται για τη συγκεκριμένη σκηνή σε έναν δευτερεύοντα-εσωτερικό αφηγητή καθιστώντας αυτόματα τη μουσική που τη συνοδεύει ως μετα-διηγητική.

Η μουσική, αποτελώντας μέρος μιας ένθετης αφήγησης με εντελώς ανεξάρτητη θεματολογία από αυτή της κεντρικής πλοκής και συνιστώντας αντίστοιχα ένα μουσικό θέμα με ύφος και χαρακτηριστικά εντελώς ξεχωριστά από τα μουσικά θέματα που έχουν προηγηθεί στην ταινία, αποκτά αποστασιοποιητική λειτουργία. Με τον ανεξάρτητο χαρακτήρα της βοηθά την ένθετη να λειτουργήσει ως μια μικρή παύση από την κεντρική ιστορία που αφορά τον Αλέξανδρο και επιτρέπει στιγμιαία τη συναισθηματική απεμπλοκή από αυτήν. Μάλιστα, πέραν του θέματος “borders” πρόκειται για την πρώτη φορά στη μέχρι στιγμής διάρκεια της ταινίας που χρησιμοποιείται μουσική η οποία δεν προέρχεται από το διηγητικό κόσμο χωρίς να σχετίζεται με κάποια παραλλαγή του θέματος της αιωνιότητας.

Πέραν της αποστασιοποιητικής λειτουργίας, το γεγονός ότι η σκηνή ανεξαρτητοποιείται, όχι μόνο ως προς τη θεματολογία, αλλά και ως προς τη μουσική, τη διακρίνει ακόμη περισσότερο ως μια ένθετη-εσωτερική αφήγηση που ξεφεύγει από την κεντρική πλοκή που διατρέχει την τελευταία ημέρα ελευθερίας του Αλέξανδρου. Επομένως, με την επιλογή του συγκεκριμένου μουσικού αποσπάσματος ενισχύεται η λειτουργία αποστασιοποίησης που επιτελεί η ένθετη αφήγηση, ενώ παράλληλα η μουσική διαδραματίζει μια διαρθρωτική λειτουργία, διαχωρίζοντας και μουσικά τη σκηνή αυτή από την κεντρική αφήγηση της ταινίας.

Επιπρόσθετα, για την εισαγωγή της σκηνής γίνεται χρήση της γνωστής τεχνικής του πλάνου-σεκάνς όπου πραγματοποιείται μετάβαση στο παρελθόν —ή στην προκειμένη περίπτωση σε μια φανταστική αφηγηματική κατάσταση— με ένα συνεχόμενο πλάνο. Το μουσικό θέμα ξεκινώντας ακριβώς πριν την έναρξη του πλάνου των 180 μοιρών το οποίο μεταφέρει την εικόνα από το παρόν των δύο πρωταγωνιστών στο Διονύσιο Σολωμό και τη Ζάκυνθο του 19^{ου} αιώνα, δημιουργεί την εντύπωση ότι διανύει τη μεγάλη αυτή χρονική απόσταση μεταξύ των δύο χρονικών επιπέδων παράλληλα με την κάμερα, κάνοντας πιο ομαλή τη μετάβαση στη δευτερεύουσα αφήγηση στη διάρκεια του ίδιου, συνεχόμενου πλάνου. Η μουσική επιτελεί έτσι μια χρονοαντιληπτική λειτουργία γεφυρώνοντας τη μετάβαση που πραγματοποιεί η εικόνα μεταξύ του παρόντος και της παρελθοντικής-φανταστικής διήγησης για το Σολωμό.

Τέλος, παρά το γεγονός ότι η όπερα του Verdi στην οποία ανήκει το απόσπασμα δεν είναι σύγχρονη του Διονύσιου Σολωμού (γράφηκε το 1861, ενώ ο ποιητής απεβίωσε ακριβώς τέσσερα χρόνια πριν, το 1857), η επιλογή μιας ιταλικής όπερας του 19^{ου} αιώνα σχετίζεται άμεσα με το περιεχόμενο της αφήγησης και δημιουργεί συνειρμούς τόσο σχετικά με τη σύνδεση του ποιητή με την Ιταλία από την οποία επέστρεψε στην πατρίδα του, όσο και με το γενικότερο χωροχρονικό πλαίσιο της Ζακύνθου του 19^{ου} αιώνα, με τις έντονες ιταλικές επιρροές. Πέρα από την απόδοση του χωροχρονικού πλαισίου της σκηνής, υπάρχει σύνδεση και ως προς το αφηγηματικό περιεχόμενο της όπερας —και ιδιαίτερα του συγκεκριμένου αποσπάσματός της— με το νοηματικό πλαίσιο της ιστορίας που αφορά στο Διονύσιο Σολωμό. Το απόσπασμα της όπερας στο οποίο ακούγεται η συγκεκριμένη μουσική αφορά στην έφοδο μιας στρατιωτικής ομάδας στο πεδίο της μάχης και στοχεύει στην εμφύχωση των στρατιωτών με λόγια που ενθαρρύνουν την δράση τους.¹⁶⁵ Η αφήγηση του Αλέξανδρου αντίστοιχα, αναφέρεται στην επιστροφή του Διονύσιου Σολωμού στην Ελλάδα παρακινημένου από την επανάσταση που έχει ξεσπάσει στην πατρίδα την οποία επιθυμεί να υποστηρίξει, ενώ η σκηνή αποτυπώνει μια καθημερινή κατάσταση στο νησί της Ζακύνθου υπό την ένταση του γενικότερου επαναστατικού κλίματος που επικρατεί στη χώρα. Η κατανόηση αυτών των διασυνδέσεων του χωροχρονικού πλαισίου αλλά και της θεματολογίας της σκηνής του ποιητή με το μουσικό απόσπασμα προϋποθέτει βέβαια εξωκινηματογραφικές γνώσεις και δεν είναι απαραίτητη για την κατανόηση του συνολικού νοήματος της πλοκής. Επομένως οι συγκεκριμένες λειτουργίες ανήκουν στις έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες της μουσικής.

¹⁶⁵ Ο.π.

2.8. «Θέμα του Γάμου»

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 01:06:15 – 01:07:36

2.8.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Οι δύο πρωταγωνιστές έχουν πλέον επιστρέψει στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης και ο Αχιλλέας έχει αποκοιμηθεί στη θέση του συνοδηγού. Μόλις ο Αλέξανδρος βγαίνει από το αυτοκίνητό του αρχίζει να ακούγεται μουσική από ένα ακορντεόν. Από τη γωνία κάνει την εμφάνισή της μια γυναίκα ντυμένη νύφη συνοδεία του ακορντεόν και ενός αρκετά μεγάλου πλήθους ανθρώπων. Η κάμερα την ακολουθεί και αποκαλύπτει μερικά ακόμη άτομα που παρακολουθούν τη διαδικασία από τα παράθυρα ενός κοντινού κτιρίου. Ξαφνικά τη μελωδία του ακορντεόν διακόπτει μια λύρα, καθώς ο γαμπρός βγαίνει χορεύοντας μέσα από το κτίριο μαζί με τον λυράρη. Όταν έρχεται η σειρά της νύφης να χορέψει, η μουσική λειτουργεί αντίστροφα με το ακορντεόν να διακόπτει τη μελωδία της λύρας. Τελικά, γαμπρός και νύφη σμίγουν στο χορό, η λύρα ξαναμπαίνει στο σύνολο και τα δύο όργανα εξακολουθούν να παίζουν μαζί για το υπόλοιπο της σκηνής. Το ζευγάρι μαζί με το πλήθος, ανάμεσά τους και η Ουρανία, κατευθύνονται προς το λιμάνι χορεύοντας. Ο χορός και η μουσική σταματούν απότομα όταν φανερώνεται στο πλάνο ο Αλέξανδρος, διακόπτοντας το γάμο για να μιλήσει στην Ουρανία. Έπειτα από μια σύντομη συζήτηση, εκείνος της αφήνει το σκύλο του και απομακρύνεται. Μόλις εξαφανιστεί από το πλάνο η ίδια μουσική από λύρα και ακορντεόν συνεχίζει από εκεί όπου σταμάτησε και το ζευγάρι ξαναρχίζει το χορό. Η Ουρανία ωστόσο παραμένει ακίνητη, να κοιτά προς το μέρος απ' όπου έφυγε ο Αλέξανδρος.

2.8.2. Η μουσική

Πρόκειται για ένα κομμάτι με έντονη χρωματικότητα και αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα που δεν ανήκει στην πρωτότυπα γραμμένη μουσική της Ελένης Καραϊνδρου για την ταινία, αλλά αποτελεί παραδοσιακή μουσική τροποποιημένη και προσαρμοσμένη από τη συνθέτρια για τις ανάγκες της παρούσας σκηνής (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με την Ελένη Καραϊνδρου). Ξεκινά με μια μελωδία από το ακορντεόν που συνοδεύει τη διαδρομή της νύφης και του πλήθους που την ακολουθεί μέχρι το κτίριο όπου βρίσκεται ο γαμπρός. Η μελωδία χρησιμοποιεί το λαϊκό δρόμο χιτζάζ με βάση το Ντο, και χαρακτηρίζεται από επαναλαμβανόμενα διαστήματα τετάρτης μεταξύ της πρώτης και της τέταρτης νότας του δρόμου. Ο ρυθμός αρκετά γρήγορος, ενώ υπάρχουν και συνεχείς εναλλαγές στο μέτρο.



Εικόνα 23: «Θέμα του Γάμου», Η αρχή της μελωδίας του ακορντεόν



Εικόνα 24: «Θέμα του Γάμου», Ο λαϊκός δρόμος που χρησιμοποιείται στα σόλο θέματα

Η είσοδος της ποντιακής λύρας συνοδεύει τη χορευτική έξοδο του γαμπρού από το κτίριο και γίνεται πριν ακόμη την κατάληξη της μελωδίας του ακορντεόν, η λύρα εισέρχεται δηλαδή μέσα στη μελωδία του ακορντεόν διακόποντάς την. Η μελωδία της λύρας είναι διαφορετική, έχει όμως απαντητικό χαρακτήρα καθώς ξεκινά επίσης με το χαρακτηριστικό διάστημα τέταρτης που χρησιμοποιούσε η μελωδία του ακορντεόν, ενώ βρίσκεται και στον ίδιο λαϊκό δρόμο.



Εικόνα 25: «Θέμα του Γάμου», Η αρχή της μελωδίας της ποντιακής λύρας

Μόλις η νύφη φτάσει και σταθεί αντικριστά στο γαμπρό το ακορντεόν διακόπτει με τη σειρά του την ποντιακή λύρα αλλά και το χορό του γαμπρού εισάγοντας και πάλι τη δική του μελωδία, ενώ η νύφη αρχίζει να χορεύει. Μετά από μερικά δευτερόλεπτα και τη στιγμή που το ζευγάρι σμίγει στο χορό και αρχίζει να κατευθύνεται χορεύοντας προς το λιμάνι εισάγεται πάλι η ποντιακή λύρα χωρίς αυτή τη φορά να αποχωρήσει το ακορντεόν. Τα δύο όργανα παίζουν μαζί για όλο το υπόλοιπο της σκηνής, καθώς το ζευγάρι χορεύει αντικριστά με το πλήθος γύρω του να παρακολουθεί το θέαμα. Η τελευταία αυτή ενότητα παρουσιάζει μια κοινή μελωδία που εκτελείται ταυτόχρονα από τα δύο όργανα και είναι διαφορετική από τις σόλο μελωδίες που ακούστηκαν από το κάθε όργανο ξεχωριστά. Το ακορντεόν και η λύρα εξακολουθούν ωστόσο να διατηρούν έμμεσα τους ρόλους τους, με τους μουσικούς τοποθετημένους επίσης αντικριστά, από την πλευρά της νύφης και του γαμπρού αντίστοιχα. Η τελευταία αυτή μουσική φράση σταματά απότομα τη στιγμή που το πλήθος αντιλαμβάνεται την παρουσία του Αλέξανδρου ο οποίος διακόπτει τη γιορτή και επανεκκινείται από το ίδιο σημείο με την αποχώρησή του.

2.8.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Η μουσική είναι διηγητική καθώς τόσο το ακορντεόν όσο και η λύρα συμμετέχουν ηχητικά αλλά και οπτικά στη σκηνή. Το ακορντεόν ως ηχητική πηγή αποκαλύπτεται λίγα δευτερόλεπτα μετά την έναρξη της μουσικής, επομένως η εμφάνισή του στο πλάνο συντελεί μια διηγητική αποκάλυψη που πραγματοποιείται ωστόσο τόσο σύντομα, ώστε δεν προλαβαίνει να προκαλέσει ιδιαίτερη εντύπωση ή αμφιβολία για την προέλευση της μουσικής.

Η σκηνή αποτυπώνει το γάμο μεταξύ δύο ανθρώπων διαφορετικών εθνοτήτων. Η μουσική, με τον ιδιότυπο «διάλογο» που δημιουργεί μεταξύ του ακορντεόν ως συνοδεία του χορού της νύφης και της λύρας ως συνοδεία του χορού του γαμπρού με διαφορετικές μελωδίας συμβολίζει την ένωση αυτών των δύο ανθρώπων, προερχόμενων από διαφορετικές κουλτούρες. Η απότομη είσοδος του κάθε οργάνου που διακόπτει το άλλο εισάγοντας το δικό του μουσικό θέμα αλλά και το σμίξιμο των δύο οργάνων σε μια κοινή μελωδία τη στιγμή που το ζευγάρι σμίγει επίσης στο χορό δημιουργούν αυτή την αντιπαράθεση που αποτυπώνει μουσικά το «διάλογο» και την ένωση των δύο εθνοτήτων. Ο συγκεκριμένος συμβολισμός της μουσικής συγκαταλέγεται στις έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές της λειτουργίες, αφού η κατανόησή του προϋποθέτει την αποκωδικοποίηση του νοήματος της σκηνής από το θεατή και δεν είναι απαραίτητη για την κατανόηση της κεντρικής πλοκής. Η μουσική λειτουργεί ως σημαίνον, εκφράζοντας νοήματα που δεν αποτυπώνονται με κανέναν άλλο τρόπο από την εικόνα ή το λόγο. Επομένως η χρήση της παραδοσιακής μουσικής εδώ, είναι πολύ διαφορετική από τη χρήση της folk ή jazz μουσικής στον κινηματογράφο του Hollywood. Δε χρησιμοποιείται απλώς για να δημιουργήσει συνειρμικά πολιτισμικές διασυνδέσεις και αναφορές, αλλά για να μεταφέρει ένα βαθύτερο νόημα το οποίο δεν μπορεί να μεταδοθεί αποκλειστικά από τα υπόλοιπα κινηματογραφικά μέσα.

Η μεγάλη διάρκεια του συγκεκριμένου αποσπάσματος προκαλεί επίσης εντύπωση, δεδομένου ότι δεν παρέχει κάποια πληροφορία ουσιαστική για την εξέλιξη της πλοκής ούτε επιτελεί κάποια άλλη δραματική λειτουργία που να δικαιολογεί την τόσο εκτενή παρουσία του στο σύνολο της ταινίας. Πέραν της συμβολικής λειτουργίας της σκηνής, η διάρκειά της σε συνδυασμό με την ασύνδετη με την κεντρική πλοκή της ταινίας θεματολογία της, τόσο σε επίπεδο δραματολογίας, όσο και σε επίπεδο μουσικής, λειτουργεί ως μέσο αποστασιοποίησης. Παρόμοια με τη σκηνή του ποιητή Σολωμού που αποτελούσε μια ένθετη, μικρής διάρκειας «ταινία μέσα στην ταινία» η οποία χαρακτηριζόταν επίσης από τη χρήση μη πρωτότυπα γραμμένης μουσικής με ανεξάρτητο χαρακτήρα, η σκηνή του γάμου προσφέρει στο θεατή ένα είδος διαλείμματος ανάμεσα στα γεγονότα

που αφορούν την κεντρική αφήγηση λειτουργώντας ως προσωπικός χρόνος στοχασμού πάνω σε αυτά. Η μουσική επομένως για άλλη μια φορά διαχωρίζει τη δευτερεύουσα από την κεντρική αφήγηση και λειτουργεί επικουρικά ως μέσο επίτευξης της τεχνικής της αποστασιοποίησης.

Τέλος, αξίζει να συμπεριληφθούν ορισμένα σχόλια που αφορούν στη λειτουργία της μουσικής κατά τη συνέχισή της, μετά την αποχώρηση του Αλέξανδρου από το πλάνο. Συνοδεύοντας πλέον το πλάνο της Ουρανίας που στέκεται ακίνητη κοιτώντας τον Αλέξανδρο να αποχωρεί, η μουσική αποτελεί σε αυτό το σημείο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού που ονομάζεται «μη-ενσυναισθητική μουσική» (*anempathetic music*). Ο όρος εισήχθη από τον Michel Chion και περιγράφει την κινηματογραφική μουσική, ο χαρακτήρας της οποίας δεν ταυτίζεται συναισθηματικά με τη δραματική κατάσταση που απεικονίζεται από την εικόνα, δηλαδή τη μουσική που μοιάζει αδιάφορη προς τα γεγονότα ή τις συναισθηματικές καταστάσεις που περιλαμβάνονται στη σκηνή την οποία συνοδεύει.¹⁶⁶ Μάλιστα, η μη-ενσυναισθητική μουσική είναι συνήθως διηγητική στην τοποθέτησή της, όπως χαρακτηριστικά συμβαίνει και στη συγκεκριμένη σκηνή, καθώς η δικαιολόγηση της ύπαρξής της από κάποιο παράπλευρο γεγονός που λαμβάνει χώρα στο διηγητικό κόσμο κάνει πιο φυσική την παρουσία της αλλά και πιο έντονη την ειρωνεία που προκαλεί η απουσία ενσυναίσθησής της προς τα αφηγηματικά γεγονότα.¹⁶⁷ Η μουσική στην προκειμένη περίπτωση λειτουργεί ακριβώς με το συγκεκριμένο τρόπο, χωρίς να συμμερίζεται τη συναισθηματική κατάσταση της Ουρανίας ή τη συναισθηματική ατμόσφαιρα της σκηνής που έχει προηγηθεί. Η Ουρανία στέκεται ακίνητη, σαν να έχει παραμείνει νοητά στον αποχωρισμό της από τον Αλέξανδρο, ενώ η μουσική και το γλέντι συνεχίζουν από εκεί που σταμάτησαν, αγνοώντας το γεγονός που μεσολάβησε, αδιάφορα προς τη συναισθηματική κατάσταση της Ουρανίας. Η αντίθεση που δημιουργείται μεταξύ της ευδιάθετης χορευτικής μουσικής και της σκεπτικής ηρωίδας είναι εμφανής.

Η χρήση της μουσικής με αυτό τον τρόπο και η ασυμβατότητα που δημιουργείται μεταξύ αυτής και της εικόνας λειτουργεί σε συμβολικό επίπεδο. Η μουσική, πιάνοντας το νήμα από εκεί όπου το άφησε, αδιάφορη προς τη συναισθηματική κατάσταση που έχει παρεμβληθεί, δηλώνει έμμεσα την αιώνια συνέχιση και την κυκλικότητα της ζωής παρά τις εκάστοτε ατομικές δυσκολίες. Ο συγκεκριμένος τρόπος χρήσης της μουσικής αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία ως εμβόλιμο στοιχείο σε μια κεντρική πλοκή που πραγματεύεται το ζήτημα του θανάτου και του περιορισμένου χρόνου της ανθρώπινης ύπαρξης, υπενθυμίζοντας έμμεσα την αισιόδοξη διάσταση της αφήγησης που αφορά στην έννοια της αιωνιότητας. Έτσι η μη-ενσυναισθητική μουσική επιτελεί μια έμμεση-υπαινικτική γνωστική λειτουργία.

¹⁶⁶ Gorbman, *Unheard Melodies*, 24.

¹⁶⁷ Heldt, *Music and Levels of Narration in Film: Steps across the Border*, 71.

2.9. “Eternity Theme” 2^η παραλλαγή, 2^η εμφάνιση

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 01:06:15 – 01:07:36

2.9.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Καθώς το ζευγάρι αποχωρεί και πάλι από το πλάνο χορεύοντας, η εικόνα εστιάζει στην Ουρανία, η οποία έχει παραμείνει να κοιτά προς το μέρος από όπου έφυγε ο Αλέξανδρος. Ταυτόχρονα με την αποχώρηση του ζευγαριού το μουσικό θέμα του γάμου χαμηλώνει σταδιακά και τη θέση του παίρνει ο ισοκράτης των εγχόρδων από το ξεκίνημα της δεύτερης παραλλαγής του “eternity theme”. Η σκηνή αλλάζει και μεταφέρεται στην παραλία της Θεσσαλονίκης με τον Αλέξανδρο και τον Αχιλλέα να περπατούν ανάμεσα στο πλήθος. Ο Αλέξανδρος που φαίνεται να υποφέρει από τον πόνο, κάθεται στο πρώτο παγκάκι που συναντούν. Όταν μετά από λίγα δευτερόλεπτα συνέρχεται και σηκώνει το βλέμμα του προς το παιδί η μουσική καταλήγει.

2.9.2. Η μουσική

Η δεύτερη αυτή εμφάνιση της συγκεκριμένης παραλλαγής του “eternity theme” είναι πανομοιότυπη με την πρώτη, όπως είχε ακουστεί μετά τη σκηνή αποχωρισμού του Αλέξανδρου με την κόρη του στο διαμέρισμά της, στο 00:24:32 – 00:25:55 (βλέπε υποκεφάλαιο 2.4.2.).

2.9.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Όπως και κατά την πρώτη της εμφάνιση, η δεύτερη παραλλαγή του “eternity theme” συμμετέχει στη συγκεκριμένη αλληλουχία σκηνών ως μη-διηγητική μουσική.

Η δεύτερη αυτή εμφάνιση της παραλλαγής φαίνεται να επιτελεί τις ίδιες λειτουργίες με την πρώτη, συνοδεύοντας μάλιστα μια σκηνή παρόμοιου αφηγηματικού περιεχομένου που απεικονίζει τον αποχωρισμό του πρωταγωνιστή από κάποιο αγαπημένο του πρόσωπο, στη συγκεκριμένη περίπτωση από την Ουρανία. Σε αντιστοιχία με την προηγούμενη σκηνή στο διαμέρισμα της κόρης του Αλέξανδρου, ο αποχωρισμός είναι για άλλη μια φορά ιδιαίτερα λιτός, ενώ τα συναισθήματα δεν εκφράζονται λεκτικά ή οπτικά. Η μουσική επιτελεί και πάλι μια άμεση-ενδεικτική γνωστική λειτουργία αποσαφηνίζοντας τη διαφορούμενη κατάσταση που δημιουργείται από την πλήρη αποσιώπηση των συναισθημάτων. Στην προκειμένη περίπτωση μάλιστα η παραλλαγή συνοδεύει αρχικά την εικόνα της σκεπτικής Ουρανίας και έπειτα τον Αλέξανδρο, φανερώνοντας την συναισθηματική επίδραση του αποχωρισμού και στους δυο πρωταγωνιστές, εφόσον η Ουρανία, σε

αντίθεση με την κόρη του Αλέξανδρου, έχει επίγνωση της κατάστασης της υγείας του Αλέξανδρου και της οριστικότητας του αποχωρισμού τους.

Παράλληλα, κατ' αντιστοιχία με την προηγούμενη εμφάνιση της παραλλαγής όπου η μουσική λειτουργούσε ως γέφυρα μεταξύ των σκηνών εντός και εκτός του διαμερίσματος της κόρης του Αλέξανδρου, εδώ η συνέχιση της μουσικής μεταξύ των σκηνών του γάμου και της παραλίας ομαλοποιεί τη μεταξύ τους μετάβαση και δηλώνει τη χρονική τους αλληλουχία, επιτελώντας για άλλη μια φορά χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες.

Τέλος, η σύνδεση μεταξύ των αφηγηματικών γεγονότων των σκηνών στις οποίες συμμετέχει η συγκεκριμένη παραλλαγή του “eternity theme” είναι σαφής, αφού και οι δύο επικεντρώνονται στον αποχωρισμό του πρωταγωνιστή από κάποιο από τα αγαπημένα του πρόσωπα. Η μουσική συνυπάρχοντας απαράλλαχτη στις δύο νοηματικά συναφείς αυτές σκηνές λειτουργεί στη δεύτερη εμφάνισή της ως υπενθύμιση των προηγούμενων αφηγηματικών καταστάσεων που είχαν συνδεθεί με αυτήν (macro-emotive λειτουργία) και κατ' επέκταση, συμβολικά, ως υπενθύμιση του χρόνου που απομένει στον Αλέξανδρο και ελαττώνεται με κάθε νέο αποχωρισμό που διαδραματίζεται στην ταινία (έμμεση-υπαινικτική λειτουργία).

2.10. «Κάποιο Δειλινό»

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 01:09:08 – 01:10:34

2.10.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Ο Αλέξανδρος κάθεται μόνος του στο παγκάκι στην παραλία της Θεσσαλονίκης, αφού το παιδί έχει φύγει προς αναζήτηση λέξεων. Μια μελωδία από ακορντεόν μαζί με τις φωνές μιας παρέας που τραγουδά αρχίζει να ακούγεται από μακριά. Ο Αλέξανδρος, δίνοντας την εντύπωση ότι έχει αντιληφθεί αυτούς τους ήχους, σηκώνεται και προχωρά προς τη θάλασσα κοιτώντας επίμονα προς την κατεύθυνση από όπου φαίνεται να προέρχεται η μουσική. Καθώς περπατά μοιάζει απορροφημένος από τις σκέψεις του, ενώ απευθύνεται στη γυναίκα του σαν να τη βλέπει εκείνη τη στιγμή μπροστά του. Καθώς πλησιάζει προς τη θάλασσα η μουσική δυναμώνει σταδιακά. Όταν τελικά φτάσει στην άκρη της παραλίας, με μια απότομη αλλαγή σκηνής πραγματοποιείται μετάβαση στην ευτυχισμένη ημέρα του παρελθόντος. Ταυτόχρονα με την αλλαγή της σκηνής δυναμώνει απότομα και η ένταση της μουσικής. Στην ευτυχισμένη αυτή μέρα βρίσκονται οι φίλοι και η οικογένεια του Αλέξανδρου, να τραγουδούν και να χορεύουν χαρούμενοι πάνω σε μια βάρκα.

2.10.2. Η μουσική

Η μουσική ξεκινά αρκετά χαμηλόφωνα ως μια μακρινή φασαρία, ενώ μόλις ο Αλέξανδρος δείχνει να την αντιλαμβάνεται γυρνώντας το κεφάλι του προς το σημείο από όπου φαίνεται να προέρχεται, ξεχωρίζει πιο ξεκάθαρα η συνοδεία ενός ακορντεόν με τις φωνές μιας παρέας που τραγουδά και γελά. Μόλις ο πρωταγωνιστής σηκώνεται και κατευθύνεται προς τη θάλασσα ξεχωρίζουν οι στίχοι «Κάποιο δειλινό, θα 'ρθω να σε βρω, σ' αγαπώ, σ' αγαπώ, σ' αγαπώ». Με το τέλος του τραγουδιού ακούγονται γέλια και παλαμάκια, ενώ έπειτα από λίγα δευτερόλεπτα, ανάμεσα στη φασαρία, το ακορντεόν αρχίζει και πάλι να παίζει μια πιο γρήγορη και χορευτική μελωδία. Όσο ο Αλέξανδρος πλησιάζει προς τη θάλασσα η μουσική δυναμώνει σταδιακά. Τη στιγμή που το πλάνο αλλάζει και μεταφέρεται στην ευτυχισμένη μέρα του παρελθόντος η μουσική δυναμώνει πλέον απότομα και αποκαλύπτεται η παρέα που τραγουδά και χορεύει με τη συνοδεία μιας κιθάρας και ενός ακορντεόν.

2.10.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Το μουσικό απόσπασμα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μετατοπισμένης διηγητικής μουσικής. Η μουσική ξεκινά ως μέρος ενός πλάνου το οποίο δε δικαιολογεί τη διηγητική της προέλευση, ενώ αργότερα η σκηνική δράση μεταφέρεται στον τόπο και το χρόνο όπου εντοπίζεται η πραγματική ηχητική της πηγή. Πρόκειται για τοπικά και χρονικά μετατοπισμένη διηγητική μουσική, η τοποθέτηση της οποίας στο διηγητικό κόσμο αποκαλύπτεται ετεροχρονισμένα. Η μουσική προσλαμβάνεται ως διηγητική ήδη από την αρχή της σκηνής, λόγω της αντίδρασης του ίδιου του πρωταγωνιστή που φαίνεται να αναζητά με το βλέμμα του την ηχητική της πηγή, δίνοντας την εντύπωση ότι προέρχεται από κάπου εκεί κοντά, από κάποια παρέα που βρίσκεται στην παραλία. Καθώς η ηχητική πηγή εξακολουθεί να παραμένει εκτός πλάνου ακόμη κι όταν ο Αλέξανδρος πλησιάζει ολοένα και περισσότερο στη θάλασσα, αρχίζουν να δημιουργούνται αμφιβολίες ως προς την προέλευση της μουσικής. Η απότομη αύξηση της έντασης στην αλλαγή του πλάνου είναι το στοιχείο που αποκαλύπτει την πραγματική ηχητική πηγή της μουσικής και την τοποθετεί στην ευτυχισμένη ημέρα του παρελθόντος, πριν καν προλάβει να γίνει αντιληπτή η εικόνα των μουσικών οργάνων και της παρέας που διασκεδάζει επάνω στη βάρκα. Η μουσική δηλαδή, με κύριο εργαλείο την αλλαγή της έντασης αποτελεί το βασικό στοιχείο που μαρτυρά, πριν από όλα τα υπόλοιπα κινηματογραφικά μέσα, την αλλαγή του χρονικού επιπέδου.

Ακριβώς αυτή η διηγητική μετατόπιση δημιουργεί πολύ αποτελεσματικά την εντύπωση ότι η μουσική συμβαίνει μέσα στο μυαλό του Αλέξανδρου και ότι αποτελεί το στοιχείο εκείνο που πυροδοτεί μέσα του την αναδρομή στο παρελθόν που ακολουθεί. Η μετατοπισμένη διηγητική

μουσική χρησιμοποιείται επομένως ως ένα τέχνασμα για την ομαλότερη μετάβαση στο παρελθόν, για τη σύνδεση των δύο χρονικών επιπέδων, ιδιαίτερα εφόσον δε χρησιμοποιείται εδώ η συνηθισμένη τεχνική του πλάνου σεκάνς αλλά δύο ξεχωριστά πλάνα. Η συγκεκριμένη λειτουργία εμπίπτει στις χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες της μουσικής, αφού αποκαλύπτει, πριν από τα οπτικά στοιχεία της σκηνής, τη χρονική μετάβαση στο παρελθόν και ομαλοποιεί την απότομη σύνδεση των δύο χρονικών επιπέδων. Επιπλέον, το χρονικά και τοπικά μετατοπισμένο ξεκίνημα της μουσικής, που δημιουργεί την αίσθηση ότι αυτή προέρχεται από τη φαντασία του Αλέξανδρου, δίνει έμφαση στο γεγονός ότι η μετάβαση στην ευτυχισμένη ημέρα του παρελθόντος προκύπτει ως ένα νοητό ταξίδι του πρωταγωνιστή. Η μουσική δηλώνει έτσι τη φανταστική διάσταση του flashback που πραγματοποιείται.

Με την επιλογή του συγκεκριμένου τραγουδιού που συμβάλλει στην ανέμελη διάθεση της ευτυχισμένης μέρας του παρελθόντος, η μουσική επιτελεί παράλληλα και micro-emotive λειτουργίες,

Τέλος, η αρχή του μουσικού αποσπάσματος με τους στίχους «Κάποιο Δειλινό...» αποτελεί άλλο ένα στοιχείο διακινηματογραφικότητας, καθώς εντοπίζεται στην ταινία *Τοπίο στην Ομίχλη* (1988) με παρόμοια μάλιστα χρήση. Εμφανίζεται όχι ως μετατοπισμένη διηγητική μουσική, αλλά ως ήχος off-screen (διηγητική μουσική της οποίας η ηχητική πηγή δεν είναι ορατή στην κάμερα) και οδηγεί τους δύο πρωταγωνιστές στο εσωτερικό του καφενείου από όπου προέρχεται, με παρόμοιο τρόπο που οδηγεί εδώ τον Αλέξανδρο προς τη θάλασσα. Αποτελεί μια διακινηματογραφική αναφορά μεταξύ ταινιών του ίδιου του σκηνοθέτη, η οποία σίγουρα εμπεριέχει το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας, αλλά κατά πάσα πιθανότητα δε γίνεται αντιληπτή από το θεατή και η κατανόησή της δεν είναι απαραίτητη για την εξέλιξη ή την ολοκληρωμένη κατανόηση της αφήγησης. Επομένως, συγκαταλέγεται στις έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες της μουσικής.

2.11. «Άσμα Ασμάτων»

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 01:10:38 – 01:12:39

2.11.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Το απόσπασμα εξακολουθεί να βρίσκεται στον αφηγηματικό χρόνο της ευτυχισμένη ημέρας του παρελθόντος και συγκεκριμένα στην οικογενειακή βόλτα με τη βάρκα στη θάλασσα. Με το τέλος του προηγούμενου τραγουδιού ξεκινά αμέσως το «Άσμα Ασμάτων» με μία από τις γυναίκες της παρέας να τραγουδά. Τότε γίνεται αντιληπτή και η παρουσία του Αλέξανδρου ο οποίος κατευθύνεται προς την άλλη πλευρά του σκάφους για να μιλήσει στη μητέρα του. Το τραγούδι εξακολουθεί να ακούγεται στο βάθος καθ' όλη τη διάρκεια της συζήτησής τους κατά την οποία η μητέρα του Αλέξανδρου τού εκφράζει το παράπονό της για την απόμακρη στάση του απέναντι στον πατέρα του. Η κουβέντα διακόπτεται από την Άννα η οποία παίρνει τον Αλέξανδρο για να καθίσουν μόνοι, παράμερα. Ταυτόχρονα, η φωνή της ίδιας σε voice-over εκφράζει την αγωνία της για τη διαρκή φυσική και συναισθηματική απουσία του Αλέξανδρου από τη ζωή τους, ενώ του ζητά να της χαρίσει «μόνο τούτη τη μέρα».

2.11.2. Η μουσική

Πρόκειται για το γνωστό τραγούδι «Άσμα Ασμάτων» σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη και στίχους Ιάκωβου Καμπανέλλη, που αποτελεί το πρώτο από τα τέσσερα τραγούδια του έργου «Η Μπαλάντα του Μαουτχάουζεν». Στην πρωτότυπη εκδοχή του κομματιού η ερμηνεία ανήκει στη Μαρία Φαραντούρη. Εδώ, χρησιμοποιείται ως διηγητική μουσική με συνοδεία κιθάρας από κάποιο μέλος της παρέας του Αλέξανδρου, τραγουδισμένο αρχικά από μια μόνο γυναικεία φωνή και έπειτα από περισσότερα μέλη της παρέας. Καθώς η κάμερα ακολουθεί τον Αλέξανδρο ο οποίος πλησιάζει τη μητέρα του και απομακρύνεται από την παρέα η μουσική χαμηλώνει, εξακολουθεί ωστόσο να ακούγεται σε αυτή τη χαμηλή ένταση καθ' όλη τη διάρκεια της συζήτησής του με τη μητέρα του αλλά και κατά το voice-over της Άννας που ακολουθεί.

2.11.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Το «Άσμα Ασμάτων» συμμετέχει στη συγκεκριμένη σκηνή ως διηγητική μουσική, τραγουδισμένο από την παρέα που απαρτίζει το flashback της ευτυχισμένης μέρας του παρελθόντος του πρωταγωνιστή.

Η παρουσία του τραγουδιού στη συγκεκριμένη σκηνή μπορεί να δικαιολογηθεί ως μουσική με ρεαλιστική χρήση (*realistically motivated music*¹⁶⁸), μουσική δηλαδή η παρουσία της οποίας θα ήταν αναμενόμενη σε μια αντίστοιχη ρεαλιστική εξω-κινηματογραφική κατάσταση. Η βόλτα με το σκάφος με μια τόσο μεγάλη παρέα θα ήταν μάλλον παράταιρο να μην περιλαμβάνει κάποιου είδους μουσική.

Η επιλογή του συγκεκριμένου τραγουδιού για το σκοπό αυτό αποτελεί βέβαια μια καλλιτεχνική επιλογή των δημιουργών της ταινίας, ενώ πετυχαίνει και τη δημιουργία μιας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας για τη σκηνή αποπνέοντας την ανεμελιά που χαρακτηρίζει την ευτυχισμένη μέρα του παρελθόντος. Η μουσική επιτελεί δηλαδή μία *micro-emotive* λειτουργία. Ταυτόχρονα, δεδομένου ότι τα *flashback* αποτελούν νοητά κατασκευάσματα του πρωταγωνιστή, η επιλογή του συγκεκριμένου τραγουδιού φανερώνει έμμεσα και τη νοσταλγία του ίδιου του Αλέξανδρου για την ευτυχισμένη αυτή μέρα, γεγονός που συνιστά μία έμμεση-υπαινικτική γνωστική λειτουργία της μουσικής.

Η χρήση του κομματιού ως μέρος του διηγητικού κόσμου επιτελεί παράλληλα μία επιπρόσθετη έμμεση-υπαινικτική γνωστική λειτουργία, καθώς φανερώνει έμμεσα τις αισθητικές προτιμήσεις των πρωταγωνιστών λειτουργώντας επικουρικά στο σκιαγράφημα του χαρακτήρα τους.

Τέλος, με την παραμονή του στο ηχητικό *background* μέχρι το τέλος της σκηνής, το «Άσμα Ασμάτων» λειτουργεί τελικά ως «μουσικό χαλί» για το *voice-over* της Άννας, ομαλοποιώντας αυτή τη μετάβαση που πραγματοποιείται εν μέσω της σκηνής από τη διηγητική ομιλία στη *voice-over* αφήγηση.

2.12. “Borders”, 2^η εμφάνιση

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 01:18:40 – 01:21:13

2.12.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Ο Αλέξανδρος φεύγει από την παραλία προς αναζήτηση του μικρού του φίλου που έχει εξαφανιστεί, ενώ ταυτόχρονα ξεκινά ένας ισοκράτης εγχόρδων σε χαμηλή ένταση. Βρίσκει τελικά τον μικρό Αχιλλέα σε ένα εγκαταλελειμμένο κτίριο να κλαίει. Τότε διαπιστώνει πως το παιδί που είχε ανασυρθεί νεκρό από τη θάλασσα στην προηγούμενη σκηνή ήταν ο φίλος του μικρού, ο Σελίμ, με τον οποίο είχε έρθει μαζί στην Ελλάδα.

¹⁶⁸ Audissino, *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*, 125-126.

Η σκηνή αλλάζει, ο Αλέξανδρος έχει πάρει το παιδί από το χέρι και κατευθύνονται βιαστικοί προς το νεκροτομείο. Μπαίνουντας μέσα, αφού δέχονται παρατήρηση από τον υπάλληλο για τη βιασύνη τους, ο Αλέξανδρος προσπαθεί να μεσολαβήσει για να επιτρέψουν στο παιδί να δει το νεκρό φίλο του. Ο μικρός Αχιλλέας βρίσκει ευκαιρία να τρέξει κρυφά προς τα μέσα δωμάτια, όπου τελικά ανακαλύπτει το χώρο που φυλάσσεται το σώμα του Σελίμ. Όταν ανοίγει την πόρτα τουωματίου ο ήχος του νερού που στάζει από κάπου στο δωμάτιο καλύπτει σχεδόν τον ισοκράτη των εγχόρδων ο οποίος μετά από μερικά δευτερόλεπτα σταματά εντελώς, πριν ακόμη το παιδί πλησιάσει και αντικρίσει το πρόσωπο του φίλου του.

2.12.2. Η μουσική

Πρόκειται για τον ίδιο ισοκράτη εγχόρδων που είχε ακουστεί στη σκηνή των συνόρων (βλέπε υποκεφάλαιο 2.5.). Όπως ακριβώς και στην προηγούμενη εμφάνιση του συγκεκριμένου ισοκράτη, εντύπωση προκαλεί στη σκηνή αυτή τόσο η απλότητα του μουσικού υλικού όσο και η μεγάλη, συγκριτικά με τα υπόλοιπα κομμάτια του soundtrack, διάρκειά του που πλησιάζει τα τρία λεπτά.

2.12.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Το συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα ανήκει στη μη-διηγητική μουσική της ταινίας, καθώς απουσιάζει κάποια ηχητική πηγή που να δικαιολογεί την προέλευσή του από τον διηγητικό κόσμο.

Σε ό,τι αφορά στις λειτουργίες της μουσικής, η παρουσία του ισοκράτη στη συγκεκριμένη αλληλουχία σκηνών επιτελεί τόσο *micro-emotive* όσο και *macro-emotive* λειτουργίες.

Αρχικά, η στατικότητα και η ασάφεια που χαρακτηρίζει τον ισοκράτη ως μουσικό υλικό, όπως είχε σχολιαστεί και κατά την προηγούμενη εμφάνισή του στη σκηνή των συνόρων, αντικατοπτρίζει ως ένα βαθμό την ατμόσφαιρα της σκηνής, με την αίσθηση του συναισθηματικού κενού που βιώνει ο μικρός Αχιλλέας, λόγω της απώλειας του μοναδικού του φίλου από την πατρίδα του. Παράλληλα, η στατικότητα και ο λιτός χαρακτήρας του μουσικού υλικού εκφράζουν την ωμότητα της σκηνής που διαδραματίζεται στο νεκροτομείο. Οι συγκεκριμένες λειτουργίες που αφορούν στην αποτύπωση της ατμόσφαιρας της σκηνής, χωρίς κάποια μακροπρόθεσμη επίδραση στους συναισθηματικούς κώδικες της ταινίας, εμπίπτουν στις *micro-emotive* λειτουργίες της μουσικής. Με τη χρήση του στοιχείου του ισοκράτη βέβαια —που όπως αναφέρθηκε αντίστοιχα στη σκηνή των συνόρων δεν παρέχει συγκεκριμένες ρυθμομελωδικές πληροφορίες ή άλλα μουσικά χαρακτηριστικά ικανά για την άσκηση συγκεκριμένης συναισθηματικής επίδρασης— η μουσική αποφεύγει για άλλη μια φορά να αναλάβει το ρόλο της συναισθηματικής καθοδήγησης των θεατών ή να επιχειρήσει την αντιστάθμιση της

στατικότητα και της σιωπής που κυριαρχούν στην εικόνα. Αντίθετα, εναρμονιζόμενη πλήρως με αυτά τα χαρακτηριστικά της εικόνας και παρά το γεγονός ότι αποτελεί μη-διηγητική μουσική, μετατρέπεται σε εσωτερικό-εγγενές στοιχείο της συγκεκριμένης σκηνής.

Όσον αφορά στις macro-emotive λειτουργίες της μουσικής, οι ισοκράτες φαίνεται να αποτελούν ένα εξαιρετικά σημαντικό στοιχείο της μουσικής επένδυσης. Έχει ήδη διαπιστωθεί η χρήση ενός ισοκράτη εγχόρδων, σε διάστημα οκτάβας, στη δεύτερη παραλλαγή του “eternity theme”, καθώς και η χρήση του παρόντος ισοκράτη εγχόρδων, που σχηματίζει μια ρε ελάσσονα συγχορδία, στη σκηνή των συνόρων, στην εν λόγω σκηνή στο νεκροτομείο, αλλά και αργότερα στη σκηνή όπου θα μαζευτεί η παρέα του μικρού Σελίμ για να τον μοιρολογήσει, ως μέρος του μουσικού θέματος “To a Dead Friend” (βλέπε υποκεφάλαιο 2.13.). Η διαρκής επανεμφάνιση του μουσικού αυτού στοιχείου διασκορπισμένου σε διαφορετικές αφηγηματικές καταστάσεις και ως μέρος διαφορετικών κάθε φορά μουσικών θεμάτων του soundtrack δημιουργεί ένα είδος μουσικού αλλά και συναισθηματικού μοτίβου που διατηρεί μια ενιαία ατμόσφαιρα στατικότητας και συναισθηματικής ασάφειας για τις σκηνές τις οποίες συνοδεύει και κατ’ επέκταση, μέσω της επανάληψής του, για το σύνολο της ταινίας.

Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός ότι η χρήση του ισοκράτη εντοπίζεται στις πιο περίπλοκες συναισθηματικά σκηνές της ταινίας, οι οποίες μάλιστα σχετίζονται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο με το ζήτημα των συνόρων, είτε αυτό θίγεται με την κυριολεκτική, είτε με τη μεταφορική του σημασία. Ο ισοκράτης είναι παρόν στις στιγμές της προσωπικής εξορίας του Αλέξανδρου κατά τον αποχωρισμό του από τα αγαπημένα του πρόσωπα, αλλά και στις στιγμές όπου γίνεται αναφορά στο ζήτημα της των συνόρων και της ξενιτιάς μέσα από την ιστορία του μικρού Αχιλλέα και του Σελίμ. Κοινά σημεία των συγκεκριμένων σκηνών, πέραν του νοηματικού τους κέντρου, αποτελούν επίσης η στατική εικόνα και ο περιεκτικός λόγος. Η μουσική αντίστοιχα, με τη χρήση του ισοκράτη υιοθετεί το πιο ουδέτερο συναισθηματικά στοιχείο που θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει, λειτουργώντας έτσι σε πλήρη αρμονία με τα υπόλοιπα οπτικοακουστικά στοιχεία, χωρίς να επεξηγεί ή να περιγράφει τις συναισθηματικές καταστάσεις, αλλά ενθαρρύνοντας την ενεργή παρακολούθηση και τη μη καθοδηγούμενη συναισθηματική συμμετοχή του θεατή.

Τέλος, σε ό,τι αφορά στην αλληλεπίδραση μουσικής και εικόνας στη συγκεκριμένη αλληλουχία σκηνών, αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι η μουσική προηγείται του βασικού δραματικού γεγονότος, αντί να το συνοδεύει. Πιο συγκεκριμένα, ο ισοκράτης ξεκινά από τη στιγμή που ο πρωταγωνιστής πλησιάζει στο κτίριο όπου βρίσκεται ο μικρός Αχιλλέας και συνεχίζεται καθ’ όλη τη διάρκεια της επίσκεψής τους στο νεκροτομείο, για να σταματήσει ακριβώς πριν την αποκάλυψη του

προσώπου του νεκρού Σελίμ. Αυτή η πορεία παρουσίασης των γεγονότων με τη μουσική να φτάνει στο τέλος της ακριβώς πριν από το πλάνο που συνιστά τη δραματική κορύφωση της συγκεκριμένης ακολουθίας σκηνών από άποψη εικόνας, την αποκάλυψη δηλαδή του προσώπου του νεκρού παιδιού, αποτελεί δείγμα του ιδιαίτερου τρόπου χρήσης της μουσικής από τον Αγγελόπουλο. Πρόκειται για χαρακτηριστικό παράδειγμα της “anti-suspense” διαδικασίας που όπως προαναφέρθηκε επιδιώκει ο σκηνοθέτης, στα πλαίσια της οποίας εντοπίζεται μια γενικότερη αποφυγή χρήσης της μουσικής με τρόπο που δημιουργεί δραματικές κορυφώσεις. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, αντί να χρησιμοποιήσει τη μουσική για να υπογραμμίσει ή να εντείνει το οπτικό δραματικό γεγονός, τη σταματά ακριβώς πριν την εμφάνισή του, αφήνοντάς την εικόνα απολύτως εκτεθειμένη. Η επιλογή αυτή, ως αποτέλεσμα, διατηρεί το ρεαλισμό της εικόνας του νεκρού παιδιού κάνοντάς τη να φαίνεται ακόμη πιο ωμή και σκληρή, απογυμνωμένη από οποιοδήποτε μουσικό σχόλιο. Η μουσική εμφανίζεται για ακόμη μια φορά πλήρως εναρμονισμένη με τις σκηνοθετικές επιλογές του δημιουργού της ταινίας.

2.13. “To a Dead Friend”

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 01:22:51 – 01:26:42

2.13.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Μετά τη σκηνή στο νεκροτομείο, από όπου ο μικρός Αχιλλέας έχει πάρει κρυφά τα ρούχα του Σελίμ, οι φίλοι του νεκρού παιδιού ειδοποιούνται μεταξύ τους με σφυρίγματα και μαζεύονται στο εγκαταλειμμένο κτίριο για να τον αποχαιρετίσουν με μια μικρή αυτοσχέδια τελετή. Η μουσική ξεκινά από την αρχή της σκηνής, αμέσως μετά τα σφυρίγματα των παιδιών. Συνοδεία της μουσικής, τα παιδιά λούζουν τα ρούχα του Σελίμ με οινόπνευμα και τους βάζουν φωτιά απευθύνοντάς του παράλληλα αποχαιρετιστήρια λόγια. Ο μικρός Αχιλλέας στέκεται ακριβώς πίσω από τη φωτιά κλαίγοντας. Η κάμερα πλησιάζει σταδιακά προς αυτόν και το κοντινό πλάνο στο πρόσωπό του παραμένει μέχρι το τέλος της σκηνής.

2.13.2. Η μουσική

To a Dead Friend

[01:22:51 - 01:26:42]

The image displays a musical score for the piece "To a Dead Friend". It consists of three systems of music. The first system features a Clarinet in Bb (treble clef) and Strings (treble and bass clefs). The Clarinet part begins with a melodic line starting on a whole note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a glissando (marked 'gliss') leading to a half note D5. The Strings provide a harmonic accompaniment of sustained chords. The second system continues the Clarinet melody with eighth notes and a glissando. The third system shows the Clarinet playing a more complex melodic line with sixteenth notes and a glissando, while the Strings continue their accompaniment.

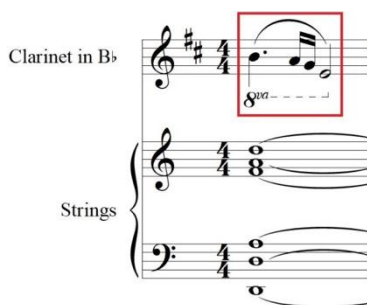
Εικόνα 24: Αρχή θέματος "To a Dead Friend"

Το απόσπασμα αποτελείται από έναν ισοκράτη εγχόρδων που σχηματίζει μια ρε ελάσσονα συγχορδία (πρόκειται για τον ίδιο ισοκράτη που χρησιμοποιήθηκε στη σκηνή των συνόρων αλλά και στη σκηνή του νεκροτομείου, βλέπε μουσικό θέμα "Borders", υποκεφάλαια 2.5. και 2.12.) και μία μελωδία, εκτελεσμένη από κλαρινέτο, που αναπτύσσεται πάνω από τον ισοκράτη αυτό και χρησιμοποιεί την ελάσσονα πεντατονική κλίμακα με βάση το Ρε. Η μελωδία παρουσιάζει έντονο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, λόγω του τρόπου παιξίματος που στηρίζεται σε διανθισμούς της βασικής μελωδίας με στολίδια αλλά και προσεγγίσεις νοτών με *glissandi* που ξεφεύγουν από τη συγκερασμένη κλίμακα.

Τα στοιχεία διανθισμού της μελωδίας σε συνδυασμό με τη χρήση της πεντατονικής κλίμακας προσδίδουν παραδοσιακό άκουσμα στη μελωδία. Παράλληλα, με τη χρήση του ισοκράτη αποφεύγεται για άλλη μια φορά η ύπαρξη ξεκάθαρης αρμονικής συνοδείας επιτρέποντας την αυτοσχεδιαστική ανάπτυξη της μελωδίας και παραπέμποντας σε ένα ταξίμι λαϊκής μουσικής. Μαζί με το μουσικό απόσπασμα από τη σκηνή του γάμου, που δεν αποτελούσε βέβαια πρωτότυπη μουσική της Ελένης Καραϊνδρου, το "To a Dead Friend" αποτελεί το μοναδικό κομμάτι από τις

πρωτότυπα γραμμένες συνθέσεις για την ταινία που ξεφεύγει από το ευρωπαϊκό τονικό άκουσμα, θυμίζοντας ηπειρώτικο μοιρολόι. Σύμφωνα με την Ελένη Καραϊνδρου μάλιστα, πέρα από την ίδια τη σύνθεση, σημαντικό ρόλο στην επίτευξη του παραδοσιακού χαρακτήρα για το συγκεκριμένο μουσικό θέμα διαδραμάτισε ο τρόπος εκτέλεσής του από τον ηπειρώτη κλαρινετίστα Μάνθο Χαλκιά (βλέπε Παράρτημα, Συνέντευξη με την Ελένη Καραϊνδρου).

Σε ό,τι αφορά στη μοτιβική επεξεργασία, η μελωδία βασίζεται στην ανάπτυξη του αρχικού *μοτίβου αναφοράς* με διάφορους ρυθμικούς και μελωδικούς μετασχηματισμούς και επεκτάσεις. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι η επεξεργασία και ο διανθισμός του αρχικού μοτίβου γίνονται όλο και πιο εκτεταμένα στην πορεία του μουσικού αποσπάσματος. Υπάρχει δηλαδή μια βαθμιαία κλιμάκωση στο βαθμό επεξεργασίας και διανθισμού του, η οποία ωστόσο επανεκκινείται με την επανεμφάνιση του μοτίβου στην αρχική μελωδική του διάταξη —και μάλιστα συχνά με απλούστερη ρυθμική δομή από την αρχική— ανά τακτά χρονικά διαστήματα μέσα στο μουσικό θέμα. Αυτή η διαρκής επαναφορά του μοτίβου στην απλούστερή του μορφή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθορίζοντας ουσιαστικά τη μορφολογική δομή του κομματιού.



Εικόνα 27: “To a Dead Friend”, μέτρο 3, μοτίβο αναφοράς στο κλαρινέτο

Σε πρώτο επίπεδο το κομμάτι χωρίζεται σε δύο ισομερή τμήματα, με το πρώτο μέρος να αποτελεί την οργανική εισαγωγή και το δεύτερο μέρος την επανάληψη του υλικού με περαιτέρω επεξεργασία των μοτίβων αλλά και προσθήκη του λόγου, της απαγγελίας δηλαδή των παιδιών (ενότητα Α μ. 1-27 και ενότητα Β μ. 28-50). Οι δύο ευρύτερες αυτές ενότητες χωρίζονται με τη σειρά τους σε δύο μικρότερες υποενότητες: η ενότητα Α στις υποενότητες Α1 (μ. 1-14) και Α2 (μ. 15-27) και η ενότητα Β στις υποενότητες Β1 (μ. 28-39) και Β2 (μ. 40-50). Αυτό που καθορίζει την αρχή κάθε υποενότητας είναι η επανεκκίνηση της επεξεργασίας του μοτιβικού υλικού, αφού σε κάθε νέο ξεκίνημα πραγματοποιείται έκθεση του *μοτίβου αναφοράς* στην αρχική μελωδική του διάταξη με απλούς ρυθμικούς μετασχηματισμούς (μ. 3, μ. 15-16, μ. 28-29 και μ. 40-42) για να πραγματοποιηθούν στη συνέχεια οι διάφορες μεταμορφώσεις του οι οποίες μάλιστα παρουσιάζουν στην πορεία της κάθε υποενότητας, αλλά και στο σύνολο του κομματιού, ολοένα αυξανόμενη

πολυπλοκότητα. Η επαναφορά του μοτίβου στην πρωταρχική του μορφή αναχαιτίζει αυτή τη διαρκώς εξελισσόμενη πολυπλοκότητα και επανεκκινεί τη διαδικασία επεξεργασίας.

2.13.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Η τοποθέτηση της μουσικής στο διηγητικό κόσμο παρουσιάζει για ακόμη μια φορά ενδιαφέρουσες ιδιαιτερότητες. Το απόσπασμα διακρίνεται από την αρμονική συνύπαρξη μουσικής και έμμετρου λόγου. Ο τρόπος που τα δύο αυτά στοιχεία συνδυάζονται διευρύνει τα όρια αντίληψης του διηγητικού κόσμου. Πιο συγκεκριμένα, η μουσική είναι αναμφίβολα μη-διηγητική διότι, αφενός δεν υπάρχει κάποια ορατή ή εννοούμενη ηχητική πηγή που να δικαιολογεί την προέλευσή της, αφετέρου η αφηγηματική κατάσταση που αναπαριστάται δε δικαιολογεί ρεαλιστικά την ύπαρξη μουσικής συνοδείας. Τα λόγια αντιθέτως, αποτελούν μέρος του διηγητικού κόσμου, αφού υπάρχει η οπτική εικόνα των παιδιών που τα απαγγέλουν. Η εντύπωση προκαλείται ακριβώς από τον τρόπο που συνδυάζεται η μη-διηγητική μουσική με τον διηγητικό λόγο. Οι ατάκες των παιδιών, παρόλο που εκ πρώτης όψεως δεν παρουσιάζουν τη μορφή ποιήματος, είναι γραμμένες σε έναν «εσωτερικό» δεκαπεντασύλλαβο στίχο ο οποίος προσδίδει ρυθμικότητα στη ροή του λόγου.¹⁶⁹ Παράλληλα, τοποθετούνται κατά κύριο λόγο στα τελειώματα των φράσεων του κλαρινέτου, όπου υπάρχει παύση ή κρατημένη νότα, ενώ στις περιπτώσεις που συνυπάρχουν με τη μελωδία του κλαρινέτου την ακολουθούν, συγχρονίζοντας το ρυθμό της απαγγελίας με την άρθρωση των μελωδικών μοτίβων.

Ο εσωτερικός αυτός ρυθμός της απαγγελίας που φαίνεται να παρακολουθεί τη μελωδία του κλαρινέτου, τοποθετώντας μάλιστα τα λόγια σε σημεία όπου η μουσική τους επιτρέπει να ακουστούν, δημιουργεί την εντύπωση ότι τα παιδιά έχουν κατά κάποιο τρόπο τη δυνατότητα να ακούσουν τη μη-διηγητική μουσική και επιλέγουν την κατάλληλη στιγμή να μιλήσουν ώστε τα λόγια τους να γίνουν αντιληπτά. Επίσης, η έμμετρη απαγγελία δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι οι ήρωες έχουν αντίληψη της μουσικότητας που προσδίδεται στη σκηνή από το θέμα του κλαρινέτου. Η δυνατότητα των παιδιών να ακούσουν τη μη διηγητική μουσική έρχεται σε εκ διαμέτρου αντίθεση με τον ίδιο τον ορισμό της ως μουσική που δε γίνεται αντιληπτή στο διηγητικό κόσμο. Επομένως, ο τρόπος συνύπαρξης των ηχητικών στοιχείων της σκηνής (μουσικής και λόγου) διαταράσσει την αντίληψη σχετικά με το ποια από τα στοιχεία αυτά ανήκουν τελικά στον κόσμο της διήγησης. Η αίσθηση του ότι οι ήρωες έχουν την επίγνωση ή ακόμη και τον έλεγχο της μη-διηγητικής μουσικής ενισχύεται επίσης από το γεγονός ότι το ίδιο το μουσικό κομμάτι ξεκινά αμέσως μετά τα

¹⁶⁹ Μάρκαρης, *Το Ημερολόγιο «μιας Αιωνιότητας»*, 101.

σφυρίγματα της παρέας, που φαίνεται να λειτουργούν ως σινιάλο τόσο για τη συσπείρωση της παρέας όσο και για το ξεκίνημα της μουσικής.

Σε ό,τι αφορά στις λειτουργίες που επιτελεί η μουσική, τα παραδοσιακά μουσικά στοιχεία του συγκεκριμένου αυτοσχεδιαστικού θέματος, τόσο με την επιλογή του κλαρινέτου ως σολιστικού οργάνου όσο και με την επιλογή της πεντατονικής κλίμακας ελάσσονα χαρακτήρα που θυμίζει ηπειρώτικο μοιρολόι, συνδέονται άμεσα με τη δημιουργία ενός τελετουργικού ύφους για την αποτύπωση μιας σκηνής θρήνου. Με τη χρήση όλης της έκτασης του οργάνου, την αντίθεση που προκύπτει μεταξύ της chalumeau και της ψιλής περιοχής στο ηχόχρωμα, καθώς και τα διαστήματα έβδομης σε αρκετά σημεία της μελωδίας, το όργανο προσιδιάζει το άκουσμα του ανθρώπινου λυγμού, ενισχύοντας τη θρηνητική διάθεση του αποσπάσματος. Η μουσική με τα παραπάνω χαρακτηριστικά επιτελεί μια micro-emotive λειτουργία, δημιουργώντας την κατάλληλη ατμόσφαιρα το αφηγηματικό περιεχόμενο της συγκεκριμένης σκηνής.

Παράλληλα, με το μουσικό στοιχείο του επανεμφανιζόμενου ισοκράτη εγχόρδων, το θέμα “To a Dead Friend” συμβάλλει στη διατήρηση μιας ενιαίας ατμόσφαιρας στη μουσική της ταινίας, επιτελώντας με τον τρόπο αυτό μια macro-emotive λειτουργία. Η εμφάνιση του ισοκράτη ως μέρους του soundtrack, πραγματοποιήθηκε μέχρι στιγμής είτε ως αυτόνομο μουσικό θέμα —όπως στις σκηνές των συνόρων και του νεκροτομείου (“Borders”)— είτε ως μέρος της 2^{ης} παραλλαγής του “eternity theme” στις σκηνές του αποχωρισμού. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι ο ισοκράτης αποτελεί το μοναδικό μουσικό στοιχείο που εναλλάσσεται μεταξύ των παραλλαγών του “eternity theme” και των δευτερευόντων μουσικών θεμάτων του soundtrack λειτουργώντας έτσι ως ενοποιητικό στοιχείο, ως ένας συνδετικός κρίκος μεταξύ των μουσικών θεμάτων που αφορούν την κεντρική αφήγηση (“eternity theme” με όλες τις παραλλαγές του) και των μουσικών θεμάτων που σχετίζονται με τις παράλληλες-δευτερεύουσες πλοκές της ταινίας. Η χρήση του ισοκράτη σε διαφορετικές κάθε φορά αφηγηματικές καταστάσεις, οι οποίες μάλιστα αφορούν άλλοτε στην κεντρική και άλλοτε στη δευτερεύουσα αφήγηση, δημιουργεί ένα είδος επαναλαμβανόμενου συναισθηματικού μοτίβου που προσδίδει συνοχή στην ατμόσφαιρα της ταινίας.

Η χρήση της ίδιας ακριβώς συγχορδίας που χρησιμοποιήθηκε νωρίτερα στις δύο εμφανίσεις του θέματος “Borders” (βλέπε Υποκεφάλαια 2.5. και 2.12.) δημιουργεί παράλληλα μια έμμεση-υπαινικτική γνωστική λειτουργία που παραπέμπει στη δευτερεύουσα ιστορία που αφορά στον μικρό Σελίμ. Η σκηνή των συνόρων που εξιστορεί τον τρόπο με τον οποίο τα παιδιά έφτασαν στην Ελλάδα υπό την καθοδήγησή του, η σκηνή στο νεκροτομείο, αλλά και η σκηνή του θρήνου αφορούν όλες στο ίδιο πρόσωπο και την ιστορία του. Επομένως, η χρήση του ίδιου μουσικού στοιχείου

υποδεικνύει σκηνές με νοηματική συνάφεια. Μάλιστα με την χρήση του ισοκράτη αρχικά ως μεμονωμένου στοιχείου (“Borders”) και έπειτα ως συνοδευτικού σχήματος για την ανάπτυξη της μελωδίας του κλαρινέτου (“To a Dead Friend”), η κλιμάκωση που δημιουργείται στη δευτερεύουσα πλοκή φτάνοντας στο αποκορύφωμά της με τη θρηνητική τελετουργία για τον Σελίμ αποτυπώνεται και στην εξελικτική πορεία της μουσικής με τη χρήση του ισοκράτη για το κτίσιμο του θέματος “To a Dead Friend”. Πρέπει να σημειωθεί ωστόσο ότι λόγω της παρεμβολής μεγάλης διάρκειας μεταξύ των σκηνών στα σύνορα και στο νεκροτομείο η νοητική αυτή σύνδεση δεν πραγματοποιείται αυτόματα. Σε αντίθεση με την macro-emotive λειτουργία του ισοκράτη που αναφέρθηκε παραπάνω, η οποία γίνεται αντιληπτή περισσότερο διαισθητικά και όχι συνειδητά, η συμμετοχή του ισοκράτη στην πραγματοποίηση οποιασδήποτε νοητικής σύνδεσης μεταξύ των σκηνών που αφορούν στον Σελίμ εξαρτάται από το βαθμό ενεργούς παρακολούθησης του θεατή και δεν αποτελεί προϋπόθεση για την κατανόηση της κεντρικής αφήγησης. Έτσι, η συγκεκριμένη λειτουργία του μουσικού αποσπάσματος εμπίπτει στις έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες της μουσικής.

Το μουσικό θέμα “To a Dead Friend” παρουσιάζει, τέλος, χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες, εντείνοντας την αίσθηση του παλμού και της περιοδικότητας στα ήδη έμμετρα λόγια των παιδιών. Όπως αντίστοιχα είχε συμβεί με το “Compagni Sostiamo” (βλέπε Υποκεφάλαιο 2.7.), η μουσική «χορογραφεί» το οπτικό και λεκτικό κομμάτι της σκηνής προσδίδοντας ρυθμό και περιοδικότητα, τόσο στις κινήσεις των παιδιών, όσο και στο δεκαπεντασύλλαβο στίχο, συμβάλλοντας μάλιστα με αυτό τον τρόπο στον τελετουργικό χαρακτήρα που διακατέχει ολόκληρη την ακολουθία.

2.14. “Eternity Theme” 2^η παραλλαγή, 3^η εμφάνιση

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 01:27:55 – 01:28:44

2.14.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Ο Αλέξανδρος επισκέπτεται τον οίκο ευγηρίας στον οποίο διαμένει η μητέρα του. Φανερά προβληματισμένος, διασχίζει τους διαδρόμους κοιτώντας διαρκώς χαμηλά, αγνοώντας μάλιστα έναν από τους γιατρούς που τον χαιρετά. Φτάνοντας έξω από την πόρτα του δωματίου της μητέρας του κοντοστέκεται σαν να μην μπορεί να βρει τη δύναμη να μπει. Όταν τελικά ανοίξει την πόρτα και βρεθεί στο εσωτερικό του δωματίου η μουσική σταματά.

2.14.2. Η μουσική

Η μουσική παρουσιάζει τα ίδια χαρακτηριστικά με τις δύο προηγούμενες εμφανίσεις της συγκεκριμένης παραλλαγής του “eternity theme” κατά τον αποχωρισμό του Αλέξανδρου από την κόρη του και την Ουρανία, με μοναδική διαφορά εδώ τη διάρκεια του αποσπάσματος. Οι προηγούμενες εμφανίσεις της παραλλαγής παρουσίαζαν θραυσματοποιημένο το μοτιβικό υλικό της μελωδίας των φράσεων Α και Α΄ του θέματος, χωρίς το καταληκτικό μοτίβο της δεύτερης φράσης. Στο συγκεκριμένο απόσπασμα η παραλλαγή εμφανίζεται σχεδόν μισή, αφού γίνεται θραυσματική έκθεση των μοτίβων μόνο της φράσης Α, με τη φράση Α΄ να παραλείπεται εντελώς. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι αποτελεί επίσης τη μοναδική εμφάνιση της παραλλαγής που προηγείται αντί να έπεται του αποχωρισμού του Αλέξανδρου με κάποιο από τα αγαπημένα του πρόσωπα. Η συγκεκριμένη επεξεργασία του “eternity theme” με τις δύο προηγούμενες ολοκληρωμένες εμφανίσεις της έχει ήδη εδραιωθεί στη συνείδηση των θεατών, επομένως μια συντομευμένη εκδοχή της είναι αρκετή για να επιτελέσει τις λειτουργίες της. Φυσικά, η διαφοροποίηση στη διάρκεια της παραλλαγής πιθανώς να συνδέεται και με την επίτευξη της κατάλληλης συμβατότητας της μουσικής με τη διάρκεια της σκηνής.

2.14.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Όμοια με τις προηγούμενες εμφανίσεις της η παραλλαγή συμμετέχει στη συγκεκριμένη σκηνή ως μη-διηγητική μουσική.

Η τρίτη αυτή εμφάνιση της δεύτερης παραλλαγής του “eternity theme”, πέραν της μικρότερης διάρκειάς της, διαφοροποιείται σε σχέση με τις προηγούμενες και σε ό,τι αφορά στην τοποθέτηση της πριν τον αποχωρισμό του Αλέξανδρου από τη μητέρα του, σε αντίθεση με τους αποχωρισμούς από την κόρη του και την Ουρανία όπου η μουσική έπονταν του αφηγηματικού γεγονότος. Η διαφοροποίηση αυτή επηρεάζει ως ένα βαθμό και τη λειτουργικότητα του μουσικού αποσπάσματος, καθώς στην προκειμένη περίπτωση η μουσική, προηγούμενη του αφηγηματικού γεγονότος, χάνει τη διευκρινιστική λειτουργία της, δεν επιτελεί δηλαδή κάποια άμεση-ενδεικτική γνωστική λειτουργία που να αφορά στην αποσαφήνιση της λεκτικής αποσιώπησης των συναισθημάτων που χαρακτήριζε του δύο προηγούμενους αποχωρισμούς.

Στην παρούσα εμφάνισή της βέβαια, η τοποθέτηση της παραλλαγής πριν από τον επικείμενο αποχωρισμό του Αλέξανδρου από τη μητέρα του της προσδίδει μια διαφορετική άμεση-ενδεικτική γνωστική λειτουργία. Η ύπαρξη των δύο προηγούμενων σκηνών υπό τη συνοδεία της δεύτερης

αυτής παραλλαγής του “eternity theme” έχει εδραιώσει το συγκεκριμένο μουσικό θέμα ως τη μουσική συνοδεία των σκηνών αποχωρισμού. Επομένως, με την τοποθέτησή της στο συγκεκριμένο απόσπασμα της ταινίας πριν από το αφηγηματικό γεγονός, η μουσική λειτουργεί ως προοικονομία, προϋδεάζοντας τον θεατή με την παρουσία της για την ύπαρξη ενός τρίτου αποχωρισμού που πρόκειται να λάβει χώρα.

Από τις λειτουργίες των προηγούμενων εμφανίσεων της δεύτερης αυτής παραλλαγής του θέματος διατηρείται η macro-emotive λειτουργία που διαδραματίστηκε κατά τη δεύτερη εμφάνισή της. Η μουσική υπενθυμίζει τις δύο προηγούμενες σκηνές αποχωρισμού που έχουν προηγηθεί στην ταινία και συμβάλλει στη διατήρηση μιας ενιαίας ατμόσφαιρας μεταξύ των τριών αυτών όμοιων αφηγηματικών καταστάσεων.

Αξίζει τέλος να σχολιαστεί ακόμη ένα χαρακτηριστικό του τρόπου αλληλεπίδρασης της μουσικής με την εικόνα που φαίνεται να κυριαρχεί σε όλες τις μέχρι στιγμής εμφανίσεις της δεύτερης παραλλαγής του “eternity theme”. Η προβληματισμένη και σκεπτική έκφραση του Αλέξανδρου δημιουργεί την αίσθηση ότι η μουσική προέρχεται μέσα από το μυαλό του πρωταγωνιστή, τον ακολουθεί και τον στοιχειώνει σε βαθμό που αγνοεί οτιδήποτε συμβαίνει γύρω του, στην προκειμένη περίπτωση το γιατρό που τον χαιρετά στο διάδρομο του γηροκομείου. Αντίστοιχη ήταν η έκφραση του Αλέξανδρου στην πρώτη εμφάνιση της παραλλαγής μετά τον αποχωρισμό από την κόρη του, αλλά και η στάση της Ουρανίας κατά το ξεκίνημα της δεύτερης εμφάνισής της. Η εντύπωση ότι η μουσική απορροφά τον Αλέξανδρο και τον καταλαμβάνει δημιουργεί εμμέσως την υπόνοια ότι ο πρωταγωνιστής έχει επίγνωση της μουσικής αυτής. Η συγκεκριμένη υπόνοια ωστόσο δε δικαιολογείται από οποιοδήποτε άλλο οπτικό μέσο της σκηνής πέραν της απορροφημένης στάσης του Αλέξανδρου, ενώ απουσιάζει οποιοδήποτε άλλο στοιχείο που να επιβεβαιώνει την προέλευση του μουσικού αποσπάσματος από τη φαντασία του πρωταγωνιστή. Έστω και σαν υπόνοια πάντως, η ψευδαίσθηση της επίγνωσης της μουσικής από τους ήρωες που δημιουργείται αποτελεί αντίφαση με τη λογική δικαιολόγηση του μουσικού αποσπάσματος ως μη-διηγητική μουσική. Η αίσθηση της προέλευσης της μουσικής από το μυαλό του Αλέξανδρου εντείνει την έμμεση-υπαινικτική γνωστική λειτουργία της παραλλαγής που σχολιάστηκε στις προηγούμενες εμφανίσεις της, ως υπενθύμιση του χρόνου που μετρά αντίστροφα για τον πρωταγωνιστή με κάθε νέο αποχωρισμό.

2.15. “Eternity Theme” 1^η παραλλαγή, 2^η εμφάνιση

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 01:39:32 – 01:41:02

2.15.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Έχει νυχτώσει και απομένουν δύο ώρες μέχρι την επιβίβαση του μικρού Αχιλλέα στο πλοίο που θα τον οδηγήσει στο εξωτερικό. Ενώ έχουν ήδη αποχαιρετιστεί, οι δύο πρωταγωνιστές αποφασίζουν τελικά να περάσουν αυτές τις τελευταίες στιγμές μαζί. Επιβιβάζονται σε ένα αστικό λεωφορείο που τυχαίνει να περνά εκείνη τη στιγμή από μπροστά τους, χωρίς συγκεκριμένο προορισμό. Με την αναχώρηση του λεωφορείου ξεκινά και η μουσική. Το πλάνο εστιάζει αρχικά στον άδειο πλέον δρόμο, από όπου περνούν τρεις ποδηλάτες με κίτρινα αδιάβροχα. Έπειτα, η σκηνή μεταφέρεται στο εσωτερικό του λεωφορείου με τους δύο πρωταγωνιστές να δείχνουν ευδιάθετοι, απολαμβάνοντας τη διαδρομή. Ανοίγουν το παράθυρο για να κοιτάζουν έξω και η κάμερα στρέφεται σε ένα μεγάλο και φωτισμένο πλοίο που κινείται παράλληλα με το λεωφορείο. Όταν το πλάνο επιστρέφει στο εσωτερικό του λεωφορείου, ο εισπράκτορας ανακοινώνει τη στάση «Ασωμάτων» και αρκετοί από τους επιβάτες σηκώνονται για να αποβιβαστούν.

2.15.2. Η μουσική

Πρόκειται για την πρώτη παραλλαγή του “eternity theme”, δηλαδή για την ορχηστρική του εκδοχή που εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο ξεκίνημα της ταινίας και συγκεκριμένα στη σκηνή όπου ο Αλέξανδρος συνομιλεί μουσικά με το γείτονά του και περιγράφει για πρώτη φορά την κατάσταση της υγείας του (βλέπε υποκεφάλαιο 2.3.1.).

Η παραλλαγή εκτίθεται εδώ με την ίδια ακριβώς δομή με την οποία πρωτοπαρουσιάστηκε, ακολουθώντας τη διάρθρωση ABABΓA. Οι προστιθέμενες αντιστίξεις παραμένουν επίσης ολόιδιες με την πρώτη εμφάνισή της, ενώ και στην ενορχήστρωση παρατηρούνται μόνο ελάχιστες διαφοροποιήσεις που αφορούν στην προσθήκη του μαντολίνου σε φράσεις από τις οποίες αυτό απουσίαζε κατά την πρώτη εμφάνιση της παραλλαγής. Η παρουσία του μαντολίνου στην προηγούμενη έκθεση της συγκεκριμένης επεξεργασίας του θέματος περιοριζόταν σε μια αντίστιξη με δέκατα έκτα στην τελευταία εμφάνιση της ενότητας A (μέτρο 29 και εξής). Εδώ, το μαντολίνο εντοπίζεται επιπρόσθετα στην ενότητα B (μ. 9-12), ντουμπλάροντας τη δεύτερη φωνή του ακορντεόν καθώς επίσης και στην επανάληψη της ίδιας ενότητας (μ. 21-24) συνοδεύοντας τη μελωδία του όμποε με κρατημένες νότες εκτελεσμένες με την χαρακτηριστική τεχνική του tremolo. Τέλος, το μαντολίνο προστίθεται και στη φράση Γ (μ. 25-28) όπου μάλιστα κατέχει για πρώτη φορά, σε συνδυασμό με το όμποε, τη βασική μελωδία της ενότητας.

2.15.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Η πρώτη παραλλαγή του “eternity theme”, σε αντίθεση με την προηγούμενή της εμφάνιση κατά την οποία η τοποθέτησή της (ή η αντίληψη αυτής) στο διηγητικό κόσμο διαφοροποιήθηκε αρκετές φορές στη διάρκεια του αποσπάσματος, στην εν λόγω σκηνή συμμετέχει εξ’ ολοκλήρου ως μη-διηγητική μουσική.

Σε ό,τι αφορά στις λειτουργίες που επιτελεί η μουσική, παρόμοια με την πρώτη εμφάνιση της παραλλαγής όπου η μουσική ένωνε τις διαδοχικές σκηνές στο διαμέρισμα του Αλέξανδρου και στην παραλία της Θεσσαλονίκης προσδίδοντας συνοχή αλλά και περιοδικότητα στην αλληλουχία, στο στιγμιότυπο του λεωφορείου αντίστοιχα, προσδίδει συνοχή στις ετερόκλητες πληροφορίες που παρέχονται από το οπτικό κομμάτι της ακολουθίας. Πιο συγκεκριμένα, το στιγμιότυπο περιλαμβάνει τρία διαφορετικά πλάνα: τους ποδηλάτες με τα κίτρινα αδιάβροχα, τους πρωταγωνιστές στο εσωτερικό του λεωφορείου και το πλάνο που στρέφεται στον εξωτερικό χώρο και συγκεκριμένα στο φωτισμένο πλοίο. Η μουσική, με τη συνεχόμενη ροή της καθ’ όλη τη διάρκεια της αλληλουχίας, προσδίδει την αίσθηση της συνέχειας στα διαφορετικά αυτά περιβάλλοντα μεταξύ των οποίων εναλλάσσεται η εικόνα, επιτελεί δηλαδή μια χρονο-αντιληπτική λειτουργία.

Ιδιαίτερη σημασία σε σχέση με τη λειτουργία της συγκεκριμένης παραλλαγής έχει η διπλή, σχεδόν πανομοιότυπη εμφάνισή της σε δύο εντελώς διαφορετικές σκηνές της ταινίας, μοναδικό συνδετικό κρίκο μεταξύ των οποίων αποτελεί ο ίδιος ο πρωταγωνιστής. Οι δύο σκηνές μάλιστα είναι απλωμένες σχεδόν στα δύο άκρα της ταινίας, με την πρώτη εμφάνιση της παραλλαγής να συμβαίνει περίπου στο έβδομο λεπτό ενώ τη δεύτερη και τελευταία εμφάνισή της μιάμιση ώρα αργότερα, στο τελευταίο περίπου εικοσάλεπτο της ταινίας. Η συγκεκριμένη τοποθέτηση της ορχηστρικής αυτής επεξεργασίας του θέματος δεν είναι τυχαία και σχετίζεται με αυτό που η Claudia Gorbman αποκαλεί *thematic baggage* («θεματικό φορτίο»). Κάθε κεντρικό-επαναλαμβανόμενο μουσικό θέμα μιας ταινίας, εμφανίζεται, όπως είναι φυσικό, συνοδεύοντας διαφορετικές κάθε φορά αφηγηματικές καταστάσεις, με αποτέλεσμα σε κάθε του εμφάνιση να παρουσιάζει διαφορετικούς συσχετισμούς με το διηγητικό κόσμο. Ως αποτέλεσμα, κάθε επόμενη έκθεση του εκάστοτε μουσικού θέματος εμπεριέχει ως πληροφορία τους νοητικούς συσχετισμούς που αυτό κουβαλά ως φορτίο από όλες τις προηγούμενες εμφανίσεις του στην ταινία, δηλαδή όλα τα συσσωρευμένα νοήματα που έχει αποκτήσει από την αλληλεπίδρασή του με το διηγητικό κόσμο.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Gorbman, *Unheard Melodies*, 17.

Το “eternity theme” με τις πολλαπλές επανεμφανίσεις του κουβαλά ακριβώς αυτό το *θεματικό φορτίο* που έχει συλλέξει κατά τη διάρκεια της ταινίας. Η έκθεση της πρώτης παραλλαγής του σε μία πανομοιότυπη σχεδόν εκδοχή με το ξεκίνημα της ταινίας λειτουργεί ακριβώς ως ένα σταθερό σημείο αναφοράς για τη δημιουργία νοητικών συγκρίσεων σε σχέση με τα αφηγηματικά γεγονότα που συνόδευαν την πρώτη του εμφάνιση. Η ίδια επεξεργασία του “eternity theme” που στην πρώτη της εμφάνιση συσχετίστηκε με την αποξένωση του Αλέξανδρου από τους γύρω του και αποτελούσε «τη μοναδική επαφή του με τον έξω κόσμο», τον βρίσκει πλέον στη σκηνή αυτή του λεωφορείου σε μια πιο αισιόδοξη εσωτερική κατάσταση. Παρά το γεγονός ότι πλέον βρίσκεται ακόμη πιο κοντά στο θάνατο απολαμβάνει τις τελευταίες του στιγμές, έχοντας διαμορφώσει μια ουσιαστική σχέση αμοιβαίας φιλίας και προστασίας με το μικρό Αχιλλέα. Το αμετάβλητο μουσικό θέμα αποτελεί ακριβώς το στοιχείο που κάνει εντονότερη και εμφανέστερη τη διαφορά στον ψυχισμό του Αλέξανδρου μεταξύ των δύο σκηνών και βοηθά στην αποκάλυψη του μεταμορφωτικού ταξιδιού που έχει βιώσει ο πρωταγωνιστής από την αρχή μέχρι το τέλος της ταινίας.

Η χρήση του ίδιου μουσικού κομματιού δημιουργεί ένα συναισθηματικό μοτίβο που ενεργοποιεί, μέσω της μνήμης, τη νοητική σύνδεση των δύο σκηνών συνιστώντας μια macro-emotive λειτουργία της μουσικής. Η ερμηνεία ωστόσο αυτής της νοητικής σύνδεσης σε ό,τι αφορά στο διαφορετικό πνευματικό στάδιο που η μουσική συναντά κάθε φορά τον πρωταγωνιστή στο ταξίδι του, η κατανόηση δηλαδή της εσωτερικής του μεταμόρφωσης προϋποθέτει πολυπλοκότερες νοητικές διεργασίες και δεν είναι απαραίτητη για την παρακολούθηση της κεντρικής αφήγησης, παρά μόνο για την κατανόηση των βαθύτερων νοημάτων της. Επομένως η λειτουργία αυτή του συγκεκριμένου μουσικού αποσπάσματος ανήκει στις έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες της μουσικής.

Τέλος, η συμμετοχή της μουσικής σε μια σκηνή με πλήρη απουσία διαλόγου και έντονη υπερρεαλιστική διάθεση συμβάλλει τόσο στην ενεργοποίηση της λειτουργίας του στοχασμού όσο και στη δημιουργία μιας ονειρικής διάστασης για την εικόνα. Το στιγμιότυπο του λεωφορείου —και ιδιαίτερα το πλάνο με τους ποδηλάτες που αποτελεί μια εικόνα επαναλαμβανόμενη στις ταινίες του Αγγελόπουλου με συμβολική διάσταση, χαρακτηριστική της σκηνοθετικής του σφραγίδας— λειτουργεί στη συγκεκριμένη περίπτωση ως ένα μικρό διάλλειμα από την αλληλουχία των αφηγηματικών γεγονότων που αφορούν στην κεντρική πλοκή. Οι μελετητές πολλές φορές αναφέρονται σε αυτές τις μετέωρες στιγμές στον κινηματογράφο του Αγγελόπουλου ως «ζώνες ελεύθερης σκέψης» οι οποίες διακόπτουν τη λογική ακολουθία των γεγονότων και επιτρέπουν τον

ελεύθερο στοχασμό.¹⁷¹ Η συγκεκριμένη σκηνή λειτουργεί ακριβώς ως ένα διάλειμμα από την κεντρική αφήγηση και το αναπόφευκτο του χρόνου που κυνηγά τον πρωταγωνιστή. Η μουσική ως μια πιο αφηρημένη και άυλη τέχνη βοηθά από τη φύση της την εικόνα να ξεπεράσει το ρεαλισμό της και να αποκτήσει τη λυρική και ονειρική διάσταση που επιδιώκεται για τη συγκεκριμένη ακολουθία. Παράλληλα, η χρήση ενός ήδη γνώριμου μουσικού θέματος που δε φέρει επιπρόσθετες νέες μουσικές πληροφορίες, επιτρέπει αυτή την αποκοπή από τα γεγονότα της αφήγησης και ευνοεί την ενεργοποίηση του ελεύθερου στοχασμού για τον θεατή. Δεν είναι φυσικά τυχαίο το γεγονός ότι η ακολουθία των σκηνών που εκτυλίσσεται στο λεωφορείο τιτλοφορείται στις ενότητες της ταινίας ως «λεωφορείο του ονείρου», ενώ η στάση που αναγγέλλει ο εισπράκτορας στο τέλος της σκηνής είναι η στάση των «ασωμάτων».

2.16. “Eternity Theme” 3^η παραλλαγή

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 01:41:55 – 01:44:24

2.16.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Ένας διαδηλωτής επιβιβάζεται στο «λεωφορείο του ονείρου» κρατώντας μια κόκκινη σημαία, πληρώνει τον εισπράκτορα και κάθεται. Ταυτόχρονα ξεκινά και η μουσική, ενώ αμέσως μετά επιβιβάζεται ένα νεαρό ζευγάρι. Το πλάνο στρέφεται έξω από το παράθυρο του λεωφορείου όπου εμφανίζονται και πάλι οι τρεις ποδηλάτες με τα κίτρινα αδιάβροχα, ενώ παράλληλα ακούγεται η φωνή του άνδρα του ζευγαριού που απευθύνεται στην κοπέλα μιλώντας της για τη σημασία της καλλιτεχνικής έκφρασης και την ανάγκη εύρεσης νέων καλλιτεχνικών μορφών. Της εκφράζει την αγάπη του, όμως ταυτόχρονα την κατακρίνει για τη δίχως νόημα ζωή της και την προσκόλλησή της σε κάποιο διάσημο συγγραφέα, γεγονός που την έχει κάνει αντικείμενο συζητήσεων και δημοσιεύσεων. Προς το τέλος της κουβέντας η κάμερα επιστρέφει στο εσωτερικό του λεωφορείου και στο ζευγάρι. Η κοπέλα, φανερά ενοχλημένη, πετά την ανθοδέσμη που κρατούσε στο πάτωμα και κατεβαίνει από το λεωφορείο, ενώ ο άνδρας τρέχει πίσω της. Ένας άλλος επιβάτης μαζεύει την ανθοδέσμη από κάτω και αποβιβάζεται κι εκείνος από το λεωφορείο το οποίο αμέσως ξαναξεκινά. Το πλάνο επιστρέφει στους δύο πρωταγωνιστές που φαίνεται να συζητούν χαρούμενοι και στο διαδηλωτή που σιγά-σιγά αποκοιμείται στο κάθισμα απέναντί τους. Ο μικρός Αχιλλέας διασχίζει το λεωφορείο κοιτώντας για άλλη μια φορά έξω από τα παράθυρα στον σκοτεινό δρόμο.

¹⁷¹ Michele Francesco Afferante, «Κινηματογράφος της Εσωτερικότητας», στο *Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Θόδωρος Αγγελόπουλος*, μτφρ. Δέσποινα Καραπαναγιωτίδου, 322.

2.16.2. Η μουσική

The image displays a musical score for the 3rd variation of the "Eternity theme". The score is written for Mandolin (Mdn.) and Accordion (Acc.) in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score is organized into six systems, each with a Mandolin staff on top and an Accordion staff on the bottom. The first system shows the initial accompaniment for the Accordion. The second system (measures 9-16) features a melodic line for the Mandolin with a *rit.* marking. The third system (measures 17-26) shows the Accordion providing accompaniment. The fourth system (measures 27-35) features another melodic line for the Mandolin with a *rit.* marking. The fifth system (measures 36-42) shows the Accordion accompaniment. The sixth system (measures 43-49) features a final melodic line for the Mandolin. The score concludes with a double bar line.

Εικόνα 28: "Eternity theme", 3η παραλλαγή

Πρόκειται για μια τρίτη παραλλαγή του “eternity theme”, η εμφάνιση της οποίας εντοπίζεται μόνο στη συγκεκριμένη σκηνή. Ο τρόπος επεξεργασίας του θέματος στη συγκεκριμένη παραλλαγή θυμίζει αρκετά τη δεύτερη παραλλαγή, με τη θραυσματική έκθεση των μοτίβων της αρχικής μελωδίας, την αίσθηση της αποσπασματικότητας και την αποδόμηση της μελωδικής γραμμής. Στη τρίτη αυτή παραλλαγή μάλιστα απουσιάζει ο ισοκράτης ή κάποια προστιθέμενη αντίστιξη. Το μοναδικό μουσικό στοιχείο είναι η κατακερματισμένη μελωδία που μοιράζεται ανάμεσα στο ακορντεόν και το μαντολίνο. Το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιείται προέρχεται και από τις τρεις ενότητες της αρχικής εκδοχής του “eternity theme”, ωστόσο εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι πρόκειται για τη μοναδική εμφάνιση του θέματος που ξεκινά με μοτιβικό υλικό από την ενότητα Β και όχι από το κυρίαρχο θέμα Α. Το υλικό των ενότητων Β και Γ κυριαρχεί γενικότερα σε όλο το απόσπασμα, έναντι της ενότητας Α που επικρατεί σε όλες τις υπόλοιπες επεξεργασίες του θέματος. Πιο συγκεκριμένα, το μοτιβικό υλικό αντλείται αρχικά από το πρώτο μισό της φράσης Β και ακολουθείται από υλικό προερχόμενο από τη φράση Α του θέματος, με μια μικρή μελωδική

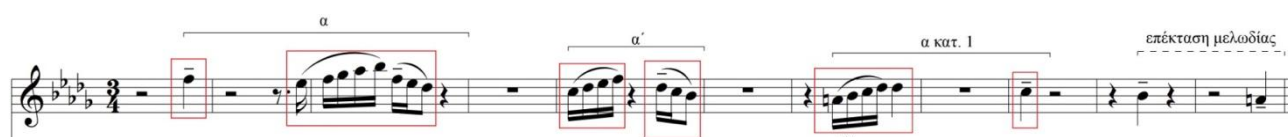
επέκταση. Στη συνέχεια υπάρχει επαναφορά στο αρχικό μοτιβικό υλικό από την ανολοκλήρωτη φράση Β, ενώ η παραλλαγή καταλήγει με μια διπλή έκθεση του μοτιβικού υλικού της φράσης Γ. Όπως είναι φανερό το μοτιβικό υλικό του κυρίαρχου θέματος Α εμφανίζεται μόνο μια φορά, ενώ το ξεκίνημα της φράσης Β καθώς και η φράση Γ χρησιμοποιούνται από δύο φορές η κάθε μία.

Ο τρόπος διαμοιρασμού του υλικού αυτού ανάμεσα στο ακορντεόν και το μαντολίνο δημιουργεί την εντύπωση ενός μουσικού διαλόγου μεταξύ των δύο οργάνων. Το μαντολίνο εκθέτει σταθερά μοτίβα και θραύσματα μοτίβων από το ξεκίνημα της θεματικής ενότητας Β, ενώ το μαντολίνο εναλλάσσεται απαντώντας αρχικά με μοτιβικό υλικό της ενότητας Α και έπειτα με τη διπλή έκθεση της θραυσματοποιημένης μελωδίας από τη φράση Γ. Πέραν της διαφοράς στην ενότητα από την οποία αντλείται το μοτιβικό υλικό, η αντίθεση εντείνεται από τον τρόπο επεξεργασίας των μοτίβων του κάθε οργάνου. Στην περίπτωση του ακορντεόν τα μοτίβα μεγεθύνονται, ενώ το ξεκίνημά τους μεταφέρεται στο ασθενές μέρος του μέτρου δημιουργώντας μεγαλύτερη αίσθηση καθυστέρησης στη μελωδία. Αντίθετα, στην περίπτωση του μαντολίνου τα μοτίβα διατηρούν τις αξίες της αρχικής εκδοχής του θέματος προκαλώντας, σε αναλογία με τα μεγεθυμένα μοτίβα του ακορντεόν, την εντύπωση της βιασύνης και της επιτακτικότητας.

Πιο αναλυτικά, το ακορντεόν ξεκινά με το *μοτίβο β* μεγεθυμένο αποκόποντάς το από την επανάληψή του με ενδιάμεσες παύσεις. Το *μοτίβο β'* παρουσιάζεται στη συνέχεια επίσης μεγεθυμένο και διασπασμένο σε δύο μέρη, με την καταληκτική του νότα να καθυστερείται και πάλι με την παρεμβολή παύσης. Οι δύο εκθέσεις του μοτιβικού υλικού Β από το ακορντεόν είναι πανομοιότυπες (μ. 1-8 και 25-32). Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι η διάρκεια των παύσεων μεταξύ των μοτίβων δεν είναι πάντα σταθερή, δεν υπάρχει δηλαδή κάποια περιοδικότητα στην εμφάνιση των μοτίβων, γεγονός που δημιουργεί την αίσθηση του ελεύθερου, *ad libitum* παιξίματος. Διατηρείται βέβαια κάποιου είδους σταθερότητα σε ό,τι αφορά στη μεταφορά όλων των μοτίβων, πέραν του πρώτου, στο ασθενές μέρος του μέτρου, δίνοντας την εντύπωση της καθυστερημένης έλευσής τους. Αυτή η αίσθηση της έλλειψης ισορροπίας σε ό,τι αφορά στη μη περιοδική εμφάνιση των μοτίβων αλλά και στην εισαγωγή τους στην άρση του μέτρου λειτουργεί επικουρικά ως προς την αποδόμηση της μελωδικής γραμμής, ενώ δημιουργεί και μια αίσθηση ασάφειας στην κατεύθυνση της μελωδίας. Ιδιαίτερα η διχοτόμηση του *μοτίβου β'* στα μέτρα 5-8 και 29-32 η οποία αποκόπτει την κατάληξη της μελωδικής γραμμής, καθυστερώντας την τελευταία νότα και φέρνοντάς την στην άρση του επόμενου μέτρου, είναι πολύ χαρακτηριστική για την επίτευξη της αποκοπής στη ροή της μελωδίας και της αναβολής της κατάληξής της. Παρά την χαρακτηριστική αυτή αποσπασματικότητα και την έλλειψη κατευθυντικότητας που χαρακτηρίζει τη μελωδία, το *legato* παίξιμο του ακορντεόν σε συνδυασμό με τη μεγεθυμένη έκθεση των μοτίβων και την

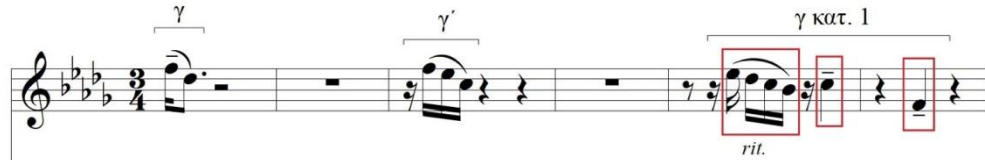
ελεύθερη ρυθμικά εκτέλεση πετυχαίνουν, ως ένα βαθμό, τη διατήρηση του λυρισμού που διέκρινε τη μελωδία στην αρχική της εκδοχή.

Το μαντολίνο από την άλλη πλευρά, στην πρώτη απάντησή του (μ. 9-18), χρησιμοποιεί αποσπασματικά το μοτιβικό υλικό της φράσης Α με την προσθήκη μια επέκτασης δύο νοτών στην κατάληξή του. Η θραυσματοποίηση της μελωδίας γίνεται με διαφορετικό τρόπο από ό,τι στην δεύτερη παραλλαγή του “eternity theme”, η οποία χρησιμοποιούσε υλικό της ίδιας ενότητας, αφού το *μοτίβο α* διασπάται αυτή τη φορά σε δύο μόνο μέρη με το διαχωρισμό της νότας εκκίνησης από το υπόλοιπο του μοτίβου, ενώ το καταληκτικό μοτίβο διασπάται επίσης σε δύο αντί για τρία μέρη, με την αποκοπή της καταληκτικής του νότας. Αξιοσημείωτη είναι επίσης αυτή η επέκταση που προστίθεται στο *μοτίβο α κατ.1* και αποτελεί στοιχείο που εμφανίζεται μόνο στη συγκεκριμένη παραλλαγή του “eternity theme”. Ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της φράσης Α στην αρχική εκδοχή του θέματος αποτελούσε η στάση της μελωδίας στο $\hat{2}$, συνέπεια της μισής πτώσης, που απέκοπτε την πορεία προς το μελωδικό στόχο της τονικής. Με την προσθήκη δύο επιπλέον κατιόντων νοτών στο καταληκτικό μοτίβο δημιουργείται στιγμιαία η εντύπωση της επίτευξης του μελωδικού στόχου, με τη μελωδία ωστόσο να συνεχίζει και να καταλήγει τελικά στον προσαγωγέα αποφεύγοντας για ακόμη μια φορά την κατάληξη στην τονική και διατηρώντας την αίσθηση του μετέωρου στο κλείσιμο της φράσης.



Εικόνα 29: "Eternity theme" 3η παραλλαγή, μοτιβικό υλικό φράσης Α, μαντολίνο, μ. 9-19

Η απάντηση του μαντολίνου στη δεύτερη έκθεση του μοτιβικού υλικού της ενότητας Β από το ακορντεόν πραγματοποιείται με τη θραυσματική παρουσίαση της μελωδίας από τη φράση Γ της αρχικής εκδοχής του “eternity theme”. Συγκεκριμένα, η επεξεργασία της φράσης πραγματοποιείται με τη χρήση, μεμονωμένα, των *μοτίβων γ* και *γ'*, και τη διάσπαση του καταληκτικού μοτίβου σε τρία κομμάτια, τα οποία διαχωρίζονται με ενδιάμεσες παύσεις. Η παραλλαγή ολοκληρώνεται με το μαντολίνο, με μια διπλή έκθεση ακριβώς αυτής της επεξεργασίας του υλικού από τη φράση Γ (μ. 35-49).



Εικόνα 30: “Eternity theme” 3^η παραλλαγή, μοτιβικό υλικό Φράσης Γ, μαντολίνο, μ. 35-40 και 44-49

2.16.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Η τρίτη παραλλαγή του “eternity theme” ανήκει στη μη-διηγητική μουσική της ταινίας, αφού αποτελεί μουσική, η πηγή της οποίας δεν εντοπίζεται στον διηγητικό κόσμο.

Σε ό,τι αφορά στις λειτουργίες της, η μουσική επιτυγχάνει την ενοποίηση ασύνδετων μεταξύ τους οπτικών πληροφοριών (επιβάτες στο εσωτερικό του λεωφορείου-εικόνα ποδηλατών-επιστροφή στους πρωταγωνιστές στο εσωτερικό του λεωφορείου) προσδίδοντας αίσθηση περιοδικότητας και χρονικής αλληλουχίας στα ετερόκλητα στοιχεία της εικόνας, επιτελεί δηλαδή χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες.

Παράλληλα, με τον τρόπο που μεταχειρίζεται τα μοτίβα του “eternity theme”, η παραλλαγή εκφράζει κατά κάποιο τρόπο την ατμόσφαιρα της συναισθηματικής αποξένωσης και της ματαιότητας που μεταδίδονται από το λόγο και την εικόνα. Συμμετέχοντας δηλαδή στη δημιουργία της γενικότερης ατμόσφαιρας της σκηνής η μουσική επιτελεί micro-emotive λειτουργίες. Ο κατακερματισμός της μελωδίας με την αποκοπή των μοτίβων αλλά και η μεταφορά τους στο ασθενές μέρος του μέτρου δημιουργούν, όπως προαναφέρθηκε, την αίσθηση διάλυσης της μελωδικής γραμμής, η οποία έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την αίσθηση της κυκλικότητας και της συνέχειας που εξέφραζε η αρχική εκδοχή του “eternity theme”. Αυτή η διάλυση-παραίτηση που εμπεριέχεται στα μουσικά χαρακτηριστικά αντιστοιχεί επακριβώς τόσο στη συναισθηματική ατμόσφαιρα όσο και στους προβληματισμούς που θίγονται από την εικόνα στη συγκεκριμένη σκηνή. Τόσο το ζήτημα της καλλιτεχνικής έκφρασης και της κρίσης που βιώνει η τέχνη στον αντίποδα της εύκολης διασημότητας, όσο και η παραίτηση από την ελπίδα για αλλαγή σε πολιτικοκοινωνικό επίπεδο αποτυπώνονται από την εικόνα του καυγά του ζευγαριού και τη συμβολική εικόνα του διαδηλωτή που αποκοιμείται στο κάθισμα του λεωφορείου.

Όπως είναι φανερό, η αναλογία μεταξύ εικόνας και μουσικής αντανακλά τα συναισθήματα και τα νοήματα που υπονοούνται από την αφήγηση με έμμεσο βέβαια τρόπο. Αυτή η αντιστοίχιση μουσικής και εικόνας φτάνει μάλιστα στο μέγιστο βαθμό —προσομοιάζοντας τη γνωστή τεχνική του

mickey mousing όπου η μουσική μιμείται τη δράση— στο σημείο της επέκτασης της μελωδίας της φράσης A από το μαντολίνο (μ. 18-19). Η συνέχιση της καθόδου της μελωδίας που υπονοεί στιγμιαία την κατάληξη στην τονική συμπίπτει με την εικόνα της κοπέλας να κοντοστέκεται στο διάδρομο κοιτώντας τον φίλο της. Η περαιτέρω κάθοδος της μελωδίας στον προσαγωγέα, που μέσω της υπονοούμενης αρμονίας επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά τη μετέωρη κατάληξη της μελωδίας στη δεσπόζουσα και συγκεκριμένα στον προσαγωγέα, συγχρονίζεται ακριβώς με τη στιγμή που η κοπέλα πετά την ανθοδέσμη στο πάτωμα του λεωφορείου. Στη συνέχεια, το ξεκίνημα της απάντησης του ακορντεόν συγχρονίζεται επίσης απόλυτα με την κίνηση του άνδρα που μαζεύει την πεσμένη ανθοδέσμη.

Είναι λοιπόν φανερό ότι η επέκταση της μελωδίας στο σημείο αυτό δεν είναι τυχαία, αλλά πραγματοποιείται σε πλήρη αντιστοιχία με την αφηγηματική δράση. Η αμφιβολία της κοπέλας που κοντοστέκεται στην πόρτα του λεωφορείου συμπίπτει με την απορία που προκαλεί στιγμιαία η κατάληξη της μελωδίας στην τονική και η απόφασή της να πετάξει την ανθοδέσμη συγχρονίζεται με την «παραίτηση» της μελωδίας που επιστρέφει και πάλι στην αβεβαιότητα του άλυτου προσαγωγέα. Εν συνεχεία, η κίνηση του άνδρα που μαζεύει την πεσμένη ανθοδέσμη συμπίπτει με το ξεκίνημα της μελωδίας του ακορντεόν. Η μελωδία αυτή μέσω της εννοούμενης αρμονίας της αρχικής εκδοχής του θέματος παραπέμπει στη σχετική μείζονα και συνδέεται ως προς την εικόνα με μια πιο αισιόδοξη διάσταση των πραγμάτων, με την ακύρωση αυτής της παραίτησης που έχει προηγηθεί. Η κατανόηση της συγκεκριμένης λειτουργίας της μουσικής ως εκφραστή των βαθύτερων νοημάτων της αφήγησης απαιτεί πολυπλοκότερες νοητικές διεργασίες από το θεατή. Η αποκωδικοποίηση του ρόλου της μουσικής ωστόσο δεν είναι απαραίτητη για την κατανόηση του συνόλου της αφήγησης, επομένως η συγκεκριμένη λειτουργία εμπίπτει στις έμμεσες-γνωστικές λειτουργίες της μουσικής.

2.17. “Trio & Eternity”

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 1:45:08 – 1:46:29

2.17.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Τρεις μουσικοί επιβιβάζονται στο «λεωφορείο του ονείρου». Παίρνουν θέση στο διάδρομο και ξεκινούν να παίζουν ένα τρίο για φλάουτο, βιολί και βιολοντσέλο, ενώ οι δύο πρωταγωνιστές παρακολουθούν από τις θέσεις τους. Μετά από μερικά δευτερόλεπτα το μουσικό θέμα μετατρέπεται στην πρώτη, ορχηστρική παραλλαγή του “eternity theme”. Ταυτόχρονα, το πλάνο στρέφεται προς την αντίθετη κατεύθυνση, αντικρίζοντας πλέον τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών οι οποίοι

εξακολουθούν να είναι στραμμένοι στους μουσικούς, παρακολουθώντας την παράστασή τους. Πίσω τους, ο εισπράκτορας τακτοποιεί τα χρήματα, ενώ ο διαδηλωτής βρίσκεται ακόμη στη θέση του, αποκοιμισμένος. Το λεωφορείο κάνει μια ακόμη στάση. Καθώς η πόρτα ανοίγει και ακούγονται βήματα η μουσική σταματά. Μετά την ολοκλήρωση της μουσικής η κάμερα αποκαλύπτει το νέο επιβάτη που δεν είναι άλλος από τον ποιητή Διονύσιο Σολωμό.

2.17.2. Η μουσική

Η μουσική αποτελείται από την ένωση δύο διαφορετικών θεμάτων, του «θέματος τρίο» που εκτελείται ζωντανά από τους πλανόδιους μουσικούς και του “eternity theme” στην πρώτη, ορχηστρική του παραλλαγή, που παρουσιάζεται συντομευμένο αλλά με την ίδια ακριβώς επεξεργασία με την οποία είχε συμμετάσχει, τόσο στη σκηνή στο διαμέρισμα του Αλέξανδρου, όσο και στην αρχή της ακολουθίας του «λεωφορείου του ονείρου» (βλέπε υποκεφάλαια 2.3. και 2.15.).

Το θέμα που ακούγεται από το τρίο ως διηγητική μουσική αποτελεί μια πρωτότυπη σύνθεση της Ελένης Καραϊνδρού, που, όπως η ίδια αναφέρει στη συνέντευξή της (βλέπε Παράρτημα), αντικατέστησε την αρχική επιλογή της *Μικρής Νυχτερινής Μουσικής* του Mozart που είχαν παίξει οι μουσικοί στα γυρίσματα, μετά τη διαπίστωση του Θόδωρου Αγγελόπουλου ότι αυτή δεν εξυπηρετούσε τις ανάγκες της συγκεκριμένης σκηνής. Το πρωτότυπα γραμμένο θέμα που αποτέλεσε την εναλλακτική επιλογή, φαίνεται αντιθέτως να εξυπηρετεί άριστα μέσω των μουσικών του χαρακτηριστικών —και συγκεκριμένα του ρυθμού και του τονικού χώρου που έχουν επιλεγεί από τη συνθέτρια— τόσο την πειστική ταύτιση με τους δακτυλισμούς και το παίξιμο των μουσικών όσο και τη μετέπειτα ένωσή του με την πρώτη παραλλαγή του “eternity theme”. Το αρμονικό υπόβαθρο, πέραν μιας ενδιάμεσης απόκλισης στη σχετική μείζονα, αρχίζει και καταλήγει στη σι ύφεση ελάσσονα, τονικότητα στην οποία βρίσκεται το “eternity theme”, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για την ομαλότερη εισαγωγή του. Η μετάβαση αυτή από το ένα θέμα στο άλλο πραγματοποιείται μέσω της μίξης τους, με το κλείσιμο του «θέματος τρίο» να εισέρχεται στο ξεκίνημα της πρώτης παραλλαγής του “eternity theme”. Στην ομαλή μετάβαση συμβάλλει επίσης η εισαγωγή του “eternity theme” σε πολύ χαμηλή ένταση και η πραγματοποίηση ενός μεγάλου crescendo που οδηγεί την ένταση σε κανονικά επίπεδα στη θέση του τρίτου πλέον μέτρου της παραλλαγής, σημείο στο οποίο το «θέμα τρίο» έχει πλέον αποχωρήσει (μ. 19). Η εισαγωγή του «θέματος τρίο» μέσα στο ξεκίνημα του “eternity theme” πραγματοποιείται μέσω του φλάουτου, η παραμονή του οποίου μάλιστα βοηθά στη ρυθμική μετάβαση από το ένα θέμα στο άλλο διατηρώντας ένα σταθερό, επαναλαμβανόμενο μοτίβο δεκάτων έκτων, που αποτελεί το κοινό σημείο μεταξύ των δύο μουσικών αποσπασμάτων και λειτουργεί κατά κάποιο τρόπο ως μετρονόμος ενώνοντας το δίσημο με το τρίσημο μέτρο.

Εικόνα 31: "Trio & Eternity", ένωση του «Θέματος τρίο» με την 1^η παραλλαγή του "Eternity theme"

Σε ό,τι αφορά στη μορφή του "eternity theme", αυτό παρουσιάζει την ίδια ακριβώς ενορχήστρωση με τις δύο προηγούμενες εμφανίσεις της πρώτης αυτής παραλλαγής, η οποία χρησιμοποιείται ωστόσο εδώ συντομευμένη. Ακολουθεί τη δομή A-B-A, με τις δύο πρώτες ενότητες να παρουσιάζονται πανομοιότυπες με τις προηγούμενες εμφανίσεις της παραλλαγής, όμως παραλείπει ενδιάμεσα τόσο τις διαφοροποιημένες ενορχηστρωτικά επαναλήψεις τους, όσο και την εμφάνιση της ενότητας Γ. Καταλήγει επίσης όμοια με τις προηγούμενες εκθέσεις της παραλλαγής με την ενότητα Α και την κυρίαρχη μελωδία στο φαγκότο.

2.17.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Η τοποθέτηση της μουσικής στο διηγητικό κόσμο αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη σκηνή. Αρχικά, το «τρίο» που παίζεται από τους πλανόδιους μουσικούς στο ξεκίνημα της ακολουθίας αποτελεί ξεκάθαρα διηγητική μουσική. Συνιστά μάλιστα επίσης αυτό που ο Audissino

αποκαλεί *realistically motivated music* (μουσική με ρεαλιστική χρήση),¹⁷² δηλαδή μουσική την οποία περιμένει κανείς να ακούσει σε μια ανάλογη ρεαλιστική κατάσταση αφού, αν και γραμμένο από την Ελένη Καραϊνδρου, προσομοιάζει ένα κομμάτι κλασικής μουσικής που θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί το ρεπερτόριο τριών πλανόδιων μουσικών.

Τη στιγμή, ωστόσο, που το πλάνο στρέφεται στους δύο πρωταγωνιστές, το μουσικό θέμα μετατρέπεται στην πρώτη παραλλαγή του “eternity theme”, στην ορχηστρική δηλαδή εκδοχή του θέματος, αλλάζοντας αυτόματα και τοποθέτηση σε σχέση με το διηγητικό κόσμο. Η συγκεκριμένη παραλλαγή, όπως σχολιάστηκε στις προηγούμενες εμφανίσεις της, σαφώς και δεν περιορίζεται ενορχηστρωτικά στα τρία όργανα που περιλαμβάνονται οπτικά στη συγκεκριμένη σκηνή, αλλά περιέχει επιπρόσθετα τόσο έγχορδα όσο και πνευστά. Επομένως, η μουσική με την πλούσια ενορχήστρωση, που προσομοιάζει τον ήχο μιας πλήρους συμφωνικής ορχήστρας, δεν μπορεί ρεαλιστικά να θεωρηθεί ότι προέρχεται πλέον από το τρίο των μουσικών του λεωφορείου. Το παράδοξο που δημιουργείται εδώ μεταξύ μουσικής και εικόνας προκύπτει από την εστίαση του πλάνου καθ’ όλη τη διάρκεια του “eternity theme” στα πρόσωπα των πρωταγωνιστών, οι οποίοι κοιτούν τους μουσικούς απορροφημένοι, σαν να συνεχίζουν να παρακολουθούν την παράστασή τους. Μέσω αυτής της στατικής εικόνας δημιουργείται η εντύπωση ότι η μουσική που ακούγεται εξακολουθεί να προέρχεται από το τρίο των μουσικών που βρίσκεται στο λεωφορείο, γεγονός που είναι όμως ρεαλιστικά αδύνατο. Στην προκειμένη περίπτωση το δεύτερο μισό του μουσικό αποσπάσματος, η παραλλαγή δηλαδή του “eternity theme” συνιστά παράδειγμα υπερ-διηγητικής μουσικής, δηλαδή μουσικής που προέρχεται φαινομενικά από το διηγητικό κόσμο, υπερβαίνει όμως τα όρια του ρεαλισμού του.

Η χρήση της υπερ-διηγητικής μουσικής είναι ιδιαίτερα συχνή στο είδος του musical, όπου οι πρωταγωνιστές ξεκινούν να τραγουδούν διηγητικά, για να προστεθεί στη συνέχεια η συνοδεία μιας αόρατης ορχήστρας, η οποία προσλαμβάνεται από το θεατή ως υπαρκτή στον κόσμο της διήγησης. Ο ήχος που νοείται ότι προέρχεται από τον διηγητικό κόσμο δεν ανήκει ρεαλιστικά σε αυτόν. Προϋπόθεση για το χαρακτηρισμό της μουσικής ως υπερ-διηγητική θεωρείται η απόλυτη κυριαρχία της μουσικής σε βάρος όλων των υπόλοιπων κινηματογραφικών μέσων, δηλαδή η περιστροφή όλων των υπόλοιπων στοιχείων της σκηνής γύρω από τη μουσική και τους ιδιότυπους κανόνες που αυτή θέτει. Ο συγκεκριμένος όρος πληρείται απόλυτα στην εν λόγω σκηνή. Οποιοσδήποτε ήχος πέραν της μουσικής απουσιάζει, ακόμη και οι αναμενόμενοι φυσικοί εξωτερικοί ήχοι παύουν να ακούγονται, ενώ η εικόνα με τους πρωταγωνιστές απορροφημένους πλήρως από τη μουσική παραμένει εντελώς

¹⁷² Audissino, *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*, 125-126.

στατική. Η μουσική αποτελεί το μόνο πράγμα που ουσιαστικά συμβαίνει. Οι φυσικοί ήχοι, η εικόνα και οι πρωταγωνιστές υποτάσσονται στους κανόνες που θέτει το “eternity theme” το οποίο με την υπερ-διηγητική του τοποθέτηση εισέρχεται στο πεδίο του υπερρεαλισμού.

Η επιλογή της υπερ-διηγητικής μουσικής, όχι απλώς δεν είναι τυχαία αλλά υποβοηθά τη δημιουργία ακριβώς αυτής της υπερρεαλιστικής διάστασης στην οποία εντάσσεται ολόκληρη η ακολουθία που λαμβάνει χώρα στο «λεωφορείο του ονείρου». Δηλώσεις του ίδιου του Αγγελόπουλου μιλούν για «ένα λεωφορείο που αρχίζει τη διαδρομή του με ρεαλιστικά στοιχεία και σιγά-σιγά περνάει στην υπέρβαση και στο παράξενο, σχεδόν μεταφυσικό».¹⁷³ Την πορεία αυτή από το ρεαλισμό προς την υπέρβασή του ακολουθεί και η μουσική στη συγκεκριμένη σκηνή. Από τη διηγητική, ρεαλιστικά αναμενόμενη μουσική του τρίο των πλανόδιων μουσικών η παρουσία της οποίας ακολουθεί πλήρως τις συμβάσεις του πραγματικού, εξω-κινηματογραφικού κόσμου γίνεται πέρασμα στην υπερ-διηγητική μουσική, δηλαδή τη μουσική η οποία βρίσκεται τόσο μακριά από το ρεαλισμό που απέχει, τόσο από κάποια ρεαλιστική εξήγηση της παρουσίας της βασισμένη στην πραγματική ζωή, όσο και από τις συμβάσεις της μη-διηγητικής κινηματογραφικής μουσικής. Αυτή η πορεία του μουσικού αποσπάσματος ως προς τη θέση του στην αφήγηση αποτελεί μάλιστα το βασικό παράγοντα δημιουργίας της ονειρικής διάστασης που αποτελεί το ζητούμενο για τη σκηνή του λεωφορείου. Η διάσταση του μη-πραγματικού εντείνεται από το γεγονός ότι το “eternity theme” φαίνεται για άλλη μια φορά να αφορά μόνο τους δύο βασικούς πρωταγωνιστές, να συμβαίνει μόνο στο δικό τους κόσμο, ενώ πίσω τους ο διαδηλωτής κοιμάται και ο εισπράκτορας συνεχίζει με τις δουλειές του, σαν να μην έχει αντιληφθεί τη μουσική παράσταση που λαμβάνει χώρα στο λεωφορείο.

Όπως προαναφέρθηκε, ολόκληρη η σκηνή του «λεωφορείου του ονείρου», με την εξωπραγματική της διάσταση, λειτουργεί ως ένα διάλειμμα από την κεντρική πλοκή που πραγματεύεται την ασθένεια του Αλέξανδρου. Η μουσική παίζει κεντρικό ρόλο στην επίτευξη αυτής της παύσης και της υπέρβασης της πραγματικότητας της κεντρικής πλοκής, καθώς αποτελεί το βασικότερο παράγοντα που προσδίδει στη σκηνή την υπερβατική της διάσταση. Η υπέρβαση της πραγματικότητας μάλιστα αφορά εξίσου τους πρωταγωνιστές και τους θεατές. Για τον Αλέξανδρο, η σκηνή του λεωφορείου αποτελεί τη μοναδική της ταινίας στην οποία φαίνεται να ξεχνά για λίγο την κατάσταση της υγείας του και να απολαμβάνει τη διαδρομή, δίνοντας την εντύπωση ότι η έννοια του χρόνου που τον κατατρέχει παύει να υφίσταται. Για τους θεατές, η αλληλουχία αυτή που ξεφεύγει από τους προβληματισμούς της κεντρικής πλοκής λειτουργεί επίσης ως μια ανάπαυλα, ένας κενός χρόνος για

¹⁷³ Μάρκαρης, *Το Ημερολόγιο «μιας Αιωνιότητας»*, 116.

το στοχασμό επάνω στα γεγονότα και τα νοήματα της αφήγησης. Με το στατικό πλάνο στους δύο πρωταγωνιστές επιτυγχάνεται τόσο η πιο ομαλή εισαγωγή της υπερ-διηγητικής μουσικής όσο και η κινητοποίηση της ενεργούς παρακολούθησης του θεατή. Τα βλέμματα των πρωταγωνιστών είναι στραμμένα στο τρίο των μουσικών, εκεί όπου λαμβάνει χώρα η μοναδική δράση της σκηνής, το “eternity theme”, η οποία όμως παραμένει καθ’ όλη τη διάρκεια υπονοούμενη, εκτός πλάνου, καλώντας το θεατή να την αναπαραστήσει νοητά. Η επιλογή της υπερ-διηγητικής μουσικής επομένως είναι καταλυτική για την επίτευξη της υπέρβασης του ρεαλισμού που οδηγεί στην παύση της κεντρικής πλοκής και στοχεύει στην ενεργοποίηση της λειτουργίας του στοχασμού για το θεατή.

Τέλος, με τη δημιουργία της ονειρικής διάστασης από τη μουσική τίθεται η κατάλληλη βάση για την εισαγωγή του Διονύσιου Σολωμού, ενός χαρακτήρα που προέρχεται από το φανταστικό επίπεδο της αφήγησης, στο τέλος της σκηνής. Επομένως το “eternity theme” διαθέτει επίσης έναν αφηγηματικό ρόλο, καθώς, έχοντας ήδη δημιουργήσει αυτό τον υπερρεαλιστικό χαρακτήρα για την ακολουθία, ομαλοποιεί το παράδοξο της εμφάνισης του ποιητή ως επιβάτη του λεωφορείου.

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η μουσική, ξεφεύγοντας από τα όρια του ρεαλισμού, λειτουργεί ως προοικονομία για την εισαγωγή του χαρακτήρα του ποιητή. Κάτι τέτοιο ωστόσο δε συμβαίνει με τον άμεσο-ενδεικτικό τρόπο με τον οποίο περιγράφεται η προοικονομία μέσω της μουσικής από τον Audissino, αφού δεν πρόκειται για κάποιο συγκεκριμένο μουσικό θέμα που έχει συνδεθεί με το Σολωμό και προαναγγέλλει τον ερχομό του. Αυτή η λειτουργία θα επιτελούταν για παράδειγμα στην περίπτωση που αντί του “eternity theme” χρησιμοποιούταν το μουσικό απόσπασμα *Compagni Sostiamo* από τη σκηνή στη Ζάκυνθο του 19^{ου} αιώνα (βλέπε Υποκεφάλαιο 2.7.).

Μέσω της συνάντησης των πρωταγωνιστών με το Διονύσιο Σολωμό πραγματοποιείται μια μίξη των διαστάσεων της πραγματικότητας και της φαντασίας, ενώ η εισαγωγή του ποιητή ως επιβάτη του λεωφορείου επιβεβαιώνει τον υπερβατικό χαρακτήρα όλης της σκηνής που έχει προηγηθεί. Η μουσική με την υπερ-διηγητική της τοποθέτηση δημιουργεί έναν τόπο όπου οι νόμοι της πραγματικότητας καταργούνται, ενώ παρόν, παρελθόν και φαντασία ενώνονται σε ένα άχρονο «τώρα». Μέσα σε αυτό το ονειρικό περιβάλλον η εμφάνιση του Σολωμού δε μοιάζει πλέον τόσο παράδοξη αλλά προκύπτει φυσικά, ως απόρροια ολόκληρης της ακολουθίας που έχει προηγηθεί.

2.18. “Eternity Theme” 2^η παραλλαγή, 4^η εμφάνιση

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 01:53:40 – 01:55:03

2.18.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Έχει μόλις προηγηθεί ο αποχωρισμός μεταξύ του Αλέξανδρου και του Αχιλλέα, πριν την επιβίβαση του μικρού στο πλοίο για το εξωτερικό. Η δεύτερη παραλλαγή του “eternity theme” ξεκινά με την εικόνα του Αλέξανδρου να έχει απομείνει πλέον μόνος του στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης παρακολουθώντας το πλοίο που απομακρύνεται. Η μουσική συνεχίζεται ενώ η σκηνή αλλάζει και βρίσκει τον Αλέξανδρο στο αυτοκίνητό του σταματημένο σε κάποιο φανάρι. Όταν το φανάρι γίνεται πράσινο όλα τα αυτοκίνητα γύρω του ξεκινούν, εκείνος όμως στέκεται ακίνητος ακόμη και όταν δέχεται τα κορναρίσματα των άλλων οδηγών. Η κάμερα πλησιάζει σταδιακά στο πρόσωπό του, αλλά ο Αλέξανδρος μένει να κοιτά στο κενό σαν να έχει σταματήσει ο χρόνος, καθώς αυτοκίνητα εξακολουθούν να τον προσπερνούν. Το κοντινό πλάνο συνεχίζει για αρκετά δευτερόλεπτα, ακόμη και μετά την ολοκλήρωση της μουσικής.

2.18.2. Η μουσική

Πρόκειται για την τέταρτη και τελευταία εμφάνιση της δεύτερης παραλλαγής του “eternity theme”. Η παραλλαγή χρησιμοποιείται εδώ ολοκληρωμένη, πανομοιότυπη δηλαδή με τις δύο πρώτες εμφανίσεις της που είχαν ακουστεί μετά τον αποχωρισμό του Αλέξανδρου από την κόρη του και από την Ουρανία (βλέπε υποκεφάλαια 2.4.2. και 2.9.2.).

2.18.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Η δεύτερη παραλλαγή του “eternity theme”, όπως αντίστοιχα και στις προηγούμενες τρεις εμφανίσεις της, ανήκει στη μη-διηγητική μουσική της ταινίας.

Ωστόσο παρατηρείται για άλλη μια φορά ο διεισδυτικός χαρακτήρας του συγκεκριμένου μουσικού θέματος που σε συνδυασμό με την εικόνα δημιουργεί την εντύπωση της απορρόφησης του πρωταγωνιστή από τη μουσική. Η αδιαφορία του ίδιου για οτιδήποτε συμβαίνει γύρω του που είχε παρατηρηθεί και στις προηγούμενες σκηνές των αποχωρισμών, παραδείγματος χάριν με την αγνόηση του γιατρού στο γηροκομείο, παρουσιάζει εδώ μια κλιμάκωση, με την πλήρη απορρόφηση του Αλέξανδρου από τη σκέψη του που τον οδηγεί στην εγκατάλειψη του αυτοκινήτου του στη μέση του δρόμου. Η εντύπωση ότι η μουσική προέρχεται από το εσωτερικό της φαντασίας του πρωταγωνιστή εντείνεται από το σταδιακό πλησίασμα της κάμερας στο πρόσωπό του, αλλά και από

τη γενικότερη στατικότητα των οπτικών στοιχείων της σκηνής στην οποία η μουσική καταλαμβάνει τον κεντρικότερο ρόλο. Η συγκεκριμένη εντύπωση αποτελεί βέβαια περισσότερο μία ψευδαίσθηση καθώς δεν επιβεβαιώνεται ακλόνητα από κάποιο άλλο κινηματογραφικό μέσο, επομένως η μουσική παραμένει μη-διηγητική ως προς την τοποθέτησή της.

Η τέταρτη και τελευταία αυτή εμφάνιση της δεύτερης παραλλαγής του “eternity theme” στην ταινία επιτελεί όλες τις λειτουργίες που εντοπίστηκαν στις πρώτες δύο εμφανίσεις της, οι οποίες έπονταν αντίστοιχα του αποχωρισμού του πρωταγωνιστή από κάποιο αγαπημένο πρόσωπο.

Αρχικά, επιτελείται η άμεση-ενδεικτική γνωστική λειτουργία της αποσαφήνισης των αποσιωπηθέντων συναισθημάτων που δεν εκφράζονται λεκτικά κατά τον αποχωρισμό.

Παράλληλα, επιτελείται η macro-emotive λειτουργία η οποία, μέσω της υπενθύμισης των προηγούμενων σκηνών αποχωρισμού που συνοδεύονταν από το ίδιο μουσικό απόσπασμα, συμβάλλει στη διατήρηση ενός συναισθηματικού μοτίβου που συνδέει τις συναφείς αυτές αφηγηματικές καταστάσεις και προσδίδει συνοχή στο σύνολο της ταινίας.

Σε ό,τι αφορά στις έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες, τα μουσικά χαρακτηριστικά της παραλλαγής όπως έχουν σχολιαστεί στις προηγούμενες εμφανίσεις της με το μοτίβο του χρόνου και την θραυσματοποίηση της μελωδίας, λειτουργούν ως υπενθύμιση της αντίστροφης μέτρησης του χρόνου και του αναπόφευκτου της μοίρας του Αλέξανδρου.

Τέλος, όμοια με τις δύο πρώτες εμφανίσεις της παραλλαγής, η μουσική επιτελεί μια χρονο-αντιληπτική λειτουργία, χρησιμοποιούμενη για την ένωση δύο ανεξάρτητων σκηνών με σκοπό την αποτύπωση της μεταξύ τους χρονικής συνέχειας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η μουσική συνδέει τη σκηνή στο λιμάνι όπου ο Αλέξανδρος παρακολουθεί την απομάκρυνση του πλοίου με την αμέσως επόμενη σκηνή στο αυτοκίνητο του πρωταγωνιστή, δηλώνοντας τη χρονική αλληλουχία μεταξύ των δύο και φανερώνοντας κατ’ επέκταση πως η κατάσταση στην οποία εμφανίζεται ο Αλέξανδρος μέσα στο αυτοκίνητό του είναι αποτέλεσμα του αποχωρισμού του από τον μικρό Αχιλλέα.

2.19. «Πάμε σαν Άλλοτε»

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 01:57:54 – 01:59:26

2.19.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Ο Αλέξανδρος επισκέπτεται το άδειο πλέον σπίτι της θάλασσας, εκείνο στο οποίο διαδραματίστηκαν όλα τα flashback της ευτυχισμένης μέρας του παρελθόντος. Καθώς περπατά κοιτώντας γύρω του, αρχίζει να ακούγεται από μακριά το τραγούδι «Πάμε σαν άλλοτε». Μετά από λίγα δευτερόλεπτα ξεκινά και μια voice-over αφήγηση από τη γυναίκα του, Άννα. Η μουσική δυναμώνει καθώς ο Αλέξανδρος πλησιάζει πιο κοντά στην κάμερα και στο μπαλκόνι του σπιτιού. Ανοίγοντας το παραθυρόφυλλο αποκαλύπτονται οι αγαπημένοι του άνθρωποι που παίζουν και τραγουδούν στην παραλία, πραγματοποιείται δηλαδή για άλλη μια φορά μετάβαση στο παρελθόν της ευτυχισμένης μέρας. Η Άννα γυρνά να κοιτάξει πίσω της και αναγνωρίζει την παρουσία του Αλέξανδρου. Τότε το τραγούδι σταματά και η παρέα τον πλησιάζει.

2.19.2. Η μουσική

Πρόκειται για το γνωστό τραγούδι «Πάμε σαν άλλοτε» σε μουσική Κώστα Γιαννίδη-Μιχάλη Σουγιούλ και στίχους Αλέκου Σακελλάριου-Χρήστου Γιαννακόπουλου. Στη συγκεκριμένη σκηνή δε συμμετέχει με κάποια από τις πρωτότυπες εκτελέσεις του αλλά παρουσιάζεται εκτελεσμένο από τους πρωταγωνιστές της ταινίας. Η μελωδία παίζεται από ένα ακορντεόν και τραγουδιέται από όλη την παρέα, με συνοδεία συγχορδιών από μία κιθάρα. Το τραγούδι σταματά απότομα όταν γίνεται αντιληπτή η παρουσία του Αλέξανδρου από την παρέα.

2.19.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Το τραγούδι εμφανίζεται ως διηγητική μουσική, εκτελεσμένη από τους πρωταγωνιστές της σκηνής. Το γεγονός ότι ξεκινά με μια εννοούμενη, off-screen ηχητική πηγή δημιουργεί στιγμιαία την εντύπωση ότι η μουσική ίσως να προέρχεται από τη σκέψη του Αλέξανδρου, αμφιβολία που είχε δημιουργηθεί αντίστοιχα στη σκηνή που έλαβε χώρα στην παραλία της Θεσσαλονίκης (βλέπε υποκεφάλαιο 2.10.). Η αποκάλυψη ωστόσο της ηχητικής πηγής, με το άνοιγμα του παραθύρου και την εμφάνιση της παρέας που τραγουδά, έρχεται πολύ σύντομα να αναιρέσει τη συγκεκριμένη εντύπωση και να επιβεβαιώσει τη διηγητική προέλευση της μουσικής. Ο τρόπος συμμετοχής του τραγουδιού στο διηγητικό κόσμο συνιστά επομένως μια ακόμη περίπτωση διηγητικής αποκάλυψης.

Η μουσική, παρά την καθαρά διηγητική της προέλευση, φαίνεται να αψηφά τα όρια του αφηγηματικού χρόνου συμμετέχοντας ταυτόχρονα στα χρονικά επίπεδα του παρόντος και του παρελθόντος. Ξεκινά στο παρόν της αφήγησης, συνοδεύοντας την εικόνα του Αλέξανδρου στο άδειο σπίτι, ενώ συνεχίζει κανονικά τη ροή της τόσο κατά τη μετάβαση όσο και μετά το πέρασμα στο παρελθόν της ευτυχισμένης μέρας, με την αποκάλυψη της διηγητικής της προέλευσης. Λόγω της ιδιότητάς της αυτής να εναλλάσσεται μεταξύ των χρονικών επιπέδων, σε συνδυασμό με τη voice-over αφήγηση της Άννας που ξεκινά επίσης από το χρονικό επίπεδο του παρόντος, η μουσική βοηθά στην ομαλότερη μετάβαση μεταξύ παρόντος-παρελθόντος, επιτελεί δηλαδή μια χρονο-αντιληπτική λειτουργία.

Παράλληλα, ο εύθυμος χαρακτήρας του τραγουδιού εντείνει την αίσθηση της ανεμελιάς που χαρακτηρίζει την ατμόσφαιρα της σκηνής και της ευτυχίας με την οποία έχει συνδεθεί η συγκεκριμένη μέρα του παρελθόντος για τον πρωταγωνιστή. Επομένως το «Πάμε σαν Άλλοτε», δημιουργώντας με την παρουσία του αυτή την εύθυμη ατμόσφαιρα για τη σκηνή, επιτελεί παράλληλα micro-emotive λειτουργίες.

Τέλος, μέσω των στίχων του τραγουδιού, που συνδέονται με την αναπόληση ενός ευτυχισμένου παρελθόντος, υπονοείται η νοσταλγία του ίδιου του πρωταγωνιστή και η επιθυμία του να αναβιώσει τις ευτυχισμένες στιγμές του παρελθόντος του, επιστρέφοντας έστω και νοητά σε αυτό. Επομένως το λεκτικό κομμάτι του τραγουδιού επιτελεί μια άμεση-ενδεικτική γνωστική λειτουργία μεταφέροντας πληροφορίες που συνδέονται με τη συναισθηματική κατάσταση του πρωταγωνιστή.

2.20. «Eternity Theme» 4^η Παραλλαγή

Χρονική Τοποθέτηση στην ταινία: 01:59:50 – 02:03:18

2.20.1. Περιγραφή του αποσπάσματος από την ταινία

Ανοίγοντας την μπαλκονόπορτα του σπιτιού ο Αλέξανδρος έχει βρεθεί για άλλη μια φορά στην ευτυχισμένη μέρα του παρελθόντος. Το «Πάμε σαν Άλλοτε» σταματά απότομα και μια νέα μουσική ξεκινά, καθώς η Άννα βαδίζει προς το μέρος του και του ζητά να χορέψουν. Χορεύοντας αγκαλιασμένοι περικυκλώνονται από την υπόλοιπη παρέα, ενώ η κάμερα τούς πλησιάζει αργά καταλήγοντας σε ένα κοντινό πλάνο των δυο τους. Εκείνος της εκμυστηρεύεται, μεταξύ άλλων, πως δε σκοπεύει να μπει στο νοσοκομείο, καθώς κινούνται χορευτικά πλησιάζοντας όλο και περισσότερο στη θάλασσα. Η εξομολόγησή του τελειώνει με τα λόγια: «Κάποτε σε είχα ρωτήσει πόσο κρατάει το

αύριο. Και μου είχες πει...». Η Άννα τον συμπληρώνει απαντώντας με τα λόγια «μια αιωνιότητα και μια μέρα» καθώς απομακρύνεται από κοντά του και χάνεται από το πλάνο. Ακριβώς μετά από τα λόγια της σταματά και η μουσική κι ο Αλέξανδρος μένει ολομόναχος να μονολογεί μπροστά στη θάλασσα για το «πέρασμά του στην άλλη όχθη».

2.20.2. Η μουσική

Πρόκειται για την τέταρτη και τελευταία παραλλαγή του “eternity theme”. Η λιτότητα στην επεξεργασία του υλικού και στην ενορχήστρωση θυμίζει αρκετά την πρώτη έκθεση του θέματος από σόλο πιάνο. Στη συγκεκριμένη παραλλαγή η ενορχήστρωση μοιράζεται μεταξύ του ακορντεόν και της κιθάρας, με το ακορντεόν να αναλαμβάνει εξ’ ολοκλήρου την έκθεση της μελωδίας και την κιθάρα να συνοδεύει με συγχορδίες, χρησιμοποιώντας κατά κύριο λόγο το συνοδευτικό μοτίβο των έξι ογδόων που κυριαρχούσε και στο αριστερό χέρι του πιάνου στην αρχική εκδοχή του θέματος. Η αρμονία και η μελωδία είναι επίσης πανομοιότυπες. Μοναδικές διαφορές που εντοπίζονται είναι ορισμένα στολίδια που προσθέτει ο ακορντεονίστας στη μελωδία, χωρίς αυτά να αλλάζουν ουσιαστικά την πορεία της, καθώς και η απλοποίηση της μελωδίας της ενότητας Γ η οποία, αντί να παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά μοτίβα με τα άλματα τρίτης από την πρώτη εκδοχή του θέματος, πραγματοποιεί μια απλή βηματική κάθοδο με τις βασικές της νότες. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το μεγάλο *ritenuto* που πραγματοποιείται στο τέλος του κομματιού, σε απόλυτη αρμονία με την αργοπορία στην εκφορά των τελευταίων λόγων του Αλέξανδρου, δημιουργώντας την εντύπωση, για άλλη μία φορά, ότι ο λόγος και η εικόνα σκηνοθετούνται κατά κάποιο τρόπο από τη μουσική.



Εικόνα 32: Αρχική εκδοχή “Eternity theme” (σόλο πιάνο), ενότητα Γ

Εικόνα 33: 4η παραλλαγή “Eternity theme”, ενότητα Γ

Μορφολογικά, η παραλλαγή ακολουθεί τη δομή AB-AB-AB-Γ-AB-AB-ABA. Παρατηρείται ότι η ενότητα Γ εμφανίζεται μία μόνο φορά χωρίζοντας το κομμάτι σε δύο μέρη, καθένα από τα οποία αποτελείται από τρεις διαδοχικές εκθέσεις των ενότητων Α και Β. Εξαίρεση αποτελεί το τέλος, στο οποίο προστίθεται μια επιπλέον ενότητα Α, ώστε να πραγματοποιηθεί η κατάληξη του κομματιού με τη μελωδία της κυρίαρχης ενότητας.

2.20.3. Τοποθέτηση της μουσικής στην αφήγηση, λειτουργίες και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας

Η 4^η παραλλαγή συμμετέχει στη συγκεκριμένη σκηνή ως διηγητική μουσική καθώς εκτελείται από μέλη της παρέας του Αλέξανδρου που βρίσκονται στην παραλία. Αξίζει να σημειωθεί ότι η συγκεκριμένη παραλλαγή του θέματος συνιστά τη δεύτερη και τελευταία φορά που οποιαδήποτε παραλλαγή του “eternity theme” χρησιμοποιείται ως διηγητική μουσική στην ταινία. Η πρώτη φορά μάλιστα ήταν στο ξεκίνημα της ταινίας, όπου η ορχηστρική εκδοχή του θέματος ακούστηκε από το στερεοφωνικό του Αλέξανδρου και συνδέθηκε με το ζήτημα της μοναξιάς και της επικοινωνίας του με τον έξω κόσμο. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι στα τελευταία λόγια που απευθύνει ο Αλέξανδρος στη γυναίκα του προσπαθώντας να εκφράσει τη θέλησή του για ζωή αναφέρεται, για πρώτη φορά έπειτα από εκείνη τη σκηνή, στη συγκεκριμένη νοηματική σύνδεση λέγοντας «Ο άγνωστος θα μου απαντά πάντα με την ίδια μουσική». Η διηγητική τοποθέτηση του “eternity theme” στις συγκεκριμένες σκηνές, στα δύο άκρα της ταινίας, ακολουθεί το σχήμα κύκλου που εντοπίζεται και στη συγκεκριμένη αναφορά στα λόγια του Αλέξανδρου.

Σε ό,τι αφορά στις λειτουργίες της μουσικής, η 4^η παραλλαγή του “eternity theme” παρουσιάζει micro-emotive ιδιότητες, καθώς συμβάλλει στη δημιουργία ατμόσφαιρας για τη συγκεκριμένη σκηνή, ενώ με την επαναφορά του “eternity theme” σε μία απλή και αναγνωρίσιμη επεξεργασία του επιτελούνται ταυτόχρονα και macro-emotive λειτουργίες, με την παραλλαγή να δρα ως υπενθύμιση των προηγούμενων εμφανίσεων του θέματος και κατ’ επέκταση των νοηματικών-συναισθηματικών καταστάσεων με τις οποίες αυτές είχαν συνδεθεί.

Το σχήμα κύκλου που εντοπίζεται ως προς την τοποθέτηση της μουσικής στο εσωτερικό της διήγησης δημιουργεί ταυτόχρονα και μια αντίθεση μεταξύ της πρώτης και της τελευταίας αυτής διηγητικής εμφάνισης του “eternity theme”, η οποία υπογραμμίζει το τεράστιο εσωτερικό ταξίδι που έχει διανύσει ο πρωταγωνιστής. Η πρώτη διηγητική του εμφάνιση, στην ορχηστρική του παραλλαγή, συνόδευε τη γνωστοποίηση της κατάστασης της υγείας του Αλέξανδρου και την παραδοχή της μοναχικότητάς του, με τη μουσική να αποτελεί τη μοναδική του επαφή με τον κόσμο. Η τελευταία αυτή εμφάνιση του θέματος, αντίθετα, συνδέεται με την άρνησή του να μπει στο νοσοκομείο και την

επιθυμία του για συνέχιση αυτής της ιδιότυπης μουσικής επικοινωνίας με τον έξω κόσμο. Κατά τη διάρκεια της ταινίας ο εσωτερικός κόσμος του Αλέξανδρου έχει διανύσει την απόσταση από την υποταγή στη μοίρα μέχρι την άρνηση του θανάτου και την έκφραση της επιθυμίας για αιωνιότητα. Η διπλή αυτή παρουσία του “eternity theme”, σε διαφορετικές επεξεργασίες αλλά με την ίδια αφηγηματική τοποθέτηση, και η σύνδεσή του με τη διαφορετική αντιμετώπιση του πρωταγωνιστή απέναντι στη μοίρα στην αρχή και το τέλος της ταινίας, λειτουργεί ως σταθερό σημείο αναφοράς για την κατανόηση της εσωτερικής πορείας που έχει διανύσει ο Αλέξανδρος, παράλληλης με την εξελικτική πορεία του “eternity theme”, από την πρώτη (σκηνή στο διαμέρισμα του πρωταγωνιστή) έως την τελευταία αυτή παραλλαγή του. Η δημιουργία συνειρμών σχετικά τη συναισθηματική μεταμόρφωση που βιώνει ο πρωταγωνιστής κατά τη διάρκεια της ταινίας, μέσω της συνεχούς εξέλιξης στην επεξεργασία του “eternity theme” αλλά και της ταυτόχρονης σταθερής και διαρκώς αναγνωρίσιμης παρουσίας του σε όλα τα στάδια της πλοκής συνιστά μία έμμεση-υπαινικτική γνωστική λειτουργία της μουσικής.

Η διηγητική χρήση του “eternity theme” συμβάλλει επίσης στην ιδιότυπη μίξη των χρονικών επιπέδων που παρατηρείται στη συγκεκριμένη σκηνή. Συνιστώντας το τελευταίο από τα flashback στην ευτυχισμένη μέρα του παρελθόντος που περιλαμβάνονται στην ταινία, η σκηνή ακροβατεί μεταξύ του παρελθόντος στο οποίο ανήκουν οι ήρωες-αγαπημένα πρόσωπα του Αλέξανδρου, της φαντασίας καθώς προκύπτει ως νοητό ταξίδι του πρωταγωνιστή στο παρελθόν, αλλά και του παρόντος με τον Αλέξανδρο να εισέρχεται στο flashback ως επισκέπτης, διατηρώντας αναλλοίωτη την εμφάνισή του από το αφηγηματικό παρόν της ταινίας. Το “eternity theme” με τη χρήση του στη συγκεκριμένη σκηνή εισέρχεται για πρώτη φορά στο μεικτό αυτό χρονικό επίπεδο των flashback και μάλιστα, όχι απλώς ως πλαισίωση του διηγητικού κόσμου, αλλά ως διηγητική μουσική εκτελεσμένη από τους πρωταγωνιστές της σκηνής. Έχοντας καθιερωθεί από την αρχή της ταινίας ως διηγητική μουσική συσχετιζόμενη με το παρόν του πρωταγωνιστή, με την παρούσα διηγητική του χρήση εισάγει το παρόν μέσα στο παρελθόν αποτελώντας, πέραν του πρωταγωνιστή, το μοναδικό στοιχείο της ταινίας που διατηρεί την ευχέρεια να εναλλάσσεται μεταξύ των χρονικών επιπέδων της αφήγησης. Μέσω της παρουσίας του αυτής συμβάλλει στην αποτύπωση του τριπλού χρονικού επιπέδου στο οποίο διαδραματίζεται η σκηνή. Η ευκολία με την οποία το “eternity theme” διαπερνά τα χρονικά επίπεδα της ταινίας, εισάγοντας το παρόν μέσα στον παρελθόν, αντικατοπτρίζει τελικά τον άχρονο κόσμο που έχει πλάσει ο Αγγελόπουλος με την ιδιότυπη αυτή συνύπαρξη παρόντος, παρελθόντος, πραγματικότητας και φαντασίας να φτάνει στο απόγειό της στην τελευταία αυτή σκηνή.

Τέλος, η συγκεκριμένη επεξεργασία του “eternity theme”, με τη μορφή μελωδίας-συνοδείας που παρουσιάζει, διατηρεί όλα τα μουσικά χαρακτηριστικά που είχαν εντοπιστεί και σχολιαστεί στην αρχική εκδοχή του θέματος, από σόλο πιάνο, και αφορούσαν στη διαρκή επανεκκίνηση της μελωδίας, στην πλήρη απουσία τέλειων πτώσεων και στη γενικότερη αίσθηση του ανοικτού τέλους που επικρατούσε στο κλείσιμο της κάθε φράσης. Τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά (διαρκής ροή της μελωδίας, συνεχής επανεκκίνηση, έλλειψη οριστικού τέλους) καθρεφτίζουν μερικές από τις βασικότερες έννοιες που πραγματεύεται η αφήγηση ως προς τα ζητήματα της αιωνιότητας, της άρνησης της υποταγής στο θάνατο και της αέναης συνέχειας της ζωής και οι οποίες θίγονται στο έπακρο στην τελευταία αυτή εξομολόγηση του Αλέξανδρου, με την άρνηση της προδιαγεγραμμένης μοίρας του. Το “eternity theme” εισέρχεται στην ουσία της αφήγησης, ενσωματώνοντας τα βαθύτερα νοήματά της ως μουσικά χαρακτηριστικά, αποτελεί δηλαδή εξαιρετικό παράδειγμα μετουσίωσης της κινηματογραφικής σε μουσική γλώσσα που αποτελεί και το χαρακτηριστικό της συνεργασίας μεταξύ Αγγελόπουλου και Καραϊνδρου.

Κεφάλαιο 3^ο: Ανακεφαλαίωση και Συμπεράσματα

3.1. Οι λειτουργίες του “Eternity Theme” και των παραλλαγών του

Ο πολυδιάστατος και ιδιαίτερα σημαντικός ρόλος που διαδραματίζει η μουσική στα πλαίσια της ταινίας *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* έγινε φανερός κατόπιν της διεξοδικής μελέτης που διενεργήθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας. Όπως διαπιστώθηκε, η μουσική φέρει λειτουργίες οι οποίες εμπίπτουν σε μεγάλο βαθμό στην κατηγοριοποίηση των λειτουργιών της κινηματογραφικής μουσικής σύμφωνα με τον Audissino, παρουσιάζουν ωστόσο και ιδιαιτερότητες που έχουν να κάνουν με την προσαρμογή των μουσικών χαρακτηριστικών στο απόλυτα προσωπικό κινηματογραφικό ύφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

Τόσο στην αρχική εκδοχή όσο και στις παραλλαγές του “eternity theme” που παρουσιάζονται κατά τη διάρκεια της ταινίας εντοπίζεται πληθώρα συναισθηματικών, αντιληπτικών αλλά και γνωστικών λειτουργιών. Πιο συγκεκριμένα, η αρχική εκδοχή του θέματος, με την τοποθέτησή της στην ταινία επιτελεί τις τυπικές λειτουργίες που αναμένονται από ένα μουσικό κομμάτι τίτλων, με κυριότερη τη μύηση των θεατών στο διηγητικό κόσμο. Η διαδικασία αυτή επιτυγχάνεται με την micro-emotive λειτουργία της μουσικής η οποία εισάγει τους θεατές στην ατμόσφαιρα της ταινίας, θέτοντας ταυτόχρονα τις βάσεις για την επιτέλεση των macro-emotive λειτουργιών με κάθε επόμενη ανάκληση του ίδιου μουσικού θέματος και των παραλλαγών του κατά τη διάρκειά της. Παράλληλα, επιτελούνται χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες, με τη μουσική να προσδίδει περιοδικότητα στην κίνηση της κάμερας που πλησιάζει όλο και πιο κοντά στο διηγητικό κόσμο, «απορροφώντας» το θεατή στο εσωτερικό του.

Η 1^η παραλλαγή του “eternity theme” παρουσιάζει macro-emotive λειτουργίες. Με τη διπλή εμφάνισή της στα δύο άκρα της ταινίας, επιδεικνύει macro-emotive ιδιότητες μέσω των οποίων επιτυγχάνει τη νοητική σύνδεση μεταξύ των δύο σκηνών τις οποίες συνοδεύει, ενώ λειτουργεί και ως σταθερά για την συνειδητοποίηση της τεράστιας εσωτερικής αλλαγής στην οποία έχει υποβληθεί ο πρωταγωνιστής, επιτελώντας ταυτόχρονα μια έμμεση-υπαινικτική γνωστική λειτουργία. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η αφηγηματική τοποθέτηση της παραλλαγής στις δύο εμφανίσεις της. Στη σκηνή στο διαμέρισμα του πρωταγωνιστή, η προέλευση της μουσικής εναλλάσσεται διαρκώς εντός και εκτός του διηγητικού κόσμου, διαταράσσοντας την αντίληψη του θεατή για την τοποθέτησή της και ενθαρρύνοντας έτσι την ενεργή παρακολούθηση. Στην εμφάνισή της ως μέρος του θέματος “Trio & Eternity” αντίστοιχα, η παραλλαγή υιοθετεί την ιδιαίτερη αφηγηματική τοποθέτηση της υπερ-διηγητικής μουσικής, συμβάλλοντας στη δημιουργία της υπερβατικής

διάστασης για το «λεωφορείο του ονείρου» και κατ' επέκταση στην αποκοπή από τα γεγονότα της κεντρικής αφήγησης που ευνοεί την ενεργοποίηση της λειτουργίας του στοχασμού.

Η 2^η παραλλαγή του θέματος, εμφανίζεται συνολικά τέσσερις φορές κατά τη διάρκεια της ταινίας, συνοδεύοντας κάθε φορά και έναν αποχωρισμό του πρωταγωνιστή από κάποιο αγαπημένο του πρόσωπο. Η παραλλαγή επιτελεί και στις τέσσερις εμφανίσεις της χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες, αποτελώντας γέφυρα για την ένωση σκηνών που διαδραματίζονται σε διαφορετική τοποθεσία. Στην πρώτη, τη δεύτερη και την τέταρτη εμφάνισή της, οι οποίες έπονται των αποχωρισμών, φέρει επίσης μια άμεση-ενδεικτική γνωστική λειτουργία, δρώντας διευκρινιστικά ως προς την αφηγηματική κατάσταση, τα υπονοούμενα συναισθήματα της οποίας δεν εκφράζονται λεκτικά ή οπτικά. Στην τρίτη εμφάνισή της, που αποτελεί τη μοναδική φορά κατά την οποία η μουσική προηγείται του φυσικού αποχωρισμού, έχοντας ήδη συνδεθεί με το συγκεκριμένο γεγονός στις σκηνές που προηγήθηκαν, δρα με άμεσο-ενδεικτικό γνωστικό τρόπο, αυτή τη φορά ωστόσο προμηνύοντας και όχι αποσαφηνίζοντας το αφηγηματικό γεγονός. Τέλος, στο σύνολό της η παραλλαγή επιτελεί macro-emotive λειτουργίες δημιουργώντας συναισθηματικά μοτίβα τα οποία επαναλαμβάνονται και προκαλούν νοητικές διασυνδέσεις μεταξύ των σκηνών, διατηρώντας παράλληλα μια ενιαία ατμόσφαιρα στην ταινία.

Η 3^η παραλλαγή του θέματος εμφανίζεται μία και μοναδική φορά σε ολόκληρη την ταινία, στη σκηνή του «λεωφορείου του ονείρου». Επιτελεί, κατά βάση, χρονο-αντιληπτικές λειτουργίες ενοποιώντας ασύνδετα μεταξύ τους πλάνα μεταξύ του εξωτερικού και του εσωτερικού του λεωφορείου προσδίδοντας στην αλληλουχία την αίσθηση της περιοδικότητας που θα απουσίαζε, ελλείψει της μουσικής. Επίσης, ο αντιθετικός διάλογος μεταξύ των δύο οργάνων που χρησιμοποιεί η παραλλαγή —μαντολίνου και ακορντεόν— και η ταύτιση, κατά περίπτωση, της μουσικής με την αφηγηματική δράση, εκφράζουν την αντίθεση μεταξύ των εννοιών της ματαιότητας και της παραίτησης από τη ζωή από τη μία, και της αιωνιότητας που εγγυάται η διαρκής κυκλικότητα της ζωής από την άλλη. Η αντίθεση αυτή αποτελεί κύριο προβληματισμό της ταινίας που θίγεται έντονα στη συγκεκριμένη σκηνή. Στο βαθύτερο αυτό επίπεδο η μουσική επιτελεί μια έμμεση-υπαινικτική γνωστική λειτουργία, εκφράζοντας τα νοήματα που υπονοούνται από την αφήγηση μέσω των μουσικών της χαρακτηριστικών και του τρόπου συσχετισμού της με τη δράση.

Στην 4^η και τελευταία παραλλαγή του θέματος η οποία, ως αποτέλεσμα της τοποθέτησής της στο τέλος της ταινίας, φέρει όλες τις νοηματοδοτήσεις που έχουν συνδεθεί με το “eternity theme” καθ' όλη τη διάρκεια εξέλιξης της πλοκής, οι macro-emotive λειτουργίες που αφορούν στη διατήρηση μιας ενιαίας ατμόσφαιρας για την ταινία καθώς και στην ανάκληση των προηγούμενων

αφηγηματικών γεγονότων που συνδεόταν με το ίδιο μουσικό θέμα παρουσιάζονται εντονότερες από ποτέ. Η παραλλαγή διαθέτει επίσης micro-emotive ιδιότητες επηρεάζοντας τη συναισθηματική ατμόσφαιρα της συγκεκριμένης σκηνής την οποία συνοδεύει. Τέλος, με τη διηγητική της τοποθέτηση επιτυγχάνει την εισαγωγή του “eternity theme” —έως τότε συνδεδεμένου διηγητικά αποκλειστικά με το παρόν της ταινίας— στο παρελθόν του flashback της ευτυχισμένης μέρας, συμβάλλοντας στην αποτύπωση του ενιαίου χρονικού επιπέδου παρόντος-παρελθόντος-φαντασίας στο οποίο καταλήγει η αφήγηση.

Μάλιστα, πέραν της ξεκάθαρης ανάμιξης των χρονικών επιπέδων που παρατηρείται σε σκηνική δράση και μουσική στην τελευταία αυτή σκηνή, η διαρκής εναλλαγή του συνόλου των εμφανίσεων του “eternity theme” τόσο ως προς το συσχετισμό του με το διηγητικό κόσμο όσο και ως προς τα χρονικά επίπεδα στα οποία συμμετέχει, υποβοηθά, στο σύνολο της ταινίας, την κατάργηση της έννοιας του χρόνου με τον συμβατικό, ευθύγραμμο τρόπο με τον οποίο γίνεται συνήθως αντιληπτός, αποτυπώνοντας καλύτερα το άχρονο τελικά σύμπαν στο οποίο πραγματοποιεί το ταξίδι του ο πρωταγωνιστής.

Αναφορικά με τις έντονες macro-emotive λειτουργίες που αποδόθηκαν στην 4^η παραλλαγή του “eternity theme” λόγω της θέσης του στην ταινία, πρέπει να σημειωθεί ότι οι macro-emotive λειτουργίες του βασικού αυτού θέματος έχουν εφαρμογή στο σύνολο των παραλλαγών του, καθώς παρά την οποιαδήποτε εννοιακή ή μοτιβική του επεξεργασία το “eternity theme” διαθέτει την ικανότητα να παραμένει πάντοτε άμεσα αναγνωρίσιμο. Με τη διαρκή επαναφορά του, σε οποιαδήποτε εκδοχή κι αν αυτή συντελείται, δημιουργεί για το σύνολο της ταινίας ένα ενιαίο συναισθηματικό μοτίβο το οποίο σε κάθε νέα εμφάνιση κάποιας παραλλαγής του θέματος προκαλεί την ανάκληση των προηγούμενων του εμφανίσεων και των συναισθημάτων με τα οποία αυτές ήταν συνδεδεμένες. Για το λόγο αυτό άλλωστε η 4^η και τελευταία παραλλαγή, παρότι συνιστά τη μοναδική εμφάνιση του θέματος με τη συγκεκριμένη εννοιακή επεξεργασία, συνδέεται με όλες τις προηγούμενες και φέρει τις βαρύτερες macro-emotive ιδιότητες όλων των εκθέσεων του “eternity theme” στην ταινία.

Με αφετηρία λοιπόν τις macro-emotive λειτουργίες του, το “eternity theme” σε ένα βαθύτερο επίπεδο, όντας πάντοτε παρόν στις σημαντικές εξωτερικές και εσωτερικές αλλαγές που βιώνει ο ήρωας, υποβαλλόμενο σε διαρκείς μεταμορφώσεις που ανταποκρίνονται στις εξελισσόμενες αφηγηματικές και συναισθηματικές καταστάσεις, λειτουργεί ως καθρέφτης του πραγματικού αλλά και του εσωτερικού-συναισθηματικού μεταμορφωτικού ταξιδιού που διανύει ο πρωταγωνιστής από την αρχή μέχρι το τέλος της ταινίας. Παράλληλα, τα διάφορα μουσικά χαρακτηριστικά που

χρησιμοποιούνται στο “eternity theme” και τις επεξεργασίες του, με την αντίθεση μεταξύ της διαρκούς ροής της μελωδίας από τη μία και της θραυσματοποίησης της από την άλλη που εντοπίζεται μεταξύ των παραλλαγών, εμπεριέχουν διαρκώς ανταποκρίσεις στα νοήματα που αποτελούν τους κεντρικούς προβληματισμούς της αφήγησης, όπως τα ζητήματα του χρόνου, της άρνησης του θανάτου και της προδιαγεγραμμένης μοίρας, και φυσικά της αιωνιότητας-διαρκούς ανανέωσης της ζωής.

Αυτός ο βαθμός εμπλοκής της μουσικής στο κεντρικό αφηγηματικό ζήτημα της ταινίας, τη βίωση δηλαδή της πνευματικής εξέλιξης του πρωταγωνιστή στην πορεία του προς το θάνατο, και ο τρόπος με τον οποίο τον επιτυγχάνει, επιβεβαιώνει τον διεισδυτικό χαρακτήρα της μουσικής της Ελένης Καραϊνδρου, η οποία δεν περιγράφει απλώς τα αφηγηματικά γεγονότα, αλλά συμμετέχει σε αυτά. Η παράλληλη εξελικτική πορεία που διανύουν μουσική και αφήγηση κατά τη διάρκεια της ταινίας, η διαρκής τους αλληλεπίδραση, αλλά και η συνάφεια μεταξύ των νοημάτων της αφήγησης και των μουσικών χαρακτηριστικών επιβεβαιώνει τελικά την ταύτιση μουσικής και κινηματογραφικής γλώσσας που σύμφωνα με τον ίδιο το Θόδωρο Αγγελόπουλο αποτέλεσε το χαρακτηριστικό γνώρισμα ολόκληρης της συνεργασίας του με την Ελένη Καραϊνδρου.

3.2. Οι λειτουργίες των δευτερευόντων μουσικών θεμάτων

Όπως διαπιστώθηκε κατά την ανάλυση που πραγματοποιήθηκε στο δεύτερο μέρος της εργασίας, πέραν του “eternity theme” που, συμπεριλαμβανομένων των παραλλαγών του, αποτελεί το κεντρικό μουσικό θέμα της ταινίας, εντοπίζονται επίσης δευτερεύοντα μουσικά θέματα τα οποία, είτε αποτελούν πρωτότυπες συνθέσεις της Ελένης Καραϊνδρου, είτε προϋπάρχουσα μουσική επιλεγμένη από την ίδια για την ταινία. Δεν παρουσιάζουν στην πλειοψηφία τους κάποια ιδιαίτερη συνάφεια με το βασικό θέμα, επιτελούν όμως με τη σειρά τους ορισμένες σημαντικές λειτουργίες στα πλαίσια της αφήγησης.

Η τεχνική της αποστασιοποίησης-αποδραματοποίησης, που έχει προαναφερθεί, αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της κινηματογραφικής γλώσσας του Αγγελόπουλου και στη συγκεκριμένη ταινία τίθεται σε εφαρμογή με την εισαγωγή ολόκληρων ακολουθιών σκηνών με θεματολογία ανεξάρτητη από αυτή της κεντρικής πλοκής, οι οποίες λειτουργούν ως μια παύση στην κεντρική αφήγηση, αποτρέποντας την αμέριστη συναισθηματική ταύτιση με αυτήν και τους πρωταγωνιστές. Η ακολουθία σκηνών που αναφέρεται στον ποιητή Διονύσιο Σολωμό και απεικονίζει τη ζωή του στη Ζάκυνθο καθώς και η σκηνή του γάμου του γιου της Ουρανίας με την αποτύπωση του τελετουργικού που τον συνοδεύει αποτελούν ακριβώς αυτές τις σκηνές ξεχωριστής θεματολογίας που δρουν αποστασιοποιητικά. Οι συγκεκριμένες σκηνές επενδύονται μουσικά με

αποσπάσματα τα οποία είναι εντελώς ασύνδετα με το βασικό μουσικό θέμα “eternity theme” και τις παραλλαγές του και μάλιστα δεν συνιστούν πρωτότυπες συνθέσεις της Ελένης Καραϊνδρου, αλλά μουσική επιλογή της ίδιας, με την επιλογή ενός αποσπάσματος από όπερα του Verdi από τη μία και ενός κομματιού παραδοσιακής μουσικής από την άλλη. Το ανεξάρτητο μουσικό ύφος των συγκεκριμένων θεμάτων συμβαδίζει με το ξεχωριστό αφηγηματικό περιεχόμενο των σκηνών που συνοδεύουν και συμβάλλει στην επίτευξη της τεχνικής της αποστασιοποίησης και την προσωρινή διακοπή της συναισθηματικής ταύτισης των θεατών αποτελώντας ακόμη έναν, μουσικό αυτή τη φορά, τρόπο διαχωρισμού των ακολουθιών αυτών από την κεντρική αφήγηση. Επιπρόσθετα, τα συγκεκριμένα μουσικά αποσπάσματα επιτελούν έμμεσες-υπαινικτικές γνωστικές λειτουργίες, με το διαμοιρασμό των μελωδιών μεταξύ των οργάνων στο «Θέμα του Γάμου» να λειτουργεί συμβολικά για την έκφραση της σύζευξης ανθρώπων διαφορετικών εθνοτήτων και τα μουσικά χαρακτηριστικά του θέματος “Compagni, Sostiamo” να συμβάλλουν στην απόδοση του χωρο-χρονικού πλαισίου στο οποίο κινείται η δευτερεύουσα αφήγηση για τον Διονύσιο Σολωμό.

Το μουσικό θέμα “To a Dead Friend” από την άλλη πλευρά, που συνοδεύει τον αποχαιρετισμό του Σελίμ από τους φίλους του, ανήκει στην πρωτότυπα γραμμένη για την ταινία μουσική και επιδεικνύει micro-emotive λειτουργίες, καθώς προσιδιάζοντας με τα μουσικά του χαρακτηριστικά ένα ηπειρώτικο μοιρολόι δημιουργεί τη θρηνητική-τελετουργική ατμόσφαιρα που αρμόζει στη συγκεκριμένη σκηνή. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η εντύπωση κυριαρχίας της μουσικής επί του λόγου, με τον τρόπο που τα δύο συνδυάζονται και συσχετίζονται με το διηγητικό κόσμο. Ο ισοκράτης που λαμβάνει μέρος στο συγκεκριμένο μουσικό θέμα, αποτελεί στοιχείο που έχει εισαχθεί πρωτύτερα στη μουσική επένδυση της ταινίας, με τη διπλή εμφάνιση του θέματος “Borders” και πάλι σε αντιστοιχία με αφηγηματικές καταστάσεις σχετικές με τη δευτερεύουσα πλοκή που αφορά στην ιστορία των μικρών προσφύγων, Αχιλλέα και Σελίμ. Με τη σταθερή του παρουσία ως συνοδεία παρεμφερών αφηγηματικών καταστάσεων, ο ισοκράτης επιτελεί στο σύνολο της ταινίας μια macro-emotive λειτουργία, συμβάλλοντας στη δημιουργία συνοχής μεταξύ των μουσικών θεμάτων και κατ’ επέκταση των αφηγηματικών καταστάσεων που σχετίζονται με τη συγκεκριμένη δευτερεύουσα πλοκή.

Η μουσική επένδυση της ταινίας συμπληρώνεται από ορισμένα προϋπάρχοντα μουσικά κομμάτια («Κλαις», «Πανσέληνος ο Έρωτας», «Άσμα Ασμάτων», «Πάμε σαν Άλλοτε») τα οποία χρησιμοποιούνται κυρίως ως μουσική προερχόμενη από το διηγητικό κόσμο και επιτελούν, είτε αντιληπτικές λειτουργίες προσδιορίζοντας τη θέση των πρωταγωνιστών στο χωροχρόνο της διήγησης, είτε micro-emotive λειτουργίες δημιουργώντας μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα για την εκάστοτε σκηνή. Σε ορισμένα από αυτά τα μουσικά κομμάτια κόσμου εντοπίζεται παράλληλα το

φαινόμενο της διακινηματογραφικότητας, δηλαδή της επανεμφάνισής τους μεταξύ των ταινιών του σκηνοθέτη, γεγονός που κάνει τη μουσική αυτό-αναφορική και συνιστά μια έμμεση-υπαινικτική λειτουργία της.

Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος διαμοιρασμού των διαφόρων μουσικών θεμάτων στα αντίστοιχα αφηγηματικά γεγονότα, ο οποίος αποκαλύπτει το διαρθρωτικό ρόλο που διαδραματίζει η μουσική για την ταινία στο σύνολό της. Από την μελέτη των μουσικών αποσπασμάτων γίνεται φανερό το γεγονός ότι η εμφάνιση του “eternity theme” και των παραλλαγών του πραγματοποιείται πάντοτε συνδεδεμένη με τα γεγονότα και τους χαρακτήρες που αφορούν την κεντρική πλοκή της ταινίας, δηλαδή το βασικό πρωταγωνιστή και την ιστορία που πραγματεύεται την τελευταία ημέρα της ζωής του, πριν από την εισαγωγή στο νοσοκομείο. Τα δευτερεύοντα μουσικά θέματα αντίθετα, τόσο εκείνα που αποτελούν πρωτότυπες συνθέσεις για την ταινία (“To a Dead Friend”, “Borders”) όσο και εκείνα που συνιστούν προϋπάρχουσα μουσική (“Compagni Sostiamo”, «Θέμα του Γάμου») δεν παρουσιάζουν —πέραν της χρήσης του ισοκράτη που σχολιάστηκε παραπάνω— καμία συνάφεια μεταξύ τους ή με το βασικό θέμα και χρησιμοποιούνται πάντοτε συνδεδεμένα, όχι με την ιστορία του Αλέξανδρου, αλλά με δευτερεύουσες πλοκές που εξιστορούνται παράλληλα με τον κεντρικό κορμό της αφήγησης, όπως τις περιπέτειες του μικρού Αχιλλέα και του Σελίμ ή την εσωτερική διήγηση για τον ποιητή Σολωμό. Η ομοιογένεια που παρατηρείται στο μουσικό θέμα που συνοδεύει την κεντρική πλοκή και η ετερογένεια των μουσικών θεμάτων που αφορούν στις δευτερεύουσες αφηγήσεις προσδίδουν μια δομική λειτουργία στη μουσική, η οποία ιεραρχεί τις πολλαπλές ιστορίες που ξετυλίγονται παράλληλα στη διάρκεια της ταινίας, διακρίνοντας και μουσικά την πρωτεύουσα από τις δευτερεύουσες πλοκές της αφήγησης.

3.3. Ιδιαιτερότητες στον τρόπο χρήσης της μουσικής - διαφοροποιήσεις από τις μουσικές επενδύσεις του κινηματογράφου του Hollywood

Οι αναφορές του πρώτου κεφαλαίου της παρούσας μελέτης στον τρόπο χρήσης της μουσικής σε ταινίες ενταγμένες στη βιομηχανία του Hollywood από τη μία, και στις συνθετικές τεχνικές της Ελένης Καραϊνδρου για τις κινηματογραφικές επενδύσεις των ταινιών του Θόδωρου Αγγελόπουλου από την άλλη, αποκάλυψαν την απόσταση μεταξύ των δύο προσεγγίσεων σχετικά με τον καταλληλότερο τρόπο αξιοποίησης της μουσικής στα πλαίσια του κινηματογράφου, η οποία βασίζεται στη γενικότερη φιλοσοφία του Αγγελόπουλου και στη διαφωνία του με τις πρακτικές του αμερικάνικου κινηματογράφου που αγγίζουν όλες τις πτυχές της σκηνοθετικής του δημιουργίας. Η διερεύνηση του ρόλου της μουσικής στην ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* που αποτέλεσε το αντικείμενο της παρούσας μελέτης, υπήρξε εξαιρετικό παράδειγμα διαφώτισης των τρόπων με τους

οποίους η μουσική επένδυση της Ελένης Καραϊνδρου, προσαρμοσμένη απόλυτα στο σκηνοθετικό ύφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου, αποκλίνει από τον συστηματοποιημένο και έντονα καθοδηγητικό τρόπο χρήσης της μουσικής που επικράτησε στον αμερικάνικο κινηματογράφο.

Ένα από τα βασικότερα γνωρίσματα των μουσικών επενδύσεων του χολιγουντιανού κινηματογράφου, ήδη από την χρυσή εποχή του, αποτέλεσε η χρήση της μουσικής ως εργαλείο για τη συγκάλυψη ενδεχόμενων αφηγηματικών κενών του σεναρίου, ικανών να δημιουργήσουν αμηχανία στην εξέλιξη της πλοκής καθώς και για τη δημιουργία συγκινησιακών κορυφώσεων, όπου αυτές δεν ήταν δυνατό να προκληθούν αποκλειστικά από τα υπόλοιπα κινηματογραφικά μέσα. Η σημασία στη σιωπή που αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του σκηνοθετικού ύφους του Θόδωρου Αγγελόπουλου συνεπάγεται την αποφυγή υπερβολικής χρήσης της μουσικής στις ταινίες του και έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις παραπάνω λειτουργίες της μουσικής που κυριαρχούν στον αμερικάνικο κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* με τη μικρή συνολική διάρκεια της μουσικής επένδυσης σε σύγκριση με τη διάρκεια της ταινίας, καθώς και την απουσία μουσικής από σκηνές όπου η παρουσία της θα ήταν αναμενόμενη με βάση τα κριτήρια του εμπορικού κινηματογράφου για την ύπαρξή της.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η πλήρης απουσία μουσικής στη σκηνή της διάσωσης του μικρού Αχιλλέα από τον Αλέξανδρο από τα χέρια των σωματεμπόρων, στο ξεκίνημα της ταινίας. Η αποφυγή χρήσης μουσικής στην εντονότερη ίσως, από άποψη δράσης, ακολουθία σκηνών της ταινίας είναι χαρακτηριστική της μη περιγραφικής χρήσης της μουσικής από τον Αγγελόπουλο και αποδεικνύει τη σημασία που μπορεί να ενέχει, όχι μόνο η παρουσία της μουσικής αλλά και η έλλειψή της. Αντίστοιχα, η σκηνή της αποκάλυψης του προσώπου του Σελίμ στο νεκροτομείο, με τη διαρκή παρουσία του ισοκράτη ο οποίος σταματά ακριβώς πριν από την κορύφωση της δράσης, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα χρήσης της μουσικής για τη δημιουργία μιας anti-suspense διαδικασίας. Η μουσική στην προκειμένη περίπτωση αξιοποιείται με τον ακριβώς αντίθετο από τον αναμενόμενο τρόπο, όχι υποβοηθώντας το κτίσιμο της συναισθηματικής κλιμάκωσης της σκηνής αλλά αποκόποντάς την.

Πέραν της μη περιγραφικής χρήσης της καθώς και της συμβολής της για τη δημιουργία μιας anti-suspense διαδικασίας, η μουσική στην ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* αποποιείται της, πολυχρησιμοποιημένης στον κινηματογράφο του Hollywood, ιδιότητάς της να ελέγχει τις συναισθηματικές αντιδράσεις του θεατή. Σε αντίθεση με τον αμερικανικό κινηματογράφο, όπου η μουσική αποτελεί ίσως τον βασικότερο οδηγό των συναισθηματικών αποκρίσεων στην ταινία, η Ελένη Καραϊνδρου αποφεύγει τη χρήση έντονα συναισθηματικά φορτισμένης μουσικής που να

υποδεικνύει κάποια ενδεδειγμένη αντίδραση στις αφηγηματικές καταστάσεις (με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα στη συγκεκριμένη ταινία την εκτεταμένη χρήση του ισοκράτη), ενώ παράλληλα δεν αξιοποιεί τη μουσική μόνο για την απλή-περιγραφική αποτύπωση των συναισθηματικών καταστάσεων, αλλά και για τη διείσδυση στα βαθύτερα νοήματα της ταινίας. Μάλιστα, με τη συμβολή της μουσικής στη λειτουργία της αποστασιοποίησης σε σκηνές όπως αυτή του ποιητή αλλά και του γάμου, που ενθαρρύνουν την προσωρινή αποκοπή από τα γεγονότα και την ενεργοποίηση του στοχασμού, αποδεικνύεται η πλήρης αντίθεση με τον τρόπο χρήσης της μουσικής από το Χόλυγουντ. Η μουσική στην ταινία *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* όχι απλώς αποφεύγει τη συναισθηματική καθοδήγηση των θεατών με στόχο την άκριτη και απόλυτη απορρόφηση τους από τα δρώμενα, αλλά συμβάλλει στην αποκοπή από την ολοκληρωτική συναισθηματική ταύτιση με την πλοκή, ευνοώντας τη διατήρηση ενός ενεργού τρόπου θέασης της ταινίας.

Τέλος, σε αντίθεση με την εμμονή για συγκάλυψη της τεχνητής φύσης της μη-διηγητικής μουσικής που χαρακτήριζε τον κινηματογράφο του Hollywood, ιδιαίτερα κατά τον ερχομό του συγχρονισμένου ήχου, αποτελώντας ακόμη ένα μέσο ενίσχυσης της καθοδηγητικής της λειτουργίας, η χρήση της μουσικής στο *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* χαρακτηρίζεται από αυτοαναφορικότητα, μέσω της οποίας η τεχνητή προέλευση της μη-διηγητικής μουσικής, όχι απλώς δε συγκαλύπτεται, αλλά υπογραμμίζεται. Η αυτοαναφορικότητα της μουσικής προκύπτει, τόσο από το στοιχείο της διακινηματογραφικότητας, όσο και από τις διαρκείς εναλλαγές στην τοποθέτηση της μουσικής στα πλαίσια του διηγητικού κόσμου, οι οποίες, διαταράσσοντας την αντίληψη του θεατή σχετικά με την προέλευσή της, υπενθυμίζουν την τεχνητή φύση της. Η γνωστοποίηση της τεχνητής φύσης της μουσικής συμβάλλει στην άμεση απεμπλοκή από οποιονδήποτε καθοδηγητικό-χειριστικό της ρόλο.

3.4. Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Όπως έγινε φανερό από το σύνολο της μελέτης που διεξήχθη, η ιδιαίτερη συνεργασία του Θόδωρου Αγγελόπουλου με την Ελένη Καραϊνδρου, καρπός της οποίας υπήρξαν οι οκτώ τελευταίες ταινίες του σκηνοθέτη, προσφέρει ένα ιδιαίτερα ευρύ και ενδιαφέρον πεδίο έρευνας στον τομέα της κινηματογραφικής μουσικής και των λειτουργιών της. Η έντονη προσωπική σφραγίδα που διακρίνει, τόσο τη σκηνοθετική ματιά του Αγγελόπουλου, όσο και τη συνθετική προσέγγιση της Ελένης Καραϊνδρου εξατομικεύει ιδιαίτερα το συγκεκριμένο ερευνητικό αντικείμενο και προσδίδει νέες πτυχές στη μουσικολογική έρευνα που ξεφεύγουν από τα όρια εξέτασης της μουσικής στα πλαίσια του εμπορικού κινηματογράφου. Παράλληλα, τόσο η μελέτη της συγκεκριμένης συνεργασίας συνθέτριας-σκηνοθέτη όσο και της μουσικής του νεοελληνικού κινηματογράφου στον οποίο αυτή εντάσσεται, όπως αποδείχτηκε από τη βιβλιογραφική έρευνα, αποτελούν σχετικά ανεξερεύνητα

πεδία. Η συγκεκριμένη εργασία, που επικεντρώθηκε στην εξέταση της μουσικής επένδυσης της ταινίας *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* και των διαφόρων ρόλων που αυτή επιτελεί στα πλαίσια της ακροαματικής διαδικασίας, δύναται να αποτελέσει αφορμή για τη διεξαγωγή περαιτέρω μελετών με αντικείμενο, τόσο τη μουσική της Ελένης Καραϊνδρου, όσο και τη συνεργασία της με το Θόδωρο Αγγελόπουλου και τη θέση που αυτή κατέχει στο ευρύτερο πεδίο της νεοελληνικής ή/και ευρωπαϊκής κινηματογραφικής μουσικής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

- Audissino, Emilio. *Film/Music Analysis: A Film Studies Approach*. Southampton: Palgrave Macmillan, 2017.
- Bordwell, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.
- Buhler, James. *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Cooke, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Dyer, Richard. "Entertainment and Utopia." In *Only Entertainment*, 19-35. London: Taylor and Francis (Books) Limited, 2002.
- Fainaru, Dan. ed. *Theo Angelopoulos: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.
- Goldmark, Ira Daniel, Lawrence Kramer and Richard Leppert, eds. *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. California: University of California Press, 2007.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.
- Heldt, Guido. *Music and Levels of Narration in Film: Steps across the Border*. Bristol: Intellect, 2013.
- Horton, Andrew. *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- Kalinak, Kathryn. *Film Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Kalinak, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992.
- Mera, Miguel and David Burnand, eds. *European Film Music*. Farnham: Ashgate, 2006.
- Mera, Miguel, Ronald Sadoff and Ben Winters, eds. *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*. New York: Routledge, 2017.
- Neumeyer, David, ed. *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press, 2014.
- Tonks, Paul. *The Pocket Essential: Film Music*. Great Britain: Pocket Essentials, 2003.
- Wierzbicki, James. *Film Music: A History*. New York: Routledge, 2009.

Ελληνική

- Arecco, Sergio. *Θόδωρος Αγγελόπουλος: κριτική ανάλυση του έργου του*. Αθήνα: Ηράκλειτος, 1985.
- Αρχιμανδρίτης, Γιώργος. *Θόδωρος Αγγελόπουλος: με γυμνή φωνή*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2013.
- Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη Μορφολογική Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015.
- Μυλωνάς, Κώστας. *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Κέδρος, 2001.
- Μυλωνάς, Κώστας. *Μουσική και Κινηματογράφος*. Αθήνα: Κέδρος, 1999.
- Ζαφειρούδη, Παρασκευή. «Διερεύνηση της αφηγηματικής λειτουργίας της μουσικής του Μάνου Χατζιδάκι για την ταινία “America-America” του Ηλία Καζάν.» Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2020.
- Θεμέλης, Αν. Κωνσταντίνος. *Θόδωρος Αγγελόπουλος: το παρελθόν ως ιστορία, το μέλλον ως φόρμα*. Αθήνα: Εκδόσεις Ύψιλον, 1998.
- Θέμελης, Δημήτριος. *Μορφολογία και Ανάλυση της Μουσικής: Εισαγωγή*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1994.
- Κολοβός, Νίκος. *Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Αθήνα: Αιγόκερως, 1990.
- Μάρκαρης, Πέτρος. *Το Ημερολόγιο «μιας Αιωνιότητας»*. Αθήνα: Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 1998.
- Ραφαηλίδης, Βασίλης. *12 Μαθήματα για τον Κινηματογράφο*. Αθήνα: Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ώρα, 1970.
- Στάθη, Ειρήνη, επιμ. *Βλέμματα στον Κόσμο του Θόδωρου Αγγελόπουλου: Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου 11-12 Νοεμβρίου 2000 Θεσσαλονίκη*. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2001.
- Στάθη, Ειρήνη. *Χώρος και Χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*. Αθήνα: Αιγόκερως, 1999.
- Στάθη, Ειρήνη και Αχιλλέας Κυριακίδης, επιμ. *Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης: Θόδωρος Αγγελόπουλος*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.
- Χαδούλη, Μαρία-Ελένη. «Η κινηματογραφική μουσική του John Williams για το “Star Wars, Episode IV”»: Διερεύνηση του ρόλου των οδηγητικών μοτίβων στην υποστήριξη της αφήγησης.» Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2019.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Ξενόγλωσσες

Biancorosso, Giorgio. “Beginning Credits and Beyond: Music and the Cinematic Imagination”.

ECHO: a music-centered journal 3, no. 1 (Spring 2001). <http://www.echo.ucla.edu>.

Georgakas, Dan. “Greek Cinema For Beginners: A Thumbnail History”, *Film Criticism* 27, no. 2 (Winter 2002/2003): ProQuest Central.

Opera News, “Synopsis: *La Forza del Destino*”, πρόσβαση 23 Νοεμβρίου, 2020, The Metropolitan Opera, <https://www.metopera.org/user-information/synopses-archive/la-forza-del-destino>.

Verdi, Giuseppe. *La forza del destino*. Milan: G.Ricordi, ca. 1904.

[https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP517022-PMLP55369-Verdi -
La forza del destino - Act I \(orch. score\) \(etc\).pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0b/IMSLP517022-PMLP55369-Verdi-_La_forza_del_destino_-_Act_I_(orch._score)_etc.pdf)

Ελληνικές

Αγγελόπουλος, Θόδωρος. «Βιοφιλομογραφία». Τελευταία πρόσβαση 1 Μαΐου, 2020.

<http://www.theoangelopoulos.gr/biography.php?lng=Z3JlZWs=>

Αγγελόπουλος, Θόδωρος. «Οι εικόνες γεννιούνται στα ταξίδια». Συνέντευξη στην Ειρήνη Στάθη. Τελευταία πρόσβαση 1 Μαΐου, 2020. <http://www.theoangelopoulos.gr/avaluseis/1.pdf>.

Γερεμπακάνης, Εμμανουήλ. «Ο ρόλος και η χρήση της μουσικής στον κινηματογράφο: Αναλύσεις τεχνικών με παραδείγματα από την κινηματογραφική μουσική του Νίκου Κυπουργού.» Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Πολυτεχνική Σχολή Α.Π.Θ., 2015. <http://ikee.lib.auth.gr/record/271435/files/GRI-2015-15076.pdf>.

«Ελένη Καραϊνδρου: Αποσπάσματα από κριτικές, Διεθνής και Ελληνικός Τύπος». Τείχιο Δωρίδος. Τελευταία πρόσβαση 17 Δεκεμβρίου, 2020. <http://www.tihio.gr/default.asp?pid=46>.

Καραϊνδρου, Ελένη. «Η Ουσία της Μουσικής». Συνέντευξη στη Βούλα Παλαιολόγου. *Parallaxi*, 26 Σεπτεμβρίου, 2013. <https://parallaximag.gr/thessaloniki/reportaz/eleni-kara%CE%90ndrou-i-ousia-tis-mousikis>.

Καραϊνδρου, Ελένη. «Η μουσική είναι η πιο άμεση γλώσσα που υπάρχει στον κόσμο» Συνέντευξη στην Αναστασία Ρίζου. *Culturenow.gr*, 30 Μαΐου, 2019. <https://www.culturenow.gr/eleni-karaindroy-h-moysiki-einai-i-pio-amesi-glossa-poy-yparxei-ston-kosmo/>.

Καραϊνδρου, Ελένη. «Χρωστάω στους Ποητές». Συνέντευξη στη Νατάσα Μπαστέα. *Τα Νέα*, 6 Δεκεμβρίου, 1997. <https://www.tanea.gr/1997/12/06/greece/eleni-karaindroy-xrwstaw-stoys-poiites/>.

- Καραϊνδρου, Ελένη. «Art Week – Ελένη Καραϊνδρου». Συνέντευξη στη Λένα Αρώνη. *Art Week*, EPT2, 23 Απριλίου, 2017. Βίντεο, 32:35.
<https://www.youtube.com/watch?v=1eZ2H6hRREk>.
- Καραϊνδρου, Ελένη. «Art Week – Ελένη Καραϊνδρου». Συνέντευξη στη Λένα Αρώνη. *Art Week*, EPT2, 05 Φεβρουαρίου, 2019. Βίντεο, 35:47.
https://www.youtube.com/watch?v=w4Sz_se6q0Q.
- Κεφαλληνού, Ελένη . «Βιογραφία: Σοφία Βέμπο, Η Τραγουδίστρια της Νίκης». 10 Φεβρουαρίου, 2018. <https://www.tralala.gr/mousikes-biografies-sofia-bempo-h-tragoudistria-ths-nikhs/>.
- Νικολάου, Αναστασία. «Ποίηση και Ιδεολογία στο Κινηματογραφικό Έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*.» Διπλωματική Εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2019. <https://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/123456789/29342>.
- Πουλοπούλου, Αναστασία . «Η Δράση και η Μουσική στις ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου.» Πτυχιακή Εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2016.
<https://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/19827?mode=full>.
- Ραφαηλίδης, Βασίλης. «Πορεία προς το αβέβαιο μέλλον: Μια συζήτηση με το Θόδωρο Αγγελόπουλο». *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, Νοέμβριος, 1969.
<http://cinemalab.eu.org/sygxronos-kinimatografos/details/1/3-sygxronos-kinimatografos>.
- Σαρακατσάνος, Αναστάσης. «Διερευνώντας τις Τεχνικές Σύνθεσης και Χρήση της Μουσικής στον Κινηματογράφο: η περίπτωση του συνθέτη Νίκου Κυπουργού και η εργογραφία του στο σινεμά.» Πτυχιακή Εργασία, Ανάτατο Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ηπείρου, 2008.
<https://apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/411>.
- Σκοπετέας, Ιωάννης. «Η Ταινία Τέχνης». Στο *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών*. Αθήνα: ΣΕΑΒ-Κάλλιπος, 2015.
https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/5727/1/10_chapter_09.pdf.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΗΝ ΕΛΕΝΗ ΚΑΡΑΪΝΔΡΟΥ

Η παρακάτω συνέντευξη πραγματοποιήθηκε στις 15-10-2020 μέσω τηλεφωνικής επικοινωνίας με τη συνθέτρια Ελένη Καραϊνδρου, την οποία ευχαριστώ θερμά για την εμπιστοσύνη και την ένθερμη υποστήριξή της κατά τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας.

Ε: Η δραστηριοποίησή σας ως συνθέτρια καλύπτει ένα πολύ μεγάλο φάσμα του τομέα της μουσικής σύνθεσης, από τη μελοποίηση ποιημάτων μέχρι τη μουσική επένδυση θεατρικών παραστάσεων και κινηματογραφικών ταινιών. Πείτε μου λίγα λόγια για το πώς ξεκίνησε η ενασχόλησή σας με τη σύνθεση αλλά και για το πώς ήρθατε σε επαφή με το χώρο του κινηματογράφου.

Α: Ήρθα στην Αθήνα με τον πατέρα μου ο οποίος ήταν εκπαιδευτικός. Μας έφερε από το χωριό, καθότι οι εποχές τότε ήταν πολύ δύσκολες, για να πάμε στο σχολείο. Στο σχολείο που πήγα λοιπόν υπήρχε ένα πιάνο το οποίο και ερωτεύτηκα αμέσως. Είπα στον πατέρα μου πως ήθελα να μάθω να παίζω και εκείνος μου βρήκε μια δασκάλα. Έτσι άρχισα να μαθαίνω με την πρώτη μου δασκάλα από περίπου 7 χρονών. Σχεδόν αμέσως μόλις μετακομίσαμε όμως, πέθανε η μητέρα μου. Ο πατέρας μου ήταν πολύ νέος. Μετά από περίπου τρία χρόνια ξαναπαντρεύτηκε με μια πολύ συμπαθητική γυναίκα, η οποία μάλιστα είχε και πιάνο. Έτσι εγώ απέκτησα δεύτερη οικογένεια, δεύτερη μητέρα και απέκτησα και πιάνο. Εκείνη την εποχή έδωσα εξετάσεις για το Ελληνικό Ωδείο όπου συνέχισα τις σπουδές μου με καθηγήτρια την κ. Ματαράγκα και στη συνέχεια τον Αλέξανδρο Τουρνάισεν. Μέχρι το 1967 που έγινε η Χούντα, εγώ είχα προχωρήσει και είχα φτάσει πλέον να ετοιμάζω το δίπλωμά μου.

Όταν όμως έγινε η Χούντα ήταν πολύ άσχημη η κατάσταση, με είχαν πιάσει κιόλας, κι έτσι έφυγα στο εξωτερικό, στο Παρίσι, όπου συνέχισα τη μουσική. Γράφτηκα στη Schola Cantorum, ένα πάρα πολύ ενδιαφέρον ωδείο, για ενορχήστρωση και διεύθυνση ορχήστρας. Στην Αθήνα είχα ήδη πάρει δίπλωμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας με πολύ καλούς βαθμούς και αποφάσισα να συνεχίσω τις πανεπιστημιακές μου σπουδές στο Παρίσι, στον κλάδο της Εθνομουσικολογίας. Καθηγήτρια μου ήταν η σπουδαία Claudie Marcel-Dubois, η οποία με αγαπούσε πάρα πολύ και με βοήθησε να πάρω υποτροφία τριών χρόνων. Οι σπουδές αυτές ήταν για μένα πολύ ενδιαφέρουσες και πάρα πολύ σημαντικές. Βγάλαμε και ένα βιβλίο μαζί με άλλους 6-7 ερευνητές στον τομέα της εθνομουσικολογίας το οποίο μάλιστα μου το αφιέρωσε η καθηγήτριά μου. Όμως εγώ αυτοσχεδιάζα

και έγγραφα μουσική από πολύ νωρίτερα. Κάποια στιγμή έτυχε να ακούσει αυτά που έγγραφα, μου είπε ότι έχω πολύ ταλέντο και κατάλαβε ότι τελικά θα αφοσιωθώ στο χώρο της σύνθεσης.

Η σύνθεση ήταν το αντικείμενό μου στην πραγματικότητα, αλλά παράλληλα έκανα και πολλά άλλα πράγματα που με ενδιαφέρονε και δεν μετάνιωσα ποτέ γιατί αυτά μου έδωσαν έναν πλούτο καταπληκτικό που νομίζω δε θα τον είχα αν δεν είχα κάνει όλα αυτά που έκανα. Η διαμονή μου στη Γαλλία για επτά χρόνια μου έδωσε πάρα πολλά πράγματα. Όχι μόνο στον τομέα της εθνομουσικολογίας ή στις σπουδές που έκανα στο ωδείο, αλλά γνώρισα τη τζαζ, γνώρισα πάρα πολλά πράγματα σε σχέση με τη μουσική. Γνώρισα ακόμη και τη σύγχρονη μουσική και παρακολούθησα πάρα πολλές συναυλίες. Είδα, άκουσα και τελικά διάλεξα. Ανοίχτηκαν οι ορίζοντές μου και αποφάσισα ποιος χώρος με ενδιαφέρει. Την εποχή που έζησα στο Παρίσι ασχολήθηκα περισσότερο με τις σπουδές μου, αλλά ως προς τη σύνθεση το 1972 ετοίμασα ένα δίσκο για τη Μαρία Φαραντούρη πάνω σε ποίηση του Κ.Χ. Μύρη που λεγόταν *Η Μεγάλη Αγρυπνία*. Ήτανε μια πολύ σημαντική εμπειρία γιατί και η Μαρία ήταν μια συγκλονιστική φωνή αλλά και η δουλειά στο τραγούδι μου έδωσε πάρα πολλά πράγματα. Επίσης με είχε φωνάξει μόλις είχα φτάσει στο Παρίσι η Νάνα Μούσχουρη και είχα κάνει δύο τραγούδια μαζί της και αυτό ήταν ένα δώρο καταπληκτικό στη ζωή μου γιατί μου έδωσε την οικονομική άνεση και για να συνεχίσω τις σπουδές μου αλλά και για να μεγαλώσω το παιδί μου.

Γυρνώντας στην Ελλάδα με τη μεταπολίτευση το 1975, κυκλοφορεί ο δίσκος μου *Η Μεγάλη Αγρυπνία με τη Μαρία Φαραντούρη* και αρχίζω να δουλεύω. Μου ζητάνε να γράψω μουσική για το θέατρο και για τον κινηματογράφο. Σε αυτά ήμουν αυτοδίδακτη. Δηλαδή μουσική ήξερα, μουσικός ήμουν, αλλά εμπειρία δεν είχα. Αλλά επέμεναν τόσο πολύ που τελικά το δοκίμασα και πέτυχε. Στο θέατρο έχω κάνει πάρα πολλή δουλειά, δε θυμάμαι πια πόσα έργα έχω κάνει. Κι από ταινίες επίσης είναι πλέον πάνω από 20. Παράλληλα ο Μάνος Χατζιδάκις, ο οποίος με είχε γνωρίσει στο Παρίσι το 1972 και είχε ακούσει τη δουλειά που είχα κάνει για τη Μαρία Φαραντούρη και είχε ενθουσιαστεί, μου ζήτησε το 1977 να συμμετέχω στο Τρίτο Πρόγραμμα σαν στέλεχος και να κάνω έρευνα στον τομέα της Εθνομουσικολογίας. Μείναμε μαζί με το Μάνο εκεί μέχρι το '81-'82 ώσπου φύγαμε, παραιτηθήκαμε, είχε αλλάξει τελείως η ατμόσφαιρα και το Τρίτο Πρόγραμμα όπως το ξέραμε σταμάτησε να υπάρχει.

Το '82 πήρα και το πρώτο μου βραβείο μουσικής κινηματογράφου για τη *Ρόζα* του Χριστόφορου Χριστοφί. Ήταν η δεύτερη ταινία που έκανα μαζί του μετά την *Περιπλάνηση*. Και το βραβείο μου το έδωσε ποιος; Ο Αγγελόπουλος, ο οποίος ήταν πρόεδρος τότε στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης όπου είχα παρουσιαστεί εγώ με τη μουσική μου για τη *Ρόζα*. Κι από εκεί και πέρα

ξεκίνησε το μεγάλο μου ταξίδι με το Θόδωρο Αγγελόπουλο. Έκανα 8 ταινίες μαζί του, ήμασταν μαζί μέχρι το τέλος της ζωής του και κάναμε καταπληκτικές συνεργασίες. Παράλληλα συνεργάστηκα και με άλλους σκηνοθέτες κάνοντας βέβαια πολύ αυστηρές επιλογές. Οτιδήποτε μου πρότειναν και δεν ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις μου και στις πνευματικές μου αναζητήσεις δεν το δεχόμουν. Έχω συνεργαστεί με τη Margarethe von Trotta στο *L' Africana*, με το Λευτέρη Ξανθόπουλο στο *Καλή Πατρίδα Σύντροφε* και πολλές άλλες συνεργασίες που υπάρχουν στο βιογραφικό μου.

Ε: Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος δεν χρησιμοποιούσε πολλή μουσική στις ταινίες του. Στο *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* για παράδειγμα η διάρκεια της μουσικής είναι σχετικά μικρή σε σύγκριση με τη διάρκεια της ταινίας. Ο ίδιος είχε δηλώσει σε συνεντεύξεις του ότι στην αρχή της καριέρας του απέφευγε εντελώς τη χρήση μουσικής στις ταινίες του λόγω του ότι απεχθανόταν τη διαρκή παρουσία της στον αμερικανικό κινηματογράφο από το πρώτο μέχρι το τελευταίο λεπτό.¹⁷⁴ Συμμερίζεστε αυτή την άποψη και πώς πιστεύετε ότι διαφέρει η δική σας προσέγγιση από μια τυπική χολιγουντιανή μουσική επένδυση;

Α: Ναι, τη συμμερίζομαι. Η μουσική δεν είναι δεκανίκι. Η μουσική πρέπει να βγάζει στην επιφάνεια κρυμμένα, βαθιά συναισθήματα. Πρέπει να έχει μια αντίστιξη σε σχέση με την εικόνα και όχι απλώς να περιγράφει την εικόνα. Ο αμερικάνικος κινηματογράφος συνήθως έχει πολλή μουσική η οποία συνεχώς περιγράφει τις καταστάσεις και τα συναισθήματα. Όταν υπάρχει αγωνία χρησιμοποιεί μουσική αγωνίας, όταν υπάρχει στενοχώρια βάζει μουσική στενοχώριας και τα λοιπά. Ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος και η ευρωπαϊκή μουσική, ο Nino Rota, ο Delerue, ο Giovanni Fusco, οι ευρωπαίοι δηλαδή συνθέτες έχουν μια λιτότητα στη μουσική τους και την αντιμετωπίζουν διαφορετικά. Κι εγώ επίσης. Όπως κι ο Θόδωρος έτσι κι εγώ δεν πιστεύω στη συνεχή χρήση της μουσικής και κυρίως όχι στη μουσική την περιγραφική. Πιστεύω ότι αν υπάρχει ένα θέμα δυνατό, το οποίο ανασύρει στην επιφάνεια κρυμμένα πράγματα, κρυμμένες αισθήσεις και ιδέες, αυτό το θέμα αν ακουστεί μια φορά ακόμη κι αν περάσει πολύ ώρα και δεν ακουστεί, δεν πειράζει. Γιατί αυτό το θέμα εξακολουθεί να αντηχεί μέσα στην ψυχή μας. Πιστεύω δηλαδή ότι ο Αγγελόπουλος έχοντας βάλει πολύ λίγη μουσική το έχει κάνει με πολύ φειδώ αλλά και πολύ έξυπνο τρόπο, γιατί τα θέματα τα δικά μου, όπως και άλλα πολλά, έχουν μια εσωτερική δύναμη και μια εσωτερική φόρτιση. Αυτή η εσωτερική φόρτιση κρατάει πολύ ώρα. Το θέμα δε γίνεται να επαναλαμβάνεται συνέχεια. Η περιγραφική μουσική, αυτή που δε συμπαθώ καθόλου εγώ και που κυριαρχεί στον αμερικάνικο κινηματογράφο, περιγράφει συνέχεια τις καταστάσεις. Είναι τεχνική περισσότερο, έχει κάτι το τεχνικό. Βέβαια όχι

¹⁷⁴ Αρχιμανδρίτης, *Θόδωρος Αγγελόπουλος: με γυμνή φωνή*, 63-66.

πως δεν υπήρξαν και πολύ μεγάλοι συνθέτες στον αμερικάνικο κινηματογράφο όπως ο Bernard Herrmann που έχει κάνει τις ταινίες του Hitchcock. Αλλά είναι πολύ εξειδικευμένες αυτές.

Ε: Στη συνεργασία σας με το Θόδωρο Αγγελόπουλο, ποια ήταν η συνθετική πορεία που ακολουθούσατε; Σε ποια φάση της διαδικασίας δημιουργίας της ταινίας συνθέτονταν η μουσική και ποιος ήταν ο βαθμός συμμετοχής του σκηνοθέτη στη μουσική επένδυση;

Α: Ναι, αυτό είναι πολύ σημαντικό να το αναφέρουμε, γιατί είναι και πολύ ιδιαίτερο. Δεν μοιάζει με αυτό που κάνουν άλλοι. Εγώ άκουγα την αφήγηση από τον Αγγελόπουλο και πάνω στην αφήγηση, στις ιδέες που ένιωθα να εκφράζονται από αυτήν και σ' αυτό που μου δημιουργούσαν βαθιά μέσα μου, στο ψυχικό αντίκρισμα που είχε αυτή η αφήγηση σε μένα, ξυπνούσαν πράγματα μέσα μου που με έκαναν να συνθέτω τα μουσικά θέματα *πριν καν αρχίσουν τα γυρίσματα της ταινίας*. Αυτό είναι που δεν πίστευε κανένας κι όμως είναι η πραγματικότητα. Και δεν το έκανα μόνο τότε, το κάνω και τώρα. Δηλαδή, ακόμη και στην τελευταία συνεργασία που έχω κάνει, που είναι μια συνεργασία που ακόμη δεν έχει ανακοινωθεί, με Αμερικανό σκηνοθέτη, εγώ δουλεύω πριν. Μιλώ με το σκηνοθέτη, καταλαβαίνω τι θέλει να κάνει, τι θέλει να εκφράσει μέσα από αυτό που μου αφηγείται, ψάχνω δηλαδή τη βαθύτερη αιτία που τον υποκίνησε για να σκεφτεί να γράψει αυτό το σενάριο και να πραγματοποιήσει αυτή την ταινία και εκεί πάνω μου δημιουργούνται ερεθίσματα με τα οποία γράφω τα μουσικά μου θέματα. Μέχρι στιγμής δεν έχω πέσει έξω.

Το ίδιο συνέβη και στο *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα*. Τα θέματά μου τα έβρισκα πάντοτε πριν. Δεν είμαι αυτό που λέμε εντός εισαγωγικών «επαγγελματίας του κινηματογράφου». Είμαι μουσικός με τις ανάλογες ευαισθησίες. Θα μπορούσα βέβαια να κάνω και το άλλο που κάνουν οι επαγγελματίες, δηλαδή να μην ασχολούμαι πιο πριν, να πάω μετά, να δω το μοντάζ, να πάρω το χρονόμετρό μου να χρονομετρήσω και να φτιάξω θεματάκια πάνω στις ανάγκες της ταινίας. Εγώ όταν δούλεψα με το Θόδωρο στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* ας πούμε, αυτό που με ενέπνευσε, αυτό που με συγκίνησε από την αφήγηση του σεναρίου του με έκανε να αυτοσχεδιάσω ένα θέμα 17 λεπτά. Αυτό το θέμα 17 λεπτών —μεγάλη διάρκεια είναι αυτή για ένα μουσικό θέμα— είναι το βασικό θέμα της ταινίας που το κράτησε όπως ήταν. Είχε 3-4 ενότητες. Ο Θόδωρος έπαιρνε τα μέρη ολόκληρα και πάνω στο μοντάζ δούλευε και προσάρμοζε την εικόνα του και στο θέμα και στην ενότητα που είχε διαλέξει. Έκανε μια πολύ δημιουργική δουλειά, πάρα πολύ. Δεν έβαζε πάρα πολύ μουσική στις ταινίες, αλλά έκανε μια δουλειά που ήταν πολύ ενδιαφέρουσα στον τρόπο που χρησιμοποιούσε τη μουσική.

Ε: Άρα ουσιαστικά εσείς του δίνετε τα μουσικά θέματα και εκείνος τα προσάρμοζε πάνω στην ταινία ή προσάρμοζε και την ταινία πάνω στα θέματα;

Α: Ναι, προσάρμοζε και την ταινία πάνω στα θέματα. Δεν τα έχει κόψει ποτέ. Δεν έχει κάνει τέτοια πράγματα. Έκανε όμως και άλλου είδους συνεργασία. Ένα παράδειγμα: Στο θέμα για το *Μελισσοκόμο*, είχα κάνει το βασικό θέμα από πριν, αυτό που έπαιξε ο Garbarek, το *Θέμα του Αποχαιρετισμού* όμως μετά ο Θόδωρος ήθελε, και πολύ συχνά το ήθελε, θέματα για σκηνές όπου ακουγότανε η μουσική μου ζωντανά. Παραδείγματος χάριν υπήρχε ένα jukebox. Ήθελε να ακούγεται ένα τραγούδι για να χορεύει η κοπέλα. Έφτιαχνα το τραγούδι. Ή ήθελε να κάνω ένα βαλς για να το χορεύει ο μελισσοκόμος με την κόρη του στο γάμο της. Το έφτιαξα κι αυτό. Ας πούμε στο *Μετέωρο Βήμα του Πελαργού* στο φινάλε με τις κολώνες που ανεβαίνουν κάποιοι άνθρωποι για να φτιάξουν τα καλώδια του ηλεκτρικού, εκεί πήρε το θέμα μου, το έβαζε στην κασέτα και χορογραφούσε το γύρισμα της ταινίας πάνω σ' αυτό. Δηλαδή υπήρχαν διάφοροι τρόποι που έκανε δουλειά. Άλλοτε στο μοντάζ, άλλοτε ζωντανά.

Ε: Όσον αφορά στο *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* ποιά ήταν το βασικό ζητούμενο του Θόδωρου Αγγελόπουλο για τη μουσική;

Α: Για το *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* ήθελε ένα μουσικό θέμα το οποίο να είναι υποτίθεται το αγαπημένο του Bruno Ganz, δηλαδή του ανθρώπου που θα πέθαινε, του Αλέξανδρου. Γιατί στην πρώτη σκηνή του ο Bruno Ganz έβαζε υποτίθεται το δίσκο του να παίζει και ακούγαμε το *Θέμα της Αιωνιότητας*. Αυτό το θέμα έγινε πριν. Το είχε ακούσει πρώτα ο Θόδωρος στο πιάνο, το ενορχήστρωσα, το ηχογράφησα και το χρησιμοποίησε. Όμως εγώ δεν είχα αρκεστεί ποτέ στο να κάνω μόνο τα θέματα που ήθελε. Έκανα και παραλλαγές πάνω στα θέματα. Έτσι και στο *Θέμα της Αιωνιότητας* έκανα παραλλαγές. Ο Θόδωρος όταν άκουσε το θέμα τρελάθηκε με το φαγκότο γιατί δεν το είχα ξαναχρησιμοποιήσει σε άλλες μουσικές δικές του. Είχε συγκινηθεί και με είχε ρωτήσει τι είναι αυτό το όργανο. Κάτι παρόμοιο συνέβη και στο *Ταξίδι στα Κύθηρα*. Πάλι ο ήρωας πάει και βάζει το αγαπημένο του θέμα. Είναι την ώρα που έχει ξυπνήσει και του βάζει η γυναίκα του ένα καφέ και το παιδάκι του που είναι στη βεράντα διευθύνει το *Κοντσέρτο του Αλέξανδρου*. Αυτό είναι λοιπόν το αγαπημένο θέμα εκείνου του ήρωα. Έγραψα εγώ εκεί ένα κοντσέρτο για όμποε, πιάνο και ορχήστρα. Και αυτό το κοντσέρτο ποτίζει όλη την υπόλοιπη ταινία. Το ίδιο κάνει και το *Θέμα της Αιωνιότητας*, ποτίζει την ταινία σε διαφορετικές παραλλαγές. Έρχεται και ξανάρχεται.

Ξέρεις μια τρομερή ιστορία με τη σκηνή στο λεωφορείο; Εκεί που παίζει το τρίο των μουσικών. Είχε βρει τρία παιδιά στο δρόμο για να παίξουν —εγώ έλειπα τότε, ήμουν στην Αθήνα— και τους έβαλε να παίξουν το *Eine Kleine Nachtmusik* του Mozart. Και μετά τράβαγε τα μαλλιά του γιατί δεν ήθελε

να υπάρχει ένα τόσο γνωστό κομμάτι στην ταινία. Οπότε μου τηλεφώνησε και με παρακάλεσε να κάνω κάτι για αυτή τη σκηνή. Ήταν πολύ δύσκολο. Έπρεπε εγώ να φτιάξω ένα θέμα που να βγαίνει από το δικό μου θέμα, της αιωνιότητας, αλλά να ταιριάζει απόλυτα στη μουσική που έπαιξαν τα παιδιά. Δηλαδή κάποιος που βλέπει την εικόνα να βλέπει το φλάουτο τι φυσάει, να βλέπει τι παίζει το βιολί και να μην ξενίζεται καθόλου. Αυτό το κάναμε με λούπα και καταφέραμε να γίνει τελικά το θέμα *Trio and Eternity*. Αυτό είναι δικό μου θέμα αλλά για να το γράψω προσπάθησα να πατήσω στα φυσήματα, στις διάρκειες και στους ρυθμούς αυτού του κομματιού που είχε πρωτοβάλει ο Θόδωρος. Δεν το είχε διαλέξει, έτυχε να του το παίζουν. Να είδες; Υπάρχουν και τέτοια. Γίνονται και τέτοια άμα χρειαστεί. Αλχημείες όπως τις λέω εγώ.

E: Στη μουσική σας υπάρχει πάντα μια ιδιαίτερη μίξη μεταξύ ευρωπαϊκών και ανατολίτικων επιρροών. Στη συγκεκριμένη ταινία, τα ανατολίτικα στοιχεία εμφανίζονται κυρίως στη σκηνή του γάμου αλλά και στη σκηνή με τον Σελίμ. Υπάρχει κάποιος συμβολισμός στη σύνδεση των ανατολίτικων στοιχείων με τις συγκεκριμένες σκηνές;

A: Ο θρήνος για το Σελίμ είναι σαν μοιρολόι. Βρήκα και το Χαλκιά τον κλαρινετίστα. Δεν είναι ο Χαλκιάς ο παραδοσιακός, είναι κάποιος ανιψιός του που είναι όμως και της οικογένειας και Ηπειρώτης, ξέρει δηλαδή τον τρόπο να παίζει τη νότα, να τη φυσήξει με τρόπο παραδοσιακό, αλλά από την άλλη είναι και μουσικός κλασικός, παίζει και στην ορχήστρα κλαρινέτο. Οπότε μπόρεσε, επειδή είχε και την εμπειρία του ηπειρώτικου, αυτό το απλό θέμα να το βγάλει με αυτό το σπαρακτικό τρόπο.

Το θέμα του γάμου είναι παραδοσιακό, δεν είναι δικό μου. Το έφτιαξα όμως για τη σκηνή, δηλαδή το σκηνοθετήσαμε. Ήθελε εκεί να δηλώσει και μέσα από τη μουσική το γάμο μεταξύ διαφορετικών εθνοτήτων. Κάτι τέτοιο νομίζω ήταν στο μυαλό του Θόδωρου. Πάει και καιρός ε;

E: Αναφέρατε ότι για τη σύνθεση της κινηματογραφικής μουσικής εμπνέεστε από την κεντρική ιδέα που θέλει να εκφράσει ο σκηνοθέτης. Ποια είναι κατά τη γνώμη σας η κεντρική ιδέα στο *Μια Αιωνιότητα και μια Μέρα* και πώς αυτή αποτυπώνεται στη μουσική σας;

A: Ότι ακόμη και σε μια μέρα μπορεί να βασιλέψει, να κυριαρχήσει το καλό. Ο Αλέξανδρος σε αυτή τη μέρα που του περισσεύει τι κάνει; Βρίσκει ένα παιδάκι, το σώζει ενώ επρόκειτο να το πουλήσουν, του δείχνει ένα δρόμο αλήθειας, το δρόμο του ποιητή και του δίνει μια εσωτερική δύναμη. Εμένα αυτό με ερέθισε περισσότερο. Δηλαδή μέσα στο μαύρο βλέπουμε ένα φως. Αυτό το φως μου έδωσε εμένα την έμπνευση και νομίζω ότι η μουσική μου το έχει αυτό το φως. Ναι μεν υπάρχει ο θάνατος,

αλλά ο θάνατος δεν είναι το τέλος. Κάπως έτσι το ένιωσα. Μέσα σε αυτή τη διαδικασία προς το θάνατο υπάρχει το φως και το φως δε σβήνει ποτέ.