



Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών
ΠΜΣ Εθνομουσικολογία & Πολιτισμική Ανθρωπολογία

Ο κινηματογραφικός Νίκος Μαμαγκάκης

*Αποδόμηση και πρωτοπορία στον Ελληνικό
κινηματογράφο της δεκαετίας του 60'*

Στάθης Κουτούζος
Α.Μ. 160203
Επιβλέπων: Δρ. Παύλος Κάβουρας

Αθήνα, 2018

Στον πιο ακούραστο και υπομονετικό συνοδοιπόρο,
το Σοφάκι μου

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα.....	2
Εισαγωγή.....	3
Κεφάλαιο 1 ^ο : Θεωρητικό & Μεθοδολογικό Πλαίσιο.....	5
1.1 Μεθοδολογία Αναλυτικής Διαδικασίας.....	5
1.2 Ιστορικό Πλαίσιο	7
1.3 Μουσική Κινηματογραφική Θεωρία	12
Κεφάλαιο 2 ^ο : Μουσικολογική Ανάλυση	15
2.1 Ενορχήστρωση.....	15
2.2 Ρυθμική Συγκρότηση	20
2.3 Δομή.....	24
2.4 Παρατηρήσεις	28
Κεφάλαιο 3 ^ο : Μουσική Κινηματογραφική Ανάλυση	31
3.1 Διηγητική / Μη διηγητική Μουσική.....	32
3.2 Παράλληλη / Αντιστικτική Σχέση Εικόνας & Μουσικής.....	36
3.3 Ταύτιση ως αφομοίωση και ως σχέση	38
3.4 Μουσικά Κινηματογραφικά Κλισέ.....	40
3.5 Παρατηρήσεις	43
Κεφάλαιο 4 ^ο : Πολιτισμική Ανάλυση	45
4.1 Κινηματογραφική μουσική Μαμαγκάκη & φολκλόρ.....	46
4.2 Κινηματογραφική μουσική Μαμαγκάκη & πρωτοπορία.....	51
4.3 Κινηματογραφική μουσική Μαμαγκάκη στη μουσική κινηματογραφική παραγωγή της δεκαετίας του 60'	54
Συμπεράσματα	58
Βιβλιογραφία	61
<i>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ</i>	67
Παράρτημα Ι : Φιλμογραφία.....	68
Παράρτημα ΙΙ: Πίνακες Μουσικολογικής Ανάλυσης.....	72

Εισαγωγή

Αποτελεί αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι σε διεθνές επίπεδο η εμφάνιση και η σταδιακή εδραίωση του κινηματογράφου αποτέλεσε ένα από τα τεχνολογικά επιτεύγματα που, μεταξύ άλλων, σημάδεψε, στο πεδίο των τεχνών, τη μετάβαση από την εποχή του μοντερνισμού στην εποχή του μεταμοντερνισμού¹. Χαρακτηριζόμενος, σε θεμελιακό επίπεδο, από τη συνθήκη και τις πρακτικές της διακειμενικότητας, αποτέλεσε και αποτελεί πεδίο συνάντησης και αλληλεπίδρασης για πολλές μορφές τέχνης όπως η μουσική, η λογοτεχνία, η ζωγραφική και το θέατρο. Με βάση, λοιπόν, τη δυναμική των επιμέρους αυτών συνιστωσών, επιτυγχάνει διαχρονικά τη διαμόρφωση ενός σύνθετου χαρακτήρα μέσω του οποίου προβάλλονται πολυεπίπεδες, νοηματικά, αναπαραστάσεις οι οποίες μεταφέρουν κοινωνικά, πολιτικά, ιστορικά και άλλου είδους μηνύματα. Η πολλαπλότητα που χαρακτηρίζει τη διαδικασία αυτή έχει μια ιδιαίτερα σημαντική, διπλή συνέπεια καθώς ενισχύεται ο ζών διάλογος μεταξύ των διαπλεκόμενων τεχνών ενώ παράλληλα πιστοποιούνται και οι άμεσες ή έμμεσες συγγένειες που δύνανται να προκύψουν μεταξύ τους.

Μια από τις τέχνες με την οποία ο κινηματογράφος συμπορεύεται σχεδόν από την εμφάνισή του είναι και η μουσική. Ήδη από την εποχή του βωβού κινηματογράφου αποτελεί το αναπαραστατικό εκείνο εργαλείο που συνοδεύει με τρόπο εκφραστικό την αφήγηση, ενισχύοντας τις ρητές και άρρητες διαστάσεις της. Παράλληλα, όντας θεμελιώδες συμπληρωματικό στοιχείο της κινούμενης εικόνας, συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας σχετικής, με το σενάριο, συναισθηματικής ατμόσφαιρας διαδραματίζοντας συγχρόνως και σκηνοθετικό ρόλο (π. χ μουσικά κινηματογραφικά κλισέ). Με τον τρόπο αυτό, εκτός από την αναντίρρητη αναγκαιότητά της ως προς την τελική διαμόρφωση του κινηματογραφικού αποτελέσματος, πιστοποιείται και η δυναμικής της ως προς την πολλαπλότητα των χρήσεων της εντός της αφήγησης. Συμμετέχει έτσι ενεργά στην άρθρωση του εκάστοτε σεναρίου ενισχύοντας σημαντικά το σκέλος των διαλόγων και διαμορφώνοντας παράλληλα, σε ένα ευρύτερο επίπεδο, την ταυτότητα της ταινίας. Ως εκ τούτου, μέσα από όλη αυτή τη δυναμική διεργασία ανάγεται, εν τέλει, σε ρυθμιστή της φυσιογνωμίας και της αισθητικής του τελικού

¹ Για μια πρώτη επισκόπηση της μεταβολής αυτής στο πεδίο των τεχνών βλέπε Best S. & Kellner D.(1997). *The Postmodern Turn*. New York: Guilford Press. Σελ 124- 194. Για μια πιο διεισδυτική ματιά όσον αφορά την αντανάκλαση του μεταμοντερνισμού στην τέχνη του κινηματογράφου βλέπε Friedberg A.(1994). *Window shopping: cinema and the postmodern*. USA: Berkley, University of California Press.

οπτικοακουστικού προϊόντος, προσφέροντας επιπλέον πολύτιμες λειτουργικές / δομικές και ερμηνευτικές διαστάσεις.

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια της σχέσης μουσικής και εικόνας και με ευρύτερο ιστορικό περιβάλλον την Ελληνική κινηματογραφική πραγματικότητα της δεκαετίας του 60', επιχειρείται η διερεύνηση του θέματος της παρούσας εργασίας. Πυρήνα της αποτελεί ο πολυσχιδής συνθέτης Νίκος Μαμαγκάκης του οποίου η δραστηριότητα εκτείνεται σε ποικίλες μορφές τέχνης (μουσική, κινηματογράφος, θέατρο, όπερα), διαγράφοντας μια πορεία πενήντα και πλέον ετών. Συγκεκριμένα, σκοπός της εργασίας είναι η στυλιστική αποτύπωση του συνθετικού του στίγματος μέσα στην πιο έντονη, από άποψης δραστηριότητας, εποχή στην ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου. Βάση της διερεύνησης αυτής αποτελούν τα δύο πεδία μέσα από τα οποία εκφράζεται: ο εμπορικός και ο εναλλακτικός κινηματογράφος. Συγκεκριμένα, για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης, χρησιμοποιούνται συνολικά έξι ταινίες, τρεις από κάθε περίοδο. Όσον αφορά τον εμπορικό κινηματογράφο, οι ταινίες που αναλύονται είναι: «*Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη*», «*Η νεράιδα και το παλικάρι*» και «*Η ωραία του κουρέα*», όλες σε σκηνοθεσία του Ντίνου Δημόπουλου. Όσον αφορά τον εναλλακτικό κινηματογράφο οι ταινίες που αναλύονται είναι: «*Εκδρομή*» και «*Παρένθεση*» σε σκηνοθεσία Τάκη Κανελλόπουλου και «*Ανοιχτή Επιστολή*» σε σκηνοθεσία Γιώργου Σταμπουλόπουλου. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι, παρά την εκ διαμέτρου αντίθετη θεματολογική τους στόχευση, αμφότερες απηχούν τις αναζητήσεις του, καθώς αποτελούν, το καθένα με το δικό του ιδιαίτερο τρόπο, πρόσφορο έδαφος για την καλλιέργεια των καινοτόμων ιδεών του. Ο ομολογουμένως ιδιαίτερος αυτός συνδυασμός οφείλεται στο σύνολό του στην ακατάπαυστη ανάγκη του Μαμαγκάκη για πειραματισμό και εξεύρεση νέων συνθετικών μοντέλων τα οποία, ωστόσο, θα λειτουργούν ανεξάρτητα από στυλιστικούς προσδιορισμούς και ποιοτικούς κανόνες, στη βάση μιας γόνιμης συνθετικής διαδικασίας η οποία με τη σειρά της θα οδηγεί στην παραγωγή ρηξικέλευθου μουσικού λόγου.

Κεφάλαιο 1^ο: Θεωρητικό & Μεθοδολογικό Πλαίσιο

1.1 Μεθοδολογία Αναλυτικής Διαδικασίας

Έχοντας ως σημείο αναφοράς την αποτύπωση του αισθητικού στίγματος του Νίκου Μαμαγκάκη στην Ελληνική κινηματογραφική παραγωγή της δεκαετίας του 60', η μεθοδολογία της παρούσας εργασίας κινείται με βάση τρεις άξονες ανάλυσης του πραγματολογικού υλικού αλλά και δύο επίπεδα ερμηνείας της παρουσίας και της δραστηριότητάς του (προσωπικό / συλλογικό). Αναπτύσσεται έτσι μια διαδικασία η οποία στόχο έχει την αμφίπλευρη αντιμετώπιση της κινηματογραφικής του φυσιογνωμίας (θεωρητική / πρακτική).

Ως πρώτη προτεραιότητα αναδεικνύεται η διαμόρφωση ενός θεωρητικού πλαισίου το οποίο παρέχει όλες εκείνες τις απαραίτητες έννοιες οι οποίες πλαισιώνουν και ακολουθούν σπονδυλωτά την εξέλιξή της. Επίσης, μέσα από το πλαίσιο αυτό παρέχεται και ένα σύντομο πρώτο ιστορικό πλαίσιο για την περίοδο που μελετάται. Εν συνεχεία, παρέχεται ένα σχετικά περιεκτικό πάλι ιστορικό πλαίσιο το οποίο, εκκινώντας από τις απαρχές του παγκόσμιου κινηματογράφου (κινούμενες εικόνες), καταλήγει στη δεκαετία του 60' και την ακραιφνή Ελληνική κινηματογραφική παραγωγή η οποία αποτελεί το ιστορικό πλαίσιο αναφοράς της εργασίας.

Με βάση, λοιπόν, το υπόβαθρο αυτό αναπτύσσεται σταδιακά η ανάλυση του κινηματογραφικού υλικού. Αντιμετωπίζοντάς το από μουσικολογική, μουσική – κινηματογραφική και πολιτισμική σκοπιά, διαμορφώνεται μια πολυδιάστατη εικόνα οι πτυχές της οποίας άπτονται θεμάτων όπως αισθητική & μορφολογία, σχέση εικόνας & μουσικής, φολκλόρ και μουσική πρωτοπορία. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η σφαιρική προσέγγισή του μέσω της οποίας προκύπτουν εμπεριστατωμένα και ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Συγκεκριμένα, η ανάλυση του υλικού ξεκινάει από το καθαρά μουσικολογικό του σκέλος, στοχεύοντας στην ανάλυση των στοιχείων που συναποτελούν τις πρώτες ύλες της μουσικής ταυτότητας του κινηματογραφικού υλικού. Εν συνεχεία, τη σκυτάλη παίρνει η σχέση των υλών αυτών με το οπτικό στοιχείο, η οποία αναδεικνύει τη δυναμική της μουσικής ως προς την ανάδειξη της εικόνας μέσα από το ηχητικό πρίσμα. Επίσης, μέσα από τη γόνιμη αυτή συνεργασία, παρακολουθούμε και την αισθητική που ο Μαμαγκάκης καλλιεργεί παίρνοντας αφορμή από τη θεματολογία αλλά και την ανάλογη αισθητική των ταινιών. Το οπτικοακουστικό, λοιπόν, προϊόν που εφεξής μελετάται ως ένα συμπαγές ερευνητικό

αντικείμενο, τοποθετείται, στο τελευταίο στάδιο της αναλυτικής διαδικασίας, σε μια ευρύτερη σφαίρα μελέτης όπου φιλτράρεται, σε ιδεολογικό πλέον επίπεδο, μέσα από τις έννοιες του φολκλόρ και της πρωτοπορίας. Με τον τρόπο αυτό συγκροτείται η ιδιαίτερα σημαντική ανθρωπολογική ταυτότητά του η οποία σε συνδυασμό με την ιστορική διάσταση του ρεύματος της πρωτοπορίας τοποθετούν το εν λόγω υλικό τόσο, ειδικά, στην κινηματογραφική πραγματικότητα της δεκαετίας του 60' όσο και γενικότερα στον διεθνή κινηματογραφικό χάρτη. Με βάση, επομένως, όλη αυτή την αναλυτική αλυσίδα, τελευταίο μεθοδολογικό στάδιο αποτελεί η στοιχειοθέτηση των συμπερασμάτων όπου, κατ' ουσία επαναδιατυπώνονται με διαφορετικό τρόπο όλα τα επιμέρους συμπεράσματα που προέκυψαν κατά τη διάρκεια της εργασίας.

Συνοψίζοντας, όλη η παραπάνω διερευνητική διαδρομή προσφέρει μια αξιοσημείωτη δυνατότητα όσον αφορά τη συγκρότηση της αισθητικής ταυτότητας του Μαμαγκάκη. Δεδομένης της ενασχόλησής του με αμφότερα τα πεδία της κινηματογραφικής παραγωγής της δεκαετίας του 60' (εμπορική / εναλλακτική), η ενδελεχής μουσικολογική αλλά και μουσική κινηματογραφική ανάλυση διεισδύει με τέτοιο τρόπο στο υλικό ώστε προκύπτει μια διαυγής εικόνα ως προς τις ομοιότητες και τις διαφορές των δύο αυτών διαστάσεων της δραστηριότητάς του. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται αφενός η κοινή αφετηρία και ο κοινός κώδικας γραφής αλλά ταυτόχρονα και ο πλουραλιστικός χαρακτήρας του συνθέτη που του προσδίδει ευελιξία εδραιώνοντας ταυτόχρονα την κινηματογραφική του παρουσία.

1.2 Ιστορικό Πλαίσιο

Ο κινηματογράφος ως προϊόν αλλά και ως ευρύτερη δημιουργική διαδικασία αποτελεί, αναμφισβήτητα, ορόσημο στην πρόοδο και την εξέλιξη των εικαστικών τεχνών. Αυτό οφείλεται τόσο στον πρωτοποριακό, για την εποχή που εμφανίστηκε, χαρακτήρα του όσο και στο γεγονός ότι λειτουργούσε και λειτουργεί ως πεδίο συνάντησης και αλληλεπίδρασης μιας σειράς άλλων τεχνών (μουσική, φωτογραφία, λογοτεχνία κ. ά). Διαγράφοντας, λοιπόν, έως σήμερα, μια πορεία 120 και πλέον χρόνων, κατέχει, σχεδόν από την περίοδο της δημιουργίας του, μια σύνθετη φυσιογνωμία η οποία, μέσα από τη συνεχή επικαιροποίηση (τεχνολογική και θεματολογική) του περιεχομένου του, παραμένει έως και σήμερα ένα ιδιαίτερα ελκυστικό θέαμα.

Μια ενδεικτική ημερομηνία που οριοθετεί την πρώιμη ακόμη ύπαρξη του κινηματογράφου είναι η 22^α Μαρτίου του 1895, οπότε οι Γάλλοι κινηματογραφιστές August Marie Louis Nicolas και Louis Jean Lumiere προβαίνουν στην πρώτη προβολή κινούμενων εικόνων στο χώρο του συνδέσμου για την ανάπτυξη της εθνικής βιομηχανίας, στο Παρίσι. Ωστόσο, η πιο εμβληματική και ιστορικά παγιωμένη ημερομηνία εμφάνισης της κινηματογραφικής δραστηριότητας, η οποία δηλώνει παράλληλα και την αφετηρία του εμπορικού της χαρακτήρα, είναι η 28^η Δεκεμβρίου του 1895. Με πρωτοβουλία των ίδιων δημιουργών πραγματοποιείται δημόσια προβολή έναντι χρηματικού αντιτίμου στο χώρο του Grand Café στο Παρίσι όπου μεταξύ άλλων ταινιών μικρού μήκους, προβάλλεται και το εμβληματικό φιλμ «*Sortie des Usines Lumière à Lyon*»². Από εκείνο το σημείο ξεκινά μια αλματώδης κινηματογραφική παραγωγή η οποία μόλις μια δεκαετία αργότερα θα έχει διαμορφώσει μια ολοκληρωμένη βιομηχανία με κέντρα αναφοράς στον Ευρωπαϊκό και Αμερικανικό χώρο.

Η ανάλογη ημερομηνία εμφάνισης του κινηματογράφου σε Ελληνικό έδαφος θα σημειωθεί μόλις ένα χρόνο αργότερα (1896) στην Αθήνα³ ενώ εν συνεχεία θα πραγματοποιηθούν ανάλογες προσπάθειες και σε άλλα σημεία της σημερινής Ελληνικής επικράτειας όπως η Σάμος και η Θεσσαλονίκη. Στις δεκαετίες που θα

² Nowell-Smith J.(1996). *The Oxford history of world cinema*. New York: Oxford University Press.

Σελ 14.

³ Θεοδοσίου Ν.(2000). *Στα παλιά σινεμά: Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*. Αθήνα:

Finattec A. E. Σελ 21.

ακολουθήσουν η κινηματογραφική παραγωγή θα συστηματοποιηθεί με τους χώρους προβολής να πληθαίνουν και την εμπορική προσέγγιση του κινηματογραφικού προϊόντος να αυξάνεται. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η προβολή της ταινίας «Γκόλφω», της πρώτης Ελληνικής ταινίας μεγάλου μήκους, το 1914⁴, η οποία δημιουργήθηκε χάρη στη χορηγία του επιχειρηματία Κωνσταντίνου Μπαχατόρη, μεταφέροντας στη μεγάλη οθόνη το ομώνυμο ειδύλλιο του Σπύρου Περεσιάδη. Έκτοτε η εμπορικότητα του κινηματογράφου ως λαϊκού θεάματος θα επιφέρει σταδιακά τη δημιουργία εταιριών παραγωγής οι οποίες θα αντλήσουν θεματολογικό υλικό από άλλες μορφές τέχνης, προϋπάρχουσες του κινηματογράφου (θέατρο, επιθεώρηση, λογοτεχνία κ.ά.)⁵.

Στα τέλη της δεκαετίας του 30', όπου ήδη είχε σημειωθεί και η πρώτη ακμή του Ελληνικού κινηματογράφου, θα εμφανιστεί μια από τις πιο αξιομνημόνευτες προσωπικότητες του χώρου, ο Φιλοποίμην Φίνος ο οποίος μερικά χρόνια αργότερα, το 1943, θα ιδρύσει μια εκ των εμβληματικότερων εταιριών παραγωγής στην ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου, τη Finos Film. Από κοινού με άλλες εταιρίες ίσης ή και χαμηλότερης εμπορικότητας θα οικοδομήσουν και θα συντηρήσουν μια πληθωρική δραστηριότητα η οποία θα φτάσει στο απόγειό της τη δεκαετία του 60' οπότε και σημειώνεται ο μεγαλύτερος αριθμός ίδρυσης εταιριών παραγωγής ταινιών. Είναι γεγονός ότι η συγκεκριμένη περίοδος αποτελεί σημείο αναφοράς στη μελέτη της Ελληνικής κινηματογραφικής ιστορίας καθώς προσέφερε, για πρώτη φορά στην Ελληνική μεταπολεμική ιστορία, τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες για την ανάπτυξη μαζικής βιομηχανίας λαϊκού θεάματος. Με τον τρόπο αυτό αποτέλεσε το δημιουργικό χώρο εντός του οποίου διαμορφώθηκε, σε μεγάλο βαθμό, η εμπορική, αλλά και η εναλλακτική πτυχή της Ελληνικής κινηματογραφικής κουλτούρας.

Ψηλαφώντας εντονότερα τη συγκεκριμένη περίοδο, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε το γεγονός ότι αποτελεί, συν τοις άλλοις, ένα εμβληματικό μεταίχμιο όσον αφορά τον τρόπο παραγωγής των ταινιών. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι σηματοδοτεί την έναρξη μιας νέας καλλιτεχνικής περιόδου η οποία δεν αποτελεί απλώς ένα μεταβατικό στάδιο στην Ελληνική κινηματογραφική παραγωγή. Πολύ περισσότερο αντιπροσωπεύει την εμφάνιση και την εγκαθίδρυση ενός νέου ιδεολογικού και θεματολογικού πλαισίου το οποίο προτείνει μια καθ' όλα νέα

⁴ Κουάνης Π.(2001). *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα*. Αθήνα: Finatec-Media. Σελ 68.

⁵ Σολδάτος Γ.(2010). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου Α' τόμος*. Αθήνα : Αιγόκερως. Σελ 18.

παραγωγική διαδικασία η οποία διακατέχεται έντονα από το στοιχείο του ρεαλισμού και της κοινωνικής ευαισθησίας.

Αναλυτικότερα, η νέα κινηματογραφική εποχή η οποία συνοψίζεται υπό τον όρο *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (NEK)* προκύπτει ως ανάγκη μιας διευρυμένης ομάδας συντελεστών του μέχρι πρότινος *Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου (ΠΕΚ)* να δημιουργήσει, όπως αναφέρει ο σκηνοθέτης Τάκης Κανελλόπουλος, «κάτι ωραίο, κάτι μεγάλο»⁶. Η μεγάλη ανατροπή κατά τη μετάβαση αυτή εντοπίζεται σε δύο σημεία με το πρώτο να αφορά αυτόν καθεαυτόν τον τρόπο παραγωγής των ταινιών. Ξεφεύγοντας, λοιπόν, από το λειτουργικό μοντέλο των μεγάλων εταιριών, στο NEK η παραγωγική διαδικασία διέρχεται ως επί το πλείστον μέσα από το αισθητήριο αλλά και την πρακτική εργασία του σκηνοθέτη ο οποίος διαδραματίζει επίσης και ρόλο παραγωγού, έχοντας παράλληλα τον τελευταίο λόγο όσον αφορά τη διαδικασία του μοντάζ⁷. Το δεύτερο σημείο της ανατροπής αυτής αφορά τη θεματολογία που επιλέγεται. Έχοντας ως άξονα αναφοράς τη ρεαλιστική απεικόνιση της Ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής, οι συντελεστές του NEK επιλέγουν να διεισδύσουν σε καίρια κοινωνικά, πολιτικά και ιστορικά ζητήματα τα οποία συνδιαμορφώνουν την ταυτότητα της Ελληνικής κοινωνίας (ανεργία, κοινωνικός αποκλεισμός, μετανάστευση). Με τον τρόπο αυτό διαφοροποιούνται από την τυποποιημένη ψυχαγωγική θεματολογία του ΠΕΚ, εγκαινιάζοντας ένα ευρύ πεδίο προβληματισμού πάνω σε θέματα που αφορούν άμεσα το κοινό.

Ως εκ τούτου, το διακύβευμα πίσω από αυτού του είδους τη δραστηριότητα ξεπερνάει, εν τέλει, τα όρια της κινηματογραφικής παραγωγής αγγίζοντας το μείζον ζήτημα του εθνικού και κοινωνικού αυτοπροσδιορισμού. Με άλλα λόγια, για τους ανθρώπους του NEK το ζητούμενο είναι η εκ νέου ανακάλυψη της έννοιας της Ελληνικότητας⁸. Μιας Ελληνικότητας, ωστόσο, η οποία δεν ανιχνεύεται μόνο σε ιστορικές και γεωπολιτικές αναφορές αλλά ενέχει ισχυρά κοινωνικά χαρακτηριστικά

⁶ Μητροπούλου Α.(1980). *Ο Ελληνικός κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήσης. Σελ 215.

⁷ Βαλούκος Σ.(2011). *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981) – Ιστορία & Πολιτική*. Αθήνα: Αιγόκερως. Σελ 29.

⁸ Η Ελληνικότητα ως ζητούμενο εμφανίστηκε τη δεκαετία του 30' σε ένα ευρύ καλλιτεχνικό πεδίο (λογοτεχνία, ζωγραφική, θέατρο, μουσική) έχοντας ως κύρια αναφορά της τον προσδιορισμό της κοινωνικής πραγματικότητας. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε Γραμματάς Θ.(2002). *Το Ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα, Πολιτισμικά Πρότυπα & Πρωτοτυπία_ Α τόμος*. Αθήνα: Εξάντας. Σελ 190-207. Επίσης βλέπε Αγγελόπουλος Θ.(1969). *Πορεία προς το αβέβαιο μέλλον*. Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος, τεύχος 3. Σελ 24.

τα οποία αλλοιώθηκαν μέσα στην πάροδο του χρόνου από τις ραγδαίες πολιτικές εξελίξεις. Απώτερο σκοπό, επομένως, αποτελεί η Ελληνικότητα αυτή να αντανakλά την πραγματικότητα της Ελληνικής κοινωνίας, πέρα και έξω από την εξιδανικευμένη εικόνα των εμπορικών ταινιών.

Οι πρώτες αποτυπώσεις του ιδεολογικού αυτού πλαισίου στον κινηματογραφικό φακό πραγματοποιήθηκαν στα μέσα της δεκαετίας του 60' διαγράφοντας μια, αναμφισβήτητη, ρηξικέλευθη πορεία. Η πρώτη ταινία που συστηματικά εξέφρασε τη στροφή προς έναν πιο ρεαλιστικό και αδιαμεσολάβητο κινηματογράφο είναι το ντοκιμαντέρ «*Η Ελλάς χωρίς κολώνες*» του Βασίλη Μάρου το οποίο προβλήθηκε το 1964. Θέμα του ήταν η καταγραφή των κοινωνικών και μορφωτικών προβλημάτων (μετανάστευση, αναλφαβητισμός επαρχιακών πληθυσμών, ανεργία) ως, εν μέρει, συνεπειών της δυσλειτουργίας του πολιτικού συστήματος. Στο ίδιο μήκος κύματος κινήθηκε και η ταινία «*Αναπαράσταση*» του Θόδωρου Αγγελόπουλου, το 1970, η οποία, όντας το σύμβολο εδραίωσης του ΝΕΚ⁹, απεικόνιζε μια Ελλάδα μελαγχολική και κοινωνικά προβληματική με κυρίαρχο φόντο την ιδιόρρυθμη και, σε πολλές περιπτώσεις, σκληροτράχηλη συνθήκη της επαρχίας.

Ιδιαίτερα σημαντικός για την ανάπτυξη του φιλόδοξου και ρεαλιστικού ΝΕΚ στάθηκε ο θεσμός του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ο οποίος αποτέλεσε τη θεσμική μήτρα μέσα από την οποία κοινωνήθηκαν στο ευρύ κοινό οι ταινίες του και κατ' επέκταση η εναλλακτική, ρεαλιστική κουλτούρα του. Είναι γεγονός ότι από την αρχή της λειτουργίας της, το 1960, ως «*Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου*», η συγκεκριμένη διοργάνωση απέκτησε δυναμικά χαρακτηριστικά, φιλοδοξώντας να αποτελέσει το μέσο της διεθνούς προβολής της Ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Η φιλοδοξία αυτή συνέπεσε με μια διεθνή κινηματογραφική διεργασία κατά την οποία, σε Ευρωπαϊκό επίπεδο, κυριαρχούσε το κύμα της *nouvelle vague* και των λεγόμενων «*νέων κινηματογραφιστών*»¹⁰. Οι επιρροές που μεταφέρθηκαν αποτέλεσαν, οπωσδήποτε, ισχυρό κίνητρο για τους δημιουργούς του ΝΕΚ οι οποίοι καλούνταν να αντιμετωπίσουν και τη θεσμοθετημένη, από την εποχή της Ελληνικής κατοχής,

⁹ Ο κριτικός Γιάννης Μπακογιαννόπουλος σε δοκίμιό του για την ταινία, την προσδιόρισε ως «*έργο θεμελιακό, σημείο κάθε μελλοντικής αναφοράς*». Μπακογιαννόπουλος Γ.(1980). Περιοδικό Φίλμ, τεύχος 21.

¹⁰ Βαλούκος ό. π. Σελ 25.

λογοκρισία η οποία πολλάκις στάθηκε παραποιητικός παράγοντας στη διαμόρφωση της δημόσιας εικόνας της προαναφερθείσας Ελληνικότητας¹¹.

¹¹ Μέσα από τη μέθοδο της λογοκρισίας τα πολιτικά καθεστώτα των περιόδων 1936-1944 & 1967-1973 προσπάθησαν να οικοδομήσουν μια κοινωνική εικόνα ιδανική, αψεγάδιαστη και ευθυγραμμισμένη με τα υποτιθέμενα χρηστά ήθη της εποχής (ευημερία, ευνομία, θρησκεία, εθνικό φρόνημα). Επομένως, κάθε δραστηριότητα που αντίκειτο στο πλαίσιο αυτό, τίθετο στο στόχαστρο της καταστολής και της αποσιώπησης. Βλέπε σχετικά Λαμπρινός Φ.(1975). «*Η κρατική πολιτική στον Κινηματογράφο*». Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος '74. Αθήνα: Ολκός. Τεύχος 1. Σελ 12-21. & Πορφύρης Κ.(1961). *Η λογοκρισία στον κινηματογράφο*. Περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης. Αθήνα: Επιθεώρηση Τέχνης. Τεύχος 83. Σελ 497.

1.3 Μουσική Κινηματογραφική Θεωρία

Αντιμετωπίζοντας τον κινηματογράφο ιστορικά, παρατηρούμε ότι, κατά την εμφάνισή του, αποτελούσε μια μορφή τέχνης κέντρο της οποίας ήταν το οπτικό ερέθισμα (εικόνα) χωρίς να υπάρχει, αρχικά, συμμετοχή του στοιχείου του ήχου. Το γεγονός αυτό οφείλεται τόσο στο αχαρτογράφητο πεδίο αναφορικά με τους τρόπους και τα μέσα της κινηματογραφικής δημιουργίας όσο και στη σχετική τεχνολογική ανεπάρκεια της εποχής. Έτσι, ο ήχος ως αναπαραγωγικό μέσο προστέθηκε σταδιακά στη συνέχεια, αλλάζοντας σημαντικά την αισθητική των ταινιών και προσδίδοντας παράλληλα νέες δυνατότητες ερμηνείας της κινούμενης εικόνας.

Από την πρώτη ακόμη εποχή του βωβού κινηματογράφου, σύμφωνα με την Claudia Gorbman, εκτός από τον λειτουργικό της χαρακτήρα (συνοδεία προβολής), η μουσική παρείχε στην αφήγηση ένα ιστορικό / πολιτισμικό πλαίσιο. Προσέφερε, με άλλα λόγια, κάτι πολύ περισσότερο από μια απλή μουσική επένδυση, ένα επιπλέον συνδηλωτικό ερμηνευτικό εργαλείο¹². Η προσθήκη του νέου αυτού στοιχείου στο οπτικό προϊόν δημιούργησε αυτόματα ένα σταθερό και διαρκές δίπολο μεταξύ εικόνας και ήχου όσον αφορά την υπεροχή του ενός έναντι του άλλου κατά την ποιητική και κατ' επέκταση την προσληπτική διαδικασία. Έτσι, η πολωτική αυτή κατάσταση αποτέλεσε και αποτελεί μια ακόμη πτυχή της ευρύτερης συζήτησης γύρω από τα σύνθετα θεάματα και τις σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται ανάμεσα στις διάφορες τέχνες που εμπεριέχουν¹³.

Μετά την προσθήκη του ηχητικού στοιχείου στην εκφορά του οπτικού προϊόντος, η διφυής μορφή του νέου μορφώματος υποδήλωνε πλέον τη σχέση του με άλλες μορφές τέχνης από τις οποίες αντλούσε θεματολογία, αισθητική αλλά και επιτελεστικές τεχνικές. Μια, λοιπόν, από τις ερμηνείες που δόθηκαν για τις σχέσεις αυτές ήταν και του Αμερικανού συγγραφέα Gilbert Seldes ο οποίος υποστήριζε ότι το στοιχείο του ήχου στον κινηματογράφο αποτελούσε δείγμα επιστροφής και σύνδεσής του με το πεδίο του θεάτρου¹⁴. Φανερόνεται, επομένως, με τον τρόπο αυτό, μια από

¹² Gorbman C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. USA: Indiana University Press. Σελ 3, 18.

¹³ Το παράδειγμα της μουσικής ως μιας από αυτές τις τέχνες παραθέτει ο ανθρωπολόγος Beeman. Beeman W.(1981). *The use of music in popular film: East and West*. Society for Visual Anthropology. Σελ 8.

¹⁴ Selves G.(1924). *The seven lively arts*. New York: Harper & Brothers. Σελ 706.

τις πτυχές της προϊστορίας του κινηματογράφου η οποία συμπληρώνει το μωσαϊκό της θεωρητικής αλλά και πρακτικής του πολλαπλότητας.

Είναι γεγονός ότι η έλευση του ήχου στη διαδικασία της κινηματογραφικής παραγωγής, παρά τις προφανείς θετικές συνέπειες που προκάλεσε στο σκέλος της επιτέλεσης και της ερμηνείας του οπτικοακουστικού προϊόντος, έτυχε αμφιλεγόμενης αντιμετώπισης. Αυτό οφείλεται στην αμφισβήτηση ορισμένων κινηματογραφιστών αναφορικά με τη σχέση ήχου – και πιο συγκεκριμένα του συγχρονισμένου ήχου- και εικόνας. Επί παραδείγματι, για τους Ρώσους Eisenstein, Alexandron & Pudovkin ο συγχρονισμένος ήχος αποτελούσε απειλή για την αυτονομία και την κουλτούρα του κινηματογραφικού μοντάζ αλλά και του κινηματογράφου, εν γένει, ως μορφή τέχνης. Επίσης, ο Ούγγρος Bela Balazs αντιμετώπισε τον κινηματογραφικό ήχο με επιφύλαξη, υποστηρίζοντας ότι υπονομεύει την εκφραστικότητα της κινηματογραφικής επιτέλεσης. Ωστόσο, η επαφή μαζί του τον έκανε να αναλύσει τη δραματουργικές του δυνατότητες, τις ανάλογες προοπτικές της σιωπής αλλά και την ιδιαίτερη σημασία των ήχων οι οποίοι, όπως υποστήριζε, παραμένουν στο περιθώριο της αντίληψής μας εξαιτίας της συνηθισμένης φασαρίας της καθημερινότητας¹⁵.

Αντιλαμβανόμαστε, με τον τρόπο αυτό, αφενός τη βαρύτητα που παρουσίασε η εμφάνιση του κινηματογραφικού ήχου και αφετέρου την ανατροπή των μέχρι πρότινος ισορροπιών στο σκέλος της παραγωγής. Αντιπροσωπεύοντας μια ολόκληρη νέα εποχή στη διαμόρφωση του κινηματογραφικού προϊόντος, το ηχητικό στοιχείο ως ανεπτυγμένη μουσική επένδυση μετέφερε στην οθόνη μια πληθώρα αισθητικών οι οποίες αντιπροσώπευαν τόσο παραδοσιακές μουσικές φόρμες όσο και μοντέρνες προσεγγίσεις. Αποτέλεσε, δηλαδή, κατ' ουσία, ένα κείμενο μέσα στο κείμενο το οποίο κάλυπτε τις ανάγκες της κινηματογραφικής παραγωγής, έχοντας όμως παράλληλα ισχυρές αισθητικές και ειδολογικές αναφορές οι οποίες ξεπερνούσαν το φιλικό πλαίσιο¹⁶. Επομένως, μπορούμε να μιλήσουμε για ένα στοιχείο το οποίο εδράζεται ταυτόχρονα σε δύο πεδία, το κινηματογραφικό και το εξω-κινηματογραφικό πεδίο αναφοράς, παράγοντας έτσι πολλαπλές ερμηνείες.

¹⁵ Balazs B.(1972). *Theory of the film: Character and growth pf a new art*. Trans. Edith Bone. New York: Arno Press. Σελ 210.

¹⁶ Για παράδειγμα, όπως αναφέρει και ο Robert Stam, η μουσική που κυριάρχησε στο Hollywood τις δεκαετίες του 30' και του 40' έχει τις ρίζες του στη συμφωνική εκδοχή του Ευρωπαϊκού ρομαντισμού του 19^{ου} αιώνα. Stam R.(2000). *Film theory: an introduction*. USA: Blackwell Publishers Inc. Σελ 221.

Σε ένα συγκεντρωτικό επίπεδο, η κινηματογραφική μουσική, λειτουργώντας συμβολικά ως πεδίο άρθρωσης μιας νέας μορφής λόγου¹⁷, αποτέλεσε μια από τις πιο θεμελιώδεις επαναστάσεις στο χώρο του κινηματογράφου, τόσο σε αισθητικό όσο και σε τεχνολογικό επίπεδο. Παρά το γεγονός ότι αποτέλεσε συστατικό στοιχείο του σχεδόν από τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, αποτελεί ένα σχετικά πρόσφατο ερευνητικό αντικείμενο αφού η συστηματική μελέτη της παρουσιάστηκε μόλις τις δεκαετίες του 80' και του 90', εγκαινιάζοντας ένα ολόκληρο νέο επιστημονικό πεδίο¹⁸.

¹⁷ Σύμφωνα με την τοποθέτηση των Bahtkin & Medvedev, η κινηματογραφική μουσική αποτελεί μια ιδεολογικά τοποθετημένη δημιουργική δραστηριότητα μέσα στην οποία ενυπάρχει το στοιχείο του λόγου. Volosinov V.N.(1976). *Marxism and the philosophy of language*. Trans. Ladislav Matejka & I.R. Titunik. USA: Harvard University Press. Σελ 15.

¹⁸ Ο. π. Σελ 213.

Κεφάλαιο 2^ο: Μουσικολογική Ανάλυση

2.1 Ενορχήστρωση

Η ενορχήστρωση, ως πυλώνας της μουσικής σύνθεσης, αποτελεί για τον Μαμαγκάκη το πεδίο εγγραφής των καινοτόμων ιδεών του καθώς και της επεξεργασίας όλων εκείνων των στοιχείων τα οποία συνδιαμορφώνουν τον ιδιαίτερο συνθετικό του χαρακτήρα. Αποκωδικοποιώντας, λοιπόν, κάποιος τη λογική με την οποία ενορχηστρώνει, μπορεί να κατανοήσει αφενός τη σχέση του με το κάθε όργανο και αφετέρου τη μεταποιητική διαδικασία στην οποία το υποβάλλει. Ωστόσο, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, η διαδικασία αυτή αναπτύσσεται σε δύο επίπεδα με διαφορετικά αισθητικά χαρακτηριστικά. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τα ευρήματά μας να αποκαλύπτουν έναν πολυδιάστατο και συνάμα δημιουργικά ανήσυχο χαρακτήρα.

Στο πρώτο επίπεδο και τον εμπορικό κινηματογράφο, κυρίαρχη οργανολογική μορφή αποτελεί το μπουζούκι το οποίο κυριαρχεί στα περισσότερα ενορχηστρωτικά μοτίβα που συναντούμε. Το στοιχείο που προκύπτει ως ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι η, σε πολλές περιπτώσεις, μη σολιστική, συνοδευτική του χρήση η οποία αναδεικνύει, σε επίπεδο φυσιολογίας, τις περαιτέρω δυνατότητές του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αρχή του δεύτερου μουσικού θέματος των τίτλων έναρξης της ταινίας «*Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη*»¹⁹. Εκεί συναντούμε μια εναλλακτική ρυθμική συνοδεία με χρήση της τεχνικής της τρίλιας η οποία ακολουθεί κυρίως τα ισχυρά σημεία του μέτρου, εμπλουτίζοντας ηχοχρωματικά το τελικό αποτέλεσμα. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και η συμπληρωματική σολιστική του χρήση σε περιβάλλοντα όπου πρωταγωνιστούν άλλα μελωδικά όργανα όπως τα τοξωτά έγχορδα ή το πιάνο²⁰.

Εν συνεχεία, μια σταθερή ενορχηστρωτική επιλογή είναι η χρήση των κρουστών και του μπάσου κατά τη ρυθμική διαμόρφωση της μουσικής επένδυσης. Όσον αφορά το μπάσο, παρατηρούμε ότι ο Μαμαγκάκης, πρωτοτυπώντας, ρέπει προς μια σολιστική χρήση του²¹.

¹⁹ 00:00:45-00:01:48.

²⁰ Στην ταινία «*Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη*» και συγκεκριμένα στην πρώτη σκηνή κέντρου διασκέδασης (00:35:53-00:36:46), βλέπουμε τον συγκερασμό του μπουζουκιού με το μοντέρνο, ρυθμικά και αισθητικά, πλαίσιο του τραγουδιού «*Απόψε για σένα*».

²¹ «*Η ωραία του κουρέα*», σκηνή 18 (00:42:45-00:43:28).

Η ωραία του κουρέα

Σκηνή 18

Νίκος Μαμαγκάκης
Ντίνος Δημόπουλος

Μια εξήγηση για την επιλογή αυτή είναι η πρόθεσή του αφενός να εμπλουτίσει τη μελωδική ανάπτυξη και αφετέρου να θέσει υπό αμφισβήτηση τα όρια μεταξύ μελωδικής γραμμής και ρυθμικοαρμονικής συνοδείας²². Ωστόσο, πέρα από αυτή την επιλογή του, είναι γεγονός ότι το συγκεκριμένο όργανο, μέσα από την ευρύτερη ρυθμική του συμπεριφορά, αποτελεί τον πάγιο ρυθμιστή της συνοδευτικής γραμμής. Όσον αφορά τη χρήση των κρουστών, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι αποτελούν τα όργανα με το μεγαλύτερο εύρος χρήσης. Είτε ως συμπαγής ρυθμική συνοδεία, είτε ως συμπλήρωμα μιας αραιής ενορχηστρωτικής διάταξης, είτε ως ηχητικό εφέ, επιτελούν ίσως τον πιο νευραλγικό ρόλο του ενορχηστρωτικού οικοδομήματος, προσφέροντας το πρωταρχικό υπόβαθρο για την ανάπτυξη των μελωδικών ιδεών.

Ενδιαφέρουσα αποδεικνύεται επίσης και η ενορχηστρωτική συμπεριφορά των μουσικών οργάνων της συμφωνικής ορχήστρας. Επί παραδείγματι, η ισότιμη, συνδυαστική χρήση του μεταλλόφωνου και του μπουζουκιού ως σολιστικών οργάνων διαμορφώνει μια σύνθετη μελωδική εικόνα κατά την οποία ο συγκερασμός της λαϊκότητας του ενός οργάνου με τη λυρική του άλλου συνθέτουν από κοινού ένα

²² Η λογική αυτή ακολουθείται γενικότερα στο λαϊκότροπο ρεπερτόριο και τη δισκογραφία συνθετών όπως π. χ ο Μίκης Θεοδωράκης. Βλέπε Κουτούζος Σ.(2016). *Λόγιοι Έλληνες συνθέτες και λαϊκή μουσική παράδοση: Το “Κέντρο Διερχομένων” του Νίκου Μαμαγκάκη*. Πτυχιακή Εργασία. Άρτα: ΤΑΠΙΜ. Σελ 39.

νέο, υβριδικό αισθητικό αποτέλεσμα²³. Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ρυθμική συμπεριφορά των τοξωτών εγχόρδων ως συνοδεία στη σολιστική παρουσία του μπουζουκιού. Η εναλλακτική τους χρήση έχει διπλό αντίκτυπο καθώς, εκτός από αυτή καθεαυτή τη διαφορετική τους παρουσία, συντελούν στη δημιουργία ενός περιβάλλοντος μέσα στο οποίο προσλαμβάνεται διαφορετικά και η σολιστική παρουσία του μπουζουκιού²⁴.

Στη συνέχεια, η διαχείριση των παραδοσιακών οργάνων αποτελεί μια επίσης ενδιαφέρουσα διαδικασία. Συγκεκριμένα, η περίπτωση που ξεχωρίζει είναι η διαχείριση του σαντουριού και ειδικότερα η ένταξή του σε ετερογενή ρεπερτόρια (π. χ Κρητική παραδοσιακή μουσική). Εκεί, η σολιστική του συμπεριφορά εμπλουτίζει τη μελωδική εκφορά, μεταβάλλει τις ρυθμικές ισορροπίες και δημιουργεί νέες αισθητικές προτάσεις, διερευνώντας παράλληλα τις επιτελεστικές του δυνατότητες²⁵.

Μέσα λοιπόν σε όλη αυτή τη διεργασία προστίθεται και η παρουσία των πλήκτρων που αποτελούν και τη γέφυρα μεταξύ φυσικού και ηλεκτρονικού ήχου. Η πιο ενδιαφέρουσα ενορχηστρωτική τους παρουσία είναι η χρήση τους στη δημιουργία ηχητικών εφέ τα οποία έχουν ως σκοπό κυρίως τον τονισμό της συναισθηματικής φόρτισης μιας σκηνής ή την εξέλιξή της²⁶.

Περνώντας στο δεύτερο επίπεδο των μη εμπορικών ταινιών, παρατηρούμε ότι ο Μαμαγκάκης, μη παρεκκλίνοντας από τη γενικότερη μεταποιητική του λογική, επιλέγει να κινηθεί με έναν πιο αφαιρετικό τρόπο απ' ό,τι στο πρώτο. Η διαδικασία την οποία ακολουθεί αναπτύσσεται σε δύο σκέλη, με το πρώτο να χαρακτηρίζεται απόλυτα από την κυρίαρχη τεχνική και το επακόλουθο ύφος του αρπέζ και το δεύτερο να περιέχει άλλες επιμέρους ενορχηστρωτικές συμπεριφορές.

Στο πρώτο σκέλος, η επιλογή του Μαμαγκάκη να αναπτύξει τη μουσική επένδυση των εν λόγω ταινιών με βάση το λειτουργικό μοτίβο του αρπέζ – περισσότερο από την κιθάρα και λιγότερο από το μαντολίνο – διαμορφώνει μια αισθητική πρόταση

²³ «Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη» - Τίτλοι έναρξης (00:00:00-00:01:50).

²⁴ «Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη» - Σκηνή 25 (01:47:01-01:47:16).

²⁵ «Η νεράιδα και το παλικάρι» (00:25:15-00:25:22 / 00:27:42-00:32:35 / 00:59:38-01:00:15).

²⁶ «Η νεράιδα και το παλικάρι» (00:25:26-00:25:36). Με τον τρόπο αυτό ενισχύεται η ρυθμικότητά της και αποκαλύπτεται παράλληλα η ροπή του Μαμαγκάκη στη χρήση μη οργανοκεντρικών ηχητικών πηγών (ηλεκτρονικά μέσα). Για την άρρηκτη σχέση του Μαμαγκάκη με την ηλεκτρονική μουσική και τα μέσα της βλ. Χρυσοστόμου Π.2008. *Νίκος Μαμαγκάκης: Μουσική ακούω, ζωή καταλαβαίνω*.

Αθήνα: Άγκυρα. Σελ 61.

ρευστή και αφαιρετική αλλά σε κάθε περίπτωση εφάμιλλη μιας πιο πληθωρικής ενορχηστρωτικής επεξεργασίας. Το στοιχείο που εν μέρει δικαιολογεί την επιλογή αυτή είναι αφενός η ευρύτερη λυρική αισθητική που τις χαρακτηρίζει και αφετέρου το γεγονός ότι η υπόκρουση αυτή ακολουθεί, σε αρκετά σημεία, τους διαλόγους. Οδηγούμαστε έτσι στην άποψη ότι ο Μαμαγκάκης επιλέγει εσκεμμένα μια τέτοια ενορχηστρωτική λογική ούτως ώστε να τους υπερτονίσει²⁷. Ωστόσο, πέρα από την άποψη αυτή, στην ταινία «*Παρένθεση*» εντοπίζουμε και μια αρκετά διαφορετική συνθήκη.²⁸

Προχωρώντας στο δεύτερο σκέλος, συναντούμε τις επιμέρους ενορχηστρωτικές συμπεριφορές των υπόλοιπων μουσικών οργάνων. Ανάμεσα σε αυτές ξεχωρίζει η παρουσία του μπουζουκιού. Όντας ο σολιστικός αντικαταστάτης της κιθάρας, το εντοπίζουμε είτε σε μοντέρνο είτε σε λυρικό περιβάλλον με τη μορφή στακάτου παιξίματος και τρίλιας. Η χρήση αυτή σε συνδυασμό με τη συνοδευτική – αρμονική παρουσία της κιθάρας παράγει ένα νέο ενορχηστρωτικό αποτύπωμα με ποικίλες αισθητικές αναφορές και προεκτάσεις²⁹. Ακολουθώντας, στο ίδιο μεταποιητικό μήκος κύματος, ενδιαφέρουσα είναι και η επιτελεστική παρουσία του σαντουριού το οποίο συναντούμε σε σολιστικό ρόλο εντός ενός μοντέρνου, ροκ αισθητικού πλαισίου στην ταινία «*Ανοιχτή επιστολή*»³⁰. Ο ετερόκλητος χαρακτήρας του σε συνδυασμό με τον πρωτεύοντα ενορχηστρωτικό ρόλο που διαδραματίζει, συνθέτουν ένα πρωτότυπο αποτέλεσμα το οποίο αποκαλύπτει, με τον πιο έκδηλο τρόπο, τις επιτελεστικές του δυνατότητες. Βλέπουμε λοιπόν ότι, παρά την ευρύτερη λυρική αισθητική που προκύπτει από τις ταινίες αυτές, ο Μαμαγκάκης τολμά να προσθέσει στοιχεία με πιο εξωστρεφή χαρακτήρα τα οποία, εν τέλει, δημιουργούν αντιθετικούς αλλά, σε κάθε περίπτωση, ενδιαφέροντες συνδυασμούς.

²⁷ Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα το συναντούμε στην ταινία «*Εκδρομή*» και πιο συγκεκριμένα στη σκηνή 14 (00:35:10-00:37:46) όπου η κιθάρα με την τεχνική του αρπές ακολουθεί όλη την εξέλιξη και το διάλογο της σκηνής.

²⁸ Η μουσική επένδυση της ταινίας δομείται με κύριο άξονα το μουσικό μοτίβο και όχι τις κινηματογραφικές σκηνές. Υπάρχει μια συνεχής εναλλαγή απόλυτης ησυχίας και μελωδικού μοτίβου το οποίο κινείται κυρίως σε τρίσημο μετρικό πλαίσιο με μικρές αισθητικές αλλαγές. Με άλλα λόγια, προκύπτει μια σχετική ομοιομορφία όσον αφορά την υφή της μουσικής επένδυσης καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ένα μονότονο αποτέλεσμα. Αντιθέτως, οι επιμέρους οργανολογικές επιλογές, η διαχείριση των μελωδιών αλλά και η διαχείριση της ταχύτητας του ρυθμού χαρίζουν στο τελικό αποτέλεσμα μια πολυμορφία.

²⁹ «*Ανοιχτή επιστολή*», σκηνή 10 (00:12:30-00:14:09), σκηνή 15 (00:22:09-00:22:22).

³⁰ Σκηνή 18 (00:24:25-00:25:27).

Βλέπουμε, επομένως, ότι ο Μαμαγκάκης κάνει ευρεία χρήση δύο πολύ ενορχηστρωτικών συγκεκριμένων τεχνικών. Η πρώτη τεχνική αφορά τη μεταβολή του τρόπου χρήσης των μουσικών οργάνων όπου, θέτοντας μια διαφορετική προοπτική, διερευνά τις επιτελεστικές και κατ' επέκταση τις αισθητικές του δυνατότητες. Η δεύτερη τεχνική αφορά την ένταξη των μουσικών οργάνων σε ετερόκλητα ενορχηστρωτικά περιβάλλοντα, μέσα από τα οποία προκύπτουν ενδιαφέροντα ηχοχρώματα και νέες στυλιστικές προτάσεις. Παρ' όλα αυτά, εντοπίζουμε και ένα στοιχείο το οποίο λειτουργεί διαχωριστικά για τις δύο κινηματογραφικές κατηγορίες και το οποίο αφορά την ενορχηστρωτική πυκνότητα της μουσικής της κάθε κατηγορίας. Στη μεν εμπορική παρατηρούμε ιδιαίτερα συμπαγείς και πληθωρικές ενορχηστρώσεις με τα κρουστά και το μπάσο να αποτελούν σχεδόν αναγκαία προσθήκη. Στη δε μη εμπορική συναντούμε, κατά κύριο λόγο, πιο αραιές ενορχηστρωτικές διατάξεις με μινιμαλιστικές οργανολογικές επιλογές και κατ' επέκταση πιο αφαιρετικά ηχοχρωματικά αποτελέσματα.

2.2 Ρυθμική Συγκρότηση

Είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι η έννοια του ρυθμού στο έργο του Μαμαγκάκη αποτελεί θεμελιώδη μοχλό διαμόρφωσης των συνθετικών του ιδεών. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα είναι τέτοια η δυναμική του ώστε υπερισχύει της μελωδίας, καθορίζοντας εν τέλει τη μορφή της. Φαίνεται δηλαδή, με άλλα λόγια, η διαδικασία της σύνθεσης, σε πολλές περιπτώσεις, να ξεκινάει από το ρυθμό και όχι από τη μελωδική ιδέα. Αναφορικά με το υλικό που μελετάμε, ο ρυθμός αποτελεί μια από τις κυριότερες ενδείξεις της μορφολογικής διχοτόμησης μεταξύ εμπορικού και μη εμπορικού κινηματογράφου. Όχι όμως τόσο όσον αφορά την επιλογή των ρυθμικών μοτίβων, αλλά πολύ περισσότερο όσον αφορά τη διαμόρφωση και την εκτέλεσή τους.

Αρχικά, όσον αφορά την επιλογή τους, βλέπουμε ότι σε αμφότερες τις κινηματογραφικές κατηγορίες οι επιλογές κυμαίνονται σε γνωστές φόρμες της Ελληνικής λαϊκής μουσικής όπως ο 9σημος (ζεϊμπέκικο, καμηλιέρικο ζεϊμπέκικο, καρσιλαμάς) και ο 2σημος (χασάπικο, σούστα, χασαποσέρβικο, μπάλλος) και σε επίσης γνωστές φόρμες της μοντέρνας δυτικής μουσικής όπως ο 3σημος (βαλς, καντσονέτα) και ο 4σημος (bossa nova, ροκ ρυθμικά μοτίβα).

Ξεκινώντας από τη διαχείριση του εμπορικού κινηματογράφου, ο Μαμαγκάκης οικοδομεί μια έντονα αναλυτική διαδικασία της οποίας κύριο χαρακτηριστικό είναι η άρρηκτη σχεδόν σχέση την οποία αναπτύσσει και συντηρεί με την πρακτική του τονισμού στην άρση. Είτε ως επιπλέον τονισμός της μελωδίας, είτε ως μέσο διάλυσης της αρχικής ρυθμικής φόρμας, η τεχνική αυτή προσφέρει, σε κάθε περίπτωση, ένα νέο είδος εκφοράς του μουσικού λόγου. Κυρίαρχο στοιχείο της είναι η ανατροπή της ισορροπίας του μουσικού μέτρου και η, κατ' επέκταση, μερική αναδιάρθρωσή του. Με τη μεταβολή, επομένως, των σημείων στίξης επέρχεται μια αναπόφευκτη ρυθμική ρευστότητα καθώς αλλοιώνεται η αίσθηση τόσο του μέτρου αυτού καθεαυτού όσο και της ευρύτερης ρυθμικής ροής. Ενδεικτικό παράδειγμα της τεχνικής αυτής είναι η συμπεριφορά του ταμπούρου στο μουσικό θέμα της πρώτης σκηνής της ταινίας *«Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη»*. Ενώ ο ρυθμός αναπτύσσεται σε δίσημο μετρικό πλαίσιο, ο τονισμός του ταμπούρου στην άρση δημιουργεί μια διαφορετική ισορροπία δίνοντας την αίσθηση ενός τετράσημου ρυθμικού μέτρου³¹.

³¹ 00:02:03-00:02:45.

Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη

Σκηνή 1

Νίκος Μαμαγκάκης
Ντίνος Δημόπουλος

Μπουζούκι

Ταμπούρο



Μια άλλη πτυχή της διαδικασίας αυτής είναι η διαχείριση της μελωδικής φρασεολογίας. Το στοιχείο που τη χαρακτηρίζει είναι το ότι, χωρίς να μεταβάλλει πρακτικά το περιεχόμενο ενός μουσικού μέτρου, του προσδίδει μια διαφορετική μετρική αίσθηση και κατ' επέκταση έναν δυσνόητο χαρακτήρα. Η διαδικασία αυτή γίνεται ευκολότερα αντιληπτή μέσα από τους τίτλους έναρξης της ταινίας «*Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη*»³².

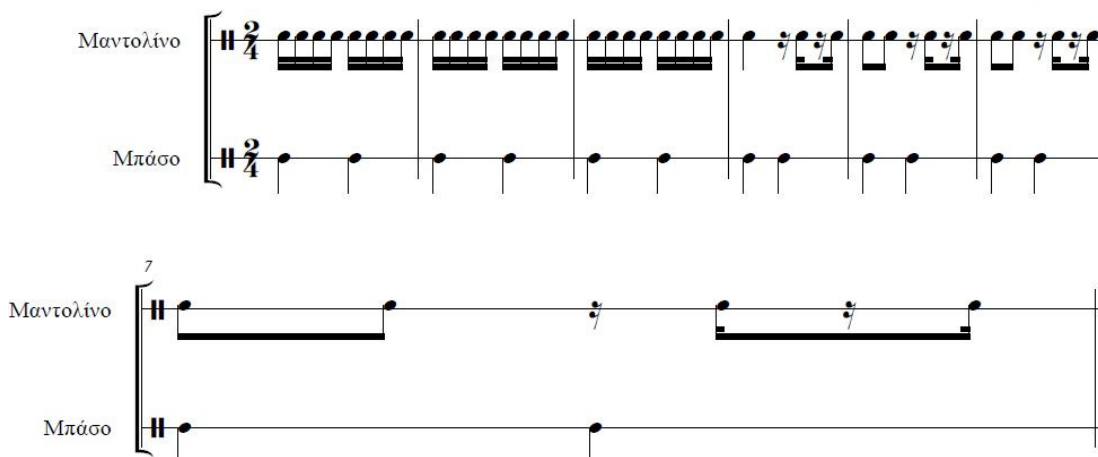
Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη

Τίτλοι έναρξης

Νίκος Μαμαγκάκης
Ντίνος Δημόπουλος

Μαντολίνο

Μπάσο



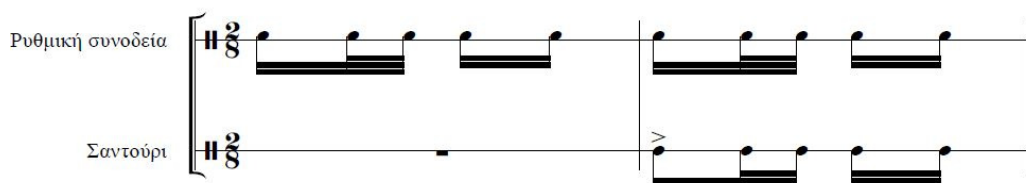
³² 00:00:45-00:01:08. Η απόδοση του δίσημου δεύτερου μέρους του μουσικού θέματος γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε δίνεται η εντύπωση μιας τρίσημης ρυθμικής συμπεριφοράς.

Επίσης, ενδιαφέρον αποδεικνύεται και το φαινόμενο των επιμέρους ολοκληρωμένων ρυθμικών σχηματισμών μέσα στα ήδη υπάρχοντα προκαθορισμένα μέτρα, γεγονός που δίνει την αίσθηση του μέτρου μέσα στο μέτρο³³.

Η νεράϊδα και το παλικάρι

Σκηνή 24

Νίκος Μαμαγκάκης
Ντίνος Δημόπουλος

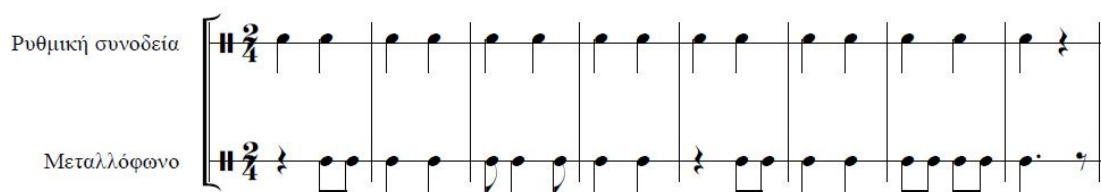


Μέσα, ωστόσο, στο αναδιαρθρωτικό και αποδομητικό αυτό περιβάλλον ο Μαμαγκάκης προχωράει και σε ορισμένες κοινότυπες επιλογές επί το πλείστον σε σημεία όπου θέλει να τονίσει ξεκάθαρα μια ευρύτερη αισθητική και πολιτισμική συνθήκη (π. χ ζεϊμπέκικο ή χασάπικο σε σκηνές λαϊκών κέντρων). Το χαρακτηριστικό στοιχείο των επιλογών αυτών είναι η ενίσχυση του ρυθμικού σκέλους με τη χρήση κρουστών μουσικών οργάνων και με την έντονη και πληθωρική παρουσία του μπάσου. Αμφότερες οι επιλογές αυτές φαίνονται στην ταινία «*Η ωραία του κουρέα*» και συγκεκριμένα στη σκηνή του πρώτου λαϊκού κέντρου όπου το χορευτικό πλαίσιο του χασάπικου τη χαρακτηρίζει απόλυτα³⁴.

Η ωραία του κουρέα

Σκηνή 33

Νίκος Μαμαγκάκης
Ντίνος Δημόπουλος



³³ 00:59:13-00:59:25. Η συμπεριφορά του σαντουριού αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Σε αυτή την αίσθηση συμβάλλει και το γεγονός ότι η μελωδική φράση ολοκληρώνεται σε εύρος δύο ρυθμικών μέτρων.

³⁴ Σκηνή 1 (00:01:31-01:03:56).

Εν συνεχεία, αναφορικά με τη ρυθμική διαχείριση του μη εμπορικού κινηματογράφου, το στοιχείο που παραμένει ως ευρύτερη αίσθηση είναι μια σχετική εκφραστική ασάφεια. Αυτό οφείλεται στις ενορχηστρωτικές επιλογές του Μαμαγκάκη οι οποίες καθιστούν τα κρουστά και το μπάσο πιο διακριτικά σε σύγκριση με τον εμπορικό κινηματογράφο. Ως εκ τούτου, η απόδοση του ρυθμού εναπόκειται κυρίως στη ρυθμική παρουσία της κιθάρας και των σολιστικών οργάνων, με αποτέλεσμα να εκκλίπει η συμπαγής ρυθμική συγκρότηση των εμπορικών ταινιών³⁵. Ωστόσο, η πρακτική αυτή ενέχει και μια σειρά εξαιρέσεων. Μια από αυτές είναι ορισμένες περιπτώσεις 4σημων ρυθμικών μέτρων με μοντέρνα και ροκ αισθητική στις οποίες η παρουσία των τυμπάνων και του μπάσου διαμορφώνουν ένα έντονα ρυθμικό και συμπαγές αποτέλεσμα³⁶. Μια άλλη εξαίρεση είναι επίσης η περίπτωση του βαλς, στο οποίο η απόδοση του ρυθμού γίνεται από το ακορντεόν, με αποτέλεσμα να παρουσιάζει έντονα ρυθμικό χαρακτήρα³⁷.

Συνολικά λοιπόν αυτό που προκύπτει από τη ρυθμική διαχείριση του Μαμαγκάκη σε εμπορικό και μη εμπορικό κινηματογράφο είναι μια βασική ομοιότητα και μια βασική διαφορά. Η ομοιότητα έγκειται στη χρήση κοινού λεξιλογίου, δηλαδή κοινών ρυθμικών πλαισίων και η διαφορά στη χρήση διαφορετικού συντακτικού, δηλαδή διαφορετικού τρόπου άρθρωσης και εκφοράς. Ως εκ τούτου, στον μεν εμπορικό υιοθετείται μια πληθωρικότητα η οποία βασίζεται στη μελωδική σύλληψη και όχι στο ρυθμικό αρχέτυπο. Στον δε μη εμπορικό, χωρίς να απουσιάζει η ευρύτερη ρυθμική αίσθηση, διαμορφώνεται μια πιο αφαιρετική συνοδευτική βάση, κύριο χαρακτηριστικό της οποίας είναι η εκφραστική ρευστότητα.

³⁵ Παρακολουθώντας συνολικά τη μουσική επένδυση της ταινίας *«Παρένθεση»*, παρατηρούμε ότι τα μουσικά όργανα που αντιπροσωπεύουν τη ρυθμική συνοδεία είναι το μπάσο και η κιθάρα. Ο συνδυασμός, λοιπόν, της διακριτικής συμπεριφοράς του μπάσου με την, κατά κύριο λόγο, αρπής απόδοση της ρυθμικής συνοδείας της κιθάρας διαμορφώνουν ένα αφαιρετικό ρυθμικό υπόβαθρο στο οποίο κυριαρχεί η λυρικότητα.

³⁶ *«Ανοιχτή επιστολή»*, σκηνή 18 (00:24:15-00:25:27).

³⁷ *«Ανοιχτή επιστολή»*, σκηνή 7 (00:09:41-00:10:21). Στην έντονη αυτή ρυθμικότητα συμβάλλει το γεγονός ότι το ακορντεόν αποτελεί το μόνο μουσικό όργανο της συγκεκριμένης ενορχηστρωτικής διάταξης.

2.3 Δομή

Έχοντας αντιμετωπίσει το κινηματογραφικό μας υλικό από ρυθμική και ενορχηστρωτική σκοπιά, αυτό που μένει να αποσαφηνίσουμε είναι η λογική με την οποία ο Μαμαγκάκης δομεί τη μουσική του. Με άλλα λόγια, να ανιχνεύσουμε τις μορφολογικές του επιλογές και να παρακολουθήσουμε τον τρόπο με τον οποίο τις τοποθετεί μέσα στη ροή των ταινιών. Παρατηρώντας, λοιπόν, το παρόν κινηματογραφικό υλικό, βλέπουμε ότι οι μορφολογικοί σχηματισμοί οργανώνονται σε δύο βασικές κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία συγκαταλέγονται οι σχηματισμοί που παρουσιάζουν έναν πιο τεχνικό χαρακτήρα και σχετικά περιορισμένες δυνατότητες ενώ τη δεύτερη κατηγορία συναποτελούν οι σχηματισμοί εκείνοι που έχουν τη δυνατότητα περαιτέρω παρουσίας και εκτός του κινηματογραφικού περιβάλλοντος.

Η πιο χαρακτηριστική μουσική κινηματογραφική δομική μορφή που εντοπίζουμε είναι αυτή του εξαγγελτικού μοτίβου ή αλλιώς *leitmotif*³⁸. Η τεχνική αυτή αποτελεί ένα ιδιαίτερα δυναμικό εργαλείο καθώς, μέσω του στοιχείου της επανάληψης, ανακαλεί κάθε φορά κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο ή κατάσταση. Με τον τρόπο αυτό δημιουργεί ορισμένα, τρόπον τινά, σκηνοθετικά σημεία στίξης τα οποία με τη σειρά τους διαμορφώνουν σταδιακά τη χαρακτηριστική ακουστική ταυτότητα της ταινίας. Μορφολογικά, συνίσταται σε ένα αρκετά συμπαγές και σχετικά σύντομο μουσικό θέμα το οποίο παρουσιάζει χαρακτηριστική ρυθμικότητα, υποστηρίζοντας τη σκηνοθετική ροή και διαμορφώνοντας στοχευμένα ηχητικά περιβάλλοντα. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι το μοτίβο που ακολουθεί την εξέλιξη του προξενιού των τεσσάρων αδερφών του Γιάννη Ψαλίδα (Γιάννη Γκιωνάκη) στην ταινία «*Η ωραία του κουρέα*». Ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι κάθε στάδιο εξέλιξης του προξενιού συνοδεύεται και από μια πολύ μικρή παραλλαγή, κίνηση η οποία υποδηλώνει την εξέλιξη του σεναρίου. Παρ' όλα αυτά, σε κάθε παραλλαγή η διατύπωση της μελωδικής ιδέας παραμένει αυτούσια, διατηρώντας έτσι αναλλοίωτη την ταυτότητα του μοτίβου. Σημαντικό επίσης ρόλο διαδραματίζει και το χαρακτηριστικό **λειτουργικό μοτίβο** το οποίο επιτελεί με τη σειρά του έναν ιδιαίτερο σκηνοθετικό ρόλο. Κινούμενο στα συνθετικά πλαίσια της φαντασίας, παρουσιάζει μια μελωδική ανάπτυξη σε γενικές γραμμές αργή και αραιή

³⁸ Kalinak K.(2010). *Film music: a very short introduction*. Oxford University Press. Σελ. 11, 12. Για μια ιστορική επισκόπηση του όρου αλλά και το πώς από λειτουργικό στοιχείο της Βαγκνερικής όπερας πέρασε στο κινηματογραφικό πεδίο βλέπε Kalinak K.(1992). *Settling the score*. London: The University of Wisconsin Press.

ενώ από ρυθμικής άποψης κινείται σε ρευστά και σχετικά ασαφή επίπεδα με χρήση αφαιρετικού οργανολογίου. Σημαντικό είναι το γεγονός ότι ενώ εμφανίζει στοιχεία συγκροτημένης μελωδικής θεματικής ανάπτυξης, η συμπεριφορά του παρουσιάζει έντονα στοιχεία αυτοσχεδιασμού, ιδιαίτερα στην περίπτωση του μη εμπορικού κινηματογράφου³⁹. Τρίτη και πολύ ιδιαίτερη δομική μορφή είναι εκείνη των *ηχητικών εφέ*⁴⁰ η οποία αναπτύσσεται κατά τον ίδιο τρόπο τόσο στον εμπορικό όσο και στον μη εμπορικό κινηματογράφο. Κρουστά (ιδιόφωνα, μεμβρανόφωνα), πνευστά, κιθάρες και, ανά περιπτώσεις, ηλεκτρονικοί ήχοι τοποθετούνται εμβόλιμα μέσα στη σκηνοθετική ροή με απώτερο σκοπό είτε να υποστηρίξουν τη σεναριακή δράση, είτε να τονίσουν κάποια συγκεκριμένη κίνηση, είτε να πλαισιώσουν κάποια συναισθηματική διακύμανση. Ωστόσο, μια διαφορά που θα μπορούσαμε να αναφέρουμε είναι ότι στον μεν εμπορικό κινηματογράφο υπάρχει μια μεγαλύτερη οργανολογική ποικιλία ενώ ο δε μη εμπορικός κινείται σε πιο απλοϊκά επίπεδα, συνήθως με αποκλειστική χρήση κρουστών και πιο συγκεκριμένα ταμπούρου⁴¹. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι ενώ η δομική πρακτική παραμένει και στις δύο κατηγορίες η ίδια, η οργανολογική διαχείριση είναι εκείνη που διαμορφώνει το ιδιαίτερο ηχητικό περιβάλλον και την αισθητική της κάθε μιας.

Περνώντας στη δεύτερη κατηγορία, συναντούμε μορφολογικές αποτυπώσεις οι οποίες, έχοντας χαρακτηριστικά δισκογραφικής μουσικής, μπορούν να λειτουργήσουν και σε μη κινηματογραφικό περιβάλλον⁴². Πρώτη και συνηθέστερη μορφή είναι αυτή της *θεματικής μουσικής*. Έχοντας μια συγκεκριμένη διαδοχή φράσεων με κύριο χαρακτηριστικό την επαναληπτικότητα, αποτελούν ολοκληρωμένα αναπτύγματα τα οποία έχουν δύο προοπτικές χρήσης. Είτε χρησιμοποιούνται για να καλύψουν σκηνοθετικά το εύρος μιας ολόκληρης σκηνής είτε τοποθετούνται σχετικά ανεξάρτητα μέσα σε μια σκηνή, συνήθως για αισθητικούς λόγους. Η πρώτη χρήση ανταποκρίνεται σε αμφοτέρες τις κατηγορίες του εμπορικού και του μη εμπορικού κινηματογράφου

³⁹ «*Η νεράιδα και το παλικάρι*», σκηνή 5(00:15:12-00:15:24) / «*Εκδρομή*», σκηνή 11(00:30:20-00:33:00).

⁴⁰ Μια γλαφυρή και πρακτική περιγραφή σχετικά με τη λειτουργία των ηχητικών εφέ δίνει ο Ιταλός συνθέτης και μαέστρος Ennio Morricone. Βλέπε Morricone E. & Miceli S (translated by Gillian B Anderson). 2013. *Composing for the cinema: the theory and praxis of music in film*. United Kingdom: Scarecrow Press. Σελ 59.

⁴¹ «*Εκδρομή*», σκηνή 11 (00:18:15-00:18:43).

⁴² Η λογική της αυτονόμησης είναι ένα στοιχείο που χαρακτηρίζει ευρύτερα την κινηματογραφική δραστηριότητα του Μαμαγκάκη. Χρυσοστόμου. ό. π. Σελ. 242.

ενώ η δεύτερη χρήση εκκλίνει από τον μη εμπορικό. Σε όλη αυτή τη διαδικασία ιδιαίτερα αξιοπρόσεχτη είναι η παρουσία των *παραλλαγών* του εκάστοτε μουσικού θέματος. Είτε σε οργανολογικό, είτε σε ρυθμικό, είτε σε ενορχηστρωτικό επίπεδο, η κάθε παραλλαγή επαναπροτάσσει την αρχική μελωδική ιδέα αποκαλύπτοντας τα εκάστοτε λειτουργικά οφέλη, διερευνώντας τις δυνατότητες εκφοράς ενός συγκεκριμένου μουσικού λόγου⁴³ και εμπλουτίζοντας ταυτόχρονα την αισθητική ταυτότητα κάθε ταινίας.

Κλείνοντας, σε αμφότερες τις κινηματογραφικές κατηγορίες, ένα ιδιαίτερο δομικό στοιχείο που παρατηρούμε είναι το γεγονός ότι τα μουσικά θέματα των τίτλων έναρξης αποτελούν πιο ανεπτυγμένες μορφές, με περισσότερες φράσεις και κατ' επέκταση πιο χαρακτηριστικό ήχο. Ο προφανής λόγος του συγκεκριμένου χειρισμού είναι η βαθμιδών δημιουργία ενός συγκεκριμένου κλίματος και η προετοιμασία του θεατή ως προς το περιεχόμενο της ταινίας. Ωστόσο, σε κάθε περίπτωση, ο χαρακτήρας του κάθε θέματος προσδιορίζεται και από τον ευρύτερο αισθητικό προσανατολισμό της σχετικής ταινίας. Εν συνεχεία, δεύτερη μορφή με αυτόνομο χαρακτήρα είναι τα εκάστοτε *τραγούδια* τα οποία και συναντούμε μόνο στο σκέλος του εμπορικού κινηματογράφου. Αποτελώντας σημείο αναφοράς για την κάθε ταινία, το εκάστοτε τραγούδι γίνεται αφορμή απεικόνισης μιας ευρύτερης πολιτισμικής συνθήκης όπως π.χ. τα λαϊκά κέντρα διασκέδασης, με τις όποιες πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές προεκτάσεις αυτή εμπερικλείει. Για το λόγο αυτό η κινηματογραφική τους έκταση είναι διευρυμένη, αφού λειτουργούν κατά κάποιο τρόπο ως παράλληλα κινηματογραφικά περιβάλλοντα. Από συνθετικής άποψης, τα περισσότερα βασίζονται στο δομικό μοντέλο *εισαγωγή – couplet – refrain*, ενώ συναντούμε και το μοντέλο των εναλλασσόμενων *couplet* με εισαγωγή. Επίσης, σε πολλές περιπτώσεις ταινιών του ΠΕΚ, το σύνολο των τραγουδιών και των οργανικών συνθέσεων μιας ταινίας υφίσταται και σε ανεξάρτητη δισκογραφική έκδοση. Στην περίπτωση αυτή δημιουργούνται αναπόφευκτα δύο επίπεδα πρόσληψης με διαφορετικά συμφραζόμενα, το κινηματογραφικό και το εξω-κινηματογραφικό στο οποίο η μουσική προσλαμβάνεται

⁴³ Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα διαχείρισης των παραλλαγών το εντοπίζουμε στην ταινία «*Ανοιχτή Επιστολή*» όπου με βάση ένα από τα μελωδικά θέματα των τίτλων έναρξης, προκύπτουν έξι διαφορετικές εκδοχές της συγκεκριμένης μελωδικής γραμμής.

όχι ως υπομονάδα της συνολικής αφήγησης αλλά υπό τη μορφή ενός ανεξάρτητου μουσικού μορφώματος (soundtrack)⁴⁴.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στη δομή της κινηματογραφικής μουσικής του Μαμαγκάκη, κρίνεται χρήσιμο να σημειώσουμε δύο χαρακτηριστικά που διατρέχουν το εν λόγω υλικό. Όσον αφορά το πρώτο, παρατηρούμε ότι κάθε ταινία του εμπορικού κινηματογράφου εμπεριέχει τραγούδι στα τρία βασικά σημεία της εξέλιξης του σεναρίου (αρχή, μέση και τέλος). Το γεγονός αυτό έρχεται να φανερώσει μια δομική στρατηγική η οποία υπηρετεί τον κινητήριο μοχλό των ταινιών αυτών: την εμπορικότητά τους μέσω της οποίας επιτυγχάνεται και μια σύνδεση ανάμεσα στη δισκογραφική και την κινηματογραφική μουσική. Όσον αφορά, στη συνέχεια, το δεύτερο χαρακτηριστικό, παρατηρούμε ότι η πλειονότητα των ταινιών διατρέχεται από έναν εμφατικό δομικό συνδυασμό. Αυτός συνίσταται στη μουσική με την οποία οι ταινίες αρχίζουν και τελειώνουν η οποία είναι η ίδια ή τουλάχιστον πανομοιότυπη. Η επιλογή αυτή υποδηλώνει τον πυρήνα του χαρακτηριστικού, μοναδικού ηχοτοπίου και της αισθητικής ταυτότητας της κάθε ταινίας, στοιχείων ιδιαίτερα σημαντικών όσον αφορά την αναγνωρισιμότητα και την επιτυχία τους.

⁴⁴ Για μια επισκόπηση ρόλου των soundtracks στην κινηματογραφική και μουσική βιομηχανία, βλέπε Smith J.1998.*The sounds of commerce:Marketing popular film music*. New York: Columbia University Press.

2.4 Παρατηρήσεις

Το δείγμα του κινηματογραφικού έργου του Μαμαγκάκη που εξετάστηκε παραπάνω, μαρτυρά με τον πιο ξεκάθαρο και έκδηλο τρόπο την ανήσυχη καλλιτεχνική φύση του η οποία εκφράζεται, ως επί το πλείστον, μέσα από το στοιχείο της αποδόμησης. Οι πρωτότυπες ρυθμικές φόρμες και τα εκάστοτε μουσικά όργανα αποτελούν τις πρώτες ύλες πραγμάτωσης των αναμορφωτικών ιδεών του συνθέτη. Με ισχυρή διάθεση επαναδιαπραγμάτευσης, πρωταρχικά στοιχεία όπως οι ρόλοι των οργάνων, οι ενορχηστρωτικές φόρμες και η διαχείριση του περιεχομένου των ρυθμικών μέτρων τίθενται υπό δημιουργική επεξεργασία. Πυρήνας όλης αυτής της επεξεργασίας είναι η έννοια του νέου, του ρηξικέλευθου. Ο Μαμαγκάκης, με άλλα λόγια, αναζητά στα πρωτότυπα κέντρα αναφοράς το έναυσμα για τη δημιουργία ενός νέου αισθητικού πεδίου το οποίο θα μπορεί να παράξει μοντέρνα και ανατρεπτικά μουσικά στοιχεία χωρίς να ωστόσο τα παλαιά και τυπικά να απωλούνται εντελώς. Όλη αυτή η αναδομητική διεργασία και η ζύμωση μεταξύ των μουσικών στοιχείων δημιουργεί τρία διακριτά αισθητικά⁴⁵ επίπεδα μέσω των οποίων μπορούμε να παρακολουθήσουμε όλη την εξελικτική πορεία της σκέψης του Μαμαγκάκη.

Στο πρώτο επίπεδο συναντούμε έντονο το στοιχείο της λαϊκότητας, το οποίο προκύπτει κυρίως μέσα από την οργανολογική διαχείριση την οποία ο συνθέτης πραγματοποιεί. Η εμβληματική παρουσία του μπουζουκιού αναδεικνύεται ως κυρίαρχη μορφή, διαμορφώνοντας και επισφραγίζοντας αισθητικά το κινηματογραφικό υλικό. Σε αυτό συμβάλλει σημαντικά και η χρήση γνωστών μουσικών φορμών όπως π. χ το ζεϊμπέκικο, οι οποίες ενισχύουν καθοριστικά τη λαϊκότητα του προβαλλόμενου προϊόντος. Συντίθεται, με τον τρόπο αυτό, ένα συγκεκριμένο μουσικό αλλά και, ορισμένες φορές, οπτικό μοτίβο το οποίο έχει ως κέντρο το μπουζούκι και ως υπόβαθρο ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα και μια συγκεκριμένη ενορχήστρωση τα οποία παραπέμπουν, συνολικά, σε ένα γνώριμο λαϊκό μουσικό περιβάλλον. Είναι ωστόσο γεγονός ότι όλη αυτή η ατμόσφαιρα δεν αντιπροσωπεύει το υλικό του μη εμπορικού κινηματογράφου. Εκεί η συνολική παρουσία του μπουζουκιού δεν είναι τέτοια ώστε

⁴⁵ Για μια πρώτη προσέγγιση των όρων «αισθητική» και «στυλ» βλέπε Stanley S.(2001). *The new Grove dictionary for music and musicians. Vol 19 p.611-621, «Aesthetics» & Vol 24 p.638-642, «Style»*. New York: Oxford University Press. Για μια πιο εκτενή αναφορά βλέπε Νταλχάους Κ.(2000). *Αισθητική της μουσικής*. Αθήνα: Στάχυ. Σελ 75-88.

να επισφραγίσει την ευρύτερη ατμόσφαιρα, αλλά αντιθέτως αναπτύσσεται με μια πιο εναλλακτική λογική.

Προχωρώντας στο δεύτερο επίπεδο, τη θέση του λαϊκού μουσικού περιβάλλοντος παίρνει μια έντονα αναμορφωτική επεξεργασία η οποία έχει ως πυρήνα της την έννοια του υβριδισμού⁴⁶. Τα ανάλογα αισθητικά μοντέλα που προκύπτουν διαμορφώνουν μια αισθητική η οποία ορίζεται ως λαϊκότεροπη⁴⁷. Όπως φαίνεται και από τον ορισμό αυτό, βάση της επεξεργασίας παραμένουν τα υλικά της λαϊκής επιτέλεσης (οργανολόγιο, φόρμα), με μια ωστόσο αποδομητική προσέγγιση η οποία εφαρμόζεται κάθε φορά και σε διαφορετικό επίπεδο της συνθετικής διαδικασίας (ενορχήστρωση, ρυθμός, φόρμα). Διαμορφώνεται, με τον τρόπο αυτό, ένα νέο περιβάλλον το οποίο, έχοντας σαφείς αναφορές σε πιο πρωτογενείς δομές, αναπτύσσει ένα δυναμικό και αυτόνομο χαρακτήρα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν αφενός η διαχείριση των μελωδιών και των φορμών οι οποίες προέρχονται από τη δημοτική μουσική παράδοση (για τον εμπορικό κινηματογράφο)⁴⁸ και αφετέρου ο συγκερασμός του σαντουριού και του μπουζουκιού με μοντέρνα ενορχηστρωτικά πλαίσια (για τον μη εμπορικό κινηματογράφο).

Καταλήγοντας στο τρίτο και τελευταίο επίπεδο, συναντούμε μια λυρική αισθητική η οποία λειτουργεί ως κύριο εκφραστικό πλαίσιο των μη εμπορικών ταινιών.

⁴⁶ Σχετικά με τον όρο «υβριδισμός» βλέπε <https://en.oxforddictionaries.com/definition/hybrid>. Όσον αφορά την έννοια του υβριδισμού στο πεδίο της μουσικής και πιο συγκεκριμένα στη σχέση λαϊκής και λόγιας μουσικής βλέπε Sutton A.(2010). *Gamelan encounters with western music in Indonesia: Hybridity / Hybridism*. Journal of popular music studies, volume 22, issue 2. Wiley Online Library.

⁴⁷ Είναι γεγονός ότι ο συγκεκριμένος όρος παραμένει σχετικά ασαφής ως προς την επιστημονική του διατύπωση. Η πιο συγγενής και ταυτόχρονα γνώριμη ορολογία είναι το «έντεχνο λαϊκό τραγούδι», χωρίς ωστόσο να υπάρχει και στην περίπτωση αυτή κάποια σχετική τεκμηρίωση με σαφή ποιοτικά χαρακτηριστικά. Για μια ενδεικτική προσέγγιση του όρου «λαϊκότεροπο» βλέπε Faroqhi S.(2005). *Κουλτούρα και καθημερινή ζωή στην Οθωμανική Αυτοκρατορία*. Αθήνα: Εξάντας. Σελ. 17-21. Επίσης, για μια επισκόπηση του όρου «έντεχνο λαϊκό τραγούδι» βλέπε Θεοδωράκης Μ.(1972). *Μουσική για τις μάζες*. Αθήνα: Ολκός. Σελ. 22.

⁴⁸ Στην ταινία «*Η νεράιδα και το παλικάρι*» συναντούμε δύο κατηγορίες διαχείρισης. Στην πρώτη κατηγορία, ενώ τα αντιπροσωπευτικά όργανα παραμένουν ως επί το πλείστον τα ίδια, η μουσική φόρμα και κατ' επέκταση η μελωδική γραμμή παρουσιάζουν εμφανείς διαφορές σε σχέση με το αρχέτυπο μοντέλο. Τίτλοι έναρξης (00:00:05-00:02:01). Στη δεύτερη κατηγορία, ενώ η μελωδική γραμμή παραμένει αυτούσια, η επιλογή ετερογενών, σε σχέση με το Κρητικό ρεπερτόριο, μουσικών οργάνων (σαντούρι), διαμορφώνει νέα αισθητικά μοντέλα τα οποία προτάσσουν μια εναλλακτική εκφορά του συγκεκριμένου μουσικού λόγου. Σκηνή 8 (00:25:15-00:25:22).

Κύρια χαρακτηριστικά της είναι ο ενορχηστρωτικός μινιμαλισμός, η ρυθμική πλαδαρότητα και οι αφαιρετικές μελωδικές γραμμές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για να κατανοήσουμε καλύτερα τα στοιχεία αυτά είναι η παρουσία της κλασσικής κιθάρας. Ωστόσο, λυρική αισθητική συναντούμε και στο πεδίο των εμπορικών ταινιών και συγκεκριμένα σε σκηνές έντονης συναισθηματικής φόρτισης ή σε σκηνές όπου απουσιάζουν οι διάλογοι και γενικότερα η εμφατική παρουσία των ηθοποιών⁴⁹. Με τον τρόπο αυτό λειτουργεί ως αντίβαρο στην εξωστρέφεια και τον έντονο χαρακτήρα του λαϊκού στοιχείου, συνδιαμορφώνοντας έτσι ένα πληθωρικό αισθητικό αποτέλεσμα. Με βάση, λοιπόν, τη διεπίπεδη αυτή διαχείριση, προκύπτει για τον Μαμαγκάκη ένα ουσιώδες και συνάμα δημιουργικό ζήτημα το οποίο αφορά την ισόρροπη αισθητική διαμόρφωση της μουσικής επένδυσης.

Συνοψίζοντας, λοιπόν, το στοιχείο που κυριαρχεί είναι η διάθεση από μέρους του Μαμαγκάκη να διερευνηθούν οι δυνατότητες επαναδιατύπωσης των στυλιστικών αρχετύπων πέρα από ρεπερτόρια, παγιωμένες φόρμες και ενορχηστρωτικούς κανόνες. Σε όλα τα στάδια της ανάλυσης βλέπουμε τη διαρκή προσπάθεια του συνθέτη να διατηρήσει τη σχέση του με τη λαϊκή μουσική (αστική και υπαίθρια), προσπαθώντας όμως παράλληλα να ενσωματώσει κατά τόπους στο μορφολογικό της πλαίσιο ιδέες και προτάσεις οι οποίες θα φέρουν στην επιφάνεια νέους συνθετικούς και ενορχηστρωτικούς κώδικες. Συγκεκριμένα, η προσπάθειά του αυτή πραγματώνεται μέσα από την εναλλακτική χρήση των μουσικών οργάνων, την αναπροσαρμογή των ρυθμικών μέτρων και τη διάταξη της μουσικής επένδυσης σε σχέση με τους διαλόγους και τη σκηνοθετική ροή των ταινιών.

Αποτέλεσμα της διαδικασίας αυτής είναι η δημιουργία της υβριδικής λαϊκότροπης αισθητικής η οποία μέσα στο, τυπικά αχαρτογράφητο, ειδολογικό της περιεχόμενο φτάνει να εμπερικλείει στοιχεία από τη δημιουργική συνεργασία της λαϊκής μουσικής παράδοσης με την έντεχνη δημιουργία. Η πορεία αυτή κινείται παράλληλα με τη χρήση της διακριτής λυρικής αισθητικής, ενός διαμετρικά διαφορετικού, σε σχέση με το λαϊκό, περιβάλλοντος. Δημιουργείται, επομένως ένας καμβάς μέσα στον οποίο συνυπάρχουν, με τρόπο αρμονικό, ετερόκλητα στοιχεία, καθένα με την ιδιαίτερή του χρήση. Βάση των στοιχείων αυτών είναι η ισχυρή διάθεση διατύπωσης ενός νέου, ολοκληρωμένου, ρηξικέλευθου μουσικού λόγου ο οποίος προτάσσει νέες συνθετικές δομές και αισθητικές προοπτικές.

⁴⁹ «*Η ωραία του κουρέα*» (01:01:52-01:02:09).

Κεφάλαιο 3^ο: Μουσική Κινηματογραφική Ανάλυση

Εμβαθύνοντας στη μελέτη του κινηματογραφικού υλικού του Μαμαγκάκη, παρατηρούμε ότι πέρα από τη μουσικολογική του ανάλυση προκύπτει μια πολύ ισχυρή σχέση ανάμεσα στα πεδία της εικόνας και του ήχου. Είναι άλλωστε γεγονός ότι οι δύο αυτές ποιητικές παράμετροι συμπορεύονται με έναν τρόπο άρρηκτο σχεδόν από τη αρχή της δημιουργίας του κινηματογράφου. Όπως λοιπόν εύστοχα σημειώνει ο μουσικολόγος Νίκος Πουλάκης, η τέχνη του κινηματογράφου αποτελεί «... την τέχνη των οργανωμένων ήχων σε σχέση με τις κινούμενες εικόνες»⁵⁰. Με βάση την άποψη αυτή, συμπεραίνουμε, σε ένα πρώτο επίπεδο, ότι η τέχνη της μουσικής όταν καλείται να λειτουργήσει σε αυτό το συνδηλωτικό πλαίσιο, απωλεί κατά κάποιο τρόπο την αυτόνομη θεώρησή της αλλά και κάθε μονοσήμαντη ερμηνεία του περιεχομένου της. Αυτό συμβαίνει διότι πλέον αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης διαδικασίας η οποία έχει τα χαρακτηριστικά ανοιχτού κειμένου (open ended text)⁵¹. Μέσα στο κείμενο αυτό η διαπραγματευτική διαδικασία μεταξύ οπτικού και ακουστικού ερεθίσματος γεννά έναν ολόκληρο νέο κόσμο, μια χωροχρονική αφήγηση με γεγονότα και χαρακτήρες που συνδιαμορφώνουν μια ολοκληρωμένη εμπειρία για τον θεατή⁵². Αυτή την εμπειρία θα εξετάσουμε στη συνέχεια με βάση ορισμένα αναλυτικά μοντέλα ούτως ώστε να αποσαφηνίσουμε τη σχέση μεταξύ εικόνας και μουσικής αλλά και τον τρόπο με τον οποίο η σχέση αυτή οδηγεί σταδιακά σε μια διαδικασία τυποποίησης του οπτικοακουστικού προϊόντος.

⁵⁰ Πουλάκης Ν.(2015). *Μουσικολογία & Κινηματογράφος: Κριτικές προσεγγίσεις στη μουσική των σύγχρονων Ελληνικών ταινιών*. Αθήνα: Edition Orpheus. Σελ 11.

⁵¹ Poulakis N.(2008). *The post in the modern: Greek Film Music and the work of Nikos Mamangakis*. Muzikologija. Σελ 79.

⁵² Gorbman . Ό. π . Σελ 11, 21.

3.1 Διηγητική / Μη διηγητική Μουσική

Με βάση το πρώτο αναλυτικό μοντέλο, αποσκοπούμε στο να εντοπίσουμε και εν συνεχεία να προσδιορίσουμε τη συμμετοχή της μουσικής ως συστατικού στοιχείου της κινηματογραφικής διήγησης. Θέτοντας ως βάση την πρόσληψη του αφηγηματικού πλαισίου τόσο με τη μορφή αυτόνομων σκηνών όσο και ως ένα ενιαίο σώμα, μελετούμε το αν και κατά πόσο η μουσική συμμετέχει ενεργά σε αυτό ή κινείται με έναν πιο έμμεσο και συνοδευτικό τρόπο. Αρωγός στη διαδικασία αυτή στέκεται η θεώρηση της Claudia Gorbman που διαχωρίζει την υπόσταση της μουσικής σε διηγητική, μη διηγητική και μετά διηγητική. Όπως η ίδια αναφέρει «...στη διηγητική μουσική το ζήτημα είναι η εφαρμογή της ως ήχου μέσα στο φιλικό πλαίσιο»⁵³. Η πρώτη, λοιπόν, αυτή εκδοχή κατέχει, με άλλα λόγια, έναν άμεσο, ενεργό ρόλο στην εξέλιξη του σεναρίου συμμετέχοντας ως πρωτογενές βασικό στοιχείο. Αναφορικά, εν συνεχεία, με τη μη διηγητική εκδοχή της μουσικής, αυτό που έχει σημασία είναι η αυτονόμησή της σε σχέση με το οπτικό περιεχόμενο κάθε ταινίας. Έχοντας τη δυνατότητα να προσληφθεί ως ένα ξεχωριστό μόρφωμα, τοποθετείται μέσα στη σκηνοθετική ροή ούτως ώστε να πλαισιώσει την κινηματογραφική δράση με έναν ουσιαστικό αλλά, ωστόσο, μη παρεμβατικό τρόπο. Σημαντικό είναι το γεγονός ότι η συγκεκριμένη μορφή της μουσικής δεν περιορίζεται θεματολογικά σε ένα μόνο σεναριακό πλαίσιο αλλά αντιθέτως, μπορεί να λειτουργήσει πιο ελευθεριακά, παράγοντας νοήματα σε συνεργασία και με άλλα οπτικά περιβάλλοντα⁵⁴. Τέλος, η μεταδιηγητική εκδοχή της μουσικής, όπως αναφέρει και ο θεωρητικός Gerard Genette, αφορά περιπτώσεις όπου η μουσική συμμετέχει σε παρένθετες ιστορίες (stories within a story) οι οποίες κινούνται ανεξάρτητα από την κανονική σκηνοθετική ροή, ανακόπτοντας τον κινηματογραφικό ρυθμό⁵⁵. Οι ιστορίες αυτές έχουν ως επί το πλείστον ένα δικό τους ξεχωριστό περιεχόμενο να διηγηθούν, ενώ η συγκεκριμένη μορφή της μουσικής διαφοροποιείται από τις συμβάσεις των δύο προηγούμενων κατηγοριών.

Προσαρμόζοντας, στο σημείο αυτό, το παραπάνω πλαίσιο στο κινηματογραφικό υλικό του Μαμαγκάκη, παρατηρούμε ότι διαγράφονται δύο ξεκάθαρες ποιητικές πρακτικές αλλά και μια ενδιαφέρουσα μεταποιητική διαδικασία,

⁵³ Ο. π. Σελ 25.

⁵⁴ Ο. π. Σελ 15.

⁵⁵ Genette G.(1969). *D' un recit baroque*. in *Figures*, vol II. Paris: Seuil. Σελ 211.

στοιχείο χαρακτηριστικό της ευρύτερης δραστηριότητάς του. Πλην, επομένως, ελαχίστων εξαιρέσεων, συμπεραίνουμε ότι αναπτύσσεται μια διαφορετική συμπεριφορά της μουσικής ανάμεσα στον εμπορικό και τον μη εμπορικό κινηματογράφο.

Συγκεκριμένα, ο εμπορικός κινηματογράφος κινείται περισσότερο στο επίπεδο της διηγητικής μουσικής επένδυσης, εμπλέκοντας τη μουσική με έναν πιο ενεργητικό τρόπο μέσα στη ροή της αφήγησης. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της ταινίας *«Η ωραία του κουρέα»* όπου στη σκηνή 12⁵⁶ το μουσικό μοτίβο προσδίδει συνοχή και ένταση στην εξέλιξη της πλοκής. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι εάν αφαιρέσουμε τη μουσική από τη συγκεκριμένη σκηνή, αυτή αυτομάτως αποκτά μια εντελώς διαφορετική δυναμική. Η μεταβολή αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι η κινησιολογία των ηθοποιών είναι αλληλένδετη με τη μουσική ώστε να προκύψει το χαρακτηριστικό οπτικοακουστικό αποτέλεσμα. Βλέπουμε λοιπόν ότι η μουσική ως συστατικό στοιχείο της εν λόγω κινηματογραφικής παραγωγής δεν συμμετέχει απλώς στη διαμόρφωση ενός δημιουργικού συνδυασμού, αλλά, πολύ περισσότερο, αποτελεί ρυθμιστή της αισθητικής διαμόρφωσής του. Τον ίδιο ρόλο επιτελεί και στην ταινία *«Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη»* και συγκεκριμένα στη σκηνή 2⁵⁷ όπου λειτουργεί συνδηλωτικά στην αποτύπωση της ατμόσφαιρας της αστικής γειτονιάς.

Στον αντίποδα αυτής της πρωταγωνιστικής παρουσίας βρίσκεται ο μη εμπορικός κινηματογράφος η μουσική του οποίου κινείται, ως επί το πλείστον, με μη διηγητικό τρόπο. Συναντούμε, δηλαδή, μελωδίες οι οποίες συμμετέχουν μόνο στο ηχητικό πεδίο κάθε σκηνής, πλαισιώνοντας με έναν συνοδευτικό τρόπο την εξέλιξή της. Έτσι, δεν υφίσταται η εξάρτηση που αναφέραμε παραπάνω αλλά αναπτύσσεται μια πιο αυτόνομη συμπεριφορά η οποία προσδίδει μια προοπτική εξωκινηματογραφικής παρουσίας της μουσικής. Διαμορφώνεται, με τον τρόπο αυτό, μια συνθήκη κατά την οποία, όπως σημειώνει και η Gorbman, κάθε μουσική υπονομάδα / μουσικό σύνολο μπορεί να παράξει νόημα σε συνεργασία με οποιοδήποτε οπτικό περιεχόμενο⁵⁸. Μια τέτοια συνθήκη συναντούμε στην ταινία *«Εκδρομή»* όπου στην πρώτη σκηνή έχουμε τη μουσική υπόκρουση της σόλο κιθάρας η οποία αποδίδει ένα ρυθμικά ρευστό μουσικό θέμα που κινείται στο περιθώριο της εξέλιξης της πλοκής του σεναρίου. Πιστοποιώντας τον παραπάνω ισχυρισμό της Gorbman, αυτό που

⁵⁶ 00:30:32.

⁵⁷ 00:03:04.

⁵⁸ Gorbman ό. π. Σελ 15.

βλέπουμε είναι ότι το συγκεκριμένο μουσικό θέμα συνοδεύει δύο διαφορετικές επιμέρους διηγήσεις της σκηνής. Η μια διήγηση αφορά τον έρωτα του στρατιώτη Στράτου με τη γυναίκα του υπολοχαγού του Ειρήνη, ενώ η άλλη διήγηση αφορά την εμπύχωση του υπολοχαγού Κώστα προς τους στρατιώτες του εν όψει του πολέμου. Προκύπτει λοιπόν ότι ένα ενιαίο μουσικό πλαίσιο διατρέχει δύο διαφορετικά θεματολογικά και ταυτόχρονα συναισθηματικά επίπεδα, καλύπτοντας αμφότερες τις ανάγκες όλης της σκηνής. Εξ αυτού αντιλαμβανόμαστε έμπρακτα την υβριδικότητα και τον πολυδιάστατο χαρακτήρα της μη διηγητικής μουσικής η οποία, παρ' ότι κινείται με έναν πιο έμμεσο και διακριτικό τρόπο, συμπληρώνει ουσιαστικά την κινηματογραφική δράση. Παρόμοια είναι η μουσική πραγματικότητα της ταινίας «*Παρένθεση*». Καθ' όλη τη διάρκεια της εξέλιξης του σεναρίου το οπτικό ερέθισμα συνοδεύεται σταθερά από μια μουσική επένδυση η οποία στο μεγαλύτερο εύρος της είναι έρρυθμη. Ωστόσο, παρά τον φαινομενικά έντονο χαρακτήρα της, διατρέχει σχετικά διακριτικά τις συναισθηματικές εναλλαγές που προκύπτουν. Η διακριτικότητα αυτή οφείλεται τόσο στην ενορχήστρωση του μουσικού υλικού όσο και στην τεχνική διαχείρισή του (ένταση, μίξη με φωνές ηθοποιών και φυσικούς ήχους).

Εν συνεχεία, προκύπτει ένα φαινόμενο που περιπλέκει τα όρια και τη σχέση μεταξύ διηγητικής και μη διηγητικής μουσικής. Σύμφωνα με αυτό, υπάρχουν περιπτώσεις όπου ένα μουσικό μοτίβο μπορεί να χρησιμοποιηθεί τόσο σε διηγητικό όσο και σε μη διηγητικό επίπεδο, εξυπηρετώντας κάθε φορά και άλλο σκοπό. Από τεχνικής άποψης η μεταβολή αυτή πραγματοποιείται, όπως αναφέραμε και παραπάνω, αφενός με τη διαμόρφωση μιας διαφορετικής ενορχήστρωσης και αφετέρου με την εναλλαγή των εντάσεων μεταξύ της μουσικής και των διαλόγων. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα για να κατανοήσουμε τη διαδικασία αυτή είναι η ταινία «*Η νεράιδα και το παλικάρι*» και πιο συγκεκριμένα οι σκηνές των γλεντιών⁵⁹. Στις περιπτώσεις αυτές τα λαϊκότροπα μουσικά μοτίβα του Μαμαγκάκη αφενός αποτελούν μέρος της κύριας αφήγησης και αφετέρου χρησιμοποιούνται ως μουσική υπόκρουση των διαλόγων των εν λόγω σκηνών. Με τον τρόπο αυτό εξυπηρετείται τόσο η προφανής ανάγκη διαμόρφωσης μιας συνθήκης γλεντιού όσο και η διατήρησή της πέρα από τις στιγμές της χορευτικής επιτέλεσης. Η ίδια λογική ακολουθείται και στην ταινία «*Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη*» όπου στη σκηνή 6 το μουσικό μοτίβο που αρχικά συμμετέχει ενεργά στην εξέλιξη της σκηνής μετατρέπεται στη συνέχεια σε ηχητικό πλαίσιο του διαλόγου μεταξύ του Αντώνη και της Μπιάνκα. Παρατηρώντας συνολικά τα δύο

⁵⁹ Σκηνή 8 (00:25:00-00:33:48) / Σκηνή 24 (00:59:05-01:03:01).

παραδείγματα, αυτό που συμπερασματικά προκύπτει είναι η επίτευξη συνοχής ανάμεσα στο οπτικό και το ηχητικό ερέθισμα. Ο Μαμαγκάκης, διατηρώντας την ίδια μελωδική ιδέα τόσο σε πρωτεύον όσο και σε δευτερεύον σκηνοθετικό επίπεδο, συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός συμπαγούς οπτικοακουστικού αποτελέσματος. Το σημαντικό στοιχείο που περιέχεται στο αποτέλεσμα αυτό είναι η διατήρηση μιας ενιαίας μελωδικής και κατ' επέκταση αισθητικής γραμμής η οποία καταλήγει να αποτελεί τη μουσική ταυτότητα της εκάστοτε ταινίας.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά μας στις διηγητικές λειτουργίες της μουσικής, συναντούμε τη μετα διηγητική εκδοχή της. Έχοντας τη μορφή μιας ολοκληρωμένης επιμέρους ιστορίας και κινούμενη σχετικά ανεξάρτητα από τον πραγματικό κινηματογραφικό χρόνο, η συγκεκριμένη λειτουργία εμφανίζεται, ως επί το πλείστον, με τη μορφή τραγουδιών και τη συναντούμε μόνο στο σκέλος του εμπορικού κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, αφορά τις σκηνές των λαϊκών κέντρων διασκέδασης⁶⁰ και τις παράλληλες αφηγήσεις που αυτές αντιπροσωπεύουν, απεικονίζοντας ολοκληρωμένες πολιτισμικές συνθήκες. Συμπερασματικά λοιπόν, παρατηρούμε ότι το προαναφερθέν αναλυτικό μοντέλο της Claudia Gorbman ανιχνεύεται σε όλο του το εύρος στο συγκεκριμένο κινηματογραφικό υλικό του Μαμαγκάκη. Κινούμενη σε πρωταγωνιστικό, έμμεσο αλλά και ανεξάρτητο επίπεδο, η μουσική του Μαμαγκάκη διαδραματίζει καίριο ρόλο στην εκφορά του τελικού οπτικοακουστικού προϊόντος, χωρίς να λείπουν οι εσκεμμένες μεταβολές (διηγητική σε μη διηγητική) προς χάριν της ευρύτερης κινηματογραφικής συνοχής.

⁶⁰ «Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη»_ Σκηνή 16 (01:19:25-01:24:45) / «Η νεράϊδα και το παλικάρι»_ Σκηνή 2 (00:07:58-00:12:50) / «Η ωραία του κουρέα»_ Σκηνή 33 (01:03:32-01:07:53).

3.2 Παράλληλη / Αντιστικτική Σχέση Εικόνας & Μουσικής

Προχωρώντας στο δεύτερο αναλυτικό μοντέλο, αποσκοπούμε στο να αποσαφηνίσουμε τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ εικόνας και μουσικής. Με βάση τη θεωρητική προσέγγιση του Γάλλου συνθέτη Michel Chion⁶¹, προκύπτουν δύο επίπεδα πρόσληψης της σχέσης αυτής. Το πρώτο επίπεδο αφορά την παράλληλη πορεία των δύο κινηματογραφικών διαστάσεων σύμφωνα με την οποία, έχοντας ως άξονα αναφοράς την εικόνα, η μουσική παρουσιάζει άμεση συμμετοχή στη συναισθηματική πραγματικότητα της εκάστοτε σκηνής. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω του συγχρονισμού της σε ρυθμικό, τονικό και φρασεολογικό επίπεδο. Το δεύτερο επίπεδο αφορά την αντιστικτική πορεία της μουσικής ως προς την εικόνα, κατά το οποίο η ανάπτυξη της μελωδίας εμφανίζει μια σταθερή και ανεπηρέαστη πορεία. Στην περίπτωση αυτή είναι σημαντικό ότι δεν λαμβάνεται υπόψη η εξέλιξη της εκάστοτε σκηνής με αποτέλεσμα η μουσική να κινείται ανεξάρτητα από τη συναισθηματική ατμόσφαιρα που επικρατεί. Ωστόσο, απέναντι σε αυτό τον ισχυρισμό έρχεται να αντιταχθεί η άποψη των Adorno και Eisler οι οποίοι υποστηρίζουν ότι εικόνα και μουσική δεν αναπτύσσονται με βάση το στοιχείο της ομοιότητας αλλά με τη μορφή διπόλων, γεγονός που οφείλεται στην ιδιαίτερη φύση του κάθε μέσου⁶².

Προσαρμόζοντας τη θέση του Chion σε όλο το εύρος της συγκεκριμένης κινηματογραφικής παραγωγής του Μαμαγκάκη (εμπορικής και μη εμπορικής) συμπεραίνουμε ότι ο συνθέτης δομεί τη μουσική του καθ' ολοκληρία σε παράλληλη πορεία με τον άξονα της εικόνας. Ακολουθεί το ρυθμό της εξέλιξης του σεναρίου τονίζοντας τη συναισθηματική ατμόσφαιρα που σε κάθε περίπτωση κυριαρχεί μέσω της αισθητικής ευθυγράμμισης οπτικού και ηχητικού περιεχομένου. Η μόνη περίπτωση που θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τη μουσική ως αντιστικτικά κινούμενη προς το οπτικό πεδίο εντοπίζεται στην ταινία «*Η νεράιδα και το παλικάρι*» και συγκεκριμένα στη σκηνή 1 (καφενείο του πατέρα της Κατερινιώς). Στην περίπτωση αυτή, ενώ όλη η μουσική επένδυση (οργανολόγιο, ενορχήστρωση, ρυθμός) κινείται παράλληλα με την ατμόσφαιρα της σκηνής, υπάρχει μια ανατρεπτική οργανολογική λεπτομέρεια η οποία περιπλέκει έως ένα βαθμό τον αισθητικό της προσδιορισμό. Η λεπτομέρεια αυτή συνίσταται στην εμφατική παρουσία του βιολοντσέλου το οποίο, έχοντας έναν ρόλο

⁶¹ Chion M.(1994). *Audio vision: Sound on screen*. USA: Columbia University Press. Σελ 8.

⁶² Eisler H & Adorno T.(1947). *Composing for the films*. New York: Oxford University Press. Σελ70.

συνοδευτικό / αρμονικό, προσδίδει ένα έντονο στοιχείο λυρισμού στην ευρύτερη διονυσιακή ατμόσφαιρα του καφενείου και του γλεντιού. Παρ' όλη λοιπόν τη γλεντιστική διάθεση της σκηνής, το συγκεκριμένο μουσικό όργανο αναπτύσσει μια σχετικά αυτόνομη πορεία η οποία προσδίδει το δικό της μοναδικό ύφος στο αισθητικό μωσαϊκό της παρούσας συνθήκης. Η λογική αυτή ακολουθείται και σε άλλα σημεία των ταινιών στα οποία, ωστόσο, η παρουσία των συμφωνικών οργάνων επισκιάζεται κατά κάποιο τρόπο από την πρωταγωνιστική λειτουργία των αντίστοιχων λαϊκών, τόσο σε ενορχηστρωτικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο εντάσεων.

Βλέπουμε, επομένως, ότι με βάση τη συγκεκριμένη αναλυτική προσέγγιση ο Μαμαγκάκης φαίνεται να αποφεύγει ανατρεπτικές επιλογές οι οποίες θέτουν εικόνα και μουσική σε αντιθετική διάταξη. Αντιθέτως, ακολουθεί μια ενιαία ποιητική γραμμή σύμφωνα με την οποία η μουσική ευθυγραμμίζεται με την ατμόσφαιρα της εικόνας, ενισχύοντας, με αυτό τον τρόπο, το ευρύτερο οπτικοακουστικό αποτέλεσμα.

3.3 Ταύτιση ως αφομοίωση και ως σχέση

Έχοντας αντιμετωπίσει το κινηματογραφικό υλικό ως το αποτέλεσμα της συνεργασίας των συνιστωσών της εικόνας και του ήχου, συνεχίζουμε στο τρίτο αναλυτικό επίπεδο όπου το προσεγγίζουμε πλέον ως μια ενιαία μορφή, ως ένα τελικό προϊόν, μέσα από το πρίσμα της ματιάς του θεατή. Διαχωρίζοντάς το ανάλογα με τη μορφή του, μελετούμε τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής καλείται να σχετιστεί μαζί του, με την πρότερη εμπειρία του να αποτελεί το σημείο καμπής που επηρεάζει και καθορίζει την πρόσληψή του. Προκύπτουν έτσι, όπως σημειώνει η Αμερικανίδα μουσικολόγος Anahid Kassabian, δύο επίπεδα πρόσληψης του οπτικοακουστικού προϊόντος⁶³. Το πρώτο επίπεδο έχει να κάνει με όλες τις πρωτότυπες δημιουργίες οι οποίες προβάλλουν ταυτότητες και νοήματα με τα οποία ο θεατής δεν έχει αναγκαστικά κάποια σχέση. Μιλάμε έτσι για ταύτιση του θεατή με το προβαλλόμενο υλικό με έναν τρόπο αφομοιωτικό, αφού όλη η εισερχόμενη πληροφορία επεξεργάζεται σε ένα πρώιμο, πρωτογενές επίπεδο. Το δεύτερο επίπεδο αφορά μια καθ' όλα διαφορετική πραγματικότητα καθώς πλέον σημαντικό ρόλο παίζει η μέχρι πρότινος εξωκινηματογραφική εμπειρία του θεατή. Το προβαλλόμενο υλικό σχετίζεται ως ένα βαθμό με αυτή προκαλώντας, κατά τη διαδικασία της πρόσληψής του, μια διαφορετική συναισθηματική πρόσδεση. Καταλήγουμε έτσι να μιλάμε για μια ταύτιση του θεατή με το οπτικοακουστικό ερέθισμα η οποία έχει χαρακτηριστικά σχέσης. Αυτό συμβαίνει διότι διαμορφώνεται μια συνθήκη με παρελθόν, παρόν και μέλλον μέσα από την οποία ένα εναρκτήριο βίωμα επανεγγράφεται εμπλουτισμένο στην ατομική μνήμη.

Αναφορικά με την εφαρμογή της θεωρίας αυτής στο κινηματογραφικό υλικό του Μαμαγκάκη, αυτό που συμπεραίνουμε είναι ότι στο μεγαλύτερο εύρος του κινείται ως μια διαδικασία αφομοίωσης από τον θεατή. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι αντιπροσωπεύει μελωδικές και ευρύτερα αισθητικές αποτυπώσεις οι οποίες είναι πρωτότυπες. Ωστόσο υπάρχουν και περιπτώσεις όπου τα κινηματογραφικά στοιχεία υποδηλώνουν μια πιθανή πρότερη εμπειρία του θεατή. Οι πιο χαρακτηριστικές από αυτές τις περιπτώσεις αφορούν τις σκηνές των ταινιών οι οποίες εμπεριέχουν μεταδιηγητική μουσική, δηλαδή τις σκηνές όπου απεικονίζεται η πολιτισμική συνθήκη ενός λαϊκού κέντρου διασκέδασης της εποχής. Μέσα σε αυτές τις απεικονίσεις ο θεατής

⁶³ Kassabian A.(2001). *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York & London: Routledge. Σελ 2, 3.

μπορεί εύκολα να αναγνωρίσει οικεία στοιχεία της προσωπικής του πολιτισμικής πραγματικότητας (τραγούδια, χορούς, συμπεριφορές) με τα οποία σχετίζεται επανειλημμένως στο πέρασμα του χρόνου. Παρόμοιας δυναμικής παραδείγματα είναι και οι απεικονίσεις των αστικών γειτονιών όπως αυτές αποτυπώνονται στις πρώτες σκηνές των ταινιών «*Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη*» και «*Η ωραία του κουρέα*». Εκεί συναντούμε συνθήκες και πρότυπα συμπεριφοράς τα οποία αποτελούν εν δυνάμει γνώριμες αναπαραστάσεις της καθημερινής ζωής του θεατή⁶⁴. Επίσης, ένα άλλο στοιχείο το οποίο λειτουργεί ως εν δυνάμει ανάκληση ενός βιώματος και ταύτιση με τη μορφή σχέσης είναι οποιαδήποτε αναπαράσταση του παραδοσιακού στοιχείου, είτε μέσω της μουσικής, είτε μέσω της ενδυμασίας, είτε μέσω της συνθήκης του γλεντιού. Μια τέτοια περίπτωση είναι η ταινία «*Η νεράιδα και το παλικάρι*» η οποία εμπερικλείει και αναδεικνύει με γλαφυρό τρόπο όλα τα παραπάνω.

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι η μουσική του Μαμαγκάκη συμμετέχει σε ένα, κατά κύριο λόγο, αφομοιωτικό πλαίσιο εντός του οποίου ο θεατής έρχεται σε επαφή με νέα, ίσως ετερόκλητα σε σχέση με το δικό του πολιτισμικό χάρτη, στοιχεία. Τα στοιχεία αυτά καλείται, όπως φανερώνεται και από τον ίδιο τον τίτλο της διαδικασίας, να αφομοιώσει, δηλαδή να ενσωματώσει στο προσωπικό του μηχανισμό αντίληψης και αυτοπροσδιορισμού. Είναι δε ενδιαφέρον ότι η διαδικασία αυτή ισορροπεί και εξελίσσεται παράλληλα με συγκεκριμένες ισχυρές αναφορές σε γνώριμα εμπειρικά δεδομένα. Διαμορφώνεται, κατ' αυτό τον τρόπο, μια πολλαπλή διαδικασία εμπλουτισμού και ανατροφοδότησης των πολιτισμικών αναφορών του θεατή, είτε μέσα από την ανατροφοδότηση παλαιότερων βιωμάτων είτε μέσα από την πρόσληψη νέων, δημιουργικών ερεθισμάτων.

⁶⁴ Αυτές οι αναπαραστάσεις μπορούν να αναγνωριστούν ακόμα και ετεροχρονισμένα εφόσον πολλά από τα στοιχεία που προβάλλονται, σήμερα εκκλίνουν (π. χ ταχυδρόμος με ποδήλατο, φωτογραφείο με χρήση φιλμ).

3.4 Μουσικά Κινηματογραφικά Κλισέ

Ως τέταρτο και τελευταίο αναλυτικό μοντέλο προκύπτει μια συνθήκη η οποία αποτελεί ένα από τα πιο ισχυρά εργαλεία εδραίωσης των εκάστοτε παραγωγών στην κινηματογραφική βιομηχανία και κατ' επέκταση στην ατομική και συλλογική μνήμη. Έχοντας κάνει την εμφάνισή τους την εποχή της θεμελίωσης της Αμερικανικής δημοφιλούς μουσικής⁶⁵, τα μουσικά κινηματογραφικά κλισέ αποσκοπούν ουσιαστικά στη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης ταυτότητας με βάση την οποία η εκάστοτε ταινία θα επαναπροσλαμβάνεται, κάθε φορά, με έναν συγκεκριμένο τρόπο από τον θεατή. Στοχεύουν, με άλλα λόγια, στη δημιουργία ενός μοναδικού διαύλου επικοινωνίας ανάμεσα σε κοινό και κινηματογραφικό υλικό. Η διαδικασία αυτή οδηγεί σταδιακά στη διαμόρφωση μιας αναμενόμενης συναισθηματικής κατάστασης η οποία θα μετατρέπει το οπτικοακουστικό αποτέλεσμα σε οικείο και εγγενές, σε σχέση με την ψυχροσύνθεση του θεατή, ερέθισμα. Το σημαντικό σε όλη αυτή την εξελικτική διαδικασία είναι ότι στοχεύει στο ασυνείδητο επίπεδο αντίληψης του θεατή καθώς εκεί εγγράφονται με τη μεγαλύτερη αμεσότητα και ευκολία τα διάφορα μηνύματα. Όπως άλλωστε αναφέρει και η Kathryn Kalinak, η μεταφορά των μηνυμάτων αυτών στον συγκεκριμένο συνειδησιακό χώρο αποτελεί την επιτυχία των μουσικών κλισέ⁶⁶.

Με βάση, λοιπόν, τη διάθεση του αναμενόμενου⁶⁷, η συγκεκριμένη σκηνοθετική τεχνική οργανώνεται κυρίως γύρω από τη σχέση εικόνας και μουσικής. Η οπτική αιτιολόγησή της μουσικής αποτελεί έναν από τους πυρήνες λειτουργίας της. Για παράδειγμα, η παρουσία των μουσικών οργάνων στις σκηνές των γλεντιών και των χώρων διασκέδασης αποτελεί μια χαρακτηριστική πρακτική. Επίσης, οι σκηνές των τραγουδιών αποτελούν μουσικό κινηματογραφικό κλισέ, διαμορφώνοντας ένα συγκεκριμένο και διαχρονικό αισθητικό αποτύπωμα το οποίο λειτουργεί ως ταυτοτικό στοιχείο της ταινίας.

⁶⁵ Eisler & Adorno ό. π. Σελ 3. Επίσης, για τη συγκεκριμένη εποχή, βλέπε Forte A.(2001). *Listening to Classic American Popular Songs*. New Haven: Yale University Press.

⁶⁶ Kalinak (2010) ό. π. Σελ 15.

⁶⁷ Από την εποχή των κινούμενων εικόνων έως τις σύγχρονες παραγωγές, οι απαιτήσεις του κοινού έχουν μεταβληθεί καθώς έχει επεξεργαστεί και έχει αφομοιώσει τις τεχνικές των κλισέ. Ως εκ τούτου η όλη διαδικασία δεν αποτελεί κάτι το συναρπαστικό αλλά κάτι το αναμενόμενο. Βλέπε Eisler & Adorno ό. π. Σελ 16, 17.

Ανιχνεύοντας όψεις της συγκεκριμένης τεχνικής στο κινηματογραφικό υλικό του Μαμαγκάκη, παρατηρούμε ότι, τα πιο έντονα κλισέ που συναντούμε τόσο στον εμπορικό όσο και στον μη εμπορικό κινηματογράφο αφορούν τη χρήση κρουστών μουσικών οργάνων αλλά και τη διαχείριση της ταχύτητας της μουσικής επένδυσης για τη δημιουργία συγκεκριμένης συναισθηματικής ατμόσφαιρας (αγωνία, φόβος, λαχτάρα). Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της ταινίας *«Εκδρομή»* όπου μέσω της χρήσης των κρουστών προσδίδεται ακαριαία μια ατμόσφαιρα αγωνίας και έντασης σε μια χαρακτηριστική σκηνή πολέμου⁶⁸. Στην ίδια ταινία αλλά και γενικότερα στο πεδίο του μη εμπορικού κινηματογράφου κλισέ θα μπορούσε να θεωρηθεί και η χρήση του ασπρόμαυρου φιλμ αλλά και της λυρικής μουσικής επένδυσης. Αμφότερα τα στοιχεία αυτά πλαισιώνουν τις ερωτικές σχέσεις των ηθοποιών, αναδεικνύοντας παράλληλα και την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της εποχής που απεικονίζεται. Σημαντική επίσης είναι και η αποτύπωση της συνθήκης της λαϊκής γειτονιάς μέσω της οικονομικής ανέχειας, της συνθήκης του Κυριακάτικου γεύματος αλλά και της παρουσίας γνωστών λαϊκών μουσικών συνθέσεων της εποχής⁶⁹.

Μεταβαίνοντας, στο σημείο αυτό, στον εμπορικό κινηματογράφο, παρατηρούμε ότι τα πιο ισχυρά κλισέ περιστρέφονται γύρω από τη συνθήκη της διασκέδασης. Χαρακτηριστική είναι η προβολή των λαϊκών κέντρων διασκέδασης με τις τυπικές ορχήστρες και την ποσοτική και ενορχηστρωτική κυριαρχία του μπουζουκιού. Στην εικόνα αυτή προστίθεται και η σχεδόν πανομοιότυπη διάταξη των τραπέζιων από κοινού με τον χαρακτηριστικό διάκοσμο. Στο ίδιο μήκος κύματος τίθενται και τα γλέντια τα οποία πλαισιώνονται από ζωντανή ορχήστρα, φαγητό και κρασί. Ιδιαίτερη, τέλος, και συνάμα ισχυρή είναι και η παρουσία των χορευτικών συγκροτημάτων, τα οποία αποτελούν σημείο κατατεθέν του εμπορικού χαρακτήρα των συγκεκριμένων ταινιών. Εξυπηρετώντας τις λειτουργικές ανάγκες των παραπάνω συνθηκών, διατηρούν μια καλλιτεχνική και αυτοσχεδιαστική άποψη, ενσωματώνοντας μέσα στο λαϊκό αισθητικό πλαίσιο μια μοντέρνα αναφορά. Πέρα, ωστόσο, από τη συνθήκη αυτή, εντοπίζουμε και ένα κλισέ στοιχείο που σχετίζεται με τη λυρική πλευρά του εμπορικού κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, στην ταινία *«Η νεράϊδα και το παλικάρι»*, η εμφάνιση της Βουγιουκλάκη στο μπαλκόνι του σπιτιού της, βράδυ με πανσέληνο, να τραγουδάει ένα νανούρισμα, αποτελεί αναπαραγωγή ενός παγιωμένου, εξιδανικευμένου αισθητικού μοντέλου της γυναικείας φύσης. Επίσης, η λυρικότητα της μελωδίας

⁶⁸ Σκηνή 6 (00:16:19).

⁶⁹ *«Ανοιχτή επιστολή»*, σκηνές 9-11 (00:11:48-00:15:32).

συνδυάζεται με το ευρύτερο σκηνογραφικό πλαίσιο αλλά και την παρουσία του λαούτου το οποίο προσδίδει μια επιπλέον έμμεση αισθητική προοπτική αγνότητας μέσω της προβολής του παραδοσιακού στοιχείου (λαούτο). Βλέπουμε λοιπόν ότι ακόμα και μια τόσο συνηθισμένη και αναμενόμενη κινηματογραφική αποτύπωση μπορεί να εμπερικλείει ισχυρά ιδεολογικά και πολιτισμικά σημαινόμενα.

Συνοψίζοντας, τα κινηματογραφικά κλισέ αποτελούν, εν τέλει, την πιο άμεση αναπαράσταση ενός φιλμικού σώματος στη συνείδηση του θεατή. Αντιπροσωπεύοντας συγκεκριμένες δυναμικές επιτέλεσης που οδηγούν σε παγιωμένες ερμηνείες⁷⁰, δημιουργούν επικοινωνιακούς χώρους στους οποίους ξεκινά και εξελίσσεται η διαδικασία οικειοποίησης της ταινίας από το κοινό. Στο επίπεδο του κινηματογραφικού υλικού που μελετάμε, η οικειοποίηση αυτή ενσαρκώνεται σε μεγάλο βαθμό μέσα από την οργανολογική και ενορχηστρωτική διαχείριση του μουσικού υλικού σε σχέση με την εικόνα. Επίσης, η εν μέρει σκιαγράφηση της κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής μέσα από τη χρήση του ασπρόμαυρου φιλμ και της λυρικής μουσικής επένδυσης αποτελεί μια ακόμη ανάλογη πρακτική.

⁷⁰ Adorno & Eisler ό. π. Σελ 18.

3.5 Παρατηρήσεις

Ολοκληρώνοντας τη μουσική κινηματογραφική μας ανάλυση, αξίζει να σταθούμε στην εξελικτική πορεία που προκύπτει από τη χρήση των αναλυτικών μοντέλων που αναφέρθηκαν παραπάνω. Η πορεία αυτή οργανώνεται σε δύο μέρη με το πρώτο να αφορά τη ζύμωση μεταξύ εικόνας και μουσικής και το δεύτερο την προβολή και πρόσληψη του προϊόντος της ζύμωσης αυτής από το κοινό. Αναφορικά με το πρώτο μέρος, έχοντας ως κεντρικό άξονα την εικόνα, παρατηρούμε τον τρόπο με τον οποίο η μουσική ενσωματώνεται στην κινηματογραφική αφήγηση, τόσο σε επίπεδο σκηνοθεσίας όσο και σε επίπεδο συναισθηματικής κατάστασης. Προχωρώντας στο δεύτερο επίπεδο, παρακολουθούμε το πώς το προϊόν, πλέον, της συνύπαρξης αυτής προσλαμβάνεται και επεξεργάζεται από τον θεατή με τη συμβολή των μουσικών κινηματογραφικών κλισέ. Προκύπτει λοιπόν μια βαθμιαία, δημιουργική πορεία στη διάρκεια της οποίας δύο διαφορετικοί ποιητικοί άξονες, η εικόνα και η μουσική, παράγουν ένα σύνθετο αποτέλεσμα το οποίο προβάλλεται με μια ενιαία ταυτότητα στο κοινό.

Με αφορμή λοιπόν την πορεία αυτή, επιστρέφουμε στην άποψη της Claudia Gorbman σύμφωνα με την οποία, η συνύπαρξη εικόνας και ήχου σε ένα κοινό πλαίσιο αποτελεί μια ολοκληρωμένη εμπειρία για το κοινό. Στη βάση αυτή ο Μαμαγκάκης χτίζει μια μουσική επένδυση η οποία, όσον αφορά τη σχέση της με την εικόνα, παρά την ευρύτερη ανατρεπτική του διάθεση, χαρακτηρίζεται αναμενόμενη. Ακολουθώντας την κεντρική συναισθηματική ατμόσφαιρα, δημιουργεί μοτίβα τα οποία έχουν, κατά κύριο λόγο, ενεργό ρόλο στην κύρια αφήγηση, χωρίς ωστόσο να λείπουν και οι έμμεσες μελωδικές αναφορές, όπως για παράδειγμα ένα μεγάλο μέρος της μουσικής επένδυσης του μη εμπορικού κινηματογράφου. Στοχεύει, με άλλα λόγια, περισσότερο στο συνειδητό παρά στο ασυνείδητο επίπεδο αντίληψης των θεατών⁷¹. Σημαντικός στη δραστηριότητά του είναι και ο ρόλος των μεταδιηγητικών μουσικών (για τον εμπορικό κινηματογράφο), καθώς με τις παράλληλες αφηγήσεις που αντιπροσωπεύουν φανερώνουν μια ολόκληρη δομική διαδικασία ιδιαίτερα σημαντική όσον αφορά την κατασκευή της ταυτότητας μιας ταινίας. Επιπλέον, το μεγαλύτερος εύρος των

⁷¹ Lipscomb S. & Tolchinsky D.(2005). *The role of music communication in cinema*. στο Mieli D. , McDonald R. & Hargreaves D. (επιμ). *Musical Communication*. New York: Oxford University Press. Σελ 383-404.

μουσικών που χρησιμοποιεί λειτουργεί αφομοιωτικά ως ένας τύπος ανοιχτός διάλογος με το κοινό. Έτσι, πιστοποιείται και εκ του αποτελέσματος η φύση της κινηματογραφικής δημιουργίας ως ενός ανοιχτού πεδίου.

Αν θα επιχειρούσαμε, λοιπόν, κλείνοντας, να συμπυκνώσουμε σε μια φράση τη μουσική κινηματογραφική όψη της δραστηριότητας του Μαμαγκάκη θα λέγαμε ότι, σε γενικές γραμμές, είναι διηγητική, παράλληλη και αφομοιωτική. Ωστόσο, αυτό δεν ακυρώνει τις υπόλοιπες εκφάνσεις των πτυχών αυτών που αναφέρθηκαν παραπάνω. Άλλωστε, όλη η μουσική κινηματογραφική διαδικασία εξελίσσεται με έναν πλουραλιστικό τρόπο ώστε να καλυφθούν οι εκάστοτε διαφορετικές ανάγκες. Παράλληλα, τα μουσικά κλισέ έρχονται να τη συμπληρώσουν δραστικά δρώντας δισδιάστατα. Αφενός κωδικοποιώντας τη σχέση μουσικής και εικόνας και μετατρέποντάς τη σε επικοινωνιακό σύνδεσμο ανάμεσα σε κινηματογραφικό υλικό και θεατές. Αφετέρου δημιουργώντας ένα πεδίο αλληλεπίδρασης με κύρια χαρακτηριστικά την οικειοποίηση και τη μνήμη. Έτσι, όλη η δημιουργική διαδικασία που έχει συντελεστεί αρχίζει να αποκτά χαρακτήρα και ιδιαίτερη μορφή, διεκδικώντας τη δική της θέση στη συνείδηση του κοινού.

Κεφάλαιο 4^ο: Πολιτισμική Ανάλυση

Έχοντας μιλήσει για τα αμιγώς μουσικά χαρακτηριστικά του εν λόγω κινηματογραφικού υλικού αλλά και για το πώς αυτά συναρμολογούνται με την εικόνα ώστε να κοινωνήσουν ένα συγκεκριμένο μήνυμα στο κοινό, η μελέτη μας προχωρά ένα βήμα παρακάτω. Πλέον το οπτικοακουστικό προϊόν δεν αντιμετωπίζεται απλά ως ένα μεικτό μέσο κινηματογραφικής αναπαράστασης αλλά ως ένα αναπόσπαστο κομμάτι μιας ευρύτερης διεργασίας η οποία στόχο έχει τη δημιουργία και προβολή πολιτισμικών μοντέλων αναφοράς. Με άλλα λόγια, οι ταινίες μετατρέπονται σε δυναμικά πλαίσια μέσα στα οποία εξελίσσονται πολυεπίπεδες διαδικασίες ταυτοτικών ζυμώσεων και μετασχηματισμών.

Στην κατεύθυνση αυτή η μελέτη μας οργανώνεται σε τρία επίπεδα. Στο πρώτο επίπεδο, κάνοντας μια περιεκτική αναφορά στον όρο φολκλόρ, διερευνούμε τις περιπτώσεις των αναπαραστάσεων του παραδοσιακού στοιχείου (μουσική, χορός, γλέντι) και το πώς και πόσο αυτές σχετίζονται με το επίπεδο της επιτέλεσης και κατ' επέκταση της επινόησης. Στο δεύτερο επίπεδο εντάσσουμε τη δραστηριότητα του Μαμαγκάκη στο ευρύτερο πλαίσιο της διεθνούς πρωτοπορίας της εποχής (*avant garde*) ανιχνεύοντας στοιχεία τα οποία συνδιαμορφώνουν το ιδιαίτερο καλλιτεχνικό του ποιόν. Στο τρίτο και τελευταίο επίπεδο μελετούμε και πάλι τον Μαμαγκάκη ως μέρος ενός ευρύτερου συνόλου αλλά αυτή τη φορά στα πλαίσια της Ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής της δεκαετίας του 60'. Αντιμετωπίζοντάς τον ως επιμέρους καλλιτεχνική παρουσία της συγκεκριμένης εποχής, αποσκοπούμε στο να αποκρυσταλλώσουμε και να αναδείξουμε τα ιδιαίτερα εκείνα χαρακτηριστικά τα οποία του προσέδωσαν μια μοναδική θέση στην κινηματογραφική δραστηριότητά της.

4.1 Κινηματογραφική μουσική Μαμαγκάκη & φολκλór

Η έννοια του φολκλór αποτελεί μια από τις πιο σύνθετες και ταυτόχρονα αμφιλεγόμενες ορολογίες στο πεδίο των ανθρωπιστικών επιστημών. Έλκοντας την καταγωγή του από τους κόλπους του νεωτερικού δυτικού ορθολογισμού, αποτελεί κατ' ουσία ένα θεωρητικό και ιδεολογικό μόρφωμα το οποίο εξυπηρετεί τις ιδεολογικές του αναπαραστάσεις⁷². Από την αρχή ακόμα της χρήσης του, το φολκλór διατηρεί μια άρρηκτη σχέση με την έννοια της παράδοσης, αφού όλες του οι εκφάνσεις σχετίζονται με τη θεωρητική κατασκευή και τις πολλαπλές της χρήσεις. Αφενός ταυτίζεται με αυτή αντιπροσωπεύοντας τις πρωτογενείς μορφές της και αφετέρου σχετίζεται με την στατική, αποσπασματική και εν μέρει προβληματική εκφορά και ερμηνεία της. Αποτελεί λοιπόν, με άλλα λόγια, ένα προϊόν του εγγράμματου επιστημονικού λόγου το οποίο εξ' ορισμού προορίζεται για τον προσδιορισμό προφορικών στοιχείων και καταστάσεων. Αποτέλεσμα αυτής της σχέσης είναι η ανάπτυξη μιας ερμηνευτικής προβληματικής η οποία κινείται στον ευρύτερο χώρο της διαλεκτικής της σχέσης προφορικότητας και εγγραμματοσύνης.

Ζώντας σε μια εποχή παγκοσμιοποίησης και ολοένα αυξανόμενης αστικοποίησης, είναι γεγονός ότι σημειώνεται μια συνεχής προσπάθεια διατήρησης μιας εκ των θεμελιωδών παραμέτρων της έννοιας του φολκλór, της βιωματικότητας. Ωστόσο, η αποκοπή του παραδοσιακού στοιχείου από το γεωκοινωνικό του πλαίσιο και τη γενικότερη συνθήκη πρόσληψής και βίωσης του, διαμορφώνει έναν υπερτοπικό αναπαραστατικό χαρακτήρα και συγχρόνως μια συνθήκη από την οποία εκκλίπει το, ζωτικής σημασίας, στοιχείο της εντοπιότητας. Έτσι, από τη λεγόμενη ουσιοκρατική αναπαράσταση η οποία «...*παραπέμπει στην αυθεντική αναπαράσταση του παλαιού ως αληθινού*», περνάμε στην παραστασιακή επιτέλεση (performance) η οποία «...*παραπέμπει, μέσω μιας ιστορικής και βιωματικής συνθήκης ζωής, σε μια πολιτισμική πραγματικότητα και της οποίας η παραστασιακή λογική είναι μοναδική και ανεπανάληπτη*».⁷³

Με βάση την εξελικτική αυτή πορεία, απομονώνονται και αναδεικνύονται συγκεκριμένα συστατικά στοιχεία ενός παραδοσιακού πλαισίου αναφοράς με απώτερο σκοπό να επικοινωνηθεί το περιεχόμενο και τα νοήματά του, ακόμη και εκτός της

⁷² Κάβουρας Π (επιμ.).(2010). *Φολκλór και Παράδοση: Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος. Σελ 13.

⁷³ Ό.π. Σελ 11.

πρωταρχικής βιωματικής συνθήκης. Αυτή η μεταβολή αντανακλά, συν τοις άλλοις, σημαντικά και τη λειτουργία του κινηματογράφου ο οποίος, όντας σύμβολο της ύστερης νεωτερικότητας και ταυτόχρονα ισχυρό επικοινωνιακό μέσο της περιόδου του 20^{ου} αιώνα, προβάλλει στο ευρύ κοινό στοιχεία του παραδοσιακού κόσμου με έναν, ωστόσο, διαμεσολαβημένο και, εν πολλοίς, εξουσιαστικό τρόπο⁷⁴.

Μελετώντας, στο σημείο αυτό, το κινηματογραφικό έργο του Μαμαγκάκη, πρέπει να διευκρινίσουμε εξ αρχής ότι φολκλόρ μουσικά κινηματογραφικά στοιχεία εντοπίζονται μόνο στο πεδίο του εμπορικού κινηματογράφου και ότι στον άξονα αναφοράς του φολκλόρ εντάσσονται τόσο τα στοιχεία της μουσικής παράδοσης της υπαίθρου (δημοτική μουσική) όσο και τα στοιχεία της αστικής λαϊκής μουσικής παράδοσης. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις είναι γεγονός ότι ο συνθέτης στέκεται απέναντι στο πρωτότυπο μουσικό πλαίσιο με έναν τρόπο διαπραγματευτικό και σε καμία περίπτωση αφοριστικό. Δεν στοχεύει πάντα στην αλλοίωση του παραδοσιακού στοιχείου αλλά, αντιθέτως, σε πολλές περιπτώσεις το διαχειρίζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να προκύψει κάτι νέο, έστω και στην πιο μικρή κλίμακα.

Ένας από τους πιο δόκιμους τρόπους για να παρακολουθήσουμε τη διαδικασία αυτή είναι να παρατηρήσουμε, αρχικά, τη δομή και τον επιτελεστικό χαρακτήρα των σκηνών των λαϊκών κέντρων. Στις περιπτώσεις αυτές παρατηρούμε μια κοινή δομή η οποία συνίσταται στην παρουσία της τυπικής λαϊκής ορχήστρας της εποχής και στην πλαισίωσή της από το κοινό βάσει μιας συγκεκριμένης διάταξης. Τα στοιχεία αυτά συνδιαμορφώνουν μια αναπαραστατική συνθήκη μέσα στην οποία επιτελείται η λαϊκή μουσική του Μαμαγκάκη. Ωστόσο, ορισμένα στοιχεία της επιτέλεσης αυτής τα οποία έχουν να κάνουν, ως επί το πλείστον, με τη ρυθμική διάρθρωση και την ενορχήστρωση, κάνουν τη συνθήκη αυτή να διαφέρει από ένα αμιγώς λαϊκό μουσικό πλαίσιο. Για παράδειγμα, στην ταινία «*Η νεράιδα και το παλικάρι*» και πιο συγκεκριμένα στη σκηνή του λαϊκού κέντρου όπου πρωταγωνιστεί, χορεύοντας, ο Παπαμιχαήλ, διακρίνουμε την ηχητική παρουσία του βιολοντσέλου μέσα στα πλαίσια της λαϊκής ορχήστρας⁷⁵. Επίσης, στην ταινία «*Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη*» και συγκεκριμένα στη σκηνή του

⁷⁴ Ωστόσο, με βάση τη θεωρία της διαλεκτικής κριτικής, η λειτουργία αυτή του κινηματογράφου έχει ορισμένες συνέπειες, καθώς η εξουσιαστική επέμβαση στα αντικείμενα του παραδοσιακού κόσμου έχει ως αποτέλεσμα την αποσιώπηση των αυτοαναιρέσεων, τη δημιουργία υβριδικών μορφωμάτων και την υπονόμηση των κυριαρχικών τους πλαισίων. Caton S.(1999). «*Lawrence of Arabia*»: A film's anthropology. Berklee, Los Angeles & London: University of California Press. Σελ 15.

⁷⁵ «*Η νεράιδα και το παλικάρι*», σκηνή 2 (00:07:58 – 00:12:51).

δεύτερου λαϊκού κέντρου⁷⁶, παρατηρούμε ότι η ρυθμική διαμόρφωση του δίσημου χασάπικου στα σημεία των couplet παραπέμπει σε μοντέρνο μελωδικό πλαίσιο, μεταβάλλοντας έτσι και εμπλουτίζοντας τον χαρακτήρα του τελικού ακούσματος. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι ενώ το οπτικό πλαίσιο αντιπροσωπεύει την πρωταρχική συνθήκη του λαϊκού κέντρου, το μελωδικό υλικό παραλλάσσεται, προσδίδοντας μια νέα ταυτότητα στη μουσική επιτέλεση αλλά και στη συνθήκη γενικότερα. Στα πλαίσια αυτά της απόκλισης από ένα πρωτογενές οπτικοακουστικό μοντέλο συναντούμε άλλα δύο πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα από τις ίδιες ταινίες. Στο πρώτο παράδειγμα και την ταινία «*Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη*», παρακολουθούμε μια αντίστροφη διαδικασία κατά την οποία το μπουζούκι συμμετέχει σε μια σύνθετη, αισθητικά, συνθήκη στην οποία κυριαρχεί ο μοντέρνος διάκοσμος του κέντρου διασκέδασης σε συνδυασμό με τον μοντέρνο χορό. Δρώντας ως παραδοσιακό στοιχείο, σε συνδυασμό με τον σύντομο χασάπικο χορό, προσθέτει στο τελικό υβριδικό αποτέλεσμα μια επιπλέον αισθητική προοπτική. Στο δεύτερο παράδειγμα και την ταινία «*Η νεράιδα και το παλικάρι*», ενώ η οπτική αιτιολόγηση της μουσικής επένδυσης κινείται στα πλαίσια της Κρητικής παραδοσιακής μουσικής (κρητική λύρα, λαούτο), το ηχητικό ερέθισμα χαρακτηρίζεται από την παρουσία του μπουζουκιού και του εξάσημου ρυθμού. Αποκαλύπτεται έτσι η ιδιαίτερη αισθητική διαχείριση του Μαμαγκάκη κατά την οποία φαίνεται να μην παίζει τόσο ρόλο η πίστη απόδοση του παραδοσιακού πλαισίου αλλά μια πιο ελευθεριακή και, εν τέλει, προσωπική προσέγγιση.

Μια επιπλέον πτυχή στη διαχείριση του φολκλόρ στοιχείου είναι η πιστή αναπαράσταση του πρωταρχικού αισθητικού πλαισίου με αυτούσια χρήση όλων των θεμελιωδών συστατικών του. Για παράδειγμα, στην ταινία «*Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη*», στη σκηνή 13 η μελωδική πλαισίωση στην είσοδο του δασκάλου Ιταλικών παραπέμπει στο αστικό λαϊκό μουσικό πλαίσιο χωρίς να γίνεται χρήση εξωγενών στοιχείων (οργανολόγιο, ενορχήστρωση). Στην ίδια φιλοσοφία κινούνται και τα γλέντια και οι πατινάδες στην ταινία «*Η νεράιδα και το παλικάρι*»⁷⁷ με μόνη προσθήκη την παρουσία του σαντουριού η οποία, ανά περιπτώσεις, μας υπενθυμίζει ότι βρισκόμαστε σε ένα περιβάλλον διαμεσολαβημένο και όχι απόλυτα αυθόρμητο. Βλέπουμε λοιπόν ότι ο Μαμαγκάκης δεν κινείται μόνο με τη λογική της αισθητικής παραλλαγής αλλά προχωρά και σε επιλογές οι οποίες αναβιώνουν με τρόπο αναπαραστατικό ένα πρωταρχικό μουσικό και, κατ' επέκταση, πολιτισμικό πλαίσιο.

⁷⁶ «*Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη*», σκηνή 16 (01:19:25 – 01:24:45).

⁷⁷ Σκηνές 7, 8, 24, 50.

Ωστόσο, η μελέτη της δραστηριότητάς του γύρω από την έννοια του φολκλόρ δεν εξαντλείται σε αυτούς τους δύο άξονες, αλλά επεκτείνεται και σε ένα πιο σύνθετο πεδίο το οποίο σχετίζεται με μια πιο διευρυμένη αντιμετώπιση του κινηματογραφικού υλικού. Κεντρική διαδικασία είναι η παραγωγή πολιτισμικών προτύπων και η σύνδεση της μουσικής με την πολιτιστική κληρονομιά και την καθημερινή ζωή δια μέσου του χορού και της συνεπακόλουθης καλλιτεχνικής του δυναμικής. Αμφότερες οι ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου μας παρέχουν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα τα οποία αντικατοπτρίζουν και συνοψίζουν έναν ολόκληρο ιδεολογικό προσανατολισμό γύρω από τα ζητήματα της οικειοποίησης του παραδοσιακού κόσμου αλλά και της εμπορευματοποίησης της Ελληνικότητας. Ξεκινώντας από την ταινία «*Μια Ιταλίδα απ την Κυψέλη*», αξιοσημείωτη είναι η συγκρότηση των τελευταίων σκηνών όπου ουσιαστικά πραγματοποιείται μια σταχυολογημένη απεικόνιση της Ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Μέσα από τη σκηνοθετική πλαισίωση της χορευτικής επιτέλεσης αναδεικνύονται μνημεία και χώροι αναφοράς ενώ αυτομάτως το οπτικοακουστικό αποτέλεσμα που επικοινωνείται στο κοινό ενδυναμώνεται ιδεολογικά. Εν συνεχεία, στην ταινία «*Η νεράιδα και το παλικάρι*», στη σκηνή 13, η διαμόρφωση της λυρικής ατμόσφαιρας και της εξιδανικευμένης γυναικείας φύσης συνδυάζεται με την κεντρική οπτική παρουσία του λαούτου. Με τον τρόπο αυτό το συγκεκριμένο μουσικό όργανο μετατρέπεται σε σύμβολο του παραδοσιακού κόσμου αντιπροσωπεύοντας, σε ιδεολογικό, πολιτισμικό και συνειδησιακό επίπεδο, την υποτιθέμενη αγνότητα και καθαρότητά του. Καταλήγοντας, στην ταινία «*Η ωραία του κουρέα*», η τελευταία σκηνή συνοψίζει με τον πιο γλαφυρό τρόπο την ατμόσφαιρα μιας τυπικής μεσοαστικής Αθηναϊκής γειτονιάς της εποχής. Μέσα από τη χρήση του πεντάσημου και του οχτάσημου ρυθμικού πλαισίου δίνεται μια διαφορετική αισθητική προοπτική στο γεγονός του γαμήλιου γλεντιού. Έτσι, η τόσο χαρακτηριστική αυτή συνθήκη, διαμεσολαβημένη από την εναλλακτική μουσική προσέγγιση του Μαμαγκάκη και την καλλιτεχνική αρτιότητα του χορού, αποκτά μια διαφορετική όψη, διατηρώντας ωστόσο τον ίδιο συμβολισμό.

Συνοψίζοντας, γίνεται φανερό ότι η διαχείριση και η προβολή του φολκλόρ μέσα από ένα καλλιτεχνικό μέσο αποτελεί μια διαδικασία ιδιαίτερα σύνθετη. Πίσω από τα σύμβολα που ενσαρκώνουν τον παραδοσιακό κόσμο κρύβονται ιδεολογικοί μηχανισμοί και πολιτισμικές πολιτικές με σαφείς στόχους αλλά και ταυτόχρονα προσωπικές αναπαραστατικές εκδοχές. Έτσι και το υλικό του Μαμαγκάκη αναπτύσσεται είτε παράλληλα είτε αντιστικτικά ως προς την πρωταρχική μορφή του

φολκλόρ, συμμετέχοντας σιωπηρά στη διαμόρφωση μιας επιμέρους κυρίαρχης ιδεολογίας η οποία, εξαιτίας της εμπορικότητάς της, κατευθύνει την πρόσληψη τόσο του φολκλόρ στοιχείου όσο και, γενικότερα, της Ελληνικής ταυτότητας από το κοινό⁷⁸.

⁷⁸ Hall S.(1980). *Encoding / Decoding*. Στο Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe & Paul Willis (επιμ.), *Culture, Media, Language*. Working Papers in Cultural Studies. London: Hutchinson. Σελ 128-138.

4.2 Κινηματογραφική μουσική Μαμαγκάκη & πρωτοπορία

Η έννοια της πρωτοπορίας χαρακτηρίζει κάθε προσπάθεια η οποία στοχεύει στο να παράξει ένα άυλο ή υλικό έργο το οποίο τοποθετείται τεχνολογικά μπροστά από την εποχή του. Στην περίπτωση της μουσικής πρωτοπορίας, τα πρώτα ίχνη εντοπίζονται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, συμπίπτοντας με τη ραγδαία εξέλιξη της τέχνης του κινηματογράφου. Παρουσιάζοντας, λοιπόν, μεγάλη μορφολογική συγγένεια με το πεδίο της ηλεκτροακουστικής μουσικής, η *avant garde*, όντας αντιπροσωπευτικό δείγμα μοντέρνας καλλιτεχνικής δημιουργίας⁷⁹, συμμετέχει σταδιακά στην κινηματογραφική παραγωγή με αφετηρία τη δεκαετία του 30'. Το ιδεολογικό πλαίσιο στο οποίο βασιζόταν αφορούσε την απελευθέρωση από τους περιορισμούς της ανθρώπινης επιτέλεσης και των συμβατικών μουσικών οργάνων με παράλληλη χρήση μέσων όπως ο θόρυβος και τα κρουστά. Αναπόφευκτα λοιπόν η συγκεκριμένη δραστηριότητα συνδέθηκε, μέσω των τεχνικών και των μέσων παραγωγής και με το κίνημα της *musique concrete*, αποτελώντας το μετεξελικτικό στάδιο των τάσεων και των αναζητήσεων των αρχών του 20^{ου} αιώνα⁸⁰. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι αποτελεί, συν τοις άλλοις, αντιπροσωπευτικό δείγμα της ύστερης μοντέρνας περιόδου.

Με γεωγραφικούς πυρήνες την Ευρώπη, την Ασία και την Αμερική, η *avant garde* χρησιμοποιεί έντονα τα στοιχεία του ηλεκτρονικού ήχου και της ατονικής μουσικής ως αντικατάσταση των φυσικών ήχων (φυσικά φαινόμενα, ήχοι του περιβάλλοντος) με απώτερο σκοπό τη δημιουργία συγκεκριμένης συναισθηματικής ατμόσφαιρας. Από συνθετικής άποψης, οι δύο βασικές μέθοδοι που χρησιμοποιούνται αντικατοπτρίζουν έντονα τη διαφοροποιημένη και ανατρεπτική διάθεσή της⁸¹. Αφενός, η μέθοδος του **ηχητικού μοντάζ** (*montage of sound*) αφορά την αποκοπή, το διαχωρισμό και την επαναδόμηση ανεξάρτητων μεταξύ τους ηχητικών εικόνων στα πλαίσια δόμησης μιας νέας ενορχηστρωτικής λογικής. Επιμέρους στοιχείο της διαδικασίας αυτής είναι και η χρήση των ηχοτοπίων (*soundscapes*) τα οποία ηχογραφούνται σε ελεγχόμενες συνθήκες (στούντιο), μιμούμενα τους φυσικούς,

⁷⁹ Schmidt M. L.(2010). *A popular Avant Garde: The paradoxical tradition of electronic and atonal sounds in Sci-fi music scoring*. Sounds of the future: Essays on music in science fiction film. USA: McFarland & company, inc. publishers. Σελ 27.

⁸⁰ James S. Richard.(1986). *Avant Garde sound on film techniques and their relationship to electro acoustic music*. The Musical Quarterly Vol 72, No 1. United Kingdom: Oxford University Press. Σελ 74-75.

⁸¹ Ο. π. Σελ 78-83.

πραγματικούς ήχους⁸². Επίσης, μια άλλη, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα τεχνική είναι εκείνη της **αντιστροφής** (sound reversal) όπου πραγματοποιείται πλήρης αντιστροφή του φιλμ με αποτέλεσμα να προκύπτει, με τη χρήση του ήδη υπάρχοντος υλικού, ένα καθ' όλα νέο αποτέλεσμα. Πρώτος και κύριος εκφραστής της τεχνικής ήταν ο Γάλλος Arthur Hoeree με την ταινία του *Rapt* το 1934. Η δεύτερη συνθετική μέθοδος, τιτλοφορούμενη ως **ηχητικές κινούμενες εικόνες** (sound animation) αφορά την εξ' ολοκλήρου, πρωτογενή επέμβαση στην περιοχή του φιλμ και τον, κατ' επέκταση, σχεδιασμό εκ του μηδενός της όποιας μουσικής ιδέας κατευθείαν πάνω στο αναπαραγωγικό μέσο. Με τον τρόπο αυτό προσέφερε στον συνθέτη πλήρη εξουσία αλλά και εν δυνάμει απεριόριστες δυνατότητες αποτύπωσης ιδεών. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της πρώτης σχετικής συνθετικής απόπειρας του Ρώσου Arseni M. Avraamon το 1930 στο Scientific Experimental Film Institute of Leningrad όπου συνέθεσε μουσική με τη χρήση γεωμετρικών σχημάτων. Η δυναμική της εν λόγω συνθετικής πρακτικής αποτυπώνεται και σε ανάλογες προσπάθειες που ακολούθησαν από τους Voïnon, Yankovsky και Nagy κατά τη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας.

Ο Μαμαγκάκης συναντά όλο αυτό το συνθετικό κίνημα στην περίοδο πλέον της ωρίμανσής του, τη δεκαετία του 1950 στο Μόναχο της Γερμανίας και συγκεκριμένα στα στούντιο της Siemens. Η επιρροή στο μετέπειτα έργο του και ιδιαίτερα στο κινηματογραφικό αποδείχθηκε ιδιαίτερα έντονη. Πρώτα απ' όλα, το πιο εμφανές και ταυτόχρονα δραστικό στοιχείο αφορά την εκτεταμένη χρήση των κρουστών, τόσο σε συμπαγή ενορχηστρωτικά σχήματα όσο και ως συμπληρωματικό εφέ τόσο στον εμπορικό όσο και στον μη εμπορικό κινηματογράφο. Επίσης, η χρήση ηλεκτρονικής μουσικής ως επιμέρους, αποσπασματική παρουσία σε ετερογενή, αισθητικά, περιβάλλοντα αλλά και η γενικότερη διαχείριση των αποσπασματικών κινηματογραφικών εφέ τα οποία εξυπηρετούσαν τη σκηνοθετική ροή αποτελούν στοιχεία της πρωτοποριακής λογικής του. Ακόμη, η ευρεία χρήση, στον μη εμπορικό κινηματογράφο, των ήχων του περιβάλλοντος (φυσικοί / μηχανικοί ήχοι) διαδραμάτισε ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση της ρηξικέλευθης αισθητικής του, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους της συνθετικής διαδικασίας από το «ασφαλές» και ελεγχόμενο

⁸² *Wochenende*_ Walter Ruttmann (1928).

*Deserter*_ Vsevolod I. Pudovkin (1933).

περιβάλλον του στούντιο στο εξωστρεφές και πολλαπλό πεδίο του φυσικού περιβάλλοντος.

Αν λοιπόν επιχειρούσαμε να συνοψίσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο Μαμαγκάκης ευθυγραμμίζεται ιδεολογικά και κατ' επέκταση πρακτικά με το κίνημα της *avant garde*, οπωσδήποτε θα σημειώναμε ότι προσπαθεί να συνθέτει με έναν τρόπο ανορθόδοξο. Αποσκοπώντας να εμπλουτίσει τις ιδέες του, απομακρύνεται σε πολλές περιπτώσεις από τη χρήση των συμβατικών ηχητικών μέσων, κάνοντας χρήση ηλεκτρονικών πηγών και ήχων του φυσικού περιβάλλοντος. Ωστόσο, αν και στα εν λόγω κινηματογραφικά του έργα δεν συναντούμε τις προαναφερθείσες δραστικές συνθετικές τεχνικές της δεκαετίας του 30' (*montage / animation*), εντούτοις αναγνωρίζουμε χαρακτηριστικά μουσικής κινηματογραφικής πρωτοπορίας μέσα από τα οποία εδραιώνεται ως *avant garde* καλλιτέχνης. Επιπλέον, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι μέσω της εμπορικής κινηματογραφικής του δραστηριότητας γεφυρώνεται κατά κάποιο τρόπο και η απόσταση ανάμεσα στον ελιτίστικο χαρακτήρα⁸³ της *avant garde* και τη δημοφιλία του κινηματογράφου. Προκύπτει έτσι ένα υβριδικό αισθητικό πλαίσιο, η λεγόμενη *popular avant garde*, η οποία συνιστά τον συγκερασμό των ποιητικών στοιχείων της πρωτοπορίας με το εκφραστικό πλαίσιο του δημοφιλούς οπτικού μέσου του κινηματογράφου.

⁸³ Scruton R.(2015). *Redeeming film music from the Avant Garde*. USA: Future Symphony Institute.

Επίσης, σε προσωπικό επίπεδο, ο Μαμαγκάκης είχε δεχθεί την κριτική συναδέλφων συνθετών για την εμπορική του κινηματογραφική δραστηριότητα. Βλέπε Χρυσοστόμου ό. π. σελ 250-251.

4.3 Κινηματογραφική μουσική Μαμαγκάκη στη μουσική κινηματογραφική παραγωγή της δεκαετίας του 60΄

Αποτελεί αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι η δεκαετία του 1960 αντιπροσωπεύει μια περίοδο αλλαγών, ανακατατάξεων αλλά και μεγάλων ανατροπών τόσο στο χώρο του κινηματογράφου όσο και γενικότερα στο εσωτερικό της Ελληνικής κοινωνίας. Όντας η χρονική στιγμή κατά την οποία οι πολιτικές συνέπειες του κοντινού παρελθόντος (κατοχή, εμφύλιος) δίνουν τη σκυτάλη στην οικονομική και βιομηχανική ανάπτυξη, συγκεντρώνει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που υποδηλώνουν μετάβαση σε μια άλλη εποχή. Η αξιοσημείωτη ανάπτυξη πολλών τομέων της οικονομίας (βιομηχανία, υποδομές, αστική ανάπτυξη) δημιούργησε ένα νέο αστικό βιωτικό μοντέλο το οποίο προσέλκυσε σταδιακά όλο και μεγαλύτερο αριθμό ανθρώπων με τη μορφή της εσωτερικής μετανάστευσης και της επακόλουθης αστικοποίησης. Η αναζήτηση, λοιπόν, μιας καλύτερης, πιο αυτάρκους ζωής, ενταγμένης σε ένα συνεχώς αναπτυσσόμενο, νέο περιβάλλον αποτέλεσε μια χαρακτηριστική εκδοχή της κοινωνικής πραγματικότητας της συγκεκριμένης περιόδου.

Εκτός όμως από το κοινωνικοπολιτικό επίπεδο, η δεκαετία του 60΄ αποτέλεσε ορόσημο και στην εξέλιξη του Ελληνικού κινηματογράφου. Η προαναφερθείσα οικονομική ανάπτυξη πυροδότησε μια πλειάδα κινηματογραφικών παραγωγών της οποίας το μέγεθος απεδείχθη πρωτοφανές για τα μέχρι τότε δεδομένα. Τα ισχυρά λαϊκά πρότυπα αλλά και η εύληπτη και οικεία θεματολογία που απηχούσε στις αναζητήσεις και τα ενδιαφέροντα της πλατιάς κοινωνικής βάσης, του προσέφεραν ευρεία απήχηση, μετατρέποντάς τον σε κυρίαρχο μέσο λαϊκής ψυχαγωγίας της εποχής⁸⁴. Με συνηθέστερο, επομένως, σκηνογραφικό πλαίσιο το αστικό περιβάλλον, αναπτύχθηκε μια εμπορική πραγματικότητα η οποία στυλιστικά ακολουθούσε το αμερικανικό κινηματογραφικό μοντέλο (*γραμμική αφήγηση – δημιουργία σταρ – αίσιο τέλος*)⁸⁵ έχοντας ως κεντρικό άξονα το κέρδος. Ωστόσο, όλη αυτή η ευημερούσα κατάσταση κατέληξε αργότερα σε συνολικό αδιέξοδο, καθώς η ακραιφνής κινηματογραφική υπερ-παραγωγή, η ολοένα αυξανόμενη τυποποίηση, η έλλειψη ενδιαφερόντων σεναρίων

⁸⁴ Βαλούκος ό. π. Σελ 27. Επίσης, για μια πιο συγκεκριμένη θεώρηση της έννοιας του λαϊκού βλ Sorlin P.(2004). *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, Ευρωπαϊκές κοινωνίες, 1939-1990*. Αθήνα: Νεφέλη. Σελ 141-143.

⁸⁵ Βαλούκος ό. π. Σελ 24.

αλλά και η μοιραία χαμηλή ζήτηση σε συνδυασμό με την παρείσφρηση εξωγενών παραγόντων στη διαδικασία παραγωγής, οδήγησαν σταδιακά σε παρακμή⁸⁶. Με άλλα λόγια, η μη δημιουργική επανάληψη αλλά και η ακραία εμπορευματοποίηση διαμόρφωσαν ένα φαύλο κύκλο παραγωγής με μοιραία, φθίνουσα πορεία.

Η ευρεία λαϊκή απήχηση όλης αυτής της δραστηριότητας μπορεί εν μέρει να ερμηνευτεί μέσα από το δομικό μοντέλο τους και πιο συγκεκριμένα από τον τρόπο με τον οποίο συμμετέχει σε αυτό η μουσική επένδυση. Συγκεκριμένα, παρατηρούμε ότι στη μεγαλύτερη μερίδα των εμπορικών ταινιών κεντρική θέση στην εξέλιξη του σεναρίου διαδραματίζουν τα τραγούδια- σήματα κατατεθέντα τα οποία πρώτα απ' όλα, αποτελούν την ακουστική ταυτότητά τους. Επίσης, αποτελούν τον πυρήνα της ευρύτερης μουσικής επένδυσης των ταινιών η οποία, ωστόσο, κατέχει, αναλογικά, μικρό ποσοστό συμμετοχής στο τελικό αποτέλεσμα⁸⁷. Χαρακτηριστικό στοιχείο των τραγουδιών αυτών αποτελεί ο ερμηνευτής ο οποίος είναι κάποιος γνωστός τραγουδιστής ή ηθοποιός της εποχής με αποτέλεσμα το κοινό να αναπτύσσει οικειότητα και συναισθηματική πρόσδεση με το προβαλλόμενο κινηματογραφικό προϊόν. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο εμπορικός κινηματογράφος αποτέλεσε το εναρκτήριο λάκτισμα τόσο για τραγούδια όσο και για ερμηνευτές οι οποίοι αργότερα διέγραψαν δημοφιλή πορεία στο πεδίο της δισκογραφίας. Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι ήδη από τη στιγμή της δημιουργίας του, το συγκεκριμένο είδος κινηματογραφικής παραγωγής παρουσίαζε ισχυρά εμπορικά στοιχεία τα οποία διέγραφαν μια πορεία πέρα από αυτό καθαυτό το περιβάλλον της τέχνης.

Παράλληλα με την άνθηση του Ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, την ίδια εποχή αναπτύχθηκε και ένα άλλο είδος κινηματογραφικής παραγωγής το οποίο εκφραζόταν μέσα από μια διαφορετική αισθητική. Όντας εμπορικά ασθενέστερος από τον δημοφιλή, ο εναλλακτικός κινηματογράφος χαρακτηριζόταν από έντονο ρεαλισμό και ενασχόληση με ιστορικά και κοινωνικά ζητήματα. Με σταθερό ιδεολογικό αίτημα τη μετάβαση σε μια θεματολογία ανθρωποκεντρική⁸⁸ η οποία θα ψηλαφούσε ζωτικής

⁸⁶ Σολδάτος ό. π. Σελ 132,137.

⁸⁷ Μυλωνάς Κ.(2001). *Η μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Κέδρος. Σελ 65-66,

⁸⁸ Η ρεαλιστική αποτύπωση της Ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας σε συνδυασμό με την αναζήτηση της ταυτότητας του νεότερου Ελληνισμού αποτέλεσε το αίτημα των νέων κινηματογραφιστών. Ιδεολογικός μοχλός σε όλη αυτή τη διαδικασία στάθηκε η ανάγκη αποστασιοποίησης από την δυτική επιρροή εξαιτίας του αρνητικού ιστορικού παρελθόντος. Βαλούκος ό. π. Σελ 31. Επίσης βλέπε σχετικά Γραμματάς ό. π. Σελ 190-207.

σημασίας όψεις της ανθρώπινης ζωής (ζωή, θάνατος, έρωτας, ελπίδα κτλ), οι συγκεκριμένες κινηματογραφικές παραγωγές ακολούθησαν μια διαφορετική ποιητική διαδικασία. Απεικονίζουν με τρόπο αδιαμεσολάβητο και αυθόρμητο τα θέματά τους, πέρα από πρωταγωνιστικούς ρόλους και με το φυσικό περιβάλλον να διαδραματίζει ενεργό ρόλο στην αφήγηση. Καλλιεργούσαν, με άλλα λόγια, μια προσωπική αισθητική, έντονα αλληγορική, η οποία λειτουργούσε σε μεγάλο βαθμό μέσα από έμμεσες, συνδηλωτικές εικόνες⁸⁹.

Μια παρόμοια, διαφοροποιημένη και ρηζικέλευθη, αναλογικά με την κυρίαρχη τάση της εποχής, πορεία ακολούθησε και η μουσική επένδυση των ταινιών αυτών. Εγκαταλείποντας την κλισέ λογική του κυρίαρχου τραγουδιού (σουζέ), η δομή και η ενορχηστρωτική λογική στράφηκε προς μια πιο αφαιρετική διαχείριση. Σημαντικός απεδείχθη ο ρόλος του φυσικού περιβάλλοντος, οι ήχοι του οποίου χρησιμοποιούνταν έντονα, ενώ, επίσης, εκτεταμένη ήταν και η χρήση των κρουστών μουσικών οργάνων τα οποία εκτός από τον χαρακτηριστικό τόνο που προσέδιδαν στο οπτικό υλικό, διαδραμάτιζαν και σημαντικό σκηνοθετικό ρόλο. Διαμορφώθηκε, λοιπόν, με τον τρόπο αυτό, μια αισθητική η οποία δεν βασιζόταν σε έναν κεντρικό μελωδικό πυρήνα, αλλά αντιθέτως εξελισσόταν με βάση τις ανάγκες της κάθε σκηνής, αναπτύσσοντας μια διεισδυτική σχέση με το δραματουργικό σκέλος.

Μέσα σε αυτή την πλουραλιστική ατμόσφαιρα εντοπίζουμε τη δραστηριότητα του Μαμαγκάκη η οποία εξελίσσεται σε αμφότερα τα στυλιστικά και θεματολογικά πεδία. Αφενός καταπιάνεται με την ιδιαίτερη μουσική επένδυση των ταινιών του εναλλακτικού κινηματογράφου συμμετέχοντας ενεργά στη νέα, για την εποχή, προσέγγιση της κινηματογραφικής δημιουργίας. Χρησιμοποιώντας στοιχεία και τεχνικές της μουσικής πρωτοπορίας (ηχοτοπία, μινιμαλιστική προσέγγιση, κατασκευασμένοι φυσικοί ήχοι) γεφυρώνει φυσικό και τεχνητό ήχο σε ένα μεταδιηγητικό μελωδικό μοντέλο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του: *«Εμένα, λοιπόν, αν με ρωτήσει κανείς τι έχω κάνει στα φιλμ, θα πω ότι πρόκειται για μια απομυθοποιημένη μουσική επένδυση που παράλληλα ακουγόταν πέρα από τις ταινίες, έχοντας και μια αυτονομία»*⁹⁰. Αφετέρου διαγράφει μια παράλληλη

⁸⁹ Για παράδειγμα στην ταινία *«Ανοιχτή Επιστολή»*, στην τελευταία σκηνή, τα νυχτερινά μαθήματα γλώσσας στην τάξη των υπερηλίκων δηλώνει άμεσα την προσπάθεια αντιμετώπισης του αναλφαριθμητισμού αλλά πολύ περισσότερο, έμμεσα, την ελπίδα για απομάκρυνση από τη μίζερη ζωή της ανεργίας και της φτώχειας.

⁹⁰ Χρυσοστόμου ό. π. Σελ 242.

πορεία στους κόλπους του εμπορικού κινηματογράφου, κίνηση για την οποία θα επικριθεί από τους αβανγκαρντιστές συναδέλφους του. Συνεργαζόμενος, λοιπόν, με την κορυφαία εταιρία παραγωγής της εποχής, τη Finos Films, συνθέτει λαϊκές, ως επί το πλείστον, μουσικές και τραγούδια τα οποία στο πέρασμα των χρόνων θα εντυπωθούν έντονα στη συλλογική μνήμη. Ακολουθώντας την πεπατημένη των γνωστών συνθετικών φορμών (ζεϊμπέκικο, χασάπικο κτλ), τις εμπλουτίζει με ιδιαίτερα οργανολογικά και ενορχηστρωτικά στοιχεία. Με τον τρόπο αυτό οικοδομεί μια μοναδική αισθητική η οποία, εκπληρώνοντας τον σκηνοθετικό αλλά πολύ περισσότερο τον εμπορικό της στόχο, ισορροπεί δημιουργικά ανάμεσα στη λαϊκή (αστική και υπαίθρια) και στη λόγια δυτική μουσική.

Είναι ωστόσο γεγονός ότι παρά την πολυσχιδή αυτή δραστηριότητά του, ο Μαμαγκάκης αναπτύσσει μια σχετικά ιδιότυπη σχέση με το περιβάλλον του εμπορικού κινηματογράφου. Αντιμετωπίζοντάς τον περισσότερο ως μια βιοποριστική διέξοδο η οποία, όπως σημειώνει και ο ίδιος: «... δεν αποτελεί μια πρόταση για την έβδομη τέχνη γενικότερα», συνθέτει τη μουσική του με βάση δύο άξονες: την έννοια της τέχνης αλλά και την πολύ σημαντική, κατά την άποψή του, παράμετρο του κοινού το οποίο υποστηρίζει διαχρονικά το εν λόγω υλικό. Παρά, λοιπόν, την προσήλωσή του στο δημιουργικό κομμάτι, δεν λησμονεί στο ελάχιστο τη βασικότερη προϋπόθεση επιβίωσης και διατήρησης των οπτικοακουστικών προϊόντων: την ευρεία λαϊκή αποδοχή και τη συνεπακόλουθη εμπορική επιτυχία⁹¹.

Συνοψίζοντας λοιπόν, ο Μαμαγκάκης αναπτύσσει μια δισδιάστατη, πληθωρική μουσική κινηματογραφική συμπεριφορά. Αφενός καταπιάνεται έντονα με τις ιδιαίτερες τεχνικές του εναλλακτικού κινηματογράφου οι οποίες απηχούν και στις ευρύτερες δημιουργικές του αναζητήσεις. Αφετέρου συμμετέχει ενεργά σε γνωστές εμπορικές επιτυχίες συνδυάζοντας παραδοσιακές μουσικές φόρμες με καινοτόμα οργανολογικά και ενορχηστρωτικά στοιχεία. Μέσα σε όλη αυτή τη δραστηριότητα το πιο σημαντικό που τον χαρακτηρίζει είναι η ιδεολογική προσέγγιση των δύο αποκλινόντων, μεταξύ τους, καλλιτεχνικών πεδίων. Χωρίς αποκλεισμούς και ποιοτικές κατατάξεις, προσδίδει σε καθένα από αυτά τον μοναδικό του σκοπό και την ιδιαίτερή του σημασία. Αξιοσημείωτη δε είναι και η αναφορά του στην πρακτική διάσταση της παραγωγικής διαδικασίας, δηλαδή στην παρουσία και τη στήριξη των ταινιών από το κοινό το οποίο και ανάγει σε κύριο ρυθμιστή της εμπορικής τους πορείας.

⁹¹ Ο. π. Σελ 240-251.

Συμπεράσματα

Οδεύοντας προς την ολοκλήρωση της μελέτης μας, οφείλουμε, ως μια πρώτη διαπίστωση, να σημειώσουμε ότι ο Νίκος Μαμαγκάκης αποτελεί μια πληθωρική συνθετική φυσιογνωμία η οποία ποτέ δεν εφησύχασε και δεν αρκέστηκε στη χρήση των παραδεδομένων αρχετύπων. Παρά το γεγονός ότι καθ' όλη τη διάρκεια της πεντηκονταετούς και πλέον πορείας του διατήρησε ένα σχετικά εσωστρεφές κοινωνικό προφίλ, η δραστηριότητά του και η ιδιαίτερη αισθητική που την περιβάλλει αποτυπώθηκαν ανεξίτηλα στη συλλογική μνήμη, αντιπροσωπεύοντας ένα σημαντικό κομμάτι της Νεοελληνικής κουλτούρας, τόσο εντός όσο και εκτός του κινηματογραφικού χώρου.

Αντιμετωπίζοντας, εν συνεχεία, πιο συστηματικά το κινηματογραφικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα εργασία, παρατηρούμε ότι προκύπτουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα, ανάλογα με τη σκοπιά από την οποία ειδώθηκε. Έτσι, σε ένα πρώτο επίπεδο, η καθαρά μουσικολογική διαχείριση του Μαμαγκάκη συνοψίζεται σε δύο βασικούς άξονες. Αναφορικά με τον πρώτο άξονα, ο Μαμαγκάκης ακολουθεί πιστά τη μέθοδο της αποδόμησης η οποία αντικατοπτρίζεται, ως επί το πλείστον, στο ενορχηστρωτικό πεδίο μέσα από τη δημιουργία νέων μοντέλων τα οποία εμπεριέχουν ρηξικέλευθα και ταυτόχρονα ανορθόδοξα στοιχεία. Διαμορφώνεται με τον τρόπο αυτό το κατάλληλο περιβάλλον για την εφαρμογή του δεύτερου άξονα της συγκεκριμένης δραστηριότητάς του ο οποίος αφορά την επαναδιατύπωση των αρχετύπων οργανολογικών και ενορχηστρωτικών κωδίκων. Με άλλα λόγια, στο στάδιο αυτό προτάσσεται εκ νέου μια διαφορετική εκδοχή των πρώτων υλών της συνθετικής διαδικασίας η οποία συντελεί στη δημιουργία μιας νέας, διαφοροποιημένης αισθητικής πρότασης. Κύριο χαρακτηριστικό της πρότασης αυτής είναι το στοιχείο του υβριδισμού το οποίο χαρακτηρίζει τον Μαμαγκάκη σε όλο το εύρος της δραστηριότητάς του. Στα πλαίσιά του πραγματοποιείται ο συγκερασμός τριών αισθητικών κόσμων, φαινομενικά ασύνδετων μεταξύ τους: της παραδοσιακής μουσικής (αστικής και υπαίθριας), της λόγιας δυτικής μουσικής αλλά και της ηλεκτρονικής μουσικής. Ο συνδυασμός αυτός εκ του αποτελέσματος δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός καθώς αμφότερα τα πεδία αυτά συνοψίζουν, εν ολίγοις, τις καταβολές αλλά και την ευρύτερη διαδρομή του Μαμαγκάκη στο χώρο της μουσικής.

Συνεχίζοντας στη μουσική κινηματογραφική διάσταση του εν λόγω υλικού, το στοιχείο που υπερισχύει είναι αυτό του αναμενόμενου καθώς οι μουσικές επενδύσεις

κινούνται, από δομικής άποψης, σε κοινότυπες φόρμες χωρίς εκπλήξεις ή διαφοροποιητικές προσθαφαιρέσεις. Ωστόσο, ακόμα και εντός αυτού του πλαισίου ο Μαμαγκάκης συνεχίζει να δημιουργεί και να διαμορφώνει την προσωπική του αισθητική. Το βασικότερο εργαλείο που χρησιμοποιεί για να το επιτύχει αυτό είναι τα κινηματογραφικά κλισέ τα οποία κατ' ουσία αποκρυσταλλώνουν τον πυρήνα της συνθετικής του ταυτότητας, επανεκθέτοντάς τη συστηματικά και εδραιώνοντας, με τον τρόπο αυτό, την κινηματογραφική του παρουσία. Επίσης, ιδιαίτερη σημασία κατέχουν οι μεταδιηγητικές μουσικές του οι οποίες αποτελούν μια τρόπον τινά γέφυρα ανάμεσα στον κινηματογραφικό και το ευρύτερο συνθετικό του έργο καθώς δια μέσου αυτών προβάλλονται, μέσα στο όρια της εκάστοτε ταινίας, όψεις της συνολικής συνθετικής φυσιογνωμίας του Μαμαγκάκη.

Η φυσιογνωμία αυτή μετατρέπεται σε όχημα ιδεολογικών αποτυπώσεων στο τρίτο και τελευταίο επίπεδο της πολιτισμικής ανάλυσης του κινηματογραφικού υλικού όπου ο Μαμαγκάκης αντιμετωπίζεται, ως καλλιτεχνική παρουσία, σε συνάρτηση με θεμελιώδεις επιστημονικές έννοιες (φολκλόρ, πρωτοπορία) αλλά και ως ψηφίδα ενός πολυδιάστατου καλλιτεχνικού μωσαϊκού το οποίο αντιπροσωπεύει μια ολόκληρη περίοδο της Ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Όντας ένας καθ' ομολογία πολυσχιδής συνθέτης, αναπτύσσει μια διφυή σχέση με την έννοια του φολκλόρ και των αναπαραστατικών μεθόδων του. Άλλοτε διατηρεί αυτούσια την εικόνα του και άλλοτε τη θέτει υπό επεξεργασία με απώτερο σκοπό την επίτευξη ενός νέου, σύνθετου αισθητικού αποτυπώματος το οποίο διατηρεί σε συνεχή διάλογο το λόγο με το λαϊκό στοιχείο. Διαμορφώνει επομένως, με τον τρόπο αυτό, ένα συνεχές διαλογικό πεδίο το οποίο συνοψίζεται υπό τον όρο *popular avant garde* και το οποίο, χρησιμοποιώντας χαρακτηριστικά στοιχεία της μουσικής πρωτοπορίας (ηλεκτρονικός ήχος, κρουστά), αναπτύσσει παράλληλα ένα λαϊκότροπο χαρακτήρα ο οποίος ανταποκρίνεται στις ανάγκες της ευρείας απήχησης των (εμπορικών) ταινιών. Το πιο σημαντικό, όμως, στοιχείο που πρέπει, στο σημείο αυτό, να αναφέρουμε είναι η στάση που διατηρεί ο Μαμαγκάκης απέναντι στην ποιοτική διάσταση και κατ' επέκταση στην καλλιτεχνική αξία των ταινιών. Χωρίς αξιολογικές προκαταλήψεις και αισθητικούς αποκλεισμούς αντιμετωπίζει αμφοτέρωτα τα υλικά του εμπορικού και του μη εμπορικού κινηματογράφου με την ίδια συνέπεια και την ίδια δημιουργική διάθεση. Το γεγονός ότι αντιμετώπιζε, όπως ο ίδιος είχε δηλώσει, τον εμπορικό κινηματογράφο ως μια, επί το πλείστον, βιοποριστική διέξοδο, δεν αναιρεί, εν τέλει, στο ελάχιστο τον ρηξικέλευθο χαρακτήρα και τους καινοτόμους συγκερασμούς που εντοπίζονται στο εν λόγω υλικό.

Αυτό είναι άλλωστε και ένα από τα χαρακτηριστικά που στοιχειοθετούν την ιδιαίτερη συνθετική του φυσιογνωμία στο μουσικό κινηματογραφικό γίγνεσθαι της δεκαετίας του 60'.

Με βάση αυτή την απροκατάληπτη στάση απέναντι στη μουσική ο Μαμαγκάκης κατάφερε να οικοδομήσει ένα χαρακτηριστικό στυλ το οποίο του προσέφερε μια θέση ανάμεσα στους πιο δημιουργικούς και αξιομνημόνευτους κινηματογραφικούς συνθέτες του ΠΕΚ αλλά και των πρόδρομων ταινιών του ΝΕΚ. Όντας ένας συνθέτης με ισχυρές μουσικές καταβολές, δεν έπαυσε ποτέ να συνδυάζει την ακαδημαϊκή γνώση με το παραδοσιακό στοιχείο αλλά και την πρωτοποριακή, για την εποχή του, ηλεκτρονική μουσική. Ακολουθώντας το μοντέλο *αποδόμηση – επαναδιατύπωση – πρόταση*, αναζητούσε κάθε φορά νέες μορφές έκφρασης μέσα από τον πειραματισμό και την αλληλεπίδραση των αισθητικών τάσεων. Αν, λοιπόν, επιχειρούσαμε να συμπυκνώσουμε τα πορίσματά μας και να σχηματίσουμε μια συνολική εικόνα για το κινηματογραφικό ποίον του συνθέτη Νίκου Μαμαγκάκη, θα λέγαμε ότι είναι ένας αειθαλής και ακάματος ερευνητής ο οποίος, ισορροπώντας ανάμεσα σε ελιτισμό και εμπορικότητα, στέκεται με ακεραιότητα απέναντι στη συνθετική διαδικασία, ακολουθώντας μια ξεκάθαρη ιδεολογική πορεία. Αντιμετωπίζει κάθε έργο ξεχωριστά, χωρίς στυλιστικές προϋποθέσεις και ανώφελες ποιοτικές κατηγοριοποιήσεις. Μετατοπίζει, έτσι, το βάρος της παραγωγικής διαδικασίας στον ιδιαίτερο χαρακτήρα κάθε έργου αλλά και στην προσδοκώμενη, κάθε φορά, σχέση του με το κοινό.

Βιβλιογραφία

Ελληνική

Βαλούκος Σ.(2011). *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981): ιστορία και πολιτική*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Γραμματάς Θ.(2002). *Το Ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα: Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*. Α τόμος. Αθήνα: Εξάντας.

Θεοδωράκης Μ.(1972). *Μουσική για τις μάζες*. Αθήνα: Ολκός.

Θεοδοσίου Ν.(2000). *Στα παλιά σινεμά: Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα*. Αθήνα: Finatec Α. Ε.

Κάβουρας Π (επιμ.).(2010). *Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος.

Κουάνης Π.(2001). *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα*. Αθήνα: Finatec-Media.

Κουτούζος Σ.(2016). *Λόγιοι Έλληνες συνθέτες και λαϊκή μουσική παράδοση: Το “Κέντρο Διερχομένων” του Νίκου Μαμαγκάκη*. Πτυχιακή Εργασία. Άρτα: ΤΛΠΜ.

Μητροπούλου Α.(1980). *Ο Ελληνικός κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Μυλωνάς Κ.(2001). *Η μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Κέδρος.

Νταλχάους Κ.(2000). *Αισθητική της μουσικής*. Αθήνα: Στάχυ.

Πουλάκης Ν.(2015). *Μουσικολογία & Κινηματογράφος: Κριτικές προσεγγίσεις στη μουσική των σύγχρονων Ελληνικών ταινιών*. Αθήνα: Edition Orpheus.

Σολδάτος Γ.(2010). *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου Α' τόμος*. Αθήνα : Αιγόκερως.

Χρυσοστόμου Π.(2008). *Νίκος Μαμαγκάκης: Μουσική ακούω, ζωή καταλαβαίνω*. Αθήνα: Άγκυρα.

Faroghi S. (2005). *Κουλτούρα και καθημερινή ζωή στην Οθωμανική Αυτοκρατορία*. Αθήνα: Εξάντας.

Sorlin P.(2004). *Ευρωπαϊκός κινηματογράφος, Ευρωπαϊκές κοινωνίες, 1939-1990*. Αθήνα: Νεφέλη.

Ξενόγλωσση

Balazs B.(1972). *Theory of the film: Character and growth pf a new art*. Trans. Edith Bone. New York: Arno Press.

Beeman W.(1981). *The use of music in popular film: East and West*. Society for Visual Anthropology.

Best S. & Kellner D.(1997). *The Postmodern Turn*. New York: Guilford Press.

Caton S.(1999). «*Lawrence of Arabia*»: *A film's anthropology*. Berklee, Los Angeles & London: Univeristy of California Press.

Chion M.(1994). *Audio vision: Sound on screen*. USA: Columbia University Press.

Eisler H & Adorno T.(1947). *Composing for the films*. New York: Oxford University Press.

Forte A.(2001). *Listening to Classic American Popular Songs*. New Haven: Yale University Press.

Friedberg A.(1994). *Window shopping: cinema and the postmodern*. USA: Berkley, University of California Press.

Genette G.(1969). *D' un recit baroque*. in *Figures*, vol II. Paris: Seuil.

Gorbman C.(1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. USA: Indiana University Press.

Hall S.(1980). *Encoding / Decoding*. Στο *Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe & Paul Willis (επιμ.), Culture, Media, Language*. Working Papers in Cultural Studies. London: Hutchinson.

James S. Richard.(1986). *Avant Garde sound on film techniques and their relationship to electro acoustic music*. The Musical Quarterly Vol 72, No 1. United Kingdom: Oxford University Press.

Kalinak K.(2010). *Film music: a very short introduction*. Oxford University Press.

(1992). *Settling the score*. London: The University of Wisconsin Press.

Kassabian A.(2001). *Hearing Film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York & London: Routledge.

Lipscomb S. & Tolchinsky D.(2005). *The role of music communication in cinema*. στο Mieli D. , McDonald R. & Hargreaves D. (επιμ). *Musical Communication*. New York: Oxford University Press.

Morricone E. & Miceli S (translated by Gillian B Anderson).(2013). *Composing for the cinema: the theory and praxis of music in film*. United Kingdom: Scarecrow Press.

Nowell-Smith J.(1996). *The Oxford history of world cinema*. New York: Oxford University Press.

Poulakis N.(2008). *The post in the modern: Greek Film Music and the work of Nikos Mamangakis*. Muzikologija.

Schmidt M. L.(2010). *A popular Avant Garde: The paradoxical tradition of electronic and atonal sounds in Sci-fi music scoring*. Sounds of the future: Essays on music in science fiction film. USA: McFarland & company, inc. publishers.

Scruton R.(2015). *Redeeming film music from the Avant Garde*. USA: Future Symphony Institute.

Selves G.(1924). *The seven lively arts*. New York: Harper & Brothers.

Smith J.(1998).*The sounds of commerce:Marketing popular film music*. New York: Columbia University Press.

Stam R.(2000). *Film theory: an introduction*. USA: Blackwell Publishers Inc.

Stanley S.(2001). *The new Grove dictionary for music and musicians*. New York: Oxford University Press.

Sutton A. (2010). *Gamelan encounters with western music in Indonesia: Hybridity / Hybridism*. Journal of popular music studies. Wiley online library.

Volosinov V.N.(1976). *Marxism and the philosophy of language*. Trans. Ladislav Matejka & I.R. Titunik. USA: Harvard University Press.

Περιοδικά

Αγγελόπουλος Θ.(1969). *Πορεία προς το αβέβαιο μέλλον*. Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος. Τεύχος 3.

Μπακογιαννόπουλος Γ.(1980). Περιοδικό Φιλμ. Τεύχος 21.

Λαμπρινός Φ.(1975). «*Η κρατική πολιτική στον Κινηματογράφο*». Περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος '74. Αθήνα: Ολκός. Τεύχος 1.

Πορφύρης Κ.(1961). *Η λογοκρισία στον κινηματογράφο*. Περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης. Αθήνα: Επιθεώρηση Τέχνης. Τεύχος 83.

Ηλεκτρονικές Πηγές

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/hybrid>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Παράρτημα Ι : Φιλμογραφία

Παλαιός Ελληνικός Κινηματογράφος

1968_ "ΜΙΑ ΙΤΑΛΙΔΑ ΑΠ ΤΗΝ ΚΥΨΕΛΗ"

Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

1968_ "ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΤΟΥ ΜΙΣΟΥΣ"

Σκηνοθεσία: Νίκος Φώσκολος

1968_ "Η ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ ΚΑΙ Ο ΑΛΗΤΗΣ"

Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

1968_ «ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΧΩΡΑΦΑ»

Σκηνοθεσία: Κώστας Ασημακόπουλος

1969_ "Η ΩΡΑΙΑ ΤΟΥ ΚΟΥΡΕΑ"

Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

1969_ "Η ΔΑΣΚΑΛΑ ΜΕ ΤΑ ΞΑΝΘΑ ΜΑΛΛΙΑ"

Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

1969_ "Η ΝΕΡΑΪΔΑ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΛΙΚΑΡΙ"

Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

Εναλλακτικός Κινηματογράφος

1964_ «ΜΟΝΕΜΒΑΣΙΑ»

Σκηνοθεσία: Γιώργος Σαρρής

1965_ «ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΑΙ ΘΕΟΙ» (Μικρού Μήκους)

Σκηνοθεσία: Ροβήρος Μανθούλης

1966_ «ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ»

Σκηνοθεσία: Ροβήρος Μανθούλης

1966_ «ΕΚΔΡΟΜΗ»

Σκηνοθεσία: Τάκης Κανελλόπουλος

1966_ «ΟΙ ΕΝΟΧΟΙ»

Σκηνοθεσία: Κώστας Ασημακόπουλος

1967_ «ΕΡΩΤΑΣ ΣΤΗΝ ΚΑΥΤΗ ΑΜΜΟ»

Σκηνοθεσία: Στέλιος Ζωγραφάκης

1967_ «ΨΩΜΙ ΓΙΑ ΕΝΑ ΔΡΑΠΕΤΗ»

Σκηνοθεσία: Κώστας Ασημακόπουλος

1967_ «ΣΙΛΟΥΕΤΕΣ»

Σκηνοθεσία: Κωστής Ζώης

1967_ «ΑΝΟΙΧΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ»

Σκηνοθεσία: Γιώργος Σταμπουλόπουλος

1968_ «ΤΟ ΚΑΝΟΝΙ ΚΑΙ Τ' ΑΗΔΟΝΙ»

Σκηνοθεσία: Γιώργος & Ιάκωβος Καμπανέλλης

1968_ «ΠΑΡΕΝΘΕΣΗ»

Σκηνοθεσία: Τάκης Κανελλόπουλος

1968_ «ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΗΝ ΑΓΧΟΝΗ»

Σκηνοθεσία: Κώστας Ασημακόπουλος

1969_ «Η ΔΙΚΗ ΕΝΟΣ ΑΘΩΟΥ»

Σκηνοθεσία: Κώστας Ασημακόπουλος

Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος

1971_ «ΒΙΛΛΑ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ» (*Μικρού Μήκους*)

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Τσακμάς

1973_ «Ο ΑΠΟΣΤΑΤΗΣ»

Σκηνοθεσία: Φαίδων Γεωργίτσης

1978_ «ΗΛΙΟΣ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ»

Σκηνοθεσία: Ντίνος Δημόπουλος

1979_ «ΙΔΟΥ Η ΜΗΛΟΣ»

Σκηνοθεσία: Νίκος Περάκης

1982_ «ΤΟ ΦΡΑΓΜΑ»

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Μακρής

1982_ «ΑΡΠΑ ΚΟΛΛΑ»

Σκηνοθεσία: Νίκος Περάκης

1984_ «ΛΟΥΦΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ»

Σκηνοθεσία: Νίκος Περάκης

1985_ «BORDELLO»

Σκηνοθεσία: Νίκος Κούνδουρος

1991_ «ΦΑΝΟΥΡΟΠΙΤΑ»

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Γιατζουζάκης

1996_ «ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ»

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Γιατζουζάκης

1996_ «ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ» (*Μικρού Μήκους*)

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ξένος

1997_ «ΠΡΟΣΤΑΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ»

Σκηνοθεσία: Νίκος Περάκης

1999_ «ΘΗΛΥΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ»

Σκηνοθεσία: Νίκος Περάκης

2001_ «ΝΑΝΟΥΡΙΣΜΑ» (Μικρού Μήκους)

Σκηνοθεσία: Βαγγέλης Καλαμπάκας

2002_ «LILLY'S STORY»

Σκηνοθεσία: Ροβήρος Μανθούλης

Παράρτημα II: Πίνακες Μουσικολογικής Ανάλυσης

Μια Ιταλίδα στην Κυψέλη

Χρόνος	Κωδικός Σκηνής	Οργανολόγιο	Ενορχήστρωση	Ρυθμική Συγκρότηση	Ύφος	Δομή
0:00:00	Τίτλοι έναρξης	Μπουζούκι Κοντραμπάσο Χάλκινα πνευστά (μπάσα) Μεταλλόφωνο Φλάουτο Ταμπούρο & ιδιόφωνα Μαντολίνο Τοξωτά έγχορδα Πνευστά	i) Κυριαρχία μπάσου ως συνοδεία ii) Όλα τα σολιστικά όργανα επιτελούν και συνοδευτικό ρόλο iii) Μπουζούκι, μαντολίνο και φλάουτο ως σολιστικά iv) Έντονη η παρουσία των πνευστών ως ηχητική πλαισίωση	i) Δίσημος ii) Δίσημος με αίσθηση τρίσημου λόγω φρασεολογίας iii) Ίδιο τέμπο παντού iv) Έντονη άρση στο πρώτο θέμα	i) Ο συνδυασμός μπουζουκιού & φλάουτου δημιουργούν ένα εναλλακτικό αισθητικό αποτέλεσμα. ii) Η φρασεολογία των πνευστών προσδίδει μια έντονη δραματικότητα iii) Το δεύτερο θέμα χρησιμοποιείται για να παραπέμψει στο Ιταλικό στοιχείο	Θέμα Α1 (2) – Θέμα Α1 παραλλαγή - Θέμα Α2 - Μισό Ρεφρέν - Θέμα Β1 – Ρεφρέν – Θέμα Β2 – Θέμα Β3 – Θέμα Β4 (2) – Ρεφρέν – Θέμα Β1 - Ρεφρέν
0:01:51	Σκηνή 1η	Μπουζούκι Κοντραμπάσο Ταμπούρο Φλάουτο	Σύντομα μελωδικά περάσματα από το φλάουτο	i) Δίσημος, γρήγορο τέμπο ii) Χαρακτηριστικά χτυπήματα του ταμπούρου στην άρση, τονίζοντας τη μελωδική πορεία του μπουζουκιού		Θέμα & παραλλαγή
0:03:04	Σκηνή 2η	Μπουζούκι Κόντραμπασο Ταμπούρο Φλάουτο Σφύριγμα	Μελωδικά περάσματα του μπουζουκιού στα φρασεολογικά κενά του εννιάσημου	Έντονη αίσθηση του εννιάσημου (στακάτη απόδοση)	Η στακάτη ρυθμική συγκρότηση διαμορφώνει ένα γνώριμο λαϊκό άκουσμα	Θέμα
0:06:19	Σκηνή 3η					
0:11:37	Σκηνή 4η					Ηχητικό εφέ (κρουστά & μεταλλόφωνο)
0:17:34	Σκηνή 5η					
0:20:46	Σκηνή 6η					Θέμα (ρεφρέν εισαγωγής / light motif)
0:22:44	Σκηνή 7η					
0:25:16	Σκηνή 8η					
0:26:51	Σκηνή 9η					Ηχητικό εφέ (μεταλλόφωνο & κρουστά) με ρυθμό και δομή

Χρόνος	Κωδικός Σκηνής	Οργανολόγιο	Ενορχήστρωση	Ρυθμική Συγκρότηση	Ύψος	Δομή
0:34:32	Σκηνή 10η	Μπουζούκι Μπάσο Τσέλο συνοδεία Μπουζούκι Μπάσο Πιάνο Τύμπανα	Στο πρώτο μέρος διακριτική συνοδεία από το τσέλο στη φωνή και ευρύτερη παρουσία του μπουζουκιού στις καταλήξεις της φωνής με συγχορδία. Στο δεύτερο μέρος όπου συναντάται ο εναλλακτικός, μοντέρνος δίσκος, παρά τον χαρακτήρα του παρατηρούμε ότι το μπουζούκι είναι και πάλι κυρίαρχο φανερώνοντας τη λαϊκότερη ροπή του τραγουδιού. Επίσης οι μελωδικές αλυσίδες του πιανού προσδίδουν μια σχετική ρυθμική ρευστότητα.	Στο πρώτο μέρος χασάπικο απλό και εντελώς αφαιρετικό. Στο δεύτερο μέρος δίσκος με πιο μοντέρνα προσέγγιση και έντονο τονισμό από το κοντραμπάσο και το πιάνο στην άρση.	Ενώ στο πρώτο μέρος η ρυθμική αφαιρετικότητα και το μπουζούκι διαμορφώνουν λαϊκό άκουσμα, στο δεύτερο μέρος η ρυθμική εναλλαγή δημιουργεί ένα καθ' όλα διαφορετικό αισθητικό περιβάλλον	ΤΡΑΓΟΥΔΙ Εισαγωγή - Couplet - Refren (2)
0:41:31	Σκηνή 11η	Χάλκινα Πνευστά Τύμπανα Μπάσο Ηλεκτρική Κιθάρα Πιάνο	Τυπική ενορχήστρωση με έντονη την παρουσία του μπάσου και κυρίαρχα τα χάλκινα πνευστά.	Τονισμοί των πλήκτρων στην άρση		Μοντέρνα οργανική σύνθεση
0:42:47	Σκηνή 12η					Θέμα Α1 εισαγωγής με παραλλαγή σε τέμπο και οργανολόγιο
0:48:49	Σκηνή 13η	Μπουζούκι Πιάνο Κρουστά Μπάσο Κιθάρα	Τυπική λαϊκή ενορχήστρωση με ισχυρή ρυθμική επένδυση και καθ' ολοκληρία ανάδειξη του μπουζουκιού	Ζεϊμπέκικο με ιδιαίτερα στακάτη απόδοση	Όλα τα μελωδικά στοιχεία συγκροτούν μια ξεκάθαρη λαϊκή ταυτότητα η οποία συμπληρώνει την εικόνα του δασκάλου	Λαϊκή οργανική σύνθεση
0:57:07	Σκηνή 14η					

Χρόνος	Κωδικός Σκηνής	Οργανολόγιο	Ενορχήστρωση	Ρυθμική Συγκρότηση	Ύψος	Δομή
1:02:37	Σκηνή 15η	Πιάνο Τύμπανα Σαξόφωνο Κοντραμπάσο	Μελωδικές φράσεις από πνευστά με κυρίαρχο το σαξόφωνο	4σημος jazz		Αυτοτελής σύνθεση με jazz χαρακτήρα
1:19:25	Σκηνή 16η	Μπουζούκι Μπάσο Τύμπανα	Η αναλυτικότητα του hi hat στο κουπλέ μεταβάλλει τον χαρακτήρα του χασάπικου.	ι) Τονισμός μπάσου στην άρση στον στοίχο ii) Δύο μπότες στο στοίχο (εναλλακτική προσέγγιση)	Ο τονισμός του μπάσου αλλά και η ρυθμική διαχείριση του κουπλέ φανερώουν έναν εναλλακτικό χαρακτήρα	ΤΡΑΓΟΥΔΙ Εισαγωγή - Couplet - Refren
1:24:45	Σκηνή 17η					Εισαγωγή τραγουδιού προηγούμενης σκηνής
1:30:22	Σκηνή 18η					Θέμα Α1 εισαγωγής με παραλλαγή σε τέμπο και οργανολόγιο
1:36:04	Σκηνή 19η					
1:43:22	Σκηνή 20η	Λεπτά πνευστά Μεταλλόφωνο Μπουζούκι Μπάσο Κρουστά	Όλα τα μελωδικά όργανα παίζουν tutti	Δίσσημος ρυθμός για την πλαισίωση του χορευτικού	Λαϊκότερη αισθητική με μίξη οργάνων	Θέμα
1:43:57	Σκηνή 21η	Μεταλλόφωνο Πνευστά (θέμα 1 εισαγωγής) Βιολιά Πιάνο	Πιο αφαιρετική ενορχήστρωση σε σχέση με την εισαγωγή, με έμφαση στη μελωδία			Θέμα Α1 εισαγωγής
1:44:42	Σκηνή 22η	Μπουζούκι (θέμα λαϊκού κέντρου) Μπάσο Κρουστά	Πανομοιότυπη ενορχήστρωση με τη σκηνή του λαϊκού κέντρου		Ξεκάθαρος λαϊκός χαρακτήρας	Εισαγωγή - Couplet τραγουδιού δεύτερου λαϊκού κέντρου
1:45:30	Σκηνή 23η	Σαντούρι Φλάουτο Μπάσο Ντέφι	Τα μελωδικά περάσματα αλλάζουν ως ένα βαθμό τη λαϊκή αισθητική του σαντουριού. Ωστόσο, το αποτέλεσμα προκύπτει ως αρκετά	Μπάλλος	Η αισθητική παραπέμπει στη λαϊκή νησιώτική μουσική παράδοση. Ωστόσο, τα ετερογενή μουσικά όργανα δημιουργούν ένα διαφορετικό	Θέμα με σαφή αναφορά στη νησιωτική μουσική παράδοση
1:46:14	Σκηνή 24η	Ψαροπούλα				Τραγούδι "Ψαροπούλα"
					Η κυριαρχία του	

Χρόνος	Κωδικός Σκηνής	Οργανολόγιο	Ενορχήστρωση	Ρυθμική Συγκρότηση	Ύψος	Δομή
1:47:03	Σκηνή 25η	Μπουζούκι Κιθάρα Μπάσο Λεπτά πνευστά Τοξωτά έγχορδα	Ενδιαφέρουσα είναι η συμβολή των τοξωτών εγχόρδων ως συμπληρωματική αρμονία στο κομμάτι του μπάλλου	i) Μπάλλος ii) Χασαποσέρβικο	μπουζουκιού διαμορφώνει ένα ξεκάθαρο λαϊκό πλαίσιο το οποίο παραπέμπει στην αισθητική του Ζορμπά με το χασαποσέρβικο να αποτελεί την αισθητική σφραγίδα του κινηματογραφικού επιλόγου. Ωστόσο, μπορούμε να πούμε πως η παροδική παρουσία των πνευστών προσδίδει	Θέμα "Ψαροπούλα" - Θέμα χασαποσέρβικο - Θέμα σκηνής 1



Κινηματογραφική χρήση μουσικής
Απουσία μουσικής επένδυσης
Επανάληψη ίδιου μουσικού θέματος

Η νεράιδα και το παλικάρι

Χρόνος	Κωδικός Σκηνής	Οργανολόγιο	Ενορχήστρωση	Ρυθμική Συγκρότηση	Ύψος	Δομή
0:00:00	Τίτλοι έναρξης	Μπάσο, μαντολίνο, τύμπανα, πλήκτρα, λύρα, νταούλι	i) Το μαντολίνο και η λύρα αποδίδουν μελωδία με μπάσο και τύμπανα να έχουν ρυθμικοαρμονική συνοδεία ii) Τα σύντομα μελωδικά μοτίβα παραπέμπουν στο Κρητικό ρεπερτόριο iii) Το πρώτο θέμα έχει πιο συμφωνικό χαρακτήρα ενώ το δεύτερο, εν τη απουσία του μπάσου, πιο παραδοσιακό	2σημος σούστα	Ο σολιστικός ρόλος του μαντολίνου σε συνδυασμό με το ρυθμικό πλαίσιο δημιουργούν ένα κρητικοφανές αισθητικό αποτέλεσμα το οποίο όμως διαφοροποιείται στο επίπεδο των μελωδικών γραμμών	Θέμα Α & παραλλαγές - Θέμα Β & παραλλαγές - Θέμα Γ
0:02:02	Σκηνή 1η	Μπουζούκια, μπάσο, κρουστά, τσέλο	i) Η συμπεριφορά του μπάσου δημιουργεί μια συνεχή ρυθμική κόντρα η οποία διαμορφώνει ένα ασαφές ρυθμικό πλαίσιο ii) Η συμπεριφορά των κρουστών με την πυκνή παρουσία τους σε συνδυασμό με την αρμονική συνοδεία του τσέλου εντείνουν την αίσθηση της κυκλικότητας του τρίσημου	3σημος	Ο τρίσημος ρυθμός δίνει μια ευρύτερη αίσθηση γλεντιού. Ωστόσο, όλη η ατμόσφαιρα διακατέχεται από έναν εξευγενισμένο διονυσιασμό	ΤΡΑΓΟΥΔΙ Εναλλασσόμενα couplet - οργανικό μισό couplet
0:07:58	Σκηνή 2η	Μπουζούκι, μπάσο, τύμπανα, κιθάρα	Τυπική λαϊκή ενορχήστρωση με κυρίαρχο το μπουζούκι και ισχυρή την παρουσία του	9σημος: καμηλιέρικος, ζεϊμπέκικο	Η λαϊκότητα του ζεϊμπέκικου χαρακτηρίζει τη συνολική εικόνα της	ΤΡΑΓΟΥΔΙ Γέφυρα - Refren - Εισαγωγή Couplet -

			την παρουσία του μπάσου		σκηνης	
0:12:51	Σκηνή 3η					
0:13:30	Σκηνή 4η	Μαντολίνο, πλήκτρα, τσέλο	Αφαιρετική ενορχήστρωση	3σημος βαλσάκι	Λυρικήτητα	Λειτουργικό μοτίβο πλαισίωσης της σκηνης
0:15:12	Σκηνή 5η	Μαντολίνο, πλήκτρα / κρουστά	Αφαιρετική ενορχήστρωση	3σημος βαλσάκι	Λυρικήτητα	Light motif / Ηχητικό εφέ (μεταλλόφωνο & τυμπάνια)
0:21:37	Σκηνή 6η					
0:22:22	Σκηνή 7η	Σαντούρι, βιολιά, λαούτο	Έντονη ρυθμικότητα από το σαντούρι και τα βιολιά	2σημος σούστα	Παραδοσιακότροπο μουσικό θέμα	Αυτοτελές μουσικό θέμα (η επιτάχυνσή του έχει ρόλο σκηνοθετικό)
0:25:00	Σκηνή 8η	Σαντούρι, λαούτο, μπάσο, πλήκτρα, βιολί, κρουστά	i) Κυριαρχία του σαντουριού στο μελωδικό σκέλος Προσθήκη συμφωνικών κρουστών ii) iii)	i) 2σημος σούστα ii) Ρυθμικά περάσματα από το μπάσο τα οποία εμπλουτίζουν τη ροή της μελωδίας iii) Το σαντούρι παίζει πολύ στην άρση	Η κυριαρχία του σαντουριού διαμορφώνει μια εναλλακτική αισθητική ταυτότητα όπου ενώ η μελωδία έχει σαφείς υφολογικές αναφορές, εκφέρεται με έναν καθ' όλα νέο και προσωπικό τρόπο	Αυτοτελής μουσική σύνθεση (Α - Β - Γ - Α - Β - Γ) Σούστα
0:33:49	Σκηνή 9η					
0:36:03	Σκηνή 10η					
0:37:54	Σκηνή 11η					
0:38:31	Σκηνή 12η					
0:39:14	Σκηνή 13η	Κιθάρα, πιάνο, λαούτο	Η συμμετοχή του λαούτου προσδίδει ρυθμική ρευστότητα	3σημος	Λυρικήτητα	ΤΡΑΓΟΥΔΙ
0:42:32	Σκηνή 14η	Πλήκτρα, μπάσο, ακορντεόν, τσέλο		3σημος	Λυρικήτητα	Λειτουργικό μοτίβο πλαισίωσης της σκηνης
0:43:58	Σκηνή 15η					
0:46:05	Σκηνή 16η					
0:47:49	Σκηνή 17η					
		Πλήκτρα, μπάσο	Τα πλήκτρα έχουν τον πρωταγωνιστικό	3σημος / αφαιρετική απόδοση βασισμένη		

0:48:55	Σκηνή 18η	τοξωτά, μπάσο, βιολιά	μελωδικό ρόλο, συνεπικουρούμενο από τα βιολιά	απλοποιημένη μορφή στο μπάσο και τις θέσεις κάθε μέτρου	Λυρικότητα	Οργανική σύνθεση / λειτουργικό μοτίβο πλαισίωσης της σκηνής
0:52:18	Σκηνή 19η					
0:52:53	Σκηνή 20η					
0:54:23	Σκηνή 21η	Τοξωτά έγχορδα, μεταλλόφωνο				Λειτουργικό μοτίβο πλαισίωσης της σκηνής
0:57:05	Σκηνή 22η					
0:57:32	Σκηνή 23η					
0:59:05	Σκηνή 24η	Σαντούρι, λαούτο, μπάσο, πλήκτρα, βιολί, κρουστά	i) Κυριαρχία του σαντουριού στο μελωδικό σκέλος δίπλα στο βιολί Προσθήκη συμφωνικών κρουστών	2σημος σούστα / Ενδιαφέροντες οι τονισμοί του σαντουριού στις καταλήξεις της μελωδίας αλλά και τα επιμέρους ρυθμικά σχήματα που αποδίδει		Θέμα σκηνής 7
1:00:36	Σκηνή 25η					
1:01:52	Σκηνή 26η					
1:02:41	Σκηνή 27η					
1:03:01	Σκηνή 28η					
1:04:16	Σκηνή 29η	Βιολί, λαούτο, σαντούρι	Το ετερογενές σαντούρι έχει περισσότερο συνοδευτικό χαρακτήρα με συμπληρωματικά μελωδικά αποσπάσματα	2σημος σούστα	Το αισθητικό πλαίσιο παραπέμπει στη συνθήκη της μαντινάδας. Ωστόσο, αφενός η μοτιβική παρέκκλιση όσο και η αρμονική συγκρότηση δημιουργούν ένα υβριδικό, αυτόνομο αποτέλεσμα	ΤΡΑΓΟΥΔΙ Εναλλασσόμενες στροφές στο μοτίβο της ομοιοκαταληξίας της μαντινάδας αλλά με διαφορετική ροή.
1:11:26	Σκηνή 30η					
1:11:54	Σκηνή 31η					
1:12:06	Σκηνή 32η					
1:13:22	Σκηνή 33η					
1:13:54	Σκηνή 34η					
1:14:27	Σκηνή 35η					
1:14:55	Σκηνή 36η					
1:15:20	Σκηνή 37η	Πλήκτρα, τοξωτά έγχορδα, μεταλλόφωνο		3σημος		Λειτουργικό μοτίβο σκηνής 13

1:16:38	Σκηνή 38η					
1:17:40	Σκηνή 39η					
1:18:19	Σκηνή 40η					
1:20:26	Σκηνή 41η					
1:23:58	Σκηνή 42η	Τσέλο, μεταλλόφωνο, πιάνο		3σημος	Λυρικότητα	Λειτουργικό μοτίβο σκηνής 13
1:25:35	Σκηνή 43η	Τοξωτά έγχορδα, πιάνο				Λειτουργικό μοτίβο πλαισίωσης της σκηνής
1:27:19	Σκηνή 44η					
1:27:39	Σκηνή 45η					
1:28:15	Σκηνή 46η	Σαντούρι, πλήκτρα				Λειτουργικό μοτίβο πλαισίωσης της σκηνής
1:29:49	Σκηνή 47η					Ηχητικό εφέ (κρουστά, κιθάρα, ξυλόφωνο)
1:30:40	Σκηνή 48η					Ηχητικό εφέ (ταμπόουρο, μεταλλόφωνο, ηλ. Κιθάρα)
1:32:05	Σκηνή 49η					
1:37:05	Σκηνή 50η	Μαντολίνο, πιάνο, μπάσο, βιολί, σαντούρι	i) Η έντονη συνοδευτική παρουσία του πιάνου μεταβάλλει το χαρακτήρα του τελικού ακούσματος ii) Η σολιστική παρουσία των βιολιών αποδεικνύεται καθοριστική για τη διαμόρφωση του τελικού ακούσματος	2σημος σούστα	Οι ήδη γνωστές οργανολογικές προσθήκες αλλά και οι ενορχηστρωτικές επιλογές διαμορφώνουν ένα περιβάλλον με υπόβαθρο ήδη γνωστό αλλά ύφος καινοτόμο και πρωτότυπο	Θέμα σκηνής 7 / Θέματα εισαγωγής

Η ωραία του κουρέα

Χρόνος	Κωδικός Σκηνής	Οργανολόγιο	Ενορχήστρωση	Ρυθμική Συγκρότηση	Ύψος	Δομή
0:00:00	Τίτλοι έναρξης	Μπουζούκι, μεταλλόφωνο, μπάσο, πιάνο, πλήκτρα, τύμπανα, σαξόφωνο	Ενώ το ρυθμικό πλαίσιο φαίνεται σταθερό, η μελωδία δομείται με έναν τρόπο που καταργεί τα μετρικά όρια	9σημος	Υφολογικά το πλαίσιο κινείται στα όρια του λαϊκού με εμφανή ωστόσο τα μη λαϊκά οργανολογικά και ρυθμικά στοιχεία	Θέμα Α - Επανάληψη δεύτερου μισού Α - Θέμα Β - Παραλλαγή Β θέματος
0:01:36	Σκηνή 1η	Μπουζούκι, μπάσο, τύμπανα, φλάουτο	Το μπουζούκι λειτουργεί καθαρά σολιστικά ενώ οι πιο εμφανείς ρυθμικές εναλλαγές γίνονται ανιληπτές περισσότερο από το μπάσο	2σημος, 8σημος	Ο δίσημος ρυθμός μας παραπέμπει στο χορό του χασαποσέρβικου, εντάσσοντας στη σκηνή έντονα το στοιχείο της λαϊκότητας. Ωστόσο η εκτενής παρουσία του 8σημου προσθέτει μια πιο λυρική διάθεση, φανερώνοντας τον εναλλακτικό χαρακτήρα του συνθέτη	ΤΡΑΓΟΥΔΙ Couplet - Couplet - Couplet - Couplet - Εισαγωγή - Couplet - Couplet -
0:05:09	Σκηνή 2η					
0:08:18	Σκηνή 3η					
0:11:47	Σκηνή 4η					
0:13:48	Σκηνή 5η	Κιθάρα, μπάσο, τύμπανα, πλήκτρα, σαξόφωνο	Έντονη ρυθμικότητα	2σημος rock n roll		Light motif
0:17:08	Σκηνή 6η					
0:21:11	Σκηνή 7η					
			Η προσθήκη του		Η εναλλακτική οργανολογική	

0:23:06	Σκηνή 8η	Μπουζούκι, μπάσο, μεταλλόφωνο, τύμπανα, κλαρινέτο, τσέλο	κλαρινέτου ως μελωδικό συμπλήρωμα προσδίδει έναν διαφορετικό τόνο στο τραγούδι	2σημος χασάπικο	προσέγγιση διατηρώντας το λαϊκό χαρακτήρα του τραγουδιού, προσθέτει μια ενδιαφέρουσα και ετερογενή αισθητική	Εισαγωγή - Couplet - Refren - Εισαγωγή - Couplet - Refren - Εισαγωγή
0:27:02	Σκηνή 9η					Ηχητικό εφέ (πνευστά, κρουστά)
0:28:32	Σκηνή 10η					
0:30:03	Σκηνή 11η					
0:30:32	Σκηνή 12η	Τύμπανα, μεταλλόφωνο, μπάσο, πιάνο	Ιδιαίτερη έντονη ρυθμικότητα που δημιουργεί θαλό μετρικό περιβάλλον	2σημος		Light motif
0:31:02	Σκηνή 13η					
0:32:05	Σκηνή 14η					
0:33:13	Σκηνή 15η					
0:35:34	Σκηνή 16η					
0:38:07	Σκηνή 17η					
0:40:06	Σκηνή 18η	Κρουστά, μπάσο, τοξωτά ως συνοδεία	Τα περισσότερα όργανα παίζουν μελωδία ενώ ο ρυθμός προκύπτει από τα κρουστά αλλά και από τη ρυθμικότητα της μελωδίας	2σημος	Μοντέρνο ύφος που διαμορφώνει μια ατμόσφαιρα ανεμελιάς	Light motif σκηνής 12 με παραλλαγή στην ταχύτητα
0:43:28	Σκηνή 19η					Light motif σκηνής 12 με παραλλαγή στο ρυθμό
0:44:21	Σκηνή 20η					
0:45:34	Σκηνή 21η					Light motif σκηνής 12 με παραλλαγή σε ρυθμό και οργανολόγιο
0:46:00	Σκηνή 22η	μαντολίνο, μεταλλόφωνο, πιάνο		Πλαδαρό ρυθμικό πλαίσιο, λυρική αίσθηση	Λυρική ατμόσφαιρα, τονίζουσα τη συναισθηματική φόρτιση της σκηνής	Λειτουργικό μοτίβο πλαισίωσης της σκηνής
0:48:08	Σκηνή 23η					

0:48:36	Σκηνή 24η					
0:49:18	Σκηνή 25η					
0:51:05	Σκηνή 26η					
0:52:15	Σκηνή 27η					
0:53:18	Σκηνή 28η					
0:54:27	Σκηνή 29η	Μπουζούκι, πιάνο, μπάσο, μεταλλόφωνο, τύμπανα / κιθάρα, μπάσο, τύμπανα, τρομπέτα	Μελωδικά συμπληρώματα από το μεταλλόφωνο στη σολιστική παρουσία του μπουζουκιού	Θσημος ζείμπέκικο, 2σημος χασάπικο / shake	Η παρουσία του μεταλλόφωνου δίνει ένα λυρικό τόνο στην κατά τα άλλα λαϊκή διάθεση της μουσικής η οποία χαρακτηρίζεται έντονα από την παρουσία του ζείμπέκικο και του χασάπικο ρυθμού - χορού	ΤΡΑΓΟΥΔΙ Couplet - Refren - Παραλλαγή χασάπικο - Couplet - Refren - Παραλλαγή χασάπικο / Μοτίβο shake Ταξιμι -
0:58:47	Σκηνή 30η					
0:59:31	Σκηνή 31η					Θέμα σκηνής 22 & μοτίβο shake σκηνής 29
1:01:52	Σκηνή 32η	Φλάουτο, μεταλλόφωνο, μπάσο, μπουζούκι, πλήκτρα	Πλαδαρότητα, ρυθμική ασάφεια		Λυρικότητα	Λειτουργικό μοτίβο πλαισίωσης της σκηνής
1:03:32	Σκηνή 33η	Μπουζούκι, φλάουτο, μπάσο, τύμπανα, μεταλλόφωνο, ξυλόφωνο	Πέρα από την ξεκάθαρη συμπεριφορά του μπουζουκιού, το μεταλλόφωνο, το ξυλόφωνο και το φλάουτο αποτελούν μελωδικές και ρυθμικές προσθήκες που διαφοροποιούν την υφή του τελικού ακούσματος	Η ρυθμική συμπεριφορά του μεταλλόφωνου σπάει κατά κάποιο τον μονοκόμματο χαρακτήρα του καμηλιέρικου ζείμπέκικο	Λαϊκός χαρακτήρας με μια ωστόσο πιο ελαφρά λυρική διάθεση εξαιτίας των οργανολογικών επεμβάσεων	ΤΡΑΓΟΥΔΙ Εισαγωγή - Couplet - Refren - Εισαγωγή
1:07:54	Σκηνή 34η	Μπάσο, μεταλλόφωνο, μπάσο, φλάουτο		2σημος	Αίσθηση μυστηρίου, συναισθηματικής φόρτισης	Light motif σκηνής 12

1:09:04	Σκηνή 35η	
1:10:07	Σκηνή 36η	
1:10:48	Σκηνή 37η	
1:11:43	Σκηνή 38η	
1:12:44	Σκηνή 39η	
1:13:14	Σκηνή 40η	
1:18:00	Σκηνή 41η	
		Θέματα σκηνής 1

Εκδρομή

Χρόνος	Κωδικός Σκηνής	Οργανολόγιο	Ενορχήστρωση	Ρυθμική Συγκρότηση	Ύψος	Δομή
0:00:00	Τίτλοι έναρξης	Κιθάρα, τρομπέτα	Αρπάζ από την κιθάρα, σύντομες μελωδικές φράσεις από την τρομπέτα.	Ρυθμική ασάφεια	Λυρικήτητα	Λειτουργικό μοτίβο αρπάζ χωρίς συγκεκριμένη μελωδική γραμμή, άμετρη μελωδική παρουσία πνευστού
0:01:39	Σκηνή 1η	Κιθάρες	Συνεχόμενο αρπάζ από την κιθάρα	Ασαφής 2σσημος		Leitmotif
0:08:17	Σκηνή 2η					
0:12:22	Σκηνή 3η					
0:13:36	Σκηνή 4η	Κιθάρα, κόντραμπάσο	Σόλο κιθάρα με ασαφή μετρική συμπεριφορά			Λειτουργικό μοτίβο για την πλαισίωση της σκηνής
0:14:50	Σκηνή 5η					
0:16:19	Σκηνή 6η					Ηχητικό εφέ (ταμπόουρο)
0:19:38	Σκηνή 7η	Κιθάρες	Συνεχόμενο αρπάζ από την κιθάρα	Ρυθμική ασάφεια		Θέμα κιθάρας
0:24:28	Σκηνή 8η					
0:26:20	Σκηνή 9η	Κιθάρα, κόντραμπάσο	Η συμπεριφορά του δοξαριού του κόντραμπάσου δημιουργεί ένταση. Συμπεριφορά tutti και από τα δύο όργανα	Ρυθμική ασάφεια	Ένταση, λυρικήτητα	Ελευθέρου ρυθμού θέμα χωρίς φόρμα
0:29:20	Σκηνή 10η					Ηχητικό εφέ (τρομπέτα)
0:30:04	Σκηνή 11η	Κιθάρα	Αρπάζ από την κιθάρα			Λειτουργικό μοτίβο για την πλαισίωση της σκηνής
0:33:04	Σκηνή 12η	Κιθάρα				Θέμα κιθάρας
0:34:30	Σκηνή 13η					Ηχητικό εφέ (τρομπέτα)
0:35:08	Σκηνή 14η	Κιθάρες	Αρπάζ και μελωδία από την κιθάρα	Ασαφής 2σσημος		Θέμα κιθάρας
0:37:46	Σκηνή 15η	Κιθάρες, κόντραμπάσο	Αρπάζ και μελωδία από την κιθάρα	Ασαφής 2σσημος		Θέμα κιθάρας
0:43:15	Σκηνή 16η	Κιθάρες	Δοξάζ			Θέμα κιθάρας

Χρόνος	Σκηνή / Τμή	Παιδιά	Ηρώες			Θέμα / Παιδιά
0:49:27	Σκηνή 17η					
0:52:20	Σκηνή 18η					
0:53:37	Σκηνή 19η	Κιθάρες, κόντραμπάσο, φωνή	Μπάσο στις θέσεις, φωνή ως σόλο και αρπάζ από την κιθάρα	2σημος		Λειτουργικό μοτίβο για την πλαισίωση της σκηνής
0:57:10	Σκηνή 20η	Κιθάρες	Αρπάζ			Θέμα κιθάρας / Λειτουργικό μοτίβο για την πλαισίωση της σκηνής
1:06:47	Σκηνή 21η					
1:11:06	Σκηνή 22η					
1:18:30	Σκηνή 23η					Θέμα σκηνής 16

Ανοιχτή Επιστολή

Χρόνος	Κωδικός Σκηνής	Οργανολόγιο	Ενορχήστρωση	Ρυθμική Συγκρότηση	Ύψος	Δομή
0:00:00	Τίτλοι έναρξης	Κιθάρα, μπάσο, πιάνο, μελλόντικα	Κιθάρα ως σολιστικό με μπάσο σε πιο αραιή και πιάνο σε πιο πυκνή ρυθμική συνοδεία	3σημος		Θέμα Α - Θέμα Β - Αυτοσχεδιασμός - Θέμα Α
0:03:13	Σκηνή 1η	Κιθάρα	Σόλο κιθάρα	3σημος		Θέμα Α εισαγωγής παραλλαγή σε ρυθμό και οργανολόγιο
0:03:41	Σκηνή 2η	Κιθάρα, μπάσο, congas				Light motif
0:04:11	Σκηνή 3η					
0:05:00	Σκηνή 4η					
0:06:55	Σκηνή 5η					
0:07:44	Σκηνή 6η					
0:09:41	Σκηνή 7η	Ακορντεόν, μπάσο, φλάουτο	Όλη η μελωδία στο ακορντεόν	3σημος βαλς	Χορευτικό, εύθυμο	Θέμα Α - Θέμα Β - Θέμα Α
0:10:22	Σκηνή 8η					
0:11:48	Σκηνή 9η	Ρούμπα Καζαντζής				
0:12:30	Σκηνή 10η	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο	Μελωδία με τρίλια από το μπουζούκι, συνοδεία από την κιθάρα και μελωδικά περάσματα από το πιάνο	2σημος χασάπικο	Με μια αίσθηση λαϊκότητας λόγω μπουζουκιού και ρυθμού, παρουσιάζεται μια έντονη συναισθηματικότητα	Ελευθέρου ρυθμού εισαγωγή - έμμετρα μουσικά θέματα (Α - Β)
0:14:00	Σκηνή 11η					
0:15:32	Σκηνή 12η	Χάλκινα πνευστά	Εμβατήριο	2σημος		
0:16:55	Σκηνή 13η					
0:20:27	Σκηνή 14η					
0:22:09	Σκηνή 15η	Μπουζούκι, μπάσο, κιθάρα	Μελωδία με τρίλια από το μπουζούκι	Αργός 2σημος	Μοντέρνο με προσθήκη μπουζουκιού το οποίο παρουσιάζει διαφορετική συμπεριφορά	Λειτουργικό μοτίβο για την πλαισίωση της σκηνής
0:22:36	Σκηνή 16η					
						Θέμα σκηνής 2

0:23:15	Σκηνή 17η					Θέμα σκηνής 15
0:23:50	Σκηνή 18η	Κιθάρα, μπάσο, τύμπανα, σαντούρι, μπουζούκι	Όλη η μελωδία περνάει στο σαντούρι	4σημος	Το σαντούρι και το μπουζούκι περιπλέκονται υφολογικά την υποτιθέμενη ροκ αισθητική της μελωδίας	Λειτουργικό μοτίβο για την πλαισίωση της σκηνής
0:25:28	Σκηνή 19η	Φλάουτο, μπουζούκι, κιθάρα, μπάσο, τύμπανα με σκουπάκια	Όλη η μελωδία αποδίδεται από το φλάουτο με το μπουζούκι να κάνει παροδικές μελωδικές προσθήκες	4σημος	Αίσθηση jazz μελωδίας, με τη διακριτική παρουσία του μπουζουκιού να διαφοροποιεί το τελικό άκουσμα	Light motif
0:28:18	Σκηνή 20η					
0:30:52	Σκηνή 21η	Μαντολίνο, τριγωνάκι, κιθάρα	Πολύ αρπάζ	3σημος	Λυρική όψη	Λειτουργικό μοτίβο για την πλαισίωση της σκηνής
0:32:21	Σκηνή 22η	Κιθάρες				Θέμα Α εισαγωγής με παραλλαγή σε ταχύτητα
0:33:21	Σκηνή 23η					
0:33:47	Σκηνή 24η					
0:34:04	Σκηνή 25η					
0:35:05	Σκηνή 26η	Χάλκινα πνευστά, κιθάρα, μπάσο, τύμπανα	Έντονη η παρουσία των κρουστών	2σημος	Χορευτική διάθεση	Light motif
0:35:24	Σκηνή 27η					
0:36:08	Σκηνή 28η					
0:36:33	Σκηνή 29η					Θέμα Α εισαγωγής με παραλλαγή μόνο κιθάρα
0:40:04	Σκηνή 30η					Θέμα Α εισαγωγής με παραλλαγή σε ρυθμό
0:41:19	Σκηνή 31η	Κιθάρα, μπουζούκι	Μελωδία με τρίλια από το μπουζούκι	Άμετρο		Μισό θέμα σκηνής 10
0:44:25	Σκηνή 32η					
0:45:27	Σκηνή 33η					
0:46:44	Σκηνή 34η					
0:47:11	Σκηνή 35η	Μπουζούκι, κιθάρα	Μελωδία στο μπουζούκι με τρίλια και αραία συνοδευτικά περάσματα από την	Άμετρο		Θέμα σκηνής 10

			κιθάρα			
0:48:47	Σκηνή 36η	Κιθάρες, φωνή / ηλεκτρική κιθάρα, φλάουτο, κιθάρα	Στο δεύτερο μέρος όλη η μελωδία στο φλάουτο	4σημος / 6σημος	Μυστήριο, νοσταλγία	Λειτουργικό μοτίβο για την πλαισίωση της σκηνής / Θέμα Α εισαγωγής
0:51:22	Σκηνή 37η	Κιθάρες		3σημος		Θέμα Α εισαγωγής παραλλαγή μίνιμαλ
0:52:33	Σκηνή 38η					
0:53:22	Σκηνή 39η	Κιθάρες, μαντολίνο, πλίκτρα	Συνεχόμενο ρυθμικό αρπάζ από την κιθάρα			Θέμα Α εισαγωγής παραλλαγή σε οργανολόγιο και τέμπο
0:54:27	Σκηνή 40η					
0:55:02	Σκηνή 41η					
0:55:56	Σκηνή 42η					
0:57:25	Σκηνή 43η	Κιθάρες		4σημος	Νοσταλγία	Λειτουργικό μοτίβο για την πλαισίωση της σκηνής
0:58:28	Σκηνή 44η					
0:59:20	Σκηνή 45η					
0:59:41	Σκηνή 46η					
1:00:05	Σκηνή 47η					
1:00:45	Σκηνή 48η					
1:03:12	Σκηνή 49η					
1:03:25	Σκηνή 50η					
1:03:44	Σκηνή 51η					
1:04:18	Σκηνή 52η					
1:05:27	Σκηνή 53η	Κιθάρες, φλάουτο, φλάουτο	Αρπάζ και σόλο από την κιθάρα, μελωδικά περάσματα από το φλάουτο	Ασαφές μετρικό πλαίσιο		Θέμα Α εισαγωγής
1:08:30	Σκηνή 54η					Θέμα σκηνής 2
1:10:43	Σκηνή 55η	Κιθάρες, φωνή			Λυρικότητα	Λειτουργικό μοτίβο πλαισίωσης της σκηνής
1:11:42	Σκηνή 56η					
1:12:43	Σκηνή 57η					Ηχητικό εφέ (ταμπούρο)
1:15:09	Σκηνή 58η	Κιθάρες, φλάουτο	Όλη η μελωδία στο φλάουτο με παράλληλο αρπάζ της κιθάρας	3σημος	Έντονη λυρικότητα	Θέμα Α εισαγωγής

Παρένθεση

Χρόνος	Κωδικός Σκηνής	Οργανολόγιο	Ενορχήστρωση	Ρυθμική Συγκρότηση	Ύφος	Παρατηρήσεις
Η μουσική επένδυση της ταινίας δομείται με κύριο άξονα το μουσικό μοτίβο και όχι τις κινηματογραφικές σκηνές. Υπάρχει μια συνεχής εναλλαγή απόλυτης ησυχίας και μελωδικού μοτίβου το οποίο κινείται κυρίως σε τρίσημο μετρικό πλαίσιο με μικρές αισθητικές αλλαγές. Με άλλα λόγια, προκύπτει μια σχετική ομοιομορφία όσον αφορά την υφή της μουσικής επένδυσης καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ένα μονότονο αποτέλεσμα. Αντιθέτως, οι επιμέρους οργανολογικές επιλογές, η διαχείριση των μελωδιών αλλά και η διαχείριση της ταχύτητας του ρυθμού χαρίζουν στο τελικό αποτέλεσμα μια πολυμορφία. Οργανολογικά τον κυριότερο ρόλο παίζει η σολιστική παρουσία του μαντολίνου το οποίο και σφραγίζει αισθητικά το μελωδικό αποτέλεσμα. Επίσης, η συνοδεία των πλήκτρων με τον χαρακτηριστικό τους ήχο συνδιαμορφώνει με τρόπο ιδιαίτερο το ύφος της εν λόγω μουσικής επένδυσης.						