



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Μουσική, ταυτότητα και πολιτική στις Ταινίες δρόμου**  
***Βαλκανιζατέρ (1997) και Ας περιμένουν οι γυναίκες (1998):***  
**μία εθνομουσικολογική προσέγγιση.**

**Παναγιώτης Ε. Κοτταράς**

**Επιβλέπων: Νίκος Πουλάκης**

**ΑΘΗΝΑ**

**Σεπτέμβρης 2022**

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μουσική, ταυτότητα και πολιτική στις Ταινίες δρόμου  
*Βαλκανιζατέρ* (1997) και *Ας περιμένουν οι γυναίκες* (1998)  
μία εθνομουσικολογική προσέγγιση

Παναγιώτης Ε. Κοτταράς

**A.M.:** 1569201100035

**Τριμελής Επιτροπή:** Νικόλαος Πουλάκης (ΕΔΙΠ ΤΜΣ ΕΚΠΑ, Επιβλέπων)  
Αναστάσιος Χαψούλας (Καθηγητής ΤΜΣ ΕΚΠΑ)  
Μαρία Παπαπαύλου (Καθηγήτρια ΤΜΣ ΕΚΠΑ)

### Σημείωμα του/της συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Σεπτέμβριο του 2022. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

*Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.*



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	6
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Ο ΗΧΟΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ</b>	
1.1 Μουσική και Κινηματογράφος: Ιστορική επισκόπηση.....	9
1.2 Μουσική, ήχος και κινούμενες εικόνες: Αναλυτικές προσεγγίσεις.....	14
α) Οριοθέτηση της έννοιας της μουσικής και του ήχου στον κινηματογράφο.....	14
β) Σχέση μουσικής-εικόνας και μοντέλα ανάλυσης .....	17
γ) Αφηγηματικές λειτουργίες της μουσικής επένδυσης.....	19
1.3 Η λαϊκοδημοφιλής μουσική στον κινηματογράφο: Οικονομική και αισθητική θεώρηση..	22
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΤΑΙΝΙΕΣ ΔΡΟΜΟΥ</b>	
2.1 Η θεωρία των κινηματογραφικών «ειδών».....	24
2.2 Καταβολές των Ταινιών δρόμου: Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο.....	25
2.3 Ταινίες δρόμου: Ορισμός, αφηγηματικά χαρακτηριστικά και μουσική επένδυση .....	27
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ</b>	
3.1 Από το Βωβό στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο.....	32
3.2 Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος και το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής.....	34
3.3 Η μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο: Από τον Παλιό στο Νέο.....	38
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: <i>Βαλκανιζατέρ</i> (1997) και <i>Ας περιμένουν οι γυναίκες</i> (1998): ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΙΚΩΝ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ</b>	
4.1 <i>Βαλκανιζατέρ</i> : Μία μουσική–πολιτισμική ανάλυση.....	42
α) Περίληψη.....	43
β) Στοιχεία σκηνοθέτη.....	44
γ) Αφηγηματικές συμβάσεις των Ταινιών δρόμου στο <i>Βαλκανιζατέρ</i> .....	45
δ) Πολιτισμικά σημαινόμενα στη ταινία <i>Βαλκανιζατέρ</i> .....	51
ε) Η ταινία <i>Βαλκανιζατέρ</i> ως κοινωνικό και πολιτικό σχόλιο.....	53
στ) Η μουσική στο <i>Βαλκανιζατέρ</i> .....	55
ζ) Μία κριτική εθνομουσικολογική προσέγγιση της ταινίας <i>Βαλκανιζατέρ</i> .....	67
4.2 <i>Ας περιμένουν οι γυναίκες</i> : Μία μουσική–πολιτισμική ανάλυση.....	71
α) Περίληψη.....	72
β) Στοιχεία σκηνοθέτη.....	73
γ) Χαρακτηριστικά ένταξης της ταινίας <i>Ας περιμένουν οι γυναίκες</i> στο είδος των Ταινιών δρόμου .....	75

δ) Πολιτισμικά σημαινόμενα στην ταινία <i>Ας περιμένουν οι γυναίκες</i> .....	80
ε) Η ταινία <i>Ας περιμένουν οι γυναίκες</i> ως κοινωνική και πολιτική κριτική.....	83
στ) Η μουσική επένδυση στην ταινία <i>Ας περιμένουν οι γυναίκες</i> .....	85
ζ) Μία κριτική εθνομουσικολογική προσέγγιση της ταινίας <i>Ας περιμένουν οι γυναίκες</i> .....	97
<b>4.3 Συμπεράσματα, αντί επιλόγου</b> .....	<b>100</b>
<b>Βιβλιογραφία</b> .....	<b>116</b>

## *Εισαγωγή*

Η παρούσα εργασία προέκυψε από ένα γενικό ενδιαφέρον στον αχαρτογράφητο χώρο της δημοφιλούς μεταπολιτευτικής νεοελληνικής κουλτούρας της δεκαετίας 1990. Κατά την πορεία το ενδιαφέρον μετατοπίστηκε στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο, ενώ η εργασία εστιάζει στη διαδραστική σχέση μεταξύ μουσικής, ταυτότητας και πολιτικής. Ιδιαίτερο πεδίο σύνδεσης των πολιτικών και κοινωνικών δεδομένων με την κουλτούρα αποτελούν οι αναπαραστάσεις των κινηματογραφικών ταινιών. Η προαναφερθείσα προοπτική δεν επιτυγχάνεται αντλώντας γνώση και θεωρία από τη συστηματική μουσικολογία και τις κινηματογραφικές σπουδές. Επομένως, η παρούσα εργασία δεν στοχεύει απλώς στη 'συστηματική' ανάλυση μουσικών και κινηματογραφικών δεδομένων. Αντίθετα, εκλαμβάνει τα αφηγηματικά νοήματα των ταινιών και τα αναλύει υπό το πρίσμα της εθνομουσικολογίας και της πολιτισμικής και οπτικής ανθρωπολογίας.

Οι δύο μυθοπλαστικές ταινίες που αναλύονται, *Βαλκανιζατέρ* (Σωτήρης Γκορίτσας, 1997) και *Ας περιμένουν οι γυναίκες* (Σταύρος Τσιώλης, 1998) αποτελούν ιδανικό πεδίο εξιχνίασης της συνάρτησης μουσικής, ταυτότητας και πολιτικής στον ελληνικό και βαλκανικό χώρο. Χωρίς να υπονοούνται τα ιστορικά δεδομένα της εποχής, οι δύο ταινίες κάνουν ξεκάθαρες αναφορές τόσο στις πολιτικές συγκυρίες και τις κοινωνικές σχέσεις, όσο και στην ανάπτυξη της δημοφιλούς μουσικής κουλτούρας και των τοπικών μουσικών ιδιωμάτων, μέσα από τη φολκλορική αναπαράσταση της βαλκανικής μουσικής παράδοσης. Μέσα από την ιστορική προσέγγιση της πολιτικής, τις διαδρομές των πολιτισμικών δικτύων και την ανάπτυξη των κοινωνικών σχέσεων της εποχής σε συνδυασμό με την απαραίτητη βιβλιογραφία, γίνεται εφικτή μία, κατά το δυνατόν, ολιστική εθνομουσικολογική και ανθρωπολογική ανάλυση των δύο φιλικών κειμένων.

Οι δύο ταινίες εντάσσονται στο ιδιαίτερο κινηματογραφικό είδος 'Ταινίες δρόμου /Road Movies'. Ως εγγενές στοιχείο του μυθοπλαστικού αφηγηματικού είδους, όπως αναδεικνύουν οι βιβλιογραφικές αναφορές, χρησιμοποιείται η αναφορά σε πραγματικές κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες. Επιπλέον, το αφηγηματικό είδος ενσωματώνει την κριτική ανάδειξη κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων, ενώ η μουσική επένδυση στις Ταινίες δρόμου συμβάλλει στην αναπαράσταση του πολιτισμικού περιβάλλοντος και της πολιτισμικής ταυτότητας των ηρώων.

Κεντρικός άξονας πολιτισμικής ανάλυσης της παρούσας εργασίας, αποτελεί η λειτουργία της μουσικής επένδυσης στις Ταινίες δρόμου. Δυστυχώς, οι βιβλιογραφικές αναφορές ως προς την ανάλυση της μουσικής επένδυσης των Ταινιών δρόμου ελλείπουν στις θεωρητικές προσεγγίσεις των κινηματογραφικών σπουδών και της μουσικολογίας του κινηματογράφου. Κατά συνέπεια, η μουσική των δύο ταινιών αναλύεται με βάση τα γενικότερα μοντέλα μουσικής ανάλυσης στον κινηματογράφο, αλλά και την κριτική προσέγγιση της εθνομουσικολογίας και πολιτισμικής

ανθρωπολογίας.

Η φιλική αφήγηση και η μουσική αναλύονται σε συνάρτηση με τις πολιτικές συγκυρίες της δεκαετίας 1990, που καθορίζουν το πολιτισμικό περιβάλλον των δύο ταινιών και τις πολιτισμικές ταυτότητες των ηρώων. Τέτοιες συγκυρίες είναι : η διακυβέρνηση της Ελλάδας από το κόμμα ΠΑΣΟΚ, τα οικονομικά και πολιτικά σκάνδαλα, τα πελατειακά δίκτυα, τα μετεμφυλιακά κατάλοιπα, οι αντιθετικές δυναμικές μεταξύ 'δεξιάς-αντιδεξιάς' / 'δύσης-ανατολής' - 'φιλελευθερισμού/σοσιαλισμού', το πολιτικό αδιέξοδο των φιλελεύθερων δημοκρατιών, η κατάρρευση των σοσιαλιστικών καθεστώτων και η 'φιλελευθεροποίησή τους'. Ταυτόχρονα, αναδεικνύονται και κοινωνικά φαινόμενα όπως: οι υλικές εκφάνσεις της καθημερινότητας των μικρών και μεσαίων κοινωνικών στρωμάτων, ο καταναλωτισμός, η επιτέλεση έμφυλων στερεοτυπικών ρόλων, οι κοινωνικές και ταξικές αντιθέσεις και η επαναδιαπραγμάτευση της εθνικής ταυτότητας.

Μέσα από τη μουσική επένδυση των δύο ταινιών αποκαλύπτονται οι σχέσεις μεταξύ μουσικής, ταυτότητας, πολιτικής, και η κυκλοφορία των πολιτισμικών δικτύων. Κατα αυτόν τον τρόπο, οι δύο ταινίες αναδεικνύουν στοιχεία όπως: α) το υποπολιτισμικό φαινόμενο των 'σκυλάδικων' τραγουδιών, που συνδέουν την ανάδειξή τους ως δημοφιλές είδος, με την αναρρίχηση του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία (1980 κι έπειτα) και τον καταναλωτισμό, ενώ επηρεάζονται από στοιχεία της μουσικής παράδοσης των Ρομά και των διεθνών δημοφιλών ειδών ροκ και jazz, β) η βαλκανική μουσική παράδοση στη Βόρεια Ελλάδα και τη Βουλγαρία με κοινό παρονομαστή τους Ρομά μουσικούς, γ) η ροκ και η jazz, ως αντίδραση στο κομμουνιστικό καθεστώς και ως στοιχείο ενορχήστρωσης της ελληνικής δημοφιλούς μουσικής, εν είδει παγκοσμιοποίησης του πολιτισμικού κεφαλαίου και δ) πρωτότυπες fusion συνθέσεις με βάσεις στο βαλκανικό, το jazz και το ροκ ιδίωμα.

Προκειμένου να γίνει συστηματικότερη η ανάλυση των ταινιών, ορίζω το γενικό οπλοστάσιο της εργασίας, μέσω τριών κεφαλαίων. Το 1ο κεφάλαιο δομεί ένα ιστορικό και θεωρητικό περίγραμμα της μουσικής στον κινηματογράφο, επιζητώντας να προσεγγίσει την ανάπτυξη του φαινομένου, αλλά και να οριοθετήσει τον τρόπο που σχετίζεται η μουσική με την εικόνα, μέσω συγκεκριμένων μοντέλων ανάλυσης. Στη 2η ενότητα αναδεικνύονται τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά των Ταινιών δρόμου, παραχωρώντας μία δομή ανάλυσης στο κεφάλαιο 4, κατά το οποίο γίνεται η 'υπόθεση εργασίας', ενώ αποδεικνύεται η εγγενής τάση του είδους στην καταγραφή πολιτισμικών ταυτοτήτων και κοινωνικοπολιτικών συγκυριών, όπως και η κοινωνική και πολιτική κριτική. Στο 3ο κεφάλαιο γίνεται μία μικρή ιστορική αναδρομή στον Ελληνικό Κινηματογράφο, οριοθετώντας τις εκάστοτε εποχές του. Με αυτό το κεφάλαιο γίνεται προσπάθεια της ένταξης των δύο παραδειγμάτων στην 'ύστερη φάση' του Νέου Ελληνικού

Κινηματογράφου, κάτι που δεν είναι κοινώς αποδεκτό, ενώ ταυτόχρονα αναδεικνύεται η σύνδεση της εκάστοτε πολιτικής συγκυρίας με την ανάπτυξη των εποχών του ελληνικού κινηματογράφου.

Τέλος, στην 4η ενότητα αναλύονται οι δύο ταινίες. Στόχος της ανάλυσης αφορά τη σύνδεση του 'πολιτικού' με τη μουσική και την πολιτισμική ταυτότητα, όπως περιγράφηκε στις παραπάνω γραμμές. Ταυτόχρονα, η κρίση της πολιτισμικής ταυτότητας των ηρώων, η ανάδειξη των κοινωνικών σχέσεων και τα σχόλια του σκηνοθέτη μέσα από τους κεντρικούς χαρακτήρες ενσωματώνουν την κριτική στάση των δύο ταινιών απέναντι στα κοινωνικοπολιτικά χαρακτηριστικά της εποχής δημιουργίας των ταινιών. Κεντρικός άξονας της ανάλυσης πάντοτε η μουσική που κατορθώνει να υπηρετήσει τις αφηγηματικές ανάγκες των ταινιών, αλλά πολύ περισσότερο, να προσδίδει το στίγμα της στο πολιτισμικό περιβάλλον της αφήγησης. Κλείνοντας αυτή τη μικρή εισαγωγή, ευελπιστώ αυτή η πτυχιακή εργασία να είναι μία ελάχιστη συμβολή στην εθνομουσικολογική προσέγγιση της μουσικής, της ταυτότητας και της πολιτικής στις Ταινίες δρόμου.



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:

## Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Σε αυτό το κεφάλαιο θα προσπαθήσω να οριοθετήσω τη σχέση της μουσικής και της εικόνας στον κινηματογράφο. Θα παρατεθεί ένα ιστορικό περίγραμμα, από το οποίο επιζητώ να σκιαγραφήσω τη σύνδεση της πρωτόλειας έκφρασης της κίνησης στον κινηματογράφο έως και την 'κινητικότητα' στις Ταινίες δρόμου. Πολύ περισσότερο θα εστιάσω στη σύνδεση της μουσικής με την κίνηση των εικόνων ως μία αισθητική και ιστορική αναγκαία συνθήκη ανάπτυξης της τέχνης του κινηματογράφου. Επιπλέον, σε αυτό το κεφάλαιο θα εξεταστούν όψεις της μουσικολογίας του κινηματογράφου, αλλά και τα μοντέλα ανάλυσης που θα χρησιμοποιηθούν στο 4ο κεφάλαιο.

### 1.1 Μουσική και Κινηματογράφος: Ιστορική επισκόπηση

Είναι γνωστός ο διαχωρισμός δύο βασικών εποχών στην Ιστορία του Κινηματογράφου που αφορούν τη 'βωβή' και την 'ομιλούσα' εποχή. Τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά της εκάστοτε εποχής του κινηματογράφου έχουν απασχολήσει ιδιαίτερα την κοινότητα των κινηματογραφικών σπουδών. Όσον αφορά τη δική μου οπτική, ως φοιτητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών θα εξετάσω ζητήματα που εφάπτονται στην 'ηχητική' μπάντα των ταινιών.

Ξεκινώντας μία ιστορική προσέγγιση της πρώιμης εποχής του Κινηματογράφου, κρίνεται χρήσιμη η σύνδεσή του με την τέχνη της Φωτογραφίας και την ανάγκη του ανθρώπου να αποτυπώσει την κίνηση σε οπτικό μέσο. Η αποτύπωση της κίνησης σε Φωτογραφικό Φιλμ συνοδεύεται από την απουσία ήχου, φαινόμενο που δεν έχει απασχολήσει την επιστημονική κοινότητα, καθώς στο φωτογραφικό φιλμ απαθανατίζεται μία όψη της στιγμιαίας πραγματικότητας. Αντίθετα, με την αναπαράσταση της κίνησης προσομοιάζεται η αναπαράσταση της ζωής και έτσι δημιουργείται η ανάγκη για ηχητική επένδυση<sup>1</sup>. Κατά συνέπεια, τα πρώτα φιλμ αναζητούν τρόπους αντικατάστασης του ηχητικού κενού των βωβών κινούμενων εικόνων.

Όπως μαρτυρείται, η πρώτη δημόσια προβολή ταινίας των αδελφών Λυμιέρ, συνοδευόταν από ζωντανή αυτοσχεδιαστική επιτέλεση παραλλαγών δημοφιλών σκοπών σε πιάνο<sup>2</sup>. Συνεπώς, η μουσική συνοδεύει τα Κινηματογραφικά φιλμ ήδη από την πρώιμη εποχή του Κινηματογράφου. Η παρουσία της μουσικής επιτέλεσης, κατά τις πρώτες βωβές ταινίες, πρέπει να αναζητηθεί κατά ένα

<sup>1</sup>Μυλωνάς, 1999: 18-23

<sup>2</sup> Μυλωνάς 1999, Kracauer 1985, Μητροπούλου 2006, Μπαλάζ 1992, Μαρσέλ 1984, Chion 2010, Goldmann 1988, Rick, 2001

μέρος στην ανάγκη επικάλυψης του θορύβου της πρώιμης κινηματογραφικής μηχανής, ο οποίος δημιουργούσε δυσάρεστες συνθήκες προβολής στις κινηματογραφικές αίθουσες<sup>3</sup>. Ταυτόχρονα, οι μηχανικοί θόρυβοι της κινηματογραφικής μηχανής συνοδεύονταν από πρωτόγνωρες εμπειρίες για τους θεατές: αίθουσα σε πλήρη συσκότιση, δισδιάστατη επιφάνεια που μετατρέποταν σε φωτεινή οθόνη και απεικόνιζε ασπρόμαυρες κινούμενες, δίχως ηχητικό αντίκτυπο, εικόνες. Συνεπώς, κατά τα πρώτα χρόνια του βωβού κινηματογράφου, υπήρχε η ανάγκη δημιουργίας ευχάριστων συνθηκών, έναντι δυσάρεστων.

Η αναγκαιότητα της μουσικής επένδυσης των κινηματογραφικών φιλμ, για τον Kracauer, αποδεικνύεται από διατήρησή της στο χρόνο, παρόλη την εξομάλυνση των συνθηκών της κινηματογραφικής προβολής<sup>4</sup>. Για τον Kurt London και τη Sofia Lissa, η ιστορική αναγκαιότητα χρήσης της κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης αναδεικνύεται στη συνήθεια του κοινού να συνδέει την 'κινητικότητα' με τη μουσική συνοδεία σε τέχνες όπως η παντομίμα, τα νούμερα στο τσίρκο, το μπαλέτο και άλλου είδους βουβά προγράμματα<sup>5</sup>. Το υποκείμενο που επιτελεί την τέχνη του με μουσική συνοδεία νοιώθει στηριγμένο και οδηγημένο από αυτήν, ενώ οι θεατές, με τη μουσική υπόκρουση, περιορίζουν τα λοιπά ηχητικά ερεθίσματα και απομονώνουν την οπτική τους αντίληψη στο οπτικοακουστικό θέαμα. Σε έναν παραλληλισμό, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως η μουσική, ακόμη και κατά την πρώιμη περίοδο του Βωβού Κινηματογράφου στήριζε τις κινούμενες βωβές εικόνες. Με αντίστοιχο τρόπο υποθέτουμε πως η μουσική επένδυση λειτουργούσε προωθητικά ως προς την παγίωση της σχέσης μεταξύ θεατών και οθόνης.

Με το βωβό κινηματογράφο, όπως ισχυρίζεται ο Μαρτέν Μαρσέλ, οι σκηνοθέτες αντιμετώπισαν ένα διπλό πρόβλημα: αφενός την οπτική αναπαράσταση του ήχου, όπως παραδείγματος χάριν όταν ένα άτομο τεντώνει το αυτί του προς την πηγή του ήχου, αφετέρου την προσπάθεια νατουραλιστικής αναπαράστασης φυσικών ήχων και θορύβων από μουσικά όργανα<sup>6</sup>. Για αυτόν το λόγο, το μοντάζ είχε υπολογίσιμη θέση, διότι στην αφήγηση έπρεπε να παρεμβάλλονται επεξηγηματικά πλάνα, προορισμένα να δίνουν φανερά στο θεατή την ηχητική εντύπωση.

Οι πρώτες προσπάθειες, λοιπόν, επιζητούσαν την επικάλυψη του ηχητικού κενού, των θορύβων και του σκοταδιού. Άλλες προσπάθειες να υποκατασταθεί το αφηγηματικό κενό του ήχου ήταν η ύπαρξη αφηγητή που εκφωνούσε τους επεξηγηματικούς διάτιτλους μεταξύ των σκηνών ή οι φωνογραφικοί δίσκοι, στοιχεία που δεν επιβίωσαν, παρά μόνον ο 'πιανίστας' ή ορχήστρες<sup>7</sup>. Άλλη μία λειτουργία που προσπάθησε να επιτελέσει η μουσική κατά την εποχή του βωβού

3 Kracauer 1985, Μπαλάζ 1992, Chion 2010

4 Kracauer 1985: 207-208

5 Chion 2010: 168

6 Μαρσέλ 1984: 150

7 Kracauer 1985: 206

κινηματογράφου, ήταν η 'παράλληλη υπόκρουση' και διαντίδραση με την πλοκή της ταινίας. Με αυτόν τον τρόπο, η μουσική προσπάθησε να μετουσιώσει την ηχητική αποτύπωση της συναισθηματικής και κινητικής έκφρασης των πρωταγωνιστών, όπως για παράδειγμα το κρεσέντο τη στιγμή που προβάλλεται μία καταδίωξη<sup>8</sup>. Πολλές φορές, κατά την εποχή του βωβού, η μουσική υπόκρουση των ταινιών ήταν πλήρως ασύμβατη με την εξέλιξη της δράσης της ταινίας. Χαρακτηριστική είναι η παράθεση εμπειρίας του Kracauer με τον ακατάλειπτο μουσικό αυτοσχεδιασμό από κάποιον μεθυσμένο πιανίστα, ο οποίος δεν έδειχνε να παρακολουθεί την εξέλιξη της ταινίας<sup>9</sup>.

Ο λόγος που η μουσική συνοδεία των ταινιών αποτελείτο από παραλλαγές δημοφιλών μελωδιών, που παίζονταν από πιανίστα ή ορχήστρα, πρέπει να αναζητηθεί στην προσέλκυση κοινού και την εμπορική επιτυχία<sup>10</sup>. Η χρήση οικείων ψυχαγωγικών μέσων αποσκοπούσε στη σταδιακή εξοικείωση του κοινού με το νέα 'ψυχαγωγία'. Σε αυτά τα πλαίσια θα πρέπει να γίνει σαφές πως, κατά την πρώτη εποχή του κινηματογράφου, η μουσική συνοδεία των ταινιών ακουγόταν δίχως παύσεις και δεν κατάφερνε να εξυπηρετήσει τις μετέπειτα απαιτούμενες αισθητικές και λειτουργικές κατευθύνσεις του Κινηματογράφου<sup>11</sup>.

Από την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα γράφονται παρτιτούρες για συνοδεία των ταινιών, αφού οι παραγωγοί συνειδητοποιούσαν την ασυμβατότητα μεταξύ εικόνας και μουσικής<sup>12</sup>. Η πρωτότυπη μουσική σε σχέση με τη 'μουσική του πιανίστα' υπηρέτησε σαφώς δημιουργικότερα τον Κινηματογράφο. Ταυτόχρονα, χρησιμοποιείτο και προϋπάρχουσα μουσική από το ρεπερτόριο της δυτικής κλασικής έντεχνης μουσικής<sup>13</sup>. Ένας λόγος που χρησιμοποιήθηκε η μουσική κλασικών συνθετών αφορούσε την εξοικείωση της μεσαίας τάξης με την τέχνη του Κινηματογράφου. Το ύφος των νέων πρωτότυπων συνθέσεων συχνά ακολουθούσε τη μουσική του θεατρικού μελοδράματος, αλλά και την ελαφρά ορχηστρική μουσική<sup>14</sup>. Η ανάγκη του κινηματογράφου για σοβαρότερη μουσική επένδυση, όμως, προκύπτει από τις νέες αισθητικές απαιτήσεις που τέθηκαν με την εξέλιξή του.

Από τις προσπάθειες συγχρονισμού εικόνας και ήχου, η πιο επιτυχημένη με τις ταινίες *Don Juan* (1926) και *The Jazz Singer* (1927), με τη μέθοδο του συγχρονισμού (και όχι μοντάζ ήχου και εικόνας), από τους αδερφούς παραγωγούς Warner, όταν η ζωντανή μουσική επιτέλεση

---

8 Μυλωνάς 1999, Kracauer 1985, Μητροπούλου 2006, Μπαλάζ 1992, Μαρσέλ 1984, Chion 2010, Goldmann 1988, Altman, 2001

9 Μυλωνάς 1999, Kracauer 1985

10 Μυλωνάς 1999, Altman 2001

11 Μυλωνάς 1999, Kracauer 1985

12 Μυλωνάς 1999, Kracauer 1985, Chion 2010

13 Μαρσέλ 1984: 165

14 Μυλωνάς 1999, Kracauer 1985, Μητροπούλου 2006

αντικαταστάθηκε από δίσκους γραμμοφώνου<sup>15</sup>. Έτσι, ιστορικά προτού εδραιωθεί ο 'ομιλών', ο κινηματογράφος πρώτα μετατράπηκε σε 'ηχητικό'. Αφού, λοιπόν, εισήλθε η μουσική στην οθόνη, οι σεναριογράφοι βρήκαν πρόκληση στη δημιουργία σεναρίων που να περιέχουν ρεαλιστική μουσική υπόκρουση με μουσικά γεγονότα επί της οθόνης.

Οι Κινηματογραφιστές ήρθαν αντιμέτωποι με μία νέα πρόκληση, απέναντι στην οποία δεν ήταν φιλικά διακείμενο το σύνολο των κινηματογραφιστών. Ο σκηνοθέτης Ρενέ Κλαιρ, που έφερε την πρώτη ομιλούσα ταινία στον γαλλικό κινηματογράφο ήταν αρχικά αντίθετος με την εισαγωγή ήχου στις ταινίες, καθώς θα χανόταν η δύναμη της αφηγηματικότητας των εικόνων, και υποστήριζε πως «πρέπει να αναζητούμε δράσεις ολότελα κατανοητές από την εικόνα»<sup>16</sup>. Την εποχή εκείνη, ο ηθοποιός, σκηνοθέτης και παραγωγός Charlie Chaplin ισχυριζόταν πως «αντιπαθεί τον ομιλούντα, διότι έρχεται να ασχημίζει την τέχνη της παντομίμας», ο οποίος μάλιστα στην ταινία *Modern Times* διακωμωδεί την 'κενολογία' του λόγου στον Κινηματογράφο<sup>17</sup>. Ακόμη, ο σκηνοθέτης Άϊζενστάιν διατηρούσε το φόβο πως η ομιλία θα γίνει ο κύριος φορέας της δράσης: «Και πράγματι, πολλοί κινηματογραφιστές ξεκινούσαν από την παράλογη άποψη ότι το μόνο πράγμα που έχει να κάνει κανείς για να γυρίσει μιιά ομιλούσα ταινία είναι να φωτογραφήσει μιιά θεατρική παράσταση, όλοι σχεδόν οι υπεύθυνοι κριτικοί συμφωνούν ότι το κινηματογραφικό ενδιαφέρον μιιάς ταινίας αυξάνεται όταν ελαττώνεται το βάρος και ο όγκος του προφορικού λόγου»<sup>18</sup>.

Η κριτική του ομιλούντος κινηματογράφου, κατά την εποχή της νεοαναδυόμενης τέχνης, και ο φόβος της κυριαρχίας θεατρικών στοιχείων, με συνέπεια την έλλειψη αυτονομίας της αφηγηματικότητας των εικόνων συνοψίζεται στη Θέση των 3 Σοβιετικών Άϊζενστάιν, Πουντόβκιν κι Αλεξάντρωφ : «Η ηχητική ταινία είναι δίκωπο μαχαίρι κι είναι πολύ πιθανό πως θα τη χρησιμοποιήσουν σύμφωνα με το νόμο της μικρότερης προσπάθειας, δηλαδή απλά και μόνο για να ικανοποιήσουν την περιέργεια του κοινού...αποτελεί (ο λόγος) έφοδο προσπαθειών κατάληψης της οθόνης από το θέατρο. Χρησιμοποιημένος ο ήχος με αυτόν τον τρόπο θα καταστρέψει την τέχνη του μοντάζ, βασικού μέσου του κινηματογράφου»<sup>19</sup>. Οι ίδιοι, βέβαια, δεν απορρίπτουν τον ήχο και μάλιστα βρίσκουν τη χρήση του ως δυναμικό θετικό στοιχείο του μοντάζ, «μέσο εξαιρετικά συναισθηματικό και μέσο λύσης σύνθετων προβλημάτων...:Μόνο η χρήση του ήχου σαν αντίστιξη σ'ένα κομμάτι του οπτικού μοντάζ προσφέρει καινούργιες δυνατότητες ανάπτυξης και τελειοποίησης του μοντάζ»<sup>20</sup>.

---

15 Μυλωνάς 1999: 37-38

16 Μαρσέλ 1984: 138

17 Kracauer 1985: 166

18 Kracauer 1985: 160

19 Μαρσέλ 1984: 138

20 Μαρσέλ 1984: 139

Κατά τον Πουντόβκιν ο ήχος ήταν μια αισθητική αναγκαιότητα, η οποία, εάν υπήρχε η τεχνολογική εξέλιξη, θα είχε εφαρμοστεί πιθανόν στον κινηματογράφο νωρίτερα, και συνεπώς δε θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε την αισθητική αναγκαιότητα της βουβότητας του κινηματογράφου, αφού αυτή προέκυψε από τεχνικούς λόγους. Για τον Αϊξενστάιν, πάντως, ο ήχος στον κινηματογράφο αποτέλεσε μια ιστορική αναγκαιότητα αφού «..καθώς η πλοκή των ταινιών γινόταν όλο και πιο φιλόδοξη και δαιδαλώδης, μόνον η ομιλία μπορούσε να ανακουφίσει τη βουβή ταινία από τους όλο και περισσότερους άβολους διάτιτλους και τις διευκρινιστικές οπτικές παρεμβολές, που χρειαζόνταν για την ανάπτυξη της υπόθεσης»<sup>21</sup>. Με άλλα λόγια οι νέες αισθητικές απαιτήσεις οδήγησαν στην ανάγκη της ανάπτυξης του ηχητικού κινηματογράφου, παράλληλα πάντα με τα νέα τεχνολογικά επιτεύγματα. Αντιλαμβανόμαστε από αυτό δε, πως οι διάτιτλοι δεν αποτέλεσαν μία αισθητική, αλλά λειτουργική αναγκαιότητα της εποχής, εφόσον η δράση δεν μπορούσε να προωθηθεί με διαφορετικό τρόπο.

Εν μέρει η αντικατάσταση των βωβού από τον ομιλούντα κινηματογράφο δεν επηρέασε άμεσα την αισθητική και τη λογική της μουσικής, που υπήρχε έως τότε, απλώς θα μπορούσαμε να πούμε πως αναπτύχθηκαν οι δύο κυρίαρχες λογικές, δηλαδή η μουσική που 'βαίνει παράλληλα' με τη ροή των εικόνων κι εκείνη που δεν τα καταφέρνει, λειτουργώντας ως 'χαλί' για μία σκηνή ή έναν διάλογο (άηχο ή ηχητικό). Η έλευση του ηχητικού κινηματογράφου, όμως, θα φέρει αλλαγές σε πολλούς τομείς γύρω από αυτόν. Η ποιότητα των συνθέσεων μεταβάλλεται, με τους συνθέτες να βασίζονται σε προϋπάρχουσες φόρμες σύνθεσης. Ένα στοιχείο που άλλαξε ιδιαίτερα ήταν η πλήρης αντικατάσταση του προϋπάρχοντος ρεπερτορίου από πρωτότυπη μουσική, συντεθειμένη ειδικά για την ταινία και, συνεπώς, η καθιέρωση της επώνυμης δημιουργίας, με τους συνθέτες να βρίσκονται μπροστά σε ένα πεδίο πειραματισμού<sup>22</sup>.

Έπειτα, η αντικατάσταση της ζωντανής μουσικής επιτέλεσης επέφερε μεγάλο πλήγμα στον κλάδο των μουσικών που βιοπορίζονταν από την επιτέλεση μουσικής σε αίθουσες προβολής, με ορισμένους από αυτούς να εργάζονται στα στούντιο ηχογράφησης, ενώ πολλοί βρέθηκαν άνεργοι<sup>23</sup>. Καθώς πλέον η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της εξέλιξης της δράσης μίας ταινίας, η παραγωγή δεν ολοκληρωνόταν παρά μόνο εάν και η ηχητική μάντα της ταινίας ήταν ολοκληρωμένη. Η νέα κινηματογραφική γλώσσα αναζητούσε τη νέα της άρθρωση και η μουσική έπρεπε να ακολουθήσει τις νέες απαιτήσεις. Έτσι η μουσική, αρχικά χρησιμοποιήθηκε περισσότερο ως ρυθμική ανταπόκριση στις εικόνες, ενώ από τη δεκαετία του 1940 κι έπειτα, εξελίσσεται η δημιουργική συνεργασία των δύο αφηγηματικών στοιχείων<sup>24</sup>.

---

21 Kracauer 1985: 159

22 Μυλωνάς 1999: 30

23 Kracauer 1985, Μυλωνάς 1999

24 Μητροπούλου 2006: 391

## 1.2 Μουσική, ήχος και κινούμενες εικόνες: Αναλυτικές προσεγγίσεις

### α) Οριοθέτηση της έννοιας της μουσικής και του ήχου στον κινηματογράφο

*«Ο ήχος έχει την τάση να αυξάνει τη δεκτικότητα του ακροατή. Η μουσική, αξιοποιώντας το συντονισμό των αισθήσεων, φωτίζει τόσο έντονα τις χλωμές, βουβές εικόνες της οθόνης, ώστε τις κάνει να χαράζονται στο νού μας. Φυσικά η μουσική αποτελεί ακολουθία από αλληλένδετους ήχους, που εκτυλίσσεται στο χρόνο. Η κίνηση αυτή δεν επιδρά μόνο στα αισθητήρια όργανά μας, κάνοντάς τα να συμμετέχουν σ' αυτήν, αλλά και μεταβιβάζεται σ' όλες τις παράλληλες εντυπώσεις μας. Έτσι μόλις αρχίσει να ακούγεται μουσική αντιλαμβανόμαστε δομές που πρώτα δεν υπήρχαν.»<sup>25</sup>*

Με τα παραπάνω λόγια ο Kracauer υπερασπίζεται την αναγκαιότητα του ηχητικού κινηματογράφου, αναδεικνύοντας τα ηχητικά φαινόμενα και τη μουσική ως αναγκαία αισθητική επιλογή που προσδίδει επίπεδα στη συνολική φιλική αφήγηση. Το ηχητικό σύμπαν (ηχητική μπάντα) μίας ταινίας, όπως προσεγγίζεται από τη μουσικολογία του κινηματογράφου, απαρτίζεται από δύο διαφορετικές ηχητικές συνιστώσες: τον ήχο και τη μουσική. Με την έννοια του 'ήχου' προσδιορίζονται οι φυσικοί ήχοι (κελάηδισμα, άνεμος, ήχος βροχής) και ανθρώπινοι ήχοι/θόρυβοι (ο θόρυβος της μηχανής ενός αυτοκινήτου, το κορνάρισμα κ.α.). Οι ήχοι προσδίδουν ένα πολύ εκτεταμένο περιγραφικό περιβάλλον και μπορούν να χρησιμοποιηθούν με διάφορους τρόπους. Μπορούν να ακουστούν ρεαλιστικά ή μη ρεαλιστικά, δηλαδή η ηχητική πηγή τους να βρίσκεται μέσα στην ταινία είτε όχι<sup>26</sup>.

Η πρόσληψη των αφηγηματικών νοημάτων από το κοινό οφείλεται σε ένα πολύ μεγάλο ποσοστό στην ηχητική μπάντα της ταινίας<sup>27</sup>. Οι ήχοι αναδεικνύονται ως ιδιαίτερα εκφραστικά και αισθητικά αναγκαία στοιχεία αφηγηματικότητας των εικόνων και ένα από τα ποικίλα αφηγηματικά μέσα στον Κινηματογράφο. Για παράδειγμα, πόσο διαφορετική θα ήταν μια ταινία του βωβού, εάν αφαιρούσαμε την ασύμβατη μουσική επένδυση της εποχής και προσαρμόζαμε το θόρυβο που παράγει η μηχανή του τραίνου, όταν θα το βλέπαμε να περνά στην οθόνη;

Συνοπτικά, οι ήχοι σε μία ταινία αναδεικνύονται ως χρήσιμα δομικά και αφηγηματικά μέσα των κινηματογραφικών ταινιών, χαρακτηριστικά των οποίων συμπυκνώνονται παρακάτω<sup>28</sup>: α) εντείνουν το ρεαλισμό, όπως είδαμε στο προηγούμενο παράδειγμα με το τρένο. Με αυτόν τον τρόπο εξαφανίζονται οι περιττοί διάτιτλοι, που δεν προσδίδουν στο αισθητικό πλαίσιο της ταινίας. Κατά αυτόν τον τρόπο β) μειώνεται η αποσπασματικότητα των εικόνων, με την ταυτόχρονη ηχητική αποτύπωση της δράσης. Σε μία ταινία γεμάτη από ήχους και μουσική προκύπτουν πολλά

25 Kracauer 1985: 203

26 Μαρσέλ 1984, Kracauer 1985

27 Μαρσέλ 1984, Kracauer 1985

28 Μαρσέλ 1984: 145-148

συμφραζόμενα και ο θεατής 'βάλλεται' με μηνύματα από πολλαπλές πηγές. Τότε γ) η σιωπή αποκτά αισθητική αξία. Με τον ίδιο τρόπο αποκτά αξία και ένας διάλογος, ο οποίος δεν ακούγεται, αλλά φαίνεται. Ακόμη, αναδεικνύεται και μία δ) συμβολική διάσταση ως προς την ερμηνεία του ήχου, όπως για παράδειγμα η ένταση ενός θορύβου τραίνου με το συμβολικό παράλληλο του εντεινόμενου πόνου ενός άνθρωπου που μόλις αποχωρίστηκε ένα οικείο του πρόσωπο που βρίσκεται πάνω στο τρένο.

Ο όρος *film music* δεν συμπίπτει με την είσοδο της μουσικής στις κινηματογραφικές παραγωγές. Εμφανίζεται από τη δεκαετία του 1940 και απαντά στο γερμανικό όρο *filmmusik* που συναντάται ήδη από το 1920, ενώ στην Αμερική εκείνη την εποχή κυριαρχούσαν οι όροι *picture music/motion picture music* ή *cinema music*. Άλλος όρος ήταν η μουσική 'Kinothek' που αναφερόταν σε μουσικές παρτιτούρες που συνόδευαν συγκεκριμένους τύπους σκηνών, διαθέσεων ή χαρακτήρων, κατά την εποχή του βωβού. Με την έλευση του ομιλούντος κινηματογράφου ο όρος που επικρατεί για τη μουσική στον κινηματογράφο είναι το 'music score' ή το 'film score'. Καταληκτικά, εν σχέσει με την γενικότερη ορολογία χρησιμοποιούμε τον όρο *film music* για το σύνολο της μουσικής επένδυσης της ταινίας και τον όρο *music score* για κάθε διαφορετικό μουσικό κομμάτι μέσα σε μία ταινία<sup>29</sup>.

Σημειώνεται πως οι θεωρητικοί με τον όρο κινηματογραφική μουσική αναφέρονται κυρίως στη μουσική επένδυση των ευρωπαϊκών και αμερικάνικων ταινιών, οι οποίες χρησιμοποιούν το «στιλ κοντά στο συμφωνικό ύφος της υστερορομαντικής εποχής της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης»<sup>30</sup>. Ταυτόχρονα δεν συμπεριλαμβάνεται η ανάδειξη της αφηγηματικής χρήσης των λαϊκοδημοφιλών τραγουδιών και εν γένει της αξιοποίησης μελωδικών και ρυθμικών αρθρώσεων που έλκονται από τις λαϊκοδημοφιλείς φόρμες.

Το σύνολο των *music scores* που απαρτίζουν τη μουσική επένδυση μίας ταινίας (*film music*), έχει γίνει αιτία πολλών αναλύσεων και διαμαχών. Για ορισμένους, όπως η μουσικολόγος Helga de la Motte-Haber, η κινηματογραφική μουσική αποτελεί ένα ξεχωριστό είδος μουσικής σύνθεσης, προτείνοντας μάλιστα τη διαφοροποίηση των όρων *Film-musik*, προκειμένου να προσδιοριστεί η μουσική σε ταινίες από αφηγηματική σκοπιά και *Filmmusik*, προκειμένου να οριστεί η κινηματογραφική μουσική ως αυτόνομο μουσικό είδος<sup>31</sup>. Καθώς η μορφή της πρωτότυπης κινηματογραφικής μουσικής εξαρτά τη μορφή της από τις αφηγηματικές ανάγκες, αποκτά αποσπασματικό χαρακτήρα. Λόγω της αποσπασματικότητάς της ακυρώνεται και η αυτονομία της ως 'καθαρής μουσικής', όπως είναι για παράδειγμα ένα κοντσέρτο ή μία συμφωνία,

29 Rosar 2002: 2

30 Πουλάκης 2015: 12

31 Rosar 2002: 14

τα οποία έχουν σαφή φόρμα. Αυτός ο συλλογισμός οδηγεί τον Κώστα Μυλωνά να διαφωνεί επί της ουσίας με τον ισχυρισμό της Helga de la Motte-Haber, προωθώντας την άποψη πως η κινηματογραφική μουσική δεν αποτελεί κάποιο ξεχωριστό και καθαρό είδος σύνθεσης, καθώς δεν ενσωματώνει μία αυτόνομη μορφή, αλλά εξαρτάται από τις αισθητικές ανάγκες μίας σκηνής<sup>32</sup>. Ως εκ τούτου, αναδεικνύεται η υπεροχή της αφηγηματικότητας των εικόνων έναντι της μουσικής.

Κοινή άποψη με τον Μυλωνά μοιράζεται ο Michel Chion, θεωρητικός του κινηματογράφου και συνθέτης, υποστηρίζοντας πως δεν υπάρχουν τα ειδικά κριτήρια, με τα οποία η κινηματογραφική μουσική μπορεί να αναγνωριστεί ως αυτόνομο μουσικό είδος, ενώ το music score μίας ταινίας δεν φέρει την ίδια αφηγηματικότητα, όταν θα ακουστεί εκτός της ταινίας, για την οποία συντέθηκε<sup>33</sup>. Συμπερασματικά, θα λέγαμε πως ο όρος 'κινηματογραφική μουσική' αναφέρεται στη μουσική που επιτελείται εντός φιλικού περιβάλλοντος. Κατά συνέπεια, η κινηματογραφική ταινία προσδίδει στη μουσική την επιτελεστικότητά της και παύει να είναι κινηματογραφική όταν ακούγεται εκτός της ταινίας.

Αντίθετα με την άποψη που προωθεί τη μουσική του Κινηματογράφου ως ξεχωριστό μουσικό είδος σύνθεσης, η μουσική επένδυση μίας ταινίας έλκει την άρθρωσή της από τις φόρμες σύνθεσης, το αρμονικό και ρυθμικό λεξιλόγιο και τα μουσικά όργανα που ανήκουν στην προϋπάρχουσα δυτική παράδοση της Όπερας, το Μελόδραμα, τα συμφωνικά ποιήματα και τις συμφωνίες. Επιπλέον στη μουσική του κινηματογράφου χρησιμοποιείται η τεχνική mickeymousing που έλκεται από την παράδοση του μπαλέτου, την ταχυδακτυλουργία, τα νούμερα του τσίρκου και την παντομίμα<sup>34</sup>.

Η αγωνία της αισθητικής και εμπορικής επιτυχίας μίας ταινίας επέφερε, σε πολλές περιπτώσεις, μία ιδιαίτερη σχέση μεταξύ μουσικής και εικόνας. Όπως αναφέρει ο Κώστας Μυλωνάς, ο κινηματογράφος της Αμερικής κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960 έπασχε από πολλή μουσική, κάτι που συνέβη και στην ελληνική περίπτωση<sup>35</sup>. Η αμετροέπεια της μουσικής δεν αφορά μόνο τις προαναφερθείσες δεκαετίες, πόσω μάλλον ξεκινά ήδη με το βωβό κινηματογράφο, όπως έχει αναδειχθεί παραπάνω στην περίπτωση του 'πιανίστα'. Όταν λοιπόν η μουσική γίνει αυτοσκοπός, τότε κρίνεται ακατάλληλη ως προς την κινηματογραφική οικονομία. Μία μουσική επένδυση, που δε δίνει χώρο στην παύση, λειτουργεί αρνητικά ως προς την προώθηση της δράσης μέσω των εικόνων, με αντίστοιχο τρόπο όπως ο λόγος που μετατρέπει την κινηματογραφική τέχνη σε θέατρο. Στη συντριπτική πλειοψηφία των θεωρητικών κειμένων που έχω μελετήσει

---

32 Μυλωνάς 1999: 89-92

33 Chion 2010, Μυλωνάς 1999

34 Chion 2010: 168

35 Μυλωνάς 1999, 2001



αναδεικνύεται η ανάγκη αποφυγής της επικάλυψης της ταινίας από υπερβολικό όγκο μουσικής, ώστε να ισορροπεί η αφηγηματικότητα των εικόνων με την αφηγηματικότητα της μουσικής. Για τη Susan Hayward, ο τελικός στόχος της μουσικής επένδυσης μίας ταινίας θα πρέπει να βρίσκεται στην επισφράγιση της σχέσης θεατή και οθόνης και για αυτόν το λόγο η μουσική και η εικόνα ως στοιχεία της ευρύτερης φιλμικής αφήγησης «θα πρέπει να συνομιλούν σε μία ατμόσφαιρα 'λεπτής έντασης'»<sup>36</sup>, ενώ για τον Kurt London, η μουσική επένδυση μίας ταινίας πρέπει να λειτουργεί ως προς την ψυχολογική προώθηση της δράσης και να συνδέει ομαλά τα κομμάτια του διαλόγου προκαλώντας τους απαραίτητους συνειρμούς προκειμένου να εξελιχθεί η σχέση του θεατή με την πλοκή<sup>37</sup>. Συμπερασματικά, διαρκές ζητούμενο για τη μουσική του Κινηματογράφου είναι η προώθηση της αφήγησης κι όχι η αισθητική ανάδειξή της. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που θα πρέπει να κάνει η μουσική, θα είναι να βοηθά στην κορύφωση της έντασης, με τρόπο όμως σχολιαστικό κι αποκαλυπτικό, αλλά όχι υπογραμμιστικό.

### **β) Σχέση μουσικής-εικόνας και μοντέλα ανάλυσης**

Τα μοντέλα ανάλυσης, δηλαδή η αναλυτική προσέγγιση του τρόπου, με τον οποίο επενδύεται η μουσική μίας κινηματογραφική ταινίας ποικίλουν. Το επικρατέστερο μοντέλο ανάλυσης, που θα χρησιμοποιηθεί στην παρούσα εργασία είναι της Claudia Gorbman<sup>38</sup>. Βάσει του συγκεκριμένου μοντέλου ανάλυσης, η κινηματογραφική μουσική σε μία ταινία εμφανίζεται σε 3 μορφές: 1) ως «διηγητική μουσική» υπόκρουση, της οποίας η ηχητική πηγή αποτυπώνεται στην εικόνα, για παράδειγμα όταν η μουσική ακούγεται από ένα ραδιόφωνο, ή ένα συγκρότημα που παίζει μουσική, 2) ως «μη-διηγητική μουσική» υπόκρουση που 'ακούγεται' αλλά η πηγή της δεν αποτυπώνεται στην εικόνα. Η κινηματογραφική μουσική εμφανίζεται επίσης ως 3) «μετα-διηγητική» μουσική υπόκρουση, όπου η μουσική αναφέρεται σε διαφορετική από την κύρια αφηγηματική δράση, και μας μεταφέρει σε ένα ετεροχρονικό επίπεδο ερμηνείας.

Σύμφωνα με τον Michel Chion σε ένα αντίστοιχο πλαίσιο η μουσική διακρίνεται ως «in/actual» δηλαδή ως «πραγματική/απτή» μουσική της οθόνης και σε μουσική «off», όπου προσδιορίζει τη μουσική συνοδείας κατά τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί και η μη-διηγητική μουσική υπόκρουση<sup>39</sup>. Αντίστοιχη λογική έχει χρησιμοποιήσει και ο Kracauer κατηγοριοποιώντας το συγχρονισμό ήχου/μουσικής και εικόνας ως προς τον «ταυτοχρονισμό», δηλαδή την κατάσταση, κατά την οποία ακούμε και βλέπουμε την ηχητική πηγή και τον «ετεροχρονισμό», κατά τον οποίο

36 Hayward 2006: 361

37 Μυλωνάς 1999, Chion 2010

38 Πουλάκης: 13-14

39 Chion 2010: 54

ακούμε, αλλά δε βλέπουμε την ηχητική πηγή.<sup>40</sup>

Ένα άλλο ζήτημα ποικιλομορφίας της σχέσης ήχου και εικόνας αφορά την 'σκηνοθέτηση' του πρώτου. Με τον τρόπο που αναγνωρίζουμε την οπτική γωνία, στην οποία τοποθετείται η κάμερα, ο Michel Chion αναφέρεται στην «ακουστική γωνία»<sup>41</sup>. Η ακουστική γωνία συνεπώς αφορά αφορά τον τρόπο που η διηγητική μουσική και οι διηγητικοί ήχοι τοποθετούνται σε ένα πλάνο. Για παράδειγμα, ένα πλάνο δείχνει από κοντά ή μακριά ένα αμάξι που κινείται, από το ραδιόφωνο του οποίου ακούγεται μουσική. Η ακουστική γωνία σχετίζεται με την ένταση που θα ακουστεί αυτή η μουσική σε συνάρτηση με την οπτική γωνία του πλάνου. Ως προς τη χρήση της ακουστικής γωνίας υπάρχει ο «νόμος της ίσης απόστασης», κατά τον οποίο η ακουστική γωνία συμπίπτει με την απόσταση της ηχητικής πηγής από την κάμερα. Ο νόμος αυτός παραβιάζεται συνεχώς, διότι έτσι δίνεται το πλεονέκτημα της ελευθερίας στην κάμερα και της σκηνοθέτησης του ήχου εντός της ταινίας. Η ποικιλομορφία της εκάστοτε χρήση της ακουστικής γωνίας συμβάλλει ως προς την προώθηση της δράσης και την εμπλοκή του κοινού στην υπόθεση. Ταυτόχρονα ο ήχος αποσυνδέεται από την κάμερα χαράσσοντας αντιστικτική πορεία με την εικόνα. Αυτή η αποσύνδεση χρησιμοποιείται κατά κόρον στις Ταινίες δρόμου, σημείο ενδιαφέροντος της παρούσας εργασίας, κατά τις οποίες χρησιμοποιείται συχνά ένα μακρινό πλάνο με κοντινή ακουστική γωνία των φωνών ή της μουσικής που παράγει το ραδιόφωνο του αυτοκινήτου.

Άλλο σημαντικό ζήτημα ως προς την αφηγηματικότητα της μουσικής αποτελεί το χρονικό σημείο, στο οποίο εισάγεται η μουσική. Μία κανονικοποιημένη κατάσταση, με τη μουσική υπόκρουση να εισέρχεται στην έναρξη και να απομακρύνεται ταυτόχρονα με τη λήξη της σκηνής δε θα προωθούσε τις επιτελεστικές λειτουργίες της μουσικής ως προς την κινηματογραφική αφήγηση. Άλλο σημείο ενδιαφέροντος ως προς την επιτελεστικότητα της μουσικής αποτελεί η σποραδική εμφανισή της, δημιουργώντας ένα 'ιδιαίτερο' βάρος κάθε φορά που ακούγεται<sup>42</sup>. Έτσι, η είσοδος της μουσικής αποκτά νόημα, όταν αυτή εισέρχεται σε στιγμές αναμονής, αβέβαιων καταστάσεων, κινδύνου με προειδοποιητικά μοτίβα, τρίξιματα, υπόκωφους και ανησυχητικούς ήχους, 'εκρήξεις'. Έχοντας εντοπίσει τα κατάλληλα σημεία εισόδου της, η μουσική υπόκρουση δύναται να εμφανιστεί έπειτα από την αποκατάσταση/λύση μίας κατάστασης και να προκαλέσει ξέσπασμα και συγκίνηση στο κοινό. Παράλληλα με το σημείο εμφάνισης της μουσικής, σημαντική είναι και η χρήση της μουσικής ως στοιχείο του μοντάζ. Κατά αυτόν τον τρόπο η μουσική δύναται να συνδέσει ορισμένα 'κοινά πλάνα' ή και διαφορετικές σκηνές, γεφυρώνοντας το χωροχρονικό και αφηγηματικό χάσμα που δημιουργείται. Συμπερασματικά, η 'σκηνοθετική' αυτή χρήση της μουσικής επένδυσης, λειτουργεί προωθητικά ως προς την ενότητα της ταινίας, υποστηρίζει σκηνές,

---

40 Kracauer 1985: 182-187

41 Chion 2010: 75-78

42 Chion 2010: 179

όπου η υπόθεση εξελίσσεται ή παγώνει, λειτουργώντας προωθητικά στη δράση, ενώ μπορεί να επιταχύνει ή να επιβραδύνει το χρόνο συνδέοντας σκηνές μεταξύ τους<sup>43</sup>, αφού μία μηχανιστική κατάσταση εισόδου-εξόδου της μουσικής με την εκάστοτε σκηνή θα ήταν μάλλον ανιαρή.

Ένα άλλο ενδιαφέρον ζήτημα που αναδεικνύουν οι θεωρητικοί αφορά τη χρονική στιγμή σύνθεσης πρωτότυπης μουσικής επένδυσης σε σχέση με το στάδιο παραγωγής μίας κινηματογραφικής ταινίας. Κατά τη Susan Hayward ένας συνθέτης επενδύει μία κινηματογραφική ταινία με τρεις τρόπους : α) είτε συθέτει πριν την έναρξη παραγωγής της ταινίας, αφού ο σκηνοθέτης έχει παρουσιάσει στο συνθέτη τη γενικότερη ιδέα του σεναρίου, β) είτε κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, με το συνθέτη να παρατηρεί και να προσαρμόζει τη σύνθεσή του στις εκάστοτε σκηνές, πολλές φορές επηρεάζοντας τον τελικό χαρακτήρα του εγχειρήματος, γ) είτε παρακολουθεί το τελικό κινηματογραφικό προϊόν και κατόπιν συνθέτει τη μουσική, επηρεάζοντας τη γενικότερη 'αίσθηση' της ταινίας<sup>44</sup>. Για τον Μυλωνά, ο συνθέτης και ο σκηνοθέτης θα πρέπει να έχουν κοινές αισθητικές αντιλήψεις. Υπάρχουν συνθέτες όπως μαρτυρά ο ίδιος, που δέχονται σαφείς υποδείξεις από τους σκηνοθέτες, ενώ άλλοι που αφήνονται πιο ελεύθεροι στο έργο της σύνθεσης. Ο Μυλωνάς ισχυρίζεται πως η μουσική, συνήθως, συντίθεται μόλις ολοκληρωθούν όλες οι σκηνές. Ακόμη, η μουσική επένδυση δύναται να συντεθεί πριν ή μετά από την ολοκλήρωση του μοντάζ<sup>45</sup>.

### **γ) Αφηγηματικές λειτουργίες της μουσικής επένδυσης.**

#### ***-Παράλληλη Χρήση***

Η χρήση της παράλληλης μουσικής υπόκρουσης αποτελεί την πιο συζητημένη εφαρμογή της μουσικής στον Κινηματογράφο. Με λίγα λόγια, η παράλληλη μουσική υπόκρουση αφορά τη μουσική επένδυση που έχει τη δυνατότητα να εκφράσει και να ακολουθήσει μία κατάσταση, για άλλους να σχολιάσει<sup>46</sup> τις σκέψεις, τα συναισθήματα, την έκβαση μιας υπόθεσης, την ένταση μίας κατάστασης, την κορύφωση μίας δράσης ή το σβήσιμο της έντασης κ.ο.κ. Με την παράλληλη μουσική υπόκρουση ο θεατής εμπλέκεται ενεργά στην πλοκή και την έκβαση μίας σκηνής, μέσω της «συγκινησιακής συνέργειας<sup>47</sup>» της μουσικής. Επιπροσθέτως, η 'παράλληλη' λειτουργία δεν αποτελεί μόνο ένα μέσο παρακολούθησης της πλοκής, αλλά διατηρεί τη δυνατότητα να καλλιεργήσει μία ατμόσφαιρα, την οποία οι εικόνες δε μπορούν να καλύψουν. Επιπλέον, η παράλληλη μουσική επένδυση φωτίζει πλευρές που δε μπορεί να φανερώσει ένας διάλογος, με

43 Chion 2010: 219

44 Hayward 2006: 361

45 Μυλωνάς 1999: 82

46 Kracauer 1985: 209

47 Chion 2010: 178

ακοκαλυπτικό τρόπο.

Ακόμη, η έκβαση μίας σκηνής μπορεί να ταυτίζεται με την έκβαση της αρμονικής λύσης ενός θέματος (ένα θέμα λύνεται με τέλεια πτώση/ένα ζήτημα 'παγώνει' με απατηλή). Η μουσική όμως δεν είναι απαραίτητο να ακολουθήσει τη λύση της αφήγησης, αλλά δύναται να ακολουθήσει διαφορετική πορεία, ακόμη και να απουσιάζει. Με την παράλληλη μουσική υπόκρουση δε γίνεται αντικατάσταση της αφήγησης από τη μουσική, με τέτοιο τρόπο ώστε να εξηγούνται οι εικόνες, αλλά απηχείται και διαχέεται το συναίσθημα ή η κατάσταση που προτείνει η εικόνα. Ο τονισμός των ψυχολογικών καταστάσεων των πρωταγωνιστών, ο προσδιορισμός της γενικής ατμόσφαιρας, μέσα στην οποία διαδραματίζεται μία σκηνή, αλλά και η έκβαση, κορύφωση κλπ είναι στοιχεία που εμπλέκουν τη μουσική, στην εξέλιξη της δράσης, ως αφηγηματικό στοιχείο. Αυτό συμβαίνει, καθώς οι εικόνες δεν έχουν τη δυνατότητα μεταδώσουν αυτούσιο ένα ανθρώπινο συναίσθημα. Έτσι, η παράλληλη μουσική υπόκρουση αναδεικνύεται ως δομικό στοιχείο της αφήγησης και θα μπορούσαμε να πούμε πως προσθέτει ένα δεύτερο επίπεδο στην πρόσληψη της κινηματογραφικής ταινίας. Η πρόσληψη του αφηγηματικού συμφραζόμενου μέσα από ένα music score δε θα πρέπει να θεωρείται αυτονόητη, όπως για παράδειγμα μία στενάχωρη μουσική που ταιριάζει σε μία στενάχωρη σκηνή. Ο χαρακτήρας της μουσικής δεν προϋπάρχει, αλλά δέχεται το αίσθημα της θλίψης από την ιδιαίτερη σχέση της με την εικόνα.

### **-Ρεαλιστική χρήση**

Η ρεαλιστική χρήση της μουσικής έγκειται στην (διηγητική) επιτέλεσή της επί της οθόνης. Με τη ρεαλιστική χρήση της μουσικής ο σκηνοθέτης κατορθώνει να 'πείσει' το θεατή, ο οποίος θα παρακολουθήσει πιο ενεργά τη σκηνή, αφού η ρεαλιστική αναπαράσταση της μουσικής επιτέλεσης εμπλέκει το θεατή στην δραματική συνέχεια της κινηματογραφικής αφήγησης. Ακόμη, η ρεαλιστική μουσική υπόκρουση δύναται να λειτουργεί σε παράλληλη χρήση με την αφηγηματικότητα της εικόνας και όχι απλώς να εμπλέκει τους θεατές στη ροή της ταινίας. Επιπλέον με τη ρεαλιστική χρήση της μουσικής κατορθώνεται η οριοθέτηση του χωροχρόνου της κινηματογραφικής ταινίας. Για τον Kracauer η «περιστασιακή» μουσική, μοιάζει με τον φυσικό ήχο/θόρυβο, ως ένα κομμάτι του «ηχοτοπίου του φιλικού περιβάλλοντος», το οποίο εντάσσεται στη ροή της ταινίας<sup>48</sup>. Τέλος, με τη ρεαλιστική χρήση της μουσικής, παράλληλα με τη χωροχρονική οριοθέτηση της σκηνής, δίνεται η δυνατότητα εμφατικότερου προσδιορισμού των ευρύτερων πολιτισμικών συμφραζομένων και ταυτοτήτων.

---

48 Kracauer 1985: 216. Ως 'περιστασιακή' ορίζει ο Kracauer τη ρεαλιστική μουσική.

### **-To leitmotiv**

Το leitmotiv (προεξαγγελτικό μοτίβο) αντλεί την καταγωγή του από τη μουσική του Βάγκνερ και τη μεταρρύθμιση της όπερας, την προγραμματική μουσική και τα συμφωνικά ποιήματα<sup>49</sup>. Πρόκειται για ένα σύντομο χαρακτηριστικό μελωδικό, αρμονικό ή ρυθμικό μοτίβο, το οποίο συνοδεύει την περιοδική επαναφορά μίας κατάστασης, ενός προσώπου, μια ιδέα ή ενός συναισθήματος. Η χρήση του μορφολογικού προτύπου του 'μοτίβου' έναντι του 'θέματος' αφορά τη σύντομη και εύπλαστη φόρμα του πρώτου, αντίθετα με τις μεγάλες αξίες, τη μεγάλη διάρκεια και τις πτώσεις που χρησιμοποιεί το 'θέμα'. Συναντάται μέσα στην ταινία αυτούσιο είτε πολύ συχνά επεξεργασμένο σε παραλλαγές με : μεταφορές, επιταχύνσεις/επιβραδύνσεις, αρμονική μελωδική ή ρυθμική αλλοίωση, αλλαγή ενορχήστρωσης, υπογράμμιση. Η παραλλαγή του έγκειται στο να μη γίνει βαρετό, αλλά και εύληπτο. Με το leitmotiv, ενώ αρχικά στρέφουμε την προσοχή μας στη μουσική, έπειτα στρεφόμαστε απόλυτα προς την εικόνα, επαναανοηματοδοτώντας την. Με το leitmotiv θα λέγαμε πως δημιουργείται 'αφηγηματική μνήμη', η οποία συσσωρεύεται, δημιουργώντας ένα χωρο-χρονικό συνεχές, στοιχείο που εντείνει την ενότητα της ταινίας. Μέσα σε μία ταινία μπορεί να υπάρχουν περισσότερα από ένα leitmotiv.

### **-Η σιωπή**

Όπως στην 'καθαρή' μουσική, έτσι και στη μουσική για τον κινηματογράφο δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην παύση. Η χρήση της παύσης της μουσικής ως αφηγηματικό εργαλείο αναδεικνύεται από το παρακάτω παράδειγμα που παραθέτει ο Μπαλάζ για την ηχητική παύση ταυτόχρονα με το βλέμμα δύο ηθοποιών, ενώ έχει προηγηθεί παράλληλη μουσική υπόκρουση: «*Με την παύση της μουσικής στο κατάλληλο σημείο, η μουσική δύναται να λειτουργήσει καταλυτικά ως προς την κορύφωση της έντασης, κάτι που στο θέατρο δε θα ήταν δυνατό να υλοποιηθεί*». Συνεχίζοντας, ισχυρίζεται πως «*καμία άλλη τέχνη δε μπορεί να αναπαράγει τη σιωπή*»<sup>50</sup>. Για τον Κωνσταντίνο Σάντα το βασικό ηχητικό θέμα της ταινίας του Χίτσκοκ *Πουλιά*, αποτελεί ο ήχος των πουλιών, δεδομένου ότι η ηχητική μάντα της ταινίας δε διαθέτει καθόλου μουσική επένδυση. Σε αυτήν την ταινία μπορούμε να καταλάβουμε πραγματικά την αξία της σιωπής, καθώς η μουσική θα αποσπούσε την προσοχή του θεατή, και θα εξομάλυνε την ιδιαίτερη ένταση του κινηματογραφικού ηχοτοπίου που δημιουργούν οι αγκώδεις και επιθετικοί ήχοι των πουλιών<sup>51</sup>. Τέλος, η παύση της μουσικής αποδίδει τον απαραίτητο 'κενό χώρο', προκειμένου να αναπτυχθούν οι δύο από τους κύριους αφηγηματικούς παράγοντες της ταινίας: η εικόνα και ο λόγος

49 Μυλωνάς 1999, Kracauer 1985, Μητροπούλου 2006, Μπαλάζ 1992, Μαρσέλ 1984, Chion 2010, Altman 2001

50 Μπαλάζ 1992: 138

51 Σάντας 2007: 123

### 1.3 Η λαϊκοδημοφιλής μουσική στον κινηματογράφο: Οικονομική και αισθητική θεώρηση

Η επιλογή μουσικού ύφους και μουσικών οργάνων στη μουσική επένδυση που θα χρησιμοποιήσει ένας συνθέτης, πέραν των αισθητικών κατευθύνσεων του πρώτου και τις υποδείξεις του σκηνοθέτη, εξαρτάται από τους οικονομικούς πόρους που πρόκειται να διαθέσει η εταιρεία παραγωγής για αυτόν το σκοπό. Το οικονομικό κεφάλαιο που θα διατεθεί λειτουργεί καθοριστικά ως προς την υλοποίηση της συνολικής μουσικής επένδυσης (film soundtrack<sup>52</sup>). Στα πρώτα χρόνια ακμής του ομιλούντος κινηματογράφου στην Αμερική διατηρείτο σταθερή ορχήστρα με πολλούς μουσικούς που εργαζόνταν με συμβόλαιο<sup>53</sup>. Η χρήση της πολυμελούς ορχήστρας στα στούντιο ηχογράφησης είχε στόχο την επίτευξη πληθωρικών αισθητικών αποτελεσμάτων, με απώτερο σκοπό το κέρδος. Αντίστοιχα, ορχήστρες με μειωμένο αριθμό μουσικών μαρτυρούν το χαμηλό προϋπολογισμό της εταιρείας παραγωγής ως προς τη μουσική επένδυση. Αυτός ο καθοριστικός παράγοντας για την ολοκλήρωση μίας κινηματογραφικής ταινίας αναδεικνύεται απλούστερος στις σύγχρονες παραγωγές, αφού το σύνολο της μουσικής επένδυσης μπορεί να διεκπεραιωθεί από ηλεκτρονικά μέσα.

Με τη χρήση προϋπάρχουσας μουσικής επένδυσης δίνεται η δυνατότητα χρήσης ποικίλων μουσικών κατευθύνσεων: συμφωνίες, κοντσέρτα, έως λαϊκοδημοφιλή είδη, αστικές λαϊκές παραδόσεις. Δε μπορούμε να είμαστε βέβαιοι περί αναγκαιότητας της χρήσης προϋπάρχουσας μουσικής, καθώς οι θεωρητικοί δεν έχουν ασχοληθεί ιδιαίτερα με το συγκεκριμένο σημείο. Αυτό που μπορούμε να ισχυριστούμε όμως είναι πως δεν υπάρχει κάποιος κανόνας ως προς την καταλληλότερη μουσική επένδυση, αλλά ως 'κατάλληλη' κρίνεται η μουσική επένδυση που επιτελεί με τον καλύτερο τρόπο τις απαιτούμενες αφηγηματικές λειτουργίες της εικονοαφήγησης. Σε αυτήν την κατηγορία εντάσσονται και τα τραγούδια περιστάσεων, όπως το τραγούδι γενεθλίων.

Από τις πρώτες κινηματογραφικές προβολές, που η αφηγηματικότητα των εικόνων βρισκόταν εκτεθειμένη απέναντι στο κενό του ήχου και το θόρυβο των μηχανών, ήταν η λαϊκοδημοφιλής μουσική πολλές φορές που εμφανιζόταν ως αντίβαρο στη σιωπή. Πολλές φορές επιτελούντο λαϊκοδημοφιλή τραγούδια με πιάνο και τραγουδιστή. Όπως είδαμε και παραπάνω, ένας από τους λόγους χρήσης προϋπάρχουσας μουσικής στον κινηματογράφο πρέπει να αναζητηθεί στην προσέλκυση κοινού, κάνοντας χρήση οικείων πολιτισμικών αναπαραστάσεων.

Ο Rick Altman οριοθετεί τη λαϊκοδημοφιλή μουσική κάνοντας λειτουργικό διαχωρισμό της από τη μουσική επένδυση που ορίζεται ως 'κλασική' (ορχηστρική μουσική, που ολοκληρώνεται με

---

52 Πουλάκης 2015: 13

53 Μυλωνάς 1999: 97

όργανα συμφωνικής ορχήστρας), η αφηγηματικότητα της οποίας εξαρτάται από την αφηγηματικότητα των εικόνων<sup>54</sup>. Η λειτουργική χρήση της λαϊκοδημοφιλούς, αντίθετα με την 'κλασική', προάγει έναν άλλο τύπο αφηγηματικότητας, αφού κατορθώνει να επικοινωνήσει μηνύματα μέσω του 'λόγου'. Το μήνυμα που περιέχεται στους στίχους ενός λαϊκοδημοφιλούς τραγουδιού είναι σαφέστερο σε σχέση με τους εξωαφηγηματικούς συμβολισμούς της 'κλασικής' μουσικής επένδυσης. Με το στοιχείο της γλώσσας επιτυγχάνεται η αίσθηση μίας αυτόνομης ενότητας, που δεν εξαρτά το νόημά της αποκλειστικά από την αφηγηματικότητα των εικόνων. Κατά αντίστοιχο τρόπο, η ελαστικότητα του νοήματος που φέρει ένα τραγούδι, καθώς και η προσαρμοστικότητα του σε ποικίλες καταστάσεις, περιορίζεται. Επιπροσθέτως, τα λαϊκοδημοφιλή τραγούδια αρθρώνουν τη δομή τους με αναμενόμενους, για τους ακροατές όρους, γεγονός που συμβάλει στη σταθερότητα της παράλληλης αφηγηματικής δράσης, όπως για παράδειγμα είναι το φινάλε με πτώση V-I ή η ομαλή κορύφωση ενός τραγουδιού παράλληλα με την στιγμιαία κορύφωση μίας σκηνής. Ακόμη, το στοιχείο του 'λόγου' στα λαϊκοδημοφιλή τραγούδια διευκολύνει πρόσληψη της αφήγησης, καθώς αυτά συνδέονται με τα πρότυπα ομιλίας, ενώ η φόρμα τους είναι εύληπτη και διαδεδομένη για το πλατύ κοινό<sup>55</sup>.

Τα λαϊκοδημοφιλή τραγούδια είναι ιδιαίτερα διαδεδομένα στο κινηματογραφικό είδος των Ταινιών δρόμου, εξυπηρετώντας με μεγάλη επιτυχία το σκοπό τους<sup>56</sup>. Η χρήση τους εντείνει την αίσθηση της 'οδικής' εμπειρίας, μεταφέροντας το κοινό στο πεδίο του δρόμου και τη διηγητική μουσική του ραδιοφώνου του αυτοκινήτου. Με τη συνήθη χρήση των τραγουδιών της εποχής της παραγωγής των ταινιών, θα αναδειχθεί ένα είδος ιστορικού πλαισίου, χρήσιμου για την ανθρωπολογική ανάγνωση των πολλαπλών πολιτισμικών συμφραζομένων της ταινίας. Μεγάλη αναφορά γίνεται στη μουσική επένδυση της ταινίας *Easy Rider* (1969), ως μία αντιπροσωπευτική ταινία του είδους.

---

54 Altman 2001: 23

55 Altman 2001: 24-25

56 Laderman 2002, Cohan 1997, Altman 2001, Wright 2016, Bashota 2020, Μυλωνάς, 1999, Schatz 2013, Goldmann 1988

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:**

### **ΤΑΙΝΙΕΣ ΔΡΟΜΟΥ**

Το παρόν κεφάλαιο θα χρησιμοποιηθεί προκειμένου να αναδειχθεί το κινηματογραφικό είδος Ταινίες δρόμου. Μέσα από τον προσδιορισμό των κινηματογραφικών ειδών, τις καταβολές και τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά του είδους θα προσπαθήσω να αντλήσω στοιχεία που, σε συνδυασμό με τα θεωρητικά εφόδια του 1ου κεφαλαίου θα χρησιμοποιηθούν στην ανάλυση των δύο κινηματογραφικών παραδειγμάτων στο 4ο κεφάλαιο.

#### **2.1 Η θεωρία των κινηματογραφικών «ειδών»**

Προκειμένου να ορίσουμε το είδος των Ταινιών δρόμου, πρέπει να αναπτύξουμε ορισμένα σημεία της θεωρίας των κινηματογραφικών ειδών, προερχόμενα από τον Κινηματογράφο του Χόλιγουντ. Τα αφηγηματικά είδη του κινηματογράφου είναι διακριτά και αναγνωρίσιμα και βασίζονται, κατά κύριο λόγο, σε μία φόρμουλα, η οποία, πέρα από το γεγονός ότι συμπυκνώνει δομικά αφηγηματικά χαρακτηριστικά, είναι αποτελεσματική ως προς την οικονομία και τη συστηματικοποίηση της παραγωγής, δεδομένου ότι ο Κινηματογράφος αποτελεί μία εμπορική τέχνη. Έπειτα, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε πως η επαφή που αναπτύσσει ο Κινηματογράφος με το κοινό, επιτρέπει στο δεύτερο να επηρεάσει τη σταδιακή εξέλιξη της φόρμουλας. Η καταγωγή των κινηματογραφικών ειδών, όπως είναι διαμορφωμένα σήμερα, πρέπει να αναζητηθούν στο λεγόμενο 'σύστημα των στούντιο'<sup>57</sup>(Αμερική 1920-1960), κατά το οποίο συνέβη τυποποίηση της κινηματογραφικής παραγωγής στο Χόλιγουντ.

Ο Κινηματογράφος, κατά κύριο λόγο, αποτελεί αφηγηματικό μέσο οικείων ιστοριών με δραματικές συγκρούσεις, οι οποίες με τη σειρά τους αναδεικνύουν πολιτισμικές συγκρούσεις<sup>58</sup>. Συνεπώς, τα κινηματογραφικά είδη οδηγούν τους παραγωγούς στην προώθηση της αναπαράστασης γεγονότων από την καθημερινή ζωή επί της οθόνης, προκειμένου να προσεγγίσουν το κοινό. Μολονότι η επικυριαρχία των παραγωγών δεν υφίσταται με τους ίδιους όρους παγκοσμίως, όπως παλαιότερα και παρόλη τη δημιουργικότητα των Κινηματογραφιστών, οι συμβάσεις είχαν ήδη τεθεί. Η επιτυχία των κινηματογραφικών συμβάσεων δεν επιβεβαιώνεται με την πρόθεση των δημιουργών, αλλά με την αποδοχή από το κοινό.

Οι κινηματογραφικές παραγωγές απηχούν κοινωνικές και πολιτισμικές αναπαραστάσεις της

---

<sup>57</sup> Schatz 2013: 25

<sup>58</sup> Schatz 2013: 14-16



εποχής τους, μέσα από τα φίλτρα του σκηνοθέτη και του κοινού. Έτσι, τα κινηματογραφικά είδη δεν οργανώνονται ή δεν ανακαλύπτονται από αναλυτές, αλλά είναι το αποτέλεσμα των υλικών συνθηκών της ίδιας της εμπορικής κινηματογραφίας, όπου οι δημοφιλείς ιστορίες παραλάσσονται και επαναλαμβάνονται με την προϋπόθεση ότι ικανοποιούν τη ζήτηση του κοινού και αποφέρουν κέρδος. Έπειτα, λόγω αλληλεπίδρασης είδους και κοινού, το είδος αποτυπώνεται σταδιακά πάνω στον πολιτισμό μέχρι να γίνει ένα 'οικείο σύστημα' με νόημα που να μπορεί να ονομαστεί έτσι. Καταλήγοντας, όπως αναγνωρίζει ο Schatz G. Thomas «*Η αναγνώριση της φόρμουλας μίας δημοφιλούς κινηματογραφικής ιστορίας συνίσταται στην αποδοχή της κατάστασής της ως ενός συνεκτικού αφηγηματικού συστήματος που εμπεριέχει αξίες*»<sup>59</sup>

## 2.2 Καταβολές των Ταινιών δρόμου: Από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο

Αναφορικά με το είδος 'Ταινίες δρόμου', θα πρέπει να αναζητήσουμε την καταγωγή του στη λογοτεχνία του ταξιδιού και της περιπλάνησης, ήδη από την εποχή της 'Οδύσσειας' του Ομήρου. Το ταξίδι, ο σκοπός του, η αιτία του, ο προορισμός, οι στάσεις, οι παρεκκλίσεις από την πορεία είναι στοιχεία που αναδεικνύονται από παλαιά. Όπως ισχυρίζεται ο David Ladermann, η ιστορική σύνδεση μεταξύ της λογοτεχνίας της περιπλάνησης και των Ταινιών δρόμου βρίσκεται στην πολιτισμική κριτική, όπως συμβαίνει στα λογοτεχνικά έργα '*Gargantua and Pantagruel*' (Φρανσουά Ραμπელάι, 16ος αιώνας) και '*Δον Κιχώτης*' (Μιγκέλ ντε Θερβάντες Σααβέδρα, 17ος αιώνας). Ο Laderman συνδέει τη λογοτεχνία της περιπλάνησης εκείνης της εποχής με εκείνη της σύγχρονης δυτικής λογοτεχνίας, όπως για παράδειγμα '*Τα σταφύλια της οργής*' (John Steinbeck, 1939), όπου πλέον η 'κινητικότητα' μετατίθεται στο πεδίο του αυτοκινητόδρομου, ενώ αναδεικνύονται κοινωνικοπολιτικά και ταξικά ζητήματα<sup>60</sup>. Επιπλέον, το μυθιστόρημα του '*Στο δρόμο*' (Τζακ Κέρουακ, 1951) αναδεικνύεται από τους Cohan, Hark και Laderman ως αφηγηματική βάση και προπομπός για τις Ταινίες δρόμου, που επανεξετάζει το μύθο του δρόμου, τοποθετώντας την πολιτισμική ταυτότητα των πρωταγωνιστών στο λεγόμενο 'περιθώριο'<sup>61</sup>. Συνδεδειγμένος κρίκος των παραπάνω λογοτεχνικών έργων με τις Ταινίες δρόμου αποτελούν η κατάσταση 'κινητικότητας', το ταξίδι και η κοινωνικοπολιτική κριτική.

Οι Ταινίες δρόμου ως είδος κινηματογραφικής αφήγησης λειτουργούν αυτόνομα. Πέραν της σύνδεσης του είδους με τη λογοτεχνία, οι Ταινίες δρόμου συνδέονται με το κινηματογραφικό είδος Western, κάτι που ομολογούν στο σύνολό τους οι θεωρητικοί του Κινηματογράφου. Οι ταινίες

---

59 Schatz 2013: 26

60 Laderman 2002: 7-9

61 Cohan κ.α 1997, Laderman 2002

Western προσεγγίζουν τις Ταινίες δρόμου, δομικά, οπτικά και αφηγηματικά<sup>62</sup>. Αφενός, οι θεατές παρακολουθούν επί της οθόνης τον ήρωα που επιβαίνει στο άλογό του ως έναν ταξιδευτή, περιπλανώμενο, που δεν έχει πάντα σκοπό, ή συγκεκριμένο προορισμό, πραγματοποιώντας διάφορες 'στάσεις' κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του, στις οποίες συμβαίνουν σημαντικά πράγματα για την εξέλιξη της ιστορίας. Ακόμη, για τον Laderman, συνδετικός κρίκος μεταξύ των δύο ειδών αποτελεί η πολιτισμική και κοινωνική κριτική που αναπαρίσταται σε ταινίες Western, παραθέτοντας μάλιστα ως χαρακτηριστικές τις ταινίες του John Ford, όπως το *Stagecoach* (1939), *She Wore a Yellow Ribbon* (1949) και *The Searchers* (1956)<sup>63</sup>. Επιπλέον, οι Ταινίες δρόμου συνδέονται με τις αμερικάνικες κινηματογραφικές παραγωγές της δεκαετίας του 1930 που περιελάμβαναν το στοιχείο της 'κινητικότητας' και της κοινωνικής κριτικής και γεννήθηκαν ως προϊόν της οικονομικής αστάθειας και της ανεργίας στην Αμερική, ως απότοκο του 'Κραχ', του 1929<sup>64</sup>. Έτσι, αναδεικνύεται μία ιστορική συνέχεια μεταξύ των ειδών με βάση τα χαρακτηριστικά της 'κινητικότητας' και της κριτικής αναπαράστασης πολιτικών και κοινωνικών δεδομένων.

Η αναπαράσταση της οδήγησης εμφανίζεται ήδη από τις 'γκανγκστερικές' ταινίες της δεκαετίας του 1930 και 1940 στον κινηματογράφο<sup>65</sup>. Έπειτα από την κορύφωση του εμπορικού κινηματογράφου του Χόλιγουντ στις ΗΠΑ και με την ανάδυση των ριζοσπαστικών υποπολιτισμικών φαινομένων της λεγόμενης 'αντικουλτούρας' θα εμφανιστεί η ταινία *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). Από αυτήν την ταινία και έπειτα το είδος 'Ταινίες δρόμου' θα οριοθετηθεί και θα ακμάσει, ενώ έχει προηγηθεί η ταινία *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967). Το πλαίσιο ανάπτυξης των μέσων 'κινητικότητας' συμβαδίζει με τις τεχνολογικές εξελίξεις και καθιερώνεται η ενσωμάτωση αυτοκινήτων και μοτοσυκλετών στις ταινίες, ως δομικά στοιχεία της αφήγησης. Οι τεχνολογικές εξελίξεις αφορούν και τα κινηματογραφικά επιτεύγματα της εποχής που θα κατάφερναν ή όχι να αποτυπώσουν την κίνηση ενός οχήματος.

Ακόμη, η κυριαρχία του αυτοκινήτου και της μοτοσυκλέτας στις Ταινίες δρόμου δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός, αλλά παράγωγο της κουλτούρας της μετακίνησης στις μεταπολεμικές δυτικές κοινωνίες ως μαζικό φαινόμενο. Η ραγδαία επιταχυνόμενη ανάπτυξη του διακρατικού εθνικού οδικού δικτύου στις ΗΠΑ μέσα στη δεκαετία του 1950, θεωρείται πως πυροδοτεί την κουλτούρα της μετακίνησης και την παραγωγή των Ταινιών δρόμου<sup>66</sup>, αφού οι αυτοκινητόδρομοι δίνουν νέα πνοή στην τόλμη της φυγής μακριά από την εξοικείωση του σπιτιού. Παρόλο που στη σημερινή εποχή θεωρείται συνηθισμένη η χρήση αυτοκινήτου, θα πρέπει να γίνει κατανοητό πως

---

62 Laderman 2002, Cohan κ.α 1997, Wright 2016, Bashota 2020, Coury 2010, Goldmann 1988

63 Laderman 2002: 23

64 Laderman 2002, Cohan κ.α 1997

65 Laderman 2002, Cohan κ.α 1997

66 Laderman 2002: 14

για τη δεκαετία του 1960 αποτέλεσε ένα στοιχείο προόδου και κοινωνικού εκμοντερνισμού.

### 2.3 Ταινίες δρόμου: Ορισμός, αφηγηματικά χαρακτηριστικά και μουσική επένδυση

Η πλειοψηφία των αναλύσεων γύρω από τις Ταινίες δρόμου αφορούν την αμερικάνικης παραγωγής ταινία *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). Αντιπροσωπευτικό δείγμα των θεωρητικών θέσεων για τη σημασία της συγκεκριμένης ταινίας, όσον αφορά την καθιέρωση του είδους, αποτελεί η άποψη του κινηματογραφιστή Lee Hill, θεωρώντας πως η αυτή η ταινία σχεδόν δημιούργησε μόνη της τις Ταινίες δρόμου ως είδος μετά τη δεκαετία του '60<sup>67</sup>. Η ισχυρή επίδραση της αναλυτικής στο *Easy Rider* έχει αναδείξει πολλά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του είδους, δυστυχώς όμως έχει επισκιάσει άλλες πτυχές, για αυτό θα ήταν πολύ ενδιαφέρουσα μία πλουραλιστική ανθρωπολογική και μουσικολογική προσέγγιση σε παλαιές και σύγχρονες Ταινίες δρόμου σε ένα διεθνές πλαίσιο.

Η Susan Hayward στο λήμμα «Ταινία δρόμου», στις βασικές έννοιες του κινηματογράφου, ορίζει το είδος ως εξής:

*«Οι Ταινίες δρόμου, όπως υποδηλώνει ο όρος, είναι οι ταινίες στις οποίες οι πρωταγωνιστές βρίσκονται σε διαρκή κίνηση. Εν γένει μία τέτοια ταινία χαρακτηρίζεται από στοιχεία όπως το αυτοκίνητο, το 'τράβελινγκ', οι αχανείς και άγριοι ορίζοντες. Υπό την έννοια αυτή το είδος έχει κάποιες ομοιότητες με το είδος western. Η ταινία δρόμου σχετίζεται με την έννοια των συνόρων (ορίων), δεδομένου ότι ένας από τους κώδικές της είναι η ανακάλυψη - συνήθως ο ήρωας επιχειρεί να ανακαλύψει τον εαυτόν του»<sup>68</sup>.*

Ο Wright Andy βρίσκει πως οι θεωρητικοί δε συμφωνούν για τον ακριβή ορισμό του είδους. Θεωρεί όμως πως υπάρχουν ομοιότητες μεταξύ Ταινιών δρόμου που συμπυκνώνουν τα εξής χαρακτηριστικά: *«μία ταινία πρέπει να αφορά δύο έως τέσσερις ανθρώπους που ταξιδεύουν με την πρόθεση να φτάσουν σε κάποιον προορισμό, συνήθως εντός συγκεκριμένου χρονικού πλαισίου, η ταινία πρέπει να αφορά περισσότερο το ταξίδι παρά τον προορισμό και τέλος, οι χαρακτήρες που ταξιδεύουν θα πρέπει να αποξενώνονται και να περιφρονούν την πολιτισμική τους ταυτότητα»<sup>69</sup>.* Εν γένει η κρίση της πολιτισμικής ταυτότητας των ηρώων αποτελεί κοινό σημείο για τις σχετικές βιβλιογραφικές αναφορές.

Ο Laderman διαχωρίζει το είδος Ταινίες δρόμου σε δύο υποκατηγορίες με βάση τις ταινίες

---

67 Cohan κ.α 1997: 4

68 Hayward 2006: 479-480

69 Wright 2016: 42

που αναλύει (*Easy Rider, Bonnie and Clyde*): αφενός οι Ταινίες δρόμου που αφορούν την 'αναζήτηση' και αφετέρου οι «outlaw/εκτός νόμου» Ταινίες δρόμου, που το ταξίδι αφορά τις έκνομες ενέργειες και τη φυγή των 'παράνομων' κεντρικών χαρακτήρων<sup>70</sup>.

Οι Cohan & Hark σημειώνουν πως οι 'Ταινίες δρόμου' συμπεκνώνουν τα εξής χαρακτηριστικά: «Αποσταθεροποιούνται οι κοινωνικές και οικογενειακές σχέσεις των κεντρικών χαρακτήρων. Τα γεγονότα δρουν πάνω στους χαρακτήρες. Ο πρωταγωνιστής του δρόμου ταυτίζεται με το μέσο μεταφοράς του και τέλος, οι Ταινίες δρόμου εστιάζουν παραδοσιακά στο ανδρικό φύλο, ενώ η απουσία των γυναικών από τους κεντρικούς χαρακτήρες είναι αισθητή»<sup>71</sup>. Η επιτέλεση των έμφυλων ρόλων στις δύο ταινίες θεωρείται πως προκύπτουν ως αναπαράσταση των κοινωνικών σχέσεων, κάτι που ανατρέπεται με την ταινία *Thelma and Louise* (1991), όπως επισημαίνει ο Bashota Halil, αλλά και με την πολύ παλαιότερη *Bonnie and Clyde*, όπου ο ένας από τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες, οι οποίοι παρεμπιπτόντως είναι 'γκάνγκστερς', είναι γυναίκα<sup>72</sup>. Οι έμφυλοι ρόλοι δεν αναπαράγονται στις ταινίες μόνο με τον αποκλεισμό των γυναικών στους κεντρικούς χαρακτήρες, αλλά και από τον τρόπο που αυτοί δομούνται και επιτελούνται σε καθημερινό επίπεδο.

Η Gora Sasa και ο Coury David αναδεικνύουν πως οι Ταινίες δρόμου κατά κύριο λόγο δεν είναι συμπεριληπτικές ως προς τις έμφυλες ταυτότητες και τις μειονότητες με βάση τη σεξουαλική ταυτότητα και τη φυλή. Παρόλα αυτά, αναδεικνύουν παραδείγματα ταινιών που αναγνωρίζουν ζητήματα μειονοτήτων. Ακόμη, η Sasa Gora, ενστερνιζόμενη τη θέση της Elizabeth Schewe, που ασχολείται με την queer θεωρία, αναγνωρίζει το αυτοκίνητο ως ένα σύμβολο μεγέθυνσης της ανδρικής ισχύος, αλλά και ταξικής υπεροχής<sup>73</sup>. Πράγματι, είναι απαραίτητο σε αυτό το σημείο να αναγνωρίσουμε πως το δικαίωμα στην ιδιοκτησία ιδιωτικού οχήματος, όπως συμβαίνει με τον υλικό πλούτο, αφορά τις προνομιούχες τάξεις που μπορούν να έχουν πρόσβαση σε αυτόν, ενώ οι υπόλοιπες αποκλείονται. Ακόμη, η πατριαρχική δομή των κοινωνιών, δεν προάγει τη γυναικεία οδήγηση, κάτι που μάλλον αποτυπώνεται πολύ περισσότερο στις παλαιές ταινίες των δεκαετιών του 1960 έως το 1990, ενώ στα ελληνικά παραδείγματα φαίνεται πως ισχύει έως και σήμερα, με εξαίρεση την Ταινία δρόμου '*Μαγνητικά Πεδία*' (Γιώργος Γούσης, 2021) στην οποία ένας από τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες είναι γυναίκα. Τέλος, οι ανακοπή της πορείας των οχημάτων που δέχονται πολλές φορές οι κεντρικοί χαρακτήρες στις Ταινίες δρόμου από την αστυνομία ή τους συντηρητικούς συμπολίτες τους (*Easy Rider*), αφορούν σε κοινωνικούς αποκλεισμούς που παράγονται από τα ταξικά, κοινωνικά και φυλετικά προνόμια<sup>74</sup>.

---

70 Laderman 2002: 20

71 Cohan κ.α 1997: 6

72 Bashota 2020: 55

73 Gora 2021: 108

74 Laderman 2002, Cohan κ.α 1997, Bashota 2016

Στις Ταινίες δρόμου αναδεικνύονται χαρακτήρες, οι οποίοι σύμφωνα με τον Daniel Lopez, είναι ατομικιστές που χρησιμοποιούν το δρόμο προκειμένου να ικανοποιήσουν κάποιον τολμηρό σκοπό. Συνήθως είναι μοναχικά άτομα ή ζευγάρια και φέρουν την ικανότητα να αμφισβητήσουν στην πράξη την πολιτισμική τους ταυτότητα<sup>75</sup>. Ως είδος, οι 'Ταινίες δρόμου' πραγματεύονται την εξέγερση του ατόμου, ανεξαρτήτως ταξικής τοποθέτησης, απέναντι στο πλαίσιο συμμόρφωσής του. Ο David Coury ισχυρίζεται πως οι πρωταγωνιστές «συνήθως δεν είναι απλοί άνθρωποι αλλά πιο συχνά περίεργοι: θύματα, απογοητευμένοι παράνομοι, τυχαίοι, αλλοτριωμένοι και εκκεντρικοί, συνεχώς σε κίνηση σε ένα –όχι πάντα εθελοντικό– ταξίδι που μπορεί να έχουν ή να μην έχουν προορισμό και να βρίσκονται σε ασυνήθιστες περιστάσεις κατά τις οποίες υπερβαίνουν τα κυρίαρχα πρότυπα. Έτσι, οι κεντρικοί χαρακτήρες κατά τη διάρκεια του ταξιδιού συνήθως 'μεταμορφώνονται'»<sup>76</sup>.

Συχνές αναφορές αναφορικά με τις 'Ταινίες δρόμου' γίνονται στις παρεκκλίσεις από την πορεία του ταξιδιού και 'στάσεις' με σκοπό την ξεκούραση, τη σίτιση των ταξιδιωτών και τον ανεφοδιασμό των καυσίμων των οχημάτων τους. Οι 'στάσεις' χρησιμεύουν ως ένα αφηγηματικό τέχνασμα για την προώθηση της δράσης, κατά τις οποίες μάλιστα συμβαίνει κάποιου είδους 'ίντριγκα' που ανατρέπει τη γραμμικότητα του ταξιδιού και δημιουργεί περισσότερες διακλαδώσεις στο ταξίδι.

Ως αφηγηματικό και αισθητικό επίτευγμα οι Ταινίες δρόμου χρησιμοποιούν μία ελευθερία αναφορικά με την κίνηση της κάμερας και του μοντάζ. Ανάμεσα σε άλλα κυριαρχούν τα από ψηλά ή από μακριά πλάνα του οχήματος εν κινήσει σε μικρούς ή μεγάλους αστικούς ή επαρχιακούς δρόμους, η θέαση των επιβαινόμενων ατόμων από το παμπρίζ, δημιουργώντας μία κατάσταση «οθόνης μέσα στην οθόνη<sup>77</sup>», η παράλληλη πορεία της κάμερας με το αμάξι από μία πλάγια θέση, του οδηγού και του συνοδηγού και ακόμα η προοπτική της κάμερας μέσα από το αμάξι. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η πλουραλιστική διάδραση κάμερας και αυτοκινήτου οδηγεί το θεατή σε ιδιαίτερη αμεσότητα με το περιβάλλον του δρόμου και την πρόσληψη του ταξιδιού.

### **-Μουσική επένδυση στις Ταινίες δρόμου**

Το αφηγηματικό πλαίσιο που αφορά ιδιαίτερα την παρούσα εργασία, δηλαδή η μουσική στις Ταινίες δρόμου, δυστυχώς δεν έχει αποτελέσει πολυσυζητημένο αντικείμενο μελέτης και παραλείπεται από την πλειοψηφία των θεωρητικών κειμένων. Χαρακτηριστικό των αναφορών που γίνονται από τους Laderman, Cohan και Hark, με βάση τις παραδειγματικές περιπτώσεις των

---

75 Laderman 2002: 14

76 Coury 2010: 241

77 Laderman 2002: 16

ταινιών που αναλύουν, αποτελεί η γενική αναφορά στη μουσική επένδυση της ηχητικής μπάντας των ταινιών ως ένα 'ισχυρό' στοιχείο αφήγησης στην αισθητική των Ταινιών δρόμου. Ο διηγητικός χαρακτήρας της μουσικής που προέρχεται από το ραδιόφωνο του αυτοκινήτου, είτε από κάποιο μπαρ ή εστιατόριο, κατά τη διάρκεια μίας 'στάσης', λειτουργεί ως ένα ιδιαίτερο αφηγηματικό στοιχείο αφενός ως προς την προώθηση της δράσης και αφετέρου ως προς την ακοκωδικοποίηση των πολιτισμικών συμφραζομένων. Σε συνδυασμό με την ακουστική γωνία και την ελεύθερη δόμηση του μοντάζ η μουσική καταφέρνει να εμπλέξει το θεατή στο αφηγηματικό πλαίσιο της ταινίας, καθώς ενισχύει ακουστικά την πρόσληψη της εμπειρίας οδήγησης επί της οθόνης.

Η διηγητική μουσική από το κινούμενο όχημα ή κατά τις 'στάσεις' και η μη-διηγητική μουσική αντικατοπτρίζουν κατά κύριο λόγο τις πολιτισμικές ταυτότητες στα πλαίσια της αναπαράστασης του πολιτισμικού περιβάλλοντος της εποχής δημιουργίας, ενώ πολλές φορές βρίσκονται σε παράλληλη χρήση. Ως εκ τούτου, γίνεται χρήση δημοφιλούς μουσικής και όχι 'κλασικής' μουσικής επένδυσης. Τέλος, η αναλυτική προσέγγιση που προκύπτει από την ταινία *Easy Rider* αναδεικνύει τη ροκ μουσική ως υποπολιτισμικό φαινόμενο της εποχής που εναντιώνεται στην παλιά γενιά και είναι φορέας ευκταίων κοινωνικών, πολιτισμικών και πολιτικών ανατροπών, καθώς εντάσσεται στα πλαίσια 'αντικουλτούρας' και νεωτερικότητας της εποχής της δεκαετίας 1960<sup>78</sup>.

### **- Συμβολικό Περιεχόμενο**

Όπως αναδείχθηκε προηγουμένως ο δρόμος αποτελεί επίμονο θέμα στην αμερικάνικη κουλτούρα και συμβολίζει τη δυνατότητα φυγής, τη διαδρομή, τον ανοιχτό ορίζοντα την ελευθερία κίνησης προς οποιαδήποτε κατεύθυνση που είναι γνωστή ή όχι. Η φυγή από έναν τόπο προς μία γνωστή ή άγνωστη κατεύθυνση περιλαμβάνει το συμβολικό περιεχόμενο της απελευθέρωσης από την καταπίεση της καθημερινότητας, αλλά και της κοινωνικής νόρμας. Καθώς ο 'δρόμος' μπορεί να οριστεί ως το μεταβατικό στάδιο δρόμου μεταξύ πόλεων και επαρχιών, συνόρων και χωρών, τότε η κίνηση σε αυτούς αποτελεί μία κίνηση του ατόμου επάνω σε μία ατομική και κοινωνική διαδικασία μετάβασης. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως αυτή η μεταβατική διαδικασία, ως απελευθερωτική διαδικασία που περιλαμβάνει τον αναστοχασμό και τη ρήξη με το παρελθόν και τις κοινωνικές θεσμίσεις, δύναται να εμβαπτίσει το άτομο με το 'νέο'. Για αυτόν το λόγο, όπως γράφει και η Hayward και εμμέσως συνομολογεί το σύνολο των ερευνητών, στις Ταινίες δρόμου: «το ταξίδι και οι διακλαδώσεις του αποτελούν την κινητήρια δύναμη της δράσης και όχι ο τελικός προορισμός του»<sup>79</sup>. Παράλληλα ο 'δρόμος' στις ταινίες αυτές αποτελεί μέσο/καταφύγιο από τις

78 Laderman 2002, Cohan κ.α 1997, Bashota 2016

79 Hayward 2006: 480

κοινωνικές συνθήκες, αφού σε αυτόν οι ήρωες, κατά το σύνηθες, ξεφεύγουν από μία κατάσταση που δε μπορούν να διαχειριστούν και συνήθως μη γνωρίζοντας αν θα την επιλύσουν κατευθυνόμενοι από και προς το άγνωστο<sup>80</sup>.

Όπως ισχυρίζεται η Annie Goldmann, η κατάσταση της περιπλάνησης στις Ταινίες δρόμου έπεται μίας ρήξης<sup>81</sup>. Στην ταινία *Easy Rider* (1969) οι δύο πρωταγωνιστές αρνούνται την καθημερινότητα που επιβάλλει η κοινωνική πραγματικότητα και με το ταξίδι τους αρνούνται τα εγγενή στοιχεία της κοινωνικής ζωής. Επιπλέον, όπως ισχυρίζεται ο Laderman, στις Ταινίες δρόμου τα κεντρικά πρόσωπα δεν ξεγείρονται απέναντι στην καθημερινότητά τους αυθαίρετα, αλλά βρίσκονται σε οριακές καταστάσεις, όπως και οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής παραγωγής των ταινιών<sup>82</sup>. Για παράδειγμα στην ταινία *Easy Rider* αποτυπώνεται η εποχή των χίπις, η αναζήτηση του εναλλακτικού τρόπου ζωής και κοινοτικής αυτο-οργάνωσης, σε μία εποχή που αναδύεται το αντιπολεμικό κίνημα στις ΗΠΑ, ενάντια στον αμερικανικό επεκτατισμό με τη μαζική επιστράτευση αμερικανών στρατιωτών για τον Πόλεμο του Βιετνάμ, το 1965. Λόγω της 'ελευθερίας που δημιουργείται από το αφηγηματικό πλαίσιο του είδους, αλλά και την εμπλοκή της κοινωνικής πραγματικότητας στις κινηματογραφικές παραγωγές, οι Ταινίες δρόμου, ενδείκνυνται για ανάδειξη σοβαρών κοινωνικοπολιτικών ζητημάτων και επαναξιολόγηση της κοινωνικής πραγματικότητας και της πολιτισμικής ταυτότητας.

Εν κατακλείδι, το ταξίδι που κάνει ο πρωταγωνιστής ή το ζευγάρι πρωταγωνιστών στις Ταινίες δρόμου λαμβάνει έναν ιδιαίτερα συμβολικό χαρακτήρα. Ο προορισμός του ταξιδιού πολλές φορές είναι άγνωστος ή/και ανύπαρκτος, οι ήρωες δεν έχουν στόχο και οδηγούνται εν τέλει σε ένα ταξίδι της αναζήτησης του εαυτού. Έτσι, η αφηγηματική φόρμα του είδους έγκειται στη σύμβαση του ευτυχισμένου τέλους ή του μή φινάλε ή αλλιώς: «Οι δρόμοι συμβολίζουν την απόσταση που κρατά τους ανθρώπους μακριά από τον εαυτό τους, διασπασμένους και χωρισμένους»<sup>83</sup>.

---

80 Laderman 2002, Cohan κ.α 1997, Wright 2016

81 Goldmann 1988: 12

82 Laderman 2002: 38

83 Bashota 2016: 55

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:**

### **Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ**

Ο ελληνικός κινηματογράφος χωρίζεται σε 2 βασικές περιόδους: τον Παλαιό Ελληνικό Κινηματογράφο και τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Η συνοπτική αναφορά της παρούσας ενότητας στην ιστορική αναδρομή του ελληνικού κινηματογράφου, έχει ως στόχο τη σκιαγράφιση της καλλιτεχνικής και αισθητικής ανάπτυξης της τέχνης του κινηματογράφου και της μουσικής του επένδυσης. Πολλώ δε μάλλον, η ιστορική αναδρομή έγκειται στις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες ανάπτυξης του κινηματογράφου ανά τις περιόδους.

#### **3.1 Από το Βωβό στον Παλαιό Ελληνικό Κινηματογράφο**

Η αφετηρία του κινηματογράφου στον ελλαδικό χώρο χρονολογείται το 1897, με την προβολή της πρώτης κινηματογραφικής ταινίας των αδελφών Λυμιέρ, γάλλων εφευρετών της πρώτης κινηματογραφικής μηχανής<sup>84</sup>. Η κινηματογραφική προβολή αυτής της ταινίας μαρτυρεί την άμεση διάχυση του κινηματογραφικού φαινομένου και το ελληνικό ενδιαφέρον προς το νέο τεχνολογικό επίτευγμα, αφού δε θεωρείτο τέχνη ακόμη. Το πρώτο εγχώριο κινηματογραφικό επίτευγμα χρονολογείται το 1906<sup>85</sup> ακολουθώντας τις, έως τότε, εξελίξεις του κινηματογράφου, (καταγραφή κίνησης/γεγονότων), ενώ το 1914 θα πραγματοποιηθεί η πρώτη μυθοπλαστική κινηματογραφική ελληνική παραγωγή με την ταινία *Γκόλφω*, προερχόμενη από την ομώνυμη θεατρική επιτυχία<sup>86</sup>. Μέσα στα χρόνια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου κάμπτεται η άνθιση της κινηματογραφικής παραγωγής, ενώ τα επόμενα χρόνια οι αδερφοί Γαζιάδη παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στις κινηματογραφικές παραγωγές ιδρύοντας την εταιρεία κινηματογραφικής παραγωγής 'Νταγκ Φιλμς' (1926) , με απόγειο την εμπορική επιτυχία *Έρωσ και Κόματα* (1927), για την προβολή της οποίας κόπηκαν 40.000 εισιτήρια<sup>87</sup>.

Επόμενος σταθμός για τον πρώιμο ελληνικό κινηματογράφο είναι η εμφάνιση του σημαντικότερου παραγωγού του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου, Φιλοποίμενα Φίνου, ως σκηνοθέτη στην ταινία *Το τραγούδι του χωρισμού* (1939), η οποία ολοκληρώθηκε με σύγχρονα, για

---

84 Γούτος κ.α 1996: 5

85 Γούτος κ.α 1996: 5

86 Γούτος κ.α1996, Μητροπούλου 2006, Σολδάτος 2010

87 Γούτος κ.α1996, Σολδάτος 2010



την εποχή, κινηματογραφικά μέσα συγχρονισμού ήχου και εικόνας<sup>88</sup>. Η παραγωγικότητα κινηματογραφικών ταινιών τα χρόνια 1941-1944 βρέθηκε στο ναδίρ, συνεπεία του κοινωνικο-οικονομικού καθεστώτος που είχε επιβληθεί στη χώρα από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και την κατοχή της χώρας από γερμανικά στρατεύματα.

Την απελευθέρωση της χώρας διαδέχθηκε η ιδιαίτερη συνθήκη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου στα έτη 1946-1949, κατά την οποία ο ελληνικός κινηματογράφος πάσχιζε να βρει το βηματισμό του. Η άνθιση του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου εκκινεί μετά τη λήξη του εμφυλίου πολέμου, από τη δεκαετία του 1950 και έπειτα, σε ένα ακανθώδες κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον και για αυτό το λόγο ως καλλιτεχνική έκφραση αναπτύχθηκε ανελεύθερα, χωρίς περιθώρια για κοινωνικά και πολιτικά σχόλια, υπό το άγριο κλίμα των διωγμών και της λογοκρισίας του μετεμφυλιακού καθεστώτος<sup>89</sup>.

Οι εκφάνσεις του αυταρχικού καθεστώτος στην κοινωνία, σε συνάρτηση με την ανάγκη του λαού να αποφορτιστεί από το βαρύ κλίμα που έχει βιώσει επί μία δεκαετία, εδραίωσε την γενική επιβολή της Χολυγουντιανής αισθητικής στις κινηματογραφικές ταινίες, με πρωτοπόρο παραγωγό τον Φιλοποίμενα Φίνο και την εταιρεία 'Φίνος Φιλμ', που μεσουράνησε μεταξύ των ετών 1955 έως το 1967, αναπτύσσοντας κατά κόρον το είδος του μελοδράματος, της φαρσοκωμωδίας και του μιούζικαλ<sup>90</sup>. Σημαντικό στοιχείο για τον Παλαιό Ελληνικό Κινηματογράφο, και εν γένει τον ελληνικό κινηματογράφο, αποτέλεσε η ίδρυση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (1960), το οποίο αντιμετωπίστηκε ως πεδίο ανάπτυξης ανταγωνισμού μεταξύ των παραγωγών<sup>91</sup>.

Ο Παλαιός Ελληνικός Κινηματογράφος δεν ακολουθεί τις παγκόσμιες εξελίξεις του κινηματογράφου στη φιλική γλώσσα και αισθητική, αλλά επιμένει σε μία πρωτόλεια έκφραση του εμπορικού κινηματογράφου της δεκαετίας του 1930, με σκοπό το κέρδος, στηριζόμενος κατά κύριο λόγο στη μεταφορά θεατρικών αναπαραστάσεων επί της οθόνης και χρησιμοποιώντας τους ταλαντούχους ηθοποιούς θεάτρου, αλλά και την 'κατασκευή' κινηματογραφικών αστέρων (Αλίκη Βουγιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Ρένα Βλαχοπούλου, Κώστας Βουτσάς), φυσικά με εξαιρέσεις, όπως είναι οι ταινίες: του Μιχάλη Κακογιάννη *Κυριακάτικο ζύπνημα* (1954) και *Στέλλα* (1955), *Ο Δράκος* (Νίκος Κούνδουρος, 1956) και άλλες<sup>92</sup>.

Η περίοδος του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου (περ.1950-1969) για τον Διαμάντη Λεβεντάκο αφορά τον 'Κινηματογράφου των παραγωγών', σε αντίθεση με την επόμενη περίοδο (1970 κι έπειτα), κατά την οποία αναπτύσσεται ο 'Κινηματογράφος των δημιουργών', δηλαδή ο

---

88 Γούτος κ.α 1996, Μητροπούλου 2006, Σολδάτος 2010

89 Λεβεντάκος 2002, Γούτος κ.α 1996

90 Γούτος κ.α 1996, Βαλούκος 2002

91 Λεβεντάκος 2002: 5-6

92 Μωραΐτης 2002: 40

Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος<sup>93</sup>. Με αυτόν τον τρόπο ο Λεβεντάκος θέλει να κάνει διακριτές τις δύο περιόδους ως προς τον τρόπο αλλά και το στόχο παραγωγής των ταινιών. Σε γενικές γραμμές θα μπορούσαμε να πούμε πως ο 'Κινηματογράφος του Παραγωγού' αποσκοπεί στο κέρδος, ενώ ο 'Κινηματογράφος του Δημιουργού' στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

### 3.2 Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος και το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής

#### -Α' Φάση (περ.1970-1980)

Το πέρασμα από τον Παλαιό στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο συμβαίνει εντός της στρατιωτικής δικτατορίας (1967-1974) και αφορά κατ'αρχάς την παρακμή του πρώτου και δευτερευόντως την αντίδραση στο καθεστώς και τον Παλαιό Ελληνικό Κινηματογράφο. Η απόσυρση των παραγωγών του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου οφείλεται εν πολλοίς στην εδραίωση της τηλεόρασης, ως μέσο μαζικής ψυχαγωγίας, τον έλεγχο της οποίας κατείχε το στατιωτικό καθεστώς ως μέσο προπαγάνδας, λογοκρίνοντας οτιδήποτε θύμιζε αντίδραση<sup>94</sup>. Η διάδοση της τηλεόρασης σε συνδυασμό με την ανάκοψη της πολιτιστικής 'άνοιξης' και την εισαγωγή ξένων κινηματογραφικών ταινιών, οδήγησαν στην απότομη πτώση της πώλησης εισιτηρίων, στην πώληση των δικαιωμάτων των παλαιών ταινιών από τους παραγωγούς στην τηλεόραση και εν τέλει στην παραχώρηση της θέσης των παλαιών στους νέους επίδοξους κινηματογραφιστές<sup>95</sup>. Η περίπτωση της τηλεοπτικής προβολής ταινιών του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου αποτελεί ένα πεδίο με ιδιαίτερο ενδιαφέρον που θα έχρηζε ξεχωριστής μνείας, καθώς, πέρα από ανασταλτικός παράγοντας παραγωγής ταινιών, αποτελεί πεδίο κατασκευής πολιτισμικής μνήμης και ταύτισης με το 'άλλο', το 'παλιό' και εν τέλει το 'σωστό' που δεν κατορθώνουν οι σύγχρονοι να προσεγγίσουν.

Το κενό παραγωγής ταινιών που δημιουργείται από τον Παλαιό, έρχεται να καλύψει βαθμιαία ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος. Επιπλέον οι ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου ζητούσαν να καλύψουν τα αισθητικά κενά και την έλλειψη πολιτικών και κοινωνικών συνδηλώσεων της προηγούμενης περιόδου. Για τον Στάθη Βαλούκο ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος εκκινεί με την ταινία *Πρόσωπο με Πρόσωπο* (Ροβήρος Μανθούλης, 1966)<sup>96</sup>, ενώ για τον Μπακογιαννόπουλο με τις ταινίες *Ανοιχτή Επιστολή* (Γιώργος Σταμπουλόπουλος, 1968) και *Κιέριον* (Δήμος Θεός, 1968)<sup>97</sup>. Για την πλειοψηφία των κριτικών και θεωρητικών του κινηματογράφου, ορόσημο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου αποτελεί η πρώτη ταινία

93 Λεβεντάκος 2002: 5

94 Μπακογιαννόπουλος 2002, Γούτος κ.α 1996

95 Μπράμος 2002, Σολδάτος 2002, Μπακογιαννόπουλος 2002

96 Βαλούκος 2002: 67

97 Μπακογιαννόπουλος 2002: 12

μεγάλου μήκους του σκηνοθέτη Θεόδωρου Αγγελόπουλου *Αναπαράσταση* (1970)<sup>98</sup>.

Χαρακτηριστικά οι ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, δεν ομογενοποιούνται με βάση την καλλιτεχνική έκφραση, αλλά την ιδεολογικοπολιτική τοποθέτηση<sup>99</sup>. Είναι η εποχή που απηχούν τα νέα ιδεολογικά και καλλιτεχνικά ρεύματα της Ευρώπης και της Αμερικής καθώς και η εξέγερση του Γαλλικού 'Μάη του 1968', η νεολαία στην ευρώπη ριζοσπαστικοποιείται και εναντιώνεται στη συντηρητική πολιτική κυριαρχία. Ταυτόχρονα στην Ελλάδα υπήρχε έντονη αυταρχικότητα του καθεστώτος, που προέκυπτε ήδη από τα 'Ιουλιανά του 1965' με την παρέμβαση του παλατιού στην πολιτική ζωή της χώρας και την πολιτική αστάθεια που δημιουργήθηκε έως το πραξικόπημα του 1967. Χαρακτηριστικό της βίας του καθεστώτος αποτέλεσε η δολοφονία του φοιτητή Σωτήρη Πέτρουλα κατά τη διάρκεια διαδήλωσης, τακτική που μετά το πραξικόπημα μετατράπηκε σε καθεστώς.

Επιπλέον το καθεστώς της Χούντας προωθούσε δικές του ταινίες όπως το *ΟΧΙ* (1969) και τα *Σύνορα της Προδοσίας* (1968), οι οποίες είχαν αποδοκιμαστεί έντονα από το κοινό στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1969<sup>100</sup>. Ο Γιάννης Σολδάτος μάλιστα μαρτυρεί πως υπήρχε 'ομάδα κρούσης' στον εξώστη του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης του 1973, η οποία αποδοκίμαζε οποιαδήποτε ταινία θεωρούσε μη-πολιτική<sup>101</sup>. Εν γένει, ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος έχει αναγνωριστεί ως τέχνη που προσπαθούσε να εναντιωθεί απέναντι στο καθεστώς της Χούντας με τα συμβολικά της νοήματα, ενώ χαρακτηριστικό της πολιτικής επιβολής του καθεστώτος στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο αποτέλεσε η εξορία του σκηνοθέτη του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου Παντελή Βούλγαρη<sup>102</sup>.

Η καλλιτεχνική ελευθερία που προέκυψε για τους νέους κινηματογραφιστές, κατά την πρώτη φάση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, από τον έλεγχο της παραγωγής των ταινιών είχε ως αποτέλεσμα την ανάδειξη θεμάτων όπως: την αλήθεια της ζωής του ανθρώπου και του κοινωνικού περιβάλλοντός του, την προσέγγιση της ουσίας πίσω από τα σχήματα και τα είδη, την επανεξέταση της ελληνικότητας και της παράδοσης, την εισαγωγή ιστορικών και πολιτικών αναφορών και ακόμη την κρίση του ατόμου, της νεολαίας και των κοινωνικών σχέσεων<sup>103</sup>. Αισθητικά χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου αποτελούν τα γενικά και στατικά πλάνα μεγάλης διάρκειας, οι ουδέτερες γωνίες λήψης, τα εξωτερικά γυρίσματα, η κάμερα στο χέρι και ο νατουραλισμός του φωτός<sup>104</sup>.

---

98 Μπακογιαννόπουλος 2002, Γούτος κ.α 1996 Μπράμος 2002 Σολδάτος 2002, Σολδάτος 2010, Βαλούκος 2002, Λεβεντάκος 2002, Μωραΐτης 2002 Σούμας 2009, Σκοπετέας 2002

99 Σκοπετέας 2002: 99

100 Μπράμος 2002, Σολδάτος 2002

101 Σολδάτος 2002: 49

102 Σολδάτος 2002: 49

103 Μπακογιαννόπουλος 2002: 15

104 Σκοπετέας 2002: 92-93

## **-Β' Φάση**

Στη δεκαετία του 1980, ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος περνά σε Β' (ύστερη) φάση. Οι θεωρητικοί δεν συγκλίνουν ως προς τον προσδιορισμό της νέας φάσης του Ελληνικού Κινηματογράφου. Κατ'αυτόν τον τρόπο δεν έχουν καταλήξει στην οριοθέτηση της ύστερης εποχής του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Για τον Σκοπετέα η δεκαετία του 1980 ορίζεται ως 'Νέος Κλασικός Ελληνικός Κινηματογράφος', προσδίδοντάς του τα εξής χαρακτηριστικά :α) εγκατάλειψη των πολιτικών ταινιών καταγγελίας, β) επαναφορά κινηματογραφικών ειδών (κοινωνικό δράμα, πολιτικό θρίλερ, κωμωδίας), γ) αναζήτηση μαζικής και εμπορικής απήχησης απήχησης με την επαναφορά παλαιών επιτυχημένων ηθοποιών<sup>105</sup>. Με άλλα λόγια ο κινηματογράφος απομακρύνεται από τη βαριά, καταθλιπτική ατμόσφαιρα της δεκαετίας του 1970, συμπεριλαμβάνοντας στοιχεία από αφηγηματικά είδη, νέες θεματικές, χιούμορ και εμπορικότητα. Κατά τη δεκαετία του 1980 παραμένει στο προσκήνιο η θεώρηση «το πολιτικό είναι προσωπικό»<sup>106</sup>, ενώ στην επόμενη δεκαετία το στοιχείο υποχωρεί.

Με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία (1981) και Υπουργό Πολιτισμού την ηθοποιό Μελίνα Μερκούρη, μετατράπηκε το ήδη υπάρχον Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ) σε κρατική εταιρεία υπό τον έλεγχο του Υπουργείου Πολιτισμού με σκοπό την προώθηση, τη στήριξη στη διεκπεραίωση ταινιών και την κρατική χρηματοδότηση ταινιών.<sup>107</sup> Με την κρατικοποίηση του ΕΚΚ θα ανατραπεί η παντοδυναμία του σκηνοθέτη, ο οποίος σταματά πλέον να είναι παραγωγός και σεναριογράφος της ταινίας του, ενώ θα παραθχθεί πληθώρα ταινιών.

Παρόλη την επανάκαμψη του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου κατά τη δεκαετία του 1980, με την πολύτιμη συνδρομή του ΕΚΚ, στην επόμενη δεκαετία του 1990 ο πρώτος θα αντιμετωπίσει νέα κρίση, παράγοντας 10 περίπου ταινίες το χρόνο, ενώ ο Αμερικάνικος κινηματογράφος επικρατεί του εγχώριου και ευρωπαϊκού κινηματογράφου στις ελληνικές αίθουσες<sup>108</sup>. Άλλο ένα στοιχείο, κατάλοιπο της Α' φάσης του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, που έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην κρίση του κινηματογράφου κατά τη δεκαετία του 1990 ήταν πως: « Το κοινό αντιλαμβάνεται τις ελληνικές ταινίες ως διανοουμενίστικες και γριφώδεις...σε μία εποχή που ο διεθνής κινηματογράφος εγκαταλείπει την έρευνα των μορφών και προσηλώνεται στην αφήγηση και το μύθο»<sup>109</sup>. Άλλος ανασταλτικός παράγοντας για την ανάπτυξη του κινηματογράφου ήταν η παραχώρηση αδειών σε ιδιωτικά κανάλια της τηλεόρασης, τα οποία 'έπαιζαν' μαζικά παλιές ασπρόμαυρες ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου είτε επιτυχημένες είτε όχι ,οι οποίες είχαν τεράστια απήχηση στους τηλεθεατές, ενώ ορισμένοι σκηνοθέτες θα στραφούν στην κρατική

105 Σκοπετέας 2002: 95-96

106 Βαμβακάς 2010: 6

107 Σολδάτος 2002, Μπακογιαννόπουλος 2002, Βαλούκος 2002, Γούτος κ.α 1996

108 Μπακογιαννόπουλος 2002, Μπλάθρας 2003

109 Μπακογιαννόπουλος 2002: 33

και ιδιωτική τηλεόραση<sup>110</sup>.

Ο Κινηματογράφος του 1970 έχει δείξει τα όριά του και πλέον αναζητά την κοινωνική απεύθυνση. Παρόλα αυτά στη δεκαετία του 1990, συνεχίζουν τη δημιουργία οι χαρακτηριστικοί σκηνοθέτες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου Θόδωρος Αγγελόπουλος, Παντελής Βούλγαρης και Θόδωρος Μαραγκός, ενώ αναδεικνύονται άλλοι όπως ο Νίκος Περράκης, ο Νίκος Γραμματικός, Νίκος Νικολαΐδης και το δίδυμο Μιχάλης Ρέππας-Θανάσης Παπαθανασίου<sup>111</sup>. Κατά τη δεκαετία του 1990 ο Σταύρος Τσιώλης με την ταινία *Έρωτας στη Χουρμαδιά*, (1990), όπως υποστηρίζει ο Κωνσταντίνος Μπλάθρας, θα προοιωνίσει την πορεία της δεκαετίας του 1990. Με την δικής του εφεύρεσης κωμωδία θα ανανεώσει το είδος της κωμωδίας εισάγοντας σουρρεαλιστικά στοιχεία και αποσπασματικό τρόπο δόμησης που ακολουθείται στις ταινίες *Παρακαλώ, γυναίκες μην κλαίτε* (1992), *Ο χαμένος θησαυρός του Χουρσουίτ Πασά* (1996) και *Ας περιμένουν οι γυναίκες* (1998). Αντιπροσωπευτική για τις νέες αισθητικές προσεγγίσεις στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο θεωρείται η πρώτη κινηματογραφική ταινία μεγάλου μήκους *Απ'το χιόνι* (1993) του Σωτήρη Γκορίτσα ενώ η επόμενη *Βαλκανιζατέρ* (1997) του ίδιου, θα αναδειχθεί η μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία της δεκαετίας.<sup>112</sup>

Ο Βασίλης Βαμβακάς χαρακτηρίζει τη δεκαετία του 1980 και έπειτα ως 'Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο' και θεωρεί πως στη δεκαετία του 1990 εμφανίζονται οι πρώτες συστηματικότερες προσπάθειες να εικονογραφηθεί η «μικροαστική κλίση στην 'κομπίνα'»<sup>113</sup>, καθώς και άλλες πρακτικές της ελληνικής μικροαστικής ταυτότητας της εποχής, επισημαίνοντας ιδιαίτερα τους σκηνοθέτες Σταύρο Τσιώλη και Σωτήρη Γκορίτσα. Στις ταινίες *Βαλκανιζατέρ* και *Ας περιμένουν οι γυναίκες* αναδεικνύονται λαογραφικά στοιχεία της εποχής, κοινωνικά/πολιτικά σχόλια, ενώ η πολιτισμική ταυτότητα των κεντρικών χαρακτήρων βρίσκεται σε σύγχυση, αφού οι ίδιοι αδυνατούν να «...ζήσουν σε μια κοινωνία ρίσκου, ευμάρειας και επιθυμίας. Κοινό νήμα επίσης που ενώνει τις εν λόγω ταινίες είναι η έμμεση εναντίωση στο πνεύμα κινηματογραφικού νεο-ρομαντισμού ως προς την ενατένιση της ελληνικής ταυτότητας, η αποφυγή απόλυτης αποδοκιμασίας όσων καθορίζουν ή εξουσιάζουν την ταυτότητα του νεοέλληνα και, κατά συνέπεια, η αποφυγή αναζήτησης μιας αυθεντικότερης και καθαρότερης συνείδησης στο παρελθόν»<sup>114</sup>.

110 Μπακογιαννόπουλος 2002: 27

111 Μπλάθρας 2003: 11-32

112 Μπακογιαννόπουλος 2002, Μπλάθρας 2003 Σούμας 2009

113 Βαμβακάς 2014: 9

114 Βαμβακάς 2014: 9

### 3.3. Η μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο: Από τον Παλαιό στο Νέο.

Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο παρακολουθεί τις 'τεχνικές' και αισθητικές προοπτικές του ευρωπαϊκού και αμερικάνικου κινηματογράφου. Για την περίοδο του βωβού ελληνικού κινηματογράφου δε διαθέτουμε γραπτά τεκμήρια, όμως γνωρίζουμε πως οι ταινίες που εισάγονταν από το εξωτερικό συνοδεύονταν από πιάνο ή 2-3 όργανα που επιτελούσαν δημοφιλείς μελωδίες του διεθνούς ρεπερτορίου και συνεπώς, υποθέτουμε πως με αντίστοιχη συνοδεία προβάλλονταν και ελληνικές παραγωγές του βωβού<sup>115</sup>. Η ελληνική περίπτωση του βωβού δεν ξέφυγε από το γενικό παράδειγμα και οποιαδήποτε μουσική συνοδεία επιτελούσε επαρκώς τον σκοπό της, αφού η πρωταρχική χρήση της μουσικής στον κινηματογράφο αποτέλεσε προϊόν ανάγκης, όπως έχει αναλυθεί στο πρώτο κεφάλαιο.

Οι εξελίξεις του εγχώριου κινηματογράφου ως προς τη μουσική επένδυση θα ακολουθήσουν τα διεθνή πρότυπα. Η αντικατάσταση της ζωντανής μουσικής συνοδείας έγινε με χρήση δίσκων γραμμοφώνου που συγχρονίζονταν με την κινηματογραφική ταινία, ήδη από το 1929. Το μουσικό ύφος των ταινιών αφορούσε τη μουσική παράδοση της Οπερέττας, κάτι που σχετίζεται με την κινηματογραφική μεταφορά παραστάσεων οπερέττας, όπως *Οι απόχηδες των Αθηνών* (1930) και άλλων, γεγονός που οφείλεται στην απήχηση του είδους στο αθηναϊκό κοινό κατά την εποχή του μεσοπολέμου και αποσκοπούσε στην εμπορική έκβαση των κινηματογραφικών προβολών<sup>116</sup>.

Κατά τα επόμενα χρόνια έγιναν σοβαρές απόπειρες σύνθεσης κινηματογραφικής μουσικής από καταρτισμένους και φημισμένους συνθέτες όπως ήταν οι: Γιάννης Κωνσταντινίδης, Γιώργος Μαλλίδης, Χρήστος Χαιρόπουλος, κατά τα οποία κυριαρχεί το τραγούδι έναντι της ορχηστρικής μουσικής επένδυσης, σε πολλές περιπτώσεις με τη φωνή της Σοφίας Βέμπο και την εμπορική επιτυχία των τραγουδιών εκτός κινηματογραφικών αιθουσών<sup>117</sup>.

Στη δεκαετία 1940-1950, θα θεμελιωθεί η αντίληψη γύρω από το ρόλο της κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης με την είσοδο των εξής χαρακτηριστικών: μικρή ορχήστρα, χρήση λαϊκών μοτίβων και προσπάθεια για σύνθεση σύγχρονης μουσικής, με χαρακτηριστικούς συνθέτες τους Γιάννης Κωνσταντινίδης, Μενέλαος Παλλάντιος, Γιώργος Καζάσογλου<sup>118</sup>. Διαφορά της ελληνικής μουσικής στον κινηματογράφο με το ευρωπαϊκό και αμερικάνικο παράδειγμα, που κατατάσσεται ανάμεσα σε άλλα που ακολουθούν την ίδια πορεία, είναι η χρήση της μικρής έναντι μεγάλης ορχήστρας.

---

115 Μυλωνάς 2001: 17

116 Μυλωνάς 2001, Μητροπούλου 2006

117 Μυλωνάς 2001, Μητροπούλου 2006

118 Μητροπούλου 2006: 395-396

Κατά τη δεκαετία 1950-1960, οι παραγωγοί έχουν αντιληφθεί τα εμπορικά κριτήρια επιτυχίας που θέτει η επώνυμη δημιουργία. Όπως συνέβη και στα χρόνια του μεσοπολέμου με την περίπτωση της Οπερέττας, επιστρατεύτηκαν δημοφιλείς συνθέτες και ηθοποιοί από το χώρο του θεάτρου και έτσι δημιουργήθηκαν δύο 'ταχύτητες' συνθετών: εκείνοι που έχουν τις γνώσεις, ώστε να επενδύσουν την ταινία με μουσική συμφωνικού χαρακτήρα και εκείνοι που οι γνώσεις τους περιορίζονταν γύρω από τη σύνθεση τραγουδιών. Σημαντικοί συνθέτες και τραγουδοποιοί ανάμεσα σε άλλους: Μιχάλης Σουγιούλ, Λυκούργος Μαρκέας, Μίκης Θεοδωράκης, Μάνος Χατζιδάκις, Αττίκ, Κώστας Καπνίσης, Μίμης Πλέσσας, Αργύρης Κουνάδης ακόμη εμφανίζονται και οι λαϊκοδημοφιλείς συνθέτες Βασίλης Τσιτσάνης, Γιώργος Μητσάκης και Μανώλης Χιώτης<sup>119</sup>.

Τη δεκαετία 1960-1970, παράλληλα με την άυξηση της κινηματογραφικής παραγωγής, εκλαϊκεύεται και η μουσική επένδυση με την κυριαρχία του κατ'εξοχήν 'ελληνικού' λαϊκοδημοφιλούς οργάνου, το μπουζούκι, μαζί με τα μουσικά και ευρύτερα πολιτισμικά στοιχεία που το συνόδευαν, όπως η επιτέλεση χορού και τραγουδιού, μέσω των οποίων οι κοινότητες μετείχαν στις χαρές και τις λύπες, ενώ αναδείχθηκε και το είδος του 'μιούζικαλ'. Σημαντικοί συνθέτες: Κώστας Καπνίσης, Μίμης Πλέσσας, Γιώργος Κατσαρός, Γιάννης Μαρκόπουλος, Σταύρος Ξαρχάκος, Μάνος Λοΐζος, Σπανός, Γιώργος Ζαμπέτας, Μάνος Χατζιδάκις και Μίκης Θεοδωράκης. Η κινηματογραφική μουσική επένδυση των δύο τελευταίων θα βρει διεθνή απήχηση<sup>120</sup>.

Κατά την περίοδο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου η κινηματογραφική μουσική επένδυση επηρεάστηκε από τις αισθητικές εξελίξεις που αποζητούσαν την απεμπλοκή του 'νέου' από τον 'παλιό'. Οι συνθέτες αυτής της περιόδου δεν τηρούν τις θεμελιώδεις αφηγηματικές λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής επένδυσης, αλλά βρίσκονται, όπως και οι σκηνοθέτες, σε μία μεταβατική και πειραματική περίοδο, ειδικά κατά τα πρώτα χρόνια του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Χαρακτηριστικά, μεταξύ άλλων, είναι: α) η απουσία ορχήστρας και β) η κυριαρχία των σύγχρονων τραγουδιών, ενώ αναδεικνύεται γ) η 'μουσική επιμέλεια', με την οποία γίνεται χρήση μουσικών αποσπασμάτων της κλασικής περιόδου της δυτικής έντεχνης μουσικής<sup>121</sup>. Η χρήση της προϋπάρχουσας μουσικής και η απουσία μεγάλης ορχήστρας εν μέρει θα πρέπει να αποδοθεί στον χαμηλό προϋπολογισμό των κινηματογραφικών ταινιών, αφού όπως αναδεικνύεται πολλές από αυτές ήταν αυτοχρηματοδοτούμενες και περισσότερο παράγονταν με σκοπό το αισθητικό παρά το εμπορικό αποτέλεσμα. Σε αυτήν την περίοδο από τους παλαιότερους συνθέτες θα επιβιώσουν ο Κώστας Καπνίσης, ο Μίμης Πλέσσας, ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης. Κατά τα άλλα εμφανίζονται περί τους 110 νέοι συνθέτες, πολλοί εξ'αυτών γράφοντας

119 Μητροπούλου 2006: 397-399

120 Μυλωνάς 2001, Μητροπούλου 2006

121 Μυλωνάς 2001: 70

μουσική για μία ή δύο ταινίες. Για τη δεκαετία του 1990 διατηρείται η απουσία συμφωνικού ύφους και η χρήση δημοφιλών τραγουδιών, αλλά και προϋπάρχουσας μουσικής, ενώ σε συνάρτηση με το ύφος των ταινιών, η μουσική αντικατοπτρίζει όψεις του πολιτισμικού τοπίου της εποχής.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 :

***Βαλκανιζατέρ (1997) και Ας περιμένουν οι γυναίκες (1998):***

### **ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΙΚΩΝ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΩΝ**

#### *Πρόλογος*

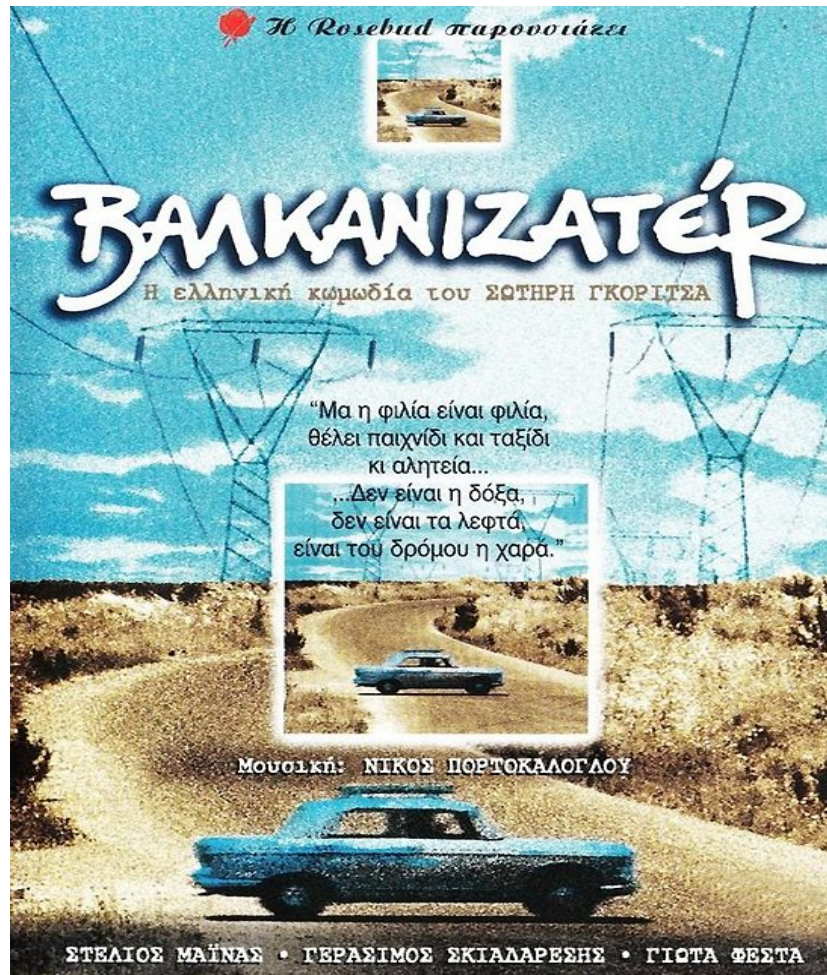
Σε αυτήν την ενότητα θα προσπαθήσω να δώσω ένα δείγμα ανάλυσης της ελληνικής εκδοχής του είδους 'Ταινίες δρόμου' και της μουσικής τους επένδυσης. Θα ξεκινήσω παραθέτοντας στοιχεία παραγωγής και την περίληψη των δύο ταινιών του 'ύστερου' Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου *Βαλκανιζατέρ* (Σωτήρης Γκορίτσας, 1997) και *Ας περιμένουν οι γυναίκες* (Σταύρος Τσιώλης, 1998), Κατόπιν θα προσπαθήσω να βρω τις συνδέσεις μεταξύ των θεωρητικών αρχών, που έχουν τεθεί στις προηγούμενες ενότητες και των πραγματολογικών δεδομένων που συνοδεύονται υπό το πρίσμα της κριτικής ανθρωπολογικής και εθνομουσικολογικής προσέγγισης.

Προκειμένου οι δύο ταινίες να αναλυθούν, κατά το δυνατόν, ολιστικότερα, θα παραθέσω ορισμένα στοιχεία των σκηνοθετών Σωτήρη Γκορίτσα και Σταύρου Τσιώλη. Οι δύο σκηνοθέτες μοιράζονται μία κοινή εποχή στη Β'φάση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, της δεκαετίας του 1990, ενώ κι οι δύο φέρουν το χαρακτηριστικό της αναπαράστασης κοινωνικών και πολιτισμικών ταυτοτήτων, οι οποίες μάλιστα αναγιγνώσκονται σε κρίση και σατιρίζονται. Οι αναφορές στη μικρομεσαία τάξη, στην 'κουλτούρα του νεο-έλληνα', την επιθυμία της βολής και ενδεχομένως του πλουτισμού, της 'κομπίνας' και της 'λούφας', αλλά και πολιτικά σημαινόμενα της εποχής δημιουργίας των ταινιών είναι μερικά από τα κοινά χαρακτηριστικά των δύο σκηνοθετών. Όπως αναφέρει ο Γιάννης Σολδάτος, ο Σταύρος Τσιώλης και ο Σωτήρης Γκορίτσας είναι δύο σκηνοθέτες που ανάγουν στην οθόνη μία 'εικόνα της κοινωνίας', θέλοντας να την αναδείξουν και να τη σατιρίσουν: «*Ο Νεοέλληνας στην μπανάλ καθημερινότητά του, αναγνωρίσιμος και πάντα στο προσκήνιο του γίνεσθαι ή μη γίνεσθαι σ'αυτή τη χώρα, περιφέρεται στο βασίλειο της τύχης, της μοίρας, της συμφοράς που καταδιώκει του Έλληνες και που υπάιτιοί της είναι οι ίδιοι οι Έλληνες*»<sup>122</sup>.

---

122 Σολδάτος 2002: 151

#### 4.1 Βαλκανιζατέρ: Μία μουσική–πολιτισμική ανάλυση



Εικόνα 1: Βαλκανιζατέρ (1997)

#### -Στοιχεία Παραγωγής

Η ταινία *Βαλκανιζατέρ* αποτελεί συμπαραγωγή μεταξύ Ελλάδας, Βουλγαρίας, Γαλλίας και Ελβετίας και τους: Σωτήρη Γκορίτσα, Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Ερτ1, Bulgarian National TV, Office Federal de La Culture, 1JBA Productions, Rosebud SA, 1SF DRS.

Η πρώτη προβολή έγινε το έτος 1997. Είναι μυθοπλαστική Ταινία δρόμου και βασίζει το σενάριό της στο βιβλίο του Σάκη Τότλη 'Ο συνδυασμός Έδεσσα-Ζυρίχη'. Το σενάριο και η σκηνοθεσία αποδίδονται στον Σωτήρη Γκορίτσα. Τη μουσική επένδυση της ταινίας έχει αναλάβει ο μουσικοσυνθέτης Νίκος Πορτοκάλογλου με πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις για την ταινία.

Πρωταγωνιστές της ταινίας είναι ο Γεράσιμος Σκιαδαρέσης που υποδύεται το Σταύρο, ο Στέλιος Μάινας, υποδύομενος το Φώτη και η Γιώτα Φέστα που υποδύεται την Ελένη.

### α) Περίληψη

Δύο φίλοι και συνέταιροι, περίπου 40 χρόνων, ο Σταύρος και ο Φώτης διατηρούν το μπαρ 'Ανατολή' σε ένα χωριό της βόρειας ελληνικής υπαίθρου. Η τοπική κοινωνία προτιμά να διασκεδάσει στο γειτονικό νυχτερινό κέντρο 'Λας Βέγκας', με αποτέλεσμα ο Φώτης και ο Σταύρος να βρίσκονται σε κατάσταση ανέχειας και μιζέριας. Αφενός ο Σταύρος, που πρόκειται να γίνει πατέρας καταφέρνει να επιβιώσει από το μισθό της συζύγου του Ελένης, η οποία εργάζεται σε φροντιστήριο. Αφετέρου, ο Φώτης πρέπει να ξεπληρώσει τα χρέη που κληρονόμησε η μητέρα του από τον συζυγό της, υπό την απειλή της κατάσχεσης του σπιτιού της από τους κουνιάδους της. Για αυτόν το λόγο, ο Φώτης ψάχνει κάποιο 'κόλπο' προκειμένου να κερδίσει γρήγορα χρήματα, συμπαρασύροντας τον συνέταιρό του σε μία απάτη που πληροφορούνται από έναν έλληνα μετανάστη της Γερμανίας, με την οποία θα μπορούσαν να βγουν από το οικονομικό αδιέξοδο που βρίσκονταν. Το 'κόλπο' αφορούσε την εξεύρεση συναλλάγματος μεταξύ δολαρίων και των υποτιμώμενων βουλγαρικών νομισμάτων 'λέβα' στη 'μαύρη αγορά' της Βουλγαρίας κι έπειτα, αφού θα κέρδιζαν με αυτόν τον τρόπο περισσότερα λέβα, θα οδηγούνταν σε τράπεζα της Ελβετίας προκειμένου να μετατρέψουν ξανά τα 'λέβα' σε δολάρια. Προκειμένου, όμως, να ζητήσουν μία ειδική τιμή στην Ελβετική τράπεζα θα έπρεπε να έχουν συγκεντρώσει μεγάλο κεφάλαιο. Μετά από ένα μήνα ανεπιτυχούς αναζήτησης κεφαλαίου τη λύση θα δώσει η Ελένη ως από μηχανής θεός, η οποία θα υπεξαιρέσει τα χρήματα του εργοδότη της Διμπάρη που της έχει αναθέσει την επιχείρησή του, όσο ο ίδιος θα απουσιάζει για μία εβδομάδα στην Αθήνα. Το αρχικό κεφάλαιο του Διμπάρη μετατρέπεται σε δολάρια από ένα παλιό εργοδότη του Φώτη, ο οποίος τους εκμεταλλεύεται και το ταξίδι ξεκινά.

Η περιπλάνησή τους στα Βαλκάνια θα ξεκινήσει με τη 'στάση' για έλεγχο του ημι-λειτουργικού τους αυτοκινήτου σε συνεργείο της βόρειας ελληνικής επαρχίας, κατά το οποίο ο μηχανικός προσπαθεί να τους απομυζήσει επιπλέον χρήματα, ενώ τελικά ο Φώτης και ο Σταύρος τον πείθουν πως ο Σταύρος είναι εφοριακός και έτσι, του δίνουν λιγότερα χρήματα, αφού ο πρώτος τους έχει προτείνει να μην εκδόσει απόδειξη. Κρύβοντας τα δολάρια στην οροφή του αμαξιού θα περάσουν τα σύνορα της Βουλγαρίας, κάνοντας τις πρώτες τους συναλλαγές στην επαρχία με το αυτοκίνητο να χαλά και να το επισκευάζουν σε έναν φιλέλληνα Βούλγαρο μηχανικό, αλλά το αμάξι χρειάζεται κάποιο ανταλλακτικό σύντομα. Ύστερα φτάνουν στη Σόφια και στο υπαίθριο παζάρι, προκειμένου να βρουν περισσότερο παράνομο συνάλλαγμα και το ανταλλακτικό που χρειάζεται το

αυτοκίνητο, αλλά τελικά συλλαμβάνονται καθώς ο Φώτης συναλλάσσεται με κρυφούς αστυνομικούς, τους οποίους και θα δωροδοκήσουν αργότερα για να αφεθούν ελεύθεροι. Μετά από 'στάση' σε 'τυχερά παιχνίδια' και νυχτερινό κέντρο, τελικά οδηγούνται σε ένα ξενοδοχείο και καταφέρνουν από εκεί να βρουν καλύτερη συμφωνία συναλλάγματος με τον πατέρα του ξενοδόχου που είναι έλληνας, σε κάποιο χωριό της Βουλγαρίας, στο οποίο θα μπορέσουν να επισκευάσουν και το αυτοκίνητο, το οποίο πλέον δεν λειτουργεί. Στο χωριό που πηγαίνουν επιτελείται το 'γλέντι' του γάμου με συμμετοχή τη ελληνικής και της βουλγαρικής οικογένειας. Κατά τη διάρκεια του γλεντιού γεννά η νύφη και ολοι οι συμμετέχοντες μεταβαίνουν στο μαιευτήριο.

Αφού έχουν επισκευάσει το αμάξι περνούν τα σύνορα της Ελβετίας, και έπειτα συγκρούονται με το όχημα μίας Τουρκικής οικογένειας, η οποία θα ρυμουλκήσει το Φώτη και τον Σταύρο έως το κοντινότερο χωριό, προκειμένου να επισκευάσουν εκ νέου το αυτοκίνητό τους, με ανταλλακτικά που θα παραχωρήσουν δωρεάν οι ελβετοί ξενοδόχοι από ένα εγκατελειμένο όχημα. Καθώς δεν υπάρχει μηχανικός, ο Σταύρος θα αναγκαστεί να επισκευάσει το αυτοκίνητο μόνος του. Εκεί ο Φώτης και ο Σταύρος θα διανυκτερεύσουν, ερωτοτροπώντας με τις δύο βορειοευρωπαϊές ξεναγούς που θα γνωρίσουν στο κατάλυμα. Την επόμενη μέρα θα φτάσουν στη Ζυρίχη, όπου θα αποκαλυφθεί πως οι πληροφορίες τους όσον αφορά την ισοτιμία λέβα-δολαρίων ήταν λάθος και πως ο ελληνο-γερμανός πιθανόν τους είχε πει ψέματα για να εντυπωσιάσει τους ντόπιους. Τελικά τα λέβα μετατρέπονται σε χρυσές λίρες. Τελικά, θα γυρίσουν πίσω στο ελβετικό χωριό προκειμένου να πάρουν τη γαλλίδα ξεναγό Μαριάν, την οποία ερωτεύτηκε ο Φώτης και οι τρεις τους θα επιστρέψουν στην Ελλάδα, ενώ ήδη έχουν πληροφορηθεί πως ο Διμπάρης έχει γυρίσει νωρίτερα. Στα ελληνοβουλγάρικα σύνορα βρίσκεται η Ελένη, η οποία καταφέρνει να δώσει ξανά λύση στην υπόθεση ως από μηχανής θεός, λέγοντάς τους πως, όχι μόνο ο Διμπάρης δεν έχει θυμώσει, αλλά θέλει να μετατρέψει κι άλλα χρήματα σε λίρες και ο Σταύρος μαθαίνει πως το παιδί που πρόκειται να αποκτήσει είναι αγόρι. Έτσι, η πλοκή στο τέλος 'λύνεται' με την αφηγηματική σύμβαση του ευτυχισμένου τέλους.

## **β) Στοιχεία σκηνοθέτη**

Ο Σωτήρης Γκορίτσας γεννήθηκε στην Αθήνα το 1955. Σπούδασε οικονομικές επιστήμες στην ΑΣΟΕΕ κι έπειτα έκανε κινηματογραφικές σπουδές στο London International Film School. Μεταξύ 1985-1988 γύρισε 25 ντοκιμαντέρ για την ΕΡΤ, ενώ ασχολήθηκε και με την κινηματογράφηση διαφημιστικών σποτ. Ξεκινά με την ταινία *Δέσποινα* (1990) που είναι μεσαίου μήκους ταινία, η οποία διακρίθηκε ως 'Καλύτερη ταινία' στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1990. Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του σκηνοθέτη είναι η *Απ'το χιόνι* (1993). Η ταινία αυτή διακρίθηκε

αποσπώντας Χρυσό Αλέξανδρο στο Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1993. Χώρος δράσης της ταινίας τα Βαλκάνια, όπως και της επόμενης Ταινίας δρόμου *Βαλκανιζατέρ* (1997), η οποία σημείωσε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Άλλες ταινίες που έχει συμμετάσχει ως σκηνοθέτης και σεναριογράφος είναι οι: *Μπραζιλέρο* (2001) , *Παρέες* (2007) , *Απ'τα κόκκαλα βγαλμένα* (2010). Τα θέματα στις ταινίες του Γκορίτσα αναπαριστούν τις νεοελληνικές μικροαστικές και μεσοαστικές ταυτότητες σε κρίση και αναδεικνύουν κοινωνικά ζητήματα και νεοελληνικά γνωρίσματα, όπως και το 'τοπικό', τα Βαλκάνια και την ελληνική επαρχία<sup>123</sup>.

Η σημασία του Γκορίτσα ως σκηνοθέτη μπορεί να ανευρεθεί στις ποικίλες βιβλιογραφικές αναφορές. Ο Βαμβακάς κρίνει χαρακτηρίζει τον Γκορίτσα εκπρόσωπο του ρεύματος εκείνης της εποχής (δεκ. 1990-2000) του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου<sup>124</sup>. Ο Κωνσταντίνος Μπλάθρας τονίζει την εισπρακτική επιτυχία της ταινίας *Βαλκανιζατέρ* ως ένα γνώρισμα της επιτυχίας του σκηνοθέτη ως προς την απεύθυνση και την αισθητική συμβολή του στο δημοφιλή κινηματογράφο<sup>125</sup>. Για τον Μπλάθρα, ο Γκορίτσας μεταφέρει στην οθόνη μία προβολή της κοινωνίας<sup>126</sup>, ενώ για τον Θεόδωρο Σούμα έχει γνήσια κωμική φλέβα και ευαισθησίες για τα νεοελληνικά κοινωνικά ζητήματα και για αυτό καταφέρνει να δημιουργεί φιλμ προβληματισμού που κεντρίζουν τα κοινωνικά ενδιαφέροντα του θεατή. Το *Βαλκανιζατέρ* και το *Μπραζιλέρο*, για τον Σούμα, σημάδευσαν την εξέλιξη του νέου κύματος ταινιών των νέων Ελλήνων σκηνοθετών με το κέφι, τη σάτιρα, το χλευασμό αλλά και την επαφή με τους θεατές τους και το ταμείο.

### γ) Αφηγηματικές συμβάσεις των Ταινιών δρόμου στο *Βαλκανιζατέρ*

#### **-'Κινητικότητα'**

Η ταινία *Βαλκανιζατέρ*, εντάσσεται στο είδος των 'Ταινιών δρόμου', με κριτήρια ένταξης που έχουν τεθεί ήδη από τη ενότητα 2.3. Οι ήρωες της ταινίας, ο Σταύρος και ο Φώτης βρίσκονται σε διαρκή κίνηση. Παρότι το ταξίδι τους εκκινεί στην 14η σκηνή, ήδη σε όλες τις υπόλοιπες σκηνές οι ήρωες βρίσκονται σε μία κατάσταση 'κινητικότητας'. Η 'κινητικότητά' τους εμφανίζεται με την εξήγηση του σχεδίου από το Φώτη στο Σταύρο καθώς επιβαίνουν στη μοτοσυκλέτα του πρώτου (4η σκηνή), όταν ο Σταύρος και ο Φώτης που βρίσκονται στο τηλεφωνικό κέντρο για να επικοινωνήσουν με την τράπεζα της Ελβετίας (10η σκηνή), κατά τη συνωμοσία Φώτη, Σταύρου και Ελένης επάνω στη βάρκα (12η σκηνή) και κατά την αλλαγή των δραχμών σε δολάρια από παλιό εργοδότη του Φώτη (13η σκηνή). Η 'κινητικότητα' των ηρώων εντείνεται κατά τη διάρκεια του

123 Μπλάθρας 1996, Γούτος κ.α 2003

124 Βαμβακάς 2014: 9

125 Μπλάθρας 1996: 343

126 Μπλάθρας 2003: 345

συνόλου της ταινίας και δε σταματά έως και την τελευταία 49η σκηνή. Οι δύο συνέταιροι με όχημα το αυτοκίνητό τους περνούν από την ελληνική επαρχία του βορρά, από τα σύνορα και την επαρχία της Βουλγαρίας και τη Σόφια, από τα σύνορα και την επαρχία της Ελβετίας και τη Ζυρίχη και τέλος πάλι πίσω στα ελληνοβουλγαρικά σύνορα. Υπάρχει πληθώρα σκηνών με πλάνα μέσα από το αυτοκίνητο και μακρινά πλάνα, όπου το αμάξι φαίνεται από μακριά με φόντο τον ορίζοντα και την απεραντοσύνη των εκτάσεων που καταλαμβάνουν οι περιφέρειες των επαρχιών. Ακόμη, χρησιμοποιείται ιδιαίτερα η πλαϊνή άποψη της κάμερας ως προς το αμάξι και το πλάνο από το παμπρίζ του αυτοκινήτου. Σκηνές: 14, 16, 17, 18, 19, 21, 26, 31, 34, 35, 36, 37, 41, 43, 47, 48.

### **-Παρεκκλίσεις**

Ένα άλλο χαρακτηριστικό γνώρισμα των Ταινιών δρόμου είναι οι παρεκκλίσεις από την προκαθορισμένη πορεία, όπως συμβαίνει και σε αυτήν την Ταινία δρόμου. Η πρώτη παρέκκλιση αφορά μία 'λύση ανάγκης' καθώς το αυτοκίνητο χαλάει στη 19η σκηνή, οπότε και γίνεται μία 'στάση' στη λίμνη, ενώ έπειτα γίνεται αναγκαστική 'στάση' στην 20ή σκηνή σε επαρχιακό συνεργείο. Έπειτα, στην 29η σκηνή οι ήρωες θα ξεφύγουν από την προκαθορισμένη τους πορεία, αφού ο Φώτης προτιμά να ερωτοτροπήσει. Όπως έρχονται τα πράγματα, οι πρωταγωνιστές, πηγαίνουν σε ένα χωριό της Βουλγαρίας στην 31η σκηνή, όπου επιτελείται το γλέντι του γάμου, προκειμένου να πετύχουν καλή συμφωνία στην αναλογία του συναλλάγματος και να επισκευάσουν το αμάξι που πάλι έχει χαλάσει, ενώ έως την 34η σκηνή οι ήρωες θα παραμείνουν εκτός πορείας καταλήγοντας στο μαιευτήριο για τη γέννηση του παιδιού της νύφης. Η πρόσκρουση του αυτοκινήτου τους με το βαν που έχει σταματήσει μπροστά τους στην 37η σκηνή, θα τους αναγκάσει να αναζητήσουν συνεργείο σε ένα χωριό της Ελβετίας, έτσι ώστε στην 38η έως και την 40ή σκηνή να βρίσκονται για άλλη μία φορά εκτός πορείας, αλλά και για άλλη μία φορά ερωτοτροπώντας και οι δύο με κάποιες ξεναγούς που γνώρισαν στο ξενοδοχείο. Η τελευταία παρέκκλιση που δεν εμφανίζεται επί της οθόνης, είναι η δεύτερη επίσκεψη του ελβετικού χωριού, προκειμένου ο Φώτης να συναντήσει ξανά τη Μάριαν, η οποία θα ταξιδέψει με τους δύο άντρες προς την Ελλάδα.

Όπως βλέπουμε όλες οι παρεκκλίσεις προκύπτουν από τις μηχανικές βλάβες του αυτοκινήτου, το οποίο αποκτά ένα ενδιαφέρον διττό συμβολισμό: αφένος το όχημα που οδηγεί τους κεντρικούς χαρακτήρες προς την επίτευξη των υλικών τους στόχων και αφετέρου το όχημα που τους οδηγεί μακριά από τους αρχικούς τους στόχους, καθυστερώντας τους και εμπλέκοντάς τους σε περιπετειώδεις ιστορίες, στις οποίες περνούν ευχάριστα το χρόνο τους. Επίσης, σε όλες τις παρεκκλίσεις ο Φώτης εμπλέκεται ερωτικά με κάποια γυναίκα, αφού ακόμη και στο συνεργείο φλερτάρει με τη σύντροφο του μηχανικού, αλλά και στο γάμο έχει εντοπίσει την υποψήφια

ερωμένη του. Κατά την τελευταία παρέκκλιση θα εμπλακεί και ο Σταύρος σε ερωτική ιστορία με την ξεναγό.

### **-Ενδιάμεσες 'στάσεις'**



*Εικόνα 2: 15η σκηνή στο συνεργείο του Ζούζουλα*

Οι Ταινίες δρόμου αναδεικνύουν τις 'στάσεις' από το ταξίδι ως ένα από τα σημαντικά στοιχεία δόμησης του αφηγηματικού οικοδομήματος. Η 1η 'στάση' στη 15η σκηνή γίνεται στο συνεργείο των Ζούζουλα-Μπίκουτα και είναι καθοριστική για το επερχόμενο ταξίδι<sup>127</sup>. Σε αυτήν τη 'στάση' προοιωνίζεται όλη η 'καφκική' εξέλιξη του ταξιδιού, το μπλέξιμο με την αστυνομία, οι συνεχείς βλάβες του αυτοκινήτου και η 'κομπίνα' που περιλαμβάνεται στη νεοελληνική κουλτούρα των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων, με τον μηχανικό να υπερκοστολογεί έναν απλό έλεγχο και τους κεντρικούς χαρακτήρες να 'του τη φέρνουν'.

Η 2η 'στάση' γίνεται στη 17η σκηνή, στην οποία οι ήρωες βρίσκουν το πρώτο 'παράνομο' συνάλλαγμα. Στη 19η και 20ή σκηνή, χαλά το αμάξι και γίνεται 'στάση' για επισκευή, κατά την οποία οι πρωταγωνιστές μαθαίνουν ότι το αμάξι θα φτάσει ως τη Σόφια, και μετά θα πρέπει να βρεθεί κάποιο ανταλλακτικό. Σε αυτήν τη 'στάση' οι ήρωες φανερώνουν τους χαρακτήρες τους: ο μηχανικός επειδή έχει σχέσεις με την Ελλάδα δε ζητά λεφτά, ενώ ο Σταύρος δίνει περισσότερα από όσα θα έπρεπε, βλέποντας στα μάτια του μηχανικού έναν φτωχό άνθρωπο πρώην κομμουνιστικού καθεστώτος που προσβλέπει σε ένα καλύτερο μέλλον μέσα στον καπιταλισμό, αρπάζοντας την ευκαιρία να κάνει κοινωνικό σχόλιο. Αντίστοιχη επαφή με το Βουλγαρικό πληθυσμό θα προσπαθήσει να έχει ανεπιτυχώς ο Φώτης στην 22η σκηνή, όπου οι δύο συντάιροι κάνουν 'στάση' σε μία ταβέρνα για φαγητό.

Στην 23η και 24η σκηνή γίνεται 'στάση', όχι για ξεκούραση αυτήν τη φορά αλλά για συνάλλαγμα στην πλατεία και στο παζάρι της Σόφιας όπου θα γίνουν διάφορες συναλλαγές, αλλά και θα αναζητηθεί το ανταλλακτικό του αυτοκινήτου, ενώ στην 25η σκηνή κατά την 'στάση' τους

---

127 Βλ. Εικόνα 2

συλλαμβάνονται από την αστυνομία. Στην 27η σκηνή κάνουν 'στάση' σε τυχερά παιχνίδια και στην 28η σε νυχτερινό κέντρο, στο οποίο συνοδεύονται από δύο γυναίκες και διασκεδάζουν κερνώντας τις. Ο Φώτης ερωτοτροπεί με τη μία, ενώ ο Σταύρος δεν ενδίδει. Η επόμενη 29η σκηνή τους βρίσκει στο σπίτι των γυναικών. Η 30ή σκηνή είναι πολύ σημαντική για την εξέλιξη της πλοκής, καθώς εκεί γνωρίζουν τον ξενοδόχο, του οποίου ο πατέρας ενδιαφέρεται για συνάλλαγμα, καθώς και θα μπορέσουν να επισκευάσουν το αμάξι. Ακολουθούν οι 'στάσεις', όπως αναφέρω και παραπάνω, στις σκηνές 31 έως 34, όπου γίνεται το γλέντι του γάμου και η συναλλαγή με τον ελληνοβούλγαρο πατέρα του ξενοδόχου. Επόμενη 'στάση' βρίσκεται στην 36η σκηνή, όπου ο Φώτης και ο Σταύρος ξεκουράζονται, απολογίζονται τα πεπραγμένα και οριοθετούν το πλάνο των υπόλοιπων ημερών προκειμένου να προλάβουν την προθεσμία επιστροφής που τους έχει ορίσει η Ελένη. Άλλη σημαντική σκηνή είναι η 40ή, καθώς σε αυτήν ο Φώτης θα γνωρίσει και θα ερωτευτεί τη Μαριάν, με την οποία θα επιστρέψουν στην Ελλάδα. Η 42η σκηνή είναι η επόμενη 'στάση' που γίνεται στη Ζυρίχη, όπου οι ήρωες αναζητούν τράπεζα και η 44η, στην οποία πληροφορούνται πως ο Διμπάρης έχει επιστρέψει, προσπαθώντας να διατηρήσουν την ψυχραιμία τους. Στην 45η και η 46η φανερώνεται η αποτυχία του σχεδίου και οι ήρωες απογοητευμένοι αποφασίζουν να μετατρέψουν τα χρήματά τους σε χρυσές λίρες για να τις δώσουν στον Θόδωρα, από τον οποίο πήραν τα δολάρια πριν την έναρξη του ταξιδιού. Η τελευταία 'στάση' στην 47η σκηνή έξω από τα ελληνοβουλγαρικά σύνορα είναι και η σημαντικότερη, αφού χάρη στην Ελένη εξομαλύνεται η υπόθεση με τον Διμπάρη, ο οποίος θέλει περισσότερες λίρες και τους προσφέρει μέσω της Ελένης 'εργασία', ο Σταύρος μαθαίνει πως η Ελένη θα γεννήσει γιο και το αποδέχεται. Τέλος, ο Φώτης φέρνει στην Ελλάδα την Μαριάν. Συμπερασματικά, οι 'στάσεις' στην ταινία *Βαλκανιζατέρ* λειτουργούν ιδιαίτερα προωθητικά στην αφηγηματική δομή και την εξέλιξη της πλοκής της ταινίας, αφού τα συμβάντα που διεξάγονται σε αυτές έχουν καθοριστικό χαρακτήρα για τις επόμενες σκηνές και την έκβαση της συνολικής υπόθεσης.

### **-Στοιχειοθέτηση Πολιτισμικής Ταυτότητας των ηρώων**

Οι ήρωες της ταινίας, όπως έχει αναλυθεί και στην ενότητα που παρατίθενται τα χαρακτηριστικά των Ταινιών δρόμου, αποτελούν δύο χαρακτήρες, οι οποίοι είναι ιδιοκτήτες μικρής επιχείρησης (μπαρ 'Ανατολή'). Ωστόσο η ταξική τους υπόσταση λειτουργεί υπό το ιδιαίτερο πρίσμα της ελληνικής επαρχίας και αποτελούν ανθρώπους όπου παρά το γεγονός ότι κατέχουν ιδιοκτησία, δυσκολεύονται να βιοποριστούν. Απότοκο της ταξικής τους θέσης και των υλικών δυσκολιών αποτελούν και οι μικροπαρανομίες, όπως η ρευματοκλοπή. Η μικρή ιδιοκτησία μέσω παραγωγής, δεν λειτουργεί καθοριστικά ως προς την ιδεολογικοπολιτική τοποθέτηση του Σταύρου και του Φώτη. Ο Σταύρος φαίνεται πως έχει παρελθόν στα ιδεολογικοπολιτικά αντικαπιταλιστικά



κινήματα, αλλά πλέον είναι απογοητευμένος, βλέποντας τα ιδανικά του να καταρρέουν, ενώ ο Φώτης, φαίνεται λιγότερο ενταγμένος σε ιδεολογικό ρεύμα, αλλά είναι πολιτικοποιημένος και διατηρεί μία εγγύτητα προς τις απόψεις του Σταύρου. Ταυτόχρονα εμφανίζονται διαφορές στο πολιτισμικό υπόβαθρο των δύο ηρώων, με το Σταύρο να είναι γνώστης των πολιτικών καταστάσεων της Βουλγαρίας, καθώς και άλλων ιστορικών ζητημάτων, όταν ήταν ακόμη Λαϊκή Δημοκρατία, αλλά και παραθέτοντας στοιχεία για το Μενέλαο Λουντέμη, πράγματα που φαίνεται πως ο Φώτης αγνοεί, γυρίζοντας τη συζήτηση στα 'ποδοσφαιρικά' ζητήματα (σκηνή 14η και 24η). Επιπλέον οι δύο ήρωες επιλέγουν 'ροκ' μουσική σε αντίθεση με τα 'σκυλάδικα' που επιλέγει το γειτονικό νυχτερινό κέντρο, κάτι που συμβαίνει και στην περίπτωση της ταινίας *Easy Rider* (1969). Λόγω πολιτικής και πολιτισμικής τοποθέτησης των ηρώων, θα μπορούσαμε να πούμε πως εν μέρει διαφοροποιούνται από την κοινωνική πλειοψηφία.

### **-Πολιτισμική ταυτότητα σε κρίση**

Σημαντικό στοιχείο, κοινό με το είδος των Ταινιών δρόμου, είναι η πολιτισμική ταυτότητα σε κρίση. Οι δύο ήρωες προσπαθούν να βρουν το 'κόλπο' που θα τους βγάλει από τη δύσκολη οικονομική τους θέση. Ο Σταύρος, βλέποντας τα σοσιαλιστικά κράτη να καταρρέουν, δεν προσμένει την αλλαγή που θα επέλθει διά της αλλαγής πολιτικών συσχετισμών. Ψάχνουν, περισσότερο ο Φώτης, να βρουν το τρόπο με τον οποίο θα ξεφύγουν από τη 'μοίρα' τους και τα υλικά συνακόλουθά της. Ακόμη και η καθημερινότητα δεν τους ικανοποιεί, ενώ ο Σταύρος δεν είναι πολύ σίγουρος αν θέλει και αν μπορεί να γίνει πατέρας στο παιδί που κυοφορεί η Ελένη. Ο Φώτης δε, φανερώνει το χαρακτήρα του ατόμου, όπου δεν ικανοποιείται από τη ζωή που έχει, δεν έχει προοπτικές, αλλά ούτε και ανθρώπους, ενώ ταυτόχρονα πρέπει να ξεπληρώσει τα χρέη της μητέρας του που κινδυνεύει το σπίτι της. Οι ήρωες βρίσκουν διέξοδο στο δρόμο και απομακρύνονται από την καταπίεση της ρουτίνας τους, αναζητώντας καταφύγιο στο ίδιο το ταξίδι. Σκηνές όπως η 27η, κατά την οποία οι πρωταγωνιστές παίζουν τυχερά παιχνίδια, παθιάζονται και τσακώνονται με τους συμπαίκτες τους, και οι δύο επόμενες 28η και 29η, στις οποίες οι ήρωες βρίσκονται σε νυχτερινό κέντρο διασκέδασης στη Βουλγαρία με τις συνοδούς τους και η 40η που πάλι φλερτάρουν με τις ευρωπαϊές ξεναγούς στο Ελβετικό ξενοδοχείο, φανερώνουν στιγμές κορύφωσης της φυγής από την καθημερινότητα της επισφάλειας και της μη-προοπτικής που προσφέρει η ελληνική επαρχία. Έτσι οι ήρωες χρησιμοποιούν το δρόμο ως ένα μέσο απελευθέρωσης από την καθημερινότητα, αλλά και με την προοπτική της επίλυσης των υλικών αδιεξόδων.

### ***-Κοινωνικά προνόμια/αποκλεισμοί***

Η ταξική υπόσταση των ηρώων, τους επιτρέπει την κατοχή αυτοκινήτου, ακόμη και ελαττωματικού, κάτι που όπως αναλύεται και στο θεωρητικό κομμάτι, αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα στις Ταινίες δρόμου, δηλαδή ότι οι ταξικές καταβολές των πρωταγωνιστών δεν αφορούν σε πολύ χαμηλά οικονομικά στρώματα, αλλά ούτε και σε ανώτερα, αφού οι ίδιοι αντιμετωπίζουν πρόβλημα επιβίωσης. Χρήσιμο είναι να παρατηρήσουμε πως οι κεντρικοί χαρακτήρες αποτελούν 'έλληνες' λευκούς straight άνδρες, κοινωνικά χαρακτηριστικά, τα οποία δίνουν πρόσβαση σε ορισμένες ελευθερίες, σε αντίθεση με άτομα που δέχονται κοινωνικούς αποκλεισμούς. Ακόμη, ένα γενικό γνώρισμα των Ταινιών δρόμου στην συγκεκριμένη ταινία είναι πως οι πρωταγωνιστές είναι άνδρες, καθώς υπάρχει η κοινωνική αντανάκλαση των καθεστημένων έμφυλων προτύπων που ανάγουν την οδήγηση ως ένα ανδρικό προνόμιο. Έμφυλες διαστάσεις στην ταινία παρουσιάζονται και σε άλλα σημεία, όπως η εμπλοκή ατόμων στις επιχειρήσεις και τις παράνομες δοσοληψίες είναι άνδρες, αλλά και στα περισσότερο καθημερινά φαινόμενα, όπως για παράδειγμα στην 5η σκηνή, όπου ο Σταύρος τρώει το φαγητό που του μαγείρεψε η Ελένη με απαξίωση. Επιπλέον, ο Σταύρος έχει λόγο στην ενδεχόμενη άμβλωση της Ελένης, κάτι που δείχνει έλλειψη τη γυναικείας αυτοσεινήδησης της Ελένης, η οποία, κατά τα άλλα, επιθυμεί να γεννήσει και έχει παρελθόν σε δύο επιπλέον αμβλώσεις.

### ***-Ακουστική Γωνία***

Η χρήση της ακουστικής γωνίας, όπως έχει αναλυθεί και παραπάνω, αποτελεί ένα ιδιαίζον φαινόμενο, που βρίσκει αντίκρουσμα στις Ταινίες δρόμου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα: η 18η σκηνή με το αμάξι εν κινήσει από μακρινά πλάνα και οι φωνές των δύο συνεταίρων που συζητούν για τα πιθανά κόλπα, που θα τους βγάλουν από τη δύσκολη οικονομική θέση, να ακούγονται σε 'κοντινό πλάνο'. Άλλο παράδειγμα αποτελεί η 23η σκηνή, κατά την οποία οι ήρωες φαίνονται από μακρινό πλάνο σε πλατεία της Σόφιας και ακούγονται σε κοντινό πλάνο. Η τεχνική αυτή, και για αυτόν το λόγο αποτελεί χαρακτηριστικό των Ταινιών δρόμου, εντείνει την αίσθηση της κίνησης και της απόστασης, του ανοιχτού ορίζοντα και της δράσης, ενώ ταυτόχρονα δεν απομακρύνει το κοινό από την εμπλοκή στη δράση.

### ***- Το Ταξίδι***

Χαρακτηριστικό γνώρισμα των Ταινιών δρόμου, αποτελεί η ανάδειξη του καθεαυτού ταξιδιού και όχι του επιφανειακού σκοπού του, ως έναν δρόμο προς την αυτογνωσία. Οι κεντρικοί χαρακτήρες έχουν κάνει ένα πολυήμερο ταξίδι με πολλαπλά ρίσκα, έχουν κινδυνεύσει να φυλακιστούν, να χάσουν τα χρήματά τους και να μείνουν χωρίς σπίτι. Στο τέλος αποδεικνύεται πως

ο σκοπός τους εξανεμίζεται, όμως, ανταμείβονται με τη νέα τους τοποθέτηση απέναντι στη ζωή. Έχουν μάθει να ρισκάρουν τη θέση τους και τη ζωή τους, ακόμη και τη φιλία τους. Στο τέλος ο Σταύρος αποδέχεται πως θα γίνει πατέρας και ο Φώτης κατορθώνει να επενδύσει σταθερά σε κάποιο άτομο, αφού επιστρέφει στην Ελλάδα για να ζήσει με τη Μαριάν. Ακόμη, τους περιμένει κάποια δουλειά που θα τους βγάλει από τη δύσκολη οικονομικά θέση που έχουν βρεθεί, ενώ η φιλία τους ανανεώνεται και βαθαίνει.

#### δ) Πολιτισμικά σημαινόμενα στη ταινία *Βαλκανιζατέρ*



Εικόνα 3: Σκηνή 1 στο 'Λας Βέγκας'



Εικόνα 4: Σκηνή 1 'Λας Βέγκας'

Μέσα από το *Βαλκανιζατέρ* αποκωδικοποιούνται ορισμένα κοινωνικά φαινόμενα, ιδιαίτερα της ελληνικής επαρχίας και της ευρύτερης κουλτούρας που μοιράζονται οι βαλκανικοί λαοί. Το νυχτερινό κέντρο 'Λας Βέγκας', στο οποίο παίζουν Ρομά μουσικοί, που απαρτίζεται από άνδρες πελάτες και γυναίκες επαγγελματίες χορεύτριες, με την επιγραφή του μαγαζιού να συνοδεύεται από φώτα νέον, ως η 'κιτς' αισθητική της δεκαετίας του 1990, αποτελούν ρεαλιστικά στοιχεία της εποχής, με ιδιαίτερο στοιχείο τους Ρομά μουσικούς, που τριγυρνούν παίζοντας μουσική σε όλες τις περιστάσεις και φέρουν τη φήμη των δεξιoteχνών στο κλαρίνο και τα κρουστά, κάτι που είναι και κοινό στη βαλκανική παράδοση<sup>128</sup>. Επιπλέον το 'Λας Βέγκας', ως 'σκυλάδικο' νυχτερινό κέντρο, τοποθετείται στην περιφέρεια αστικού κέντρου<sup>129</sup>. Σε αντίθεση, το Μπαρ 'Ανατολή' παίζει ροκ μουσική από τα ηχεία του, ως ένα δείγμα ηλικιακών και πολιτισμικών αντιθέσεων στο μικρό χώρο της επαρχίας. Η αισθητική της νέον επιγραφής είναι κοινή και στα δύο καταστήματα.

Οι δύο κεντρικοί χαρακτήρες, πέραν της 'κομπίνας' που πρόκειται να διαπράξουν, αναπαράγουν χαρακτηριστικά της νεοελληνικής ταυτότητας, απότοκα της ταξικής τους τοποθέτησης, όπως για παράδειγμα η ρευματοκλοπή στο μπαρ 'Ανατολή' που φανερώνεται στην 9η

128 Silvermann 2011, Ventsislav 2014, Βλ. Εικόνα 3

129 Οικονόμου 2005, Ιωάννου 2001, Βλ. Εικόνα 4

σκηνή. Μία αντίστοιχη λογική που χρησιμοποιεί και η Ελένη στη 12η σκηνή, έχοντας υπεξαιρέσει χρήματα από το αφεντικό της. Ενώ και στην επόμενη, τη 13η, σκηνή φανερώνονται στοιχεία της νεοελληνικής ευρέως διαδεδομένης απατεωνίας, όπως είναι η φοροδιαφυγή του Θόδωρα και το χτίσιμο του σπιτιού για την κόρη του, πληρώνοντας τη μαύρη εργασία του μηχανικού. Επιπλέον στοιχείο πολιτισμικής ανάγνωσης αποτελεί το προηγούμενο παράδειγμα, όσον αφορά την επένδυση χρημάτων των γονέων προς αποκατάσταση των παιδιών τους. Αντίστοιχο παράδειγμα απατεωνίας θα αναδειχθεί και στην 15η σκηνή στο συνεργείο του Ζούζουλα, όπου ο μηχανικός προσπαθεί να παράξει όσο περισσότερο κέρδος μπορεί, αλλά και ο Φώτης που είναι άτομο 'της πιάτσας' καταφέρνει να τον ξεγελάσει. Στη 18η σκηνή ο Φώτης θα φανερώσει κι άλλα πιθανά σχέδια απόκτησης εύκολου και γρήγορου πλουτισμού, φανερώνοντας τη μικροαστική τάση στην επιθυμία να ανέβει στην ταξική ιεραρχία.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας αποτελούν οι έμφυλοι ρόλοι που αναπαράγονται μέσα στην ταινία. Ο χαρακτήρας του Φώτη, όπου φλερτάρει με κάθε γυναίκα που θα συναντήσει ή ο Σταύρος που περιφρονεί το γεύμα που του έχει ετοιμάσει η Ελένη ή για παράδειγμα στην 6η σκηνή, όπου ο Σταύρος βλέπει τηλεόραση, όσο η Ελένη ασχολείται με το πλύσιμο των πιάτων, αποτελούν ενδεικτικά παραδείγματα της καθημερινότητας. Ηγεμονικό στοιχείο του ανδρικού φύλου επάνω στο σώμα των γυναικών αποτελεί η δυνατότητα παρέμβασης στη γέννα και την άμβλωση που συμβαίνει με την περίπτωση του Σταύρου και της Ελένης, πολλώ δε μάλλον με τη συναίνεσή της. Ακόμη περισσότερο στην ταινία οι έμφυλοι ρόλοι αναπαρίστανται με την κυριαρχία των ανδρών στα μαγαζιά ως πελάτες και επιχειρηματίες της ελληνικής επαρχίας, ενώ η εκκωφαντική απουσία των γυναικών τονίζεται με τις γυναίκες επαγγελματίες χορεύτριες κατά την πρώτη σκηνή. Δείγμα της πολιτισμικής ταυτότητας και της αποτύπωσης έμφυλων ρόλων αποτελεί η ενασχόληση με το ποδόσφαιρο και η εξύμνηση της τοπικής ομάδας, κάτι που αναδεικνύεται κυρίως από το Φώτη (8η, 12η σκηνή). Το ποδόσφαιρο αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της 'αρρενωπής' κουλτούρας. Πιο εξωστρεφές γνώρισμα της 'αντρικής κουλτούρας' είναι το ζεϊμπέκικο που θα χορέψει στην 41η σκηνή ο Φώτης ως επίδειξη του ανδρισμού του, προκειμένου να εντυπωσιάσει τη γαλλίδα ξεναγό που έχει ερωτευτεί.

Επιπλέον στη 18η σκηνή αναπαρίσταται η 'μειωτική αντιμετώπιση' των γυναικών, προερχόμενων στην Ελλάδα από πρώην σοσιαλιστικά κράτη, από άνδρες της εποχής. Ο τρόπος που τις κατηγοριοποιούν γίνεται μέσω της αποκλειστικής ταύτισης της μετανάστευσής τους προς την Ελλάδα με τον κλάδο της σεξεργασίας, ο οποίος σε καμία περίπτωση δεν υποτιμάται στην παρούσα εργασία. Επιπλέον, στην 28η σκηνή οι δύο γυναίκες από τη Βουλγαρία, που θα γνωρίσει ο Σταύρος και ο Φώτης, δηλώνουν φανερά πως θέλουν να μεταναστεύσουν στην Ελλάδα και προσπαθούν πιθανόν να το επιτύχουν μέσω της σύνδεσής τους με τους δύο ήρωες. Το τελευταίο στοιχείο θα

λέγαμε πως αφενός αναπαριστά τις στερεοτυπικές αντιλήψεις των ελλήνων απέναντι σε άτομα πρώην σοβιετικών χωρών, αφετέρου την οικονομική κρίση των κρατών.

Τέλος, μέσα στην ταινία αναδεικνύονται σε διάφορες στιγμές 'ανατολίτικα' στοιχεία, που φωτίζουν την πολιτισμική κοινότητα της Βουλγαρίας και της Ελλάδας. Τέτοια είναι το τζαμί στην 24η σκηνή και το παζάρι, η υπαίθρια αγορά και η τούρκικες ονομασίες σε φαγητά στη βόρεια Ελλάδα (13η σκηνή) και ελληνικές ονομασίες φαγητών στη Βουλγαρία. Άλλο ενδιαφέρον στοιχείο, κοινό της βαλκανικής παράδοσης αποτελεί το γλέντι του γάμου<sup>130</sup>, όπως αποτυπώνεται στην 33η σκηνή, όπου οι δύο οικογένειες γλεντούν και χορεύουν σε κύκλο, στο οποίο πάλι παίζουν Ρομά μουσικοί, με κοινά για την Ελλάδα και τη Βουλγαρία μουσικά όργανα (ακκορντεόν, κλαρίνο, κρουστά). Δείγμα κοινής βαλκανικής κουλτούρας αποτελεί η αξιοποίηση του δημόσιου πεδίου, του δρόμου, με μουσική στην υπαίθρια αγορά στη 13η σκηνή και το υπαίθριο παζάρι στη Σόφια στην 24η σκηνή. Επιπλέον στοιχείο πολιτισμικής κινητικότητας αποτελεί το εξωδυτικό σύμπλεγμα πολλαπλών κατευθύνσεων με κύριο φορέα τους Ρομά μουσικούς των Βαλκανίων, οι οποίοι, όπως επικοινωνείται από τη μουσικολόγο Peycheva, φέρουν στοιχεία από τις τοπικές μουσικές παραδόσεις της Βουλγαρίας, της Ελλάδας, της Τουρκίας, της Αλβανίας, της Σερβίας και της Ρουμανίας<sup>131</sup>.

#### **ε) Η ταινία *Βαλκανιζατέρ* ως κοινωνικό και πολιτικό σχόλιο**

Χαρακτηριστικό του είδους, αλλά και της εποχής του ευρύτερου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου αποτελεί η κοινωνική και πολιτική κριτική που επιθυμεί να ασκήσει ο σκηνοθέτης. Μέσα στην ταινία αρθρώνονται καίρια κοινωνικά και πολιτικά σχόλια. Στην 6η σκηνή, ο Φώτης παρουσιάζει το 'κόλπο' κάποιου συγγενή του, ο οποίος έστειλε αποσπάσματα από την Αγία Γραφή σε ένα φάκελο σε αφελείς πιστούς με σκοπό το κέρδος. Τότε ο Σταύρος αφήνει αιχμή για το ρόλο της εκκλησίας, ισχυριζόμενος ότι 'πουλά' την Καινή Διαθήκη και κερδίζει χρήματα από αυτό το 'κόλπο'.

Στην 8η σκηνή ο Σταύρος βλέπει το πρόγραμμα των ειδήσεων στην τηλεόραση, οι οποίες αναφέρονται στην κυβέρνηση. Αμέσως η Ελένη ζητά από τον Σταύρο να σβήσει την τηλεόραση καυτηριάζοντας τον ρόλο των ΜΜΕ και το ελληνικό πολιτικό προσωπικό, κάνοντας μάλιστα αναφορά στις ένοπλες ομάδες που δρούσαν εκείνη την εποχή και κατά την Ελένη, θα έπρεπε να τους «τινάξουν όλους (ΜΜΕ και πολιτικό προσωπικό) στον αέρα». Συμπληρώνοντας, ο Σταύρος ισχυρίζεται πως ακόμη και να συμβεί αυτό που εύχεται η Ελένη, θα τους διαδεχθούν 'χειρότεροι'.

130 Silvermann 2011, Ventsislav 2014

131 Peycheva 2000: 190

Ενδιαφέρουσα είναι η αναπαράσταση της πολιτικής προσέγγισης της Ελένης, καθώς η απαξίωση του πολιτικού συστήματος και του πολιτικού προσωπικού είναι ιδιαίτερα έντονη σήμερα, πολλές φορές με 'απολίτικη' προσέγγιση. Χαρακτηριστική είναι και η ευκταία ανάθεση, σε κάποιον 'από μηχανής θεό', απαλλαγής από το πολιτικό προσωπικό. Στην 9η σκηνή ο Φώτης φανερώνει την απαξίωσή του για τον ελληνικό τύπο, λέγοντας «*Είπαμε, δε διαβάζουμε εφημερίδες πια!*». Με τα παραπάνω σχόλια αντιλαμβανόμαστε την αναπαράσταση γενικών πολιτικών προσεγγίσεων των κατώτερων στρωμάτων, αλλά και πιθανώς την αιχμή του σκηνοθέτη απέναντι στο ρόλο των ΜΜΕ, στο πολιτικό σύστημα και προσωπικό της εποχής.

Στη 16η σκηνή γίνονται σχόλια επάνω στο οικοδόμημα του υπαρκτού σοσιαλισμού στη Βουλγαρία και το σύστημα δικαιοσύνης. Έπειτα, ο Φώτης με την αναφορά του στο Χαρίλαο Φλωράκη και το Λεωνίδα Κύρκο φέρνει στην επιφάνεια τη διαμάχη και τη διάσπαση του εγχώριου κομμουνιστικού κινήματος με το 'Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας' από τη μία πλευρά την 'ευρωκομμουνιστική τάση' του 'ΚΚΕ εσωτερικού', που αργότερα μετεξελίσσεται στο κόμμα 'Ελληνική Αριστερά' κι έπειτα στο 'Συνασπισμό'. Με το σχόλιο αυτό αφήνονται αιχμές περί των κοινωνικών ελευθεριών του προηγούμενου κομμουνιστικού καθεστώτος της Βουλγαρίας, της μετεξέλιξής του, αλλά και τις θέσεις των εγχώριων κομμάτων προς τα καθεστώτα.

Αργότερα, στην 20ή σκηνή, ο βούλγαρος μηχανικός παρουσιάζει στο Σταύρο πως με την κατέρρευση του κομμουνιστικού καθεστώτος και την έλευση του καπιταλισμού, θα υπάρχουν περισσότερα αυτοκίνητα για να επισκευάσει, άρα και περισσότερα χρήματα για τον ίδιο. Ο Σταύρος του απαντά πως παράλληλα με τα χρήματα, θα αποκτήσουν και άλλα προβλήματα, με χαρακτηριστικό το σχολιό του «*try it first*». Με το σχόλιο αυτό τίγεται διά στόματος Σταύρου η δυσπιστία απέναντι στην 'καπιταλιστική ανάπτυξη', τη 'φιλελευθεροποίηση' και την 'έξοδο' των πρώην κομμουνιστικών καθεστώτων στη δύση.

Στην 24η σκηνή, με αφορμή το Τζαμί που βλέπουν και την άγνοια του Φώτη για ιστορικά ζητήματα γίνεται μικρή αναφορά στα εθνικά αφηγήματα και την 'καθαρότητα' που τα σύγχρονα εθνικά κράτη προάγουν.

Στην 40ή σκηνή θα προσεγγιστεί ο τρόπος που έχει αναδειχθεί το 'ελληνικό αστικό τραγούδι' ως τουριστικό προϊόν και όχι ως εγχώρια λαϊκοδημοφιλής κουλτούρα. Αυτό το σχόλιο αρθρώνεται με αφορμή τα CD των ερμηνευτών Γιώργου Νταλάρα και Νανάς Μούσχουρη που κατέχουν οι ευρωπαϊές ξεναγοί. Οι δύο καλλιτέχνες εκείνη την περίοδο τύγχαναν διεθνούς αναγνώρισης στην Ευρώπη. Το σχόλιο ισχυροποιείται όταν ο Φώτης να αμφισβητεί τους καλλιτέχνες και επιλέγει να τους δείξει την προτίμησή του στη φωνή της Πόλυς Πάνου.

## στ) Η μουσική στο *Βαλκανιζατέρ*

Η ταινία *Βαλκανιζατέρ*, ως Ταινία δρόμου και κάνει χρήση των γενικών δεδομένων που χρησιμοποιούνται στα αμερικάνικα και ευρωπαϊκά παραδείγματα του είδους, όπως έχουν παρατεθεί παραπάνω. Ως γενικότερα χαρακτηριστικά θα μπορούσαν να σταχυολογηθούν μεταξύ άλλων: η απουσία συνθέσεων που παραπέμπουν στα μουσικά χαρακτηριστικά της δυτικής έντεχνης μουσικής παράδοσης, η φολκlorική αναπαράσταση της μουσικής παράδοσης των Βαλκανίων και των τοπικών μουσικών ιδιωμάτων, η λαϊκοδημοφιλής μουσική και η πρόσμιξη διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων. Η μεθοδολογική προσέγγιση που ακολούθησα αφορά τη σταχυολόγηση των πραγματολογικών δεδομένων με βάση τα μοντέλα ανάλυσης της μουσικής επένδυσης. Κατόπιν, γίνεται μία κριτική πολιτισμική και ανθρωπολογική προσέγγιση της μουσικής επένδυσης και τέλος, θα συνοψίσω ορισμένα γενικά συμπεράσματα.

### *-Εν Κινήσει*



Εικόνα 5: 14η σκηνή. Το ταξίδι ξεκινά και ακούγεται διηγητική μουσική από το ραδιόφωνο

Από τη 14η σκηνή της ταινίας που ξεκινά το ταξίδι, θα ακουστεί διηγητική μουσική πρωτότυπης σύνθεσης και στίχων του Νίκου Πορτοκάλογλου από το ραδιόφωνο του αυτοκινήτου (γίνεται κοντινό πλάνο στο ραδιόφωνο). Με το τραγούδι '*Χρέη παλιά*' γίνεται παράλληλη χρήση της μουσικής, καθώς οι στίχοι του τραγουδιού ακολουθούν την έναρξη του ταξιδιού των δύο κεντρικών χαρακτήρων<sup>132</sup>:

*«Μη περιμένεις, μη μ' ακολουθάς Δρόμο σκληρό εγώ θ' ακολουθήσω  
Μη μ' εμποδίζεις, μη με σταματάς Είμαι φεγγάτος, δε γυρίζω πίσω  
Φεύγω μακριά τη μοίρα ν' ανταμώσω Κι ίσως μετά να ζαναρθώ  
Χρέη παλιά πηγαίνω να πληρώσω Κι ίσως μετά να ζαναρθώ»*

132 Βλ. Εικόνα 5

Με αυτό το τραγούδι, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο σκηνοθέτης σηματοδοτεί, πέρα από την έναρξη του ταξιδιού και τις εσωτερικές σκέψεις του Φώτη και του Σταύρου, ένα ταξίδι κατά τό οποίο οι δύο φίλοι θα αναμετρηθούν με τη μοίρα τους, αφού μέσω αυτού θέλουν να ξεπληρώσουν τα 'χρέη' της μητέρα του Φώτη, αλλά και να ξεφύγουν από την κατάσταση που έχει επιβάλλει η καθημερινότητά τους. Έτσι, με τις εσωτερικές σκέψεις των ηρώων, θα μπορούσαμε να κάνουμε ισχυρισμό και για μετα-διηγητική λειτουργία του τραγουδιού αυτού, μεταφερόμενοι σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης. Αφενός το 'χρέος' αναφέρεται στα χρέη του Φώτη και την οικονομική ανάγκη του Σταύρου, αλλά και το 'χρέος', που έχουν απέναντι στον εαυτόν τους, να σταθούν απέναντι σε νέες εμπειρίες ξεφεύγοντας από τη ρουτίνα και την ανέχεια. Τέλος, το τραγούδι δηλώνει τον τόπο μέσα και την ταυτότητα των ηρώων μέσα από το ελληνικό δημοφιλές ιδίωμα της μουσικής των μουτζουκιών.



*Εικόνα 6: Σκηνή 16. Στα ελληνοβουλγαρικά σύνορα και τη μη-διηγητική μουσική του κομματιού 'Ακριτικό'*

Στη 16η σκηνή, ακόμη, ακούγεται διηγητική μουσική εποχής σε στυλ disco που συνοδεύει διαφήμιση από το ραδιόφωνο του αμαξιού, βάζοντας τους θεατές στη θέση να αντιληφθούν μία 'διαδικαστική' πλευρά της οδήγησης. Με αυτή τη μουσική, που αντιλαμβανόμαστε ότι προέρχεται από το ραδιόφωνο, ο σκηνοθέτης μας τοποθετεί στο σωστό τόπο, δηλαδή στον ελλαδικό χώρο, αφού η διαφήμιση ακούγεται στα ελληνικά. Επίσης μπορούμε να υποθέσουμε τη μουσική επένδυση που χρησιμοποιείται στις διαφημίσεις της εποχής. Κατόπιν, στην ίδια σκηνή θα συμπεριληφθεί μη-διηγητική μουσική που ακούγεται πρώτη φορά στα ελληνοβουλγαρικά σύνορα και θα αποτελέσει leitmotiv, όπως θα δείξω αναλυτικότερα παρακάτω<sup>133</sup>.

Η επόμενη εν κινήσει μουσική επένδυση είναι μη-διηγητική στην 21η σκηνή ακούγεται από ακουστική κιθάρα, ακκορντεόν και κρουστά που θυμίζει ένα ήρεμο, περίπου νοσταλγικό βαλς σε 3/4. Η μουσική σε αυτήν την περίπτωση λειτουργεί ως στοιχείο του μοντάζ που γεφυρώνει

133 Βλ. Εικόνα 6



διαφορετικά πλάνα και γωνίες λήψης του αυτοκινήτου, ενώ η 'ηπιότητα' που το χαρακτηρίζει θα λέγαμε πως αντικατοπτρίζει τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών, αφού μόλις επισκεύασαν το αυτοκίνητο και ανακουφίστηκαν. Η αρμονική πορεία του music score θα καταλήξει στην V βαθμίδα προαναγγέλοντας τη 'στάση' που γίνεται στην επόμενη σκηνή (22η), προτού οι ήρωες ξεκινήσουν να ασχολούνται με το σκοπό που τους φέρνει στη Σόφια.

Στην 35η σκηνή ακούγεται διηγητική πολυφωνική μουσική, εντελώς διαφορετική και 'ήπια' σε σχέση με όσες έχουν ακουστεί μέχρι στιγμής από το ραδιόφωνο του αυτοκινήτου. Η μουσική ακούγεται αμέσως μετά το πέρασμα των συνόρων και την εκφορά ελβετικής γλώσσας στο ραδιόφωνο. Με τη συγκεκριμένη μουσική και την ελβετική γλώσσα σημαίνεται και η ταυτόχρονη αλλαγή πολιτισμικού τοπίου με το πέρασμα των Ελβετικών συνόρων.

Κατά την 37η σκηνή θα ακουστεί διηγητική μουσική από το βαν που προηγείται του αυτοκινήτου των δύο ηρώων, με το οποίο οι τελευταίοι θα συγκρουστούν. Στο βαν επιβαίνει μία οικογένεια Τούρκων, από το ραδιόφωνο της οποίας ακούγεται κάποιο λαϊκοδημοφιλές τουρκικό τραγούδι, ενώ μόλις το βαν κάνει 'στάση' στη μέση του δρόμου, το μικρό αγόρι, παιδί της οικογένειας, θα αντικαταστήσει τη μουσική του ραδιοφώνου του βαν και θα 'παίξει' μουσική από κασέτα στο κασετόφωνό του, με χορευτικό τραγούδι ύφους disco, επιτελώντας παράλληλα χορό ανάλογου ύφους, τονίζοντας την επανάσταση του μικρού γιου απέναντι στην οικογένειά του. Αυτή η επιλογή εντάσσεται σε ένα γενικότερο πλαίσιο, αλλαγής και 'εκδυτικοποίησης' των πολιτισμικών στοιχείων της 'ανατολής'. Χαρακτηριστικό είναι το 'σεμεδάκι' που διακοσμεί το βαν της τουρκικής οικογένειας. Ακόμη, σε αυτήν τη σκηνή αναδεικνύεται το μη-διηγητικό leitmotiv που συνδέεται με την ανατολή.

Με τη χρήση της διηγητικής μουσικής σε αυτές τις σκηνές, υπό τους διηγητικούς ήχους του δρόμου και του αυτοκινήτου, ο σκηνοθέτης βοηθά το κοινό στην πρόσληψη του τόπου και τη συμμετοχική εμπλοκή στη δράση και το δρόμο. Παρόλα αυτά ο σκηνοθέτης έχει επιλέξει να αφήσει χωρίς διηγητική μουσική κάποιες σκηνές κατά τις οποίες το αμάξι είναι σε κίνηση, είτε για την εντονότερη ανάδειξη των leitmotiv, είτε για να αφήσει χώρο στο ταξίδι και το διάλογο μεταξύ των δύο κεντρικών χαρακτήρων

### ***-Πριν το ταξίδι και κατά τις 'στάσεις'***

Στην ταινία Βαλκανιζατέρ, η εξέλιξη της πλοκής συμβαίνει ιδιαίτερα εκτός πορείας του αυτοκινήτου και κατά τις 'στάσεις', όπως συμβαίνει και στα αμερικανικά και ευρωπαϊκά παραδείγματα Ταινιών δρόμου. Κατά την έναρξη, στην 1η σκηνή της ταινίας πληροφορούμαστε το 'πολιτισμικό' καθεστώς του τόπου διαμονής των κεντρικών χαρακτήρων, με τη διηγητική μουσική

από το νυχτερινό κέντρο 'Λας Βέγκας', στο οποίο Ρομά μουσικοί παίζουν κλαρίνο, βιολί, ηλεκτρικό μπάσο, synthesizer και κρουστά<sup>134</sup>.



Εικόνα 7: Σκηνή 1. Ρομά μουσικοί στο 'Λας Βέγκας'

Παρόλο που το ηλεκτρικό μπάσο και το synthesizer δεν εμφανίζονται, η ρεαλιστική μουσική προσδίδει στο πολιτισμικό τοπίο της διασκέδασης του ντόπιου ανδρικού πληθυσμού, με τις επαγγελματίες χορεύτριες και τους μεθυσμένους αγρότες που διασκεδάζουν, ενώ λίγες ώρες αργότερα θα επιστρέψουν πίσω στην εργασία τους. Την προηγούμενη σκηνή διαδέχεται σκηνή στο Μπαρ 'Ανατολή', από το οποίο ο Φώτης και ο Σταύρος παρακολουθούν το γειτονικό νυχτερινό κέντρο να είναι γεμάτο και το οποίο είναι άδειο υπό την προϋπάρχουσα διηγητική μουσική του τραγουδιού '*Strange Brew*' από το συγκρότημα Cream, που ακούγεται από το μαγνητόφωνο. Με το 'ροκ' τραγούδι φανερώνεται ένα κομμάτι της πολιτισμικής ταυτότητας των δύο κεντρικών χαρακτήρων, ο χαρακτήρας του μπαρ, και ο προφανής λόγος που το μπαρ είναι άδειο και παρακμάζει, λόγω ιδιαιτερότητας της επαρχίας και της ανάγκης του κόσμου για 'εύκολη' διασκέδαση. Παράλληλα με τη μουσική αναδεικνύεται και η κατάσταση αδιεξόδου στην οποία βρίσκονται οι δύο ήρωες. Ύστερα, στην 6η σκηνή, ο Φώτης προσπαθεί να πείσει το Σταύρο για την 'κομπίνα' που του προτείνει, υπό τη διηγητική μουσική που ακούγεται από τα ηχεία του bar, το τραγούδι '*Samba pa ti*' του Carlos Santana. Σε αυτές τις δύο σκηνές η μουσική λειτουργεί ως προς τον προσδιορισμό της πολιτισμικής ταυτότητας των δύο κεντρικών χαρακτήρων.

Το επόμενο αφηγηματικό στάδιο, στην 11η σκηνή, που είναι η προσπάθεια απόκτησης κεφαλαίου για να ξεκινήσει η εφαρμογή του σχεδίου, δηλώνεται μέσω της διηγητικής μουσικής από μάντα χάλκινων πνευστών και κρουστών, στην πλατεία του χωριού. Στο πλάνο με τη ρεαλιστική μουσική της μάντας βρίσκεται και ένα αγροτικό όχημα, το οποίο έχει φορτώσει λειτουργικά αντικείμενα και έπιπλα του μπαρ 'Ανατολή', τα οποία μόλις πούλησε ο Φώτης. Παράλληλα με την εξέλιξη της πλοκής δηλώνεται και το τοπικό βορειοελλαδίτικο μουσικό ιδίωμα

134 Βλ. Εικόνα 7

και εν γένει η επικράτηση της ομάδας των χάλκινων πνευστών στο βαλκανικό χώρο, και τη Βόρεια Ελλάδα που είναι επηρεασμένη από αυτόν. Ακόμη περισσότερο, το σύνολο, που μάλλον αποτελεί την επίσημη μπάντα του δήμου, παρελαύνει παίζοντας παραδοσιακή μελωδία της Βόρειας Ελλάδας<sup>135</sup>.



Εικόνα 8: Σκηνή 11η. Ρεαλιστική μουσική από ομάδα χάλκινων πνευστών και κρουστών

Στη 13η σκηνή, που βρίσκεται και το αρχικό συνάλλαγμα σε δολάρια, θα ακολουθηθεί η λογική της 11ης σκηνής με ρεαλιστική μουσική υπόκρουση που ακούγεται τουμπολέκι και κλαρίνο σε τοπικά μουσικά ιδιώματα της βόρειας Ελλάδας.

Στην 20ή σκηνή ακούγεται διηγητική μουσική, το δημοφιλές τραγούδι των KC & The Sunshine Band *'I like it'* από το ραδιόφωνο του συνεργείου, ως δείγμα της εισόδου του καπιταλισμού στη Βουλγαρία με τα διεθνή pop τραγούδια να 'παίζουν' στα ραδιόφωνα της χώρας. Με την ελεύθερη αγορά και τη διεθνή κίνηση πολιτισμικών προϊόντων αναδεικνύεται και η έξοδος της Βουλγαρίας στη δύση, ο εκμοντερνισμός και η απαλλαγή του πολιτισμού από τον αυστηρό έλεγχο του κομμουνιστικού καθεστώτος<sup>136</sup>. Στην 22η σκηνή σε ταβέρνα στη Σόφια ακούγεται διηγητική μουσική από την τηλεόραση, στην αρχή ένα 'δυτικοπρεπές' τραγούδι και έπειτα το διεθνούς αναγνώρισης τραγούδι *'Hit the road jack'* του Ray Charles, ως συνέχεια ανάδειξης της παγκοσμιοποίησης και της εισαγωγής της 'αγοράς' πολιτισμικού κεφαλαίου στη Βουλγαρία.

Στην 24η σκηνή ακούγεται διηγητική μουσική Βούλγαρου κλαρινίστα Ivo Papasov στο fusion κομμάτι *'Mladeski Dance Turkish'* (συλλογή: Balkanology) από πηγή που βρίσκεται στο παζάρι. Υπό αυτό το τραγούδι οι δύο συνέταιροι ψάχνουν συνάλλαγμα και ανταλλακτικό αυτοκινήτου.

---

135 Βλ. Εικόνα 8

136 Yoffe 2005: 77



Εικόνα 9: 28η σκηνή. Σε νυχτερινό κέντρο της Βουλγαρίας

Την παγκοσμιοποίηση και την είσοδο του καπιταλισμού στη Βουλγαρία θα διαδεχθεί η 28η σκηνή με την προϋπάρχουσα ρεαλιστική μουσική υπόκρουση από το συγκρότημα του νυχτερινού κέντρου, όπου επιτελεί σε σκηνή τα δημοφιλή τραγούδια 'Can't take my eyes off you' του Frank Sinatra και 'Tereza' του Sergio Endrigo<sup>137</sup>. Η μουσική σε αυτό το σημείο θα αναδείξει την 'κιτς' και χαμηλού αισθητικού αντικρύσματος ποιότητα του νυχτερινού κέντρου, με τους μουσικούς να επιτελούν ντυμένοι σε κόκκινα σατέν κοστούμια και τρία από τα τέσσερα μέλη του συγκροτήματος ως άλλοι ροκ σταρ, να φορούν γυαλιά ηλίου, ενώ την ίδια στιγμή από πίσω τους λάμπουν φωτεινά νέον αστέρια. Οι δύο ήρωες θα τραγουδήσουν δυνατά το επόμενο τραγούδι 'Tereza' στην ελληνική του εκδοχή, παράλληλα με την επιτέλεση χορού, ανά ζεύγος, με τις δύο γυναίκες που έχουν γνωρίσει. Το τραγούδι 'Tereza' αναδεικνύει την 'καθυστέρηση' επαφής της Βουλγαρίας με τη δύση, αφού στην Ελλάδα το τραγούδι έγινε γνωστό και εξελληνίστηκε κατά τη δεκαετία του 1970.



Εικόνα 10: Σκηνή 32. Το γλέντι του γάμου, 'Ζωναράδικος' 6/8.  
Ορχήστρα: Βιολί, Ακκορντεόν, Κρουστά, Κιθάρα

Στην 32η σκηνή του γλεντιού του γάμου ακούγεται ρεαλιστική διηγητική μουσική υπόκρουση σε 'λαϊκό δρόμο χιτζάζ' (κατά το σύστημα των μουσικών κλιμάκων της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής) από Ρομά μουσικούς, ο οποίος παίζεται από βιολί, ακκορντεόν, κιθάρα και τουμπελέκι που παίζεται με βιτσάκι και επιτελείται από χορό. Ο ρυθμός είναι εξάσημος και

137 Βλ. Εικόνα 9

είναι ίδιος με το 'Ζωναράδικο' που παίζεται και χορεύεται στην περιοχή της Θράκης, ενώ ο χορός ομοιάζει, με διαφορά στο πιάσιμο των χεριών, ενώ επιτελείται μικτά από άνδρες και γυναίκες σε κύκλο<sup>138</sup>. Το μουσικό κομμάτι σε αυτή τη σκηνή αναδεικνύει τις πολιτισμικές γέφυρες μεταξύ Ελλάδας και Βουλγαρίας με κοινά στοιχεία τις μουσικές κλίμακες, τα μουσικά όργανα, το ρυθμό και το χορό, αλλά και την επιτέλεση του 'Ζωναράδικου' σε περιστάσεις γάμου, κατά τις οποίες παίζουν Ρομά μουσικοί<sup>139</sup>. Οι κοινές πολιτισμικές αναφορές φωτίζουν το σμίξιμο του γάμου ενός έλληνα και μίας βουλγάρας, δηλαδή δύο διαφορετικών, αλλά παρόμοιων πολιτισμικών ταυτοτήτων.

Στην 40η σκηνή, κατά τη γνωριμία των δύο ανδρών με τις βορειοευρωπαϊές ξεναγούς σε ξενοδοχείο στην Ελβετία ακούγεται διηγητική μουσική από πηγή του ξενοδοχείου, το τραγούδι του Frank Sinatra, '*Something Stupid*', το οποίο θα χορέψει η Marian με κάποιον ηλικιωμένο. Σε αυτήν τη σκηνή εμφανίζονται πολιτισμικές διαφοροποιήσεις όσον αφορά τη χρήση της διεθνούς δημοφιλούς μουσικής ανάμεσα στις χώρες παραμονής του Φώτη και του Σταύρου. Παρότι ακούμε τραγούδια του Sinatra μεταξύ της 28ης και της 40ής σκηνής, το αισθητικό πλαίσιο και η ατμόσφαιρα του χώρου στη δεύτερη περίπτωση διαφοροποιούν κατά πολύ την αισθητική προσέγγιση της επιτέλεσης, πολλώ δε μάλλον με την επιτηδευμένη επιτέλεση κατά την 28η σκηνή. Η γερμανίδα Γκρέτα παρουσιάζει στους δύο συνεταίρους ένα CD της Νανάς Μούσχουρη, καταδεικνύοντας τη διεθνή απήχηση της τραγουδίστριας, ενώ ύστερα, το κλίμα αλλάζει με τη διηγητική μουσική και τη φωνή της Πόλυσ Πανου στο τραγούδι 'Φύγε', πρωτότυπη σύνθεση του Νίκου Πορτοκάλογλου, με την παράλληλη επιτέλεση ζεϊμπέκικου χορού από το Φώτη, ανατρέποντας τη λεπτή ατμόσφαιρα που είχε δημιουργήσει το '*Something Stupid*' και ο ήπιος χορός. Η 40ή σκηνή θα λέγαμε πως αρθρώνεται μέσα από την ανάδειξη των πολιτισμικών αντιθέσεων.

Κατά την 46η σκηνή ακούγεται μετα-διηγητική μουσική από μπουζούκι και αρμόνιο. Εδώ, το 'ταξίμι' που επιτελεί το μπουζούκι έρχεται να επαναφέρει το Φώτη και το Σταύρο από το σοκ της πλάνης της 'κομπίνας' και να τους υπενθυμίσει πως πρέπει να επιστρέψουν πίσω στην Ελλάδα.

Συμπερασματικά, γίνεται αντιληπτό πως κατά τις 'στάσεις' συνηθίζεται να ακούγεται διηγητική μουσική και συχνά ρεαλιστική μουσική υπόκρουση. Με τη διηγητική μουσική κατά τις 'στάσεις' των δύο φίλων δηλώνονται οι πολιτισμικές ιδιαιτερότητες και αντιφάσεις των τόπων παραμονής τους. Επιπλέον, τονίζεται η σύνδεση και κινητικότητα των πολιτισμών, σε μία ευθυγράμμιση με την 'κινητικότητα' των ηρώων. Η χρήση ρεαλιστικής μουσικής επιπροσθέτει στην αφήγηση και το πολιτισμικό περιβάλλον της ταινίας και 'συνοδεύει' την προσθήκη νέων βημάτων και στοιχείων ως προς την εξέλιξη της πλοκής.

---

138 Βλ. Εικόνα10

139 Silvermann 2011, Ventsislav 2014

### **-To leitmotiv**

Στη συγκεκριμένη Ταινία δρόμου παίζουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο τα προεξαγγελτικά μοτίβα, τα οποία ταυτίζονται σχεδόν με το σύνολο της μη-διηγητικής μουσικής επένδυσης του φιλικού εγχειρήματος.

Στην 5η σκηνή ακούγεται μη-διηγητική μουσική από μεταλλόφωνο σε παράλληλη μουσική υπόκρουση με την κατάσταση της προετοιμασίας της γέννησης του παιδιού του Σταύρου και της Ελένης. Η ήπια μουσική ακούγεται μόλις ο Σταύρος ανακαλύπτει τις ετοιμασίες της Ελένης για τη γέννηση του παιδιού τους και θα μπορούσαμε να πούμε πως έρχεται σε αντίθεση με την κατάσταση του Σταύρου, ο οποίος βρίσκεται σε άρνηση και ένταση σχετικά με τη γέννηση του παιδιού του. Εν δυνάμει θα μπορούσε να έχει και μετα-διηγητικό χαρακτήρα ως προαναγγελία, εφόσον η γέννηση του παιδιού τους και η αποδοχή του από το Σταύρο, πρόκειται να συμβούν. Στοιχείο που συμβάλλει στην προαναγγελία αποτελεί το ταυτόχρονο ηχητικό αντίκτυπο των δεικτών ρολογιού, ως αντίστροφη μέτρηση προς το χρόνο της γέννησης. Ο ήχος από τους δείκτες του ρολογιού ερμηνεύεται και ως αντίστροφη μέτρηση για το χρόνο που διαθέτει ο Σταύρος, προκειμένου να αποφασίσει εάν επιθυμεί τη γέννηση του παιδιού. Το μοτίβο αυτό εμφανίζεται ξανά στην 8η σκηνή αυτή τη φορά σε ανάπτυξη με ακκορντεόν. Τότε, οι δείκτες του ρολογιού εξαφανίζονται, κάτι που βγαίνει παράλληλα με την αβεβαιότητα και των δύο αυτή τη φορά ως προς τη γέννηση του παιδιού.



*Εικόνα 12: 12η σκηνή. Συνωμοσία και leitmotiv κατά το σούρουπο σε τοπίο της βόρειας ελληνικής επαρχίας*



*Εικόνα 11: Σκηνή 26. Leitmotiv με φόντο τις εργατικές πολυκατοικίες κατά το σούρουπο*

Στη 12η σκηνή εμφανίζεται ένα νέο μοτίβο. Είναι το σημείο, όπου η Ελένη και οι δύο άντρες βρίσκονται στο ποτάμι και συνομωτούν. Αυτή η μη-διηγητική μουσική περιλαμβάνει synthesizer που παρομοιάζει έγχορδα και εντείνει το κλίμα συνωμοτικότητας και υπόκωφης έντασης, αφού μαζί τους στη βάρκα βρίσκεται και το 'απαλλοτριωμένο' κεφάλαιο από τον εργοδότη της Ελένης. Το ίδιο μοτίβο σε παραλλαγή εμφανίζεται και στην 25η και 26η σκηνή. Στην 25η σκηνή ο Σταύρος αγχωμένος περιμένει το Φώτη, ο οποίος έχει κάνει συναλλαγές με κρυφούς αστυνομικούς. Στην επόμενη σκηνή βρίσκονται και οι δύο μέσα στο περιπολικό και δωροδοκούν

τον αστυνομικό. Αμέσως μετά στο σούρουπο, με φόντο τις εργατικές πολυκατοικίες οι δύο συνεργάτες ξεμακραίνουν υπό το leitmotiv που συνοδεύει την κατάσταση του 'άγνωστου' και ασταθούς περιβάλλοντος που προκύπτει από τις μικροπαρανομίες που κάνουν με τα χρήματα του Διμπάρη. Και οι 3 σκηνές εν τω μεταξύ διαδραματίζονται κατά το σούρουπο, οπότε και ακούγεται η μουσική. Έτσι, θα λέγαμε πως το συγκεκριμένο leitmotiv αφορά την 'άγνωστη' κατάσταση που βρίσκονται οι δύο συνέταιροι, η οποία σχετίζεται με 'έκνομες' ενέργειες και πιθανές συνέπειες, αλλά και την ανάδειξη του βαλκανικού χώρου (φύση και αστικό τοπίο)<sup>140</sup>.

Άλλο σημαντικό προεξαγγελτικό μοτίβο αφορά τη μη-διηγητική μουσική που ακούγεται πρώτη φορά στα ελληνοβουλγαρικά σύνορα κατά τη 16η σκηνή<sup>141</sup>. Το ίδιο μοτίβο ακούγεται και κατά τη 17η σκηνή κατά την πρώτη επαφή των ηρώων με ντόπιο πληθυσμό που συναντούν για να κάνουν τις πρώτες τους συναλλαγές. Το συγκεκριμένο leitmotiv κυριαρχεί και κατά την επάνοδο των δύο φίλων και της Μαριάν μέσα από τα ελληνοβουλγαρικά σύνορα και προς το χωριό τους στις σκηνές 47-49 ενώ και επενδύονται και οι τίτλοι τέλους'. Η πρωτότυπη μουσική σύνθεση 'Ακριτικό', που ακούγεται είναι σε ρυθμό 7/8, ευρέως διαδεδομένο στο Βαλκανικό χώρο και έχει επενδυθεί από το Νίκο Πορτοκάλογλου με ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, ντραμς, ζουρνά, κλαρίνο και χάλκινα. Αυτή η σύνθεση μουσικών οργάνων αντικατοπτρίζει την πολιτισμική ώσμωση, δηλαδή τη συνύπαρξη του δυτικού προτύπου, ροκ 'ηλεκτρικού' μουσικού συγκροτήματος δίπλα στα 'παραδοσιακά' μουσικά όργανα. Επιπλέον, το μουσικό κομμάτι είναι fusion και συνδυάζει μορφολογικές δομές, ενορχήστρωση και μουσικά ηχοχρώματα από τη Βαλκανική μουσική παράδοση και τη ροκ μουσική. Ακόμη, η πολιτισμική ώσμωση λειτουργεί παράλληλα με την εξοικείωση ενός πρώην κομμουνιστικού καθεστώτος με την ελεύθερη αγορά, αφού βλέπουμε στην ίδια σκηνή (17η) να προβάλλεται ένας γάιδαρος που κουβαλά το κάρο με τον σανό, και από πίσω την εμπορική διαφήμιση πολυεθνικής εταιρείας<sup>142</sup>.

Ένα leitmotiv που επενδύει την ταινία εμφανίζεται για πρώτη φορά στην 24η σκηνή, μόλις ο Φώτης παρατηρήσει το 'τζαμί' που υπάρχει στη Σόφια<sup>143</sup>. Το μη διηγητικό αυτό μοτίβο ακούγεται από νέι, κρουστό και έγχορδο και έχει ιδιαίτερα 'ανατολίτικο' χαρακτήρα. Αυτό το μοτίβο κάθε φορά που εμφανίζεται υπογραμμίζει πολιτισμικά χαρακτηριστικά της 'ανατολής'. Το ίδιο μοτίβο κάνει την εμφάνισή του στην 37η σκηνή, κατά την οποία το αυτοκίνητο του Φώτη και του Σταύρου ρυμουλκείται από την οικογένεια Τούρκων, αφού τα δύο οχήματα έχουν συγκρουστεί, τονίζοντας το στοιχείο της Ανατολής που προσωποποιείται στην τούρκικη οικογένεια. Χαρακτηριστικό για τους έλληνες είναι ότι η εισροή στοιχείων της ανατολής προέρχεται από την Τουρκία, κάτι που

140 Το leitmotiv της 12ης σκηνής στο βαλκανικό τοπίο. Βλ. εικόνες 11 και 12

141 Βλ. Εικόνα 6

142 Βλ. Εικόνα 13

143 Βλ. Εικόνα 14

μετατρέπει τη στιγμή αυτή σε σχόλιο. Το ίδιο μοτίβο θα επανέλθει μη διηγητικά στην 43η σκηνή, αυτήν τη φορά σε αντιστροφή. Σε αυτήν τη σκηνή ο Φώτης δεν ξέρει πού να παρκάρει το αμάξι, τοποθετώντας το τη μία φορά σε ποδηλατόδρομο και την άλλη στις ράγες του τραμ<sup>144</sup>. Το 'ανατολίτικο' Βαλκανικό στοιχείο του δρόμου δεν υπάρχει στην 'εξευρωπαϊσμένη' πόλη της Ζυρίχης, η οποία δεν έχει παντού παρκαρισμένα αυτοκίνητα, ενώ διαθέτει ποδηλατικά δίκτυα. Κατά συνέπεια το στοιχείο της ανατολής, αυτή τη φορά, μετατίθεται στις πολιτισμικές καταβολές και τη βαλκανική ταυτότητα των δύο συνεταίρων, οπότε και αγούγεται το leitmotiv. Έπονται διηγητικοί ήχοι από κόρνα του Τραμ και ποδηλάτου, τα οποία 'φωνάζουν' στο αμάξι διαρρηγνύοντας την κατάσταση ισορροπίας μεταξύ των δύο διαφορετικών πολιτισμικών σημαινόμενων.



Εικόνα 13: Σκηνή 17. Η είσοδος του καπιταλισμού σε επαρχία της Βουλγαρίας



Εικόνα 14: : Σκηνή 24: Τζαμί στη Σόφια. Όταν ακούγεται πρώτη φορά το leitmotiv που σχετίζεται με την ανατολή



Εικόνα 15: Σκηνή 43. Βαλκανική κουλτούρα στην Ευρώπη και leitmotiv 'ανατολής'

### **-Μουσική και Μοντάζ**

Ο Γκορίτσας χρησιμοποιεί τη μουσική ως στοιχείο του μοντάζ, συνδέοντας δηλαδή, την

---

144 Βλ. Εικόνα 15



προηγούμενη με την επόμενη σκηνή. Αυτή η χρήση της μουσικής κατορθώνει να γεφυρώσει δύο σκηνές με μία αίσθηση συνέχειας και ενότητας. Επιπλέον αυτή η χρήση της μουσικής λειτουργεί και ως προς την ομαλή μετάβαση μεταξύ δύο διαφορετικών σκηνών. Τέτοιου είδους μοντάζ συμβαίνει μεταξύ 1ης και 2ης σκηνής, από την 8η στην 9η σκηνή, με το leitmotiv που σχετίζεται με τη γέννηση του παιδιού, το οποίο φτάνει έως την επόμενη σκηνή και 'σβήνει', όταν αλλάζει ο τόπος, από το σπίτι του Σταύρου και της Ελένη στο μαγαζί των δύο φίλων και ο χρόνος, αφού η 8η σκηνή διαδραματίζεται βράδυ, ενώ η 9η το επόμενο πρωί. Σε άλλα σημεία το ηχητικό 'μοντάζ' γίνεται προκειμένου να ενοποιηθούν δύο παρόμοιες σκηνές, που δηλαδή ομοιάζουν κατά τον τόπο και το χρόνο, αλλά περιέχουν διαφορετική δράση. Αντίστοιχη περίπτωση είναι και η γεφύρωση μεταξύ διαφορετικών πλάνων του αυτοκινήτου *εν κινήσει*<sup>145</sup>. Επιπροσθέτως γίνεται προσαρμοσμένη



*Εικόνα 16: Παράδειγμα χρήσης μοντάζ και ακουστικής γωνίας από τη 14η σκηνή: Διαφορετικά πλάνα γεφυρώνονται με διηγητική μουσική από το τραγούδι 'Χρέη παλιά'*

χρήση της ακουστικής γωνίας, εντείνοντας τον πλουραλισμό του μοντάζ και την πρόσληψη του ταξιδιού.

### **-Νόστος**

Έως τώρα, ο τοπικός προσδιορισμός μέσα από τη μουσική έχει αποτυπωθεί είτε ως leitmotiv είτε ως κάποια διηγητική και ρεαλιστική μουσική υπόκρουση. Σε αυτό το σημείο θα παραθέσω παραδείγματα αναπαράστασης της νεοελληνικής ταυτότητας και της νοσταλγίας της επιστροφής στην 'πατρίδα' μέσα από τη διηγητική πρωτότυπη μουσική αναπαράσταση οικείων μουσικών προτύπων, που εκφράζονται κατά κύριο λόγο από το μπουζούκι. Η 40ή σκηνή αποτελεί το ένα από τα δύο παραδείγματα, με τη φωνή της Πόλυς Πάνου, στο τραγούδι 'Φύγε' και την ταυτόχρονη χορευτική επιτέλεσή του ζεϊμπέκικου από τον Φώτη. Σε αυτό το σημείο, πέραν της επίδειξης αρρενωπότητας και δήθεν αυθεντικότητας που συνοδεύονται από το ζεϊμπέκικο του Φώτη, αναδεικνύεται και μια στιγμή νοσταλγίας και ταυτοτικής ενσυναίσθησης σε συνδυασμό με την κούραση από το πολήμερο ταξίδι και τις παρεκκλίσεις. Έτερο σημαντικό μουσικό σημείο, αμφιδιηγητικού χαρακτήρα αποτελεί η μουσική στην 46η σκηνή. Σε αυτό το σημείο ακούγεται ένα μπουζούκι που επιτελεί αυτοσχεδιαστικό 'ταξίμι', χαρακτηριστικό δεξιοτεχνίας και ελεύθερης έκφρασης στην ελληνική αστική λαϊκή παράδοση. Το ταξίμι συνοδεύεται από τους ήχους

145 Βλ. Εικόνα 16

synthesizer, δηλώνοντας τη νεωτερίστικη μετεξέλιξη των παλαιών λαϊκών μουσικών χαρακτηριστικών. Αυτό το μουσικό απόσπασμα, ακούγεται τη στιγμή που ο Φώτης και ο Σταύρος βρίσκονται στο προαύλιο της ελβετικής τράπεζας, έχοντας συνειδητοποιήσει την αποτυχία τους και νοσταλγώντας την επιστροφή τους στην Ελλάδα. Η μουσική αυτή λειτουργεί και ως προπομπός της επόμενης σκηνής, που είναι το πέρασμα των ελληνοβουλγαρικών συνόρων. Καταλήγοντας, θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε τη μουσική και τα συμφραζόμενά της από την 40ή και 46η σκηνή με τη διηγητική μουσική από το ραδιόφωνο του αυτοκινήτου στην αρχή του ταξιδιού, της 14ης σκηνής, ως σημείο αναφοράς και επαναφοράς, όπου ακούγεται το χαρακτηριστικό ελληνικό δημοφιλές όργανο, το μπουζούκι, στο πρωτότυπο διηγητικό τραγούδι 'Χρέη παλιά' σύνθεσης Νίκου Πορτοκάλογλου. Οι δύο συνέταιροι δηλαδή επιθυμούν να επιστρέψουν στον τόπο, όπου βρίσκονταν κατά τη 14η σκηνή και την κατάσταση, κατά την οποία ήταν περισσότερο ενθουσιασμένοι παρα απογοητευμένοι.

### **-Πολιτικά Ψύγματα**

Τέλος, υπάρχουν άλλες δύο μουσικές παρεμβάσεις που δηλώνουν πολιτισμική ταυτότητα. Η πρώτη παρέμβαση αφορά το διηγητικό τραγούδι του Φώτη, ο οποίος παραλάσσει τον σοβιετικό ύμνο που στην Ελλάδα είναι γνωστός ως 'Μαύρα Κοράκια'. Το τραγούδι ακούγεται στην 23η σκηνή, σε πλατεία της Σόφιας, μόλις ο Φώτης περνά δίπλα από μνημείο σοβιετικών στρατιωτών, κάνοντας έναν υπαινιγμό κοινών πολιτισμικών ταυτοτήτων μεταξύ ελληνικού και βουλγαρικού λαού<sup>146</sup>. Επιπλέον, στην 34η σκηνή ένας χορωδιακός ύμνος που ακούγεται παράλληλα με το κλάμα νεογνού του ελληνοβουλγαρικού ζευγαριού δηλώνει την πρότερη πολιτική ταυτότητα του κράτους και τους ύμνους που επιβάλλονταν από το κομμουνιστικό καθεστώς. Τέλος, σε ένα γενικότερο πλαίσιο θα μπορούσαμε να θέσουμε τις πολιτικές προεκτάσεις που λαμβάνουν τα διεθνή δημοφιλή τραγούδια, στη Βουλγαρία, ως αντίδραση στο προηγούμενο καθεστώς και το άνοιγμά της στη Δύση<sup>147</sup>.

---

146 Βλ. Εικόνα 17

147 Yoffe 2005, Collmer 2018



Εικόνα 17: 23η σκηνή. Ο Φώτης και ο Σταύρος σε πλατεία της Σόφιας

### ζ) Μία κριτική εθνομουσικολογική προσέγγιση της ταινίας *Βαλκανιζατέρ*

Η ταινία *Βαλκανιζατέρ* αποτελεί μυθοπλαστική κινηματογραφική ταινία δρόμου και συμπυκνώνει πλειάδα χαρακτηριστικών του είδους. Χαρακτηρίζεται από την 'κινητικότητα' των δύο κεντρικών χαρακτήρων, του Σταύρου και του Φώτη μέσω του αυτοκινήτου τους στη Βόρεια Ελλάδα, τη Βουλγαρία και την Ελβετία. Η ταινία απαντά στην ιστορική και πολιτική πραγματικότητα της δεκαετίας 1990, υπό την πορεία της Ελλάδας στην Ευρώπη, την κατάρρευση των σοσιαλιστικών καθεστώτων και την παγκοσμιοποίηση. Οι δύο ήρωες είναι συνέταιροι μικρής επιχείρησης και οι υλικές ανάγκες της καθημερινότητάς τους, λόγω χρεών και επερχόμενης γέννησης παιδιού, δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητά τους, ενώ η επιχείρησή τους (μπαρ) δεν αποδεικνύεται κερδοφόρα. Οι ίδιοι φαίνεται να 'καταπιέζονται' από τη δόμηση της καθημερινότητάς τους, των σχέσεων και του κλειστού τόπου της επαρχίας.

Το κίνητρό τους ως προς το ταξίδι αφορά την επίτευξη υλικών σκοπών. Εν τέλει, το ταξίδι θα θεωρηθεί σημαντικότερο από τον σκοπό του, καθώς κατά τη διάρκειά του οι ήρωες απελευθερώνονται από τα δεσμά της καθημερινότητας τους και του άγχους που συνοδεύει τη λειτουργία της επιχείρησής τους. Επιπλέον, επιζητούν να ξεφύγουν από την επισφαλή ζωή, την ιδιοκτησία, τα αδιέξοδα της επαρχίας και των σχέσεών τους. Ταυτόχρονα τα πολιτικά ιδανικά του Σταύρου, έχουν καταρρεύσει και έχουν αποδειχθεί χίμαιρα, οδηγώντας τον ίδιο και τον Φώτη στη μοιρολατρία, αφού δεν αποβλέπουν στη βελτίωση των πολιτικών και κατ'επέκταση των υλικών συνθηκών της ζωής τους. Έτσι, θα λέγαμε πως τα παραπάνω στοιχεία οδηγούν την πολιτισμική ταυτότητα των ηρώων σε κρίση, που είναι χαρακτηριστικό στοιχείο των Ταινιών δρόμου και κινητήριος δύναμη του ταξιδιού.

Η αφηγηματική δόμηση των Ταινιών δρόμου αναδεικνύει τα στοιχεία των 'στάσεων' και των παρεκκλίσεων. Οι παρεκκλίσεις σε αυτήν την ταινία προκύπτουν από τις μηχανικές βλάβες του οχήματος, από τυχαία γεγονότα και έρωτες. Έτσι, κατά τις 'στάσεις' διαδραματίζονται συμβάντα που δρουν καταλυτικά επάνω στους χαρακτήρες και την εξέλιξη της πλοκής. Επιπρόσθετα, οι 'στάσεις' που γίνονται, αναδεικνύονται ως ένα πεδίο ανάπτυξης των ιδιαίτερων πολιτισμικών χαρακτηριστικών της εκάστοτε περιοχής.

Η ταινία κατατάσσεται στο υποείδος των «outlaw<sup>148</sup>» Ταινιών δρόμου. Ως ένα άλλο χρονογράφημα που καταγράφει τις ιδιαιτερότητες των χαμηλών οικονομικών στρωμάτων, αλλά όχι του κοινωνικού περιθωρίου, η ταινία αναδεικνύει φαινόμενα όπως: η φοροδιαφυγή, η υπεξαίρεση χρημάτων, οι κοινωνικές αντιθέσεις, τα τυχερά παιχνίδια και η 'κομπίνα' με απώτερο στόχο το ξεπέραςμα της ανέχειας. Οι παράνομες δραστηριότητες των ηρώων, εν μέρει, ανακόπτονται από την αστυνομία.

Η κινηματογραφική ταινία *Βαλκανιζατέρ*, με το σκηνοθέτη Σωτήρη Γκορίτσα να έχει παρελθόν στον κλάδο του ντοκιμαντέρ, καταγράφει τα τοπία των πόλεων και τις περιφέρειες των επαρχιών των βαλκανικών περιοχών και της Ελβετίας, αλλά και ποικίλες φολκλορικές αναπαραστάσεις όπως το φαγητό, τη γλώσσα, τη μουσική, τη διασκέδαση, την ιδιοσυγκρασία, το πολιτικό και πολυπολιτισμικό τοπίο. Ακόμη, ο σκηνοθέτης αδράττει την ευκαιρία να θίξει πλειάδα κοινωνικών σχέσεων εξουσίας, όπως οι έμφυλοι ρόλοι, ο ρατσισμός και τα ταξικά προνόμια. Αντίθετα, αναδεικνύει θετικά στοιχεία, όπως η κοινότητα, η φιλία και η αλληλεγγύη.

Χαρακτηριστικό στοιχείο του είδους αποτελεί η ανάδειξη κοινωνικής κριτικής. Θα λέγαμε πως η ταινία στο σύνολό της (η ηχητική και οπτική μάλιστα) αναδεικνύει την κοινωνική κριτική. Ο τρόπος που το επιτυγχάνει ο σκηνοθέτης είναι διττός: αφενός με την εκφορά καίριων πολιτικών και κοινωνικών σχολίων, μέσω των κεντρικών χαρακτήρων, για το φιλελεύθερο καθεστώς της Ελλάδας και το κομμουνιστικό/μετέπειτα φιλελεύθερο 'αποκομμουνιστικοποιημένο' καθεστώς της Βουλγαρίας, αφετέρου με τη φιλική αναπαράσταση των 'κακώς κειμένων' της νεοελληνικής ταυτότητας. Στη δεύτερη περίπτωση, ο σκηνοθέτης δεν κάνει υποδείξεις και σχόλια, αλλά χρησιμοποιεί αναπαραστάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας, χωρίς εκκεντρικό τρόπο, δηλώνοντας παράλληλα την αποδοχή τους από την κοινωνική πλειοψηφία.

Αντίστοιχη λειτουργία με την αφήγηση των εικόνων ως προς τον τοπικό και πολιτισμικό προσδιορισμό του κινηματογραφικού χωροχρόνου, χρησιμοποιεί και η μουσική επένδυση της ταινίας, αναδεικνύοντας τον ηχοχρωματικό πλούτο της Βόρειας Ελλάδας και των Βαλκανίων, αλλά και πτυχές της εγχώριας και διεθνούς δημοφιλούς μουσικής. Συνοπτικά το soundtrack της ταινίας

---

148 Laderman 2002: 20

εγκολπώνει τα εξής γενικά χαρακτηριστικά: μουσική επένδυση από πρωτότυπες συνθέσεις του Νίκου Πορτοκάλογλου, προϋπάρχουσα μουσική που απαντά στα δημοφιλή είδη της soul, της jazz και της ροκ, ελληνική λαϊκοδημοφιλής μουσική που κατηγοριοποιείται στο 'σκυλάδικο' τραγούδι, ανάδειξη του βαλκανικού ηχοχρώματος μέσω της μουσικής παράδοσης των Ρομά, πρόσμιξη δημοφιλών και παραδοσιακών ιδιωμάτων (fusion) και απουσία 'κλασικών' συνθέσεων.

Η διηγητική μουσική 'στο δρόμο' μέσα από το αυτοκίνητο, δηλώνει την έναρξη του ταξιδιού και τον τόπο και 'αφήνει αρκετό χώρο' (με σκηνές χωρίς μουσική), ώστε να προκύπτει η αυταξία της 'κινητικότητας' και του ταξιδιού, των συζητήσεων και του αναστοχασμού. Ακόμη γίνεται χρήση μη-διηγητικής μουσικής *καθ'οδόν*. Η διηγητική και μη-διηγητική μουσική σε αυτές τις περιπτώσεις, με τους ποικίλους τρόπους κινηματογραφικής λήψης σε συνάρτηση με την ακουστική γωνία της ηχητικής πηγής, συμπαρασύρουν το θεατή σε μία παράλληλη συμμετοχική κατάσταση ως προς την κίνηση, τον τόπο και την εξέλιξη της πλοκής. Μέσα από την 'κινητικότητα', οι ήρωες επανακαθορίζουν την πορεία τους και απελευθερώνονται από την πρότερη κατάσταση στασιμότητας, που προκύπτει από την καθημερινότητα και την υλική αποτύπωσή της. Με το ταξίδι επανακαθορίζεται η σχέση μεταξύ των δύο ηρώων, η στάση τους απέναντι στη ζωή, η σχέση του Σταύρου με την Ελένη και η σύναψη σχέσης του Φώτη με τη Μαριάν, ενώ προοιωνίζεται πως οι ήρωες μέσω της Ελένης έχουν βρει τρόπο να αντιμετωπίσουν τα, έως τώρα, υλικά αδιέξοδα. Κατά αυτόν τον τρόπο η ταινία 'κλείνει' με την αφηγηματική σύμβαση του ευτυχισμένου τέλους.

Επιπλέον, οι θεατές εμπλέκονται στον αφηγηματικό χωροχρόνο της ταινίας μέσω της χρήσης διηγητικής και ρεαλιστικής μουσικής που ακούγεται κατά τις 'στάσεις'. Όταν οι ήρωες βρίσκονται εκτός πορείας και 'κινητικότητας', αναδεικνύεται ο πλούτος του ηχοτοπίου της ταινίας. Στις 'στάσεις', λοιπόν, αναδεικνύονται τόσο τα τοπικά μουσικά ιδιώματα της Βουλγαρίας και της Βόρειας Ελλάδας, αλλά και τα 'σκυλάδικα' τραγούδια με κύριο συντελεστή επιτέλεσης τους Ρομά μουσικούς. Οικεία στοιχεία της κοινής βαλκανικής ταυτότητας αναδεικνύονται μεταξύ άλλων: η ομάδα γάλκινων πνευστών και κρουστών, το κλαρίνο και ο ζουρνάς, το ακκορντεόν, το τσιφτετέλι, ο ρυθμός 7/8, ο 'Ζωναράδικος' στα 6/8, ο λαϊκός δρόμος 'χιτζάζ'. Σημαντική αναδεικνύεται και συμπερίληψη και ανάδειξη των Ρομά μουσικών, ως κοινό βαλκανικό στοιχείο, οι οποίοι επιτελούν μουσική σε διάφορες περιστάσεις (γλέντι στο 'σκυλάδικο' νυχτερινό κέντρο 'Λας Βέγκας', γάμος στη Βουλγαρία), επηρεάζοντας σε σημαντικό βαθμό το πολιτισμικό ηχοτοπίο των εκάστοτε περιοχών.

Επιπλέον, μέσα από την ταινία αναδεικνύεται το fusion μέσω της μουσικής του Ivo Papasov ('*Mladeshki Dance*') και του Νίκου Πορτοκάλογλου ('*Ακριτικό*'), κατά την οποία συνυπάρχουν στοιχεία της βαλκανικής μουσικής παράδοσης των Ρομά, αλλά και στοιχεία από τη ροκ και jazz. Η νομαδική έκφραση των πληθυσμών Ρομά απαντάται κοινά στην Ελλάδα, τη Βουλγαρία, ενώ η

κυκλοφορία των πολιτισμικών δικτύων, με διαμεσολαβητή τις Ρομά κοινότητες, λαμβάνει διεθνείς διαστάσεις στο παγκοσμιοποιημένο πολιτισμικό κεφάλαιο.

Παράλληλα, η πλουραλιστική προσέγγιση της οικείας μουσικής έκφρασης στα Βαλκάνια, προσδίδει μία θαλπωρή στους ήρωες, μέσω της αναγνώρισης των κοινών πολιτισμικών ταυτίσεων, ενώ με την ανάδειξη και πρόσμιξη μουσικών ιδιωμάτων, παρατηρείται και η 'ζύμωση' μεταξύ διαφορετικών πολιτισμικών υποβάθρων, μέσω των διαπροσωπικών σχέσεων που αναπτύσσουν οι ήρωες με πρόσωπα από τη Βουλγαρία και την Ελβετία.

Ιδιαίτερο στοιχείο που θεωρώ ότι τονίζει η ταινία αποτελεί η ανάδειξη και ενίοτε η κριτική αντιμετώπιση της παγκοσμιοποίησης του πολιτισμικού κεφαλαίου, αφού η 'ροκ' κουλτούρα εμφανίζεται ως υγιής, ενώ η μουσική του Frank Sinatra και άλλων δημοφιλών τραγουδιών υπό ένα 'κιτς' πρίσμα. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να σταθούμε στη λογοκρισία και τον αυστηρό έλεγχο του πολιτισμού από τα σοβιετικά καθεστάτα. Βέβαια, ήδη πριν από το θάνατο του Ιωσήφ Στάλιν, αλλά κυρίως μετέπειτα (μέσα δεκαετίας 1950), η jazz μουσική αναπτύχθηκε στα μέλη της σοβιετικής ένωσης, ενώ από το 1960 κι έπειτα εισήλθε και το στοιχείο της ροκ κουλτούρας, στο οποίο στράφηκε η νεολαία της εποχής<sup>149</sup>. Η έξαρση 'δυτικών' πολιτισμικών στοιχείων, κατά τη σταδιακή φιλελευθεροποίηση (δεκ.1980) έως και την πτώση του καθεστώτος ανάγεται ως ανάγκη της κοινωνίας για 'έξοδο στη δύση' και τον πολιτισμό<sup>150</sup>. Ακόμη, ως στοιχείο της παγκοσμιοποίησης του πολιτισμικού κεφαλαίου αποτελεί η αναπαράσταση της διάδοσης της μουσικής ελλήνων ερμηνευτών (Γιώργος Νταλάρας και η Νανά Μούσχουρη) στο εξωτερικό που αντιπαρατίθεται με το 'αυθεντικό' εγχώριο λαϊκοδημοφιλές τραγούδι, αντιπροσωπευόμενο από τη φωνή της δημοφιλούς ερμηνεύτριας Πόλυς Πάνου.

Άλλο στοιχείο, άξιο λόγου, στην παρούσα ταινία αποτελεί χρήση των τεσσέρων μουσικών leitmotiv. Αυτά δημιουργούν ένα σύμπλεγμα αλυσιδωτών νοημάτων, που φορτίζουν με ένα επιπλέον επίπεδο την πρόσληψη κάθε χαρακτήρα και συμβάντος της ταινίας, βοηθώντας τους θεατές να ταυτιστούν με τα αφηγηματικά και πολιτισμικά επίπεδα του συνολικού φιλικού οικοδομήματος. Τέλος, η μουσική στην ταινία *Βαλκανιζατέρ* εμφανίζεται ως φορέας κοινωνικών, πολιτισμικών και πολιτικών νοημάτων, όπου μόνο με το δικό της ιδιαίτερο τρόπο θα ήταν δυνατόν αυτά να παρουσιαστούν, και έτσι λειτουργεί ως στοιχείο της αφηγηματικής δόμησης της ταινίας, ενώ γίνεται αισθητή και η 'σκηνοθετική' χρήση της μουσικής ως στοιχείο του μοντάζ, γεφυρώνοντας τον αφηγηματικό χωροχρόνο μεταξύ των σκηνών, των διαφορετικών νοημάτων και των πλάνων.

---

149 Yoffe 2005: 65

150 Yoffe 2005, Scheide 2018

#### 4.2 *Ας περιμένουν οι γυναίκες*: Μία μουσική–πολιτισμική ανάλυση



Η, ελληνικής παραγωγής, ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες*, έκανε το ντεμπούτο της στις κινηματογραφικές αίθουσες το έτος 1998. Ανήκει στον ύστερο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο και αποτελεί μυθοπλαστική Ταινία δρόμου. Η σκηνοθεσία και το σενάριο αποδίδονται στον Σταύρο Τσιώλη. Η ταινία είναι συμπαραγωγή του Αλέκου Παπαγεωργίου και του Σταύρου Τσιώλη, αλλά και των εταιρειών: Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, ET1, Odeon, Στέφι Φιλμ. Πρωταγωνιστούν ο Γιάννης Ζουγανέλης στο ρόλο του Πάνου, ο Αργύρης Μπακιρτζής στο ρόλο του Μιχάλη, ο Σάκης Μπουλάς στο ρόλο του Αντώνη, η Αγγελική Ηλιάδη στο ρόλο της κοπέλας που ερωτεύεται ο Πάνος και οι Αρχοντούλα Ξένου και Έμιλυ Παπαχρήστου στο δίδυμο Αρχοντούλα και Σουλτάνα. Η σύνθεση πρωτότυπης μουσικής ανήκει στο Νίκο Ζέρβα. Σημειώνεται πως ο Γιάννης Ζουγανέλης είναι μουσικός και στην ταινία εμφανίζεται ως συνθέτης, ο Αργύρης Μπακιρτζής είναι τραγουδοποιός συμμετέχοντας στο μουσικό συγκρότημα 'Χειμερινοί Κολυμβητές', ενώ ο Σταύρος Τσιώλης εμφανίζεται ως στιχουργός σε πρωτότυπο τραγούδι της ταινίας.

## α) Περίληψη

Ο Πάνος και ο Μιχάλης είναι σύγγαμτροι και συνέταιροι μικρής βιοτεχνίας χυτηρίου στη Θεσσαλονίκη. Οι δύο 'μπατζανάκηδες' πρόκειται να ταξιδέψουν με το βαν της επιχείρησης έως την Καβάλα και από εκεί να περάσουν απέναντι στο νησί της Θάσου, όπου τους περιμένουν οι οικογένειές τους που παραθερίζουν. Στο δρόμο, στη λίμνη Βόλβη, έχει σταθμεύσει ένα αυτοκίνητο και το ζευγάρι που επιβαίνει τους κάνει νόημα να σταματήσουν, ρωτώντας τους το σωστό δρόμο προς την πόλη της Καβάλας. Ο Πάνος ερωτεύεται παράφορα την κοπέλα. Αργότερα σταματούν σε ένα παραθαλάσσιο αναψυκτήριο, προκειμένου να συνέλθει ο Πάνος από το σοκ του έρωτα. Εκεί εμφανίζεται το δίδυμο Αρχοντούλα-Σουλτάνα που είναι διαρκώς παρούσες και παρακολουθούν την εξέλιξη της πλοκής. Στον ίδιο χώρο διαμένουν τα ΚΑΠΗ Μακεδονίας-Θράκης. Μέσα σε ένα σουρρεαλιστικό ντελίριο αβάσιμων υποθέσεων για την πιθανή τροπή της σχέσης του Πάνου και της κοπέλας που έχει ερωτευτεί, δεδομένα που τίθενται από το Μιχάλη, ο Πάνος καταλήγει σε αδιέξοδο και κάνει απόπειρα αυτοκτονίας διά πνιγμού στη λίμνη. Ο Μιχάλης και οι νόσοκόμες του ΚΑΠΗ τον σώζουν.

Το τρίτο πρόσωπο και 'μπατζανάκης', ο Αντώνης, ο οποίος είναι πολιτευτής του ΠΑΣΟΚ και δημοτικός σύμβουλος, τους περιμένει στη Θάσο. Στην αρχή του παρουσιάζουν στα ψέματα, πως δήθεν ο Πάνος έχει συγχυστεί και δε μπορεί να ταξιδέψει επειδή λογομάχησε με το σύντροφο της κοπέλας για ένα ιστορικό ζήτημα. Ο Μιχάλης ήδη έχει τοποθετήσει τις σκηνές στην παραλία, όπου θα κοιμηθούν. Ο Πάνος φαίνεται να συνέρχεται, αλλά χειροτερεύει έχοντας οφθαλμαπάτες με την κοπέλα που ερωτεύτηκε, κι έτσι αποφασίζεται η παράταση της παραμονής τους, έως την ανάρρωσή του.

Ο Μιχάλης αργότερα ζητά τη βοήθεια του Αντώνη και εκείνος φτάνει στο αναψυκτήριο. Ο Πάνος διατηρεί μεγάλη κόντρα με τον Αντώνη, αναφορικά με πολιτικά και οπαδικά ζητήματα και έτσι, η έλευση του Αντώνη φέρνει τα αντίθετα αποτελέσματα. Αντί να τους παρακινήσει να φύγουν, ο Αντώνης ερωτεύεται την Κλυταιμνήστρα, τη μία εκ των δύο νοσοκόμων. Ο έρωτας του Αντώνη έρχεται αντιμέτωπος με τη ζήλεια, αλλά και το συμφέρον των μπατζανάκηδών του, καθώς ο Αντώνης, έχοντας βρει καταφύγιο στον εφήμερο έρωτά του με την Κλυταιμνήστρα δεν πρόκειται να επιστρέψει σύντομα στη Θάσο. Τελικά ο Μιχάλης και ο Πάνος καταστρώνουν σχέδιο απαγωγής του Αντώνη από την αυτόνομη πορεία που χαράσσει με την Κλυταιμνήστρα σε παραθεριστικά θέρετρα της Βόρειας Ελλάδας. Μέσα από ένα ανθρωποκυνηγητό, αντιλαμβάνονται τα σχέδια του Αντώνη και τον εντοπίζουν στο ξενοδοχειακό συγκρότημα Πόρτο Καρράς. Ο Πάνος και ο Μιχάλης παίζουν στο καζίνο του ξενοδοχείου και χάνουν όλα τους τα χρήματα. Το πρωί κάνουν απόπειρα απαγωγής του Αντώνη, η οποία μέσα από ένα διάλογο με συνεχή λογικά άλματα καταλήγει με τον



Αντώνη να πέφτει στην πισίνα του ξενοδοχείου, όταν πληροφορείται πως η μητέρα του ψήφισε Νέα Δημοκρατία. Ο Αντώνης καταρρέει και οι δύο μπατζανάκηδες κλέβουν τα χρήματά του. Όταν συνέρχεται, οι τρεις τους θα επιστρέψουν στη Βόλβη, όπου τραγουδά η γυναίκα που είχε ερωτευτεί ο Πάνος, ενώ ο Αντώνης διακόπτει τις σχέσεις του με την Κλυταιμνήστρα. Στο τέλος, παρεκκλίνουν για ακόμη μία φορά από την πορεία τους, προκειμένου δήθεν να ξεκουραστούν σε ένα ξενοδοχείο πριν μπουν στο καράβι. Η ταινία τελειώνει χωρίς να μαθαίνουμε εάν έφτασαν ποτέ στη Θάσο ή συνέχισαν να παρεκκλίνουν επ'αόριστον.

## β) Στοιχεία σκηνοθέτη

Ο Σταύρος Τσιώλης (1937-2019) σπούδασε στη σχολή Κινηματογράφου Σταυράκου και ξεκίνησε τη σκηνοθετική του καριέρα από τη 'Φίνος Φιλμ' το 1958, δουλεύοντας στην οργάνωση παραγωγής και ως βοηθός σκηνοθέτη και σε 54 ταινίες, πράγμα που μαρτυρά τη μεγάλη του εμπειρία, ενώ θα σκηνοθετήσει 4 ταινίες με την εταιρεία παραγωγής: *Ο Μικρός Δραπέτης* (1968), *Πανικός* (1969), στην οποία συμμετέχει και στο σενάριο, *Ζούγκλα των Πόλεων* (1970) και *Κατάχρησις Εξουσίας*, (1971) στο μεταίχμιο του Παλιού και του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου<sup>151</sup>. Για τα επόμενα 15 χρόνια θα απέχει από τον κινηματογράφο επιστρέφοντας με την ταινία *Μία Τόσο Μακρινή Απουσία* (1985) και την ταινία *Σχετικά με το Βασίλη* (1986) σε σενάριο και σκηνοθεσία δική του, ακολουθώντας το μελαγχολικό πνεύμα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, ενώ με την ταινία *Ακατανίκητοι Εραστές* (1988) θα αποπειραθεί να αποτινάξει από τις ταινίες του τη μελαγχολική ατμόσφαιρα και τα αισθητικά πρότυπα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, εγκαινιάζοντας το ύφος της χαρμολύπης και το χιούμορ.

Με την επόμενη ταινία του *Έρωτας στη Χουρμαδιά* (1990) ο Τσιώλης θα αναζητήσει ένα άλλο επίπεδο αυθόρμητης έκφρασης εισάγοντας το ιδιαίτερο στυλ του στην κωμωδία, το ανάλαφρο σενάριο, την περιπλάνηση στην ελληνική επαρχία, πλάι με τις πολιτικές και κοινωνικές αναφορές. Το αφηγηματικό πλαίσιο αυτών των ταινιών ξεφεύγει από τη ρεαλιστική αφηγηματική μυθοπλασία της εποχής. Οι επόμενες ταινίες του ως σκηνοθέτη και σεναριογράφου θα κυμανθούν στο ίδιο πνεύμα : *Παρακαλώ γυναίκες, μην κλαίτε*, (1992) , *Ο χαμένος θησαυρός του Χουρσίτ Πασά* (1996), *Ας περιμένουν οι Γυναίκες* (1998), *Φτάσαμε!* (2004) , *Γυναίκες που περάσατε από δω* (2017). Ο Σταύρος Τσιώλης έχει κατακτήσει τις παρακάτω διακρίσεις : Η ταινία *Ακατανίκητοι εραστές* κέρδισε Βραβείο Καλύτερης ταινίας, Καλύτερου Σκηνοθέτη και καλύτερης Φωτογραφίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1988. Για την ταινία *Έρωτας στη χουρμαδιά* απέσπασε βραβείο καλύτερης ταινίας και ανδρικής ερμηνείας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1990 . Η ταινία *Παρακαλώ γυναίκες*,

151 Γούτος κ.α 1996: 265-266

μην κλαίτε διακρίθηκε για τη σκηνοθεσία και το σενάριο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης 1992<sup>152</sup>.

Ιδιαίτερη μνεία γίνεται για το Σταύρο Τσιώλη από την πλειοψηφία των συγγραφέων των βιβλιογραφικών αναφορών που σχετίζονται με τον ελληνικό κινηματογράφο. Σύμφωνα με το Θεόδωρο Σούμα, ο Τσιώλης «εισάγει το χιούμορ και την κωμωδία στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο για να επανεφεύρει το κωμικό στοιχείο ως ελιξήριο της ζωής και ως κίνητρο για μια ζωή απολαυστική και θελκτική ..(Το ύφος).. δεν είναι καταθλιπτικό αλλά κυρίως ανάλαφρο και ζεστό. Ο Τσιώλης χρησιμοποιεί έναν τρόπο κινηματογράφησης ανθρώπινο, αγνό και πρωτογενή... Έχουμε να κάνουμε με μια λιτή κι ευδαίμονα ζωή, τη μαγεία του τοπίου, την πίστη στο υπερβατικό και στις αρχέγονες αξίες. Οι χαρακτήρες στις ταινίες του Τσιώλη είναι πάντα αλαφροϊσκιωτοι, παράταιροι και αστείοι. Έχουν όμως και πολλά τυπικά εθνικά χαρακτηριστικά διακριτικά γνωρίσματα της ελληνικής νοοτροπίας»<sup>153</sup>. Ο Θεόδωρος Σούμας θεωρεί πως η αφηγηματικότητα στον Σταύρο Τσιώλη «άνοιξε το δρόμο στους νεότερους, προτείνοντας και διδάσκοντας ένα πηγαίο, αυθόρμητο κι ανάλαφρο ύφος» και συνεχίζει : «απομακρύνθηκε από το σοβαροφανή και καταθλιπτικό κινηματογράφο των ιδεολογημάτων του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου και προχώρησε προς έναν κινηματογράφο πιο νεανικό , σκωπτικό και κεφάτο (που δε διατηρεί καμιά σχέση με την αφηγηματικότητα του σύγχρονου αμερικάνικου κινηματογράφου, σχέση την οποία έχει η νέα γενιά σκηνοθετών)».<sup>154</sup>

Για το Γιάννη Μπακογιαννόπουλο ο Σταύρος Τσιώλης επιβάλλεται στον ελληνικό κινηματογράφο με την «ποιοτική και εμπορική ευστοχία» κατά την παρακμή του Παλαιού Ελληνικού Κινηματογράφου με τις ταινίες *Πανικός* (1969) και *Κατάχρηση εξουσίας* (1971), ενώ αναφέρεται στην περίπτωση του σκηνοθέτη ως: «μινιμαλιστή κινηματογραφιστή, λιτό, ευαίσθητο, απελπισμένο, αισιόδοξο και χιουμοριστικό μαζί, χρονογράφο των χαμένων παιδιών και των δειλών ανθρώπων»<sup>155</sup>.

Τέλος, ο Σταύρος Τσιώλης θεωρείται ως ένας από τους σημαντικότερους δημιουργούς του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, ενώ από τη συνέντευξη που δίνει στον Κωνσταντίνο Μπλάθρα διακρίνεται ως προς τις αναφορές στην καθημερινή ζωή και τους καθημερινούς ανθρώπους ενώ χαρακτηριστική αναδεικνύεται και η άποψή του για τον κινηματογράφο ως μία κοινοτική/κοινά βιωμένη εμπειρία, αναγνωρίζοντας το ρόλο των θεατών και αναζητώντας να εκλαϊκεύσει εκ νέου την τέχνη του κινηματογράφου:

*«Ο Θεατής θα φύγει από τον τόπο του για να πάει κάπου αλλού...θα πληρώσει.. θα συγκινηθεί, θα γελάσει μαζί με πολλούς ανθρώπους. Είναι ένα κοινωνικό γεγονός, ένα γεγονός επικοινωνίας, είσαι ένα άτομο ανάμεσα σε 500 ή χίλια άλλα, χαίρεσαι και προσλαμβάνεις μαζί με*

152 Γούτος κ.α 1996: 95-96

153 Σούμας 2009: 178

154 Σούμας 2002: 85

155 Μπακογιαννόπουλος 2002: 29

τους άλλους<sup>156</sup>».

### γ) Χαρακτηριστικά ένταξης της ταινίας *As περιμένουν οι γυναίκες* στο είδος των Ταινιών δρόμου

#### -*Κινητικότητα*

Ως Ταινία δρόμου, η ταινία *As περιμένουν οι γυναίκες* βασίζεται στην 'κινητικότητα'. Οι δύο κεντρικοί χαρακτήρες βρίσκονται στο όχημά τους ήδη από την 1η σκηνή, όπου αποχαιρετούν τους συναδέλφους τους και τη Θεσσαλονίκη. Με μία μικρή, αλλά καθοριστική 'στάση' στην 4η σκηνή, το βαν των δύο μπατζανάκηδων συνεχίζει, έως και τη 'στάση' που κάνει στο παραθαλάσσιο αναψυκτήριο. Ακόμη κι εκεί, χάρη στην αεικινησία του Πάνου, η κατάσταση 'κινητικότητας' ανακόπτεται μόνο με την απόπειρα αυτοκτονίας του ίδιου μέσα στη λίμνη κατά την 7η σκηνή. Επιπλέον, παρότι οι ήρωες δεν επιβαίνουν σε όχημα, η κατάσταση στην οποία αναστατώνονται τα άτομα του ΚΑΠΗ στην 9η σκηνή, η βαρκάδα με το ψάρεμα που κάνει ο Μιχάλης στην 10η σκηνή, και η 'κινητικότητα' του Αντώνη προς το αναψυκτήριο κατά την 14η σκηνή δεν αφήνουν κανένα ίχνος στατικότητας στην ταινία, παρόλο που όλες οι σκηνές συμβαίνουν γύρω από τον περιβάλλοντα χώρο του αναψυκτηρίου.

Έπειτα, ο Αντώνης και η Κλυταιμνήστρα κινούνται με βάρκα στις γύρω περιοχές, όσο οι άλλοι δύο μπατζανάκηδες τους ακολουθούν οδικώς με το βαν της επιχείρησής τους, ενώ τους παρακολουθούν με κυάλια από την 15η έως την 21η σκηνή. Στην 26η και 29η σκηνή αυξάνεται ξανά η 'κινητικότητα' μέσω του οχήματος του Μιχάλη και του Πάνου, το οποίο εν τέλει θα καταλήξει πίσω στη Βόλβη. Τέλος, στην 32η και τελευταία σκηνή, οι ήρωες βρίσκονται στα δύο οχήματά τους, το αυτοκίνητο του Αντώνη και το βαν της επιχείρησης, έχοντας αποχωριστεί τη Βόλβη. Τελικά αποφασίζουν να καθυστερήσουν για ακόμη μία φορά το ταξίδι, όπου συμβαίνει το φινάλε της ταινίας. Η μετέωρη κατάσταση της ταινίας προσιωνίζει τη μετέπειτα 'κινητικότητα' των ηρώων. Στην 'καλύτερη' περίπτωση θα οδηγήσουν έως το καράβι που θα φτάσει έως τη Θάσο ή θα περιπλανηθούν περαιτέρω, εφόσον οι τρεις σύγγαμποι δεν έχουν φτάσει σε κανέναν προορισμό.

#### -*Παρεκκλίσεις*

Άλλο εγγενές αφηγηματικό στοιχείο των Ταινιών δρόμου αποτελούν οι παρεκκλίσεις του οχήματος από την προκαθορισμένη πορεία. Στη συγκεκριμένη ταινία θα λέγαμε πως η 'κινητικότητα' των ηρώων έγκειται περισσότερο στις παρεκκλίσεις, παρά στο σκοπό του ταξιδιού. Ο Πάνος φαίνεται πως προσπαθεί να αποφύγει την άφιξή του στη Θάσο ήδη από την 3η σκηνή,

---

156 Μπλάθρας 1996: 223

αφού προτείνει στο Μιχάλη να διανυκτερεύσουν στην πόλη της Καβάλας και να κινηθούν προς το Καρά Ορμάν. Μάλιστα αυτά είναι τα πρώτα λόγια του Πάνου στο ταξίδι. Η αιτία της πρώτης και καθοριστικότερης παρέκκλισης βρίσκεται στην 4η σκηνή, όπου ο Πάνος ερωτεύεται παράφορα μία γυναίκα και καταρρέει. Προκειμένου να συνέλθει ο Πάνος, οι δύο ήρωες ξεφεύγουν από την προκαθορισμένη πορεία τους, κάνοντας 'στάση' πολύ νωρίτερα.

Ο έρωτας του Αντώνη για την Κλυταιμνήστρα κατά τη 14η σκηνή, θα αποτελέσει τη δεύτερη αιτία παρέκκλισης των τριών ηρώων που θα τους οδηγήσει σε διάφορες περιπλανήσεις-παρεκκλίσεις στις γύρω παραθαλάσσιες περιοχές μέσω βάρκας και αυτοκινήτου, με τον Πάνο και το Μιχάλη να τους ακολουθούν, παρεκκλίνοντας και εκείνοι, με το εταιρικό βαν από την 15η έως και την 20ή σκηνή, μέχρι το Πόρτο Καρράς. Ακόμη, στην 29η σκηνή η παρέκκλισή τους θα τους οδηγήσει πίσω στη Βόλβη, προκειμένου να «αναλάβει δυνάμεις» ο Αντώνης. Η ταινία κλείνει, αφήνοντας ερωτηματικό για κάποια νέα παρέκκλιση, προτού οι τρεις τους επιβιβαστούν στο καράβι προς τη Θάσο. Αναφορικά με τις παρεκκλίσεις, αυτές γίνονται εξαιτίας του έρωτα των δύο πρωταγωνιστών για δύο άγνωστες γυναίκες.

### **- 'Στάσεις'**

Κατά τις 'στάσεις' μεταξύ της πορείας του οχήματος και των ηρώων, ως εγγενές στοιχείο των Ταινιών δρόμου, διαδραματίζονται διάφορα συμβάντα, τα οποία λειτουργούν με καθοριστικό τρόπο ως προς την άρθρωση της πλοκής. Η πρώτη 'στάση'<sup>157</sup>, στην 4η σκηνή, είναι παρενθετική και λειτουργεί ως αφορμή για την ανατροπή της πορείας των δύο ηρώων, αφού ο έρωτας του Πάνου για την άγνωστη κοπέλα τον κλονίζει, οδηγώντας τους σε δεύτερη 'στάση' στο παραθαλάσσιο αναψυκτήριο στην 6η σκηνή.



Εικόνα 18: 4η σκηνή. Ο κεραυνοβόλος έρωτας του Πάνου

157 Βλ. Εικόνα 18

Στην 7η σκηνή, ο Πάνος παλεύει με τον εαυτό του αναλογιζόμενος τις καταστροφικές συνέπειες που θα είχε η πιθανή σύναψη σχέσης με την κοπέλα και αποπειράται να βάλει τέλος στη ζωή του. Όσπου να αναρρώσει ο Πάνος, οι δύο συνέταιροι βρίσκονται στον περιβάλλοντα χώρο του αναψυκτηρίου έως και τη 12η σκηνή, οπότε και αποφασίζουν να διανυκτερεύσουν, ενώ το βράδυ καταναλώνουν αλκοολούχα ποτά στο μπαρ και συγχρωτίζονται με τις νοσοκόμες.

Η άφιξη του Αντώνη στη 13η σκηνή, είναι καθοριστική για την περαιτέρω εξέλιξη της ταινίας και θα πρέπει να ιδωθεί ως μία ξεχωριστή 'στάση' που σχετίζεται με τη δική του αυτόνομη πορεία. Στόχο έχει να βρει τον Πάνο και το Μιχάλη και να τους παρακινήσει να συνεχίσουν μαζί του με τελικό προορισμό τη Θάσο. Η 'στάση' που κάνει ο Αντώνης, είναι καθοριστική για την εξέλιξη της πλοκής, καθώς ερωτεύεται την Κλυταιμνήστρα στην 14η σκηνή. Με τον έρωτα του Αντώνη ανατρέπονται τα δεδομένα και ο Αντώνης βρίσκεται εν δυνάμει στη θέση του Πάνου, ενώ ο Πάνος πλέον με σύντροφο το Μιχάλη προσπαθούν να τον συνεντίσουν, προκειμένου οι τρεις τους να οδεύσουν έγκαιρα προς τις οικογένειές τους. Άλλη καθοριστική 'στάση' γίνεται μεταξύ των σκηνών 21-25, όπου οι ήρωες βρίσκονται στο Πόρτο Καρράς. Οι δύο συνέταιροι χάνουν τα χρήματά τους στο καζίνο του ξενοδοχείου και ο Αντώνης πέφτει στην πισίνα. Κατόπιν, οι δύο συνέταιροι αποσπούν όλα τα χρήματα του Αντώνη και ο δεύτερος βρίσκεται προς στιγμήν στην οικονομική κατάσταση των δύο συνεταίρων. Στην 30ή σκηνή οι δύο άνδρες απορρίπτουν οποιαδήποτε συνέχεια με τις γυναίκες που έχουν ερωτευτεί, εγκαταλείποντας τη Βόλβη. Αυτή η σκηνή δίνει προς στιγμήν μία αίσθηση 'λύσης' της συνολικής υπόθεσης. Η τελευταία 'στάση' γίνεται στην 32η σκηνή και υπάρχει για να γεμίσει τους θεατές με ερωτηματικά και υποθέσεις γύρω από την πιθανότητα μίας νέας εκτροπής στο δρόμο προς τη Θάσο και νέες 'στάσεις', πράγματα που θα μπορούσαν να προκύψουν με αφορμή κάποιο συμβάν στο ξενοδοχείο που θα διαμείνουν για να ξεκουραστούν.

#### ***-Στοιχειοθέτηση πολιτισμικής ταυτότητας των ηρώων***

Ο Πάνος και ο Μιχάλης στοιχειοθετούν μία κοινή ταυτότητα. Είναι ιδιοκτήτες μικρής βιοτεχνίας, με έδρα τη Θεσσαλονίκη. Οι δύο συνέταιροι στηρίζουν εγκάρδια την τοπική τους ομάδα ΠΑΟΚ και ψηφίζουν το κόμμα της Νέας Δημοκρατίας, απολαμβάνοντας, βέβαια, διευκολύνσεις που προκύπτουν, μετατοπίζοντας την υποστήριξή τους στο αντίπαλο κόμμα ΠΑΣΟΚ, όποτε τους συμφέρει. Η πρόσβασή τους στην ιδιοκτησία μέσων παραγωγής δεν λύνει τα υλικά προβλήματα της καθημερινότητάς τους. Αντίθετα, χρωστούν λογαριασμούς σε δημόσιες επιχειρήσεις, ενώ πρέπει να ξεπληρώσουν τα χρέη από το δάνειο που τους έχει κάνει ο τρίτος ήρωας της ταινίας, ο Αντώνης. Εξαιτίας της οικονομικής τους θέσης φοροδιαφεύγουν και κυνηγούν το εύκολο χρήμα σε καζίνο. Με το χαρακτηριστικό της μικροαστικής ταυτότητας οι δύο ήρωες

αναπαριστούν τους πλούσιους, ενδεδυμένοι ως άτομα ανώτερης οικονομικής τάξης, σε μπαρ και καζίνο πολυτελών ξενοδοχείων, ενώ αργότερα κοιμούνται στην παραλία, αδυνατώντας να πληρώσουν για τη διανυκτέρευσή τους<sup>158</sup>.



Εικόνα 19: 22η σκηνή. Ο Μιχάλης και ο Πάνος στο καζίνο

Ο Αντώνης είναι πολιτευτής του ΠΑΣΟΚ και έμπορος λαδιού, με καταγωγή από την Παπαδίτσα Λακωνίας. Ο ίδιος δεν έχει τα υλικά προβλήματα των προηγούμενων δύο, αντίθετα ανήκει στα μεσοαστικά στρώματα. Η άνοδός του στην ιεραρχία του κόμματος συμβαδίζει με την κοινωνική και ταξική του ανέλιξη. Χρησιμοποιεί τα χρήματα και την πολιτική του υπόσταση, προκειμένου να τυγχάνει ευνοϊκής μεταχείρισης, ενώ βοηθά υλικά μέσω δανείων τους δύο συνεταίρους. Επίσης μέσω της πολιτικής ιδιότητας το Αντώνη οι δύο συνέταιροι καταφέρνουν να βγαίνουν ακλόνητοι από ελέγχους εφοριακών.

Οι τρεις τους είναι cis straight λευκοί άνδρες. Έχουν παντρευτεί τρεις αδερφές και μετακυλούν την ευθύνη του 'προστάτη' της οικογένειας συνεχώς. Η σχέση μεταξύ των τριών τους αναπαράγει οικογενειακά στερεότυπα οικονομικής εξάρτησης. Αφενός ο Πάνος και ο Μιχάλης είναι συνέταιροι και αφετέρου οι δύο τους είναι χρεωμένοι απέντι στον Αντώνη. Επιπλέον, προσπαθούν να πείσουν τον Αντώνη να πάρει άδεια, μέσω του κόμματος, προκειμένου οι γυναίκες τους να ανοίξουν κατάστημα στοιχημάτων. Βέβαια, μέσω της ιδιοσυγκρασίας του Πάνου, φαίνεται πως οι δύο μπατζανάκηδες καταφέρνουν να εκμεταλλευτούν οικονομικά τον Αντώνη. Παρόλο που οι τρεις χαρακτήρες έχουν οικογενειακές σχέσεις εξ'αγχιστείας, μεταξύ των ανδρών υπερισχύει η 'ανδρική αλληλεγγύη', όταν συνειδητοποιούν πως κάποιος έχει ερωτευτεί άλλη γυναίκα και φέρουν πολλαπλά πατριαρχικά κατάλοιπα. Είναι τοπικιστές, και αυτή είναι μία από τις αιτίες της 'κόντρας' του Πάνου με τον Αντώνη. Η άλλη βασική διένεξη αφορά τις διαφορετικές προτιμήσεις πολιτικής παράταξης. Ο Μιχάλης, σύμφωνα με το συμφέρον του, επιτελεί το ρόλο του 'πυροσβέστη' στη σχέση των δύο προηγούμενων.

158 Βλ. Εικόνα 19

Όπως πληροφορούν η Αρχοντούλα και η Σουλτάνα, ιδιαίτερα ο Πάνος, αλλά και ο Μιχάλης είναι λάτρεις της λαϊκοδημιφολούς κουλτούρας του 'σκυλάδικου', με ιδιαίτερη προτίμηση στους δημοφιλείς ερμηνευτές ερμηνευτές Ζαφείρη Μελά, Νότη Σφακιανάκη και Βασίλη Καρρά, ενώ παθιάζονται και ταυτίζονται με το περιεχόμενο των στίχων. Ο Αντώνης φαίνεται πως ανταποκρίνεται θετικά στον ερμηνευτή Γιώργο Νταλάρα.

### ***-Πολιτισμική ταυτότητα σε κρίση***

Οι ήρωες μέσα από το ταξίδι και τις παρεκκλίσεις του, παρεκκλίνουν ταυτόχρονα από τα εγγενή στοιχεία της πολιτισμικής τους ταυτότητας, διαρρηγνύοντας τις εκφάνσεις της καθημερινότητάς της. Αφού ο Πάνος και ο Μιχάλης αποχωρήσουν από το χώρο εργασίας τους, δραπετεύουν από όλα τα στοιχεία που συνοδεύουν τη ζωή τους, όπως είναι η ιδιοκτησία και διαχείριση της μικροβιοτεχνίας, οι πελάτες, τα χρέη και η λογοδοσία στην εφορία. Άλλο στοιχείο από το οποίο προσπαθούν να δραπετεύσουν είναι η οικογένεια. Η ανάγκη διαφυγής από την καταπίεση των οικογενειακών υποχρεώσεων, μακριά από τα παιδιά, τις συζύγους και τους πεθερούς, αλλά και τα χρέη προς τον Αντώνη ως στοιχείο των οικογενειακών σχέσεων, αναδεικνύεται η κινητήριος δύναμη των παρεκκλίσεων των δύο ηρώων. Έτσι, με αφορμή τον κεραυνοβόλο έρωτα του Πάνου θα απομακρυνθούν από το πρότερο καταπιεστικό τους σύμπαν. Παρόλα αυτά, ο Αντώνης, με παρότρυνση του Μιχάλη θα τους συναντήσει, χαράσσοντας καταρχάς αυτόνομη πορεία κι έπειτα σε συντροφιά με τους άλλους δύο, προσπαθώντας κι ο ίδιος να διαρρήξει τις σχέσεις του με την επιτέλεση της πολιτισμικής του ταυτότητας, του οικογενειάρχη και σοβαρού πολιτευτή. Οι τρεις μπατζανάκηδες συνειδητοποιούν το πεπερασμένο της ζωής και παρασύρονται σε εφήμερους έρωτες και ψυχαγωγίες. Οι έρωτες, η βαρκάδα, το ψάρεμα για φίλους, τα μπαρ και το καζίνο θα αποτελέσουν πεδία, στα οποία οι ήρωες κατορθώνουν να υπερκεράσουν τα όριά τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η 21η σκηνή, που οι δύο συντάριοι επιλέγουν αντί να πληρώσουν όλους τους λογαριασμούς της επιχείρησης να παίξουν στο καζίνο του ξενοδοχείου Πόρτο Καρράς, ενώ ταυτόχρονα καταναλώνουν ούισκυ κατά το μεσημέρι.

### ***-Κοινωνικά προνόμια/αποκλεισμοί***

Ο Πάνος και ο Μιχάλης αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα μικρών ιδιοκτητών μέσω παραγωγής (μικρή βιοτεχνία), με τα ιδιαίτερα στοιχεία που συνοδεύουν την ταξική τους θέση. Είναι χρεωμένοι στον Αντώνη και φοροδιαφεύγουν, ενώ εργάζονται πολλές ώρες. Η ιδιοκτησία τους δεν τους 'ανεβάζει' σκαλοπάτια στην ταξική πυραμίδα, αλλά το πολιτικό μέσο, δηλαδή ο Αντώνης. Για αυτόν το λόγο ο Αντώνης εμφανίζεται ως άτομο με περισσότερα προνόμια, ανήκοντας σε πιο προνομιούχο τάξη, αλλά και λόγω της πολιτικής του θέσης. Η ταξική τοποθέτηση

των δύο συνεταίρων επιτρέπει την κυκλοφορία του οχήματος της επιχείρησής τους. Οι ταξικές αντίθεσεις μεταξύ του Αντώνη και των υπόλοιπων δύο διαγράφονται έντονα στη 13η σκηνή, όπου ο Αντώνης καταφθάνει με ένα καινούργιο ιδιόκτητο αυτοκίνητο της ακριβής μάρκας Mercedes-Benz, ενώ ο Πάνος και ο Μιχάλης κυκλοφορούν με το βαν της μικροβιοτεχνίας, το οποίο αναγράφει στις πλαϊνές συρόμενες πόρτες την επωνυμία της επιχείρησης και τα ονοματεπώνυμά τους. Ο Αντώνης αδειάζει πληθώρα ακριβών αντικειμένων και δέσμη χαρτονομισμάτων από τις τσέπες του ακριβού κουστουμιού του, όσο οι προηγούμενοι κοιμούνται στην παραλία και είναι συνεχώς με πρόχειρο ρουχισμό. Αντίστοιχο παράδειγμα αποτελεί και η διαμονή του Αντώνη σε σουίτα πολυτελούς ξενοδοχείου, ενώ ο Πάνος και ο Μιχάλης κοιμούνται στην παραλία έχοντας χάσει όλα τους τα χρήματα και στην 24η σκηνή Αντώνης κερνά πρωινό γεύμα τους δύο άπορους μπατζανάκηδες του.

Ως προς μία προσέγγιση των έμφυλων αναπαραστάσεων της ταινίας, θα λέγαμε πως η ταινία είναι 'ανδροκρατούμενη', αφού οι γυναίκες εμφανίζονται στην ταινία μόνον ως πιθανές ερωμένες των ηρώων. Σημαντικό στοιχείο αποτελεί η ανωνυμία της κοπέλας που ερωτεύεται ο Πάνος. Άλλη επιτελεστική λειτουργία των έμφυλων ρόλων, μέσα στην ταινία, αναδεικνύεται στη μητρική στάση της Αρχοντούλας και της Σουλτάνας απέναντι στον Πάνο και τον Αντώνη που συμπαραστέκονται στα παθήματά τους. Άλλες μειονότητες, όπως άτομα που έχουν μεταναστεύσει από το εξωτερικό εμφανίζονται μόνο στην 27η σκηνή, όταν δύο άτομα αλβανικής καταγωγής έχουν προσληφθεί κάνοντας 'μαύρη' εργασία. Η 27η σκηνή αναδεικνύει τη ρατσιστική μεταχείριση των μεταναστών από τους έλληνες, οι οποίοι αφενός αναθέτουν φθηνή εργασία και αφετέρου διαμαρτύρονται για την παραμονή τους στη χώρα.

#### **δ) Πολιτισμικά σημαινόμενα στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες***

Στη συγκεκριμένη ταινία αναδεικνύονται πολιτισμικές ιδιαιτερότητες της νεοελληνικής ταυτότητας. Οι τρεις μπατζανάκηδες είναι νεοέλληνες οικογενειάρχες και μικροεπιχειρηματίες, οι οποίοι αναζητούν τη βελτίωση των συνθηκών ζωής τους, με σκοπό την κοινωνική τους ανέλιξη. Η ταξική θέση του Πάνου και του Μιχάλη τους αναγκάζει να φοροδιαφύγουν και να αφήνουν απλήρωτες τις οφειλές τους προς τις τράπεζες και τις δημόσιες επιχειρήσεις, όπως φαίνεται στην 21η σκηνή. Επιλέγουν να κοιμηθούν σε παραλίες (13η και 24η σκηνή), αδυνατώντας να πληρώσουν δωμάτιο και προσπαθούν να κερδίσουν χρήματα στο καζίνο (22η σκηνή). Με άλλα λόγια συμπυκνώνουν χαρακτηριστικά της μικροαστικής ταυτότητας, επιθυμώντας να ανέβουν στην ταξική πυραμίδα. Χωρίς να περιμένουν την κοινωνική τους ανέλιξη, λειτουργούν με καταναλωτικούς όρους. Σε αντίθεση, στο πρόσωπο του Αντώνη αντικατοπτρίζονται οι ανώτερες-



μεσοαστικές τάξεις, καθώς ο Αντώνης ασχολείται με το εμπόριο και είναι πολιτικό πρόσωπο ενός πολιτικού φορέα που έχει ταυτιστεί με τη διαφθορά. Έτσι, φέρει πολιτισμικά γνωρίσματα, όπως οι πολυδάπανες επιλογές στην καθημερινότητά του (ακριβό αυτοκίνητο στη 13η σκηνή) και ο ακριβός, επίσημος ρουχισμός<sup>159</sup>.



Εικόνα 20: Σκηνή 14. Ο Αντώνης με το ακριβό του αυτοκίνητο

Ταυτόχρονα ο Πάνος και ο Μιχάλης περιμένουν την αναρρίχηση του Αντώνη στην ηγεσία του ΠΑΣΟΚ, προκειμένου οι ίδιοι να επωφεληθούν οικονομικά, ενώ ο Αντώνης 'θρέφεται' από το κόμμα, όπως φανερώνεται στην 6η σκηνή. Μάλιστα στην 30ή σκηνή ζητούν από τον Αντώνη να τους βοηθήσει να ανοίξουν επιχειρήσεις στοιχήματος στις συζύγους τους. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι, ενώ ο Πάνος αντιπαρατίθεται συνεχώς με τον Αντώνη, αναφορικά με τις πολιτικές προτιμήσεις τους στις δύο αντίπαλες πολιτικές παρατάξεις, οι αντιθέσεις αμβλύνονται και οι εντάσεις εξομαλύνονται μπροστά σε μία ενδεχόμενη οικονομική διευκόλυνση, λόγω της πολιτικής θέσης του δεύτερου. Παράδειγμα αποτελεί η 21η σκηνή, κατά την οποία ο Πάνος αναφερόμενος στον Αντώνη λέει: «Γίνε υπουργός να τους τα πάρεις, να 'φτιαχτούμε' κι εμείς». Δείγμα της προνομιακής μεταχείρισης λόγω 'πολιτικής γνωριμίας' αποτελεί και το γεγονός πως μέσω του Αντώνη, ο Πάνος και ο Μιχάλης απέφυγαν την επιβολή προστίμου από την εφορία (25η σκηνή).

Η εποχή που τοποθετείται η ταινία είναι εκείνη της διακυβέρνησης της χώρας από το ΠΑΣΟΚ, των δωροδοκιών και του πελατειακών δικτύων που στηρίζονταν στην εκλογική βάση των δύο μεγάλων κομμάτων<sup>160</sup>. Το πολιτικό μέσο αποτελούσε ισχυρό παράγοντα της εποχής, προκειμένου να κατοχυρωθεί μία θέση εργασίας στον τομέα της δημόσιας διοίκησης και ανά τις εποχές σχηματίζεται ένας άξονας αντιπαραθέσεων με βάση την πολιτική ιδιοκτησία πάνω στο κράτος, γεγονός που λειτουργούσε ως πηγή ιδιοποίησης πλούτου. Εκείνη η εποχή σήμερα χαρακτηρίζεται από την κυκλοφορία κεφαλαίων και χρημάτων, ενώ τα οικονομικά και πολιτικά

159 Βλ.Εικόνα 20

160 Μοσχονάς 2002: 197-199

σκάνδαλα έχουν ξεκινήσει ήδη με την αποκάλυψη εμπλοκής στελεχών του ΠΑΣΟΚ στο 'Σκάνδαλο Κοσκωτά' στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και αρχές του 1990.

Εκείνη την εποχή ήταν ιδιαίτερα έντονη η διαιρετική τάση της κοινωνίας στα δύο αντίπαλα κόμματα, ΠΑΣΟΚ και ΝΔ, τα οποία εναλλάσσονταν διαδοχικά στη διακυβέρνηση της χώρας. Η διαιρετική τάση εναπόκειται στη γενικότερη επιτυχία του ΠΑΣΟΚ να ανδειχθεί ως 'αντι-ΝΔ' και 'αντι-δεξιός' πόλος στις αρχές της δεκαετίας του 1980 και έλκει την καταγωγή της από τις παρελθούσες πολιτικές συγκρούσεις από την εποχή του ελληνικού εμφυλίου πολέμου 1946-1949<sup>161</sup>. Στα χρόνια που έπονται, ο ρόλος της πολιτικής εξουσίας ως προς τη δημιουργία εισοδημάτων, ιδιωτικών συμφερόντων και η αυταρχική διαχείρισή του συστήματος από τη συντηρητική παράταξη, ωθούσε όλους όσοι αποκλείονταν από αυτό σε μία αντίθεση με το 'κράτος της Δεξιάς'. Οι υπόλοιπες δυνάμεις της 'αριστεράς' δεν κατόρθωσαν να συγκροτήσουν αντίστοιχο μέτωπο, όπως το ΠΑΣΟΚ, ούτε και να συγκροτήσουν έναν ' τρίτο πόλο'. Η προηγηθείσα ελάχιστη ανάλυση κρίνεται αναγκαία, προκειμένου να κατανοηθεί το βάθος της πολιτικής αντιπαράθεσης μεταξύ του Πάνου και του Αντώνη, οι οποίοι πέραν της φαινομενικής αντιπαράθεσης μεταξύ δύο ομάδων, ταυτόχρονα συγκρούονται σε επίπεδο γενικών πολιτικών και κοινωνικών αξιών, αλλά και σε επίπεδο ιστορικής μνήμης. Η ένταση του Πάνου ως προς την εμπλοκή του Αντώνη στο κόμμα του ΠΑΣΟΚ καλλιεργείται ήδη από την 3η σκηνή και την 6η σκηνή, και ξεσπά μόλις οι δύο τους συναντώνται στην 14η σκηνή.

Ο Πάνος και ο Μιχάλης ενσαρκώνουν τους 'λαϊκούς' ανθρώπους της εποχής τους και ορισμένα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που τους συνοδεύουν. Αγαπούν τους σύγχρονους λαϊκοδημοφιλείς τραγουδιστές όπως το Ζαφείρη Μελά, το Νότη Σφακιανάκη και τον Βασίλη Καρρά. Οι παραπάνω καλλιτέχνες, εντάσσονται στο είδος 'σκυλάδικο', το οποίο αποτελεί δημοφιλές τραγούδι και είναι συνδεδεμένο με τη νυχτερινή διασκέδαση περιφερειακού νυχτερινού κέντρου<sup>162</sup>. Η ανάδειξη του συγκεκριμένου υποπολιτισμικού φαινομένου αφορά την αποδοχή και μαζική εκλαϊκευση των 'σκυλάδικων' τραγουδιών, ήδη από την προηγούμενη δεκαετία του 1980. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η άνοδος του 'σκυλάδικου', η οποία συμπίπτει χρονικά με την άνοδο και καθιέρωση του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία<sup>163</sup>. Η στάση του ΠΑΣΟΚ, υπήρξε απόλυτα θετική απέναντι στα νυχτερινά κέντρα. Χαρακτηριστικό είναι πως ο Ανδρέας Παπανδρέου, πυλώνας της ανόδου του κόμματος στην εξουσία και πρώην πρωθυπουργός, σύχναζε στο νυχτερινό κέντρο που τραγουδούσε η Ρίτα Σακελλαρίου<sup>164</sup>. Υπουργοί του ΠΑΣΟΚ, επίσης, σύχναζαν σε νυχτερινά κέντρα της εποχής και έπειτα με την περαιτέρω απενοχοποίηση του είδους καθιερώθηκαν

161 Μοσχονάς 2002: 160-162

162 Οικονόμου 2005, Ιωάννου 2001

163 Οικονόμου 2005, Ιωάννου 2001

164 Οικονόμου 2005: 392

επισκέψεις πολιτικών προσώπων στα νυχτερινά κέντρα. Ιδιαίτερο ρόλο έπαιξε και η εφημερίδα 'Αυριανή', που συνδέεται στενά με το ΠΑΣΟΚ, προωθώντας το 'σκυλάδικο', με δημοσίευση φωτογραφιών από επιτέλεση ζεϊμπέκικου χορού πολιτικών προσώπων στα νυχτερινά κέντρα της εποχής<sup>165</sup>. Από εκεί και έπειτα το είδος μετατράπηκε σε δημοφιλή κουλτούρα της νύχτας και του καταναλωτισμού που χαρακτηρίζει το νεοελληνική μικροαστική ταυτότητα. Καθώς απομακρυνόταν η εποχή της ταύτισης του καλλιτέχνη με τα παθήματα του λαού (όπως ο Στέλιος Καζαντζίδης που μεσουρανούσε κατά την προηγούμενη περίοδο<sup>166</sup>) και αυξανόταν η κυκλοφορία του χρήματος και ο καταναλωτισμός, απενοχοποιήθηκε το γλέντι και η μαζική νυχτερινή διασκέδαση. Έτσι, οι κεντρικοί χαρακτήρες της ταινίας δε θα μπορούσαν να μείνουν ανεπηρέαστοι από τη μαζική αποδοχή του είδους.

Ακόμη, οι ήρωες λατρεύουν την τοπική τους ομάδα τον ΠΑΟΚ. Ο Μιχάλης ασχολείται με το ψάρεμα και είναι γνώστης των κατασκηνωτικών συνηθειών. Οι δύο συνέταιροι είναι βαθιά επηρεασμένοι από την πατριαρχική αντίληψη της κοινωνίας. Πέρα από τις προαναφερθείσες 'ανδρικές' δραστηριότητες, κατηγοριοποιούν υποτιμητικά τις γυναίκες, όπως στην 7η σκηνή με τον Μιχάλη να ισχυρίζεται *«Τι φταίξαμε και ο θεός έφτιαξε τις γυναίκες; Μετά σκέφτομαι γυναίκα σε κατέστρεψε, αλλά γυναίκες σε σώσανε»*, ενώ χαρακτηριστικό της πατριαρχικής αντίληψης ως προς τους έμφυλους ρόλους, αποτελεί η άποψη του Αντώνη, στην 30ή, ο οποίος ισχυρίζεται πως *«η σχέση της γυναίκας με τον άνδρα, καθορίζει τη μοίρα της»*. Και οι τρεις ανταποκρίνονται εύκολα σε κάθε 'παράνομο έρωτα' και υποτιμούν τις συζύγους τους και την οικογένειά τους, χωρίς όμως να έχουν αυτόνομη ζωή, αφού η εργασία τους και η κοινωνικότητά τους σχετίζεται με το οικογενειακό πλαίσιο. Χαρακτηριστικά, οι σχέσεις μεταξύ των τριών μπατζανάκηδων εξομαλύνονται όταν συζητούν αρνητικά για τις γυναίκες τους. Στη 12η σκηνή, ενώ ο Πάνος διαμαρτύρεται συνεχώς στο Μιχάλη για τον Αντώνη, μόλις η συζήτηση στραφεί στα δήθεν παθήματα του Αντώνη από τη σύζυγό του Ελένη, ο Πάνος παίρνει το μέρος του μιλώντας συμπονετικά και χαρακτηρίζοντάς τον «άγιο». Άλλο χαρακτηριστικό αποτελεί η πλήρης σύμπνοια μεταξύ των τριών στην 30ή σκηνή, όπου παραπονιούνται για τις συζύγους τους.

#### **ε) Η ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες* ως κοινωνική και πολιτική κριτική**

Χαρακτηριστικό των Ταινιών δρόμου αποτελεί η κοινωνική κριτική που ασκείται από το σκηνοθέτη μέσω της κινηματογραφικής ταινίας. Πέραν της κριτικής αναπαράστασης ταυτοτήτων και πολιτικών περιστάσεων γίνεται σχολιασμός που μεταφέρεται μέσα από κάποιον ήρωα της

---

165 Οικονόμου 2005: 392

166 Οικονόμου 2005: 380

ταινίας, ο οποίος έγκειται σε κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Στην 8η σκηνή ο Σταύρος Τσιώλης διά στόματος Μιχάλη επιλέγει να καυτηριάσει τον πολιτικό 'καριερισμό' και την 'επαγγελματική πολιτική': *«Η πολιτική δεν μας έδωσε να φάμε... Άμα δε δουλέψουμε, δε θα μας ταΐσει το ΠΑΣΟΚ»*. Στο πρόσωπο του Αντώνη αντικατοπτρίζονται η ωφελμιστική τάση των πολιτικών προσώπων και οι ευνοϊκοί υλικοί όροι που συναντά ένα από αυτά, όταν πολιτεύεται με ένα από τα δύο μεγάλα κόμματα της εποχής. Έπειτα στην 13η σκηνή ο Πάνος ισχυρίζεται πως *«ΠΑΣΟΚ και ΝΔ ίδιοι είναι...από το ίδιο βαρέλι»* και αναφερόμενος στην πολιτική ιδιότητα του Αντώνη, του καταλογίζει ότι καταχράζεται τα χρήματα των πολιτών. Με αυτόν τον τρόπο θίγεται η οικονομική διαπλοκή των δύο κομμάτων, αλλά και η εξομείωση ΠΑΣΟΚ και ΝΔ, στα μάτια της εκλογικής βάσης, με βάση αυτά τα χαρακτηριστικά. Στην ίδια σκηνή καυτηριάζεται η 'Κίνηση της Βόλβης' που έλαβε χώρα μετά το συνέδριο της Νέας Δημοκρατίας στη Χαλκιδική, με τον Αντώνη να παραθέτει χαρακτηριστικά πως *«οι νεολαίοι του κόμματος έφαγαν ψάρια» στη Βόλβη, με το Βαγγέλη Μειμαράκη, νεαρό τότε στέλεχος του κόμματος, «να τους διαβάξει προκήρυξη»*. Στην 21η σκηνή γίνεται πολιτικό σχόλιο αναφορικά με την εξασφάλιση καλύτερης οικονομικής κατάστασης των δύο συνεταιρών, στην περίπτωση που 'υπουργοποιηθεί' ο Αντώνης. Με αυτόν τον τρόπο καυτηριάζεται το 'πελατειακό' σύστημα προσωπικών και πολιτικών γνωριμιών της χώρας και οι προοπτικές ανέλιξης των πολιτικών προσώπων, παράλληλα με την άνοδο των οικονομικών απολαβών τους.

Έπειτα στην 25η σκηνή, κατά την προσπάθεια των δύο συνεταιρών να απαγάγουν τον Αντώνη, ο Πάνος φανερώνει τον τρόπο, με τον οποίο παρενέβη ο πρώτος στον εφοριακό υπάλληλο και έτσι οι δύο συνεταιρεί απέφυγαν την επιβολή προστίμου: *«...αν για μια φορά που δεν απέδωσαν το ΦΠΑ, τότε η μισή Ελλάδα πρέπει να μπει φυλακή»*. Με αυτό το διπλό σχόλιο θίγεται η φοροδιαφυγή των μικρομεσαίων επιχειρήσεων, αλλά και η ευνοϊκή μεταχείριση στην περίπτωση που υπάρχει πολιτική γνωριμία. Λίγο αργότερα θα ακουστεί από τον Μιχάλη πολιτικό σχόλιο που αφορά διχασμό της κοινωνικής βάσης με βάση την πολιτική παράταξη: *«Κοίτα, πώς μας κάνουνε και μας διαιρούνε»*. Λίγο αργότερα γίνεται σχόλιο για τα 'κλειστά' ψηφοδέλτια που στέλνουν πολιτικά πρόσωπα σε ψηφοφόρους.

Άλλο κοινωνικό σχόλιο γίνεται στην 28η σκηνή. Σε αυτήν τη σκηνή, έχουν προσληφθεί δύο άτομα αλβανικής καταγωγής, προκειμένου να ετοιμάσουν το κοκορέτσι του Αντώνη. Ο Πάνος βωμολοχεί και σε ένα ρατσιστικό παραλήρημα λέει: *«..σας μαζέψαμε εδώ και τρώτε το ψωμί του κοσμάκη»*. Ειρωνία αποτελεί ταυτόχρονα η προηγηθείσα κλοπή μεγάλου χρηματικού ποσού του Αντώνη από τους δύο συνεταιρείους, το οποίο καθώς προέρχεται από το ΠΑΣΟΚ εν τέλει αποτελούν χρήματα που αποσπάστηκαν από τον «κοσμάκη». Συνεπώς σε αυτό το σημείο φαίνεται πως γίνεται ένα σχόλιο του σκηνοθέτη, όσον αφορά τη ρατσιστική αντιμετώπιση της συγκεκριμένης

πληθυσμιακής ομάδας, κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1990.

### στ) Η μουσική επένδυση στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες*

Η μουσική επένδυση της ταινίας κάνει χρήση των γενικών δεδομένων που χρησιμοποιούνται στα Αμερικάνικα και Ευρωπαϊκά παραδείγματα του είδους, όπως έχουν τεθεί παραπάνω. Ως γενικότερα χαρακτηριστικά θα μπορούσαν να σταχυολογηθούν μεταξύ άλλων: η κυριαρχία προϋπάρχουσας μουσικής, τα δημοφιλή τραγούδια, η ανάδειξη του είδους των 'σκυλάδικων' ως προέκταση της σύγχρονης λαϊκοδημοφιλούς κουλτούρας, η κατάλληλη χρήση ακουστικής γωνίας με αποτέλεσμα την πρόσληψη της 'κινητικότητας'. Τέλος, χαρακτηριστικό είναι το τέχνασμα της εμπλοκής της Αρχοντούλας και της Σουλτάνας, από τα 'χέρια' και το CD-player των οποίων περνά το μεγαλύτερο μέρος της διηγητικής μουσικής της ταινίας. Μέσω αυτού του ευρήματος γίνεται έντονη χρήση της παράλληλης μουσικής υπόκρουσης, ως εγγενές στοιχείο της παρούσας ταινίας. Ακόμη, γίνεται χρήση ρεαλιστικής μουσικής υπόκρουσης από ορχήστρα που προσιδιάζει στο ιδίωμα των 'σκυλάδικων'. Η μουσική και τα σημειώμενά της παρακάτω θα αναλυθούν σε μία αντιστοιχία με τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά του είδους, όπως έγινε και με την προηγούμενη ταινία.

#### **-Καθ'οδόν**



*Εικόνα 21: 5η σκηνή. Πάνος και Μιχάλης εν κινήσει ακούγοντας το διηγητικό τραγούδι 'Βγες απ'το μυαλό μου' από το ραδιόφωνο.*

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία των Ταινιών δρόμου είναι η 'κινητικότητα'. Στην παρούσα ταινία οι ήρωες κάνουν χρήση του επαγγελματικού βαν της επιχείρησής τους. Κατά την πρώτη σκηνή, όπου ο Πάνος και ο Μιχάλης αναχωρούν από τη Θεσσαλονίκη χρησιμοποιείται διηγητική μουσική επένδυση από το ραδιόφωνο του οχήματος, με τη μηχανή του βαν και το ραδιόφωνο αναμένο, προκειμένου να δηλώσει πως το ταξίδι ξεκινά και οι ήρωες πρόκειται να επιβιβαστούν στο όχημα, αφού χαιρετούν τους συναδέλφους τους. Έπειτα το όχημα ξεκινά. Έπεται

η 2η σκηνή που δείχνει το αμάξι *εν κινήσει*, με μη-διηγητική μουσική σύγχρονου ελληνικού λαϊκοδημοφιλούς ύφους. Τα δύο μουσικά κομμάτια είναι σε ρυθμό 'τσιφτετέλι' 2/4, με όργανα όπως: κρουστά, κλαρίνο, βιολί, synthesizer και προοιδαίζουν για το ύφος της μουσικής επένδυσης της ταινίας ήδη από τα πρώτα λεπτά. Η 5η σκηνή βρίσκει τους ήρωες στο όχημά τους *εν κινήσει*, υπό τη διηγητική μουσική που προέρχεται από το ραδιόφωνο του βαν σε παράλληλη μουσική υπόκρουση. Οι στίχοι του μη πρωτότυπου τραγουδιού '*Βγες απ'το μυαλό μου*', υπό τη φωνή του Ζαφείρη Μελά, λειτουργούν παράλληλα με την αφήγηση, εξωτερικεύοντας τις σκέψεις του Πάνου για τη γυναίκα που μόλις έχει ερωτευτεί<sup>167</sup>. Ο Μιχάλης τραγουδά παράλληλα με το κομμάτι.

Η 'κινητικότητα' μεταφέρεται στην 15η σκηνή στη βάρκα, στην οποία επιβαίνει ο Αντώνης με την Κλυταιμνήστρα. Η μουσική προέρχεται από ηχητική πηγή της βάρκας. Το ελαφρό προϋπάρχον λαϊκότροπο τραγούδι '*Τα φόρτωσα*' λειτουργεί ως παράλληλη διηγητική μουσική υπόκρουση. Μέσω των στίχων του, το τραγούδι μιλά για τον έρωτα μίας γυναίκας με ένα «σαλονικιό». Δυνητικά εκφράζει ένα μετα-διηγητικό χαρακτήρα, αναδεικνύοντας τους φόβους του Πάνου για την εξέλιξη αυτής της σχέσης, καθώς αν ο Αντώνης χωρίσει με την Ελένη, τότε ο Πάνος δε θα λαμβάνει οικονομική στήριξη από τον πρώτο.

Στην *εν κινήσει* 17η σκηνή ακούγεται πρωτότυπη, μη-διηγητική ορχηστρική μουσική λαϊκοδημοφιλούς ύφους ως στοιχείο μοντάζ μεταξύ της 16ης και 17ης σκηνής, η οποία είναι κοινή με τη μουσική των τίτλων τέλους. Στην 20ή σκηνή το όχημα των ηρώων κινείται και ακούγεται μη-διηγητική μουσική κοινή με της 2ης σκηνής. Τα δύο αυτά διαφορετικά κομμάτια αποτελούν, όπως θα δούμε παρακάτω, δυο διαφορετικά leitmotiv.

Αργότερα, στην 27η σκηνή το αυτοκίνητο Αντώνη, στο οποίο επιβαίνει με την Κλυταιμνήστρα και από το οποίο ακούγεται η διηγητική μουσική υπόκρουση του προϋπάρχοντος τραγουδιού '*Θα με αγαπήσεις*', διασταυρώνεται με το βάν, μέσα στο οποίο ο Μιχάλης μετρά τα χρήματα που έχει αρπάξει από τον Αντώνη. Από το βαν ακούγεται παράλληλη διηγητική μουσική υπόκρουση '*Θα ντυθώ γαμπρός*', οι στίχοι του οποίου («*θα τα σπάω για μένα, θα πληρώνω για μένα*») αναδεικνύουν την 'απόλαυση' της απάτης με τα χρήματα του Αντώνη<sup>168</sup>.

Συμπερασματικά, η '*καθ'οδόν*' μουσική επένδυση συμβάλλει στην εδραίωση του αφηγηματικού είδους και αφορά στην πρόσληψη της κίνησης και του ταξιδιού, αλλά και την αποτύπωση της πολιτισμικής ταυτότητας των ηρώων. Αφετέρου, όπως και η προηγούμενη ταινία, έτσι και η παρούσα δε στηρίζει τη μουσική της επένδυση στις σκηνές, κατά τις οποίες κινείται το όχημα. Στις σκηνές '*καθ'οδόν*' που υπάρχει, η μουσική επένδυση αξιοποιείται σε παράλληλη χρήση, αντιπροσωπεύοντας τις εσωτερικές σκέψεις των ηρώων.

---

167 Βλ. Εικόνα 21

168 Βλ. Εικόνα 22



Εικόνα 22: Σκηνή 27. Ο Μιχάλης μετρά τα χρήματα του Αντώνη ακούγοντας το τραγούδι 'Θα ντυθώ γαμπρός'

### - 'Στάσεις'

Ως κομβικό σημείο για την εξέλιξη της πλοκής μίας Ταινίας δρόμου, όπως αναλύω και παραπάνω αποτελούν οι 'στάσεις'. Η πρώτη και καθοριστικότερη 'στάση', στην 4η σκηνή της ταινίας, κατά την οποία ο Πάνος ερωτεύεται τη γυναίκα που συναντά στο δρόμο, επιτελείται χωρίς μουσική υπόκρουση, δίνοντας τον απαραίτο χώρο στο διάλογο και την ερωτική ατμόσφαιρα που δημιουργείται μεταξύ τους<sup>169</sup>. Μόλις φεύγει το ζευγάρι, όμως ακούγεται η μουσική της 2ης σκηνής σε παραλλαγή από σόλο κλαρίνο, που δημιουργεί μία νοσταλγική ατμόσφαιρα, αφού ο Πάνος ήδη νοιώθει την απουσία της. Το συγκεκριμένο score αποτελεί leitmotiv και μετα-διηγητική μουσική, όπως θα αναλυθεί παρακάτω.

Η δεύτερη 'στάση' γίνεται στο παραπλήσιο αναψυκτήριο κατά την 6η σκηνή. Εκεί ακούγεται η πρωτότυπη μη-διηγητική παράλληλη μουσική υπόκρουση από ακουστική κιθάρα και ακκορντεόν σε 3/4, που με τον ήπιο και ανάλαφρο χαρακτήρα της, περιγράφει την ήρεμη ζωή των ατόμων του ΚΑΠΗ που διαβιούν ήρεμα<sup>170</sup>. Η ήπια μουσική διακόπτεται ταυτόχρονα με την έναρξη της έντονης λογομαχίας του Μιχάλη και του Πάνου σχετικά με την αναγκαιότητα της παρούσας 'στάσης'. Σε αυτό το σημείο εμφανίζονται οι δύο σημαντικές φιγούρες ηλικιωμένων γυναικών, η Αρχοντούλα και η Σουλτάνα<sup>171</sup>, οι οποίες φέρουν ένα CD-player, καθ'όλη τη διάρκεια της ταινίας και 'παίζουν' CD για τον Πάνο. Μόλις ο Πάνος ξεκινά να μιλά για τον έρωτά του προς τη γυναίκα που συνάντησε, η Σουλτάνα με την Αρχοντούλα αντιλαμβάνονται περί τίνος συζητούν οι δύο άνδρες και παίζουν το CD με το τραγούδι 'Μη μου λες'. Η προϋπάρχουσα παράλληλη διηγητική μουσική υπόκρουση που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως λαϊκή μπαλάντα, υπό το ιδίωμα που χρησιμοποιείται στα 'σκυλάδικα' τραγούδια αρθρώνεται με όργανα όπως: synthesizer, ούτι,

169 Βλ. Εικόνα 18

170 Βλ. Εικόνα 23

171 Βλ. Εικόνα 24

τύμπανα, glissandi στη φωνή και ρυθμό 2/4. Ο Πάνος ισχυρίζεται πως ακούν το ίδιο τραγούδι, προσδίδοντας μετα-διηγητική λειτουργία στη μουσική.



Εικόνα 24: Σκηνή 6. Ήπια διαβίωση των ΚΑΠΗ Μακεδονίας Θράκης υπό τη μη-διηγητική μουσική ακκορτεόν και ακουστικής κιθάρας



Εικόνα 23: Σκηνή 6. Αρχοντούλα και Σουλτάνα

Στην 7η σκηνή ο Πάνος και ο Μιχάλης βρίσκονται στην παραλία του αναψυκτηρίου και συζητούν. Μέσα από ένα σουρρεαλιστικό διάλογο ο Μιχάλης παρουσιάζει στον Πάνο την οικονομική και κοινωνική καταστροφή που θα ακολουθήσει η ενδεχόμενη σύναψη παράνομης σχέσης με τη γυναίκα που γνώρισε στην 4η σκηνή. Μόλις ξεκινά ο Μιχάλης να μιλά για χρέη ακούγεται μη-διηγητική/παράλληλη μουσική υπόκρουση από synthesizer που παρομοιάζει ήχο από ομάδα εγχόρδων (μουσικό κλισέ). Η αύξηση της έντασης και η πύκνωση της μουσικής λειτουργεί παράλληλα αφενός με την ένταση και πύκνωση του λόγου του Μιχάλη και αφετέρου με τη σταδιακή κατάρρευση του Πάνου<sup>172</sup>, αλλά και την ποσοτική αύξηση των προσώπων που συμμετέχουν στο περιστατικό, αφού άτομα του ΚΑΠΗ έχουν συγκεντρωθεί παρακολουθώντας την εξέλιξη της υπόθεσης και οι δύο νοσοκόμες καταφθάνουν. Αποκορύφωμα της σκηνής αποτελεί η απόπειρα αυτοκτονίας του Πάνου στη λίμνη. Ο Μιχάλης τον σώζει και η μουσική υποχωρεί μόλις ο Πάνος είναι ασφαλής λίγο αργότερα.



Εικόνα 25: Σκηνή 7. Ο Πάνος καταρρέει υπό τη μη-διηγητική μουσική του synthesizer

172 Βλέπε Εικόνα 25



Στην 8η σκηνή ο Πάνος επαναφέρει το ζήτημα που τον τυραννά μετανοιώνοντας που έχει δώσει σωστές πληροφορίες στον ερωτικό του αντίζηλο. Τότε οι ηλικιωμένες κυρίες 'παίζουν' στο CD-player το τραγούδι 'Μετανοιώνω', όπου αποκτά διηγητική λειτουργία. Σε αντίθεση με το τραγούδι που ακούστηκε, ακολουθεί διηγητική μουσική ανάλαφρης διάθεσης από το CD-player με τίτλο 'Μη μου λες ψεύτικα λόγια'. Το τραγούδι αυτό λειτουργεί παράλληλα με την εμφάνιση των νοσοκόμων, οι οποίες είναι χαμογελαστές και έχουν ανάλαφρη περιπαικτική διάθεση. Έτσι, θα λέγαμε πως το τραγούδι εισάγει τη διάδραση νοσοκόμων και συνεταίρων, αλλά κατά τα άλλα είναι αντίθετο ως προς τη διάθεση του Πάνου.

Η δέκατη σκηνή, κατά την ίδια 'στάση', λειτουργεί αποφασιστικότερα ως προς την καθυστέρηση του ταξιδιού, αφού ο Πάνος βρίσκεται στην παραλία ξαπλωμένος στη σκιά, προσπαθώντας να ξεπεράσει τις οφθαλμαπάτες. Οι δύο ηλικιωμένες κυρίες βρίσκονται στο πλευρό του και ο Μιχάλης λίγο πιο μακριά ψαρεύει με τις δύο νοσοκόμες. Από το CD-player ακούγονται δύο λαϊκοδημοφιλή τραγούδια 'Είμαι ανεβασμένος', το οποίο ο Πάνος ζητά να αντικατασταθεί από άλλο τραγούδι, αφού είναι αντίθετο με την ψυχική και συναισθηματική του κατάσταση. Αργότερα το κομμάτι αποκαθίσταται από τη λαϊκή μπαλάντα 'Και δεν μπορώ' που λειτουργεί ως παράλληλη μουσική υπόκρουση, με τους στίχους του να αναφέρονται σε έναν έρωτα που δε μπορεί να ξεχαστεί.



Εικόνα 26: 11η σκηνή. Ρεαλιστική μουσική από τσελίστα

Κατά την επόμενη, 11η σκηνή, στο τραπέζι που έχει στήσει ο Μιχάλης προς τον κόσμο του ΚΑΠΗ, αφού η απόδοση του ψαρέματος ξεπέρασε τις προσδοκίες του πρώτου, ακούγεται ρεαλιστική μουσική από Cello<sup>173</sup>. Η μουσική υπόκρουση συνοδεύει τη διάλυση της συνάντησης και την ηρεμία κατά το σούρουπο, αλλά και τη μετάβαση σε διαφορετική θεματική ενότητα, αφού η κατάσταση του Πάνου έχει βελτιωθεί. Το βράδυ ο Πάνος και ο Μιχάλης επισκέπτονται μπαρ, στη 12η σκηνή, από τα ηχεία του οποίου, ακούγεται παράλληλη διηγητική μουσική 'Έλα να με βρεις', υπό τη φωνή του Ζαφείρη Μελά, εκφράζοντας δυνατά τη σκέψη του Πάνου ως προς τη γυναίκα που ερωτεύτηκε.

173 Βλ. Εικόνα 26

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η επόμενη 'στάση' στην 13η σκηνή. Οι δύο χαρακτήρες δεν μετακινούνται, αλλά γίνεται 'στάση' από τον Αντώνη στο αναψυκτήριο όπου βρίσκονται οι δύο συνέταιροι, με σκοπό να τους παρακινήσει να ταξιδέψουν προς τη Θάσο. Δύο πορείες (Θεσσαλονίκη-Θάσος και Θάσος-Βόλβη-Θάσος) διασταυρώνονται με τελικό σκοπό τον κοινό τους προορισμό, τις οικογένειές τους. Τότε ακούγεται 'κλασικού' ύφους μη-διηγητική παράλληλη μουσική υπόκρουση από synthesizer που μιμείται ομάδα εγχόρδων<sup>174</sup>. Η μουσική λειτουργεί παράλληλα με την αναστατωμένη ψυχολογία του Αντώνη, καθώς ο ίδιος δεν έχει κατανοήσει το λόγο της καθυστέρησης και βρίσκεται σε κατάσταση θυμού απέναντι στον Πάνο. Κατά την 14η σκηνή ο Πάνος και ο Μιχάλης ξυπνούν από την παραλία και ανεβαίνουν τα σκαλοπάτια του αναψυκτηρίου. Προτού ανέβουν τα σκαλοπάτια, ο Πάνος 'παραγγέλνει' φωναχτά από την παραλία προς την Αρχοντούλα και τη Σουλτάνα το λαϊκοδημοφιλές προϋπάρχον τραγούδι '*Τά'χω με τον εαυτό μου*', υπό τη φωνή του Βασίλη Καρρά, το οποίο και ακούγεται ως παράλληλη διηγητική μουσική υπόκρουση από το CD-player. Αφού ο Πάνος και ο Αντώνης έχουν λογομαχήσει, ο Αντώνης ζητά από το Μιχάλη να του εξηγήσει τί ακριβώς έχει συμβεί. Την ίδια στιγμή παρατηρεί την Κλυταιμνήστρα και γοητεύεται υπό την παράλληλη ρεαλιστική 'κλασικού' ύφους μουσική υπόκρουση, με την τσελίστα να εμφανίζεται ξανά στην παραλία.

Έπειτα, στην 16η σκηνή ο Αντώνης και η Κλυταιμνήστρα κάνουν 'στάση' διακόπτοντας την πορεία της βάρκας, πηγαίνοντας να δειπνήσουν σε ένα παραθαλάσσιο εστιατόριο, ενώ οι δύο συνέταιροι τους συναντούν, έχοντας ακολουθήσει παράλληλη πορεία με το βαν από το δρόμο. Εκεί οι δύο τελευταίοι τραγουδούν στον Αντώνη το τραγούδι '*Αγάπη πού'γινες φωτιά*', θέλοντας να τονίσουν με αυτόν τον τρόπο το ενδεχόμενο ανατροπών στη ζωή του Αντώνη από τον έρωτά του για την Κλυταιμνήστρα. Ενδιαφέρον παρουσιάζεται στο τραγούδι αυτό που αποτελεί προϋπάρχουσα σύνθεση του Νίκου Ζέρβα και επιλέγεται να τραγουδηθεί χωρίς μουσική συνοδεία από τους δύο συνεταίρους. Επόμενη 'στάση' γίνεται για ανεφοδιασμό καυσίμων στην 20ή σκηνή, κατά την οποία ο Πάνος και ο Μιχάλης μελετούν το χάρτη, προσπαθώντας να κατανοήσουν τον προορισμό του Αντώνη. Τότε, θα ακουστεί και η μη-διηγητική μουσική, με το μουσικό θέμα της δεύτερης σκηνής.

Στην 21η σκηνή στο μπαρ του Πόρτο Καρράς, ακούγεται μη διηγητικό μουσικό σχόλιο ύφους ανάλαφρης jazz από φλάουτο, ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο και κρουστά, με πλάνα από την πισίνα του ξενοδοχείου. Η μουσική υπογραμμίζει την ταξική και πολιτισμική διαφοροποίηση μεταξύ Πόρτο Καρράς και του αναψυκτηρίου στη Βόλβη. Κατά την ίδια 'στάση' στην 23η σκηνή ακούγεται ρεαλιστική μουσική υπόκρουση από τον μουσικό του ξενοδοχείου που παίζει αρμόνιο και τραγουδά, παράλληλα με την επιτέλεση χορού από τον Αντώνη και την

---

174 Βλ. Εικόνα 20

Κλυταιμνήστρα.

Η 25η σκηνή επενδύεται με μη-διηγητική παράλληλη μουσική υπόκρουση. Κατά το πρωί στον προαύλιο χώρο του ξενοδοχείου η μουσική εγχόρδων και κρουστών (από synthesizer) ξεκινά από τις χαμηλές συχνότητες και πυκνώνει ρυθμικά και μελωδικά συνοδεύοντας σταδιακά την πτώση του Αντώνη στην πισίνα, ο οποίος καταρρέει όταν μαθαίνει πως η μητέρα του έχει ψηφίσει το αντίπαλο κόμμα<sup>175</sup>.



*Εικόνα 27: 25η σκηνή. Ο Αντώνης καταρρέει υπό τη διηγητική μουσική του synthesizer. Λίγο αργότερα πέφτει μέσα στην πισίνα*

Στην 26η σκηνή ο Αντώνης βρίσκεται σε κωματώδη κατάσταση σε μία παραλία και από το CD-player της Αρχοντούλας και της Σουλτάνας ακούγεται διηγητική μουσική που στόχο έχει να εμψυχώσει τον Αντώνη, ώστε να συνέλθει. Το προϋπάρχον τραγούδι είναι το 'Πάγωσε η τζιμινιέρα', που τραγουδά ο Γιώργος Νταλάρας. Το τραγούδι και ο ερμηνευτής έχουν συνδέσει την ιστορία τους με τους αγώνες της εργατικής τάξης, αλλά και το ΠΑΣΟΚ. Με την ακρόαση του τραγουδιού ο Αντώνης συνέρχεται από την κωματώδη κατάσταση, αλλά βρίσκεται ακόμη σε παραλήρημα και εκφωνεί λόγο σαν επαγγελματίας πολιτικός σχετικά με τις εργασιακές σχέσεις. Τραγική ειρωνία αποτελεί το στέγνωμα των χαρτονομισμάτων, που έχουν 'απαλλοτριωθεί' από το βρεγμένο σακάκι του Αντώνη που έπεσε προηγουμένως στην πισίνα του ξενοδοχείου.

Οι ήρωες επιστρέφουν στη Βόλβη στην 29η και 30η σκηνή, όπου στήνεται δεύτερο γεύμα ως κέρασμα στα άτομα του ΚΑΠΗ. Η σκηνές διαδραματίζονται υπό τη ρεαλιστική μουσική υπόκρουση 'σκυλάδικου' συγκροτήματος αποτελούμενο από: κρουστά, κλαρίνο, ακουστική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, αρμόνιο, μπουζούκι και βιολί. Το 'Φταίω' (μουσική: Γιάννης Ζουγανέλης, στίχοι: Σταύρος Τσιώλης) αποτελεί πρωτότυπη μουσική που τραγουδά η γυναίκα που έχει ερωτευτεί ο Πάνος (Αγγελική Ηλιάδη) και στη 'χορωδία' βρίσκεται η Αρχοντούλα με τη Σουλτάνα<sup>176</sup>. Αυτό το τραγούδι εκφράζει τις σκέψεις του Πάνου ή/και της τραγουδίστριας, αφού στους στίχους ακούγεται «Γιατί να μη μπω μπροστά να σε κρατήσω;». Έπειτα από το ίδιο συγκρότημα ακούγεται το τραγούδι

175 Βλ. Εικόνα 27

176 Βλ. Εικόνα 28

'Έχεις δικαίωμα', με τη φωνή του Κώστα Σιδέρη, (μέλος του συγκροτήματος Χειμερινοί Κολυμβητές, στο οποίο συμμετέχει ο Αργύρης Μπακιρτζής) σε μουσική Νίκου Ζέρβα και στίχους του σκηνοθέτη Σταύρου Τσιώλη. Η μουσική στη δεύτερη περίπτωση λαμβάνει μετα-διηγητικό χαρακτήρα εκφράζοντας δυνατά τις σκέψεις του Αντώνη προς την Κλυταιμνήστρα (στίχοι: «Έχεις δικαίωμα να φύγεις ή να μείνεις...μη νοιώθεις τύψεις για όσα πίσω σου αφήνεις»).



*Εικόνα 28: 29η σκηνή. Πλήρης ορχήστρα 'σκυλάδικου' τραγουδιού. Η Αγγελική Ηλιάδη, στο ρόλο της ανώνυμης γυναίκας που έχει ερωτευτεί ο Πάνος, τραγουδά το τραγούδι 'Φταίω' με την Αρχοντούλα και τη Σουλτάνα*

### **-leitmotiv**

Τα leitmotiv, στη συγκεκριμένη Ταινία δρόμου, επιτελούνται σε ένα επίπεδο ελεύθερης/αφηρημένης ερμηνείας. Ένα από αυτά είναι η μη-διηγητική μουσική που ακούγεται στην 1η και 2η σκηνή, κατά την αναχώρηση του Πάνου και του Μιχάλη από τη Θεσσαλονίκη. Η μουσική αυτή είναι σε ρυθμό τσιφτετέλι 2/4, χαρακτηριστικός ρυθμός στην αστική μουσική λαϊκή και την παράδοση του ελλαδικού χώρου με πολλαπλές αναγνώσεις περί της καταγωγής του. Η μελωδία και τα μουσικά όργανα (κρουστά, μπάσο, κιθάρα, έγχορδα και πνευστά σε tutti), θυμίζουν τραγούδι 'σκυλάδικου' ιδιώματος. Το leitmotiv αυτό εμφανίζεται σε σκηνές όπου το αυτοκίνητο κινείται, όπως στις δύο προηγούμενες. Στην 4η σκηνή, εμφανίζεται το ίδιο μοτίβο από σόλο κλαρίνο. Το αμάξι της γυναίκας και του συντρόφου της κινείται και τότε ακούγεται η μουσική. Ταυτόχρονα η μουσική αποκτά μετα-διηγητικό χαρακτήρα, εκφράζοντας την εσωτερική διαπάλη του Πάνου, σχετικά με την κατεύθυνση που πρέπει να ακολουθήσει το βαν, δηλαδή είτε προς τον τελικό προορισμό του, είτε να παρεκκλίνει προκειμένου να συναντήσει τη γυναίκα που ερωτεύτηκε. Λίγο αργότερα ο Μιχάλης προσπαθεί να του υπενθυμίσει την επερχόμενη επιβίβασή τους στο καράβι προς τη Θάσο, ως μία τρίτη εκδοχή του leitmotiv. Το ίδιο μοτίβο ακούγεται και στην 20ή σκηνή, κατά τη 'στάση' για ανεφοδιασμό καυσίμων, όπου μόλις καταλαβαίνει ο Πάνος

τον προορισμό του Αντώνη, τρέχει προς το βαν και μαζί με το Μιχάλη χαράσσουν πορεία προς ξενοδοχείο Πόρτο Καρράς, όπου θα τον συναντήσουν.

Άλλο leitmotiv βρίσκεται στη 13η και την 22η σκηνή και συνοδεύει την εμφάνιση του Αντώνη. Η μη-διηγητική μουσική επένδυση των δύο σκηνών φανερώνει στην πρώτη περίπτωση την αναστατωμένη ψυχολογία του Αντώνη μπροστά στην 'άγνωστη' κατάσταση που θα αντικρύσει. Στην δεύτερη περίπτωση η ψυχολογική κατάσταση του Αντώνη μεταφέρεται στον Πάνο και το Μιχάλη, και κυρίως στον πρώτο, ο οποίος αναστατώνεται που ο Αντώνης κερδίζει στο καζίνο. Ακόμη σε αυτό το προεξαγγελτικό μοτίβο αναδεικνύεται μία κατάσταση νικητή-χαμένου, αντεστραμένο κάθε φορά. Ο Αντώνης στη 13η σκηνή βρίσκεται σε υποτελή θέση, έχει αφήσει τη βολή του, προκειμένου να συμμορφώσει τον 'μπατζανάκη' του, ενώ στην 22η σκηνή ο Πάνος και ο Μιχάλης έχουν χάσει όλα τους τα χρήματα στο καζίνο. Με αυτές τις αντιθέσεις αναδεικνύεται πως ο Αντώνης ακολουθεί αυτόνομη πορεία στη ζωή σε αντίθεση με τους δύο συνέταιρους που βρίσκονται μαζί σε διάφορες εκφάνσεις της. Εν γένει, αυτό το leitmotiv ακολουθεί την εμφάνιση του Αντώνη.

Τέλος, υπάρχει άλλο ένα μοτίβο που ακούγεται στη 17η σκηνή και λίγο πριν το τέλος της τελευταίας, 32ης σκηνής. Η μη-διηγητική μουσική υπόκρουση έπειτα 'ντύνει' τους τίτλους τέλους. Κοινός παρονομαστής των δύο σκηνών αποτελεί το λάστιχο του βαν, η επισκευή του οποίου προκαλεί τη 'στάση' του οχήματος. Στην πρώτη περίπτωση η βλάβη προκύπτει στον Πάνο και το Μιχάλη, ενώ στη δεύτερη την προκαλεί ο Μιχάλης, προκειμένου να εκβιάσει τη 'στάση' του στο ξενοδοχείο, αφού ο Πάνος και ο Αντώνης προσπαθούν να παρατείνουν την παρέκκλισή τους, αποστέλλοντας το Μιχάλη στη Θάσο για να καθυστερήσει τις οικογένειες. Αυτό το μοτίβο αφορά τη θέση εκμετάλλευσης που βρίσκεται συχνά ο Μιχάλης.

Σε αυτό το σημείο θα μπορούσε να γίνει η υπόθεση πως υπάρχει ένα leitmotiv για κάθε έναν από τους τρεις κεντρικούς χαρακτήρες. Το leitmotiv της 1ης, 2ης, 4ης και 20ής σκηνής προκαλείται με φόντο τον Πάνο. Στην 1η σκηνή, υβρίζει έντονα αστεϊζόμενος τους συναδέλφους του θέλοντας να τονίσει την αναχώρησή του και την παραμονή των δεύτερων στη Θεσσαλονίκη, στην 4η είναι ερωτευμένος αλλά πρέπει να κινηθεί προς την οικογένειά του ή την γυναίκα που έχει ερωτευτεί και στην 20ή μόλις έχει ανακαλύψει τον προορισμό του Αντώνη και τρέχει προς το όχημα για να ξεκινήσει να τον βρει. Έπειτα το leitmotiv της 14ης και 22ης σκηνής έχει φόντο τον Αντώνη και σχετίζεται με την 'ξαφνική' εμφάνισή του. Τέλος, το αμφιλεγόμενο leitmotiv της 17ης και 32ης σκηνής φέρνει σε πρώτο πλάνο το Μιχάλη και την υποτελή του θέση, αφού ο Πάνος και ο Αντώνης τον εκμεταλλεύονται, καθώς αφενός επισκευάζει μόνος του τα ελαστικά του βάν. Αφετέρου ο Πάνος και ο Μιχάλης προσπαθούν να τον εκμεταλλευτούν, στέλνοντάς τον μόνο του στη Θάσο προκειμένου να δώσει εξηγήσεις στην οικογένειά τους.

### **-Μοντάζ**

Η χρήση της μουσικής ως μοντάζ στη συγκεκριμένη ταινία χρησιμοποιείται κατά κόρον ως προς τη σύνδεση και γεφύρωση σκηνών, όπως για παράδειγμα: από την 1η στη 2η σκηνή, ακούγεται κοινή μη-διηγητική μουσική σε παρόμοιες σκηνές. Άλλο χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης χρήσης αποτελεί η έναρξη του μουσικού κομματιού στο τέλος της σκηνής προκειμένου η επόμενη να εισαχθεί 'ομαλά', καθώς μεταξύ τους φέρουν διαφορετική δράση και συμβαίνουν σε άλλο τόπο ή/και χρόνο. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η σύνδεση 4ης και 5ης σκηνής, η μουσική της οποίας προετοιμάζει το κοινό για την επιβίβαση των ηρώων και τη συνέχιση του ταξιδιού και αντίστοιχα μεταξύ 6ης και 7ης, 9ης και 10ης και σε άλλες. Με τη γεφύρωση σκηνών συμβαίνει το φαινόμενο της εναλλαγής του χαρακτήρα της μουσικής από μη-διηγητικής σε διηγητική και τανάπαλιν, σε ορισμένες περιπτώσεις. Ακόμη, η χρήση της μουσικής ως στοιχείο του μοντάζ επιτυγχάνεται με τη σύνδεση διαφορετικών πλάνων του αυτοκινήτου, όπως στην 27η σκηνή.

### **-Χαρακτηριστικά μουσικά στοιχεία**

Οι κινηματογραφικές ταινίες του δημοφιλούς κινηματογράφου επενδύονται συχνά με λαϊκοδημοφιλή μουσική της εποχής δημιουργίας της ταινίας. Στη συγκεκριμένη ταινία, παρατηρείται επιμονή σε χαρακτηριστικά μουσικά στοιχεία που ταυτίζονται με το είδος που προσδιορίζεται ως 'σκυλάδικο'. Το 'σκυλάδικο' αποτελεί μία από τις σύγχρονες έκφανσεις της ελληνικής αστικής λαϊκής επώνυμης δημιουργίας με νεωτεριστικά χαρακτηριστικά, όπως τα drums, το ηλεκτρικό μπάσο, η ηλεκτρική κιθάρα, το ούτι, η ιδιαίτερη χρήση του κλαρίνου, το νεί, το σαξόφωνο, το synthesizer. Ακόμη, εντοπίζεται ο συγκερασμός μουσικών ιδιωμάτων που σχετίζονται με : α) την εξέλιξη του μπουζουκιού στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική παράδοση, β) στοιχεία της μουσικής παράδοσης των Ρομά όπως η χρήση φθογγικών έλξεων και glissandi από τους τραγουδιστές και τους πνευστούς και γ) στοιχεία ενορχήστρωσης από το ροκ και jazz ιδίωμα. Το μπουζούκι δεν είναι πάντα στο προσκήνιο, αντίθετα συχνά κυριαρχεί το tutti πνευστών και έγχορδων, συνήθως λαϊκού κλαρίνου ή νεί και βιολιού. Χαρακτηριστικοί ρυθμοί που ακούγονται μέσα στην ταινία είναι το τσιφτετέλι στα 2/4 με τις διάφορες παραλλαγές του. Το τσιφτετέλι συνήθως επιτελείται συνοδεία αυτοσχεδιαστικού γυναικείου χορού. Άλλος ρυθμός είναι το ζεϊμπέκικο στα 9/8, ο χορός του οποίου επιτελείται από άνδρα. Άλλοι ρυθμοί είναι το 'μπαγιό' στα 2/4 και το 'μπολερό' στα 4/4.

Η καταγωγή των 'σκυλάδικων' αποτελεί θολό σημείο για τη μουσικολογική έρευνα και έχει συνδεθεί με τον καταναλωτισμό και τη χαμηλής αισθητικής ποιότητας μουσική. Χαρακτηριστικό

επιτέλεσης του συγκεκριμένου υποπολιτισμού αποτελεί το γλέντι σε νυχτερινό κέντρο, η μεγάλη ορχήστρα, η σχεδόν πλήρης απουσία κοινωνικού περιεχομένου, ενώ κυριαρχεί το ερωτικό περιεχόμενο των στίχων. Κατά κύριο λόγο, παλαιότερα τα 'σκυλάδικα' εμφανίζονταν στην περιφέρεια των μεγάλων αστικών κέντρων<sup>177</sup>. Πρόγονοι τραγουδιστές του είδους θεωρούνται ανάμεσα σε άλλους ο Πάνος Γαβαλάς, η Πόλυ Πάνου και ο Μανώλης Αγγελόπουλος, οι οποίοι δεν αντιστάθηκαν στην είσοδο νεωτερικών πολιτισμικών στοιχείων στο δημοφιλές τραγούδι, όπως ο Στέλιος Καζαντζίδης, ο οποίος (αν και παλαιότερος που δεν προσεγγίζει το είδος) έχει ερμηνεύσει τραγούδια του Bollywood της Ινδίας σε ελληνική εκδοχή<sup>178</sup>. Επιπλέον ο Πάνος Γαβαλάς τραγούδησε με τη συνοδεία της φαρφίσας (πρόγονος του synthesizer), ενώ ο Μανώλης Αγγελόπουλος είχε Ρομ καταγωγή, όπως έχει και ο Ζαφείρης Μελάς, η φωνή του οποίου ακούγεται μέσα στην ταινία<sup>179</sup>. Επιπροσθέτως, η γυναίκα που ερωτεύεται ο Πάνος είναι η Αγγελική Ηλιάδη, η οποία είναι νεοανερχόμενη τραγουδίστρια τη δεκαετία του 1990, τραγουδίστρια του 'σκυλάδικου'. Η ίδια θα εμφανιστεί μάλιστα στην 29η σκηνή να τραγουδά το τραγούδι 'Φταίω', σε μουσική του Γιάννη Ζουγανέλη (Πάνος) και στίχους του σκηνοθέτη Σταύρου Τσιώλη.

Τα 'σκυλάδικα' μαρτυρούνται, ήδη από τη δεκαετία του 1950 και τον Ηλία Πετρόπουλο, ως νυχτερινά κέντρα που αναπτύχθηκαν περιφερειακά της πόλης της Θεσσαλονίκης ως αντίδραση στη μικροαστική μετεξέλιξη των λαϊκών κέντρων<sup>180</sup>. Όπως αναφέρει ο ίδιος λειτουργούσαν ως ένας τύπος ταβέρνας, ως κρυφός 'τεκές' και κρυφό κέντρο αγοραίου έρωτα. Για άλλους τα πρώτα 'σκυλάδικα' εμφανίζονται στη συνοικία Τρούμπα του Πειραιά κατά τη δεκαετία του 1950. Η καταγωγή του όρου ποικίλει καθώς άλλοι θεωρούσαν 'σκύλους' τους ανθρώπους που σύχναζαν στα συγκεκριμένα μαγαζιά, ενώ για άλλους ο όρος αποτυπώνει τον τρόπο, με τον οποίον τραγουδούν οι τραγουδιστές των νυχτερινών κέντρων. Μετά το 1970 τα μαγαζιά αυτού του τύπου μετασηματίστηκαν και πολλαπλασιάστηκαν, παραμένοντας όμως νυχτερινά κέντρα διασκέδασης 'δεύτερης κατηγορίας' με ζωντανή μουσική επιτέλεση. Αργότερα στην ίδια δεκαετία οι μουσικοί των 'σκυλάδικων' συνδέονται με μικρές δισκογραφικές εταιρείες που εδράζονταν στην Ομόνοια της Αθήνας, δημιουργώντας την άτυπη μουσική σκηνή που χαρακτηρίστηκε ως 'Ηχος της Ομόνοιας', κατά τη δεκαετία του 1990. Θεωρείται πως ο 'Ηχος της Ομόνοιας' επηρέασε τις μουσικές εξελίξεις που θα κυριαρχήσουν στη νυχτερινή διασκέδαση της εποχής<sup>181</sup>.

Η χρήση του synthesizer αποτελεί προϊόν γνώσης του συνθέτη Νίκου Ζέρβα, ο οποίος εμφανίζεται και ως συνθέτης των τραγουδιών 'Αγάπη που έγινε φωτιά' και 'Έχεις δικαίωμα'. Καθώς

177 Οικονόμου 2005, Ιωάννου 2001

178 Οικονόμου 2005: 384

179 5η και 12η σκηνή

180 Οικονόμου 2005: 386-387

181 Οικονόμου 2005: 389

η ταινία είναι χαμηλού κόστους, γίνεται χρήση του synthesizer στις σκηνές 7,13,14,22 και 25, ως μη-διηγητική μουσική υπόκρουση 'κλασικού' ύφους, επιθυμώντας να προσεγγιστεί το ηχόχρωμα ομάδας εγχόρδων. Ταυτόχρονα με την οικονομική πλευρά, αναδεικνύεται και μία αισθητική, αφού ενώ η ταινία βρίσκεται από λαϊκοδημοφιλή 'σκυλάδικα' τραγούδια, τα μοναδικά σημεία όπου έχουν επενδυθεί με διαφορετική μουσική προσέγγιση αποτελούν αυτές οι σκηνές. Το 'χρώμα' όμως του synthesizer φανερώνεται τόσο ξεκάθαρα, ώστε αυτά τα μουσικά αποσπάσματα να ενσωματώνονται σε μία κοινή αισθητική κατεύθυνση.

Χαρακτηριστικό του 'σκυλάδικου' είναι το στοιχείο του ξεφαντώματος και της 'υποτίμησης' των χρημάτων, μέσω της σπατάλης τους. Καθώς οι Ταινίες δρόμου αποτελούν πεδία, στα οποία οι ήρωες αμφισβητούν την πολιτισμική τους ταυτότητα ευρισκόμενοι σε μία κατάσταση απελευθέρωσης από τις κοινωνικές και ταυτοτικές συμβάσεις, το 'σκυλάδικο' αποτελεί μία συμβατή επιλογή ως προς τη μουσική επένδυση. Όπως αναφέρει ο Λεωνίδας Οικονόμου: «Το σκυλάδικο αποτελεί έναν κόσμο που σηματοδοτεί την ευρύτερη διάθεση διαφυγής από την κοινωνική πραγματικότητα και τις συμβάσεις της»<sup>182</sup>.

#### **-Αρχοντούλα και Σουλτάνα**



*Εικόνα 29: Η Αρχοντούλα και η Σουλτάνα με τη συσκευή αναπαραγωγής CD στην 10η σκηνή*

Ιδιαίτερο στοιχείο, που εμφανίζεται στην ταινία, αποτελεί το δίδυμο Αρχοντούλα και Σουλτάνα. Οπουδήποτε βρίσκονται, φέρουν συσκευή CD-player με σωρό από CD<sup>183</sup>. Οι δύο φίλες έχουν αγαπήσει ιδιαίτερα τον Πάνο και ανησυχούν συνεχώς για την κατάστασή του, αφού γίνονται η έκφρασή του. Το εύρημα θυμίζει χορό του αρχαίου θεάτρου, ο οποίος συμμετέχει, διαδίδοντας και ενισχύοντας την υπόθεση. Με παρόμοιο τρόπο λειτουργούν και η Αρχοντούλα με τη Σουλτάνα, οι οποίες εκφράζουν τις σκέψεις και τα πάθη του Πάνου, καμία φορά κατά παραγγελία του ίδιου, ο οποίος αποζητά να βιώσει και όχι να εκτονώσει το 'δράμα' του. Έτσι, γίνεται αισθητό πως η συσκευή αναπαραγωγής CD αποτελεί ένα διαμεσολαβητικό μέσο, ενώ στην πραγματικότητα οι δύο

182 Οικονόμου 2005: 390

183 Βλ. Εικόνα 29



φίλες αποτελούν τη 'φωναχτή σκέψη' του Πάνου και με αυτόν τον τρόπο εμπλέκονται ενεργά στην πλοκή της ταινίας. Στην 29η σκηνή, μάλιστα θα παραμερίσουν το διαμεσολαβητικό μέσο (CD-player) και θα τις ακούσουμε να τραγουδούν με τις φωνές τους ως χορός/χορωδία στο πλάι της Αγγελικής Ηλιάδη<sup>184</sup>. Σημαντικό στοιχείο ως προς τη στοιχειοθέτηση του πολιτισμικού τοπίου της εποχής θα πρέπει να θεωρηθεί η χρήση CD, ως το κύριο μέσο εγγραφής και διάδοσης της μουσικής, κατά τη δεκαετία του 1990.

### ζ) Μια κριτική εθνομουσικολογική προσέγγιση της ταινίας *Ας περιμένουν οι γυναίκες*

Η ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες* αποτελεί μυθοπλαστική Ταινία δρόμου. Ο τόπος και ο χρόνος απαντούν στην πραγματικότητα της Βόρειας Ελλάδας κατά τη δεκαετία του 1990. Οι δύο βασικοί ήρωες, ο Πάνος και ο Μιχάλης είναι μικροβιοτέχνες και μπατζανάκηδες από τη Θεσσαλονίκη και φέρουν χαρακτηριστικά της νεοελληνικής μικροαστικής ταυτότητας. Αντιμετωπίζουν υλικές δυσκολίες, είναι λάτρεις της τοπικής ποδοσφαιρικής ομάδας ΠΑΟΚ και των 'σκυλάδικων' τραγουδιών, ενώ φέρουν αρρενωπή κουλτούρα και πατριαρχικά κατάλοιπα. Ο τρίτος μπατζανάκης, ο Αντώνης, ασχολείται με το εμπόριο και είναι πολιτικός παράγοντας. Χωρίς οικονομικά αδιέξοδα, ο Αντώνης αντιπροσωπεύει πολιτισμικές εκφάνσεις της ταυτότητας των μεσαίων οικονομικά στρωμάτων. Στη συγκεκριμένη Ταινία δρόμου, όπως εν γένει στο είδος, αναδεικνύονται οι κοινωνικές σχέσεις εξουσίας, τα προνόμια και οι αποκλεισμοί και ακόμη, η πολιτισμική ταυτότητα των χαμηλών και μεσαίων στρωμάτων.

Στην κινηματογραφική ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες* συμπυκνώνονται αφηγηματικά χαρακτηριστικά ένταξης της ταινίας στο είδος των Ταινιών δρόμου. Οι ήρωες βρίσκονται σε κατάσταση 'κινητικότητας' μέσω των οχημάτων τους (βαν, αυτοκίνητο και ενίοτε βάρκα). Οι δύο διαφορετικές πορείες που διαγράφονται, οδηγούνται σε σύγκλιση. Εφαλτήριο της κίνησής τους αποτελεί η παρέκκλιση, καθώς οι ίδιοι αποφεύγουν τον τελικό σκοπό του ταξιδιού. Βασική αιτία παρέκκλισης αποτελεί η αποφυγή επιτέλεσης της πολιτισμικής τους ταυτότητας και ειδικότερα του ρόλου τους εντός της οικογένειας. Τα ενδοσυζυγικά προβλήματα, η οικονομική αλληλεξάρτηση μεταξύ των δύο συνεταίρων, ο συσχετισμός με το σύνολο της οικογένειας, τα χρέη τους απέναντι στον Αντώνη, και οι εν γένει οικείες αναπαραστάσεις της καθημερινότητας οδηγούν τους ήρωες σε παρέκκλιση. Κατά συνέπεια, η πολιτισμική ταυτότητα των ηρώων βρίσκεται σε κρίση, ενώ κατά τις παρεκκλίσεις και τις 'στάσεις' οι ήρωες κατορθώνουν να βιώσουν το ξεπέραςμα των ιδιαιτεροτήτων της ταυτότητάς τους, αναδεικνύοντας άλλες πτυχές που τους απελευθερώνουν. Αφορμή για τις παρεκκλίσεις αποτελούν οι εφήμεροι έρωτες που εκκινούν κατά τις 'στάσεις' των

---

184 Βλ. Εικόνα 28

ηρώων.

Η ταινία *As περιμένουν οι γυναίκες* αναδεικνύεται ιδανικό πεδίο για τη σκιαγράφηση του πολιτικού τοπίου και της πολιτισμικής ταυτότητας του 'νεοέλληνα' της δεκαετίας 1990. Στοιχεία που αναδεικνύονται μέσα στην ταινία αφορούν τις μουσικές συνήθειες, το ρουχισμό, την ενασχόληση με αθλητικά ζητήματα, τον καταναλωτισμό, τα τυχερά παιχνίδια, την 'κομπίνα', τη φοροδιαφυγή, τους παράνομους έρωτες, το ρατσισμό, τα έμφυλα στερεότυπα, την πατριαρχική δόμηση και αλληλοδιαπλοκή των οικογενειακών σχέσεων. Ακόμη, αναδεικνύονται πολιτικά φαινόμενα της εποχής, όπως: ο δικομματισμός, ο διχασμός της κοινωνίας με βάση το δίπολο ΝΔ-ΠΑΣΟΚ/δεξιά-αντιδεξιά, η πολιτική διαμεσολάβηση, οι πολιτικές γνωριμίες, η οικονομική διαπλοκή πολιτικών προσώπων και η ταξική ανέλιξη μέσω της πολιτικής αναρρίχησης. Τα παραπάνω στοιχεία αποτυπώνονται αφενός ως ιστορική και πολιτισμική καταγραφή και αφετέρου ως κοινωνική κριτική. Η ταινία δεν έχει ιδεολογικοπολιτική τοποθέτηση, αλλά αναδεικνύει καθημερινά κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα της εποχής δημιουργίας της. Τα παραπάνω αναδεικνύονται είτε κατά τη ροή της ταινίας είτε μέσω καίριων σχολίων που εκφέρουν οι ήρωες, διακόπτοντας τον αφηγηματικό χρόνο της ταινίας.

Τέλος, χαρακτηριστικό της ταινίας αποτελεί η ανάδειξη του δυϊστικού μοντέλου των κοινωνικών σχέσεων: 'δεξιά-αντιδεξιά', μικρή-μεσαία τάξης, ρόλος ανδρών-γυναικών, μετανάστες-ντόπιοι, ηλικιωμένοι-νέοι, διευκολύνσεις μέσω πολιτικών γνωριμιών-χωρίς πολιτικές γνωριμίες. Όλα τα παραπάνω αποτελούν δίπολα ανάδειξης 'προνομίων' έναντι αποκλεισμών.

Χαρακτηριστική είναι η λειτουργία της μουσικής επένδυσης στις Ταινίες δρόμου ως προς την προώθηση της αφήγησης και τη σκιαγράφηση των ευρύτερων πολιτισμικών σημαινόμενων της φιλικής αναπαράστασης. Στην ταινία *As περιμένουν οι γυναίκες* γίνεται χρήση της διηγητικής μουσικής υπόκρουσης, κατά την 'κινητικότητα' των ηρώων μέσω των οχημάτων τους, ενδυναμώνοντας την πρόσληψη του ταξιδιού και της αφήγησης. Η παραπάνω λειτουργία πραγματοποιείται μέσω της χρήσης ηχητικής πηγής του οχήματος (ραδιόφωνο), αλλά και της προσαρμοσμένης χρήσης της ακουστικής γωνίας. Παράλληλα με την 'κινητικότητα', αναδεικνύεται το πολιτισμικό τοπίο της εποχής, με την επιτέλεση λαϊκοδημοφιλούς μουσικής μέσω του ραδιοφώνου.

*Εν κινήσει*, αλλά κυρίως κατά τις 'στάσεις' των ηρώων σε μπαρ και στο παραθαλάσσιο αναψυκτήριο θα ακουστεί παράλληλη διηγητική μουσική, η οποία μεταφέρει τις εσωτερικές σκέψεις και την ψυχολογική κατάσταση των ηρώων (κυρίως του Πάνου), προωθώντας την αφήγηση των εικόνων, αλλά και στοιχειοθετώντας το πολιτισμικό ηχοτοπίο της εποχής, μέσω της ταυτότητας των κεντρικών χαρακτήρων. Το στοιχείο των ηλικιωμένων γυναικών (Αρχοντούλα και Σουλτάνα) που

είναι παρούσες στις βασικές σκηνές που προωθείται η δράση και εμφανίζονται με το CD-player, αναδεικνύεται ως ένα ευφύες εύρημα εν είδει χορού αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Μέσω των τραγουδιών που ακούγονται από το CD-player μεταφερόμαστε στις εσωτερικές σκέψεις και την ψυχολογία των ηρώων, η οποία εκφράζεται από τους στίχους των τραγουδιών.

Σημειωτέον, η διηγητική μουσική που κυριαρχεί στην ταινία, αφορά προϋπάρχουσες μουσικές συνθέσεις λαϊκοδημοφιλών τραγουδιών που κατηγοριοποιούνται στο φαινόμενο του 'σκυλάδικου' ύφους τραγουδιών. Η χρήση του μουσικού ιδιώματος του 'σκυλάδικου' αποτελεί συνθετικό στοιχείο της πολιτισμικής ταυτότητας των ηρώων, αφού σχετίζεται με την κύρια τάση της λαϊκοδημοφιλούς μουσικής της εποχής, τον καταναλωτισμό και την κυκλοφορία του χρήματος, το γλέντι και τη νυχτερινή διασκέδαση, αλλά και το πολιτικό τοπίο, μέσα στο οποίο ανέρχεται ως δημοφιλές είδος. Ταυτόχρονα με τα εξωγενή πολιτισμικά σημαινόμενα, ενδιαφέρει παρουσιάζει η πρόσμιξη μουσικών στοιχείων της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής με στοιχεία της 'ανατολής', των Βαλκανίων, αλλά και στοιχεία (μουσικά όργανα, δομές, φράσεις, ηχοχρώματα) από την παγκοσμιοποιημένη δημοφιλή μουσική. Τα παραπάνω εκλαμβάνονται αφενός ως απόρροια της γεωγραφικής και πολιτισμικής εγγύτητας της Βόρειας Ελλάδας και των Βαλκανίων και αφετέρου της παγκοσμιοποίησης του πολιτισμικού κεφαλαίου.

Δε θα πρέπει να υποτιμηθεί η χρήση προϋπάρχουσας λαϊκοδημοφιλούς μουσικής ως ευτελές αφηγηματικό μέσο, αφού αυτή επιτελεί ικανοποιητικά το σκοπό της. Ταυτόχρονα όμως, θα πρέπει να αναγνωριστεί και ως συνέπεια του χαμηλού κόστους παραγωγής της κινηματογραφικής ταινίας. Στο ίδιο πλαίσιο μπορούμε να εντάξουμε και τη χρήση πρωτότυπης μη-διηγητικής μουσικής, η οποία σε ορισμένα σημεία ακούγεται από synthesizer, με στόχο την προσέγγιση του ηχοχρώματος ομάδας εγχόρδων και μουσικής ύφους της κλασικής περιόδου της δυτικής έντεχνης μουσικής. Σε άλλα σημεία, η μη-διηγητική μουσική ακολουθεί τα μουσικά χαρακτηριστικά της διηγητικής μουσικής. Σε κάθε μία από τις δύο περιπτώσεις η μουσική επιτελεί τις αφηγηματικές της λειτουργίες: αφενός ως προς την προώθηση της πλοκής και αφετέρου ως προς την ανάδειξη μουσικών σχημάτων, ως στοιχείων της πολιτισμικής ταυτότητας των ηρώων και της εποχής δημιουργίας της ταινίας. Επιπλέον στοιχείο 'εθνογραφικής αναπαράστασης' αποτελεί η ρεαλιστική μουσική, κατά την οποία εμφανίζεται το πρότυπο του 'σκυλάδικου' συγκροτήματος από τα μουσικά όργανα: κρουστά, κλαρίνο, ακουστική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, synthesizer, μπουζούκι και βιολί, όπως και η νεοανερχόμενη, κατά τη δεκαετία του 1990, τραγουδίστρια του 'σκυλάδικου' Αγγελική Ηλιάδη, σε τραγούδι μουσικής Γιάννη Ζουγανέλη και στίχων Σταύρου Τσιώλη<sup>185</sup>.

Κλείνοντας, η μουσική υπηρετεί τις αφηγηματικές λειτουργίες της ως προς την ένταξη της ταινίας στο είδος των Ταινιών δρόμου, αλλά και ως προς προώθηση της δράσης. Επιπλέον, η

---

185 Βλ. Εικόνα 28

μουσική συμβάλλει καθοριστικά ως προς τη στοιχειοθέτηση του πολιτισμικού περιβάλλοντος της εποχής, αφού παρακολουθώντας την αδιάλειπτη αλληλοδιαδοχή τραγουδιών θα λέγαμε πως ο σκηνοθέτης έτυχε να συναντήσει τον κατάλληλο ραδιοφωνικό σταθμό κατά το καλοκαίρι του 1998. Σημαντική αναδεικνύεται η χρήση της ως στοιχείο του μοντάζ, κατορθώνοντας να συνδέσει και να γεφυρώσει σκηνές. Τέλος, αποδεικνύεται πως η επιτέλεση του ρόλου της μουσικής επένδυσης μίας ταινίας δεν αφορά τον διαθέσιμο προϋπολογισμό, αλλά τις απαιτούμενες αφηγηματικές και αισθητικές κατευθύνσεις του κινηματογραφικού εγχειρήματος.

### 4.3 Συμπεράσματα, αντί επιλόγου

Συνοψίζοντας, η παρούσα εργασία αποπειράθηκε να ανατρέξει στη διακειμενική προσέγγιση της μουσικής του κινηματογράφου, προσπαθώντας να διασαφηνίσει τη σχέση μεταξύ εικόνας και μουσικής στην τέχνη του κινηματογράφου. Με τις μεθοδολογικές βάσεις του πρώτου κεφαλαίου, τέθηκε το κύριο πλαίσιο ανάλυσης των αφηγηματικών λειτουργιών της μουσικής στον κινηματογράφο. Έπειτα, τέθηκε η αναλυτική προσέγγιση του είδους κινηματογραφικής αφήγησης, μέσα στο οποίο εντάσσονται οι δύο παραδειγματικές περιπτώσεις. Με αυτόν τον τρόπο η εργασία απέκτησε μία μεθοδολογία που απαντά στην ειδολογική κατεύθυνση της ανάλυσης των παραδειγματικών περιπτώσεων, ενώ έθεσε μία βάση διακειμενικού διαλόγου με τις αντίστοιχες υποθέσεις εργασίας του είδους. Κατά την τρίτη ενότητα, σκιαγραφήθηκε το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο ανάπτυξης του ελληνικού κινηματογράφου, κομμάτι του οποίου αποτελούν οι δύο παραδειγματικές περιπτώσεις. Τέλος, στην 4η ενότητα αναλύθηκε η μουσική επένδυση στις ταινίες *Βαλκανιζατέρ* (Σωτήρης Γκορίτσας, 1997) και *Ας περιμένουν οι γυναίκες* (Σταύρος Τσιώλης, 1998), κατά τον τρόπο που συνοψίζεται παρακάτω: α) ανάλυση αφηγηματικών χαρακτηριστικών των Ταινιών δρόμου στις δύο παραδειγματικές περιπτώσεις, β) εντοπισμός ιστορικού και πολιτικού πλαισίου και εντοπισμός πολιτισμικών ιδιαιτεροτήτων που θέτει η αφήγηση, δ) εντοπισμός και κατηγοριοποίηση της μουσικής επένδυσης βάσει της ειδολογικής δόμησης της αφήγησης, των μοντέλων ανάλυσης και των ιδιαίτερων μουσικών χαρακτηριστικών από κάθε music score, ε) σύνδεση μουσικής, ταυτότητας και πολιτικής στις Ταινίες δρόμου.

Βαδίζοντας προς μία κατεύθυνση εθνομουσικολογικής και ανθρωπολογικής ανάγνωσης των δύο ταινιών κρίθηκε αναγκαία η συσχέτιση της μουσικής επένδυσης με τις ιστορικές και πολιτικές συγκυρίες της εποχής. Αυτές αναπαρίστανται μέσω της επιτέλεσης των πολιτισμικών ταυτοτήτων, της αναπαράστασης των κοινωνικών σχέσεων και των κοινωνικοπολιτικών σχολίων που γίνονται διά στόματος των κεντρικών χαρακτήρων των δύο ταινιών. Το εξεταζόμενο κινηματογραφικό είδος

μυθοπλαστικής αφήγησης 'Ταινίες δρόμου/Road Movies', όπως προσεγγίζουν οι θεωρητικοί, αναδεικνύεται ως ένα 'εθνογραφικό' πεδίο, στο οποίο επιτελείται η φιλική αναπαράσταση πολιτισμικών ταυτοτήτων και πραγματικών ιστορικών και πολιτικών συγκυριών<sup>186</sup>. Η προσπάθεια ανάδειξης των πολιτισμικών συμφραζομένων που προκύπτουν από την κριτική εθνομουσικολογική προσέγγιση της μουσικής επένδυσης των δύο ταινιών *Βαλκανιζατέρ* (1997) και *Ας περιμένουν οι γυναίκες* (1998), αποτέλεσε ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον πεδίο ανθρωπολογικών παρατηρήσεων.

Η περίοδος αναφοράς της παρούσας εργασίας είναι η ύστερη φάση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Ο ελληνικός κινηματογράφος κατά την περίοδο εκείνη (δεκαετία 1990) αντιμετώπιζε κρίση<sup>187</sup>. Ως εκ τούτου, ο κινηματογράφος χρειαζόταν την αναγκαία ανανέωση που έδωσαν, μεταξύ άλλων, οι σκηνοθέτες των δύο ταινιών που αναλύω, ο Σωτήρης Γκορίτσας και ο Σταύρος Τσιώλης και για αυτό το λόγο θεωρούνται αντιπροσωπευτικοί 'διαμορφωτές' των, τότε σύγχρονων, αισθητικών και αφηγηματικών κατευθύνσεων στον ελληνικό κινηματογράφο. Ο Τσιώλης και ο Γκορίτσας επιζητώντας να ξεπεράσουν τα αδιέξοδα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, στις δύο ταινίες αξιοποιούν χαρακτηριστικά, όπως είναι: η στροφή στα κινηματογραφικά είδη και τον δημοφιλή κινηματογράφο, η επαναδιαπραγμάτευση της ελληνικής ταυτότητας, η κοινωνική και πολιτική κριτική μέσα από την κωμωδία και τη σάτιρα, η πολιτισμική ταυτότητα σε κρίση και η αναπαράσταση καλών και κακών καθημερινών συνηθειών του 'νεοέλληνα'.

Τα δύο παραδείγματα *Βαλκανιζατέρ* (1997) και *Ας περιμένουν οι γυναίκες* (1998), αποτελούν μυθοπλαστικές Ταινίες δρόμου και ως εκ τούτου, σχετίζονται με την 'κινητικότητα' και την περιπλάνηση των ηρώων διά του οχήματός τους στους αχανείς ορίζοντες των επαρχιακών περιφερειών. Μέσα από ποικιλία πλάνων και οπτικών γωνιών της κάμερας σε συνάρτηση με την κίνηση του οχήματος (μακρινά, κοντινά και πλαϊνά, θέα από το παμπρίζ, θέα μέσα από το αμάξι) εντείνεται η πρόσληψη του ταξιδιού και η εμπλοκή των θεατών στη δράση. Ταυτόχρονα, οι δύο ταινίες αξιοποιούν ως κοινό τόπο δράσης τη Βόρεια Ελλάδα. Τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που αναδεικνύουν οι δύο ταινίες, μέσα από τη συνομιλία τους, αναφέρονται σε μία κοινή βαλκανική παράδοση, ενώ ειδικότερα η δράση της ταινίας *Βαλκανιζατέρ* μεταφέρεται στο οικείο βαλκανικό πολιτισμικό τοπίο της Βουλγαρίας. Μέσω της ρεαλιστικής αναπαράστασης του τόπου, οι σκηνοθέτες κατορθώνουν να καταγράψουν τα ιδιαίτερα τοπικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά, αναδεικνύοντας την πολυπολιτισμικότητα και τις αντιθέσεις με βάση το δυϊσμό 'ανατολή-δύση', 'βόρεια-μη βόρεια/βαλκανική-ευρωπαϊκή Ελλάδα', 'τοπικό-παγκόσμιο'. Ταυτόχρονα οι δύο ταινίες έχουν κοινό αφηγηματικό χρόνο, δηλαδή τον σύγχρονό τους (δεκαετία 1990). Κοινό γνώρισμα

---

186 Βλ. Κεφ. 2.3

187 Βλ. Κεφ. 3.2

μεταξύ των δύο ταινιών, αλλά και των παραδειγματικών περιπτώσεων των βιβλιογραφικών αναφορών (*Easy Rider*, 1969), αποτελούν οι αναφορές σε υπαρκτούς πολιτικούς φορείς και πρόσωπα, αλλά και σε υπαρκτά κοινωνικά φαινόμενα της εποχής, όπως: τα προνόμια/αποκλεισμοί, οι μικροαπάτες των χαμηλών στρωμάτων, η επιθυμία για κοινωνική/ταξική ανέλιξη, ο καταναλωτισμός κ.α.

Οι ιστορικές και πολιτικές αναπαραστάσεις είναι καθοριστικές τόσο ως προς τη διάρθρωση της αφήγησης, όσο και την ανθρωπολογική και εθνομουσικολογική προσέγγιση των δύο ταινιών. Εντάσσονται στο ελληνικό ιστορικό πλαίσιο (δεκαετία 1990), όπου οι πολιτικές ελευθερίες ως προς την έκφραση λόγου στην τέχνη είναι ελαστικές και έτσι, οι δύο ταινίες πραγματεύονται ανοιχτά κοινωνικά, πολιτικά και πολιτειακά ζητήματα, ενώ προσεγγίζουν ζητήματα 'κατασκευής' εθνικής ταυτότητας, κάτι που πιθανότατα δε θα ήταν εφικτό υπό ένα αυταρχικότερο καθεστώς. Οι δύο ταινίες καταγράφουν το πολιτικό τοπίο και τις γενικές πολιτικές τάσεις της κοινωνικής πλειοψηφίας, όπου οι μετεμφυλιακές συγκρούσεις έχουν μεν εξομαλυνθεί, αλλά δεν έχουν εξαλειφθεί, με το πολιτικό δίπολο ΝΔ-ΠΑΣΟΚ/'δεξιά'-/'αντιδεξιά' (*Ας περιμένουν οι γυναίκες*) και κομμουνισμός/αντικομμουνισμός (*Βαλκανιζατέρ*) να είναι ορατό, αλλά ταυτόχρονα και 'σε κρίση'. Στην ταινία *Βαλκανιζατέρ* αναδεικνύεται το πολιτικό τοπίο της Βουλγαρίας, με την κατάρρευση του κομμουνιστικού καθεστώτος και τη φιλελευθεροποίησή του. Η ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες* αναδεικνύει την εγχώρια πολιτική κατάσταση των κυβερνήσεων ΠΑΣΟΚ, ενώ η οικονομική 'ευμάρεια' της εποχής θα οδηγήσει στην κριτική αναπαράσταση της ελεύθερης αγοράς, του καταναλωτισμού, της μικροαστικής ταυτότητας και του πολιτικού 'αδιεξόδου' των φιλελεύθερων δημοκρατικών καθεστώτων.

Μιλώντας για το 'πολιτικό' και 'κοινωνικό' στον κινηματογράφο, ταυτόχρονα με τους εξωγενείς κοινωνικούς παράγοντες που καθορίζουν το πλαίσιο παραγωγής μίας ταινίας, χρήσιμη είναι η ανάδειξη της πολιτικής πρόθεσης του σκηνοθέτη. Εν συνεχεία, θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη το πεδίο απεύθυνσής του, η επιθυμία ή ικανότητα πρόσληψης του κοινού, η μαζική κουλτούρα και σκέψη της εποχής, και επιπλέον η κριτική αντιπαράθεση ή σύμπλευση με τα ήθη, τα έθιμα και την εθνική ταυτότητα. Οι δύο ταινίες που αναλύονται δεν αποτελούν προϊόντα στρατευμένης τέχνης, όμως αναδεικνύουν το 'πολιτικό' και το 'κοινωνικό' από μία εξισορροπημένη θέση προς το κοινό. Για αυτόν το λόγο οι δύο ταινίες δε θα κατηγοριοποιούνται ως 'πολιτικές' ή 'διδασκτικές', όμως θα λέγαμε πως αναδεικνύουν και σατιρίζουν την κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα, αντικατοπτρίζοντας αναπαραστασιακές επιτελέσεις των κοινωνικών σχέσεων και των συγκρούσεών τους, κάτι που ταυτόχρονα αποτελεί εγγενές στοιχείο του είδους των Ταινιών δρόμου. Παραφράζοντας τον Βαμβακά, ο ελληνικός κινηματογράφος αναδεικνύει το 'πολιτικό' ως

ένα σύνθετο υλικό αποτύπωσης της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά και έναν « 'δείκτη' πολιτισμικού, κοινωνιολογικού και πολιτειολογικού χαρακτήρα», ο οποίος επί της ουσίας πρέπει να αναζητηθεί και να αναγνωριστεί εκτός 'φιλμικών πλαισίων'<sup>188</sup>.

Μέσα στο ιστορικό πλαίσιο που περιγράφηκε, οι ήρωες αναπαριστούν καθημερινές φιγούρες της εποχής. Στο πορτραίτο των κεντρικών χαρακτήρων δεν αποκωδικοποιούνται εξιδανικευμένες μορφές, αλλά, αντίθετα, επιτελείται φιλμική αναπαράσταση των ταυτοτικών πολιτισμικών χαρακτηριστικών τους εν είδει καταγραφής και έμμεσης κριτικής. Οι ήρωες (*Βαλκανιζατέρ*: Σταύρος, Φώτης. *Ας περιμένουν οι γυναίκες*: Πάνος, Μιχάλης, Αντώνης) ενσαρκώνουν χαρακτηριστικές ανδρικές φιγούρες, επιτελώντας την πολιτισμική ταυτότητα του *cis straight* άνδρα της εποχής. Στερεοτυπικές αναπαραστάσεις επιτέλεσης του κοινωνικού φύλου στις δύο ταινίες αποτελούν μεταξύ άλλων: η υποτιμητική αντιμετώπιση του γυναικείου φύλου και η κατηγοριοποίησή του ως μητέρα/σύζυγο/ερωμένη, οι κρυφές ερωτικές παρεκκλίσεις και η 'ανδρική αλληλεγγύη', ο ρόλος στην οικογένεια ως 'προστάτη', το ποδόσφαιρο, η ροκ μουσική ως αρρενωπή κουλτούρα<sup>189</sup>, το 'αρρενωπό προνόμιο' της οδήγησης και του 'επιχειρείν'.

Καθοριστικός παράγοντας στοιχειοθέτησης της ταυτότητας των ηρώων αποτελεί η ταξική τους υπόσταση. Οι ήρωες αναπαριστούν τη μικρή και μεσαία τάξη (χαρακτηριστικό στις Ταινίες δρόμου), με τους τέσσερις (Φώτης-Σταύρος και Πάνος- Μιχάλης) από τους πέντε κεντρικούς χαρακτήρες να είναι συνέταιροι σε μικρές επιχειρήσεις. Ως καθημερινοί νεοέλληνες, παρόλο που κατέχουν ιδιοκτησία, οι τέσσερις κύριοι χαρακτήρες στις δύο ταινίες συναντούν υλικές δυσκολίες λόγω των οικονομικών τους χρεών και για αυτό το λόγο διαπράττουν μικρές απάτες προς τις δημόσιες επιχειρήσεις. Ταυτόχρονα, αναζητούν κάποιο 'κόλπο', με το οποίο θα καταφέρουν να υπερκεράσουν τις υλικές δυσκολίες της καθημερινότητάς τους. Για αυτόν το λόγο, στην ταινία *Βαλκανιζατέρ* οι ήρωες καταστρώνουν σχέδιο, υπεξαιρώντας χρήματα, ενώ χαρακτηριστικό των δύο ταινιών αποτελούν τα τυχερά παιχνίδια και το καζίνο. Οι ήρωες ωστόσο δεν πτοούνται από την ανέχεια και το δυστοπικό μέλλον της επισφάλειας και αρέσκονται στις εφήμερες διασκεδάσεις. Ο πέμπτος ήρωας (Αντώνης, *Ας περιμένουν οι γυναίκες*) είναι έμπορος και πολιτικός παράγοντας του κυβερνώντος κόμματος. Ως εκ τούτου, ενσωματώνει στην ταυτότητά του προνόμια, από τα οποία οι υπόλοιποι τέσσερις αποκλείονται. Παρόλο που ο Πάνος και ο Μιχάλης αδυνατούν να ξεπληρώσουν τα χρέη τους απέναντι στις δημόσιες επιχειρήσεις και το δάνειο του Αντώνη, προσπαθούν να μιμηθούν τις συνήθειες ενός ανθρώπου μεσαίας κοινωνικής διαστρωμάτωσης.

Μολονότι οι πέντε ήρωες συγκλίνουν σε γενικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά της

---

188 Βαμβακάς 2014: 1

189 Λαλιώτη 2016: 138

κοινωνικής βάσης, στην ταινία του Γκορίτσα οι ήρωες εναντιώνονται ιδεολογικά στο πολιτικό σύστημα εξουσίας, ως 'πρώην' κομμουνιστές. Ταυτόχρονα επιλέγουν τη 'ροκ' μουσική για το μπαρ τους, σε αντίθεση με την κυρίαρχη κουλτούρα της τοπικής κοινωνίας που δείχνει προτίμηση στα 'σκυλάδικα' νυχτερινά κέντρα. Αντιθέτως, ο Πάνος και ο Μιχάλης (*Ας περιμένουν οι γυναίκες*) ψηφίζουν Νέα Δημοκρατία, ενώ δεν έχουν πρόβλημα να μετατοπίσουν την πολιτική τους τοποθέτηση, εάν αυτό τους συμφέρει. Επίσης, οι δύο συνεταιριοί διασκεδάζουν με τα καταναλωτικά πρότυπα της εποχής τους και εκφράζονται απόλυτα μέσα από τα 'σκυλάδικα' τραγούδια. Αντίθετα με τους δύο συνεταιίρους, ο Αντώνης είναι δημοτικός σύμβουλος με την παράταξη του ΠΑΣΟΚ. Με άλλα λόγια οι ήρωες στο *Βαλκανιζατέρ* αντιτίθενται με κάποιον τρόπο στις καθεστημένες κοινωνικές νόρμες, ενώ στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες* είναι σε πλήρη σύμπλευση. Επιμέρους διαφοροποιητικό χαρακτηριστικό μεταξύ των δύο ταινιών αποτελεί η αναπαράσταση της καταναλωτικής κοινωνίας, όπου στην πρώτη περίπτωση αναδεικνύεται, αλλά όχι μέσω των συνηθειών των ηρώων, ενώ στη δεύτερη είναι διάχυτη στους ήρωες. Ακόμη, ο Σταύρος και ο Φώτης δεν έχουν πολιτικές γνώριμες, στοιχείο που εν γένει δεν αναδεικνύει η ταινία. Διαφορά εντοπίζεται επίσης ως προς την ηθική τοποθέτηση των πέντε ηρώων. Στην πρώτη περίπτωση, (ο Σταύρος περισσότερο), οι ήρωες ακολουθούν σφιχτούς ηθικούς κώδικες (ταξική αλληλεγγύη, 'φιλότιμο'), ενώ η ηθική των δεύτερων κινείται μόνον στη σφαίρα του ίδιου συμφέροντος.

Στις δύο ταινίες αναδεικνύονται οι κοινωνικές αντιθέσεις που δημιουργούν αφενός προνόμια και αφετέρου αποκλεισμούς. Στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες* αναδεικνύονται οι ταξικές αντιθέσεις, με τον Αντώνη να ενσαρκώνει την προνομιούχο τάξη και τους δύο συνεταιίρους να βρίσκονται σε υποτελή θέση, αφού είναι υπόχρεοι σε αυτόν και τελικά 'αναγκάζονται' να τον εξαπατήσουν. Στην ταινία *Βαλκανιζατέρ*, οι ταξικές αντιθέσεις αναπτύσσονται μεταξύ του ιδιοκτήτη φροντιστηρίου και των δύο συνεταιίρων, αναγκάζοντάς τους να 'υπεξαιρέσουν' τα χρήματά του. Ακόμη, στις δύο ταινίες αναδεικνύονται τα έμφυλα προνόμια που παράγονται από την πατριαρχική δόμηση της κοινωνίας, αφού οι γυναίκες αφενός απουσιάζουν από τους κεντρικούς χαρακτήρες, τη θέση στις επιχειρήσεις και την οδήγηση, ενώ αφετέρου αναπαρίσταται η υποτιμητική αντιμετώπισή τους από τους άνδρες. Οι δύο ταινίες αναδεικνύουν ζητήματα που αφορούν τον αποκλεισμό και τη ρατσιστική μεταχείριση των μεταναστευτικών κοινοτήτων, ενώ απουσιάζει η οποιαδήποτε αναπαράσταση Igbtqia+ ταυτοτήτων.

Χαρακτηριστικό των δύο ταινιών, εγγενές στοιχείο στις Ταινίες δρόμου, αποτελεί η κρίση της πολιτισμικής ταυτότητας των κεντρικών χαρακτήρων. Για τους θεωρητικούς, οι χαρακτήρες έχουν τη δύναμη να αμφισβητήσουν την πολιτισμική τους ταυτότητα και να εξεγερθούν απέναντι



σε αυτήν, μέσα από τη διαδικασία ταξιδιού<sup>190</sup>. Πράγματι, οι ήρωες κατορθώνουν να 'αφήσουν πίσω' την ταυτότητά τους, από ανάγκη και επιθυμία. Τα υλικά αδιέξοδα, η ρουτίνα της καθημερινότητας, η ιδιοκτησία, η επισφάλεια της εργασίας, η μη-προοπτική, η αποδοχή του 'τέλους της ιστορίας', τα ενδοσυζυγικά προβλήματα, το οικογενειακό περιβάλλον και ο ρόλος μέσα σε αυτό, η αλληλοδιαπλοκή οικονομικών σχέσεων μεταξύ των μελών της οικογένειας, οι κοινωνικές σχέσεις, η οικειότητα του τόπου διαμονής και του πολιτισμικού τοπίου τους αποτελούν ορισμένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αποχωρίζονται οι ήρωες με το ταξίδι τους. Για αυτόν το λόγο ο δρόμος στις Ταινίες δρόμου απολαμβάνει έναν ιδιαίτερα συμβολικό χαρακτήρα, αφού αυτός απελευθερώνει τους ήρωες από τις καθημερινές καταπιέσεις που συνοδεύουν την ταυτότητά τους.

Οι ήρωες συχνά στις Ταινίες δρόμου παρεκκλίνουν προκειμένου να παρατείνουν την απαλλαγή από το βάρος της ταυτότητάς τους και πολλές φορές από ανάγκη, όπως μία μηχανική βλάβη του οχήματος ή ένα απρόοπτο γεγονός. Κατά τις 'στάσεις', που προκύπτουν συχνά από τις παρεκκλίσεις, οι ήρωες βιώνουν το αποκορύφωμα της απαλλαγής από την ταυτότητά τους. Τα τυχερά παιχνίδια και οι εφήμεροι έρωτες, πέρα από σημαντικούς παράγοντες ως προς την εξέλιξη της πλοκής, αποτελούν ισχυρά σημεία υπέρβασης της ταυτότητάς τους, με τη μουσική επένδυση να είναι πάντοτε παρούσα. Όταν οι ήρωες βρίσκονται εκτός πορείας, ο σκηνοθέτης έχει την ευκαιρία να αναδείξει το πλουραλιστικό πολιτισμικό τοπίο της ταινίας, είτε με τον προσδιορισμό ιδιαίτερων τοπικών χαρακτηριστικών, είτε με την ανάδειξη καθημερινών πρακτικών.

Ενδιαφέροντα είναι τα συμπεράσματα που εξάγονται από την ανάλυση των δύο παραδειγμάτων ως προς τη χρήση του δρόμου. Αφενός, στην πρώτη περίπτωση της ταινίας *Βαλκανιζατέρ*, οι ήρωες προγραμματίζουν το ταξίδι τους, προκειμένου να ξεπεράσουν τις υλικές δυσκολίες και συνεπώς, καταστρώνουν ένα σχέδιο, προκειμένου να επιτύχουν το σκοπό τους. Για αυτόν το λόγο η ταινία εν μέρει εντάσσεται στο υποείδος των 'outlaw' Ταινιών δρόμου. Παρόλο που οι ήρωες επιδιώκουν την απελευθέρωση από την ταυτότητά τους, έχουν ως τελικό σκοπό την επιστροφή, καθώς κατά τη διάρκεια του ταξιδιού αναστοχάζονται, 'μεταμορφώνονται' και συμφιλιώνονται με τον εαυτό τους. Έτσι, ο δρόμος για τους ήρωες αποτελεί ένα καταφύγιο και μία αναστοχαστική διαδρομή. Τέλος, το ταξίδι τους ολοκληρώνεται με τη σύμβαση του αίσιου τέλους, αφού σταματούν να παρεκκλίνουν και προσεγγίζουν το σκοπό τους.

Αντίθετα, στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες*, παρόλο που οι ήρωες δεν βασίζονται το ταξίδι τους στην αντιμετώπιση των υλικών δυσκολιών, αλλά έχουν ως τελικό σκοπό τις διακοπές στο νησί της Θάσου, εν τέλει κατορθώνουν να επιτελέσουν μία απατεωνία και να βρεθούν σε καλύτερη οικονομικά θέση. Οι χαρακτήρες δεν φαίνεται να 'αναγεννώνται από τις στάχτες τους',

---

190 Laderman 2002, Cohan 1997, Wright 2016

αλλά παραμένουν ακέραιοι (αντίθετα με την ταινία *Easy Rider*) και για αυτόν το λόγο η τελευταία 'στάση' στην ταινία δεν ταυτίζεται με τον τελικό προορισμό. Αντίθετα, η νέα τους 'στάση' στην τελευταία σκηνή αποτελεί μία νέα παρέκκλιση, κατά την οποία η υπόθεση της ταινίας μένει μετέωρη.

Οι έως τώρα αναπαραστασιακές επιτελέσεις της νεοελληνικής ταυτότητας θα πρέπει να θεωρηθούν ως μία 'εθνογραφική', αλλά και κριτική ματιά στο κοινωνικό πεδίο. Ο ένας τρόπος αναπαράστασης, θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε, αφορά την *έμμεση* κριτική σε κοινωνικά και πολιτικά επίδικα της εποχής. Οι σκηνοθέτες κατά αυτόν τον τρόπο επιλέγουν να αναδείξουν ζητήματα, καταγράφοντάς τα, δίχως όμως να παίρνουν θέση απέναντί τους, δοκιμάζοντας τα όρια της πρόσληψης νοημάτων από το κοινό. Ο άλλος τρόπος που οι σκηνοθέτες μπορούν να παρεμβαίνουν στην ταινία είναι η *άμεση* κοινωνική και πολιτική κριτική μέσω σχολίων που εκφράζουν οι κεντρικοί χαρακτήρες. Και στις δύο περιπτώσεις οι σκηνοθέτες παρεμβαίνουν σε καίρια ζητήματα, αρθρώνοντας λόγο για: την κοινωνική αδικία και τις κοινωνικές αντιθέσεις, τις μικροαπάτες, τον καταναλωτισμό και τον πολιτικό φανατισμό (έμμεση), αλλά και το δικομματικό σύστημα εξουσίας, το διχασμό της κοινωνίας με βάση την πολιτική παράταξη, την οικονομική διαπλοκή των πολιτικών προσώπων, την καριέρα των επαγγελματιών πολιτικών, την απαξίωση του πολιτικού συστήματος της Ελλάδας, την παγκοσμιοποίηση, την κριτική στα πρώην κομμουνιστικά καθεστώτα και την κριτική στα ΜΜΕ (άμεση).

Μέσω της φιλικής αναπαράστασης πολιτισμικών προτύπων και των κοινωνικοπολιτικών σχολίων, θα λέγαμε πως οι δύο ταινίες προσομοιάζουν με το θεατρικό είδος της σάτιρας. Επιπλέον υπάρχουν άλλα δύο ιδιαίτερα σημεία που χρήζουν ανάδειξης. Μολονότι οι γυναίκες βρίσκονται σε δεύτερο πλάνο, επιτελούν αφηγηματικές συμβάσεις από την παράδοση του θεάτρου, με την Ελένη στο *Βαλκανιζατέρ* να εμφανίζεται ως 'από μηχανής θεός', δίνοντας δύο φορές λύση στην υπόθεση, όταν αυτή φτάνει σε τέλμα. Στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες* η Αρχοντούλα και η Σουλτάνα εμφανίζονται ως 'χορός' αρχαίου θεάτρου, παρεμβαίνοντας στον αφηγηματικό χρόνο, προκειμένου να τονίσουν την ψυχολογική κατάσταση και τις εσωτερικές σκέψεις του Πάνου. Πιθανότατα τα δύο θεατρικά στοιχεία να σχετίζονται ύπαρξή τους με την είσοδο θεατρικών στοιχείων κατά την πρώιμη και ύστερη εποχή του ελληνικού κινηματογράφου, όταν αυτός βρισκόταν σε κρίση.

### ***Η μουσική επένδυση***

Μέσα από πολλές δοκιμασίες στο χρόνο, η εικόνα και η μουσική στον κινηματογράφο αποκτούν ποικίλες μορφές αλληλοδιαπλοκής, εξυπηρετώντας τις αισθητικές ανάγκες της εκάστοτε

εποχής. Ήδη από την εποχή που ο άνθρωπος κατάφερε να βρει διέξοδο στην καταγραφή της κίνησης, έως και τη σημερινή εποχή της κυριαρχίας των ψηφιακών μέσων, η μουσική ήταν και είναι πάντοτε παρούσα στη διαδικασία της κινηματογραφικής παραγωγής, αποδεικνύοντας την ιστορική και αισθητική αναγκαιότητα ένταξής της στην τέχνη του κινηματογράφου<sup>191</sup>.

Ο 'λόγος' που αναπτύσσεται ιστορικά από τους θεωρητικούς, γύρω από την τέχνη του κινηματογράφου, αναγνωρίζει εν πολλοίς την επιτακτική κυριαρχία της εικόνας επάνω στη μουσική, θεωρώντας πως η δεύτερη προσδιορίζει τη φύση της μέσω της εξυπηρέτησης των αισθητικών και αφηγηματικών αναγκών της κινηματογραφικής αφήγησης<sup>192</sup>. Παρόλα αυτά, η εξελικτική πορεία της μουσικολογίας στον κινηματογράφο, μέσα από τη διαδρομή και τις αντιφάσεις της, κατορθώνει να εντάξει τα δύο αλληλοδιαπλεκόμενα συστατικά στοιχεία (εικόνα και ήχο) του κινηματογράφου στο αναλυτικό πρίσμα της εθνομουσικολογίας και της πολιτισμικής ανθρωπολογίας. Με αυτήν την κατεύθυνση, η παρούσα εργασία 'οπλίζεται' και αποπειράται στον τελικό της σκοπό, δηλαδή την κριτική εθνομουσικολογική και πολιτισμική ανάλυση των δύο κινηματογραφικών ταινιών *Βαλκανιζατέρ* (1997) και *Ας περιμένουν οι γυναίκες* (1998).

Επιπλέον, η μουσικολογία, προσεγγίζει, κατά κύριο λόγο, τη μουσική επένδυση των ταινιών με βάση την εξυπηρέτηση των αφηγηματικών αναγκών του κινηματογραφικού εγχειρήματος, έχοντας αναδείξει κατά κύριο λόγο τις επιτελεστικές λειτουργίες της πρωτότυπης μουσικής επένδυσης που προσιδιάζει στο κλασικό και υστερορομαντικό ύφος της δυτικής έντεχνης μουσικής. Κατά συνέπεια, οι αναφορές στην επιτελεστική λειτουργία της 'δημοφιλούς μουσικής στις Ταινίες δρόμου', με εξαιρέσεις, ελλείπουν. Ως εκ τούτου, το πεδίο έρευνας της παρούσας εργασίας, δηλαδή οι Ταινίες δρόμου και η μουσική επένδυση αποτελούν ένα νέο, ακόμη, αντικείμενο μελέτης.

Σε αυτό το σημείο θα προσπαθήσω να εξάγω γενικά συμπεράσματα που προέκυψαν από την ανάλυση των ταινιών στις ενότητες 4.1 και 4.2. Τα κάτωθι συμπεράσματα, θα προσπαθήσουν να καλύψουν όλες τις περιπτώσεις και έτσι, θα ακολουθήσουν την αφηγηματική δόμηση των Ταινιών δρόμου με βάση τα μοντέλα ανάλυσης: *εν κινήσει/καθ'οδόν* διηγητική και μη-διηγητική μουσική και η ρεαλιστική, διηγητική, αλλά και μη-διηγητική μουσική *κατά τις 'στάσεις'*. Κατόπιν, θα εξεταστεί η χρήση της προϋπάρχουσας και πρωτότυπης μουσικής επένδυσης. Θα ακολουθήσει παράθεση των γενικών μουσικών χαρακτηριστικών των δύο ταινιών και έπειτα, θα εστιάσω στις τρεις ιδιαίτερες μουσικές περιπτώσεις που επικοινωνούν μέσα στις δύο ταινίες: α) τη βαλκανική μουσική παράδοση, μέσα από την επιτέλεσή της από Ρομά μουσικούς, β) το ελληνικό δημοφιλές είδος 'σκυλάδικο' και γ) τα διεθνή δημοφιλή είδη soul/jazz και ροκ. Η κατηγοριοποίηση βοήθησε

191 Βλ. Κεφάλαιο 1.1. Μυλωνάς 1999, Kracauer 1985, Μητροπούλου 2006, Μπαλάς 1992, Μαρσέλ 1984, Chion 2010, Goldmann 1988, Rick, 2001

192 Μυλωνάς 1999, Kracauer 1985, Μητροπούλου 2006, Μπαλάς 1992, Μαρσέλ 1984, Chion 2010

την παρούσα εργασία στην ταξινόμηση των αναλυτικών προσεγγίσεων, καθώς αυτά τα τρία χαρακτηριστικά αλληλοδιαπλέκονται. Ταυτόχρονα, θα παρουσιάζεται η σύνδεση της μουσικής με την πολιτική και τις πολιτισμικές ταυτότητες.

### **-Εν κινήσει/Καθ'οδόν**

Χαρακτηριστικό γνώρισμα των Ταινιών δρόμου αποτελεί η μουσική που ακούγεται από ηχητική πηγή του κινούμενου οχήματος, με το οποίο οι κεντρικοί χαρακτήρες ταξιδεύουν. Με αυτή τη διηγητική χρήση της μουσικής, παράλληλα με την προσαρμοσμένη χρήση της ακουστικής γωνίας, εντείνεται η πρόσληψη της αφήγησης και της 'κινητικότητας' των ηρώων, ενώ προωθείται η εμπλοκή του κοινού στο ταξίδι. Επιπλέον, η διηγητική μουσική του ραδιοφώνου, λειτουργεί προωθητικά ως προς τον προσδιορισμό του κινηματογραφικού χωροχρόνου, συνδηλώνοντας το πολιτισμικό ηχοτοπίο και τα επιμέρους χαρακτηριστικά της πολιτισμικής ταυτότητας των ηρώων. Έτσι, 'κατά την κίνηση' σε ελληνικός έδαφος, ακούγεται λαϊκοδημοφιλής μουσική της δεκαετίας 1990, προσδιορίζοντας ταυτόχρονα τον τόπο, το χρόνο και τα πολιτισμικά σημειώματα της αφήγησης. Αντίστοιχα, στην ταινία *Βαλκανιζατέρ* ακούμε βουλγάριο ραδιόφωνο, όταν οι ήρωες βρίσκονται στη Βουλγαρία και ήπια πολυφωνική μουσική στην Ελβετία, τονίζοντας τις πολιτισμικές αντιθέσεις των δύο χωρών. Η *εν κινήσει* διηγητική μουσική εμφανίζεται συχνά σε παράλληλη χρήση και στις δύο ταινίες.

Κατά την 'κινητικότητα' του οχήματος εμφανίζεται και η περίπτωση της μη-διηγητικής υπόκρουσης, η οποία εγκολπώνει μουσικά χαρακτηριστικά που σχετίζονται με τα πολιτισμικά σημειώματα της αφήγησης. Οι Ταινίες δρόμου αφορούν στην κατάσταση 'κινητικότητας' των ηρώων, όμως το soundtrack σε καμία περίπτωση δεν εξαντλείται στο ταξίδι, αλλά αντίθετα γίνεται χρήση της παύσης της μουσικής, παραδίδοντας το ηχητικό κενό στο διάλογο, τον αναστοχασμό των ηρώων, στα τοπία των περιφερειών των επαρχιών και στην αυταξία του ταξιδιού.

### **-Κατά τις 'στάσεις'**

Η μουσική επένδυση κατά τις 'στάσεις' των ηρώων συμβαδίζει με την ανάπτυξη των αφηγηματικών χαρακτηριστικών του είδους. Δηλαδή, κατά τις 'στάσεις' που η εξελίσσεται το δυναμικότερο μέρος της αφήγησης, αναπτύσσεται και το σημαντικότερο τμήμα της μουσικής επένδυσης των δύο ταινιών. Η, κατά κύριο λόγο, διηγητική και ρεαλιστική μουσική των δύο ταινιών που ακούγεται κατά τις 'στάσεις' σε μπαρ, εστιατόρια και νυχτερινά κέντρα έχει ως σκοπό την προώθηση της αφήγησης είτε α) όταν η μουσική είναι σε παράλληλη χρήση, αποδίδοντας τις σκέψεις και τα συναισθήματα των ηρώων (κυρίως η ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες*), είτε β) όταν προσδιορίζει πολιτισμικά σημειώματα (*Βαλκανιζατέρ* και *Ας περιμένουν οι γυναίκες*). Η μη-

διηγητική μουσική κατά τις 'στάσεις' αφορά κυρίως την παράλληλη υπόκρουση, ενώ συχνά σχετίζεται με τα leitmotiv.

### **-leitmotiv**

Τα leitmotiv σχετίζονται με τον κύριο όγκο της μη-διηγητικής μουσικής των δύο ταινιών. Με τα προεξαγγελτικά μοτίβα οι δύο ταινίες κατορθώνουν πυκνώσουν την αφηγηματική τους δομή. Συγκεκριμένα στην περίπτωση της ταινίας *Βαλκανιζατέρ*, με τη χρήση leitmotiv, φωτίζονται τα τοπικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά, αλλά και οι καταστάσεις, μέσα στις οποίες βρίσκονται οι ήρωες, προωθώντας έτσι την πλοκή. Στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες* τα leitmotiv χρησιμοποιούνται για να συνοδεύσουν κάθε ένα από τα τρία βασικά πρόσωπα της ταινίας και προσδιορίζονται από το πολιτισμικό ηχοτοπίο της ταινίας, ενώ λειτουργούν ως παράλληλη μουσική υπόκρουση.

### **-Προϋπάρχουσα και πρωτότυπη μουσική επένδυση**

Οι δύο ταινίες κάνουν εκτεταμένη χρήση προϋπάρχουσας, αλλά και πρωτότυπης μουσικής. Στην ταινία *Βαλκανιζατέρ* κυριαρχούν τα πρωτότυπα music scores, ενώ στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες* η προϋπάρχουσα μουσική. Η υπέρσχυση των προϋπαρχουσών scores, στην τελευταία περίπτωση, πιθανόν αφορά τη χαμηλού προϋπολογισμού παραγωγή της ταινίας. Ωστόσο, καθώς η μουσική επένδυση της ταινίας εξυπηρετεί τις αφηγηματικές της λειτουργίες, θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για επιτυχημένη αισθητική επιλογή από το σκηνοθέτη. Αντίθετα, η ταινία *Βαλκανιζατέρ*, περιλαμβάνει πληθώρα πρωτότυπων συνθέσεων, κάτι που επιτρέπει την ανάπτυξη παράλληλης μη-διηγητικής μουσικής επένδυσης. Ενδεικτικό στοιχείο του οικονομικού προϋπολογισμού ως προς τη μουσική επένδυση των δύο ταινιών αποτελεί η χρήση ηλεκτρονικών μέσων (synthesizer), η οποία τονίζεται εμφαντικά στην περίπτωση της ταινίας *Ας περιμένουν οι γυναίκες*, όταν, καθώς φαίνεται, κρίθηκε αναγκαία η ανάπτυξη μουσικής κλασικού συμφωνικού ύφους.

Συνοπτικά, οι δύο ταινίες κάνουν διαφορετική χρήση της προϋπάρχουσας και της πρωτότυπης μουσικής επένδυσης. Στην ταινία *Βαλκανιζατέρ*, η προϋπάρχουσα μουσική χρησιμοποιείται συνδηλωτικά ως προς τα εκάστοτε πολιτισμικά νοήματα, ενώ η πρωτότυπη μουσική απαντά και στις δύο αφηγηματικές κατευθύνσεις. Αντίθετα, η ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες*, αποδίδει παράλληλη χρήση, αλλά και πολιτισμικό προσδιορισμό στο σύνολο της διηγητικής, ρεαλιστικής και μη-διηγητικής προϋπάρχουσας και πρωτότυπης μουσικής, εκφράζοντας τα συναισθήματα και τις εσωτερικές σκέψεις των ηρώων, αποκτώντας ορισμένες φορές μετα-διηγητική χροιά.

### **-Γενικές κατευθύνσεις**

Στα πλαίσια της φιλικής αναπαράστασης πολιτισμικών ταυτοτήτων, οι δύο ταινίες συμπεκνώνουν ποικιλία μουσικών χαρακτηριστικών. Ορισμένα από τα γενικά μουσικά χαρακτηριστικά στην ταινία *Βαλκανιζατέρ* είναι: α) η ανάδειξη στοιχείων από την ελληνική λαϊκοδημοφιλή μουσική της εποχής δημιουργίας των ταινιών ('λαϊκό τραγούδι'/σκυλάδικο'), β) τα τοπικά μουσικά ιδιώματα από τους Ρομά μουσικούς, ως προέκταση της βαλκανικής κουλτούρας της υπαίθρου, γ) η διεθνής δημοφιλής μουσική και ο δ) συγκερασμός των προηγούμενων μουσικών στοιχείων σε μία κοινή βαλκανική, αλλά και διεθνή μουσική γλώσσα. Η ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες* θα λέγαμε πως, κατά κύριο λόγο, αναδεικνύει το 'σκυλάδικο', ως ένα από τα δημοφιλή μουσικά είδη στην Ελλάδα, κατά τη δεκαετία του 1990. Μέσα από την ανάδειξη του είδους αναγνωρίζεται: α) η σύνδεσή του με την εξέλιξη της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής των μπουζουκιών, β) η σύνδεσή του με τη μουσική παράδοση των Ρομά μουσικών και της 'ανατολής' και, γ) η σύνδεσή του με στοιχεία από τα δημοφιλή είδη της ροκ και jazz.

### **-Οικεία βαλκανική κουλτούρα και μουσική παράδοση των Ρομά**

Σε αυτό το σημείο αξίζει μία μικρή μνεία στον οικείο βορειο-ελληνικό και βαλκανικό πολιτισμικό πλούτο, μέσα από την ταινία *Βαλκανιζατέρ*. Οικεία πολιτισμικά στοιχεία των δύο λαών αναδεικνύονται μεταξύ άλλων: η ομάδα χάλκινων πνευστών και κρουστών, το κλαρίνο και ο ζουρνάς, το τουμπελέκι και το νταούλι, το ακκορντεόν, ο ρυθμός 7/8, ο 'Ζωναράδικος' στα 6/8, ο λαϊκός δρόμος 'χιτζάζ', το γλέντι του γάμου και η επιτέλεση χορού, το παζάρι και το τζαμί μέσα στις πόλεις. Οι πληθυσμοί Ρομά των Βαλκανίων, ως καθοριστικός παράγοντας επιρροής της βαλκανικής κουλτούρας, δεν εξαντλούν τις πολιτισμικές τους αναφορές προς μία μονάχα κατεύθυνση, αφού ως νομαδικός λαός είναι φορείς των των τοπικών μουσικών παραδόσεων της Βουλγαρίας, της Ελλάδας, της Τουρκίας, της Αλβανίας, της Σερβίας, της Ρωσίας και της Ρουμανίας<sup>193</sup>. Σημειωτέον, οι Ρομά μουσικοί αποτελούσαν επαγγελματίες μουσικούς στο βαλκανικό χώρο, ενώ στη Βουλγαρία έπαιζαν σε ομάδα από ζουρνάδες και κρουστά, επί Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (έως τέλη 19ου αιώνα), που αργότερα αντικαταστάθηκαν από ομάδα χάλκινων πνευστών και κρουστών κατά τις αρχές του 20ού αιώνα, ενώ στα μέσα του ίδιου αιώνα τα Ρομά συγκροτήματα που έπαιζαν σε γάμους συμπεριλαμβάνοντας σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα, ακκορντεόν, synthesizer και κρουστά<sup>194</sup>.

---

193 Psycheva 2000: 190

194 Psycheva 2000: 190

### **-'Σκυλάδικα': Πολιτισμικά δίκτυα και πολιτική**

Οι δύο ταινίες καταγράφουν το δημοφιλές 'σκυλάδικο' τραγούδι. Το λαϊκοδημοφιλές, πλέον, είδος αντλεί την καταγωγή του από την αστική λαϊκή παράδοση του ρεμπέτικου και 'λαϊκού' τραγουδιού και σχετίζεται με την εξέλιξη του μπουζουκιού στο αστικό λαϊκό τραγούδι. Ήδη από την εποχή του ρεμπέτικου τραγουδιού μαρτυρούνται οι πολλαπλές πολιτισμικές κατευθύνσεις και κοινωνικές συνθήκες που συντέιναν στη δημιουργία του<sup>195</sup>. Με αντίστοιχο τρόπο η περίοδος μετά το ρεμπέτικο (1952 και έπειτα), αναδεικνύει τη χρήση διαφορετικών στοιχείων εντός του. Η επιρροή διεθνών δημοφιλών μουσικών στοιχείων στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική συμβαίνει ήδη από τη δεκαετία του 1950 με πρωτοπόρο το Μανώλη Χιώτη που επένδυσε το δημοφιλές τραγούδι με στοιχεία προερχόμενα από την πορεία των Ρομά μουσικών στη γαλλική jazz σκηνή, εκκινώντας την ιστορία τους από τον Django Reinhardt και τα μετέπειτα υποείδη «Gypsy jazz/Gypsy swing»<sup>196</sup>. Αργότερα το δημοφιλές τραγούδι στην Ελλάδα (δεκαετίες 1960-1970) 'μπολιάζεται' με μουσικά στοιχεία από την Ινδία, ενώ οι ορχήστρες επενδύονται με ηλεκτρικά όργανα και αρθρώνουν την ενορχήστρωσή τους υπό τα δημοφιλή μουσικά ιδιώματα<sup>197</sup>.

Ως εγγενή στοιχεία του 'σκυλάδικου' τραγουδιού, οι δύο ταινίες αναδεικνύουν τη συμβολή της μουσικής παράδοσης των Ρομά πληθυσμών των Βαλκανίων ως προς τη διαμόρφωση του νεοελληνικού λαϊκοδημοφιλούς είδους. Τα επιμέρους μουσικά χαρακτηριστικά του 'σκυλάδικου' τραγουδιού είναι παρόντα, προκειμένου να κάνουν αισθητή την κυκλοφορία των πολιτισμικών δικτύων και την κατάρριψη των αυθεντικών-'εθνικών' μουσικών χαρακτηριστικών. Καθοριστικός παράγοντας θα πρέπει πάντοτε να θεωρείται η επικοινωνία με την Τουρκία, ως γέφυρα μεταξύ 'ανατολής' και 'δύσης'. Κοινά μουσικά στοιχεία που επενδύουν το 'σκυλάδικο' τραγούδι και εμφανίζονται στις δύο ταινίες αποτελούν: α) οι ρυθμοί τσιφτετέλι, ζεϊμπέκικο, μπολερό, β) η χρήση λαϊκών δρόμων/κλιμάκων, γ) τα glissandi της φωνής και των πνευστών, δ) τα tutti των πνευστών και των εγχόρδων, ε) τα μουσικά όργανα τουμπελέκι, κλαρίνο, χάλκινα πνευστά, το ακκορντεόν, το synthesizer και το πρότυπο του ηλεκτρικού 'ροκ συγκροτήματος' με drums, ηλεκτρική κιθάρα και μπάσο, στ) η χρήση στοιχείων των δημοφιλών ειδών της ροκ και jazz, ως στοιχείων ενορχήστρωσης. Επιπλέον, θα πρέπει να αναγνωριστεί και η Ρομ καταγωγή του ερμηνευτή Ζαφείρη Μελά που ακούγεται στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες*, αλλά και των μουσικών που παίζουν σε 'σκυλάδικο' νυχτερινό κέντρο στην ταινία *Βαλκανιζατέρ*.

Στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες*, το 'σκυλάδικο' αναδεικνύεται το ιστορικό περιβάλλον της εποχής και ταυτίζεται με την πολιτισμική ταυτότητα των ηρώων. Χαρακτηριστική

195 Οικονόμου 2005: 169-171

196 Ventsislav 2014: 98-99

197 Οικονόμου: 377-385

είναι η σύνδεση της πολιτικής με το είδος των 'σκυλάδικων' τραγουδιών. Όπως αναλύεται στην ενότητα 4.2 της εργασίας, το υποπολιτισμικό φαινόμενο των 'σκυλάδικων' τραγουδιών απενοχοποιήθηκε και διαδόθηκε κατά τη δεκαετία του 1980 και συμπίπτει χρονικά με την αναρρίχηση και διακυβέρνηση της χώρας από το κόμμα του ΠΑΣΟΚ. Μέσα από τις κυβερνήσεις του ΠΑΣΟΚ, κατά τις δεκαετίες 1980-1990 και τις επισκέψεις των υπουργών στα 'σκυλάδικα' νυχτερινά κέντρα της εποχής, το μουσικό είδος θα απομακρυνθεί από την, έως τότε, ταύτισή του με περιθωριακά νυχτερινά κέντρα των επαρχιακών περιφερειών<sup>198</sup>. Σημειωτέον, κατά την εποχή παραγωγής των δύο ταινιών το κόμμα του ΠΑΣΟΚ βρισκόταν στην εξουσία και ταυτίζεται με τα οικονομικά σκάνδαλα, την ευρωπαϊκή πορεία της Ελλάδας και την κυκλοφορία χρήματος. Κατά αντίστοιχο τρόπο, μέσα από την μουσική επένδυση στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες*, το 'σκυλάδικο' συνδέεται με την πολιτισμική ταυτότητα των ηρώων, με τον καταναλωτισμό και τη νυχτερινή διασκέδαση, ως προέκταση της δημοφιλούς κουλτούρας της εποχής. Στην ταινία *Βαλκανιζατέρ*, το 'σκυλάδικο' εμφανίζεται εν μέρει για να τονίσει την πολιτισμική αντίθεση των ηρώων απέναντι στη συγκεκριμένη πτυχή νυχτερινής διασκέδασης (πρότυπο παλαιού περιφερειακού 'σκυλάδικου' νυχτερινού κέντρου), όμως οι ίδιοι φαίνεται πως αποσυνδέουν τη μουσική από τα συγκεκριμένα νυχτερινά κέντρα, αφού αρέσκονται στην ακρόαση λαϊκοδημοφιλών τραγουδιών.

#### **-Soul/ jazz και Ροκ, ταυτότητες και πολιτική.**

Η περίπτωση των δημοφιλών ειδών soul/jazz και ροκ, αναδεικνύεται κατά μόνας μέσα από την ταινία *Βαλκανιζατέρ*. Πιο συγκεκριμένα η ροκ μουσική ως υποπολιτισμικό φαινόμενο στην ελληνική κουλτούρα αναδεικνύει τις πολιτισμικές αντιθέσεις μεταξύ των ηρώων και της δημοφιλούς διασκέδασης των νυχτερινών κέντρων. Σημειωτέον, η ροκ κουλτούρα εμφανίζεται ως 'αντικουλτούρα' της εποχής στην περίπτωση του *Easy Rider* (1969), όπως αναλύεται στην ενότητα 2.3. Κατά αντιστοιχία, η αναπαράσταση της ροκ και της jazz σε ένα πρώην σοβιετικό κράτος πρέπει να εκληφθεί ως ένα κατάλοιπο προϊόν αντίδρασης της νεολαίας απέναντι στο κλειστό, ακόμη, καθεστώς προς τη δύση<sup>199</sup>. Κατά τη δεκαετία του 1990 αναδεικνύεται η κατάρρευση των σοσιαλιστικών καθεστώτων και το άνοιγμά τους στην παγκόσμια αγορά. Κατά συνέπεια, τα διεθνή δημοφιλή είδη ροκ και jazz επιτελούνται ως αναπαράσταση της κατάρρευσης των κομμουνιστικών καθεστώτων, της ανάγκης της κοινωνίας να παρακολουθήσει τις διεθνείς εξελίξεις στην τέχνη αλλά και της φιλελευθεροποίησης και της παγκοσμιοποίησης του πολιτισμικού κεφαλαίου της 'δυτικής' δημοφιλούς μουσικής και διασκέδασης στα πρώην σοβιετικά κράτη. Επιπλέον, η συνύπαρξη

198 βλ. Κεφ. 4.2ε. Οικονόμου 2005, Ιωάννου 2001

199 Yoffe 2005: 65



παράδοσης και διεθνούς δημοφιλούς κουλτούρας στη Βουλγαρία αναδεικνύει και τη μεταβατική περίοδο της οικονομικής και ταυτοτικής κρίσης των πρώην σοβιετικών κρατών<sup>200</sup>. Κατά τα άλλα, η jazz και η ροκ μουσική εμφανίζεται 'μουσικό δάνειο' στο είδος του 'σκυλάδικου', στις δύο ταινίες, αναδεικνύοντας τη διεθνοποίηση των μουσικών ειδών, μέσω της χρήσης διεθνών δημοφιλών μουσικών ιδιωμάτων.

### **-Ethno-Fusion**

Επιπλέον αναδεικνύεται το fusion, μέσα από το μουσικό κομμάτι 'Ακριτικό' του Νίκου Πορτοκάλογλου και το 'Mladeshti Dance' του βούλγαρου κλαρινίστα Ivo Parasov στην ταινία *Βαλκανιζατέρ*. Οι δύο καλλιτέχνες αξιοποιώντας στοιχεία της ροκ και της jazz αντίστοιχα, δημιουργούν ένα νέο ύφος που χρησιμοποιεί το βαλκανικό ηχόχρωμα των Ρομά κοινοτήτων. Αυτά τα δύο μουσικά κομμάτια αποτελούν μία 'άλλη όψη του ίδιου νομίσματος' και σχετίζονται με την κυκλοφορία των πολιτισμικών δικτύων και την παγκοσμιοποίηση του πολιτισμικού κεφαλαίου.

### **-Σύνοψη εθνομουσικολογικής προσέγγισης των δύο ταινιών**

Οι δύο ταινίες παρουσίασαν όμοια αλλά και διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά ως προς την αναλυτική βάση που έχει τεθεί κυρίως μέσα από την ταινία *Easy Rider* (1969). Η 'κινητικότητα', η πολιτισμική ταυτότητα σε κρίση, η ατομική εξέγερση απέναντι στην καθημερινότητα και τις κοινωνικές σχέσεις, και η αναπαράσταση πολιτισμικών χαρακτηριστικών της εποχής δημιουργίας, δημιουργούν μία κατάσταση συνομιλίας και επικοινωνίας μεταξύ των αναλυτικών εγχειρημάτων. Φυσικά, οι αναλυτικές προσεγγίσεις των τριών Ταινιών δρόμου επικοινωνούν μέσω των διαφοροποιητικών τους χαρακτηριστικών όπως: η πολιτική τοποθέτηση των ηρώων στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες*, η ετερότητα, η αμφισβήτηση του εαυτού και ο αναστοχασμός, η φιλική ή αντιθετική προσέγγιση της καθεστημένης κουλτούρας, η 'νεολαία' στα κοινωνικά κινήματα με την ελπίδα της αλλαγής των κοινωνικών συσχετισμών/οι ηλικίες των 40 ετών της πολιτικής μοιρολατρίας και της απαισιοδοξίας.

Συνοψίζοντας τα συμπεράσματα της υπόθεσης εργασίας, μέσα από την αφηγηματική δόμηση των δύο ταινιών, θα ξεκινήσω παρατηρώντας πως οι δύο ταινίες κάνουν χρήση δημοφιλούς μουσικής, ενώ η ταινία *Βαλκανιζατέρ* αναδεικνύει πτυχές της βαλκανικής μουσικής παράδοσης. Ως προς τις αφηγηματικές ανάγκες, η μουσική επένδυση αρθρώνεται με σκοπό αφενός τη χρήση της ως παράλληλη υπόκρουση και αφετέρου ως προς τον πολιτισμικό προσδιορισμό του φιλικού περιβάλλοντος. Έτσι, οι δύο ταινίες ομοιάζουν ως προς τη χρήση διηγητικής και μη-διηγητικής μουσικής *εν κινήσει*, η οποία έχει ως χαρακτηριστικά: α) την παράλληλη χρήση και β) τον

---

200 Yoffe 2005: 87-89

πολιτισμικό προσδιορισμό.

Οι δύο ταινίες *κατά τις 'στάσεις'* χρησιμοποιούν κατά κύριο λόγο διηγητική και ρεαλιστική μουσική επένδυση. Η αφηγηματική χρήση της μουσικής διαφέρει, καθώς και στις δύο ταινίες δηλώνονται πολιτισμικά συμφραζόμενα, αλλά μόνο στην ταινία *Ας περιμένουν οι γυναίκες* η μουσική είναι σε παράλληλη χρήση. Η μη-διηγητική μουσική *κατά τις 'στάσεις'* αφορά την παράλληλη υπόκρουση. Τα μουσικά leitmotiv στις δύο ταινίες αφορούν μονάχα τη μη-διηγητική μουσική και ομοιάζουν ως προς την αφηγηματικότητά τους: α) σε παράλληλη χρήση και β) ως προς τον πολιτισμικό προσδιορισμό.

Η σύνδεση της εκάστοτε ιστορικής και κοινωνικής συνθήκης με τη μουσική αποτέλεσε ένα ενδιαφέρον πεδίο διακειμενικών παρατηρήσεων. Με αυτόν τον τρόπο θα λέγαμε, συμπερασματικά, πως η μουσική στις δύο ταινίες αναδεικνύει τα εξής φαινόμενα: α) ανάδειξη και γεφύρωση του μουσικού πλούτου των βαλκανικών λαών, β) παγκοσμιοποίηση πολιτισμικού κεφαλαίου με συνέπεια το γ) συγκερασμό μουσικών στοιχείων σε ένα ιδιαίτερο μουσικό ιδίωμα, με οικεία στοιχεία μίας ευρύτερα παγκόσμιας μουσικής γλώσσας (fusion) και δ) επιρροή της jazz/soul και της ροκ μουσικής στα 'εθνικά' λαϊκοδημοφιλή είδη. Παράλληλα, η σύνδεση μουσικής και πολιτικής στις δύο ταινίες αναδεικνύει τις αντιθέσεις 'δύση-ανατολή/ελεύθερη αγορά-κομμουνισμός' με όψεις όπως: ε) την περίοδο διακυβέρνησης της Ελλάδας από το ΠΑΣΟΚ, τον εξευρωπαϊσμό, τον καταναλωτισμό, και τη νυχτερινή διασκέδαση, στ) την πολιτική κατάρρευση των σοβιετικών καθεστώτων ζ) την πρόσβαση των 'δυτικών ανθρώπων' στα, κάποτε κλειστά, κομμουνιστικά καθεστώτα και η) την πολιτιστική και οικονομική άνοιξη των πρώην σοβιετικών καθεστώτων προς τη 'δύση'.

Επιπλέον, μέσα από τη συνομιλία των δύο ταινιών αναδεικνύεται η ιδιαίτερη συμβολή των Ρομά κοινοτήτων στον ελληνικό, το βαλκανικό, αλλά και το διεθνή μουσικό χώρο. Σημαντική είναι η παρατήρηση του Silverman, σύμφωνα με την οποία συμβαίνει το εξής παράδοξο: ενώ οι Ρομά κοινότητες δέχονται πολλαπλούς κοινωνικούς αποκλεισμούς, η μουσική τους ανάγεται σε ένα παγκόσμιο επίπεδο ως ένα ιδιαίτερο/αυθύπαρκο στιλ (Gypsy Jazz/Swing, Balkan, Balkan Beat), ως κομμάτι του παγκόσμιου δημοφιλούς πολιτισμικού κεφαλαίου, ενώ αξιοποιείται/εμπορευματοποιείται και από μη-Ρομά μουσικούς<sup>201</sup>.

Κλείνοντας την ενότητα των συμπερασμάτων, ευελπιστώ πως η παρούσα εργασία θα αποτελέσει μία ελάχιστη συμβολή στην πολιτισμική προσέγγιση των Ταινιών δρόμου, που όπως φαίνεται αποτελεί ένα νέο πεδίο έρευνας για τη μουσικολογία, τις πολιτισμικές σπουδές και τις κινηματογραφικές σπουδές. Ακόμη περισσότερο, ευελπιστώ στην, κατά το δυνατόν, ολιστικότερη προσέγγιση του πεδίου ενδιαφέροντος της παρούσας εργασίας: 'Μουσική, ταυτότητα και πολιτική

---

201 Silvermann 2011: 20-22

στις Ταινίες δρόμου'. Μέσα από την εξέλιξη της παρούσας εργασίας φωτίστηκαν ενδιαφέροντα αντικείμενα μελέτης που θα έχρηζαν ξεχωριστής/αυτόνομης έρευνας, όπως: 'Η μουσική των Ρομά στο Βαλκανικό χώρο', 'Ρομά κοινότητες: μουσική και ταυτότητα μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο', 'Η βαλκανική μουσική παράδοση των Ρομά στη διεθνή αγορά', 'Διεθνής δημοφιλής μουσική και πολιτική στα σοβιετικά κράτη', 'Σκυλάδικο τραγούδι: μουσική, ταυτότητα και πολιτισμικά δίκτυα'.

## Βιβλιογραφία

Altman, Rick. 2001. «Cinema and Popular Song: The Lost Tradition». Στο: Pamela Robertson Wojcik και Arthur Knight (επιμ.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Durham και London: Duke University Press, 2001. 19–30.

Βαμβακάς, Βασίλης. 2014.«Είδη πολιτικής εικονογραφίας στον ελληνικό κινηματογράφο (1974-2010)», *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*: 1-11.

Bashota, Halil. 2020.«American Road Movies: Bony Clyde and Easy Rider». *UBT International Conference 273*: 52-58.

Chion, Michel. 2010. *Ο ήχος στον Κινηματογράφο*. Αθήνα, Πατάκης.

Cohan, Steven και Hark, Ina Rae 1997 (επιμ.). *The Road Movie Book*. London and New York: Routledge.

Coury, David. 2010. «Post-Wall German Road Movies: Renegotiations of National Identity?». Στο: Christine Anton και Frank Pilipp (επιμ.) *Beyond Political Corectness: Remapping German Sensibilities in the 21st Century*. Amsterdam και New York: Rodopi B.V. 235-265.

Γούτος Κώστας και Νούλας Κωνσταντίνος (επιμ.). 1996. *Λεξικό σκηνοθετών Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Δερμεντζόπουλος, Χρήστος. 2001. «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα. Μία παράλληλη ιστορία», *Ουτοπία* 47: 25-32.

Goldmann, Annie. 1988. *Ο Κινηματογράφος της περιπλάνησης*. Αθήνα: Θέμα.

Gora, Sasha. 2021. «Buddies, Lovers and Detours: America and its Road Movies». *Review of International American Studies* 14: 103-119.

Hayward, Susan, 2006. *Οι Βασικές Έννοιες του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Πατάκης .

Inskip, Charlie. 2008. «Music, Movies and Meaning: Communication in Film-maker's Search for Pre-existing Music, and the Implications for Music Information Retrieval». *Pitzer Senior Theses 67* : 477-482.

Ιωάννου, Ανδρέας. 2001. «Η σκυλότητα εκτός Σκυλάδικου: Κατανάλωση & Ταυτότητες Στην Παραλιακή του Πειραιά». *Δοκιμές 09-10*: 239-262.

Κάβουρας, Παύλος (επιμ.). 2010. *Φολκλόρ και Παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος.

Kracauer, Siegfried. 1985. *Θεωρία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κάλβος.

Laderman, David, 2002. *Driving Visions : Exploring the road movie*. Austin : University Of Texas Press.

Λαλιώτη, Βασιλική, 2016, *Το σάουντρακ της ζωής μας: Σύγχρονα θέματα στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής*. Αθήνα: Παπαζήση.

Λεβεντάκος, Διαμάντης (επιμ.). 2002. *Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Εταιρεία Ελλήνων σκηνοθετών.

Μαρσέλ, Μαρτέν. 1984. *Η γλώσσα του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Κάλβος.

Μητροπούλου, Αγλαΐα, 2006. *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Μοσχονάς, Γεράσιμος. 2000. «Η διαιρετική τομή Δεξιάς-Αντιδεξιάς στη Μεταπολίτευση (1974-1990). Το περιεχόμενο της τομής και όψεις της στρατηγικής των κομμάτων του αντιδεξιού υποσυστήματος». Στο: Δεμερτζής, Νίκος (επιμ.). *Η ελληνική πολιτική κουλτούρα σήμερα*. Αθήνα, Οδυσσέας: 159-215.

Μπαλάζ, Μπέλα. 1992. *Θεωρία του φιλμ*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Μπλάθρας, Κωνσταντίνος. 2003. *Φώτα Ήχος Πάμε*. Αθήνα, Μαΐστρος.

Μυλωνάς, Κώστας. 1999. *Μουσική και κινηματογράφος*. Αθήνα: Κέδρος.

-2001. *Η Μουσική στον Ελληνικό Κινηματογράφο*. Αθήνα: Κέδρος.

Οικονόμου, Λεωνίδα. 2005. «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα.». *Δοκιμές* 13-14: 361-398.

Psycheva, Lozanka και Ventsislav, Dimov. 2004. «The Gypsy Music and Musicians Market in Bulgaria». Στο: Bernhard Streck (επιμ), *Segmentation und Komplementarität. Organisatorische, ökonomische und kulturelle Aspekte der Interaktion von Nomaden und Sesshaften*. Halle: Orientwissenschaftliche Hefte 14. 189-206.

Πουλάκης, Νίκος. 2015. *Μουσικολογία & Κινηματογράφος: Κριτικές προσεγγίσεις στη μουσική των σύγχρονων ελληνικών ταινιών*. Αθήνα: Orpheus.

Rosar, William. H. 2002. «Film Music - What's in a name?». *Journal of Film Music* 1 (1): 1-18.

Σάντας, Κωνσταντίνος. 2007. *Πώς βλέπω μια ταινία*. Αθήνα: Γρηγόρης.

Schatz, Thomas G. 2013. *Τα είδη ταινιών του Χόλιγουντ: Φόρμουλες, κινηματογραφία και σύστημα παραγωγής των στούντιο*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Scheide, Carmen. 2018 «Pop and Politics in Late Soviet Society». *Euxeinous: Governance and Culture in the Black Sea Region* 25-26(8): 3-10.

Silverman, Carol. 2011. «Gypsy Music, Hybridity and Appropriation: Balkan Dilemmas of Postmodernity». *Ethnologia Balkanica* 15: 15-31.

Σολδάτος, Γιάννης, 2010. *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Σούμας, Θόδωρος, 2009. *Εθνικές Κινηματογραφίες, στιλ και σκηνοθέτες*. Αθήνα: Αιγόκερως.

Ventsislav, Dimov. 2014. « Pan-Balkan musical practices int the fields of recorded ethnomusic:

the role of romani music and musicians». Στο: Dunin, Elsie/Mllish, Lize/Opetcheska-Tatarchevska, Ivona (επιμ.) *Third symposium of the International Council of Traditional Music (ICTM) study group on music and dance in Southeastern Europe*. Skopje, Macedonia: International Council of Traditional Music National Committee for Macedonia: 94-102.

Wright, Andy. 2016. «Off the Road: Exploring Postcolonial Themes in the American Road Movie». *Pitzer Senior Theses*, 67: 1-32.

Yoffe, Mark και Laing, Dave. 2005 «History of Soviet and Russian Rock Music». Στο John Sepherd (επιμ.) *Encyclopedia of Popular Music of The World*. London: Bloomsberry: 57-72.