



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ – ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΟΜΕΑΣ ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

### Τίτλος εργασίας

Ακούγοντας το Greek Weird Wave:

Η μουσική σε τέσσερις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου

Στυλιανή Ι. Πατρικίου

Επιβλέπων: Νίκος Πουλάκης, μέλος ΕΔΙΠ

ΑΘΗΝΑ

Μάρτιος 2024

## **ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Ακούγοντας το Greek Weird Wave:  
Η μουσική σε τέσσερις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου**

**Στυλιανή Ι. Πατρικίου**

**A.M.: 1569201500049**

**Τριμελής Επιτροπή: Νικόλαος Πουλάκης (ΕΔΙΠ ΤΜΣ, ΕΚΠΑ) - Επιβλέπων  
Μαρία Παπαπαύλου (Καθηγήτρια ΤΜΣ, ΕΚΠΑ)  
Παναγιώτης Πούλος (Επίκουρος Καθηγητής 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 Ιανουάριο του 2024. Ο/η 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/την συγγραφέα και όχι τον/την επιβλέποντα/επιβλέπουσα Καθηγητή/τρια.

## Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	5
Κεφάλαιο 1 Θεωρητικό και Μεθοδολογικό Πλαίσιο.....	8
1.1 Ο Ήχος και η Μουσική στον Κινηματογράφο.....	8
1.2 Μεθοδολογία Έρευνας και Ανάλυσης.....	11
Κεφάλαιο 2 Greek Weird Wave.....	14
2.1 Ιστορικό και Καλλιτεχνικό Πλαίσιο.....	14
2.2 Οι Δημιουργοί και τα Έργα τους.....	18
Κεφάλαιο 3 Μουσική-Κινηματογραφική Ανάλυση.....	21
3.1 <i>Ο Κυνόδοντας</i> (2009).....	21
3.1.1 Πραγματολογικά στοιχεία.....	21
3.1.2 Περίληψη πλοκής.....	21
3.1.3 Ανάλυση ενοτήτων.....	22
3.2 <i>Ο Αστακός</i> (2015).....	30
3.2.1 Πραγματολογικά στοιχεία.....	30
3.2.2 Περίληψη πλοκής.....	31
3.2.3 Ανάλυση ενοτήτων.....	34
3.3 <i>Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφίου</i> (2017).....	43
3.3.1 Πραγματολογικά στοιχεία.....	43
3.3.2 Περίληψη πλοκής.....	43
3.3.3 Ανάλυση ενοτήτων.....	46
3.4 <i>Η Ευνοούμενη</i> (2018).....	53
3.4.1 Πραγματολογικά στοιχεία.....	53
3.4.2 Περίληψη πλοκής.....	53
3.4.3 Ανάλυση ενοτήτων.....	55
Κεφάλαιο 4 Μουσικός-Κινηματογραφικός Σχολιασμός.....	65
4.1 <i>Ο Κυνόδοντας</i> .....	65

4.1.1	Λίγα λόγια για τη μουσική της ταινίας.....	65
4.1.2	Χρήσεις της μουσικής στην ταινία.....	66
4.1.3	Στοιχεία του Greek Weird Wave στην ταινία.....	68
4.2	<i>Ο Αστακός</i> .....	69
4.2.1	Λίγα λόγια για τη μουσική της ταινίας.....	69
4.2.2	Χρήσεις της μουσικής στην ταινία.....	71
4.2.3	Στοιχεία του Greek Weird Wave στην ταινία.....	74
4.3	<i>Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού</i> .....	75
4.3.1	Λίγα λόγια για τη μουσική της ταινίας.....	75
4.3.2	Χρήσεις της μουσικής στην ταινία.....	78
4.3.3	Στοιχεία του Greek Weird Wave στην ταινία.....	82
4.4	<i>Η Ευνοούμενη</i> .....	85
4.4.1	Λίγα λόγια για τη μουσική της ταινίας.....	85
4.4.2	Χρήσεις της μουσικής στην ταινία.....	88
4.4.3	Στοιχεία του Greek Weird Wave στην ταινία.....	93
Κεφάλαιο 5 Μουσική-Κινηματογραφική Ερμηνεία.....		96
5.1	Η μουσική ως περιεχόμενο στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου.....	96
5.2	Η μουσική ως λειτουργία στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου.....	99
Συμπεράσματα.....		103
Βιβλιογραφία.....		107
Φιλμογραφία.....		109
Φωτογραφίες.....		110

## Εισαγωγή

Η μουσική είναι ένα από τα βασικά στοιχεία του κινηματογράφου, καθώς μπορεί να επηρεάσει σημαντικά την αφήγηση, τη δημιουργία ατμόσφαιρας και την συναισθηματική αντίδραση του θεατή. Η επιλογή της μουσικής είναι μια δημιουργική απόφαση του σκηνοθέτη, η οποία μπορεί να επηρεαστεί από διάφορους παράγοντες, όπως το ύφος της ταινίας, το θέμα της και το τι θέλει να αποδώσει ο δημιουργός. Αντίστοιχα και ο ήχος αποτελεί έναν σημαντικό παράγοντα για τις ταινίες μυθολογίας και μπορεί να αναλάβει τους ίδιους ρόλους με αυτούς της μουσικής. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να παρουσιάσει πληροφορίες που δεν είναι εμφανείς από τις εικόνες, μπορεί να υποδηλώσει δράση ή απραγία και παθητικότητα. Επιπλέον μπορεί να δημιουργήσει μία ατμόσφαιρα ή να μεταφέρει ένα συναίσθημα. Για παράδειγμα ένας μυστηριώδης διηγητικός ήχος μπορεί να δημιουργήσει αγωνία ή να στρέψει τη ματιά του θεατή προς ένα συγκεκριμένο σημείο της σκηνής.

Το ηχητικό background γενικά μίας ταινίας μπορεί να περιλαμβάνει μουσική, ηχητικά εφέ, ήχους της φύσης ή οποιονδήποτε άλλο ήχο που μπορεί να προκαλέσει κάποια αντίδραση στο κοινό. Η αλληλεπίδραση όλων αυτών μπορούν να δημιουργήσουν μια ισχυρότερη και πιο ολοκληρωμένη αίσθηση στον θεατή.

Η μουσική και ο ήχος συχνά υποτιμούνται από θεωρητικούς του κινηματογράφου και μουσικολόγους. Τις περισσότερες φορές η μουσική και ο ήχος εξετάζονται ως κάτι ξεχωριστό από την εικόνα της ταινίας. Οι θεωρητικοί του κινηματογράφου συνήθως έχουν μία οπτικοκεντρική προσέγγιση στις αναλύσεις ταινιών, ενώ όσον αφορά τη μουσικολογία τα τελευταία μόνο λίγα χρόνια το ενδιαφέρον έχει στραφεί και προς τη μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής (film music). Ωστόσο κατά την κλασική μουσικολογική προσέγγιση, η κινηματογραφική μουσική εξετάζεται στο πλαίσιο του δυτικού κινηματογράφου και δηλώνει τη συνοδευτική μουσική που δημιουργούν για τις ταινίες συνθέτες του κινηματογράφου. Έτσι κατά τις αναλύσεις χρησιμοποιούνται όροι που χαρακτηρίζουν τη μουσική αυτή ως μία ιδιαίτερη συνθετική τεχνική, και άρα σύμφωνα με την προσέγγιση αυτή η ρεαλιστική-διηγητική μουσική ή η προϋπάρχουσα μη ρεαλιστική-διηγητική μουσική δεν θεωρούνται κινηματογραφική μουσική.

Ωστόσο, τα δύο αυτά στοιχεία είναι αναπόσπαστα μέρη της συνολικής εμπειρίας της ταινίας και θα πρέπει να εξετάζονται ισάξια με την εικόνα. Η παρούσα πτυχιακή εργασία έχει ως σκοπό ακριβώς αυτό, δηλαδή να εξετάσει τη μουσική και τον ήχο σε συνδυασμό με την εικόνα και να μελετήσει το κινηματογραφικό κύμα Greek Weird Wave σε σχέση με το ηχητικό υπόβαθρο των ταινιών. Πιο συγκεκριμένα στοχεύει στη διερεύνηση του ρόλου της μουσικής στην εδραίωση του παράξενου και σουρεαλιστικού ύφους του σκηνοθέτη Γιώργου Λάνθιμου.

Το Greek Weird Wave είναι ένα κινηματογραφικό κίνημα που ξεκίνησε στην Ελλάδα τη δεκαετία του 2000. Ταινίες όπως *Ο Κυνόδοντας* (2009) του Γιώργου Λάνθιμου, ή το *Attenberg* (2010) της Αθηνάς Ραχήλ Τσαγγάρη αποτελούν εξαιρετικά δείγματα του κινήματος

αυτού. Η έναρξη του κινήματος αυτού αλλά και τα χαρακτηριστικά του θα αναπτυχθούν αναλυτικότερα στο Κεφάλαιο 2. Επιπλέον ο Γιώργος Λάνθιμος είναι ένας από τους πιο σημαντικούς Έλληνες σκηνοθέτες της σύγχρονης εποχής, ο οποίος έχει κερδίσει διεθνή αναγνώριση για την ιδιαίτερη κινηματογραφική του αισθητική. Σε αυτήν την αισθητική, η μουσική συμβάλλει ενεργά στη δημιουργία μιας σουρεαλιστικής και εκκεντρικής αίσθησης.

Τα ζητήματα επομένως που πραγματεύεται η παρούσα εργασία αφορούν από τη μία την κινηματογραφική μουσική στις ταινίες του Λάνθιμου και από την άλλη το κύμα Greek Weird Wave. Τα ερωτήματα που τίθενται λοιπόν είναι: α. με ποιον τρόπο χρησιμοποιείται η μουσική στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου, ποιοι είναι οι στόχοι πίσω από τη μουσική του επιλογή, πόσο έχουν αλλάξει οι επιλογές του μέσα σε μία δεκαετία σχεδόν και πώς η μουσική τελικά λειτουργεί υπέρ των ταινιών του και β. κατά πόσο, και για ποιο λόγο οι κοινωνικές αναταραχές και η οικονομική κρίση της χώρας επηρέασαν τον σύγχρονο εγχώριο κινηματογράφο και με ποιον τρόπο αυτό γίνεται εμφανές μέσω των ταινιών.

Για να επιτευχθεί ο στόχος αυτός, η εργασία θα ακολουθήσει την παρακάτω μεθοδολογία, για την οποία θα μιλήσω εκτενέστερα στο κεφάλαιο 1.2: θα πραγματοποιηθεί μία βιβλιογραφική ανασκόπηση της κινηματογραφικής μουσικής, του Greek Weird Wave και του κινηματογράφου του Γιώργου Λάνθιμου και θα αναλυθούν τέσσερις ταινίες του, *Ο Κυνόδοντας* (2009), *Ο Αστακός* (2015), *Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού* (2017) και *Η Ευνοούμενη* (2018).

Η επιλογή των τεσσάρων αυτών ταινιών έγινε με βάση τα εξής κριτήρια: είναι όλες ταινίες μεγάλου μήκους, είναι όλες σχετικά πρόσφατες, γεγονός που μου επιτρέπει να εξετάσω το έργο του Λάνθιμου σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, κάθε ταινία έχει διαφορετικό θέμα, και επομένως μπορώ να εξετάσω τη μουσική σε ένα ευρύ φάσμα περιπτώσεων και οι ταινίες αυτές έχουν σημειώσει σημαντική επιτυχία το οποίο θεωρώ ότι καθιστά ενδιαφέρουσα τη μελέτη της μουσικής τους.

Για κάθε ταινία, θα εξεταστούν τα εξής:

1. Η μουσική ή ο ήχος που επιλέγεται για κάθε σκηνή.
2. Η πιθανή απουσία μουσικής υπόκρουσης.
3. Το ύφος και τα ιδιώματα του κάθε έργου ή τραγουδιού που ακούγονται στις σκηνές.
4. Ο ρόλος και η λειτουργία της μουσικής για την κάθε ενότητα.
5. Τα χαρακτηριστικά των ταινιών σε σύγκριση με τα χαρακτηριστικά του Greek Weird Wave.
6. Και τέλος της μουσική υπόκρουση κάθε ταινίας σε σχέση με το κίνημα Greek Weird Wave.

Ακολουθεί το θεωρητικό και μεθοδολογικό υπόβαθρο και αμέσως μετά μία ανάλυση των στοιχείων εκείνων που συνθέτουν το Greek Weird Wave. Στη συνέχεια έχουμε τα πραγματολογικά στοιχεία της κάθε ταινίας, την περίληψη της πλοκής τους και την ανάλυση των ταινιών σε πίνακες ενοτήτων, ενώ έπειτα θα προχωρήσω σε μία πιο διεξοδική ανάλυση της μουσικής υπόκρουσης των ταινιών σε τρεις άξονες. Ο πρώτος αφορά τη μουσική επιλογή της κάθε ταινίας, ο δεύτερος αφορά στις χρήσεις και τους ρόλους της μουσικής των ταινιών και ο τρίτος σε μία σύγκριση μεταξύ των ταινιών και των χαρακτηριστικών του Greek Weird Wave. Έπειτα επισημαίνονται τα κυριότερα σημεία των αναλύσεων των ταινιών σε σχέση με

τη μουσική και τη λειτουργία της και τέλος στο κεφάλαιο Συμπεράσματα θα συζητηθούν τα αποτελέσματα της μελέτης αυτής, όπου θα συνοψίσω τα βασικά ευρήματα της εργασίας και θα συζητήσω τις προεκτάσεις της.

# Κεφάλαιο 1 Θεωρητικό και Μεθοδολογικό Πλαίσιο

## 1.1 Ο Ήχος και η Μουσική στον Κινηματογράφο

Το κεφάλαιο αυτό είναι ένα μέρος της εργασίας καθαρά βασισμένο στη βιβλιογραφία που μελέτησα. Σκοπός είναι να διαλευκανθούν κάποιοι όροι που χρησιμοποιούνται στις αναλύσεις των ταινιών και επιπλέον να παρατεθούν εδώ οι θεωρίες της κινηματογραφικής μουσικής πάνω στις οποίες βασίσα τη συγγραφή της εργασίας.

Οι πρώτες θεωρίες της κινηματογραφικής μουσικής γεννήθηκαν από θεωρητικούς του κινηματογράφου και όχι από μουσικολόγους. Για το μεγαλύτερο μέρος του 20ου αιώνα η μουσική και ο ήχος στον κινηματογράφο βρίσκονταν στο περιθώριο ως αντικείμενο μελέτης σε αντίθεση με την εικόνα, στην οποία ο ήχος ήταν απλώς μία δευτερεύουσα συνοδεία.

Από τα ζητήματα που θα μας απασχολήσουν ίσως περισσότερο από τα υπόλοιπα, είναι το ποια είναι η λειτουργία της μουσικής, αλλά και του ήχου γενικά στην κινηματογραφική ταινία, πώς αυτή συμβάλλει στο σύνολο και ποιο είναι το συνολικό αποτέλεσμα. Πολλοί μελετητές και ακαδημαϊκοί στην προσπάθειά τους να εξηγήσουν το πως λειτουργεί η μουσική ως υπόκρουση σε μία άλλη τέχνη, και συγκεκριμένα αυτή του κινηματογράφου, διατύπωσαν τις δικές τους απόψεις σχετικά με τη λειτουργία του ήχου.

Ο Raymond Spottiswood, ένας Βρετανός θεωρητικός κινηματογράφου περιέγραψε αποτελεσματικά τις λειτουργίες της μουσικής στις ταινίες, όπως αντικατοπτρίζονται στη χρήση της στις αρχές της δεκαετίας του '30. Είδη τη μουσική να αναλαμβάνει κάποιους ρόλους, οι οποίοι λειτουργούν ανεξάρτητα ή σε συνδυασμό, και κατέληξε σε πέντε λειτουργίες. Η πρώτη είναι αυτή της μίμησης, όπου ο ήχος, το soundtrack, μιμείται φυσικούς ήχους ή την τονική χρήση του λόγου, συνήθως με παραμορφωμένο τρόπο. Η δεύτερη λειτουργία είναι αυτή του σχολιασμού. Η μουσική παίρνοντας αυτόν τον ρόλο “παίρνει το μέρος ενός θεατή που σχολιάζει την οπτική ταινία”, και αντανακλάται στην ταινία (Gallez 1970: 40-41).

Ο τρίτος ρόλος που η μουσική αναλαμβάνει στην ταινία είναι εκείνος της ανάκλησης, δηλαδή φέρνει μαζί συνειρμούς συναισθημάτων ή σκέψεων. Ο Spottiswood γράφει ότι κάθε σιωπή και κάθε ήχος είναι σκόπιμα, τα μοτίβα (leitmotifs) δρουν ως συναισθήματα και βοηθούν την οπτική ταινία να κατανοήσει τους χαρακτήρες της. Με λίγα λόγια όταν ο σκοπός της μουσικής υπόκρουσης είναι η “υπενθύμιση”, όπως την ονομάζει, τότε εμφανίζονται τα leitmotifs, δηλαδή μουσικά μοτίβα που προσκολλώνται συνήθως πάνω στους χαρακτήρες, αλλά ακόμα και σε άλλα δεδομένα, όπως είναι μία κίνηση ή ένα μέρος. Αυτό συμβαίνει για να ταιριάξει ο θεατής αυτό που βλέπει άμεσα με αυτό που ακούει. Τα επιτυχημένα leitmotifs που εκπλήρωσαν τον σκοπό τους μας έχουν μείνει διατυπωμένα στο μυαλό, και είναι συσχετισμένα με αυτό που εκείνη την ώρα παρακολουθούσαμε στην οθόνη, όπως είναι για παράδειγμα το πολύ γνωστό leitmotif του Darth Vader κάθε φορά που εμφανιζόταν στις ταινίες Star Wars. (Gallez 1970: 40-41)



Η τέταρτη λειτουργία της μουσικής, όπως διατυπώθηκε από τον Βρετανό θεωρητικό είναι η αντίθεση. Η χρήση του ήχου γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να έρχεται σε αντίθεση με την εικόνα και πρόκειται για μία λειτουργία που δεν είναι απαραίτητα ανεξάρτητη από τις υπόλοιπες. Ο τελευταίος ρόλος της μουσικής, που προτείνει ο Spottiswood είναι αυτός της δυναμικής. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η αντιστοιχία της εικόνας και του ήχου αναδεικνύει το ρυθμό της ταινίας και η μουσική συσχετίζεται με το cut και το action, δίνοντας ένα πιο έντονο αποτέλεσμα (Gallez 1970: 40-41).

Ο Αμερικανός ιστορικός-θεωρητικός κινηματογράφου, David Bordwell επισημαίνει επίσης τις “δυνάμεις του ήχου” γενικά, στο βιβλίο του *Film Art: An Introduction* (1979). Αναφέρει πως ο ήχος είναι μία ισχυρή τεχνική στις ταινίες, αφού δίνει στο θεατή μία πιο ολοκληρωμένη εμπειρία, και ενεργοποιείται ο “συγχρονισμός των αισθήσεων”.

Επιπλέον, υποστηρίζει ότι ο ήχος μπορεί να διαμορφώσει ενεργά τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και ερμηνεύουμε την εικόνα. Εδώ ο Bordwell παραθέτει ένα παράδειγμα. Παρακολουθώντας την ίδια σκηνή-εικόνα, δύο φορές, με διαφορετική μουσική υπόκρουση κάθε φορά, η ερμηνείες της σκηνής, στις δύο περιπτώσεις, μπορεί να είναι εκ διαμέτρου αντίθετες. Μια άλλη δύναμη του ήχου είναι ότι μπορεί να κατευθύνει την προσοχή μας πολύ συγκεκριμένα μέσα στην εικόνα, δείχνοντας πράγματα που πρέπει να παρακολουθήσουμε ή να μας παρακινήσει να διαμορφώσουμε προσδοκίες. Το ίδιο φυσικά μπορεί να κάνει και η σιωπή, η οποία με τον ηχητικό κινηματογράφο αποκτά νέα αξία, πόσο μάλλον αν έχουμε να κάνουμε με ταινίες τρόμου (Bordwell και Thompson 1979: 264-292).

Στο βιβλίο *The Classical Hollywood Cinema* (1998) αναφέρεται πιο συγκεκριμένα για τις λειτουργίες της μουσικής. Για τον Bordwell, η κινηματογραφική μουσική στην εποχή του ήχου λειτουργούσε ακόμα ως παράγοντας αφηγηματικής συνέχειας, παρείχε τον κατάλληλο διηγητικό ήχο όπου απαιτούνταν και υπογράμιζε τη διάθεση και την ψυχολογία του χαρακτήρα. Έτσι σύμφωνα με τον θεωρητικό, η μουσική όπως και ο ίδιος ο ήχος, και η εικόνα είναι, ουσιαστικά, συμπληρωματικά στοιχεία.

Το ζήτημα αυτό, της λειτουργίας της μουσικής της ταινίας, απασχόλησε και άλλους θεωρητικούς αλλά όχι μόνο. Ο Αμερικανός συνθέτης Aaron Copland σημειώνει και αυτός, με μία ρεαλιστική προσέγγιση, τους πέντε ρόλους της μουσικής, ως υπόκρουση σε μία ταινία, όπως τους παρατήρησε ο ίδιος (Gallez 1970: 45-46).

Οι λειτουργίες της μουσικής κατά τον Copland είναι να βοηθάει στη δημιουργία και εγκαθίδρυση της ατμόσφαιρας του χρόνου και του τόπου, είναι η ψυχολογική υπογράμμιση, είναι η ουδέτερη συμπλήρωση κενών διαλόγου, η διατήρηση της συνέχειας και της συνοχής και τέλος η κλιμάκωση και η παροχή της αίσθησης της ‘τελικότητας-οριστικότητας’ (Gallez 1970: 45-46).

Στους κλάδους των ανθρωπιστικών επιστημών, συμπεριλαμβανομένης της κινηματογραφικής θεωρίας αλλά και της μουσικολογίας, τα λογικά επιχειρήματα προάγουν την κατανόηση ενός ζητήματος. Ωστόσο για τις επιστήμες, τα αντικειμενικά στοιχεία που μπορούν να αναπαραχθούν και να επαληθευτούν, είναι το ζητούμενο προκειμένου να κατανοήσουμε και να εξηγήσουμε ένα φαινόμενο. Έτσι από την σκοπιά της γνωσιακής

επιστήμης και πιο συγκεκριμένα της γνωσιακής ψυχολογίας, μπορούμε επίσης να δούμε την λειτουργία της μουσικής στον κινηματογράφο ως υποθέσεις και προτάσεις που μπορούν να ελεγχθούν μέσω πειραμάτων (Neumeyer 2014: 96-97).

Οι τρεις υποθέσεις-λειτουργίες που έχουν διατυπωθεί σχετικά με τη μουσική κινηματογράφου, από σκηνοθέτες, συνθέτες, θεωρητικούς και κοινό, μέσω της γνωσιακής προσέγγισης είναι ότι η μουσική προσθέτει νόημα στην ταινία, ότι η μουσική που συνοδεύει οπτικές εικόνες σε μια ταινία σχηματίζει έναν δεσμό στη μνήμη και τέλος ότι η μουσική προσελκύει το κοινό σε μια ταινία.

Φυσικά οι τρεις αυτές υποθέσεις γεννούν νέα ερωτήματα, τα οποία η γνωσιακή ψυχολογία μπορεί να τα μετατρέψει σε πειράματα και έτσι να εξάγει αντικειμενικά συμπεράσματα. Για παράδειγμα η μουσική όντως προσθέτει απλώς νόημα σε μία ταινία, αντί να δημιουργεί ένα νέο αναδυόμενο σύνολο? Ή εάν η συσχέτιση μεταξύ μουσικής και ταινίας σχηματίζεται κατά τη θέαση αυτής της ταινίας, τότε η μουσική, όταν παρουσιάζεται μόνη της, θα πρέπει να φέρει στη μνήμη του θεατή το συγκεκριμένο απόσπασμα της ταινίας. Και τέλος, αν ένα ελκυστικό soundtrack τραβάει το ενδιαφέρον του κοινού για μία ταινία, τότε ένα μη ελκυστικό soundtrack θα αποτύχει σε αυτό? Ή ένα κατάλληλο soundtrack έχει τη δυνατότητα να βελτιώσει και άλλα στοιχεία της ταινίας, όπως το μοντάζ, τις σκηνές, ή το σενάριο?

Ένας όρος στον οποίο θα επικεντρωθώ σε αυτό το σημείο είναι αυτός της διηγητικής και μη διηγητικής μουσικής. Οι δύο αυτοί τύποι μουσικής, κινηματογραφικής κυρίως, εμφανίζονται αρκετά συχνά στους πίνακες αναλύσεων των ταινιών, αλλά επίσης και στις πηγές που μελέτησα. Πρόκειται για δύο 'είδη' μουσικής που εμφανίστηκαν με τον συγχρονισμό εικόνας και ήχου στον κινηματογράφο.

Η τεχνική του μοντάζ και η συρραφή των σκηνών αποτελεί την σημαντικότερη ίσως τεχνική κατά την οποία το οπτικό προϊόν ομογενοποιείται με στόχο να δημιουργήσει την εικόνα ενός ενιαίου θεάματος. Ωστόσο φαίνεται πως η τεχνική αυτή δεν είναι αρκετή για να δώσει στον θεατή την αίσθηση του πραγματικού. Έτσι χρειάζεται κάτι ακόμα ώστε να ταυτιστεί ο θεατής σε τέτοιο σημείο όπου να μην μπορεί να καταλάβει ότι το ομογενοποιημένο αντικείμενο ανήκει στη σφαίρα του φανταστικού.

Σε αυτό το σημείο έρχεται ο ήχος να παίξει αυτό το ρόλο. Η βασική έννοια της 'συρραφής' επεκτείνεται και στο soundtrack, ή μάλλον στις σχέσεις εικόνας-ήχου (Buhler 2019). Ο συγχρονισμός ήχου-εικόνας αποτελεί για την Mary Ann Doane το βασικό στοιχείο για τη φανταστική ταύτιση του κινηματογραφικού υποκειμένου (Buhler 2019: 227-228) Για τον Heath ο συγχρονισμένος ήχος είναι αυτός που καθιστά 'τον χώρο εκτός οθόνης, χώρο της οθόνης'(Buhler 2019: 239-240).

Ο Pascal Bonitzer διαιρεί τον κινηματογραφικό ήχο σε δύο κατηγορίες ήχου, στον μη-διηγητικό και στον διηγητικό, δηλαδή το voiceover και το voice-off (Buhler 2019: 242-243). Με λίγα λόγια ο μη-διηγητικός ήχος είναι αυτός που υπάρχει εκτός της κινηματογραφικής πραγματικότητας, ενώ ο διηγητικός ήχος εμφανίζεται μέσω μίας πηγής μέσα από την κινηματογραφική πραγματικότητα. Διηγητικός ήχος μπορεί να είναι ένας σκύλος που

γαβγίζει, και εμφανίζεται στην εικόνα που παρακολουθεί ο θεατής, μπορεί να είναι η φωνή του πρωταγωνιστή, ή αν μιλήσουμε και για διηγητική μουσική, τότε αυτή θα μπορούσε να είναι η μουσική που ακούγεται από το ραδιόφωνο εντός της οπτικής πραγματικότητας. Μη διηγητικός ήχος είναι η αφήγηση. Πολλές φορές ο εσωτερικός μονόλογος ερμηνεύεται λανθασμένα ως μη διηγητικός ήχος, αλλά στην περίπτωση αυτή ο εσωτερικός μονόλογος είναι η σκέψις του πρωταγωνιστή, επομένως εδώ έχουμε να κάνουμε με διηγητικό ήχο. Ένας άλλος τύπος μη διηγητικού ήχου θα ήταν κάποιος θόρυβος που δεν ανήκει στην πραγματικότητα αυτή, όπως ένα sound effect, ή στην περίπτωση της μουσικής, μη διηγητική θα ήταν αυτή που υπάρχει και αιωρείται πάνω από την εικόνα ως μουσικό υπόβαθρο.

Το voiceover, δηλαδή ο μη διηγητικός ήχος δεν 'παρουσιάζει άποψη', αλλά φιμώνει το 'άλλο' για να μιλήσει για εκείνο. Αντίθετα ο διηγητικός ήχος προέρχεται από τον κινηματογραφικό κόσμο, δεν είναι αντικειμενικός αλλά υποκειμενικός, και δεν χαρακτηρίζεται σαν ήχος από έναν ριζικά άλλο χώρο.

Για τον Spottiswood ο ήχος τοποθετείται σε δύο πόλους. Μπορεί να είναι ρεαλιστικός ή μη ρεαλιστικός σε είδος ή ένταση. Ο ρεαλιστικός ήχος (για τον θεωρητικό ο ρεαλιστικός ήχος δεν ταυτίζεται με τη διηγητική μουσική) μπορεί να προέρχεται από πηγή επί της οθόνης ή εκτός οθόνης. Ο ήχος μπορεί να είναι αντικειμενικά μη ρεαλιστικός ή υποκειμενικά μη ρεαλιστικός (Spottiswood 1935: 174).

Η επόμενη διάκριση που κάνει ο Spottiswood στον ήχο ταυτίζεται με της έννοιες διηγητικός-μη διηγητικός. Έτσι οι δύο πόλοι αυτή τη φορά είναι ο 'παράλληλος ήχος', δηλαδή ο διηγητικός, και ο 'αντιθετικός', δηλαδή ο μη διηγητικός. Εξηγεί ότι στην πρώτη περίπτωση η όραση και ο ήχος μεταφέρουν μόνο μία ιδέα, ενώ στη δεύτερη μεταφέρουν διαφορετικές εντυπώσεις. Οι ίδιες διακρίσεις εφαρμόζονται και στη μουσική. Έτσι έχουμε μουσική επί της οθόνης, μουσική που αντιπροσωπεύει την αντικειμενική πραγματικότητα και μουσική εκτός οθόνης, που αντιπροσωπεύει την υποκειμενική αντίληψη (1935, 176-177).

Όπως σημειώνει και η Gorbman στο βιβλίο της *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987: 86-87) 'η κινηματογραφική μουσική είναι μία συσκευή συρραφής που βυθίζει τον θεατή σε ένα λουτρό συναισθημάτων'. Η κινηματογραφική μουσική και ο ήχος διευκολύνουν την απορρόφηση και την ταύτιση μέσω της αφήγησης, παρασύροντας τον θεατή περαιτέρω στη διηγητική ψευδαισθηση. Επομένως αυτό που καταφέρνει να κάνει ο συγχρονισμός ήχου και εικόνας, αλλά και το μοντάζ και η συρραφή είναι να ελέγξει το φανταστικό και να το δεσμεύσει στο πραγματικό.

Η διάκριση του ήχου σε διηγητικό και μη διηγητικό αποτελεί ένα σημαντικό εργαλείο για τους μουσικολόγους και τους θεωρητικούς του κινηματογράφου.

## 1.2 Μεθοδολογία Έρευνας και Ανάλυσης

Για την εκπόνηση της πτυχιακής μου εργασίας, η μεθοδολογία, την οποία κλήθηκα να ακολουθήσω, ήταν αρκετά συγκεκριμένη. Αυτή αποτελούνταν από δύο βασικούς άξονες. Αφενός την ερευνητική διαδικασία της παρακολούθησης τεσσάρων ταινιών του Γιώργου

Λάνθιμου -*Ο Κυνόδοντας* (2009), *Ο Αστακός* (2015), *Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού* (2017), *Η Ευνοούμενη* (2018)- και αφετέρου την καθαρά βιβλιογραφική έρευνα.

Το πρώτο μέρος της μεθοδολογίας ήταν αρκετά απλό. Με τον επιβλέποντα καθηγητή επιλέξαμε τις προαναφερθείσες ταινίες τις οποίες θα παρακολουθούσα και θα ανέλυα. Φυσικά ο Γιώργος Λάνθιμος ως σκηνοθέτης έχει παράξει περισσότερες από τέσσερις ταινίες, αλλά θεωρήσαμε πως το δείγμα των τεσσάρων αυτών ταινιών είναι αρκετά αντιπροσωπευτικό και του σκηνοθετικού ύφους του Λάνθιμου, αλλά και γενικότερα του Greek Weird Wave, ή αλλιώς του νέου κύματος ταινιών που παράγονται στην Ελλάδα.

Από τις τέσσερις ταινίες είχα παρακολουθήσει μόνο την μία, τον *Κυνόδοντα*, σε πολύ μικρότερη ηλικία. Πρέπει να παραδεχτώ ότι η ηλικία των δεκαέξι ετών δεν ήταν η καταλληλότερη ώστε να καταλάβω και να εκτιμήσω τέτοιου είδους ταινίες. Την εποχή εκείνη όμως η συγκεκριμένη ταινία συζητιόταν πολύ, έχοντας και την υποψηφιότητα για καλύτερη ξενόγλωσση ταινία στην 83η απονομή των βραβείων το 2011, αλλά και έχοντας αποσπάσει διακρίσεις και βραβεία σε άλλα διεθνή φεστιβάλ. Τις υπόλοιπες ταινίες δεν τις είχα παρακολουθήσει, αλλά χαίρομαι που αυτό έγινε σε μία πιο ώριμη ηλικία, και για τους σκοπούς της πτυχιακής μου εργασίας.

Σχετικά με το δεύτερο μέρος της μεθοδολογίας, δηλαδή τη βιβλιογραφική έρευνα, αυτό θεωρώ πως ήταν και το σημαντικότερο κομμάτι της εργασίας μου. Φυσικά χωρίς τις ταινίες δεν θα υπήρχε περιεχόμενο πάνω στο οποίο θα βασιζόμουν και θα ανέλυα, αλλά η αναζήτηση και ανάγνωση σχετικής βιβλιογραφίας ήταν μία ενδιαφέρουσα διαδικασία και αρκετά αποδοτική. Επίσης τη θεωρώ τη σημαντικότερη διαδικασία καθώς δεν θα μπορούσε μία πτυχιακή, ή και οποιαδήποτε εργασία, να μην έχει βασιστεί πάνω σε κείμενα ακαδημαϊκών και ειδικών του κινηματογράφου και της κινηματογραφικής μουσικής. Δεν θα μπορούσε δηλαδή από ένα τέτοιο εγχείρημα να λείπει το θεωρητικό υπόβαθρο.

Η αναζήτηση πηγών έγινε μεθοδικά, και έχοντας στο μυαλό 3 προσεγγίσεις. Η πρώτη ήταν αυτή της κινηματογραφικής μουσικής γενικά, δηλαδή κείμενα που πραγματεύονται τον ρόλο της μουσικής, του ήχου και του soundtrack στον κινηματογράφο. Η δεύτερη προσέγγιση βασίστηκε περισσότερο στο Greek Weird Wave, ψάχνοντας κείμενα που συζητάνε για αυτό το νέο κύμα ελληνικού κινηματογράφου, και που αναλύουν τους λόγους για τους οποίους αναδύθηκε ένα τέτοιο κύμα στα ελληνικά δεδομένα, αλλά και τα χαρακτηριστικά του. Τέλος, η τρίτη προσέγγιση ήταν πιο συγκεκριμένη, καθώς εστίασα σε πηγές που επικεντρώνονται στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου, αναζητώντας στοχευμένα κείμενα πάνω στις ταινίες που θα ανέλυα.

Τα κείμενα τα οποία με βοήθησαν κυρίως στην ανάλυση μου και στα οποία βασίστηκα περισσότερο από τα υπόλοιπα ήταν το βιβλίο του James Buhler *Theories of the Soundtrack* (2019). Πρόκειται για ένα κείμενο στο οποίο περιλαμβάνονται οι σημαντικότερες κινηματογραφικές θεωρίες περί ήχου και όχι μόνο. Μέσω του κειμένου ανακάλυψα τον θεωρητικό κινηματογράφου, παραγωγό και σκηνοθέτη Raymond Spottiswood όπως επίσης και την ταξινόμηση της μη διηγητικής μουσικής σε πέντε κατηγορίες σύμφωνα με τις λειτουργίες που αυτή αναλαμβάνει. Το κείμενο αυτό με παρέπεμψε στο βιβλίο του Raymond Spottiswood *The Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique* (1935) όπου και

μελέτησα πιο διεξοδικά τις αναλύσεις του γύρω από τις έννοιες ρεαλιστική και μη ρεαλιστική μουσική. Εξίσου σημαντικός φάνηκε να είναι ο θεωρητικός και ιστορικός κινηματογράφος David Bordwell μέσω του κεφαλαίου 'Film Style and Technology to 1930: The introduction of Sound' στον συλλογικό τόμο *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (1988). Στο κεφάλαιο αυτό αναφέρονται οι δικές του απόψεις σχετικά με την λειτουργία του ήχου και τις μουσικής και γίνεται μία ιστορική αναφορά στην εξέλιξη του κινηματογράφου σε συνδυασμό με τον ήχο και στα αποτελέσματα που αυτή η ιστορική διαδρομή είχε.

Όσον αφορά τις πηγές που αφορούν το Greek Weird Wave και τον κινηματογράφο του Λάνθιμου, αυτές σαφώς μου ήταν πιο δύσκολο να τις ανακαλύψω. Ωστόσο ιδιαίτερα βοηθητικό ήταν το βιβλίο του Δημήτρη Παπανικολάου *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics* (2021) το οποίο αναφέρεται γενικά στο κίνημα αυτό και στα γεγονότα και τις συνθήκες που οδήγησαν στην ανάδυσή του, ενώ όσον αφορά τα χαρακτηριστικά του βασίστηκα κυρίως στο άρθρο της Αφροδίτη Νικολαΐδου *The Performative Aesthetics of the 'Greek New Wave'* (2014). Τέλος το σημαντικότερο κείμενο που αφορά αποκλειστικά τον κινηματογράφο του Γιώργου Λάνθιμου ήταν το *The Cinema of Yorgos Lanthimos: Films, Form, Philosophy* (2022), μία ανθολογία με επιμελητή τον Eddie Falvey. Το βιβλίο αυτό επικεντρώνεται στον σκηνοθέτη Γιώργο Λάνθιμο, αναλύει τις ταινίες του ξεκινώντας από το 2005 και φτάνοντας έως το 2018 και τις παραθέτει με χρονολογική σειρά εξετάζοντας έτσι και την εξέλιξη του δημιουργού.

Η βασική βιβλιογραφία μου αποτελείται κυρίως από ολόκληρα βιβλία ή κεφάλαια βιβλίων και άρθρα, και συμπληρώνεται από βοηθητικές πηγές, όπως πχ συνεντεύξεις του σκηνοθέτη, βίντεο με σχολιασμούς των ταινιών του και άλλο δευτερογενές υλικό. Στο τέλος της εργασίας μου βρίσκονται αναλυτικά οι βιβλιογραφικές αναφορές.

## Κεφάλαιο 2 Greek Weird Wave

### 2.1 Ιστορικό και Καλλιτεχνικό Πλαίσιο

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα αναφερθώ στο κινηματογραφικό κύμα που αναδύθηκε στη χώρα μας, μέσα στο οποίο ο Γιώργος Λάνθιμος και οι ταινίες του μπορούν να ενταχθούν. Θα εξετάσω τα χαρακτηριστικά του Greek Weird Wave όχι όπως τα εντόπισα εγώ μέσω των ταινιών που παρακολούθησα, αλλά όπως τα συνάντησα στη βιβλιογραφική μου μελέτη. Θα προσπαθήσω να συνοψίσω τα όσα βρήκα και τα όσα έχουν γραφτεί για το κύμα αυτό, καθώς όπως ανακάλυψα έχει τραβήξει την προσοχή και το ενδιαφέρον όχι μόνο του κοινού αλλά και θεωρητικών του κινηματογράφου και γενικά ειδικούς του χώρου. Τα άρθρα και τα κείμενα που βρήκα δεν ήταν πάρα πολλά, αλλά ήταν αρκετά για να με βοηθήσουν στο να δημιουργήσω μία πιο συνολική εικόνα για τις ταινίες που μελετάω, σε συνδυασμό με τις θεωρίες για την κινηματογραφική μουσική.

Στο πρώτο τμήμα του κεφαλαίου αυτού θα αναφερθώ λίγο πιο γενικά στο κινηματογραφικό αυτό κύμα, για το πώς ξεκίνησε και πώς εξελίχθηκε. Στη συνέχεια θα μιλήσω λίγο πιο συγκεκριμένα για τα χαρακτηριστικά του GGW, τα οποία στη συνέχεια, δηλαδή στο τέταρτο κεφάλαιο θα χρησιμοποιήσω για να δημιουργήσω μία πληρέστερη εικόνα για τις ταινίες που μελέτησα. Στο δεύτερο τμήμα του κεφαλαίου θα εστιάσω στο κινηματογραφικό ύφος του Γιώργου Λάνθιμου και στην πορεία του ως σκηνοθέτης ενώ έπειτα θα αναφερθώ σε ορισμένους σκηνοθέτες που συνετέλεσαν στη διαμόρφωση του κύματος αυτού.

Το Greek Weird Wave σαν τάση στον κινηματογράφο ξεκίνησε κατά προσέγγιση το 2009, με την παραγωγή της ταινίας *Ο Κυνόδοντας*. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο χαρακτηρισμός αυτός εγκαθιδρύθηκε όταν εμφανίστηκαν και άλλες ταινίες πολλών Ελλήνων σκηνοθετών, που ακολουθούσαν έναν αφηγηματικό τρόπο, παρόμοιο με εκείνο του *Κυνόδοντα*. Φυσικά το Greek Weird Wave σαν κύμα δεν είχε μόνο να προσφέρει ως καλλιτέχνη και σκηνοθέτη τον Γιώργο Λάνθιμο, καθώς υπάρχουν πολλοί ακόμα αναγνωρισμένοι δημιουργοί για τους οποίους θα μιλήσω λίγο πιο εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο.

Το Greek Weird Wave μπορεί να οριστεί ως ένα σύγχρονο κίνημα στον ελληνικό κινηματογράφο, σκοπός του οποίου είναι να αποκαλύψει την σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, τη συνηθισμένη ζωή της ελληνικής κοινωνίας με έναν ασυνήθιστο τρόπο. Διαβάζοντας τις βιβλιογραφικές πηγές, κατάλαβα πως το ενδιαφέρον συγγραφέων, αρθρογράφων και ειδικών του κινηματογράφου ήταν αξιοσημείωτο. Στα περισσότερα κείμενα αυτό που προσπαθεί να αναλύσει ο κάθε συγγραφέας και να συζητήσει, είναι το πώς και το γιατί, οι Έλληνες σκηνοθέτες του σύγχρονου κινηματογράφου στράφηκαν σε πιο περίεργους τρόπους αφήγησης και παρουσίασης ιστοριών. Το ενδιαφέρον αυτό θα μπορούσε να συμπυκνωθεί στο ερώτημα που θέτει ο αρθρογράφος Steve Rose στο άρθρο του *'Attenberg, Dogtooth and the Weird Wave of Greek Cinema'* (2011: 1): "Είναι απλώς μία σύμπτωση το γεγονός ότι η πιο προβληματική χώρα του κόσμου δημιουργεί τον πιο προβληματικό κινηματογράφο του κόσμου?"

Πολλοί συγγραφείς και μελετητές συνέδεσαν το Greek Weird Wave με δυσάρεστα γεγονότα που συνέβησαν στη χώρα μας από το 2008 και έπειτα, όπως επίσης και με προβληματικές συνήθειες και παθογένειες που επικρατούν στην ελληνική νοοτροπία. Το πρώτο γεγονός με το οποίο ο κινηματογράφος αυτό συνδέθηκε ήταν η οικονομική κρίση που ξέσπασε μετά το 2008. Η χώρα είχε γίνει συνώνυμη με τη διεθνή χρηματοπιστωτική κρίση που έπληξε τις αλληλένδετες παγκόσμιες οικονομίες μετά την κατάρρευση της αμερικανικής τράπεζας Lehmann Brothers (Παπανικολάου 2021: 1-3).

Το αμέσως επόμενο δυσάρεστο γεγονός, το οποίο αναφέρεται αρκετά συχνά στα κείμενα που διάβασα, ήταν η δολοφονία του δεκαεξάχρονου Αλέξη Γρηγορόπουλου το 2008, από αστυνομικό. Οι μαζικές διαδηλώσεις, η αστυνομική κινητοποίηση και οι εικόνες καταστροφής εμφανίστηκαν στις παγκόσμιες οθόνες τον Δεκέμβριο του 2008. Οι διαδηλώσεις σύντομα κλιμακώθηκαν σε ολόκληρη τη χώρα και διήρκεσαν για περισσότερες από τρεις εβδομάδες, σε συνδυασμό με διαδηλώσεις αλληλεγγύης και ταραχές σε πολλές πόλεις σε όλο τον κόσμο, από το Λονδίνο μέχρι το Σάο Πάολο (Ψαράς 2016). Με την οικονομική κρίση να είναι πιο εμφανής από ποτέ το καλοκαίρι του 2011, οι διαδηλωτές κατέλαβαν την πλατεία Συντάγματος της Αθήνας και τελικά άλλες κεντρικές πλατείες της χώρας, σε μια διαμαρτυρία που μετατράπηκε σε ολόκληρο κίνημα. Το κίνημα των Ελλήνων Αγανακτισμένων, δημιούργησε ένα σημείο συγκέντρωσης για τη συμβολική απεικόνιση της αντίστασης στην ελληνική κρίση.

Για τον συγγραφέα Δημήτρη Παπανικολάου, ο όρος Greek Weird Wave από την αρχή περιέγραφε διαφορετικά στυλ και πολιτικές στρατηγικές για την αναπαράσταση της ελληνικής κρίσης. Θεωρεί πως ο όρος αφορά περισσότερο την ανησυχία που προκάλεσε η ελληνική κρίση και τους τρόπους με τους οποίους διάφορες ελληνικές κινηματογραφικές παραγωγές την αποτύπωσαν, και λιγότερο το σκηνοθετικό στυλ που χαρακτηρίζει τις ταινίες αυτές (Παπανικολάου 2021: 2-5).

Άλλοι συγγραφείς και αρθρογράφοι, όπως η Laura Escribano, αλλά και σκηνοθέτες όπως ο Μάριος Ψαράς, συνέδεσαν τον κινηματογραφικό κύμα με τη γενικότερη ελληνική νοοτροπία (Escribano 2019: 1-2). Στις πηγές εμφανίζεται αρκετά συχνά η έννοια του 'νοικοκυριού', αλλά και το τρίπτυχο 'πατρίς, θρησκεία, οικογένεια', σαν δύο βασικά στοιχεία της ελληνικής πραγματικότητας.

Η Escribano στο άρθρο της *The uncomfortable Greek Weird Wave*, κάνει λόγο για τα στοιχεία αυτά, τα οποία η ίδια θεωρεί πως επηρέασαν το κύμα. Κάνει λόγο για το 'νοικοκυριό' σαν ένα σύστημα οικογενειακό, που επηρέασε την πολιτική οργάνωση της χώρας, καθιστώντας την εξαιρετικά διεφθαρμένη λόγω του ότι συχνά διοικείται από ολόκληρες οικογένειες, μετατρέποντας έτσι την ευνοιοκρατία σε θεσμό. Από την άλλη, η σχέση μεταξύ του κράτους και της Ορθόδοξης Εκκλησίας επηρέασε τόσο την ελληνική πραγματικότητα καθώς υποστήριξε το οικογενειακό μοντέλο κοινωνικής οργάνωσης, δηλαδή το νοικοκυριό, και συνδέθηκε άμεσα με το τι σημαίνει να είσαι 'καλός Έλληνας'. Όπως σημειώνει και ο Ψαράς (2016: 5-13) αυτός ο οικογενειακοκεντρικός τρόπος ζωής είναι εξαιρετικά πατριαρχικός και έχει «τονίσει την πυρηνική οικογένεια και τη μαζική προικοδότηση των κορών στο γάμο ως μέσο εξασφάλισης και επιδίωξης κύρους».

Οι απόψεις αυτές μπορούν να επικυρωθούν από το πολύ γνωστό τρίπτυχο ‘πατρίς, θρησκεία, οικογένεια’, που έχει εμποτιστεί στην ελληνική νοοτροπία, και πράγματι η οικογένεια σαν θέμα παίζει έναν σημαντικό ρόλο στις ταινίες που παρακολούθησα. Έτσι η Escríbano καταλήγει στο συμπέρασμα πως σε αυτό το πλαίσιο, οι Έλληνες κινηματογραφιστές βρέθηκαν μόνοι σε μια χώρα απομονωμένη από τον υπόλοιπο κόσμο, σε μια κρίση όχι μόνο οικονομική (Escríbano 2019: 6-7). Όντας πνευματικά ανίκανοι να κατανοήσουν τι είναι να είσαι Έλληνας και ποια κομμάτια του πολιτισμού τους είναι πραγματικά και ποια όχι “οι Έλληνες κινηματογραφιστές προσπάθησαν να δημιουργήσουν ταινίες για το διεθνές κοινό, εξερευνώντας θέματα και κατασκευάζοντας ιστορίες που θίγουν τα ευρύτερα ζητήματα της εθνικής και προσωπικής ταυτότητας υπό τις νέες συνθήκες της παγκοσμιοποίησης και της διαπολιτισμικότητας”. (Καραλής 2012)

Κυριότερο ίσως χαρακτηριστικό, που επικρατεί στις περισσότερες ταινίες του κινηματογραφικού αυτού κύματος, είναι ο αλληγορικός τρόπος παρουσίασης και αφήγησης. Σύμφωνα με τον Παπανικολάου η αλληγορία είναι η γέφυρα που συνδέει το προσωπικό και το δημόσιο, το ατομικό και το συλλογικό, ως ένα ρητορικό μέσο στο οποίο ένα σύνολο αναφορών αντιπροσωπεύει ένα άλλο. Στο βιβλίο του *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*, ο συγγραφέας συζητάει για το φαινόμενο αυτό αναλύοντας ταινίες πολλών Ελλήνων σκηνοθετών που ανήκουν στο συγκεκριμένο κύμα. Υποστηρίζει πως η αλληγορία παράγει δύο τάξεις σημασιολογίας, μία κυριολεκτική και μία προς αποκρυπτογράφηση, και χαρακτηρίζει την αλληγορία που χρησιμοποιείται στις συγκεκριμένες ταινίες ως “εθνική”.

Η εθνική αλληγορία αποδείχθηκε χρήσιμη για τη διεθνή κυκλοφορία αυτών των ταινιών, ενώ οι ατομικές/οικογενειακές αφηγήσεις στις ταινίες μπορούν να διαβαστούν ως αλληγορίες μίας δημόσιας και επαναλαμβανόμενης ιστορίας ενός λαού. Η αλληγορία μπορεί να συμβάλλει στη σχέση μεταξύ προσωπικού και πολιτικού, ή ιδιωτικού και δημόσιου, μία σχέση που είναι συχνά σημαντική για την παραγωγή πολιτικού νοήματος στην τέχνη. Επομένως έχοντας ήδη συζητήσει για γεγονότα και νοοτροπίες που πυροδότησαν το ενδιαφέρον για τη δημιουργία τέτοιων ταινιών, η αλληγορία φαίνεται να είναι ένα σημαντικό εργαλείο για αυτές.

Ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό είναι η επιτελεστική αισθητική που εντοπίζεται στις ταινίες αυτές. Από τα κείμενα που μελέτησα φαίνεται πως υπάρχει ένα υπερβολικό παραστατικό στοιχείο, που διαμορφώνει τις σύγχρονες ελληνικές “φεστιβαλικές ταινίες” ως κύμα (Νικολαΐδου 2014).

Δύο στρατηγικές που χρησιμοποιούνται σε αυτήν την επιτελεστική αισθητική αφορούν στην έμφαση και την έκθεση του μεμονωμένου ερμηνευτή και την ανάδειξη μίας ευάλωτης και εύθραυστης πλευράς του ηθοποιού. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι παρακολουθώντας τις ταινίες που κατατάσσονται σε αυτό το σκηνοθετικό στυλ, παρατηρούμε μία αντανάκλαστική παρουσία του σώματος, σαν δηλαδή το ίδιο το σώμα του ηθοποιού να μην λειτουργεί συνειδητά, και μία συνολική αβεβαιότητα, στοιχεία που λειτουργούν ως σήμα κατατεθέν για το σύνολο των ταινιών. Επίσης συχνά οι χαρακτήρες



αυτών των αφηγήσεων φαίνεται να είναι αποξενωμένοι από τις οικογένειες, τον βιότοπο και το κοινωνικό τους περιβάλλον.

Οι χαρακτήρες του ελληνικού “περίεργου” κινηματογράφου έχουν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Συχνά παρουσιάζονται δύστροποι, λιγομίλητοι έως και αντικοινωνικοί, πράγμα που επιβεβαιώνεται μέσω των παιδικών, ανόητων και μερικές φορές κακών πράξεων τους. Άλλοτε χορεύουν με συνειδητά αντιαισθητικό τρόπο, άλλοτε βρυχώνται, γαυγίζουν ή τσιρίζουν, δραστηριότητες οι οποίες υποδεικνύουν την ενστικτώδη ζωώδη πλευρά των ανθρώπινων όντων. Οι καθηγήτρια των Κινηματογραφικών Σπουδών Rosalind Galt, συζητάει εκτενέστερα για το ζωώδες στοιχείο σε αυτές τις ταινίες στο κείμενό της *The Animal Logic of Contemporary Greek Cinema* αλλά και στο *The Cinema of Yorgos Lanthimos: Films, Form, Philosophy* (Falvey Eddie, 2022) και ειδικά στο κεφάλαιο ‘Dog, Lobster, Deer, Rabbit: Yorgos Lanthimos’s Animal Metaphors’ της Savina Petkova.

Επιπλέον οι σκηνοθέτες μερικές φορές χρησιμοποιούν βίαια και συγκλονιστικά πλάνα για να πείσουν το κοινό “για την περιθωριοποίηση” των χαρακτήρων τους. Σε ορισμένες ταινίες μπορούμε να δούμε παράλογες, μυστικιστικές, μυστηριώδεις ιστορίες που δεν βασίζονται στην πραγματικότητα.

Στο κείμενο της Νικολαΐδου *The Performative Aesthetics of the ‘Greek New Wave’*, γίνεται επιπλέον λόγος για μοτίβα, ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό. Είτε είναι μουσικά, είτε είναι κινησιολογικά, αυτά δομούν έναν χαρακτήρα και χτίζουν την αφήγηση, χρησιμοποιούνται δηλαδή για την κατασκευή ενός νοήματος. Με άλλα λόγια, χρησιμοποιούνται ως σύμβολα διάφορα στοιχεία της ταινίας, όπως ζώα, χαρακτήρες, αντικείμενα, φυσικά φαινόμενα, μουσικά στοιχεία επίσης, τα οποία συμβάλλουν στην πλοκή.

Η μουσική και ο ήχος είναι επίσης πολύ σημαντικά για το Greek Weird Wave καθώς οι Έλληνες κινηματογραφιστές χρησιμοποιούν τον ήχο ως σημαντικό μέρος της δημιουργίας του νοήματος. Σε μερικές από τις ελληνικές ταινίες η ατονική μουσική και η παντελής έλλειψη ήχου και μουσικής συμβάλλουν στο πόσο ασυνήθιστες και περίεργες καταλήγουν να είναι αυτές οι ταινίες.

Γενικά ίσως το acting style, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο παίζουν οι ηθοποιοί τους χαρακτήρες τους, να είναι το πιο χαρακτηριστικό από όλα σε αυτές τις ταινίες, και το συστατικό εκείνο που προσδίδει τη λέξη “weird” (περίεργο) στην ονομασία του κύματος. Ο Joachim Lepastier, σεναριογράφος και ηθοποιός, σε ένα σχόλιο του για το Greek Weird Wave, μεταξύ άλλων κάνει λόγο για “έναν ελληνικό τρόπο” που χαρακτηρίζεται από “απομόνωση, αρρυθμική αφήγηση και περίεργο και στρεβλό αλλά ίσως πολύ υπολογισμένο χιούμορ” (Νικολαΐδου 2014: 22-23).

## 2.2 Οι Δημιουργοί και τα Έργα τους

Ο Γιώργος Λάνθιμος, σεναριογράφος, παραγωγός και σκηνοθέτης, ξεκίνησε την καριέρα του στη δεκαετία του 1990 σκηνοθετώντας βίντεο κλιπ, και διαφημιστικά. Η πρώτη του ταινία, *Ο Βιασμός της Χλόης*, κυκλοφόρησε το 1995 με τον σκηνοθέτη να αναλαμβάνει την παραγωγή, το σενάριο και το μοντάζ. Σύμφωνα με την γνωστή πλατφόρμα δεδομένων για ταινίες, ηθοποιούς και γενικότερα συντελεστές του κινηματογράφου ή της τηλεόρασης, IMDb, η μουσική που επιλέχθηκε ως υπόκρουση για την ταινία προέρχεται αποκλειστικά από τον Γάλλο συνθέτη του μουσικού Ιμπρεσιονισμού Maurice Ravel. Η ταινία συμμετείχε στο 18ο Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας.

Η καριέρα του στον κινηματογράφο εδραιώνεται στις αρχές του 21ου αιώνα με τη συμμετοχή του στην ταινία *Ο Καλύτερός μου Φίλος*, όπου αναλαμβάνει τη σκηνοθεσία σε συνεργασία με τον Λάκη Λαζόπουλο. Το 2005 δημιουργεί την μεγάλου μήκους ταινία *Κινέττα*. Πρόκειται για την πρώτη ταινία δικής του αποκλειστικά σκηνοθεσίας, όπου συνυπογράφει και το σενάριο μαζί με τον Γιώργο Κακανάκη. Στην ταινία αυτή εμφανίζονται τα πρώτα στοιχεία του σκηνοθετικού του ύφους, τα οποία στις ταινίες που ακολούθησαν μορφοποιήθηκαν και καθιερώθηκαν ως ο κινηματογράφος του Γιώργου Λάνθιμου.

Το 2009 ακολουθεί η ταινία *Κυνόδοντας*, ενώ δύο χρόνια αργότερα η ταινία *Άλπεις*. Οι τρεις αυτές ταινίες θα έλεγε κανείς αποτελούν ένα χαρακτηριστικό δείγμα του κινηματογράφου του Λάνθιμου, αλλά και ένα δείγμα του συνολικότερου κινήματος Greek Weird Wave. Οστόσο στη διαμόρφωση και ανάδειξη του κινηματογραφικού αυτού ύφους συνεισέφεραν και άλλοι δημιουργοί.

Αυτό που χαρακτηρίζει τις ταινίες του, θα έλεγε κανείς είναι η ανέκφραστη υποκριτική, η απόμακρη αποτύπωση των χαρακτήρων του και ο επιτηδευμένος σχεδόν αφύσικος λόγος. Επιπλέον, κατά τη γνώμη μου, στις ταινίες του υποβόσκει και ένα σατιρικό σχεδόν κωμικό στοιχείο, το οποίο τις περισσότερες φορές είναι δυσδιάκριτο. Οι περιπτώσεις στις οποίες αυτό γίνεται εμφανές, είναι όταν ο σκηνοθέτης στις ταινίες του συμπεριλαμβάνει και το στοιχείο της επιτέλεσης, δηλαδή του *performance*, και πιο συγκεκριμένα μέσω του χορού και της κίνησης.

Φαίνεται πως η κίνηση και ο χορός αποτελούν εξίσου σημαντικά χαρακτηριστικά για τον κινηματογράφο του Λάνθιμου. Τα παραδείγματα είναι πολλά: *Κινέττα*, *Άλπεις*, ο *Κυνόδοντας*, ο *Αστακός*, η *Ευνοούμενη* και τώρα το *Poor Things*. Από τον εκστατικό χορό της μεγάλης κόρης στον *Κυνόδοντα*, μέχρι τον σιωπηλό χορό στο δάσος στον *Αστακό* και από τον σχεδόν κωμικό χορό στο Παλάτι της Βασίλισσας Anne στην ταινία *Η Ευνοούμενη* έως και τον παιδικό χορό της ηρωίδας Bella Baxter στην πιο πρόσφατη ταινία του *Poor Things*, είναι σαφές ότι ο Λάνθιμος χρησιμοποιεί το στοιχείο αυτό με κάποιο σκοπό.

Στις σκηνές αυτές βλέπουμε τους χαρακτήρες να χορεύουν και παράλληλα μπορούμε να εντοπίσουμε μία σωματική αδεξιότητα και μία εκστατική εγκατάλειψη, την πειθαρχία και την εκπαίδευση ή την ελευθερία και τον περιορισμό. Φαίνεται λοιπόν πως για τον Λάνθιμο ο χορός στις ταινίες του είναι μία μεταφορά. Η ταινίες του

πραγματεύονται την ελευθερία, τη μοναξιά, την αυστηρότητα και τον έλεγχο, ζητήματα που αναπαράγονται και ενσαρκώνονται μέσω του χορού.

Επιπροσθέτως το ζώδες χαρακτηριστικό ως σύμβολο είναι κάτι το οποίο ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί πολύ στις ταινίες του, και ειδικά στις τέσσερις που θα αναλύσω. Κάθε ταινία αντιστοιχεί και σε ένα άλλο ζώο: τον σκύλο, τον αστακό, το ελάφι, και τα κουνέλια. Γενικά όμως το συμβολικό και αλληγορικό στοιχείο είναι εμφανές στο μεγαλύτερο μέρος των δημιουργιών του.

Οι ταινίες του εξερευνούν ζητήματα όπως οι ανθρώπινες σχέσεις και οι κοινωνικές δομές, εστιάζοντας στην οικογένεια, τον περιορισμό, την ελευθερία, τον ανταγωνισμό, τη φιλία. Όλα αυτά συνήθως αποτυπώνονται μέσα στο πλαίσιο μίας καταπιεσμένης συνθήκης, μίας μακάβριας πραγματικότητας ή μίας δυστοπικής αλήθειας.

Η πιο πρόσφατα ταινία του με τίτλο *Poor Things* δυστυχώς δεν πρόλαβε να είναι μέρος της εργασίας αυτής. Ένα σημαντικό στοιχείο όμως που θα ήθελα να αναφέρω και αφορά το θέμα του κειμένου αυτού είναι πως πρόκειται για την πρώτη και μόνη ταινία του Γιώργου Λάνθιμου όπου έχουμε αποκλειστικά πρωτότυπη μουσική υπόκρουση, προερχόμενη από τον είκοσι εννέα ετών Άγγλο μουσικό Jerskin Fendrix.

Ο Γιώργος Λάνθιμος δεν είναι ο μόνος εκπρόσωπος του κινηματογραφικού αυτού κύματος, ήταν όμως ένας από τους κυριότερους καθώς με την ταινία του *Κυνόδοντα*, καθιερώθηκε και ο όρος Greek Weird Wave.

Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται για να περιγράψει μία νέα γενιά Ελλήνων σκηνοθετών που ανέδειξαν μία παράξενη και πειραματική αισθητική στο ελληνικό κινηματογραφικό τοπίο. Οι παραγωγές των ταινιών αυτών ήταν ανεξάρτητες τα πρώτα χρόνια, στις περισσότερες περιπτώσεις το budget τους χαμηλό, και έτσι οι περισσότερες ταινίες από αυτές ήταν μικρού μήκους. Ωστόσο οι σκηνοθέτες-εκπρόσωποι του κύματος ενσάρκωσαν μία πρωτότυπη προσέγγιση στην τέχνη του κινηματογράφου και συνεισέφεραν στον τομέα αυτό με έναν πρωτοποριακό τρόπο.

Ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες και σεναριογράφους του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου είναι ο Γιάννης Οικονομίδης, με το έργο του να ξεκινάει με μία ταινία μικρού μήκους στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Μέχρι και το 2020 δημιούργησε 10 ταινίες, ενώ η πρώτη που τον ανέδειξε στην Ελλάδα ως σκηνοθέτη ήταν το *Σπιρτόκουτο* του 2002. Τα θέματα των ταινιών του εξετάζουν την ελληνική οικογένεια μέσα σε ένα δραματικό, παθογενές πλαίσιο, την κατάρρευση της μικροαστικής κοινωνίας, και την βία γενικότερα, ενώ χαρακτηρίζονται από έντονη βωμολοχία.

Η Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη είναι μία εξίσου σημαντική σκηνοθέτιδα. Η ταινία της *Attenberg* του 2010, σηματοδοτεί μαζί με τον *Κυνόδοστα* την αρχή του Greek Weird Wave, ενώ απέσπασε δύο βραβεία στο Φεστιβάλ Βενετίας και ένα στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Επιπλέον η ίδια ίδρυσε τη δική της εταιρεία παραγωγής Haos Flim το 1997.

Ο Αλέξανδρος Αβρανάς, αναγνωρίστηκε επίσης στο εξωτερικό μετά από την απονομή βραβείου καλύτερης σκηνοθεσίας για την ταινία του *Miss Violence* στο Φεστιβάλ

Κινηματογράφου Βενετίας. Και στην συγκεκριμένη περίπτωση, όπως και στις περιπτώσεις του Λάνθιμου ή του Οικονομίδη, έχουμε να κάνουμε με το ζήτημα της δυσλειτουργικής ελληνικής οικογένειας, μέσα από μία αλληγορική προσέγγιση, ενώ στην ταινία αναδεικνύονται και οι οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της σύγχρονης Ελλάδας.

Όπως σημειώνει και ο Παπανικολάου στο βιβλίο του *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics* (2021) διάφορες ακόμα ταινίες είχαν διεθνή αναγνώριση μέσω του Τύπου όπως η ταινία του Πάνου Κούτρα *Strella: A Woman's Way* (2009), η ταινία του Φίλιππου Τσίτου *Άδικος Κόσμος* (2009), ο *Μαχαιροβγάλτης* (2010) του Γιάννη Οικονομίδη και το *Homeland* (2010) του Σύλλα Τζουμέρκα. Οι ταινίες αυτές την περίοδο εκείνη έλαβαν σχόλια για το πώς όλες φαίνονταν να ανήκουν στο ίδιο κύμα της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής.

Επιπλέον, συνεχίζει ο Παπανικολάου στο κείμενο του, υπήρξε αξιοσημείωτη η στενή επαφή που είχαν οι δημιουργοί αυτών των ταινιών. Ο Λάνθιμος ήταν πρωταγωνιστής και συμπαραγωγός στη ταινία *Attenberg* (2010) της Τσαγγάρη ενώ εκείνη αντίθετα, ήταν συμπαραγωγός των ταινιών *Κυνόδοντας* και *Άλπεις*. Το ίδιο συνέβαινε και με τους ηθοποιούς. Για παράδειγμα η ηθοποιός Arienne Labeed πρωταγωνίστησε στο *Attenberg* (2010) και στην ταινία του Λάνθιμου *Άλπεις* (2011), ενώ ο Χρήστος Πασσαλής στις ταινίες *Κυνόδοντας* (2009) και *Homeland* (2010).

Αρκετοί άλλοι ηθοποιοί, παραγωγοί, σεναριογράφοι και σκηνοθέτες παρομοίως βρίσκονταν σε συνεχή επαφή καθώς μοιράζονταν ιδέες, απόψεις, δημοσιεύσεις και μερικές φορές δημιουργικές επιλογές.

Σε αυτή τη σύντομη αναφορά και σε άλλους σκηνοθέτες του κύματος αυτό που γίνεται εμφανές είναι πως το κινηματογραφικό αυτό ύφος "χτίστηκε" συλλογικά, σε ένα πνεύμα συνεργασίας και συνεισφοράς μεταξύ των δημιουργών. Πιθανόν αυτό να συνέβη και λόγω την οικονομικής δυσκολίας που ενείχε η παραγωγή των συγκεκριμένων ταινιών εκείνα τα χρόνια. Έτσι δεν αποτελεί μυστήριο το πως όλοι αυτοί οι δημιουργοί κατέληξαν να έχουν τους ίδιους προβληματισμούς και την ίδια ανάγκη όσον αφορά τις ιστορίες που ήθελαν να μοιραστούν. Επιπλέον θεωρώ λογικό σαν αποτέλεσμα το γεγονός ότι οι περισσότερες ταινίες που κατατάσσονται σε αυτό το ύφος έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά.

Μερικοί ακόμα σκηνοθέτες που έχουν συνεισφέρει στο *Greek Weird Wave* είναι ο Στέργιος Πάσχος, η Ελίνα Ψύκου, ο Μπάμπης Μακρίδης, ο Βαρδής Μαρινάκης, ο Έκτορας Λυγίζος και ο Γιώργος Ζώης. Στο τέλος της εργασίας, μετά τη βιβλιογραφία παρατίθεται η Φιλμογραφία, δηλαδή μία λίστα ταινιών του κινήματος, όπου αναφέρεται ο σκηνοθέτης και η χρονολογία παραγωγής.

## Κεφάλαιο 3 Μουσική-Κινηματογραφική Ανάλυση

### 3.1 Dogtooth 2009

#### 3.1.1 Πραγματολογικά στοιχεία

Πρωτότυπος Τίτλος	Κυνόδοντας
Έτος παραγωγής	2009
Διάρκεια	94'
Χρώμα	Έγχρωμη
Γλώσσα	Ελληνική
Είδος	Δράμα
Σενάριο	Γιώργος Λάνθιμος, Ευθύμης Φιλίππου
Σκηνοθεσία	Γιώργος Λάνθιμος
Cast	Χρήστος Στέργιογλου (πατέρας) Μισέλ Βάλει (μητέρα) Αγγελική Παπούλια (μεγάλη κόρη) Χρήστος Πασσαλής (γιος) Μαίρη Τσώνη (μικρή κόρη) Άννα Καλαϊτζίδου (υπάλληλος security)
Παραγωγοί	Γιώργος Τσουργιάννης, Ηρακλής Μαυροειδής, Αθήνα Ραχήλ Τσαγγάρη
Εταιρεία Παραγωγής	Boo Productions
Μοντάζ	Γιώργος Μαυροψαρίδης
Φωτογραφία	Θύμιος Μπακατάκης
Σκηνογραφία	Έλλη Παπαγεωργακοπούλου
Κοστούμια	Έλλη Παπαγεωργακοπούλου
Μακιγιάζ	Βανέσσα Νερκανίδου, Σίσσυ Πετροπούλου
Τμήμα Ήχου	Λεάνδρος Ντούνης, Γιώργος Ραμαντάνης, Δημήτρης Ρουχίτσας, Γιάννης Σκανδάμης, Stephane Werner, Roberto Carrannelli
Τμήμα μουσικής	Αλέξανδρος Χρηστάρας, Μιχάλης Νιβολιανίτης

#### 3.1.2 Περίληψη

Μία πενταμελής οικογένεια μένει σε ένα όμορφο, ευρύχωρο σπίτι, με κήπο και πισίνα, εκτός της πόλης. Οι δύο γονείς κρατάνε απομονωμένα τα τρία παιδιά τους, τα μεγαλώνουν και ανατρέφουν με έναν δικό τους ασυνήθιστο τρόπο. Οποιαδήποτε πληροφορία εισέρχεται στο σπίτι φιλτράρεται και παραδίδεται στα παιδιά σαν την πραγματικότητα. Συνηθισμένες λέξεις, όπως το τηλέφωνο, έχουν άλλη σημασία εντός του σπιτιού αυτού, τα αεροπλάνα που παρακολουθούν να πετάνε στον ουρανό είναι παιχνίδια, όπου εάν τύχει να πέσουν μέσα στον κήπο, όποιο από τα τρία παιδιά το δικαιούται θα το κερδίσει, ενώ η γάτα είναι το πιο επικίνδυνο πλάσμα που υπάρχει. Για να φύγει κάποιιο παιδί από το σπίτι πρέπει να του πέσει ένας από τους δύο κυνόδοντες, και ο μοναδικός τρόπος για

να βγει κάποιος εκτός του σπιτιού είναι μόνο με το αμάξι. Γενικά οι γονείς έχουν τον τρόπο τους να χειρίζονται τα παιδιά, ώστε να παραμένουν φρόνιμα, όπως για παράδειγμα την υποτιθέμενη εγκυμοσύνη της μητέρας, η οποία μπορεί να επιλέξει την αρχή ή τη λήξη της, σύμφωνα με τη συμπεριφορά των παιδιών της. Ένα ακόμα χειριστικό τέχνασμα με σκοπό τον έλεγχο των παιδιών είναι ο υποτιθέμενος τέταρτος αδερφός, ο οποίος έφυγε από το σπίτι, παρά τους κανόνες, και από τότε δεν τον έχουν ξαναδεί.

Ο πατέρας της οικογένειας εργάζεται σε ένα εργοστάσιο. Η μητέρα δεν εργάζεται. Τα τρία παιδιά, ενήλικα πια, φαίνεται πως δεν πήγαν ποτέ σχολείο, οποιαδήποτε γνώση έλαβαν ήταν από τον πατέρα ή τη μητέρα. Για τη διασκέδασή τους έχουν επινοήσει διάφορα περίεργα παιχνίδια, όπως για παράδειγμα να δουν ποιος θα αντέξει περισσότερη ώρα έχοντας το χέρι του σε καυτό νερό, κολυμπάνε, ακούν μουσική, χορεύουν κλπ.

Για τις ανάγκες του γιου της οικογένειας, ο πατέρας έχει προσλάβει την Χριστίνα, η οποία εργάζεται ως security στο εργοστάσιο, με σκοπό τη σεξουαλική ικανοποίηση του γιου. Η κοπέλα έρχεται στο σπίτι αρκετά συχνά, ενώ έχει αναπτύξει καλές σχέσεις και με τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας, ιδιαιτέρως με τη μεγάλη κόρη. Μεταξύ τους έχει αναπτυχθεί μία φιλία, η οποία εξελίσσεται σε μία ανταλλακτική σχέση, παρόμοια σχέση υπάρχει και μεταξύ της μικρής και της μεγάλης κόρης. Η μεγάλη κόρη, θέλοντας να γνωρίσει περισσότερα από τον έξω κόσμο, ζητάει από τη Χριστίνα να της φέρνει βιντεοκασέτες, πράγμα απαγορευμένο για την οικογένεια, ενώ σαν αντάλλαγμα προσφέρει ικανοποίηση στη Χριστίνα.

Όταν μαθαίνει το γεγονός αυτό ο πατέρας, τιμωρεί και τα δύο κορίτσια με μέσο τη βία, και απαλλάσσει τη Χριστίνα από τα καθήκοντά της. Έτσι πρέπει να βρεθεί μία νέα λύση για τις ανάγκες του γιου, ο οποίος καλείται να επιλέξει μία εκ των δύο αδερφών του. Πλέον η μεγάλη κόρη αντικαθιστά τη Χριστίνα, χωρίς αντίδραση.

Μετά από ένα εορταστικό δείπνο, όπου όλη η οικογένεια διασκέδασε, η μεγάλη κόρη αποφασίζει να πάει στο μπάνιο με σκοπό την αφαίρεση του κυνόδοντά της. Χρησιμοποιώντας ένα βαράκι σπάει το δόντι της και χωρίς να την καταλάβουν τρέχει έξω και παίζει στο πορτ μπαγκάζ του αμαξιού, ακολουθώντας πιστά τις οδηγίες των γονιών της.

Οι γονείς αντιλαμβάνονται την εξαφάνιση της, και αρχίζουν να την ψάχνουν γύρω από το σπίτι, αλλά χωρίς αποτέλεσμα. Την επόμενη μέρα ο πατέρας πηγαίνει στη δουλειά του ως συνήθως, με την κόρη να βρίσκεται στο αμάξι. Η ταινία τελειώνει εκεί, με ένα πλάνο στο κλειστό πορτ μπαγκάζ του αμαξιού.

### 3.1.3 Ανάλυση ανά ενότητα

Ενότητα	Κωδικός Χρόνου	Κινηματογραφικά Δεδομένα	Πολιτισμικά Δεδομένα	Παρατηρήσεις
1	0:00:00 – 0:00:19	Τίτλοι Αρχής	Χωρίς μουσική.	

2	0:00:19 – 0:03:19	Ημέρα Μέσα, σπίτι, μπάνιο Γιος, μεγάλη κόρη, μικρή κόρη	Χωρίς μουσική.  Ακούγεται μόνο η φωνή της μητέρας από το κασετόφωνο.  Διηγητικός ήχος από το κασετόφωνο.	
3	0:03:20 – 0:05:17	Ημέρα Έξω, αμάξι Πατέρας, Χριστίνα (υπάλληλος)	Διηγητική μουσική. Ακούγεται μουσική από το ραδιόφωνο του αμαξιού.	Μαρινέλλα “Σ’απαρνήθηκα τρεις”
4	0:05:17 – 0:08:01	Ημέρα Μέσα, σπίτι Πατέρας, γιος, Χριστίνα	Χωρίς μουσική.  Διηγητικοί ήχοι από το δωμάτιο, πχ. κρεβάτι.	
5	0:08:01 – 0:11:03	Ημέρα Μέσα, σπίτι Μεγάλη κόρη, μικρή κόρη, γιος, μητέρα, πατέρας, Χριστίνα	Χωρίς μουσική.	
6	0:11:03 – 0:11:18	Ημέρα Έξω, αμάξι Χριστίνα, πατέρας	Χωρίς μουσική.  Διηγητικός ήχος. Θόρυβος από το αμάξι.	
7	0:11:18 – 0:12:13	Ημέρα Έξω, αυλή Μεγάλη κόρη, γιος, μικρή κόρη	Χωρίς μουσική.  Ακούγεται η φωνή του πατέρα από το κασετόφωνο.  Διηγητικός ήχος από το κασετόφωνο.  Ακούγονται τα ουρλιαχτά της μικρής κόρης.	

8	0:12:13 – 0:16:48	Βράδυ Μέσα, σπίτι Γιος, μεγάλη κόρη, μικρή κόρη, μητέρα, πατέρας	Χωρίς μουσική.  Ακούγονται οι φωνές της οικογένειας από το βίντεο που παρακολουθούν.  Διηγητικός ήχος από την κασέτα.	
9	0:16:48 – 0:18:45	Ημέρα Έξω, αυλή Γιος	Χωρίς μουσική.  Διηγητικός ήχος. Ακούγεται κυρίως το νερό από το λάστιχο.	
10	0:18:07 – 0:18:22	Ημέρα Μέσα, σπίτι Μητέρα, πατέρας	Χωρίς μουσική.	
11	0:18:45 – 0:19:53	Ημέρα Μέσα, σπίτι Γιος, μεγάλη κόρη, μικρή κόρη, πατέρας, μητέρα	Χωρίς μουσική.	
12	0:19:54 – 0:20:30	Ημέρα, Έξω, αυλή Όλοι η οικογένεια (ο πατέρας φεύγει με το αμάξι)	Χωρίς μουσική.  Διηγητικός ήχος. Θόρυβος από το αμάξι.	
13	0:20:30 - 0:21:13	Ημέρα, Έξω, αμάξι Πατέρας, Χριστίνα	Χωρίς μουσική.  Διηγητικός ήχος. Θόρυβος από το αμάξι.	
14	0:21:13 - 0:21:54	Ημέρα, Έξω, εργοστάσιο Πατέρας, υπάλληλοι	Χωρίς μουσική.  Διηγητικοί ήχοι από το εργοστάσιο.	
15	0:21:54 – 0:23:53	Ημέρα Μέσα, σπίτι Μικρή κόρη, μεγάλη κόρη	Χωρίς μουσική.	
16	0:23:53 – 0:25:02	Ημέρα, Έξω, εργοστάσιο Πατέρας, υπάλληλος	Χωρίς μουσική.  Διηγητικοί ήχοι από το εργοστάσιο.	
17	0:25:02 – 0:26:01	Ημέρα Μέσα, σπίτι Μητέρα  Εργοστάσιο Πατέρας	Χωρίς μουσική.  Διηγητικός ήχος από το τηλέφωνο που χτυπάει.	



		Σπίτι Μεγάλη κόρη	Εναλλαγή των τριών σκηνών.	
18	0:26:02 – 0:29:41	Ημέρα, Μέσα, εκπαιδευτήριο Εκπαιδευτές, σκύλος Πατέρας  Έξω, αμάξι Πατέρας	Χωρίς μουσική.  Διηγητικός ήχος. Γαβγίσματα.  Ήχοι περιβάλλοντος.	
19	0:29:42 – 0:30:41	Βράδυ Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο Μητέρα, πατέρας	Χωρίς μουσική  Διηγητική μουσική. Οι γονείς ακούν μουσική στα ακουστικά τους.	Jazz μουσική.
20	0:30:41 – 0:32:21	Ημέρα Σπίτι, αυλή Μεγάλη κόρη, μικρή κόρη, μητέρα, γιος	Η ίδια διηγητική μουσική συνεχίζεται ως μη διηγητική, αυτή τη φορά είναι ευδιάκριτη.	Jazz μουσική.
21	0:32:22 – 0:33:15	Ημέρα, Μέσα, σπίτι Μεγάλη κόρη  Έξω, αυλή Μεγάλη κόρη, γιος	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζει σε αυτή τη σκηνή και ολοκληρώνεται στα πρώτα δευτερόλεπτα.  Διηγητικός ήχος, ήχοι φύσης.	
22	0:33:16 – 0:33:45	Ημέρα, Έξω, αμάξι Πατέρας, Χριστίνα	Χωρίς μουσική.  Διηγητικός ήχος, θόρυβος από αμάξι.	
23	0:33:45 – 0:34:34	Ημέρα Μέσα, σπίτι Γιος, Χριστίνα	Χωρίς μουσική.	
24	0:34:34 - 0:36:13	Ημέρα Μέσα, σπίτι Μεγάλη κόρη, Χριστίνα	Χωρίς μουσική.  Διηγητικός ήχος από σκούπα.	
25	0:36:13 - 0:37:36	Ημέρα Μέσα, σπίτι Μικρή κόρη, μεγάλη κόρη	Χωρίς μουσική.	

26	0:37:36 - 0:38:35	Ημέρα Μέσα, σπίτι Μητέρα	Χωρίς μουσική.  Διηγητική μουσική. Η μητέρα ακούει μουσική στα ακουστικά της, ίδια με αυτή της δέκατης ένατης ενότητας.	Jazz μουσική.
27	0:38:36 - 0:40:01	Ημέρα, Έξω, αυλή Γιος, μεγάλη κόρη, μικρή κόρη  Μέσα, σπίτι Μεγάλη κόρη, γιος	Χωρίς μουσική.  Διηγητικοί ήχοι. Ο γιος αναπαράγει τον θόρυβο του αεροπλάνου. Ήχοι από τον τσακωμό του με τη μεγάλη του αδερφή.	
28	0:40:01 - 0:40:21	Ημέρα, Μέσα, σπίτι Μεγάλη κόρη, μητέρα	Χωρίς μουσική.  Διηγητικός ήχος από τα χτυπήματα της μητέρας.	
29	0:40:22 - 0:41:26	Ημέρα, Έξω, αυλή Μικρή κόρη, μεγάλη κόρη  Γιος, πατέρας	Χωρίς μουσική.  Διηγητικός ήχος, θόρυβος από αμάξι.	
30	0:41:26 - 0:42:21	Βράδυ Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτια Γιος, πατέρας, μητέρα	Χωρίς μουσική.	

31	0:42:21 - 0:48:32	<p>Ημέρα, Έξω, αυλή Γιος, γάτα Μεγάλη κόρη, μικρή κόρη, παρακολουθούν τον αδερφό τους.</p> <p>Μέσα, εργοστάσιο Πατέρας</p> <p>Έξω, αμάξι Πατέρας</p> <p>Αυλή Όλη η οικογένεια</p> <p>Πισίνα Μικρή κόρη, μεγάλη κόρη, γιος</p>	<p>Χωρίς μουσική.</p> <p>Διηγητικός ήχος, φωνές γάτας.</p> <p>Διηγητικοί ήχοι από το εργοστάσιο.</p> <p>Η οικογένεια αναπαράγει το γάβγισμα του σκύλου</p> <p>Οι φωνές από την προηγούμενη σκηνή ακούγονται και σε αυτή.</p>	
32	0:48:32 - 0:49:12	<p>Βράδυ Μέσα, σπίτι Μητέρα, πατέρας</p>	<p>Χωρίς μουσική</p> <p>Οι γονείς παρακολουθούν ερωτική ταινία. Δεν υπάρχει διηγητικός ήχος.</p>	
33	0:49:12 - 0:52:25	<p>Ημέρα Έξω, αυλή, πισίνα Μικρή κόρη, μεγάλη κόρη, γιος, πατέρας</p> <p>Βράδυ Μέσα, σπίτι Όλη η οικογένεια</p>	<p>Διηγητική μουσική. Παίζει πιάνο ο γιος. Εναλλαγή των δύο σκηνών.</p>	Αυτοσχεδιασμός.
34	0:52:26 - 0:54:00	<p>Βράδυ Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο Μεγάλη κόρη, μικρή κόρη</p>	<p>Χωρίς μουσική.</p>	
35	0:54:00 - 0:55:21	<p>Ημέρα Έξω, αυλή Πατέρας, μεγάλη κόρη</p>	<p>Διηγητική μουσική. Τραγουδάει ο πατέρας.</p>	Νίκος Γούναρης “Που να ‘σαι τώρα αγαπημένη;”
36	0:55:21 - 0:57:10	<p>Ημέρα Έξω, αυλή, πισίνα Πατέρας</p> <p>Μέσα, κουζίνα</p>	<p>Χωρίς μουσική.</p> <p>Διηγητικός ήχος από το περιβάλλον.</p>	

		Πατέρας, μικρή κόρη Έξω, πισίνα Πατέρας, μικρή κόρη	Διηγητικός ήχος από το νερό της πισίνας.	
37	0:57:10 – 1:00:31	Βράδυ Μέσα, σπίτι, τραπεζαρία Όλη η οικογένεια	Διηγητική μουσική. Ακούγεται μουσική από το πικάπ.	Frank Sinatra “Fly me to the moon”
38	1:00:32 - 1:01:33	Ημέρα, Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο Χριστίνα, γιος	Χωρίς μουσική.	
39	1:01:33 - 1:03:35	Ημέρα, Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο Μεγάλη κόρη, Χριστίνα	Χωρίς μουσική.	
40	1:03:35 - 1:04:36	Ημέρα, Μέσα, σπίτι Γιος, μητέρα	Χωρίς μουσική.	
41	1:04:36 - 1:05:46	Βράδυ Μέσα, σπίτι Πατέρας, μεγάλη κόρη	Χωρίς μουσική.  Διηγητικοί ήχοι. Ακούγονται οι δείκτες του ρολογιού και ήχος από την τηλεόραση.	
42	1:05:46 - 1:08:33	Ημέρα, Μέσα, σπίτι Μεγάλη κόρη  Έξω, αυλή, πισίνα Μεγάλη κόρη, μικρή κόρη, γιος	Χωρίς μουσική.  Διηγητικοί ήχοι από το νερό της πισίνας.	
43	1:08:34 - 1:09:37	Ημέρα, Μέσα, σπίτι Πατέρας, μεγάλη κόρη	Χωρίς μουσική.  Διηγητικός ήχος από τα χτυπήματα με τη βιντεοκασέτα.	
44	1:09:37 - 1:10:53	Ημέρα, Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο Μεγάλη κόρη, μικρή κόρη	Χωρίς μουσική.	
45	1:10:53 - 1:12:21	Βράδυ Μέσα, σπίτι Χριστίνας Χριστίνα, πατέρας	Χωρίς μουσική.	
46	1:12:21 - 1:14:23	Βράδυ Μέσα, σπίτι Πατέρας, μητέρα, μικρή κόρη, γιος  Πατέρας, μητέρα	Χωρίς μουσική.	

47	1:14:24 1:19:27	Ημέρα, Μέσα, σπίτι, μπάνιο Γιος, μικρή κόρη, μεγάλη κόρη  Υπνοδωμάτιο Μητέρα, μεγάλη κόρη, γιος	Χωρίς μουσική.  Διηγητικοί ήχοι, θόρυβοι από το κρεβάτι.	
48	1:19:28 - 1:21:12	Ημέρα, Έξω, αυλή Γιος  Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο γονιών Μεγάλη κόρη	Χωρίς μουσική.  Διηγητικοί ήχοι, ηχοτοπίο φύσης.	
49	1:21:13 - 1:25:14	Ημέρα, Έξω, αυλή Όλη η οικογένεια  Βράδυ Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο Μικρή κόρη, μεγάλη κόρη  Σαλόνι Όλη η οικογένεια	Χωρίς μουσική.  Διηγητική μουσική. Παίζει κιθάρα ο γιος.	Mateo Carcassi Etude, Op. 60 No 7
50	1:25:14 – 1:27:53	Βράδυ Μέσα, σπίτι, μπάνιο Μεγάλη κόρη  Έξω, αυλή Μεγάλη κόρη	Χωρίς μουσική.  Διηγητικός ήχος από το σπάσιμο του δοντιού της με ένα βαράκι.	
51	1:27:53 - 1:32:19	Βράδυ Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο Μικρή κόρη, πατέρας  Έξω, αυλή Όλη η οικογένεια εκτός της μεγάλης κόρης  Έξω, αυλή Μητέρα, πατέρας  Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο Γιος, μικρή κόρη	Χωρίς μουσική.  Διηγητικοί ήχοι. Τα παιδιά και η μητέρα γαβγίζουν γιατί παριστάνουν τα σκυλιά.	

52	1:32:20 – 1:33:39	Ημέρα, Έξω, αυλή Αμάξι Εργοστάσιο Πατέρας, μητέρα	Χωρίς μουσική.  Διηγητικοί ήχοι από το αμάξι και το εργοστάσιο.	
53	1:33:40 - 1:36:53	Τίτλοι τέλους	Χωρίς μουσική.	

## 3.2 The Lobster 2015

### 3.2.1 Πραγματολογικά στοιχεία

Πρωτότυπος Τίτλος	Ο Αστακός
Έτος παραγωγής	2015
Διάρκεια	118'
Χρώμα	Έγχρωμη
Γλώσσα	Αγγλική, Γαλλική
Είδος	Δράμα
Σενάριο	Γιώργος Λάνθιμος, Ευθύμης Φιλίππου
Σκηνοθεσία	Γιώργος Λάνθιμος
Cast	Collin Farrell (David) Rachel Weisz (Γυναίκα με μυωπία) Léa Seydoux (Αρχηγός των Μοναχικών) Αγγελική Παπούλια (Ακαρδη γυναίκα) John C. Reilly (Άνδρας που ψευδίζει) Ben Whishaw (Άνδρας που κουτσαίνει) Jessica Barden (Γυναίκα που ματώνει η μύτη της) Olivia Colman (Διευθύντρια ξενοδοχείου) Ariane Labed (Καμαριέρα)
Παραγωγοί	Ceci Dempsey Ed Guiney Γιώργος Λάνθιμος Lee Magiday
Εταιρείες Παραγωγής	Element Pictures Scarlet Films Faliro House Productions Haut et Court Lemming Film Film4 Productions
Μοντάζ	Γιώργος Μαυροψαρίδης
Φωτογραφία	Θύμιος Μπακατάκης
Κοστούμια	Sarah Blenkinsop
Μακιγιάζ	Lucy Browne
Τμήμα ήχου	Johnnie Burn Simon Carroll Ashley Smith Mark DeSimone Joe Mount

	Danny van Spreuwel
Τμήμα μουσικής	Amy Ashworth Johnnie Burn Simon Carroll Γιώργος Μαυροψαρίδης Nick Payne Cian Boylan

### 3.2.2 Περίληψη

Σε μία δυστοπική κοινωνία, όπου όλοι οι ελεύθεροι άνθρωποι καλούνται υποχρεωτικά να διαμείνουν σε ένα ξενοδοχείο μέχρι να βρουν το άλλο τους μισό, ο David (Collin Farrell), μετά τον χωρισμό του, μεταφέρεται εκεί με σκοπό να επιτύχει τον σκοπό αυτό.

Από την αρχή μαθαίνει τους κανονισμούς του ξενοδοχείου, οι οποίοι είναι αρκετά αυστηροί, ενώ η μη συμμόρφωση με αυτούς έχει συνέπειες και τιμωρίες. Ο κυριότερος κανόνας του ξενοδοχείου είναι ότι κάθε άνθρωπος έχει ένα συγκεκριμένο χρονικό περιθώριο για να βρει το άλλο του μισό. Μετά το πέρας του περιθωρίου αυτού, αν αυτό δεν επιτευχθεί, πρέπει να επιλέξει ένα ζώο στο οποίο θα μεταμορφωθεί. Ο πρωταγωνιστής της ταινίας έχει ήδη αποφασίσει πως θέλει να μεταμορφωθεί σε αστακό. Επιπλέον έχει παντού μαζί του τον σκύλο του, ο οποίος είναι ο αδερφός του που δεν κατάφερε να γνωρίσει το άλλο του μισό.

Οι κάτοικοι του ξενοδοχείου μπορούν να επεκτείνουν τη διαμονή τους εκεί, πιάνοντας τους Μοναχικούς. Για κάθε έναν από αυτούς κερδίζεται μία επιπλέον μέρα. Οι Μοναχικοί είναι πρώην κάτοικοι του ξενοδοχείου που επέλεξαν να δραπετεύσουν και να ζήσουν στο δάσος σαν ομάδα.

Από τις πρώτες μέρες διαμονής του ο David γνωρίζει μερικούς από τους υπόλοιπους που μένουν στο ίδιο ξενοδοχείο. Σημαντικός παράγοντας για να συνάψει κανείς σχέση με κάποιον άλλον άνθρωπο αποτελεί το να έχουν ένα πολύ εμφανές χαρακτηριστικό κοινό. Αυτό πρέπει να το δηλώσουν κατά την εισαγωγή τους στο ξενοδοχείο. Το χαρακτηριστικό του David είναι η μυωπία. Οι δύο άντρες με τους οποίους θα έρθει πιο κοντά, έχουν και εκείνοι ξεχωριστά χαρακτηριστικά, ο ένας ψευδίζει ενώ ο άλλος κουτσαίνει. Τα χαρακτηριστικά μερικών από τις γυναίκες που του τραβάνε το ενδιαφέρον δεν ταιριάζουν με το δικό του. Το γνώρισμα της μίας είναι τα πολύ όμορφα ξανθά μαλλιά, της άλλης το γεγονός ότι ματώνει η μύτη της, ενώ μιάς άλλης το γεγονός ότι είναι άκαρδη.

Μη έχοντας βρει κάποια γυναίκα με κοινό χαρακτηριστικό με το δικό του, ο πρωταγωνιστής περνάει της μέρες του στο ξενοδοχείο ακολουθώντας τους κανόνες. Ο φίλος του που γνώρισμά του είναι ότι κουτσαίνει, αποφασίζει να πάρει την κατάσταση στα χέρια του. Με το ενδιαφέρον του επικεντρωμένο στη γυναίκα που ματώνει η μύτη της, σε μία προσπάθεια του να την πλησιάσει χτυπάει με δύναμη τη μύτη του ώστε να ματώσει. Αυτό φαίνεται πως είναι καταλυτικός παράγοντας στο να έρθουν πιο κοντά, και έτσι συνάπτουν σχέση. Ωστόσο μαθαίνουμε πως το να υποκριθεί κανείς ένα χαρακτηριστικό ώστε να πετύχει

τον σκοπό του είναι παράνομο, και έχει ως συνέπεια τη μεταμόρφωση του σε ένα ζώο, όχι της επιλογής του.

Μετά από αποτυχημένες προσπάθειες του David, και στο κομμάτι των γνωριμιών, αλλά και στο κυνήγι των Μοναχικών, αποφασίζει πως η άκαρδη γυναίκα είναι αυτή που του έχει τραβήξει το ενδιαφέρον. Έτσι αρχίζει να την προσεγγίζει, δείχνοντας της πως και ο ίδιος είναι άκαρδος.

Η γνωριμία είναι επιτυχημένη και έτσι το ζευγάρι ζει μαζί σε ένα δωμάτιο του ξενοδοχείου, μέχρι να μεταφερθεί σε ένα yacht, ως τελική δοκιμασία πριν να αφεθούν ελεύθεροι. Κάθε ζευγάρι είναι υποχρεωμένο να ζήσει για ένα διάστημα στο ξενοδοχείο και έπειτα στο yacht, ώστε να δοκιμαστεί η σχέση τους. Αν αποτύχει επιστρέφουν ξανά πίσω, ενώ τους προτείνεται να αποκτήσουν ένα παιδί αν υπάρχουν συγκρούσεις μεταξύ τους.

Η σχέση του David προχωράει, υποκρινόμενος τον άκαρδο, ενώ η σύντροφος του προσπαθεί με μικροτεχνάσματα να καταλάβει αν το κοινό τους γνώρισμα είναι αληθινό. Ο πρωταγωνιστής όμως προδίδεται όταν η σύντροφός του σκοτώνει τον σκύλο-αδερφό του David. Εκείνος προσπαθεί να κρύψει τα δάκρυα του αλλά η άκαρδη γυναίκα τον καταλαβαίνει και αποφασίζει να μιλήσει στη διεύθυνση ώστε να δεχθεί την ανάλογη τιμωρία.

Σε ένα κυνηγητό μέσα στους διαδρόμους του ξενοδοχείου, και με τη βοήθεια της βασικής καμαριέρας ο David καταφέρνει να πιάσει την άκαρδη γυναίκα και να την μετατρέψει σε ένα ζώο ώστε να ξεφύγει.

Βγαίνει στο δάσος όπου θα τον βρουν οι Μοναχικοί. Εκεί πληροφορείται για τους δικούς του κανονισμούς. Στη συγκεκριμένη ομάδα κανείς δεν επιτρέπεται να συνάψει σχέση με άλλο Μοναχικό, και αν ο κανόνας δεν τηρηθεί υπάρχουν και εδώ σκληρές συνέπειες.

Οι Μοναχικοί ζουν στο δάσος, κυνηγάνε την τροφή τους και ασχολούνται με ότι επιθυμούν. Εκπαιδεύονται ώστε να μην τους πιάσει κανείς στο κυνήγι που γίνεται.

Εκεί ο David γνωρίζει μία γυναίκα, η οποία έχει και εκείνη μυωπία. Αμέσως του τραβάει το ενδιαφέρον και γνωρίζονται, αποφεύγοντας όμως οποιαδήποτε άλλη μη φιλική επαφή.

Οι Μοναχικοί κατά καιρούς πηγαίνουν στην πόλη, για προμήθειες, για άλλες δουλειές, αλλά και για να συναντάει η αρχηγός των Μοναχικών τους γονείς της. Εκεί καλούνται να παριστάνουν τα ζευγάρια γιατί υπάρχει έλεγχος ώστε να εντοπίσουν τους Μοναχικούς. Η αρχηγός μαζί με έναν άλλον άντρα, και ο David με την μυωπική γυναίκα πηγαίνουν μαζί.

Παράλληλα οι Μοναχικοί οργανώνουν μία επίθεση στο ξενοδοχείο με επίκεντρο τη διευθύντρια και τον σύντροφό της, και διάφορα ακόμα ζευγάρια. Ο David αναλαμβάνει να πάει στο yacht όπου διαμένει ο κουτσός φίλος του από το ξενοδοχείο του, με τη γυναίκα που ματώνει η μύτη της και το κοριτσάκι τους. Απώτερος σκοπός του όμως είναι να πει την αλήθεια στη γυναίκα, σχετικά με το ψεύτικο κοινό χαρακτηριστικό τους, ώστε να τιμωρηθεί



ο φίλος του. Η τριμελής οικογένεια δεν επηρεάζεται από την αποκάλυψη του David, ο οποίος επιστρέφει πίσω στους Μοναχικούς.

Στο δωμάτιο της διευθύντριας βρίσκεται η αρχηγός μαζί με την μυωπική γυναίκα. Υπό την απειλή του όπλου δένουν τη διευθύντρια ενώ κάνουν στο σύντροφό της διάφορες ερωτήσεις, όπως για παράδειγμα πόσο αγαπάει τη γυναίκα του. Στο τέλος του δίνουν το όπλο και τον αναγκάζουν να πυροβολήσει τη γυναίκα του, ο οποίος το κάνει χωρίς δισταγμό. Το όπλο ωστόσο ήταν άδειο.

Σκοπός της επίθεσης αυτής ήταν ίσως η επίδειξη δύναμης, ή κάποιου είδους προειδοποίηση ώστε να σταματήσουν να κυνηγάνε τους Μοναχικούς στο δάσος. Το σχέδιο αυτό ολοκληρώνεται με επιτυχία, και έτσι οι Μοναχικοί, μαζί με την καμαριέρα του ξενοδοχείου διασκεδάζουν στο δάσος.

Έπειτα από αυτό, ο David με τη μυωπική γυναίκα έρχονται πιο κοντά, ως το απαγορευμένο σημείο και έτσι αναπτύσσουν κώδικες επικοινωνίας ώστε να μην τους καταλάβει κανείς. Παρ' όλα αυτά, η αρχηγός έχει αρχίσει να υποψιάζεται το δεσμό του David με τη μυωπική γυναίκα και σιγουρεύεται όταν η καμαριέρα της διαβάζει το ημερολόγιο στο οποίο έγραφε η γυναίκα με τη μυωπία.

Η αρχηγός προειδοποιεί τον David, λέγοντάς του να σκάψει τον τάφο του, και παίρνει τη μυωπική γυναίκα στην πόλη, μαζί με τη συνοδεία της καμαριέρας, ώστε να πάνε στον οφθαλμίατρο. Σκοπός είναι μέσω μίας επέμβασης η μυωπική γυναίκα να γιατρευτεί, η οποία δεν δείχνει διατεθειμένη για κάτι τέτοιο. Μετά την επέμβαση ο γιατρός ανακοινώνει στην αρχηγό πως η γυναίκα όχι απλά δεν έχει μυωπία αλλά είναι πλέον τυφλή.

Γυρνώντας πίσω η αρχηγός με τη τυφλή πλέον γυναίκα συγκρούονται, ενώ η τελευταία καταλαβαίνει πως όλα αυτά γίνανε σκόπιμα σαν τιμωρία. Πάνω στη σύγκρουση αυτή η τυφλή γυναίκα σκοτώνει την καμαριέρα, νομίζοντας ότι σκοτώνει την αρχηγό και επιστρέφουν και οι δύο πίσω στο δάσος.

Όταν η τυφλή γυναίκα αποκαλύπτει στον David ότι πλέον δεν βλέπει, εκείνος αποφασίζει να τη βοηθήσει, πηγαίνοντάς της αντικείμενα ώστε να τα αναγνωρίσει μέσω της αφής. Το ζευγάρι δείχνει να μην πτοείται από όσα έχουν συμβεί και αποφασίζουν να το σκάσουν.

Ο David πιάνει στο ύπνο της την αρχηγό χτυπώντας την και την μεταφέρει δεμένη στον ανοιχτό τάφο τον οποίο είχε σκάψει ο ίδιος. Εκεί την νύχτα της επιτίθονται άγρια σκυλιά.

Το ζευγάρι είναι πλέον ελεύθερο να φύγει. Μετά από αρκετό περπάτημα βρίσκονται σε μία καφετέρια στην πόλη και ο David αποφασίζει πως πρέπει να τυφλωθεί και ο ίδιος ώστε να έχει ένα κοινό χαρακτηριστικό με τη γυναίκα. Παίρνει ένα μαχαίρι και πηγαίνει στο μπάνιο της καφετέριας, όπου ετοιμάζεται να αυτοτυφλωθεί, ενώ η γυναίκα τον περιμένει στο τραπέζι τους και εκεί η ταινία ολοκληρώνεται.

### 3.2.3 Ανάλυση ανά ενότητα

Ενότητα	Κωδικός Χρόνου	Κινηματογραφικά Δεδομένα	Πολιτισμικά Δεδομένα	Παρατηρήσεις
1	0:00:00 – 0:00:27	Τίτλοι Αρχής	Χωρίς Μουσική.	
2	0:00:27- 0:01:52	Ημέρα Έξω, αμάξι Γυναίκα	Χωρίς Μουσική. Διηγητικοί ήχοι, αμάξι που κινείται.	
3	0:01:53 - 0:02:34	Ημέρα Μέσα, σπίτι David (πρωταγωνιστής), σκύλος (αδερφός του David)	Χωρίς Μουσική.	
4	0:02:35 - 0:05:11	Ημέρα Έξω, πόλη, αμάξι David, σκύλος, υπάλληλοι ξενοδοχείου  Μέσα, ξενοδοχείο David, υπάλληλος ξενοδοχείου	Μη διηγητική μουσική και αφήγηση.  Νέα μη διηγητική μουσική.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato  Dmitri Shostakovich String Quartet No. 8 in C Minor, Op. 110; 4. Largo
5	0:05:12 – 0:06:21	Ημέρα Μέσα, ξενοδοχείο David, καμαριέρα, υπάλληλοι ξενοδοχείου	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.	Dmitri Shostakovich String Quartet No. 8 in C Minor, Op. 110; 4. Largo
6	0:06:21 – 0:07:42	Ημέρα Μέσα, δωμάτιο ξενοδοχείου David, σκύλος	Μη διηγητική μουσική, η ίδια με αυτή της τέταρτης ενότητας και συνέχεια αφήγησης.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato
7	0:07:42 – 0:10:58	Ημέρα Μέσα, δωμάτιο ξενοδοχείου David, καμαριέρα, υπάλληλος ξενοδοχείου, διευθύντρια, σύντροφος διευθύντριας, σκύλος	Μη διηγητική μουσική, ίδια με αυτή της έκτης ενότητας.	Dmitri Shostakovich String Quartet No. 8 in C Minor, Op. 110; 4. Largo
8	0:10:58 – 0:12:50	Ημέρα Μέσα, τραπεζαρία ξενοδοχείου David, άνδρας που ψευδίζει (Robert), άνδρας που κουτσαίνει (John), υπάλληλοι	Ίδια μη διηγητική μουσική με την έβδομη ενότητα και αφήγηση.	

9	0:12:50 – 0:13:27	Ημέρα Έξω από το ξενοδοχείο David, Robert (ψευδός), άνδρας που κουτσαίνει	Διηγητικός ήχος. Ήχοι περιβάλλοντος.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato
10	0:13:28 – 0:15:38	Ημέρα Μέσα, αίθουσα εκδηλώσεων ξενοδοχείου David , άνδρας που κουτσαίνει, υπάλληλοι, διευθύντρια	Χωρίς μουσική.	
11	0:15:39 – 0:19:56	Ημέρα Μέσα, αίθουσα εκδηλώσεων ξενοδοχείου David, Robert, άνδρας που κουτσαίνει, άκαρδη γυναίκα, γυναίκα που ματώνει η μήτη της, υπάλληλοι, διευθύντρια	Διηγητική μουσική. Παίζει ένα μουσικό σχήμα στην εκδήλωση και τραγουδάει η διευθύντρια με τον σύντροφό της.	Roger Cook & Roger Greenaway “Something's Gotten Hold of My Heart”
12	0:19:57 – 0:20:26	Ημέρα Έξω, αμάξι David, Robert, άνδρας που κουτσαίνει, άκαρδη γυναίκα, γυναίκα που ματώνει η μήτη της, καμαριέρα, υπάλληλοι	Χωρίς μουσική.	
13	0:20:26 – 0:23:27	Ημέρα Έξω, δάσος David, υπάλληλοι, υπόλοιποι που μένουν στο ξενοδοχείο, Μοναχικοί	Διηγητικός ήχος από τη φύση και το δάσος και μη διηγητική μουσική.	Αττίκ “Από μέσα πεθαμένος”
14	0:23:28 - 0:24:03	Βράδυ Έξω από το ξενοδοχείο David, υπάλληλοι, υπόλοιποι που μένουν στο ξενοδοχείο, Μοναχικοί	Διηγητικός ήχος. Ηχοτοπίο.	
15	0:24:04 - 0:24:15	Ημέρα Μέσα, δωμάτιο ξενοδοχείου David, σκύλος	Μη διηγητική μουσική.	Alfred Schnittke Quintet for Piano and Strings: In Tempo di Valse
16	0:24:16 - 0:27:57	Ημέρα Μέσα, αίθουσα εκδηλώσεων Όλοι  Ημέρα Μέσα, δωμάτιο ξενοδοχείου David, καμαριέρα  Ημέρα Μέσα, εστιατόριο ξενοδοχείου	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.	Alfred Schnittke Quintet for Piano and Strings: In Tempo di Valse

		Robert, υπάλληλοι, διευθύντρια ξενοδοχείου	Τρεις σκηνές εναλλάσσονται μεταξύ τους.	
17	0:27:58 – 0:29:15	Βράδυ Μέσα, σαλόνι ξενοδοχείου David, Robert, άνδρας που κουτσαίνει	Χωρίς μουσική	
18	0:29:15 – 0:31:19	Βράδυ Έξω, αμάξι Όλοι	Ίδια μη διηγητική μουσική με την ένατη ενότητα και αφήγηση.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato
19	0:31:20 – 0:32:45	Ημέρα Έξω, αυλή ξενοδοχείου David, Robert, άνδρας που κουτσαίνει, υπάλληλοι	Διηγητικός ήχος. Ήχοι περιβάλλοντος.	
20	0:32:46 – 0:34:49	Ημέρα Μέσα, πισίνα ξενοδοχείου Κοπέλα που ματώνει η μύτη της, David, άνδρας που κουτσαίνει, υπάλληλοι	Μη διηγητική μουσική.	Igor Stravinsky 3 Pieces for String Quartet: No. 3
21	0:34:50 – 0:35:55	Βράδυ Μέσα, δωμάτιο ξενοδοχείου David Άνδρας που κουτσαίνει	Χωρίς μουσική.  Ακούγεται η φωνή της διευθύντριας από την επόμενη σκηνή.	
22	0:35:55 – 0:36:58	Βράδυ Μέσα, αίθουσα εκδηλώσεων ξενοδοχείου Άνδρας που κουτσαίνει, κοπέλα που ματώνει η μύτη της, διευθύντρια, υπάλληλοι, υπόλοιποι που μένουν στο ξενοδοχείο	Διηγητικός ήχος. Χειροκροτήματα και σφυρίγματα.	
23	0:36:59 – 0:37:31	Ημέρα Μέσα, δωμάτιο ξενοδοχείου David, σκύλος	Χωρίς μουσική.	
24	0:37:32 – 0:38:45	Ημέρα Μέσα, πισίνα ξενοδοχείου Ξανθιά κοπέλα, David	Διηγητικοί ήχοι περιβάλλοντος.	

25	0:38:45 – 0:40:35	Ημέρα Μέσα, γραφείο διευθύντριας ξενοδοχείου Διευθύντρια, σύντροφος διευθύντριας, καμαριέρα, ξανθιά κοπέλα, κοπέλα που ματώνει η μύτη της	Χωρίς μουσική.	
26	0:40:35 – 0:41:14	Ημέρα Έξω Καμαριέρα Άνδρας που κουτσαίνει Κοπέλα που ματώνει η μύτη της Πόνυ (ξανθιά κοπέλα)  Μέσα, δωμάτιο ξενοδοχείου David	Διηγητικός ήχος. Ήχος από κλήση, ακολουθείται από φωνή γυναίκας.	
27	0:41:15 – 0:43:32	Ημέρα Έξω, αυλή ξενοδοχείου David, άκαρδη γυναίκα, γυναίκα που αυτοκτονεί, λοιποί που μένουν στο ξενοδοχείο, υπάλληλοι	Ίδια μη διηγητική μουσική με την δέκατη ένατη ενότητα και αφήγηση.  Η μουσική σταματάει.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato
28	0:43:33 – 0:43:42	Ημέρα Μέσα, δωμάτιο ξενοδοχείου David	Ακούγεται ξανά το μήνυμα από τον τηλεφωνητή που άφησε η γυναίκα πριν αυτοκτονήσει.  Χωρίς μουσική.	
29	0:43:43 – 0:45:12	Ημέρα Έξω, αυλή ξενοδοχείου David, άκαρδη γυναίκα	Η φωνή της γυναίκας συνεχίζει να ακούγεται.  Ίδια μη διηγητική μουσική με αυτή της όγδοης ενότητας.  Η μουσική σταματάει.  Ακούγεται η φωνή της διευθύντριας από την επόμενη σκηνή.	Dmitri Shostakovich String Quartet No. 8 in C Minor, Op. 110; 4. Largo
30	0:45:13 – 0:45:31	Βράδυ Μέσα, αίθουσα εκδηλώσεων ξενοδοχείου David	Χωρίς μουσική.	

		Άκαρδη γυναίκα Διευθύντρια Σύντροφος διευθύντριας Καμαριέρα Υπάλληλοι Υπόλοιποι που μένουν στο ξενοδοχείο	Μη διηγητική μουσική. Σύνδεση με επόμενη σκηνή.	Alfred Schnittke String Quartet No. 2: I. Moderato
31	0:45:32 – 0:46:43	Βράδυ Μέσα, δωμάτιο ξενοδοχείου David Άκαρδη γυναίκα	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.	Alfred Schnittke String Quartet No. 2: I. Moderato
32	0:46:44 – 0:47:11	Ημέρα Έξω, αυλή ξενοδοχείου David, άκαρδη γυναίκα, άνδρας που κουτσαίνει, κοπέλα που ματώνει η μύτη της, κοριτσάκι	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.	Alfred Schnittke String Quartet No. 2: I. Moderato
33	0:47:12 – 0:48:25	Βράδυ Μέσα, δωμάτιο ξενοδοχείου David Άκαρδη γυναίκα	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.	Alfred Schnittke String Quartet No. 2: I. Moderato
34	0:48:25 – 0:50:20	Ημέρα Μέσα, δωμάτιο ξενοδοχείου David, άκαρδη γυναίκα	Χωρίς μουσική	
35	0:50:20 – 0:53:41	Ημέρα Μέσα, διάδρομοι ξενοδοχείου David, άκαρδη γυναίκα, καμαριέρα	Χωρίς μουσική  Ίδια μη διηγητική μουσική με την εικοστή ένατη ενότητα και αφήγηση.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato
36	0:53:41 – 0:55:05	Ημέρα Έξω, δρόμος, δάσος David	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται, μαζί με την αφήγηση.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato
37	0:55:06 – 0:59:46	Ημέρα Έξω, δάσος David, αρχηγός των Μοναχικών, δύο ακόμα Μοναχικοί  Γυναίκα με μωπία (αφηγήτρια), υπόλοιποι Μοναχικοί	Χωρίς μουσική  Ίδια μη διηγητική μουσική με την προηγούμενη ενότητα και αφήγηση.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato

38	0:59:47 – 1:04:31	<p>Ημέρα Έξω, δάσος Υπάλληλοι ξενοδοχείου Καμαριέρα</p> <p>David, Robert, γυναίκα με μυωπία</p> <p>Καμαριέρα, αρχηγός των Μοναχικών</p>	<p>Χωρίς μουσική</p> <p>Ίδια μη διηγητική μουσική με αυτή της τριακοστής πρώτης ενότητας.</p> <p>Χωρίς μουσική</p> <p>Τρεις σκηνές που εξελίσσονται παράλληλα και παρουσιάζονται με τη σειρά.</p>	<p>Dmitri Shostakovich String Quartet No. 8 in C Minor, Op. 110; 4. Largo</p>
39	1:04:32 – 1:05:37	<p>Ημέρα Έξω, δάσος David Γυναίκα με μυωπία</p>	<p>Ίδια μη διηγητική μουσική με την τριακοστή ένατη ενότητα και αφήγηση.</p>	<p>Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato</p>
40	1:05:38 – 1:09:55	<p>Ημέρα Έξω, δρόμος David Γυναίκα με μυωπία Αρχηγός των Μοναχικών Ένας ακόμα Μοναχικός</p> <p>Πόλη, εμπορικό κέντρο David Γυναίκα με μυωπία Υπάλληλοι εμπορικού κέντρου Γυναίκα στο εμπορικό</p>	<p>Η μη διηγητική μουσική από την προηγούμενη σκηνή ολοκληρώνεται στη νέα σκηνή, ενώ η αφήγηση έχει ολοκληρωθεί από πριν.</p> <p>Νέα μη διηγητική μουσική.</p>	<p>Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato</p> <p>Richard Strauss Don Quixote, Op. 35, TrV 184: Var. 2, Der Kampf gegen die Hammelherde</p> <p>Don Quixote, Op. 35, TrV 184: Var. 1, Das Abenteuer mit den Windmuhlen</p>
41	1:09:55 – 1:12:08	<p>Ημέρα Έξω, πόλη, σπίτι των γονιών της αρχηγού των Μοναχικών</p>	<p>Χωρίς μουσική.</p>	

		David, γυναίκα με μωπία, αρχηγός των Μοναχικών, γονείς της αρχηγού		
42	1:12:08 – 1:13:32	Ημέρα Έξω, δάσος David, γυναίκα με μωπία	Διηγητικός ήχος. Ήχοι περιβάλλοντος.	
43	1:13:32 – 1:15:18	Βράδυ Έξω, δάσος David Γυναίκα με μωπία Αρχηγός των Μοναχικών Λοιποί Μοναχικοί  Αυλή ξενοδοχείου, θάλασσα	Ίδια μη διηγητική μουσική με αυτή της τεσσαρακοστής ενότητας.	Dmitri Shostakovich String Quartet No. 8 in C Minor, Op. 110; 4. Largo
44	1:15:18 – 1:18:42	Βράδυ Μέσα, δωμάτιο της διευθύντριας του ξενοδοχείου Διευθύντρια Σύντροφος Αρχηγός των Μοναχικών Γυναίκα με μωπία Ένας ακόμα Μοναχικός  Έξω, σκάφος Άνδρας που κουτσαίνει, κοπέλα που ματώνει η μύτη της, κοριτσάκ, David	Η ίδια μη διηγητική μουσική της προηγούμενης ενότητας συνεχίζεται.	Dmitri Shostakovich String Quartet No. 8 in C Minor, Op. 110; 4. Largo
45	1:18:42 – 1:19:55	Βράδυ Έξω, δάσος Καμαριέρα Μοναχικοί Αρχηγός των Μοναχικών Γυναίκα με μωπία David	Η μη διηγητική μουσική της προηγούμενης ενότητας ολοκληρώνεται σε αυτή τη σκηνή.  Διηγητική μουσική. Οι Μοναχικοί και η καμαριέρα ακούν στα ακουστικά τους χορευτική μουσική και χορεύουν. Ακούγεται ελάχιστα.	Benjamin John Tomlin ft. Milla M “Million \$”
46	1:19:56 – 1:22:43	Ημέρα Έξω, δάσος David, καμαριέρα, γυναίκα με μωπία	Χωρίς μουσική.	
47	1:22:43 – 1:24:07	Ημέρα Έξω, δάσος David Γυναίκα με μωπία	Διηγητική μουσική. Ακούν στα ακουστικά τους μουσική και χορεύουν αγκαλιά. Ακούγεται ελάχιστα.	Nick Cave & The Bad Seeds ft. Kylie Minogue “Where the Wild Roses Grow”



48	1:24:07 – 1:25:01	Ημέρα Έξω, δάσος David Γυναίκα με μωπία Μοναχικοί	Ίδια μη διηγητική μουσική με την τεσσαρακοστή πρώτη ενότητα και αφήγηση.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato
49	1:25:02 – 1:27:21	Ημέρα Μέσα, σπίτι γονιών της αρχηγού David, γυναίκα με μωπία, αρχηγός των Μοναχικών Γονείς της αρχηγού Δρόμος	Διηγητική μουσική. Οι γονείς της αρχηγού παίζουν κιθάρα.	(Anon.) “Jeux Interdits”
50	1:27:21 – 1:28:14	Ημέρα Έξω, δάσος David Γυναίκα με μωπία Μοναχικοί	Ίδια μη διηγητική μουσική με την πεντηκοστή ενότητα και αφήγηση.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato
51	1:28:15 – 1:29:01	Ημέρα Έξω, δάσος Καμαριέρα, αρχηγός των Μοναχικών	Χωρίς μουσική	
52	1:29:02 – 1:31:07	Ημέρα Έξω, δάσος Αρχηγός των Μοναχικών, David	Χωρίς μουσική	
53	1:31:08 – 1:33:41	Ημέρα Μέσα, ιατρείο οφθαλμιάτρου Αρχηγός των Μοναχικών Γυναίκα με μωπία Καμαριέρα Οφθαλμίατρος Εμπορικό κέντρο	Ίδια μη διηγητική μουσική με αυτή της εικοστής πρώτης ενότητας.  Νέα μη διηγητική μουσική, ίδια με αυτή της τεσσαρακοστής έκτης ενότητας. Συνεχίζει στην επόμενη σκηνή.	Igor Stravinsky 3 Pieces for String Quartet: No. 3  Dmitri Shostakovich String Quartet No. 8 in C Minor, Op. 110; 4. Largo
54	1:33:41 – 1:35:51	Ημέρα Έξω, δάσος Αρχηγός των Μοναχικών Γυναίκα με μωπία Καμαριέρα	Συνέχεια μη διηγητικής μουσικής από την προηγούμενη ενότητα.	Dmitri Shostakovich String Quartet No. 8 in C Minor, Op. 110; 4. Largo
55	1:35:51 – 1:37:58	Ημέρα Έξω, δάσος Πλέον τυφλή γυναίκα, David	Χωρίς μουσική.	
56	1:37:58 – 1:42:52	Ημέρα Έξω, δάσος Τυφλή γυναίκα David	Μη διηγητική μουσική.	Benjamin Britten String Quartet No. 1 in D Major, Op.

				25: I. Andante sostenuto – Allegro vivio  Nick Cave & The Bad Seeds ft. Kylie Minogue “Where the Wild Roses Grow”
		Βράδυ	Διηγητική μουσική. Ο David τραγουδάει το κομμάτι το οποίο άκουγε με την γυναίκα στα ακουστικά και χόρευαν.  Χωρίς μουσική.	
57	1:42:52 – 1:44:24	Ημέρα Έξω, δάσος David Αρχηγός των Μοναχικών Σκυλιά Τυφλή γυναίκα	Χωρίς μουσική.  Ίδια μη διηγητική μουσική με αυτήν της πεντηκοστής δεύτερης ενότητα αλλά χωρίς αφήγηση.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato
58	1:44:24 – 1:45:46	Ημέρα Έξω, δρόμος David Τυφλή γυναίκα  Δρόμος, πόλη	Η μη διηγητική μουσική από την προηγούμενη ενότητα συνεχίζεται και σταματάει.  Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζει μετά από λίγο. Δεν υπάρχει αφήγηση.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato
59	1:45:46 – 1:50:03	Ημέρα Μέσα, εστιατόριο David Τυφλή γυναίκα  Μέσα, μπάνιο εστιατορίου David. Μέσα, εστιατόριο Τυφλή γυναίκα	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζει και σε αυτήν την ενότητα και σταματάει.  Οι δύο σκηνές εναλλάσσονται και εξελίσσονται μέχρι το τέλος χωρίς μουσική.	Ludwig van Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato
60	1:50:03 – 1:53:45	Τίτλοι Τέλους.	Μουσική	Sophia Loren & Τώνης Μαρούδας “Τι είν’ αυτό που το λένε αγάπη”

### 3.3 The Killing of a Sacred Deer 2017

#### 3.3.1 Πραγματολογικά στοιχεία

Πρωτότυπος Τίτλος	Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού
Έτος παραγωγής	2017
Διάρκεια	121'
Χρώμα	Έγχρωμη
Γλώσσα	Αγγλική
Είδος	Δράμα
Σενάριο	Γιώργος Λάνθιμος Ευθύμης Φιλίππου
Σκηνοθεσία	Γιώργος Λάνθιμος
Cast	Collin Farrell (Steven) Nicole Kidman (Anna) Barry Keoghan (Martin) Raffey Cassidy (Kim) Sunny Suljic (Bob) Alicia Silverstone (μητέρα του Martin) Bill Camp (Matthew)
Παραγωγοί	Γιώργος Λάνθιμος, Ed Guniey
Εταιρείες Παραγωγής	Film4 New Sparta Films HanWay Films Element Pictures
Μοντάζ	Γιώργος Μαυροψαρίδης
Φωτογραφία	Θύμιος Μπακατάκης
Σκηνογραφία	Holly Fisk Adam Willis
Κοστούμια	Nancy Steiner
Μακιγιάζ	Jodi Byrne
Τμήμα Ήχου	Johnnie Burn Simon Carroll Geoff Maxwell Ashley Smith Ed Downham Steve Browell
Τμήμα Μουσικής	Johnnie Burn Simon Carroll Sarah Giles Γιώργος Μαυροψαρίδης Nick Payne Jo Thompson

#### 3.3.2 Περίληψη

Ο Steven Murphy είναι ένας καταξιωμένος καρδιοχειρουργός ο οποίος ζει με τη γυναίκα του, Anna, επιτυχημένη οφθαλμίατρος, και τα δυο τους παιδιά, την Kim και τον Bob. Η οικογένεια είναι ευκατάστατη και ζει ευτυχισμένη σε ένα όμορφο σπίτι.

Ο Steven βλέπει αρκετά συχνά έναν νεαρό, τον Martin, μεταξύ των οποίων έχει αναπτυχθεί μία φιλική σχέση, ενώ φαίνεται πως ο πρώτος έχει πάρει υπό την προστασία του τον νεαρό. Ο Martin ζει με τη μητέρα του σε ένα σπίτι, καθώς έχει χάσει τον πατέρα του σε ένα χειρουργείο, το οποίο πιθανότατα είχε αναλάβει ο Steven.

Οι δυο τους συναντιούνται αρκετά συχνά, ο Steven κάνει δώρα στον Martin, τον συμβουλεύει και τον καλεί να δειπνήσει με την οικογένειά του. Εκεί ο νεαρός γνωρίζει τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειάς του, τα οποία τον συμπαθούν ιδιαιτέρως, ενώ με την Kim, καθώς και κοντά στην ηλικία, αναπτύσσουν μία φιλία.

Ο Steven, στη γυναίκα του Anna λέει πως ο Martin έχασε τον πατέρα του σε ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα.

Ο Martin αρχίζει να ζητάει πολύ περισσότερη προσοχή από τον Steven, από όση είναι διατεθειμένος να δώσει. Πολλές φορές πηγαίνει απρόσκλητος στο ιατρείο του, ενώ του ζητάει να ανταποδώσει το δείπνο στο σπίτι του με την μητέρα του.

Ο Steven πηγαίνει μόνος του μετά από πιέσεις του νεαρού. Εκεί οι τρεις τους τρώνε και βλέπουν ταινία. Όταν ο Martin πηγαίνει για ύπνο, η μητέρα του βρίσκει ευκαιρία να προσεγγίσει ερωτικά τον Steven, ο οποίος αρνείται και φεύγει.

Έπειτα από αυτό, ο Martin γίνεται πιο πειστικός με τον Steven ο οποίος έχει αρχίσει να τον αποφεύγει.

Ένα πρωί και ενώ όλοι ετοιμάζονται να πάνε στις δουλειές τους και στο σχολείο, ο Bob ενημερώνει τους δικούς τους πως δεν μπορεί να σηκωθεί από το κρεβάτι. Ο Steven στην αρχή πιστεύει ότι πρόκειται για πείσματα, αλλά μετά την επιμονή του μικρού τον πηγαίνουν στο νοσοκομείο για εξετάσεις. Οι εξετάσεις δεν δείχνουν τίποτα, και έτσι η Anna παίρνει τον Bob να γυρίσουν σπίτι. Λίγο πριν βγουν από την έξοδο τα πόδια του Bob παραλύουν, πέφτει κάτω και μεταφέρεται πάλι πίσω για εξετάσεις.

Οι εξετάσεις συνεχίζουν να μη δείχνουν τίποτα, και η ανησυχία των γονιών πλέον είναι εμφανής. Παράλληλα η Kim αρχίζει να κάνει παρέα με τον Martin, κάνουν βόλτες με τη μηχανή και έρχονται πιο κοντά.

Ένα πρωί που ο Steven πάει να δει το γιο του στο νοσοκομείο βρίσκει εκεί εκτός από τη γυναίκα του και τον Martin, ο οποίος του ζητάει λίγο χρόνο για να μιλήσουν ιδιωτικά. Παρά την απροθυμία του Steven τελικά πηγαίνει στην καφετέρια όπου ακούει τον Martin να του λέει πως αυτό που συμβαίνει στο γιο του θα συμβεί και στην κόρη του αλλά και στη γυναίκα του, με τελευταίο στάδιο το θάνατο και ενδιάμεσα την άρνηση λήψης τροφής και την αιμορραγία από τα μάτια. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι επειδή ο Steven σκότωσε ένα μέλος της οικογένειάς του Martin. Για να επανέλθει η ισορροπία ο Steven πρέπει να επιλέξει ένα μέλος της δικής του οικογένειάς για να θυσιάσει, αλλιώς η γυναίκα του και τα

παιδιά του θα περάσουν από τα στάδια αυτά και θα πεθάνουν. Ο Steven δεν πιστεύει τα λεγόμενα του νεαρού ο οποίος οδηγείται έξω από τους φύλακες του νοσοκομείου.

Οι εξετάσεις του Bob συνεχίζονται χωρίς να έχει βρεθεί κάποια εξήγηση ακόμα, ενώ το παιδί έχει αρχίσει να μη θέλει να φάει. Σε μία πρόβα χορωδίας, η Kim παραλύει και μεταφέρεται αμέσως στο νοσοκομείο στο ίδιο δωμάτιο με τον αδερφό της. Έπειτα από αυτό ο Steven μιλάει στη γυναίκα του Anna σχετικά με τα όσα του έχει πει ο Martin, καθώς επίσης και για το γεγονός πως ο νεαρός πιστεύει ότι ο Steven ευθύνεται για τον θάνατο του πατέρα του. Αλλά τη διαβεβαιώνει πως δεν πρόκειται για δικό του λάθος.

Μια μέρα στο νοσοκομείο η Kim επικοινωνεί τηλεφωνικά με τον Martin, ο οποίος βρίσκεται έξω από το νοσοκομείο. Ενώ τα πόδια της δεν λειτουργούν, όταν ο Martin της ζητάει να βγει στο παράθυρο για να τον δει, όντως καταφέρνει να σηκωθεί και να κινηθεί. Η μητέρα της παρατηρώντας το περίεργο αυτό συμβάν αρχίζει να πιστεύει πως ίσως ο νεαρός έχει δίκιο σε όσα λέει. Έτσι αποφασίζει να επισκεφθεί η ίδια τον Martin. Έπειτα από τη συνάντησή τους, αποφασίζει να μιλήσει και με τον φίλο τους Matthew, ο οποίος είναι αναισθησιολόγος και συνεργάτης του άντρα της. Της εκμυστηρεύεται πως ένας καρδιοχειρουργός μπορεί να ευθύνεται για τον θάνατο ενός ασθενή, και πιο συγκεκριμένα ο άντρας της για τον θάνατο του πατέρα του Martin, καθώς εκείνη τη μέρα του χειρουργείου είχε πιει αλκοόλ.

Τα παιδιά μεταφέρονται πλέον στο σπίτι, καθώς στο νοσοκομείο δεν μπορούν να τους κάνουν άλλες εξετάσεις και η κατάσταση τους δεν έχει βελτιωθεί. Η Anna έχοντας συζητήσει με τον Matthew και τον Martin, συζητάει με τον άντρα της, και του λέει πως ευθύνεται για την κατάσταση αυτή, και ότι πρέπει να πάρει μία απόφαση. Ο Steven ακόμα είναι δύσπιστος και επιμένει σε ιατρικές εξετάσεις και ελέγχους, αλλά έχει αρχίσει να προβληματίζεται.

Την επόμενη μέρα ξυπνάει τη γυναίκα του και την οδηγεί στο υπόγειο όπου ο Martin βρίσκεται δεμένος και χτυπημένος. Της εξηγεί πως ο Martin θα μείνει εδώ μέχρι να γίνουν καλύτερα τα παιδιά, ενώ ο νεαρός επιμένει πως πρέπει να πάρει γρήγορα μία απόφαση γιατί αλλιώς θα χάσει όλη του την οικογένεια.

Τα παιδιά και η Anna επισκέπτονται τον Martin στο υπόγειο και του περιποιούνται τις πληγές, ενώ ο Steven έχει καταλάβει πως πρέπει να πάρει μία απόφαση. Τα παιδιά γνωρίζουν και αυτά την θέση στην οποία έχει βρεθεί ο πατέρας τους.

Ένα βράδυ η Kim σέρνεται μέχρι το υπόγειο για να δει τον Martin και να του ζητήσει να την κάνει καλά και να φύγουν οι δυο τους με τη μηχανή, όμως δεν καταφέρνει κάτι. Έτσι βγαίνει στο δρόμο έρποντας για να φύγει από το σπίτι. Όταν το καταλαβαίνουν οι γονείς βγαίνουν έξω για να την ψάξουν. Τελικά τη βρίσκουν και επιστρέφουν σπίτι. Η Kim σοκαρισμένη από τα όσα συμβαίνουν θέλει να βγάλει τον πατέρα της από τη δύσκολη αυτή θέση και του ζητάει να σκοτώσει εκείνη.

Η Anna αποφασίζει να αφήσει τον Martin να φύγει, γνωρίζοντας ότι δεν μπορεί να βοηθήσει σε κάτι, και η κατάσταση του Bob χειροτερεύει καθώς έχει περάσει στο τρίτο στάδιο όπου αιμορραγεί από τα μάτια. Πλέον ο Steven γνωρίζει τι πρέπει να κάνει.

Ένα βράδυ δένει τα δυο του παιδιά και τη γυναίκα του σε καρέκλες στο σαλόνι, τους κλείνει το στόμα και τους φοράει μαξιλαροθήκες στο κεφάλι για να μη βλέπουν. Ο ίδιος στέκεται στη μέση, φοράει στο πρόσωπο του ένα σκούφο για να μη βλέπει και εκείνος και κρατώντας μία καραμπίνα ξεκινάει να γυρνάει γύρω γύρω σημαδεύοντας. Στους δύο πρώτους πυροβολισμούς δεν πετυχαίνει κανέναν. Στον τελευταίο πετυχαίνει τον μικρό Bob, ο οποίος πεθαίνει ακαριαία.

Στη τελευταία σκηνή, ο Steven, η Anna και η κόρη τους Kim βρίσκονται σε μία καφετέρια και τρώνε. Μέσα μπαίνει ο Martin και κάθεται σε ένα άλλο τραπέζι. Οι τέσσερις άνθρωποι κοιτιούνται μεταξύ τους, μέχρι η οικογένεια να φύγει από το μαγαζί χωρίς να του μιλήσουν. Η ταινία ολοκληρώνεται εκεί.

### 3.3.3 Ανάλυση ανά ενότητα

Ενότητα	Κωδικός Χρόνου	Κινηματογραφικά Δεδομένα	Πολιτισμικά Δεδομένα	Παρατηρήσεις
1	0:00:00 - 0:00:26	Τίτλοι αρχής	Χωρίς μουσική.	
2	0:00:26 - 0:04:13	Ημέρα Μέσα, νοσοκομείο, χειρουργείο Steven (Χειρουργός), Matthew (Άλλος γιατρός)	Μη διηγητική μουσική.	Franz Scubert Stabat Mater D 383: I. "Jesus Christus schwebt am Kreuzel"
3	0:04:14 – 0:07:02	Ημέρα Μέσα, καφετέρια Steven, Martin (Έφηβος)  Έξω, πόλη	Χωρίς μουσική.  Μη διηγητική μουσική.	Sofiya Gubaydulina Rejoice!: IV. And He Returned To His Own Abode
4	0:07:03 - 0:08:18	Βράδυ Μέσα, σπίτι, τραπεζαρία Όλη η οικογένεια Martin, Anna (μητέρα), Kim (κόρη), Bob (γιος)	Η ίδια μη διηγητική μουσική ολοκληρώνεται στα πρώτα δευτερόλεπτα της νέας σκηνής.  Διηγητικός ήχος, ήχοι περιβάλλοντος.	
5	0:08:19 - 0:11:00	Βράδυ Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο γονιών Steven, Anna	Χωρίς μουσική.	

6	0:11:00 - 0:13:15	Ημέρα Μέσα, νοσοκομείο Steven Matthew Εργαζόμενοι νοσοκομείου Martin	Ίδια μη διηγητική μουσική με αυτή της τρίτης ενότητας.  Ακούγεται η διηγητική μουσική της επόμενης σκηνής. Σύνδεση σκηνών.	Sofiya Gubaydulina Rejoice!: IV. And He Returned To His Own Abode
7	0:13:16 - 0:14:38	Ημέρα Μέσα, σπίτι Steven, Kim, Bob	Διηγητική μουσική.	Η Kim τραγουδάει μία άσκηση ως ζέσταμα για τη φωνή της.
8	0:14:38 – 0:16:59	Βράδυ Μέσα, αίθουσα δεξίωσης Steven, Anna, Matthew	Διηγητική μουσική και ήχος, ομιλίες και χειροκροτήματα.	Joe Smith and The Spicy Pickles “The Cherkin Train”
9	0:17:00 – 0:18:24	Ημέρα Έξω, πόλη, δρόμος Steven Martin	Ίδια μη διηγητική μουσική με αυτή της έκτης ενότητας.	Sofiya Gubaydulina Rejoice!: IV. And He Returned To His Own Abode
10	0:18:25 – 0:19:51	Ημέρα Μέσα, σπίτι οικογένειας Martin Anna, Steven, Kim, Bob	Ίδια μη διηγητική μουσική με την προηγούμενη ενότητα.	Sofiya Gubaydulina Rejoice!: IV. And He Returned To His Own Abode
11	0:19:52 – 0:22:29	Ημέρα Μέσα, σπίτι οικογένειας, υπνοδωμάτιο της Kim Martin Kim Bob	Διηγητική μουσική. Ο Bob ακούει μουσική στα ακουστικά του. Ακούγεται ελάχιστα.	Death Panthers “Death Shark”
12	0:22:29 – 0:23:51	Ημέρα Έξω, πάρκο Martin Kim	Διηγητική μουσική. Η Kim τραγουδάει ένα τραγούδι στον Martin.	Ellie Goulding “Burn”
13	0:23:52 - 0:24:56	Ημέρα Μέσα, σαλόνι σπιτιού Martin Anna, Steven, Kim, Bob	Χωρίς μουσική.	

14	0:24:56 – 0:27:15	Βράδυ Μέσα, υπνοδωμάτιο γονιών Steven Anna  Ημέρα Έξω, αμάξι Steven	Μη διηγητική μουσική, ίδια με αυτήν της δέκατης ενότητας.	Sofiya Gubaydulina Rejoice!: IV. And He Returned To His Own Abode
15	0:27:16 – 0:31:16	Ημέρα Μέσα, σπίτι Steven Martin Μητέρα του Martin	Η διηγητική μουσική από την προηγούμενη ενότητα συνεχίζει να ακούγεται, μέχρι να ολοκληρωθεί.  Διηγητικός ήχος, ακούγονται ομιλίες από την τηλεόραση.	Sofiya Gubaydulina Rejoice!: IV. And He Returned To His Own Abode
16	0:31:16 – 0:35:36	Ημέρα Μέσα, νοσοκομείο Steven Martin	Ξανά η ίδια μη διηγητική μουσική.	Sofiya Gubaydulina Rejoice!: IV. And He Returned To His Own Abode
17	0:35:36 – 0:38:06	Ημέρα Μέσα, σπίτι του Matthew Steven Anna Matthew Γυναίκα του Matthew  Μέσα, καφετέρια Martin	Ξανά η ίδια μη διηγητική μουσική, όταν ακούγεται η φωνή του Martin από το τηλέφωνο.  Εναλλαγή δύο σκηνών.	Sofiya Gubaydulina Rejoice!: IV. And He Returned To His Own Abode
18	0:38:06 – 0:39:55	Βράδυ Μέσα, σπίτι οικογένειας Steven, Kim, Martin	Διηγητικός ήχος. Ήχοι περιβάλλοντος.	
19	0:39:55 – 0:41:24	Ημέρα Μέσα, σπίτι οικογένειας, κουζίνα Steven, Anna, Kim, Bob  Έξω, αμάξι	Χωρίς μουσική.	
20	0:41:25 – 0:45:52	Ημέρα Μέσα, νοσοκομείο Bob, Larry (Γιατρός), Steven, Anna, Matthew	Μη διηγητική μουσική.	Sofiya Gubaydulina “De Profundis”



21	0:45:53 – 0:46:40	Βράδυ Έξω, μηχανή Kim, Martin	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.	Sofiya Gubaydulina “De Profundis”
22	0:46:40 – 0:47:35	Βράδυ Έξω, αυλή σπιτιού οικογένειας Anna Kim	Η ίδια μη διηγητική μουσική ακούγεται στο τέλος αυτής της σκηνής.	Sofiya Gubaydulina “De Profundis”
23	0:47:35 – 0:48:42	Ημέρα Μέσα, νοσοκομείο Steven, Anna, Bob, Martin	Χωρίς μουσική.	
24	0:48:43 – 0:51:27	Ημέρα Μέσα, καφετέρια νοσοκομείου Steven Martin	Μη διηγητική μουσική ίδια με αυτή της εικοστής δεύτερης ενότητας.	Sofiya Gubaydulina “De Profundis”
25	0:51:27 – 0:52:58	Ημέρα Μέσα, νοσοκομείο Steven, Anna, Bob	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.	Sofiya Gubaydulina “De Profundis”
26	0:52:58 – 0:55:58	Ημέρα Μέσα, σπίτι, δωμάτιο της Kim Martin	Διηγητική μουσική. Ακούγεται μουσική από κάποια πηγή μέσα στο δωμάτιο.  Νέα μη διηγητική μουσική.	Ellie Goulding “How long will i love you”  Jani Christou “Enantiodromia”
27	0:55:58 - 1:00:25	Ημέρα Μέσα, νοσοκομείο Steven Bob Anna Γιατροί	Η μη διηγητική μουσική από την προηγούμενη σκηνή συνεχίζει να ακούγεται.	Jani Christou “Enantiodromia”
28	1:00:25 – 1:01:18	Ημέρα Μέσα, νοσοκομείο, γραφείο του Steven Steven, Anna	Χωρίς μουσική.	
29	1:01:19 – 1:02:17	Ημέρα Μέσα, αίθουσα χορωδίας Anna Μαέστρος Μαθητές	Διηγητική μουσική. Η χορωδία στην οποία συμμετέχει η Kim κάνει πρόβα.	Mykola Leontovych “Carol of the Bells”  Sofiya Gubaydulina

			Και μη διηγητική μουσική προς το τέλος της σκηνής, ίδια με αυτή της εικοστής πέμπτης ενότητας.	“De Profundis”
30	1:02:17 – 1:03:23	Ημέρα Μέσα, νοσοκομείο Anna, Matthew, Kim, Steven	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.	Sofiya Gubaydulina “De Profundis”
31	1:03:24 – 1:05:17	Ημέρα Έξω, αμάξι Σπίτι του Martin Steven	Χωρίς μουσική.  Ακούγεται η φωνή της Anna και του Steven από την επόμενη σκηνή.	
32	1:05:17 – 1:06:46	Βράδυ Έξω από το νοσοκομείο Anna, Steven	Διηγητικοί ήχοι. Ηχοτοπίο πόλης.	
33	1:06:46 – 1:07:22	Βράδυ Μέσα, σπίτι, μπάνιο, υπνοδωμάτιο Steven  Ημέρα Έξω, αμάξι Steven	Χωρίς μουσική.  Ακούγεται η φωνή της Anna και του Bob από την επόμενη σκηνή.	
34	1:07:23 – 1:12:29	Ημέρα Μέσα, νοσοκομείο Anna, Kim, Bob, Martin, Steven	Διηγητικός ήχος, χτυπάει το κινητό της Kim.  Νέα μη διηγητική μουσική.	György Ligeti Konzert für Violoncello und Orchester
35	1:12:29 – 1:16:36	Ημέρα Έξω, αμάξι, σπίτι του Martin Anna Martin	Η φωνή του Steven και η μη διηγητική μουσική από την προηγούμενη σκηνή συνεχίζουν να ακούγονται.  Και νέα μη διηγητική μουσική.	György Ligeti Konzert für Violoncello und Orchester  Sofiya Gubaydulina “Fachwerk”
36	1:16:36 - 1:17:35	Βράδυ Μέσα, νοσοκομείο Steven Anna	Η ίδια μη διηγητική μουσική από την προηγούμενη	Sofiya Gubaydulina “Fachwerk”

		Γιατροί	σκηνή συνεχίζεται.	
37	1:17:35 – 1:20:53	Ημέρα Μέσα, καφετέρια Anna, Matthew  Αμάξι	Χωρίς μουσική.  Διηγητικοί ήχοι από αμάξια, ηχοτοπίο πόλης.	
38	1:20:53 – 1:23:43	Ημέρα Μέσα, σπίτι, σαλόνι, κουζίνα Anna, Kim, Bob, Steven	Χωρίς μουσική.	
39	1:23:43 – 1:25:07	Βράδυ Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο Anna, Steven	Μη διηγητική μουσική προς το τέλος της σκηνής, ίδια με αυτή της τριακοστής έκτης ενότητας.	Sofiya Gubaydulina “Fachwerk”
40	1:25:07 – 1:30:26	Ημέρα Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο, υπόγειο Anna, Steven, Martin	Ίδια μη διηγητική μουσική.  Νέα μη διηγητική μουσική.	Sofiya Gubaydulina “Fachwerk”  György Ligeti Piano Concerto Lento e Deserto
41	1:30:27 – 1:31:58	Ημέρα Μέσα, σπίτι, σαλόνι Kim, Bob	Χωρίς μουσική. Διηγητικοί ήχοι, ηχοτοπίο φύσης.	
42	1:31:58 – 1:34:30	Ημέρα Μέσα, σπίτι, κουζίνα Bob, Steven, Kim	Χωρίς μουσική. Διηγητικοί ήχοι, ηχοτοπίο φύσης.	
43	1:34:31 – 1:35:14	Βράδυ Έξω, αυλή σπιτιού Steven	Χωρίς μουσική. Διηγητικοί ήχοι, ηχοτοπίο φύσης.	
44	1:35:14 – 1:36:43	Ημέρα Μέσα, σχολείο Steven, Διευθυντής σχολείου	Χωρίς μουσική.	
45	1:36:43 – 1:39:53	Ημέρα Μέσα, σπίτι, υπόγειο Anna, Bob, Kim, Martin	Μη διηγητική μουσική, ίδια με της τεσσαρακοστής ενότητας.	György Ligeti Piano Concerto Lento e Deserto
46	1:39:54 – 1:41:42	Βράδυ Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο Anna, Steven	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.	György Ligeti Piano Concerto Lento e Deserto
47	1:41:42 – 1:45:28	Βράδυ Μέσα, σπίτι, υπόγειο Kim, Martin  Σαλόνι	Ίδια μη διηγητική μουσική με αυτή της ενότητας 27.	Jani Christou “Enantiodromia”

		Kim, Anna, Steven Έξω, δρόμος, αμάξι Anna, Steven	Οι τρεις σκηνές εναλλάσσονται μεταξύ τους.	
48	1:45:29 – 1:46:30	Ημέρα Μέσα, σπίτι, κουζίνα Anna, Steven	Χωρίς μουσική.	
49	1:46:31 – 1:47:34	Βράδυ Μέσα, σπίτι, σαλόνι Anna Kim Bob	Η μη διηγητική μουσική της επόμενης σκηνής ξεκινάει να ακούγεται.	György Ligeti Konzert für Violoncello und Orcheste
50	1:47:35 – 1:48:03	Ημέρα Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο Anna, Steven	Μη διηγητική μουσική.	György Ligeti Konzert für Violoncello und Orchester
51	1:48:03 – 1:49:24	Ημέρα Μέσα, σπίτι, σαλόνι Kim, Bob, Steven	Ίδια μη διηγητική μουσική.	György Ligeti Konzert für Violoncello und Orchester
52	1:49:25 – 1:50:33	Ημέρα Μέσα, σπίτι, υπνοδωμάτιο Steven, Anna	Ίδια μη διηγητική μουσική.	György Ligeti Konzert für Violoncello und Orchester
53	1:50:34 – 1:53:50	Βράδυ Μέσα, σπίτι, σαλόνι Steven Anna Kim Bob	Ίδια μη διηγητική μουσική  Νέα μη διηγητική μουσική.	György Ligeti Konzert für Violoncello und Orchester  Johann Sebastian Bach No. 1: 'Herr Unser Herrscher' (St. John Passion, BWV 245 / Part One)
54	1:53:50 – 1:56:36	Ημέρα Μέσα, καφετέρια Steven Anna Kim Martin	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.	Johann Sebastian Bach No. 1: 'Herr Unser Herrscher' (St. John Passion, BWV 245 / Part One)
55	1:56:37 – 2:01:02	Τίτλοι Τέλους	Μη διηγητική μουσική.	Johnnie Burn “Hecatone”

### 3.4 The Favourite 2018

#### 3.4.1 Πραγματολογικά στοιχεία

Πρωτότυπος Τίτλος	Η Ευνοούμενη
Έτος παραγωγής	2018
Διάρκεια	120'
Χρώμα	Έγχρωμη
Γλώσσα	Αγγλική
Είδος	Δράμα
Σενάριο	Deborah Davis Tony McNamara
Σκηνοθεσία	Γιώργος Λάνθιμος
Cast	Olivia Colman Rachel Weisz Emma Stone Mark Gatiss James Smith Nicholas Hoult Joe Alwyn
Παραγωγοί	Ceci Dempsey Ed Guiney Lee Magiday Γιώργος Λάνθιμος
Εταιρεία Παραγωγής	Scarlet Films Element Pictures Arcana Film4 Productions Waypoint Entertainment
Μοντάζ	Γιώργος Μαυροψαρίδης
Φωτογραφία	Robbie Ryan
Σκηνογραφία	Alice Felton
Κοστούμια	Sandy Powell
Μακιγιάζ	Samantha Denyer Jemma Carballo
Τμήμα ήχου	Johnnie Burn
Τμήμα μουσικής	Johnnie Burn Holly Adams Sarah Giles Simon Carroll Nick Payne William Lyons

#### 3.4.2 Περίληψη

Κατά τον 18ο αιώνα η Αγγλία κυβερνάται από την βασίλισσα Anne, η οποία λόγω εύθραυστης υγείας έχει παραχωρήσει αρκετά από τα καθήκοντά της στην παιδική της φίλη,

και Δούκισσα του Marlborough, Sarah. Ένα από τα θέματα με τα οποία ασχολείται η Sarah είναι ο πόλεμος εναντίον της Γαλλίας, καθώς φαίνεται πως απασχολεί όλο το βασίλειο.

Μία ημέρα φτάνει στο παλάτι η Abigail, ξαδέλφη της Sarah, με σκοπό να ζητήσει εργασία στην αυλή του παλατιού, καθώς η ίδια έχει χάσει τίτλο και περιουσία λόγω του πατέρα της. Η Sarah της δίνει μία θέση στο υπηρετικό προσωπικό, και έτσι ξεκινάει με γενικά καθήκοντα. Από την πρώτη στιγμή η Abigail συνειδητοποιεί πως οι συνθήκες διαβίωσης των υπηρετριών δεν είναι οι καλύτερες, αλλά παράλληλα, βλέπει την θέση αυτή σαν ευκαιρία να ανέλθει και να ανακτήσει τον αριστοκρατικό της τίτλο.

Η Βασίλισσα υποφέρει από ουρική αρθρίτιδα, και αρκετές υπηρέτριες, μαζί τους και η Sarah βρίσκονται στο πλευρό της για να την φροντίσουν. Η Abigail βρίσκει ευκαιρία να πλησιάσει τη Βασίλισσα, αλλά και να κερδίσει την εμπιστοσύνη της Sarah, και αποφασίζει να μαζέψει βότανα τα οποία καταπραΰνουν τον πόνο. Λέγοντας ένα ψέμα στον φρουρό περνάει κρυφά στο δωμάτιο της Βασίλισσας, η οποία κοιμάται, και απλώνει στις πληγές της το βότανο. Λίγο πριν φύγει γίνεται αντιληπτή από τη Sarah η οποία διατάζει να τιμωρηθεί η υπηρέτρια με έξι μαστιγώματα. Το βότανο όμως έκανε τη δουλειά του και η Βασίλισσα ένιωσε καλύτερα. Αμέσως η Sarah παίρνει πίσω τη διαταγή και κάνει τη ξαδέλφη της προσωπική της βοηθό, δίνοντας της μάλιστα δικό της δωμάτιο. Πλέον η Abigail ακολουθεί παντού τη Sarah, σε όλα της τα καθήκοντα και οι δυο τους έρχονται πιο κοντά.

Στο παλάτι γίνεται ένας χορός. Εκεί βρίσκονται όλοι οι Αριστοκράτες, η Sarah και η Βασίλισσα, και όλοι χορεύουν, εκτός από την τελευταία. Η Abigail βρίσκεται στο δωμάτιο της Βασίλισσας, εκεί όπου βρίσκεται μία μεγάλη βιβλιοθήκη και περνάει τον ελεύθερο της χρόνο ανάμεσα στα βιβλία. Λίγη ώρα αργότερα η Βασίλισσα διατάζει τη Sarah να τη μεταφέρει στο δωμάτιο της γιατί κουράστηκε. Όταν η Abigail αντιλαμβάνεται πως οι δυο τους έχουν μπει στο δωμάτιο κρύβεται και βλέπει πως οι δυο τους διατηρούν κρυφή ερωτική σχέση.

Αποφασίζει πως πρέπει να κερδίσει την εμπιστοσύνη και των δύο και έτσι δεν αποκαλύπτει το μυστικό τους, ούτε και στον φιλόδοξο, αρχηγό της Αντιπολίτευσης, Harley ο οποίος της ζητάει να προδώσει τις δύο γυναίκες και να τον βοηθήσει λέγοντας του ότι γνωρίζει.

Ο όγκος των καθηκόντων της Sarah μεγαλώνει, σε βαθμό που η ίδια απορροφάται και δεν μπορεί πλέον να συναντάται συχνά με τη Βασίλισσα. Αποφασίζει να στείλει στη θέση της την Abigail προκειμένου να κρατάει παρέα στην Ηγεμόνα. Αυτό για τη μικρή υπηρέτρια σημαίνει μία ακόμα ευκαιρία για να πλησιάσει περισσότερο την ευαίσθητη Βασίλισσα, και σιγά σιγά το καταφέρνει. Παράλληλα ο Λόρδος Masham εκδηλώνει ενδιαφέρον για την υπηρέτρια και ο φίλος του, Λόρδος Harley, τον υποστηρίζει, ελπίζοντας πως θα κερδίσει κάτι και ο ίδιος από αυτό το ενδιαφέρον.

Πλέον η Βασίλισσα δεν ζητάει τη Sarah αλλά την Abigail, καθώς οι δυο τους περνάνε όμορφα. Αυτό ταρακουνάει την Sarah, αλλά δεν εμποδίζει τα σχέδια της υπηρέτριάς της. Ένα βράδυ η υπηρέτρια καλείται στο δωμάτιο της Βασίλισσας από την ίδια, για να τη βοηθήσει με τον πόνο στα πόδια της. Οι δυο τους καταλήγουν να κοιμούνται αγκαλιά στο βασιλικό κρεβάτι, μετά από την ερωτική τους συνεύρεση, εικόνα την οποία η Sarah βλέπει.

Το επόμενο πρωί, επιτίθεται στην υπηρέτριά της, πετώντας της βιβλία. Την κατηγορεί πως έκλεψε κάποιο βιβλίο και την στέλνει πάλι πίσω στη κουζίνα με τις υπόλοιπες υπηρέτριες. Η Abigail, με πληγές στο πρόσωπο που προκάλεσε η ίδια στον εαυτό της, πηγαίνει αμέσως στη Βασίλισσα κλαίγοντας και εκείνη την προσλαμβάνει ως δίκη της προσωπική βοηθό. Όσο και να προσπαθεί η Sarah, η Βασίλισσα Anne επιμένει πως θα κρατήσει την υπηρέτρια καθώς τη συμπαθεί πολύ.

Η αντιζηλία των δύο εξαδέλφων μεγαλώνει, και η Ηγεμόνας φαίνεται να το διασκεδάζει. Η Abigail αποφασίζει να δράσει γρηγορότερα. Έτσι δηλητηριάζει το τσάι της ξαδέλφης της, η οποία ενώ ιππεύει το άλογό της, χάνει τις αισθήσεις της και παρασύρεται στην εξοχή. Μία γυναίκα τη βρίσκει και τη μεταφέρει στο πορνείο που δουλεύει μέχρι να αναρρώσει.

Στο παλάτι ανησυχούν όλοι για την εξαφάνιση της. Παρά τις προσπάθειες δεν καταφέρνουν να τη βρουν. Με την απουσία της Sarah, η Abigail μπορεί να επηρεάσει ευκολότερα τη Βασίλισσα. Της λέει πως υπάρχει ένα ερωτικό ενδιαφέρον μεταξύ αυτής και του Λόρδου Masham, αλλά δεν μπορεί να γίνει κάτι λόγω της θέσης της. Η Βασίλισσα την κάνει ξανά Λαίδη στο παλάτι, και το ζευγάρι παντρεύεται. Επιπλέον και ο Λορδος Harley επιτυγχάνει τους στόχους του με τη βοήθεια της Abigail, καθώς η Βασίλισσα Anne τον ανακοινώνει ως τον νέο Πρωθυπουργό.

Πλέον η Abigail έχει επιτύχει το στόχο της, αλλά ανησυχεί για την επιστροφή της Λαίδης Sarah.

Όταν τελικά παρουσιάζεται στο παλάτι, απειλεί την Βασίλισσα Anne πως αν δεν διώξει την Abigail θα αποκαλύψει τα κρυφά ερωτικά τους γράμματα. Η Βασίλισσα, θυμωμένη, διώχνει την παιδική της φίλη από δίπλα της. Η Sarah μετακομίζει με τον σύζυγό της, Lord Marlborough σε ένα σπίτι μακριά από το παλάτι. Παρ' όλα αυτά συνεχίζει να μαθαίνει τα νέα της Αυλής από τον Λόρδο Gondolphin, ο οποίος της ζητάει να γυρίσει πίσω και την προτρέπει να στείλει ένα γράμμα στη Βασίλισσα.

Η Abigail, έχοντας πετύχει τους σκοπούς της, περνάει όμορφα τις μέρες της στο Παλάτι, και συνεχίζει να βρίσκεται κοντά στο πλευρό της Βασίλισσας. Για να είναι σίγουρη πως τα πράγματα δεν θα αλλάξουν πληροφορεί την Βασίλισσα πως η Λαίδη Sarah έκλεβε από αυτή, και φροντίζει να πετάξει οποιοδήποτε γράμμα φτάσει από την ξαδέλφη της.

Οι δυο γυναίκες είναι φανερά στεναχωρημένες για την απομάκρυνσή τους, ενώ η Abigail απολαμβάνει την επιτυχία και τη θέση της. Η ταινία ολοκληρώνεται με την Abigail να τρίβει τα πόδια της καταβεβλημένης πλέον Βασίλισσας.

### 3.4.3 Ανάλυση ανά ενότητα

Ενότητα	Κωδικός Χρόνου	Κινηματογραφικά Δεδομένα	Πολιτισμικά Δεδομένα	Παρατηρήσεις
---------	----------------	--------------------------	----------------------	--------------

1	0:00:00 - 0:01:01	Τίτλοι Αρχής.	Χωρίς μουσική.	
2	0:01:02 - 0:02:41	Ημέρα Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Βασίλισσα Anne, Λαίδη Marlborough (Λαίδη Sarah), υπηρέτριες	Μη διηγητική μουσική.	George Frideric Handel Concerto Grosso in B Flat, Op. 6, No. 7 HWV 325: 1. Largo
3	0:02:48 - 0:03:52 Ενότητα 1η “This mud stinks”	Ημέρα Έξω, άμαξα Abigail 6 συνεπιβάτες  Μέσα, παλάτι, κουζίνα Abigail, υπηρέτριες, μαγείρισσες	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.	George Frideric Handel Concerto Grosso in B Flat, Op. 6, No. 7 HWV 325: 1. Largo
4	0:03:53 – 0:05:40	Ημέρα Μέσα, παλάτι Abigail, υπηρέτρια, Λαίδη Marlborough (Λαίδη Sarah), Λόρδος Marlborough, Godolphin	Χωρίς μουσική.  Εναλλαγή με σκηνή από την άμαξα.	
5	0:05:40 – 0:07:42	Ημέρα Μέσα, παλάτι Άντρες και γυναίκες που διασκεδάζουν  Λαίδη Marlborough (Λαίδη Sarah), Harley, Λόρδος Marlborough, Godolphin	Μη διηγητική μουσική.	Wilhelm Friedemann Bach Harpsichord Concerto in A Minor, F. 45: 3. Allegro Ma Non Tanto
6	0:07:42 – 0:08:26	Βράδυ Μέσα, παλάτι, δωμάτιο υπηρετριών Ημέρα Μέσα, παλάτι, μπάνιο υπηρετριών  Abigail, υπόλοιπες υπηρέτριες	Χωρίς μουσική. Ήχοι από το περιβάλλον.	
7	0:08:26 – 0:09:29	Ημέρα Μέσα, παλάτι Βασίλισσα Anne, Λαίδη Marlborough (Λαίδη Sarah)	Χωρίς μουσική.	
8	0:09:29 – 0:10:36	Ημέρα Μέσα, παλάτι, κουζίνα Abigail, υπόλοιπες υπηρέτριες και μαγείρισσες	Μη διηγητική μουσική.	Luc Ferrari “Didascalies”



9	0:10:36 – 0:13:32	Βράδυ Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Βασίλισσα Anne, Λαίδη Marlborough (Sarah)  Κουζίνα Abigail, υπηρέτριες  Δωμάτιο υπηρετριών Abigail, υπηρέτριες  Ημέρα Έξω, δάσος Abigail	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.   Εναλλαγή των τεσσάρων σκηνών.  Σύνδεση με την επόμενη σκηνή στο δάσος.	Luc Ferrari “Didascalies”
10	0:13:32 – 0:14:01	Ημέρα Έξω, φύση Abigail, άγνωστος άντρας	Ηχοτοπίο δάσους.	
11	0:14:01 – 0:16:39	Ημέρα Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Abigail, Βασίλισσα Anne, Sarah, φρουρός, Godolphin, Λόρδος Marlborough	Χωρίς μουσική.	
12	0:16:39 – 0:18:37	Ημέρα Μέσα, παλάτι, κουζίνα Abigail Υπηρέτες Sarah (Λαίδη Marlborough)  Νέο υπνοδωμάτιο της Abigail	Χωρίς μουσική.	
13	0:18:37 – 0:22:03  Ενότητα 2η “I do fear confussion and accidents”	Ημέρα Μέσα, παλάτι Abigail Sarah (Λαίδη Marlborough) Masham  Harley Godolphin	Μη διηγητική μουσική.   Η μουσική σταματάει και ακούγεται η πάπια.	Antonio Vivaldi Viola d’amore Concerto in A Minor, RV 397: 1. Vivace
14	0:22:04 – 0:23:38	Ημέρα Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Abigail, Sarah, Λόρδος Marlborough, Βασίλισσα Anne	Έχοι του περιβάλλοντος.	
15	0:23:38 – 0:25:10	Ημέρα Έξω, αυλή Abigail, Sarah	Έχοι του περιβάλλοντος.	

16	0:25:11 – 0:26:11	Ημέρα Μέσα, παλάτι Abigail, Masham (άγνωστος άντρας από προηγούμενη σκηνή), Harley	Χωρίς μουσική.	
17	0:26:11 – 0:29:15	Βράδυ Μέσα, παλάτι Βασίλισσα Anne Sarah Βασιλική Αυλή Υπήκοοι	Πιθανόν διηγητική μουσική (η ηχητική πηγή δεν φαίνεται στη σκηνή). Χορός στο παλάτι.	George Frideric Handel Concerto a Due Cori No. 2, HWV 333: 5. Allegro ma non Troppo
18	0:29:15 – 0:32:35	Βράδυ Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο βασίλισσας Sarah Βασίλισσα Anne, Abigail	Ήχοι περιβάλλοντος, ακούγεται μόνο η φλόγα από τα κεριά.	
19	0:32:35 – 0:34:45	Βράδυ Μέσα, παλάτι Abigail Harley  Έξω, αυλή	Νυχτερινό ηχοτοπίο. Ακούγεται η φλόγα από τους πυρσούς.	
20	0:34:46 – 0:36:21	Ημέρα Μέσα, παλάτι Abigail Sarah Βασίλισσα Anne  Υπνοδωμάτιο Βασίλισσας	Μη διηγητική μουσική.	Henry Purcell Trumpet Sonata in D Major, Z. 850: 2. Adagio
21	0:36:21 – 0:37:53	Ημέρα Έξω, αυλή Abigail Sarah	Ηχοτοπίο φύσης, αέρας, πυροβολισμοί.  Μη διηγητική μουσική που συνεχίζεται και στην επόμενη σκηνή. Σύνδεση σκηνών.	Anna Meredith Songs for the M8: Movement 2
22	0:37:53 – 0:40:36	Ημέρα Μέσα, παλάτι Βασίλισσα Anne Sarah Abigail Υπηρέτες και Αριστοκράτες	Μη διηγητική μουσική.  Νέα μη διηγητική μουσική.	Anna Meredith Songs for the M8: Movement 2  Olivier Messiaen La nativite du Seigneur: 7. Jesus accepte la souffrance

23	0:40:36 – 0:43:35	Ημέρα Μέσα, παλάτι Sarah Αριστοκράτες	Μη διηγητική μουσική ίδια με αυτή της 13ης ενότητας.	Antonio Vivaldi Viola d’amore Concerto in A Minor, RV 397: 1. Vivace
	Ενότητα 3η “What an outfit”	Υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Βασίλισσα Anne Abigail	Εναλλαγή των δύο σκηνών. Νέα μη διηγητική μουσική. Συνεχίζεται και στην επόμενη σκηνή.	Olivier Messiaen La nativite du Seigneur: 2. Les Bergers
24	0:43:35 – 0:45:16	Βράδυ Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Abigail Masham Harley	Η μη διηγητική μουσική συνεχίζεται και σταματάει όταν μπαίνει στο δωμάτιο ο Masham.	Olivier Messiaen La nativite du Seigneur: 2. Les Bergers
25	0:45:16 – 0:46:45	Ημέρα Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Sarah Βασίλισσα Anne Υπηρέτες	Μη διηγητική μουσική.	Johann Sebastian Bach Pastorale in F Major, BWV 590: 3. Aria
		Έξω, φύση	Η μη διηγητική μουσική σταματάει. Ηχοτοπίο φύσης.	
26	0:46:45 – 0:51:03	Ημέρα Μέσα, παλάτι Abigail Βασίλισσα Anne	Διηγητική μουσική. Η ορχήστρα του παλατιού κάνει πρόβα στην αυλή.	Henry Purcell Fantasia “Three Parts on a Ground”
	Ενότητα 4η “A minor hitch”		Μη διηγητική μουσική.	Antonio Vivaldi Viola d’amore Concerto in A Minor, RV 397: 2. Largo
			Ήχοι από την επόμενη σκηνή ακούγονται σε αυτή, πυροβολισμοί και ήχοι φύσης.	
27	0:51:03 – 0:52:29	Ημέρα Έξω, αυλή Sarah Abigail	Μη διηγητική μουσική.	Olivier Messiaen La nativite du Seigneur: 7. Jesus accepte la souffrance

28	0:52:29 – 0:53:00	Ημέρα Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Sarah Βασίλισσα Anne	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται. (σύνδεση σκηνών)	Olivier Messiaen La nativite du Seigneur: 7. Jesus accepte la souffrance
29	0:53:00 – 0:53:56	Βράδυ Μέσα, παλάτι Abigail, Harley	Χωρίς μουσική.	
30	0:53:56 – 0:55:08	Ημέρα Μέσα, παλάτι Βασίλισσα Anne, Sarah, Harley, Αριστοκράτες	Χωρίς μουσική.	
31	0:55:09 – 0:56:46	Ημέρα Έξω, φύση Abigail, Masham	Ηχοτοπίο φύσης.	
32	0:56:46 - 0:59:15	Ημέρα Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Abigail, Βασίλισσα Anne	Μη διηγητική μουσική ίδια με αυτή της όγδοης και ένατης ενότητας.	Luc Ferrari “Didascalies”
33	0:59:15 – 1:02:54	Βράδυ Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Abigail, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Abigail, Βασίλισσα Anne Sarah	Η ίδια μη διηγητική μουσική συνεχίζεται.  Η μη διηγητική μουσική σταματάει όταν η Sarah μπαίνει στο δωμάτιο της Βασίλισσας. Νέα μη διηγητική μουσική.	Luc Ferrari “Didascalies”  Robert Schumann Piano Quintet in E-Flat Major, Op. 44: 2. In modo d’una Marcia. Un Poco Largamente - Agitato
34	1:02:54 – 1:04:32	Ημέρα Μέσα, παλάτι Sarah, Abigail	Η μη διηγητική μουσική από το τέλος της προηγούμενης σκηνής συνεχίζεται και ολοκληρώνεται.  Χωρίς άλλη μουσική.	Robert Schumann Piano Quintet in E-Flat Major, Op. 44: 2. In modo d’una Marcia. Un Poco Largamente - Agitato
35	1:04:32 – 1:05:09	Ημέρα Μέσα, παλάτι	Χωρίς μουσική.	

		Abigail Βασίλισσα Anne		
36	1:05:09 – 1:06:39  Ενότητα 5η “What if i should fall asleep and slip under?”	Ημέρα Έξω, αυλή Abigail Βασίλισσα Anne Sarah	Ξανά η ίδια μη διηγητική μουσική με αυτή των ενοτήτων 33 και 34.	Robert Schumann Piano Quintet in E-Flat Major, Op. 44: 2. In modo d’una Marcia. Un Poco Largamente - Agitato
37	1:06:40 – 1:09:50	Ημέρα Μέσα, παλάτι, μπάνιο Βασίλισσα Anne Abigail Sarah  Άμαξα	Χωρίς μουσική.  Μη διηγητική μουσική.	Anna Meredith Songs for the M8: Movement 5
38	1:09:50 – 1:10:19	Βράδυ Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Abigail Masham	Η μη διηγητική μουσική από την προηγούμενη σκηνή συνεχίζεται. (σύνδεση σκηνών)	Anna Meredith Songs for the M8: Movement 5
39	1:10:19 – 1:12:04	Ημέρα Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Abigail, Βασίλισσα Anne, Sarah	Μη διηγητική μουσική, ίδια με αυτή της εικοστής πρώτης ενότητας.	Anna Meredith Songs for the M8: Movement 2
40	1:12:04 – 1:14:54	Ημέρα Έξω, φύση Sarah  Ημέρα Μέσα, παλάτι Abigail  Ημέρα Μέσα, παλάτι Harley Αριστοκράτες	Μη διηγητική μουσική.  Τρεις σκηνές που εναλλάσσονται μεταξύ τους.  Η μη διηγητική μουσική σταματάει όταν η Abigail συναντάει τον Harley.  Νέα μη διηγητική μουσική, ίδια με αυτή της εικοστής όγδοης ενότητας. Συνεχίζεται και στην επόμενη σκηνή.	Johann Sebastian Bach Fantasia in C Minor, BWV 562       Olivier Messiaen La nativite du Seigneur: 7. Jesus accepte la souffrance

41	1:14:54 – 1:15:12	Ημέρα Έξω, φύση Sarah	Μη διηγητική μουσική. (σύνδεση σκηνών)	Olivier Messiaen La nativite du Seigneur: 7. Jesus accepte la souffrance
42	1:15:12 – 1:16:51  Ενότητα 6η “Stop infection”	Ημέρα Έξω, αυλή Βασίλισσα Anne Harley Abigail  Μέσα, παλάτι	Ηχοτοπίο φύσης.	
43	1:16:51 – 1:17:26	Ημέρα Μέσα, άγνωστο μέρος Sarah, άγνωστη κοπέλα	Χωρίς μουσική.	
44	1:17:27 – 1:18:16	Βράδυ Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Βασίλισσα Anne, υπηρέτες	Νυχτερινό ηχοτοπίο.	
45	1:18:16 – 1:19:23	Ημέρα Μέσα, παλάτι Abigail, Βασίλισσα Anne, Harley, Godolphin	Χωρίς μουσική.	
46	1:19:23 – 1:22:41	Βράδυ Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Βασίλισσα Anne Abigail  Μέσα, εκκλησία Abigail Masham Βασίλισσα Anne Harley  Βράδυ Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Abigail, Masham	Χωρίς μουσική.  Μη διηγητική μουσική ίδια με αυτή της εικοστής τρίτης ενότητας.	Antonio Vivaldi Viola d’amore Concerto in A Minor, RV 397: 1. Vivace
47	1:22:41 – 1:23:56	Ημέρα Μέσα, πορνείο Sarah, άγνωστος άντρας, άγνωστη γυναίκα, Godolphin	Χωρίς μουσική.	
48	1:23:56 – 1:26:38	Ημέρα Μέσα, παλάτι Abigail Υπόλοιπες γυναίκες του προσωπικού Sarah	Διηγητική μουσική. Μια γυναίκα τραγουδάει με συνοδεία τσέμπαλου. Η μουσική σταμάταει όταν μπαίνει στο χώρο η Sarah.	Henry Purcell “Music for a while”

49	1:26:38 – 1:28:33	Βράδυ Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσα Anne Sarah, Godolphin, Harley	Χωρίς μουσική.	
50	1:28:33 – 1:30:04  Ενότητα 7η “Leave that I like it”	Βράδυ Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσα Anne Sarah	Μη διηγητική μουσική.	Wilhelm Friedemann Bach Harpisichord Concerto in D Major, F. 41: 2. Andante
51	1:30:04 – 1:31:59	Ημέρα Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Abigail Βασίλισσα Anne  Δωμάτιο της Sarah Sarah, υπηρέτης	Η μη διηγητική μουσική της προηγούμενης σκηνής συνεχίζεται.	Wilhelm Friedemann Bach Harpisichord Concerto in D Major, F. 41: 2. Andante
52	1:31:59 – 1:34:45	Ημέρα Μέσα, παλάτι Βασίλισσα Anne	Μη διηγητική μουσική.	Antonio Vivaldi Violin Concerto in E Minor, RV 277 “Il Favorito”: 2. Andante
53	1:34:45 – 1:36:56	Ημέρα Μέσα, παλάτι Βασίλισσα Anne, Harley, Αριστοκράτες, Godolphin  Sarah, Abigail, υπηρέτες  Βράδυ Έξω Βασίλισσα Anne, Sarah	Η μη διηγητική μουσική της προηγούμενης σκηνής συνεχίζεται.  Η μουσική σταματάει.	Antonio Vivaldi Violin Concerto in E Minor, RV 277 “Il Favorito”: 2. Andante
54	1:36:56 – 1:39:31  Ενότητα 8η “I dreamt i stabbed you in the eye”	Βράδυ, Μέσα, παλάτι Abigail Masham Αριστοκράτες  Υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Βασίλισσα Anne, Abigail	Μη διηγητική μουσική.	George Frideric Handel Water Music Suite No. 1 in F Major, HWV 348: 2. Adagio e Staccato
55	1:39:31 – 1:41:25	Ημέρα Μέσα, νέα κατοικία της Sarah Sarah Godolphin  Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Βασίλισσα Anne, Harley, Αριστοκράτες, Godolphin	Ήχοι περιβάλλοντος.  Εναλλαγή των δύο σκηνών.	

56	1:41:25 – 1:45:04	Ημέρα Μέσα, κατοικία της Sarah Sarah  Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Βασίλισσα Anne, Abigail	Μη διηγητική μουσική, ίδια με της τριακοστής έκτης ενότητας.  Εναλλαγή των δύο σκηνών. Η μουσική σταματάει.	Robert Schumann Piano Quintet in E-Flat Major, Op. 44: 2. In modo d’una Marcia. Un Poco Largamente - Agitato
57	1:45:04 1:46:37	Ημέρα Μέσα, παλάτι Abigail, υπηρέτρια	Χωρίς μουσική.	
58	1:46:38 – 1:47:39	Ημέρα Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Βασίλισσα Anne, Abigail, Harley, Godolphin, Αριστοκράτες	Μη διηγητική μουσική.	Franz Schubert Piano Sonata No. 21 in B Flat, D.960: 2. Andante Sostenuto
59	1:47:39 – 1:48:28	Ημέρα Μέσα, κατοικία της Sarah Sarah Lord Marlborough	Συνέχεια μη διηγητική μουσικής από προηγούμενη σκηνή. (σύνδεση σκηνών)	Franz Schubert Piano Sonata No. 21 in B Flat, D.960: 2. Andante Sostenuto
60	1:48:29 – 1:53:30	Ημέρα Μέσα, παλάτι, υπνοδωμάτιο Βασίλισσας Βασίλισσα Anne Abigail	Συνέχεια μη διηγητική μουσικής από προηγούμενη σκηνή. (σύνδεση σκηνών)  Η μουσική αλλάζει στο τέλος.	Franz Schubert Piano Sonata No. 21 in B Flat, D.960: 2. Andante Sostenuto
61	1:53:30 – 1:59:29	Τίτλοι τέλους	Μη διηγητική μουσική.	Elton John & Bernie Taupin “Skyline Pigeon” (Harpicord version)



## Κεφάλαιο 4 Μουσικός-Κινηματογραφικός Σχολιασμός

Έχοντας παρουσιάσει κάποια από τα κυριότερα χαρακτηριστικά των ταινιών του κύματος, αλλά κυρίως έχοντας αναλύσει τις θεωρίες που αφορούν στην κινηματογραφική μουσική, σε αυτό το κεφάλαιο θα προσπαθήσω να εξετάσω το αν και κατά πόσο τα ζητήματα και οι θεωρίες που ανέπτυξα στα προηγούμενα κεφάλαια επαληθεύονται μέσα από τις ίδιες τις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου. Με λίγα λόγια θα προσπαθήσω να κάνω μία σύγκριση μεταξύ της θεωρίας και των ταινιών που παρακολούθησα.

Επιπλέον θα εξετάσω πιο αναλυτικά την επιλογή της μουσικής επένδυσης για την κάθε ταινία, τις τεχνικές, τους σκοπούς, όπως επίσης και το αν, κατά τη γνώμη μου, οι σκοποί αυτοί επιτεύχθηκαν. Τέλος θα αναφερθώ πιο συγκεκριμένα στο ποια χαρακτηριστικά του Greek Weird Wave συναντώνται στην κάθε ταινία.

### 4.1 Ο Κυνόδοντας

#### 4.1.1 Λίγα λόγια για τη μουσική της ταινίας

Ο *Κυνόδοντας* αποτελεί την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Γιώργου Λάνθιμου, και χαρακτηρίζεται ως δράμα. Είναι η πρώτη ταινία του σκηνοθέτη που παρακολούθησα, και η πρώτη στις αναλύσεις μου. Ξεκινώντας αυτό που θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε σαν γενικό χαρακτηριστικό είναι η απουσία της μουσικής υπόκρουσης, και συγκεκριμένα η απουσία της μη διηγητικής μουσικής. Κανείς θα έλεγε ότι καθώς δεν υπάρχει μουσική για να εξεταστεί και να αναλυθεί μπορούμε να προχωρήσουμε στην επόμενη ταινία. Κι όμως, το γεγονός ακριβώς της απουσίας διηγητικής μουσικής σηματοδοτεί κάποια πράγματα για την ταινία και χρήζει συζήτησης.

Όπως προανέφερα από την ταινία απουσιάζει η μη διηγητική μουσική, δηλαδή το μουσικό background, και αυτή αντικαθίσταται από την έντονα διηγητική μουσική. Για παράδειγμα, όπως φαίνεται και στους πίνακες αναλύσεων, η μόνη μουσική που ακούγεται είναι είτε αυτή που τραγουδιέται από τους χαρακτήρες, είτε αυτή που προέρχεται από μουσικά όργανα, είτε από κάποια ηχητική πηγή, όπως το ραδιόφωνο.

Επίσης σημαντικός είναι ο διηγητικός ήχος, δηλαδή την περίπτωση όπου δεν έχουμε μουσική από κάποια πηγή εντός της ταινίας, αλλά ήχους από το περιβάλλον της ταινίας, θορύβους κλπ. Οι ήχοι αυτοί θεωρώ, πως συμβάλλουν στην ατμόσφαιρα της ταινίας, αλλά επίσης υπογραμμίζουν και τονίζουν το συμβολισμό που αυτή εμπεριέχει. Για παράδειγμα ο έντονος ήχος του σπασίματος του κυνόδοντα της μεγάλης κόρης, κυριαρχεί στη σκηνή. Δεν υπάρχει άλλος ήχος, μουσική ή λόγια. Ο ήχος αυτός ξεχωρίζει στη σκηνή γιατί συμβολίζει τη φυγή και την ελευθερία.

Σε αρκετές σκηνές δίνεται έμφαση στους ήχους του τοπίου και της φύσης, δηλαδή αυτό που ονομάζουμε ηχοτοπίο. Η έμφαση αυτή υπογραμμίζεται από την απουσία της μουσικής υπόκρουσης, στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας. Σε αρκετά σημεία της ταινίας ακούμε καθαρά το ηχοτοπίο του εργοστασίου, της αυλής του σπιτιού, και της περιοχής

γενικά. Επίσης οι ήχοι από τη φύση δεν απουσιάζουν. Το θρόισμα των φύλλων, τα τριζόνια τη νύχτα, το νερό της πισίνας, είναι και αυτά στοιχεία που προσφέρουν στον *Κυνόδοντα* την αίσθηση του ωμού ρεαλισμού.

Από την ανάλυση της ταινίας σε 53 ενότητες, βλέπουμε πως οι περισσότερες χαρακτηρίζονται από απουσία μουσικής, μόνο σε 7 ενότητες υπάρχει η διηγητική μουσική, ενώ σε μόνο μία εντόπισα μη διηγητική μουσική, και συγκεκριμένα στην ενότητα 20 έως 21. Ωστόσο η μουσική αυτή καταλήγει στην συγκεκριμένη ενότητα σαν μη διηγητική αλλά προέρχεται από την προηγούμενη ενότητα σαν διηγητική. Συγκεκριμένα στην δέκατη ένατη ενότητα παρακολουθούμε τους γονείς να ακούν στα ακουστικά τους κάποιο τραγούδι το οποίο όμως είναι δυσδιάκριτο στα αυτιά του θεατή, αλλά ακούγεται ελάχιστα. Στην επόμενη ενότητα η ένταση του καταλήγει να δυναμώνει και έτσι τη συνοδεύει σαν υπόκρουση. Παρόλα αυτά αν θεωρήσουμε πως ο σκηνοθέτης μένει πιστός στο ύφος της ταινίας και στην απουσία του μουσικού background, θα μπορούσαμε να υποψιαστούμε πως η μουσική που ακούγεται στην εικοστή ενότητα συνεχίζει να είναι διηγητική, χωρίς όμως να παρουσιάζεται στις σκηνές η ηχητική πηγή.

Τέλος η μουσική που επιλέγεται είτε ως διηγητική είτε ως μη, ποικίλει. Φαίνεται πως η οικογένεια απολαμβάνει να ακούει μουσική και να παίζει. Έτσι έχουμε τον πατέρα να ακούει στο αμάξι το τραγούδι *Σ' απαρνήθηκα τρεις* το οποίο ερμηνεύει η Μαρινέλλα, και μερικές ενότητες παρακάτω να τραγουδάει το *Που να 'σαι τώρα αγαπημένη* του Νίκου Γούναρη. Από την άλλη τον βλέπουμε μαζί με τη γυναίκα του να απολαμβάνει jazz μουσική στα ακουστικά τους, και οικογενειακώς σε μία επίσημη περίπτωση να ακούν το *Fly me to the moon* που ερμηνεύει ο Frank Sinatra. Τέλος βλέπουμε πως ο γιος της οικογένειας παίζει πιάνο και κιθάρα και φαίνεται πως έχει λάβει από τους γονείς του κλασική παιδεία στη μουσική. Σε μία σκηνή πιθανότατα αυτοσχεδιάζει πάνω σε μία μελωδία στο πιάνο, ενώ σε μία άλλη παίζει στην κιθάρα μία σπουδή του Matteo Carcassi (Op. 60 No. 7).

#### 4.1.2 Χρήσεις της μουσικής στην ταινία

Επιστρέφοντας στην θεωρία όπως αυτή αναπτύχθηκε στο κεφάλαιο 1.1 μπορούμε να εξετάσουμε πιο λεπτομερώς την ταινία με βάση τις θεωρητικές κατευθύνσεις που αναφέρθηκαν στο κεφάλαιο αυτό.

Έχουν ήδη αναφερθεί οι όροι διηγητική και μη διηγητική μουσική οι οποίοι αποτελούν σημαντικό στοιχείο στο συγχρονισμό εικόνας-ήχου. Όπως φαίνεται από το πρώτο κεφάλαιο, και σύμφωνα με τους θεωρητικούς που αναφέρονται εκεί, ο συγχρονισμός των δύο αυτών στοιχείων έχει ζωτικό ρόλο στην πλοκή μίας ταινίας. Πρόκειται για το χαρακτηριστικό εκείνο που ομογενοποιεί το οπτικό προϊόν σε συνδυασμό με το μοντάζ. Στον *Κυνόδοντα* η ομογενοποίηση αυτή δεν επιτυγχάνεται από το μουσικό υπόβαθρο. Παράλληλα όμως η τεχνική του μοντάζ, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και αυτή ως “μη ομογενοποιητική”. Οι απότομες εναλλαγές σκηνών, τα απότομα cuts δίνουν την εντύπωση ότι το μονταζ δεν έχει γίνει όπως το γνωρίζουμε στον απλό κινηματογράφο. Πρόκειται ξανά, για επιλογή του σκηνοθέτη.

Η Mary Ann Doane θεωρεί πως ο συγχρονισμός ήχου-εικόνας αποτελεί ένα βασικό στοιχείο για τη ταύτιση του θεατή με το κινηματογραφικό υποκείμενο (Buhler 2019: 227-228). Έτσι καταλαβαίνουμε πως εκτός από τη συρραφή και την ομογενοποίηση του οπτικού υλικού, η κινηματογραφική μουσική στοχεύει στην υπέρβαση του φανταστικού. Αυτό επιτυγχάνεται και από τη διηγητική αλλά και από τη μη διηγητική μουσική, με την πρώτη να αντιπροσωπεύει την αντικειμενική πραγματικότητα και με την δεύτερη να αντιπροσωπεύει την υποκειμενική αντίληψη.

Στην περίπτωση του *Κυνόδοντα* είναι ξεκάθαρο πως η διηγητική μουσική έχει επιλεχθεί ώστε να μεταφέρει την σκληρή πραγματικότητα στο κοινό, και η μη διηγητική μουσική έχει αποφευχθεί ώστε να μην εμπλέκεται στην κινηματογραφική εμπειρία η υποκειμενικότητα.

Όσον αφορά τη λειτουργία του ήχου και της μουσικής στη ταινία, καθώς δεν υπάρχει ηχητικό υπόβαθρο δύσκολα θα ταυτιστεί η μουσική υπόκρουση με τις θεωρίες της λειτουργίας του ήχου.

Στην ταινία αυτή δεν έχουμε να κάνουμε με μη διηγητική μουσική που είτε κλιμακώνει την αγωνία, είτε προϊδεάζει το τί έπεται, είτε υπενθυμίζει, είτε διαμορφώνει μία ατμόσφαιρα. Ωστόσο σύμφωνα με τον Bordwell και τις απόψεις του σχετικά με την δύναμη του ήχου, το ηχοτοπίο της ταινίας μπορεί να κατευθύνει την προσοχή του θεατή στο πλάνο, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στην πρώτη σκηνή όπου το κασετόφωνο και η φωνή της μητέρας κυριαρχούν (1979: 264-292). Το κοινό οδηγείται στο να προσέξει τα λόγια της μητέρας που προέρχονται από την ηχητική πηγή, και έτσι ο θεατής έρχεται σε μία πρώτη επαφή με την υπόθεση και αντιλαμβάνεται ότι το κασετόφωνο αποτελεί ένα σύμβολο για την ταινία.

Ακόμα, σύμφωνα με τον Copland η κινηματογραφική μουσική αναλαμβάνει το ρόλο της δημιουργίας της ατμόσφαιρας και της ψυχολογικής υπογράμμισης (Gallez 1970: 45-46). Στην ταινία *Ο Κυνόδοντας* θεωρώ πως οι διηγητικοί ήχοι, η διηγητική μουσική και η απώλεια μουσικού υπόβαθρου είναι που συμβάλλουν στα δύο αυτά ζητούμενα.

Η μόνη σκηνή στην οποία έχουμε μη διηγητική μουσική είναι αυτή της εικοστής ενότητας. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως η μουσική αυτή ξεκινάει από μία εμφανή ηχητική πηγή, είναι άρα διηγητική, και καταλήγει μη διηγητική. Στη συγκεκριμένη περίπτωση και μόνο μπορούμε να εντοπίσουμε μία λειτουργία του μουσικού υπόβαθρου και αυτή είναι η αντίθεση, όπως προτείνει και ο Raymond Spottiswood (Gallez 1970: 40-41). Υποστηρίζει πως η μουσική επιλογή γίνεται με τέτοιο τρόπο που έρχεται σε αντίθεση με την εικόνα και πράγματι στην ενότητα 20 ενώ ακούμε ένα jazz τραγούδι παρακολουθούμε ταυτόχρονα τα ενήλικα παιδιά της οικογένειας να παίζουν τυφλόμυγα. Επιπλέον η μουσική υπόκρουση της σκηνής έρχεται σε ακόμα μεγαλύτερη αντίθεση με την προηγούμενη σκηνή, στην οποία οι γονείς σε μία ερωτική επαφή τους ακούν στα ακουστικά τους το συγκεκριμένο τραγούδι.

Η επιλογή του σκηνοθέτη να μην συμπεριλάβει μη διηγητική μουσική ως υπόβαθρο στις σκηνές, είναι θεωρώ που κάνει την ταινία και την πλοκή της πιο έντονη. Συμβάλλει λοιπόν στην υπόθεση, αλλά και στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων. Όπως φαίνεται και από

την περίληψη της πλοκής η ταινία πραγματεύεται τη ζωή μίας απομονωμένης οικογένειας. Μίας οικογένειας με αυστηρούς γονείς που επιλέγουν να απομακρύνουν τα παιδιά τους από την πραγματικότητα και να τα αναθρέψουν με δικές τους μεθόδους μέσα σε ένα στείρο περιβάλλον. Τα παιδιά στο περιβάλλον αυτό παρουσιάζονται, παρ' ότι ενήλικες, σαν μικρά παιδιά, ενώ οι κινήσεις τους και ο τρόπος ομιλίας τους είναι αντίστοιχος.

Έτσι λοιπόν η ησυχία που κυριαρχεί στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας συμβάλλει ακριβώς στο να ενισχυθεί η αίσθηση του στείρου περιβάλλοντος. Επίσης στις περισσότερες βίαιες σκηνές, ξανά το μουσικό υπόβαθρο είναι απόν. Αυτό που θεωρώ εγώ πως επεδίωξε ο σκηνοθέτης ήταν να υπογραμμίσει τις σκηνές αυτές και την ωμότητά τους, προκείμενου πιθανώς να ξαφνιάσει το κοινό. Έχουμε συνηθίσει σε δραματικές ταινίες, ή σε ταινίες μυστηρίου και τρόμου, η μουσική ένταση να κλιμακώνεται όταν συνδέεται με σκηνές βίας, ή σκηνές που ενισχύουν την αγωνία. Αυτό στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν συμβαίνει. Αντιθέτως το φαινόμενο αυτό επιτυγχάνεται μέσω της ησυχίας.

#### 4.1.3 Στοιχεία του Greek Weird Wave στην ταινία

*Ο Κυνόδονας* είναι από τις ταινίες εκείνες που καθόρισαν το Greek Weird Wave. Έτσι πολλά στοιχεία της αντιστοιχούν στα χαρακτηριστικά του κινήματος όπως αυτά παρουσιάστηκαν στο κεφάλαιο 2.1. Η αλληγορία στην υπόθεση είναι εμφανής καθώς παρουσιάζεται με αλληγορικό τρόπο μία πολύ απομονωμένη οικογένεια με αυστηρούς γονείς, συμβολίζοντας έτσι κατά τη γνώμη μου, σε ένα πιο γενικό επίπεδο, την καταπίεση που ασκούν η γονείς στα παιδιά και την υπερπροστατευτικότητα τους. Η επιτελεστική αισθητική επίσης είναι πολύ πιο περίεργη από ότι έχουμε συνηθίσει. Οι ηθοποιοί, κυρίως τα παιδιά της οικογένειας, συμπεριφέρονται με μία αβεβαιότητα και φαίνεται σαν να κινούνται ασυνείδητα. Το υποκριτικό αυτό στυλ συμβάλει στο ζητούμενο το οποίο είναι τα παιδιά να παρουσιάζονται μικρότερα από την ηλικία τους λόγω της απομόνωσής τους. Επομένως τα βλέπουμε να μιλούν και να συμπεριφέρονται άλλοτε σαν μικρά παιδιά και άλλοτε σαν ρομπότ υποδεικνύοντας έτσι μία έλλειψη προσωπικότητας.

Επιπλέον στην ταινία υπάρχουν βίαιες και συγκλονιστικές εικόνες με σκοπό να σοκαριστεί και να ταρακουνηθεί ο θεατής. Από τις τιμωρίες μέσω χειροδικίας των γονιών προς τα παιδιά, την αναγκαστική ερωτική επαφή μεταξύ του γιου και της μεγάλης κόρης, μέχρι το σπάσιμο του κυνόδοντα της μεγάλης κόρης. Έτσι και οι χαρακτήρες της ταινίας παρουσιάζονται αυστηροί, δύστροποι και απόμακροι, και έτοιμοι κάθε στιγμή να βιαιοπραγήσουν.

Επίσης ο συμβολισμός είναι πολύ έντονος. Διάφορα αντικείμενα ή φαινόμενα χρησιμοποιούνται σαν σύμβολα, όπως το αεροπλάνο, το τηλέφωνο ή το κασετόφωνο. Επιπλέον συναντάται και το ζωώδες στοιχείο στην ταινία με σημαντικό σύμβολο τον σκύλο. Η επιλογή αυτή είναι εμφανής και από τον τίτλο της ταινίας αλλά και από σκηνές όπως εκείνη όπου η οικογένεια αναπαριστά σκυλιά ή όπως εκείνη όπου οι γονείς ανακοινώνουν πως η μητέρα πρόκειται να φέρει στον κόσμο άλλα δύο παιδιά και έναν σκύλο. Το ζωώδες στοιχείο

στις ταινίες αυτές είναι κάτι για κάτι το οποίο συζητάει και η Rosalind Galt στο κείμενό της *The Animal Logic of Contemporary Greek Cinema* (2017).

Κατά τη γνώμη μου τα μοτίβα, είτε μουσικά (leitmotifs) είτε κινησιολογικά απουσιάζουν, ξανά εσκεμμένα, αλλά η μουσική γενικά και ο ήχος συμβάλλουν στο να μπορεί να χαρακτηριστεί η ταινία ως “περίεργη” και έτσι να ενταχθεί στο Greek Weird Wave.

Τέλος, όπως αναφέρεται στο κεφάλαιο 2.1 συνηθισμένο θέμα για τις ταινίες του κύματος αυτού είναι η πατριαρχική πυρηνική οικογένεια (Escribano 2019). Η υπόθεση της ταινίας είναι ακριβώς αυτό. Μία ιδιαίτερα αυστηρή οικογένεια, με την μαμά, τον μπαμπά και τα τρία τους παιδιά, στην οποία οι δύο γονείς αποφασίζουν μαζί αλλά ο πατέρας έχει τον πρώτο λόγο. Στην ταινία ο πατέρας αποφασίζει και παρ’ όλο που η μητέρα δεν συμφωνεί απολύτως υποχωρεί στις επιλογές του πατέρα. Ακόμα και μεταξύ των παιδιών, ο γιος σαν άντρας έχει περισσότερα προνόμια σε σχέση με τις δύο αδερφές του, και είναι πιο αγαπητός από τους γονείς του.

Σκοπός της ταινίας ήταν να αναδειχθεί η παθογένεια της ελληνικής καταπιεστικής οικογένειας με κινηματογραφικά μέσα όχι συνηθισμένα, και θεωρώ πως ο *Κυνόδοντα* καταφέρνει το ζητούμενο.

## 4.2 Ο Αστακός

### 4.2.1 Λίγα λόγια για τη μουσική της ταινίας

Ο *Αστακός* χαρακτηρίζεται επίσης ως δραματική ταινία, και είναι η δεύτερη στη σειρά που θα αναλύσω. Η παραγωγή της έγινε 6 χρόνια μετά τον *Κυνόδοντα*, ενώ στο ενδιάμεσο είχαμε και την ταινία του Λάνθιμου *Άλπεις*. Ο *Αστακός* πραγματεύεται μία δυστοπική πραγματικότητα στην οποία όλοι οι ελεύθεροι άνθρωποι αναγκάζονται να βρουν ταίρι μέσα στο περιβάλλον ενός ξενοδοχείου, ενώ όσοι δραπετεύουν από εκεί ζουν στο δάσος. Αυτούς τους κυνηγάνε αυτοί που μένουν στο ξενοδοχείο με σκοπό να τιμωρηθούν. Η τιμωρία τους είναι η μεταμόρφωσή τους στο ζώο της επιλογής τους, και ο πρωταγωνιστής μας επιλέγει τον αστακό.

Σε αντίθεση με τον *Κυνόδοντα* η συγκεκριμένη ταινία έχει μουσικό υπόβαθρο στις περισσότερες σκηνές. Περιλαμβάνει και διηγητική αλλά και μη διηγητική μουσική, δηλαδή μουσική προερχόμενη από την κινηματογραφική πραγματικότητα αλλά και μουσική ως ηχητικό background. Η μουσική που επιλέγεται για την ταινία είναι προϋπάρχουσα και όχι πρωτότυπη σύνθεση, ενώ ποικίλει. Στις περισσότερες σκηνές ακούγεται δυτική έντεχνη μουσική, ενώ σε αρκετές έχουμε δημοφιλή μουσική αλλά ακόμα και ηλεκτρονική. Με λίγα λόγια ο σκηνοθέτης δεν εμμένει σε ένα συγκεκριμένο ηχητικό ύφος, αλλά ούτε σε ένα μουσικό είδος.

Στις περισσότερες ενότητες ως μη διηγητική μουσική έχει επιλεγεί η δυτική έντεχνη, ή αλλιώς η κλασική μουσική. Συγκεκριμένα ακούγονται έργα των συνθετών: Beethoven, Shostakovich, Stravinsky, Schnittke, Strauss και Britten. Κατά τη γνώμη μου η επιλογή αυτή έγινε για να δοθεί ένα πιο δραματικό αλλά και σοβαρό ύφος στην ταινία, επιλογή που αποδίδει. Επιπλέον θεωρώ πως η μουσική κάποιων από αυτούς τους συνθέτες λειτουργεί ως leitmotif, και άρα η επιλογή αυτή έγινε ώστε το μουσικό μοτίβο να είναι διακριτό. Μόνο σε μία ενότητα, την 13, με μη διηγητική μουσική έχει επιλεγεί ως ηχητικό υπόβαθρο μουσική του Αττίκ, και συγκεκριμένα το “Από μέσα πεθαμένος”.

Τα υπόλοιπα είδη μουσικής, και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες κυρίως ακούγονται από κάποια ηχητική πηγή εντός της οθόνης, είναι επομένως διηγητικά. Πιο αναλυτικά έχουμε πέντε μόνο ενότητες από τις εξήντα δύο όπου έχουμε διηγητική μουσική. Στην ενότητα 11 έχουμε ζωντανή μουσική σε μία εκδήλωση όπου τραγουδάει η διευθύντρια του ξενοδοχείου με τον σύζυγό της το κομμάτι *Something's Gotten Hold of My Heart*. Στην ενότητα 45 οι “μοναχικοί” διασκεδάζουν στο δάσος για μία επιτυχία τους και από τα ακουστικά τους φαίνεται πως ακούν ηλεκτρονική μουσική και συγκεκριμένα το *Million \$* του Benjamin John Tomlin ft. Milla M. Στην τεσσαρακοστή έβδομη ενότητα το πρωταγωνιστικό ζευγάρι χορεύει αγκαλιά ενώ στα ακουστικά ακούει το *Where the Wild Roses Grow* του Nick Cave & The Bad Seeds ft. Kylie Minogue“. Το συγκεκριμένο κομμάτι ακούγεται ξανά ως διηγητική μουσική στην ενότητα 56, όπου μόνος πλέον ο πρωταγωνιστής το ακούει στα ακουστικά του. Τέλος στην ενότητα 49 έχουμε διηγητική μουσική που προέρχεται από την κιθάρα που παίζουν οι γονείς της αρχηγού των “μοναχικών”. Για τους τίτλους τέλους ως ηχητικό υπόβαθρο έχει επιλεγεί το *Τι είν' αυτό που το λένε αγάπη* από τους Sophia Loren και Τώνης Μαρούδας.

Οι σκηνές στις οποίες δεν υπάρχει καθόλου μουσική είναι ελάχιστες. Σημαντικό ωστόσο στοιχείο της ταινίας είναι η αφήγηση. Αυτή ξεκινάει ήδη από την πρώτη ενότητα, και το πρόσωπο το οποίο αφηγείται την ιστορία αργεί να εμφανιστεί στην οθόνη. Έχουμε δηλαδή ένα voice-over.

Η ατμόσφαιρα που θέλει να εγκαθιδρύσει ο σκηνοθέτης εδώ δεν επιτυγχάνεται με την απουσία της μουσικής, αλλά με την ποικιλία της. Κυρίως πιστεύω ότι αυτό συμβαίνει μέσω της μη διηγητικής μουσικής. Τα έργα των συνθετών που προανέφερα δίνουν ένα αίσθημα σοβαρού, δραματικού και δυστοπικού στον θεατή. Από την άλλη η διηγητική μουσική που έχει επιλεγεί, κατά τη γνώμη μου εκπλήσσει το κοινό. Υπάρχει δηλαδή μία έντονη αντίθεση.

Δεν πιστεύω πως η μη διηγητική μουσική παίζει ρόλο για τη δημιουργία κάποιας ατμόσφαιρας, αλλά πως είναι συμβολική. Στο ξενοδοχείο έχουμε μία εκδήλωση και επομένως το ύφος της σκηνής είναι πιο σοβαρό, και αποστειρωμένο. Το κομμάτι όπως παρουσιάζεται να επιτελείται ζωντανά αντικατοπτρίζει ακριβώς αυτό, και συμβολίζει την, ίσως ψεύτικη, ευτυχία του να έχεις ταίρι. Για αυτόν τον λόγο το κομμάτι τραγουδιέται από τη διευθύντρια και τον σύζυγό της, ένα ευτυχισμένο ζευγάρι, που ωστόσο στη σκηνή φαίνονται απομακρυσμένοι. Η επόμενη διηγητική μουσική ακούγεται, όχι πολύ καθαρά, από τα ακουστικά που έχουν στα αυτιά τους οι “μοναχικοί”. Στη σκηνή εκείνη διασκεδάζουν μία επιτυχία τους, και χορεύουν απόμακροι ο ένας από τον άλλο μέσα στο δάσος. Τέλος σε δύο

σκηνές ακούγεται ξανά από τα ακουστικά ένα κομμάτι, το οποίο αρχικά έφερε κοντά το πρωταγωνιστικό ζευγάρι. Τη δεύτερη φορά όμως ο άντρας είναι μόνος και το ακούει.

Η συνολική εικόνα που μας δίνει η επιλογή της μουσικής αυτής είναι πως συμβολίζει τον πραγματικό αλλά απαγορευμένο έρωτα και τον “τεχνητό”, επιβαλλόμενο έρωτα. Επιπλέον φαίνεται πως η μουσική ακρόαση και ο χορός είναι σημαντικά στοιχεία για τη διασκέδαση των ανθρώπων της ταινίας αυτής. Ωστόσο η επιλογή των ακουστικών είναι πολύ ενδιαφέρουσα. Αυτό είναι κάτι που συμβαίνει μόνο στο δάσος και μεταξύ των “μοναχικών”. Αντανακλάται μέσω αυτού του στοιχείου η συγκρατημένη διασκέδαση, γεγονός που είναι λογικό αν κανείς σκεφτεί ότι απαγορεύονται οι ερωτικές σχέσεις μεταξύ των “μοναχικών”, και άρα πρέπει να αποφεύγονται οι επαφές, ακόμα και οι φιλικές.

Γενικά το ύφος της ταινίας είναι δραματικό και σοβαρό. Περιλαμβάνει στοιχεία αγωνίας και τρόμου, εξάλλου ένα σημαντικό στοιχείο της ταινίας, η μεταμόρφωση σε ζώο, δεν αντανakλάει την πραγματικότητα. Βασίζεται στο φανταστικό. Με την μουσική επένδυση της ταινίας, το ύφος της ταινίας εκτός από σοβαρό και δραματικό περνάει στο ανησυχητικό και ανατριχιαστικό, και επικρατεί σε ολόκληρη την ταινία. Η μη διηγητική μουσική θεωρώ πως παίζει σημαντικό ρόλο για την ατμόσφαιρα του *Αστακού*, και ενισχύει το δυστοπικό και φανταστικό χαρακτήρα που έχει. Κατά τη γνώμη μου η ταινία δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αποκλειστικά ταινία τρόμου ή αγωνίας, ίσως ούτε δράμα. Πιο πολύ της αρμόζει η περιγραφή του Greek Weird Wave.

#### 4.2.2 Χρήσεις της μουσική στην ταινία

Στο υποκεφάλαιο αυτό θα εξετάσω ξανά τη μουσική υπόκρουση της ταινίας από μία πιο συστηματική προσέγγιση, συγκρίνοντας παράλληλα τις θεωρίες που μελέτησα και διατύπωσα στο κεφάλαιο 1.1.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί η ταινία αυτή περιλαμβάνει και της δύο πλευρές της μουσικής που συναντάμε στον κινηματογράφο, δηλαδή διηγητική και μη διηγητική. Σε αυτήν την περίπτωση θα ήταν χρήσιμο να αναλύσω πιο λεπτομερώς τις πιθανές λειτουργίες της μουσικής υπόκρουσης της ταινίας, και σύμφωνα με τις θεωρίες που μελέτησα κατά τη βιβλιογραφική μου έρευνα.

Για τον Raymond Spottiswood η κινηματογραφική μουσική μπορεί να αναλάβει πέντε ρόλους. Μίμηση, σχολιασμός, ανάκληση, αντίθεση και δυναμική (Gallez 1970: 40-41).

Στον *Αστακό* δεν θεωρώ πως η μουσική λειτουργεί σχολιαστικά, παρά μόνο σε ορισμένα σημεία όπου η μουσική είναι διηγητική, όπως στην ενότητα 11. Το σχόλιο που πιθανώς να συνοδεύει τη σκηνή όπου το ζευγάρι τραγουδάει ένα ερωτικό κομμάτι, είναι πιθανώς το πόσο υποκριτική είναι η λειτουργία και ο σκοπός του ξενοδοχείου, αλλά και της συγκεκριμένης σχέσης. Στα σημεία όπου η μουσική είναι μη διηγητική δεν πιστεύω πως μένει περιθώριο σχολιασμού.

Η λειτουργία που στα μάτια μου και στα αυτιά μου ήταν πιο εμφανής είναι αυτή της ανάκλησης ή αλλιώς της υπενθύμισης. Ο θεωρητικός κάνει λόγο και για τα leitmotifs και μας

εξηγεί πως η μουσική αυτή φέρνει μαζί συνειρμούς συναισθημάτων, σκέψεων ακόμα και χαρακτήρων. Το φαινόμενο των leitmotifs χρήζει περαιτέρω ανάλυσης, καθώς θεωρώ πως αποτελεί βασικό στοιχείο της ταινίας.

Από την αρχή της ταινίας το φαινόμενο αυτό είναι εμφανές. Στην τέταρτη ενότητα του έργου έχουμε το στοιχείο της αφήγησης, χωρίς εμείς ως κοινό να γνωρίζουμε ποιος αφηγείται. Παράλληλα ακούγεται σαν υπόκρουση απόσπασμα από ένα κουαρτέτο εγχόρδων του Beethoven (*String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1: II. Adagio affettuoso ed appassionato*). Το απόσπασμα αυτό είναι μελωδικό, λυρικό αλλά ταυτόχρονα μελαγχολικό. Τα δύο αυτά συστατικά συνυπάρχουν σε κάποιες σκηνές. Η αφήγηση σε καμία σκηνή δεν είναι ασυνόδευτη μουσικά, ούτε και συνοδεύεται από κάποιο άλλο μουσικό απόσπασμα. Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε πως το ηχητικό αυτό απόσπασμα λειτουργεί σαν leitmotif για την γυναικεία φωνή η οποία κάνει την αφήγηση.

Σκοπός της αφήγησης είναι η σκιαγράφηση του πρωταγωνιστή. Μέσω αυτής μαθαίνουμε για τις σκέψεις του και τα συναισθήματά του, ενώ ορισμένες φορές η αφήγηση μας περιγράφει και τις πράξεις του. Επομένως αυτό το μουσικό απόσπασμα συνειρμικά μας υπενθυμίζει τη γυναικεία φωνή αλλά κυρίως τον συναισθηματικό κόσμο και τις σκέψεις του πρωταγωνιστή, δηλαδή του David. Στην τριακοστή πέμπτη ενότητα μέσω της αφήγησης μαθαίνουμε για πρώτη φορά πως το πρόσωπο που αφηγείται είναι υπαρκτό μέσα στην ταινία. Πληροφορούμαστε ότι πρόκειται για έναν χαρακτήρα με τον οποίο ο πρωταγωνιστής θα έρθει σε επαφή αργότερα. Τέλος στις ενότητες 57 έως 59 το ηχητικό απόσπασμα ακούγεται χωρίς την αφήγηση, ίσως λόγω του ότι η αφηγήτρια και ο πρωταγωνιστής είναι μαζί μακριά από το ξενοδοχείο και το δάσος των μοναχικών. Εδώ κατά τη γνώμη μου το απόσπασμα αυτό παίρνει το ρόλο της κατακλείδας.

Ένα άλλο μουσικό απόσπασμα που ακούγεται συχνά και λειτουργεί και αυτό σαν ένα μουσικό μοτίβο είναι του Shostakovich, το κουαρτέτο εγχόρδων No. 8 σε Ντο Ελάσσονα. Το συγκεκριμένο δεν είναι τόσο μελωδικό όσο το προηγούμενο, αλλά περισσότερο διάφωνο και επιβλητικό. Δημιουργεί το αίσθημα της αγωνίας και της ανησυχίας, χωρίς όμως να συμβαίνει κάτι βίαιο και αποτρόπαιο στην οθόνη, τουλάχιστον στις πρώτες σκηνές. Ωστόσο μας προϊδεάζει για το τι θα ακολουθήσει, γεγονός που συμβαίνει σε επόμενες ενότητες. Συγκεκριμένα στην ενότητα 29 το κουαρτέτο εγχόρδων του Shostakovich “ντύνει” μουσικά τη σκηνή στην οποία μία γυναίκα στο ξενοδοχείο παριστάνει πως πνίγεται και πεθαίνει. Στην ενότητα 38 συνοδεύει μία σκηνή όπου ο πρωταγωνιστής βρίσκεται υπό την απειλή όπλου, στις ενότητες 43 και 44 συνοδεύει το σημείο εκείνο της ταινίας όπου γίνεται η επίθεση στο ξενοδοχείο και τέλος, λίγο πριν την ολοκλήρωση της ταινίας συνοδεύει την τύφλωση της γυναίκας.

Αυτό το ηχητικό υπόβαθρο θεωρώ ότι έχει ως στόχο να συνοδέψει την περιγραφή των περιέργων και αυστηρών κανονισμών που διέπουν το ξενοδοχείο, αλλά και αυτών που ακολουθούν οι μοναχικοί στο δάσος. Παράλληλα λειτουργεί ως leitmotif γιατί έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει άγχος και αγωνία στο κοινό για το τι πρόκειται να συμβεί. Και πράγματι αυτό επαληθεύεται. Έτσι λοιπόν το μουσικό απόσπασμα πετυχαίνει την ανάκληση αρνητικών σκέψεων και συναισθημάτων.



Αυτά τα δύο έργα είναι που ακούγονται κυρίως στην ταινία. Σε μικρότερη κλίμακα όμως θα μπορούσαμε να πούμε πως υπάρχουν και άλλα leitmotifs. Ο σκηνοθέτης επιλέγει ως ηχητικό background ξανά ένα κουαρτέτο εγχόρδων του Schnittke (*No. 2: I. Moderato*) για το πολύ συγκεκριμένο σημείο της ταινίας όπου ο πρωταγωνιστής γίνεται ταίρι με την “άκαρδη γυναίκα” του ξενοδοχείου. Το έργο αυτό ακούγεται μόνο σε τέσσερις ενότητες (30-33), είναι ατονικό με έντονες διαφωνίες και δυναμικές. Στις συγκεκριμένες ενότητες ο πρωταγωνιστής για να μπορέσει να γίνει ταίρι με τη γυναίκα αυτή παριστάνει και ο ίδιος τον άκαρδο. Έτσι και οι δυο τους φαίνονται να είναι απόμακροι, αναισθητοι, άκαρδοι, και βίαιοι.

Πιστεύω πως η επιλογή αυτή έγινε για να τονίσει τα συγκεκριμένα στοιχεία των ηρώων, και συνειρμικά να υπενθυμίσει στον θεατή την προσωπικότητα των χαρακτήρων. Το έργο αυτό ακούγεται μόνο σε αυτές τις σκηνές και έτσι υπογραμμίζει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται πλέον ο πρωταγωνιστής μας.

Το τελευταίο leitmotif που εντοπίζω στην ταινία είναι εκείνο που σκοπό έχει να επισημάνει τα κοινά γνωρίσματα μεταξύ των ανθρώπων. Στην πλοκή της ταινίας τα κοινά χαρακτηριστικά έχουν μεγάλη σημασία, καθώς σύμφωνα με τους κανονισμούς του ξενοδοχείου μόνο αν κάποιος έχουν κοινά χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα την όμορφη φωνή ή την μυωπία, μπορούν να γίνουν ζευγάρι. Έτσι σε σκηνές όπου μας παρουσιάζονται ζευγάρια με κοινά χαρακτηριστικά το ηχητικό υπόβαθρο προέρχεται από ένα κουαρτέτο εγχόρδων του Stravinsky (*3 Pieces for String Quartet: No. 3*). Πρόκειται για ένα απόσπασμα σκοτεινό και αυστηρό, που προκαλεί αγωνία και ανησυχία στο κοινό. Εμφανίζεται σε δύο σκηνές μόνο, στην ενότητα 29 όπου ένας άνδρας παριστάνει ότι ματώνει η μύτη του για να ταιριάξει με μία κοπέλα της οποίας η μύτη ματώνει συχνά. Ο άνδρας όμως αυτοτραυματίζεται προκειμένου να πλησιάσει στην κοπέλα. Επιπλέον το απόσπασμα ακούγεται και στην ενότητα 53 στην οποία η αφηγήτρια οδηγείται στον οφθαλμίατρο και τυφλώνεται.

Με την μουσική υπόκρουση αυτή τονίζεται η σημασία του κοινού χαρακτηριστικού των ανθρώπων. Ωστόσο το μοναδικό κοινό των δύο σκηνών είναι ότι και οι δύο χαρακτήρες τραυματίζονται, για διαφορετικό λόγο και με διαφορετικό τρόπο. Επίσης στην πρώτη περίπτωση αυτό γίνεται για να φανεί πως ο άντρας και η γυναίκα έχουν το ίδιο χαρακτηριστικό -τη μύτη που ματώνει- ενώ στη δεύτερη περίπτωση η τύφλωση γίνεται ώστε η γυναίκα να μην έχει πια κοινό χαρακτηριστικό με τον πρωταγωνιστή -την μυωπία. Η λειτουργία του leitmotif θεωρώ πως δεν είναι τόσο εμφανής, καθώς το γεγονός πως το ηχητικό απόσπασμα ακούγεται μόνο δύο φορές μέσα στην ταινία δεν εξυπηρετεί τον σκοπό. Σηματοδοτεί μεν παρόμοια στοιχεία, αλλά δεν είναι τόσο ισχυρό ώστε να φέρει στη μνήμη του θεατή συγκεκριμένες σκέψεις, χαρακτήρες ή στοιχεία της ταινίας.

Τέλος πιστεύω πως η επιλογή του σκηνοθέτη για τα 4 αυτά leitmotifs, δηλαδή τα 4 κουαρτέτα εγχόρδων διαφορετικών συνθετών, έγινε με σκοπό να χρησιμοποιήσει μουσικά μοτίβα στην ταινία του.

Η τέταρτη θεωρία για τον Raymond Spottiswood είναι αυτή της αντίθεσης, ενώ η πέμπτη και τελευταία αυτή της δυναμικής (Gallez 1970: 40-41). Όσον αφορά την πρώτη, ο θεωρητικός μας λέει πως πρόκειται για μία λειτουργία όχι ανεξάρτητη απαραίτητα, καθώς

πολλές φορές μπορεί να συνοδεύει τη λειτουργία της ανάκλησης ή του σχολίου. Κατά τη γνώμη μου η λειτουργία αυτή εντοπίζεται στην ταινία και συγκεκριμένα στις σκηνές όπου η μουσική που επιλέχθηκε είναι διηγητική. Παράδειγμα αυτού είναι η ενότητα 11 και η σκηνή όπου η διευθύντρια του ξενοδοχείου τραγουδάει σε μία εκδήλωση μαζί με τον σύντροφό της το *Something's Gotten Hold of my Heart*. Αυτό το συναισθηματικό και ρομαντικό κομμάτι έρχεται σε αντίθεση με την απόσταση που φαίνεται να κρατάει το ζευγάρι, ενώ παράλληλα σχολιάζει την τεχνητή αυτή σχέση, αλλά και όλο το σύστημα του ξενοδοχείου.

Για τον Copland η μουσική είναι συμπληρωματική της εικόνας, και συνήθως τονίζει τη διάθεση και τον ψυχικό κόσμο του χαρακτήρα, πράγμα που εντοπίζεται στην ταινία, κυρίως μέσω των leitmotif (Gallez 1970: 45-46). Το ίδιο συμβαίνει και με τη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας, μία άλλη λειτουργία που προτείνει ο Bordwell (1988: 536-547). Οι συγκεκριμένες δύο λειτουργίες λειτουργούν συνδυαστικά και όχι ανεξάρτητα με τα μουσικά μοτίβα δηλαδή τα leitmotif. Ενώ όπως είπαμε αυτά έχουν τη δυνατότητα να επαναφέρουν στη μνήμη σκέψεις, συναισθήματα και εικόνες ταυτόχρονα σαν μουσική υπόκρουση, στις περισσότερες σκηνές της ταινίας, δημιουργούν και επιβεβαιώνουν μία αγωνιώδη και ανησυχητική ατμόσφαιρα αλλά και τονίζουν τον ψυχικό κόσμο των πρωταγωνιστών.

Η λειτουργία της ανάκλησης (Raymond Spottiswood) συμπύπτει και με τη θεωρία της γνωσιακής επιστήμης πως η μουσική που συνοδεύει οπτικές εικόνες σε μια ταινία σχηματίζει έναν δεσμό στη μνήμη (Neumeier 2014: 96-97). Έτσι επιβεβαιώνοντας τη θεωρία αυτή, ο σκηνοθέτης επέλεξε 4 έργα ως μουσικό μοτίβο ώστε το ηχητικό υπόβαθρο να φέρνει άμεσα στον θεατή οικείες εικόνες, χαρακτήρες και καταστάσεις.

Με το συγχρονισμό ήχου-εικόνας, όπως αναφέρεται και στο κεφάλαιο 1.1, το τελικό οπτικό προϊόν γίνεται ένα. Τα δύο αυτά στοιχεία σε συνδυασμό με το μοντάζ έχουν τη δυνατότητα να δημιουργούν ένα συνολικό ενιαίο θέαμα. Θεωρώ πως αυτό στην ταινία επιτυγχάνεται, και εκτός αυτού, ο ήχος συγχρονισμένος με την εικόνα επιτρέπει στο θεατή να ταυτιστεί με το κινηματογραφικό υποκείμενο. Η ρεαλιστική μουσική, με την υποκειμενικότητά της είναι που συμβάλλει άμεσα στον στόχο αυτό. Επιπλέον η μη-ρεαλιστική ως αντικειμενική αναλαμβάνει κυρίως τους ρόλους αυτούς που προαναφέρθηκαν.

#### 4.2.3 Στοιχεία του Greek Weird Wave στην ταινία

Ως ταινία του κύματος αυτού, ο *Αστακός* είναι ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα καθώς τα περισσότερα χαρακτηριστικά του κινήματος συναντώνται στο έργο.

Το θέμα της ταινίας είναι χαρακτηριστικό του Greek Weird Wave και η αλληγορία της είναι έντονη και τη χαρακτηρίζει ολοκληρωτικά. Οι μη δεσμευμένοι άνθρωποι είναι υποχρεωμένοι να βρουν ένα ταίρι με το οποίο πρέπει να έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό, και τιμωρούνται όταν δεν το καταφέρουν. Από την άλλη, οι άνθρωποι στο δάσος ως δραπέτες από το ξενοδοχείο και μη δεσμευμένοι δεν έχουν τη δυνατότητα να συνάψουν σχέσεις. Τους απαγορεύεται και αν αυτό συμβεί τότε τιμωρούνται και αυτοί. Αυτό πιθανώς

να είναι ένα αλληγορικό σχόλιο για της ερωτικές σχέσεις, οι οποίες είτε θα είναι μη αληθινές, είτε θα είναι απαγορευμένες.

Αναλύοντας το θέμα της ταινίας καταλαβαίνουμε ότι παρουσιάζεται ένα παθογενές χαρακτηριστικό της κοινωνίας, το οποίο έχει να κάνει με τις ανθρώπινες σχέσεις, χαρακτηριστικό του Greek Weird Wave (Νικολαΐδου 2014). Έτσι λοιπόν στην ταινία παρακολουθούμε τους ανθρώπους να είναι υποχρεωμένοι να βρουν σύντροφο να τους ταιριάζει με ένα έντονα εμφανές κοινό χαρακτηριστικό μέσα σε συγκεκριμένο χρονικό περιθώριο. Από την άλλη όσοι ζουν έξω τους απαγορεύεται να συνάψουν ερωτικές αλλά και φιλικές σχέσεις. Επομένως παρατηρούμε πως το ουσιαστικό ζήτημα της ταινίας είναι οι καταπιεσμένες διαπροσωπικές σχέσεις, κυρίως οι ερωτικές.

Επίσης στην ταινία η τιμωρία που επιβάλλεται σε όσους δεν συμμορφώνονται με τους κανονισμούς του ξενοδοχείου ή σε όσους δεν καταφέρουν να βρουν ταίρι, είναι η μεταμόρφωσή τους σε κάποιο ζώο. Έτσι το ζώοδες χαρακτηριστικό που γενικά συναντάται στις ταινίες του κύματος αυτού, είναι και εδώ εμφανές. Εκτός από τρόπο τιμωρίας το στοιχείο αυτό αποτελεί και τον τίτλο του έργου.

Επιπροσθέτως είναι εμφανές το υπερβολικό παραστατικό στοιχείο, όχι όσο στην περίπτωση του *Κυνόδοντα* αλλά σίγουρα οι ηθοποιοί αναδεικνύουν μία εύθραυστη πλευρά των χαρακτήρων συνοδευόμενη από μία αβεβαιότητα. Οι περισσότεροι χαρακτήρες της ταινίας είναι λιγομίλητοι, απομονωμένοι, κάποιοι δύστροποι, αυστηροί, και βίαιοι. Τέτοιοι ρόλοι εμφανίζονται πολύ συχνά στις ταινίες του κύματος αυτού, και σε συνδυασμό με την επιτελεστική αισθητική, είναι χαρακτηριστικοί και τυπικοί για το Greek Weird Wave (Escribano 2019).

Η μουσική της ταινίας αναλύθηκε εκτενώς στο κεφάλαιο, παρ' όλα αυτά θεωρώ πως και αυτή συμβάλλει στην κατάταξη της ταινίας στο κίνημα. Η μουσική σε ορισμένα συνειδητά επιλεγμένα σημεία είναι έντονη, αυστηρή και επιβλητική, ενώ σε άλλα (κυρίως η διηγητική μουσική) είναι χαλαρή και ευχάριστη, σχεδόν θα έλεγε κανείς πως δεν ταιριάζει με την συνολική ατμόσφαιρα της ταινίας. Τέλος, γνώρισμα των Greek Weird Wave ταινιών είναι τα μοτίβα, είτε αυτά είναι κινησιολογικά, είτε εκφραστικά είτε λεκτικά (Νικολαΐδου 2014). Στον *Αστακό*, όπως και αναλύθηκε στο κεφάλαιο 4.2.2, το μουσικό μοτίβο είναι αυτό που κυριαρχεί στην ταινία και συμβάλλει σε αυτήν ενεργά.

## 4.3 Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού

### 4.3.1 Λίγα λόγια για τη μουσική της ταινίας

Στην ταινία αυτή έχουμε ξανά να κάνουμε με μία τετραμελή οικογένεια, η οποία στο σύνολό της δε θυμίζει την οικογένεια του *Κυνόδοντα*. Πρόκειται για μία ψυχολογική ταινία τρόμου, με δραματικά στοιχεία. Σε αυτό φυσικά συμβάλλει μεταξύ άλλων η μουσική.

Το δυστοπικό και φανταστικό στοιχείο υπάρχει και εδώ. Συγκεκριμένα, ο πρωταγωνιστής, υπεύθυνος για το θάνατο ενός ασθενή, μαθαίνει πως πρέπει να σκοτώσει

ένα μέλος της οικογένειας του, ως τιμωρία, αλλά και για να επανέλθει η ισορροπία. Αν δεν το κάνει αυτό κινδυνεύει να χάσει ολόκληρη την οικογένειά του. Τα μεταφυσικά στοιχεία είναι σκορπισμένα στην ταινία, με κυριότερο φορέα αυτών, το γιο του ασθενή. Η μουσική είναι κατάλληλη για να ντύσει το θέμα αυτό, την πλοκή, και όλα τα μεταφυσικά, ανατριχιαστικά χαρακτηριστικά που εμπεριέχονται στην ταινία.

Η ταινία περιλαμβάνει κυρίως μη διηγητική μουσική, η οποία στο μεγαλύτερο μέρος της προέρχεται από προϋπάρχουσες συνθέσεις. Σε ένα μόνο σημείο η μη διηγητική μουσική που ακούγεται είναι πρωτότυπη σύνθεση, το έργο ανήκει στον συνθέτη Johnnie Burn, ο οποίος το δημιούργησε για τους σκοπούς της ταινίας, και φέρει τον τίτλο *Hecatone*. Στην υπόλοιπη ταινία τα έργα που έχουν επιλεγεί για να ντύσουν κάποια σκηνή ως μη ρεαλιστική μουσική ανήκουν στη δυτική έντεχνη μουσική, αλλά όχι σε κάποιο συγκεκριμένο ρεύμα αυτής. Ακούγονται έργα των συνθετών Schubert, Ligeti, Bach, Sofiya Gubaidulina, Γιάννης Χρήστου, δηλαδή έχει γίνει επιλογή έργων και από τον 17ο αιώνα (Μπαρόκ), και από τον 19ο αιώνα (Ρομαντισμός) αλλά και από τον 20ο αιώνα. Από της εποχές αυτές ο σκηνοθέτης έχει επιλέξει έργα κατάλληλα για το ύφος της ταινίας. Χαρακτηρίζονται από έντονες ηχοδυναμικές, δραματικό ύφος και διαφωνίες, γεγονός που προσδίδει στην ταινία και στον ακροατή το αίσθημα της αγωνίας.

Πιο συγκεκριμένα, έργα των Franz Schubert και J. S. Bach ακούγονται μόνο στην αρχή και στο τέλος της ταινίας αντίστοιχα. Λειτουργούν δηλαδή σαν την εισαγωγή και τον επίλογο της ταινίας. Ωστόσο δεν συνοδεύουν τους τίτλους έναρξης ή λήξης αλλά σκηνές στις οποίες δεν υπάρχει διάλογος. Στην πρώτη σκηνή της ταινίας όπου ακούγεται το πρώτο μέρος του έργου *Stabat Mater* (F. Schubert), βλέπουμε πλάνα από μία εγχείρηση, που πιθανόν εκτελεί ο πρωταγωνιστής. Το μέρος αυτό είναι χορωδιακό και ορίζει το ύφος της ταινίας, ειδικά σε συνδυασμό με τα πλάνα που παρακολουθούμε. Έτσι ο θεατής αναμένει να δει ένα δράμα. Στην τελευταία σκηνή της ταινίας παρακολουθούμε την τριμελή πια οικογένεια σε μία καφετέρια να τρώει, και τον νεαρό Martin απομακρυσμένο από αυτούς να τους κοιτάει έντονα. Η σκηνή συνοδεύεται ξανά από ένα χορωδιακό μέρος, το πρώτο από το έργο *St John Passion* του Bach. Ο χαρακτήρας του έργου είναι παρόμοιος με αυτόν της εισαγωγής, δηλαδή δραματικός, έντονος και επιβλητικός.

Η ταινία, όσον αφορά τη μουσική ανοίγει και κλείνει με τον ίδιο τρόπο. Με έργα τονικά, δραματικά, έντονα και χορωδιακά, κατά έναν τρόπο, καταλήγει από εκεί που ξεκίνησε. Έτσι δημιουργείται μία αρμονία στην ταινία καθώς υπάρχει συμμετρία στην μουσική επένδυση αυτής, μιας και στην αρχή και στο τέλος η μουσική υφολογικά είναι παρόμοια. Κατά τη γνώμη μου η επιλογή αυτή έχει γίνει για να υπάρχει αυτή η συμμετρία και η αρμονία της αρχής και του τέλους, αλλά και η έντονη διαφοροποίηση με το υπόλοιπο μουσικό background.

Στο υπόλοιπο μέρος της ταινίας η μουσική διαφοροποιείται στυλιστικά. Τα έργα των υπόλοιπων συνθετών που ακούγονται (Ligeti, Burn, Gubaidulina, Χρήστου) ανήκουν σε ένα άλλο μουσικό ρεύμα, συγκριτικά με αυτά των Schubert και Bach. Τα έργα αυτά χαρακτηρίζονται από έντονες ηχοδυναμικές, διαφωνίες, ενώ δεν κάνουν χρήση αμιγώς του τονικού συστήματος, Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα έργα που επιλέχθηκαν είναι ατονικά,

προγραμματικά έως και avant-gard, και κάποια περιλαμβάνουν το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, του σεραϊσμού και του δωδεκαφθογγισμού. Ως χαρακτηρισμό για τη μουσική αυτή θα χρησιμοποιούσα τις έννοιες μυστικιστική, μυστηριώδη, απόκοσμη και ανησυχητική. Αυξάνει την αγωνία, δημιουργεί άγχος και ανατριχίλα, και άρα στην ταινία προσδίδεται η αίσθηση της ταινίας thriller, σε συνδυασμό φυσικά με την πλοκή.

Επιπλέον η διαφοροποίηση της επιλογής των συνθετών έγκειται στο γεγονός ότι τα έργα των Ligeti και Gubaidulina επανέρχονται μέσα στην ταινία, σε διάφορα σημεία της υπόθεσης, και εκτός αυτού έχουν επιλεχθεί περισσότερα από 1 έργα των συγκεκριμένων. Το έργο *Enantiodromia* του Γιάννη Χρήστου ξεκινάει να ακούγεται στην εικοστή έκτη ενότητα, ολοκληρώνεται στην εικοστή έβδομη και ακούγεται ξανά στην ενότητα 47. Όσον αφορά τον Johnnie Burn, όπως έχει προαναφερθεί, το έργο του *Hecatone*, είναι πρωτότυπη σύνθεση για την ταινία, και ακούγεται μόνο στους τίτλους τέλους, ενώ στους τίτλους αρχής δεν υπάρχει μουσική επένδυση

Επομένως θα έλεγε κανείς ότι η επιλογές αυτές έγιναν ώστε να εξυπηρετηθεί κάποιος σκοπός για την ταινία, έχουν δηλαδή συγκεκριμένες λειτουργίες της οποίες θα εξετάσω παρακάτω.

Σχετικά με τη διηγητική μουσική, ή αλλιώς ρεαλιστική, αυτή εμφανίζεται σε ελάχιστες σκηνές, και ειδικότερα πέντε. Η διηγητική μουσική παρουσιάζεται να επιτελείται πολύ φυσικά, σε αντίθεση θα έλεγε κανείς, με τις προηγούμενες ταινίες του Λάνθιμου που ανέλυσα. Για παράδειγμα, η κόρη της οικογένειας από την αρχή της ταινίας φαίνεται ότι τραγουδάει. Παρουσιάζεται να κάνει ζέσταμα στη φωνή της (ενότητα 7), αργότερα να τραγουδάει ένα δημοφιλές τραγούδι στον φίλο της (ενότητα 12), ύστερα να κάθεται με τον φίλο της στο δωμάτιο και από κάποια ηχητική πηγή ακούγεται ένα τραγούδι πολύ σιγανά (ενότητα 26) και τέλος να είναι μέρος μίας χορωδίας όπου κάνουν πρόβα (ενότητα 29). Ο αδερφός της παρουσιάζεται σε μία μόνο σκηνή (ενότητα 11) να ακούει μουσική στα ακουστικά του, ενώ ακούγεται και διηγητική jazz μουσική σε μία δεξίωση στην οποία παρευρίσκονται οι γονείς (ενότητα 8).

Η μουσική που επιλέχθηκε ως διηγητική για τις συγκεκριμένες σκηνές είναι κατάλληλη όχι για το ύφος της ταινίας ή την υπόλοιπη μουσική υπόκρουση, αλλά για τις καταστάσεις, τους ήρωες και την πλοκή. Επιπλέον τα κομμάτια που επιλέχθηκαν ανήκουν στην γενικότερη κατηγορία “δημοφιλής μουσική”. Ειδικότερα στην ενότητα 8 έχουμε jazz μουσική, με το κομμάτι *The Gherkin Train*, της jazz μπάντας Joe Smith and the Spicy Pickles, απολύτως ταιριαστή με τη συνθήκη της ενότητας, δηλαδή μία επίσημη εκδήλωση. Στην ενότητα 11 έχουμε punk μουσική, με το κομμάτι των Death Panthers *Death Shark*, το οποίο ακούει ο μικρός της οικογένειας στα ακουστικά του. Στην δωδέκατη ενότητα η κόρη τραγουδάει στον φίλο της το pop τραγούδι *Burn* της Ellie Goulding και στην εικοστή έκτη ενότητα κάθονται παρέα και ακούγεται το τραγούδι *How Long Will I Love You* από την τραγουδίστρια Ellie Goulding, Τέλος στην ενότητα 29 η Kim συμμετέχει σε χορωδία όπου γίνεται πρόβα, και τραγουδούν το γνωστό χριστουγεννιάτικο τραγούδι *Carol of the Bells*, το οποίο βασίζεται σε παραδοσιακό Ουκρανικό τραγούδι.

Από την ταινία δεν θα μπορούσε να λείπει και ο διηγητικός ήχος, δηλαδή ήχοι που ακούγονται από κάποια πηγή εντός της ταινίας. Ενδεικτικά κάποιοι από αυτούς τους ήχους είναι ένα κινητό τηλέφωνο που χτυπάει, ήχοι και ομιλίες από κάποια τηλεόραση, το χειροκρότημα και ήχοι του περιβάλλοντος. Το ηχοτοπίο έχει πάντα τη δυνατότητα να ενδυναμώνει το ρεαλισμό μίας ταινίας. Μέσα στην ταινία υπάρχουν και ελάχιστες σκηνές χωρίς καθόλου μουσική υπόκρουση.

Κατά τη γνώμη μου, η ατμόσφαιρα της ταινίας, ορίζεται σε μεγάλο ποσοστό από τη μουσική και πιστεύω ότι αυτό το επιτυγχάνει μόνο η μη ρεαλιστική μουσική. Η ρεαλιστική μουσική από την άλλη δεν πιστεύω ότι προσθέτει στο κλίμα της ταινίας, αλλά υπάρχει για το ρεαλιστικό στοιχείο. Έτσι έχουμε αφενός τη μη διηγητική μουσική που ενισχύει το μεταφυσικό στοιχείο στην ταινία και αφετέρου τη διηγητική η οποία ενισχύει την πραγματικότητα. Η γενική εντύπωση πάντως που αφήνει η ταινία είναι αυτή ενός thriller, η μουσική επένδυση έρχεται να υποστηρίξει και να τονώσει την εντύπωση αυτή, και θεωρώ ότι το καταφέρνει. Συγκριτικά με την ταινία *Ο Αστακός, Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού* πιστεύω ότι μπορεί πιο εύκολα να προκαλέσει αγωνία και ρίγος στον θεατή που το παρακολουθεί. Ο πυρήνας της υπόθεσης είναι στην ουσία μία κατάρα η οποία απειλεί την οικογένεια, οι συνέπειες της οποίας είναι οδυνηρές και ο πρωταγωνιστής καλείται να κάνει μία πολύ δύσκολη επιλογή για να σώσει την οικογένεια του. Από μόνο του το θέμα είναι τέτοιο που προκαλεί ανατριχίλα στο κοινό, σε συνδυασμό όμως με κάποιες βάνουσσες και έντονες σκηνές, την αγωνία της εξέλιξης και την μουσική επένδυση καταλήγω στο συμπέρασμα ότι ο σκηνοθέτης κατάφερε να δημιουργήσει μία ταινία τρόμου, χωρίς να βασίζεται στα γνωστά “jump scares” αλλά σε ψυχολογικούς παράγοντες.

#### 4.3.2 Χρήσεις της μουσικής στην ταινία

Έχοντας αναφέρει και υπογραμμίσει τα σημαντικότερα, κατά τη γνώμη μου στοιχεία της μουσικής επένδυσης της ταινίας, μπορώ τώρα να περάσω σε μία πιο εκτενή ανάλυση και διερεύνηση των θεωρητικών παραμέτρων αυτής, σύμφωνα πάντα με το κεφάλαιο 1.1.

Έχω ήδη αναφερθεί στους όρους διηγητική και μη διηγητική μουσική, ή αλλιώς ρεαλιστική και μη ρεαλιστική. Αυτοί οι δύο “πόλοι” της μουσικής υπόκρουσης είναι που λειτουργούν σαν εργαλείο για την ομογενοποίηση του τελικού προϊόντος, δηλαδή της ταινίας. Η τεχνική της “συρραφής” των σκηνών, γνωστή και ως μοντάζ, είναι επίσης ένα σημαντικό εργαλείο που σκοπό έχει να δημιουργήσει μία συνολική ενιαία εικόνα. Η δυναμική της σχέσης εικόνα-ήχος (Buhler 2019) προσφέρει ακριβώς αυτό το ζητούμενο.

Στην ταινία *Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού* εντόπισα και τα δύο είδη μουσικής υπόκρουσης. Η συρραφή των σκηνών επιτυγχάνεται και με τις δύο τεχνικές που ανέφερα. Μάλιστα πολλές φορές η μουσική υπόκρουση, ο ήχος, ή ακόμα και οι διάλογοι λειτουργούν με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτυγχάνεται η συνοχή και η συνέχεια. Για παράδειγμα ενώ μία σκηνή κλείνει και εμφανίζεται μία άλλη σε άλλη τοποθεσία, η μουσική από την προηγούμενη σκηνή συνεχίζει να ακούγεται. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται η αίσθηση ενός ενιαίου συνόλου.

Το ίδιο σε κάποιες σκηνές συμβαίνει και με τους διαλόγους. Έτσι το πέρασμα από μία σκηνή σε μία άλλη δεν είναι απότομο αλλά ομαλό.

Με τη διηγητική μουσική ο θεατής μπορεί να ταυτιστεί με αυτό που παρακολουθεί στην οθόνη, καθώς σύμφωνα και με τον Spottiswood, αντιπροσωπεύει την αντικειμενική πραγματικότητα και δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης ή σχολιασμού (Gallez 1970: 40-41). Η μη διηγητική μουσική από την άλλη είναι υποκειμενική, αντιπροσωπεύει την αντίληψη του θεατή, και καλείται να λειτουργήσει με συγκεκριμένους τρόπους. Όπως επεσήμανε και η Gorbman στο βιβλίο της *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987) η κινηματογραφική μουσική έχει την ικανότητα να βυθίζει τον θεατή σε ένα λουτρό συναισθημάτων. Κατά τη γνώμη μου αυτό στην ταινία πραγματοποιείται με το συγχρονισμό εικόνας-ήχου, και έτσι δύο αισθήσεις του θεατή, ακοή και όραση, αιχμαλωτίζονται στην οθόνη.

Το σημαντικότερο σημείο στο οποίο θα σταθώ είναι η λειτουργία και ο ρόλος της μη διηγητικής μουσικής. Όπως έχουμε δει και από το κεφάλαιο 1.1, αλλά και από τις προηγούμενες αναλύσεις, πολλοί θεωρητικοί του κινηματογράφου, μουσικολόγοι και ακαδημαϊκοί ανέπτυξαν τις απόψεις τους σχετικά με τις λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής.

Ξεκινώντας από τη διηγητική μουσική, αυτή δεν θεωρώ πως έχει κάποια συγκεκριμένη λειτουργία, πέρα ίσως από αυτή της συνοχής. Με λίγα λόγια η διηγητική μουσική που επιλέχθηκε για κάθε σκηνή, κρίνω πως ήταν κατάλληλη για να προσφέρει μία ομαλή συνέχεια στην πλοκή. Είναι επίσης απολύτως δικαιολογημένη για τις καταστάσεις που παρουσιάζονται και για τους πρωταγωνιστές, και δεν έχει κάποιον άλλο στόχο. Πιθανόν απλώς να γεμίζει με ουδέτερο τρόπο τις σκηνές.

Όσον αφορά τη μη διηγητική μουσική, ενδεχομένως να εντοπίσω περισσότερες λειτουργίες. Ξεκινώντας από την πρώτη σκηνή, αυτό που παρακολουθούμε, δηλαδή μία εγχείρηση ανοιχτής καρδιάς σε κοντινό πλάνο, δεν συνάδει απαραίτητα με τη μουσική υπόκρουση. Στα αυτιά μας φτάνει ένα χορωδιακό μέρος από έργο του F. Schubert. Οι δύο λειτουργίες που θα ταίριαζαν για την περίπτωση αυτή είναι η αντίθεση και η εγκαθίδρυση της συνολικής ατμόσφαιρας της ταινίας. Παρ' όλα αυτά η μουσική υπόκρουση στην υπόλοιπη ταινία είναι αρκετά διαφορετική από αυτή της πρώτης σκηνής. Έτσι μπορούμε να μιλάμε για έναν αντιθετικό ρόλο μη διηγητικής μουσικής, η οποία επιπλέον μας εισάγει σε αυτό που θα παρακολουθήσουμε.

Την ίδια λειτουργία έρχεται να εκπληρώσει και η μουσική της τελευταίας σκηνής. Σε αυτήν οι ήρωες της ταινίας βρίσκονται σε μία καφετέρια, δεν μιλάνε πάρα μόνο κοιτάζονται μεταξύ τους. Τη σκηνή αυτή συμπληρώνει ξανά ένα χορωδιακό μέρος από έργο του J.S.Bach, υφολογικά παρόμοιο με αυτό της πρώτης σκηνής. Σκοπός ξανά είναι η αντίθεση μεταξύ εικόνας και ήχου, αλλά εκτός αυτού θεωρώ ότι σκοπός του σκηνοθέτη ήταν η ταινία να ξεκινάει και να τελειώνει με τον ίδιο τρόπο μουσικά. Δεν μπορούμε να μιλάμε για τη λειτουργία της συνοχής και συνέχειας αλλά πιθανόν για μουσική συμμετρία.

Στις επόμενες ενότητες, συγκεκριμένα από την τρίτη έως και τη δέκατη έβδομη κυριαρχεί ένα μόνο μουσικό background. Πρόκειται για το μία σονάτα για βιολί και τσέλο με τίτλο *Rejoice!* της συνθέτριας Sofiya Gubaydulina. Στις σκηνές αυτές ακούμε μόνο αποσπάσματα από το τέταρτο μέρος του έργου. Κατά τη γνώμη μου η λειτουργία της συγκεκριμένης μουσικής υπόκρουσης είναι περισσότερη από μία. Αρχικά συμβάλλει στην εγκαθίδρυση της ατμόσφαιρας και του ύφους όλης της ταινίας. Τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου αποσπάσματος είναι τέτοια που δεν αφήνουν στον θεατή περιθώρια αμφιβολίας για το τι πρόκειται να παρακολουθήσει. Το ύφος που δημιουργεί είναι αυτό της ανησυχίας και της αγωνίας, προιδεάζει το κοινό ότι θα παρακολουθήσει ένα έργο με ένταση, ένα ψυχολογικό thriller με στοιχεία δραματικά.

Εκτός από αυτό όμως, πιστεύω το μουσικό υπόβαθρο αναλαμβάνει να λειτουργήσει και σαν μοτίβο. Ταυτίζεται δηλαδή με τη λειτουργία της ανάκλησης όπως την πρότεινε ο θεωρητικός Raymond Spottiswood (Gallez 1970: 40-41). Έτσι το μουσικό έργο λειτουργεί σαν leitmotif με το οποίο ανακαλούνται στη μνήμη του θεατή σκέψεις και συναισθήματα. Παρ' όλα αυτά δεν πρόκειται για κάποιο μοτίβο που ταυτίζεται με έναν συγκεκριμένο ήρωα. Το μουσικό υπόβαθρο αντιπροσωπεύει μία μεγάλη ενότητα της ταινίας, την πρώτη και αντίστοιχα μία συνολική κατάσταση που κυριαρχεί στην αρχή. Η κατάσταση αυτή πιθανόν να είναι η φαινομενική ηρεμία και ευημερία της οικογένειας και των ηρώων, που όμως δίνεται η αίσθηση ότι κάτι ανησυχητικό υποβόσκει. Τα προβλήματα της οικογένειας δεν έχουν εμφανιστεί ακόμα, ούτε και κάποιο από τα μεταφυσικά στοιχεία της ταινίας. Ωστόσο η μουσική υπόκρουση και προιδεάζει τον θεατή αλλά και επαναφέρει στη μνήμη του τα συναισθήματα που ο σκηνοθέτης ήθελε να θέσει σε ισχύ από την πρώτη κιόλας ενότητα. Το συγκεκριμένο μουσικό έργο δεν επανέρχεται αργότερα. Έτσι κατά τη γνώμη μου, η θεωρία ότι πρόκειται για τη λειτουργία της ανάκλησης επιβεβαιώνεται.

Δύο ενότητες αργότερα, δηλαδή στην εικοστή, εμφανίζεται ένα νέο μουσικό υπόβαθρο. Το έργο ανήκει στην ίδια συνθέτρια, φέρει τον τίτλο *De Profundis* και πρόκειται για ένα έργο με κύριο όργανο το ακορντεόν. Το συγκεκριμένο ακούγεται από την ενότητα 20 έως την 30, με ενδιάμεσα να περιλαμβάνεται διαφορετική μη διηγητική μουσική για 2 σκηνές. Έτσι καταλαβαίνουμε ότι και αυτό το έργο αντικατοπτρίζει μία μεγάλη ενότητα της ταινίας, και έχει συγκεκριμένες λειτουργίες.

Στην υπόθεση της ταινίας η οικογένεια έρχεται αντιμέτωπη με μία κατάρα, η οποία αποτελείται από 4 στάδια. Από την ενότητα 20 το πρόβλημα αυτό έχει παρουσιαστεί, ο πρωταγωνιστής γνωρίζει πλέον για αυτό, και ο γιος της οικογένειας εισέρχεται στο πρώτο στάδιο. Στην ενότητα 30, η οποία είναι και η τελευταία στην οποία ακούγεται το έργο, και η κόρη της οικογένειας εισέρχεται στο πρώτο στάδιο.

Επομένως είναι ασφαλές να υποθέσουμε ότι η λειτουργία την οποία εξυπηρετεί η μουσική επένδυση είναι αυτή της ανάκλησης. Πάλι δηλαδή το έργο λειτουργεί σαν μουσικό μοτίβο, αντιπροσωπεύει πιθανόν μία δεύτερη ενότητα της ταινίας και το πρώτο στάδιο της κατάρας, και ανακαλεί συγκεκριμένες σκέψεις και συναισθήματα στον θεατή, όπως αυτά της αγωνίας και του άγχους.



Στις ενότητες 35 έως 40 κυριαρχεί ένα άλλο μουσικό υπόβαθρο, της ίδια συνθέτριας με τίτλο *Fachwerk*, το οποίο δεν ακούγεται ξανά στις επόμενες σκηνές. Το έργο στυλιστικά μοιάζει με τα υπόλοιπα που έχουν ακουστεί στις προηγούμενες σκηνές. Έτσι φαίνεται πως ο σκηνοθέτης έχει μείνει πιστός στις μουσικές του επιλογές, και η ατμόσφαιρα που τίθεται σε ισχύ από την αρχή της ταινίας συνεχίζει να υφίσταται και να ενδυναμώνεται. Επομένως μία λειτουργία που υπηρετεί το συγκεκριμένο background είναι αυτό της δημιουργίας μίας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας. Επιπλέον εξασφαλίζεται μέσω αυτού η συνέχεια και η συνοχή στην πλοκή, προσδίδεται ένταση στις συγκεκριμένες σκηνές και υπογραμμίζεται με κατάλληλο τρόπο η ψυχολογική κατάσταση των ηρώων. Στις συγκεκριμένες σκηνές οι γονείς της ιστορίας καταλήγουν στο συμπέρασμα πως δεν πρόκειται για κάποιο απλό πρόβλημα υγείας. Έχουν αρχίσει να πείθονται ότι κάτι άλλο συμβαίνει το οποίο δεν μπορούν να ελέγξουν και ο πατέρας έχει καταλάβει ότι πρέπει να πάρει κάποιες αποφάσεις. Έτσι η μουσική επένδυση συνοδεύει κατάλληλα τα όσα συμβαίνουν στην ταινία, υπογραμμίζοντας τα συναισθήματα των ηρώων. Τονίζει την αγωνία των γονιών, την απελπισία τους, τον φόβο τους, αλλά κυρίως την θέση στην οποία βρίσκεται ο πατέρας, ο οποίος είναι ο υπεύθυνος για όσα συμβαίνουν.

Τέλος θεωρώ ότι και εδώ η μουσική λειτουργεί ανακλητικά καθώς ξανά το έργο *Fachwerk* κυριαρχεί για μία ακόμα μεγάλη ενότητα και αντιπροσωπεύει μία συγκεκριμένη κατάσταση. Με την επιλογή αυτή ο θεατής ταυτίζει το μουσικό απόσπασμα με τις σκέψεις και τα συναισθήματα των ηρώων, αλλά και με τη συνολική κατάσταση. Η ένταση ενισχύεται και άρα το κοινό αναμένει τη συνέχεια της ταινίας.

Στην τεσσαρακοστή ενότητα κύριο ηχητικό υπόβαθρο είναι αυτό που προανέφερα. Στο τέλος όμως της σκηνής εμφανίζεται ένα νέο μουσικό υπόβαθρο. Το δεύτερο μέρος από ένα κοντσέρτο για πιάνο του Ligeti. Το συγκεκριμένο επαναφέρεται στις ενότητες 45 και 46, και σε καμία άλλη. Στις συγκεκριμένες σκηνές ο νέος Martin βρίσκεται δεμένος και χτυπημένος στο υπόγειο του σπιτιού της οικογένειας, και ο πατέρας απειλεί να τον σκοτώσει. Σε αυτές τις σκηνές βλέπουμε κάποιες βίαιες εικόνες. Η αντιστοιχία της εικόνας και του ήχου ενισχύουν την ένταση, και αναδεικνύεται ο ρυθμός της ταινίας παράγοντας έτσι ένα πιο αγωνιώδες και τραγικό αποτέλεσμα. Το ίδιο έργο συμβάλλει επίσης στη διατήρηση της ατμόσφαιρας και της συνέχειας της πλοκής ενώ το γεγονός ότι ακούγεται για 3 μόνο ενότητες σημαίνει, κατά την άποψή μου, ότι δεν έχουμε να κάνουμε με τη λειτουργία της ανάκλησης, δεν πρόκειται δηλαδή για κάποιο μοτίβο.

Λίγο πριν το τέλος της ταινίας, δηλαδή στις ενότητες 49 έως 53, εμφανίζεται νέα μη διηγητική μουσική ως υπόβαθρο. Είναι ξανά ένα κοντσέρτο για βιολοντσέλο και ορχήστρα του Ligeti, το οποίο φυσικά συμβάλλει στη διατήρηση της ατμόσφαιρας της ταινίας. Στις συγκεκριμένες ενότητες η υγεία των παιδιών επιδεινώνεται καθώς φαίνεται πως έχουν αρχίσει να περνάνε στο τρίτο στάδιο της κατάρας. Ο πατέρας πλέον γνωρίζει ότι πρέπει να πάρει μία απόφαση άμεσα, και όλη η οικογένεια προετοιμάζεται ψυχολογικά για αυτό.

Η λειτουργία που εξυπηρετεί εδώ η μουσική είναι σίγουρα η κλιμάκωση, και η υπογράμμιση της ψυχολογίας των ηρώων. Επίσης εξασφαλίζεται η συνοχή της υπόθεσης αλλά και η συγκεκριμένη ατμόσφαιρα. Και εδώ θεωρώ ότι το έργο αυτό λειτουργεί σαν

leitmotif, καθώς αντιπροσωπεύει την τελευταία μεγάλη ενότητα της ταινίας και τα τελευταία στάδια της κατάρας. Έτσι ο θεατής ακούγοντας το έργο αυτό για 4 ενότητες το ταυτίζει με την συγκεκριμένη κατάσταση και ψυχολογία των ηρώων, και επανέρχονται στη μνήμη του οι σκέψεις και τα συναισθήματα αυτών. Η ιστορία της οικογένειας τελειώνει με το συγκεκριμένο μουσικό υπόβαθρο στην πεντηκοστή τρίτη ενότητα, όπου η εικόνα και ο ήχος συμπίπτουν απολύτως και δίνουν την ένταση που χρειάζεται. Η τελευταία σκηνή της ταινίας (ενότητα 54) συνοδεύεται όπως ανέφερα προηγουμένως, από έργο του Bach το οποίο αισθητικά δεν συνάδει με την υπόλοιπη μουσική, παρά μόνο με αυτή της πρώτης σκηνής.

Η προ τελευταία μη διηγητική μουσική στην οποία θα αναφερθώ ανήκει στον συνθέτη Γιάννη Χρήστου, φέρει τον τίτλο *Enantiiodromia* και ακούγεται πολύ διακριτικά σε 3 μόνο ενότητες, στο τέλος της 26, στην 27 και στην 47. Στην πρώτη σκηνή στην οποία ακούγεται το έργο αυτό ο πατέρας πιέζει τον παράλυτο πλέον γιο του να σηκωθεί να περπατήσει, ενώ στη δεύτερη σκηνή που το ακούμε η κόρη πιέζει τον πατέρα να επιλέξει εκείνη ως το άτομο που θα θυσιάσει. Πιθανόν λοιπόν η επιλογή του συγκεκριμένου έργου για τις συγκεκριμένες σκηνές να έγινε για να τονιστεί η πίεση από τον πατέρα προς τον γιο και από την κόρη προς τον πατέρα. Έτσι μπορούμε ξανά να μιλάμε για ένα μουσικό μοτίβο το οποίο ίσως υποσυνείδητα να επαναφέρει στο κοινό τις συγκεκριμένες καταστάσεις και το αίσθημα της πίεσης.

Ολοκληρώνοντας, στους τίτλους τέλους ακούγεται ένα άλλο μουσικό έργο, πρωτότυπη σύνθεση του Johnnie Burn με τίτλο *Hecatone*. Το έργο αυτό κατά τη γνώμη μου μιμείται ήχους της φύσης και συγκεκριμένα του ηχοτοπίου της νύχτας. Επομένως η λειτουργία που εξυπηρετεί είναι αυτή της μίμησης, σύμφωνα και με τον Spottiswood (Gallez, 1970: 40-41). Δίνεται η αίσθηση ότι αυτό που ακούμε είναι η ήχοι που ακούγονται τη νύχτα, για παράδειγμα το θρόισμα φύλλων και ο ήχος που κάνει ο γρύλλος, αλλά με παραμορφωμένο τρόπο. Δεν θεωρώ ότι εξυπηρετείται κάποια άλλη λειτουργία, αλλά ότι ο σκηνοθέτης επέλεξε το έργο αυτό θέλοντας να διατηρήσει το ανησυχητικό και αγωνιώδες αίσθημα της ταινίας και στους τίτλους τέλους.

#### 4.3.3 Στοιχεία του Greek Weird Wave στην ταινία

Η ταινία του Γιώργου Λάνθιμου *Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού* κυκλοφόρησε το 2017, δηλαδή δύο χρόνια μετά την ταινία *Ο Αστακός* και οχτώ μετά τον *Κυνόδοντα*. Φυσικά οι συγκεκριμένες τρεις ταινίες δεν είναι οι μόνες τις οποίες δημιούργησε και σκηνοθέτησε. Από το 2001 ο σκηνοθέτης είχε ήδη παρουσιάσει στο κοινό το κινηματογραφικό του ύφος, και είχε ήδη παίξει καθοριστικό ρόλο στο κίνημα Greek Weird Wave και με άλλες ταινίες όπως *Οι Άλπεις* και *Κινέττα*.

Στο υποκεφάλαιο αυτό, όπως και στα αντίστοιχα των προηγούμενων ταινιών που ανέλυσα, θα προσπαθήσω να εντοπίσω τα ειδοποιά χαρακτηριστικά του κινήματος αυτού στην συγκεκριμένη ταινία.

Όπως αναφέρεται και στο κεφάλαιο 2.1 σχετικά με τα χαρακτηριστικά του κινήματος, ένα από τα βασικότερα είναι η αλληγορία, ένας δηλαδή αλληγορικός τρόπος αφήγησης

(Παπανικολάου 2021: 157-162). Ενώ το στοιχείο αυτό στις προηγούμενες ταινίες είναι πολύ έντονο, στη συγκεκριμένη δεν θεωρώ ότι ισχύει το ίδιο. Η ιστορία της ταινίας αφορά μία οικογένεια, όπου ένα τραγικό λάθος του πατέρα βαραίνει όλους τους υπόλοιπους, και καταλήγουν όλοι να έρχονται αντιμέτωποι με τις συνέπειες. Αυτός που προκάλεσε τα προβλήματα αυτά καθυστερεί να αναλάβει την ευθύνη των πράξεων του, και τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας παρουσιάζονται σαν πιο ώριμα και συνειδητοποιημένα σχετικά με το τι συμβαίνει.

Η υπόθεση αυτή, θα μπορούσε να αναφέρεται με αλληγορικό τρόπο στα λάθη των γονέων τα οποία αργότερα πλήττουν και πιέζουν τα παιδιά. Αυτό στην ταινία αποτυπώνεται πρώτα με τη λάθος επιλογή του πατέρα να μην είναι νηφάλιος κατά τη διάρκεια μίας εγχείρησης, γεγονός που κατέληξε στον θάνατο του ασθενή και έπειτα με τη φρίκη του θανάτου, της κατάρας και της θυσίας.

Επομένως θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ιστορία της ταινίας να μην έχει μία αλληγορική βάση η οποία εκφράζεται από το τρίπτυχο θάνατος-κατάρα-θυσία, αλλά στο σύνολό της δεν δίνεται τόσο αυτή η αίσθηση, πιθανότατα λόγω της ατμόσφαιρας που τίθεται στην ταινία. Επισημαίνω ξανά ότι πρόκειται για ένα ψυχολογικό thriller. Έτσι λοιπόν παρακολουθώντας την, ο θεατής πιθανόν να δώσει σημασία στα συναισθήματα που του προκαλούνται, τα οποία λόγω του ύφους της ταινίας είναι αρκετά έντονα, όπως η αγωνία και το άγχος. Ακριβώς για αυτό το λόγο πιστεύω ότι κανείς, παρακολουθώντας το αφήγημα αυτό, θα δώσει λιγότερη σημασία στο τι συμβαίνει στον πυρήνα της οικογένειας αυτής και στο πως και γιατί αυτό που εκείνη την ώρα βλέπει, αντιπροσωπεύει κάτι άλλο.

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθεί και η βάση της υπόθεσης αυτής. Ο σκηνοθέτης αλλά και ο σεναριογράφος, εμπνευσμένοι από την τραγωδία του Ευριπίδη *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, δημιουργούν ένα σύνολο με όρους αρχαίας τραγωδίας. Μία αλληγορία που ξεκινά από τον αρχαιοελληνικό μύθο της Ιφιγένειας και το φόνο του ιερού ελαφιού της θεάς Άρτεμις και καταλήγει να πραγματεύεται το θέμα της τιμωρίας, και με αλληγορικό τρόπο τις επιλογές που κάνει ο καθένας. Παρουσιάζεται μία δυστοπική πραγματικότητα όπου οι επιλογές αυτές μπορούν να μετατραπούν σε ολέθριες συνέπειες, σε ποινές συμβολικές ή σε ανταποδοτικές κατάρες. Μέσω της επιλογής αυτής συναντάται για άλλη μία φορά το στοιχείο του ζώου ως σημαντικό σύμβολο της ταινίας, όπως συνέβη και στις προηγούμενες. Εδώ ωστόσο το χαρακτηριστικό αυτό παρουσιάζεται μόνο μέσω του τίτλου και όχι με κάποιον άλλον τρόπο.

Όπως και στην ταινία *Κυνόδοκτας* έτσι και εδώ, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται η οικογένεια, η οποία φυσικά παρουσιάζεται με άλλο τρόπο. Ένα άλλο χαρακτηριστικό λοιπόν του κύματος Greek Weird Wave είναι η επισήμανση και η υπενθύμιση της προβληματικής οικογένειας. Η οπτική αυτή στην ταινία *Ο Κυνόδοκτας* ήταν πολύ πιο εμφανής, στη συγκεκριμένη όμως ο Λάνθιμος έχει καταφέρει να αποκρύψει την προβληματικότητα του “νοικοκυριού” αυτού και να την καμουφλάρει με οικογενειακές συνήθειες, όμορφες βραδιές, οικογενειακά δείπνα, συζητήσεις κλπ.

Μας παρουσιάζει λοιπόν μία ήρεμη, ευκατάστατη και αγαπημένη οικογένεια η οποία διαταράσσεται από ένα συμβάν το οποίο στην αρχή δεν φαινόταν να μπορεί να επηρεάσει

το σπίτι αυτό. Ο σκηνοθέτης αποδομεί σιγά σιγά την φαινομενική ηρεμία της οικογένειας φτάνοντας την σε ένα σημείο το οποίο σοκάρει τον θεατή, όχι λόγω βίαιων, έντονων σκηνών, όπως στον *Κυνόδοντα*, αλλά λόγω της απογύμνωσης του οικογενειακού δεσμού και της αγάπης. Ένα δείγμα αυτού αποτελεί η σκηνή στην οποία ο πατέρας πηγαίνει στο σχολείο των παιδιών του ώστε να ελέγξει την πρόοδο τους και ανάλογα να αποφασίσει ποιο από τα δύο παιδιά του να θυσιάσει, ή εκείνη στην οποία η μητέρα εκφράζει στον πατέρα πως ό,τι και να αποφασίσει ίσως αργότερα να μπορέσουν να κάνουν ένα ακόμα παιδί. Έτσι, από τη μέση της ταινίας αναδύεται η παθογένεια της επιφανειακά ανώτερης και καθαρής οικογένειας.

Όσον αφορά την επιτελεστική αισθητική της ταινίας, αυτή θεωρώ πως δεν είναι τόσο έντονη και εμφανής όσο στις προηγούμενες ταινίες που ανέλυσα. Η αβεβαιότητα και η ασυνείδητη λειτουργία του σώματος των ηρώων δεν είναι αισθητή. Αυτό που κάνει πιο πολύ αίσθηση, κατά τη γνώμη μου είναι η αβεβαιότητα στον λόγο. Στο έργο παρακολουθούμε μία οικογένεια η οποία φαίνεται να είναι δεμένη, οι γονείς παρευρίσκονται σε κοινωνικές εκδηλώσεις, σε συναθροίσεις με φίλους, ενώ και τα παιδιά φαίνεται να είναι κοινωνικά. Οι διάλογοι όμως που παρακολουθούμε και ακούμε υποδεικνύουν μία απομάκρυνση, σαν οι χαρακτήρες να συνομιλούν χωρίς να επικοινωνούν πραγματικά. Το υπερβολικά παραστατικό χαρακτηριστικό δίνει τη θέση του σε αντικοινωνικές σχεδόν παγωμένες συνομιλίες, επιλογή που πιθανόν να έγινε ώστε να δοθεί στο κοινό η αίσθηση πως κάτι κακό πρόκειται να συμβεί και στοιχείο που φυσικά ταιριάζει στο είδος του ψυχολογικού thriller.

Ωστόσο οι χαρακτήρες της συγκεκριμένης ταινίας δεν φαίνονται απομακρυσμένοι ή αντικοινωνικοί. Η περιθωριοποίηση των χαρακτήρων εδώ δεν υφίσταται καθώς οι γονείς παρουσιάζονται αυστηροί αλλά καλοί και λογικοί με τα παιδιά τους, δεν είναι απομονωμένοι, έχουν ενδιαφέροντα, και το ίδιο συμβαίνει με τα παιδιά. Οι σκηνές βίας είναι ελάχιστες, αλλά ακόμα και σε αυτές δεν υπάρχει το υπερβολικό στοιχείο το οποίο συγκλονίζει τον θεατή. Η βία στην ταινία συνοδεύεται από άγχος και φόβο, ωστόσο έρχεται σε αντίθεση με την ευγένεια και την τυπικότητα που είδαμε στην αρχή.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό του κύματος, όπως αναφέρεται στο κεφάλαιο 2.1 είναι τα μοτίβα, είτε μουσικά είτε κινησιολογικά (Νικολαΐδου 2014). Αυτά όπως έχουμε αναφέρει δομούν καταστάσεις ή χαρακτήρες, χτίζουν την κατασκευή του νοήματος και λειτουργούν ως σύμβολα. Κινησιολογικά μοτίβα δεν εντόπισα στην ταινία, ούτε και συνήθειες που ορίζουν τους ήρωες. Υπάρχουν όμως μοτίβα στην μουσική επένδυση της ταινίας, στα οποία έχω αναφερθεί αναλυτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο. Συνοπτικά να επισημάνω ότι το μουσικό υπόβαθρο μου αποτελεί και μοτίβο της ταινίας στην συγκεκριμένη ταινία δεν συνοδεύει τους ήρωες ή πολύ συγκεκριμένα γεγονότα, αλλά κυρίως μεγάλες ενότητες της ταινίας οι οποίες αποτελούν και τα στάδια αυτής.

Σαν συμπέρασμα θεωρώ ότι η ταινία δεν είναι η πιο “περίεργη” από αυτές του Γιώργου Λάνθιμου, παρ’ όλα αυτά ανήκει επάξια στο κύμα Greek Weird Wave. Ο σκηνοθέτης έχει καταφέρει να μεταφέρει το ύφος αυτό στο έργο με μία μαεστρία δίνοντάς του την υπόσταση ενός σοκαριστικού θρίλερ που έχει τη δυνατότητα να χειραγωγήσει και να χειριστεί τα συναισθήματα και τις σκέψεις του θεατή.

## 4.4 Η Ευνοούμενη

### 4.4.1 Λίγα λόγια για τη μουσική της ταινίας

Η ταινία του Γιώργου Λάνθιμου *Η ευνοούμενη* είναι ένα ιστορικό δράμα εποχής. Έκανε παγκόσμια πρεμιέρα στο 75ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Βενετίας τον Αύγουστο του 2018, ενώ τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου έκανε πρεμιέρα στις Η.Π.Α. Η ταινία απέσπασε πολλά βραβεία και διθυραμβικές κριτικές.

Η πλοκή αφορά τη ζωή της Βασίλισσας Anne της Βρετανίας κατά τον 18ο αιώνα, και πραγματεύεται τις σχέσεις μεταξύ αυτής, της παιδικής της φίλης Sarah, και της νέας υπηρέτριας Abigail. Στην ταινία αυτή δεν έχουμε να κάνουμε με μία τυπική πυρηνική οικογένεια, όπως εκείνες των ταινιών *Ο Κυνόδοντας* και *Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού*, ωστόσο οι συνθήκες μέσα στο παλάτι και η συμβίωση μεταφέρουν στον θεατή την αίσθηση ότι πρόκειται για μία άτυπη οικογένεια. Ο σκηνοθέτης έχει καταφέρει να συνδυάσει την πολιτική και κοινωνική αναταραχή της εποχής με το δράμα και την ενδοοικογενειακή ένταση, ενώ αναδεικνύει τα θέματα της φιλίας, της προδοσίας και της ανταγωνιστικότητας. Σημαντικό στοιχείο της ταινίας, το οποίο δεν συναντάται στις τρεις προηγούμενες είναι ότι ο σκηνοθέτης έχει χωρίσει την ταινία σε 4 μέρη, έχοντας δώσει σε κάθε ένα από αυτά έναν τίτλο.

Καθώς η ταινία ξεδιπλώνεται γίνεται εμφανής η πολιτική και πολιτιστική κατάσταση της χώρας καθώς και το πώς αυτή επηρεάζεται από τους κοινωνικούς κανόνες της εποχής. Από μία μουσικολογική σκοπιά θα τοποθετούσαμε την ταινία αυτή μεταξύ του τέλους της Baroque περιόδου και τις αρχές του Κλασικισμού. Το αποτύπωμα της εποχής είναι ορατό στην ταινία μέσω των τεχνών γενικά, της μουσικής και των μουσικών οργάνων που ακούγονται, της ενδυμασίας, της καθημερινότητας, των συζητήσεων που γίνονται μέσα στο παλάτι, και πολλών άλλων. Το ενδιαφέρον όμως για τη συγκεκριμένη ανάλυση στρέφεται προς τη μουσική επένδυση της ταινίας.

Η μουσική της ταινίας αποτελείται και από μη διηγητική αλλά και από διηγητική μουσική, δηλαδή έχουμε και κάποιο ηχητικό background στις περισσότερες σκηνές, αλλά και μουσική επιτέλεση μέσα από την πραγματικότητα της ταινίας, επιλογή που ταιριάζει και προσδίδει στο ιστορικό πλαίσιο της πλοκής. Επιπλέον η μουσική επένδυση της ταινίας δεν περιλαμβάνει κάποια πρωτότυπη μουσική σύνθεση παρά μόνο προϋπάρχουσες. Στο σύνολό της η μουσική της συγκεκριμένης ταινίας ταιριάζει απολύτως στο ύφος της εποχής που θέλει να αποδώσει ο σκηνοθέτης, και επομένως επιλέγει έργα από το ευρύ φάσμα της Ευρωπαϊκής Έντεχνης μουσικής. Ωστόσο η προϋπάρχουσες μουσικές συνθέσεις που επιλέγει δεν προέρχονται μόνο από την Κλασική ή την Baroque εποχή όπως θα περίμενε κανείς, αλλά έχουμε και μεταγενέστερα έργα, ρομαντικά, έργα του 20ου αιώνα, ακόμα και του 21ου.

Συνοπτικά στην ταινία, από την περίοδο της Μπαρόκ εποχής ακούγονται έργα των συνθετών G.F.Handel, W.F.Bach, Antonio Vivaldi, Henry Purcell και J.S. Bach. Από την Ρομαντική περίοδο έχουν επιλεγεί έργα των Robert Schumann και Franz Schubert, ενώ από τον 20ο αιώνα ακούγεται έργο του Olivier Messiaen και του Γάλλου Luc Ferrari. Τέλος στην

ταινία ακούμε σε διάφορες σκηνές 2 μέρη από ένα έργο της Anna Meredith, ενώ για τους τίτλους τέλους ο σκηνοθέτης έχει επιλέξει κάτι εντελώς διαφορετικό.

Παρά την χρονολογική ποικιλία στη μουσική επένδυση, στο σύνολο της αυτή καταφέρνει να ομογενοποιήσει το οπτικό προϊόν με το ηχητικό. Όλα τα ηχητικά αποσπάσματα που ακούγονται στην ταινία είναι κατάλληλα, μεταφέρουν στον θεατή την συνολική εντύπωση της εποχής και υπηρετούν κάποιο σκοπό τους οποίους θα εξετάσω στη συνέχεια.

Στους τίτλους αρχής δεν υπάρχει κάποια μουσική υπόκρουση, αλλά από την πρώτη κιόλας σκηνή υπογραμμίζεται το ύφος της ταινίας, και η εποχή και η περιοχή στην οποία διαδραματίζεται η ιστορία. Ακούγεται το *Concerto Grosso in B Flat, Op. 6, No. 7 HWV 325: 1. Largo* του G.F. Handel, το οποίο είναι το πρώτο αργό μέρος του έργου του Handel. Η μελωδία του και το πλούσια πολυφωνικό ύφος του συνδυάζονται αρμονικά δημιουργώντας ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα.

Η πέμπτη ενότητα συνοδεύεται από το τρίτο μέρος κοντσέρτου για τσέμπαλο και ορχήστρα του συνθέτη Wilhelm Friedemann Bach (*Harpsichord Concerto in A Minor, F. 45: 3. Allegro Ma Non Tanto*). Πρόκειται για ένα εξίσου επιβλητικό αλλά με ζωηρό ρυθμό έργο, του οποίου οι δυναμικές αλλάζουν συνεχώς δημιουργώντας έτσι ένταση.

Στις ενότητες 8 και 9 παρακολουθούμε την υπηρέτρια Abigail αλλά και την Βασίλισσα Anne να βιώνουν σωματικό πόνο. Ο σκηνοθέτης στο σημείο αυτό επιλέγει ένα έργο από τον 20ο αιώνα και συγκεκριμένα του Luc Ferrari, με τίτλο *Didascalies*, το οποίο θα ακούσουμε ξανά στην τριακοστή δεύτερη και τριακοστή τρίτη ενότητα. Στην εισαγωγή του ακούμε την ίδια νότα να επαναλαμβάνεται από ένα έγχορδο, ενώ όσο εξελίσσεται η δυναμική και η ένταση χτίζονται και άλλα όργανα προστίθενται ακολουθώντας τη δομή της ερώτησης-απάντησης.

Στο δέκατο όγδοο λεπτό της ταινίας περνάμε και δεύτερη μεγάλη ενότητα της με τίτλο “I do fear confusion and accidents”. Η μετάβαση αυτή συνοδεύεται από ένα μεγαλοπρεπές και δυναμικό κοντσέρτο του Vivaldi (*Viola d’amore Concerto in A Minor, RV 397: 1. Vivace*). Το κύριο θέμα του παίζεται από τη viola d’amore και είναι γρήγορο, μεγαλειώδες και έντονο. Η ίδια επιλογή έγινε και για τις ενότητες 23 και 46.

Στην δέκατη έβδομη ενότητα παρακολουθούμε στην οθόνη μία δεξίωση που γίνεται στο παλάτι με πολλούς καλεσμένους. Εκεί, χωρίς όμως να εμφανίζεται η ηχητική πηγή, δηλαδή η ορχήστρα, πιθανόν να έχουμε την πρώτη διηγητική μουσική επένδυση. Ακούγεται ξανά ένα κοντσέρτο του Handel με τίτλο *Concerto a Due Cori No. 2, HWV 333: 5. Allegro ma non Troppo*, ένα ζωηρό έργο με ενέργεια και δυναμισμό που δίνει συνεχώς την αίσθηση της κίνησης.

Στην εικοστή ενότητα έχουμε μη διηγητική μουσική, με μία σονάτα για τρομπέτα του Henry Purcell σε Ρε Μείζονα *Z. 850: 2. Adagio* με συναισθηματική και μελαγχολική μελωδία, κρατημένες νότες και αργό αλλά στιβαρό ρυθμό. Στο τέλος της εικοστής πρώτης ενότητας, αλλά κυρίως στην εικοστή δεύτερη ακούμε για πρώτη φορά έργο της συνθέτριας Anna Meredith, και συγκεκριμένα το δεύτερο μέρος από το έργο με τίτλο *Songs for the M8*. Το

*Movement II* ξεκινάει με staccati από έγχορδα δημιουργώντας συνολικά μία μυστηριώδη μελωδία με αργό ρυθμό. Το ίδιο έργο ακούγεται και στην τριακοστή ένατη ενότητα.

Στην ενότητα 22 ως μουσικό υπόβαθρο έχει επιλεγθεί το έβδομο μέρος από έργο του Olivier Messiaen (*La nativite du Seigneur: 7. Jesus accepte la souffrance*), το οποίο ακούγεται ξανά στις ενότητες 27, 28, 40 και 41. Το όργανο είναι πρωταγωνιστικό στη σύνθεση, και με τις έντονες διαφωνίες, τις ηχοδυναμικές, και το επιβλητικό αλλά σοβαρό ύφος συνοδεύει την σκηνή καταλλήλως. Αμέσως μετά ο σκηνοθέτης μας εισάγει στην τρίτη μεγάλη ενότητα της ταινίας με τίτλο “What an outfit” και ως μουσική συνοδεία χρησιμοποιεί ξανά έργο του Vivaldi, και συγκεκριμένα το ίδιο με εκείνο της δέκατης τρίτης και της τεσσαρακοστής έκτης ενότητας. Λίγα λεπτά αργότερα ακούγεται το δεύτερο μέρος (2. *Les Bergers*) από το έργο *La nativite du Seigneur* του Messiaen. Στο μέρος αυτό ο συνθέτης αποτυπώνει την εικόνα της Χριστουγεννιάτικης νύχτας με τους βοσκούς, έτσι το έργο ξεκινάει με το ήρεμο και γαλήνιο παίξιμο του οργάνου δημιουργώντας μία αίσθηση ανακούφισης και κατάνυξης.

Το έργο *Pastorale in F Major*, BWV 590 του J.S. Bach, και συγκεκριμένα το τρίτο μέρος του (3. *Aria*) συνοδεύει την εικοστή πέμπτη ενότητα, και τη σκηνή όπου η βασίλισσα με τη φίλη της ετοιμάζονται να πάνε για ιππασία. Ξανά το όργανο έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, η μελωδία αναπτύσσεται σταδιακά ενώ σε συνδυασμό με τον αργό ρυθμό δημιουργείται μία αίσθηση γαλήνης και ηρεμίας. Στη συνέχεια περνάμε στην τέταρτη μεγάλη ενότητα της ταινίας με τίτλο “A minor hitch”. Το γαλήνιο ύφος της προηγούμενης σκηνής επεκτείνεται και στην επόμενη, αυτή τη φορά με διηγητική μουσική καθώς ένα σύνολο πέντε εγχόρδων κάνει πρόβα στην αυλή του παλατιού. Πρόκειται για μία Φαντασία του Henry Purcell με τίτλο *Three Parts on a Ground* όπου το ρυθμικό μοτίβο είναι κινητικό με παρεστιγμένα ενώ το μελωδικό μοτίβο επαναλαμβάνεται συνεχώς. Δημιουργεί μία ευχάριστη, ανάλαφρη και ενεργητική ατμόσφαιρα η οποία όμως διακόπτεται απότομα. Αμέσως, στην ίδια σκηνή, έχουμε μη διηγητική μουσική, η οποία αλλάζει το κλίμα. Με το έργο *Viola d’amore Concerto in A Minor*, RV 397 του Vivaldi ξανά, αλλά με το δεύτερο αργό μέρος (2. *Largo*) δημιουργείται μία μελαγχολική και σκοτεινή αίσθηση προερχόμενη από τον αργό ρυθμό και τις μακρόσυρτες νότες από τα έγχορδα.

Στο τέλος της τριακοστής τρίτης ενότητας ακούμε για πρώτη φορά έργο Ρομαντικού συνθέτη και συγκεκριμένα του Robert Schumann. Το έργο είναι το *Piano Quintet in E-Flat Major*, Op. 44: 2. *In modo d’una Marcia. Un Poco Largamente – Agitato* και ακούγεται ξανά στην τριακοστή τέταρτη, την τριακοστή έκτη και την πενηκοστή έκτη ενότητα. Το ύφος του είναι σαγηνευτικό και μυστήριο, με έντονες αλλαγές στις δυναμικές ενώ η μελωδία που ακούγεται από το πιάνο και τα έγχορδα είναι αργό και μελαγχολικό. Επίσης στην τριακοστή έκτη ενότητα εισαγόμαστε στην πέμπτη μεγάλη ενότητα της ταινίας με τίτλο “What if i should fall asleep and slip under?”.

Στις επόμενες δύο ενότητες ακούμε ξανά το έργο *Songs for the M8* της Anna Meredith αλλά το πέμπτο μέρος του. Στις σκηνές αυτές βλέπουμε τις τρεις γυναίκες να περνάνε χρόνο μαζί, ενώ το μουσικό απόσπασμα που τις συνοδεύει ξεκινάει με έναν ήσυχο και αργό παλμό από έγχορδα που παίζουν διάφωνες συνηγήσεις. Το έργο χτίζεται σταδιακά ενώ οι ήχοι αυτοί εντείνονται με απρόβλεπτο ρυθμό. Ξανά έργο του J.S. Bach ακούγεται στην ενότητα 40

(*Fantasia in C Minor, BWV 562*). Μία φαντασία σε Ντο ελάσσονα με πρωταγωνιστή το όργανο. Μερικά λεπτά αργότερα μπαίνουμε και στην έκτη ενότητα, όπως τις χώρισε ο σκηνοθέτης, με τίτλο “Stop infection”.

Για τρίτη φορά στην ταινία έχουμε διηγητική μουσική, στην ενότητα 48, όπου μία Σοπράνο τραγουδάει με συνοδεία τσέμπαλου το έργο *Music for a while* του Henry Purcell, μπροστά σε διάφορες κυρίες του παλατιού. Στις ενότητες 50 με 51 ως μουσική υπόκρουση ακούγεται το έργο *Harpsichord Concerto in D Major, F. 41: 2. Andante* του W.F.Bach. Στο σημείο αυτό έχουμε την προτελευταία μεγάλη ενότητα της ταινίας με τίτλο “Leave that I like it”. Το έργο είναι σκοτεινό αλλά κινητικό, θυμίζει ρομαντικό χορό με έντονο λυρισμό και συναίσθημα. Στις επόμενες δύο ενότητες ακούμε ξανά έργο του Vivaldi, το δεύτερο μέρος από ένα κοντσέρτο για βιολί σε Μι ελάσσονα (*Violin Concerto in E Minor, RV 277 “Il Favorito”: 2. Andante*) με την μελωδία του να είναι απλή αλλά μελαγχολική και σε αργό τέμπο.

Αμέσως μετά ο σκηνοθέτης μας μεταφέρει στην τελευταία ενότητα, “I dreamt i stabbed you in the eye” και ως μουσικό υπόβαθρο στο σημείο αυτό έχουμε το *Water Music Suite No. 1 in F Major, HWV 348: 2. Adagio e Staccato* του Handel, του οποίου η αργή και γαλήνια μελωδία του συνοδεύει ένα βράδυ με χορό και μουσική στο παλάτι. Η ταινία κλείνει με την ρομαντική σονάτα του Franz Schubert, *Piano Sonata No. 21 in B Flat, D.960: 2. Andante Sostenuto*, στις ενότητες 58, 59 και 60. Ο μελαγχολικός και συγκινητικός χαρακτήρας του αρμόζει για τον επίλογο της ταινίας.

Όπως ανέφερα και νωρίτερα ο σκηνοθέτης για τους τίτλους τέλους διαλέγει κάτι εκ διαμέτρου διαφορετικό από όλη την υπόλοιπη ταινία. Έτσι λοιπόν στα τελευταία λεπτά ακούμε το *Skyline Pigeon* των Elton John & Bernie Taupin στην εκδοχή με το τσέμπαλο. Επομένως σε αντίθεση με το υπόλοιπο δυτικοευρωπαϊκό έντεχνο μουσικό background στο τέλος έχουμε δημοφιλή μουσική, που όμως και αυτή λόγω της εκδοχής με το τσέμπαλο ταιριάζει στο ύφος και της μουσικής που ακούγαμε μέχρι την στιγμή των τίτλων τέλους αλλά και της ταινίας.

Σημαντικό στοιχείο φυσικά στην ταινία αποτελούν και οι σκηνές χωρίς μουσική, καθώς σε πολλές από τις ενότητες το ηχοτοπίο συμβάλλει στο στυλ που επιθυμούσε να αναδείξει ο σκηνοθέτης και στην αίσθηση και την ατμόσφαιρα που επιθυμούσε να αποτυπώσει. Πιο γενικά από τις συνολικά 61 ενότητες στις οποίες χώρισα την ταινία, στις 24 δεν υπάρχει κάποια μουσική υπόκρουση, παρά μόνο έντονοι διάλογοι και διηγητικοί ήχοι από το περιβάλλον του παλατιού ή της φύσης. Τέλος από τις 39 ενότητες με μουσική υπόκρουση, μόνο στις 3 από αυτές υπήρχε διηγητική μουσική, και σε όλες όπως είναι αναμενόμενο η πηγή του ήχου προερχόταν από μουσικούς και όργανα της εποχής όπως τσέμπαλο ή βιολί.

#### 4.4.2 Χρήσεις της μουσικής στην ταινία

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσω τους σκοπούς που εξυπηρέτησε η μουσική υπόκρουση της ταινίας, αλλά και άλλα σημαντικά σημεία του μουσικού και ηχητικού background, θα επιχειρήσω δηλαδή να κάνω μία σύγκριση μεταξύ της ταινίας *Η Ευνοούμενη*



και της θεωρίας όπως αυτή αναπτύχθηκε στο κεφάλαιο *Θεωρητικό Υπόβαθρο* (1.1). Θα εστιάσω ξανά στις έννοιες διηγητική και μη διηγητική μουσική, στον συγχρονισμό ήχου και εικόνας και στο πως αυτό συμβάλει στην ομογενοποίηση των δύο αυτών παραμέτρων, και τέλος στις συγκεκριμένες λειτουργίες που η μουσική υπόκρουση μπορεί να αναλάβει.

Όπως έχει ήδη ειπωθεί στο κεφάλαιο 1.1 η διηγητική και μη διηγητική μουσική είναι δύο πλευρές της ηχητικής υπόκρουσης μίας ταινίας, οι οποίες εμφανίστηκαν με τον συγχρονισμό εικόνας και ήχου στον κινηματογράφο. Στην συγκεκριμένη ταινία του Γιώργου Λάνθιμου υπάρχουν και οι δύο αυτές πλευρές της μουσικής υπόκρουσης, συμβάλλοντας έτσι και στο να δημιουργηθεί ένα συνολικό προϊόν το οποίο χαρακτηρίζεται από λογική αλληλουχία και συνέπεια, αλλά και στο να ταυτιστεί και να εναρμονιστεί ο θεατής με το φανταστικό κινηματογραφικό υποκείμενο όπως υποστηρίζει και η Mary Ann Doane (Buhler 2019).

Στην συγκεκριμένη ταινία είναι η μη διηγητική μουσική που καταφέρνει να μεταφέρει τον θεατή σε μία άλλη εποχή και κοινωνία, μέσα στους τοίχους ενός παλατιού, και έτσι ο θεατής μπορεί να ταυτιστεί με αυτό που παρακολουθεί και να παρασυρθεί συναισθηματικά και ψυχικά σε έναν άλλο κόσμο. Η μουσική υπόκρουση της ταινίας καταφέρνει να φέρει εις πέρας το ζητούμενο αυτό και κατά τη γνώμη μου το ηχητικό υπόβαθρο επιλέχθηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να εξυπηρετεί τον σκοπό. Δεν θα μπορούσε κάποιο άλλο μουσικό είδος να ταιριάζει καλύτερα σε μία ταινία εποχής, της οποίας η ιστορία διαδραματίζεται στην Αγγλία του 18ου αιώνα, δηλαδή την περίοδο όπου και διαμορφώθηκε το Μπαρόκ ύφος στις τέχνες και συγκεκριμένα στη μουσική. Ωστόσο όπως φάνηκε από την ανάλυση της ταινίας, ο σκηνοθέτης δεν μένει μόνο σε αυτό το είδος αλλά επιλέγει και έργα που θα συμβάλλουν στην εγκαθίδρυση μίας ατμόσφαιρας που αρμόζει στο περιβάλλον της ταινίας. Ολόκληρη η μουσική υπόκρουση συνεισφέρει στο να δημιουργηθεί ένα μεγαλοπρεπές, πολυτελές και επιβλητικό κλίμα, αρμόδιο να περιβάλλει τις ιστορίες της Βασίλισσας Anne, της φίλης της Sarah και της υπηρέτριας Abigail.

Το ηχητικό background σε συνδυασμό με το μοντάζ της ταινίας καταφέρνει το ζητούμενο, δηλαδή την απόδοση συνοχής και συνέχειας, και άρα την ομογενοποίηση του τελικού προϊόντος. Πολλές φορές η μουσική υπόκρουση συνδέει τις σκηνές μεταξύ τους με τέτοιο τρόπο ώστε ο θεατής να παρασύρεται από την κινηματογραφική ψευδαίσθηση. Η σύνδεση των σκηνών με τη βοήθεια του μοντάζ και της μουσικής δεν φαντάζει παράδοξη αλλά απολύτως λογική, το κοινό δεν ξαφνιάζεται από τις αλλαγές των σκηνών, ή αλλιώς τα cuts, δεν δημιουργείται κενό στην κινηματογραφική πραγματικότητα, και το αποτέλεσμα γίνεται πιο ρεαλιστικό.

Όσον αφορά στη λειτουργία και στο ρόλο της μουσικής υπόκρουσης, όπως είδαμε και από τις προηγούμενες αναλύσεις πολλοί θεωρητικοί κινηματογράφου και μουσικολόγοι έχουν τοποθετηθεί πάνω στο ζήτημα, και έχουν δώσει τη δική τους οπτική. Πολλοί από αυτούς προτείνουν πολύ συγκεκριμένους ρόλους και λειτουργίες για την κινηματογραφική μουσική. Έτσι λοιπόν με βάση τις προτάσεις τους θα ελέγξω το κατά πόσο η θεωρία συμφωνεί με την πραγματικότητα της ταινίας.

Ο Αμερικανός συνθέτης Aaron Copland προτείνει πέντε λειτουργίες και μία εξ αυτών είναι η δημιουργία μίας συνολικής ατμόσφαιρας (*Theories of Film Music*, 1970, 45-46). Θα μπορούσαμε με σιγουριά να πούμε ότι στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας *Η Ευνοούμενη* ο κυριότερος ρόλος της μουσικής είναι ακριβώς αυτός, δηλαδή να διαμορφωθεί και να διατηρηθεί ένα ηχητικό περιβάλλον το οποίο να ταιριάζει στην ιστορία. Έτσι με έργα συνθετών όπως ο J.S.Bach, ο Vivaldi ή ο Handel, από το πρώτο λεπτό της ταινίας μεταφέρεται στο κοινό μία εντυπωσιακή και επιβλητική αίσθηση η οποία εδραιώνει την κατάλληλη ατμόσφαιρα. Παράδειγμα αυτού είναι οι πρώτες δύο σκηνές όπου ακούμε έργο του Handel (*Concerto Grosso in B Flat, Op. 6, No. 7 HWV 325: 1. Largo*), ενώ παράλληλα βλέπουμε τους πρωταγωνιστές της ταινίας.

Στην πέμπτη ενότητα, παρακολουθούμε μία σκηνή όπου οι Αριστοκράτες του παλατιού διασκεδάζουν και συζητούν, ταυτόχρονα ακούμε ένα κοντσέρτο για τσέμπαλο και ορχήστρα από τον W.F.Bach. Κατά τη γνώμη μου η λειτουργία του συγκεκριμένου έργου είναι σχολιαστική, άρα συμφωνεί με μία από τις πέντε λειτουργίες που προτείνει ο Raymond Spottiswood (Gallez 1970: 40-41). Σε συνδυασμό με το *slow motion* της σκηνής και τα κοντινά πλάνα στις εκφράσεις των ανθρώπων που βρίσκονται στο χώρο η μουσική υπόκρουση λειτουργεί και σατιρικά, πιθανώς δηλαδή ο σκηνοθέτης να ήθελε να σχολιάσει με καυστικό τρόπο την διασκέδαση των ανθρώπων αυτών. Επιπλέον το μουσικό υπόβαθρο ταιριάζει και στο κλίμα της ταινίας, άρα εδώ επιτυγχάνεται και η διατήρηση της ατμόσφαιρας.

Στις ενότητες 8 και 9 ακούμε μία σύνθεση που προκαλεί ένταση, ενώ παράλληλα βλέπουμε την Abigail και την Βασίλισσα να υποφέρουν από σωματικούς πόνους, η πρώτη από έναν τραυματισμό ενώ η δεύτερη από ασθένεια. Η διατήρηση της ατμόσφαιρας εδώ αντικαθίσταται αφενός από την ψυχολογική υπογράμμιση, σύμφωνα με τον Copland, και αφετέρου από τη δημιουργία έντασης, σύμφωνα με τον Spottiswood (Gallez 1970: 45-46). Η μουσική επισημαίνει τον πόνο που βιώνουν οι δύο χαρακτήρες αλλά και κλιμακώνει τη σκηνή μέχρι τη στιγμή της ανακούφισης.

Στην δέκατη τρίτη ενότητα παρατηρούμε ξανά τις ίδιες μουσικές λειτουργίες, δηλαδή τη διατήρηση της ατμόσφαιρας και την ψυχολογική υπογράμμιση. Στη σκηνή αυτή ακούμε ένα δυναμικό έργο του A. Vivaldi, το οποίο συνοδεύει τα συναισθήματα της υπηρέτριας Abigail καθώς πλέον είναι η προσωπική βοηθός της λαίδης Sarah. Ο θεατής μέσω της σκηνής αυτής και του μουσικού έργου καταλαβαίνει ότι η υπηρέτρια νιώθει δυνατή και αισιόδοξη που κατάφερε να ανελιχθεί. Στο τέλος της εικοστής ενότητας ακούμε μία σονάτα για τρομπέτα σε Ρε Μείζονα του Henry Purcell, η οποία συνοδεύει την διάθεση της βασίλισσας, υπογραμμίζοντας έτσι την ψυχολογική της κατάσταση, και επιπλέον δημιουργείται μία ατμόσφαιρα μυστηρίου και αγωνίας.

Στις επόμενες δύο ενότητες ακούγεται το δεύτερο μέρος από το έργο *Songs for the M8* της Anna Meredith, ένα έργο του 20ου αιώνα, αρκετά διακριτικό και υποβόσκων. Έτσι να μεν το ηχητικό περιβάλλον της Μπαρόκ περιόδου διακόπτεται για λίγο, αλλά μία ανησυχητική ατμόσφαιρα είναι εμφανής. Ο κυριότερος ρόλος του έργου αυτού είναι να συνοδεύσει και να τονίσει την ψυχολογική κατάσταση της βασίλισσας, η οποία δεν φαίνεται να είναι η καλύτερη. Η στιγμή αυτή κορυφώνεται στην ενότητα 22 με ένα έργο του Olivier

Messiaen, καθώς η βασίλισσα φτάνει στο σημείο να απειλήσει τη φίλη της Sarah με αυτοκτονία. Επομένως, σύμφωνα με τον Copland αλλά και τον Spottiswood η λειτουργία που βλέπουμε να αναλαμβάνει η μουσική είναι αυτή της κλιμάκωσης και ξανά της ψυχολογικής υπογράμμισης (Gallez 1970: 45-46). Το έργο προσφέρει δυναμική δημιουργώντας έτσι ένα έντονο αποτέλεσμα.

Στην ενότητα 23 ακούμε ξανά το ίδιο έργο με αυτό της δέκατης τρίτης ενότητας, οπότε και έχουμε ξανά υπογράμμιση της ψυχολογίας των ηρώων και συνέχιση της ατμόσφαιρας. Το έργο είναι δυναμικό και γρήγορο δημιουργώντας έτσι μία έντονη σκηνή, σε συνδυασμό με τις φωνές των αριστοκρατών του παλατιού. Στην ίδια σκηνή και στην επόμενη ακούμε ξανά έργο του Olivier Messiaen. Η ψυχολογία των πρωταγωνιστών τονίζεται ξανά, καθώς η βασίλισσα φαίνεται να είναι λυπημένη, αλλά αμέσως μετά δείχνει να διασκεδάζει με την υπηρέτρια Abigail, δίνοντας έτσι ένα αίσθημα χαρμολύπης. Στην αμέσως επόμενη ενότητα (25) ακούμε για πρώτη φορά έργο του J.S.Bach, το οποίο συνοδεύει μία σκηνή με την Βασίλισσα και τη Sarah, η οποίες ετοιμάζονται να πάνε για ιψασία, δημιουργώντας έτσι την ανάλογη ατμόσφαιρα της εποχής και του περιβάλλοντος.

Στην ενότητα 26 ακούγεται ένα κοντσέρτο του Antonio Vivaldi, το οποίο συνοδεύει καταλλήλως την φθίνουσα ψυχολογική κατάσταση της Βασίλισσας σε ένα ξέσπασμά της. Στις επόμενες δύο ενότητες, 27 και 28 ακούγεται ξανά έργο του Messiaen, ίδιο με της εικοστής δεύτερης ενότητας (*La nativite du Seigneur: 7. Jesus accepte la souffrance*). Στη σκηνή αυτή η Sarah και η Abigail βρίσκονται στην αυλή για σκοποβολή. Προσδίδεται δυναμική και ένταση στη σκηνή όταν η Abigail πετυχαίνει ένα πτηνό και το αίμα του πέφτει στο πρόσωπο της Sarah. Έτσι έχουμε κλιμάκωση της σκηνής, καθώς η μουσική ξεκινάει να ακούγεται όταν το πρόσωπο της Sarah λερώνεται. Επιπλέον δημιουργείται ανησυχία αφού ο συμβολισμός της σκηνής υποδεικνύει πως η Sarah νιώθει σιγά σιγά να απειλείται από την Abigail, λόγω της φιλικής σχέσης που έχει αρχίσει να αποκτά η δεύτερη με την Βασίλισσα. Το έργο ακούγεται και στην εικοστή έβδομη ενότητα, προσδίδοντας συνοχή και συνέχει και επικυρώνοντας τη λειτουργία της κλιμάκωσης και της δυναμικής.

Στην ενότητα 32 και 33 ακούγεται ξανά το έργο *Didascalies* του Luc Ferrari, το οποίο συνόδευσε και τις ενότητες 8 και 9. Στη σκηνές αυτές η ατμόσφαιρα εντείνεται, δημιουργείται αγωνία στον θεατή, και υπογραμμίζεται για άλλη μία φορά η κατάσταση της Βασίλισσας, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως έκπληκτη από τη συμπεριφορά της Abigail. Επιπλέον η μουσική προϋδεάζει τον θεατή πως θα υπάρξει μία κατάληξη, είτε θετική είτε αρνητική για την υπηρέτρια και σε βαθύτερο επίπεδο σχολιάζεται και τονίζεται η συμπεριφορά της η οποία φαίνεται να είναι σκόπιμη, ύπουλη και με απώτερο σκοπό. Η λειτουργία της κλιμάκωσης έρχεται στην ίδια ενότητα αλλά σε επόμενη σκηνή, όπου η Sarah μπαίνει στο υπνοδωμάτιο της Βασίλισσας και τη βλέπει να κοιμάται αγκαλιά με την υπηρέτρια. Το έργο *Piano Quintet in E-Flat Major, Op. 44: 2. In modo d'una Marcia. Un Poco Largamente - Agitato* ακούγεται όταν η Sarah αντικρύζει τις δύο γυναίκες, υπερτονίζοντας τα συναισθήματά της και αυξάνοντας έτσι τη δυναμική. Το ίδιο ακούγεται και στην επόμενη ενότητα, συνδέοντας τις δύο σκηνές, και η λειτουργία ψυχολογικής υπογράμμισης είναι εμφανής, η Sarah κατακλύζεται από θυμό και διάθεση για εκδίκηση. Επίσης και στην τριακοστή έκτη ενότητα, και αναλαμβάνει τις ίδιες λειτουργίες, ψυχολογική υπογράμμιση

και κλιμάκωση. Η Sarah βλέπει πως οι τακτικές της δεν ήταν καρποφόρες, καθώς πλέον η Abigail έχει γίνει προσωπική βοηθός της Βασίλισσας.

Στις επόμενες τρεις ενότητες ακούμε ξανά το έργο *Songs for the M8* της Anna Meredith, στην 37 και 38 το πέμπτο μέρος του ενώ στην 39 το δεύτερο. Η μουσική λειτουργεί κατ' αρχάς συνδετικά, και δημιουργεί έτσι συνοχή μεταξύ των σκηνών. Κυρίως όμως υπογραμμίζει την ψυχολογία των χαρακτήρων, δηλαδή τον ανταγωνισμό μεταξύ της Sarah και της Abigail, και την ανησυχία τους. Ακόμα δημιουργείται και μεταφέρεται το κατάλληλο κλίμα στον θεατή, δηλαδή αυτό της αγωνίας. Στην ενότητα 40 ακούγεται μία Φαντασία σε Ντο Ελάσσονα του J.S.Bach, και έτσι επανερχόμαστε στην "μπαροκική" ατμόσφαιρα της εποχής. Συνοδεύει εξαιρετικά έναν συνδυασμό δύο σκηνών, στην πρώτη η Sarah ενώ υπεύει λιποθυμάει και πέφτει από το άλογο της, ενώ στη δεύτερη η Abigail παρατηρεί διάφορους Αριστοκράτες να διασκεδάζουν, ενώ αναμένει τα αποτελέσματα της δηλητηρίασης της Sarah. Έτσι το έργο, δημιουργεί την κατάλληλη ατμόσφαιρα, με τις δραματικές παύσεις που δημιουργούν μια αίσθηση έντασης και προσμονής αλλά και με τη σχεδόν πένθιμη ανατριχιαστική του μελωδία. Προσδίδει κλιμάκωση και ένταση στις σκηνές, αλλά επιπλέον και συνοχή.

Στο τέλος της ίδια ενότητας και στην επόμενη ακούμε ξανά το *La nativite du Seigneur: 7. Jesus accepte la souffrance* του Messiaen, και η μουσική λειτουργεί έτσι ώστε να κλιμακωθεί η σκηνή και να εντείνει την ατμόσφαιρα, καθώς το άλογο της λιπόθυμης Sarah την έχει απομακρύνει από το παλάτι, και η Abigail νιώθει πλέον πως δεν θα βρει κάποιο άλλο εμπόδιο.

Στην ενότητα 46 ακούμε το κοντσέρτο σε Λα Ελάσσονα του Vivaldi, το οποίο έχει επιλεγεί και για δύο προηγούμενες ενότητες. Το έργο λειτουργεί καταλλήλως για την ψυχολογική υπογράμμιση της Abigail και τη διατήρηση της ατμόσφαιρας του έργου. Αντίστοιχα στις ενότητες 50 κι 51 η επιλογή του Κοντσέρτου σε Ρε Μείζονα του W.F.Bach συνεχίζει να κρατάει έντονη την ατμόσφαιρα της ταινίας, αλλά επισημαίνει και την ψυχολογία των δύο γυναικών καθώς η Sarah επιλέγει να απειλήσει και να εκβιάσει την Βασίλισσα. Τονίζεται έτσι ο αδίστακτος χαρακτήρας της πρώτης, αλλά και η συναισθηματική κατάσταση της δεύτερης. Ωστόσο η Βασίλισσα αποφασίζει να μην ενδώσει στις απειλές και να διώξει την φίλη της από το παλάτι. Το κλίμα που δημιουργείται μεταφέρει ένα συναίσθημα πικρίας και θλίψης. Το ίδιο μελαγχολικό κλίμα διατηρείται και στις επόμενες δύο ενότητες (52 και 53) όπου η Sarah εγκαταλείπει το παλάτι, και υπογραμμίζεται ξανά η ψυχολογική κατάσταση και των τριών γυναικών, η Βασίλισσα και η Sarah συντετριμμένες από την κατάληξη της σχέσης τους ενώ η Abigail απολαμβάνει την επιτυχία του σχεδίου της.

Στην ενότητα 54 παρακολουθούμε την Abigail να απολαμβάνει τη ζωή μιας λαίδης και η συνοδεία του έργου *Water Music Suite No. 1 in F Major, HWV 348: 2. Adagio e Staccato* του Handel μας υπενθυμίζει την ψυχολογία της σε μία εορταστική διάθεση στην οποία συμβάλλει η μουσική συνοδεία. Ταυτόχρονα το έργο έχει τη δυνατότητα να τονίσει την κατάσταση της Βασίλισσας η οποία είναι πλέον καταρρακωμένη και μακριά από αυτό το εορταστικό κλίμα. Ψυχολογική υπογράμμιση έχουμε και στην πεντηκοστή έκτη ενότητα, με

έργο του Robert Schumann, όπου ενώ η λυπημένη Sarah γράφει γράμματα στη φίλη της εκείνη δεν τα παραλαμβάνει ποτέ.

Λίγο πριν τους τίτλους τέλους, στις ενότητες 58, 59 και 60 ακούγεται μία σονάτα για πιάνο του Franz Schubert η οποία μεταφέρει συναισθήματα θλίψης και πικρίας στον θεατή. Η λειτουργία της είναι να τονίσει την ψυχολογία των δύο ηρωίδων, της Βασίλισσας και της Sarah οι οποίες είναι πλέον απομακρυσμένες και εμφανώς θλιμμένες. Και ενώ φαινομενικά η πρώτη υπηρέτρια Abigail φαίνεται να έχει πετύχει τους σκοπούς της, και να έχει κερδίσει την διαμάχη με τη λαίδη Sarah, στην συγκεκριμένη σκηνή και υπό την υπόκρουση του έργου υποδεικνύεται ένα αίσθημα ματαιότητας, σαν ότι στην πραγματικότητα τίποτα δεν άλλαξε.

Κόντρα στην τελευταία σκηνή έρχεται η μουσική υπόκρουση των τίτλων τέλους. Μία ευχάριστη διασκευή για τσέμπαλο του τραγουδιού *Skylien Pigeon* των Elton John και Bernie Taupin λειτουργεί αντιθετικά και προς το συγκινητικό κλίμα της τελευταίας σκηνής αλλά και προς όλο το ύφος της ταινίας.

Όλα όσα συζητήθηκαν αφορούν τη μη διηγητική μουσική. Σε τρεις σκηνές τις ταινία έχουμε και διηγητική μουσική όπου ακούγονται έργα των Purcell και Handel. Είναι προφανές ότι η επιλογή αυτή προσδίδει στην ατμόσφαιρα και στο κλίμα της εποχής της ταινίας, και το αποτύπωμα της εποχής και της Μπαρόκ περιόδου είναι εμφανές. Επιπλέον στις ενότητες όπου δεν υπάρχει μουσική υπόκρουση ακούμε διάφορους ήχους του περιβάλλοντος, κάποιοι από αυτούς είναι ο ήχος της φλόγας από τις δάδες του παλατιού, ο καλπασμός των αλόγων, κελαηδίσματα, ήχοι της φύσης κλπ. Όλα αυτά συμβάλλουν στο να μεταφερθεί το κατάλληλο κλίμα ενός παλατιού και σύμφωνα με τον θεωρητικό κινηματογράφου David Bordwell δίνεται στο θεατή μία πιο ολοκληρωμένη εμπειρία καθώς οι αισθήσεις του ενεργοποιούνται (Bordwell και Thompson 1979 264-292).

#### 4.4.3 Στοιχεία του Greek Weird Wave στην ταινία

Φτάνοντας στην τελευταία ενότητα του κεφαλαίου θα εξετάσουμε το κατά πόσο τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης ταινίας συμπίπτουν με τα χαρακτηριστικά του Greek Weird Wave, σύμφωνα με το κεφάλαιο 2.1 όπου τα στοιχεία αυτά παρατίθενται. Η *Ευνοούμενη* είναι μία ταινία εποχής με δραματικά αλλά και κωμικά στοιχεία και κυκλοφόρησε το 2018, επομένως είναι από τις τελευταίες ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου καθώς ακολούθησαν δύο ταινίες μικρού μήκους και ένα κινηματογραφικό έργο μεγάλης διάρκειας. Όπως είναι ήδη γνωστό από τις προηγούμενες αναλύσεις του συγκεκριμένου έργου, η ιστορία αφορά την ζωή της Βασίλισσας Anne της Αγγλίας κατά τον 18ο αιώνα, και της σχέσης της με την φίλη της Λαίδη Sarah. Επιπλέον πρωταγωνιστικό ρόλο έχει και η υπηρέτρια Abigail, η οποία θα διαταράξει τις ισορροπίες στο παλάτι καθώς φτάνει εκεί με κάποιους στόχους τους οποίους είναι αποφασισμένη να πετύχει. Η ταινία θίγει ζητήματα φιλίας και αγάπης, ανταγωνισμού και δολοπλοκίας.

Ξεκινώντας από την αλληγορία ως το πρώτο χαρακτηριστικό που διατυπώνεται στο κεφάλαιο 2.1 για την *Ευνοούμενη* θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν τη διέπει το αλληγορικό στοιχείο. Στο βιβλίο του *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics* ο Παπανικολάου

υποστηρίζει πως ο αλληγορικός τρόπος αφήγησης παράγει δύο τάξεις σημασιοδότησης, μία κυριολεκτική και μία προς αποκρυπτογράφηση. Στην συγκεκριμένη περίπτωση θεωρώ πως η ταινία δεν αφήνει περιθώρια και δεν δημιουργεί την ανάγκη για αποκωδικοποίηση. Η ιστορία παρουσιάζεται όπως είναι και δεν χρησιμοποιεί μεταφορές, συμβολισμούς ή μεταφυσικά στοιχεία, ώστε να εκφράσει κάτι άλλο το οποίο υποβόσκει, σε αντίθεση με τις προηγούμενες τρεις ταινίες που ανέλυσα. Ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό το οποίο δεν εντόπισα στην ταινία είναι τα ηχητικά, μουσικά ή κινησιολογικά μοτίβα. Ένα στοιχείο πως φαίνεται να αποτελεί σύμβολο της ταινίας είναι για ακόμα μία φορά το ζώο. Στις προηγούμενες τρεις ταινίες είχαμε το σκύλο, τον αστακό και το ελάφι, στην συγκεκριμένη περίπτωση τη θέση αυτή καταλαμβάνουν τα κουνέλια. Όπως αναφέρεται και στην ταινία κάθε κουνέλι συμβολίζει κάθε παιδί που η βασίλισσα έχασε. Σε δεύτερη ανάγνωση θεωρώ πως συμβολίζουν τη μοναχικότητα και τη μοναξιά της βασίλισσας, τον εκρηκτικό, εκκεντρικό χαρακτήρα της και την φθίνουσα ψυχολογική της κατάσταση.

Το αμέσως επόμενο σημαντικό χαρακτηριστικό αυτού του κινηματογραφικού κύματος είναι η επιτελεστική αισθητική (Escribano 2019). Συγκρίνοντας τις τέσσερις ταινίες μεταξύ τους θα μπορούσαμε να πούμε ότι η τελευταία από αυτές δεν έχει τόσο έντονο το στοιχείο αυτό, δηλαδή το στοιχείο της υπερβολικής παραστατικότητας. Θεωρώ ότι οι ηθοποιοί παίζουν με έναν πιο σίγουρο και συνειδητό τρόπο και δεν παρουσιάζεται μία εκτεθειμένη, ευάλωτη και εύθραυστη πλευρά του ερμηνευτή. Φυσικά τέτοια στοιχεία μπορούμε να εντοπίσουμε σε ελάχιστες σκηνές κατά τη διάρκεια της ταινίας, αλλά πιστεύω πως οι περιπτώσεις δεν είναι αρκετές ώστε να χαρακτηρίσουν το υποκριτικό ύφος “περίεργο”. Παρόλα αυτά παρατηρείται και στις τέσσερις ταινίες το στοιχείο της αποστασιοποίησης των χαρακτήρων. Και οι τρεις γυναίκες στην ταινία πολλές φορές φαίνεται να είναι αποξενωμένες από το κοινωνικό τους περιβάλλον, για διαφορετικούς λόγους η καθεμία. Οι χαρακτήρες των ταινιών του Greek Weird Wave, συμπεριλαμβανομένου και των τριών γυναικών στη συγκεκριμένη περίπτωση, παρουσιάζονται δύστροποι, αυστηροί, πολλές φορές αντικοινωνικοί, και αρκετά συχνά επιδεικνύουν περίεργες έως και ενοχλητικές συμπεριφορές. Από την Βασίλισσα και τον δύστροπο χαρακτήρα της, έως την αυστηρότητα της Sarah και την αδίστακτη αλλά φαινομενικά αφελή Abigail, το γνώρισμα αυτό επικυρώνεται.

Όσον αφορά τη μουσική και ηχητική επιλογή ως υπόκρουση του έργου δε θα μπορούσε κατά τη γνώμη μου να χαρακτηριστεί ως ασυνήθιστη ή ανορθόδοξη. Η ταινία δεν χαρακτηρίζεται από απουσία ήχου ή μουσικής, αλλά και η μουσική που έχει επιλεγεί δεν είναι αταίριαστη προς την υπόλοιπη ταινία. Όπως προαναφέρθηκε στα προηγούμενα 2 υποκεφάλαια το μουσικό υπόβαθρο της ταινίας αποτελείται κυρίως από έργα που εντάσσονται στην ευρύτερη καλλιτεχνική περίοδο Baroque. Τα έργα όμως εκείνα που δεν εντάσσονται στην περίοδο αυτή δεν προκαλούν κάποια έκπληξη ή αποστροφή, αλλά εναρμονίζονται με το ύφος και της πλοκής της ταινίας και έχουν επιλεγεί για να εξυπηρετήσουν κάποιους σκοπούς

Κλείνοντας το κεφάλαιο θέλω να αναφερθώ στην πλοκή της ταινίας. Είδαμε από το κεφάλαιο 2.1 πως σύννηθες ζήτημα στις ταινίες αυτές είναι εκείνο της οικογένειας, του “νοικοκυριού” (Escribano 2019). Η τοποθέτηση αυτή έχει επαληθευτεί όσον αφορά τις

προηγούμενες ταινίες. Σε αυτήν την περίπτωση ενώ δεν έχουμε να κάνουμε με μία συμβατική πυρηνική οικογένεια θα μπορούσαμε να περιγράψουμε την συσχέτιση των ηρώων ως οικογενειακή που τη διέπουν φιλικά και ερωτικά στοιχεία. Και ενώ δεν κάνουμε λόγο για μία οικογένεια στην ταινία, βλέπουμε μία κατάσταση και μία αλληλεπίδραση δύο γυναικών οι οποίες προσπαθούν να κερδίσουν και να διατηρήσουν την εύνοια της Βασίλισσας.

## Κεφάλαιο 5 Μουσική-Κινηματογραφική Ερμηνεία

Έχοντας αναλύσει λεπτομερώς τη μουσική υπόκρουση της κάθε ταινίας χωριστά, στο πέμπτο κεφάλαιο θα παρουσιάσω συνοπτικά τα κυριότερα σημεία της μουσικής που επιλέγεται ως υπόβαθρο στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου. Θα γίνει μία συγκριτική παρουσίαση των στοιχείων αυτών προκειμένου να ελέγξουμε τις διαφοροποιήσεις των ταινιών σε ένα εξελικτικό επίπεδο, και όσον αφορά το ηχητικό-μουσικό background αλλά και τις λειτουργίες του.

### 5.1 Η μουσική ως περιεχόμενο στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου

Ο Γιώργος Λάνθιμος θέλοντας να εδραιώσει το σκηνοθετικό του ύφος μέσα στα πλαίσια του Greek Weird Wave εκτός από την επιτελεστική αισθητική, χρησιμοποιεί και τη μουσική στις ταινίες του με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Έχει γίνει αντιληπτό ότι σε κάθε ταινία του το μουσικό υπόβαθρο παίζει κρίσιμο ρόλο για τη δημιουργία μίας ατμόσφαιρας και την ενίσχυση της αφήγησης. Ωστόσο για κάθε μία από τις τέσσερις ταινίες τις οποίες παρακολούθησα και ανέλυσα έχει μία διαφορετική προσέγγιση όσον αφορά τη μουσική και είναι ενδιαφέρον να δούμε συγκριτικά πως από την ταινία *Ο Κυνόδοντας* του 2009, έως και την ταινία *Η Ευνοούμενη* του 2018 η προσέγγιση αυτή αλλάζει μέσα σε μία περίοδο 9 χρόνων.

Ξεκινώντας από τον *Κυνόδοντα*, όπως είδαμε και στις αναλύσεις, η διηγητική μουσική και ο διηγητικός ήχος είναι που κυριαρχούν στην ταινία. Η διηγητική μουσική μπορεί να προέρχεται από κάποια ηχητική πηγή όπως το ραδιόφωνο, κάποιο όργανο ή τη φωνή κάποιου που τραγουδάει. Ο διηγητικός ήχος είναι εξίσου σημαντικός και έντονος σε κάθε σκηνή και πολλά παραδείγματα έρχονται να επιβεβαιώσουν την άποψη αυτή, όπως ήχοι του περιβάλλοντος, ήχοι του αμαξιού, ήχοι του εργοστασίου.

Η μη διηγητική μουσική, που κατά κύριο λόγο συναντάμε στον κινηματογράφο, είναι σχεδόν ανύπαρκτη, καθώς έχουμε μόνο μία τέτοια περίπτωση, δηλαδή μία σκηνή στην οποία ακούμε μουσική αλλά δεν φαίνεται κάποια ηχητική πηγή. Μάλιστα η συγκεκριμένη μουσική υπόκρουση ξεκινάει ως διηγητική μουσική και καταλήγει ως μη διηγητική, δηλαδή το ίδιο κομμάτι στην μία σκηνή προέρχεται από ένα ηχητικό μέσο, και στην επομένη λειτουργεί ως υπόβαθρο.

Γενικά είναι εμφανές ότι στην ταινία η χαρακτήρες απολαμβάνουν να ακούν μουσική, να παίζουν και να τραγουδούν. Σε πιο επίσημες περιστάσεις συνήθως ο γιος παίζει κιθάρα ή πιάνο ή ακούν όλοι μαζί μουσική και χορεύουν. Η μουσική που έχει επιλεγεί για την ταινία, διηγητική ή μη, δεν ανήκει σε ένα συγκεκριμένο είδος. Στις δύο σκηνές όπου ο γιος παίζει κάποιο από τα δύο μουσικά όργανα η μουσική είναι στην μία περίπτωση αυτοσχεδιαστική, ενώ στην άλλη περίπτωση πρόκειται για μία ρομαντική σπουδή ενός Ιταλού συνθέτη. Ακούμε επίσης ελληνική μουσική σε δύο σκηνές. Στη μία προέρχεται από το ραδιόφωνο στο αμάξι του πατέρα, ενώ στη δεύτερη ο ίδιος τραγουδάει ένα τραγούδι. Τέλος σε μία σκηνή παρακολουθούμε τους γονείς να ακούν jazz μουσική από τα ακουστικά τους, ενώ σε μία άλλη όλη μαζί η οικογένεια ακούει Frank Sinatra.



Προχωρώντας στην ταινία *Ο Αστακός* του 2015 η μουσική υπόκρουση εμπλουτίζεται. Η ταινία δεν χαρακτηρίζεται από την απουσία αυτής αλλά από την έντονη παρουσία της, και μάλιστα έχουμε αρκετή διηγητική και μη διηγητική μουσική, όπως επίσης και διηγητικούς ήχους. Εδώ, όπως και στον *Κυνόδοντα*, η μουσική επιλογή είναι από προϋπάρχουσες και όχι πρωτότυπες συνθέσεις, και επιπλέον εισάγεται και το στοιχείο της αφήγησης. Από την πρώτη κιόλας σκηνή ακούμε μία γυναικεία φωνή να αφηγείται την ιστορία, τις σκέψεις και τα συναισθήματα του πρωταγωνιστή.

Για τη μουσική υπόκρουση της ταινίας ο σκηνοθέτης φαίνεται να ακολουθεί ένα μοτίβο. Για τη μη διηγητική μουσική επιλέγει συνθέτες του κλασικισμού, του ρομαντισμού και του 20ου αιώνα, και μάλιστα μόνο 6. Συγκεκριμένα επιλέγει έργα του Beethoven, του R.Strauss, του Shostakovich, του Stravinsky, του Schnittke και του Britten. Εξαίρεση αποτελεί μία μόνο σκηνή στην οποία ακούμε ως μη διηγητική μουσική ένα τραγούδι σε μουσική και στίχους του Αττίκ, αλλά και στους τίτλους τέλους όπου ακούμε το τραγούδι “Τι ειν’ αυτό που το λένε αγάπη” ερμηνευμένο από τη Sophia Loren και τον Τώνη Μαρούδα.

Στην ταινία σημαντική παρουσία έχει και η διηγητική μουσική. Ο Λάνθιμος χρησιμοποιεί αυτό το εργαλείο κυρίως για να τονίσει τον τρόπο διασκέδασης των χαρακτήρων στην ταινία. Για το σκοπό αυτό επιλέγει δημοφιλή μουσική, την οποία ακούμε σε τέσσερις μόνο σκηνές. Κοινό μεταξύ του *Κυνόδοντα* και του *Αστακού* αποτελεί αυτός ο τρόπος διασκέδασης. Και στις δύο ταινίες έχουμε επίσημες περιστάσεις όπου οι ήρωες της ταινίας παίζουν μουσική και τραγουδάνε και χορεύουν, ή περιστάσεις εορτασμού όπου ακούν μουσική και χορεύουν. Επιπλέον ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί και εδώ την ακρόαση μουσικής μέσω ακουστικών όπως και στην προηγούμενη ταινία.

Όσον αφορά το διηγητικό ήχο, στη συγκεκριμένη ταινία δε θεωρώ ότι διηγητικός ήχος συμβάλλει τόσο ενεργά στην ατμόσφαιρα της ταινίας, σε αντίθεση με τον *Κυνόδοντα*, ακριβώς γιατί εδώ η μουσική υπόκρουση υπάρχει.

Δύο χρόνια μετά τον *Αστακό* ο Γιώργος Λάνθιμος σκηνοθετεί και κυκλοφορεί την ταινία *Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού*. Πρόκειται για ένα ψυχολογικό θρίλερ με δραματικά στοιχεία όπου η οικογένεια την οποία παρακολουθούμε πλήττεται από μία κατάρρα, ορμώμενη από ένα επαγγελματικό λάθος του πατέρα. Έτσι λοιπόν το ύφος της μουσικής υπόκρουσης διαφέρει σε σχέση με τις προηγούμενες δύο ταινίες.

Η ταινία αυτή περιλαμβάνει και διηγητική αλλά και μη διηγητική μουσική, όλα τα έργα που ακούγονται ως μη διηγητική μουσική είναι προϋπάρχουσες συνθέσεις με εξαίρεση μία μόνο, ενώ επιπλέον υπάρχουν και λίγες σκηνές χωρίς μουσική. Στις περισσότερες από αυτές έχουμε διηγητικούς ήχους, όπως οι ήχοι της πόλης ή ήχοι της νύχτας.

Και σε αυτήν την ταινία όπως και στον *Αστακό*, κατά τη γνώμη μου, ο σκηνοθέτης ακολουθεί ένα μουσικό μοτίβο. Προκειμένου να μεταφέρει στο κοινό την αίσθηση του ανατριχιαστικού και του ανησυχητικά τρομακτικού ο Λάνθιμος επιλέγει για τη διηγητική μουσική συνθέτες του 20ου αιώνα και μάλιστα τρεις μόνο. Τη Ρωσίδα συνθέτρια Sofiya Gubaidulina, τον Έλληνα συνθέτη Γιάννη Χρήστου και τον Ούγγρο συνθέτη György Ligeti. Με

έργα ατονικά, avant-garde και με έντονες δυναμικές, διαφωνίες και ηχοχρώματα, οι τρεις αυτοί συνθέτες αποτελούν τη μη διηγητική μουσική της ταινίας.

Ωστόσο ο σκηνοθέτης για την αρχή και το τέλος του έργου του επιλέγει κάτι τελείως διαφορετικό υφολογικά. Στην πρώτη σκηνή της ταινίας ακούμε ένα χορωδιακό μέρος από το έργο *Stabat Mater* του Franz Schubert και αντίστοιχα στην τελευταία σκηνή του έργου ακούμε ένα χορωδιακό μέρος από το έργο *St. John Passion* του J.S.Bach. Η έντονη αυτή υφολογική διαφοροποίηση της αρχής και του τέλους με το μεσαίο τμήμα της ταινίας, είναι που κατά τη γνώμη μου επιβεβαιώνει τη χρήση ενός μουσικού μοτίβου, που σκοπό έχει τη συμμετρία.

Σε σχέση με τη διηγητική μουσική ο Λάνθιμος επιλέγει και σε αυτήν την ταινία δημοφιλή μουσική. Ξανά οι χαρακτήρες του ασχολούνται ενεργά με τη μουσική, συγκεκριμένα η κόρη συμμετέχει σε χορωδία, επομένως την ακούμε συχνά να τραγουδάει. Προσθέτει και σε αυτήν την ταινία τη χρήση ακουστικών για ακρόαση μουσικής, όπως και στις δυο προηγούμενες, βάζοντας το γιο της οικογένειας να ακούει μουσική με αυτόν τον τρόπο. Τέλος σε μία σκηνή ακούμε και jazz μουσική ως συνοδεία σε μία δεξίωση στην οποία παρευρίσκονται οι γονείς.

Θεωρώ πως η επιλογή και χρήση της διηγητικής μουσικής ταιριάζει στις συνήθειες και την καθημερινότητα των ηρώων, δηλαδή δεν προκαλεί εντύπωση η συγκεκριμένη επιλογή. Αυτό που συμβάλλει κυρίως στην ταινία είναι η μη διηγητική μουσική και μάλιστα το είδος που επιλέγει.

Ολοκληρώνοντας το κεφάλαιο με την ταινία *Η Ευνοούμενη*, θα λέγαμε ότι η μουσική επιλογή διαφέρει από τις προηγούμενες. Ένας λόγος για τον οποίο συμβαίνει αυτό είναι ότι έχουμε να κάνουμε με μία ταινία εποχής, η οποία τοποθετείται στην καλλιτεχνική περίοδο Baroque.

Στην συγκεκριμένη ταινία έχουμε και έδω σημαντική παρουσία διηγητικής και μη μουσικής, και έχουμε μόνο προϋπάρχουσα μουσική σύνθεση. Στις ενότητες χωρίς μουσικό υπόβαθρο έχουμε συνήθως έντονη παρουσία διηγητικού ήχου που αρμόζει στο περιβάλλον ενός παλατιού ή έντονη παρουσία των ήχων της φύσης. Ωστόσο παρά την τοποθέτηση της ιστορίας στην Baroque περίοδο δεν έχουμε έργα και συνθέτες μόνο από αυτό το καλλιτεχνικό ύφος αλλά και από άλλα τα οποία εντάσσονται στη δυτική έντεχνη μουσική, όπως αυτό του Ρομαντισμού και του 20ου αιώνα. Γενικά όμως ο σκηνοθέτης μένει στην δυτική έντεχνη τονική μουσική ως επιλογή, και για τη διηγητική μουσική αλλά και για τη μη.

Πιο συγκεκριμένα οι 17 από τις 61 ενότητες έχουν ως υπόβαθρο Baroque έργα από τους συνθέτες G. F.Handel, W.F.Bach, Antonio Vivaldi, Henry Purcell και J.S.Bach. Μόνο σε 7 ενότητες ακούμε έργα ρομαντικών συνθετών, των Robert Schumann και Franz Schubert, σε 6 ενότητες ακούμε μουσική υπόκρουση με έργα του Olivier Messiaen, και τέλος σε 9 ενότητες ακούμε έργα σύγχρονων συνθετών, του Luc Ferrari και της Anna Meredith. Εξάιρεση αποτελεί η τελευταία ενότητα με τους τίτλους τέλους όπου ο σκηνοθέτης διαλέγει δημοφιλή μουσική ως συνοδεία, με ένα τραγούδι του Elton John, σε μία διασκευή με τσέμπαλο.

Καταλαβαίνουμε επομένως ότι παρά το αυστηρό ύφος της εποχής ο σκηνοθέτης έχει καταφέρει να προσφέρει ποικιλία στην μουσική υπόκρουση χωρίς όμως η ποικιλία αυτή να φαίνεται ξένη. Σαφώς και στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας ακούμε Baroque μουσική, ωστόσο στις σκηνές που τους αρμόζει και για σκοπούς που θα εξηγηθούν αργότερα, ακούμε και συνθέτες οι οποίοι δεν εμπίπτουν χρονολογικά με την ιστορία της ταινίας.

Η διηγητική μουσική είναι αποκλειστικά μουσική της Baroque περιόδου. Στις 3 σκηνές όπου έχουμε τέτοια υπόκρουση παρακολουθούμε ταυτόχρονα κάποιο μουσικό σύνολο εγχόρδων να κάνει πρόβα στην αυλή, ή φωνή με συνοδεία τσέμπαλου να παρουσιάζει κάποιο έργο, ή στην σκηνή του χορού πα'όλο που δεν φαίνεται η ηχητική πηγή μπορούμε με ασφάλεια να εικάσουμε ότι η διηγητική υπόκρουση προέρχεται από μουσικούς. Δεν θα μπορούσε η διηγητική μουσική να προέρχεται από κάποια ηλεκτρονική πηγή, και έτσι εδώ ο Λάνθιμος δεν χρησιμοποιεί ξανά τα ακουστικά ως τρόπο ακρόασης μουσικής.

Συγκρίνοντας τις τέσσερις ταινίες θα μπορούσαμε να πούμε συνοπτικά ότι σε όλες ο Λάνθιμος χρησιμοποιεί τη μουσική συχνά ως τρόπο διασκέδασης. Φαίνεται πως έχει πάντα την επιθυμία να συμπεριλάβει στις ταινίες του διηγητική μουσική, όχι από κάποιο μέσο, αλλά από χαρακτήρες που οι ίδιοι παίζουν κάποιο όργανο ή τραγουδούν. Το ίδιο επέλεξε να κάνει και στον *Κυνόδοντα*, με τον γιο της οικογένειας να παίζει κιθάρα και πιάνο, τον πατέρα να τραγουδάει, στον *Αστακό* έχουμε τους γονείς της αρχηγού των “μοναχικών” που και οι δύο παίζουν κιθάρα, στον *Θάνατο του Ιερού Ελαφιού* όπου η κόρη τραγουδάει αλλά και στην *Ευνοούμενη*. Επιπλέον σημαντικό στοιχείο και στις 4 ταινίες αποτελεί ο χορός. Και αυτός σε συνδυασμό με τη μουσική επιλέγεται συχνά από τον σκηνοθέτη ως τρόπος διασκέδασης, και μάλιστα στις σκηνές όπου υπάρχει χορός θα λέγαμε ότι υποβόσκουν κωμικά στοιχεία. Ο Λάνθιμος τοποθετεί τους ηθοποιούς του και τους παρουσιάζει σε χορευτικά μέσα από μία ιδιαίτερη προσέγγιση, με έντονες, άγαρμπες και απότομες κινήσεις που δεν ταιριάζουν πάντα στην ατμόσφαιρα. Παράδειγμα αποτελεί ο χορός στο παλάτι στην *Ευνοούμενη*.

Όσον αφορά τη μουσική υπόκρουση των ταινιών, αυτό που παρατηρώ είναι μία εξελικτική διαφοροποίηση μεταξύ τους. Στην πρώτη έχουμε απουσία μουσικής και έντονη παρουσία διηγητικού ήχου ενώ στη δεύτερη έχουμε έντονη ποικιλία στη μουσική. Επιλέγει έργα της δυτικής Ευρωπαϊκής μουσικής χωρίς να επικεντρώνεται σε μία μόνο περίοδο, αλλά και δημοφιλή μουσική. Στην τρίτη ταινία έχουμε μόνο ατονική Avant Garde μουσική και ελάχιστη δημοφιλή και τέλος στην τέταρτη ταινία έχουμε κυρίως μουσική της Baroque περιόδου, αλλά και μουσική του 19ου αιώνα, του 20ου και του 21ου.

Ως κατακλείδα στο υποκεφάλαιο αυτό θα έλεγα ότι ο Γιώργος Λάνθιμος μέσα στα χρόνια από το 2006 έως το 2018 και από την ταινία *Ο Κυνόδοντας* μέχρι και την *Ευνοούμενη* πειραματίστηκε όσον αφορά τη μουσική υπόκρουση, ακολούθησε διαφορετικές τακτικές στην μουσική επιλογή, και σε κάθε ταινία του έδωσε έμφαση με έναν διαφορετικό τρόπο στο μουσικό background.

## 5.2 Η μουσική ως λειτουργία στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου

Στο δεύτερο υποκεφάλαιο της πέμπτης ενότητας θα επικεντρωθώ στη λειτουργία της μουσικής υπόκρουσης όπως αυτή εντοπίστηκε στις αναλύσεις. Δηλαδή θα γίνει μία συνοπτική παρουσίαση των ρόλων που καλείται να παίξει η μουσική υπόκρουση στις τέσσερις ταινίες που μας απασχολούν, ώστε να εξετάσουμε το τί τελικά σκοπούς έχει ο Λάνθιμος όταν επιλέγει το εκάστοτε μουσικό υπόβαθρο για την κάθε σκηνή.

Όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο 5.1 στην ταινία *Ο Κυνόδοντας* η μουσική δεν υπάρχει ως υπόκρουση, υπάρχει μόνο ως ρεαλιστική μουσική, προερχόμενη δηλαδή από την πραγματικότητα της ταινίας. Σκοπός της επιλογής αυτής είναι θεωρώ να τονιστεί το αποστειρωμένο περιβάλλον της ταινίας, και να δοθεί μία πιο ωμή οπτική στο κοινό. Η διηγητική μουσική και ο διηγητικός ήχος συμβάλλουν στην ενίσχυση αυτής της οπτικής, και στη δημιουργία μίας άβολης πραγματικότητας. Έτσι λοιπόν η απουσία της μουσικής και η παρουσία αυτής έχει ως σκοπό τη δημιουργία μίας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας και την ψυχολογική υπογράμμιση (Gallez 1970: 45-46). Σε μία μόνο ενότητα όπου υπάρχει μη διηγητική μουσική η λειτουργία που εντόπισα, όπως την προτείνει ο Raymond Spottiswood είναι αυτή της αντίθεσης (Gallez 1970: 40-41). Ακούγεται ένα μουσικό background το οποίο αντιτίθεται στην εικόνα που παρακολουθούμε, και η συγκεκριμένη σκηνή αντιτίθεται και στην ακριβώς προηγούμενη. Και η συγκεκριμένη λειτουργία είναι που συμβάλλει στο συνολικό ύφος της ταινίας.

Στην ταινία *Ο Αστακός* έχουμε πραγματική παρουσία μη διηγητικής μουσικής και επομένως περισσότερους ρόλους και λειτουργίες της μουσικής αυτής. Η κυριότερη λειτουργία που κατά τη γνώμη μου ήταν εμφανής ήταν αυτή της ανάκλησης. Στην ταινία αυτή πολλά μουσικά background, πολλά έργα λειτουργούσαν ως leitmotifs, ως μοτίβα δηλαδή που σκοπό είχαν να επαναφέρουν στην μνήμη του θεατή ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, συναίσθημα, κατάσταση ή σκέψη. Η λειτουργία αυτή επικυρώνεται καθώς πολύ συγκεκριμένα πρόσωπα ή καταστάσεις συνοδεύονταν πάντα από την ίδια μουσική υπόκρουση. Ταυτόχρονα τα μοτίβα αυτά, αλλά και το υπόλοιπο μουσικό υπόβαθρο μπόρεσε να δημιουργήσει και να εδραιώσει μία ατμόσφαιρα η οποία διατηρήθηκε σε ολόκληρη την ταινία, αλλά μπόρεσε και να μεταφέρει στο κοινό σκέψεις και συναισθήματα των πρωταγωνιστών. Επιπροσθέτως σε μία μόνο σκηνή ένιωσα πως η μουσική αναλαμβάνει το ρόλο της αντίθεσης και του σχολίου. Μία σκηνή όπου η μουσική δεν ταιριάζει με την εικόνα, έρχονται σε αντίθεση, και ταυτόχρονα έτσι σχολιάζεται με καυστικό τρόπο αυτό που παρακολουθούμε.

Για τον διηγητικό ήχο δεν έχω να επισημάνω πολλά. Υπάρχει σε πολλά σημεία της ταινίας αλλά κατά τη γνώμη μου δεν προσφέρει κάτι σε αυτήν, παρά μόνο μία αίσθηση ρεαλισμού και πραγματικότητας τα οποία έρχονται σε σύγκρουση με την υπόλοιπη αίσθηση της ταινίας.

Η ποικιλία στη μουσική υπόκρουση κατάφερε θεωρώ να μεταφέρει στο θεατή μία ανησυχητική αίσθηση η οποία αρμόζει στη δυστοπική ιστορία του *Αστακού*. Επιπλέον το ηχητικό background σε κάθε σημείο της ταινίας και σε συνδυασμό με την εικόνα μπόρεσε να αποτυπώσει τα συναισθήματα των ηρώων. Συναισθήματα αγωνίας, θλίψης, απελπισίας, φόβου ακόμα και χαράς, και μπόρεσε να προϊδεάσει το θεατή για όσα έπονται.

Και στην ταινία *Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού* θεωρώ πως υπήρχαν leitmotifs με σκοπό την ανάκληση. Ωστόσο εδώ πιστεύω πως αυτά λειτούργησαν με διαφορετικό τρόπο, καθώς δεν συνόδευσαν έναν μόνο ήρωα ή ένα συγκεκριμένο συναίσθημα αλλά μία πιο συνολική κατάσταση. Τα μουσικά μοτίβα που εντόπισα αντιπροσώπευαν κάποιες ενότητες μέσα στην ταινία αυτή, και σηματοδοτούσαν μία ευρύτερη κατάσταση, όπως για παράδειγμα το πρώτο στάδιο της κατάρας.

Παράλληλα το μουσικό υπόβαθρο συνέβαλλε στην δημιουργία μίας κατάλληλης ατμόσφαιρας για την ταινία και την πλοκή και σίγουρα υπογράμμισε την ψυχολογική κατάσταση των χαρακτήρων. Σε μικρότερο βαθμό εντόπισα τη λειτουργία της αντίθεσης, κυρίως στη ρεαλιστική μουσική και όπως αρμόζει σε ένα ψυχολογικό thriller τη λειτουργία της κλιμάκωσης. Στους τίτλους τέλους της ταινίας θεωρώ πως η μουσική επιλογή έχει έναν μιμητικό χαρακτήρα, και άρα συμπίπτει με την πρώτη λειτουργία που προτείνει ο Spottiswood, αυτή της μίμησης, χωρίς όμως να αφήνεται στον θεατή η δυνατότητα να νιώσει ανακούφιση ή κάθαρση (Gallez 1970: 40-41). Όλες αυτές οι λειτουργίες συνεισέφεραν στη δημιουργία έντασης και αγωνίας και ενίσχυσαν την ιστορία του έργου από την αρχή μέχρι το τέλος.

Ο σκηνοθέτης εδώ θέλησε να αποδώσει ένα ανατριχιαστικό, ανησυχητικό αίσθημα που συνόδεψε εξαιρετικά την ταινία και μπόρεσε να δημιουργήσει ένα σκοτεινό περιβάλλον κατάλληλο να κρατήσει το ενδιαφέρον του θεατή. Ξανά στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο διηγητικός ήχος δε θεωρώ πως έπαιξε κάποιον καθοριστικό ρόλο για την ταινία. Προσδίδει μόνο μία ικανοποιητική αίσθηση ρεαλισμού που έρχεται σε αντίθεση με την πλοκή.

Όσον αφορά την ταινία *Η Ευνοούμενη* δεν εντόπισα κάποιο leitmotif, τη λειτουργία της ανάκλησης δηλαδή. Αυτό που κυριαρχεί στο δράμα αυτό είναι η δημιουργία και εδραίωση μίας ατμόσφαιρας. Ως ταινία εποχής ήταν σημαντικό για τον σκηνοθέτη μέσα από τις εικόνες και τη μουσική επιλογή να μας μεταφέρει στην αντίστοιχη εποχή και χώρα. Εξίσου σημαντικός ρόλος είναι αυτός της ψυχολογικής υπογράμμισης των ηρώων, στοιχείο σημαντικό καθώς η ταινία αφορά τη σχέση και των ανταγωνισμό μεταξύ τριών γυναικών. Έτσι στις περισσότερες σκηνές οι δύο αυτές λειτουργίες είναι που είναι οι πιο εμφανείς. Ωστόσο ήταν σημαντικό να υπάρχει μία συνοχή και συνέχεια όσον αφορά την συνολική αίσθηση της ταινίας η οποία ενισχύεται από τη λειτουργία της κλιμάκωσης. Ξανά σε μικρότερο βαθμό εντόπισα και τη λειτουργία του καυστικού σχολιασμού.

Συνολικά ο σκοπός που κλήθηκε η μουσική υπόκρουση να φέρει εις πέρας ήταν αυτός τη δημιουργίας και διατήρησης ενός συγκεκριμένου κλίματος κατά τη διάρκεια όλης της ταινίας. Σημαντική όμως για την πλοκή και το χτίσιμο των χαρακτήρων ήταν και η επισήμανση της ψυχολογικής τους κατάστασης η οποία με τη μουσική υπόκρουση ενδυναμώθηκε μέχρι να κλιμακωθεί και να εντείνει την ατμόσφαιρα. Επιπλέον στους τίτλους τέλους η μουσική συνοδεία μπορεί να χαρακτηριστεί ξανά ως αντιθετική προς την υπόλοιπη ταινία.

Σε μία σύγκριση των τεσσάρων ταινιών θα λέγαμε ότι οι δύο κυριότερες λειτουργίες της μουσικής υπόκρουσης είναι η δημιουργία και εγκαθίδρυση κάποιας ατμόσφαιρας και η

ανάδειξη και υπογράμμιση της ψυχολογίας και των συναισθημάτων των ηρώων. Ο Γιώργος Λάνθιμος στις δύο από τις τέσσερις αυτές ταινίες του συμπεριλαμβάνει και τη λειτουργία της ανάκλησης μέσω των μουσικών μοτίβων και θεωρώ ότι ο σκοπός εξυπηρετείται. Σε πιο μικρή κλίμακα ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τη μουσική για να κάνει κάποιο σχόλιο, για να κλιμακώσει τις σκηνές και να δημιουργήσει ένταση. Ενδιαφέρον θεωρώ το γεγονός πως χρησιμοποιεί και τη λειτουργία της μουσικής αντίθεσης τοποθετώντας την κυρίως στην αρχή ή το τέλος κάθε ταινίας. Σε δύο ταινίες του για τους τίτλους τέλους επιλέγει έργα εντελώς αντίθετα προς την υπόλοιπη ταινία, πιθανόν θέλοντας να ανακουφίσει το κοινό ή να δημιουργήσει έκπληξη, ενώ στις άλλες δύο ταινίες η λειτουργία της αντίθεσης υπάρχει και συνοδεύεται από τη λειτουργία του σχολιασμού.

Οι λειτουργίες της μουσικής υπόκρουσης όπως παρουσιάζονται στο κεφάλαιο 1.1 επαληθεύονται μέσα από τις ταινίες που ανέλυσα. Οι μόνες λειτουργίες που δεν εντόπισα καθόλου είναι η δυναμική, στην οποία η μουσική συσχετίζεται με το cut και το action, δίνοντας ένα πιο έντονο αποτέλεσμα και η ουδέτερη συμπλήρωση κενών διαλόγου. Τέλος σύμφωνα με την γνωσιακή επιστήμη η μουσική προσθέτει νόημα στην ταινία, συνοδεύει τις οπτικές εικόνες σχηματίζοντας έναν δεσμό στη μνήμη και προσελκύει το κοινό σε μια ταινία. Κατά τη γνώμη μου στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου δεν είναι η μουσική που προσθέτει νόημα στο κάθε έργο αλλά ούτε ένας τρόπος να προσελκύσει το κοινό.

## Συμπεράσματα

Το κεφάλαιο αυτό αποτελεί το τελικό μέρος της πτυχιακής μου εργασίας με θέμα η μουσική και ο ήχος στον κινηματογράφο μυθοπλασίας. Πιο συγκεκριμένα επικεντρώθηκα στο κύμα Greek Weird Wave και στο έργο του σκηνοθέτη Γιώργου Λάνθιμου, παρακολουθώντας και μελετώντας τις ταινίες του *Ο Κυνόδοντας*, *Ο Αστακός*, *Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού* και *Η Ευνοούμενη*. Ο βασικός σκοπός της εργασίας μου ήταν να διερευνήσω την νέα κινηματογραφική αισθητική του Greek Weird Wave αναλύοντας τις τέσσερις αυτές ταινίες που προαναφέρθηκαν και κυρίως να εντοπίσω τα βασικά στοιχεία, τα χαρακτηριστικά, τις λειτουργίες και τους στόχους της μουσικής που επιλέχθηκε ως υπόκρουση.

Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου εξέτασα το πώς η μουσική στις ταινίες αυτές ανταποκρίνεται στον καλλιτεχνικό προσανατολισμό του σκηνοθέτη Γιώργου Λάνθιμου, και επισήμανα τον τρόπο με τον οποίο η μουσική συμβάλλει στη δημιουργία μιας συγκεκριμένης αισθητικής και κινηματογραφικής εμπειρίας. Τα εργαλεία τα οποία με βοήθησαν στην έρευνα αυτή ήταν φυσικά οι ταινίες που παρακολούθησα και η πηγές που αναζήτησα, είτε αυτές ήταν βιβλιογραφικές, είτε συνεντεύξεις και οπτικοακουστικό υλικό στο διαδίκτυο.

Στο κεφάλαιο αυτό θα παραθέσω τα αποτελέσματα της μελέτης αυτής, συνοψίζοντας τα βασικά ευρήματα της εργασίας. Επιπλέον θα απαντήσω στα ερωτήματα τα οποία έθεσα στην εισαγωγή, δηλαδή α. με ποιον τρόπο χρησιμοποιείται η μουσική στις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου, ποιοι είναι οι στόχοι πίσω από τη μουσική του επιλογή, πόσο έχουν αλλάξει οι επιλογές του και πώς η μουσική τελικά συμβάλλει στη δημιουργία της κινηματογραφικής αισθητικής του Greek Weird Wave και β. κατά πόσο, και για ποιο λόγο οι κοινωνικές αναταραχές και η οικονομική κρίση της χώρας αποτέλεσαν το έναυσμα της αισθητικής αυτής και με ποιον τρόπο αυτό μεταφέρεται και στις ταινίες.

Ξεκινώντας από το ερώτημα α, έγινε εμφανές μέσω των αναλύσεων που προηγήθηκαν ότι ο Γιώργος Λάνθιμος στις τέσσερις αυτές ταινίες προσεγγίζει τη μουσική υπόκρουση με διαφορετικό τρόπο. Για την ταινία του *Κυνόδοντας* επιλέγει ως χαρακτηριστικό την απουσία μουσικής υπόκρουσης, προσδίδοντας έτσι ένα έντονα απομονωμένο και στείρο περιβάλλον. Για την ταινία του *Ο Αστακός* χρησιμοποιεί κυρίως δυτικοευρωπαϊκή μουσική, διανθίζοντας την με ελληνική και ξένη δημοφιλή. Με αυτόν τον τρόπο η ταινία στα κατάλληλα σημεία μεταφέρει στον θεατή την ζοφερή κινηματογραφική πραγματικότητα, ενώ σε άλλα προσδίδει έναν πιο ανάλαφρο και ρεαλιστικό χαρακτήρα. Στην αμέσως επόμενη ταινία, *Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού*, επιλέγει κυρίως μουσική του 20ου αιώνα, δηλαδή μουσική με έντονες διαφωνίες, χρωματισμούς και ηχοχρώματα, χωρίς συγκεκριμένο τονικό κέντρο. Εξαίρεση αποτελεί η πρώτη και η τελευταία σκηνή όπου η μουσική υφολογικά και χρονολογικά διαφέρει, θεωρώ σκόπιμα. Το ψυχολογικό αυτό θρίλερ “ντύνεται” εξαιρετικά με τη μουσική αυτή δημιουργώντας στο κοινό την αγωνία και την ένταση που κανείς θα περίμενε για ένα τέτοιο είδος. Τέλος στην *Ευνοούμενη*, για το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας μένει πιστός στο ύφος της ταινίας επιλέγοντας έργα από συνθέτες της Βαροque περιόδου, παρεμβάλλοντας όμως και μουσική από πιο σύγχρονους συνθέτες.

Ο κυριότερος στόχος πίσω από τις επιλογές αυτές είναι η διαμόρφωση μίας ιδιαίτερης ατμόσφαιρας. Και στις τέσσερις ταινίες παρά το γεγονός ότι πραγματεύονται διαφορετικά θέματα, υπάρχει μία κοινή ατμόσφαιρα. Μία ατμόσφαιρα “σήμα κατατεθέν” θα έλεγε κανείς.

Ο σκηνοθέτης διαχειρίζεται τη μουσική στο έργο του σαν να πρόκειται για έναν ηθοποιό. Άλλοτε διαμορφώνει και διατηρεί ένα συγκεκριμένο κλίμα και άλλοτε τονίζει την ψυχολογική κατάσταση των ηρώων του. Συνδέει τη μουσική με συγκεκριμένους χαρακτήρες, καταστάσεις ή συναισθήματα, επιδιώκοντας έτσι τη λειτουργία της ανάκλησης. Με λίγα λόγια διαμορφώνει τη σκέψη του θεατή, ο οποίος έχοντας συνδυάσει την εικόνα με τον ήχο θα κάνει αμέσως την κατάλληλη συνειρμική σκέψη.

Μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση που έκανα είναι πως ο Λάνθιμος καταφέρνει να μεταφέρει τα εξωμουσικά χαρακτηριστικά του Greek Weird Wave και στις μουσικές του επιλογές. Με λίγα λόγια η μουσική υπόκρουση συνδυάζεται και με άλλα στοιχεία που διέπουν το κίνημα αυτό. Το πιο εμφανές είναι θεωρώ τα μοτίβα. Όπως τονίζει και η Αφροδίτη Νικολαΐδου στο κείμενό της *The Performative Aesthetics of the ‘Greek New Wave’*, τα μοτίβα, είτε αυτά είναι κινήσεις, εικόνες, χαρακτήρες, μουσική, είναι ένα χαρακτηριστικό των ταινιών αυτών, τα οποία έρχονται και συμπληρώνουν την αλληγορική αφήγηση. Έτσι λοιπόν έχουμε μοτίβα και στη μουσική αλλά και σε εικόνες, κινήσεις, χειρονομίες.

Ένα άλλο τέτοιο στοιχείο είναι αυτό της επιτελεστικής αισθητικής. Οι ηθοποιοί επιτελούν το ρόλο τους με έναν τέτοιο τρόπο ώστε πολλές φορές να φαίνεται περίεργος έως και αφύσικος. Η μουσική ενισχύει την αισθητική, και το φαινόμενο αυτό γίνεται έντονο ειδικά σε σκηνές όπου υπάρχει διηγητική μουσική σε συνδυασμό με χορό. Η επιλογή αυτή μάλιστα γίνεται από τον σκηνοθέτη στις 3 από 4 τέσσερις ταινίες του που ανέλυσα. Τέλος και η αλληγορία ως χαρακτηριστικό του GGW μεταφέρεται και στη μουσική υπόκρουση κατά κάποιον τρόπο. Το στοιχείο αυτό είναι έντονο στις ταινίες του και η μουσική υπόκρουση έρχεται και το ενδυναμώνει. Κυρίως στις 3 πρώτες ταινίες που ανέλυσα και λιγότερο στην ταινία *Η Ευνοούμενη*, οι έντονες αντιθέσεις στη μουσική, η απώλεια μουσικής υπόκρουσης αλλά και η επιλογή διάφωνων έργων με έντονα ηχοχρώματα και δυναμικές υποδεικνύει κάτι άλλο από αυτό που συμβαίνει στην οθόνη.

Καταλαβαίνουμε ότι μέσα σε μία περίοδο 9 χρόνων, δηλαδή από τον *Κυνόδοντα* έως την *Ευνοούμενη* ο Γιώργος Λάνθιμος έχει προσεγγίσει τη μουσική υπόκρουση με αρκετούς τρόπους. Πιθανόν να επρόκειτο για μία περίοδο πειραματισμού, και όσον αφορά το σκηνοθετικό του ύφος αλλά και για τη μουσική επιλογή της κάθε ταινίας. Κατά τη γνώμη μου αυτό δε σημαίνει απαραίτητα ότι οι επιλογές του στο ηχητικό background έχουν αλλάξει.

Είναι λοιπόν ασφαλές να πούμε ότι η κινηματογραφική μουσική έχει ζωτική σημασία για τη διαμόρφωση μίας ατμόσφαιρας γύρω από την ταινία και για την συναισθηματική καθοδήγηση του θεατή. Είναι όμως ακόμα πιο σίγουρο ότι η μουσική για τις ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου, αυτό που καταφέρνει να κάνει σε συνδυασμό με όλα τα άλλα χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού του ύφος, είναι να δημιουργήσει ένα συγκεκριμένο στυλ, το οποίο ξεχωρίζει. Η ατμόσφαιρα η οποία εν τέλει δημιουργείται στις ταινίες του αποτελεί το χαρακτηριστικό γνώρισμα του έργου του. Την ατμόσφαιρα αυτή πολύ συνοπτικά



θα την χαρακτηρίζω περίεργη, ανησυχητική και μυστηριώδη, και είναι θεωρώ ακριβώς εκείνη η ατμόσφαιρα η οποία συμπίπτει συνολικά με το ύφος του κινήματος Greek Weird Wave.

Κλείνοντας το κεφάλαιο, όσον αφορά το ερώτημα β σαν συμπέρασμα θα μπορούσαμε να καταλήξουμε στο ότι το νέο κινηματογραφικό κύμα επηρεάστηκε από την ελληνική πραγματικότητα, κυρίως τη δυσάρεστη ελληνική πραγματικότητα. Τα πρώτα δείγματα του Greek Weird Wave εμφανίζονται προς το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 2000, και επομένως συμπίπτουν με την οικονομική κρίση που έπληξε τη χώρα. Τα χρόνια που ακολούθησαν χαρακτηρίστηκαν από έντονες αντιδράσεις και κινητοποιήσεις (Δεκεμβριανά του 2008) αλλά και επίμονες διαμαρτυρίες σε όλη τη χώρα και σε πόλεις του εξωτερικού (κίνημα Αγανακτισμένων).

Τα χρόνια αυτά θεωρώ επηρέασαν πολύ τους δημιουργούς και τους καλλιτέχνες της χώρας, με αποτέλεσμα την εδραίωση του νέο κινηματογραφικού είδους Greek Weird Wave ως καλλιτεχνικό ρεύμα. Έτσι, κατά τη γνώμη μου, οι εκπρόσωποι του είδους ένιωσαν την ανάγκη να μεταφέρουν την ελληνική πραγματικότητα στις οθόνες του εξωτερικού και να επαναπροσδιορίσουν την εικόνα που είχε διαμορφωθεί για τη χώρα. Μέσα στο πλαίσιο του επαναπροσδιορισμού αυτού σκηνοθέτες και σεναριογράφοι αποφάσισαν να δώσουν και την κατάλληλη σημασία στην προβληματική πλευρά της ελληνικής νοοτροπίας, δίνοντας έμφαση στις έννοιες “πατρίς, θρησκεία, οικογένεια” και “νοικοκυριό”.

Έτσι, αντίθετα προς τις εικόνες του ελληνικού καλοκαιριού και του αρχαίου μας πολιτισμού, ο Γιώργος Λάνθιμος ξεκινάει να πλάθει ιστορίες για δυσλειτουργικές οικογένειες και καταπιεστικούς γονείς σε δυστοπικά περιβάλλοντα. Άλλοι Έλληνες σκηνοθέτες\* πραγματεύονται στις ταινίες του ζητήματα όπως η ανεργία, η φτώχεια, το χρέος, η βία, η ομοφοβία, ο σεξισμός και πολλά άλλα.

Όλα αυτά αποτυπώθηκαν στις τέσσερις ταινίες που ανέλυσα, σε άλλες λιγότερο και άλλες περισσότερο, ακριβώς με αυτόν τον τρόπο. Η θεματικές τους αφορούσαν οικογένειες απομακρυσμένες από την πραγματικότητα, δυσλειτουργικές και αποστειρωμένες, ή φαινομενικά ευτυχισμένες αλλά βαθιά προβληματικές (*Κυνόδοντας* και *Θάνατος Ιερού Ελαφιού*). Η η αποτύπωση έγινε μέσω μίας δυστοπικής πραγματικότητας που διέπεται από αυστηρούς κανόνες (*Αστακός*) αλλά και μέσω προβληματικών σχεδόν εξαρτητικών σχέσεων (*Ευνοούμενη*). Η χρήση βίαιων και σοκαριστικών εικόνων, η επιτελεστική αισθητική, το υποκριτικό ύφος, η αποτύπωση των χαρακτήρων και φυσικά η μουσική είναι στοιχεία που υποδηλώνουν μία όχι ευχάριστη πραγματικότητα στις ταινίες αυτές.

Ως κατακλείδα στο κεφάλαιο αυτό αλλά και στην εργασία θα χρησιμοποιήσω ένα ερώτημα που θέτει ο συγγραφέας Steve Rose στο άρθρο του *Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema (2011)*. Αναρωτώμενος λοιπόν θέτει το εξής ερώτημα: ‘Είναι οι έξοχα παράξενες ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου και της Αθηνάς Ραχήλ Τσαγγάρη προϊόν της οικονομικής αναταραχής της Ελλάδας; Και θα συνεχίσουν να κάνουν ταινίες στην παραγμένη χώρα;’

Το πρώτο μέρος του ερωτήματος θεωρώ ότι απαντήθηκε στις προηγούμενες παραγράφους. Όσον αφορά το δεύτερο όμως, πιστεύω πως οι λόγοι για τους οποίους ξεκίνησε το Greek Weird Wave δεν έχουν σταματήσει να υπάρχουν. Αντιθέτως καθημερινά δίνονται ολοένα και περισσότερα ερεθίσματα στους καλλιτέχνες για να συνεχίσουν να δημιουργούν, και πιο συγκεκριμένα στους σκηνοθέτες για να συνεχίσουν να παράγουν τέτοιο περιεχόμενο.

Θα ήταν ενδιαφέρον να μελετηθεί ξανά το κίνημα Greek Weird Wave σε σχέση με παλαιότερους σκηνοθέτες των οποίων το έργο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πρόγονος του Greek Weird Wave. Για παράδειγμα θα μπορούσε να γίνει μία σύγκριση μεταξύ του κινηματογράφου του Γιώργου Λάνθιμου και του Νίκου Νικολαΐδη. Μία ακόμα πρόταση θα ήταν να γίνει και μία αντίστοιχη ερευνητική διαδικασία με τις πρώτες ταινίες του Γιώργου Λάνθιμου, και να συγκριθούν με τις ταινίες των πιο πρόσφατων χρόνων.

Τέλος, μιας και ίσως το μέλλον να μη προβλέπεται ιδιαίτερα ευχάριστο για την ελληνική κοινωνία και επομένως ο εγχώριος κινηματογράφος πιθανόν να έχει ακόμα πολλά καλά δείγματα να δώσει, θα ήταν χρήσιμο και ενδιαφέρον να γίνει μία πιο συστηματική ανάλυση του κινηματογράφου του Γιώργου Λάνθιμου, αναμένοντας τις επόμενες ταινίες του, αλλά και άλλων σκηνοθετών του Greek Weird Wave.

## Βιβλιογραφία

1. Buhler, J. (2019) *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press
2. Berndt, A. & Hartmann, K. (2008) The Functions of Music in Interactive Media. Στο Spierling, U. & Szilas, N. (επιμ.) *Lecture Notes in Computer Science* 9: 126-131
3. Berndt, A. (2011) Diegetic Music: New Interactive Experiences. In M. Grimshaw (επιμ.), *Game sound technology and player interaction: concepts and developments* Pennsylvania: IGI Global, 60-77
4. Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
5. Bordwell, D. & Thompson, K. (2008) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill
6. Bordwell, D. (1988) 'Film Style and Technology to 1930: The introduction of Sound'. Στο Bordwell D., Staiger J. & Thompson K. (επιμ.) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 536-547
7. Cooke, M. & Ford, F. (2016) *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge University Press
8. Copland, A. (1939) *What to listen for in music*. New York: McGraw-Hill
9. Escribano, L. G. (2019) *The uncomfortable Greek Weird Wave*. Independent.academia.edu
10. Falvey, E. (2022) *The Cinema of Yorgos Lanthimos: Films, Form, Philosophy*. New York: Bloomsbury Academic
11. Gallez, D.W. (1970) 'Theories of Film Music', *Cinema Journal* 9 (2): 40-47
12. Galt, R. (2017) 'The Animal Logic of Contemporary Greek Cinema', *Framework: The Journal of Cinema and Media*: 58 (3)  
<https://digitalcommons.wayne.edu/framework/vol58/iss1/3/>
13. Gorbman, C. (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
14. Ilic, V. (2021) Dystopia-En-Abyeme: Analysis of *The Lobster's* Narrative. *Issues in Ethnology and Anthropology* 12 (2): 467-487
15. Karalis, V. (2012), *A History of Greek Cinema*. New York: Continuum Publishing Corporation
16. Laurie, T., & Stark, H. (2021) 'The end of intimate politics in Yorgos Lanthimos' *The Lobster*', *New Review of Film and Television Studies* 19 (2): 200-216
17. Lipscomb, S.D. & Tolchinsky, D.E. (2005). 'The Role of Music Communication in Cinema'. Στο D. Miell, R. MacDonald & D.J Hargreaves (επιμ.) *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press, 383-404
18. Mullarkey, J. (2008) *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*. London: Palgrave Macmillan
19. Neumeyer, D. (2014) *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. Oxford and New York: Oxford University Press

20. Nicholl, D. (2020) *Exploring the Queerness of The Greek Weird Wave*. Flipscreen  
<https://flipscreened.com/2020/06/21/exploring-the-queerness-of-the-greek-weird-wave/>
21. Nikolaidou, A. (2014) *The Performative Aesthetics of the 'Greek New Wave'*. Filmicon: Journal of Greek Film Studies, Issue 2. Athens: Eurasia Publications  
<https://filmiconjournal.com/journal/article/page/19/2014/2/3>
22. Papanikolaou, D. (2021) *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd
23. Psaras, M. (2016) *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning*. Cham: Palgrave Macmillan
24. Rose, S. (2011) *Attenberg, Dogtooth and the weird wave of Greek cinema*. The Guardian  
<https://www.theguardian.com/film/2011/aug/27/attenberg-dogtooth-greece-cinema>
25. Salazar, D. (2018) *Opera Meets Film: How Emotional Turmoil In 'The Favourite' Gets Underlined By Purcell's 'Music For A While'*. Operawire  
<https://operawire.com/opera-meets-film-how-emotional-turmoil-in-the-favourite-gets-underlined-by-purcells-music-for-a-while/>
26. Sharpe, K. B. (2016) *The Lobster: Debt, Referenda, and False Choices*. Blind Field – A Journal of Cultural Inquiry <https://blindfieldjournal.com/2016/07/01/the-lobster-debt-referenda-and-false-choices/>
27. Spottiswood, R. (1935) *The Grammar of the Film: An Analysis of Flim Technique*. London: Faber and Faber
28. Szmidt, O. (2017) 'Dogtooth: Norms Raised in the State of Nature'. Στο M. Golebiewska (επιμ.) *Cultural Normativity: Between Philosophical Apriority and Social Practices*. Frankfurt: Peter Lang, 153-164
29. Walker, E. (2015) *Understanding Soundtracks Through Film Theory*. Oxford and New York: Oxford University Press

## Φιλμογραφία

- Σπιρτόκουτο*, Γιάννης Οικονομίδης (2002)
- Κινέττα*, Γιώργος Λάνθιμος (2005)
- Η Ψυχή στο Στόμα*, Γιάννης Οικονομίδης (2006)
- Μάυρο Λιβάδι*, Βαρδής Μαρινάκης (2009)
- Στρέλλα*, Πάνος Κούτρας (2009)
- Attenberg*, Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη (2010)
- Homeland*, Σύλλας Τζουμέρκας (2010)
- Μαχαιροβγάλτης*, Γιάννης Οικονομίδης (2010)
- Άλπεις*, Γιώργος Λάνθιμος (2011)
- Boy Eating the Bird's Food*, Έκτορα Λυγίζου (2012)
- Η Αιώνια Επιστροφή του Αντώνη Παρασκευά*, Ελίνα Ψύκου (2013)
- Miss Violence*, Αλέξανδρος Αβρανάς (2013)
- Το Μικρό Ψάρι*, Γιάννης Οικονομίδης (2014)
- Chevalier*, Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη (2015)
- Interruption*, Γιώργος Ζώης (2015)
- Αφτερλωβ*, Στέργιος Πάσχος (2016)
- Suntan*, Αργύρης Παπαδημητρόπουλος (2016)
- Pity*, Μπάμπης Μακρίδης (2018)
- Βληχή*, Γιώργος Λάνθιμος (2022)
- Poor Things*, Γιώργος Λάνθιμος (2023)

## Φωτογραφίες



*Κυνόδοντας* (2010) Το κασετόφωνο μέσω του οποίου τα παιδιά της οικογένειας μαθαίνουν νέες λέξεις.



*Κυνόδοντας* (2010) Η οικογένεια ακούει Frank Sinatra. Ο πατέρας μεταφράζει τους στίχους ενώ τα παιδιά γνωρίζουν πως αυτός που τραγουδάει είναι ο παππούς τους.



*Κυνόδοντας* (2010) Η σκηνή στην οποία η οικογένεια γιορτάζει. Ο γιος παίζει κιθάρα ενώ οι κόρες χορεύουν.



*Κυνόδοντας* (2010) Η μεγάλη κόρη αποφασίζει να σπάσει τον κυνόδοντά της ώστε να φύγει από το σπίτι.





Ο Αστακός (2015) Σκηνή δεξίωσης. Ζωντανή μουσική.



Ο Αστακός (2015) Η σκηνή στην οποία ο πρωταγωνιστής μεταμορφώνει τη σύντροφό του σε ζώο και δραπετεύει από το ξενοδοχείο.





*Ο Αστακός (2015) Σκηνή στο δάσος. Η Μοναχικοί χορεύουν για να γιορτάσουν.*



*Ο Αστακός (2015) Η σκηνή στην οποία ορισμένοι Μοναχικοί έχουν επισκεφθεί το σπίτι των γονιών της Αρχηγού και τους παρακολουθούν να παίζουν κιθάρα.*



*Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού (2017) Η κόρη της οικογένειας κάνει ασκήσεις φωνητικής μπροστά στον πατέρα της.*



*Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού (2017) Η κόρη της οικογένειας τραγουδάει στον φίλο της.*





*Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού (2017) Πρόβα χορωδίας. Η σκηνή στην οποία τα πόδια του κοριτσιού παραλύουν.*



*Ο Θάνατος του Ιερού Ελαφιού (2017) Η προτελευταία σκηνή της ταινίας. Ο μικρός της οικογένειας είναι νεκρός.*



*Η Ευνοούμενη (2018) Οι αριστοκράτες διασκεδάζουν με αγώνες πάπιας.*



*Η Ευνοούμενη (2018) Η Abigail ως προσωπική υπηρέτρια της Λαίδης Sarah.*





*Η Ευνοούμενη (2018) Η Βασίλισσα Anne.*



*Η Ευνοούμενη (2018) Σκηνή χορού στο παλάτι.*



*Η Ευνοούμενη (2018) Πρόβα στην αυλή.*



*Η Ευνοούμενη (2018) Music for a while – Henry Purcell, φωνή με συνοδεία τσέμπαλου.*



*Η Ευνοούμενη (2018) Τελευταία σκηνή. Η Abigail ως Λαίδη πια.*