



**ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
Π.Μ.Σ. ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ**

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ ΈΤΟΣ: 2010-2011
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**του Μιχαήλ Παναγιώτη Κοσκινά
Α.Μ. : 4110Μ026**

ΤΙΤΛΟΣ

**Η ΚΛΑΣΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ: Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ
ΤΟΥ ΤΑΡΚΟΒΣΚΥ**

**Επιβλέπουσα καθηγήτρια:
Χαρίκλεια Τσοκανή**

Αθήνα, Ιούνιος 2012

**Η ΚΛΑΣΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ: Η
ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ TARKOVSKY**

«Πρέπει να επιστρέψουμε στο σημείο που ακολουθήσαμε λάθος δρόμο»

- Domenico, *Nostalgia*

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια κ. Χαρίκλεια Τσοκανή, για την καθοδήγηση της και την πολύτιμη βοήθεια της καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της Διπλωματικής Εργασίας .

Επίσης ευχαριστώ θερμά τις καθηγήτριες κ. Παραδείση Μαρία και κ. Φουντουλάκη Ευτυχία για τη σημαντική συνεισφορά τους στο τελικό αποτέλεσμα.

Τέλος, ευχαριστώ πολύ τον προσωπικό φίλο και μουσικό Μιχάλη Παλληκαράκη για την προσφορά των μουσικών του γνώσεων και τη μουσική εκπαίδευση που μου παρέχει όλα αυτά τα χρόνια.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	5
Επισκόπηση του Πεδίου.....	6
Η κλασική μουσική και η έννοια του Leitmotif	12
Stalker.....	17
Solaris.....	27
Nostalghia	37
Επίλογος.....	43
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	45
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	58

Εισαγωγή

Η άποψη ότι η κινηματογραφική μουσική αποτελεί ένα ελλιπώς μελετημένο πεδίο έχει πάψει να ευσταθεί. Τουλάχιστον από το πρωτοποριακό *Unheard Melodies* της Claudia Gorbman, και αυξανόμενα τις τελευταίες δεκαετίες, ο τρόπος με τον οποίο η μουσική λειτουργεί σε μια ταινία έχει υποβληθεί σε μια εντατική και σε βάθος μελέτη. Παρόλα αυτά, ορισμένες περιοχές αυτού του αναδυόμενου τομέα έχουν, ίσως αναπόφευκτα, προσελκύσει μεγαλύτερη προσοχή από άλλες. Ένα θέμα που είχε ανάμεικτες αντιδράσεις και προσέλκυσε λιγότερο την προσοχή των μελετητών είναι η χρήση της προϋπάρχουσας κλασικής μουσικής. Παραδοσιακά, ακόμα και κατά τη διάρκεια της βουβής περιόδου όπου το είδος άκμασε, η χρήση τέτοιας μουσικής κατηγορήθηκε ως προβληματική και υποβαθμίστηκε σε μουσική δεύτερης κατηγορίας από συνθέτες, κριτικούς και μελετητές. Πρόσφατα, ωστόσο, η χρήση της κλασικής μουσικής στον κινηματογράφο μελετήθηκε εκτενέστερα, γεγονός που υποδηλώνει μια ευρεία επανεξέταση αυτής της πρακτικής και της απόρριψης της από τις προηγούμενες γενιές μελετητών. Σύμφωνα με τον Mike Cormack, οι πρώτοι σχολιαστές απέτυχαν να κατανοήσουν και να εκτιμήσουν τον τρόπο που η κλασική μουσική συχνά συμμετέχει στην κατασκευή μιας «σύνθετης ασάφειας του νοήματος της ταινίας».¹ Κατά συνέπεια, σκοπός είναι η λεπτομερής ανάγνωση της εν λόγω μουσικής σε συγκεκριμένες ταινίες. Πράγματι, όταν χρησιμοποιείται στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης ταινίας, η κλασική μουσική αποκτά μια ιδιαίτερη σημασία, ακριβώς επειδή συχνά εμφανίζεται με μια πληθώρα πολιτιστικών συνειρμών και εννοιών.

Η παρούσα μελέτη προσφέρει μια τέτοια ανάγνωση σε ορισμένες ταινίες του Andrei Tarkovsky. Οι ταινίες που επιλέγονται είναι αντιπροσωπευτικές και χαρακτηριστικές της χρήσης της μουσικής από το σκηνοθέτη. Πέραν της μελέτης της κλασικής μουσικής επιχειρείται, όπου κρίνεται απαραίτητο, και μια εξέταση του συνολικού ηχητικού πλαισίου και της σύγχρονης μουσικής που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης. Συχνά η κλασική μουσική στον Tarkovsky αλληλεπιδρά με τους - διηγηματικούς ή μη- ήχους της σκηνής, αλλά και με την ηλεκτρονική μουσική του Edward Artemyev, όπως θα δούμε στον *Stalker* και στο *Solaris*. Πριν όμως από την

¹ Βλέπε Mike Cormack, “The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film,” in *Changing Tune: the Use of Pre-existing Music in Film*, Ashgate Publishing Company, Burlington 2006, σελ. 19-21.

ανάλυση συγκεκριμένων παραδειγμάτων παρουσιάζεται μια επισκόπηση του θεωρητικού πεδίου σχετικά με την κινηματογραφική μουσική. Από το σύνολο των θεωρητικών προσεγγίσεων πολλές είναι χρήσιμες και μπορούν να εφαρμοστούν, αλλά όπως ο Royal Brown εξηγεί παρακάτω, καμία μεμονωμένα δεν είναι απόλυτα επαρκής και επεξηγηματική για κάθε ξεχωριστή περίπτωση. Επίσης, ιδιαίτερα σημαντική κρίνεται η άποψη του ίδιου του Tarkovsky για τις ταινίες του και τον τρόπο που χρησιμοποιεί τη μουσική. Για το λόγο αυτό παρουσιάζονται αποσπάσματα από το βιβλίο του *Σμιλεύοντας το Χρόνο*, αλλά και από συνεντεύξεις του σκηνοθέτη.

Η μελέτη της μουσικής στον κινηματογράφο είναι μια διεπιστημονική διαδικασία. Αφενός συμμετέχει η μουσικολογία, η οποία παρέχει τα κατάλληλα εργαλεία για την εξέταση και κατανόηση του αυτόνομου κειμένου. Όμως με το να εξετάζει αυστηρά το μουσικό περιεχόμενο, η μουσικολογία, σχεδόν αγνοεί την ύπαρξη άλλων εξίσου σημαντικών ζητημάτων όπως η ιστορία, η επικοινωνία και η ανάμειξη άλλων μορφών τέχνης. Ο ακροατής ή θεατής ενός κινηματογραφικού έργου ακούει τη μουσική με βάση το δικό του ξεχωριστό κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο. Συνεπώς, πέραν και της συμμετοχής της κινηματογραφικής θεωρίας που η ανάμειξη της δεν χρειάζεται αιτιολόγηση, απαιτείται μια πολιτικοκοινωνική προσέγγιση στη μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής.

Επισκόπηση του Πεδίου

Την περίοδο του βωβού κινηματογράφου η μουσική που συνόδευε τις ταινίες προερχόταν κυρίως από το κλασικό ρεπερτόριο. Με την άφιξη του ήχου ωστόσο η χρήση της κλασικής μουσικής καταδικάστηκε σχεδόν παγκόσμια από κριτικούς και επαγγελματίες του χώρου. Ο Max Winkler, ο «άνθρωπος που επινόησε τον όρο της κινηματογραφικής μουσικής» απολογείται για αυτή τη χρήση:

Στραφήκαμε στο έγκλημα. Αρχίσαμε να διαμελίζουμε τους μεγάλους δημιουργούς. Δολοφονήσαμε τα έργα των Beethoven, Mozart, Grieg, J. S. Bach, Verdi, Bizet, Tchaikovsky και Wagner. Οτιδήποτε δεν προστατευόταν από πνευματικά δικαιώματα έγινε αντικείμενο κλοπής. Σήμερα κοιτάζω με ντροπή και δέος όλα αυτά τα αντίγραφα των ακρωτηριασμένων αριστουργημάτων. Ελπίζω αυτή η καθυστερημένη ομολογία να μου παρέχει συγχώρεση για ότι έχω κάνει.²

² John Baxter, *The Hollywood exiles*, Taplinger Publishing Company, New York 1976, σελ. 219.

Το 1947 οι Adorno και Eisler συζητούν συνοπτικά και απορριπτικά τη χρήση κλασικής μουσικής στον κινηματογράφο. Στο εναρκτήριο κεφάλαιο του *Composing for the Films*³ συν τις άλλους αναφέρουν:

Μια από τις χειρότερες πρακτικές είναι η συνεχής χρήση ενός περιορισμένου αριθμού φθαρμένων μουσικών κομματιών που σχετίζονται με μια συγκεκριμένη κατάσταση στην οθόνη. Έτσι μια νυχτερινή σκηνή με φεγγαρόφωτο συνοδεύεται από το πρώτο μέρος της Σονάτας υπό το Σελινόφως. [...] Για καταιγίδες χρησιμοποιείται η εισαγωγή του *William Tell* και για γάμους το εμβατήριο *Lohengrin* ή το γαμήλιο εμβατήριο του Mendelssohn.

Οι δύο συγγραφείς σημειώνουν ότι η πρακτική της οικειοποίησης κλασικών αποσπασμάτων εκείνη την εποχή συνεχίζει να υφίσταται μόνο σε «φθηνές ταινίες» αλλά εξακολουθούν να την βρίσκουν «ενοχλητική». Γράφοντας την ίδια χρονιά ο Βρετανός συγγραφέας John Huntley προσφέρει μια άλλου είδους κριτική:

Οι συνειρμοί, τους οποίους κάποιος από τους θεατές κάνουν στο άκουσμα συγκεκριμένων γνωστών μουσικών αποσπασμάτων, είναι πέρα από τη δυνατότητα του σκηνοθέτη να τους ελέγξει. Πράγματι είναι δυνατόν να προκαλέσει ένα αποτέλεσμα τελείως διαφορετικό από αυτό που σκόπευε ή να προκαλέσει την απόσπαση της προσοχής του θεατή εξαιτίας των προσωπικών αναπολήσεων που προκαλεί η μουσική.⁴

Για τον Huntley επομένως η χρήση αυτή δεν είναι μόνο κουραστική αλλά και επικίνδυνη. Τα γνωστά μουσικά έργα μπορεί να αποσπάσουν την προσοχή του θεατή και να προκαλέσουν άλλη επίδραση από αυτή που ο σκηνοθέτης σκόπευε να έχουν. Έτσι η προϋπάρχουσα μουσική μπορεί να στρεβλώσει τις ιεραρχίες της ταινίας και να ανοίξει υπερβολικά την παραδοσιακή κινηματογραφική αφήγηση. Ο Roy Prendergast είναι επίσης σκεπτικός όσον αφορά τη χρήση προϋπάρχουσας μουσικής. Γι αυτόν παρά τη σπουδαιότητα της, η κλασική μουσική είναι ακατάλληλη σε σύγκριση με την αυθεντική κινηματογραφική μουσική γιατί κατά την δημιουργία της σύνθεσης ο δημιουργός δεν είχε συμπεριλάβει τις δραματικές απαιτήσεις του έργου.⁵ Είναι όμως αυτό αληθές; Συχνά το τι σκοπεύουμε διαφέρει από το τι επιτυγχάνεται, ωστόσο κάτι επιτυγχάνεται τελικά. Συναφή με του Prendergast άποψη είναι και αυτή του William Martin:

³ Theodor W. Adorno, Hans Eisler, *Composing for the films*, Continuum International Publishing Group, 2005, σελ. 15

⁴ John Huntley, *British Film Music*, reprint Arno Press, New York 1947, σελ 53-54.

⁵ Roy Prendergast, *Film Music: A Neglected Art: A Critical Study of Music in Film*, W.W. Norton, Νέα Υόρκη 1992, σελ. 70.

Δεν θα συνοδεύαμε μια δραματική ταινία με μια συμφωνία του Beethoven, διότι ανεξάρτητα του πόσο καλή είναι η ταινία, ο θεατής ίσως καταλήξει να ακούει τον Beethoven. Εν συντομία, η καλή κινηματογραφική μουσική είναι καθαρά λειτουργική πτυχή του δράματος.⁶

Εδώ εκφράζεται επίσης ο φόβος ότι η μουσική θα επισκιάσει την εικόνα και το λόγο. Ο Ernest Lindgren αντηχεί τον Huntley συνοψίζοντας:

Η χρήση προϋπάρχουσας μουσικής αποσπά και έχει το επιπρόσθετο μειονέκτημα ότι συχνά προκαλεί συνειρμούς στο θεατή οι οποίοι συγκρούονται με τους συνειρμούς που ο παραγωγός επιθυμεί να ενσωματώσει στο έργο... Η χρήση της κλασσικής μουσικής στον κινηματογράφο πρέπει εξολοκλήρου να αποδοκιμαστεί.⁷

Καθώς φαίνεται από τα παραπάνω, οι κυρίαρχες σκέψεις για τη χρήση κλασσικής μουσικής στον κινηματογράφο ήταν αρνητικές. Αυτό που αρχικά φάνηκε να επικρατεί είναι η άποψη-με όλο το μοντερνικό ελιτισμό που τη διακατέχει-των Adorno και Eisler: Τα κλασσικά αποσπάσματα χρησιμοποιούνται αυθαίρετα και με αφορμή τη γενική διάθεση ή κλίμα της σκηνής που θέλουν να πλαισιώσουν. Βέβαια οι επόμενοι σχολιαστές έγιναν πιο συγκεκριμένοι στην κριτική τους, όμως η κυρίαρχη αρνητική προκατάληψη συνέχισε να παραμένει. Σταδιακά, ωστόσο, στόχος έγινε όχι η εκ των προτέρων απόρριψη μιας πρακτικής που διαχρονικά έμοιαζε προβληματική, αλλά η εύρεση και ανάδειξη εκείνων των περιπτώσεων όπου επιτυγχάνονται δημιουργικά αποτελέσματα.

Η Irene Kahn Atkins στο βιβλίο *Source Music in Motion Pictures* (1983) δείχνει με ποιο τρόπο «η μουσική που ακούγεται από συγκεκριμένη πηγή μπορεί να ενισχύσει τα δραματικά στοιχεία μιας ταινίας.»⁸ Με τον όρο «source music» εννοεί τη «μουσική που γίνεται αντιληπτή από τους χαρακτήρες του έργου» ανεξάρτητα από το σημείο προέλευσης.⁹ Και σχεδόν πάντα η μουσική αυτή δεν είναι πρωτότυπη, αλλά ηχογραφημένα αποσπάσματα. Επίσης κάνει λόγο για μουσική που «λειτουργεί», εννοώντας τη μουσική που ενισχύει το νόημα και ενοποιεί ανόμοια κινηματογραφικά στοιχεία.

⁶ William Martin, “Jazz at the Movies”, in James L. Limbacher, *Film music: from violins to video*, Scarecrow Press, 1974, σελ. 42.

⁷ Ernest Lindgren, *The Art of Film music*, Collier Books, California 1970, σελ. 37.

⁸ Irene K. Atkins, *Source Music in Motion Pictures*, Fairleigh Dickinson University Press, 1983, σελ. 17.

⁹ Irene K. Atkins, *Source Music in Motion Pictures*, ό.π., σελ. 13.

Λίγο αργότερα η Claudia Gorbman με το καινοτομικό *Unheard Melodies: narrative film music* (1987) εισάγει την έννοια της «μεταδιηγηματικής»¹⁰ μουσικής, η οποία διασχίζει τον εσωτερικό και εξωτερικό αφηγηματικό χώρο που τόσο συχνά χαρακτηρίζεται ως αυστηρά διαχωρισμένος. Για την συγγραφέα η κινηματογραφική μουσική διατηρεί μια πολύπλοκη και μεταβαλλόμενη σχέση «αμοιβαίας ανάμειξης» με την εικόνα, αποτέλεσμα της οποίας είναι μια πλούσια και διαρκώς πραγματεύσιμη «συνδυαστική έκφραση» (*combinatoire of expression*).¹¹ Η αξία των Atkins και Gorbman έγκειται ακριβώς στον υπαινιγμό της ύπαρξης άλλων δυνατοτήτων χρήσης της μουσικής, πέρα από τα κοινώς αποδεκτά πρότυπα. Είναι από τους πρώτους συγγραφείς που εφιστούν την προσοχή στη δυνατότητα χρήσης προϋπάρχουσας μουσικής συμπεριλαμβανομένης και της κλασικής. Ο παραδοσιακός διαχωρισμός της κινηματογραφικής μουσικής σε παράλληλη και αντιστικτική δεν είναι απόλυτα επαρκής για να περιγράψει την πολυπλοκότητα του είδους.¹² Ούτε η διαφοροποίηση της σε διηγηματική και μη διηγηματική είναι ιδιαίτερα πρακτική. Όπως η άποψη της Gorbman καταδεικνύει, οι συμβατικές διηγηματικές συζητήσεις δεν μπορούν να περιγράψουν την ικανότητα της μουσικής να διεισδύει σε διαφορετικούς αφηγηματικούς χώρους.

Η καινοτομία του έργου της Gorbman έγκειται επίσης στο ότι έθεσε για πρώτη φορά το ερώτημα: Πώς μπορούμε να διεξάγουμε μια πιο ανοιχτόμυαλη συζήτηση σχετικά με τη χρήση της κλασικής μουσικής στον κινηματογράφο; Για την απάντηση του ερωτήματος είναι χρήσιμο να εισάγουμε και κάποιες ακόμη στρατηγικές από τις οποίες κάποιες έρχονται κατ' ευθείαν από την κινηματογραφική θεωρία και άλλες όχι. Ο C.S. Lewis στο *Experiment in Criticism* αναζητεί μια εναλλακτική πρόταση της αξιολογικής κριτικής που είχε κυριαρχήσει ως τότε. Αντί αυτής, προτείνει μια διερεύνηση του έργου με την ειλικρινή επιδίωξη να κατανοηθεί μέσα από τους δικούς του όρους.¹³ Η στρατηγική αυτή είναι συναφής προς τα κείμενα του André Bazin. Ο Bazin πρότεινε μεταξύ άλλων, ότι παρά την ιδιαιτερότητα του μέσου, ο κινηματογράφος ήταν αρκετά ώριμος ώστε να σταματήσει να διαχωρίζεται από τις

¹⁰ Σε μια πρώιμη ταξινόμηση η κινηματογραφική μουσική διακρίνεται σε: Διηγηματική, όταν αποτελεί μέρος του αφηγηματικού κόσμου της ταινίας με την πηγή αναπαραγωγής να είναι συχνά, αλλά όχι αποκλειστικά, ορατή στην οθόνη και σε μη διηγηματική, όταν λειτουργεί ως ακουστικό υπόβαθρο. Mervyn Cooke, *A History of film Music*, Cambridge University Press, 2008, σελ. 9.

¹¹ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: narrative film music*, BFI Publications, London 1987, σελ. 15-16, 20-26.

¹² Για μια διεξοδική κατηγοριοποίηση της κινηματογραφικής μουσικής βλ. Παράρτημα.

¹³ C. S. Lewis, *An Experiment in Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1961, σελ. 104-141.

άλλες μορφές τέχνης.¹⁴ Επέτρεψε την περιστασιακή υποταγή της δύναμης του κινηματογράφου σε ένα προϋπάρχον κείμενο, αισθητική ή φιλοσοφία. Με μια τέτοια υπαγωγή, όχι μόνο τα άλλα στοιχεία που συμμετέχουν μπορούν να αναδειχθούν, αλλά και ο ίδιος ο κινηματογράφος να εμπλουτιστεί. Η επίπτωση από μια τέτοια θεώρηση για την χρήση κλασικής μουσικής στον κινηματογράφο είναι προφανής.

Η Susan Sontag στο έργο *Against Interpretation* (1964) λέει ότι «να ερμηνεύσεις σημαίνει να αντιταχθείς ή να δικαιολογήσεις ένα έργο, που όμως δεν απαιτεί τίποτα από τα δυο». Η ερμηνεία δεν πρέπει είναι απόλυτη, παρόλα αυτά:

στις περισσότερες περιπτώσεις, ανέρχεται στη βάρβαρη άρνηση να αφήσει το έργο τέχνης ήσυχο. Η πραγματική τέχνη έχει την ικανότητα να μας προκαλεί νευρικότητα. Με το να μειώνει κανείς το έργο τέχνης στο περιεχόμενο του και μετέπειτα να ερμηνεύει αυτό, εξημερώνει το έργο τέχνης. Η ερμηνεία κάνει το έργο τέχνης διαχειρίσιμο, άνετο.¹⁵

Και η κλασική μουσική μπορεί ξεκάθαρα να κάνει κάποια κινηματογραφικά έργα άβολα. Αυτή η προσπάθεια για ερμηνεία προς εξάλειψη της δυσφορίας τελικώς περιορίζει το ίδιο το έργο. Άνοιγμα των ματιών και των αυτιών σημαίνει άνοιγμα του μέσου. Η λειτουργία της κριτικής πρέπει να δείχνει «πώς είναι κάτι» ή ακόμα και «τι είναι κάτι» από το «τι αυτό σημαίνει».¹⁶

Ο David Bordwell και η Kristin Thompson έχουν αναπτύξει τις ανωτέρω στρατηγικές στη νεοφορμαλιστική τους θεωρία. Ο Bordwell προτείνει ότι τόσο η τέχνη όσο και ο κινηματογράφος έχει να κάνει με την πρόσληψη και πως αυτή πραγματοποιείται μέσω «συνεχειών και ρήξεων». Ωστόσο αυτό το «πρόβλημα» δεν χρειάζεται να επιλυθεί· οι συγκρούσεις στην τέχνη είναι συχνά άλυτες και η παραδοξότητα και αλλοτριότητα δεν είναι στάδια που πρέπει να ξεπεραστούν, αλλά έγκυροι προορισμοί. Εξάλλου στον πυρήνα της νεοφορμαλιστικής θεωρίας βρίσκεται ο όρος της Αποοικειοποίησης (Defamiliarization).¹⁷ Αντί λοιπόν της προσπάθειας για εύρεση νοήματος, που περιορίζει, ο Bordwell αναζητά να συνδέσει, να εξηγήσει και να αφήσει

¹⁴ Andre Bazin, "In Defense of Mixed Cinema" in *What Is Cinema?* Vol. 1, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London 1947, σελ. 53-75.

¹⁵ Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1966, σελ. 97-99.

¹⁶ Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, ό.π., σελ. 104.

¹⁷ Όπως αρχικά είχε προτείνει ο Ρώσος φορμαλιστής Victor Shklovsky με τις έννοιες *ostrananie* (καθιστώντας κάτι ανοίκειο) και *zatrudnenie* (καθιστώντας κάτι δύσκολο). Victor Shklovsky, "Art as Technique" in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, trans. and ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reis, University of Nebraska Press, Lincoln 1965, σελ. 11-12.

μια ανοικτή αισθητική εμπειρία.¹⁸ Οι σχολιαστές καλούνται να σταματήσουν να αντιτίθενται τόσο έντονα και να αρχίσουν να παρατηρούν. Ακόμα και οι Adorno και Eisler προτείνουν κάτι αντίστοιχο όταν επισημαίνουν πως αυστηρά οικουμενικά κριτήρια δεν μπορούν να εφαρμοστούν στην περίπτωση της πρωτότυπης κινηματογραφικής μουσικής. Βασιζόμενοι στον Hegel βλέπουν ενδεχόμενη βλάβη στο να εφαρμόζονται προσωπικά μέτρα σύγκρισης και διαισθήσεις σε μια έρευνα, και μόνο με την παράλειψη αυτών υπάρχει η δυνατότητα να εξεταστεί το θέμα «όπως είναι και για τον εαυτό του».

Ο Royal Brown διευρύνοντας τις παραπάνω ιδέες υπερασπίζεται στο *Overtones and Undertones: Reading Film Music* (1994) μια πιο ενεργή σύμπλεξη με την κινηματογραφική μουσική. Δεν πρέπει μόνο να ακούμε και να εξετάζουμε τη μουσική με τους δικούς της όρους κειμένου, αλλά πρέπει όπως ο Joseph Kerman προτείνει, να καταστούν σαφείς οι σχέσεις μεταξύ μουσικής και των κοινωνικών και πολιτικών της βάσεων. Αυτό μας πάει ένα βήμα πέρα από το νεοφορμαλισμό, τη νεοκριτική και τις στρατηγικές που Bordwell, Lewis και Sonntag μας περιέγραψαν. Εάν οι εξηγήσεις τους και οι μη ερμηνευτικές αρχές τους εξυπηρετούν την αντιμετώπιση των πεισματικών απορρίψεων, υπολείπονται ακόμη όσον αφορά την εξάντληση των δυνατοτήτων της κινηματογραφικής μουσικής.

Ο Γάλλος θεωρητικός Michel Chion με το έργο του *Le Son au Cinema* (1985) δείχνει, όπως συμβαίνει και με την «μεταδιηγηματική» μουσική, ένα δρόμο έξω από την απλοποιητική διχοτόμηση που κατακλύζει την κινηματογραφική μουσική. Όπως και η Gorbman προτείνει μια τρίτη κατηγορία (anempathetic) που μας αφήνει να κάνουμε περισσότερα από το να υποστηρίξουμε ή να εναντιωθούμε, αλλά να δούμε και να ακούσουμε πώς η μουσική μεταβάλλεται και σχετίζεται με το νόημα.¹⁹ Στο βιβλίο

¹⁸David Bordwell, “Why not to read a Film” in *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, USA 1989, σελ. 249-274.

¹⁹ Ο Chion προτείνει ότι η κινηματογραφική μουσική μπορεί να είναι τριών ειδών: (1) η «empathetic», που είναι και η πιο συχνά χρησιμοποιούμενη, συμμετέχει στα συναισθήματα των χαρακτήρων και συμπάσχει προς ένδειξη συμπαράστασης με τις πράξεις τους. (2) Η μουσική της διδακτικής αντίστιξης - μη διηγηματική μουσική που εκφράζει μια αντιστικτική ιδέα απαιτώντας να «διαβαστεί» και να ερμηνευτεί. (3) Η «anempathetic» μουσική, όπου σε σχέση με μια έντονη συναισθηματική κατάσταση της οθόνης (θάνατος, κρίση, τρέλα) επιδεικνύει φαινομενική αδιαφορία. Στην πρώτη περίπτωση η μουσική εκφράζει ξεκάθαρα την συμμετοχή της στη σκηνή, ενώ στη τρίτη δείχνει εμφανή αδιαφορία προς την κατάσταση, με το να εξελίσσεται σε μια σταθερή, απτόητη και αναπόφευκτη πορεία. Η μεν είναι αυτή που συνήθως συσχετίζεται με το Hollywood και τον εμπορικό κινηματογράφο, η δε με τις αποστασιοποιημένες στρατηγικές που κάποιες φορές συναντούμε στην ευρωπαϊκή ταινία Τέχνης και τις ανεξάρτητες παραγωγές. Geoff King, *Lost in Translation: American Indies*, Edinburg University Press, Eδιμβούργο 2010, σελ. 118.

Audio-Vision (1994), ο Chion πηγαίνει πέρα από τα κινηματογραφικά έργα για να κάνει μια διάκριση των κριτικών προσεγγίσεων στην κινηματογραφική μουσική. Θέτει τρεις κατηγορίες πρόσληψης. Η «περιστασιακή» ακρόαση αναζητάει την πηγή του ήχου και επιθυμεί να του προσδώσει ένα ιδιαίτερο νόημα. Η «σημασιολογική» ακρόαση, που βασίζεται σε κώδικες και γλώσσες, περιλαμβάνει τις πιθανές υπερβολές (της προσωπικής ερμηνείας) από την περιστασιακή ακρόαση. Και τέλος η «περιορισμένη» ακρόαση, που όπως ο νεοφορμαλισμός, αναζητάει μόνο να παρατηρήσει και να περιγράψει χωρίς να προσφύγει στην ερμηνεία και τον σημειωτικό εξορθολογισμό.²⁰ Πια προσέγγιση είναι πιο έγκυρη; Και οι τρεις. Ο Chion απορρίπτει τις μεθοδολογικές ιεραρχίες. Και αυτός, όπως η Gorbman, εξαλείφει τις διαφορές μεταξύ διηγηματικής και μη διηγηματικής μουσικής, μεταξύ αυθεντικών συνθέσεων και κλασικών αποσπασμάτων. Κάθε γνώμη μετράει και κάθε μία είναι άξια προσοχής.

Τέλος, μια άλλη συγγραφέας, η Janet Steiger, εξετάζει στο *Interpreting Films* μια επίσης σημαντική παράμετρο, αυτή της πρόθεσης του καλλιτέχνη κατά τη δημιουργία του έργου. Επιπλέον αναφέρεται στα στοιχεία που μπορεί να περιέχει το έργο και να μην αποτελούσαν πρόθεση του δημιουργού, την εμπειρία που ο δέκτης αποκτά κατά την πρόσληψη, αλλά και πιο είναι το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο που λαμβάνει χώρα αυτή η ανταλλαγή.²¹ Σχετικά με αυτό το ζήτημα, η Irene Atkins αναφέρει πως «αν τα μουσικά στοιχεία της σκηνής έχουν αποφασιστεί από το δημιουργό, ο κριτικός μπορεί να προσεγγίσει μια ανάλυση αυτής με βάση τη λογική του σκηνοθέτη και τον τρόπο που χρησιμοποιεί τη μουσική για να επικοινωνήσει με το κοινό».²² Συνεπώς, εκτός των άλλων, δίνεται έμφαση στην πρόθεση και λογική των δημιουργών, ειδικά όταν οι επιλογές τους είναι συνειδητές.

Η κλασική μουσική και η έννοια του Leitmotif

Όπως είδαμε, αρκετές θεωρητικές προσεγγίσεις αφορούν τη χρήση της μουσικής στον κινηματογράφο. Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας επιχειρείται η εφαρμογή ορισμένων εννοιών που προκύπτουν από τις παραπάνω θεωρήσεις. Συγκεκριμένα, θα

²⁰ Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, edited and translated by Claudia Gorbman, Columbia University Press, New York 1994, σελ. 25-34.

²¹ Janet Steiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1992, σελ. 34-48.

²² Irene K. Atkins, *Source Music in Motion Pictures*, ό.π., σελ. 26.

εξετάσουμε το ρόλο της κλασικής μουσικής σε τρεις ταινίες του Tarkovsky. Τι περιλαμβάνει όμως ο όρος «κλασική μουσική»; Σύμφωνα με τον Royal S. Brown ο όρος «κλασική» οριοθετεί μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, όπου κυριάρχησαν τα ονόματα των Mozart, Haydn και Beethoven, περίοδος η οποία μοιράζεται βασικές αισθητικές αρχές με άλλες κλασικές τέχνες όπως η ζωγραφική, η γλυπτική, η αρχιτεκτονική και η λογοτεχνία. Πολύ συχνά ωστόσο ο όρος χρησιμοποιείται ως αναφορά στη «διανοουμενίστικη» μουσική,²³ που παρουσιάζεται να βρίσκεται στον αντίποδα της λαϊκής μορφής τέχνης, όπως είναι το τραγούδι, οι χορευτικές μελωδίες, η τζαζ κ.ά. Τα τρία ονόματα συνθετών που προαναφέρθηκαν ανήκουν στην λεγόμενη «Κλασική Περίοδο ή Σχολή» ωστόσο αντικείμενο μελέτης δεν αποτελούν μόνο αυτά. Εξάλλου η μουσική που πρεσβεύουν αποτελεί συνέχεια της προκλασικής και μπαρόκ μουσικής, αλλά και βάση της περιόδου που ακολουθεί, της Ρομαντικής. Ο Beethoven είναι ο τελευταίος μεγάλος «Κλασικός» που κλείνει την εν λόγω περίοδο και σηματοδοτεί τις απαρχές του ρομαντισμού (π.χ. Chopin, Rachmaninoff). Αλλά και μετά το πέρας του Ρομαντισμού η μουσική εξελίσσεται στην Σύγχρονη περίοδο, η οποία επίσης εντάσσεται στα όρια της «κλασικής» μουσικής με σημαντικούς εκπροσώπους (π.χ. Stravinsky). Συνεπώς θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο όρος αναφέρεται στην έντεχνη δυτικοευρωπαϊκή μουσική που διακρίνεται από τη λαϊκή ή παραδοσιακή μορφή τέχνης.

Ωστόσο και αυτή η διάκριση δεν είναι απόλυτη. Πολλοί κλασικοί συνθέτες όχι μόνο έχουν γράψει μουσική που βασίζεται σε λαϊκές φόρμες (για παράδειγμα τα *Contredanses* του Beethoven ή τα περίφημα βάλς και μαζούρκες του Chopin), αλλά έχουν πάρει υλικό από την λαϊκή τέχνη το οποίο έχουν ενσωματώσει σε μεγαλύτερης κλίμακας έργα ή το έχουν διασκευάσει. Αν κανείς εξετάσει το μη πρωτότυπο θεματικό υλικό που εμφανίζεται στα έργα συνθετών από τον Bach μέχρι τον Bartok, θα αντιληφθεί την κυριολεκτική έννοια του ρήματος «συνθέτω». Όπως αναφέρει κι ο Brown: «Μακριά από την έννοια μιας καθαρά δημιουργικής πράξης, η λέξη [συνθέτω] προτείνει μια τέχνη του να συνδέεις, να παίρνεις ποικίλα στοιχεία, συμπεριλαμβανομένων της αρμονίας, του ρυθμού, της φόρμας, της μελωδίας, της ενορχήστρωσης και να τα συνδυάζεις με τέτοιο τρόπο που να παράγεις ένα συνεκτικό σύνολο».

²³ Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, University of California Press, 1994, σελ. 39.

Πηγαίνοντας πέρα από το χαρακτηρισμό περί «διανοουμενίστικης», η κλασική μουσική θα μπορούσε λοιπόν να προσδιοριστεί και από την περιπλοκότητα της σύνθεσης.²⁴ Στον κινηματογράφο όμως, όπου τα μουσικά αποσπάσματα μπορεί να διαρκούν ακόμη και 2-3 δευτερόλεπτα, φαίνεται εκ πρώτης όψεως πως η πολυπλοκότητα της κλασικής μουσικής δεν μπορεί να λειτουργήσει. Αλλά όπως τελικά συμβαίνει, ένα μικρό μοτίβο από πέντε νότες (όπως στο κοντσέρτο για βιολί του Beethoven)²⁵ ή ένα ελάχιστο τμήμα της 9^{ης} Συμφωνίας που χρησιμοποιεί ο Tarkovsky, μπορεί να ασκήσει μεγάλη επίδραση.

Η κλασική μουσική, σύμφωνα με τον ευρύ ορισμό του Brown, ήταν βασικό συστατικό της συνοδείας των ταινιών του βωβού κινηματογράφου και οι στιλιστικές επιταγές του ορχηστρικού ρομαντισμού και ιμπρεσιονισμού έγιναν στη συνέχεια η στέρεη βάση για τη σύγχρονη παραγωγή κινηματογραφικής μουσικής. Αξιοπρόσεκτο είναι ότι ο κλασικός αφηγηματικός κινηματογράφος των δεκαετιών 1930-1950 έμεινε προσκολλημένος σε ένα ρομαντικό ορχηστρικό στυλ, που ήδη οι σύγχρονοι συνθέτες είχαν αποποιηθεί. Η χρήση της προϋπάρχουσας κλασικής σύνθεσης στον κινηματογράφο περιορίστηκε από την δεκαετία του 1960 και έπειτα, λόγω της άνθησης της pop μουσικής. Πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, όπως το φιλμ *A Perfect Couple* (1979) του Robert Altman ή ο Tarkovsky όπως θα δούμε στη συνέχεια, ελάχιστοι κινηματογραφιστές προσπάθησαν συστηματικά να συμφιλιώσουν τα κλασικά με τα pop ή σύγχρονα ιδιώματα σε ένα έργο.

²⁴Κι εδώ ακόμα υπάρχουν εξαιρέσεις, αλλά πιθανόν όχι τόσες πολλές. Η πολυπλοκότητα μπορεί να είναι εξίσου ζήτημα τόσο της οριζόντιας επεξεργασίας των μουσικών δομών όσο των διαφόρων κάθετων. Ωστόσο ο Brown διαπιστώνει πως «υπάρχει μια μικρή δυσκολία στην επισήμανση της πολυπλοκότητας ενός έργου, όπως η τρίτη συμφωνία του Beethoven (Ηρωική) που διαρκεί σχεδόν μια ώρα, όταν η ανάλυση της δομής και μόνο του πρώτου μέρους, μπορεί να κρατήσει τους αναλυτές απασχολημένους για μήνες». Από την άλλη «...αν σκεφτούμε τον ιδιοφυή τρόπο με τον οποίο ο Beethoven, κατά την έναρξη του κοντσέρτου για βιολί (έργο αρ. 61), διαλέγει ένα απλούστατο σχήμα –ένα ομοιόμορφα επαναλαμβανόμενο μοτίβο τυμπάνων με πέντε χτύπους στην ίδια νότα- και το ενσωματώνει, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, σε όλο σχεδόν το υλικό που ακολουθεί στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου». Ακόμα κι ένα σύντομο βάλς του Chopin ωστόσο αποκαλύπτει συγκλονιστική περιπλοκότητα σε επίπεδο δομής συγχορδιών και αρμονικής κίνησης παραγόμενης από λεπτές εσωτερικές αρμονίες μέσα σε αυτή τη συγχορδιακή δομή. Ένα άλλο είδος, αυτό της συμφωνικής ορχήστρας με τα αντιτιθέμενα ηχοχρώματα (έγχορδα, πνευστά, χάλκινα, κρουστά), έχει γίνει ιδιαίτερα σημαντικό για την κινηματογραφική μουσική. Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, ό.π., σελ. 39.

²⁵ Η παραδείγματος χάριν, η συνοδεία του τραγουδιού *Der Erlkönig* του Schubert έχει περισσότερες δυνατότητες να πλαισιώσει ένα κινηματογραφικό έργο, βωβό ή όχι, απ' ότι ολόκληρο το lied, με τους στίχους και την ανεπτυγμένη μελωδία του. Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, ό.π., σελ. 40.

Πριν όμως οι προαναφερθείσες τάσεις εγκατασταθούν, το πειραματικό κλίμα στον κινηματογράφο των δεκαετιών 1920-1930 ανέδειξε μια τολμηρή χρήση της κλασικής μουσικής. Το σουρεαλιστικό ηχητικό φιλμ *L' age d' or* (Η χρυσή εποχή) των Bunuel και Dali (1930) παραδόξως ενσωματώνει κλασική μουσική για να «σοκάρει την αστική τάξη χρησιμοποιώντας την πιο δημοφιλή και απόλυτα αστική μουσική που μπορεί κανείς να σκεφτεί».²⁶ Το φιλμ επιδεικνύει πως η μουσική αξιοσέβαστων συνθετών μπορεί, με ειρωνικό πνεύμα, να συνοδεύσει τις εικόνες σωμάτων σε αποσύνθεση (χρήση του *Ave verum corpus* του Mozart) ή το δάγκωμα του δακτύλου ενός αγάλματος (*Liebestod* του Wagner), κίνηση σαφώς πιο προκλητική απ' ό τι ενδεχομένως θα ήταν η χρήση ενός σύγχρονου μοντερνικού έργου, παραδείγματος χάριν του Stravinsky. Ο Bunuel, κατά την πρώτη συνεργασία με τον Dali στο σουρεαλιστικό φιλμ μικρού μήκους *Un Chien andalous* (Ο ανδαλουσιανός σκύλος, 1929), αντιπαραθέτει κάποια δημοφιλή ταγκό με το *Liebestod* του Wagner, πιθανόν για να υπαινιχθεί ότι το φιλμ «ήταν σχετικό με την κατάρρευση του ευρωπαϊκού πολιτισμού στον μεσοπόλεμο, σαν ένα υπόγειο ταξίδι μέσα από τις εσοχές του ασυνείδητου».²⁷²⁸ Κάτι αντίστοιχο θα δούμε και στην περίπτωση του Tarkovsky και συγκεκριμένα στον *Stalker* -όπου επίσης με όχημα τον Wagner, αλλά και την 9^η Συμφωνία του Beethoven- ο σκηνοθέτης ασκεί τη δική του κριτική στο δυτικό πολιτισμό. Άλλος ένας πειραματικός κινηματογραφιστής που έφερε σε σύγκριση την κλασική με την pop μουσική με πρωτοποριακό τρόπο στα τέλη του 1920, ήταν ο Man Ray. Ο συνδυασμός αυτός θα αναβιώσει και πάλι την δεκαετία του 1960 από τον επίσης ανατρεπτικό Jean-Luc Godard.²⁹

²⁶ Priscilla Barlow, *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Duke University Press, USA 2001, σελ. 31.

²⁷ Priscilla Barlow, *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, ό.π., σελ. 32.

²⁸ Και άλλοι κινηματογραφιστές που πρόσκεινται στο Dada και το avant-garde κίνημα άντλησαν έμπνευση από την κλασική μουσική. Μαζί με αρκετούς σκηνοθέτες της εποχής, η πρωτοπόρος του σινεμά Germain Dulac γοητεύτηκε από τον φαινομενικό παραλληλισμό μουσικού και κινηματογραφικού ρυθμού και χρησιμοποίησε εμπνευσμένους από τη μουσική τίτλους για τις ταινίες της όπως: *Theme et variations* (1928) και *Arabesque* (1929). Επίσης πλαισίωσε αρκετά από τα μικρού μήκους φιλμ της με κλασικά αποσπάσματα. Mervyn Cooke, *A History of film Music*, Cambridge University Press, 2008, σελ. 423.

²⁹ Επίσης πειραματικοί κινηματογραφιστές που ασχολήθηκαν με την κλασική μουσική ήταν οι Alexander Alexeyev και Claire Parker, των οποίων η φαντασία κινουμένων σχεδίων *A Night on Bald Mountain* (1934), βασίστηκε στο ομώνυμο έργο του Mussorgsky. Ωστόσο η απήχηση τους στο εμπορικό κινηματογράφο, όπως επίσης και του Καναδού πρωτοπόρου Norman McLaren, ήταν αμελητέα. Στη Σοβιετική ένωση, ο Mikhail Tzekhanovsky έκανε μια κινηματογραφική εκδοχή του έργου του Honegger, *Pacific 231* (1931, αργότερα το εγχείρημα επαναλήφθηκε από τον Mityu το 1949), στην οποία λήψεις ενός ατμοκίνητου τρένου συνδυάζονται με πλάνα της ορχήστρας που ερμηνεύει το κομμάτι. Το συμφωνικό ποίημα του Honegger εξαιτίας της οιονεί μηχανικής, εξαιρετικά ρυθμικής φύσης του, ήταν

Μια άλλη μουσική έννοια που είναι συχνή στον κινηματογράφο και χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία είναι το leitmotif. Όπως είδαμε τα κλασικά έργα χρησιμοποιήθηκαν ως ιδανικά μουσικά αποσπάσματα κατά τη βουβή περίοδο, ενώ το ύφος των νεοσυντιθέμενων κομματιών βασίστηκε ιδιαίτερα στη ρομαντική όπερα και οπερέτα. Την μεγαλύτερη επιρροή άσκησε ο Wagner και συγκεκριμένα η τεχνική σύνθεσης με βάση τα leitmotifs. Το leitmotif αποτελεί μια χαρακτηριστική μελωδική φράση και λειτουργεί ως σήμα κατατεθέν μέσω του οποίου πρόσωπα, συναισθήματα και σύμβολα μπορούν άμεσα να αναγνωριστούν.³⁰ Η Gorbman βλέπει κάποια παραδείγματα χρήσης των leitmotifs ως «συμπαραδηλωτικές αξίες τόσο έντονα κωδικοποιημένες που μπορούν να επιφέρουν μια παρόμοια σχέση με την εικόνα όπως αντίστοιχα μια λεζάντα σε μια φωτογραφία ειδήσεων». Επιστά την προσοχή στη σημασία μιας τέτοιας πολιτισμικής κωδικοποίησης και δανείζεται τον όρο «αγκίστρωση» του Roland Barthes για να περιγράψει τη διαδικασία:

Η μουσική, όπως και η λεζάντα, αγκιστρώνει την εικόνα στο νόημα, απλώνει ένα δίχτυ γύρω από το αιωρούμενο οπτικό σημαίνον, βεβαιώνει το θεατή για ένα ασφαλώς διοχετευμένο σημαινόμενο.³¹

Κάποιοι σχολιαστές, ωστόσο, αντιτίθενται έντονα στην εμμονή των κινηματογραφικών συνθετών με τα leitmotifs. Κι αυτό διότι θεωρούν πως η χρήση του πηγάζει από μια παρερμηνεία του βαγκνερικού μοντέλου, ενός μοντέλου εξαιρετικά ευέλικτου και μη δογματικού. Εξάλλου ο ίδιος ο Wagner δεν χρησιμοποίησε ποτέ τον όρο.³² Τι ισχυρίζεται όμως ο Tarkovsky για τα leitmotifs; Στο έργο του *Σμιλεύοντας το Χρόνο* υπερασπίζεται μια τέτοια χρήση: «δεν έχω αντίρρηση όταν η μουσική

ιδιαίτερα αγαπητό στους πειραματικούς σκηνοθέτες και το φιλμ ερμηνεύτηκε ως «μη εικονογραφικό». Το *Images pour Debussy* (1951) του Mitry, ήταν μια άλλη πειραματική προσπάθεια οπτικοποίησης της κλασικής μουσικής στην οποία ο σκηνοθέτης προσπάθησε να «δημιουργήσει μια στροβιλική, προοδευτική μαγεία χρησιμοποιώντας την απούλοποιημένη μορφή της φύσης που όμως γίνεται αντιληπτή μέσω ενός ρυθμού που προέρχεται από αυτή». Mervyn Cooke, ό. π., σελ. 425.

³⁰ Σύμφωνα με διακήρυξη περιοδικού του 1911 όλοι οι μουσικοί διευθυντές ήταν μαθητές του Wagner, και η επιρροή του εκδηλώθηκε τόσο σε συγκεκριμένες τεχνικές σύνθεσης, όπως η χρήση των leitmotifs, όσο και την αφήγηση και τη δομή.³⁰ Θεωρήθηκε μια τεχνική αιχμή κατά την πρώιμη κινηματογραφική μουσική και διατηρείται ακόμη και σήμερα, παρά την προσπάθεια των μετέπειτα σχολιαστών να την περιορίσουν. Υιοθετήθηκε η τάση προς την ατέλειωτη μελωδία (unendliche Melodie) του Wagner προς όφελος μιας μουσικοδραματικής συνέχειας και το ιδανικό του συνολικού έργου τέχνης (Gesamtkunstwerk) εφαρμόστηκε συνολικά στο κινηματογραφικό μέσο, με έμφαση στο ρόλο που η μουσική μπορεί να διαδραματίσει στη διαμόρφωση του δράματος. Mervyn Cooke, *A History of film Music*, ό.π., σελ. 80-83.

³¹ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: narrative film music*, ό.π., σελ. 56.

³² Τα σχόλια των Adorno και Eisler πάνω στις εφαρμογές των φιλικών leitmotif είναι αρκετά αυστηρά: «Η κινηματογραφική μουσική είναι εμβολωματική μέσω των leitmotifs. Η ευκολία με την οποία ανακαλούνται παρέχει οριστικές ενδείξεις στον ακροατή, ενώ επίσης αποτελούν πρακτική βοήθεια στο συνθέτη κατά τη διαδικασία σύνθεσης υπό πίεση. Μπορεί να παραθέσει εκεί όπου σε διαφορετική περίπτωση θα έπρεπε να επινοήσει.» Hans Eisler, Theodor Adorno, *Composing for the Films*, ό.π., σελ. 4-6

χρησιμοποιείται σε μια ταινία ως ρεφραίν. Όταν συναντάμε μια επωδό στην ποίηση, έχοντας ήδη χωνέψει αυτά που διαβάσαμε, επιστρέφουμε στην πρωταρχική αιτία που ώθησε τον ποιητή να γράψει τους στίχους του. Η επωδός μας ξαναφέρει στην πρώτη μας εμπειρία, όταν μπαίνουμε σε αυτό τον ποιητικό κόσμο, κάνοντας τον άμεσο και ταυτόχρονα ανανεώνοντας τον. Επιστρέφουμε, σαν να λέμε, στις πηγές του. Όταν η μουσική χρησιμοποιείται με αυτό τον τρόπο, καταφέρει κάτι πολύ παραπάνω από το να εντείνει την εντύπωση της οπτικής εικόνας, δίνοντας μια παράλληλη απεικόνιση της ίδιας ιδέας: προσφέρει τη δυνατότητα για μια νέα, αλλαγμένη εντύπωση του ίδιου υλικού, για κάτι που μοιάζει αλλόκοτο. Βουτώντας στο μουσικό στοιχείο της επωδού, επιστρέφουμε συνέχεια στο συναίσθημα που μας προκάλεσε η ταινία, με νέες εντυπώσεις που εμβαθύνουν κάθε φορά την εμπειρία μας».³³

Stalker

Στην ταινία *Stalker* (1979) βλέπουμε την πορεία τριών ανδρών-του Καθηγητή, του Συγγραφέα και του Stalker- προς μια εγκαταλελειμμένη χέρσα περιοχή, τη Ζώνη. Έχοντας μετασηματιστεί κάτω από μυστηριώδεις συνθήκες στο πρόσφατο παρελθόν, η Ζώνη, θεωρείται ένα επικίνδυνο μέρος για τους ανθρώπους και για το λόγο αυτό έχει τεθεί υπό αυστηρή επιτήρηση από βαριά οπλισμένες αστυνομικές δυνάμεις που φυλάσσουν τα σύνορα της. Με επικεφαλής τον Stalker, έναν αυτοαποκαλούμενο πνευματικό οδηγό, ο οποίος έχει επισκεφθεί τη Ζώνη αρκετές φορές, οι τρεις άντρες αναζητούν μια συγκεκριμένη τοποθεσία μέσα στη Ζώνη, ένα μυστικό δωμάτιο όπου οι πιο ενδόμυχες επιθυμίες μπορούν να εκπληρωθούν. Ο Καθηγητής και ο Συγγραφέας, ωστόσο, δείχνουν μια αρκετά επιφυλακτική και μερικές φορές ακόμη και κυνική στάση απέναντι στην επιχείρηση. Αμφισβητούν επανειλημμένα τις αποφάσεις του Stalker και σε συνδυασμό με τον φόβο που δείχνουν απέναντι στη Ζώνη, δείχνουν πως η αποστολή πρόκειται να αποτύχει. Και ίσως αυτό να συμβαίνει, καθώς όταν τελικά οι τρεις άνδρες

³³ Andrei Tarkovsky, *Σμιλεύοντας το Χρόνο*, μετάφραση Σεραφεΐμ Βελέντζας, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1987, σελ. 215.

φτάνουν στο μυστηριώδες δωμάτιο, αρνούνται να προχωρήσουν σε αυτό. Αντ' αυτού καταλήγουν να μιλάνε στο κατώφλι του δωματίου, καθώς η κάμερα αποκαλύπτει τον εσωτερικό χώρο στο θεατή. Στη σκηνή που ακολουθεί αυτού του σημείου, οι τρεις άνδρες βρίσκονται και πάλι στο μπαρ όπου συναντήθηκαν πριν από την αναχώρηση τους για τη Ζώνη. Λίγο μετά εμφανίζεται η γυναίκα του Stalker και με την ακρωτηριασμένη τους κόρη επιστρέφουν στο σπίτι. Πιο συγκεκριμένα, οι πέντε σκηνές που έπονται του τέλους στη Ζώνη, διαμορφώνουν μια coda.³⁴ Σε αυτές βλέπουμε: την επιστροφή στο μπαρ, τον Stalker να επιστρέφει με την οικογένεια του κρατώντας την κόρη του (Monkey) στους ώμους, έναν ταλαιπωρημένο και απελπισμένο Stalker να ξαπλώνει με τη βοήθεια της γυναίκας του, τον μονόλογο αυτής και τέλος τη σκηνή όπου η Monkey μεταφέρει τηλεκινητικά τα αντικείμενα στο τραπέζι.

Στη τελευταία σκηνή ακούγεται το απόσπασμα από την 9^η Συμφωνία του Beethoven. Η Monkey κάθεται μόνη σε ένα τραπέζι διαβάζοντας σιωπηλά ένα βιβλίο. Ακολούθως το κλείνει και παραμένει στη σιωπή, λίγο πριν η φωνή της (σε voice over) ακουστεί να απαγγέλει ένα ποίημα. Κατά τους τελευταίους στίχους γυρίζει το κεφάλι για να δει έξω από το παράθυρο. Αλλά σύντομα στρέφεται προς την camera και στοχεύει με τα μάτια το μικρότερο από τα τρία ποτήρια που βρίσκονται στο τραπέζι. Το αντικείμενο αρχίζει να κινείται μόνο του, με τον θεατή να αντιλαμβάνεται ότι η Monkey το κατευθύνει τηλεκινητικά. Έπειτα στρέφει την προσοχή στο δεύτερο ποτήρι, το οποίο επίσης μεταφέρει διαγώνια, στην επάνω αριστερή μεριά του τραπεζιού. Τέλος, κινεί το τρίτο ψηλότερο ποτήρι, κατεβάζοντας ταυτόχρονα το κεφάλι της ώσπου το πιγούνι να ακουμπήσει στο τραπέζι. Το αντικείμενο αυτό κατευθύνεται εκτός τραπεζιού και καταλήγει στο πάτωμα, όπου προς έκπληξη του θεατή, παραμένει ανέπαφο παρότι φαίνεται να είναι εύθραυστο. Μετά από αυτές τις υπερφυσικές κινήσεις, παραμένει με το κεφάλι να ακουμπάει στο τραπέζι, ενώ η κάμερα με αργό zoom κλείνει στο πρόσωπο της. Η έκφραση του προσώπου της, όπως και οι υπερφυσικές πράξεις της, φαίνεται να αιτηφά κάθε εξήγηση.

Από την αρχή της σκηνής στην ηχητική πλαισίωση συμμετέχει το κελάηδισμα των πουλιών. Επίσης ακούγονται οι μηχανές των τραίνων που σφυρίζουν, ηχητικό μοτίβο που επαναλαμβάνεται αρκετά μέσα στην ταινία. Έπειτα ακολουθεί η απαγγελία του ποιήματος, ενώ όταν η Monkey στρέφεται προς τα ποτήρια του τραπεζιού

³⁴ Ιταλική λέξη που σημαίνει ουρά· στη μουσική ορολογία χρησιμοποιείται με διάφορες έννοιες, πρωτίστως για να περιγράψει ένα πέρασμα που οδηγεί το μουσικό έργο στο τέλος του.

ακούγεται το σφύριγμα ενός πλοίου. Οι ήχοι αυτοί συμμετέχουν και κατά τη διαδικασία της τηλεκίνησης. Επιπλέον, όταν αρχίζει η μεταφορά του πρώτου ποτηριού, ακούγονται οι νευρικοί λυγμοί του σκύλου που ακολούθησε τον Stalker από τη Ζώνη. Αυτό το ακούει και η Monkey που κοιτάζει σύντομα προς τη μεριά που φαίνεται πως βρίσκεται ο σκύλος. Αφότου το ψηλότερο ποτήρι πέσει και ενώ ακούγεται ο ήχος του τρένου που περνά, εισβάλλει η «Ωδή στη Χαρά» από την 9^η του Beethoven (χαρακτηριστικό απόσπασμα από το φινάλε του τέταρτου μέρους *Alla Marcia*) - ο ρυθμικός ήχο του τρένου μοιράζεται πλέον τον ακουστικό χώρο με τη μουσική. Σύντομα, ωστόσο, τόσο η μουσική όσο και ο ήχος του τρένου σβήνουν. Για λίγα ακόμη δευτερόλεπτα ο θεατής βλέπει το πρόσωπο της Monkey, προτού η μαύρη εικόνα σηματοδοτήσει το τέλος της ταινίας.

Στο σημείο αυτό κάνουμε μια παρένθεση για να θυμηθούμε τι λέει η Gorbman για την κινηματογραφική μουσική, η οποία «εφιστά την προσοχή στον εαυτό της, κινούμενη από το φαντασιακό στο συμβολικό».³⁵ Η κίνηση αυτή μπορεί να κατανοηθεί ως μια μετάβαση από τις συναισθηματικές αντιδράσεις που προκαλούνται από την αφηγηματική υπογράμμιση, σε μια σαφέστερα αναπαραγωγική, εμβληματική και μη αφηγηματική λειτουργία της μουσικής. Παρότι η κλασική μουσική που χρησιμοποιεί ο Tarkovsky στον *Stalker* γίνεται μετά βίας αντιληπτή από το θεατή, αναμφισβήτητα κατέχει ιδιαίτερη θέση και μπορεί να χαρακτηριστεί ως συμβολική. Ένας κύριος λόγος είναι ότι η μουσική βρίσκεται σε αντιστικτική σχέση με την εικόνα της Monkey κι έτσι δεν μπορεί να εκπληρώσει τη λειτουργία της «φαντασιακής» μουσικής που «υπογραμμίζει» την αφήγηση. Αντίθετα, «εφιστά την προσοχή στον εαυτό της» με τη βοήθεια του ήχου από το τρένο-αποκτά δηλαδή, όπως θα δούμε, μια συμβολική σημασία.

Μια ερμηνεία που θα μπορούσε να δοθεί εδώ, είναι η εξής: Ο συνδυασμός της 9^{ης} Συμφωνίας με το ήχο του τρένου εκφράζει την επιστημονική επανάσταση ή και τους πολιτικούς-ιδεολογικούς αγώνες της σύγχρονης ιστορίας. Η θριαμβευτική και εκστατική ευφορία στην «Ωδή στη Χαρά» σηματοδοτεί μια ιδεολογία βαθιά διαποτισμένη με ιστορικό συμβολισμό.³⁶ Ή όπως σημειώνει ο Esteban Buch η πορεία της «Ωδής στην ευτυχία» ως πολιτική μουσική, συνδέεται με εκείνη των άλλων

³⁵ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: narrative film music*, ό. π., σελ. 6-7.

³⁶ Esteban Buch, *Beethoven's Ninth: A Political History*, trans. Richard Miller, University of Chicago Press, Chicago 2003, σελ. 263.

ιδανικών που διέπουν την ιστορία του σύγχρονου δυτικού κόσμου. Έτσι η μουσική γίνεται μια από τις πιο προφανείς επιλογές για τον σκηνοθέτη, ο οποίος χρειάζεται ένα ανάλογο ηχητικό σύμβολο της σύγχρονης δυτικής κοινωνίας. Αλλά και το δεύτερο στοιχείο που συνθέτει το πιο πάνω ηχητικό μίγμα από τον *Stalker* αναμφίβολα υποστηρίζει αυτή την ερμηνεία. Ο μηχανικός ήχος του κινούμενου τραίνου είναι εμβληματικό σύμβολο του νεότερου δυτικού πολιτισμού.

Παρόλα αυτά, οι πολιτιστικοί συνειρμοί που συνδέονται με τη μουσική του Beethoven, αυτό που η Gorbman ονομάζει πολιτιστικό μουσικό κώδικα, αναδιατάσσονται αποτελεσματικά στο πλαίσιο της σκηνής αυτής με έναν τέτοιο τρόπο που ουσιαστικά μεταβάλλει τον αντίκτυπο της μουσικής και τον ήχο του τρένου.³⁷ Έτσι τα σημαίνοντα του θριάμβου και της προόδου μεταμορφώνονται ριζικά: σε συνδυασμό με τις υπερφυσικές δυνάμεις της *Monkey* μοιάζουν παράξενα, άγνωστα, απατηλά. Ότι είναι προφανώς αληθινό-τα επιστημονικά επιτεύγματα, η πολιτική πρόοδος και ιδεολογία, ο συλλογικά κατασκευασμένος κόσμος-γίνεται εξωπραγματικό. Την ίδια στιγμή, ακριβώς επειδή οι υπερβατικές ενέργειες της *Monkey* είναι αντιθετικές με τον κόσμο που υπονοείται από το συγκεκριμένο ηχητικό πλαίσιο, μπορούμε να την κατανοήσουμε ως μεταφυσικό σημαίνον. Ως εκ τούτου, η κόρη του *Stalker* παρουσιάζεται ως η αναπαράσταση μιας διαφορετικής τάξης της πραγματικότητας. Μέσα από την σιωπηλή και ανεξήγητη συμπεριφορά της καταδεικνύει εν τέλει, τι έχει πραγματικά σημασία αφού όλες οι ματαιόδοξες και παροδικές φιλοδοξίες της ανθρωπότητας μείνουν πίσω. Σε ένα τέτοιο λοιπόν κατασκευασμένο, σχεδόν απατηλό κόσμο μια άλλη πραγματικότητα αναδύεται, η οποία φαίνεται να μην βασίζεται σε κοινότοπες αφηγήσεις και στιγμιαίες πρακτικές. Έτσι ο Tarkovsky μοιάζει να ξεκινά μια κριτική του σύγχρονου πολιτισμού στην τελευταία σκηνή του *Stalker*. Στο άκουσμα των διερχόμενων αμαξοστοιχιών και της μουσικής του Beethoven, ακούγεται ξεθωριασμένη και αμυδρή η ηχώ από την προσπάθεια της ανθρωπότητας να αναδείξει ένα καλύτερο μέλλον.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να εξετάσουμε με ποιο τρόπο η τελευταία σκηνή συνδέεται με την ταινία συνολικά και αναφέρεται στη σχέση της *Monkey* με τη Ζώνη. Τι είναι όμως πραγματικά η Ζώνη; Στην αρχή της ταινίας φαίνεται να αντιμετωπίζεται με ένα μίγμα σεβασμού και ταυτόχρονα υψίστης καχυποψίας. Από τη μία πλευρά η

³⁷ Σχετικά με τις έννοιες πολιτιστικός μουσικός κώδικας και κινηματογραφικός μουσικός κώδικας βλ. Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: narrative film music*, ό. π., σελ. 13.

Ζώνη έχει κάτι το θαυμαστό, από την άλλη έχει κάτι το επικίνδυνο: βρίσκονται εκεί τα κυβερνητικά στρατεύματα. Μετά την ανεξήγητη εξαφάνιση των στρατευμάτων, ολόκληρη η περιοχή εμφανίζεται αποκλεισμένη από τις ένοπλες δυνάμεις, οι οποίες προφυλάσσουν τα σύνορα. Αυτό που ουσιαστικά γνωρίζουμε για τη Ζώνη είναι το εξής: πρόκειται για μια μυστηριώδη, επικίνδυνη και ιδιαίτερα προστατευμένη άγνωστη περιοχή. Ο Slavoj Zizek δίνει μια πιθανή ερμηνεία του νοήματος της Ζώνης λέγοντας ότι για ένα πολίτη της Σοβιετικής Ένωσης, η έννοια της απαγορευμένης ζώνης δημιουργεί πέντε τουλάχιστον συνειρμούς: η Ζώνη είναι (1) ένα γκουλάγκ, μια ξεχωριστή περιοχή φυλάκισης, (2) μια μολυσμένη περιοχή ή περιοχή που έχει καταστεί ακατοίκητη από κάποια τεχνολογική (βιοχημική, πυρηνική) καταστροφή, όπως το Chernobyl, (3) απομονωμένο πεδίο στο οποίο η *nomenclatura* ζει (4) ξένη περιοχή, στην οποία η πρόσβαση απαγορεύεται, όπως το περιφραγμένο δυτικό Βερολίνο εν μέσω της λαϊκής δημοκρατίας της Γερμανίας, ή (5) μια περιοχή που έχει προσκρούσει μετεωρίτης (όπως στην Tunguska στη Σιβηρία).³⁸

Παρόλα αυτά ο συγγραφέας πιστεύει πως δεν υπάρχει μια τελική σωστή απάντηση που να συμπυκνώνει το πραγματικό νόημα της Ζώνης. Αυτό που έχει σημασία είναι μάλλον η ίδια η αοριστία σχετικά με τα όρια της. Σε σχέση μ' αυτά, ο Zizek συμφωνεί με την παρατήρηση του Tarkovsky: « ο κόσμος συχνά με ρωτάει τι είναι η Ζώνη και τι συμβολίζει, ενώ θέτει υπερβολικές εικασίες για το θέμα. Η Ζώνη δεν συμβολίζει τίποτα, ούτε κάτι περισσότερο από οτιδήποτε άλλο στις ταινίες μου». Ωστόσο ο θεατής παρακολουθώντας το *Stalker* δεν μπορεί παρά να προβληματιστεί σχετικά με το νόημα της Ζώνης. Όποια κι αν είναι η λειτουργία ή η σημασία της Ζώνης, η εμπειρία του θεατή είναι μυστηριακή, μια εμπειρία βαθιάς σιωπής, όπως αυτή της *Monkey*. Το χαρακτηριστικό τονίζεται άλλωστε από τη στιγμή που οι τρεις κεντρικοί ήρωες φτάνουν στην καρδιά της Ζώνης. Το πρώτο πράγμα που σχολιάζουν είναι η απέραντη σιωπή που διαποτίζει το χώρο. *Stalker*: δεξιά, φτάσαμε! *Συγγραφέας*: επιτέλους! *Καθηγητής*: είναι τόσο ήσυχα... *Stalker*: το πιο ήσυχο μέρος στον κόσμο. Δεν υπάρχει κανένας για να κάνει θόρυβο.

Ο συσχετισμός της Ζώνης και της *Monkey* ενισχύεται, καθώς καθίσταται σαφές πως η Ζώνη επηρεάζει τους ανθρώπους με ιδιαίτερο τρόπο και πως η ευάλωτη υγεία μαζί με τις ανεξήγητες ικανότητες της *Monkey*, προκαλούνται από την ακτινοβολία της

³⁸ Slavoj Zizek, "The Thing from Inner Space" in *Sexuation*, Duke University Press, Durham 2000, σελ. 238.

Ζώνης και τις συχνές επισκέψεις σε αυτή του πατέρα της Stalker. Αυτή τη σχέση φαίνεται πως θέλει να υπογραμμίσει ο Tarkovsky. Η Monkey δεν εμφανίζει απλά ομοιότητα με τη Ζώνη, αλλά επιπλέον ο σκηνοθέτης τις συνδέει οπτικά και ηχητικά με πολύ συγκεκριμένους τρόπους. Από οπτική άποψη, οι μόνες σκηνές εκτός Ζώνης που είναι έγχρωμες, είναι οι δύο σκηνές που εμφανίζεται η Monkey στο τέλος της ταινίας. Εδώ το σχόλιο του Peter Green «αντιλαμβανόμαστε την εμφάνιση του κοριτσιού ως αντανάκλαση ή ενσάρκωση της Ζώνης»³⁹ είναι διαφωτιστικό. Από ηχητική άποψη, υπάρχει επίσης σύνδεση μεταξύ της Monkey και της Ζώνης. Το κύριο μουσικό θέμα του Edward Artemyev της ταινίας, θέμα το οποίο συνδέεται άμεσα με την εμπειρία του Stalker μέσα στη Ζώνη, επανεμφανίζεται στο τέλος της, όπου ο Stalker κουβαλάει στους ώμους την κόρη του. Η εισαγωγή του μουσικού θέματος σε αυτή τη σκηνή ταυτίζεται ξεκάθαρα με τη Monkey, καθώς ακούγεται την ώρα που το κοντινό πλάνο εστιάζει στο πρόσωπο της. Αυτές, όπως κι άλλες συνδέσεις αποκτούν νόημα καθ' όσον αναπτύσσεται η ταινία.⁴⁰ Για παράδειγμα, οι αντιδράσεις του Συγγραφέα και του Καθηγητή (ο σκεπτικισμός τους προς τη Ζώνη και τον Stalker, η απροθυμία τους να ακολουθήσουν τη συμβουλή του, οι διαρκείς συζητήσεις και σοφιστείες, η απόφαση τους να μην εισέλθουν στο μυστηριώδες δωμάτιο) μπορούν να θεωρηθούν ως έκφραση μια γενικότερης στάσης -μιας ανθρωπότητας ευθυγραμμισμένης με τη μουσική του Beethoven και τον ήχο των τρένων της τελευταίας σκηνής. Πράγματι, αυτές οι φαινομενικά άσχετες στιγμές είναι απλά διαφορετικοί τρόποι εμφάνισης της ίδιας ιδέας: η αποτυχία της ανθρωπότητας ή του σύγχρονου πολιτισμού να αναγνωρίσει την παρουσία κάποιου πράγματος περισσότερο σημαντικού για την ανθρώπινη ζωή.

Ένα ακόμη ζήτημα θα μας απασχολήσει όσον αφορά την επιλογή και εμφάνιση της κλασικής μουσικής στην ταινία. Είναι χαρακτηριστικό ότι στον Tarkovsky, η κλασική μουσική τίθεται σε σημαντικά -δραματικά και δομικά- σημεία της ταινίας. Στον Stalker, η εμπλοκή της κλασικής μουσικής γίνεται σε κομβικά σημεία της αφήγησης και συνδέεται κάθε φορά με τον ήχο των τρένων. Εδώ η κλασική μουσική φαίνεται πως λειτουργεί ως δείκτης που συνδέει τις διάφορες ενότητες της ιστορίας. Στην αρχή της ταινίας, όπου ο Stalker κοιμάται με την οικογένεια του στο υπνοδωμάτιο, βάζουμε τον όρο κλασική μουσική σε εισαγωγικά, καθώς το έργο που

³⁹ Peter Green, *Andrei Tarkovsky: the winding quest*, Macmillan, 1993, σελ. 105

⁴⁰ Οι Johnson και Petrie προσθέτουν για παράδειγμα ότι η «πλούσια και χρυσή υφή της μαντίλας» της Monkey, απηχεί τα χρώματα και τις «λεπτές αποχρώσεις του χρυσού και του κόκκινου» του δωματίου της Ζώνης. Vida T. Johnson and Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*, Indiana University Press, Bloomington 1994, σελ. 153.

ακούγεται είναι η *Marseillaise*.⁴¹ Στην επόμενη σκηνή θα ακολουθήσει ένα μικρό απόσπασμα από το έργο Tannhäuser του Wagner. Το κομμάτι αυτό παρουσιάζεται μετά την ανακοίνωση του Stalker ότι θα επιστρέψει στη Ζώνη, κι ενώ η γυναίκα του τον κατηγορεί και ωρύεται στο πάτωμα.

Σε δύο ακόμη σκηνές ακούγονται αποσπάσματα από: το *Bolero* του Ravel στο δωμάτιο της Ζώνης και από την «Ωδή στη Χαρά» της 9^{ης} Συμφωνίας του Beethoven, όπως έχουμε εξετάσει. Το ταίριασμα της μουσικής με τους ήχους των τρένων και η χρησιμοποίηση της σε κομβικά σημεία της αφήγησης εξυπηρετεί, όπως είδαμε, μια ιδιαίτερη λειτουργία - διαμορφώνει το σημαίνον της προόδου. Όταν ο Tarkovsky ρωτήθηκε για τη χρήση της κλασικής μουσικής στην ταινία, είπε ότι ήθελε να χρησιμοποιήσει μια μουσική που να «είναι λίγο πολύ δημοφιλής, που εκφράζει το κίνημα των μαζών - το μουσικό θέμα του κοινωνικού πεπρωμένου της ανθρωπότητας».⁴² Έτσι για τον Tarkovsky το «κοινωνικό πεπρωμένο της ανθρωπότητας» που πρέπει να εντοπιστεί στο «κίνημα των μαζών» θα μπορούσε εδώ να κατανοηθεί ως υποδήλωση των μεγάλων επιτευγμάτων του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού στο όνομα των ιδεών του Διαφωτισμού που εκφράζονται μέσα από την *Marseillaise* και την 9^η Συμφωνία του Beethoven.⁴³ Και φυσικά αντίστοιχες πεποιθήσεις περί πολιτικής και ιστορικής προόδου, ήταν ο βασικός άξονας της μαρξιστικής και χεγκελιανής πολιτικής της Σοβιετικής Ρωσίας, όπου η «Ωδή στη Χαρά» έπαιξε ένα σημαντικό ρόλο ως «ευαγγέλιο μιας αταξικής κοινωνίας».⁴⁴ Ίσως όμως ο λόγος του Tarkovsky σχετικά με το «κοινωνικό πεπρωμένο της ανθρωπότητας» θα μπορούσε να αναφέρεται στις καταστροφικές δυνάμεις που αναδείχθηκαν με την

⁴¹ Η Μασσαλιώτιδα αποτελεί τον εθνικό ύμνο της Γαλλικής Δημοκρατίας. Το έργο συνέθεσε ο Γάλλος Claude Joseph Rouget de Lisle την νύκτα της κήρυξης του πολέμου μεταξύ Γαλλίας και Αυστρίας στις 24 Απριλίου 1792. Έγινε επίσημος ύμνος της Γαλλίας το 1975. Αρχικά τιλοφορήθηκε ως Πολεμικό άσμα για τη στρατιά του Ρήνου (Chant de guerre pour l'armee du Rhin) αφού γράφτηκε σαν πολεμικό εμβατήριο. Κατά την επιστροφή του γαλλικού στρατού κάποιοι Μασσαλιώτες εθελοντές άρχισαν να το τραγουδούν στους δρόμους του Παρισιού οπότε και ονομάστηκε στην αρχή «Τραγούδι των Μασσαλιωτών» και αργότερα «Μασσαλιώτιδα». Καθιερώθηκε οριστικά ως εθνικός ύμνος της Γαλλίας στις 14 Ιουλίου 1795, εκφράζοντας ειρηνιστικά και διεθνιστικά μηνύματα. (από τον ιστότοπο: <http://www.sansimera.gr/articles/163>).

⁴² Συνέντευξη του Tarkovsky το 1979. Tonino Guerra, "Stalker, Smuggler of Happiness", in Andrei Tarkovsky: Interviews, University Press of Mississippi, 2006, σελ 50-54.

⁴³ Ο Esteban Buch σημειώνει ότι το ποίημα του Schiller, An die Freude, αφοτου γράφτηκε το 1785 «γρήγορα μετατράπηκε σε μανιφέστο του Διαφωτισμού». Όσο για τη σχέση μεταξύ του μουσικού έργου του Beethoven και της *Marseillaise* ο Buch αναφέρει πως «προς το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα, υπήρχαν εκείνοι που έφτασαν στο σημείο να αποκαλούν την Ωδή στη Χαρά ως τη *Marseillaise* της ανθρωπότητας». Esteban Buch, *Beethoven's Ninth: A Political History*, trans. Richard Miller, University of Chicago Press, Chicago 2003, σελ. 6

⁴⁴ Esteban Buch, *Beethoven's Ninth: A Political History*, ό. π., σελ. 4.

ταχεία ανάπτυξη της τεχνολογίας στον 20^ο αιώνα. Αυτές οι δυνάμεις μοιάζουν να εκφράζονται από το επίμονο ρυθμικό σχήμα, τη συνεχώς μεταβαλλόμενη ενορχήστρωση και το βαθμιαία αυξανόμενο κρεσέντο του *Bolero* που χρησιμοποιεί ο Tarkovsky. Μια από τις πιο εντυπωσιακές πτυχές του *Bolero*, είναι ο αδυσώπητος και οιονεί μηχανικός τρόπος με τον οποίο κινείται προς την κορύφωση. Το μουσικό αυτό κομμάτι μοιάζει με ένα γιγάντιο ορχηστρικό ρολόι που τελικά σπάει. Το έργο αυτό κάλλιστα μπορεί να χρησιμεύσει ως σύμβολο για την μηχανική καταστροφική πορεία του σύγχρονου πολιτισμού. Στο *Stalker* κάτι τέτοιο ενδυναμώνεται όταν ακούγεται το *Bolero* καθώς η κάμερα εστιάζει σε ένα ψάρι καλυμμένο με πετρέλαιο, μαζί με τμήματα της βόμβας που ο Καθηγητής είχε ρίξει στο δωμάτιο – εικόνα ενός κατεστραμμένου κόσμου. Σε κάθε περίπτωση το σχόλιο αυτό του Tarkovsky υποστηρίζει την εντύπωση ότι ορισμένα έργα της δυτικής κλασικής μουσικής είναι στενά συνδεδεμένα με ένα κεντρικό χαρακτηριστικό της σύγχρονης κοινωνίας μετά το Διαφωτισμό: ότι δηλαδή υπάρχει μια ολοένα και πιο συστηματοποιημένη παρόρμηση να γνωρίζει, να ελέγχει και να διαχειρίζεται τον κόσμο σε όλες του τις πτυχές.

Αξιοσημείωτη είναι επίσης η σύνδεση της μουσικής του Beethoven από την 9^η Συμφωνία με το κύριο μουσικό θέμα του *Stalker*. Αυτή η μικρή και απλή μελωδία είναι ιδιαίτερα σημαντική στην ταινία και αρκετά απαραίτητη για τη συναισθηματική επίδραση που προκαλεί. Σχετίζεται κυρίως με τον *Stalker* και την εμπειρία του στη Ζώνη, αλλά εμφανίζεται και σε άλλα σημεία, για παράδειγμα όταν ο *Stalker* κουβαλάει την κόρη του στους ώμους και ενώ η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπο της. Η Ρωσίδα συγγραφέας Egorova, χαρακτηρίζει το μουσικό θέμα του *Stalker*, ως το θέμα της αξιοπρέπειας. «Οι τραγικές αναζητήσεις των ηρώων που αναζητούν τη χαμένη πίστη και ελπίδα, και των οποίων οι απεγνωσμένες προσπάθειες να αποκρύψουν τις πνευματικά κατεστραμμένες τους προσωπικότητες σε λεκτικούς λαβύρινθους σχολαστικών συζητήσεων, βρίσκουν μια αυθεντική ερμηνεία στη μουσική αντίληψη που επηρεάζεται από το Zen Βουδισμό», αναφέρει.⁴⁵ Ο Tarkovsky θεωρεί ότι το θέμα αυτό είναι από την Άπω Ανατολή, ένα είδος Zen μουσικής, όπου το ζήτημα είναι η συγκέντρωση και όχι η περιγραφή. Πιστεύει ότι το κύριο μουσικό θέμα πρέπει να είναι απαλλαγμένο «αφενός από κάθε συναίσθημα και αφετέρου από κάθε σκέψη και προγραμματικό σκοπό. Θα πρέπει να εκφράζει την αλήθεια για τον κόσμο γύρω μας με

⁴⁵Tatiana Egorova, *Soviet Film Music: An Historical Survey*, trans. Tatiana A. Ganf and Nataila A. Egunova, Harwood Academic, Amsterdam 1997, σελ. 250.

τρόπο αυτόνομο».⁴⁶ Η άποψη του Tarkovsky για το κεντρικό μουσικό θέμα του *Stalker* φαίνεται πως έρχεται σε αντίθεση με την άποψη του για τη μουσική του Beethoven. Ενώ η δεύτερη αναπαριστά το «κίνημα των μαζών» και ένα νοσηρό ατομικισμό⁴⁷, το θέμα του *Stalker* συνδέεται με αυτό που ο σκηνοθέτης ονομάζει παραδοσιακές αξίες της Ανατολής και ανατολικό τρόπο ζωής. Έτσι, η μουσική του θέματος αυτού δημιουργεί μια διχοτομία μεταξύ Δύσης και Ανατολής. Η διχοτομία αυτή βασίζεται σε δύο θεμελιώδεις διαφορετικές αρχές: από τη μία η εστίαση στον εαυτό και στο άτομο του δυτικού πολιτισμού και από τη άλλη η εστίαση στην άρνηση του εγώ της ανατολικής φιλοσοφίας. Ο ίδιος ο Tarkovsky σχολιάζει: «Συγκρίνεται την ανατολική με τη δυτική μουσική. Η Δύση πάντα φωνάζει: -κοιτάξτε με! -ακούστε με! -υποφέρω, αγαπάω! -Πόσο δυστυχής είμαι, πόσο ευτυχής! Εγώ! Στην ανατολική παράδοση δεν αρθρώνουν λέξη για τον εαυτό τους. Ο άνθρωπος είναι πλήρως απορροφημένος στο Θεό, τη φύση, το χρόνο. Βρίσκει τον εαυτό στα πάντα, ανακαλύπτει τα πάντα στον εαυτό του. Σκεφτείτε τη μουσική του ταοϊσμού.»⁴⁸ Η εμμονή στο «εγώ» που ο Tarkovsky αποδίδει στη δυτική μουσική δεν είναι άσχετη με τον τρόπο που χρησιμοποιεί την μουσική του Beethoven και γενικότερα την κλασική μουσική.

Τα μουσικά χαρακτηριστικά της «Ωδής στη Χαρά» και του κεντρικού μουσικού θέματος του *Stalker* υπογραμμίζουν σαφώς αυτή τη διαφορά. Σε αντίθεση με την πληθωρικότητα της μουσικής του Beethoven και την αγαλλίαση των στίχων του Schiller, το μουσικό θέμα του *Stalker* είναι αργό, απλό και αντιστοιχεί σε μια γαλήνια μελωδία τεσσάρων σύντομων φράσεων (βλέπε Σχήμα 1 Παραρτήματος). Όμως, παρά την υποτιθέμενη ανατολίτικη προέλευση του θέματος, το μελωδικό περίγραμμα της πρώτης φράσης μοιάζει να βασίζεται σε ένα μεσαιωνικό άσμα – στο μεσαιωνικό ψαλμό του 13^{ου} αιώνα *Pulcherrima Rosa*⁴⁹, όπως η Egorova παρατηρεί. Η μελωδία αυτή ολοένα και περισσότερο τροφοδοτείται από καλλωπιστικά στοιχεία, καθώς οι τρεις χαρακτήρες συνεχίζουν την πορεία τους βαθύτερα στη Ζώνη. Επίσης η μουσική γίνεται όλο και πιο διαφορούμενη ρυθμικά. Η μελωδική γραμμή, που παρέχεται από ένα ξύλινο φλάουτο, βρίσκεται ενάντια σε ένα μονότονο ηχητικό υπόβαθρο, στο οποίο το

⁴⁶ Guerra, “*Stalker, Smuggler of Happiness*”, ό.π., σελ 52.

⁴⁷ Ο Tarkovsky συνδέει τη δυτική κλασική μουσική με αυτό που αποκαλεί «απαθητικό ατομικισμό». Σε συνέντευξη του σχετικά με το θέμα αναφέρει: «Πάρτε για παράδειγμα τον Wagner, ή τον Beethoven, εδώ έχουμε έναν ατέλειωτο μονόλογο για τον εαυτό κάποιου: -κοίτα πόσο φτωχός είμαι, πόσο δυστυχής, πόσο υποφέρω. –Υποφέρω σαν τον αρχαίο Προμηθέα!» (από συνέντευξη του Andrei Tarkovsky στη Στοκχόλμη το 1985, Nostalghia.com).

⁴⁸ Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time*, University of Texas Press, London 1986, σελ. 226.

⁴⁹ Tatiana Egorova, *Soviet Film Music: An Historical Survey*, ό. π., σελ. 250.

ηχώχρωμα των παραδοσιακών οργάνων της Ανατολής όπως το tar (έγχορδο όργανο) αναπαράγεται με ηλεκτρονικά μέσα, δίνοντας στη μουσική μια παράξενη ίσως και απόκοσμη χροιά.⁵⁰ Το τελικό μουσικό αποτέλεσμα βρίσκεται σε αντίθεση με την «Ωδή στη Χαρά». Φαίνεται να αναστέλλει ή να διαλύει κάθε κίνηση. Το μουσικό θέμα είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τη μυστηριώδη Ζώνη και, δεδομένου της σύνδεσης των δυο, με τη Monkey. Το θέμα του Stalker, βασισμένο στην «αρχή της συγκέντρωσης», που «εκφράζει την αλήθεια για τον κόσμο γύρω του» είναι ασύμβατο με την «Ωδή στη Χαρά» (και τη Marseillaise) βάζοντας την στην κατηγορία των μεγάλων αυταπατών της ανθρωπότητας. Συνεπώς και εδώ καταλήγουμε στο συμπέρασμα που προέκυψε από την εξέταση της τελευταίας σκηνης- η μουσική του Beethoven μετατρέπεται σε σημαίνον των αρνητικών πλευρών της σύγχρονης κοινωνίας.

Μια άλλη σημαντική παράμετρος στο έργο του Tarkovsky, αλλά και στον Stalker συγκεκριμένα, είναι η σχέση του με την πίστη. Όπως ο ίδιος σημειώνει, «σκοπός της τέχνης είναι να προετοιμάσει τον άνθρωπο για το θάνατο, να οργώσει και να καλλιεργήσει την ψυχή του, κάνοντας τη να στραφεί στο καλό.»⁵¹ Στο βιβλίο *Σμιλεύοντας το Χρόνο*, υπάρχουν αρκετοί τέτοιοι ισχυρισμοί που δείχνουν πως η αισθητική αντίληψη του σκηνοθέτη εκπορεύεται από ένα είδος θρησκευτικής τέχνης (*Kunstreligion*), η οποία υπαγορεύει ότι η τέχνη και η εμπειρία της τέχνης είναι συνυφασμένες με πνευματικές και αιώνιες αλήθειες. Ένα τέτοιο παράδειγμα αυτής της σχεδόν εσχατολογικής αντίληψης για την τέχνη είναι η πίστη του Tarkovsky στη μουσική του Bach. Ο σκηνοθέτης θεωρεί ότι ο Bach με το έργο του «δημιουργεί μια σχέση με το Θεό που είναι απολύτως εκτός πολιτισμού».⁵²

Στον Stalker ο Bach υφίσταται μια ασυνήθιστη χρήση ώστε δύσκολα η μουσική του γίνεται αντιληπτή. Στην ταινία η πορεία που έχει διαλέξει ο Stalker προς το δωμάτιο της Ζώνης απογοητεύει τους δύο συνοδούς του, οι οποίοι δεν βλέπουν για ποιο λόγο επιδεικνύεται αυτή η ιδιαίτερη προσοχή και προτείνουν ένα πιο γρήγορο δρόμο. Καθώς η φιγούρα του Συγγραφέα ακολουθεί τον Καθηγητή, ακούγεται το σφύριγμα μιας μικρής μελωδίας. Η πηγή του ήχου μοιάζει να είναι ο Stalker. Η μελωδία αυτή είναι απόσπασμα από το έργο «Erbarne dich, mein Gott» (Ελέησον με, Θεέ μου), από

⁵⁰ Η Egorova παρατηρεί ότι η χροιά του «παλιού πλάγιου φλάουτου» έχει αναπτυχθεί και μεταμορφωθεί από ηλεκτρονικά μέσα.

⁵¹ Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time*, ό. π., σελ. 43.

⁵² V. Ishimov and R. Shejko, “The Twentieth Century and the Artist,” in *Andrei Tarkovsky: Interviews*, ό. π., σελ. 141.

τα *Κατά Ματθαίον Πάθη* του J.S.Bach. Το κομμάτι αυτό αναφέρεται στην τριπλή άρνηση του Ιησού από τον Πέτρο. Συνεπώς το απόσπασμα αυτό προσφέρεται για να αποδώσει το δραματικό περιεχόμενο της σκηνής, καθώς τη στιγμή αυτή ο Stalker παροτρύνει τους συνεργάτες του σε ταπεινοφροσύνη. Το εν λόγω μουσικό απόσπασμα παρουσιάζεται στην ενόργανη του μορφή στην τελευταία ταινία του Tarkovsky, τη *Θυσία* (1986). Ιδιαίτερα όμως σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η μουσική του Bach στην ταινία *Solaris*, την οποία θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

Solaris

Η ταινία *Solaris* (1972) του Tarkovsky φαίνεται να συνιστά μια «απάντηση» στο επιστημονικής φαντασίας φιλμ του Kubrick *2001: Space Odyssey* (1968). Η άποψη του Tarkovsky είναι ότι ο Kubrick «καταπιάνεται με τα τεχνολογικά επιτεύγματα και αδιαφορεί για τον άνθρωπο και τα ηθικά του προβλήματα». Πολλοί κριτικοί προσπάθησαν να συγκρίνουν και να αντιπαραθέσουν τις δύο αυτές ταινίες, παρά τις ιδιαίτερες διαφορές των αισθητικών αρχών που τις χαρακτηρίζουν. Ιδιαίτερα λακωνικός είναι ο χαρακτηρισμός του κριτικού Yuri Khaniutin, ο οποίος έγραψε: «Αν η ταινία του Kubrick είναι μια ματιά από τη Γη στο σύμπαν, η ταινία του Tarkovsky είναι μια ματιά από το σύμπαν προς τη Γη».⁵³ Αλλά αυτή η ματιά της Γης από το διάστημα είναι επίσης πιθανή για τον Artemyev, ο οποίος συνέθεσε τη μουσική για το *Solaris*. Η Tatiana Egorova αναφέρει ότι όταν ο Tarkovsky κάλεσε τον Artemyev να συνεργαστούν - έπειτα από τη διαφωνία του με τον προηγούμενο μουσικό συνεργάτη του- είχε ήδη προαποφασίσει τη μουσική δραματουργία της ταινίας. Το βασισμένο στην επιστημονικής φαντασίας νουβέλα του Stanislaw Lem έργο, προϋπέθετε μια πολύχρωμη παλέτα φυσικών ήχων καθώς και τη χρήση του *Choral Prelude* έργο του J.S.Bach (έργο BWV 639).⁵⁴

Στην έναρξη της ταινίας ο θεατής πληροφορείται πως ο κεντρικός ήρωας του έργου Kris Kelvin, προορίζεται να ταξιδέψει στο διάστημα. Ο διαστημικός σταθμός όπου θα μεταβεί φαίνεται να έχει χάσει κάθε επικοινωνία με τη Γη. Στο σπίτι του ο Kris

⁵³ Yuri Khaniutin, The artist is true to his theme, στο: *The World and Films of Andrei Tarkovsky*, Μόσχα 1991, σελ. 89.

⁵⁴ Tatiana Egorova, *Soviet Film Music: An Historical Survey*, ό. π., σελ. 230.

παρακολουθεί μια επιστημονική σύσκεψη, μέσα από την οποία πληροφορούμαστε ότι ορισμένα μυστηριώδη φαινόμενα λαμβάνουν χώρα στο σταθμό εξαιτίας της δραστηριότητας του πλανήτη Solaris. Παρά την προσπάθεια του πατέρα του και της οικογένειάς του να τον μεταπείσουν, ο Kris παραμένει σταθερός στην απόφασή του να πραγματοποιήσει αυτό το ταξίδι. Τα τελευταία πλάνα της σκηνης πριν από την εκτόξευση του πυραύλου παρουσιάζουν τους χαοτικούς, λαβυρινθώδεις αυτοκινητόδρομους της τσιμεντούπολης-ίσως σε μια προσπάθεια του σκηνοθέτη να μετριάσει τη μετάβαση από την αρχική ηρεμία της φύσης στο μυστηριώδες σύμπαν. Μετά από ένα σύντομο διάστημα κοντινό πλάνο του Kris στην άτρακτο, ακολουθεί η σκηνή στην οποία ο κεντρικός ήρωας φτάνει στο διαστημικό σταθμό. Εκεί τον περιμένει μια πρώτη έκπληξη: εκτός από το κλίμα εγκατάλειψης που επικρατεί, πληροφορείται πως ένας από τους επιστήμονες του σταθμού, ο Gibaryan, έχει αυτοκτονήσει. Αυτός λίγο πριν πεθάνει, έχει αφήσει στον Kris ένα βιντεοσκοπημένο μήνυμα. Σε αυτό, προειδοποιεί για την ύπαρξη «παράξενων επισκεπτών», οι οποίοι είναι αποτέλεσμα των παραισθήσεων του Kris που «έχουν να κάνουν με τη συνείδηση», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει. Οι υπόλοιποι δύο επιστήμονες που βρίσκονται στο σταθμό, ο Snaut και ο Sartorius, μοιάζουν εξίσου αβοήθητοι και σε πλήρη σύγχυση. Δεν θα αργήσει η ώρα όπου ο Kris βιώνει τις δικές του παραισθήσεις, προβολές του υποσυνείδητου που ο Solaris υπαγορεύει, βλέποντας τη νεκρή γυναίκα του, τη Hari. Σταδιακά η Hari εγκαθίσταται στο μυαλό του Kris, ο οποίος κάνει μια ύστατη προσπάθεια να απαλλαγεί από αυτήν εκτοξεύοντας την από το σταθμό. Μάταια όμως, η Hari επιστρέφει στο σταθμό και πιστεύοντας ότι ο Kris δεν την αγαπά, αυτοκτονεί για να επιστρέψει παρά ταύτα και πάλι. Η επιθυμία του Kris να απαλλαγεί από την εξοντωτική αυτή παραισθήση εξουδετερώνεται σταδιακά από τις ολοένα και περισσότερες ανθρώπινες ιδιότητες τις οποίες αποκτά η φαντασιακή Hari. Ανήμπορος ο Kris να κατανοήσει τον κόσμο γύρω του γίνεται ο ίδιος μέρος του μυστηριώδη πλανήτη. Τελικά, βλέποντας πως η Hari γίνεται ολοένα και πιο ανθρώπινη, καθώς περνά το χρόνο μαζί της, της ανακοινώνει ότι δεν σκοπεύει να επιστρέψει στη Γη.

Η μουσική δραματουργία στην ταινία Solaris βασίζεται στην αντίθεση μεταξύ δύο απόλυτα διακριτών-ηχητικά και φαντασιακά-κόσμων: αφενός ο ηχητικός κόσμος της Γης και αφετέρου αυτός του Solaris, που προκαλεί φόβο εξαιτίας του μυστηρίου του και της απρόβλεπτης συμπεριφοράς του. Το film ξεκινάει με τις τελευταίες ώρες του Kris Kelvin στη γη πριν από την αναχώρησή του για τον διαστημικό σταθμό.

Προετοιμαζόμενος για την πτήση, ο Kris προσπαθεί να εντυπώσει στη μνήμη του όλη την ομορφιά και μοναδικότητα του τοπίου που τον περιβάλλει: το κελάρυσμα του νερού, το τραγούδι των πουλιών, το θρόισμα των φύλλων του δάσους, τον ήχο της βροχής. Το άκουσμα των φυσικών ήχων αποκτά μια ποιητική χροιά και ο συνδυασμός τους συνθέτει μια γήινη συμφωνία. Σε αυτήν ενσωματώνονται οι καλύτερες τονικές αποχρώσεις της φύσης που σχεδόν ανεπαίσθητα μεταφέρονται μέσα στη μουσική. Όλοι αυτοί οι φυσικοί ήχοι συμβολίζουν όχι μόνο τον γνήσιο κόσμο της Γης, αλλά και όλη την ανθρωπότητα επί γης, όπως θα φανεί αργότερα στη σκηνή της βιβλιοθήκης, την ώρα που ο Kris αναπολεί το παρελθόν του.

Παρόλα αυτά τη Γη δεν συνίσταται μόνο από το φυσικό ειδυλλιακό τοπίο, αλλά και από τις γκρίζες μεγαλουπόλεις –εμβληματικό χαρακτηριστικό του σύγχρονου πολιτισμού. Σε αυτό το γκρίζο σκηνικό με τους θορυβώδεις και χαοτικούς αυτοκινητόδρομους μεταφερόμαστε μετά από τις λυρικές σκηνές της έναρξης της ταινίας (η γαλήνια λίμνη, η απαλή βροχή, τα φθινοπωρινά φύλλα στο τραπέζι). Αυτή η εικόνα της γιγαντιαίας πόλης που κατασκευάστηκε από τον άνθρωπο και τον καταπίνει, αποκαλύπτεται κατά τη διάρκεια του περάσματος του πιλότου Berton μέσα από το τούνελ. Ο ψυχολογικός σκοπός αυτής της μακράς σκηνής φαίνεται να είναι η ανακούφιση της έντασης που έχει προηγηθεί με την απότομη μετάβαση από τη γήινη πραγματικότητα στις μυστηριώδεις εικόνες του σύμπαντος. Η έντονη εναλλαγή του φωτός και του σκότους, στο φόντο της μονότονης κίνησης του αυτοκινήτου μέσα στο τούνελ, προβάλλεται από μια σύνθεση ηλεκτρονικού ήχου φαινομενικά «τυχαία», αλλά και αυστηρά ελεγχόμενη από το ρυθμό των κρουστών. Κατά την Egorova το τέχνασμα αυτό είναι δανεισμένο από τις πρακτικές της ροκ ηχογράφησης και χαρακτηρίζεται από την υπέρθεση σόλο κρουστών πάνω στην βασική ρυθμική δομή.⁵⁵ Η σκηνή του Berton με την εικονογραφική μονοτονία της ασκεί πίεση στο θεατή καλλιεργώντας του την προσδοκία ενός γρήγορου ξεκαθαρίσματος. Όταν η ένταση φτάνει σε κρίσιμο σημείο, η συσσώρευση ασυνάρτητων παράξενων ήχων δίνει τη θέση της σε μια γυναικεία φωνή που μοιάζει να θρηνεί. Την εικόνα της πελώριας νυχτερινής πόλης διαδέχεται το πλάνο της επόμενης σκηνής: η εκτόξευση ενός διαστημόπλοιου στον ουρανό. Σε αυτή την εικόνα πόλης-διαστημόπλοιου, η μουσική επένδυση φαίνεται να συμπυκνώνεται σε ένα σύνθετο αλλά και σύντομο θρήνο.

⁵⁵ Tatiana Egorova, *Soviet Film Music: An Historical Survey*, ό. π., σελ. 231.

Η άφιξη του Kris στο διαστημικό σταθμό, μεταφέρει τη δράση σε ένα άλλο κόσμο, ερμητικό, απομονωμένο από την ανθρώπινη δραστηριότητα και νόηση· ένα κόσμο που αποστρέφεται κάθε προσπάθεια για επικοινωνία. Ο πλανήτης Solaris καλύπτεται από έναν ωκεανό, μια ενέργεια που περιβάλλει στενά τους ανθρώπους, οι οποίοι ζουν στο σταθμό. Η ενέργεια του πλανήτη τους προκαλεί έντονες ψυχολογικές καταστάσεις, με το να διεισδύει στα πιο απόκρυφα σημεία του ασυνείδητου τους, εκεί όπου η ανάμνηση των αμαρτιών και των λαθών είναι βαθιά κρυμμένη. Ο Solaris κάνει τους κατοίκους του σταθμού να περνούν ηθικά βασανιστήρια μετάνοιας, τους οδηγεί σε παγίδες και έπειτα τους αφήνει μόνους με τη συνείδηση τους. Εξωτερικά ο Solaris είναι μυστήριος και ακατανόητος, απεικονίζεται σαν μια άμορφη κινούμενη παχύρρευστη μάζα. Η τρομερή του δύναμη και εχθρική του συμπεριφορά εκφράζεται και μέσα από τη μουσική, η οποία βασίζεται σε ένα ηλεκτρονικά αναπαραγόμενο θέμα από το συνθεσάιζερ του Artemyev. Το μουσικό θέμα του πλανήτη Solaris περιέχει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τα οποία διαμορφώνουν την αόρατη παρουσία του στη σκηνή. Κατ' αρχάς η αμετάβλητη θέση των χαμηλών μπάσων στο θέμα, που προσεγγίζει τον απόηχο, καθώς επίσης και μια έντονα ετεροφωνική⁵⁶ ανάπτυξη που εξασφαλίζει στο leitmotif μια ιδιαίτερη πυκνότητα (βλ. Σχήμα 2 Παραρτήματος). Επίσης, το ευμετάβλητο του ηχοχρώματος και της μελωδικής υφής του θέματος υπογραμμίζουν τον απρόβλεπτο χαρακτήρα του Solaris και επιτρέπουν στο leitmotif να σκιαγραφεί τη διάθεση και κλίμα των όσων συμβαίνουν σε αυτόν.⁵⁷ Το θέμα του Solaris εισάγεται στην ταινία από τη στιγμή της άφιξης του Kris στον μυστηριώδη πλανήτη. Από την πρώτη του έκθεση, το περίγραμμα του είναι ακαθόριστο και στερείται ακρίβειας. Δεν έχει σαφή μελωδία και ρυθμό και γίνεται αντιληπτό ως μια συμπίεσμένη μουσική ενέργεια. Ακολουθώντας, καθώς ο Kris εξοικειώνεται με τα παράξενα περιστατικά που συμβαίνουν στο διαστημικό σταθμό, το θέμα του Solaris έρχεται όλο και περισσότερο στην επιφάνεια. Ο πλανήτης Solaris ασκεί έντονη επιρροή με μυστήριους ήχους, τριγμούς και εκκωφαντικά σήματα. Το μουσικό φόντο φαίνεται να προκύπτει εκ του μηδενός δημιουργώντας συναισθήματα αβεβαιότητας, κινδύνου και φόβου- διαμορφώνει κατά κάποιο τρόπο το θέμα του υποσυνείδητου.

Ωστόσο δεν είναι μόνο ο Solaris που επηρεάζει τον άνθρωπο. Κι ο ίδιος ο πλανήτης μεταβάλλεται από την επαφή του με τον άνθρωπο - όπως δείχνει το μουσικό

⁵⁶ Η ταυτόχρονη εκτέλεση άλλων εκδοχών της ίδιας μελωδίας από άλλες φωνές ή όργανα.

⁵⁷ Tatiana Egorova, *Soviet Film Music: An Historical Survey*, ό. π., σελ. 231.

του θέμα, το οποίο «εξανθρωπίζεται» κατά κάποιο τρόπο. Αυτός ο «εξανθρωπισμός» του μουσικού θέματος του *Solaris* αρχίζει να γίνεται ιδιαίτερα αισθητός στη σκηνή όπου ο Kris αναρρώνει από το εγκεφαλογράφημα. Έχει προηγηθεί η προσπάθεια να σταλούν μέσω του εγκεφάλου του μηνύματα που θα αποτρέψουν τις καταστροφικές συνέπειες του *Solaris*. Η ένδειξη ότι ο πλανήτης αρχίζει να αποδέχεται αυτά τα μηνύματα εμπεριέχεται στο μουσικό θέμα. Το αναπαραγόμενο από το συνθεσάιζερ ηχόχρωμα του θέματος δίδεται απροσδόκητα πλέον από το εκκλησιαστικό όργανο, το οποίο στην ταινία αυτή συνδέεται με τη μουσική του Bach.

Το έργο κλασσικής μουσικής που χρησιμοποιεί ο Tarkovsky στην ταινία αυτή, είναι το *Choral Prelude* σε φα ελάσσονα «Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ» (έργο BWV 639), του J. S. Bach. (Σχήμα 3 Παραρτήματος) Η σχέση του Tarkovsky με την μουσική του Bach έχει ήδη αναφερθεί και ασφαλώς μια τέτοια επιλογή δεν είναι τυχαία. Η καλλιτεχνική αντίληψη του σκηνοθέτη (*Kunstreligion*) φαίνεται να ξεδιπλώνεται στο *Solaris* με πλήρη συνέπεια. Το πρελούδιο του Bach εμφανίζεται στην ταινία τέσσερις φορές. Εμφανίζεται κατ' αρχάς στους τίτλους έναρξης ολόκληρο και στην αυθεντική του μορφή, έπειτα στη σκηνή όπου ο Kris δείχνει το βίντεο στη Hari με εικόνες από την παιδική του ηλικία (ύστερα από «dissolve» με το θέμα του *Solaris*), στη σκηνή της βιβλιοθήκης όπου ο σταθμός μπαίνει σε κατάσταση έλλειψης βαρύτητας (αναμεμιγμένο με τη μουσική του Artemyev) και τέλος στο φινάλε της ταινίας. Το πρελούδιο αυτό δεν συμβολίζει μόνο διαχρονικές αξίες, αλλά επιπλέον εκφράζει το υψηλότερο επίπεδο της ανθρώπινης πίστης και χρησιμοποιείται από τον σκηνοθέτη ως ένα πνευματικό επιχείρημα προς υπεράσπιση της ηθικής του αντίληψης. Στο πλαίσιο της ταινίας αυτής θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το θέμα της μνήμης και της συνείδησης. Είναι το μουσικό θέμα που υπογραμμίζει την αγωνιώδη διαδικασία αναγέννησης της Hari και φτάνει στην κορύφωση του στη σκηνή όπου σημειώνεται η έλλειψη της βαρύτητας, όταν δηλαδή ο Kris μακριά από τους χαοτικούς ήχους του *Solaris* αναπολεί τον πλανήτη Γη.

Στο ξεκίνημα της ταινίας βλέπουμε τον άνθρωπο ενταγμένο στο φυσικό του περιβάλλον-ο Kris περιπλανιέται στο ειδυλλιακό τοπίο. Στη διαμόρφωση του τοπίου αυτού εξέχουσα θέση κατέχει το υδάτινο στοιχείο (οπτικό μοτίβο που επανέρχεται σε όλες τις ταινίες του σκηνοθέτη), η βροχή, το ρυάκι, το καθαρό νερό της λίμνης. Σε αυτήν την «καθαρότητα» και χωρίς παραμορφώσεις παρουσιάζεται και το πρελούδιο

του Bach. Εδώ εκφράζονται όλα εκείνα που και η ίδια η μουσική του Bach αντιπροσωπεύει - η ομορφιά της φύσης, το θείο και υπερβατικό στοιχείο.

Τη δεύτερη φορά που ακούμε το μουσικό θέμα της μνήμης είναι κατά τη διάρκεια του βίντεο, με το οποίο ο Kris παρουσιάζει στη Hari εικόνες από τη μακρινή Γη. Εδώ η μουσική αποκτά μια αφηγηματική διάσταση - η διάρκεια και ο ρυθμός των πλάνων έχουν συγχρονιστεί με το μουσικό τέμπο. Στην έναρξη του το πρελούδιο του Bach συγγέεται με το θέμα του Solaris, όμως τελικά ο Bach επικρατεί καθώς ο Kris ανακαλεί εικόνες από το παρελθόν-την παιδική ηλικία, την εφηβεία, τους γονείς του, αλλά και εικόνες της Hari, οι οποίες ενσωματώνεται στην οικογενειακή ανάμνηση. Αυτό το μουσικό επεισόδιο περιέχει και μια αναφορά στη ζωγραφική του Leonardo Da Vinci: Η εικόνα της μητέρας του κεντρικού ήρωα με το μικρό σκύλο στην αγκαλιά της παραπέμπει στην *Κυρία με την Ερμίνα* (βλέπε εικόνες 1 και 2 του παραρτήματος).

Η τρίτη επανέκθεση του μουσικού θέματος από το πρελούδιο του Bach γίνεται στη σκηνή έλλειψης βαρύτητας - όμως εδώ δεν ακούγεται αυτούσιο, αλλά σε συνδυασμό με τη μουσική του Artemyev. Για δεύτερη φορά στο διαστημικό σταθμό και σε αντίθεση με το γεμάτο μυστήριο και χαοτικό θέμα του Solaris που ακούγεται μέχρι τη στιγμή εκείνη, εμφανίζεται το πρελούδιο του Bach. Το μουσικό θέμα του πρελούδιου ή αλλιώς το θέμα της μνήμης εισάγεται καθώς ο Kris, με αφορμή τον πίνακα του Brueghel (*Κυνηγοί στο χιόνι*, βλ. εικόνα 3 Παραρτήματος), ανακαλεί στη μνήμη του τη Γη, το σπίτι και τη μητέρα του. Το θέμα της συνείδησης, που εκπροσωπεί τη Γη και την ανθρωπότητα στον πλανήτη Solaris, ξυπνάει νοσταλγικές εικόνες στο μυαλό του Kris. Ωστόσο το θέμα αυτό δεν εμφανίζεται αυτούσιο και «καθαρό», αλλά αλλοιωμένο από τους ηλεκτρονικούς ήχους που διεμβολίζει στην συνείδηση του ανθρώπου ο πλανήτης Solaris. Παράλληλα η μουσική του Bach επηρεάζει τη Hari η οποία κοιτώντας τον πίνακα του Brueghel αρχίζει να ανασυλλέγει το ανθρώπινο παρελθόν της. Ο Brueghel, όπως και ο Bach, λειτουργούν ως μηχανισμός κινητοποίησης της ανθρώπινης μνήμης. Ο Brueghel μετατρέπει τη Γη και την ανθρωπότητα σε αιώνιες εικόνες – αποτελεί θα λέγαμε ένα οπτικό leitmotif. Ο Tarkovsky χειρίζεται εδώ με πρωτότυπο τρόπο τον πίνακα. Εισάγει μια καινοτομία που μπορεί να χαρακτηριστεί και ως εμπύχωση της ζωγραφικής. Αρχικά κατακερματίζει το τοπίο, έπειτα, με κοντινά και πανοραμικά πλάνα, δίνει ζωή στη σκηνή του κυνηγιού. Ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο διαδραματίζει εδώ ο ήχος. Οι ηλεκτρονικοί ήχοι του συνθεσάιζερ δίνουν σταδιακά τη θέση τους στις ανθρώπινες φωνές και τους ήχους της

φύσης. Έτσι η εικόνα των κυνηγών σχετίζεται με ανθρώπινες φωνές και το γάβγισμα του σκύλου, το πλάνο των πουλιών με ανάλογους ήχους και η εικόνα της εκκλησίας με τον ήχο της καμπάνας. Αυτό το μεταφυσικό σχόλιο του τοπίου μεταφέρεται στην σκηνή των χαρακτήρων μεταφρασμένο σε κατάσταση έλλειψης βαρύτητας. Ο Tarkovsky χρησιμοποιεί ένα επιστημονικά τεκμηριωμένο φαινόμενο για να δώσει μια μεταφυσική διάσταση. Σε αυτό το οπτικό πλαίσιο αναδεικνύεται καλύτερα ο υπερβατικός-μεταφυσικός της μουσικής του Bach. Αξιοσημείωτη επίσης είναι σε αυτή τη σκηνή η συνομιλία του Tarkovsky με ορισμένους πίνακες του Marc Chagall (βλ. εικόνες 4-8 Παραρτήματος). Τόσο το ζευγάρι που αιωρείται όσο και τα κεριά αποτελούν επαναλαμβανόμενο μοτίβο στη ζωγραφική του Chagall. Όμως με τον Chagall ο Tarkovsky εφαρμόζει κατά κάποιο τρόπο μια αντίθετη στρατηγική σε σχέση με τον Brueghel. Ενώ με τον Brueghel προκαλεί μια δυναμική παρακολούθηση, με τον Chagall η δράση έρχεται σε μια στατική θέση, ένα είδος διαλογισμού. Η μουσική του Bach συμπληρώνει και ενισχύει αυτή τη στοχαστική αίσθηση.

Το πρελούδιο του Bach εμφανίζεται για τελευταία φορά στο φινάλε της ταινίας. Έχοντας μόλις αναρρώσει, ο Kris δέχεται άλλο ένα χτύπημα: μαθαίνει για την αυτοκτονία της Hari. Όντας σε απόγνωση βρίσκει παρηγοριά σε ότι πιο αγαπητό και αγνό για αυτόν, στις σκέψεις του που τον επαναφέρουν νοητά στη Γη, τη χώρα του και το οικογενειακό του περιβάλλον. Καθώς τα συναισθήματα του για την απώλεια της Hari παραλύουν τη θέληση του, στην επιφάνεια του Solaris κάνει την εμφάνιση του το μοντέλο του οικείου και αγαπητού γήινου κόσμου. Υπό τους ηλεκτρονικούς ήχους του συνθεσάιζερ και τη συμμετοχή χορωδίας στην εκτέλεση του πρελούδιου, ο Kris βλέπει τον εαυτό του να επιστρέφει στο φυσικό τοπίο της έναρξης. Όπως στη πρώτη σκηνή, αναπολεί το γήινο περιβάλλον, στέκεται στο παράθυρο του σπιτιού παρακολουθώντας τη βροχή να πέφτει στους ώμους του πατέρα του, πριν τον συναντήσει γονατιστός στην είσοδο. Με αυτό το πλάνο ο Tarkovsky παραπέμπει στην *Επιστροφή του Ασώτου Υιού* του Rembrandt (εικόνες 9-10 Παραρτήματος). Το σκηνικό βέβαια αυτό δεν είναι πραγματικό, αλλά μια νησίδα στην επιφάνεια του Solaris και τη μνήμη του Kris, όπως αποδεικνύεται καθώς το πλάνο ανοίγει.

Σε αυτό το σημείο της ταινίας το πρελούδιο του Bach υφίσταται ένα σημαντικό μετασχηματισμό. Παρουσιάζεται ηχοχρωματικά εμπλουτισμένο και έρχεται πιο κοντά στο leitmotif του Solaris, αποκτά δηλαδή ένα πιο πολύχρωμο ηχόχρωμα.

Χρησιμοποιείται τώρα σαν ένα *cantus firmus*⁵⁸, το οποίο πλαισιώνεται από τη μουσική του συνθεσάιζερ (ταυτισμένο με το θέμα του *Solaris*), τη χορωδία και κάποια μουσικά όργανα μιας περιορισμένης συμφωνικής ορχήστρας. Η διαφορά του φινάλε έγκειται στην εντονότερη ανάμειξη του παραλλαγμένου-«εξανθρωπισμένου» πλέον θέματος του *Solaris* που εκτυλίσσεται παράλληλα με το πρελούδιο. Η ταυτόχρονη ανάπτυξη των δυο leitmotif φαίνεται να εκφράζει την τελική σύνδεση των δύο αρχικώς απόλυτα διακριτών κόσμων-την τελική πρόθεση του *Solaris* να εγκαταστήσει μια σχέση εμπιστοσύνης με τον άνθρωπο.

Στο σημείο αυτό χρειάζεται να αναφερθούμε στα μορφολογικά και αρμονικά στοιχεία του πρελούδιου του Bach για να γίνει κατανοητό πως τα μουσικά χαρακτηριστικά αυτού του έργου ταιριάζουν με τα υπόλοιπα στοιχεία της ταινίας. Η σύνθεση του Bach, *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ* (Καλώ εσένα, Κύριε Ιησού Χριστέ), βασίστηκε σε μια από τις μελωδίες του J.Klug και σε έναν ύμνο του Johanna Agricola με ιδιαίτερα θρησκευτικό τόνο. (Σχήμα 4 Παραρτήματος) Η μελωδία και το λυρικό περιεχόμενο αυτών των έργων συμπυκνώνεται σε ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα εικονικής εναρμόνισης του Bach-δημιουργώντας αυτό που ο Stanton Taylor ονομάζει «έκφραση της απόλυτης πίστης».⁵⁹ Το έργο ηγεί ως μια μουσικά πιστή απάντηση στους εναρκτήριοις στίχους του πρωτότυπου χορωδιακού κειμένου στο οποίο βασίστηκε. (βλ. Παράρτημα) Ο Taylor βασίζει τον χαρακτηρισμό περί «απόλυτης πίστης» την οποία εκφράζει το έργο, στον σκοτεινό, μελαγχολικό και σταθερό παλμό του. Ο σταθερός ρυθμός ερμηνεύεται ως μια πνευματική συνεχή παρουσία του Χριστού. Κατά την εξέλιξη του, το χορωδιακό κερδίζει σε μελωδικό εύρος και μειώνεται σε πυκνότητα μέσω της αφαίρεσης των μελωδικών διανθισμάτων-μια μουσική απάντηση στο αρχικό κάλεσμα.

Πιο συγκεκριμένα, το έργο, γραμμένο σε φα ελάσσονα κλίμακα, μπορεί να διακριθεί σε 7 φράσεις: η πρώτη τελειώνει στον τρίτο χρόνο του 2^{ου} μέτρου (Ντο) παραμένοντας στην ίδια κλίμακα (φρύγια πτώση). Η δεύτερη ξεκινάει από τον τέταρτο χρόνο του 2^{ου} μέτρου και καταλήγει στον τρίτο χρόνο του 4^{ου} μέτρου επίσης στην ίδια κλίμακα (μισή πτώση). Αντίστοιχα, η τρίτη φράση τελειώνει στον τρίτο χρόνο του 7^{ου}

⁵⁸ Προϋπάρχουσα μελωδία που αποτελεί τη βάση μιας νέας πολυφωνικής σύνθεσης. Η σύνθεση με βάση ένα *cantus firmus* ήταν κοινή πρακτική της μεσαιωνικής μουσικής. Οι μελωδίες διάφορων χορικών χρησιμοποιούνταν συχνά απλοποιημένες για περαιτέρω μουσικές αναπτύξεις, π.χ. χορικό διανθισμένο αυτό καθαυτό, αντίστιξη διανθισμένη γύρω από τη μελωδία του χορικού, χορικό με παραλλαγές κ.ά.

⁵⁹ Stanton B. Taylor, *The Chorale Preludes of J.S. Bach*, Oxford University Press, London 1942, σελ. 32.

μέτρου στη σχετική κλίμακα-Λα ύφεση μείζονα (τέλεια πτώση). Η τέταρτη φράση που διαρκεί από τον τέταρτο χρόνο του 7^{ου} μέτρου μέχρι τον τρίτο χρόνο του 9^{ου}, τελειώνει με μια απατηλή πτώση στη ομώνυμη της αρχικής-Φα μείζονα. Η πέμπτη, από τον πρώτο χρόνο του 10^{ου} μέτρου μέχρι τον πρώτο χρόνο του 11^{ου}, καταλήγει σε μια Ντο ελάσσονα (ατελής πτώση). Τέλος, η έκτη φράση που οριοθετείται από το τέταρτο χρόνο του 11^{ου} μέτρου μέχρι τον πρώτο του 13^{ου} τελειώνει σε Λα ύφεση μείζονα και η έβδομη φράση, από τον τέταρτο χρόνο του 13^{ου} μέτρου μέχρι το τέλος, κλείνει με μια τέλεια πτώση σε Φα μείζονα.

Το έργο συνεπώς περιέχει δύο τέλειες πτώσεις, μία στη σχετική κλίμακα (Λα μείζονα) και μια στην ομώνυμη της αρχικής (Φα μείζονα). Η ύπαρξη της απατηλής και των μισών πτώσεων συνιστά ένδειξη μουσικής αβεβαιότητας. Αν και το έργο κλείνει σε Φα μείζονα, αυτό επιτυγχάνεται με μια Τρίτη της Πικαρδίας (αλλοιωμένη τρίτη). Επομένως συνολικά, το έργο ξεκινάει σε Φα ελάσσονα και μέσω σχετικών και ομώνυμων κλιμάκων επιστρέφει στο τονικό κέντρο. Αυτή η αρμονική αναχώρηση και επιστροφή συμπίπτει με τη μελωδία για να δείξει πως το αρχικό κάλεσμα απαντάται.

Πολλά θα μπορούσαν να ειπωθούν για την εναρμόνιση του έργου. Εξετάζοντας, ωστόσο, το μουσικό κείμενο υπό το πρίσμα μιας ερώτησης και απάντησης ενός καλέσματος (προς το Χριστό), κάποια σημεία προσφέρονται για βαθύτερη ανάλυση. Κατ' αρχάς η πρώτη και τέταρτη μουσική φράση είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικές από την πλευρά της κίνησης. Παρά το ότι οι φράσεις αυτές καταλήγουν σε διαφορετικό τονικό ύψος, ακολουθούν και οι δύο μια μελωδική καθοδική πορεία. Επίσης, μεταξύ των δύο αυτών φράσεων υπάρχει παράλληλη αρμονική κίνηση. Και οι δύο κινούνται προς την VI βαθμίδα για να καταλήξουν σε μια Ρε-ύφεση μείζονα συγχορδία, η μεν πρώτη φράση για τη δημιουργία της φρύγιας πτώσης, η δε τέταρτη για την απατηλή πτώση. Επιπλέον, δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά στην αντίθετη κίνηση μεταξύ των φωνών και η γραμμή του μπάσου της τέταρτης φράσης προσομοιάζει με αυτή της πρώτης.

Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, υπάρχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ των μουσικών φράσεων, οι οποίες δημιουργούν την αίσθηση της «απάντησης», τόσο μουσικά όσο και μεταφορικά. Η τέταρτη φράση για παράδειγμα σε αντίθεση με την πρώτη, εμφανίζει αισθητά μικρότερη πυκνότητα. Οι δύο τελευταίες της νότες έχουν αξία μισού (σολ και φα) σε αντίθεση με την διανθισμένη με τρίλια μελωδία της πρώτης φράσης. Αυτό το στοιχείο καθιστά την μελωδία της τέταρτης φράσης πιο

ευπροσάρμοστη και σίγουρη από την αντίστοιχη της πρώτης. Η αλλαγή της πυκνότητας επίσης, επιτρέπει στον Bach να εισάγει στην αρμονία του την μείζονα τονικότητα. Αυτή λοιπόν η μελωδική επιμήκυνση που επιτρέπει μεγαλύτερη αρμονική ελευθερία είναι ένας τρόπος ώστε ο σταθερός παλμός να εκφράσει την «απόλυτη πίστη». Στο ίδιο πνεύμα, η γραμμή του μπάσου ακολουθεί μια πορεία από Ρε-ύφεση σε Ντο κατά την πτώση της πρώτης φράσης, ενώ το ακριβώς αντίθετο, από Ντο σε Ρε-ύφεση, συμβαίνει στην περίπτωση της τέταρτης φράσης παρέχοντας μια ένδειξη ανύψωσης.

Επίσης σιωπηλές αλλαγές υφίστανται μεταξύ της τρίτης και έκτης φράσης του προελούδιου. Και πάλι οι δύο φράσεις παρουσιάζουν αξιοσημείωτες ομοιότητες: την κίνηση προς τη σχετική μείζονα (λα ύφεση μείζονα) και ένα ευρύ φάσμα μελωδίας. Αν και η τρίτη φράση κατεβαίνει, ενώ η έκτη ανεβαίνει, κάθε μία συμβάλλει στη δημιουργία αντίθεσης με την ελάσσονα τονικότητα και ενός αισθήματος στασιμότητας. Και οι δύο φράσεις είναι σημαντικές στιγμές της ανύψωσης του έργου. Η έκτη φράση είναι πιο αποτελεσματική στη δημιουργία αισθήματος ανύψωσης και όχι μόνο επειδή η μελωδία της είναι ανοδική. Οι επαναλαμβανόμενες νότες της μελωδίας της (δύο λα και δύο σι) δίνουν πιο δραματικό τόνο από την πυκνή γραφή της μελωδίας στην τρίτη φράση (συγκεκριμένα στο έκτο μέτρο). Από την άλλη η κίνηση της μελωδίας και του μπάσου της έκτης φράσης δεν θα μπορούσε να είναι πιο διαφορετική από αυτήν της τρίτης. Το αίσθημα της συνεχούς διαστολής στην έκτη φράση, με το μπάσο να ακολουθεί αντίθετη καθοδική πορεία από την μελωδία, δημιουργεί μια πολύ ισχυρή κίνηση στο έργο. Η τρίτη φράση που είναι σαφώς πιο πυκνή, κάνει μια πιο στάσιμη κίνηση. Έτσι ενώ ο στόχος της ανύψωσης είναι ίδιος, η έκτη φράση μοιάζει απλοποιημένη και πιο αγνή.

Διαισθάνεται λοιπόν κανείς την κίνηση του μουσικού έργου ως μια απάντηση σε ένα κάλεσμα, κυρίως όσον αφορά τις δυναμικές του έργου και την διάνθιση της μελωδίας με ποικίλα και τρίλιες. Αν αυτά τα διακοσμητικά στοιχεία ειδωθούν ως συνοδευτικά ζητήματα που δεν καταλήγουν κάπου, δεν είναι τυχαίο που η μελωδία απλοποιείται καθώς η αρμονία βαίνει προς τη μείζονα κλίμακα. Υπάρχει συνεπώς μια σύνδεση μεταξύ της απομάκρυνσης των στολιδιών που ακολουθεί ο Bach και της θεολογικής μελοποίησης. Η μελωδική απλοποίηση είναι ενδεικτική της απελευθέρωσης και μιας καθαρότερης θείας επικοινωνίας. Οι δύο πρώτες φράσεις, με την ματαιότητα

τους τόσο στην μελωδική κίνηση όσο και διακοσμητικά, προτείνουν μια υπερβολή, η οποία τελικά εξαλείφεται. Επίσης στις ίδιες φράσεις, η μελωδική διακόσμηση με την μεγάλη ρυθμική της πυκνότητα, δημιουργεί μια αίσθηση εγκλωβισμού που ενδυναμώνεται από την έλλειψη κίνησης. Επιπλέον, εξαιτίας της συνεχούς κίνησης της συνοδείας, καθώς επιμηκύνεται η μελωδία και «αραιώνει», δημιουργείται μια υποδηλούμενη συμφωνία μεταξύ μελωδίας και συνοδείας. Με άλλα λόγια, ενώ η μελωδία διατηρείται αμετάβλητη, γίνεται αντιληπτή με διαφορετικό τρόπο καθώς η συνοδεία αλλάζει. Με αυτό τον τρόπο, καθώς το έργο εξελίσσεται η αρμονία του Bach μοιάζει να δημιουργεί έναν σταθερό ρυθμό πίστης.

Συνοπτικά, στο πρελούδιο του Bach «Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ», η διακοσμημένη ή μη μελωδία, η κίνηση και η αρμονία χρησιμοποιούνται επιδέξια για να αποδώσουν τη διαφωτιστική θεία απάντηση στην απεγνωσμένη ερώτηση και το κάλεσμα προς την απελευθέρωση και την πίστη. Η αλληλεπίδραση και αντίθεση μεταξύ λιτής, απλής μελωδίας και εμφανούς διακόσμησης επεκτείνεται και πέραν του Bach. Όπως είδαμε, το ηλεκτρονικά αναπαραγόμενο μουσικό θέμα του Solaris παρουσιάζεται κατά αντιστοιχία. Από τη μία διαθέτει ένα σταθερό χαμηλό μπάσο, από την άλλη η μελωδία παρουσιάζει εντονότερη ετεροφωνική ανάπτυξη κάνοντας το θέμα πιο πυκνό και πλούσιο.

Nostalgia

Στη *Νοσταλγία* (1983), ο ποιητής Andrei Gorchakov ερευνά τη ζωή ενός Ρώσου συνθέτη που έζησε στην Ιταλία τον 18^ο αιώνα. Μαζί του βρίσκεται η Ιταλίδα μεταφράστρια Eugenia. Κατά την παραμονή του στην Μπολόνια, ο κεντρικός ήρωας αισθάνεται αποξενωμένος και σταδιακά κατακλύζεται από μνήμες για την πατρίδα του. Η πλοκή διαδραματίζεται σε διάφορα μέρη. Στην πόλη όπου βρίσκεται το ξενοδοχείο του ποιητή και τα ιαματικά λουτρά, όπου καθημερινά κάνουν το μπάνιο τους ντόπιοι και τουρίστες· στην εκκλησία της Madonna del Parto (του Piero della Francesca), όπου προσεύχονται οι γυναίκες για να κάνουν παιδιά· σε ερειπωμένους ναούς, αλλά και στο σπίτι του Domenico, ο οποίος αναθέτει στον ποιητή Gorchakov να κάνει κάτι που ο ίδιος δεν μπορεί: να διασχίσει τα ιαματικά λουτρά με ένα αναμμένο κερί. Ο Domenico αυτοπυρπολείται και η κίνηση αυτή πείθει τον ποιητή να το κάνει.

Ήδη από το ξεκίνημα της ταινίας προοιωνίζεται η διπλή έλξη του ήρωα από την πατρίδα του και την Ιταλία. Στη εναρκτήρια σέπια σκηνή του ρώσικου τοπίου ακούγεται η απαγγελία ενός ρώσικου παραδοσιακού άσματος. Το τραγούδι αυτό συγγέεται –λίγο πριν σβήσει- με το *Requiem* του Verdi. Η αντίστιξη μεταξύ εικόνας και κλασικής μουσικής προοικονομεί τη σχέση του ήρωα με τη Ρωσία και την Ιταλία. Το κυριότερο όμως, προτάσσει το θέμα της γλωσσικής – πολιτισμικής μετάφρασης.

Στην ταινία δεσπόζει, για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο της νεοφορμαλιστικής προσέγγισης, η έννοια της μετάφρασης.⁶⁰ Η μετάφραση ως αφηρημένη έννοια βασίζεται σε ένα σταθερό δυαδικό ζεύγος- οικείο έναντι ξένου. Ο Tarkovsky επεξεργάζεται το δίπολο αυτό μέσω διαφόρων αντιθέσεων: άντρας-γυναίκα, όνειρο-πραγματικότητα, Ρωσία-Ιταλία, λογική-τρέλα, ζωή-θάνατος. Ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται είναι παρόμοιος με αυτόν που υποδηλώνει την «σύγκρουση» μεταξύ δύο ξένων γλωσσών στην προσπάθειά τους να «συμφιλιωθούν» μέσα από την πράξη της μετάφρασης. Η μετάφραση, ή καλύτερα η αδυναμία μετάφρασης, γίνεται το κύριο θέμα της ταινίας και δεσπόζει σε κάθε σημαντική συζήτηση. Από την πρώτη κιόλας ατάκα ο ποιητής Andrei ζητάει από την Eugenia να του μιλήσει ιταλικά. Ακυρώνει έτσι εξ αρχής την προσπάθειά της να του μιλήσει στη γλώσσα του κάτι που θα διευκόλυνε την ανάπτυξη μιας σχέσης οικειότητας. Η μεταφράστρια αποδέχεται την επιθυμία του ποιητή και στο εξής επικοινωνεί μαζί του μόνο στα ιταλικά, παρά το γεγονός ότι τα ρώσικά της είναι καλύτερα απ' ό,τι τα ιταλικά του Gorchakov. Αυτή η δυσκολία που έχει να ακούσει τη μητρική του γλώσσα ομιλούμενη από έναν ξένο, είναι μια πρώιμη ένδειξη της απροθυμίας του Gorchakov να επιτρέψει σε οτιδήποτε ή οποιονδήποτε να παρεισφρήσει στη νοσταλγία του. Η πλήρης αποσύνδεση του από το ιταλικό περιβάλλον διαμορφώνει σταδιακά την έννοια του αμετάφραστου. Αδυνατώντας να εντάξει το εαυτό του στο ιταλικό τοπίο επιλέγει τη νοσταλγία για τον δικό του τόπο, τη Ρωσία. Ο ποιητής θεωρεί πως η Ιταλίδα, μια επαγγελματίας μεταφράστρια, αυταπατάται όταν πιστεύει ότι η τέχνη ή ένα ανθρώπινο συναίσθημα μπορεί να μεταφερθεί από μια πολιτιστική παράδοση σε μια άλλη.

Η διαμάχη μεταξύ του Gorchakov και της Eugenia εξελίσσεται στη συνέχεια, όταν αυτή αναφέρεται στη συλλογή ποιημάτων του Arseny Tarkovsky, τα οποία έχει

⁶⁰ Σύμφωνα με τον Boris Eikhenbaum δεσπόζον είναι το σημείο εκείνο που οργανώνει όλα τα υπόλοιπα και τα υποτάσσει στις ανάγκες του. Για μια λεπτομερέστερη ανάλυση του όρου βλ. Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor*, Princeton University Press, Princeton 1988, σελ. 3-7.

μαζί της. Όπως όλες οι τέχνες, ισχυρίζεται ο κεντρικός ήρωας, έτσι και η ποίηση είναι αμετάφραστη. Στην αντίρρηση της «Αλλά η μουσική...», αυτός απαντάει τραγουδώντας της ένα ρώσικο τραγούδι, το οποίο η Ιταλίδα αδυνατεί να αναγνωρίσει. Η μεταξύ τους διάσταση εντείνεται περισσότερο όταν ο ποιητής προτείνει την κατάργηση των εθνικών συνόρων. «Και τι νομίζεις ότι πρέπει να κάνουμε για να γνωριστούμε καλύτερα;», τον ρωτά η Ιταλίδα μεταφράστρια. «Να καταργήσουμε τα σύνορα.» «Ποια σύνορα;» «Τα εθνικά σύνορα». Ο Gorchakov μιλάει ουσιαστικά για μια κατεδάφιση των εθνικών συνόρων – για μια χωρική αναδιάρθρωση, την οποία υποστηρίζει ακριβώς για να ξεπεραστεί το πρόβλημα. Η πλήρης κατάργηση των συνόρων θα δημιουργήσει, κατά τον ποιητή, μια ομοιογενή από πολιτισμική άποψη κοινωνία και θα λύσει το πρόβλημα της μετάφρασης από τον ένα πολιτισμό στον άλλο. Η ιδέα της επίτευξης μια οικουμενικής ενότητας αποτελεί λοιπόν το ιδανικό του ποιητή. Για το Tarkovsky, όμως, «η προσπάθεια να παρουσιαστεί κάτι συγκεκριμένο και εφικτό με το πρόσχημα του ιδανικού υπονομεύει την κοινή λογική, είναι ο δρόμος για την τρέλα».⁶¹ Η ιδέα αυτή προβάλλεται μέσα από τον χαρακτήρα του Domenico, ενός τρελού ο οποίος τρομοκρατημένος από την πνευματική κρίση της σύγχρονης κοινωνίας, κάνει μια απεγνωσμένη προσπάθεια επίτευξης του ιδανικού του προβαίνοντας σε μια δημόσια αυτοκτονία.

Ο Andrei δελεάζεται από αυτόν και πείθει τη μεταφράστρια να προσεγγίσει τον Domenico. Ωστόσο, ενώ ο Domenico μιλάει ιταλικά, αρνείται πεισματικά να επικοινωνήσει με την ομόγλωσση συμπατριώτισσα του, ενώ κατορθώνει να επικοινωνήσει με τον Ρώσο ποιητή Gorchakov. Έτσι, οι δυο άνδρες επικοινωνούν λεκτικά μόνο αφότου η Eugenia, η οποία γνωρίζει άριστα και τις δύο γλώσσες, τους αφήνει μόνους. Αργότερα, στην ίδια σεκάνς, το πέραςμα του Andrei από το κατώφλι της οικίας του Domenico συμπίπτει με την έναρξη της μουσικής, το τέταρτο μέρος της 9ης Συμφωνίας του Beethoven.

Όπως στην τελευταία σκηνή της ταινίας *Stalker*, έτσι και στη *Νοσταλγία* ο Tarkovsky χρησιμοποιεί (σε δύο σημεία του έργου) ένα απόσπασμα από την 9^η Συμφωνία του Beethoven. Στο τέταρτο μέρος της Συμφωνίας (*Alla Marcia*) χαρακτηριστική είναι η διπλή φούγκα, το χορωδιακό μέρος όπου τραγουδιούνται δύο ξεχωριστές μελωδίες: το θέμα της «Χαράς» (*Freude*) και το δεύτερο θέμα

⁶¹ Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time*, ό. π., σελ. 28.

«Αγκαλιαστείτε εσείς, εκατομμύρια» (Seid umschlügen, Millionen). Το κείμενο της χορωδίας αναφέρεται στον επουράνιο Πατέρα. Όμως εδώ ο Tarkovsky με τη χρήση της κλασικής μουσικής δεν θέλει να δώσει το συναίσθημα μιας θεϊκής, υπερβατικής ανάτασης καθώς το ρόλο αυτό, όπως είδαμε, τον αναθέτει στη μουσική του Bach. Την ώρα που το θέμα του «εναγκαλισμού των εκατομμυρίων» βαίνει προς κορύφωση, η μουσική διακόπτεται απότομα - ίσως ως υπόμνηση μιας πιθανής αποτυχίας της κατάρριψης των εθνικών συνόρων και του εναγκαλισμού, η Νοσταλγία για έναν ευρωπαϊκό ουμανισμό. Η ερώτηση του Domenico, «το άκουσες αυτό; Είναι Beethoven», υποδηλώνει μια διηγηματική χρήση της κλασικής μουσικής, ωστόσο κάτι τέτοιο πρακτικά δεν επιβεβαιώνεται. Ίσως η μεταδιηγηματική χρήση που η Gorbman προτείνει, να περιγράφει καλύτερα τη λειτουργία του συγκεκριμένου αποσπάσματος. Ουσιαστικά εδώ, όπως και στον Stalker, ο Tarkovsky χρησιμοποιεί την 9^η Συμφωνία για να ασκήσει κριτική στο δυτικό τρόπο σκέψης. Το ουμανιστικό ιδανικό του εναγκαλισμού των ανθρώπων των ευρωπαϊκών κρατών διακόπτεται απότομα.

Στη εξέλιξη της πιο πάνω σκηνής ο Domenico μονολογεί: «Μια σταγόνα και μια σταγόνα κάνουν μια μεγαλύτερη, όχι δύο σταγόνες». Εμφανίζεται ρητά εδώ η ιδέα του διπλασιασμού, η οποία συναντάται άλλωστε σε αρκετά σημεία του έργου. Για παράδειγμα, λίγο πριν ο Gorchakov ενώ στέκεται δίπλα στον καθρέφτη, γυρίζει ξαφνικά και κοιτάζει στην άλλη πλευρά του δωματίου. Η κάμερα με ένα αργό travelling, συνεχίζοντας στο ίδιο πλάνο, καταλήγει σε ένα κοντινό κάδρο του ποιητή. Έτσι, ο διπλασιασμός μαζί με το όνειρο, που εξίσου συχνά παρεμβάλλεται στην ταινία, διαστρεβλώνουν τη συμβατικότητα της καθημερινής ζωής.⁶²

Σε μια από αυτές τις ονειρικές σκηνές ξεδιπλώνεται επίσης και η «μεταδιηγηματική» χρήση του ήχου. Η σκηνή, στην οποία αναφερόμαστε παρουσιάζει την απελευθέρωση της οικογένειας του Domenico έπειτα από την αιχμαλωσία. Ο θεατής ακούει, αρχικά, σταγόνες νερού να πέφτουν. Η απόδοση του ήχου των σταγόνων δεν είναι ρεαλιστική, ορισμένες σταγόνες παράγουν ένα μεταλλικό ηχώχρωμα, ενώ και η ένταση τους είναι αφύσικα δυνατή. Επίσης, ο ήχος λειτουργεί ως ρακόρ (συνδέει τις δύο σκηνές μεταξύ τους) - οι σταγόνες που βλέπουμε στο τέλος της σκηνής, εξακολουθούν να ακούγονται και στη μονοχρωματική ονειρική σκηνή της αιχμαλωσίας. Παράλληλα, ο τραχύς ήχος ενός ηλεκτρικού εργαλείου περιλαμβάνεται

⁶² Όπως έχουμε δει, για το νεοφορμαλισμό αυτός πρέπει να είναι και ο απώτερος στόχος της τέχνης.

στις δύο αυτές σκηνές - ονειρικές ή πραγματικές. Παρακάτω στην ταινία, ο θεατής επιστρέφει στη σκηνή των Gorchakov και Domenico, όπου σε γενικό πλάνο βλέπουμε το αυτοκίνητο που περιμένει να παραλάβει τον ποιητή. Κι εδώ ο ήχος είναι μη-ρεαλιστικός, τα μακρινά βήματα του ποιητή ηχούν όλο και πιο δυνατά, καθώς προσεγγίζει το αυτοκίνητο που είναι το κοντινότερο αντικείμενο στην κάμερα. Ο οδηγός καλημερίζει, η πόρτα χτυπάει δυνατά και η μηχανή ξεκινά. Καθώς το αυτοκίνητο απομακρύνεται, η μηχανή ακούγεται πιο αμυδρά και μια άλλη ηχητική πηγή ενσωματώνεται στον ηχητικό κόσμο της σκηνής: το ψέλλισμα του πλήθους. Το ψέλλισμα λειτουργεί πάλι ως ηχητικό ρακόρ, στο επόμενο πλάνο επιστρέφουμε στη μονοχρωματική σκηνή από την ημέρα της απελευθέρωσης. Ένα πλήθος είναι συγκεντρωμένο γύρω από το σπίτι και το ακατανόητο μурμουρητό του πλήθους παρέχει το ακουστικό υπόβαθρο για τους υπόλοιπους ήχους. Εξ αυτών, δύο διαφορετικές φωνές που μιλάνε καθώς και δύο ευδιάκριτοι ήχοι (το κουδούνι του ποδηλάτου και το ογκάνισμα ενός γάιδαρου) συμμετέχουν χωρίς να διακρίνουμε οπτικά την πηγή τους. Όλοι αυτοί οι ήχοι δεν είναι ακριβώς μη-διηγηματικοί, γιατί θα μπορούσαν να αποτελούν μέρος του κόσμου της εικόνας. Σύμφωνα με τη μεταδιηγηματική κατηγορία της Gorbman, μπορούμε να πούμε ότι όλη αυτή η ηχητική κίνηση παριστά μια αλληλόδραση του εσωτερικού και εξωτερικού αφηγηματικού χώρου. Όμως εφόσον οι ήχοι αυτοί δεν αποτελούν ξεκάθαρα μέρος αφήγησης, γιατί επιλέγεται το κουδούνισμα του ποδηλάτου; Γιατί ο ήχος του γάιδαρου; Αποτελεί μήπως ένα ειρωνικό σχόλιο για τη συμπεριφορά του απέναντι στην οικογένεια; Είναι μήπως κάποιο ασαφές χριστιανικό σύμβολο; Ίσως να είναι καλύτερο να εξετάσουμε τι δείχνει αυτή η επιλογή, παρά το τι σημαίνει, όπως θα πρότεινε και η Susan Sontag. Αρχικά, κρατάει τον θεατή ενεργό. Επιπλέον, είναι ίσως κάποια ενοχλητικά περιστατικά στην ανάμνηση ενός γεγονότος που το αναδεικνύουν και το κάνουν σημαντικό. Στις προσωπικές αναμνήσεις πολλά συμβάλλουν στο τι τελικά μένει, αλλά συχνά αυτό είναι κάτι το ανάρμοστο που υπονομεύει τη σοβαρότητα του συμβάντος και προσδίδει έναν ειρωνικό τόνο.

Μετά την απότομη διακοπή της 9^{ης} Συμφωνίας του Beethoven στην επίσκεψη του Domenico από τον ποιητή, η ίδια μουσική επιστρέφει στη σκηνή του αυτοπυρπολισμού. Ο Domenico ανεβασμένος επάνω στο άγαλμα του Marcus Aurelius στην πλατεία της Ρώμης, απαγγέλει τον τελευταίο του λόγο. Το κοινό, σχηματικά τοποθετημένο, παρακολουθεί με απάθεια τον χαρακτήρα να περιλούζεται με βενζίνη. Μάλιστα ένας

από τους «συνεργούς» τον παροτρύνει δείχνοντας του με μια κίνηση τον τρόπο που ανάβει ο αναπτήρας. Μόνο ο σκύλος φαίνεται να αντιδρά τη στιγμή που ο Domenico αυτοπυρπολείται, γανγίζοντας έντονα προς το μέρος του. Η μουσική γίνεται εδώ ξεκάθαρα διηγηματική, καθώς ακούγεται από τα μεγάφωνα που έχουν στηθεί για την παρακολούθηση του «θεάματος». Μέσα σε αυτό τον παραλογισμό, η Ωδή στη Χαρά (Ode an die Freude) του Beethoven ακούγεται αρχικά παραμορφωμένη, εντείνοντας έτσι την ειρωνική χροιά των στοιχείων της *mise-en-scène*. Αλλά εν μέσω αυτής της προβεβλημένης φαιδρότητας το χορωδιακό τέλος της 9^{ης} Συμφωνίας ακούγεται καθαρά, πριν διακοπεί για άλλη μια φορά, απότομα, στη λέξη «αδέλφια» την ώρα που η χορωδία τραγουδά: «Όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέλφια» (Alle Menschen werden Brüder). Στη σκηνή αυτή μπορούμε να πούμε ότι υποσκάπτεται κάθε έννοια αδελφοσύνης.

Είναι φανερό πως ο σκηνοθέτης συνεχίζει την κριτική του στον δυτικό πολιτισμό, την οποία ξεκίνησε στο *Stalker*. Όπως και εκεί, έτσι κι εδώ όχημα αυτής της κριτικής είναι η 9^η Συμφωνία του Beethoven. Η κριτική αυτή εμφανίζεται, επίσης, στα τελευταία λόγια του Domenico: «Πρέπει να επιστρέψουμε στο σημείο όπου διαλέξαμε λάθος δρόμο», στις «θεμελιώδεις αξίες τις ζωής». Όπως και στην τελευταία σκηνή του *Stalker*, έτσι κι εδώ η μουσική του Beethoven πλαισιώνει μια αδιανόητη ενέργεια. Εκεί είχαμε την τηλεκινητική μεταφορά των ποτηριών από την ακρωτηριασμένη κόρη, εδώ τον αυτοπυρπολισμό ενός ανθρώπου που παρακολουθείται από το απαθές κοινό. Η αδιάλλακτη στάση του Domenico απέναντι στον σύγχρονο πολιτισμό και η αυτοθυσία του μπορεί να ειπωθεί ως άμεση κριτική στις απραγματοποίητες υποσχέσεις των στίχων της μουσικής του Beethoven «όλοι οι άνθρωποι γίνονται αδέλφια».

Στην επόμενη σκηνή, ο Gorchakov επιτυγχάνει τελικώς να εκπληρώσει την επιθυμία του Domenico-να περπατήσει στις ιαματικές πηγές με το αναμμένο κερί. Το τέλος όμως της αποστολής σηματοδοτεί και το δικό του τέλος. Ίσως με αυτό ο Tarkovsky θα ήθελε να δηλώσει την κατεδάφιση της υλοποίησης του ιδανικού των ηρώων, όχι όμως και της ουσίας του.⁶³ Η επιτυχημένη διαφύλαξη του αναμμένου

⁶³ Ο Domenico λειτουργεί ως alter ego του ποιητή Gorchakov. Και οι δύο χαρακτήρες ακολουθούν ένα ιδανικό που σταδιακά καταλήγει σε θανάσιμη αυτοθυσία. Ο σκηνοθέτης κάνει κάποιες σχετικές νύξεις. Για παράδειγμα, σε μια από τις ονειρικές σκηνές της ταινίας, ο Gorchakov βρίσκεται σε ένα στενό λιθόστρωτο δρόμο της Ιταλίας. Είναι μόνος του και παντού υπάρχουν σημάδια ερήμωσης. Ο ποιητής παρατηρεί μια εγκαταλελειμμένη ντουλάπα με καθρέφτη και ανοίγει την πόρτα προσπαθώντας να δει το είδωλό του. Ωστόσο αντί για το δικό του, βλέπει την αντανάκλαση του Domenico. Η μορφή του δεν είναι όπως την έχουμε συνηθίσει, είναι ντυμένος όπως ο Gorchakov - φοράει το ίδιο παλτό και κασκόλ και το πρόσωπό του είναι ξυρισμένο.

κεριού από τον Gorchakov φαίνεται πως σβήνει τη δική του φλόγα. Αφότου φτάνει στην αντίπερα όχθη και είναι έτοιμος να καταρρεύσει, η μουσική από το Requiem του Verdi, η οποία ακούγεται και στην έναρξη της ταινίας, επιστρέφει. Το πλήρως δομημένο μουσικό τόξο του Tarkovsky ολοκληρώνεται στην τελευταία σκηνή, όπου στο ίδιο πλάνο ενσωματώνεται το ρωσικό τοπίο του οικογενειακού του σπιτιού με την ιταλική αρχιτεκτονική ενός ρωμαϊκού ναού. Καθώς το πλάνο ανοίγει και αποκαλύπτεται το σύνθετο τοπίο, η γυναικεία φωνή της εναρκτήριας σκηνής τραγουδάει ξανά τη ρώσικη μελωδία.

Επίλογος

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι στο πλαίσιο της διακειμενικότητας που χαρακτηρίζει το έργο του Tarkovsky, είναι συχνή η συνομιλία με άλλες μορφές τέχνης, όπως η ζωγραφική και η μουσική. Όσον αφορά τη μουσική, είδαμε ότι είναι συχνή η παρουσία της δυτικοευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής στο έργο του και αρκετοί συνθέτες όπως ο Beethoven, ο Wagner, και ο Bach συμμετέχουν σε αυτό. Ξεκινήσαμε με τον Stalker, για να δούμε πως, με κύριο όχημα την 9^η Συμφωνία του Beethoven, τον Wagner, αλλά και το *Bolero* του Ravel, ο Tarkovsky ασκεί τη δική του κριτική στο σύγχρονο πολιτισμό. Αντίστοιχα, με επικριτικό και ειρωνικό τόνο, χρησιμοποιείται η 9^η Συμφωνία του Beethoven και στη *Νοσταλγία*.

Ταυτόχρονα με τον τρόπο αυτό ο σκηνοθέτης φαίνεται να επικρίνει ένα μεγάλο μέρος της δυτικής μουσικής για «νοσηρό ατομικισμό», αφήνει όμως ένα ανοιχτό παράθυρο για τη μουσική του Bach, ισχυριζόμενος ότι η ειλικρίνεια και αλήθεια της μουσικής του προκύπτει από την ικανότητα του να «δημιουργεί μια σχέση με το Θεό που είναι απολύτως εκτός πολιτισμού». Μια αντιπροσωπευτική χρήση της μουσικής του Bach βλέπουμε στη ταινία *Solaris*. Η ταινία δύσκολα περιορίζεται στο χαρακτηρισμό «ταινία επιστημονικής φαντασίας». Η επιστημονική πλευρά του θέματος υποχωρεί μπροστά στην ψυχολογική και τη μεταφυσική του πραγματέυση. Το πρελούδιο του Bach, «Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ», που εκφράζει το μεταφυσικό μέσα από το κάλεσμα προς το Χριστό, εκπροσωπεί έτσι την ανθρωπότητα στο αχανές διάστημα-λειτουργεί δηλαδή ως μνήμη και συνείδηση.

Όμως η ταινία *Solaris* δεν είναι η μόνη στην οποία ο Tarkovsky χρησιμοποιεί τη μουσική του Bach. Σε μια άλλη συνεργασία που είχε ο σκηνοθέτης με τον Artyemyev, στον ιδιαίτερα εσωτερικό και αυτοβιογραφικό *Καθρέφτη* (1975), επιλέγηκαν μουσικά έργα προκλασικής περιόδου (J.S. Bach, Handel, Pergolesi). Ο Alyosha, κεντρικός ήρωας στον *Καθρέφτη*, ενώ βρίσκεται άρρωστος στο νοσοκομείο, ξαπλωμένος στο κρεβάτι, ξαναζεί τη ζωή του μέσα από τις αναμνήσεις του. Όπως και στο *Solaris*, η ταινία ξεκινάει με ένα μεγαλοπρεπές και ανυψωτικό έργο του Bach (*Organ Prelude* σε *Re* ελάσσονα). Στην πρώτη σκηνή πριν τους τίτλους έναρξης, βλέπουμε μία γιατρό να θεραπεύει έναν έφηβο που τραυλίζει. Αυτή την «θαυματουργή» διαδικασία που μόλις παρακολούθησε ο θεατής, έρχεται να συμπληρώσει η υπερβατική μουσική του Bach. Η μουσική εδώ αποκτά ένα λυτρωτικό νόημα, φανερώνει την απελευθέρωση του ανθρώπου, εν προκειμένω την απαλλαγή από μια φοβερή ασθένεια. Απόσπασμα του ίδιου μουσικού έργου του Bach ακούγεται επίσης και λίγο πριν από το τέλος της ταινίας. Σε μια ονειρική, μονοχρωματική σκηνή η μητέρα του ήρωα (Masha) βρίσκεται μετέωρη πάνω από το κρεβάτι. Αυτή η σκηνή προοικονομεί θα λέγαμε την αντίστοιχη στον διαστημικό σταθμό του *Solaris*, όπου ο Kris και η Hari αιωρούνται εξαιτίας της έλλειψης βαρύτητας.

Τέλος, η μουσική του Bach συμμετέχει στον *Καθρέφτη* στη σκηνή της συνάντησης του αξιωματικού πατέρα με τα παιδιά. Εκεί το απόσπασμα που ακούγεται, είναι από τα *Κατά Ιωάννη Πάθη* (έργο BWV 245). Όπως και στο *Solaris*, έτσι κι εδώ η μουσική του Bach λειτουργεί υπομνηστικά, ως «ενθύμιο» - ένας σύνδεσμος με τα παιδικά χρόνια του ήρωα. Τα *Κατά Ιωάννη Πάθη*, αλλά και ένας πίνακας του Leonardo Da Vinci συμμετέχουν στη σκηνή που ο πατέρας επιστρέφει και αγκαλιάζει τα παιδιά του. Φαίνεται πως συνολικά η μουσική του Bach σε αυτές τις ταινίες δημιουργεί μια απόσταση από την υλική πραγματικότητα, μια «σχέση εκτός πολιτισμού» όπως τονίζει ο Tarkovsky.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

«Η μουσική ήρθε στον κινηματογράφο την εποχή της βωβής ταινίας, με τον πιανίστα που επεξηγούσε τα διαδραματιζόμενα στην οθόνη με μια μουσική υπόκρουση που ποίκιλλε ανάλογα με τον ρυθμό και τον συναισθηματικό τόνο της οπτικής εικόνας. Ήταν ένας πολύ μηχανικός και αυθαίρετος τρόπος να προστίθεται μουσική στην ταινία, ένα εύκολο επεξηγηματικό σύστημα, με σκοπό να εντείνει την εντύπωση σε κάθε σκηνή», σχολιάζει ο Tarkovsky στο βιβλίο του *Sculpting in Time*.⁶⁴ Και συνεχίζει: «Περίεργως, η μουσική εξακολουθεί ως ένα βαθμό να χρησιμοποιείται με τον ίδιο τρόπο. Τις σκηνές «υποστηρίζει» μια μουσική συνοδεία που επαναλαμβάνει το κυρίως θέμα για να ενισχύσει τη συναισθηματική του απήχηση ή, πολλές φορές, για να βελτιώσει όσο γίνεται μια αποτυχημένη σκηνή».

Σε μια πρώιμη **ταξινόμηση** η κινηματογραφική μουσική διακρίνεται σε διηγηματική, όταν αποτελεί μέρος του αφηγηματικού κόσμου της ταινίας με την πηγή αναπαραγωγής να είναι συχνά, αλλά όχι αποκλειστικά, ορατή στην οθόνη και μη διηγηματική, όταν λειτουργεί ως ακουστικό υπόβαθρο. Από τα πρώτα χρόνια του ομιλούντος κινηματογράφου έγιναν συστηματικές προσπάθειες της οριοθέτησης των ηχητικών δυνατοτήτων του. Ένας από τους πρώτους που προσπάθησαν να κατηγοριοποιήσουν τη λειτουργία της κινηματογραφικής μουσικής ήταν ο Spottiswoode. Αυτός πρότεινε τους εξής ρόλους συνδυαστικά ή ανεξάρτητα:

- (1) Μίμηση, όπου η μουσική «μιμείται φυσικούς ήχους ή την τονική χρήση του λόγου»
- (2) Σχόλιο, όπου «παίρνει τη θέση του θεατή που σχολιάζει την εικόνα, συνήθως ειρωνικά»
- (3) Πρόκληση, όπου η μουσική «λαμβάνει τη μέγιστη θετική τιμή». Η σιωπή όπως και ο ήχος είναι σκόπιμη. Τα leitmotifs δρουν υποβλητικά και βοηθούν την εικόνα να διαβλέπει τους χαρακτήρες με τους οποίους συνδέονται.
- (4) Αντίθεση, όπου «έρχεται σε αντίθεση, και ίσως αυξάνει την επιρροή της, επί της εικόνας»
- (5) Δυναμική χρήση, όπου «η αλληλεπίδραση εικόνας και ήχου φανερώνει τον ρυθμό αλλαγής των πλάνων»⁶⁵

Η εξερεύνηση των μουσικών δυνατοτήτων στον κινηματογράφο συνεχίστηκε και από άλλους μουσικούς και μελετητές της αισθητικής. Ο Maurice Jaubert είναι από τα γνωστότερα παραδείγματα συνθετών που προσπάθησε να κωδικοποιήσει τη χρήση της μουσικής στον κινηματογράφο. Ο Γάλλος μουσικός αποδοκίμασε τη χρήση της

⁶⁴ Andrei Tarkovsky, *Σμιλεύοντας το Χρόνο*, μετάφραση Σεραφείμ Βελέντζας, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1987, σελ. 214.

⁶⁵ Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*, University of California Press, Berkley 1962, σελ. 192-193.

μουσικής για την ενίσχυση της κινηματογραφικής δράσης. «Η λειτουργία του κινηματογραφικού συνθέτη», είπε, «είναι να διαισθάνεται τη στιγμή όπου η εικόνα δραπετεύει από τον αυστηρό ρεαλισμό και αναζητάει την ποιητική προέκταση της μουσικής».⁶⁶ Πίστευε ότι η μουσική «έπρεπε να κάνει φυσικά αισθητό τον εσωτερικό ρυθμό της εικόνας, χωρίς να παλεύει να μεταφράσει το περιεχόμενο της, ούτε να γίνεται δραματική, συναισθηματική ή ποιητική».⁶⁷ Στο κανόνα που πρότεινε, η μουσική είναι ψυχολογικά χρήσιμη για τις μεταβάσεις και αναφορές, η δουλειά της είναι να εξυπηρετεί το φιλμ, όχι να αναζητά την προσοχή.

Ο αμερικανός συνθέτης Aaron Copland προσέφερε μια πραγματιστική προσέγγιση του θέματος. Συγκεκριμένα σημείωσε πέντε κατηγορίες κινηματογραφικής μουσικής, υποστηρίζοντας ότι αυτή: (1) βοηθάει στην καθιέρωση της ατμόσφαιρας χώρου και τόπου, (2) υπογραμμίζει ψυχολογικά το φιλμ, (3) συμπληρώνει ουδέτερα τα κενά διαλόγου, (4) διατηρεί τη συνοχή και (5) δημιουργεί κορύφωση και παρέχει την αίσθηση της οριστικότητας.⁶⁸ Οι Jaubert και Copland μοιράζονται κάποιες ιδέες, αλλά σε άλλα σημεία διαφωνούν. Συνολικά ο κοινός τόπος θεωρητικών και επαγγελματιών φαίνεται να είναι αυτό που ο Kracauer προσδιορίζει ως παραλληλισμό και αντίστιξη. Υπάρχει επίσης ένα μεγάλο σύνολο απόψεων που υποστηρίζει την ιδέα της μουσικής ως ενισχυτική της συνοχής, ενώ ένα άλλο υποστηρίζει ότι η μουσική μπορεί να αυξήσει τον οπτικό ρυθμό του φιλμ. Κανείς δεν φαίνεται να αρνείται τη νατουραλιστική χρήση της μουσικής στις δραματικές ταινίες ή στα ντοκιμαντέρ. Και ενώ η ορολογία φαίνεται πως ποικίλει, οι επικρατέστερες αρχές έχουν καθιερωθεί.

Μια καλή προσπάθεια σύνοψης αυτών των αρχών έκανε ο Douglas Gallez, επιχειρώντας μια νέα ταξινόμηση που βασίζεται εκτός των άλλων και στον Kracauer. Οι έξι κατηγορίες που προτείνει δεν περιλαμβάνουν ωστόσο το σημείο όπου ο Kracauer χαρακτηρίζει τη μουσική ως «πυρήνα του φιλμ». Συγκεκριμένα, ο Kracauer θέτει τόσο την αντιστικτική όσο και την παράλληλη χρήση της μουσικής υπό το γενικό τίτλο «σχολιαστική».⁶⁹ Η δεύτερη ευρεία κατηγορία του είναι η «πραγματική» μουσική στην οποία εντάσσει τη σκηνική μουσική και τις παραγωγές μιούζικαλ. Και τελευταία αυτή

⁶⁶ Maurice Jaubert, "Music on the Screen," in Charles Davy *Footnotes to the Film*, Lovat Dickson Ltd., London 1938, σελ. 109.

⁶⁷ Maurice Jaubert, "Music on the Screen," in Charles Davy *Footnotes to the Film*, ό. π., σελ. 112.

⁶⁸ Aaron Copland, *What to Listen For in Music*, The New American Library, New York 1963, σελ. 154-155.

⁶⁹ Siegfried Kracauer, *Theory of Film Music: The Redemption of Physical reality*, Oxford University Press, New York 1965, σελ. 133-156.

που χαρακτηρίζει τη μουσική «ως πυρήνα» (το εν λόγω σημείο συζητήθηκε από τον Kracauer ως αισθητική επίπτωση). Ένας τέτοιος ρόλος ίσως υφίσταται όταν η εικόνα ενισχύει τη μουσική, αντιστρέφοντας τη συνηθισμένη σχέση. Η μουσική ως πυρήνας συνεπώς περιλαμβάνει την κινηματογραφημένη όπερα, μπαλέτο, κοντσέρτα κτλ. Και αυτή η μουσική προσδιορίζει σημαντικά την οπτική συνοχή του φιλμ. Ο Gallez προτείνει ότι κάποιες κατηγορίες, για παράδειγμα οι δύο πρώτες, μπορεί να επικαλύπτονται. Η τρίτη κατηγορία μπορεί ταυτόχρονα να καθιερώνει μια διάθεση. Η πραγματικότητα είναι ότι μουσική δεν προσφέρεται για μια εύκολη κατηγοριοποίηση, αλλά όπως ο συντάκτης αναφέρει «είναι χρήσιμο να ταξινομείται έστω ως βάση για αποφάσεις παραγωγής και σημαντικές κρίσεις».

I. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΗ ΚΑΙ ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.

A. Ψυχολογική προσαρμογή του κοινού με την καθιέρωση γενικών διαθέσεων.

B. Παρέχει αρχικές πληροφορίες και επιτυγχάνει τις λειτουργίες:

1. Διάρκειας.

2. Τοποθεσίας.

II. ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗΣ (ΥΠΟΒΑΘΡΟΥ).

A. Εντείνει την προφανή διάθεση της σκηνής με σύγχρονη:

1. Μίμηση (Mickey-Mousing).

2. Πρόκληση (συνολική μεταχείριση).

B. Παρέχει ειρωνική αντίθεση στη διάθεση της σκηνής μέσω αντίστιξης.

III. ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΗ (ΔΙΗΓΗΜΑΤΙΚΗ) ΜΟΥΣΙΚΗ.

Παρέχει μουσικό ρεαλισμό μέσω:

A. Αιτιολογημένης χρήσης σκηνική μουσική.

B. Ενσωμάτωσης των αριθμών παραγωγής στην κινηματογραφική πλοκή.

IV. ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.

A. Τονίζει τον ρυθμό αλλαγής πλάνων (cuts).

B. Παρέχει συνοχή μέσω:

1. Σύνδεσης τμημάτων διαλόγου με φυσικό γέμισμα.

2. Συνέχιση της ανάπτυξης της σκέψης.

Γ. Προάγει ψυχολογικά τη δράση μέσω:

1. Παρέχοντας περάσματα.

2. Δημιουργώντας κορύφωση και προετοιμάζοντας την περαιτέρω δράση.

V. ΜΙΜΗΤΙΚΗ (ΟΝΟΜΑΤΟΠΟΙΗΜΕΝΗ) ΜΟΥΣΙΚΗ

A. Μιμείται μηχανικούς και φυσικούς ήχους πέρα των ανθρωπίνων.

B. Μιμείται την ανθρώπινη ομιλία και εκφράσεις (κραυγές, στεναγμούς, θρήνους κτλ.)

VI. ΑΝΑΣΤΑΛΤΗΤΙΚΗ ΚΑΙ ΤΕΡΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ.

A. Αναστέλλει τη δράση.

B. Τερματίζει το φιλμ.

Σχήμα 1



Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, παρά την ανατολίτικη προέλευση του μουσικού θέματος του Stalker, το μελωδικό περίγραμμα της πρώτης φράσης-το οποίο ξεκινάει από Μι ύφεση, ανεβαίνει μια πέμπτη σε Σι ύφεση και μετά επιστρέφει στο αρχικό Μι ύφεση (μέσω Λα ύφεσης και Σολ ύφεσης)- αποκαλύπτει ότι η μελωδία κινείται στα δυτικά πρότυπα και συγκεκριμένα ανήκει σε ένα μεσαιωνικό άσμα, σύμφωνα με την Egorova.

Σχήμα 2

The image shows a handwritten musical score for two parts: Fag. (Flute) and Jonica (Clarinet). Both parts are in a key with five flats and common time. The Fag. part starts with a dynamic marking of *p* and includes the instruction *vibr. poco a poco*. The Jonica part also starts with *p* and features a triplet of eighth notes. The score is written on a grand staff with two staves for each instrument.

Το μουσικό θέμα του Solaris

Σχήμα 4

Ex.1: 'Ich ruf zu dir': chorale melody after Martin Agricola 1535

Στο σχήμα αυτό φαίνεται πως ο Bach, με βάση τη μελωδική γραμμή του ύμνου του Agricola, συνέθεσε τη μελωδία του προλουδίου «Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ».

Στη συνέχεια ακολουθούν οι στίχοι του ύμνου με τον ιδιαίτερα θησκευτικό τόνο.

- i. Lord, hear the voice of my complaint,
To Thee I now commend me,
Let not my heart and hope grow faint,
But deign Thy grace to send me.
True faith from Thee, my God, I seek,
The faith that loves Thee solely,
Keeps me lowly,

And prompt to aid the weak,
And mark each word that Thou dost speak.

ii. Yet more from Thee I dare to claim,
Whose goodness is unbounded;
Oh let me ne'er be put to shame,
My hope be ne'er confounded;
But e'en in death still find Thee true,
And in that hour, else lonely,
Trust Thee only,
Not aught that I can do,
For such false trust I sore should rue.

iii. Oh grant that from my very heart
My foes be all forgiven;
Forgive my sins and heal their smart,
And grant new life from heaven;
Thy word, that blessed food, bestow,
Which best the soul can nourish;
Make it flourish
Through all the storms of woe
That else my faith might overthrow.

iv. Then be the world my foe or friend,
Keep me to her a stranger,
Thy steadfast soldier to the end,
Through pleasure and through danger.
From Thee alone comes such high grace,
No works of ours obtain it,
Or can gain it ;
Our pride hath here no place,
'Tis Thy free promise we embrace.

v. Help me, for I am weak; I fight,
Yet scarce can battle longer ;
I cling but to Thy grace and might,
'Tis Thou must make me stronger.
When sore temptations are my lot,
And tempests round me lower,
Break their power.
So, through deliverance wrought,
I know that Thou forsak'st me not!

Johannes Agricola (1492-1566)

ΕΙΚΟΝΕΣ



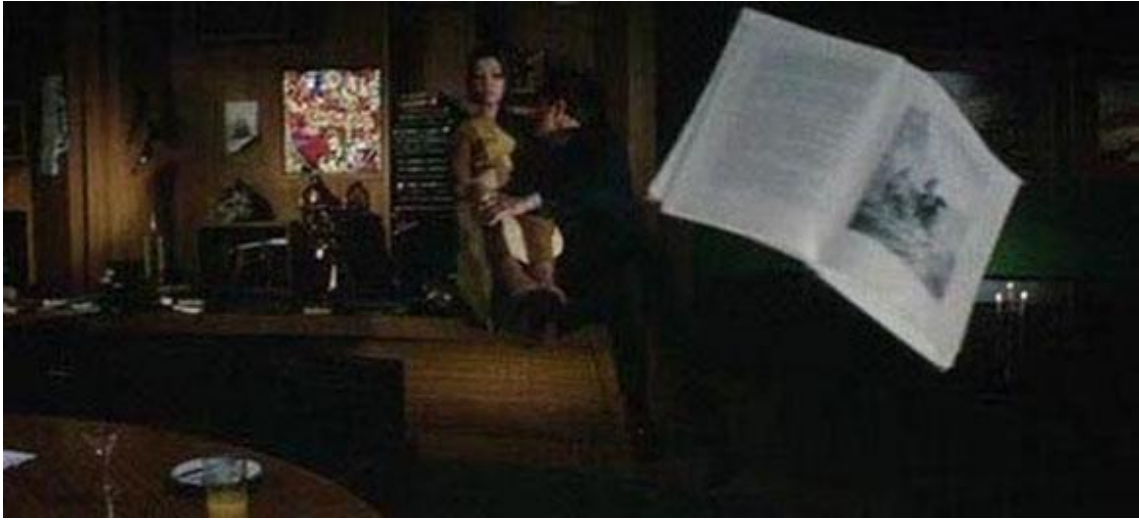
Εικόνα 1



Εικόνα 2 - Η κυρία με την Ερμίνα



Εικόνα 3 - Κυνηγοί στο χιόνι.



Εικόνα 4



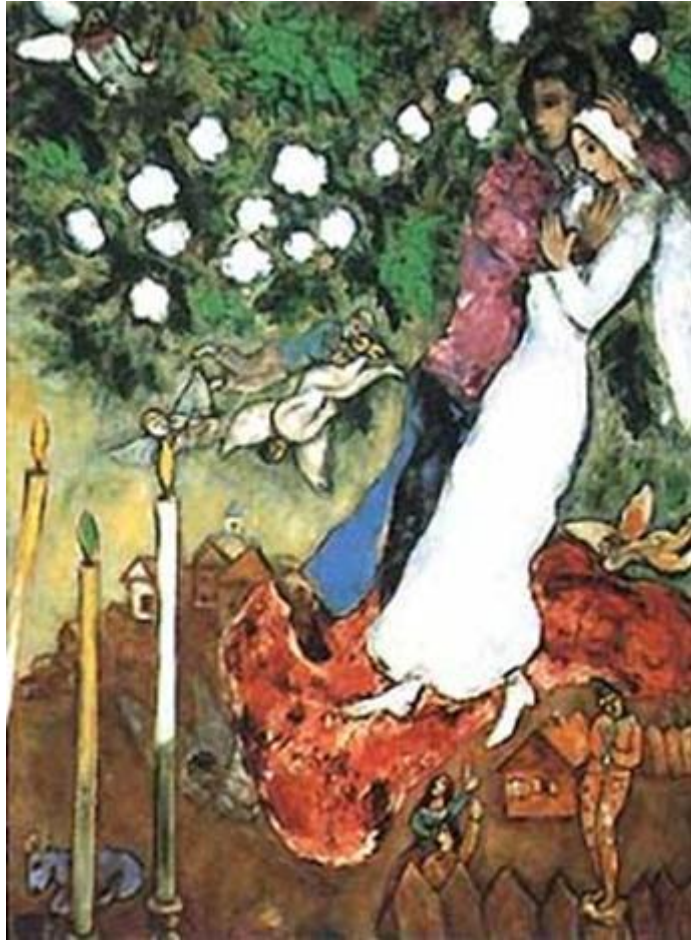
Εικόνα 5 - Πάνω από την πόλη.



Εικόνα 6 - Οι εραστές.



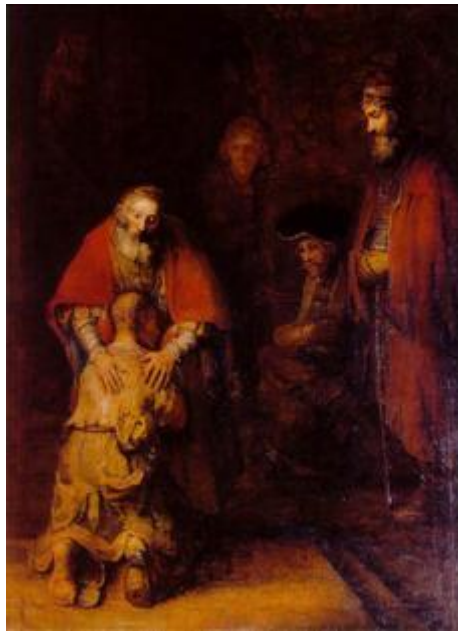
Εικόνα 7



Εικόνα 8 - Τα τρία κεριά.



Εικόνα 9



Εικόνα 10 – Η επιστροφή του Ασώτου Υιού.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ADORNO, Theodor, HEISLER, Hans, *Composing for the Films*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2005.

ALTMAN, Rick, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Μπλούμινγκτον 1987.

ALTMAN, Rick, *Sound Theory/Sound Practice*, Routledge, Νέα Υόρκη 1992.

ALTMAN, Rick, *Silent Film Music*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 2004.

ARNHEIM, Rudolf, *Film As Art*, University of California Press, Μπέρκλεϋ 1957.

ATKINS, Irene Kahn, *Source Music in Motion Pictures*, Fairleigh Dickinson University Press, Λονδίνο 1983.

BALAZS, Bela, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, trans. Edith Bone, Dover Publications, Νέα Υόρκη 1952.

BARLOW, Priscilla, *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Duke University Press, ΗΠΑ 2001.

BARTHES, Roland, *S-Z*, Noonday Press, Νέα Υόρκη 1974.

BAXTER, John, *The Hollywood exiles*, Taplinger Publishing Company, Νέα Υόρκη 1976.

BAZIN, Andre, *What Is Cinema?*, trans. Hugh Gray, University of California Press, Μπέρκλεϋ 1967.

BECKER, Paul, *Beethoven*, J. M. Dent and Sons, Λονδίνο 1925.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κοκκινίδη, εκδ. Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2004.

BORDWELL, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Καίμπριτζ 1989.

BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*, Routledge, Λονδίνο 1996.

BROWN, Royal, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, University of California Press, Καλιφόρνια 1994.

BUCH, Esteban, *Beethoven's Ninth: A Political History*, trans. Richard Miller, University of Chicago Press, Σικάγο 2003.

BURCH, Noel, *Life to Those Shadows*, University of California Press, Μπέρκλεϋ 1990.

CHION, Michel, *Audio-Vision: Sound on Film*, trans. Claudia Gorbman, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1994.

COOKE, Deryck, *The Language of Music*, Oxford University Press, Λονδίνο 1959.

COOKE, Mervyn, *A History of Film Music*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 2008.

CORMACK, Mike, "The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film," in *Changing Tune: the Use of Pre-existing Music in Film*, Ashgate Publishing Company, Μπέρλινγκτον 2006.

ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ, Γιώργος, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του Κινηματογράφου*, I και II, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 1985.

DAHLHAUS, Carl, *Nineteenth-Century Music*, University of California Press, Μπέρκλεϋ 1989.

DYER, Richard, *Brief Encounter*, British Film Institute, Λονδίνο 1993.

EISENSTEIN, Sergei, *Film Essays and a Lecture*, trans. Jay Leyda, Princeton University Press, Νιου Τζέρσεϋ 1982.

EGOROVA, Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey*, trans. Tatiana A. Ganf and Nataila A. Egunova, Harwood Academic, Άμστερνταμ 1997.

ESTEBAN, Buch, *Beethoven: η ένατη συμφωνία, Μια πολιτική ιστορία*, μτφρ. Ελένη Αναστασάκη, εκδ. Δαρδανός, Αθήνα 2003.

FLINN, Caryl, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*, Princeton University Press, Νιου Τζέρσεϋ 1993.

GORBMAN, Claudia, *Unheard Melodies: narrative film music*, BFI Publications, Λονδίνο 1987.

GREEN, Peter, *Andrei Tarkovsky: the winding quest*, Macmillan, Λονδίνο 1993.

HANSLIK, Eduard, *On the Beautiful in Music*, Hackett Publishing Co, Ινδιανάπολις 1986.

HUNTLEY, John, *British Film Music*, Arno Press, Νέα Υόρκη 1972.

JAUBERT, Maurice, “Music on the Screen”, in Charles Davey, *Footnotes to the Film*, Oxford University Press, Λονδίνο 1937.

JOHNSON, Vida T., PETRIE, Graham, *The Films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

KING, Geoff, *Lost in Translation: American Indies*, Edinburg University Press, Εδιμβούργο 2010.

KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, Λονδίνο 1960.

LEWIS, C.S., *An Experiment in Criticism*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 1961.

- LIMBACHER, James, *Film Music: From Violins to Video*, Scarecrow, Νιου Τζέρσεϋ 1974.
- LINDGREN, Ernest, *The Art of Film music*, Collier Books, Νέα Υόρκη 1992.
- LONDON, Kurt, *Film Music*, trans. Bensinger, Faber and Faber, Λονδίνο 1936.
- McCARTY, Clifford, *Film Music I*, Garland Publishing, Νέα Υόρκη 1989.
- METZ, Christian, Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος: Το Φανταστικό Σημαίνον, μτφρ. Μαρία Μπαλάσκα, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2007
- MEYER, Leonard, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Σικάγο 1956.
- MONACO, James, *How to read a film*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2000.
- ΜΥΛΩΝΑΣ, Κώστας, *Μουσική και Κινηματογράφος*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1999.
- PRENDERGAST, Roy M, *Film Music: A Neglected Art, a Critical Study of Music in Films*, W. W. Norton and Co, Νέα Υόρκη 1992.
- PUDOVKIN, Vsevolod, *Film Technique and Film Acting* Trans. Ivor Montagu, Lear Publishers, Νέα Υόρκη 1949.
- SABANEEV, Leonid, *Music for the Films: A Handbook for Composers and Conductors*, trans. S. W. Pring, Pitman and Sons, Λονδίνο 1935.
- SAID, Edward, *Musical Elaborations*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1991.
- SONTAG, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, Νέα Υόρκη 1966.
- STAM, Robert, *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2006.

STEIGER, Janet, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Πρίνστον 1992.

TARKOVSKY, Andrei, *Σμιλεύοντας το Χρόνο*, μετάφραση Σεραφείμ Βελέντζας, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1987.

TAYLOR, Stanton, *The Chorale Preludes of J.S. Bach*, Oxford University Press, Λονδίνο 1942.

THOMPSON, Kristin, *Breaking the Glass Armor*, Princeton University Press, Princeton 1988.

VERTOV, Dziga, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, trans. Annette Michelson, University of California Press, Μπέρκλεϋ 1984.