



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ



ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ & ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

## Θέμα

«Η μουσική στον κινηματογράφο: Η περίπτωση της ταινίας *Ψυχή*

*Βαθιά* του Παντελή Βούλγαρη»



Βαμβακά Δέσποινα Α.Μ 719

Συρόπλη Γαρυφαλιά Α.Μ 747

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Βαμβακίδου Ιφιγένεια

Δράμα 2018

Copyright © Ονοματεπώνυμο, 2015.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

Στις οικογένειές μας

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ειδικές Ευχαριστίες .....	6
1.Περίληψη εργασίας.....	7
Summary.....	8
2.Εισαγωγή .....	9
<b>Α΄ ΜΕΡΟΣ – Θεωρητικός προβληματισμός .....</b>	<b>12</b>
1. Περί σημειωτικής .....	13
2. Μουσική και κινηματογράφος.....	20
3. Μουσικές τεχνικές της κινηματογραφικής μουσικής .....	26
4. Λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής .....	31
5. Ανάλυση κινηματογραφικής μουσικής: το μοντέλο του Nicholas Cook (1998) .....	36
<b>Β΄ ΜΕΡΟΣ - Μελέτη περίπτωσης: ανάλυση μουσικής και πολυτροπική ανάλυση στην ταινία Ψυχή Βαθιά .....</b>	<b>39</b>
1. Προβληματική και σκοπός της έρευνας.....	40
1.1 Μελέτη περίπτωσης : Η ταινία <i>Ψυχή Βαθιά</i> .....	41
1.2 Μεθοδολογικά εργαλεία .....	44
2. Το ιστορικό συγκείμενο της ταινίας <i>Ψυχή Βαθιά</i> .....	46
2.1 Ο εμφύλιος πόλεμος στον ελληνικό κινηματογράφο .....	48
3. Η μουσική στην ταινία <i>Ψυχή Βαθιά</i> .....	52
3.1 Βασικά χαρακτηριστικά μουσικών ενοτήτων στην <i>Ψυχή Βαθιά</i> .....	55
3.1.2 Παρατηρήσεις – διαπιστώσεις επί των μουσικών ενοτήτων .....	58
3.2 Σκηνή προς ανάλυση: σκηνή της «Νεκρής Γιαννούλας» (1:15:25’ – 1:16:38’) .....	67

3.3 Σκηνή προς ανάλυση: «Σκηνή μύησης – εμβατήριο Δημοκρατικού στρατού» (1:30:57' – 1:32:21') .....	84
<b>4. Σύνοψη ευρημάτων - συμπεράσματα .....</b>	<b>108</b>
<b>5. Προτάσεις για μελλοντική έρευνα .....</b>	<b>111</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....</b>	<b>112</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....</b>	<b>116</b>

## **Ειδικές Ευχαριστίες**

*Από την θέση αυτή θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε την επόπτρια καθηγήτρια κα. Ιφιγένεια Βαμβακίδου για την καθοδήγησή της στην εκπόνηση της εργασίας αυτής, καθώς και το σύνολο των διδασκόντων καθηγητών του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών «Σημειωτική και Επικοινωνία» του Τμήματος Νηπιαγωγών του Π.Δ.Μ για τις σφαιρικές γνώσεις που μας προσέφεραν όλο το διάστημα της φοίτησής μας. Ιδιαίτερως θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε θερμά την κα. Μαίη Κοκκίδου για τη στήριξη και την καθοδήγησή της με τις πολλές ώρες συζήτησης ως προς την εκπόνηση της παρούσας εργασίας, καθώς και για την άριστη επικοινωνία. Τέλος ευχαριστούμε θερμά τις οικογένειές μας για τη συμπαράσταση και κατανόησή τους μέχρι το πέρας της εργασίας.*

## 1.Περίληψη εργασίας

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτελεί η διερεύνηση του ρόλου που κατέχει η μουσική στον κινηματογράφο, εστιάζοντας συγκεκριμένα στη λειτουργία της μουσικής αφήγησης στην κινηματογραφική ταινία *Ψυχή Βαθιά* (2009) του Παντελή Βούλγαρη. Μέσα από την ανάλυση και ανάδειξη των μηχανισμών δόμησης του νοήματος της μουσικής και της φιλικής αφήγησης, σε σχέση με το κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο στο οποίο διαδραματίζεται η ταινία, θα επιχειρήσουμε να αποκαλύψουμε με ποιο τρόπο συμβάλλει η μουσική του συνθέτη Γιάννη Αγγελάκα στην αντίληψη της κινηματογραφικής αφήγησης και πώς είναι πιθανόν να επηρεάσει την πρόσληψη της ταινίας στο κοινό.

Η ανάλυση βασίζεται στο μοντέλο του Nicholas Cook (1998) που αφορά τις διαμεσικές σχέσεις σε πολυμεσικά έργα. Επίσης, αντλεί στοιχεία από τη σημειωτική, τη μουσικολογία και από τις κινηματογραφικές σπουδές για τη χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας και για τις λειτουργίες της μουσικής στο συμφραζόμενο της κινηματογραφικής ταινίας. Η μελέτη εστιάζει ειδικά στην ανάλυση δύο επιλεγμένων σκηνών, οι οποίες πλαισιώνονται από την πρωτότυπη μουσική του Γιάννη Αγγελάκα. Σε αυτές τις σκηνές διερευνώνται διεξοδικά τα χαρακτηριστικά της εικόνας, της αφήγησης και της μουσικής, καθώς και οι μεταξύ τους συσχετισμοί (δομικές παράμετροι της μουσικής σε σχέση με αυτές της εικόνας). Στο πλαίσιο ανάλυσης, αναδύθηκαν νέες ερμηνείες και νοήματα μέσα από την αλληλεπίδραση αφήγησης, μουσικής και εικόνας, και διαπιστώθηκαν ποικίλα είδη σχέσεων μεταξύ του οπτικού και ακουστικού υλικού. Το αποτέλεσμα του συνολικού εγχειρήματος μπορεί να αποτελέσει αφετηρία για την ανάλυση της μουσικής άλλων κινηματογραφικών ταινιών, συστήνοντας ένα νέο ερευνητικό πλαίσιο.

## Summary

The topic of this dissertation is the role of music in the cinematography, focusing specifically on its action in the Pantelis Voulgaris's movie "Psychi Vathia" (Deep Soul in English) (2009). Through the analysis and the presentation of the structural forms of the meaning of music and the movie's narrative in relation with the specific historic and social context in which the story evolves, we will try to reveal the ways with which the music of the composer Giannis Aggelakas influences the narrative of the movie and how it may be perceived by its audience.

The analysis is based on Nicholas Cook's model (1998) that concerns conventional discursive labels on multimedia models. In addition, the thesis combines tools from semiotics, musicology and the cinematography studies in order to address the use of the cinematography language and the role of the music on the movie. The dissertation focuses specifically on two scenes complemented with the music of Giannis Aggelakas. On these scenes there is an in-depth analysis of the characteristics of the image, the narrative and the music, as well as the relationships between them (structural parameters of music in relation with the image). On this context, new meanings are revealed through the interaction of the music, the narrative and the image, and various relationships between audio and visual elements are attested. The result of this essay may constitute the beginning of the analysis of other movies as well, through the lens of a new analysis tool.



## 2.Εισαγωγή

Ο κινηματογράφος είναι μια σύνθετη μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης και αποτελεί ίσως το πλέον σύγχρονο και κυρίαρχο μέσο ψυχαγωγίας και διασκέδασης της πολιτισμικής βιομηχανίας, κατά το οποίο ο θεατής τροφοδοτείται με πολυαισθητηριακά ερεθίσματα (Cohen, 2005). Ο κινηματογράφος είναι μια απόδραση από την καθημερινότητα, που βοηθά το θεατή να βιώσει μέσω προβολής αυτά που βιώνουν οι χαρακτήρες επί της οθόνης. Μέσω της οπτικής αφήγησης συσχετίζει την κινηματογραφική ιστορία με την προσωπική του ιστορία και εξερευνά νέες εμπειρίες. Για να κατανοήσει την ταινία ο θεατής, χρησιμοποιεί προϋπάρχοντα σχήματα, καθώς ο κινηματογράφος μοιάζει με τη ζωή, ενώ ταυτόχρονα χρησιμοποιεί την ταινία για να κατασκευάσει νέα σχήματα και νοήματα που επηρεάζουν τη συμπεριφορά του στον πραγματικό κόσμο.

Σημαντικό και εξέχον ρόλο στη δόμηση του νοήματος της ταινίας και στην αντίληψη της κινηματογραφικής αφήγησης διαδραματίζει η μουσική επένδυση της εκάστοτε ταινίας, η οποία χρησιμοποιείται στοχευμένα από τους δημιουργούς για να επιτευχθεί μία ποικιλία από σκοπούς. Ο ρόλος της μουσικής στην κινηματογραφική εμπειρία είναι ιδιαίτερα σημαντικός καθώς αποτελεί το επικοινωνιακό μέσο που χρησιμοποιείται με διαφορετικούς τρόπους για την καλύτερη κατανόηση της ταινίας, ενώ δύναται να επηρεάσει ακόμα και το νόημά της (Gorbman:1987).

Η μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής δεν είναι ένα πεδίο. Ωστόσο η ραγδαία τεχνολογική εξέλιξη των πολυμέσων στο πλαίσιο της μαζικής κουλτούρας, έχει καταστήσει επιτακτική την ανάγκη για χρήση νέων εργαλείων ανάλυσης. Με τα σημερινά δεδομένα, προκρίνονται τα διεπιστημονικά εργαλεία για τη μελέτη και ερμηνεία της κινηματογραφικής μουσικής.

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε με στόχο τη μελέτη της αλληλεπίδρασης των δύο βασικών σημειωτικών συστημάτων, του οπτικού και του ακουστικού, στην περίπτωση της *κινηματογραφικής ταινίας Ψυχή Βαθιά* (2009) του Έλληνα σκηνοθέτη Παντελή Βούλγαρη. Για την εξέταση του ρόλου της μουσικής στις διεργασίες

νοηματοδότησης της εικόνας και της αφήγησή της, προτείνεται η συνδυαστική χρήση μοντέλων ανάλυσης από τους κλάδους της σημειωτικής, της μουσικολογίας και των κινηματογραφικών σπουδών. Σε αυτή τη βάση, δημιουργήθηκε ένα νέο διεπιστημονικό μεθοδολογικό εργαλείο, με στόχο να διερευνηθούν οι μουσικές στρατηγικές που χρησιμοποιούνται και ο τρόπος που η μουσική γενικότερα επηρεάζει το νόημα μιας κινηματογραφικής ταινίας.

Η μουσική του συνθέτη Γιάννη Αγγελάκα για την ταινία *Ψυχή Βαθιά*, αποτέλεσε το πρωτογενές υλικό της διεπιστημονικής αυτής μελέτης. Η ανάλυση βασίζεται στο μοντέλο του Nicholas Cook (1998) που αφορά τις διαμεσικές σχέσεις σε πολυμεσικά έργα. Επίσης, αντλεί στοιχεία από τη σημειωτική, τη μουσικολογία και από τις κινηματογραφικές σπουδές για τη χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας και για τις λειτουργίες της μουσικής στο συμφραζόμενο της κινηματογραφικής ταινίας. Τα σημειωτικά εργαλεία αντλούν από τις μελέτες των R. Barthes και A. Greimas, έτσι όπως εφαρμόστηκαν από τους Λαγόπουλος και Boklund-Λαγοπούλου (2016) και Χριστοδούλου (2012). Η μελέτη εστιάζει ειδικά στην ανάλυση δύο επιλεγμένων σκηνών, οι οποίες πλαισιώνονται από την πρωτότυπη μουσική του Γιάννη Αγγελάκα. Σε αυτές τις σκηνές διερευνώνται διεξοδικά τα χαρακτηριστικά της εικόνας, της αφήγησης και της μουσικής, καθώς και οι μεταξύ τους συσχετισμοί (δομικές παράμετροι της μουσικής σε σχέση με αυτές της εικόνας).

Το Α' μέρος της εργασίας περιλαμβάνει την επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας αναφορικά με τη σημειωτική, τη σημειωτική της μουσικής και της κινηματογραφικής μουσικής. Ειδικό πεδίο εστίασης είναι οι θεωρίες και τα μοντέλα για τη σχέση ήχου και εικόνας στο κινηματογραφικό πλαίσιο.

Στο Β' μέρος της εργασίας, παραθέτουμε την προβληματική και το σκοπό της έρευνας, καθώς και τα μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν για την επίτευξή της. Αναφέρονται τα βασικά στοιχεία της υπό μελέτη ταινίας και επιχειρείται μία ιστορική αναδρομή στα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα της εποχής μέσα στην οποία διαδραματίζεται η αφήγησή της, δηλαδή του εμφυλίου πολέμου. Ακολουθούν παρατηρήσεις επί του συνόλου της μουσικής της ταινίας, με τη δημιουργία ενός πίνακα όπου καταγράφονται λεπτό προς λεπτό τα σημεία όπου

υπάρχει μουσική καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Στη συνέχεια, ακολουθεί η ανάλυση των επιλεγμένων σκηνών της «Νεκρής Γιαννούλας» και η «Σκηνή μύησης-εμβατήριο Δημοκρατικού στρατού» με διακριτή και σύνθετη μελέτη των δύο μεγάλων συστημάτων, του οπτικού και του ακουστικού. Στην αφηγηματική συνέχεια των επιλεγμένων σκηνών (οι οποίες απομονώθηκαν με το Free-video to JPG Converter), η ερμηνεία αφορά σε κώδικες με βάση τα σημειωτικά μοντέλα των R. Barthes και A. Greimas, έτσι όπως εφαρμόστηκαν από τους Λαγόπουλος και Boklund-Λαγοπούλου (2016) και Χριστοδούλου (2012). Η ανάλυση της μουσικής των επιλεγμένων σκηνών βασίστηκε σε μορφολογικά μουσικολογικά εργαλεία. Η πολυτροπική ανάλυση για τις σχέσεις της μουσικής με την αφήγηση και τις εικόνες βασίστηκε στο μοντέλο του Nicholas Cook (1998) και στις λειτουργίες της μουσικής στις κινηματογραφικές ταινίες σύμφωνα με τους Wingstedt, Brändström & Berg (2010) και Cohen (1999, 2005).

Από την πολυτροπική ανάλυση με τη χρήση των παραπάνω εργαλείων, αναδύθηκαν νέες ερμηνείες και νοήματα μέσα από την αλληλεπίδραση αφήγησης, μουσικής και εικόνας, και διαπιστώθηκαν ποικίλα είδη σχέσεων μεταξύ του οπτικού και του ακουστικού υλικού.

Η θεματική αυτής της μελέτης διαμορφώθηκε κατά τη γνωριμία μας με ζητήματα ανάλυσης σημειωτικών τρόπων στη σχέση αλληλεπίδρασης μουσικής και εικόνας στο μάθημα «Θεατρική και Κινηματογραφική Γραφή», κατά τη διάρκεια της φοίτησής μας στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών «Σημειωτική και Επικοινωνία». Η επιλογή της ταινίας *Ψυχή Βαθιά* ως μελέτη περίπτωσης πραγματοποιήθηκε λόγω του ενδιαφέροντος που έχει ως προς τη μουσική της επένδυση.

## **Α΄ ΜΕΡΟΣ – Θεωρητικός προβληματισμός**

## 1. Περί σημειωτικής

### Η σημειωτική ως επιστήμη

Ο άνθρωπος από τη φύση του τείνει να σημασιοδοτεί και να αποδίδει νοήματα στο καθετί γύρω του. Αυτή ακριβώς η έμφυτη ανθρώπινη τάση αποτελεί τον πυρήνα του ενδιαφέροντος της σημειωτικής.

Η σημειωτική είναι ένα ευρύ επιστημονικό πεδίο, το οποίο διαχύθηκε και, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, αφομοιώθηκε από όλες τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, επηρεάζοντας ακόμα και τις φυσικές επιστήμες (Λαγόπουλος, 2004). Ο Barthes (1967) ορίζει τη σημειωτική ως ένα είδος μεταγλώσσας που δύναται να ερμηνεύει, πέρα από το γλωσσικό σύστημα, όλα τα συστήματα σημείων. Ο Umberto Eco ([1976]1994) υποστηρίζει πως η σημειωτική μελετά κάθε πολιτισμική διαδικασία ως επικοινωνία με την οποιαδήποτε διαδικασία να υπόκειται σε ένα σύστημα αξιών. Παρόλο που στην αρχή η σημειολογία θεωρήθηκε ως κλάδος της γλωσσολογίας, οι θεωρητικοί του πεδίου άρχισαν να τονίζουν τις διαφορές ανάμεσα στα δύο πεδία. Η σημειολογία αποτελεί μια θεωρία που ασχολείται κυρίως με τις εφαρμογές της ομιλούμενης γλώσσας σε διάφορα σημαίνοντα σύνολα, τα συστήματα σημείων, ενώ η επιστήμη της γλωσσολογίας μελετά την ομιλούμενη γλώσσα, τις φυσικές γλώσσες και το θεωρητικό στοχασμό γύρω από τη γλώσσα (Greimas & Courtés, 1982).

Οι ρίζες της σημειωτικής θεωρίας εντοπίζονται στην προ-Σωκρατική εποχή όταν ο Ιπποκράτης αναγνώρισε τα σωματικά συμπτώματα (σημεία) ως πομπούς μηνυμάτων σχετικών με νοητικές ή σωματικές καταστάσεις. Η σημειωτική οριοθετήθηκε και απέκτησε τη δική της ταυτότητα στις αρχές του περασμένου αιώνα, με κύριους εκφραστές της τον Ελβετό γλωσσολόγο Ferdinand de Saussure και τον Αμερικανό φιλόσοφο Charles Sanders Peirce. Ο μεν Saussure αποκαλεί την επιστήμη ως «σημειολογία» (*semiology*), ο δε Peirce «σημειωτική» (*semiotic*), όμως και οι δύο οριοθετούν το αντικείμενο της ως τη μελέτη των μονάδων σημασίας, των

σημείων (Λαγόπουλος, 2004). Η περσιανή παράδοση καλλιεργήθηκε στις ΗΠΑ και στη Δυτική Γερμανία, ενώ η σωσσυριανή σε Γαλλία, Ιταλία και Αγγλία (Boklund-Lagorouli, 1980). Γεφυρωτής των δύο παραδόσεων ήταν ο Umberto Eco (Chandler, 2002) που ασχολήθηκε εκτενώς με τη σημειωτική της εικόνας. Το έργο του με τίτλο «La struttura assente: la ricerca semiotica e il metodo strutturale» (1968) αποτέλεσε το δεύτερο ανεπτυγμένο εγχειρίδιο σημειωτικής (Λαγόπουλος & Boklund-Λαγοπούλου, 2016).

Στο πεδίο εφαρμογής των ιδεών του Saussure, εντάσσονται η λεγόμενη «Σχολή της Πράγας» (1920-30), με σημαντικότερο εκπρόσωπο της τον Roman Jakobson, και ο «Γλωσσολογικός Κύκλος της Κοπεγχάγης» (1931) με πρωτεργάτη το Louis Hjelmslev. Η σωσσυριανή παράδοση συνεχίστηκε γύρω στο 1960 όταν εμφανίστηκε στη Δυτική Ευρώπη, με επίκεντρο το Παρίσι, το επιστημολογικό κύμα του δομισμού, μέρος του οποίου ήταν και η σημειωτική. Πρωτοπόρος της μεθοδολογικής αυτής προσέγγισης ήταν ο Γάλλος ανθρωπολόγος Claude Levi-Strauss, το έργο του οποίου «Anthropologie structurale» (1958) αποτέλεσε ορόσημο του γαλλικού δομισμού και της γαλλικής σημειωτικής.

Εκτός από τις δύο παραδόσεις-σχολές, αναπτύχθηκε αργότερα στην ανατολική Ευρώπη και τη Ρωσία μια τρίτη ανεξάρτητη σχολή, η λεγόμενη Σχολή Μόσχα-Ταρτού, γνωστή και ως σημειωτική του πολιτισμού. Ήταν βασισμένη στο γαλλικό δομισμό και την κυβερνητική και έγινε γνωστή στη Δύση κυρίως μέσα από τα έργα του φιλόλογου Juri Lotman (Boklund-Lagorouli, 1980).

Οι Algridas Julien Greimas και ο Joseph Courtés (1982) διαφοροποιούν τον ορισμό του αντικειμένου μελέτης της σημειωτικής από τη σημειωτική ως την επιστημονική μελέτη αυτού του αντικειμένου. Θεμελιώνοντας την άποψη τους αυτή, οι Greimas και Courtés υποστηρίζουν πως τα σημεία δεν αναγνωρίζονται πριν την ολοκλήρωση της ανάλυσης, και επομένως το αντικείμενο της σημειωτικής είναι ένα *σημαίνον σύνολο* (Λαγόπουλος, 2004). Ο Greimas, υπήρξε ένας από τους θεμελιωτές της γαλλικής σημειωτικής σχολής. Ο ίδιος μίλησε για τις *ισοτοπίες* και τους *κώδικες*. Συγκρότησε τη θεωρία της «Δομικής Σημαντικής» σύμφωνα με την οποία ο ανθρώπινος κόσμος ορίζεται ως κόσμος της σημασίας και οτιδήποτε δεν

έχει σημασία, δεν είναι ανθρώπινο (Χριστοδούλου, 2012). Έτσι, η σημαντική έχει τη δυνατότητα να περιγράψει κάθε σημαίνον σύνολο, ανεξάρτητα από το σημειωτικό σύστημα στο οποίο ανήκει (Χριστοδούλου, 2012).

Ο Greimas εισήγαγε τις έννοιες του μικρό-επιπέδου και μακρό-επιπέδου, περνώντας διαδοχικά από το ένα στο άλλο μέχρι να φτάσει σε μία συστηματική και επαληθεύσιμη θεωρία της σημασίας. Με βάση τις έννοιες του σημασιολογικού πεδίου και της ανάλυσης συνιστωσών προτείνει το σύστημα ανάλυσης, όπου εντοπίζονται σημασιολογικές ισοτοπίες, δηλαδή ομαδοποίηση των μονάδων του λόγου σύμφωνα με το σημασιολογικό περιεχόμενό τους. «Εξετάζοντας αυτές τις ομάδες, έτσι ώστε να βρεθεί η εσωτερική αρχή οργάνωσής τους, έχουμε μια σειρά από δομημένα σημασιολογικά σύνολα που ο Greimas ονομάζει κώδικες» (Χριστοδούλου, 2012)

Κατά τη Boklund-Λαγοπούλου (1980), η *σημειωτική ή σημειολογία* είναι η επιστήμη μελέτης συστημάτων σημασίας, και ως τέτοια αποτελεί μέθοδο ανάλυσης όλων των φαινομένων σημασίας. Από τη γλώσσα, τα MME, το θέατρο και τη μουσική, ως την ιατρική, την αρχιτεκτονική και την κυκλοφοριακή σήμανση, μπορεί να εντοπιστούν μερικά μόνο από τα συστήματα διαχείρισης σημασιών που μελετά η σημειωτική για τη λειτουργία τους ως επικοινωνιακά μέσα.

Η σημειωτική άρχισε να αναδεικνύεται ως κύρια προσέγγιση των επικοινωνιακών μέσων κατά το τέλος της δεκαετίας του '60, χάρη στον Roland Barthes. Η μετάφραση στα αγγλικά των δημοφιλών δοκιμίων του σε μια συλλογή υπό τον τίτλο «Μυθολογίες» (1978), αύξησε σημαντικά την εξοικείωση των επιστημόνων με την προσέγγιση αυτή. Κατά τον Daniel Chandler (2002), αν και η σημειωτική μπορεί να μην πρωταγωνιστεί σήμερα στη θεωρία των επικοινωνιακών μέσων, η κατανόησή της εξακολουθεί να είναι απαραίτητη για οποιονδήποτε κλάδο. Ο Ronald Barthes επηρέασε άμεσα τη μελέτη της σημειωτικής της εικόνας οδηγώντας σε νέα συμπεράσματα για την *αλληλεπίδραση κειμένου-εικόνας* μέσα από τη θεωρία για τις *δηλωτικές και συνδηλωτικές σχέσεις* (δήλωση / συνδήλωση ως σημαίνον / σημαινόμενο) των πολιτισμικών στοιχείων. Δύο είναι οι κύριες λειτουργίες σε μια εικόνα: η *δήλωση* και η *συνδήλωση*. Η *δήλωση* αναφέρεται στην κυριολεκτική σημασία και στο μη κωδικοποιημένο μήνυμα της εικόνας, ενώ η

συνδήλωση στην υπονοούμενη / κωδικοποιημένη σημασία και στο κωδικοποιημένο μήνυμα. Αντίστοιχα, το γλωσσικό μήνυμα έχει δύο λειτουργίες εκ των οποίων η μία ονομάζεται αγκύρωση (το γλωσσικό μήνυμα σε σχέση με την εικόνα βοηθά τον θεατή να κατανοήσει το μήνυμα) και η δεύτερη αναμετάδοση (εικόνα και κείμενο έχουν παραπληρωματική σχέση) (Barthes, (1967).

Ο Barthes ενδιαφέρεται για την ιδεολογία που προβάλλεται μέσω των εικόνων. Υποστηρίζει ότι μέσω της εικόνας προβάλλονται τριών ειδών μηνύματα: ένα γλωσσικό, ένα κωδικοποιημένο εικονικό και ένα μη κωδικοποιημένο εικονικό μήνυμα. Το γλωσσικό διαχωρίζεται εύκολα από τα άλλα δύο. Αντίθετα, χρειάζεται περισσότερη προσοχή εκ μέρους του θεατή, ώστε να διακρίνει τα άλλα δύο εικονικά μηνύματα. Ο θεατής, δηλαδή, δέχεται ταυτόχρονα το αντιληπτικό και πολιτισμικό μήνυμα, γεγονός που του προκαλεί αναγνωριστική σύγχυση. Επομένως, κρίνεται αναγκαία η προσπάθεια αναγνώρισης και των τριών μηνυμάτων μιας εικόνας (Barthes, 1967).

Σήμερα η συνεργασία κειμένου-εικόνας σε διάφορα σύγχρονα κείμενα είναι εσκεμμένη με σκοπό να παρουσιάσει τα νοήματα που προκύπτουν με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη σαφήνεια.

Η σύγχρονη σημειωτική είναι επηρεασμένη σαφώς από το μεγάλο κύμα του γαλλικού δορισμού. Ωστόσο, οι επιρροές που δέχτηκε από την Ψυχανάλυση και το Μαρξισμό δημιούργησε παράλληλα μια ριζοσπαστική κατεύθυνση, γνωστή ως κριτική «αποδόμησης» ή «αποδιάρθρωσης» (Boklund-Lagoroulou, 1980).

### **Σημειωτική, σημεία και κώδικες**

Το σημείο αποτελεί βασική έννοια για τη σημειωτική. Ως σημείο εκλαμβάνεται κάτι που έχει σημασία, και μπορεί να έχει τη μορφή λέξεων, εικόνων, ήχων, ενεργειών ή αντικειμένων. Αυτές οι μονάδες σημασίας δεν έχουν εγγενή σημασία και γίνονται σημεία μόνο όταν τους αποδώσουμε σημασία-νόημα (Chandler, 2002). Ωστόσο, η σημασία αυτή είναι δύο ειδών, καθώς εντοπίζεται η δηλωτική σημασία (*denotation*) και η συνδηλωτική σημασία (*connotation*). Σύμφωνα με τον Turner (1992), για να δύναται κάτι να χαρακτηριστεί ως σημείο θα πρέπει να έχει φυσική



μορφή, να αναφέρεται σε κάτι διαφορετικό από τον εαυτό του, και να είναι αναγνωρίσιμο από τους υπόλοιπους χρήστες του σημειακού συστήματος. Η συνειρμική σημασία του σημείου οικοδομείται πάνω στην κυριολεκτική του σημασία (Χριστοδούλου, 2003).

Σύμφωνα με τον Saussure, τα σημεία οργανώνονται σε συστήματα σύμφωνα με κάποιες συμβάσεις, τους κώδικες. Ρόλος τους είναι η ρύθμιση και σταθεροποίηση των σχέσεων μεταξύ των σημαινόντων και των σημαινόμενων τους (Chandler, 2002). Δεν κατασκευάζονται σταδιακά από το κείμενο, αλλά είναι προϋπόθεση κατασκευής του (Boklund-Lagoroulou, 1980). Η οργάνωση αυτή σε κώδικες γίνεται με δύο τρόπους, συνταγματικά ή υποδειγματικά-παραδειγματικά. Οι τρόποι αυτοί παρουσιάζονται σχηματικά σε δύο άξονες, τον κατακόρυφο ή παραδειγματικό και τον οριζόντιο ή συνταγματικό (Chandler, 2002). Η παραδειγματική σχέση βασίζεται στην αρχή της ομοιότητας ή διαφοράς. Τα σημεία συσχετίζονται σε σειρές που βασίζονται σε κάποιο κοινό στοιχείο, τα παραδείγματα. Από την άλλη πλευρά, η συνταγματική σχέση βασίζεται στους γραμματικούς και συντακτικούς κανόνες συνδυασμού των σημείων για την παραγωγή μηνύματος ή συντάγματος (Boklund-Lagoroulou, 1980). Σύμφωνα με τον John Fiske, σε ένα σύνταγμα η σημασία μιας μονάδας καθορίζεται από το πώς αλληλεπιδρά με τις άλλες, ενώ σε ένα υπόδειγμα από το πώς διακρίνεται από τις άλλες (O'Sullivan et al., 1994). Η συνταγματική σχέση είναι εν παρουσία (όλα τα στοιχεία της είναι παρόντα) και συνεπάγεται συγκεκριμένη σειρά διαδοχής και καθορισμένο αριθμό στοιχείων, ενώ η παραδειγματική σχέση είναι σχέση εν απουσία (ένα παράδειγμα εκπροσωπείται από ένα μόνο παρόν στοιχείο του) (Λαγόπουλος & Boklund-Lagoroulou, 2016).

Ο Saussure ορίζει το σημείο ως ένα σύνολο που αποτελείται από μια ηχητική εικόνα και μια έννοια. Η εικόνα αποτελεί το *σημαίνον* (*signifier*) και η έννοια αποτελεί το *σημαινόμενο* (*signified*). Η ολότητα αυτή ονομάζεται σημείο. Εν ολίγοις, το σημαίνον είναι η μορφή που παίρνει το σήμα και το σημαινόμενο αποτελεί την έννοια που αναπαριστά. Κατά τον Chandler (2002), σήμερα, το σημαίνον ερμηνεύεται ως η υλική μορφή του σημείου, κάτι που μπορεί να εντυπωθεί στις αισθήσεις μας. Τουναντίον, το σημαινόμενο αποτελεί μια νοητική κατασκευή.

Η έννοια του κώδικα κατέχει σημαίνουσα θέση στη σημειωτική ανάλυση. Οι κώδικες δεν αποτελούν απλές επικοινωνιακές συμβάσεις, αλλά διαδικαστικά συστήματα σχετιζόμενων συμβάσεων, οι οποίες λειτουργούν σε κάποιους χώρους (Chandler, 2002). Για τον Umberto Eco ([1976]1994) οι κώδικες -όπως και τα σημεία- είναι πολιτισμικά δημιουργήματα, τα οποία, μολονότι έχουν και την εσωτερική τους λογική, συμπυκνώνουν πολιτισμικές στάσεις ή αλλαγές.

Όταν αναφερόμαστε στους κώδικες εννοούμε ένα σύνολο κανόνων ή ερμηνευτικών πρακτικών γνωστών στους χρήστες (πομπός- δέκτης) του μέσου που λειτουργεί εντός ενός ευρέος πολιτιστικού περιβάλλοντος, οι οποίοι επιτρέπουν την κωδικοποίηση και την αποκωδικοποίηση των μηνυμάτων. Επομένως, οι συμβάσεις των κωδικών αποτελούν αναπαραστάσεις της κοινωνικής διάστασης της σημειωτικής, καθώς σύμφωνα με τον Stuart Hall (1980), η κατανόηση ενός επικοινωνιακού κώδικα προϋποθέτει τη λειτουργία ενός κώδικα.

Ο Chandler (2002) παρουσίασε ένα ειδικό τριμερές πλαίσιο, με βάση το οποίο οι τυπολογίες των κωδικών που αναφέρονται ευρύτερα στο πλαίσιο της μελέτης επικοινωνιακών μέσων διακρίνονται σε: α) κοινωνικούς κώδικες, β) κειμενικούς κώδικες και γ) ερμηνευτικούς κώδικες. Ως κοινωνικοί κώδικες πιστώνονται η προφορική γλώσσα, οι σωματικοί κώδικες, οι κώδικες αντικειμένων, οι συμπεριφορικοί κώδικες και οι κανονιστικοί κώδικες. Ως κειμενικοί κώδικες πιστώνονται οι επιστημονικοί κώδικες, οι αισθητικοί κώδικες μέσω των ποικίλων τεχνών, το *gerne* και οι κώδικες επικοινωνιακών μέσων, τόσο τεχνικών όσο και συμβατικών. Τέλος, ως ερμηνευτικοί κώδικες λογίζονται οι αντιληπτικοί κώδικες, οι κώδικες παραγωγής και ερμηνείας, και οι ιδεολογικοί κώδικες.

Όπως γίνεται αντιληπτό, οι κώδικες αποτελούν μορφή κοινωνικής γνώσης, και δεδομένου ότι τα σημεία δεν έχουν έννοια απομονωμένα, παρά μόνο όταν ερμηνεύονται αλληλοσχετιζόμενα, η έννοιά τους σχετίζεται με τον κώδικά μέσα στον οποίο τα σημεία είναι οριοθετημένα. Επομένως η κατανόηση των κωδικών, της σχέσης τους και των πλαισίων εντός των οποίων είναι κατάλληλοι, θέτει τον καθένα εντός μιας συγκεκριμένης πολιτιστικής ομάδας (κουλτούρας) (Chandler,2002).

Η εκμάθηση των κωδίκων αυτών επιφέρει και την υιοθέτηση αξιών, ιδεολογιών και θεωριών, που ενυπάρχουν σε αυτούς, χωρίς να γίνεται αντιληπτή η παρέμβασή τους στην κατασκευή της πραγματικότητας. Ειδικότερα, οι Fiske & Hartley (1979), θέλοντας να αναδείξουν τη σχέση κωδίκων και πραγματικότητας, υποστηρίζουν πως η οριογραμμή μεταξύ της τηλεοπτικής και της ρεαλιστικής πραγματικότητας είναι δύσκολο να χαραχθεί από τη στιγμή που οι τηλεοπτικοί κώδικες σχετίζονται στενά με τους κώδικες αντίληψης της καθημερινότητας. Σε αυτή τη σκέψη, η σημειωτική μπορεί να μας βοηθήσει να αντιληφθούμε και να αποκωδικοποιήσουμε τη χρήση τέτοιων κωδίκων σε οπτικοακουστικά μέσα.

## 2. Μουσική και κινηματογράφος

Η πρώτη εμφάνιση του κινηματογράφου ξεκινά περίπου το 1877, όπου ο Edward Maybrige, έχοντας στοιχηματίσει ότι ένα άλογο ανασηκώνει και τα τέσσερα του πόδια τη στιγμή που καλπάζει, τοποθετεί με τη βοήθεια ενός φωτογράφου εικοσιτέσσερις φωτογραφικές κάμερες κατά μήκος της διαδρομής του. Οι ισχυρισμοί του όχι μόνο επαληθεύτηκαν αλλά επιπλέον παρατηρήθηκε ότι σε μια γρήγορη εναλλαγή των φωτογραφιών, δημιουργούνταν η ψευδαίσθηση της κίνησης (Μπαρτζιώκας, 2010). Το πείραμα αυτό αποτέλεσε μία από τις πρώτες και ιδιαίτερα σημαντικές αναλύσεις της κίνησης με τη βοήθεια φωτογραφικής μηχανής, και αποτέλεσε την πρώτη απόπειρα κινηματογραφικής ταινίας. Την ίδια περίπου εποχή, ο Γάλλος φυσικός Etienne-Jules Marey κατόρθωσε να συλλάβει φωτογραφικά το πέταγμα ενός πουλιού με τη βοήθεια μιας φωτογραφικής μηχανής με τη δυνατότητα να αποτυπώνει 12 στιγμιότυπα ανά λεπτό.

Πατέρες του σύγχρονου κινηματογράφου θεωρούνται οι αδερφοί Lumière οι οποίοι κατοχύρωσαν αρκετές κινηματογραφικές ευρεσιτεχνίες, όπως το διάτρητο φιλμ, το οποίο μπορούσε να χρησιμοποιηθεί από μηχανή προβολής. Εφεύραν επίσης το κινητοσκόπιο και βασιζόμενοι σε αυτό κατασκεύασαν τη φορητή συσκευή του κινηματογράφου, την οποία κατοχύρωσαν με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας, στις 13 Φεβρουαρίου του 1894. Η πρώτη μηχανή κινηματογράφου των αδελφών Lumière, ήταν μηχανή λήψης, προβολής, και εκτύπωσης του φιλμ. Η πρώτη τους ταινία ήταν η «Έξοδος από το εργοστάσιο Λυμιέρ» (*La sortie des usines Lumière*) στις 19 Μαρτίου του 1895 που αποτύπωνε μία έξοδο των εργατών από το εργοστάσιό τους, σαν ένα είδος ντοκιμαντέρ. Δημόσια προβολή ταινιών με αντίτιμο έγινε για πρώτη φορά στο Παρίσι, στις 28 Δεκεμβρίου του 1895, ενώ την επόμενη χρονιά οι αδερφοί Lumière προώθησαν, με μεγάλη επιτυχία, την εφεύρεση τους στο Λονδίνο και στη Νέα Υόρκη.

Ο κινηματογραφικός κόσμος συντίθεται από ένα οπτικό-ακουστικό σύμπλεγμα σημείων και συστημάτων, όπου λόγος, εικόνα και ήχος / μουσική αλληλεπιδρούν και συμπλέκονται, διαμορφώνοντας το κινηματογραφικό

περιβάλλον. Η αποτελεσματική συνένωση όλων των παραπάνω συστημάτων, ανεξάρτητων αρχικά αλλά επαναπροσδιορισμένων και αναδιαμορφωμένων στο κινηματογραφικό περιβάλλον, συντελούν εν τέλει στην κατάκτηση αυτού που ονομάζουμε κινηματογραφική εμπειρία. Κατά συνέπεια, η μουσική δεν μπορεί να απομονωθεί από το περιβάλλον στο οποίο συντίθεται και εξυπηρετεί, επομένως δεν μπορεί να αντιμετωπισθεί με κριτήρια απόλυτης μουσικής η οποία προορίζεται αποκλειστικά για ακρόαση. Σύμφωνα με την Καλιϊάκ (1992), η κινηματογραφική μουσική είναι μια μορφή τέχνης που βρίσκει τον εαυτό της στο σημείο διασταύρωσης δύο άλλων μορφών τέχνης: της μουσικής και του κινηματογράφου. Επομένως πρέπει να είναι κατάλληλη και πρέπει να επιτυγχάνει αυτό που έχει κατά νου ο σκηνοθέτης. Πρέπει δηλαδή να παίζει το ρόλο της σαν ένα αναπόσπαστο κομμάτι του συνόλου που βιώνει ο θεατής (Fischhoff, 2005).

Για το σκηνοθέτη και θεωρητικό του κινηματογράφου Sergei Eisenstein (1949), η κινηματογραφική μουσική αποτελεί ένα ξεχωριστό είδος μουσικής και παίρνει μορφή από τα πρώτα βήματα του κινηματογράφου. Η κινηματογραφική μουσική είναι αυτόνομα κομμάτια, που λειτουργούν μέσα στη δική τους τελειότητα, δεν επαναλαμβάνουν αυτό που δείχνει η εικόνα, προσθέτουν δε σε αυτή στοιχεία που η ίδια δεν μπορεί να πει.

Από την εποχή του βωβού κινηματογράφου η μουσική, η οποία ως επί των πλείστων απαρτιζόταν από αυτοσχεδιαστικές μελωδίες στο πιάνο ή από ζωντανή μουσική από μικρή ορχήστρα με μελωδίες ή αποσπάσματα κλασικών έργων που προϋπήρχαν, έπαιζε σημαντικό ρόλο. Η ύπαρξή της ωστόσο δεν έπαιζε σημαντικό ρόλο στην πλοκή της ταινίας, αλλά εξυπηρετούσε κυρίως στο να γεμίσει τα κενά που άφηγε η έλλειψη διαλόγων και να καλύψει εξωτερικούς θορύβους, π.χ., της μηχανής προβολής και τους θορύβους της κινηματογραφικής αίθουσας (Brown, 1994:12). Τέλος 19<sup>ου</sup> αιώνα, η μουσική έχοντας ήδη βαθιά σχέση με τα θεάματα που προηγήθηκαν (μελόδραμα, μουσικό θέατρο), συνεχίζει να προσφέρει τις υπηρεσίες της, συνοδεύοντας τις εικόνες.

Η έλευση του ομιλούντος κινηματογράφου τη δεκαετία του '30, ο οποίος εκτόπισε ριζικά τον βωβό, "μείωσε" τον ειδικό – συνοδευτικό ρόλο της μουσικής

στην ταινία, καθώς με την εξέλιξη των τεχνικών μέσων η ακρόαση των διαλόγων και των ηχητικών εφέ ήταν πλέον δυνατή<sup>1</sup>. Το γεγονός αυτό ωστόσο δεν οδήγησε στην υποβάθμισή της, αλλά αντιθέτως η μουσική εξελίσσεται και προσαρμόζεται έτσι ώστε να μπορεί να λειτουργήσει παράλληλα με τις εικόνες (Cohen, 2010). Στο νέο αυτό πλαίσιο οι ζωντανές ορχήστρες αντικαταστάθηκαν από προ-ηχογραφημένη μουσική στην οποία οι μουσικοί ήχοι και οι φράσεις, με την εξέλιξη των τεχνικών μέσων ηχογράφησης, μπορούσαν να ηχογραφηθούν και να επεξεργαστούν μεμονωμένα πια, πετυχαίνοντας το ζητούμενο συγχρονισμό με τις εικόνες. Οι συνθέτες άρχισαν να προσέχουν αυτό που γινόταν στην οθόνη και να συνοδεύουν τα δρώμενα με ό,τι κατά τη γνώμη τους ταίριαζε. Έτσι τα ποικίλα προγράμματα από αποσπάσματα κλασικών συνθέσεων ή οτιδήποτε ήταν διαθέσιμο την εποχή αυτή, αντικαθίσταται σταδιακά από ειδικά για κάθε ταινία διαμορφωμένα προγράμματα ή ακόμα και πρωτότυπες συνθέσεις (Jacobs, [1973]1999:174). Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, ολόκληρες ορχήστρες έπαιζαν ειδικά διασκευασμένα αποσπάσματα επιλεγμένα από το κλασικό ρεπερτόριο, ενώ παράλληλα στα στούντιο του Hollywood δημιουργήθηκαν μουσικές βιβλιοθήκες με διασκευές από όλα τα είδη μουσικής, οι οποίες μπορούσαν να προσαρμοστούν και να διατεθούν για οποιοδήποτε είδος ταινίας.

Η δεκαετία του '30 θεωρείται η «χρυσή εποχή» του κινηματογράφου, όπου μέσα σε περίοδο οικονομικής κρίσης, παρατηρείται σε αυτήν ο μεγαλύτερος αριθμός θεατών στην ιστορία. Οι κινηματογραφικές εταιρίες μετατρέπονται σε τεράστιες βιομηχανίες με πλήρη αυτονομία και ισχύ. Στούντιο παραγωγής, δίκτυα αιθουσών και πολυάριθμο εξειδικευμένο προσωπικό (σεναριογράφος, μοντέρ,

---

1 Η πρώτη κινηματογραφική ταινία μεγάλου μήκους που γυρίστηκε με ήχο στις Η.Π.Α ήταν η ταινία *"The Jazz Singer"* το 1927, η οποία αποτέλεσε σταθμό για την εμπορική άνοδο των ηχητικών ταινιών, προαναγγέλλοντας ταυτόχρονα τη λήξη της εποχής των σιωπηλών ταινιών.

Ανακτήθηκε στις 30/4/2018 από

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Jazz\\_Singer](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Jazz_Singer)

ηχολήπτης, εικονολήπτης κτλ.) το οποίο λειτουργεί υπό την απόλυτη κυριαρχία του παραγωγού, αποτελούν πια τη νέα δύναμη στον τομέα της ψυχαγωγίας<sup>2</sup>.

Η μουσική, η οποία συμβαδίζει και εξελίσσεται ταυτόχρονα με την ανοδική πορεία του κινηματογράφου, μετουσιώνεται σε μουσική υψηλής τέχνης, καθιστώντας πια την παρουσία της αναγκαία στην πλοκή της εκάστοτε ταινίας. Η κινηματογραφική μουσική τη δεκαετία αυτή γίνεται πλέον πόλος έλξης μεγάλων συνθετών, όπως ο Max Steiner (*King Kong*, 1933 και *Gone With The River*, 1935) και ο Sergei Prokofiev (*Alexander Nevsky*, 1938) όπου τους δίνεται επιπλέον η δυνατότητα με το συνδυασμό διαφόρων τεχνικών και τεχνολογίας, να σχεδιάζουν λεπτομερώς τη μουσική πάνω στην εικόνα με εξαιρετικά ακριβή συγχρονισμό.

Το τέλος της χρυσής εποχής σηματοδοτείται μετά το τέλος του Β' παγκοσμίου πολέμου, όπου η βιομηχανία του κινηματογράφου καλείται να αντιμετωπίσει την απειλή της τηλεόρασης και των πολυάριθμων ανεξάρτητων μαζικών παραγωγών. Στο νέο αυτό πνεύμα εισάγονται συστήματα ευρείας οθόνης, στερεοφωνικός ή πολυκάναλος ήχος, καθώς και νέα είδη μουσικής με τις σύγχρονες μουσικές τεχνικές, όπως η ηλεκτρονική μουσική και η τζαζ. Η τελευταία μάλιστα, εκτοπίζει την έως τότε κυριαρχούσα συμφωνική μουσική, φέρνοντας τον κινηματογράφο πιο κοντά σε ελεύθερες φόρμες, προετοιμάζοντας παράλληλα το έδαφος για την ποπ και ροκ μουσική της δεκαετίας του '60 που θα ακολουθήσει (Μουζάς, 2006).

Η δεκαετία του '60 χαρακτηρίζεται από την απομάκρυνση του μέχρι τότε προκαθορισμένου τρόπου μουσικής επένδυσης των κινηματογραφικών ταινιών και μία νέα γενιά συνθετών (André Jarre, Nino Rota, Bernard Herrmann), φέρνουν στην τέχνη νέα πνοή και ιδέες. Την περίοδο αυτή, η άνοδος της ποπ και ροκ κουλτούρας αντανακλάται στην επένδυση και άνθιση πολυάριθμων ταινιών που απευθύνονται κυρίως στη νεολαία (ερωτικές και αστυνομικές κομεντί), με τα τραγούδια και τις μελωδίες τους να ακολουθούν μία αυτόνομη πορεία, ανεξάρτητα από τις ταινίες

---

<sup>2</sup> Μουσική και κινηματογράφος – Από το βωβό κινηματογράφο, στο σήμερα. (2014, Δεκέμβριος 29). Ανακτήθηκε στις 30/4/2018 από

<http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=4311>

που συνοδεύουν. Στο κλίμα αυτό συνειδητοποιείται από τους παραγωγούς των ταινιών η συμβολή της μουσικής στην εμπορική προώθηση μιας ταινίας, με αποτέλεσμα τη συνεχή επανάληψη αυτού του προτύπου. Παράλληλα, προς όφελος του κόστους, οι μεγάλες ορχήστρες αντικαθίστανται από μικρά οργανικά σύνολα, ενώ γνωστά μουσικά θέματα του κινηματογράφου εμπορευματοποιούνται στο χώρο της διαφήμισης με σκοπό την προώθηση προϊόντων<sup>3</sup>.

Η δεκαετία του '70 μέχρι και το τέλος της, χαρακτηρίζεται από την αποδοχή νέων ρευμάτων και στυλ ενορχήστρωσης, εμπλουτίζοντας έτσι την κινηματογραφική μουσική έκφραση. Παράλληλα η ορχηστρική μουσική μεγάλων διαστάσεων κάνει την επανεμφάνιση της σε ταινίες όπως *Star Wars* (1977) του George Lucas και *Jaws* (1975) του Steven Spielberg, με τη μουσική του John Williams να επαναφέρει τη μεγαλοπρέπεια της «χρυσής εποχής» (1930 – 1950) των Max Steiner και Erich Korngold. Στην ταινία *Jaws*, η χρήση του leitmotiv στην παρουσία του καρχαρία χαρακτηρίζει την επιτυχία όλου του soundtrack. Η χρήση της μεγάλης συμφωνικής ορχήστρας καθώς και η εμφάνιση του καθοδηγητικού μοτίβου leitmotiv, δημιουργούν ένα πρότυπο σύνθεσης για τους παραγωγούς της εποχής (Μητσάκης, 2001 στο Πατσιώτης, 2007-2008).

Στην επόμενη δεκαετία, η εισβολή των ηλεκτρονικών μέσων μουσικής παραγωγής και της μουσικής τεχνολογίας (συνθεσάιζερ, ηλεκτρονικοί υπολογιστές), σε συνδυασμό με τη ραγδαία ταχύτητα παραγωγής έναντι του μικρού κόστους, επιφέρουν σημαντικές αλλαγές στη μουσική βιομηχανία. Η τεχνολογική εξέλιξη, η οποία επιτρέπει μεγάλο αριθμό μουσικών να ασχοληθούν με τον κινηματογράφο, οδηγεί πολλούς συνθέτες στη χρήση ηλεκτρονικών οργάνων με ηλεκτρονικά επεξεργασμένους ήχους (Darby & Du Bois, 1990). Η επιτακτική ανάγκη του εκσυγχρονισμού της κινηματογραφικής μουσικής, παρασύρει ακόμα και παλαιότερους συνθέτες να ενδώσουν στην πρόκληση του νέου μέσου. Ενδεικτικές

---

3 Μουσική και κινηματογράφος – Από το βωβό κινηματογράφο, στο σήμερα. (2014, Δεκέμβριος 29).

Ανακτήθηκε στις 30/4/2018 από

<http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=4311>



ταινίες με ηλεκτρονική μουσική είναι το *Midnight Express* (1978) σε μουσική σύνθεση του Moroder Giorgio, και οι ταινίες *Chariots of Fire* (1981) και *Blade Runner* (1982) με τη μουσική του Βαγγέλη Παπαθανασίου (Μητσάκης, 2001).

Η κινηματογραφική μουσική των τελευταίων ετών η οποία συντίθεται από το συνδυασμό όλων των τάσεων παρελθόντος και παρόντος, στο κλίμα της παγκοσμιοποίησης και της μαζικής κουλτούρας της εποχής, μεταμορφώνεται και αναδιαμορφώνεται σταδιακά, με τη μόδα και τον πειραματισμό να αποτελούν τους δύο πόλους στη δημιουργία ενός ιδιαίτερα ενδιαφέροντος τοπίου μουσικών μίξεων και αλληλεπιδράσεων, ώστε να μπορεί να λειτουργήσει, άρα και να αντεπεξέλθει, στις επιταγές της σύγχρονης πολιτιστικής βιομηχανίας.

### 3. Μουσικές τεχνικές της κινηματογραφικής μουσικής

Η κινηματογραφική ταινία είναι ένα πολυτροπικό αντικείμενο, όπου το νόημα αναδύεται σε ένα σύνθετο οπτικοακουστικό περιβάλλον μέσα από τη συνεργασία των επιμέρους συστημάτων (εικόνας, ήχος, μουσική, γλώσσα κ.α.). Η αλληλεπίδραση της μουσικής με το λόγο (διάλογοι), τις κινούμενες εικόνες και τα ηχητικά εφέ, συμβάλει στην αφήγηση της ταινίας (Wingstedt, Brändström & Berg, 2010). Παρόλο που η μουσική υπάγεται στην αφήγηση, η δύναμή της είναι τέτοια που μπορεί να επηρεάσει την πρόσληψη της ταινίας από τους θεατές σε συναισθηματικό και διανοητικό επίπεδο. Η επίδραση της κινηματογραφικής μουσικής στο κοινό είναι πολύπλοκη και πολυεπίπεδη.

Δεν είναι σαφές σε ποιο ακριβώς χρονικό σημείο η μουσική στον κινηματογράφο έγινε μουσική για τον κινηματογράφο (βλ. Κοκκίδου, 2016). Οι λειτουργίες της μουσικής στο κινηματογραφικό έργο είναι πολλές και διάφορες, εξαρτώνται δε από την αντίληψη του συνθέτη για το έργο συνολικά αλλά σύμφωνα, πάντα, με τις προθέσεις του σκηνοθέτη.

Στη δημιουργία μιας ταινίας, ο ρόλος του συνθέτη είναι εξίσου σημαντικός με αυτόν του σκηνοθέτη, καθώς μπορεί συστηματικά να χειραγωγήσει και να επηρεάσει την κρίση και τα συμπεράσματα του θεατή-ακροατή στην αντιληπτικότητα της (βλ. Cohen 2010). Για να θεωρηθεί αποτελεσματικός ένας συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής χρειάζεται να γνωρίζει την ιστορία της μουσικής, τα διάφορα είδη ενορχήστρωσης, τα προηγούμενα σημαντικότερα έργα αλλά και να έχει πλήρη εικόνα της κινηματογραφικής διαδικασίας, έτσι ώστε να μπορεί να συνδυάσει τις οπτικές και συναισθηματικές λειτουργίες της διήγησης (Cohen, 2010). Εκτός της τεχνικής είναι ιδιαίτερα σημαντικό να μπορεί να εκφράζεται μέσω της μουσικής σε δραματουργικό, ψυχολογικό ή συναισθηματικό επίπεδο, καθώς ουσιαστικά καλείται να αντιμετωπίσει ένα σημαντικό δίλημμα: από τη μία πλευρά, η μουσική δεν πρέπει να γίνεται αντιληπτή από το θεατή γιατί αν αυτονομηθεί και προβληθεί εκτός του περιβάλλοντος της ταινίας θεωρείται

αποτυχημένη, και από την άλλη χρειάζεται η μουσική να έχει απήχηση στο ευρύ κοινό έτσι ώστε να τον βοηθήσει στην καλλιτεχνική και επαγγελματική του καταξίωση, αλλά και να εξυπηρετήσει τις ανάγκες των παραγωγών για ένα εμπορικό soundtrack<sup>4</sup> (Cohen, 2010 · Μουζάς, 2004).

Η μελέτη της μουσικής μιας ταινίας μπορεί να είναι εργαλείο ερμηνείας για ολόκληρο το έργο, αν και κάθε θεατής δημιουργεί νόημα ανάλογα με το κοινωνικό-πολιτισμικό του υπόβαθρο (Wingstedt, Brändström & Berg, 2010). Στην ανάλυση της κινηματογραφικής μουσικής, μπορούμε να εστιάσουμε, μεταξύ άλλων, στη διήγηση (διηγηματική, μη-διηγηματική μουσική), στην αλληλεπίδραση μουσικής και εικόνας, στις μουσικές δηλώσεις και συνδηλώσεις και στη λειτουργία της μουσικής στο περιβάλλον της ταινίας (βλ. Buhler & Neumeyer, 2001).

Οι συνθέτες της κινηματογραφικής μουσικής χρησιμοποιούν πολλές φορές τη μουσική με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε σε κάποιες περιπτώσεις, όπως αναφέρει η Χατζηδημητρίου (2015, σ. 34), «να λειτουργεί σημειωτικά, αναφερόμενη [η μουσική] σε κάτι πέρα από αυτό που είναι, δηλαδή σε κάτι εξωμουσικό». Αυτό επιτυγχάνεται είτε με τη χρήση του leitmotiv , είτε με τη χρήση των «μουσικών υπαινιγμών» (Larsen, 2005:68).

Το leitmotiv αποτελεί μία γνωστή και διαδεδομένη τεχνική κατά την οποία η μουσική, μέσω του συσχετισμού, επηρεάζει το νόημα της εικόνας ή του αφηγηματικού στοιχείου που συνοδεύει. Πρόκειται για ένα σύντομο χαρακτηριστικό

---

4 Μια κινηματογραφική μουσική υπόκρουση είναι γραμμένη από το συνθέτη ειδικά για να συνοδεύει μια συγκεκριμένη ταινία. Ο όρος «soundtrack» δηλώνει την ηχητική επένδυση, επειδή περιλαμβάνει τα πάντα που ακούγονται στην ταινία, συμπεριλαμβανομένων των ηχητικών εφέ και των διαλόγων. Το soundtrack μπορεί να περιλαμβάνει επίσης εκτός από τα τραγούδια που εμφανίζονται στην ταινία και μουσική άλλων καλλιτεχνών που έχει κυκλοφορήσει προηγουμένως (προϋπάρχουσα μουσική). Πλέον η χρήση του όρου soundtrack έχει ξεφύγει από τη στενή της ερμηνεία στα πλαίσια του κινηματογράφου (η μουσική στην υπηρεσία της εικόνας). Όταν στο CD υπάρχουν μόνο τραγούδια, τότε μιλάμε για soundtrack album. Ο όρος «score» είναι πιο εξειδικευμένος και αναφέρεται αποκλειστικά και μόνο στην πρωτότυπη μουσική που έχει γραφτεί για μια ταινία.

και ξεκάθαρο μελωδικό, ρυθμικό ή αρμονικό καθοδηγητικό μοτίβο, όπου με την επιβολή της επανάληψής του, χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει την παρουσία ενός συγκεκριμένου προσώπου ή μίας κατάστασης ή μίας θεματικής ενότητας (Whittall, 2003). Είναι μία μονάδα πληροφορίας για το θεατή-ακροατή, σε σημείο που, εν απουσία των όποιων οπτικών ενδείξεων, η μουσική καθιστά παρόντα τα στοιχεία αναφοράς. Η μουσική δηλαδή τον προετοιμάζει για έναν συγκεκριμένο τύπο γνωστικής δραστηριότητας (Cohen, 1993).

Στα μουσικά έργα, το leitmotiv παρουσιάζεται αρχικά ολόκληρο, και έπειτα είτε σε διάφορες παραλλαγές, είτε αποσπασματικά (Nef, 1985). Η ενορχηστρωτική του επεξεργασία ωστόσο, προσαρμόζεται σε αυτό που θέλει να αναδείξει κάθε φορά ο συνθέτης. Ο πρώτος συνθέτης που επεξεργάστηκε και ανέδειξε την τεχνική του leitmotiv ήταν ο Γερμανός ρομαντικός συνθέτης Richard Wagner ( 1813 – 1883), ο οποίος έφερε την ιδέα αυτή στο απόγειό της κωδικοποιώντας στις όπερές του μουσικά θέματα με χαρακτήρες και στοιχεία της πλοκής, για να σχολιάσει και να περιγράψει ψυχικές καταστάσεις (Kaliñák, 1992:61-63). Εισηγητής της τεχνικής αυτής στον κόσμο της κινηματογραφικής μουσικής θεωρείται ο Max Steiner, προτείνοντας ότι «κάθε χαρακτήρας πρέπει να έχει το θέμα του» (Kaliñák, 1992:113). Ενδεικτικά παραδείγματα χρήσης του leitmotiv αφορούν η μουσική του John Williams για την ταινία *Jaws* (1975), η μουσική του Bernard Herrmann για την ταινία *Psycho* (1960) και του Clint Mansell για την ταινία *Lux Aetern* (2000).

Ως από τις πλέον κοινά αποδεκτές τεχνικές μουσικές μεθόδους, το leitmotiv χρησιμοποιείται για να υποβοηθήσει ή να στηρίξει τη συνοχή και την αφήγηση μίας ταινίας, καθώς και για να επικοινωνήσει με το κοινό, παρέχοντας την κατάλληλη και απαραίτητη εξοικείωση. Σύμφωνα με την Gorbman (1987), τα ρυθμικά ή μελωδικά αυτά μοτίβα, τα οποία αποκαλεί «θεματική μουσική», αποτελούν δίκτυα της ταινίας, καθώς προσφέρουν ένα οικοδόμημα ενότητας της δήλωσης και της παραλλαγής, όπως ακριβώς σε ένα σημειωτικό υποσύστημα. Η ποικιλία των μουσικών θεμάτων, η επανάληψή τους, η διάδρασή τους με το κοινό, και γενικότερα η αλληλεπίδραση της θεματικής μουσικής με τους χαρακτήρες ή τις καταστάσεις ως σημειώντων, συμβάλλουν στη νοηματοδότηση της ταινίας, καθοδηγώντας παράλληλα το κοινό με τέτοιο τρόπο που κανένα άλλο μέσο δεν μπορεί να επιτύχει.

Σύμφωνα με τους Buhler και Neumeyer (2001), οι σχέσεις με βάση το leitmotiv που προκύπτουν είναι φορείς συνδηλώσεων που σχετίζονται με την αφήγηση της ταινίας.

Οι «μουσικοί υπαινιγμοί» αφορούν δομικές παραμέτρους της μουσικής οι οποίες συσχετίζονται με έναν γεωγραφικό τόπο ή μια χρονική περίοδο (Larsen, 2005:68), «υπαινίσσοντας» διάφορα εξωμουσικά στοιχεία, όπως κουλτούρες, καταστάσεις ή ψυχικές διαθέσεις (Roman, 2008:151). Πρόκειται στην ουσία για «στερεότυπες» δομικές συμβάσεις, όπως η μελωδία, η κλίμακα, ο ρυθμός, το ηχόχρωμα κ.ά., που λειτουργούν ως ένα είδος συλλογικής εμπειρίας, ενεργοποιώντας συγκεκριμένες και προβλέψιμες συναισθηματικές αντιδράσεις μέσα από την δύναμη της αυθόρμητης και αυτόνομης σύνδεσής τους με συγκεκριμένες καταστάσεις (Kaliňák, 1992:12).

Μία κλίμακα μείζονα τρόπου, για παράδειγμα, δύναται να δημιουργήσει ένα συναισθηματικό περιβάλλον χαράς και αισιοδοξίας, ενώ μία κλίμακα του ελάσσονα τρόπου δύναται να εκφράσει τη μελαγχολία και τη λύπη. Στην ελληνική λαϊκή και παραδοσιακή μουσική, κλίμακες ή μελωδικές γραμμές με πεντατονικά διαστήματα ή διαστήματα τριμητονίου (συμπεριλαμβανομένου και αυτών με μικρότερα ή μεγαλύτερα των τελευταίων), μας παραπέμπουν στην Ήπειρο και την Ανατολή αντίστοιχα. Όσον αφορά το ρυθμό, αυτοί που περιγράφονται ως σταθεροί και ομαλοί σχετίζονται με τη γαλήνη, τη χαρά και την ηρεμία, ενώ οι ακανόνιστοι ή πολύπλοκοι ρυθμοί, συσχετίζονται με την ανησυχία, το θυμό και τη λύπη (Gabrielson & Lindstrom, 2001). Ακολούθως ένα γρήγορο τέμπο συσχετίζεται με συναισθήματα ζωντάνιας, δίνοντας μία αίσθηση ενεργητικότητας, χαράς αλλά και αγωνίας, ενώ ένα αργό τέμπο προκαλεί ηρεμία και πραότητα. Μουσικούς υπαινιγμούς δύναται να δημιουργήσουν και τα ηχοχρώματα των οργάνων καθώς μπορούν να μας παραπέμψουν είτε σε εξωμουσικά στοιχεία, π.χ., η φλογέρα σε ποιμενικό τοπίο και η γκάιντα στη Σκωτία ή σε παραμεθόρια χωριά της Μακεδονία, είτε μπορούν να κατευθύνουν συναισθηματικά το περιβάλλον. Για παράδειγμα τα έγχορδα όργανα χρησιμοποιούνται συχνά σε ρομαντικές σκηνές ή σκηνές συναισθηματικής φόρτισης, ενώ τα χάλκινα πνευστά τα συνδέουμε με κάτι ηρωικό και μεγαλειώδες (Kaliňák, 1992:13).

Οι μουσικές συμβάσεις είναι άφθονες και μπορούν να ερμηνευτούν με ποικίλο τρόπο στον καθένα ξεχωριστά, δεδομένου των διαφορετικών προσωπικών ακουσμάτων και εμπειριών, καθώς και των διαφορετικών πολιτισμικών πλαισίων στο οποίο μεγαλώνει ο καθένας (Καλιϊάκ, 1992:12-15). Ως εκ τούτου δεν μπορούν να θεωρηθούν a priori ως κανόνες στον τρόπο που θα επηρεάσουν το θυμικό του θεατή-ακροατή, λαμβάνοντας υπόψη ταυτόχρονα την στρατηγική και του τόπου που θα χρησιμοποιηθούν από τους δημιουργούς στη διαμόρφωση της κινηματογραφικής ταινίας γενικότερα. Ωστόσο, η συχνή χρήση τους καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας του κινηματογράφου, καθιστά αναγνωρίσιμη τη λειτουργία τους ως προς την επιρροή της αντίληψης και του συναισθήματος που ασκούν στο κοινό.

#### 4. Λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής

Η μουσική για τον κινηματογράφο χαρακτηρίζεται από τη λειτουργικότητά της μέσα στο κινηματογραφικό έργο και από τη συνύπαρξη της με τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία μιας ταινίας. Σύμφωνα με την Gorbman (1987), η μουσική δουλεύει *συνεργατικά* στις ταινίες. Διαφοροποιώντας το μουσικό θέμα σε ένα soundtrack μιας ταινίας, η φαντασία του θεατή μπορεί επίσης να μεταστραφεί. Η μελέτη των λειτουργιών στον αφηγηματικό κινηματογράφο απαραίτητα συνεπάγεται μελέτη των σχέσεων με τα άλλα στοιχεία στο κειμενικό σύστημα.

Αν και ο τομέας της πειραματικής ψυχολογίας μετρά πάνω από έναν αιώνα ύπαρξης, ο τομέας της ψυχομουσικολογίας είναι πολύ πιο πρόσφατος και η συνεισφορά του εστιάζει πρωτίστως στις διεργασίες που αφορούν στα δομικά συστατικά στοιχεία της μουσικής, όπως η τονικότητα και ο ρυθμός (Dowling & Tighe 1993, αναφορά στην Cohen 1994). Κι όμως, σύμφωνα με την Cohen (1994), δεν είναι αυτά τα δομικά χαρακτηριστικά που ορίζουν την ακουστική εμπειρία της μουσικής, αλλά είναι το νόημα και η συγκίνηση που θεωρούνται πιο σημαντικά. Ακριβώς επειδή το νόημα και η συγκίνηση χαρακτηρίζουν την κινηματογραφική εμπειρία, η κινηματογραφική μουσική παρέχει μια οδό για να ερευνήσουμε τις σχέσεις μεταξύ μουσικής και συγκίνησης. Έτσι, η μελέτη της ψυχολογίας της μουσικής μας βοηθά να εξετάσουμε τη δύσκολη μα σημαντική πτυχή της μουσικής αντίληψης.

Σε μια κινηματογραφική ταινία η αλληλεπίδραση της μουσικής με τους διαλόγους, τις εικόνες και τα ηχητικά εφέ, συμβάλλουν ενεργά και συγκεκριμένα στην αντιληπτικότητα του κοινού καθώς και στην ίδια την αφήγηση. Είναι σύνηθες ωστόσο σε μια τυπική κινηματογραφική αφήγηση να χρησιμοποιούνται κοινωνικά και πολιτισμικά καθιερωμένες συμβάσεις, ώστε άτομα μιας συγκεκριμένης κουλτούρας να δεχθούν με πιο σαφή και ευανάγνωστο τρόπο τη μουσική αφηγηματική λειτουργία (αν και κάθε μέλος μπορεί να αντιληφθεί τα νοήματα με διαφορετικό τρόπο) (Wingstedt, Brändström & Berg, 2010 στο Κοκκίδου 2016).

Σε μια κινηματογραφική ταινία, ως προϊόν πολυτροπικών διαδικασιών, το νόημα της αφήγησης δύναται να αλλάξει σημαντικά εάν αλλάξει και η μουσική, είτε εάν αυτή αντικατασταθεί από μία άλλη, είτε εάν μετατοπιστεί μερικά καρέ παρακάτω. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα διαφορετικές αναγνώσεις εκ μέρους των θεατών. Επίσης, ανάλογα με το κοινωνικό πλαίσιο του καθενός, η μουσική μπορεί να ερμηνεύεται διαφορετικά από τους θεατές-ακροατές (Wingstedt, Brändström & Berg 2010· Lipscomb & Tolchinsky, 2005). Ο λόγος, η εικόνα, ο ήχος και η μουσική αλληλεπιδρούν βάσει ειδικών αρχών και κωδίκων (αισθητικών, γνωστικών, κοινωνικών, ιστορικών), καθιστώντας την πρόσληψη της κινηματογραφικής ταινίας μία πολυαισθητηριακή πράξη, η οποία δύναται να δημιουργήσει στο κοινό πολλαπλά νοήματα. Οι αλληλεπιδράσεις αυτές μπορούν να εξελιχθούν κατά τη ροή της ταινίας κι έτσι με αυτόν τον τρόπο γεννιούνται οι διάφορες υποθέσεις και ερμηνείες για το νόημα της ταινίας από τους θεατές. Σε μία γενική θεώρηση, η επίδραση της μουσικής στο κοινό είναι πολύπλοκη και πολυεπίπεδη (Cohen, 2005 στο Κοκκίδου 2016), ενώ η ερμηνεία της μουσικής της κινηματογραφικής ταινίας εξαρτάται κυρίως από το θεατή-ακροατή (Buhler & Neumeyer, 2001).

Η μουσική στις ταινίες έχει παραδοσιακά λάβει διάφορες μορφές:

- α) μουσική που ερμηνεύεται μέσα στην ταινία (‘μουσική από πηγή’),
- β) προϋπάρχουσα ηχογραφημένη μουσική και
- γ) μουσική γραμμένη ειδικά για την ταινία (Stam, 2000).

Όποια μορφή και να έχει η συγκεκριμένη μουσική, προορίζεται για να την ακούσει το κοινό σαν μέρος της κινηματογραφικής διήγησης (*cinematic diegesis*), δηλαδή «ο αφηγηματικά υπονοούμενος χωροχρονικός κόσμος των ενεργειών και των χαρακτήρων» (Gorbman, 1987). Αυτός ο ‘κόσμος’ περιλαμβάνει φυσικά ένα ηχητικό συστατικό κανάλι. Άρα, όλοι οι ήχοι, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής, τους οποίους αντιλαμβάνονται και ακούν οι χαρακτήρες μέσα στην αφήγηση, προσδιορίζονται ως **διηγηματικοί** (*diegetic*) ενώ αυτοί που δεν είναι μέρος της διήγησης (π.χ., ορχηστρική μουσική επένδυση) προσδιορίζονται σαν **μη-διηγηματικοί** (*non-diegetic*). Αυτό υποδεικνύει ότι οι θεατές είναι πιο πιθανό να επεξεργαστούν τη διηγηματική μουσική στο συνειδητό επίπεδο, ενώ η μη-διηγηματική μουσική μπορεί να παραμένει στο υποσυνείδητο επίπεδο (Lipscomb &



Tolchinsky, 2005). Επίσης, μία μουσική μπορεί να ξεκινά ως μη-διηγηματική και στη συνέχεια να εντάσσεται στη διήγηση.

Η πηγή του διηγηματικού ήχου μπορεί είναι ορατή ή να μην φαίνεται επί της οθόνης (Lipscomb & Tolchinsky, 2005). Σύμφωνα με τους Karlin και Wright (2004:510), οι μουσικές πηγές επί της οθόνης (*on screen*) μπορεί να προέρχονται α) από μία ορατή οπτική πηγή, όπως μία μπάντα, ένα ραδιόφωνο ή ένα jukebox, β) από μία μη ορατή πηγή (εκτός οθόνης) όπως μία μπάντα που παίζει π.χ., έξω από ένα σπίτι ή από στερεοφωνικό γειτόνων και γ) μία φανταστική πηγή (κάτι που είναι πιστευτό σε μία σκηνή, όπως ένα ραδιόφωνο αυτοκινήτου) (βλ. Κοκκίδου, 2016).

Ανάλογα με την πρόθεση του σκηνοθέτη, η κινηματογραφική μουσική εκπληρώνει διαφορετικές λειτουργίες, συνυπάρχοντας πάντα με καθορισμένο τρόπο με τα υπόλοιπα στοιχεία που δομούν την ταινία. Η Cohen (1999), περιέγραψε 8 βασικές λειτουργίες της μουσικής στο πλαίσιο των πολυμέσων γενικότερα, και του κινηματογράφου ειδικότερα, οι οποίες αφορούν είτε γνωστικές διαδικασίες είτε τεχνικά ζητήματα, σύμφωνα με τις οποίες η μουσική επένδυση 1) καλύπτει εξωτερικούς ήχους, 2) κατευθύνει την προσοχή του θεατή, 3) επηρεάζει την διάθεση του θεατή, 4) εξασφαλίζει την συνοχή των σκηνών, 5) διαβιβάζει το νόημα της ταινίας, 6) ενισχύει την αυθεντικότητα αυτών που βλέπει ο θεατής, 7) συμπληρώνει αυθεντικά το έργο, και 8) υποβοηθά στην απομνημόνευση.

Γενικά παρατηρείται ότι η μουσική επηρεάζει το πώς θα εκλάβει ο θεατής μία σκηνή, καθώς το συγκινησιακό περιεχόμενο αυτής δύναται να μετασχηματιστεί από τη μουσική (Lipscomb & Tolchinsky, 2005). Ο Wingstedt (στο Wingstedt, Brändström & Berg, 2010 στο Κοκκίδου 2016) κατηγοριοποιεί τις αφηγηματικές λειτουργίες της μουσικής με έξι άξονες αναφοράς, που μπορεί να συνυπάρχουν, να επικαλύπτονται ή να λειτουργούν συμπληρωματικά ή σωρευτικά:

- Η **Συναισθηματική (Emotive)** λειτουργία αναφέρεται στην ικανότητα της μουσικής να επικοινωνεί συναισθηματικές ποιότητες. Τα συναισθήματα μπορούν να αποδοθούν σε μεμονωμένους χαρακτήρες της ιστορίας ή να αναπαραστήσουν σχέσεις ή γεγονότα. Επιπλέον, μπορεί να προμηνύουν μελλοντικές εξελίξεις της πλοκής.

- Η **Πληροφοριακή (Informative)** λειτουργία περιλαμβάνει καταστάσεις όπου η μουσική εκφράζει ή “εξηγεί” φαινόμενα ή γεγονότα παρέχοντας πληροφορίες σε γνωστικό επίπεδο.
- Στην **Περιγραφική (Descriptive)** λειτουργία η μουσική είναι ενεργή όταν περιγράφει κάτι από το φυσικό κόσμο, από περιβάλλοντα ή δράσεις
- Η **Καθοδηγητική (Guiding)** λειτουργία βοηθά το κοινό να οδηγήσει το βλέμμα ή τη σκέψη του. Περιλαμβάνει τις λειτουργίες της κατάδειξης και της συγκάλυψης. Καταδεικνύει δηλαδή στο θεατή πού βρίσκεται η λεπτομέρεια ώστε να εστιάσει σε αυτήν.
- Η **Χρονική (Temporal)** λειτουργία αναπαριστά ή οργανώνει το χρόνο. Η μουσική δίνει την αίσθηση της συνέχειας και συμβάλλει στον καθορισμό της δομής και της φόρμας.
- Η **Ρητορική (Rhetorical)** λειτουργία αναφέρεται στο πώς η μουσική σχολιάζει την αφήγηση των γεγονότων ή μιας κατάστασης. Αυτό επιτυγχάνεται με χρήση της μουσικής σε αντιπαραβολή με το οπτικό υλικό ή με αναφορά σε γνωστό μουσικό υλικό.

Εν κατακλείδι, για τη σχέση μουσικής και εικόνας καθώς και για τη λειτουργία της μουσικής στην κινηματογραφική ταινία, έχουν προταθεί διάφορα και διαφορετικά μοντέλα, που συγκλίνουν ωστόσο σε ένα σημείο όπως αναφέραμε και παραπάνω: στο ότι μια κινηματογραφική ταινία είναι πλέγμα πολλών συστατικών στοιχείων, η αλληλεπίδραση των οποίων δημιουργεί το εκάστοτε αποτέλεσμα, ενώ η διαφοροποίηση ενός από αυτά τα στοιχεία, θα έφερνε ένα τελείως διαφορετικό αποτέλεσμα. Επιπλέον όλα τα μοντέλα μιλούν για την άρρηκτη σχέση μεταξύ δημιουργού (σκηνοθέτη, συνθέτη, ερμηνευτή) και θεατή-ακροατή, και τις περίπλοκες γνωστικές διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα σε διάφορα επίπεδα στο νου του τελευταίου, επιδιώκοντας την αποσαφήνισή τους. Ως εκ τούτου, οι συνδηλωτικές αξίες που μεταφέρει η μουσική μέσα από πολιτιστικούς κώδικες, σε συνδυασμό με το soundtrack μιας ταινίας και τις εικόνες τις, υποδηλώνει με αποτελεσματικό τρόπο ατμόσφαιρα, υπαινιγμό, έκφραση και διάθεση. Ο τρόπος

λειτουργίας της κινηματογραφικής μουσικής παραμένει πάντα υπό συζήτηση, καθώς και υπό συζήτηση είναι το πώς κάποια συγκεκριμένη μουσική, είτε είναι πρωτότυπη σύνθεση είτε προϋπάρχουσα, υποστηρίζει το «τι συμβαίνει» εντός της ταινίας (Wierzbicki, 2009).

## 5. Ανάλυση κινηματογραφικής μουσικής: το μοντέλο του Nicholas Cook (1998)

Ιδιαίτέρως χρήσιμο, τόσο σαν εργαλείο ανάλυσης όσο και σαν πηγή όρων και ορισμών, στη μελέτη των δυναμικών των σχέσεων μεταξύ των μέσων, έχει υπάρξει το μοντέλο του Nicholas Cook (1998). Ο Cook είναι από τους λίγους μελετητές που έχει καταθέσει μια μεθοδολογία ανάλυσης των μουσικών έργων σε πολυμεσικά περιβάλλοντα. Χαρακτηρίζει φτωχούς τους όρους «αντιστικτική» και «παράλληλη» λειτουργία της μουσικής σε σχέση με την εικόνα<sup>5</sup>, και προτείνει ένα θεωρητικό μοντέλο για τη μελέτη της συνάντησης και εμπλοκής των μέσων, το οποίο βασίζεται στη μεταβίβαση των μεταξύ τους χαρακτηριστικών για την κατασκευή ενός νόηματος, καθώς και στο δυναμικό υπόβαθρο στο οποίο αυτή η μεταβίβαση λαμβάνει χώρα. Διαφωνώντας ότι η μουσική παίζει έναν επικουρικό μόνο ρόλο στην εικόνα, επικεντρώνεται στους τρόπους που η κινηματογραφική μουσική αλληλεπιδρά με την τελευταία, βλέποντας παράλληλα τη δυνατότητα να αναδυθεί ένα νέο νόημα μέσα από την αλληλεπίδραση αυτή (βλ. Κοκκίδου 2016).

Ο Cook προτείνει την εξέταση των διαφόρων ρόλων που παίζουν τα συστατικά στοιχεία σε μία ταινία, υπό το πρίσμα της *δήλωσης* (*denotation*) και της *συνδήλωσης* (*connotation*). Σύμφωνα με το μοντέλο του «οι λέξεις και οι εικόνες έχουν να κάνουν πρωτίστως με το συγκεκριμένο, δηλαδή το αντικειμενικό, ενώ η μουσική έχει να κάνει με την απόκριση, δηλαδή με αξίες, συναισθήματα, αντιδράσεις και συμπεριφορές (υποκειμενικό). Τα συνεκδοχικά χαρακτηριστικά της μουσικής συμπληρώνουν τα υποδηλωτικά χαρακτηριστικά των λέξεων και των εικόνων» (Cook, 1998: 99).

Ο Cook (1998) θέτει τρεις βασικούς τρόπους με τους οποίους τα διάφορα μέσα (ήχος, εικόνα, κτλ.) μπορούν να συσχετιστούν μεταξύ τους: τη *συμμόρφωση* (*conformance*), την *αλληλοσυμπλήρωση* (*complementation*) και τον *ανταγωνισμό*

---

<sup>5</sup> «Αντιστικτική» και «παράλληλη» λειτουργία είναι όροι που χρησιμοποιούνται στον κινηματογράφο.

(*contest*)<sup>6</sup>. Βασισμένο στην ταυτοποίηση των ομοιοτήτων και των διαφορών ανάμεσα στα συνιστώσα μέσα, το μοντέλο αυτό προτείνει μια διαδικασία δύο βημάτων για να προσδιοριστεί η παραπάνω μεταξύ τους σχέση:

- Έλεγχος ομοιότητας (similarity test): Πρόκειται για ένα τεστ συμφωνίας το οποίο εξετάζει να βρει εάν τα μέσα έχουν λογική ακολουθία το ένα με το άλλο, οδηγώντας στη σχέση *συμμόρφωσης*. Για να εφαρμόσουμε αυτό το τεστ θα πρέπει πρώτα να αναρωτηθούμε εάν οι ίδιες πληροφορίες παρουσιάζονται με τον ίδιο τρόπο οπτικά και ακουστικά· δηλαδή εάν η μουσική και η εικόνα είναι λογικά ακόλουθες, λένε το ίδιο πράγμα και έχουν σχέση συνέπειας ή απλά ειρμό (λένε δηλαδή το ίδιο πράγμα αλλά με ξεχωριστούς τρόπους). Αν αυτή η σχέση είναι εν τέλει λογικά ακόλουθη και τα δύο μέσα επικοινωνούν την ίδια ιδέα εκφράζοντας το ίδιο νόημα, τότε σύμφωνα με τον Cook έχουμε σχέση *συμμόρφωσης*.
- Έλεγχος διαφοροποίησης (difference test): Αν τα μέσα αποτυγχάνουν στο πρώτο στάδιο *ελέγχου ομοιότητας* και δεν επιδεικνύουν συνέπεια, περνάμε κατευθείαν στο δεύτερο αυτό στάδιο, όπου καλούμαστε να απαντήσουμε αν η σχέση μεταξύ των δύο μέσω είναι «αντιφατική<sup>7</sup>». Μέσα από αυτό το τεστ της αντίθεσης, αν διαπιστώσουμε ότι το σημασιολογικό περιεχόμενο των δύο μέσων είναι διαφορετικό και τα ξεχωριστά μέσα μας δίνουν πλεονάζουσες πληροφορίες, λειτουργικά «περιττές» δηλαδή, τότε σύμφωνα με τον Cook έχουμε σχέση *ανταγωνισμού*<sup>8</sup>.

---

6 Τους όρους «αλληλοσυμπλήρωση» και «ανταγωνισμό» τους συναντάμε ενίοτε και ως «συμπληρωματικότητα» και «αμφισβήτηση» αντίστοιχα.

7 Κατά τα λεγόμενα του Cook «ο όρος «αντίφαση» (*contradiction*) έχει σκοπό να δώσει έμφαση στο γεγονός ότι δύο μέσα συναγωνίζονται για το ίδιο έδαφος και το καθένα προσπαθεί να επιβάλει στο άλλο τα δικά του χαρακτηριστικά, να αποσυνθέσει το άλλο κι έτσι να δημιουργήσει χώρο για τον εαυτό του» (Cook, 1998 :103).

8 Ένα παράδειγμα *ανταγωνισμού*, πρακτική την οποία συναντάμε σε πολλές ταινίες, είναι όταν η μουσική εισβάλλει απότομα και αυθαίρετα μέσα σε μία σκηνή, με αποτέλεσμα να φαίνεται αταίριαστη και να μην συνάδει με την εικόνα. Αυτή η ανταγωνιστική σχέση ή- αλλιώς- η «διαφωνία» μουσικής και εικόνας που προκύπτει, η οποία στην ουσία πρόκειται για πρακτική-τεχνική (*foreshadowing*) που χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει προσδοκίες στο θεατή-ακροατή σε σχέση

Αν διαπιστώσουμε, έχοντας εφαρμόσει τους δύο παραπάνω ελέγχους, ότι η σχέση των δύο μέσων που προκύπτει δεν είναι ούτε λογικά ακόλουθη αλλά ούτε και «αντιφατική», τότε σύμφωνα με τον Cook προχωράμε στην τρίτη σχέση, που είναι αυτή της *αλληλοσυμπλήρωσης*. Στην περίπτωση αυτή το κάθε ξεχωριστό μέσο προσθέτει ανεξάρτητες, λειτουργικές και μη περιττές πληροφορίες στο έργο, ή τα διαφορετικά μέσα έχουν ξεχωριστό χαρακτήρα χωρίς όμως να αναιρεί το ένα το άλλο (βλ. Κοκκίδου, 2016).

Από τις τρεις αυτές σχέσεις, ο Cook θεωρεί αυτήν του *ανταγωνισμού* ως την παραδειγματική, σημειώνοντας ότι: «Με την ριζική αποσύνθεση των επιμέρους μέσων και την δημιουργία ενός νέου νοήματος η σχέση της «αντίφασης» καλύπτει τα ίχνη της και σβήνει το παρελθόν της. Γι' αυτό το λόγο το βλέπω (τη σχέση) σαν την παραδειγματική σχέση μεταξύ των πολυμέσων (Cook, 1998:106).

---

με αυτό που θα ακολουθήσει, επιλύεται στην συνέχεια και δικαιώνει / δικαιολογεί τη χρήση της (Κοκκίδου, 2016).

**΄Β ΜΕΡΟΣ - Μελέτη περίπτωσης: ανάλυση μουσικής και  
πολυτροπική ανάλυση στην ταινία Ψυχή Βαθιά**

## 1. Προβληματική και σκοπός της έρευνας

Ο σκοπός της παρούσας μελέτης είναι να εξετάσει την κινηματογραφική μουσική της ταινίας *Ψυχή Βαθιά* μέσα στο αφηγηματικό μυθοπλαστικό πλαίσιο της ταινίας αλλά και μέσα στο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής στην οποία αναφέρεται, προκειμένου να γίνει κατανοητή η λειτουργία της μουσικής αφήγησης και η σχέση της μουσικής με τις ιδέες της ταινίας και ειδικότερα με τα ερωτήματα που τίθενται από το σκηνοθέτη. Η επιδίωξη είναι ο εντοπισμός και η περιγραφή της λειτουργίας της μουσικής στην ταινία, η φύση και ποιότητα των σχέσεων αλληλεπίδρασης εικόνας και ήχου, και η κατάρριψη / επιβεβαίωση της υπόθεσης ότι η μουσική είναι ισάξιο δομικό υλικό με τα άλλα δομικά στοιχεία της ταινίας. Από την ανάλυση θα μπορούσε να προκύψει ένα μοντέλο για την ανάλυση της κινηματογραφικής μουσικής στην περίπτωση της μη προϋπάρχουσας μουσικής.

Η επιλογή της ταινίας βασίστηκε στο ιδιαίτερο ενδιαφέρον που έχει ως προς την μουσική της επένδυση στο μεγαλύτερο εύρος της, καθώς πλαισιώνεται από συνθέσεις κυρίως οργανικές, ειδικά γραμμένες για την ταινία. Πρόκειται για συνθέσεις οι οποίες θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν περισσότερο ως ατμοσφαιρικές με την ευρύτερη έννοια του όρου, καθώς δεν έχουν διακριτή φόρμα, μοτίβα αλλά και ρυθμό.

Η ανάγκη για την εκπόνηση της παρούσας έρευνας, προέκυψε από την ανάγκη για εμπλουτισμό της σύγχρονης ελληνικής βιβλιογραφίας που αφορά στην ανάλυση της μουσικής στον ελληνικό κινηματογράφο, με στόχο να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για παρόμοιες μελέτες και έρευνες.



## 1.1 Μελέτη περίπτωσης : Η ταινία *Ψυχή Βαθιά*

Η *Ψυχή Βαθιά* είναι μία ταινία ελληνικής παραγωγής της εταιρίας Black Orange A. E. του έτους 2009, και κατατάσσεται στο δραματικό, κοινωνικό, πολεμικό είδος. Πρόκειται για μια παραγωγή του Γιάννη Ιακωβίδη και της Ελένης Μπερντέ, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Παντελή Βούλγαρη<sup>9</sup> και μουσική του Γιάννη Αγγελάκα<sup>10</sup>. Η ταινία διαδραματίζεται την εποχή του Ελληνικού εμφυλίου πολέμου και ακολουθεί την ιστορία δύο αδελφών οι οποίοι κατατάσσονται σε διαφορετικά στρατόπεδα. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης ανέφερε ότι ήθελε από νέος να γυρίσει μια ταινία για τον ελληνικό εμφύλιο. Πραγματοποίησε ο ίδιος έρευνα σε επίσημα ντοκουμέντα, επιστημονικές μελέτες, και γραπτές και προφορικές μαρτυρίες. Το όνομα της ταινίας (*Ψυχή Βαθιά*) ήταν ένα από τα συνθήματα των ανταρτών στον ελληνικό εμφύλιο<sup>11</sup>. Τα γυρίσματα των σκηνών γίνανε στον Γράμμο, το Μάνκοβιτς, στο Βίτσι, καθώς και στην Καστοριά και στα γύρω χωριά.

Η ιστορία της ταινίας, συνοπτικά, έχει ως εξής: Τρίτη χρονιά του εμφυλίου Πολέμου, 1949. Στα βουνά της Δυτικής Μακεδονίας σε μεγάλες και μικρές μάχες, μέρα και νύχτα, διεξάγονται μάχες Ελλήνων εναντίων Ελλήνων. Δύο αδέρφια, ο Ανέστης 17 χρονών και ο Βλάσης 14 ετών, βρίσκονται σε αντίπαλα στρατόπεδα. Ο πατέρας τους νεκρός από νάρκη, η μάνα τους σε στρατόπεδο αμάχων. Τα αδέρφια είναι τσοπανόπουλα που γνωρίζουν καλά τα υψώματα, τα δάση, τα ποτάμια και τα περάσματα. Έτσι, τα δύο παιδιά χρησιμοποιούνται ως οδηγοί, ο Ανέστης από τον ανθυπολοχαγό Τριαντάφυλλο του Εθνικού στρατού και ο Βλάσης από τον Καπετάν Ντούλα του Δημοκρατικού στρατού. Μοιραία βρίσκονται με όπλο στο χέρι σε

---

<sup>9</sup> Για την φιλομορφία του Παντελή Βούλγαρη βλ. Παράρτημα Ι.

<sup>10</sup> Για την βιογραφία του Γιάννη Αγγελάκα βλ. Παράρτημα ΙΙ.

<sup>11</sup> Ο Παντελής Βούλγαρης έλαβε αρνητικές κριτικές για τον τίτλο που έδωσε στην ταινία του, καθώς θεωρείται αμφιλεγόμενος.

ομάδες που πολεμούν απέναντι και βάζουν η μία εναντίον της άλλης. Στις τοποθεσίες Ψωριάρικα, Χαλασμένα Χωράφια, Μέγα Πλάι ζουν τη φωτιά του πολέμου, τις μάχες ανταρτών και φαντάρων σώμα με σώμα, τα πρόχειρα νοσοκομεία με σακατεμένους και ετοιμοθάνατους της μάχης, την παράλογη καθημερινότητα του θανάτου, της βίας, της σύγχυσης, του πάθους, του τρόμου. Επικοινωνώντας συνθηματικά σαν πουλιά καταφέρνουν να συναντηθούν κρυφά τρεις φορές. Την τελευταία, ενώ οι Αμερικάνικες βόμβες Ναπάλμ καίνε ανθρώπους και δάση, ο μεγάλος προσπαθεί να πάρει τον μικρό αδερφό μαζί του. Ο Βλάσης όμως έχει γίνει πια πολυβολητής, αποκαλείται «συναγωνιστής Φλόγας» και έχει τιμηθεί με το παράσημο του Γράμμου. Η άρνησή του θα τον οδηγήσει στο θάνατο με τη λήξη του αγώνα υπέρ του Εθνικού στρατού.

Στην ταινία έλαβαν μέρος οι Κώστας Αθουσάκης και Ντάνιελ Μπόλντα ως βοηθοί σκηνοθέτη, ο Απόστολος Βέττας στην σκηνογραφία, ο Πάνος Βουτσαράς στο μοντάζ, ο Σίμος Σαρκετζής GSC ως Δ/ντής Φωτογραφίας, η Λουκία Χατζέλου ως ενδυματολόγος και η Κυριακή Μελλίδου στο μακιγιάζ. Στην ηχοληψία εργάστηκε ο Στέφανος Ευθυμίου, στο μιξάζ ο Κώστας Βαρυμποπιώτης, στην ενορχήστρωση ο Γιάννης Αγγελάκας με τον Νίκο Βελιώτη, ενώ τα special εφέ έγιναν από την *Alpha Stunts*. Την παραγωγή της ταινίας ανέλαβε η εταιρία ΑΛΚΟ ΦΙΛΜΣ ΜΕΠΕ σε συμπαραγωγή με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Ε.Ρ.Τ., GRAAL, NOVA και το Υπουργείο Παιδείας & Πολιτισμού της Κυπριακής Δημοκρατίας (Σ.Ε. Κιν.) Την εκτέλεση αυτής ανέλαβε η εταιρεία Black Orange A.E. με Δ/ντή παραγωγής τον Γιώργο Φίλια<sup>12</sup>.

Το καστ των βασικών ηθοποιών απαρτίζεται από τους: Βαγγέλης Μουρίκης στο ρόλο του Καπετάν Ντούλα, Γιώργος Συμεωνίδης ως ανθυπολοχαγός Τριαντάφυλλος, Βικτώρια Χαραλαμπίδου στο ρόλο της Γιαννούλας, Μάριος Ποντίκας ως στρατηγός, Αργυρώ Αποστολίδη ως μάνα και Θανάσης Βέγγος ως ένας πατέρας. Τους ρόλους του Βλάση και του Ανέστη ερμηνεύουν ο Γιώργος Αγγέλκος και ο Χρήστος Καρτέρης αντίστοιχα.

---

12 <http://blackorange.gr/movie/psyxi-vathia/#credits>. Ανακτήθηκε στις 30/5/2018

Η ταινία έκανε πρεμιέρα στην πρώτη θέση του ελληνικού box office με 38.908 εισιτήρια σε 48 αίθουσες<sup>13</sup>. Τη δεύτερη εβδομάδα παρέμεινε στην κορυφή, ξεπερνώντας τα 100.000 εισιτήρια συνολικά, ενώ συνολικά ξεπέρασε τα 200.000 εισιτήρια και ήταν η τέταρτη πιο εμπορική ελληνική ταινία της σεζόν.

Ωστόσο, παρά του ότι απέσπασε πολλές διακρίσεις σε διεθνή φεστιβάλ καθώς και μεγάλο αριθμό εισιτηρίων στις κινηματογραφικές αίθουσες, δίχασε και προβληματίσε κριτικούς και κοινό, όσο ελάχιστες ελληνικές παραγωγές. Μεταξύ άλλων, ο σκηνοθέτης κρίθηκε αρνητικά ως προς τη μη ορθή ανάπτυξη του ιστορικού σκέλους της ταινίας παραποιώντας και παραχαράσσοντας τα ιστορικά γεγονότα, καθώς επίσης και ως προς τις πολιτικές του πεποιθήσεις, θεωρώντας ότι οι δύο πλευρές δεν παρουσιάζονται ισότιμα. Ο ίδιος ωστόσο σε συνεντεύξεις του επιμένει στην ουδέτερη συναισθηματικά προσέγγιση του έργου του, αποσκοπώντας στην ανάδειξη κυρίως του ανθρώπινου δράματος των θυμάτων του εμφύλιου πολέμου, εστιάζοντας στα πρόσωπα και στις ιστορίες των ανταρτών, των στρατιωτών και των χωρικών της περιοχής.

Η συναισθηματική και ανθρώπινη προσέγγιση της ιστορίας είναι αυτή που γοήτευσε το μουσικοσυνθέτη Γιάννη Αγγελάκα, αναφέροντας ο ίδιος σε συνέντευξή του στην Ελευθεροτυπία πως *«η έμπνευση για τη μουσική της ταινίας ήρθε αβίαστα, και από μία πηγή κυρίως, από το κείμενο. Έβραζε από μόνο του. Δεν είχα καμία εικόνα, παρά την ιστορία και το βλέμμα του Παντελή: καθαρό, συναισθηματικό, γενναίο...»* (Παπαϊωάννου, 2009).

Η ταινία *Ψυχή Βαθιά* είχε 10 υποψηφιότητες στα Βραβεία Ελληνικής Ακαδημίας Κινηματογράφου για το 2010, κερδίζοντας τελικά δύο, το βραβείο πρωτότυπης μουσικής, το οποίο απονεμήθηκε στον Γιάννη Αγγελάκα, και το βραβείο ήχου στους Στέφανο Ευθυμίου, Δημήτρης Βουτσάς, Πάνος Βουτσαράς και Κώστας Βαρυμποπιώτης<sup>14</sup>.

---

13 <https://freecinema.gr>. Ανακτήθηκε στις 29/4/2018

14 «Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου-Βραβεία». Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου. Ανακτήθηκε στις 29/4/2018 από <https://hellenicfilmacademy.gr/>

## 1.2 Μεθοδολογικά εργαλεία

Η παρούσα εργασία εκπονήθηκε με στόχο τη μελέτη της αλληλεπίδρασης των δύο βασικών σημειωτικών συστημάτων, του οπτικού και του ακουστικού, της κινηματογραφικής ταινίας *Ψυχή Βαθιά* και την εξέταση του ρόλου της μουσικής στις διεργασίες νοηματοδότησης της εικόνας και της αφήγησή της. Τα μεθοδολογικά εργαλεία της παρούσας έρευνας προέρχονται από το πεδίο της μουσικής σημειωτικής, της μουσικολογικής ανάλυσης και των κινηματογραφικών σπουδών, και χρησιμοποιούνται συμπληρωματικά. Ως εκ τούτου, η παρούσα εργασία υιοθετεί μια διεπιστημονική προσέγγιση και προσδιορίζει ένα πλαίσιο ανάλυσης που μπορεί να αξιοποιηθεί και μελλοντικά.

Συγκεκριμένα η ανάλυση και ερμηνεία της έρευνας αυτής, αξιοποιεί συνδυαστικά εργαλεία της μουσικολογίας και της σημειωτικής ανάλυσης των Barthes και Greimas (δηλώσεις, συνδηλώσεις, κώδικες) έτσι όπως χρησιμοποιήθηκε από τους Λαγόπουλο και Boklund-Λαγοπούλου (2016) και Χριστοδούλου (2012). Παράλληλα υιοθετεί όρους από το πεδίο των σπουδών στην κινηματογραφική μουσική (διηγηματικός ήχος, μη-διηγηματικός ήχος, leitmotiv), στηρίζεται στη θεώρηση των Wingstedt, Brändström και Berg (2010 στο Κοκκίδου 2016) και της Cohen (1999) για τις λειτουργίες της μουσικής, καθώς επίσης και στο σημειωτικό μοντέλο του Cook (1998) για την αλληλεπίδραση ανάμεσα στα διάφορα μέσα που συναπαρτίζουν ένα πολυμεσικό περιβάλλον.

Η μουσική ανάλυση βασίστηκε στην περιγραφή και εξέταση των δομικών και εκφραστικών στοιχείων της μουσικής. Σύμφωνα με τον Σακαλλιέρο (2003) η μουσική ανάλυση σκοπεύει στην αποκάλυψη και περιγραφή νοηματοφόρων καταστάσεων μέσα σε ένα μουσικό κομμάτι, μεταξύ περισσότερων έργων (του ίδιου ή διαφορετικών συνθετών), στα πλαίσια ενός μουσικού είδους, ενός ύφους, μιας εποχής κ.λπ. Σε αυτή τη βάση, είναι χρήσιμος ο διαχωρισμός της δομής σε

παραμέτρους και η διερεύνηση των συσχετισμών λειτουργίας μεταξύ των παραμέτρων.

Για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας θα αναλυθούν σε βάθος δύο σκηνές: η σκηνή της «Νεκρής Γιαννούλας» (1:15:25 – 1:16:38') και η «Σκηνή μύησης – εμβατήριο Δημοκρατικού στρατού» (1:30:57' – 1:32:21'). Οι δύο αυτές σκηνές επιλέχτηκαν γιατί η πρώτη είναι μη-διηγηματική και οργανική, ενώ η δεύτερη είναι διηγηματική και με τραγούδι.

Η σκηνή της «Νεκρής Γιαννούλας» επιλέχθηκε ανάμεσα στις υπόλοιπες οργανικές, καθώς αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα όπου η μουσική αλληλεπιδρά σημασιολογικά και δομικά με την εικόνα και την αφήγηση. Η «Σκηνή μύησης – εμβατήριο Δημοκρατικού στρατού» επιλέχθηκε αφενός γιατί είναι μία από τις τρεις διηγηματικές σκηνές της ταινίας στην οποία υπάρχει και τραγούδι, και αφετέρου γιατί η προσέγγιση της μελέτης και ανάδειξης του τρόπου αλληλεπίδρασης εικόνας, ήχου και λόγου, αποτελεί πρωτότυπο εγχείρημα, τουλάχιστον στην ελληνική ερευνητική βιβλιογραφία.

Και οι δύο σκηνές θα αναλυθούν με τον ίδιο τρόπο. Αρχικά σε πρώτο επίπεδο θα αναλυθεί η αφηγηματική δομή επιλεγμένων ενοτήτων / σκηνών σε κώδικες – οι οποίες απομονώθηκαν με το Free Video to JPG Converter- με βάση τα σημειωτικά μοντέλα των Barthes και Greimas, έτσι όπως εφαρμόστηκε από τους Λαγόπουλος & Boklund-Λαγοπούλου (2016) και Χριστοδούλου (2012). Σε δεύτερο επίπεδο θα προβούμε στη μουσική ανάλυση των επιλεγμένων σκηνών και στην αλληλεπίδραση μεταξύ των οπτικών και ακουστικών στοιχείων με τη χρήση του μοντέλου του Nicholas Cook (1998). Τέλος θα συζητηθεί η αφηγηματική λειτουργία της μουσικής σύμφωνα με τις λειτουργίες των Wingstedt, Brändström και Berg (2010) και Cohen (1999, 2005).

## **2. Το ιστορικό συγκείμενο της ταινίας *Ψυχή Βαθιά***

Η ταινία *Ψυχή Βαθιά* σχετίζεται με τα ιστορικά, κοινωνικά, πολιτικά γεγονότα της εποχής του 1946-1949, εποχή κατά την οποία η Ελλάδα γράφει τις μαύρες σελίδες στην ιστορία της, αυτές του εμφυλίου πολέμου.

Οι ρίζες της αδελφοκτόνας αυτής περιόδου μπορούν να ιχνηλατηθούν στις πολλαπλές ρήξεις και συγκρούσεις που ξέσπασαν στους κόλπους της ελληνικής κοινωνίας σε προηγούμενες δεκαετίες, με αποτέλεσμα τον διχασμό απόψεων σχετικά με το πολιτικό μέλλον της Ελλάδας. Στο κλίμα αυτό, αναδύθηκε ένας έντονος αντιστασιακός ριζοσπαστισμός, ο οποίος προκάλεσε την αντίδραση εκείνων που επιθυμούσαν τη διατήρηση των “παραδοσιακών” έως τότε δομών εξουσίας και ιεραρχών, με αποτέλεσμα να ξεσπάσουν εμφύλιες διαμάχες πρώτα ανάμεσα στους αντιστασιακούς και στους συνεργάτες των Γερμανών, και έπειτα ανάμεσα στις ίδιες τις αντιστασιακές οργανώσεις. Οι διαμάχες αυτές οδήγησαν σε μια ιδεολογική ένταση και πολιτική πόλωση, η οποία οξύνθηκε τον Δεκέμβριο του 1944 με την ήττα του ΕΛΑΣ στη μάχη της Αθήνας. Ακολούθησαν πολύνεκρες μάχες στα ορεινά κυρίως της χώρας, ανάμεσα στις κυβερνητικές δυνάμεις και σε ένοπλες ομάδες κομμουνιστών, οι οποίες κράτησαν περίπου ένα μήνα (Μαργαρίτης, 2001).

Η Συμφωνία της Βάρκιζας (1945) ανάμεσα στην κυβέρνηση και το ΕΑΜ – υπό την εγγύηση της βρετανικής κυβέρνησης – η οποία αποτέλεσε ευκαιρία να αποκατασταθεί η εθνική ενότητα και να συμπορευτούν όλες οι δυνάμεις του τόπου στην ανασυγκρότηση της χώρας, δεν καρποφόρησε. Αντιθέτως, εξαπολύθηκαν διώξεις σε βάρος αριστερών πολιτών, με την υποστήριξη άλλοτε του ελληνικού κράτους και των νόμιμων εκπροσώπων του, γεγονός που οδήγησε σε ένοπλες συγκρούσεις, με αυτήν στο Λιτόχωρο Πιερίας να δίνει το έναυσμα για τον εμφύλιο πόλεμο και την πτώση του υψώματος Κάμενικ στο χωριό Γράμμο να δίνει τη λήξη του με την ήττα των κομμουνιστών (Μαργαρίτης, 2001).

Ο εμφύλιος αποτελεί την κορυφαία και τραγικότερη αντιπαράθεση στην ελληνική κοινωνία μέσα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Η χώρα αυτά τα τρία με τρεισήμισι χρόνια της εμφύλιας σύρραξης θα ρημάξει κυριολεκτικά, αφήνοντας πίσω της έναν τεράστιο αριθμό θυμάτων, που ανέρχεται σε περίπου 50.000 νεκρούς, περίπου 80.000 πολιτικούς πρόσφυγες που κατέληξαν στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης και περίπου 700.000 ανθρώπους που υποχρεώθηκαν να εγκαταλείψουν τα σπίτια τους (Καλύβας & Μαραντζίδης, 2015: 51-53). Η ανθρωπογεωγραφία της χώρας θα αλλάξει, καθώς ερημώνονται εκτεταμένες, ορεινές κυρίως, ζώνες, ενώ εξίσου τεράστιες θα είναι οι ζημιές στον υλικό πλούτο και στις παραγωγικές δομές της χώρας. Είναι σημαντικό να τονισθεί και η μαζική συμμετοχή των γυναικών στα τμήματα του Δημοκρατικού στρατού Ελλάδας. Υπολογίζεται ότι οι μαχήτριες το Δ.Σ.Ε ανέρχονταν στις 8.000 περίπου, αποτελώντας κατά μέσο όρο το 30% της συνολικής δύναμής του (βλ. Σωτηροπούλου & Βαμβακίδου, 2011).

Συνολικά, μία από τις σημαντικότερες επιπτώσεις του πολέμου, ήταν ότι η χώρα δέχτηκε πολλά και αθεράπευτα ψυχικά τραύματα. Ο εμφύλιος άνοιξε ένα βαθύ χάσμα ανάμεσα στους Έλληνες, το οποίο σφράγισε τη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία. Εξέθρεψε πάθη και μίσση που διαπέρασαν τις πιο στοιχειώδεις μορφές κοινωνικής οργάνωσης (οικογένεια, γειτονιά, χωριό) και αποτέλεσε ανασταλτικό παράγοντα στην ανάπτυξη και την πρόοδο της χώρας.

Η μνήμη του τραυματικού συλλογικού γεγονότος του εμφυλίου πολέμου επηρέασε μεταπολεμικά και τον ελληνικό κινηματογράφο όπου, ανάλογα με τα προβλήματα και τους περιορισμούς της εκάστοτε περιόδου που γυρίστηκε μία ταινία, επανέρχεται στην οθόνη λιγότερο ή περισσότερο ελεύθερα. Ο διχασμός της μεταπολεμικής ελληνικής κοινωνίας, η εγκαθίδρυση ενός ασφυκτικού καθεστώτος, η κρατική λογοκρισία και οι ιδεολογικές αγκυλώσεις, καθόρισαν τα πλαίσια της λειτουργίας της κινηματογραφικής παραγωγής μέχρι την Μεταπολίτευση, καθώς επίσης και μετά από αυτήν (Φλιτούρης, 2012).

## 2.1 Ο εμφύλιος πόλεμος στον ελληνικό κινηματογράφο

Η σύνδεση κινηματογράφου και ιστορίας θεωρείται δεδομένη, εφόσον μια κινηματογραφική ταινία δεν είναι ένα αυτόνομο καλλιτεχνικό έργο αλλά και φορέας, ερμηνευτής και διαμορφωτής της ιστορικής μνήμης προς ένα κοινό που έχει σίγουρα τη δική του μνήμη για το αναπαριστώμενο ιστορικό γεγονός (Φλιτούρης, 2012). Οι Σωτηροπούλου και Βαμβακίδου (2011) γράφουν ότι η ιστορία του 20ού αιώνα δεν μπορεί να γραφτεί χωρίς τον κινηματογράφο διότι, μεταξύ άλλων, ο κινηματογράφος αποτελεί μέσο διασκέδασης με απήχηση σε πλατιά κοινωνικά στρώματα και ως «προϊόν» μιας συγκεκριμένης κοινωνίας αποτελεί ιστορικό τεκμήριο, μαρτυρία άμεση ή έμμεση για την κοινωνία που τον παρήγαγε. Αλλά στην ανάλυση της κινηματογραφικής εικόνας ως ιστορικού τεκμηρίου, ο ερευνητής θα πρέπει να αναζητήσει το μη ορατό πίσω από το ορατό, την κρυμμένη και άπιαστη όψη της Ιστορίας. Σε αυτή τη βάση, είναι απαραίτητο να συμπληρωθεί η ανάλυση της εικόνας με εξω-κινηματογραφικές πληροφορίες σχετικά με τη συνολική ιστορική συγκυρία, τους δημιουργούς και τα συστήματα πολιτικής εξουσίας. Σε κάθε περίπτωση, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι οι σκηνοθέτες έχουν τη δική τους ιδεολογική προσέγγιση και τις δικές τους ερμηνείες στην Ιστορία.

Στην κινηματογραφική παραγωγή των πρώτων χρόνων, και ειδικά ως την "χαμένη άνοιξη" του 1963- 1966, η αποσιώπηση είναι μια επιλογή λήθης ως μορφή επιβίωσης. Η αποσιώπηση των γεγονότων του εμφυλίου ενισχύει την επιδιωκόμενη από την πλευρά των νικητών συσκότιση και τροφοδοτεί την άγνοια και τις φαντασιώσεις των παιδιών για το τραυματικό παρελθόν των γονιών τους. Αντίστοιχη στάση έχει ο μεταπολεμικός ελληνικός κινηματογράφος μετά το 1974 με τους σκηνοθέτες που αναμετριοούνται με το τραύμα "των γονιών" τους (Φλιτούρης, 2012).

Σε πρώτο στάδιο η προσπάθεια των κινηματογραφιστών αρκείται σε διακηρύξεις συμφιλίωσης και συνεργασίας ισοκατανέμοντας τις ευθύνες (*Οι Γερμανοί ξανάρχονται*, 1948, σκηνοθεσία Αλέκος Σακελλάριος). Τη δεκαετία του



1950 η ιστορία του εμφυλίου στον ελληνικό κινηματογράφο είναι η μεγάλη απύσχα και η όποια προσπάθεια "σκοντάφτει" στην πανταχού παρούσα λογοκρισία.

Η δεκαετία του 1960, η "χρυσή εποχή" του ελληνικού κινηματογράφου, χαρακτηρίζεται από την εμπέδωση των νέων καταναλωτικών προτύπων που επιδρούν άμεσα και στην θεματολογία και στους προσανατολισμούς της κινηματογραφίας. Το κοινό δεν είναι πρόθυμο να αναβιώσει πρόσφατα δεινά και οι παραγωγές αποφεύγουν να προκαλέσουν τη λογοκρισία. Ελάχιστες είναι οι αναφορές στον εμφύλιο (*Κυρίες της αυλής*, 1966, σκηνοθεσία Ντίνος Δημόπουλος), γεγονός που φανερώνει ότι θυμίζει περισσότερο ασθένεια παρά Ιστορία.

Σύμφωνα με τον Φλιτούρη, κατά την περίοδο της δικτατορίας οι ταινίες προκρίνουν την εθνική ομοψυχία και διαπαιδαγώγηση των Ελλήνων ενώ προβάλλεται η εικόνα των ηττημένων ως ανήθικων (*Δραπέτης*, 1967, σκηνοθεσία Στέλιος Ζωγραφάκης), ή ως έτοιμοι να απεμπολήσουν τα ιδανικά τους, απαξιώνοντας τον αριστερό κόσμο (*Ξύπνα Βασίλη*, 1969, σκηνοθεσία Γιάννης Δαλιανίδης). Η δικτατορία των συνταγματαρχών θα στηρίξει προσπάθειες που αναπαράγουν όλες τις προκαταλήψεις των νικητών ενάντια στους κομμουνιστές (*Στα σύνορα της προδοσίας*, 1969, σκηνοθεσία Ντίμης Δαδήρας).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970 οι Έλληνες σκηνοθέτες προσπαθούν να αποκαταστήσουν την ήττα. Η "κινηματογραφική εκδίκηση" των ηττημένων, η αποκατάσταση της ιστορίας από το φακό και η απελευθέρωση της καταπιεσμένης μνήμης αποτελούν βασικούς στόχους των νέων ταινιών. Όμως σε αντίθεση με τις προηγούμενες δεκαετίες, το κινηματογραφικό κοινό είναι και περιορισμένο και διαφορετικό. Η ανυπαρξία εκπαιδευμένου κινηματογραφικού κοινού θα οδηγήσει στην απομάκρυνση του μεγαλύτερου μέρους των θεατών, που θα προτιμήσουν την εύπεπτη θεματολογία του εμπορικού κινηματογράφου ακολουθώντας τους αγαπημένους ηθοποιούς και σκηνοθέτες στο πέρασμα τους από την μεγάλη στην μικρή οθόνη.

Η *Αναπαράσταση* του Θ. Αγγελόπουλου (1970) θα φέρει αλλαγές στο λόγο, στην καλλιτεχνική φόρμα αλλά και στη σχέση της θεματολογίας των ταινιών με τη μνήμη του εμφυλίου θίγοντας της πρόσφατη ιστορία της ελληνικής υπαίθρου σε

πολλαπλά επίπεδα με έμμεσες αναφορές στις μετεμφυλιακές συνέπειες. Μετά την πτώση της δικτατορίας ο ίδιος σκηνοθέτης με τον *Θίασο* (1975), θα επιχειρήσει την "ανάγνωση" της ιστορίας μέσα από τα μάτια ενός λαού που πολιτικοποιείται αναγκαστικά. Η ταινία θα λάβει εξαιρετικές κριτικές, εντός και εκτός συνόρων ως πρότυπο για ταινίες που θα γυριστούν την αμέσως επόμενη περίοδο (Φλιτούρης, 2012).

Οι γνώσεις, οι μνήμες, αλλά και οι συνέπειές τους, θα προσελκύσουν το ενδιαφέρον του κοινού του 1970. Απάντηση στα ερωτήματα θα προσπαθήσουν να δώσουν ο Παντελής Βούλγαρης (*Harry Day*, 1976), ο Θανάσης Αγγελόπουλος (*Κυνηγοί*, 1977), ο Δημήτρης Μακρής (*Η καγκελόπορτα*, 1977), οι Ανδρέας Θωμόπουλος και Φρέντυ Γερμανός (*Ενα γελαστό απόγευμα*, 1979) παρουσιάζοντας τις ευθύνες των δύο πλευρών στον εμφύλιο, τους συμβιβασμούς, τις ενοχές, τα τραύματα. Την παραίτηση ή την περιθωριοποίηση της γενιάς μετά τον εμφύλιο αλλά και τη σταδιακή απομάκρυνση των νεότερων ηλικιών από τη σκιά που έχει αφήσει ο διχασμός πραγματεύονται τρεις άλλες ταινίες σημαντικών δημιουργών του νέου ελληνικού κινηματογράφου: οι *Τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας* (1968) σε σκηνοθεσία του Νίκου Παναγιωτόπουλου, *Τα κουρέλια τραγουδάνε ακόμα* (1979) σε σκηνοθεσία του Νίκου Νικολαΐδη και ο *Εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο* (1979) σε σκηνοθεσία του Νίκου Ζερβού.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980, η αλλαγή της πολιτικής κατάστασης στο κυβερνητικό επίπεδο και η ευκαιριακή αναβίωση του εμπορικού κινηματογράφου επιτρέπουν την εμπορική επιτυχία ταινιών που πραγματεύονται μελοδραματικά ή με τη μορφή περιπέτειας τον εμφύλιο ή την Ιστορία της Αριστεράς. Σύμφωνα με τον Φλιτούρη οι ταινίες *Ο Άνθρωπος με το γαρύφαλλο* (1980) σε σκηνοθεσία του Νίκου Τζίμα και *Κόκκινο τρένο* (1982) σε σκηνοθεσία του Τάκη Σιμονετάτου, βοήθησαν στην "οπτικοποίηση" και ανάμνηση γεγονότων και λιγότερο στον προβληματισμό για την πορεία της ιστορίας. Ο Παντελής Βούλγαρης στα *Πέτρινα Χρόνια* (1985) αξιοποιεί την ιστορία του εμφυλίου ως βασικό μοτίβο εξέλιξης αποδίδοντας μέσα από τις περιπέτειες ενός ζευγαριού αριστερών της περιπέτειες ολόκληρης της Αριστεράς.

Τέλος, σύμφωνα με τον Φλιτούρη (2012), η δεκαετία του 1980 είναι εκείνη της επιστροφής του πολιτικού πρόσφυγα, της αντιπαράθεσης του με τις μνήμες, τους παλιούς συντρόφους, με την οικογένεια, με έναν καινούριο κόσμο. Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος το 1984 στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* θα παρουσιάσει, με την επιβλητική ερμηνεία του Μάνου Κατράκη, αυτούς που επιστρέφουν στον τόπο τους μετά από δεκαετίες και αναμετριούνται με τις μνήμες, τους ανθρώπους και την κοινωνία μετά από έναν πόλεμο που κατέστρεψε τη ζωή τους. Προκαλώντας αισθήματα συμπάθειας στους θεατές, δίνει διάσταση ανθρωποκεντρική στο δράμα του εμφυλίου προκρίνοντας τις συνέπειες του στην ανθρώπινη φύση. Την ίδια ανθρωποκεντρική στάση θα κρατήσει ο Αγγελόπουλος στον *Μελισσοκόμο* (1986) αλλά και στο *Μετέωρο βήμα του πελαργού* (1981), όπου με διαφορετική χρονική και τοπική συγκυρία θα δώσει δυναμική σε θέματα ευρωπαϊκής και παγκόσμιας ιστορίας. Αργότερα, στο *Βλέμμα του Οδυσσέα* (1995) θα αποτυπώσει το τέλος των επαναστάσεων, το τέλος μιας γενιάς και γειτονιάς, τις προδομένες ελπίδες δεκαετιών.

Κάποια στιγμή το λιγοστό κοινό του κινηματογράφου θα κουραστεί από τις ταινίες με αντάρτες και εξόριστους και θα στρέψει την πλάτη του στις σχετικές ταινίες που είναι πολυάριθμες αναλογικά και με τον αριθμό των ταινιών την περίοδο 1980-1990.

-

### 3. Η μουσική στην ταινία *Ψυχή Βαθιά*

Η ταινία *Ψυχή Βαθιά* πλαισιώνεται από 18 μουσικές ενότητες, εκ των οποίων οι 2 είναι προϋπάρχουσες, ενώ οι υπόλοιπες 16 αποτελούν πρωτότυπες συνθέσεις για την ταινία. Στο σημείο αυτό καθίσταται αναγκαίο να αναφέρουμε τον διαχωρισμό της μουσικής που χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο σε δύο είδη: στο πρώτο είδος γίνεται αναφορά σε μουσικά αποσπάσματα που προϋπάρχουν (προϋπάρχουσα μουσική) και απλώς προσαρμόζονται στις εικόνες και στις σκηνές της ταινίας, ενώ στο δεύτερο γίνεται αναφορά σε μουσική που δημιουργήθηκε για να υποστηρίξει και να νοηματοδοτήσει τη συγκεκριμένη ταινία (πρωτότυπη σύνθεση) (Stam 2000). Η περίπτωση της υπό μελέτη ταινίας *Ψυχή Βαθιά* ανήκει στο δεύτερο είδος, δηλαδή μουσική που δημιουργήθηκε για την ταινία, για να την υποστηρίξει, να την εμπλουτίσει και να τη νοηματοδοτήσει.

Παρακάτω θα παρουσιάσουμε τις μουσικές ενότητες που ακούγονται στην ταινία, είτε αυτούσιες είτε σε παραλλαγή, παραθέτοντας τους αντίστοιχους τίτλους, έτσι όπως αναγράφονται στο ομότιτλο soundtrack “Ψυχή Βαθιά” παραγωγής Alltogethernow<sup>15</sup>, που κυκλοφόρησε παράλληλα με την προβολή της ταινίας στο κοινό το 2009<sup>16</sup>.

Κατόπιν θα ακολουθήσουν παρατηρήσεις επί του συνόλου της μουσικής της ταινίας, παραθέτοντας πρωτίστως τον αντίστοιχο πίνακα στον οποίο έχουν καταγραφεί λεπτό προς λεπτό οι σκηνές στις οποίες υπάρχει μουσική επένδυση. Τέλος, παραθέτοντας δύο παραδείγματα επιλεγμένων αφηγηματικών ενοτήτων της ταινίας, περιγράφουμε σύμφωνα με το μοντέλο του Cook (1998) τους τρόπους με τους οποίους η ηχητική-μουσική επένδυση επηρεάζει τα νοήματα της ταινίας. Για

---

15 Το soundtrack υπάρχει και σε ηλεκτρονική μορφή στο σύνδεσμο <https://soundcloud.com/alltogethernow/sets/psihi-vathia>.

16 Στην ηχογράφηση του soundtrack συμμετείχαν το πολυφωνικό σχήμα *Διώνη* και η παραδοσιακή ορχήστρα Λόζιος Κί' Ανακατωσιά. Την ενορχήστρωση έκαναν ο Γιάννης Αγγελάκας και ο Νίκος Βελιώτης, ενώ τα ηχητικά ντοκουμέντα που ακούγονται είναι από τα ντοκιμαντέρ “Ο Ελληνικός εμφύλιος” του Ροβήρου Μανθούλη και “Η ζωή στους βράχους” της Αλίντας Δημητρίου.

την ερμηνεία λήφθηκαν υπ' όψιν το αφηγηματικό περιεχόμενο της ταινίας, οι κινηματογραφικές τεχνικές, το οπτικό υλικό (κώδικες), τα δομικά χαρακτηριστικά των μουσικών κομματιών και η πρόθεση του συνθέτη για την δημιουργία της μουσικής της ταινίας. Στη μορφολογική ανάλυση της μουσικής της ταινίας ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στις χροιές των οργάνων, στις περιοχές κίνησης της μελωδίας, στην τονικότητα, στο ρυθμό, στην ενορχήστρωση και στην εκφραστική δυναμική. Για την περιγραφή χρησιμοποιούνται όροι από την ίδια την ταινία. Εδώ, πρέπει να σημειωθεί πως για τη συγκέντρωση επιπρόσθετων στοιχείων που αφορούν σε θέματα έμπνευσης, ενορχήστρωσης και γενικότερα στην όλη μουσική επένδυση της ταινίας, επιχειρήθηκε επικοινωνία μέσω email με το συνθέτη ο οποίος ανταποκρίθηκε άμεσα.

#### ***Μουσικές ενότητες από το ομότιτλο soundtrack<sup>17</sup>:***

1. Τ' αδέρφια αφήνουν το χωριό	1:36'
2. Ψυχή Βαθιά	6:29'
3. Η εκδίκηση της Γιαννούλας	2:36'
4. Μετά τη μάχη	2:53'
5. Ναπάλμ – Εκτέλεση Βλάση – παράδοση Ντούλα	4:15'
6. Ο ουρανός πάνω απ' το Γράμμο	1:08'
7. Εμβατήριο Δημοκρατικού στρατού	2:21'
8. Πρώτο γράμμα	5:37'
9. Οπισθοχώρηση	3:22'
10. Προετοιμασία για μάχη	2:45'
11. Πόλεμος	6:22'
12. Μακεδονίτικο	2:24'
13. Βόλτα στο δάσος	4:32'
14. Οι αντάρτες στο χωριό	1:09'
15. Το τέλος	3:10'
16. Συνάντηση	2:55'

---

17 Οι μουσικές ενότητες 1 και 19 δεν συναντώνται πουθενά μέσα στην ταινία. Επίσης η μουσική ενότητα 12, αντικαθιστά τον παραδοσιακό μακεδονίτικο σκοπό "Λεβέντικος χορός" ή αλλιώς "Μπουσσοένο" που ακούγεται μέσα στην ταινία.

<b>17.</b> Το κάρρο	1:29'
<b>18.</b> Νεκρή Γιαννούλα	1:29'
<b>19.</b> Στον Άδη θα κατέβω	1:23'
<b>20.</b> Έρημα βουνά	6:25'

### 3.1 Βασικά χαρακτηριστικά μουσικών ενοτήτων στην *Ψυχή Βαθιά*

Η ανάλυση των μουσικών ενοτήτων της ταινίας εστίασε στη χρήση οργάνων, σε στοιχεία ενορχήστρωσης και σε στοιχεία δομής. Κάθε μουσική ενότητα αναφέρεται ως Μ. ε. και ακολουθεί η αντίστοιχη αρίθμηση.

**Μ. ε. 1 “Τ’ αδέρφια αφήνουν το χωριό”** : Δεν περιλαμβάνεται στην ταινία.

**Μ. ε. 2 “Ψυχή Βαθιά”**: *θέμα α)* Παρατεταμένος ήχος από ηλεκτρονικό όργανο, ισοκράτημα από έγχορδο (τσέλο), *θέμα β)* μελωδία από κιθάρα και πνευστό (τρομπέτα) σε σι ελάσσονα κλίμακα και ρυθμό 3/4, ισοκρατήματα από έγχορδο (βιολί-βιόλα) στις τονικές βαθμίδες.

**Μ. ε. 3 “Η εκδίκηση της Γιαννούλας”**: Ισοκράτημα τσέλου σε χαμηλή συχνότητα με αυξομείωση έντασης, ακαθόριστες δοξαριές βιολιού με αυξομείωση έντασης, ηλεκτρονικό<sup>18</sup>, κορύφωση της έντασης στο τέλος με ήχους από βιολί στις ψηλές περιοχές.

**Μ. ε. 4 “Μετά την μάχη”**: Ισοκρατήματα από έγχορδα (βιολί και τσέλο), πνευστό και έγχορδα παίζουν στις βαθμίδες III και V και VII, τη μελωδία συμπληρώνει το βιολί στις ίδιες βαθμίδες.

**Μ. ε. 5 “Ναπάμ - εκτέλεση Βλάση – Παράδοση Ντούλα”**: *θέμα α)* ισοκράτημα και διακοπτόμενος ήχος από ηλεκτρονικό όργανο σε πάρα πολύ χαμηλή συχνότητα, *θέμα β)* πολυφωνικό σχήμα από γυναικείες φωνές σε 5τονικό μοιρολόι, *θέμα γ)* πολυφωνικό σχήμα a carrella και στο τέλος προστίθεται ισοκράτημα από τσέλο και βιολί.

**Μ. ε. 6 “Ο ουρανός πάνω από το Γράμμο”**: Ισοκράτημα εγχόρδου (τσέλο) σε χαμηλή συχνότητα, ακαθόριστος ήχος από ηλεκτρονικό όργανο, άρρυθμη μελωδική γραμμή εγχόρδου (βιολί-βιόλα), ακαθόριστες δοξαριές εγχόρδου (βιολί).

---

18 Η χρήση της λέξης αυτής υιοθετήθηκε από το ομότιτλο Soundrack.

**Μ. ε. 7 “Εμβατήριο Δημοκρατικού στρατού”:** Τραγούδι που θα αναλυθεί διεξοδικά στο επόμενο κεφάλαιο.

**Μ. ε. 8 “Πρώτο γράμμα”:** Ισοκράτημα από ηλεκτρονικό όργανο και έγχορδα (τσέλο και βιολί), έγχορδο που δίνει το ρυθμό σε 3/4 και μελωδικές γραμμές από έγχορδα και πνευστό στις βαθμίδες I, III, V και VII. Στο τέλος κορύφωση της έντασης με ισοκράτημα από όλα τα όργανα.

**Μ.ε. 9 “Οπισθοχώρηση”:** Πένθιμο εμβατήριο μόνο από χάλκινα πνευστά.

**Μ. ε. 10 “Προετοιμασία για μάχη” :** *θέμα α)* ισοκράτημα εγχόρδων (τσέλο και βιολί) με αυξομείωση έντασης σε χαμηλή και υψηλή συχνότητα αντίστοιχα, *θέμα β)* ήχος που παράγεται από το μανίκι της κιθάρας του Γ. Αγγελάκα κουρδισμένη στην τονική σι ύφεση, όταν αυτή πέφτει στην άκρη ενός ξύλινου τραπεζιού<sup>19</sup>.

**Μ. ε. 11 “ Πόλεμος”:** *θέμα α)* Ισοκράτημα από έγχορδο (τσέλο) στις χαμηλές συχνότητες με αυξομείωση έντασης, ακαθόριστα ισοκρατήματα από έγχορδο (βιολί-βιόλα), *θέμα β)* πολυφωνικό σχήμα από γυναικείες φωνές σε πεντατονικό μοιρολόι, *θέμα γ)* στο τέλος προστίθεται μελωδία από πνευστό (τρομπέτα) η οποία συνοδεύει το μοιρολόι.

**Μ. ε. 12 “Μακεδονίτικο” :** Δεν περιλαμβάνεται στην ταινία.

**Μ. ε. 13 “Βόλτα στο δάσος”:** *θέμα α)* Εισαγωγή από έγχορδο (βιολί) σε πεντατονικό μοτίβο, *θέμα β)* προστίθεται μελωδία από κιθάρα σε ρυθμό 3/4 ενώ παράλληλα έγχορδα (βιολιά) συμπληρώνουν με ήχους ηπειρωτικούς σε πεντατονικό μοτίβο.

**Μ. ε. 14 “Οι αντάρτες στο χωριό”:** μουσική ενότητα μόνο από ισοκρατήματα εγχόρδων (βιολιά) και περάσματα στις υψηλές περιοχές.

**Μ. ε. 15 “ Το τέλος”:** Ισοκράτημα από ηλεκτρονικό όργανο και μοιρολόι από πολυφωνικό σχήμα.

**Μ. ε 16 “Συνάντηση” :** Ήχος από ηλεκτρονικό με ισοκράτημα από έγχορδο (τσέλο), μελωδία μόνο από κιθάρα σε ρυθμό 3/4.

---

<sup>19</sup> Η περιγραφή αυτή δόθηκε από τον ίδιο τον δημιουργό.



**Μ. ε 17 “Το κάρρο<sup>20</sup>”**: Μουσική ενότητα από έγχορδα (τσέλο και βιολί) με τεχνική pizzicato<sup>21</sup>.

**Μ. ε 18 “Νεκρή Γιαννούλα”** : Ισοκρατήματα από έγχορδα (τσέλο και βιολί) με σταδιακή αύξηση της έντασης η οποία κορυφώνεται στο τέλος. Η μουσική ενότητα κλείνει με παύση όλων των οργάνων και ισοκράτημα μόνο από ένα έγχορδο (τσέλο) σε χαμηλή συχνότητα.

**Μ. ε. 19 “Στον Άδη θα κατέβω”** : Δεν περιλαμβάνεται στην ταινία.

**Μ. ε. 20 “Έρημα βουνά”** : Σύνθεση με ενορχήστρωση από κιθάρα, πολυφωνικό σχήμα και τραγούδι από το συνθέτη Γιάννη Αγγελάκα.

---

20 Υιοθετήσαμε τη λέξη “κάρρο” γιατί έτσι αναγράφεται στο ομότιτλο soundtrack.

21 Το pizzicato είναι τεχνική παιχνιδιού έγχορδων μουσικών οργάνων, κατά την οποία οι χορδές παίζονται με τσίμπημα από τα δάχτυλα, χωρίς τη χρήση του δοξαριού, δίνοντας έτσι έναν staccato ήχο στις χορδές.

### 3.1.2 Παρατηρήσεις – διαπιστώσεις επί των μουσικών ενοτήτων

Οι μουσικές συνθέσεις του Γιάννη Αγγελάκα είναι στο σύνολό τους οργανικές, ή αλλιώς ορχηστρικές. Δεν υπάρχει δηλαδή τραγούδι, ενώ σε κάποιες από αυτές δεν υπάρχει διακριτή μελωδική γραμμή παρά μόνο ακαθόριστες μελωδικές φράσεις. Όλες οι μουσικές ενότητες είναι γραμμένες σε *σι ελάσσονα* και όταν δεν υπάρχει μελωδική γραμμή, οι μελωδικές φράσεις περιορίζονται στις βαθμίδες I, III, V και VII. Η ενορχήστρωση αποτελείται κυρίως από έγχορδα όργανα, βιολί, βιόλα, τσέλο και κιθάρα, και από ηλεκτρονικό όργανο το οποίο παίζει σε ηχοχρώματα εγχόρδου. Πνευστά όργανα (κλαρίνο, τρομπέτα, κορνέττα, τρομπόνι, σαξόφωνο) χρησιμοποιούν μόνο πέντε από αυτές.

Κυρίαρχο στοιχείο όλων των μουσικών ενοτήτων είναι το *ισοκράτημα* των οργάνων σε χαμηλές και σε πολύ χαμηλές συχνότητες, το οποίο άλλοτε αυξομειώνεται σε ένταση, άλλοτε είναι συγκοπτώμενο και άλλοτε παραμένει σταθερό. Το υφολογικό αυτό στοιχείο θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε σαν *leitmotiv* της ταινίας αυτής καθ' αυτήν, καθώς συνδηλωτικά μας συνδέει συνολικά με το δραματικό και πένθιμο κλίμα της.

Χαρακτηριστική είναι επίσης και η μη συνήθης μελωδική τεχνική παιξίματος των βιολιών, όπου με τις ακαθόριστες και δεξιοτεχνικές δοξαριές του οργανοπαίκτη, ο ήχος που παράγεται μας παραπέμπει συνδηλωτικά άλλοτε σε κελήδισμα πουλιών, άλλοτε σε ουρλιαχτά και κραυγές, άλλοτε σε απόηχους της φύσης, και άλλοτε σε ήχους που συνδέονται με τον ανθρώπινο θρήνο. Να αναφέρουμε εδώ, πως η τεχνική αυτή των εγχόρδων είθισται να χρησιμοποιείται από το βιολί στην μουσική της Ηπείρου, και πιο συγκεκριμένα στη σύνθεση που ονομάζεται *Σκάρος*, κομμάτια αυτοσχεδιαζόμενα αλλά εν γένει πιο ελαφρά από τους τροπικούς αυτοσχεδιασμούς. Πρόκειται για μια μουσική που έρχεται από τα κομμάτια της φλογέρας του βοσκού, μία μορφή που υπάρχει στη μουσική όλων σχεδόν των λαών των Βαλκανίων και της Ανατολικής Μεσογείου. Η ιδέα του άπειρου, της μεγαλοπρέπειας της φύσης αλλά και οι φυσικοί ήχοι που συνοδεύουν ένα ποιμενικό

τοπίο, περιέχονται στους σκάρους. Στο ίδιο ηπειρώτικο μοτίβο κινούνται και οι έρρυθμες μουσικές ενότητες σε μέτρο 3/4 οι οποίες παραπέμπουν στο ηπειρώτικο τσάμικο (αλλού το συναντάμε και ως 6/8), καθώς και οι πολυφωνικές μελωδίες από γυναικείες φωνές, οι οποίες παραπέμπουν στα ηπειρωτικά πολυφωνικά ακούσματα.

Η λειτουργία της μουσικής με την πρωτότυπη αυτή ενορχήστρωση μπορεί να χαρακτηριστεί ως *καθοδηγητική* και *συναισθηματική* (Wingstedt, Brändström & Berg, 2010) καθώς εδραιώνει ένα συναισθηματικό περιβάλλον έντασης, φόβου, αγωνίας και ταραχής, επικοινωνώντας τα συναισθήματα των πρωταγωνιστών με το θεατή-ακροατή, μεταδίδοντάς του την εσωτερική τους ένταση, που πηγάζει είτε από τον φόβο και την αγωνία τους στο πεδίο μάχης, είτε από τη λύπη για τους νεκρούς, είτε από τις “μυρωδιές” της πένθιμης φύσης.

Τα ηχοχρώματα των μουσικών οργάνων έχουν τη δυνατότητα να δημιουργήσουν από μόνα τους ένα συναισθηματικό περιβάλλον. Για παράδειγμα η οικογένεια των εγχόρδων (βιολιά, τσέλα, κιθάρες, λύρες κ.λπ.), εξαιτίας της εγγύτητάς τους στην ανθρώπινη φωνή, θεωρείται η πιο εκφραστική ομάδα οργάνων και χρησιμοποιούνται συχνά σε ρομαντικές σκηνές ή σκηνές συναισθηματικής φόρτισης (Καλιῆák, 1992:13). Επιπλέον, οι διάφορες τεχνικές τους, όπως τρέμολο, βιμπράτο και πιτσικάτο, μπορούν να δημιουργήσουν ένταση και αγωνία (Gorbman, 1987: 86).

Η ιδέα του Γιάννη Αγγελάκα να χρησιμοποιήσει ως επί των πλείστων έγχορδα με τις προαναφερθείσες τεχνικές παιξίματος, όπως έχει δηλώσει και ο ίδιος σε συνέντευξή του, *«προέκυψε από την αναζήτηση της αγωνίας που μπορεί να ένωσαν τα δέντρα και τα πουλιά και η φρίκη βλέποντας τα αδέρφια να ξεκοιλιάζει το ένα το άλλο. Ένωθα ότι εκείνη την στιγμή ήμουνα με τη φύση που κοιτάει σοκαρισμένη τον βρώμικο πόλεμο μεταξύ αδερφών [...] Δεν ήθελα να δουλέψω με μοτίβα αλλά με ατμόσφαιρες. Ονειρευόμουν και πάλευα να κάνω ένα παρηκμασμένο μοιρολόι, αργόσυρτο και σισυφικό, που να επαναλαμβάνει όλο αυτό που συμβαίνει»* (Παπαϊωάννου, 2006). Έτσι λοιπόν, με την επιλογή μη συμβατικών ήχων των εγχόρδων, αλλά με “ψυχεδελικούς” ήχους αυτών, που θρηνούν και “κραυγάζουν”, σε συνδυασμό με τα βαρύτονα ισοκρατήματα του τσέλου που

δημιουργούν συναισθηματική σύγχυση στο θεατή-ακροατή, ο συνθέτης καταφέρνει να δημιουργήσει μια ποικιλία δραματικών και συναισθηματικών εφέ, προσδίδοντας στην ταινία ένα ύφος παγερό και σκοτεινό. Ταυτόχρονα τα ηχοχρώματα των εγχόρδων χτίζουν ένα περιβάλλον έντασης, αγωνίας και τραγωδίας, αντικατοπτρίζοντας τις σκέψεις και τον ψυχισμό των ηρώων μέσα στο πολεμικό κλίμα. Στο τελευταίο προστίθεται και η επιλογή του συνθέτη να γραφτούν όλες οι μουσικές ενότητες στην ίδια κλίμακα, αυτήν της σι ελάσσονος, η οποία συνδέεται συμβατικά με συναισθήματα θλίψης και λύπης. Το άκουσμα της σι ελάσσονα κλίμακας, και μάλιστα σε όλο το εύρος της ταινίας, κρατάει το θεατή-ακροατή σε μία κατάσταση σταθερής και διαρκής συναισθηματικής φόρτισης, συμβάλλοντας στην ανάδυση του νοηματικού δυναμικού της ταινίας. Τα παραπάνω ενισχύουν το επιχείρημα για τη συναισθηματική λειτουργία της μουσικής στην ταινία.

Βάσει των υφολογικών χαρακτηριστικών των παραπάνω μουσικών ενοτήτων, παρατηρούμε ότι κάποιες από αυτές εμφανίζουν κοινά στοιχεία ή είναι ίδιες σε παραλλαγές και, όπως θα δούμε στον παρακάτω πίνακα, χρησιμοποιούνται στοχευμένα από το σκηνοθέτη σε συγκεκριμένες σκηνές για την νοηματοδότηση αυτών. Για παράδειγμα, οι μουσικές ενότητες *“Ψυχή Βαθιά”* (μ. ε. **2**), *“Βόλτα στο δάσος”* (μ. ε. **13**) και *“Συνάντηση”* (μ. ε. **16**), πλαισιώνονται από ισοκράτημα τσέλου στις μεσαίες συχνότητες, ακαθόριστους ήχους από βιολί και μελωδία από κιθάρα. Οι ενότητες αυτές, λόγω της απουσίας αυξομειώσεων της έντασης και των πολύ χαμηλών συχνοτήτων, στερούνται σε ενέργεια και αποπνέουν μια αίσθηση νοσταλγίας και αναπόλησης. Τοιουτοτρόπως, ο σκηνοθέτης επιλέγει να τις εναλλάξει σε σκηνές όπου δεν υπάρχει έντονη πολεμική δράση και νοητή ή όχι συνάντηση των δύο αδερφών, κάτι που επιβεβαιώνει για μία ακόμα φορά την καθοδηγητική λειτουργία της μουσικής στην ταινία.

Υφολογικές ομοιότητες παρατηρούμε και στις μουσικές ενότητες *“Εκδίκηση της Γιαννούλας”* (μ. ε. **3**), *“Προετοιμασία για μάχη”* (μ. ε. **10**) και *“Πόλεμος”* (μ. ε. **11**), όπου η αυξομείωση της έντασης των ισοκρατημάτων σε χαμηλές συχνότητες, σε συνδυασμό με τις ακαθόριστες ψυχεδελικές δοξαριές του βιολιού, δημιουργούν την αίσθηση της αγωνίας και του φόβου. Αντιστοίχως τις συναντάμε σε σκηνές από πεδίο μάχης ή σε σκηνές έντασης που είναι φορτισμένες συναισθηματικά.

Παρακάτω ακολουθεί ο αναλυτικός πίνακας σκηνών της ταινίας με μουσική. Στην πρώτη στήλη αναφέρεται η θέση της σκηνής στη χρονική ανάπτυξη της ταινίας καθώς και η χρονική διάρκεια της σκηνής. Στη δεύτερη στήλη παρατίθεται μία συνοπτική περιγραφή της σκηνής και στην τρίτη στήλη αναφέρονται οι αντίστοιχες μουσικές ενότητες σύμφωνα με την παραπάνω αρίθμηση.

**Αναλυτικός πίνακας σκηνών με μουσική στην ταινία *Ψυχή Βαθιά*<sup>22</sup>**

<b>Χρόνος ταινίας / Διάρκεια μουσικής ενότητας</b>	<b>Περιγραφή σκηνής</b>	<b>Μουσική ενότητα</b>
<b>0:03 – 1:27</b>  <b>1:24'</b>	Τίτλοι αρχής και εικονομήνυμα: “Αποτίμηση των Ελλήνων νεκρών στα πεδία μαχών”.	Ηχητικά εφέ από αεροπλανοφόρα
<b>1:36 – 4:24</b>  <b>2.28'</b>	Διάλογος μεταξύ πολιτικών – εικόνα ουρανού με εικονομήνυμα	Μ. ε. 6 “Ο ουρανός πάνω από το Γράμμα”
<b>4:37 – 6:33</b>  <b>1:96'</b>	Ο Ανέστης ανακαλύπτει το πτώμα μιας γυναίκας ενώ παράλληλα ακούμε τη φωνή της μητέρας να διαβάζει το γράμμα χωρίς να την βλέπουμε.	Μ. ε. 8 “Πρώτο γράμμα”
<b>13:09 – 14:19</b>  <b>1:10'</b>	Ο Ανέστης και ο ανθυπολοχαγός ανιχνεύουν με τα κιάλια στο λόφο	Μ. ε. 2 “Ψυχή βαθιά” - θέμα α
<b>17:41 – 20:01</b>	Προετοιμασία μάχης – γράμμα μητέρας 2	Μ. ε. 10 “Προετοιμασία μάχης”

<sup>22</sup> Η ταινία αναλύθηκε από το σύνδεσμο

<https://www.youtube.com/watch?v=dJk1897qb2s&t=221s>.

2:60'		
21:10 – 22:29 1:19'	Σκηνή μάχης	Μ. ε. 11 “Πόλεμος” θέμα α
24:42 – 26:48 2:06'	Σκηνή μάχης (συνέχεια)	Μ. ε. 11 “Πόλεμος” θέμα β
27:45 – 30:10 2:65'	Σκηνή μάχης (συνέχεια)	Μ. ε. 11 “Πόλεμος” θέμα γ
31:00 – 32:11 1:11'	Επικοινωνία των δύο αδερφών με συνθηματικά σφυρίγματα	Μ. ε 16. “Συνάντηση”
33:43 – 35:01 1:58'	Ο παππούς παραλαμβάνει τη σωρό του εγγονού του	Μ. ε 17. “Το κάρρο”
35:01 – 35:30 0:29'	Τραγούδι φαντάρων του Εθνικού στρατού	Τραγούδι a capella “Κάποια μάνα αναστενάζει” Βλ. Παράρτημα ΙΙΙ (Προϋπάρχουσα μουσική)
39:12 – 40:22 1:10'	Οι αγωνιστές του Δημοκρατικού στρατού προμηθεύονται τρόφιμα από το χωριό	Μ. ε. 14 “Οι αντάρτες στο χωριό”
40:28 – 41:31 1:03'	Ο Ανέστης ανακαλύπτει το κεφάλι μιας γυναίκας σε ένα σακί	Μ. ε. 10 “Προετοιμασία για μάχη” θέμα β
44:32 – 45:30 0:98'	1 <sup>η</sup> Συνάντηση των δύο αντίπαλων νέων στο ποτάμι	Ενότητα που δεν περιλαμβάνεται στο cd.
47:13 – 50:28 3:15'	Γράμμα μητέρας – συνάντηση των δύο αδερφών στο πατρικό τους σπίτι	Μ. ε. 16 “συνάντηση”
53:03 – 53:53 0:50'	Συνάντηση των δύο αδερφών στο πατρικό τους (συνέχεια)	Μ. ε. 16 “Συνάντηση” μόνο εισαγωγή
56:29 – 58:20	Έφοδος των στρατιωτών του Δημοκρατικού στρατού- σκηνή μάχης	Μ. ε. 4 “ Μετά την μάχη”

1:91'		
1:01:17 – 1:02:55 1:38'	Απόδοση φόρων τιμής στους νεκρούς του Δημοκρατικού στρατού	Μ. ε. 4 “Μετά την μάχη”
1:07:50 – 1:09:49 1:97'	Η Γιαννούλα εκτελεί τον δολοφόνο του νεογέννητου παιδιού της	Μ. ε. 3 “Η εκδίκηση της Γιαννούλας”
1:10:26 – 1:11:07 0.81'	2 <sup>η</sup> Συνάντηση των δύο στο ποτάμι	Ενότητα που δεν περιλαμβάνεται στο cd (όπως και στο 44:32-45:30)
1:14:20 – 1:15:00 0.80'	Οι άντρες του Εθνικού στρατού ψάχνουν για εναπομείναντες στο πεδίο	Μ. ε. 13 “Βόλτα στο δάσος” - <i>θέμα α</i>
1:15:25 – 1:16:38 1:13'	Σκηνή της Νεκρής Γιαννούλας	Μ. ε. 18 “ Νεκρή Γιαννούλα” σε παραλλαγή: προστίθεται και ο χτύπος από κρουστό (νταούλι) σε ακαθόριστο ρυθμό
1:17:33 – 1:19:24 1:91'	Μετακίνηση αντρών του Δημοκρατικού στρατού	Μ. ε. 9 “Οπισθοχώρηση”
1:28:53 – 1:30:56 2:03'	Οι Αμερικάνοι προωθούν τις βόμβες Ναπάλμ	Μ. ε. 5 “Ναπάλμ-εκτέλεση Βλάση-παράδοση Ντούλα” – <i>θέμα α</i>
1:30:57 – 1:32:21 1:64'	Παρασημοφόρηση και μύηση αγωνιστών του Δημοκρατικού στρατού	Εμβατήριο Δημοκρατικού στρατού
1:32:24 – 1:33:34 1:10'	Χορός Δημοκρατικού στρατού	Παραδοσιακός χορός Μπουστσένο ή Λεβέντικος χορός (προϋπάρχουσα μουσική)
1:33:35 – 1:34:53 1:18'	Ο Βλάσης και η νεαρή συναγωνίστρια περιφέρονται ανέμελα στο δάσος και συζητούν	Μ. ε. 13 “Βόλτα στο δάσος” – <i>θέμα β</i>
1:37:42 – 1:38:33 0.91'	Ο Ανέστης ζητάει από το μικρό αδερφό του Βλάση, να τον ακολουθήσει	Μ. ε. 6 “ Ο ουρανός πάνω από το Γράμμο”
1:39:12 – 1:40:01	Διάλογος αντρών του	Μ. ε. 6 “Ο ουρανός πάνω

<b>0:89'</b>	Δημοκρατικού στρατού μέσα στη βάρκα	από το Γράμμο” – μόνο εισαγωγή
<b>1:40:06 - 1:41:42</b> <b>1:32'</b>	Σύλληψη του νεαρού Βλάση – γράμμα της μητέρας 4 (πρώτη οπτική της επαφή)	Μ. ε. 8 “Πρώτο γράμμα”
<b>1:44:15 – 1:46:32</b> <b>2:17'</b>	Αναγνώριση αιχμαλώτων	Μ. ε. 5 “Ναπάλμ-εκτέλεση Βλάση-παράδοση Ντούλα” – <i>θέμα α</i>
<b>1:49:35 – 1:50:26</b> <b>0:91'</b>	Ο Εθνικός στρατός καταδικάζει τους αιχμαλώτους σε θάνατο	Μ. ε. 10 Προετοιμασία για μάχη” – <i>θέμα α</i>
<b>1:53:23 – 1:53:49</b> <b>0:26'</b>	Μεταφορά αιχμαλώτων προς το σημείο εκτέλεσης	Μ. ε. 5 “Ναπάλμ-εκτέλεση Βλάση-παράδοση Ντούλα” – <i>θέμα α</i>
<b>1:56:02 – 1:57:49</b> <b>1:47'</b>	Εκτέλεση Βλάση – σύλληψη Καπετάν Ντούλα	Μ. ε. 5 “Ναπάλμ-εκτέλεση Βλάση-παράδοση Ντούλα” – <i>θέμα γ</i>
<b>2:02:56 – 2:04:31</b> <b>1:75'</b>	Αυτοκτονία Ντούλα – γράμμα μητέρας – ο Ανέστης περιφέρεται στο καμένο δάσος	Μ. ε. 13 “Βόλτα στο δάσος”
<b>2:06:22 – 2:09:20</b> <b>2:98'</b>	Ο Ανέστης περισώζει την νεαρή αντίπαλό του στο ποτάμι	Μ. ε. 15 “Το τέλος”
<b>2:09:22 – 2:15:51</b> <b>6.29'</b>	Τίτλοι τέλους	Μ. ε. 20 “Ερημα βουνά” Βλ. Παράρτημα

Σύμφωνα με τον παραπάνω πίνακα, παρατηρούμε ότι από τη συνολική διάρκεια της ταινίας η οποία αντιστοιχεί σε **2:16:05** λεπτά , συμπεριλαμβανομένου τους τίτλους αρχής και τέλους, η μουσική επένδυση στο σύνολό της καταλαμβάνει σε διάρκεια τα **1:18:26** λεπτά. Αυτά τα 37 μουσικά συμβάντα συνοδεύονται πάντα από διηγηματικούς ήχους (ήχους μάχης, ήχους φύσης, ήχους από τις κινήσεις των



πρωταγωνιστών και ήχους από το εκάστοτε περιβάλλον). Διηγηματική μουσική υπάρχει μόνο σε τρεις σκηνές (“Μια μάνα αναστενάζει”, “Εμβρατήριο Δημοκρατικού στρατού” και “Μακεδονίτικο”), εκ των οποίων οι δύο είναι προϋπάρχουσες (“Μια μάνα αναστενάζει”<sup>23</sup> και “Μπουσσιένο ή Λεβέντικος χορός”). Στις υπόλοιπες σκηνές στις οποίες και θα εστιάσουμε, οι μουσικές είναι μη διηγηματικές και αποτελούν, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, πρωτότυπες συνθέσεις. Η συχνή παρουσία της μη-διηγηματικής μουσικής, και μάλιστα στο μεγαλύτερο εύρος της ταινίας, σε συνδυασμό με την «μονοχρωματικότητα» της ενορχήστρωσης (έγχορδα) αλλά και του ύφους των μουσικών ενοτήτων (ελάσσων τρόπος), επιτρέπει στο κοινό να ‘χαθεί’ μέσα στην δραματουργική πλοκή του έργου (Gorbman, 1987).

Οι μουσικές ενότητες, παρά τη σύντομη χρονική διάρκειά τους, δεν ακούγονται ποτέ ολόκληρες μέσα στην ταινία αλλά περιορίζονται σε μικρά αποσπασματικά μοτίβα ή φράσεις, ενίοτε και σε παραλλαγές. Η Gorbman αναγνωρίζει τα μελωδικά-μοτιβικά αυτά αποσπάσματα σαν δίκτυα μιας ταινίας, τα αποκαλεί «θεματική μουσική» και συζητά την αλληλεπίδρασή τους και τη σύνδεσή τους με τους χαρακτήρες ή τις καταστάσεις ως σημαινόντων, παρόμοια με τη λειτουργικότητα των leitmotiv (Gorbman 1987: 90-91 ). Η επανάληψη και η συχνή χρήση των σύντομων αυτών ιδεών, οι οποίες στο σύνολό τους λειτουργούν συμπληρωματικά με τις εικόνες, άλλοτε για τη δημιουργία συναισθημάτων (συναισθηματική λειτουργία) και άλλοτε για να δώσουν έμφαση στους διαλόγους (καθοδηγητική λειτουργία), δίνουν στην εικόνα περαιτέρω ενέργεια και διευκολύνουν τη συνέχεια (χρονική λειτουργία), εξομαλύνοντας έτσι την εναλλαγή των πλάνων ή τη μετάβαση από τη μία σκηνή στην άλλη.

Οι μικρές αυτές μουσικές φράσεις ή ιδέες προσαρμόζονται από το σκηνοθέτη σκόπιμα στις εκάστοτε σκηνές έτσι ώστε και τα δύο μέσα (εικόνα και ήχος) να επικοινωνούν την ίδια ιδέα εκφράζοντας το ίδιο νόημα (σχέση συμμόρφωσης, Cook 1998). Σε αυτό το πλαίσιο, παρατηρούμε την εναλλαγή των μουσικών ενοτήτων σε σκηνές δράσης οι οποίες ως επί των πλείστων έχουν συνδεθεί με συγκεκριμένες μουσικές ενότητες. Για παράδειγμα, στη σκηνή μάχης

---

23 Πληροφορίες για το τραγούδι βλ. Παράρτημα III

(56:29'-58:20') ενώ θα περιμέναμε να ακούσουμε κάποιο απόσπασμα από τις μ. ε **3**, **10** ή **11** τις οποίες μέχρι τώρα έχουμε συνδέσει με σκηνές μάχης (βλ. παρατηρήσεις μουσικών ενοτήτων), ακούμε απόσπασμα σε παραλλαγή της μ. ε. **4** "Μετά από μάχη". Αντίστοιχα, στη σκηνή όπου οι άντρες του Εθνικού στρατού ψάχνουν για εναπομείναντες στο πεδίο μάχης (1:14:20'-1:15:00'), ενώ θα περιμέναμε να ακούσουμε απόσπασμα από την αντίστοιχη μ. ε. **4** "Μετά την μάχη", ακούμε απόσπασμα από την μ. ε. **13** "Βόλτα στο δάσος". Η επιβεβαίωση του παραπάνω συλλογισμού ήρθε από τον ίδιο τον Γ. Αγγελάκα, ο οποίος απαντώντας στην σχετική ερώτηση μέσω email αναφέρει: *«Είχα ετοιμάσει τα μουσικά θέματα σε διάφορες εντάσεις όπως το είδες, στο τελικό μοντάζ τα δοκιμάσαμε με τον Βούλγαρη και τον μοντέρ του και καμιά φορά άλλα περιμέναμε να λειτουργήσουν με την εικόνα και άλλα μας βγαίνανε, οπότε τα βάζαμε με οδηγό την συγκίνηση».* (Αγγελάκας, προσωπική επικοινωνία, 1-3-2018).

### 3.2 Σκηνή προς ανάλυση: σκηνή της «Νεκρής Γιαννούλας» (1:15:25' – 1:16:38')

Η πρώτη σκηνή της ταινίας που επιλέχθηκε προς ανάλυση, είναι η σκηνή της “Νεκρής Γιαννούλας”, η οποία ξεκινάει από το 1:15:25' και τελειώνει στο 1:16:38'21' (βλ. αναλυτικό πίνακα σκηνών, σελ. 62). Η μουσική ενότητα που πλαισιώνει τη συγκεκριμένη σκηνή είναι η ομότιτλη “Νεκρή Γιαννούλα” (μ .ε 7). Η επιλογή των εικόνων/πλάνων που χρησιμοποιήθηκαν για πολυτροπική ανάλυση έγινε με γνώμονα το ακουστικό σύστημα και θα εκπονηθεί σε δύο επίπεδα. Σε πρώτο επίπεδο θα αναλύσουμε τις εικόνες όπως αυτές προκύπτουν από την προαναφερθείσα επιλογή, εστιάζοντας στο οπτικό σύστημα σύμφωνα με το μοντέλο των Barthes και Greimas, έτσι όπως χρησιμοποιήθηκε από τους Α. Λαγόπουλος & Boklund-Λαγοπούλου (2016) και Χριστοδούλου (2012). Σε δεύτερο επίπεδο θα προβούμε στη μουσική ανάλυση των πλάνων, εστιάζοντας στο μουσικό/ακουστικό σύστημα σύμφωνα με το μοντέλο του Cook (1998) και τις αφηγηματικές λειτουργίες της μουσικής στις κινηματογραφικές ταινίες κατά τους Wingstedt, Brändström και Berg (2010), και Cohen (1999, 2005).

#### Αφηγηματική περιγραφή σκηνής

Στην υπό ανάλυση σκηνή παρακολουθούμε μια μικρή ομάδα ανδρών στρατιωτών του Εθνικού στρατού να περιφέρονται στο χώρο όπου πρωτίστως έχει διεξαχθεί μάχη, για ανίχνευση και περισυλλογή επιζώντων ή νεκρών. Καθώς εξερευνούν τον περιβάλλοντα χώρο, ένας νεαρός στρατιώτης κοντοστέκεται και εστιάζει το βλέμμα του πάνω σε κάτι που του προκαλεί περιέργεια. Καλεί τον ανθυπολοχαγό Τριαντάφυλλο να δει και ο ίδιος τι είναι αυτό που κοιτάζει και στη συνέχεια κατευθύνονται προς το μέρος όπου βρίσκεται στραμμένο το ενδιαφέρον τους. Τελικά αυτό που παρατηρούσαν ήταν η Γιαννούλα, η οποία έπεσε νεκρή στη μάχη που προηγήθηκε. Το περίεργο ήταν ότι η στάση της δεν ήταν ξαπλωμένη όπως άλλων νεκρών στρατιωτών τριγύρω αλλά καθιστή και με τα μάτια ανοιχτά. Μόλις

την πλησιάζει ο ανθυπολοχαγός και σιγουρεύεται για το θάνατό της, τη φτύνει στο πρόσωπο και αποχωρεί.

Στη σκηνή που προηγείται βλέπουμε τα δύο αδέρφια, τον Ανέστη και τον Βλάση, μέσα σε μία γκρεμισμένη εκκλησία, να κουβεντιάζουν ήσυχα. Ο Ανέστης δίνει σοκολάτα στο μικρό του αδερφό, του λέει πόσο θα ήθελε να τον είχε κοντά του, να τον φροντίζει και να τον προσέχει. Ο Βλάσης με την παιδική του αθωότητα του λέει πως εκεί που βρίσκεται έχει δικό του πολυβόλο και καλεί τον Ανέστη να το σκάσει από τον Εθνικό στρατό και να γίνει αντάρτης στα βουνά μαζί τους. Ο Ανέστης δίνει οδηγίες στον μικρό του αδελφό για το ποια διαδρομή να ακολουθήσει έτσι ώστε να μην πέσει πάνω σε ενέδρα του Εθνικού στρατού. Τέλος συνεννοούνται για την επόμενη τους συνάντηση και αποχωρίζονται.

Στην σκηνή που ακολουθεί βλέπουμε τον Ανθυπολοχαγό Τριαντάφυλλο του Εθνικού στρατού να κάθεται και να καπνίζει έξω από την κατασκήνωση. Είναι νύχτα αργά και ο Ανέστης επιστρέφει από τη συνάντηση που είχε με τον Βλάση. Ο Ανθυπολοχαγός σηκώνεται αυστηρός και αγριεμένος και ρωτάει τον Ανέστη που ήταν όλη νύχτα. Το παιδί του λέει ότι πήγε στο μνήμα του πατέρα του. Ο ανθυπολοχαγός τον χτυπάει στο πρόσωπο λέγοντάς του ότι πρέπει να καταλάβει ότι βρίσκονται σε πόλεμο. Η σκηνή κλείνει με τον Ανέστη να σκύβει το βλέμμα και να πιάνει το μάγουλό του.

## Πολυτροπική Ανάλυση και Ερμηνεία της Σκηνής

ΚΑΡΕ 1°



Χρόνος λήψης καρέ	1:15:25'
Χώρος	Εξωτερικός
Κινηματογραφικές τεχνικές	Πλάνο: μεσαίο (MS) Γωνία λήψης: point of view Κίνηση κάμερας: πανοραμική οριζόντια
Κώδικες:	<b>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ</b> <b>ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ</b> <b>ΕΜΦΥΛΟΣ</b> <b>ΚΙΝΗΣΗΣ</b> <b>ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ</b> <b>ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ</b> <b>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ</b> <b>ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ</b>

Ανάλυση εικόνας

Η σκηνή ξεκινάει με ένα μεσαίο πλάνο σε εξωτερικό χώρο και πιο συγκεκριμένα σε δασώδη περιοχή. Διακρίνονται ξερά φύλλα στο έδαφος και δέντρα στο βάθος (**ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ** κώδικας). Η εικόνα παραπέμπει στην εποχή του φθινοπώρου, κάτι που δεν αλλάζει και στις επόμενες εικόνες (**ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ** κώδικας). Στην εικόνα βλέπουμε δύο νεαρούς άνδρες στρατιώτες του Εθνικού στρατού (**ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** **ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ** **ΕΜΦΥΛΟΣ** **ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ** κώδικες) να κινούνται στο χώρο (κώδικας **ΚΙΝΗΣΗΣ**). Έχουν τα όπλα τους σε θέση βολής, γεγονός που καταδεικνύει την εγρήγορση στην οποία βρίσκονται (**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας). Γύρω υπάρχουν εστίες φωτιάς και πολύ έντονη σκόνη, κάπνα και αποκαΐδια (**ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** κώδικας). Στα πλάνα που ακολουθούν ο σκηνοθέτης, με την χρήση dolly shot (κινούμενο αμαξίδιο σε ράγες) ακολουθεί την κίνηση των στρατιωτών. Οι στρατιώτες είναι φοβισμένοι και πολύ επιφυλακτικοί καθώς εξερευνούν αν έχουν μείνει ζωντανοί στρατιώτες στον περιβάλλοντα χώρο. Ο θεατής περιηγείται στο χώρο διακρίνοντας στο έδαφος νεκρούς στρατιώτες, πολεμικά αντικείμενα και αρκετές εστίες φωτιάς.

### Πολυτροπική ανάλυση μουσικής

Η σκηνή ξεκινάει σε πρώτο πλάνο με τους στρατιώτες να περιφέρονται μέσα στο καμένο από τη μάχη τοπίο. Παράλληλα ξεκινάει και η μουσική υπόκρουση με σταθερό ισοκράτημα του τσέλου στην νότα σι (τονική) σε χαμηλή συχνότητα και με ασταθές ισοκράτημα του βιολιού στη νότα σολ# στην ψιλή περιοχή του οργάνου. Ο παρατεταμένος μπάσος ήχος του τσέλου, ο οποίος είναι δυνατότερος σε ένταση σε σχέση με το αυτόν του βιολιού, δημιουργεί ένα περιβάλλον δραματικότητας που συνδηλώνει τη συναισθηματική σύγχυση, μεταβιβάζοντας επιτυχώς στο θεατή-ακροατή τη δραματικότητα της εικόνας του καμένου τοπίου και της αγωνίας των πρωταγωνιστών (συναισθηματική λειτουργία και σχέση αλληλοσυμπλήρωσης κατά Cook). Το διάστημα της 6<sup>ης</sup> Μεγάλης που δημιουργείται από τα ισοκρατήματα (ατελώς σύμφωνο) μας δίνει μια μικρή αυτοτέλεια, χωρίς ωστόσο να μας δημιουργεί με το άκουσμά του ένα πραγματικό τέλος. Το ατελές αυτό άκουσμα λειτουργεί καθοδηγητικά και συμπληρωματικά με την εικόνα (σχέση

αλληλοσυμπλήρωσης), καθώς ενώ βρισκόμαστε σε ένα πλάνο όπου η μάχη έχει τελειώσει, οι στρατιώτες βρίσκονται ακόμα σε επιφυλακή με παρατεταμένα τα όπλα, σαν να υποβόσκει κάτι το οποίο δεν βλέπουμε, αλλά αισθανόμαστε μέσω της μουσικής (**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας, καθοδηγητική και συναισθηματική λειτουργία).

## ΚΑΡΕ 2°



Χρόνος λήψης καρέ	1:15:37'
Χώρος	Εξωτερικός
Κινηματογραφικές τεχνικές	Πλάνο: μεσαίο (MS) Γωνία λήψης: point of view Κίνηση κάμερας: σταθερή
Κώδικες:	<b>ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ</b> <b>ΕΜΦΥΛΟΣ</b> <b>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ</b> <b>ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ</b> <b>ΚΙΝΗΣΗΣ</b> <b>ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ</b> <b>ΘΑΝΑΤΟΥ</b> <b>ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ</b> <b>ΙΕΡΑΡΧΙΑΣ</b>

### Ανάλυση εικόνας

Το πλάνο που επιλέγει σε αυτή την εικόνα ο σκηνοθέτης είναι ένα μεσαίο τύπου πλάνο. Ο θεατής μπορεί να έχει εικόνα τόσο των προσώπων όσο και του περιβάλλοντα χώρου. Στο κέντρο του πλάνου βρίσκεται ένας νεαρός στρατιώτης του Εθνικού στρατού ο οποίος κάτι έχει εντοπίσει και κοντοστέκεται (**ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ ΕΜΦΥΛΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΣΗΣ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ** κώδικες). Το βλέμμα του είναι φοβισμένο, διερευνητικό και ξαφνιασμένο κοιτώντας προσηλωμένος αυτό το οποίο εντόπισε (**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας). Γύρω υπάρχουν τα απομεινάρια της μάχης που προηγήθηκε (πολεμικά αντικείμενα, πτώματα) (**ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ ΘΑΝΑΤΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ** κώδικες). Το τοπίο και η ατμόσφαιρα παραμένουν τα ίδια με αυτά του πλάνου που προηγήθηκε (**ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ** κώδικας). Στο φόντο της εικόνας διακρίνεται άλλος ένας στρατιώτης, με το όπλο του σε θέση βολής.

Στα πλάνα που ακολουθούν ο σκηνοθέτης συνεχίζει να εστιάζει στο νεαρό στρατιώτη όπου, με πολύ επιφυλακτικότητα, παρατηρεί χωρίς να χάσει από τα μάτια του αυτό που έχει εντοπίσει. Καλεί τον ανθυπολοχαγό του (κώδικας **ΙΕΡΑΡΧΙΑΣ**) και μόλις αυτός τον πλησιάσει, ξεκινάει σηκώνοντας το όπλο του σε θέση βολής, και με πολύ αργά και αναποφάσιστα βήματα, κατευθύνεται προς το μέρος όπου κοίταζε όλη αυτή την ώρα.

#### Πολυτροπική ανάλυση μουσικής

Το πλάνο ξεκινάει με το στρατιώτη να καθλώνει το βλέμμα του πάνω σε κάτι που εμείς δεν μπορούμε να δούμε ακόμα, καθώς η κάμερα δεν ακολουθεί αλλά παραμένει σταθερή πάνω στο στρατιώτη. Παράλληλα με την αλλαγή του πλάνου, ακούμε τον βαρύτονο ήχο από το χτύπημα του νταουλιού στη δεξιά πλευρά του οργάνου (συνδηλωτικά ο ήχος του κανονιού), ο οποίος έρχεται σε απόλυτο συγχρονισμό με την εικόνα (σχέση συμμόρφωσης). Ο βαρύτονος και παγερός αυτός ήχος, μεταβιβάζει την εσωτερική ένταση του στρατιώτη (**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας) επικοινωνώντας με τα συναισθήματα του θεατή-ακροατή (συναισθηματική λειτουργία), ενώ ταυτόχρονα γίνεται το έναυσμα της επιβεβαίωσης για τον τελευταίο ότι κάτι θα ακολουθήσει τελικά. Η ένταση των ισοκρατημάτων αυξάνεται σταδιακά, με τον ήχο του βιολιού να γίνεται πια ευδιάκριτος, μετατρέποντας εν



τέλει την προσμονή που δημιουργεί το ατελές διάστημα μεταξύ των ισοκρατημάτων σε αγωνία και φόβο για αυτό που θα ακολουθήσει.

### ΚΑΡΕ 3<sup>ο</sup>



Χρόνος λήψης καρέ	1:15:45'
Χώρος	Εξωτερικός
Κινηματογραφικές τεχνικές	Πλάνο: μεσαίο (MS) Γωνία λήψης: point of view Κίνηση κάμερας: σταθερή
Κώδικες:	<b>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ</b> <b>ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ</b> <b>ΕΜΦΥΛΟΣ</b> <b>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ</b> <b>ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ</b> <b>ΚΙΝΗΣΗΣ</b> <b>ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ</b> <b>ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ</b> <b>ΙΕΡΑΡΧΙΑΣ</b>

### Ανάλυση εικόνας

Διατηρώντας την τεχνική του μεσαίου πλάνου και σε αυτή την εικόνα, ενώ η κάμερα παραμένει σταθερή, ο σκηνοθέτης δείχνει το στρατιώτη με τον ανθυπολοχαγό του (**ΕΜΦΥΛΟΣ** **ΙΕΡΑΡΧΙΑΣ** **ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** **ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ**

κώδικες) από πίσω, να κινούνται προς την κάμερα (κώδικας **ΚΙΝΗΣΗΣ**). Εδώ ο σκηνοθέτης φαίνεται να θέλει να αυξήσει την αγωνία του θεατή για το τι είναι αυτό που τόση ώρα επιμένει να κοιτάζει ο στρατιώτης και μάλιστα καλεί και τον ανώτερό του να το δει. Η ελαφριά σκυφτή στάση του σώματος του νεαρού στρατιώτη, με το όπλο σε ετοιμότητα και το βλέμμα γεμάτο περιέργεια και φόβο (**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ ΚΙΝΗΣΗΣ** κώδικες), είναι στοιχεία που αυξάνουν την αγωνία και τη λαχτάρα του θεατή για τη στιγμή που θα αποκαλυφθεί αυτό που κοιτάζουν οι ήρωες της σκηνής. Το τοπίο παραμένει ίδιο και σε αυτό το πλάνο (**ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ** κώδικες).

#### Πολυτροπική ανάλυση μουσικής

Ο στρατιώτης καλεί τον ανθυπολοχαγό του για να επιβεβαιώσει τη σημαντικότητα αυτού που έχει εντοπίσει ο ίδιος. Ο τελευταίος προστίθεται στο πλάνο ενώ παράλληλα ακούμε δύο χτυπήματα από το κρουστό, κάτι που υπαινίσσεται την παρουσία των δύο υποκειμένων μέσα στο πλάνο οι οποίοι κινούνται προς τα εμπρός (σχέση αλληλοσυμπλήρωσης). Ο θεατής εξακολουθεί να μην έχει οπτική επαφή με αυτό που προμηνύει η μουσική, καθώς η κάμερα παραμένει σταθερή στο πλάνο των χαρακτήρων. Ο στρατιώτης στη συνέχεια μένει ακίνητος ενώ ο ανθυπολοχαγός συνεχίζει την πορεία του προσπερνώντας τον. Παράλληλα ο χτύπος του κρουστού περιορίζεται πάλι στον ένα χτύπο, καθοδηγώντας το βλέμμα του θεατή στην κίνηση του ενός τώρα (καθοδηγητική λειτουργία). Όσο πλησιάζουν τα πρόσωπα προς την κάμερα, με τον ανθυπολοχαγό να βρίσκεται εν τέλει μπροστά από τον στρατιώτη, αυξάνεται και η ένταση της μουσικής υπόκρουσης, ενισχύοντας την αίσθηση του φόβου και της αγωνίας (συναισθηματική λειτουργία και **ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας), ενώ ταυτόχρονα η επιθυμία του θεατή να αποκαλύψει η κάμερα αυτό που βλέπουν και οι δύο, εντείνεται.

\

**ΚΑΡΕ 4<sup>ο</sup>**

<b>Χρόνος λήψης καρέ</b>	1:16:06'
<b>Χώρος</b>	Εξωτερικός
<b>Κινηματογραφικές τεχνικές</b>	Πλάνο: μεσαίο (MS) Γωνία λήψης: high angle/ low angle shot Κίνηση κάμερας: zoom shot
<b>Κώδικες:</b>	<b>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ ΕΜΦΥΛΟΣ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ</b> <b>ΚΙΝΗΣΗΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ ΘΑΝΑΤΟΥ</b>

Ανάλυση εικόνας

Επιμένοντας στη χρήση μεσαίου πλάνου και εδώ, ο σκηνοθέτης φαίνεται να θέλει να δώσει στο θεατή μία καλύτερη και πιο ξεκάθαρη εικόνα του τι ακριβώς ήταν αυτό που εναγωνίως περίμενε να δει στο προηγούμενο πλάνο. Διακρίνεται η Γιαννούλα σε καθιστή στάση, με το βλέμμα στραμμένο ψηλά (**ΕΜΦΥΛΟΣ ΚΙΝΗΣΗΣ** κώδικες). Ο περιβάλλοντας χώρος παραμένει ίδιος και σε αυτή την εικόνα καθώς διακρίνονται ξερά φύλλα στο έδαφος (**ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ** κώδικες). Η Γιαννούλα κείται στο έδαφος με στρατιωτική περιβολή, κρατώντας στα χέρια το τουφέκι της (**ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** κώδικες). Το βλέμμα της είναι παγωμένο, με ανοιχτά μάτια και τελείως ανέκφραστη κοιτάζει ψηλά στον

ουρανό (**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας), στο απέραντο γαλάζιο της γαλήνης και της ηρεμίας, στον ουρανό που μπορεί να “κρύβεται” ο Θεός. Η όλη στάση του σώματός της, οδηγεί το θεατή στο συμπέρασμα ότι η κοπέλα είναι νεκρή (κώδικας **ΘΑΝΑΤΟΥ**). Παρόλα αυτά το γεγονός ότι έχει τα μάτια ανοιχτά και δεν διακρίνεται κάποιο τραύμα, δημιουργεί σύγχυση και δίνει μια ελπίδα στο θεατή ότι μπορεί να είναι και ζωντανή.

#### Πολυτροπική ανάλυση μουσικής


Από το 1.16.06' μέχρι το 1.16.31' εισάγεται ένα καινούριο ακουστικό σύστημα που προσομοιώνει την τεχνική του *speakage*<sup>24</sup>. Η ομιλία του εκφωνητή ξεκινάει με τη φράση «*Κρόνος από Δία με λαμβάνεις...;*». Το γεγονός ότι η φωνή του ομιλητή-του οποίου η πηγή δεν είναι ορατή (μη-διηγηματικός ήχος)- εισάγεται με αυθαίρετο τρόπο στη σκηνή, δημιουργεί μία διαφωνία και μία αντίφαση με την εικόνα (σχέση ανταγωνισμού κατά Cook), δημιουργώντας παράλληλα απορία στο θεατή-ακροατή για το τι έπεται να ακολουθήσει (καθοδηγητική λειτουργία). Η ανταγωνιστική αυτή σχέση ωστόσο επιλύεται στη συνέχεια με τον ομιλητή να συνεχίζει κάνοντας μία αναφορά στο εγκαταλελειμμένο στρατιωτικό υλικό του πεδίου της μάχης (**ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** κώδικας και περιγραφική λειτουργία): «*...συγκρότημα Ντούλα ελίσσεται μακράν πολυβολείον... εγκαταλείφθησαν ποσότητες βλημάτων των όλμων των 60...εμπορεύματα πάντσερ, φυσίγγια, μπρεντ. Τέλος*». Η χρήση του *speakage* λειτουργεί συμπληρωματικά με την εικόνα καθώς προσθέτει ανεξάρτητες και μη περιττές πληροφορίες σε αυτήν, σε μια προσπάθεια του σκηνοθέτη να υπενθυμίσει στο θεατή-ακροατή ότι οι ηττημένοι της παρούσας

---

24 Περιγραφή και σχολιασμός γεγονότων με τεχνικά μέσα.

μάχης είναι οι αγωνιστές του Δημοκρατικού στρατού (κώδικας ΘΑΝΑΤΟΥ, σχέση αλληλοσυμπλήρωσης, πληροφοριακή και ρητορική λειτουργία).

Η επιλογή ωστόσο του σκηνοθέτη να εισάγει το sreakage στη θέση αυτή όπου η ήττα των Δημοκρατικών αντικατοπτρίζεται στη νεκρή Γιαννούλα και όχι νωρίτερα, όπου τα οπτικά αντικείμενα του περιβάλλοντα χώρου καταδείκνυαν το τέλος της μάχης (νεκροί, όπλα στο έδαφος, καπνός, φωτιά), θα μπορούσε να θεωρηθεί σκόπιμη, επιδιώκοντας με αυτό τον τρόπο να δώσει συνέχεια στη σκηνή καλύπτοντας την έλλειψη των διαλόγων μέχρι τη λήξη της (χρονική λειτουργία).

ΚΑΡΕ 5°	
	
Χρόνος λήψης καρέ	1:16:15'
Χώρος	Εξωτερικός
Κινηματογραφικές τεχνικές	Πλάνο: κοντινό(CU) Γωνία λήψης: high angle/ low angle shot Κίνηση κάμερας: εναλλαγή πλάνων (zoom shot )
Κώδικες:	<b>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ</b> <b>ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ</b> <b>ΕΜΦΥΛΟΣ</b> <b>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ</b> <b>ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ</b> <b>ΚΙΝΗΣΗΣ</b> <b>ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ</b> <b>ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ</b> <b>ΘΑΝΑΤΟΥ</b>

--	--

### Ανάλυση Εικόνας

Σε αυτό το διπλό πλάνο ο ανθυπολοχαγός έχει πλησιάσει και έχει γονατίσει μπροστά στην Γιαννούλα, η οποία είναι σε καθιστή θέση στα αναχώματα (**ΕΜΦΥΛΟΣ ΚΙΝΗΣΗΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ** κώδικες ). Το πρόσωπό της, το οποίο είναι ελαφρά στραμμένο προς την κάμερα ενώ το βλέμμα της παραμένει ανέκφραστο (κώδικας **ΘΑΝΑΤΟΥ**), διακρίνονται σημάδια βρωμιάς από τις στάχτες και τους καπνούς της μάχης που προηγήθηκε. Ο ανθυπολοχαγός έχει πλησιάσει την Γιαννούλα σε απόσταση αναπνοής, την κοιτάζει κατάματα και προσπαθεί να καταλάβει αν είναι νεκρή ή αν μπλοφάρει. Μπορεί ακόμη να αμφιβάλλει και για το αν η κοπέλα είναι η Γιαννούλα ή κάποια άλλη αντάρτισσα (**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας).

### Πολυτροπική ανάλυση μουσικής

Ο ανθυπολοχαγός πλησιάζει τη γυναίκα η οποία εξακολουθεί να παραμένει ακίνητη, γεγονός που υποδεικνύει ότι είναι νεκρή. Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί την εναλλαγή κοντινών πλάνων στα πρόσωπα των ηρώων, εξαλείφοντας το οπτικό βάθος. Παρά του ότι η κάμερα φανέρωσε αυτό που έβλεπαν οι δύο στρατιώτες, άρα η αίσθηση της προσδοκίας των προηγούμενων πλάνων έχει λυθεί, η ένταση της μουσικής υπόκρουσης δεν έχει καταλαγιάσει. Αντιθέτως, συνεχίζει να δυναμώνει σταδιακά, δημιουργώντας αυτή τη φορά απορία για ό, τι θα ακολουθήσει (**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας και συναισθηματική λειτουργία). Η συχνή εναλλαγή των πλάνων σε συνδυασμό με τη σταδιακή αύξηση της έντασης (σχέση αλληλοσυμπλήρωσης), δημιουργούν ένα περιβάλλον συναισθηματικής φόρτισης αλλά και σύγχυσης στο θεατή-ακροατή, εντείνοντας την αγωνία και την ένταση καθώς το ερώτημα για το ποια θα είναι η κατάληξη της σκηνής παραμένει αναπάντητο (συναισθηματική λειτουργία).

**ΚΑΡΕ 6°**

<b>Χρόνος λήψης καρέ</b>	1:16:33'
<b>Χώρος</b>	Εξωτερικός
<b>Κινηματογραφικές τεχνικές</b>	Πλάνο: κοντινό (CU) Γωνία λήψης: low angle shot Κίνηση κάμερας: zoom shot
<b>Κώδικες:</b>	<b>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ</b> <b>ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ</b> <b>ΕΜΦΥΛΟΣ</b> <b>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ</b> <b>ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ</b> <b>ΘΑΝΑΤΟΥ</b> <b>ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ</b>

Ανάλυση Εικόνας

Το πλάνο που επιλέγει να χρησιμοποιήσει εδώ ο σκηνοθέτης είναι ένα κοντινό πλάνο όπου φαίνεται μόνο το πρόσωπο του ανθυπολοχαγού (**ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ** **ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** **ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ** **ΕΜΦΥΛΟΣ** κώδικες). Η λήψη της κάμερας είναι από κάτω προς τα πάνω (*low angle shot*) και έτσι μπορούμε να διακρίνουμε το φύλλωμα των δέντρων και τον ουρανό στο φόντο της εικόνας. (κώδικας **ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ**). Ο ανθυπολοχαγός ετοιμάζεται να φτύσει τη νεκρή Γιαννούλα (κώδικας **ΘΑΝΑΤΟΥ**). Το βλέμμα του είναι συνοφρυωμένο και γεμάτο περιφρόνηση (**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας).

### Πολυτροπική ανάλυση μουσικής

Στο πλάνο αυτό ο ανθυπολοχαγός έχει αναγνωρίσει ότι η νεκρή γυναίκα είναι η Γιαννούλα και εκφράζει την περιφρόνηση του στο πρόσωπό της φτύνοντάς την. Η μουσική λειτουργεί σε απόλυτη συμμόρφωση με την εικόνα, καθώς παράλληλα με το φτύσιμο η μουσική κορυφώνεται με απότομη αύξηση της έντασης όλων των οργάνων και παύει ξαφνικά με το πέρας της ενέργειάς του (σχέση συμμόρφωσης). Η κορύφωση της μουσικής λειτουργεί καθοδηγητικά και σε απόλυτο συγχρονισμό με την εικόνα, οδηγώντας σε κορύφωση της συναισθηματικής φόρτισης και σύγχυσης του θεατή - ακροατή, ενώ η απότομη παύση της έρχεται να δώσει τη λύση στην μέχρι τώρα απορία – ερώτηση που δημιουργούσε σε αυτόν, λυτρώνοντάς τον παράλληλα από την ένταση και την αγωνία (**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας και συναισθηματική λειτουργία).

**ΚΑΡΕ 7<sup>ο</sup>**





Χρόνος λήψης καρέ	1:16:34'
Χώρος	Εξωτερικός
Κινηματογραφικές τεχνικές	Πλάνο: μεσαίο (MS) Γωνία λήψης: low angle shot Κίνηση κάμερας: σταθερή
Κώδικες:	<b>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ</b> <b>ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ</b> <b>ΕΜΦΥΛΟΣ</b> <b>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ</b> <b>ΘΑΝΑΤΟΥ</b> <b>ΚΙΝΗΣΗΣ</b> <b>ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ</b>

### Ανάλυση Εικόνας

Η σκηνή κλείνει με ένα διπλό κοντινό πλάνο που απεικονίζει την νεκρή Γιαννούλα και τον ανθυπολοχαγό, ο οποίος έχει ανασηκωθεί και ετοιμάζεται να απομακρυνθεί (κώδικες **ΚΙΝΗΣΗΣ** **ΘΑΝΑΤΟΥ** **ΕΜΦΥΛΟΣ** ). Παρόλα αυτά όμως, δεν έχει πάρει τα μάτια του από πάνω της. Όσο και να την περιφρόνησε φτύνοντάς την νωρίτερα, ακόμη και τώρα, νεκρή μπροστά του, του δημιουργεί αίσθημα φόβου και ανασφάλειας (**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας). Δείχνει να μην πιστεύει ακόμη ότι η κοπέλα που ριχνόταν στις μάχες σαν άνδρας, είναι νεκρή.

## Πολυτροπική ανάλυση μουσικής

Η σκηνή τελειώνει με την εικόνα της νεκρής Γιαννούλας να δεσπόζει στο πλάνο για τα επόμενα 8". Ενώ θα περίμενε κανείς η μουσική κορύφωση της προηγούμενης ενότητας να ολοκληρωθεί με την παύση όλων των οργάνων, αντί αυτού συνεχίζει με το ισοκράτημα ενός οργάνου αυτή τη φορά, σε μεσαία συχνότητα και ένταση, στη δεσπόζουσα βαθμίδα φα#. Η αντικατάσταση της πυκνής υφής της μουσικής των προηγούμενων πλάνων με αυτήν της μονοφωνικής με σταθερό ισοκράτημα, μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένας σημειωτικός τρόπος ανάδειξης του ήχου που παράγει ο παλμογράφος της καρδιάς όταν αυτή σταματήσει (συνδήλωση). Η χρήση αυτής της επιλογής, λειτουργεί σε σχέση αλληλοσυμπλήρωσης με την εικόνα της νεκρής Γιαννούλας, σηματοδοτώντας το τέλος της (κώδικας ΘΑΝΑΤΟΥ, καθοδηγητική λειτουργία και σχέση αλληλοσυμπλήρωσης).

Εν συντομία, οι κώδικες που αναδύθηκαν στην υπό ανάλυση σκηνή είναι οι ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ ΕΜΦΥΛΟΣ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΣΗΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ ΙΕΡΑΡΧΙΑΣ και ΘΑΝΑΤΟΥ. Σε μία συνολική ερμηνεία διαπιστώθηκε ότι οι κώδικες σχετίζονται με τη μουσική κυρίως σε συναισθηματικό επίπεδο, σε μία λειτουργική προοπτική. Αυτοί οι συσχετισμοί αφορούν σε συγκεκριμένες ποιότητες και τιμές της μουσικής. Στην κατά Wingstedt (2010) θεώρηση για τη λειτουργία της μουσικής στις κινηματογραφικές ταινίες, εντοπίστηκαν και οι έξι λειτουργίες (καθοδηγητική, χρονική, πληροφοριακή, ρητορική, περιγραφική και η συναισθηματική), με κυρίαρχες τη συναισθηματική και την καθοδηγητική. Στην κατά Cook (1998) θεώρηση της αλληλεπίδρασης μεταξύ της μουσικής και των άλλων μέσων, εντοπίστηκαν στην παρούσα σκηνή ως επί των πλείστων σχέσεις *συμμόρφωσης*, όπου το μουσικό νόημα ευθυγραμμίζεται με το κινηματογραφικό νόημα, και σχέσεις *αλληλεπίδρασης*, όπου η μουσική προσθέτει λειτουργικά μη περιττές πληροφορίες στην εικόνα στοχεύοντας στην περαιτέρω νοηματοδότησή της. Σχέση ανταγωνισμού εντοπίστηκε σε μία μόνο περίπτωση

(ενότητα με το spreakage) όπου είναι δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ διηγηματικού και μη διηγηματικού ήχου.

### **3.3 Σκηνή προς ανάλυση: «Σκηνή μύησης – εμβατήριο Δημοκρατικού στρατού» (1:30:57 – 1:32:21')**

Η δεύτερη σκηνή της ταινίας που επιλέχθηκε προς ανάλυση, είναι η σκηνή της “παρασημοφόρησης και μύησης των αγωνιστών του Δημοκρατικού στρατού”, η οποία ξεκινάει στο 1:30:57’ και τελειώνει στο 1:32:21’ (βλ. αναλυτικό πίνακα σκηνών, σελ. 62). Η μουσική ενότητα που πλαισιώνει τη σκηνή αυτή είναι το “Εμβατήριο Δημοκρατικού στρατού” (μ. ε. 7). Η συγκεκριμένη σκηνή επιλέχθηκε αφενός γιατί είναι μία από τις τρεις διηγηματικές σκηνές της ταινίας στην οποία υπάρχει και τραγούδι, και αφετέρου γιατί η προσέγγιση της μελέτης και ανάδειξης του τρόπου αλληλεπίδρασης εικόνας, ήχου και λόγου, αποτελεί πρωτότυπο εγχείρημα, τουλάχιστον στην ελληνική ερευνητική βιβλιογραφία. Οι εικόνες/πλάνα που επιλέχτηκαν για πολυτροπική ανάλυση σύμφωνα πάντα με την προσωπική μας αισθητική, απαιτούν ερμηνεία ως προς τις μουσικές τους ιδέες. Στο τέλος της κάθε εικόνας, ακολουθεί επιπρόσθετη περιγραφή των πλάνων που παρεμβάλλονται μέχρι την επόμενη εικόνα, για τη βαθύτερη κατανόηση της εξέλιξης της δράσης.

Η πολυτροπική ανάλυση της σκηνής αυτής θα εκπονηθεί σε δύο επίπεδα. Σε πρώτο επίπεδο θα αναλύσουμε τις εικόνες όπως αυτές προκύπτουν από την προαναφερθείσα επιλογή, εστιάζοντας στο οπτικό σύστημα σύμφωνα με το μοντέλο των Barthes και Greimas, έτσι όπως χρησιμοποιήθηκε από τους Λαγόπουλος & Boklund-Λαγοπούλου (2016) και Χριστοδούλου (2012). Σε δεύτερο επίπεδο θα προβούμε στη μουσική ανάλυση των πλάνων, εστιάζοντας στο μουσικό/ακουστικό σύστημα σύμφωνα με το μοντέλο του Cook (1998) και τις αφηγηματικές λειτουργίες της μουσικής στις κινηματογραφικές ταινίες των Wingstedt, Brändström και Berg (2010) και Cohen (1999, 2005).

#### Αφηγηματική περιγραφή σκηνής

Στη συγκεκριμένη σκηνή βλέπουμε μία ομάδα του Δημοκρατικού στρατού όπου σε χαλαρό κλίμα και χωρίς την ένταση της μάχης μαζεύτηκαν με αφορμή την

παρασημοφόρηση των νέων όπου διακρίθηκαν στις μάχες. Έχουν προηγηθεί πολλές μάχες και η κατάσταση είναι δύσκολη αφού έχουν χαθεί πολλά μέλη του στρατού. Στην προηγούμενη σκηνή της ταινίας βλέπουμε Αμερικάνους στρατηγούς και αξιωματούχους όπου έχουν έρθει στον Γράμμο με σκοπό να επιπλήξουν τους αξιωματούχους του Εθνικού στρατού, κατηγορώντας τους ότι ο ελληνικός στρατός τους έχει απογοητεύσει. Έπεται μία συνάντησή των Αμερικανών και των Ελλήνων αξιωματούχων όπου ο στρατηγός Van Fleet κάνει λόγο για φιάσκο του Εθνικού στρατού, δεδομένου του εξοπλισμού που έχει στην κατοχή του. Αναφέρει ότι οι άνδρες του Εθνικού στρατού δεν μάχονται και πως τους λείπει η ορμητικότητα και το θάρρος. Μετά από έναν διάλογο με τον Έλληνα ομόλογό του, ο Αμερικανός αξιωματούχος ανακοινώνει ρητά ότι δεν ανέλαβε για να ηττηθεί αλλά για να νικήσει. Θεωρεί πως ο πόλεμος θα έπρεπε να έχει λήξει ήδη και ανακοινώνει την τελεσίδικη απόφαση του κογκρέσου για τη χρήση των ναπάλμ. Ακριβώς μετά από αυτή την σκηνή ακολουθεί η σκηνή της παρασημοφόρησης και του εμβατηρίου του Δημοκρατικού στρατού. Από την αίθουσα συσκέψεων του Εθνικού στρατού, μεταφερόμαστε στο βουνό σε μία μάζωξη χαράς και πανηγυρισμού. Οι ομάδα του Δημοκρατικού στρατού, με επικεφαλής το σύντροφο Αετό, τραγουδάνε όλοι μαζί το εμβατήριό τους, ενώ παράλληλα παρασημοφορούνται τα νέα παιδιά που διακρίθηκαν στις μάχες: ο Φωτεινός, ο Φτερωτός, η Νεφέλη, ο Λυγερός, η πιτσιρίκα, η Καστοριανή, ο Φλόγας, η Φούλα, κ.α. Με το τέλος του εμβατηρίου αρχίζει ο χορός. Οι μουσικοί παίζουν ένα τοπικό Μακεδονίτικο σκοπό και όλοι μαζί πιάνονται σε κύκλο και χορεύουν εύθυμα και ζωηρά.

## Μορφολογική ανάλυση εμβατηρίου<sup>25</sup>

Το εμβατήριο είναι γραμμένο στην κλίμακα της σολ ελάσσονος σε ρυθμό 2/4 και ολοκληρώνεται σε 28 μέτρα τα οποία επαναλαμβάνονται 3 φορές στο σύνολό τους. Καθ' όλη τη διάρκεια δεν γίνεται καμία μεταφορά σε άλλη τονικότητα ούτε μας δίνεται πουθενά η αίσθηση αλλαγής του ρυθμού. Ο ρυθμικός πλούτος ως επί των πλείστων είναι σε τέταρτα και όγδοα, ενώ χαρακτηριστική είναι η χρήση του staccato σε όλο το εμβατήριο. Η έκταση της μελωδίας κυμαίνεται από κάτω Σολ σε άνω Σολ (οκτάβα) και το τραγούδισμα εκτελείται από γυναικείες και αντρικές φωνές ταυτόχρονα στους δύο πρώτους στίχους, ενώ ο τρίτος στίχος μόνο από γυναικείες. Τα όργανα που χρησιμοποιούνται για την ενορχήστρωση του εμβατηρίου είναι τα πνευστά κλαρίνο, τρομπέτα και τρομπόνι και τα κρουστά τύμπανο και νταούλι.

Στο ξεκίνημα του εμβατηρίου, υπάρχουν δύο εισαγωγές 4 μέτρων. Η πρώτη εκτελείται από ένα κρουστό (τύμπανο) και στη δεύτερη προστίθεται ένα πνευστό (τρομπέτα). Με την δεύτερη εισαγωγή, μέσα στην οποία επαναλαμβάνονται σε staccato η τονική βαθμίδα ( I ) και η δεσπόζουσα (V) βαθμίδα της κλίμακας σε κατιόν διάστημα, ο συνθέτης μας προδιαθέτει για το ύφος που είναι γραμμένο το κομμάτι, καθώς μας παραπέμπει στο ρυθμό της παρέλασης με το κοφτό και γρήγορο ρυθμικά μοτίβο, ύφος που θα ταίριαζε σ' ένα εμβατήριο τέτοιου είδους.

Η μελωδία χωρίζεται σε δύο μέρη:

### Πρώτο μέρος: μέτρα 5 -12

Στο μέρος αυτό διακρίνονται δύο φράσεις. Η πρώτη αποτελείται από τα μέτρα 5-8, όπου η μελωδία ακολουθεί ανοδική πορεία αρχικά, παρουσιάζοντας τις νότες της συγχορδίας (αρπέζ) της τονικής και επιστρέφει καθοδικά στην τρίτη βαθμίδα (σι ύφεση). Το 4μετρο αυτό έχει ένα “στιβαρό” ύφος, ή αλλιώς ένα επιτακτικό άκουσμα, το οποίο επιβεβαιώνεται στο 7<sup>ο</sup> και 8<sup>ο</sup> μέτρο.

---

25 Η μορφολογική ανάλυση του εμβατηρίου βασίζεται στα χαρακτηριστικά της εκτέλεσης που ακούμε μέσα στην ταινία και όχι σε αυτή που ακούμε στο ομότιτλο soundtrack.

Η δεύτερη φράση αποτελείται από τα μέτρα 9-12, όπου και πάλι παρακολουθούμε την ανάλυση της συγχορδίας της τονικής να απλώνεται καθοδικά, καταλήγοντας αυτή τη φορά στην υποδεσπόζουσα (IV). Το 4μετρο αυτό μας δίνει την αίσθηση ερώτησης, σαν να αμφισβητείται η επιτακτική αίσθηση που μας δημιούργησε το προηγούμενο 4μετρο (5-8). Στο σημείο αυτό, η μουσική όπως και ο ακροατής, ζητούν τη λύση/απάντηση, την οποία θα περιμέναμε ίσως να ακούσουμε στο επόμενο μέτρο. Αντί αυτού, ολοκληρώνεται ημιτελώς, δημιουργώντας την αίσθηση της αντίθεσης (ατελής ολοκλήρωση).

#### Δεύτερο μέρος: μέτρα 13-28

Το δεύτερο μέρος αποτελείται κι αυτό από δύο φράσεις, που μάλιστα επαναλαμβάνονται, με τη διαφορά ότι η δεύτερη πρόταση τη δεύτερη φορά έχει άλλη κατάληξη. Η πρώτη φράση αποτελείται από τα μέτρα 13-16, η οποία ξεκινάει δίνοντάς μας το άκουσμα της υποδεσπόζουσας στην οποία και καταλήγει, ενώ η δεύτερη φράση, μέτρα 17-19, καταλήγει στην δεσπόζουσα της τονικής. Στο μέρος αυτό, η ένταση που δημιουργείται είναι μεγάλη, καθώς εξακολουθεί να μένει αναπάντητο το ερώτημα που δημιουργήθηκε παραπάνω, κάνοντας ακόμα πιο επιτακτική την ανάγκη να λυθεί και να καταλήξει στην τονική της κλίμακας.

Στη συνέχεια (μέτρα 20-28), έχουμε επανάληψη των δύο φράσεων, με την δεύτερη όμως να καταλήγει στην επανάληψή της στην τονική, λυτρώνοντας το άκουσμα καθώς έχει επιλυθεί πια το ερώτημα, δίνοντάς μας παράλληλα την αίσθηση του τέλους.

## Πολυτροπική Ανάλυση και Ερμηνεία της σκηνής

### ΚΑΡΕ 1<sup>ο</sup>



Χρόνος λήψης καρέ	1:30:57'
Χώρος	Εξωτερικός
Κινηματογραφικές τεχνικές	Πλάνο: μεσαίο (MS) Γωνία λήψης: point of view Κίνηση κάμερας: αλλαγή εστίασης (zoom shot)
Κώδικες:	<b>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ</b> <b>ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ</b> <b>ΕΜΦΥΛΟΣ</b> <b>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ</b> <b>ΜΟΥΣΙΚΟΣ</b> <b>ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ</b> <b>ΚΙΝΗΣΗΣ</b> <b>ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ</b> <b>ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ</b>

### Ανάλυση εικόνας

Με την έναρξη της σκηνής, βλέπουμε την ορχήστρα του Δημοκρατικού στρατού από πίσω και πλαγίως σε μεσαίο τύπου πλάνο. Σε αυτού του είδους τα



πλάνα διακρίνονται τα πρόσωπα ή τα αντικείμενα ολόκληρα. Στόχο έχουν να δώσουν στο θεατή μια γενικότερη εικόνα τόσο των ανθρώπων που απαρτίζουν τη σκηνή όσο και του χώρου όπου εξελίσσεται η δράση. Στο παρόν πλάνο διακρίνονται οι μουσικοί του Δημοκρατικού στρατού από πίσω και πλαγίως έτσι ώστε να γίνονται εμφανή στο θεατή τα μουσικά όργανα που παίζουν (**ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ ΕΜΦΥΛΟΣ** κώδικες). Η ορχήστρα αποτελείται από έξι στρατευμένους του Δημοκρατικού στρατού, κάτι που γίνεται κατανοητό από την στρατιωτική τους ενδυμασία (**ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** κώδικες). Η στρατιωτική μπάντα αποτελείται από ένα αλτικόρνο, ένα κλαρίνο, δύο τρομπέτες, δύο τύμπανα και ένα πιατίνι. Η θέα της ορχήστρας του Δημοκρατικού στρατού προϊδεάζει το θεατή ότι θα επακολουθήσει κάποιο μουσικό γεγονός. Ο **ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ** κώδικας (ανομοιόμορφες στρατιωτικές στολές) παραπέμπει συνδηλωτικά στους αντάρτες, ενώ ο περιβαλλοντικός καταδεικνύει τον τόπο όπου θα λάβει μέρος η επερχόμενη σκηνή. Στο βάθος και πίσω από την μπάντα φαίνονται και άλλα άτομα της ομάδας του Δημοκρατικού στρατού. Το φως στην εικόνα είναι φυσικό αφού η σκηνή λαμβάνει χώρα σε εξωτερικό χώρο, ενώ τα χρώματα των φυλλωμάτων σε αποχρώσεις του πορτοκαλί-καφέ παραπέμπουν στην εποχή του φθινοπώρου. (**ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ** κώδικες).

Στα πλάνα που ακολουθούν, εναλλάσσονται συνολικά τέσσερις εικόνες όπου απεικονίζουν την ορχήστρα από διαφορετικές οπτικές γωνίες, και τα πορτρέτα δύο ανταρτών.

#### Πολυτροπική Ανάλυση μουσικής

Στο ξεκίνημα του κομματιού, πριν αρχίσει δηλαδή η μελωδία, υπάρχουν δύο εισαγωγές 4 μέτρων. Η πρώτη εκτελείται από ένα κρουστό (τύμπανο), ενώ στη δεύτερη προστίθεται ένα πνευστό (τρομπέτα). Η πρώτη εισαγωγή, με την οποία το κρουστό μας δίνει τον ρυθμό σε  $\frac{2}{4}$  μεταφέροντάς μας συνδηλωτικά στο ρυθμό της παρέλασης, ξεκινάει από το τέλος της προηγούμενης σκηνής (“Οι Αμερικάνοι προωθούν τις βόμβες Ναπάλμ” στο 1:30:53’, βλ. αναλ. πίνακα σελ. 62). Η χρήση της μουσικής εδώ, δημιουργεί μία “διαφωνία” με την εικόνα, καθώς φαίνεται να εισβάλλει απότομα και αυθαίρετα, με αποτέλεσμα να είναι αταίριαστη και να μην

συνάδει με αυτήν (σχέση ανταγωνισμού: Cook, 1998). Αυτή η ανταγωνιστική σχέση μουσικής και εικόνας που προκύπτει, η οποία παράλληλα δημιουργεί προσδοκίες στο θεατή-ακροατή σε σχέση με αυτό που θα ακολουθήσει (καθοδηγητική λειτουργία), επιλύεται στη συνέχεια με τη δεύτερη εισαγωγή (χρονική λειτουργία), όπου ξεκινάει και επισήμως η σκηνή την οποία πλαισιώνει το εν λόγω κομμάτι.

Η δεύτερη εισαγωγή, μέσα στην οποία επαναλαμβάνονται σε staccato η τονική βαθμίδα ( I ) και η δεσπόζουσα ( V ) βαθμίδα της κλίμακας σε κατίον διάστημα από πνευστό όργανο (τρομπέτα), έρχεται σε απόλυτη συνέπεια με την πρώτη εικόνα της υπό μελέτης σκηνής (1:30:57'), καθώς βλέπουμε σε πρώτο πλάνο την πηγή (ορχήστρα χάλκινων πνευστών – ΜΟΥΣΙΚΟΣ κώδικας) από την οποία προήλθε ο προηγούμενος ήχος του τυμπάνου (σχέση συμμόρφωσης κατά Cook). Στη συνέχεια ακολουθούν συνολικά 4 πλάνα όπου απεικονίζουν την ορχήστρα από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Η παρουσία των μουσικών οργάνων στο πλάνο, τα οποία μάλιστα βρίσκονται σε “κίνηση” (σε στάδιο παιχνιδιού δηλαδή), φανερώνουν ότι θα ακολουθήσει σκηνή με διηγηματική μουσική (κώδικας ΚΙΝΗΣΗΣ, πληροφοριακή και καθοδηγητική λειτουργία).

Με τη χρήση των δύο αυτών εισαγωγών, ο συνθέτης μάς προδιαθέτει για το ύφος που είναι γραμμένο το κομμάτι, καθώς με το τραχύ, κοφτό και γρήγορο ρυθμικό μοτίβο του κρουστού μας παραπέμπει συνδηλωτικά στο ρυθμό της παρέλασης, ενώ αντίστοιχα με το πνευστό όργανο κατά το ίδιο κοφτό και γρήγορο ρυθμικό μοτίβο, μας μεταφέρει συνδηλωτικά σε στρατιωτικό εμβατήριο, μουσική δηλαδή που πλαισιώνει τις στρατιωτικές τελετές (ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ κώδικας). Ο ρυθμός της παρέλασης έχει κατεξοχήν συνδεθεί με στρατιωτικές τελετές προς τιμήν μίας επετείου ή κάποιου σημαντικού γεγονότος, ενώ αντίστοιχα τα χάλκινα πνευστά έχουν συνδεθεί με την ενορχήστρωση των εμβατηρίων. Επομένως η χρήση της μουσικής εδώ προμηνύει ότι θα ακολουθήσει κάτι σημαντικό, ηρωικό και μεγαλειώδες (ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ κώδικας, καθοδηγητική και συναισθηματική λειτουργία), ενώ παράλληλα η αίσθηση αυτή ενισχύεται από την εικόνα (σχέση αλληλοσυμπλήρωσης κατά Cook), καθώς οι οργανοπαίκτες φορούν στρατιωτική στολή.

## ΚΑΡΕ 2<sup>ο</sup>



Χρόνος λήψης καρέ	1:31:01'
Χώρος	Εξωτερικός
Κινηματογραφικές τεχνικές	Πλάνο: μεσαίο κοντινό (MCU) Γωνία λήψης: point of view Κίνηση κάμερας: αλλαγή εστίασης (zoom shot)
Κώδικες:	<b>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ</b> <b>ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ</b> <b>ΕΜΦΥΛΟΣ</b> <b>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ</b> <b>ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ</b> <b>ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ</b>

### Ανάλυση εικόνας

Στην δεύτερη εικόνα ο σκηνοθέτης από μεσαίο πλάνο, επιλέγει να κάνει ένα μεσαίο κοντινό πλάνο. Εστιάζει στους στρατιώτες του Δημοκρατικού στρατού, πλησιάζει περισσότερο στα πρόσωπα και δίνει με αυτό το πλάνο στο θεατή περισσότερες πληροφορίες. Φαίνονται καλύτερα οι στολές των στρατιωτών, τα τουφέκια και ο εξοπλισμός τους (**ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ** **ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** κώδικες). Η έννοια της ομάδας γίνεται αισθητή, αν και ο τρόπος που είναι στοιχισμένοι οι στρατιώτες (άτακτα) καταδεικνύει ότι δεν πρόκειται για σκηνή μάχης. Διακρίνονται

άνδρες και γυναίκες στρατιώτες (**ΕΜΦΥΛΟΣ** κώδικας), κυρίως νεαρής ηλικίας (**ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ** κώδικας). Αν και στις παρακάτω εικόνες παρουσιάζονται και άτομα μεγαλύτερης ηλικίας, ίσως σε αυτά τα πλάνα ο σκηνοθέτης να ήθελε να γίνει ο παραλληλισμός -μέσα από την επιλογή νεαρών προσώπων- με τα στοιχεία που χαρακτήριζαν τους αντάρτες: θάρρος, τόλμη, αποφασιστικότητα, ζωτικότητα, ενεργητικότητα, ιδεαλισμός, φανατισμός, τάση άρνησης κάθε δεδομένου, επαναστατικότητα.

Στα πλάνα που ακολουθούν βλέπουμε τον σύντροφο Αετό ο οποίος είναι πλάτη στο θεατή και μπροστά του έχει ομάδα ανθρώπων στοιχισμένων σε ευθεία γραμμή. Το δεύτερο πλάνο απεικονίζει μία γυναίκα νεαρής ηλικίας με μαύρο μαντήλι δεμένο στο κεφάλι και το τρίτο πλάνο απεικονίζει μερικούς από τους αντάρτες σε σειρά να κοιτούν ευθεία μπροστά.

#### Πολυτροπική ανάλυση μουσικής

Από το 1:31:01' μέχρι και το 1:21:14' ο σκηνοθέτης παρουσιάζει την ομάδα των συμμετεχόντων που πρωταγωνιστούν στη σκηνή αυτή, με διάφορες εναλλαγές πλάνων. Η ομάδα απαρτίζεται από άντρες και γυναίκες διαφόρων ηλικιών. Παράλληλα ξεκινάει και το τραγούδι της πρώτης στροφής του εμβατηρίου, η οποία εκτελείται από αντρικές και γυναικείες φωνές μαζί, γεγονός που αντικατοπτρίζεται και στην εικόνα καθώς όλοι οι συμμετέχοντες τραγουδούν (**ΕΜΦΥΛΟΣ** κώδικας και σχέση συμμόρφωσης). Λόγω του ότι οι αντρικές φιγούρες κυριαρχούν σε αριθμό έναντι των γυναικείων, έτσι και στο τραγούδι υπερσχύουν οι αντρικές χροιές, επικαλύπτοντας τις γυναικείες (σχέση συμμόρφωσης). Ωστόσο, παρά του ότι η κάμερα χρησιμοποιεί κοντινά πλάνα στα πρόσωπα κάποιων εκ των συμμετεχόντων, μεταξύ άλλων και γυναικών, η μουσική δεν ακολουθεί την αντίστοιχη αύξηση της έντασης των φωνών που ξεχωρίζουν. Αντί αυτού, παραμένει στο ίδιο επίπεδο σε όλα τα πλάνα. Αυτό μοιάζει να συγχέει τα όρια μεταξύ της διηγηματικής και της μη διηγηματικής χρήσης της μουσικής. Θεωρώντας ότι δεν είναι αποτέλεσμα προχειρότητας αλλά ότι υπήρξε σκόπιμη

επιλογή, μπορούμε να συνάγουμε ότι επιχειρείται η έμφαση στην ομάδα και όχι στην ατομική συμμετοχή στον αγώνα.

Το τραγούδι του πρώτου στίχου της πρώτης στροφής του εμβατηρίου, ξεκινάει από τη νότα σολ και εκτείνεται ως τη νότα σι ύφεση. Από το πρώτο αυτό άκουσμα συμπεραίνουμε ότι η τονικότητα η οποία επέλεξε να γράψει το κομμάτι ο συνθέτης είναι η σολ ελάσσονα. Ως είθισται, τα εμβατήρια του στρατού χρησιμοποιούν κλίμακες μείζονα τρόπου ως ένδειξη μίας χαρμόσυνης επετείου, (π.χ., εμβατήρια παρελάσεως). Εμβατήρια ελάσσονος τρόπου ως επί των πλείστων χρησιμοποιούνται σε περιστάσεις πένθιμου χαρακτήρα (π.χ., επικήδεια εμβατήρια και εμβατήρια της Μεγάλης Εβδομάδος). Με την επιλογή της ελάσσονος κλίμακας λοιπόν, σε συνδυασμό με το στίχο της πρώτης στροφής η οποία ξεκινάει με τα λόγια *«Νέοι καιροί ανατέλλουν, όμορφες μέρες μας μέλλουν...»* ο συνθέτης συνδηλωτικά μας μεταβιβάζει τα συναισθήματα της αγωνίας και της λύπης των πρωταγωνιστών, που απορρέουν από μία μάχη που ακόμα μαίνεται (χρονική λειτουργία), όπως επίσης και την επιθυμία και προσδοκία των αγωνιστών που αποσκοπεί στο επιθυμητό αποτέλεσμα της νίκης (καθοδηγητική και ρητορική λειτουργία). Ο μη χαρούμενος χαρακτήρας της ελάσσονος κλίμακας αντικατοπτρίζεται και στα πρόσωπα των χαρακτήρων, οι οποίοι τραγουδούν με σοβαρό και στιβαρό ύφος, ως απόρροια του αισθήματος της νοσταλγίας που νιώθουν για την κατάσταση που βιώνουν (σχέση αλληλοσυμπλήρωσης).

Παράλληλα παρατηρούμε, με όχι ευδιάκριτο τρόπο ωστόσο, ότι κάποιες φωνές των τραγουδιστών, δεν ακολουθούν επακριβώς τη μουσική κανονικότητα των υπολοίπων, δηλαδή είναι πιο αργές, ξεκινάνε λίγο πιο μπροστά, κρατάνε λίγο παραπάνω τη νότα στο τέλος, ενώ ακόμα κάποιες από αυτές “φαλτσάρουν” σε σημεία. Η πρακτική αυτή του συνθέτη έρχεται σε απόλυτη συνέπεια με την εικόνα, καθώς πρόκειται για διηγηματική μουσική, και σε μια ζωντανή εκτέλεση της μουσικής, τέτοιου είδους διαφοροποιήσεις είναι αναμενόμενες (σχέση συμμόρφωσης και αλληλοσυμπλήρωσης). Επιπλέον, με τον τρόπο αυτό ο συνθέτης συνδηλωτικά χαρακτηρίζει το εμβατήριο ως κομμάτι του απλού λαού, γεγονός που υποδηλώνει ότι πρόκειται για τελετή του Δημοκρατικού στρατού, ο οποίος απαρτίζεται από απλούς ανθρώπους και όχι στρατευμένους φαντάρους του Εθνικού

στρατού. Ο τελευταίος ισχυρισμός ενισχύεται και από την εικόνα, καθώς η στοίχιση και η στάση των συμμετεχόντων είναι άτακτη, ενίοτε και χαλαρή (σχέση αλληλοσυμπλήρωσης).

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του εμβατηρίου αυτά καθαυτών συνδέουν συνδηλωτικά το εμβατήριο με τον απλό λαό (σχέση αλληλοσυμπλήρωσης). Συγκεκριμένα, ο απλός ρυθμός σε 2/4, η μικρή έκταση της μελωδίας από σολ σε άνω σολ (οκτάβα), ο απλές ρυθμικές ακολουθίες σε τέταρτα και όγδοα, καθώς και η απουσία μεταφοράς σε άλλη τονικότητα, μπορούν να χαρακτηρίσουν τη σύνθεση του κομματιού στο σύνολό της ως απλή και βατή, ώστε να μπορεί να εκτελεστεί από ανθρώπους που δεν είναι μουσικά καταρτισμένοι (σχέση αλληλοσυμπλήρωσης κατά Cook). Επιπλέον, καθώς η χαρακτηριστική χρήση του staccato δίνει παλμό σε όλο το εμβατήριο, ο συνθέτης συνδηλωτικά μας μεταφέρει τον παλμό του πολεμικού χαρακτήρα της τελετής (ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ κώδικας, καθοδηγητική λειτουργία).

### ΚΑΡΕ 3<sup>ο</sup>



Χρόνος λήψης καρέ	1:31:15'
----------------------	----------

<b>Χώρος</b>	Εξωτερικός
<b>Κινηματογραφικές τεχνικές</b>	Πλάνο: κοντινό (CU) Γωνία λήψης: Point of view Κίνηση κάμερας: αλλαγή εστίασης (zoom shot)
<b>Κώδικες:</b>	<b>ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ ΕΜΦΥΛΟΣ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΣ</b> <b>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ ΙΕΡΑΡΧΙΑΣ</b>

### Ανάλυση εικόνας

Στο πλάνο, βλέπουμε 3 νεαρές γυναίκες και έναν νεαρό άνδρα στο βάθος (**ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ ΕΜΦΥΛΟΣ** κώδικες). Το πλάνο είναι κοντινό και δίνει την δυνατότητα στο θεατή να αντιληφθεί ότι όλοι τραγουδάνε μαζί τον ίδιο σκοπό (**ΜΟΥΣΙΚΟΣ** κώδικας). Μπροστά στο πλάνο φαίνεται μια κοπέλα αντάρτισσα η οποία τραγουδά με πάθος. Το βλέμμα της, τα φρύδια της και η όλη στάση του κορμιού της καταδεικνύουν ότι πρόκειται για τραγούδι που διεγείρει το συναγωνιστικό αίσθημα. Ένα χέρι στον ώμο της, κάνει το αίσθημα της ομάδας ακόμη πιο έντονο. Η ανθρώπινη επαφή, το κοινό τραγούδι, η παρόμοια αμφίεση και το ίδιο πάθος είναι χαρακτηριστικά που δηλώνουν την ομαδικότητα. Παρατηρούμε ότι τόσο οι γυναίκες όσο και οι άνδρες φορούν πανομοιότυπα ρούχα και καπέλα (**ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** κώδικες). Δεν υπάρχουν ανισότητες μεταξύ των δύο φύλων, δεν υπάρχουν άνδρες και γυναίκες, όλοι είναι στρατιώτες του Δημοκρατικού στρατού και αυτή είναι η μόνη τους ιδιότητα.

Στα πλάνα που ακολουθούν ο σκηνοθέτης επιλέγει με την τεχνική αλλαγής εστίασης της κάμερας να δείξει διάφορα κοντινά πλάνα των ανταρτών. Επιλέγει μια νεαρή αντάρτισσα όπου τραγουδάει χαμογελαστή, με πάθος και διάθεση και η κάμερα παραμένει εστιασμένη μερικά δευτερόλεπτα στο πρόσωπό της. Έπονται μερικά ακόμη πλάνα όπου παρουσιάζουν την ομάδα των ανταρτών διάσπαρτη στο χώρο (**ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ** κώδικες), ωστόσο στα επόμενα πλάνα εμφανίζονται κυρίως μεγαλύτερης ηλικίας αντάρτες, όπου λόγω

διαφοροποίησης της ενδυμασίας τους (ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ **ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ** κώδικες), ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για υψηλότερα στην ιεραρχία μέλη (κώδικας **ΙΕΡΑΡΧΙΑΣ**) του Δημοκρατικού στρατού. Μαζί τους και ο σύντροφος Αετός, όπου προχωρώντας μερικά βήματα μπροστά και σηκώνοντας το χέρι σε κίνηση καλέσματος (κώδικας **ΚΙΝΗΣΗΣ**), καλεί τους νέους να μαζευτούν για να ξεκινήσει η διαδικασία παρασημοφόρησης.

### Πολυτροπική ανάλυση μουσικής

Στο σημείο αυτό (1:31:15') όπου επαναλαμβάνεται η δεύτερη φράση της δεύτερης στροφής του πρώτου στίχου, παρατηρούμε ότι παράλληλα με το κοντινό πλάνο του σκηνοθέτη, υπάρχει αύξηση της έντασης κάποιων εκ των στρατιωτών που τραγουδούν. Με την τεχνική αυτή, αυξομείωση της έντασης της πηγής σε σχέση με την απόσταση του πομπού και του δέκτη, ο συνθέτης επιχειρεί και επιτυγχάνει απόλυτα την ακολουθία με την εικόνα (σχέση συμμόρφωσης κατά Cook), υπενθυμίζοντας στο θεατή-ακροατή ότι πρόκειται για διηγηματική μουσική (καθοδηγητική λειτουργία). Ωστόσο, παρά του ότι ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί κοντινά πλάνα καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής, η σχέση αυτή είναι στιγμιαία καθώς και δυσδιάκριτη, και δεν εντοπίζεται σε άλλο σημείο πέραν τούτου.



**ΚΑΡΕ 4<sup>ο</sup>**

<b>Χρόνος λήψης καρέ</b>	1:31:23'
<b>Χώρος</b>	Εξωτερικός
<b>Κινηματογραφικές τεχνικές</b>	Πλάνο: μακρινό (LS) Γωνία λήψης: low angle shot Κίνηση κάμερας: αλλαγή εστίασης (zoom shot)
<b>Κώδικες:</b>	<b>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ</b> <b>ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ</b> <b>ΕΜΦΥΛΟΣ</b> <b>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ</b> <b>ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ</b> <b>ΚΙΝΗΣΗΣ</b> <b>ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ</b>

Ανάλυση εικόνας

Ο σκηνοθέτης συνεχίζει με μακρινό πλάνο και σε αυτή την εικόνα, καθώς και με την ίδιου τύπου γωνία λήψης (από κάτω προς τα πάνω) όπως και στο προηγούμενο. Στόχος και πάλι είναι η μεταφορά του θεατή στο χώρο της γιορτής (**ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ** **ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ** κώδικες). Διακρίνονται ξεκάθαρα τα μικρά παιδιά-οι μικρότεροι στρατιώτες του Δημοκρατικού στρατού-τα οποία τρέχουν προς το μέρος του Αετού κατόπιν του καλέσμάτος του (**ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ** **ΚΙΝΗΣΗ** **ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ** **ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** **ΕΜΦΥΛΟΣ** κώδικες).

Τα πλάνα που ακολουθούν δείχνουν την ομάδα των νεαρών παιδιών να μαζεύονται τρέχοντας και να στοιχίζονται σε οριζόντια γραμμή όπου θα ξεκινήσει

και η παρασημοφόρησή τους. Τιμητικές διακρίσεις για τους νεοσύλλεκτους αμούστακους ακόμη στρατιώτες.

### Πολυτροπική ανάλυση μουσικής

Από το 1:31:23' μέχρι το 1:32:15' όπου εκτελείται η δεύτερη εισαγωγή του εμβατηρίου για να ακολουθήσει η δεύτερη στροφή, εισάγεται ένα καινούριο ακουστικό σύστημα που προσομοιώνει την τεχνική του *sreakage*<sup>26</sup>. Η ομιλία της εκφωνήτριας ξεκινάει με τη φράση «*Νέοι και νέες που διακρίθηκαν στις μάχες, ξεχώρισαν στον αγώνα*» (**ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ** κώδικας) και συνεχίζει με την απαγγελία ονομάτων και συνθηματικών ονομάτων, όπως Φλόγας, Φωτεινός, Νεφέλη, Αστραπή και την απαγγελία διαφόρων επαγγελματικών ιδιοτήτων, π.χ., μαχήτρια, πετροχτίστης, ταχυδρόμος, νοσοκόμα, πολυβολητής κ.ά. (οι ρόλοι που αναλάμβαναν οι αγωνιστές κατά την έκβαση του πολέμου) (**ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** κώδικας και περιγραφική λειτουργία). Η πρώτη φράση του *sreakage* έρχεται σε απόλυτη συνέπεια με την εικόνα, καθώς ακολουθεί πλάνο με στρατευμένους νεαρής ηλικίας να συσπειρώνονται γύρω από την ηγετική φιγούρα του Αετού (σχέση συμμόρφωσης). Στη συνέχεια παρατηρούμε την προσπάθεια των παιδιών να συνταχθούν, στοιχισμένοι με τάξη, παραπέμποντας στην αυστηρή στοίχιση των φαντάρων του στρατού. Η χρήση του *sreakage* λειτουργεί συμπληρωματικά και καθοδηγητικά με την εικόνα, καθώς αφενός προμηνύει ότι κάτι σημαντικό θα επακολουθήσει, και αφετέρου υποδηλώνει ότι πρόκειται για γιορτή / τελετή του Δημοκρατικού στρατού, όπου σε αντίθεση με τον Εθνικό στρατό, επιστρατεύονταν και παιδιά πριν την ενηλικίωσή τους για την ενίσχυση του αγώνα (σχέση αλληλοσυμπλήρωσης και καθοδηγητική λειτουργία κατά Cook).

Το γεγονός ωστόσο ότι σε μία σκηνή με διηγηματικό ήχο (μουσικοί και διάλογοι) εισάγεται ένα καινούριο ακουστικό σύστημα του οποίου όμως η πηγή δεν είναι ορατή (μη διηγηματικός ήχος), ενώ παράλληλα η μουσική υπόκρουση δεν σταματάει αλλά συνεχίζει να πλαισιώνει τη σκηνή, δημιουργεί μία διαφωνία και μία

---

26 Περιγραφή και σχολιασμός γεγονότων με τεχνικά μέσα.

αντίφαση (σχέση ανταγωνισμού). Η ανταγωνιστική αυτή σχέση, που δημιουργεί παράλληλα προσδοκία στο θεατή-ακροατή (καθοδηγητική λειτουργία), επιλύεται στα επόμενα πλάνα, όπου ακολουθεί η παρασημοφόρηση των νεαρών αγωνιστών. Η σχέση λόγου και εικόνας έρχεται σε συνέπεια, καθώς μετά από κάθε απαγγελία ονόματος του *sreakage* έπεται η παρασημοφόρησή του (ρητορική λειτουργία και σχέση συμμόρφωσης), ενώ παράλληλα η μουσική υπόκρουση του εμβατηρίου αλληλοσυμπληρώνει την εικόνα, υποδεικνύοντας ότι πρόκειται για μία επίσημη τελετή ένταξης των νέων μελών στην παράταξη του Δημοκρατικού στρατού (ρητορική και καθοδηγητική λειτουργία, σχέση αλληλοσυμπλήρωσης).

#### ΚΑΡΕ 5<sup>ο</sup>



Χρόνος λήψης καρέ	1:31:36'
Χώρος	Εξωτερικός
Κινηματογραφικές τεχνικές	Πλάνο: μεσαίο (MCU) Γωνία λήψης: point of view

	Κίνηση κάμερας: αλλαγή εστίασης (zoom shot)
Κώδικες:	<b>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ</b> <b>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ</b> <b>ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ</b> <b>ΕΜΦΥΛΟΣ</b> <b>ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΣ</b> <b>ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ</b> <b>ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ</b> <b>ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ</b> <b>ΜΟΥΣΙΚΟΣ</b>

### Ανάλυση εικόνας

Με ένα μεσαίο πλάνο αυτή τη φορά, ο σκηνοθέτης θα μεταφέρει το θεατή στη δράση. Διακρίνονται αρκετοί από τους αντάρτες να στέκονται και να κοιτούν την υπαίθρια τελετή που διεξάγεται καθώς τραγουδούν (**ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ** κώδικες). Το ιδιαίτερο αυτής της σκηνής είναι ότι καταδεικνύεται ξεκάθαρα η ποικιλομορφία που υπάρχει στις ηλικίες του Δημοκρατικού στρατού καθώς και η συμμετοχή των γυναικών (**ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ ΕΜΦΥΛΟΣ** κώδικες). Νέοι άντρες, νέες γυναίκες, άνδρες μέσης ηλικίας, έφηβοι, αγόρια και κορίτσια. Όποιος δύναται να κρατήσει τουφέκι και να συνεισφέρει με τον οποιοδήποτε τρόπο, είναι μέλος της ομάδας. Κάποιοι τραγουδώντας σηκώνουν τα τουφέκια ψηλά στον αέρα, γεγονός που δείχνει την ετοιμότητά τους και το πάθος τους για νίκη. Τραγουδούν και οι στίχοι τους εκφράζουν και τους δίνουν δύναμη και κουράγιο να συνεχίσουν τον πόλεμο.

Στα πλάνα που ακολουθούν συνεχίζεται η παρασημοφόρηση ονομαστικά των παιδιών που διακρίθηκαν στις μάχες, με το όνομα και την ιδιότητά τους στην ομάδα. Με κοντινά πλάνα στον κάθε ένα αλλά και ως σύνολο γίνονται φανερά τα χαρακτηριστικά τους. Η στάση του σώματός τους, ίσια και με το στήθος μπροστά και το βλέμμα τους σοβαρό και ευθυτενές, παραπέμπει συνδηλωτικά σε στρατιωτική εκδήλωση (**ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** κώδικας). Αυτό είναι έκδηλο και από την ενδυμασία τους (**ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικες). Το σοβαρό ύφος, το πάθος και η έλλειψη οποιασδήποτε μορφής χαλάρωσης, έρχεται σε αντίθεση με την παιδικότητα και την αθωότητα της νεαρής τους ηλικίας (**ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικες). Ακόμη και ο μικρότερος στρατιώτης 7 χρόνων περίπου αντιμετωπίζει με την ίδια σοβαρότητα το γεγονός της τιμητικής αυτής διάκρισης, αφήνοντας το θεατή να αντιληφθεί ότι έχει πλήρη γνώση του τι ακριβώς συμβαίνει. Το γεγονός ότι μικρά

παιδιά φέρονται ως ενήλικες στρατιώτες δείχνει πόσο έχουν ενσωματωθεί στην ομάδα. Έχουν βιώσει εικόνες και σκηνές πολέμου, πείνας και φρίκης που τα ανάγκασαν να ωριμάσουν γρήγορα και να αναλάβουν ευθύνες και το βάρος του στρατιώτη στην πιο τρυφερή και αθώα ηλικία. Το βάρος δε από την πίστη και την εμπιστοσύνη που τους δείχνουν οι ανώτεροί τους και μεγαλύτεροι σε ηλικία είναι ένας επιπρόσθετος λόγος για να ωριμάσουν πιο γρήγορα και να παθιαστούν με τις τόσο ξένες για αυτούς συνθήκες και αποστολές που καλούνται να φέρουν εις πέρας.

### Πολυτροπική ανάλυση μουσικής

Το πλάνο αυτό παρεμβάλλεται κατά την διάρκεια της εκτέλεσης της δεύτερης στροφής του εμβατηρίου, όπου ο συνθέτης έχει επιλέξει στοχευμένα να χρησιμοποιήσει στιχουργικά τη φράση “Ψυχή Βαθιά” (ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ κώδικας). Σύμφωνα με ιστορικές και δημοσιογραφικές πηγές, η φράση αυτή είχε καθιερωθεί ως μία συνθηματική πολεμική κραυγή των μαχητών του Δημοκρατικού στρατού, με σκοπό τη συσπείρωση και την εμπύχωση. Η χρήση της εδώ από το συνθέτη λειτουργεί ρητορικά και καθοδηγητικά με την εικόνα, καθώς υποδεικνύει ότι πρόκειται για τελετή του Δημοκρατικού στρατού, ενώ παράλληλα έρχεται σε συνέπεια με την εικόνα, καθώς το μεσαίο πλάνο που επιχειρεί ο σκηνοθέτης στους αγωνιστές που σηκώνουν τα όπλα ψηλά, παρεμβάλλεται ενδιάμεσα των κοντινών πλάνων της παρασημοφόρησης, σε συγχρονισμό με την εκτέλεση/απαγγελία της φράσης (σχέση συμμόρφωσης κατά Cook).

Η ακανόνιστη μουσικά εκτέλεση της φράσης “Ψυχή Βαθιά”, καθώς οι στρατιώτες δεν την εκτελούν τραγουδιστικά αλλά την κραυγάζουν, λειτουργεί συμπληρωματικά (σχέση αλληλοσυμπλήρωσης) με την εικόνα των αγωνιστών που κρατούν τα όπλα σε ανάταση (συνδηλωτικά το αίσθημα της εξύψωσης και του θριάμβου), στοχεύοντας στην ενίσχυση της δυναμικότητας της σκηνής. Παράλληλα, ο συνθέτης με την πρακτική αυτή, μεταβιβάζει συνδηλωτικά στο θεατή-ακροατή το σθένος και τον ζήλο των αγωνιστών για την επιθυμητή νίκη (ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ κώδικας και καθοδηγητική λειτουργία).

Η πρακτική αυτή χρησιμοποιείται τοιουτοτρόπως στην επανάληψη του στίχου στο 1:31:43', όπως επίσης και στην τρίτη στροφή του εμβατηρίου στο 1:32:01' και 1:32:09' όπου επαναλαμβάνεται πάλι η φράση “Ψυχή Βαθιά”.

#### ΚΑΡΕ 6°



Χρόνος λήψης καρέ	1:31:55'
Χώρος	Εξωτερικός
Κινηματογραφικές τεχνικές	Πλάνο: κοντινό (CU) Γωνία λήψης: point of view Κίνηση κάμερας: αλλαγή εστίασης (zoom shot)
Κώδικες:	<b>ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ</b> <b>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ</b> <b>ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΣ</b> <b>ΕΜΦΥΛΟΣ</b> <b>ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ</b> <b>ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ</b> <b>ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ</b> <b>ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ</b> <b>ΚΙΝΗΣΗΣ</b> <b>ΜΟΥΣΙΚΟΣ</b> <b>ΚΟΜΜΩΣΗΣ</b>

## Ανάλυση εικόνας

Ο σκηνοθέτης διατηρεί το κοντινό πλάνο που τώρα περιλαμβάνει τρία πρόσωπα. Βλέπουμε δύο γυναίκες του Δημοκρατικού στρατού και στο βάθος πίσω και ανάμεσά τους έναν άνδρα μέσης ηλικίας (**ΕΜΦΥΛΟΣ ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ** κώδικες). Οι γυναίκες, όπου φαίνονται προφίλ, τραγουδούν με πάθος το εμβατήριο του Δημοκρατικού στρατού (**ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικες). Χαρακτηριστικοί είναι οι μορφασμοί στα πρόσωπά τους: σφιγμένα μάτια και φρύδια, τεντωμένο ανοιχτό στόμα, φλέβες τεντωμένες. Τραγουδούν με ένταση, πάθος, γίνονται ένα με τους συμπολεμιστές τους, έχουν ανάγκη να νιώσουν ομάδα, να μοιραστούν συναισθήματα μέσα από το τραγούδι τους (**ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας). Ο άνδρας πίσω τους, κοιτάζει προς το μέρος τους απορημένος, με ερωτηματική έκφραση στο βλέμμα, σαν να απορεί με την ψυχή και τη δύναμη των γυναικών που μάχονται δίπλα του. Δείχνει να μην πιστεύει πως γυναίκες που από τη φύση τους είναι πιο αδύναμες και ευαίσθητες, καταφέρνουν να έχουν τόση ψυχή. Η ενδυμασία των γυναικών στο πλάνο είναι όμοια με των ανδρών. Όλοι φορούν παρόμοια ρούχα, δεν υπάρχουν διαφορές ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες (**ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** κώδικες). Άλλη μία πληροφορία που αντλεί ο θεατής από το πλάνο είναι η κόμμωση των γυναικών (κώδικας **ΚΟΜΜΩΣΗΣ**). Έχουν τα μαλλιά τους πιασμένα κοτσίδες, κόμμωση εύκολη, πρόχειρη και πρακτική έτσι ώστε να μην ενοχλούν τα μαλλιά, τόσο στην ορατότητα, όσο και να μη σκαλώνουν στα διάφορα κλαδιά και θάμνους που συναντούν κατά την διάρκεια των μαχών. Τέλος και σε αυτό το πλάνο διακρίνεται στο φόντο το τοπίο όπου διαδραματίζεται η συγκεκριμένη τελετή (**ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΣ ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ** κώδικες).

Στη συνέχεια ακολουθούν πάλι πλάνα κοντινά κυρίως που εστιάζουν στα νεαρά παιδιά που παρασημοφορούνται ενώ κάθε φορά που ακούγεται ο στίχος “Ψυχή βαθιά” ο σκηνοθέτης στρέφει την κάμερα σε διάφορες πλευρές της υπόλοιπης ομάδας των ανταρτών όπου σηκώνουν ψηλά στον αέρα τα τουφέκια (κώδικας **ΚΙΝΗΣΗΣ**).

## Πολυτροπική ανάλυση μουσικής

Από το σημείο αυτό ξεκινάει ο τρίτος μουσικός κύκλος του εμβατηρίου, όπου η εκτέλεση του τραγουδίσματος γίνεται μόνο από γυναικείες φωνές<sup>27</sup> (**ΕΜΦΥΛΟΣ** κώδικας). Καθ' όλη τη διάρκεια της εκτέλεσης, τα πλάνα του σκηνοθέτη εστιάζουν στις γυναικείες φιγούρες που πρωταγωνιστούν στη σκηνή αυτή (σχέση συμμόρφωσης), ενώ ταυτόχρονα οι στίχοι της τρίτης στροφής που ξεκινάει με τα λόγια «*Αντάρτισσες του ονείρου θυγατέρες*», επενδύουν και αλληλοσυμπληρώνουν την εικόνα, υποδεικνύοντας τις γυναίκες αγωνίστριες που πολεμούν στην παράταξη του Δημοκρατικού στρατού (**ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** κώδικας, ρητορική λειτουργία και σχέση συμμόρφωσης). Στο τελευταίο προστίθεται και το παράλληλο άκουσμα του *sreakage*, όπου ταυτόχρονα με την παρασημοφόρηση των νεαρών κοριτσιών που βλέπουμε στην εικόνα, αναφέρει μόνο γυναικεία ονόματα (σχέση συμμόρφωσης).

Μέσα από τη σχέση συμμόρφωσης λόγου, ήχου και εικόνας, ο συνθέτης επιτυγχάνει να αναδείξει τη συνεισφορά των γυναικών στον εμφύλιο πόλεμο (καθοδηγητική και ρητορική λειτουργία) όπου είθισται να προσχωρούν στα τάγματα του Δημοκρατικού στρατού (συνδηλωτικά η συσπείρωση του ΔΣΕ από απλούς πολίτες). Τον ισχυρισμό αυτό ενισχύει και το γεγονός ότι καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, δεν εντοπίζουμε γυναίκα αγωνίστρια που να μάχεται στο πλευρό του Εθνικού στρατού ή να συνεργάζεται μαζί του με κάποιον τρόπο.

Η επανάληψη των δύο τελευταίων στίχων της στροφής αυτής εκτελείται πάλι και από τις δύο φωνές (αντρικές – γυναικείες) ως επισφράγισμα της ενότητας.

---

27 Να σημειωθεί εδώ ότι οι δύο πρώτες στροφές του Εμβατηρίου είναι αγνώστου στιχουργού της εποχής του εμφυλίου, ενώ η Τρίτη στροφή είναι σε στίχους του Γιάννη Αγγελάκα.



**ΚΑΡΕ 7°**

<b>Χρόνος λήψης καρέ</b>	1:32:15'
<b>Χώρος</b>	Εξωτερικός
<b>Κινηματογραφικές τεχνικές</b>	Πλάνο: πολύ κοντινό (ECU) Γωνία λήψης: point of view Κίνηση κάμερας: σταθερή
<b>Κώδικες:</b>	<b>ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΣ</b>

Ανάλυση εικόνας

Στο τέλος της σκηνής ο σκηνοθέτης θα επιλέξει να κλείσει με ένα πολύ κοντινό πλάνο στο σακάκι του Φλόγα, και συγκεκριμένα στο σημείο όπου του καρφίτσωσε το διακριτικό "ΓΡΑΜΜΟΣ" ο σύντροφος Αετός. Το διακριτικό είναι σε μπλε φόντο με λευκά κεφαλαία γράμματα (**ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΣ** κώδικας). Με αυτή την εστίαση του φακού ο σκηνοθέτης φαίνεται να θέλει να τονίσει τον τόπο, τη δύσβατη οροσειρά, που θα μείνει στην ιστορία για το αίμα που χύθηκε μεταξύ Ελλήνων, μεταξύ αδερφών, φίλων, συνανθρώπων. Τα χρώματα του μπλε και του άσπρου συνδηλώνουν την ελληνικότητα του εγχειρήματος, σε μία ειρωνική διασύνδεση με την έννοια του «Εθνικού» στρατού.

## Πολυτροπική ανάλυση μουσικής

Από το 1:32:15' ξεκινάει ο τέταρτος μουσικός κύκλος, όπου η μελωδία εκτελείται μόνο από τα όργανα (δεν υπάρχει δηλαδή τραγούδι), και ολοκληρώνεται ημιτελώς στο πρώτο μέρος της μελωδίας (μέτρο 12) με fade out<sup>28</sup>. Η σύλληψη της ιδέας του σκηνοθέτη για τον επιπρόσθετο αυτό μουσικό κύκλο, προκύπτει από την ανάγκη της μουσικής ολοκλήρωσης της υπό μελέτη σκηνής, καθώς η διαδικασία της παρασημοφόρησης δεν έχει λήξη ακόμα. Εντούτοις χρησιμοποιείται συμπληρωματικά ως υπόκρουση, έτσι ώστε να ολοκληρωθεί η σκηνή της παρασημοφόρησης του νεαρού Βλάση (σχέση αλληλοσυμπλήρωσης). Παράλληλη με την τεχνική του fade out, ο συνθέτης επιτυγχάνει την ομαλή μετάβαση στην επόμενη σκηνή δράσης. Και πάλι, αυτή η τεχνική θολώνει τα όρια μεταξύ της διηγηματικής και μη-διηγηματικής μουσικής, κάτι που μπορεί να ερμηνευθεί σε συναισθηματικό επίπεδο ως μία απόπειρα αποφόρτισης ή ως υπενθύμιση της μυθοπλασίας της ταινίας.

Εν συντομία, οι κώδικες που αναδύθηκαν στην υπό ανάλυση σκηνή είναι οι **ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ** **ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ** **ΕΜΦΥΛΟΣ** **ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ** **ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ** **ΚΙΝΗΣΗΣ** **ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** **ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** **ΚΟΜΜΩΣΗΣ** **ΙΕΡΑΡΧΙΑΣ** και **ΘΑΝΑΤΟΥ**. Σε μία συνολική ερμηνεία διαπιστώθηκε ότι οι κώδικες σχετίζονται με τη μουσική σε μία λειτουργική προοπτική. Ωστόσο αυτοί οι συσχετισμοί αφορούν σε συγκεκριμένες ποιότητες και τιμές της μουσικής. Στην κατά Wingstedt (2010) θεώρηση για τη λειτουργία της μουσικής στις κινηματογραφικές ταινίες, εντοπίστηκαν και οι έξι λειτουργίες (καθοδηγητική, χρονική, πληροφοριακή, ρητορική, περιγραφική και η συναισθηματική) με κυρίαρχες τη συναισθηματική και τη ρητορική. Στην κατά Cook (1998) θεώρηση της αλληλεπίδρασης μεταξύ της μουσικής και των άλλων μέσων, εντοπίστηκαν στην παρούσα σκηνή ως επί των πλείστων σχέσεις *συμμόρφωσης*, όπου το μουσικό νόημα εμπίπτει με το κινηματογραφικό νόημα, και σχέσεις *αλληλεπίδρασης*, όπου η μουσική προσθέτει

---

<sup>28</sup> Σταδιακή μείωση της έντασης για ομαλό “σβήσιμο” της μουσικής.

λειτουργικά μη – περιττές πληροφορίες στην εικόνα στοχεύοντας στην περαιτέρω νοηματοδότησή της. Σχέση ανταγωνισμού εντοπίστηκε σε μία μόνο περίπτωση (ενότητα με το speakage) όπου είναι δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ διηγηματικού και μη διηγηματικού ήχου.

#### 4. Σύνοψη ευρημάτων - συμπεράσματα

Στην παρούσα έρευνα, έγινε η προσπάθεια προσέγγισης μίας κινηματογραφικής ταινίας ως ένα πολυτροπικό κείμενο. Εφαρμόζοντας μία αναλυτική προσέγγιση από τους κλάδους της σημειωτικής, της μουσικολογίας και των κινηματογραφικών σπουδών με συμπληρωματικό τρόπο, επιχειρήθηκε η ανάδειξη του ρόλου και των λειτουργιών της μουσικής στο κινηματογραφικό πλαίσιο. Στη μελέτη περίπτωσης της ταινίας *Ψυχή Βαθιά*, αναλύθηκε σε πρώτο στάδιο το σύνολο της μουσικής επένδυσης της ταινίας και ακολούθησε, σε δεύτερο στάδιο, η εις βάθος ανάλυση δύο σκηνών, με εστίαση στις οπτικοακουστικές σχέσεις στον τρόπο που αυτές επηρεάζουν τα νοήματα του κινηματογραφικού αφηγήματος.

Η έρευνα έδωσε σημαντικές απαντήσεις σχετικά με την ανάδυση νέων νοημάτων από τη σχέση αφήγησης, εικόνας και μουσικής. Εστιάζοντας αρχικά στα μορφολογικά στοιχεία της δομής της μουσικής και συζητώντας τα μετέπειτα αναφορικά με εκείνα της κινηματογραφικής αφήγησης ως προς τις σχέσεις αλληλεπίδρασής τους, αναδύθηκαν ποικίλα είδη σχέσεων μεταξύ του οπτικού και του ακουστικού υλικού, καταλήγοντας στη διαπίστωση ότι τα μουσικά στοιχεία δημιουργούν νέα νοήματα στο περιβάλλον της ταινίας. Χρησιμοποιώντας στην έρευνά μας σημειωτικά εργαλεία (κώδικες, δηλώσεις και συνδηλώσεις), προέκυψαν ποικίλες ερμηνείες, καθώς παρατηρήθηκε ότι τα μουσικά κομμάτια επικοινωνούν συνδηλωτικά μηνύματα στο οπτικό μέσο. Σημαντικό εύρημα στην προσέγγιση αυτή είναι ότι η χρήση του όρου «συνδήλωση» όταν εφαρμόζεται στην πολυτροπική μουσική ανάλυση της κινηματογραφικής μουσικής, αντλεί δεδομένα από τις μουσικές δηλώσεις σε επίπεδο δομής και έκφρασης.

Οι κώδικες που αναδύθηκαν στις υπό ανάλυση σκηνές είναι οι **ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΙΚΟΣ** **ΗΛΙΚΙΑΚΟΣ** **ΕΜΦΥΛΟΣ** **ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ** **ΕΠΟΧΙΚΟΣ-ΧΡΟΝΙΚΟΣ** **ΚΙΝΗΣΗΣ** **ΣΤΡΑΤΙΩΤΙΚΟΣ** **ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΙΚΟΣ** **ΚΟΜΜΩΣΗΣ** **ΙΕΡΑΡΧΙΑΣ** και **ΘΑΝΑΤΟΥ**. Σε μία συνολική ερμηνεία διαπιστώθηκε ότι οι περισσότεροι κώδικες

σχετίζονται με την μουσική σε μία λειτουργική προοπτική. Ωστόσο αυτοί οι συσχετισμοί αφορούν σε συγκεκριμένες ποιότητες και τιμές της μουσικής.

Στην κατά Wingstedt (2010) θεώρηση για τη λειτουργία της μουσικής στις κινηματογραφικές ταινίες, εντοπίστηκαν στη μουσική της ταινίας *Ψυχή Βαθιά* και οι έξι λειτουργίες, με κυρίαρχες τη συναισθηματική και την καθοδηγητική. Από το αποτέλεσμα αυτό, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι η μουσική συνολικά παρέχει ατμόσφαιρα, εντείνοντας την ένταση και την αγωνία της εικόνας. Αφηγείται με το δικό της τρόπο όσα εξελίσσονται στην οθόνη, δημιουργώντας ένα περιβάλλον αγωνίας και σασπένς στο οποίο χτίζονται προσδοκίες για κάτι που θα συμβεί και για κάτι που θα ακολουθήσει, μεταβιβάζοντας εν τέλει στο θεατή-ακροατή το νόημα που επιδιώκει να περάσει ο σκηνοθέτης. Συγκεκριμένα στη σκηνή της «Νεκρής Γιαννούλας», η χρήση της μουσικής μέσα από τους ηχοχρωματικούς συσχετισμούς δίνει έμφαση σε ορισμένα σημεία της εικόνας, καταφέροντας να κατευθύνει την προσοχή του θεατή-ακροατή σε συγκεκριμένα γεγονότα, δίνοντας παράλληλα νόημα στην εικόνα. Αντίστοιχα στη σκηνή «Σκηνή μύησης – εμβατήριο Δημοκρατικού στρατού», η μουσική προσδιορίζει την αφήγηση και δίνει νόημα στο περιεχόμενο των εικόνων.

Στην κατά Cook (1998) θεώρηση της αλληλεπίδρασης μεταξύ της μουσικής και των άλλων μέσων, εντοπίστηκαν στην ταινία *Ψυχή Βαθιά* ως επί των πλείστων σχέσεις *συμμόρφωσης*, όπου το μουσικό νόημα εμπίπτει με το κινηματογραφικό νόημα, και σχέσεις *αλληλεπίδρασης*, όπου η μουσική προσθέτει λειτουργικά μη - περιττές πληροφορίες στην εικόνα στοχεύοντας στην περαιτέρω νοηματοδότησή της. Από την ανάλυση των σχέσεων αλληλεπίδρασης μεταξύ των οπτικών και ακουστικών σημείων, εντοπίστηκαν τόσο σχέσεις κυριαρχίας, όσο και σχέσεις αμοιβαιότητας, οι οποίες μπορούν να περιγραφούν μέσα από κώδικες συνάφειας ανάμεσα στο μουσικό ρυθμό, τη μουσική δομή και τα μουσικά εκφραστικά στοιχεία και στις οπτικές πληροφορίες. Ενδεικτικά, στην περίπτωση της σκηνής της «Νεκρή Γιαννούλας», η ανάπτυξη της δομής της μουσικής στην οποία κυριαρχούν τα σταδιακώς αυξανόμενα ισοκρατήματα των εγχόρδων καταλήγοντας στην κορύφωση αυτών, προσδιορίζει την αφηγηματική κορύφωση, με κατάληξη στην πράξη του φτυσίματος. Στην περίπτωση της σκηνής «Σκηνή μύησης – εμβατήριο Δημοκρατικού

στρατού», το αυστηρό ύφος και ο τραχύς παλμός που προάγουν ο ρυθμός, το τέμπο και το μελωδικό/ρυθμικό μοτίβο της μουσικής, αντικατοπτρίζεται στην κίνηση των οπτικών στοιχείων, ορίζοντας παράλληλα τα δομικά πλαίσια της εικόνας/σκηνής, που είναι η τελετή των στρατιωτών.

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μουσική του Γ. Αγγελάκα που γράφτηκε αποκλειστικά για την ταινία *Ψυχή Βαθιά* χρησιμοποιείται στο σύνολό της από τον σκηνοθέτη με τη δυνατότητα της αφηγηματικής λειτουργίας της μουσικής στον κινηματογράφο, καθώς συμβάλλει στην ανάδυση του νοηματικού δυναμικού της ταινίας δίνοντας περαιτέρω σημασιολογικές αποχρώσεις στην εικόνα, επιτυγχάνοντας με τον τρόπο αυτό να επικοινωνήσει προς το κοινό έντονα συναισθήματα. Ως εκ τούτου, η επιλογή της για την εν λόγω ταινία αποτιμάται ως αποτελεσματική, δίνοντάς της παράλληλα έναν ρόλο κυρίαρχο στην κινηματογραφική εμπειρία.

Η παρούσα έρευνα επιβεβαιώνει άλλες έρευνες στο πεδίο της κινηματογραφικής μουσικής κατά τις οποίες η μουσική αναδεικνύεται ως ένα σημαντικό σύστημα της κινηματογραφικής αφήγησης, του οποίου οι λειτουργίες είναι πολλές και ο ρόλος καθοριστικός στη διαμόρφωση του νοήματος της αφήγησης. Δεν θα μπορούσε να εξετασθεί ωστόσο ως ένα ανεξάρτητο στοιχείο αλλά σε σχέση με την εικόνα, καθώς η κινηματογραφική ταινία αποτελεί ένα πολυτροπικό περιβάλλον στο οποίο η μουσική, ο λόγος, η εικόνα και ο ήχος αλληλεπιδρούν βάσει ειδικών κωδίκων για την επίτευξη ενός επιθυμητού αποτελέσματος. Τέλος, διαφάνηκε ότι η χρήση πολλαπλών εργαλείων προάγει και εμπλουτίζει το έργο της ανάλυσης, κάτι που δεν θα ήταν εφικτό με τη χρήση ενός μόνο εργαλείου.

## 5. Προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Η παρούσα έρευνα αποτελεί πρωτότυπο προϊόν μελέτης, καθώς δεν υπάρχει αντίστοιχη έρευνα με αναφορά την ταινία *Ψυχή Βαθιά* στην οποία να γίνεται συσχέτιση μουσικής κι εικόνας. Αυτού του τρόπου η ανάλυση, η οποία στηρίζεται σε μία διεπιστημονική προσέγγιση κατά την οποία η σύνδεση και αλληλεπίδραση όλων των στοιχείων της ταινίας θεωρείται άρρηκτη, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως βάση για την μελέτη περισσότερων σκηνών της ταινίας, δίνοντας το έναυσμα για μία ολιστική προσέγγιση ανάλυσης του οπτικοακουστικού υλικού της ταινίας.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

### Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Barthes, R. (1967). *Elements of Semiology* (trans. A. Lavers & C. Smith). London: Jonathan Cape.
- Brown, R. (1994). *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Los Angeles: University of California Press.
- Buhler, J. & Neumeyer, D. (2001). Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analyzing the Music. In K. J. Donnelly (ed.), *Film Music: An Anthology of Critical Essays* (pp. 16-38). Edinburgh, UK: University of Edinburgh Press.
- Chandler, D. (2002). *Semiotics: The Basics*. London: Routledge.
- Cohen, A. (1993). Associationism and musical soundtrack phenomena. *Contemporary Music Review*, 9, 163-178. Ανακτήθηκε 2 Φεβρουαρίου, 2018, από <https://doi.org/10.1080/07494469300640421>
- Cohen, A. J. (1994). Introduction to the special volume on the psychology of film music. *Psychomusicology*, 13, 2-8.
- Cohen, A. J. (1999). The functions of music in multimedia: A cognitive approach. In S. W. Yi (Ed.), *Music, mind and science* (pp. 40-68). Seoul, Korea: Seoul National University Press.
- Cohen, A. (2005). How Music Influences the Interpretation of Film and Video: Approaches from Experimental Psychology. In R. A. Kendall & R. W. H. Savage (Eds.), *Perspectives in Systematic Musicology* (pp. 15-36). Los Angeles: University of California.
- Cohen, A. (2010). Music as a source of emotion in film. In P. N. Jastin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion* (pp. 879-908). New York: Oxford University Press.
- Cook, N. (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- Darby, W., & Du Bois, J. (1990). *American Film, Music: Major Composers Techniques, Trends, 1915-1990*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland and Company.
- Eisenstein, S. (1949). A Dialectic Approach to Film Form. *Film Form: Essays in Film Theory* (pp. 45-68). San Diego: Meridian Books.



- Fischhoff, S. (2005). *The evolution of music in film and its psychological impact on audiences*. Retrieved from <http://www.calstatela.edu/>.
- Fromm, E. (1994). *The Art of Listening*. New York: Constable & Robinson.
- Gabrielsson, A., & Lindstrom, E. (2001). The influence of musical structure on emotional expression. In Juslin P. & Sloboda, J. (Eds.), *Music and emotion* (pp. 223-248). Oxford: Oxford University Press.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Greimas, A. J., & Courtés, J. (1982). *Semiotics and language: an analytical dictionary* (trans. L. Crist ). Bloomington: Indiana University Press.
- Fiske, J., & Hartley, J. (1979). *Reading Television*. London: Methuen.
- Kaliňák, K. (1992). *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. London: The University of Wisconsin Press.
- Karlin, F. & Wright, R. (2004). *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Routledge.
- Larsen, P. (2005). *Film Music*. London: Reaktion.
- Lipscomb, S. D. & Tolchinsky, D. E. (2005). The role of music communication in cinema. In D. Mieli, R. MacDonald & D. Hargreaves (Eds.), *Musical communication* (pp. 383-404). Oxford: Oxford University Press.
- O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M. & Fiske, J. (Eds.) (1994). *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. 2nd ed. London and New York: Routledge.
- Roman, A. (2008). *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Editorial Vision Libros.
- Stam, R. (2000). *Film theory: An Introduction*. Malden, MA & Oxford: Blackwell Publishers.
- Hall, S. (1980). *Culture, Media, Language*. Working papers in cultural studies, 1972-1979. London and New York: Routledge.
- Whittall, A. (2003). Leitmotif. In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians* (pp. 527-530). London: Macmillan (2<sup>nd</sup> Ed).
- Wierzbicki, J. (2009). *Film Music: A History*. New York and London: Routledge.

Wingstedt, J., Brändström, S., & Berg, J. (2010). Narrative Music, Visuals and Meaning in Film. *Visual Communication*, 9(2), 193-210.

## Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Barthes, R. (1978). *Μυθολογίες. Μάθημα* (μτφρ. Κ. Χατζηδήμου & Ι. Ράλλη). Αθήνα: Κέδρος.

Boklund-Λαγοπούλου, Κ. (1980). Εισαγωγή. Στο Κ. Boklund-Λαγοπούλου (Επιμ.), *Σημειωτική και Κοινωνία, Διεθνές Συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας*, Θεσσαλονίκη, 22-23 Ιουνίου 1979 (σσ. 7-16). Αθήνα: Οδυσσέας.

Eco, U. ([1976]1994). *Τα Όρια της Ερμηνείας* ( μτφρ. Μ. Κονδύλη). Αθήνα: Γνώση.

Jacobs, L. ([1973]1999). *Τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου* (μτφρ. Σ. Ρουμπή). Αθήνα: Καθρέφτης.

Καλύβας, Σ., & Μαραντζίδης, Ν. (2015). *Εμφύλια Πάθη. 23+2 ερωτήσεις και απαντήσεις για τον εμφύλιο*. Αθήνα: Μεταίχιμο.

Κοκκίδου, Μ. (2016). Πανεπιστημιακές σημειώσεις για το μάθημα « *Θεατρική και Κινηματογραφική Γραφή*». Θεσσαλονίκη.

Λαγόπουλος, Α.-Φ. (2004). *Επιστημολογίες του νοήματος, δομισμός και σημειωτική*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

Λαγόπουλος Α.-Φ. & Boklund-Λαγοπούλου Κ. (2016). *Θεωρία σημειωτικής. Η παράδοση του Ferdinand de Saussure* (Επιμ. Ι. Βαμβακίδου, Ε., Κουρδής & Α. Χριστοδούλου). Αθήνα: Πατάκης.

Μαργαρίτης, Γ. (2001). *Ιστορία του Ελληνικού εμφυλίου Πολέμου 1946-1949*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Μητσάκης, Χ. (2001). Πανεπιστημιακές σημειώσεις για το μάθημα «*Η Μουσική στα ΜΜΕ, τον Κινηματογράφο και το Θέατρο*». Θεσσαλονίκη.

Μουζάς, Α. (2006). Ένας αιώνας κινηματογραφικής μουσικής. Ανακτήθηκε 3 Απριλίου, 2018, από <http://www.mouzas.com/pdf/articles/Century%20of%20Film%20Music>

Μπαρτζιώκας, Ν. (2010). Παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών, Μάθημα Παραγωγή και ανάπτυξη ψηφιακών μέσων. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Σχολή Θετικών Επιστημών Τμήμα Πληροφορικής. Ανακτήθηκε 5 Φεβρουαρίου, 2018 από  
[http://www.aiaa.csd.auth.gr/LAB\\_STUDIES/POSTGRADUATE\\_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf](http://www.aiaa.csd.auth.gr/LAB_STUDIES/POSTGRADUATE_STUDIES/courses/Production/projects/Doc%20Movie%20Production.pdf)

Νεφ, Κ. (1985). *Ιστορία της Μουσικής* (μτφρ.-επιμ. Φ. Ανωγειανάκη, 2<sup>η</sup> Έκδοση). Αθήνα: Βότσης.

Παπαϊωάννου, Χ. (2009, 11 Ιουλίου). Το αντάρτικο του Γιάννη Αγγελάκα. *Ελευθεροτυπία*. Ανακτήθηκε 2 Απριλίου, 2018, από  
<http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=62395>

Πατσιώτης, Γ. (2007 -2008). *Ο Danny Elfman ως συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής* (Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή εργασία). Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη. Ανακτήθηκε 29 Ιανουαρίου, 2018, από  
<https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/3563/1/PatsiwtisPE2008.pdf>

Σακαλλιέρος, Γ. (2003). Φύση, Μεθοδολογία και Τυπολογία της Μουσικής Ανάλυσης. *Πολυφωνία*, 3, 70-105.

Σωτηροπούλου, Ε., & Βαμβακίδου, Ι. (2011). Σημειωτική Ανάγνωση Ιστορικού Ντοκιμαντέρ: Δημοκρατικός στρατός 1946-1949. Στο Μ. Πουρκός & Ε. Κατσαρού (Επιμ.), *Βίωμα, Μεταφορά και Πολυτροπικότητα: Εφαρμογές στην Επικοινωνία, Την Εκπαίδευση, τη Μάθηση και την Γνώση* (σσ. 1-17). Ηλεκτρονικός συλλογικός τόμος, Ψηφιακές Εκδόσεις Νησίδες.

Φλιτούρης, Λ. (2012). «Ο εμφύλιος στο Σέλλιλοϊντ: Μνήμες νικητών και ηττημένων στον ελληνικό κινηματογράφο». Ανακτήθηκε 2 Μαρτίου, 2018, από  
[http://ellinikosemfiliios.blogspot.gr/2012/03/blog-post\\_03.html](http://ellinikosemfiliios.blogspot.gr/2012/03/blog-post_03.html).

Χατζηδημητρίου, Ρ. (2015). *Μουσική και νόημα στον κινηματογράφο: Μια αναλυτική και μουσικοσυνθετική προσέγγιση* (Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή εργασία). Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη. Ανακτήθηκε 7 Φεβρουαρίου, 2018, από  
[https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/18479/1/ChatzidimitriouRoxani\\_Pe2015.pdf](https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/18479/1/ChatzidimitriouRoxani_Pe2015.pdf)

Χριστοδούλου, Α. (2003). *Σημειωτική Ανάλυση και Πολιτισμός στην Ξένη Γλώσσα*. Θεσσαλονίκη: UNIVERSITY STUDIO PRESS.

Χριστοδούλου, Α. (2012). *Παιδεία, εκπαίδευση, αξίες. Σημειωτική προσέγγιση*. Θεσσαλονίκη: UNIVERSITY STUDIO PRESS

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

### Παράρτημα Ι

#### Παντελής Βούλγαρης: Φιλμογραφία

Ο Παντελής Βούλγαρης γεννήθηκε στην Αθήνα στις 23 Οκτωβρίου του 1940. Το 1960 γράφτηκε στη Σχολή Σταυράκου για να σπουδάσει κινηματογράφο, ενώ από το 1961 μέχρι το 1965 εργάστηκε ως βοηθός σκηνοθέτη σε 35 ταινίες της Φίνος Φιλμ. Το 1965 παρουσίασε την πρώτη του ταινία μικρού μήκους, τον "Κλέφτη", και την επόμενη χρονιά την επίσης μικρού μήκους "Τζίμης ο Τίγρης". Το 1971 γύρισε το ντοκιμαντέρ "Ο χορός των τράγων" και την ίδια χρονιά μοντάρισε στο Παρίσι την αντιδικτατορική ταινία "Ce n'est qu' un debut...". Το 1972 ολοκλήρωσε την ταινία μεγάλου μήκους "Το προξενιό της Άννας", που σημείωσε μεγάλη καλλιτεχνική επιτυχία τόσο στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης όσο και στο εξωτερικό. Την επόμενη χρονιά, μετά από πρόταση του Μάνου Χατζιδάκι, γύρισε τον "Μεγάλο Ερωτικό", μια ποιητική μεταφορά στη μεγάλη οθόνη του ομώνυμου δίσκου. Το 1974 εξορίστηκε από τη χούντα στη Γυάρο. Το 1975 σκηνοθέτησε το πρώτο τηλεοπτικό του ντοκιμαντέρ με τίτλο "Οι ψάλτες", ενώ το 1976 συμμετείχε στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με την ταινία "Happy Day". Την ίδια χρονιά γύρισε για την τηλεόραση το ντοκιμαντέρ "Κάρολος Κουν" και την επόμενη μια σειρά έξι επεισοδίων με τίτλο "Κείμενα της Μεγάλης Εβδομάδας", με την Έλλη Λαμπέτη. Το 1978 γύρισε επτά ντοκιμαντέρ για τη σειρά "Εικόνες από τη Βόρεια Ελλάδα". Την ίδια χρονιά ξεκίνησε την προετοιμασία της ταινίας "Ελευθέριος Βενιζέλος 1910-1927" και σκηνοθέτησε για πρώτη φορά στο θέατρο. Το 1980 ολοκληρώθηκε ο "Ελευθέριος Βενιζέλος", που όμως δίχασε κριτικούς και κοινό, με αποτέλεσμα ο Π. Βούλγαρης να αποσυρθεί προσωρινά από τον κινηματογράφο και ν' ασχοληθεί αποκλειστικά με την τηλεόραση: πέντε ντοκιμαντέρ για τη σειρά "Εδώ γεννήθηκε η Ευρώπη" και τα σίριαλ "Ο κήπος με τα αγάλματα" και "Οι απόμαχοι". Παράλληλα, συνέχισε να σκηνοθετεί για το θέατρο, ενώ ασχολήθηκε ευκαιριακά και με τη διαφήμιση. Το

1985 επανήλθε στον κινηματογράφο με τα "Πέτρινα χρόνια", που αποτέλεσε μεγάλη καλλιτεχνική και εισπρακτική επιτυχία. Το 1987 γύρισε ένα ντοκιμαντέρ για τον Γιάννη Ρίτσο και το 1988 την ταινία "Η φανέλα με το εννιά". Το 1991 παρουσίασε τις "Ήσυχες μέρες του Αυγούστου", το 1995 την ταινία "Ακροπόλ" και το 1998 το "Όλα είναι δρόμος". Το 2004, μετά από πολλές περιπέτειες, ολοκλήρωσε το φιλόδοξο διεθνές εγχείρημα των "Νυφών", το οποίο προετοίμαζε από το 1999, και το 2009 την ταινία για τον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο "Ψυχή βαθιά". Η τελευταία του ταινία είναι η «*Μικρή Αγγλία*» που έκανε πρεμιέρα τον Δεκέμβριο του 2013.

## Παράρτημα II

### Γιάννης Αγγελάκας: Βιογραφία

Ο Γιάννης Αγγελάκας γεννήθηκε στις 30 Οκτωβρίου του 1959 στη Θεσσαλονίκη. Με το συγκρότημα "Τρύπες" κυκλοφορεί 7 δίσκους. Η πρώτη του συμμετοχή σε δίσκο άλλου συγκροτήματος πραγματοποιήθηκε το 1990 στον δίσκο "Άντε... και καλή τύχη μάγκες" ο οποίος ηχογραφήθηκε στην μνήμη του Παύλου Σιδηρόπουλου και συμμετέχουν και άλλοι καλλιτέχνες. Το 1993 μαζί με τον Γιώργο Καρρά (μέλος του συγκροτήματος Τρύπες) και τον Γιώργο Χριστιανάκη κυκλοφορούν τον δίσκο "Υπέροχο τίποτα". Σε αυτόν το δίσκο επίσης περιέχονται και 4 τραγούδια που έγραψαν οι Τρύπες για την ταινία "Η εποχή των δολοφόνων". Το 1999 δοκιμάζει για πρώτη φορά την ηθοποιία στην ταινία "Χώμα και νερό" όπου έχει έναν ρόλο. Επίσης για δεύτερη φορά ασχολείται και πάλι με τη μουσική μιας ταινίας, αυτή τη φορά όμως όχι με τις Τρύπες, αλλά με τον Γιώργο Χριστιανάκη και τον Ασκληπιό Ζαμπέτα (μέλος του συγκροτήματος Τρύπες).

Μετά τη διάλυση του συγκροτήματος Τρύπες, συμμετείχε σε συναυλίες μαζί με τον Θανάση Παπακωνσταντίνου και συνεργάζεται μαζί του στο δίσκο "Βραχνός προφήτης" που κυκλοφορεί το 2000. Το 2001 συμμετέχει στο δίσκο του Γιώργου Χριστιανάκη "Ο θυρωρός" όπου έγραψε τους στίχους και τραγούδησε στο κομμάτι "Κυρία των μέσα μου ανέμων". Γίνεται παραγωγός σε τρεις δίσκους άλλων συγκροτημάτων και ασχολείται ξανά με την ηθοποιία το 2003 στην ταινία "Ο χαμένος τα παίρνει όλα", όπου πρωταγωνιστεί και δημιουργεί και τη μουσική της ταινίας.

Το 2004 ιδρύει τη δισκογραφική εταιρία "alltogethernow" που, όπως έχει αναφέρει ο ίδιος, *«είναι μια εταιρία που δημιουργήσαμε, μαζί με μερικούς φίλους, για να προστατέψουμε το έργο μας και το εσωτερικό μας περιβάλλον»*. Την ίδια

χρονιά , με τον Στέφανο Λαζαρινό , τον Βασίλη Μπαχαρίδη και τον Τίτο Καργιωτάκη φτιάχνουν τους "Alzheimer Beat".

Το 2005 ξεκινάει η συνεργασία του μαζί με τον τσελίστα Νίκο Βελιώτη, με το δίσκο "Οι ανάσες των λύκων". Αυτός ο δίσκος είναι και ο πρώτος που θα κυκλοφορήσει από την εταιρία *alltogethernow*. Αργότερα την ίδια χρονιά θα κυκλοφορήσει και ο δεύτερος δίσκος από την *alltogethernow* με τίτλο "Ο Γιάννης Αγγελάκας και οι Επισκέπτες - Από 'δώ και πάνω". Την ίδια χρονιά συμμετέχει στο δίσκο με παραμύθια για παιδιά "Ο Γαργαληστής" του Δημήτρη Μπασλάμ, μαζί και με άλλους καλλιτέχνες. Το 2007 κυκλοφορεί ο δεύτερος δίσκος του Γιάννη Αγγελάκα με τον Νίκο Βελιώτη με τίτλο "Πότε θα φτάσουμε εδώ". Στα τέλη του 2007 κυκλοφόρησε ο δίσκος του Ψαραντώνη "Να 'χεν η θάλασσα βουνά", του οποίου την επιμέλεια και παραγωγή έκανε ο Αγγελάκας.

Δύο χρόνια μετά, το 2009, ο Παντελής Βούλγαρης εμπιστεύεται στον Γιάννη Αγγελάκα το soundtrack για την ταινία "Ψυχή βαθιά" και αυτός ο δίσκος κυκλοφορεί από την *alltogethernow*. Μαζί με τον Ντίνο Σαδίκη , τον Στάθη Αραμπατζή και τον Τίτο Καργιωτάκη φτιάχνουν τους "Γιάννης Αγγελάκας 3". Έχει επίσης εκδώσει δύο ποιητικές συλλογές (*Σάλια, μισόλογα και τρύπιοι σίχοι και Πώς τολμάς και νοσταλγείς τσόγλανε;*), οι οποίες συνοδεύονται από δικά του σκίτσα. Το 2000 κυκλοφορεί το βιβλίο "Για την καρδιά ενός κτήνους 1985-2000", όπου περιέχει όλους τους στίχους του, καθώς και συνεντεύξεις.

Το 2005 έκανε εβδομαδιαία εκπομπή στο ραδιοφωνικό σταθμό 105,5 μαζί με τον Ντίνο Σαδίκη (*Εν Πλω*).

### Παράρτημα III

Το τραγούδι “Κάποια μάνα αναστενάζει” γράφτηκε σε μουσική από τον Βασίλη Τσιτσάνη και σε στίχους του Μπάμπη Μπακάλη εν μέσω της λαίλαπας του εμφυλίου πολέμου, και γραμμοφωνήθηκε στις 31/5/1947 με ερμηνευτές την Στέλλα Χασκίλ, τον Μάρκο Βαμβακάρη και τον ίδιο τον Βασίλη Τσιτσάνη. Το τραγούδι αυτό αποτέλεσε σύμβολο της χαμένης εθνικής ενότητας και των δύο αντιμαχόμενων μερών, γεγονός που προκάλεσε την απαγόρευσή του από την λογοκρισία. Παρά την απαγόρευση της κυκλοφορίας του από το Υπουργείο Δημόσιας Τάξεως το 1947 καθώς θεωρούσε ότι υπέσκαπτε το ηθικό του κυβερνητικού στρατού, οι στρατιώτες αγνοώντας τον κίνδυνο, εξακολουθούσαν να το τραγουδούν. Αποτελείται από τέσσερις stroφές, εκ των οποίων η τέταρτη δεν συμπεριλήφθηκε στην ηχογράφιση αλλά διαδόθηκε από στόμα σε στόμα. Στην ταινία ακούμε μόνο την πρώτη stroφή από του φαντάρους του Εθνικού στρατού, οι οποίοι το τραγουδούν a capella στο πεδίο της μάχης (35:01’ – 35:30’).

#### Στίχοι:

Κάποια μάνα αναστενάζει  
μέρα νύχτα ανησυχεί  
το παιδί της περιμένει  
που έχει χρόνια να το δει

Με υπομονή προσμένει  
και λαχτάρα στην καρδιά  
ο λεβέντης να γυρίσει  
απ’ τη μαύρη ξενιτιά.

Πάνω στην απελπισιά της  
κάποιος την πληροφορεί  
ότι ζει το παλληκάρι  
και οπωσδήποτε θα ’ρθει

Πίκρες, πόνοι τηνε δέρνουν  
κι είναι πάντα σκεφτικά,  
Βασανίζεται η δόλια  
μα το γιό της δεν ξεχνά.



Παράρτημα IV

Ψυχή Βαθιά

μουσική: Γιάννης Αγγελάκας  
 στίχοι: Ανωνύμου

tempo di marcia ♩ = 120

Vocals

1 Οια -  
Α -

2 Νέ - οι και - ροί α - να - τέλ - λουν  
 ντά - ρτες του Γράμ - μου χο - ρε - ύουν  
 ντάρτισ - σες τουο - νείρου θυ - γα - τέ - ρες

3 της ό - μορ - φες μέ - ρες μας  
 ντάρτισ - σες τουο - νείρου θυ - γα - τέ - ρες  
 της νί - κης κορ - φές ση - μα -

4 μέλ - λουν  
 δε - ύουν  
 σφαί - ρες

5 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

6 δί - χως τυ - ράν - νους και φτώ - χεια  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.

7 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

8 δί - χως τυ - ράγ - νους και  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

9 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.

10 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

11 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

12 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

13 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

14 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

15 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

16 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

17 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

18 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

19 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

20 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

21 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

22 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

23 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

24 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

25 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

26 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

27 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 δί - κιο, τι - μή, λευ - τε - ριά.  
 με κόκ - κι - νο  
 στο χτή - νος

28 D.C.