

Έλληνες συνθέτες στη μεγάλη οθόνη: Η ιστορία, το παρόν και οι προοπτικές ανάδειξης της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής

Νίκος Πουλάκης & Ζωή Τζαμτζή

Εργαστήριο Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας

Τμήμα Μουσικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

1. Εισαγωγή

Ο ελληνικός κινηματογράφος, από την απαρχή της ιστορικής του διαδρομής έως και τη σύγχρονη εποχή, συγκροτεί ένα διαχρονικό και βαθιά εδραιωμένο πολιτισμικό φαινόμενο, συνυφασμένο με καίριες στιγμές και εξέχουσες φυσιογνωμίες της ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική, αν και συνιστά θεμελιώδη διάσταση της κινηματογραφικής εμπειρίας και του οπτικοακουστικού αφηγήματος, έχει συχνά θεωρηθεί επικουρικό ή υποστηρικτικό στοιχείο, γεγονός που έχει οδηγήσει στη μερική υποβάθμιση της αισθητικής, αφηγηματικής και σημειωτικής της λειτουργίας. Καθίσταται, συνεπώς, επιστημονικά επιτακτική η συστηματική προσέγγιση της ιστορικής εξέλιξης της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής, τόσο ως καλλιτεχνικής πρακτικής όσο και ως τεκμηρίου του κοινωνικοπολιτισμικού πλαισίου μέσα στο οποίο παράγεται και αναπαράγεται.

Η παρούσα μελέτη επιδιώκει μια χαρτογράφηση του πεδίου, αναδεικνύοντας, μέσα από την εις βάθος ανάλυση ταινιών και την αξιοποίηση πρωτογενούς υλικού, τα πορτρέτα επιλεγμένων Ελλήνων συνθετών που δραστηριοποιούνται στον χώρο από τα μεταπολεμικά χρόνια ως τις μέρες μας. Παράλληλα, επιχειρείται η διερεύνηση πτυχών της μουσικοκινηματογραφικής παραγωγής που παραμένουν εν πολλοίς ανεξερεύνητες, όπως η σύνδεση της κινηματογραφικής μουσικής με τη ζωντανή επιτέλεση και τη δισκογραφία, η επίδραση των τεχνολογικών καινοτομιών στη σύνθεση και στην ηχογράφηση, οι διαθεματικές και διαπολιτισμικές ανταλλαγές μεταξύ ποικίλων μουσικών ιδιωμάτων, καθώς και η πρόσληψη της κινηματογραφικής μουσικής από το κοινό, τόσο εντός όσο και εκτός των κινηματογραφικών αιθουσών. Επιπλέον, η έρευνα αξιοποιεί συνεντεύξεις με Έλληνες δημιουργούς μουσικής του κινηματογράφου, με στόχο την ανάδειξη της ιστορικής, καλλιτεχνικής και πολιτισμικής σημασίας του έργου τους.

2. Η οπτικοακουστική ισορροπία στον κινηματογράφο

Ο κινηματογράφος, ως κατεξοχήν οπτικοακουστική τέχνη, συγκροτεί μια πολυαισθητηριακή εμπειρία που υπερβαίνει τη μονοδιάστατη κυριαρχία της όρασης. Αν και η λέξη «θεατής» –ετυμολογικά προερχόμενη από το ρήμα «θεάομαι/θεῶμαι», δηλαδή «βλέπω, παρατηρώ»– αποδίδει τον προεξάρχοντα ρόλο του οπτικού πεδίου, η κινηματογραφική εμπειρία συντελείται στο πλαίσιο μιας σύνθετης αισθητηριακής αλληλεπίδρασης, όπου ήχος και εικόνα λειτουργούν ως αλληλοεξαρτώμενα και δυναμικά συστήματα σημασιοδότησης. Η αναλυτική προσέγγιση του κινηματογράφου οφείλει, συνεπώς, να υπερβεί την παραδοσιακή οπτικοκεντρική οπτική και να αναδείξει τον δημιουργικό διάλογο μεταξύ ηχητικού και οπτικού επιπέδου.

Η ακουστική διάσταση του κινηματογράφου –ήχοι, φωνές, μουσική και θόρυβοι– δεν επιτελεί απλώς επικουρική λειτουργία, αλλά συμβάλλει καθοριστικά στη συγκρότηση του αφηγηματικού, συναισθηματικού και σημειωτικού περιβάλλοντος της ταινίας. Το φιλμικό ηχοτοπίο (*filmic soundscape*) συντίθεται τόσο από φυσικούς ήχους που καταγράφονται κατά τα γυρίσματα όσο και από τεχνητά δημιουργημένα στοιχεία στο στούντιο, ενώ η μουσική, ειδικότερα, δρα ως βασικός φορέας ατμόσφαιρας, ρυθμού και πολιτισμικών νοημάτων (Chion 1994). Η λειτουργικότητα της κινηματογραφικής μουσικής προϋποθέτει την οργανική της ενσωμάτωση με την εικόνα, αναδεικνύοντάς την σε δραστικό και συνδιαμορφωτικό στοιχείο της κινηματογραφικής αφήγησης. Ωστόσο, η διαχρονική εμμονή της θεωρίας του κινηματογράφου στην οπτική προσέγγιση έχει περιορίσει την ανάλυση των ηχητικών συνιστωσών, παρότι αυτές μεταφέρουν πληροφορίες και συναισθήματα που συχνά υπερβαίνουν τα όρια της ορατότητας.

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται αυξανόμενο ερευνητικό ενδιαφέρον για τον ήχο στον κινηματογράφο, τόσο εντός της ακαδημαϊκής κοινότητας όσο και πέραν αυτής. Ο Πουλάκης (2015: 11) υπογραμμίζει τη δυσκολία ενός ακριβούς ορισμού της «κινηματογραφικής μουσικής» λόγω της εννοιολογικής πολυπλοκότητας που τη χαρακτηρίζει, προτείνοντας έναν λειτουργικό ορισμό: «την τέχνη των (οργανωμένων) ήχων σε σχέση με τις (κινούμενες) εικόνες». Στο πλαίσιο αυτό, η κινηματογραφική μουσική δεν περιορίζεται σε συνοδευτική λειτουργία, αλλά δρα ως αυτόνομος δίαυλος έκφρασης, ικανός να ενισχύει, να υπονομεύει ή να επανανοηματοδοτεί την οπτική αφήγηση. Η ανάλυση του κινηματογράφου μπορεί, συνεπώς, να κινηθεί κατά περίπτωση σε οπτικοκεντρικές, φωνοκεντρικές ή μουσικοκεντρικές/ηχοκεντρικές προσεγγίσεις, ανάλογα με το κυρίαρχο στοιχείο της εμπειρίας. Η προνομιακή μεταχείριση της όρασης στη δυτική σκέψη, άρρηκτα συνδεδεμένη με τις νεωτερικές αντιλήψεις περί ταυτότητας και γνώσης, έχει ιστορικά οδηγήσει στην υπεροχή της μεταφορικής γλώσσας της εικόνας (και ειδικότερα των κινούμενων κινηματογραφικών εικόνων) εις βάρος των ηχητικών διαστάσεων, οι οποίες ωστόσο συνιστούν κρίσιμους φορείς πολιτισμικής και συναισθηματικής σημασίας.

Ωστόσο, από τη σκοπιά μιας φαινομενολογικής προσέγγισης, η οντότητα της κινηματογραφικής ταινίας –το «φιλμικό σώμα» (*the film's body*)– είναι εξίσου οπτική και ακουστική (Sobchack 1992). Στον κινηματογράφο υπάρχουν και εικόνες και ήχοι που διαμορφώνουν το οπτικοακουστικό συνεχές. Επιπλέον, στην κινηματογραφική θεωρία οι έννοιες «διήγηση» (*diegesis*) και «αφήγηση» (*narrative*) είναι διακριτές και δεν πρέπει να συγχέονται. Η διήγηση αναφέρεται στον φανταστικό κόσμο (χώρο και χρόνο) στον οποίο ζουν οι χαρακτήρες του έργου και διαδραματίζεται η ιστορία της ταινίας, ενώ η αφήγηση στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται φιλμικά ο συγκεκριμένος κόσμος και πώς αυτός προσλαμβάνεται από το κοινό. Η φιλμική αφήγηση είναι πολυδιάστατη και δεν οικοδομείται μόνο μέσα από την οπτική σφαίρα του κινηματογράφου. Η μουσική αποτελεί έναν θεμελιακό παράγοντα, ο οποίος συντελεί ουσιαστικά στην αφηγηματική κατασκευή της κινηματογραφικής ταινίας, μεταφέροντας στους θεατές κρίσιμα σημεία της διήγησης. Με άλλα λόγια, η κινηματογραφική μουσική δεν είναι στοιχείο υποδεέστερο των οπτικών παραστάσεων και των νοημάτων που απορρέουν από αυτές, ούτε απλά συμπλέει με τις οπτικές και τις άλλες παραμέτρους της ταινίας. Αντίθετα, στο πλαίσιο του συνολικού ηχητικού περιβάλλοντος του φιλμικού σώματος αποτελεί ενεργό στοιχείο τόσο της αφήγησης όσο και της βιωματικής πρόσληψης της ταινίας από το κοινό.

Ένα από τα πλέον διαδεδομένα μοντέλα ανάλυσης κινηματογραφικής μουσικής αφορά τη σχέση της μουσικής με την αφήγηση, με βασικές κατηγορίες: α) τη «διηγητική» μουσική (*diegetic music*), η οποία προέρχεται από μια πηγή που αποτελεί μέρος της κινηματογραφικής αφήγησης της ταινίας, β) τη «μη-διηγητική» μουσική (*non-diegetic music*), η οποία περιέχεται στο ηχητικό αλλά όχι στο οπτικό αφηγηματικό πλαίσιο της ταινίας και γ) τη «μετα-διηγητική» μουσική (*meta-diegetic music*), η οποία αναφέρεται σε διαφορετικό από το προφανές αφηγηματικό πλαίσιο της ταινίας (Gorbman 1987). Η διηγητική μουσική ενισχύει την εικόνα παραστατικά, συμπληρώνοντας με ρεαλιστικό τρόπο την αφήγηση. Η μη-διηγητική μουσική προσθέτει στο φιλμικό κείμενο περαιτέρω αφηγηματικούς συμβολισμούς που κινούνται στη μυθοπλαστική κινηματογραφική διάσταση. Η μετα-διηγητική μουσική αναιρεί την κεντρική αφηγηματική ροή της ταινίας και μεταφέρει υπερβατικά την κινηματογραφική οπτικοακουστική δράση σε ένα υποκειμενικό επίπεδο ερμηνείας, πέρα από τα όρια των δύο άλλων κατηγοριών.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι η κινηματογραφική μουσική δεν συμμετέχει στην ταινία ως βοηθητικό συστατικό· είναι ενεργός συντελεστής στην ερμηνεία του φιλμ από τον θεατή και συνδιαμορφώνει την αισθητική και νοηματική του δομή. Όπως τονίζει ο Πουλάκης (2017: 78), «αποτελεί ενεργό συντελεστή βιωματικής πρόσληψης μιας ταινίας, ιδιαίτερα στο συγκεκριμένο πλαίσιο μιας εθνικής κινηματογραφίας όπως η ελληνική». Επιπλέον, η κινηματογραφική μουσική λειτουργεί ως φορέας πολιτισμικής μνήμης και ταυτότητας, προσδίδοντας στο φιλμικό έργο βάθος και συναισθηματική αντήχηση που υπερβαίνει την άμεση αφηγηματική του λειτουργία (Δαλιανούδη 2009α).

3. Η κινηματογραφική μουσική στην Ελλάδα πριν το 1950

Για την ανάλυση της κινηματογραφικής μουσικής, υιοθετείται μια χρονολογική κατηγοριοποίηση που ακολουθεί τη γενικότερη ιστορική εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου, εστιάζοντας στα βασικά αισθητικά και ιδεολογικά του ρεύματα, καθώς και στους συνθέτες που καθόρισαν τον ηχητικό του χαρακτήρα. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο (1950-1970), στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο (1970-2000) και στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο (2000-σήμερα), ενώ επιχειρείται η κατανόηση των ιστορικών συμφραζομένων που προσδιορίζουν την έννοια του «ελληνικού κινηματογράφου», όπως η γλώσσα, η εθνική ταυτότητα και τα γεωγραφικά όρια του κράτους. Αν και αυτός ο διαχωρισμός είναι θεωρητικά περιοριστικός, μπορεί να λειτουργήσει ως χρήσιμο εργαλείο για την επιστημονική αποτύπωση καλλιτεχνικών, ιδεολογικών και πολιτισμικών αλλαγών.

Οι πρώτες κινηματογραφικές προβολές οργανώθηκαν στην Αθήνα στα τέλη του 19ου αιώνα, μια εποχή που οι παλαιότερες μορφές λαϊκής ψυχαγωγίας (το θέατρο σκιών και μαριονέτας, τα καφέ-αμάν και καφέ-σαντάν, οι παραστάσεις επιθεώρησης, οπερέτας και βαριετέ) ήταν ακόμη εξαιρετικά δημοφιλείς σε διάφορες περιοχές της αστικής και αγροτικής Ελλάδας. Στο πλαίσιο αυτό, ο κινηματογράφος στην πρωταρχική του μορφή λειτούργησε όχι τόσο ως αυτόνομη μορφή τέχνης αλλά πιο πολύ ως συμπληρωματικό είδος διασκέδασης. Παρότι οι αντιδράσεις του ελληνικού κοινού και των κριτικών δεν υπήρξαν πάντοτε θετικές προς αυτό το νέο φαινόμενο, οι τιμές των εισιτηρίων ήταν σχετικά υψηλές και ο αριθμός των αιθουσών πολλαπλασιάζονταν χρόνο με τον χρόνο. Ξένες εταιρείες παραγωγής έστελναν συχνά εξειδικευμένο προσωπικό στην Ελλάδα για να επιβλέψει τον τομέα της τεχνικής ανάπτυξης των κινηματογράφων και τη διαδικασία διανομής των ταινιών. Σταδιακά, η μόδα της δημοφιλούς κινηματογραφικής κουλτούρας ενσωματώθηκε στην ελληνική καθημερινότητα, προσελκύοντας ολοένα και μεγαλύτερα ακροατήρια. Παρόλα αυτά, η εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή χαρακτηριζόταν από έλλειψη επιχειρησιακών δομών, ανεπάρκεια τεχνικής οργάνωσης και απροθυμία μακροπρόθεσμων επενδύσεων (Κωνσταντοπούλου 2000: 30).

Η πλέον γνωστή ελληνική κινηματογραφική εταιρεία του Μεσοπολέμου είναι η Dag Films των αδελφών Γαζιάδη, η οποία παράγει (εκτός από επίκαιρα) ταινίες μυθοπλασίας που διανύουν σημαντική πορεία όχι μόνο στην εγχώρια αλλά και στην ξένη αγορά της Κεντρικής Ευρώπης. Οι ταινίες που παρήγαγε η Dag Films προωθούσαν, όπως αναφέρει ο Karalis (2012: 22), ένα σχέδιο συνεκτικής εθνικής υπόστασης, καθώς απώτερος στόχος τους ήταν η κατασκευή μιας αυθεντικής τοπικής/εθνικής κινηματογραφικής γραφής. Μέσα από την παραγωγή της Dag Films επιχειρήθηκε η διαμόρφωση μιας κινηματογραφικής ταυτότητας ικανής να εκφράσει τις κοινωνικές και πολιτισμικές αναζητήσεις της Ελλάδας του Μεσοπολέμου.

Την περίοδο από το 1928 έως το 1932 ο ελληνικός κινηματογράφος γνώρισε μια σύντομη περίοδο ακμής που χαρακτηρίστηκε από το έντονο ενδιαφέρον του κοινού για το σινεμά και τη συνακόλουθη αύξηση των ταινιών αλλά και των εταιρειών παραγωγής. Σε αυτή την περίοδο της πρώιμης κινηματογραφικής παραγωγής, η αρνητική στάση των θεατών και των κριτικών προς τον κινηματογράφο εστιάζονταν κυρίως στην έλλειψη του ήχου και ειδικότερα της ανθρώπινης ομιλίας, γεγονός το οποίο λειτουργούσε σε αντιδιαστολή με την παράδοση των προγενέστερων μορφών σκηνηικού θεάματος, όπως του θεάτρου, της επιθεώρησης, της όπερας και της οπερέτας, του βαριετέ, καθώς και του καρναγιόζη, περιορίζοντας τις δυνατότητες του αναπαραστατικού μέσου μόνο στο οπτικό σκέλος, χωρίς να υπάρχει ένας τρόπος «ρεαλιστικής» ηχητικής απόδοσης και ανάδειξης των ιδιαιτεροτήτων της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας (π.χ. στο επίπεδο της γλώσσας ή της μουσικής –στοιχείων ενδεικτικών της εκάστοτε εθνικότητας). Μια τέτοια αντιπροσωπευτική αντίληψη παρουσιάζει η κριτική του Φώτου Πολίτη στο περιοδικό *Πολιτεία* το 1922 (Σολδάτος 2004: 26):

Μοναδική χειμωνιάτικη διασκέδασις του Αθηναίου κατήντησεν ο κινηματογράφος. Ένα θέατρο σκιών, όπως περίπου ο Καρναγιόζης. Ο λαϊκός αυτός σκηνηικός ήρωας υπερτερεί, όμως, του επί της οθόνης συναδέλφου του κατά τούτο: έχει φωνήν και ομιλεί. Και η φωνή αυτή χρωματίζει την ολόμυρην φυσιογνωμίαν του θαυμασίως. [...] Η φωνή, ο λόγος, τον πλησιάζουν προς ημάς, του δίδουν έκφρασιν, ζώην. Ο λόγος και η φωνή τον πλάθουν. Το σχήμα της μαύρης σκιάς του και η κουβέντα του αρκούν δια να τον ιδώμεν ως ζωντανόν άνθρωπον, συμπληρούντες αυτόν με την φαντασίαν μας».

Κατά τη μεσοπολεμική περίοδο, έλαβε χώρα μια σημαντικότερη αλλαγή στον χώρο του κινηματογράφου που έμελλε να μετασχηματίσει σε σημαντικό βαθμό την όλη εξέλιξη των οπτικοακουστικών μέσων στη συνέχεια του 20ού αιώνα. Πρόκειται για τη προσθήκη ήχου στην κινηματογραφική ταινία, καταρχάς μέσω ενός δίσκου φωνογράφου ο οποίος συγχρονίζονταν μηχανικά με τις κινούμενες εικόνες (*sound-on-disk*) και αργότερα, μέσω της ηλεκτρικής ηχογράφησης, με την ενσωμάτωση της μονοφωνικής ηχητικής μπάντας δίπλα στο οπτικό κανάλι, εγγεγραμμένων και των δύο στο φυσικό μαγνητικό υλικό της κινηματογραφικής ταινίας (*sound-on-film*) σε παράλληλη κάθετη διάταξη. Εν τέλει, η νέα τεχνολογία *sound-on-film* επικράτησε των λοιπών τεχνικών προτάσεων και βελτισώσεων στον ήχο και έγινε το πλέον αποδεκτό μοντέλο ηχητικής πλαισίωσης κινηματογραφικών ταινιών, οδηγώντας σχεδόν άμεσα στη υιοθέτηση συγκεκριμένων ηχητικών υποδομών στα κινηματογραφικά στούντιο διεθνώς. Η χρήση του οπτικού κινηματογραφικού ήχου (*optical sound*), επεκτάθηκε στην παραγωγή των κινηματογραφικών ταινιών ως μια ιδιαίτερα πρακτική διαδικασία, καθώς καθιστούσε δυσκολότερο τον αποσυγχρονισμό της εικόνας από τον ήχο αλλά και την καταστροφή του ίδιου του ηχητικού υλικού. Ως επακόλουθο, στη λογική του συγκεκριμένου προτύπου στηρίχθηκε και η εξέλιξη της κινηματογραφικής ηχητικής κάλυψης και αναπαραγωγής (Spadoni 2003).

Τη συγκεκριμένη περίοδο, τόσο η ελληνική νομοθεσία περί κινηματογράφου όσο και η συστηματοποίηση των τεχνικών προδιαγραφών δεν ενθάρρυναν τη δημιουργία νέων ταινιών εντός της χώρας με συνέπεια ένα σημαντικό κομμάτι της παραγωγής να διενεργείται στο εξωτερικό, κυρίως στα αιγυπτιακά, τούρκικα και γερμανικά στούντιο. Έτσι, λοιπόν, η καθιέρωση του ήχου στον κινηματογράφο είχε ως συνέπεια την εμφάνιση ενός νέου συστήματος κινηματογραφικών στούντιο με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, γεγονός το οποίο τις περισσότερες φορές κατεύθυνε τις ελληνικές παραγωγές στη λύση των τεχνικά αριότερων αιθουσών του εξωτερικού (Αρκολάκης 2009: 177-201).

Επιπλέον, η επιβολή της μεταξικής δικτατορίας (1936-1941) και η πολιτική αστάθεια δημιούργησαν δυσμενείς πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες και οδήγησαν την κινηματογραφική παραγωγή σε ύφεση, με αποτέλεσμα πολλές ελληνικές κινηματογραφικές εταιρίες να αναγκαστούν να σταματήσουν τη λειτουργία τους κυρίως για οικονομικούς λόγους αλλά και γιατί δεν διέθεταν τα μέσα να ανταπεξέλθουν στις νέες τεχνολογικές απαιτήσεις του ηχητικού κινηματογράφου, ο οποίος μόλις πρόσφατα είχε κάνει την εμφάνισή του. Η αποτυχία των ελληνικών κινηματογραφικών εταιρειών παραγωγής να δημιουργήσουν τις δικές τους (επιτυχημένες) ηχητικές ταινίες οδήγησε στην αδυναμία να ανταγωνιστούν τις ξενόφερτες. Ο γνωστός σκηνοθέτης Ορέστης Λάσκος λέει χαρακτηριστικά (Δελβερούδη 2000: 371-372): «Όλες οι ταινίες, όσες γυρίσθηκαν στην Ελλάδα, μπορεί κανείς να πη ότι έγιναν με αίμα. Θα μπορούσαμε να κάνουμε πολλά πράγματα, αν δεν ενεφανίζετο το φιλμ-παράν, το οποίο μας έδεσε τα χέρια και μας ετσάκισε».

Όπως υπογραμμίζει ο Hess (2000: 18), οι πρώτες ελληνικές ηχητικές ταινίες, πέρα από τις όποιες διαφορές τους, μοιράστηκαν από κοινού ένα στοιχειώδες χαρακτηριστικό τους: το περιεχόμενό τους βασίστηκε σε θεματικές που συνδέονταν με τον ελληνικό πολιτισμό, για παράδειγμα, ποικίλα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα, κοινωνικές περιστάσεις αλλά και σκηνές από τον σύγχρονο τρόπο ζωής. Φέρνοντας κοντά τις κινούμενες εικόνες με τον ήχο, όπως επίσης την ανθρώπινη ομιλία με τη μουσική επένδυση (ως συνέπεια της ανάπτυξης νέων τεχνολογιών στον κινηματογράφο και της συνακόλουθης παγκόσμιας εξάπλωσής τους), το κινηματογραφικό μέσο καλλιέργησε μια ιδιαίτερη διαπολιτισμική δυναμική, σε αντίθεση κατεύθυνση προς την εθνοκεντρική και ηθολογική προσέγγιση άλλων καλλιτεχνικών ή φιλολογικών δημιουργημάτων. Επιπροσθέτως, ο συγκεκριμένος κοσμοπολίτικος τρόπος παραγωγής βρέθηκε σε αντιδιαστολή με την προσήλωση των ελληνικών ταινιών σε παραδοσιακά, λαϊκά και δημοφιλή θέματα, διαμορφώνοντας ένα αμφίσημο αλλά εξαιρετικά ενδιαφέρον πεδίο δράσης στον χώρο των καλών τεχνών και του πολιτισμού ευρύτερα. Παράλληλα, ανέδειξε τις εντάσεις ανάμεσα στη διατήρηση της εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας και στην υιοθέτηση νέων, παγκοσμίως διακινούμενων αισθητικών, καλλιτεχνικών και αφηγηματικών προτύπων.

Κατά σειρά παραγωγής, οι ταινίες *Αστέρω* (1929), *Οι απάχηδες των Αθηνών* (1930) και *Φίλησέ με, Μαρίτσα* (1930) θεωρούνται τα πρώτα ελληνικά φιλμ με συγχρονισμένο ήχο, ο οποίος ακούγονταν από δίσκο γραμμοφώνου, ενώ οι ταινίες *Η γροθιά του σακιάτη* (1930) και *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1932) ήταν οι πρώτες που το ντουμπλάρισμά τους είχε γίνει στο εξωτερικό, με ήχο αποτυπωμένο στο σελλιλόντ (Σολδάτος 1999: 38 και Μυλωνάς 2001: 25). Όπως και στην περίπτωση των παλαιότερων βωβών ταινιών, η επιθυμητή αντιστοίχιση μεταξύ εικόνας και ήχου είναι περισσότερο αποτέλεσμα συμπτώσεων παρά αυστηρών υπολογισμών. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα από μια σχετική κριτική της εποχής (Σολδάτος 2004: 74): «Το ηχητικό μέρος της ταινίας δεν είνε ικανοποιητικό, αν εξαιρέσωμε την καλή εκτέλεση της μουσικής υπόκρουσης και την ανάλογη απόδοσή της. Τα τραγούδια, έξαφνα, δεν παρουσιάζουνε κανένα συγχρονισμό με την κίνηση του ηθοποιού πάνω στην οθόνη».

Ως πολύπλευρο πολιτισμικό φαινόμενο που διαμορφώνεται και επηρεάζεται από ποικίλους καλλιτεχνικούς, τεχνολογικούς, κοινωνικούς, οικονομικούς και ιδεολογικούς παράγοντες, ο κινηματογράφος βρίσκεται συνεχώς σε μια δυναμική κατάσταση, σε μια αδιάκοπη μεταλλαγή. Αυτή η διάσταση του φαινομένου συχνά παραβλέπεται από τους αναλυτές και τους κριτικούς του. Ειδικότερα, μάλιστα, στην περίπτωση της ελληνικής μεσοπολεμικής κινηματογραφίας πρέπει να ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι η οργάνωση και συστηματοποίησή της με αφετηρία την εμφάνιση του ήχου αποτέλεσε ριζική και σε μεγάλο βαθμό αναγκαστική αλλαγή, καθώς ο ελληνικός κινηματογράφος προσπαθούσε να εφαρμόσει βελτιωμένες τεχνολογίες, ενώ δεν είχε ενσωματώσει πλήρως παλαιότερες. Μολονότι η κρατική πολιτική δεν ευνοούσε την εγχώρια παραγωγή, η φωνοληψία στο εξωτερικό ήταν οικονομικά ασύμφορη. Ο κινηματογράφος εξακολούθησε να παραμένει ένα θέαμα της μεσοαστικής τάξης, καθώς το μεγαλύτερο μέρος του συνολικού (δυνάμει κινηματογραφικού) κοινού ήταν αναλφάβητο και οικονομικά ασθενές, γεγονός το οποίο καθιστούσε προβληματική την παρακολούθηση των ταινιών. Η οικονομική και πολιτική αστάθεια οδήγησε την ελληνική κοινωνία σε γενικευμένη κρίση που κορυφώθηκε με τη δικτατορία του Μεταξά. Η κατάσταση επηρέασε σαφώς την ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, η οποία συρρικνώθηκε αισθητά. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, ο ηχητικός κινηματογράφος υπερισχύει πλέον του βωβού ολοκληρωτικά, όπως μας πληροφορεί το περιοδικό *Παράν* το 1931 (Ηλιάδης 1960: 39): «Η επικράτησις του ομιλούντος είναι πλήρης. Αι βωβαί ταινίαι δεν έχουν πλέον θιασώτας και οι τελευταίοι φίλοι των ελαττούνται σιγά-σιγά. Το κοινόν συνήθισε μέσα σε τρία χρόνια τόσον πολύ να ακούη τας σκιάς να ομιλούν, ώστε του φαίνεται πλέον κάτι εντελώς ακατανόητον η έλλειψις της φωνής από μίαν ταινίαν». Η συγκεκριμένη παρατήρηση αποτυπώνει εύγλωττα τη ριζική μεταβολή των προσδοκιών του κοινού και την ταχύτητα με την οποία η νέα τεχνολογία ενσωματώθηκε στην κινηματογραφική εμπειρία της περιόδου εκείνης.

Οι Έλληνες κινηματογραφικοί συνθέτες του Μεσοπολέμου, με σημαντικότερους τον Κώστα Γιαννίδη, τον Γρηγόρη Κωνσταντινίδη, τη Σωτηρία Ιατρίδου και τον Γιάννη Κυπαρίσση, προτιμούσαν την τραγουδιστική επένδυση των ταινιών. Ο Γιώργος Βιτάλης είναι εκείνος που εισήγαγε τη συμφωνική κινηματογραφική μουσική, σύμφωνα με τα πρότυπα του κλασικού αμερικάνικου παραδείγματος, σε αντίθεση με τα τραγούδια που διακόπτουν την ορχηστρική υπόκριση. Όπως τονίζει ο Μυλωνάς (2001: 28-29), η μουσική του Βιτάλη διέθετε έντονο κινηματογραφικό ύφος, ενσωματώνοντας όλα τα γνωρίσματα μιας σύνθεσης που σχεδιάστηκε για να αναδείξει τόσο τη δραματουργική όσο και τη λυρική διάσταση της ταινίας. Ο καταμερισμός της εργασίας με στόχο την παραγωγή κινηματογραφικής μουσικής οδηγούσε, ενίοτε, στην αμοιβαία συνεργασία δύο μουσουργών. Σε αυτή την περίπτωση, ο ένας συνέθετε τις βασικές μελωδίες ή/και τα τραγούδια, ενώ ο άλλος αναλάμβανε τη δημιουργία της ορχηστρικής μουσικής, τις διασκευές, τις προσαρμογές και τις ενορχηστρώσεις, καθώς και τη διεύθυνση της ορχήστρας.

Ως παράδειγμα λειτουργίας της μουσικής στα ηθογραφικά ιστορικά έργα του πρώιμου ηχητικού ελληνικού κινηματογράφου έχει αναλυθεί σε προηγούμενες μελέτες το ηχοτοπίο της ταινίας *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1932) από τον Franklin Hess, τον Κώστα Μυλωνά και την Παναγιώτα Μήνη (βλέπε Εικόνα 1). Η μουσική επένδυση της ταινίας, για την οποία υπεύθυνος εμφανίζεται ο γνωστός Επτανήσιος συνθέτης Διονύσιος Λαυράγκας, περιλαμβάνει ένα *pot-pourri* με *a cappella* μουσικά έργα διαφόρων ειδών, από ελληνικά δημοτικά και δημοτικοφανή μέχρι κλασικά δυτικοευρωπαϊκά. Ο Franklin Hess εξετάζει το θέμα του ήχου στην ταινία μέσα από το πρίσμα της μετάβασης του κινηματογράφου από τη βωβή στην ηχητική πραγματικότητα της (ελληνικής) μοντερνικότητας, ο Κώστας Μυλωνάς σχολιάζει μεν αρνητικά την αισθητική της μουσικής της ταινίας, ως «μουσικό συνονθύλευμα» που δύσκολα γίνεται κατανοητό, αναφέρεται δε στον τελετουργικό ρόλο που διατηρεί η κινηματογραφική μουσική αυτής της περιόδου, ενώ η Παναγιώτα Μήνη εντάσσει την ταινία και τη μουσική της στο κινηματογραφικό πλαίσιο παραγωγής τους, προσδίδοντάς τους ιστορική τεκμηρίωση και πολιτισμική ερμηνεία (Hess 2000: 25-30, Μυλωνάς 2001: 25-26 και Μήνη 2006: 161-180).

Η μουσική, λοιπόν, των πρώτων ομιλουσών ταινιών αντλούσε υλικό κυρίως από την οπερέτα, ενώ οι πρώτοι συνθέτες προέρχονταν από τον χώρο του θεάτρου, της επιθεώρησης και του ελαφρού τραγουδιού. Κατά τη δεκαετία του 1940, η κινηματογραφική μουσική παύει να λειτουργεί συμπληρωματικά και αναδεικνύεται σε θεμελιώδες συστατικό της κινηματογραφικής γλώσσας. Οι συνθέτες αρχίζουν να αναπτύσσουν νέες μεθοδολογίες και τεχνικές, προσαρμοσμένες στις αισθητικές και αφηγηματικές ανάγκες του κινηματογράφου. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται οι Βιτάλης, Γιαννίδης, Παλλάντιος, Καζάσογλου, Κουνάδης και ο νεαρός Μάνος Χατζιδάκις. Ο Κώστας Γιαννίδης είναι αυτός που ξεχωρίζει για την ικανότητά του να ενσωματώνει οργανικά την ελληνικότητα στο φιλικό ηχοτοπίο.



Εικόνα 1. Από τα γυρίσματα της ταινίας Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας (1932)

Οι ταινίες γίνονται πλέον με το σύστημα του ντουμπλαρίσματος: οι ήχοι, οι διάλογοι και η μουσική προστίθενται στις κινηματογραφημένες εικόνες εκ των υστέρων, συνήθως σε εργαστήρια του εξωτερικού. Ωστόσο, τα επόμενα χρόνια, ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος και η Γερμανική Κατοχή στην Ελλάδα δυσχεραίνουν εξαιρετικά το ήδη θολό κινηματογραφικό τοπίο. Δύο είναι οι ταινίες που ξεχωρίζουν στη συνολική ελληνική παραγωγή: *Η φωνή της καρδιάς* (1942) του Δημήτρη Ιωαννόπουλου σε παραγωγή της νεοσύστατης Φίνος Φιλμ και τα *Χειροκροτήματα* (1944) του Γιώργου Τζαβέλλα σε παραγωγή της Νόβακ Φιλμ – Ωρίων (βλέπε Εικόνα 2). Η πρώτη ταινία της Φίνος Φιλμ, *Η Φωνή της Καρδιάς*, είναι ένα κοινωνικό μελόδραμα που υποστηρίζεται μουσικά από τη λυρικότητα της επένδυσης του Χρίστου Χαιρόπουλου. Η ταινία *Χειροκροτήματα* αναφέρεται στη ζωή και το έργο του δημοφιλή καλλιτέχνη Αττίκ (Κλέωνα Τριανταφύλλου). Δεδομένου ότι πρόκειται για μια ταινία που θεματοποιεί τη ζωή ενός διάσημου συνθέτη και θεατράνθρωπου της εποχής, η μουσική και τα τραγούδια του ίδιου του Αττίκ αποτελούν βασικά συστατικά στοιχεία της (Karalis 2018: 55). Ο ίδιος αυτοκτόνησε μερικούς μήνες αργότερα, ενώ η συγκεκριμένη ταινία έμελλε να είναι η μοναδική του εμφάνιση στον κινηματογράφο.



Εικόνα 2. Η αφίσα της ταινίας Χειροκροτήματα (1944)

4. Η μουσική στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο

Από τη δεκαετία του 1950 και εξής, η κινηματογραφική μουσική εδραιώθηκε ως αναπόσπαστο και δυναμικό στοιχείο της κινηματογραφικής γλώσσας, διαδραματίζοντας καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της αισθητικής και αφηγηματικής ταυτότητας της ταινίας. Η αύξηση της κινηματογραφικής παραγωγής οδήγησε και σε ανάλογη διεύρυνση του συνθέτη-δημιουργού, με συνθέτες που διέθεταν το απαιτούμενο καλλιτεχνικό και τεχνικό υπόβαθρο για την ορθή ενσωμάτωση της μουσικής στο οπτικοακουστικό προϊόν, αλλά και άλλους που περιορίστηκαν στη σύνθεση τραγουδιών. Στο πλαίσιο του κυρίαρχου ρεπερτορίου της δεκαετίας του 1950 –κωμωδίες, μελοδράματα και ηθογραφίες με στόχο την αποτύπωση της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας– αναδείχθηκαν πληθώρα μουσικών προσεγγίσεων, οι οποίες φανερώνουν τον καλλιτεχνικό πλούτο και την κινηματογραφική ευαισθησία της εποχής, συμβάλλοντας στην ανοδική πορεία του ελληνικού κινηματογράφου (Μυλωνάς 2001: 45-48).

Η έντονη παρουσία του τραγουδιού στις ταινίες της περιόδου αυτής επηρεάστηκε από διεθνείς παραγωγές και εδραιώθηκε στην εγχώρια κινηματογραφική πρακτική, αποκτώντας συχνά σημαντική εμπορική διάσταση. Το τραγούδι ενίσχυε τη δημοφιλή των ταινιών και επεκτεινόταν πέραν του κινηματογραφικού πλαισίου, δημιουργώντας αυτόνομες επιτυχίες. Εμβληματικά παραδείγματα αποτελούν τα «Άστα τα μαλλάκια σου» του Μιχάλη Σουγιούλ, «Αυτό το μπάμπο το μπραζιλέρο» του Γιώργου Μουζάκη, «Μαγική Πόλις» και «Τα παιδιά του Πειραιά» του Μάνου Χατζιδάκι, καθώς και το «Σιγά σιγά ξημέρωσε» του Κώστα Καπνίση (Poulakis 2024). Παράλληλα με το τραγούδι, διαμορφώθηκε ένα πεδίο δημιουργικής μουσικής επένδυσης από συνθέτες όπως οι Μενέλαος Παλλάντιος, Γιώργος Καζάσογλου, Μιχάλης Σουγιούλ, Αργύρης Κουνάδης, Κώστας Καπνίσης και Μίμης Πλέσσας, οι οποίοι συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση του ηχητικού τοπίου του ελληνικού κινηματογράφου.

Στη δεκαετία του 1960, η μουσική του ελληνικού κινηματογράφου συνέχισε να χαρακτηρίζεται από τη σημαντική παρουσία του τραγουδιού, το οποίο άλλοτε υπηρετούσε το κινηματογραφικό αφήγημα και άλλοτε ανταποκρινόταν σε αμιγώς εμπορικές στοχεύσεις. Η εμπορική επιτυχία των τραγουδιών οδήγησε πολλούς συνθέτες να εστιάσουν σε αυτό το πεδίο, με τα ελαφρά, λαϊκά, έντεχνα, χορευτικά και ορισμένα δημοτικοφανή τραγούδια να κυριαρχούν. Σύμφωνα με τον Πουλάκη (2017: 83), «η ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας μέσα από την κινηματογραφική αφήγηση επιτυγχάνεται κυρίως μέσω της διηγητικής μουσικής, βασικότερη έκφραση της οποίας αποτελεί το δημοφιλές τραγούδι». Η παραγωγή πρωτότυπης μουσικής συνεπαγόταν σημαντικό οικονομικό κόστος, με αποτέλεσμα πολλοί σκηνοθέτες να προτιμούν τη μουσική επιμέλεια· στην πλειονότητα των ταινιών της περιόδου, αυτή αναλαμβάνονταν από τον Χρήστο Μουραμπά, ο οποίος ήταν από τους πλέον γνωστούς και επιτυχημένους σε αυτόν τον τομέα.

Το τραγούδι, άρρηκτα συνδεδεμένο με τη ρεαλιστική μουσική (ανα)παράσταση και τη διηγητική αφήγηση, αποτέλεσε κεντρικό χαρακτηριστικό της περιόδου (Poulakis 2018: 138). Παράλληλα, εμφανίστηκε το είδος του ελληνικού μιούζικαλ, με κύριους εκπροσώπους τον σκηνοθέτη Γιάννη Δαλιανίδη και τον συνθέτη Μίμη Πλέσσα. Βασισμένα στη μουσική και στα χορευτικά νούμερα, τα έργα τους μετέφεραν στοιχεία της παράδοσης του κλασικού αμερικάνικου κινηματογράφου, προσαρμοσμένα στις ιδιαιτερότητες του ελληνικού πλαισίου και των εξωκινηματογραφικών πολιτισμικών αναφορών (Papadimitriou 2006). Ταινίες όπως *Μερικοί το προτιμούν κρύο* (1963), *Κάτι να καίει* (1964), *Οι θαλασιές οι χάντρες* (1967), *Μια κυρία στα μπουζούκια* (1968) και *Γοργόνες και μάγες* (1968) καθιέρωσαν αυτό το είδος, με τα τραγούδια τους να γνωρίζουν ευρεία διάδοση πέραν της κινηματογραφικής αίθουσας, στα κέντρα διασκέδασης και στη μουσική παραγωγή, καθώς οι δισκογραφικές εταιρείες άρχισαν να συνεργάζονται με τις κινηματογραφικές για την προώθηση των μουσικών κομματιών και τραγουδιών των ταινιών.

Στην ίδια περίοδο, διαμορφώθηκε και το πάνθεον των σημαντικότερων συνθετών κινηματογραφικής μουσικής: ο Μενέλαος Παλλάντιος, με έργα υψηλής δραματουργικής αξίας, ο Γιώργος Καζάσογλου, με έντονη ελληνική μουσική ταυτότητα, ο Μάνος Χατζιδάκις, που ενσωμάτωσε δημιουργικά το λαϊκό μουσικό ιδίωμα, ο Αργύρης Κουνάδης, με εμβληματική συνεισφορά στην *Αντιγόνη* του Γιώργου Τζαβέλλα, ο Κώστας Καπνίσσης, με πάνω από 110 μουσικές για ταινίες, αλλά και ο Μίκης Θεοδωράκης, του οποίου η διεθνής αναγνώριση εδραιώθηκε με τον *Αλέξη Ζορμπά*. Στην ίδια κατηγορία ανήκουν ο Τάκης Μωράκης, με την ελαφρά μουσική του και τη συνεργασία με τη Νάντια Κωνσταντοπούλου, καθώς και ο Μίμης Πλέσσας, δημιουργός αξιοσημείωτων συνθέσεων που διαμόρφωσαν τη μουσική ταυτότητα της Φίνος Φιλμ. Τέλος, αξιόλογη παρακαταθήκη άφησαν οι Γιώργος Κατσαρός, Γιάννης Μαρκόπουλος, Κώστας Κλάββας και Νίκος Μαμαγκάκης, εμπλουτίζοντας το ηχητικό φάσμα του ελληνικού κινηματογράφου (Μυλωνάς 2001: 56).

4.1. Κώστας Καπνίσσης

Ο Κώστας Καπνίσσης (βλέπε Εικόνα 3) έχει αναδειχθεί ως μία από τις καθοριστικές μορφές της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής, συνδυάζοντας αισθητική ποιότητα και συνθετική πρωτοτυπία. Με περισσότερες από 120 κινηματογραφικές συνθέσεις, το έργο του χαρακτηρίζεται από έντονο κινηματογραφικό χαρακτήρα, συγκρίσιμο με εκείνον διεθνώς αναγνωρισμένων δημιουργών. Κεντρικό γνώρισμά του συνιστά η ικανότητα προσαρμογής στις δραματουργικές και αφηγηματικές ανάγκες των ταινιών, καθώς και η διαρκής επιδίωξη μιας μουσικής γραφής που οργανικά υπηρετεί τη δομή και τη γλώσσα του φιλμ. Η μουσική του δεν περιορίζεται στον ρόλο του «ηχητικού υποβάθρου»: αντίθετα, συμβάλλει ενεργά στη νοηματική εμβάθυνση του κινηματογραφικού λόγου, λειτουργώντας άλλοτε ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στις σκηνές και άλλοτε ως φορέας συναισθηματικής έκφρασης και δραματουργικής κορύφωσης (Μυλωνάς 2001: 103).

Η είσοδός του στον ελληνικό κινηματογράφο πραγματοποιείται τη δεκαετία του 1950, αρχικά ως ενορχηστρωτής και εν συνεχεία ως συνθέτης, με το *Ματωμένο ηλιοβασίλεμα*, ταινία του 1959, να σηματοδοτεί την καθοριστική στιγμή στην πορεία του, αλλά και στην ιστορία της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής. Ο ίδιος, σε συνέντευξή του στην ΕΡΤ (Καπνίσσης 1988), επισημαίνει τη σημασία της μεγάλης ορχήστρας και της σύζευξης των «ελληνικών» θεματικών στοιχείων με την ευρωπαϊκή συμφωνική γραφή, στοιχεία που τον οδήγησαν στη διαμόρφωση ενός προσωπικού μουσικού ύφους, ικανού να ενσωματώνει παραδοσιακά ιδιώματα ακόμη και σε επικές σκηνές δράσης. Οι συνθέσεις του χαρακτηρίζονται από επιδέξιους ενορχηστρωτικούς χειρισμούς, με συστηματική αξιοποίηση των δυνατοτήτων των επιμέρους ομάδων της ορχήστρας: ενδεικτικά, τα έγχορδα κυριαρχούν στις λυρικές σκηνές, τα πνευστά στις σκηνές έντασης ή δράσης και τα κρουστά στις σκηνές αγωνίας και μυστηρίου (Μυλωνάς 2001: 114).

Συχνά ένας συνθέτης ταυτίζεται με ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό και μουσικό ύφος, γεγονός που τον καθιστά σταθερή επιλογή για αντίστοιχα είδη ταινιών. Στην περίπτωση του Κώστα Καπνίση, η ταύτισή του με τη συμφωνική μουσική τον ανέδειξε σε βασικό εκπρόσωπο των επικών παραγωγών της Φίνος Φιλμ. Ο Καπνίσης υπήρξε υποστηρικτής μιας κινηματογραφικής μουσικής απαλλαγμένης από την κυριαρχία του τραγουδιού, προτιμώντας τη συμφωνική μουσική επένδυση που υπογραμμίζει τη δράση και το συναίσθημα και διατηρώντας αποστάσεις από τη λογική των εφήμερων επιτυχιών. Αν και ξεκίνησε την καριέρα του γράφοντας ελαφρά τραγούδια, σταδιακά περιόρισε τη δραστηριότητά του στη σύνθεση συμφωνικής κινηματογραφικής μουσικής. Σε άλλη συνέντευξή του, τονίζει χαρακτηριστικά (Καπνίσης 2002): «Τα περισσότερα *soundtrack* που έγραφα δεν είχαν τραγούδια. [...] Αν χρειαζόταν τραγούδι θα το έβαζα. Αλλά η κινηματογραφική μουσική έπρεπε –για μένα– να υπογραμμίζει σκηνές και συναισθήματα». Μολονότι εκφράζει μια αρνητική προδιάθεση απέναντι στα τραγούδια και τα αντιδιαστέλλει με τη μουσική υπόκρουση δυτικού συμφωνικού ύφους, ο Καπνίσης συνέθεσε με επιτυχία και λυρικές μελωδίες για ταινίες μελοδραματικού και συναισθηματικού χαρακτήρα, όπως *Η δε γυνή να φοβήται τον άνδρα* και *Το παρελθόν μιας γυναίκας*, στις οποίες κυριαρχούν οι εκφραστικές γραμμές των εγχόρδων και του πιάνου.

Στα κινηματογραφικά του έργα, συστηματοποιεί την τεχνική του *λάιτμοτιφ* (*leitmotif*) μέσω μοτίβων που επανέρχονται για να υπογραμμίσουν πρόσωπα, καταστάσεις ή συναισθήματα. Όπως περιγράφει ο ίδιος (Καπνίσης 1988):

Ήμουν ο τελευταίος τροχός της αμάξης στο φιλμ. Αφού τελείωνε, την έβλεπα και, σε συνεννόηση με τον σκηνοθέτη, βρίσκαμε τα θέματα στα οποία χρειαζόταν μουσική, τα χρονομετρούσαμε, υπήρχαν και ενδιαμέσες χρονομετρήσεις, ενώ εγώ παράλληλα έκανα και σχηματογραφική δουλειά από κάτω για το “τι θέλει να πει η μουσική και πώς, αν θέλει ανάταση, αν θέλει πέσιμο, αν υπάρχει λόγος από πάνω, αν είναι ερωτική ή επική σκηνή”. Έχοντας αυτά υπόψιν, έβρισκα το *λάιτμοτιφ*, το οποίο καταρχάς έπρεπε να συγκινήσει εμένα για να καταφέρει να πάει και στον κόσμο. Εάν δεν ανατρίχιαζα εγώ ο ίδιος με το θέμα, δεν προχωρούσα. Πολλές φορές έκανα κάτι πιο μπερδεμένο όταν δεν μου άρεσε, αλλά τελικά γυρνούσα στο αρχικό θέμα. Πολλά σημεία, ενώ στην αρχή δεν θέλανε μουσική, τελικά χρειαζόντουσαν, καθώς μπορεί να έλεγε ο σκηνοθέτης ότι αυτή η σκηνή είναι αδύναμη και χρειάζεται μουσική.

Ενδεικτική είναι η χρήση διπλού *λάιτμοτιφ* στην ταινία *Το δόλωμα*, όπου οι μετασχηματισμοί των τραγουδιών «Άσ' το χεράκι σου» και «Μου αρέσουνε τ' αγόρια» λειτουργούν ως ηχητικές αναφορές στην ερωτική σχέση των πρωταγωνιστών, μεταφέροντας αντίστοιχα συναισθήματα, σύμφωνα με την ενορχηστρωτική τους επεξεργασία (Μυλωνάς 2001: 113). Η μελωδία του πρώτου τραγουδιού λειτουργεί ως *λάιτμοτιφ*, το οποίο παραπέμπει στο αμαρτωλό παρελθόν και στη μετέπειτα παράνομη δράση της ηρωίδας, ενώ η λυρική μελωδία του δεύτερου χρησιμοποιείται ως ηχητική απεικόνιση της σύνδεσης των δύο νέων. Το θεματικό τραγούδι πρωτοεμφανίζεται στους τίτλους αρχής και, στη συνέχεια, επαναλαμβάνεται πολλές φορές, άλλοτε παιγμένο από ολόκληρη τη συμφωνική ορχήστρα και άλλοτε από σόλο όργανο (ακορντεόν, τσέλο κ.λπ.).

Η δημιουργική διαδικασία του Καπνίση χαρακτηριζόταν από άμεση προσαρμογή στις ανάγκες της παραγωγής, χωρίς να υποβαθμίζεται η ποιότητα του αποτελέσματος. Ο ίδιος (Καπνίσης 2002) παραθέτει την προσωπική του μαρτυρία για το πώς τελικά κατάφερε να εντρυφήσει το αντικείμενο της εργασίας του:

Ήμουν σχεδόν αυτοδίδακτος στο πιάνο και στην ενορχήστρωση. Ούτε κατάλαβα πώς έπαιξα πιάνο! Αλλά και στην πρώτη μου ταινία δεν είχα ούτε τα μέσα ούτε ήξερα πώς γράφανε. Δεν μπορώ να πω πώς έμαθα αυτή τη δουλειά. Κάθε φορά έψαχνα και έβρισκα τον τρόπο. Έβλεπα στη μουβιόλα την ταινία, μετά έπαιζα στο πιάνο και έγραφα τη μουσική και το ενορχήστρωνα. Όλα ήταν γραμμένα και μετρημένα. Ήταν δύσκολη η προσαρμογή εικόνας και ήχου με τα δευτερόλεπτα.

Η αυτοδίδακτη πορεία του στο πιάνο και στην ενορχήστρωση δεν στάθηκε εμπόδιο, αλλά τον οδήγησε σε μια δημιουργική ευελιξία που του επέτρεψε να ανταποκρίνεται σε ασφυκτικά χρονοδιαγράμματα: από την ολοκλήρωση της μουσικής για την ταινία *Υπολογισμός Νατάσσα* μέσα σε ένα απόγευμα έως την παραγωγή μουσικής για σχεδόν μια ταινία κάθε εβδομάδα.

Η μουσική του διαθέτει εξαιρετική ισορροπία σε σχέση με την επιλογή των απαιτούμενων ηχοχρωμάτων, αξιοποιώντας στο μέγιστο τις δυνατότητες των οργάνων είτε μέσω του όγκου μιας μεγάλης ορχήστρας είτε μέσω της λιτότητας ενός μικρότερου συνόλου ή ενός σόλο οργάνου. Έτσι, θα λέγαμε ότι η κινηματογραφική μουσική του Καπνίση χαρακτηρίζεται από τη «δυναμική χρήση της κάθε ομάδας ανάλογα με τις εκάστοτε ανάγκες, όπως: η χρήση των εγχόρδων για σκηνές που κυριαρχούν τ' ανθρώπινα συναισθήματα, η χρήση των πνευστών για σκηνές έντασης και δράσης, η χρήση των κρουστών για σκηνές αγωνία και μυστηρίου κ.λπ.» (Μυλωνάς 2001: 114). Μάλιστα, σε αρκετές ταινίες ο Καπνίσης χρησιμοποιεί λαϊκά ή παραδοσιακά όργανα και τα εντάσσει στην ορχήστρα, παρά τις συχνές αντιδράσεις των κλασικών μουσικών. Η επιλογή αυτή δεν ήταν απλώς αισθητική, αλλά είχε και ιδεολογική διάσταση, καθώς απηχούσε την ευρύτερη επιδίωξη της περιόδου να συνδυαστεί η ελληνική μουσική παράδοση με τη δυτική «υψηλή» τέχνη, ειδικότερα μέσα από επικές ταινίες «εθνικού» περιεχομένου (Δαλιανούδη 2021). Οι συνθέσεις του Καπνίση αποκαλύπτουν έναν δημιουργό που, ακόμη και σε σκηνές έντονης δράσης, δεν διστάζει να εντάξει μοτίβα από το ελληνικό ιδίωμα, ενισχύοντας την πολιτισμική αναγνωρισιμότητα της εικόνας.

Οι στρατηγικές χρήσης της ορχήστρας από τον Καπνίση αναδεικνύουν μια βαθιά κατανόηση της αφηγηματικής δυναμικής του φιλμικού ήχου και οδήγησαν στη διαμόρφωση της μουσικής ταυτότητας του ελληνικού κινηματογράφου πέρα από την απλή δημιουργία μουσικών θεμάτων. Το έργο του λειτούργησε ως πολιτισμικός μεσολαβητής, φέρνοντας σε διάλογο την ελληνική μουσική παράδοση με τις διεθνείς κινηματογραφικές φόρμες. Η στάση του απέναντι στη λειτουργικότητα της μουσικής και η ικανότητά του να δημιουργεί ηχητικά περιβάλλοντα που ενσωματώνονται οργανικά στην εικόνα τον καθιστούν σημείο αναφοράς για τη μελέτη της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής κατά την περίοδο του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου.



Εικόνα 3. Ο Κώστας Καπνίσσης

4.2. Μίμης Πλέσσας

Ο Μίμης Πλέσσας (βλέπε Εικόνα 4) υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους και πολυγραφότερους Έλληνες μουσικοσυνθέτες, μαέστρους και πιανίστες, με εκτεταμένο έργο (μουσικές επενδύσεις και τραγούδια) στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο. Από πολύ νωρίς ξεχώρισε ως σολίστ πιάνου στην Ελληνική Ραδιοφωνία, ενώ σπούδασε και Χημεία στη Φυσικομαθηματική Σχολή του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Συνέχισε τις σπουδές του στις Η.Π.Α., όπου το 1952 του απονεμήθηκε το πρώτο βραβείο μουσικής του Πανεπιστημίου της Μινεσότα και κατετάγη πέμπτος πιανίστας σε εθνικό επίπεδο. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και επί πολλές δεκαετίες, ο Πλέσσας εργάστηκε με επιτυχία σε όλους τους τομείς της μουσικής δημιουργίας και επιτέλεσης, στο θέατρο, στον κινηματογράφο, στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση, αναλαμβάνοντας ως μαέστρος και συνθέτης περισσότερες από 100 ταινίες και 70 θεατρικές παραστάσεις. Συνεργάστηκε με κορυφαίους Έλληνες τραγουδιστές, συμβάλλοντας ουσιαστικά στην ανάδειξή τους, ενώ το άλμπουμ του *Ο δρόμος* (1969), σε στίχους Λευτέρη Παπαδόπουλου, κατέχει την πρώτη θέση –ως το πλέον δημοφιλές– στην ελληνική εμπορική δισκογραφία.

Ο Μίμης Πλέσσας υπήρξε ένας πολυδιάστατος δεξιότηχης και ευρηματικός δημιουργός, που άφησε ανεξίτηλο αποτύπωμα στην ελληνική κινηματογραφική μουσική. Η πρώιμη επαγγελματική του πορεία αποτελεί καθοριστικό προοίμιο για την εξέλιξή του στην ελληνική δισκογραφία και τον κινηματογράφο. Αυτοδίδακτος αρχικά στο πιάνο, διέθετε σπάνια ικανότητα απομνημόνευσης και εκτέλεσης ποικίλων μελωδιών από μνήμης, χωρίς τη μεσολάβηση παρτιτούρας. Ως φοιτητής στην Αθήνα, εξασφάλιζε τα προς το ζην παίζοντας πιάνο σε νυχτερινά κέντρα και καμπαρέ της πρωτεύουσας, μαζί με το καθιερωμένο τζαζ κουαρτέτο του. Ενστερνίστηκε με θέρμη την επανάσταση του *bebop* και υπήρξε φανατικός συλλέκτης δίσκων, που λειτούργησαν ως εκπαιδευτικό και ερευνητικό εργαλείο για την εις βάθος κατανόηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της τζαζ. Ο Πλέσσας προσανατολίστηκε κυρίως στο μοντέρνο τζαζ ύφος, σε μια περίοδο που το συγκεκριμένο είδος παρέμενε υποβαθμισμένο στην ελληνική μουσική σκηνή σε σύγκριση με την κλασική, τη λαϊκή ή ακόμη και τη ροκ μουσική. Εν τέλει, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το στιλ του Μίμη Πλέσσα χαρακτηρίστηκε από τη μουσική συνύπαρξη παραδοσιακών ελληνικών στοιχείων, τζαζ, κλασικών και μοντέρνων δημοφιλών επιρροών, δημιουργώντας μια αξιομνημόνευτη και διαπεραστική γλώσσα.

Ξεκίνησε να συνθέτει επαγγελματικά μουσική για τον ελληνικό κινηματογράφο, βρίσκοντας στο μέσο αυτό ένα ιδανικό πεδίο πειραματισμού. Όπως έχει δηλώσει ο ίδιος σε συνέντευξή του (Πλέσσας 2005), «[η] μουσική μπαίνει στην ταινία στα σημεία που πρέπει για ένα και μόνο αποτέλεσμα: να κάνει τον θεατή να πιστέψει και να τον αφήσει να ονειρεύεται». Η διατύπωση αυτή, πέρα από τον λυρικό της χαρακτήρα και την προσωπική καλλιτεχνική οπτική του συνθέτη, αποτυπώνει έναν εμπεριστατωμένο στοχασμό για τη σχέση της κινηματογραφικής μουσικής με την πρόσληψη του κοινού, σύμφωνα και με την αισθητική της εποχής του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου. Η μουσική που χρησιμοποιείται για να «κάνει τον θεατή να πιστέψει» είναι η μουσική που ενσωματώνει το κοινό στο πολιτισμικό περιβάλλον της ταινίας και συνδέεται με τη διηγητική, τη ρεαλιστική και την αναπαραστατική φύση του κινηματογράφου. Από την άλλη, η κινηματογραφική μουσική που επιδιώκει να «αφήσει τον θεατή να ονειρεύεται» λειτουργεί ως μη-διηγητική, μη-ρεαλιστική, συμβατική μουσική υπόκρουση που προσπαθεί να αφομοιώσει τις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες των δύο μέσων (του κινηματογράφου και της μουσικής) και να «ταξιδέψει» το κοινό μακριά από την καθημερινή πραγματικότητα. Αυτή η περιγραφή του Πλέσσα, που αφορά την πολυδιάστατη αλληλεπίδραση του θεατή με τη μουσική κάθε ταινίας, συντονίζεται με τη μεθοδολογική διάκριση της Kassabian (2001: 2-3) μεταξύ της «αφομοιωτικής» και της «σχεσιακής ταύτισης» της κινηματογραφικής μουσικής—δύο τύπων διασύνδεσης του κοινού με το ηχητικό περιβάλλον της ταινίας, που ποικίλλουν ανάλογα με το βαθμό ελέγχου και την ανοιχτότητα του διαλόγου ανάμεσα στην εικόνα, τον ήχο και την πρόσληψη του θεατή. Μολονότι ο Πλέσσας ως καλλιτέχνης (μουσικός και συνθέτης) δεν εκφράζει συστηματικές επιστημονικές απόψεις, ωστόσο στη συγκεκριμένη αναφορά δηλώνεται ξεκάθαρα η αμφίσημη οντότητα της μουσικής στον κινηματογράφο.

Ο Μίμης Πλέσσας (2005), αναφερόμενος στην κινηματογραφική ως προγραμματική μουσική, σχολιάζει:

Η μουσική του κινηματογράφου έχει ένα μειονέκτημα. Να μπορεί να φτάσει να παιχτεί μόνον ως προγραμματική μουσική και να μην έχει την κλασική φόρμα, βάσει της οποίας οι επαΐοντες προσπαθούν –σώνει και καλά– να μας χωρίσουν σε μετερίζια.

Ειδικά στις περιπτώσεις του μιούζικαλ και της μουσικής κωμωδίας, ο Πλέσσας υπήρξε καινοτόμος, κυρίως μέσα από τη συνεργασία του με τον Γιάννη Δαλιανίδη στη Φίνος Φιλμ. Σύμφωνα με τον Μυλωνά (2001: 86-87):

Ο Μίμης Πλέσσας είναι, χωρίς αμφιβολία, μοναδικός τεχνίτης του είδους και κατέχει όλα τα μυστικά της φόρμας του. Η μουσική του έχει όλες τις προδιαγραφές που χρειάζονται και είναι γραμμένη έτσι ώστε να οργανώνει, να διευθετεί και να αξιοποιεί τις σκηνές των τραγουδιών και του χορού που αντικαθιστούν τους διαλόγους και αναπτύσσουν τα στοιχεία της εν εξελίξει δράσης. [...] Οι αρετές της είναι πολλές: στρωτή μελωδική εκτύλιξη, ενδιαφέρουσα αρμονική πλοκή, ποικιλία ηχοχρωμάτων, εναλλαγές ρυθμών και μουσικών θεμάτων, ευέλικτες μεταθέσεις και μετατροπές, ευρηματικές επινοήσεις, άριστη ενορχήστρωση.

Αλλά και όσον αφορά στη μουσική για τα φιλμ νουάρ, ο Πλέσσας ήταν ο πρώτος που προώθησε ένα συγκεκριμένο στυλ επένδυσης βασισμένο σε μοντέρνα τζαζ και πρωτοποριακά στοιχεία. Για παράδειγμα, η μουσική του Μίμη Πλέσσα για την ταινία του Ντίνου Κατσουρίδη *Έγκλημα στα παρακίνητα* (1960) μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα «σκοτεινό» και «πυκνό» φιλικό ηχοτοπίο προσοδευτικής τζαζ που λειτουργεί ως ψυχολογικό υπόβαθρο, εμπλουτίζοντας ουσιαστικά την οπτική αφήγηση με εκφραστικό περιεχόμενο (Roulakis 2022).

Το τραγούδι ήταν επίσης ένα στοιχείο χαρακτηριστικό των μουσικών επενδύσεων του Μίμη Πλέσσα για κινηματογραφικές ταινίες. Ο Πλέσσας (2005) έχει πει σχετικά:

Το τραγούδι είναι υποχρεωμένο να ακολουθήσει τον στίχο και την εκφορά της γλώσσας. Το τραγούδι στις ταινίες ήταν μόδα εκείνη την εποχή. Και όχι μόνο ελληνική. Το τραγούδι το «κουβαλάς» ευκολότερα όταν βγαίνεις από την αίθουσα. [...] Ήταν τέτοια η επιτυχία του τραγουδιού «Άνοιξε πέτρα» από την ταινία *Γοργόνες και μάγες*, που «έστησε» τη μεγάλη κυρία του τραγουδιού, τη Μαρινέλλα. Σε ελάχιστο διάστημα έφτασε να ζητιέται παντού και να παίζεται μέχρι και στα πανηγύρια –μεγάλη δύναμη να ακούσεις κλαριντζή να παίζει τραγούδι σου! Αποτέλεσμα; Στη δεύτερη προβολή ονόμασαν την ταινία *Η πέτρα* και έκανε περισσότερα εισιτήρια.

Ενώ για την εμφάνιση της δημοτικής/παραδοσιακής μουσικής στον ελληνικό κινηματογράφο, με ιδιαίτερη μνεία στην ταινία *Το χρώμα βάρτηκε κόκκινο* (1965), ο ίδιος ο συνθέτης (Πλέσσας 2005) αφηγείται:

Το κοινό, το συνδετικό στοιχείο της μουσικής της ταινίας, ανεξάρτητα από είδη, είναι το ηχοχρώμα που αποφασίζεται από την ενορχήστρωση για να ντύσει τις σκηνές. [...] Υπήρχε η ορχήστρα και ανάλογα με το ύψος προσθέταμε όργανα. [...] Εγώ δεν ήμουν σπουδαγμένος μουσικός. Ο Ανωγειανάκης μου 'χε πει κάποτε χαρακτηριστικά για τη μουσική σε κάποια ταινία: «Όταν μπορείς με ένα κλαρίνο, ένα σαντούρι και ένα μπάσο να κάνεις αυτά που κάνεις, τι τα θέλεις και πας να κατακτήσεις τη μεγάλη ορχήστρα»



Εικόνα 4. Ο Μίμης Πλέσσας

Ξεχωριστή είναι και η εμπειρία του αναφορικά με τις μοντέρνες αρμονίες που εισήγαγε, αλλά και τη συνύπαρξη του ελληνικού λαϊκού και του δυτικού κλασικού μουσικού ύφους, όπως ο ίδιος (Πλέσσας 2005) μαρτυρά:

Κάποια στιγμή ο κινηματογράφος προσπάθησε να ξεφύγει από τη συμφωνική μουσική που είχαν επιβάλλει οι συνδικαλιστές κλασικοί μουσικοί των ορχηστρών. [...] Εκεί εγώ έμαθα, πρωτοκατάλαβα και πρωτόπαιξα μουσική που ήταν αρμονικά μοντέρνα. Εκεί καταφέραμε να επιβάλλουμε τις τετράφωνες τζαζ αρμονίες. Όλα ήταν ακούσματα από την Αμερική αλλά και μοντέρνα ακούσματα από την παιδική μου ηλικία. [...] Πιστεύω ότι το πόσο αγαπημένο είδος ήταν ο κινηματογράφος μας επέτρεπε να δοκιμάζουμε τέτοιες «μαγιονέζες»! Γιατί αν έβγαινα τότε και έλεγα στη συμφωνική ορχήστρα να δεχτεί τον σπουδαίο Ζαμπέτα σαν σολίστα, όλα τα πρώτα αναλόγια θα σηκώνονταν να φύγουν. Χρειάστηκε η αγάπη που έδειξε το κοινό στη λαϊκή μουσική για να κάθονται στο ίδιο αναλόγιο ο Κολάσης με δύο μπουζούκια.

Ως κινηματογραφικός συνθέτης, ο Πλέσσας κινείται κατεύθυνση της ηχητικής ενίσχυσης της μουσικής υβριδικότητας. «Μοντέρνα» ακούσματα και ξενόφερτα μουσικά ιδιώματα συνυφάνονται με ήχους από την εγχώρια λαϊκή παράδοση, ενώ οι «παραδοσιακές» φόρμες της δυτικής κινηματογραφικής πρακτικής δομούνται πάνω σε σύγχρονες ηχοχρωματικές και αρμονικές διαδοχές, πετυχαίνοντας τον συγκεκριισμό φαινομενικά αντίθετων στοιχείων μέσα από μια οσμωτική διαδικασία καλλιτεχνικής δημιουργίας.

4.3. Νίκος Μαμαγκάκης

Ο Νίκος Μαμαγκάκης (βλέπε Εικόνα 5) συγκαταλέγεται στις πιο πολυσχιδείς και ιδιαίτερες προσωπικότητες της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής. Γεννημένος το 1929 στο Ρέθυμνο, με σπουδές στο Ωδείο Αθηνών και, στη συνέχεια, στο Μόναχο, όπου ήρθε σε επαφή με την ηλεκτρονική σύνθεση και τα πειραματικά ρεύματα της εποχής, ανέπτυξε ένα εντελώς προσωπικό ύφος που κινούνταν ανάμεσα στο λόγιο και στο λαϊκό, στο πειραματικό και στο εμπορικό. Η διπλή αυτή παρουσία του –από τη μία στην πρωτοπορία και από την άλλη στη λαϊκή απεύθυνση– του έδωσε τη δυνατότητα να χειριστεί με άνεση το ηχητικό υλικό στον κινηματογράφο, συνθέτοντας μουσική για περισσότερες από 30 ταινίες, από κοινωνικά δράματα και κωμωδίες έως πιο εναλλακτικές και καλλιτεχνικές δημιουργίες (Μυλωνάς 2001: 142-143).

Ο ίδιος ο Μαμαγκάκης έβλεπε την κινηματογραφική μουσική όχι απλώς ως συνοδευτικό ή διακοσμητικό στοιχείο, αλλά ως οργανικό συστατικό της δραματουργίας. Μιλώντας σε παλαιότερη συνέντευξή του (Μαμαγκάκης 2005), έχει τονίσει ότι «[η] κινηματογραφική μουσική είναι “κάτι σαν μουσική”. Αν είναι πολύ αυτόνομη μπορεί και να βλάψει την ταινία. [...] Η κάθε ταινία παίζει τη μουσική που της ανήκει, τη μουσική που η ίδια η ταινία υπαγορεύει στον συνθέτη». Για εκείνον, η ηχητική λειτουργικότητα ήταν ουσιώδης στον κινηματογράφο: έπρεπε να υπάρχει, να δρα και να συγκινεί, αλλά χωρίς να επιβάλλεται αυτάρεσκα πάνω στην εικόνα. Την παρομοίαζε, μάλιστα, με «μαγική εικόνα», η οποία υπάρχει «αλλά δεν μπορείς να την δεις» (Μαμαγκάκης 2005). Στον πυρήνα της δουλειάς του βρισκόταν η στενή σχέση εικόνας και ήχου, οι μουσικές αναζητήσεις, αλλά και η πειθαρχία στη δραματουργία.

Η είσοδός του στον κινηματογράφο τη δεκαετία του 1960 συνέπεσε με μια περίοδο όπου ο ελληνικός κινηματογράφος αναζητούσε νέα εκφραστικά μέσα, ισορροπώντας ανάμεσα στην εμπορικότητα των μεγάλων στούντιο και στις προτάσεις των ανανεωτών. Σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική του Μαμαγκάκη υπήρξε καθοριστική. Στις ταινίες του Τάκη Κανελλόπουλου, όπως *Η εκδρομή* και *Παρένθεση*, συνέθεσε παρτιτούρες που δεν ακολουθούσαν τις κλασικές φόρμες. Αντί αυτών χρησιμοποίησε σιωπές, ασύμμετρες φράσεις, καινούρια ηχοχρώματα –εργαλεία που δεν «εξηγούσαν» την εικόνα, αλλά την «επαναπροσδιόριζαν». Στις πιο εμπορικές ταινίες, αντίθετα, έντυσε με μελωδίες απλές αλλά άμεσες, που συχνά ξεπερνούσαν το πλαίσιο της ταινίας και καθιερώνονταν αυτόνομα. Για παράδειγμα, το τραγούδι «Σ' αγαπώ, σ' αγαπώ» από την ταινία του Νίκου Φώσκολου *Η λεωφόρος του μίσους*, ερμηνευμένο από τη Τζένη Βάνου σε στίχους του ίδιου του σκηνοθέτη, έγινε μεγάλη επιτυχία και παραμένει χαρακτηριστικό της ικανότητάς του να συνδυάζει την κινηματογραφική αφήγηση με την εμπορική απήχηση. Ο ίδιος έχει διηγηθεί το περιστατικό της σύνθεσής του (Μαμαγκάκης 2005), γεγονός που αναδεικνύει όχι μόνο την ταχύτατη συνθετική του δεξιότητα αλλά και τον τρόπο με τον οποίο το τραγούδι μπορούσε να γεννηθεί μέσα από την άμεση επαφή με την ταινία και τους συντελεστές της:

Το τραγούδι αυτό έγινε μεγάλη επιτυχία με τη Τζένη Βάνου μέσα από μία ταινία. Κάτσαμε Παρασκευή βράδυ και είδαμε την ταινία, ο Φίνος, ο Φώσκολος, εγώ και όλοι οι πρωταγωνιστές. Ο Φώσκολος, λοιπόν, μου λέει: «Μαέστρο, κοίτα! Κάτι στίχοι εκπληκτικοί». Το βάζει επάνω στο πιάνο [...] και παίζω. Μου λέει ο Φίνος: «Αυτό, Νίκο, θα γίνει επιτυχία. Στο λέω εγώ, αλήθεια». [...] Γυρίζω την Τρίτη για ηχογράφηση. [...] Κλείνομαι και το γράφω απευθείας στις πάρτες. Και αρχίζω την ηχογράφηση με αυτό.

Κατά τον Μαμαγκιάκη (2005), η μουσική για τον κινηματογράφο είναι ένα «μεγάλο, αυστηρά υπολογισμένο αυτοσχεδίασμα», καθώς, όπως έχει εξηγήσει, «όταν είσαι λόγιος και σπουδαγμένος συνθέτης όλα τα στοιχεία έρχονται και γίνονται αρωγοί στη δημιουργία, συνενώνονται και μετουσιώνονται». Η κινηματογραφική μουσική του διακρίνεται, λοιπόν, τόσο για την ελευθερία όσο και για την πειθαρχία της και ο ίδιος για την άμεση έμπνευσή του αλλά και τη βαθιά γνώση του. Η σχέση του με τους λαϊκούς μουσικούς ήταν επίσης γόνιμη, καθώς τους εκτιμούσε και συνεργαζόταν δημιουργικά μαζί τους. Ο Μαμαγκιάκης (2005) θυμάται με θαυμασμό την ευφυΐα τους:

Οι λαϊκοί μουσικοί είχαν μια έπαρση τρομακτική γιατί είχαν πλήρη γνώση του ταλέντου τους. Βέβαια, ο Τσιτσάνης μου είχε πει κάποτε: «Ένα πράγμα θα ήθελα στη ζωή μου. Να ξερα τη μουσική που ξέρεις». «Να σου πω κι εγώ τι θα ήθελα; Να γράφω τις μελωδίες που γράφεις». [...] Οι λαϊκοί μουσικοί ήταν πάρα πολύ ευφυείς. Εγώ δεν συνάντησα ποτέ μου καμιά δυσκολία με τις περιπτώσεις αυτές. Στα μπουζούκια τους μαθαίναμε τα κομμάτια στο πιάνο.

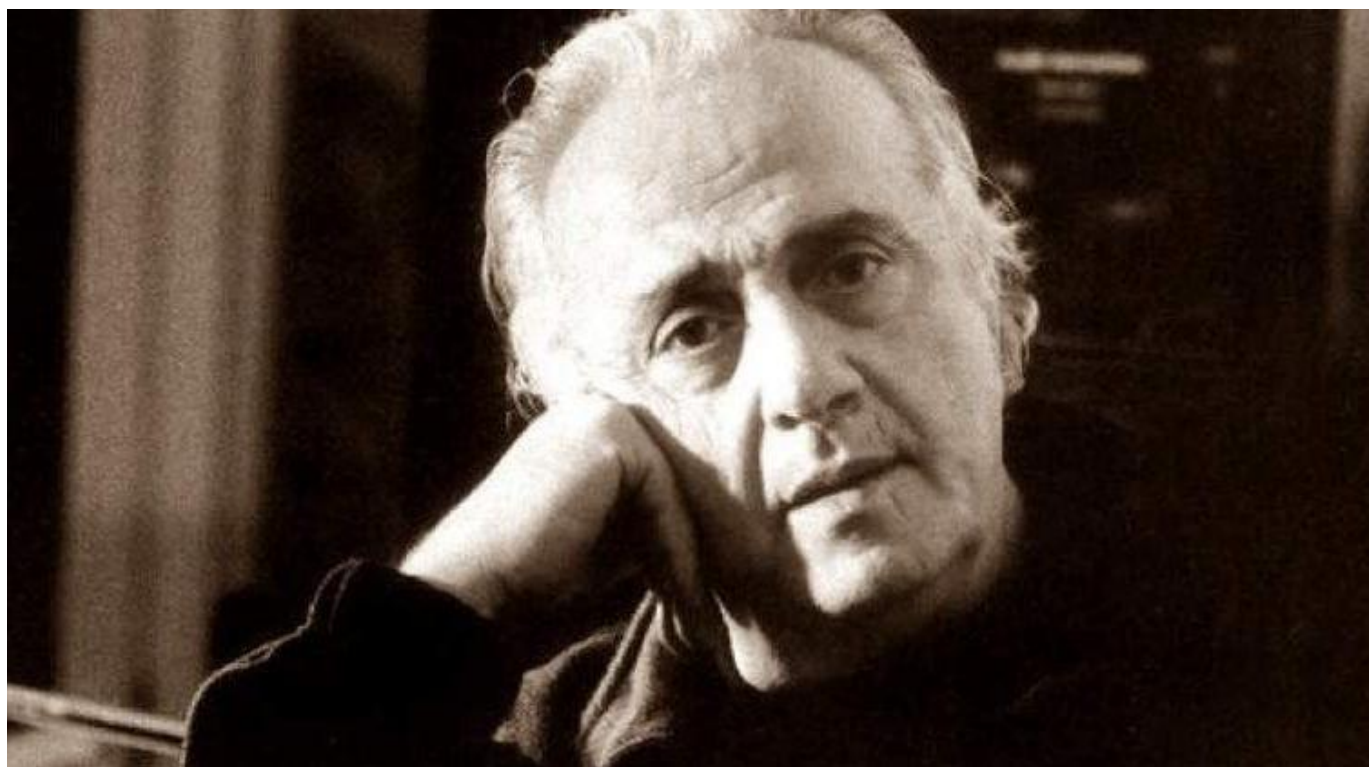
Όσον αφορά την ενορχήστρωση στις ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, αυτή ακολουθούσε κατά βάση την ποικιλία που χαρακτήριζε τη μουσική. Σύμφωνα με τον ίδιο (2005):

Πρώτα βλέπαμε την ταινία στην κονσόλα, σημαδεύαμε που θα μπει η μουσική, μετρούσαμε τα μέρη και ύστερα πηγαίναμε σπίτι μας και δουλεύαμε. Εγώ τα έγραφα και γρήγορα. Εγώ τα έφερα όλα έτοιμα με παρτιτούρες, αλλά πολύ συχνά έκανα και αλλαγές ή προσαρμογές κατά την ηχογράφηση. [...] Πάντα υπήρχε ένα πιάνο για να έχουμε μια βάση, κρουστά, κιθάρα, μπουζούκια ή μαντολίνα, βιολοντσέλα για τις μεγάλες ατμόσφαιρες και ορχήστρα εγχόρδων, φλάουτα και άλλα πνευστά. [...] Είτε δυτική ορχήστρα είτε ελληνική λαϊκή, όλα αυτά ήταν στην υπηρεσία του συνθέτη και τα χρησιμοποιούσε ανάλογα με τις ανάγκες του.

Η ενορχήστρωση δεν ήταν ζήτημα επίδειξης, αλλά δραματουργικής λειτουργίας. Για τον Μαμαγκιάκη (2005), η ελληνικότητα δεν εκφραζόταν μέσα από μια στερεότυπη «παράδοση», αλλά μέσα από την επιλογή των οργάνων, τις μετουσιωμένες φόρμες και τους λαϊκούς τρόπους που ενσωμάτωνε στις συνθέσεις του:

Είναι μοιραίο ότι, κάνοντας μια μουσική για ένα βουκολικό δράμα ελληνικής προέλευσης, θα βάλεις μια ανάλογη δημοτική μελωδία. Όλα αυτά, όμως, εξαρτώνται από το πόσο ταλαντούχος είναι ο άνθρωπος που θα κάνει τη δουλειά, κατά πόσο είναι ταγμένος να την κάνει. Εκεί μπαίνει και το θέμα της ποιότητας, εκεί μπαίνει και το θέμα της ελληνικότητας. [...] Εγώ την ελληνικότητα την στήριζα περισσότερο στα όργανα και σε μετουσιωμένους λαϊκούς τρόπους και φόρμες.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μουσική του Μαμαγκιάκη για τη δημοφιλή ταινία *Η δασκάλα με τα χρυσά μαλλιά* (1969), με πρωταγωνιστές την Αλίκη Βουγιουκλάκη και τον Δημήτρη Παπαμιχαήλ. Στην εν λόγω ταινία, ο Μαμαγκιάκης αποφεύγει τη χρήση λαϊκών τραγουδιών στο ύφος των προηγούμενων ταινιών, για να μην δημιουργήσει αυτόματη ταύτιση με παρελθόντα έργα. Η μουσική είναι κυρίως μη-διηγητική, βασισμένη σε συμφωνική ενορχήστρωση, με έμφαση στα έγχορδα, στα κρουστά και στα πνευστά, ενώ παράλληλα αξιοποιεί την τεχνική του *λάιτμοτιφ* για τη διάκριση των χαρακτήρων και ενσωματώνει κλασικές κινηματογραφικές συμβάσεις, π.χ. το *tremolo* εγγόρδων για σκηνές αγωνίας, το *ritardando* για σκηνές ελαφρότητας, τα εμβατήρια με μπάντα για πολεμικές σκηνές, το σόλο βιολί και την άρπα για μελοδραματικές σκηνές. Πλέον αυτών, εμπλουτίζει τις συνθέσεις του με «ελληνικά στοιχεία», όπως πεντατονικές μελωδίες με σαντούρι και λαούτο ή αντίστοιχα φωνητικά χορωδιακά μέρη. Συνολικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μουσική της ταινίας λειτουργεί μέσα από αυτό που η Anahid Kassabian περιγράφει ως «ταύτιση αφομοίωσης» (*assimilating identification*), δηλαδή μια αυστηρά ελεγχόμενη πρόσληψη, με την οποία ο θεατής καθοδηγείται από ένα συμφωνικό υπόστρωμα που αποτυπώνει τους διπολικούς άξονες «καλό – κακό», «έρωτας – πόλεμος», «αγροτικό – αστικό» κλπ. Η μουσική αναπαριστά τις σταθερές αντιθέσεις της ελληνικής κοινωνίας της εποχής, ενώ παράλληλα υπηρετεί μια κυρίαρχη εθνική και ιδεολογική αφήγηση, με έμφαση στη θυσία, στην πατρίδα και στην παραδοσιακή ηθική (Poulakis 2008).



Εικόνα 5. Ο Νίκος Μαμαγκιάκης

Στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο, η μουσική του Μαμαγκάκης κινήθηκε ανάμεσα στην εμπορική απεύθυνση και στην καλλιτεχνική πρωτοπορία. Από τη μια μεριά, τα τραγούδια του λειτουργούσαν ως βασικό συστατικό της επιτυχίας των ταινιών, ενώ, από την άλλη, διατηρούσε μια εσωτερική τόλμη, μια διάθεση πειραματισμού με νέες τεχνικές και φόρμες. Η εργασία του ήταν αυστηρή και απαιτητική, ενώ η αυστηρότητά του και η επιμονή του στην ποιότητα αποδεικνύουν ότι αντιμετώπιζε τη μουσική του κινηματογράφου με την ίδια σοβαρότητα που θα αντιμετώπιζε ένα οποιοδήποτε μουσικό έργο (Μαμαγκάκης 2005):

Ο συνθέτης διεύθυνε κιόλας την ορχήστρα. [...] Είχα δυο-τρεις βασικούς [μουσικούς]. Και ήμουν πολύ αυστηρός. Είχα ευθύνη μεγάλη. [...] Δεν υπάρχει χειρότερο από το να ηχογραφείς για εκατοντάδες ώρες και να έχεις κακούς μουσικούς, να μην συνεργάζονται, να μην ανταποκρίνονται. Γιατί υπήρχαν περιπτώσεις που έλεγα σε κάποιον: «Αυτό μην το παίζεις εδώ τώρα. Μετάφερε το τρία μέτρα πιο κάτω». Το άκουγα εκείνη την ώρα.

Η μουσική συμβολή του στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο είναι συνεπώς διπλή: αφενός, συνέβαλε στη δημιουργία μιας λαϊκής ηχητικής μνήμης μέσα από τραγούδια που άγγιζαν το κοινό και απέκτησαν αυτόνομη πορεία και, αφετέρου, εισήγαγε πειραματικές φόρμες που συνδέθηκαν με τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του ελληνικού κινηματογράφου, πέρα από την εμπορική του διάσταση. Μολονότι είχε συχνά δεχτεί την κριτική συναδέλφων του για την εμπορική κινηματογραφική δραστηριότητά του (Χρυσόστομος 2008: 250-251), ο ίδιος υπογράμμιζε ότι «οι ταινίες αυτές είχαν λειτουργικότητα. Ο κόσμος είχε μία στάση απέναντί τους μέσα από την οποία επέρχονταν μία λύτρωση και μία ικανοποίηση. Τα υλικά τους μπορεί να ήταν δάνεια αλλά οι αναλογίες, το ζύμωμα και το τελικό αποτέλεσμα βγήκαν σωστά» (Μαμαγκάκης 2005).

Ο Μαμαγκάκης έβλεπε την κινηματογραφική μουσική όχι ως αυτόνομη κατασκευή, αλλά ως μια μορφή μετουσίωσης, μια διαδικασία στην οποία διαφορετικά υλικά γίνονταν «ένα» μέσα από τη δημιουργική σύνθεση. Με τόλμη, ευελιξία, έλλειψη μουσικών προκαταλήψεων και αισθητική συνέπεια, ο Μαμαγκάκης διαμόρφωσε ένα πολυφωνικό προσωπικό ύφος, στη διασταύρωση του παραδοσιακού με το μοντέρνο, του λαϊκού με το λόγιο και του εμπορικού με το καλλιτεχνικό, το οποίο είναι δυνατόν να περιγραφεί ως «λαϊκοδημοφιλής πρωτοπορία» (*popular avantgarde*): μια αισθητική η οποία ενσωματώνει πειραματισμούς και αποδομήσεις, χωρίς να χάνει την επαφή της με το ευρύ κοινό. Στη μουσική του εισάγει νέες ενορχηστρωτικές πρακτικές που ανατρέπουν τους καθιερωμένους οργανολογικούς κώδικες. Σε εμπορικές παραγωγές, τα τραγούδια του μετατρέπονται σε «ακουστικά σήματα» (*auditory cues*), που έχουν συνήθως διηγητικό ρόλο και συμβάλλουν στη δημιουργία της ηχο-ταυτότητας (*sound identity*) κάθε ταινίας (Boltz 2001), ενώ στις εναλλακτικές παραγωγές η μουσική του αποκτά έναν μινιμαλιστικά ατμοσφαιρικό χαρακτήρα, συχνά με μη διηγητική λειτουργία, ενισχύοντας τη δραματουργία χωρίς να εγκλωβίζεται σε μελωδικούς πυρήνες και ανοίγοντας νέους ορίζοντες στη σχέση εικόνας και ήχου.

5. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος και η μουσική του

Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος εμφανίζεται ως ιστορικό και αισθητικό ρήγμα στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο, σε μια εποχή κατά την οποία η Ελλάδα –εξαιτίας της στρατιωτικής δικτατορίας– βρισκόταν σε καλλιτεχνική υστέρηση σε σχέση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Η αυστηρή λογοκρισία του καθεστώτος ανέδειξε την ανάγκη για μια πιο υπαινικτική κινηματογραφική γλώσσα, με μεταφορές, ελλειπτικότητα και συμβολισμούς, επιτρέποντας στους δημιουργούς να εκφραστούν παρά τους περιορισμούς. Η ταινία *Αναπαράσταση* (1970) του Θεόδωρου Αγγελόπουλου (βλέπε Εικόνα 6) σηματοδοτεί καθοριστικά τη μετάβαση από τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο στον Νέο, αναδεικνύοντας την πρωτοκαθεδρία του σκηνοθέτη-δημιουργού (*auteur*) και την καλλιτεχνική αυτονομία του εκάστοτε κινηματογραφικού έργου (Βαλούκος 2011: 25-64).

Αν και υπήρξαν ήδη από τη δεκαετία του 1960 ταινίες που προμήνυαν την έλευση ενός πιο προσωπικού κινηματογράφου (κυρίως αυτές των Νίκου Κούνδουρου και Μιχάλη Κακογιάννη), από το 1970 και μετά η επικράτηση του νέου αυτού ρεύματος καθίσταται εμφανής. Σημαντικό ρόλο έπαιξε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, που ήδη από το 1960 λειτουργούσε ως βήμα για μη εμπορικές δημιουργίες, καθώς και το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, το οποίο έφερε στο προσκήνιο μια κοινότητα νέων κινηματογραφιστών και αναλυτών με κριτικό και θεωρητικό προβληματισμό. Η μορφή παραγωγής διαφοροποιήθηκε ριζικά με την πτώση των εισιτηρίων και την άνοδο της τηλεόρασης, οι παραδοσιακές εταιρείες υποχώρησαν και οι νέοι δημιουργοί ανέλαβαν οι ίδιοι τον έλεγχο, διεκδικώντας ελευθερία και καλλιτεχνική ανεξαρτησία. Παράλληλα, η αισθητική πολυμορφία, η κατάργηση των ειδών, η έξοδος από τα στούντιο και η χρήση φυσικών χώρων ενίσχυσαν το πνεύμα του πειραματισμού και της αμεσότητας. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος προσδιόρισε την ελληνικότητα όχι ως μονοδιάστατη αφήγηση, αλλά ως πολυπρισματική ταυτότητα, συνδέοντας το καλλιτεχνικό με το πολιτικό και αναζητώντας μια νέα σχέση με τον θεατή, ο οποίος καλούνταν πλέον να λειτουργήσει ως ενεργός «συνδημιουργός» της ταινίας (Karalis 2012: 161-192).

Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική εντάχθηκε δυναμικά, όχι ως απλό συνοδευτικό υπόβαθρο, αλλά ως θεμελιώδης μηχανισμός σημασιοδότησης και παρακινητικής λειτουργίας, ο οποίος διαμορφώνει τον ρυθμό της φιλμικής αφήγησης και ταυτόχρονα οικοδομεί ένα πλέγμα αναφορών στο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον της εποχής. Στην περίοδο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, τα ηχητικά τοπία από πειραματικές και ηλεκτρονικές πρακτικές συνυπάρχουν με στοιχεία της τοπικής παράδοσης, ενώ οι κλασικές φόρμες της δυτικής μουσικής επανερμηνεύονται μέσα από σύγχρονες αρμονικές διαδοχές και ηχοχρωματικές επιλογές. Αυτή η συνάντηση του «τοπικού» με το «παγκόσμιο» συγκροτεί μια μετανεωτερική συνθήκη, όπου η μουσική αποκαλύπτεται ως χώρος πολιτισμικής διαπραγμάτευσης.



Εικόνα 6. Ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος με τον Χρυσό Φοίνικα στο Φεστιβάλ Καννών (1998)

Σε αντίθεση με την κυριαρχία του τραγουδιού στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο, η απουσία του στις περισσότερες παραγωγές του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου έχει ισχυρό σημειολογικό φορτίο. Το τραγούδι, όταν εμφανίζεται πλέον, εντάσσεται σε ένα πλαίσιο ρεαλιστικής αφήγησης είτε ως αναπόληση είτε ως ένθετο στοιχείο μιας συγχρονικής πραγματικότητας – πάντως, όχι ως εργαλείο εμπορικής επιτυχίας της ταινίας. Πρόκειται για μια επιλογή που αποκαλύπτει τη μετατόπιση από τη μαζική στην αισθητική λειτουργία του κινηματογράφου και της μουσικής του (Μυλωνάς 2001: 151-153). Το τραγούδι γίνεται φιλικό αποτύπωμα μνήμης και στοχασμού, χωρίς να επιδιώκει απαραίτητα τη συγκινησιακή καθήλωση του θεατή. Μετά τη δεκαετία του 1980, οπότε ξεκινάει σιγά-σιγά η εμπορική άνοδος του ελληνικού κινηματογράφου και εμφανίζονται σκηνοθέτες όπως ο Νίκος Νικολαΐδης, η μουσική αναλαμβάνει να συγκροτήσει μια πιο δημοφιλή αισθητική μέσα από τη διακειμενικότητά της: τα τραγούδια λειτουργούν ως γέφυρες του κινηματογραφικού έργου και της μουσικής βιομηχανίας, ανάμεσα στο πεδίο της τέχνης και στο πεδίο της μαζικής κουλτούρας. Ωστόσο, ακόμα και στο πλαίσιο αυτό, η μουσική δεν εξαντλείται στη διασκέδαση, αλλά συμμετέχει στη συγκρότηση ενός νέου αισθητικού, κοινωνικού και ιδεολογικού (δια)λόγου.

Στα επόμενα χρόνια έρχονται νέες προκλήσεις, καθώς η παγκοσμιοποίηση και η διεθνής δικτύωση του ελληνικού κινηματογράφου δημιουργούν την ανάγκη για ευρύτερη απήχηση και οικονομική βιωσιμότητα. Οι συνθέτες των ελληνικών ταινιών αρχίζουν να ενσωματώνουν ποικίλα μουσικά είδη, από ροκ και χιπ-χοπ έως ηλεκτρονική μουσική, χωρίς ωστόσο να απουσιάζουν οι αναφορές στη δημοτική και παραδοσιακή μουσική. Με τον τρόπο αυτό, η μουσική αποκτά διττή λειτουργία: αφενός εκφράζει την πολυμορφία και τον πλουραλισμό της ελληνικής κοινωνίας, αφετέρου δρα ως μηχανισμός πολιτισμικής αγύρωσης που διατηρεί την εθνική ταυτότητα μέσα σε ένα διαρκώς παγκοσμιοποιούμενο πλαίσιο. Η φιλμική και μουσική εργογραφία αυτής της περιόδου αναδεικνύει την πολυμορφία και την πολυλειτουργικότητα της μουσικής στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο. Εκτός από ορισμένους δημιουργούς της εποχής του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, οι οποίοι συνέχισαν να είναι ενεργοί, συνθέτες όπως – ενδεικτικά– ο Γιώργος Παπαδάκης, ο Γιώργος Χατζηνάσιος, ο Μιχάλης Χριστοδουλίδης, ο Γιώργος Τσαγκάκης, ο Σταμάτης Σπανουδάκης, ο Κυριάκος Σφέτσας, η Ελένη Καραϊνδρου, ο Δημήτρης Παπαδημητρίου και ο Νίκος Κυπουργός ανέπτυξαν διαφορετικές στρατηγικές, άλλοτε εστιάζοντας στις ηχητικές χρήσεις της εντός της εκάστοτε ταινίας και άλλοτε διεκδικώντας για τη μουσική τους έναν πιο αυτόνομο ρόλο που προσέδιδε στο κινηματογραφικό έργο νέα σημασιολογικά επίπεδα (Μυλωνάς 2001: 155-160).

5.1. Ελένη Καραϊνδρου

Μία από τις ελάχιστες γυναίκες συνθέτριες που ξεχώρισαν στον χώρο της κινηματογραφικής μουσικής κατά την περίοδο του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου είναι η Ελένη Καραϊνδρου (βλέπε Εικόνα 7). Σε μια εποχή κατά την οποία η πλειονότητα των συνθετών του κινηματογράφου χαρκτηριζόταν από περιορισμένη εμπειρία και όχι πάντα επαρκή μουσική κατάρτιση, η Καραϊνδρου ξεχώρισε χάρη στη συστηματική μουσική παιδεία που απέκτησε από νεαρή ηλικία, καθώς και στη δημιουργική της συνέπεια και παραγωγικότητα. Από τα πρώτα της βήματα, η συνθέτρια στράφηκε συνειδητά προς την κινηματογραφική και θεατρική μουσική, είδη με τα οποία ταυτίστηκε καλλιτεχνικά, συνεργαζόμενη με σημαντικούς σκηνοθέτες και συνθέτοντας μουσική για 18 ταινίες. Η αναγνώρισή της προήλθε αρχικά μέσα από τη συνεργασία της με τον Χριστόφορο Χριστοφή στις ταινίες *Περιπλάνηση* και *Ρόζα*, με την τελευταία να της αποφέρει το πρώτο βραβείο μουσικής στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Σε παλαιότερη συνέντευξή της, η Καραϊνδρου έχει δηλώσει ότι οι συνθέσεις της απέκτησαν κινηματογραφικό χαρακτήρα από πολύ νωρίς, καθώς το ύφος της φανέρωνε μια έμφυτη ροπή προς την κινηματογραφική αφήγηση, γεγονός που προδιέγραψε τη μελλοντική της πορεία (Καραϊνδρου 2007): «Όλες μου οι εισαγωγές είχαν κάτι κινηματογραφικό. Όλοι οι σκηνοθέτες φίλοι και γνωστοί μου λέγανε ότι θα γράψω μουσική για τον κινηματογράφο».



Εικόνα 7. Η Ελένη Καραϊνδρου

Η συνεργασία της με τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, η οποία εγκαινιάστηκε το 1982 στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αποτέλεσε σταθμό στην καριέρα της. Από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και έπειτα, η Καραϊνδρου υπήρξε συνοδοιπόρος του Αγγελόπουλου σε έργα-ορόσημα, όπως *Ο μελισσοκόμος* (1986), *Τοπίο στην ομίχλη* (1988), *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* (1991), *Το βλέμμα του Οδυσσέα* (1995) και *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998). Η συνεργασία αυτή δεν ήταν απλώς επαγγελματική αλλά συγκροτήθηκε σε μια δημιουργική και βιωματική συνάντηση που καθόρισε την αισθητική ταυτότητα και των δύο. Ο ίδιος ο Αγγελόπουλος τόνιζε πως η μουσική της Καραϊνδρου δεν «συνοδεύει» απλά την ταινία, αλλά «εισχωρεί» σε αυτήν, μετατρέπόμενη σε αναπόσπαστο συστατικό του κινηματογραφικού κόσμου: στην «ψυχή» των εικόνων (Καραϊνδρου 2007). Ο Μυλωνάς (2001: 172) διευκρινίζει ότι βασικός συντελεστής της μουσικής της είναι η λυρική εκφραστικότητα, η οποία αποδίδει εμφατικά την ανθρώπινη συναισθηματικότητα και συχνά αποκτά αυτονομία, αναδεικνύοντας τον ποιητικό χαρακτήρα του φιλμ, ενώ η Δαλιανούδη (2022: 138) εξηγεί ότι «υποβάλλει τον θεατή όχι σε μια επιφανειακά συγκινησιακή αντίδραση, αλλά σε μια βαθιά διανοητική συμμετοχή, που με τη σειρά της οδηγεί σε μια αφαιρετική πρόσληψη και κριτική του μηνύματος της εικονο-αφήγησης».

Η λυρικήτητα της μουσικής της εντάσσεται οργανικά στο ύφος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, όπου η παραδοσιακή αφήγηση αποδομείται και η δράση συχνά υποχωρεί μπροστά στην εσωτερικότητα και την ποιητικότητα των εικόνων. Με αυτόν τον τρόπο, το ηχητικό υπόβαθρο δεν αποτελεί απλό σχολιασμό αλλά μια ενδότερη ανάγνωση των ταινιών. Η πολύχρονη σύμπραξη της Καραϊνδρου με τον Αγγελόπουλο αποκαλύπτει αυτή την απαιτητική –ωστόσο γόνιμη– διαδικασία της μουσικής επένδυσης των κινούμενων εικόνων. Η ίδια έχει περιγράψει ότι αφετηρία για κάθε σύνθεσή της είναι η προσωπική συναισθηματική εμπλοκή με το έργο (Καραϊνδρου 2019):

Στις κινηματογραφικές επιλογές που έχω κάνει για να επενδύσω μουσικά, κινούμαι με τον τρόπο που συνηθίζω από παλιά. Ακούω το «παραμύθι» σαν αφήγηση και από εκεί «βλέπω» πάρα πολλά πράγματα. Έτσι έκανα και για όλες τις ταινίες του Αγγελόπουλου. Μετά, εμπνεόμενη από την κεντρική ιδέα αυτού που θέλει να εκφράσει ο σκηνοθέτης και ο σεναριογράφος, φτιάχνω και παίζω τα θέματά μου. Δουλεύω πάνω σε ιδέες, σε συναισθήματα που γεννιούνται με τις ιστορίες. [...] [Δ]ίνω τα θέματα στους σκηνοθέτες και αφού τα νιώσουν και τα αγαπήσουν, κάθομαι με την ησυχία μου και τα ενορχηστρώνω. Έτσι, όταν αυτοί τρέχουν σαν τρελοί στα γυρίσματα, εγώ ήρεμη στο σπίτι μου τα ολοκληρώνω. Πιθανώς να περάσω να δω κάποιο κομμάτι του γυρίσματος, να πάρω λίγο την αίσθηση, αλλά ως εκεί. Δεν είναι βέβαια λίγες οι φορές που δεν τα βρίσκω εξ αρχής με το σκηνοθέτη, αλλά επιμένω και δικαιώνομαι στο τέλος!

Στην ταινία *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* (1998), η μουσική της Καραϊνδρου αποκτά ξεχωριστή σημασία, καθώς συνδέεται άμεσα με τη θεματική της μνήμης, της απώλειας και της αναζήτησης του ανεκπλήρωτου. Οι λιτές μελωδίες της, συχνά ενορχηστρωμένες για έγχορδα και πιάνο, δημιουργούν μια αίσθηση εσωτερικότητας και ποιητικής μελαγχολίας που συνομιλεί με τον ήρωα του Αγγελόπουλου και το ταξίδι του ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο. Η μουσική δεν λειτουργεί μόνο ως συναισθηματικό σχόλιο: ανακαλεί το παρελθόν, συνοδεύει τις μνήμες και εντείνει την υπαρξιακή διάσταση της αφήγησης. Έτσι, η Καραϊνδρου μετατρέπει το ηχητικό τοπίο της ταινίας σε έναν χώρο όπου η αιωνιότητα και η στιγμή συναντιούνται, αναδεικνύοντας την έννοια του χρόνου που διαπερνά όλο το έργο του Αγγελόπουλου.

Συνολικά, το έργο της Ελένης Καραϊνδρου, με τα χαρακτηριστικά λυρικήτητας και εσωτερικότητας, καθιερώνει ένα ιδιαίτερο στίγμα στην ελληνική και την ευρωπαϊκή μουσική για τον κινηματογράφο. Ο Gourgouris (2002), μάλιστα, την χαρακτηρίζει ως τελετουργική (*ritualistic*). Μέσα από τη βαθιά συναισθηματική εμπλοκή της και την πρωτότυπη σύνδεση εικόνας και ήχου, η μουσική της δεν αποτελεί διακοσμητικό στοιχείο αλλά θεμελιακή διάσταση της κινηματογραφικής εμπειρίας, ικανή να αναδείξει την ποιητικότητα, την ιστορικότητα και την ανθρωποκεντρική διάσταση του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Η περίπτωση της αναδεικνύει τον ρόλο της μουσικής ως «υπερκειμένου» (*supertext*) που υπερβαίνει το οπτικό κανάλι, λειτουργώντας ως συναισθηματικός και φιλοσοφικός σχολιαστής της φιλμικής αφήγησης, ως ένα «παράλληλο/αισθητικό σύμπαν» (*parallel/aesthetic universe*), όπως υποστηρίζει ο Brown (1994: 239).

5.2. Νίκος Κυπουργός

Ο Νίκος Κυπουργός (βλέπε Εικόνα 8), με το πολυδιάστατο έργο του σε θέατρο και σινεμά, κατέχει μια ξεχωριστή θέση στο ρεύμα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου, έχοντας συνθέσει μουσική για περισσότερες από 50 ταινίες από το 1978 έως σήμερα. Μολονότι διαμόρφωσε ένα προσωπικό ύφος, παραμένει «μεταμορφώσιμος», ανάλογα με τις ανάγκες κάθε έργου. Όπως ο ίδιος επισημαίνει (Κυπουργός 2022): «Αυτή είναι η χαρά και η πρόκληση, πρέπει να αγαπάς το θέατρο και τον κινηματογράφο, να φοράς κάθε φορά διαφορετικό “κοστούμι”, σαν τον ηθοποιό που παίζει τελείως διαφορετικούς ρόλους». Σύμφωνα με τον Κυπουργό (2018), η επαφή με τους διαφορετικούς κόσμους κάθε ταινίας, η ματιά του σκηνοθέτη, αλλά και η χαρά της συνεργασίας αποτελούν για τον συνθέτη πηγή γοητείας και δημιουργικότητας:

Η κινηματογραφική μουσική έρχεται συνήθως στο τέλος μιας ταινίας. [...] Συνήθως στη διαδικασία παραγωγής μιας ταινίας πέφτουν έξω και στα γυρίσματα και στους προϋπολογισμούς και παντού. Και στο τέλος έρχεται η μουσική σαν το κερασάκι. Και πρέπει να γίνει σε χρόνο μηδέν [...]. Εγώ ήμουν τυχερός, γιατί έχω συνεργαστεί με σκηνοθέτες ακόμη και πριν αρχίσει ακόμη η ταινία. Αναζητούσαμε το ύφος εκ των προτέρων, προσπαθώντας να εντάξουμε τη μουσική μέσα στο σενάριο, αφού συχνά η μουσική έχει ενεργό ρόλο στην ιστορία.



Εικόνα 8. Ο Νίκος Κυπουργός

Για τον Κυπουργό (Χρυσόστομου 2019), ο κινηματογραφικός συνθέτης οφείλει να ανανεώνεται, εξερευνώντας νέα μουσικά είδη, κόσμους και εποχές. Ιδανικά, είναι κάποιος ανοιχτός σε διαφορετικά ακούσματα, με διαρκή αναζήτηση τρόπων έκφρασης, με ποικίλες μουσικές όψεις και ευελιξία στις μετακινήσεις του από το προσωπικό του ύφος, χωρίς να χάνει το στίγμα του, με σεβασμό στο όραμα του σκηνοθέτη, με αγάπη στο σινεμά, με γνώσεις και ταλέντο. Μάλιστα, για το μέλλον της κινηματογραφικής μουσικής, ο Κυπουργός (2018) αναφέρει σε συνέντευξή του:

Είμαι εναντίον όλων όσοι λένε «τα παλιά τα χρόνια τα πράγματα ήταν καλύτερα». Εγώ πιστεύω ότι υπάρχει μία αργή και σταθερή εξέλιξη. [...] Και είμαι αισιόδοξος και για το σινεμά και για τη μουσική. Βλέπω πάρα πολλά ωραία πράγματα να γίνονται, βλέπω νέα παιδιά με όρεξη: Η μουσική που παίζουν είναι καλύτερη, μαθαίνουν καλύτερα τα όργανα, είναι πιο ενημερωμένοι για τα σύγχρονα ρεύματα [...]. Υπάρχουν άνθρωποι που ψάχνονται κι αυτό μου αρέσει πολύ.

Ο Κυπουργός πιστεύει ότι η μουσική δεν πρέπει να επιβάλλεται, αλλά να ακολουθεί την ταινία, ερμηνεύοντάς την. Όπως επισημαίνει (Κυπουργός 2022), «[η] μουσική έχει μεγάλη δύναμη, γιατί φωτίζει πράγματα που η εικόνα δεν μπορεί ή δεν θέλει να δείξει. Είναι μια συγκίνηση που δεν μπορεί να φανερώσει ο λόγος. Μιλά στον θεατή υπόγεια, ανασύροντας τη μνήμη του». Ο Μυλωνάς (2001: 178), πάλι, τονίζει πως «η μουσική του [Κυπουργού] κινείται έτσι ώστε να συμμετέχει όχι μόνο στην κίνηση των εικόνων, αλλά και στον εσωτερικό ρυθμό της κάθε ταινίας».

Κατά τη δημιουργία της μουσικής για τον κινηματογράφο, ο Κυπουργός δίνει έμφαση στην ενορχήστρωση και στη δύναμη των ηχοχρωμάτων να μετασχηματίζουν την ατμόσφαιρα μιας ταινίας, αξιοποιώντας τόσο τη μεγάλη «χρωματική παλέτα» των μουσικών οργάνων όσο και φυσικούς ήχους που προκύπτουν από τα ίδια τα γυρίσματα. Η μουσική του ταυτότητα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Δαλιανούδη (2009β: 273), «έχει αφομοιωθεί διακριτικά μέσα από τον γόνιμο συγκερασμό εθνοτοπικών, ελληνικών και δυτικών, στοιχείων». Ωστόσο, είναι διαυγής, καθαρή και χρησιμοποιεί μικρά θέματα που επαναλαμβάνονται παραλλαγμένα, ενεργοποιώντας το θυμητικό του κοινού (Μυλωνάς 2001: 180). Ο ίδιος ο συνθέτης αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στη δυναμική της σιωπής (Κυπουργός 2022): «Η ιδανική μουσική για μένα είναι συχνά η σιωπή. Μια σιωπή μπορεί να λειτουργήσει ως κορύφωση, να γίνει εκκωφαντική όταν έχει προηγηθεί μουσική. Η μουσική πρέπει να σβήνει μόνη της –τότε είναι η απόλυτη κορύφωση», σηματοδοτώντας την ηχητική-δραματουργική οικονομία της σύνθεσης (Μυλωνάς 1999: 197-201).

Στην ταινία *Black out*, ο Κυπουργός αναδεικνύει το βασικό μουσικό θέμα με εντυπωσιακή πλαστικότητα, αλλού προσδίδοντάς του επικό χαρακτήρα με αντιχρονισμούς και αλλού μετασχηματίζοντάς το σε λαϊκό τραγούδι που ακούγεται ρεαλιστικά. Η δυνατότητα του θέματος να κατακερματίζεται σε μικρότερες μουσικές φράσεις επιτρέπει στον συνθέτη να δημιουργεί παραλλαγές, να συνομιλεί με τους διαλόγους των ηθοποιών και να διατηρεί μια συνολική ηχητική ισορροπία. Μέσα από αυτήν τη συνεχή ανάπτυξη, η μουσική αποκτά ενότητα και ταυτότητα, αναδεικνύοντας τη συνθετική δεξιοτεχνία του Κυπουργού, που αποτελεί σταθερό γνώρισμα της φιλμικής του δημιουργίας.

5.3. Δημήτρης Παπαδημητρίου

Η κινηματογραφική μουσική του Δημήτρη Παπαδημητρίου (βλέπε Εικόνα 9) συγκεντρώνει στοιχεία τόσο από παλαιότερες όσο και από νεότερες περιόδους του ελληνικού κινηματογράφου, καθώς αφενός υπηρετεί πιστά την αφηγηματική ροή και τη δομή της ταινίας, αφετέρου διαθέτει αυτάρκεια και καλλιτεχνική αυτονομία. Όπως επισημαίνει ο Χρυσόστομος (2019), ο Παπαδημητρίου κατόρθωσε να σταθεί δημιουργικά στο μεταίχμιο ανάμεσα στην «παλιά» και τη «νέα» ελληνική μουσική, κρατώντας ζωντανή την τέχνη των ήχων, ενώ ταυτόχρονα τη διεύρυνε και την ανανέωσε, διαμορφώνοντας έναν προσωπικό μουσικό λόγο που συνομιλεί με τη δική του γενιά. Η συμβολή του στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο υπήρξε καθοριστική, καθώς έγραψε μουσική για 14 ταινίες και συνεργάστηκε με διακεκριμένους σκηνοθέτες, όπως οι Θανάσης Ρεντζής, Μανούσος Μανουσάκης, Δήμος Αβδελιώτης, Γιάννης Σμαραγδής και Λουκία Ρικάκη (Μυλωνάς 2001: 175). Επίσης, είναι ένας από τους πρώτους και λιγιστούς δημιουργούς που διδάξαν το αντικείμενο της κινηματογραφικής μουσικής στην ωδειακή εκπαίδευση.

Ο Παπαδημητρίου δίνει ιδιαίτερη έμφαση στον ενεργητικό ρόλο της μουσικής στις ταινίες, καθώς ο ήχος και η εικόνα δεν συνυπάρχουν απλώς, αλλά συνδιαλέγονται δυναμικά προκειμένου να επιτευχθεί το επιθυμητό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα (Παπαδημητρίου 2019):

Όποτε πήγαινα ένα κομμάτι, πρώτος εγώ καταλάβαινα ότι δεν πάει στη σκηνή –κι έβλεπα και τους άλλους να με κοιτούν περίεργα. Και είχαν δίκιο. Άλλες φορές έπαιρνε το ίδιο κομμάτι ο μοντέρ –ο Γιάννης Τσιτσόπουλος, μέγας μοντέρ και μέγας δάσκαλος– και χωρίς να μου πει δεν κάνει για τη σκηνή που το έδωσες, έλεγε, μαέστρο, σκέφτηκα αυτό. Και έβαζε τη μουσική σε άλλη σκηνή. Και λέγανε όλοι, α! εδώ πάει πάρα πολύ. Άρα, λοιπόν, τι είναι αυτό που κάνει να ταιριάζει ή να μην ταιριάζει; Δεν είναι καθόλου η συνταύτιση του χρόνου και του ρυθμού, όπως θέλουμε να πιστεύουμε απλοϊκά. Δηλαδή, περπατάει κάποιος και η μουσική ακολουθεί τα βήματα του. Θα ήταν και γελοίο. Είναι ότι το περιεχόμενο της μουσικής [...] βρίσκεται στο κέντρο των νοημάτων που παράγονται από την κινηματογραφική γλώσσα.

Πολύ σημαντικό στοιχείο στη διαδικασία αυτή είναι η αρμονική συνεργασία του συνθέτη με τον σκηνοθέτη, ενώ χαρακτηριστική είναι η εμπειρία που είχε με την ταινία *Το δέντρο που πληγώναμε* (1986). Εδώ, η μουσική προηγήθηκε της ταινίας, καθώς ο σκηνοθέτης Δήμος Αβδελιώτης εμπνεύστηκε το σενάριο από το άλμπουμ του Παπαδημητρίου με τίτλο *Τοπίο* (1981). Αν και αρχικά η μουσική (βασισμένη σε ηλεκτρονικό ήχο) φάνηκε «ξένη» ως προς την ηθογραφική διάσταση της ταινίας, ο ίδιος αναγνώρισε στη συνέχεια ότι η διαφορετική, «διαταραγμένη» της χροιά προσέδιδε έναν πολιτισμικό πλούτο, μετατρέποντας την ταινία από ένα απλό *docufiction* σε ένα πολυεπίπεδο καλλιτεχνικό δημιούργημα. Γενικά, η προσέγγισή του κατά τη συνεργασία του με τους σκηνοθέτες βασίζεται στη διαλογική σχέση και στην αμοιβαία ανταλλαγή δημιουργικής έμπνευσης, γεγονός που οδηγεί σε ιδιαίτερα γόνιμα αποτελέσματα. Ο ίδιος, σε πρόσφατη συνέντευξή του (Παπαδημητρίου 2022), υπογραμμίζει τα εξής:

Πρέπει να γίνεσαι κινηματογραφιστής, να έχεις στο νου σου την ταινία και όχι τη μουσική σου. Η ταινία είναι μόνο, ούτε εσύ, ούτε ο σκηνοθέτης. Οι σκηνοθέτες πολλές φορές νιώθουν σαν να είσαι απρόσκλητος στο σπίτι τους, ανοίγεις το ψυγείο τους ή ξαπλώνεις στο κρεβάτι τους. Είναι λάθος, γιατί κι η μουσική κομμάτι της ταινίας είναι. Απ' την άλλη, πρέπει να είναι και λίγο σκηνοθέτης ο μουσικός: Να βλέπει μια σκηνή που έχει γυριστεί και να μπορεί να φανταστεί και το μοντάζ ή να το επηρεάσει. Να μη χρειάζεται να σου εξηγήσει ο σκηνοθέτης τι θέλει μουσικά απ' τη σκηνή, διότι όλα τα λέει η ίδια η σκηνή που τη βλέπεις. Όλα κατατείνουν σ' ένα νόημα, απ' το τι χρώμα φοράει ο ηθοποιός π.χ., οπότε αυτό το νόημα πρέπει να ξέρεις να το διαβάσεις.



Εικόνα 9. Ο Δημήτρης Παπαδημητρίου

Η προσωπική του ταυτότητα ως συνθέτη διαμορφώθηκε μέσα από μια διαδικασία πειραματισμού, καθώς η κινηματογραφική μουσική τον έφερε σε επαφή με ποικίλα μουσικά είδη και υφολογικές απαιτήσεις. Οι συνεχείς μουσικές εναλλαγές συνέβαλαν στη διαμόρφωση ενός αναγνωρίσιμου προσωπικού «χρώματος», γεγονός το οποίο ισχύει και για τα μη-κινηματογραφικά έργα του. Η «ελληνικότητα» αποτελεί κεντρικό χαρακτηριστικό του μουσικού ύφους του Παπαδημητρίου, το οποίο παρά τη χρήση δυτικοευρωπαϊκής ορχήστρας ή ηλεκτρονικών μέσων, διατηρεί έντονα το στοιχείο του ελληνικού μουσικού μελωδισμού. Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε το παράδειγμα της ταινίας *Νίκη της Σαμοθράκης*, όπου το ελληνικό τοπίο επενδύεται με συμφωνικό ήχο, ενσωματώνοντας, ωστόσο, την εκφραστικότητα της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Ο ίδιος ο συνθέτης, άλλωστε, έχει επανειλημμένα δηλώσει ότι επιδιώκει μια «λαϊκότητα», όχι με την έννοια της απλοϊκής ή ελαφράς μουσικής, αλλά με τη σημασία της άμεσης ερμηνευτικής δυναμικής που χαρακτηρίζει την ελληνική δημιουργία (Παπαδημητρίου 2022).

Ιδιαίτερα ενεργός κατά τις δεκαετίες του 1980 και του 1990, ο Δημήτρης Παπαδημητρίου πλησίασε αρχικά τον ηλεκτρονικό ήχο, επιδιώκοντας να συγκροτήσει μια ρετρο-φουτουριστική άποψη στην κινηματογραφική μουσική, ενώ στη συνέχεια στράφηκε σε διαφορετικές πηγές έμπνευσης. Ωστόσο, η μουσική του δεν λειτουργεί μόνο ως συνοδευτικό στοιχείο της εικόνας αλλά και ως διαδικασία «ηχητικής οικοδόμησης κόσμων» (*sonic world-building*) στις ταινίες. Όπως αναφέρει, μάλιστα, ο Μυλωνάς (2001: 176), η «είσοδος και η έξοδος της στις σιηνές ή στις σεκάνς γίνεται, τις περισσότερες φορές, με διακριτικό και εύστοχο τρόπο, έτσι ώστε να διατηρούνται οι ισορροπίες στον ηχητικό κόσμο της ταινίας». Ο Παπαδημητρίου κατόρθωσε να εισαγάγει τη μουσική του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου σε διάλογο με το παγκόσμιο μουσικό τοπίο της εποχής, χωρίς οι ταινίες να χάσουν την πολιτισμική τους χροιά, αλλά –αντίθετα– αναδεικνύοντας το φιλικό ηχοτοπίο τους σε καθοριστικό άξονα του έργου. Κατά συνέπεια, η συμβολή του Παπαδημητρίου στην ελληνική κινηματογραφική μουσική συνίσταται τόσο στη στιβαρή τεχνική και λειτουργική δημιουργικότητά του όσο και στην αναζήτηση ενός σύγχρονου «ελληνικού» ήχου.

6. Τα σάουντρακ του Σύγχρονου Ελληνικού Κινηματογράφου

Ολοκληρώνοντας τη δεκαετία του 1990, η ντόπια φιλική δημιουργία εισήλθε στον 21ο αιώνα σε μια καινούρια φάση. Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος –που είχε ταυτιστεί με πολιτικό λόγο, αλληγορικές αφηγήσεις και έναν έντονα καλλιτεχνικό προσανατολισμό– άρχισε να φθίνει, καθώς η γλώσσα του έγινε (σε μεγάλο βαθμό) δυσνόητη για το πλατύ κοινό, επειδή οι δημιουργοί προτίμησαν τον δύσληπτο δρόμο του υπαινικτικού σινεμά. Παράλληλα, η απουσία οπτικοακουστικής παιδείας στους θεατές και η εδραιωμένη πρωτοκαθεδρία του εμπορικού αμερικανικού κινηματογράφου οδήγησαν στη μαζική στροφή προς τις ξενόφερτες παραγωγές. Επιπλέον, οι κρατικές ενισχύσεις που στόχευαν στην ενδυνάμωση της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής λειτούργησαν συχνά αντίστροφα: οδήγησαν σε έναν «συντηρούμενο κινηματογράφο» που εγκλωβίστηκε σε θεσμικές εξαρτήσεις (Κολοβός 2000).

Οι μεταβολές αυτές άνοιξαν τον δρόμο για τον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο, ο οποίος διαφοροποιήθηκε ουσιαστικά, επιλέγοντας πιο άμεσες και κατανοητές αφηγήσεις, που συνδέονται με την πραγματικότητα του θεατή. Δεν χρειαζόταν πλέον σημειολογικές υπερβολές ή βαρύγδουπους συμβολισμούς, αλλά άρχισε να αντλεί τα θέματά του από απτές καταστάσεις, βιωματικές εμπειρίες και ρεαλιστικά γεγονότα, που καθιστούν τις ταινίες ελκυστικές –σε καλλιτεχνικό και σε εμπορικό επίπεδο– χωρίς, όμως, να ξεφεύγει από το αμύσημο οικονομικοκοινωνικό πλαίσιο της εποχής, την ανασφάλεια και τη συνεχή αναζήτηση ταυτότητας (Kazakouroulou 2017). Παράλληλα, παλαιότεροι και νεότεροι δημιουργοί, όπως οι Παντελής Βούλγαρης (*Νύφες*), Γιάννης Σμαραγδής (*Ελ Γκρέκο*), Τάσος Μπουλμέτης (*Πολίτικη κουζίνα*) και Νικόλας Κουτελιδάκης (*Το ταγκό των Χριστουγέννων*), πρόσφεραν ταινίες που συνδύαζαν ιστορική μνήμη, προσωπικές αφηγήσεις και καλλιτεχνικό ρεαλισμό, κερδίζοντας μεγάλη απήχηση.

Ενώ ο ελληνικός κινηματογράφος στις προηγούμενες περιόδους βρισκόταν συχνά εγκλωβισμένος σε φορμαλιστικά ή ιδεολογικά δόγματα, άλλοτε με το σύνθημα «η τέχνη για τον λαό» και άλλοτε με την αντίληψη «η τέχνη για την τέχνη», ο Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος κατάφερε να απαλλαγεί από τις αγκυλώσεις αυτές. Το αποτέλεσμα ήταν μια στροφή σε αφηγήσεις που δεν καταπνίγονται από θεωρητικά σχήματα, αλλά αναζητούν την αμεσότητα, την ψυχολογική αλήθεια και την αβίαστη επικοινωνία με το κοινό: οι ταινίες έπρεπε να λένε ιστορίες βασισμένες σε συγκεκριμένους χαρακτήρες, συγκρούσεις και εξέλιξη, με σαφές δραματουργικό τόξο. Η ωρίμανση της μυθοπλασίας προϋποθέτει την ικανότητα πλάσης ολοκληρωμένων προσώπων που αλληλεπιδρούν με τη σύγχρονη (μεταμοντέρνα) ελληνική και παγκόσμια πολιτισμική πραγματικότητα, κάποιες φορές με κοινωνικές και υπαρκτικές προεκτάσεις και κάποιες άλλες με έναν πιο ελαφρύ και χιουμοριστικό αυθορμητισμό (Karalis 2017: 215-223).

Ένα επιπλέον σημαντικό στοιχείο της νέας φάσης υπήρξε και η διεύρυνση των κινηματογραφικών ειδών (*film genres*). Εκτός του παραδοσιακού κοινωνικού δράματος, επανεμφανίζονται, διαπλέκονται και αναπλασιάζονται είδη όπως το αστυνομικό και πολιτικό θρίλερ, ο φανταστικός κινηματογράφος, τα *road movies* και ποικίλες μορφές κωμωδίας. Οι ταινίες αυτές –παρά την τηλεοπτική, απλοϊκή αισθητική τους– έφεραν το κοινό στις αίθουσες και τόνωσαν την εγχώρια παραγωγή (Chalkou 2012). Αν και συχνά κριτικάρονταν για λιτός ύφος και απουσία κοινωνικής οξύτητας, λειτούργησαν ως «πύλη» που οδήγησε νέους θεατές σε πιο απαιτητικά έργα και, εν τέλει, στην εμφάνιση αυτού που ονομάστηκε «αλλόκοτο ελληνικό κύμα» (*Greek weird wave*) στον κινηματογράφο (Papanikolaou 2021).

Ο Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος κατάφερε να επιβιώσει και να ανανεωθεί, ανταποκρινόμενος στην ανάγκη για μυθοπλασίες που επικοινωνούν ουσιαστικά με το κοινό. Οι αφηγήσεις του άλλοτε προσεγγίζουν τον ρεαλισμό και άλλοτε τον διαστρεβλώνουν μέσα από παραμορφωτικούς φακούς, ωστόσο παραμένουν αληθινές, αντανακλώντας την πολυπλοκότητα της σύγχρονης ελληνικής εμπειρίας. Η συγκυρία της οικονομικής κρίσης συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση νέων μορφών παραγωγής και συνεργασίας. Παρά τους περιορισμένους προϋπολογισμούς, οι δημιουργοί επέδειξαν καλλιτεχνική αποφασιστικότητα, με αποτέλεσμα ταινίες τολμηρές ως προς τη θεματολογία και πρωτότυπες ως προς την αισθητική. Ταυτόχρονα, η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από μια θεσμική αναδιάρθρωση, η οποία επηρέασε τη σχέση του ελληνικού κινηματογράφου με το κράτος, τη χρηματοδότηση και τη διεθνή προβολή (Papadimitriou 2014). Σκηνοθέτες και σκηνοθέτιδες που σημάδεψαν τις τελευταίες δεκαετίες είναι ενδεικτικά οι Γιώργος Λάνθιμος, Γιάννης Οικονομίδης, Κωνσταντίνος Γιάνναρης, Νίκος Γραμματικός, Τάσος Μπουλμέτης, Δημήτρης Αθανίτης, Όλγα Μαλέα, Περικλής Χούρσογλου, Σωτήρης Γκορίτσας, Πάνος Κούτρας, Φίλιππος Τσίτος, Αργύρης Παπαδημητρόπουλος, Κώστας Καπάκας, Άγγελος Φραντζής, Σύλλας Τζουμέρκας, Αθηνά Ραχήλ Τσαγγάρη, Αντώνης Κόκκινος, Ρένος Χαραλαμπίδης, Αγγελική Αντωνίου, Μπάμπης Μακρίδης, Αλέξανδρος Αβρανάς, Θάνος Αναστόπουλος και Στράτος Τζίτζης.

Όσον αφορά τη μουσική στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο, συνεχίζονται –σε μεγάλο βαθμό– οι πρακτικές και αισθητικές επιλογές των προγενέστερων φάσεων, εμπλουτισμένες ωστόσο με τις δυνατότητες που προσφέρουν πλέον τα νέα τεχνικά και τεχνολογικά μέσα, η υβριδικότητα και ποικιλομορφία των μουσικών ειδών, όπως επίσης και η μεταμοντέρνα λογική του ψηφιακού ηχητικού σχεδιασμού (*digital sound design*). Έτσι, στη σημερινή συγκυρία, η έννοια της «κινηματογραφικής μουσικής» έχει διευρυνθεί αισθητά, καθώς συνυφάζεται άμεσα με τις υπόλοιπες ηχητικές διαστάσεις της φιλμικής εμπειρίας –την ανθρώπινη ομιλία και τους ήχους περιβάλλοντος– που σε παλαιότερες εποχές λειτουργούσαν περισσότερο απομονωμένα. Ο ψηφιακός ηχητικός σχεδιασμός αποτελεί στις μέρες μας κυρίαρχη πρακτική, αντανakλώντας τις τρέχουσες τεχνολογικές και αισθητικές εξελίξεις στον χώρο του κινηματογραφικού ήχου. Μουσική, ηχητικά εφέ και λόγος –όχι στην πρωτογενή, ηχογραφημένη μορφή τους, αλλά διαμέσου πολλαπλών επιπέδων επεξεργασίας– συνυπάρχουν σε ένα ενιαίο ακουστικό συνεχές. Υπό αυτή τη θεώρηση, τα σάουντρακι στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο αποκτούν πλέον ουσιαστική νοηματοδότηση, δεδομένου ότι οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στα επιμέρους φιλμικά-ηχητικά στοιχεία καθίστανται όλο και πιο ρευστές, με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση ενός εκλεκτικού ιδιώματος μουσικού-κινηματογραφικού ιδιώματος (Πουλάκης 2023). Ακολούθως, θα εξετάσουμε ενδεικτικά τρία παραδείγματα δημιουργών που, μεταξύ άλλων, διακρίθηκαν για τη συμβολή τους στη διαμόρφωση της σύγχρονης μουσικής γραφής στον ελληνικό κινηματογράφο.

6.1. Ευανθία Ρεμπούτσινα

Η Ευανθία Ρεμπούτσινα (βλέπε Εικόνα 10), μεγαλώνοντας σε καλλιτεχνικό οικογενειακό περιβάλλον, ασχολήθηκε από μικρή ηλικία με τη μουσική, μαθαίνοντας βιολί. Στην πορεία κατάφερε να συνδέσει το όνομά της με τον χώρο της κινηματογραφικής μουσικής τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς, με ιδιαίτερη παρουσία στην γειτονική Τουρκία. Οι λυρικές μελωδίες της, οι μουσικές συνθέσεις της για τον κινηματογράφο, αλλά και οι πολυάριθμες ζωντανές εμφανίσεις της φέρουν τη σφραγίδα του προσωπικού της ύφους. Ξεκίνησε την καριέρα της στη μουσική σκηνή ως μέλος του κουαρτέτου των αδελφών Ρεμπούτσινα (μαζί με την Ιωάννα, τον Πλούταρχο και τη Μαρία), με το οποίο πραγματοποίησε πλήθος περιοδειών. Συνεργάστηκε με αξιόλογους Έλληνες συνθέτες και ερμηνευτές, υπήρξε μέλος της Συμφωνικής Ορχήστρας του Τρίτου Προγράμματος και της Ορχήστρας Σύγχρονης Μουσικής της ΕΡΤ, ενώ στις αρχές της δεκαετίας του 1980 συμμετείχε στον «Μουσικό Αύγουστο» που διοργάνωσε ο Μάνος Χατζιδάκις, εμπειρία που σημάδεψε την καλλιτεχνική της πορεία. Έχει συνθέσει μουσική για 10 ταινίες, μεταξύ των οποίων και διεθνείς παραγωγές, όπως το *Bamam ve Oğlum* και το *Uлак* (Τουρκία), ενώ ιδιαίτερη θέση στην πορεία της στον Σύγχρονο Ελληνικό κινηματογράφο κατέχει η συνεργασία της με τον σκηνοθέτη Τάσο Μπουλμέτη.

Ένα από τα πρωταρχικά ζητήματα στη σύνθεση μουσικής είναι η άντληση έμπνευσης, διαδικασία που για τη Ρεμπούτσινα είναι βαθιά προσωπική και βιωματική, άρρηκτα συνδεδεμένη με εικόνες, είτε γράφει για ταινία είτε όχι. Όπως περιγράφει σε συνέντευξή της, «[ο,]τιδήποτε μπορεί να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για εμένα, μια εικόνα, η ίδια η φύση, τα συναισθήματα, οι ιστορίες των ανθρώπων, τα ταξίδια με τον νου και το σώμα, τα ιστορικά γεγονότα σε όποια περίοδο και να ανήκουν, όλα μπορούν να γίνουν μελωδία. Μπορεί να σιεφτώ μια μελωδία και μετά να γίνει εικόνα, λειτουργώ πολύ με τις εικόνες» (Ρεμπούτσινα 2022). Στην περίπτωση της Ρεμπούτσινα, εικόνα και ήχος είναι αλληλένδετα, καθώς τα συνθέτει σε ενιαίο αισθητικό σύνολο για να αποδώσει τα βαθύτερα νοήματα τόσο ενός φιλμ όσο και της προσωπικής της εμπειρίας. Η ίδια αναφέρει: «Ζω πράγματα που δεν μπορώ να τα ζω μέσα από τις μουσικές μου, [...] μέσα από τις εικόνες που δημιουργώ. [...] Πάρα πολλά πράγματα στον κινηματογράφο τα βλέπουμε σε ένα πανί. [...] Έχει συμβεί πολλές φορές να έχω γράψει κάποια μουσικά θέματα και να τα δω μετά σε μια εικόνα» (Ρεμπούτσινα 2016). Οι ήχοι της Ρεμπούτσινα βρίσκονται πολύ κοντά στον κινηματογράφο, καθώς έχουν την ικανότητα να δημιουργούν εικόνες από μόνοι τους. Αυτή η «μαγική» διάσταση ήταν ένας από τους βασικούς λόγους που την οδήγησαν να ασχοληθεί με τη μουσική επένδυση ταινιών (Χρυσοστόμου 2019).

Για τη Ρεμπούτσινα, η μουσική επένδυση μιας ταινίας δεν είναι δυσκολότερη από μια ελεύθερη σύνθεση, καθώς θεωρεί ότι δεν δεσμεύεται από αυστηρούς κανόνες ή συμβάσεις. Ωστόσο, στην κινηματογραφική δημιουργία συναντώνται πολλοί συντελεστές διαφορετικών ειδικοτήτων και το σενάριο αποτελεί καθοριστικό συστατικό στοιχείο, μέσα στο οποίο η ίδια βυθίζεται για να εμπνευστεί. Η Ρεμπούτσινα περιγράφει τη δημιουργική διαδικασία σύνθεσης μουσικής για τη μεγάλη οθόνη ως «αυθόρμητη» και «ενστικτώδη». Αν και αναγνωρίζει πιθανές δεσμεύσεις που σχετίζονται με τις σκηνοθετικές οδηγίες και το σενάριο, κυρίως αφήνεται στις δικές της παρορμήσεις. Στο σημείωμά της για τη μουσική στην ταινία *Νοτιάς* (2016) αναφέρει:

[Α]ιτουργώ αυθόρμητα, κι ας μαγειρεύεται κάτι μέσα μου για καιρό. Όταν διαβάζω ένα σενάριο, νιώθω αυτόματα ότι θα μπορούσα να έχω κι εγώ έναν ρόλο μέσα στην ταινία, γίνομαι αμέσως κομμάτι της ιστορίας. Έτσι, αρχίζω να αντλώ πράγματα και ξεινάει ένα μουσικό τραγούδι μέσα στο κεφάλι μου που μετά γίνεται νότες. Έμπνευση μπορώ να πάρω από πολλά πράγματα, από την ίδια την ταινία, αλλά και από βιώματα μου. [...] Η μουσική για μένα είναι ψυχοθεραπεία, το ίδιο και το σινεμά. Και τα δύο με γιατρεύουν και με απελευθερώνουν. Η σύνθεση μουσικής για μια ταινία γίνεται σαν παιχνίδι με τον εαυτό που γεμίζει, αλλά και αδειάζει μέσα στον κόσμο της ιστορίας.

Από τα λόγια της ίδιας αναδεικνύεται η βαθιά βιωματική της σχέση με τη μουσική και τον κινηματογράφο, όπου η σύνθεση δεν αποτελεί απλώς τεχνική διαδικασία αλλά μια μορφή ψυχοθεραπείας και εσωτερικής απελευθέρωσης. Η ταύτισή της με την ιστορία και τους χαρακτήρες μετατρέπει το έργο σε προσωπικό βίωμα, ενώ η πορεία της καλλιτεχνικής έμπνευσης λειτουργεί ταυτόχρονα ως παιχνίδι, ως εσωτερικός διάλογος και ως μέσο μετάβασης από την αρχική σύλληψη στην τελική συγκρότηση της μουσικής υπόκρουσης.

Η Ρεμπούτσικα έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς με τη μουσική της για την ταινία του Τάσου Μπουλμέτη *Πολίτικη κουζίνα* (2003). Πρόκειται για χαρακτηριστικό δείγμα του ύφους της που γνώρισε τεράστια επιτυχία. Οι λυρικές μελωδίες της εντείνουν τη συγκινησιακή φόρτιση, προσδίδοντας στις εικόνες ξεχωριστή δυναμική. Ο Χρυσόστομος (2019) επισημαίνει την αυτοτέλεια της μουσικής στην ταινία, υπογραμμίζοντας ότι πολλές σκηνές μπορούν να σταθούν αυτόνομα χάρη στη μουσική, καθώς η σχέση εικόνας-ήχου είναι σχεδόν ολοκληρωτική. Σε άλλες ταινίες, πάλι, ολοκλήρωνε αριετὰ μουσικά θέματα, πριν ακόμη ξεκινήσουν τα γυρίσματα.

Στην πιο πρόσφατη συνεργασία της με τον Τάσο Μπουλμέτη για την ταινία *1968* (2018) υπογράφει 17 συνθέσεις. Εκεί, ο λαϊκός ήχος συναντά τον συμφωνικό και πλέκεται με μουσικά στοιχεία της ελληνικής παράδοσης. Φλερτάροντας με διαφορετικά είδη, καταφέρει να αφηγηθεί μελωδικά το θέμα της προσφυγιάς –ένα ζήτημα που τη συναρπάζει ιδιαίτερα– δημιουργώντας ατμόσφαιρα συγκίνησης, αισιοδοξίας και ψυχικής ανάτασης. Με το σάουντρακ του *1968*, η Ρεμπούτσικα «κτύνει» μουσικά –για μια ακόμη φορά– καθημερινές στιγμές από την ιστορία με αριστοτεχνικό τρόπο. Οι εναλλαγές συναισθημάτων αντανακλώνται στις μεταβολές των μουσικών μοτίβων και των ενορχηστρώσεων, μέσα από μια πλούσια και πολυεπίπεδη μουσική παραγωγή.



Εικόνα 10. Η Ευανθία Ρεμπούτσικα

6.2. Παναγιώτης Καλαντζόπουλος

Ο Παναγιώτης Καλαντζόπουλος (βλέπε Εικόνα 11) αποτελεί έναν από τους πλέον αναγνωρίσιμους συνθέτες στον χώρο της σύγχρονης ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής. Παρά το σχετικά περιορισμένο έργο του στο σινεμά, μέσα από τις ταινίες *Peppermint* (1999), *Φτηνά τσιγάρα* (2000), *Uranya* (2006) και *Nicostratos* (2011), ανέπτυξε ένα διακριτό μουσικό ύφος, δημιουργώντας ηχητικές επενδύσεις που διακρίνονται τόσο για την αισθητική τους πληρότητα όσο και για τη δύναμή τους να ενισχύουν αφηγηματικά και συναισθηματικά τις εικόνες. Σύμφωνα με τον Χρυσόστομο (2019), η μουσική του Καλαντζόπουλου παρουσιάζει εμφανείς επιρροές από την κινηματογραφική μουσική του ιταλικού νεορεαλισμού. Όπως οι ταινίες του Fellini –σε θεματικό και σκηνοθετικό επίπεδο– ενσωματώνουν την αίσθηση της μελαγχολίας, της νοσταλγίας και της ανάμνησης μέσω του οπτικού και ηχητικού πλαισίου τους, αντίστοιχα η μουσική του Καλαντζόπουλου επιτελεί παρόμοιο ρόλο. Ο ίδιος, μάλιστα, ο συνθέτης βεβαιώνει την επενέργεια της ιταλικής μουσικής και, συγκεκριμένα, του ιταλικού μπαρόκ και του Nino Rota στο έργο του, υπογραμμίζοντας την απουσία «παρθενογένεσεων» τόσο στη μουσική όσο και στο σινεμά (Καλαντζόπουλος 2009).



Εικόνα 11. Ο Παναγιώτης Καλαντζόπουλος

Η προσέγγιση του Καλαντζόπουλου στη σύνθεση κινηματογραφικής μουσικής χαρακτηρίζεται από μια πηγαία, εμπειρική διαδικασία, η οποία συνδυάζει τεχνική κατάρτιση και προσωπική αίσθηση. Ο συνθέτης επισημαίνει ότι οι σπουδές βοηθούν στην κατανόηση του χρόνου και του τόπου που μεταδίδει μια μουσική, καθώς και των τεχνικών που ενισχύουν αυτή την έκφραση. Παράλληλα, τονίζει ότι η σχέση με τον σκηνοθέτη είναι καθοριστική για τη δημιουργία μιας αποτελεσματικής μουσικής σύνθεσης και ότι η ένστικτη κρίση του μπορεί να οδηγήσει στην απομάκρυνση από έργα στα οποία δεν θα ήταν παραγωγικός (Χρυσοστόμου 2019). Επίσης, υποστηρίζει ότι η σύνθεση ισχυρών μελωδιών αποτελεί το θεμέλιο της κινηματογραφικής μουσικής του, παρότι αναγνωρίζει ότι οι σκηνοθέτες συχνά αντιμετωπίζουν τον μελωδισμό ως «ανταγωνισμό» προς τη δική τους δημιουργία (Καλαντζόπουλος 2025):

Όταν αναλαμβάνω να κάνω μια ταινία η πρώτη μου, μεγαλύτερη και μόνη αγωνία είναι να γράψω μια, δυο, τρεις καλές μελωδίες. Μετά είναι μια πάρα πολύ ωραία εκδρομή το υπόλοιπο. Αν βεβαιωθώ ότι το έχω αυτό, ησυχάζω και αρχίζω να κάνω τις ενορχηστρώσεις, το ένα, το άλλο... Είναι απόλαυση! Αλλά μέχρι να γραφτούν οι μελωδίες, έχει όλες τις οδύνες ενός τοκετού, ας το πούμε έτσι. Δύσκολο να σιγουρευτώ ότι ναι, το 'χω! Ο μελωδισμός, δηλαδή, είναι η αρχή. [...] Το πρώτο και το σπουδαιότερο είναι να βρεις τα θέματα. Ξέρω ότι αυτό που λέω είναι παλαιάς κοπής. Ξέρω, δηλαδή, ότι όπως και στο θέατρο έτσι και στο σινεμά σήμερα οι σκηνοθέτες δεν θέλουν μελωδούς, γιατί οι μελωδοί είναι «κλέφτες»! «Κλέβουν» δόξα από τον σκηνοθέτη!

Στην ταινία του Ρένου Χαρχαλαμπίδη *Φτηνά ταγάρα*, η μουσική του Παναγιώτη Καλαντζόπουλου διαδραματίζει καίριο ρόλο στη συγκρότηση της συναισθηματικής ατμόσφαιρας του έργου. Η ερμηνεία της Έλλης Πασπαλά, σε συνδυασμό με την ενορχήστρωση και τις μελωδικές γραμμές, συμβάλλει στην ανάπτυξη κεντρικών μουσικών θεμάτων, χαρακτηριστικότερο εκ των οποίων είναι το τραγούδι «Λευκό μου γιασεμί». Η μελωδία του παρουσιάζεται αρχικά στη σκηνή του ζευγαριού στην καντίνα και επανέρχεται στην καταληκτική σκηνή στο λεωφορείο, αποκτώντας ισχυρή σημειωτική λειτουργία. Ο ίδιος ο συνθέτης υπογραμμίζει ότι η επιτυχία ενός τραγουδιού συναρτάται από παράγοντες όπως η φωνητική ερμηνεία και η αντιστοίχιση στίχων και μελωδίας (Χρυσοστόμου 2019).

Η μουσική του Καλαντζόπουλου στην ταινία *Uranja* αναλαμβάνει έναν ενεργητικό αφηγηματικό ρόλο, ακολουθώντας την κινηματογραφική δράση και δημιουργώντας την αίσθηση μιας συνεχούς χρονικής ροής. Τα μουσικά θέματα επαναλαμβάνονται και παραλλάσσονται μέσω διαφορετικής ενορχήστρωσης ή ρυθμικής οργάνωσης, προσδίδοντας διαφορετικό –κάθε φορά– κλίμα. Επιπλέον, η μουσική συχνά προκύπτει από το ευρύτερο ηχητικό περιβάλλον του έργου, από το οποίο αντλεί στοιχεία για την ανάπτυξη των επόμενων θεμάτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή με τους στρατιώτες σε εκδήλωση του χωριού, όπου ένα εμβληματικό ρυθμικό μοτίβο λειτουργεί ως έναυσμα για την παραλλαγή του κύριου μουσικού θέματος της ταινίας. Συνολικά, η κινηματογραφική μουσική του Παναγιώτη Καλαντζόπουλου θα λέγαμε ότι συνδυάζει την έντεχνη μελωδικότητα με μια βαθιά αφηγηματική ενέργεια, καθιστώντας τον μια από τις πιο ξεχωριστές φωνές στον Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο.

6.3. Μάριος Στρόφαλης

Τις τελευταίες δεκαετίες, ένας δημιουργός με μεγάλη παραγωγή στη σύνθεση μουσικής για εικόνα, τόσο για τον κινηματογράφο όσο και για το θέατρο και την τηλεόραση, είναι ο Μάριος Στρόφαλης (βλέπε Εικόνα 12). Η πορεία του στη μεγάλη οθόνη ξεκινά με το σάουντρακ στο μικρού μήκους φιλμ *Το ποτάμι*, ενώ ακολουθούν αρκετές ταινίες μέχρι σήμερα, όπως *Τα χρυσά μύλα των εσπερίδων* (1997) της Σοφίας Παπαχρήστου, *Πίσω πόρτα* (2000) του Γιώργου Τσεμπερόπουλου, *Οι γενναίοι της Σαμοθράκης* (2003) του Σταμάτη Τσαρουχά, *Να μ' αγαπάς* (2003) του Ανδρέα Θωμόπουλου, *Πίσω από τις θημωνιές* (2022) της Ασημίνας Προέδρου κ.ά. Ο Στρόφαλης –παρά το διαφορετικό είδος των ταινιών για τις οποίες έχει γράψει μουσική– έχει καταφέρει να διαμορφώσει ένα ξεχωριστό ύφος που τον κάνει ιδιαίτερα δημοφιλή στον καλλιτεχνικό και επαγγελματικό χώρο. Το 1993 συνέθεσε για πρώτη φορά μουσική για ταινία, χρησιμοποιώντας συνθεσάιζερ. Όπως λέει και ο ίδιος (Στρόφαλης 2025): «Δεν ήταν ακριβώς το δικό μου στυλ, εγώ ήμουν φαν του Morricone και του Χατζιδάκι, αλλά η ταινία ήθελε αυτό το πράγμα και το σήκωνε η εποχή».

Αναφορικά με τη διαδικασία σύνθεσης, ο Στρόφαλης (2025) σημειώνει ότι ακολουθούσε κυρίως τον παλαιότερο και πιο συμβατικό τρόπο γραφής και προσαρμογής της μουσικής του στο φιλμ και περιγράφει πως συνήθως, μετά το τέλος της ταινίας, καλείται να τη δει και να δημιουργήσει πάνω στην εικόνα. Φυσικά, υπάρχει συνεργασία και επικοινωνία μεταξύ συνθέτη και σκηνοθέτη, τόσο για το αισθητικό αποτέλεσμα όσο και για τον τρόπο με τον οποίο εξελίσσεται η δραματολογία μαζί με τη μουσική, ώστε να αποδοθούν τα αντίστοιχα συναισθήματα και νοήματα:

Το έκανα με τον παλιό τρόπο: έβλεπες την ταινία, είχες ένα χρονόμετρο και το πεντάγραμμο, υπολόγιζες και έγραφες. Η παρτιτούρα λειτουργούσε σαν σχεδιάγραμμα. Δούλεψα έτσι σε τουλάχιστον 4-5 ταινίες, ήταν σαν μαθηματική πράξη. Είχα αποφασίσει τι στυλ και συναισθήματα θέλω να βγάλω, ποιον χαρακτήρα ακολουθώ και τεχνικά με ποιον τρόπο θα βρω τον ρυθμό της κάμερας για να υπηρετήσω σωστά τη δραματολογία. Έβλεπα την εικόνα και –πολύ γρήγορα– υπολογίζοντας σωστά, έγραφα τη μουσική.

Ένα στοιχείο που τον διαφοροποίησε από πολύ νωρίς ήταν η προτίμησή του σε φυσικά όργανα –όπως το πιάνο, το ακουστικό μπάσο, η βιόλα και το ακορντεόν– τα οποία προσέδιδαν «αυθεντικά» και όχι τεχνητά ηχοχρώματα στη μουσική του, χωρίς ωστόσο να επιβραδύνουν τη διαδικασία της σύνθεσης (Στρόφαλης 2025):

Το ακορντεόν μου αρέσει πολύ γιατί μου δίνει τον κρατημένο ήχο, όπως το βιολί, χωρίς την οξύτητα του τελευταίου. Ή η περιοχή της βιόλας μου αρέσει πολύ για σάουντρακ. Είχα τη δυνατότητα να γράψω γρήγορα μουσική για κινηματογράφο με φυσικά όργανα. Έμπαινα στη δραματολογία, κατάλαβα τι θέλει να πει η ταινία, η συναισθηματική γραμμή, μέχρι πού θέλουμε να δώσουμε έμφαση –αν είναι ρεαλιστική και θέλει λίγα σημεία ή αν χρειάζεται να την εμπλουτίσουμε με περισσότερα στοιχεία. Μαζί με τον σκηνοθέτη καταλήγαμε και εκεί ξεκινούσε η τεχνική διαδικασία.



Εικόνα 12. Ο Μάριος Στρώφαλης

Τη δεκαετία του 1990, ο Στρώφαλης έφερε νεοϊμπρεσιονιστικά στοιχεία και χρησιμοποίησε ταυτόχρονα φυσικά όργανα και νέα τεχνολογικά μέσα. Για παράδειγμα, στην ταινία *Πίσω πόρτα* χρησιμοποίησε και παρτιτούρες και υπολογιστή, ενώ για την ταινία *Τα χρυσά μύλα των εσπερίδων* όλες του οι συνθέσεις ήταν χειρόγραφες (για μπουζούκι, βιολί, μπαγλαμά, ακορντεόν, μπάσο, τούμπα και κρουστά), με ζωντανή εκτέλεση στο στούντιο (χωρίς *playback*). Ωστόσο, πέρα από τη μουσική επένδυση, υπάρχει η τάση να βασίζεται η κινηματογραφική μουσική στα τραγούδια, μέσω των οποίων η ταινία καταφέρνει να αντλήσει επιτυχία. Σύμφωνα με τον Στρώφαλη (2025):

Συχνά οι σκηνοθέτες απευθύνονται σε τραγουδοποιούς (και μάλιστα γνωστούς) για να γράψουν, αλλά δεν τα καταφέρνουν. Για παράδειγμα, δεν ξέρουν πώς γίνεται η ενορχήστρωση. Πολλές φορές, επιθυμία του σκηνοθέτη είναι να βάλει ένα τραγούδι και να δημιουργήσει μια συγκίνηση, αξιοποιώντας και το όνομα του τραγουδιστή για εμπορικούς λόγους. Σκέφτονται την ταινία με έναν ρομαντικό τρόπο: ότι θα συνδεθεί με κάποιο τραγούδι.

Νεότερα ρεύματα υποστηρίζουν ότι οι ταινίες πλέον δεν χρειάζονται μουσική, αλλά μόνο τις σιωπές και τους ήχους τους, καταλήγοντας σε πιο μινιμαλιστικές προσεγγίσεις, εντούτοις ο Στρώφαλης (2025) αντιτάσσεται: «Αυτό, κατά τη γνώμη μου, είναι εις βάρος του συναισθήματος. Μια ταινία χρειάζεται τόσο όσο τη μουσική, αν θες να βγάλεις κάποια συναισθήματα, να αναδειχθούν οι χαρακτήρες. Η *Πίσω πόρτα* και *Τα χρυσά μύλα των εσπερίδων* χρειαζόταν πολλή μουσική, γιατί ήταν συναισθηματικές ταινίες». Σε παλαιότερη συνέντευξή του (Στρώφαλης 2014), είχε αναφερθεί στις ιδιαιτερότητες της εργασίας στον κινηματογράφο, αντλώντας από την προσωπική του εμπειρία: «Πάντα μια ζωή ήθελα να κάνω *soundtrack*. Αυτό με ενδιέφερε [...] και είχα αποφασίσει ότι θέλω να κάνω αυτή τη δουλειά. [...] Το *soundtrack* είναι υποτιμημένο στην Ελλάδα, [...] δεν κάνεις καριέρα. Ζεις καλά και δημιουργείς καλά».

7. Προοπτικές ανάδειξης της κινηματογραφικής μουσικής στην Ελλάδα

Η κινηματογραφική μουσική στη χώρα μας παραμένει –σε μεγάλο βαθμό– αδιερεύνητη, παρὰ το γεγονός ότι έχει προσφέρει εξαιρετικά καλλιτεχνικά δείγματα. Αν ορίσουμε ως κινηματογραφική κάθε μουσική που εντάσσεται σε μια ταινία, τότε –σε αντίθεση με άλλες πρακτικές της δυτικής αλλά και ορισμένων εξωευρωπαϊκών παραδόσεων– η κινηματογραφική μουσική δεν προϋποθέτει αναγκαστικά γραπτό σύστημα ούτε αυστηρά επεξεργασμένη μορφή, προκειμένου να επιτελεστεί, να αποτυπωθεί και να εκπληρώσει τη λειτουργία της. Ως μουσική που διατρέχει διαφορετικά είδη, τεχνικές σύνθεσης, ενορχηστρωτικές επιλογές και σημειολογικούς κώδικες, συνιστά οργανικό μέρος του οπτικοακουστικού συνεχούς της ταινίας. Αν περιοριστούμε στη συμβατική σημειογραφία του πενταγράμμου, καταλήγουμε σε μια αντίληψη που αγνοεί τα φαινομενολογικά γνωρίσματά της ως σύνθετου, ετερογενούς και πολυεπίδεδου φαινομένου. Η κινηματογραφική μουσική, επομένως, δεν ταυτίζεται με τις «παρτιτούρες» των ταινιών, αλλά αποτελεί ευρύτερη πρακτική που κινείται στη ζώνη της «καταγεγραμμένης προφορικότητας» (*inscribed orality*).

Αυτή η ενδιάμεση κατάσταση οδηγεί σε ειδικού τύπου ζητήματα που αφορούν και τα αρχεία που διατηρούν υλικό σχετικό με τον κινηματογράφο και τη μουσική του, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της ελληνικής παραγωγής παλαιότερων αλλά και πρόσφατων δεκαετιών. Στις τελεστικές τέχνες, όπως ο κινηματογράφος και η μουσική, τα αρχεία συγκρατούν κειμενικές ψηφίδες πολιτιστικής κληρονομιάς, μέσα από υλικά και άυλα τεκμήρια. Με τον τρόπο αυτό, επιτρέπουν την ανακατασκευή μεταβαλλόμενων καλλιτεχνικών πρακτικών και τη διαμόρφωση νέων εμπειριών έμπνευσης, μάθησης και ψυχαγωγίας. Τα αρχεία, ωστόσο, δεν συνιστούν πλήρεις και τελικές αναπαραστάσεις· φωτίζουν απλώς ορισμένες πτυχές της ιστορίας και του πολιτισμού, οι οποίες πρέπει να ερμηνευθούν εντός συγκεκριμένου χωροχρονικού πλαισίου. Έτσι, η μνήμη στο αρχείο αποκτά διττό χαρακτήρα: αφενός παραπέμπει σε παρελθούσες εμπειρίες, αφετέρου προβάλλεται στο μέλλον, οικοδομώντας γέφυρες για προσεχή ιστορική διερεύνηση. Στο σημείο αυτό, προκύπτουν καίρια ερωτήματα: Μπορεί, άραγε, η κινηματογραφική μουσική να «εγκιβωτιστεί» σε ένα αρχείο; Επαρκεί η παρτιτούρα για να εντυπώσει την πολυπλοκότητα μιας οπτικοακουστικής εμπειρίας; Ποιες νέες δυνατότητες ανοίγονται με την ψηφιοποίηση, τη διεύρυνση και τη διασύνδεση των αρχείων στη σύγχρονη εποχή;

Ένα –σχετικά ολοκληρωμένο– αρχείο κινηματογραφικής μουσικής θα μπορούσε να περιλαμβάνει: α) χειρόγραφες ή έντυπες παρτιτούρες (πλήρεις, αποσπασματικές, πρόχειρα σχεδιάσματα), β) ηχογραφήματα (ηχητική μπάντα/*soundtrack*, μουσική υπόκρουση, τραγούδια, εφέ, πρόβες, ζωντανές εκτελέσεις), γ) κείμενα παραγωγής (σενάρια, *storyboards*, σημειώσεις, αλληλογραφία, συμβόλαια), δ) οπτικό υλικό (καρέ, φωτογραφίες, αφίσες, προωθητικό υλικό), ε) προσωπικά τεκμήρια συντελεστών (ημερολόγια, αλληλογραφία, αναμνηστικά), στ) οπτικοακουστικό υλικό (ταινίες, *trailers*, κομμένες σκηνές). Μια συγκρότηση αυτού του τύπου είναι δυνατό να συμβάλει ουσιαστικά στη μελέτη και ερμηνεία της κινηματογραφικής μουσικής ως αναπόσπαστου μέρους της ιστορίας του κινηματογράφου.

Ωστόσο, η δημιουργία ενός τέτοιου αρχείου (ειδικά στην περίπτωση της Ελλάδας) απαιτεί παράλληλα την τήρηση βασικών προδιαγραφών και την αντιμετώπιση κρίσιμων ζητημάτων, προκειμένου να διασφαλιστεί η διατήρηση και η προσβασιμότητα του υλικού και συγκεκριμένα: α) την οριοθέτηση του εύρους της συλλογής (περίοδοι, είδη, συνθέτες, τύποι υλικού κ.λπ.), β) τον καθορισμό της ευρύτερης στρατηγικής και των κριτηρίων πρόσκτησης (δωρεές, αγορές, ανταλλαγές κ.ά.), γ) την οργάνωση της αποθήκευσης και της ψηφιοποίησης, δ) την πλήρη καταλογογράφηση και την καταγραφή των μεταδεδομένων, ε) την υιοθέτηση σαφών πολιτικών πρόσβασης για ερευνητές, σπουδαστές, δημιουργούς και κοινό, στ) τις ρυθμίσεις των πνευματικών αδειών, ζ) την ανάπτυξη δράσεων διάχυσης (π.χ. εκδηλώσεις, εργαστήρια, διαλέξεις, εκθέσεις κ.λπ.) και συνεργασίας με διάφορα ιδρύματα, φεστιβάλ, συλλογές, βιβλιοθήκες, εταιρείες παραγωγής και άλλους θεσμούς εκπαίδευσης και πολιτισμού, με στόχο την ευαισθητοποίηση γύρω από το αρχείο και τους διαθέσιμους πόρους του, την αναβάθμιση των συλλογών και των υπηρεσιών του, καθώς επίσης και τη διασφάλιση της διαλειτουργικότητας μεταξύ διαφορετικών συστημάτων και φορέων.

Ο εύπλαστος –συνά εφήμερος– χαρακτήρας της κινηματογραφικής μουσικής, οι δυνατότητες πρόσβασης σε πρωτογενή στοιχεία της παραγωγής, το μεγάλο πλήθος και εύρος, αλλά και η ποικιλομορφία του υλικού, η προβληματική διασύνδεση των ιδρυμάτων, η έλλειψη σαφούς πλαισίου για τη διαχείριση των πνευματικών και λοιπών δικαιωμάτων, όπως και ο περιορισμένος διαθέσιμος προϋπολογισμός μπορούν να εγείρουν σοβαρά προσκόμματα στην προσπάθεια για συγκρότηση, ενοποίηση και αξιοποίηση σχετικών μουσικών-κινηματογραφικών αρχείων. Ωστόσο, η ένταξη των οπτικοακουστικών αρχείων στο ψηφιακό διαδικτυακό περιβάλλον προσφέρει καινοτόμες ευκαιρίες οργάνωσης, διαχείρισης και διάδοσης του κινηματογραφικού περιεχομένου (Poulakis 2020).

Τα τελευταία χρόνια, η κινηματογραφική μουσική έχει επανέλθει στο προσκήνιο μέσα από ποικίλες προσπάθειες «επιστροφής» στις ταινίες και στη μουσική του ελληνικού σινεμά. Οι επανεκδόσεις δίσκων με μουσική και τραγούδια συγκεκριμένων ταινιών (συνά με νέα ηχητική επεξεργασία), οι κυκλοφορίες *soundtrack* από παλαιές ελληνικές παραγωγές, καθώς και οι επανεκτελέσεις ή διασκευές κινηματογραφικών συνθέσεων αναδεικνύουν μια τάση πολιτισμικής και καλλιτεχνικής αναβίωσης που αφορά τόσο τη μουσική όσο και τον ίδιο τον κινηματογράφο. Στο πλαίσιο της «νέας μουσικο-κινηματογραφικής ιστορίας», εναλλακτικές προσεγγίσεις δύνανται να αποτυπώσουν και να αναδείξουν, μέσα από προσωπικές αφηγήσεις και μαρτυρίες, μια παράδοση που όχι μόνο δεν έχει εκπνεύσει, αλλά παραμένει σύγχρονη, ενεργή και αναγνωρίσιμη ακόμη και από τις νεότερες ηλικιακές ομάδες κοινού. Παράλληλα, μια προσπάθεια συγκρότησης σχετικού αρχείου θα ήταν δυνατό να ενσωματώσει διαφορετικές προσεγγίσεις υλικών και άυλων δεδομένων από το οπτικοακουστικό πεδίο, συμβάλλοντας στην ανανέωση της γνώσης, της δημιουργίας, της έρευνας, της εκπαίδευσης και της δια βίου μάθησης και προωθώντας μια δυναμική επανασύνδεση και αλληλεπίδραση κοινωνίας, τέχνης, επιστήμης και πολιτισμού.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αρκολάκης, Μ., *Ελληνικός κινηματογράφος (1896-1939): Συγκρίσεις σε ευρωπαϊκό και μεσογειακό πλαίσιο - Τρόποι παραγωγής και διανομής*, διδακτορική διατριβή, Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2009.
- Βαλούκος, Σ., *Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (1965-1981): Ιστορία και πολιτική*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2011.
- Δαλιανούδη, Ρ. «Η μουσική κινηματογράφου ως συνιστώσα εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας», *Λαογραφία* 41, 2009α, σελ. 281-290.
- Δαλιανούδη, Ρ. «Ελληνική μουσική δημιουργία του 21ου αιώνα για τον μη δυτικό κινηματογράφο: Ζητήματα ταυτότητας - Το παράδειγμα του Νίκου Κυπουργού», στο Γ. Βλαστός (επιμ.), *Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες: Πρακτικά συνεδρίου*, Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής, 2009β, σελ. 268-276.
- Δαλιανούδη, Ρ. «Ιστορία-μουσική-κινηματογράφος: Από την εθνική εποποιία του 1821 στη μουσική εποποιία του εμπορικού κινηματογράφου», στο Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος (επιμ.), *Η επίδραση της Ελληνικής Επανάστασως στη λογοτεχνία και στην τέχνη: Πρακτικά Γ' συνεδρίου*, Αθήνα: Αρχονταρίκι, 2021, σελ. 283-309.
- Δαλιανούδη, Ρ. «Η μουσική στη μεγάλη οθόνη: Μουσικο-λαογραφική προσέγγιση των (ρετρό) ταινιών στον Νέο και Σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο», στο Μ. Βαρβούνης, Γ. Κατσαδώρας & Α. Καπανιάρης (επιμ.), *Άνθρωποι, φύλα, ταυτότητες, πολιτισμοί: Λαογραφικές και έμφυλες προσεγγίσεις*, Αθήνα: Γκόνης, 2022, σελ. 129-140.
- Δελβερούδη, Ε. Α., «Κινηματογράφος», στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος, 1922-1940*, τόμος δεύτερος, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003, σελ. 367-377.
- Ηλιάδης, Φ., *Ελληνικός κινηματογράφος 1906-1960*, Αθήνα: Φαντασία, 1960.
- Κολοβός, Ν., *Κινηματογράφος: Η τέχνη της βιομηχανίας*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.
- Κωνσταντοπούλου, Φ. (επιμ.), *Κινηματογραφικό αρχείο*, Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.
- Μήνη, Π., «Συνδυάζοντας το ελληνικό με το ευρωπαϊκό στοιχείο και στοχεύοντας σε ένα ευρύ κοινό: Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας (1932) της Ολύμπια Φίλμ», *Τα ιστορικά* 44, 2006, σελ. 161-180.
- Μυλωνάς, Κ., *Μουσική και κινηματογράφος*, Αθήνα: Κέδρος, 1999.
- Μυλωνάς, Κ., *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, Αθήνα: Κέδρος, 2001.
- Πουλάκης, Ν., *Μουσικολογία και κινηματογράφος: Κριτικές προσεγγίσεις στη μουσική των σύγχρονων ελληνικών ταινιών*, Αθήνα: Orpheus, 2015.

- Πουλάκης, Ν., «Η μουσική στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο της δεκαετίας του 1960: Ζητήματα αισθητικής, ανάλυσης και ερμηνείας στις ταινίες της Φίνος Φιλμ», στο Μ. Παραδείση & Α. Νικολαΐδου (επιμ.), *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο: Ζητήματα θεωρίας, μεθοδολογίας, ιστορίας*, Αθήνα: Gutenberg, 2017, σελ. 76-103.
- Πουλάκης, Ν., «Προς μία νέα μουσ-οικολογία του κινηματογράφου: Από τη ζωντανή επιτέλεση στον σύγχρονο ηχητικό σχεδιασμό», στο Εύη Προύσαλη (επιμ.), *Παραστατικές τέχνες στον 21ο αιώνα: Σύγχρονες πρακτικές και νέες προοπτικές*, Αθήνα: Ευρασία, 2023, σελ. 457-462.
- Σολδάτος, Γ., *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1900-1967)*, τόμος πρώτος, Αθήνα: Αιγόκερως, 1999.
- Σολδάτος, Γ., *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου: Ντοκουμέντα (1900-1970)*, τόμος τέταρτος, Αθήνα: Αιγόκερως, 2004.
- Χρυσοστόμου, Π., *Soundtrack: Συνεντεύξεις με δημιουργούς της μουσικής των εικόνων*, Αθήνα: Φίλντισι, 2019.
- Χρυσοστόμου, Π., *Νίκος Μαμαγκάκης: Μουσική ακούω, ζωή καταλαβαίνω*, Αθήνα: Άγκυρα, 2008.
- Boltz, M., “Musical Soundtracks as a Schematic Influence on the Cognitive Processing of Filmed Events”, *Music Perception* 18(4), 2001, σελ. 427-454.
- Brown, R. S., *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, Berkeley: University of California Press, 1994.
- Chalkou, M., “A New Cinema of ‘Emancipation’: Tendencies of Independence in Greek Cinema of the 2000s, *Interactions: Studies in Communication and Culture* 3(2), 2012, σελ. 243-261.
- Chion, M., *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York: Columbia University Press, 1994.
- Gorbman, C., *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington: Indiana University Press & London: BFI Publishing, 1987.
- Gourgouris, S., “Hypnosis and Critique (Film Music for the Balkans)”, στο D. I. Bjelić & O. Savić (επιμ.), *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, Cambridge: MIT Press, 2002, σελ. 323-349.
- Hess, F. L., “Sound and the Nation: Rethinking the History of Early Greek Film Production”, *Journal of Modern Greek Studies* 18(1), 2000, σελ. 53-66.
- Karalis, V., *A History of Greek Cinema*, New York: Continuum, 2012.
- Karalis, V., *Realism in Greek Cinema: From the Post-War Period to the Present*, London & New York: I.B. Tauris, 2017.

- Karalis, V., «Ο ελληνικός κινηματογράφος ως σύγχρονο ιστοριογραφικό πρόταγμα: Μερικά μεθοδολογικά ζητήματα», *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand): A Journal for Greek Letters* 19, 2018, σελ. 35-68.
- Kassabian, A., *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, London & New York: Routledge, 2001.
- Kazakopoulou, T., “Introduction”, στο T. Kazakopoulou & M. Fotiou (επιμ.), *Contemporary Greek Film Cultures from 1990 to the Present*, Bern: Peter Lang, 2017, σελ. xiii-xxxii.
- Papadimitriou, L., *The Greek Film Musical: A Critical and Cultural History*, Jefferson: McFarland, 2006.
- Papadimitriou, L., “Locating Contemporary Greek Film Cultures: Past, Present, Future and the Crisis”, *FilmIcon: Journal of Greek Film Studies* 2, 2014, σελ. 1-19.
- Papanikolaou, D., *Greek Weird Wave: A Cinema of Biopolitics*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- Poulakis, N., “The ‘Post-’ in the ‘Modern’: Greek Film Music and the Work of Nikos Mamangakis”, *Muzikologija* 8, 2008, σελ. 77-89.
- Poulakis, N., «Μουσική και μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Μία εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής», *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand): A Journal for Greek Letters* 19, 2018, σελ. 121-148.
- Poulakis, N., “Digital Archives and Audiovisual Culture: Exploring Music, Dance, Theater, and Cinema at the Age of Internet”, στο Ö. Doğuş Varlı (επιμ.), *Past, Present and Future of Ethnomusicology in the World and Turkey: Book of Symposium Proceedings*, Bursa: Association of Ethnomusicology - Turkey, 2020, σελ. 47-57.
- Poulakis, N., “Dark Cinema, Dark Sounds: Mimis Plessas and the Integration of Jazz into Greek Film Noir”, στο A. Poupou, N. Fessas & M. Chalkou (επιμ.), *Greek Film Noir*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022, σελ. 103-120.
- Poulakis, N., “Popular Music as Film Music: Giorgos Mouzakis and the Vibes of Old Greek Cinema”, *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 15(4), 2024, σελ. 283-298.
- Sobchack, V., *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Spadoni, R., “The Uncanny Body of Early Sound Film”, *The Velvet Light Trap* 51(1), 2003, σελ. 4-16.

Συνεντεύξεις

- Καλαντζόπουλος, Π., Συνέντευξη στον Αντώνη Περιβολάκη για το περιοδικό *Δίφωνο*, Αθήνα, 2009.
- Καλαντζόπουλος, Π., Προσωπική συνέντευξη στον Νίκο Πουλάκη και τη Ζωή Τζαμτζή, Αθήνα, 2025.
- Καπνίσης, Κ., Συνέντευξη στον Γιώργο και την Ηρώ Σγουράκη για την εκπομπή *Μονόγραμμα*, Αθήνα, 1988.
- Καπνίσης, Κ., Προσωπική συνέντευξη στον Νίκο Πουλάκη, Αθήνα, 2002.
- Καραϊνδρου, Ε., Συνέντευξη στη Λένα Αρώνη για την εκπομπή *Ημερολόγια*, Αθήνα, 2007.
- Καραϊνδρου, Ε., Συνέντευξη στην Αναστασία Ρίζου για το περιοδικό *CultureNow*, Αθήνα, 2019.
- Κυπουργός, Ν. Συνέντευξη στη Λίνα Μυλωνάκη για το περιοδικό *Parallaxi*, Αθήνα, 2018.
- Κυπουργός, Ν. Συνέντευξη στην Αργυρώ Μποζώνη για το περιοδικό *Lifo*, Σύρος, 2022.
- Μαμαγκάκης, Ν., Προσωπική συνέντευξη στον Νίκο Πουλάκη, Αθήνα, 2005.
- Παπαδημητρίου, Δ. Συνέντευξη στην Ειρήνη Ορφανίδου για την εφημερίδα *HuffPost*, Αθήνα, 2019.
- Παπαδημητρίου, Δ. Συνέντευξη στον Αντώνη Μποσκοϊτή για το περιοδικό *Docville*, Αθήνα, 2022.
- Πλέσσας, Μ., Προσωπική συνέντευξη στον Νίκο Πουλάκη, Αθήνα, 2005.
- Ρεμπούτσινα, Ε., Συνέντευξη στον Πάνο Χρυσοστόμου για την εκπομπή *Αυτά που δεν ξέρεις*, Αθήνα, 2016.
- Ρεμπούτσινα, Ε., Συνέντευξη στη Μαρία Κωνσταντοπούλου για την εφημερίδα *In.gr*, Αθήνα, 2022.
- Στρόφαλης, Μ., Συνέντευξη στον Θανάση Τσιφτσίδη για την εκπομπή *Χωρίς εκπτώσεις*, Αθήνα, 2014.
- Στρόφαλης, Μ., Προσωπική συνέντευξη στον Νίκο Πουλάκη και τη Ζωή Τζαμτζή, Αθήνα, 2025.