

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική εργασία της Κατσάνη Δέσποινας, Α.Ε.Μ: 1103

με θέμα:

«Κλασική» Μουσική στον
κινηματογράφο του Stanley Kubrick:
Λειτουργικές και Αισθητικές
παράμετροι

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Στεφάνου Δανάη-Μαρία

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2009

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Εισαγωγή.....	2
A Μέρος	
1. Σύγχρονες προσεγγίσεις της θεωρίας και πρακτικής ήχου στον κινηματογράφο.....	8
1.1. Η πρακτική και μεθοδολογική προσέγγιση των David Bordwell και Kristin Thompson.....	8
1.2. Michel Chion.....	11
1.2.1. Η θεωρητική προσέγγιση.....	11
1.2.2. Μέθοδος και μοντέλο οπτικοακουστικής ανάλυσης.....	14
1.3. Οι αφηγηματικές λειτουργίες της μουσικής στον κλασικό κινηματογράφο του Hollywood μέσα από την προσέγγιση της Claudia Gorbman.....	16
Β Μέρος	
Εισαγωγή.....	25
1. <i>2001: A Space Odyssey (2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος), 1968</i>	28
2. <i>A Clockwork Orange (Το Κουρδιστό Πορτοκάλι), 1971</i>	46
3. <i>The Shining (Η Λάμψη), 1980</i>	60
4. <i>Eyes Wide Shut (Μάτια Ερμητικά κλειστά), 1999</i>	71
Επίλογος.....	82
Παράρτημα I, <i>2001: A Space Odyssey</i> : Συντελεστές, σύνοψη, και ανάλυση των μουσικών cues.....	84
Παράρτημα II, <i>A Clockwork Orange</i> : Συντελεστές, σύνοψη, και ανάλυση των μουσικών cues.....	88
Παράρτημα III, <i>The Shining</i> : Συντελεστές, σύνοψη, και ανάλυση των μουσικών cues.....	94
Παράρτημα IV, <i>Eyes Wide Shut</i> : Συντελεστές, σύνοψη, και ανάλυση των μουσικών cues.....	99
Παράρτημα V: Αναλυτική παρουσίαση του λεξιλογίου του Michel Chion.....	103
Βιβλιογραφία.....	107
Φιλμογραφία.....	110

Εισαγωγή

Η μουσική είναι από τα πρώτα ηχητικά υλικά έκφρασης που συνδέθηκαν με τον κινηματογράφο, πριν ακόμη την επίσημη εμφάνιση του ήχου με το *Don Juan* (1926) και το *The Jazz Singer* (1927). Η ανάπτυξη και η λειτουργία της μουσικής στο μέσο αυτό, απαιτεί τη διερεύνηση ιστορικών, τεχνολογικών, οικονομικών, αισθητικών και ψυχολογικών συζητήσεων στη «βουβή» και ηχητική περίοδο. Ο ιστορικός παράγοντας της παράδοσης θέλει τη μουσική να συνοδεύει τη δραματική αναπαράσταση από το ξεκίνημα του θεάτρου. Αυτή η δέσμευση της αναπαραστατικής τέχνης του θεάτρου και της γενικά μη αναπαραστατικής τέχνης της μουσικής, πέρασε τελικά και στον κινηματογράφο, με τον πιανίστα ή την ορχήστρα να συνοδεύουν τις ταινίες δημιουργώντας διαθέσεις και υπογραμμίζοντας τις δράσεις στη «βουβή» περίοδο. Τεχνολογικοί παράγοντες ήθελαν τη μουσική να καλύπτει το μηχανικό θόρυβο του προβολέα των κινηματογραφικών αιθουσών. Αυτό το πρόβλημα λύθηκε γρήγορα με τη μουσική να παραμένει, αφού επιτελούσε και αισθητική λειτουργία: συμπλήρωνε την έλλειψη του διαλόγου και έδινε χωρική, χρονική, ρυθμική διάσταση σε σχέση με τα οπτικά στοιχεία που απεικονίζονταν στην οθόνη, και παρείχε επίσης σημαντικές σημειωτικές λειτουργίες στην αφήγηση. Οι Eisler και Adorno επιπλέον ισχυρίζονται ότι η μουσική είχε μία μαγική λειτουργία ως αντίδοτο στην κινηματογραφική εικόνα. Τέλος, η ψυχολογικά και ανθρωπολογικά χωριστή φύση της αντίληψης του ήχου (ιδιαίτερα της μουσικής) προτείνει ότι η μουσική έπαιξε ένα συγκεκριμένο ρόλο στη σχέση του θεατή όχι μόνο με την οθόνη αλλά και την υπόλοιπη κοινωνία των θεατών. Αν και μερικοί από αυτούς τους παράγοντες απευθύνονται και στην ηχητική ταινία, πρέπει να εντοπιστούν οι διαφορές μεταξύ των δύο περιόδων που επηρέασαν την παρουσία, συμπεριφορά και τις επιδράσεις της μουσικής με τη μετάβαση του ήχου. Μερικές από τις διαφορές αφορούν: την ηχογραφημένη πλέον μουσική αντί του πιανίστα ή της ορχήστρας, τη συνύπαρξη της μουσικής με τα υπόλοιπα ηχητικά στοιχεία στο soundtrack, και τη διακοπή της συνεχόμενης ροής της. Οι αλλαγές αυτές δημιούργησαν ένα άλλο είδος σχέσης, όχι μόνο στην αφήγηση αλλά και στο θεατή. Η αναπαράσταση της ανθρώπινης φωνής ζωνάνεψε το ανθρώπινο σώμα στην οθόνη δίνοντάς του «το πλεονέκτημα της πραγματικότητας», και προς στιγμή ανάγκασε τη μουσική και τα ηχητικά εφέ να παραχωρήσουν τη θέση τους στο διάλογο. Για περίπου πέντε χρόνια, μέχρι το 1932-33, η ανάγκη που δημιουργήθηκε για ρεαλισμό και εντύπωση της πραγματικότητας στον κινηματογράφο δεν επέτρεπε τη μουσική «φόντου». Η μουσική έπρεπε να εκπαιδευτεί σε μία νέα σχέση με το κινηματογραφικό δράμα και να υιοθετήσει ένα νέο χωροχρονικό βασίλειο στην ηχητική ταινία. Αρχικά οι τεχνολογικοί περιορισμοί, - ευαίσθητα μικρόφωνα, συγχρονισμένη ηχογράφηση για να αναφέρω μερικά από αυτά - επηρέασαν την κίνηση της κάμερας και το editing, ωστόσο από το 1930 η τεχνολογία του ήχου επέτρεψε περισσότερο

έλεγχο στη σύνθεση του οπτικοακουστικού χώρου, επηρεάζοντας την αισθητική του κινηματογράφου γενικά.¹

Η «κλασική» μουσική ήταν ένα σταθερό συστατικό στη συνοδεία του «βωβού» κινηματογράφου, και τα υφολογικά γνωρίσματα του ορχηστρικού ρομαντισμού αποτέλεσαν πρακτικές στις οποίες βασίστηκε η σύνθεση κινηματογραφικής μουσικής τη Χρυσή Εποχή του Hollywood.² «Ο όρος κλασικός θα πρέπει να περιορίζεται σε μία συγκεκριμένη περίοδο που κυριαρχούσε η μουσική του Haydn, του Mozart, και του Beethoven, μία περίοδο που μοιράζεται συγκεκριμένες αισθητικές αρχές με τις υπόλοιπες κλασικές τέχνες, είτε ζωγραφική, είτε γλυπτική, είτε αρχιτεκτονική, ή λογοτεχνία.»³ Ωστόσο, η χρήση του έχει σταδιακά διευρυνθεί, με συνέπεια σήμερα, η σημασία του να εμφανίζεται περισσότερο ασαφής παρά συγκεκριμένη. Ο όρος χρησιμοποιείται ευρέως, αφενός μεν, για να κατατάξει χωρίς όρια διάφορες μουσικές περιόδους, πολιτισμούς, μορφές, στυλ και συνθέτες σε μία τόσο στενή έννοια, αφετέρου δε, για να εκφράσει τις αντιθέσεις μεταξύ μόνιμης/εφήμερης, «σοβαρής»/«ελαφριάς», και «κλασικής»/δημοφιλούς (popular) μουσικής. Όσον αφορά το πρώτο σκέλος, παρόλο που κάθε μουσική περίοδος κρύβει μία συμβιωτική σχέση με την προηγούμενη, –όπως διαφαίνεται και από το παράδειγμα του Beethoven, που έχει χαρακτηριστεί από τον E.T.A Χόφμαν «...ρομαντικός ως προς την έκφραση και κλασικός ως προς την τεχνολογία.»⁴ – ωστόσο, διακρίνεται και από περαιτέρω ιστορικά, αισθητικά και πολιτισμικά ζητήματα. Η ονομασία αυτή, για παράδειγμα, αμελεί τα γνωρίσματα εκείνα που διακρίνουν τις μπαρόκ, κλασικές, ρομαντικές και σύγχρονες συνθέσεις. Επιπλέον, η μουσική του 20^{ου} αι. με τον πειραματισμό, τις νέες φόρμες και την ατονικότητα, ξεφεύγει από την «λειτουργική τονικότητα» που χαρακτήρισε τη δυτική μουσική μεταξύ του 1600 και 1900, και «...αποτελεί μία γενική ενότητα ξεχωριστή από το παρελθόν»⁵, αν και ταυτόχρονα έχει «...βαθιές ρίζες σε ότι έχει ήδη προηγηθεί...»⁶. Η ιστορία της γράφεται ακόμα, και η εύρεση των συνδέσμων της με την παράδοση είναι δύσκολο να αναγνωριστεί. Έτσι, η ακρόασή της προκαλεί στο κοινό μία αίσθηση μη-οικεία, σε αντίθεση με το οικείο άκουσμα των εδραιωμένων μουσικών συνθέσεων μέχρι και το 19^ο αι. Το δεύτερο σκέλος είναι εξίσου

¹ Claudia Gorbman, *Unheard melodies: narrative film music*, London: Indiana University Press, BFI Publishing, 1987, σ.33-69

² Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, New York: Cambridge University Press, 2008, σ.422

³ R. S Brown, *Overtones and Undertones: reading film music*, Los Angeles: University of California Press, 1994, σ.39

⁴ Εύη Νίκα-Σαμψών, «Η Ρομαντική Ερμηνεία των Κλασικών της Βιέννης μέσα από τις Αναλύσεις Κριτικής του E.T.A Χόφμαν», σ.35, από τις σημειώσεις της Εύης Νίκα-Σαμψών για το μάθημα: Τάσεις και μορφολογικά γνωρίσματα στην ορχηστρική και φωνητική μουσική των κλασικών συνθετών, εαρινό εξάμηνο 2008

⁵ Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αι.*, μτφ. Γιώργος Ζερβός, Αθήνα: εκδόσεις Νεφέλη, 1983, σ.17

⁶ Ο.π., σ.17

συγκεχυμένο, αφού «πολυάριθμοι κλασικοί συνθέτες, όχι μόνο έχουν γράψει μουσική σε καθορισμένες δημοφιλείς μορφές χορού, όπως οι *Contredanses* του Beethoven, ή τα βαλς, οι μαζούρκες και οι πόλκα του Chopin, αλλά έχουν δανειστεί και δημοφιλές υλικό...»⁷ Επίσης η μόνιμη αξία που προσδίδεται στην «κλασική» μουσική, την καθιστά διαχρονική, ως εκ τούτου μόνιμα δημοφιλή, ή όπως ο James Parakilas συνοψίζει: «...νέες χρήσεις και νέα μέσα φέρνουν στην κλασική μουσική μία ευρέως διαδεδομένη φήμη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι με το να γίνεται δημοφιλή παύει να εξαρτάται από τους ειδικούς συνδέσμους της μουσικής.»⁸ Καθώς ο στόχος της εργασίας σε ένα γενικό πλαίσιο είναι η χρήση της «κλασικής» μουσικής μέσα από το παράδειγμα του Stanley Kubrick, επέλεξα να χρησιμοποιώ τον όρο εντός εισαγωγικών, λόγω των αμφιβολιών γύρω από το περιεχόμενο του (όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η χρήση του χωρίς περαιτέρω διευκρίνιση παραπέμπει στους «Κλασικούς της Βιέννης»). Δεν θα μπορούσα ωστόσο, να μείνω στη χρήση της ονομασίας «κλασική» μουσική και να μην διακρίνω μεταξύ μπαρόκ, κλασικών, ρομαντικών και σύγχρονων συνθέσεων, εφόσον διαφορετική μουσική δημιουργεί και ένα άλλο είδος σχέσης με το θεατή. Οι ατονικές συνθέσεις του 20^{ου} αι. είναι άγνωστες στην πλειοψηφία του κοινού και ο τρόπος ακρόασης τους διαφέρει από εκείνο των τονικών συνθέσεων, αφού τα έργα από την μπαρόκ μέχρι και τη ρομαντική περίοδο είναι πολύ πιο γνωστά. Έτσι, ο διαχωρισμός αυτός εστιάζει περισσότερο στην αναγνωρισιμότητα ή όχι μίας μουσικής σύνθεσης, η οποία συνεπάγεται διαφορά στον τρόπο ακρόασης, επομένως, διαφορετική λειτουργία μέσα στην ταινία και στον τρόπο που την αντιλαμβάνεται ο θεατής. Μία ακόμη ωφέλιμη διευκρίνιση αφορά τον όρο soundtrack, που όπου χρησιμοποιείται περιλαμβάνει όλα τα ακουστικά φαινόμενα (διάλογος, μουσική, ηχητικά εφέ), ενώ ο όρος music track περιορίζεται μόνο στις μουσικές συνθέσεις. Προτού κάνω μία σαφή τοποθέτηση για το κύριο μέλημα της παρούσας μελέτης, κρίνεται απαραίτητη μία ιστορική ανασκόπηση της χρήσης «κλασικής» μουσικής στον κινηματογράφο.

Στο πειραματικό κλίμα του '20 και του '30 εντοπίζεται ένας αριθμός τολμηρών κινηματογραφικών χρήσεων «κλασικής» μουσικής. Η σουρεαλιστική ταινία *L'Age d'or* (Luis Bunuel και Salvador Dali, 1930), παραδόξως χρησιμοποίησε το music track για να σοκάρει. Η ταινία κατέδειξε πως μία γνωστή «κλασική» σύνθεση, όπως το *Ave Verum Corpus* του W.A Mozart, μπορούσε, με ειρωνικό πνεύμα, να συνοδεύει εικόνες αποσυντιθέμενων σωμάτων. Ο Bunuel συγχρόνισε ηχογραφημένη μουσική στην προηγούμενη σουρεαλιστική ταινία του, *Un Chien Andalou* (1929) αντιπαραθέτοντας

⁷ R. S Brown, Ο.π., σ.39

⁸ James Parakilas, «Classical Music as Popular Music», *The Journal of Musicology*, Vol. 3, No.1 (Winter, 1984), University California Press, σ.17, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.jstor.org/stable/763659>

δημοφιλές ταγκό με το *Liebestod* του R. Wagner. Άλλοι κινηματογραφιστές συνδεδεμένοι με τον Ντανταϊσμό και την avant garde εμπνεύστηκαν από τη χρήση της «κλασικής» μουσικής, όπως η Germaine Dulac που συναρπάστηκε από τα φαινομενικά παράλληλα μεταξύ μουσικού και κινηματογραφικού ρυθμού και χρησιμοποίησε μουσικούς τίτλους για τις ταινίες της, όπως *Theme et Variations* (1928) και *Arabesque* (1929). Ένας άλλος κινηματογραφιστής από τα τέλη του '20, ο Man Ray, έφερε την «κλασική» και δημοφιλή μουσική σε σύγκρουση, κοιτάζοντας μπροστά στον πειραματικό κινηματογράφο του Jean-Luc Godard το '60. Μία άλλη συμπεριφορά ήταν να χρησιμοποιούν το δημοφιλές μέσο του κινηματογράφου για να εκπαιδεύσουν το κοινό στο «κλασικό» ρεπερτόριο, μία ανησυχία όχι μόνο του Disney, αλλά και του Chaplin και άλλους κινηματογραφιστές πριν από αυτόν. Η χρήση της «κλασικής» μουσικής δεν αποθάρρυνε τις πωλήσεις των music track των ταινιών, με το μαέστρο να μετατρέπεται σε ένα δυνατό εργαλείο για το marketing της δισκογραφικής βιομηχανίας. Το ρομαντικό κοντσέρτο συνόδευε αρκετές πολεμικές ταινίες, με έργα του Tchaikovsky να ακούγονται σε ταινίες όπως, *The Great Lie* (Edmund Goulding, 1941) και *The Common Touch* (John Baxter, 1941). Η χρήση προϋπάρχουσας μουσικής μετά το 1960 προσέλκυσε περισσότερο την προσοχή. Οι ιδιοσυγκρασιακές επιλογές του Godard μερικές φορές έφεραν την «κλασική» μουσική σε άμεση σύγκρουση με τη δημοφιλή κουλτούρα, όπως στο *Weekend* (1967), το οποίο περιλαμβάνει μία σουρεαλιστική αφηγηματική/diegetic εκτέλεση της *Piano Sonata* σε D μείζων K567 του Mozart. Μία από τις πιο κοινές και δημιουργικές χρήσεις της «κλασικής» μουσικής στον κινηματογράφο είναι η καθιέρωση της κατάλληλης περιόδου και εθνικών ή πολιτισμικών συνδέσμων. Οι εθνικοί και καλλιτεχνικοί πολιτισμοί όμοια χαρακτηρίζονται από κατάλληλη «κλασική» μουσική, όπως η Ιταλική όπερα του 19^{ου} αι. έχει με συνέπεια χρησιμοποιηθεί για να χαρακτηρίσει τους Ιταλούς της Ευρώπης και τους Ιταλούς της Αμερικής. Η «κλασική» μουσική χρησιμοποιήθηκε επίσης σε ταινίες που αφορούσαν τη ζωή των συνθετών, εξερευνώντας τη δημιουργική αφηγηματική εφαρμογή των συνθημάτων που επιλέγονταν από τις συνθέσεις τους. Δύο από τις πιο γνωστές είναι το *Amadeus* (Milos Forman, 1984) και το *Immortal Beloved* (Bernard Rose, 1994). Η ποικιλομορφία των κινηματογραφικών εφαρμογών στην οποία η «κλασική» μουσική έχει τοποθετηθεί μπορεί να διευκρινιστεί από μία σύντομη εξέταση των αντιθετικών επεξεργασιών των έργων από τον J.S Bach, του οποίου η μουσική είναι ίσως η πιο ευαίσθητη σε αντιθετικές ερμηνείες. Η μουσική του Bach έχει περισσότερο τυπικά συνδεθεί με τα δραματικά γεγονότα που ανακαλούνται από τις ταινίες που παρουσιάζουν τα πάθη του Χριστού, αν και αρκετές φορές έχει χρησιμοποιηθεί ως ειρωνεία, αντιπαραβάλλοντας την υψηλή τέχνη της Γερμανίας με τις αποτρόπαιες πράξεις των Ναζιστών, ενώ οι φούγκες του έχουν υιοθετηθεί σε ταινίες για να δείξουν τη δραστηριότητα σε μία σκηνή.⁹ Το διάσημο εκκλησιαστικό όργανο του Bach,

⁹ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.423-453

σύμφωνα με τον R.S. Brown «θα πρέπει ίσως να εξετάζεται ως το μεγαλύτερο κινηματογραφικό μουσικό σύνθημα που γράφτηκε ποτέ.»¹⁰

Η προκλητική χρήση της «κλασικής» μουσικής από τον Kubrick, κυρίως στις ταινίες του μετά το '60, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Στον Kubrick η «κλασική» μουσική δεν συνδέεται με το ιστορικό πλαίσιο στο οποίο τοποθετείται η υπόθεση των ταινιών του (εκτός από το *Barry Lyndon*, 1975), βασίζεται περισσότερο στις τακτικές του σοκ και της «μη-ενσυναίσθησης» (anempathy). Οι περιπτώσιακές αναλύσεις της εργασίας αφορούν την αισθητική και σημειωτική λειτουργία της «κλασικής» μουσικής, σε τέσσερις από τις ταινίες του σκηνοθέτη, μέσα από την αλληλεπίδρασή της με τα υπόλοιπα ηχητικά στοιχεία, την εικόνα και την αφήγηση. Συγκεκριμένα εξετάζονται: *2001: A Space Odyssey*, *A Clockwork Orange*, *The Shining*, και η τελευταία ταινία του *Eyes Wide Shut*. Μέσα από την εξέταση των παραπάνω ταινιών ευελπιστώ να δείξω, πως ο Kubrick χρησιμοποιεί το ρομαντικό ιδίωμα του 19^{ου} αι., avant garde τεχνικές του 20^{ου} και μπαρόκ συνθέσεις ηλεκτρονικά μεταμορφωμένες, για να προκαλέσει ειρωνεία ή τρόμο, σπάζοντας τις συμβατικές παραδοσιακές τεχνικές, και δίνοντας μία νέα σημασία στις «κλασικές» συνθέσεις που επιλέγει.

Η κινηματογραφική μουσική δεν πρέπει να εξετάζεται όπως η αυτόνομη μουσική, καθώς δημιουργεί ένα σύμπλεγμα με τα υπόλοιπα ακουστικά στοιχεία και την εικόνα, ενώ όλα μαζί αλληλεπιδρούν μέσα στην ιστορία ή την αφήγηση. Η οπτικοακουστική φύση του κινηματογράφου δεν θεωρήθηκε δεδομένη από το ξεκίνημα της ηχητικής ταινίας. Οι κλασικές θεωρίες του ήχου ήθελαν τη δύναμη του να απλώνεται στην εικόνα, με τον ήχο να υπηρετεί ως συνοδεία. Η προσθήκη του ήχου δημιούργησε ποικίλες αρνητικές προσεγγίσεις για το διάλογο, καθώς θεωρήθηκε ότι η πραγματική γλώσσα θα απειλούσε τη σχηματική «γλώσσα» του κινηματογράφου, που προέρχονταν από την εικόνα. Ο S.M Eisenstein το 1928 μέσα από τις διαλεκτικές θεωρίες του, τονίζει τη σημασία του μοντάζ, αναφερόμενος στις ομιλούσες ταινίες ως νατουραλιστικές και το διάλογο ως αντιαισθητικό. Ο V.I Pudovkin το 1929 παρουσιάζοντας ένα πρόγραμμα για συνδυαστικές προσεγγίσεις στον ήχο και την εικόνα, βλέπει τον ασύγχρονο ήχο ως μία έννοια που εμπλουτίζει παρά ουδετεροποιεί την εικόνα. Επηρεασμένοι μερικώς από τον τελευταίο, οι Άγγλοι κινηματογραφιστές Basil Wright και B.Vivian Braum διέκριναν μεταξύ των ηχητικών ταινιών και του ομιλούντος κινηματογράφου («talkies») μειώνοντας τον τελευταίο ως κινηματογραφημένα θεατρικά έργα.¹¹ Οι σύγχρονες θεωρίες απορρίπτουν την υπαγωγή του ήχου στην εικόνα και

¹⁰ Royal S. Brown, *Overtones and undertones: reading film music*, σ.182

¹¹ Elisabeth Weis & John Belton, *Filmsound: theory and practice*, New York : Columbia University Press, 1985, σ.75-78

εξερευνούν το ανεξάρτητο κράτος της, ενώ αποδέχονται όχι μόνο την ηχητική, αλλά και την ομιλούσα ταινία.¹² Από αυτές τις προσεγγίσεις προκύπτουν οι πρακτικές του ήχου που ανακαλύπτουν τις εκφραστικές δυνατότητές του, σε σχέση με την εικόνα.

Για την καλύτερη κατανόηση της ανάλυσης των ταινιών που ακολουθεί, αλλά και για να δείξω ότι το ζήτημα του ήχου και της μουσικής στον κινηματογράφο ερευνάται και εξελίσσεται συνεχώς, διαχώρισα την εργασία σε δύο μέρη. Το πρώτο τμήμα αφορά σύγχρονες θεωρίες για τη σχέση ήχου/εικόνας στον κινηματογράφο, όπου παραθέτω τη νεο-ορμαλιστική προσέγγιση των David Bordwell και Kristin Thompson, ενώ παρουσιάζω τις βασικές θέσεις του Michel Chion για τις οπτικοακουστικές σχέσεις, μαζί με το μοντέλο ανάλυσης που προτείνει. Ωστόσο, η παρούσα εργασία εστιάζει στις επιδράσεις της μουσικής, έτσι δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη μελέτη της Claudia Gorbman, η οποία εντοπίζει τις αφηγηματικές λειτουργίες της μουσικής στον κλασικό κινηματογράφο του Hollywood. Οι αρχές που προσδιορίζει, παρέχουν γενικότερα σημαντικές πληροφορίες για την επίδραση και αλληλεπίδραση της μουσικής μέσα σε μία ταινία. Το δεύτερο τμήμα περιλαμβάνει αποκλειστικά την ανάλυση των ταινιών του Kubrick, λαμβάνοντας πάντα υπόψη τις θεωρίες για τον ήχο και τη μουσική στον κινηματογράφο. Μέσα από την εξέταση των ταινιών επιχειρείται ένας επαναπροσδιορισμός της «κλασικής» μουσικής στον κινηματογράφο του Kubrick, αναδεικνύοντας τα ζητήματα που προκύπτουν όταν πρόκειται για προϋπάρχουσα μουσική και πως οι ευφάνταστες και καινοτόμες επιλογές του σκηνοθέτη επηρέασαν τη μετέπειτα χρήση και λειτουργία της «κλασικής» μουσικής στον κινηματογράφο, καθώς και τον τρόπο που ακούει κάνουν πλέον αυτές τις συνθέσεις.

¹² Ο.π., σ.145

Α ΜΕΡΟΣ

1. Σύγχρονες προσεγγίσεις της θεωρίας και πρακτικής του ήχου στον κινηματογράφο

Με τη μετάβαση του ήχου, οι επιμελημένες προσεγγίσεις της κλασικής θεωρίας του κινηματογράφου που αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια της «βουβής» περιόδου και αναφέρονταν στη δύναμη της εικόνας, έπρεπε είτε να προσαρμοστούν, είτε να απορριφθούν. Η σύγχρονη θεωρία, δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια της περιόδου του ήχου, και ποτέ δεν αντιμετώπισε την κρίση της προκατόχου της, δεδομένου ότι ο ήχος και η γλώσσα μοιράζονται πλέον με την εικόνα μια ίση θέση.¹³ Λόγω του ότι οι δυνατότητες των σχέσεων ήχου/εικόνας είναι πολλές και ποικίλες, οι συγγραφείς που ασχολούνται με τον ήχο συχνά προσπαθούν να κατηγοριοποιήσουν αυτές τις σχέσεις. Παρακάτω παρουσιάζονται μερικές από τις σύγχρονες προσεγγίσεις της θεωρίας και πρακτικής του ήχου στον κινηματογράφο, που εξετάζουν τις τεχνικές, αισθητικές και αφηγηματικές λειτουργίες του ήχου, αποκαλύπτοντας την πολύπλοκη και δημιουργική σχέση του με το κινηματογραφικό μέσο. «Ο David Bordwell και η Kristin Thompson εξετάζουν τις λειτουργίες του ήχου *αντιληπτικά* (*perceptually*), δίνοντας έμφαση στην προσοχή και το σχηματισμό των προοπτικών του κοινού.»¹⁴ Το έργο του Michel Chion έχει να κάνει με τις λειτουργίες του κινηματογραφικού ήχου σε όλες τις εκδηλώσεις του, συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής.¹⁵ Στο βιβλίο του, *Audio-Vision: Sound on screen* κινείται πέρα από την ιδέα της μουσικής ως ένα δομημένο και πολιτισμικά αναγνωρισμένο φαινόμενο και επικεντρώνεται επάνω σε έννοιες όπως ο ήχος και η σιωπή. Παρουσιάζει στις ιδέες του, πως η αντίληψη του ήχου και της εικόνας διαφέρει, και τι συμβαίνει όταν διασταυρώνουν τις μεταξύ τους πορείες.¹⁶ Η Claudia Gorbman στο βιβλίο της, *Unheard Melodies: narrative film music*, παρέχει μία εκτεταμένη έρευνα για τη μουσική και το λόγο ύπαρξης και λειτουργίας της στον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο του Hollywood.

1.1 Η Πρακτική και Μεθοδολογική προσέγγιση των David Bordwell και Kristin Thompson

Ο Bordwell και η Thompson στο «*Fundamental Aesthetics of sound in the Cinema*»¹⁷ παρουσιάζουν ένα λεξιλόγιο για τον κινηματογραφικό ήχο δίνοντας μία συνεπή ανάλυση των

¹³ Elisabeth Weis & John Belton, *Filmsound: theory and practice*, σ.145

¹⁴ Ο.π., σ.179

¹⁵ Nicola Phillips, «Michel Chion Audio-Vision: sound on screen», διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.filmsound.org/philips.htm>

¹⁶ Kay Dickinson, *Movie music the film reader*, London: Routledge, 2003, σ.10

¹⁷ David Bordwell, Kristin Thompson, «Fundamental Aesthetics of sound in the Cinema», στο *Film sound: theory and practice*, ed. Elisabeth Weis & John Belton, Columbia University Press, New York 1985, σ.181-199

οπτικοακουστικών σχέσεων. Όλες οι κατηγορίες που αναφέρουν, προσφέρουν τρόπους για σημαντικές διακρίσεις στην ανάλυση ταινιών.

Αρχικά υπογραμμίζουν τα πλεονεκτήματα της δύναμης του ήχου στον κινηματογράφο, τα οποία διακρίνουν ως εξής: ο ήχος 1) δεσμεύει έναν άλλο τρόπο αίσθησης: η οπτική προσοχή μπορεί να συνοδευτεί από την ακουστική προσοχή. 2) μπορεί ενεργά να σχηματίζει την ερμηνεία της εικόνας. 3) μπορεί να κατευθύνει την προσοχή του θεατή αρκετά συγκεκριμένα μέσα στην εικόνα. 4) φέρνει μια καινούρια αίσθηση στην αξία της σιωπής, και 5) αποκτά πολλές δημιουργικές δυνατότητες μέσω του editing.

Στη συνέχεια απομονώνουν μερικές από τις ιδιότητες του ήχου, οι οποίες είναι η **ένταση (loudness)**, το **τονικό ύψος (pitch)** και η **χροιά (timbre)**. Αυτά τα θεμελιώδη συστατικά συνήθως αλληλεπιδρούν για να καθορίσουν το ακουστικό κείμενο μιας ταινίας. Στο πιο στοιχειώδη επίπεδο επιτρέπουν τη διάκριση όλων των ήχων σε μία ταινία. Αλλά σε ένα πιο πολύπλοκο επίπεδο, και τα τρία αυτά αλληλεπιδρούν για να προσθέσουν στην εμπειρία της ταινίας.

Ο ήχος στον κινηματογράφο παίρνει τρεις μορφές: *λόγος, μουσική, ή θόρυβος (ηχητικά εφέ)*, αν και περιστασιακά μπορεί να μοιράζεται σε κατηγορίες. Πέρα από τα πλεονεκτήματα και τις δυνατότητες του ήχου, δύο βασικές διαδικασίες που αναφέρουν ο Bordwell και η Thompson για το ρόλο συγκεκριμένων λειτουργιών των παραπάνω τριών ακουστικών συστατικών μέσα σε μία ταινία, είναι η **επιλογή (selection)** του επιθυμητού ήχου, που μπορεί να καθοδηγήσει την αντίληψη του κοινού ή να μετατοπίσει την προσοχή του, και ο **συνδυασμός (combination)**, που αφορά τη διαδικασία που ενώνει τους ήχους ή επικαλύπτει τον έναν με τον άλλο και αποτελεί το soundtrack.

Στο υπόλοιπο της προσέγγισής τους εξετάζουν τις τέσσερις διαφορετικές διαστάσεις που εμφανίζονται μέσω της συσχέτισης του ήχου με τα υπόλοιπα κινηματογραφικά στοιχεία, τις οποίες διακρίνουν ως εξής:

-Ρυθμός (rhythm): και οι τρεις μορφές του ήχου στο soundtrack έχουν τις δικές τους ρυθμικές δυνατότητες ανεξάρτητες η μία από την άλλη. Ρυθμό έχουν επίσης οι κινήσεις στις εικόνες και το editing. Στις περισσότερες περιπτώσεις οι ρυθμοί του editing, της κίνησης μέσα στην εικόνα, και του ήχου δεν υπάρχουν ξεχωριστά, επομένως υπάρχει η δυνατότητα για μια ιδιαίτερη αλληλεπίδραση ανάμεσα σε αυτούς τους τρεις τύπους του ρυθμού.

-πιστότητα (fidelity): ο συσχετισμός του ήχου με την αντίληπτική πηγή του. Ο ήχος που είναι πιστός στην πηγή του καθώς τον λαμβάνουμε, αποτελεί την **πιστότητα**.

-χώρος (space): ο ήχος καταλαμβάνει μία αίσθηση των χωρικών (*spatial*) καταστάσεων. Έχει μια χωρική διάσταση επειδή έρχεται από μία πηγή (*source*), και αυτή η πηγή μπορεί να χαρακτηριστεί από το χώρο που καταλαμβάνει. Επομένως, μπορεί να είναι **diegetic** αν η πηγή του προέρχεται από το χώρο της ιστορίας της ταινίας ή **nondiegetic** όταν η πηγή του δεν έρχεται από το χώρο της ιστορίας.

Ο χώρος της αφηγηματικής δράσης δεν είναι περιορισμένος σε αυτό που μπορούμε να δούμε στην οθόνη σε κάθε σκηνή. Έτσι, ο diegetic ήχος μπορεί να είναι είτε **on-screen**, είτε **off-screen**, εξαρτάται από τον αν η πηγή του είναι μέσα στο «κάδρο» ή όχι. Η χρήση του ήχου για να αναπαραστήσει τι σκέφτεται ένας χαρακτήρας οδηγεί στη διάκριση μεταξύ **εσωτερικού (internal)** και **εξωτερικού (external)** diegetic ήχου. Ο εξωτερικός diegetic ήχος («αντικειμενικός») είναι αυτός που οι θεατές βλέπουν μία φυσική πηγή στη σκηνή, ενώ ο εσωτερικός diegetic ήχος («υποκειμενικός») είναι αυτός που έρχεται μόνο από το μυαλό ενός χαρακτήρα.

Ένα χαρακτηριστικό του diegetic ήχου είναι η δυνατότητα να προτείνει την απόσταση (*distance*) από την πηγή του. Ο ήχος μπορεί να προτείνει τοποθεσία όχι μόνο με τους όρους της απόστασης (ένταση, αντήχηση) αλλά επίσης διευκρινίζοντας τη διεύθυνση (*direction*).

Ο συνδυασμός τόσων στοιχείων στο μέσο του κινηματογράφου, τον καθιστά μία πολύπλοκη μορφή τέχνης. Παρόλο που γενικά οι χωρικές σχέσεις των ήχων στις ταινίες είναι καθαρά diegetic ή nondiegetic, μερικές ταινίες θολώνουν τις διακρίσεις. Έτσι, ένας ήχος μπορεί να είναι διφορούμενος επειδή φαίνεται να πέφτει με ίση λογική μέσα και στις δύο κατηγορίες.

-χρόνος (time): Ο ήχος σχετίζεται χρονικά (*temporally*) με τις κινηματογραφικές εικόνες με δύο τρόπους: το χρόνο θέασης και το χρόνο της ιστορίας. Με το χρόνο θέασης (*viewing time*) εννοούμε το φυσικό μήκος της ταινίας -το χρόνο που απαιτείται για την προβολή της. Αυτός συνήθως διαφέρει από το χρόνο της ιστορίας (*story time*), ο οποίος σχετίζεται με τη δράση της ταινίας.

Ο συγχρονισμός ή όχι του ήχου αφορά το χρόνο θέασης. Το ταίριασμα του ήχου με την εικόνα στους όρους του χρόνου θέασης ονομάζεται **συγχρονισμός (synchronization)**. Όταν ένας ήχος είναι συγχρονισμένος με την εικόνα, τον ακούμε την ίδια στιγμή καθώς βλέπουμε την πηγή που παράγει τον ήχο στην οθόνη. Όταν ο ήχος δεν είναι συγχρονισμένος κατά τη διάρκεια της θέασης (π.χ. μέσω ενός λάθους στην προβολή), το αποτέλεσμα είναι κάπως ενοχλητικό. Αλλά μερικοί ευφάνταστοι κινηματογραφιστές έχουν δημιουργήσει καλά αποτελέσματα χρησιμοποιώντας, **μη συγχρονισμένο (asynchronous)** ήχο.

Με το χρόνο της ιστορίας σχετίζεται ο ταυτόχρονος ή ετερόχρονος ήχος. Αν ο ήχος συμβαίνει την ίδια στιγμή με την εικόνα με τους όρους των γεγονότων της ιστορίας, είναι **ταυτόχρονος (simultaneous)**, αν εμφανίζεται νωρίτερα ή αργότερα από τα γεγονότα της ιστορίας στην εικόνα, είναι **ετερόχρονος (nonsimultaneous)**. Οι Bordwell και Thompson ονομάζουν τον ταυτόχρονο diegetic ήχο, **simple diegetic**. Ο diegetic ήχος μπορεί να εμφανιστεί είτε νωρίτερα, είτε αργότερα από το χρόνο της εικόνας. Σε κάθε περίπτωση μπορεί να ονομαστεί **μετατοπισμένος diegetic ήχος (displaced diegetic sound)**.

Ο diegetic ήχος, είτε εξωτερικός (external), είτε εσωτερικός (internal) είναι το συνηθέστερο είδος ήχου στον κινηματογράφο. Οι χρονικές σχέσεις μεταξύ του χρόνου της ιστορίας και του diegetic ήχου απαντούν στις παρακάτω πιθανότητες: 1. Ο ήχος νωρίτερα από την εικόνα. 2. Ο ήχος ταυτόχρονα με την εικόνα. 3. Ο ήχος αργότερα από την εικόνα. Κάθε μία από αυτές τις πιθανότητες απαντά σε δύο κατηγορίες, του internal και external ήχου.¹⁸

1.2 Michel Chion

Ο Michel Chion στο βιβλίο του, *Audio-Vision: Sound on screen*¹⁹ κινείται σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο, δίνοντας ένα πλούσιο λεξιλόγιο για τον κινηματογραφικό ήχο και σκιαγραφώντας μία μέθοδο για οπτικοακουστική ανάλυση στον κινηματογράφο. Η συμβολή του είναι αρκετά σημαντική, καθώς προτείνει νέους τρόπους σκέψης γύρω από τις δομές και τις επιδράσεις της οπτικοακουστικής εμπειρίας.²⁰

1.2.1 Η θεωρητική προσέγγιση

Εξετάζοντας αρχικά την *οπτικοακουστική ψευδαίσθηση (audiovisual illusion)*, η οποία τοποθετείται πρώτα και πάνω από όλα στην καρδιά των πιο σημαντικών σχέσεων μεταξύ του ήχου και της εικόνας, θέτει τα θεμέλια για μία θεωρία της λειτουργίας του κινηματογραφικού ήχου. Διευκρινίζοντας πως ο ήχος μεταμορφώνει την εικόνα και το αντίθετο, εισάγει ένα από τα βασικά σημεία της προσέγγισης του, την έννοια της **added value**.

- **added value**: Η εκφραστική ή/και πληροφοριακή αξία με την οποία ένας ήχος εμπλουτίζει μια δεδομένη εικόνα, ώστε να δημιουργηθεί η καθορισμένη εντύπωση ότι αυτή η έννοια προέρχεται «φυσικά» από την ίδια την εικόνα. Είναι αυτή που δίνει (κατεξοχήν ανακριβής) την εντύπωση ότι ο ήχος δεν είναι απαραίτητος.

¹⁸ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. στο David Bordwell, Kristin Thompson, «Fundamental Aesthetics of sound in the Cinema», σ.197-198

¹⁹ Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on screen*, edited and translated by Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1994

²⁰ Από την Claudia Gorbman στο Λήμμα «Chion is a poet in theoretician's clothing» στην ιστοσελίδα <http://filmsound.org/chion/claudia.htm>

Όσον αφορά την added value και τη σχέση της με τη μουσική, υπάρχουν δύο τρόποι όπου η τελευταία μπορεί να δημιουργήσει ένα συγκεκριμένο συναίσθημα σε σχέση με την κατάσταση που περιγράφεται στην οθόνη.

-Empathetic music: η μουσική μπορεί άμεσα να εκφράζει τη συμμετοχή της στο συναίσθημα της σκηνής, συνεχίζοντας το ρυθμό της σκηνής, τον τόνο και τη φράση.

-Anempathetic: η μουσική μπορεί να εκθέτει ευδιάκριτη αδιαφορία στην κατάσταση, συνεχίζοντας με ένα σταθερό, αναπόφευκτο και σκηνικό τρόπο: η σκηνή συμβαίνει ενάντια σε αυτό με πολύ ένταση «αδιαφορίας». Αυτή η αντιπαράθεση της σκηνής με αδιάφορη μουσική έχει την επίδραση όχι στο πάγωμα του συναισθήματος αλλά περισσότερο στην εγγραφή αυτού, περιγράφοντάς το σε ένα κοσμικό υπόβαθρο. Ενώ πιο συχνά παράγεται από μουσική, μπορεί να εμφανίζεται και με θόρυβο. Επίσης υπάρχουν περιπτώσεις μουσικής που δεν ανήκουν σε καμία από τις δύο κατηγορίες.²¹

Έπειτα με σεβασμό στη διαφορά της αντίληψης του ήχου και της εικόνας, προσδιορίζει την αντίληψη της κίνησης, της ταχύτητας και του χρόνου. Η οπτική και ακουστική αντίληψη περιέχουν μία θεμελιώδης διαφορετική σχέση στην κίνηση και τη στάση. Ο ήχος υπονοεί κίνηση, ενώ μια εικόνα που μπορεί να περιέχει κίνηση, πολλά άλλα πράγματα στο «κάδρο» μπορεί να μένουν σταθερά. Μία άλλη διάκριση της οπτικής και ακουστικής αντίληψης που διαμορφώνει, είναι ότι το μάτι είναι πιο χωρικά έμπειρο, εφόσον εξερευνά τις εικόνες στο χώρο και τις ακολουθεί στο χρόνο, και το αυτί πιο χρονικά έμπειρο απομονώνοντας μία λεπτομέρεια του ακουστικού τομέα του και ακολουθώντας τη στο χρόνο. Μία από τις πιο σημαντικές επιδράσεις της added value σχετίζεται με την *αντίληψη του χρόνου στην εικόνα (perception of time in the image)*, επάνω στην οποία ο ήχος μπορεί να ασκήσει ιδιαίτερη επιρροή. Η εικόνα πρέπει να παραχωρεί τον εαυτό της σε αυτόν, είτε με το να είναι στατική και παθητικά δεκτική ή με το να έχει μία συγκεκριμένη κίνηση από μόνη της.

Ο Chion, προτού εισάγει ένα ακόμη κεντρικό σημείο της προσέγγισής του, εντοπίζει τρεις τρόπους ακρόασης που συνδυάζονται καθώς παρακολουθούμε μία ταινία, τους οποίους διακρίνει ως εξής: **casual listening**, **semantic listening**, και **reduced listening** (βλέπε *Παράρτημα V*).

Η δήλωση του Chion ότι «δεν υπάρχει soundtrack», επανέρχεται αρκετές φορές κατά τη διάρκεια του βιβλίου του. Αν και με την τεχνική έννοια της λέξης, υπάρχει ένα κανάλι ήχου που τρέχει κατά τη διάρκεια της ταινίας, αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι οι ήχοι σε μία ταινία, ξεχωριστά από την εικόνα, σχηματίζουν μία εσωτερικά συνεπής οντότητα σε ίση θέση

²¹ Michel Chion, Ο.π., σ.5-9

με το image track. Επίσης, κάθε ακουστικό στοιχείο εισάγει *ταυτόχρονη κάθετη σχέση* (*simultaneous vertical relationship*) με τα αφηγηματικά στοιχεία που περιλαμβάνονται στην εικόνα (χαρακτήρες, δράσεις) και τα οπτικά στοιχεία. Εν ολίγοις, δεν υπάρχει image track ούτε soundtrack στον κινηματογράφο, αλλά ένα μέρος (*place*) εικόνων, συν ήχους. Ο Chion τεκμηριώνει τη θέση του, αναλύοντας και ένα ακόμη ζήτημα: την ύπαρξη της ακουστικής σκηνής. Το «κάδρο» (*frame*) προϋπάρχει σαν «χώρος» (*container*), ήταν εκεί προτού έρθουν οι εικόνες και μπορεί να παραμείνει αφότου εξαφανιστούν (οι τίτλοι τέλους επιβεβαιώνουν αυτόν το ρόλο κατά κάποιο τρόπο). Αυτό που είναι συγκεκριμένο για την ταινία είναι ότι έχει ακριβώς *ένα χώρο για τις εικόνες* (*one place for images*). Για τον ήχο όμως δεν υπάρχει ούτε «κάδρο», ούτε κάποιος προϋπάρχων «χώρος». Μπορούμε να τοποθετήσουμε όσους ήχους θέλουμε στο soundtrack χωρίς να έχουμε κάποιο όριο. Επιπλέον, αυτοί οι ήχοι μπορούν να τοποθετηθούν σε διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα. Εν ολίγοις, δε υπάρχει καμία ακουστική σκηνή ήδη προϋπάρχουσα στο soundtrack *-δεν υπάρχει soundtrack*. Το πρόβλημα της τοποθεσίας ενός ήχου επομένως συχνότερα μεταφράζεται ως το πρόβλημα της τοποθεσίας της πηγής του, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο η εικόνα μαγνητίζει τον ήχο στο χώρο.

Ο κινηματογραφικός ήχος έχει τη δυνατότητα να ενοποιεί τις εικόνες, με χρονικούς (*temporal*) όρους γεφυρώνοντας τα κενά, καθιερώνοντας ατμόσφαιρα ως πλαίσιο που φαίνεται να περιέχει την εικόνα, και μέσω της *non-diegetic* μουσικής. Η ροή του χαρακτηρίζεται από το πόσο καλά σχετίζεται, πόσο ρευστά ή ανεπαίσθητα συνδέεται με τα διάφορα ηχητικά στοιχεία. Η γενική εντύπωση του θεατή της ηχητικής ροής θα οδηγηθεί όχι από τα χαρακτηριστικά του editing και του mixing συλλαμβανόμενα ξεχωριστά αλλά από όλα τα στοιχεία που συνδυάζονται. Ένα στοιχείο της ηχητικής ροής που δεν είναι τόσο απλό να επιτευχθεί ακόμα και σε τεχνικό επίπεδο, είναι η *σιωπή*. Αν απλά διακοπεί η ηχητική ροή, ο θεατής θα έχει την εντύπωση μιας τεχνικής διακοπής. Κάθε μέρος έχει τη δική του μοναδική σιωπή, και για αυτόν το λόγο σε μία ηχογράφιση σε εξωτερικές περιοχές, δίνεται προσοχή για να καταγραφτούν αρκετά δευτερόλεπτα «σιωπής». Η εντύπωση της σιωπής σε μία κινηματογραφική σκηνή δεν έρχεται απλά από μια απουσία θορύβου. Η ταινία χρησιμοποιεί άλλους ήχους ως συνώνυμα της σιωπής π.χ. ρολόγια σε ένα γειτονικό δωμάτιο, ή άλλους οικείους θορύβους του άμεσου χώρου.

Η ταξινόμηση των ήχων γίνεται σε σχέση με αυτό που βλέπουμε στην εικόνα, και αυτή η ταξινόμηση είναι συνεχώς υπό τον όρο της αναθεώρησης, ανάλογα με τις αλλαγές σε αυτό που βλέπουμε. Έτσι μπορούμε να διακρίνουμε τον περισσότερο κινηματογράφο «ένα μέρος εικόνων, συν ήχους» με τον ήχο να είναι «αυτός που επιδιώκει τη θέση του.» Ο Chion αφού έχει εκτεταμένα αναφερθεί στην αντίληψη του ήχου και της εικόνας, στους τρόπους ακρόασης και στο «χώρο» της εικόνας και του ήχου εισάγει το πλούσιο λεξιλόγιό του, στο

οποίο κατηγοριοποιούνται οι πολύπλοκες οπτικοακουστικές σχέσεις. Ξεχωριστή ενότητα σε αυτό, αποτελούν οι καταστάσεις και οι χαρακτήρες που ενώ ακούγονται στην ταινία δεν φαίνονται πουθενά, αλλά δεν μπορούν να χαρακτηριστούν και *offscreen*. Ο Chion περιλαμβάνει αυτούς τους όρους με τον τίτλο *phantom audio vision*. Για τη μουσική, η οποία απολαμβάνει τη θέση της ύπαρξής της, σχεδόν χωρίς τα εμπόδια του χρόνου και του χώρου σε σχέση με τους άλλους ήχους και τα οπτικά στοιχεία, ο Chion αναφέρεται σύντομα δίνοντας δύο επιπλέον όρους, ενώ δεν παραλείπει να αναφερθεί και στο διάλογο, όπου και διακρίνει τρεις τρόπους λόγου. (βλέπε *Παράρτημα V* όπου παρουσιάζεται το πλήρες λεξιλόγιο του Chion),

Ένα αρκετά διαφορούμενο και πολύπλοκο ζήτημα σχετικά με τον ήχο στον κινηματογράφο, είναι ο αληθινός ήχος και η αληθοφάνεια του ήχου. Πρώτα από όλα, ο ήχος που ακούγεται αληθινός για το θεατή, και ο ήχος που είναι, είναι δύο διαφορετικά πράγματα. Ο κινηματογράφος ως ηχογραφημένη τέχνη έχει αναπτύξει συγκεκριμένους κώδικες ρεαλισμού που σχετίζονται με τη δική του τεχνική φύση. Εξετάζοντας τη ρεαλιστική και αφηγηματική λειτουργία των *diegetic* ήχων (φωνές, μουσική, θόρυβος), πρέπει να ξεχωρίσουμε μεταξύ των φύσεων της *απόδοσης* (*rendering*) και της *αναπαραγωγής* (*reproduction*).

Τέλος, ο Chion αναφέρεται στην επινόηση του Dolby Stereo που οδήγησε στη δημιουργία ενός είδους *superfield*,²² μία γενική χωρική συνέχεια ή εικόνα, η οποία αλλάζει την αντίληψη του χώρου και με αυτόν τον τρόπο τους κανόνες της κατασκευής της σκηνής. Κατέχει ένα είδος σχεδόν αυτόνομης ύπαρξης σχετικά με το οπτικό πεδίο, δεδομένου ότι δεν εξαρτάται απόλυτα σε αυτό που βλέπουμε στην οθόνη. Αυτό που έχει κάνει το *superfield*, είναι σταδιακά να τροποποιήσει τη δομή του και την κατασκευή της σκηνής.

1.2.2 Μέθοδος και μοντέλο οπτικοακουστικής ανάλυσης

Η οπτικοακουστική ανάλυση σκοπεύει στην κατανόηση των τρόπων με τους οποίους σκηνές ή ολόκληρα κινηματογραφικά έργα συνδυάζουν τη χρήση του ήχου στην εικόνα. Τα βασικά ερωτήματα στα οποία πρέπει να απαντήσει κανείς είναι: «Τι βλέπω;» και «τι ακούω;». Ο Chion επεκτείνοντας αυτά τα ερωτήματα παρουσιάζει ένα μοντέλο οπτικοακουστικής ανάλυσης.²³ Οι μέθοδοι παρατήρησης που αναφέρει είναι:

-Masking method: η εξέταση μιας δεδομένης σκηνής, μερικές φορές παρακολουθώντας τον ήχο και την εικόνα μαζί, μερικές φορές καλύπτοντας την εικόνα, και μερικές αποκόβοντας τον ήχο. Έτσι δίνεται η ευκαιρία να ακούσουμε τον ήχο όπως είναι, και όχι όπως η εικόνα τον

²² Ο.π., σ.150-152

²³ Ο.π., σ.185-213

μετατρέπει και τον μεταμφιέζει, επίσης βλέπουμε και την εικόνα όπως είναι και όχι όπως ο ήχος την ξαναδημιουργεί.

-forced marriage μεταξύ ήχου και εικόνας: είναι η διαδικασία αποκοπής του αρχικού ήχου μιας δεδομένης ακολουθίας και η συνοδεία του με ποικίλα κομμάτια και είδη μουσικής πάνω από τις εικόνες με τυχαία σειρά. Η αλλαγή της μουσικής πάνω από την ίδια εικόνα φωτίζει δραματικά τα φαινόμενα της added value, της *synchresis*,²⁴ το συνδυασμό του ήχου και της εικόνας και ούτω καθεξής.

Μία γενική περιγραφή της ανάλυσης που προτείνει ο Chion συνοψίζεται στα παρακάτω στάδια:

-διάκριση ακουστικών στοιχείων: μουσική, λόγος, θόρυβος (ηχητικά εφέ).

- συνέπεια του ήχου (consistency): μια λειτουργία από διάφορους παράγοντες, οι οποίοι: Πρώτα καθορίζονται από τη γενική ισορροπία των ηχητικών στοιχείων- λόγος, ήχος, επιδράσεις, μουσική- καθένα από τα οποία προσπαθεί να προκύψει με σαφήνεια. Δεύτερον, υπάρχει ο βαθμός της αντήχησης, ο οποίος μπορεί να θαμπώσει τις περιλήψεις των ήχων και να δημιουργήσει ένα είδος απαλότητας συνδέοντας τους ήχους με έναν άλλο. Τρίτον, η συνέπεια εξαρτάται από βαθμούς και είδη ηχητικής κάλυψης, έχοντας αποτέλεσμα από τη συνύπαρξη διαφορετικών ήχων στους ίδιους καταλόγους συχνότητας.

-Επισήμανση των σημαντικών σημείων του συγχρονισμού (synch points)²⁵ που είναι κρίσιμα για τη σημασία και τη δυναμική. Στην περίπτωση του συγχρονισμού διαλόγου, παραδείγματος χάριν, μπορεί να βρούμε χιλιάδες σημεία συγχρονισμού, αλλά μόνο ορισμένα είναι αυτά που είναι σημαντικά, αυτά που η τοποθέτηση τους καθορίζει αυτό που μπορούμε να αποκαλέσουμε *οπτικοακουστική διατύπωση (audiovisual phrasing)* της ακολουθίας.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο στον τύπο ανάλυσης που προτείνει ο Chion, είναι η **σύγκριση**. Στην οποία μπορούμε:

-να συγκρίνουμε τους τρόπους με τους οποίους ο ήχος και η εικόνα συμπεριφέρονται σε μία σκηνή. Για παράδειγμα, η ταχύτητα: ο ήχος και η εικόνα μπορούν να έχουν ταχύτητες σε

²⁴ Η *synchresis* είναι η αυθόρμητη και ακαταμάχητη συγκόλληση παραγόμενη μεταξύ ενός ιδιαίτερου ακουστικού και οπτικού φαινομένου όταν εμφανίζονται την ίδια στιγμή. Αυτό ενώνει τα αποτελέσματα ανεξάρτητα από οποιαδήποτε λογική. Ο.π., σ.63-64

²⁵ Ένα σημείο συγχρονισμού (*synch point*) είναι μία εμφανής στιγμή μιας οπτικοακουστικής ακολουθίας κατά τη διάρκεια της οποίας ένα ηχητικό και ένα οπτικό γεγονός συναντιούνται σε συγχρονισμό. Υπάρχει επίσης και η ιδιαίτερη περίπτωση του false synch point. Ο.π., σ.58-60

αντιπαράθεση, και αυτή η διαφορά μπορεί να δημιουργήσει ένα λεπτό συμπλήρωμα του ρυθμού.

- να δούμε πως κάθε στοιχείο παίζει το ρόλο του στην παράσταση και στην αφήγηση, και πως συμπληρώνουν, έρχονται σε αντίθεση ή διπλασιάζονται μεταξύ τους. Οι περιπτώσεις όπου ο ήχος φέρνει έναν άλλον τύπο κειμένου στην εικόνα χωρίς πραγματικά να διαψεύδει την εικόνα με ευδιάκριτη αντίφαση- αντίστιξη είναι οι πιο υποδηλωτικές.

- η τεχνική (*technical*) σύγκριση είναι όταν η διαμόρφωση (*framing*) τροποποιείται από τις κινήσεις της κάμερας: πως συμπεριφέρεται το soundtrack σε σχέση με τις παραλλαγές στην κλίμακα και στο βάθος; Αγνοεί ο ήχος αυτές τις αλλαγές, υπερβάλλει σε αυτές, ή τις συνοδεύει διακριτικά;

Το ζήτημα της παραστατικής σύγκρισης μπορεί να συμπυκνωθεί σε δύο συμπληρωματικά ερωτήματα, που παρότι φαίνονται απλά, μπορούν να μας αποκαλύψουν πολλά για την ανάλυση των οπτικοακουστικών σχέσεων:

- *Τι βλέπω σε σχέση με αυτό που ακούω; και Τι ακούω σε σχέση με αυτό που βλέπω;* Με την παρουσία αυτών των ειδών των ερωτημάτων μπορούμε να ανακαλύψουμε *negative sounds* στην εικόνα (η εικόνα καλεί για αυτούς, αλλά η ταινία δεν τους παράγει για να τους ακούσουμε) και *negative images* στον ήχο. Οι ήχοι που είναι εκεί, οι εικόνες που είναι εκεί συχνά δεν έχουν καμία άλλη λειτουργία από την επιδέξια περιγραφή της μορφής αυτών των «απόντων παρουσιών», αυτοί οι ήχοι και οι εικόνες, οι οποίοι, στην αρνητικότητα τους, είναι συχνά πιο σημαντικοί.

1.3 Οι αφηγηματικές λειτουργίες της μουσικής στον κλασικό κινηματογράφο του Hollywood μέσα από την προσέγγιση της Claudia Gorbman

Η Gorbman στο βιβλίο της, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*,²⁶ εξερευνά τις επιδράσεις της μουσικής στον κινηματογράφο, και τους τρόπους με τους οποίους μπορεί να λειτουργήσει αφηγηματικά μέσα σε μία ταινία, σύμφωνα με τις αρχές και τους κανόνες της συνθετικής τεχνικής του κλασικού κινηματογράφου του Hollywood και το παράδειγμα του Max Steiner.

Στο πρώτο κεφάλαιο αναπτύσσει τις αφηγηματικές προοπτικές της μουσικής, ερευνώντας την ελευθερία κίνησης της μουσικής στον diegetic/nondiegetic χώρο, και τη σχέση της με τη

²⁶ Claudia Gorbman, *Unheard melodies: narrative film music*, London: Indiana University Press, BFI Publishing, 1987

σκιηνή. Δεν παραλείπει να αναφερθεί στη μουσική σιωπή, καταλήγοντας τέλος, στην αφηγηματική λειτουργία των μουσικών θεμάτων.

Η μουσική στον κινηματογράφο δεν πρέπει να κρίνεται γενικά όπως οι αυτόνομες μορφές μουσικής, καθώς εκείνο που καθορίζει την αποτελεσματικότητα της, είναι το αφηγηματικό περιεχόμενο, οι εσωτερικές σχέσεις μεταξύ της ίδιας και το υπόλοιπο σύστημα της ταινίας. Έτσι, σύμφωνα με την Gorbman μπορεί να έχει «σημασία» στον αφηγηματικό κινηματογράφο σε τρία διαφορετικά επίπεδα. Πρώτα, με *καθαρά μουσικούς κώδικες (pure musical codes)*: η μουσική σε αυτό το επίπεδο αναφέρεται στην ίδια τη μουσική δομή. Δεύτερον, με *πολιτισμικούς μουσικούς κώδικες (cultural musical codes)*: η μουσική που παίζει καθώς οι τίτλοι της ταινίας ξετυλίγονται ενεργοποιεί αυτούς τους πολιτισμικούς κώδικες, και μπορεί να αποκαλύψει εκ των προτέρων πληροφορίες γύρω από το ύφος και το θέμα της αφήγησης που θα ακολουθήσουν. Τρίτον, με *κινηματογραφικούς μουσικούς κώδικες (cinematic musical codes)*: η μουσική κωδικοποιείται από το ίδιο το κινηματογραφικό περιεχόμενο, και λαμβάνει έννοια υπερέχοντας της τοποθέτησης της στην ταινία.

Εξετάζοντας τις πιθανές αλληλεπιδράσεις μεταξύ της nondiegetic μουσικής και της κινηματογραφικής αφήγησης δίνει τον ορισμό *mutual implication* για τις σχέσεις μουσικής/εικόνας και μουσικής/αφήγησης, τον οποίο θεωρεί ακριβέστερο, από τις έννοιες του *parallelism* και της *counterpoint*, που λανθασμένα απαντούν στο ότι η εικόνα είναι αυτόνομη.²⁷

Ένα άλλο σημείο στο οποίο στέκεται είναι ότι οποιαδήποτε μουσική έχει την ικανότητα να κάνει κάτι (*do something*), να ασκήσει επιρροή σε μία ταινία, αλλά η χρονική σύμπτωση της μουσικής και της σκιηνής δημιουργεί διαφορετικές επιδράσεις σύμφωνα με τις δυναμικές και τη δομή της μουσικής. Αλλάζοντας π.χ. το tempo, ή την τονικότητα της μουσικής μιας δεδομένης σκιηνής, θα αλλάξει και η «διάθεση» της σκιηνής. Επιπλέον οι αλλαγές στην ενορχήστρωση και το ρυθμό, μπορούν να επιφέρουν διαφορετικές επιδράσεις στον τρόπο που λαμβάνει ο θεατής την diegetic πληροφορία. Αυτές οι μετατροπές διευκρινίζουν μερικούς πολιτισμικούς κώδικες, όπως και η χρήση μιας γνωστής προϋπάρχουσας μουσικής σύνθεσης, που η αναγνώρισή της σε ένα νέο περιεχόμενο απειλεί να παρέμβει με το «να διαβάσει την ιστορία» της ταινίας. Σε κινηματογραφικούς κώδικες απαντά η επανάληψη ενός μουσικού θέματος που μπορεί να λειτουργήσει ως αφηγηματική σύνδεση μέσα σε μία ταινία.

²⁷ Ο Hanns Eisler και ο T.W Adorno σχολιάζουν την ανεπάρκεια της κατηγορίας του παραλληλισμού: «Από αισθητική άποψη, αυτή η σχέση δεν είναι μία σχέση ομοιότητας, αλλά, ως κανόνας, ερώτησης και απάντησης, επιβεβαίωσης και άρνησης, εμφάνισης και ουσίας. Αυτό υπαγορεύεται από την απόκλιση των εν λόγω μέσων και τη συγκεκριμένη φύση τους.» Ο.π., σ.15

Η Gorbman καθορίζει τη diegesis του image-track, αναφερόμενη στις μελέτες του Gerard Genette²⁸ και του Etienne Souriau,²⁹ και συνοψίζοντας τη διακρίνει ως τον *αφηγηματικά υπονοούμενο χωροχρονικό κόσμο της δράσης και των χαρακτήρων (narratively implied spatiotemporal world of the actions and the characters)*. Οι κινηματογραφιστές βέβαια, έχουν αναχωρήσει από την αυστηρά diegetic αναπαράσταση σχεδόν από το ξεκίνημα του ίδιου του κινηματογράφου, χρησιμοποιώντας nondiegetic, καθώς και «metadiegetic»³⁰ εικόνες. Το soundtrack απολαμβάνει περισσότερη ελευθερία με τη diegesis από ότι το image track. Η voiceover σχολιάζει και αφηγείται προφορικά αναδρομές στο παρελθόν από μία nondiegetic θέση. Τα ηχητικά εφέ, εντούτοις, τείνουν να παραμένουν diegetic (εκτός αν συνοδεύουν nondiegetic εικόνες). Το μόνο στοιχείο του κινηματογράφου που εμφανίζεται εκτεταμένα στα nondiegetic καθώς επίσης και στα diegetic περιεχόμενα, και συχνά ελεύθερα περνάει τα όρια και κινείται στο metadiegetic χώρο, είναι η μουσική. Μόλις καταλάβουμε την ευελιξία που η μουσική απολαμβάνει με σεβασμό στην κινηματογραφική diegesis, ξεκινάμε να αναγνωρίζουμε πόσα διαφορετικά είδη λειτουργιών μπορεί να έχει: χρονικές, χωρικές, δραματουργικές, δομικές, προσδιοριστικές, συνεκδοχικές - και στη διαχρονική ροή μιας ταινίας, και σε ποικίλα ερμηνευτικά επίπεδα ταυτόχρονα.

Η diegetic μουσική είναι αυτή που (προφανώς) υπάγεται σε μία πηγή μέσα στην αφήγηση (μουσικοί μπορεί να παίζουν στην ταινία, ένα ραδιόφωνο μπορεί να είναι ανοιχτό). Μία εκφραστική επίδραση της είναι η ικανότητά της να δημιουργεί ειρωνεία, με έναν πιο «φυσικό» τρόπο από ότι η nondiegetic μουσική.³¹ Μερικοί κινηματογραφιστές συγχρονίζουν το ρυθμό και τη διάθεση της diegetic μουσικής με τη διάθεση και το ρυθμό της σκηνής με μία παράξενη συνέπεια. Αυτή η πρακτική στην πραγματικότητα υπονοεί μια αναχώρηση της diegetic μουσικής από τη φυσική της ανεξαρτησία και μία κίνηση προς τους μιμητικούς ρόλους που μπορεί πιο εύκολα να περιμένει κανείς από τη nondiegetic μουσική. Ο στενά συγχρονισμένος συντονισμός μουσικής-σκηνής είναι αυτό που η Gorbman αποκαλεί «orchestration».

Σε μία αφηγηματική ταινία, η diegetic μουσική λειτουργεί πρώτα και πρώτιστος ως ήχος, δημιουργεί βάθος στο χώρο (ο οποίος κινητοποιεί τις εκφραστικές λειτουργίες της), παρέχει

²⁸ Ο Genette καθορίζει τη diegesis ως «το χωροχρονικό κόσμο αναφερόμενο στην αρχική αφήγηση, ενώ έχει διακρίνει τουλάχιστον τρία επίπεδα αφήγησης- το diegetic (λόγω της αρχικής αφήγησης), το extradiegetic (αφηγηματική παρείσφρηση επάνω στη diegesis,) και το metadiegetic (αναφερόμενο στην αφήγηση από έναν δευτερεύον αφηγητή)», Ο.π., σ.20,22

²⁹ «η diegesis, diegetic, ανήκει «συμπερασματικά», στην αφηγημένη ιστορία, στον κόσμο που υποτίθεται ή προτείνεται από τη μυθοπλασία της ταινίας». Ο.π., σ.21

³⁰ Εικόνες που τις φαντάζεται ή υποθετικά τις αφηγείται ένας χαρακτήρας.

³¹ Είναι η μουσική που ο Chion χαρακτηρίζει «unempathetic».

συνέχεια (χρονική, θεματική, δραματική, ρυθμική, δομική, και ούτω καθεξής), και λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα σε όλα τα επίπεδα της αφήγησης.

Μία υποτιμημένη λειτουργία της μουσικής, σε γενικές γραμμές, είναι η *απουσία* της. Μία *diegetic μουσική σιωπή* μπορεί να λειτουργήσει αποτελεσματικά για να κάνει τον diegetic χώρο πιο άμεσο, πιο παραβολικό. Για τη *nondiegetic σιωπή*, το soundtrack είναι εντελώς χωρίς ήχο. Μία *structural σιωπή* εμφανίζεται όπου ο ήχος προηγουμένως παρών σε μια ταινία είναι αργότερα απών στα δομικά αντίστοιχα σημεία. Η ταινία έτσι μας ενθαρρύνει να περιμένουμε τον (μουσικό) ήχο όπως πριν, έτσι ώστε όταν στην πραγματικότητα δεν υπάρχει καθόλου μουσική, γνωρίζουμε την απουσία της.

Ένα μουσικό θέμα μέσα σε μία ταινία, μπορεί να συνδέεται με ένα χαρακτήρα, ένα τόπο, μία κατάσταση, ή ένα συναίσθημα, παίζοντας ένα ρόλο στη δυναμική εξέλιξη της. Η επανάληψη ενός θέματος μπορεί να ανακαλέσει ένα κινηματογραφικό περιεχόμενο, καθώς ο θεατής το συνδέει με τις προηγούμενες φορές που το άκουσε. Η αλληλεπίδραση, και παραλλαγή του διαμέσου μίας ταινίας συνεισφέρει στη σαφήνεια της δραματολογίας της και στη σαφήνεια των μορφολογικών δομών της. Αυτό σημαίνει ότι παρόλο που η μουσική από μόνη της είναι μη αναπαραστατική, το επαναλαμβανόμενο περιστατικό του μουσικού μοτίβου, με τα αναπαραστατικά στοιχεία μέσα σε μία ταινία (εικόνες, λόγος) μπορεί να προσδώσει στη μουσική πρόσθετη αναπαραστατική σημασία.

Τα κριτικά γραπτά του Richard Wagner, παρέχουν ιδέες για τη φύση της θεματικής μουσικής στα δραματικά αναπαραστατικά έργα. Ο Wagner διαμόρφωσε τις ιδέες του για τα μοτίβα στο *Opera and Drama* (1850-51) ως τμήμα μιας μεγαλύτερης εννοιολογικής δομής, δικαιολογώντας τη σημασία των leitmotifs ως στοιχεία ουσιώδη στο ολοκληρωμένο μουσικό-δραματικό έργο. Αυτά που ονόμασε «μοτίβα ανάμνησης» έχουν ενδιαφέρον για την κινηματογραφική μουσική. Η διάκριση του Wagner για τα μοτίβα μνήμης (memory motifs) περιλαμβάνει τρία χαρακτηριστικά, το μοτίβο μνήμης πρέπει πρώτα να δηλωθεί από κοινού με ένα προφορικό κείμενο, λειτουργεί ειδικά για να επικαλεσθεί μία μνήμη, και αυτή η μνήμη ανήκει σε ένα χαρακτήρα στο δράμα.

Στο δεύτερο και τρίτο κεφάλαιο του βιβλίου της η Gorbman εξετάζει αισθητικά, ιστορικά, τεχνολογικά και ψυχαναλυτικά την ανάπτυξη και λειτουργικότητα της nondiegetic μουσικής στον κυρίαρχο αφηγηματικό κινηματογράφο του Hollywood. Αρχικά αναφέρεται στο λόγο ύπαρξης της μουσικής στο «βουβό» κινηματογράφο για να εξιχνιάσει έπειτα την πολυπρόσωπη ανάπτυξη του κινηματογράφου κατά τη διάρκεια της μετάβασης του ήχου. Η Gorbman για να κάνει κατανοητές καλύτερα τις λειτουργίες της μουσικής «φόντου» την περίοδο του ήχου, εξετάζει τις κοινωνικές και ψυχολογικές λειτουργίες της «easy-listening»

μουσικής («muzak»), η οποία έχει πολλά κοινά με την κινηματογραφική μουσική. Επίσης εξετάζει τους λόγους που η μουσική προκαλεί ευχαρίστηση και συγκίνηση μέσω ψυχολογικών προσεγγίσεων για το «μουσικό συναίσθημα», και αναφέρεται στην ικανότητα της μουσικής να ελαττώνει άμυνες ενάντια στις δομές της φαντασίας στις οποίες η αφήγηση παρέχει πρόσβαση.³²

Στο κεφάλαιο , «*Classical Hollywood Practice: The Model of Max Steiner*»,³³ περιγράφει την πραγματική μορφή που παίρνει η μουσική στις ταινίες του Hollywood, και τις αρχές που την προσδιορίζουν. Αρχικά τοποθετεί την έρευνά της στο περιεχόμενο του «κλασικού μοντέλου» του αφηγηματικού κινηματογράφου γενικά. Επισημαίνοντας τον τρόπο που μπορούμε να χρησιμοποιούμε τον όρο «κλασικός κινηματογράφος»,³⁴ παρουσιάζει μία συνθετική περίληψη των αρχών της μουσικής σύνθεσης, μίξης και editing μέσα σε αυτόν, σύμφωνα με την παρουσία και επιρροή του Max Steiner. Οι αρχές που αναφέρει είναι οι εξής:

1. *Invisibility*: η πηγή της nondiegetic μουσικής δεν πρέπει να είναι ορατή.

2. «*Inaudibility*»: η μουσική υπάγεται στην αφήγηση, η οποία παρέχει προνόμια στην εικόνα και το διάλογο. Η έντασή της, η διάθεσή της, και ο ρυθμός της πρέπει να υπαχθούν στις δραματικές και συναισθηματικές προσταγές της κινηματογραφικής αφήγησης. Παρακάτω αναφέρονται μερικές πρακτικές που υπαγορεύονται από την αρχή της *inaudibility*:

2α. Η μουσική μορφή είναι γενικά καθορισμένη ή υπάγεται στην αφηγηματική μορφή. Η διάρκεια ενός μουσικού συνθήματος καθορίζεται από τη διάρκεια μιας οπτικής αναπαράστασης δράσης ή μίας ακολουθίας.

2β. *Subordination to the voice*: αυτή η λογική απαιτεί από τη μουσική να δώσει χώρο στο διάλογο.

2γ. Για το editing, συγκεκριμένα σημεία είναι «καλύτερα» από άλλα στα οποία η μουσική μπορεί να ξεκινά ή να σταματά, επειδή η μουσική έχει την αδράνειά της: σχηματίζει ένα συγκεκριμένο υπόβαθρο στο υποσυνείδητο της ακρόασης του θεατή, και η ξαφνική της διακοπή δίνει την άνοδο σε ένα συναίσθημα αισθητικής αμηχανίας.

³² Ο.π., σ. 33-69

³³ Ο.π., σ. 70-98

³⁴ Για να χρησιμοποιήσουμε τον όρο «κλασικός κινηματογράφος» σημαίνει να κατανοήσουμε αυτό τον κινηματογράφο ως ένα θεσμό, ένα υπονοούμενο πρότυπο, που καθορίζει τη διάρκεια μίας ταινίας, τις δυνατότητες της αφηγηματικής δομής του, και της οργάνωσης των χωροχρονικών διαστάσεων μέσω της *mise-en-scene*, της κινηματογραφίας, του editing, και της μίξης και ηχογράφησης του ήχου. Ο.π., σ. 70-73

2δ. Η διάθεση της μουσικής πρέπει να είναι «κατάλληλη για τη σκηνή». Το ρομαντικό ορχηστρικό ιδίωμα του Wagner και του Strauss υπερίσχυσε για πολύ καιρό στον κλασικό κινηματογράφο. Ήταν (και είναι) τονικό και γνωστό, με εύκολα κατανοητές συνεκδοχικές αξίες.

3. Signifier of emotion: η μουσική μπορεί να θέσει συγκεκριμένες διαθέσεις και να δώσει έμφαση σε συγκεκριμένα συναισθήματα προτεινόμενα στην αφήγηση, αλλά πρώτα και πάνω απ' όλα, η μουσική η ίδια δηλώνει το συναίσθημα.

Music and representation of the irrational. Αυτός ο συνδυασμός της μουσικής και του παράλογου υπερίσχυε στις ταινίες τρόμου, επιστημονικής φαντασίας, και φαντασίας, ξεφεύγοντας από τα όρια του ρεαλισμού.

Music and representation of Woman. Ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής εισάγει σωστά την παρουσία της Γυναίκας στην οθόνη.

Music and epic feeling. Η μουσική διαδοχικά με την οπτική κινηματογραφική αφήγηση, ανυψώνει την προσωπικότητα των χαρακτήρων στην οικουμενική τους σημασία. Στον κυρίαρχο κινηματογράφο, αυτή η ικανότητα της μουσικής να αναφέρεται στην κοινωνία, και το πεπρωμένο, αξιοποιείται για παραγωγή συναισθήματος και ευχαρίστησης.³⁵

4. Narrative cueing: μπορούμε να διαιρέσουμε τα σημειωτικά καθήκοντα της μουσικής σε δύο κατηγορίες:

1. *referential/narrative:* η μουσική δίνει αναφορικά και αφηγηματικά συνθήματα.

1α. *Beginnings and endings:* Η μουσική κανονικά συνοδεύει τους τίτλους αρχής και τέλους μίας ταινίας. Ένα υπόβαθρο για τους τίτλους αρχής, καθορίζει το είδος, και τοποθετεί τη γενική διάθεση. Επιπλέον, ένα ή περισσότερα θέματα που ακούγονται, αργότερα συνοδεύουν την ιστορία. Η σαφήνεια της μελωδίας μπορεί να εισάγει ακόμα και το μη μουσικό ακροατή σε αυτήν την υποσχετική λειτουργία, οργανώνοντας τις προσδοκίες των αφηγηματικών γεγονότων που θα ακολουθήσουν. Η μουσική τίτλων τέλους τείνει να πέφτει πάνω στην τελευταία σκηνή και συνεχίζει πίσω από τους τίτλους τέλους.

1β. *Time, place, and stock characterization.* Η μουσική, μέσω των καλά καθιερωμένων συμβάσεων της, συνεισφέρει στη γεωγραφική και χρονική ρύθμιση της αφήγησης στην αρχή της ταινίας ή κατά τη διάρκεια μίας σκηνής μέσα σε αυτή. Δυνατά κωδικοποιημένες αρμονίες του Hollywood, μελωδικά πρότυπα, ρυθμοί, και συνήθειες της ενορχήστρωσης υιοθετούνται

³⁵ Ο.π., σ. 80-82

ως ένας τρόπος βέβαια στον κλασικό κινηματογράφο για καθιέρωση της ρύθμισης (setting). Αν κάποιος ακούει βαλς όπως του Strauss με έγχορδα, πρέπει να επιστρέψει στην εποχή της Βιέννης. Οι διάφοροι τύποι χαρακτήρων έχουν επίσης ένα τυπικό μουσικό σημαίνον.

1γ. *Point of view*. Η κλασική ταινία μπορεί να επεκτείνει μουσική για να δημιουργήσει ή να δώσει έμφαση στην υποκειμενικότητα ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα.

2. *connotative*: η μουσική «ερμηνεύει» και «φωτίζει» αφηγηματικά γεγονότα. Εκφράζει διαθέσεις και υποδηλώσεις που από κοινού με τις εικόνες και άλλους ήχους, ενισχύουν την ερμηνεία των αφηγηματικών γεγονότων και δείχνουν ηθικές/ ταξικές/ εθνικές αξίες των χαρακτήρων.

2^α. η μουσική έχει τεράστια δύναμη να επηρεάζει τη διάθεση. Διαφορετική μουσική θα εισάγει το θεατή σε διαφορετικές ερμηνείες της εικόνας ή της σκηνής. Στον κλασικό κινηματογράφο η μουσική «σημασία» κωδικοποιήθηκε και συγκεκριμένα είδη μουσικής συνόδευαν ορισμένες σκηνές. Πιο συχνά χρησιμοποιούταν η συνθετική τεχνική του 19^{ου} αιώνα. Η ηλεκτρονική μουσική συνόδευε ονειρικές ακολουθίες, ενώ η τζαζ τον αστικό πολιτισμό, τη νυχτερινή ζωή, την παρακμή. Σε γενικές γραμμές κάθε μουσική γλώσσα, άλλη από αυτή του 19^{ου} αιώνα, κουβαλούσε υποδηλώσεις απλά ασυνήθιστες. Η Gorbman χωρίς να προσπαθεί να καλύψει όλη την κλίμακα της τυποποιημένης δήλωσης της μουσικής εξετάζει δύο κατηγορίες.

-*Conventions of orchestration*. Η κινηματογραφική μουσική καλεί για παραδοσιακές υποδηλωτικές ενώσεις που επικαλούνται από τα χρώματα των οργάνων.

-*Melodic conventions*. Συγκεκριμένοι μελωδικοί τύποι χαρακτηρίζουν τα Western. Μερικοί συνθέτες του Hollywood κάνουν επίσης συχνά χρήση stock μουσικής, μουσικά κλισέ αμέσως αναγνωρίσιμα από σινεφίλ και άμεσα κληρονομημένα από τα λεξικά.

2β. *Illustration*. Το γενικό πρότυπό μας της κινηματογραφικής μουσικής της κλασικής περιόδου πρέπει να περιλαμβάνει τη γενική τάση προς τη μουσική απεικόνιση.

-*Mickey-mousing*. Μουσική που καθιστά τις ενέργειες στην οθόνη ρητές - «μιμούμενη» τη διεύθυνσή τους ή το ρυθμό.

-*The stinger*. Ένα μουσικό *sforzando* που χρησιμοποιείται για να φωτίσει ξαφνική δραματική ένταση.

5. Continuity: η μουσική παρέχει μορφολογική και ρυθμική συνέχεια. Λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος σε μία ακολουθία ή μία σειρά από σκηνές, γεφυρώνοντας τα κενά ή

κάνοντας πιο ομαλές τις ασυνέχειες του editing μέσα σε σκηνές και ακολουθίες. Σαν ακουστική συνοχή φαίνεται να μετριάζει την οπτική, χωρική ή χρονική ασυνέχεια.

6.Unity: μέσω της επανάληψης και της παραλλαγής του μουσικού υλικού και της ενορχήστρωσης, η μουσική ενισχύει στην κατασκευή της μορφολογικής και αφηγηματικής ενότητας. Οι τονικές σχέσεις στην παρτιτούρα ρυθμίζονται έτσι ώστε να συνεισφέρουν σε μία αίσθηση ενότητας της ταινίας.

7.Οι παραπάνω αρχές δεν πρέπει να εξετάζονται ως άκαμπτοι κανόνες. Ένας κανόνας μπορεί να παραβιαστεί για χάρη ενός άλλου κανόνα.

Η Gorbman αφιερώνει το υπόλοιπο του βιβλίου της σε τρεις περιστασιακές μελέτες. Η πρώτη ταινία είναι του Jean Vigo, *Zero de conduit*, σε μουσική Maurice Jaubert. Στην ανάλυσή της δίνει προσοχή στο ρυθμό, τη μορφή, και την αναπαράσταση και στην ταινία και στη μουσική, ενώ έπειτα εξετάζει μερικά προβλήματα μεθοδολογίας που περιλαμβάνονται γενικά στην ανάλυση της μουσικής στον κινηματογράφο.

Η επόμενη ταινία που αναλύει, είναι το *Sous les toits de Paris (1930)*, του Rene Clair. Στο πρώτο τμήμα αυτού του κεφαλαίου ερευνά τον ήχο σε σχέση με τις εικόνες, τα υπόλοιπα στοιχεία του soundtrack, και την αφήγηση, ενώ στο δεύτερο αναθεωρεί τα καθιερωμένα κριτήρια στον ηχητικό χώρο, και προτείνει πως μια επανάληψη του κριτικού λεξιλογίου μπορεί να βοηθήσει στην ανάλυση του soundtrack. Διευκρινίζει τις διαφορές μεταξύ του ακουστικού χώρου και του οπτικού, και επανεκτιμά την υπάρχουσα ορολογία για αυτά τα θέματα, κυρίως βάση της θεωρίας του Siegfried Kracauer.³⁶ Έτσι καταλήγει ότι ο χαρακτηρισμός του ακουστικού χώρου δεν αφορά τον αν οι ήχοι είναι onscreen ή offscreen, αλλά εάν είναι ή όχι άμεσα αντιληπτοί στο soundtrack, οπότε **“on-track sound”** είναι ο ήχος

³⁶Ο Kracauer παρουσιάζει δύο ζευγάρια εναλλακτικών δυνατοτήτων για τη σχέση εικόνας και ήχου: Α. *Ταυτοχρονισμός-ετεροχρονισμός*: ο ήχος μπορεί να συγχρονίζεται ή να μη συγχρονίζεται με τις εικόνες της φυσικής πηγής του, Β. *παραλληλισμός-αντίστιξη*: το λεκτικό και το οπτικό στοιχείο μπορούν να συνδυασθούν έτσι ώστε ολόκληρο το βάρος της μετάδοσης του μηνύματος να πέφτει στο ένα ή στο άλλο στοιχείο, εκφράζοντας παράλληλα νοήματα. Φυσικά, μπορεί να εκφράζουν και διαφορετικά νοήματα, οπότε και τα δύο στοιχεία συμβάλλουν στο μήνυμα που απορρέει από τον συγχρονισμό τους. Αυτά τα δύο ζευγάρια δεν είναι ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, αντίθετα πάντοτε διαπλέκονται μεταξύ τους με τέτοιο τρόπο, ώστε ένα σκέλος του ενός ζευγαριού να συνδέεται με ένα σκέλος του άλλου. Ο Kracauer κάνει διάκριση επίσης στον ήχο που, τυπικά ή ουσιαστικά, ανήκει στον κόσμο που βλέπουμε στην οθόνη (*ρεαλιστικός*), και τον ήχο που δεν ανήκει σε αυτόν τον κόσμο (*σχολιαστικός*). Έτσι προκύπτουν τα εξής: ο ταυτοχρονισμός και ο ετεροχρονισμός, απαντούν και στον παραλληλισμό και στην αντίστιξη, και ενώ ο ταυτοχρονισμός συνεπάγεται τη ρεαλιστική δυνατότητα του ήχου, ο ετεροχρονισμός συνεπάγεται και τη ρεαλιστική και τη σχολιαστική δυνατότητα του ήχου. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Siegfried Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου: η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος 1983, σ.171-174

που ακούγεται (diegetic ή nondiegetic) στο soundtrack, και “*off-track sound*” είναι ο ήχος που η diegesis μας δίνει να πιστέψουμε ότι υπάρχει, αλλά δεν ακούμε στο soundtrack.³⁷

Το τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου της το αφιερώνει στο *Hangover Square* (1944), σε σκηνοθεσία John Brahm και μουσική του Bernard Herrmann. Εξετάζει πως η ταινία καθιερώνει πρότυπα επανάληψης και παραλλαγής των οπτικών και μουσικών στοιχείων και έπειτα εξερευνά τη συμπεριφορά των μουσικών θεμάτων στην ταινία, και την αφηγηματική της δέσμευση της «unempathetic μουσικής».

Η Gorbman προσφέρει ένα σημειωτικό απολογισμό για τις αφηγηματικές λειτουργίες της μουσικής, και τις αρχές μουσικής σύνθεσης, μίξης και editing μέσα στον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο του Hollywood. Ωστόσο, ο μετά-κλασικός³⁸ κινηματογράφος έχει αναπτύξει μία νέα σχέση μεταξύ της μουσικής και της οπτικής αφήγησης, προσφέροντας ένα νέο παράδειγμα αλληλεπίδρασης μεταξύ της μουσικής και της ταινίας. Τη δεκαετία του '60, με το τέλος του studio system, ο κινηματογράφος διεύρυνε την κλίμακα των μουσικών ιδιωμάτων, και οι παλιοί κανόνες που είχαν υπαγορέψει την επέκταση της μουσικής στις ταινίες χαλάρωσαν ή έσπασαν. Η μετά- κλασική εποχή είδε την εισροή των ιδιωμάτων της τζαζ, της όπερας, του μοντερνισμού και της pop για τη nondiegetic μουσική, μαζί με το ιδίωμα του Ρομαντισμού που κυριαρχούσε στον κλασικό κινηματογράφο. Η κινηματογραφική μουσική ξεκίνησε πιο συχνά να εξετάζεται όχι τόσο ως ένα στρώμα που πρόσθεταν στο post-production, αλλά ως ένα ακέραιο νήμα στο ύφασμα της ταινίας.³⁹

³⁷ Claudia Gorbman, Ο.π ,σ.145-146

³⁸ Στο πιο βασικό επίπεδο, αυτός ο όρος χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει το τέλος της κλασικής περιόδου στην κινηματογραφική ιστορία της Αμερικής, που είναι η μετατόπιση της κλασικής αφήγησης και του studio system ως οι κυρίαρχες μορφές του αισθητικού και θεσμικού οργανισμού μέσα στην τάση του Αμερικάνικου κινηματογράφου. Ο μετά-κλασικισμός δεν αναφέρεται σε μια διακοπή στην Αμερικάνικη κινηματογραφική ιστορία. Ο όρος περισσότερο προορίζονταν να τονίσει το γεγονός ότι, παρά την αγνόηση της υφολογικής και θεσμικής συνέχειας, το Hollywood έχει υποβληθεί σε ένα σύνολο θεμελιωδών αλλαγών. Σε αντίθεση με τη σχετική αισθητική και θεσμική ομογένεια και σταθερότητα του κλασικού Hollywood, η μετά-κλασική περίοδος φαίνεται να χαρακτηρίζεται από διαφορετικές προσεγγίσεις. Η έννοια του μετά-κλασικισμού αυξάνει τις συζητήσεις γύρω από τη φύση του κλασικού κινηματογράφου του Hollywood. Peter Kramer, «Post-classical Hollywood», στο *The Oxford Guide to Film Studies*, ed. John Hill & Pamela Church Gibson, Oxford University Press 1998, σ.289

³⁹ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», στο *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music*, ed. Phil Powrie και Robynn Jeananne Stilwell, Ashgate Publishing, Ltd 2006, σ.3-6

Β ΜΕΡΟΣ

Εισαγωγή

«Όσο καλοί και να είναι οι καλύτεροί μας συνθέτες, δεν είναι Beethoven, Mozart, ή Brahms. Γιατί να χρησιμοποιώ μουσική που είναι λιγότερο καλή όταν υπάρχει πλήθος μεγάλης ορχηστρικής μουσικής από το παρελθόν αλλά και από τις μέρες μας;»⁴⁰

-Stanley Kubrick-

Ο Stanley Kubrick γεννήθηκε στο Bronx τον Ιούλιο του 1928. Από μικρός έδειχνε μεγάλο ενδιαφέρον για το σκάκι, τα ντραμς και τη φωτογραφία, και από τα 16 του άρχισε να δουλεύει ως φωτογράφος στο περιοδικό *Look*. Η δουλειά του ήταν μια καλή ευκαιρία για να μάθει και να πειραματιστεί με τις φωτογραφικές όψεις του κινηματογράφου: σύνθεση, φωτισμός, τοποθεσία και λήψεις.⁴¹ Ο Kubrick από τα πρώτα χρόνια της καριέρας του ήταν ιδιαίτερα ευαίσθητος στη σημασία της μουσικής. Τα δύο πρώτα ντοκιμαντέρ του *Day of the Fight* (1951)-βασισμένο στη σειρά φωτογραφιών του από το *Look*, «Prize Fighter»- και *Flying Padre* (1951), έχουν αφηγητή, καθόλου διάλογο, και ελάχιστο diegetic ήχο, ενώ οι εικόνες είναι γεμάτες μουσική-και όχι οποιαδήποτε μουσική, αλλά αυτή του Gerald Fried. Ο Fried έγραψε μουσική επίσης και για τις ταινίες του Kubrick: *Fear and Desire* (1953), *Killer's Kiss* (1955), *The Killing* (1956), και *Paths of Glory* (1957). «Το θέμα «αγάπης» του Fried για το *Killer's Kiss* και η χρήση του τζαζ πιάνο για να χαρακτηρίσει τη σεξουαλικότητα της Marie Windsor στο *The Killing* συμπίπτουν με τις βασικές κατηγορίες για τη nondiegetic μουσική στις ταινίες του Hollywood όπως αναγνωρίζεται από την Gorbman.»⁴² Η μουσική του Fried στον Kubrick ήταν μερικώς μοντερνιστική. Υπήρχαν κυρίως κρουστά, ίσως επειδή και ο ίδιος ο σκηνοθέτης έπαιζε κρουστά ερασιτεχνικά στα σχολικά του χρόνια, και αυτό έμελε να παραμείνει ως κύρια άποψη στη σύνταξη των μετέπειτα παρτιτούρων.⁴³ Στο *Paths of Glory*, την τελευταία συνεργασία του με τον Fried, το music track λειτουργεί διαφορετικά, από τις πρώτες ταινίες του Kubrick. Η diegetic μουσική της ταινίας (εκτός από τις συνθέσεις κρουστών του Fried) στο *Paths of Glory* χρησιμοποιείται περισσότερο ειρωνικά, ειδικά το βαλς του Johann Strauss, «*Artists Life*». Ο Kubrick είχε λιγότερο έλεγχο στο *Spartacus* (1960), καθώς κλήθηκε να αντικαταστήσει τον Anthony Mann, και πολύ περισσότερο έλεγχο στη *Lolita* (1962), αλλά και οι δύο ταινίες κάνουν παρόμοια χρήση nondiegetic μουσικής. Στον *Spartacus* η μουσική του Alex North περιέχει

⁴⁰ Αναφέρεται στον Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.422

⁴¹ Norman Kagan, *The cinema of Stanley Kubrick*, New York-London: Continuum International Publishing Group, 3^η έκδοση, 2000, σ.1-2

⁴² Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema» στο *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, ed. Stuart Y. McDougal, Cambridge University Press, 2003, σ.93-4

⁴³ Mervyn Cooke, Ο.π., σ.440

λίγες μοντερνιστικές διαφωνίες, χωρίς να καταφέρνει να διαφοροποιηθεί αρκετά από τις μετά-Βαγκνεριακές παραδόσεις του κλασικού Hollywood. Παρόμοια, η μουσική του Nelson Riddle για τη *Lolita*, παίζει άνετα στο υπόβαθρο. Και οι δύο ταινίες υιοθετούν θέματα «αγάπης» για τις πιο ρομαντικές στιγμές. Ίσως επειδή η *Lolita* είναι μία πιο ειρωνική ταινία, ο Riddle δεν εξέφραζε πάντα αυτή τη διάθεσή της, και η μουσική δεν απαντά με συνέπεια σε ότι γίνεται στην οθόνη.⁴⁴

Η εμμονή της συμπεριφοράς του Kubrick και η ανάδειξή του σε έναν μεγάλο *auteur* το 1960 μπορεί να επηρέασε την απόφασή του εφεξής να δουλεύει με προϋπάρχουσες συνθέσεις από το να συνεργάζεται με μουσικούς. Ο έλεγχος που ασκούσε πάνω στα music tracks του τα επόμενα χρόνια ήταν απόλυτος.⁴⁵ Στη μαύρη κωμωδία, *Dr Strangelove: or how I learned to stop worrying and love the bomb* (1964), ο Kubrick δούλεψε με τη συνθέτρια Laurie Johnson, και η μουσική επιλέχθηκε εξ ολοκλήρου από εκείνον. Σύμφωνα με τους Krin Gabbard και Shailja Sharma το «*Dr Strangelove* είναι μοναδικό, με το να είναι η μόνη ταινία στο ώριμο έργο του Kubrick που χρησιμοποιεί αυτό που αποτελεσματικά μπορεί να ονομαστεί «δημοφιλή» μουσική.»⁴⁶ Ο *Barry Lyndon* (1975), είναι μία ταινία που χρησιμοποιεί μία εκτενή σειρά από μπαρόκ και κλασικά έργα των Mozart, Bach, Schubert, Vivaldi και Handel υπό τη διεύθυνση του Leonard Rosenman.⁴⁷ Στο *Full Metal Jacket* (1987) ο Kubrick χρησιμοποιεί μουσική με synthesizer συντεθειμένη από την κόρη του Vivian (με το ψευδώνυμο Abigail Mead) για το περισσότερο της ταινίας, όμως χρησιμοποιεί και ηχογραφήσεις από τη δεκαετία του '60.⁴⁸

Αναφέρθηκα εκτεταμένα στη φιλμογραφία του Kubrick, αφήνοντας για το τέλος τις τέσσερις ταινίες που αποτελούν αντικείμενο αυτής της εργασίας, στις οποίες διαφαίνεται ο εμπνευσμένος χειρισμός της «κλασικής» προϋπάρχουσας μουσικής από το σκηνοθέτη. «Η οπτικοακουστική χορογραφία που κατόρθωσε ο Kubrick μέσω του ρυθμού της αφήγησης, του editing, της κάμερας και της μουσικής ήρθε να καθορίσει τον κόσμο του.»⁴⁹ Στο *2001: A Space Odyssey*, στο *A Clockwork Orange*, στο *The Shining*, και στο *Eyes Wide Shut* η «κλασική» μουσική δημιουργεί ένα δυνατό δεσμό της ιστορίας και του music track και αποβάλλει τους όποιους αγνούς και πολιτισμικούς μουσικούς κώδικες εμπεριέχει, ενεργοποιώντας τους κινηματογραφικούς κώδικες, με το να γίνεται η μουσική της εκάστοτε ταινίας.

⁴⁴ Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema», σ.94,96

⁴⁵ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.440

⁴⁶ Krin Gabbard & Shailja Sharma, *Ο.π.*, σ.96-97

⁴⁷ Mervyn Cooke, *Ο.π.*, σ.446

⁴⁸ Krin Gabbard & Shailja Sharma, *Ο.π.*, σ.100

⁴⁹ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ.4

Το music track του *2001*, κάθε άλλο παρά *inaudible* θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, με τη μουσική να καλεί από μόνη της για προσοχή. Μέσα από διαφορετικές απόψεις εξετάζεται πως ο Kubrick χρησιμοποίησε τη μοντερνιστική, *avant garde* μουσική του 20^{ου} αι. και το ρομαντικό ιδίωμα του 19^{ου} αι. –ένα ζήτημα που επανέρχεται συνεχώς στη μελέτη της μουσικής των ταινιών του Kubrick- με τρόπο που το music track, είτε απέσπασε διθυραμβικές κριτικές, είτε θεωρήθηκε φτηνή εκμετάλλευση «κλασικής» μουσικής. Ένα από τα κυρίαρχα θέματα της ανάλυσής, είναι η συμβολή της μουσικής στον αφηγηματικό σχηματισμό της ταινίας, ενώ παράλληλα αναφέρονται ορισμένες δομικές σχέσεις των συνθέσεων, όπως εντοπίζονται από τον David W. Patterson.

Στο *A Clockwork Orange* εξετάζεται πως οι ηλεκτρονικές μεταμορφώσεις της Wendy Carlos και η μουσική του L.V Beethoven παρέχουν θεματική συνέχεια στην ταινία λειτουργώντας ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα σε όλα τα επίπεδα της αφήγησης και ενισχύοντας την ερμηνεία των αφηγηματικών γεγονότων δείχνοντας τις ηθικές αξίες του πρωταγωνιστή.

Η προσέγγιση στο *The Shining* αφορά τις αρχές της *invisibility* και *inaudibility* που διακρίνονται στην ταινία, με τη μουσική να κατέχει το ρόλο της αναπαράστασης του παραλόγου, δίνοντας έμφαση σε συγκεκριμένα συναισθήματα που προτείνονται στην αφήγηση, ή για να χρησιμοποιήσω την ορολογία της Gorbman: *signifier of emotion: music and representation of the irrational*. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται επίσης στη διαδικασία του editing.

Η ανάλυση της τελευταίας ταινίας του Kubrick, *Eyes Wide Shut* αφορά τη χρήση και λειτουργία της μουσικής ως αφηγηματικός σχολιασμός και τη δράση της ως point of view μουσική. Στον κλασικό κινηματογράφο του Hollywood, η μουσική περιελάμβανε τη γενική τάση προς μουσική απεικόνιση, με μερικές από τις αρχές της, όπως εξετάζονται από την Gorbman να διακρίνονται σε αυτή την ταινία, όπως η «μίμηση» των κινήσεων των ηθοποιών με το ρυθμό της μουσικής (*mickey-mousing*) και η χρήση του μουσικού *sforzando*.

1. *2001: A SPACE ODYSSEY (2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος), 1968* (βλέπε Παράρτημα Ι)

Από την πρώτη αξιοσημείωτη ταινία επιστημονικής φαντασίας του George Melies, *Le Voyage dans la Lune* (1902), το συγκεκριμένο είδος ταινιών δεν είχε μία μετέπειτα σταθερή πορεία. Ωστόσο, τη δεκαετία του '60, η εξερεύνηση του διαστήματος από τη Ρωσία και τις Η.Π.Α προσέλκυσε εκ νέου το ενδιαφέρον του κόσμου και των κινηματογραφιστών. Μέσα σε αυτό το κλίμα και μετά την επιτυχία της προηγούμενης ταινίας του, *Dr Strangelove* (1962), ο Kubrick άρχισε να σκέφτεται τη δημιουργία μίας sci-fi ταινίας, αποφασίζοντας ότι για να την πραγματοποιήσει έπρεπε να συνεργαστεί με ένα συγγραφέα του είδους, επιλέγοντας τελικά να προσεγγίσει τον Arthur C. Clarke.⁵⁰ Το Μάιο του 1964 υπογράφηκε ένα συμβόλαιο μεταξύ των δύο για μία ταινία που θα βασιζόταν στη σύντομη ιστορία του Clarke, «*The Sentinel*».⁵¹ Αναπτύσσοντας τις ιδέες που διατυπώνει, αποφάσισαν να γράψουν από κοινού το σενάριο σε μορφή νουβέλας, διασφαλίζοντας ένα συμβόλαιο με τη MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) από την πρώτη κιάλας εκδοχή της. Η ταινία πέρασε από διάφορα στάδια και πολλές αλλαγές έγιναν κατά τη διάρκεια συγγραφής του σεναρίου, της κινηματογράφησης, του editing (υπήρχε ένας πρόλογος για εξωγήινους και αφηγητή), ακόμη και μετά την πρώτη προβολή της (κάποιες σκηνές κόπηκαν ενώ προστέθηκε μία). Μέχρι και ο τίτλος άλλαξε αρκετές φορές ωστόσο καταλήξει στο *2001 : A Space Odyssey*.⁵²

Η ιστορία της ταινίας προσεγγίζει μία διαφορετική διάσταση της ανθρώπινης εξέλιξης, από την προϊστορική γη μέχρι το άπειρο. Λόγω του ότι το νόημά της δεν είναι τόσο ξεκάθαρο, οι ερμηνείες που υπάρχουν όσον αφορά τη σημασία της ποικίλουν. Ο Kubrick αρνήθηκε να

⁵⁰ Ο Clarke γεννήθηκε στο Somerset το 1917, και αποφοίτησε από το Kings College του Λονδίνου. Ειδικεύονταν στα ραντάρ κατά τη διάρκεια του Β Παγκοσμίου Πολέμου και για αρκετά χρόνια ήταν ο πρόεδρος της British Interplanetary Society, ενώ είναι γνωστός για τις ιστορίες επιστημονικής φαντασίας που έχει γράψει όπως: *Childhood's End*, *Prelude to Space*, *The Sands of Mars* και *Imperial Earth*. James Howard, *Stanley Kubrick companion*, London: Batsford, 1999, σ.104

⁵¹ Το «*The Sentinel*» είναι μία σύντομη ιστορία 4000 λέξεων, που γράφτηκε για ένα διαγωνισμό του BBC και αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο τις παρατηρήσεις ενός αρχηγού γεωλόγου μιας ομάδας ερευνητών επιστημόνων που έχουν καθιερώσει μία διαστημική βάση στο φεγγάρι το 1996. Ένα πρωί παρατηρεί «κάτι μεταλλικό που ακτινοβολεί ψηλά στην κορυφογραμμή ενός μεγάλου ακρωτηρίου». Στην αναζήτηση της πηγής, αυτός και ένας συνάδελφός του ανακαλύπτουν στο σεληνιακό βουνό ένα πολύ περίεργο αντικείμενο, μια «κατά προσέγγιση πυραμιδική δομή, δύο φορές υψηλότερη από ένα άτομο», από έναν πολιτισμό πολύ πιο προηγμένο από ότι του αφηγητή. Η ιστορία τελειώνει με αυτόν να σκέφτεται ότι το χειροποίητο αντικείμενο αφού ανακαλύφθηκε θα διαβιβάσει ένα σήμα στους κατασκευαστές του ότι οι άνθρωποι είχαν αναπτυχθεί σε εκείνο το σημείο που αποδεικνύει «την ικανότητά τους να επιβιώνουν-διασχίζοντας το διάστημα και διαφεύγοντας από τη γη». Η τελευταία πρόταση δηλώνει το συμπέρασμα του : «δεν νομίζω ότι θα πρέπει να περιμένουμε πολύ». Μετά το γύρισμα της ταινίας, η επεξεργασία της ιστορίας καθορίστηκε περαιτέρω και απελευθερώθηκε ως το μυθιστόρημα *2001: A Space Odyssey*. Ο Clarke επέκτεινε το *2001* σε *The Odyssey Saga, 2010: Odyssey Two* (1982), *2061: Odyssey Three* (1988) *3002: The Final Odyssey*. Linda Costanzo Cahir, *Literature into film: theory and practical approaches*, North Carolina and London: McFarland Jefferson, 2006, σ.228-229

⁵² Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τη γέννηση της ταινίας βλ. Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, μτφ. Claudia Gorbman, London: British Film Institute, 1999, σ.1-23

εξηγήσει το νόημα της, υποστηρίζοντας ότι: «σκόπευα η ταινία να είναι μία έντονα υποκειμενική εμπειρία που φτάνει στο θεατή σε ένα εσωτερικό επίπεδο συνείδησης, όπως κάνει η μουσική. Να «εξηγήσω» μία συμφωνία του Beethoven θα ήταν σαν να την ευνουχίζω δημιουργώντας ένα τεχνητό εμπόδιο αντίληψης και εκτίμησης. Είστε ελεύθεροι να σκεφτείτε όπως επιθυμείτε για τη φιλοσοφική και αλληγορική σημασία της ταινίας...»⁵³

Ο σκηνοθέτης για να επιλέξει τη μουσική, άκουσε αρκετές ηχογραφήσεις ηλεκτρονικής μουσικής και *musique concrete* ώστε να βρει το πνεύμα της ταινίας, προσπαθώντας να αποφασίσει αν έπρεπε ίσως να αναθέσει τη μουσική της σε ένα σημαντικό συνθέτη, είτε ειδικό, είτε όχι στην κινηματογραφική μουσική.⁵⁴ Εντούτοις, κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης, όπως συνηθίζεται, χρησιμοποιούσε προϋπάρχουσες συνθέσεις στο temporary music track.⁵⁵ Η μουσική του Mendelssohn, *Midsummer Night's Dream*, συνόδευε τις σκηνές με έλλειψη βαρύτητας στο διάστημα, ένα βαλς του Chopin ακούγονταν καθώς ο ηθοποιός Gary Lockwood προπονούνταν στο διαστημόπλοιο Discovery, και η *Sinfonia Antartica* του Vaughan William τόνιζε την ακολουθία του αστρικού ταξιδιού. Σε αυτές τις σχηματικές φάσεις της ταινίας, αποσπάσματα από το *Carmina Burana* επίσης είχαν κάνει την εμφάνισή τους, και μέχρι ενός σημείου ο Kubrick προσέγγισε τον Carl Orff για να γράψει μουσική για την ταινία, αλλά αυτός αρνήθηκε λόγω του προχωρημένου της ηλικίας του.⁵⁶ Το Δεκέμβριο του 1967 ο Kubrick προσέγγισε δύο επιπλέον συνθέτες- τον Άγγλο συνθέτη Frank Cordell και τον καθιερωμένο συνθέτη κινηματογραφικής μουσικής του Hollywood, Alex North⁵⁷- για νέο υλικό για την ταινία του. Η συμμετοχή του Cordell στο σχέδιο ήταν αμελητέα, δεν προχώρησε παραπάνω από την προσφορά ενός μέρους της *Τρίτης Συμφωνίας* του Mahler στο temp track.⁵⁸ Ο North –που μάλλον ήταν πρόταση της εταιρίας παραγωγής - δέχτηκε με ενθουσιασμό, όχι μόνο για το θαυμασμό που έτρεφε για τον Kubrick, αλλά επειδή του άρεσε η προοπτική να εργαστεί σε μία ταινία που είχε τόσο λίγο διάλογο.⁵⁹ Ο North ηχογράφησε 40 λεπτά μουσικής για να συνοδέψει την εναρκτήρια ώρα της ταινίας όταν ο

⁵³ Αναφέρεται στον Harvey Cormier, «2001: Modern Art, and Modern Philosophy», στο *Philosophy and Film*, ed. Cynthia A. Freeland & Thomas E. Wartenberg, New York and London: Routledge, 1995, σ.183

⁵⁴ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.12

⁵⁵ Η πρακτική του temp track αποτελεί το editing μιας προϋπάρχουσας μουσικής σύνθεσης σε μία σκηνή για να βρει ο σκηνοθέτης τον εσωτερικό ρυθμό της, πριν συντεθεί η μουσική της ταινίας. Ο.π., σ.24

⁵⁶ David W. Patterson, «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey», *American Music*, Vol.22, No3 (Autumn, 2004), University Of Illinois Press, σ.445, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.jstor.org/stable/3592986>

⁵⁷ Αμερικάνος γιος Ρώσων μεταναστών, που είχε συνεργαστεί με τον Kubrick στην ταινία του, *Spartacus*. Ήταν επίσης γνωστός για τη μουσική του σε ταινίες όπως: *A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan, 1951), *The Misfits* (John Huston, 1961) και *Cleopatra* (Herman Mankiewicz, 1964). Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ 23-4

⁵⁸ David W. Patterson, Ο.π., σ.445

⁵⁹ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ 24

Kubrick τον ενημέρωσε ότι δεν θα χρειαζόταν άλλη και ότι θα χρησιμοποιούσε ήχους αναπνοής για το υπόλοιπο της.⁶⁰ Ο συνθέτης συνειδητοποίησε ότι η ταινία δεν περιείχε ούτε ένα μέρος της δικής του μουσικής στην πρώτη προβολή της, στη Νέα Υόρκη τον Απρίλιο του 1968.⁶¹ Ο North ισχυρίστηκε ότι ποτέ δεν ενημερώθηκε ότι ολόκληρη η ηχογράφηση του δεν θα ακουγόταν στην ταινία, παρόλο που ο Kubrick επέμενε ότι η MGM είχε έρθει σε επαφή με τον ατζέντη του.⁶²

Η απόρριψη της μουσικής του North δημιούργησε αρκετές συζητήσεις, διαφωνίες και ανησυχίες. Για πολλούς αυτή η συμπεριφορά ερμηνεύθηκε ως ασέβεια για τους Αμερικάνους συνθέτες κινηματογραφικής μουσικής γενικά, ενώ άλλοι φοβόντουσαν ότι αν η επιλογή της προϋπάρχουσας μουσικής γινόταν τάση στο Hollywood, θα αποτελούσε απειλή στην ίδια τη σύνθεση της κινηματογραφικής μουσικής. Ως εκ τούτου, η κριτική αποδοχή του music track ήταν προκατειλημμένη. Για κάποιους αποτέλεσε ένα από τα καλύτερα music track όλων των εποχών, ενώ από αρκετούς άλλους καταγγέλθηκε ως φτηνή εκμετάλλευση της «κλασικής» μουσικής ή αυθαίρετη ενσωμάτωση συνθέσεων όχι προορισμένων για έναν τέτοιο σκοπό. Μέσα σε αυτό το κλίμα, η μουσική του North βρήκε την άμυνά της και χαρακτηρίστηκε ως η καλύτερη αχρησιμοποίητη μουσική που γράφτηκε ποτέ.⁶³

Οι τελικές επιλογές του Kubrick όμως δεν ανήκουν ούτε στα προαναφερθέντα έργα. Ο σκηνοθέτης προτίμησε για την επιστημονικής φαντασίας ταινία του τις συνθέσεις των: Richard Strauss (*Also Sprach Zarathustra*), Johann Strauss II (*The Blue Danube Waltz*), Aram Khachaturian (*Gayane Ballet*) και του Gyorgy Ligeti (*Requiem, Atmospheres, Lux Aeterna, Aventures*), όχι μόνο απορρίπτοντας τη μουσική του North, αλλά χρησιμοποιώντας τις πιο ανόμοιες μουσικές συνθέσεις, από διαφορετικές ιστορικές περιόδους και με διαφορετικά υφολογικά γνωρίσματα. Κατά καιρούς έχουν γίνει αρκετές μελέτες για το music track της ταινίας, και κάθε μία το προσεγγίζει διαφορετικά. Κάποιοι συγγραφείς υιοθετούν μια μεθοδολογία που τοποθετείται στη διάκριση των τονικών έργων (*Also Sprach Zarathustra, Blue Danube Waltz, Gayane*) ως εκφράσεις ειρωνείας, και των ατονικών αποσπασμάτων των έργων του Gyorgy Ligeti (*Atmospheres, Requiem, Lux Aeterna, Aventures*) ως αντιπροσωπευτικά για το σχολιασμό του εξωγήινου ήχου. Νεότερες προσεγγίσεις, εξετάζουν σε μεγαλύτερο βάθος τα μουσικά συστατικά της ταινίας (όπως αυτή του Michel Chion), καθώς τουλάχιστον ένας ακόμη συγγραφέας έχει συγκρίνει το music track του Kubrick με τη «χαμένη» μουσική του North. Ο David W. Patterson από την άλλη ερμηνεύει το music track

⁶⁰ James Howard, *Stanley Kubrick companion*, London: Batsford, 1999, σ.111

⁶¹ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.25

⁶² James Howard, *Ο.π.*, σ.111

⁶³ David W. Patterson, «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey», σ.446-7

του Kubrick ως μία σειρά περίπλοκων σχέσεων από τις πιο αφηρημένες απόψεις της δομής του, μέχρι το θεματικό συμβολισμό της αφήγησης. Καταδεικνύοντας τελικά, πως κάθε μία από τις αρμονικές γλώσσες των έργων δημιουργούν μία μοναδική συνέχεια στην ταινία και πως κάθε μία από αυτές τις συνέχειες εξελίσσεται σε μία ιδιαίτερη έκφραση της κεντρικής φιλοσοφικής ιδέας της ταινίας.⁶⁴ Μερικοί συγγραφείς ερευνώντας το music track από μία αριθμητική προοπτική διακρίνουν μεταξύ εκείνων των έργων που εμφανίζονται τρεις φορές στην ταινία (*Also Sprach Zarathustra*, *Requiem*, *Atmospheres*, *Blue Danube*), και εκείνων που εμφανίζονται δύο φορές (*Lux Aeterna* και *Gayane*.)⁶⁵

Όπως αναφέρθηκε η μουσική της ταινίας, κάθε άλλο παρά *inaudible* μπορεί να χαρακτηριστεί. Η λειτουργία της και οι σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ μουσικής/εικόνας και μουσικής/αφήγησης, ξεφεύγουν από τα παραδοσιακά πρότυπα που ήθελαν το ιδίωμα του Ρομαντισμού να κυριαρχεί και να χαρακτηρίζει την εθνικότητα, την τάξη, ή μία ιστορική περίοδο, με τη μουσική του 19^{ου} αι. να ακούγεται σε ένα «διαστημικό μπαλέτο», δημιουργώντας ειρωνικό πνεύμα, ενώ υιοθετούνται σύγχρονες και *avant garde* τεχνικές που ήταν σπάνιες πριν από τη δεκαετία του '60. Το *2001*, είναι μία ταινία όπου η ακουστική ιεραρχία της είναι σαφής, με τη μουσική να υπερέχει έναντι των υπολοίπων στοιχείων του soundtrack (λόγος, θόρυβος, ηχητικά εφέ). Στο παρακάτω ανάγνωσμα εξετάζονται οι αφηγηματικές και σημειωτικές λειτουργίες κάθε έργου με τη σειρά εμφάνισής τους στην ταινία και αναφέρονται ορισμένες απόψεις που προσεγγίζουν διαφορετικά τις επιλογές του Kubrick.

Atmospheres (1961), Gyorgy Ligeti

Πριν εμφανιστεί οποιαδήποτε οπτική αναφορά στην οθόνη, ο θεατής ακούει το *Atmospheres (1961)* του G. Ligeti (1923-2006) να συνοδεύει μία μαύρη εικόνα. Κάθε απόσπασμα του Ligeti εμφανίζεται να υπηρετεί μία ειδική υπολειτουργία στην ταινία, υπογραμμίζοντας το στοιχείο του αγνώστου ή αιώνιου, μέσα από ποικίλες δομές και ενορχηστρώσεις που συνοδεύουν συγκεκριμένες σκηνές. Επαναλαμβανόμενο σε δύο από τις πιο δραματικά αβέβαιες στιγμές στην ταινία-μία στο απόλυτο σκοτάδι, και μία σε μια έκρηξη χρωμάτων που δεν φαίνονται να έχουν κάποιο συγκεκριμένο νόημα, ξεφεύγει από τα όρια του ρεαλισμού και συνδέεται στην αντίληψη του θεατή με το άγνωστο, το χάος (*music and representation of the irrational*). Αυτό το ορχηστρικό έργο είναι σαν ένας και μοναδικός ήχος σε συνεχή μεταμόρφωση που εξελίσσεται αργά και μερικές φορές άλλοι ήχοι προκύπτουν από αυτόν.⁶⁶ Σε αυτή τη σύνθεση του Ligeti η μελωδία, η αρμονία και ο ρυθμός

⁶⁴ Ο.π., σ.447-8

⁶⁵ Ο.π., σ.450

⁶⁶ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.96

δεν είναι πλέον ευδιάκριτα χαρακτηριστικά, δίνοντας τη θέση τους σε συνδυασμούς του χρωματικού ήχου διαφορετικής έντασης, πυκνότητας και χροιάς.⁶⁷ Η οκτάμετρη έναρξη του συμπεριλαμβάνει 56 έγχορδα που συμπληρώνονται από ξύλινα και χάλκινα πνευστά σε ένα χρωματικό cluster που απλώνεται σε πάνω από πέντε οκτάβες και συνοδεύει αυτό το αρχέγονο κενό της έναρξης. Για τον David W. Patterson το *Atmospheres* υπηρετεί «σαν το αφηγηματικό ερωτηματικό της ταινίας», ενώ αναφέρει ότι «αν τα πλανητικά οπτικά που σύντομα θα ακολουθήσουν στους τίτλους αρχής της ταινίας μπορούν να ερμηνευθούν μεταφορικά ως μία «big bang» (όπως συχνά είναι), αυτό το απόσπασμα που προηγείται χρονικά τοποθετεί τον ακροατή σε μία εποχή ακόμη νωρίτερα. Είναι η ακουστική έκφραση της *musica mundana*, ή «μουσική των σφαιρών»- και ίσως μιας εποχής πριν αυτές οι σφαίρες εμφανιστούν.»⁶⁸

Also Sprach Zarathustra, op. 30 (1896), Richard Strauss

«Αν το *Atmospheres* υπηρετεί ως ένα μουσικό ερωτηματικό της ταινίας, το *Also Sprach*

Zarathustra (op.30, 1896) είναι το θαυμαστικό.»⁶⁹ Η μουσική του R. Strauss (1864-1949), υιοθετείται από τον Kubrick σε τρεις περιπτώσεις, που όλες υπογραμμίζουν τα δραματικά σημεία της εξέλιξης, περιλαμβάνοντας τους σύντομους τίτλους έναρξης, τη στιγμή που ο πίθηκος αποκτά ανθρώπινη συνείδηση στο πρώτο τμήμα της ταινίας⁷⁰ «The Dawn of Man»,

και την άφιξη του star child στον επίλογο της ταινίας, «Jupiter and Beyond». Η λειτουργία του είναι αφηγηματική «σαν ένα δάχτυλο που δείχνει τη διευκρινιστική σημασία εκείνης ή

⁶⁷ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, τ.10, Λήμμα Gyorgy Ligeti, Λονδίνο, 1990, σ.853

⁶⁸ Ενώ ο North προσπαθούσε να συνειδητοποιήσει ότι η μουσική του δεν είχε συμπεριληφθεί στην ταινία, ο Ligeti ανακάλυψε ότι μερικά από τα έργα του ενσωματώθηκαν στην ταινία- χωρίς ο σκηνοθέτης ή τα στούντιο της MGM να ζητήσουν να τους παραχωρηθεί η άδεια πιο πριν. Στην πραγματικότητα, ο Ligeti είχε επίσημα ερωτηθεί μόνο για τη χρήση ενός τμήματος από το *Requiem* του, και εις γνώση του και άδεια, η Bavarian Radio Chorus ηχογράφησε αυτό το απόσπασμα ειδικά για την ταινία. David W. Patterson, «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey», σ.448-50

⁶⁹ Ο.π., σ.451

⁷⁰ Ο διαχωρισμός της ταινίας σε τμήματα μπορεί να γίνει με αρκετούς τρόπους: μπορεί να χωριστεί σε δύο μέρη αν λάβουμε υπόψη το διάλλειμα της αρχικής εκδοχής της, σε τρία μέρη βάση των ενδιάμεσων τίτλων και σε τέσσερα μέρη αν πάρουμε ως αρχικό κριτήριο την αφήγηση της ταινίας. Για περισσότερα βλ. Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.66-70

της άλλης στιγμής»⁷¹ και κανείς από όσους έχουν δει την ταινία δεν μπορεί να πει ότι η συγκεκριμένη σύνθεση είναι *inaudible*.⁷²

Η σύνθεση ξεκινά με έναν πρωτόγονο ήχο και μετά πηγαίνει σε ένα ανοδικό θέμα εξαιρετικής απλότητας, ντο-σολ-ντο, τα πιο βασικά διαστήματα στη μουσική, καθαρή πέμπτη, τέταρτη και οκτάβα. Η εναρκτήρια μουσική φράση του κομματιού λειτουργεί σχεδόν σαν ένα ζύπνημα μετά την εμφάνιση του μεγάλου λογότυπου της εταιρίας, εντυπωσιάζοντας άμεσα τον ακροατή.⁷³ Η ανοδική πορεία των πρώτων νοτών της σύνθεσης στους τίτλους αρχής δημιουργούν μία οπτικοακουστική απάντηση με την ευθυγράμμιση της γης, του φεγγαριού, και του ήλιου,⁷⁴ ενώ η σημασία της σκηνής είναι συμβολική.

Η δεύτερη φορά που ακούγεται το *Zarathustra* (μαζί με σιγανούς φυσικούς ambient ήχους) είναι όταν ο πίθηκος έχει δεχτεί την επιρροή του μονόλιθου και συνειδητοποιεί πως μπορεί να χρησιμοποιήσει ένα κόκκαλο. Καθώς συνθλίβει το σκελετό ενός ζώου σε *slow motion*, το editing προτείνει- με τη μουσική και τα *flash-forwards*- ότι από τώρα και στο εξής θα χρησιμοποιήσει το κόκκαλο για να καταστρέψει,⁷⁵ ενώ οι γρήγορες λήψεις της σκηνής ενεργούν και ως ανάμνηση, δείχνοντας τι έχει συμβεί (ο μονόλιθος έχει πια εξαφανιστεί), αλλά και ως πρόβλεψη, για το τι πρόκειται να γίνει (το ζώο που θα σκοτωθεί).⁷⁶ Η ακολουθία τελειώνει με το θρίαμβο του πιθήκου να πετάει τα κόκκαλα προς τα πίσω, από μία *low-angle-shot*. Και καθώς οι οπτικές αναφορές τονίζουν ότι η δημιουργία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την καταστροφή, η μουσική του R. Strauss έρχεται για να υπογραμμίσει το ζύπνημα της συνείδησης του πιθήκου και τη μετάβασή του στο επόμενο στάδιο εξέλιξης.

Το έργο αυτό ακούγεται για τρίτη και τελευταία φορά στον επίλογο της ταινίας όταν ο Dave Bowman σε μεγάλη πια ηλικία στο αστρικό δωμάτιο, απλώνει το χέρι του προς το μονόλιθο και μεταμορφώνεται σε αγέννητο παιδί- μια καινούρια κλίμακα στη νοημοσύνη, πέρα από τον πίθηκο, τον άνθρωπο, και τη μηχανή-, κινείται στο διάστημα προς τη γη από την οποία ξεκίνησε η ανάπτυξή του εκατομμύρια χρόνια πριν, στρέφοντας τα μάτια του προς τα εμάς. Η φύση του μονόλιθου παραμένει κρυμμένη μέχρι και το τέλος της ταινίας, και η άμεση επαφή με το εξωγήινο που περιμένει ο θεατής δεν έρχεται ποτέ.

Η επιλογή αυτή του σκηνοθέτη, προκάλεσε πολλές συγκρουόμενες ερμηνείες. Για κάποιους, βεβαιώνει το σοβαρό σκοπό μέσα στην ταινία του Kubrick, για κάποιους άλλους, δείχνει

⁷¹ Ο.π., σ.77

⁷² Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema», σ.97

⁷³ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.91

⁷⁴ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.443

⁷⁵ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.51

⁷⁶ Ο.π., σ.126-7

απλά την ειρωνική διάθεση του σκηνοθέτη. Για μερικούς, σχετίζεται με το ομότιτλο φιλοσοφικό έργο του Nietzsche, ενώ για άλλους, καταδεικνύει την ικανότητα του Kubrick να απελευθερώσει τα έργα από την αρχική σημασία τους και να τους δώσει μία νέα μέσα στην ταινία.⁷⁷ Όπως ο Michel Ciment αναφέρει «το τονικό ποίημα του R. Strauss δεν είναι πλέον μία απεικόνιση του οράματος του Nietzsche περισσότερο από ότι είναι η ταινία του Kubrick από μόνη της ένα συμφωνικό ποίημα. Καθένα από αυτά αναπτύσσει και επανεξετάζει αυτό το όραμα σε ένα εντελώς ανεξάρτητο έργο τέχνης.»⁷⁸

Τα γραπτά που βασίζονται στο Nietzsche για το ρόλο αυτού του έργου στην ταινία αφθονούν. Η Linda Costanzo Cahir στο βιβλίο της *Literature into film: theory and practical approaches*,⁷⁹ αναφέρει ότι: «Τα μουσικά και οπτικά θέματα της έναρξης της ταινίας, ο οπτικός κύκλος του σκοταδιού στο φως της αυγής και η μουσική που συνοδεύει την αυγή, είναι μια αυτό-περιεχόμενη, αφηγηματική ταινία μινιατούρα από μόνη της.» Για να υποστηρίξει αυτή την άποψη παραθέτει το σχόλιο του Strauss για το έργο του: «δεν σκόπευα να γράψω φιλοσοφική μουσική ή το πορτραίτο του εξαιρετικού έργου του Nietzsche μουσικά. Ήθελα να μεταβιβάσω με τις έννοιες της μουσικής, μια ιδέα της ανάπτυξης της ανθρώπινης φυλής από την προέλευσή της, μέσω διαφόρων φάσεων εξέλιξης τόσο θρησκευτικά όσο και επιστημονικά, μέχρι την ιδέα του υπεράνθρωπου του Nietzsche» και έπειτα προτρέπει τον αναγνώστη να δει και να ακούσει τα οπτικά και μουσικά θέματα της παραπάνω σκηνής που επαναλαμβάνονται στην ταινία, καθώς και να μελετήσει το έργο του Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*. Εντούτοις, καθώς οι οπτικές αναφορές της έναρξης κλιμακώνονται με τον τριπλό ορίζοντα του φεγγαριού, της γης και του ήλιου σε αρμονική ευθυγράμμιση, το *Zarathustra* μπορεί επίσης να ανάγεται σε ακόμη παλαιότερες ιδέες, προκαλώντας ενώσεις με τις μεσαιωνικές φύσεις της παράλληλης σειράς μεταξύ της μουσικής και των ουράνιων σωμάτων.⁸⁰

Ο Michel Chion υποστηρίζοντας την άποψη ότι ο Kubrick δίνει μια νέα σημασία στις «κλασικές» συνθέσεις που χρησιμοποιεί μέσα στις ταινίες του, αναφέρει ότι: «Η θριαμβευτική επίδραση αυτής της μουσικής στην ταινία μου φαίνεται να δένει με τον τίτλο του Strauss και το περιεχόμενο του έργου του Nietzsche στον ίδιο βαθμό που ο τίτλος του «*The Blue Danube*» δένει με τις ιδέες ενός ποταμού της Κεντρικής Ευρώπης και του γαλάζιου χρώματος. Ένα μουσικό κομμάτι που «δανείζεται» και ενσωματώνεται σε μια ταινία δεν είναι κάποιο είδος αινίγματος του οποίου το κλειδί μπορεί να βρεθεί μόλις

⁷⁷ David W. Patterson, «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey», σ.451

⁷⁸ Michel Ciment, «Kubrick & The Fantastic», διαθέσιμο στην ιστοσελίδα www.kubrick.com

⁷⁹ Linda Costanzo Cahir, *Literature into film: theory and practical approaches*, σ.230

⁸⁰ David W. Patterson, Ο.π., σ.451

προσδιοριστεί ο τίτλος του, ο συνθέτης του ή οποιαδήποτε προγραμματική ένωση έχει. Εάν ο Kubrick είχε επιλέξει ένα διαφορετικό μέρος του ίδιου συμφωνικού ποιήματος του Strauss, το οποίο είναι μια συλλογή πολύ διαφορετικών μουσικών διαθέσεων από την άποψη του ύφους και του ρυθμού, φαίνεται προφανές ότι η έννοια της ακολουθίας θα άλλαζε ριζικά.»⁸¹

Το *Also Sprach Zarathustra* συνοδεύοντας διαφορετικά είδη εικόνων: αστέρια και πλανήτες σε τροχιά ευθυγράμμισης, το θρίαμβο του πιθήκου σε low-angle shot, το παιδί των αστεριών τόσο μεγάλο όσο ένας πλανήτης, αλλά επίσης και την επιθετικότητα και καταστροφή του πιθήκου που συνθλίβει το σκελετό,⁸² «ερμηνεύει» και «φωτίζει» τα γεγονότα που αναπαριστούν οι εικόνες, προσφέροντας μέσω της επανάληψής του αφηγηματική ενότητα.

Requiem for Soprano, Mezzo-Soprano, Two Mixed Choirs and Orchestra (1963-1965), Gyorgy Ligeti

Η μουσική του σύγχρονου συνθέτη Ligeti ήταν άγνωστη στο ευρύ κοινό όταν προβλήθηκε το 2001. Ήταν πιθανόν να νομίζουν, τότε, ότι άκουγαν μία σύνθεση ηχητικών εφέ που δημιουργήθηκε ειδικά για την ταινία εφόσον σε συγκεκριμένα σημεία ο σκηνοθέτης συνδύασε ηχητικά εφέ μαζί με τη μουσική του.⁸³ Την πρώτη φορά που εμφανίζεται το *Requiem (1963-65)* στο «The Dawn of Man», ακούγεται πάνω από τις κραυγές των πιθήκων, συνοδεύοντας την επαφή τους με το μονόλιθο, ενώ κόβεται απότομα, ταυτόχρονα με την εικόνα που δείχνει το μονόλιθο σε σύνδεση με τον ήλιο από μία low-angle-shot. Το *Requiem* ακούγεται ξανά όταν ο Dr Heywood Floyd και άλλοι επιστήμονες επισκέπτονται τον κρατήρα στον Clavius για να ερευνήσουν το μονόλιθο που ανακαλύφθηκε εκεί. Τη στιγμή που ένας από αυτούς πάει να βγάλει μία φωτογραφία, και καθώς ο ήλιος ανατέλλει, η μουσική διακόπτεται από ένα δυνατό συνεχόμενο ήχο. Όπως αναφέρει ο Patterson «...αυτό το *sforzando* υπηρετεί ένα βαθύτερο σκοπό, σηματοδοτώντας μία νέα σχέση μεταξύ ήχου και εικόνας...αυτή η συχνότητα αποπροσανατολίζει τη φυσική αίσθηση μεταξύ αυτού που φαίνεται και αυτού που ακούγεται, τοποθετώντας το βλέμμα του θεατή στο σιωπηλό κενό της μη ατμόσφαιρας του φεγγαριού, ωθώντας ακουστικά το θεατή μέσα στον κλειστοφοβικό περιορισμό των κρανών των αστροναυτών.»⁸⁴ Αυτές οι δύο πρώτες σκηνές που δείχνουν το μονόλιθο, μέσω του απότομου cut του editing τον συνδέουν με την ιδέα της διακοπής,⁸⁵ ενώ η ξαφνική διακοπή της μουσικής δημιουργεί ένα συναίσθημα αμηχανίας. Το συγκεκριμένο έργο επανεμφανίζεται για τρίτη και τελευταία φορά στο τελευταίο τμήμα της ταινίας «Jupiter

⁸¹ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.91

⁸² Ο.π., σ.91-92

⁸³ Ο.π., σ.90

⁸⁴ David W. Patterson, «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey», σ.457

⁸⁵ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.112

and Beyond», όπου ο Dave Bowman, καθώς ξεκινά το αστρικό του ταξίδι, βλέπει ένα τρίτο μονόλιθο τεράστιο σε μέγεθος να αιωρείται ανάμεσα στο Δία και τα φεγγάρια του σε οριζόντια θέση. Μόνο που αυτή τη φορά ενώνεται με το ορχηστρικό *Atmospheres* (απαντά στο πρώτο παγωμένο πλάνο στο πρόσωπο του Dave, 2.02.45) και μία συνεχόμενη βοή. Η οθόνη γεμίζει με αφηρημένα σχήματα, χρώματα, ήχους και το τρομαγμένο μάτι του Dave (CU), δημιουργώντας μέσω του γρήγορου editing μια χωρική και χρονική ασάφεια.

Όλες οι σκηνές στις οποίες ακούγεται το *Requiem* συνοδεύουν τη μνημειακή ανακάλυψη, κάθε μία από τις οποίες προσδοκά μία εξέλιξη της συνείδησης, την πρώτη επαφή του πιθήκου με το μονόλιθο, την ανακάλυψη ενός μονόλιθου στο φεγγάρι, και την είσοδο στην αστρική αίθουσα, δημιουργώντας τη «διάθεση» της σκηνής με τις αυξομειώσεις στη δυναμική του, και ανακαλώντας στη μνήμη του θεατή το μονόλιθο. Η επαναλαμβανόμενη εμφάνισή του στο 2001,- μεταξύ του εντελώς ορχηστρικού *Atmospheres* και του χορωδιακού *Lux Aeterna* – δίνει την πρώτη μεταφορική ένδειξη της παρουσίας ενός «άλλου», ενός εξωγήινου.⁸⁶ Ο Michel Ciment έχει παρατηρήσει ότι το *Requiem* του Ligeti λειτουργεί «ως ένα μουσικό leitmotiv για την παρουσία του μονόλιθου (που) αντανακλά την ιδέα του Clarke ότι κάθε τεχνολογία αρκετά πιο προηγμένη από τη δική μας θα είναι όμοια με μαγεία, και, παραδόξως αρκετά, θα έχει μια συγκεκριμένη παράλογη ιδιότητα.»⁸⁷

Ο Patterson κάνοντας έναν παραλληλισμό με τον τίτλο του έργου, επισημαίνει ότι «καθώς η αφήγηση των σκηνών που συνοδεύει υπογραμμίζουν τη σχέση από το παρόν στο μέλλον, αυτό το *Requiem*- όπως και κάθε requiem- αναφέρεται στο παρελθόν δημιουργώντας το τέλος της συνείδησης του πιθήκου (και συνεπώς τον αναπόφευκτο εξοστρακισμό του από τη φύση), το θάνατο της κοσμικής αφέλειας του ανθρώπινου είδους (και την επακόλουθη ανατροπή των υπαρχόντων συστημάτων της επιστήμης και της πίστης) και το πέρασμα στη συνείδηση του ανθρώπου σήμερα (και ουσιαστικά, το τέλος της ύπαρξης όπως την λαμβάνουμε). Έτσι, αυτό το συγκεκριμένο έργο φαίνεται να στέκεται σε υπολογισμένη αντίθεση στην αφηγηματική επιφάνεια της ταινίας, υπηρετώντας ως η μόνη άμεση μουσική αναγνώριση του θανάτου σε μία ταινία διαφορετικά γεμάτη με οπτικές εικόνες της εξέλιξης και της ύπαρξης.»⁸⁸

Σύμφωνα με την προσέγγιση του Chion, «ξανά, δεν είναι ο τίτλος του έργου που μετράει εδώ, ή το κείμενό του- *Kyrie Eleison*-το οποίο δεν γίνεται κατανοητό σε καμία περίπτωση. Αυτό που θυμόμαστε από αυτό είναι η αίσθηση του απέραντου, συνεχόμενου χορωδιακού

⁸⁶ David W. Patterson, «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey», σ.452

⁸⁷ Michel Ciment, «Kubrick & The Fantastic», διαθέσιμο στην ιστοσελίδα www.kubrick.com

⁸⁸ David W. Patterson, Ο.π., σ.453

crescendo με τις αυξομειώσεις στη δυναμική. Μπορεί να ακουστεί είτε ως συλλογικός θρήνος, χάρη στο συνεχόμενο γλίστρημα των ημιτονίων των μελωδικών μερών, ή ως μία επίθεση ή απειλή, λόγω της αίσθησης του πλήθους, ή ακόμη ως αναμονή (με άλλα λόγια περιμένοντας, για ένα ιερό γεγονός), μεσουρανώντας σε υψηλές συγχορδίες.»⁸⁹

The Blue Danube Waltz (1867), Johann Strauss II

Όλες οι προϋπάρχουσες συνθέσεις που χρησιμοποίησε ο Kubrick στο 2001 δεν ήταν γνωστές στο ευρύ κοινό. Έτσι μόνο με τη μουσική του Johann Strauss II (1825-1899), «*The Blue Danube*» (1867), ο σκηνοθέτης προκάλεσε πραγματικά πολιτισμικό σοκ.⁹⁰ Η επιλογή του βαλς έγινε εντελώς τυχαία, όταν ο μηχανικός προβολής (projectionist) αποκοιμήθηκε καθώς έπαιζε η ταινία, ενώ από το ραδιόφωνο ακούγονταν το «*The Blue Danube*», αποδεικνύοντας ότι ο Kubrick μπορούσε να καταλαβαίνει τις δυνατότητες που του παρουσιάζονταν. Η μουσική που δοκίμαζε κατά τη διάρκεια της παραγωγής, και σχεδόν υιοθετήθηκε, ήταν το Scherzo από το *A Midsummer Night's Dream*. Παρόλο που αυτό το έργο είναι επίσης πολύ ρυθμικό, έχει ένα πιο γρήγορο tempo. Αυτή η περίπτωση σύμφωνα με τον Chion, φωτίζει πόσες πιθανές λύσεις μπορούν να υπάρχουν στην επιλογή μουσικής για μία ταινία.⁹¹

Μετά από το ίσως πιο διάσημο cut στην κινηματογραφική ιστορία που ο πίθηκος νικώντας τον ανταγωνιστή του, πετάει ένα κόκκαλο στον αέρα σε μία ένδειξη θριάμβου και εκείνο «μεταμορφώνεται» σε ένα διαστημόπλοιο, ακούγεται για πρώτη φορά στην ταινία η μουσική του J. Strauss. Το editing έχει προσπεράσει εκατομμύρια χρόνια και μόνο η ειρωνική παρουσία του κομψού βαλς θυμίζει το παρελθόν.⁹² Μετά το cut, το «*The Blue Danube*» συνοδεύει τα διαστημικά ταξίδια του Dr Heywood Floyd με την πλήρη απουσία του ήχου και του διαλόγου (οι χαρακτήρες κινούνται, ακόμη μιλάνε τη δεύτερη φορά που εμφανίζεται το έργο, αλλά στη σιωπή), απεικονίζοντας τον τεχνολογικό κόσμο του μέλλοντος αφύσικα σιωπηλό- η μουσική του 19^{ου} αι. συνοδεύει την τεχνολογία του 21^{ου}. Για τον Chion αυτή η σιωπηλή εικόνα δημιουργεί «μια αίσθηση κενής και πολυτελής ψυχρότητας, χαρακτηριστικό

⁸⁹ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.92

⁹⁰ Ο.π., σ.91

⁹¹ Ο.π., σ.93

⁹² Σε αυτό το cut βλέπουμε επιρροές από τον Eisenstein. Με αυτό, ο σκηνοθέτης δημιουργεί μία συνέχεια, αλλά με μία ασυνέχεια μέσα του. Πηδώντας μέσα στα χρόνια της ιστορίας, χρησιμοποιεί το cut κυριολεκτικά: κόβει τα πάντα μεταξύ του κόκκαλου και του διαστημόπλοιου. Την ίδια στιγμή, στην τάση του Eisenstein, δημιουργεί μία ένωση. Κόβει στην κίνηση, αλλά η κίνηση φαίνεται να μην έχει καμία ρητή ένωση πέρα από την οπτική ομοιότητα των αιωρούμενων αντικειμένων και το χρώμα τους. Αλλά τι υπονοείται; Η απάντηση είναι, βία. Ως εκ τούτου οι ακολουθίες που ακολουθούν το cut δείχνουν μία ασυνήθιστη ήρεμη ομορφιά, η βία που φαινόταν να αρχίζει αυτή την ηρεμία παραμένει στο πίσω μέρος του μυαλού μας και κινείται σαν σκιά, και μετά σαν πραγματικότητα, διαμέσου της ταινίας. Robert Kolker, «2001: A Space Odyssey» στο *Film Analysis: A Norton Reader*, ed. Jeffrey Geiger και R.L. Rutsky, W. W. Norton & Company, Inc, 2005, σ.611-12

του Kubrick και κατάλληλη για το μυστήριο που υφαίνει», ενώ η μουσική εκθέτει «ευδιάκριτη αδιαφορία στην ακολουθία των σκηνών»⁹³ και σύμφωνα με την ορολογία του όπως παρουσιάστηκε στο Ά μέρος της εργασίας χαρακτηρίζεται *unempathetic*. Το «*The Blue Danube*», για ορχήστρα δεν είναι μόνο ένα θέμα και ένας ρυθμός βαλς, είναι επίσης μία ιστορία. Στην εκδοχή που επιλέχθηκε (ο Kubrick χρησιμοποίησε μία συγκεκριμένη ηχογράφιση από τη Φιλαρμονική του Βερολίνου, μία ηχογράφιση χαρακτηρισμένη από τον ώριμο και ομοιογενή ήχο του Herbert Von Karajan), αυτό που είναι σημαντικό για το οπτικοακουστικό match που πηδάει 4 εκατομμύρια χρόνια είναι το τρέμολο των εγχόρδων που ξεκινά αυτό το μουσικό σύνθημα και εισάγει το θεατή σε αυτό το βαλς-κάτι σαν γένεση. «Σε αυτή την ηχογράφιση του Von Karajan, η μουσική του J. Strauss από μόνη της λέει την ιστορία μιας διπλής γένεσης: μία μελωδία από τις πιο απλές νότες της κλίμακας, και ένας ρυθμός από ένα τρέμολο.»⁹⁴ Το «*The Blue Danube*» ακούγεται για τελευταία φορά στους τίτλους τέλους.

Αυτό το βαλς έχει γίνει το πιο πολυσυζητημένο έργο της ταινίας. Σε μία στιγμή ειλικρίνειας, ακόμη και ο ίδιος ο Kubrick σχολίασε το ρόλο του έργου στην ταινία: «Οι περισσότεροι πάνω από τα 35 μπορούν να το δουν με έναν αντικειμενικό τρόπο, ως μία όμορφη σύνθεση. Οι πιο μεγάλοι σε ηλικία... κριτικάρουν τη χρήση του στην ταινία. Είναι δύσκολο να βρούμε κάτι καλύτερο από το «*Blue Danube*» για την απεικόνιση της χαράς και της ομορφιάς. Μας πηγαίνει επίσης όσο πιο μακριά μπορούμε να πάμε από το κλισέ της διαστημικής μουσικής.»⁹⁵

Τα σχόλια του σκηνοθέτη ήταν η αφετηρία για τις ποικίλες ερμηνευτικές προσεγγίσεις που ακολούθησαν για το «*Blue Danube*.» Για κάποιους, αυτό το βαλς επιβάλλει τη σημασία του από το βάρος του ως πολιτισμικό τεχνούργημα, αφήνοντας μία αίσθηση νοσταλγίας στο θεατή, για μία εποχή που η κουλτούρα της υπερείχε συγκριτικά με το στείο τεχνολογικό περιβάλλον του 21^{ου} αι. Για άλλους, ωστόσο, αυτό το βαλς είναι αποτελεσματικό επειδή διασκορπίζει αυτές τις προϋπάρχουσες πολιτισμικές ενώσεις όλες μαζί (όπως συζητήθηκε και για το *Also Sprach Zarathustra*), δημιουργώντας ένα νέο οπτικοακουστικό κόσμο, χωρίς να θυμίζει τίποτα από τη Βιέννη του 19^{ου} αι.⁹⁶

Όμοια, η Claudia Gorbman αναφέρει ότι η ακρίβεια, η διαύγεια και ομαλότητα των εικόνων των πλανητών του 2001 και των διαστημικών τροχών να γλιστράνε μέσα στους μαύρους ουρανούς, προσκαλούν το βαλς να αφήσει τις αναφορές του σε ένα ποτάμι και τον κοινωνικό

⁹³ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.94

⁹⁴ Ο.π., σ.94-95

⁹⁵ Αναφέρεται στον David W. Patterson, «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey», σ.453-4

⁹⁶ Ο.π., σ.454

κόσμο της Βιέννης του 19^{ου} αι., και του αποδίδουν μία νέα τοποθέτηση στο ποτάμι των πλανητών και του σκοταδιού του 2001.⁹⁷

Άλλες προσεγγίσεις θέλουν τον οικείο ήχο αυτού του βαλς να προτείνει ότι τον 21ο αι. τα διαστημικά ταξίδια έχουν γίνει πλέον ένα σύνηθες φαινόμενο, και όταν το έργο συνεχίζει να ακούγεται κατά τη διάρκεια των εσωτερικών λήψεων του διαστημόπλοιου λειτουργεί ως «muzak».⁹⁸ Όπως αναφέρει και η Gorbman η easy-listening μουσική εμφανίζει αρκετά κοινά με την κινηματογραφική μουσική και οι κοινωνικές και ψυχολογικές λειτουργίες της «muzak» μπορούν να κάνουν καλύτερα κατανοητές τις λειτουργίες της μουσικής «φόντου».

Επίσης, για πολλούς ακόμη σχολιαστές, το «*Blue Danube*», με τη μελωδικότητα και το ρυθμό του, δεν υπηρετεί ούτε ως πολιτισμικό ούτε ως αντιπολιτισμικό αντικείμενο, αλλά αντί αυτού εκφράζει μία καινούρια φιλοσοφική θέση. Μιλάει για «τάξη και αρμονία του σύμπαντος.» Ένα πλήθος επιγραμματικών εκτιμήσεων καλύπτουν όλο το φάσμα των αντιδράσεων, είτε εκτιμώντας το βαλς ή υποτιμώντας το. Και τελικά, υπάρχουν και οι υποστηρικτές του Alex North που είχε αρχικά γράψει ένα βαλς για την ταινία, και χαρακτήρισαν τη χρήση του «*Blue Danube*» από το σκηνοθέτη απλά «βλακώδη».⁹⁹

Ο Patterson, από την άποψη της ίδιας της παρτιτούρας, εντοπίζει τις σχέσεις μεταξύ των τονικών έργων του music track που ξεκινούν να προκύπτουν σε αυτό το σημείο, καθώς το incipit του «*Blue Danube*» είναι μία πολύ άμεση μεταμόρφωση του θέματος του *Zarathustra* που έχει προηγηθεί. Σύμφωνα με το Παράδειγμα 1, αναφέρει ότι το πεντάλ του μπάσου στην έναρξη του *Zarathustra* μεταφέρεται στα ανώτερα έγχορδα του βαλς. Το θέμα της τρομπέτας του *Zarathustra* γίνεται πιο απαλό με τα Γαλλικά κόρνα.

Παράδειγμα 1, Richard Strauss, *Also Sprach Zarathustra*, μ. 4-8; Johann Strauss, *Blue Danube Waltz*, μ. 1-4

⁹⁷ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ.6

⁹⁸ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.443

⁹⁹ David W. Patterson, «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey» σ.454

Στο Παράδειγμα 2, το θέμα του βαλς επεκτείνεται για να περικλύσει μία ολόκληρη οκτάβα καθώς η συνοδεία των δύο συγχορδίων των ξύλινων πνευστών, συνδέεται πιο στενά τώρα με

Παράδειγμα 2, Richard Strauss, *Also Sprach Zarathustra*, μ. 4-8; Johann Strauss, *Blue Danube Waltz*, μ. 10-14.

το άκουσμα του *Zarathustra*. «Τα οπτικά σε συμφωνία υποστηρίζουν αυτές τις σχέσεις μέσω ενός παράλληλου υπαινιγμού, καθώς οι λήψεις του ήλιου πάνω από τον ορίζοντα που συνοδεύουν το βαλς παραθέτουν τα οπτικά που συνόδευε το *Zarathustra* στους τίτλους αρχής. Η ξαφνική δύναμη αυτού του σύντομου περάσματος στο βαλς αποσύρεται αμέσως μετά, και στο σύνολο της επίδρασής του, μπορεί κανείς να ακούσει στα αρχικά μέτρα του «*Blue Danube*» το πνεύμα του συμφωνικού ποιήματος σε μια αποτυχημένη προσπάθεια του να αναδυθεί κάτω από τις πιο γαλήνιες και ήρεμες προσόψεις του βαλς.»¹⁰⁰

Lux Aeterna (1966), Gyorgy Ligeti

Το σύντομο απόσπασμα από το *Lux Aeterna* (1966) του Ligeti για a capella γυναικεία χορωδία παίζει πάνω από τις λήψεις του διαστημικού λεωφορείου να πηγαίνει προς τον Tycho κρατήρα και το μονόλιθο. Δεν υπάρχει μορφή στο συγκεκριμένο έργο, ενώ το χορωδιακό του, όπως και στο *Requiem*, δεν γίνεται κατανοητό. Οι γυναικείες φωνές κινούνται σε υψηλή τονική περιοχή και ακούγονται αντηχώντας με υπεροχή. Το *Lux Aeterna* είναι το «κοντινότερο έργο στη θρησκευτική μουσική που ακούγεται στην ταινία, θυμίζοντας μας ίσως τη μεσσιανική έμφαση μερικών ταινιών επιστημονικής φαντασίας.»¹⁰¹ Σε αυτή τη σκηνή, μέσα στο διαστημικό λεωφορείο ακούμε για πρώτη φορά ήχους συνδυασμένους με κίνηση στο διάστημα, ενώ η μουσική σύνθεση του Ligeti ενώνεται σύντομα και με το διάλογο του Floyd και των συνεπιβατών του. Διακρίνονται σιγανοί ambient ήχοι στην κορυφή της μουσικής του *Lux Aeterna*, που βαθμιαία μειώνεται σε ένταση.¹⁰²

¹⁰⁰ Ο.π., σ.455-6

¹⁰¹ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.95

¹⁰² Ο.π., σ.101

Ο Patterson αναφέρει ότι ο κεντρικός στόχος του *Lux Aeterna* πάνω από τις σκηνές του διαστημικού λεωφορείου, είναι η συνειδητοποίηση ότι το χάος που προτείνεται από τις δύο προηγούμενες συνθέσεις του Ligeti, στην πραγματικότητα είναι σε τάξη. Το *Lux Aeterna* εντούτοις, δημιουργεί ένα άλλο στρώμα ουσιαστικών σχέσεων μεταξύ της αφήγησης και του music track. Έχοντας φύγει από την αγνά ορχηστρική και πυκνά δομημένη εισαγωγή του *Atmospheres* (και τις ακόλουθες συνδέσεις του), αυτή η αμιγώς χορωδιακή σύνθεση υπογραμμίζει τη μορφολογική επιβεβαίωση του δράματος του συνειδητού «άλλου», παρέχοντας την απεικόνισή του τόσο προς το μάτι όσο και προς το αυτί.¹⁰³

Gayaneh Ballet Suite (Adagio, 1942), Aram Khachaturian

Με την έναρξη του τμήματος Jupiter Mission: 18 Months Later ακούγεται το Adagio του Aram Khachaturian (1904-78), *Gayaneh Ballet Suite (1942)*, καθώς βλέπουμε τον Frank Poole να εξασκείται στον κυκλικό διάδρομο του μεγάλου διαστημόπλοιου Discovery, και λίγο αργότερα όταν ακούει ένα ηχογραφημένο μήνυμα των γονιών του που του εύχονται χρόνια πολλά.

Η μουσική σε αυτό το τμήμα συνδυάζεται με το διάλογο και ήχους-με τα βήματα και το λαχάνιασμα του Poole καθώς εξασκείται, και το τραγούδι «Happy Birthday» των γονιών του (είναι από τα λίγα σημεία που η ταινία υιοθετεί diegetic μουσική, μαζί με το σήμα του BBC, και το τραγούδι του HAL «Daisy Daisy»)- παραμένοντας ωστόσο στο δικό της ρυθμό και χώρο. Στη δεύτερη ακολουθία που εμφανίζεται το *Gayane Ballet*, παρατηρούμε ότι τρία επίπεδα φωνών συναντιούνται: οι φωνές των γονιών του Poole που ακούγονται απόμακρες και πιο σιγανές λόγω της μετάδοσης, και ακούγονται χωρίς αντήχηση. Ο Hal αποτελεί μία ιδιαίτερη περίπτωση αφού η πηγή της φωνής του (όπως και τα «μάτια» του) δεν έχει τόπο. Και ενώ είναι πανταχού παρών στο Discovery, ο Kubrick παρουσιάζει τη φωνή του χωρίς χωρικούς δείκτες ή αντήχηση, έτσι μπορεί να χαρακτηριστεί σύμφωνα με την ορολογία του Chion και *acousmetre* και I-Voice (βλέπε *Παράρτημα V*). Η φωνή του Frank, που είναι ο μόνος χαρακτήρας παρών με σάρκα και οστά, ακούγεται ελάχιστα, προτείνοντας την πένθιμη ατμόσφαιρα του Discovery.¹⁰⁴

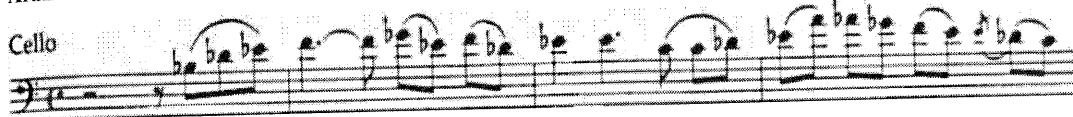
Το *Gayane Ballet* είναι το λιγότερο συζητημένο απόσπασμα από αυτό το music track. Ο Chion αναφέρει για το συγκεκριμένο έργο: «αυτό το «μελαγχολικό» κομμάτι φωτίζει πόσες πιθανές λύσεις υπάρχουν στην πραγματικότητα στην κινηματογραφική μουσική, αφού δεν μας επιτρέπει να ξεχάσουμε, καθώς το ακούμε πάνω από τις εικόνες του Discovery, ότι όλα

¹⁰³ David W. Patterson, «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey», σ.456-7

¹⁰⁴ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.101-102

τα είδη μουσικής θα ήταν πιθανά.»¹⁰⁵ Ο Patterson αναφερόμενος στις κριτικές που μεταφράζουν το δραματικό σκοπό του έργου ως εκφράσεις «ήρεμης προόδου», αποξένωσης και μοναξιάς, ως επιδόλαιες και σχολιάζοντας την παραπάνω άποψη του Chion, καταδεικνύει τις δομικές σχέσεις που αναπτύσσει το *Gayane Ballet* σε σχέση με το «*Blue Danube*» και το *Zarathustra*, όπου τα βασικά διαστήματα των εναρκτήριων μοτίβων τους αναδεικνύουν την ενότητά τους.

Aram Khachaturian, "Gayane's Adagio," from *Gayane Ballet*, mm. 1-4.



Στη συνέχεια αναφέρεται στο editing αυτού του έργου που σχολιάζει άμεσα την αφήγηση της ταινίας, η οποία περιστρέφεται γύρω από την ασάφεια του Hal. Απαντάει μέσω της μουσικής στο ερώτημα που αναπτύσσει η ταινία, αν ο Hal είναι μέλος του πληρώματος ή απλά ένας εξελιγμένος υπολογιστής. Η σύνθεση του Khachaturian είναι δίφωνη, και εξελίσσεται σε τρίφωνη μόνο στα τελευταία

Παράδειγμα 3, Aram Khachaturian, "Gayane's Adagio", από το *Gayane Ballet*, μ.27-28 (δύο φωνές) και μ.,50-55 (τρεις φωνές)

μέτρα. Αυτή η σκηνή χρησιμοποιεί μόνο τα μέτρα 1-28 αυτού του έργου πριν να κόψει στην τρίφωνη cadence (που ξεκινά στο μέτρο 50) (βλ. παράδειγμα 3). Μέσω αυτού του δίφωνου περάσματος, ένας από τους δύο αστροναύτες εισάγεται οπτικά. Όταν το έργο επεκτείνεται σε τρεις φωνές, το editing της ταινίας συγχρονίζεται προσεκτικά, έτσι ώστε η εισαγωγή της τρίτης φωνής να συμπίπτει με τη στιγμή που γνωρίζουμε το δεύτερο αστροναύτη, όπως και τον Hal (που ειρωνικά επιστρέφει το βλέμμα μας μέσω του ηλεκτρονικού ματιού του, 57.16). Αυτή η στρατηγική μεταχείριση της μουσικής, παρέχει περαιτέρω αφηγηματική πληροφορία, καθώς επιβεβαιώνει ότι ο Hal δεν είναι μόνο ένας εξελιγμένος υπολογιστής, αλλά ένα ακόμη μέλος του πληρώματος.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Ο.π., σ.95

¹⁰⁶ David W. Patterson, Ο.π., σ.458-9

Πέρα από τα κοινά που παρατηρούνται στα τονικά έργα της ταινίας σε σχέση με τη δομή τους, ομοιότητες μπορούν να βρεθούν και στη χρήση όλων των έργων στην ταινία. Το «*The Blue Danube*», το *Lux Aeterna*, και το *Gayaneh* συνδέονται με διαστημικά ταξίδια, και το καθένα από αυτά εμφανίζεται δύο φορές ανάμεσα σε σκηνές από διάλογο. Το «*The Blue Danube*» συνοδεύει την ακολουθία των ταξιδιών του Floyd, το *Lux Aeterna* την πτήση προς το μονόλιθο, και το *Gayaneh* ένα μέρος του ταξιδιού του Discovery. Το γεγονός ότι κανένα από αυτά δεν ακούγεται πουθενά αλλού (εκτός από το «*The Blue Danube*» στους τίτλους τέλους) ενδυναμώνει το ρόλο που το καθένα χαρακτηρίζει την κάθε ακολουθία και μία συγκεκριμένη ατμόσφαιρα.¹⁰⁷

Aventures (1962), Gyorgy Ligeti

Μετά το ψυχεδελικό ταξίδι στην αστρική πύλη ο Dave καταλήγει σε ένα δωμάτιο που είναι ταυτόχρονα γνωστό και άγνωστο. Αρχικά βλέπουμε το δωμάτιο με τα μάτια του αστροναύτη, μέσω της πόρτας του μικρού διαστημικού του σκάφους που είναι τώρα «εκτός λειτουργίας»- το μέλλον έγινε το παρελθόν και είναι πλέον μη λειτουργικό. Ο Kubrick δείχνει το τρομαγμένο πρόσωπο του Dave, ενώ μέσω του editing παραπλανεί τον θεατή, παίζοντας με τις shot-reverse shot, και αντί να βλέπουμε το χαρακτήρα και μετά αυτό που εκείνος βλέπει, παρακολουθούμε μέσα από τα μάτια του Bowman τον ίδιο τον Bowman, μόνο που κάθε φορά εμφανίζεται σε μεγαλύτερη ηλικία. Ο Dave κοιτάει τον Dave και ο θεατής εκείνον.¹⁰⁸ Μέσα από τα jump cuts του editing περνάει μια ολόκληρη ζωή σε στιγμές. Όλη η ασάφεια αυτού του τμήματος ενισχύεται από το σύντομο απόσπασμα του Ligeti, *Aventures (1962)*. Το έργο είναι φωνητικό, αλλά δεν έχει κανένα συγκεκριμένο κείμενο. Οι μέθοδοι σύνθεσης του είναι μακριά από τη μικροπολυφωνία που είναι θεμελιώδης σε όλα τα προηγούμενα αποσπάσματα του συνθέτη.¹⁰⁹ Η μουσική του Ligeti ενώνεται σε αυτό το τμήμα με τον ήχο της αναπνοής του αστροναύτη (objective-internal-sound) που σταδιακά εξασθενεί και με τους ήχους του δωματίου (καρέκλα, ποτήρι που σπάει). Οι ήχοι προτείνουν τη μοναξιά του δωματίου σε ένα απέραντο σπίτι.¹¹⁰

Η σημασία αυτής της σκηνής στο δωμάτιο είναι μία από τις πιο πολυσυζητημένες αυτής της ταινίας. Για τους ερμηνευτές του Nietzsche, είναι η προθέρμανση που οδηγεί είτε στην άφιξη του αστρικού-παιδιού/ Übermensch ή μία πιο γενική έννοια της Αιώνιας Επιστροφής. Κάποιοι εμμένουν στην εξήγηση της νουβέλας του Arthur C. Clarke, όπως ο Jerome Agel

¹⁰⁷ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.96

¹⁰⁸ Robert Kolker, «2001: A Space Odyssey», σ.609-10

¹⁰⁹ David W. Patterson, «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey», σ.468

¹¹⁰ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.88

που αναφέρει: «το υπνοδωμάτιο είναι ένα κλουβί, σε έναν ανθρώπινο ζωολογικό κήπο δημιουργημένο από το μυαλό του Dave για να νιώθει άνετα καθώς εξετάζεται και αναδομείται από υπερ-δυνάμεις που σουρεαλιστικά παρουσιάζονται από περίεργους ήχους γέλιων, σε μία αλλαγή της μουσικής του Ligeti. Η ζωή του Bowman περνάει σε αυτό το δωμάτιο, παρόλο που σε αυτόν μοιάζει με στιγμές.»¹¹¹

Άλλοι ωστόσο, με αφορμή αυτό το τμήμα της ταινίας, αναφέρονται στη λειτουργία της μοντερνιστικής τέχνης στον κινηματογράφο. Όπως ο Harvey Cormier που παρουσιάζοντας τις τάσεις της μοντερνιστικής ή *avant garde* τέχνης, εξετάζει αυτή την ακολουθία και καταλήγει ότι ο Kubrick παίζει με το κινηματογραφικό μάτι, κάνοντας τις εικόνες δυσανάγνωστες και μεταφέροντας την προσοχή του θεατή από την αφήγηση στην τέχνη του κινηματογραφιστή.¹¹²

Ο άνθρωπος με αφετηρία τη γη, ταξίδεψε στο άπειρο του διαστήματος, για να γυρίσει και πάλι σε αυτή σε ένα άλλο επίπεδο της ιεραρχίας του κόσμου, και το «*The Blue Danube*» έρχεται να επιβεβαιώσει ότι το ταξίδι του θα συνεχιστεί.

Συνοψίζοντας το 2001 είναι μία ταινία, της οποίας η φιλοσοφική και αλληγορική σημασία είναι ανοιχτή σε πολλές ερμηνείες. Η μουσική της (*non-diegetic*) κυριαρχεί, και η λειτουργία της είναι κατά κύριο λόγο αφηγηματική, σε αντίθεση με το διάλογο που εμφανίζεται να περνά απαρατήρητος και δεν είναι στενά συνδεδεμένος με την αφηγηματική δράση. Λόγω της απόρριψης της μουσικής του North, αλλά και τις επιλογές και τον τρόπο που τις χρησιμοποίησε ο Kubrick, υπάρχουν ποικίλες απόψεις και αναλύσεις για το *music track* της ταινίας, είτε με βάση τις αρχικές ενώσεις τους, είτε από μία αριθμητική προοπτική, είτε διακρίνοντας τα ατονικά από τα τονικά έργα, είτε με βάση τις δομικές τους σχέσεις, είτε απλά ως κινηματογραφική μουσική που κωδικοποιείται μέσα στο κινηματογραφικό μέσο και αποκτά νέα σημασία. Η χρήση προϋπάρχουσας μουσικής εμπεριέχει τον κίνδυνο να ερμηνευθεί με βάση τις αρχικές ενώσεις που την περιβάλλουν. Αν και οι υπόλοιπες επιλογές του Kubrick δεν ήταν γνωστές στο ευρύ κοινό, η αναγνώριση του «*The Blue Danube Waltz*» μπορούσε να παρέμβει στην ιστορία της ταινίας, καθώς στον κλασικό κινηματογράφο του Hollywood όταν κανείς άκουγε βαλς του Strauss έπρεπε να επιστρέψει στον κόσμο της Βιέννης. Ωστόσο όπως επισημαίνει η Gorbman -τονίζοντας τη σημασία των ηχογραφήσεων-, στα χέρια του Von Karajan και με τον τρόπο που το χρησιμοποιεί ο Kubrick, το «*The Blue Danube*» αφήνει τις αναφορές του σε ένα ποτάμι και τον κοινωνικό κόσμο της Βιέννης του

¹¹¹ Αναφέρεται στον David W. Patterson, «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey», σ.468

¹¹² Harvey Cormier, «2001: Modern Art, and Modern Philosophy», σ.183-199

19^ο αι. και δημιουργεί νέες αναφορές μέσα στο ποτάμι των πλανητών και του σκοταδιού του 2001. Εν ολίγοις, η κινηματογραφική μουσική, προϋπάρχουσα ή μη, πρέπει να εξετάζεται βάση της σχέσης της με την εικόνα και την αφήγηση, και καθώς διαφορετική μουσική θα εισάγει το θεατή σε διαφορετικές ερμηνείες της εικόνας ή της σκηνής, η αποτελεσματικότητά της σχετίζεται με τις παραπάνω σχέσεις και με την ψυχολογική επίδραση που δρα στο υποσυνείδητο του θεατή.

Το music track του 2001 μεταβιβάζει τις «οπτικές» ποιότητες της ταινίας με το αντί όσο τα οπτικά μέσω του ματιού. Όπως συνοψίζει η Vivian Sobchak : «η μουσική στις ταινίες του Kubrick χρησιμοποιείται ευρηματικά και αφηγηματικά προκαλώντας το θεατή να ακούσει για να μπορέσει να δει.»¹¹³

¹¹³ Αναφέρεται στον David W. Patterson, «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey», σ.471

2. *A CLOCKWORK ORANGE (Το Κουρδιστό Πορτοκάλι), 1971* (βλέπε Παράρτημα II)

Η επόμενη ταινία του Kubrick, μετά το *2001: A Space Odyssey*, είναι ίσως μία από τις πιο συζητημένες στην κινηματογραφική ιστορία. Το *A Clockwork Orange*, βασίστηκε στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Anthony Burgess,¹¹⁴ που δημοσιεύτηκε το 1962. Το περισσότερο του βιβλίου, γράφτηκε στην εφηβική διάλεκτο, Nadsat, η οποία επινοήθηκε από το συγγραφέα, αποτελούμενη από ένα μίγμα λαϊκού ιδιώματος, ομιλίας μωρών, Romany (Τσιγγάνικα), και Ρώσικα παράγωγα για να εκφράσει μία πραγματικότητα που είναι ταυτόχρονα, κοντινή και απόμακρη. Η χρήση αυτής της «γλώσσας» στο μυθιστόρημα, αποτέλεσε πρόκληση για τον Kubrick, ο οποίος τη χρησιμοποιεί και στην ταινία αλλά απλοποιημένη, για να δημιουργήσει μία άγνωστη επίδραση χωρίς όμως να μπερδέψει τους θεατές.¹¹⁵

Το *A Clockwork Orange* προβάλλει ένα εξαιρετικά βίαιο και σκοτεινό μέλλον σε έναν αποξενωμένο πολιτισμό, από την προοπτική του κεντρικού χαρακτήρα, Alex, ο οποίος εμφανίζεται ως αρχηγός μιας συμμορίας (droogs) που η αγαπημένη του ψυχαγωγία είναι η βία σε όλες τις μορφές της, το σεξ, αλλά και η μουσική του Beethoven. Είναι ταυτόχρονα όμως και μία ταινία «που γιορτάζει την ανθρώπινη ελευθερία, καθώς υπογραμμίζει μερικές από τις πιο δυσάρεστες συνέπειές της.»¹¹⁶

Το σενάριο γράφτηκε εξ ολοκλήρου από το σκηνοθέτη, ακολουθώντας τη δομή του βιβλίου, επινοώντας λίγες χρήσιμες αφηγηματικές ιδέες και ανασχηματίζοντας μερικές σκηνές. Η πιο αξιοσημείωτη αλλαγή του Kubrick απαντά στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου -το οποίο δεν υπήρχε καν στην Αμερικάνικη έκδοση -μεταμορφώνοντας έτσι την ιστορία σε μερική παραλλαγή. Η κινηματογράφηση έγινε σε περιοχές γύρω από το Λονδίνο, χωρίς να χρησιμοποιηθούν εγκαταστάσεις του στούντιο, ενώ η διαδικασία του editing κράτησε σχεδόν

¹¹⁴ Ο Anthony Burgess γεννήθηκε και έλαβε την εκπαίδευσή του στο Manchester. Ήταν δάσκαλος Αγγλικής λογοτεχνίας πριν και μετά υπηρετήσει στο στρατό, κατά τη διάρκεια του Β παγκοσμίου πολέμου. Την εποχή που έγινε συγγραφέας πλήρους απασχόλησης και επέστρεψε στην Αγγλία το '60, είχε ήδη γράψει τρεις νουβέλες και μία ιστορία της Αγγλικής λογοτεχνίας, όπως επίσης είχε συνθέσει και αρκετά ορχηστρικά έργα. Εκείνο που τον ώθησε στο γράψιμο ήταν μια ιατρική διάγνωση ότι θα πεθάνει μέσα στους επόμενους 12 μήνες από καρκίνο (επέζησε άλλα 30 χρόνια). James Howard, *Stanley Kubrick companion*, σ.121-122. Η ταινία του Kubrick ήταν μόνο η αρχή της εμμονής του Burgess με το έργο του, και συνέχισε να συζητάει το μυθιστόρημά του σε δοκίμια, συνεντεύξεις, και γράμματα σε εκδότες, προτού εργαστεί ξανά στο υλικό για δύο διαφορετικές μουσικές εκδοχές: *A Clockwork Orange: A Play With Music (1987)* και *A Clockwork Orange 2004*. Stuart Y. McDougal, «What's it going to be then, eh?» στο *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, ed. Stuart Y. McDougal, Cambridge University Press, 2003, σ. 3

¹¹⁵ Ο.π., σ. 9,13

¹¹⁶ Daniel Shaw, «Nihilism and Freedom in the films of Stanley Kubrick», στο *The Philosophy of Stanley Kubrick*, ed. Jerold J. Abrams, University Press of Kentucky, 2007, σ.226

6 μήνες.¹¹⁷ Το soundtrack της ταινίας ήταν το πρώτο στην κινηματογραφική ιστορία που χρησιμοποίησε Dolby sound reduction.¹¹⁸

Η κριτική αντίληψη του *A Clockwork Orange*, έχει μελετηθεί με περισσότερη λεπτομέρεια από πολλές άλλες ταινίες. Αυτό συνέβη, λόγω των συζητήσεων που υπήρξαν, μέσα στις πρώτες εβδομάδες προβολής της ταινίας στις Η.Π.Α (πρώτη προβολή στις 20/12/1971 στη Νέα Υόρκη με «X») και τη λογοκρισία και τελικά απόσυρσή της από τον ίδιο το σκηνοθέτη στη Μ. Βρετανία, (για πάνω από ένα χρόνο προβάλλονταν μόνο σε μία κινηματογραφική αίθουσα στο Δυτικό Λονδίνο)¹¹⁹ καθώς υπήρχαν φόβοι μιμητισμού του νεαρού Alex, μετά από ορισμένα περιστατικά βίας που φαινόταν να βασίζονται στην ταινία.¹²⁰ Οι πρώτες αρνητικές παρατηρήσεις αφορούσαν την αναπαράσταση της βίας. Οι δεύτερες αφορούσαν την ηθική της ταινίας (αν έχει;) και ποια ήταν τα πολιτικά ζητήματα που επαινούσε. Μέχρι το τέλος του πρώτου χρόνου προβολής, μία τρίτη γραμμή επίθεσης προστέθηκε, και η ταινία κατηγορήθηκε για μισογυνισμό, λέγοντας ότι οι γυναίκες εμφανίζονται ως καρικατούρες και η βία που ασκείται πάνω τους παρουσιάζεται με κωμικό τρόπο. Κάθε μία από τις παραπάνω τρεις γραμμές επίθεσης διασταυρώθηκε με συζητήσεις σχετικές με 1) τους μεταβαλλόμενους ορισμούς της αισχρολογίας και της πορνογραφίας ως συνεπεία της σεξουαλικής πολιτικής της δεκαετίας του '60, 2) τις θεωρίες της επίδρασης του κοινού, και 3) τις αποσπασματικές συγκρίσεις-ερμηνεύοντας την ιδεολογία μίας ταινίας σε σχέση με το υλικό της πηγής της. Οι επικριτές της ταινίας έφτασαν στο σημείο να την χαρακτηρίσουν εκμετάλλευση και όχι τέχνη.¹²¹

¹¹⁷ James Howard, *Stanley Kubrick companion*, σ.121-122, 124

¹¹⁸ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.444

¹¹⁹ Ενώ οι συζητήσεις και οι αντιδράσεις για την ταινία συνεχίζονταν, το *A Clockwork Orange* κέρδιζε βραβεία στα φεστιβάλ της Ευρώπης και της Αμερικής (Καλύτερης Ξένης Ταινίας στο Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Βενετίας, Καλύτερης Ταινίας και Καλύτερου Σκηνοθέτη από τους New York Film Critics). Stuart Y. McDougal, «What's it going to be then, eh?», σ.3

¹²⁰ Robert P. Kolker, «A Clockwork Orange... Ticking» στο *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, ed. Stuart Y. McDougal, Cambridge University Press, 2003, σ. 19

¹²¹ Όταν κυκλοφόρησε το *A Clockwork Orange*, το Δεκέμβριο του 1971, ένα κύμα ταινιών με σκηνές βίας κατάβρεχε τις αίθουσες των Η.Π.Α, προσπαθώντας να διαγωνιστεί τον ξένο κινηματογράφο και να διαφοροποιηθεί από την τηλεόραση των Η.Π.Α. Κατά τη διάρκεια 20 χρόνων μέχρι το 1971, οι ταινίες του Hollywood σταθερά διαπέρασαν τα προηγούμενα όρια στα σεξουαλικά και βίαια υλικά. Η αναπαράσταση της βίας και του σεξ και η σύγχυση αυτών των φύσεων προκάλεσε διαμαρτυρίες στο κοινό του '60. Αυτές οι διαμαρτυρίες είχαν να κάνουν με τι λαμβάνονταν ως αισχρότητα. Ο όρος «αισχρότητα» επικεντρώνεται προς το σεξουαλικό, και ο σημασιολογικός τομέας του ανακατανέμεται για να περιλάβει όχι μόνο σεξουαλικά ρητά υλικά για κωμικές επιδράσεις αλλά επίσης και για ερωτικές οι οποίες δεν ταιριάζουν στους παραδοσιακούς κανόνες της σοβαρής λογοτεχνίας. Επιπλέον, σύντομα οι θεωρητικοί του νόμου ξεκίνησαν να προσπαθούν να κάνουν διακρίσεις μεταξύ της πρόθεσης και της επίδρασης όταν τους ζητούσαν να κανονίσουν την κατηγοριοποίηση των περιπτώσεων της φημισμένης αισχρότητας ή πορνογραφίας. Εδώ εισήχθησαν οι θεωρίες της επίδρασης του κοινού. Το 1960 τα βλέμματα όλων στράφηκαν και στην απεικόνιση βίας. Στις κριτικές για τις αναπαραστάσεις της βίας (και σε αυτές για την ηθική της ταινίας και των πολιτικών), μία μεγάλη

Η επιλογή της μουσικής ήταν μία όψη που προσέκλυσε αξιοσημείωτη προσοχή, και δεν θα μπορούσε να μείνει έξω από τις συζητήσεις. Για το *A Clockwork Orange*, σε αντίθεση με το 2001, ο Kubrick επέλεξε μουσική που το κοινό θα αναγνώριζε πιο εύκολα, όπως το «*Singin in The Rain*», ένα από τα πιο γνωστά τραγούδια του Hollywood. Η περισσότερη από τη μουσική της ταινίας, εντούτοις, περιέχει έργα από το «κλασικό» ρεπερτόριο. Το κοινό καλείται να αναγνωρίσει τις συνθέσεις του Rossini, «*The Thieving Magpie*» και την ηλεκτρονική εκδοχή του «*William Tell Overture*», από την Wendy Carlos, η οποία δημιούργησε και άλλες ηλεκτρονικές μεταμορφώσεις των «κλασικών» θεμάτων της ταινίας, όπως τη μουσική των τίτλων αρχής με βάση τη σύνθεση του Purcell, «*Funeral Music for Queen Mary*», και του βασικού θέματος της ταινίας «*Beethoviana*», που βασίζεται στη μελωδία και στην ανάπτυξη των συγχορδιών της ίδιας σύνθεσης. Ο σκηνοθέτης έκανε επίσης χρήση σύντομων αποσπασμάτων του «*Scheherazade*» του Rimsky-Korsakov, και του «*Pomp and Circumstances*», του Edward Elgar.¹²² Ωστόσο, η εμμονή του κύριου χαρακτήρα Alex με τον Beethoven, - που περιγράφει τη μουσική του «a bit of the old Ludwig van»- είναι το πιο γνωστό στοιχείο στο music track της ταινίας (σύμφωνα με τις λέξεις που δημοσιεύτηκαν στον τύπο, τα κυρίαρχα ενδιαφέροντα του κεντρικού χαρακτήρα είναι: «βιασμός, εξαιρετική-βία, και Beethoven»).¹²³ Άλλες συνθέσεις που ακούγονται, είναι η σύνθεση της Wendy Carlos, «*Timesteps*», και της Terry Tucker, «*Overture to the Sun*».

Το *A Clockwork Orange*, είναι μία ταινία που «λειτουργεί ενάντια στους συνηθισμένους κώδικες του framing, cutting, της αφηγηματικής κατασκευής, το σχηματισμό του χαρακτήρα, τη θέση του θεατή, και τις θεματικές συμβάσεις που παίρνουμε τόσο πολύ δεδομένες όταν παρακολουθούμε μία ταινία»,¹²⁴ ενώ μπορεί να διαβαστεί ως ένα μοντερνιστικό έργο λόγω του ύφους, του συχνά βίαιου χιούμορ του και τη σκληρή κριτική του στη σύγχρονη

στρατηγική και των επικριτών αλλά και των υποστηρικτών ήταν να συγκρίνουν το υλικό της πηγής με την ταινία (μυθιστόρημα Burgess). Με την ανάπτυξη του auteurist criticism τη δεκαετία του '60, η ταινία έγινε επίσης η ταινία του Stanley Kubrick. Έτσι, ξεκίνησαν ορισμένες συγκρίσεις για το πώς ο Kubrick άλλαξε (ή δεν άλλαξε) το έργο του Burgess. Με τον ισχυρισμό ότι οι αναπαραστάσεις βίας της ταινίας το κατέτασαν ως εκμετάλλευση, όχι τέχνη, οι επικριτές χρησιμοποίησαν τη στρατηγική της σύγκρισης της εσωτερικής δομής της ταινίας. Αυτοί που ασκούσαν κριτική στην ταινία για τις αναπαραστάσεις της βίας όχι μόνο προσπάθησαν να το ξεχωρίσουν ως μη τέχνη, αλλά επίσης έλεγαν ότι οι αναπαραστάσεις είχαν βλαβερές επιδράσεις. στις συζητήσεις γύρω από τις αναπαραστάσεις της βίας στο *A Clockwork Orange*, και οι δύο πλευρές υπέθεσαν διάφορα σημεία: 1) διέκριναν την ταινία ως τέχνη ή ως μη τέχνη και 2) καθορίζοντας τις επιδράσεις των αναπαραστάσεων βίας. Τη δεκαετία του 60, τα ζητήματα της αναπαραστάσης της σεξουαλικότητας και της βίας ενσωμάτωσαν και τις επιπτώσεις του auteurism criticism, εντοπίζοντας στον Kubrick (ή στον Burgess) ευθύνη για τις αναπαραστάσεις, προκύπτοντας έτσι τα φιλοσοφικά και πολιτικά ζητήματα της ηθικής. Janet Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, NYU Press, 2000, σ. 93-109

¹²² Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema», σ. 97-99

¹²³ Μια προηγούμενη, μη κατορθωμένη προσπάθεια του Kubrick για να κινηματογραφήσει το *A Clockwork Orange*, ήταν να έχει τον Mick Jagger και τους Rolling Stones. Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.444-445

¹²⁴ Robert P. Kolker, «A Clockwork Orange...Ticking»,σ.29-30

κοινωνία. «Ο Kubrick ίσως επιδίωκε να ξανακαλύψει το art cinema, με αυτή του την ταινία, κυρίως με τις μουσικές επιλογές του και την απεικόνιση της βίας. Η αίσθηση του σοκ, τόσο σημαντική στην avant-garde και το μοντερνισμό,- και στον κινηματογράφο και στις άλλες τέχνες- είναι ένα αναπόσπαστο μέρος του έργου του Kubrick, ακόμη και με τον τρόπο που υιοθετεί τη μουσική του υψηλού Ρομαντισμού. Αλλά για όλη τη σοκαριστική απεικόνιση της βίας και την «κλασική» μουσική, η ταινία παρουσιάζει έναν αντιδραστικό μηδενισμό μαζί με την αισθητική της.»¹²⁵

«Το music track της ταινίας εγγράφει τα αισθητικά ιδανικά του Ρομαντισμού και του Μοντερνισμού, απορρίπτοντας την πιο συμβατική *invisible* και *inaudible* μουσική που η Gorbman έχει αναγνωρίσει ως συγκεκριμένη πρακτική στον κλασικό κινηματογράφο.»¹²⁶ Η μουσική της Wendy Carlos είναι καθοριστική για το πάντρεμα της «υψηλής τέχνης» της Ευρωπαϊκής κουλτούρας, και αυτή της μοντέρνας αισθητικής. Παρακάτω εξετάζεται, με ποιο τρόπο οι συνθέσεις των Purcell, Rossini, και Beethoven (με ιδιαίτερη έμφαση στον τελευταίο) παρέχουν περαιτέρω αφηγηματική πληροφορία στην ταινία, τονίζοντας τα δίδυμα προβλήματα της ελευθερίας και της επιθυμίας που παρουσιάζονται, και πως η αντιπαράθεσή τους με τις εικόνες, η αντιστικτική χρήση τους, και οι ηλεκτρονικές εκδοχές της Carlos, βοηθούν στην αναθεώρηση της «σημασίας» και των πολιτισμικών κωδίκων που εμπεριέχουν.

Η Μεταμόρφωση της Μουσικής του Henry Purcell

Μετά από τους φωτεινά χρωματισμένους τίτλους αρχής, η πρώτη λήψη είναι δύο καταγάλανα μάτια, με ψεύτικη βλεφαρίδα στο ένα, σε ένα νεανικό πρόσωπο. Μία φωνή ακούγεται: «Ημουν εγώ, ο Alex, και οι τρεις φίλοι μου...», καθώς η κάμερα υποχωρεί, για να δείξει την παρέα του αφηγητή, και το Korona milk bar- έναν παράξενο χώρο με μαύρους τοίχους, διακοσμημένο με γυμνές γυναικείες φιγούρες ως τραπέζια, που σερβίρει γάλα αναμεμιγμένο με ναρκωτικά.¹²⁷ Ο Alex, όπως φαίνεται από αυτή την tracking shot, και όπως συμβαίνει ιδιαίτερα στο πρώτο μέρος της ταινίας, ελέγχει το «κάδρο» και κυριαρχεί στο χώρο.¹²⁸ Η ταινία κάνει από την αρχή ξεκάθαρο, ότι χρησιμοποιεί αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, σύμφωνα με την αφηγηματική φωνή του βιβλίου. Έτσι, ο Alex που βίωσε τα γεγονότα, είναι έτοιμος να τα ξεδιπλώσει.¹²⁹

Η μουσική που κυριαρχεί στο music track είναι η ηλεκτρονική εκδοχή της Wendy Carlos και της Rachel Elkind, από το «*Funeral Music for Queen Mary*» του Henry Purcell (1659-1695),

¹²⁵ Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema», σ.86,88

¹²⁶ Ο.π., σ.93

¹²⁷ Norman Kagan, *The cinema of Stanley Kubrick*, σ.172

¹²⁸ Robert P. Kolker, «A Clockwork Orange... Ticking», σ.29

¹²⁹ Linda Costanzo Cahir, *Literature into film: theory and practical approaches*, σ.66-68

που δημιουργεί ένα ξένο και άγνωστο ηχητικό περιβάλλον για το θεατή, τοποθετώντας την ιστορία στο μέλλον και παρέχοντας απόδειξη στην κλασική/μοντερνιστική αντίθεση της *mise en scene*. Η συνεισφορά της Carlos στον τομέα της ηλεκτροακουστικής μουσικής είναι ιστορικής σημασίας, καθώς οι μεταμορφώσεις που έκανε στη μουσική του J. S. Bach το 1968 («*Switched-On Bach*»), άλλαξαν τον τρόπο που πολλοί άνθρωποι άκουγαν τη μουσική του συνθέτη.¹³⁰ Αυτή η σύνθεση επανέρχεται άλλες τρεις φορές μέσα στην ταινία, με τη δεύτερη φορά να παρουσιάζει αρκετό ενδιαφέρον, καθώς ενώνεται με την *diegetic* χρήση του τέταρτου μέρους της *Ενάτης συμφωνίας σε ρε ελάσσονα* (op.125, 1824) του Beethoven, «*Ode to Joy*», γνωστοποιώντας μας για πρώτη φορά την αγάπη του πρωταγωνιστή για τη μουσική του (ο Kubrick έχει φροντίσει να κάνει μία πρώτη αναφορά στο συνθέτη στην προηγούμενη σκηνή, όπου το κουδούνι του συγγραφέα, Mr Alexander χτυπάει με το βασικό θέμα της *Πέμπτης συμφωνίας σε ντο ελάσσονα* (op.67, 1808)). Ωστόσο, αυτή η σκηνή είναι και για έναν άλλο λόγο σημαντική, καθώς δείχνει την κυριαρχία του Alex, εκτός από το *image track*, και στο *music track*.

Το σύνθημα ξεκινά όταν ο νεαρός πρωταγωνιστής, αναγκάζει το συγγραφέα να παρακολουθήσει το βιασμό της γυναίκας του (12.45), και συνεχίζει ακολουθώντας τους *droogs* στο Korona milk bar. Εκεί ξεχωρίζουν κάτι καλλιτέχνες από τα τηλεοπτικά στούντιο της περιοχής (*sophistos*). Το «*Funeral Music for Queen Mary*» διακόπτεται (14.05) όταν μία *sophisto* τραγουδάει την «*Ode to Joy*», για να συνεχίσει όταν αυτή τελειώσει το τραγούδι της. Η χρήση της σύνθεσης θα μπορούσε να είναι *diegetic*, εφόσον ο Alex ενημερώνει τους θεατές ότι στο Korona ακούγονταν μουσική, αλλά τελείωσε το πικάπ και τότε βρήκε ευκαιρία η γυναίκα να τραγουδήσει, μέχρι να αρχίσει ο επόμενος δίσκος. Εντούτοις, η σύνθεση ξεκινάει από την προηγούμενη σκηνή, δεν υπάρχει κάποια ορατή πηγή από την οποία μπορεί να προέρχεται στο Korona, και η έντασή της μειώνεται για να δώσει χώρο στην αφήγηση του πρωταγωνιστή. Δεν ακούμε τη μουσική που ακούει ο Alex που βλέπουμε στο «κάδρο», αλλά τη μουσική που αντιπροσωπεύει τα συναισθήματα του πάνσοφου αφηγητή που γνωρίζει την εξέλιξη της ιστορίας. Θα μπορούσε να πει κανείς, ότι ο Alex που βλέπουμε στην οθόνη κυριαρχεί στο *image track*, ενώ ο Alex ως πάνσοφος και «ταπεινός» αφηγητής στο *music track*. Όπως και να 'χει, αυτή η διπλή προοπτική που δημιουργείται και ενδυναμώνεται από την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, αποδεικνύει ότι ο Alex είναι εκείνος που ελέγχει την ιστορία και καθοδηγεί το θεατή. Αυτή η άποψη φαίνεται πιο έντονα στην αμέσως επόμενη ακολουθία.

¹³⁰ John Appleton, «Wendy Carlos: Clockwork Orange, Sonic Seasonings, Tales of Heaven and Hell», από το *Computer Music Journal*, Vol.24, No1 (Ανοιξη, 2000), σ.97, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.jstor.org/stable/368167>

Ο Alex γυρνάει σπίτι του, περνώντας από μία περιοχή που είναι γεμάτη από πεταμένα έπιπλα και σκουπίδια, σφυρίζοντας στη διαδρομή. Στο δωμάτιό του, αφού βγάλει την ψεύτικη βλεφαρίδα, και βάλει τα σημερινά κλοπιμαία στο συρτάρι του, ετοιμάζεται να χαλαρώσει με τον αγαπημένο του συνθέτη. Η «*Beethoviana*» παίζει στο music track. Ο Alex καθώς επιστρέφει σπίτι του, σφυρίζει, ακριβώς τον ίδιο ήχο που ακούει ο θεατής (16.12-17.08). «Ο Alex υπάρχει στο image track, η μουσική υπάρχει στο soundtrack, και τα δύο tracks είναι τεχνάσματα, συνθετικές δημιουργίες φως και ήχου, και εδώ συγχωνεύονται, ο Alex από την άλλη είναι ενήμερος και για τα δύο.»¹³¹

Η ηλεκτρονικά μεταμορφωμένη μουσική του Purcell θα επανέρθει αργότερα, στο «τραγικό» μέρος της ιστορίας, όταν ο Alex έχει υποστεί την Ludovico τεχνική. Το «*Funeral Music for Queen Mary*» ακούγεται σύντομα, όταν μία ημίγυμη γυναίκα εμφανίζεται μπροστά στον Alex κατά τη διάρκεια της εξέτασής του μετά την «αναμόρφωσή» του, ενώ η επόμενη φορά που παρουσιάζεται είναι όταν ο Dim και ο Georgie- αστυνομικοί πλέον- τον συναντούν τυχαία, τον χτυπούν και τον αφήνουν αναίσθητο σε ένα έρημο μέρος εκτός πόλης, με την τονισμένη συγχορδία της μουσικής να συμπίπτει με το glorp του Georgie που χτυπάει τον Alex δημιουργώντας συνέπεια της μουσικής με τον ήχο. Τέλος, η «*Beethoviana*» ακούγεται όταν ο Alex βρίσκεται στο νοσοκομείο, έχοντας καταφέρει να επιβιώσει από την απόπειρα αυτοκτονίας, στην οποία τον ώθησε ο συγγραφέας. Η μουσική επανέρχεται ως ανάμνηση των προηγούμενων ενεργειών του Alex, τις οποίες δεν ξέχασε και δεν απαρνήθηκε ποτέ, μόνο που τώρα η Ludovico τεχνική τον έχει «θεραπεύσει» και τον αποτρέπει από κάθε τέτοια ενέργεια, όχι όμως και σκέψη. Είναι η ανάμνηση της ζωής του, προτού υποστεί τη «θεραπεία», του Korona milk bar, των droogs και της οικογένειάς του.

Giachino Rossini, Ένα «μπαλέτο» βίας

Το πρώτο τέταρτο της ταινίας περιλαμβάνει οπτικά τις πιο συζητημένες σκηνές βίας. Μία από αυτές συμβαίνει στο εγκαταλελειμμένο καζίνο, όπου η συμμορία του Billy Boy είναι έτοιμη να βιάσει μία κοπέλα. Μέσα από το σκοτάδι όμως εμφανίζονται οι droogs, και μετά την προτροπή του Alex, ακολουθεί ο καβγάς των συμμοριών, ενώ η κοπέλα καταφέρνει να ξεφύγει. Η εισαγωγή από το «*The Thieving Magpie*» (*La Gazza Ladra*, 1817) του Rossini (1792-1868) παρέχει μία σουρεαλιστική συνοδεία σε αυτή τη σκηνή.¹³² Ο Kubrick αξιοποιώντας το ρυθμό του editing, κάνει τη βία να φαίνεται χορογραφημένη στη μουσική, και έτσι η εικόνα αποκτά μία φανταστική διάσταση με το χορογραφικό στυλ της. Οι σκηνές είναι θεατρικά δομημένες, ενώ η απόπειρα βιασμού παρουσιάζεται σαν ένα μουσικό-κωμικό

¹³¹ Robert P. Kolker, «A Clockwork Orange...Ticking», σ.32

¹³² Αναφέρεται στον Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.444

νούμερο, με το κοινό να βιώνει μία αίσθηση αβεβαιότητας από τα αισθητικά αποτελέσματα του καβγά. Αυτό που έκανε ο Kubrick με τα διαστημόπλοια στο *2001*, να «χορεύουν» βαλς στο κενό του διαστήματος, εδώ το κάνει με τους ηθοποιούς που χορεύουν βαλς μέσα σε ένα ηθικό και κοινωνικό κενό.¹³³

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης αναφερόμενος στις σκηνές βίας και τη χρήση της μουσικής σχολίασε ότι, σκόπευε η ταινία να είναι: «πιστή στη νουβέλα και προσπάθησα να δω τη βία από την οπτική γωνία (point of view) του Alex, να δείξω ότι είχε πολύ πλάκα για εκείνον, το πιο ευχάριστο μέρος της ζωής του, που ήταν κάτι σαν μπαλέτο δράσης... Ήταν απαραίτητο να βρω έναν τρόπο να κάνω με στυλ τη βία, όπως κάνει ο Burgess με το συγγραφικό στυλ του. Η ειρωνική αντίστιξη της μουσικής ήταν σίγουρα ένας τρόπος για να το καταφέρω. Όλες οι σκηνές βίας είναι πολύ διαφορετικές χωρίς τη μουσική... η βία μεταμορφώνεται σε χορό... με κινηματογραφικούς όρους, θα έλεγα ότι η κίνηση και η μουσική πρέπει αναπόφευκτα να σχετίζονται με το χορό, όπως ο κυκλικός διαστημικός σταθμός στο *2001* κινείται στο «*Blue Danube*.»¹³⁴

Το κοινό μπορεί να μην γνωρίζει τη σύνθεση του Rossini, πιθανόν όμως καταλαβαίνει πως αυτό το έργο είναι ακατάλληλο στη φουτουριστική mise en scene την ίδια στιγμή που είναι κατάλληλο στη χορογραφία του καβγά.¹³⁵ Η αντιπαράθεση εικόνας και μουσικής δίνει έναν ιδιαίτερο τόνο στη σκηνή, ενώ η θεατρικότητά της ενδυναμώνεται από την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο. Η ειρωνική φωνή του Alex, γίνεται μέρος της mise en scene της ταινίας και η αφήγησή του μετατρέπεται σε φουτουριστικό εφιάλη, στον οποίο η επιβίωση του καταλληλότερου γίνεται τρόπος διασκέδασης. «Αν και η ταινία λέγεται από την οπτική γωνία του πρωταγωνιστή, η κάμερα δεν τοποθετείται πάντα να καταγράφει όπως εκείνος βλέπει, αντί αυτού, εκθέτει το ψυχολογικό αποτέλεσμα της οπτικής του. Όταν ο Alex αναφέρεται στον εαυτό του και στους droogs του, για παράδειγμα, η κάμερα επικεντρώνεται σε αυτόν δείχνοντας μας την υπεροψία με την οποία βλέπει τον εαυτό του.»¹³⁶

Η αντίθεση της εικόνας και της μουσικής δημιουργούν αυτό που ο Chion αποκαλεί *unempathetic effect*, και η χρήση του «*The Thieving Magpie*», όταν ο Alex χτυπάει τον Dim και τον Georgie, που προηγουμένως είχαν αμφισβητήσει την αρχηγία του, είναι ένα επιπλέον παράδειγμα.¹³⁷ Η μουσική και η slow motion έχουν ως αποτέλεσμα να κάνουν τη βία

¹³³ Jackson Burgess, «A Clockwork Orange by Stanley Kubrick», *Film Quarterly*, Vol.3 (spring, 1972), University of California Press, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.jstor.org/stable/1211519>, σ.34

¹³⁴ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.445

¹³⁵ Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema», σ.98-9

¹³⁶ Linda Costanzo Cahir, *Literature into film: theory and practical approaches*, σ.66-68

¹³⁷ Mervyn Cooke, *Ο.π.*, σ.445

λιγότερο πραγματική και πιο εύκολο για το θεατή να την ακολουθήσει στην οθόνη.¹³⁸ Επίσης σε αυτή τη σκηνή αφήνεται να εννοηθεί ότι ο Beethoven είναι η έμπνευση του Alex για τις πράξεις του, καθώς όπως αναφέρει: «μία υπέροχη μουσική που ακούγονταν από ένα παράθυρο εκεί κοντά, μου έδειξε τι έπρεπε να κάνω». Δεν δίνεται καμία αναφορά για αυτή τη μουσική, αλλά με δεδομένη την αγάπη του πρωταγωνιστή για τον Beethoven, είναι σχεδόν βέβαιο ότι επρόκειτο για τη μουσική του συνθέτη.

Η σύνθεση του Rossini συνεχίζει για να ενώσει την επόμενη ακολουθία, όπου οι droogs, έχοντας αποδεχτεί τη θέση τους στην παρέα, ετοιμάζονται για ένα άλλο βράδυ «εξαιρετικής-βίας». Μόνο που η γυναίκα που ζει μόνη της στο ινστιτούτο- μαζί με τις γάτες της- γνωρίζει το περιστατικό που συνέβη στο σπίτι του συγγραφέα, αρνείται να τους ανοίξει και καλεί την αστυνομία. Ο Alex βρίσκει τρόπο να εισβάλει στο σπίτι και μετά από μία λογομαχία, η Catlady του επιτίθεται με μία προτομή του Beethoven, ενώ εκείνος ασυνείδητα τη χτυπάει με ένα pop-art γλυπτό σε σχήμα φαλλού. Ο θεατής παρακολουθεί την επίθεση στη γυναίκα από την προοπτική του Alex, αναγκασμένος να δώσει τη συγκατάθεσή του στο θυμό του πρωταγωνιστή ενάντια στην εκκεντρική κυρία που βλέπει το συγκεκριμένο γλυπτό ως τέχνη.¹³⁹ Βγαίνοντας από την μπροστινή πόρτα τον περιμένει μία έκπληξη, ο Dim και ο Georgie σπάνε ένα μπουκάλι γάλα στο πρόσωπο του και τον αφήνουν εκεί για να τον πιάσει η αστυνομία.

«Η επαναλαμβανόμενη χρήση των χαμηλών γωνιών, σε όλη την ακολουθία, επιβεβαιώνουν την αίσθηση του Alex για κυριαρχία, ενώ οι μακρινές λήψεις απεικονίζουν τις βίαιες πράξεις της φυσικής επιθετικότητάς του σαν χορευτικές κινήσεις κομμένες στους ρυθμούς της μουσικής του Rossini. Όλα αυτά βοηθάνε στην οπτική γωνία της ταινίας, την εσωτερική ζωή και τις αξίες του Alex, τη διαστρεβλωμένη, αρχοντική, μηδενιστική προοπτική του.»¹⁴⁰

Μία ακόμη σύνθεση του Rossini που ακούγεται στην ταινία, είναι η επιταχυμένη εκδοχή της Carlos, του «*William Tell Overture*» (1829), που συνοδεύει τη σκηνή που ο Alex κάνει σεξ με δύο κοπέλες, δίνοντας μαζί με τη fast-motion μία κωμική διάσταση.¹⁴¹ Ο Kubrick σε συνέντευξη του με τον Ciment έχει πει για τη συγκεκριμένη σκηνή: «Μου φάνηκε ένας καλός τρόπος να σατιρίσω αυτό που είχε γίνει αρκετά κοινή χρήση της slow-motion... Το *The William Tell Overture* επίσης φαινόταν ένα καλό μουσικό αστείο μετριάζοντας το πρότυπο της συνοδείας του Bach.»¹⁴² Η αργή εισαγωγή του ίδιου έργου συνοδεύει την

¹³⁸ Stuart Y. McDougal, «What's it going to be then, eh?», σ.6

¹³⁹ Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema», σ.91

¹⁴⁰ Linda Costanzo Cahir, *Literature into film: theory and practical approaches*, σ.67

¹⁴¹ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.445

¹⁴² Michel Ciment, «Kubrick on A Clockwork Orange», διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.kubrick.com>

πανοραμική λήψη των τεράστιων φυλακών από το ελικόπτερο. Η φωνή του Alex ακούγεται να λέει ότι από εδώ ξεκινάει το τραγικό μέρος της ιστορίας με τη μουσική από τα τσέλα να αντανακλά τα συναισθήματα του και να ενισχύει το γεγονός ότι η ιστορία λέγεται από την οπτική γωνία του πρωταγωνιστή. Η ίδια σύνθεση συνοδεύει την παθητική σκηνή της απόρριψης του από τους γονείς του και έρχεται να επιβεβαιώσει το δράμα του «ταπεινού» αφηγητή.

Ο «αγαπημένος Ludwig Van»

Η μουσική του L.V.Beethoven (1770-1827) είναι ίσως το σημαντικότερο στοιχείο του music track της ταινίας, καθώς ωθεί την αφήγηση, κατέχει το ρόλο της ψυχικής αναπαράστασης του πρωταγωνιστή, παίζοντας ένα δυναμικό ρόλο στην εξέλιξη της ταινίας. Η πρώτη φορά που ακούγεται το τέταρτο μέρος της *Ενάτης Συμφωνίας*, όπως προαναφέρθηκε είναι στο Κορονα, όταν μία sophisto τραγουδάει την «*Ode to Joy*». Ο Alex αναγνωρίζει αμέσως τη σύνθεση του αγαπημένου του Ludwig van, και ένα κοντινό στο πρόσωπό του, δείχνει την ικανοποίησή του. Είναι η μουσική που χαλαρώνει τον Alex και τον κάνει να φαντάζεται «υπέροχες εικόνες» και να νιώθει «ευδαιμονία». Έτσι περιγράφει ο ίδιος τα συναισθήματά του, όταν φαντασιώνεται διάφορες βιαιότητες καθώς ακούει το scherzo της *Ενάτης* στο δωμάτιό του, μετά από ένα «υπέροχο βράδυ» (την επίθεση στο ζητιάνο, τον καβγά με τη συμμορία του Billy Boy, και την εισβολή στο σπίτι του συγγραφέα).

Με το που ξεκινά το scherzo, ο Kubrick κάνει ζουμ στην αφίσα του συνθέτη που βρίσκεται στο δωμάτιο του Alex, μέχρι να μας δώσει ένα πολύ κοντινό του προσώπου του, ενώ τα γρήγορα cut που ακολουθούν κάνουν τα τέσσερα αγαλματάκια του Χριστού, να φαίνονται πως χορεύουν.¹⁴³ Ο Alex συνδέει τον Χριστό με τα μαρτύρια, και τα μαρτύρια με τη μουσική.¹⁴⁴ Ο σκηνοθέτης κατά τη διάρκεια της ταινίας δίνει στο κοινό αρκετές αναπαραστάσεις του προσώπου του διάσημου συνθέτη, ίσως την εικόνα που συνδέεται με τη φύση του πολιτισμού μας ως Ρομαντικός συνθέτης. Ο Thomas Allen Nelson έχει ακόμη προτείνει ότι η εικόνα του Beethoven στο δωμάτιο του Alex είναι η ηχώ του πρώτου πλάνου του πρωταγωνιστή.¹⁴⁵

Η «*Ode to Joy*» στην ηλεκτρονική εκδοχή της, συνοδεύει τη βόλτα του πρωταγωνιστή στο τοπικό κατάστημα με δίσκους, που το soundtrack του 2001 βρίσκεται σε εξέχουσα θέση.¹⁴⁶

¹⁴³ Norman Kagan, *The cinema of Stanley Kubrick*, σ.173

¹⁴⁴ Bernard F. Dick, *Anatomy of film*, New York: St. Martin's Press, 3^η έκδοση, 1998, σ.159

¹⁴⁵ Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema», σ.97-8

¹⁴⁶ Ο Kubrick επιδιώκει να τοποθετεί το έργο του ανάμεσα σε εκείνα τα σεβαστά κινηματογραφικά κείμενα που είναι αυτό-αναφορικά με την προφανή θέση του soundtrack του 2001: *A Space Odyssey*. Ο.π., σ.87

Ο Alex είναι ντυμένος με ένα νεοκλασικό κουστούμι, ενώ η μουσική αναφέρει σιωπηρά τη μίξη των στυλ. Το φουτουριστικό σκηνικό του καταστήματος έρχεται σε αντίθεση με το ντύσιμο του Alex. Μία τέτοια αντίθεση ενδυναμώνεται από την ηλεκτρονική μεταμόρφωση της *Ενάτης* από την Carlos.

Η μουσική του Beethoven εμφανίζεται μέχρι εδώ ως σύμβολο δύναμης της ζωής. Συνδέει τον Alex με τις επιθυμίες του και τη ζωντάνια του. Όταν όμως μετά την Ludovico τεχνική η *Ενάτη* τυχαία συνδεθεί με τις παρενέργειες της «θεραπείας», απορρίπτεται αναγκαστικά από τον πρωταγωνιστή και στιγματίζει τα αρνητικά συναισθήματά του, με αποτέλεσμα να χάσει την ανθρώπινη φύση του και την επιθυμία του για ζωή. Μεταμορφώνεται σε ένα «κουρδιστό πορτοκάλι», ένα ανθρώπινο ρομπότ, χωρίς θέληση, χωρίς ψυχή.¹⁴⁷ Έτσι ο αγαπημένος του συνθέτης, τον οδηγεί στο θάνατο (πτώση), μόνο όμως για να τον οδηγήσει έπειτα στην προσωπική του νίκη (πάντα μέσα από τα δικά του μάτια).

Πιο συγκεκριμένα, κατά τη διάρκεια της Ludovico τεχνικής, ο Alex αναγκάζεται να γίνει θεατής και να παρακολουθήσει μία ταινία με το βηματισμό και τις βιαιοπραγίες των Ναζί, με μόνο ήχο την «*Ode to Joy*», ηλεκτρονικά μεταμορφωμένη από την Carlos. Η μουσική του Beethoven συμπτωματικά συνδυάζεται μέσα στη βία και τη σεξουαλικότητα που ο πρωταγωνιστής καλείται να απορρίψει, χωρίς όμως τις αισθητικές επιδράσεις που παρέχει ο Kubrick για το κοινό στο πρώτο μέρος της ταινίας.¹⁴⁸ Οι διαμαρτυρίες και οι εκκλήσεις του δημιουργούν απορία στους παραβρισκόμενους, καθώς αναφέρονται στη μουσική του συνθέτη μόνο ως «η μουσική φόντου». Το μυθιστόρημα του Anthony Burgess κάνει μία καθαρή σύνδεση μεταξύ της αρσενικής βίας και τις μουσικές παραδόσεις που αφορούν τον Beethoven: « Η Γερμανική μουσική και οι Γερμανικές εχθροπραξίες δεν μπορούν εύκολα να διαχωριστούν». Στην ταινία, αντίθετα, η μουσική του αγαπημένου Beethoven είναι προφανώς συνδεδεμένη με το βηματισμό των Ναζί μόνο από σύμπτωση. Παρατηρώντας αυτή την αντιπαράθεση, ο Alex αποδεικνύει ότι είναι ο μόνος χαρακτήρας στην ταινία με μία ανεπτυγμένη αισθητική αίσθηση, με ανεξάρτητο καλό γούστο και έτσι ο μόνος χαρακτήρας για τον οποίο αξίζει να νοιαζόμαστε.¹⁴⁹

Ο Alex από θύτης γίνεται θύμα της «μοντέρνας εποχής». Του στερούν την επιλογή, τη δύναμη του, και τις άμυνες του, και το χειρότερο είναι ότι με τη δημοσιότητα που πήρε το θέμα, το γνωρίζουν όλοι. Αυτό εκμεταλλεύτηκαν όλα τα προηγούμενα θύματά του (ο ζητιάνος, οι droogs του), αυτό θα εκμεταλλευτεί και ο Mr. Alexander όταν ο Alex βρεθεί στο

¹⁴⁷ Louis Giannetti, *Masters of the American Cinema*, New Jersey: Prentice-hall, Inc., Englewood Cliffs, σ.408

¹⁴⁸ Stuart Y. McDougal, «What's it going to be then, eh?», σ.6

¹⁴⁹ Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema», σ.102-3

σπίτι του, και το τραγούδι του (*«Singin in the Rain»*) τον προδώσει. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την κατάσταση του πρωταγωνιστή διπλά: για να ρίξει την κυβέρνηση και για προσωπική εκδίκηση. Ο Alex όταν ξυπνάει κλειδωμένος στη σοφίτα με το scherzo της *Ενάτης* του Beethoven να ακούγεται από κάτω σε εκκωφαντική ένταση, αισθάνεται ναυτία και πόνο. Δεν έχει επιλογή, και η μόνη διέξοδος στο μαρτύριο του φαντάζει ο θάνατος. Έτσι βουτάει στο κενό, ενώ ο Mr. Alexander φαίνεται να είναι αυτός που αισθάνεται τώρα «ευδαιμονία». Η επιλογή του scherzo, αφήνει να εννοηθεί, ότι ο Alex άκουσε όλη την *Ενάτη* του Beethoven, παρακολουθώντας ταινίες με βίαιο και σεξουαλικό περιεχόμενο, καθώς κατά τη διάρκεια της «θεραπείας» ακούγεται η *«Ode to Joy»*. Αυτό δημιουργεί μία έλλειψη που πιθανόν να σημαίνει, ότι ο Alex άρχισε να ενοχλείται από τη χρήση του αγαπημένου του συνθέτη, μόνο όταν άρχισε η επίδραση των φαρμάκων και η *Ενάτη* έφτανε στο τέλος της.

Ο Alex στο δεύτερο μέρος της ταινίας υποφέρει από τη συνεχόμενη κατάχρηση από μία ποικιλία χαρακτήρων και θεσμών. Παρόλα αυτά, η αγάπη του πρωταγωνιστή για τον Beethoven, ίσως να είναι η πιο συμπαθητική ιδιότητά του.¹⁵⁰ Στο τέλος ο Alex δεν επιλέγει ούτε το βιολογικό του πατέρα, ούτε τους Μαρξιστές που θέλουν να τον «σώσουν», ούτε τον Υπουργό Εσωτερικών. Αντί για αυτούς επιλέγει τον Beethoven. Η στιγμή του θριάμβου του Alex στο τέλος της ταινίας ανακοινώνεται από την *Ενάτη* του Ludwig van. Η λύτρωσή του δεν είναι στα χέρια του πολιτικού. Σώζεται μέσα από την αποκατεστημένη ικανότητα να απολαμβάνει Beethoven και να χρησιμοποιεί τη μουσική του για ακόμη μία φορά για τις βίαιες και σεξουαλικές επιθυμίες του.¹⁵¹ Γίνεται πάλι ο νεαρός που εμπνέεται από τη μουσική του αγαπημένου του συνθέτη και φαντασιώνεται ότι κάνει σεξ με μία κοπέλα στο χιόνι (η low-angle shot επιβεβαιώνει ότι η κυριαρχία του Alex επέστρεψε). Η *«Ode to Joy»* στο τέλος μας λέει πώς να διαβάσουμε τη σημασία αυτής της τελευταίας σκηνής. Θα ήταν χειρότερο για την κοινωνία να στερεί από ένα τέτοιο άτομο την επιλογή, και την ικανότητα να κάνει κακό, από ότι είναι να του δώσει την ελευθερία της επιλογής, έστω και αν αυτή αφορά τελικά το κακό.¹⁵²

Συνοψίζοντας, η μουσική της ταινίας μπορεί να ερμηνευθεί ως η θεματική επέκταση της ψυχολογικής κατάστασης του Alex, που επιδρά στους θεατές. Το κοινό μοιράζεται την άποψη του Alex και το γούστο του στη μουσική. Η ευγένεια της «κλασικής» παρτιτούρας χρησιμοποιείται για να περικυκλώσει τη βιαιότητα του μοντέρνου κόσμου, όπως οι Ναζί, χρησιμοποιούσαν «κλασική» μουσική για να καλύψουν τη βία τους. «Επίσης μας επιτρέπει να δούμε τις περίεργες αντιφάσεις του χαρακτήρα του Alex, και είναι η ηχώ της συμμετρίας

¹⁵⁰ Ο.π., σ.102

¹⁵¹ Ο.π., σ.90

¹⁵² Daniel Shaw, «Nihilism and Freedom in the films of Stanley Kubrick», στο *The Philosophy of Stanley Kubrick*, ed. Jerold J. Abrams, University Press of Kentucky, 2007, σ.227

της αφήγησης, η οποία παρουσιάζει μία τεχνητή κατασκευή της ανόδου, της πτώσης, και αναζωογόνησης.»¹⁵³ Ο Kubrick με τις κινηματογραφικές συμβουλές, την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο και τη λειτουργία της μουσικής δείχνει ξεκάθαρα ότι η ιστορία διατίθεται μέσω της εμπειρίας και των ευαισθησιών του κύριου χαρακτήρα.¹⁵⁴

Η χρήση του Beethoven στο *A Clockwork Orange* επηρέασε τις μετέπειτα χρήσεις της μουσικής του συνθέτη. Ο Caryl Flinn που έχει στενά αναλύσει τον Νέο Γερμανικό Κινηματογράφο αναφέρει ότι η *Ενάτη* του Beethoven έγινε «μία ακουστική εικόνα της επίσημης γερμανικής κουλτούρας» και υποβλήθηκε σε ειρωνικές εφαρμογές σε ταινίες όπως το *Our Hitler* (Hans-Jurgen Syberberg, 1977), το *The Marriage of Maria Braun* (Rainer Werner Fassbinder, 1979), και το *The Patriot* (Alexander Kluge, 1979). Στο Hollywood η μουσική του Beethoven έχει απεικονίσει «κακούς» χαρακτήρες ως υψηλά καλλιεργημένους Ευρωπαίους με βαριά προφορά, όπως στο *Die Hard* (John McTiernan, 1988), όπου η κομπή εμφάνιση του γερμανού τρομοκράτη και η υπονοούμενη μουσική αναφορά παρέχουν την δυνατότερη πιθανή αντίθεση με τον Αμερικάνο ήρωα Bruce Willis. Ο Michael Kamen που κλήθηκε να μεταμορφώσει την *Ενάτη*, αρχικά επέκρινε την πρόταση του σκηνοθέτη να χρησιμοποιήσει τη μουσική του Beethoven για αυτό το σκοπό, και συνήνεσε μόνο όταν ο McTiernan εξήγησε ότι το έβλεπε ως άμεσο απόγονο των droogs στο *A Clockwork Orange*.¹⁵⁵

Θα αφιερώσω το υπόλοιπο της ανάλυσης της ταινίας εξετάζοντας το παράδειγμα του Beethoven, τη σημασία της *Ενάτης*, και τη λειτουργία της στο μυθιστόρημα του Burgess, προσπαθώντας να δείξω πως ο Kubrick απογυμνώνει τη μουσική από τις αρχικές παραδόσεις της και αποβάλλει τις πολιτισμικές-ιστορικές κατηγορίες τόσο σημαντικές στον Burgess.

Ο μουσικολόγος Scott Burnham ερευνώντας την ανάπτυξη του ηρωικού αναστήματος του Beethoven μέσω δύο αιώνων μουσικής κριτικής, βρίσκει μία μεγάλη γραμμή συγγραφέων που έχουν ορίσει στη μουσική του Beethoven «τις υψηλότερες αξίες της εποχής τους, αυτές της ελευθερίας και του αυτό-προσδιορισμού, όπως επίσης και την οριστικά ανθρώπινη φύση του ηρωικού τύπου». Ο Kubrick στο *A Clockwork Orange* επικαλείται αυτή την παράδοση του μύθου του Beethoven, δημιουργώντας ένα χαρακτήρα σε μία κοινωνία που αδιαφορεί για τις «υψηλότερες αξίες» και του στερεί την «ελευθερία και τον αυτοπροσδιορισμό του.»¹⁵⁶

Το μυθιστόρημα συμμετέχει πιο άμεσα σε μία σύντομη, πιο συγκεκριμένη, κριτική παράδοση που ελέγχει το δεσμό μεταξύ της κλασικής Γερμανικής παράδοσης και της ανδρικής βίας,

¹⁵³ Robert P. Kolker, «A Clockwork Orange...Ticking», σ.30

¹⁵⁴ Linda Costanzo Cahir, *Literature into film: theory and practical approaches*, σ.66-68

¹⁵⁵ Mervyn Cooke, *A History Of Film Music*, σ.438-9

¹⁵⁶ Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema», σ.103

ενώ εξερευνά τον κίνδυνο και την αξία της Γερμανικής μουσικής.¹⁵⁷ Έτσι ταιριάζει σε μία παράδοση που εξετάζει το κοινωνικό αντίκτυπο της μουσικής με καχυποψία, και πηγαίνει πίσω στον Πλάτωνα, στον οποίο βρίσκουμε κείμενα όπου η μουσική θεωρείται ως το ύψιστο σημείο που μπορεί να φτάσει ο άνθρωπος, αφού ταυτίζεται με τη φιλοσοφία, αλλά και κείμενα που αντιμετωπίζουν τη μουσική σαν ένα από τους μεγαλύτερους κινδύνους για την πολιτεία. Η Πλατωνική θεωρία απαιτεί την προσεκτική αντιμετώπιση της μουσικής, ψάχνοντας το ηθικό σε αυτήν και όχι το ωραίο, χρησιμοποιώντας έτσι γνωσιολογικό και όχι αισθητικό κριτήριο. Στον Πλάτωνα η μουσική μιμείται χαρακτήρες, και αυτό την καθιστά επικίνδυνη, καθώς το άτομο στο οποίο απευθύνεται κινδυνεύει να αποκτήσει το ίδιο ήθος που αυτή εκφράζει, είτε είναι σωστό το ήθος αυτό είτε όχι.¹⁵⁸ Στην ταινία, όπως ο Peter J. Rabinowitz αναφέρει «μας ζητείται να πάρουμε τον ηθικό σκοπό του Beethoven ως δεδομένο και να δούμε την αντιπαράθεση μεταξύ της *Ενάτης* και τις εικόνες του Alex με σεξ ή βία ως ειρωνική αντίστιξη.»¹⁵⁹

Ο Kubrick είχε πει: «...ο Χίτλερ αγαπούσε την καλή μουσική και αρκετοί Ναζί ήταν καλλιεργημένοι αλλά δεν τους έκανε, ούτε και σε κανέναν άλλο, και πολύ καλό.»¹⁶⁰ Ο Rabinowitz χρησιμοποιεί αυτή τη δήλωση του σκηνοθέτη, για να δείξει ότι η «καλή» μουσική που αγαπούσαν οι Ναζί, για τον Kubrick είναι «ένα τυχαίο και άσχετο ιστορικό ατύχημα. Ο Beethoven, στην ταινία του Kubrick, υπάρχει ως «καλή μουσική» με την πιο γενική έννοια, δεν είναι μία κεντρική φιγούρα, όπως εμφανίζεται για τον Burgess, σε μία εθνική παράδοση.»¹⁶¹

Όλα τα παραπάνω καθιστούν σαφές πως ο Kubrick αμελεί τις πολιτισμικές-ιστορικές κατηγορίες, τόσο σημαντικές στον Burgess, διαχωρίζοντας τη γερμανική μουσική από την ιστορία του γερμανικού πολιτισμού και δεν χρησιμοποιεί την *Ενάτη* λόγω της σύνδεσής της με τη Γερμανική μουσική παράδοση, αφού η συνοδεία της στην ταινία των Ναζί αποτελεί απλά μία σύμπτωση. Αντιθέτως το μυθιστόρημα του Burgess είναι μία εξερεύνηση βίαιων ρευμάτων στη μουσική παράδοση της Γερμανίας, μία εξερεύνηση δεμένη σε συγκεκριμένους φιλοσοφικούς ισχυρισμούς γύρω από το δράμα της ακρόασης.¹⁶²

¹⁵⁷ Peter J. Rabinowitz, «“A Bird of Like Rarest Spun Heavenmetal”: Music in A Clockwork Orange» στο *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, ed. Stuart Y. McDougal, Cambridge University Press, 2003, σ.119-120

¹⁵⁸ Παύλος Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική: Η μουσική στους Πυθαγόρειους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*, Μεταίχμιο, 2004, σ.49, 52-53

¹⁵⁹ Peter J. Rabinowitz, «“A Bird of Like Rarest Spun Heavenmetal”: Music in A Clockwork Orange» σ.127

¹⁶⁰ Michel Ciment, «Kubrick on A Clockwork Orange», διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.kubrick.com>

¹⁶¹ Peter J. Rabinowitz, *Ο.π.*, σ.123

¹⁶² *Ο.π.*, σ.114

Ωστόσο, πέρα από τις εθνικές ενώσεις, η *Ενάτη* του Beethoven είναι και ένα διεθνές σύμβολο. Ο Nicholas Cook γράφει: «Και έτσι, με έναν τρόπο που ίσως ποτέ δεν συνέβη για κανένα άλλο μουσικό έργο, η *Ενάτη* Συμφωνία έγινε ένα τρόπαιο, το επίκεντρο μιας πολιτισμικής ομιλίας». Ο Cook βλέπει σύγκλιση μέσα σε μία κλίμακα ερμηνειών του έργου που «συμπεριφέρονται στην *Ενάτη* Συμφωνία ως ένα πολιτισμικό σύμβολο τεράστιας σημασίας». ¹⁶³ Ενώ το τελευταίο μέρος της, η «*Ode to Joy*» έχει συσχετιστεί με το πνεύμα της παγκόσμιας αδερφοσύνης.

Τέλος, η ταινία θίγει ένα ακόμη σημαντικό ζήτημα όσον αφορά τη μουσική, την αισθητική του συναισθήματος. Θα μπορούσε κανείς να αναρωτηθεί, πως η μουσική του Beethoven εμπνέει τον μικρό Alex να προβαίνει σε τέτοιες ενέργειες, ενώ η μουσική του συνθέτη όπως αναφέρθηκε, έχει ορίσει «...τις αξίες... της ελευθερίας, και του αυτό-προσδιορισμού», ενώ το τελευταίο μέρος της εκφράζει την αίσθηση της καθολικής ενότητας ως ένα μήνυμα ειρήνης; Θα κλίσω με την άποψη του Eduard Hanslick και την σφοδρότατη επίθεσή του στη ρομαντική αισθητική του συναισθήματος, όπου αναφέρει: «η μουσική δεν εκφράζει συναισθήματα με τρόπο αντικειμενικό, συνεπώς δεσμευτικό για το υποκείμενο, που δεν έχει παρά να τα αντιλαμβάνεται παθητικά. Το συναίσθημα δεν είναι ιδιότητα του μουσικού αντικειμένου αλλά προσδιορισμός της κατάστασης του υποκειμένου, η οποία διαφέρει από άτομο σε άτομο και προσέτι μεταβάλλεται ιστορικά.» ¹⁶⁴ Με άλλα λόγια, τα συναισθήματα που εγείρονται από την ακρόαση της μουσικής αφορούν κάθε μεμονωμένο ακροατή στη μοναδικότητα του βιωματικού του κόσμου, στην περίπτωση μας τον Alex και τον «σκοτεινό» και βίαιο κόσμο του. Μία άποψη που επιβεβαιώνεται και από τη χρήση του *Scheherazade op.35 (1888)* του Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) που ακούγεται όταν ο Alex φαντάζεται τον εαυτό του ως Ρωμαίο στρατιώτη να μαστιγώνει τον Χριστό.

¹⁶³ Αναφέρεται στον Roger Hillman, *Unsettling scores: German film, music, and ideology*, Indiana University Press, 2005, σ.47-48

¹⁶⁴ Eduard Hanslick, *Για το ωραίο στη μουσική*, μτφ. Μάρκος Τσέτσος, Αθήνα: Εξάντας-Νήματα, 2003, σ. 24-25

3. THE SHINING (Η Λάμψη), 1980 (βλέπε Παράρτημα III)

Οι ταινίες του Kubrick μετά το 1955 δεν ακολούθησαν κανένα λογικό πρότυπο, ήταν περισσότερο θέματα που «απλά ερωτευόταν». Το μεταφυσικό θρίλερ *The Shining* (1980) βασίστηκε στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Stephen King, που δημοσιεύτηκε το 1977. Ο Kubrick επέλεξε να δουλέψει στο σενάριο με την Αμερικανίδα συγγραφέα Diane Johnson.¹⁶⁵ Σύμφωνα με τη Johnson, σχεδόν όλες οι ουσιώδεις αποφάσεις για το σενάριο έγιναν πριν ακόμη αυτό γραφτεί. Και οι δύο διάβασαν το δοκίμιο του Freud, «Το Ανοίκειο» (*The Uncanny*), και το βιβλίο του Bruno Bettelheim για παραμύθια, *The uses of Enchantment*. Η συγγραφέας σχολίασε: «το γράψιμο ήταν δευτερεύον για να γνωρίσουμε ποιοι ήταν οι χαρακτήρες, ποια ήταν τα γεγονότα, και την ακριβή λειτουργία κάθε σκηνής», προσθέτοντας ότι ο Kubrick της είπε «όταν ξέρεις τι συμβαίνει σε κάθε σκηνή, οι λέξεις θα ακολουθήσουν». Η Johnson κάνει δύο παρατηρήσεις για τη φύση των φαντασμάτων στις ταινίες τρόμου: αν είναι πραγματικά πνεύματα και μπορούν να δρουν στον υλικό κόσμο, ή φανταστικές προβολές των ανθρώπων που είναι απλά όψεις της τρέλας του ατόμου. Προσθέτει και μία τρίτη πιθανότητα: «τα ψυχολογικά κράτη των χαρακτήρων μπορούν να δημιουργήσουν πραγματικά φαντάσματα που έχουν φυσικές δυνάμεις...» Ένα άλλο σημείο το οποίο σχολίασε η συγγραφέας είναι ότι το τέλος στις ταινίες τρόμου είναι συνήθως απογοητευτικό, γιατί η εξήγηση είναι συναισθηματική, μη ικανοποιητική. Και οι δύο εργάστηκαν σκληρά για να συμφιλιώσουν το υπερφυσικό και την επανακαθορισμένη αίσθηση της πραγματικότητας, παρέχοντας, σύμφωνα με τα λόγια της Johnson, «την καλλιτεχνική ικανοποίηση ενός παραμυθιού.» Το pre-production κράτησε 12 μήνες επιπλέον και η κινηματογράφιση ξεκίνησε στις 1 Μαΐου του 1978, στα EMI Elstree Studios στο Borehamwood, στην Αγγλία.¹⁶⁶

Ο King έμεινε δυσαρεστημένος από την εκδοχή του Kubrick, καθώς η ταινία αναχωρεί σε αρκετά σημεία από το μυθιστόρημά του, ενώ και οι κριτικοί στη Μ. Βρετανία δεν υποδέχτηκαν με ενθουσιασμό την πρώτη προβολή της. Το κοινό στις Η.Π.Α την απόλαυσε σίγουρα περισσότερο και η ταινία πήγε πολύ καλά στο box-office. Παρόλα αυτά, όπως είχε κάνει και με το *2001*, ο σκηνοθέτης έκοψε 26 λεπτά από την πρώτη εκδοχή της. Το *The Shining* έγινε η πρώτη ταινία του Kubrick που δεν πήρε κανένα βραβείο στα American Academy Awards από το *Paths of Glory*, 23 χρόνια πριν.¹⁶⁷

Η επιλογή της μουσικής ήταν εκλεκτική όπως πάντα, και το ύφος του ρεπερτορίου που χρησιμοποίησε ο Kubrick είναι παρόμοιο με αυτό που εξερεύνησε στο *2001*. Όπως αναφέρει

¹⁶⁵ James Howard, *Stanley Kubrick companion*, σ.147

¹⁶⁶ Norman Kagan, *The cinema of Stanley Kubrick*, σ.204-205

¹⁶⁷ James Howard, *Ο.π.*, σ.156-157

και ο Jeremy Braham, ενώ, στο *A Space Odyssey*, ο σκηνοθέτης «υιοθέτησε μουσική για να δημιουργήσει αυθεντικές και ευδιάκριτες αισθητικές επιδράσεις και οπτικοακουστικές εμπειρίες που έτειναν προς ευρύτερα είδη του παραλληλισμού και παραδείγματα αντίστιξης, το *The Shining* συχνά δεσμεύει τα μουσικά και οπτικά κείμενα σε μικρό-επίπεδα κλειστής οργανικής ολοκλήρωσης.»¹⁶⁸ Το music track περιέχει από ηλεκτρονικές συνθέσεις της Wendy Carlos και της Rachel Elkind (εργάστηκαν πάνω στο «Dies Irae» για τους τίτλους αρχής), μέχρι τη μοντερνιστική μουσική του Bela Bartok και τις avant-garde τεχνικές των Krzysztof Penderecki και Gyorgy Ligeti. Ο Gordon Stainforth-ο music editor της ταινίας- παραμένει περήφανος για το έργο του, αφού μόνο σε λίγες περιπτώσεις ζήτησε από τον film editor Ray Lovejoy να κάνει μικρές αλλαγές σε σκηνή.¹⁶⁹

Προτού αναφερθώ στην οπτικοακουστική ανάλυση επιλεγμένων σκηνών, θα ήθελα να δώσω μία σύνοψη της πλοκής της ταινίας, χωρίς καμία προσπάθεια ερμηνείας της σημασίας της. Ο Jack Torrance, ένας μη παραγωγικός συγγραφέας, δέχεται τη θέση ως συντηρητής του Overlook Hotel για τον χειμώνα, και πηγαίνει εκεί με τη γυναίκα και το γιο του. Το ξενοδοχείο έχει μια μεγάλη ιστορία που κάθε μέλος της οικογενείας την λαμβάνει διαφορετικά. Ο μικρός Danny με το ιδιαίτερο χάρισμα του, τη «λάμψη» όπως την αποκαλούσε η γιαγιά του σεφ Dick Halloran, μπορεί να γνωρίζει γεγονότα για το παρελθόν αλλά και το μέλλον. Έτσι είναι ενήμερος και για το αιματηρό περιστατικό που συνέβη στο Overlook. Καθώς περνούν οι μέρες ο Jack αρχίζει να γίνεται όλο και πιο απόμακρος, τρελαίνεται και στρέφεται ενάντια στην οικογένειά του. Η Wendy που αρχικά εμφανίζεται ως ένα συνηθισμένο άτομο, χωρίς τις ιδιαίτερες ικανότητες του Jack ή του Danny, μετατρέπεται σε πολυμήχανη ηρωίδα και καταφέρνει να σώσει το γιο της, ενώ ο Jack μένει έξω στο χιόνι και πεθαίνει από το κρύο.

Η μουσική που επιλέγει ο Kubrick εντείνει τις ποικίλες αισθήσεις της κλειστοφοβίας, της προσδοκίας, και του εφιαλτικού τρόμου που επεκτείνονται από τη χρήση της τότε πρόσφατα επινοημένης steadicam, που αναπτύχθηκε από τον Garrett Brown.¹⁷⁰ Το περιβάλλον που δημιουργεί ο σκηνοθέτης, περιπλέκει τη σημασία της ταινίας και θολώνει τις διακρίσεις μεταξύ της πραγματικότητας και της φαντασίας, του συνειδητού και του ασυνειδήτου, προκαλώντας αφηγηματική αβεβαιότητα και ασάφεια της οπτικής γωνίας (point of view). Η μοντερνιστική και avant garde μουσική, μαζί με τα οπτικά θέματα, την steadicam και την mise-en-scene, προβάλλουν τον ψυχολογικό τρόπο, -που δεν προέρχεται μόνο από το στοιχειωμένο ξενοδοχείο, αλλά και από τη συμπεριφορά του Jack ως σύζυγος και πατέρας-

¹⁶⁸ Jeremy Braham, «Incorporating monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's *The Shinning*», διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://epubs.surrey.ac.uk/music/1/>, σ.3

¹⁶⁹ James Howard, *Stanley Kubrick companion*, σ.153

¹⁷⁰ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.447

και υπονοούν την παρουσία ενός μοχθηρού «άλλου». Επιπλέον, σύμφωνα με τους Krin Gabbard και Shailja Sharma: «η περισσότερη από τη μουσική της ταινίας, περιλαμβάνοντας και τη σύνθεση του Bartok, είναι *inaudible* με την έννοια της Gorbman και πιθανόν δεν εντυπωσιάζει τον καθημερινό θεατή ως ουσιαστικά διαφορετική από τη μουσική άλλων ταινιών τρόμου.»¹⁷¹

Το ζήτημα της αισθητικής και δημιουργικής ιεραρχίας μουσικής/εικόνας, διαφαίνεται ακόμη περισσότερο, πέρα από τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση, μέσω της διαδικασίας του editing, η σημασία του οποίου διακρίνεται σε πρακτικό και δημιουργικό επίπεδο. Έτσι, παρακάτω εξετάζονται οι ακολουθίες που συνοδεύονται από τη μουσική του Bartok και του Penderecki (η σύνθεση του Ligeti, *Lontano* ακούγεται, όταν ο Danny βλέπει για πρώτη φορά τις αδερφές Grady στο Games Room, όταν η Wendy ανακαλύπτει ότι τα τηλέφωνα χάλασαν λόγω της χιονοθύελλας και δεν επανέρχεται ξανά), λαμβάνοντας υπόψη τις ρυθμίσεις που έκανε ο Stainforth στα cuts της εικόνας και στο music track κατά τη διάρκεια του music editing.

Κλειστοφοβία και απομόνωση: Bela Bartok, *Music for Strings, Percussion and Celesta*

Η μουσική του Bela Bartok (1881-1945), *Music for strings, Percussion and Celesta Sz. 106, BB114 (1937)*, ακούγεται τρεις φορές στην ταινία, προτού δώσει τη θέση της στο μη μελωδικό, avant garde ρεπερτόριο του Penderecki. Πρωτοεμφανίζεται, όταν η Wendy και ο Danny παίζουν στον τεράστιο λαβύρινθο έξω από το ξενοδοχείο, ενώ ο Jack μέσα σε αυτό προτιμά να ασχολείται με ένα μπαλάκι παρά με το συγγραφικό του έργο. Η μυστηριώδης «νυχτερινή μουσική» του Bartok, συνδυάστηκε προσεκτικά με τις οπτικές εικόνες. Το *sforzando* της μουσικής συμπίπτει με το χτύπημα από το μπαλάκι που πετάει ο Jack και τις αλλαγές της μουσικής δομής που συγχρονίζονται με τη μετατόπιση από μία εναέρια άποψη του μοντέλου του λαβύρινθου και από μία bird-eye-shot του πραγματικού εξωτερικού λαβύρινθου με τη Wendy και τον Danny στο κέντρο.¹⁷² Η αργή ορχηστρική σύνθεση συνδυάζεται με τον αργό ρυθμό της σκηνής και η ακολουθία τελειώνει με την τονισμένη συγχορδία της μουσικής να απαντά ακριβώς πάνω στον ενδιάμεσο τίτλο, «Tuesday». Σύμφωνα με τα σχόλια του Stainforth «όλα συγχρονίστηκαν από το χτύπημα της μπάλας και το χέρι του Jack. Έπρεπε να επιμηκύνουμε τη λήψη που ο Jack κοιτάει το λαβύρινθο για να ταιριάζει η μουσική στο υπόλοιπο της σκηνής».¹⁷³

Ο Torrance δεν έχει χάσει ακόμα τα λογικά του, αλλά τα πρώτα σημάδια της αλλόκοτης συμπεριφοράς του εμφανίζονται σε αυτή την ακολουθία. Η Wendy και ο Danny είναι

¹⁷¹ Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema», σ.99-100

¹⁷² Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.447

¹⁷³ Αναφέρεται στον Jeremy Braham, «Incorporating monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's *The Shinning*», σ.18

παγιδευμένοι, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Πίσω από τους πελώριους τοίχους του τεράστιου λαβύρινθου, αλλά και στο μυαλό του Jack που είτε όντως μπορεί και τους βλέπει και τους ακούει μέσα από το μοντέλο, είτε θέλει να τους φαντάζεται μέσα σε αυτό τον περιορισμό, που η διαφυγή μοιάζει σχεδόν αδύνατη. Η αίσθηση του εγκλεισμού απλώνεται σε ολόκληρη την ακολουθία και ο συμβατικός συγχρονισμός της μουσικής με τη δράση ενδυναμώνει το αίσθημα της απομόνωσης.

Η σύνθεση του Bartok συγχρονίζεται με τις κινήσεις του κεφαλιού του Danny όταν σταματάει με το ποδήλατό του μπροστά από το κλειδωμένο δωμάτιο 237.¹⁷⁴ Ωστόσο, η τελευταία φορά που εμφανίζεται το έργο έχει έντονη σημασία, καθώς ενσωματώνει τις κινητικές και εκφραστικές απόψεις της γλώσσας της οθόνης και συμμετέχει στην παντογνωσία του αφηγηματικού κειμένου για να παράγει ψυχολογικό χαρακτηρισμό και δομική άρθρωση.¹⁷⁵

Το *Music for strings, Percussion and Celesta*, ακούγεται καθώς ο Danny πλησιάζει τον πατέρα του στην κρεβατοκάμαρα, υποψιασμένος ότι εκείνος σύντομα θα προσπαθήσει να τον σκοτώσει.¹⁷⁶ Σε αυτή την απειλητική σκηνή, ο Jack λέει στο γιο του ότι τον αγαπάει, καθώς τον κοιτάει σαν να ήθελε να του σπάσει το λαιμό.¹⁷⁷ Η κυρίαρχη αλληλεπίδραση μουσικής/εικόνας δημιουργείται εδώ κυρίως από έναν οικείο σύνδεσμο μεταξύ μουσικής και διαλόγου. Ο Danny μπαίνει στο υπνοδωμάτιο, προσεγγίζει και μιλάει στον αποστασιοποιημένο πατέρα του με την συνοδεία των πρώτων 45 μέτρων της τρίτης κίνησης της σύνθεσης του Bartok. Αυτή η κίνηση είναι η λιγότερο τονικά δεμένη, ενός συμφωνικού έργου που περιλαμβάνει σημαντικές καινοτομίες και χαρακτήρισε το ανανεωμένο ενδιαφέρον του συνθέτη για αργή ορχηστρική σύνθεση συνδεδεμένη με μία ανησυχία για θεματική περιπλοκή και ολοκλήρωση. Μέσα στο κινηματογραφικό περιεχόμενο, αυτή η σύνθεση προβάλλει μία δυνατή, σχεδόν εικονογραφική αίσθηση ατμόσφαιρας μέσω του χειρισμού των επιδράσεων της δομής και της χροιάς. Με ευρύς όρους ο ρυθμός, η ένταση και η σχετική αδράνεια του κινητικού περιεχομένου της παρτιτούρας, ταιριάζει με την έλλειψη της κίνησης στην εικόνα και το μειωμένο διάλογο. Το κάθισμα του Jack στο κρεβάτι σχεδόν συμπίπτει με την πρώτη stanza της βιόλας, ενώ ο σπασμένος διάλογος συχνά ακούγεται σαν να εισέρχεται σε σύντομες στιγμές σιωπής μέσα στην κυρίαρχη μελωδική γραμμή.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Ο.π., σ.19

¹⁷⁵ Ο.π., σ.31-32

¹⁷⁶ Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema», σ.99

¹⁷⁷ Dennis Bingham, *Acting male*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1994, σ.136

¹⁷⁸ Jeremy Braham, «Incorporating monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's *The Shinning*», σ. 29

Για να λειτουργήσει η μουσική χρειάστηκαν να αλλάξουν μερικά cuts της εικόνας για λίγα frame. Ο Stainforth έχει περιγράψει τη διαδικασία του editing ως εξής: «Πρώτα έκοψα [τη μουσική]... ήταν αρκετά μεγάλη για τη σκηνή... Αν δεν με απατά η μνήμη μου... έπρεπε να κόψω περίπου 15-20 frame της μουσικής, ίσως και περισσότερα... και μετά έπρεπε να την επιμηκύνω τουλάχιστον για τα δύο cut του Jack και του Danny, και στο τελευταίο cut έπρεπε η τελευταία συγχορδία της μουσικής να συμπίπτει ακριβώς με τον τίτλο «Wednesday»... να ταιριάζεις κλασική μουσική σε μία σκηνή σαν αυτή, πάντα περιλαμβάνει πολλούς συμβιβασμούς, αλλά μερικά συνθήματα έπρεπε να είναι απολύτως σωστά. Θυμάμαι ένα σύνθημα «κλειδί» ήταν όταν ο Danny λέει “You would never hurt my mommy and me, would you?” και ο Jack απαντάει “What do you mean?”. Ακόμη και τότε, για να ταιριάζουν όλα, μερικά από τα cut της εικόνας έπρεπε ελαφρώς να αλλάξουν.»¹⁷⁹

Η σύνθεση του Bartok συνοδεύει εκτεταμένες ακολουθίες, που επιτρέπουν μεγάλο τμήμα του μουσικού έργου να διατηρηθεί άθικτο. Στις σκηνές που ακούγεται, δημιουργεί την ατμόσφαιρα της απομόνωσης και του εγκλεισμού, ενώ χαρακτηρίζει τη σκοτεινή, δαιμονική πλευρά που ο Jack σταδιακά ανακαλύπτει. Η παρουσία του «άγνωστου», του «άλλου», υπονοείται παντού, χωρίς αυτό να προσδιορίζεται, ή να κάνει ακόμα αισθητή την παρουσία του.

Η πραγματική και φανταστική παρουσία τις «άλλου», μέσω των avant-garde συνθέσεων του Krzysztof Penderecki

Η μόνη σύνθεση του Krzysztof Penderecki, από τις πολλές που ακούγονται στο *The Shining*, που παρεμβάλλει ανάμεσα στο *Music for strings, Percussion and Celesta*, του Bartok, είναι το *De Natura Sonoris No.1 (1966)* που παίζει στο music track σε μία κατά τη γνώμη μου, από τις πιο τρομακτικές σκηνές της ταινίας. Ο Danny κάνει ποδήλατο στους φαινομενικά ατελείωτους διαδρόμους του ξενοδοχείου, και στρίβοντας από μία γωνία έρχεται αντιμέτωπος με τις αδερφές Grady. Η steadicam ακολουθεί το μικρό αγόρι από πίσω και από απόσταση. Το βαθμιαίο crescendo της μουσικής καταλήγει σε ένα χάλκινο *stinger* που έρχεται για να φωτίσει την ξαφνική δραματική ένταση, όταν ο Danny βλέπει τα κορίτσια στο τέλος του διαδρόμου. Η close-up στο πρόσωπο του αγοριού δείχνει το φόβο του, καθώς ξεκινά ένα ακόμη crescendo της μουσικής, μέχρι οι αδερφές Grady να εξαφανιστούν.¹⁸⁰

Η σκηνή είναι κατασκευασμένη με μεγαλύτερες λήψεις στην αρχή και στο τέλος και μία σειρά γρήγορων λήψεων στη μέση, ταιριάζοντας σε ένα βαθμό με την εναλλασσόμενη δομική δραστηριότητα της παρτιτούρας. Για να λειτουργήσει η μουσική σε ένα τόσο υψηλό

¹⁷⁹ Ο.π., σ.30

¹⁸⁰ Ο.π., σ. 22-24

επίπεδο ακρίβειας και καθορισμού με την εικόνα, έπρεπε να γίνει ένα cut περίπου τεσσάρων μέτρων στη σύνθεση. Αξιοσημείωτο αποτέλεσμα είναι το άμεσο ταίριασμα εικόνας/μουσικής στα cut των κατακρεουργημένων κοριτσιών (κρουστά και πιάνο). Ο Stainforth αναφερόμενος στο πρακτικό πρόβλημα που προκύπτει όταν ένα ολόκληρο έργο πρέπει να λειτουργήσει με τη σκηνή, αναφέρει: «... ένα πράγμα που δεν θα κάνω ποτέ είναι να ανακατευτώ στην αλλαγή της «φράσης» της μουσικής. Πρέπει να λειτουργεί με την ταινία αλλιώς δεν θα λειτουργήσει ποτέ, εκείνο που ποτέ δεν μπορείς να κάνεις είναι να αλλάξεις ολοκληρωτικά τη «φράση» της μουσικής...». Αρκετή από την επιτυχία του περάσματος παράγεται από μία αντίσταση σε πεζά και επαναλαμβανόμενα κλισέ του συγχρονισμού όπως τα καρτούν, και στη διατήρηση αμοιβαίας αυτονομίας μεταξύ μουσικής και εικόνας.¹⁸¹

Το *De Natura Sonoris No.1* επιστρέφει αργότερα στην ταινία, στην ανακάλυψή της Wendy ότι ο Jack έχει χαλάσει το χιονομάξο, με το χάλκινο *stinger* να απαντά όταν πιάνει στα χέρια της το χαλασμένο εξάρτημα. Η σύνθεση του Penderecki τις δύο φορές που ακούγεται, έρχεται να χαρακτηρίσει το αδιέξοδο που καλούνται να αντιμετωπίσουν η Wendy και ο Danny. Οι φαινομενικά ατελείωτοι διάδρομοι του Overlook, σταματούν μπροστά στις Grady, ενώ ο μόνος τρόπος διαφυγής από τα Rocky Mountains, το χιονομάξο, δεν λειτουργεί πια. Μητέρα και γιος, παγιδεύονται από τους πραγματικούς και φανταστικούς δαίμονες του ξενοδοχείου.

Η μουσική του Penderecki συνοδεύει τους πραγματικούς τρόμους του Overlook, από το παρελθόν και το παρόν, και σηματοδοτεί το ζύπνημα της τρέλας του Jack. Το *The Awakening of Jacob* έξυπνα ακούγεται πάνω από τη σκηνή που ο Torrance ξυπνάει από το κακό του όνειρο, στο οποίο σκοτώνει την οικογένειά του, όπως είχε κάνει και ο προηγούμενος συντηρητής του ξενοδοχείου. Ενώ επανέρχεται όταν ο Jack μπαίνει στο στοιχειωμένο δωμάτιο 237. Η δαιμονική παρουσία του φανταστικού «άλλου» φαίνεται να έχει ξυπνήσει και αυτή, με τον Jack να τρελαίνεται και να μην μπορεί να ξεχωρίσει τι είναι πραγματικό και τι όχι, αφού τίποτα δεν είναι ξεκάθαρο ούτε καν για το θεατή. Αν είναι η όμορφη γυναίκα που βγαίνει από τη μπανιέρα δημιούργημα της φαντασίας του, τότε η σαπισμένη γριά που γελάει μαζί του, είναι πραγματικό φάντασμα που στοιχειώνει το 237; Τα ενδιάμεσα cut σε αυτή τη σκηνή, δείχνουν ότι ο Danny συνειδητοποιεί ότι ο κίνδυνος είναι πλέον άμεσος και προσπαθεί να επικοινωνήσει με τον Halloran μέσω του ιδιαίτερου χαρίσματός τους. Σε αυτή τη σκηνή, τα τρία βασικά επίπεδα της ταινίας ενώνονται: 1) το φανταστικό μέσω της αλληλεπίδρασης του Jack με τα φαντάσματα του Overlook, 2) το

¹⁸¹ Ο.π., σ.20-22

οικογενειακό αφού έχει βρεθεί εκεί μετά από παρότρυνση της Wendy και 3) της «Λάμψης» με την ψυχική έκκληση του Danny στον Halloran.¹⁸²

Οι συνθέσεις του Penderecki που χρησιμοποιούνται στην ταινία, όπως αναφέρθηκε είναι πολλές. Θα εξετάσω σύντομα τις υπόλοιπες για να δείξω πως συμβάλλουν στη δημιουργία της εφιαλτικής ατμόσφαιρας και της πραγματικής και φανταστικής απειλής, για να αφιερώσω το τελευταίο τμήμα αυτής της ανάλυσης στο *Utrenja-Ewangelia* που έρχεται όταν έχουν περάσει τα ¾ της ταινίας όταν όλοι και όλα είναι πλέον εκτός ελέγχου.

Ο αντιθετικός ορχηστρικός χρωματισμός του *De Natura Sonoris No.2 (1971)* συνοδεύει τον Danny/Tony καθώς γράφει στην πόρτα του υπνοδωματίου «redrum» («σονοφ»), με το *sforzando* των εγχόρδων να συγχρονίζεται με τη στιγμή που αγγίζει τη λεπίδα του μαχαιριού και το κραγιόν. Η σύνθεση έχει ακουστεί ακόμη μία φορά πρωτύτερα, όταν ο Jack μπαίνει για πρώτη φορά στο δωμάτιο δεξιώσεων εκνευρισμένος από την άδικη κατηγορία της Wendy, με το *sforzando* των εγχόρδων να συμπίπτει με τις κινήσεις των χεριών του.

Ο Stainforth αναγκάστηκε να κάνει ορισμένες μετατοπίσεις στο *Polymorphia* για να ταιριάζει με την εικόνα.¹⁸³ Στη σκηνή που συνοδεύει, η κάμερα ακολουθεί την Wendy που ψάχνει τον Jack, ανάμεσα και πίσω από τους στυλοβάτες της μεγάλης αίθουσας. Από μία low-angle την βλέπουμε να ανακαλύπτει ότι το γραπτό του Jack αποτελούνταν τελικά από μία μόνο φράση. Ένα crescendo ξεκινά στη μουσική τη στιγμή που συνειδητοποιεί, ότι ο άντρας της αποτελεί πραγματική απειλή για αυτήν και για τον Danny, κάνοντας πιο πειστικό τον αιφνιδιασμό της. Ο παρανοϊκός πλέον Jack εμφανίζεται ξαφνικά από πίσω της και εκείνη προσπαθεί να τον αποφύγει. Η μουσική δρα υποσυνείδητα στο θεατή παρέχοντας προνόμια στο διάλογο που ακολουθεί, όπου ο Jack παρουσιάζει τον εαυτό του ως το «λογικό» πατέρα και σύζυγο που προσπαθεί να αντιμετωπίσει την προβληματική οικογένειά του, και τους δικούς του προσωπικούς περιορισμούς.¹⁸⁴ Ψάχνει λόγο για την ανικανότητά του να γράψει, μη μπορώντας να συμφιλιωθεί με την ιδέα ότι μπορεί ο ίδιος να είναι η πηγή της αποτυχίας του.¹⁸⁵ Ένα σύντομο απόσπασμα από το *Utrenja-Kanon Paschy* έρχεται όταν η Wendy χτυπάει τον Jack με το μαστούλι του μπέιζμπολ και τον ρίχνει από τις σκάλες, με το *Polymorphia* να επιστρέφει αμέσως μετά, όταν η Wendy σέρνει τον άνδρα της στην αποθήκη.

¹⁸² Flo Leibowitz & Lynn Teffress, «The Shinning by Stanley Kubrick», από το *Film Quarterly*, Vol.34, No.3 (Spring, 1981), σ.48-49, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.jstor/stable/1212038>

¹⁸³ Jeremy Braham, «Incorporating monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's The Shinning», σ.19

¹⁸⁴ Norman Kagan, *The cinema of Stanley Kubrick*, σ.215

¹⁸⁵ Flo Leibowitz & Lynn Teffress, «The Shinning by Stanley Kubrick», σ.46

Σε αυτή τη σκηνή η μουσική συγχρονίζεται με τη δράση, ενώ η κορύφωση της σύνθεσης συμπίπτει με τα δάχτυλα του Jack που χτυπούν στην πόρτα.¹⁸⁶

Το *Utrenja-Kanon Paschy*, έρχεται σε στιγμές που η Wendy απειλείται από τον Jack και αμύνεται, όταν τον χτυπάει και τον ρίχνει από τις σκάλες, ή όταν εκείνος της φωνάζει μέσα από την τρύπα στην πόρτα: «Here's Johnny...» και εκείνη τον μαχαιρώνει. Η close-up στο πρόσωπο του παράφρων Jack και η δικαιολογημένα υστερική αντίδραση της Wendy προκαλούν τρόμο, με τη μουσική να μην αποσπά το θεατή, δρώντας σε ένα συναισθηματικό επίπεδο κάνοντας πιο «ζωντανή» την παράνοια που απεικονίζεται. Ο Jack Kroll αναφέρει: «για τις πιο λαμπρές επιδράσεις του, το δυνατότερο και τρομακτικότερο στοιχείο στην ταινία είναι το πρόσωπο του Jack Nicholson που μεταμορφώνεται από ένα στοργικό πατέρα σε δολοφονικό δαίμονα». Επιπλέον, ο David Cook, σχολιάζει ότι «μας λέγεται ότι ο πραγματικός τρόμος δεν είναι κάτι το ασυνήθιστο αλλά μας περικυκλώνει κάθε μέρα...»¹⁸⁷ Την τρίτη φορά που ακούμε το *Utrenja-Kanon Paschy* η απειλή παύει να έχει πρόσωπο. Η Wendy έχει ήδη αρχίσει να βλέπει φαντάσματα και ο φόβος της πλέον πηγάζει όχι μόνο από τον τρελό Jack, αλλά από όλο το ξενοδοχείο. Από μία medium shot βλέπει τις πόρτες του ασανσέρ να ανοίγουν, και σε slow motion ένας παχύς χείμαρρος από αίμα χύνεται στο διάδρομο. Η ροή πέφτει σαν εντυπωσιακό σπρέι στο πάτωμα και τους τοίχους. Η πλημμύρα καλύπτει τα έπιπλα και κινείται προς την κάμερα- προς εμάς- τότε καλύπτει την κάμερα και η οθόνη γίνεται μαύρη.¹⁸⁸ Η Pauline Kael που στο μεταφυσικό επίπεδο βρίσκει την ταινία μπερδεμένη, αναφέρει ότι όταν βλέπουμε το αίμα να βγαίνει από το ασανσέρ δεν φοβόμαστε, γιατί η εμμονή του Kubrick με την κινηματογραφική τεχνολογία τοποθετεί το θεατή σε μία αποστασιοποιημένη θέση.¹⁸⁹

Η κινηματογραφική θεωρία έχει συχνά χρησιμοποιήσει τις ψυχαναλυτικές θεωρίες του Freud και του Jacques Lacan για την ερμηνεία ταινιών, ενώ οι ψυχολογικές διαστάσεις της μουσικής δεν έχουν μείνει έξω από το πεδίο έρευνας, όπως φάνηκε και από τη μελέτη της Gorbman. Στο *The Shining* ανακαλούνται μερικές από τις θεωρίες του Freud, όπως το Οιδιπόδειο σύμπλεγμα, το Ανοίκειο (uncanny), και η υστερία, με τη μουσική να δρα ως υπνωτιστής δεσμεύοντας το θεατή στον αφηγηματικό κόσμο. Ο Jeff Smith εκφράζει τους προβληματισμούς του στη διατύπωση της Gorbman για την αρχή της *inaudibility*. Η ίδια, παρόλο που έχει απαντήσει σε πολλά από τα ζητήματά του στο βιβλίο της, βρίσκει ότι κάποια

¹⁸⁶ Jeremy Braham, Ο.π., σ.20

¹⁸⁷ Αναφέρεται στον Norman Kagan, *The cinema of Stanley Kubrick*, σ.212

¹⁸⁸ Geoffrey Cocks, «Death by Typewriter: Stanley Kubrick, the Holocaust and The Shining», στο *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*, ed. Geoffrey Cocks, James Diedrick, Glenn Wesley Perusek, University of Wisconsin Press, 2006, σ.185

¹⁸⁹ Kian Bergstrom, «"I am sorry to differ with you sir." Thoughts On Reading Kubrick's The Shinning», διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.Kubrick.com/>

χρειάζονται περισσότερη έρευνα: «Αν η μουσική είναι κρίσιμη στη δημιουργία του «subject effect», αλλά επίσης έχει και τις σημαντικές λειτουργίες του αφηγηματικού συνθήματος... τότε ο θεατής πρέπει να συνειδητοποιεί τη μουσική τουλάχιστον σε μερικά σημεία. Ο θεατής πρέπει να γλιστράει μέσα και έξω από τη λήθη που δημιουργείται από τη μουσική ως υπνωτιστής...»¹⁹⁰ Άφησα τελευταίο το *Utrenja-Ewangelia*, καθώς πιστεύω ότι λειτουργεί κατά αυτό τον τρόπο, τουλάχιστον τις δύο πρώτες φορές που εμφανίζεται.

Οι ασυνήθιστες επιδράσεις των κρουστών του, έρχονται ξαφνικά για να επιβεβαιώσουν τον απόλυτο τρόπο που απεικονίζεται στο πρόσωπο της Wendy, συνοδευόμενο από την κραυγή της, όταν τελικά αποκωδικοποιεί το «redrum» του Tony/Danny. Οι καθρέπτες στην ταινία δημιουργούν ατμόσφαιρα παραίσθησης. Ένας καθρέπτης δείχνει την αναφορά, αλλά ανάποδα. Καθώς ο Tony/Danny δείχνει με το «redrum» μία αναφορά, παραδόξως πρέπει να είναι ανάποδα για να αναγνωριστεί.¹⁹¹ Έξω από το δωμάτιο ο Jack προσπαθεί να ρίξει την πόρτα με ένα τσεκούρι. Ενώ ένα θρίλερ βασισμένο στους παραδοσιακούς κώδικες του τρόμου μπορεί να είχε την τσεκουριά ξαφνικά πάνω στην πόρτα, χωρίς προειδοποίηση, το *The Shining*, μέσω του αργού ρυθμού και του editing, δείχνει, όχι μόνο το τσεκούρι στην πόρτα, αλλά και τι θα κάνει ο Jack μόλις μπει μέσα, στη Wendy. Έτσι, δημιουργείται ένας συναισθηματικός σύνδεσμος μεταξύ του θεατή –που γνωρίζει περισσότερα από αυτά που θέλει να ξέρει- και της πρωταγωνίστριας. Ο θεατής συμπάσχει με την Wendy και το αποτέλεσμα είναι τρόμος.¹⁹²

Το *Utrenja-ewangelia* σηματοδοτεί ότι πλέον έχει χαθεί κάθε έλεγχος. Ενώ στην ταινία μέχρι τώρα όλα κυλούσαν αργά και σταδιακά, όσες φορές ακούγεται η σύνθεση του Penderecki οι εξελίξεις συμβαίνουν γρήγορα. Ο Jack έχει μεταμορφωθεί σε ένα ψυχεδελικό τέρας και στρέφεται ενάντια στην οικογένειά του. Σκοτώνει τον Halloran προτού προλάβει να προσφέρει τη βοήθειά του και συνεχίζει να κυνηγάει τον Danny. Ο Noell Carroll αναφέρει: «Όταν ο πατέρας στρέφεται ενάντια σε εκείνους που θα έπρεπε να προστατέψει-τη γυναίκα και το παιδί του- και γίνεται η απειλή της ασφάλειας του σπιτιού, το αποτέλεσμα είναι τρόμος.»¹⁹³ Η μουσική ακούγεται σαν γενική κραυγή που προέρχεται από το Overlook. Η Wendy βλέπει τα φαντάσματα μόλις ανέβει τις σκάλες και προσπαθεί να ξεφύγει, ενώ οι φωνές της μουσικής γεμίζουν το ξενοδοχείο, σαν να μην είναι nondiegetic, αλλά οι φωνές των πνευμάτων που στοιχειώνουν το Overlook, δείχνοντας για ακόμη μία φορά την ελευθερία

¹⁹⁰ Claudia Gorbman, «Film Music», στο *Film Studies: critical approaches*, ed. John Hill, Pamela Church Gibson, Oxford university, 2000, σ.45

¹⁹¹ Dennis Bingham, *Acting male*, σ.142

¹⁹² Kian Bergstrom, «“I am sorry to differ with you sir:” Thoughts On Reading Kubrick’s *The Shinning*», διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.Kubrick.com/>

¹⁹³ Dennis Bingham, *Ο.π.*, σ.139

της μουσικής να κινείται στο metadiegetic χώρο. Αυτή η ασάφεια που δημιουργείται δένει το θεατή με το χώρο της ταινίας.

Το *Utrenja-ewangelia* και το *Polymorphia* συνοδεύουν τέλος, το κυνηγητό στο λαβύρινθο, δημιουργώντας κλιμάκωση. Όλοι τρέχουν, ο Danny για να ξεφύγει από τον Jack και η Wendy από το ποτάμι αίματος που ξεχύνεται από τις πόρτες του ασανσέρ, με τη μουσική να συνεπάγεται επιτάχυνση, συνεχίζοντας το ρυθμό της σκηνης, τον τόνο και τη φράση εκφράζοντας τη συμμετοχή της στο συναίσθημα αυτού που απεικονίζεται στην οθόνη, ή σύμφωνα με τον όρο του Chion, δρα ως *empathetic* μουσική. Ο ερχομός του Halloran τελικά βοηθάει αφού μητέρα και γιος διαφεύγουν με το χιονόμαξο, ενώ ο Jack μένει εκεί που άνηκε πάντα. Το τέλος μας αφήνει την εικόνα μιας εικόνας, με το θεατή να είναι μπερδεμένος αφού μία ταινία όπως το *The Shining* που τα εξηγεί όλα από την αρχή (τη «λάμψη», το φόνο) καταλήγει με ένα αδιαπέραστο συναίσθημα ότι είναι μία ταινία που δεν εξηγεί τίποτα.¹⁹⁴ Ο Kubrick σε αυτή τη σκηνή, κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης έπαιζε το *Rite of Spring* του Stravinsky- όπως αναφέρεται στο ντοκιμαντέρ της κόρης του Vivian Kubrick, *The Making of The Shining*- μία συνήθης πρακτική του «βωβού» κινηματογράφου, που ήθελε κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης να παίζεται μουσική για να βοηθάει τους ηθοποιούς να συγκεντρωθούν στο ρυθμό και τη διάθεση της σκηνης.¹⁹⁵

Αν και η χρήση της *avant garde* μουσικής έχει γίνει κλισέ στις ταινίες τρόμου και επιστημονικής φαντασίας, όπως η χρήση του Ρομαντικού ιδιώματος από τους συνθέτες του Hollywood το '40, ο Kubrick χρησιμοποιεί ευφάνταστα τη μουσική, με τη συμβολή του Stainforth, για να λειτουργήσει με την ταινία σε δημιουργικό και πρακτικό επίπεδο. Οι αντιδράσεις που προκλήθηκαν για το *The Shining*, προέρχονταν από την ασάφεια που δημιουργείται μεταξύ του υποκειμενικού και αντικειμενικού, του πραγματικού και του φανταστικού, και για τη φύση των φαντασμάτων. Από κάποιους η ταινία θεωρήθηκε απλά ως μία κλισέ ταινία τρόμου, με την αγωνία να είναι προβλέψιμη.¹⁹⁶ Η Diane Johnson, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, παρέχει τρεις παρατηρήσεις που μπορούν να απαντήσουν για τη λειτουργία της ταινίας σε αυτά τα επίπεδα. Επιπλέον, ο Kubrick σε μία δήλωσή του είχε πει: «αν μπορείς να φοβάσαι ένα φάντασμα, τότε πρέπει να πιστέψεις ότι ένα φάντασμα υπάρχει.

¹⁹⁴ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.46

¹⁹⁵ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.447

¹⁹⁶ Οι Flo Leibowitz & Lynn Teffress εντοπίζουν πολιτικά ζητήματα στη σημασία της ταινίας αναφέροντας ότι το αιματηρό παρελθόν του στοιχειωμένου ξενοδοχείου σε μία πιο γενική έννοια γίνεται σύμβολο της Αμερικής και του δολοφονικού παρελθόν της, λόγω των αρκετών Ινδιάνικων αναφορών που υπάρχουν στην ταινία. Συνεπώς ο Jack δεν είναι ο συντηρητής μόνο του ξενοδοχείου, αλλά επίσης και του Αμερικάνικου ονείρου, απεικονισμένο στην ταινία κενό και στοιχειωμένο. Flo Leibowitz & Lynn Teffress, «The Shinning by Stanley Kubrick», σ.45-46

Και αν ένα φάντασμα υπάρχει, τότε η λήθη μπορεί να μην είναι το τέλος». ¹⁹⁷ Οι ερμηνείες που έχουν γίνει κατά καιρούς για το νόημά της, εμφανίζονται μη ικανοποιητικές. Ο Robert Kolker προτείνει ότι η συγκεκριμένη ταινία αντί για ερμηνεία φαίνεται να απαιτεί μία συμπτωματική ανάλυση που αναγνωρίζει εκείνα τα στοιχεία που την κάνουν μέρος του μεταμοντέρνου κινηματογράφου. ¹⁹⁸

Μέσα από την ανάλυση των παραπάνω σκηνών προσπάθησα να δείξω πως η μουσική του Penderecki συμβάλλει στο σχηματισμό του πραγματικού «άλλου» στο πρόσωπο του Jack, και του φανταστικού «άλλου» που περικλείεται στο περιβάλλον του ξενοδοχείου. Η «νυχτερινή μουσική» του Bartok έρχεται για να χαρακτηρίσει την απομόνωση της οικογένειας και να προειδοποιήσει για το τι θα επακολουθήσει. Ο ηχητικός μουσικός κόσμος της ταινίας δρα με πολλούς διαφορετικούς τρόπους για να παράγει ένα είδος φόβου, υπονοώντας την παρουσία του «αγνώστου», όπως η μουσική του Ligeti στο *2001*. Η δύναμη της μουσικής, χωρίς να καλεί από μόνη της για προσοχή, όπως συχνά συμβαίνει στις ταινίες του Kubrick, απλώνεται στην ικανότητά της να συμμετέχει στα οπτικοακουστικά θέματα της ταινίας και να δημιουργεί ένα δομικό και αισθητικό σύμπλεγμα μουσικής/εικόνας, μουσικής/αφήγησης.

¹⁹⁷ James Howard, *Stanley Kubrick companion*, σ.157

¹⁹⁸ Αναφέρεται στον R. Barton Palmer, «The Shining and Anti-nostalgia: postmodern notions of history», στο *The Philosophy of Stanley Kubrick*, ed. Jerold J. Abrams, University Press of Kentucky, 2007, σ.211

4. *EYES WIDE SHUT* (Μάτια Ερμητικά κλειστά), 1999 (βλέπε Παράρτημα IV)

Μετά το *Full Metal Jacket* (1987), η Warner Bros στις 15 Δεκεμβρίου του 1995 ανακοίνωσε στον τύπο ότι η επόμενη ταινία του Stanley Kubrick θα ήταν το *Eyes Wide Shut*, μια ιστορία ζήλειας και σεξουαλικής εμμονής.¹⁹⁹ Η κινηματογράφηση ξεκίνησε στα Pinewood Studios στην Αγγλία, 4 Νοεμβρίου του 1996, ενώ τελείωσε τον Ιούνιο του 1998, και μέχρι τα τέλη της ίδιας χρονιάς είχε τελειώσει και το editing.²⁰⁰ Η ταινία απελευθερώθηκε, με υπερβολική διαφημιστική εκστρατεία, το 1999 ακολουθώντας τον ξαφνικό θάνατο του σκηνοθέτη στις 7 Μαρτίου.²⁰¹

Η πλοκή της βασίζεται στη σύντομη ιστορία του Arthur Schnitzler, *Traumnovelle* (*Dream Story*, 1925). Ο Schnitzler έχει συχνά χαρακτηριστεί ως Φροϋδιστής συγγραφέας λόγω της παρουσίας των ονείρων στο έργο του. Αυτή η ιστορία αποτελεί πρόκληση για ένα σκηνοθέτη, αφού αυτό που δεν συμβαίνει είναι πιο σημαντικό από αυτό που συμβαίνει. Ενώ το λογοτεχνικό έργο τοποθετείται στο παρελθόν, ο Kubrick αποφάσισε τελικά να τοποθετήσει την ταινία στο παρόν και στη Νέα Υόρκη.²⁰²

Ο σκηνοθέτης ξεκίνησε να ψάχνει για κάποιον να συνεργαστούν στο σενάριο και επέλεξε τον Frederic Raphael. Η κύρια πηγή πληροφοριών για το σενάριο και τις φάσεις του, είναι το βιβλίο του *Eyes Wide Open*, που εκδόθηκε την ίδια χρονική στιγμή με την προβολή της ταινίας. Η υιοθέτηση του Kubrick και του Raphael της ιστορίας ήταν ταυτόχρονα πολύ πιστή και πολύ ελεύθερη με την *Traumnovelle*.²⁰³ Σύμφωνα με τον Jan Harlan, η εισαγωγή του χαρακτήρα του Ziegler (Sydney Pollack)- η κύρια καινοτομία του σεναρίου- προέκυψε από την επιθυμία του Kubrick να φτιάξει ένα χαρακτήρα από την καθημερινή ζωή του πρωταγωνιστή Bill Harford (Tom Cruise) παρέχοντας ένα σύνδεσμο με τη μυστική κοινωνία των συμμετεχόντων στο όργιο.²⁰⁴

Το *Eyes Wide Shut* είναι η ιστορία ενός νεαρού γιατρού και της γυναίκας του, Bill και Alice Harford, που ζουν στο Manhattan και έχουν μια κόρη γύρω στα 6-7, την Helena. Μετά από ένα πάρτι Χριστουγέννων, του εκατομμυριούχου Ziegler, που και οι δύο είχαν την ευκαιρία να είναι άπιστοι, η Alice (Nicole Kidman) μέσα από τον σχεδόν ψιθυριστό μονόλογο της, αποκαλύπτει στον Bill ότι κάποια στιγμή στο παρελθόν ήταν έτοιμη να παρατήσει αυτόν και την κόρη τους για ένα ναυτικό. Ο μέχρι τότε γεμάτος αυτοπεποίθηση Bill φαίνεται συγκλονισμένος. Η Alice ανοίγει το κουτί της Πανδώρας, αναφλέγοντας τη ζήλεια του που

¹⁹⁹ James Howard, *Stanley Kubrick companion*, σ.177

²⁰⁰ Norman Kagan, *The cinema of Stanley Kubrick*, σ.233, 235

²⁰¹ Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, σ.447

²⁰² Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, μτφ. Trista Selous, London: British Film Institute, 2002, σ.13-4

²⁰³ Ο.π., σ 17-8

²⁰⁴ Ο.π., σ.21

τον οδηγεί στις επόμενες ενέργειες του. Η ταινία από αυτό το σημείο και μετά χωρίζει το ζευγάρι για να ακολουθήσει τις βραδινές περιπέτειες του Bill, που με την εικόνα της γυναίκας του και του ναυτικού να τον στοιχειώνει, έχει αρκετές ευκαιρίες να είναι άπιστος στο γάμο του (με την κόρη ενός ασθενή του που μόλις έχει πεθάνει, τη Marion, με μία ιερόδουλη, την Domino, και με μία μυστηριώδη γυναίκα σε ένα μυστικό όργιο), κάτι που δεν συμβαίνει ποτέ αφού πάντα κάποιο γεγονός τον σταματάει. Τελικά το ζευγάρι έχοντας επιβιώσει από τις περιπέτειές του, αληθινές και ονειρεμένες, αποφασίζει να μην χαλάσει το γάμο του, και να συνεχίσει να ζει μαζί.

Η ταινία θίγει τη σεξουαλική ηθική των ανωτέρων τάξεων και έχει κεντρικό θέμα τις φαντασιώσεις της αποξενωμένης συζύγου, και το αρσενικό ως σεξουαλικά χαρισματική και κοινωνικά κυρίαρχη φιγούρα, ενώ οι θεατές συνεχώς αναθεωρούν τι νομίζουν ότι ξέρουν για τους χαρακτήρες, τα γεγονότα και τη λειτουργία της αφήγησης, η οποία παραμένει μπερδεμένη στην ταινία.

Στο *Eyes Wide Shut*, ο Kubrick χρησιμοποιεί διαφορετικά στυλ του editing και της κάμερας για να υπογραμμίσει τις διαφορετικές πραγματικότητες που έρχονται στο προσκήνιο σε ποικίλες σκηνές. «Στηρίζεται σε αρκετές ταυτόχρονες μορφολογικές λειτουργίες όπως η moving camera, το non classical editing, τις επαναλήψεις των οπτικών, και τα προφορικά και μουσικά μοτίβα που δημιουργούν μία υποκειμενική πραγματικότητα που αντανακλά τα συναισθήματα του κύριου χαρακτήρα. Επίσης στηρίζεται στη θεατρικότητα και την empathetic χρήση της μουσικής για να δημιουργήσει το συναισθηματικό αντίκτυπό της.»²⁰⁵

Η μουσική υπογραμμίζει το ρυθμικό τελετουργικό πυρήνα της ταινίας. Παρόλο που τα οπτικοακουστικά κομμάτια μπορεί να είναι λιγότερο θεαματικά από ότι αυτά στο *2001*, το *Eyes Wide Shut* επίσης χαρακτηρίζεται από το πάντρεμα εικόνας και μουσικής του σκηνοθέτη σε υπέρ-μελοδραματικές στιγμές. Η μουσική της ταινίας είναι αξιοσημείωτα ετερογενής, υιοθετημένη ίσως με τον πιο προσεκτικά διαμορφωμένο τρόπο από όλες τις ταινίες του Kubrick. Κάθε μουσικός τύπος λειτουργεί διαφορετικά στις κινηματογραφικές λειτουργίες της οπτικής γωνίας (point of view), της επίδρασης και του αφηγηματικού σχολιασμού. Μπορούμε να σκιαγραφήσουμε τέσσερα είδη μουσικής:

1. *Waltz No2* από την *Jazz Suite* του Dmitri Shostakovich
2. Τμήματα αυθεντικής παρτιτούρας από μία αγγλίδα συνθέτρια νέας μουσικής, την Jocelyn Pook
3. Το 2^ο κομμάτι από τη σουίτα του Gyorgy Ligeti για πιάνο, *Musica Ricercata*.

²⁰⁵ Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: a narrative and stylistic analysis*, Greenwood Publishing Group, 2^η έκδοση 2001, σ.76-77

4. Και ένας αριθμός από συνθέσεις από το 1930-1990, όπως επίσης σύντομα αποσπάσματα έργων του Mozart και του Liszt.²⁰⁶

Ωστόσο, τα δύο πιο χαρακτηριστικά έργα της ταινίας είναι του Ligeti και του Shostakovich. Στην τελευταία ταινία του Kubrick, οι μουσικές επιλογές είναι συνεπείς με τις καθιερωμένες μουσικές πρακτικές του σκηνοθέτη, παρόλο που είναι πιθανό να μην πρόλαβε να τις ολοκληρώσει.²⁰⁷ Παρακάτω εξετάζονται οι αισθητικές και αφηγηματικές λειτουργίες αυτών των συνθέσεων στην απόδοση της ιστορίας, και η αλληλεπίδρασή τους με την εικόνα, και στην περίπτωση του Shostakovich και με το διάλογο (γενικότερα το *Eyes Wide Shut* είναι μία ταινία με αρκετό διάλογο, που η θεατρικότητά του και η σημασία που κρύβεται πίσω από τις λέξεις τον καθιστούν ιδιαίτερα σημαντικό), ενώ εξετάζεται επίσης, πως η δραματική και συναισθηματική αξία της ταινίας αυξάνεται, ιδιαίτερα μέσω της μουσικής του Ligeti.

Jazz Suite Waltz No2 (1930), Dmitri Shostakovich

Η ταινία ανοίγει με μια ερωτική εικόνα της Alice. Με την πλάτη της στραμμένη στην κάμερα, χαριτωμένα βγάζει το φόρεμά της. Για μια στιγμή η Alice είναι γυμνή. Αλλά πριν προλάβει να γυρίσει, ο φακός της κάμερας κλείνει, η οθόνη γίνεται μαύρη, και ο τίτλος της ταινίας εμφανίζεται.²⁰⁸ Το σώμα της Nicole Kidman εξαφανίζεται γρήγορα από την οθόνη, αλλά στοιχειώνει τον άνδρα της για το υπόλοιπο της ιστορίας. Η ταινία ονομάζεται *Eyes Wide Shut* και, πριν ο τίτλος εμφανιστεί στην οθόνη, έχουμε δει την Alice από πίσω, σε ένα δωμάτιο, να βγάζει το απογευματινό της φόρεμα και να εμφανίζεται γυμνή μεταξύ δύο cut,²⁰⁹ σαν κάποιος να λέει στο κοινό να κοιτάξει προσεκτικά και ο τίτλος το επιβεβαιώνει. Το *Jazz Suite Waltz no.2 (1930)* του Dmitri Shostakovich²¹⁰ (1906-1975) παίζει στο «φόντο», συνοδεύοντας το editing της σκηνής. Όπως το πολύ πιο γνωστό «*The Blue Danube*» στο 2001, αυτό το βαλς του Shostakovich δεν ταιριάζει συμβατικά, αλλά γίνεται η υπογραφή της ταινίας. Οι τίτλοι κόβονται (cut), στη μουσική κάθε δύο μέτρα, ενώ όταν η Nicole Kidman βγαίνει από το φόρεμά της στην πρώτη diegetic λήψη, το editing συγχρονίζει τα βήματά της στη μουσική, σαν να χόρευε βαλς (όταν οι κινήσεις των χαρακτήρων υποτάσσονται στους

²⁰⁶ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ.7

²⁰⁷ Krin Gabbard & Shailja Sharma, «Stanley Kubrick and the Art Cinema», σ.100-101

²⁰⁸ Karen D. Hoffman, «Where the Rainbow Ends», στο *The Philosophy of Stanley Kubrick*, ed. Jerold J. Abrams, University Press of Kentucky, 2007, σ.59-60

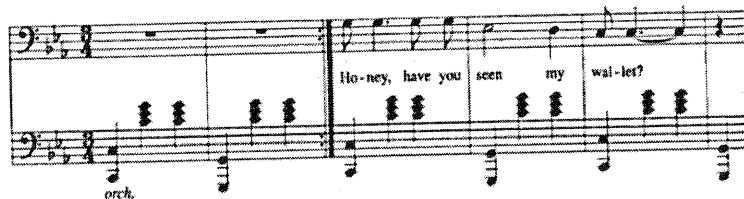
²⁰⁹ Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, σ.7

²¹⁰ Ρώσος συνθέτης που έπεσε σε δυσμένεια μετά από το περιβόητο διάταγμα Ζνάνοφ κατά του «φορμαλισμού» και της «αντι-λαϊκής τέχνης». Τα σημαντικά χαρακτηριστικά της μουσικής του είναι: τμηματικές δομές και συχνή χρήση σόλο οργάνων στις ψηλότερες και χαμηλότερες περιοχές τους. Μετά την ασθένειά του (1969), όλη η μουσική του φαίνεται να διακατέχεται από την ιδέα του θανάτου και τα τελευταία έργα του έχουν ασυνήθη όσο και τρομακτική δύναμη και ένταση. Λεξικό Μουσικής της Οξφόρδης, ed. Michael Kennedy, μτφ. Μάρω Φιλίππου, Ηρώ Διαμαντούρου, Άννα Παντέλους, εκδόσεις Γιαλλέλη, 1^η έκδοση Oxford University Press 1985, τόμος 3, σ.1197-8

μουσικούς ρυθμούς, δείχνουν σαν μαριονέτες).²¹¹ Καθώς παίζει το βαλς του Shostakovich, ο Kubrick μετατοπίζει την προσοχή μας από το ιδιωτικό στο δημόσιο και η κάμερα κινείται στον κόσμο έξω από το διαμέρισμα του Bill. Ο θόρυβος της δραστήριας κίνησης του δρόμου έρχεται σε αντίθεση με το βαλς.²¹² Στην επόμενη λήψη, η κάμερα επιστρέφει στο ιδιωτικό βασίλειο και εισάγει τον Bill, όπου και τον ακολουθεί σταθερά.

Η ελάχιστο κλίμακά του βαλς συμπληρώνεται με τα *snare drums*, ενώ στην πρώτη στροφή (*stanza*), παίζει σόλο ένα σαξόφωνο μαζί με την ορχήστρα. «Η ιδιαίτερη χροιά του σαξόφωνα εδώ, μεταβιβάζει ζεστασιά, μία αίσθηση νοσταλγίας ή ακόμη μελαγχολίας, παράγοντας ένα σαρδόνιο, ακόμη και παρακμιακό τόνο σε διαφωνία με αυτό που βλέπουμε από τον Bill και την Alice- τους όμορφους, μοντέρνους, λευκούς από το Manhattan, τους οποίους η μουσική συνοδεύει παράξενα.»²¹³ Οι χαρακτήρες και η δράση φαίνονται να υπακούουν σε αυτό που υπαγορεύει η μουσική, με τις ατάκες των ηθοποιών να δημιουργούν ένα είδος τραγουδιστής απαγγελίας. Μόλις το σαξόφωνο έχει παίζει την εναρκτήρια *stanza* του βαλς, υπάρχει ένα *recitative* (ή καλύτερα ένα ντουέτο, καθώς περιλαμβάνει τις φωνές και των δύο χαρακτήρων). Ο πρώτος διάλογος της ταινίας συμπίπτει με την ακριβή στιγμή που ξεκινά η δεύτερη *stanza*. Ο

Tom Cruise θα μπορούσε κάλλιστα να τραγουδά την ατάκα του- «Honey have you seen my wallet?» (το



πορτοφόλι, παίζει σημαντικό ρόλο στη συνέχεια για την ταυτότητα του Bill).
Παράδειγμα 1.1. Η συνοδεία του πρώτου διαλόγου στην ταινία

(Παράδειγμα 1.1).²¹⁴

Η συζήτησή του ζευγαριού που ακολουθεί είναι τυπική, απαλλαγμένη από πνεύμα ή ενδιαφέρον. Η Alice σηκώνεται από την τουαλέτα και ρωτάει τον Bill «είναι τα μαλλιά μου καλά;» και εκείνος απαντάει «είναι υπέροχα» χωρίς να την κοιτάει. Η αδιαφορία του Bill δεν περνάει απαρατήρητη και προκαλεί την αντίδραση της Alice που ενοχλημένη του λέει «Δεν τα κοιτάς καν». Αυτή η φράση θα μπορούσε να είναι μία προειδοποίηση που απευθύνεται στο κοινό, ή τους κριτικούς που θα έγραφαν για την ταινία.²¹⁵

Πέρα από τον επιμελώς συνηθισμένο διάλογο, αυτή η εναρκτήρια σκηνή είναι επίσης τρομερά οικεία, έως ασήμαντη, με τον τρόπο που παρουσιάζει τους χαρακτήρες: ο Bill

²¹¹ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ. 7,8

²¹² Karen D. Hoffman, «Where the Rainbow Ends», σ.60

²¹³ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ. 7

²¹⁴ Ο.π., σ 8

²¹⁵ Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, σ. 32

ψάχνει για το πορτοφόλι του και η Alice στην τουαλέτα ετοιμάζεται για την βραδιά. Από την άλλη οπτικά είναι μια Steadicam λήψη που εισάγει τον Bill και την κρεβατοκάμαρα. Όπως αναφέρει η Gorbman «ο Kubrick έτσι δημιουργεί διαχώριση μεταξύ της ακραίας καθημερινότητας, της αλληλεπίδρασης των χαρακτήρων, τον τρόπο παρουσίασης τους, και ότι τους περιβάλλει... Αυτή η πιο μη –μελοδραματική σκηνή παρουσιάζεται με μία λαμπρότητα οπτικής τεχνικής και του ορχηστρικού music track. Τελικά, ο Bill κλείνει τη μουσική πατώντας ένα κουμπί σε ένα στερεοφωνικό καθώς το ζευγάρι φεύγει από την περιοχή της κρεβατοκάμαρας. Μέσω όλων των τοποθετήσεων της έντασης και της χροιάς που δηλώνουν ότι ο Shostakovich ήταν nondiegetic, η ταινία ξαφνικά δημιουργεί ένα ζήτημα από ένα στερεοφωνικό, δύο δωμάτια μακριά από όπου η κάμερα ξεκίνησε, ως προς τη λειτουργία της μουσικής μέχρι αυτό το σημείο. Αυτή η χειρονομία...δίνει ακόμη ένα σημάδι του ελέγχου του Kubrick, μεταφρασμένο ως ο έλεγχος του Bill.»²¹⁶ Η ασάφεια που δημιουργείται εδώ αποδεικνύει την ελευθερία που απολαμβάνει η μουσική, να περνάει τα όρια και να κινείται μεταξύ του diegetic και του nondiegetic χώρου.

Η μουσική του Shostakovich σηματοδοτεί την αρχή και το τέλος της ταινίας, με τη μόνη φορά που ακούγεται ενδιάμεσα να συνοδεύει ένα μοντάζ του Bill και της Alice «μιας καθημερινής μέρας» που παρουσιάζεται με cross-cuts μεταξύ του Bill στη δουλειά να γιατρεύει ασθενείς και την Alice στο σπίτι. Ο Bill πάει στο ιατρείο του, ενώ η Alice μένει σπίτι με την Helena. Ενώ εκείνος εξετάζει τους ασθενείς του, εκείνη περνάει χρόνο με την κόρη τους. Η μόνη σκηνή που την δείχνει χωρίς την Helena, είναι όταν γυμνή, με την πλάτη στην κάμερα, βάζει το στηθόδεσμο της, σε μία παρόμοια λήψη με αυτή της έναρξης, ενώ μέσα από αυτή την ακολουθία η Alice²¹⁷ συνδέεται με το χώρο του σπιτιού. Σε αυτό το cross-cutting το ζευγάρι φαίνεται βαθιά στη ρουτίνα των καθημερινών ασχολιών του. «Κάθε αλληλεπίδραση προτείνει την εικόνα του Bill και της Alice, της τέλει οικογένειάς τους, την εικόνα που ήθελαν να έχουν για τους εαυτούς τους, που θα ήθελαν εμείς να έχουμε για αυτούς.»²¹⁸ Η μουσική ξεκινά να «σβήνει», όταν ο Bill επιστρέφει στο σπίτι και σταματά όταν κάθεται με την Alice στον καναπέ, δίνοντας τη θέση της στο διάλογο.

²¹⁶ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ 8-9

²¹⁷ Η ταινία περιέχει δύο Alices, η μία αόριστη, η άλλη στην οθόνη περισσότερο συχνά. Και οι δύο έχουν κάτι κοινό: ποτέ δεν τις βλέπουμε στο δρόμο, ποτέ δεν τις βλέπουμε έξω. Είναι μέσα από τα όνειρα και το λόγο τους που αυτές οι δύο Alices κινούνται στο χώρο. Ακόμη και στις φαντασιώσεις του Bill, η Alice είναι έγκλειστη σε ένα δωμάτιο. Η πρώτη είναι γυμνή, σαν άγαλμα, καθώς την βλέπουμε στην αρχή, να βγάζει το φόρεμά της για τα μάτια του κόσμου και μόνο. Η δεύτερη Alice είναι μια συνηθισμένη γυναίκα στο μπάνιο (low angle). Η Alice νούμερο 1 που φοράει το στηθόδεσμό της σύντομα διαδέχεται η Alice νούμερο 2 με τα εσώρουχά της να βάζει αποσμητικό με την κόρη της. Έτσι η ταινία ξεκινά με την Alice νούμερο 1 και τελειώνει με την Alice νούμερο 2, εκείνη που φοράει γυαλιά και μιλάει στο σύζυγό της σε ένα μαγαζί. Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, σ.46-8

²¹⁸ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ.8

Η τελευταία σκηνή, λίγο πριν πέσουν οι τίτλοι τέλους της ταινίας, φέρνει και πάλι το ζευγάρι μαζί. Η Alice φαίνεται από μπροστά και ο Bill από πίσω σε μία εικόνα μοιρασμένη. Έχοντας πλέον γνώση για τις αληθινές και ονειρευμένες περιπέτειές τους, αντί να καταστρέψουν το γάμο τους, είναι ευγνώμων που επιβίωσαν από αυτές. Όταν ο συντετριμμένος Bill ρωτά που θα πάει το ζευγάρι μετά από εδώ, η Alice τελικά προσφέρει τη λύση, το σχέδιο της για το τι πρέπει να κάνουν το γρηγορότερο δυνατό, είναι σεξ. Με το που προφέρει τη μαγική λέξη «fuck» υπάρχει ένα ξαφνικό cut στο μαύρο. Το βαλς ακούγεται για τρίτη και τελευταία φορά πάνω από τους τίτλους τέλους, υποτάσσοντάς τους στο μουσικό ρυθμό του. Τα cut των νέων καρτών τίτλων συμπίπτουν ακριβώς με τον πρώτο χτύπο κάθε δύο ή τεσσάρων μέτρων.²¹⁹

Το τέλος επιβάλλει μια νοσταλγική διάσταση. Το βαλς του Shostakovich που συνόδευε τις δύο πρώτες φορές τον Bill και την Alice, και έπαψε να ακούγεται όταν η ταινία τους χώρισε για να ακολουθήσει τις ενέργειες του Bill, απαντά ξανά στο τέλος για να τους φέρει και πάλι μαζί. Είναι ένα βαλς φτιαγμένο στα ανθρώπινα μέτρα, το βαλς της καθημερινότητας που εκφράζει το ρυθμό της ίδιας της ζωής.²²⁰ Όπως αναφέρει ο Chion, «αυτό το βαλς είναι εκφραστικό της κίνησης, της μελαγχολικής ομορφιάς και αντιπροσωπεύει τη Ζωή.»²²¹ Την κοινή ζωή του ζευγαριού για πάντα; Ο Bill στην τελευταία σκηνή κοιτάει την Alice στα μάτια, και δεν θεωρεί πλέον την ομορφιά της δεδομένη, όλα φαίνονται να έχουν αλλάξει, ενώ η μουσική του Shostakovich έρχεται να σχολιάσει, ότι τελικά αυτό δεν θα κρατήσει για πάντα, και το ζευγάρι θα επιστρέψει στην αρχική καθημερινότητα και τα προβλήματά του.

Musica Ricercata II (1953), Gyorgy Ligeti

Ίσως η πιο περίεργη μουσική στο *Eyes Wide Shut* είναι το κομμάτι για πιάνο του Gyorgy Ligeti. Η δεύτερη σουίτα του *Musica Ricercata (1953)* που περιλαμβάνει συνολικά 11 κομμάτια, είναι «χτισμένη» αυστηρά από το διάστημα του ημιτονίου με έναν περίεργο οπλισμό (μι δίεση και φα δίεση), και χρησιμοποιεί μόνο τρία τονικά ύψη, που είναι φα, φα δίεση και σολ. Μόλις ακουστεί η βασική «μελωδία» των εναλλασσόμενων ημιτονίων, φα και φα δίεση, από το πιάνο (α στο Παράδειγμα 1.2), το μοτίβο υφίσταται παραλλαγές στη σειρά και στα διαστήματα μεταξύ των φωνών (b στο Παράδειγμα 1.2). Σε ένα δραματικό σημείο ο πιανίστας χτυπάει ένα *sforzando* σε μία παρατεταμένη σολ φυσική, και επιμένει σε αυτή τη νότα σε επιταχυνόμενες επαναλήψεις (c στο Παράδειγμα 1.3). Το τελευταίο τμήμα έχει την εναλλαγή φα-φα δίεση στο πιάνο καθώς η σολ φυσική ηχεί διάφωνα (d στο Παράδειγμα 1.3).²²²

²¹⁹ Ο.π., σ.9,18

²²⁰ Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, σ.164

²²¹ Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, σ.33

²²² Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ. 9-10

Παράδειγμα 1.2 Μοτίβο και παραλλαγή, "Musica Ricercata", Gyorgy Ligeti

Παράδειγμα 1.3 "Musica Ricercata", Gyorgy Ligeti από τη σολ στη σολ/φα-φα δίεση

Το *Musica Ricercata II* έρχεται αργά στην ταινία. Πρώτα το ακούμε στο τέλος της ακολουθίας του οργίου, στο μέγαρο Somerton²²³ όπου γίνεται αντιληπτό ότι ο Bill δεν ανήκει στη μυστική συνάθροιση. Ένας υπάλληλος έχει ενημερώσει τον Bill ότι το ταξί του τον περιμένει, αντί αυτού, τον συνοδεύει στη μεγάλη είσοδο με κόσμο στη σιωπή, που όλοι οι συμμετέχοντες τον «κοιτούν» επικριτικά κάτω από τις μάσκες τους.²²⁴ Ένα είδος moving camera χρησιμοποιείται για το περισσότερο της δράσης σε αυτή τη σκηνή, σε μία μη-κλασική ενορχήστρωση λήψεων που δίνει έμφαση στη θεατρικότητα, στην ιδέα της performance και το ρόλο ως παρατηρητή της δράσης. Ο μασκοφόρος με το κόκκινο ένδυμα (Red Cloak), που φαίνεται να κατέχει ανώτερη θέση από τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους, κάθεται σε ένα θρόνο στο κέντρο του κόκκινου χαλιού και πλαισιώνεται από λίγους βοηθούς με μωβ τηβέννους, ενώ αρκετοί άνθρωποι με μαύρα ενδύματα και μάσκες βρίσκονται γύρω τους. Τα χρώματα στη σκηνή είναι κυρίως το μπλε, το μαύρο και το κόκκινο. Καθώς ο φερόμενος ως αρχηγός ξεκινά τις ερωτήσεις, ο Bill στέκεται μπροστά του και άμεσα περικυκλώνεται από αρκετά μέλη του συνόλου, που φράζουν τη διαφυγή του. Τη στιγμή που ο πρωταγωνιστής

²²³ Το μέγαρο Somerton είναι το μόνο μέρος στην ταινία που δεν υπάρχει κανένα σημάδι των Χριστουγέννων και μας τοποθετεί έξω από το χρόνο, αν όχι έξω από το χώρο. Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, σ 59

²²⁴ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ 12

δίνει τον κωδικό πρόσβασης, «Fidelio», η κάμερα ξεκινά να κινείται γύρω από τον καθημένο μασκοφόρο. Η παρουσία του κοινού και η οργάνωση της δοκιμασίας ενδυναμώνουν την ιδέα της θεατρικότητας της σκηνής. Ένα cut σε μία κοντινότερη λήψη του Bill απαντά, όταν ρωτάται για τον κωδικό πρόσβασης του σπιτιού. Η moving κάμερα τοποθετείται να καταγράφει από μία διαφορετική γωνία το μασκοφόρο με το κόκκινο ένδυμα και τον Bill, όταν ο τελευταίος δηλώνει άγνοια. Η σκηνή γενικά δημιουργεί μία ασάφεια σχετικά με την οπτική γωνία και οι λήψεις της κάμερας τοποθετούν το θεατή στη θέση του κοινού μέσα στην ταινία να παρακολουθεί την οργανωμένη δράση.²²⁵ Τα ημιτόνια του *Musica Ricercata* στιγματίζουν τη σκηνή και έρχονται να τρυπήσουν το κεφάλι του Bill, και του κοινού, που έχει αποτύχει στο τεστ του κωδικού πρόσβασης. Οι επιταχυνόμενες επαναλήψεις της σολ (1.23.12-1.23.17) συνοδεύουν τη στιγμή που πρέπει να βγάλει τη μάσκα του μπροστά στη συνέλευση. Η επιτάχυνση δρα ως ένα είδος αγωνίας, προετοιμάζοντας για τη στιγμή της αποκάλυψης.²²⁶ Ταυτόχρονα, ο Ligeti δημιουργεί και μία αίσθηση φόβου στο κοινό, για το ποιες τελικά θα είναι οι συνέπειες στον πρωταγωνιστή.

Τη δεύτερη φορά το ακούμε όταν ο Bill επιστρέφει την επόμενη μέρα στο μέρος που έγινε το όργιο και λαμβάνει ένα προειδοποιητικό σημείωμα. Το απόσπασμα του Ligeti ξεκινά όταν ο Bill σβήνει το αυτοκίνητό του, ενώ τα ημιτόνια συνεχίζουν να ακούγονται καθώς βρίσκεται έξω από τη σιδερένια πύλη του μεγάρου Somerton και βλέπει την κάμερα που τον παρακολουθεί. Το *sforzando* σολ έρχεται τη στιγμή που ο πρωταγωνιστής παίρνει στα χέρια του ένα γράμμα από το σιωπηλό ξένο και συνεχίζει επίμονα μέχρι να το ανοίξει (1.46.27-1.46.56). Το μουσικό *sforzando* χρησιμοποιείται για να φωτίσει ξαφνική δραματική ένταση – μια αρχή που χρησιμοποιούταν και στη σύνθεση του κλασικού κινηματογράφου, όπως αναφέρθηκε από την Gorbman- και σχηματίζει ένα συγκεκριμένο υπόβαθρο στο υποσυνείδητο της ακρόασης του θεατή τη στιγμή που ξεκινά.

Η τρίτη επανάληψη επέρχεται σε μία σκηνή το βράδυ στο Village. Ο Bill έχει μόλις προσπαθήσει να συναντήσει ξανά την Domino η οποία, όπως μαθαίνει από τη φίλη της είναι HIV θετική. Ο Bill αφήνει το διαμέρισμα της και καθώς περπατάει στο δρόμο, νιώθει να τον ακολουθεί κάποιος. Έχοντας στενά αποφύγει μία έμμεση επαφή με το θάνατο στη μορφή του HIV, ο Bill προφανώς αντιμετωπίζει την απειλή μιας πιο άμεσης επαφής με τη μορφή μιας «σκοτεινής» φιγούρας που περπατάει στα ίχνη του. Σε αυτό το σημείο της ταινίας, τα ταξί δεν σταματούν στην έκκληση του Bill: δεν υπάρχει έτοιμη διαφυγή από τον κίνδυνο που τον

²²⁵ Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: a narrative and stylistic analysis*, σ.77-78

²²⁶ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ 12

ακολουθεί.²²⁷ Το σύνθημα του Ligeti συνοδεύει ολόκληρη την ακολουθία προειδοποιώντας το κοινό ότι ο Bill βρίσκεται σε κίνδυνο ξανά. Η μουσική, μέσω της αλληλεπίδρασής της με τα οπτικά, ενσωματώνει τις υποψίες και τους φόβους του πρωταγωνιστή, που συνεχίζει τη διαδρομή του, ελπίζοντας ότι ο μυστηριώδης μεσήλικας δεν τον ακολούθησε τελικά. Το *sforzando* σολ έρχεται ακόμη μία φορά (1.58.22), για να δηλώσει το ξάφνιασμα του Bill, όταν βλέπει μία φιγούρα να εμφανίζεται στη γωνία μέσα στο φως (tracking shot). Αυτή η ψυχρή στιγμή προκαλεί το θεατή να αναγνωρίσει την ευπάθεια του Bill. Είναι μόνο μετά που ο πρωταγωνιστής σταματάει σε ένα περίπτερο για να αγοράσει εφημερίδα που ο άγνωστος φεύγει.²²⁸

Ο Bill και μόνο με την υποψία ότι κάποιος τον ακολουθούσε, μπαίνει σε ένα café για να τον αποφύγει. Εκεί παίζει το σύντομο απόσπασμα από το *Requiem* K626 του W.A Mozart, «*Rex Tremendae*» (1791), δίνοντας έμφαση στο θέμα του θανάτου που είναι τόσο προφανές σε ολόκληρη την ταινία²²⁹ και προετοιμάζει το κοινό για τη στιγμή που ο Bill θα διαβάσει για το θάνατο μιας πρώην βασίλισσας ομορφιάς στην εφημερίδα. Εδώ ακούγονται για τέταρτη φορά τα ημιτόνια του *Musica Ricercata II*, πάνω από το ζουμ στο άρθρο της εφημερίδας και στο πρόσωπο του Bill που υποψιάζεται ότι είναι η ίδια γυναίκα που θυσιάστηκε για αυτόν στο όργιο.

Θέλοντας να επιβεβαιώσει τις υποψίες του πηγαίνει στο νεκροτομείο για να δει την Amanda. Καθώς στέκεται πάνω από το άψυχο σώμα της, με τα «μάτια της ερμητικά κλειστά» ακούγεται το «*Nuages Gris*» (1881), του Franz Liszt, ενώ η κάμερα δρα ως ένας σιωπηλός παρατηρητής που φαίνεται σχεδόν να ντρέπεται για αυτό που ο Bill αφήνει τον εαυτό του να νιώσει.²³⁰ Δεν βλέπουμε κανένα σημάδι στο πρόσωπο της Amanda στο νεκροτομείο που να φανερώνει τι της συνέβη.²³¹

Το *Musica Ricercata* συνοδεύει την είσοδο του Bill στην κρεβατοκάμαρα. Τα ημιτόνια παίζουν καθώς περπατάει μέσα στο σπίτι του, σαν ένα φάντασμα να ήταν εκεί (2.18.31-2.20.00). Το επαναλαμβανόμενο *sforzando* του σολ (2.20.08-2.20.37) εντείνει τη σκιη καθώς βλέπει την Alice ξαπλωμένη δίπλα στη χαμένη μάσκα στο μαξιλάρι του που κανονικά θα έπρεπε να βρίσκεται αυτός.²³² Ξεσπάει σε λυγμούς και ξυπνάει την Alice. Εδώ υπάρχει μία έλλειψη στην ταινία: ο Bill λέει στη γυναίκα του «Θα σου πω τα πάντα», δεν μαθαίνουμε ποτέ όμως πως περιγράφει τις περιπέτειές του, αν μιλάει για τα συναισθήματά του προς

²²⁷ Karen D. Hoffman, «Where the Rainbow Ends», σ.73

²²⁸ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ 12

²²⁹ Mario Falsetto, *Stanley Kubrick: a narrative and stylistic analysis*, σ.76

²³⁰ Ο.π., σ.80

²³¹ Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, σ 69

²³² Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ 12

εκείνη ή τις άλλες γυναίκες.²³³ Μετά την αποκάλυψη του Ziegler ότι όλα ήταν στο μυαλό του, η μάσκα βρίσκεται ξαφνικά μπροστά του, για να του υπενθυμίσει ότι κάτι ήταν αληθινό, και ο Ligeti απαντά ξανά, για να επαναφέρει τους φόβους και τις υποψίες του.

Η διάρκεια του αποσπάσματος είναι πολύ μεγάλη, και με τις αντιθετικές δυναμικές του καθιστά το edit δύσκολο. Ωστόσο, κάθε σκηνή όπου το κομμάτι απαντάται στο *Eyes Wide Shut* είναι κομμένη στη διάρκεια της μουσικής και στη δυναμική.²³⁴ Και τις πέντε φορές που ακούγεται, το editing της ταινίας είναι έτσι που το *sforzando* απαντά σε μία στιγμή σοκ του Bill. Στην αρχή αυτή η σύνθεση, με την επιμονή της στο ημιτόνιο ηχεί σαν ένα σύνθημα αγωνίας, μεταβιβάζοντας κατάλληλα ένταση, μυστήριο και δράμα. Αλλά το σύνθημα συνεχίζει αρκετά, και επαναλαμβάνεται νότα προς νότα τόσες πολλές φορές μέσα στην ιστορία για να δρα ως συμβατική μουσική ταινίας. Αν η ανατροπή του αρσενικού πρωταγωνιστή είναι μια δομή που συχνάζει στο έργο του Kubrick- μπορούμε να δούμε ότι αυτό, το τελευταίο έργο του, παραμένει πιστό σε αυτή τη δομή.²³⁵

Η μουσική του Ligeti δίνει έμφαση στις υποψίες και τους φόβους του Bill που προτείνονται από την αφήγηση και την εικόνα, δρώντας ως point of view μουσική, στιγματίζοντας τη δράση ως leitmotif, και χαρακτηρίζοντας τις στιγμές συναισθηματικής πτώσης του πρωταγωνιστή σε όλες τις σκηνές που ακούγεται.

Οι συνθέσεις που επέλεξε ο Kubrick για το *Eyes Wide Shut*, και ο τρόπος που τις χρησιμοποίησε, ξεφεύγουν από την τυπική χρήση προϋπάρχουσας μουσικής, καθώς δεν επικεντρώνονται σε συγκεκριμένες πολιτισμικές έννοιες, αλλά λειτουργούν περισσότερο μέσω των ρυθμικών και μορφολογικών ιδιοτήτων τους- μία συνήθης τακτική του σκηνοθέτη, όπως φάνηκε και μέσα από τις υπόλοιπες ταινίες που εξετάστηκαν στην παρούσα εργασία. «Το βαλς του Shostakovitch χρησιμοποιείται σαν σημαίνον φορέας, παραπέμποντας στην κομπότσια των αστών του Παλαιού Κόσμου.»²³⁶ Η καριέρα και η εξέλιξη του Shostakovitch συνταυτίστηκε με τις πολιτικές και αισθητικές μεταστροφές της Σοβιετικής ζωής. Η τέχνη του δέχθηκε την πολιτική κριτική σε σημείο να αποκηρύξει δημόσια πολλά από τα έργα του. Ο προσανατολισμός του συνθέτη ήταν από την αρχή «νεοκλασικός» και τονικός, με μία

²³³ Μία ακόμη σημαντική έλλειψη της ταινίας αφορά τη μάσκα. Η ιστορία της μάσκας συγκαλύπτεται: πως τη βρήκε, τι σκέφτηκε, και πως ένωσε. Αυτή η έλλειψη χωρίζει εμάς από τους χαρακτήρες. Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, σ54

²³⁴ Το κομμάτι του Ligeti είναι περίπου στα τέσσερα λεπτά, αλλά ο Kubrick με συνέπεια παραλείπει τα τελευταία μέτρα για το σύνθημα όπως εμφανίζεται στην ταινία. Από τις πέντε χρήσεις της ταινίας του Ligeti, δύο διαρκούν τρία λεπτά και 20 δευτερόλεπτα του «ολοκληρωμένου» συνθήματος του Kubrick, και δύο άλλες γύρω στα τρία λεπτά. Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ 12

²³⁵ Ο.π., σ 11

²³⁶ Ο.π., σ 13

πρωταρχική προτίμηση στο πιο απλό συμφωνικό ιδίωμα. Η προσωπικότητα του Shostakovich αναπτύχθηκε μέσα από την αντίθεση μεταξύ ενός εκτεταμένου, σχεδόν συναισθηματικού χωρισμού και ενός σφριγηλού, κωμικού διάφωνου πνεύματος-στιλιστικά χαρακτηριστικά που δεν συμφωνούσαν πάντα με τις προσαγές του επίσημου γούστου. Το έντονο σατυρικό είδος των έργων του στάθηκε η αφορμή για να κατηγορηθεί ο συνθέτης για φαρμαλισμό και μοντερνισμό, αφού το Σοβιετικό σύστημα απαιτούσε ένα πιο εθνικό και λαϊκό συμφωνικό στυλ. Η φήμη του αποκαταστάθηκε με την *Πέμπτη* συμφωνία του το 1937.²³⁷ «Η σύνθεση του Ligeti με τις αντιτιθέμενες δυναμικές είναι σημαντική για να αποπροσανατολίσει και να ενοχλήσει, όπως τόσες κινηματογραφικές χρήσεις της avant garde μουσικής για να κωδικοποιήσει το ξένο, το μη οικείο, ή το ανησυχητικό. Αλλά πέρα από αυτές τις πολύ γενικές έννοιες των μουσικών στυλ, η σημασία και το αποτέλεσμα υψώνεται από την προσεκτικά χορογραφημένη συνάντηση της κινηματογραφικής μορφής.»²³⁸

Συνοψίζοντας, στο *Eyes Wide Shut* η μουσική είναι το σημαίνον όχι μόνο για τις διαθέσεις και τα αισθήματα στην ιστορία, αλλά και της έντονης παρουσίας της αφηγηματικής αντιπροσωπείας του Kubrick.²³⁹ Το βαλς του Shostakovich αντιπροσωπεύει τη Ζωή, τις ανθρώπινες σχέσεις και την καθημερινότητα του ζευγαριού, ενώ η μουσική του Ligeti δηλώνει το συναίσθημα των σκηνών που συνοδεύει, ενσωματώνοντας το Νόμο όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Chion.²⁴⁰

Το *Eyes Wide Shut* είναι μια ταινία που εξέπληξε τους πάντες και άνοιξε καινούριες προοπτικές για τη μελέτη του έργου του Kubrick. Είναι η επίγεια οδύσσεια του Bill, και το πάθος, το σεξ και ο θάνατος αποτελούν επαναλαμβανόμενα μοτίβα. Ο Chion βλέπει σε αυτό το τελευταίο έργο του σκηνοθέτη τον απόηχο του *2001*, αφού και οι δύο ταινίες εξερευνούν το μυστήριο της ύπαρξης, ενώ υπάρχει ένα βαλς που συνοδεύει συγκεκριμένες σκηνές τους. Με τον κωδικό πρόσβασης που δίνει ο Nick Nightingale (Todd Field) στον Bill, «Fidelio» γίνεται μία σαφής αναφορά στον Beethoven και στην ομότιτλη όπερά του, και πέρα από τη σύνδεση που μπορεί να γίνει με την πίστη ή την απιστία, από τη ρίζα της λέξης (fidelity), που σχετίζεται με την πλοκή της ταινίας, ο Kubrick καταφέρνει να δημιουργήσει μία σύνδεση με το *A Clockwork Orange* όπου η μουσική του Beethoven είναι ένα από τα κεντρικά θέματα, ενώ ο τίτλος της ταινίας «*Μάτια Ερμητικά κλειστά*», ακούγεται σαν ο απόηχος όλων των ταινιών του, όπου το μάτι και η δημιουργική λειτουργία του βλέμματος έπαιζαν καθοριστικό ρόλο, όπως το τρομαγμένο μάτι του Dave Bowman, τα «μάτια ερμητικά ανοιχτά» του Alex και το παρανοϊκό βλέμμα του Jack Torrance.

²³⁷ Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αι.*, σ.115-16

²³⁸ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ.13

²³⁹ Ο.π., σ.18

²⁴⁰ Michel Chion, *Eyes Wide Shut*, σ.33

Επίλογος

Η μουσική κατέχει τεράστια δύναμη στο σχηματισμό της κινηματογραφικής εμπειρίας, στο χειρισμό των συναισθημάτων και της οπτικής γωνίας, και οδηγώντας την αντίληψη των χαρακτήρων, τις διαθέσεις και τα αφηγηματικά γεγονότα.²⁴¹ Οι σύγχρονες θεωρίες που παρουσιάστηκαν έδειξαν πόσες πολλές και ποικίλες μπορεί να είναι οι σχέσεις μεταξύ ήχου και εικόνας, με τον Bordwell και την Thompson να αναφέρονται στις ιδιότητες και διαστάσεις του ήχου κατά κύριο λόγο χρησιμοποιώντας μουσικούς όρους, και τον Chion να παρουσιάζει μία πλούσια ορολογία για τις οπτικοακουστικές σχέσεις, προτείνοντας και μία μεθοδολογία για την ανάλυση ταινιών. Μέσα από την εξέταση του βιβλίου της Gorbman φάνηκε πόσο ευέλικτη μπορεί να είναι η μουσική σε σχέση με τον diegetic χώρο της ταινίας, οι πολλαπλές λειτουργίες της, αλλά και πως η μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής έχει δανειστεί από τις περιοχές, της σημειωτικής και της ψυχολογίας. Μία τάση γενική στον κινηματογράφο που έχει χρησιμοποιήσει ιδέες από το μαρξισμό, τη φιλοσοφία, το στρουκτουραλισμό και μέτα-στρουκτουραλισμό, και το μεταμοντερνισμό.²⁴²

Η χρήση της «κλασικής» μουσικής, όπως εξετάστηκε και στην εισαγωγή, δεν ήταν μία άγνωστη πρακτική, ακόμη από τη σουρεαλιστική κίνηση του '20 και του '30. Χρησιμοποιήθηκε για να εκπαιδεύσει το κοινό, να καθιερώσει περιόδους και εθνικούς ή πολιτισμικούς συνδέσμους, για να δηλώσει αντίθεση με τη δημοφιλή κουλτούρα και να δημιουργήσει ειρωνικό πνεύμα, χωρίς να αμελείται ο οικονομικός παράγοντας που την καθιστούσε κερδοφόρα στη δισκογραφική βιομηχανία.

Ο Kubrick σχεδόν πάντα δίχαζε κοινό και κριτικούς με το αμφιλεγόμενο νόημα των ταινιών του και την προκλητική χρήση της προϋπάρχουσας, ιστορικά ή εννοιολογικά βεβαρυμμένης μουσικής. Οι επιλογές διαφορετικών μουσικών στυλ και περιόδων σόκαρε, δημιουργώντας επιπλέον ζητήματα και ερμηνείες από ότι ίσως συμβαίνει όταν πρόκειται για μουσική ειδικά συντεθειμένη για μία ταινία. Κάποιοι θεώρησαν ότι αυτή η τακτική αποτελούσε εκμετάλλευση των έργων και απειλή για τους συνθέτες του κινηματογράφου. Μία άλλη άποψη που επικρατεί γενικά για τη χρήση της, είναι ότι η εικόνα πρέπει να είναι «κομμένη» (edited) με βάση τη μουσική. Στη δήλωσή του για το editing του *The Shining*, ο Stainforth αναφέρει: «καμία από τις σκηνές δεν χορογραφήθηκε πάνω στη μουσική-έγινε εντελώς το αντίθετο.»,²⁴³ δείχνοντας ότι τα πράγματα μάλλον δεν είναι πάντα έτσι. Ωστόσο το κύριο

²⁴¹ Claudia Gorbman, «Film music», στο *Film Studies: critical approaches*, ed. John Hill & Pamela Church Gibson, Oxford University Press, New York, 2000, σ. 41

²⁴² John Hill & Pamela Church Gibson, *Film Studies: critical approaches*, Oxford University Press 2000, σ. xii-xiv

²⁴³ Jeremy Braham, «Incorporating monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's *The Shinning*», σ.10

ζήτημα που προκύπτει όταν πρόκειται για «κλασική» μουσική αφορά τους συσχετισμούς που γίνονται μεταξύ της μουσικής και της πλοκής, με βάση τον τίτλο, το συνθέτη, ή όποιες άλλες αρχικές ενώσεις μπορεί να εμπεριέχει μία προϋπάρχουσα σύνθεση.

Η χρήση και λειτουργία της μουσικής στον Kubrick ξεφεύγει από τις παγιωμένες τακτικές του κλασικού αφηγηματικού κινηματογράφου του Hollywood, ιδιαίτερα μέσω του «*The Blue Danube Waltz*», *Jazz Suite*, *Waltz No.2*, *The Thieving Magpie* και της *Ενάτης* του Beethoven. Η αντίθεση που παράγεται μεταξύ εικόνας/μουσικής και το αίσθημα της αδιαφορίας και ειρωνείας που δημιουργούν στις σκηνές που συνοδεύουν, επιβεβαιώνει την αποτελεσματικότητά τους. Ενώ, η μοντερνιστική μουσική του 20^{ου} αι. έρχεται για να χαρακτηρίσει το άγνωστο, το μη οικείο, το «άλλο», ιδιαίτερα μέσα από τη μουσική του Ligeti.

Μέσα από το παράδειγμα του Kubrick προσπάθησα να δείξω πως η «κλασική» μουσική εμπλουτίζει τη σημειωτική λειτουργία της εικόνας και σχολιάζει ή ενδυναμώνει τα αφηγηματικά γεγονότα, παράγοντας ειρωνεία ή τρόμο, αποκομμένη από την αρχική σημασία της και αποκτώντας μία καινούρια, μέσα στο νέο περιεχόμενο που εμφανίζεται. Οι λειτουργικές και αισθητικές επιδράσεις των «κλασικών» συνθέσεων μέσα στις ταινίες του Kubrick κατάφεραν να επηρεάσουν όχι μόνο τις μετέπειτα χρήσεις της «κλασικής» μουσικής στον κινηματογράφο, αλλά και τον τρόπο που ακούει κανείς σήμερα αυτές τις συνθέσεις. Ο Chion και η Gorbman υποστηρίζουν την άποψη ότι η μουσική στις ταινίες του Kubrick αφήνει τις όποιες προγραμματικές ενώσεις της, και κωδικοποιείται μέσα στο κινηματογραφικό μέσο, ή όπως η τελευταία αναφέρει: «Σκεφτείτε την *Ενάτη* του Beethoven του Alex στο *A Clockwork Orange*, το *The Blue Danube Waltz* και το *Also Sprach Zarathustra* στο *2001*. Αυτό που έχουν όλα αυτά τα κομμάτια κοινό δεν είναι η λειτουργία της μουσικής, η αφηγηματική θέση τους ως diegetic ή nondiegetic, ή η ιστορική προέλευση τους ή μορφή. Αντί αυτού, μόλις ακουστούν, είναι επιλογές που φαίνονται αναπόφευκτες, μονομιάς αποσυνδεδεμένες και συναισθηματικά κατάλληλες. Συγκολλώντας τους εαυτούς τους στους οπτικούς ρυθμούς της οθόνης, γίνονται περισσότερο η μουσική της συγκεκριμένης ταινίας παρά η σύνθεση που μπορεί κάποιος να ήξερε από πριν.»²⁴⁴

²⁴⁴ Claudia Gorbman, «Ears Wide Open», σ. 4

Παράρτημα I, 2001: A Space Odyssey
Συντελεστές, σύνοψη, και αναλύσεις των μουσικών cues

Σκηνοθέτης: Stanley Kubrick

Σενάριο: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, βασισμένο στην ιστορία του Clarke «The Sentinel»

Παραγωγός: Stanley Kubrick (επίσημα: η Metro-Goldwyn-Mayer παρουσιάζει μία παραγωγή του Stanley Kubrick)

Βοηθός παραγωγού: Victor Lyndon

Πρώτος βοηθός σκηνοθέτη: Derek Craknell

Βοηθός σκηνοθέτη: Jonathan Mills

Διευθυντής φωτογραφίας: Geoffrey Unsworth, B.S.C

Πρόσθετη φωτογραφία: John Alcott

Κάμεραμαν: Kevin Pike

Βοηθός κάμεραμαν: Peter MacDonald

Ειδικά φωτογραφικά εφέ: σχεδιάστηκαν και σκηνοθετήθηκαν από τον Stanley Kubrick

Επόπτες ειδικών φωτογραφικών εφέ: Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Pederson, Tom Howard

Μονάδα ειδικών φωτογραφικών εφέ: Colin J. Cantwell, Bruck Logan, Bryan Loftus, Frederick Martin, David Osborne, John Jack Malick

Σχεδιαστές παραγωγής: Tony Masters, Harry Lange, Ernie Archer

Film editor: Ray Lovejoy

Art director: John Hoesli

Set designer: John Graysmark

Sets: Robert Cartwright

Κοστούμια: Hardy Amies

Make-up: Stuart Freeborn

Δημιουργός του γλυπτού του star child: Liz Moore

Sound editor: Winston Ryder

Sound supervisor: A.W. Watkins

Sound mixer: H. L. Bird

Chief dubbing mixer: J. B. Smith

Μουσική: Richard Strauss, *Also Sprach Zarathustra*, Johann Strauss II, «*The Blue Danube*» από την Ορχήστρα της Φιλαρμονικής του Βερολίνου υπό τη διεύθυνση του Herbert von Karajan, Aram Khachaturian, Adagio από το μπαλέτο *Gyaneh* από την Ορχήστρα της Φιλαρμονικής του Λένινγκραντ υπό τη διεύθυνση του Gennadi Rozhdstvensky, Gyorgy Ligeti, *Atmospheres* από την Southwest German Radio Orchestra υπό τη διεύθυνση του Ernest Bour, Ligeti, *Lux Aeterna*, από την Stuttgart Schola Cantorum υπό τη διεύθυνση του Clytus Gottwald, Ligeti, *Requiem* από την Bavarian Radio Orchestra υπό τη διεύθυνση του Francis Travis

Cast: Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Dr Heywood Floyd), Douglas Rain (φωνή του Hal), Daniel Richter (Moonwatcher), Leonard Rossiter (Smyslov), Margaret Tyzack (Elena), Robert Beatty (Halvorsen), Sean Sullivan (Michaels), Frank Miller (Mission controller), Alan Gifford (πατέρας Poole), Penny Brahms (orion stewardess), Edwina Carroll (Aries stewardess), Vivian Kubrick (κόρη Floyd), Bunnell Tucker (φωτογράφος), Glenn Beck, Bill Weston, Mike Lovell, Edward Bishop, Ann Gillis, Heather Downham, John Ashley, Jimmy Bell, David Charkham, Simon Davis, Jonathan Daw, Peter Delmar, Terry Duggan, David Fleetwood, Danny Grover, Brian Hawley, David Hines, Tony Jackson, John Jordan, Scott Mackee, Laurence Marchant, Darryl Paes, Joe Refalo, Andy Wallace, Bob Wilyman, Richard Wood.

Διάρκεια 160 λεπτά (141 μετά την πρώτη προβολή), Super-Panavision, παρουσιάστηκε σε Cinerama, Technicolor/Metrocolor.

«Η Αυγή του Ανθρώπου» (The Dawn of Man)

Στο έρημο τοπίο της προϊστορικής γης, μία ομάδα πιθήκων ψάχνει για τροφή προσπαθώντας να μείνει μακριά από την απειλή των τίγρεων. Στη συμπλοκή της με μία άλλη ομάδα του ίδιου είδους αποτυγχάνουν να υπερασπιστούν τη μικρή λιμνούλα τους και αναγκάζονται να την παραχωρήσουν. Ένα πρωί ανακαλύπτουν ένα τεράστιο μαύρο μονόλιθο σε κάθετη θέση μέσα στην έρημο. Το αντικείμενο που εμφανίστηκε μυστηριωδώς κινεί την περιέργειά τους, το πλησιάζουν και κινούνται γύρω του. Ο πιο θαρραλέος –που φαίνεται να είναι και ο αρχηγός τους- τον αγγίζει πρώτος και σε λίγο τον ακολουθούν και οι άλλοι. Λίγο αργότερα ο

ίδιος πίθηκος στέκεται πάνω από το σκελετό ενός ζώου και μόλις συνειδητοποιήσει πως το κόκκαλο μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως όπλο, τον συνθλίβει με μανία. Ο μονόλιθος έχει εξαφανιστεί, αλλά η επιρροή του είναι προφανής, καθώς η ομάδα δεν χρειάζεται πλέον να ψάχνει για τροφή αφού μπορεί να τρώει κρέας σκοτώνοντας άλλα ζώα. Με τη δύναμη που τους δίνει το όπλο τους διεκδικούν πίσω τη λιμνούλα τους, σκοτώνοντας τον αρχηγό της αντίπαλης ομάδας.



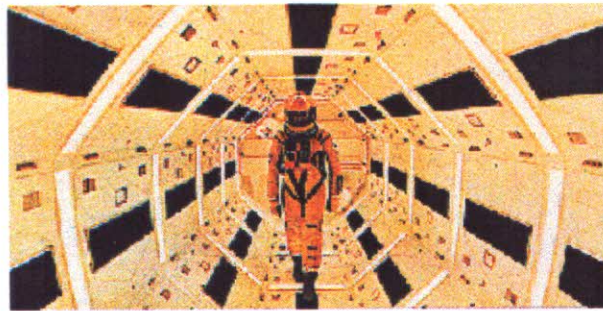
Σε μία ένδειξη θριάμβου ο πίθηκος πετάει το κόκκαλο στον αέρα.

Το κόκκαλο στριφογυρίζει και προτού προλάβει να πέσει κάτω «μεταμορφώνεται» σε ένα διαστημόπλοιο. Ο άνθρωπος έχει εξελιχθεί τόσο που μπορεί να ταξιδεύει στο διάστημα. Ο Dr Heywood Floyd φτάνει στο διαστημικό σταθμό και συνομιλεί με ένα Ρώσο επιστήμονα στο ξενοδοχείο Hilton του διαστήματος. Ο Ρώσος τον ρωτάει αν αληθεύουν οι φήμες για επιδημία στην Αμερικάνικη βάση στο φεγγάρι, και εκείνος αποφεύγει να απαντήσει επικαλούμενος ευαίσθητα δεδομένα. Στην υπόγεια βάση του Clavius στο φεγγάρι, ο Floyd αποκαλύπτει ότι έχει ανακαλυφθεί ένα περίεργο αντικείμενο και ότι η φήμη της επιδημίας είναι προσωρινή για να καλύψουν αυτή τη μνημειακή ανακάλυψη. Μαζί με άλλους επιστήμονες ταξιδεύει στον Tycho κρατήρα όπου έχει βρεθεί ένας μονόλιθος ίδιος με αυτόν που ξάφνιασε τους πιθήκους. Όταν κάποιος αστροναύτης πάει να βγάλει μία φωτογραφία και ο ήλιος πέφτει πάνω στο μονόλιθο, ακούγεται ένας εκκωφαντικός ήχος.

Αποστολή στο Δία: 18 Μήνες Αργότερα (Jupiter Mission: 18 Months Later)

Το τεράστιο διαστημόπλοιο Discovery ταξιδεύει προς το Δία, ενώ μέσα σε αυτό ο Frank Poole εξασκείται. Το πλήρωμα του αποτελείται από τρεις αστροναύτες σε νάρκη που θα ξυπνήσουν όταν πλησιάζουν στον προορισμό τους, τον επικεφαλής της αποστολής Dave Bowman και έναν υπέρ-εξελιγμένο υπολογιστή, τον Hal 9000 που ελέγχει τη δραστηριότητα του σκάφους. Μετά από μία λανθασμένη ένδειξη του Hal οι δύο αστροναύτες αποφασίζουν

να τον αποσυνδέσουν, εκείνος όμως γνωρίζει την πρόθεσή τους αφού μπορεί να διαβάσει τα χείλη τους παρόλο που είχαν φροντίσει να μην τους ακούει. Η αντίδρασή του είναι άμεση: σκοτώνει τον Frank που επανατοποθετεί την



κεραία, τους τρεις επιβάτες που βρίσκονται σε νάρκη και αρνείται να ανοίξει την πόρτα του διαστημόπλοιου για να επιστρέψει ο Dave. Ο τελευταίος έχοντας ξεχάσει το κράνος του, αφήνει το σώμα του Frank να χαθεί στο κενό του διαστήματος και με τη βοήθεια των μηχανισμών του σκάφους του εισέρχεται στο Discovery. Αποσυνδέει τη μνήμη του Hal παρά τις εκκλήσεις του υπολογιστή. Πριν τελειώσει τη διαδικασία ακούει ένα ηχογραφημένο μήνυμα που τον ενημερώνει για τον πραγματικό σκοπό της αποστολής: ένας μονόλιθος που ανακαλύφτηκε στο φεγγάρι, του οποίου η λειτουργία παραμένει μυστήριο είχε μεταδώσει ένα μήνυμα προς το Δία. Κάτι για το οποίο ο Hal ήταν ενήμερος.

Δίας και πέρα από το Άπειρο (Jupiter and Beyond the Infinite)

Ο Dave βγαίνει από το Discovery με το μικρό του σκάφος. Βρίσκεται κοντά στο Δία με τα φεγγάρια του, ενώ ανάμεσά τους αιωρείται ένας ακόμη μονόλιθος, αυτή τη φορά σε οριζόντια θέση και τεράστιος σε μέγεθος. Μία άγνωστη δύναμη φαίνεται να κινεί το σκάφος του Dave οδηγώντας τον σε ένα αστρικό ταξίδι. Σχήματα και χρώματα εμφανίζονται στην οθόνη που κάθε τόσο γεμίζει με το τρομαγμένο μάτι του αστροναύτη. Το ταξίδι του τελειώνει σε ένα δωμάτιο που μοιάζει με κατοικία στη γη. Εκεί η ζωή του περνάει σε στιγμές καθώς κάθε φορά που στρέφει το βλέμμα του αλλού βλέπει τον εαυτό του σε μεγαλύτερη ηλικία. Ο μονόλιθος εμφανίζεται για τελευταία φορά όταν ο Dave είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι,



έτοιμος να πεθάνει. Απλώνει το χέρι του προς αυτόν και ξαναγεννιέται ως star child και με τα μάτια του ανοιχτά και σε μέγεθος όσο η γη, πλησιάζει σε αυτήν από όπου και ξεκίνησε.

Μουσική	Τοποθεσία μέσα στην ταινία
<i>Atmospheres (1961)</i> , Gyorgy Ligeti	(00.00-02.44) στην έναρξη της ταινίας συνοδεύοντας μία μαύρη οθόνη. (2.02.45 -2.11.00) στο αστρικό ταξίδι του Dave.
<i>Also Sprach Zarathustra, op.30 (1896)</i> , Richard Strauss	(03.08-04.28) στην ανατολή του ηλίου από το διάστημα, μαζί με τους σύντομους τίτλους αρχής. (15.28-16.50) καθώς ο πίθηκος συνθλίβει ένα σκελετό ζώου και συνειδητοποιεί ότι το κόκκαλο μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως όπλο. (2.18.54-2.20.15) στην άφιξη του star child στο τέλος της ταινίας.
<i>Requiem for Soprano, Mezzo-Soprano, Two Mixed Choirs and Orchestra (1963-65)</i> , Gyorgy Ligeti	(11.44-14.28) συνοδεύει την πρώτη επαφή των πιθήκων με το μονόλιθο. (50.54-54.34) όταν ο Dr Heywood Floyd επισκέπτεται μαζί με άλλους αστροναύτες το μονόλιθο στον Clavius. (1.56.54-2.02.45) ο Dave ξεκινά το αστρικό του ταξίδι και βλέπει έναν τρίτο μονόλιθο.
<i>The Blue Danube Waltz (1867)</i> , Johann Strauss II	(19.48-25.22) (33.39-41.00) συνοδεύει τα διαστημικά ταξίδια του Dr Heywood Floyd (2.20.17-2.28.32) ακούγεται πάνω από τους τίτλους τέλους.
<i>Lux Aeterna (1966)</i> , Gyorgy Ligeti	(45.30-50.54) καθώς το διαστημικό λεωφορείο πηγαίνει προς το μέρος που έχει βρεθεί ο μονόλιθος.
<i>Gayaneh Ballet Suite (Adagio, 1942)</i> , Aram Khachaturian	(54.36-58.00) συνοδεύει το Discovery στην αποστολή του προς το Δία και τις ασκήσεις του Frank στο εσωτερικό του. (1.03.24-1.07.14) όταν ο Frank χαλαρώνει ενώ ακούει ένα ηχογραφημένο μήνυμα των γονιών του.
<i>Aventures(1962)</i> , Gyorgy Ligeti	(2.11.00-2.14.13) στο νεοκλασικό δωμάτιο που καταλήγει ο Dave μετά το αστρικό του ταξίδι.

Παράρτημα II, A Clockwork Orange
Συντελεστές, σύνοψη, και ανάλυση των
μουσικών cues

Σκηνοθέτης: Stanley Kubrick
Σενάριο: Stanley Kubrick βασισμένο στο μυθιστόρημα του Anthony Burgess
Παραγωγή: Stanley Kubrick (επίσημα η Warner Bros παρουσιάζει μία παραγωγή του Stanley Kubrick)
Βοηθός παραγωγού: Bernard Williams
Βοηθός στον παραγωγό: Jan Harlan
Βοηθοί σκηνοθέτη: Derek Crucknell, Dusty Symonds
Διευθυντής φωτογραφίας: John Alcott
Film editor: Bill Butler
Sound editor: Brian Blamey
Sound Recordist: John Jordan
Dubbing Mixers: Bill Rowe, Eddie Haben
Art Directors: Russell Hagg, Peter Sheilds
Κοστούμια: Milena Canonero
Production Designer: John Barry
Camera operators: Ernie Day, Mike Mollay
Make-up: Fred Williamson, George Partleton, Barbara Daly

Πίνακες και γλυπτά: Herman Makkink, Cornelius Makkink, Liz Moore, Christiane Kubrick

Μουσική: ηλεκτρονικές συνθέσεις της Wendy Carlos, Ludwig Van Beethoven, *Ενάτη* συμφωνία σε ρε ελάσσονα έργο 125, Gioachino Rossini, Εισαγωγές «*The Thieving Magpie*» και «*William Tell*», Edward Elgar, *Pomp and Circumstance Marches* No.1 και 4 υπό τη διεύθυνση του Marcus Dods, Artur Freed, Nacio Herb Brown, «*Singin in the Rain*» από την Gene Kelly, Terry Tucker, «*Overture to the Sun*», Erika Eigen, «*I Want to Marry a Lighthouse Keeper*».

Cast: Malcolm McDowell (Alex de Large), Patrick Magee (F. Alexander), Miriam Karlin (Catlady), Adrienne Corri (Mrs Alexander), Michael Bates (chief guard), Warren Clarke (Dim), James Marcus (Georgie), Michael Tarn (Pete), Anthony Sharp (υπουργός εσωτερικών), Carl Duering (Dr Brodsky), Madge Ryan (Dr Branom), Aubrey Morris (P.R. Deltoid), Philip Stone (Mr de Large), Sheila Raynor (Mrs de Large), Paul Farrell (tramp), Clive Francis (Joe. the lodger), John Clive (ηθοποιός σκηνής), Virginia Wetherill (ηθοποιός σκηνής), Steven Berkoff (constable), Michael Gover (prison governor), Godfrey Quigley (εφημέριος της φυλακής), Pauline Taylor (ψυχίατρος), John Savident, Margaret Tyzack (Alexander's conspirators), Lindsay Campbell (inspector), David Prowse (Julian), John J. Carney (CID man), Richard Connaught (Billy Boy), Gillian Hills (Sonietta), Barbara Scott (Marty), Katya Wyeth (girl at Ascot), Cheryl Grunwald (κορίτσι βιασμού), Jan Adair, Vivienne Chandler, Prudence Drage (handmaidens), Carol Drinkwater (νοσοκόμα Feeley), Barrie Cookson, Gaye Brown, Peter Burton, Lee Fox, Craig Hunter, Shirley Jaffe, Neil Wilson.
 Διάρκεια 136 λεπτά, έγχρωμο.



Κάπου στο κοντινό μέλλον, ο Alex de Large και η παρέα του (droogs)-ο Dim, ο Georgie και ο Pete- χαλαρώνουν στο Korona milk bar που σερβίρει γάλα αναμεμιγμένο με ναρκωτικά, πριν ξεκινήσουν για μία βραδιά εξαιρετικής βίας. Φεύγοντας από εκεί συναντούν ένα μεθυσμένο ζητιάνο και τον χτυπούν, ενώ λίγο αργότερα, στο εγκαταλελειμμένο καζίνο προκαλούν σε καβγά τον Billy Boy και τη συμμορία του, δίνοντας την ευκαιρία στη νεαρή κοπέλα που ήταν έτοιμοι να βιάσουν να διαφύγει. Οι droogs κατατροπώνουν τα θύματά τους και μόνο όταν ακούνε τη σειρήνα της αστυνομίας σταματούν να τους χτυπούν. Με το σπορ αυτοκίνητο που έχουν κλέψει κινούνται με ιλιγγιώδη ταχύτητα, αναγκάζοντας τα διερχόμενα αυτοκίνητα να βγουν έξω από το δρόμο, και η τρελή πορεία τους σταματάει σε ένα σπίτι έξω από την πόλη. Με τη δικαιολογία ότι έχουν πάθει ένα ατύχημα ξεγελούν τους ιδιοκτήτες και εισβάλλουν στο σπίτι, όπου χτυπούν το συγγραφέα Mr Alexander, πριν τον αναγκάσουν να παρακολουθήσει το βιασμό της γυναίκας του.

Πίσω στο σπίτι του, ο Alex χαλαρώνει με τη μουσική του αγαπημένου του Beethoven, ενώ αρνείται να πάει στο σχολείο, πείθοντας την εύπιστη μητέρα του με τη δικαιολογία ότι είναι άρρωστος. Ο Deltoid, ο κοινωνικός λειτουργός, τον περιμένει να ξυπνήσει για να τον προειδοποιήσει ότι πρέπει να αλλάξει συμπεριφορά αν δεν θέλει να έχει μπλεξίματα.

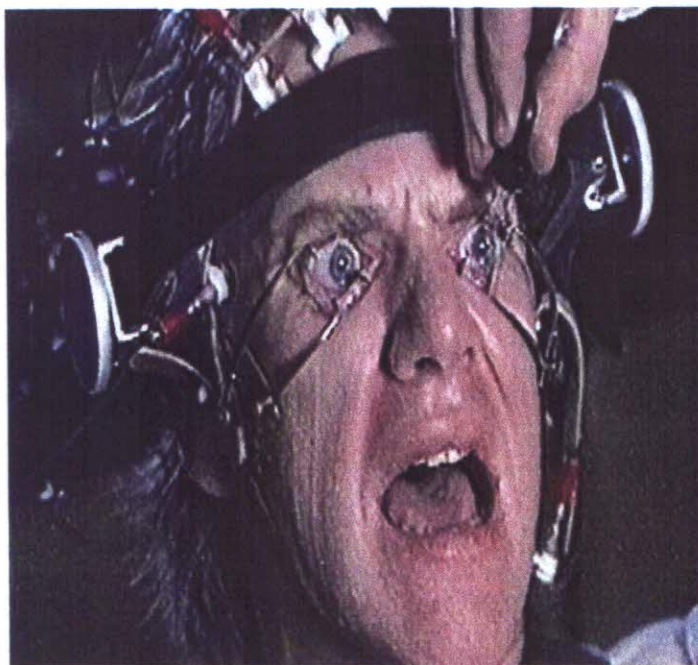


Ο Alex περνάει το υπόλοιπο της ημέρας του κάνοντας σεξ με δύο κοπέλες που γνώρισε στο τοπικό δισκοπωλείο, προτού συναντηθεί με τους droogs του. Ο Georgie και ο Dim ενοχλημένοι από τη συμπεριφορά του Alex αμφισβητούν την αρχηγία του και ζητούν να έχουν άποψη για τις επόμενες ενέργειές τους. Παρόλο που ο τελευταίος φαίνεται να συμφωνεί, τους επιτίθεται καθώς προχωράνε κατά μήκος του ποταμού, τους ρίχνει στο νερό, και τραυματίζει τον Dim στο χέρι με το μαχαίρι του.

Σε ένα άλλο μπαρ αποφασίζουν να επιτεθούν αυτή τη φορά σε ένα ινστιτούτο έξω από την πόλη, όπου ζει μία γυναίκα με τις γάτες της. Μόνο που η ιδιοκτήτρια είναι ενήμερη για το χθεσινοβραδινό περιστατικό, αρνείται να τους ανοίξει και ενημερώνει την αστυνομία. Ο Alex που δεν το βάζει κάτω, σκαρφalώνει, και μπαίνει στο σπίτι από ένα ανοιχτό παράθυρο. Η γυναίκα τον διατάζει να φύγει και του επιτίθεται με μία προτομή του Beethoven, και εκείνος τη χτυπάει ασυνείδητα με ένα γλυπτό σε σχήμα φαλλού. Φεύγει από την μπροστινή πόρτα, προτού προλάβει να έρθει η αστυνομία, μόνο που έρχεται αντιμέτωπος με τους droogs του, που του σπάνε ένα μπουκάλι γάλα στο πρόσωπο και τον αφήνουν στα χέρια του νόμου.

Στο αστυνομικό τμήμα τον χτυπούν, ενώ ο Deltoid τον ενημερώνει ότι η γυναίκα πέθανε και είναι πλέον δολοφόνος. Ο Alex καταδικάζεται σε 14 χρόνια φυλάκισης για φόνο. Στη φυλακή εργάζεται για δύο χρόνια κοντά στον εφημέριο, στον οποίο και εκφράζει την επιθυμία του να συμμετέχει στη Ludonico τεχνική. Μία «θεραπεία» που αποτρέπει τους εγκληματίες από τις προηγούμενες ενέργειες τους και τους επιτρέπει να ενταχθούν με ασφάλεια πίσω στην κοινωνία. Τελικά ο Alex εθελοντικά «επιλέγεται» από τον Υπουργό Εσωτερικών για να συμμετέχει σε αυτό το πείραμα που θα του διασφαλίσει τη γρήγορη απελευθέρωσή του. Έτσι, μεταφέρεται σε ένα νοσοκομείο, όπου του χορηγούνται κάποια φάρμακα, ενώ τον αναγκάζουν να παρακολουθεί ταινίες με βίαιο περιεχόμενο, χωρίς να μπορεί να κλείσει τα

μάτια του, που μένουν συνεχώς ανοιχτά με τη βοήθεια ενός μηχανισμού. Οι εικόνες που παρακολουθεί, με τη βοήθεια της επίδρασης των φαρμάκων, τον κάνουν να αισθάνεται ναυτία. Εκείνο που τον ενοχλεί περισσότερο όμως είναι η χρήση της *Ενάτης* συμφωνίας του Beethoven που τυχαία συνδυάζεται με το βηματισμό και τις εχθροπραξίες των Ναζί. Ο Alex συνειδητοποιεί, ότι δεν πρόκειται ποτέ ξανά να χαλαρώσει με τον αγαπημένο του συνθέτη.



Μετά το πέρας της σύντομης «θεραπείας» του, εξετάζεται πάνω σε μία σκηνή από τον Υπουργό εσωτερικών, τον εφημέριο της φυλακής και άλλους παρευρισκόμενους. Ο Alex υποβάλλεται σε δοκιμασίες που σε οποιαδήποτε άλλη περίπτωση θα του προκαλούσαν ευχαρίστηση, μόνο που τώρα η επιρροή της Ludovico τεχνικής του προκαλεί το αντίθετο συναίσθημα. Το πείραμα στέφθηκε με επιτυχία, παρά τους προβληματισμούς του εφημέριου που θεωρεί, ότι έχουν στερήσει από τον Alex την ελευθερία της επιλογής.

Ελεύθερος πλέον ο Alex επιστρέφει στο σπίτι του και ανακαλύπτει ότι οι γονείς του έχουν πετάξει όλα του τα πράγματα, ενώ έχουν βρει ενοικιαστή για το δωμάτιό του, ο οποίος του επιτίθεται λεκτικά. Ο Alex αρχίζει να νιώθει ναυτία και φεύγει. Περιπλανιέται στους δρόμους και για κακή του τύχη έρχεται αντιμέτωπος με το ζητιάνο που είχε ξυλοκοπήσει στην αρχή. Εκείνος τον αναγνωρίζει και αρχίζει να τον χτυπάει μαζί με την παρέα του. Δύο αστυνομικοί έρχονται για να σταματήσουν τον καβγά, μόνο που είναι ο Dim και ο Georgie. Διψώντας ακόμα για εκδίκηση, και γνωρίζοντας την τωρινή κατάσταση του, τον μεταφέρουν σε ένα έρημο μέρος και τον χτυπούν, αφήνοντάς τον σχεδόν αναισθητο.

Ο Alex μέσα στη βροχή καταφέρνει να βρει καταφύγιο σε ένα σπίτι, χωρίς να συνειδητοποιεί ότι πρόκειται για την κατοικία του Mr Alexander. Ο συγγραφέας, καθηλωμένος πλέον σε αναπηρικό καροτσάκι, χωρίς τη γυναίκα του, η οποία πέθανε μετά τον άγριο βιασμό της και υπό την προστασία του σωματοφύλακά του, αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Alex το θύμα της απάνθρωπης Ludovico τεχνικής. Του προτείνει να τον βοηθήσει με αντάλλαγμα τη

συνεργασία του για να ρίξουν την κυβέρνηση, και εκείνος συμφωνεί. Το τραγούδι του όμως, που τραγουδούσε κατά τη διάρκεια της επίθεσής του μαζί με τη συμμορία του, τον προδίδει. Στο δείπνο που ακολουθεί, ο συγγραφέας με τους συνεργάτες του, ναρκώνουν τον Alex με κάτι που έχουν ρίξει στο φαγητό του. Όταν ξυπνάει βρίσκεται κλειδωμένος σε μία σοφίτα με την *Ενάτη* του Beethoven να ακούγεται από τον κάτω όροφο στη διαπασών. Ο θάνατος είναι η μόνη λύση στο μαρτύριο του. Έτσι πηδάει από το παράθυρο.

Εντούτοις, η πτώση δεν τον σκοτώνει, ενώ όσο αναρρώνει στο νοσοκομείο, ο τύπος επιτίθεται στην κυβέρνηση. Μία ψυχίατρος του παίρνει συνέντευξη δείχνοντάς του ορισμένες εικόνες. Η ανταπόκρισή του δείχνει ότι η επιθετικότητά του έχει επιστρέψει. Ο Υπουργός εσωτερικών εμφανίζεται ξανά για να τον διαβεβαιώσει ότι από εδώ και πέρα θα τον φροντίσουν αν τους υποστηρίξει στις επερχόμενες εκλογές. Ο Alex δέχεται, ενώ η *Ενάτη* του αγαπημένου του Beethoven ακούγεται από ένα τεράστιο στερεοφωνικό, χωρίς εκείνος πια να υποφέρει. Ο τύπος βγάζει φωτογραφίες για τις αυριανές εφημερίδες και ο Alex ονειρεύεται ότι κάνει σεξ με μία κοπέλα στο χιόνι, ανακοινώνοντας θριαμβευτικά στους θεατές ότι θεραπεύτηκε τελικά.

Μουσική	Τοποθεσία μέσα στην ταινία
<p>«<i>Funeral Music for Queen Mary</i>», Henry Purcell, ηλεκτρονική εκδοχή από την Wendy Carlos.</p> <p>«<i>Beethoviana</i>»</p>	<p>(00.00-02.18) πάνω από τους τίτλους αρχής και όταν γνωρίζουμε τον Alex και τους droogs του στο Korona milk bar.</p> <p>(12.45-14.05) (14.36-16.11) όταν ο Alex βιάζει τη γυναίκα του Mr Alexander και έπειτα όταν η παρέα χαλαρώνει στο Korona, όπου παρεμβάλλεται η «<i>Ode to Joy</i>» της <i>Ενάτης</i>.</p> <p>(1.20.39-1.22.50) όταν μία ημίγυμνη γυναίκα εμφανίζεται μπροστά στον Alex κατά τη διάρκεια της εξέτασής του.</p> <p>(1.34.59-1.39.18) ο Dim και ο Georgie-αστυνομικοί πλέον- μεταφέρουν τον Alex σε ένα έρημο μέρος και τον χτυπούν.</p> <p>(16.12-18.01) καθώς ο Alex γυρνάει στο</p>

	<p>σπίτι του μετά τις βραδινές του περιπέτειες.</p> <p>(1.57.24-1.59.20) ο Alex βρίσκεται στο νοσοκομείο και τα μέσα σχολιάζουν αρνητικά την κυβέρνηση.</p>
<p><i>The Thieving Magpie (La gazza ladra, 1817)</i>, Gioachino Rossini</p>	<p>(04.23-09.20) στο εγκαταλελειμμένο καζίνο ο Billy Boy και η συμμορία του προσπαθούν να βιάσουν μία κοπέλα. Η ενέργειά τους διακόπτεται από τον καβγά που ακολουθεί με τον Alex και τους droogs του. Η μουσική συνεχίζει μέχρι να φτάσουν στο σπίτι του συγγραφέα.</p> <p>(32.05-41.50) όταν ο Alex ρίχνει στο νερό τον Georgie και τον Dim. Η μουσική συνεχίζει πάνω από τις εικόνες της επίθεσης στη γυναίκα στο ισοτιούτο.</p>
<p>«<i>William Tell Overture</i>» (1829), Gioachino Rossini</p>	<p>(27.03-28.13) η επιταχυμένη εκδοχή της Carlos ακούγεται όταν ο Alex κάνει σεξ με δύο κοπέλες.</p> <p>(45.32-46.15) η αργή εισαγωγή της σύνθεσης συνοδεύει την πανοραμική λήψη των τεράστιων φυλακών.</p>
<p><i>Ενάτη συμφωνία σε ρε ελάσσονα (op. 125, 1824)</i>, L.V. Beethoven</p> <p>2^ο μέρος, Scherzo</p>	<p>(18.02-21.26) ο Alex χαλαρώνει στο δωμάτιό του.</p> <p>(1.53.24-1.56.14) ο Mr Alexander βασανίζει τον Alex με τη μουσική του αγαπημένου του συνθέτη και τον οδηγεί στην απόπειρα αυτοκτονίας. (ηλεκτρονική εκδοχή)</p>
<p>4^ο μέρος, «<i>Ode to Joy</i>»</p>	<p>(14.07-14.32) η sophisto τραγουδάει στο</p>

	<p>Κορονα.</p> <p>(24.51-29.02) στο τοπικό κατάστημα με δίσκους (ηλεκτρονική εκδοχή).</p> <p>(1.12.35-1.16.07) όταν ο Alex αναγκάζεται να παρακολουθήσει μία ταινία με τους Ναζί με μόνο ήχο τη μουσική του Beethoven (ηλεκτρονική εκδοχή).</p> <p>(2.07.07-2.08.31) τέλος όταν δίνει τα χέρια με τον Υπουργό Εσωτερικών και φαντάζεται ότι κάνει σεξ με μία κοπέλα στο χιόνι.</p>
<p><i>Scheherazade op.35 (1888)</i>, Nikolai Rimsky Korsakov</p>	<p>(53.46-55.13) ο Alex διαβάζει τη Βίβλο και φαντάζεται τον εαυτό του Ρωμαίο στρατιώτη να μαστιγώνει το Χριστό.</p>

**Παράρτημα III, *The Shining*
Συντελεστές, σύνοψη, και
ανάλυση των μουσικών cues**

Σκηνοθέτης: Stanley Kubrick
Σενάριο: Stanley Kubrick, Diane Johnson, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Stephen King
Παραγωγός: Stanley Kubrick, Warner Bros, σε συνεργασία με την Circle Company
Βοηθός σκηνοθέτη: Brian Cook
Προσωπικό βοηθός σκηνοθέτη: Leon Vitali
Βοηθός στον παραγωγό: Andros Epaminondas
Διευθυντής φωτογραφίας: John Alcott
Film editor: Ray Lovejoy
Sound editors: Wyn Ryder, Dino di Campo, Jack Knight
Sound Recordists: Ivan Sharrock, Richard Daniel
Dubbing Mixers: Bill Rowe, Ray Merrin
Music editor: Gordon Stainforth
Art Director: Les Tomkins
Steadicam Operator: Garrett Brown
Κοστούμια: Milena Canonero
Production Designer: Roy Walker
Camera Operators: Kelvin Pike, James Devis

Make-up: Tom Smith

Make-up artist: Barbara Daly

Μουσική: Wendy Carlos, Rachel Elkind, «*The Shining*», «*The Rocky Mountains*», Gyorgy Ligeti, Lontano, Bela Bartok, *Music for strings, percussion and celesta* υπό την διεύθυνση του Herbert von Karajan, Krzysztof Penderecki, *The Awakening of Jacob, De natura Sonoris No.1 και 2, Utrenja Kanon-Paschy, Utrenja Ewangelia*, Τραγούδια: «*Midnight the stars and you*» από την Ray Noble Band με φωνητικά Al Bowllly, «*Home*» από τον Henry Hall και την Gleneagles Hotel Band.

Cast: Jack Nicholson (Jack Torrance), Shelley Duvall (Wendy Torrance), Danny Lloyd (Danny Torrance), Scatman Crothers (Dick Halloran), Barry Nelson (Stuart Ullman), Philip Stone (Delbert Grady), Joe Turkel (Lloyd), Anne Jackson (γιατρός), Tony Burton (Durkin), Lia Beldam (νεαρή γυναίκα στη μπανιέρα), Billie Gibson (ηλικιωμένη γυναίκα στη μπανιέρα), Barry Dennen (Watson), David Baxt, Manning Redwood (rangers), Lisa Burns, Louise Burns (κόρες Grady), Robin Pappas (νοσοκόμα), Allison Coleridge (γραμματέας), Burnell Tucker (αστυνομικός), Jana Sheldon (stewardess), Kate Phelps (receptionist), Norman Gay (injured hotel guest).
 Διάρκεια 146 λεπτά (κόπηκε στα 144 και έπειτα στα 120), έγχρωμο



Ο Jack Torrance ταξιδεύει στο Colorado για να δώσει συνέντευξη για τη θέση του συντηρητή κατά τη διάρκεια του χειμώνα στο Overlook Hotel. Κατά τη διάρκεια της συνέντευξης ενημερώνεται ότι αυτός και η οικογένειά του πρόκειται να είναι τελείως απομονωμένοι αφού οι χιονοθύελλες διακόπτουν μέχρι και την τηλεφωνική επικοινωνία. Ο Jack δεν φαίνεται να ανησυχεί ούτε για αυτό, αλλά ούτε και για το αιματηρό περιστατικό που πληροφορείται ότι συνέβη εκεί: ο προηγούμενος συντηρητής, Grady, έπαθε ένα είδος κλειστοφοβίας με αποτέλεσμα να σκοτώσει τις κόρες και τη γυναίκα του, προτού αυτοκτονήσει.

Εντωμεταξύ, πίσω στο σπίτι του, ο υιός του Danny γνωρίζει ενστικτωδώς ότι ο πατέρας του έχει δεχτεί τη δουλειά. Ο μικρός μπροστά στον καθρέπτη του μπάνιου, σε μία συνομιλία με τον φανταστικό του φίλο Tony, βλέπει μία εικόνα με αίμα να ξεχύνεται από τις πόρτες ενός

ασανσέρ. Σύντομα η οικογένεια αφήνει το σπίτι της για να μείνει στο Overlook, που ετοιμάζεται να κλείσει για το χειμώνα.

Καθώς ο σεφ Dick Halloran τους ξεναγεί στο ξενοδοχείο έχει μία τηλεπαθητική επαφή με το μικρό Danny. Όταν αργότερα μένουν μόνοι τους, του εξηγεί ότι κατάλαβε αμέσως πως και εκείνος είχε αυτό που η γιαγιά του αποκαλούσε «λάμψη». Ο Danny του εκφράζει τους φόβους του για το 237 και ο Halloran επιμένει πως αν και δεν υπάρχει τίποτα εκεί πρέπει να μείνει μακριά από αυτό το δωμάτιο.

Η οικογένεια μένει μόνη της στο ξενοδοχείο. Η Wendy και ο Danny κάνουν βόλτα στον τεράστιο λαβύρινθο του εξωτερικού χώρου, ενώ ο Jack προφασισζόμενος ότι έχει να γράψει μένει μέσα και παίζει με ένα μπαλάκι. Αργότερα ο Danny κάνει ποδήλατο στους διαδρόμους και φαίνεται περίεργος για το δωμάτιο 237, ενώ ο Jack επιτίθεται φραστικά στην Wendy που τον διακόπτει από το συγγραφικό του έργο.

Το πρώτο χιόνι διακόπτει την τηλεφωνική επικοινωνία και η Wendy αναγκάζεται να αφήσει ανοιχτό τον ασύρματο. Ο μικρός κάνοντας βόλτα με το ποδήλατο αντικρίζει τα δύο κορίτσια που είχε προηγουμένως δει στο δωμάτιο παιχνιδιών, ενώ στιγμιαία τα βλέπει δολοφονημένα με ένα τσεκούρι.

Σε μία συνομιλία πατέρα και υιού, ο Danny τον ρωτάει αν θα έκανε ποτέ κακό σε αυτόν και τη μητέρα του. Ο Jack έχει ήδη αρχίσει



να τρελαίνεται και βλέπει έναν εφιάλτη στον οποίο σκοτώνει την οικογένειά του. Ο Danny εντωμεταξύ έχει μπει στο 237 και επιστρέφει τραυματισμένος. Η Wendy κατηγορεί τον Jack για τα τραύματά του. Όταν όμως ο μικρός εκμυστηρεύεται στη μητέρα του, ότι υπεύθυνη είναι μία τρελή γυναίκα, διακόπτει τον Jack από τη συζήτησή με το φάντασμα του Lloyd που μόνο εκείνος βλέπει, για να πάει να δει τι συμβαίνει στο μυστηριώδη δωμάτιο. Ψάχνοντας το δωμάτιο ανακαλύπτει μια νεαρή γυναίκα στο μπάνιο, αλλά όταν τον πλησιάζει μεταμορφώνεται σε μία ηλικιωμένη σε αποσύνθεση. Ο Jack δεν λέει στη Wendy τι συνέβη και ισχυρίζεται ότι ο Danny τα έβγαλε όλα από το μυαλό του, όταν εκείνη του λέει πως όπως και να 'χει πρέπει να φύγουν από εκεί, ο Jack χάνει την υπομονή του.

Επιστρέφοντας στο Gold Room βλέπει να γίνεται μία δεξίωση, χωρίς κάτι τέτοιο να του προκαλεί έκπληξη. Ο Grady κατά λάθος ρίχνει πάνω του ένα ποτό. Στη μετέπειτα συνομιλία

τους, τον προτρέπει να «διορθώσει» την οικογένειά του, όπως έκανε και εκείνος, ενημερώνοντας τον ότι ο υιός του προσπαθεί να φέρει στο ξενοδοχείο ένα ξένο άτομο, τον Dick Halloran.

Η Wendy ανακαλύπτει ότι το γραπτό του Jack αποτελείται από μία μόνο φράση: «η πολλή δουλειά τρώει τον αφέντη». Υπερασπιζόμενη τον εαυτό της, τον χτυπάει με ένα μπαστούνι του μπέιζμπολ και τον κλειδώνει στην αποθήκη τροφίμων. Μόνο που ο Jack έχει προλάβει να χαλάσει το χιονοάμαξο και τον ασύρματο, εμποδίζοντας τη διαφυγή τους.

Ο Danny ανακαλύπτει τη σημασία του «σονοφ» («redrum») - «φόνος» - και το αποκαλύπτει στη μητέρα του μέσα από τον καθρέπτη. Ο Jack έχει ήδη βγει μυστηριωδώς από την αποθήκη και σπάει την πόρτα του δωματίου τους με ένα τσεκούρι. Η Wendy φυγαδεύει το μικρό από το παραθυράκι του μπάνιου, μόνο που η ίδια δεν χωράει για να βγει. Σώζεται από τη μανία του άντρα της μόνο όταν εκείνος ακούει το θόρυβο από το χιονοάμαξο του Halloran που έχει καταφθάσει. Προτού ο σεφ προλάβει να προσφέρει τη βοήθειά του, ο Jack τον σκοτώνει και συνεχίζει για να βρει τον υιό του. Η Wendy ψάχνοντας τον Danny βρίσκεται αντιμέτωπη με τα φαντάσματα του ξενοδοχείου και τρέχει έξω για να ξεφύγει. Ο μικρός στο λαβύρινθο καλύπτει τα βήματά του στο χιόνι για να μπερδέψει τον πατέρα του, μέχρι που συναντά τη μητέρα του και καταφέρνουν οι δυο τους να διαφύγουν με το χιονοάμαξο του Halloran. Ο Jack μένει εκεί και πεθαίνει από το κρύο και η ταινία κλείνει με μία φωτογραφία στο εσωτερικό του ξενοδοχείου που δείχνει τον Jack το 1920.

Μουσική	Τοποθεσία μέσα στην ταινία
<i>Lontano</i> (1967), Gyorgy Ligeti	(13.06-13.59) Όταν ο Danny βλέπει για πρώτη φορά τις αδερφές Grady στο δωμάτιο παιχνιδιών. (31.53-33.34) Η Wendy και ο Danny στο χιόνι, ο Jack παρακολουθεί. Η Wendy ανακαλύπτει ότι τα τηλέφωνα δεν λειτουργούν.
<i>Music for Strings, percussion and celesta Sz. 106, BB114</i> (1936), Bela Bartok	(25.05-27.17) Η Wendy και ο Danny στο λαβύρινθο, ο Jack στο εσωτερικό του ξενοδοχείου παίζει με ένα μπαλάκι. (27.28-29.52) Όταν ο Danny προσπαθεί να

	<p>μπει στο κλειδωμένο 237.</p> <p>(36.46-40.56) Στη συνομιλία μεταξύ του Jack και του Danny</p>
<i>The Awakening of Jacob</i> , Krzysztof Penderecki	<p>Όταν ο Jack ξυπνάει από τον εφιάλτη του.</p> <p>Όταν ο Jack μπαίνει στο 237.</p>
<i>De Natura Sonoris No.1 (1966)</i> , Krzysztof Penderecki	<p>(34.48-35.59) Όταν ο Danny κάνει ποδήλατο και βλέπει τις αδερφές Grady.</p> <p>(1.26.12-1.27.15) Όταν η Wendy ανακαλύπτει ότι ο Jack έχει χαλάσει το χιονομάξο και τον ασύρματο.</p>
<i>De Natura Sonoris No.2 (1971)</i> , Krzysztof Penderecki	<p>Όταν ο Jack πλησιάζει και μπαίνει στο Gold room για πρώτη φορά.</p> <p>(1.30.28-1.33.25) Καθώς ο Danny γράφει «σονοφ» και ο Halloran οδηγεί το χιονομάξο.</p>
<i>Polymorphia (1961)</i> , Krzysztof Penderecki	<p>Όταν η Wendy ανακαλύπτει ότι το γραπτό του Jack αποτελείται από μία μόνο φράση.</p> <p>Όταν τον σέρνει στην αποθήκη τροφίμων.</p> <p>Στο κυνηγητό του Jack και του Danny στο λαβύρινθο.</p>
<i>Utrenja-Kanon Paschy</i> , Krzysztof Penderecki	<p>Η Wendy αμυνόμενη χτυπάει τον Jack με ένα μπαστούνι του μπέιζμπολ.</p> <p>Ο Jack προσπαθεί με ένα τσεκούρι να μπει στο δωμάτιο και η Wendy τον μαχαιρώνει.</p> <p>Όταν η Wendy βλέπει τις πόρτες του ασανσέρ να ανοίγουν και να ξεχύνεται αίμα.</p>
<i>Utrenja-Ewangelia</i> , Krzysztof Penderecki	(1.33.27) Η Wendy συνειδητοποιεί τι

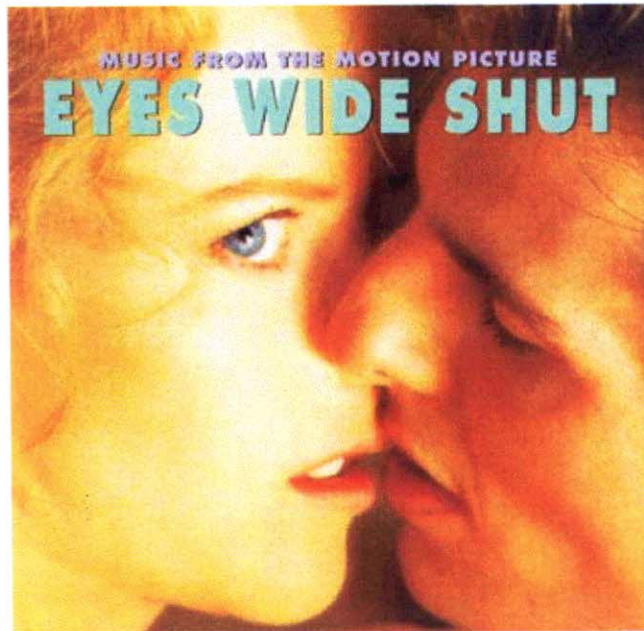
σημαίνει το «σονοφ».

Όταν ο Jack σκοτώνει τον Halloran και συνεχίζει να κυνηγά τον Danny, η Wendy βλέπει φαντάσματα μόλις ανεβεί τις σκάλες.

Μαζί με το *Polymorphia* στο κυνηγητό στο λαβύρινθο.

**Παράρτημα IV, *Eyes Wide Shut*
Συντελεστές, σύνοψη, και
αναλύσεις των μουσικών cues**

Σκηνοθέτης: Stanley Kubrick
Παραγωγός: Stanley Kubrick
Σενάριο: Stanley Kubrick, Frederic Raphael,
 βασιμμένο στο μυθιστόρημα του Arthur
 Schnitzler, *Traumnovelle*
Βοηθός στον σκηνοθέτη: Leon Vitali
Βοηθοί σκηνοθέτη: Brian W. Cook, Adrian
 Toynton, Becky Hunt, Rhun Francis
Film editor: Migel Galt
Production designers: Les Tomkins, Roy
 Walker
Art Director: John Fenner
Πίνακες: Christiane Kubrick, Katharina
 Hobbs
Make-up: Robert McCann
Χορογράφος: Yolande Snaith
Sound Recordist: Edward Tise
Supervising sound editor: Paul Conway
Re-recordings Mixers: Graham V.



Re-recordings Mixers: Michael A. Carter, Nigel Galt, Anthony Cleal
Μουσική: Dmitri Shostakovich, *Jazz Suite, Waltz 2* από την Royal Concertgebouw Orchestra υπό τη διεύθυνση του Riccardo Chailly, Wayne Shanklin, «*Chanson d'Amour*» από την Victor Silvester Orchestra, Jimmy McHugh, Dorothy Fields, «*I'm in the Mood for Love*» από την Victor Silvester Orchestra, Georges Garvarentz, Charles Aznavour, «*Old Fashioned Way*» από την Victor Silvester Orchestra, Isham Jones, Gus Kahn, «*It Had to Be You*» από τον Tommy Sanderson, The Sandman, Victor Young, Edward Heyman, «*When I Fall in Love*» από την Victor Silvester Orchestra, Harry Warren, Al Dubin, «*I Only Have Eyes for You*» από την Victor Silvester Orchestra, Duke Ellington, Paul Francis Webster, «*I Got It Bad*» από το Oscar Peterson Trio, Chris Isaak, «*Baby Did a Bad Bad Thing*», Ted Shapiro, Jimmy Campbell, Reg Connelly, «*If I Had You*» από τον Roy Gerson, μουσική συνθεθειμένη για την ταινία από την Jocelyn Pook, «*Naval Officer*», «*Masked Ball*», «*Migrations*», «*The Dream*», Oscar Levant, Edward Heyman, «*Blame It on My Youth*» από τον Brad Mehldau, Bert Kaempfert, Charles Singleton, Eddied Snyder, «*Strangers in the Night*» από την Peter Hughes Orchestra, Gyorgy Ligeti, *Musica Ricercata II* από τον Dominic Harlan, Benjamin Page, Christopher Kiler, «*I Want a Boy for Christmas*» από τους The Del-Vets, Franz Liszt, «*Nuages Gris*» από τον Dominic Harlan, W.A. Mozart, *Requiem K626, rex tremandae* από την Rais Chamber Chorus, Berlin Radio Symphony Orchestra υπό τη διεύθυνση του Uwe Gronostay, Rudolf Siczynski, «*Wien, Du Stadt meiner Traume*».
Cast: Tom Cruise (Dr William Harford), Nicole Kidman (Alice Harford), Sydney Pollack (Victor Ziegler), Marie Richardson (Marion), Rade Sherbedgia (Milich), Todd Field (Nick Nightingale), Vinessa Shaw (Domino), Alan Cumming (desk clerk), Sky Dumont (Sandor Szavost), Fay Masterson (Sally), Leelee Sobiesky (κόρη Milich), Thomas Gibson (Carl), Madison Eginton (Helena Harford), Jackie Sawiris (Roz), Leslie Lowe (Illona), Peter Benson (bandleader), Michael Doven (γραμματέας Ziegler), Louise Taylor (Gayle), Stewart Thorndike (Nuala), Randall Paul (Harris), Julienne Davis (Mandy), Lisa Leone (Lisa), Kevin Connealy (Lou Nathanson), Mariana Hewett (Rosa), Dan Rollman, Gavin Perry, Chris Pare, Adam Lias, Christian Clarke, Kyle Whitcombe (rowdy college kids), Gary Goba (naval officer), Florian Windorfer (maitre στην καφετέρια Sonata), Todo Igawa, Eiji Kusahara (Γιαπωνέζοι), Sam Douglas (οδηγός), Angus MacInnes (άνθρωπος στην πύλη), Abigail Good (μυστηριώδης γυναίκα), Brian W. Cook (ψηλός μπάτλερ), Leon Vitali (μασκοφόρος με κόκκινο ένδυμα), Carmela Marnier (σερβιτόρα στο Gillespie), Phil Davies (stalker), Cindy Dolenc (girl at Sharky's), Clark Hayes (ρεσεψιονίστ νοσοκομείου), Treva Etienne (morgue orderly), Colin Angus, Karla Ashley, Kathryn Charman, James DeMaria, Anthony Desergio, Janie Dickens, Laura Fallace, Vanessa Fenton, Georgina Finch, Peter Godwin, Abigail Good, Joanna Heath, Lee Henshaw, Ateeka Poole, Adam Pudney, Sharon Quinn, Ben de Sausmarez, Emma Lou Sharratt, Paul Spelling, Matthew Thompson, Dan Travers, Russell Trigg, Kate Whalin (συμμετέχοντες στο όργιο).
 Διάρκεια 158 λεπτά, έγχρωμο.

Ο Bill και η Alice Harford ετοιμάζονται να πάνε στη δεξίωση του Ziegler. Το ζευγάρι χορεύει στην τεράστια αίθουσα που είναι χριστουγεννιάτικα στολισμένη, και πέρα του οικοδεσπότη ο μόνος που φαίνεται να γνωρίζουν είναι ο pianίστας. Ο Nick Nightingale ήταν συμφοιτητής του Bill στην ιατρική προτού παρατήσει τις σπουδές του για να γίνει μουσικός.

Στο πάρτι η Alice δέχεται το φλερτ ενός γοητευτικού Ούγγρου και ο Bill δύο νεαρών μοντέλων, μέχρι ο Ziegler να χρειαστεί τη βοήθειά του. Μία γυναίκα, η Amanda, έχασε τις αισθήσεις της από χρήση ναρκωτικών και ο Bill της σώζει τη ζωή.



Η επόμενη μέρα τους βρίσκει στην καθημερινότητά τους. Η Alice φροντίζει την κόρη τους Helena, ενώ ο Bill γιατρεύει τους ασθενείς του. Το βράδυ πάνω σε μία σκηνή ζηλοτυπίας

για τα δύο μοντέλα, η Alice εξομολογείται στον άντρα της, ότι κάποια στιγμή ήταν έτοιμη να αφήσει αυτόν και την κόρη τους για ένα ναυτικό. Η συζήτησή τους διακόπτεται από ένα τηλεφώνημα που ενημερώνει τον Bill για το θάνατο ενός ασθενή του.

Με την εικόνα της γυναίκας του και του ναυτικού να τον στοιχειώνει πηγαίνει στο σπίτι του ασθενή του. Εκεί, η κόρη του, Marion του εκφράζει τα ερωτικά συναισθήματα που τρέφει για αυτόν, μέχρι ο αρραβωνιαστικός της Carl να τους διακόψει.

Ο Bill περιπλανιέται στους δρόμους του Manhattan μη μπορώντας να βγάλει από το μυαλό του αυτό που του εξομολογήθηκε η γυναίκα του. Σε μία προσπάθειά του να την εκδικηθεί, πηγαίνει στο σπίτι μιας ιερόδουλης, της Domino, μόνο που πριν προλάβει να γίνει οτιδήποτε τους διακόπτει το τηλεφώνημα της Alice. Ο Bill συνεχίζει τη βραδιά του συναντώντας τον Nightingale στο Sonata café που παίζει μουσική. Εκείνος του αποκαλύπτει ότι αργότερα θα πάει να παίξει πιάνο σε μία μυστική συνάθροιση και μετά από τις πιέσεις του γιατρού, του δίνει τη διεύθυνση και τον κωδικό πρόσβασης. Για να καταφέρει να μπει σε αυτή τη συγκέντρωση χωρίς να γίνει αντιληπτός, πρέπει να είναι κατάλληλα ντυμένος. Έτσι, ξυπνάει τον ιδιοκτήτη ενός καταστήματος, Milich, για να νοικιάσει μία στολή. Μία έκπληξη τους περιμένει στο κατάστημα καθώς ο Milich βρίσκει την κόρη του να ερωτοτροπεί με δύο Γιαπωνέζους.

Στο Somerton ο Bill δίνει το σωστό κωδικό πρόσβασης, "Fidelio", και εισέρχεται στο σπίτι. Εκεί αντικρίζει ένα είδος τελετουργικού. Όλοι φοράνε τηβέννους και μάσκες στο πρόσωπό τους, ενώ οι γυναίκες εμφανίζονται γυμνές. Μία από αυτές καταλαβαίνει ότι δεν ανήκει εκεί και τον συμβουλεύει να φύγει καθώς διατρέχει μεγάλο κίνδυνο. Ο Bill την αγνοεί και τριγυρίζει στο χώρο, όπου οι μισοί κάνουν σεξ και οι άλλοι μισοί τους κοιτάνε κάτω από τις

μάσκες τους. Η άγνωστη γυναίκα τον προειδοποιεί για ακόμη μία φορά. Με την πρόφαση ότι ο οδηγός του ταξί του θέλει να του μιλήσει, ο Bill οδηγείται στο χολ της αίθουσας, όπου είναι συγκεντρωμένοι αρκετοί από τους παρευρισκόμενους, ενώ ο μασκοφόρος που κάθεται στο κέντρο με το κόκκινο ένδυμα τον ανακρίνει. Ο γιατρός αποτυγχάνει να πείσει ότι είναι ένας από αυτούς και αναγκάζεται να βγάλει τη μάσκα του μπροστά σε όλους. Η μυστηριώδης γυναίκα εμφανίζεται για ακόμη μία φορά, έτοιμη να υποστεί τις συνέπειες αντί για εκείνον.

Επιστρέφοντας στο σπίτι του, βρίσκει την Alice να γελάει στον ύπνο της. Την ξυπνάει και εκείνη του περιγράφει το όνειρό της: συμμετείχε σε ένα όργιο, ενώ εκείνος παρακολουθούσε. Την επόμενη μέρα ο Bill προσπαθώντας να βρει απαντήσεις στα ερωτήματά του ψάχνει τον Nightingale, για να διαπιστώσει ότι έχει φύγει νωρίς το πρωί με περίεργο τρόπο. Στο μαγαζί του Milich που πάει για να επιστρέψει τη στολή συνειδητοποιεί ότι λείπει η μάσκα του, ενώ η αλλαγή του ιδιοκτήτη είναι εμφανής, καθώς έμμεσα του «προσφέρει» την κόρη του. Ο Bill ακυρώνει τα ραντεβού του για να επιστρέψει στο Somerton. Η μόνη απάντηση που θα πάρει είναι ένα προειδοποιητικό μήνυμα.

Στη σκέψη ότι η γυναίκα του θα μπορούσε να τον έχει απατήσει τηλεφωνεί στη Marion, μόνο που στο τηλέφωνο απαντά ο Carl. Έπειτα επισκέπτεται την Domino και μαθαίνει από τη συγκάτοκό της ότι είναι HIV θετική. Φεύγοντας, του δίνεται η εντύπωση πως κάποιος τον παρακολουθεί. Προσπαθώντας να τον αποφύγει μπαίνει σε ένα cafe. Εκεί διαβάζει στην εφημερίδα ότι μία πρώην βασίλισσα ομορφιάς βρέθηκε νεκρή από υπερβολική δόση ναρκωτικών. Στην ιδέα ότι είναι η ίδια γυναίκα από το όργιο πάει να τη δει στο νεκροτομείο.

Ο Ziegler τον καλεί στο σπίτι του και του αποκαλύπτει πως ήταν παρών στο Somerton, όπως και ότι όλο το σκηνικό της θυσίας της γυναίκας ήταν στημένο για να τον τρομάξουν. Πίσω στο σπίτι του βλέπει τη χαμένη μάσκα στο μαξιλάρι δίπλα στην Alice. Αυτή τη φορά είναι ο Bill που μέσα από λυγμούς θα εξομολογηθεί στη γυναίκα του τις περιπέτειές του.

Το πρωινό τους βρίσκει κλαμένους, ενώ πρέπει να πάνε την Helena να ψωνίσει τα χριστουγεννιάτικα δώρα της. Μετά από τη συζήτησή που έχουν στο κατάστημα αποφασίζουν να μη χωρίσουν και να συνεχίσουν να ζουν μαζί.

Μουσική	Τοποθεσία μέσα στην ταινία
<i>Jazz Suite Waltz No.2 (1930)</i> , Dmitri Shostakovich	(00.16-01.42) στους τίτλους αρχής όταν το ζευγάρι ετοιμάζεται για τη δεξίωση. (19.55-21.26) συνοδεύει την καθημερινότητα

	<p>του Bill και της Alice.</p> <p>(2.27.20-2.32.25) πάνω από τους τίτλους τέλους.</p>
<p><i>Musica Ricercata II</i> (1953), Gyorgy Ligeti</p>	<p>(1.20.56-1.24.04) (1.25.35-1.26.00) στο τέλος της ακολουθίας του οργίου όπου ο Bill γίνεται αντλήπτος.</p> <p>(1.44.38-1.47.27) ο Bill επιστρέφει την επόμενη μέρα στο Somerton και λαμβάνει ένα προειδοποιητικό σημείωμα.</p> <p>(1.56.33-1.59.39) όταν υποψιάζεται ότι κάποιος τον ακολουθεί.</p> <p>(2.00.42-2.01.32) όταν διαβάζει στην εφημερίδα για το θάνατο της πρώην βασίλισσας ομορφιάς.</p> <p>(2.18.19-2.21.42) στο τέλος όταν ο Bill αντικρίζει τη χαμένη μάσκα πάνω στο μαξιλάρι του.</p>
<p><i>Requiem K626 «Rex Tremandae»</i> (1791), W.A. Mozart</p>	<p>(1.59.46-2.00.40) στο café που μπαίνει ο Bill με την υποψία ότι κάποιος τον παρακολουθεί.</p>
<p>«<i>Nuages Gris</i>» (1881), Franz Liszt</p>	<p>(2.03.14-2.04.48) στο νεκροτομείο.</p>

Παράρτημα V: Αναλυτική παρουσίαση του λεξιλογίου του Michel Chion

Το βασικό λεξιλόγιο του Chion αποτελείται από τους εξής όρους:

- acousmatic**: περιγράφει «ήχους που κάποιος ακούει χωρίς να βλέπει την προέλευσή τους». Ραδιόφωνο, φωνόγραφος και τηλέφωνο, όλα όσα μεταδίδουν ήχους χωρίς να δείχνουν το μεταδότη, είναι ακουστικά μέσα. Ο όρος *acousmatic music* υπάρχει επίσης.
- visualized**: συνοδεύεται από τη θέα της πηγής του ή της αιτίας.
- **on screen sound**: η πηγή του εμφανίζεται στην οθόνη και ανήκει στην πραγματικότητα που αναπαριστάται εκεί.
- **offscreen sound**: με τη στενή έννοια στην ταινία είναι ένας ήχος που είναι *acousmatic*, συγγενικός σε αυτό που δείχνεται στη λήψη: ήχος του οποίου η πηγή είναι άορατη, είτε προσωρινά είτε όχι. Ο όρος *off screen* ήχος είναι παραπλανητικός. Αν κλείσουμε τα μάτια μας σε μία ταινία ή κοιτάξουμε μακριά από την οθόνη, οι *off screen* ήχοι είναι εξίσου παρών όσο οι *on screen* ήχοι. Οπότε, μπορούμε επίσης να διακρίνουμε σε: **active offscreen sound**: τον *acousmatic* ήχο που δημιουργεί ερωτήματα -τι είναι αυτό; Τι συμβαίνει;- των οποίων οι απαντήσεις απλώνονται *offscreen*. Χρησιμοποιείται συχνά για να φέρνει αντικείμενα και χαρακτήρες σε μία σκηνή με τις έννοιες του ήχου και μετά να τα/τους δείχνει. Ο **passive offscreen sound**, από την άλλη, είναι ο ήχος που δημιουργεί μία ατμόσφαιρα η οποία περικλείει και σταθεροποιεί την εικόνα, χωρίς με κανέναν τρόπο να μας εμπνέει να κοιτάξουμε οπουδήποτε αλλού ή να προβλέπει να δούμε την πηγή του.
- nondiegetic**: η υποθετική πηγή του δεν είναι μόνο απύσα από την εικόνα αλλά είναι επίσης έξω από την ιστορία.
- ambient sound**: περιτυλίσσει μία σκηνή και κατοικεί στο χώρο της, χωρίς να εγείρει το ζήτημα της αναγνώρισης ή της οπτικής ενσωμάτωσης της πηγής του: κελάδημα πουλιών. Μπορούμε επίσης να τους αποκαλέσουμε **territory sounds**, επειδή υπηρετούν να αναγνωρίσουν μία ιδιαίτερη τοποθεσία μέσω της κυρίαρχης και συνεχής παρουσίας τους.
- **internal sound**: παρόλο που τοποθετείται στην παρούσα δράση, απαντά στο φυσικό και ψυχικό στο εσωτερικό ενός χαρακτήρα. Περιλαμβάνει ήχους αναπνοής, στεναγμούς ή χτύπους καρδιάς, όλους αυτούς που μπορούν να ονομαστούν **objective internal sounds**. Επίσης στην κατηγορία των *internal sounds* είναι οι νοερές φωνές, οι μνήμες που μπορούν να ονομαστούν **subjective internal sounds**.

-On-the-air: ήχοι που μεταδίδονται ηλεκτρονικά, από ραδιόφωνο, από τηλέφωνο -ήχοι που δεν υποβάλλονται στους «φυσικούς» μηχανικούς νόμους της ηχητικής διάδοσης. Συνήθως τοποθετημένοι στον πραγματικό χρόνο της σκηνής, απολαμβάνουν την ελευθερία να ξεπερνούν τα όρια του κινηματογραφικού χώρου. Μία συγκεκριμένη περίπτωση ενός *on-the-air* ήχου είναι αυτή της ηχογραφημένης ή της μεταδιδόμενης μουσικής.

-I-Voice (την ονομάζει έτσι επειδή ηχεί σε μας σαν να ήταν δική μας): μία φωνή έξω από τη χωρική πραγματικότητα της ταινίας, με καθόλου ακουστικούς δείκτες της απόστασης ή της διεύθυνσης που θα μπορούσαν να την τοποθετήσουν σε έναν αναγνωρίσιμο χώρο.

Για να προσδιορίσει το ηχητικό περιβάλλον που εμφανίζεται στην οθόνη, ο Chion επεκτείνει το λεξιλόγιό του και χρησιμοποιεί τον όρο *επέκταση (extension)*, η οποία αφορά τον προτεινόμενο χώρο των ήχων, πέρα από τα σύνορα του οπτικού πεδίου, και επίσης μέσα στο οπτικό πεδίο γύρω από τους χαρακτήρες. Μπορούμε να μιλάμε για *null extension* όταν ο ηχητικός κόσμος έχει περιορίσει τους ήχους που ακούγονται από έναν και μόνο χαρακτήρα, ενδεχομένως συμπεριλαμβανομένων οποιωνδήποτε εσωτερικών φωνών που αυτός ακούει. Στην άλλη άκρη του φάσματος, μπορούμε να μιλάμε για *vast extension* όταν για παράδειγμα, σε μία σκηνή σε ένα δωμάτιο, δεν ακούμε ήχους μόνο του δωματίου (περιλαμβάνοντας και τους *offscreen*) αλλά επίσης και ήχους από το διάδρομο, της κίνησης στο δρόμο εκεί κοντά, και ούτω καθεξής. Η *ambient extension* δεν έχει κανένα απολύτως όριο εκτός από αυτά του κόσμου- αν βέβαια, οι ήχοι θα μπορούσαν ποτέ να βρεθούν ότι ήταν ικανοί να διαστέλλουν την αντίληψη του χώρου που περιτριγυρίζει τη δράση.²⁴⁵

Η ειδική κατηγορία, *phantom audio vision*, αποτελείται από τους παρακάτω όρους:

-acousmetre είναι αυτός ο ακουσματικός χαρακτήρας του οποίου η σχέση με την οθόνη περιλαμβάνει ένα συγκεκριμένο είδος ασάφειας και ταλάντωσης. Δεν μπορούμε να τον καθορίσουμε ούτε μέσα, ούτε έξω από την εικόνα. Ο *acousmetre* έχει τη δύναμη να τα βλέπει όλα, να είναι παντογνώστης, και η παντοδυναμία του να δρα στην κατάσταση. Επίσης έχει τη δυνατότητα να είναι πανταχού παρών- είναι σε θέση να είναι οπουδήποτε αυτός ή αυτή επιθυμεί. Αυτές οι δυνάμεις, εντούτοις, συχνά έχουν όρια που δεν ξέρουμε, και είναι με αυτόν τον τρόπο επιπλέον ανατρεπτικές. Οι *paradoxical acousmetres* είναι αυτοί που στερούνται μερικές δυνάμεις που χορηγούνται συνήθως από τον *acousmetre*. Η έλλειψή τους είναι το ίδιο πράγμα που τους καθιστά ειδικούς. Μια έμφυτη ποιότητα του *acousmetre* είναι

²⁴⁵ Michel Chion, *Audio Vision: sound on screen*, σ.86-89

-On-the-air: ήχοι που μεταδίδονται ηλεκτρονικά, από ραδιόφωνο, από τηλέφωνο -ήχοι που δεν υποβάλλονται στους «φυσικούς» μηχανικούς νόμους της ηχητικής διάδοσης. Συνήθως τοποθετημένοι στον πραγματικό χρόνο της σκηνής, απολαμβάνουν την ελευθερία να ξεπερνούν τα όρια του κινηματογραφικού χώρου. Μία συγκεκριμένη περίπτωση ενός *on-the-air* ήχου είναι αυτή της ηχογραφημένης ή της μεταδιδόμενης μουσικής.

-I-Voice (την ονομάζει έτσι επειδή ηχεί σε μας σαν να ήταν δική μας): μία φωνή έξω από τη χωρική πραγματικότητα της ταινίας, με καθόλου ακουστικούς δείκτες της απόστασης ή της διεύθυνσης που θα μπορούσαν να την τοποθετήσουν σε έναν αναγνωρίσιμο χώρο.

Για να προσδιορίσει το ηχητικό περιβάλλον που εμφανίζεται στην οθόνη, ο Chion επεκτείνει το λεξιλόγιό του και χρησιμοποιεί τον όρο *επέκταση (extension)*, η οποία αφορά τον προτεινόμενο χώρο των ήχων, πέρα από τα σύνορα του οπτικού πεδίου, και επίσης μέσα στο οπτικό πεδίο γύρω από τους χαρακτήρες. Μπορούμε να μιλάμε για *null extension* όταν ο ηχητικός κόσμος έχει περιορίσει τους ήχους που ακούγονται από έναν και μόνο χαρακτήρα, ενδεχομένως συμπεριλαμβανομένων οποιωνδήποτε εσωτερικών φωνών που αυτός ακούει. Στην άλλη άκρη του φάσματος, μπορούμε να μιλάμε για *vast extension* όταν για παράδειγμα, σε μία σκηνή σε ένα δωμάτιο, δεν ακούμε ήχους μόνο του δωματίου (περιλαμβάνοντας και τους *offscreen*) αλλά επίσης και ήχους από το διάδρομο, της κίνησης στο δρόμο εκεί κοντά, και ούτω καθεξής. Η *ambient extension* δεν έχει κανένα απολύτως όριο εκτός από αυτά του κόσμου- αν βέβαια, οι ήχοι θα μπορούσαν ποτέ να βρεθούν ότι ήταν ικανοί να διαστέλλουν την αντίληψη του χώρου που περιτριγυρίζει τη δράση.²⁴⁵

Η ειδική κατηγορία, *phantom audio vision*, αποτελείται από τους παρακάτω όρους:

-acousmetre είναι αυτός ο ακουσματικός χαρακτήρας του οποίου η σχέση με την οθόνη περιλαμβάνει ένα συγκεκριμένο είδος ασάφειας και ταλάντωσης. Δεν μπορούμε να τον καθορίσουμε ούτε μέσα, ούτε έξω από την εικόνα. Ο *acousmetre* έχει τη δύναμη να τα βλέπει όλα, να είναι παντογνώστης, και η παντοδυναμία του να δρα στην κατάσταση. Επίσης έχει τη δυνατότητα να είναι πανταχού παρών- είναι σε θέση να είναι οπουδήποτε αυτός ή αυτή επιθυμεί. Αυτές οι δυνάμεις, εντούτοις, συχνά έχουν όρια που δεν ξέρουμε, και είναι με αυτόν τον τρόπο επιπλέον ανατρεπτικές. Οι *paradoxical acousmetres* είναι αυτοί που στερούνται μερικές δυνάμεις που χορηγούνται συνήθως από τον *acousmetre*. Η έλλειψή τους είναι το ίδιο πράγμα που τους καθιστά ειδικούς. Μια έμφυτη ποιότητα του *acousmetre* είναι

²⁴⁵ Michel Chion, *Audio Vision: sound on screen*, σ.86-89

ότι μπορεί να απαλλαχθεί από τις μυστήριες δυνάμεις του όταν είναι *de-acousmatized*, όταν η ταινία αποκαλύπτει το πρόσωπο που είναι η πηγή της φωνής.²⁴⁶

-Phantom sound: η αντίληψή μας γεμίζει με έναν γενικό ογκώδη ήχο, διανοητικά συνδεδεμένο με όλες τις μικροκινήσεις στην εικόνα. Τείνουμε να κοιτάζουμε πιο ενεργά στην εικόνα για να μας πει τι συμβαίνει.²⁴⁷

Η σύντομη αναφορά του Chion στη μουσική, συνοψίζεται στις δύο παρακάτω ονομασίες:

-pit music: η μουσική που συνοδεύει την εικόνα από μία nondiegetic θέση, έξω από το χώρο και το χρόνο της δράσης.

-screen music: η μουσική που προέρχεται από μία πηγή τοποθετημένη άμεσα ή έμμεσα στο χώρο και στο χρόνο της δράσης, ακόμη και αν αυτή η πηγή είναι ένα ραδιόφωνο ή ένας off screen μουσικός.²⁴⁸

Τέλος, οι τρεις τρόποι λόγου που εντοπίζονται από τον Chion, αφορούν τις εξής κατηγορίες:

-theatrical speech: ο διάλογος που ακούγεται έχει μία δραματική, ψυχολογική, πληροφοριακή, και αποτελεσματική λειτουργία. Λαμβάνεται ως διάλογος, προερχόμενος από τους χαρακτήρες στη δράση. Δεν έχει δύναμη πάνω από τις εικόνες και είναι πλήρως καταληπτός, κατανοητός από λέξη σε λέξη. Σε ειδικές περιπτώσεις μπορεί να ακούμε την εσωτερική φωνή ενός χαρακτήρα. Αλλά ακόμη και εδώ, το κείμενο που ακούμε παραμένει ένα συγκεκριμένο στοιχείο της δράσης, με καμία δύναμη πάνω στην πραγματικότητα που απεικονίζεται στην εικόνα. Είναι ο πιο συχνός.

-textual speech: η φωνή του αφηγητή, κληρονομεί ορισμένες ιδιότητες των «βουβών» ταινιών, εφόσον αντίθετα με το θεατρικό λόγο δρα πάνω στις εικόνες. Έχει τη δύναμη να κάνει ορατές τις εικόνες που επικαλείται μέσω του ήχου.

-emanation speech: γενικά συνεχίζει να περνά απαρατήρητος, δεδομένου ότι είναι αντιλογοτεχνικός και αντιθεατρικός. Είναι ο λόγος που δεν ακούγεται απαραίτητα και γίνεται πλήρως κατανοητός, και σε κάθε περίπτωση δεν είναι στενά δεμένος με την αφηγηματική δράση. Η επίδρασή του υψώνεται από δύο καταστάσεις. Πρώτον, ο διάλογος των χαρακτήρων δεν γίνεται εντελώς καταληπτός. Δεύτερον, ο σκηνοθέτης μπορεί να σκηνοθετεί

²⁴⁶ Ο.π., σ.129-131

²⁴⁷ Ο.π., σ.131-133

²⁴⁸ Ο.π., σ.71-86

τους ηθοποιούς και να χρησιμοποιεί το framing και το editing με τρόπους που μετρών αντίθετα από τους συγκεκριμένους κανόνες. Είναι ο πιο σπάνιος.²⁴⁹

Οι τρεις τρόποι ακρόασης που συνδυάζονται καθώς παρακολουθούμε μία ταινία, και που ο καθένας από αυτούς απευθύνεται σε διαφορετικά αντικείμενα, σύμφωνα με την προσέγγιση του Chion είναι οι εξής:

-casual listening: αποτελείται από το άκουσμα ενός ήχου, προκειμένου να συλλέξουμε μία πληροφορία γύρω από την αιτία του (ή την πηγή του). Όταν η αιτία είναι ορατή, ο ήχος μπορεί να παρέχει συμπληρωματική πληροφορία γύρω από αυτόν. Μία μη ορατή αιτία μπορεί να αναγνωριστεί από μερική γνώση ή λογική πρόγνωση. Είναι ο πιο συνηθισμένος αλλά και ο πιο επηρεασμένος και παραπλανητικός τρόπος ακρόασης.

-semantic listening: Λειτουργεί με έναν πολύ πολύπλοκο τρόπο και αναφέρεται σε ένα κώδικα ή μια γλώσσα για να ερμηνεύσει ένα μήνυμα. Ένας ήχος ακούγεται όχι για τις ακουστικές ιδιότητές του αλλά ως μέρος ενός ολόκληρου συστήματος αντιθέσεων και διαφορών.

-reduced listening: επικεντρώνεται στα γνωρίσματα του ίδιου του ήχου, ανεξάρτητος από την αιτία και τη σημασία του. Αυτός ο τρόπος ακρόασης κινείται μεταξύ του πραγματικού περιεχομένου του ήχου, της πηγής του, και της σημασίας του.²⁵⁰

²⁴⁹ Ο.π., σ.167-184

²⁵⁰ Ο.π., σ.25-34

Βιβλιογραφία

- Bingham, Dennis, *Acting male*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1994
- Bordwell, David & Thompson, Kristin, «Fundamental Aesthetics of sound in the Cinema», στο *Film sound: theory and practice*, ed. Weis, Elisabeth & Belton, John, Columbia University Press, New York 1985
- Brown, Royal S. *Overtones and undertones: reading film music*, Los Angeles, University of California Press, 1994
- Cahir, Linda Costanzo, *Literature into film: theory and practical approaches*, McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, and London 2006
- Chion, Michel, *Audio-Vision: Sound on screen*, μτφ. Claudia Gorbman, Columbia University Press, New York, 1994
- Chion, Michel, *Eyes Wide Shut*, μτφ. Trista Selous, British Film Institute, London 2002
- Chion, Michel, *Kubrick's Cinema Odyssey*, British Film Institute, London 2001
- Cocks, Geoffrey, «Death by Typewriter: Stanley Kubrick, the Holocaust and The Shining», στο *Depth of field: Stanley Kubrick, film, and the uses of history*, ed. Geoffrey Cocks, James Diedrick, Glenn Wesley Perusek, University of Wisconsin Press, 2006
- Cooke, Mervyn, *A History of Film Music*, Cambridge University Press, 2008
- Cormier, Harvey, «2001: Modern Art, and Modern Philosophy», στο *Philosophy and Film*, ed. Cynthia A. Freeland & Thomas E. Wartenberg, Routledge New York and London, 1995
- Dick, Bernard F., *Anatomy of film*, St. Martin's Press, New York 1998, third edition
- Dickinson, Kay, *Movie music the film reader*, Routledge 2003
- Falsetto, Mario, *Stanley Kubrick: a narrative and stylistic analysis*, Greenwood Publishing Group, 2^η έκδοση 2001
- Hanslick, Eduard, *Για το ωραίο στη μουσική*, μτφ. Μάρκος Τσέτσος, Εξάντας-Νήματα, 2003
- Hillman, Roger, *Unsettling scores: German film, music, and ideology*, Indiana University Press, 2005,
- Hoffman, Karen D., «Where the Rainbow Ends», στο *The Philosophy of Stanley Kubrick*, ed. Jerold J. Abrams, University Press of Kentucky, 2007

Howard, James, *Stanley Kubrick companion*, Batsford, London, 1999

Gabbard, Krin & Sharma, Shailja, «Stanley Kubrick and the Art Cinema» στο *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, ed. Stuart Y. McDougal, Cambridge University Press, 2003

Giannetti, Louis, *Masters of the American Cinema*, Prentice-hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey

Gorbman, Claudia, *Unheard melodies: narrative film music*, Indiana University Press, BFI Publishing, London 1987

Gorbman, Claudia, «Ears Wide Open», στο *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music*, ed. Phil Powrie & Robynn Jeananne Stilwell, Ashgate Publishing, Ltd 2006

Gorbman, Claudia, «Film Music», στο *Film Studies: critical approaches*, ed. John Hill, Pamela Church Gibson, Oxford university, 2000

Καϊμάκης, Πάβλος, *Φιλοσοφία και Μουσική: Η μουσική στους Πυθαγόρειους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*, Μεταίχμιο, 2004

Kagan, Norman, *The cinema of Stanley Kubrick*, Continuum International Publishing Group, 3^η έκδοση, New York-London, 2000

Kolker, Robert P., «A Clockwork Orange...Ticking» στο *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, ed. Stuart Y. McDougal, Cambridge University Press, 2003

Kolker, Robert, «2001: A Space Odyssey» στο *Film Analysis: A Norton Reader*, ed. Jeffrey Geiger και R.L. Rutsky, W. W. Norton & Company, Inc, 2005

Kramer, Peter, «Post-classical Hollywood», στο *The Oxford Guide to Film Studies*, ed. John Hill & Pamela Church Gibson, Oxford University Press 1998

Kracauer, Siegfried, *Θεωρία του κινηματογράφου: η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος 1983

McDougal, Stuart Y., «What's it going to be then, eh?» στο *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, ed. Stuart Y. McDougal, Cambridge University Press, 2003

Palmer, Barton, «The Shining and Anti-nostalgia: postmodern notions of history», στο *The Philosophy of Stanley Kubrick*, ed. Jerold J. Abrams, University Press of Kentucky, 2007

Rabinowitz, Peter J., «"A Bird of Like Rarest Spun Heavenmetal": Music in A Clockwork Orange» στο *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, ed. Stuart Y. McDougal, Cambridge University Press, 2003

Σάλτσμαν, Έρικ, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αι.*, μτφ Γιώργος Ζερβός, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1983

Shaw, Daniel, «Nihilism and Freedom in the films of Stanley Kubrick», στο *The Philosophy of Stanley Kubrick*, ed. Jerold J. Abrams, University Press of Kentucky, 2007

Staiger, Janet, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, NYU Press, 2000

Weis, Elisabeth & Belton, John, *Film theory and practice*, Columbia University Press, New York

Λεξικά/Εγκυκλοπαίδειες

Λεξικό Μουσικής της Οξφόρδης, ed. Michael Kennedy, μτφ. Μάρω Φιλίππου, Ηρώ Διαμαντούρου, Άννα Παντέλους, εκδόσεις Γιαλλέλη, 1^η έκδοση Oxford University Press 1985, τόμος 3

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, τ.10, London, 1890

Διαδικτυακές Πηγές

Ιστοσελίδα, <http://www.filmsound.org>, Λήμματα:

-Gorbman, Claudia, «*Chion is a poet in theoretician's clothing*», <http://filmsound.org/chion/claudia.htm>

-Phillips, Nicola, «*Michel Chion Audio-Vision: sound on screen*» <http://www.filmsound.org/philips.htm>

Ιστοσελίδα, <http://jstor.org>, Λήμματα:

- Appleton, John, «*Wendy Carlos: Clockwork Orange, Sonic Seasonings, Tales of Heaven and Hell*», από το *Computer Music Journal*, Vol.24, No1 (Άνοιξη, 2000), <http://www.jstor.org/stable/368167>

- Burgess, Jackson, «A Clockwork Orange by Stanley Kubrick», *Film Quarterly*, Vol.3 (spring, 1972), University of California Press, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.jstor.org/stable/1211519>

- Leibowitz, Flo, Teffress, Lynn, «The Shinning by Stanley Kubrick», από το *Film Quarterly*, Vol.34, No.3 (spring, 1981), <http://www.jstor/stable/1212038>

- Parakilas, James, «Classical Music as Popular Music», *The Journal of Musicology*, Vol. 3, No.1 (Winter, 1984), University California Press, <http://www.jstor.org/stable/763659>

- Patterson, David W., «Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey», *American Music*, Vol.22, No3 (autumn, 2004), University Of Illinois Press, <http://www.jstor.org/stable/3592986>

Ιστοσελίδα, <http://epubs.surrey.ac.uk>, Λήμμα:

- Braham, Jeremy, «Incorporating monsters: Music as Context, Character and Construction in Kubrick's The Shinning», <http://epubs.surrey.ac.uk/music/1/>

Ιστοσελίδα, <http://www.kubrick.com/>, Λήμμα:

- Bergstrom, Kian, «*I am sorry to differ with you sir*: Thoughts on Reading Kubrick's The Shinning»,

- Ciment, Michel, «Kubrick on A Clockwork Orange»

- Ciment, Michel, «Kubrick & The Fantastic»

Φιλμογραφία

2001: A Space Odyssey (2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος)

A Clockwork Orange (Το Κουρδιστό Πορτοκάλι)

The Shinning (Η Λάμψη)

Eyes Wide Shut (Μάτια Ερμητικά κλειστά)