

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

Ντουσιοπούλου Νίκη

Α.Ε.Μ.: 1029

ΘΕΜΑ:

Το πιάνο στο σύγχρονο αφηγηματικό κινηματογράφο:

Ανάλυση της μουσικής επένδυσης των ταινιών

***The Piano* (Dir. Jane Campion, 1993) /**

***The Pianist* (Dir. Roman Polanski, 2002)**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:

Στεφάνου Δανάη - Μαρία

Λέκτορας ΤΜΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΜΑΙΟΣ 2010

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:

Ντουσιοπούλου Νίκη

A.E.M.: 1029

ΘΕΜΑ:

Το πιάνο στο σύγχρονο αφηγηματικό κινηματογράφο:

Ανάλυση της μουσικής επένδυσης των ταινιών

***The Piano* (Dir. Jane Campion, 1993) /**

***The Pianist* (Dir. Roman Polanski, 2002)**

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:

Στεφάνου Δανάη - Μαρία

Λέκτορας ΤΜΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΜΑΙΟΣ 2010

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	3
Γενική Εισαγωγή	3
1 ^ο Μέρος - Σύγχρονες θεωρίες ανάλυσης του ήχου στον κινηματογράφο	7
1. Claudia Gorbman	8
1.1. Θεωρητική προσέγγιση της μουσικής και του ήχου στον κινηματογράφο	9
1.2. Κλασική κινηματογραφική πρακτική του Hollywood και βασικές αρχές μουσικής σύνθεσης	16
2. Michel Chion	21
2.1. Θεωρητική προσέγγιση της σχέσης ήχου και εικόνας	22
2.2. Μέθοδος οπτικοακουστικής ανάλυσης	27
2 ^ο Μέρος - Αναλύσεις των ταινιών The Piano και The Pianist	31
1. The Piano (1993)	32
1.1. Εισαγωγή	32
1.2. Αφηγηματική τεχνική - Voice-over narration	34
1.3. Η μουσική του Michael Nyman για πιάνο	37
1.3.1. <i>To the Edge of the Earth</i>	37
1.3.2. Το κυρίως μουσικό θέμα της ταινίας: <i>The Heart Asks Pleasure First (The Promise/The Sacrifice)</i>	39
1.3.3. Οι ιθαγενείς Maori: <i>Here to There</i>	46
1.3.4. Μαθήματα πιάνου: <i>Lost and Found - Big my Secret</i>	48
1.3.5. <i>A Wild and Distant Shore</i>	52
1.3.6. <i>All Imperfect Things</i>	52
1.4. Ο ρόλος του πιάνου	55
1.4.1. Το πιάνο-αντικείμενο σχολιασμού	55
1.4.2. Η απουσία του πιάνου	58
1.5. Συμπερασματικά	60
2. The Pianist (2002)	63
2.1. Εισαγωγή	63
2.2. Αφηγηματική τεχνική – Ενδιάμεσοι τίτλοι	66
2.3. Η μουσική του Chopin για πιάνο	67
2.3.1. <i>Νυχτερινό σε Ντο# ελάσσονα, Posth.</i>	67
2.3.2. <i>Grande Polonaise Brillante, Op. 22</i>	71
2.3.3. <i>Μπαλάντα σε Σολ ελάσσονα, Op. 23</i>	76
2.4. Ο ρόλος του πιάνου	81
2.4.1. Οι εμφανίσεις των πιάνων στην ταινία	81
2.4.2. Λειτουργίες και χρήσεις των πιάνων	82
2.5. Συμπερασματικά	85
3 ^ο Μέρος - Συγκριτικό των δύο ταινιών	88
1. Συγκριτικά συμπεράσματα	88
1.1. Γενικά χαρακτηριστικά των ταινιών The Piano/The Pianist	88
1.2. Ο ρόλος του πιάνου	90
1.3. Ο ρόλος της μουσικής επένδυσης	92
Επίλογος	94
Παράρτημα I: Το λεξιλόγιο του Michel Chion	96
Παράρτημα II: Η μουσική του W. Kilar	98
Παράρτημα III: Σύνοψη υπόθεσης των ταινιών	100
Βιβλιογραφία	103

Γενική Εισαγωγή

Από τη γέννηση του κινηματογράφου το 1895, γίνονταν προσπάθειες ώστε να ενσωματωθεί το συστατικό του ήχου και της μουσικής στην εικόνα, κάτι αρκετά

περίπλοκο.¹ Παράδοξο αποτελεί το γεγονός πως οι πιο διάσημοι πρωτοπόροι του πρώιμου κινηματογράφου, όπως ο Thomas Edison, κατάφεραν πρώτα την καταγραφή του ήχου και μετά ασχολήθηκαν με το να προσθέσουν εικόνες πάνω σε αυτόν.²

Από τα πρώτα χρόνια της ύπαρξης του μέσου, οι εμπορικές ταινίες συνοδεύονταν από μουσική. Το πιάνο δεν ήταν άγνωστο για τον κινηματογράφο, καθώς συνόδευε τις βωβές εικόνες στη μεγάλη οθόνη. Η ζωντανή εκτέλεση μουσικών συνθέσεων ως συνοδεία των ταινιών ήταν προτιμότερη από την προ-ηχογραφημένη συνοδεία και κάθε εκτέλεση μπορούσε να διαφέρει από την προηγούμενη.

Ένα πιανίστας ή οργανίστας εκτελούσε κάποιον αυτοσχεδιασμό ως συνοδεία για μια βωβή ταινία. Ακόμη και τα πιο μικρά κινηματοθέατρα απασχολούσαν κάποιον πιανίστα. Ο εκτελεστής με τα μάτια καρφωμένα στην οθόνη ακολουθούσε τη διαδοχή των εικόνων και η μουσική που έπαιζε διαφοροποιούνταν ανάλογα με τη διάθεση και το tempo της ταινίας. Στο μεγαλύτερο μέρος της η μουσική αποτελούνταν από πρωτότυπους αυτοσχεδιασμούς ή παραλλαγές πάνω σε οικείες και δημοφιλείς μελωδίες.

Προκαθορισμένη μουσική συνοδεία εκτελούνταν από ένα πιανίστα, ένα σύνολο μουσικής δωματίου ή μια ορχήστρα. Οι διανομείς των ταινιών παρείχαν κάποιες σελίδες με τα μουσικά cues, που προορίζονταν για μια συγκεκριμένη ταινία, καθώς η διαδοχή των αποσπασμάτων ήταν χρονομετρημένη βάσει των δραματικών γεγονότων της εικόνας.³ Προς το τέλος της εποχής του βωβού κινηματογράφου, έκαναν την εμφάνισή τους διάφορες βοηθητικές συσκευές, ώστε να μπορέσουν οι μουσικοί-εκτελεστές να συγχρονιστούν με τη δράση στην οθόνη.⁴

Με τον ερχομό των ομιλουσών ταινιών στη δεκαετία του '30 η τέχνη της ζωντανής συνοδείας άρχισε να χάνεται. Η χρήση του πιάνου ως μουσική συνοδεία ήταν ένα βασικό στοιχείο για εκείνη την εποχή. Όμως ο ρόλος του πιάνου σε σχέση με τον κινηματογράφο δεν σταμάτησε εκεί. Δημιουργήθηκε μια σχέση που εξελίχθηκε και μετουσιώθηκε αργότερα σε απεικόνιση και αναπαράσταση του ίδιου του μουσικού οργάνου και εκείνης της ζωντανής εκτέλεσης στη μεγάλη οθόνη.

Η παρούσα εργασία δεν αποπειράται μια ιστορική καταγραφή αυτής της εξέλιξης, αλλά μια κριτική ανάλυση της σχέσης του πιάνου με τον σύγχρονο κινηματογράφο μέσα από δύο εμβληματικές ταινίες όπου το πιάνο αποκτά θεματική σημασία και τοποθετείται στο επίκεντρο της πλοκής. Μέσα από μια μελέτη της μουσικής επένδυσης των επιλεγμένων ταινιών, καθώς και των συσχετίσεων ήχου-εικόνας στις ταινίες αυτές, εξετάζονται επίσης οι δυνατότητες σχολιασμού και επαναπροσδιορισμού σημαντικών ιστορικό-κοινωνικών συμφραζομένων του πιάνου ως όργανο, μέσα από το κινηματογραφικό μέσο.

¹ Gorbman Claudia, «Why music? From Silents to Sound», στο *Unheard Melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, London 1987, 45

² Cooke Mervyn, «Sound on track», στο *A History of Film Music*, Cambridge University Press 2008, 42-49

³ Miller Patrick, «Music and the Silent Film», στο *Perspectives of New Music*, Vol. 21, No. ½ (Φθινόπωρο, 1982 – Καλοκαίρι, 1983), 582-584

⁴ Cooke, 2008, 42-49

Το πρώτο μέρος της εργασίας αναφέρεται σε σύγχρονες θεωρίες ανάλυσης της μουσικής και του ήχου στον κινηματογράφο. Στοχεύει στην καλύτερη επεξήγηση και την ουσιαστική κατανόηση αυτών των στοιχείων, των χρήσεων και των λειτουργιών που αναλαμβάνουν στα πλαίσια μιας κινηματογραφικής ταινίας. Ακόμη στόχο αποτελεί η επισήμανση του ιδιαίτερου λεξιλογίου που υπάρχει στην αγγλική γλώσσα σχετικά με τις οπτικοακουστικές σχέσεις που προκύπτουν.

Εφόσον η παρούσα εργασία εστιάζει στην αναπαράσταση του πιάνου και των λειτουργιών του τόσο στα πλαίσια της κινηματογραφικής εικόνας όσο και της κινηματογραφικής μουσικής, η μεθοδολογία της εργασίας βασίζεται στη θεωρητική προσέγγιση της Claudia Gorbman και του Michel Chion αντίστοιχα.

Η Gorbman στο βιβλίο της *Unheard Melodies: Narrative Film Music* πραγματεύεται τις αφηγηματικές λειτουργίες της μουσικής στα πλαίσια της κλασικής κινηματογραφικής πρακτικής του Hollywood, εστιάζοντας στο κατασκευαστικό και δημιουργικό κομμάτι της μουσικής σύνθεσης μέσα από ένα πρίσμα επίδρασης των αποτελεσμάτων της σύνθεσης πάνω στο θεατή.

Ο Chion στο βιβλίο του *Audio-Vision: Sound on Screen* πραγματεύεται τον κινηματογραφικό ήχο και τις αντιληπτικές συνδέσεις ήχου και εικόνας όπως αυτές συμβαίνουν στο μυαλό του θεατή, εστιάζοντας στη μέθοδο οπτικοακουστικής ανάλυσης που προτείνει, παρέχοντας τα κατάλληλα εργαλεία για την ανάδειξη των εκφάνσεων του πιάνου μέσα από την οπτικό-ηχητική σύμβαση.

Βάσει των στοιχείων και των εργαλείων ανάλυσης που προκύπτουν από το πρώτο μέρος, το δεύτερο μέρος της εργασίας συνιστά ουσιαστικά την πρακτική εφαρμογή των παραπάνω θεωριών, εστιάζοντας στις κινηματογραφικές ταινίες *The Piano* (1993) και *The Pianist* (2002). Η αφηγηματική διάσταση της θεωρίας της Gorbman προσαρμόζεται στις παραπάνω ταινίες, καθώς ανήκουν στα πλαίσια του ευρωπαϊκού / ανεξάρτητου κινηματογράφου και όχι του κλασικού Hollywood film. Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζεται ανάλυση των ταινιών με σκοπό να σκιαγραφηθούν οι λειτουργικές εμφανίσεις του πιάνου στο πεδίο του ήχου και της εικόνας. Στόχο αποτελεί η διερεύνηση και επισήμανση του ρόλου του πιάνου ως μουσικό όργανο, ως αντικείμενο, ως σύμβολο κ.α.

Η επιλογή των ταινιών έγινε σύμφωνα με τον παρακάτω συλλογισμό. Οι κινηματογραφικές ταινίες *The Piano* και *The Pianist* περιέχουν κατ' αρχήν στον τίτλο τους τη λέξη πιάνο. Ακόμη αφηγούνται, στα πλαίσια του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα αντίστοιχα, η κάθε μία με τον τρόπο της, δύο φαινομενικά διαφορετικές ιστορίες. Παρ' όλα αυτά πραγματεύονται το πιάνο ως κεντρικό θέμα, ως κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο εκτυλίσσεται και ξεδιπλώνεται η πλοκή, και το πιάνο συμμετέχει σχεδόν σαν ξεχωριστός ρόλος.

Η ταινία *The Piano* είναι μια φανταστική ιστορία που λαμβάνει χώρα στη Νέα Ζηλανδία της Βικτοριανής εποχής, με πρωτότυπη μουσική επένδυση από τον Michael Nyman, ενώ η ταινία *The Pianist* είναι η βιογραφία του Πολωνού πιανίστα Wladislaw Szpilman που λαμβάνει χώρα στη Βαρσοβία κατά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, με

χρήση πρωτότυπης αλλά και προϋπάρχουσας μουσικής επένδυσης, των W. Kilar, F. Chopin, L. v. Beethoven και J. S. Bach αντίστοιχα.

Εφόσον η ανάλυση των ταινιών αποσκοπεί σε μια γενικεύσιμη εξέταση των εκφάνσεων του πιάνου στο κινηματογραφικό μέσο, στο δεύτερο μέρος γίνεται ανάλυση της κάθε ταινίας χωριστά. Η εσωτερική δομή της κάθε ενότητας χωρίζεται βάσει των σημαντικών μουσικών αποσπασμάτων που ακούγονται στην κάθε ταινία και ακολουθεί μια υπό-ενότητα σχετικά με το ρόλο και τις λειτουργίες του πιάνου. Τα μουσικά αποσπάσματα αναλύονται ως εξής: α) χρησιμοποιούνται πίνακες που προσδιορίζουν το χρόνο, περιγράφουν τη δράση στην εικόνα και το ηχητικό συμβάν της εκάστοτε σκηνής (cue by cue analysis) και β) παρατίθενται παρτιτούρες-παραδείγματα πάνω στα οποία επισημαίνονται τα σημαντικά μουσικά γεγονότα σε σχέση με την εικόνα.

Ακολουθεί το τρίτο μέρος, μια συγκριτική ενότητα που έχει ως στόχο να αναδείξει με σαφή και συμπυκνωμένο τρόπο τα διαφορετικά αλλά και τα όμοια στοιχεία της μουσικής και της χρήσης του πιάνου στο πεδίο του ήχου και της εικόνας, όπως αυτά προκύπτουν από τις παραπάνω ταινίες.

1^ο Μέρος

1^ο Μέρος - Σύγχρονες θεωρίες ανάλυσης του ήχου στον κινηματογράφο

Για πολύ καιρό φαίνεται πως υπήρχε η συνήθεια κάθε βιβλίο σχετικό με κινηματογραφική μουσική να ξεκινά με παράπονα για το βαθμό στον οποίο το θέμα είχε αγνοηθεί από τους ακαδημαϊκούς. Όλο και περισσότερο οι περίπλοκες αναλύσεις σχετικά με την εικόνα έρχονται σε ισορροπία με την αυστηρή έρευνα που γίνεται πια για τη θέση που κατέχει η μουσική στον κινηματογράφο.

Σύμφωνα με την Kay Dickinson τα συστατικά της μουσικής πλέον χρήζουν ανάλυσης π.χ. για την επίδραση που έχουν στο υποσυνείδητο, τη θέση που κατέχουν στην παγκόσμια αγορά, την ικανότητα να κατηγοριοποιούν τις ταινίες σε είδη και να κάνουν πολιτισμικές αναφορές ή να δημιουργούν νοσταλγική ατμόσφαιρα.

Σχεδόν κάθε ταινία σε κάθε κουλτούρα περιέχει κάποιο είδος μουσικής και μόνο ένα πολύ μικρό μέρος αυτής έχει εξεταστεί σοβαρά από θεωρητικής απόψεως. Ακόμη και στα πρώτα τριάντα χρόνια ύπαρξής του, ο κινηματογράφος δεν ήταν ποτέ «βωβός». Η μουσική βοήθησε, για παράδειγμα, αντισταθμίζοντας την έλλειψη διαλόγου, αλλά και σε πολλά άλλα «προβληματικά» στοιχεία της παραστατικής απεικόνισης στην οθόνη και αυτό είναι κάτι που δείχνει ότι ο βωβός κινηματογράφος ήταν μια ατελής τεχνολογία.⁵

Η μουσική επένδυση και η εικόνα, η σχέση των δύο μέσων, οι ιστορικές και φορμαλιστικές διαφορές τους, οι φυσικές και χωροταξικές ιδιότητές τους, οι τρόποι που μπορεί κανείς να τα αντιληφθεί, οι ρόλοι που αναλαμβάνει το κάθε ένα χωριστά και οι επιδράσεις που έχει το ένα στο άλλο, είναι μερικά από τα στοιχεία που καθιστούν το μέσο του κινηματογράφου συναρπαστικό. Είναι επίσης κάποια μόνο από τα στοιχεία που εξετάζονται παρακάτω, από τη σκοπιά της Claudia Gorbman και του Michel Chion αντίστοιχα, σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο.

⁵ Dickinson Kay, «General Introduction», στο Dickinson K. (επιμ.), *Movie Music: the Film Reader*, Routledge, Λονδίνο 2003, 1-5

1. Claudia Gorbman

Ο κόσμος του κινηματογράφου είναι ένας κόσμος που μοιάζει λίγο ή πολύ με τον πραγματικό. Σε μια υποθετική περίπτωση ίσως θα μπορούσε κανείς να φανταστεί τις κινηματογραφικές ταινίες χωρίς μουσική για φόντο. Αυτό είναι κάτι που δείχνει πως είμαστε συνηθισμένοι σε μια παράδοση, σε ένα κινηματογραφικό κόσμο όπου οι ήχοι απορρέουν αποκλειστικά από τον αφηγηματικό χώρο που απεικονίζεται.

Ο αφηγηματικός κινηματογράφος φέρει δύο βασικά χαρακτηριστικά: την ιστορία που παρουσιάζεται στην οθόνη και τη διαδικασία που ακολουθείται ώστε να ειπωθεί η ιστορία. Διαφοροποιείται από το είδος του ντοκιμαντέρ και των μη αφηγηματικών ταινιών, καθώς αφηγείται συνήθως μια φανταστική ιστορία. Η αποδοχή της μουσικής στον αφηγηματικό κινηματογράφο είναι καθαρά θέμα σύμβασης. Τέτοιου τύπου συμβάσεις έχουν μια μακρά ιστορία. Αρκεί όμως η επισήμανση μιας τέτοιας σύμβασης ώστε να εξηγηθεί ο ρόλος και η λειτουργία της μουσικής σε μια ταινία;

Η Gorbman στο βιβλίο της *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, εξετάζει το ρόλο, τη λειτουργία, τη δύναμη και την επίδραση της μουσικής στον κινηματογράφο, καθώς επίσης και τους πολιτισμικούς και κινηματογραφικούς μουσικούς κώδικες.⁶ Ακόμη διερευνά το γιατί η ιστορία της μουσικής του κινηματογράφου συνέβη όπως συνέβη, παρέχοντας ένα θεωρητικό υπόβαθρο πέρα από τεχνικές και σημειωτικές λειτουργίες της κινηματογραφικής μουσικής.

Υποστηρίζει πως η μουσική λειτουργεί έτσι ώστε να μπορεί να υποβάλει το θεατή σε μια κατάσταση συναισθημάτων, δημιουργώντας μια κινηματογραφική εμπειρία. Ακόμη εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους η μουσική εξυπηρετεί τη λογική μιας εικόνας, με δομές που αλλάζουν συνεχώς για να ταιριάζουν στα πλαίσια που ορίζει η δράση στην εικόνα.⁷

⁶ Gorbman Claudia, «Introduction», στο *Unheard Melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, London 1987, 1,2

⁷ Durant Alan, «Reviewed work: *Unheard Melodies: Narrative Film Music* by Claudia Gorbman», στο *Popular Music*, Vol. 7, No. 3, Music Video and Film (Oct., 1988), 339-342

1.1. Θεωρητική προσέγγιση της μουσικής και του ήχου στον κινηματογράφο

Η μουσική είναι κωδικοποιημένη από το ίδιο το κινηματογραφικό πλαίσιο, καθώς η μουσική των τίτλων αρχής και τέλους και τα μουσικά θέματα αποτελούν παραδείγματα αλληλεπίδρασης μουσικής-εικόνας. Τα μουσικά κινηματογραφικά θέματα, βασισμένα στις Βαγκνερικές αρχές των *leitmotifs*⁸, έχουν την ικανότητα να συσχετίζονται άμεσα με χαρακτήρες, πρόσωπα, καταστάσεις και συναισθήματα.

Βασικοί προβληματισμοί σε θεωρητικό και αισθητικό επίπεδο προκύπτουν όσον αφορά στην ηχητική ή μουσική επένδυση μιας κινηματογραφικής ταινίας και εκφράζονται με τα παρακάτω ερωτήματα: Τι επίδραση έχει το μέσο του κινηματογράφου (εικόνα), πάνω στην κινηματογραφική μουσική (ήχος), και τι επίδραση έχει η μουσική πάνω στον κινηματογράφο; Ποια είναι η σωστή αισθητική ισορροπία μεταξύ των δύο αυτών στοιχείων και τι είναι αυτό που καθιστά μια κινηματογραφική μουσική καλή; Τι είναι αυτό που μπορεί να εξηγήσει την επιμονή της μουσικής να συνοδεύει μια δραματική αναπαράσταση γενικότερα αλλά και μια κινηματογραφική ταινία ειδικότερα; Και τι είναι αυτό που δικαιολογεί τη μελέτη της κινηματογραφικής μουσικής, πέρα από το γεγονός ότι η μουσική κάποιες φορές είναι μέσο πληροφορίας, κάποιες φορές μέσο έκφρασης, κάποιες άλλες παρούσα μερικώς ώστε να καλύψει κενά στο soundtrack ή ακόμη και για να καθυστερήσει κάποιες στιγμές κατά τη διάρκεια της αφήγησης;⁹

Όπως το φως, ένα στοιχείο ελεύθερο από λεκτικά δεσμά, έτσι και η μουσική μπορεί να δημιουργήσει διαθέσεις σε μια ταινία. Μπορεί να καθοδηγήσει τη ματιά του κοινού κυριολεκτικά αλλά και μεταφορικά. Η μουσική όμως είναι ξεχωριστή σε σχέση με τα στοιχεία που συνθέτουν μια ταινία, η τοποθέτηση της κάμερας, το μοντάζ, ο φωτισμός, η ηθοποιία κ.α. Τη μουσική την ακούμε, δεν τη βλέπουμε και η αντίληψη της ακοής είναι λιγότερο άμεση από ότι η οπτική αντίληψη.

Το αφηγηματικό πλαίσιο και η συσχέτιση της μουσικής με το σύστημα μιας ταινίας, είναι τα στοιχεία εκείνα που καθορίζουν την αποτελεσματικότητα της κινηματογραφικής μουσικής.

Η μουσική μπορεί να ερμηνευθεί ως νόημα ή ως μια οργανωμένη ενότητα σε τρία διαφορετικά επίπεδα, σε οποιαδήποτε κινηματογραφική ταινία:

⁸ *Leitmotif*: Με την πρωταρχική έννοια, είναι ένα θέμα ή μια σαφής μουσική ιδέα ώστε να μπορεί να διατηρήσει την ταυτότητά της σε περίπτωση τροποποίησης σε επόμενες εμφανίσεις, με σκοπό να αντιπροσωπεύσει ή να συμβολίσει έναν πρόσωπο, ένα αντικείμενο, ένα μέρος, μια ιδέα, μια διανοητική κατάσταση, μια υπερφυσική δύναμη ή οποιοδήποτε άλλο στοιχείο στο πλαίσιο της δραματοποιίας. Το *leitmotif* μπορεί να παραμείνει μουσικά αναλλοίωτο ή να αλλάξει όσον αφορά στο ρυθμό, την εσωτερική δομή, την αρμονία, την εννοχρήστρωση ή τη συνοδεία και μπορεί να συνδυαστεί και με άλλα μοτίβα προκειμένου να υποδηλώσει μια νέα δραματική κατάσταση. Ο όρος υιοθετήθηκε από σχολιαστές του Βαγκνερικού μουσικού δράματος για να τονίσουν αυτό που πίστευαν πως είναι το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό που συνέβαλε στην κατανόηση και την εκφραστική ένταση στα εν λόγω έργα. Βλ. Whittall Arnold, «*Leitmotif*», στο *Grove Music Online, Oxford Music Online* (τελευταία πρόσβαση: 8 Οκτωβρίου 2009)

⁹ Gorbman Claudia, «*Narratological Perspectives on Film Music*», στο *Unheard Melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, London 1987, 11-13

Πρώτον, ακούγοντας κάποιος μια φούγκα του Bach, ανεξάρτητα από οποιαδήποτε άλλη δραστηριότητα, τότε ακούει πώς λειτουργούν οι αμιγώς μουσικοί κώδικες. Η μουσική σε αυτό το επίπεδο αναφέρεται στην ίδια τη μουσική δομή.

Δεύτερον, η φούγκα του Bach που μπορεί να ακούγεται ευχάριστα από το ήχο-σύστημα μιας καφετέριας, όπου οι άνθρωποι μπορεί να συζητάνε για πολιτική ή να παίζουν σκάκι, λειτουργεί περισσότερο σε πολιτισμικό πλαίσιο. Αναφέρεται σε πολιτισμικούς μουσικούς κώδικες και εκμαιεύει πολιτισμικές αντιδράσεις.

Τρίτον, η μουσική μιας ταινίας μπορεί να αναφέρεται στην ίδια την ταινία, λόγω συσχετισμού της με προϋπάρχοντα στοιχεία αυτής. Οι διάφοροι τρόποι με τους οποίους συμβαίνει αυτό, ονομάζονται κινηματογραφικοί μουσικοί κώδικες.¹⁰

Πιθανές αλληλεπιδράσεις μεταξύ μουσικής και κινηματογραφικής αφηγηματικής

Το μικρό, μέχρι τώρα, πλήθος πιθανών σχέσεων μεταξύ μουσικής και αφήγησης περιορίζεται στον παραλληλισμό και την αντίστιξη. Η μουσική είτε «μοιάζει» είτε «αντιτίθεται» στη δράση ή τη διάθεση αυτών που συμβαίνουν στην οθόνη. Η αντίστιξη συμβαίνει όταν η μουσική και η εικόνα φέρουν διαφορετικά νοήματα, τα οποία συμπίπτουν μέσω της διαδικασίας του μοντάζ.

Οι σχέσεις μουσικής-εικόνας και μουσικής-αφήγησης συνοψίζονται, με ακρίβεια, από την έννοια της *αμοιβαίας επίπτωσης* (mutual implication). Οι έννοιες παραλληλισμός και αντίστιξη υποθέτουν λανθασμένα πως η εικόνα είναι αυτόνομη. Είναι αμφισβητήσιμο το εάν το νόημα μιας πληροφορίας που μεταφέρεται από ανόμοια μέσα, μπορεί να καταλήξει να είναι το ίδιο ή διαφορετικό. Η μουσική πάντως βοηθά το θεατή να ερμηνεύσει τις εικόνες.¹¹

Οποιαδήποτε μουσική μπορεί να δημιουργήσει κάτι σε μια ταινία, η χρονική σύμπτωση όμως μουσικής και εικόνας, δημιουργεί διαφορετικά αποτελέσματα στις δυναμικές και τη δομή της. Όσο το γενικότερο μουσικό ύφος διατηρείται, όποια και να είναι η μουσική που ντύνει την εκάστοτε στιγμή, η σκηνή το δικαιολογεί, καθώς η μουσική έχει την ιδιότητα να δημιουργεί ρυθμό, ατμόσφαιρα, κινηματογραφικό χώρο, απόσταση από το θεατή και να έχει τη δική της «άποψη».¹²

Σιωπή

Η απουσία μουσικού ήχου είναι ένα σημαντικό στοιχείο που δεν θα πρέπει να υποτιμάται. Οι κινηματογραφιστές έχουν την τάση να ξεχνούν την ύπαρξη μουσικής σιωπής κατά την διαδικασία της μίξης του ήχου. Οποιαδήποτε σκηνή εξαρτάται άμεσα από το είδος της σιωπής που θα κληθεί για να την επενδύσει.

¹⁰ Gorbman Claudia, «Narratological Perspectives on Film Music», στο *Unheard Melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, London 1987, 11-13

¹¹ Οι Hanns Eisler και T. W. Adorno σχολιάζουν ότι, από αισθητικής απόψεως, η παραπάνω δεν είναι σχέση ομοιότητας, αλλά ως κανόνας, ερώτησης και απάντησης, βεβαίωσης και άρνησης, εμφάνισης και ουσίας. Αυτό υπαγορεύεται από την απόκλιση μεταξύ των εν λόγω μέσων (ήχος και εικόνα) και τη φύση του καθενός. Ο. π., 15

¹² Ο. π., 16

Μια δομημένη σιωπή μπορεί να λάβει χώρα εκεί όπου προηγουμένως ο ήχος ήταν παρών και αργότερα λείπει, σε αντίστοιχα σημεία καίρια για τη διάρθρωση. Η ταινία ενθαρρύνει το θεατή να περιμένει τον ήχο όπως και προηγουμένως, με αποτέλεσμα, όταν αυτός δεν εμφανιστεί, να είναι σαφής, εμφανής και κατανοητή η απουσία του, δείχνοντας πως η σιωπή μπορεί να δημιουργήσει δομικές σχέσεις με την κινηματογραφική ταινία.

Ο «μύθος» (η αφήγηση μιας ιστορίας, αυτό που αναπαρίσταται, η *diegesis*-διήγηση) και το «θέμα» (η διαχείριση της πλοκής της ιστορίας) συνοψίζονται στην παρακάτω ορολογία που χρησιμοποιείται για τη συστηματική μελέτη της κινηματογραφικής αφηγηματικής:

Diegesis (διήγηση): Ο τυπικός αφηγηματικός κινηματογράφος οικοδομεί έναν κόσμο για την ιστορία, ένα μέρος για τη δράση και για όλα αυτά που ανήκουν στην ιστορία, αυτό που ο Gerard Genette και ο Etienne Souriau αποκαλούν ως «το αφηγηματικά υπονοούμενο χώρο-χρονικό σύμπαν-κόσμο των χαρακτήρων και της δράσης».

Diegetic music (μουσική εντός διήγησης): Η μουσική έχει τη δική της θέση στην κινηματογραφική αφήγηση και προκύπτει από κάποια πηγή εντός αυτής, μια ορατή πηγή προέλευσης (*source music*), π.χ. μπορεί να παίζουν μουσικοί στην ιστορία ή κάποιο ραδιόφωνο να είναι ανοιχτό.¹³ Ακόμη, έχει την ιδιότητα να μπορεί να δημιουργήσει ειρωνεία με έναν πολύ πιο φυσικό τρόπο από ότι η εκτός διήγησης μουσική.¹⁴ Στον καθιερωμένο αφηγηματικό κινηματογράφο, ο ρυθμός και η διάθεση της εντός διήγησης μουσικής, η οποία «παρεμπιπτόντως» ακούγεται σε μια σκηνή, έχει φτιαχτεί έτσι ώστε να ταιριάζει με τη διάθεση και το ρυθμό της σκηνής αυτής έχοντας μια μυστηριώδη, αφύσικη συνοχή.

Non diegetic music (μουσική εκτός διήγησης): Ή αλλιώς *extradiegetic*, μουσική της οποίας η πηγή δεν είναι ορατή, που μπορεί να εισβάλει στην αφήγηση ή να μην έχει άμεση σχέση με τη ροή της ιστορίας, όπως για παράδειγμα το να ακούγεται ορχηστρική μουσική κατά τη διάρκεια μιας καταδίωξης Ινδιάνων στην έρημο.

Η ανθρώπινη φωνή μπορεί να είναι, κατά περιπτώσεις, εντός αλλά και εκτός διήγησης. Η εκτός διήγησης όμως φωνή, ήχος φωνής που δεν είναι φανερό από πού προέρχεται, εκλαμβάνεται ως αφηγηματική εισβολή, ενώ η μουσική όχι.

¹³ Μια μεγάλη κατηγορία είναι αυτή που περιλαμβάνει έργα-ταινίες, στα οποία ο ρόλος της μουσικής και των μουσικών περιλαμβάνονται στην αφήγηση. Για παράδειγμα το να πει κανείς την ιστορία ενός μουσικού, το να κάνει την παραγωγή της μουσικής το κυρίως θέμα ενός ντοκιμαντέρ, ή ακόμη ο πρωταγωνιστής να είναι ο ίδιος μουσικός. Η μουσική δεν είναι απαραίτητα ένα μεμονωμένο κομμάτι της παραγωγής ούτε και μια ενότητα με συνδετικό ρόλο που προϋπάρχει έτσι ώστε να καλύψει τα κινηματογραφικά κενά. Βλ. Dickinson Kay, «General Introduction», στο Dickinson K. (επιμ.), *Movie Music: the Film Reader*, Νέα Υόρκη: Routledge 2003, 7

¹⁴ Για τον Michel Chion, λόγω της συχνής χρήσης μουσικής εντός διήγησης για τη δημιουργία ειρωνείας, αυτή η μουσική δεν είναι μόνο «απληροφόρητη», αγνοεί τη δραματική κατάσταση αλλά είναι και «αδιάφορη» ή καλύτερα, όπως την χαρακτηρίζει ο ίδιος, «anempathetic». Βλ. Gorbman Claudia, «Narratological Perspectives on Film Music», στο *Unheard Melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, London 1987, 24

Metadiegetic (μουσική πέραν της διήγησης): Ήχοι ή ακόμα και μουσική που μπορεί να σχετίζονται με αφήγηση από έναν αφηγητή σε δευτερεύον επίπεδο (αφήγηση μέσα στην αφήγηση π.χ. από τον πρωταγωνιστή ή κάποιον άλλο χαρακτήρα της ιστορίας).

Σε μια αφηγηματική ταινία η μουσική εντός διήγησης λειτουργεί πρώτα και κύρια ως ήχος. Βασικό σημείο είναι το θέμα της λειτουργίας της μουσικής από άποψη κινηματογραφικού χώρου. Η μουσική αυτή μπορεί να ξεκαθαρίσει, να διαρθρώσει και να δημιουργήσει βάθος στον κινηματογραφικό χώρο με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια.

Ακόμη, μπορεί να παρέχει χρονική συνέχεια και συνοχή σε δυο χωρικά ασυνεχείς σκηνές, λειτουργώντας σαν ένα ηχητικό ταίριασμα χωρίς ραφές αλλά και να δημιουργήσει νύξεις βάθους στο χώρο. Από τη στιγμή που δυνατά μπορεί να σημαίνει κοντά και σιγανά μακριά, μια συνεχής εξέλιξη από το σιγά προς το δυνατά σηματοδοτεί μια συνεχή κίνηση προς τα εμπρός και στον κινηματογραφικό χώρο, προς την ηχητική πηγή.¹⁵

Θέματα

Ένα θέμα καθορίζεται όπως κάθε μουσική, μελωδία, απόσπασμα μελωδίας ή αρμονική ακολουθία που ακούγεται περισσότερες από μία φορές κατά τη διάρκεια μιας ταινίας. Αυτό περιλαμβάνει θεματικά τραγούδια, ορχηστρικά μοτίβα σαν φόντο, ήχους συσχετισμένους με τους χαρακτήρες και άλλες επαναλαμβανόμενες μουσικές εκτός διήγησης.

Το μοτίβο είναι ένα «θέμα» του οποίου η επανεμφάνιση εξακολουθεί να αναφέρεται, ειδικά και αμετάβλητα, σε διηγηματικούς συσχετισμούς. Τα κριτικά γραπτά του R. Wagner παρέχουν διαφωτιστικά στοιχεία για τη φύση της θεματικής μουσικής σε έργα δραματικής αναπαράστασης. Ο ίδιος επεξεργάστηκε τις ιδέες του για τα μοτίβα στο έργο του *Opera and Drama* (1850-51) σαν μέρος μιας μεγαλύτερης εννοιολογικής δομής, δικαιολογώντας τη σπουδαιότητα των μοτίβων και των *leitmotifs* ως στοιχεία ουσιαστικά για το μουσικό δραματουργικό έργο.

Ο ορισμός που δίνει ο Wagner για τα συγκεκριμένα μοτίβα μνήμης (*memory-motifs*), περιλαμβάνει τρία χαρακτηριστικά: ένα μοτίβο μνήμης πρέπει πρώτα να δηλώνεται σε συνδυασμό με ένα προφορικό κείμενο· λειτουργεί αποκλειστικά για να προκαλέσει τη μνήμη· και αυτή η μνήμη ανήκει σε κάποιον χαρακτήρα του ίδιου του δράματος.¹⁶

Ο ρόλος της μουσικής στο «βωβό» κινηματογράφο

Ο ρόλος της μουσικής, ως επένδυση, στο «βωβό» κινηματογράφο, ήταν πολύ σημαντικός, και η παρουσία της μουσικής εκεί δικαιολογείται ποικιλοτρόπως.

¹⁵ Gorbman Claudia, «Narratological Perspectives on Film Music», στο *Unheard Melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, London 1987, 20-26

¹⁶ Ο. π., 26-28

Η πρώτη κατηγορία στην οποία εμπίπτει ο παραπάνω συλλογισμός αφορά σε ιστορικούς παράγοντες. Σύμφωνα με τη Gorbman, η μουσική και η δραματική παρουσίαση είναι δύο στοιχεία τα οποία έχουν πορευτεί μαζί στο χρόνο, εδώ και πολλούς αιώνες. Από την αρχαία Ελλάδα, το μεσαίωνα, την αναγέννηση μέχρι και το γαλλικό μελόδραμα στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, αυτή η παράδοση ενσωματώθηκε σε μια ποικιλία ειδών δημοφιλούς διασκέδασης του 19^{ου} αι., και τελικά στο νέο μέσο του κινηματογράφου.

Από πραγματιστικής σκοπιάς η μουσική κάλυπτε το μηχανικό θόρυβο του προβολέα. Μεταξύ προβολέα και κοινού δεν υπήρχαν τοίχοι με ηχομόνωση και ο θόρυβος διατάρασσε την οπτική ευχαρίστηση του θεατή, γεγονός που δείχνει την τεχνολογική ιδιαιτερότητα του μέσου.¹⁷ Η μουσική¹⁸ συνέχισε να υπάρχει και μετά τη δημιουργία θαλάμου προβολής. Γιατί η μουσική, καλή ή κακή, θεωρούνταν λιγότερο ενοχλητική από το θόρυβο του προβολέα, από τη στιγμή που και οι δύο τύποι ήχων υπάρχουν εκτός διήγησης, εξηγείται από το γεγονός της αποδοχής της από το κοινό.

Από αισθητικής απόψεως, η πρακτική της κινηματογραφικής μουσικής προέρχεται από την τεχνολογική ιδιαιτερότητα του μέσου. Η αποτύπωση της πραγματικότητας σε δύο διαστάσεις καθώς και η έλλειψη ομιλίας ήταν κάποια από τα γνωρίσματα του μέσου που ανέλαβε η μουσική αν όχι να αντικαταστήσει, τουλάχιστον να αντισταθμίσει. Ο ήχος υφίσταται σε τρεις διαστάσεις, έτσι η μουσική κάλυπτε τα κενά που αφορούσαν στην απόδοση της διάστασης του πραγματικού χώρου. Η μουσική ήταν σημαντική γιατί είχε την ικανότητα όχι μόνο να δίνει την εντύπωση του βάθους αλλά και του ρυθμού και την αίσθηση της διάρκειας.

Οι Eisler και Adorno περιγράφουν με ανθρωπολογικούς όρους την ανάγκη που έφερε τη μουσική στον κινηματογράφο, υποστηρίζοντας πως η μουσική ανέλαβε με μαγικό τόπο να εξουδετερώσει την έλλειψη ζωής στις κινούμενες φιγούρες της οθόνης. Ήταν αντίδοτο για την εικόνα, όμως το γεγονός ότι οι χαρακτήρες είχαν ταυτόχρονα ζωή αλλά δεν ήταν ζωντανοί, τους προσέδιδε χαρακτηριστικά φαντάσματος. Η μουσική όχι μόνο τροφοδότησε την εικόνα με τη ζωή που της έλειπε, αλλά εξόρκισε το φόβο και βοήθησε το θεατή να απορροφήσει το σοκ.

Συνοψίζοντας, η μουσική χρησιμοποιήθηκε για τη συνοδεία των ταινιών του βωβού κινηματογράφου για τους εξής λόγους:

1. Είχε χρησιμοποιηθεί ως συνοδεία και για άλλου τύπου θεάματα στο παρελθόν και αυτό συνετέλεσε μια σύμβαση που συνεχίστηκε επιτυχώς.

2. Κάλυπτε τον ενοχλητικό θόρυβο που προκαλούσε ο προβολέας της ταινίας.

¹⁷ Mervyn Cooke, «Sound on track», στο A History of Film Music, Cambridge University Press 2008, 42-49

¹⁸ Ζωντανή μουσική συνόδευε τις ταινίες του βωβού κινηματογράφου, με σχήματα αποτελούμενα από, μεθυσμένους πολλές φορές, μουσικούς που δεν έδιναν καμία σημασία στην ιστορία και το πώς αυτή εξελισσόταν στην οθόνη, παίζοντας με κωμικό και ανάρμοστο τρόπο, ή από σχήματα ερασιτεχνών μουσικών της επαρχίας. Βλ. Gorbman Claudia, «Why music? From Silents to Sound», στο Unheard Melodies: Narrative film music, Indiana University Press, London 1987, 37

3. Είχε σημαντική λειτουργία σε σχέση με την αφηγηματική διαδικασία: παρείχε ιστορική, γεωγραφική και ατμοσφαιρική τοποθέτηση¹⁹ και βοηθούσε στην παραστατικότερη αναπαράσταση των χαρακτήρων και της δράσης αυτών.

4. Προσέφερε ρυθμικό παλμό ως συμπλήρωμα και ώθηση στους ρυθμούς που έδινε το μοντάζ και η κίνηση στην οθόνη.

5. Ως ήχος στην αίθουσα προβολής, η χωροταξική διάσταση που παρείχε, αντιστάθμιζε τη δισδιάστατη υπόσταση της οθόνης.

6. Με κάποιο μαγικό τρόπο λειτουργούσε ως αντίδοτο απέναντι στην εικόνα και τη διάσταση φαντάσματος που εκείνη προσέδιδε σε αυτό που απεικόνιζε.

7. Σαν μουσική έδεσε τους θεατές μεταξύ τους, κάνοντάς τους ένα ενιαίο σύνολο, ένα σώμα.²⁰

Λειτουργική-χρηστική μουσική

Η μουσική φέρει και κάποιες καθαρά λειτουργικές πτυχές σε σχέση με τον τρόπο που χρησιμοποιείται στον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο. Η εποχή της μηχανικής-τεχνολογικής αναπαραγωγής και εμπορευματοποίησης της μουσικής, έχει αλλάξει τελείως το νόημα της μουσικής και τους τρόπους με τους οποίους την αντιλαμβάνεται ο ακροατής. Το πιο λειτουργικό είδος μουσικής είναι αυτό που ονομάζεται background (φόντο) ή «easy-listening» (άνετο κατά την ακρόαση).

Η κινηματογραφική μουσική έχει κάποια κοινά στοιχεία με την easy-listening μουσική. Είναι και οι δύο χρηστικές. Γίνονται αποδεκτές σε ένα ευρύτερο, έξω-μουσικό πλαίσιο και καμία από τις δύο δεν έχει φτιαχτεί έτσι ώστε να τις παρακολουθεί ο ακροατής με ιδιαίτερη προσοχή. Η μουσική αξία δεν είναι κάτι ουσιαστικό για αυτό το είδος της μουσικής όπως και η μουσική φόρμα, καθώς κατά τη διαδικασία της κατανάλωσης η φόρμα και η ένταση της χρηστικής μουσικής υπόκεινται στο πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσεται. Ακόμη μπορεί να ανακουφίζει από το άγχος, την ευερεθιστότητα και την ένταση και δεν προκαλεί την προσοχή.

Η κινηματογραφική μουσική από την άλλη μεριά παρέχεται δουλικά στα σημαντικά στοιχεία της διαδικασίας της αφήγησης. Χαμηλώνει η έντασή της όταν υπάρχουν διάλογοι και γενικά υπόκειται στην αφηγηματική ιεραρχία. Η αποτελεσματικότητά της συχνά εξαρτάται από το να περνά απαρατήρητη και ο σκοπός που εξυπηρετεί μοιάζει πολύ με αυτόν της χρηστικής μουσικής. Λειτουργεί σαν ένα «διανοητικό ή εγκεφαλικό αναισθητικό».

Μουσική και ευχαρίστηση

Θεωρίες σχετικά με το εάν και κατά πόσον η μουσική παράγει ευχαρίστηση και συναίσθημα, αφθονούν. Ο Πλάτων εγκαινίασε μια σημαντική γραμμή σκέψης

¹⁹ Η μουσική σε αυτό το σημείο λειτουργεί όπως τα κοστούμια των ηθοποιών στο πλατό, αλλά όχι σε μικρότερο βαθμό. Βλ. Dickinson Kay, «Theodor Adorno and Hans Eisler, Prejudices and Bad Habbits», στο Dickinson K. (επιμ.), *Movie Music: the Film Reader*, Νέα Υόρκη: Routledge 2003, 31

²⁰ Gorbman Claudia, «Why music? From Silents to Sound», στο *Unheard Melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, London 1987, 31-53

σχετικά με το ότι η μουσική ευχαρίστηση εξαρτάται από τη διανοητική ικανότητα αντίληψης της δομής. Μια αντίθετη αισθητική θεωρία, υποστηρίζει πως η ρίζα της μουσικής ευχαρίστησης βρίσκεται ακριβώς στις αισθήσεις, καθώς ο ρυθμός, η αρμονία και η μελωδική κίνηση διεγείρουν τη σαρκική ανταπόκριση, αυτό που ονομάζεται αισθητική εμπειρία.

Για πολλούς ψυχολόγους το «μουσικό συναίσθημα» οφείλεται σε φυσιολογικές ανταποκρίσεις του ανθρώπου σε σχέση με το τονικό ύψος, το ρυθμό, το ηχόχρωμα κ.α. Αυτή η προσέγγιση μπορεί να χαρακτηριστεί ως μια επιστημονική προέκταση της παραδοσιακής σαρκικής αισθητικής. Η μουσική μπορεί να κάνει τον ακροατή πιο δεκτικό στη φαντασία και να επιτύχει ένα «υπνωτιστικό» αποτέλεσμα.

Το κινηματογραφικό μέσο προσομοιώνει όχι μόνο την πραγματικότητα αλλά και τις συνθήκες μιας κατάστασης στην οποία μπορεί να βρίσκεται το ίδιο το υποκείμενο. Η εντύπωση της πραγματικότητας έχει λιγότερο να κάνει με την επιτυχή απόδοση του αληθινού και περισσότερο με την αναπαραγωγή μιας συγκεκριμένης συνθήκης, μιας φανταστικής κατάστασης. Η μουσική κατά περιπτώσεις μειώνει το βαθμό συνείδησης του θεατή, δουλειά της είναι όμως και το να δημιουργήσει πρόσβαση στην «αλήθεια». Παρέχει ένα διανοητικό και ψυχολογικό ανθρώπινο βάθος, υπάρχει εκεί όπου χρειάζεται για να γεμίσει το συναισθηματικό κενό, κάτι που είναι δύσκολο να εκφραστεί με λόγια.²¹

²¹ Gorbman Claudia, 1987, 53-69

1.2. Κλασική κινηματογραφική πρακτική του Hollywood και βασικές αρχές μουσικής σύνθεσης

Ο όρος «κλασικός κινηματογράφος» προϋποθέτει την κατανόηση αυτού του κινηματογράφου ως ένα θεσμό, ένα κατεστημένο. Η κλασική κινηματογραφική υφή (μια ταινία του Hollywood της δεκαετίας του '30 και του '40), είναι μια συγκυρία οικονομικών παραγόντων, ένας αφηγηματικός λόγος που καθορίζεται από τον οργανισμό εργασίας και χρήματος, από μια ιδεολογία και από διάφορους μηχανισμούς ευχαρίστησης που λειτουργούν στην κινηματογραφική βιομηχανία.

Παρά τη μεγάλη ποικιλία ειδών, κινηματογραφικών στούντιο και συγγραφικών στιλ, υπάρχει κάτι που είναι αναγνωρίσιμο ως ο κλασικός κινηματογράφος του Hollywood. Ένα υπονοούμενο μοντέλο που καθορίζει τη διάρκεια μιας ταινίας, τις δυνατότητες της αφηγηματικής δομής και την οργάνωση των διαστάσεων του χώρου και του χρόνου, μέσω της κινηματογράφησης, του μοντάζ, της ηχογράφησης και μίξης του ήχου.

Το κλασικό κινηματογραφικό σύστημα μπορεί να περιγραφεί με δύο βασικούς τρόπους. Πρώτον, η φαινομενολογική αντίληψη του θεατή σαν ένα αυτόνομο υποκείμενο, το οποίο θέλει να δει με δραματικό τρόπο σημαντικές λεπτομέρειες και του οποίου οι απαιτήσεις ικανοποιούνται σε κάποιο βαθμό από τον κινηματογράφο. Η ταινία προσδιορίζει το θεατή, βλέπει και ακούει για εκείνον. Ο κλασικός τρόπος μοντάζ χρησιμοποιεί επιτακτικές στρατηγικές που δρομολογούν τις επιθυμίες του θεατή, δίνοντας την «εντύπωση της πραγματικότητας» και ενθαρρύνοντας τον να φανταστεί ότι μπορεί να ταυτιστεί με την ταινία.

Δεύτερον, εάν η υπόθεση της ταινίας αναφέρεται στον κόσμο της αφήγησης, στο τι συμβαίνει εκεί και σε όλα τα μέσα που διαρθρώνουν την ιστορία, η κινηματογραφική πρακτική του Hollywood προσπαθεί να πετύχει μια διαφανή, άορατη και πληρέστερη ανάμειξη του θεατή, στην ιστορία. Η πρακτική αυτή εξαλείφει την έλλειψη συνοχής από άποψη μοντάζ. Το μοντάζ που καταφέρνει να αποδώσει την αίσθηση της συνοχής, είναι ένα είδος δουλειάς που καλύπτει τα ίδια της τα ίχνη, σβήνει τα σημάδια της διατύπωσης και μεταμφιέζεται σε μια ιστορία.²²

Κλασική κινηματογραφική μουσική

Ένα γενικότερο συνθετικό περίγραμμα που περιλαμβάνει βασικές αρχές μουσικής σύνθεσης, μοντάζ και μίξης στον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο, κυρίως όσον αφορά στο τέλος της δεκαετίας του '30 και στη δεκαετία του '40, παρουσιάζεται παρακάτω, σύμφωνα με την παρουσία και την επιρροή που είχε το συνθετικό έργο του Max Steiner στην κλασική περίοδο.

²² Gorbman Claudia, «Classical Hollywood Practice: The Model of Max Steiner», στο *Unheard Melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, London 1987, 70-73

1. Invisibility (δεν φαίνεται): Η πηγή της μουσικής εκτός διήγησης δεν θα πρέπει να είναι ορατή (όπως επίσης και οι ήχοι που μπορεί να κάνει η κάμερα, τα φώτα, η φωνή του σκηνοθέτη), και αυτό συνιστά ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά των ομιλουμένων ταινιών. Άπαξ και η πηγή προέλευσης εκτεθεί, η μουσική ή ο ήχος γίνεται «φυσικός», ενσωματώνεται στο γενικότερο πλαίσιο, εντός της διήγησης.

2. Inaudibility (δεν ακούγεται): Η μουσική δεν προορίζεται ώστε να ακούγεται συνειδητά, αν και μπορεί πάντοτε να ακουστεί και να γίνει αντιληπτή. Θα πρέπει να φέρει ρόλο υποδεέστερο από αυτόν του διαλόγου και της εικόνας και η ένταση, η διάθεση και ο ρυθμός της να είναι υπό τις επιταγές της δραματουργίας και του συναισθήματος, στοιχεία πρωταρχικά και στοιχειώδη για την αφήγηση.

2α. Η μουσική φόρμα καθορίζεται και υπόκειται γενικά στην αφηγηματική φόρμα. Η διάρκεια ενός μουσικού αποσπάσματος καθορίζεται από τη διάρκεια μιας σκηνής ή μιας ακολουθίας που παρουσιάζεται οπτικά. Η μουσική αυτή μπορεί να ονομαστεί «ελαστική» ή και «παρατεταμένη» μουσική. Είναι καλό για ένα συνθέτη να μπορεί να γράφει μουσική χτίζοντας παύσεις και κρατημένες νότες αλλά και μικρές μουσικές φράσεις.

2β. Subordination to the voice: Θα πρέπει πάντα κανείς να θυμάται, σαν βασική αρχή της αισθητικής της κινηματογραφικής μουσικής, πως η λογική απαιτεί από τη μουσική να δίνει χώρο στο διάλογο. Ο διάλογος, ή όποιος άλλος ήχος είναι σημαντικός για την αφήγηση, θα πρέπει να αποτελεί προτεραιότητα στη μίξη του soundtrack.

3. Signifier of emotion (σημαίνον συναισθήματος): Η μουσική που χρησιμοποιείται ως φόντο μπορεί να θέσει μια συναισθηματική, παράλογο, ρομαντική ή διαισθητική διάσταση και να δώσει έμφαση σε συγκεκριμένα συναισθήματα τα οποία εισηγείται η αφήγηση, πρώτα όμως θα πρέπει η ίδια να σηματοδοτεί, να φέρει συναίσθημα. Μπορεί να βελτιώσει την εξωτερική παρουσίαση και την αντικειμενικότητα της εικόνας, μέσω της εσωτερικής της αλήθειας.

3α. Music and representation of the irrational (μουσική και αναπαράσταση του παραλόγου): Η μουσική έχει την ικανότητα να εισάγει το θεατή σε ένα φανταστικό κόσμο, εκεί που όλα είναι πιθανά. Αυτός ο συσχετισμός της μουσικής με το παράλογο προϋπήρχε και κυριαρχούσε σε όλα τα είδη τρόμου, επιστημονικής φαντασίας και φαντασίας και λειτουργούσε σαν καταλύτης, γλιστρώντας μέσα και έξω από το στοιχείο του πραγματικού. Ο Max Steiner βεβαιώνει πως μερικές ταινίες απαιτούν μεγάλο όγκο μουσικής, ενώ άλλες είναι τόσο ρεαλιστικές, που η μουσική θα μπορούσε μόνο να παρέμβει και να βλάψει.

3β. Music and representation of Woman (μουσική και αναπαράσταση της γυναίκας): Ένα πολύ συγκεκριμένο είδος μουσικής, π.χ. η χρήση του κλισέ μιας ορχήστρας εγχόρδων σε μια κινηματογραφική ταινία της δεκαετίας του '40, μπορεί να δημιουργήσει άμεσο συνειρμό με την παρουσία μιας γυναίκας στην οθόνη, ως

ρομαντικό αντικείμενο και σύμβολο, όχι μιας ηλικιωμένης γυναίκας ούτε και κάποιας *femme fatale*.

4. Narrative cueing (αφηγηματική νύξη): Τα σημειωτικά καθήκοντα της μουσικής στον κλασικό κινηματογράφο μπορούν να χωριστούν σε δύο κατηγορίες:

4a. referential narrative (αναφορική αφήγηση): Η μουσική μπορεί να κάνει αναφορικές και αφηγηματικές νύξεις, π.χ. να υποδηλώσει τοποθέτηση, άποψη, να θέσει μορφολογικά όρια, καθώς και να καθιερώσει χαρακτήρες και καταστάσεις.

4a.i. Beginnings and endings (τίτλοι αρχής και τέλους): Η μουσική συνήθως συνοδεύει τους τίτλους αρχής και τέλους μιας ταινίας. Σαν μουσική φόντου για τους τίτλους αρχής, καθορίζει το είδος της ταινίας και δημιουργεί μια γενικότερη διάθεση. Συχνά ακούγονται περισσότερα από ένα μουσικά θέματα, τα οποία αργότερα θα ντύσουν την ιστορία. Μια ευδιάκριτη μελωδία μπορεί να δημιουργήσει αίσθημα προσμονής. Η μουσική που συνοδεύει τους τίτλους αρχής σηματοδοτεί επίσης ότι η ταινία σε λίγο ξεκινά, κάνει το θεατή να σταματήσει να μιλά και τον παρασύρει σε αυτή την ονειροπόληση.

Η μουσική που ντύνει τους τίτλους τέλους έχει την τάση να εμφανίζεται ξαφνικά στην τελευταία σκηνή της ταινίας και να συνεχίζει να ακούγεται καθώς πέφτουν οι τίτλοι. Η μουσική ανακεφαλαίωση και το κλείσιμο είναι στοιχεία που ενισχύουν αφηγηματικά και μορφολογικά το φινάλε της ταινίας.

4a.ii. Time, place, and stock characterization (χρόνος, τόπος και προσδιορισμός καταγωγής): Η μουσική συνεισφέρει στη γεωγραφική και χρονολογική τοποθέτηση της αφήγησης, κάτι που συμβαίνει από την αρχή μιας ταινίας ή κατά διάρκεια κάποιας σκηνής.

4a.iii. Point of view (άποψη): Μια κλασική ταινία μπορεί να χρησιμοποιεί τη μουσική για να δημιουργήσει ή να δώσει έμφαση στην υποκειμενικότητα ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα. Ο συσχετισμός της μουσικής με τη θέαση του χαρακτήρα σε μια σκηνή, ένας συσχετισμός θεματολογίας που επαναλαμβάνεται και στερεοποιείται κατά τη διάρκεια της αφήγησης, η ενορχήστρωση της μουσικής που προηγουμένως αφορούσε στο χαρακτήρα αυτό και η επισήμανση δυνατών υποκειμενικών εμπειριών, είναι κάποια τεχνάσματα τα οποία μπορούν να χειριστούν το θεατή.

4β. connotative cueing (συνυποδήλωση): Η κινηματογραφική αφηγηματική μουσική μπορεί να αγκιστρώνει το νόημα μιας εικόνας, να «ερμηνεύει», να «διευκρινίσει» και να «υπογραμμίσει» αφηγηματικά γεγονότα. Μπορεί επίσης να εκφράσει διαθέσεις και έννοιες, οι οποίες σε συνδυασμό με τις εικόνες και άλλους ήχους, υποδεικνύουν ηθικές, κοινωνικές και εθνικές αξίες των χαρακτήρων.

Χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μελωδίας, της ενορχήστρωσης και του ρυθμού μιμούνται και ερμηνεύουν φυσικά γεγονότα που συμβαίνουν στην οθόνη. Η μουσική φόντου ενισχύει αυτό που ήδη έχει καταστεί σημαντικό από το διάλογο, χειρονομίες, φωτισμό, χρώμα, tempo της κίνησης και του παλμού κ.α.

Εδώ προκύπτουν δύο ακόμη κατηγορίες συμβάσεων (εκτός ρυθμού, έκτασης και tempo):

Conventions of orchestration (ορχηστρικές συμβάσεις): Η κινηματογραφική μουσική επικαλείται παραδοσιακούς συσχετισμούς αναφορικά με το ηχόχρωμα των μουσικών οργάνων. Οι Eisler και Adorno εντοπίζουν πολλές άλλες συμβάσεις (κλισέ), σε σχέση με την ενορχήστρωση που σήμερα πια έχουν γίνει κοινός τόπος, π.χ. η χρήση tremolo στο βιολί για να δημιουργηθεί ένα αίσθημα αγωνίας και suspense.

Melodic conventions (μελωδικές συμβάσεις): Συγκεκριμένοι μελωδικοί τύποι χαρακτηρίζουν τις ταινίες Western, βασισμένοι άλλοτε σε μπαλάντες της δύσης, στο σάλπισμα του ιππικού, σε μελωδίες γραμμένες σε μείζονες (χαρούμενες) κλίμακες με άλματα καθαρής τέταρτης και πέμπτης κ.α. Άλλοι μελωδικοί τύποι βασίζονται σε στοιχεία πιο κοντά στη φύση, όπως πουλιά, ήρεμες λίμνες και παρθένα δάση.²³

5. Formal and rhythmic continuity (μορφολογική και ρυθμική συνοχή): Η μουσική παρέχει συνοχή σε επίπεδο ρυθμού και μορφολογίας, μεταξύ σκηνών, σε μεταβάσεις από καρέ σε καρέ και γεμίζοντας πιθανά κενά. Η μουσική γεμίζει τα τονικά κενά και εκμηδενίζει τις σιωπές χωρίς να τραβά την προσοχή πάνω της. Η παρόρμηση που κρύβεται πίσω από τον τρόπο που χρησιμοποιείται η μουσική, προκύπτει από το φόβο της σιωπής ή της οπτικής στάσης, ο φόβος ότι η απουσία αυτή ισοδυναμεί με το θάνατο. Η μουσική δίνει στο soundtrack ζωή, ζεστασιά και χρώμα.

6. Unity (ενότητα-συνοχή): Μέσω της επανάληψης και της ποικιλίας μουσικού υλικού και ενορχήστρωσης, η μουσική βοηθά στη δημιουργία αφηγηματικής και δομικής συνοχής. Ο κλασικός κινηματογράφος στηρίζεται σε αυτή τη συνοχή φόρμας και αφήγησης και αναπτύσσει μουσικές ώστε να την ενισχύσει.

Οι τονικές σχέσεις σε μια μουσική σύνθεση χρησιμοποιούνται έτσι ώστε να συνεισφέρουν στη γενικότερη συνοχή της ταινίας. Εάν η μουσική είναι απύσχα για περισσότερο από 15 δευτερόλεπτα, ο συνθέτης είναι ελεύθερος να ξεκινήσει μια νέα μουσική ιδέα σε διαφορετικό ή και τελείως μακρινό κλειδί, από τη στιγμή που ο θεατής-ακροατής θα έχει σίγουρα ξεχάσει την τονικότητα του προηγούμενου μουσικού αποσπάσματος.

7. Breaking the rules (παραβαίνοντας τους κανόνες): Οι παραπάνω αρχές δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζονται σαν αυστηροί και απαράβατοι κανόνες. Η μουσική σαν μέσο, μια μουσική σύνθεση κινηματογραφικής ταινίας, μπορεί να

²³ Μια «αγαπημένη» διαδικασία του Hollywood σύμφωνα με την οποία η μουσική πρέπει να ακολουθεί τα οπτικά στοιχεία και να τα εμπλουτίζει είτε με τη μίμηση είτε με τη χρήση κάποιων κλισέ που σχετίζονται με τη διάθεση και το περιεχόμενο της εικόνας. Τα προτιμώμενα λοιπόν στοιχεία για μίμηση είναι αυτά που σχετίζονται με τη «φύση», με την πιο επιφανειακή έννοια του κόσμου, εκεί που ο άνθρωπος υποτίθεται πως μπορεί να αναπνέει ελεύθερα μαζί με την παρουσία φυτών και ζώων, δημιουργώντας σαφή αντίθεση με την αστική ζωή. Βλ. Dickinson Kay, «Theodor Adorno and Hans Eisler, Prejudices and Bad Habbits», στο Dickinson K. (επιμ.), *Movie Music: the Film Reader*, Νέα Υόρκη: Routledge 2003, 30

παραβιάσει οποιαδήποτε από τις παραπάνω αρχές, αρκεί η παραβίαση της μίας να γίνεται εξυπηρετώντας κάποια άλλη αρχή.²⁴

²⁴ Gorbman Claudia, «Classical Hollywood Practice: The Model of Max Steiner», στο *Unheard Melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, London 1987, 70-91

2. Michel Chion

Θεωρίες οι οποίες είναι σχετικές με τον κινηματογράφο είχαν, μέχρι σήμερα, την τάση να υπεκφεύγουν το θέμα του ήχου, είτε αγνοώντας, είτε υποβιβάζοντας τον ρόλο του. Ταινίες, τηλεόραση και άλλα οπτικοακουστικά μέσα δεν απευθύνονται αποκλειστικά στην αίσθηση της όρασης και θέτουν τους ακροατές-θεατές τους σε ένα πλαίσιο συγκεκριμένης αντιληπτικής λειτουργίας και υποδοχής οπτικοακουστικών ερεθισμάτων, κάτι που ο Michel Chion αποκαλεί *audio-vision*.²⁵

Στο βιβλίο του *Audio-Vision: Sound on Screen*, ο Chion εξετάζει το οπτικό-ηχητικό συμβόλαιο, τις αμοιβαίες επιρροές που επικρατούν μεταξύ ήχου και εικόνας. Επισημαίνει ακόμη, μεταξύ άλλων αισθητικών και αντιληπτικών παράδοξων, την τάση του θεατή-ακροατή να επεξεργάζεται τον ήχο οπτικά ώστε να τον προσδιορίσει σε σχέση με την εικόνα, ακόμα και όταν η εικόνα είναι αυτή που ορίζεται από τον ήχο. Η ανάλυση του Chion επικεντρώνεται ακόμη στα διαφορετικά αντιληπτικά επίπεδα που δημιουργούν ο ήχος και η εικόνα, προσφέροντας εν κατακλείδι ένα εξαιρετικά πλούσιο λεξιλόγιο για τον ήχο στον κινηματογράφο.²⁶

²⁵ Chion Michel, «Preface XXV», στο Gorbman C. (επιμ.), *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994

²⁶ Prince Stephen, «Reviewed work: *Audio-Vision: Sound on Screen* by Michel Chion», στο *Film Quarterly*, Vol. 48, No. 4 (Summer, 1995), 40-42

2.1. Θεωρητική προσέγγιση της σχέσης ήχου και εικόνας

Η έννοια του κινηματογράφου, ως τέχνη της εικόνας, είναι ένα φαινόμενο οπτικοακουστικής ψευδαίσθησης, το οποίο βρίσκεται στην καρδιά της σημαντικής σχέσης μεταξύ ήχου και εικόνας, αυτό που σύμφωνα με τον Chion ονομάζεται *added value*.

Added value (προστιθέμενη αξία): Με τον όρο αυτό περιγράφεται η εκφραστική και πληροφοριακή αξία με την οποία ο ήχος εμπλουτίζει μια δεδομένη εικόνα, ώστε να δημιουργηθεί η σαφής εντύπωση ότι αυτή η πληροφορία ή η έκφραση προέρχεται φυσικά ή ακόμη περισσότερο ότι περιέχεται ήδη στην ίδια την εικόνα. Δίνεται έτσι η ανακριβής εντύπωση ότι ο ήχος δεν είναι απαραίτητος, ότι απλώς «ντουμπλάρει» το νόημα της εικόνας και λειτουργεί στην εικόνα όπως το κείμενο ή η γλώσσα.

Υπάρχουν δύο τρόποι ώστε η κινηματογραφική μουσική να μπορέσει να δημιουργήσει συναίσθημα σε σχέση με την κατάσταση που απεικονίζεται:

Empathetic music (μουσική που συμπάσχει με τη δράση): Η μουσική μπορεί να εκφράσει άμεσα τη συμμετοχή της στο συναίσθημα της σκηνής, αναλαμβάνοντας το ρυθμό, τον τόνο και τη φρασεολογία της.

Anempathetic music (μουσική που δεν συμπάσχει με τη δράση): Η μουσική μπορεί να διαφοροποιηθεί φανερά σε σχέση με την κατάσταση, με το να εξελίσσεται με σταθερό και απτόητο τρόπο, καθώς η σκηνή εκτυλίσσεται ενάντια στο αδιάφορο, προς την ίδια, μουσικό φόντο. Η παράθεση σκηνών με αδιάφορη μουσική συνοδεία έχει την ικανότητα όχι μόνο να μην παγώνει το συναίσθημα, αλλά να το εντείνει περισσότερο. Η μουσική αυτή πλάθει την μηχανική πλοκή και υφή του μωσαϊκού των συναισθημάτων και των αισθήσεων. Το αποτέλεσμα αυτό μπορεί να προκληθεί συνήθως από μουσική, ενίοτε και από θόρυβο.

Υπάρχουν περιπτώσεις μουσικής που δεν εμπίπτουν σε καμία από τις δύο αυτές κατηγορίες. Μουσική η οποία μπορεί να φέρει κάποια αφηρημένη έννοια ή να έχει μια παρουσία με απλή λειτουργία, χωρίς καμία συγκεκριμένη συναισθηματική απήχηση.²⁷

Επιρροές του ήχου σχετικά με την αντίληψη της κίνησης και της ταχύτητας

Η ανθρώπινη αντίληψη όσον αφορά σε οπτικά και ηχητικά ερεθίσματα διαχωρίζεται σε δύο ανόμοιες λειτουργίες οι οποίες επηρεάζουν αμοιβαία η μία την άλλη. Κάθε είδος αντίληψης φέρει βασικές διαφορές σε σχέση με την κίνηση και τη στάση, αφού ο ήχος, σε αντίθεση με την όραση, προϋποθέτει την κίνηση για να ξεκινήσει να υπάρχει, να ακούγεται. Ο ήχος διαθέτει κάποια μέσα ώστε να δηλώσει

²⁷ Chion Michel, «Projections of sound on image», στο Gorbman C. (επιμ.), Audio-Vision: Sound on Screen, Columbia University Press, New York 1994, 3-9

στάση, αλλά σε περιορισμένες περιπτώσεις, όπως συμβαίνει με αυτό που ο Chion αποκαλεί *fixed sound*, ήχο χωρίς διακύμανση ή απόκλιση καθώς ακούγεται.

Στον κινηματογράφο ο ήχος που επιβάλλεται και εξέχει της εικόνας μπορεί να κατευθύνει την προσοχή του θεατή σε συγκεκριμένη οπτική τροχιά. Καμιά φορά μπορεί να καταφέρει να κάνει τον θεατή να δει στην εικόνα μια γρήγορη κίνηση που δεν υπάρχει καν εκεί.²⁸

Επιρροή του ήχου στην αντίληψη του χρόνου σε σχέση με την εικόνα

Ένα από τα πιο σημαντικά αποτελέσματα της *added value* σχετίζεται με την αντίληψη του χρόνου σε σχέση με την εικόνα, πάνω στην οποία ο ήχος μπορεί να έχει υπολογίσιμη επιρροή. Ο ήχος δημιουργεί *tempo* στην εικόνα με τρεις τρόπους:

1. Ο ήχος μπορεί να καταστήσει την αντίληψη του χρόνου στην εικόνα με ακρίβεια, με λεπτομέρεια, άμεσα, με συμπαγή ή ασαφή τρόπο, με διακυμάνσεις κ.τ.λ.
2. Ο ήχος μπορεί να προικίσει μια σκηνή με χρονική γραμμικότητα.
3. Ο ήχος μπορεί να δραματοποιήσει, να προσανατολίσει μια σκηνή προς το μέλλον, προς κάποιο στόχο και να δημιουργήσει ένα αίσθημα προσδοκίας.

Η σκηνή-εικόνα κατευθύνεται προς έναν προορισμό και «προσανατολίζεται» στο χρόνο.

Απαραίτητες συνθήκες ώστε ο ήχος να προσδιορίσει χρονικά την εικόνα

A. Η εικόνα δεν έχει ζωντάνια σε σχέση με το χρόνο. Αυτή είναι η περίπτωση μιας στατικής εικόνας, ή μιας εικόνας όπου η κίνηση συνίσταται από γενικότερη κινητικότητα-ρευστότητα, με καμία ένδειξη πιθανής επίλυσης, όπως ο κυματισμός του νερού.

B. Η ίδια η εικόνα είναι χρονικά ζωντανή, υπάρχει κίνηση χαρακτήρων ή αντικειμένων, κίνηση καπνού ή φωτός, μετακίνηση του κάδρου. Ο ήχος συνδυάζεται με το ρυθμό που υπάρχει ήδη στην εικόνα, εξαρτάται όμως και από την πυκνότητα, την εσωτερική δομή, την ποιότητα της χροιάς του ήχου και την εξέλιξή του.

Σε αυτό το σημείο προκύπτουν διαφορετικοί παράγοντες:

1. *Πώς διατηρείται ο ήχος.* Το tremolo σε μια νότα η οποία προέρχεται από γρήγορες κινήσεις του δοξαριού στο βιολί, μπορεί να δημιουργήσει περισσότερη ένταση και άμεση εστίαση της προσοχής στην εικόνα, από ότι η ίδια αλλά σταθερή και παρατεταμένη νότα στο βιολί.²⁹

²⁸ Ο. π., 9-13

²⁹ Η οικογένεια των εγχόρδων, λόγω του ότι η έκταση και η χροιά τους είναι κατά προσέγγιση κοντά με την ανθρώπινη φωνή, θεωρείται ως η πιο εκφραστική ομάδα οργάνων στην ορχήστρα. Για το λόγο αυτό τα έγχορδα χρησιμοποιούνται συχνά για να εκφράσουν συναίσθημα, και ειδικά το βιολί που χαρακτηρίζεται από την ιδιότητά του να «τραγουδά», λόγω του ότι η ποιότητας του ηχοχρώματός του είναι κοντά στην ανθρώπινη φωνή. Ο συσχετισμός του tremolo στα έγχορδα, π.χ. με το suspense, αποκτήθηκε όχι από το ιδίωμα του 19^{ου} αι., αλλά από τις μουσικές συνθέσεις για ταινίες που το εκμεταλλεύονται. Βλ. Dickinson Kay, «Kathryn Kalinak, The Language of Music: A Brief Analysis of Vertigo», στο Dickinson K. (επιμ.), *Movie Music: the Film Reader*, Νέα Υόρκη: Routledge 2003, 20-21

2. *Πόσο προβλέψιμος είναι ο ήχος καθώς εξελίσσεται.* Ένας ήχος με τακτικό παλμό, όπως το basso continuo στη μουσική ή κάποιος μηχανικός χτύπος, τείνει να δημιουργεί λιγότερη χρονική ζωντάνια από ότι ένας ήχος ο οποίος μπορεί να είναι ακανόνιστος και απρόβλεπτος. Ωστόσο ένας ρυθμός που είναι τακτικά κυκλικός μπορεί επίσης να δημιουργήσει ένταση, επειδή ο ακροατής θα μπει στη διαδικασία να περιμένει την πιθανότητα της αλλαγής, της διακύμανσης.

3. *Tempo.* Το πώς μια μουσική ζωντανεύει χρονικά μια εικόνα δεν είναι απλώς θέμα του μηχανικού tempo. Ο χρονικός προσδιορισμός βασικά εξαρτάται περισσότερο από το πόσο τακτική ή άτακτη είναι η ηχητική ροή, παρά από το ίδιο το tempo με τη μουσική έννοια του όρου.

4. *Προσδιορισμός του ήχου.* Ένας ήχος πλούσιος σε υψηλές συχνότητες μπορεί να κάνει την αντίληψη του ακροατηρίου να είναι πιο έντονη.

Το ποσοστό στο οποίο ο ήχος μπορεί να ενεργοποιήσει μια εικόνα, εξαρτάται από το πώς εισάγει σημεία συγχρονισμού, προβλέψιμα ή όχι, ποικιλοτρόπως ή μονότονα.³⁰

Τρεις τρόποι ακρόασης

Ο Michel Chion εντοπίζει τουλάχιστον τρεις τρόπους ακρόασης, καθένας από τους οποίους αφορά σε διαφορετικά αντικείμενα: *causal listening*, *semantic listening* και *reduced listening*.

Causal listening (αιτιώδης ακρόαση): Είναι ο πιο κοινός τρόπος ακρόασης και αφορά σε ακρόαση που ως στόχο έχει τη συλλογή πληροφοριών ώστε να εξακριβωθεί η αιτία-πηγή του ήχου. Όταν η αιτία είναι ορατή, ο ήχος μπορεί να παρέχει συμπληρωματικές πληροφορίες. Ο τρόπος αυτός χειραγωγείται στον κινηματογράφο από την ίδια την οπτικό-ηχητική σύμβαση, κυρίως μέσω του φαινομένου που ο Michel Chion αποκαλεί *synchresis*.³¹ Τις περισσότερες φορές το ακροατήριο δεν βρίσκεται αντιμέτωπο με τις πραγματικές αρχικές αιτίες-πηγές του ήχου, αλλά με αυτές που το φιλμ το κάνει να πιστεύει.

Semantic listening (σημασιολογική ακρόαση): Αυτός ο τρόπος ακρόασης λέγεται έτσι επειδή αφορά σε κάποιο κώδικα ή μια γλώσσα που ερμηνεύει κάποιο μήνυμα, όπως η καθομιλούμενη γλώσσα, τα σήματα Morse και άλλοι τέτοιοι κώδικες και λειτουργεί με εξαιρετικά περίπλοκο τρόπο. Κάποιος μπορεί να ακούσει μια ηχητική ακολουθία και με τους δύο παραπάνω τρόπους ταυτόχρονα, και αυτό γιατί

³⁰ Chion Michel, «Projections of sound on image», στο Gorbman C. (επιμ.), *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994, 14-16

³¹ *Synchresis* (synchronism και synthesis), ονομάζεται η αυθόρμητη και ακαταμάχητη σύζευξη που συμβαίνει μεταξύ ενός ιδιαίτερου ηχητικού και οπτικού φαινομένου όταν λαμβάνουν χώρα την ίδια στιγμή. Αυτή η ένωση προκύπτει ανεξάρτητα από κάθε λογική.

Ένα σημείο συγχρονισμού αποτελεί εξέχουσα στιγμή σε μια οπτικοακουστική ακολουθία, κατά την διάρκεια της οποίας ένα ηχητικό και ένα οπτικό γεγονός βρίσκονται σε απόλυτο συγχρονισμό, ένα σημείο στο οποίο η ενέργεια της έννοιας *synchresis* είναι ιδιαίτερα εξέχουσα, κάτι σαν μια τονισμένη συγχορδία στη μουσική. Βλ. Chion Michel, «Lines and Points: horizontal and vertical perspectives on audiovisual relations», στο Gorbman C. (επιμ.), *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994, 58, 63

μπορεί να ακούσει και να αντιληφθεί αυτό που κάποιος λέει αλλά και τον τρόπο με τον οποίο το είπε.

Reduced listening (περιορισμένη, εξειδικευμένη ακρόαση): Αυτός ο τρόπος αφορά στην ακρόαση που επικεντρώνεται στα γνωρίσματα του ίδιου του ήχου, ανεξάρτητα από την αιτία που τον προκάλεσε ή ακόμη και το νόημά του. Με το συγκεκριμένο τρόπο ακρόασης ο ήχος δεν μπορεί να γίνει άμεσα αντιληπτός με μία μόνο φορά. Κάποιος θα πρέπει να ακούσει τον ήχο πολλές φορές και προκειμένου να συμβεί αυτό ο ήχος θα πρέπει να είναι καθορισμένος, δεδομένος, προηχογραφημένος.

Ο ήχος στον κινηματογράφο, πολύ περισσότερο από ότι η εικόνα, συνιστά ένα στοιχείο που μπορεί να μεταμορφωθεί σε ένα ύπουλο μέσο συναισθηματικής και σημασιολογικής χειραγώγησης. Από μια άποψη, ο ήχος έχει πάνω στον άνθρωπο φυσιολογική επιρροή (ήχοι αναπνοής σε μια ταινία), και από την άλλη έχει επιρροή πάνω στην αντίληψη, μέσω του φαινομένου της added value. Μπορεί να κάνει τον θεατή να δει κάτι που δεν θα έβλεπε σε άλλη περίπτωση ή που μπορεί απλά να το έβλεπε διαφορετικά.³²

Σύμφωνα με τον Chion δεν υπάρχει soundtrack. Παραδέχεται ότι με την καθαρά τεχνική έννοια της λέξης, υπάρχει ένα κανάλι ήχου το οποίο διατρέχει την κινηματογραφική ταινία καθώς αυτή εξελίσσεται, όμως το γεγονός αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι οι ήχοι της ταινίας αποτελούν μια οντότητα με συνοχή.

Η ιδέα του soundtrack απορρέει από μια καθαρά μηχανική αναλογία με την εικόνα και η ίδια η εικόνα οφείλει την ύπαρξη της στο καρέ, έναν χώρο μόνο για τις εικόνες. Αν οι ήχοι μιας ταινίας αποσπαστούν από την εικόνα, δεν αποτελούν μια συνεκτική ενότητα και κάθε ηχητικό στοιχείο έρχεται σε επαφή με αφηγηματικά στοιχεία που περιέχει η εικόνα, καθώς και με οπτικά στοιχεία δομής και στησίματος.

Το καρέ αποτελεί μια δεξαμενή εικόνων. Μπορεί να ξεκινήσει κενό για λίγα ή και για περισσότερα δευτερόλεπτα, παρά ταύτα παραμένει αντιληπτό και παρόν για το θεατή ως το ορατό, ορθογώνιο, οριοθετημένο μέρος για την προβολή. Είναι ένα προϋπάρχον «δοχείο», το οποίο βρισκόταν εκεί πριν εμφανιστούν οι εικόνες και που θα παραμείνει, αφού οι εικόνες εξαφανιστούν (π.χ. τίτλοι τέλους).

Όσον αφορά στον ήχο ισχύει το ακριβώς αντίθετο, δεν υπάρχει ούτε καρέ αλλά ούτε και κάποιο προϋπάρχον «δοχείο», μπορεί όμως να εμπλουτιστεί όσο γίνεται, χωρίς να φτάσει ή να ξεπεράσει κάποιο όριο. Οι ήχοι μπορούν να τοποθετηθούν σε διαφορετικά αφηγηματικά επίπεδα, ενώ τα οπτικά στοιχεία δύσκολα θα μπορούσαν να τοποθετηθούν σε περισσότερα, του ενός, επίπεδα μονομιάς.³³

Σε μια αναμέτρηση ήχου και εικόνας το αποτέλεσμα είναι πως ο ήχος βρίσκεται εκτός κάδρου-οθόνης, παρά το γεγονός ότι μπορεί να προέρχεται από την επιφάνειά της. Με την αφαίρεση της εικόνας από τον ήχο, ο ήχος αποκτά μια τελείως

³² Chion Michel, «The three listening modes», στο Gorbman C. (επιμ.), Audio-Vision: Sound on Screen, Columbia University Press, New York 1994, 25-34

³³ Chion Michel, «The audiovisual scene», στο Gorbman C. (επιμ.), Audio-Vision: Sound on Screen, Columbia University Press, New York 1994, 66-68

καινούρια σημασία και η οπτικοακουστική δομή καταρρέει. Δεν υπάρχει λοιπόν *image track* ούτε και *soundtrack* στον κινηματογράφο, παρά ένας χώρος για τις εικόνες συν τους ήχους.³⁴

Σε μια κινηματογραφική σκηνή με διάλογο, η ακοή αναλύει τη φωνητική ροή σε προτάσεις, λέξεις, δηλαδή σε γλωσσολογικές ενότητες. Όσον αφορά στο θόρυβο, η αντιληπτική ικανότητα της ακοής θα αναλύσει τα δεδομένα ξεχωρίζοντας ηχητικά γεγονότα. Σε ένα μουσικό κομμάτι αναγνωρίζει μελωδίες, θέματα και ενότητες ρυθμικών μοτίβων. Με άλλα λόγια ακούμε όπως συνήθως, σε ενότητες που δεν αφορούν ειδικά στον κινηματογράφο, οι οποίες εξαρτώνται αποκλειστικά από τον τύπο του ήχου και το εκάστοτε επίπεδο ακρόασης (*semantic, causal, reduced*).

Το γεγονός αυτό εξηγεί το γιατί η ειδικά κινηματογραφική οπτική ενότητα των εικόνων-σκηνών παραμένει με διαφορά ως η πιο εξέχουσα και γιατί η σύνθεση του *soundtrack* υπόκειται σε αυτή.³⁵

Ηχητική ροή, εσωτερική και εξωτερική λογική

Η ροή του ήχου σε μια κινηματογραφική ταινία χαρακτηρίζεται είτε από το πόσο καλά συσχετισμένα και δεμένα είναι τα παντός είδους στοιχεία του ήχου μεταξύ τους, είτε από το βαθμό στον οποίο τα στοιχεία αυτά μπορεί να μην έχουν μια συνέχεια και να χαρακτηρίζονται από απότομες διακοπές του ενός ήχου από τον άλλο. Η γενική εντύπωση του κοινού για την ηχητική ροή είναι αποτέλεσμα όχι μόνο της διαδικασίας του *editing* και του *mixing* ξεχωριστά, αλλά και του συνδυασμού πολλών πραγμάτων συνολικά.

Internal logic (εσωτερική λογική): Εσωτερική λογική της οπτικοακουστικής ροής ονομάζεται, σύμφωνα με τον Chion, ένας τρόπος σύνδεσης εικόνων και ήχων, στοιχεία τα οποία φαίνεται να ακολουθούν μια ευέλικτη οργανική διαδικασία εξέλιξης, η οποία προέρχεται από την ίδια την αφηγηματική κατάσταση και τα αισθήματα που εκείνη φέρει. Η εσωτερική λογική ακολουθεί μια συνέχεια και μια εξελικτική διαδικασία τροποποιήσεων στη ροή του ήχου και χρησιμοποιεί απότομες παύσεις μόνο όταν το απαιτεί η διαδικασία της αφήγησης.

External logic (εξωτερική λογική): Εξωτερική λογική ονομάζεται ο τρόπος ο οποίος χρησιμοποιεί τεχνικές που δηλώνουν ασυνέχεια και ρήξη, σαν εξωτερική παρέμβαση στο περιεχόμενο, μοντάζ το οποίο μπορεί να διακόπτει τη ροή μιας εικόνας ή ενός ήχου, διαλείμματα και διακοπές, ξαφνικές αλλαγές στο tempo κ.α.³⁶

³⁴ Chion Michel, «Lines and Points: horizontal and vertical perspectives on audiovisual relations», στο Gorbman C. (επιμ.), *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994, 35-40

³⁵ Chion, 1994, 45

³⁶ Ο. π., 45-47

2.2. Μέθοδος οπτικοακουστικής ανάλυσης

Η οπτικοακουστική ανάλυση έχει ως στόχο να γίνουν κατανοητοί οι τρόποι με τους οποίους μια ακολουθία σκηνών ή μια ολόκληρη κινηματογραφική ταινία χρησιμοποιεί τον ήχο σε συνδυασμό με την εικόνα. Ο ήχος φαίνεται πως εξακολουθεί να είναι πιο δύσκολος στο να κατηγοριοποιηθεί, από ότι η εικόνα, και εκεί ακριβώς έγκειται το ρίσκο του να δει κανείς την οπτικοακουστική σύμβαση σαν ένα ρεπερτόριο ψευδαισθήσεων.

Το μοντέλο ανάλυσης που προτείνει ο Chion αποτελεί άσκηση ταπεινότητας, με σεβασμό στο φιλμ. Οι ερωτήσεις «Τι βλέπω;» και «Τι ακούω;» είναι στοιχεία κλειδιά όσον αφορά στην εξάσκηση της ελευθερίας του νου, μπαίνοντας σε μια διαδικασία ανανέωσης της αντιληπτικής ιδιότητας, απαλλαγμένης από αντιλήψεις του παρελθόντος.³⁷

Μέθοδος παρατήρησης

Masking method (μέθοδος συγκάλυψης): Είναι η μέθοδος κατά την οποία ο θεατής μπορεί να δει μια δεδομένη ακολουθία σκηνών κατ' επανάληψη, άλλοτε παρακολουθώντας τον ήχο και την εικόνα μαζί, άλλοτε παρακολουθώντας μόνο την εικόνα, αποκόπτοντας τον ήχο και άλλες φορές παρακολουθώντας μόνο τον ήχο, χωρίς την εικόνα. Αυτή η διαδικασία προσφέρει τη δυνατότητα στο θεατή να ακούσει τον ήχο όπως ακριβώς είναι, και όχι όπως τον μεταμορφώνει η εικόνα, καθώς και να δει την εικόνα χωρίς να την αναδημιουργεί ο ήχος. Βασική προϋπόθεση σε όλα αυτά είναι πως ο θεατής θα πρέπει να έχει την ικανότητα να δει και να ακούσει πραγματικά και με συγκέντρωση, χωρίς να προβάλλει στον τρόπο που αντιλαμβάνεται, αυτά που ήδη πιθανώς γνωρίζει.

Το βασικό περίγραμμα της μεθόδου ανάλυσης

Ο Chion προτείνει να καταγραφούν ξεχωριστά τα διαφορετικά ηχητικά στοιχεία που υπάρχουν σε μια ταινία. Αν υπάρχει ομιλία, μουσική ή θόρυβος και ποιο από αυτά τα στοιχεία βρίσκεται πιο μπροστά από τα άλλα, είναι κυρίαρχο και σε ποια σημεία μπορεί να συμβαίνει αυτό.

Consistency (συνοχή): Σημαντικό σημείο συνιστά το να χαρακτηριστεί η γενικότερη ποιότητα του ήχου και ιδιαίτερα η συνοχή του. Συνοχή-consistency του soundtrack ονομάζεται ο βαθμός αλληλεπίδρασης των διαφορετικών ηχητικών στοιχείων (φωνές, μουσική, θόρυβος). Μπορεί να συνδυάζονται έτσι ώστε να σχηματίζουν μια γενική υφή ή και το καθένα από αυτά να ακούγεται ξεχωριστά.

Είναι μια λειτουργία που εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Πρώτον, καθορίζεται από τη γενικότερη ισορροπία των ηχητικών στοιχείων, ομιλία, ηχητικά εφέ, μουσική, καθένα από τα οποία προσπαθεί να γίνει κατανοητό. Δεύτερον, υπάρχει

³⁷ Chion Michel, «Introduction to the audiovisual analysis», στο Gorbman C. (επιμ.), Audio-Vision: Sound on Screen, Columbia University Press, New York 1994, 185-187

ο βαθμός της αντήχησης, ο οποίος μπορεί να καταστήσει ασαφές το περίγραμμα των ήχων και να δημιουργήσει ένα είδος απαλότητας που συνδέει τον έναν ήχο με τον άλλον. Τρίτον, η συνοχή εξαρτάται από το βαθμό και τα είδη συγκάλυψης του ήχου, κάτι που προκύπτει από τη συνύπαρξη διαφορετικών ήχων σε συχνότητες του ίδιου register.³⁸

Επισήμανση σημαντικών σημείων συγχρονισμού: Είναι επίσης σημαντικό να εντοπιστούν τα πρωταρχικά σημεία κλειδιά του συγχρονισμού, σημεία καίρια για το νόημα και τις δυναμικές. Στην περίπτωση ενός διαλόγου, μπορεί κανείς να βρει χιλιάδες σημεία συγχρονισμού ήχου και εικόνας. Σημαντικά είναι όμως εκείνα τα οποία είναι πολύ σίγουρα, εκείνα των οποίων η τοποθέτηση καθορίζει αυτό που ονομάζεται οπτικοακουστική φρασεολογία της ακολουθίας.

Σύγκριση: Είναι συχνά εξαιρετικά διαφωτιστικό να συγκρίνει κανείς τον τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρονται ο ήχος και η εικόνα σε μια δεδομένη, τυπική παρουσίαση. Η ταχύτητα για παράδειγμα: ο ήχος και η εικόνα μπορεί να έχουν αντίθετες ταχύτητες και αυτή η διαφορετικότητα να είναι ικανή να δημιουργήσει μια λεπτή συμπληρωματική πινελιά όσον αφορά στο ρυθμό. Υλικά και ορισμός: ένας δύσκολος και λεπτομερώς φτιαγμένος ήχος μπορεί να συνδυαστεί με μια ανεστίαστη και ανακριβή εικόνα, ή και αντίστροφα, δημιουργώντας ένα ενδιαφέρον αποτέλεσμα.

Αυτού του είδους η σύγκριση μπορεί να συμβεί μόνο παρατηρώντας τα ηχητικά και οπτικά στοιχεία χωριστά, δια της μεθόδου της κάλυψης (masking method).

Τεχνική σύγκριση: Η τεχνική σύγκριση λαμβάνει χώρα όταν το καρέ τροποποιείται από τις κινήσεις της κάμερας. Σημαντικά ερωτήματα είναι τα εξής: πώς λειτουργεί το soundtrack σε σχέση με τις παραλλαγές σε κλίμακα και βάθος; Ο ήχος αγνοεί αυτές τις αλλαγές, υπερβάλλει ή τις συνοδεύει διακριτικά; Τα παραπάνω δεν είναι στοιχεία που αναλύονται εύκολα, σε κάθε περίπτωση, καμία κατάσταση δεν είναι ποτέ ουδέτερη ή φυσιολογική, ως εκ τούτου ανάξια λόγου.

Εικονική σύγκριση: Η εικονική σύγκριση συνοψίζεται στα παρακάτω ερωτήματα: *Τι βλέπω σε σχέση με αυτό που ακούω;* Ίσως ένα δρόμο, ένα τρένο ή φωνές. Είναι ορατές οι πηγές τους; Είναι εκτός οθόνης; Υποδηλώνονται οπτικά; *Τι ακούω σε σχέση με αυτό που βλέπω;* Αυτή η συμμετρική ερώτηση είναι συχνά δύσκολο να απαντηθεί σωστά, γιατί οι πιθανές πηγές των ήχων σε μια σκηνή είναι πολύ περισσότερες από όσες μπορεί κανείς να φανταστεί.

Παρακολουθώντας τέτοιου τύπου ερωτήματα ανακαλύπτει κανείς *negative sounds* στην εικόνα (αρνητικούς ήχους, τους οποίους καλεί η εικόνα, αλλά η ταινία δεν τους αναπαράγει ώστε να ακουστούν), αλλά και *negative images* (αρνητικές εικόνες) στον ήχο, παρούσες αποκλειστικά κατά τις επιταγές του soundtrack. Οι ήχοι και οι εικόνες που βρίσκονται εκεί, συχνά δεν έχουν άλλη λειτουργία από το να

³⁸ Register: Είναι ένα μόνο μέρος της έκτασης κάποιου οργάνου, φωνής ή σύνθεσης. Βλ. William Drabkin, «Register», στο *Grove Music Online, Oxford Music Online* (τελευταία πρόσβαση: 8 Οκτωβρίου 2009)

τονίζουν την απύσα παρουσία (absent presence), στοιχεία που μέσα στο δεδομένο κλίμα αρνητικότητας, καμιά φορά είναι και τα πιο σημαντικά.³⁹

³⁹ Chion Michel, «Introduction to the audiovisual analysis», στο Gorbman C. (επιμ.), *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994, 189-192

2° Μέρος

2^ο Μέρος - Αναλύσεις των ταινιών *The Piano* και *The Pianist*

Το παρόν μέρος της εργασίας αφορά στην ανάδειξη των εκφάνσεων, των λειτουργιών και των ρόλων που αναλαμβάνει το πιάνο στις κινηματογραφικές ταινίες *The Piano* και *The Pianist*, μέσω της ανάλυσης των σημαντικών μουσικών αποσπασμάτων της κάθε μιας (cue by cue analysis).

Η μεθοδολογία και τα εργαλεία που προκύπτουν από το 1^ο μέρος της εργασίας και χρησιμοποιούνται παρακάτω για την ανάλυση της μουσικής επένδυσης των δύο ταινιών διαμορφώνονται ως εξής:

Claudia Gorbman:

- i) ερμηνεία της μουσικής επένδυσης ως γενικότερη δομή, ως μουσικός αλλά και κινηματογραφικός κώδικας
- ii) επισήμανση της αμοιβαίας επίπτωσης μεταξύ εικόνας και μουσικής επένδυσης (mutual implication)
- iii) αναγνώριση μουσικών θεμάτων και μοτίβων που συνδέονται με τους χαρακτήρες της κάθε ταινίας

Michel Chion:

- i) χρήση των τριών τρόπων ακρόασης *causal*, *semantic* και *reduced listening*
- ii) χρήση της μεθόδου συγκάλυψης (masking method)
- iii) επισήμανση σημαντικών σημείων συγχρονισμού μεταξύ εικόνας και μουσικής
- iv) τεχνική και εικονική σύγκριση: *τι βλέπω σε σχέση με αυτό που ακούω και τι ακούω σε σχέση με αυτό που βλέπω;*

1. The Piano (1993)

1.1. Εισαγωγή

Η πολυβραβευμένη⁴⁰ ταινία *The Piano*⁴¹, βγήκε στις κινηματογραφικές αίθουσες το Νοέμβριο του 1993. Το σενάριο και τη σκηνοθεσία της ταινίας υπογράφει η σκηνοθέτης Jane Campion, γεννημένη στη Νέα Ζηλανδία. Την πρωτότυπη μουσική για πιάνο έγραψε αποκλειστικά για την ταινία ο Michael Nyman⁴², αγγλικής καταγωγής. Είναι μια παραγωγή της, αυστραλιανής καταγωγής, Jan Chapman και πρωταγωνιστούν οι ηθοποιοί Holly Hunter (Ada), Harvey Keitel (Baines), Sam Neill (Stewart) και Anna Paquin (Flora).

Η Jane Campion άρχισε να γράφει το σενάριο για την αμφιλεγόμενη τρίτη ταινία της το 1984, εννέα χρόνια πριν φτάσει στην κινηματογραφική οθόνη. Η ταινία έχει χαρακτηριστεί ευρέως ως Βικτοριανό μελόδραμα.⁴³

*Το Πιάνο*⁴⁴ είναι μία ταινία που χαρακτηρίζεται από ασυνήθιστες οπτικές γωνίες λήψης, δυνατή ηθοποιία και έντονα συσχετισμένη αφηγηματική με τη μουσική. Η ταινία τοποθετείται γύρω στα 1850 και αφηγείται την ιστορία της Ada McGrath. Η Ada είναι μια ανύπαντρη μητέρα, βουβή από δική της απόφαση από την ηλικία των έξι, και έχει μια δεκάχρονη κόρη, τη Flora, η οποία λειτουργεί σαν το μεταφραστή της Ada για τον υπόλοιπο κόσμο. Είναι μια οπτικό-ηχητική μινιατούρα της μητέρας της.⁴⁵ Οι δυο τους ταξιδεύουν από τη Σκωτία με προορισμό τη Νέα Ζηλανδία για να ξεκινήσουν τη νέα τους ζωή με τον Stewart, τον κατά παραγγελία σύζυγο της Ada, κάτι που κανόνισε ο πατέρας της ταχυδρομικώς.⁴⁶

Η ταινία είναι ουσιαστικά μια ιστορία αγάπης. Το πιάνο σαν μουσικό όργανο έχει πρωταγωνιστικό ρόλο όσον αφορά στην εξέλιξη της ιστορίας αυτής, αλλά και στη δομή της ταινίας. Ανάγεται σε σύμβολο, σε μέσο έκφρασης συναισθημάτων, περιγράφει και σχολιάζει καταστάσεις σχετικές με τους ήρωες της ιστορίας,

⁴⁰ Η ταινία *The Piano* προτάθηκε για οκτώ βραβεία Oscar και κέρδισε τρία, καλύτερης ηθοποιού σε πρωταγωνιστικό ρόλο (Holly Hunter), καλύτερης ηθοποιού σε δευτερεύοντα ρόλο (Anna Paquin) και καλύτερου σεναρίου γραμμένο αποκλειστικά για την οθόνη (Jane Campion). Η ταινία έχει διακριθεί σε διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου με 54 νίκες και ακόμη 25 υποψηφιότητες, μεταξύ άλλων έχει κατακτήσει και το Χρυσό Φοίνικα (best picture), στο φεστιβάλ των Καννών. Βλ. *The Piano*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.imdb.com/title/tt0107822/> (τελευταία πρόσβαση: 10 Νοεμβρίου 2009)

⁴¹ Βλ. Παράρτημα III: Σύνοψη υπόθεσης των ταινιών, της παρούσης εργασίας.

⁴² Ο Michael Nyman γεννήθηκε στο Λονδίνο το Μάρτιο του 1944. Σπούδασε σύνθεση με τον Alan Bush (1961-4) και συνέχισε τις μουσικές σπουδές του στο King's College του Λονδίνου (1964-7). Ασχολήθηκε με την παραδοσιακή μουσική της Ρουμανίας και εργάστηκε ως συνθέτης, λιμπρετίστας, εκτελεστής, κριτικός μουσικής αλλά και ως καθηγητής σε σχολές καλών τεχνών. Έχει συνθέσει μουσική για διάφορες ταινίες και οι μουσικές συνθέσεις του για την ταινία *The Piano*, της Jane Campion, είναι βασισμένες σε μια σειρά από παραδοσιακές μελωδίες της Σκωτίας, επεξεργασμένες μελωδικά, ρυθμικά και αρμονικά. Βλ. Pwyll ap Siôn, «Nyman, Michael», στο *Grove Music Online, Oxford Music Online* (τελευταία πρόσβαση: 10 Νοεμβρίου 2009)

⁴³ Halprin Sara, «A Key to 'The Piano'», στο *The Women's Review of Books*, Vol. 11, No. 10/11 (Jul., 1994), 35-36

⁴⁴ Σύμφωνα με την ίδια τη Jane Campion, η ταινία αυτή είναι «μια γοτθική εξερεύνηση της ρομαντικής παρόρμησης». Βλ. Attwood Feona, «Weird Lullaby: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Feminist Review*, No.58, International Voices (Spring, 1998), 86

⁴⁵ Mascia-Less E. Frances, «Piano Lessons», στο *American Anthropologist*, New Series, Vol. 97, No. 4 (Dec., 1995), 764

⁴⁶ Attwood Feona, «Weird Lullaby: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Feminist Review*, No.58, International Voices (Spring, 1998), 35

συμμετέχει ενεργά στην πλοκή, συνιστά ρόλο από μόνο του ή και προέκταση του ρόλου της βουβής πρωταγωνίστριας. Εκεί που θα έπρεπε να υπάρχει ομιλία, υπάρχουν οι ήχοι και οι μουσικές του πιάνου. Τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά της ταινίας που την καθιστούν ενδιαφέρουσα προς ανάλυση.

Παρακάτω παρουσιάζονται η αφηγηματική τεχνική που χρησιμοποιείται στην ταινία και αναλυτικά οι πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις του Michael Nyman και ο τρόπος με τον οποίο ντύνουν την ταινία. Πρόκειται για πιανιστικές συνθέσεις, ταξινομημένες κατά σειρά εμφάνισης, φέροντας τους τίτλους που τους έχει αποδώσει ο ίδιος ο συνθέτης. Όσον αφορά στην πλοκή, τα μουσικά αποσπάσματα που ακούγονται στην ταινία δεν τιτλοφορούνται. Ακόμη παρουσιάζονται οι επανεμφανίσεις τους αλλά και οι εκτελέσεις με ορχήστρα που ακούγονται αποκλειστικά εκτός διήγησης.

Μέσω των μουσικών αποσπασμάτων εξετάζεται ο ρόλος του πιάνου και της μουσικής σε σχέση με την εικόνα και την αφήγηση, αλλά και ο αντίκτυπος που έχει το πιάνο σαν ρόλος ακόμη και κατά την απουσία του.

1.2. Αφηγηματική τεχνική - Voice-over narration

Η πρώτη σκηνή της ταινίας (00:00:52) απεικονίζει τα δάχτυλα της Ada που κρύβουν το πρόσωπό της, καθώς ακούγεται η εξάχρονη φωνή της να λέει:

«Η φωνή που ακούτε, δεν είναι η φωνή με την οποία μιλάω. Είναι η φωνή του μυαλού μου. Έχω να μιλήσω από όταν ήμουν έξι χρονών. Κανείς δεν γνωρίζει το γιατί, ούτε καν εγώ». «Ο πατέρας μου λέει πως είναι ένα σκοτεινό ταλέντο» [...] «Το παράξενο είναι ότι δεν θεωρώ τον εαυτό μου σιωπηλό, και αυτό οφείλεται στο πιάνο μου».

Η Ada στην αρχή της ταινίας και με τη συνοδεία του εκτός διήγησης «To the Edge of The Earth», δεν μιλά για μουσική γενικά, για το ότι παίζει μουσική ή για το ότι παίζει πιάνο. Μιλά για το πιάνο της και το αποκαλεί δικό της γιατί αποτελεί κομμάτι του εαυτού της, κάτι που θα χάσει στην πορεία.⁴⁷

Τα λόγια της Ada αποτελούν εισαγωγή για το τι πρόκειται να συμβεί καθώς η πρωταγωνίστρια αφηγείται, με τη φωνή του μυαλού της. Η Ada δεν είναι τόσο ανίκανη, όσο απρόθυμη να μιλήσει. Υποφέρει, θα έλεγε κανείς, από εκλεκτική αφωνία. Μια σπάνια κατάσταση η οποία αναπτύσσεται στην παιδική ηλικία και πλήττει περισσότερα κορίτσια, παρά αγόρια. Ένα παιδί σε μια τέτοια κατάσταση, είναι σαν να φοβάται τον ήχο της ίδιας του της φωνής. Στην περίπτωση της Ada, το σύνδρομο αυτό είναι αποτέλεσμα μιας κατάσταση χειραγώγησης και ελέγχου, παρά ένα σύμπτωμα αυτισμού.⁴⁸

Η ταινία είναι μια συμμετρικά καδραρισμένη ιστορία που ξεκινά και τελειώνει με σκηνές ταξιδιού στη θάλασσα. Η πρώτη σκηνή στη θάλασσα, της οποίας προηγείται η παραπάνω αφήγηση, voice-over, από την πολιτισμένη Σκωτία του 19^{ου} αιώνα, η τελευταία, της οποίας έπεται αφήγηση σχετικά με τη νέα της ζωή στην πόλη Nelson.⁴⁹

Στην ταινία *The Piano*, χρησιμοποιείται η τεχνική «the narrating I», η οποία αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο μια ιστορία, ή ένα μέρος της ιστορίας που απεικονίζεται στην οθόνη. Στην περίπτωση «I narration» εάν υπάρχει μόνο ένας αφηγητής, η φωνή του θα εμφανίζεται περιοδικά σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Η αφήγηση από ένα πρόσωπο αποτελεί μια δύσκολη μέθοδο, γιατί αναλαμβάνει το ρόλο του να δημιουργεί ενότητα στην ταινία, να γεφυρώνει τις σκηνές μεταξύ τους, καθώς η δράση μπορεί να μετατοπίζεται από παρόν σε παρελθόν.⁵⁰

⁴⁷ Chion Michel, «Mute music: Polanski's *The Pianist* and *Campion's The piano*», στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 93

⁴⁸ Greenberg Harvey, «Review», στο *Film Quarterly*, Vol. 47, No. 3 (Spring, 1994), 46

⁴⁹ Jacobs Carol, «Playing Jane Campion's Piano: Politically», στο *MLN*, Vol.109, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1994), 759

⁵⁰ Dick F. Bernard, «Graphics and Sound», στο *Anatomy of Film*, St. Martin's Press(Γ' έκδοση), Νέα Υόρκη 1998, 26-30

Στη σκηνή του παραλίγο πνιγμού (01:48:26) ακούγεται η δεύτερη αφήγηση με την, ενήλικη πλέον, φωνή του μυαλού της Ada να λέει :

«Τι θάνατος... Τι τύχη... Τι έκπληξη!

Η θέλησή μου διάλεξε τη ζωή;»

Η αρχική πρόθεση της Campion ήταν να τελειώνει η ταινία με τον πνιγμό της ηρωίδας. Αντί αυτού της έδωσε ένα φαινομενικά χαρούμενο τέλος, το να ζήσει μαζί με τον εραστή της ευτυχισμένη.⁵¹

Κατά τη διάρκεια της αφήγησης (01:49:10) η Ada παίζει εντός διήγησης στο νέο της πιάνο ένα απόσπασμα από το «Silver-Fingered Fling», το οποίο συνοδεύει τα λόγια της πρωταγωνίστριας εκτός διήγησης. Η Ada λέει ότι ο Baines της έχει φτιάξει ένα μεταλλικό δάχτυλο και ότι είναι πλέον το φρικιό της πόλης, κάτι που την ικανοποιεί. Ακόμη μαθαίνει να μιλά, αλλά ο ήχος της είναι πολύ κακός και ντρέπεται γι' αυτό. Κάνει εξάσκηση μόνο όταν είναι μόνη και στο σκοτάδι, φορώντας ένα μαύρο μαντήλι στο κεφάλι.⁵²

Ακολουθεί η τρίτη και τελευταία αφήγηση της Ada (01:50:46), στο τέλος της ταινίας, χωρίς συνοδεία μουσικής:

«Τη νύχτα σκέφτομαι το πιάνο μου στον υγρό του τάφο. Μερικές φορές βλέπω τον εαυτό μου να επιπλέει από πάνω του. Εκεί κάτω όλα είναι τόσο ήρεμα και σιωπηλά και με νανουρίζουν για να κοιμηθώ. Είναι ένα παράξενο νανούρισμα και έτσι είναι, είναι δικό μου:

«Υπάρχει μια σιωπή εκεί που δεν υπήρξε ποτέ ήχος.

Υπάρχει μια σιωπή εκεί που δεν μπορεί να υπάρξει ήχος.

Στον κρύο τάφο, κάτω από τη βαθιά βαθιά θάλασσα».⁵³

Η αφήγηση⁵⁴ της Ada (ως ήχος και νόημα), επικαλύπτει την εικόνα του βυθού της θάλασσας και τελειώνει με την απαγγελία στίχων που προέρχονται από έναν άνδρα ποιητή, τον Thomas Hood. Στην επιφάνεια, η αφήγηση-ομιλία της Ada υποδηλώνει αφηγηματικό τέλος και δημιουργεί μεταφορές. Αναφέρεται στη σιωπή σαν να είναι ένα νανούρισμα, ισχυρίζεται ιδιοκτησία αυτού του παράξενου νανουρίσματος, της σιωπής που είναι ο δικός της υγρός τάφος και τελικά ταυτίζεται

⁵¹ Jacobs Carol, «Playing Jane Campion's Piano: Politically», στο MLN, Vol.109, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1994), 775

⁵² Το χέρι της έχει ένα μεταλλικό δάχτυλο, που σημαίνει ότι ο Baines την έκανε να νιώθει ολόκληρη ξανά, το μεταλλικό κλικ πάνω στα πλήκτρα της υπενθυμίζει όμως ότι κάτι λείπει. Η ικανοποίηση έρχεται όχι από κάτι ολόκληρο, κάτι τέλειο, όπως οι ήχοι του νέου πιάνου, αλλά από αυτό το κλικ. Οι όμορφες νότες του προηγούμενου πιάνου δεν υπάρχουν πια, έτσι δημιουργείται πλέον χώρος για τη φωνή της. Το μαύρο μαντήλι που φορά στο κεφάλι, δείχνει ότι υπάρχει η τύφλωση στη θέση της ασηθίσιας. Δεν θα είναι ποτέ ξανά και ουσιαστικά ολόκληρη, καθώς δεν υπάρχει πλήρης γιατρού για τις αισθήσεις της, ανάρρωση για τη φωνή, είτε για το κομμένο δάχτυλο, είτε για την ίδια. Βλ. Jacobs Carol, «Playing Jane Campion's Piano: Politically», στο MLN, Vol.109, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1994), 777

⁵³ Αυτοί είναι οι πρώτοι στίχοι από ένα σονέτο-ωδή στο βυθό της θάλασσας, ενός Σκοτσέζου ποιητή του 19^{ου} αιώνα, Thomas Hood. Βλ. Jacobs Carol, «Playing Jane Campion's Piano: Politically», στο MLN, Vol.109, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1994), 778

⁵⁴ Κάτι που περιγράφεται από το Chion ως Acousmetre, μια φωνή που ακούγεται, αλλά δεν φαίνεται.

με την ολότητα που της παρέχει ο βυθός της θάλασσας.⁵⁵ Αυτή είναι μια διαφορετική σιωπή. Η ίδια παραμένει ένας άλυτος γρίφος, που αρνείται να μπει στα πλαίσια της λογικής. Τελικά έχει διατηρήσει τη δύναμη του λόγου αλλά και της σιωπής. Έχει διαλέξει και τα δύο.⁵⁶

⁵⁵ Bihlmeyer Jaime, «The (Un)Speakable Femininity in Mainstream Movies: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 2 (Winter, 2005), 81, 82

⁵⁶ Attwood Feona, «Weird Lullaby: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Feminist Review*, No.58, *International Voices* (Spring, 1998), 100

1.3. Η μουσική του Michael Nyman για πιάνο

Η παρακάτω ενότητα αφορά στις μουσικές συνθέσεις του Michael Nyman και στον τρόπο με τον οποίο ντύνουν την ταινία *The Piano*. Παρουσιάζονται τα μουσικά αποσπάσματα που ακούγονται από το πιάνο της πρωταγωνίστριας εντός διήγησης, αλλά και αποσπάσματα σε ορχηστρική επεξεργασία εκτός αυτής. Οι συνθέσεις φέρουν τους τίτλους που τους απέδωσε ο ίδιος ο συνθέτης, κάτι που δεν ισχύει για την πλοκή της ταινίας. Τα μουσικά κομμάτια παρουσιάζονται παρακάτω με τη σειρά που εμφανίζονται στην ταινία, περιλαμβάνοντας βέβαια και τις επανεμφανίσεις τους, αργότερα στην πλοκή.

1.3.1. *To the Edge of the Earth*

Το μουσικό απόσπασμα εμφανίζεται μία φορά στην πρώτη σκηνή της ταινίας (00:00:01). Η ταινία ξεκινά με τους τίτλους αρχής σε μαύρο φόντο. Η μουσική λειτουργεί σαν εισαγωγή του θεατή στην ταινία, στην διήγηση. Εξακολουθεί να ακούγεται, σε χαμηλότερη ένταση, δημιουργώντας σύνδεση των τίτλων αρχής με την πρώτη σκηνή, δίνοντας χώρο στο λόγο.⁵⁷

Πρώτη σκηνή

Χρόνος	Συμβάν	Μουσική
00:00:01	Εμφανίζονται οι τίτλοι αρχής σε μαύρο φόντο.	Ακούγεται εκτός διήγησης το « <i>To the Edge of the Earth</i> » με fade in.
00:00:52	Η πρώτη σκηνή της ταινίας απεικονίζει τα δάχτυλα της Ada να κρύβουν το πρόσωπό της.	Crescendo και σύνδεση των τίτλων αρχής με την πρώτη σκηνή.
00:01:16	Ακούγεται η εξάχρονη φωνή της Ada να λέει: «Η φωνή που ακούτε, δεν είναι η φωνή με την οποία μιλάω. Είναι η φωνή του μυαλού μου. Έχω να μιλήσω από όταν ήμουν έξι χρονών. Κανείς δεν γνωρίζει το γιατί, ούτε καν εγώ». «Ο πατέρας μου λέει πως είναι ένα σκοτεινό ταλέντο» [...] «Το παράξενο είναι ότι δεν θεωρώ τον εαυτό μου σιωπηλό, και αυτό οφείλεται στο πιάνο μου».	Απότομο diminuendo ώστε να δοθεί χώρος στο λόγο.
00:02:50	Η Ada κάθεται στο πιάνο της. Αυτή είναι και η πρώτη εμφάνιση του πιάνου της πρωταγωνίστριας ως ήχος και εικόνα.	Fade out και η Ada παίζει εντός διήγησης κάποιο μουσικό κομμάτι από μνήμης ή κάνει κάποιον αυτοσχεδιασμό, σχηματίζοντας βέβαια μουσικές φόρμες και φράσεις.
00:03:32	Η σκηνή διακόπτεται απότομα όταν κάποιος μπαίνει ξαφνικά στο δωμάτιο	Η Ada σταματά να παίζει το πιάνο της. Το τέλος της σκηνής είναι μια στιγμή

⁵⁷ Βλ. Inaudibility: Subordination to the voice, 1^ο Μέρος

	στο οποίο βρισκόταν.	συγχρονισμού ήχου και εικόνας (point of synchronization ή synch point). ⁵⁸
--	----------------------	---

Ο θεατής βλέπει τα χέρια της πρωταγωνίστριας να κινούνται πολύ ενεργά, σαν αυτόνομα μέρη του σώματός της πάνω στο πιάνο, με εξαιρετική σιγουριά και ικανότητα. Η φύση αυτού που ακούγεται δεν είναι απολύτως ξεκάθαρη για το θεατή, καθώς δεν υπάρχει κάποιο βιβλίο μουσικής ή κάποια παρτιτούρα πάνω στο πιάνο, από το οποίο θα μπορούσε να διαβάσει.

Η δεύτερη, αλλά σιωπηλή, εμφάνιση του πιάνου (00:05:22) συμβαίνει κατά την αποβίβαση της Ada και της κόρης της Flora σε μια ακτή της Νέας Ζηλανδίας. Το πιάνο που είναι πακεταρισμένο με ξύλα, είναι το ίδιο ταλαιπωρημένο όσο και η ιδιοκτήτριά του. Η άφωνη κατάσταση της Ada αποσυνθέτει την κυριαρχία της ομιλούμενης γλώσσας κάνοντας αναφορές στην ανέκφραστη φύση των καταπιεσμένων μητέρων-γυναικών. Μητέρα και κόρη επικοινωνούν σε μια νοηματική γλώσσα. Τα σύμβολα αναφέρονται σε μια κιναισθητική οπτική σφαίρα συνεννόησης, ανάλογη με τις διάφορες πτυχές του κινηματογράφου.⁵⁹

⁵⁸ Βλ. Παράρτημα I: Το λεξιλόγιο του Chion Michel, της παρούσης εργασίας.

⁵⁹ Bihlmeyer Jaime, «The (Un)Speakable Femininity in Mainstream Movies: Jane Campion's 'The Piano'», στο Cinema Journal, Vol. 44, No. 2 (Winter, 2005), 70

1.3.2. Το κυρίως μουσικό θέμα της ταινίας: *The Heart Asks Pleasure First (The Promise/The Sacrifice)*

Το μουσικό κομμάτι εμφανίζεται στην ταινία ως εξής:

1. Αποβίβαση στη Νέα Ζηλανδία (00:07:12)
2. Αποχωρισμός της Ada από το πιάνο στην ακτή (00:13:39)
3. Μετά τη φωτογραφία του γάμου (00:19:04)
4. Επανασύνδεση της Ada και του πιάνου στην ακτή (00:23:12)
5. Απόπειρα βιασμού της Ada από τον Stewart (01:18:04)
6. Ακρωτηριασμός του δαχτύλου της Ada (01:31:56)

The Heart Asks Pleasure First (The Promise/The Sacrifice)⁶⁰

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 46-56 and a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The instruction *sempre cantabile ma marcato il melodia* is written below the first staff. The score is in 8/8 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system begins with a measure rest of 3 measures and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The third system continues the piece. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Το βασικό μουσικό θέμα κυριαρχεί σχεδόν σε ολόκληρη την ταινία. Εμφανίζεται με παραλλαγές όσον αφορά στο ρυθμό, το tempo αλλά και την ενορχήστρωση. Βασικό χαρακτηριστικό αποτελεί η σύνδεση του με την ίδια την πρωταγωνίστρια, την Ada, γεγονός που επιβεβαιώνεται όλο και περισσότερο καθώς η μία σκηνή διαδέχεται την άλλη.⁶¹ Είναι μια μελωδία η οποία θα «στοιχειώσει» ολόκληρη την ταινία.

1. Αποβίβαση στη Νέα Ζηλανδία

Χρόνος	Δράση	Μουσική
--------	-------	---------

⁶⁰ Nyman Michael, «The Heart Asks Pleasure First (The Promise/The Sacrifice)», στο *Revisiting the Piano*, Chester Music, Λονδίνο 1998, 20

⁶¹ Κάτι που εφάπτεται στον όρο της Gorbman, *Music and representation of Woman*, καθώς επαναπροσδιορίζονται οι όροι αναπαράστασης της γυναίκας στην κινηματογραφική οθόνη, εφόσον το πιάνο αντικαθιστά τη φωνή της πρωταγωνίστριας.

00:07:12	Καθώς η Ada περιμένει στην ακτή το νέο της σύζυγο, βρίσκει μια χαραμάδα στο ξύλινο πακετάρισμα του πιάνο και παίζει.	Ακούγεται για πρώτη φορά εντός διήγησης, μέρος του βασικού μουσικού θέματος της ταινίας «The Heart Asks Pleasure First».
00:07:25	Η σκηνή διακόπτεται απότομα από ένα κύμα που παρασέρνει τα πράγματά τους και βρίσκουν καταφύγιο στο μεγάλο, κατά τα άλλα σαν επίπλο, πιάνο.	Η μουσική διακόπτεται απότομα.

Το σκηνικό αποτελείται από τα μεγάλα κύματα του ωκεανού, τον γκρίζο ουρανό, τους ήχους των γλάρων και τον άνεμο. Τα στοιχεία αυτά θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως ήχοι που προσδίδουν μοναδικότητα στο σκηνικό στήσιμο της παραπάνω σκηνής (elements of auditory setting).⁶²

Σε αυτή τη σκηνή το πιάνο χάνει την ιδιότητα του ως μουσικό όργανο, ως κάτι που μπορεί να βγάζει όμορφους ήχους, παιγμένο από τα χέρια της πρωταγωνίστριας. Αναλαμβάνει το ρόλο του επίπλου, ενός ογκώδους αντικειμένου το οποίο αποκτά καθαρά χρηστική αξία. Λειτουργεί ως καταφύγιο για να προφυλαχτούν, μητέρα και κόρη, από τα κύματα της θάλασσας.

2. Αποχωρισμός της Ada από το πιάνο στην ακτή

Χρόνος	Εικόνα	Μουσική
00:13:39	Ένα εξαιρετικά μακρινό πλάνο του πιάνου στην ακτή να το χτυπούν τα κύματα της θάλασσας, από την οπτική της Ada με αργό και σταδιακό zoom in.	Ξεκινά να ακούγεται εκτός διήγησης το κυρίως μουσικό θέμα «The Heart Asks Pleasure First». Η μελωδία ακούγεται από το πιάνο με τη συνοδεία κρατημένων αρμονιών από βιολιά, σε σχετικά αργό tempo. Εδώ ο ήχος συνδυάζεται με το ρυθμό που υπάρχει ήδη στην εικόνα.
00:13:55	Ένα εξαιρετικά κοντινό πλάνο - πορτραίτο στο πρόσωπο της Ada.	Η μουσική συνεχίζει να ακούγεται. Συμπίπτει με το μ. 5 της παρτιτούρας όπου το tempo γίνεται πιο γρήγορο.
00:14:19	Ένα πανοραμικό πλάνο της Ada με την κόρη της.	Συμπίπτει με το μ. 19 της παρτιτούρας, όπου η αρμονία δικαιολογείται ως η σχετική μείζονα της κυρίως τονικότητας.
00:14:25	Εικόνες από τα δάση της Νέας Ζηλανδίας.	Σύνδεση των δύο εικόνων.
00:14:43	Εικόνες ταξιδιού μέσα στο δάσος.	Fade out στο μ. 35.

Εάν η Ada δεν μπορεί να μιλήσει, είναι φανερό πως ο Stewart δεν μπορεί να ακούσει, καθώς το πιάνο είναι η εσωτερική, η αληθινή φωνή της.⁶³ Με το εξαιρετικά μακρινό πλάνο του πιάνου στην ακτή να το χτυπά το κύμα και το εξαιρετικά κοντινό πλάνο στο πρόσωπο της πρωταγωνίστριας, δημιουργείται μια ζωντανή εικόνα

⁶² Βλ. Παράρτημα I: Το λεξιλόγιο του Chion Michel, της παρούσης εργασίας.

⁶³ Jacobs Carol, «Playing Jane Campion's Piano: Politically», στο MLN, Vol.109, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1994), 759

πολιτισμικής σύγκρουσης, μια μετατόπιση της φωνής της πρωταγωνίστριας, της παράδοσής της στην οικογενειακή ζωή, σε ένα τρομακτικό και ξένο περιβάλλον.⁶⁴

Υπάρχει μια μακρά παράδοση ιστοριών, οι ηρωίδες των οποίων είναι σιωπηλές. Συχνά έρχονται από τη θάλασσα, όπως η Ada, όταν πήγε να βρει το σύζυγό της. Μπορεί εδώ να γίνει ένας παραλληλισμός με τους κλασικούς μύθους για τις σειρήνες ή τη Μικρή Γοργόνα, που ανταλλάσσει τη μιλιά και τον υποβρύχιο κόσμο της για την αγάπη.

Η παράδοση αυτή λειτουργεί καθιστώντας τις γυναίκες σαν την ενσάρκωση της σεξουαλικότητας και του θανάτου. Τις κάνει να διατηρούν μια σιωπή πάνω στην οποία μιλούν οι άνδρες, ένα λευκό σεντόνι πάνω στο οποίο αποτυπώνονται οι ανδρικές επιθυμίες, οι φόβοι και οι φαντασιώσεις. Είναι μια σιωπή, ή αλλιώς μια άρνηση για ομιλία, μια αντίδραση στο να μιλήσουν τη γλώσσα των ανδρών.⁶⁵ Για την Ada είναι ένα «σκοτεινό ταλέντο», γιατί η ομιλία μπορεί να γίνει παγίδα από εξωτερικούς παράγοντες που θα θέλουν να την τιθασεύσουν. Η φωνή της βρίσκεται διαρκώς αλλού, στα στόματα άλλων σιωπηλών ηρωίδων, στα λόγια της κόρης της, στα δάχτυλά της, στο πιάνο της, στη μουσική της.

Η τρίτη εμφάνιση του μουσικού αποσπάσματος συμβαίνει μετά τη σκηνή της φωτογραφίας⁶⁶ του γάμου (00:16:09).⁶⁷ Καθώς εξελίσσεται η δράση έξω, μέσα στο σπίτι η Flora αφηγείται (00:17:32) μια φανταστική ιστορία για έναν άλλο γάμο, για τη μητέρα της και τον υποτιθέμενο πατέρα της.⁶⁸ Η αφήγηση της Flora είναι τόσο

⁶⁴ Greenberg Harvey, «Review», στο *Film Quarterly*, Vol. 47, No. 3 (Spring, 1994), 47

⁶⁵ Η εμφάνιση και η ομιλία των γυναικών του 19^{ου} αιώνα είναι τα στοιχεία για τα οποία οι άνδρες επιτηρούν τη γυναίκα, καθώς συχνά το αντικείμενο-γυναίκα συνδέεται με την αναξιοπιστία και τη ματαιότητα. Η ανδρική ματιά είναι μια πράξη κατοχής και ιδιοκτησίας, στα πλαίσια της οποίας η γυναίκα έχει νόημα ύπαρξης. Η γυναίκα μετατρέπεται σε αντικείμενο του πόθου, το οποίο περιέχει έντονα το στοιχείο του φόβου και της απειλής ότι αυτή αντιπροσωπεύει τον άνδρα. Βλ. Attwood Feona, «Weird Lullaby: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Feminist Review*, No.58, *International Voices* (Spring, 1998), 87,88

⁶⁶ Ο Stewart αποτελεί μέρος της τρέλας της εποχής, του να καταφέρει να αποτυπώσει το αληθινό, να καταφέρει να αιχμαλωτίσει τη φύση. Νωρίτερα στην ταινία (00:09:21), βγάζει από την τσέπη μια φωτογραφία της Ada, για να την θαυμάσει, αλλά με μια μικρή κίνηση και αλλαγή στη γωνία του φωτός, η φωτογραφία μετατρέπεται σε καθρέφτη στον οποίο ελέγχει το πώς φαίνεται ο ίδιος. Το καθρέφτισμα περιλαμβάνει την Ada, τον ίδιο, αλλά και τα αντικείμενα της ιδιοκτησίας του, τα δέντρα. Η έμφαση που δίνεται στο κοστούμι της Ada στη σκηνή της φωτογραφίας είναι κριτικής σημασίας, κάνοντας σαφή αναφορά στη γυναικεία μεταμφίεση. Βλ. Bihlmeyer Jaime, «The (Un)Speakable Femininity in Mainstream Movies: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 2 (Winter, 2005), 71. Ακόμη στη φωτογραφία του γάμου υπάρχει έντονη η ανάγκη, η θέληση για κατοχή, ωστόσο υπάρχει μελαγχολία και απογοήτευση στο να κατέχει μια γυναίκα, τη φύση, τον ίδιο του τον εαυτό. Βλ. Jacobs Carol, «Playing Jane Campion's Piano: Politically», στο *MLN*, Vol.109, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1994), 768

⁶⁷ Η φωτογραφία αντικαθιστά την τελετή, η οποία έλαβε χώρα τη στιγμή που ξεκινούσε η ταινία, όταν η Ada ήταν ακόμη στη Σκωτία και ο Stewart στη Νέα Ζηλανδία. Η φωτογραφία λοιπόν δεν καθιστά ένα γεγονός από μόνη της ούτε και είναι η αναπαραγωγή της φυσικής σκηνής. Στα πλαίσια του συμβατικού Βικτοριανού τρόπου, το τοπίο είναι ένα φόντο πίσω από τις ανθρώπινες φιγούρες, στην προκειμένη περίπτωση ένα ειρωνικό υποκατάστατο με δέντρα σε αντίθεση με τα πραγματικά δέντρα που τους περιβάλλουν. Είναι ουσιαστικά μια αναπαράσταση ενός γάμου που δεν έγινε ποτέ. Βλ. Jacobs Carol, «Playing Jane Campion's Piano: Politically», στο *MLN*, Vol.109, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1994), 765, 766

⁶⁸ Διηγείται πως η μητέρα της ήταν τραγουδίστρια στην όπερα και ο πατέρας της διάσημος Γερμανός συνθέτης. Μια μέρα οι γονείς της τραγουδούσαν μαζί στο δάσος όταν ξέσπασε καταιγίδα. Το τραγούδι τους ήταν τόσο παθιασμένο που δεν έδωσαν σημασία στη βροχή, και όταν φτάσανε στην τελική κορώνα του ντουέτο, ένας κεραυνός χτύπησε και σκότωσε τον πατέρα της. Την ίδια στιγμή που ο πατέρας της σκοτώθηκε, η μητέρα της δεν ξαναμίλησε, αιτιολογώντας λοιπόν την αφωνία της μητέρας της σαν το αποκορύφωμα ενός άρτιου καλλιτεχνικού επιτεύγματος, σαν μια στιγμή εξάιρετου πάθους. Βλ. Jacobs Carol, «Playing Jane Campion's Piano: Politically», στο *MLN*, Vol.109, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1994), 767-769

ζωντανή που καταφέρνει να τραβήξει την προσοχή της γυναίκας-συγγενή του Stewart. Μια αφήγηση η οποία καταφέρνει να δημιουργεί εικόνες για αυτά που επικαλείται ονομάζεται, σύμφωνα με τον Chion, textual speech.⁶⁹

3. Μετά τη φωτογραφία του γάμου

Χρόνος	Συμβάν	Μουσική
00:19:04	Η Ada πετά, σχεδόν σκίζοντας, το νυφικό και κοιτά από το παράθυρο τη βροχή.	Ακούγεται εκτός διήγησης το μουσικό θέμα της πρωταγωνίστριας ξεκινώντας από το μ. 19 της παρτιτούρας. Χαρακτηρίζεται από αργό tempo, η μελωδία ακούγεται από πιάνο και βιολιά μαζί με τους ήχους της βροχής.
00:19:12	Ένα πλάνο του πακεταρισμένου πιάνου στην ακτή υπό τη βροχή.	Η μουσική συνεχίζει να ακούγεται.
00:19:29	Σκηνή στο σπίτι του Stewart όπου βρίσκεται η Ada με την κόρη της.	Fade out στο μ. 26 ενώ ακούγονται οι ήχοι της καταιγίδας με μεγαλύτερη ένταση.

Η παραπάνω είναι μια σκηνή που απεικονίζει το πιάνο υπό συνθήκες βροχής δίπλα στα κύματα της θάλασσας, η οποία ντύνεται με το εκτός διήγησης μουσικό απόσπασμα. Το πιάνο βρίσκεται έρμαιο των καιρικών συνθηκών, όπως και η ιδιοκτήτριά του που πριν από λίγη ώρα ήταν αναγκασμένη να φορέσει το νυφικό και να φωτογραφηθεί με το σύζυγό της έξω από το σπίτι, κάτω από τη βροχή.

4. Επανασύνδεση της Ada και του πιάνου στην ακτή

Χρόνος	Δράση	Μουσική
00:23:12	Σε ένα μακρινό πλάνο της ακτής, η Ada με την κόρη της τρέχουν προς το πιάνο που βρίσκεται εκεί.	Αρχίζει να ακούγεται εκτός διήγησης το βασικό μουσικό θέμα «The Heart Asks Pleasure first», από το μ. 5 της παρτιτούρας με πιάνο.
00:23:25	Η Ada παίζει στο πιάνο της το μουσικό απόσπασμα που ακούγεται.	Εντός διήγησης από το μ. 15.
00:24:37	Η πρωταγωνίστρια παίζει μαζί με την κόρη της το ίδιο μουσικό κομμάτι, για τέσσερα χέρια, ενώ έχει αρχίσει να νυχτώνει.	Πιο αργό tempo, που δικαιολογείται από την περιορισμένη ικανότητα της Flora στο πιάνο.
00:25:00	Η Flora αφήνει την Ada να συνεχίσει μόνη της να παίζει πιάνο.	Το tempo επανέρχεται στην αρχική ταχύτητα, από το μ. 5. Η παρτιτούρα δεν τηρείται πιστά, καθώς περιέχει σημεία επανάληψης.
00:25:10	Η Flora έχει φτιάξει το περίγραμμα από έναν ιππόκαμπο στην παραλία με πέτρες.	Εκτός διήγησης με τη συνοδεία βιολιών και πνευστών μουσικών οργάνων, σε μια παραλλαγή της μελωδίας.
00:25:32	Η πρωταγωνίστρια, η κόρη της και ο	Fade out, όπως και το φως της ημέρας.

⁶⁹ Chion Michel, «Glossary», στο Gorbman C. (επιμ.), Audio-Vision: Sound on Screen, Columbia University Press, New York 1994, 224

	Baines φεύγουν από την ακτή καθώς έχει πέσει το σκοτάδι.	
--	--	--

Η σκηνή προκύπτει καθώς η Ada μαζί με την κόρη της πείθουν τον κατά τα άλλα άξεστο και αγράμματο Baines να τις πάει πίσω στην ακτή όπου αποβιβάστηκαν, εκεί που βρίσκεται ο νους της και η έννοια της, ένα κομμάτι του εαυτού της ή και ο ίδιος της ο εαυτός ακόμη, δηλαδή το πιάνο.

Εκεί η πρωταγωνίστρια μεταμορφώνεται σε ένα χαρούμενο πλάσμα που εκφράζει μέσα από το πιάνο της τον εσωτερικό της κόσμο.⁷⁰ Έμφαση δίνεται στην αγάπη της για τη μουσική έκφραση, αλλά και στον Baines που παρατηρεί το πάθος της για το πιάνο, καθώς αρχίζει να νιώθει και ο ίδιος ερωτικό πάθος για εκείνη.

5. Απόπειρα βιασμού της Ada από τον Stewart

Χρόνος	Δράση	Μουσική
01:18:04	Η Ada πηγαίνει τρέχοντας, μέσα από το δάσος προς το σπίτι του Baines.	Αρχίζει να ακούγεται εκτός διήγησης, σε γρήγορο tempo και με fade in, με πιάνο και τη συνοδεία βιολιών το «The Heart Asks Pleasure First».
01:18:16	Ο Stewart περιμένοντας κρυμμένος πίσω από ένα δέντρο, βγαίνει ξαφνικά μπροστά της.	Crescendo στο μ. 19 της παρτιτούρας.
01:18:43	Ο Stewart κάνει μια απεγνωσμένη προσπάθεια να βιάσει την Ada.	Η μουσική συμμετέχει, empathetically, στην πάλη μεταξύ των δύο μέσα στο δάσος, με την ένταση και το tempo να αυξάνονται.
01:19:27	Η σκηνή τελειώνει όταν ξαφνικά ακούγεται η φωνή της Flora που φωνάζει στη μαμά της ότι παίζουν το πιάνο της.	Diminuendo τη στιγμή που ακούγεται η ομιλία της Flora και απότομη παύση πάλι στο μ. 19 καθώς έχει ακουστεί για μία φορά ακόμη η επανάληψη του αποσπάσματος.

Στην παραπάνω σκηνή έμφαση δίνεται στη βιαιότητα του Stewart απέναντι στην Ada αλλά και στην καταπιεσμένη ερωτική του ανάγκη. Στην οθόνη απεικονίζεται η πάλη μεταξύ των δύο. Η σκηνή διακόπτεται περίτεχνα από τη δυνατή φωνή της Flora, η οποία φαίνεται αμυδρά στο πίσω μέρος της οθόνης μέσα από τα δέντρα, κάτι που μπορεί να χαρακτηριστεί ως back voice.⁷¹

6. Ακρωτηριασμός του δαχτύλου της Ada

Χρόνος	Συμβάν	Μουσική
01:31:56	Ο Stewart βλέπει το πλήκτρο του πιάνου, αφήνει τη δουλειά του και ξεκινά να πάει στο σπίτι, όπου	Το βασικό μουσικό θέμα αρχίζει να ακούγεται εκτός διήγησης με fade-in και σε σχετικά γρήγορο tempo.

⁷⁰ Jacobs Carol, «Playing Jane Campion's Piano: Politically», στο MLN, Vol.109, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1994), 759

⁷¹ Chion Michel, «Glossary», στο Gorbman C. (επιμ.), Audio-Vision: Sound on Screen, Columbia University Press, New York 1994, 222

	βρίσκεται η Ada.	
01:32:12	Περνά τρέχοντας μέσα από το δάσος κάτω από τη βροχή, ενώ η Flora τον ακολουθεί.	Απότομο crescendo, δίνοντας έμφαση στο πιάνο που παίζει τη βασική μελωδία. Συμπίπτει με το μ. 9 της παρτιτούρας.
01:32:35	Μπαίνει με ορμή στο σπίτι, ρίχνει μια τσεκουριά στο τραπέζι, μετά στο πιάνο. Αρπάζει την Ada και της φωνάζει ότι την εμπιστεύτηκε.	Diminuendo, το tempo διατηρείται γρήγορο, δίνοντας έμφαση στα λόγια, δίνοντας χώρο στο διάλογο, (subordination to the voice), από το μ. 19 και εξής.
01:32:58	Χτυπά την Ada στον τοίχο.	Απότομο crescendo στο μ. 30.
01:33:20	Τη βγάζει με τη βία από το σπίτι, ενώ εκείνη παλεύει κυριολεκτικά να ξεφύγει.	Crescendo και πιο γρήγορο tempo.
01:33:44	Την κλειδώνει ανάμεσα στα πόδια του, βάζει το χέρι της στον κομμένο κορμό, εκεί που κόβει τα ξύλα των δέντρων και της κόβει το δείκτη του δεξιού χεριού.	Αποκορύφωμα έντασης και tempo στην επανάληψη του αποσπάσματος από το μ. 5. Σταματά να ακούγεται τη στιγμή της βίας και ακούγεται η κραυγή της Flora που φωνάζει: «No!!! Mama!!!».
01:34:00	Η Ada σηκώνεται έντρομη πιάνοντας το κομμένο της χέρι.	Ακούγεται ξανά σε πολύ χαμηλή ένταση και αργό tempo από την αρχή της παρτιτούρας.
01:34:46	Προχωρά παραπατώντας σε ημι-λιπόθυμη κατάσταση, ώσπου τελικά καταρρέει στη λάσπη.	Βοηθά στο να δώσει ρυθμό στην εικόνα, στο παραπάτημα της Ada, σαν να συμβαίνει σε αργή κίνηση.
01:34:58	Ο Stewart δίνει το κομμένο δάχτυλο στη Flora διατάζοντάς τη να το πάει στον Baines.	Σταδιακό fade-out, δίνοντας χώρο στα λόγια, στις απειλές του Stewart, στο μ. 17.

Το πλήκτρο του πιάνου εδώ χρησιμοποιείται σαν αντικείμενο που μπορεί να μεταφέρει ένα γραπτό μήνυμα, εξάλλου είναι φτιαγμένο από ξύλο. Το σημαντικότερο για την Ada είναι να φτάσει το μήνυμα στον προορισμό του, με ότι συμβολισμό μπορεί να κρύβει αυτή η κίνηση, χωρίς να δίνει ιδιαίτερη σημασία στο ότι το πιάνο της θα μείνει λειψό, αποσυντεθημένο, με ένα πλήκτρο λιγότερο.

Η ένταση και το tempo της μουσικής λειτουργούν ακολουθώντας αυτό που διαδραματίζεται στην εικόνα και μπορεί να χαρακτηριστεί ως *empathetic music*. Η χρήση των ήχων αλλά και της μουσικής σε αυτή τη σκηνή, γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να αποδοθεί στο μέγιστο βαθμό το συναίσθημα που εκφράζεται μέσω της δράσης στην οθόνη, κάτι που περιγράφεται υπό τον όρο του Chion ως *rendering*.⁷²

Η σκηνή της τιμωρίας έρχεται ως το αποκορύφωμα της βιαιότητας, της κτήσης, του χειρισμού της γυναίκας όχι σαν άνθρωπο, αλλά σαν ιδιοκτησία. Ακόμη λειτουργεί δίνοντας έμφαση στην προσπάθεια του Stewart για έλεγχο. Η βιαιότητα του Stewart, η έλλειψη συγκρότησης, η εν βρασμώ πράξη του, ο τρόμος της Flora, η αντίσταση της Ada, είναι τα στοιχεία που συνθέτουν αυτό το βρεγμένο και λασπωμένο σκηνικό της άσχημης και αιματηρής αυτής επίθεσης. Η Ada χάνει ένα

⁷² Chion Michel, «Glossary», στο Gorbman C. (επιμ.), *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994, 224

δάχτυλο, ο Stewart χάνει τη σύζυγό του και το παιδί, μαζί με το κύρος και την αξιοπρέπειά του.⁷³

⁷³ Attwood Feona, «Weird Lullaby: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Feminist Review*, No.58, International Voices (Spring, 1998), 94

1.3.3. Οι ιθαγενείς Maori: *Here to There*

Το μουσικό απόσπασμα εμφανίζεται ως εξής:

1. Ο Stewart πηγαίνει να παραλάβει την Ada από την ακτή μαζί με τους ιθαγενείς Maori (00:10:00).

2. Επιστροφή του πιάνου στην ιδιοκτήτριά του (01:03:55).

Here to There⁷⁴

The musical score is for a piano piece titled 'Here to There'. It consists of three systems of music. The first system starts with a tempo marking of ♩ = 190 - 240 and a dynamic marking of *f marc. sempre*. The music is written for piano in 3/4 time. The first system has four measures. The second system starts at measure 5 and has four measures. The third system starts at measure 9 and has four measures. The score features a mix of quarter and eighth notes, with some measures containing rests. The dynamics and tempo markings are consistent throughout the piece.

1. Ο Stewart πηγαίνει να παραλάβει την Ada από την ακτή μαζί με τους ιθαγενείς Maori.

Το απόσπασμα ακούγεται εκτός διήγησης και αναλαμβάνει άμεσα το ρυθμό της εικόνας. Είναι ένα γρήγορο μουσικό κομμάτι με συνεχείς εναλλαγές στο ρυθμό και έντονους τονισμούς. Η βασική μελωδία του κομματιού ακούγεται από πνευστά μουσικά όργανα. Σημαντικό χαρακτηριστικό στοιχείο της ενορχήστρωσης αποτελεί η εμφανής απουσία του πιάνου. Στην εικόνα διαδραματίζεται μια κατάσταση κίνησης και ροής έτσι κι αλλιώς, καθώς οι Maori πηγαίνουν με γοργό βηματισμό προς την παραλία.

Επίσης εκφράζει το νόημα της προστιθέμενης αξίας (added value). Στην προκειμένη περίπτωση εμπλουτίζοντας την ίδια την εικόνα, δίνοντας στίγμα ή ακόμη και πληροφορίες για τους Maori, προσδίδοντάς τους τα χαρακτηριστικά της ελαφρότητας, της ξεγνοιασιάς αλλά και της εργατικότητας.

2. Επιστροφή του πιάνου στην ιδιοκτήτριά του.

Η επιστροφή του πιάνου γίνεται από τους Maori που το κουβαλάνε και συνοδεύεται από την εκτός διήγησης, αλλά sympathetic σε σχέση με την εικόνα, μουσική που τους χαρακτηρίζει, και πάλι όπως και στην αρχική σκηνή της ακτής, το «Here to There», για δεύτερη φορά. Το πιάνο το μεταχειρίζονται διάφοροι άνθρωποι κατά την διάρκεια της ταινίας. Είτε παίζοντας σε αυτό, όπως η Ada και η κόρη της,

⁷⁴ Nyman Michael, «Lost and Found», στο Revisiting the Piano, Chester Music, Λονδίνο 1998, 10

είτε μεταφέροντας το εδώ και εκεί, όπως οι Μαογί, σαν να ήταν κάποιο αντικείμενο μικρό και απλό στη μεταφορά.

Αμέσως μετά τη σκηνή της πρώτης απόπειρας βιασμού της Ada από τον Stewart (01:19:30), οι Μαογί χτυπιούνται κυριολεκτικά πάνω στο πιάνο δημιουργώντας θόρυβο από το χτύπημα των πλήκτρων. Το πιάνο εδώ χρησιμοποιείται σαν σύμβολο πολιτισμικής και κοινωνικής εξέλιξης, έτσι ώστε να γίνει σαφής και κατανοητή η απόσταση μεταξύ αποίκου και ιθαγενούς, πολιτισμένου και απολίτιστου.

1.3.4. Μαθήματα πιάνου: *Lost and Found - Big my Secret*

Το μουσικό απόσπασμα «Lost and found» εμφανίζεται ως εξής:

1. Ανταλλαγή του πιάνου με έκταση γης. Παράδοση μαθημάτων πιάνου από την Ada στον Baines (00:32:16).
2. Επιστροφή του πιάνου στην ιδιοκτήτριά του (01:07:36).

Lost and Found⁷⁵

♩ = c. 60
mp
Ped.

Προϋπόθεση για τα μαθήματα πιάνου είναι πρώτον η κατοχή του ίδιου του μουσικού οργάνου, δεύτερον η δεκτικότητα ή όχι της Ada να τα παραδώσει και τρίτον το πιάνο να είναι κουρδισμένο, κάτι για το οποίο φρόντισε ο Baines. Όταν το πιάνο μεταφέρεται στο σπίτι του Baines (00:31:30), ένας χορδιστής σχολιάζει ότι το πιάνο είναι Broadwood⁷⁶, εξαιρετικής ποιότητας κατασκευής πιάνο.

1. Ανταλλαγή του πιάνου με έκταση γης. Παράδοση μαθημάτων πιάνου από την Ada στον Baines.

Η Ada πέφτει σε μελαγχολία γιατί το πιάνο δεν είναι πια δικό της, δεν έχει δικαίωμα να ορίσει αυτά που της ανήκουν. Μια μελαγχολία η οποία εκφράζεται *empathetically* από το εκτός διήγησης «Lost and Found», το οποίο ακούγεται συνοδεύοντας την εικόνα του θλιμμένου προσώπου της. Σύντομα η Ada παραδίδει μαθήματα πιάνου στον Baines.⁷⁷ Ο Baines δε θέλει να παίζει πιάνο. Θέλει να ακούει και να βλέπει εκείνη να παίζει το πιάνο της (αναλαμβάνοντας το ρόλο του ηδονοβλεψία) και είναι πρόθυμος να της το δώσει πίσω, ένα πλήκτρο του πιάνου για κάθε επίσκεψη, αν του επιτρέψει, όπως λέει ο ίδιος: «Things I'd like to do while you play».

2. Επιστροφή του πιάνου στην ιδιοκτήτριά του.

Όταν το πιάνο επιστρέφει στην Ada, στο σπίτι του Stewart, εκείνη αδιαφορεί και δεν έχει όρεξη να παίζει. Τότε ακούγεται εκτός διήγησης το «Lost and Found» για

⁷⁵ Nyman Michael, «Lost and Found», στο *Revisiting the Piano*, Chester Music, Λονδίνο 1998, 14

⁷⁶ Wainwright David, «John Broadwood, the Harpsichord and the Piano», στο *The Musical Times*, Vol. 123, No. 1676 (Oct., 1982)

⁷⁷ Η Ada παραδίδει μαθήματα χωρίς τη θέληση της, γιατί αυτό είναι κάτι που αποφάσισε ο άνδρας της για εκείνη. Στα πλαίσια της οικογενειακής σύμβασης όλοι κάνουν θυσίες, μόνο που αυτή η διαδικασία έχει ένα παραπάνω κόστος για την ίδια.

δεύτερη φορά (01:07:36). Ντύνει ένα πλάνο με την πλάτη της Ada, zoom in στον εξαιρετικά περίτεχνο κόσμο των μαλλιών της, δημιουργώντας σύνδεση με την επόμενη εικόνα, που είναι τα δάση της Νέας Ζηλανδίας. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως empathetic μουσική, εκφράζοντας τα συναισθήματα της Ada.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο η Ada συνειδητοποιεί ξεκάθαρα τη δική της επιθυμία, στο σπίτι του Stewart με το πιάνο στην κατοχή της πλέον, καθώς παίζει σε αυτό με απάθεια (01:08:42), γιατί δεν υπάρχει πλέον κανένα ενδιαφέρον και κανένας Baines να την κοιτά ή να την ακουμπά. Όσο ελεύθερα ο Baines της έδωσε πίσω το πιάνο, τόσο ελεύθερα τώρα δίνεται η ίδια σε εκείνον.⁷⁸

Το μουσικό απόσπασμα «Silver-Fingered Fling» εκτελείται από την Ada εντός διήγησης ως μάθημα για τον Baines (00:36:06). Ακούγεται μία μόνο φορά στη σκηνή της διαπραγμάτευσης μεταξύ των δύο, σχετικά με την ιδιοκτησία του πιάνου. Το μουσικό απόσπασμα και η σκηνή την οποία ντύνει δεν φέρουν κάποιο σημαντικό χαρακτηριστικό γνώρισμα, ενδιαφέρον προς ανάλυση.

Καθώς τα «μαθήματα» συνεχίζονται ο Baines ζητάει όλο και πιο πολλά πράγματα από την Ada, όπως το να βγάλει το σακάκι της. Της ακουμπά το πόδι από μια τρύπα που έχει η κάλτσα της και εκείνη ταραάζεται. Τη σκηνή ντύνει μουσικά ένα απόσπασμα από το μουσικό κομμάτι που παίζει εντός διήγησης η Ada στο πιάνο, «The Attraction of the Pedalling Ankle» (00:44:23). Το μουσικό απόσπασμα και η σκηνή δεν χρήζουν περαιτέρω ανάλυσης.

Το μουσικό απόσπασμα «Big my Secret» εμφανίζεται στις παρακάτω σκηνές:

1. Το πιάνο-υποκατάστατο της Ada κατά την απουσία της (00:41:20).
2. Ερωτική συνεύρεση του Baines με την Ada (01:14:56).

Big My Secret⁷⁹

Molto adagio con rubato ♩ = 50 - 64

p molto cantabile

Ped.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a melodic line featuring triplets and slurs. The bass clef part has a simple accompaniment. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and slurs. The tempo is marked 'Molto adagio con rubato' with a quarter note equal to 50-64. The dynamics are marked 'p' and 'molto cantabile'. There is a 'Ped.' marking at the end of the first system.

1. Το πιάνο-υποκατάστατο της Ada κατά την απουσία της.

⁷⁸ Jacobs Carol, «Playing Jane Campion's Piano: Politically», στο MLN, Vol.109, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1994), 774

⁷⁹ Nyman Michael, «Silver-Fingered Fling», στο The Piano, Chester Music, Λονδίνο 1998, 10

Στη σκηνή αυτή (00:41:20) η Ada παίζει εντός διήγησης στο πιάνο της ένα μεγάλο μέρος του «Big my secret». Η μουσική, όπως και σε προηγούμενες σκηνές συνεχίζει να ακούγεται εκτός διήγησης πια, σε χαμηλότερη ένταση και τελικά σταματά με fade out, καθώς εκεί που πριν υπήρχε το πρόσωπο και τα χέρια της Ada, υπάρχει τώρα το κλειστό πιάνο.

Το πιάνο έχει γίνει σύμβολο της σεξουαλικότητας και του ερωτισμού στο μυαλό του Baines. Το να παίζει η Ada πιάνο για εκείνον είναι κάτι που μεταφράζεται, τρόπον τινά, ως η κυριαρχία που μπορεί να ασκήσει πάνω της. Είναι το μέσον με το οποίο εκφράζεται η σεξουαλική επιθυμία και φαντασίωσή του για εκείνη.

Οι συσχετισμοί μεταξύ γυναίκας και πιάνου ήταν πολλοί και αρκετά περίπλοκοι κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Το πιάνο εδώ λειτουργεί σαν ένα αντικείμενο που μπορεί κανείς απλά να το κοιτά, πέρα από το ότι μπορεί να το ακούσει ή και να παίζει σε αυτό. Το επίμονο κοίταγμα του πιάνου, σαν αντικείμενο μέσα στο χώρο, συνδέεται άμεσα με το γένος και η επιπλέον αυτή ιδιότητα λειτουργεί σαν το οπτικοακουστικό ομοίωμα της οικογένειας, της συζύγου και μητέρας.⁸⁰

2. Ερωτική συνένωση του Baines με την Ada (01:14:56).

Ο Stewart ανακαλύπτει τη μοιχεία της Ada και είναι εκείνος τώρα που αναλαμβάνει το ρόλο του ηδονοβλεψία⁸¹, κρυμμένος κάτω από τις σανίδες της καλύβας του Baines. Στη σκηνή αυτή (01:14:56) εισάγεται με fade-in, εκτός διήγησης το «Big my Secret» από σόλο πιάνο. Ο Baines νομίζοντας πως άκουσε κάτι από την Ada (emanation speech)⁸² της λέει: «Ψιθύρισέ το» και η μουσική χάνεται σταδιακά με fade-out.

Οι σκηνές των «μαθημάτων πιάνου» είναι σημαντικές γιατί ορίζουν τους κανόνες μεταξύ άνδρα και γυναίκας. Οι δυο τους παίζουν με τη δύναμη της ματιάς και του πόθου, προσεκτικά, με ακρίβεια και σκέψη. Κάθε σκηνή μεταξύ τους είναι καλά χρονογραφημένη ώστε η προσοχή να δίνεται στις αντιδράσεις του καθενός απέναντι στις πράξεις του άλλου. Είναι ένα ιδιωτικό και περίεργο μουσικό και ερωτικό παιχνίδι, το οποίο ξεφεύγει από τις συμβατικές δομές της ανδρικής ματιάς, της ηδονοβλεψίας.

Η αβέβαιη αίσθηση που υπάρχει για το πώς πρέπει να συνεχίσουν, πώς να χειριστούν τους κανόνες του παιχνιδιού, διαταράσσει την αίσθηση της στημένης τοποθέτησης του άνδρα και της γυναίκας αντίστοιχα. Το πρόσωπο του Baines αντιδρά στη μουσική της Ada, την ακούει, εκείνη παίζει για τον εαυτό της. Οι δύο χαρακτήρες καθρεφτίζουν ο ένας τον άλλον. Μέσα από αυτή τη μουσική-πιανιστική και ερωτική διαδικασία η Ada αντιλαμβάνεται ότι μπορεί να κερδίσει πίσω τη

⁸⁰ Leppert Richard, «Sexual Identity, Death and the Family Piano», στο *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press 1995, 119-151

⁸¹ Η ηδονοβλεψία του Stewart, ο φόβος της επιθυμίας και η βία, τον μαρκάρουν σαν την καταπιεσμένη και επικίνδυνη πια φιγούρα της ιστορίας. Βλ. Attwood Feona, «Weird Lullaby: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Feminist Review*, No.58, International Voices (Spring, 1998), 92, 93

⁸² Βλ. Παράρτημα I: Το λεξιλόγιο του Michel Chion

«φωνή» της. Ο πόθος του Baines για εκείνη, δεκτικός και προσεκτικός καθώς και η σημασία που της δίνει, την κάνει να αντιληφθεί πως μπορεί και να υπάρχει η πιθανότητα για μια ζωή που δεν είναι στημένη, όπως η πατριαρχική ζωή, την οποία τώρα εκπροσωπεί ο σύζυγός της, και πριν από αυτόν ο πατέρας της.⁸³

⁸³ Attwood Feona, «Weird Lullaby: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Feminist Review*, No.58, International Voices (Spring, 1998), 92, 93

1.3.5. A Wild and Distant Shore

Ο Stewart κλείνει μέσα στο σπίτι την Ada, βάζοντας ξύλα στα παράθυρα. Σαν άλλος Bluebeard, της απαγορεύει να βλέπει, θεωρεί τις επιθυμίες της επικίνδυνες για την ίδια και τη στιγματίζει ως τη ντροπή της οικογένειας.⁸⁴ Το ίδιο βράδυ ξυπνά το σύζυγό της παίζοντας πολύ δυνατά πιάνο, σε κατάσταση υπνοβασίας. Η Ada παίζει το «A Wild and Distant Shore» εντός διήγησης.

Χρόνος	Συμβάν	Μουσική
01:21:00	Η Ada παίζει στο πιάνο της μέσα στο σκοτάδι.	Ακούγεται εντός διήγησης το «A Wild and Distant Shore».
01:21:11	Ο Stewart ξυπνά και πάει να δει τι γίνεται.	Crescendo και πιο γρήγορο tempo.
01:21:20	Η Flora στέκεται δίπλα στη μητέρα της και λέει στον πατριό της ότι κοιμάται, ότι μια νύχτα βρέθηκε με το νυχτικό στο δρόμο για το Λονδίνο και τα πόδια της είχαν κοπεί τόσο που δεν μπορούσε να περπατήσει.	Diminuendo τη στιγμή της ομιλίας της Flora και πιο αργό και ήπιο tempo σε μείζονα τρόπο.
01:21:33	Τελειώνει η αφήγηση της Flora και ο Stewart πηγαίνει κοντά για να την δει.	Crescendo και πιο γρήγορο tempo.
01:21:46	Ένα μακρινό πλάνο του σπιτιού μέσα στη νύχτα, ανάμεσα από τα δέντρα.	Χαμηλή ένταση εκτός διήγησης, από μακριά.
01:21:55	Εξακολουθεί το μακρινό πλάνο του σπιτιού.	Fade out καθώς κυριαρχούν οι ήχοι του δάσους.

Η χρήση του πιάνου από την Ada, γίνεται βίαια. Είναι σαν να ξεσπά με τον τρόπο αυτό πάνω στο πιάνο της, θέλοντας να εκτονώσει τα έντονα συναισθήματά της.

Οι γυναίκες συγγενείς του Stewart ανακοινώνουν ότι ο Baines έχει μπλέξει πολύ με τους ιθαγενείς και ότι ετοιμάζεται να φύγει. Στην ανακοίνωση της είδησης (01:24:32) η Ada παίζει στο πιάνο εντός διήγησης ένα απόσπασμα από το «The Mood That Passes Through You». Το απόσπασμα ακούγεται εκτός διήγησης δημιουργώντας σύνδεση με τη σκηνή όπου οι συγγενείς του Stewart σχολιάζουν την Ada στο δρόμο του γυρισμού και χάνεται με fade-out. Το μουσικό κομμάτι αλλά και η σκηνή δεν χρήζουν περαιτέρω ανάλυσης.

1.3.6. All Imperfect Things

Η Ada στο τέλος της ταινίας ταξιδεύει μαζί με την κόρη της, τον Baines και το πιάνο της για την πόλη Nelson. Η σκηνή περιγράφεται από τον παρακάτω πίνακα:

Χρόνος	Δράση	Μουσική
01:46:08	Η Ada ζητά από την κόρη της να πει στον Baines να ρίξουν το πιάνο στη	—

⁸⁴ Attwood Feona, «Weird Lullaby: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Feminist Review*, No.58, International Voices (Spring, 1998), 94

	θάλασσα.	
01:46:46	Τη στιγμή που ρίχνουν το πιάνο από τη βάρκα, βάζει το πόδι της στο σκοινί με το οποίο είναι δεμένο το πιάνο.	—
01:46:54	Το πιάνο την τραβά την τραβά μαζί του στο βυθό της θάλασσας.	Αρχίζει να ακούγεται εκτός διήγησης το «All Imperfect Things».
01:47:50	Η Ada, σε μια σκηνή μέσα στο βυθό, ξαφνικά ελευθερώνεται και ανεβαίνει προς την επιφάνεια.	Μελωδία με ανοδική πορεία, παρόμοια με την πορεία της Ada προς την επιφάνεια.
01:48:26	Οι ιθαγενείς Maori την ανεβάζουν στη βάρκα.	Εκεί ξεκινά να ακούγεται η δεύτερη αφήγηση (voice-over).
01:49:01	Η Ada βρίσκεται πάνω στη βάρκα.	Fade out.

Η παραπάνω σκηνή συνοδεύεται επίσης από ήχους όπως η αναπνοή της πρωταγωνίστριας λίγο πριν βάλει το πόδι της στη θηλιά του σχοινού, αλλά και η πρώτη αναπνοή που παίρνει μόλις φτάνει στην επιφάνεια. Ήχοι εντός της διήγησης που αντιπροσωπεύουν τη φυσική λειτουργία του σώματος της πρωταγωνίστριας στην προκειμένη περίπτωση, και που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως *internal sounds*.⁸⁵

Τα ηχητικά συμβάντα περιγράφονται παρακάτω, σε σχέση με την παρτιτούρα της μελωδίας του μουσικού κομματιού που ντύνει τη σκηνή:

	Χρόνος	Δράση στην εικόνα	Ηχητικό συμβάν
1.	01:46:50	Η Ada βάζει το πόδι της στη θηλιά του σχοινού με το οποίο είναι δεμένο το πιάνο.	Ακούγεται η τελευταία αναπνοή της πριν βουτήξει στη θάλασσα, εντός της διήγησης.
2.	01:46:53	Η Ada πέφτει στη θάλασσα καθώς την τραβά το βάρος του πιάνου.	Ξεκινά να ακούγεται το «All Imperfect Things» εκτός διήγησης, από το μ. 9.
3.	01:47:25	Δεν έχει άλλο αέρα και αρχίζει να πνίγεται.	Ο ήχος από τον αέρα που βγάζει η Ada μέσα στο νερό συμπίπτει με την επανάληψη του μ. 14 της παρτιτούρας.
4.	01:47:33	Συνειδητοποιεί ότι θέλει να ζήσει ανοίγοντας τα μάτια της.	Συμπίπτει με το μ. 16.
5.	01:47:38	Προσπαθεί να απεγκλωβιστεί ενώ σχεδόν πνίγεται.	Συμπίπτει με το μ. 17.
6.	01:47:50	Ελευθερώνεται βγάζοντας το παπούτσι της και ανεβαίνει προς την επιφάνεια.	Συμπίπτει με το μ. 18.
7.	01:48:11	Βγαίνει στην επιφάνεια και παίρνει την πρώτη της αναπνοή.	Ακούγεται η αναπνοή της και συμπίπτει με το μ. 20.
8.	01:48:26	Οι Maori ανεβάζουν την Ada στη βάρκα.	Ακούγεται η δεύτερη αφήγηση της πρωταγωνίστριας στο μ. 21.
9.	01:49:06	Η Ada βρίσκεται πλέον ασφαλής στα χέρια του Baines, πάνω στη βάρκα.	Τελειώνει η αφήγηση και σταματά να ακούγεται η μουσική στο μ. 28, που είναι και το φινάλε του κομματιού, με fade out.

⁸⁵ Chion Michel, «Glossary», στο Gorbman C. (επιμ.), *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994, 222

All Imperfect Things⁸⁶

Musical score for the piece "All Imperfect Things" by Nyman Michael, measures 9 through 27. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

Measures 9-11: *mp* ³ *espress. ma semplice*. Measure 9 has a down-bow mark (1↓). Measure 10 has a down-bow mark (2↓). Measure 11 has a triplet of eighth notes (3).

Measures 12-14: *cresc. 2nd time*. Measure 12 has a triplet of eighth notes (3). Measure 13 has a down-bow mark (3↓). Measure 14 has a triplet of eighth notes (3).

Measures 15-17: *mf*. Measure 15 has a down-bow mark (4↓). Measure 16 has a down-bow mark (5↓). Measure 17 has a down-bow mark (6↓). *cresc. 2nd time*.

Measures 18-20: *f*. Measure 18 has a down-bow mark (7↓). Measure 19 has a down-bow mark (8↓). Measure 20 has a down-bow mark (9↓). *cresc. 2nd time*.

Measures 21-23: *ff*. Measure 21 has a down-bow mark (8↓). Measure 22 has a down-bow mark (9↓). Measure 23 has a down-bow mark (9↓). *rit.*

Measures 24-26: *rit.*. Measure 24 has a down-bow mark (9↓). Measure 25 has a down-bow mark (9↓). Measure 26 has a down-bow mark (9↓). *rit.*

Measure 27: *rit.*. Measure 27 has a down-bow mark (9↓). *rit.*

⁸⁶ Nyman Michael, «All Imperfect Things», στο Revisiting the Piano, Chester Music, Λονδίνο 1998, 18

1.4. Ο ρόλος του πιάνου

1.4.1. Το πιάνο-αντικείμενο σχολιασμού

Τραπέζι με χαραγμένα πλήκτρα σαν να ήταν πιάνο (00:25:46)

Το πιάνο βρίσκεται στην ακτή και σε μια σκηνή στο σπίτι του Stewart, η Ada παριστάνει ότι παίζει (00:25:46) σε ένα ξύλινο τραπέζι, πάνω στο οποίο έχει χαραξει πλήκτρα, σαν να ήταν πιάνο και η κόρη της Flora τραγουδά.

«Δεν είναι πιάνο, δεν βγάζει κανέναν ήχο».

Αυτή είναι μια σκηνή που παραξενεύει πολύ το σύζυγό της. Δεν μπορεί να καταλάβει την ανάγκη της για έκφραση μέσω του πιάνου. Νομίζει μάλιστα ότι μπορεί να μην είναι μόνο μουγκή, αλλά και πειραγμένη στο μυαλό. Ο Stewart συζητά τον προβληματισμό του για την σύζυγό του και το πιάνο με τις υπόλοιπες γυναίκες συγγενείς του. Γίνεται κουβέντα για το πιάνο όχι μόνο όταν απεικονίζεται ή ακούγεται, αλλά και κατά την απουσία του ίδιου ως φυσική παρουσία αλλά και ως ήχος-μουσική.

Η αναπαράσταση της ιστορίας του Κυανοπώγωνα⁸⁷ από την τοπική κοινότητα (00:52:40)

Είναι μια παράσταση μέσα στην παράσταση, η πιο εμφανής μεταμπίηση της ταινίας.⁸⁸ Την παράσταση παρακολουθούν τα μέλη της κοινότητας, κάποιοι άνθρωποι από τη φυλή των Μαορί, η Ada με το σύζυγό της αλλά και ο Baines, ο οποίος κατά την είσοδό του στο χώρο δέχτηκε μια επιδεικτική επίθεση με ειρωνικά σχόλια από τους άνδρες της κοινότητας για το γεγονός ότι ασχολείται με τη μουσική και το πιάνο (00:53:36). Η ταυτότητα, αλλά κυρίως η σεξουαλικότητά του άνδρα που ασχολείται με τη μουσική, διέτρεχε κίνδυνο να παρεξηγηθεί από τους άνδρες που μπορεί να τον παρακολουθούσαν.⁸⁹

Στην παράσταση τα παιδιά είναι ντυμένα σύννεφα και αγγελάκια και συμβολίζουν τον παράδεισο, ενώ οι ενήλικες συμβολίζουν το κακό, τον κάτω κόσμο. Τα παιδάκια τραγουδούν υπό τους ήχους σόλο πιάνου (00:54:50) που παίζει μία γυναίκα από την κοινότητα. Η παράσταση εμπεριέχει ηθικά διδάγματα και η κοινότητα γνωρίζει καλά τη διαφορά της κόλασης από τον παράδεισο και του ηθικού από το ανήθικο.⁹⁰

⁸⁷ Η ιστορία του Κυανοπώγωνα είναι ένα παραμύθι του Γάλλου συγγραφέα Charles Perrault, χρονολογείται στα 1697 και η πρώτη έκδοση περιλαμβάνεται σε μια συλλογή με τον τίτλο «Histoires ou Contes du Temps passe, avec des Moralites», ιστορίες και παραμύθια με ηθικό δίδαγμα από περασμένους καιρούς. Βλ. Gy. Kroo, «Duke Bluebeard's Castle», στο *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 1, Fasc. 3/4 (1961), 251-340

⁸⁸ Είναι οiwόνος για το τι μέλλει γενέσθαι με την Ada και τον Stewart.

⁸⁹ Leppert Richard, «Social Order and the Domestic Consumption of Music (*The Politics of Sound in the Policing of Gender Construction*)», στο *The sight of Sound: Music representation, and the History of the Body*, University of California Press 1995, 67,68

⁹⁰ Η παράσταση είναι ένα γεγονός που το περιμένουν με αγωνία και ο θεατής της ταινίας γίνεται μάρτυρας της προετοιμασίας, του τρόπου με τον οποίο θα δημιουργηθεί η ψευδαίσθηση. Βλ. Jacobs Carol, «Playing Jane Campion's Piano: Politically», στο *MLN*, Vol.109, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1994), 762

Αργότερα στην ταινία στο άκουσμα της ανακοίνωσης ότι ο Baines έχει μπλέξει πολύ με τους ιθαγενείς και ότι μαζεύει τα πράγματά του για να φύγει η Ada κάθεται στο πιάνο (01:24:32) και παίζει εντός διήγησης και μελαγχολικά «The mood that passes through you». Αυτό είναι ένα μουσικό απόσπασμα το οποίο συνεχίζει να ακούγεται εκτός διήγησης συνδέοντας την παραπάνω σκηνή με την σκηνή όπου οι γυναίκες συγγενείς του Stewart σχολιάζουν την Ada.

Η μία εξ' αυτών λέει:

«Δεν παίζει το πιάνο όπως εμείς, Νέσι. Είναι ένα παράξενο πλάσμα και το παίξιμό της είναι παράξενο. Σαν να σου περνάει τη διάθεσή της. Εσύ παίζεις απλά και αληθινά και αυτό είναι που μου αρέσει. Το να έχεις έναν ήχο να σέρνεται μέσα σου δεν είναι ευχάριστο».

Από την παραπάνω σκηνή είναι ξεκάθαρο πως κάποιες από αυτές τις γυναίκες ξέρουν επίσης να παίζουν πιάνο. Ο τρόπος όμως με τον οποίο εκφράζεται η Ada μέσα από το πιάνο της είναι ένα από τα στοιχεία που την καθιστούν τόσο διαφορετική και μοναδική σε σχέση με τις υπόλοιπες γυναικείες παρουσίες στην ταινία. Γίνεται πάλι συζήτηση γύρω από το πιάνο, χωρίς εκείνο να είναι με κάποιο τρόπο, ως ήχος ή ως εικόνα παρόν, με αφορμή τον τρόπο με τον οποίο παίζει η Ada σε αυτό. Γίνεται μάλιστα κριτική κουβέντα από μουσικής άποψης, για το ότι προτιμάται γενικά ένας απλός και λιτός τρόπος παιξίματος πιάνου, γιατί αυτό είναι το πρόβλημα για την εποχή.

Οι κοινωνικές επιταγές της εποχής έδειχναν καθαρά τον τρόπο με τον οποίο μια γυναίκα έπρεπε να εκτελεί τη μουσική. Κατά κύριο λόγο το «κοινό» της αποτελούνταν από την οικογένεια και τους φίλους και συνήθως το κοινωνικό ιδεατό απαιτούσε να εκτελεί με τη μέγιστη δυνατή παθητικότητα, κάτι που δεν ισχύει σε καμία περίπτωση για τον τρόπο της Ada. Ήταν περισσότερο επιθυμητό για τις γυναίκες να μπορούν να παίζουν, να τραγουδούν και να χορεύουν τόσο όσο χρειαζόταν ώστε να διασκεδάσουν τους εαυτούς τους και την οικογένεια τους, παρά να εκτελούν αυτές τις τέχνες σε βαθμό τέτοιο που να εντυπωσιάσουν το κοινό.⁹¹ Στην προκειμένη περίπτωση η πρωταγωνίστρια «εντυπωσιάζει» αρνητικά, προκαλώντας σχόλια.

Η γυναίκα ήταν, σύμφωνα με τους άγραφους οικογενειακούς αλλά και κοινωνικούς νόμους, υποχρεωμένη να μην καταφέρνει κάτι σημαντικό ώστε να αποτελέσει κίνδυνο για τον άνδρα. Και ένας από τους μεγαλύτερους φόβους σχετικά με τη μουσική και τις γυναίκες ήταν η επίδραση, της πρώτης, πάνω στη σεξουαλικότητά τους.

Ο φόβος της μουσικής μεταφράζεται ως φόβος για μια πιθανή «έκρηξη» της γυναίκας, ενός θηλυκού «εγώ» που προσπαθεί να εντυπωσιάσει και στο τέλος διαφθείρεται, μεταμορφώνεται, χάνοντας την απλότητά της καθώς γίνεται πιο

⁹¹ Leppert Richard, «Social Order and the Domestic Consumption of Music (*The Politics of Sound in the Policing of Gender Construction*)», στο *The Sight of Sound: Music representation, and the History of the Body*, University of California Press 1995, 67,68

περίπλοκη και εκθαμβωτική, πλησιάζοντας περισσότερο τα χαρακτηριστικά ενός άνδρα. Μία καλοαναθρεμμένη γυναίκα η οποία έπαιρνε τη μουσική σοβαρά, όπως η Ada, αποτελούσε απειλή για τα κοινωνικά όρια.⁹²

⁹² Leppert, 1995, 68-70

1.4.2. Η απουσία του πιάνου

Ερωτικές σκηνές της Ada με τον Stewart (01:22:32)

Μετά τον εγκλεισμό της Ada στο σπίτι, εκείνη μπαίνει στο υπνοδωμάτιο του συζύγου της παρενοχλώντας τον σεξουαλικά, χωρίς κάποια ιδιαίτερα θετική αντίδραση από μέρους του, καθώς είναι σοκαρισμένος από την ξαφνική έκφραση της σεξουαλικότητας της. Χρησιμοποιεί το σύζυγό της σαν υποκατάστατο για τον ερωτικό πόθο που νιώθει για τον Baines⁹³, όπως έκανε και με το πιάνο της. Οι σκηνές στο υπνοδωμάτιο του Stewart με την Ada (01:22:32) δε ντύνονται με κάποια μουσική υπόκρουση, δεν υποδηλώνουν κάποιο συναίσθημα, παρά μια συζυγική σύμβαση, σε αντίθεση με τις ερωτικές σκηνές της πρωταγωνίστριας με τον Baines. Το πιάνο εδώ ως ήχος, εικόνα και νόημα είναι συμβολικά απόν.

Δεύτερη απόπειρα βιασμού της Ada από τον Stewart (01:38:30)

Μετά τη σκηνή της τιμωρίας ο Stewart κάνει μια δεύτερη απόπειρα να βιάσει την Ada (01:38:30), ενώ εκείνη βρίσκεται στο κρεβάτι του πόνου και αυτό που τον σταματά είναι το βλέμμα της. Το βλέμμα της και μόνο καταφέρνει να τον κάνει να την «ακούσει» και να την αφήσει να φύγει. Ο Stewart βλέπει για πρώτη φορά καθαρά την Ada με τα μάτια, αντί να καθρεφτιστεί ο ίδιος. Πηγαίνει στον Baines και του λέει πως άκουσε την Ada να μιλά στο μυαλό του μέσω της δύναμης της θέλησής της.

«Φοβάμαι τη θέλησή μου, το τι μπορεί να κάνει. Είναι τόσο παράξενη και δυνατή... πρέπει να φύγω, άφησέ με να φύγω. Ο Baines θα με πάρει μακριά, άφησέ τον να με σώσει».⁹⁴

Η Ada δεν μπορεί ουσιαστικά να μιλήσει, μπορεί όμως να εκφραστεί μέσω του πιάνου της. Για τα δεδομένα της εποχής ο ήχος της μουσικής, στην προκειμένη περίπτωση ο ήχος του πιάνου, αποτελούσε απειλή για τη δύναμη των ανδρών, μια και η ουσιαστική πρακτική της, οι ήχοι που παράγονταν κατά την εκτέλεσή της, ήταν στοιχεία συνδεδεμένα άρρηκτα με τη γυναίκα.⁹⁵ Ο κίνδυνος που έκρυβε η μουσική, έγκειτο στην υποτιθέμενη δύναμή της να μπορεί να αποσταθεροποιεί, με ουσιαστικό τρόπο, κάθε κοινωνική σχέση, σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων και μεταξύ κοινωνικών τάξεων.⁹⁶

⁹³ Greenberg Harvey, «Review», στο *Film Quarterly*, Vol. 47, No. 3 (Spring, 1994), 48

⁹⁴ Αυτά τα λόγια της Ada είναι τα λόγια όλων των καταπιεσμένων γυναικών που ζουν υπό συνθήκες φόβου στα στενά πατριαρχικά πλαίσια της τότε κοινωνίας, ένας υπαινιγμός ότι αυτός που έχει το ρόλο του πατριάρχη μπορεί και θα πρέπει να πληρώσει με το κορμί του τις επιθυμίες που βγάζει πάνω στο γυναικείο κορμί και αυτό είναι περισσότερο από αυτό που μπορεί να αντέξει ο Stewart. Σε αυτή τη σκηνή γίνεται ένας ακόμη υπαινιγμός για τον προηγούμενο εραστή της Ada, ο οποίος την άφησε λόγω επιφυλάξεων που μπορεί να είχε για τις μεταφυσικές, τηλεπαθητικές ικανότητές της. Ο Baines έχει ξεφύγει από το πατριαρχικό μοντέλο, και δεν φαίνεται να είναι ευάλωτος σε σχέση με την Ada, είναι άξιος σύντροφος για εκείνη. Βλ. Bihlmeyer Jaime, «The (Un)Speakable Femininity in Mainstream Movies: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 2 (Winter, 2005), 77, 78

⁹⁵ Leppert Richard, «Social Order and the Domestic Consumption of Music (*The Politics of Sound in the Policing of Gender Construction*)», στο *The Sight of Sound: Music representation, and the History of the Body*, University of California Press 1995, 63-90

⁹⁶ Leppert, 1995, 64-67

Η δύναμη του Stewart περιορίζεται στο να κλείσει τη γυναίκα του στο σπίτι, στο να προσπαθήσει να την βιάσει, στο να της κόψει το δάχτυλο, ώστε να μην μπορεί να παίζει πιάνο, να μη σχετίζεται πια με τη μουσική που σύμφωνα με τα παραπάνω την καθιστά επικίνδυνη για εκείνον, αλλά και για τον εαυτό της. Έχει ξεφύγει από τα δεδομένα πλαίσια συμπεριφοράς και σύμφωνα με τα πατριαρχικά πρότυπα έτσι θα έπρεπε να αντιμετωπιστεί. Ακριβώς εκεί που δεν υπάρχει κανένα πιάνο για να εκφραστεί, αλλά ούτε και δάχτυλο, μετά την τιμωρία, για να μπορέσει να παίζει πιάνο, η δύναμη του μυαλού της Ada κατάφερε τελικά να μιλήσει ουσιαστικά στην ψυχή του Stewart.

1.5. Συμπερασματικά

Η ταινία *The Piano* είναι μια ταινία που εξερευνά τη σεξουαλικότητα, την οικειότητα, τη δύναμη και τα όρια των περίπλοκων σχέσεων μεταξύ γυναίκας και άνδρα, μητέρας και κόρης, αποίκου και ιθαγενούς. Είναι ένα πορτραίτο για την εποχή στην οποία διαδραματίζεται, τις ανθρώπινες σχέσεις, τον έρωτα και τη θέληση, μέσα από το πρίσμα της μουσικής του πιάνου της πρωταγωνίστριας.

Η μουσική του Michael Nyman ντύνει την ταινία με μουσικά κομμάτια που γράφτηκαν ειδικά για την πρωταγωνίστρια και τις ικανότητές της στο πιάνο. Σύμφωνα με το Chion η μουσική είναι γραμμένη σε ένα παράξενο και εν μέρει αναχρονιστικό ύφος, καθώς ο θεατής δεν ακούει κάτι αναγνωρίσιμο, παρά μια ροή από νότες. Οι συνθέσεις του αφήνουν το θεατή να ανακαλύψει τη μουσική εκ νέου, να βιώσει τους ήχους δίνοντάς τους την ευκαιρία να ξαναγεννηθούν.⁹⁷

Η χρήση των μουσικών κομματιών γίνεται με συγκεκριμένη τακτική, έτσι ώστε να εξυπηρετούν την ιστορία της ταινίας. Οι μελωδίες του Nyman καταφέρνουν να χαρακτηρίσουν και να ακολουθούν τους πρωταγωνιστές στην εξέλιξη της ιστορίας, ιδίως την Ada, κάτι που περνά στην αντίληψη του θεατή.⁹⁸ Κανένα σχεδόν μουσικό κομμάτι δεν ακούγεται βέβαια αυτούσιο ή ολόκληρο. Γίνεται χρήση μουσικών αποσπασμάτων που καταλαμβάνουν άλλες φορές λιγότερο και άλλες περισσότερο χώρο και χρόνο στην ταινία, ανάλογα με τη δράση στην εικόνα.

Τα μουσικά αποσπάσματα υπόκεινται στην αφήγηση της ιστορίας, παρέχοντας ενότητα στην ταινία.⁹⁹ Η έλλειψη μουσικής επένδυσης (σιωπή) δίνει επίσης το στίγμα της, «σχολιάζοντας» με την απουσία της τα δρώμενα. Σε όλη την ταινία γίνεται σαφής χρήση ήχων, όπως *territory sounds* για να δηλώσουν με τον τρόπο τους ξεκάθαρα τον εκάστοτε χώρο στον οποίο εκτυλίσσεται η δράση, δάσος, καλύβα, εκκλησία, ακτή κ.τ.λ.¹⁰⁰

Το πιάνο λειτουργεί αναλαμβάνοντας πολλούς ρόλους, είτε ως μουσικό όργανο, είτε ως χρηστικό αντικείμενο. Άλλες φορές λειτουργεί σαν το μήλο της έριδος, σαν αφορμή για τα πάθη, τους μεπλάδες, τις ζήλιες κ.α. Ο πιο σημαντικός του ρόλος όμως είναι αυτός της προέκτασης της φωνής και του χαρακτήρα της πρωταγωνίστριας, του μέσου έκφρασης αυτών που δεν μπορούν να ειπωθούν με λόγια. Η ταινία¹⁰¹ είναι ένα πορτραίτο για την εποχή, απεικονίζοντας δυνατά τα όρια της θέλησης μιας γυναίκας.¹⁰²

⁹⁷ Chion Michel, «Mute music: Polanski's *The Pianist* and Campion's *The piano*», στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 94

⁹⁸ Σύμφωνα με τη Gorbman η τεχνική αυτή περιγράφεται ως *Point of View*.

⁹⁹ Η μουσική φόρμα καθορίζεται και υπόκειται γενικά στην αφηγηματική φόρμα

¹⁰⁰ Chion Michel, «Glossary», στο Gorbman C. (επιμ.), *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994, 224

¹⁰¹ Οι γυναικείες ταινίες άνθισαν στο Hollywood προσελκύοντας γυναικείο κοινό και αναδεικνύοντας γυναίκες ηθοποιούς σε είδωλα. Η πλοκή σε αυτού του τύπου τις ταινίες, αναπτύσσεται γύρω από τη γυναίκα ως κεντρικό πρόσωπο, δημιουργώντας στερεότυπα. Στις ταινίες της δεκαετίας του 1930 και του '40 η γυναίκα παρουσιάζεται ως αυτή που θα υποταχθεί, θα θυσιάσει, θα προσπαθήσει να παρέχει

Ακόμη το πιάνο παίζει καταλυτικό ρόλο σε ένα φαύλο κύκλο επιθυμιών που δημιουργείται ανάμεσα στους χαρακτήρες. Η επιθυμία της Ada αφορά στο πιάνο, έτσι ο Baines βλέπει το πιάνο σαν ένα αντικείμενο πόθου. Ο Stewart από την άλλη μεριά αντιμετωπίζει το πιάνο σαν μέσο οικονομικής συναλλαγής, κάτι που αξιολογεί ο Baines έτσι όπως έχει επενδυθεί με την επιθυμία της Ada. Η ανταλλαγή λοιπόν δεν συμβαίνει για το πιάνο αυτό καθαυτό, παρά για την επιθυμία της Ada που προσπαθεί να στέψει προς τον εαυτό του.

Η εξάρτηση της πρωταγωνίστριας από το πιάνο της αντιπροσωπεύει τον πιο ισχυρό τρόπο με τον οποίο προσπαθεί να νιώσει πλήρης. Το πιάνο εξυπηρετεί σαν ένα αντικείμενο πόθου της Ada, που φαίνεται να την ολοκληρώνει. Η γλώσσα που έχει δημιουργήσει με το πιάνο της είναι η γλώσσα με την οποία επικοινωνεί, με τη μουσική της. Έχει αναπτύξει μια έμμονη ανάγκη σε σχέση με το πιάνο, κάτι που δηλώνεται από σκηνές όπως αυτή μετά τη φωτογραφία του γάμου.

Κατά τη διάρκεια των μαθημάτων χρησιμοποιεί το πιάνο για να σπάσει τον πάγο μεταξύ της ίδιας και του Baines. Καθώς συμβαίνουν τα μαθήματα αναπτύσσεται ενός είδους ζήλια από μεριάς του Baines για τον πόθο που δείχνει η πρωταγωνίστρια για το πιάνο της και όχι για εκείνον. Ένα συναίσθημα κοινό μεταξύ του Baines και του Stewart, ο οποίος όταν ένιωθε άμεσα απειλούμενος από το αντικείμενο αυτό, το άφησε πίσω στην ακτή.

Το πιάνο κυριαρχεί στις ζωές όλων των κυρίως χαρακτήρων της ιστορίας. Προκαλεί την αποξένωση της Ada από τον σύζυγό της, κυριαρχεί στη σχέση της Ada με τον Baines, μέσω του πλήκτρου του συμβαίνει η προδοσία της Flora προς τη μητέρα της καθώς και ο ακρωτηριασμός του δαχτύλου της Ada από τον Stewart. Η δύναμη του πιάνου είναι τόσο ισχυρή που ακόμα και όταν χάνει την αξία του, μετά τη μεταφορά του πόθου της πρωταγωνίστριας από το αντικείμενο-πιάνο στον Baines, ο «θάνατός» του στον ωκεανό σχεδόν κόστισε και τη ζωή της πρωταγωνίστριας.

Το πιάνο λειτουργεί σαν τον προάγγελο του θανάτου, της επιθυμίας για πληρότητα που κρύβεται πίσω από την επιθυμία για το θάνατο. Η Ada επιβιώνει μόνο όταν απελευθερώνεται από το πιάνο, κυριολεκτικά και μεταφορικά και ανοίγεται τελικά στον κόσμο των ανθρώπινων σχέσεων.

Στην πόλη Nelson η πρωταγωνίστρια έχει ένα μεταλλικό δάχτυλο και ένα καινούριο πιάνο, με το οποίο δεν είναι ιδιαίτερα συνδεδεμένη, καθώς μαθαίνει να μιλά. Η τελική σκηνή της ταινίας, καθώς η Ada αιωρείται πάνω από το πιάνο της στο βυθό της θάλασσας, δίνει για ακόμη μια φορά έμφαση στο δέσιμο που υπάρχει. Εξακολουθεί να την τραβά το πιάνο, αναγνωρίζει ότι η επιθυμία για ολοκλήρωση

ένα καλύτερο μέλλον για την κόρη της. Είναι σημαντικό το ότι στη χρυσή εποχή του Hollywood οι γυναίκες απεικονίζονταν με ισχυρή θέληση, αλλά και υποταγμένες σε παράγοντες όπως η σύμβαση του γάμου. Το πορτραίτο μιας γυναίκας στην οθόνη έχει αλλάξει με την πάροδο του χρόνου, μόνο που οι γυναίκες δεν σταμάτησαν να παρουσιάζονται ως θύματα. Τους επετράπη απλά να μπορούν, κατά περιπτώσεις, να αντιστέκονται ή να κάνουν αντίποινα σε αυτούς που τους προκαλούσαν κακό. Βλ. Dick F. Bernard, «Folm Genres», στο *Anatomy of Film*, St. Martin's Press (7^η έκδοση), Νέα Υόρκη 1998, 115-120

¹⁰² Halprin Sara, «A Key to 'The Piano'», στο *The Women's Review of Books*, Vol. 11, No. 10/11 (Jul., 1994), 35-36

παραμένει, μόνο που είναι μια επιθυμία για το θάνατο, για το τέλος αυτής της συμβολικής και φυσικής ύπαρξης.¹⁰³

¹⁰³ Hendershot Cyndy, «(Re) Visioning the Gothic: Jane Campion's Film *The Piano*», στο *The Animal Within: Masculinity and the Gothic*, University of Michigan 1998, 210-218

2. The Pianist (2002)

2.1. Εισαγωγή

Η ταινία *The Pianist*¹⁰⁴ βγήκε στις κινηματογραφικές αίθουσες τον Οκτώβριο του 2002 και έχει κερδίσει πολλές διακρίσεις και βραβεία.¹⁰⁵ Τη σκηνοθεσία της ταινίας υπογράφει ο Roman Polanski, πολωνικής καταγωγής. Γίνεται χρήση προϋπάρχουσας μουσικής του Fryderyk Chopin ενώ το υπόλοιπο soundtrack συμπληρώνουν οι πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις¹⁰⁶ του Πολωνού συνθέτη Wojciech Kilar¹⁰⁷. Το σενάριο είναι βασισμένο στην αυτοβιογραφία του Πολωνού πιανίστα Wladyslaw Szpilman, προσαρμοσμένο για τη μεγάλη οθόνη από το θεατρικό συγγραφέα Ronald Harwood, αγγλικής καταγωγής. Είναι μια παραγωγή των Roman Polanski, Robert Benmussa, Alain Sarde και πρωταγωνιστούν οι ηθοποιοί Adrien Brody (Wladyslaw Szpilman) και Thomas Kretschmann (Captain Wilm Hosenfeld).¹⁰⁸

Ο σκηνοθέτης Roman Polanski έχει περιγράψει τον Πιανίστα ως την πιο σημαντική ταινία της ζωής του. Η ταινία πραγματεύεται μια οδυνηρή ανάμνηση του Ολοκαυτώματος βασισμένη στην αυτοβιογραφία¹⁰⁹ του Εβραίου μουσικού της πολωνικής ραδιοφωνίας, Wladyslaw Szpilman, όταν οι Ναζί εισέβαλαν στη χώρα του, το 1939.

Το βιβλίο του Szpilman γράφτηκε το 1945 και εκδόθηκε την επόμενη χρονιά με τον τίτλο *Death of a City*. Λογοκρίθηκε και απαγορεύθηκε όμως από τις Κομμουνιστικές αρχές, γιατί παρουσίαζε μια ισορροπημένη οπτική σχετικά με τον Πολωνικό, το Γερμανικό και τον Εβραϊκό πληθυσμό (ένας Γερμανός αξιωματούχος ήταν αυτός που βοήθησε τον Szpilman προς το τέλος του πολέμου ώστε να μην τον ανιχνεύσουν και να καταφέρει τελικά να επιβιώσει).

Το βιβλίο αυτό έγινε σχετικά άμεσα ταινία, που γυρίστηκε στα πραγματικά ερείπια και χαλάσματα της Βαρσοβίας. Ο αρχικός τίτλος της ταινίας ήταν Robinson Warszawski, μετονομάστηκε βέβαια αργότερα από κομμουνιστές λογοκριτές, οι

¹⁰⁴ Βλ. Παράρτημα III: Σύνοψη υπόθεσης των ταινιών, της παρούσης εργασίας.

¹⁰⁵ Η ταινία *The Pianist* έχει κερδίσει τρία βραβεία Oscar, καλύτερου ηθοποιού σε πρωταγωνιστικό ρόλο (Adrien Brody), καλύτερου σκηνοθέτη (Roman Polanski) και καλύτερου σεναρίου προσαρμοσμένο για τη μεγάλη οθόνη (Ronald Harwood). Η ταινία έχει διακριθεί σε διεθνή φεστιβάλ κινηματογράφου με 45 νίκες και ακόμη 42 υποψηφιότητες, μεταξύ άλλων έχει κατακτήσει και το Χρυσό Φοίνικα (best feature film), στο φεστιβάλ των Καννών. Βλ. *The Pianist*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.imdb.com/title/tt0253474/> (τελευταία πρόσβαση: 2 Δεκεμβρίου 2009)

¹⁰⁶ Βλ. Παράρτημα II: Η μουσική του W. Kilar.

¹⁰⁷ Ο Wojciech Kilar γεννήθηκε το 1932 στην Πολωνία, σπούδασε αρχικά πιάνο και σύνθεση στην Katowice Academy και αργότερα στην Ανώτατη Κρατική Μουσική σχολή της Κρακοβίας. Είναι ένας διακεκριμένος συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής και έχει συνεργαστεί με σκηνοθέτες όπως ο Coppola, ο Polanski και η Campion. Βλ. Adrian Thomas, «Kilar, Wojciech» στο *Grove Music Online, Oxford Music Online* (τελευταία πρόσβαση: 2 Δεκεμβρίου 2009)

¹⁰⁸ Potruges Catherine, «The Pianist by Roman Polanski ; Robert Benmussa ; Alain Sarde ; Ronald Harwood», στο *The American Historical Review*, Vol. 108, No 2 (Apr., 2003), 622

¹⁰⁹ Από το 1950 και εξής το είδος των ταινιών που αφορούσαν σε βιογραφίες, σχετικά με μουσικές προσωπικότητες, σιγά σιγά άρχισε να γίνεται μόδα, όπου συνδυάζοταν π.χ. η κλασική μουσική και το μπαλέτο. Οι βιογραφικές ταινίες συνέχισαν να εξερευνούν τη δημιουργική και αφηγηματική εφαρμογή της προϋπάρχουσας μουσικής, μια διαδικασία που είχε τις ρίζες της στην εποχή του βωβού κινηματογράφου. Βλ. Cooke Mervyn, «Classical music in the cinema», στο *A History of Film Music*, Cambridge University Press 2008, 421-437

οποίοι, μεταξύ πολλών αλλαγών, εισήγαγαν και σκηνές με τους κατοίκους να υποδέχονται τον Κόκκινο Στρατό.

Στην εκδοχή του Polanski η δοκιμασία του πιανίστα είναι γεμάτη από αβέβαιες καταστάσεις με σοκαριστικά έντονα τα στοιχεία της απλότητας, της κτηνωδίας και της ζοφερής εξουσίας. Από την ήττα της Πολωνίας από το στρατό του Αδόλφου Χίτλερ το Σεπτέμβριο του 1939, μέχρι τη σταδιακή φυλάκιση όλων των Εβραίων της Βαρσοβίας στο γκέτο, περιγράφεται όχι μόνο η αγριότητα και ο υποβιβασμός που προκαλούσαν οι Ναζί στον υπόλοιπο κόσμο, αλλά και οι ανισότητες μεταξύ των Εβραίων.¹¹⁰

Στην ταινία χρησιμοποιείται κυρίως η μουσική του Chopin (ο οποίος θεωρείται πατριώτης και εθνικό είδωλο της Πολωνίας), σαν μια ηχώ του επαγγέλματος του Szpilman και σαν μια υπενθύμιση της εξάλειψης ενός πολιτισμού, μιας κουλτούρας.¹¹¹ Ακούγονται ακόμη μουσικά αποσπάσματα από έργα των Ludwig Van Beethoven και Johann Sebastian Bach.

Ο σκηνοθέτης μοιράζεται πολλά κοινά βιώματα με τον πρωταγωνιστή της ιστορίας της ταινίας του, γεγονός που δίνει μια άλλη διάσταση στην προσέγγιση του θέματος, καθώς γεννήθηκε στο Παρίσι το 1933, από Πολωνούς γονείς και μεγάλωσε στην Πολωνία. Οι γονείς του απελάθηκαν στο Άουσβιτς, εκεί όπου η μητέρα του έχασε τη ζωή της. Ο οκτάχρονος τότε Polanski απέδρασε από το γκέτο της Κρακοβίας και κρύφτηκε για καιρό στην ύπαιθρο. Εκεί βρήκε καταφύγιο σε οικογένειες Πολωνών, καταφέροντας τελικά να επιβιώσει.

Ο ίδιος ο σκηνοθέτης έχει δηλώσει:

«Πάντα το ήξερα ότι μια μέρα θα έκανα μια ταινία σχετικά με αυτό το οδυνηρό κεφάλαιο στην ιστορία της Πολωνίας, αλλά δεν ήθελα να είναι βασισμένη στη δική μου ζωή».¹¹²

«Το βιβλίο του Szpilman ήταν το κείμενο που περίμενα, μια κατάθεση της ανθρώπινης αντοχής απέναντι στο θάνατο, ένας φόρος τιμής στη δύναμη της μουσικής και στη θέληση για ζωή, μια ιστορία ειπωμένη χωρίς τη θέληση για εκδίκηση».

Μέσω αυτής της βιογραφίας ο Polanski κατάφερε να αποτυπώσει το τραύμα που και ο ίδιος είχε υποστεί.¹¹³

Η ταινία είναι ουσιαστικά μια ιστορία για τη νίκη της ζωής απέναντι στο θάνατο. Τα διάφορα πιάνο που εμφανίζονται στην ταινία παίζουν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής, στην επιβίωση του πιανίστα, είτε σαν αντικείμενα, είτε σαν ιδέα, σαν σκέψη που τον βοηθά να κρατηθεί στη ζωή. Το πιάνο είναι ένα χρηστικό εργαλείο, βασικό για τη δουλειά και την επιβίωση του πιανίστα πριν την εισβολή των Ναζί στην Πολωνία, κατά τη διάρκεια, αλλά και μετά το τέλος του πολέμου.

¹¹⁰ Potruges Catherine, «The Pianist by Roman Polanski ; Robert Benmussa ; Alain Sarde ; Ronald Harwood», στο *The American Historical Review*, Vol. 108, No 2 (Apr., 2003), 622

¹¹¹ Ο. π., 623

¹¹² Βλ. *The Pianist*, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.thepianistmovie.com/index2.html> (τελευταία πρόσβαση: 2 Δεκεμβρίου 2009)

¹¹³ Potruges Catherine, «The Pianist by Roman Polanski ; Robert Benmussa ; Alain Sarde ; Ronald Harwood», στο *The American Historical Review*, Vol. 108, No 2 (Apr., 2003), 623

Ακόμη ανάγεται σε σύμβολο, χαρακτηρίζει το κοινωνικό και μορφωτικό επίπεδο του πιανίστα, λειτουργεί σαν μέσο χρηματικής ανταλλαγής κ.α. Η μουσική που ακούγεται από το πιάνο, εντός ή εκτός διήγησης και κυρίως η μουσική του Chopin, δίνει ένα πατριωτικό και εθνικό στίγμα για την ταυτότητα των ανθρώπων της περιοχής ανεξάρτητα από το θρήσκευμα.

Παρακάτω παρουσιάζονται αναλυτικά οι προϋπάρχουσες μουσικές συνθέσεις και ο τρόπος με τον οποίο ντύνουν την ταινία, ταξινομημένες κατά σειρά εμφάνισης αλλά και επανεμφάνισης τους αργότερα στην πλοκή. Ακόμη εξετάζεται μέσα από τα μουσικά αποσπάσματα ο ρόλος του πιάνου στην πλοκή αλλά και τη δομή της ταινίας.

Τα σημαντικά μουσικά αποσπάσματα που χρησιμοποιούνται κατά τη διάρκεια της ταινίας και αναλύονται στη συνέχεια της εργασίας, περιγράφονται από το παρακάτω χρονοδιάγραμμα πλοκής:

Χρόνος	Τίτλος μουσικού κομματιού
00:00:30 - 00:02:06	Νυχτερινό σε Ντο# ελάσσονα, F. Chopin
01:28:42 - 01:29:34	Σουίτα No.1 BWV 1007, J. S. Bach
01:32:06 - 01:32:50	Grande Polonaise Brillante, Op. 22, F. Chopin
01:49:38 - 01:50:04	Μπαλάντα σε Σολ ελάσσονα, Op. 23, F. Chopin
01:54:44 - 01:55:30	Σονάτα No. 14 σε Ντο# ελάσσονα, L. v. Beethoven
01:59:30 - 02:03:36	Μπαλάντα σε Σολ ελάσσονα, Op. 23, F. Chopin
02:13:19 - 02:14:48	Νυχτερινό σε Ντο# ελάσσονα, F. Chopin
02:15:44 - fin	Grande Polonaise Brillante, Op. 22, F. Chopin

2.2. Αφηγηματική τεχνική – Ενδιάμεσοι τίτλοι

Ο θεατής από τις πρώτες κιόλας σκηνές της ταινίας, κατατοπίζεται σχετικά με τον τόπο και το χρόνο στον οποίο εκτυλίσσεται η ιστορία, κάτι που συμβαίνει ανά διαστήματα στην ταινία, με τη χρήση ενδιάμεσων τίτλων (επεισοδική αφήγηση). Τίτλοι¹¹⁴ ως τυπωμένο υλικό εμφανίζονται σε επιλεγμένα σημεία της ταινίας, διαρκούν τρία δευτερόλεπτα και προσδιορίζουν το χώρο και το χρόνο της πλοκής.

Χρόνος	Ενδιάμεσοι τίτλοι	Δράση - Εικόνα	Μουσική επένδυση
00:00:44	Warsaw 1939	Ασπρόμαυρες εικόνες της πόλης της Βαρσοβίας.	Νυχτερινό σε Ντο# ελάσσονα, F. Chopin.
00:14:11	31 October 1940	Μετακίνηση των Εβραίων πολιτών της περιοχής στο γκέτο.	Καμία.
00:37: 54	15 March 1942	Μετακίνηση των Εβραίων σε κάποιο άλλο κτίριο για προσωρινή διαμονή.	Ακούγεται εκτός διήγησης η πρωτότυπη μουσική του W. Kilar.
00:40:40	16 August 1942	Μετακίνηση των Εβραίων στο σταθμό των τραίνων για να ταξιδέψουν σε άλλη πόλη για εργασία.	Καμία.
01:16: 28	19 April 1943	Βομβαρδισμοί στην πόλη της Βαρσοβίας, όπως φαίνονται μέσα από το παράθυρο στο πρώτο διαμέρισμα - καταφύγιο του πιανίστα.	Ήχοι πυροβολισμών και βομβαρδισμών, χωρίς κάποια μουσική επένδυση.
01:18: 37	16 May 1943	Γερμανοί αξιωματικοί οι οποίοι επιβλέπουν το τοίχος του γκέτο.	Ακούγεται εκτός διήγησης η πρωτότυπη μουσική του W. Kilar.
01:39:44	1 August 1944	Εικόνες των δρόμων της πόλης της Βαρσοβίας.	Ήχοι από την κίνηση στους δρόμους, χωρίς κάποια μουσική επένδυση.

¹¹⁴ Dick F. Bernard, «Graphics and Sound», στο Anatomy of Film, St. Martin's Press(Γ' έκδοση), Νέα Υόρκη 1998, 16-18

2.3. Η μουσική του Chopin

2.3.1. Νυχτερινό σε Ντο# ελάσσονα, Posth.

Το μουσικό απόσπασμα εμφανίζεται ως εξής:

1. Πρώτη σκηνή - Ζωντανή εκτέλεση στο ραδιόφωνο της Βαρσοβίας (00:00:58)
2. Αποκατάσταση της πρώτης εκτέλεσης του Νυχτερινού (02:13:19)

Nocturne in C# minor, posthumous¹¹⁵

The image shows a musical score for the Nocturne in C# minor, posthumous by Chopin. The score is in C# minor, 3/4 time, and is marked 'Lento con gran espressione'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 1 and ends at measure 4. The second system starts at measure 5 and ends at measure 8. The score includes dynamics such as 'p' and 'pp', and articulation marks like 'legato' and 'dolce'. There are also some performance instructions like 'tr' and 'z'. The score is written for piano and includes some performance instructions like 'legato' and 'dolce'.

1. Πρώτη σκηνή – Ζωντανή εκτέλεση στο ραδιόφωνο της Βαρσοβίας.

Η ταινία ξεκινά ουσιαστικά χωρίς τίτλους αρχής, με ασπρόμαυρες εικόνες της Βαρσοβίας στα 1939 και ακούγεται ταυτόχρονα η μουσική του Chopin, ένα απόσπασμα από το Νυχτερινό σε Ντο# ελάσσονα για σόλο πιάνο εκτός διήγησης.

Ο ήχος και η εικόνα συναντιούνται συγχρονισμένα από την πρώτη κιόλας σκηνή της ταινίας, κάτι που περιγράφεται από τον Chion ως σημείο συγχρονισμού (Point of synchronization).¹¹⁶ Η μουσική συνεχίζει να ακούγεται, εντός διήγησης πλέον καθώς στην εικόνα βλέπουμε για πρώτη φορά ένα πιάνο (00:00:58), τον πιανίστα και τα χέρια του πάνω στο πιάνο να παίζουν το μουσικό αυτό κομμάτι, τον Wlodek, όπως τον αποκαλούν, χαϊδευτικά, οι κοντινοί του άνθρωποι.

Η εκτέλεση του μουσικού κομματιού λαμβάνει χώρα στο κρατικό ραδιόφωνο της Βαρσοβίας σε ζωντανή μετάδοση, το οποίο, όπως και όλη η πόλη, βομβαρδίζεται μετά από λίγο από τους Γερμανούς. Ο πιανίστας συνεχίζει να παίζει, παρά τους βομβαρδισμούς, κυρίως ως ένδειξη συνέπειας προς τη δουλειά του. Το γεγονός αυτό παραπέμπει σε μια anempathetic λειτουργία της μουσικής σε σχέση με αυτά που συμβαίνουν γύρω της.

Σύμφωνα με τον Chion anempathetic sound είναι ένας ήχος ή μια μουσική εντός διήγησης, η οποία είναι τελείως διαφορετική σε σχέση με αυτό που συμβαίνει στην πλοκή, δημιουργώντας την αίσθηση του τραγικού. Ένα ραδιόφωνο μπορεί να

¹¹⁵ Βλ. Nocturne in C# minor, posthumous, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα http://imslp.org/wiki/Nocturne_in_C_sharp_minor_%28Chopin,_Frederic%29 (τελευταία πρόσβαση: 4 Δεκεμβρίου 2009)

¹¹⁶ Βλ. Παράρτημα I: Το λεξιλόγιο του Michel Chion, της παρούσης εργασίας.

παίζει ένα χαρούμενο μουσικό κομμάτι, ενώ ο άνθρωπος που το έθεσε σε λειτουργία να είναι πλέον νεκρός.¹¹⁷ Στην περίπτωση της παραπάνω σκηνης σημαντικό στοιχείο αποτελεί ο ανθρώπινος παράγοντας, καθώς η μουσική που παράγεται από το πιάνο είναι εντός διήγησης και εξακολουθεί να ακούγεται μέσω του πιανίστα που παίζει σε αυτό και όχι μέσω κάποιας συσκευής παραγωγής ήχου.

Η σκηνή αλλά και η εντός διήγησης μουσική διακόπτονται απότομα (00:02:06) από μια δυνατή έκρηξη, καθώς ένα κύμα σπασμένων τζαμιών και θραυσμάτων ρίχνουν τον πιανίστα στο πάτωμα. Ξεκινώντας από το βομβαρδισμό του ραδιοφωνικού σταθμού, στις σκηνές πολέμου που υπάρχουν στη συνέχεια της ταινίας γίνεται προσεκτική χρήση της σιωπής αλλά και εδαφικών ήχων. Η σιωπή, η πολλή ησυχία, σηματοδοτεί κάποια άσχημη εξέλιξη ή ακόμη και το θάνατο που θα προκύψει αργότερα στην ιστορία, καθώς τη σιωπή ακολουθούν εδαφικοί ήχοι όπως πυροβολισμοί, βομβαρδισμοί και γενικότερα ήχοι πολέμου που συνιστούν τους ήχους που ντύνουν, μαζί με τη μουσική του Kilar, τις σκηνές πολέμου προεκτείνοντας τον ηχητικό χώρο.¹¹⁸

2. Αποκατάσταση της πρώτης εκτέλεσης του Νυχτερινού.

Το παραπάνω μουσικό κομμάτι ακούγεται για μια δεύτερη φορά προς το τέλος της ταινίας, δημιουργώντας μια συμμετρία, ένα μουσικό κύκλο ο οποίος ξεκινά και τελειώνει υπό τους ήχους του Chopin.¹¹⁹ Η δεύτερη φορά που ακούγεται το μουσικό απόσπασμα, η αποκατάσταση του Νυχτερινού που διακόπηκε, τοποθετείται χρονικά στα 1944, μετά το πέρας του πολέμου, στο αναγεννημένο κρατικό ραδιόφωνο της Βαρσοβίας, σε ζωντανή μετάδοση, όπως και στην αρχή της ταινίας. Η κυκλική κίνηση της αφηγηματικής φόρμας από ένα «εκρηκτικό» ρεσιτάλ μέχρι την αποκατεστημένη ολοκλήρωσή του, δημιουργεί ενότητα στην αφηγηματική με την επιστροφή του πρωταρχικού μουσικού ρυθμού.¹²⁰

Η μουσική ξεκινά να ακούγεται εκτός διήγησης (02:13:19), ενώ η εικόνα δείχνει, με την τεχνική του zoom out, ένα μέρος συγκέντρωσης των Γερμανών αιχμαλώτων. Ακούγεται εντός διήγησης ενώ στην εικόνα βλέπουμε ένα άλλο πιάνο, τον πιανίστα και τα χέρια του να κινούνται αρμονικά πάνω στα πλήκτρα (02:13:27). Το παραπάνω αποτελεί σημείο συγχρονισμού εικόνας και ήχου (synch point)¹²¹ όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα:

Χρόνος	Εικόνα	Μουσική
02:13:19	Πιάνο του στρατοπέδου	Το Νυχτερινό σε Ντο# ελάσσονα του Chopin

¹¹⁷ Chion Michel, «Glossary», στο Gorbman C. (επιμ.), Audio-Vision: Sound on Screen, Columbia University Press, New York 1994, 221

¹¹⁸ Ο. π., 222, 224

¹¹⁹ Kramer Lawrence, «Melodic Trains: Music in Polanski's *The Pianist*», στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), Beyond the Soundtrack, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 67

¹²⁰ Ο.π., 72

¹²¹ Chion Michel, «Glossary», στο Gorbman C. (επιμ.), Audio-Vision: Sound on Screen, Columbia University Press, New York 1994, 223

	συγκέντρωσης των Γερμανών με χρήση της τεχνικής zoom out.	Ξεκινά να ακούγεται εκτός διήγησης.
02:13:27	Απότομη αλλαγή πλάνου που δείχνει τα χέρια του πιανίστα να παίζουν σε ένα άλλο πιάνο.	Εντός διήγησης, τη στιγμή της επανάληψης της πρώτης φράσης στον ισχυρό χρόνο του μέτρου 3, όπως φαίνεται παρακάτω στην παρτιτούρα.

Το Νυχτερινό σε Ντο# ελάσσονα του Chopin λειτουργεί στην αρχή της ταινίας σαν την εισαγωγή του θεατή στην ιστορία, στην διήγηση. Είναι ο σύνδεσμος των ασπρόμαυρων σκηνών με τις έγχρωμες που ακολουθούν. Οι ασπρόμαυρες σκηνές απεικονίζουν την πόλη της Βαρσοβίας, τα πάρκα και τους δρόμους, ενώ οι έγχρωμες σκηνές, που ντύνουν την υπόλοιπη ταινία, απεικονίζουν τον ίδιο τον πιανίστα, δημιουργώντας ένα είδος συμβολισμού στο μυαλό του θεατή ως προς το γενικό (την πόλη της Βαρσοβίας) και το ειδικό στοιχείο (την ιστορία του πιανίστα αυτή καθ' εαυτή στα πλαίσια των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών που επικρατούσαν εκείνη την εποχή).

Το γεγονός ότι το κομμάτι ακούγεται, παιγμένο από τα χέρια του πιανίστα, προς το τέλος της ταινίας, δείχνει τη νίκη της ζωής απέναντι στο θάνατο και σηματοδοτεί ταυτόχρονα τη «φυσιολογική» ροή των πραγμάτων. Ένα μουσικό κομμάτι που ποτέ δεν ολοκληρώθηκε, σε εκείνη τη ζωντανή ραδιοφωνική μετάδοση, λόγω του ότι άρχισε ο πόλεμος, τώρα ακούγεται ξανά.

Σύμφωνα με το μουσικολόγο L. Kramer, το παραπάνω μουσικό κομμάτι είναι το τελευταίο που συνέθεσε ο Chopin πριν φύγει από τη Βαρσοβία. Με αυτή την έννοια είναι το πιο έντονα πολωνικό, μουσικό κομμάτι του, μεταξύ πατρίδας και διασποράς. Η δεύτερη εκτέλεση του κομματιού μετά τον πόλεμο, συνιστά μια επιστροφή που ίσως παραείναι όμορφη, καλοντυμένη και εύκολη στο να την παρακολουθήσει κάποιος. Τηρεί απλά τον κανόνα ηθικής του Hollywood με αυτή την επανάληψη, κάτι που συμβαίνει το ίδιο συχνά με τη μουσική όσο και με την ομιλία.

Η διακοπή της πρώτης εκτέλεσης συνέβη από τους βομβαρδισμούς στο ίδιο κτίριο, όπου με μια σφοδρή έκρηξη έσπασαν όλα τα τζάμια. Ένα γεγονός που αναπαράγεται τώρα στατικά, παγωμένα, όπως το καθιστά σαφές το ανέπαφο γυάλινο παράθυρο του θαλάμου του ραδιοφώνου.¹²²

Καθώς η μουσική συνεχίζει να ακούγεται, στην εικόνα βλέπουμε το πρόσωπο του πιανίστα να προσπαθεί να συγκρατήσει τα δάκρυά του (02:14:40), σαν να μην

μπορεί να πιστέψει ότι βρίσκεται μετά από τόσο καιρό και μετά από τόσα βάσανα, ξανά εκεί, στο ίδιο μέρος όπου ξεκίνησαν όλα. Όταν ο Γερμανός αξιωματικός τον ρώτησε τι θα κάνει όταν τελειώσει ο πόλεμος εκείνος απάντησε:

«Θα ξαναπαίζω πιάνο στο ραδιόφωνο της Βαρσοβίας» (02:09:43).

2.3.2. Grande Polonaise Brillante, Op. 22

Το μουσικό κομμάτι εμφανίζεται ως εξής:

1. Το πιάνο στο δεύτερο διαμέρισμα-καταφύγιο του πιανίστα (01:32:06)
2. Τελική σκηνή της ταινίας - Συναυλία (02:15:42)

1. Το πιάνο στο δεύτερο διαμέρισμα-καταφύγιο του πιανίστα.

Grande Polonaise Brillante, op. 22 - Allegro molto¹²³

The image shows a page of musical notation for the first movement of Chopin's Grande Polonaise Brillante, Op. 22. The score is in 3/4 time and B-flat major. It is divided into three sections: 1. Allegro molto (♩ = 126), 2. Meno mosso (♩ = 96), and 3. Lento. The score includes piano (p), forte (f), and fortissimo (ff) markings, as well as pedal (Ped.) and sostenuto markings. The first section is marked '1' and the second '2'.

Ο πιανίστας ανοίγει δειλά το καπάκι, βγάζει το ύφασμα που καλύπτει το πληκτρολόγιο, φτιάχνει το ύψος του καθίσματος και κάθεται στο πιάνο (01:32:06). Εκεί αρχίζει να ακούγεται εκτός διήγησης το Allegro molto από τη Grande Polonaise Brillante του Chopin.

Το μουσικό κομμάτι ξεκινά να ακούγεται εκτός ή και πέρα από τη διήγηση, στη φαντασία του, με ορχήστρα και όταν φτάνει η στιγμή να μπει το μέρος του πιάνου, εκείνος παριστάνει ότι παίζει κινώντας στον αέρα τα δάχτυλά του πάνω από

¹²³ Βλ. Grande Polonaise Brillante, op.22, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα http://imslp.org/wiki/Andante_Spianato_et_Grande_Polonaise_Brillante,_Op.22_%28Chopin,_Frederic%29 (τελευταία πρόσβαση: 4 Δεκεμβρίου 2009)

το πληκτρολόγιο με εξαιρετική ακρίβεια και περηφάνια.¹²⁴ Τα ηχητικά συμβάντα περιγράφονται παρακάτω, σε σχέση με την παρτιτούρα του μουσικού κομματιού που ντύνει τη σκηνή:

	Χρόνος	Δράση στην εικόνα	Ηχητικό συμβάν
1.	01:32:04	Ο πιανίστας ανοίγει το καπάκι του πληκτρολογίου, βγάζει το ύφασμα και κάθεται στο πιάνο.	Fade in εκτός διήγησης το μέρος Allegro molto από το πρώτο μέτρο της παρτιτούρας με ένα σταδιακό crescendo, για την ορχήστρα με την οδηγία Tutti.
2.	00:32:27	Παριστάνει ότι παίζει στο πιάνο κινώντας τα δάχτυλά του χωρίς να ακουμπά τα πλήκτρα σε ένα κοντινό πλάνο στο πρόσωπό του.	Το μέρος του πιάνου. Συμπίπτει με το μ. 17 της παρτιτούρας με την οδηγία Solo.
3.	01:32:48	Απότομη αλλαγή εικόνας, στους χιονισμένους δρόμους της πόλης.	Fade out στο μ. 28.

Ο πρωταγωνιστής παίζει χωρίς να προκαλεί φυσικό ήχο, κάτι που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως μουσική πέραν της διήγησης, τον οποίο ήχο ο θεατής ακούει στο soundtrack σαν να ακούγεται μέσα στο μυαλό του πιανίστα.¹²⁵ Δεν μπορεί να παίζει στο πιάνο κανονικά, και αυτό γιατί κανείς δεν ξέρει ότι είναι εκεί, δεν μπορεί να ρισκάρει να προδώσει την παρουσία του. Ζει σαν φάντασμα, γεγονός στο οποίο συνηγορεί αυτή η σκηνή και η μουσική, μια ακουστική πραγματικότητα αλλά και ένας συμβολισμός φαντάσματος.¹²⁶ Η φαντασία μπορεί να περιγραφεί ως μουσική και συμβολισμός-αναπαράσταση του παραλόγου, δημιουργώντας χώρο στο θεατή ώστε να καταφέρει να μπει στον κόσμο και στη σκέψη του πρωταγωνιστή, γλιστρώντας μέσα και έξω από το στοιχείο του πραγματικού.¹²⁷

2. Τελική σκηνή της ταινίας - Συναυλία.

Στην τελευταία σκηνή της ταινίας (02:15:42), ο πιανίστας παίζει ως σολίστ στην πραγματικότητα το μουσικό αυτό κομμάτι του Chopin. Μετά το τέλος του πολέμου τα πράγματα στην κοινωνική και πολιτική ζωή πήραν μια πιο φυσιολογική ροή. Ο Szpilman ως αναγνωρισμένος και ευπώλητος πιανίστας, δίνει μαζί με μια φιλαρμονική ορχήστρα συναυλία, σε ένα κατάμεστο χώρο με καθηλωμένο το κοινό. Το πλαίσιο τώρα έχει αλλάξει, καθώς ο πιανίστας δεν παίζει μπροστά στο Γερμανό αξιωματούχο, αλλά σε ένα μεγάλο θέατρο, χωρίς το φόβο για τη ζωή του, όπως περιγράφεται παρακάτω:

Χρόνος	Συμβάν	Μουσική
02:15:44	Στατική εικόνα της δύσης του ηλίου.	Εκτός διήγησης, ακούγονται τα κόρνα της

¹²⁴ Κάτι που περιγράφεται από την έννοια Music and representation of the irrational, βλ. 1^ο Μέρος

¹²⁵ Chion Michel, «Mute music: Polanski's *The Pianist* and Campion's *The piano*», στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 90

¹²⁶ Kramer Lawrence, «Melodic Trains: Music in Polanski's *The Pianist* », στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 69

¹²⁷ Gorbman Claudia, «Classical Hollywood Practice: The Model of Max Steiner», στο *Unheard Melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, London 1987, 79

		ορχήστρας.
02:15:47	Η εικόνα δείχνει τους μουσικούς της ορχήστρας, ειδικά τα κόρνα που ακούγονται την ίδια στιγμή και συγχρονίζεται με τη μουσική.	Εντός διήγησης.
02:15:50	Απεικονίζονται τα βιολιά σε διάταξη κλασικής ορχήστρας.	Εισάγονται τα βιολιά.
02:16:09	Το παραπάνω πλάνο συνεχίζεται κάνοντας μια στροφή 90° προς τα δεξιά, ξεκινά από τα βιολιά και φτάνει στο μέσον της σκηνης όπου βρίσκεται το πιάνο, ο πιανίστας και ο μαέστρος.	Ξεκινά το σόλο μέρος του πιάνου στο μ. 17, βλ. Παράδειγμα 1.
02:16:21	Η εικόνα διακόπτεται από ενδιάμεσους τίτλους σε μαύρο φόντο που πληροφορούν το θεατή πως ο Wladislaw Szpilman συνέχισε να ζει στη Βαρσοβία μέχρι το θάνατό του, τον Ιούλιο του 2000. Ήταν 88 ετών.	Οι ενδιάμεσοι τίτλοι πέφτουν στον πρώτο χρόνο του μέτρου 25 του Allegro molto. Διαρκούν 4 μέτρα της παρτιτούρας, βλ. Παρ. 2.
02:16:32	Επιστροφή στην αίθουσα της συναυλίας με ένα γενικό πλάνο από τη μεριά της οπτικής του κοινού και ένα πλάνο που δείχνει το κοινό.	Synch point με την αρχή του μ. 29. Διαρκεί 4 μέτρα, βλ. Παρ. 3.
02:16:40	Ενδιάμεσοι τίτλοι σε μαύρο φόντο που αφορούν στο Γερμανό αξιωματούχο, του οποίου το όνομα ήταν Captain Wilm Hosenfeld. Είναι απλώς γνωστό ότι πέθανε σε ένα σοβιετικό στρατόπεδο το 1952.	Synch point με την αρχή του μ. 33. Διαρκεί 4 μέτρα, βλ. Παρ. 4.
02:16:48	Επιστροφή στη συναυλία με ένα πλάνο των χεριών του πιανίστα πάνω στο πιάνο.	Synch point με την αρχή του μ. 37, βλ. Παρ. 5. Υπάρχει μια συμμετρική δομή, συνολικής διάρκειας 12 μέτρων της παρτιτούρας πριν από τους τίτλους τέλους.
02:16:52	Τίτλοι τέλους με φόντο τα χέρια του πιανίστα.	Η μουσική συνοδεύει εντός διήγησης την ταινία καθώς πέφτουν οι τίτλοι τέλους.

Παράδειγμα 1



Παράδειγμα 2

Example 3 shows a musical score with piano and orchestra parts. The piano part features a complex texture with many notes and rests, while the orchestra part provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'p' (piano), 'leggero' (light), and 'ff' (fortissimo). Pedal markings 'Ped.' are present throughout the score.

Παράδειγμα 3

Example 4 continues the musical score with piano and orchestra parts. The piano part has a similar complex texture to Example 3. Dynamic markings include 'p' and 'ff'. Pedal markings 'Ped.' are used to indicate when the piano pedal should be used.

Παράδειγμα 4

Example 5 shows a musical score with piano and orchestra parts. The piano part features a complex texture with many notes and rests. Dynamic markings include 'p' and 'ff'. Pedal markings 'Ped.' are used throughout the score.

Παράδειγμα 5

Example 6 shows a musical score with piano and orchestra parts. The piano part features a complex texture with many notes and rests. Dynamic markings include 'p' and 'ff'. Pedal markings 'Ped.' are used throughout the score.

Η παρτιτούρα ακολουθείται πιστά στην παραπάνω σκηνή. Οι ενδιάμεσοι τίτλοι καθιστούν τη μουσική τη μια στιγμή εντός και την επόμενη εκτός διήγησης. Το πιάνο και η ορχήστρα διατηρούνται ως ήχος. Το πιάνο διατηρείται και ως εικόνα καθώς πέφτουν οι τίτλοι τέλους της ταινίας.

Αν και αυτή η τελική σκηνή δίνει την εντύπωση του ευτυχισμένου τέλους, κρύβει, σύμφωνα με το Chion έναν τρόμο. Και αυτό επειδή μετά τον τρόμο του Ολοκαυτώματος όλα μπορούν να συνεχίσουν όπως και πριν. Η μουσική είναι σαν να παρέμεινε απολύτως άθικτη και ανέγγιχτη από γεγονότα και με αυτή την ιδιότητα συνιστά σύμβολο της αδιαφορίας του σύμπαντος. Σε αντίθεση με τη ζωγραφική, η

μουσική είναι κάτι που δεν αφήνει ίχνη, που δεν μπορεί να μαρκαριστεί, που δεν φέρει ουλές. Παραμένει ανέγγιχτη από την ιστορία και τα γεγονότα.¹²⁸

Η παρατήρηση του Chion δίνει μια άλλη διάσταση σχετικά με την ύπαρξη ενός μουσικού κομματιού, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται στην εκάστοτε χρονική στιγμή. Η μουσική μπορεί φαινομενικά να μην επηρεάζεται και να μην αλλοιώνεται από γεγονότα όπως ο πόλεμος, οι κακουχίες, η απώλεια της ανθρώπινης ζωής. Ουσιαστικά όμως ο άνθρωπος που παράγει τη μουσική αυτή, στην προκειμένη περίπτωση ο πιανίστας, θα κουβαλά πάντα μέσα του αυτά που έζησε. Τα γεγονότα και οι καταστάσεις έχουν χαραχτεί στη μνήμη και στο είναι του, στοιχεία που θα φέρει πάντοτε μαζί του και θα είναι σαφώς εμφανή ακόμα και στον τρόπο με τον οποίο παράγει μουσική.

Έμφαση δίνεται σε αυτή τη σκηνή και όσον αφορά στην ιδιότητα του πρωταγωνιστή ως πιανίστα. Το γεγονός ότι ήταν Εβραίος δεν είχε κάποια ιδιαίτερη σημασία πριν από την εισβολή των Ναζί στη χώρα. Στην αρχή, όπως και στο τέλος της ταινίας, παρουσιάζεται ως ένας άνθρωπος με προνόμια¹²⁹ και ο ίδιος προσπάθησε να διατηρήσει την αξιοπρέπειά και το επίπεδο αυτό.

Στην τελική σκηνή της ταινίας η μουσική εκτέλεση του παραπάνω έργου του Chopin για πιάνο και ορχήστρα, λειτουργεί συμπληρωματικά και συμβολικά. Είναι σαν να μην έκλεισε ο κύκλος με την αποκατάσταση του νυχτερινού, κατά τη δεύτερη εκτέλεσή του από τον Szpilman μετά τον πόλεμο.¹³⁰ Η τελική σκηνή βοηθά στο να επιβεβαιωθεί το κύρος του ως άνθρωπος, μουσικός και ως καλλιτέχνης, χωρίς να παίζουν κανένα απολύτως ρόλο οι θρησκευτικές του πεποιθήσεις.

Η εκτέλεση αυτή με ορχήστρα δείχνει καθαρά τις δυνατότητες του πιανίστα ως μουσικού. Είναι ένα άνοιγμα προς την κοινωνία, ιδιαίτερα αν σκεφτεί κανείς ότι σε όλες τις προηγούμενες σκηνές ο πρωταγωνιστής έπαιζε κάποιο μουσικό κομμάτι στο πιάνο, αυτό συνέβαινε χωρίς την παρουσία κοινού. Η ορχήστρα συμβολίζει την αποδοχή των ανθρώπων της μουσικής κοινότητας, των συναδέλφων του που πιθανότητα είναι εξίσου σημαντικοί μουσικοί. Το πιάνο λειτουργεί συμβολικά στα πλαίσια της ορχήστρας. Είναι ένα μουσικό όργανο που πρωταγωνιστεί, το συνοδεύουν τα υπόλοιπα όργανα και οφείλει να ξεχωρίσει κατά την εκτέλεση του κομματιού. Εκεί ακριβώς φαίνεται η δεξιοτεχνία του πρωταγωνιστή, το μουσικό του επίπεδο, το επίπεδο ενός βιρτουόζου πιανίστα.

¹²⁸ Chion Michel, «Mute music: Polanski's *The Pianist* and Campion's *The piano*», στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 91

¹²⁹ Potruges Catherine, «*The Pianist* by Roman Polanski ; Robert Benmussa ; Alain Sarde ; Ronald Harwood», στο *The American Historical Review*, Vol. 108, No 2 (Apr., 2003), 623

¹³⁰ Kramer Lawrence, «Melodic Trains: Music in Polanski's *The Pianist* », στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 68

2.3.3. Μπαλάντα σε Σολ ελάσσονα, Ορ. 23

Το μουσικό απόσπασμα εμφανίζεται ως εξής:

1. Μουσική εκτέλεση μπροστά στο Γερμανό αξιωματικό (01:59:28)
2. Νοερή εκτέλεση της Μπαλάντας στο εγκαταλελειμμένο γερμανικό νοσοκομείο (01:49:38)

Ballade No.1 σε G minor, op. 23¹³¹

FR. CHOPIN
Op. 23

Largo

1

f

pesante

dim.

p

Moderato

Ιω. * Ιω. * Ιω. * Ιω. *

Η Μπαλάντα Op. 23 είναι η πρώτη από τις τέσσερις μπαλάντες του Chopin, η οποία εκδόθηκε το 1836. Οι τέσσερις μπαλάντες είναι ένα σύνολο μουσικών έργων, περίπλοκα δομικά και εξαιρετικά εκφραστικά, πάνω στα οποία έχουν γίνει πολλές προσεγγίσεις ανάλυσης τα τελευταία χρόνια. Κάποια από τα εξέχοντα χαρακτηριστικά της Op. 23 είναι η αυτόνομη μουσική λογική καθώς και το τολμηρό και εντυπωσιακό δραματικό αποτέλεσμα το οποίο ενισχύει τη συναισθηματική ατμόσφαιρα. Ο Schumann έχει περιγράψει λακωνικά τη συγκεκριμένη μπαλάντα, σαν μια από τις πιο άγριες και ασυνήθιστες συνθέσεις του Chopin.¹³²

1. Μουσική εκτέλεση μπροστά στο Γερμανό αξιωματικό.

Σε μια ακόμη σκηνή απελπισίας ο πρωταγωνιστής βρίσκει μια κονσέρβα και προσπαθεί να την ανοίξει με ότι τρόπο μπορέσει, προκειμένου να μην πεθάνει από την πείνα. Πάνω στην προσπάθειά του αυτή τον ανακαλύπτει ένας Γερμανός αξιωματούχος. Ακολουθεί ένας τρομακτικός για τον πρωταγωνιστή διάλογος, όπου πρέπει να εξηγήσει, με φόβο για τη ζωή του, στο Γερμανό τι κάνει εκεί. Στην ερώτηση του Γερμανού σχετικά με το τι δουλειά κάνει, εκείνος απαντά:

«Είμαι...» (κάνει μια μικρή παύση και συνεχίζει)

«Ήμουν πιανίστας».

Τότε ο Γερμανός πολύ ευγενικά του λέει να παίξει κάτι στο πιάνο που βρίσκεται στο διπλανό δωμάτιο. Ο πρωταγωνιστής, σχεδόν έρποντας, πηγαίνει στο

¹³¹ Βλ. Ballade No.1 in G minor, op. 23, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=3344#> (τελευταία πρόσβαση: 4 Δεκεμβρίου 2009)

¹³² Rink John, «Chopin's Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective», στο *Music Analysis*, Vol. 13, No.1 (Mar., 1994), 99-100

διπλανό δωμάτιο, παίρνει μια καρέκλα και κάθεται στο πιάνο με ουρά που υπάρχει εκεί (01:59:28). Στέκεται μια στιγμή και ξεκινά να παίζει εντός διήγησης.

Ο πιανίστας χωρίς να πει τίποτα, χωρίς να ανακοινώσει τον τίτλο αυτού που θα παίζει, απλά κάθεται και παίζει, επειδή τον διέταξε να παίζει, σε ένα σκοτεινό δωμάτιο, ενώ το καπέλο και το στρατιωτικό παλτό του Γερμανού βρίσκονται πάνω στο πιάνο.¹³³

Όπως επισημαίνει ο Chion κανείς από τους δύο χαρακτήρες δεν λέει τη λέξη μουσική, κανείς δεν προφέρει το όνομα του Chopin ή του τίτλου της σύνθεσης. Ο κινηματογράφος δημιουργεί χώρο στον οποίο τα πράγματα που παρουσιάζονται στις αισθήσεις μας μπορούν να γίνουν ένα αίνιγμα, μια αρχική κατάσταση προτού ο άνθρωπος τα ονοματίσει και αυτά τα πράγματα έχουν τη δυνατότητα να μπορούν να επαναπροσδιοριστούν ανά πάσα στιγμή.¹³⁴

Στην παραπάνω σκηνή ο πιανίστας μεταμορφώνεται κυριολεκτικά. Σε ένα σκηνικό γκρι και θλιβερό, μια αχτίδα φως περνά από ένα παράθυρο. Η μουσική που ακούγεται από τα χέρια του πιανίστα είναι σαν μια συλλογή ήχων. Ήχοι που είναι άγνωστο το εάν ανήκουν σε κάποιο μουσικό κομμάτι, εάν αυτό που ακούγεται είναι μουσική, όπως περιγράφεται από τον παρακάτω πίνακα:

Χρόνος	Δράση	Μουσική επένδυση
01:58:14	Ο Γερμανός ζητά από τον πρωταγωνιστή να παίζει κάτι στο πιάνο που βρίσκεται στο διπλανό δωμάτιο.	Καμία.
01:59:03	Ο πρωταγωνιστής σχεδόν έρποντας, πηγαίνει στο διπλανό δωμάτιο. Παίρνει μια καρέκλα και κάθεται στο πιάνο με ουρά που υπάρχει εκεί.	Καμία.
01:59:30	Στέκεται μια στιγμή και ξεκινά να παίζει στο πιάνο εντός διήγησης. Ξεκινά διστακτικά με έναν αρπισμό, μια ανοδική διαδοχή φθόγγων.	Μπαλάντα σε Σολ ελάσσονα, Op. 23, Chopin, μ. 1 -3, βλ. Παρ. 6.
01:59:42	Στην πραγματικότητα είναι πιστός στις νότες της παρτιτούρας, με εξαίρεση το tempo και τη διάρκεια της παύσης στο τέλος του μέτρου 3 και στην αρχή του μέτρου 4, όπου είναι σαν να διστάζει να συνεχίσει.	Παύση.
01:59:46	Συνεχίζει να παίζει εντός διήγησης.	Μέτρο 4 και εξής, βλ. Παρ. 7.
02:03:35	Ολοκληρώνεται η εκτέλεση εντός διήγησης.	Φινάλε.

Παράδειγμα 6

¹³³ Kramer Lawrence, «Melodic Trains: Music in Polanski's *The Pianist*», στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 71

¹³⁴ Chion Michel, «Mute music: Polanski's *The Pianist* and *Campion's The piano*», στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 90, 91



Παράδειγμα 7



Σύμφωνα με τον L. Kramer όλο αυτό συνιστά κάτι που θα έπρεπε να έχει ο θεατής την ικανότητα (ακόμη και αν είναι εξοικειωμένος με τη μουσική του Chopin) να μπορεί να το ακούει σαν να είναι η πρώτη φορά. Αντίστοιχα με το διάλογο του πιανίστα με το Γερμανό, εάν η μουσική μπορούσε να μιλήσει πιθανότατα να έλεγε:

«Είμαι...»

«Ημουν η Μπαλάντα σε Σολ ελάσσονα».¹³⁵

Το μουσικό αυτό κομμάτι χαρακτηρίζεται από διακοπές και σιωπές. Μοιάζει με αυτοσχεδιασμό ή ποίημα, ενώ δεν είναι τίποτα από τα δύο.¹³⁶ Οι συνθήκες στις οποίες παρουσιάζεται και ο τρόπος με τον οποίο εκφέρεται από τον πιανίστα, το θέτουν αυτόματα σε ένα άλλο επίπεδο. Ήταν η Μπαλάντα σε Σολ ελάσσονα, γιατί ακούγεται σε μια παράδοξη «συναυλία», που προέκυψε από μια απροσδόκητη συνάντηση. Σε μια χρονική στιγμή όπου όλα τα στοιχεία που συνιστούν αυτό που αποκαλούμε ζωή έχουν αλλοιωθεί, είναι αβέβαια, σχεδόν αδύνατα.

Είναι εμφανής η σκοπιμότητα της χρήσης του συγκεκριμένου μουσικού κομματιού από το σκηνοθέτη. Η μπαλάντα δεν ξεκινά με μια δυνατή επιβεβαίωση ότι είναι μουσική. Ξεκινά διστακτικά, σαν να νιώθει την πορεία, σαν ένα ποίημα που ξεκινά με διάσπαρτες και ασύνδετες λέξεις. Αυτό που ακούει ο θεατής-ακροατής είναι μια ιδέα, ένα προσχέδιο, ένα απόσπασμα μερικών φθόγγων που μπορεί να είναι μια θύμηση ή μια ηχώ ενός κομματιού που είχε ακούσει κάποτε ο πιανίστας.¹³⁷

Η μουσική φόρμα του έργου κρύβει μέσα της μια αφήγηση, δίνοντας σε κάθε φράση μια ξεχωριστή λειτουργία.¹³⁸ Ο πιανίστας δίνει μια παράσταση, ίσως και την τελευταία του, αφού δεν μπορεί να ξέρει πως θα αντιδράσει ο Γερμανός αξιωματικός απέναντί του στη συνέχεια. Η φιγούρα του Γερμανού είναι εξαιρετικά ευγενική, ως όψη αλλά και ως συμπεριφορά. Εξαρχής απευθύνθηκε στον πιανίστα

¹³⁵ Kramer Lawrence, «Melodic Trains: Music in Polanski's *The Pianist*», στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 75

¹³⁶ Chion Michel, «Mute music: Polanski's *The Pianist* and Campion's *The Piano*», στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 93

¹³⁷ Ο. π., 92

¹³⁸ Berger Karol, «The Form of Chopin's 'Ballade', Op.23», στο *19th-Century Music*, Vol. 20, No. 1 (Summer, 1996), 46, 47

χρησιμοποιώντας πληθυντικό ευγενείας και τελικά είναι αυτός, το πρόσωπο κλειδί, που βοηθά τον πιανίστα να επιβιώσει λίγο πριν λήξει ο πόλεμος.

2. Νοερή εκτέλεση της Μπαλάντας στο εγκαταλελειμμένο γερμανικό νοσοκομείο.

Λίγο νωρίτερα στην ταινία και γύρω στα 1944 στην ιστορία, ο πρωταγωνιστής βρίσκει καταφύγιο σε ένα εγκαταλελειμμένο γερμανικό νοσοκομείο, όπου εκτυλίσσεται η παρακάτω σκηνή:

Χρόνος	Δράση στην εικόνα	Μουσική
01:49:38	Εικόνες του εγκαταλελειμμένου νοσοκομείου στο οποίο κρύβεται ο πιανίστας.	Εκτός διήγησης και με fade in η Op. 23 του Chopin. Μάλιστα ακούγεται με πολύ ηχώ και όχι καθαρά από το μ. 30 της παρτιτούρας, βλ. Παρ. 8.
01:49:44	Ο πιανίστας είναι καθισμένος σε μια καρέκλα σε ημι-λιπόθυμη κατάσταση. Με τη φαντασία του παριστάνει πως παίζει πιάνο, με τα δάχτυλα του να κινούνται στον αέρα.	Πέραν της διήγησης, μέσα στη φαντασία του πρωταγωνιστή και synch point με τον ισχυρό χρόνο του μ. 32 της παρτιτούρας, βλ. Παρ. 9.
01:49:59	Η σκηνή τελειώνει με εικόνες των δρόμων της πόλης, σκεπασμένους από τα φθινοπωρινά φύλλα.	Εκτός διήγησης και fade out, με τον ίδιο τρόπο όπως ξεκίνησε στο μ. 37.

Παράδειγμα 8



Παράδειγμα 9

Musical score for Example 9, showing a piano piece with a 'p' marking and 'a tempo' marking. The score is in G major and 4/4 time, featuring a melodic line with a fermata and a 'p' marking above it, and a 'a tempo' marking below it.

Αυτή τη φορά τα πράγματα είναι πιο σοβαρά ως προς την επιβίωση του πιανίστα, με εντονότερο βέβαια το στοιχείο του φαντάσματος.¹³⁹ Η μουσική υπάρχει στο μυαλό του, στη μνήμη του, σαν μια εσωτερική λογική ή σαν εσωτερικός ήχος

¹³⁹ Kramer Lawrence, «Melodic Trains: Music in Polanski's *The Pianist*», στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, Universtiry of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 69

(Internal logic/internal sound)¹⁴⁰, το μόνο που του απέμεινε και είναι κάτι που προφανώς τον βοηθά να διατηρεί τα λογικά του.

¹⁴⁰ Chion Michel, «Glossary», στο Gorbman C. (επιμ.), *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994, 222

2.4. Ο ρόλος του πιάνου

2.4.1. Οι εμφανίσεις των πιάνων στην ταινία

Ο πιανίστας κατά τη διάρκεια της ταινίας παίζει μουσική σε διαφορετικά πιάνο, κυρίως λόγω της δουλειάς του. Σημαντικό ρόλο παίζει η μάρκα των πιάνων που χρησιμοποιούνται (γερμανικής κατασκευής πιάνο πριν από τον πόλεμο, αμερικανικής κατά τη διάρκεια), καθώς χαρακτηρίζουν τις οικονομικές και εμπορικές συνθήκες που επικρατούσαν στη χώρα την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα:

Χρόνος	Εμφανίσεις των διαφορετικών πιάνων
00:00:58	Είναι ένα μαύρο πιάνο με ουρά αγνώστου ταυτότητας. Βρίσκεται στο ραδιοφωνικό σταθμό της Βαρσοβίας. Ο πιανίστας παίζει σε αυτό το Νυχτερινό σε Ντο# ελάσσονα του Chopin.
00:12:00 και 00:13:25	Ένα πιάνο με ουρά, γερμανικής κατασκευής Bechstein, στο σπίτι του πιανίστα για τη δουλειά του. Στη δεύτερη εμφάνισή του όμως χρησιμεύει ως αντικείμενο προς πώληση λόγω έλλειψης χρημάτων στην οικογένεια.
00:21:19, 00:30:19 και 00:51:41	Μαύρο πιάνο με ουρά, αμερικανικής κατασκευής Steiway & Sons. Το συγκεκριμένο πιάνο εμφανίζεται σε τρεις σκηνές στην ταινία. Οι δύο πρώτες εμφανίσεις συμβαίνουν σε σκηνές όπου ο πρωταγωνιστής δουλεύει ως πιανίστας σε ένα εστιατόριο στο γκέτο. Η τρίτη εμφάνιση συμβαίνει μετά τον αποχωρισμό από την οικογένειά του, όταν βρίσκει καταφύγιο μέσα στο βάθρο πάνω στο οποίο βρίσκεται το πιάνο.
01:30:16	Ένα όρθιο πιάνο αγνώστου ταυτότητας, το οποίο βρίσκεται στο δεύτερο διαμέρισμα-καταφύγιο του πιανίστα. Ο πιανίστας παίζει σε αυτό το πιάνο με τη φαντασία του τη Grande Polonaise Brillante του Chopin.
01:58:55	Ένα πιάνο με ουρά αγνώστου ταυτότητας. Εμφανίζεται στη σκηνή όπου ο πιανίστας παίζει τη Μπαλάντα σε Σολ ελάσσονα του Chopin, μπροστά στον Γερμανό αξιωματικό.
02:13:32	Ένα πιάνο με ουρά αγνώστου ταυτότητας. Βρίσκεται στον αναγεννημένο ραδιοφωνικό σταθμό της Βαρσοβίας, μετά το πέρας του πολέμου. Ο πιανίστας παίζει σε αυτό την αποκατάσταση του Νυχτερινού σε Ντο# ελάσσονα, μετά την πρώτη εκρηκτική διακοπή του στην αρχή της ταινίας.
02:16:10	Ένα μαύρο πιάνο με ουρά, αμερικανικής κατασκευής Steinway & Sons. Εμφανίζεται στην τελευταία σκηνή της ταινίας όπου ο πιανίστας δίνει μια συναυλία σε ένα κατάμεστο, από το κοινό, χώρο, εκτελώντας τη Grande Polonaise Brillante του Chopin για πιάνο και ορχήστρα.

2.4.2. Λειτουργίες και χρήσεις των πιάνων

Ο πιανίστας δουλεύει στο σπίτι του, δοκιμάζοντας μικρές φράσεις στο πιάνο (00:12:00)

Η λειτουργία του πιάνου σε αυτή τη σκηνή είναι χρηστική, καθώς ο θεατής βλέπει τον τρόπο με τον οποίο ο πρωταγωνιστής χειρίζεται το πιάνο ως εργαλείο για τη δουλειά του. Δεν ακούγεται κάποια ολοκληρωμένη μελωδία, παρά λίγες νότες και συνηχήσεις, στοιχεία που επιβεβαιώνουν το γεγονός της μελέτης. Το πιάνο λειτουργεί επίσης σαν ένα αντικείμενο που χαρακτηρίζει τον ίδιο πρωταγωνιστή. Τι πιανίστας θα ήταν χωρίς το πιάνο του εξάλλου. Πέρα από μουσικό όργανο όμως, η εικόνα του πιάνου στο χώρο και οι λιγιστές νότες που ακούγονται από τα πλήκτρα του, βοηθούν στο να σκιαγραφηθεί ο χαρακτήρας του πιανίστα.

Πώληση του πιάνου του πρωταγωνιστή (00:13:25)

Το πιάνο λειτουργεί σώζοντας ουσιαστικά την οικογένεια από την πείνα. Αν και υπήρξαν σχετικά εύποροι ως οικογένεια πριν τον πόλεμο, όσο περνά ο καιρός τα πράγματα δυσκολεύουν δραματικά. Τα χρήματα τελειώνουν, δουλειά δεν υπάρχει και ο μόνος τρόπος για να αυξήσουν τα έσοδά τους για το φαγητό, είναι να πουλήσουν κάποια αντικείμενα.

Το πιάνο είναι ένα από αυτά τα αντικείμενα τα οποία μπορούν να πουληθούν και χρησιμοποιείται εδώ σαν μέσο χρηματικής συναλλαγής. Δεν έχει καμία ουσιαστική μουσική λειτουργία στην προκειμένη φάση, η απώλειά του θα είναι σίγουρα αισθητή, η πώλησή του όμως είναι μια πράξη λογικής. Το πιάνο δεν τρώγεται, οπότε σε περιόδους πείνας θα ήταν περισσότερο σόφρον το να έχουν χρήματα για φαγητό.

Πρώτη σκηνή στο εστιατόριο του γκέτο (00:21:19)

Ο πιανίστας παίζει εντός διήγησης και διακριτικά κάποιο μουσικό κομμάτι ενώ οι υπόλοιποι Εβραίοι του γκέτο τρώνε το φαγητό τους. Αν και ο κόσμος θα έπρεπε να δίνει σημασία στον πιανίστα, συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο. Μια γυναίκα τον φλερτάρει αποκάλυπτα και σε ένα άλλο τραπέζι ένας θαμώνας ζητά να πουν στον πιανίστα να σταματήσει για λίγο να παίζει.

Η έμφαση σε αυτή τη σκηνή δίνεται στο γεγονός πρώτον, ότι η μουσική σε συγκεκριμένα πλαίσια μπορεί να λειτουργεί εντελώς διακοσμητικά, ίσως και να ενοχλεί κάποιους θαμώνες (ο παραπάνω θαμώνας ήθελε να διαπιστώσει αν τα κέρματα που κρατούσε ήταν κάλπικα ή όχι, ακούγοντας τον ήχο που θα κάνουν όταν τα πετάξει πάνω στο μαρμάρινο τραπέζι) και δεύτερον ότι η θέση του πιανίστα δημιουργεί ένα ύφος και ένα στιλ το οποίο οι γυναίκες μπορεί να το βρίσκουν ελκυστικό. Ακόμη το γεγονός ότι το πιάνο αυτό είναι αμερικανικής κατασκευής (Steinway & Sons), δείχνει τις κοινωνικές, οικονομικές συνθήκες που επικρατούσαν στην Ευρώπη κατά την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου.

Δεύτερη σκηνή στο εστιατόριο του γκέτο (00:30:19)

Ο πιανίστας βρίσκεται στο πόστο του και παίζει εντός διήγησης ένα άλλο μουσικό κομμάτι, χωρίς να τον νοιάζει πια για την αδιαφορία των πελατών. Η αδερφή του μπαίνει στο εστιατόριο και του κάνει νεύμα από μακριά, εκείνος κάνει μια γρήγορη πτώση κοιτώντας ανήσυχα γύρω του και πάει να μιλήσει στην αδερφή του.

Το πιάνο εδώ λειτουργεί σαν ένα μέσο με το οποίο ο πρωταγωνιστής κάνει απλά τη δουλειά του, χωρίς κανένα συναίσθημα, χωρίς καμία ουσιαστική έκφραση και χωρίς να καταλαβαίνει κανείς από τους πελάτες του εστιατορίου πότε παίζει πιάνο και πότε σταματά.

Το πιάνο-καταφύγιο (00:51:58)

Κατά την τρίτη εμφάνισή του το συγκεκριμένο πιάνο λειτουργεί αποκλειστικά χρηστικά. Το βάθρο πάνω στο οποίο βρίσκεται το πιάνο λειτουργεί σαν κρυψώνα, μέχρι να ησυχάσουν τα πράγματα.

Νοερή εκτέλεση της Grande Polonaise Brillante, στο δεύτερο διαμέρισμα-καταφύγιο (01:30:16)

Το πιάνο λειτουργεί λυτρωτικά. Αν και δεν χρησιμοποιείται πραγματικά, ως μουσικό όργανο, συνιστά ένα επιπλέον υλικό στοιχείο που δίνει αφορμή και ενεργοποιεί τη μνήμη και τη φαντασία του Wladek. Αφορμή για να απασχολήσει τη σκέψη του, μετά από πολύ καιρό και πολλά βάσανα, με τη μουσική.

Μουσική εκτέλεση μπροστά στο Γερμανό αξιωματικό (01:59:28)

Στη σκηνή της εκτέλεσης της Μπαλάντας σε Σολ ελάσσονα, το πιάνο λειτουργεί σαν το αντικείμενο της έκφρασης του πιανίστα, καθώς χρησιμοποιείται πραγματικά. Είναι ένα μουσικό όργανο που παίρνει ζωή από τα χέρια του πιανίστα. Συνιστά το υλικό αντικείμενο μέσω του οποίου συμβαίνει μια μεταμόρφωση στον πρωταγωνιστή, λειτουργώντας σαν την προέκταση του εαυτού του, παρά τις παράδοξες συνθήκες που χαρακτηρίζουν τη σκηνή.

Αποκατάσταση της πρώτης εκτέλεσης του Νυχτερινού (02:13:19)

Το πιάνο παρουσιάζεται ως το αντικείμενο της εργασίας του πιανίστα. Λειτουργεί πρακτικά, βοηθώντας ουσιαστικά στην αποκατάσταση της πρώτης εκτέλεσης του μουσικού κομματιού, που διεκόπη από βομβαρδισμούς. Η σκηνή αυτή, το μουσικό κομμάτι του Chopin αλλά και το πιάνο ως μουσικό όργανο, συμβολίζουν τη φυσιολογική ροή των πραγμάτων, της ζωής που αποκαθίσταται μετά από έναν πόλεμο.

Τελική σκηνή της ταινίας - Συναυλία (02:15:42)

Στην καταληκτική σκηνή της ταινίας, το πιάνο βρίσκεται στο μέσον μιας σκηνής, περιτριγυρισμένο από τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας. Η θέση και μόνο του πιάνου στο χώρο συμβολίζει τον πρωταγωνιστικό ρόλο που έχει, όχι μόνο εκεί, αλλά γενικότερα στην ταινία και στη ζωή του πιανίστα. Είναι το επίκεντρο της

προσοχής παρουσία κοινού, κάτι που δε συνέβαινε στις προηγούμενες περιπτώσεις, παίρνει αξία από τα χέρια του πιανίστα και σε αυτό συνηγορεί και το μουσικό απόσπασμα που εκτελείται, η Grande Polonaise Brillante του εθνικού συνθέτη της Πολωνίας, του Chopin. Υπάρχει μια αμφίδρομη σχέση μεταξύ του αντικειμένου και του χρήστη του. Το πιάνο λειτουργεί σαν μέσο έκφρασης, συμβολίζει και αναδεικνύει το κύρος και τη δεξιοτεχνία του πιανίστα, επιβεβαιώνοντας την αξία του ως μουσικού εκτελεστή.

2.5. Συμπερασματικά

Η ταινία *The Pianist* κάνει μια ισχυρή συνεισφορά στο σημαντικό αριθμό πρόσφατων κινηματογραφικών ταινιών που πραγματεύονται τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο γενικά και το Ολοκαύτωμα ειδικότερα. Η ωμότητα που διακρίνει κάποιες σκηνές της ταινίας, ειδικά στο γκέτο της Βαρσοβίας, επηρέασαν βαθύτατα το σκηνοθέτη, του οποίου η κινηματογραφική επιστροφή στην πατρίδα μετά από σαράντα χρόνια απουσίας, κρίνεται από πολλούς σαν μια δικαίωση της θέσης της Πολωνίας στον παγκόσμιο χάρτη.

Η ιστορία που διαδραματίζεται στην οθόνη είναι μια αληθινή ιστορία που πραγματεύεται τη βιαιότητα του πολέμου, την εξαθλίωση, το θάνατο, τα όρια της ανθρώπινης δύναμης, υπομονής και θέλησης για ζωή μέσα από τα μάτια ενός μουσικού, του πιανίστα. Η ταινία διακατέχεται από ιστορικό ρεαλισμό, καθώς οι Polanski και Harwood δημιούργησαν αυτή την ταινία βασισμένοι σε αρχαιακές ναζιστικές ταινίες σχετικά με το γκέτο, ώστε να προετοιμάσουν κατάλληλα τους ηθοποιούς για τους ρόλους τους.¹⁴¹

Η μουσική μιλά μια παγκόσμια γλώσσα. Είναι κατά βάθος μια δύναμη πολιτισμού, που διαφοροποιείται σε σχέση με τη βαρβαρότητα του πολέμου, όπως απεικονίζεται στην ταινία. Από τη μια μεριά ο Polanski χρησιμοποιεί στην ταινία εσκεμμένα τη μουσική του Chopin, την τέχνη της ευρωπαϊκής μουσικής που δεν έχει παραποιηθεί από την ιστορία.¹⁴² Μουσικά αποσπάσματα τα οποία ακούγονται αποκλειστικά από τα χέρια ή τη φαντασία του πρωταγωνιστή.

Από την άλλη μεριά χρησιμοποιείται στην ταινία το Adagio της Σονάτας Νο. 14 σε C# minor (γνωστή και ως Σονάτα υπό το σεληνόφως) του L. V. Beethoven που ντύνει εκτός διήγησης τη σκηνή (01:54:44) όπου ο πιανίστας βρίσκει καταφύγιο στη σοφίτα ενός σπιτιού στο ερειπωμένο γκέτο. Η μουσική λειτουργεί φέροντας συναίσθημα (Signifier of emotion) θέτοντας μια διαισθητική διάσταση, δίνοντας έμφαση στα συναισθήματα τα οποία εισάγει η πλοκή.¹⁴³ Αιωρείται μυστηριωδώς μεταξύ παρουσίας και απουσίας, μέσα και έξω από την αφηγηματική και το καρέ, αντιπροσωπεύοντας ένα χαμένο ιδανικό της ρομαντικής μελαγχολίας.¹⁴⁴

Ακόμη ακούγεται η Σουίτα Νο. 1 BWV 1007 του J. S. Bach για σόλο τσέλο, που ντύνει τη σκηνή (01:28:42) όπου ο πιανίστας ξυπνά στο σπίτι της Dorota και του συζύγου της, όταν εκείνη παίζει εντός διήγησης ένα απόσπασμα από το παραπάνω μουσικό κομμάτι στο τσέλο της. Εδώ υπάρχει έντονος συμβολισμός καθώς ναι μεν η

¹⁴¹ Potruges Catherine, «The Pianist by Roman Polanski ; Robert Benmussa ; Alain Sarde ; Ronald Harwood», στο *The American Historical Review*, Vol. 108, No 2 (Apr., 2003), 623

¹⁴² Kramer Lawrence, «Melodic Trains: Music in Polanski's *The Pianist* », στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, Universtiry of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 67

¹⁴³ Gorbman Claudia, «Classical Hollywood Practice: The Model of Max Steiner», στο *Unheard Melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, London 1987, 79

¹⁴⁴ Kramer Lawrence, «Melodic Trains: Music in Polanski's *The Pianist* », στο Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, Universtiry of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007, 68, 75

πολωνική μουσική ταυτίζεται απόλυτα με τον Chopin, αλλά η γερμανική ταυτίζεται με τον Bach. Ο Polanski χρησιμοποιεί μια εξιδανικευμένη γυναικεία φιγούρα, μια όμορφη ξανθιά τσελίστρια, που δεν είναι Εβραία¹⁴⁵ για να ενσαρκώσει το πνεύμα της μουσικής του Bach, συνδέοντάς τη με την ανεκτική και δημοκρατική πλευρά της Γερμανίας και όχι τη Ναζιστική.¹⁴⁶

Η ταινία μπορεί να χωριστεί αφηγηματικά σε δύο μέρη, πέρα από το διαχωρισμό που δημιουργούν οι ενδιάμεσοι τίτλοι. Το πρώτο μέρος αφορά στην περίοδο από την αρχή του πολέμου μέχρι το σημείο όπου ο πρωταγωνιστής χωρίζεται από την οικογένειά του και το δεύτερο αφορά στην περίοδο εργασίας του μαζί με τους εναπομείναντες εβραίους στην περιοχή, τη φυγή, την απομόνωση και την εξαθλίωση, μέχρι το τέλος του πολέμου.¹⁴⁷

Στο πρώτο μέρος της ταινίας η μουσική επένδυση διατηρεί μια φυσική παρουσία. Εμφανίζεται σαν φυσικό επόμενο της ιδιότητας του πρωταγωνιστή ως πιανίστα και ως επί το πλείστον εντός διήγησης. Στο δεύτερο μέρος εμφανίζεται στην αρχή αποσπασματικά και αργότερα ως ανάγκη που εκφράζεται μέσα από τη φαντασία του. Προς το τέλος της ταινίας παρουσιάζεται σαν ένας παράγοντας ουσιαστικής σημασίας που βοηθά τον πρωταγωνιστή να κρατηθεί στη ζωή, αναπαράγοντάς τη μουσική στο μυαλό του, είτε εκτελώντας τη μπροστά στο Γερμανό αξιωματούχο είτε μπροστά σε ένα πλήθος κόσμου σε μια επίσημη συναυλία.

Όσον αφορά στη μουσική επένδυση της ταινίας εξέχοντα είναι τα μουσικά αποσπάσματα για πιάνο του Chopin καθώς και οι επανεμφανίσεις τους, τα οποία χρησιμοποιούνται με τρόπο τέτοιο ώστε να μπορούν να δημιουργούν σε σχέση με την αφήγηση ξεκάθαρες, για το θεατή, στιγμές κορύφωσης. Αργότερα στην πλοκή χρησιμοποιούνται αποσπάσματα από τα έργα των Beethoven και Bach, υπάρχουν βέβαια και κάποια αρκετά μεγάλα διαστήματα απουσίας μουσικής επένδυσης-σιωπή που είναι περίτεχνα δεμένα με τη μουσική του Kilar. Λειτουργούν ως ενοποιητικός παράγοντας σε σχέση με τη γενικότερη δομή της ταινίας. Τα μεγάλα διαστήματα σιωπής δημιουργούν ακόμη το χώρο ώστε ακουστεί η επόμενη μουσική ιδέα.

Το πιάνο σαν ήχος, κυρίως σαν σύμβολο και σαν ιδέα, συνιστά σημαντικό παράγοντα για την επιβίωση του πιανίστα ειδικά κατά την απουσία του, γεγονός που επιβεβαιώνεται από σκηνές σαν αυτή της φανταστικής εκτέλεσης της Op. 23 στο εγκαταλελειμμένο νοσοκομείο.

¹⁴⁵ Ο. π., 68, 69

¹⁴⁶ Η χρήση κλασσικής μουσικής στον κινηματογράφο βοηθά επίσης στο να καταστεί σαφές το ιστορικό πλαίσιο, οι εθνικοί και πολιτισμικοί συσχετισμοί της ιστορίας της ταινίας. Οι σκηνοθέτες του νεότερου γερμανικού κινηματογράφου για παράδειγμα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 ως και το 1980 χρησιμοποίησαν τα αριστουργήματα της αυστριακής και γερμανικής παράδοσης στα soundtrack των ταινιών τους, κυρίως τη μουσική του Beethoven και του Mozart. Και αυτό για να μη συνδέονται πλέον στη συνείδηση του κοινού ως έθνος, όπως γινόταν στο παρελθόν, με τη γερμανική κυριαρχία και το φασισμό. Ο σκόπιμος αναχρονισμός, εξάλλου, μπορεί να δώσει ένα ισχυρό στίγμα κουλτούρας. Βλ. Cooke Mervyn, «Classical music in the cinema», στο A History of Film Music, Cambridge University Press 2008, 437-440

¹⁴⁷ Ο διαχωρισμός αυτός βρίσκει εφαρμογή όσον αφορά και στη διάρκεια της ταινίας, μία περίπου ώρα για κάθε μέρος.

Ο ρόλος και ο σκοπός που εξυπηρετούν τα πολλά και διαφορετικά πιάνο που χρησιμοποιούνται στην ταινία καθίσταται σαφής καθώς εξελίσσεται η πλοκή. Ο Polanski με την εναλλαγή των πιάνων δείχνει ποια είναι χαρακτηριστικά της ιδιοκτησίας και της έλλειψής αυτής. Τι σημαίνει να ορίζει κανείς ο ίδιος τη ζωή του και τι το να αποφασίζουν άλλοι για αυτόν. Καθιστά ξεκάθαρο το όριο μεταξύ των προτεραιοτήτων στη ζωή, μεταξύ επιβίωσης και πολυτέλειας, σκιαγραφώντας ταυτόχρονα τις εμπορικές και οικονομικές συνθήκες της εποχής διαχωρίζοντας τα πιάνο σε γερμανικά και εισαγόμενα-αμερικάνικα.

Μέσω του πιάνου ο πρωταγωνιστής καταφέρνει να έχει μια αξιοπρεπή δουλειά και να είναι σεβαστός στο χώρο του. Ακόμη καταφέρνει να βοηθήσει οικονομικά την οικογένειά του πουλώντας το πιάνο του. Ξεπέρασε τις κακουχίες της ζωής στο γκέτο παίζοντας πιάνο. Γλίτωσε από το θάνατο λόγω της ιδιότητάς του αυτής στη συνάντησή του με το Γερμανό και τελικά κατάφερε να επιβιώσει.

Σύμφωνα με τον M. Frank η ταινία-βιογραφία αυτού του ανθρώπου συνιστά μια σημαντική συνεισφορά στη θύμηση, ένα ντοκουμέντο διαχρονικής και ανθρώπινης αξίας. Γνωρίζοντας κάποιος τον Wladislaw Szpilman, στο πιο απελπιστικό περιβάλλον, είναι σαν να γνωρίζει την ελπίδα.¹⁴⁸

3^ο Μέρος

¹⁴⁸ Frank Michael, «The best Books of 1999 - Best Nonfiction of 1999», στο *The Los Angeles Times*, Δεκέμβριος 1999, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.thepianistmovie.com/index2.html> (τελευταία πρόσβαση: 4 Δεκεμβρίου 2009)

3^ο Μέρος - Συγκριτικό των δύο ταινιών

1. Συγκριτικά συμπεράσματα

1.1. Γενικά χαρακτηριστικά των ταινιών *The Piano*/*The Pianist*

Οι ταινίες *The Piano* και *The Pianist* είναι, κατ' αρχήν, δύο ταινίες με παρόμοιο τίτλο. Η ταινία *The Piano* ανήκει στη δεκαετία του '90 και πραγματεύεται μια φανταστική ιστορία αγάπης, σε σενάριο και σκηνοθεσία της Jane Campion. Είναι ταινία εποχής, καθώς διαδραματίζεται στη Νέα Ζηλανδία στα μέσα του 19^{ου} αιώνα και τον πρωταγωνιστικό ρόλο έχει μια γυναίκα πιανίστρια. Η μουσική επένδυση της ταινίας αποτελείται από πρωτότυπες συνθέσεις του Michael Nyman, γραμμένες αποκλειστικά για την ταινία.

Η δεύτερη ταινία ανήκει στη δεκαετία του 2000, δέκα σχεδόν χρόνια μετά την πρώτη και είναι βασισμένη στην αυτοβιογραφία του Πολωνού πιανίστα Wladislaw Szpilman, σε σκηνοθεσία του Roman Polanski. Είναι και αυτή ταινία εποχής, καθώς διαδραματίζεται στην Πολωνία του 1940, κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου πολέμου και τον πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ένας άνδρας πιανίστας. Η μουσική επένδυση της ταινίας αποτελείται από την πρωτότυπη μουσική του W. Kilar και από επιλεγμένα μουσικά κομμάτια από τους F. Chopin, L. v. Beethoven και J. S. Bach.

Κοινό σημείο αναφοράς, αλλά και αντικείμενο ανάλυσης της παρούσας εργασίας, των δύο ταινιών αποτελεί το πιάνο, οι ρόλοι που αναλαμβάνει και ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί σε αφηγηματικό, οπτικό και ηχητικό επίπεδο ως κομμάτι της ιστορίας που απεικονίζεται στην οθόνη. Το πιάνο είναι ένα μουσικό όργανο που χρησιμοποιείται με διαφορετικούς τρόπους στην κάθε ταινία. Διατηρεί την ιδιότητα του ως μουσικό όργανο, ως μέσου με το οποίο κάποιος μπορεί να παράγει μουσική, να εκφράσει τον εσωτερικό του κόσμο, ανάλογα με τις δεδομένες συνθήκες και παραμέτρους που υπάρχουν στα πλαίσια της ιστορίας της κάθε ταινίας.

Στην ταινία *The Piano* γίνεται χρήση της τεχνικής Voice-over narration και ειδικότερα της τεχνικής «the narrating I», η οποία αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο μια ιστορία, ή ένα μέρος της ιστορίας που απεικονίζεται στην οθόνη. Στην προκειμένη περίπτωση η Ada, η πρωταγωνίστρια, αναλαμβάνει το ρόλο του αφηγητή, στην αρχή και στο τέλος της ταινίας. Στην ταινία *The Pianist* δεν γίνεται χρήση της παραπάνω τεχνικής αφήγησης, αλλά χρησιμοποιείται άντ' αυτού η τεχνική των ενδιάμεσων τίτλων.

Οι σκηνοθέτες των δύο ταινιών, J. Campion και R. Polanski, έχουν επίσης ένα βασικό κοινό χαρακτηριστικό που απορρέει από τις παραπάνω ταινίες. Και οι δύο πραγματεύονται στις ταινίες τους ιστορίες που διαδραματίζονται, από άποψη χωρικής τοποθέτησης τουλάχιστον, στον τόπο καταγωγής τους. Η μεν Campion δείχνει στην ταινία της τα υπέροχα τοπία της Νέας Ζηλανδίας από όπου και κατάγεται και ο δε

Polanski την κατεστραμμένη Πολωνία από τον πόλεμο, που είναι ο τόπος καταγωγής του αντίστοιχα.

Στην περίπτωση του Polanski, αυτό που απεικονίζεται στην ταινία *The Pianist* βρίσκεται αρκετά κοντά στην πραγματικότητα που έζησε και ο ίδιος ως παιδί, τη φρίκη του Ναζισμού και του Ολοκαυτώματος, ενώ στην περίπτωση της *Camrion* η ταινία *The Piano* απεικονίζει την εξαιρετική όψη του φυσικού τοπίου του τόπου καταγωγής της. Επιπλέον το φυσικό τοπίο της Νέας Ζηλανδίας λειτουργεί συμβολικά στην ταινία, καθώς μέσα από τις πολλές εναλλαγές πλάνων σε εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους, καθίστανται σαφείς οι σχέσεις μεταξύ αποίκου-ιθαγενούς, πολιτισμένου-απολίτιστου, φυσικού-τεχνητού.

Κοινό χαρακτηριστικό των ταινιών αποτελεί η συμμετρική δομή που έχουν. Στο Πιάνο καθώς η ταινία ξεκινά και τελειώνει με εικόνες ταξιδιού στη θάλασσα, όταν η πρωταγωνίστρια φτάνει στη Νέα Ζηλανδία και όταν φεύγει από εκεί και στον Πιανίστα με τις εικόνες της ζωντανής αναμετάδοσης στο κρατικό ραδιόφωνο της Βαρσοβίας και ακόμη περισσότερο με τους ήχους του Chopin, στην αρχή της ταινίας πριν τον πόλεμο και στο τέλος της ταινίας μετά τη λήξη του πολέμου.

1.2. Ο ρόλος του πιάνου

Στην ταινία *The Piano* οι πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις του Michael Nyman για πιάνο, είναι γραμμένες αποκλειστικά βάσει των δυνατοτήτων της ηθοποιού Holly Hunter που ενσαρκώνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Κατά τη διάρκεια της ταινίας το βασικό μουσικό θέμα «*The Heart Asks Pleasure First*», χρησιμοποιείται με τρόπο τέτοιο ώστε να ταυτιστεί στη συνείδηση του θεατή-ακροατή με το χαρακτήρα της Ada. Κάθε φορά που ακούγεται κατά τη διάρκεια της ταινίας, είτε εντός είτε εκτός διήγησης, αφορά στην πρωταγωνίστρια και στον συναισθηματισμό της.

Στην ταινία *The Pianist* τον αντίστοιχο ρόλο της ταύτισης, στη συνείδηση του θεατή, με το βασικό χαρακτήρα της ιστορίας αναλαμβάνει η μουσική για πιάνο του Chopin. Τα μουσικά αποσπάσματα των κομματιών του συνθέτη που ακούγονται στην ταινία, χρησιμοποιούνται και ακούγονται αποκλειστικά μέσω του πιανίστα. Ακούγονται μόνο όταν εκείνος παίζει πιάνο, κυριολεκτικά ή στη φαντασία του, εντός ή εκτός διήγησης.

Το πιάνο, ως μουσικό όργανο, χρησιμοποιείται ποικιλοτρόπως στις δύο αυτές ταινίες. Στο *μεν Πιάνο* η ιστορία κινείται γύρω από ένα συγκεκριμένο πιάνο, αυτό της πρωταγωνίστριας, χάρη στο οποίο νιώθει πως δεν είναι βουβή, στο *δε Πιανίστα* η ιστορία περιλαμβάνει επτά διαφορετικά πιάνα.

Το πιάνο, στα πλαίσια της αφήγησης, ανάγεται σε σύμβολο και στις δύο περιπτώσεις. Σύμβολο της ουσιαστικής μουσικής και συναισθηματικής έκφρασης, του θανάτου, της τιμωρίας, της γυναικείας σεξουαλικότητας, της κοινωνικής και οικογενειακής καταπίεσης (*The Piano*), σύμβολο του κοινωνικού status και της επαγγελματικής αναγνώρισης, του πολιτισμού και της κουλτούρας, του πολέμου και των δυσκολιών, της λογικής και του συναισθήματος, της νίκης της ζωής απέναντι στο θάνατο (*The Pianist*).

Ακόμη αναλαμβάνει διάφορους ρόλους ως χρηστικό αντικείμενο. Λειτουργεί ως καταφύγιο, επειδή είναι ένα ογκώδες κατά τα άλλα αντικείμενο, από τα κύματα της θάλασσας για την Ada και την κόρη της και ως κρυψώνα από τους Ναζί για τον Wladek και τον εργοδότη του, επειδή βρίσκεται πάνω σε ένα βάθρο μέσα στο οποίο μπορεί κάποιος να κρυφτεί.

Ένας ακόμη ρόλος που αναλαμβάνει το πιάνο είναι αυτός του μέσου συναλλαγής. Χρηματική συναλλαγή για τον πιανίστα και την οικογένειά του, οι οποίοι πουλάνε το πιάνο προκειμένου να έχουν κάποια χρήματα για φαγητό εν μέσω πολέμου. Στην περίπτωση της Ada λειτουργεί ως μέσο πληρωμής σε είδος, αφήνοντας τον Baines να κάνει διάφορες κινήσεις σεξουαλικού περιεχομένου με αντικείμενο την ίδια, κατά τη διάρκεια των μαθημάτων πιάνου, προκειμένου να κερδίσει το πιάνο της πίσω.

Το πιάνο δημιουργεί διάφορες συναισθηματικές, ανθρώπινες, κοινωνικές και πολιτισμικές αναφορές, είτε ως ήχος είτε ως φυσική παρουσία και παρέχει

συμπληρωματικά στοιχεία που ολοκληρώνουν το βασικό χαρακτήρα της κάθε ταινίας αντίστοιχα. Λειτουργεί ως ρόλος, παρέχοντας μουσικές εκτελέσεις, διατηρώντας την ιδιότητά του ως μουσικό όργανο, δίνοντας το κοινωνικό στίγμα της εκάστοτε εποχής στην οποία απεικονίζεται ή ακούγεται.

Στην ταινία *The Piano*, το μουσικό όργανο της Ada είναι ένα Broadwood, κάτι καθόλου συνηθισμένο για τη Νέα Ζηλανδία, καθώς το έφερε μαζί της στη νέα της πατρίδα. Στην ταινία *The Pianist* μεταξύ άλλων ο βασικός διαχωρισμός αφορά σε γερμανικής και αμερικάνικης κατασκευής πιάνο, Bechstein και Steinway & Sons αντίστοιχα.

Ο βασικότερος ρόλος του πιάνου στην ταινία *The Piano* είναι αυτός της προέκτασης του χαρακτήρα της Ada, λειτουργώντας σαν την πραγματική, εσωτερική φωνή της ψυχής της. Στην ταινία *The pianist* ο βασικότερος ρόλος που αναλαμβάνει το πιάνο είναι το να αναδείξει την αξία της μουσικής ως στοιχείο πολιτισμού, η οποία αποκτά υπόσταση και νόημα όταν η ζωή κυλάει κανονικά αλλά και όταν αυτή απειλείται, γιατί ένα πιάνο παίρνει ζωή από τα χέρια του πιανίστα.

1.3. Ο ρόλος της μουσικής επένδυσης

Στις δύο ταινίες γίνεται πολύ προσεκτική χρήση της μουσικής που λειτουργεί ως φόντο (easy listening), καθώς και της σιωπής. Κατά τη διάρκεια της ταινίας *The Piano* διαφορετικά αναγνωρίσιμα μουσικά θέματα και μοτίβα ντύνουν, ως επένδυση εκτός διήγησης, π.χ. σκηνές που απεικονίζουν τους ιθαγενείς Μαορί και τα τροπικά δάση της Νέας Ζηλανδίας.

Ακόμη σημαντικό στοιχείο αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται η εντός και εκτός διήγησης μουσική που χαρακτηρίζει την πρωταγωνίστρια. Πέρα από το βασικό μουσικό θέμα που τη συνοδεύει στις πιο έντονες συναισθηματικές στιγμές της (signifier of emotion), χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι στις ερωτικές σκηνές με το σύζυγό της δεν υπάρχει καμία μουσική επένδυση.

Στην ταινία *The Pianist* η πρωτότυπη μουσική του Kilar ντύνει, εκτός διήγησης, ως φόντο τις σκηνές του πολέμου και της καταστροφής στο γκέτο της Βαρσοβίας. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως empathetic μουσική που εμπεριέχει την έννοια της added value ώστε να αποδώσει το νόημα που φέρει η ίδια η εικόνα, την καταστροφή.

Τα βασικά μουσικά αποσπάσματα του Chopin ακούγονται είτε από τα χέρια του πιανίστα είτε από τη φαντασία του, κάτι που μπορεί να χαρακτηριστεί ως συνυποδήλωση (connotative cueing), αποδίδοντά του κοινωνικά και εθνικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Η χρήση μεγάλων χρονικών διαστημάτων σιωπής βοηθά στο να αποδοθεί ρεαλιστικότερα η κατάσταση της φυγής και της απομόνωσης του πρωταγωνιστή και κυριαρχεί στο δεύτερο μισό της ταινίας, από τη στιγμή του αποχωρισμού από την οικογένειά του.

Το δέσιμο της Ada με το πιάνο της και ο τρόπος με τον οποίο περιγράφεται στην ταινία *The Piano* είναι κάτι που δεν υπάρχει σε κανένα επίπεδο στην ιστορία του πιανίστα. Αυτή η συναισθηματική, σχεδόν αρρωστημένη, σχέση εξάρτησης που έχει αναπτυχθεί μεταξύ της Ada και του πιάνου της, μεταξύ ενός ανθρώπου και ενός αντικειμένου, συνιστά μια κατάσταση που σχεδόν την οδήγησε στον ίδιο της το θάνατο, στη σκηνή του παραλίγο πνιγμού της.

Στην ιστορία του πιανίστα το πιάνο λειτουργεί ακροβατώντας σε μια λεπτή γραμμή, μεταξύ ζωής και θανάτου. Στη σκηνή του βομβαρδισμού του κρατικού ραδιοφώνου ο πρωταγωνιστής θα μπορούσε να είχε σκοτωθεί, καθώς δεν άφησε το πόστο του, το να παίζει πιάνο, μέχρι τη στιγμή που τα τζάμια του δωματίου έσπασαν επάνω του. Κατά κύριο λόγο το πιάνο λειτούργησε θετικά για τον πιανίστα, αν και η σκηνή της εκτέλεσης της Op. 23 μπροστά στο Γερμανό αξιωματικό θα μπορούσε να ήταν και η τελευταία του εκτέλεση. Σε καμία περίπτωση δεν υπάρχει δέσιμο με ένα συγκεκριμένο πιάνο-αντικείμενο, παρά με το πιάνο σαν μέσο, σαν ιδιότητα, σαν ιδέα.

Η τελική σκηνή της ταινίας *The Piano* θα μπορούσε να παραλληλιστεί με την τελική σκηνή στην ταινία *The Pianist*. Το απόλυτο αίσθημα πληρότητας που νιώθει η

Ada κοντά στο πιάνο της είναι κάτι που το αποζητά διακαώς σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Ακόμη και μετά τον αποχωρισμό τους, καθώς εκείνη διάλεξε τη ζωή ενώ το πιάνο της βρίσκεται στο βυθό της θάλασσας, εκείνη ονειρεύεται τον εαυτό της να αιωρείται πάνω από αυτό στον ίδιο υγρό τάφο. Πληρότητα για την Ada σημαίνει τελικά το να βρίσκεται κοντά στο πιάνο της, με οποιαδήποτε προϋπόθεση, ακόμη και αν αυτό σημαίνει το θάνατό της.

Η αντίστοιχη πληρότητα για τον Wlodek συμβαίνει στην τελική σκηνή της ταινίας, στη σκηνή της εκτέλεσης της Grande Polonaise Brillante του Chopin σε μια συναυλία με ορχήστρα. Η αποδοχή από το κοινό, η αποδοχή από τους μουσικούς της ορχήστρας, η εκτέλεση του μουσικού αυτού κομματιού με τον ίδιο ως σολίστ, το ίδιο το μουσικό κομμάτι του εθνικού συνθέτη της Πολωνίας που παρουσιάζεται με κάθε επισημότητα, είναι τα στοιχεία που σηματοδοτούν τη νίκη της ζωής απέναντι στο θάνατο, της ανθρώπινης δύναμης και θέλησης απέναντι στις αντιξοότητες του πολέμου.

Το αίσθημα ολοκλήρωσης και πληρότητας για τον πιανίστα μπορεί να μην είναι απόλυτο όπως της Ada, γιατί η μνήμη του πολέμου και του θανάτου θα είναι πάντα ζωντανή. Εκφράζεται όμως από τη μουσική ανακεφαλαίωση που ενισχύει αφηγηματικά και μορφολογικά το φινάλε της ταινίας, από το μεγαλοπρεπές φινάλε, από την ίδια τη ζωή.

Επίλογος

Η κινηματογραφική μουσική είναι πάνω από όλα μουσική, καθώς η συμφιλίωση με την κινηματογραφική εμπειρία ως μια μουσική εμπειρία, είναι το πρώτο βήμα για την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο η μουσική μιας ταινίας ασκεί επιρροή στο θεατή-ακροατή.¹⁴⁹ Σχεδόν κάθε ταινία σε κάθε κουλτούρα περιέχει κάποιο είδος μουσικής και μόνο ένα πολύ μικρό μέρος αυτής έχει εξεταστεί σοβαρά από θεωρητικής απόψεως.

Ο ήχος και η εικόνα, η σχέση των δύο μέσων, οι ιστορικές και μορφολογικές διαφορές τους, οι φυσικές και χωροταξικές ιδιότητές τους, οι τρόποι που μπορεί κανείς να τα αντιληφθεί, οι ρόλοι που αναλαμβάνει το κάθε ένα χωριστά και οι επιδράσεις που έχει το ένα στο άλλο, είναι μερικά από τα στοιχεία που καθιστούν το μέσο του κινηματογράφου συναρπαστικό.

Ο κύριος στόχος της παρούσας εργασίας, όπως ορίστηκε από την εισαγωγή, ήταν να εξερευνηθεί ο ρόλος και οι εκφάνσεις του πιάνου στο σύγχρονο αφηγηματικό κινηματογράφο, όπως παρουσιάζονται στις ταινίες *The Piano* και *The Pianist* αντίστοιχα. Ακόμη στόχο αποτέλεσε η διερεύνηση των προεκτάσεων των ιδιοτήτων του πιάνου καθώς εξετάστηκε σε κοινωνικό, συμβολικό, λειτουργικό, οπτικό και ηχητικό επίπεδο.

Οι θεωρίες ανάλυσης σχετικά με τον ήχο στον κινηματογράφο που παρουσιάστηκαν στο πρώτο μέρος της εργασίας, έριξαν φως στις περίπλοκες σχέσεις μεταξύ ήχου και εικόνας όταν τα δύο αυτά στοιχεία συνευρίσκονται στα πλαίσια μιας κινηματογραφικής ταινίας.

Παρουσιάστηκε η προσέγγιση της Claudia Gorbman, που αφορά σε κάποιους βασικούς προβληματισμούς σε θεωρητικό και αισθητικό επίπεδο, στις πιθανές αλληλεπιδράσεις μεταξύ μουσικής και αφηγηματικής, τη σχέση θεάματος-θεατή, δίνοντας μια αρκετά ολοκληρωμένη και σαφή εικόνα για τις λειτουργίες της μουσικής στα πλαίσια του κινηματογράφου. Ακόμη παρουσιάστηκαν οι θέσεις του Michel Chion σχετικά με τον ήχο στον κινηματογράφο, την επιρροή του ήχου σε σχέση με την αντίληψη καθώς και η μέθοδος οπτικοακουστικής ανάλυσης που προτείνει ο ίδιος.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας που είναι βασισμένο στη λογική των θεωριών ανάλυσης του ήχου που παρουσιάστηκαν προηγουμένως, έγινε μια λεπτομερής ανάλυση των ταινιών *The Piano* και *The Pianist*. Στόχο της ανάλυσης αποτέλεσε η διερεύνηση των εκφάνσεων της μουσικής για πιάνο αλλά και του ίδιου του οργάνου και του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζεται, της λειτουργίας του μέσα στα πλαίσια της αφήγησης, της δράσης και της ιστορίας της κάθε ταινίας.

¹⁴⁹ Kalinak Kathryn, «The Language of Music», στο Dickinson K. (επιμ.), *Movie Music: the Film Reader*, Νέα Υόρκη: Routledge 2003, 15

Μέσα από τη διαδικασία της ανάλυσης κατέστη σαφές πως η μουσική μπορεί να δημιουργήσει διαθέσεις σε σχέση με τη δράση στην οθόνη, να ξυπνήσει συναισθήματα, να έχει υποδεέστερο ρόλο σε κάποιες σκηνές αλλά και πρωταγωνιστικό σε άλλες. Το πιάνο μπορεί να λειτουργήσει σαν ρόλος, σαν μέσο έκφρασης, σαν χρηστικό αντικείμενο, σαν αναπόσπαστο κομμάτι μιας ιστορίας, σαν ήχος και σαν εικόνα, σαν ιδέα και σαν νόημα, στα πλαίσια που θέτει το κινηματογραφικό μέσο.

Παράρτημα I: Το λεξιλόγιο του Michel Chion

Η παρούσα ενότητα αφορά στο λεξιλόγιο που προτείνει ο Michel Chion για τον ήχο στο κινηματογραφικό μέσο, όπως αυτό παρουσιάζεται στο Γλωσσάριο στο τέλος του βιβλίου του *Audio-Vision: Sound on Screen*. Προσφέρει μια συνοπτική και περιεκτική οπτική σχετικά με τους όρους και τα νοήματα που φέρουν με σκοπό την καλύτερη κατανόησή τους.

Added value: η εκφραστική και / ή η πληροφοριακή αξία με την οποία ένας ήχος εμπλουτίζει μια δεδομένη εικόνα, δημιουργώντας την εντύπωση ότι το νόημα προέρχεται φυσικά από την ίδια την εικόνα.

Anempathetic sound: ήχος, συνήθως diegetic μουσική, που είναι τελείως διαφορετική σε σχέση με αυτό που συμβαίνει στην πλοκή της ταινίας δημιουργώντας μια αίσθηση του τραγικού. Για παράδειγμα ένα ραδιόφωνο εξακολουθεί να παίζει ένα χαρούμενο μουσικό κομμάτι ενώ ο άνθρωπος που το άνοιξε είναι πλέον νεκρός.

Back voice: η φωνή ενός ανθρώπου που ακούγεται με προοπτική στο χώρο, πίσω και μακριά από κάποιον άλλο άνθρωπο.

Causal listening: το να ακούει κανείς με σκοπό να αποκτήσει πληροφορίες σχετικά με την πηγή προέλευσης του ήχου.

Elements of auditory setting: ξεχωριστοί, διακοπτόμενοι ήχοι που προσδίδουν μοναδικότητα στο σκηνικό στήσιμο μιας σκηνής.

Emanation speech: σπάνια χρήση ομιλίας στις ταινίες όπου τα λόγια δεν ακούγονται καλά ή δεν γίνονται κατανοητά. Η ομιλία ανάγεται σε ένα είδος προέλευσης για τους χαρακτήρες, χωρίς ουσιαστική σημασία για την κατανόηση ενός νοήματος ή μιας δράσης.

Extention of the (diegetic) sound space: ο βαθμός στον οποίο ανοίγει ο κινηματογραφικός χώρος σε σχέση με τους ήχους. Σε μηδαμινή επέκταση το ηχητικό σύμπαν περιορίζεται στους ήχους που προέρχονται και ακούγονται από ένα και μόνο χαρακτήρα. Στη μέγιστη επέκταση υπάρχει μια σχεδόν άπειρη διαστολή του ηχητικού χώρου.

External logic: η λογική σύμφωνα με την οποία η ροή του ήχου περιλαμβάνει εφέ ασυνέχειας, σαν non diegetic παρεμβάσεις.

Frontal voice: η φωνή ενός ανθρώπου που ακούγεται από μετωπική προοπτική.

Internal logic: η λογική σύμφωνα με την οποία η ροή του ήχου προφανώς γεννιέται εντός της αφηγηματικής κατάστασης.

Internal sound: ήχος εντός διήγησης που ανταποκρίνεται στο φυσικό και / ή στον πνευματικό, εσωτερικό κόσμο ενός χαρακτήρα. Χτύπος της καρδιάς, φωνές μέσα στο μυαλό κ.τ.λ.

Materializing sound indices: ηχητικές λεπτομέρειες που δίνουν πληροφορίες σχετικά με το ποιόν του ήχου. Για παράδειγμα η ανάσα ενός πιανίστα και το χτύπημα των δαχτύλων στα πλήκτρα.

Point of synchronization or synch point: συγχρονισμένη οπτικοακουστική ή ταυτόχρονη συνάντηση ηχητικού και οπτικού γεγονότος. Για παράδειγμα δραματικό κόψιμο και στην εικόνα και στον ήχο, ηχητικό εφέ ή εξέχουσα μουσική νότα ή cadenza ή λέξη μέσα από διάλογο με έμφαση, ταυτόχρονα με τεχνικές όπως zoom in, zoom out κ.τ.λ.

Rendering: η χρήση ήχων ώστε να αποδώσουν το συναίσθημα ή τα εφέ σε σχέση με τη δράση στην οθόνη. Ένα κράμα αισθήσεων π.χ. ήχος που συνοδεύει μια πτώση είναι συχνά ένας δυνατός βρόντος που δείχνει το βάρος, τη βία και τον πόνο.

Screen music: μουσική η οποία προέρχεται από πηγή μέσα στο χώρο και το χρόνο της ιστορίας, μουσική εντός διήγησης.

Synchresis: η άμεση και απαραίτητη σχέση μεταξύ αυτού που φαίνεται και αυτού που ακούγεται την ίδια στιγμή (συγχρονισμός και σύνθεση).

Territory sounds: εδαφικοί, ατμοσφαιρικοί ήχοι των οποίων η πειστική παρουσία ορίζει το χώρο, π.χ. καμπάνες εκκλησίας.

Textual speech: ομιλία σε μια ταινία που έχει τη δυνατότητα να κάνει ορατές τις εικόνες που επικαλείται.

Theatrical speech: η πιο κοινή χρήση ομιλίας που χρησιμοποιείται στις ταινίες, εκεί όπου οι χαρακτήρες κάνουν διάλογο, τον οποίο ακούει ολόκληρο ο θεατής.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Chion Michel, «Glossary», στο Gorbman C. (επιμ.), Audio-Vision: Sound on Screen, Columbia University Press, New York 1994, 221-224

Παράρτημα II: Η μουσική του W. Kilar

Η πρωτότυπη μουσική που χρησιμοποιείται εκτός διήγησης στην ταινία είναι του Πολωνού συνθέτη Wojciech Kilar και ντύνει κυρίως τις σκηνές του πολέμου και τις σκηνές σχετικά με τη δύσκολη ζωή των εβραίων στο γκέτο, παρέχοντας συνοχή στην ταινία (Formal and rhythmic continuity)¹⁵¹, όπως παρουσιάζονται στον παρακάτω πίνακα:

Χρόνος	Δράση - Εικόνα	Μουσική επένδυση
00:15:22	Η οικογένεια του πιανίστα έχει μετακομίσει στο γκέτο και εκεί ξεκινά η ανέγερση ενός τείχους.	Fade in. Ένωση των εικόνων του τείχους με την επόμενη εικόνα στους δρόμους του γκέτο και fade out.
00:32:58	Ένας τρελός παρέα με μικρά παιδάκια κάνει πλάκα σε κάποιους Γερμανούς, ζητώντας τους τσιγάρο.	Στο μουσικό απόσπασμα που ντύνει τη σκηνή πρωταγωνιστικό ρόλο έχουν τα πνευστά.
00:37:51	Μετακίνηση των Εβραίων σε κάποιο άλλο κτίριο για προσωρινή διαμονή. Εμφάνιση ενδιάμεσου τίτλου με την ένδειξη: 15 March 1942.	Συγχρονισμός εικόνας και ήχου χωρίς fade in.
00:45:38	Οι Εβραίοι της περιοχής είναι μαζεμένοι σε έναν υπαίθριο χώρο.	Μεγάλες κρατημένες νότες με έγχορδα μουσικά όργανα.
00:50:53	Ο πιανίστας περιφέρεται μόνος του στο έρημο γκέτο, μετά το βίαιο αποχωρισμό του από την οικογένεια του.	Σόλο κλαρινέτο.
00:53:09	Ο πιανίστας βγαίνει από το γκέτο μετά από δύο χρόνια. Αυτός και άλλοι εργάτες γκρεμίζουν μέρος του τείχους.	Ντύνει τις εικόνες της ζωής που κυλά, φαινομενικά, φυσιολογικά έξω από το γκέτο.
01:12:34	Ο πιανίστας περνά μια νύχτα σε μια αποθήκη πριν πάει στο πρώτο διαμέρισμα-καταφύγιό του.	Χαμηλή ένταση καθώς στη σκηνή υπάρχει διάλογος.
01:17:48	Εικόνες μάχης στην πόλη της Βαρσοβίας. Αντεπίθεση από τους Εβραίους από τη μεριά του εγκαταλελειμμένου γκέτο, ενάντια στους Γερμανούς έξω από αυτό.	Σκηνές της αντεπίθεσης, της κατάστασης του πιανίστα στο διαμέρισμα που ζει, μέχρι την επιτυχία, για τους Γερμανούς, λήξη της κατάστασης.
01:25:16	Φυγή του πιανίστα από το πρώτο διαμέρισμα. Εικόνες του πρωταγωνιστή να περιφέρεται στους χιονισμένους δρόμους της πόλης, ώσπου πηγαίνει και χτυπά, χωρίς να ξέρει, το κουδούνι της θαυμάστριάς του από το ραδιόφωνο.	Εικόνες του πιανίστα στη χιονισμένη πόλη, μέχρι που σταματά να ακούγεται ξαφνικά.
01:34:44	Ο πιανίστας ζει πλέον στο δεύτερο διαμέρισμα-καταφύγιο και του έχουν απομείνει ελάχιστα τρόφιμα.	Σόλο κλαρινέτο.
01:41:07	Σκηνές μάχης στην πόλη της Βαρσοβίας.	Synch point με μια σειράνα ασθενοφόρου από το δρόμο.

¹⁵¹ Βλ. Gorbman Claudia, «Classical Hollywood Practice: The Model of Max Steiner», στο Unheard Melodies: Narrative film music, Indiana University Press, London 1987, 89

01:44:56	Επεισοδιακή διαφυγή του πρωταγωνιστή από το δεύτερο διαμέρισμα μέσα από συντρίμμια, πυροβολισμούς και βομβαρδισμούς.	Crescendo ανάλογο με τους πυροβολισμούς που συμβαίνουν γύρω. Fade out.
01:51:48	Ο πιανίστας φεύγει από το νοσοκομείο που είχε βρει καταφύγιο και πηγαίνει στο ερειπωμένο γκέτο.	Σόλο κλαρινέτο.

Παράρτημα III: Σύνοψη υπόθεσης των ταινιών

The Piano

Συντελεστές / Σύνοψη

Σκηνοθέτης	Jane Campion
Σεναριογράφος	Jane Campion
Παραγωγός	Jan Chapman
Διευθυντής φωτογραφίας	Stuart Dryburgh
Production designer	Andrew McAlpine
Σχεδιασμός κοστούμιών	Janet Patterson
Μουσική	Michael Nyman
Editor	Veronika Jenet
Sound designer	Lee Smith
Solo piano	Holly Hunter
Music performed by	Member of the Munich Philharmonic Orchestra
Conducted by	Michael Nyman

Main Cast

Ada	Holly Hunter
Baines	Harvey Keitel
Stewart	Sam Neil
Flora	Anna Paquin
Aunt Morag	Kerry Walker
Nessie	Geneviene Lemon

Η Ada με τη δεκάχρονη κόρη της Flora, ταξιδεύουν από την πολιτισμένη Σκωτία του 19ου αι. προς τη Νέα Ζηλανδία για να συναντήσουν τον κατά παραγγελία σύζυγο της πρωταγωνίστριας, Stewart. Ο Stewart είναι ένας μοναχικός άνδρας αγγλικής καταγωγής που ζει εκεί καλλιεργώντας τη γη του.

Περιμένοντας τον Stewart να τις παραλάβει, περνούν το βράδυ στην ακτή όπου αποβιβάστηκαν. Εκείνος καταφθάνει με μια μέρα καθυστέρηση συνοδευόμενος από μια ομάδα ιθαγενών Maori και το γείτονά του Baines για να κουβαλήσουν τα πράγματα τους. Όταν αντικρίζει το πιάνο αντιλαμβάνεται ότι είναι πολύ βαρύ για να το κουβαλήσουν και αποφασίζει να το αφήσουν στην παραλία. Η Ada, η οποία δεν έχει μιλήσει από τότε που ήταν έξι χρόνων με δική της απόφαση, προσπαθεί απεγνωσμένα να του δώσει να καταλάβει ότι πρέπει να το πάρουν μαζί τους, κάτι που δεν συμβαίνει ποτέ.

Ο Baines είναι αυτός που τελικά θα σώσει το πιάνο από την ακτή. Η Ada μπορεί να κερδίσει πίσω το πιάνο της αν δεχτεί να παραδώσει μαθήματα πιάνου στον ίδιο. Μία επίσκεψη για κάθε πλήκτρο του πιάνου είναι η προσφορά του Baines, ενώ εκείνη διαπραγματεύεται για κάθε μαύρο πλήκτρο τη φορά. Έτσι ξεκινά η κοινή τους πορεία στα πλαίσια των «μαθημάτων», στην αρχή διστακτικά και αργότερα αποκάλυπτα καθώς εκφράζεται τελικά το ερωτικό πάθος του Baines για την Ada. Εκεί ακριβώς αρχίζουν τα προβλήματα, όταν η Ada συνειδητοποιεί τον έρωτά της για τον Baines.

Ο Stewart ανακαλύπτει τη μοιχεία της συζύγου του. Θολωμένος από τον εγωισμό και τη μανία του για κτήση προσπαθεί να τη βιάσει, αργότερα στην πλοκή την κλείνει στο σπίτι του και τελικά την τιμωρεί για αυτή της την πράξη, ακρωτηριάζοντας το δάχτυλο του δεξιού χεριού της με το τσεκούρι του.

Ακολουθεί μια δεύτερη απόπειρα βιασμού της Ada από τον Stewart, ο οποίος μόνο τότε αντιλαμβάνεται το τι έχει συμβεί και τρομαγμένος από τις πράξεις του, αφήνει την Ada να φύγει για την πόλη Nelson μαζί με τον Baines.



The Pianist

Συντελεστές / Σύνοψη

Σκηνοθέτης **Roman Polanski**
Σενάριο προσαρμοσμένο
Βασισμένο στο βιβλίο του **Ronald Harwood**
Παραγωγοί **Wladyslaw Szpilman**
Μουσική **Roman Polanski, Robert Benmussa, Alain Sarde**
Wojciech Kilar
Production designer **Allan Starski**
Σχεδιασμός κοστούμιών **Anna Sheppard**
Διευθυντής φωτογραφίας **Powel Edelman**
Editor **Herve De Luze**
Solo piano **Janusz Olejniczak**
Orchestra conducted by **Tadeusz Strugala**

Main Cast

Wladyslaw Szpilman **Adrien Brody**
Captain Wilm Hosenfeld **Thomas Kretschmann**
Father **Frank Finlay**
Mother **Maureen Lipman**
Dorota **Emilia Fox**
Henryk **Ed Stoppard**
Regina **Julia Rayner**
Halina **Jessica Kate Meyer**

Ο Πιανίστας διαδραματίζεται στη Βαρσοβία της Πολωνίας κατά το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου πολέμου. Η ταινία είναι βασισμένη στην αυτοβιογραφία του Wladyslaw Szpilman, ενός Εβραίου Πολωνού πιανίστα για το κρατικό ραδιόφωνο.

Η οικογένεια του πιανίστα είναι μια δεμένη Εβραϊκή οικογένεια, σχετικά εύπορη, με δύο αδερφές, έναν αδερφό και τους δύο γονείς. Η οικογένεια, όπως και ο υπόλοιπος Εβραϊκός πληθυσμός της περιοχής, βρίσκεται αντιμέτωπη με τις νέες ναζιστικές νομοθετικές διατάξεις και σύντομα βρίσκεται να ζει στο Εβραϊκό γκέτο της Βαρσοβίας, εντός υψωμένων τειχών.

Ο πρωταγωνιστής εργάζεται ως πιανίστας σε ένα εστιατόριο στο γκέτο, βοηθώντας την οικογένειά του να επιβιώσει. Οι συνθήκες διαβίωσης στο γκέτο είναι εξαιρετικά δύσκολες με αποτέλεσμα το θάνατο πολλών Εβραίων από την εξαθλίωση, την πείνα και τις ασθένειες, καθώς και από τις αυθαίρετες πράξεις βίας των Γερμανών Ναζί.

Οι Εβραίοι του Γκέτο στοιβάζονται περιμένοντας τις αμαξοστοιχίες που θα τους οδηγήσουν σε άλλες πόλεις για να εργαστούν. Ο πραγματικός προορισμός όμως είναι προς το θάνατο. Καθώς η οικογένεια κατευθύνεται προς τα βαγόνια, ένας γνωστός του πιανίστα τον τραβά από το πλήθος, σώζοντάς του κυριολεκτικά τη ζωή. Μετά το βίαιο αποχωρισμό από την οικογένειά του ο πρωταγωνιστής κρύβεται για κάποιο χρονικό διάστημα, καταλήγει να είναι όμως ένας από αυτούς που θα εργαστούν για δύο περίπου χρόνια κάτω από αντίξοες συνθήκες στο ερειπωμένο γκέτο.

Ο πιανίστας καταφέρνει να βγει από το γκέτο με τη βοήθεια ενός φίλου του. Στον έξω κόσμο η ζωή φαίνεται να κυλά αρμονικά, εκείνος όμως είναι φυγός και αναγκάζεται να βρει καταφύγιο στην αρχή σε κάποια διαμερίσματα, με τη βοήθεια Πολωνών φίλων του. Οι συνθήκες της απομόνωσης είναι εξαιρετικά δύσκολες και ο πιανίστας αντιμετωπίζει τη λιμοκτονία, σχεδόν το θάνατο, καθώς οι συνθήκες δεν επιτρέπουν σε αυτούς που τον βοηθούν να του πηγαίνουν τρόφιμα.

Μικρές ομάδες Εβραίων εξηγείρονται μέσα από το γκέτο και οι Ναζί αντεπιτίθενται καθιστώντας την πόλη σε πεδίο μάχης. Ο πιανίστας γλιτώνει από πυροβολισμούς και βομβαρδισμούς,



βρίσκει καταφύγιο σε ένα εγκαταλελειμμένο γερμανικό νοσοκομείο, το οποίο πρέπει να εγκαταλείψει στη συνέχεια καθώς οι Ναζί βομβαρδίζουν ολόκληρη την πόλη.

Το τελευταίο καταφύγιο του πιανίστα είναι στη σοφίτα ενός σπιτιού στο ερειπωμένο πλέον γκέτο. Το φαγητό και το νερό δεν υπάρχουν και ο πιανίστας προσπαθεί να ανοίξει μια κονσέρβα που βρήκε τυχαία. Εκεί ακριβώς συμβαίνει μια αναπάντεχη συνάντηση με ένα Γερμανό αξιωματικό των Ναζί. Η ιδιότητα του πρωταγωνιστή τραβά το ενδιαφέρον του αξιωματικού και τον διατάζει να παίξει στο πιάνο. Ο πιανίστας με τη μουσική του ακουμπά στην ψυχή του Γερμανού και είναι εκείνος που θα τον βοηθήσει τελικά να επιβιώσει, πηγαίνοντάς του τρόφιμα και δίνοντάς του το παλτό του.

Ο πόλεμος τελειώνει γύρω στα 1945, η Πολωνία απελευθερώνεται από το ρωσικό στρατό και ο πιανίστας μετά από όσα πέρασε καταφέρνει να επιβιώσει. Η ζωή βρίσκει τους κανονικούς της πα ρυθμούς, ο πιανίστας πιάνει ξανά δουλειά στο κρατικό ραδιόφωνο της Βαρσοβίας, χωρίς όμως ποτέ να μπορεί να ξεχάσει τη φυγή, της απομόνωση, το θάνατο των δικών του ανθρώπων, τη φρίκη του πολέμου.

Βιβλιογραφία

Attwood Feona, «Weird Lullaby: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Feminist Review*, No.58, International Voices (Spring, 1998)

Berger Karol, «The Form of Chopin's 'Ballade', Op.23», στο *19th-Century Music*, Vol. 20, No. 1 (Summer, 1996)

Bihlmeyer Jaime, «The (Un)Speakable Femininity in Mainstream Movies: Jane Campion's 'The Piano'», στο *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 2 (Winter, 2005)

Chion Michel, Goldmark D., Kramer L., Leppert R. (επιμ.), *Beyond the Soundtrack*, Universtiry of California Press, Berkeley, Los Angeles, Λονδίνο 2007

Chion Michel, Gorbman C. (επιμ.), *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1994

Cooke Mervyn, *A History of Film Music*, Cambridge University Press 2008

Dick F. Bernard, *Anatomy of Film*, St. Martin's Press (Γ' έκδοση), Νέα Υόρκη 1998

Dickinson Kay, Dickinson K. (επιμ.), *Movie Music: the Film Reader*, Νέα Υόρκη: Routledge 2003

Durant Alan, «Reviewed work: Unheard Melodies: Narrative Film Music by Claudia Gorbman», στο *Popular Music*, Vol. 7, No. 3, Music Video and Film (Oct., 1988)

Gorbman Claudia, *Unheard Melodies: Narrative film music*, Indiana University Press, London 1987

Greenberg Harvey, «Review», στο *Film Quarterly*, Vol. 47, No. 3 (Spring, 1994)

Gy. Kroo, «Duke Bluebeard's Castle», στο *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 1, Fasc. 3/4 (1961)

Halprin Sara, «A Key to 'The Piano'», στο *The Women's Review of Books*, Vol. 11, No. 10/11 (Jul., 1994)

Hendershot Cyndy, *The Animal Within: Masculinity and the Gothic*, University of Michigan 1998

Jacobs Carol, «Playing Jane Campion's Piano: Politically», στο MLN, Vol.109, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1994)

Leppert Richard, *The sight of Sound: Music representation, and the History of the Body*, University of California Press 1995

Mascia-Less E. Frances, «Piano Lessons», στο *Americal Anthropologist*, New Series, Vol. 97, No. 4 (Dec., 1995)

Miller Patrick, «Music and the Silent Film», στο *Perspectives of New Music*, Vol. 21, No. ½ (Φθινόπωρο, 1982 – Καλοκαίρι, 1983)

Nyman Michael, *Revisiting the Piano*, Chester Music, Λονδίνο 1998

Nyman Michael, «Silver-Fingered Fling», *The Piano*, Chester Music, Λονδίνο 1998

Potrugés Catherine, «The Pianist by Roman Polanski ; Robert Benmussa ; Alain Sarde ; Ronald Harwood», στο *The American Historical Review*, Vol. 108, No 2 (Apr., 2003)

Prince Stephen, «Reviewed work: Audio-Vision: Sound on Screen by Michel Chion», στο *Film Quarterly*, Vol. 48, No. 4 (Summer, 1995)

Rink John, «Chopin's Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective», στο *Music Analysis*, Vol. 13, No.1 (Mar., 1994)

Wainwright David, «John Broadwood, the Harpsichord and the Piano», στο *The Musical Times*, Vol. 123, No. 1676 (Oct., 1982)

Διαδικτυακές πηγές:

<http://www.oxfordmusiconline.com>

Adrian Thomas, «Kilar, Wojciech» στο *Grove Music Online, Oxford Music Online*

Drabkin William, «Register», στο *Grove Music Online, Oxford Music Online*

Pwyll ap Siôn, «Nyman, Michael», στο *Grove Music Online, Oxford Music Online*

Whittall Arnold, «Leitmotif», στο *Grove Music Online, Oxford Music Online*

<http://www.imdb.com>

The Pianist, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.imdb.com/title/tt0253474/>
(τελευταία πρόσβαση: 2 Δεκεμβρίου 2009)

The Piano, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.imdb.com/title/tt0107822/>
(τελευταία πρόσβαση: 10 Νοεμβρίου 2009)

Άλλες διαδικτυακές πηγές:

Ballade No.1 in G minor, op. 23, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=3344#> (τελευταία πρόσβαση: 4 Δεκεμβρίου 2009)

Frank Michael, «The best Books of 1999 - Best Nonfiction of 1999», στο *The Los Angeles Times*, Δεκέμβριος 1999, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα <http://www.thepianistmovie.com/index2.html> (τελευταία πρόσβαση: 4 Δεκεμβρίου 2009)

Grande Polonaise Brillante, Op.22, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα http://imslp.org/wiki/Andante_Spianato_et_Grande_Polonaise_Brillante,_Op.22_%28Chopin,_Frederic%29 (τελευταία πρόσβαση: 4 Δεκεμβρίου 2009)

Nocturne in C# minor, posthumous, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα http://imslp.org/wiki/Nocturne_in_C_sharp_minor_%28Chopin,_Frederic%29
(τελευταία πρόσβαση: 4 Δεκεμβρίου 2009)

The Pianist, διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.thepianistmovie.com> (τελευταία πρόσβαση: 2 Δεκεμβρίου 2009)