

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Μουσική συνοδεία της ταινίας «Un Chien Andalou» του σκηνοθέτη
Luis Bunuel, βασισμένη στο μουσική του jazz πιανίστα και συνθέτη
Thelonious Monk.**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

του φοιτητή

Τσιμπρικήδη Μιχαήλ

ΑΕΜ: 2183

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΜΠΙΛΙΑΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ (Ε.ΔΙ.Π)

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2025

ATHANASIOS
BILILIS
11.10.2025 10:58
UTC

ARISTOTLEUNIVERSITY OF THESSALONIKI

SCHOOL OF FINE ARTS

DEPARTMENT OF MUSIC STUDIES

**Musical accompaniment to the film "Un Chien Andalou" by director
Luis Bunuel, based on the music of jazz pianist and composer
Thelonious Monk.**

DIPLOMA THESIS

of the student

Tsimprikidis Michael

AEM: 2183

SUPERVISORY PROFESSOR: BILILIS ATHANASIOS

THESSALONIKI SEPTEMBER 2025

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω με ατομική μου ευθύνη και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ' ολοκλήρου αποτέλεσμα δικού μου ερευνητικού έργου. Δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλων των ειδών οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας περιλαμβάνονται στην βιβλιογραφία της εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	6
ABSTRACT.....	6
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	7
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	8
1. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ.....	11
1.1 1 ^η φάση: (1895 - 1905) Τεχνολογική Καινοτομία.....	11
1.2 2 ^η φάση: (1905 - 1918) Κοινωνικό φαινόμενο.....	13
1.3 3 ^η φάση: (1918 - 1927) ο Κινηματογράφος ως Τέχνη.....	15
2. ΣΥΓΓΕΝΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ.....	17
2.1 Γερμανικός Εξπρεσιονισμός.....	17
2.2 Γαλλικός Ιμπρεσιονισμός.....	20
2.3 Μοντερνισμός.....	22
2.3.1 Ντανταϊσμός.....	22
2.3.2 Σουρεαλισμός.....	24
2.4 Αντρέ Μπρετόν.....	25
3. ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ.....	28
3.1 Σαλβαδόρ Νταλί.....	28
3.2 Λουίς Μπονιουέλ.....	29
3.3 Thelonious Monk: Βιογραφικά Στοιχεία.....	30
3.3.1 Πρώτα Χρόνια.....	31
3.3.2 Επαγγελματική Πορεία.....	32
3.3.3 Τελευταία Περίοδος.....	34
4. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ THELONIOUS MONK.....	35
4.1 Πιανιστική Τεχνική.....	35
4.2 Ρυθμικά Στοιχεία.....	38
4.3 Αρμονικά Στοιχεία.....	41
4.4 Blues.....	43
4.5 Αυτοσχεδιασμός.....	47
5. ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑΝΟΣ ΣΚΥΛΟΣ.....	50
5.1 Προ-Παραγωγή.....	50
5.1.1 Κινηματογράφηση.....	51
5.1.2 Προβολή.....	51
5.2 Υπόθεση/Σενάριο.....	52
5.3 Λίστα Κομματιών.....	61
5.4 Cue Sheet.....	70
6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	82
6.1 Ερευνητικό Ερώτημα.....	82

6.2 Προτάσεις για Περαιτέρω Έρευνα.....	83
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	84
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΝΤΕΚΟΥΠΙΑΖ.....	87

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ο σκοπός της παρούσης εργασίας θα μπορούσε να τεθεί ως μία εξερεύνηση των εκφραστικών δυνατοτήτων του συνδυασμού δύο πολύ εμβληματικών καλλιτεχνών του 20ου αιώνα, του κινηματογραφιστή Luis Bunuel και του jazz πιανίστα και συνθέτη Thelonious Monk.

Συγκεκριμένα, η εργασία επικεντρώνεται στη χρήση της μουσικής του Thelonious Monk ως πιανιστική συνοδεία στην, καθοριστική για την ιστορία του κινηματογράφου, βωβή ταινία του Luis Bunuel «Un Chien Andalou» (1929), συνδέοντας έτσι το κινηματογραφικό κόσμο του Σουρεαλισμού με το ανορθόδοξο ύφος και την τεχνοτροπία της jazz, όπως αναπτύχθηκε στα χέρια του Monk. Προκειμένου να διερευνηθεί αυτό το θέμα, μελετήθηκε τόσο η πλευρά του Σουρεαλισμού όσο και του Monk.

ABSTRACT

The purpose of this paper could be defined as an exploration of the expressive possibilities of combining two highly emblematic artists of the 20th century, filmmaker Luis Bunuel and jazz pianist and composer Thelonious Monk.

Specifically, the paper focuses on the use of Thelonious Monk's music as piano accompaniment in Luis Buñuel's silent film "Un Chien Andalou" (1929), thus linking the cinematic world of Surrealism with the unorthodox style and technique of jazz, as developed by Monk. In order to explore this topic, both Surrealism and Monk were studied.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο Thelonious Monk ήταν ένας τζάζ πιανίστας και συνθέτης με ιδιαίτερα χαρακτηριστική τεχνοτροπία, Ο Luis Bunuel ήταν σκηνοθέτης καθοριστικής σημασίας ως προς την εξέλιξη της του κινηματογράφου. Σε αυτή την εργασία, η μουσική του Monk θα χρησιμοποιηθεί σε μία ζωντανή εκτέλεση ως συνοδεία για τη ταινία του Bunuel «Un Chien Andalou» μια πρακτική κοινή στη παράδοση του Βωβού Κινηματογράφου.

Οι κύριοι λόγοι για την επιλογή του θέματος ήταν η παρακολούθηση των μαθημάτων του κ. Μπιλιλή «Μουσική Συνοδεία στο Βωβό Κινηματογράφο», «Τζαζ στη Κινηματογραφική Ανθολογία» και το προσωπικό μου ενδιαφέρον να μελετήσω τη μουσική του Thelonious Monk. Επιπλέον, η εξωσχολική ενασχόληση μου στο χώρο του τζαζ πιάνου, σύγχρονης μουσικής και αυτοσχεδιασμού, καθώς και η μεγάλη αγάπη που έχω για τον κόσμο του κινηματογράφου, ενίσχυσαν το ενδιαφέρον μου για αυτή τη εργασία.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή, κ. Αθανάσιο Μπιλιλή, τόσο για την καθοδήγησή του καθ' όλη την διάρκεια της διπλωματικής μου εργασίας και γιατί μέσω των μαθημάτων του μου κίνησε το ενδιαφέρον να ασχοληθώ με τον κόσμο του βωβού κινηματογράφου και του τζαζ πιάνου. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου και τους φίλους μου για την στήριξη τους σ' όλη την πορεία των σπουδών μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Λουί Μπουνιούελ ξεκίνησε να γράφει το σενάριο για την ταινία του «Un Chien Andalou» με αφορμή τον γνωστό καλλιτέχνη και φίλο του Σαλβαντόρ Νταλί ο οποίος τον ώθησε να δημιουργήσει ένα κινηματογραφικό έργο, το οποίο θα εξερευνήσει τον κόσμο του Σουρεαλισμού εμπνευσμένο από το έργο του Σίγκμουντ Φρόυντ.

Το έργο, το οποίο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 6 Ιουνίου το 1929, ήταν από τα ορόσημα του καλλιτεχνικού σινεμά, όντας μία από τις πρώτες χρήσεις του κινηματογραφικού μέσου έκφρασης με Σουρεαλιστικό και πειραματικό περιεχόμενο.

Από την άλλη πλευρά, η “ιδιαιτέρη” μουσική ταυτότητα που ανέπτυξε ο Thelonious Monk στο κόσμο της Jazz μόλις δύο δεκαετίες μετά, αντικατοπτρίζει το πνεύμα έκφρασης του πειραματισμού, πρωτογενούς στοιχείου στο κίνημα του Σουρεαλισμού της δεκαετίας του '20, στο οποίο άνηκε ο Bunuel. Συνεπώς και οι δύο καλλιτέχνες εκπροσωπούν στον τομέα τους την ελεύθερη έκφραση της προσωπικής ταυτότητας μέσω του πειραματισμού στην τέχνη.

Με αφετηρία αυτούς τους δύο δημιουργούς και την αισθητική τους ταυτότητα, προέκυψε η πρόταση για την παρούσα εργασία. Στόχος μια παραστασιακή τους συνύπαρξη που πέρα από τις ως ένα βαθμό καλλιτεχνικές τους συμπτώσεις, δεν προεξοφλούσε ένα δεδομένο αποτέλεσμα. Με βάση αυτό, παρόλο που η παρούσα εργασία ανήκει στην κατηγορία της μουσικής εκτέλεσης και ερμηνείας. Εάν διατρέχονταν από ένα ερευνητικό ερώτημα, αυτό θα μπορούσε να διατυπωθεί ως εξής:

«Σε τί βαθμό και με ποιες περαιτέρω εκφάνσεις θα μπορούσε να συνυπάρξει αισθητικά η μουσική του T.Monk με την σκηνοθετική άποψη του Bunuel ως συνοδεία στην ταινία «Un Chien Andalou»»;

Για την πληρέστερη ερευνητική παρουσίαση αλλά και γνωστική υποστήριξη της ερμηνευτικής της διάστασης, η υλοποίηση της εργασίας βασίστηκε σε βιβλιογραφικές παραμέτρους δύο τύπων:

- A) την καθαρά ιστοριογραφική
- B) την ενδελεχή μελέτη μουσικών κειμένων (παρτιτούρες)

Σε σχέση με το «Α», για παράδειγμα, η ιστορία του κινηματογράφου, πρώτα ως τεχνολογική καινοτομία και μετέπειτα ως μέσο έκφρασης, παρουσιάζεται πολύ απλά και αποτελεσματικά στο βιβλίο του Geoffrey Nowell-Smith «The History of Cinema: A Very Short Introduction».

Επιπλέον, ως προς την μελέτη της ιστορίας ή του τροπου για να κατασκευαστεί μία εικόνα της ιστορικής ανάδρομης των καλλιτεχνικών ρευμάτων που καθόρισαν το πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα, μελετήθηκαν πολλά διαφορετικά βιβλία και άρθρα, με πιθανώς το πιο σημαντικό το άρθρο του Gaston Criel «Surrealism», το οποίο δίνει μία πολύ ικανοποιητική περιγραφή του ρεύματος του Σουρεαλισμού. Δηλαδή, τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά του ρεύματος, τις προσωπικότητες που δούλεψαν σε αυτό καθώς και η ιστορία της ανάπτυξης του και της σχέσης με άλλα ρεύματα όπως ο Ντανταϊσμός.

Ιδιαίτερα διαφωτιστικό ήταν το βιβλίο «Η Τελευταία μου Πνοή», η αυτογραφία του Luis Bunuel, η οποία δίνει μία πολύ εκφραστική εικόνα της ζωής και τις καριέρας του, καθώς και των διαφόρων προσωπικών εμπειριών που διαμόρφωσαν ριζικά το έργο του.

Πολύ χρήσιμο αποδείχθηκε επίσης το βιβλίο του Robin Kelly για τη βιογραφία του Monk, «Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original», το οποίο καλύπτει με μεγάλη λεπτομέρεια κάθε βήμα στη ζωή του καλλιτέχνη, από τα αρχικά χρόνια και τη παιδική ηλικία, στα χρόνια ανάπτυξης της τέχνης του, στα χρόνια ζενίθ της καριέρας του, μέχρι και τα τελευταία του περίοδο και τον θάνατό του.

Τέλος, για τη μελέτη της μουσικής γλώσσας του T.Monk, πραγματικά ωφέλιμο εγχειρίδιο αποδείχθηκε η εργασία του Marc Duby «The Compositional and Improvisational Style of Thelonious Monk», στην οποία ο συγγραφέας αναλύει σε βάθος τα διάφορα χαρακτηριστικά τα οποία διαφοροποιούν την μουσική του Monkως μοναδική στο χώρο της jazz.

Παράλληλα με την βιβλιογραφική έρευνα, έγινε ενδελεχής μελέτη σε πολλά κομμάτια - συνθέσεις του Monk (“B”) ώστε να «κατασκευαστεί»¹ το τελικό συνοδευτικό αποτέλεσμα. Τέτοιες συνθέσεις ήταν οι: “Round Midnight”, “Ruby My Dear”, “Monk’s Dream”, “Monk’s Mood”, “Little Rootie Tootie”, “Epistrophy”, “Memories of You”, “I Should Care”.

Η μελέτη των παραπάνω κομματιών, έγινε κυρίως από μεταγραφές που έγιναν πάνω στις ίδιες τις ηχογραφήσεις του Monkσε βιβλία με συλλογές της μουσικής του, όπως το βιβλίο «Thelonious Monk, Originals&Standards» του Charley Gerard, ή μεμονωμένες μεταγραφές από το Ιντερνέτ όπως το κανάλι «VincentS.»

Μέσα στη προσπάθεια της επιλογής των κομματιών για τη συνοδεία, μελετήθηκαν άλλα κομμάτια τα οποία τελικά δεν θα χρησιμοποιηθούν, όπως τα “Blue Monk”, “Straight, No Chaser”, “Something in Blue”, “Pannonica” κ.α.

Στις περιπτώσεις όπου δεν υπήρχε μεταγραφή μιας συγκεκριμένης εκτέλεσης που επέλεξα, κατέφυγα σε έναν συνδυασμό δικής μου ακουστικής καταγραφής (dictee) των ηχογραφήσεων, μαζί με στοιχεία από μεταγραφές διαφορετικών εκτελέσεων του ίδιου κομματιού. Για παράδειγμα το ‘Round Midnight όπως ακούγεται στο άλμπουμ «The Art of the Ballad» ή το Monk’s Mood όπως εκτελείται στο άλμπουμ «With John Coltrane»

Η κύρια δυσκολία που αντιμετώπισα ως προς την στοχοθεσία της εργασίας, ήταν το γεγονός ότι, η μουσική του Thelonious Monk δεν γράφτηκε με σκοπό να συνοδεύσει την ταινία του Bunuel. Τα κομμάτια έπρεπε να τροποποιηθούν κυρίως μορφολογικά, για να μπορούν να παιχτούν σε συγχρονισμό με την εικόνα. Γι’ αυτό το λόγο, στην οργάνωση της μουσικής συνοδείας, υπάρχει η λογική του κολάζ, όπου συγκεκριμένα μέρη ενός κομματιού προσπαθούν να ταιριάξουν με την ανάλογη σκηνή.

Για να κατασκευαστεί η μουσική της ταινίας, χρησιμοποιήθηκαν τεχνικές συνοδείας από τη παράδοση του βωβού κινηματογράφου. Για παράδειγμα, ο συνδυασμός τίτλου της σύνθεσης (ή τραγουδιού) και αφηγηματικού περιεχομένου της εικόνας όπου ο τίτλος και ο χαρακτήρας του κομματιού ενισχύουν το ύφος και τα υπονοούμενα στοιχεία που βρίσκονται στην οθόνη.

Επίσης, -η σημαντικότερη τεχνική και προσέγγιση κατά την γνώμη μου-η σχέση της μουσικής με τον ρυθμό της σκηνής. Δηλαδή την ένταση και τον ρυθμό των γεγονότων που βρίσκονται στην εικόνα αλλά και τον ρυθμό με τον οποίο είναι κατασκευασμένο το μοντάζ στη σκηνή. Αυτό μπορεί να παράγει τόσο σχέση παραλληλίας όσο και αντίστιξης της μουσικής με την εικόνα.

Αισθητικό συνοδευτικό μέσο ήταν και ένα εμπρόθετο στοιχείο ειρωνείας, εντασσόμενο επίσης στην κατηγορία της αντίστιξης.

¹ Ο όρος είναι δόκιμος όταν πρόκειται για μουσική συνοδεία βωβού κινηματογράφου.

Τέλος, πολύ σημαντικό εργαλείο είναι και η χρήση της σιωπής. Η παύση της μουσικής μπορεί να δώσει έμφαση σε ένα αφηγηματικό γεγονός ιδιαίτερης βαρύτητας αλλά και να εμπεδώσει την δύναμη της μουσικής αφήγησης.

Περιληπτικά, η παρακάτω εργασία δομείται ως εξής:

Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζεται η ιστορία του κινηματογράφου ως μέσο έκφρασης καθώς και κάποια από τα πιο σημαντικά ρεύματα που αναπτύχθηκαν στις πρώτες δεκαετίες της ύπαρξής του.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται η εξέλιξη του καλλιτεχνικού κινήματος του Σουρεαλισμού, εντός και εκτός του κινηματογραφικού κόσμου, μαζί με τις προσωπικότητες που συνέβαλαν στην ανάπτυξή του.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναφέρονται τα βιογραφικά στοιχεία του Luis Bunuel καθώς και τη παραγωγή και τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης ταινίας. Σ' αυτό το σημείο εμπεριέχεται το σενάριο και το ντεκουπάζ του έργου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο εξερευνούνται κύρια βιογραφικά στοιχεία και η πιανιστική τεχνοτροπία του Thelonious Monk.

Στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η ταινία ως προς την παραγωγή της, ενώ παρατίθεται μια στοχευόμενη και αντιπροσωπευτική ανάλυση των κομματιών του Monk που θα χρησιμοποιηθούν ως συνοδεία στη ταινία, η δόμηση των cue sheets (συνοπτική γραφή χρόνου – σκηνής και μουσικής επιλογής), καθώς και ο λόγος που επιλέχθηκε το κάθε κομμάτι.

Τέλος, στο παράρτημα, παρατίθεται αναλυτικά το ντεκουπάζ της ταινίας, το οποίο δόμησε ο γράφων την εργασία, μετά από την προσεκτική παρατήρηση της ταινίας.

1. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Ο Κινηματογράφος εμφανίζεται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Αρχικά εμφανίστηκε ως μία απλή τεχνολογική καινοτομία, μετέπειτα όμως εξελίχθηκε σε μία ολιστική καλλιτεχνική μορφή, γνωστή ως η «έβδομη τέχνη».

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η εξέλιξη του Κινηματογράφου θα μπορούσε να εξεταστεί σε τρεις φάσεις: ως τεχνολογική καινοτομία, ως κοινωνικό φαινόμενο και ο ως τέχνη². Οι παράμετροι που καθόρισαν την κάθε φάση είναι οι τρόποι με τους οποίους ο κινηματογράφος γινόταν αντιληπτός από τους ίδιους τους ανθρώπους που εργάστηκαν, δημιούργησαν και καινοτόμησαν σε αυτόν τον τομέα, από το ευρύτερο κοινό που παρακολουθούσε κινηματογράφο, καθώς και από τα ευρύτερα κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά στοιχεία που επηρέασαν την κινηματογραφική βιομηχανία³.

1.1 1^η φάση: (1895 – 1905) Τεχνολογική καινοτομία.

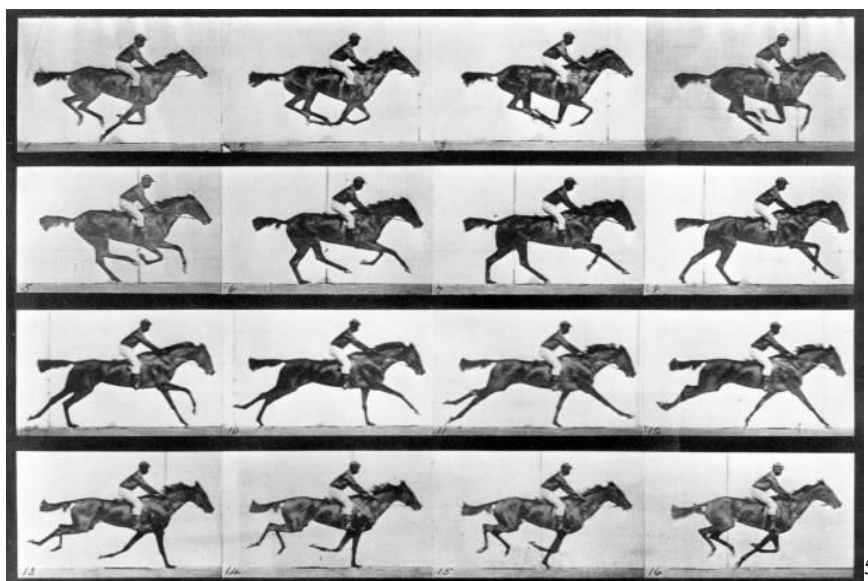
Η τεχνική της κινούμενης εικόνας δεν έχει έναν ξεκάθαρο εφευρέτη, αλλά μπορούμε να την αποδώσουμε σε διάφορα άτομα, εποχές και χώρες.

Μία από τις πρώτες σημαντικές προσπάθειες απεικόνισης της κίνησης μέσα από την φωτογραφία, μία τεχνολογία που επίσης βρισκόταν στα πρώτα της βήματα, ήταν το 1878 από τον Βρετανό φωτογράφο Eadweard J. Muybridge (1830 – 1904)⁴. Εναλλάσσοντας πολλές φωτογραφίες στη σειρά, απεικόνισε την κίνηση ενός αλόγου.

²Cousins, Mark, “Technical Thrill: The Sensations of the First Movies.” In *The Story of Film*, 33–54. (Pavilion, 2012).

³Musser, Charles, and André Gaudreault. “When Did Cinema Become Cinema?: Technology, History, and the Moving Pictures.” In *Technology and Film Scholarship: Experience, Study, Theory*, ed. Santiago Hidalgo, 33–50. (Amsterdam University Press, 2018).

⁴Nowell-Smith, Geoffrey, “*The History of Cinema: A Very Short Introduction*” (Oxford University Press, 2017), 31



Το 1880 ο εφευρέτης William Dickson⁶ (1860 – 1935), ενόσω εργαζόταν για τον Thomas Edison, εφεύρε το «Kinematograph» μία κάμερα που μπορούσε να τραβήξει κινούμενη εικόνα και το «Kinetoscope», ένα κουτί όπου, μέσω μιας οπής, ένα άτομο μπορούσε να δει ταινίες πολύ μικρής διάρκειας. Τα Kinetoscope βγήκαν στην αγορά από το 1891 αλλά εξυπηρετούσαν ένα άτομο τη φορά⁷. Οι ταινίες που θα έβλεπε ένας θεατής σε μία τέτοια συσκευή περιείχαν συνήθως μια πολύ απλή “θεματική”. Για παράδειγμα, μία μπαλαρίνα να χορεύει, ένας αθλητής να σηκώνει ένα εντυπωσιακό βάρος, μέχρι και ένας άντρας που απλά φταρνίζεται.

Εν τω μεταξύ στη Γαλλία, οι αδελφοί Lumiere⁸ δούλευαν πάνω σε ένα ακόμη πιο προχωρημένο επίπεδο, στον κινηματογράφο (cinematographe). Μία φορητή μηχανή που ταυτόχρονα, έκανε λήψη, εκτύπωνε και πρόβαλε φιλμ πάνω σε μια λευκή επιφάνεια. Η πρώτη δημόσια προβολή έγινε τον Δεκέμβριο του 1895 στο Παρίσι από τους αδελφούς Lumiere και θεωρείται ως η στιγμή που εφευρέθηκε ο Κινηματογράφος. Οι ταινίες που έφτιαχναν οι αδελφοί Lumiere ήταν μικρής διάρκειας απεικονίσεις, αρχικά, της τότε καθημερινής ζωής. Για παράδειγμα, ένα τραίνο που έρχεται στο σταθμό ή μία ομάδα γυναικών που φεύγουν από το εργοστάσιο που εργάζονται⁹.

Η σημαντική διαφορά από άλλες μορφές κινούμενης εικόνας της εποχής είναι ότι ο Κινηματογράφος των αδελφών Lumiere ήταν *δημόσιο συμβάν*. Αντίθετα δηλαδή από το προηγούμενο μέσο του Kinetoscope, όπου εξυπηρετούσε ένα μόνο άτομο, ο

⁵ Eadweard J. Muybridge, “Horse in Motion” (1882)

<https://www.gettyimages.com/photos/muybridge-horse>

⁶ Nowell-Smith, Geoffrey, “The History of Cinema”.

⁷ Cousins, Mark, “The Technical Marvel”, 35

⁸ Louis & Auguste Lumiere, ήταν δύο αδελφοί εφευρέτες από τη Γαλλία που έζησαν κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Θεωρούνται ίσως τα δύο πιο σημαντικά πρόσωπα στην ιστορία του Κινηματογράφου.

⁹ Μπορούμε να πούμε ότι αυτές τις ταινίες είχαν χαρακτήρα Ντοκιμαντέρ. Δηλαδή σκοπό να απεικονίσουν ένα κομμάτι της πραγματικής ζωής.

κινηματογράφος ψυχαγωγούσε πολλαπλούς θεατές ταυτόχρονα. Οι πρώτες επαφές του κοινού με το νέο μέσο αφορούσαν όχι μόνο ψυχαγωγία αλλά και ενημέρωση μέσω των *επικαίρων*¹⁰. Οι θεατές επισκέπτονταν τους χώρους προβολής όπου ζούσαν μία ολοκαίνουργια συναρπαστική συλλογική εμπειρία που αφορούσε αρχικές μορφές μιας νέας τέχνης και κυρίως ενημέρωσης για ειδήσεις και γεγονότα.

Αξίζει να επισημανθεί πως αρχικά δεν είχε αναπτυχθεί η ιδέα ότι μια κινούμενη εικόνα μπορεί να πει μια ιστορία, κάτι που στη μοντέρνα εποχή θεωρείται δεδομένο, καθώς το θαύμα της κινούμενης εικόνας, αυτό καθεαυτό, ήταν αρκετό για τους πρώτους θεατές της εποχής.

1.2 2^η φάση: (1905 – 1918) Κοινωνικό φαινόμενο.

Προχωρώντας χρονικά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο Κινηματογράφος ταξίδεψε σε όλο τον κόσμο ως μία νέα ειδικής μορφής διασκέδαση για όλους. Το σημαντικότερο ίσως μέσο διάδοσης του κινηματογράφου, κυρίως στη Βόρεια Αμερική αλλά και στη Δυτική Ευρώπη, ήταν οι προβολές ταινιών στα θέατρακατηγορίας «Vaudevilles¹¹». Μέσα από αυτά, μια προσέγγιση είναι ότι κινηματογράφος, ταξίδεψε γρήγορα και σε περισσότερα κοινωνικά στρώματα.

Η σταδιακή αύξηση χώρων που πρόβαλαν ταινίες, με την ανάλογη αύξηση των θεατών και την παραγωγή ταινιών, οδήγησε σε μία αναδιοργάνωση και συστηματοποίηση αυτών των χώρων προβολής. Έτσι, στις Η.Π.Α., άνοιξαν τα πρώτα «Nickelodeons»¹², μικρά θέατρα που ειδικεύονταν στις κινηματογραφικές προβολές. Συνήθως, χρέωναν 5 cents (1 nickel), γεγονός από το οποίο προέκυψε και το όνομα «Nickelodeons». Τα προγράμματα που πρόβαλαν αυτά τα θέατρα, ήταν συλλογές ταινιών μικρού μήκους, διάρκειας περίπου 15 λεπτών η κάθε μία.

Σταδιακά όμως, υπήρξε μια τάση αύξησης της χρονικής διάρκειας των ταινιών και ήδη από τα μέσα της δεκαετίας (1900-1909) έχουμε μια τάση επένδυσης σε προσπάθεια και κεφάλαιο, για την παραγωγή ταινιών μεγαλύτερης διάρκειας. Οι προαναφερόμενες ταινίες έδιναν χώρο για ιστορίες μεγαλύτερες σε διάρκεια και πιο «φιλόδοξες» καλλιτεχνικά¹³, τις οποίες οι θεατές τις εποχής έβρισκαν πιο ενδιαφέρουσες. Η ταινία «*The Story of the Kelly Gang*» (1906) θεωρείται ως μία από τις πρώτες τέτοιες δημιουργίες.

¹⁰Musser & Gaudreault, “When did Cinema become Cinema”, 38

¹¹«Vaudeville»είναι ένα είδος μουσικού θεάτρου κατά τον 19^οαιώνα ήταν η κύρια δημοφιλής διασκέδαση στις Η.Π.Α και στη δυτική Ευρώπη. Τα Θέατρα στα οποία πήγαινε ο κόσμος για να παρακολουθήσει τις παραστάσεις ονομάστηκαν επίσης «Vaudevilles».

¹²Το πρώτο Nickelodeon άνοιξε 19 Ιουνίου 1905 στο Πίτσμπουργκ, Πενσυλβάνια στις Η.Π.Α.

¹³Φιλόδοξες με την έννοια ότι προσπαθούν να πετύχουν κάτι που δεν έχει γίνει ως τότε. Στη συγκεκριμένη περίπτωση μεγαλύτερη διάρκεια.

Για να ανταπεξέλθουν οι παραγωγοί στο ζήτημα της μεγαλύτερης χρονικής διάρκειας, άρχισαν να χρησιμοποιούν περισσότερες «μπομπίνες»¹⁴ φιλμ, έτσι ώστε να χωριστούν οι ταινίες σε μικρότερα κομμάτια και να μπορούν να προβληθούν συνεχόμενα¹⁵. Γνωστό και αντιπροσωπευτικό παράδειγμα επιτυχημένης μεγάλου μήκους ταινίας, είναι το έργο «*The Birth of a Nation*» (1915) του D.W Griffith¹⁶.

Πέρα από τη μεγαλύτερη χρονική διάρκεια, οι σκηνοθέτες της εποχής πειραματίστηκαν με τα τεχνολογικά μέσα που διέθεταν με σκοπό να ενισχύσουν τις ιστορίες που αποτύπωναν στην οθόνη και έτσι να δημιουργήσουν μία καλύτερη κινηματογραφική εμπειρία για τους θεατές¹⁷. Κάποιες από αυτές τις «ενισχυτικές» τεχνικές που αναπτύχθηκαν ήταν οι εξής:

- **Παράλληλο Μοντάζ**¹⁸: (ή Cross-Cutting στα Αγγλικά) Είναι το Μοντάζ το οποίο εναλλάσσει πλάνα από διαφορετικές δράσεις που διαδραματίζονται, όχι μόνο σε διαφορετικό χώρο αλλά και σε διαφορετικό χρόνο. Η δύναμη του παράλληλου μοντάζ είναι να αλλάζει τη αφήγηση μιας ιστορίας με σκοπό να καθοδηγήσει τα συναισθήματα του θεατή.¹⁹

Για παράδειγμα, ένας πυροσβέστης μπαίνει σε ένα φλεγόμενο σπίτι για να σώσει μία γυναίκα. Το επόμενο πλάνο είναι έξω από το σπίτι όπου βλέπουμε τον πυροσβέστη να βγαίνει με τη γυναίκα στα χέρια του. Ο θεατής θα συνδέσει εύκολα αυτές οι δύο σκηνές ως χρονικά ακόλουθες²⁰.

- **Κοντινά Πλάνα**: ένα πλάνο που δείχνει πάρα πολύ κοντά το πρόσωπο ενός χαρακτήρα ή ένα αντικείμενο.²¹

¹⁴Μπομπίνες ονομάζονται τα καρούλια ή «ρολά» γύρο από τα οποία είναι τυλιγμένο το κινηματογραφικό φιλμ.

¹⁵Οι μπομπίνες είχαν όριο πάνω στη πόση ώρα μπορούσαν να προβάλουν, γύρο στα 25 λεπτά, καθώς και δε χωρούσε παραπάνω φιλμ. Το έλυσαν το πρόβλημα χρησιμοποιώντας δύο προβολείς σε μία αίθουσα. Καθόριζαν ένα σημείο στο έργο όπου σταματούσε ο ένας προβολέας και ξεκινούσε ο άλλος, έτσι ώστε να μην παρατηρήσει το κοινό καμία αλλαγή ενώ έβλεπαν το έργο.

¹⁶Cousins, Mark, “The Technical Marvel”, 48

¹⁷Cousins, Mark, “The Early Power of Story: How thrill became narrative”, In *The Story of Film*, 55-94 (Pavilion, 2012)

¹⁸Το μοντάζ (γαλλικά: montage) είναι η τεχνική της επιλογής και σύνθεσης μικρών κομματιών (εικόνες, βίντεο κτλ) για την παραγωγή ενός μεγαλύτερου ενιαίου έργου όπου η ίδια η αλλαγή της εικόνας εκφράζει ένα στοιχείο της ιστορίας.

¹⁹Από τις πρώτες ταινίες που εφάρμοσαν αυτήν την τεχνική ήταν “The Great Train Robbery” (Edwin Staton Porter, 1903)

²⁰Από την ταινία “The American Fireman” (Edwin Staton Porter, 1903)

²¹Πρώτο παράδειγμα με την παρακινημένη χρήση ενός κοντινού πλάνου για να εκφράσει κάτι, είναι η ταινία “Grandma’s Reading Glasses” (G.A Smith, 1900)

- **“Dolly Shot” ή Κινούμενο Πλάνο:** “Dolly” (Ντόλι), είναι μια πλατφόρμα πάνω σε τροχούς ή ράγες, επί της οποίας τοποθετείται η κάμερα έτσι ώστε να μπορεί να κινηθεί στο χώρο ομαλά²². Σε κάποιες περιπτώσεις με την εξέλιξη της τεχνολογίας, αυτό ονομάζεται και «Travelling shot» (τράβελινγκ) ειδικά όταν η λήψη γίνεται από κινούμενο όχημα ή πλεούμενο.

Οι προαναφερόμενες κινηματογραφικές τεχνικές είναι πλέον πανταχού παρούσες στη μοντέρνα κινηματογραφική πρακτική και περνάνε απαρατήρητες από τους μοντέρνους θεατές που δεν έχουν μελετήσει τον συγκεκριμένο τομέα.

1.3 3^η φάση: (1918 - 1927) ο Κινηματογράφος ως Τέχνη

Με την εξάπλωση του κινηματογράφου σε όλο τον κόσμο και την εξέλιξη των εργαλείων παραγωγής και προβολής ταινιών, αυξήθηκε αναλογικά και το πλήθος των θεατών, μεγαλώνοντας έτσι την αγορά και αποδεικνύοντας ότι ο κινηματογράφος ήταν μία πολύ κερδοφόρα βιομηχανία. Ως αποτέλεσμα, η Κινηματογραφική Βιομηχανία αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε έτσι ώστε να ανταπεξέρθει στη αυξημένη ζήτηση και στα νέα δεδομένα²³. Η παραγωγή φιλμ βελτιώθηκε σε ποιότητα και οργανωτικές προσαρμογές με ταχείς ρυθμούς. Εμφανίστηκαν νέα, πιο εξειδικευμένα επαγγέλματα στον αναπτυσσόμενο αυτό κλάδο, για παράδειγμα: ειδικοί κινηματογραφιστές²⁴, σκηνοθέτες²⁵, υπεύθυνοι μοντάζ, υπεύθυνοι ανάπτυξης του φιλμ²⁶, υπεύθυνοι προβολής κλπ. Με την ανάπτυξη της κινηματογραφικής βιομηχανίας, εδραιώθηκαν μεγάλες εταιρίες (studios) και καθορισμένοι χώροι για την παρακολούθηση ταινιών²⁷.

Σημαντικό είναι ότι κατά τη διάρκεια του 1^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου, την εποχή που αναπτύσσονταν όλες αυτές οι τεχνολογικές καινοτομίες, η παραγωγή ταινιών στην Ευρώπη σχεδόν πάγωσε. Κάπως έτσι, οι Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής αναδείχθηκαν ως το νέο κέντρο κινηματογραφικής παραγωγής.

²²Μία από τις πρώτες ταινίες που χρησιμοποίησαν αυτή την τεχνολογία είναι η Ιταλική ταινία “Cabiria”(Giovanni Pastrone, 1914)

²³Musser & Gaudreault, “When did Cinema become Cinema”, 38

²⁴Κινηματογραφιστής: ή διευθυντής φωτογραφίας είναι ο επικεφαλής του συνεργείου της κάμερας κατά τη διάρκεια της παραγωγής μίας ταινίας.

²⁵Σκηνοθέτης: αποκαλείται ο υπεύθυνος για τις καλλιτεχνικές και δραματικές προοπτικές ενός έργου. Οι σκηνοθέτες πληρούν αρχηγικό ρόλο στις θεατρικές και κινηματογραφικές παραγωγές.

²⁶Κατά τη διάρκεια παραγωγής μίας ταινίας, αφού φωτογραφηθούν τα πλάνα, το υλικό φιλμ πρέπει να περάσει από το ένα εργαστήριο όπου ειδικοί τεχνίτες θα χρησιμοποιήσουν μια χημική διαδικασία έτσι ώστε να εμφανιστεί η εικόνα πάνω στο φιλμ και να μπορέσει να προβληθεί. Αυτή η διαδικασία ονομάζεται «Ανάπτυξη» του φιλμ.

²⁷Musser & Gaudreault, “When did Cinema become Cinema”, 45

Ενώ όμως η Αμερικανική κινηματογραφική Βιομηχανία εξελίχθηκε στο αποκαλούμενο «Hollywood»²⁸, στην Ευρώπη αναδείχθηκαν νέα καλλιτεχνικά κινήματα που επηρέασαν βαθιά τον κόσμο του κινηματογράφου και απέδειξαν ότι πρόκειται για μία νέα μορφή τέχνης με νέα εκφραστικά μέσα. Τέτοια κινήματα ήταν για παράδειγμα, ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός, ο Γαλλικός Ιμπρεσιονισμός, ο Σουρεαλισμός και το Σοβιετικό Μοντάζ.

²⁸Hollywood (Χόλυγουντ) είναι μία συνοικία στο Λος Άντζελες (Πόλη στις δυτικές Η.Π.Α) γνωστή για τα κινηματογραφικά στούντιο και τις εγκαταστάσεις παραγωγής φιλμ που βρίσκονται εκεί. Με τα χρόνια μετατράπηκε στο απόλυτο σύμβολο της βιομηχανίας της διασκέδασης.

2. ΣΥΓΓΕΝΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ

2.1. Γερμανικός Εξπρεσιονισμός

Ο Γερμανικός Εξπρεσιονισμός είναι ένα κινηματογραφικό καλλιτεχνικό ρεύμα που αναδείχθηκε στη Γερμανία μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και κυρίως κατά τη δεκαετία του '20²⁹. Ο Εξπρεσιονισμός δεν ανήκει αποκλειστικά στον κόσμο του κινηματογράφου, καθώς το ευρύτερο κίνημα εμφανίστηκε από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα στη ζωγραφική, την μουσική, την ποίηση και την αρχιτεκτονική³⁰. Ο Εξπρεσιονισμός χαρακτηρίζεται από την τάση των καλλιτεχνών προς την παραμόρφωση της πραγματικότητας καθώς και από μία έντονη συναισθηματική φόρτιση που βρίσκεται στον πυρήνα του κάθε έργου.

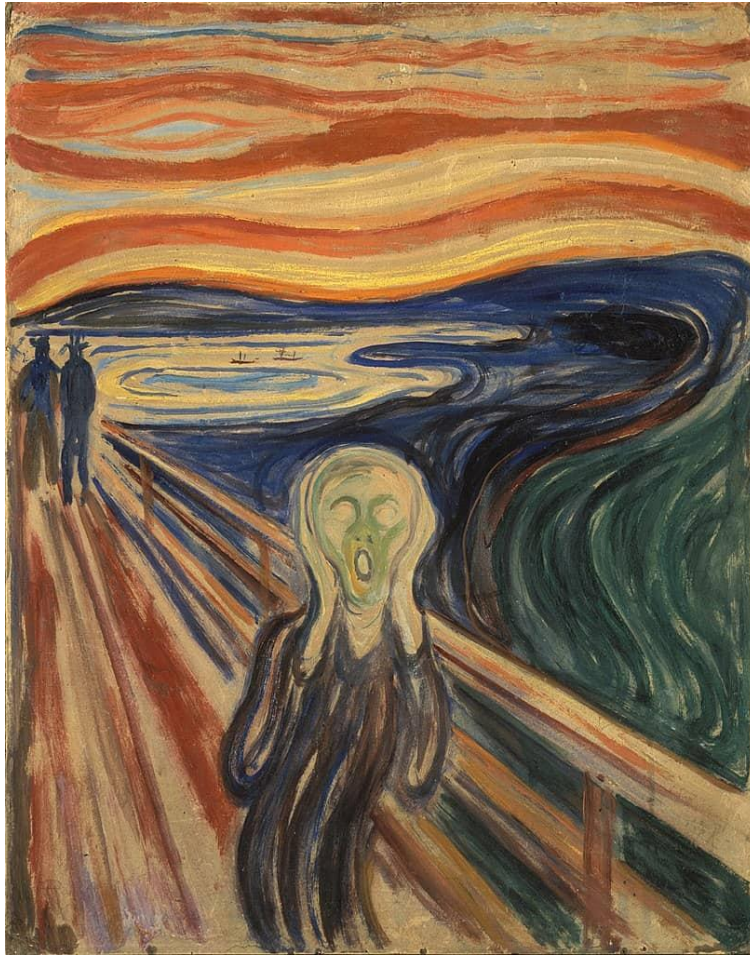
Ένα πολύ χαρακτηριστικό έργο που ανήκει στο κίνημα του Εξπρεσιονισμού, είναι "Η Κραυγή" (1893) του Έντβαρντ Μουνκ³¹. Η παραμόρφωση του περιβάλλοντος, τα επιθετικά σχήματα και χρώματα και η έντονη έκφραση του χαρακτήρα επικοινωνεί τον φόβο μέσα από την εικόνα³².

²⁹Nowell-Smith, Geoffrey, "The History of Cinema"

³⁰Εδραιώθηκε κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά, σε γερμανόφωνες χώρες όπως Γερμανία ή Αυστρία και τοποθετείται σε ιστορική αντίστιξη με το ρεύμα του Ιμπρεσιονισμού στη Γαλλία.

³¹Ο Έντβαρντ Μουνκ (1863 – 1944) είναι Νορβηγός ζωγράφος που έπαιξε εμβληματικό ρόλο στην ανάπτυξη του Εξπρεσιονιστικού ρεύματος στην Ευρώπη.

³²"German Expressionism", *Movements in Film*, blog, <https://www.movementsinfilm.com/german-expressionism>



Το 1916, στα μέσα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, η Γερμανική κυβέρνηση απαγόρευσε τις ξένες ταινίες, αυξάνοντας καταυτό τον τρόπο την παραγωγή Γερμανικών ταινιών. Όμως μετά το τέλος του πολέμου και την ήττα της Γερμανίας, ο λαός ήθελε κάτι που θα εξέφραζε τις δυσκολίες της καθημερινής ζωής. Γερμανοί Εξπρεσιονιστές κινηματογραφιστές απέρριψαν τον ρεαλισμό στα έργα τους. Χρησιμοποιούσαν παραμόρφωση της εικόνας, πειραματική σκηνογραφία και υπέρ-εκφραστικές υποκριτικές εκτελέσεις για να δείξουν τους φόβους και να εκφράσουν το άγχος που υπάρχει στον εσωτερικό κόσμο του χαρακτήρα που βρίσκεται στη σκηνή, κάτι με το οποίο, ο Γερμανικός λαός ταυτιζόταν κατά την δεκαετία του 1920.³³

Αξιοσημείωτα Έργα του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού είναι³⁴:

- «Το Εργαστήριο του Δρ. Καλιγκάρι» (Ρόμπερτ Βίκε – 1920),
- «Το Γκόλεμ» (Καρλ Μπόσε & Πάουλ Βένεγκερ - 1920),
- «Νοσφεράτου» (Φ.Β Μούρναου -1922),

³³«German Expressionism», *Movements in Film*.

³⁴«German Expressionist Films (1919 -1931)», *Movements in Film*, blog <https://www.movementsinfilm.com/blog/german-expressionist-films-1919-1931>

- «Μετρόπολις» (ΦρίτζΛάνγκ -1927) και
- «Ο άνθρωπος που Γελά» (Πάουλ Λένι - 1928) μεταξύ άλλων.



2.2 Γαλλικός Ιμπρεσιονισμός

Γνωστό και ως κλασσικός *Avant-Garde*³⁵ κινηματογράφος, το κίνημα του Γαλλικού Ιμπρεσιονισμού, είναι ένα καλλιτεχνικό ρεύμα που έλαβε χώρα στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1920.

Ξεκινώντας περίπου από το 1919, ο Γαλλικός Ιμπρεσιονισμός ήταν ένας τρόπος για νέους κινηματογραφιστές μετά τον Πόλεμο, να πειραματιστούν και να εξερευνήσουν τις καλλιτεχνικές δυνατότητες του κινηματογράφου. *Avante-Garde* καλλιτεχνικά ρεύματα, δηλαδή μοντέρνες και πειραματικές τέχνες, προϋπήρχαν στη Γαλλία πριν από την ανακάλυψη και ανάπτυξη του κινηματογράφου. Υπό αυτή την έννοια χρησιμοποιήθηκαν πλέον στη δημιουργία ταινιών διάφορες πειραματικές τεχνικές τόσο στην παραγωγική διαδικασία, όσο και στο μοντάζ και στη σκηνοθεσία.

Κάποιες από τις τεχνικές που βλέπουμε στα Ιμπρεσιονιστικά κινηματογραφικά έργα ήταν:

- **Υπέρθεση:** όταν μία εικόνα μπαίνει πάνω στην άλλη.
- **Εστίαση:** χρήση διαφορετικών επιπέδων εστίασης ώστε να εκφραστούν διαφορετικές ψυχολογικές καταστάσεις.
- **Φίλτρα:** χρήση φίλτρων στο φακό για να παραμορφωθεί η εικόνα.
- **Ρυθμός:** η ταχύτητα στο μοντάζ, έτσι ώστε η αλλαγή μιας εικόνας να δημιουργήσει μία συναισθηματική συνθήκη.

Ο “σκοπός” του Γαλλικού Ιμπρεσιονισμού ήταν η έκφραση αφηρημένων ιδεών, συναισθημάτων ή μιας εντύπωσης (Impression) μιας εικόνας, μιας ανάμνησης ή ενός συναισθήματος. Φιλοσοφικά, οι Γάλλοι κινηματογραφιστές της εποχής, ήθελαν να δημιουργήσουν αυτό που αποκλήθηκε «**Cinema Pur**» (καθαρός κινηματογράφος), δηλαδή ένα έργο *αφηρημένης τέχνης*, όπου ο δημιουργός δεν χρειάζεται κανένα άλλο μέσο για να εκφραστεί. Η συγκεκριμένη φιλοσοφία επιτεύχθηκε στον κινηματογράφο με έργα τα οποία δεν έχουν κάποια ξεκάθαρη ιστορία ή λογική. Οι σκηνοθέτες προσπάθησαν έτσι να δημιουργήσουν συναισθήματα μόνο μέσα από τις εικόνες

Ο Γαλλικός Ιμπρεσιονισμός μετεξελίχθηκε και συνδέθηκε με το ρεύμα του Σουρεαλισμού, καθότι και τα δύο κινήματα έχουν παρόμοια καλλιτεχνικά ζητήματα και εξελίχθηκαν σε σχεδόν παράλληλη χρονική περίοδο.

Αξιοσημείωτα έργα του Γαλλικού Ιμπρεσιονισμού είναι τα εξής:

- *The Three Sided Mirror* (*Ζαν Έπστάιν -1927*),

³⁵ *Avant-Garde*: Σε μετάφραση από τα γαλλικά: «βλέψη μπροστά» ή «προς τα εμπρός». Χρησιμοποιείται ως όρος για να χαρακτηρίσει κάτι, συνήθως ένα έργο τέχνης, ως πρωτοποριακό, πειραματικό, μοντέρνο ή καινούργιο.

- Nana (Ζαν Ρενουάρ - 1926),
- Ναπολεόν (Άμπελ Γκας - 1927)



2.3 ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ

Κατά το πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα, σε ένα περιβάλλον γεμάτο αναταραχή, παρήχθησαν πολλά νέα καλλιτεχνικά ρεύματα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Κινήματα όπως: Κυβισμός, Εξπρεσιονισμός, Ιμπρεσιονισμός, Πριμιτιβισμός, Νέο-Κλασικισμός και Νέο-Ρομαντισμός, Ντανταϊσμός, Σουρεαλισμός κ.α. Όλα αυτά τα ρεύματα αποτέλεσαν μέρος μίας ευρύτερης κοινωνικής αλλαγής προς τον Μοντερνισμό.

Μοντερνισμός είναι ένας νέος φιλοσοφικός τρόπος σκέψης, κυρίως ως προς την τέχνη, αλλά εφαρμόζεται και σε άλλα πεδία όπως την Αρχιτεκτονική, την Επιστήμη, την Κοινωνιολογία, την Ψυχολογία, και την Πολιτική μεταξύ άλλων, και μπορούμε να τον ορίσουμε ως εξής:

Μοντερνισμός ή και Νεωτερισμός είναι η τάση να ανήκει ή να ακολουθεί κάποιος ένα ρεύμα ή μία μόδα, να είναι ανοιχτός σε οτιδήποτε καινούργιο, να πειραματίζεται και να καινοτομεί στον τομέα του. Η Μοντερνιστική σκέψη χαρακτηρίζεται από την πρόθεση του δημιουργού να συσχετίσει το έργο του με το παρελθόν, συνεπώς είτε να το συνδέσει με άλλα έργα σε μία χρονική και αισθητική συνέχεια ή να το αποσπάσει ως κάτι το διαφορετικό και καινούργιο. Επισημαίνεται ότι η χρήση του όρου «μοντέρνο» για να χαρακτηρίσει ένα έργο τέχνης δεν αφορά τόσο μια ακριβή χρονολογία όσο μία αισθητική και καλλιτεχνική πρόθεση.³⁶

Από όλα τα μοντερνιστικά καλλιτεχνικά ρεύματα που εξελίχθηκαν κατά την αρχή του 20^{ου} αιώνα, μόνο ένα κατάφερε να επιβιώσει την δοκιμασία του χρόνου, ο Σουρεαλισμός ο οποίος ξεκίνησε στη μεταπολεμική Γαλλία κατά τη δεκαετία του '20 αλλά κατάφερε να διατηρήσει μια παρουσία στα επίκαιρα καλλιτεχνικά δρώμενα στο δυτικό κόσμο και συνέχισε να επηρεάζει καλλιτέχνες και κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του αιώνα, μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του '60³⁷.

2.3.1 Ντανταϊσμός

Ο Σουρεαλισμός γεννήθηκε από τις στάχτες ενός προηγούμενου πειραματικού καλλιτεχνικού ρεύματος, του Ντανταϊσμού. Μετά τη λήξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, ένα σύνολο μοντερνιστών καλλιτεχνών στην Ευρώπη συγκεντρώθηκαν και

³⁶Griffiths, Paul, «Μοντέρνα Μουσική» (Σ.Ι. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ, 1993), σελ. 20.

³⁷Κλάντσου, Ρόμπερτ, «Surrealism and Freedom»
, American Journal of Economics and Sociology, vol. 8, no. 3 (1949)

ίδρυσαν το κίνημα «Dada»³⁸. Το κίνημα εμφανίστηκε αρχικά στην Ευρώπη το 1916, κυρίως στο Παρίσι αλλά και στην Κολωνία και στη Ζυρίχη³⁹, φτάνοντας ακόμη και στη Νέα Υόρκη. Μερικοί από τους καλλιτέχνες που ξεκίνησαν αυτό το ρεύμα ήταν οι Tristan Tzara⁴⁰, Man Ray⁴¹, Max Ernst⁴², Francis Picabia⁴³ και πολλοί άλλοι.

Μετά το χάος και την καταστροφή που βίωσαν οι λαοί κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, καλλιτέχνες μέσω του ντανταϊσμού, έσπευσαν να εκφράσουν τις απογοητεύσεις και τα αναρχικά συναισθήματά τους που είχαν αναπτυχθεί ως αντίδραση προς τις αυταρχικές κυβερνήσεις οι οποίες είχαν οδηγήσει τον κόσμο σε τέτοια κατάσταση⁴⁴. Το κύριο μέσο έκφρασης των Ντανταϊστών ήταν η επανάσταση απέναντι σε οποιαδήποτε προκατάληψη που υπήρχε παραδοσιακά για την τέχνη, με το επιχείρημα ότι, αφού και ο κόσμος ήταν γεμάτος χάος και η ζωή δεν είχε νόημα, γιατί να υπάρχει νόημα στην τέχνη;

Για το κίνημα, δεν υπήρχαν κανόνες στην τέχνη. Οι καλλιτέχνες είχαν σκοπό να δημιουργήσουν εξωφρενικά έργα, όπου η ίδια η απορία ως προς το νόημα ύπαρξης του έργου ήταν ακριβώς ο σκοπός τους.

Παραδείγματα αυτής της καλλιτεχνικής φιλοσοφίας είναι:

- «How to write a Dadaist Poem» (Τριστάν Τζαρά, 1920). Όπου το ίδιο το ποίημα είναι καλούπι για την κατασκευή ενός Ντανταϊστικού ποιήματος. https://www.youtube.com/watch?v=z8KYUFS6x_M&ab_channel=ChadWeidner
- «The Treachery of Images» (Ρενέ Μαγκρίτ, 1929). Ο πίνακας δεν είναι μία πίπα, αλλά μία απεικόνιση μιας πίπας.

³⁸Η λέξη «Dada» όπου πήρε το όνομα του το κίνημα δεν έχει κάποια γνωστή πηγή και φαίνεται να είναι μία λέξη χωρίς νόημα, κάτι που περιέχεται στη φιλοσοφία του ρεύματος, η έλλειψη νοήματος στην τέχνη.

³⁹Παρόλο που το κίνημα είχε μεγάλη παρουσία στο Παρίσι, που θεωρούνταν το καλλιτεχνικό κέντρο της Ευρώπης, ο Ντανταϊσμός γεννήθηκε στη Ζυρίχη.

⁴⁰Ρουμάνος ποιητής. Σημαίνεται ως ο Ιδρυτής του Ντανταϊσμού.

⁴¹Αμερικανός-Πολωνός φωτογράφος και καλλιτέχνης με το όνομα Εμανουέλ Ραννίτσκι. Έζησε στο Παρίσι, γνωστός με το ψευδώνυμο Man Ray και ήταν μεγάλη παρουσία στο κόσμο τις μοντέρνας τέχνης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

⁴²Ο Μαξ Ερνστ ήταν Γερμανός ζωγράφος και γλύπτης. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της μοντέρνας τέχνης.

⁴³Ο Φράνσις Πικάμπια ήταν Γάλλο-Ισπανός ποιητής και ζωγράφος. Πέρασε από πολλά καλλιτεχνικά ρεύματα όπως κυβισμός, ντανταϊσμός και σουρεαλισμός.

⁴⁴Crirel, Gaston, «Surrealism», *Books Abroad*, vol. 26, no. 2 (1952)



Ο Ντανταϊσμός χαρακτηρίζεται ως μοντερνιστικό ρεύμα τέχνης λόγω της απόστασης που κρατούσαν φιλοσοφικά οι καλλιτέχνες από το οτιδήποτε παραδοσιακό και φορμαλιστικό⁴⁵. Σημαντικό στοιχείο είναι επίσης μία αίσθηση του χασοτικού και του σχεδόν γελοίου που διαπερνά τα έργα που ανήκουν σε αυτό το ρεύμα⁴⁶. Παρόλα αυτά, ο Ντανταϊσμός και οι καλλιτέχνες που τον αποτελούσαν ήταν έντονα πολιτικά φορτισμένοι και κοινωνικά ενεργοί, κυρίως με αριστερή ή αναρχική ταυτότητα. Αυτή την πολιτική ενέργεια την κληρονόμησε μετέπειτα ο Σουρεαλισμός⁴⁷.

2.3.2 Σουρεαλισμός

Ο Σουρεαλισμός ήταν ένα καλλιτεχνικό ρεύμα που αναπτύχθηκε κυρίως στη Γαλλία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, μετά τον 1^ο Π. Π. Ξεκίνησε κατά κύριο λόγο στο κόσμο της λογοτεχνίας αλλά εξελίχθηκε γρήγορα και σε άλλους καλλιτεχνικούς και πολιτικούς χώρους. Όπως και στον Ντανταϊσμό, τα μέλη του Σουρεαλισμού, επεδίωκαν να επαναστατήσουν ενάντια στις εγκαθιδρυμένες καλλιτεχνικές και πολιτικές παραδόσεις. Βασίζονταν κυρίως στα έργα και τις θεωρίες ψυχανάλυσης του Σίγκμουντ Φρόυντ⁴⁸, καθώς και στηρίζονταν στις πολιτικές πεποιθήσεις του Μαρξισμού⁴⁹.

⁴⁵Φορμαλισμός ορίζεται η έμφαση στη κατασκευή και στη λογική μορφή ενός έργου τέχνης. Πρωτοεμφανίστηκε στη Ρωσία το 1916.

⁴⁶Κριστιανσεν Μ., Ντόνα, «What is Dada?», *Educational Theater Journal*, vol. 26, no. 3 (Oct, 1968)

⁴⁷Criel, Gaston, «Surrealism»

⁴⁸Ο Σίγκμουντ Φρόυντ (1856 – 1939) ήταν Αυστριακός νευρολόγος και ψυχίατρος και υπήρξε ο θεμελιωτής της ψυχανάλυσης.

⁴⁹Rosemont Franklin, «What is Surrealism?: Selected Writings of André Breton», Pathfinder Press, 1978.

Ίσως το πιο σημαντικό μέσο έκφρασης που αναπτύχθηκε από το ρεύμα του Σουρεαλισμού, ήταν ο «αυτοματισμός». Ο αυτοματισμός αποτελεί μία διαδικασία σύνθεσης, γραφής ή και σχεδίασης κατά τη διάρκεια της οποίας όμως ο δημιουργός λειτουργεί εντελώς αυθόρμητα και ελεύθερα χωρίς καθόλου λογοκρισία ή περιορισμό. Ο σκοπός του Αυτοματισμού είναι η επίδειξη και διερεύνηση του ασυνείδητου και η απελευθέρωση της φαντασίας του καλλιτέχνη, με αποτέλεσμα δημιουργία φανταστικών, εξωπραγματικών και παράλογων εικόνων χωρίς καμία απαραίτητη λογική ή προφανής σύνδεση μεταξύ τους⁵⁰.

Αυτή η μέθοδος αναπτύχθηκε αρχικά στη λογοτεχνία και στις εικαστικές τέχνες με το όνομα «*Αυτόματη Γραφή*» πριν εξαπλωθεί και σε άλλες τέχνες. Ο αυτοματισμός απαρνιέται κάθε θεμελιωμένη αρχή λογικής ή αναλυτικής σκέψης, απαρτίζεται από το ανεξήγητο, το παράλογο, τη σύγχυση, το σοκ και τα ερεθίσματα του ασυνείδητου.

2.4 Αντρέ Μπρετόν

Το πιο σημαντικό ίσως πρόσωπο στην ανάπτυξη του Σουρεαλισμού είναι ο Αντρέ Μπρετόν, γάλλος ποιητής και συγγραφέας που δούλεψε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Γεννημένος στο Tinchebray της Νορμανδίας το 1896, σπούδασε Ψυχιατρική στο Παρίσι μέχρι που επιστρατεύτηκε το 1915 λόγω του 1^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου. Ενώ αποσπασμένος σε διάφορα στρατιωτικά ιατρικά κέντρα μελέτησε το έργο του Σίγκμουντ Φρόυντ γεγονός που ήταν σπάνιο στη Γαλλία εκείνη την εποχή.⁵¹ Μέσα από τη μελέτη του, ανέπτυξε μεγάλο πάθος για τη λογοτεχνία, την φιλοσοφία και την τέχνη ένα πάθος που συνεπώς τον οδήγησε να παρατήσει την ιατρική και να κυνηγήσει μία καριέρα ως συγγραφέας. Ήρθε σε επαφή και κράτησε στενή σχέση με σημαντικά πρόσωπα του τότε Γαλλικού καλλιτεχνικού κόσμου που, μαζί με τον Αντρέ Μπρετόν, θα παίξουν αξιοσημείωτο ρόλο στην εξέλιξη του Σουρεαλισμού. Καλλιτέχνες όπως ο Λουί Αραγκόν⁵² και Πωλ Ελυάρ⁵³ χάρη στους οποίους ο Μπρετόν μυήθηκε στην ριζοσπαστική φιλοσοφία του Ντανταϊσμού.

Ως καλλιτέχνης ο Μπρετόν πήρε έμπνευση από κυρίως μοντέρνους Ντανταϊστές ποιητές, όπως οι Τριστάν Τζάρα και Φράνσις Πικάμπια άλλα είχε σε ιδιαίτερη

⁵⁰Andre Breton, «*Manifesto of Surrealism*» (1924)

⁵¹“Andre Breton Biography”, Web Archive,

<https://web.archive.org/web/20170506064912/http://www.biography.com/people/andr%C3%A9-breton-37471>

⁵²Ο Λουί Αραγκόν (1897 - 1982) ήταν Γάλλος ποιητής και δημοσιογράφος, μέλος του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος, πήρε μέρος στο κίνημα του Ντανταϊσμού και μαζί με τον Αντρέ Μπρετόν αποτέλεσε πρωτεργάτης του Σουρεαλισμού.

⁵³Ο Πωλ Ελυάρ (1895 - 1952) ήταν Γάλλος ποιητής και συγγραφέας ο οποίος δραστηριοποιήθηκε στα καλλιτεχνικά ρεύματα του Ντανταϊσμού και του Σουρεαλισμού.

εκτίμηση και τον Μοντερνιστή ποιητή Γκυγιώμ Απολλιναίρ⁵⁴, ο οποίος επινόησε τον όρο «Σουρεαλισμός» το 1917 για να χαρακτηρίσει ένα θεατρικό του έργο που ονομάζεται «Οι Μαστοί του Τειρεσία» (*Les Mamelles de Tiresias*)⁵⁵.

Μετά από ένα χρόνο αλληλογραφίας με τον Τρίσταν Τζάρα, τον “αρχηγό” του Ντανταϊσμού, ο Μπρετόν βοήθησε την οργάνωση του κινήματος στο Παρίσι κατά το 1920, όσο ο Τζάρα έμενε στη Ζυρίχη⁵⁶.

Η συμμετοχή του Μπρετόν σε αυτήν την πρώτη φάση συχνά καθοριζόταν από τον ίδιο τον Τζάρα, ο οποίος έφτασε στο Παρίσι μερικούς μήνες μετά και έχοντας σημαντική εμπειρία στη διαχείριση των συχνά δύσκολων δημόσιων υποθέσεων του κινήματος. Παρόλα αυτά όμως, ο Μπρετόν άρχισε να μορφοποιεί την δικιά του προσωπική καλλιτεχνική ταυτότητα καθώς και μία κυρίαρχη παρουσία στην οργάνωση των υποθέσεων του Ντανταϊσμού.⁵⁷

Τα χρόνια μετά τον 1^ο Π.Π., ο Ντανταϊσμός πέρασε μία περίοδο ακμής, όπου, με τις αμφιλεγόμενες δημόσιες εκθέσεις, το ρεύμα ήταν ο κύριος αντιπρόσωπος του *Avant-Garde* στην Γαλλία. Ήταν σε αυτή τη χρονική περίοδο, που ο Μπρετόν έγραψε δύο σημαντικά άρθρα που εκδόθηκαν στο περιοδικό *Nouvelle Revue Francaise*⁵⁸. Το πρώτο, με τίτλο «*Pour Dada*» (υπέρ του Dada) ήταν η προσωπική του έκκληση υπέρ του κινήματος και εκδόθηκε τον Αύγουστο του 1920. Το δεύτερο, «*Après Dada*» (Μετά το Dada), εκδόθηκε δύο χρόνια μετά και χρησίμευε ως ο προσωπικός αποχαιρετισμός του Μπρετόν προς τον Ντανταϊσμό.

Σε αυτό το διάστημα δύο χρόνων, ο Μπρετόν ήταν πολύ ενεργός στα καλλιτεχνικά δρώμενα του ρεύματος, παρόλα αυτά άρχισαν να αναπτύσσονται στο μυαλό του προβληματισμοί ως προς την «αποτελεσματικότητα» του να εκφραστεί μέσω του Νταντα.⁵⁹

Για τον Μπρετόν ο Ντανταϊσμός ήταν υπερβολικά χαοτικός. Πρώτον, δεν είχε σταθερές φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές αξίες, με αποτέλεσμα τα δημιουργικά μέλη του να μην μπορούν να προσανατολιστούν από κάπου. Και δεύτερον, βασιζόταν υπερβολικά στις αμφιλεγόμενες δημόσιες εκθέσεις και στο «σοκ» του κοινού, κάτι που Μπρετόν πίστευε ότι δεν μπορεί να επιβιώσει για πολύ καιρό ακόμη. Το γεγονός

⁵⁴Ο Γκυγιώμ Απολλιναίρ (1880 - 1918) ήταν Γάλλος ποιητής, συγγραφέας και κριτικός τέχνης. Παρόλο που δεν άνηκε ο ίδιος στο κίνημα του Ντανταϊσμού, τόσο το καλλιτεχνικό έργο του όσο και ο πολιτικός ακτιβισμός του Απολλιναίρ επηρέασαν έντονα πολλούς μοντέρνους καλλιτέχνες της εποχής, συμπεριλαμβανόμενος και ο Μπρετόν.

⁵⁵Rosemont, Franklin, «*What is Surrealism?: Selected Writings of André Breton*», Pathfinder Press, 1978.

⁵⁶ “Andre Breton Biography”, Web Archive, <https://web.archive.org/web/20170506064912/http://www.biography.com/people/andr%C3%A9-breton-37471>

⁵⁷<https://www.britannica.com/biography/Tristan-Tzara>

⁵⁸La Nouvelle Revue Française (“Η Νέα Γαλλική Επιθεώρηση”) είναι ένα Γαλλικό λογοτεχνικό περιοδικό. Ιδρύθηκε το 1909 και καθιερώθηκε ως αντιφατικό έναντι στα πολιτιστικά ιδρύματα της εποχής.

⁵⁹Matthew S. Witkovsky, «*Dada Breton*» The MIT Press, Vol. 105, (Oct, 2003)

ότι ο Μπρετόν προσπάθησε να αναγράψει την πορεία και την ιστορία του Ντανταϊσμού, όπως με το «*Les Enfers artificiels*» (1921)⁶⁰ ενώ ήταν ταυτόχρονα ενεργός καλλιτέχνης του κινήματος, προδίδει μία έλλειψη πίστης στο ρεύμα⁶¹.

Παρόλα αυτά, να σημειωθεί πως ο Ντανταϊσμός ήταν ξεκάθαρα κάτι πολύ καθοριστικό και διαμορφωτικό για τον Μπρετόν, όχι απλά ένα επεισόδιο στο καλλιτεχνικό του ταξίδι. Ο ίδιος χαρακτήρισε τον Ντανταϊσμό ως πρώιμο Σουρεαλισμό με άλλο όνομα. Όμως μέχρι και αυτός ο γενναιόδωρος χαρακτηρισμός υπογραμμίζεται από την παρατήρηση του πως, ότι είχε να «πει» ο Ντανταϊσμός το είπε πριν το 1919.⁶²

Με μία πιο σύγχρονη οπτική λοιπόν, παρατηρούμε ότι στο καλλιτεχνικό οικοσύστημα στη Γαλλία, η πρώιμη ταυτότητα του Σουρεαλισμού αρχίζει να εμφανίζεται μέσα από το ρεύμα του Ντανταϊσμού. Σε αυτό το περιβάλλον πολλά πρόσωπα ανέπτυξαν την καλλιτεχνική τους φωνή, για παράδειγμα Σαλβαντόρ Νταλί⁶³, Φρίντα Κάλο⁶⁴, Μαξ Έρνστ⁶⁵ και άλλοι. Από αυτά τα πρόσωπα όμως ξεχωρίζει ο Αντρέ Μπρετόν χάρη στο «Μανιφέστο του Σουρεαλισμού» (1924) όπου με την έκδοση του κλείνει το κεφάλαιο του Ντανταϊσμού και ξεκινάει επίσημα πια το ρεύμα του Σουρεαλισμού.⁶⁶

Το Μανιφέστο του Σουρεαλισμού μας δείχνει πως ο Μπρετόν ήθελε από τα πρώτα χρόνια του ως μέλος του Ντανταϊσμού να εξελίξει, να ταξινομήσει και να εξορθολογήσει την δημιουργική εμπειρία της ανθρώπινη φαντασίας. Αυτός ο σκοπός όμως, έρχεται σε αντίθεση με τη καλλιτεχνική φιλοσοφία του Ντανταϊσμού, που είχε να κάνει περισσότερο με τον αυθορμητισμό και την αντίσταση σε οποιαδήποτε μορφή καλλιτεχνικής συστηματοποίησης.

⁶⁰Το έργο «*Les Enfers artificiels*» (*Artificial Hells* ή *Τεχνητές Κολάσεις*, 1921) εξυπηρετεί και ως μια πνευματική ιστορία του Ντανταϊσμού. Είναι επίσης "απάντηση" στο έργο του Charles Baudelaire «*Artificial Paradises*» (1860).

⁶¹Willard Bohn, "From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 2 (1977)

⁶²Mark Polizzoti, «*Conversations: The Autobiography of Surrealism*», (New York: Paragon House, 1993)

⁶³Ο Σαλβαδόρ Νταλί, (11 Μαΐου 1904 - 23 Ιανουαρίου 1989) ήταν ένας από τους σημαντικότερους Ισπανούς ζωγράφους. Άνηκε στο καλλιτεχνικό κίνημα του Σουρεαλισμού, Αποτελεί έναν από τους πιο γνωστούς ζωγράφους του 20ού αιώνα και μια πολύ εκκεντρική φυσιογνωμία της σύγχρονης τέχνης.

⁶⁴Η Φρίντα Κάλο (6 Ιουλίου 1907 - 13 Ιουλίου 1954) ήταν Μεξικάνα ζωγράφος, έχει δεχτεί και επίδραση Ευρωπαϊκών ρευμάτων στα οποία συμπεριλαμβάνονται ο Συμβολισμός και ο Σουρεαλισμός. Αρκετά έργα της είναι αυτοπροσωπογραφίες, μέσα από τις οποίες εκφράζεται ο προσωπικός πόνος και η σεξουαλικότητά της. Είχε κομμουνιστικές πολιτικές πεποιθήσεις

⁶⁵Ο Μαξ Έρνστ (2 Απριλίου 1891 - 1 Απριλίου 1976) ήταν Γερμανός ζωγράφος και γλύπτης. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του κινήματος του Σουρεαλισμού αλλά και γενικότερα της μοντέρνας τέχνης.

⁶⁶Matthew S. Witkovsky, «*Dada Breton*».

3. ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ

3.1 Σαλβαδόρ Νταλί

Ο Σαλβαδόρ Νταλί, (11 Μαΐου 1904 - 23 Ιανουαρίου 1989) ήταν ένας από τους πιο διάσημους και σημαντικούς ζωγράφους του 20^{ου} αιώνα. Δούλεψε στο ρεύμα του Σουρεαλισμού και αποτελεί έναν από τους πιο γνωστούς αντιπροσώπους το κινήματος για το ευρύ κοινό χάρη στην χαρακτηριστική του φυσιογνωμία και την εκκεντρική προσωπικότητα του.

Ο Νταλί γεννήθηκε το 1904 στο Φιγκέρες της Ισπανίας και άνηκε σε μία οικονομικά ευκατάστατη οικογένεια. Εννέα μήνες πριν γεννηθεί ο Νταλί, πέθανε σε μικρή ηλικία ο πρώτος γιός της οικογένειας που επίσης ονομαζόταν Σαλβαδόρ (γεννημένος 1901). Ο τραγικός θάνατος του αδερφού του καθόρισε τον νεαρό Νταλί ο οποίος έβλεπε τον εαυτό του ως η μετενσάρκωση του μεγάλου του αδελφού. Ήδη από νεαρή ηλικία έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον και ταλέντο για τη ζωγραφική και με την ενθάρρυνση της μητέρας του αποφάσισε να ακολουθήσει καριέρα στην τέχνη, παρόλο που ο πατέρας του διαφωνούσε. Μετά τον θάνατο της μητέρας του από καρκίνο το 1921, ο Νταλί ξεκίνησε τις σπουδές του στην Ακαδημία Τεχνών του Σαν Φερνάνδο στη Μαδρίτη⁶⁷.

Όσο ήταν εγκατεστημένος στη Μαδρίτη, ο Νταλί μελέτησε και πειραματίστηκε με πολλά από τα τότε μοντέρνα καλλιτεχνικά ρεύματα όπως για παράδειγμα τον Κυβισμό⁶⁸ και τον Ντανταϊσμό, το οποίο θα επηρεάσει και το μετέπειτα έργο του. Παράλληλα δημιουργεί στενές φιλίες με τον ποιητή Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα και με τον σκηνοθέτη Λουίς Μπουνιουέλ, μαζί με τον οποίο θα συνεργαστεί στα μετέπειτα χρόνια. Μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του '20, ο Νταλί θα έχει εξελιχθεί στο αναγνωρίσιμο ώριμο στυλ του χάρη σε δύο κύρια στοιχεία. Πρώτον, η μελέτη του έργου του Σίγκμουντ Φρόυντ πάνω στο ασυνείδητο και δεύτερον, η σύνδεση με το κίνημα του Σουρεαλισμού που αναπτυσσόταν τότε στο Παρίσι⁶⁹.

Ήταν κατά την περίοδο του 1929 με 1937 που ο Νταλί δημιούργησε τα πιο χαρακτηριστικά έργα του που τον έκαναν διάσημο ως Σουρεαλιστή καλλιτέχνη, έργα όπως «*Η Εμμονή της Μνήμης*» (The Persistence of Memory, 1931). Η καλλιτεχνική του γλώσσα χαρακτηρίζεται από “ονειρικούς κόσμους”, αλλόκοτα τοπία δηλαδή, τα οποία εκφράζουν το ασυνείδητο, που μπορεί και να σπάνε τους κανόνες της φύσης υπό προσεκτική ανάλυση. Μέσα σε αυτά τα τοπία, τοποθετούνται συνήθως

⁶⁷ <https://www.britannica.com/biography/Salvador-Dali>

⁶⁸ Ο κυβισμός είναι καλλιτεχνικό ρεύμα της ζωγραφικής και της γλυπτικής στην Ευρώπη του 20ού αιώνα. Αναπτύχθηκε κυρίως από το 1907 έως το 1914 χάρη σε διάσημους ζωγράφους όπως ο Πικάσσο. Χαρακτηρίζεται από έντονα γεωμετρικά σχέδια.

⁶⁹ <https://www.artsy.net/article/the-art-genome-project-what-you-need-to-know-about-salvador-dali>

καθημερινά αντικείμενα τα οποία είναι παραμορφωμένα, μεταμορφωμένα ή απλά βρίσκονται σε αντίθεση με το τοπίο.

Το 1929, ο Νταλί συνεργάζεται με τον Λουίς Μπουνιουέλ για τη δημιουργία της ταινίας μικρού μήκους «Ένας Ανδαλουσιανός Σκύλος» (Un Chien Andalou). Ο Νταλί βοηθά ουσιαστικά στο σενάριο της ταινίας, η οποία αποτελεί έως και σήμερα ίσως την πιο καθαρή εφαρμογή του Σουρεαλισμού στον κινηματογράφο.

3.2 Λουίς Μπουνιουέλ

Ο Λουίς Μπουνιουέλ (22 Φεβρουαρίου 1900 – 29 Ιουλίου 1983) ήταν ισπανός σκηνοθέτης και υπήρξε από τους πιο σημαντικούς καλλιτέχνες στην ιστορία του κινηματογράφου. Γεννήθηκε σε μία εύπορη αστική οικογένεια την Καλάνδα στην επαρχία της Αραγόνας αλλά πέρασε και πολλά από τα παιδικά του χρόνια στην Σαραγόσα. Μεγάλωσε σε αυστηρό θρησκευτικό περιβάλλον, το οποίο, στα πιο ώριμα χρόνια του, ήρθε σε σύγκρουση με τον συχνά “βρώμικο” κόσμο γύρω του. Αυτές οι αντιθέσεις, η καταπίεση και η ελευθερία, η θρησκεία και η σεξουαλικότητα και άλλες, θα κατασταλάξουν στην αναρχική φιλοσοφία του και θα εμφανιστούν στο έντονα φορτισμένο έργο του.

Το 1917 μετακόμισε τη Μαδρίτη και ξεκίνησε τις σπουδές του, αρχικά στην αγρονομική μηχανολογία. Στα μετέπειτα χρόνια άλλαξε αρκετές κατευθύνσεις, από μηχανολογία της βιολογίας σε εντομολογία και τέλος σε ιστορία και φιλοσοφία. Στη φοιτητική εστία του πανεπιστημίου γνωρίστηκε με τον ζωγράφο Σαλβαδόρ Νταλί καθώς και με τον ποιητή Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, με τους οποίους ανέπτυξε φιλία. Το 1924, μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του, μετακόμισε στο Παρίσι όπου και κυνήγησε μία καριέρα στον κινηματογράφο, για τον οποίο είχε μεγάλη αγάπη από μικρή ηλικία. Παρόλο που αρχικά δεν είχε γνώσεις για τις τεχνικές του κινηματογράφου, δούλεψε ως βοηθός σκηνοθέτη και έγραφε κριτικές ταινιών για περιοδικά⁷⁰.

Η πρώτη του απόπειρα στον χώρο του κινηματογράφου ήταν η ταινία μικρού μήκους «Ένας Ανδαλουσιανός Σκύλος» (1929) μια ταινία αμιγώς σουρεαλιστική. Το σενάριο το έγραψε μαζί με τον φίλο του και ανερχόμενο σουρεαλιστή καλλιτέχνη Σαλβαδόρ Νταλί χρησιμοποιώντας τεχνικές Αυτοματισμού και Φροϋδικής ανάλυσης ονείρων, χαρακτηριστικές για τον Σουρεαλισμό. Παρόμοια διαδικασία χρησιμοποίησαν και στην επόμενη ταινία του Μπουνιουέλ «Η Χρυσή Εποχή» (1930).

71

Ο Μπουνιουέλ μυήθηκε στο Σουρεαλισμό όσο δούλεψε στο Παρίσι κατά τη δεκαετία του '20. Στο σουρεαλισμό ανακάλυψε την αγάπη του για το παράλογο, το

⁷⁰Bunuel, Louis, «Η Τελευταία μου Πνοή», ΔΩΜΑ, 2024

⁷¹Kardish, Laurence, «Luis Bunuel», MoMA, Vol. 3 No.7 (Oct. 2000) pp. 32-35

αμφίσημο καθώς και για το επικίνδυνο, το προκλητικό και τον σκανδαλισμό την τέχνη.

Μέχρι σήμερα στην ιστορία του κινηματογράφου δεν υπάρχουν εκτός του Μπουνιουέλ πολλοί άλλοι σκηνοθέτες, για του οποίου το έργο ήταν καθορισμένο από την αντιφατικότητα και το σκάνδαλο.

Ο Μπουνιουέλ κατάφερε να δημιουργήσει την εντύπωση, με κριτικές που έγραψε κατά τη δεκαετία του '20, ότι η «*Τεχνική του Κινηματογράφου*», δηλαδή θέματα σχετικά με τη θέση και την κίνηση της κάμερας, την σύνθεση εικόνων, το φωτισμό κλπ., δεν τον ενδιέφερε ιδιαίτερα. Ήθελε να καλλιεργήσει για τον εαυτό του, μία εμφάνιση ενός σκηνοθέτη μεγάλης απλότητας και όχι τόσο ως εφευρέτης μίας νέας κινηματογραφικής γλώσσας ή ανανεωτής της κινηματογραφικής έκφρασης. Γι' αυτό είναι κάπως αξιοθαύμαστο το γεγονός πως ένας σκηνοθέτης με την ιδιαίτερη αισθητική και ταυτότητα του Μπουνιουέλ, μπόρεσε να ανταποκριθεί αποτελεσματικά στις βιομηχανικές ανάγκες και απαιτήσεις της κινηματογραφικής διαδικασίας παραγωγής⁷².

Το 1927, γράφοντας μία κριτική για τον «*Ναπολέων*» του Άμπελ Γκανς, πήρε την ευκαιρία να εκφράσει τις σκέψεις του ως προς τα προτερήματα του αμερικανικού κινηματογράφου. Γράφει επίσης και για την περιφρόνηση του για τους *διανοούμενους* κριτικούς που επικρατούσαν τότε στη κουλτούρα του γαλλικού κινηματογράφου. Στην ίδια κριτική, αναφέρει την ταινία «*Το Κολλέγιο*» (1927) του Μπάστερ Κίτον⁷³ ως ένα δείγμα μίας ταινίας όπου η τεχνική «είναι τόσο δεμένη με τα υπόλοιπα στοιχεία, ώστε δεν γίνεται καν αντιληπτή... Ας αφήσουμε τις σούπερ ταινίες να δίνουν μαθήματα στους τεχνικούς, οι ταινίες του Κίτον δίνουν μαθήματα στην πραγματικότητα».⁷⁴

3.3 Thelonious Monk: Βιογραφικά Στοιχεία

Ο Thelonious Monk (Θελόνιους Μονκ) ήταν Αμερικανός Jazz pianίστας και συνθέτης. Είχε πολύ χαρακτηριστικό “επαναστατικό” και “σκληρό” μουσικό στυλ και θεωρείται από τους ιδρυτές του ρεύματος «Bebop»⁷⁵. Γεννήθηκε στις 10 Οκτωβρίου το 1917 στο Rocky Mount (Ρόκι Μάουντ) στην Βόρεια Καρολίνα. Ο πατέρας του, Thelonious Monk Sr., ήταν εργάτης και δούλεψε σε πολλά διαφορετικά χειρονακτικά

⁷²Eder K., Jansen P.W., Prinzler H.H., Michel M., Saint-Jean R., «*Luis Bunuel*», Πλεθρον, 2003.

⁷³Ο Τζόζεφ Φρανκ "Μπάστερ" Κίτον ("Buster" Keaton), (4 Οκτωβρίου 1895 - 1 Φεβρουαρίου 1966) ήταν Αμερικανός κωμικός ηθοποιός και σκηνοθέτης. Γνωστός κυρίως για τις «βωβές» του ταινίες, το «σήμα κατατεθέν» του ήταν η κωμωδία με κινήσεις του σώματος.

⁷⁴Ο Μπουνιουέλ για «Το Κολλέγιο» του Μπάστερ Κίτον, *Cahiers d'Art*, Μάρτιος 1927

⁷⁵Το «Bebop» (Μπίμποπ) είναι ένα είδος Τζαζ μουσικής που εμφανίστηκε σε υπόγεια ρεύματα στην Αμερική κατά τη δεκαετία του 1940. Χαρακτηρίζεται από γρήγορο τέμπο, περίπλοκες αρμονικές αλλαγές και ρυθμικά σχήματα, τα μικρότερα σχήματα μουσικών και την έμφαση στο δεξιότεχνικό αυτοσχεδιασμό. Κατά τη δεκαετία του '50 ήταν ίσως το κύριο αντιπροσωπευτικό ρεύμα της τζαζ.

επαγγέλματα, ενώ η μητέρα του δούλευε στο σπίτι και όποτε μπορούσε ως καθαρίστρια. Είχε δύο αδέρφια, την μεγαλύτερη Μάριον και τον μικρότερο Τόμας.⁷⁶

3.3.1 Πρώτα Χρόνια

Σαν μια σχετικά τυπική Αфро-Αμερικανική οικογένεια χαμηλών πόρων από τις Νότιες Πολιτείες, η οικογένεια Monk μετακόμισε στην Νέα Υόρκη το 1922. Βρήκαν ένα διαμέρισμα στη γειτονιά San Juan Hill (Λόφος Σαν Χουάν) μία συνοικία στο δυτικό Μανχάταν γνωστό για τα πλήθη μεταναστών που έψαχναν περισσότερες ευκαιρίες για μία πιο εύπορη ζωή. Ο πληθυσμός του Σαν Χουάν προερχόταν από Αфро-Αμερικανικές κοινότητες στις Νότιες Πολιτείες, την Καραϊβική και λατινικές χώρες όπως την Κούβα ή το Πουέρτο Ρίκο, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός πλούσιου σε κουλτούρας περιβάλλον. Ο πατέρας του Monk, για λόγους υγείας αναγκάστηκε να επιστρέψει στη Βόρεια Καρολίνα, η οικογένεια όμως αποφάσισε να μείνει στη Νέα Υόρκη και να ζήσει χωρίς αυτόν.⁷⁷

Η παιδική ηλικία του Monk ήταν γεμάτη μουσική. Από τότε που ζούσαν στην Βόρεια Καρολίνα, ο Monk θυμάται τον πατέρα του να παίζει σε ένα παλιό πιάνο που είχαν στο σπίτι τους και τη μητέρα του να τραγουδάει θρησκευτικά Gospel και στην εκκλησία αλλά και στο σπίτι. Όσο ζούσε στο Σαν Χουάν, ο Monk θα είχε βρεθεί σε επαφή με πολλές διαφορετικές παραδόσεις και μουσικά στυλ καθώς και με το Μουσικό θέατρο, την Όπερα και ελαφρά κλασική Μουσική. Ως έφηβος ο Monk φαίνεται να επηρεάστηκε πολύ από τη Μουσική της «Tin Pan Alley», μια επιρροή που χρησίμευσε στη μετέπειτα μουσική του καριέρα, μιας και ηχογράφησε πολλά τραγούδια αυτού του ιδιώματος. Παρά τη σκληρότητα και τους πειραματισμούς της καλλιτεχνικής του ταυτότητας, η μελωδία είναι πάντα παρούσα, αν όχι το πιο σημαντικό στοιχείο του έργου του, κάτι που μάλλον το οφείλει στην αγάπη του για το Μουσικό Θέατρο.⁷⁸

Πέρα από τις διάφορες επιρροές του μεγαλώνοντας, ο Monk είχε και επίσημη μουσική εκπαίδευση. Αρχικά η αδελφή του Μάριον έκανε μαθήματα πιάνου, αλλά δεν είχε μεγάλη αγάπη για το όργανο. Αντιθέτως, ο μικρός Monk έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον και όταν ήταν δώδεκα χρονών ξεκίνησε μαθήματα κλασικού πιάνου. Ταυτόχρονα όμως ήρθε σε επαφή και με την πλούσια Jazz σκηνή που αναδεικνύονταν στη Νέα Υόρκη. Παρόλο που σε μικρή ηλικία ο Monk ήταν σχετικά καλός μαθητής, όσο μεγάλωνε και έδειχνε περισσότερο ενδιαφέρον σε μία μουσική καριέρα, οι βαθμοί του έφεταν. Ήδη σε ηλικία 15 ετών έπαιζε με τους φίλους του ημι-επαγγελματικά σε διάφορα πάρτι που γίνονταν στη γειτονιά τους, καθώς και στην

⁷⁶Hanson William, *Thelonious Monk* (Falk Seminar, Spring 2008), p.4

⁷⁷Kelly Robin, *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*

⁷⁸Solis Gabriel, «*Monk's Music: Thelonious Monk and Jazz History in the Making*» (University of California Press, 2008) p.21

εκκλησία που πήγαινε η μητέρα του. Συνεπώς, ο Monk αποφάσισε να παρατήσει το σχολείο και να ασχοληθεί πλήρως με τη μουσική. Βρήκε τη πρώτη του “σοβαρή” δουλειά, συνοδεύοντας μία ιεροκήρυκα της Πεντηκοστιανής εκκλησίας, την οποία την ακολούθησε σε περιοδεία όλων των Η.Π.Α για δύο ολόκληρα χρόνια (1935-1937)⁷⁹.

3.3.2 Επαγγελματική Πορεία

Επιστρέφοντας στη Νέα Υόρκη όμως, η καριέρα του δεν ακολούθησε το “συνηθισμένο” μονοπάτι ενός Jazzμουσικού εκείνης της εποχής. Δεν έπαιξε σε κάποιο κλαμπ “υψηλού προφίλ”⁸⁰ ούτε έγινε μέλος μίας μεγαλύτερης μπάντας. Έπαινε δουλειά όπου μπορούσε σε μικρότερα κλαμπ και καμπαρέ στη Νέα Υόρκη, με το πιο αξιοσημείωτο να είναι το κλαμπ «Milton’s» στη γειτονιά Χάρλεμ με τον κρουστό Κένυ Κλαρκ το 1941. Διάσημο για της παραστάσεις του που πήγαιναν μέχρι αργά τα μεσάνυχτα, το συγκεκριμένο κλαμπ έμεινε γνωστό ως ένα από τα μέρη που αναπτύχθηκε το «Bebop». Τον ίδιο καιρό, ίσως λόγω της σταθερής και δημιουργικής δουλειάς στο «Milton’s», ο Monk ανέπτυξε και τις ικανότητες του ως συνθέτης, γράφοντας ίσως τα πιο γνωστά του κομμάτια όπως: «Ruby my Dear», «Straight, No Chaser», «Round Midnight» «Epistrophy» και άλλα, όλα από τα οποία έγιναν διάσημα jazz “standards”⁸¹. Σε αυτή τη χρονική περίοδο, μπορεί να σημειωθεί πως ο Monk έχει αναπτύξει το χαρακτηριστικό, και ιδιότυπο καλλιτεχνικό του στυλ, το οποίο θα συνεχίσει μέχρι το τέλος της ζωής του. Σημαντικό να αναφερθεί πως ο μουσικός χαρακτήρας του Monk ήταν καθοριστικής σημασίας για την ανάπτυξη του «Bebop». Παρόλα αυτά δε βρήκε τη ευρύτερη επιτυχία που βρήκαν άλλοι καλλιτέχνες του κύκλου του, όπως ο Τσάρλι Πάρκερ⁸² ή ο Ντίζι Γκιλέσπι⁸³. Μπορούν να θεωρηθούν διάφοροι λόγοι για τους οποίους η καριέρα του δεν αναπτύχθηκε με παρόμοιο τρόπο με τους συναδέλφους του. Αρχικά ο ίδιος δεν φαίνεται να ήθελε να κυνηγήσει μία “μεγάλη” καριέρα προτιμώντας να δημιουργήσει ένα πιο σταθερό σπιτικό περιβάλλον με την οικογένεια του, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με το γρήγορο και χαοτικό ρυθμό ζωής που έρχεται από μεγάλες περιοδείες και συνεχόμενες ηχογραφήσεις. Δεύτερον, ο Monk κράτησε τη μουσική του ταυτότητα

⁷⁹Kelly Robin, *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*

⁸⁰Για παράδειγμα το πιο παραδοσιακό, διάσημο CottonClub όπου έπαιξε ο Duke Ellington.

⁸¹Jazz “standards” είναι γνωστές συνθέσεις οι οποίες είναι πολύ σημαντικό κομμάτι του ρεπερτορίου καθώς και της Jazz παράδοσης.

⁸²Ο Τσάρλι Πάρκερ (αγγλικά: Charlie Parker Jr., 29 Αυγούστου 1920 - 12 Μαρτίου 1955) υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους Αфро-αμερικανούς μουσικούς της τζαζ, συνθέτης και άλτο σαξοφωνίστας. Η επίδρασή του στην εξέλιξη της τζαζ θεωρείται πολύ σημαντική, ενώ συνέβαλε καθοριστικά, μαζί με τον Ντίζι Γκιλέσπι, στη διαμόρφωση του μπίμποπ κατά τη δεκαετία του 1940

⁸³Ο Ντίζι Γκιλλέσπι (αγγλικά: John Birks "Dizzy" Gillespie, 21 Οκτωβρίου 1917 - 6 Ιανουαρίου 1993) ήταν Αμερικανός τρομππετίστας της τζαζ, συνθέτης και τραγουδιστής. Ως συνθέτης και βιρτουόζος της τρομπέτας, συνέβαλε αποφασιστικά, μαζί με τον Τσάρλι Πάρκερ, στην εξέλιξη της μοντέρνας τζαζ και του μπίμποπ (bebop).

και δεν άλλαξε για να ταιριάζει με την κατεύθυνση που πήγαινε το ευρύτερο ρεύμα «Bebop».⁸⁴

Παρόλα αυτά, το 1947 ο Monk βρήκε επιτέλους την ευκαιρία του να ηχογραφήσει τη μουσική του με τη δισκογραφική εταιρία «Blue Note» αλλά κυκλοφόρησε με μέτρια επιτυχία. Η σχέση του με τη δισκογραφική και η καριέρα του συνέχισαν σταθερά για μερικά χρόνια ακόμη, μέχρι το 1952, χωρίς πολλά εμπόδια. Δυστυχώς όμως το 1951 ο Monk κατηγορήθηκε και φυλακίστηκε για κατοχή ναρκωτικών. Η κατηγορία είναι ύποπτη χωρίς πολλά αποδεικτικά στοιχεία και θεωρείται πως απλά ήταν θύμα ρατσιστικής επίθεσης από αστυνομικούς. Παρά τη σύντομη διάρκεια, η φυλάκιση του φαίνεται πως ήταν ψυχολογικά οδυνηρή για έναν φιλελεύθερο χαρακτήρα σαν τον Monk. Μία ακόμη συνέπεια της εμπλοκής του με τον νόμο ήταν η απόσυρση της άδειας καμπαρέ που του επέτρεπε να παίζει σε κλαμπ, δημιουργώντας έτσι και οικονομικές δυσκολίες για την οικογένεια του.

Παρά το νομικά εμπόδια, ο Monk μπορούσε να συνεχίσει να παίζει σε κλαμπ στις άλλες περιοχές της Νέας Υόρκης, (Bronx, Queens, Brooklyn) μίας και η απόσυρση της άδειας καμπαρέ, ίσχυε μόνο για το Μανχάταν. Έτσι κατάφερε να κρατήσει μία σταθερή παρουσία στη μουσική σκηνή της πόλης και, κατά τη περίοδο 1952 με 1957, παρατηρείτε μία αργή αλλά συνεχή άνοδος της δημόσιας εικόνας του Monk. Την ίδια χρονική περίοδο, υπέγραψε συμβόλαιο με τη ανερχόμενη δισκογραφική εταιρία *Prestige Records*, η οποία ήταν μεγάλος υποστηρικτής του Bebo⁸⁵. Για κάποιο λόγο όμως, φαίνεται πως ο Monk δεν ήταν πολύ ευχαριστημένος στην *Prestige*, παρά την ευκαιρία να δουλέψει με μεγάλους μουσικούς όπως ο Miles Davis⁸⁶, John Coltrain⁸⁷ και Sonny Rollins⁸⁸, πήγε στη δισκογραφική *Riverside* το 1955. Το 1957η τύχη του Monk άλλαξε προς το καλύτερο με την ανανέωση της άδειας καμπαρέ του, χάρη στη βοήθεια της φίλης και θαυμάστριάς του Pannonica de Koenigswarter. Η πρώτη του μεγάλη εμφάνιση ήταν στο κλαμπ «Five Spot» το οποίο έγινε κέντρο τις υπόγειας καλλιτεχνικής κουλτούρας στα τέλη της δεκαετίας του '50 και για τα πρώτα χρόνια του '60⁸⁹.

⁸⁴Thomas Owens. "Bebop: The Music and Its Players". *Oxford University Press*. 1995.

⁸⁵Thomas Owens. "Bebop: The Music and Its Players".

⁸⁶Ο Μάιλς Ντέιβις (Miles Dewey Davis 26 Μαΐου 1926 - 28 Σεπτεμβρίου 1991) ήταν Αμερικανός τζαζ μουσικός, τρομπετίστας και συνθέτης. Θεωρείται ευρέως ως ένας από τους μουσικούς που άσκησαν σημαντική επίδραση στη μουσική του 20ού αιώνα[8]. Μαζί με τα συγκροτήματα που έπαιξε κατά καιρούς, υπήρξε πρωτοπόρος σε ό,τι αφορά στην ανάπτυξη της μουσικής.

⁸⁷Ο Τζον Γουίλιαμ Κόλτρεϊν (John William Coltrane, Χάμλετ Βόρειας Καρολίνας, 23 Σεπτεμβρίου 1926 - Νέα Υόρκη, 17 Ιουλίου 1967) ήταν Αμερικανός σαξοφωνίστας και συνθέτης της τζαζ. Το έργο του σημάδεψε την αφρο-αμερικανική μουσική παράδοση στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα.

⁸⁸Ο Σόνι Ρόλινς (Walter Theodore "Sonny" Rollins, 7 Σεπτεμβρίου 1930) είναι ένας Αμερικανός συνταξιούχος τενόρος σαξοφωνίστας της τζαζ, ο οποίος αναγνωρίζεται ευρέως ως ένας από τους σημαντικότερους και πιο σημαντικούς μουσικούς της τζαζ. Σε μια καριέρα επτά δεκαετιών, ο Ρόλινς ηχογράφησε πάνω από εξήντα άλμπουμ ως ηγέτης.

⁸⁹Solis Gabriel, «*Monk's Music: Thelonious Monk and Jazz History in the Making*»

3.3.3 Τελευταία Περίοδος

Η δεκαετία του 1960 ήταν κάπως “μεικτή” περίοδος στη ζωή του Monk, είχε δηλαδή και θετικά και αρνητικά στοιχεία. Αρχικά οι παραστάσεις και οι ηχογραφήσεις του ήταν αρκετά κερδοφόρες σε αυτή τη περίοδο μιας και το κοινό της τζαζ είχε πλέον αποδεχτεί τη μοναδικότητα του. Επιπλέον, το 1962 υπέγραψε συμβόλαιο με τη *Columbia Records* και επωφελήθηκε από τα ανεπτυγμένα στούντιο, τους έμπειρους παραγωγούς και το εκτενές σύστημα προώθησης και διανομής που διέθετε η μεγάλη δισκογραφική εταιρία. Δυστυχώς όμως, ο Monk φαίνεται να είχε σταματήσει να συνθέτει μουσική σε μεγάλο βαθμό αυτή τη περίοδο και τα καινούργια κομμάτια που έγραφε, για παράδειγμα κομμάτια όπως το “Stuffy Turkey” (1964) δεν είχαν την ίδια διαχρονική επιτυχία όπως τα πιο χαρακτηριστικά έργα του από το '40 και '50. Η φαινομενική πτώση της δημιουργικότητας του Monk θα μπορούσε να συσχετίζεται με τη τραγική αλλοίωση της ψυχολογικής του υγείας. Μετέπειτα διαγνώστηκε με διπολική διαταραχή, για την οποία οι γιατροί της εποχής χρησιμοποιούσαν Λίθιο, το οποίο έχει πολύ σοβαρές επιπτώσεις στη μνήμη, την αντιδραστικότητα και τη δημιουργικότητα του ασθενή, πιθανών ένα μεγάλο εμπόδιο κατά τα τελευταία χρόνια της καριέρας του.⁹⁰

Το 1968 έληξε το συμβόλαιο του Monk στη *Columbia* με το άλμπουμ «*Underground*» το οποίο είχε μεγάλη επιτυχία, μετά από αυτό όμως ξεκίνησε η αργή απόσυρση του. Συνέχισε να κάνει εμφανίσεις μέχρι και το 1974 αλλά με κάθε χρόνο όλο και λιγότερες. Το 1971 κυκλοφόρησαν κάποιες ηχογραφήσεις με τη δισκογραφική *Black Lion*, οι τελευταίες του επίσημες ηχογραφήσεις. Μέχρι το 1975, είχε αποσυρθεί εντελώς. Πέρασε τα τελευταία χρόνια της ζωής του στο σπίτι της φίλης του Pannonica de Koenigswarter, στο Weehawken, New Jersey όπου και πέθανε από ανεύρυσμα στις 5 Φεβρουαρίου το 1982.⁹¹

⁹⁰Kelly Robin, *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original* p. 548

⁹¹Kelly Robin, *Thelonious Monk*

4.Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ THELONIOUSMONK

Ο Thelonius Monk είναι ο ορισμός ενός επαναστατικού και πρωτοπόρου μουσικού. Κανένας άλλος μεγάλος jazz πιανίστας δεν είχε τόσο ανορθόδοξο στυλ ή ασυνήθιστη πιανιστική τεχνική. Κανένας άλλος συνθέτης bebop της δεκαετίας δεν έγραψε από τη μία, τόσο απλοϊκές μελωδίες αλλά με περίπλοκα ρυθμικά και διαστημικά στοιχεία από την άλλη.

Ως πιανίστας στο Minton's Club στις αρχές της δεκαετίας του 1940, συνεργάστηκε με άλλους νεαρούς μουσικούς όπως οι Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Art Tatum και Bud Powell, όπου μαζί ανέπτυξαν ασυνείδητα το νέο μουσικό στυλ που γνωρίζουμε ως bebop. Ωστόσο, το ανορθόδοξο μουσικό του στυλ προκάλεσε απορία σε πολλούς από τους συνεργάτες του και ενόχλησε αρκετούς από τους ακροατές.⁹² Ήταν στα καλύτερά του παίζοντας τις δικές του συνθέσεις είτε σόλο είτε με τα μεγάλα κουαρτέτα του κατά τις δεκαετίες του '50 και '60, και χάρη στον ιδιόμορφο χαρακτήρα της μουσική του αναδείχθηκε ως από τους σημαντικότερους συνθέτες και πιανίστες της τζαζ. Περιληπτικά, το στυλ του, χαρακτηρίζεται από ένα εκφραστικό μείγμα παραδοσιακών και καινοτόμων στοιχείων, το οποίο είναι μια τέλεια αντανάκλαση της προσωπικότητάς του που έχει αφήσει ανεξίτηλο το στίγμα της στο τζαζ τοπίο.

4.1 Πιανιστική Τεχνική

Η έννοια του πληκτρολογίου, η τεχνική και τα ιστορικά ρεύματα συνωμοτούν για να διαμορφώσουν τις προσεγγίσεις των πιανιστών. Όλοι οι πιανίστες πρέπει να εξετάσουν πολλαπλά αισθητικά ζητήματα που καθορίζουν ποια είδη υφών θα προτιμήσουν για την ανάπτυξη ενός στυλ. Τα μεμονωμένα τραγούδια προτείνουν τις δικές τους προσεγγίσεις, αλλά οι παίκτες αναπτύσσουν ιδιοματισμούς που μεταφέρονται από μελωδία σε μελωδία. Οι φωνές μπορούν να παιχτούν με από ένα έως δέκα δάχτυλα —ή μερικές φορές, στην περίπτωση του Monk, με πεπλατυσμένες παλάμες.

Η πιανιστική προσέγγιση του Monk ήταν αντισυμβατική. Συχνά έπαιζε με επίπεδα δάχτυλα και κρουστική επίθεση, μερικές φορές χτυπούσε πλήκτρα με πολλά δάχτυλα ή μοίραζε μελωδίες στα δύο χέρια. Αυτή η τεχνική συνέβαλε στον χαρακτηριστικό ήχο του, που ορισμένοι περιγράφουν ως «σκληρό και κρουστό», αλλά ικανό να αποδίδει γρήγορα αρπέντζιο και τρίλιες με ακρίβεια. Το άγγιγμά του

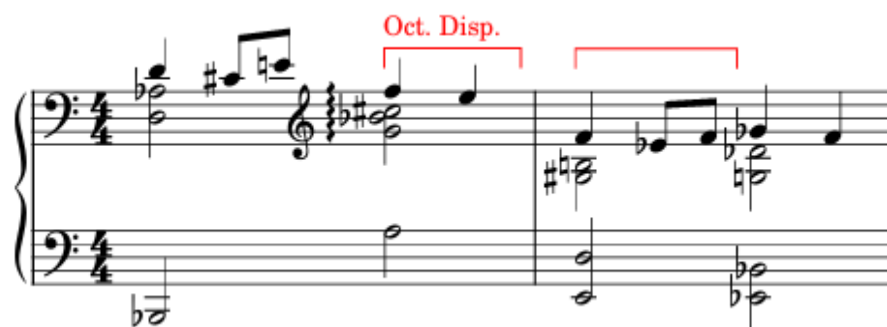
⁹²Thomas Owses, *Bebop: The music and its Players* (Oxford University Press, 1995)

τόνιζε τις ρυθμικές και κρουστικές δυνατότητες του πιάνου, ευθυγραμμίζοντας με τη συνολική του μουσική αισθητική.⁹³

Κατά τη διάρκεια των σόλο του δεν έκανε πολύ “comping⁹⁴”, συνεπώς δε συγκρίνεται τόσο όσο ο Bud Powell, ο Al Haig ή άλλοι, κυρίως επειδή χρησιμοποιούσε συχνά και τα δύο του χέρια για να παίζει τις μελωδίες του. Όταν όντως έπαιζε μια συνοδεία, συχνά επέστρεφε σε απλές συγχορδίες που έπαιζαν με το ύφος του stride της νιότης του. Σε ορισμένες από τις σόλο ηχογραφήσεις του η συνοδεία stride είναι σταθερή, ρεφρέν μετά από ρεφρέν. Δεν τον ενδιέφερε ότι αυτή η υφή ήταν σε μεγάλο βαθμό δυσεύρετη μεταξύ των bebop συναδέλφων του.⁹⁵

Ο Monk χρησιμοποιεί πολλές εκλεπτυσμένες τεχνικές που μπορεί να διακρίνει το αυτί. Από μία οπτική, αυτές η τεχνικές μπορούν να διακριθούν από την άποψη του πώς διαμορφώνονται από τον πιανισμό και την υφή από μια οπτική γωνία και ως φωνές από μια άλλη. Αυτές οι τεχνικές υφής παρουσιάζονται παρακάτω με αύξουσα σειρά για το πόση ασυνέχεια και αντίθεση δημιουργούν:

- Αλλαγή ηχητικής περιοχής: ο Monk παίζει τη μελωδία σε διαφορετικές παράλληλες οκτάβες τονίζοντας τη δομή της μελωδίας.



96

- Αρπέτζιο: ο Monk εισάγει συνεχώς πιανιστικές φιγούρες σε μορφή αρπές είτε σε γρήγορη ταχύτητα με χαρακτήρα στολιδιού ή σε αργή ταχύτητα όπου έχουν πιο δομικό ρόλο στο χώρο της μελωδίας. Είναι συνήθως κατασκευασμένα από τρίφωνες συγχορδίες, συγχορδίες με έβδομες ή από την ολοτονική κλίμακα⁹⁷.

⁹³“Thelonious Monk and the Old Time Pianists”, Jazz Times, Google, <https://jazztimes.com/blog/thelonious-monk-and-the-old-time-pianists/>

⁹⁴Στη τζαζ, το “comping” είναι η πρακτική του να παίζεις συγχορδίες και ρυθμούς για την υποστήριξη ενός σολίστ ή μιας μελωδικής γραμμής. Είναι ουσιαστικά μια μορφή συνοδείας που προσθέτει αρμονική και ρυθμική υφή χωρίς να επισκιάζει την κύρια μελωδία.

⁹⁵Thomas Owses, *Bebop: The music and its Players* (Oxford University Press, 1995).

⁹⁶ Monk’s Mood, «Live at Carnegie Hall» (1957), μέτρα 4 & 5

⁹⁷ Evan Ziporyn & Michael Tenzer, *Thelonious Monk’s Harmony, Rhythm and Pianism*, κεφ. 4 από *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, (Oxford University Press, 2011)

98

- Ανάπτυξη μιας εσωτερικής φωνής: χρωματικές γραμμές αναδύονται σε στιγμές παύσης της κύριας μελωδίας.

99

- Μια καλλιτεχνική υπογραφή του Monk είναι να «επιτεθεί» απότομα ένα voicing που περιέχει διάστημα δευτέρας, τριτόνου ή έβδομης, και αμέσως να απελευθερώσει έναν ή περισσότερους φθόγγους και να αφήσει το υπόλοιπο διατηρώντας. Αυτή η τεχνική ξεχωρίζει έντονα και είναι στενά συνδεδεμένη με την εκφώνηση των cluster¹⁰⁰.

101

Αντλώντας έμπνευση από τους πρώτους πιανίστες της τζαζ, όπως ο James P. Johnson, ο Monk ενσωμάτωσε τεχνικές stride piano στο παίξιμό του. Αυτό το στυλ περιλαμβάνει την εναλλαγή του αριστερού χεριού ανάμεσα σε νότες μπάσου και συγχορδίες, δημιουργώντας μια ρυθμική βάση που είναι τόσο σταθερή όσο και συγχρονισμένη. Το stride παίξιμο του Monk, το οποίο εφάρμοσε κυρίως στο σόλο παίξιμό του, χαρακτηριζόταν από το απρόβλεπτο και ιδιοσυγκρασιακό του

⁹⁸Thelonious Monk, Pannonica, «Alone in San Francisco» (1959),μέτρο 4

⁹⁹ Thelonious Monk, Monk's Mood, lead sheet, μέτρα 3 - 5.

¹⁰⁰“Συστάδα” πολλαπλών φθόγγων σε πολύ κοντινή διαστημική απόσταση.

¹⁰¹ Monk's Point, μέτρα 1 - 4

συγχρονισμό, παρεκκλίνοντας συχνά από τα συμβατικά μοτίβα για να παράγει μια μοναδική αίσθηση swing.¹⁰²

Ωστόσο, αν ο Monk επηρεάστηκε σε τέτοιο βαθμό από τους παίκτες της σχολής stride, γιατί δεν εντοπίζουμε τις ίδιες τεχνικές ανησυχίες στο παίξιμό του; Υπάρχουν δύο βασικοί λόγοι γι' αυτό, ο πρώτος είναι ότι ο Monk ήταν πρόθυμος να μιμηθεί το πνεύμα παρά να ακολουθήσει κατά γράμμα όσων είχαν προηγηθεί, και ο δεύτερος είναι η τεράστια αλλαγή στο στυλ του Monk στις αρχές της δεκαετίας του '40, ακριβώς στην αρχή του bebop.¹⁰³

Υπάρχουν πολύ λίγα καταγεγραμμένα στοιχεία που δείχνουν την εξέλιξη αυτής της αλλαγής, αλλά από μια ηχογράφιση του 1941 που έγινε στο Minton's και δείχνει μια μάλλον συνηθισμένη προσέγγιση στο πιάνο τύπου Teddy Wilson μέχρι τις πρώτες ηχογραφήσεις του Blue Note που έκανε ως ηγέτης, ο Monk κατάφερε να καθιερώσει ένα εντελώς ατομικό στυλ. Αυτό που δεν χωράει αμφιβολία, ωστόσο, είναι ότι επρόκειτο για μια συνειδητή απόφαση.¹⁰⁴

Οι αρμονίες μπορεί να παρέμειναν λίγο-πολύ οι ίδιες, αλλά η τεχνική, κυρίως του δεξιού χεριού, και η αίσθηση του χώρου υπέστησαν μεγάλη αλλαγή στα χρόνια 1941 - 45, η περίοδος που διαμορφώθηκε το bebop¹⁰⁵. Ο παραπάνω ισχυρισμός ότι ο Monk δεν θεωρούνταν πραγματικά τυπικός πιανίστας του bebop επιβεβαιώνεται από το πόσο λίγες ηχογραφήσεις της εποχής εμφανίζεται¹⁰⁶, πέρα από τις προφανείς μουσικές και υφολογικές διαφορές που διευκρινίστηκαν παραπάνω.

Ίσως ήταν ακριβώς η αποφασιστικότητα του Monk να αναπτύξει ένα ατομικό στυλ που εμπόδιζε τους συναδέλφους του να τον κλείσουν- ίσως ήταν η ανησυχία του για τη σχέση του ήχου με τη σιωπή, η οποία έδινε στη συνοδεία και τα σόλο του μια πολύ άτυπη μορφή, που δεν ταίριαζε πραγματικά στην προσέγγιση του bebop στυλ πιάνου που ήταν κυρίως εμπνευσμένη από το αυτοσχεδιαστικό στυλ του Charlie Parker.¹⁰⁷

Αυτό που είναι πιο δύσκολο να κατανοήσουμε είναι η καταδίκη του Miles Davis για τις συνοδευτικές ικανότητες του Monk. Ο Davis επρόκειτο να πει το εξής για τον Monk: "*Λατρεύω τον τρόπο που παίζει και γράφει ο Monk, αλλά δεν τον αντέχω πίσω μου. Δεν σου δίνει καμία υποστήριξη*".¹⁰⁸

Αυτή η δήλωση δείχνει βέβαια τόσο τις απαιτήσεις του Davis από έναν συνοδό όσο και την πραγματική ικανότητα (ή την έλλειψη αυτής) του Monk να

¹⁰²Evan Ziporyn & Michael Tenzer, *Thelonious Monk's Harmony, Rhythm and Pianism*, κεφ. 4 από *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, (Oxford University Press, 2011)

¹⁰³Thomas Ows, *Bebop: The music and its Players* (Oxford University Press, 1995).

¹⁰⁴Solis Gabriel, «*Monk's Music: Thelonious Monk and Jazz History in the Making*» (University of California Press, 2008)

¹⁰⁵Thomas Ows, *Bebop: The music and its Players* (Oxford University Press, 1995).

¹⁰⁶Evan Ziporyn & Michael Tenzer, *Thelonious Monk's Harmony, Rhythm and Pianism*.

¹⁰⁷The Compositional and Improvisational style of Thelonious Monk

¹⁰⁸Kelly Robin, *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*

παρέχει υποστήριξη σε έναν σολίστα. Αυτό συχνά συνίσταται σε μια επαναδιατύπωση του περιγράμματος της μελωδικής γραμμής (ή μερικές φορές απλώς των «κορυφών» αυτής της γραμμής), η οποία παρέχει στον σολίστα έναν χάρτη- αντί να πλοηγείται απλώς στις αλλαγές των συγχορδιών, όπως είναι η συνήθης πρακτική στον αυτοσχεδιασμό της τζαζ, ο σολίστας πρέπει να έχει κατά νου τις μελωδικές, όσο και τις αρμονικές, απαιτήσεις του κομματιού.¹⁰⁹

4.2 Ρυθμικά Στοιχεία

Ο χρόνος είναι ένα στοιχείο που ξεχωρίζει περισσότερο τη μουσική από τις περισσότερες άλλες τέχνες. Σε αντίθεση με έναν πίνακα ή ένα κτίριο, η μουσική δεν μπορεί να βιωθεί εκτός χρόνου. Σε αντίθεση με ένα ποίημα ή μυθιστόρημα, η μουσική δεν μπορεί να ακουστεί με τον δικό του ρυθμό. Η μουσική δημιουργεί το δικό της βιωματικό πλαίσιο μέσα και μέσα στο χρόνο. σε αυτό είναι σαν τον κινηματογράφο και το θέατρο. Εκτός από τη μετρική έννοια, ο χρόνος αναφέρεται στους λεπτούς τρόπους με τους οποίους ένας μουσικός μπορεί να παίζει με το βασικό τέμπο, κάνοντας φράσεις μπροστά, στο κέντρο ή πίσω από τον ρυθμό, προκειμένου να δημιουργήσει σκιάσεις συναισθήματος.

Η προσέγγιση του Monk στο χρόνο κάθε άλλο παρά συμβατική ήταν, κάτι που τον ξεχώριζε ακόμη και από πολλούς από τους καλύτερους μουσικούς της τζαζ. Συχνά τέντωνε και συμπίεζε τις ρυθμικές διάρκειες, δημιουργώντας μια ρευστή αίσθηση του χρόνου που αφηλούσε τους αυστηρούς μετρικούς περιορισμούς. Αυτή η προσέγγιση μπορεί να είναι αποπροσανατολιστική, καθιστώντας μερικές φορές δύσκολο να ακούσουμε ή να συμπεράνουμε χρόνο από το παίξιμό του.

Ωστόσο, η μοναδική αίσθηση του ρυθμού του, η οποία συχνά ευθυγραμμίζεται με τη φυσική, διαισθητική ή μη πνευματική μουσικότητα, είναι στην πραγματικότητα ένα σημάδι του μεγάλου πνευματικού επιτεύγματος του Monk ως μουσικού επειδή του επέτρεψε να κατανοήσει καλύτερα τη μουσική και έτσι να πάει την παράσταση σε άλλο επίπεδο με μεγάλη κανονικότητα.

Ο Monk είχε αγάπη για τη ρυθμική μετατόπιση: «Η επανάληψη ενός μελωδικού τμήματος με διαφορετική σχέση με το μέτρο στο οποίο βρίσκεται».

Συχνά χρησιμοποιούσε ρυθμική μετατόπιση, μετατοπίζοντας φράσεις από τους αναμενόμενους ρυθμούς για να δημιουργήσει ένταση και έκπληξη. Αυτή η τεχνική, σε συνδυασμό με τη χρήση της συγκοπής, οδήγησε σε μια ρυθμική γλώσσα που ήταν και πολύπλοκη και συναρπαστική. Τέτοιες μετατοπίσεις συχνά οδηγούσαν σε μια αίσθηση ρυθμικής ασάφειας, προκαλώντας τους ακροατές και τους συναδέλφους μουσικούς να ασχοληθούν πιο βαθιά με τη μουσική.



Το αριστούργημα της μπλουζ του Monk, "Straight, No Chaser", αναπτύσσεται από ένα μοναδικό κίνητρο που μοιάζει με κύτταρο, το οποίο με τη σειρά του επεκτείνεται, συστέλλεται, μετατοπίζεται τόσο μπροστά όσο και πίσω από τον ισχυρό παλμό του μέτρου έτσι ώστε να είναι μια εικονική σύζευξη των μελωδικών του δυνατοτήτων.



Μια άλλη πτυχή του καινοτόμου μοναχού της τζαζ ήταν η μορφολογία. Ο Μονκ παρέκκλινε από τις παραδοσιακές φόρμες τραγουδιού, χρησιμοποιώντας αντισυμβατικές ρυθμικές και μετρικές δομές. Σε συνθέσεις όπως το "Brilliant Corners", για παράδειγμα, το τραγούδι περιλαμβάνει μια κυκλική διμερή μορφή κατασκευασμένη με ένα τμήμα οκτώ μέτρων A, ένα τμήμα επτά μέτρων B και τέλος ένα τροποποιημένο τμήμα επτά ράβδων A.

Brilliant Corners

Thelonious Monk

5

10

15

19

Τέτοιες καινοτομίες έδειξαν την προθυμία του Monk να ξεπεράσει τα όρια της ρυθμικής μορφολογικής οργάνωσης στην τζαζ.

Αναγνωρίζουμε τον Monk σχεδόν τόσο από αυτά που δεν έπαιξε όσο και από αυτά που έπαιξε. Η μουσική του Monk είναι γνωστή για τη σκόπιμη χρήση της σιωπής και του μουσικού κενού. Αντί να ακολουθεί συνεχείς, πυκνές φράσεις, συχνά χρησιμοποιούσε παύσεις και ξεκούραση, επιτρέποντας στη μουσική να αναπνέει και δημιουργώντας μια αίσθηση απρόβλεπτου. Αυτή η προσέγγιση όχι μόνο ανέδειξε τη σημασία του τι δεν παίχτηκε αλλά πρόσθεσε και μια κρουστική ποιότητα στις ερμηνείες του, καθώς τα ίδια τα κενά έγιναν αναπόσπαστα συστατικά του ρυθμού.

Πολλά από τα σόλο του περιέχουν πολλές παύσεις και μεγάλες νότες. (Το πιο ακραίο παράδειγμα εμφανίζεται στο ιδιόρρυθμο σόλο του στο “The Man I Love” (take 2”), όπου τα κενά είναι τόσο μεγάλα που ο Μάιλς Ντέιβις ένιωθε υποχρεωμένος να πηδήξει και να παίζει για να κρατήσει τη μουσική σε κίνηση.) Και επειδή του άρεσε ο μελωδικός χώρος, σπάνια έπαιζε μακριές όγδοες νότες τόσο χαρακτηριστικές των bebop συναδέλφων του όπως ο Charlie Parker.

Συνοψίζοντας, η ρυθμική προσέγγιση του Thelonious Monk αποτελεί μια από τις πιο χαρακτηριστικές πτυχές της καλλιτεχνικής ταυτότητας του.

Τα ρυθμικά του χαρακτηριστικά μαρτυρούν το καινοτόμο πνεύμα του και τη βαθιά κατανόηση της τζαζ. Η ενσωμάτωσή του, η ρυθμική μετατόπιση, οι πολυρυθμοί, οι αντισυμβατικές δομές και ακόμη και η σιωπή, όχι μόνο καθόρισαν τον μοναδικό ήχο του, αλλά επηρέασαν επίσης γενιές μουσικών, διασφαλίζοντας ότι η κληρονομιά του θα παραμείνει στα χρονικά της ιστορίας της τζαζ.

4.3 Αρμονικά Στοιχεία

Η αρμονική γλώσσα του Thelonious Monk είναι ο ακρογωνιαίος λίθος της χαρακτηριστικής φωνής του στην τζαζ. Η προσέγγισή του συνδυάζει παραδοσιακές αρμονικές δομές με καινοτόμα voicings, χρωματισμό και ρυθμική ένταση.

Ένας σημαντικός αριθμός συνθέσεων του Monk βασίζεται στις αλλαγές συγχορδιών pop προτύπων. Αυτή η τεχνική σύνθεσης μπορεί να ονομαστεί *αρμονικός δανεισμός*. Αν και έχει χρησιμοποιηθεί σε όλη την ιστορία της τζαζ, ταυτίζεται περισσότερο με την εποχή του bebop της δεκαετίας του 1940, όταν εκατοντάδες τραγούδια συντέθηκαν δανειζόμενοι τις αλλαγές συγχορδίας των προτύπων της pop, ειδικά το «I Got Rhythm» του George Gershwin.¹¹⁰

Ο Monk το έκανε αυτό με τα ακόλουθα τραγούδια:

Σύνθεση του Monk	Δανεισμένο τραγούδι
Rhythm-n-ing	I Got Rhythm
52nd Street Theme	I Got Rhythm (A), Honeysuckle Rose (γέφυρα)
Let's Cool One	Honeysuckle Rose (γέφυρα)
Little Rootie Tootie	I Got Rhythm
Let's Call This	Sweet Sue
Bright Mississippi	Sweet Georgie Brown
Evidence	Just You. Just Me
Hackensack	Lady, Be Good
In Walked Bud	Blue Skies (A)
Humph	I Got Rhythm (ελαφρώς παραλλαγμένη διαδοχή)

¹¹⁰Thomas Ows, *Bebop: The music and its Players* (Oxford University Press, 1995)

Οι συνθέσεις του Monk συχνά παρουσιάζουν χρωματικές προόδους και τροπικές εναλλαγές. Για παράδειγμα, στο "Round Midnight", η αρμονία ξεκινά με μια τονική μινόρε έβδομη συγχορδία και προχωρά μέσα από μια σειρά χρωματικών ii-V και δανεικών συγχορδιών από παράλληλους τρόπους. Αυτό δημιουργεί ένα ρευστό, απρόβλεπτο αρμονικό τοπίο που προκαλεί την παραδοσιακή λειτουργική ανάλυση.

Οι αρμονικές επιλογές του Monk συχνά εισήγαγαν ασάφεια και ένταση. Έβαλε δίπλα σε συγχορδίες που δεν λύνονταν με παραδοσιακούς τρόπους, δημιουργώντας μια αίσθηση αστάθειας που κρατούσε τους ακροατές αφοσιωμένους. Αυτή η προσέγγιση είναι εμφανής σε έργα όπως το "Monk's Mood", όπου οι ανεπίλυτες δεσπόζουσες συγχορδίες και οι χρωματικές κινήσεις αφηθούν τις συμβατικές προσδοκίες.

Monk's Mood
New York Town Hall, 1959
Thelonious Monk

The musical score for "Monk's Mood" is presented in three systems. The first system (labeled 'A') shows the beginning of the piece in 4/4 time, with chords Fm7, Bb7, and Cmaj7. The second system (labeled '3') continues with chords Dm7b5, G7, Dbmaj7, and Bb7, with a melodic line starting with the instruction "Σειρά από Δεσπόζουσες!". The third system (labeled '6') shows chords E7b9, Eb7#9, D#sus, E9sus, Dm7, and Bb7. The score includes both treble and bass clefs with various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (5, 6).

Ο Monk χρησιμοποιούσε συχνά πυκνά και διάφωνα voicings που αφηφούσαν τη συμβατική αρμονία. Συνδύαζε διαστήματα όπως μεγάλες ή μικρές έβδομες, δεύτερες ή ένατες μέσα στην ίδια συγχορδία, δημιουργώντας έναν πλούσιο, διαφορούμενο ήχο.

Για παράδειγμα, μπορεί να σχηματίσει μια δεσπόζουσα συγχορδία βάζοντας την έβδομη στο μπάσο, ακολουθούμενη από τη τρίτη και την #11, με αποτέλεσμα ένα διάστημα δευτέρας μεγάλης στο ψιλό τμήμα της συγχορδίας. Αυτό το voicing περιέχει τους ίδιους ακριβώς φθόγγους με μία δεσπόζουσα ένα τρίτονο πάνω, σχηματίζοντας έτσι μία συγχορδία με ιδιαίτερο ηχόχρωμα αλλά και με μεγάλη αρμονική ευλυγισία. Με τέτοιο σκεπτικό ώθησε τη λειτουργική αρμονία στα όριά της διατηρώντας παράλληλα την ουσία της.

Οι αρμονικές καινοτομίες του Monk έχουν αφήσει ανεξίτηλο το στίγμα τους στην τζαζ, επηρεάζοντας γενιές μουσικών. Η ικανότητά του να συνδυάζει την πολυπλοκότητα με την απλότητα, την διαφωνία με τη γλυκύτητα και την παράδοση με την καινοτομία κάνει τη δουλειά του ένα πλούσιο πεδίο μελέτης και εκτίμησης.

4.4 Blues

Η χρήση της Blues από τον Thelonious Monk στη μουσική του είναι μια πλούσια και βαθιά αναπόσπαστο στοιχείο του μοναδικού ήχου και της προσέγγισής του στη τζαζ. Ο Monk συχνά φημίζεται για την καινοτόμο αρμονική του γλώσσα, τις “γωνιακές” μελωδίες και τους πολύπλοκους ρυθμούς του, αλλά η σχέση του με τα μπλουζ αποκαλύπτει μια ουσιαστική πτυχή της μουσικής του ταυτότητας.

Πολλές από τις συνθέσεις του Monk έχουν τις ρίζες τους στη βασική δωδεκάμετρη μπλουζ φόρμα, αν και συχνά παίρνει ελευθερίες με αυτή τη δομή. Η φόρμα μπλουζ, με τα μοτίβα “ερώτηση-απάντηση”, την τριμερή στιχουργική δομή και την επαναλαμβανόμενη χρήση δεσπόζουσας έβδομης συγχορδίας, χρησιμεύει ως το τέλειο όχημα για το ιδιόμορφο στυλ του Monk. Ακόμη και σε συνθέσεις που δεν είναι καθαρή μπλουζ, η επιρροή των μπλουζ είναι συχνά αισθητή μέσω της ρυθμικής φρασεολογίας, των μπλουζ μελωδιών κ.λπ.

Είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα των μεγάλων συνθετών και αυτοσχεδιαστών της τζαζ ότι χρησιμοποίησαν και αναζωογόνησαν το μπλουζ με διάφορους τρόπους ή, αντίθετα, κανένας μεγάλος αυτοσχεδιαστής της τζαζ στην αμερικανική παράδοση δεν παρέβλεψε τη γονιμότητα και το εύρος των δυνατοτήτων του. Μουσικοί τόσο διαφορετικοί όσο ο Jelly Roll Morton, ο Sonny Rollins, ο Ornette Coleman, ο John Coltrane, ο Count Basie, ο Miles Davis, ο Duke, ο Sun Ra, και, φυσικά, ο Monk, έχουν ο καθένας τους φέρει νέες ιδέες σε αυτή τη διαρκή και ζωντανή μορφή.

Σημαντικός λόγος για τη μεγάλη ευελιξία της μπλουζ έγκειται στη φύση των συγχορδιακών/μελωδικών δυνατοτήτων. Παρά την απλότητα της δομής του, οι αρμονικές προεκτάσεις του μπλουζ είναι περισσότερο τονικά διαφορούμενες από εκείνες των άλλων μορφών που συναντώνται συνήθως στην εκτέλεση της τζαζ. Υπάρχουν δύο λόγοι γι' αυτό: (1) αυτή ακριβώς η αρμονική απλότητα επέτρεψε μεγάλο αριθμό υποκατάστατων συγχορδιών οι οποίες εμπλούτισαν τις μελωδικές επιλογές, και: (2) η βάση της στη δεσπόζουσα ποιότητα, και όχι στην τονική, αρμονία

επιτρέπει την παρουσία “μπλε” νοτών, από τις οποίες η εναλλαγή διατονικών και “μπλε” τρίτων χρησιμεύει ιδιαίτερα για να υπονομεύσει τα αυστηρά τονικά θεμέλιά της, δημιουργώντας έτσι μια συναισθηματική ασάφεια.

Για να ενισχύσουμε τα παραπάνω σημεία: η εξέλιξη των μπλουζ, της οποίας η βασική δωδεκάμετρη μορφή (I μέτρα 1 - 4; IV - I μέτρα 5 - 8; V - I μέτρα 9 - 12) προσφέρεται για επέκταση και δίνει αφορμή για εκατοντάδες μικρές παραλλαγές. Κατά τη διάρκεια της εποχής του Bebop, όπου οι μουσικοί ασχολήθηκαν με την επέκταση των μελωδικών, αρμονικών, καθώς και μορφολογικών στοιχείων της μουσικής τους, τα μπλουζ ταξίδεψαν πολύ μακριά από τη βασική μορφή που περιγράφεται παραπάνω (αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί “κλασική” μορφή μπλουζ).

Η μουσική του Monk είναι άκρως δεμένη με μπλουζ σε αισθητική καθώς και μουσική διάσταση. Ίσως το καλύτερο παράδειγμα χρήσης μπλουζ σε σύνθεση του Monk είναι το κλασικό κομμάτι «Blue Monk».

Blue Monk

Thelonious Monk

The musical score for "Blue Monk" is presented in three staves. The first staff covers measures 1-4, the second staff covers measures 5-8, and the third staff covers measures 9-12. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The melody is written in treble clef. The first staff includes a measure rest labeled 'A' spanning measures 1-4. The second staff includes measure rests labeled 'a' under measures 5-6 and 'c' under measure 8. The third staff includes measure rests labeled 'B' under measures 9-10 and 'B' under measures 11-12. Chord symbols are placed above the notes: Bb7, Eb7, Bb7, F7, Bb7 in the first staff; Eb7, Bb7, F7, Bb7 in the second staff; and F7, Bb7 in the third staff.

Η μελωδία παρουσιάζει μεγάλη οικονομία στην κατασκευή, καθώς αποτελείται από δύο μόνο στοιχεία, που σημειώνονται ως A και B στο παραπάνω παράδειγμα. Το A είναι μια χρωματική φιγούρα που γεμίζει το κενό μεταξύ της τρίτης και της πέμπτης της συγχορδίας (εκτός από το μέτρο 6, όπου καλύπτει την

ελαττωμένη πέμπτη και την ελαττωμένη έβδομη της Μι ελαττωμένης έβδομης)- το Β είναι μια ρυθμική επέκταση του Α, τουλάχιστον από την οπτική ότι αποτελείται από οκτώ όγδοα σε αντίθεση με τα αρχικά τέσσερα του Α. Το χρωματικό υλικό μεταξύ του 2ου και του 3ου κτύπου του Β (Φα -- Μι-ύφεση -- Μι-φυσικό) μπορεί να θεωρηθεί ως αναδρομή κάποιου υλικού της πρώτης εμφάνισης του Α, όπως και το υλικό στο μέτρο 4 (η ουρά της πρώτης φράσης του Β). Το μόνο υλικό που είναι “ξένο” σε αυτές τις δύο φράσεις είναι εκείνο μεταξύ του τέταρτου κτύπου του μέτρου 8 και του τέλους του μέτρου 9 (που χαρακτηρίζεται ως C).

Αυτή η κατασκευή δείχνει σαφώς τη συγγένεια της μελωδίας με την τρίστιχη φωνητική δομή. Οι δύο πρώτες φράσεις (A + A + B) είναι σχεδόν καθρέφτες η μία της άλλης, ενώ το τρίτη σύστημα του παραπάνω παραδείγματος, που βασίζεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στο υλικό του Β, αποτελεί ένα σχόλιο για τις δύο προηγούμενες συστήματα. Στα μέτρα 10 - 12 ο Monk επαναλαμβάνει τη φιγούρα Β, η οποία στη δεύτερη εμφάνισή της καθυστερεί ένα ολόκληρο τέταρτο αυτό, καθώς και η αναμονή της φιγούρας Γ κατά ένα χτύπο, δημιουργούν μια λεπτή αλλά σημαντική ένταση.

Στους αυτοσχεδιασμούς του Monk, τα blues στοιχεία συχνά αναδύονται με εκπληκτικούς τρόπους. Μπορεί να ξεκινήσει με μια πιο παραδοσιακή ιδέα βασισμένη στα μπλουζ και στη συνέχεια να τη μεταμορφώσει σε κάτι πιο σύνθετο, χτίζοντας συχνά ένταση μέσω διάφωνων διαστημάτων ή απροσδόκητων αρμονικών μετατοπίσεων. Τα εμπνευσμένα από τα μπλουζ σόλο του Monk καταδεικνύουν την ικανότητά του να μιλάει με “μπλουζ χαρακτήρα”, ενώ ταυτόχρονα διευρύνει τα όρια του τι μπορούν να κάνουν αυτά τα ιδιώματα.

Ο Monk χρησιμοποιεί συχνά στοιχεία της κλίμακας μπλουζ (η οποία περιέχει τις χαμηλωμένες 3ους, 5ους και 7ους φθόγγους, μαζί με την τονική και την τέλεια 4η και 5η). Ο ήχος αυτής της κλίμακας είναι παρών στα μπλουζ, και ο Monk χρησιμοποιεί συχνά τα διαστήματά της στους αυτοσχεδιασμούς και τις συνθέσεις του. Οι μελωδικές του γραμμές συχνά δίνουν έμφαση σε διαστήματα που είναι χαρακτηριστικά των μπλουζ, όπως 3^{es} μικρές, 5^{es} ελαττωμένες και αυξημένες 4^{es} (η “μπλε νότα”) δημιουργώντας μια αδιαμφισβήτητη ένταση μεταξύ της διαφωνίας και της επίλυσης.

Σπάνια έπαιζε καθαρά μπλουζ, προτιμώντας να εξερευνά τους χώρους μεταξύ των μπλουζ και των πιο πρωτοποριακών τάσεων. Τα σόλο του μερικές φορές ακούγονται σαν μια συνομιλία μεταξύ χειρονομιών μπλουζ και αφηρημένων ιδεών, όπου ένα οικείο μπλουζ μοτίβο μπορεί ξαφνικά να διακοπεί από ένα απρόβλεπτο μελωδικό άλμα ή μια συγχορδία που διακόπτει τη ροή.

Στην πραγματικότητα, μεγάλο μέρος του υλικού των σόλο του Monk φαίνεται να είναι μια πιανιστική προσπάθεια να αναπαραστήσει τον ήχο της πρώιμης κιθάρας μπλουζ, με τις λυγισμένες νότες. Μία από τις κλασικές και πιο χαρακτηριστικές παράγεται από τον παίκτη που απλά τραβάει το δάχτυλό του μέσα από ένα μαύρο

πλήκτρο και τη λευκή νότα μπροστά. Αν αυτό γινόταν σωστά, παρήγαγε όχι μόνο μια ένταση - σχήμα οικοδόμησης αλλά και μια απομίμηση του ήχου της μπλουζ κιθάρας.

Τα μικροτονικά στοιχεία στο παίξιμο των μπλουζ εξυπηρετούν έναν ζωτικό εκφραστικό σκοπό, ο οποίος δεν θα μπορούσε να αναδειχθεί τόσο διακριτικά σε ένα καλά συγκερασμένο σύστημα και με τη σειρά του μπορεί να αναχθεί στη φωνητική μουσική των Αφρικανών σκλάβων.

Οι διαχωρισμένες νότες και τα clusters του Monk (που τόσο συχνά αναφέρονται ως αμφισβητήσιμα παραδείγματα της κακής τεχνικής του) δεν έχουν σχέση μόνο με τον αυτοσυνείδητο «μοντερνισμό». Αντίθετα, όπως θα αντιληφθεί αμέσως κάθε προσεκτικός ακροατής, βασίζονται και σε έναν βαθύ σεβασμό προς την παράδοση και την εκφραστική της δυνατότητα, έναν σεβασμό που ωστόσο μεταλλάσσεται από τη μοναδική μουσική ευφυΐα και αίσθηση της φόρμας του Monk. Αυτές οι νότες και οι παραφωνίες είναι ένας μοναδικός τρόπος έκφρασης των μικροτονικών μετατοπίσεων σε ένα όργανο του οποίου το σταθερό κούρδισμα απαγορεύει τέτοια πράγματα που είναι απολύτως δυνατά στο σαξόφωνο ή την κιθάρα για παράδειγμα.

Ενώ το έργο του Monk περιέχει πολλές επεξεργασίες των μπλουζ και παραλλαγές της τραγουδιστικής μορφής AABA 32 μέτρων, το πιο διαχρονικό του επίτευγμα βασίζεται στην ικανότητά του να συγκολλάει αληθοφανείς, φυσικές συνθέσεις από ασύμμετρες φράσεις και παράξενα ηχητικά συμπλέγματα.

Άλλα παραδείγματα των μπλουζ στις συνθέσεις του Monk περιλαμβάνουν:

- **Misterioso** - Αν και δεν είναι ένα παραδοσιακό μπλουζ στη δομή, το κομμάτι αποπνέει μια μπλουζ αίσθηση μέσω της μελωδικής του επανάληψης και της έμφασης στην ελάσσονα πεντατονική κλίμακα, ένα κοινό εργαλείο στα μπλουζ.
- **Straight, No Chaser** - Αυτό το κλασικό μπλουζ ακολουθεί μια βασική δωδεκάμετρη δομή, αλλά η χρήση του Monk της ρυθμικής μετατόπισης και των επιλογών των συγχορδιών (προσθέτοντας μικρές 9η και χρωματικές μετατοπίσεις) δημιουργούν μια αίσθηση έντασης και απελευθέρωσης που μεταμορφώνει το οικείο πλαίσιο του μπλουζ σε κάτι εντελώς νέο.
- **In Walked Bud** - Αν και δεν είναι ένα καθαρό μπλουζ, το κομμάτι ενσωματώνει μια παιχνιδιάρικη ρυθμική προσέγγιση. Η αποσπασματική φρασεολογία και τα απροσδόκητα ρυθμικά διαλείμματα προκαλούν ένα είδος «μπλουζ» απρόβλεπτου.

Ενώ πολλοί μουσικοί της τζαζ, συμπεριλαμβανομένων των συγχρόνων του Monk, εξερεύνησαν τα μπλουζ με τους δικούς τους τρόπους, η προσέγγιση του Monk ξεχωρίζει λόγω του τρόπου με τον οποίο αποδομεί το είδος. Τα μπλουζ στη μουσική του Thelonious Monk δεν είναι απλώς μια μουσική μορφή - είναι ένας συναισθηματικός και δομικός καμβάς πάνω στον οποίο ο Monk μπορούσε να εκφράσει τη δική του φωνή.

4.5 Αυτοσχεδιασμός

Η προσέγγιση του Monk στον αυτοσχεδιασμό δεν έχει να κάνει τόσο με την απλή τήρηση της φόρμας όσο με την έκφραση συγκεκριμένων μουσικών ιδεών.

Η μουσική του Monk διακρίνεται από το έργο άλλων συνθετών της τζαζ από την εκτεταμένη χρήση των μοτιβικών δομικών στοιχείων - στοιχεία τόσο μικρά όσο ένα διάστημα. Για παράδειγμα, το «Epistrophy» βασίζεται στη 2η και το «Misterioso» στην 6η. Ένα μελωδικό τμήμα χρησιμοποιείται ως αντικείμενο εκτεταμένων μεταθέσεων, ελιγμών και συνδυασμών αυτών των τεχνικών για τη μετατροπή του υλικού. Ο τρόπος με τον οποίο ο Monk κάνει επιδέξια τα πάντα σε μια σύνθεση να αναπτύσσονται από μια ιδέα (ένα μόνο διάστημα, μια ομάδα νοτών ή ένα ρυθμικό μοτίβο) φέρνει στο νου το έργο των κλασικών συνθετών του εικοστού αιώνα.

Οι συνθέσεις του Monk είναι ατελείς χωρίς μια δευτερεύουσα γραμμή κάποιου είδους. Σχεδόν όλες διαθέτουν περάσματα με προδιαγεγραμμένους και ακριβείς φθόγγους. Για παράδειγμα: οι μείζονες 2ες στο «Hornin' In», οι παράλληλες 6ες στο «Crepuscle with Nellie», ή οι παράλληλες τρίτες στο «Blue Monk». Αφήστε αυτά τα παραδείγματα εκτός και οι συνθέσεις χάνουν μια δόση από τη ταυτότητα τους. Πρόσθεσε στο bebop ιδιότητες που δεν είναι αναγκαστικά χαρακτηριστικό του στυλ.

Η συνάφεια των τεχνικών διαδικασιών με την αυτοσχεδιαστική μουσική του Monk μπορεί να ισχύει ωστόσο μόνο αν γίνει αποδεκτή η ουσιαστική ομοιότητα μεταξύ των δύο διαδικασιών, της σύνθεσης και του αυτοσχεδιασμού. Η σύνθεση, κατά κανόνα, οδηγεί σε ένα σημειωμένο, επαναλαμβανόμενο προϊόν με τη μορφή γραπτού κειμένου, ενώ ο αυτοσχεδιαστής ενδιαφέρεται για ένα περισσότερο στιγμιαίο αποτέλεσμα. Όταν ο αυτοσχεδιαστής επιδεικνύει υψηλό βαθμό δεξιοτεχνίας, π.χ. στον χειρισμό διαστημάτων, τότε το αποτέλεσμα μπορεί κάλλιστα να προσεγγίσει ένα επίπεδο “στιγμιαίας σύνθεσης”.

Συνεπώς, εξαιτίας της ιδιαίτερα ανεπτυγμένης αίσθησης προσανατολισμού του Monk μέσα σε έναν αυτοσχεδιασμό, ο Ran Blake παρακινήθηκε να πει: «Τα σόλο του Monk είναι θαυμάσια παραδείγματα αυτού που ονομάζω “υγρή σύνθεση”».

Ο όγκος της αυτοσχεδιαστικής μουσικής υπάρχει σε μια περιοχή μεταξύ αυτών των πόλων ελέγχου, καθώς τοποθετεί την ευθύνη για τη δημιουργία στα χέρια του ερμηνευτή. Έτσι, είναι δυνατόν να μαντέψει κανείς την ταυτότητα ενός ερμηνευτή στην τζαζ, όχι μόνο από τον ατομικό του “ήχο”, αλλά και από τα είδη των μοτιβικών συνδέσεων που χρησιμοποιεί κατά τη διάρκεια ενός σόλο. Ο κόσμος της τζαζ είναι αρκετά περιχαρακωμένος στο περιορισμένο αρμονικό της υπόβαθρο. Μεγάλο μέρος του τείνει να περιορίζει τις επιλογές του ερμηνευτή, καθώς και εκείνες των συνοδών, οι οποίοι παίζουν αρκετά καλά καθορισμένους ρόλους στο πλαίσιο της δημιουργικής διαδικασίας.

Στη συνθετική πρακτική της τζαζ, είναι σαφώς πολύ πιο δύσκολο να διατηρηθούν εμφανείς θεματικές σχέσεις σε έναν αυτοσχεδιασμό που δημιουργείται αυθόρμητα. Για να γίνει αυτό, εκτός από την προφανή απαίτηση για καλό αυτί, απαιτείται μια πολύ ανεπτυγμένη διαισθητική αίσθηση. Οι αυτοσχεδιαστές της τζαζ συχνά βασίζονται στην εναρκτήρια φράση ενός σόλο στην τελευταία φράση που χρησιμοποίησε ο προηγούμενος σολίστας.

Με εξαιρέσεις την περίοδο του ragtime, κατά την οποία τα κομμάτια συνθέτονταν και γράφονταν εξ ολοκλήρου αφήνοντας ελάχιστα ή καθόλου περιθώρια για αυτοσχεδιασμό, και την εποχή της free jazz, όπου δεν υπάρχει καμία τυπική δομή, η σύνθεση της jazz τείνει να ακολουθεί μια σταθερή δομή στην οποία η κύρια μελωδία παίζεται μία ή δύο φορές, μερικές φορές ακολουθούμενη από μια εισαγωγή.

Μετά από αυτή την “έκθεση”, ο κύριος κορμός της σύνθεσης αποτελείται από αυτοσχεδιαστικό υλικό βασισμένο στην εξέλιξη των συγχορδιών (ή “αλλαγές”), το οποίο ολοκληρώνεται με την επαναφορά της μελωδίας, δηλαδή ένα είδος ανακεφαλαίωσης, με ή χωρίς coda.

Μετά την εποχή του ragtime αυτό το αυτοσχεδιαστικό υλικό αποκτά όλο και μεγαλύτερη σημασία στο κομμάτι για δύο λόγους: πρώτον, ο χρόνος που διατίθεται για τον αυτοσχεδιασμό γίνεται όλο και μεγαλύτερος, εν μέρει αναμφίβολα λόγω της μεγαλύτερης χρονικής ελευθερίας που παρείχε ο δίσκος μεγάλου μήκους βινυλίου¹¹¹ και δεύτερον, αρχίζει η άνοδος των πρώτων μεγάλων σολίστ της τζαζ, όπως ο Louis Armstrong, ο Lester Young και ο Coleman Hawkins, των οποίων οι ικανότητες συχνά ξεπερνούσαν τα απλά μελωδικά υλικά που είχαν στη διάθεσή τους.

Η εξάρτηση από το αυτί μόνο ως δύναμη έμπνευσης, παρά την επιδέξια αντιμετώπισή της στα χέρια ενός δεξιότεχνη όπως ο Armstrong, έχει ελλείψεις τις οποίες ο Hawkins μπόρεσε να ξεπεράσει χάρη στο υψηλότερο επίπεδο της μουσικής του εκπαίδευσης, κάτι που του επέτρεψε να βασίσει τους αυτοσχεδιασμούς του στην αρμονική δομή αντί της μελωδικής. Αυτό δημιουργεί φυσικά μια λιγότερο άμεση ή πιο πλάγια σχέση μεταξύ του μελωδικού υλικού της κεφαλής και του σόλο. Το διάσημο σόλο του Hawkins στο «Body and Soul» αποτελεί παράδειγμα αυτής της προσέγγισης. Πιθανώς μόνο στα πρώτα οκτώ μέτρα ο Hawkins διατηρεί αυτές τις

¹¹¹Περίπου 22 λεπτά η κάθε πλευρά.

μελωδικές συνδέσεις, και ακόμη και εδώ η μελωδία επεξεργάζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελεί ένα είδος σχολιασμού του πρωτότυπου.

Κανείς δεν μπαίνει στο πάνθεον του πιανισμού της τζαζ χωρίς μια έντονα αναγνωρίσιμη φωνή στο όργανο. Για να ακουστεί κανείς σαν τον Monk πρέπει να προσεγγίσει τα πλήκτρα όπως ο Monk, και λίγοι ήταν πρόθυμοι να εγκαταλείψουν τις πιο ορθόδοξες τεχνικές παιξίματος. Ένας μουσικός μπορεί να πλησιάσει τον ήχο και το στυλ αυτοσχεδιασμού του Monk, αλλά ακόμη και αυτός απέχει πολύ από το να είναι ένας μιμητής. Ο Monk, περισσότερο από κάθε άλλη σημαντική μορφή του bebop, ήταν και παραμένει αυθεντικός.

5. ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑΝΟΣ ΣΚΥΛΟΣ

5.1 Προ-Παραγωγή

Το σενάριο της ταινίας βασίζεται σε δύο όνειρα των δημιουργών Μπουνιουέλ και Νταλί. Η ιδέα ξεκίνησε όταν ο Μπουνιουέλ εργαζόταν ως βοηθός σκηνοθέτη του Ζαν Επστάιν στη Γαλλία. Ο Μπουνιουέλ μίλησε μια μέρα στον Νταλί σε ένα εστιατόριο για ένα όνειρο στο οποίο ένα σύννεφο έκοβε το φεγγάρι στη μέση «σαν ξυράφι που κόβει ένα μάτι». Ο Νταλί απάντησε ότι είχε ονειρευτεί ένα χέρι γεμάτο μυρμήγκια. Ενθουσιασμένος, ο Μπουνιουέλ δήλωσε: «Αυτή είναι η ταινία, ας πάμε να την γυρίσουμε». Οι δύο αποφάσισαν να γράψουν ένα σενάριο βασισμένο στην έννοια των καταπιεσμένων συναισθημάτων. Ο τίτλος της ταινίας παραπέμπει σε μια ισπανική παροιμία: «Ο ανδαλουσιανός σκύλος ουρλιάζει – κάποιος πέθανε!». Το σενάριο γράφτηκε σε λίγες μέρες.

Σε σκόπιμη αντίθεση με την προσέγγιση του Ζαν Επστάιν, όπου δεν άφηνε τίποτα στην τύχη στο έργο του, με κάθε αισθητική απόφαση να έχει μια λογική εξήγηση και να ταιριάζει σαφώς στο σύνολο, ο Μπουνιουέλ κατέστησε σαφές σε όλα τα γραπτά του ότι, μεταξύ του Νταλί και του ίδιου, ο μόνος κανόνας για τη συγγραφή του σεναρίου ήταν: «Δεν θα γινόταν αποδεκτή καμία ιδέα ή εικόνα που θα μπορούσε να οδηγήσει σε οποιαδήποτε λογική εξήγηση». Δήλωσε επίσης: «Τίποτα στην ταινία δεν συμβολίζει τίποτα. Η μόνη μέθοδος διερεύνησης των συμβόλων θα ήταν, ίσως, η ψυχανάλυση».

Σύμφωνα με τον Μπουνιουέλ, ακολουθούσαν έναν απλό κανόνα: «Μην επιμένετε σε ό,τι απαιτεί καθαρά λογικές, ψυχολογικές ή πολιτισμικές εξηγήσεις. Ανοίξτε το δρόμο στο παράλογο. Αποδεχόμασταν μόνο ό,τι μας εντυπωσίαζε, ανεξάρτητα από το νόημα... Δεν είχαμε ούτε ένα επιχείρημα. Μια εβδομάδα άψογης κατανόησης. Ο ένας, ας πούμε, είπε: «Ένας άντρας σέρνει ένα κοντραμπάσο». «Όχι», αντιτέθηκε ο άλλος. Και η αντίρρηση έγινε αμέσως αποδεκτή ως απολύτως δικαιολογημένη. Αλλά όταν η πρόταση του ενός άρρεσε στον άλλο, μας φαινόταν υπέροχη, αδιαμφισβήτητη και την εισάγαμε αμέσως στο σενάριο»¹¹².

«Στην ταινία, η αισθητική του σουρεαλισμού συνδυάζεται με ορισμένες από τις ανακαλύψεις του Φρόιντ. Η ταινία ήταν απόλυτα σύμφωνη με τη βασική αρχή της σχολής, η οποία όριζε τον σουρεαλισμό ως «ψυχικό αυτοματισμό», ασυνείδητο, ικανό να επιστρέψει στο μυαλό τις πραγματικές του λειτουργίες, πέρα από κάθε μορφή ελέγχου από τη λογική, την ηθική ή την αισθητική».

-Luis Bunuel

¹¹² Bunuel, Louis, «Η Τελευταία μου Πνοή», ΔΩΜΑ, 2024

5.1.1 Κινηματογράφηση

Η ταινία χρηματοδοτήθηκε από τη μητέρα του Μπουνιουέλ και γυρίστηκε στο Le Havre και στα στούντιο Billancourt στο Παρίσι σε διάστημα δέκα ημερών τον Μάρτιο του 1928. Είναι μια ασπρόμαυρη, 35 mm, βουβή ταινία, με διάρκεια 17 λεπτά.

Για πολλά χρόνια, κυκλοφορούσαν φήμες ότι ο Μπουνιουέλ είχε χρησιμοποιήσει το μάτι ενός νεκρού κατσικιού, ή ενός νεκρού προβάτου, ή ενός νεκρού γαϊδουριού, ή άλλου ζώου, στη διαβόητη σκηνή του τεμαχισμού του ματιού. Ωστόσο, ο Μπουνιουέλ ισχυρίστηκε ότι είχε χρησιμοποιήσει το μάτι ενός νεκρού μοσχαριού. Χρησιμοποιώντας έντονο φωτισμό και λευκαντικό στο δέρμα του μοσχαριού, ο Μπουνιουέλ προσπάθησε να κάνει το τριχωτό πρόσωπο του ζώου να μοιάζει με ανθρώπινο δέρμα.¹¹³

Στο αρχικό σενάριο του Μπουνιουέλ, η τελική λήψη θα έδειχνε τα πτώματα του άνδρα και της γυναίκας «καταναλωμένα από σμήνη μυγών». Ωστόσο, αυτό τροποποιήθηκε λόγω περιορισμών στον προϋπολογισμό, με την ταινία να τελειώνει με μια στατική λήψη του άνδρα και της γυναίκας μισό-θαμμένων στην άμμο.¹¹⁴

Ο Γάλλος σκηνοθέτης και ανθρωπολόγος Jean Rouch ανέφερε ότι μετά την ολοκλήρωση των γυρισμάτων, ο Μπουνιουέλ και ο Dalí είχαν ξεμείνει από χρήματα, αναγκάζοντας τον Μπουνιουέλ να μοντάρει την ταινία προσωπικά στην κουζίνα του χωρίς τη βοήθεια τεχνικού εξοπλισμού.¹¹⁵

5.1.2 Προβολή

Η πρώτη προβολή του «Un Chien Andalou» πραγματοποιήθηκε στο Studio des Ursulines στις 6 Ιουνίου το 1929. Μεταξύ των διακεκριμένων προσώπων που παρευρέθηκαν στην πρεμιέρα ήταν ο Πάμπλο Πικάσο και ο Ζαν Κοκτώ. Η θετική υποδοχή της ταινίας από το κοινό εξέπληξε τον Μπουνιουέλ, ο οποίος ανακουφίστηκε που δεν προκλήθηκαν βίαιες αντιδράσεις. Αντίθετα, ο Νταλί φέρεται να απογοητεύτηκε, θεωρώντας ότι η αντίδραση του κοινού έκανε τη βραδιά «λιγότερο συναρπαστική».¹¹⁶ Ο Μπουνιουέλ ισχυρίστηκε αργότερα ότι πριν από την προβολή είχε βάλει πέτρες στις τσέπες του «για να τις πετάξει στο κοινό σε περίπτωση καταστροφής».¹¹⁷

¹¹³ Buñuel, Luis, «Notes on the Making of Un Chien Andalou», στο “Art in Cinema: documents toward a history of the film society”, Temple University Press, (2006)

¹¹⁴ Perspective, «Buñuel: The Father of Cinematic Surrealism» (2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=CrjSNLUU44I>

¹¹⁵ Rouch, Jean, Lucien Taylor, «A Life on the Edge of Filmed Anthropology», University of Minnesota Press, (2003)

¹¹⁶ Etherington-Smith, Meredith, «The Persistence of Memory: A Biography of Dalí», Da Capo Press, (1995)

¹¹⁷ Ebert, Roger. «Un Chien Andalou, Movie Review (1928)», (2013).

<https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-un-chien-andalou-1928>

Μετά την «θριαμβευτική πρεμιέρα» του, το *Un Chien Andalou* αγοράστηκε από τον ιδιοκτήτη του «Studio-28». Κατά τη διάρκεια της οκτάμηνης προβολής του, σαράντα ή πενήντα πληροφοριοδότες προσέγγισαν την αστυνομία με αίτημα να απαγορευτεί η προβολή του.¹¹⁸ Αυτή ήταν η αρχή μιας περιόδου πολλών ετών προσβολών και απειλών που στοίχειωσαν τον Μπουνιουέλ μέχρι τα γεράματά του. Μια πιθανώς απόκρυφη αναφορά ισχυριζόταν ότι δύο γυναίκες απέβαλαν ενώ παρακολουθούσαν την ταινία. Παρά τις κριτικές, ωστόσο, η ταινία δεν απαγορεύτηκε ποτέ.¹¹⁹

5.2 Υπόθεση/ Σενάριο

Παρακάτω ακολουθεί περιγραφή της υπόθεσης της ταινίας.



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ένα μπαλκόνι το βράδυ.

Ένας άντρας ακονίζει το ξυράφι του στο μπαλκόνι. Ο άντρας κοιτάζει μέσα από τα τζάμια τον ουρανό και βλέπει ένα ελαφρύ σύννεφο που πλησιάζει το φεγγάρι.

Κατόπιν το κεφάλι ενός νεαρού κοριτσιού με ανοιχτά μάτια. Σε ένα από τα μάτια πλησιάζει το ξυράφι.

Το σύννεφο περνάει μπροστά από το φεγγάρι. Η κόψη του ξυραφιού περνάει και κόβει το μάτι του κοριτσιού.

¹¹⁸ Buñuel, Luis, «Notes on the Making of *Un Chien Andalou*»,

¹¹⁹ Bunuel, Louis, «Η Τελευταία μου Πνοή»,



ΟΚΤΩ ΧΡΟΝΙΑ ΜΕΤΑ

Ένας έρημος δρόμος.

Ένας άνθρωπος εμφανίζεται πάνω σε ένα ποδήλατο. Το κεφάλι του και το σώμα του είναι στολισμένα με άσπρο ύφασμα. Πάνω στο στήθος του κρέμεται ένα κουτί με άσπρες ρίγες. Ο άντρας κάνει πεντάλ μηχανικά.

Ένα δωμάτιο που κοιτάζει από πάνω τον δρόμο.

Στη μέση του δωματίου κάθεται μία νέα κοπέλα που διαβάζει ένα βιβλίο. Ξαφνικά πετάει το βιβλίο και πάει προς το παράθυρο.

Ο άνθρωπος κάτω στο δρόμο έχει πέσει από το ποδήλατο. Το νεαρό κορίτσι φαίνεται αναστατωμένο. Βγαίνει από το σπίτι και πάει στον ποδηλάτη φιλώντας και χαϊδεύοντας τον.

Πίσω στο δωμάτιο.

Η κοπέλα ανοίγει το κουτί με τις ρίγες και μέσα από αυτό βγάζει διάφορα κομμάτια ύφασμα και τα ακουμπάει προσεκτικά πάνω στο κρεβάτι. Έπειτα κάθεται δίπλα στο κρεβάτι.

Η γυναίκα, νιώθοντας πως κάποιος βρίσκεται πίσω της, γυρνάει και βλέπει έναν άντρα σε μαύρο κοστούμι, ο οποίος κοιτάει με πολλή προσοχή το δεξί του χέρι. Η γυναίκα τον πλησιάζει και κοιτάζει και αυτή το χέρι. Από την παλάμη βγαίνουν και κυκλοφορούν πολλά μυρμήγκια.



Συγκεκριμένα Dissolve δείχνουν τη τριχωτή μασχάλη μίας κοπέλας στη παραλία και έπειτα έναν αχινό.

Μία ίριδα ανοίγει.

Στο κέντρο, ένα νεαρό άτομο εν μέσω μιας ομάδας ανθρώπων και αστυφυλάκων εξετάζει με ένα μαστούρι κάτι στο πάτωμα. Αυτό που εξετάζει είναι ένα κομμένο χέρι.

Όσο οι άνθρωποι γύρο είναι ανήσυχοι, ένας αστυφύλακας την πλησιάζει, την χαιρετάει στρατιωτικά, σκύβει και μαζεύει το χέρι. Το τυλίγει και το βάζει στο κουτί του ποδηλάτη. Εν τω μεταξύ, η κοπέλα και ο άντρας βλέπουν ότι γίνεται στο δρόμο από το παράθυρό τους. Το κοινό, αρχίζει και διαλύεται μέχρι να μείνει η κοπέλα μόνη της στο δρόμο.

Το άτομο κάθεται μόνο του στο δρόμο σε κατάσταση τέλειας αδράνειας. Αυτοκίνητα περνούν από γύρο της μέχρι που ένα την χτυπάει.

Μετά από αυτή τη σκηνή ο άντρας στο δωμάτιο πλησιάζει την κοπέλα, κοιτάζοντας την με μία αρρώστια στο μάτι. Της πιάνει τα στήθη πάνω από τη

μπλούζα της. Όσο τα χαϊδεύει, τα στήθη αναδεικνύονται κάτω από τη μπλούζα της κοπέλας και επιπλέον μετατρέπονται και σε γυμνούς μηρούς. Εν τω μεταξύ, στο πρόσωπο του άντρα βλέπουμε φοβερή αγωνία, ηδονή και κακία.



Το κορίτσι τρέχει και ο άντρας την κυνηγάει σε όλο το δωμάτιο. Καταλαβαίνει ότι ακολουθεί μία βίαιη σκηνή, οπότε οπισθοχωρεί σε μία γωνία πίσω από ένα μικρό τραπέζι και παίρνει μία ρακέτα για να αμυνθεί. Ο άντρας, πάντα με μία ύπουλη ματιά, κοιτάζει γύρο του σαν να ψάχνει κάτι. Παίρνει από κάτω δύο σχοινιά και προχωρεί προς το μέρος της κοπέλας με πολύ μεγάλη προσπάθεια, λόγω του μεγάλου βάρους του φορτίου που τραβάει.

Το φορτίο του αποτελείτε από:

Πρώτα έναν φελώ, δύο παπάδες καθολικής χριστιανικής σχολής και δύο πιάνια με ουρά, πάνω στα οποία, υπάρχουν ψοφίμια γαϊδουριών.



Ο άντρας κάνει μεγάλη προσπάθεια να φτάσει στην κοπέλα με αυτό το φορτίο, αλλά πριν προλάβει να την ακουμπήσει, εκείνη φεύγει γρήγορα. Ο άντρας αφήνει τα σχοινιά και την κυνηγά. Το κορίτσι ανοίγει μία πόρτα και του κλείνει το χέρι πριν την φτάσει.

Μέσα στο καινούργιο δωμάτιο, κρατώντας την πόρτα να μην ανοίξει, το κορίτσι κοιτάει το χέρι που έχει ξαναγεμίσει με μυρμηγκια.



Στο εσωτερικό του δωματίου, που είναι ίδιο με το προηγούμενο, ένας ακινητοποιημένος άντρας βρίσκεται ξαπλωμένος στο κρεβάτι. Πάνω του βρίσκονται όλα τα κομμάτια υφάσματος καθώς και το κουτί με τις ρίγες.

ΓΥΡΩ ΣΤΙΣ ΤΡΕΙΣ Η ΩΡΑ ΤΟ ΠΡΩΙ

Στο διάδρομο, κοντά στην είσοδο του διαμερίσματος.

Μόλις φτάνει ένας καινούργιος άντρας που φαίνεται από την πλάτη. Χτυπά το κουδούνι. Στη θέση του κουδουνιού βρίσκονται δύο χέρια που κουνάνε ένα μεταλλικό σείκερ.



Ο άντρας που είναι στο κρεβάτι φαίνεται να φοβάται.

Η κοπέλα πηγαίνει να ανοίξει.

Ο καινούργιος μπαίνει μέσα, πηγαίνει κατευθείαν στο κρεβάτι και διατάσει τον ξαπλωμένο να σηκωθεί. Του βγάζει ένα ένα τα μικρά κομμάτια υφάσματος, και τα πετάει από το παράθυρο. Ο άντρας (το θύμα) προσπαθεί να σώσει ένα λουρί αλλά δε τα καταφέρνει.

Για να τον τιμωρήσει, ο νεόφερτος τον διατάσει να πάει στη γωνία σα μικρό αγοράκι και να κρατήσει τα χέρια του σε σχήμα σταυρού.

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΔΕΚΑΕΞΙ ΧΡΟΝΙΑ

Ο καινούργιος γυρνάει και αρχίζει να εξερευνάει με αργό ρυθμό το δωμάτιο. Πηγαίνει σε ένα θρανίο με βιβλία που είναι καλυμμένα με μελανιές. Παίρνει δύο βιβλία με φροντίδα και επιστρέφει να τα δώσει στον τιμωρημένο. Τον πλησιάζει και του δίνει δύο βιβλία σε κάθε χέρι.

Ο τιμωρημένος παίρνει μια έκφραση ύπουλη. Γυρνάει προς το μέρος του καινούργιου ενώ τα βιβλία στα χέρια του μετατρέπονται σε ρεβόλβερ. Αφού σηκώσει ο καινούργιος το χέρια του, ο τιμωρημένος τον πυροβολεί.

Ο καινούργιος πέφτει τραυματισμένος κάτω. Αλλά όχι στο δωμάτιο, σε ένα πάρκο ή λιβάδι. Δίπλα του κάθεται μία γυμνή κοπέλα που τη βλέπουμε από τη πλάτη.



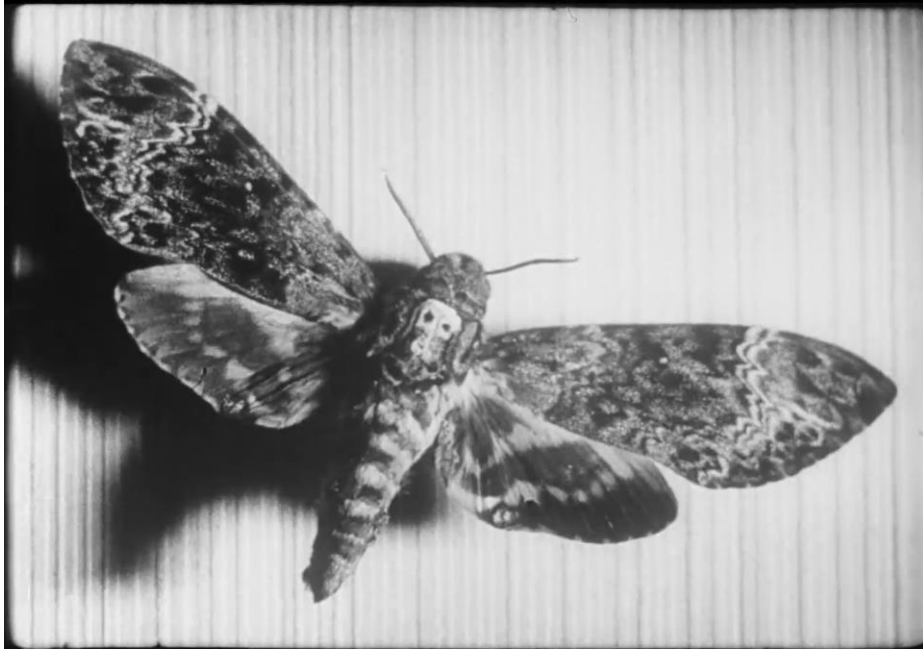
Όσο πέφτει ο τραυματισμένος άντρας, προσπαθεί να κρατηθεί από τη γυμνή της πλάτη αλλά δε τα καταφέρνει. Η κοπέλα εξαφανίζεται

Από μακριά εμφανίζονται διάφοροι άνθρωποι οι οποίοι τρέχουν ανήσυχοι στον άντρα να τον βοηθήσουν. Συμπεριλαμβανόμενοι και δύο ήρεμοι περιπατητές που βρίσκονται εκεί τυχαία. Τον σηκώνουν και τον μεταφέρουν σαν να είναι πομπή κηδείας.

Ξανά στο δωμάτιο.

Η κοπέλα μπαίνει από μία πόρτα και κοιτάζει προσεκτικά γύρο της.

Σε έναν γυμνό τοίχο, βλέπουμε μία μαύρη κηλίδα. Σε μία σειρά από dissolve βλέπουμε ότι αυτή η κηλίδα είναι μία πεταλούδα-νεκροκεφαλή. Από πλάνο σε πλάνο η νεκροκεφαλή της πεταλούδας καλύπτει όλη την οθόνη.



Εμφανίζεται ξαφνικά ο άνθρωπος με το μαύρο κοστούμι. Αυτή τη φορά πολύ σοβαρός και ήρεμος. Φέρνει ξαφνικά το χέρι του στο στόμα του και, αφού το αφαιρέσει, το στόμα του έχει εξαφανιστεί. Το κορίτσι μοιάζει ενοχλημένο και σχηματίζει τα χείλη της με κραγιόν. Εκεί που ήταν το στόμα του άντρα τώρα εμφανίζεται μία τούφα από τρίχες. Η κοπέλα βλέποντας αυτό έκπληκτη, βλέπει τη μασχάλη της που είναι εντελώς αποτριχωμένη. Βγάζει κοροϊδευτικά τη γλώσσα της, ανοίγει μία πόρτα από πίσω της και φεύγει.

Στο διπλανό δωμάτιο βρίσκεται μία παραλία με πολύ αέρα.

Κοντά στο νερό περιμένει ένας νεαρός. Χαιρετιούνται αλλά ο νεαρός της κρατάει μούτρα γιατί έχει αργήσει. Παρόλα αυτά αγκαλιάζονται θερμά και περπατάνε στη παραλία. Όσο περπατάνε, βρίσκουνε κάτω τα κομμάτια ύφασμα και το κουτί με τις ρίγες. Ο άντρας κλοτσάει το κουτί. Η γυναίκα σκύβει, σηκώνει τα υφάσματα και τα δίνει στον άντρα. Αυτός όμως τα πετάει ένα ένα στην άκρη.

ΤΗΝ ΑΝΟΙΞΗ

Μία έρημος χωρίς ορίζοντα.

Στη μέση, θαμμένοι στην άμμο μέχρι το στήθος, είναι ο άντρας και η γυναίκα. Τυφλοί και με σκισμένα ρούχα.



FIN

5.3 Λίστα Κομματιών

Παρακάτω ακολουθεί λίστα των κομματιών που χρησιμοποιούνται στη συγκεκριμένη διασκευή καθώς και από πίες διασκευές βασίζεται κυρίως η κάθε εκτέλεση.

1. 'Round Midnight – (Piano Solo 1954, + The Art of the Ballad, 1998)

Κλασσική jazz μπαλάντα, ίσως το πιο γνωστό κομμάτι του Thelonious Monk.

Κατά τη διάρκεια του έργου αλλά ιδιαίτερα στην πρώτη εισαγωγική σκηνή της ταινίας, ο Μπουνιουέλ χρησιμοποιεί έντονες σουρεαλιστικές εικόνες του φεγγαριού και νύχτας, συνεπώς ένα κομμάτι μέσης έντασης του “μεσονυκτίου” σαν το «'Round Midnight» υποστηρίζει τη σκηνή σε αφηγηματικό και θεματικό επίπεδο.

Επιπλέον, όντας ένα από της πιο διάσημες συνθέσεις του Monk, χρησιμοποιηθεί κάπως σαν κύριο θέμα (leitmotiv) στην συγκεκριμένη διασκευή της μουσικής στην ταινία.

Η εισαγωγή του που παίζεται στους τίτλους αρχή, πριν μπει το κυρίως θέμα στη κάρτα τίτλου “Un Chien Andalou”, συντέθηκε αρχικά από τον Dizzy Gillespie για το τέλος της διασκευής του «I Can't Get Started», αλλά αργότερα υιοθετήθηκε ως εισαγωγή για το «Round Midnight».

'Round Midnight

Thelonious Monk

A

Ebm /Db /Db Cm7b5 Abm9 Db7 Ebm6 Bm7

4 E7 Bbm7 E7 Abm7 Db7 Ebm Ab7b5 Cm7b5 F7

8 Bb7 Cm7b5 F7Bb7 E6 Cm7b5 F7 Bb7

13 Cm7b5 F7 Bb7 Abm7 Bb7 Cm7b5 F7 Db7 Cb9 Abm7 Bb7

A'

19 Ebm /Db /Db Cm7b5 Abm9 Db7 Ebm6

22 Bm7 E7Bbm7 E7 Abm7 Db7 Ebm Ab7b5 Cm7b5 F7 Bb7 E6

2. Monk's Mood - (with John Coltrane 1959, + Live at Carnegie Hall 1957)

Μπαλάντα σε μορφή AABA.

Το κυρίως μέρος της ταινίας ανοίγει με τον ποδηλάτη και αλλάζει χαρακτήρα.

Το αργό rubato του Monk's Mood είναι αυτό συνοδεύει τη σκηνή με τον ποδηλάτη, όπου ξεκινάει το κύριο μέρος του έργου. Η μελωδία του κομματιού εξελίσσεται σε χαμηλή δυναμική ένταση, υποστηρίζοντας έτσι την έλλειψη δράσης στην οθόνη, ταυτόχρονα όμως, η ανορθόδοξη αρμονική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Monk, ιδιαίτερα στο A μέρος της σύνθεσης, ενισχύει τον ελαφρώς παράξενο χαρακτήρα της σκηνής. Το B μέρος μουσικά είναι παρεμφερείς σε μπαλάντα και συνοδεύει την αρχή της σχέσης των δύο χαρακτήρων.

Το κομμάτι περιέχει πολλές από τις αρμονικές και πιανιστικές ιδιαιτερότητες που βρίσκονται συχνά στη μουσική του Monk.

Monk's Mood

Thelonious Monk

The musical score for "Monk's Mood" is presented in a single system with five staves of music. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score is divided into sections A, B, and A'.

- Section A (Measures 1-5):** Starts with a boxed 'A'. Chords: Fm7, Bb7 Cmaj7, Dm7b5 G7 (with a triplet of eighth notes), Dbmaj7, Bb7, A7b9.
- Section B (Measures 6-10):** Starts with a boxed 'B'. It features a first ending (1.) and a second ending (2.). Chords: E7b9, Eb7, Dsus, Esus, Dm7, Bb7, Ab7#5, G7b5, Dbmaj7.
- Section A' (Measures 11-16):** Starts with a boxed 'A''. Chords: C pedal, F#m7, F#m7, B13, E, Am7b5, Ab7, G7, G#dim7, Am7b5, F7.
- Section A'' (Measures 17-21):** Starts with a boxed 'A''. Chords: Fm7, Bbm7, Dm7, Bb7, Fm7, Bb7 Cmaj7, Dm7b5, G7 (with a triplet of eighth notes).
- Section B' (Measures 22-26):** Chords: Dbmaj7, Bb7, A7b9, E7b9, Eb7, Ab7#5, G7b5, Dbmaj7.

3. Ruby my Dear - (Alone in San Francisco 1959, + Solo Monk, 1964)

Επίσης ένα από τα πιο διάσημα κομμάτια του Monk. Το Ruby my Dear συνοδεύει το δεύτερο κύριο μέρος της ταινίας, την ακολουθία σκηνών όπου οι χαρακτήρες δρουν μέσα στο διαμέρισμα. Σε αντίθεση με τον ανορθόδοξο χαρακτήρα του προηγούμενου Monk's Mood, η συγκεκριμένη εκτέλεση του Ruby my Dear, ξεκινάει στο ιδίωμα μίας πιο "ρομαντικής" μπαλάντας. Βρίσκονται επίσης στη συνοδεία στοιχεία stride παιξίματος. Όσο εξελίσσεται το κομμάτι, τα χαρακτηριστικά του stride γίνονται όλο και πιο έντονα. Αύτη η μουσική συνέχεια, συνοδεύει αποτελεσματικά την εξέλιξη της δράσης καθώς και της έντασης στην ταινία.

Ruby My Dear

Thelonious Monk

A
Fm9 Bb7b9 Ebmaj7 Gm9 C7b9 Fmaj7 Bbm9 Eb7b9

B
6 Abmaj7 Cm7 Bbm11 Aadd9 Bm11 Bb7#5 Bm11 Bb7b9 Amaj9

11 Bm7 E7b9 Amaj6 Bb6 Bdim7 Cm Dm Em

A'
17 Ab9b5 Eb7#9 Fm9 Bb7b9 Ebmaj7 Gm9 C7b9 Fmaj7 Bbm9 Eb7b9

23 Abmaj7 Cm7 Bbm11 Aadd9 Bm11 Bb7#5

4. Monk's Dream - (Thelonious Monk, 1954)

Σύνθεση σε μορφή AABA που περιέχει πολλά “σκληρά” χαρακτηριστικά της μουσικής του Monk για παράδειγμα τα σκληρά διαστήματα, χρωματισμοί και cluster. Ο παιχνιδιάρικος χαρακτήρας, ο γρήγορος ρυθμός του κομματιού συνοδεύει αποτελεσματικά τις σκηνές στο ποδήλατο και με το πλήθος. Το συγκεκριμένο κομμάτι διαθέτει διττά χαρακτηριστικά που από τη μία πλευρά εκφράζουν την επιφανειακή αίσθηση κωμικότητας της σκηνής και από την άλλη υπονοούν ότι υπάρχει μία υπόγεια αίσθηση ανασφάλειας.

Monk's Dream

Thelonious Monk

The musical score for "Monk's Dream" is presented in a single staff with a 4/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into sections A, B, and A'. Section A (measures 1-4) features a melodic line with triplets and rests, with chord symbols Cmaj7, F7, and Bb7. Section B (measures 5-9) includes a melodic line with a triplet and a repeat sign with first and second endings, with chord symbols Cmaj7, F7, Bm7, Bb7, A7b5, Ab7b5, and G7b5. Section A' (measures 10-14) features a melodic line with triplets and rests, with chord symbols C7, G7, and C7. Section A (measures 15-19) features a melodic line with triplets and rests, with chord symbols C7, C7, Cmaj7, F7, and Bb7. Section A (measures 20-24) features a melodic line with triplets and rests, with chord symbols Cmaj7, F7, Bb7, Cmaj7, F7, Bm7, Bb7, A7b5, Ab7b5, and G7b5.

5. I Should Care - (Solo Monk, 1964)

Μετά την ένταση της σκηνής του κυνηγητού, ακολουθεί η σκηνή που ξεκινάει με τον άντρα στο κρεβάτι σαν να είναι άρρωστος, μία μεταβατική σκηνή που έχει χαρακτήρα ηρεμίας και κάθαρσης.

Το «I Should Care» είναι δημοφιλές κομμάτι swing γραμμένο το 1944 από τους τραγουδοποιούς Alex Stordahl και Paul Weston και έχει εκτελέσεις από διάσημους καλλιτέχνες όπως Nat King Cole, Julie London κ.α.

Στη συγκεκριμένη εκτέλεση από το άλμπουμ Solo Monk (1964), ο Monk παρατάει το swing χαρακτήρα και έντονο rubato, ρυθμικές ανισορροπίες φράσεις άνισης διάρκειας. Αυτό σε συνδυασμός με τη χαμηλή δυναμική και σχετική αποφυγή της χαμηλής περιοχής του πιάνου, δημιουργεί στη διασκευή, μια κάπως αιθέρια αίσθηση ότι “κρέμεται”, παραπάνω από μία απλή διασκευή μπαλάντας. Αυτή η αίσθηση μας μεταφέρει από την ένταση του κυνηγητού στην επόμενη σκηνή.

I Should Care

Axel Stordahl

A Em7 A7 F#m7 B9 Em7 A7 Dmaj7 F#dim7 B7b9

B Em7 Gm7 C7 Dmaj7 F#9 Am7 D7 Gmaj7

A C#dim F#9 Bm7 Bm7 E7 Em7 A7 Em7 A7 F#m7 B9

B Dmaj7 F#9 Am7 D7 Gmaj7 C#dim F#9 Bm7

A Em7 A7 Dmaj7 F#dim7 B7b9 Em7 Gm7 C7

B Dmaj7 F#9 Am7 D7 Gmaj7 C#dim F#9 Bm7

A Bm7 E7 Em7 A7

6. Memories of You - (It's Monk Time 1964, + The Unique Thelonious Monk 1955)

Κλασσικό τραγούδι του Benny Goodman.

Ο γλυκός χαρακτήρας της μπαλάντας είναι ιδανικός για το κλείσιμο της ταινίας, όπου οι δύο χαρακτήρες φαίνεται να έχουν ρομαντική σχέση στη παραλία, σε αντίθεση με τη βίαιη σχέση που είχε η γυναίκα με τους άλλους αρσενικούς χαρακτήρες στο έργο. Επιπλέον ακολουθεί το μοτίβο που βρίσκεται και στα υπόλοιπα κομμάτια, η μετατροπή του ιδιώματος από μπαλάντα σε stride.

Memories of You

Embie Blake/ Andy Razaf

A

Ebmaj7 Edim7 Fm7 F#dim7 Ebmaj7 Cm7 Am7b5 Ebmaj7 Db9

B

6 Gm7 C7b9 Fm7 Bb7 1. Eb6 Bb7 2. Eb6 G7 Cm7

11 Ab7 Cm7 Fm7 G7 Cm7 G/B Cm/Bb Am7b5 Gm7 G7

C

17 Fm7G7 Ebmaj7Edim7 Fm7F#dim7Ebmaj7Cm7 Am7b5 Ebmaj7 Db9

23 Gm7 C7b9 Fm7 Bb7 Eb6 Bb7

7. Little Rootie Tootie (Thelonious Monk, 1954)

Ένα κομμάτι 32 μέτρων σε μορφή AABA σε Λα β, που γράφτηκε περίπου το 1943–1944 και αρχικά ονομαζόταν «The Pump». Αργότερα μετονομάστηκε σε «Little Rootie Tootie» προς τιμήν του γιου του Monk, «Toot» Monk, και ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά στις 15 Οκτωβρίου 1952 για το άλμπουμ Thelonious Monk Trio.

Little Rootie Tootie

Thelonious Monk

The musical score for "Little Rootie Tootie" is presented in four staves. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The piece is 32 measures long. The first staff shows the initial bass line with three triplet chords. The second staff begins with a first ending bracket labeled 'A' from measure 4 to 10, featuring a melodic line with eighth notes and triplets. The third staff continues the melodic line from measure 7 to 10. The fourth staff concludes the piece from measure 10 to 32, ending with a final triplet chord.

8. Epistrophy (Monk's Music + It's Monk Time 1964)

Το «Epistrophy» συντέθηκε με τον Kenny Clarke το 1941. Είναι ένα σχετικά ατονικό κομμάτι 32 μέτρων σε μορφή ΑΒΓΒ, αν και το τονικό κέντρο είναι Ντο#/Ρε β.

Το κύριο μελωδικό θέμα συντέθηκε από τον Clarke, μετά από πειραματισμούς με δακτυλισμούς στο γιουκαλίλι, ενώ οι συγχορδίες γράφτηκαν από τον Monk. Η λέξη «epistrophe» ορίζεται από το λεξικό Webster ως «η επανάληψη μιας λέξης ή έκφρασης στο τέλος διαδοχικών φράσεων, προτάσεων, εδαφίων ή στίχων, ειδικά για ρητορικό ή ποιητικό αποτέλεσμα».

Epistrophy

Thelonious Monk

The musical score for "Epistrophy" is written in 4/4 time and consists of 32 measures. The melody is presented in a single staff with various chords indicated above the notes. The chords are: Db7, D7, Db7, D7, Db7, D7, Db7, D7, Eb7, E7, Eb7, E7, Eb7, E7, Eb7, E7, Eb7, E7, Eb7, D7, Db7, D7, F#m7, F#m7, F#m7, F#m7, B7, B7, Db7, D7, Eb7, E7, Eb7, E7, Eb7, E7, Eb7, E7, Db7, D7, Db7, D7, Db7, D7, Db7, D7.

5.4 Cue Sheet

0:00 – 0:27 Εισαγωγικοί τίτλοι (θα κοπούν από τη τελική εκτέλεση)

0:27 – 0:58 *Un Chien Andalou* και τίτλοι αρχής

'Round Midnight εισαγωγή. Ανοίγουμε τη ταινία με ένα από τα πιο χαρακτηριστικά κομμάτια του Monk.



0:58 *Il etait une fois...*

Μετάβαση με Ολοτονική κλίμακα, κλασσικό εφέ μετάβασης σκηνης τύπου «μία φορά και έναν καιρό»

1:00 - 1:26 Σεκάνς Ξυραφιού

Β μέρος από 'Round Midnight



Ο σταθερός παλμός σε συνδυασμό με την εκφραστική αρμονία του κομματιού εκφράζουν την εισαγωγική σκηνή.

1:28 πλάνο φεγγαριού

Α μέρος από 'Round Midnight

Thelonious Monk

Έχουμε σύνδεση εικόνας και τίτλου κομματιού, ένα συχνό φαινόμενο στη πρακτική του βωβού κινηματογράφου.

1: 36 κόψιμο ματιού

Πολυτονική συγχορδία σε αρπές που εκφράζει τον αποκρουστικό χαρακτήρα της εικόνας

1:41 *Huit ans apres*

Cluster στις χαμηλές περιοχές.

1:43 - 2:14 Σεκάνς ποδηλάτου

Αρχή Monk's Dream

Thelonious Monk

Η σεκάνς με τον ποδηλάτη έχει μία συνεχόμενη κίνηση και έναν ελαφρύ, παιδικό σχεδόν χαρακτήρα. Το Monk's Dream σαν κομμάτι είναι αρκετά παιχνιδιάρικο αλλά και αρκετά αιχμηρό και έτσι ταιριάζει με το Σουρεαλιστικό στοιχείο του έργου. Μπορούμε να το χαρακτηρίσουμε ως το leitmotif “του δρόμου”

2:14 - 2:42 Μετάβαση στη σεκάνς διαμερίσματος

Ολοτονική γέφυρα στο A του Ruby My Dear

B

14 Cm7b5 F7 Bb7 Cm7b5 F7 Bb7 Abm7Bb7 Cm7b5 F7

Η πιο ρομαντική μπαλάντα του Monk, μέσα στο διαμέρισμα με τη γυναίκα έρχεται σε αντίθεση στην ενέργεια της προηγούμενης σεκάνς, επιπλέον η μελωδία θα χρησιμοποιηθεί ως leitmotiv για το χαρακτήρα της γυναίκας.

2:42 Πτώση ποδηλάτη

Cluster voicing στη πέσιμο, κλασσικό “mickey mousing”. Δηλαδή η προφανής έμφαση ενός γεγονότος στην οθόνη, σε τέτοιο βαθμό που θυμίζει καρτούν.

2:43 - 3:11 Η γυναίκα τρέχει να φροντίσει τον ποδηλάτη.

Επανάληψη A του Ruby My Dear. Αρχικά με ευαίσθητες δυναμικές αλλά χτίζεται crescendo που εκφράζει το μητρικό άγχος της γυναίκας.

B

14 Cm7b5 F7 Bb7 Cm7b5 F7 Bb7 Abm7Bb7 Cm7b5 F7

3:11 - 3:57 πίσω στο διαμέρισμα, η γυναίκα βάζει τα πράγματα στο κρεβάτι

B μέρος Ruby My Dear

B

11 Bm7 E7b9 Amaj6 Bb6 Bdim7 Cm Dm

Αφού ξαναγυρίσει η γυναίκα στο διαμέρισμα, η μουσική ξαναηρεμεί και έχει χαρακτήρα ελαφριού stride.

3:57 - 4:37 Άντρας με τα μυρμήγκια στο χέρι

Epistrophy



Το κομμάτι αυτό δίνει τον εκκεντρικό χαρακτήρα αυτής της σεκάνς με το μυστηριώδη εμφάνιση του άντρα με τα μυρμήγκια. Επιπλέον, η ρυθμικότητα και η έντονη χρωματικότητα του κομματιού εκφράζουν μία νευρικότητα που νιώθουμε με τα μυρμήγκια.

4:37 μετάβαση πλάνου “Ιριδας”

Από κρατημένη δεσπόζουσα σε ολοτονική κλίμακα. Ωστε να δώσει αίσθηση “ανοίγματος”

4:41 - 5:37 Σεκάνς πλήθους στο δρόμο με το κομμένο χέρι

Monk’s Dream επανάληψη

Thelonious Monk



Η σεκάνς έχει μία υποκείμενο άγχος το οποίο βγαίνει από τη κίνηση του πλήθους. Αυτή τη φορά το Monk’s Dream, το leitmotif του δρόμου, παίζεται με περισσότερη ένταση και ελαφρός πιο γρήγορα.

5:37 - 6:10 Σεκάνς Αυτοκινήτων

Α μέρος Monk’s Mood

Thelonious Monk

A

Fm7 Bb7 Cmaj7 Dm7b5 G7 Dbmaj7 Bb7 A7b9

Αφού φύγει το πλήθος τελειώνει το Monk's Dream και με μία ολοτονική κλίμακα ξεκινάει το Monk's Mood, το οποίο, με τον αργό ρυθμό και ανορθόδοξη αρμονία, εκφράζει τη μοναξιά του ερμαφρόδιτου χαρακτήρα στο δρόμο. Ο οποίος απλά κάθεται ακίνητος στο δρόμο.

6:10 - 6:15 Τρακαρίσμα

Β μέρος Monk's Mood το οποίο χτίζει προς cluster στη στιγμή του τρακαρίσματος

11 C pedal F#m7 F#m7 B13 E

Το μπάσο πεντάλ στη ντο του Β μέρους, χτίζει την γρήγορα την ένταση μέχρι να πατήσει τον χαρακτήρα ένα αμάξι.

6:16 - 6:28 συνέπεια τρακαρίσματος

Let Ring

Το Cluster ηχεί ως απόηχος του ατυχήματος.

6:28 - 6:38 Μετάβαση για τη σκηνή κυνηγητού

Σύντομος αυτοσχεδιασμός βασισμένος στο Monk's Mood

A

Fm7 Bb7 Cmaj7 Dm7b5 G7

Μέσα στο διαμέρισμα τώρα, ο άντρας αρχίζει και κοιτάει τη γυναίκα περίεργα και επιθετικά. Η περίεργη αρμονία τύπου Monk's Mood μας αφήνει σε ανασφάλεια.

6:38 - 7:03 πρώτη φάση κυνηγητού

Little Rootie Tootie



Ο άντρας αρχίζει να ακολουθεί τη γυναίκα με ξεκάθαρα επιθετικό σκοπό και η γυναίκα τον αποφεύγει. Τα ρυθμικά Cluster του Little Rootie Tootie μας εκφράζουν το αίσθημα κινδύνου που νιώθει η γυναίκα. Επιπλέον, τα παιχνιδιάρικα ματζόρε αρπέζ του κυρίως θέματος έρχονται σε αντίστιξη με τη βία στην εικόνα και δίνουν έναν χαρακτήρα μαύρης κωμωδίας.

Το ρυθμικό μοτίβο του τρήχου θα χρησιμοποιηθεί ως leitmotif του κινδύνου.

7:03 - 7:23 Ο άντρας χαϊδεύει το σώμα της γυναίκας.

Εξπρεσιονιστικός αυτοσχεδιασμός με βάση το θέμα του Ruby My Dear



Για λίγο, η γυναίκα παραδίνεται στον άντρα και τον αφήνει να της χαϊδέψει το σώμα. Η μουσική μετατρέπεται από ρυθμική σε μια παραμορφωμένη μπαλάντα.

7:23 - 7:33 2^η φάση του κυνηγητού

Ανάπτυξη και αυτοσχεδιασμός πάνω στο θέμα του Little Rootie Tootie



Αφού ξανά ξεκινήσει το κυνηγητό, τότε επανέρχεται το Little Rootie Tootie. Τα κωμικά αρπέζ όμως αναπτύσσονται και μετατρέπονται σε κάτι με πιο επικίνδυνο χαρακτήρα.

7:33 - 7:57 ο άντρας ψάχνει τρόπο να πιάσει την γυναίκα

Αυτοσχεδιασμός με χρήση μοτίβου Epistrophy.



Όσο η γυναίκα αμύνεται και ο άντρας εκνευρίζεται, η μουσική φουσκώνει με εκνευρισμό, το θέμα των μυρμηγκιών προΐκονομείται.

7:57 κατεβαίνει και πιάνει ένα ζευγάρι σκοιιά

Πολυτονικό Αρπέζ

8:00 ο άντρας πέφτει από το βάρος

Κωμικό Cluster που οδηγεί στο Epistrophy



Άλλο ένα παράδειγμα “mickey-mousing”.

8:04 - 8:48 ο άντρας ζορίζετε να τραβήξει τα δύο πιάνια

Epistrophy



Η 2^η επανάληψη του Epistrophy, αυτή τη φορά με μεγαλύτερη ένταση και voicings με πολλά κοντινά, “αιχμηρά” διαστήματα, εκφράζοντας έτσι τη Σουρεαλιστική παράνοια που βλέπουμε στην οθόνη.

8:48 - 8:57 κλείνει η πόρτα το χέρι του άντρα

Αυτοσχεδιασμός με βάση ολοτονικές κλίμακες

Σε αυτή τη μεταβατική σκηνή, η μουσική ξεφεύγει από την αποκορύφωση της προηγούμενης σεκάνς

8:57 - 9:30 χέρι με μυρμήγκια που οδηγεί στη σεκάνς στο κρεβατοκάμαρα.

I Should Care



Ξαφνική αλλαγή της μουσικής στο σοκ των όπλων. Χρήση χρωματικού αυτοσχεδιασμού, ώστε να ανεβεί η ένταση εφόσον δε ξέρουμε αν θα πυροβολήσει ο 1^{ος} άντρας.

12:03 - 12:13 Πυροβολισμός, ο 2^{ος} άντρας πέφτει

Cluster στις χαμηλές περιοχές, let ring και παύση

Τραγική, έντονη σκηνή. Η παύση εκφράζει ένα αίσθημα προδοσίας.

12:14 - 12:30 ο άντρας πέφτει και πιάνεται από το κορμί μίας γυναίκας σε έναν κάμπο

Προϊκονομία εισαγωγικού μοτίβου του Memories of You, το οποίο είναι το leitmotif της “επανένωσης”



Με έντονο pedal και πυκνά διαστήματα στα voicings ώστε να εκφραστεί ο ονειρικός χαρακτήρας της μικρής σκηνής.

12:31 – 13:34 σεκάνς “κηδείας”

Μελωδία ‘ Round Midnight, με αργό, πένθιμο χαρακτήρα κηδείας.

12:34 – 14:25 Σεκάνς “πεταλούδας”

Ελεύθερος αυτοσχεδιασμός, εξπρεσιονιστικού χαρακτήρα που με crescendo μέχρι η γυναίκα να βγάλει τη γλώσσα της κοροϊδευτικά στον άντρα και να βγει από την πόρτα.

14:25 – 14:41 Η γυναίκα βγαίνει από τη πόρτα

Εισαγωγή Memories of You



Μετά από την ένταση στο σπίτι, πηγαίνουμε στη παραλία και παίρνουμε μία ανάσα με ένα ελαφρύ μουσικό μοτίβο.

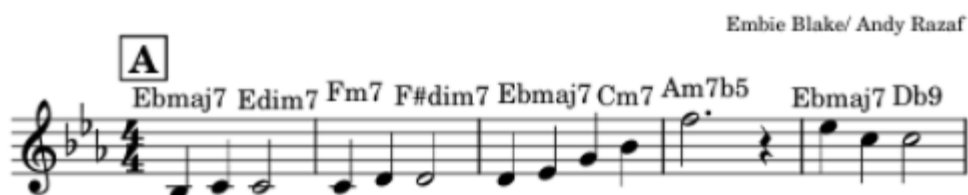
14:41 – 14:48 Ο άντρας της δείχνει το ρολόι, η γυναίκα το κατεβάζει

Σύντομο cluster σε δεσπόζουσα και αρπές

Ελαφριά κωμική στιγμή, σαν μαλωμένο ζευγάρι όπου ο άντρας της λέει “άργησες”.

14:48 – 15:58 Το ζευγάρι αρχίζει και φιλιέται, ακολουθείτε από περπάτημα στη παραλία

Κύριο θέμα από Memories of You



Η γλυκιά, ρομαντική μπαλάντα, αυτή τη φορά με “καθαρή” εκτέλεση, δίνει πολύ έντονη αίσθηση κάθαρσης μετά από όλη τη “βρωμιά” της ταινίας.

15:58 – 16:03 *Au Printemps* κάρτα τίτλου

Σύντομη μεταβατική παύση

16:03 – 16:18 Το ζευγάρι είναι νεκρό σε μία έρημο

Τελευταίες συγχορδίες που τελειώνουν σε δεσπόζουσα

Εκφράζει την ασάφεια της τελευταίας σουρεαλιστικής σκηνής.

16:18 - FIN

Cluster στις χαμηλές περιοχές

6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

6.1 Ερευνητικό Ερώτημα

Το ερευνητικό ερώτημα της παρούσης εργασίας, όπως τέθηκε στην εισαγωγή ήταν:

Σε τί βαθμό μπορεί να συνυπάρξει αισθητικά και θεματικά η μουσική του T.Monk με την σκηνοθετική άποψη του Μπουνιουέλ ως συνοδεία στην ταινία «Un Chien Andalou»;

Ετοιμάζοντας και δοκιμάζοντας την συγκεκριμένη εκδοχή μουσικής συνοδείας, αρχικά σε υποκειμενικό επίπεδο, θεωρώ ότι ο συνδυασμός αυτών των δύο καλλιτεχνικών πυλώνων του 20^{ου} αιώνα διακρίνεται από ισχυρές προϋποθέσεις εξερεύνησης καινούργιων και ενδιαφερόντων μέσων έκφρασης

Η εκκεντρική και συχνά διάφωνη μουσική γλώσσα του Monk, έδειξε να μπορεί να συνομιλήσει με το απρόσμενο και επίσης εκκεντρικό αφηγηματικό και σκηνοθετικό χαρακτήρα του Μπουνιουέλ.

Παρόλο που όπως αναφέρθηκε, η μουσική δεν ήταν γραμμένη για την συγκεκριμένη ταινία (συνηθισμένη άλλωστε πρακτική του βωβού κινηματογράφου), άποψη του γράφοντος είναι ότι με τις κατάλληλες μικροδομικές προσαρμογές και αυτοσχεδιαστικές γέφυρες, αυτή, μπορεί να αποδώσει το αισθητικό μήνυμα της προβαλλόμενης εικόνας.

Είναι δεδομένο ότι, μία τέτοια προσέγγιση, δοκιμάζεται, κρίνεται και επιβεβαιώνεται (ή όχι) από την ίδια την παραστατική πράξη, όπου η επαναληψιμότητα δεν είναι το πιο σημαντικό στοιχείο. Και όπως και την περίοδο του βωβού κινηματογράφου, η επιτυχία ή αποτυχία ενός τέτοιου εγχειρήματος, σχετίζεται πολύ με τον βαθμό αποδοχής του από το κοινό.

Συμπερασματικά όμως, ο γράφων στην εργασία, θεωρεί ότι συνδυασμοί τέτοιας μορφής αξίζουν ή είναι δεκτικοί πολλών συνοδευτικών –κατασκευαστικά- και παραστατικών ευκαιριών.

Τέλος, απαντώντας στο ερευνητικό ερώτημα, τόσο σε ερμηνευτικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο, ο γράφων θεωρεί, και βιωματικά πλέον, ότι η μουσική του Monk συνυπάρχει πολύ αποτελεσματικά με τη σκηνοθεσία του Μπουνιουέλ.

Κάτι άλλο επίσης που σε αυτό το επίπεδο πρέπει να επισημανθεί είναι ότι παρόλη την –θεωρητικά- παρέκκλιση και το πειραματικό περιεχόμενο της ταινίας, το έργο είναι κατασκευασμένο με αρκετά συμβατικές κινηματογραφικές τεχνικές οι οποίες, παρά την δημιουργική τους εφαρμογή, αναδεικνύουν τις επιρροές του Μπουνιουέλ από δημιουργούς όπως οι Μπάστερ Κίτον και Τσάρλι Τσάπλιν. Το έργο

δηλαδή ακλουθεί πιστά στην παράδοση των κωμωδιών του βωβού κινηματογράφου της εποχής.

Παρομοίως, η Μουσική του Μονκ, πέρα από το ανορθόδοξο ηχόχρωμα, είναι κατασκευασμένη από πολύ συμβατά αρμονικά και ρυθμικά εργαλεία. Επιπλέον, ο Μονκ ακολουθεί στην παράδοση των μπλουζ και stride πιανιστών της εποχής του.

Συνεπώς, μεταξύ των δύο καλλιτεχνών, υπάρχει παραλληλία στα έργα τους, τόσο στο επαναστατικό περιεχόμενο αλλά και στην υιοθέτηση –παράλληλα- γενικά αποδεκτών και καθιερωμένων μέσων ή προσεγγίσεων.

6.2 Προτάσεις για Περαιτέρω έρευνα

Αυτή η εργασία πραγματοποιούνταν το συνδυασμό της βωβής Σουρεαλιστικής ταινίας μικρού μήκους «Un Chien Andalou» του Luis Bunuel με ζωντανή μουσική συνοδεία βασισμένη στη μουσική του Thelonious Monk.

Αρχικά, τα κομμάτια που χρησιμοποιήθηκαν ως βάση στη μουσική υπόκρουση του έργου, είναι λίγα και συγκεκριμένα σε σχέση με την μεγάλη και πλούσια δισκογραφία του Monk. Η ίδια ταινία θα μπορούσε να συνοδευτεί με άλλες συνθέσεις του Monk, οδηγώντας έτσι σε ένα πολύ διαφορετικό συναισθηματικό και εκφραστικό αποτέλεσμα κατά την εκτέλεση.

Ένα ακόμα αξιοσημείωτο έργο του Bunuel που θα μπορούσε να γίνει αντικείμενο έρευνας παρόμοιας φύσης, είναι η δεύτερη ταινία που δημιούργησε σε συνεργασία με τον Salvador Dali, «L'Age D'Or» (Η εποχή του Χρυσού, 1930). Από ιστορική οπτική, ο Ανδαλουσιανός Σκύλος ήταν απλά το πείραμα που οδήγησε στη παραγωγή της πρώτης ταινίας μεγάλου μήκους του Bunuel. Η Εποχή του Χρυσού δεν έμεινε στην ιστορία ως το ορόσημο που ήταν ο Ανδαλουσιανός σκύλος, ίσως επειδή ήταν στις αρχές της εποχής του ήχου, δίνοντας τη ταινία μια πολύ συγκεκριμένη θέση στη χρονολογία του κινηματογράφου. Ενώ σε αντίθεση ο Ανδαλουσιανός σκύλος, ως βωβή ταινία, παραμένει ουσιαστικά το ίδιο προϊόν που ήταν τότε. Παρόλα αυτά, «Η Εποχή του Χρυσού» λειτουργεί και χωρίς τον συγχρονισμένο ήχο, και έτσι μπορεί να συνοδευτεί από ζωντανή μουσική υπόκρουση.

Ενώ η μουσική του Thelonious Monk θα ταίριαζε και σε αυτό το έργο, θα μπορούσε όμως εναλλακτικά να χρησιμοποιηθεί η μουσική άλλων καλλιτεχνών αυτοσχεδιαστικής τζαζ, παρόμοιας φύσης με τον Monk (δηλαδή με ιδιαίτερη τεχνοτροπία και καλλιτεχνική ταυτότητα). Για παράδειγμα καλλιτέχνες όπως, Steve Lacy, Ornette Coleman, Sun Ra ή και Miles Davis στη πειραματική περίοδο του κατά της δεκαετία του '70.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΕΙΑ

Βιβλιογραφία

1. Cousins, Mark, “*The Story of Film*”,. (Pavilion, 2012).
2. Musser, Charles, and André Gaudreault. “When Did Cinema Become Cinema?: Technology, History, and the Moving Pictures.” In *Technology and Film Scholarship: Experience, Study, Theory*, ed. Santiago Hidalgo, 33–50. (AmsterdamUniversityPress, 2018).
3. Nowell-Smith, Geoffrey , “*The History of Cinema: A Very Short Introduction*” (Oxford University Press, 2017)
4. “German Expressionism”, *Movements in Film*, blog,
5. <https://www.movementsinfilm.com/german-expressionism>
6. «German Expressionist Films (1919 -1931)», *Movements in Film*, blog
7. <https://www.movementsinfilm.com/blog/german-expressionist-films-1919-1931>
8. Griffiths,Paul, «Μοντέρνα Μουσική»(Σ.Ι. ΖΑΧΑΡΟΠΟΥΛΟΣ, 1993
9. Κλάνσν, Ρόμπερτ, «Surrealism and Freedom»
10. , American Journal of Economics and Sociology, vol. 8, no. 3 (1949)
11. Criel, Gaston, «Surrealism», *Books Abroad*, vol. 26, no. 2 (1952)
12. Κριστιανσεν Μ., Ντόνα, «What is Dada?», *Educational Theater Journal*, vol. 26, no. 3 (Oct, 1968)
13. Rosemont Franklin, «*What is Surrealism?: Selected Writings of André Breton*», Pathfinder Press, 1978.
14. Andre Breton, «*Manifesto of Surrealism*» (1924)
15. “Andre Breton Biography”, Web Archive,
16. <https://web.archive.org/web/20170506064912/http://www.biography.com/people/andr%C3%A9-breton-37471>
17. Matthew S. Witkovsky , «*Dada Breton*» The MIT Press, Vol. 105, (Oct, 2003)
18. Willard Bohn, “From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 2 (1977)
19. Mark Polizzoti, «*Conversations: The Autobiography of Surrealism*», (New York: Paragon House, 1993)
20. Etherington-Smith, Meredith, «*The Persistence of Memory: A Biography of Dalí*», Da Capo Press, (1995)
21. Sarah Gottesman, «*What you need to know about Salvador Dali*» <https://www.artsy.net/article/the-art-genome-project-what-you-need-to-know-about-salvador-dali>

22. Bunuel, Louis, «*Η Τελευταία μου Πνοή*», ΔΩΜΑ, 2024
23. Kardish, Laurence, «*Luis Bunuel*», MoMA, Vol. 3 No.7 (Oct. 2000) pp. 32-35
24. Eder K., Jansen P.W., Prinzler H.H., Michel M., Saint-Jean R., «*Luis Bunuel*», Πλεθρον, (2003)
25. Buñuel, Luis, «*Notes on the Making of Un Chien Andalou*», στο “Art in Cinema: documents toward a history of the film society”, Temple University Press, (2006)
26. Rouch, Jean, Lucien Taylor, «*A Life on the Edge of Filmed Anthropology*», University of Minnesota Press, (2003)
27. Ebert, Roger. «*Un Chien Andalou, Movie Review (1928)*», (2013). <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-un-chien-andalou-1928>
28. Hanson William, *Thelonious Monk* (Falk Seminar, Spring 2008), p.4
29. Kelly Robin, *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*
30. Solis Gabriel, «*Monk’s Music: Thelonious Monk and Jazz History in the Making*» (University of California Press, 2008)
31. Thomas Owens. “Bebop: The Music and Its Players”. *Oxford University Press*. 1995.
32. “Thelonious Monk and the Old Time Pianists”, JazzTimes, Google,
33. <https://jazztimes.com/blog/thelonious-monk-and-the-old-time-pianists/>
34. Evan Ziporyn & Michael Tenzer, *Thelonious Monk’s Harmony, Rhythm and Pianism*, κεφ. 4 από *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, (Oxford University Press, 2011)
35. Marc Duby, *The Compositional and Improvisational Style of Thelonious Monk* (University of Natal, 1987)

Παρτιτούρες

1. Unknown, «*Thelonious Monk, Jazz Piano Collection*»
2. Charley Gerard, «*Thelonious Monk, Originals & Standards*»
3. Hank Edmonds, «*Thelonious Monk’s Piano Originals, Revealing Instincts of The Genius of Jazz*»
4. Dave Gelly, «*Thelonious Monk, Jazz Masters*»
5. Steve Cardenas, «*Thelonious Monk, Fake Book*»

6. Jacques Ponzio, «*Transcribed Solos of Thelonious Monk*»
7. Tom Wierzbinski, «*Monk's Mood – Transcription*» (2020)
8. https://www.youtube.com/watch?v=muJpPNxGGdQ&list=RDmuJpPNxGGdQ&start_radio=1
9. Transcriptions από το κανάλι Vincent S. <https://www.youtube.com/@sorwell>

Βιντεογραφία

1. Clint Eastwood, «*Thelonious Monk: Straight, No Chaser*» (1988)
https://www.youtube.com/watch?v=FT9VeJBcEBM&list=RDFT9VeJBcEBM&start_radio=1
2. Matthew Seig, «*Thelonious Monk: American Composer*» (1991)
<https://www.youtube.com/watch?v=ehvPDFfalFs>
3. Jens Larsen, «*How to Learn Great Concepts From Thelonious Monk*»
<https://www.youtube.com/watch?v=-JYXr-jX8MA&t=215s>
4. Walk That Bass, «*Jazz Piano Chord Voicings – Thelonious Monk Voicings*»
<https://www.youtube.com/watch?v=Uc9dD8UN5I4&t=132s>
5. Chase Sanborn, «*Thelonious Monk, A Sphere of Influence*», (2023)
<https://www.youtube.com/watch?v=4FLMDKVie7Y>
6. Aimee Nolte, «*What Makes Monk Sound Like Monk*» (2017)
https://www.youtube.com/watch?v=oEqWxgFGi_Q
7. Noah Kellman, «*How to Sound Like Thelonious Monk*» (2023)
<https://www.youtube.com/watch?v=D3thK-ZFoJ4>
8. Perspective, «*Bunuel: The Father of Cinematic Surrealism*» (2021)
<https://www.youtube.com/watch?v=CrjSNLUU44I>
9. Byron Logan, «*Luis Bunuel: The Journey of a Surrealist*» (2017)
https://www.youtube.com/watch?v=vLruDg_d49o
10. Film Media Studies, «*Un Chien Andalou and Surrealist Cinema*» (2023)
<https://www.youtube.com/watch?v=D9FSvUiYYwk&t=564s>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ντεκουπαζ

Παρακάτω ακολουθεί το σενάριο και το ντεκουπάζ του «Ανδαλουσιανού Σκήλου».

0:00 - Γενικοί Τίτλοι

Έπειτα από τους γενικούς τίτλους, περνά πάνω σε μια μαύρη οθόνη, με άσπρα γράμματα, το παρακάτω κείμενο:

0:27 – UN CHIEN ANDALOU

0:59 - *HTAN MIA ΦΟΡΑ...*

1:00 - Πολύ κοντινό πλάνο δύο χεριών που ακονίζουν ένα ξυράφι / μαχαίρι.

1:04 - Κοντινό πλάνο του κεφαλιού του άντρα, που ακονίζει το ξυράφι, με χαμηλωμένα μάτια, μ' ένα τσιγάρο στα χείλη. (ο ίδιος ο Μπουνιουέλ)

1:06 - Επιστροφή στο πλάνο των δύο χεριών που ακονίζουν το ξυράφι. Ο άντρας δοκιμάζει την κόψη του ξυραφιού πάνω στο νύχι του παράμεσου.

1:11 -Κοντινό πλάνο: του προσώπου του άντρα που καπνίζει, έχοντας συνέχεια το τσιγάρο στα χείλη.

1:13 - Αμερικανικό πλάνο: Είναι όρθιος μπρος στην πόρτα-παράθυρο, την οποία ανοίγει και βγαίνει έξω.

1:19 - Πανοραμικό πλάνο: τον ακολουθεί στο μπαλκόνι, πάνω στο οποίο ακουμπά για να κοιτάξει τον ουρανό.

1:27 - Μετά τον άντρα που ακουμπά στο μπαλκόνι, ακολουθεί ένα αρκετά σκοτεινό πλάνο του ουρανού. Αριστερά της οθόνης, η πανσέληνος προχωρεί, ενώ ένα σύννεφο, πολύ λεπτό, την πλησιάζει.

1:29 - Επιστροφή στο κοντινό πλάνο, στον άντρα που κοιτάζει τον ουρανό ονειροπολώντας.

1:32 - Κοντινό Πλάνο: βλέπουμε το πρόσωπο ενός κοριτσιού. Το χέρι του άντρα ανοίγει, με το δείκτη και τον παράμεσο, το αριστερό μάτι του κοριτσιού. Κρατώντας το ξυράφι, το άλλο χέρι πλησιάζει.

1:37 - Πλάνο του ουρανού: το σύννεφο περνά μπροστά από το φεγγάρι σαν να το κόβει στα δύο.

1:38 - Πλάνο του ξυραφιού που κόβει κατά μήκος το μάτι.

1:40 - Τίτλος στην οθόνη:

ΟΚΤΩ ΧΡΩΝΙΑ ΜΕΤΑ

1:43 - Γενικό πλάνο ενός έρημου δρόμου, με μεγάλα κτίρια. Λιακάδα. Ένα πρόσωπο μπαίνει, και διασχίζει το δρόμο με ποδήλατο. (Το βλέπουμε από την πλάτη ν' απομακρύνεται, προχωρώντας μέσα στο δρόμο)

1:47 - Ελαφρύ (και σύντομο) travelling shot στο δρόμο που είναι και πάλι έρημος.

1:49 - Dissolve σε Κοντινό πλάνο του ανθρώπου με το ποδήλατο, από μπροστά.

1:52 - Πλάνο πάνω στον άνθρωπο με το ποδήλατο.

1:52 - Επιστροφή στον έρημο δρόμο.

1:59 - Dissolve¹²⁰: πάνω σ' αυτό το πλάνο του ποδηλάτη, που τον βλέπουμε, από πίσω πάντα, να μπαίνει βιαστικά στο δρόμο.

2:08 - Επιστροφή στο μέσο πλάνο που δείχνει τον ποδηλάτη από μπροστά, να προχωρεί προς το μέρος της κάμερας.

2:11 - Μέχρι το κοντινό πλάνο ενός κουτιού που κρέμεται από τον λαιμό πάνω στο στήθος του.

2:14 - Εσωτερικό δωματίου σε γενικό πλάνο: στη μέση της κάμαρας κάθεται, κοντά σ' ένα τραπέζι, μια νέα κοπέλα που διαβάζει.

2:23 - Μέσο πλάνο που πλησιάζει από μπροστά το κορίτσι, το οποίο σηκώνει απότομα και έκπληξη το κεφάλι.

2:24 - Γρήγορο Πλάνο εξωτερικό: σταματά πάνω στο ποδηλάτη που διασχίζει ένα δρόμο.

2:26 - Επιστροφή στο νεαρό κορίτσι που, φοβερά αναστατωμένο, σε μία απότομη κίνηση κλείνει το βιβλίο και το πετά πάνω στο τραπέζι.

¹²⁰ Το dissolve είναι μια μετάβαση επεξεργασίας που αντικαθιστά σταδιακά μια εικόνα με μια άλλη και μπορεί να χρησιμοποιηθεί είτε οριακά είτε υποσυνείδητα.

- 2:28 - Κοντινό Πλάνο του βιβλίου που, στο τέλος της διαδρομής, ανοίγει:
- 2:30 - Αμερικανικό Πλάνο: Επιστροφή στο κορίτσι που σηκώθηκε. Το ακολουθούμε μέχρι το παράθυρο, του οποίου παραμερίζει τις κουρτίνες για να κοιτάξει στο δρόμο.
- 2:35 - Plongee¹²¹ πλάνο: πάνω στο δρόμο: ο ποδηλάτης περνά μπροστά από μία εξάτμιση.
- 2:38 - Αμερικανικό Πλάνο: Επιστρέφουμε στην κοπέλα η οποία τραβά την κουρτίνα του παραθύρου για να δει καλύτερα. Αναπηδά και απομακρύνεται.
- 2:41 - Καινούργιο plongee πλάνο: πάνω στο ποδηλάτη που σταματά και, μένοντας πάντα πάνω στο ποδήλατο, πέφτει καταγής, κοντά στο πεζοδρόμιο.
- 2:42 - Πλησιάζει το κορίτσι που έχει απομακρυνθεί λίγο, από το παράθυρο. Φαίνεται ανήσυχη και συγχρόνως έξαλλη από θυμό. Ξαναγυρνά στο παράθυρο.
- 2:45 - Γρήγορο Πλάνο plongee: του ποδηλάτη που βρίσκεται πάνω στο πεσμένο ποδήλατο.
- 2:47 - Επιστροφή, με κοντινό πλάνο: στο κορίτσι: μοιάζει να μιλά μόνη της, εξαγριωμένη μ' αυτό που είδε και βλέπει.
- 2:48 - Αμερικανικό πλάνο: πίσω στη κοπέλα (την ακολουθούμε με πανοραμικό travelling), για να φτάσει στην πόρτα και να την ανοίξει.
- 2:53 - Εξωτερικό κοντινό πλάνο: πάνω στο πρόσωπο του ποδηλάτη που είναι πεσμένος κάτω.
- 2:55 - Επιστροφή στο κορίτσι που κατεβαίνει τις σκάλες.
- 2:58 - Κοντινό πλάνο: του ξαπλωμένου ποδηλάτη γυρνά ελαφρά το κεφάλι. Στη γωνία της οθόνης μπορούμε να δούμε να διακρίνουμε μία ρόδα του ποδηλάτου να γυρίζει στο κενό.
- 3:01 - Πλάνο της πόρτας του διαμερίσματος που ανοίγει απότομα: εμφανίζεται η κοπέλα, κάνει μία μικρή διακοπή κοιτάζοντας τον ποδηλάτη. Κατευθύνεται βιαστικά προς το μέρος του (ελαφρύ plongee), γονατίζει του παίρνει το πρόσωπο και το φιλά πολλές φορές με πάθος.
- 3:11 - Dissolve: πάνω σ' ένα γκρο πλάν του ριγωτού σκεπάσματος του κουτιού.
- 3:17 - Αμερικανικό πλάνο: Η γυναίκα, η οποία με τη βοήθεια ενός κλειδιού ανοίγει το κουτί και αρπάζει ένα πακέτο που τα δύο της χέρια ξετυλίγουν: εμφανίζεται μια ριγωτή γραβάτα.

¹²¹ Πλάνο "Plongee" είναι λήψη υψηλής γωνίας είναι μια κινηματογραφική τεχνική όπου η κάμερα κοιτάζει το θέμα από ψηλά και το σημείο εστίασης συχνά «καταπίνεται».

3:30 - Πλάνο που αποκαλύπτει το κρεβάτι πάνω στο οποίο είναι απλωμένα τα κομμάτια υφάσματος που έφερε ο ποδηλάτης, μαζί με το κουτί και το κολάρο. Το κορίτσι βάζει τη ριγωτή γραβάτα πάνω στο κολάρο και τα' ακουμπά και τα δύο πάνω στο κρεβάτι.

3:37 - Πανοραμικό ημικυκλικό πλάνο: γύρω από το κρεβάτι, έπειτα κάθετα η κοπέλα.

3:42 - Ελαφρύ plogee πλάνο: πάνω στο κρεβάτι

3:45 - Κοντινό πλάνο: επιστροφή στο κορίτσι, φαίνεται σκεπτική και λίγο κουρασμένη. Κοιτάζει το κρεβάτι.

3:48 - Γρήγορο πλάνο: πάνω στο κρεβάτι.

3:52 - Κοντινό πλάνο: Επιστροφή του προσώπου του κοριτσιού. Σηκώνει το κεφάλι κατόπιν γυρνά. Το κορίτσι γυρνά το κεφάλι, διαδέχεται το πλάνο που δείχνει αυτό που κοιτά: στην άλλη άκρη του δωματίου, ο ποδηλάτης, φορώντας το σκούρο κοστούμι του, σηκώνει το αριστερό του χέρι στο ύψος των ματιών και το εξετάζει με κάποια ταραχή.

4:00 - Κοντινό πλάνο : πάνω στο χέρι, στην παλάμη κινούνται μυρμηγκια.

Επιστροφή στον ποδηλάτη με τον ίδιο τρόπο.

4:07 - Γενικό πλάνο: Επιστροφή στο κορίτσι που σηκώνεται και κατευθύνεται προς τον άντρα.

4:10 - Κοντινό πλάνο και των δύο: πηγαίνει ανάλαφρα από πίσω του και κοιτάζει το εσωτερικό του χεριού.

4:12 - Κοντινό πλάνο: πάνω στα μυρμηγκια του χεριού.

4:19 - Επιστροφή στους δύο: το κοιτάζει τον άντρα. Γρήγορο κοντινό πλάνο: του χεριού με τα μυρμηγκια.

4:27 - Dissolve: της εικόνας των μυρμηγκιών που κινούνται σ' ένα κοντινό πλάνο των τριχών της μασχάλης του κοριτσιού που κάνει ηλιοθεραπεία.

431 - Dissolve: των τριχών σε γκρο πλάνο ενός αχινού..

4:37 - Plongee πλάνο: πάνω σ' ένα κεφάλι, το μάτι της κάμερας ανοίγει αργά. Βλέπουμε μία νέα γυναίκα, πολύ αρσενική(χτενισμένη και ντυμένη σαν άντρας)

4:43 - Ο ερμαφρόδιτος που κρατάει ένα μαστούνι, παίζει μ' ένα ματωμένο χέρι που βρίσκεται πάνω στο έδαφος. Διαδηλωτές, που σκορπίζονται από την αστυνομία.

4:48 - Plongee πλάνο: Επιστροφή πάνω στο ανδρογύναιο πρόσωπο που συνεχίζει το παιχνίδι του.

4:50 - Κοντινό πλάνο: του κομμένου και ματωμένου χεριού, η άκρη του μπαστουνιού που αγγίζει την αιμορραγούσα τομή του καρπού.

4:53 - Επιστρέφουμε στους περιέργους που διαδηλώνουν.

4:58 - Ομάδες των ανθρώπων που κοιτούν με κάποια ταραχή ανάμικτη με σαδισμό. Ένας από τους περιέργους, περισσότερο έκπληκτος από τους άλλους, κάνει μία μηχανική κίνηση, να πιάσει τάχα τον καρπό.

4:59 - Κοντινό πλάνο: Επιστροφή στο μπαστούνι που αγγίζει τη ζωντανή σάρκα του κομμένου καρπού.

5:01 - Ελαφρύ αντίθετο plongee πλάνο: στους αποσβολωμένους περιέργους και επιστροφή στο χέρι.

5:03 - Κοντινό πλάνο: πάνω στο παράθυρο ενός διαμερίσματος που βλέπει στο δρόμο, πίσω από τα τζάμια, το κορίτσι και ο ποδηλάτης κοιτάζουν το θέαμα που εξελίσσεται κάτω.

5:05 - Πλάγιο plongee (σαν να φαίνεται από το παράθυρο) πλάνο: Επιστροφή στον ερμαφρόδιτο. Παίζει το χέρι με το μπαστούνι του. .

5:08 - Plongee πλάνο: πάνω στον κύκλο των περιέργων γύρω από τον ερμαφρόδιτο.

5:12 - Ένας αστυφύλακας παραμερίζει μερικούς, κατόπιν σκύβει και μαζεύει το χέρι και το βάζει μέσα στο ριγωτό κουτί.

5:22 - Κοντινό πλάνο: ο αστυνομικός τείνει το κλειστό κουτί στον ερμαφρόδιτο, ο οποίος, παίρνοντας το ζωηρά, το σφίγγει πάνω στο στήθος.

5:27 - Επιστροφή στο παράθυρο: όλο και πιο αναστατωμένο, τρελό σχεδόν, το ζευγάρι κινείται.

5:37 - Μεγάλο plongee πλάνο: πάνω στον ερμαφρόδιτο με το γαλήνιο πρόσωπο γύρω του, οι περιέργοι σκορπίζουν, μερικοί σπρωγμένοι από την αστυνομία.

5:55 - Επιστροφή στον ερμαφρόδιτο που σφίγγει το κουτί πάνω του. Πίσω και πολύ κοντά του περνούν, μέσα στο δρόμο, αυτοκίνητα.

5:57 - Πολύ κοντινό πλάνο: πάνω στον ποδηλάτη, πίσω από το τζάμι, κάνει μία γκριμάτσα κοιτάζοντας προς τα κάτω.

6:00 - Επιστροφή στον ερμαφρόδιτο: αυτοκίνητα περνούν.

6:01 - Πλάνο πάνω στο ζευγάρι, στο παράθυρο μοιάζουν να συζητούν.

Εναλλασσόμενα πλάνα από το παράθυρο στο δρόμο.

- 6:11 - Πλάνο πάνω σ' ένα αυτοκίνητο που έρχεται προς το μέρος της κάμερας.
- 6:13 - Γρήγορο πλάνο: πάνω στον ερμαφρόδιτο που, βλέποντας το αυτοκίνητο να πέφτει πάνω του σηκώνει τα χέρια του στον ουρανό. Το κουτί που κρατούσε πέφτει. Πλάνο από μπροστά του αυτοκινήτου που πλησιάζει.
- 6:16 - Κοντινό πλάνο: ο ποδηλάτης στο παράθυρο, έχει ένα σαδιστικό χαμόγελο.
- 6:17 - Plongee πλάνο: πάνω στον ερμαφρόδιτο που είναι ξαπλωμένος με το κουτί δίπλα του. Φτάνουν δύο περιπατητές, οι οποίοι σκύβουν πάνω από το σώμα.
- 6:28 - Επιστροφή στο παράθυρο: ο ποδηλάτης κοιτάζει τώρα τη σύντροφο του. Φαίνεται σαν να σαρκάζει. Εκείνη βγαίνει από το πεδίο του παραθύρου.
- 6:38 - Μεσαίο πλάνο: στο εσωτερικό του δωματίου, το ζευγάρι, μετά από μία σειρά γρήγορων κοψιμάτων, συζητούν πολύ σοβαρά. Ξαφνικά, ο ποδηλάτης απλώνει τα χέρια του προς το σώμα της γυναίκας που αμέσως οπισθοχωρεί. Την πλησιάζει και πιάνει τα στήθη της.
- 6:45 - Φοβισμένη η κοπέλα, φεύγει οπισθοχωρώντας από τον άντρα. Όλο σε ένα πανοραμικό πλάνο: ο άντρας πλησιάζει, η γυναίκα κάνει προς τα πίσω. Συνέρχεται και πηγαίνει προς το μέρος του. Εκείνος τότε οπισθοχωρεί .
- 6:57 - Κοντινό πλάνο των χεριών του άντρα που χαϊδεύουν το στήθος της γυναίκας.
- 6:59 - Μέσο πλάνο: του κοριτσιού που αντιστέκεται.
- 7:04 – Κοντινό πλάνο: των χεριών του άντρα που χαϊδεύουν τα στήθη του κοριτσιού – dissolve σε ολόγυμνα.
- 7:07 - Κοντινό πλάνο: στο κεφάλι του άντρα: τα μάτια του είναι εξαγριωμένα και από το στόμα του κυλά ένας ματωμένος αφρός.
- 7:10 - Επιστροφή στα χέρια το που χαϊδεύουν τα γυμνά στήθη, κατόπιν dissolve πάνω στα χέρια που χαϊδεύουν το στήθος ντυμένο τώρα με ένα φόρεμα.
- 7:13 - Κοντινό πλάνο: στο πρόσωπο του ανθρώπου που αφρίζει. Τα μάτια του είναι ακόμη πιο άγρια.
- 7:15 - Επιστροφή στα χέρια που χαϊδεύονται ακάλυπτα στήθη που εξαφανίζονται σε dissolve και μετατρέπονται σε γυμνούς γλουτούς. Γρήγορη επιστροφή στο πλάνο με το φόρεμα.
- 7:18 – Κοντινό πλάνο του άντρα που φαίνεται έκπληκτος και έχει ένα χαμόγελο.
- 7:22 - Μέσο πλάνο των δύο, ο ένας κολλημένος πάνω στον άλλο. Το κορίτσι τον σπρώχνει.
- 7:24 - Γενικό πλάνο του δωματίου: η κοπέλα ξεφεύγει, περνάει το κρεβάτι και πλησιάζει το παράθυρο.

- 7:30 - Πανοραμικό πλάνο: ο άντρας την ακολουθεί. Η όψη του είναι άγρια.
- 7:32 - Επιστροφή στη κοπέλα, η οποία βρίσκεται με την πλάτη στον τοίχο του δωματίου και δε μπορεί να πάει πιο πίσω. Τρομοκρατημένη χρησιμοποιεί σαν όπλο μια ρακέτα που κρέμεται από τον τοίχο.
- 7:34 - Γενικό πλάνο: εκείνη, σε πίσω πλάνο, εκείνος, από την πλάτη, σταματώντας απότομα το κυνηγητό του. Κοιτάζει γύρο και ψάχνει κάτι.
- 7:40 - Κοντινό πλάνο: πάνω στο πρόσωπό του που είναι ακόμα εξαγριωμένο.
- 7:43 - Πλάνο πάνω στο κορίτσι σηκώνει τη ρακέτα για να τον χτυπήσει.
- 7:44 - Σειρά από γρήγορα cuts: εκείνος προχωρεί προς το μέρος της. Εκείνη υποχωρεί.
- 7:54 - Μέσο πλάνο: επιστροφή πάνω στον άντρα που σταματάει. Σκαλίζει τις τσέπες του, κοιτάζει κάτω και σκύβει για να μαζέψει ένα σκοινί.
- 7:59 - Κοντινό πλάνο πάνω στο κορίτσι με το στόμα ανοιχτό
- 8:00 - Επιστροφή σ' εκείνον που ξανασηκώνεται, κρατώντας δύο σκοινιά. Ο άντρας στερεώνει τα σκοινιά πάνω στους ώμους του και τραβώντας με μεγάλη προσπάθεια, σέρνει ένα μυστηριώδες φορτίο προς το μέρος του κοριτσιού.
- 8:10 - Γρήγορο πλάνο: πάνω στο κορίτσι. Κατεβάζει τη ρακέτα της.
- 8:12 - Πλάνο plongee: πάνω στον άντρα που έχει λυγίσει από την προσπάθεια και προχωρεί προς το μέρος της.
- 8:14 - Ελαφρό πανοραμικό πλάνο: αποκαλύπτει αργά το φορτίο του.
- 8:17 - Κοντινό πλάνο του κεφαλιού ενός γαϊδάρου που κρέμεται από το κλαβιέ του πιάνου. (το μάτι του γαϊδάρου φαίνεται βγαλμένο)
- 8:20 - Επιστροφή (με γενικό πλάνο?): στον άντρα που φαίνεται από την πλάτη, να σέρνει προς την κατεύθυνση της το φορτίο του. Πίσω του, κάτω από τα σκοινιά (διακοσμημένα με χοντρούς φελλούς, σαν αυτούς που χρησιμοποιούν οι ψαράδες), ακολουθούν δεμένοι δύο παπάδες χριστιανικών χολών: έχουν τα χέρια ενωμένα και προσεύχονται.
- 8:22 - Γρήγορο πλάνο: πάνω στην κοπέλα που έχει κολλήσει στον τοίχο.
- 8:25 - Plongee πλάνο: πάνω στον άντρα που σέρνει το φορτίο.
- 8:27 - Plongee πλάνο: πάνω στους δύο παπάδες, οι οποίοι, αν και φαίνονται λίγο ανήσυχοι, διατηρούν την ψυχραιμία τους.
- 8:32 - Κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του κοριτσιού.

8:34 - Επιστροφή σε κοντινό πλάνο: στο κεφάλι του γαϊδάρου που ακουμπά πάνω στο κλαβιέ.

8:40 - Πανοραμικό με μέσο πλάνο: πάνω της καθώς ορμά την πόρτα. Βλέποντας την κίνησή της ο άντρας αφήνει τα σκοινιά του και τρέχει και αυτός προς την πόρτα.

8:49 - Το κορίτσι προλαβαίνει και κλείνοντας την πόρτα μαγκώνει το χέρι του άντρα.

8:52 - Πλάνο του άντρα που αγωνίζεται, με το χέρι πιασμένο στην πόρτα. Μοιάζει να ουρλιάζει από τον πόνο.

8:55 - Πλάνο της άλλης μεριάς: η κοπέλα αναπνέει, έπειτα κοιτάζει έκπληκτη και με ενδιαφέρον την πόρτα.

8:56 - Το βλέμμα της ακολουθεί σε πανοραμικό κοντινό πλάνο του χεριού που περνά μέσα από την πόρτα.

8:57 - Το χέρι ανοίγει και αφήνει να φανούν τα μυρμήγκια που κυκλοφορούν μέσα στη παλάμη.

9:02 - Κοντινό πλάνο της γυναίκας που γυρνά.

9:08 - Πανοραμικό πλάνο του δωματίου: στην άκρη πάνω στο κρεβάτι βρίσκεται ξαπλωμένος ο άντρας φορώντας τα κομμάτια ύφασμα και έχοντας το κουτί με τις ρίγες πάνω στο στήθος.

9:09 - Κοντινό plongee πλάνο: πάνω στον άντρα. Τα μάτια του είναι ορθάνοιχτα.

9:11 - Κοντινό πλάνο του κοριτσιού που τον κοιτάζει.

9:14 - Επιστροφή σε κοντινό πλάνο του άντρα: τα μάτια του δείχνουν μια ανησυχία, καθώς καρφώνονται πάνω στο κορίτσι.

9:21 - Κοντινό πλάνο στο κορίτσι.

9:24 - Κοντινό πλάνο στο πρόσωπο του άντρα. Μοιάζει ανήσυχος.

9:25 - ΠΕΡΙΠΟΥ 3 Η ΩΡΑ ΤΟ ΠΡΩΙ

9:27 - Πλάνο ενός πλατύσκαλου κοντά στην πόρτα του διαμερίσματος, ένα καινούργιο πρόσωπο που φαίνεται από την πλάτη, μόλις έχει σταματήσει.

9:29 - Κοντινό πλάνο: του χεριού που πατάει το κουδούνι του διαμερίσματος.

9:30 - Κοντινό πλάνο δύο χεριών που κουνούν ένα μεταλλικό σέικερ.

9:31 - Κοντινό πλάνο: πάνω στο άτομο στο κρεβάτι στο κρεβάτι.

9:32 - Επιστροφή στα χέρια με το σέικερ.

9:33 – Επιστροφή στον άντρα στο κρεβάτι.

- 9:37 - Πανοραμικό πλάνο: η κοπέλα διασχίζει το δωμάτιο και ανοίγει την πόρτα.
- 9:41 - Γρήγορο πλάνο: πάνω στον νέο χαρακτήρα (που φαίνεται από πίσω) μπαίνει βιαστικά από την πόρτα που ανοίγει.
- 9:47 - Πηγαίνει κατευθείαν στο άτομο στο κρεβάτι και του λέει να σηκωθεί.
- 9:52 - Dissolve σε κοντινό πλάνο του ξαπλωμένου ανθρώπου που φοβάται.
- 9:56 - Μέσο plongee πλάνο και των δύο: ο νεοφερτος αναγκάζεται να τον πιάσει από τα κομμάτια του υφάσματος και να τον σηκώσει με την βία.
- 10:03 - Γενικό πλάνο: οι δύο άντρες είναι όρθιοι τώρα. Ο νεοφερμένος βγάζει βίαια από τον άλλο τα μεταξωτά κομμάτια υφάσματος και τα πετάει από το παράθυρο.
- 10:16 - Εξωτερικό πλάνο σε contre plongee του διαμερίσματος: από το παράθυρο, βλέπουμε πράγματα να πέφτουν κάτω στον δρόμο και τελευταίο, το κουτί με τις ρίγες.
- 10:20 - Επιστροφή στο δωμάτιο σε γενικό πλάνο των δύο αντρών: Ενώ ο νεοφερμένος στέκεται ακόμη στο παράθυρο, το πρώτο πρόσωπο βγάζει κρυφά το λουρί που είχε γύρο από το λαιμό του και το βάζει μέσα στη τσέπη.
- 10:23 - Ο άλλος γυρνά και τον καρφώνει με το βλέμμα.
- 10:24 - Ο πρώτος χαμηλώνει το κεφάλι, βγάζει το λουρί και το δίνει στον άλλο που το πετάει από το παράθυρο.
- 10:31 - Γρήγορο εξωτερικό πλάνο του λουριού που πέφτει.
- 10:32 - Πλάνο των δύο αντρών: ο νεοφερμένος κάνει νόημα στον πρώτο να πάει να σταθεί κοντά στον τοίχο.
- 10:39 - Ο άντρας υπακούει διστακτικά και κολλάει στον τοίχο σαν τιμωρημένος μαθητής. Πλάνο του δίπλα του κρέμεται η ρακέτα του τένις.
- 10:41 - Πλάνο των δύο: ο νεοφερμένος κάνει νόημα στον “τιμωρημένο” πως πρέπει να σηκώσει τα χέρια του σε σχήμα σταυρού.
- 10:46 - Ο καινούργιος πηγαίνει προς τα πίσω για να δει καλύτερα τον άντρα με τα σηκωμένα χέρια.
- 10:49 - Βγάζει το καπέλο του.
- 10:53 - ΔΕΚΑΕΞΙ ΧΡΟΝΙΑ ΠΡΙΝ

10:55 - Μέσο πλάνο, του ίδιου δωματίου, που φαίνεται από την πόρτα. Το πρώτο άτομο είναι σε τιμωρία. Ο νεοφερμένος έρχεται προς το μέρος μας, χωρίς καπέλο τώρα, με τα χέρια διπλωμένα. Περπατά σαν σε όνειρο και πλησιάζει ένα θρανίο που βρίσκεται στην άλλη άκρη του δωματίου.

11:06 - Κοντινό πλάνο plongee του θρανίου, πάνω στο οποίο είναι τοποθετημένα δύο μαθητικά βιβλία γεμάτα μελανιές.

11:08 - Κοντινό πλάνο του καινούργιου που παρατηρεί τα βιβλία.

11:13 - Κοντινό πλάνο πάνω σε ένα βιβλίο που κλείνει μόλις τα χέρια τραβούν ένα φύλλο γεμάτο μελάνι.

11:18 - Αμερικανικό πλάνο από μπροστά: πάνω στον άνθρωπο οποίος, έχοντας τα βιβλία στο χέρι και πάνω στο στήθος, προχωράει αργά προς τον άλλο.

11:22 - Γρήγορο πλάνο του πρώτου άντρα στον τοίχο: φαίνεται ανήσυχος και κάνει μια μικρή στροφή, κατόπιν πηγαίνει στην πόρτα που είναι δίπλα του.

11:25 - Ο άλλος τον σταματάει και του δίνει τα δύο βιβλία.

11:28 - Κοντινό πλάνο στα χέρια που παίρνουν τα βιβλία.

11:30 - Κοντινό πλάνο του καινούργιου.

11:35 - Επιστροφή στο πρώτο πρόσωπο που είναι κολλημένο με την πλάτη στον τοίχο. Κοιτάζει τον άλλο και φεύγει.

11:43 - Κοντινό γρήγορο πλάνο: του άντρα που ξανάρχεται στον τοίχο, με γυρισμένη όμως την πλάτη, κρατώντας από ένα βιβλίο σε κάθε χέρι.

11:45 - Travelling πλάνο πάνω στα χέρια που κρατούν τα βιβλία. Τα βιβλία γίνονται ρεβόλβερ που ο άντρας το γυρνά (σε στυλ western) πάνω στον άλλο.

11:47 - Επιστροφή στο πλάνο του άλλου άντρα που φαίνεται από πίσω σταματά και γυρνάει σαν να είχε προβλέψει την σκηνή .

11:49 - Γενικό πλάνο: δείχνει σε κοντινό τον νεόφερτο από την πλάτη και μακρινό πλάνο τον τιμωρημένο που τον απειλεί.

11:55 - Κατόπιν Κοντινό πλάνο του νεόφερτου, ο οποίος ανήσυχος, σηκώνει τα χέρια.

11:57 - Επιστροφή στον άνθρωπο με τα ρεβόλβερ, ο οποίος πυροβολεί.

12:08 - Κοντινό πλάνο των ρεβόλβερ

12:09 - Επιστροφή στον άντρα που πέφτει.

12:13 - Γενικό πλάνο σε ένα λιβάδι, με δέντρα στο βάθος. Στο κέντρο μια γυμνή γυναίκα μοιάζει να κάθεται. Ο πληγωμένος από τις σφαίρες άντρας πέφτει στα πόδια της.

12:14 - Κοντινό πλάνο των χεριών του που προσπαθούν να πιαστούν από την πλάτη της.

12:17 - Επιστροφή σε γενικό πλάνο: ο άντρας έχει πέσει στο χορτάρι. Η γυναίκα (πάντα από την πλάτη) δε κινείται.

12:19 - Η γυναίκα εξαφανίζεται από την εικόνα με dissolve.

12:21 - Γενικό πλάνο όπου διάφορα ζευγάρια ανθρώπων τρέχουν προς το σώμα του άντρα.

12:31 - Κοντινό πλάνο πάνω σε δύο περιπατητές, που είναι πολύ ήρεμοι.

12:34 - Επιστροφή (με plonge) πάνω στους ανθρώπους που βρίσκονται κοντά στο σώμα. Ο ένας έχει πάντα το αυτί του κολλημένο πάνω στο μέρος τις καρδιάς.

12:40 – Επιστροφή στους περιπατητές.

12:46 - Καινούργιο πλάνο πάνω στους δύο περιπατητές, τους οποίους τους έχει πλησιάσει ένας ανήσυχος άνθρωπος και προσπαθεί να τους εξηγήσει το δράμα.

12:50 - Οι δύο περιπατητές σηκώνουν τους ώμους και συνεχίζουν το δρόμο τους.

12:55 - Ο άντρας απογοητευμένος, ξαναπηγαίνει στην ομάδα.

12:59 - Οι δύο περιπατητές εισέρχονται στο πεδίο, τη στιγμή που οι άλλοι κουβαλούν το σώμα, απομακρύνοντας το. Ο ένας από τους περιπατητές τους ακολουθεί.

13:12 - Πλάνο των ανθρώπων που μεταφέρουν το σώμα (προς την κάμερα)

13:14 - Κοντινό πλάνο της “πομπής”

13:19 - Γενικό πλάνο και dissolve όπου βλέπουμε την “πομπή” από πίσω.

13:34 - Επιστροφή στο δωμάτιο. Η πόρτα ανοίγει αργά και μπαίνει μέσα η κοπέλα.

13:36 - Dissolve σε κοντινό πλάνο της κοπέλας.

13:40 – Πλάνο στον τοίχο στη μέση του οποίου υπάρχει μία μαύρη κηλίδα.

13:44 - Πανοραμικό πλάνο: το κορίτσι κάνει μια κίνηση ανυπομονησίας .

13:46 - Κοντινό πλάνο: πάνω στη κηλίδα η οποία είναι μια πεταλούδα-νεκροκεφαλή.

13:48 - Dissolve σε πολύ κοντινό πλάνο της νεκροκεφαλής.

13:52 - Η νεκροκεφαλή καλύπτει όλη την οθόνη.

13:55 - Αμερικανικό πλάνο: εμφανίζεται απότομα ο άντρας με τα κομμάτια υφάσματος, ο οποίος φέρνει πολύ γρήγορα το χέρι του στο στόμα του.

13:57 - Σειρά από γρήγορα κοψίματα όπου κοιτάζονται οι δύο τους στα μάτια.

14:05 - Ο άντρας τραβάει το χέρι του και το βάζει στο στόμα του το οποίο εξαφανίζεται.

14:08 - Το κορίτσι μιλάει και σχηματίζει τα χείλη της με κραγιόν.

14:11 - Μέσο πλάνο του άντρα που αντί για στόμα έχει μία τούφα τρίχες.

14:14 - Η κοπέλα το κοιτάζει, αναφωνεί και κοιτάζει τη μασχάλη της η οποία είναι τελείως αποτριχωμένη.

14:15 - Γενικό πλάνο του δωματίου όπου του φωνάζει η κοπέλα.

14:20 - Η κοπέλα του βγάζει τη γλώσσα κοροϊδευτικά. Παίρνει ένα κασκόλ ή ύφασμα και βγαίνει από τη πόρτα.

14:24 - Μέσο πλάνο του κοριτσιού που κλείνει την πόρτα (γυρνάει και ξαναβγάζει τη γλώσσα.), βρίσκεται σε μία παραλία όπου φυσάει.

14:29 - Πλάνο του άντρα από πλάτης που κοιτάζει τη θάλασσα. Γυρνάει και κοιτάει προς το μέρος μας.

14:32 - Πλάνο πάνω στο κορίτσι που του κάνει νόημα και τρέχει προς αυτόν.

14:33 - Μονό πλάνο του άντρα: κοιτάζει με τα χέρια στους γοφούς.

14:34 - Γενικό πλάνο όπου έρχεται η κοπέλα κοντά στον άντρα.

14:38 - Μέσο πλάνο των δύο όπου ο άντρας σηκώνει το χέρι και της δείχνει το ρολόι.

14:41 - Κοντινό πλάνο στο πρόσωπο της γυναίκας και του ρολογιού.

14:47 - Επιστροφή σε μέσο πλάνο όπου αγκαλίζονται και φιλιούνται

14:57 - Dissolve σε πλάνο των δύο από την πλάτη όσο περπατούν αγκαλιασμένοι κατά μήκος της παραλίας.

15:07 - Πλάνο από την αντίθετη μεριά. Το κορίτσι φαίνεται να δυσκολεύεται να περπατήσει στη παραλία.

15:19 - Κοντινό πλάνο στα χαλίκια της παραλίας όπου βρίσκονται σκορπισμένα τα ρούχα του πρώτου άντρα όπως και το κουτί με τις ρίγες.

15:24 - Πολύ κοντινό plongee πλάνο των ποδιών τους όπου ο άντρας κλοτσάει το κουτί.

15:29 - Επιστροφή στο προηγούμενο πλάνο όπου η γυναίκα σκύβει και μαζεύει το γιακά και το λουρί. Του τα δίνει χαμογελώντας. Εκείνος τα κοιτάζει και τα πετάει ένα ένα. Αγκαλιασμένοι φεύγουν.

15:50 - Πλάνο του ζευγαριού που φεύγει.

15:58 - ΤΗΝ ΑΝΟΙΞΗ (από dissolve)

16:03 - Dissolve σε κοντινό πλάνο και των δύο θαμμένων στην άμμο, τυφλών και με σκισμένα ρούχα.

FIN.