ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

ANDREI TARKOVSKY: 7Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΓΚΙΝΗ ΑΓΓΕΛΙΚΗ

Α.Μ. 14/10

Επιβλέπων Καθηγητής: Βασιλειάδης Αναστάσιος

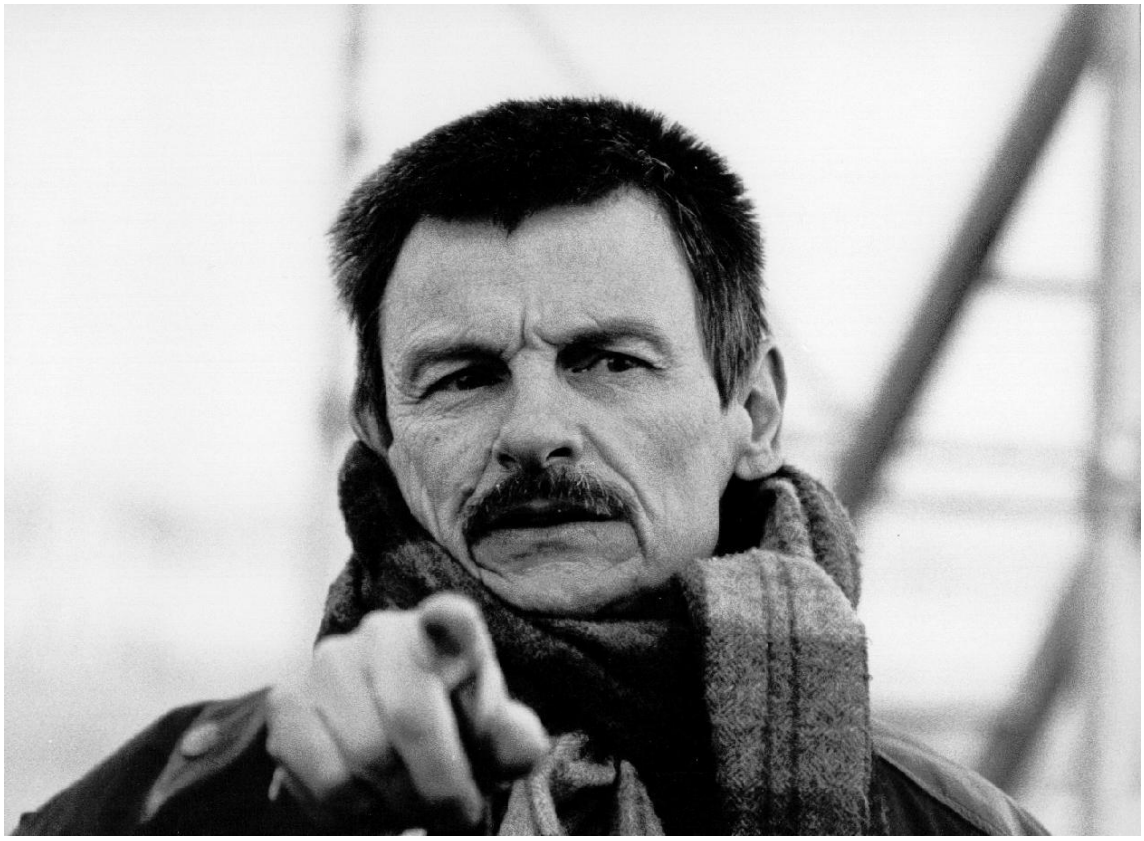
Συνεπιβλέπων Καθηγητής: Βράνος Γεώργιος

Θεσσαλονίκη

Ιούνιος 2014

Ο Ταρκόφσκι για μένα είναι ο μεγαλύτερος από όλους μας, αυτός που επινόησε μια νέα γλώσσα, πιστή στην φύση του κινηματογράφου, καθώς συλλαμβάνει τη ζωή ως αντανάκλαση, τη ζωή ως ένα όνειρο"

Ingmar Bergman (1918-2007)



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες.....4

Πρόλογος 5

Εισαγωγή.....6

Κεφάλαιο 1ο : Η αξία και ο ρόλος της κινηματογραφικής μουσικής

1.1 Λειτουργία της κινηματογραφικής μουσικής.....7

1.2 Σχέση μουσικής και εικόνας.....8

1.3 Η συνεργασία σκηνοθέτη-συνθέτη.....8

1.4 Χρονική τοποθέτηση της μουσικής στην ταινία (τίτλοι αρχής, τέλους και διάρκεια)...9

1.5 Αυθεντικότητα και δανεισμοί.....10

Κεφάλαιο 2ο: ''Ο σιωπηλός νοσταλγός'' Andrei Tarkovsky

2.1 Βιογραφικά στοιχεία και κινηματογραφικό έργο.....12

2.2 Οι επιρροές και το Σοβιετικό καθεστώς.....13

2.3 Συνεργασία Tarkovsky-Artemyev.....15

2.4 Eduard Artemyev.....16

Κεφάλαιο 3ο: Κινηματογραφικό στυλ

3.1 Τεχνικές στην Τέχνη.....19

3.2 Μουσική και ήχοι.....21

3.3 Χωροχρόνος.....24

Κεφάλαιο 4ο: Από τον *Καθρέφτη* στη *Θυσία*

4.1 The Mirror (1975).....26

4.2 Stalker (1979).....31

4.3 Nostalghia (1983).....39

4.4 The Sacrifice (1986).....44

Αντί Επιλόγου.....51

Βιβλιογραφία.....53

Ευχαριστίες

Αυτή η πτυχιακή δεν θα είχε πραγματοποιηθεί ποτέ χωρίς τη βοήθεια των καθηγητών Α.Βασιλειάδη και Γ. Βράνου, τους οποίους ειλικρινά ευχαριστώ.

Τον κ. Βασιλειάδη, γιατί μέσα από το γόνιμο διάλογο και τις διαφωνίες μας, μου υπέδειξε ένα θέμα το οποίο, ταπεινά ομολογώ, αγνοούσα παντελώς. Η διευρυμένη οπτική του σκοπιά πάνω στο θέμα, μου έδινε έμπνευση για να πειραματίζομαι.

Τον κ. Βράνο, γιατί ο ευγενικός του τρόπος μου έδινε κουράγιο, ώστε να ολοκληρώσω το εκπόνημα αυτό. Επίσης για το χρόνο που μου αφιέρωσε, επισημαίνοντας λάθη και παραλείψεις.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Σύνηθες τα τελευταία χρόνια να γίνεται εκτενής αναφορά για την κινηματογραφική μουσική. Σύνηθες επίσης και μεγάλες ορχήστρες να παρουσιάζουν επί σκηνής, διασκευασμένες ή μη, τις συνθέσεις επιτυχημένων κινηματογραφικών ταινιών, με μεγάλη απήχηση στο ευρύ κοινό.

Οι ανωτέρω λόγοι με ώθησαν να ασχοληθώ με το θέμα, αλλά όχι από τη δημοφιλέστερη πλευρά του, αυτή δηλαδή του εμπορικού κινηματογράφου. Με δεδομένο τον κώδικα επικοινωνίας που πρέπει να υπάρχει μεταξύ συνθέτη και σκηνοθέτη, θα προσεγγίσω δυο μορφές της Τέχνης, τον κινηματογράφο και τη μουσική, μέσα από τη σκηνοθετική ματιά μιας σπουδαίας μορφής του Ευρωπαϊκού αλλά και του παγκόσμιου κινηματογράφου, του Andrei Arsenyevich Tarkovsky. Αποτέλεσε την δεκαετία ’70-’80, σταθερή αναφορά ‘’ψαγμένων’’ κινηματογραφικών δημιουργιών, με φόντο το παγκόσμιο ρεπερτόριο.

Πως θα ήταν οι ταινίες του, χωρίς τις κλασικές αξίες *Bach, Pergolesi, Beethoven, Handel,Ravel, Verdi, Pursell* αλλά και χωρίς τον, καινοτόμο για την εποχή, Eduard Artemyev, τον κατεξοχήν συνεργάτη του?

Υποθετικά ερωτήματα που θα αναδυθούν από το εκπόνημα μου αυτό και που ωστόσο δεν θα αναιρέσουν την πραγματικότητα. Και πραγματικότητα είναι ότι η σύμπραξη της μουσικής και της Έβδομης Τέχνης, στις ταινίες του, αναδεικνύει την Τέχνη.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αυτό που εντυπωσιάζει στις ταινίες του Tarkovsky, είναι η εικαστική σύνθεση και διάρκεια των πλάνων, ο οραματικός χαρακτήρας των ταινιών του και η έλλειψη παραδοσιακής πλοκής και δομής. Η χρήση της μουσικής επιβεβαιώνει το ελληνικό ρητό, ‘‘*το λακωνίζειν εστί φιλοσοφείν’’.*

Για να εντρυφήσουμε στο έργο αυτού του ανατρεπτικού και εμβληματικού δημιουργού και να διαμορφώσουμε όσο το δυνατό μια αντικειμενική και αμερόληπτη άποψη, είναι απαραίτητο να τον καδράρουμε με φόντο τους γενικούς κανόνες, που διέπουν το κινηματογραφικό γίγνεσθαι. Ίσως κάποιος θεωρήσει, ότι είναι εκ του περιττού οι αναφορές των δυο πρώτων κεφαλαίων. Αν δεν τις παραθέσω όμως, θα είναι αδύνατον να σχηματιστεί μια σφαιρική και περιεκτική άποψη για το έργο τους.

Στο πρώτο κεφάλαιο, διατυπώνω κάποια στοιχεία που προσδιορίζουν την αξία και το ρόλο της κινηματογραφικής μουσικής, καθώς επίσης και την απαραίτητη χημεία μεταξύ συνθέτη και σκηνοθέτη.

Ακολουθούν πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του Tarkovsky και του Artemyev, που ωστόσο κρίνω απαραίτητες να παρατεθούν, επειδή αναδεικνύουν τον χαρακτήρα και τις επιρροές των δημιουργών.

Το 3^{ο} κεφάλαιο περιλαμβάνει τις, επεξηγηματικού χαρακτήρα, Ταρκοφσκικές τεχνικές, συνοδευόμενες όχι μόνο από τη μουσική αλλά και τη μουσικότητα των ήχων.

Τέλος, κάνω μια εξονυχιστική ενδοσκόπηση στις πιο αντιπροσωπευτικές ταινίες του. Ταυτόχρονα εξετάζω ενδελεχώς τις φανερές και κρυμμένες ερμηνείες των σκηνών, με ότι αυτό συνεπάγεται.

Η εργασία πραγματοποιήθηκε με βάση ηλεκτρονική και μη βιβλιογραφία, εφημερίδες και περιοδικά, αλλά κυρίως με βάση την προσωπική μου επιμονή, να δω πολλές φορές τις ταινίες, μπαίνοντας στον δικό του χωροχρόνο και σχολαστικά να αναλύσω το ελαχιστότατο.

Κεφάλαιο 1ο: Η αξία και ο ρόλος της κινηματογραφικής μουσικής

1.1 Λειτουργία της κινηματογραφικής μουσικής

Η λειτουργία και η αναγκαιότητα της κινηματογραφικής μουσικής σε μια ταινία, δεν ερμηνεύεται από κανένα κανόνα. Κάθε ταινία, έχει τη δική της ηχητική δομή, η οποία κάθε φορά απεικονίζει την προσωπική αντίληψη και αισθητική, σκηνοθέτη και συνθέτη, σχετικά με τη λειτουργία της μουσικής.[1] Δεν υπάρχουν στερεότυπα μοντέλα λειτουργικότητας, ωστόσο αξίζει να αναφέρουμε κάποια στοιχειώδη. Έτσι η μουσική:

- Αφηγείται την ιστορία
- Περιγράφει τη δράση
- Εδραιώνει το σκηνικό
- Δημιουργεί ατμόσφαιρα
- Φανερώνει σκέψεις και συναισθήματα των ηρώων
- Καθιερώνει το χαρακτήρα
- Εμφανίζεται σε χαρακτηριστικά σημεία και διασφαλίζει την ενότητα της ταινίας [2]

Κατά πόσο τα δειγματικά –θεωρητικά μοντέλα, συνάδουν με τη λειτουργία της μουσικής στις παρατιθέμενες ταινίες του Tarkovsky, θα διαπιστωθεί στη συνέχεια. Η ύπαρξη κινηματογραφικής μουσικής στην ταινία, δεν είναι αυτοσκοπός.[3] Οφείλει να υπηρετεί την ταινία, να μην είναι φλύαρη,[4] αλλά να χρησιμοποιείται με φειδώ για μεγαλύτερο δραματικό αποτέλεσμα. Σκοπός δεν είναι η επίδειξη της μουσικής σύνθεσης εις βάρος της κινηματογραφικής εικόνας, αλλά ο επιτυχημένος συνδυασμός των δυο. Επιτυχημένη μουσική επένδυση θεωρείται αυτή, που δεν την ακούς συνειδητά, αλλά που αισθητικά περνάει στο υποσυνείδητο. Είναι άρτια, όταν ρέει στην οργάνωση της ταινίας και αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της. Ανεξαρτήτως από τον τρόπο χρήσης σε σχέση με την εικόνα(παράλληλα, αντιστικτικά, οριζόντια, leitmotiv) και το είδος της, (pop, rock, jazz, κλασική), η μουσική υπάρχει στην καρδιά της ταινίας, κινείται μαζί της, τονίζει τη δράση, κορυφώνει την ένταση, προβάλλει ανθρώπινες συγκινήσεις,[5] δημιουργεί μια πνευματική στοχαστική σύνδεση του θεατή με τον ήρωα, αλλά κυρίως μεταφέρει τα βαθύτερα μηνύματα, που δεν μπορούν να μεταφερθούν από οπτικά μόνο μέσα.

---

[1] Μυλωνάς Κώστας, *Μουσική και Κινηματογράφος,* 2η εκδ.(Αθήνα: Κέδρος, 1999), 67.

[2] Καψούρα Ελένη, ‘’ Λειτουργία της κινηματογραφικής μουσικής,’’ *Η Μουσική στα ΜΜΕ, το Θέατρο και τον Κινηματογράφο (Σημειώσεις)*, Θεσσαλονίκη 2011, 47.

[3] Μυλωνάς, 71.

[4] Μυλωνάς, 71.

[5] Μυλωνάς, 73.

1.2 Σχέση μουσικής και εικόνας

Η συνύπαρξη των δυο τεχνών έχει σαν σκοπό, να εμβαθύνει σε αυτό που δεν μπορούν να κάνουν από μόνες τους. Το γεγονός ότι η μουσική προϋπήρχε του κινηματογράφου, δεν αναιρεί τη δύναμη που έχει η εικόνα στο συναίσθημα του θεατή. Παράλληλα όμως, δίνει μια γεύση ποίησης και ζωντάνιας στην καθημερινότητα και κάνει ξεχωριστό το κάθε προβαλλόμενο γεγονός.[6] Βέβαια αξίζει να αναφερθεί ότι, ο λόγος και οι ήχοι, οι θόρυβοι, συντελούν σε ένα άρτιο ηχητικό αποτέλεσμα. Μετέχουν και προσδίδουν ρεαλισμό και πειστικότητα στην εικόνα, ενώ η μουσική συμμετέχει στο λυρισμό. *''Η μουσική σαν επένδυση ή σχόλιο της εικόνας, είναι κάτι που όχι μόνο δεν προσδίδει κάποια πραγματικότητα, αλλά ενισχύει την αφαίρεσή της απ' αυτήν, γιατί η καθημερινή ζωή δεν συνοδεύεται από μουσική''*, αναφέρει σε σχετικό άρθρο του στο περιοδικό *Φιλμ*, ο Σωτήρης Δημητρίου.[7] Αντικειμενικά, υπάρχει μια ορθότητα σε αυτή την άποψη. Ίσως πρόκειται για έναν ωραιοποιημένο ρεαλισμό, κάποιες φορές μακριά απ' τη σκληρή πραγματικότητα.

Η εικόνα, εστιάζει σε πρόσωπα, τοπία και στοιχεία με καθορισμένη και άμεση σημασία, που θέτουν στο θεατή το πρόβλημα της διανοητικής ερμηνείας. Η μουσική αποσαφηνίζει αυτές τις εικόνες και απευθύνεται στο θυμικό του, επενεργώντας ως παράγοντας πνευματικής εμβάθυνσης στα συναισθήματα και στην ερμηνεία.[8] Απαραίτητο εικόνα και μουσική, να συνδημιουργούν παράλληλα, η μια να υπηρετεί την άλλη στην προσπάθεια για ενότητα, ισορροπία και αισθητική αξία στο τελικό αποτέλεσμα. Διότι, εάν η μουσική, δεν δέσει με την εικόνα και την υπερβεί, η προσοχή του θεατή στρέφεται στο ακρόαμα και λιγότερο στο θέαμα. Ακόμα και η έλειψη συνάφειας μεταξύ των δυο τεχνών, η αντίστιξη, το λεγόμενο contrast που δημιουργεί, δίνει καταπληκτικά αποτελέσματα.

Συνοψίζοντας, ας μην ξεχνάμε και τον καθοριστικό ρόλο της σιωπής, η οποία ενίοτε δημιουργεί τρομακτικά υποβλητική ατμόσφαιρα, δίνει ξεχωριστή δύναμη στην εικόνα [9] και στα πρόσωπα των ηρώων, αφού αποβάλλουν το μουσικό-μαγικό πέπλο που τους περικλείει, απογυμνώνονται και κοιτούν με μάτια ορθάνοιχτα την ψυχή του θεατή.

1.3 Η Συνεργασία σκηνοθέτη- συνθέτη

Το αρμονικό πνεύμα, που οφείλει να διακατέχει τα μέλη ενός κινηματογραφικού συνεργείου, αποτελεί τη θεμέλιο λίθο για την υλοποίηση της ταινίας. Σκηνοθέτης, ηθοποιοί, συνθέτης, οπερατέρ, φωτογράφοι, κ.ο.κ., συνεργάζονται, προσφέροντας απλόχερα τις γνώσεις τους, πάντα υπό την καθοδήγηση του σκηνοθέτη για τεχνικά αλλά και αισθητικά θέματα. Ο συνθέτης, ασχολείται περισσότερο με το αισθητικό-ατμοσφαιρικό κομμάτι της ταινίας. Εξίσου σημαντική η συμβολή του, ολοκληρώνει την δομή της. Το δίδυμο αυτό, έχει κοινό στόχο, το άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα της δουλειάς τους. Η αμοιβαία αναγνώριση της ποιότητας της τέχνης του καθενός, βοηθούν την οπτική μουσική

---

[6] Μυλωνάς, 22.
[7] Μυλωνάς, 68.
[8] Μυλωνάς, 68-69.
[9] Μυλωνάς, 16.

εικόνα να γεννηθεί και να αναπτυχθεί μαζί. Έτσι η ύπαρξή της στο χωροχρόνο της ταινίας, γίνεται πιο αρμονική.[10]

Ο σκηνοθέτης γνωρίζοντας φυσικά τις δυνατότητες της μουσικής, οφείλει να ξέρει τι θέλει να εκφράσει με αυτήν, να γνωρίζει δηλαδή τη δική της γλώσσα, και πως αυτή μπορεί να μεταφέρει τα μηνύματα που επιθυμεί.[11] Ο συνθέτης αντίστοιχα, οφείλει να σέβεται τις υποδείξεις του σκηνοθέτη, ως προς τον τρόπο που θέλει ο ίδιος να χρησιμοποιήσει τη μουσική[12] και να προσπαθεί να ανταποκρίνεται όσο το δυνατό αξιοπρεπώς στις απαιτήσεις του σκηνοθέτη, χωρίς να στερείται την έμπνευσή του. Μαζί συμφωνούν για το ρόλο της μουσικής, για τα χρονικά σημεία που θα μπει και πού πρέπει να σιωπά. Ο συνθέτης Roman Vlad, εκφέρει την άποψη πως *ο πραγματικός δημιουργός είναι ο σκηνοθέτης* και ότι πάντα *προσπαθούσε να συνθέσει τη μουσική που θα έγραφε ο ίδιος, αν ήταν συνθέτης*.[13]

Τέλος, ο συνθέτης, όταν του ανατίθεται να συνθέσει για μια ταινία, είναι γόνιμο να ξεχάσει για λίγο τον δικό του εσωτερικό κόσμο, ώστε να αφομοιώσει καλύτερα το σενάριο. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι θα αλλοτριωθεί το ταλέντο του, και ότι δεν θα αφήσει και την δική του πινελιά στο ηχόχρωμα της ταινίας. Άλλωστε η ταινία είναι υπόθεση ομαδικής δουλειάς.

1.4 Χρονική τοποθέτηση της μουσικής στην ταινία (τίτλοι αρχής, τέλους και διάρκεια)

Αφού λοιπόν, αναλύσαμε διεξοδικά στο προηγούμενο κεφάλαιο, τη σχέση της μουσικής με την εικόνα, πρέπει να διερευνήσουμε ωστόσο και τη σημασία της χρονικής τοποθέτησης της στην ταινία. Δηλαδή στους τίτλους αρχής, τέλους και κατά τη διάρκεια της ταινίας. Η μουσική κατά τη διάρκεια της ταινίας, μπορεί να εμφανίζεται με δυο τρόπους: ρεαλιστικά η μη(on screen, off screen).[14] Στην 1η περίπτωση, η πηγή της μουσικής παρουσιάζεται στις εικόνες(ήρωες που παίζουν οι ίδιοι όργανα, μηχανήματα αναπαραγωγής), ενώ στην 2η, η πηγή της μουσικής δεν είναι ορατή, απλώς την ακούμε. *''Αθέατη μουσική''*, την ονομάζει ο *Κώστας Μυλωνά*ς στο βιβλίο του *''Μουσική και Κινηματογράφος''.* [15]

Βασική προϋπόθεση, είναι η μουσική *να* μην επεμβαίνει αυτόματα σε ορισμένες σκηνές, σαν να υπακούει σε κάποια επιταγή, να μην είναι προβλέψιμη μελωδικά. Τίποτα δεν αποδυναμώνει την λειτουργία της όσο αυτή η ρουτίνα,[16] που κάνει αλόγιστη και απερίσκεπτη είσοδο της μουσικής διάσπαρτα. Είναι σύνηθες, ένα μουσικό κομμάτι να πλαισιώνει τους τίτλους αρχής και τέλους, που είναι από τα πιο σημαντικά σημεία της ταινίας. Η εναρκτήρια φράση:

---

[10] Μυλωνάς, 87.
[11] Μυλωνάς, 85
[12] Μυλωνάς, 84.
[13] Μυλωνάς, 83.
[14] Καψούρα Ελένη, ''Χρονική Τοποθέτηση της μουσικής, στην διάρκεια της ταινίας,'' *Η Μουσική στα ΜΜΕ, το Θέατρο και τον Κινηματογράφο (Σημειώσεις)*, Θεσσαλονίκη 2011, 43.
[15] Μυλωνάς, 192.
[16] Μυλωνάς, 71.

- Προϊδεάζει ηχητικά το θεατή, γι αυτά που θα ακολουθήσουν στην ταινία
- Θέτει το θεατή σε εγρήγορση, δημιουργώντας περιέργεια και ενδιαφέρον
- Παρουσιάζει το κεντρικό-κυρίαρχο μουσικό θέμα της ταινίας, αλλά και άλλα μουσικά θέματα που ακούγονται
- Διαμορφώνει τη διάθεση-ατμόσφαιρα της ταινίας, επηρεάζοντας συναισθηματικά το θεατή
- Τονίζει συγκεκριμένες πτυχές της ιστορίας [17]

Στους τίτλους τέλους, λειτουργεί σαν επίλογος. Αντανακλά την ατμόσφαιρα της τελικής σκηνής, την λύση της ταινίας. Θυμίζει θέματα που εμφανίστηκαν σε διάφορα σημεία, η ακόμη και το αρχικό θέμα. Κυρίως όμως του προσφέρει το στήριγμα, πάνω στο οποίο θα στοχαστεί, θα αξιολογήσει και θα εμβαθύνει στο περιεχόμενο της ταινίας.

Σημαντικός είναι ο ρόλος και της ρεαλιστικής μουσικής η μη, αφού επηρεάζει το ηχητικό αποτέλεσμα. Η ορατή πηγαία μουσική (on screen), πολλές φορές, όταν είναι απροσχεδίαστη, είναι ενταγμένη στη ροή της ζωής, όπως είναι ο θόρυβος και ο ήχος, και είναι συνδεδεμένη με το περιβάλλον της ταινίας.[18] Λειτουργεί επίσης, ως στοιχείο δράσης της κινηματογραφικής αφήγησης. Τέλος το είδος της και το ύφος της, μας δίνει κάποια στοιχεία για τη ζωή και χαρακτήρα των ηρώων.

Η προσθήκη και εναλλαγή *''αθέατης μουσικής'',* που είναι η προέκταση της μελωδίας που ακούγαμε πριν λίγο, πραγματοποιείται για να δώσει τη λυρική διάσταση και το δραματικό εύρος που χρειάζεται η σκηνή. [19]

1.5 Αυθεντικότητα και δανεισμοί

Με τον όρο αυθεντική μουσική, προσδιορίζουμε τη μουσική σύνθεση της ταινίας που είναι γραμμένη αποκλειστικά γι αυτήν, και σύμφωνα με τις ανάγκες της(original music).[20] Ο δανεισμός ωστόσο, σημαίνει τη χρήση προϋπάρχουσας μουσικής, που έχει ήδη γραφτεί από κάποιο συνθέτη, η απλά τη διασκευή-παραλλαγή αυτής της μελωδίας σύμφωνα με τα μέτρα της ταινίας. Οι εναλλακτικές που έχει ο συνθέτης, όσον αφορά τη χρήση προϋπάρχουσας μουσικής, είναι να επέμβει στην ενορχήστρωση και στη χρονική διάρκεια των δανειζόμενων κομματιών.

Στην 1η περίπτωση, η αυθεντική μουσική δίνει τη χαρά της σύνθεσης και της δημιουργίας στο συνθέτη. Έχει τη δυνατότητα, να την μορφοποιήσει, να την ενορχηστρώσει και να τη ''δουλέψει'', σύμφωνα με τις δικές του αισθητικές αντιλήψεις αλλά και του σκηνοθέτη. Χαρίζει στον θεατή μια καινούρια βιώσιμη εμπειρία, την οποία μοιράζεται με τον ήρωα της ταινίας. Συγχρόνως όμως, προσφέρει και στο μουσικό κόσμο μια νέα σύνθεση που μπορεί να ακουστεί και ως αυτόνομο μουσικό κομμάτι.

---

[17] Καψούρα Ελένη, ''Χρονική Τοποθέτηση της μουσικής, στην διάρκεια της ταινίας,'' *Η Μουσική στα ΜΜΕ, το Θέατρο και τον Κινηματογράφο (Σημειώσεις)*, Θεσσαλονίκη 2011, 42.

[18] Μυλωνάς, 185.

[19] Μυλωνάς, 192.

[20] Καψούρα Ελένη, ''Αυθεντικότητα της μουσικής σύνθεσης και δανεισμοί, '' *Η Μουσική στα ΜΜΕ, το Θέατρο και τον Κινηματογράφο (Σημειώσεις)*, Θεσσαλονίκη 2011, 45.

Τον ίδιο στόχο εξυπηρετεί και η χρήση προϋπάρχουσας μουσικής. Κάποιες φορές είναι προτιμότερη η προσφυγή σε μια έτοιμη παρτιτούρα, της οποίας την αξία, το ύφος και το περιεχόμενο γνωρίζουμε εκ των προτέρων,[21] είναι δοκιμασμένη και επιτυχημένη ''συνταγή''. Εάν ο σκηνοθέτης, έχει διαμορφώσει άποψη για την μουσική επένδυση, επιλέγει αυτό, που η αξία του και η ταυτότητά του είναι δεδομένη.[22] Ειδικότερα η αρμονική συνοχή, η αντιστικτική δομή, η πλούσια μελωδική υπεροχή και ο πολυεπίπεδος χαρακτήρας της κλασικής μουσικής, μπορεί να εξυψώσει την ταινία.

[21] Μυλωνάς, 176-177.
[22] Μυλωνάς, 177.

Κεφάλαιο 2^{ο} : *''Ο σιωπηλός νοσταλγός''* Andrei Tarkovsky

2.1 Βιογραφικά στοιχεία και κινηματογραφικό έργο

Ο Andrei Arsenyevich Tarkovsky, υπήρξε ο σημαντικότερος σκηνοθέτης που ανέδειξε το σοβιετικό σινεμά μετά τον Sergei Eisenstein.[23] Γεννήθηκε στις 4 Απριλίου 1932 στην πόλη Ζαβράγιε (Zavrazhye) της Ρωσίας. Ήταν γιος του Arseny Alexandrovich Tarkovsky, σημαντικού Ρώσου ποιητή του 20^{ου} αιώνα και της Maria Ivanova Vishnyakova, ηθοποιού. Οι γονείς του χώρισαν, όσο ήταν ακόμη μικρός. Βίωσε το 1937 μια δύσκολη περίοδο, όταν ο πατέρας του αναχώρησε για τον πόλεμο. Παρακολούθησε μαθήματα πιάνου σε μουσική σχολή, καθώς επίσης γλυπτική, ζωγραφική και αραβικά, ενώ για ένα διάστημα εργάστηκε ως γεωλόγος στη Σιβηρία.[24]

Το 1956 εισέρχεται στην περίφημη κινηματογραφική σχολή της Ρωσίας, VGIK όπου παρακολουθεί μαθήματα, με μέντορα τον Mikhail Romm[25] και τον Alexander Dovzhenko.[26] Την ίδια χρονιά στη σχολή σκηνοθετεί, τα πρώτα πειραματικά μαθητικά φιλμ, *The Killers (1956*), *There will be no leave today (1959*). Το 1960 αποφοιτά, υποβάλλοντας ως πτυχιακή εργασία την ταινία*, Ο οδοστρωτήρας και το βιολί (The steamroller and the violin)*, διάρκειας 46', σε συνεργασία με τον συμμαθητή και μελλοντικό συνεργάτη του Andrei Mikhalkov-Konchalovsky,[27] (θα συνεργαστούν στην ταινία *Andrei Rublev*).

Εντός Σοβιετικής Ένωσης το 1962, σκηνοθετεί την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία: *Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν(Ivan's Childhood),* η οποία κερδίζει *τον Χρυσό Λέοντα* στο φεστιβάλ Βενετίας.[28] Επτά χρόνια αργότερα (1966) προκαλεί και πάλι το ενδιαφέρον των κινηματογραφόφιλων, με την ταινία *Αντρέι Ρουμπλιώφ (Andrei Rublev),* που υπήρξε εικονογράφος του 15^{ου} αιώνα. Λόγω του χριστιανικού περιεχομένου της, κρίνεται ως ανήθικη και ωμή, αντιμετωπίζεται με εχθρότητα από το σοβιετικό καθεστώς και απαγορεύεται η προβολή της για 2 χρόνια.[29] Το 1972, σκηνοθετεί το *Σολάρις(Solaris),* η πρώτη επιστημονικής φαντασίας ταινία του και αποσπά βραβείο *Grand Prix Special du Juri*. Το 1975 ακολουθεί *Ο Καθρέφτης (The Mirror),* μια από τις πιο αυτοβιογραφικές ταινίες του. Οι Σοβιετικές αρχές, κατέταξαν της ταινία σε 3^{ης} κατηγορίας, και επέτρεψαν την προβολή της σε υποβαθμισμένες κινηματογραφικές αίθουσες.[30] Αυτές οι δυσκολίες, τον ανάγκασαν να αυτοεξοριστεί στην Δύση. Τον Δεκέμβριο του 1976, σκηνοθετεί το *Hamlet του William Shakespeare,*το μοναδικό θεατρικό του έργο, στο Lenkom Theatre της Μόσχας. Η τελευταία του ταινία στην Ρωσία, ήταν το *Στάλκερ(Stalker) 1979*.[31]

Το 1980 στην Ιταλία, σε συνεργασία με τον Tonino Guerra, σκηνοθετεί το ντοκιμαντέρ *Voyage in time(Tempo di viaggio)* και γράφει το σενάριο για την Ιταλορωσικής παραγωγής

---

[23] Le Cain Maximilian, ''Andrei Tarkovsky'', *Senses of Cinema,* May 2002: URL:http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/tarkovsky/

[24] ''Αντρέι Ταρκόφσκι'', Σαν σήμερα-Βιογραφίες, πρόσβαση στις 6 Μαρτίου 2014, http://www.sansimera.gr/biographies/211

[25] Mikhail Romm, 1901-1971: Ρώσος σκηνοθέτης και καλλιτεχνικός διευθυντής της Mosfilm production.

[26] Alexander Dovzhenko, 1894-1956: Ρώσος σκηνοθέτης, σεναριογράφος και παραγωγός.

[27] Andrei Mikhalkov- Konchalovsky: Ρώσο-αμερικάνος σκηνοθέτης, παραγωγός και σεναριογράφος.

[28] ''Αντρέι Ταρκόφσκι'', Σαν σήμερα-Βιογραφίες, πρόσβαση στις 6 Μαρτίου 2014, http://www.sansimera.gr/biographies/211

[29] ''Αντρέι Ταρκόφσκι'', Σαν σήμερα-Βιογραφίες, πρόσβαση στις 6 Μαρτίου 2014, http://www.sansimera.gr/biographies/211

[30] Martin Sean, *Andrei Tarkovsky*, (Harpenden: Kamera Books, 2011), 8-9.

[31] Martin Sean, *Andrei Tarkovsky*, (Harpenden: Kamera Books, 2011), 8-9.

ταινία του *Νοσταλγία(Nostalghia*), την οποία σκηνοθετεί το 1983 και αποσπά το *FIPRESCI prize*.[32] Ωστόσο το βραβείο *Grand Prix du cinema de creation*, το μοιράστηκε με τον Γάλλο σκηνοθέτη Robert Bresson. Παράλληλα ταξιδεύει σε Σουηδία και Γαλλία, ωθούμενος προφανώς από κινηματογραφικές ανησυχίες. Στη συνέχεια μένει μόνιμα στη Γαλλία. Το 1986, γυρίζει στη Σουηδία την τελευταία του ταινία *Η Θυσία(The Sacrifice, Offret στα σουηδικά),* η οποία κερδίζει 3 βραβεία στις Κάννες.[33]

Αφήνει την τελευταία του πνοή στις 29 Δεκεμβρίου 1986 στο Παρίσι, από καρκίνο. Ήταν παντρεμένος με την Larisa Kizilova- Tarkovskaya και είχε ένα γιο τον Andrei Jr. Το 1990 τιμήθηκε με το βραβείο *Lenin*, για την ''εξαιρετική συμβολή του στην ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης και για το ανανεωτικό του έργο που στοχεύει στην κατάφαση των ανθρώπινων αξιών και του ουμανισμού''. Μετά το θάνατό του, με πρωτοβουλία της γυναίκας του, εκδόθηκαν τα προσωπικά του ημερολόγια σ' ένα τόμο, που φέρει το γενικό τίτλο *Μαρτυρολόγιο*.[34] Επιπρόσθετα, πολλά ντοκιμαντέρ γυρίστηκαν προς τιμήν του, στα οποία συμπεριλαμβάνονται: *Moscow Elegy* του Alexander Sokurov, *One day in the life of Andrei Arsenevich* του Chris Marker, *The Recall* του γιου του Andrei Jr. Πληθώρα ελληνικών και ξενόγλωσσων βιβλίων, άρθρων και η προσωπογραφία του σε ρώσικα γραμματόσημα, τιμούν το έργο του σκηνοθέτη. Εκτός από τις ταινίες, έγραψε και το βιβλίο *''Σμιλεύοντας το χρόνο''(Sculpting in Time)*, το οποίο αποτελεί μια πνευματική αυτοβιογραφία σχετικά με το έργο, τις απόψεις του για την τέχνη και τη ζωή του.[35]

2.2 Οι επιρροές και το Σοβιετικό καθεστώς

Ο Αντρέι, από πολύ μικρός δεχόταν καλλιτεχνικές επιρροές. Σημαντικότερη, ξεκινώντας από την οικογένεια, ήταν ο πατέρας του. Γνωστός ποιητής, ποιήματα του οποίου απαγγέλλονται και στις ταινίες του. Όπως αναφέρει ο ίδιος σε συνέντευξή του *''…. Θυμάμαι τα παιδικά μου χρόνια, ήταν η πιο σημαντική περίοδος της ζωής μου. Μεγάλωσα σε μια οικογένεια χωρίς άντρες. Η μητέρα μου με μεγάλωσε και το γεγονός ότι είμαι σκηνοθέτης, το χρωστάω σε αυτήν. Είχε σημαντική επιρροή στον χαρακτήρα μου. Το σπίτι μας ήταν ένα μικρό σπίτι στο δάσος και ζήσαμε εκεί 4,5 χρόνια, πριν ξεσπάσει ο πόλεμος….''.*[36] *Ο Καθρέφτης*, εσωκλείει περίτεχνα, πολλές απ' τις παιδικές του μνήμες. Το πατρικό του, που είχε γίνει ερείπιο, ανακατασκευάστηκε από φωτογραφίες για τις απαιτήσεις της ταινίας.

Μεγαλώνοντας, ο μέντορας και εμπνευστής του στην κινηματογραφική σχολή, Mikhail Rom, επέτρεπε στους φοιτητές, μεγάλη ελευθερία και ανεξαρτησία. Έτσι, ο Andrei, παρακολούθησε σκηνοθέτες και ταινίες Ευρωπαϊκές, Αμερικάνικες, Ιαπωνικές, Γαλλικό new

---

[32] Andrei Tarkovsky. In Wikipedia-the free Encyclopedia, τελευταία τροποποίηση στις 6 Απριλίου 2014, πρόσβαση στις 1 Μαρτίου 2014 http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Tarkovsky.

[33] ''Αντρέι Ταρκόφσκι'', Σαν σήμερα-Βιογραφίες, πρόσβαση στις 6 Μαρτίου 2014, http://www.sansimera.gr/biographies/211

[34] Μπαντές Θανάσης, *Αντρέι Ταρκόφσκι: ''Σμιλεύοντας το χρόνο'',* http://www.kar.org.gr/2012/12/29/%CE%B1%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%AD%CE%B9-%CF%84%CE%B1%CF%81%CE%BA%CF%8C%CF%86%CF%83%CE%BA%CE%B9-%CF%83%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%B5%CF%8D%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD/

[35] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη,1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 8.

[36] Documentary: *Andrei Tarkovsky: A poet in the Cinema*, Director: Donatella Baglivo, Italy (CIAK), 1984,60 min.

wave(nouvelle vague) και Ιταλικό νεορεαλισμό.[37] Εντυπωσιασμένος από την Ιαπωνική τέχνη και τους Samurai, εμπλούτισε κάποιες ταινίες με πολύ διακριτικά στοιχεία εικόνας και μουσικής.[38] Ανάμεσα στους εμπνευστές του οι: Robert Bresson, Ingmar Bergman, Luis Bunuel, Kenji Mizoguchi, Charlie Chaplin, Akira Kurosawa, Hiroshi Teshigahara, Michelangelo Antonioni, Carl Theodor Dreyer, Jean Vigo.[39] Συγκεκριμένα στην *Θυσία,* χρησιμοποίησε τόπους και ηθοποιούς ίδιους με αυτούς του Bergman. Ωστόσο, αγαπούσε και κάποιους Ρώσους σκηνοθέτες: Boris Barnet, Sergei Parajanov, Alexander Dovzhenko. [40]

Αργότερα ως σκηνοθέτης και διεθνώς αναγνωρισμένος πια, ορμώμενος από την ομορφιά που έβλεπε στα πιο ασυνήθιστα μέρη, δημιουργούσε Τέχνη. Η αγάπη του για την κλασική μουσική και τον Bach, είναι εμφανής σε όλα τα έργα του, γιατί όπως έλεγε και ο ίδιος, επιθυμεί να δημιουργήσει στο θεατή τη σύνδεση, με τις πιο βαθιές ρίζες της Τέχνης και τη μουσική παλαιών συνθετών.[41] Επιπλέον, η αγάπη του για την ζωγραφική, και ο βαθιά θρησκευτικός του χαρακτήρας αποτυπώνεται στους πίνακες (*Θυσία, Νοσταλγία, Καθρέφτης).*

Ο Tarkovsky, στροβιλίζεται σε δυο τρομακτικές πολιτικές δίνες, του καπιταλιστικού και κομμουνιστικού κόσμου, που μέσα από πληθώρα προκαταλήψεων, τον αντιμετωπίζουν με καχυποψία.[42] Υφίσταται λογοκρισία, περικοπή κονδυλίων και απαγόρευση προβολής των ταινιών του. Ιδιαίτερα τα οικονομικά προβλήματα, τον καταρρακώνουν. Ωστόσο, είναι γεμάτος καλλιτεχνικές ιδέες. Πιστεύει στην αυθεντία του, και δεν συμβιβάζεται με τίποτα λιγότερο, αναδεικνύοντας το προσωπικό του μεγαλείο και το ανόθευτο της καλλιτεχνικής του φύσης.[43] Η πολυτέλεια πολλών γυρισμάτων για καλύτερο αποτέλεσμα δεν υπήρχε. Αναφέρει στο *Μαρτυρολόγιο*

'' Θέλω να γυρίζω δυο ταινίες το χρόνο''. Σε 27 χρόνια γύρισε μόλις 7 ταινίες, οι 2 στο εξωτερικό. Η αυτοεξορία του, η νοσταλγία για την πατρίδα *,''Δεν μπορώ να ζήσω στη Ρωσία, αλλά και ούτε μακριά από αυτήν''*,[44] η αγωνία για το γιο του, που δεν μπόρεσε να τον πάρει μαζί και η κακή κατάσταση της υγείας του τον οδηγούν στο θάνατο.

Κατάφερε να κάνει τον κινηματογράφο ζωή του, και τη ζωή του κινηματογράφο, τροφοδοτώντας τον πάντα, με τα πιο πολύτιμα βιώματα της ψυχής του.

---

[37] Νέα γαλλική τάση-νέο κύμα('50-'60) Ιτ.Νεορεαλισμός(1942-1951) ήταν το μεγαλύτερο αισθητικό κίνημα του μεταπολεμικού κινηματογράφου, μακριά από τις συμβάσεις του κλασικού Ιταλικού σινεμά.

[38] Cineblog (by trancemedia), *Andrei Tarkovsky*, http://trancemedia.wordpress.com/%CE%B1ndrei-tarkovski/

[39] Asdourian Raffi , ''Sculpting in Time: The films of Andrei Tarkovsky'', *The Film Stage,* 4 April 2012, http://thefilmstage.com/features/sculpting-in-time-the-films-of-andrei-tarkovsky/

[40] Andrei Tarkovsky. In Wikipedia-the free Encyclopedia, τελευταία τροποποίηση στις 6 Απριλίου 2014, πρόσβαση στις 1 Μαρτίου 2014 http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Tarkovsky.

[41] Documentary: *Andrei Tarkovsky: A poet in the Cinema*, Director: Donatella Baglivo, Italy (CIAK), 1984,60min

[42] Μπαντέ Θανάσης, *Αντρέι Ταρκόφσκι: ''Σμιλεύοντας το χρόνο'',* http://www.kar.org.gr/2012/12/29/%CE%B1%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%AD%CE%B9-%CF%84%CE%B1%CF%81%CE%BA%CF%8C%CF%86%CF%83%CE%BA%CE%B9-%CF%83%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%B5%CF%8D%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD/

[43] Martin Sean, *Andrei Tarkovsky*, (Harpenden: Kamera Books, 2011), 11-12.

[44] Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο, Ημερολόγια 1970-1986,* (Αθήνα: Ίνδικτος, 2006), μτφ: Ίσαρης Αλέξανδρος

2.3 Συνεργασία Tarkovsky-Artemyev

Η δεκαετία του ’70 στιγματίστηκε από την αυξημένη προσοχή των σκηνοθετών σε ηθικά θέματα, αιώνια φιλοσοφικά ερωτήματα σχετικά με την ύπαρξη του ανθρώπου, τον σκοπό και την προσωπικότητα, τις σχέσεις του με την κοινωνία, την εσωτερική αλήθεια. Αυτές τις θεματικές, προσπάθησαν να συνοδεύσουν με μουσική νέοι συνθέτες, με καινοτόμους καλλιτεχνικούς προσδιορισμούς.[45]

Μια ιδιόμορφη σχέση, αναπτύχθηκε μεταξύ των Tarkovsky-Artemyev, που έκρυβε πολυποίκιλες καλλιτεχνικές δημιουργίες. *‘’..Παραξενεύτηκα από την συμπεριφορά του σχετικά με τη μουσική στις ταινίες του. Μου είπε πως δεν χρειαζόταν έναν συνθέτη, ούτε μουσική ως αναπτυσσόμενο θέμα, απλά την αριστοτεχνική μου αντίληψη για τον ήχο, προκειμένου να μιξάρω ήχους και να δημιουργήσω μουσικά εφέ ως background. Εγώ φοβήθηκα από αυτό..’’,* αναφέρει ο ίδιος ο Artemyev, σε συνέντευξή του.[46]

Αυτές οι αισθητικές αντιλήψεις, απασχόλησαν τον Artemyev εκείνη την περίοδο, ο οποίος άρχισε να δουλεύει μια νέα γλώσσα, ένα δικό του σύστημα εικόνων και μουσικής, το οποίο όπως αναφέρει ο ίδιος δεν του ζητήθηκε ποτέ από κανέναν άλλο σκηνοθέτη. Το σύστημα αυτό πέθανε μαζί με τον Tarkovsky, αλλά συνεχίζει να ζει μέσα από τις ταινίες του. *‘’Ήμουν σίγουρος για αυτά που έγραφα. Παρά την παράξενη σχέση μας δεν ηχογραφήσαμε ποτέ μουσική που να σου αφήνει κενό’’.*[47] Οι απαιτήσεις του Tarkovsky, δεν έβρισκαν πάντα την επιθυμητή υλοποίηση από τον Artemyev, αφήνοντας τον σε κενό. Όχι εξαιτίας της απώλειας κατανόησης ή ταλέντου, αλλά λόγω ιδιομορφίας και ιδιαιτερότητας. Νευρικότητα, επαναληπτικές ηχογραφήσεις για το επιθυμητό αποτέλεσμα, άγχος, ικανοποίηση, δημιουργικότητα, προσπάθεια για το καλύτερο, ευελιξία, φαντασία, σημάδεψαν αυτό το ταλαντούχο δίδυμο.

Ο Tarkovsky, πάνω απ’ όλα έβλεπε στον Artemyev, έναν άνθρωπο ικανό να οργανώσει τον ηχητικό κόσμο μια ταινίας, διαθέσιμο και εμπνευσμένο.

Γνωστός επαγγελματίας της ηλεκτρονικής μουσικής, στηρίχθηκε σε αυτόν και στην μεταχείριση που έχει στα ηχοχρώματα, τον ρυθμό και στην αναδημιουργία των ζωντανών φυσικών ήχων μέσω του synthesizer.[48] Πολλές φορές τον άφηνε μόνο να συνθέσει και να μιξάρει ήχους, κάνοντάς του απλά σαφές τι ζητούσε από τη μουσική και σπάνια παρακολουθούσε τις ηχογραφήσεις. Εμφανίζεται στις ταινίες μαζί με τους ήχους αλλά και αυτόνομη, στοχαστική, ασυνήθιστη, όχι μόνο λόγω της ποιότητάς της, αλλά κυρίως λόγω της αντοχής της στο πέρασμα του χρόνου, παραμένοντας φρέσκια και ενδιαφέρουσα.

Η προσήλωση και των δυο στον επιθυμητό στόχο και η αφοσίωσή στο επάγγελμα, τους καθιστά δημιουργούς. Για τον Artemyev, η ηλεκτρονική μουσική είναι μια παλέτα

---

[45] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 229.

[46] Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films. http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

[47] Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films. http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

[48] Τα ηλεκτρόφωνα πληκτροφόρα μουσικά όργανα τα οποία παράγουν ήχο με τη χρήση μουσικού πληκτρολογίου. Τα πιο διαδεδομένα από αυτά διαθέτουν μηχανικές, ηλεκτρομηχανικές και ηλεκτρικές ιδιότητες, με πιο γνωστό το -δανειζόμενο από την αγγλική γλώσσα- συνθεσάιζερ (αγγλ. synthesizers), ονομασία που προέρχεται από την αρχαία ελληνική λέξη "σύνθεσις".

ηχοχρώματος και καλλιτεχνικής έκφρασης, ενώ για τον Tarkovsky, οι εικόνες είναι μια παλέτα έκφρασης ιδεών και βαθύτερων μηνυμάτων. Η επέκταση αυτής της σκέψης, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι αν μια εικόνα του Tarkovsky, αξίζει όσο χίλιες λέξεις, η μουσική του Artemyev, αξίζει όσο χίλιες εικόνες.

Η συνάντησή τους, ήταν ένας πρόλογος, για μια απ' τις πιο δημιουργικές συνεργασίες στην ιστορία του σινεμά. Και για τους πιο απαιτητικούς, η δουλειά τους, αξίζει λίγα λεπτά εξερεύνησης.

2.4 Eduard Artemyev

Ο συνθέτης Eduard Artemyev, γεννήθηκε το 1937 στο Novosibirsk της Ρωσίας. Σπούδασε σύνθεση στο Conservatoire της Μόσχας, στην τάξη του Yuri Shaporin.[49] Η συνάντησή του με τον Ρώσο μηχανικό, Evgeny Murzin, έναν απ' τους πρώτους που ανακάλυψε το ANS synthesizer(εικ.1),[50] σημάδεψε την μοίρα του.[51] Εκπληκτικές προοπτικές δημιουργίας, διαμορφώθηκαν για την ηλεκτρονική μουσική. Το όνομά του, συνδέθηκε με την πρωτοπορία της ηλεκτρονικής μουσικής, για εκείνη την εποχή. Ήταν ένας τομέας άγνωστος και ανεξερεύνητος, για τους συνθέτες της Ρωσίας. Το 1968, ο Ιταλικός τύπος, αποκάλεσε τη Μόσχα ως κορυφαίο τόπο συνάντησης της ηλεκτρονικής *avant-garde*[52] (La stampa, June 4th 1968). [53]

Την δεκαετία του '60, συνέθεσε τα πρώτα του έργα: *Mosaic(1967), Twelve Glimpses on the World of Sound(1969)*, που χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερες ηχοχρωματικές δομές και ατμοσφαιρική διάθεση. Η πρώτη του φιλμική συνεργασία, πραγματοποιήθηκε το 1972, με τον Tarkovsky, για τη σύνθεση της μουσικής της ταινίας *Solaris*(όπου χρησιμοποίησε το ANS synthesizer), *Mirror (1975*) και *Stalker* (*1979).* Σε αυτό τον κύκλο ταινιών, ακολούθησε μια πορεία συγγενική της *avant-garde*. Ο ασυνήθιστος αισθητικός στόχος που τέθηκε από τον Tarkovsky, απαιτούσε και την ίδια αισθητική απόδοση απ' τον συνθέτη. [54]

Συνεργάστηκε με τον σκηνοθέτη Andrei Konchalovsky, για τις ταινίες*: Siberiade(1979), Hommer and Eddie(1989), The Odyssey (1997).* Το θέμα *Campaign or Death of the Hero*,(*Siberiade),* χρησιμοποιήθηκε το 2014 στην τελετή έναρξης των Χειμερινών Ολυμπιακών αγώνων. Επίσης με τον Nikita Mikhalkov για τις ταινίες: *At home among strangers(1974), Close to Eden (1991), Burnt by the sun (1994)*. Το μουσικό θέμα από την ταινία, *At home among strangers*, χρησιμοποιήθηκε στην τελετή λήξης. Ανάμεσα στα

---

[49] Shaporin Yuri, 1887-1966: Ρώσος συνθέτης, έχει γράψει κομμάτια για πιάνο, τσέλο, ορχήστρα και μια όπερα.

[50] Φωτοηλεκτρονικό πολυφωνικό μουσικό όργανο, το οποίο αποτελείται από 720 μικροτόνους, που καλύπτουν 10 οκτάβες. Χρησιμοποιήθηκε πολύ στον Ρώσικο κινηματογράφο. Ονομάστηκε ANS προς τιμή του Alexander Nikolayevich Scriabin.

[51] Eduard Artemyev, http://electroshock.ru/eng/edward/

[52] Avant-garde (γαλλ.) εκφράζει την πρωτοπορία στην τέχνη του 20ου αιώνα. Οι δημιουργοί ανατρέπουν τα δεδομένα, εισάγουν καινούρια ρεύματα και πειραματίζονται με ασυνήθιστες δημιουργίες.

[53] Eduard Artemyev, http://electroshock.ru/eng/edward/

[54] Eduard Artemyev, http://electroshock.ru/eng/edward/

έργα του, ψευδο-συμφωνίες: *The seven gates into the world of Satori, Penegrini,* καντάτες: *Ode to Herald God, The warmth of the Earth*. [55]

Η δημιουργικότητά του, από την δεκαετία του '60, τον έκανε γνωστό όχι μόνο για τα μουσικές συνθέσεις των ταινιών, αλλά και για τις πρωτοποριακές τεχνικές που ακολούθησε. Το μοναδικό *Artemian timbre,* είναι δική του ανακάλυψη και αποτελεί ένα ηχοχρωματικό ρυθμικό εργαλείο στη σύνθεσή του, που αιχμαλωτίζει το φυσικό αίσθημα στην οθόνη.[56] Η μη συμβατική ενορχήστρωση και τα όργανα δημιουργούν ένα απόκοσμο αίσθημα. Οι πειραματικές προσπάθειες που αποτελούν πρότυπο για νεώτερους και η εξελικτική του πορεία, τον κατατάσσουν κορυφαίο στο φάσμα της ηλεκτρονικής μουσικής. Γι αυτόν η φιλμική σύνθεση δεν αποτελεί μέρος του επαγγέλματος για βιοποριστικούς λόγους, αλλά μια αληθινή απόδειξη της εφευρετικότητας του και της προσηλωμένης του δουλειάς.[57]

Απ' το '70 και μετά, το στυλ του άλλαξε πορεία προς μια νέα απλότητα. Ο διάλογος ανάμεσα στην παράδοση και σε πιο προχωρημένη αισθητική, συνάντησε πιο οικουμενικούς στόχους. Ο πειραματισμός για μια πιο συναισθηματική αυτοέκφραση, έρχεται μέσω του πολυχρωματικού τόνου και της ποιότητας.[58] Ακόμη και σήμερα διαφυλάττει την σημασία της για τους συνθέτες, παράλληλα με τα παραδοσιακά στοιχεία, τα οποία εμπλουτίζονται με μια νέα αίσθηση μελωδίας, ρυθμού και αρμονίας.

Περίοδοι εντατικής μουσικής σύνθεσης, εναλλάσσονται με ταξίδια σε φεστιβάλ ηλεκτρονικής μουσικής στη Βαλτιμόρη *Res musica, Synthese,* συμμετοχές σε σεμινάρια, *ICEM (UNESCO), Association for Electroacoustic music*, του οποίου ο Artemyev είναι πρόεδρος. Οι φιλμικές του συνθέσεις απέσπασαν πληθώρα βραβείων, και 3 *Nika awards*.[59] Στο έργο του συγκαταλέγονται δίσκοι, που περιλαμβάνουν δικά του συνθετικά έργα, καθώς και φιλμογραφικές συνθέσεις.

---

[55] Eduard Artemyev, in Wikipedia, the free Encyclopedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Eduard_Artemyev

[56] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 229.

[57] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 229.

[58] Eduard Artemyev, http://electroshock.ru/eng/edward/

[59] Eduard Artemyev, http://electroshock.ru/eng/edward/

Εικόνα 1. The ANS synthesizer

Κεφάλαιο 3^{ο} : Κινηματογραφικό στυλ

3.1 Τεχνικές στην Τέχνη

Ο κινηματογραφικός ποιητής, όπως χαρακτηρίστηκε ο Tarkovsky, αφού θεωρούσε τον εαυτό του περισσότερο ποιητή, ήταν θερμός οπαδός της εικονικής αφήγησης. Επιλέγει πολύ προσεκτικά τις εικόνες και την διαδοχή τους, προκειμένου να μιλήσουν απευθείας στην ψυχή του θεατή. Έτσι το τελικό αποτέλεσμα καθορίζεται ως ένα βαθμό από τη φωτογραφία και το στήσιμο της σκηνής. Τα έργα του, μπορούν να χαρακτηριστούν ως οπτικοακουστικά ποιήματα, αφού η σύνθεση του κινηματογραφικού κάδρου έχει καθηλωτική σημασία.

Επαναλαμβανόμενα στοιχεία της φύσης στα έργα του ειναι: το νερό, η φωτιά, η γη και ο αέρας. Τα θεωρεί μέρος μιας όμορφης σκηνογραφίας.[60]

Σχεδόν σε όλες του τις ταινίες, υπάρχει παρουσία νερού σε διάφορες μορφές. Τρεχούμενο, θάλασσα, ποτάμια, λίμνες, βροχή, χιόνι. Ιδιαίτερα η βροχή και το χιόνι, θυμίζουν τα καιρικά φαινόμενα της Ρωσίας.[61] Ωστόσο το υγρό στοιχείο είναι ζωντανό, έχει βάθος, κινείται αλλά κρύβει και ένα μυστήριο. Ενδόμυχα, η παρουσία του, λειτουργεί ως κάθαρση στις βασανισμένες ψυχές των ηρώων, αλλά και των θεατών.

Στον αντίποδα του νερού, η φωτιά είναι άκρως υποβλητική και έχει δίσημη λειτουργία. Έχει τραγικές συνέπειες τόσο για τον υλικό κόσμο (σπίτια και αχυρώνες), όσο και για τη ζωή των ηρώων, που ''καίγονται'' από τα πάθη τους (αυτοπυρπόληση του Domenico-*Nostalghia*). Εναλλακτικά, κεριά δημιουργούν κατανυκτική ατμόσφαιρα, φωτιά που σιγοκαίει δίπλα σε νερό, προσφέρει όμορφη αντίθεση. Δίνει ένα καταστροφικό τέλος, αλλά σηματοδοτεί και μια νέα αρχή, που οδηγεί στη λύτρωση ήρωες και θεατές.

Ο αέρας είναι συνδεδεμένος με την κίνηση και τη ζωή.[62] Λειτουργεί και σαν υπερφυσικό στοιχείο, μεταφέροντας ήχους, φωνές, στις σκηνές όπου οι ήρωες διαλογίζονται, αναζητούν, συζητούν.

Τέλος η Γη, παρουσιάζεται σε όλες τις εκφάνσεις της, είτε καλυμμένη από χιόνι, είτε λασπωμένη για να δυσχεράνει τους ήρωες, είτε με ατέλειωτο γρασίδι. Εκτός από την καλλιτεχνική της παρουσία, θυμίζει στους ήρωες, που συχνά ξαπλώνουν πάνω της, πόσο συνδεδεμένοι είναι μαζί της.

Γενικότερα, επειδή ο Tarkovsky, αποφεύγει τα τεχνικά σκηνικά, χρησιμοποιεί πάντα τη φύση, ώστε να κάνει το θεατή να τη νιώσει στο πετσί του. Εύφορη, ξερή και άγονη, μολυσμένη, εκμαιεύει τα αντίστοιχα συναισθήματα του θεατή. Αναπόσπαστο στοιχείο της τα ζώα, συνήθως οικόσιτα. Άλογα, σκυλιά, γάτες, πουλιά, γλάροι κάνουν συχνά την εμφάνιση τους και συνδέουν αρκετές φορές τις σκηνές. Ο καταλυτικός ρόλος της φύσης

---

[60] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη,1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 291.

[61] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη,1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 291.

[62] Martin Sean, *Andrei Tarkovsky*, (Harpenden: Kamera Books, 2011), 24-25.

που είναι αέναη, τονίζεται με τη φθορά που προκαλεί στα σπίτια, που συνήθως φαίνονται ερειπωμένα.[63] Υπήρξε εξαιρετικά σχολαστικός στην επιλογή τοπίων και σκηνικών.

Αξιοσημείωτο είναι ότι, η συνολικότερη παρουσία της φύσης με τα προαναφερθέντα στοιχεία της, υποκαθιστά αλλά και τονίζει την μουσική. Οι λιτοί και λακωνικοί διάλογοι, οι έντονοι μονόλογοι, καδράρονται από υποκρύπτουσα μουσικότητα και αυτό είναι το ζητούμενο από τον Tarkovsky.

Αυτοβιογραφικά, μεταφυσικά και χριστιανικά θέματα, έγιναν σ' ένα βαθύτερο επίπεδο, εμβληματικά στοιχεία των έργων του. Αιωρήσεις, μνήμες και όνειρα, τεχνικές χρώματος, ολοκληρώνουν το ιδιαίτερο στυλ του.

Εδώ, όσο κι αν απεχθάνεται τους συμβολισμούς, η αιώρηση εκτός από καλλιτεχνική σημασία, έχει και συμβολική. Οι ήρωες σπάνε για λίγο τα επίγεια δεσμά με τα βασανιστικά προβλήματα και εξυψώνονται σε ένα επίπεδο λίγο πριν το Θεό. Είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τις ονειρικές καταστάσεις και τις μνήμες. Το παρόν αποκτά υπόσταση, μόνο μέσω μνήμης. Η τελευταία αποτελεί καταφύγιο και μια οδυνηρή επιστροφή, αλλά ανακούφιση και πόνο μαζί.[64] Οι ήρωες, όταν βρίσκονται σε ένα μη οικείο περιβάλλον, επιζητούν μέσω αυτής, την πατρίδα και τους δικούς τους ανθρώπους.[65] Η μνήμη είναι ο πρόναος των ονείρων. Σε αυτά ο Tarkovsky, ''παντρεύει'' την αληθοφάνεια με το παράξενο, το μυστήριο. Είναι έκφραση συναισθημάτων και φόβων του υποσυνείδητου και του ασυνείδητου. Δεν λείπουν σχεδόν από καμία ταινία του και συμβάλλουν καθοριστικά στην αποτύπωση του χωροχρόνου. Στη *Θυσία* του 1986, καταγράφει το βιωματικό όνειρο του, που είδε το 1978 στη Μόσχα.

Και εφόσον μιλάμε για βιωματικές ανθρώπινες καταστάσεις, η τεχνική του χρώματος τις προσδιορίζει και τις επενδύει καλλιτεχνικά. Έχει μια εμμονή με το ασπρόμαυρο, συνήθως στα όνειρα, και με τη σέπια που τη χρησιμοποιεί, εκτός από τα όνειρα και σε μεταφυσικά η μολυσμένα τοπία.[66] Καθώς απορρίπτει το *''εμπορικό τέχνασμα''* του χρώματος, κάνει αποσπασματική χρήση του και το ξεθωριάζει, ώστε να μην αποσπάται ο θεατής. Ατόφιο το χρησιμοποιεί μόνο στις αγιογραφίες και στους πίνακες.

Ένας τόσο λεπτομερειακός σκηνοθέτης, δεν θα μπορούσε να μην εστιάσει στην επιλογή ηθοποιών και στους χαρακτήρες που υποδύονται. Ίδιοι και αγαπημένοι ηθοποιοί εμφανίζονται στις ταινίες του, έχοντας την ελευθερία στον τρόπο έκφρασης. Είναι άνθρωποι καθημερινοί με τα πάθη τους, δυνατοί, αδύναμοι με έντονα συναισθήματα, αγωνίζονται και θυσιάζονται για τη σωτηρία και το κοινωνικό όφελος. Παρ' όλα αυτά, κάποιοι είναι ασυμβίβαστοι με την κοινή λογική, εξομαλύνοντας την φυσιολογική συμπεριφορά.

Οι συγκεκριμένες τεχνικές, διχάζουν την κοινή γνώμη και πυροδοτούν τη διάθεση για αποκρυπτογράφηση των νοημάτων τους. Επιπλέον δεν εντάσσονται στον αμιγώς εμπορικό κινηματογράφο, άλλωστε δεν ήταν αυτό το ζητούμενο για τον Tarkovsky. Δεν δημιούργησε

---

63 Martin Sean, *Andrei Tarkovsky*, (Harpenden: Kamera Books, 2011), 27.

64 Μωραΐτης Μάκης, *ο ποιητής ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ*, (Αθήνα: Καθρέφτης, 1997), 33.

65 Μωραΐτης Μάκης, *ο ποιητής ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ*, (Αθήνα: Καθρέφτης, 1997), 33.

66 Martin Sean, *Andrei Tarkovsky*, (Harpenden: Kamera Books, 2011), 28.

ταινίες ψυχαγωγικού περιεχομένου που απευθύνονται στον μαζικό καταναλωτή, αλλά ταινίες με ποιητικότητα, που είναι άλλωστε και ο τρόπος της ίδιας του της σκέψης.[67]

3.2 Μουσική και ήχοι

Μια σημαντική διαμόρφωση της μουσικής σε φυσικό γήινο ήχο της υλικής πραγματικότητας, είναι το περίγραμμα που πλαισιώνει τις ταινίες του Tarkovsky, τη δεκαετία '70-'80.[68] Η οπτικοακουστική αντίληψη για την ταινία, αναπτύσσεται και εξελίσσεται σε μια συναρπαστική γλώσσα, βασισμένη στη δυναμική του ήχου για ασάφεια και βάθος.

Την διπλή ικανότητα του ήχου, να λειτουργεί μεν κυριολεκτικά συνδεδεμένη με την εικόνα, αλλά και ανεξάρτητη από κάποια αναγνωρίσιμη πηγή, ερευνά ο Tarkovsky, και αναζητά για τις ταινίες του. ''…*Έχω την αίσθηση ότι πρέπει να υπάρχουν κι άλλοι τρόποι για να δουλέψει κανείς με τον ήχο, τρόποι που να σου επιτρέπουν να είσαι πιο ακριβής, πιο πιστός στον εσωτερικό κόσμο που προσπαθείς να αναπαραστήσεις στην οθόνη. Δεν εννοώ μόνο τον εσωτερικό κόσμο του σκηνοθέτη, παρά κι όλα όσα υπάρχουν στον κόσμο τον ίδιο, όσα είναι συστατικά του στοιχεία και δεν εξαρτώνται από εμάς''*,[69] αναφέρει συγκεκριμένα. Ο ήχος που κινείται πρωτοποριακά, πέρα απ' τον παραδοσιακό ρόλο του ως δευτερεύουσα υποστήριξη της εικόνας, χαρακτηρίζει τις ταινίες του. Αυτός ο ήχος παράγεται μεταξύ της συνέργειας της αφήγησης και των τυπικών οπτικοακουστικών στοιχείων, καθώς το κοινό προσπαθεί να διακρίνει συνοχή ανάμεσά τους.[70] Αυτές οι προσπάθειες αναπαριστούν τις εσωτερικές διαμάχες, παρόμοιες με αυτές που βιώνουν οι χαρακτήρες. Η ομαλή ροή του έργου δια μέσου πολλών επιπέδων εμπειρίας, κάνοντας ασαφή το διαχωρισμό πραγματικότητα-φαντασία, επιτυγχάνεται μέσω της χρήσης του ήχου.[71] Τα επίπεδα εμπειρίας και ο ήχος κινούνται ταυτόχρονα και όχι ιεραρχικά.

Η περίπλοκη αυτή οργάνωση του ηχητικού κόσμου, η μουσική, ο διάλογος και κυρίως τα διαστήματα σιωπής, προσφέρουν μια πολυδιάστατη αντιληπτική συνειδητότητα στο κοινό. '' *Πρέπει να νιώσεις τον ήχο. Δεν μπορείς να τον σταματάς, για να τον επανεξετάσεις. Τα έργα είναι συναισθηματικές εμπειρίες, όπου ο ήχος έρχεται σε σένα. Το πολύτιμο σε αυτή τη δουλειά, είναι η διαδικασία που ακολουθείς, η εξέλιξη*'',[72] αναφέρει ο Owe Svensson(Σουηδός sound mixer), για τις ταινίες του Tarkovsky.

Σύμφωνα με τον τελευταίο, η μουσική αποτελεί μέρος του ηχητικού κόσμου που μας περιβάλλει. Ίσως αν η ηχητική οργάνωση σε μια ταινία έχει γίνει με συνέπεια, μπορεί να αντικαταστήσει τη μουσική. Τότε μόνο θα μπορέσει να ηχήσει στην εντέλεια η

---

[67] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη,1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 207.

[68] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 202.

[69] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 219.

[70] Truppin Andrea, ''And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky'' in *Sound Theory Sound Practice,* ed. Altman Rick (New York: Routledge, 1992), 234.

[71] Truppin Andrea, ''And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky'' in *Sound Theory Sound Practice,* ed. Altman Rick (New York: Routledge, 1992), 243.

[72] Sven E. Carlsson, interview with Owe Svensson, FilmSound.org-*Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design.* http://filmsound.org/owesvensson/

κινηματογραφική εικόνα. Σε αυτούς τους ήχους, που αντικαθιστούν τη μουσική, ο κινηματογράφος ανακαλύπτει συνεχώς καινούρια νοηματικά επίπεδα.[73] Βέβαια αν οι ήχοι, αποδίδονταν νατουραλιστικά στον κινηματογράφο, η κακοφωνία θα ήταν ανυπόφορη και το αισθητικό περιεχόμενο ανύπαρκτο.[74] Αυτό θα αποφευχθεί, μόνο εάν: οι ήχοι αφαιρεθούν απ' τον ορατό κόσμο της οθόνης, ή εναλλακτικά αυτός ο κόσμος γεμίσει με εξωτερικούς θορύβους που δεν υπάρχουν μόνοι τους, ή όταν πραγματικοί ήχοι παραμορφωθούν σε τέτοιο βαθμό, που να μην ανταποκρίνονται πια στην εικόνα, τότε η ταινία αποκτά αισθητικό-ηχητικό περιεχόμενο. [75]

Η ανάπλαση του κόσμου, μέσω του κινηματογράφου και της μουσικής, είναι παράλληλη και αλληλοσυγκρουόμενη. Συμπερασματικά, ο σωστά οργανωμένος ηχητικός κόσμος είναι μουσικός και *''αυτή είναι η αληθινή μουσική του κινηματογράφου. Οι ήχοι αυτού του κόσμου είναι τόσο όμορφοι από μόνοι τους που, αν μπορούσαμε να τους ακούσουμε σωστά, δεν θα τη χρειαζόμαστε διόλου τη μουσική.''*[76] Είναι γεγονός, ότι ο Tarkovsky, θαύμαζε το πώς χρησιμοποιούν τον ήχο ο Bresson, ο Antonioni. Όσο για τον Bergman, *'' Ο Bergman, είναι μάστορας στον ήχο, τον χρησιμοποιεί εκ πρώτης όψεως νατουραλιστικά- υπόκωφοι βηματισμοί σε γυμνό διάδρομο, ο χτύπος ενός ρολογιού, το θρόισμα ενός φουστανιού- διευρύνει τους ήχους, τους ξεχωρίζει, τους διογκώνει. Ξεχωρίζει έναν ήχο, και αποκλείει όλες τις συνακόλουθες λεπτομέρειες του ηχητικού κόσμου, όπως θα υπήρχαν στην αληθινή ζωή.''*[77] Κάπως έτσι κινήθηκε και ο ίδιος στον ηχητικό σχεδιασμό των ταινιών του, δικαιολογώντας την άποψή του, για την μουσική.

Ωστόσο, ο πρωτότυπος σχεδιασμός ήχου δεν απορρίπτει σε καμία περίπτωση, την αγάπη του για την κλασική μουσική και το θαυμασμό του για την ηλεκτρονική. Η τελευταία, έδωσε νέα πνοή και χαρακτήρα στις ταινίες του. Πιστεύει στις άπειρες δυνατότητές της και στη χρήση της για αναπαράσταση των πνευματικών καταστάσεων, με ποιητική υποβλητικότητα. *''Η ηλεκτρονική μουσική πεθαίνει μόλις την ακούσουμε και συνειδητοποιήσουμε πως είναι κατασκευή και ο Artemyev, χρειάστηκε να καταφύγει σε πολύπλοκα μέσα για να πετύχει τους ήχους που θέλαμε. Η ηλεκτρονική μουσική, πρέπει να αποκαθαρθεί από την χημική της καταγωγή, έτσι που, ακούγοντάς τη, να συλλαμβάνουμε τις πρωταρχικές νότες του κόσμου.''* [78]

Ο Artemyev, σε συνέντευξη του, αναφέρει πως ο Tarkovsky, δεν ήθελε μουσική στα έργα του, απλώς κάποιους θορύβους και ήχους. *'' Πιθανόν και να προσθέσει κάποια ορχήστρα, αλλά χωρίς να ξεχωρίζει, έτσι ώστε ο ήχος του φόντου να είναι συνθετικά οργανωμένος.''*[79] Ο ίδιος ο Tarkovsky υποστήριζε πως, *'' Δεν είναι συναυλία. Αν χρειάζεσαι μουσική, θα*

---

[73] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 218.
[74] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 219.
[75] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 219.
[76] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 218,222.

[77] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 218-219.
[78] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 222.
[79] Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films.
http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

βάλεις Bach.'' Ανέφερε πως ο κινηματογράφος, είναι μια νέα τέχνη χωρίς ρίζες και οι άνθρωποι χρειάζονται κάποιες γνώριμες αναφορές σε παλαιούς συνθέτες και ζωγράφους.[80]

Πίστευε στις ευεργετικές ιδιότητες της μουσικής που όταν χρησιμοποιείται με άρτιο τρόπο, μπορεί να προσφέρει τη δυνατότητα, για μια νέα αλλαγμένη εντύπωση του ίδιου υλικού. Δίνει στην εικόνα, έναν λυρικό τόνο και την χαρακτηρίζει, κατευθύνοντας τα συναισθήματα του κοινού, και διευρύνοντας τις οπτικές του αντιλήψεις. Δεν αποτελεί μόνο συμπλήρωμα της εικόνας. Είναι ουσιώδης και δένεται μαζί της, έτσι ώστε αν την αφαιρέσεις από ένα συγκεκριμένο επεισόδιο, η εικόνα θα ατονήσει, ποιοτικά και ηχητικά. Η κλασική μουσική και ο Bach, είναι γι αυτόν κάθαρση. Επηρεασμένος απ' τον Bergman, και λόγω της βαθιάς θρησκευτικότητάς του, καταφεύγει σε μουσική με βαθύ θρησκευτικό χαρακτήρα, υποδηλώνοντας τον φιλοσοφικό στοχασμό και τα μεγάλα ερωτήματα που θέτουν οι ταινίες του.

Όσο για την ενόργανη μουσική, είναι περισσότερο αυτόνομη και ερμηνευτική. Η χρήση της απαιτεί πολλούς συμβιβασμούς και δεν απορροφάται εύκολα στην ταινίες, σε αντίθεση με την ηλεκτρονική, που έχει το προνόμιο να κρύβεται πίσω από άλλους ήχους *''και να παραμένει ακαθόριστή όπως η φωνή της φύσης*.''[81]

Ο σχεδιασμός ήχου και μουσικής, πλαισιώνει το άυλο και το πνευματικό και ριζώνεται βαθιά στην πραγματικότητα. Επιτρέπει την απρόσκοπτη νοητική συμμετοχή, υποδεικνύοντας τον ενεργητικό ρόλο που πρέπει να αναλάβει υποσυνείδητα το μυαλό.

3.3 Χωροχρόνος

Χρόνος είναι εις πάντας καιρός, παντί πράγματι υπό τον ουρανόν…..

Π.Δ Εκκλησιαστής Γ'

Σύμφωνα με τον ορισμό της Φυσικής, θεωρείται ο χρόνος και ο τρισδιάστατος χώρος σαν μια τετραδιάστατη πολλαπλότητα. Ο κόσμος των γεγονότων περιγράφεται με μια μεταβαλλόμενη εικόνα, που έχει σαν φόντο τον τρισδιάστατο χώρο. Περιγράφεται όμως και με μια στατική εικόνα με φόντο το τετραδιάστατο πλέον χωροχρονικό συνεχές. Ο χρόνος δεν ρέει αδιάκοπα, αλλά κινείται με μικρά άλματα όπως οι δείκτες ενός ρολογιού.

Αγαπημένη τεχνική η χρήση του χωροχρόνου, που ξεχώρισε τον Tarkovsky, ανάμεσα από πολλούς σκηνοθέτες. *''Ο κινηματογράφος λειτουργεί στην έννοια του χρόνου, όχι γιατί αναπτύσσεται σε αυτόν..ειναι η σταθεροποίηση, η συντήρησή του για πάντα, η κάθε ταινία*

---

[80] Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films. http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

[81] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 222-223.

είναι ένα μωσαϊκό χρόνου..Καμιά άλλη τέχνη δεν το καταφέρνει αυτό, παρά μόνο ο κινηματογράφος..''.[82]

Πως συνδέει τον χώρο και το χρόνο στια ταινίες του? Μέσω της μνήμης και των ονείρων. Αντιστρέφει το χρόνο και τοποθετεί τις εμπειρίες μέσα του, ώστε να μη χαθεί κανένα ίχνος του. Εφοδιάζει τον ήρωα με όνειρα και μνήμες, που εκδηλώνονται με διάφορες μορφές στους εσωτερικούς η εξωτερικούς χώρους. Ο Tarkovsky, δίνει στο χώρο διάφορες διαστάσεις. Νοητού και φυσικού, που συνδυαστικά δημιουργούν τον βιώμενο χωροχρόνο. Ο ίδιος πίστευε στον μετασχηματισμό της ανθρώπινης εμπειρίας και υπόστασης στο χρόνο. Το παρελθόν είναι σημαντικότερο από το παρόν και αποκτά υπόσταση μέσω της μνήμης.[83] Λειτουργεί σαν γλύπτης, που παίρνοντας ένα κομμάτι χρόνου, που συναρμολογείται από πληθώρα γεγονότων και στιγμών, το μεταποιεί σύμφωνα με την δική του αισθητική. [84]

Χρησιμοποιεί τα αργά πλάνα, όχι σαν κινηματογραφικό τρικ. Το κάνει για να παρατηρήσει τα γεγονότα στη ζωή, για να δώσει σάρκα και οστά στο χρόνο, όπως τον βιώνουν οι ήρωες του. Δηλαδή απλά, για να γίνει αισθητή η παρουσία του.

Δεν υπήρξε οπαδός του μοντάζ, διότι ισχυριζόταν, πως μόνο το αμοντάριστο υλικό καταγράφει τον πραγματικό χρόνο. Ο κινηματογράφος καταγράφει την κίνηση λεπτό προς λεπτό. Αποτελείται από διαδοχικές εικόνες, τα καρέ. Όταν εναλλάσσονται με συγκεκριμένη ταχύτητα, περίπου 4 καρέ το δευτερόλεπτο, το μάτι δεν προλαβαίνει να εντοπίσει τη διαφορά και βλέπει μια ολοκληρωμένη σκηνή.[85] Έτσι λοιπόν η όρασή μας, μας ξεγελά αφού τα εκλαμβάνει ως ενιαίο σύνολο, ενώ στην πραγματικότητα πρόκειται για διαδοχή διαφορετικών καταστάσεων.[86] Χαρακτηριστικό παράδειγμα το χτύπημα των φτερών της μέλισσας, τα οποία κινούνται τόσο γρήγορα που δεν μπορούμε καν να τα δούμε. Ο συγκερασμός όλων αυτών των θεωριών, που ο Tarkovsky, προσπάθησε να κάνει πράξη στις ταινίες του, δημιουργεί την λεγομένη πλάνη των αισθήσεων.

Η ζωή μας καθορίζεται από δύο κοσμοθεωρίες, την υλική(χώρος) και την πνευματική(χρόνος). *''Τα πάντα ρει, μηδέποτε κατά τ' αυτό μένειν'',* απεφάνθη ο Ηράκλειτος δίνοντας ρευστότητα σε αυτές.

82 Από το DVD της ταινίας, στην κατηγορία Extras.
83 Από το DVD της ταινίας, στην κατηγορία Extras.
84 Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη,1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 87.
85 Παλιούρης Γιάννης, ''Τεμαχίζοντας το χωροχρόνο'', *Περιοδικό Focus,* No 56- Οκτώβριος 2004.
86 Παλιούρης Γιάννης, ''Τεμαχίζοντας το χωροχρόνο'', *Περιοδικό Focus,* No 56- Οκτώβριος 2004.

4.1 *The Mirror (1975)*

"Βλέπω τον εαυτό μου παιδί και είμαι
ευτυχισμένος, γιατί όλη η ζωή είναι μπροστά μου και όλα είναι δυνατά.''

Αναμφίβολα θεωρείται ως η πιο αυτοβιογραφική ταινία του, και από τις ελάχιστες που είναι εμπλουτισμένη με πολλή μουσική. Προκάλεσε αναταραχές και διαμάχες, σχετικά με την προβολή της και την ερμηνεία της. Συναντήσεις με εκπροσώπους των κινηματογραφικών παραγωγών που του ζητούν να κόψει σκηνές, ή που απορρίπτουν την ταινία, λέγοντας πως όλα τους φάνηκαν ακατανόητα, οι οποίες τελικώς δεν βγάζουν πουθενά. Ξεκινά η προβολή της σε δυο αίθουσες χωρίς διαφήμιση και χωρίς αφίσες. Αιφνίδια διακόπτεται αφήνοντας έκπληκτους πολλούς θεατές.[87] Ο Antonioni, στο Φεστιβάλ της Μόσχας, δηλώνει πως θα αποχωρήσει αν δεν παρακολουθήσει την ταινία. *'' Η ταινία του άρεσε πολύ. Ζήτησε να με συναντήσει'',* αναφέρει χαρακτηριστικά στο Μαρτυρολόγιο του.[88] Τέσσερα χρόνια αργότερα το 1978, προβάλλεται στο Παρίσι και ο Tarkovsky, συναντά το Γαλλικό κοινό και τους κριτικούς, που συνέβαλλαν στην αναγνώρισή του στη Δύση.

Η αυτοβιογραφική λοιπόν θεματογραφία της ταινίας, οι μνήμες από την παιδική ηλικία του αφηγητή που αργοπεθαίνει, το σπίτι που μεγάλωσε, η προσμονή του πατέρα, η νοσταλγία, συνθέτουν ένα κολλάζ αναμνήσεων και ονείρων, γύρω απ' την ικανότητα της μνήμης να διαπερνά το πέπλο του χρόνου. Ο ετοιμοθάνατος αφηγητής, του οποίου ακούμε μόνο τη φωνή, θυμάται, ονειρεύεται, σκύβει πάνω στο παρελθόν του, τη μητέρα του,(Margarita Terekhova) τη γυναίκα του(Margarita Terekhova) και το παιδί του. Τις τραυματικές αναμνήσεις έρχονται να συμπληρώσουν γεγονότα ιστορικής καμπής, που παρουσιάζονται μέσα από αυτό το μωσαϊκό: Ισπανικός εμφύλιος, Β' Παγκόσμιος πόλεμος, Χιροσίμα, Πολιτιστική επανάσταση της Κίνας.

''Ο Καθρέφτης δεν ήταν απόπειρα να μιλήσω για τον εαυτό μου, κάθε άλλο. Αφορούσε τα συναισθήματά μου, απέναντι σε αγαπητά μου πρόσωπα, τη σχέση μου μαζί τους, το μόνιμο οίκτο μου γι αυτά, και τη δική μου ανεπάρκεια, το αίσθημα ότι δεν εκπλήρωσα το καθήκον μου.[89] Ο ήρωας του Καθρέφτη, ήταν ένας αδύναμος, εγωιστής, ανίκανος να αγαπήσει δίχως ανταλλάγματα, ακόμη και τους πιο αγαπητούς του. Δικαιώνεται μόνο με το ψυχικό μαρτύριο προς το τέλος της ζωής του, όταν συνειδητοποιεί, ότι δεν έχει τα μέσα νε ξεπληρώσει το χρέος του προς τη ζωή.''[90]

Ονειρικές στιγμές του παρελθόντος, εμπλέκονται περίτεχνα με το κινηματογραφικό παρόν, παρεμβάλλοντας άτακτα σκηνές, εναλλάσσοντας ονειρικότητα και πραγματικότητα. Αυτό το χαρακτηριστικό, παρέχει ευχέρεια στο θεατή, να οικειοποιηθεί τον ήρωα της

---

87 Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο, Ημερολόγια 1970-1986,* (Αθήνα: Ίνδικτος, 2006), μτφ: Ίσαρης Αλέξανδρος

88 Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο, Ημερολόγια 1970-1986,* (Αθήνα: Ίνδικτος, 2006), μτφ: Ίσαρης Αλέξανδρος

89 Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 184.

90 Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 286.

ταινίας, παρόλο που κάποιες φορές τον αποπροσανατολίζει αν δεν είναι εξοικειωμένος με το ύφος του σκηνοθέτη. Τη συγκλονιστική δύναμη των εικόνων, συμπληρώνει η ελεγειακή ποίηση του Arseny Tarkovsky, καθώς δίνει έκφραση στο νόημά τους.

Αναπόσπαστο στοιχείο των σκηνικών, αποτελεί ο καθρέφτης, ο οποίος αντικατοπτρίζει, αντανακλά και πολλαπλασιάζει πρόσωπα και χώρους σε διαφορετικούς χρόνους. Είναι χαρακτηριστική, η σκηνή όπου η νεαρή γυναίκα, κοιτάζει στον καθρέφτη και αντί του ειδώλου της, αντικρίζει μια ηλικιωμένη γυναίκα. (εικ.2) Ο αφηγητής, βλέπει το παιδί που ήταν κάποτε και γενικότερα το παρελθόν αντικατοπτρίζεται στο παρόν και αμφίδρομα. Η κλασική έγχορδη μουσική του *Henry Purcell*, συνοδεύει τη συγκεκριμένη στιγμή τονίζοντας τις εκφράσεις του παιδιού ενώ η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπό του. Αβεβαιότητα, θλίψη, νοσταλγία, μοναξιά, και στο βάθος μια σπίθα ελπίδας. Ο μεγάλος καθρέφτης, είναι η αντανάκλαση του ίδιου μας του εαυτού, του θεατή εν προκειμένω, του ψυχισμού του, και των δικών του αναμνήσεων.

Η ενεργής λειτουργικότητα της μουσικής σύνθεσης του Artemyev, εμφανίζεται περιορισμένα και πολύ αδρά, αφήνοντας τα ελεύθερα σημεία να γεμίσουν με ήχους και κομμάτια κλασικής μουσικής. Τα αποσπάσματα συντίθενται με μουσική προκλασικής περιόδου*(Bach, Pergolesi, Handel)*, εξαιτίας της συναισθηματικής τους ισορροπίας, της ακεραιότητας και της εκφραστικής τους ερμηνείας.[91]

Η ταινία ανοίγει με *forte* από το *Organ Prelude,''Das alte Jahr vergangen ist''* του Bach *BWV 614*, εισάγοντας το θεατή στο μουσικό ατμοσφαιρικό της κόσμο. Είναι ένα σημαντικό συστατικό του ήχου, αλλά και της οπτικής εικόνας του προλόγου, που είναι βασισμένος σε μια βαθιά μεταφορά. Ένας γιατρός θεραπεύει έναν έφηβο από τραυλισμό, κάνοντας τον να ξεπεράσει το φόβο του και το πρόβλημά του. Τον προστάζει να φωνάξει δυνατά τη φράση: *Μπορώ να μιλήσω!* Η επιβλητική παρουσία της μουσικής εδώ λειτουργεί μεταφορικά, και δεν συμβολίζει μόνο τη θεραπεία του εφήβου από την ενοχλητική ασθένεια. Ουσιαστικά μας δίνει τη δυνατότητα να αντιληφθούμε αυτό το σύνηθες γεγονός ως αντανάκλαση της πορείας του κόσμου, της κοινωνίας, και το δικαίωμα του ανθρώπου, να είναι αυτόνομος. [92]

Στη συνέχεια η ηλεκτρονική μουσική του Artemyev πλαισιώνει, πολλά από τα βιωματικά όνειρα του αφηγητή, αναμειγμένη με φυσικούς ήχους και θορύβους, νερό που στάζει, καμπάνες, ριπές ανέμου, πόρτες που τρίζουν. Καταλυτική είναι η χροιά του ήχου της φωτιάς στον αχυρώνα. Είναι από τις περιπτώσεις που η δυναμική του ήχου, ξεπερνά την εικόνα. Είναι η ηχητική σύνδεση με τον έξω κόσμο, τα στοιχεία της φύσης, τους φυσικούς θορύβους, που όταν οργανώνονται σωστά, μπορούν να πλαισιώσουν την ταινία. Ο συνδυασμός αυτός, δημιουργεί ένα τρίτο υπέρτατο στοιχείο, μια μίξη που προσεγγίζει το θρόισμα, το στεναγμό και τους ήχους του εσωτερικού κόσμου του αφηγητή. Έτσι, δίνει την εντύπωση της βιώσιμης δεδομένης πραγματικότητας και τη γεμίζει με ποιητική

---

[91] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 236.

[92] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 237.

υποβλητικότητα. Είναι σαν ένας γήινος αντίλαλος, που προέρχεται από μια εξωτερική πηγή και συνοδεύει τη ζωή του.[93]

Στο συνδετικό ιστό παρελθόντος και παρόντος, καθοριστικό ρόλο παίζει η μουσική, στη σκηνή όπου μια γυναίκα ζητά από τον μικρό, να διαβάσει αποσπάσματα από επιστολή του Πούσκιν. Ψυχεδελικά γεγονότα, όπως η αιφνίδια εξαφάνιση της γυναίκας, αποτυπώματα φλιτζανιού (εικ.3) που χάνονται σιγά -σιγά, δένουν απόλυτα με της ζωτικής σημασίας μυστηριακή και απειλητική ηλεκτρονική μουσική του Artemyev.

Το εκτενές επεισόδιο που ονομάζεται '*Sivash'*, εμπερικλείει τις πιο δραματικές πολεμικές σκηνές που καθηλώνουν τον θεατή. Εδώ το μουσικό πλαίσιο, αποτέλεσε πρωτοβουλία του ιδίου του Artemyev και δεν ήταν προγραμματισμένη από πριν. Σύμφωνα με την αισθητική του σκηνοθέτη, πρόκειται για ένα διαρκές 'μαρς' στρατιωτών, μονταρισμένο από ανάλογες ντοκιμαντεριστικές σκηνές, διαφορετικών εποχών.[94] Όλο το μουσικό υπόβαθρο, ήταν κατασκευασμένο χρησιμοποιώντας ηλεκτρονικές παραλλαγές σε μια μόνο συγχορδία. Επιλέχθηκε η συγχορδία της c# ελάσσονας, και περίτεχνα ενορχηστρώθηκε και ηχογραφήθηκε για την παρατεταμένη αυτή σεκάνς.[95] Έντονες διαφωνίες, fade in-fade out,[96] συντελούν στην ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα. Ήχοι τυμπάνων και κρουστών δυναμώνουν σε σκηνές έντονης συναισθηματικής φόρτισης και σβήνουν όταν εισάγεται μουσική, κάνοντας focus στα πρόσωπα των στρατιωτών και του πλήθους. Άνθρωποι που σέρνονται χωμένοι ως το γόνατο στη λάσπη, σε έναν απέραντο βάλτο, ο διαπεραστικός ήχος των βημάτων τους και η απαγγελία των ποιημάτων του Arseny Tarkovsky, ολοκληρώνει τη συγκινησιακή, οδυνηρή ένταση των εικόνων. [97] (εικ.4,5)

Η μουσική, όπως ήταν αναμενόμενο κορυφώνεται στην έκρηξη της Χιροσίμα και σβήνει αργά με τον ήχο των τυμπάνων. Η σταδιακά αυξανόμενη κορύφωση, το διαρκές crescendo, η πυκνότητα της υφής, δημιουργούν ένα υπόκωφο, απόκοσμο συναίσθημα. Κλείνοντας την πολεμική σεκάνς, η εισχώρηση κλασικής μουσικής ορχηστρικής και συγκεκριμένα *Stabat Mater, ''Quando corpus morietur''*, Pergolesi 12., τονίζει την διαφορετικότητα της σκηνής, αλλά γεφυρώνει και την επόμενη έγχρωμη σκηνή. Τα έγχορδα και οι φωνές προσδίδουν μια ιδιαίτερη ερμηνευτική προσέγγιση, πιο λυρική αφού *'ακουμπά'* στις ανθρώπινες χορδές, και γεφυρώνει το παρελθόν με το παρόν του παιδιού. Ωστόσο άξια αναφοράς είναι και η σύνδεση της σκηνής, του ιστορικού γεγονότος του Ισπανικού Εμφυλίου, με την πραγματικότητα που βιώνει μια ισπανική οικογένεια. Μικρά παιδιά που κλαίνε, αποχαιρετώντας τους γονείς τους, πολεμικά αεροπλάνα, έρχονται σε μια έντονη αντίθεση ύφους με τη μουσική. Το contrast, που δημιουργείται εξαιτίας της έντονης ισπανικής χορευτικής μουσικής, την καθιστά ακόμα πιο υποβλητική, καθώς αναμειγνύεται με τους ήχους της δεδομένης σκηνής. Ο δραματουργικός ρόλος της, λειτουργεί αντιφατικά με τον ανθρώπινο πόνο και την τραγωδία.(εικ. 6,7)

---

[93] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 222.

[94] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 237.

[95] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 237-238.

[96] Σταδιακή μείωση και αύξηση της έντασης της μουσικής.

[97] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 180.

Ένα ακόμη δυνατό αίσθημα, προκαλεί στους θεατές, η συνάντηση πατέρα(Oleg Yankovskiy) και παιδιών, μετά από πολύχρονη απουσία του στον πόλεμο.(εικ.8) Καθώς είναι αγκαλιασμένοι, το *solo* του τενόρου από το *Johannes-Passion BWV245,* εξαγνίζει την εικόνα, δίνοντας ανθρώπινο συμβολικό μήνυμα.[98] Είναι η επιστροφή του πατέρα, κάτι που ουσιαστικά προσδοκούσε και η μητέρα, του οποίου το πρότυπο, υπάρχει σαν αίσθηση σε πολλές σκηνές παρελθόντος, παρόντος και ονείρου. Είναι η κορύφωση της σκηνής με παράλληλη κορύφωση της μουσικής.

Η λύση των παθών των ηρώων, στο τέλος της ταινίας, συνάδει με τη μουσική πάλι του Bach, από το *Johannes-Passion: Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in Allen Landen herrlich ist.* Τη στιγμή που μπαίνει η χορωδία, η εικόνα δείχνει τη μητέρα, η οποία στρέφοντας το κεφάλι της, βλέπει τον εαυτό της ηλικιωμένο πλέον, να περπατά με μικρά τα παιδιά της(σχήμα οξύμωρο) στο λιβάδι,(εικ.9,10) και σταματά απότομα, όταν ο μικρός βγάζει ένα φωνητικό κάλεσμα. Απεικονίζεται, για πολλοστή φορά, η προσφιλής τεχνική του σκηνοθέτη, αναφορικά με την ενόραση στο χωροχρόνο. Η αργή κίνηση της κάμερας, η σύνδεση του παρόντος και του παρελθόντος μέσω των αναμνήσεων, η παρακολούθηση των προσώπων, των αντικειμένων από διαφορετικές οπτικές γωνίες και αποστάσεις, χαρακτηρίζουν το έργο. Η χρωματική παλέτα της ταινίας κινείται, από τα όμορφα χρώματα της εξοχής(παρόν), έως τη σέπια στις πολεμικές και ονειρικές σκηνές(παρελθόν).

Συμπερασματικά, η εύστοχη επιλογή της μουσικής όπως και οι άλλες λογοτεχνικές επιρροές της ταινίας, οι πίνακες και η προσωπογραφία του Da Vinci, η ποίηση, ο Dostoyevsky, παρουσιάζονται αυτόνομες, αλλά και κάποιες φορές σε αρμονική συνάρτηση με την ταινία, και άλλες αντιστικτικά με τα οπτικά στοιχεία. Η Μπαρόκ μουσική, διατηρεί μια συγκεκριμένη απόσταση και αλλοτρίωση απ' την ορθή αντικειμενικότητα των εικόνων.[99]

''Στον Καθρέφτη, ήθελα να κάνω τους ανθρώπους να νιώσουν ότι ο Μπαχ, ο Περγκολέζι, το γράμμα του Πούσκιν, το δύσκολο πέρασμα των στρατιωτών από τη λίμνη Σίβας και τα προσωπικά, οικεία γεγονότα έχουν κατά κάποιο τρόπο ίση σημασία σαν ανθρώπινη εμπειρία. Για την πνευματική εμπειρία ενός ανθρώπου αυτό που συνέβη χτες μπορεί να σημαίνει το ίδιο με εκείνο που συνέβη στην ανθρωπότητα εκατό χρόνια πριν…[100] *Δυσκολεύτηκα αφάνταστα να εξηγήσω σε πολλούς ανθρώπους ότι δεν υπάρχει κρυμμένο, κρυπτογραφημένο νόημα στην ταινία, ότι δεν υπάρχει τίποτα πέρα από την επιθυμία μου να πω την αλήθεια. Δεν ήταν συνηθισμένοι στην ποιητική της κινηματογραφικής εικόνας…''.*[101]

---

[98] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 237.

[99] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 237.

[100] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 265.

[101] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 183-184.

Εικόνα 2. Ο αντικατοπτρισμός της μητέρας.

Εικόνα 3. Το αποτύπωμα του φλιτζανιού.

Εικόνες 4,5,6,7. Στιγμές από την πολεμική σεκάνς *Sivash.*

Εικόνα 8. Η επιστροφή του πατέρα.

Εικόνες 9,10. Εικόνες από την τελευταία σκηνή.

4.2 *Stalker (1979)*

''Το βασικό είναι να πιστεύετε..''

Η 2η avant-garde ταινία μετά το Solaris , ένα μεταφυσικό ποίημα με διαχρονική αξία. Η τελευταία εντός Σοβιετικής ένωσης δημιουργία του, το 1979, βασισμένη στη νουβέλα ''*Roadside picnic''* των Boris&Arkady Strugatsky.[102] Ο Stalker(Alexander Kaidanovsky), παρουσιάζεται σαν καθοδηγητής, που οδηγεί έναν Συγγραφέα(Anatoli Solonitsyn) και έναν Επιστήμονα(Nikolay Grinko), στην καρδιά μιας μυστηριώδους, απαγορευμένης και γεμάτης παγίδες *''Ζώνης''*, όπου θα βρουν το Δωμάτιο των Επιθυμιών. Αυτός ο χώρος, εκπληρώνει τις πιο βαθιές και κρυφές επιθυμίες του ανθρώπου. Το αναπάντεχο και παράξενο ταξίδι, ολοκληρώνεται φτάνοντας στο Δωμάτιο, όπου τελικώς αρνούνται να μπουν, ενώ ο Επιστήμονας θέλει να το καταστρέψει. Η διαδρομή ουσιαστικά αποτελεί μια υπαρξιακή ανασκόπηση, ένα ''εσωτερικό ταξίδι'' δηλαδή, στη διάρκεια του οποίου, οι 2 άντρες αναθεώρησαν απόψεις και προβληματίστηκαν για τον εαυτό τους. Τελικά συνειδητοποιούν ότι είναι όντα ατελή, με έλλειψη ψυχικού σθένους και πίστης.[103] Ο Tarkovsky καλεί έμμεσα όλους τους θεατές να συμμεριστούν τον πόνο των ηρώων και να ''ταξιδέψουν'' μαζί τους.

''Πιστεύω ότι οι πληγές πάντα επουλώνονται μέσα από μια πνευματική κρίση. Αυτή η κρίση είναι απόπειρα να βρει κανείς τον εαυτό του, να αποκτήσει νέα πίστη. Είναι ο κλήρος κάθε ανθρώπου που έχει πνευματικούς στόχους, δεν αποφεύγεται, εφόσον η ψυχή διψά για αρμονία και η ζωή είναι γεμάτη παραφωνία…. Αυτό ήταν το θέμα του Στάλκερ.''[104]

Ο Στάλκερ, είναι παντρεμένος και έχει μια ανάπηρη κόρη. Είναι ένας άνθρωπος απελπισμένος, ιδεαλιστής και δηλώνει τη βαθιά του πίστη. Ενώ φαινομενικά μοιάζει αδύναμος, περνώντας κάποιες στιγμές απόγνωσης και κρίσης, κάτω από συνθήκες ηθικής πίεσης όμως, υπερασπίζεται τη δύναμη του αδύναμου, που είναι η αληθινή αξία και ελπίδα της ζωής. Είναι ο τελευταίος υπέρμαχος των πνευματικών αξιών και αντιτίθεται στον καπιταλιστικό βιομηχανοποιημένο κόσμο. Αναδεικνύεται σε έναν μοναδικό και συνετό φωτιστή της χριστιανικής παράδοσης.[105]

Η επιλογή του Συγγραφέα και του Επιστήμονα δεν είναι καθόλου τυχαίες, διότι βάσει των θεωρήσεων τους και της ιδιότητάς τους, μπορούν να επηρεάσουν τον κόσμο.[106] Έχοντας χάσει την αξιοπρέπεια και την έμπνευσή τους, θεωρούν πως μέσω του Δωματίου των Ευχών, θα βρουν νόημα στη ζωή τους. Και ενώ ο επιφανειακός τους χαρακτήρας και η θεωρία τους για τη *''Ζώνη''* εκτυλίσσεται, η παρουσία της γυναίκας του Στάλκερ,(Alisa Freyndlikh) τους φέρνει αντιμέτωπους με ένα ακατανόητο γι αυτούς φαινόμενο. Προσκρούουν πάνω στην ακλόνητη πίστη και υπέρμετρη αγάπη για τον άντρα της. Μια γυναίκα, που πέρασε πολλές ταλαιπωρίες και κακουχίες, που φροντίζει την ανάπηρη κόρη

---

102 Strugatsky brothers: Ρώσοι συγγραφείς επιστημονικής φαντασίας.

103 Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 268.

104 Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 266.

105 Μωραΐτης Μάκης, *ο ποιητής ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ*, (Αθήνα: Καθρέφτης, 1997), 45.

106 Μωραΐτης Μάκης, *ο ποιητής ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ*, (Αθήνα: Καθρέφτης, 1997), 45.

τους, συνεχίζει να τον αγαπά , όπως στα νιάτα της.[107] Η αφοσίωση και η αγάπη είναι το θαύμα, που μπορεί να νικήσει την έλλειψη πίστης, τον κυνισμό, το ηθικό κενό.

Η *''Ζώνη'',* στα πλαίσια της ταινίας, αποτελεί τα άδυτα των αδύτων, όπου ένα εξωγήινο σώμα έχει προσκρούσει. Οι μεταφυσικές της ιδιότητες, η απόκοσμη ατμόσφαιρα και η πλούσια βλάστηση της, την καθιστούν πιο υποβλητική. Βαθύτερα όμως είναι ένας χώρος ρευστός, όπου η μαθηματική έννοια του χρόνου, έχει αναιρεθεί.[108] Δεν συμβολίζει κάτι συγκεκριμένο, ούτε εκπροσωπεί τίποτα. Ο ίδιος ο Στάλκερ την επινόησε, ώστε άνθρωποι δυστυχισμένοι και απέλπιδες να βρουν τη λύτρωση. Το Δωμάτιο των επιθυμιών, όμως, αποτελεί μια παγίδα γι αυτούς, μια πρόκληση απέναντι στον υλικό κόσμο. Ποιος τολμά να ευχηθεί να εκπληρωθεί η πιο κρυφή του επιθυμία?

''Μ' έχουν ρωτήσει πολλές φορές τι είναι η ''Ζώνη'' και τι συμβολίζει, και οι εικασίες που έχω ακούσει είναι εξωφρενικές. Η ''Ζώνη'' δεν συμβολίζει τίποτα, σε καμία ταινία μου δεν υπάρχουν συμβολισμοί: η Ζώνη είναι εδαφική, είναι ζωή, κι όταν τη διασχίζει ένας άνθρωπος μπορεί να συντριβεί η και να τα βγάλει πέρα. Αν θα τα καταφέρει η όχι, εξαρτάται από τον δικό του αυτοσεβασμό, και από την ικανότητα του να ξεχωρίζει ανάμεσα σε αυτό που έχει σημασία και στο απλώς εφήμερο.''[109]

Η ιδιαιτερότητα αυτής της ταινίας, έγκειται στην επιλογή πλούσιου και πολυδιάστατου ήχου, που πλαισιώνει το οπτικό υλικό. Τα ηχητικά αυτά στοιχεία, προσδίδουν περισσότερη ποιητικότητα στην μεταμόρφωση του υλιστικού ανθρώπινου κόσμου (The Town), στο φανταστικό απρόσιτο, μεταφυσικό χώρο της ''*Ζώνης*.'' Στο περισσότερο μέρος της ταινίας, παρεμβάλλονται φυσικοί ήχοι, που μεταλλάσσονται με τη βοήθεια της ηλεκτρονικής μουσικής. Τα τραγικά ερωτήματα των ηρώων, η απελπισία που τους κυριεύει, η αναζήτηση της πίστης, βρίσκουν μέσα από σχολαστικούς μονολόγους-διαλόγους και προσεγμένη μουσική, την αληθινή ερμηνεία τους.[110]

Η σύνθεση μουσικής στο Στάλκερ, προκάλεσε πολλές διαφωνίες μεταξύ Tarkovsky και Artemyev. Ο Tarkovsky, επιθυμούσε πλούσια χρήση ήχων αντί μουσικής. Επηρεασμένος εκείνη την περίοδο από τη φιλοσοφία του ZenBudism, ο συνολικός στόχος της μουσικής στη ταινίας, ήταν η απεικόνιση της ασυμφωνίας μεταξύ Δυτικής και Ανατολικής μουσικής, αλλά και το άρτιο ηχητικό αποτέλεσμα όταν συνδυάζονται σωστά.[111] Για να επιτευχθεί αυτό, ο Tarkovsky, πρότεινε στον Artemyev, ανατολικό μουσικό όργανο να ερμηνεύσει Δυτική μουσική ή και αντίστροφα. *'' Έψαξα στην βιβλιοθήκη μου και βρήκα μια μεσαιωνική μελωδία, αφιερωμένη στην Παρθένο Μαρία, από ανώνυμο συνθέτη του 14^{ου} αιώνα,*

---

[107] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 249.

[108] Ραφαηλίδης Βασίλης, *Λεξικό ταινιών,* τόμος IV, (Αθήνα: Αιγόκερως, 1982)

[109] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 274.

[110] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 249-250.

[111] Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films. http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

''Pulcherrima Rosa''. Το έδειξα στον Tarkovsky και είπε ότι μπορούσε να μπει. Ήταν μια ασκητική λιτή μελωδία'', αναφέρει σε συνέντευξη του ο Artemyev. [112]

Έτσι κάλεσε ένα διάσημο και μορφωμένο εκτελεστή από την Αρμενία και του ζήτησε να ερμηνεύσει με το παραδοσιακό όργανο *tar*[113], αυτό το μοτέτο με ανατολικό ηχόχρωμα, συνοδευόμενος από ορχηστρική μουσική γραμμένη απ τον Artemyev, προκειμένου να αποδειχθεί η εμφύτευση της Ευρωπαϊκής μουσικής στην Ανατολική.[114] Καθώς ο Tarkovsky, παρακολούθησε την ηχογράφηση, πράγμα σπάνιο, απέρριψε το τελικό αποτέλεσμα. *''Δεν μπορούσα να καταλάβω πώς να το κάνω. Η πιο απλή λύση όμως δεν σου έρχεται αμέσως.''*[115] Ξανασκεπτόμενοι την μουσική προσέγγιση, κατέληξαν σε ένα θέμα, που δημιουργεί μια κατάσταση εσωτερικής ηρεμίας, διαλογισμού και συγκέντρωσης *''παγωμένο χρόνο σε δυναμική ''ισορροπία''*, όπως το χαρακτήρισε ο Tarkovsky.

''Θυμήθηκα αργότερα τη Ινδική παράδοση, τον αυτοσχεδιασμό όταν το όργανο tanbur ή veena[116] *παίζει το βασικό τόνο. Μου άρεσε και νομίζω ότι αυτό χρειαζόμασταν.''*[117] Η θεμέλιος λίθος της ηχητικής δομής, ήταν η απομόνωση του βασικού τονικού υλικού από την Ινδική μουσική, παιγμένη από το *tanbur*.[118] Καθώς αυτό έδινε τη εντύπωση παγωμένου χρόνου, ο Artemyev χρησιμοποίησε την έμπνευση του και πρόσθεσε έναν συνοδευτικό ήχο, παιγμένο απ τον synthesizer-SYNTHI-100,[119] παρόμοιο με το ηχόχρωμα του *tanbur*. Παράλληλα με αυτό, ο αντιστικτικός συνδυασμός του *block flute* που ερμηνεύει το *Pulcherrima Rosa* και ο αυτοσχεδιασμός στο *tar*, συνυπάρχουν. *''Ζήτησα από τον εκτελεστή, να μην παίζει maqams για να μην υποδεικνύει την παράδοση.''*[120] Για την αποφυγή ενός προφανούς συνδυασμού Δυτικο-ανατολικής μουσικής, ενσωμάτωσε μια σειρά διαμορφώσεων και μεταμορφώσεων του ήχου στο synthesizer. Αυτό περιλάμβανε αρχικά την ηχογράφηση του *tar*, στην κατάλληλη ταχύτητα με σταδιακή μείωση της, έτσι ώστε να ακούγονται ξεκάθαρα όλα τα έγχορδα*''The life''* όπως την ονόμαζε.[121] Η τραχύτητα του ιδιαίτερου ήχου του *tar* να μαλακώσει, ώστε να γίνει πιο Ευρωπαϊκός και να δοθεί έμφαση στον ήχο του *block flute*.

''Ο Tarkovsky μου είπε ότι ήταν η σωστή μουσική. Έψαχνα, έψαχνα και στο τέλος το βρήκα. Χρησιμοποίησε το θέμα ξανά και ξανά, αλλά μόνο αυτή τη μελωδία.''[122] Πολλοί ήχοι

---

112 Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films. http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

113 Παραδοσιακό έγχορδο όργανο διαδεδομένο στην Ανατολή.

114 Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films. http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

115 Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films. http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

116 Παραδοσιακό έγχορδο όργανο της Ινδίας.

117 Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films. http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

118 Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 250./ Παραδοσιακό έγχορδο όργανο διαδεδομένο στην Κεντρική και Νότια Ασία.

119 Μεγάλο αναλογικό synthesizer, κατασκευασμένο από την Electronic Music Studios(London).

120 Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films. http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

121 Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 251.

122 Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films. http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

και θόρυβοι, προστέθηκαν μεμονωμένα σε σκηνές, ανεξάρτητα από τη μουσική. Η τελική κάλυψη της ταινίας είναι συνδυασμένη, εκτός από τα παραδοσιακά όργανα και το synthesizer, με ηχητικά εφέ. Τα όρια ανάμεσα στη μουσική και στον ήχο είναι θολά και δυσδιάκριτα.

Η ταινία ξεκινά με το κύριο μουσικό θέμα , με ασπρόμαυρο φόντο ένα μπαρ. Στο σβήσιμό του, κυλούν στην οθόνη θεωρίες για την ύπαρξη της *''Ζώνης'',* από μια συνέντευξη του Νομπελίστα Professor Wallace, και μεταφερόμαστε στο μεγάλο αλλά μίζερο δωμάτιο του Στάλκερ, όπου επικρατεί ησυχία. Το χρώμα είναι ξεθωριασμένη σέπια. Ξαφνικά τη σιωπή σπάνε οι δονήσεις ενός ποτηριού πάνω σε ένα τραπέζι, που γίνονται όλο και πιο έντονες, καθώς προκαλούνται από ένα διερχόμενο τρένο, που δεν βλέπουμε αλλά ακούμε. Η camera κάνει focus στα πρόσωπα της οικογένειας που κοιμούνται. Αυτός ο ήχος γρήγορα εμπλουτίζεται με ένα υπόκωφο απόσπασμα από τη *9th Symphony* του Beethoven, χωρίς η πηγή της μουσικής να ειναι ξεκάθαρη. Σε μια συνέντευξη στον Tonino Guerra[123], ο Tarkovsky, εξήγησε πως ήθελε μουσική περισσότερο η λιγότερο δημοφιλή, που εκφράζει την μαζικότητα. Αυτή όμως η μουσική ελάχιστα έπρεπε να ακούγεται κάτω απ τον θόρυβο, κατά τέτοιο τρόπο που ο ακροατής να μην την αντιλαμβάνεται.

Καθώς το τρένο απομακρύνεται και ακούμε που και που το σφύριγμα του, οι ήχοι του σπιτιού ζωντανεύουν. Κρεβάτι και πάτωμα που τρίζουν, νερό που τρέχει.

Στην περιπλάνηση του Στάλκερ, στη βιομηχανική περιοχή, ακούγονται ήχοι, όπως κόρνες πλοίων, σφυρίγματα τρένων. Μετά από τη συνάντηση του με τους άλλους δυο στο μπαρ(Συγγραφέα και Επιστήμονα), το ταξίδι ξεκινά πάνω σε ένα τροχοφόρο. Ο ρυθμικός, εστιασμένος ήχος του πάνω στις ράγες, διάρκειας αρκετών λεπτών, συγχωνεύεται σταδιακά με ψήγματα ηλεκτρονικού ήχου, καθώς πλησιάζουν στην *''Ζώνη''*, που αποσυνδέει ήχο και εικόνα. Παράλληλα όμως ο ηλεκτρονικός αλλοιωμένος ήχος, φαντάζει σαν ένας απόκοσμος αντίλαλος της ρόδας πάνω στις μεταλλικές ράγες. Ενώ δεν βλέπουμε το τροχοφόρο, παρά μόνο το ακούμε, το focus στα πρόσωπα των ηρώων, σκιαγραφεί τον εσωτερικό τους κόσμο.

Φτάνοντας στη *''Ζώνη''*, το χρώμα επανέρχεται, ενώ επικρατεί ησυχία.(εικ.11) Η επαναφορά αυτή, κάνει πιο έντονη τη σύγκρουση πολιτισμού και φύσης (Town & Zone) στην προκειμένη περίπτωση. Μετά από αρκετή ώρα ακούμε τον ήχο ενός μακρινού ποταμιού, ριπές ανέμου και το κλάμα ενός ζώου περιστασιακά. Καθώς ο Στάλκερ, κάνει μόνος την πρώτη του επιχείρηση στη *''Ζώνη'',* ο ήχος των βημάτων του πάνω στα χόρτα αναμειγνύεται με το μουσικό θέμα του Artemyev, το οποίο κορυφώνεται, όταν ξαπλώνει αποκαμωμένος στη γη.

Ο πολύπλοκος σχεδιασμός ήχου, και οι ριπές ηλεκτρονικής μουσικής καταλαμβάνουν όλο το επεισόδιο, του ταξιδιού και μετέπειτα στη *''Ζώνη''*. Εδώ οι φυσικοί ήχοι αντικαθιστώνται από συνθετικούς, παρόμοιους μόνο στο ηχόχρωμα, και εναλλαγές στην

[123] Ιταλός συγγραφέας ,ποιητής, σεναριογράφος (1920-2012).

αυστηρή ρυθμική βάση.[124] Οι απομιμήσεις αυτές, δημιουργούν πολυδιάστατο χώρο, που είναι αναπόσπαστο κομμάτι της *''Ζώνης''*.

Βρισκόμενοι οι ήρωες στα ερείπια ενός κτιρίου, ακούγονται εντονότατα και μελωδικότατα σταλαγματιές νερού, που σβήνουν σιγά-σιγά, αντικαθιστάμενες από το μεταλλικό τρίξιμο παλιών κρεμαστών φωτιστικών, για να σβήσουν όλα τελικά από το θόρυβο του ορμητικού καταρράκτη. Πρόκειται για μια λεπτομερέστατη καταγραφή ήχων και εικόνας, σε ένα τόσο φυσικό σκηνικό.

Η *''Ζώνη''*, έχει τη δύναμη να μεταβάλλει και να ρευστοποιεί τα πάντα, και αυτό δεν αφήνει ανεπηρέαστους τους τρεις ταξιδευτές. Δεν βιάζονται να φτάσουν στο Δωμάτιο, αντιθέτως καθυστερούν. Ξαπλωμένοι στην κοίτη του ποταμού, αναλώνουν το χρόνο τους με υπαρξιακά και φιλοσοφικά θέματα. Ο Στάλκερ, μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, πρασίνου και σέπιας. Στο ίδιο πλάνο, πολλαπλές αλλαγές χρόνου και συλλογικής μνήμης. Και εκεί, όπου προβάλλονται οι διαφορετικές θέσεις του Επιστήμονα και του Συγγραφέα, εισβάλλουν σκηνές ονειρικές και αιωρούμενα σωματίδια σε πράσινα τοπία. Ένας μαύρος σκύλος, ξαπλώνει διπλά στον Στάλκερ, το χρώμα σέπια, και παράλληλα το μουσικό θέμα του Artemyev. Ο σκύλος αλλά και το χρώμα, τον επαναφέρουν μέσω του ονείρου στο βιομηχανικό περιβάλλον όπου ζει. Το ζώο είναι ο συνδετικός κρίκος, που κάνει την εμφάνισή του πολλές φορές στην ταινία.

Σε επόμενη ονειρική στιγμή, ακούει τη φωνή της γυναίκας του, να διαβάζει θρησκευτικά αποσπάσματα για τη Δευτέρα Παρουσία. Η φωνή σταματά και κάνει την εμφάνισή του το γνώριμο μουσικό θέμα, με έντονο ήχο του *block flute*, σε συνδυασμό με το κατασκευασμένο ηλεκτρονικό background. Η κάμερα εύστοχα ταξιδεύει, πάνω από στάσιμα νερά, ώστε να διακρίνουμε καθρέφτες, εργαλεία, όπλο, μια χριστιανική εικόνα και νομίσματα. Αυτά τα καθημερινά πεταμένα αντικείμενα, που μοιάζουν ασήμαντα, αποκτούν άλλη διάσταση, τονίζοντας την αντίφαση μεταξύ Town & Zone.[125] Ξαπλώνει στη γη μπρούμυτα, ανάσκελα και γίνεται ένα μαζί της. Ξέρει πως απ' αυτήν προήλθε και σε αυτήν θα καταλήξει. [126] Η εναλλαγή ονειρικών και πραγματικών στιγμών στο χρόνο είναι ένας διαλογισμός πνευματικός για τον Στάλκερ, που τον μεταφέρουν στο κοντινό περιβάλλον και του υπενθυμίζουν αγαπημένα πρόσωπα αλλά και το στόχο που έχει θέσει, να οδηγήσει τους απελπισμένους στη Γη της Επαγγελίας.

Στις προαναφερόμενες σκηνές, η *ταρκοφσκική υγρασία* περνά στο πετσί μας. Οι ήχοι απογυμνώνονται. Καθώς διασχίζουν το υγρό τούνελ η αγωνία αποτυπώνεται στα πρόσωπα τους. Η μουσική υπόκρουση της σκηνής αυτής, δίχασε τις απόψεις Tarkovsky & Artemyev.

''Είχα γράψει και άλλη μελωδία για αυτή τη σκηνή, ονομαζόταν ''A Long Walk'', και την περιέλαβα στο δίσκο μου. Ο Tarkovsky, αρχικά μου είπε ότι δεν θα μπορούσε να κάνει χωρίς μουσική, αλλά τελικά την έβγαλε από την σκηνή και είπε πως δεν την χρειαζόταν

---

[124] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 252.

[125] Γουνελάς Σωτήρης, *Ένας νοσταλγός του παραδείσου*, (Αθήνα: Διάττων, 2002), 8-9.

[126] Μωραΐτης Μάκης, *ο ποιητής ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ*, (Αθήνα: Καθρέφτης, 1997), 47.

καθόλου. Πιστεύω πως η επιθυμία αυτή, ήταν λάθος. Βλέπω την ταινία πολλές φορές και η μουσική εκεί λείπει.''[127]

Στο τέλος του τούνελ, υπάρχει ένας χώρος γεμάτος άμμο. Καθώς βυθίζονται όλο και πιο πολύ στη *''Ζώνη'',* το αρχικό μουσικό θέμα υφίσταται παραλλαγές. Ο μεσαιωνικός ψαλμός σταδιακά, χάνει την αρχιτεκτονική του αρμονία, αποσυντίθεται, ρευστοποιείται σαν να τον έχει επηρεάσει η *''Ζώνη''.* Αντικατοπτρίζει τον ψυχικό κόσμο των ηρώων, καθώς γίνονται πιο επιρρεπείς σε ριζοσπαστικές ιδεολογίες. Διαφορετικά μοτίβα, φράσεις, ηχηρό μπάσο και synthesizer.

Σε γενικές γραμμές, οι πιο μεγάλες σταδιακές αλλαγές στο αρχικό θέμα, έγιναν στον τόνο και στο ηχόχρωμα. Ο κορεσμός της διατονικής μελωδίας, ο ντελικάτος μικροχρωματισμός, ο μετασχηματισμός σε μια αυθαίρετη ρυθμική οργάνωση, μαρτυρούν αυτή τη μεταμόρφωση.[128] Το αίσθημα γίνεται πιο έντονο, με τη μεταφορά του ψαλμού σε χαμηλό registro που αλλάζει τον απόηχο του φλάουτου, κάνοντας πιο ξεχωριστό το ηχόχρωμά του. Ενώνεται μαγικά με τα ανατολικά όργανα, αποδίδοντας το καθένα το μέγιστο των δυνατοτήτων του. Η λεπτή διαχείριση του ήχου από την μεριά του Artemyev, προκαλεί απροσδόκητες ηχητικές ισορροπίες.

Στον αμμώδη αυτό χώρο, ο Συγγραφέας, απευθυνόμενος στην κάμερα και στο θεατή, μέσα από ένα σπαρακτικό παραλήρημα, επαναπροσδιορίζει τις ιδέες του, τη στάση του στη ζωή, το επάγγελμα του και συγκλονίζεται από την ανυπαρξία των συναισθημάτων. Έξω απ το Δωμάτιο, ο ήχος συνεχώς αλλάζει και αποσυνδέεται από την εικόνα. Ο Επιστήμονας θέλει να το καταστρέψει, λέγοντας πως δεν θα φέρει σε κανέναν ευτυχία. *''Αρνούνται τελικά να μπουν στο Δωμάτιο, από το φόβο της συντριβής τους, από την αποκάλυψη του μεγάλου μυστικού, που παραμένει μυστικό για να τροφοδοτείται η πίστη στον αιώνα των αιώνων, ώστε να μη χαθεί η ελπίδα που δημιουργεί θαύματα''.*[129]

Ο Στάλκερ, αντιτίθεται σθεναρά, χειροδικώντας υπερασπιζόμενος την αδυναμία του. Απαγορεύεται να μπει στο Δωμάτιο. Δικαιολογεί αυτή τη στάση του, λέγοντας πως δεν προσέφερε τίποτα στη γυναίκα του, δεν έχει φίλους και είναι ένας χαμένος. Όμως η *''Ζώνη''*, του προσφέρει χαρά, αυτοεκτίμηση και ελευθερία. Ξεχνά για λίγο τα προβλήματα και την ανιαρή ζωή του και μεταφέρεται σ' έναν άλλο κόσμο που τον ηρεμεί και ταυτόχρονα τροφοδοτεί και θεμελιώνει την πίστη του.

Το ταξίδι τελειώνει, με τους τρεις να κάθονται μπροστά απ το Δωμάτιο, με απουσία ήχου και κοιτώντας το υπερπέραν.(εικ.12) Στοχάζονται, απολογούνται στους εαυτούς τους, συνθέτουν εμπειρίες και γνώση. Και στη συνέχεια μια αναπάντεχη βροχή. Σταδιακά ο ήχος της γίνεται πιο μαλακός, ήπιος με αντίλαλο. Συναίσθημα κάθαρσης πνευματικής, ψυχικής και ελπίδας. Ο Tarkovsky, απέρριψε την συμβολική ιδέα του νερού στις ταινίες του,

---

[127] Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films. http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

[128] Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova, 251.

[129] Ραφαηλίδης Βασίλης, *Λεξικό ταινιών,* τόμος IV, (Αθήνα: Αιγόκερως, 1982)

λέγοντας πως υπάρχει επειδή βρέχει συνέχεια στη Ρωσία.[130] Εκκωφαντική η απουσία της μουσικής, με καδραρισμένη εικόνα, διάρκειας 4'. Καθώς η κάμερα, περνάει πάνω απ τα στάσιμα νερά, κεντράρει στην εμφάνιση ζωής, με ψάρι που καλύπτεται από κηλίδες πετρελαίου. Προφητική εικόνα, που μιλά από μόνη της, χωρίς να χρειάζεται να εξηγήσουμε πολλά.(εικ.13)

Ξαφνικά, ο ήχος του τρένου σε συνδυασμό με το *Bolero* του Ravel, μας μεταφέρει στην πόλη και στο βιομηχανικό τοπίο. Αυτή η επαναφορά τώρα γίνεται και μέσω του χρώματος, αλλά και του περιβάλλοντος (φουγάρα και εργοστάσια). Όπως και στην αρχή, οι τρεις ταξιδευτές κάθονται στο μπαρ. Η γυναίκα του Στάλκερ, εμφανίζεται μαζί με το σκύλο του ονείρου, και τον καλεί να φύγει. Το χρώμα επανέρχεται για λίγο με την εικόνα της κόρης αρχικά, και έπειτα όλου του ζοφερού τοπίου. Πρώτη φορά βλέπουμε την πόλη με χρώμα. Η σκηνή συνοδεύεται με το αρχικό θέμα του Artemyev, που λειτουργεί σαν λύση στο δράμα του ήρωα, σαν ένας πνευματικός απολογισμός του ταξιδιού. Εδώ η μουσική συμβίωση, φτάνει στο απόγειο του διαλογισμού με πανομοιότυπους αυτοσχεδιασμούς στο *tar* και το *block flute*.

Πίσω στο σπίτι, το χρώμα μετατρέπεται πάλι σε σέπια. Ο Στάλκερ, δέχεται τις στοργικές φροντίδες της γυναίκας του, η οποία εξομολογείται απευθείας στο θεατή(β' πληθυντικό), τα αισθήματα της γι αυτόν, δικαιολογώντας τις επιλογές της.

Η ταινία τελειώνει, με φυσικό χρώμα και την κόρη του να διαβάζει. Οι στίχοι που απαγγέλει, είναι μια προφητεία για το θαύμα που θα ακολουθήσει.(εικ.14)

''Αγαπώ τα μάτια σου με το θαυμάσιο παιχνίδισμα τους,

όταν τα σηκώνεις ξαφνικά και ρίχνεις ένα

Γρήγορο, σαν αστραπή, βλέμμα γύρω…''

Και ξαφνικά, υπό το γρύλισμα του σκύλου που αντιδρά ενστικτωδώς, μετακινεί τα τρία ποτήρια του τραπεζιού με τη δύναμη της ματιάς της. Συγκίνηση και χαρά, υπό τον ήχο του αρχικού διερχόμενου τρένου και τις φανερές δονήσεις στο τραπέζι, μαζί με τις τελευταίες στιγμές από την *Ode an die Freude* του Beethoven, μαζί με τη χορωδία. Όπως και στην υπόλοιπη ταινία, η αποσύνδεση μεταξύ εικόνας και ήχου αφήνει το κοινό μετέωρο, σχετικά με την φύση του τελικά στην ταινία. Αληθινός η παραίσθηση?

Χρονικές ροές μεγάλες, εναλλαγές χρόνου και διαστάσεων. *''Στον Στάλκερ, δεν ήθελα να υπάρχει καμία χρονική απόσταση ανάμεσα στα πλάνα. Ήθελα να φανεί ο χρόνος, το πέρασμα του…*[131] *Θέλησα κατά κάποιο τρόπο να δώσω μια ολοκληρωμένη μαρτυρία, πως μόνο η ανθρώπινη αγάπη αποτελεί-θαυματουργή-απόδειξη κατά της ωμής διαπίστωσης ότι δεν υπάρχει ελπίδα για τον κόσμο. Η αγάπη είναι κοινή και αδιαφιλονίκητα πολύτιμη περιουσία μας. Παρόλο που δεν ξέρουμε πια πως ακριβώς να αγαπάμε… Παρόλο που το*

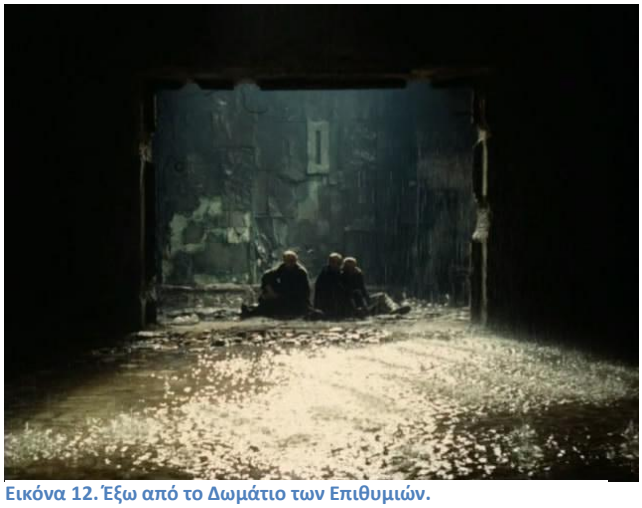
---

130 Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 291.

131 Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 266.

ταξίδι των ηρώων καταλήγει φαινομενικά σε φιάσκο, στην πραγματικότητα καθένας αποκτά κάτι που έχει ανυπολόγιστη αξία: πίστη''. [132]

Εικόνα 11. Οι τρεις ταξιδευτές στη Ζώνη.



Εικόνα 12. Έξω από το Δωμάτιο των Επιθυμιών.

Εικόνα 13. Το ψάρι επικαλύπτεται από πετρέλαιο.

Εικόνα 14. Η κόρη του Στάλκερ.

[132] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 273.

4.3 *Nostalghia (1983)*

''Non siamo matti siamo seri''

Νόστος(επιστροφή) + άλγος(πόνος). Ο ψυχικός πόνος, και τα γλυκόπικρα συναισθήματα, που προκαλούνται απ' την ανικανοποίητη λαχτάρα του γυρισμού στην πατρίδα, και όχι μόνο. Είναι η 1η ταινία γυρισμένη, εκτός Ε.Σ.Σ.Δ και συγκεκριμένα στην Ιταλία. Δηλώνει άμεσα την ψυχική κατάσταση του ξενιτεμένου Tarkovsky, η οποία αντικατοπτρίζεται έμμεσα στη ψυχή του πρωταγωνιστή της Νοσταλγίας.

Ο Αντρέι,(Oleg Yankovsky), πρωταγωνιστής της ταινίας είναι ποιητής. Ταξιδεύει στην Ιταλία, με την όμορφη μεταφράστριά του Ευγενία(Domiziana Giordano), προκειμένου να συλλέξει πληροφορίες για τη ζωή του Ρώσου συνθέτη P.Sosnovsky. Ουσιαστικά πρόκειται για τον Ουκρανό συνθέτη, Maksym Berezovsky, ο οποίος μετά από πολλά χρόνια στην Ιταλία, επιστρέφει στη Ρωσία και αυτοκτονεί.[133] Ο Αντρέι βιώνει εκτός από την προσωπική του κρίση, και ένα μεγάλο δίλλημα, όταν η Ευγενία αποζητά την αγάπη του. Περιπλανώμενος στα έρημα σοκάκια και συγκινησιακά φορτισμένος αφού διακατέχεται από νοσταλγικές εικόνες της οικογένειας και του σπιτιού του, συναντά τον Domenico (Erland Josephson). Ένας απόκληρος της κοινωνίας, που θεωρείται τρελός.

'' Ήθελα να κάνω μια ταινία για τη Ρωσική νοσταλγία, για αυτή την ψυχική κατάσταση, που αποτελεί ιδιομορφία του έθνους μας και επηρεάζει κάθε Ρώσο που βρίσκεται μακριά από την πατρική του γη. Το θεώρησα σχεδόν πατριωτικό καθήκον....'' [134]

Ο Αντρέι που αντιπροσωπεύει τον Ρώσο ξενιτεμένο, αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στο φυσικό νοητό κόσμο της Ιταλίας και στον πνευματικό ιδεατό της Ρωσίας. Αυτός ο συγκερασμός μπαίνει στη συνείδησή του, δημιουργώντας μια βαθιά ρηγμάτωση, στη ψυχική του ακεραιότητα. Το συναίσθημα αυτό, είναι πολυεπίπεδο, διότι περιλαμβάνει και τη νοσταλγία του εσωτερικού ταξιδιού, αλλά και την ανικανότητα μετάδοσης της πνευματικότητας σε άλλους ανθρώπους. Δεν πρόκειται για αλληγορία, αλλά για μια ενδελεχή γνωστική αναζήτηση, πνεύματος και ψυχής.

Ο Domenico, είναι ένας αινιγματικός χαρακτήρας,[135] με προφητικό χάρισμα, κάτοχος μια οικουμενικής αλήθειας. Και γι αυτήν αγωνίζεται σθεναρά και δεν διστάζει να μιλήσει για την παράνοια του σύγχρονου πολιτισμού. Ο Tarkovsky, δημιούργησε τον καταλυτικό ρόλο του Domenico, όχι για να τον λυπηθεί ο θεατής όπως λυπάται συνήθως τους δυστυχισμένους, αλλά για να ταυτιστεί με την έλξη που νιώθει ο Andrei, για τα προαναφερθέντα χαρίσματα του, πράγμα που αποτελεί το πνευματικό κορύφωμα της ταινίας.

---

133 Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 278.

134 Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 276.

135 Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 281.

Η επιλογή της Ιταλίας, υποδηλώνει ομοιότητες και διαφορές, μεταξύ Αναγέννησης-Διαφωτισμού, πνευματικότητας-θρησκευτικότητας. Επίσης ήταν ο κατεξοχήν τόπος συγκέντρωσης Ρώσων αυτοεξόριστων(Ντοστογιέφσκι, Γκόρκι, Τουργκένιεφ).[136]

Οι τίτλοι αρχής, μπαίνουν με φόντο ένα ομιχλώδη ασπρόμαυρο λόφο, που τον κατηφορίζουν τρεις γυναίκες, και ένας σκύλος. Δεν βλέπουμε τα πρόσωπά τους. Είναι όνειρο ή πραγματικότητα? Η σκηνή συνοδεύεται από το μονόφωνο, παραδοσιακό, λυρικό, Ρώσικο τραγούδι μιας γυναίκας, που ονομάζεται Kumushki. Είναι μάλλον θρηνώδες. Τη φωνή της γυναίκας, καλύπτει το *Messa da Requiem* του Giuseppe Verdi, το οποίο όλο και δυναμώνει αφήνοντας αίσθημα μελαγχολίας. Ακούμε τη γυναικεία φωνή, υπόκωφα κάτω από το *Requiem.*Είναι η ηχητική μετάβαση για τη 2η σκηνή, όπου σβήνει από τον ήχο ενός αυτοκινήτου.

Μέσα στον Ιταλικό ναό, διαδραματίζεται μια μυστηριακή τελετή, την οποία παρακολουθεί η Ευγενία. Φυσικοί ήχοι, ξεγυμνωμένοι, λεπτομερείς(καμπάνες, βήματα στο πέτρινο δάπεδο), χαρακτηρίζουν την ποιητική εικόνα με το χρώμα και τη εμφανή κατάνυξη. Η κάμερα ζουμάρει σε μια γυναίκα που, μετά την προσευχή της, παραμερίζει το ύφασμα των αφιερωμάτων και από μέσα βγαίνουν πουλάκια.(εικ.15) Το focus στην εικόνα δείχνει ότι πρόκειται για την *Madonna del Parto* του *Piero della Francesca.* Στην επόμενη ονειρική σκηνή με σέπια, ο Αντρέι, στεκούμενος μπροστά σε νερά, σκύβει και μαζεύει ένα πούπουλο που πέφτει στα πόδια του. Το πούπουλο, είναι η γέφυρα μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, ονείρου και μνήμης, που αιωρούμενο στο χωροχρόνο, μεταφέρθηκε από την Ιταλία στη Ρωσία. Απροσδιόριστες άναρθρες ομιλίες, στο σπίτι του που φαίνεται στο βάθος.

Στο χώρο υποδοχής του ξενοδοχείου, οι λογοτεχνικές συζητήσεις του Αντρέι με την Ευγενία του δίνουν την αφορμή, να σιγοτραγουδήσει, ένα παραδοσιακό Ρωσικό τραγούδι.

Σ' αυτό το σημείο είναι σκόπιμο, να σχολιαστεί παρενθετικά η μουσική στην ταινία. Μουσική αυθεντική δεν έχει γραφτεί για την συγκεκριμένη. Υπάρχει σε καίριες μόνο σκηνές, δηλαδή στο σπίτι του Domenico, στο τραγικό θάνατό του και στο πέρασμα του Αντρέι στα ιαματικά λουτρά. Υπάρχουν ελάχιστες αποσπασματικές παρεμβολές από Ρώσικα και Ιταλικά παραδοσιακά τραγούδια. Ωστόσο σε μια σκηνή ακούγεται και θρησκευτική κινέζικη μουσική διαλογισμού. Γενικά η χρήση της, εντείνει την δραματικότητα αλλά και την αντίφαση. Ο ίδιος ο Tarkovsky, παραδέχεται πως στη Νοσταλγία, κινήθηκε προς την κατεύθυνση της σιωπής, παρά της μουσικής υπόκρουσης.[137] Τον ενδιέφεραν οι ήχοι και η μουσική που παράγεται μέσα τους και αυτό καλείται ο θεατής να ανακαλύψει, την κρυμμένη μουσικότητα των σκηνών.

Στο δωμάτιο του ξενοδοχείου, ο ήρωας παραπαίει διαρκώς μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας. Ονειρεύεται τη γυναίκα του, να παρηγορεί την Ευγενία για τον ανεκπλήρωτο έρωτά της προς αυτόν, κατόπιν την βλέπει εγκυμονούσα να ξαπλώνει δίπλα του, και όλα αυτά έχοντας ένα σκύλο κοντά του, και υπό τον ήχο αρχικά της

---

[136] Δαβός Γιώργος-Βύρων, ''ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ ΤΟΥ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ: ΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ ΔΥΣΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ'', *new Deal*, 6 Μαΐου 2011, http://new-deal.gr/%CE%BD%CE%BF%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BB%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%84%CE%B1%CF%81%CE%BA%CE%BF%CF%86%CF%83%CE%BA%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%BD%CE%B5%CF%85%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA/

[137] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 218.

καταρρακτώδους βροχής, έπειτα της αργής σταλαγματιάς νερού με τη συνοδεία ενός μελωδικού ρυθμικού μουρμουρητού.

Στα ιαματικά λουτρά εξωτερικού χώρου, γνωρίζουμε τον Domenico και μαθαίνουμε την ιστορία του από τα σχόλια των λουομένων που κάνουν μεταξύ τους. Κλείστηκε στο σπίτι του με την οικογένεια του για 7 χρόνια και περίμενε το τέλος του κόσμου. Ενώ τον χλευάζουν, εξαιτίας της πίστης του, ο Αντρέι αντίθετα, διακρίνει την μοναξιά και την αλήθεια του. Μαθαίνει την εμμονή που έχει να διασχίζει το λουτρό, με ένα κερί αναμμένο. Εδώ οι μόνοι ήχοι είναι το ρυθμικό λαχάνιασμα του σκύλου που περπατά κοντά του και ο θόρυβος των λουομένων. Η μουσική υπάρχει με την έννοια της ονομαστικής αναφοράς συνθετών στις συζητήσεις μεταξύ τους.

Καθοριστική είναι η συνάντηση του Αντρέι με τον Domenico, στο σπίτι του δεύτερου. Πρόκειται για ένα αλλόκοτο σκηνικό. Στο ερειπωμένο σπίτι, λιμνάζοντα νερά στους αχανείς χώρους, δαντελένιες κουρτίνες ανεμίζουν στα γυμνά παράθυρα, πόρτα στη μέση του πουθενά, και στον τοίχο γραμμένη η θεωρία του 1+1=1. Ανατροπή της μαθηματικής έννοιας, δηλώνει την έκκληση για ενότητα, μαζική σωτηρία και όχι ατομική. Την περιγραφική κίνηση της κάμερας στο χώρο και τον αντικατοπτρισμό στον καθρέφτη του ειδώλου του Αντρέι, συνοδεύει απόσπασμα από την *9th Symphony* του Beethoven. Διακόπτεται απότομα, στην κορύφωση του γνώριμου μοτίβου, από τη φωνή του Domenico, που κάνει μια ερωτηματική διαπίστωση: *Το άκουσες αυτό? Ειναι Μπετόβεν!* Τελικά του ζητά, να διασχίσει για λογαριασμό του, το λουτρό κρατώντας ένα αναμμένο κερί. Επικουρικά εντάσσεται και η απροσχεδίαστη μουσικότητα, που προσδίδει ο ήχος της βροχής, όταν πέφτει πάνω στα μπουκάλια.

Η συγκεκριμένη σκηνή, είναι από τις χαρακτηριστικότερες που δημιουργούν σύγχυση στον θεατή. Χρονική, διότι ο Domenico ακούει ταυτόχρονα με το θεατή τον Beethoven, χωρίς εμφανή την πηγή της. Πρόκειται για μουσική επένδυση ή για κάποιο τεχνικό μέσο που παίζει εκεί? Ουτοπική. Τι νόημα έχει να περνάει ο Domenico, μέσα από την μετέωρη πόρτα? Γιατί η κάμερα κάνει focus στην αποκρουστική φωτογραφία μιας κατεστραμμένης κούκλας? Τι αισθητικό ρόλο μπορεί να έχει ο συνεχής ήχος κάποιου βιομηχανικού εργαλείου, όπως τροχού? Αντιφατικά λειτουργεί το απόσπασμα της *Ωδής της Χαράς*, μέσα σε αυτό το καταθλιπτικό σκηνικό. Ευτυχώς γιατί ισορροπεί όλη αυτή την ασάφεια, και τον αποτρέπει από συμβολικούς συνειρμούς.

Η οικογένειά του για τελευταία φορά εμφανίζεται σε ονειρική στιγμή, , σε ένα ασπρόμαυρο πλάνο με εικαστική χροιά, κάπου στη Ρωσία. Η τρεις γυναίκες, στέκονται τρισδιάστατα στο χώρο, δημιουργώντας βάθος, με φόντο το σπίτι και το σκύλο. Και ενώ οι τρεις γυναίκες και ο σκύλος παρουσιάζουν μια κίνηση(στροφή του κεφαλιού), το άλογο παραμένει ακίνητο. Μήπως είναι ομοίωμα? Ακούγεται θολά ένα Ιταλικό τραγούδι, σαν να το έχει μεταφέρει ο άνεμος από τον έναν τόπο στον άλλο. Αυτή η σκηνή, ωστόσο είναι αλληλένδετη με αυτήν της εισαγωγής. Εδώ αντικρίζουμε τα πρόσωπά τους και γενικά το όλο φυσικό σκηνικό το έχουμε *en face*. Ο θεατής έχει την αίσθηση, ότι περιμένουν την άφιξη του ξενιτεμένου Ρώσου, κάτι που εντείνεται, όχι μόνο από το φευγαλέο άκουσμα του Ιταλικού τραγουδιού, αλλά και από το σφύριγμα του τρένου. Επομένως το νόημα της

αρχικής σκηνής, είναι ότι τον ξεπροβόδιζαν με το θρηνώδες Ρωσικό άσμα. Γι αυτό και βλέπαμε μόνο τις πλάτες τους.

Αντρέι!! Η επίκληση της γυναίκας του, τον επαναφέρει στο παρόν. Βρίσκεται στα χαλάσματα ενός αρχαίου κτιρίου, απαγγέλλοντας ποιήματα του Αρσένι Ταρκόφσκι, ενώ ακούγεται έντονα το κελάρυσμα του νερού. Πάλι ονειρική στιγμή με φόντο αυτή τη φορά, τα στενά Ιταλικά σοκάκια, όπου σε καθρέφτη αντί του ειδώλου του, αντικρίζει τον Domenico. Εν συνεχεία περιδιαβαίνει τα ερείπια ενός Ιταλικού ναού, ακούμε παιδικές φωνές και μια γυναίκα που συνομιλεί με τον Κύριο.

Επιστροφή στο παρόν, και ενώ ετοιμάζεται να γυρίσει στη Ρωσία, το τηλεφώνημα της Ευγενίας, του υπενθυμίζει την εκπλήρωση της εμμονής του Domenico. Οι εξελίξεις, που διαδραματίζονται παράλληλα, στις δύο επόμενες σκηνές, ολοκληρώνουν το νόημα της ταινίας.

Ο Domenico, σε μια πλατεία της Ρώμης, ανεβασμένος στο άγαλμα του *Marcus Aurelius* του Michelangelo, μπροστά από ένα πανό που γράφει, *''Δεν είμαστε τρελοί, είμαστε σοβαροί''*, βγάζει ένα πύρινο λόγο. Σαν αρχαίος τραγωδός, σε αυτό βοηθά και η μελωδική χροιά της Ιταλικής, κάνει έκκληση για ενότητα, για μαζική σωτηρία, για επιστροφή στις θεμελιώδεις αρχές, ενώ ένα ιδιόρρυθμο πλήθος τον παρακολουθεί. Όπως οι πρόδρομοι του Μεσσία, όπως ο Ιωάννης ο Βαπτιστής, μέσα από τη σπαρακτική του ομιλία, προσπαθεί να σώσει τον κόσμο και όχι μόνο. Προχωρά σε κάτι απονενοημένο, αυτοπυρπολείται, υπό τον ένδοξο ήχο του *4th Movement* της *9th Symphony* του Beethoven, την αναζητά άλλωστε και ο ίδιος.(εικ.16) Η μουσική κορυφώνεται τη στιγμή, που ο φλεγόμενος Domenico, πέφτει στο έδαφος, ενώ σταματά, για να γίνει αντιληπτός ο πόνος του ανθρώπου. Τραγική εικόνα, με αντίφαση στην επιλογή της *Ωδής στη Χαρά*.

Εδώ έχουμε την Αριστοτελική Κάθαρση, ''.... *η ψυχή των θεατών, καθώς βιώνει τα συγκλονιστικά συναισθήματα των τραγικών ηρώων, καθαίρεται, «αποτοξινώνεται» κατά κάποιον τρόπο από ότι υπερβολικό, φορτικό και δυσάρεστο τη βαραίνει και ανακουφίζεται, όπως συμβαίνει κατά την εκτέλεση μιας φυσιολογικής λειτουργίας του ανθρώπινου οργανισμού… το τραγικό θέαμα ξαλαφρώνει την ψυχή των θεατών, γιατί με την επενέργειά του τα συναισθήματα του ελέου και του φόβου αποβάλλουν ότι επιβλαβές και καταθλιπτικό περιέχουν, και μετουσιώνονται σε διαθέσεις ήρεμες, ανώδυνες - δημιουργώντας ένα αίσθημα ανακούφισης και ευφορίας…..''.*[138] Η επιλογή της *Ωδής* επιτυγχάνει απόλυτα το σκοπό αυτό.

Ο Αντρέι στα ιαματικά λουτρά, κάνει απέλπιδες προσπάθειες, να διασχίσει με το αναμμένο κερί, το σχεδόν άδειο λουτρό. Αργά η κάμερα παρακολουθεί βήμα-βήμα την προσπάθεια αυτή, δημιουργώντας στιγμές αγωνίας στο θεατή. Με προσηλωμένη προσπάθεια, καταφέρνει την τρίτη φορά, να φτάσει αποκαμωμένος στη σιδερένια σκάλα.(εικ.17) Εδώ μπαίνει και το αρχικό *Messa da Requiem* του Giuseppe Verdi, που συνοδεύει όλη τη σκηνή, μέχρι που ο Αντρέι, αφού αφήσει το αναμμένο κερί, ξεψυχά εκτός κάδρου. Και ενώ πρόκειται για επικήδειο, οι εναλλαγές μείζονας και ελάσσονας

---

[138] Μαρκαντωνάτος Γεράσιμος, ''Το αίνιγμα της Αριστοτελικής <<κάθαρσης>>, *Το Βήμα γνώμες*, 31/03/2013, http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=505301

συγχορδίας, εκτός από θλίψη προκαλούν και λυτρωτικά συναισθήματα. Γιατί τελικά, δόθηκε λύση στο δράμα, εκπλήρωσε την υπόσχεση του και δικαιώθηκε ο θάνατος του Domenico, αφού είχαν απήχηση τα λόγια του.

Όταν σταματά το *Requiem,* ακούγονται γυναικείοι θρήνοι που ''περνούν'' στην τελική σκηνή. Δεν γνωρίζουμε αν είναι όνειρο η πραγματικότητα, είναι ασπρόμαυρη και καθαρά φωτογραφική. Ο Αντρέι καθισμένος με το σκύλο του, μπροστά από μια μικρή λιμνούλα, με φόντο το σπίτι του, χωρίς ίχνος άλλης ζωής, και όλο αυτό περιτριγυρισμένο από τα ερείπια του Ιταλικού ναού.(εικ.18)

Στη συγκεκριμένη ταινία, ο θεατής αντιμετωπίζει το δέλεαρ των συμβολισμών, κάτι που ο Tarkovsky, απεχθάνεται. Και όμως, για την τελική σκηνή, υποχρεώθηκε να παραδεχτεί: *'' ...έχει κάποιο μεταφορικό στοιχείο, όταν δείχνω το Ρωσικό σπίτι μέσα στον Ιταλικό ναό..απεικονίζει την κατάσταση του ήρωα, την εσωτερική του διάσπαση που τον εμποδίζει να ζήσει όπως πριν… οι λόφοι της Τοσκάνης και η Ρωσική ύπαιθρος σμίγουν αξεδιάλυτα… πιστεύω πως η σκηνή αυτή είναι απαλλαγμένη από αγοραίο συμβολισμό…''.* [139]

Εικόνα 15. Κατάνυξη στον Ιταλικό ναό.

Εικόνα 16. Η αυτοπυρπόληση του Domenico.

Εικόνα 17. Η πραγματοποίηση της υπόσχεσης.

Εικόνα 18. Το Ρώσικο σπίτι μέσα στον Ιταλικό ναό.

[139] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 293.

4.4 The Sacrifice (1986)

Ο Tarkovsky, γνωρίζει οτι υποφέρει από καρκίνο των πνευμόνων και στις 29 Δεκεμβρίου αφήνει την τελευταία του πνοή. Πριν όμως πραγματοποιεί στη Σουηδία, τα γυρίσματα της τελευταίας του ταινίας. Αναμενόμενο ήταν, να αποτυπώσει σ' αυτήν τις βιωματικές του θεωρήσεις, οικογένεια-πατρίδα-πανανθρώπινες αξίες. Εκείνο όμως που δεν ήταν αναμενόμενο, είναι ότι σε αυτή την ταινία κατάφερε να συγκεράσει όλες τις θεματικές των προηγούμενων σεναρίων, ώστε αυτή η ταινία να αποτελεί πλέον ένα επίλογο του συνολικού του έργου.

Ο Αλεξάντερ είναι ένας πρώην ηθοποιός (Erland Josephson). Ζει με την γυναίκα του την Αδελαΐδα (Susan Fleetwood), και τα δυο τους παιδιά, σ' ένα παραθαλάσσιο ξύλινο σπίτι. Ο μικρός του γιος, λόγω μιας πρόσφατης εγχείρησης στις φωνητικές χορδές, δεν μπορεί να μιλήσει. Ο στενός τους περίγυρος αποτελείται από τις δυο οικιακές βοηθούς, τον ταχυδρόμο και στενό του φίλο Όττο(Allan Edwall) και τον οικογενειακό γιατρό (Sven Wollter). Στο φόβο ενός επικείμενου καταστροφικού Γ' Παγκοσμίου πολέμου, αισθάνεται την ανάγκη να θυσιάσει ότι πολυτιμότερο γι' αυτόν.

Ταινία με έντονες επιρροές από το κινηματογραφικό έργο του Bergman, αφού χρησιμοποίησε τόπους και ανθρώπους ίδιους. Γυρίστηκε στο νησί Gotland, που βρίσκεται κοντά στο μικρό νησάκι της Βαλτικής Faro, όπου πολλές ταινίες του Bergman έχουν γυριστεί *(Persona, Hour of the Wolf, Scenes from a marriage).* Ο Σουηδός ηθοποιός Erland Josephson και ο κινηματογραφιστής Sven Nykvist, υπήρξαν αγαπημένοι συνεργάτες τόσο του Bergman όσο και του Tarkovsky.[140] Ο E. Josephson, πρωταγωνίστησε ωστόσο και στο *Βλέμμα του Οδυσσέα*, του δικού μας Θεόδωρου Αγγελόπουλου.

Η ιδέα της ταινίας, βασίστηκε στην έννοια της προσφοράς που αγγίζει τα όρια της θυσίας στη σύγχρονη κοινωνία. Ο αδύναμος αλλά στοχαστής κατά βάσει Αλεξάντερ, *αποδεικνύεται ικανός να θυσιαστεί, εν ονόματι ενός ανώτερου ιδεώδους.*[141] Απαρνείται το παρελθόν του, τον υλικό και πνευματικό κόσμο και υπόσχεται στο Θεό, πως θα τα εγκαταλείψει όλα,[142] για τη σωτηρία της οικογένειας του και ιδιαίτερα του γιου του που αγαπά πολύ. Αποκτώντας ένα δυνατό ψυχολογικό υπόβαθρο, οδηγείται στη ''θυσία''. Οι φωτογραφικά πλούσιες και ποιητικές εικόνες και οι ''δυνατοί'' μονόλογοι και διάλογοι, συνιστούν χρήση λιτής και προσεγμένης μουσικής. Έτσι τρεις μουσικές ενότητες διακρίνονται. Πρόλογος και επίλογος με ίδια μουσική και κυρίως θέμα με ποιμενική φωνή και Ιαπωνικό πνευστό.

Οι τίτλοι αρχής, κυλούν με φόντο τον πίνακα του L. Da Vinci, *Adoration of the Magi.* Με παγωμένη εικόνα, ακούμε την επιβλητικότατη, *Aria A- Erbarme Dich* από το *Matthäus-Passion, BWV 244* του Bach. Το *solo* του βιολιού εκφράζει τον ανθρώπινο λυγμό ενώ η *alto* Julia Hamari, τραγουδά *''Δείξε έλεος Θεέ μου, για χάρη των δακρύων μου..''.* Είναι προσωπική επιλογή του Tarkovsky. Καθώς σβήνει η μουσική και ακούγονται φωνές γλάρων

---

[140] Andrei Tarkovsky. In Wikipedia-the free Encyclopedia, τελευταία τροποποίηση στις 6 Απριλίου 2014, πρόσβαση στις 1 Μαρτίου 2014 http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Tarkovsky.

[141] Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 287.

[142] Μωραΐτης Μάκης, *ο ποιητής ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ*, (Αθήνα: Καθρέφτης, 1997), 55.

και παφλασμός κυμάτων, η κάμερα ταξιδεύει για να εστιάσει στο τέλος στο δέντρο του πίνακα. Μ ένα ξερό Ιαπωνικό δέντρο που προσπαθεί να φυτέψει δίπλα στη θάλασσα, ο Αλεξάντερ με το γιο του, ξεκινά η ταινία.(εικ.19) Έχει την ελπίδα, ότι ποτίζοντάς το καθημερινά, θα ανθίσει. Ταυτόχρονα εξιστορεί ένα παραμύθι, που αποτελεί παράφραση του θρύλου, της Ιαπωνικής τέχνης *Ικεμπάνα*. Μοναχοί μετά από θύελλα συνέλεξαν ξεριζωμένα λουλούδια και τα συγκέντρωσαν σε δοχεία με νερό, για να παρατείνουν τη ζωή τους. Ο Όττο καταφθάνει με το ποδήλατό του και του παραδίδει μια ευχετήρια κάρτα, αφού είναι η μέρα των γενεθλίων του. Λειτουργεί σαν αφυπνιστής συνείδησης, σαν απεσταλμένος του Θεού, αφού κατορθώνει μέσω διεξοδικών φιλοσοφικών και θρησκευτικών συζητήσεων, να εμφυσήσει στον Αλεξάντερ πίστη, υπενθυμίζοντάς την μη υπαρκτή σχέση του με το Θεό.

''Εν αρχή ην ο Λόγος'', λέει στον γιο του, *''Εσύ όμως είσαι βουβός, βουβός σαν ψάρι'',* και παίρνουν το δρόμο της επιστροφής.

Μέσα από τον μονόλογο του ήρωα, ο Tarkovsky επιχειρεί να αποκαταστήσει κινηματογραφικά την χαμένη αρμονία, ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση, στον άνθρωπο και την Επιστήμη.[143] Γι' αυτό και τον τοποθετεί, σ' ένα ποιητικότατο πλάνο, καθισμένο κάτω από τα δέντρα, στη σωστή κλίμακα της σχέσης του με τη φύση. *''Η τεχνική πρόοδος εξασφάλισε μόνο την άνεση και μας έδωσε τα όργανα της βίας για να κρατάμε την εξουσία. Κάναμε το μικροσκόπιο, ρόπαλο. Είμαστε σαν άγριοι, αλλά μάλλον είναι λάθος, διότι οι άγριοι είναι πιο πνευματικοί από εμάς, ενώ εμείς κάθε καλό επίτευγμα, το θέτουμε στην υπηρεσία του κακού''*.[144] Καθ' όλη τη διάρκεια του μονολόγου, πνοή ανέμου προκαλεί θρόισμα της χλόης, που γίνεται εντονότερο, όσο βαθαίνει η φιλοσοφική αναζήτηση. Για πρώτη φορά ακούγεται περιστασιακά και από μακρινή απόσταση γυναικείο μελωδικό κάλεσμα, που δημιουργεί ένα φυσικό background.

Αυτόν τον αινιγματικό ήχο, θα τον ακούσουμε και θα τον αναλύσουμε αρκετές φορές στην ταινία, καθώς αποκτά διαφορετική διάσταση. Είναι ένα ποιμενικό κάλεσμα, που συγκέντρωνε αλλά και κρατούσε σε επαφή, το κοπάδι με το βοσκό στη Βόρεια Σουηδία. *''Αναζητούσαμε τα καλέσματα αυτά, στα Σουηδικά Ραδιοφωνικά αρχεία. Λόγω της χαμηλής ποιότητας, ο Tarkovsky τα απέρριψε. Έτσι ανακαλύψαμε μια ηχογράφηση από το Rattvick, που συνδυαστικά με τους ήχους του εξωτερικού περιβάλλοντος και της αντήχησης έγινε θεσπέσια''*, εξομολογείται ο Owe Svensson.[145] Πρόκειται για ένα ιδιόμορφο leitmotiv, ενός βοσκού-φάντασμα της Αποκάλυψης, που ακολουθεί τον Αλεξάντερ και τον Όττο. Συνειρμικά θυμίζει τον Ποιμένα τον Κύριο, που καλεί τα απολωλότα πρόβατα, εμάς δηλαδή, που έχουμε χαθεί στον υλικό κόσμο, να γυρίσουμε κοντά του.

Γενικότερα το ηχητικό περιβάλλον στη *Θυσία*, είναι εμφατικά λεπτομερές. Ο Owe Svensson, επιδίωξε να παράξει τους ήχους νατουραλιστικά στο ξύλινο σπίτι, αποδίδοντάς

---

[143] Παυλίδης Γιώργος, ''Η Θυσία, Αντρέι Ταρκόφσκι-Η χαμένη γεωμετρία και η χρονικότητα των χρωμάτων'', *Camera Stylo Online*, 25/11/2013, http://camerastyloonline.wordpress.com/2013/11/25/i-thysia-tou-tarkovsky-i-xameni-geometria-kai-i-xronikotita-ton-xromaton-tou-giorgou-pavlidi/

[144] Λόγια του ήρωα της ταινίας, τη στιγμή ενός μονολόγου.

[145] Sven E. Carlsson, interview with Owe Svensson, FilmSound.org-*Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design.* http://filmsound.org/owesvensson/

τους, διαφορετική χροιά και ένταση. *''Το focus γινόταν πάντα στην εικόνα, καθώς ο ήχος ερχόταν μετά''.*[146]

Ο Αλεξάντερ λιποθυμά και εν μέσω βροντών ονειρεύεται (ασπρόμαυρο), μια κατεστραμμένη αστική περιοχή, γεμάτη σκουπίδια και αναποδογυρισμένα αυτοκίνητα. Ουσιαστικά είναι η πρώτη ένδειξη του φόβου που τον διακατέχει για τον πόλεμο. Εδώ το ''κάλεσμα'' συνδυάζεται με τον ήχο τρεχούμενου νερού που σβήνει, καθώς γυρίζοντας στο παρόν, βλέπουμε τον Αλεξάντερ να ξεφυλλίζει ένα βιβλίο με αγιογραφίες των Θεοφάνη και Ρουμπλιώφ. Το θρόισμα των σελίδων και τα έντονα χρυσοκόκκινα χρώματα, αναπαράγουν λεπτομέρειες μια φανταστικής αρχιτεκτονικής.

Στην αρχοντική ατμόσφαιρα του σπιτιού, με τα παλιά αντικείμενα που προκαλούν νοσταλγία, οι ήχοι ζωντανεύουν. Το τρίξιμο του ξύλινου δαπέδου, ο ήχος της κουνιστής πολυθρόνας, τα παραθυρόφυλλα που κλείνουν με θόρυβο από το αεράκι, αλλά και η καθαρότητα και ο απογυμνωμένος ήχος της φωνής, συνθέτουν ένα ρεαλιστικό σκηνικό. Ακούγεται που και που το κρώξιμο των γλάρων. Ακολουθεί μια σειρά ανεξήγητων γεγονότων.

Η κάμερα εστιάζει στο πρόσωπο της μυστηριώδους και αινιγματικής υπηρέτριας Μαρίας(Guðrún Gísladóttir), που στη συνέχεια θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο. Ο Όττο, διηγείται μια μεταφυσική ιστορία και αργότερα ακούγοντας το ''κάλεσμα'', σωριάζεται στο πάτωμα. Όταν συνέρχεται, απορρίπτει παθολογικά αίτια, λέγοντας πως ένας κακός άγγελος περνούσε και τον άγγιξε. Επιβεβαιώνει έτσι το ισχυρό θρησκευτικό του συναίσθημα και το φόβο για τις ανώτερες δυνάμεις, που έχουν επιβολή στον άνθρωπο.

Ένα κακό συμβάν προαναγγέλλουν οι ισχυρές δονήσεις, που γίνονται μέσα στο σπίτι. Γυάλινα ποτήρια καθώς τρίζουν, παράγουν μια αγχώδη μουσική, η κανάτα με το γάλα που πέφτει με πάταγο στο πάτωμα και η κορύφωση έρχεται με τον οξύ και τραχύ ήχο των πολεμικών αεροπλάνων, που ωστόσο δεν βλέπουμε. Η αγωνία γίνεται διακριτή στα πρόσωπα των ηρώων.

Και όλα αλλάζουν. Το χρώμα ξεθωριάζει, καθώς μπαίνουμε στο όνειρο μεγάλης διάρκειας του Αλεξάντερ. Για πρώτη φορά ακούγεται, το Ιαπωνικό πνευστό *Hotchiku*. Τα αποσπάσματα που ακούμε, μεταφέρθηκαν από βινύλιο,[147] με εκτελεστή τον Watazumido-Shuso,(Watazumi Doso Roshi) που διερευνά τους μυστηριώδεις ήχους του συγκεκριμένου πνευστού, και πως αυτοί συνδέονται με την ψυχή. *''Όταν ακούς μια μουσική και σου αρέσει πολύ, είναι διότι ο ήχος ισορροπεί και εναρμονίζεται με τον καρδιακό παλμό και το σφυγμό. Έτσι δημιουργείται ο προσωπικός ήχος, ο ήχος του εαυτού σου, που είναι η πηγή της ατομικής μουσικής. Η βαθιά της θέση βρίσκεται στην ίδια τη ζωή και στον τρόπο που τη ζει κανείς''.*[148]

---

[146] Sven E. Carlsson, interview with Owe Svensson, FilmSound.org-*Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design.* http://filmsound.org/owesvensson/

[147] Sven E. Carlsson, interview with Owe Svensson, FilmSound.org-*Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design.* http://filmsound.org/owesvensson/

[148] *The International Shakuhachi Society*, ''The Way of Watazumi'', 1992/12/14 http://www.komuso.com/people/people.pl?person=1222

Ο ήχος αυτός γεμίζει πολλές σκηνές, με πρώτη αυτήν της απομάκρυνσης της Μαρίας, μετά την κουβέντα με τον Αλεξάντερ. Γεφυρώνει το πέρασμα από το εξωτερικό περιβάλλον στο εσωτερικό και συγκεκριμένα στο δωμάτιο του γιου, που κοιμάται. Ησυχία και εναλλαγές φωτός και σκιάς, λόγω της κίνησης της κουρτίνας στο παράθυρο. Εδώ παρεμβαίνουν αποσπασματικοί ήχοι μετάλλου, αλλά και ομιλίες που ξυπνούν τον μικρό. Το πνευστό συνδέει και την επόμενη σκηνή, με τον Αλεξάντερ και τον Όττο να περιεργάζονται τον αρχικό πίνακα του Da Vinci. Μάθημα ζωγραφικής, κάθε ταινία του Tarkovsky, αφού έχει πληθώρα έργων ζωγράφων και αγιογράφων.

Καθώς η τηλεόραση μεταδίδει πολεμικά γεγονότα και ο Αλεξάντερ παρατηρεί το είδωλό του στο τζάμι που καλύπτει τον πίνακα, η ένταση του πνευστού δυναμώνει, εντείνοντας την αγωνία. Και ξαφνικά, ο ήχος σταματά όταν ο Αλεξάντερ κλείνει το Ιαπωνικής προελεύσεως (JVC), μηχάνημα αναπαραγωγής. Έτσι γίνεται σαφές ότι αυτό που ακούγαμε μέχρι τώρα, δεν επρόκειτο απλά για μουσική επένδυση, αλλά για on screen μουσική που την ακούμε μέσω του μηχανήματος του ήρωα. Μήπως ο χωροχρόνος ταξίδεψε το άκουσμα και το μετέφερε σε μας?

Και ενώ η κατάσταση του επερχόμενου πολέμου γίνεται δύσκολη, βιώνει στο όνειρο ένα απωθημένο του. Η γυναίκα του, συνειδητοποιεί την τραγικότητα της κατάστασης με θρήνους και οδυρμούς και με μόνο συμπαραστάτη το γιατρό. Στην πραγματικότητα ο Αλεξάντερ είχε την αίσθηση ότι δεν καταλάβαινε τις ανησυχίες του και ήταν αυταρχική.

Κατόπιν τούτου, βρίσκει τη δύναμη πεσμένος στο πάτωμα και με δάκρυα στα μάτια, να προσευχηθεί για πρώτη φορά. *''Προσφέρω ότι έχω, θα εγκαταλείψω την οικογένειά μου, θα καταστρέψω το σπίτι μου, δεν θα ξαναμιλήσω, αρκεί να αποκαταστήσεις την τάξη των πραγμάτων και να αφήσεις τους αγαπημένους μου ανέγγιχτους''.*[149] Και εδώ ακριβώς ο Tarkovsky, υπό το βάρος των περιστάσεων, για να κάνει μια διεισδυτική προβολή της ψυχικής έντασης του ήρωα, δημιουργεί ευρηματικά και ευφάνταστα, ένα όνειρο μέσα στο όνειρο. Ο ήχος ενός νομίσματος που πέφτει, το γνώριμο βουκολικό κάλεσμα και οι σταλαγματιές νερού, μας μεταφέρουν σε μια ασπρόμαυρη ονειρική διάσταση. Στο όνειρο του (ξεθωριασμένο χρώμα), βλέπει τον εαυτό του να κοιμάται και να ονειρεύεται.

Μέσα σ' ένα τοπίο που θυμίζει νεκρή φύση, περπατά ανάμεσα σε λάσπες και χιόνια, κάνοντας τον χαρακτηριστικό ήχο, καθώς ακούγεται το μακρινό ''κάλεσμα''. Μαρτυρά ανθρώπινη παρουσία? Πάλι οι ήχοι ποτηριών που δονούνται, από τη διέλευση πολεμικών αεροπλάνων που δεν βλέπουμε και που σηκώνουν δυνατό αέρα. Ο διαπεραστικός θόρυβος τον ξυπνά και το χρώμα επανέρχεται ξεθωριασμένο. Το αλλεπάλληλο ταξίδεμα στο χωροχρόνο, πιθανόν να μπερδέψει το θεατή. Πρόκειται για παρόν και μέλλον, για ενόραση. *''Αυτή η αμφίδρομη διαδικασία καθορίζει τον κινηματογράφο''*, υποστηρίζει ο Tarkovsky.[150]

Ο Όττο πιστεύει ότι η Μαρία (υπηρέτρια) διαθέτει μαγικές ικανότητες που μπορούν να φέρουν λύτρωση και κατόπιν προτροπής του, ο Αλεξάντερ την επισκέπτεται. Πριν όμως, σε μια άκρως φωτογραφική εικόνα βλέπουμε, μέσα από το τζάμι του πίνακα, την Παναγία κρατώντας τον Χριστό, ενώ πάνω στο τζάμι αντανακλώνται κομμάτι ουρανού, φυλλωσιές

---

149 Λόγια από την προσευχή του ήρωα.

150 Ταρκόφσκι Αντρέι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ, 162.

των δέντρων και το πρόσωπο του ήρωα.(εικ.20) Παράλληλα ακούμε και το θρόισμά των φύλλων.

Σ' ένα σκοτεινό τοπίο, ο δρόμος για το σπίτι της Μαρίας ξεχωρίζει σαν ένα φωτεινό μονοπάτι σωτηρίας, λουσμένος καθώς είναι από το φεγγαρόφωτο. Ο Αλεξάντερ ακούει το ''κάλεσμα'', διστάζει, κάνει να γυρίσει πίσω, αλλά στο δεύτερο οξύτερο ήχο γυρνά και προχωρά. Στο σπίτι της, εξαιτίας της απρόσμενης επίσκεψής του, επικρατεί βαριά ατμόσφαιρα και ακούγεται μόνο, ο ρυθμικός ήχος του ρολογιού. Υπάρχει ένα είδος πληκτροφόρου, που μοιάζει με πιάνο με ήχο εκκλησιαστικού οργάνου και για δεύτερη φορά ακούμε μουσική on screen, αφού ο Αλεξάντερ παίζει ένα πρελούδιο, που θυμάται από μικρός. Την εκλιπαρεί γονατιστός και απελπισμένος για αγάπη και λύτρωση. Τελικά την πείθει και μια σπάνια ερωτική συνεύρεση για τα δεδομένα του Tarkovsky, πραγματοποιείται, κι αυτή όμως ανατρεπτικά. Ξαπλώνουν στο κρεβάτι, ακούγεται πάλι ο διαπεραστικός ήχος των αεροπλάνων, αλλά καθώς αιωρούνται τυλιγμένοι με το άσπρο σεντόνι, είναι απαλλαγμένοι από επίγεια δεσμά και περνούν σε ένα ανώτερο στάδιο, πιο κοντά στο Θεό.

Παρεμβάλλεται, υπό τους ήχους του ''καλέσματος'' και του πνευστού, το ασπρόμαυρο αστικό σκηνικό της καταστροφής, με εκατοντάδες πανικόβλητους ανθρώπους να τρέχουν. Ο συνδυασμός των δυο φαινομενικά ανόμοιων ήχων, γίνεται εντονότερος οδηγώντας μας πιο κοντά στην πραγματικότητα. Δημιουργεί ένα υπόβαθρο, το οποίο αντανακλά την πνευματική και ψυχολογική κατάσταση του ήρωα, αφού πλαισιώνει το άυλο, το πνευματικό. Αφουγκραζόμαστε λεπτό προς λεπτό τα συναισθήματά του. Η μελωδική και αρμονική συνεργασία τους, δίνει την αίσθηση ότι συντέθηκαν ταυτόχρονα και πολλές φορές ο ήχος της φωνής αγγίζει εύστοχα την τονικότητα του πνευστού.

Ο λυγμός του, και ο ήχος που κάνει το κουταλάκι καθώς αναδεύει το φάρμακο η Μαρία και του το δίνει, τον ξυπνά και τον επαναφέρει στον πολιτισμό με την παρουσία της γυναίκας του όμως. Και ενώ η γυναικεία φωνή παύει, ο Αλεξάντερ κλείνει το JVC και σταματάει το πνευστό. Δίπλα στο μηχάνημα καθρέφτης και το φλιτζανάκι με το κουταλάκι.(εικ.21) Η Ιαπωνική μουσική λειτουργεί σαν νανούρισμα για τον ήρωα, αφού τον εισάγει στο όνειρο αλλά τον βγάζει και απ' αυτό.

Φορά την ρόμπα με το σύμβολο yin yang και ξεκινά για την πραγμάτωση της υπόσχεσης που έδωσε στο Θεό. Από τις συζητήσεις της οικογένειας του, διαπιστώνουμε ότι παίρνει φάρμακα και αντιλαμβανόμαστε την εμμονή του με τα Ιαπωνικά στοιχεία. Μηχάνημα ήχου, μουσική, ρόμπα, δέντρο, θρύλος Ιαπώνων μοναχών, ικεμπάνα. Ο Θεός εισάκουσε την προσευχή του και μέσω της Μαρίας, που λειτούργησε σα μεσολαβητής, του προσφέρει λύτρωση.

Η αποκορύφωση της έντασης του ήρωα, έρχεται με τη σκηνή που πυρπολεί το σπίτι. Βάζει την Ιαπωνική μουσική και καθισμένος παρακολουθεί το τραγικό σκηνικό.(εικ.22) Ο ήχος της φωτιάς είναι τρομακτικός, καθώς συνοδεύεται από γυαλικά που σπάνε και μικροεκρήξεις. Η μουσική σε όλες τις ταινίες του Tarkovsky, είναι παρούσα τόσο στις καταστροφικές σκηνές, όσο και στις σκηνές ηθικής κρίσης και συνοδεύει την λύτρωση και την κάθαρση. Ο Αλεξάντερ, βρίσκεται σε κατάσταση αλλοφροσύνης, αφού νιώθει ανακούφιση αλλά και ανησυχία, μήπως οι άλλοι δεν καταλάβουν την τραγική σύγκρουση

που βιώνει, καθώς και το νόημα της πράξης του. Την ώρα που απομακρύνεται με το νοσοκομειακό όχημα, σημειώνεται μια πραγματική καταστροφή. Tarkovsky και συνεργείο, διαπιστώνουν ότι έχει χαλάσει η κάμερα και δεν κατέγραψε ολοκληρωμένα την σκηνή της πυρκαγιάς. Ασυμβίβαστος καθώς είναι, παρόλη την απογοήτευση που βιώνει, δεν δέχεται να μοντάρει τη σκηνή ή να την αλλάξει. Χάριν της ομοψυχίας της ομάδας, μέσα σε λίγες μέρες ένα πιστό αντίγραφο του κατεστραμμένου σπιτιού, είχε ανεγερθεί, η σκηνή ξαναγυρίστηκε επιτυχημένα αυτή τη φορά, χαρίζοντας χαμόγελα.[151]

Η ελπίδα και η ηρεμία επανέρχεται στην ψυχή του θεατή, όταν ο μικρός γιος ποτίζει το ξερό δέντρο, πιστός στην προσταγή του πατέρα του. Το γνώριμο ποιμενικό μοτίβο, ακούγεται πολύ κοντά με φόντο το κοπάδι. Το νοσοκομειακό περνά ανάμεσα από τον μικρό και την Μαρία, δυο τραγικές φιγούρες που σημάδεψαν τη ζωή του. Η αποχώρηση της Μαρίας αλλά και το πότισμα του ξερού δέντρου, συνοδεύεται από την αρχική άρια του Bach. Ακούμε το μικρό να λέει: *'' Εν αρχή ην ο λόγος'', γιατί συμβαίνει αυτό μπαμπά?*

Ο Tarkovsky, στη συγκεκριμένη ταινία υπήρξε πολύ σχολαστικός με τη γεωμετρική συμμετρικότητα στους λιτούς χώρους μεταξύ ανθρώπων και αντικειμένων.[152] Υπήρξε καινοτόμος στη χρήση του χρώματος, αφού ήθελε το θέμα του πολέμου να τονιστεί από το χρώμα. Από τη χρωματιστή φυσικότητα, μετέβη στο ξεθώριασμα, στο άρρωστο δηλαδή και στο ασπρόμαυρο για να τονίσει το όνειρο. Ο χωροχρόνος εδώ, υποδηλώνει το βιώσιμο χρόνο, όπως τον έζησε ο Αλεξάντερ.

''Ως θρησκευόμενο άνθρωπο μ' ενδιαφέρει προπαντός εκείνος που είναι ικανός να προσφέρει τον εαυτό του σα θυσία, είτε για χάρη κάποιου ανώτερου ιδανικού είτε για να εξασφαλίσει την προσωπική του σωτηρία είτε και για τους δύο λόγους ταυτοχρόνως. Μια τέτοια κίνηση προϋποθέτει φυσικά την απομάκρυνση από όλα τα προσωπικά μικροσυμφέροντα και την ολοκληρωτική απαλλαγή από κάθε εγωισμό· πράγμα που σημαίνει ότι το εν λόγο υποκείμενο ενεργεί στο πλαίσιο μιας υπαρξιακής κατάστασης πέρα από την κανονική «λογική» και δε βρίσκεται πια σε τούτο τον κόσμο ούτε υπόκεινται στους νόμους του. Παρ' όλα αυτά –ή ίσως εξαιτίας όλων αυτών- η πράξη του προκαλεί αισθητές αλλαγές. Ο χώρος στον οποίο κινείται ο πρόθυμος να θυσιάσει τα πάντα, ακόμα και τον ίδιο του τον εαυτό, αποτελεί κατά κάποιο τρόπο τον αντίποδα του κόσμου που τον αντιλαμβανόμαστε εμπειρικά με τις αισθήσεις μας, χωρίς να είναι γι' αυτό το λόγο λιγότερο πραγματικός''.[153]

---

151 Από το DVD της ταινίας, στην κατηγορία Extras.

152 Από το DVD της ταινίας, στην κατηγορία Extras.

153 Ταρκόφσκι Αντρέι, *Θυσία,* (Αθήνα: Νεφέλη, 1990), μτφ: Αγγελίδου Μαρία

Εικόνα 29. Το φύτεμα του δέντρου.

Εικόνα 20. Τρίπτυχο πίνακα, φύσης και Αλεξάντερ.

Εικόνα 21. Το μηχάνημα JVC του Αλεξάντερ.

Εικόνα 32. Η τελική *''Θυσία''*.

Αντί Επιλόγου

Την δεκαετία ’70-’80, στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, στην Μέκκα του κινηματογράφου, το Hollywood ανέδειξε νεαρούς τότε σκηνοθέτες που δημιούργησαν τις εμπορικότερες ταινίες της εποχής. *The Godfather* (1972), του Francis Ford Coppola σε μουσική του Nino Rota, που έμεινε στην ιστορία. *The Exorcist* (1973), του William Friedkin σε μουσική του Mike Oldfield, *Star Wars* (1977) του George Lucas σε μουσική του John Williams, *One flew over the Cuckoo’s Nest* (1975) του Milos Forman σε μουσική του Jack Nitzsche, *Chinatown* (1974) του Roman Polanski σε μουσική του Jerry Goldsmith, *Taxi Driver* (1976) του Martin Scorsese σε μουσική του Bernard Herrmann.

Κάποιες από τις μουσικές συνθέσεις αυτών των ταινιών, ξεχώρισαν με τις πολυστυλιστικές παρτιτούρες τους, που περιείχαν διάφορα στυλ μουσικής. Αυτές οι συνθέσεις, με δανεισμένη η και αυθεντική μουσική, συνδυάζουν avant-garde ιδίωμα, country μουσική, ακόμη και συμφωνική ορχήστρα. Αποθεώθηκαν από τους κριτικούς.

Στην εποχή αυτή της ανεξέλεγκτης ταχύτητας με τις καταιγιστικές εικόνες και τη μαζικοποίηση του κοινού, ο Tarkovsky ανέτρεψε το δόγμα του σύγχρονου πολιτισμού, σαν γνήσιος οπαδός του πνευματικού ‘’ευ ζην’’. Το κοινό, είναι ο κύριος αποδέκτης των μηνυμάτων που περνά η ταινία. Έτσι μια ρηχή και επίπλαστη ταινία θα αφήσει ακαλλιέργητο το θεατή που αρέσκεται σε εύπεπτα θέματα και ξεχωριστή ευθύνη για αυτό έχει ο σκηνοθέτης.

Ο Tarkovsky, παραμένει προσηλωμένος στην ιδέα της ταινίας, όσα εμπόδια κι αν συναντήσει, διότι κατά την εξέλιξη του σεναρίου είναι εύκολο να ξεφύγει κανείς. Συμμετέχει ενεργά, επιβλέπει και παρατηρεί τα πάντα εξονυχιστικά, κάτι που δεν συμβαίνει με τους εμπορικούς σκηνοθέτες. Και ενώ οι ταινίες του φαίνονται εγκλωβισμένες σε ανθρωποκεντρικά θέματα, εν τούτοις οι απλοϊκοί διάλογοι μιλούν στην καρδιά του θεατή. Σε όλη τη σκηνοθετική του πορεία, η ανάδειξη των ανθρώπινων συναισθημάτων, μέσα από βιωματικές εμπειρίες και η επιστροφή στο σύνολο ξεχασμένων αξιών, ήταν για αυτόν μια δημιουργική διαδικασία.

Τα πλάνα του, αν και βασανιστικά αργά, καδράρουν περίτεχνα τις σκηνές. Πως μπορεί όμως ένα πλάνο, όσο εικαστικό και να είναι, να αποδώσει την άβυσσο της ανθρώπινης ύπαρξης? Πως μπορεί να μεταφέρει όλα αυτά τα συναισθήματα στο θεατή? Αυτά τα ερωτήματα αποτέλεσαν το κύριο ερώτημα του Tarkovsky. Με την τεχνική του χωροχρόνου, συνδύασε την χρονική στιγμή με την αισθητική εικόνα, που βάζει το θεατή στη συναισθηματική πραγματικότητα.

Μέσα από το φακό του, αναμοχλεύει αντιφάσεις που τον καθιστούν αρκετές φορές δυσερμήνευτο. Απεχθάνεται τους συμβολισμούς, όμως το κοινό πολλές φορές καταφεύγει σε αυτούς, κάνοντας εύλογους συνειρμούς. Ωστόσο δεν διαστρεβλώνουν, αντίθετα καταδεικνύουν ότι το κοινό εντρυφεί βαθύτερα και επεξεργάζεται τα στοιχεία. Η εμμονή του στην ερμηνευτική λιτότητα των εικόνων δημιουργεί την εντύπωση, ότι ο ίδιος αποδομεί την τέχνη του προκαλώντας την πλήρη απομυθοποίηση της.

Στους ένθερμους υποστηρικτές του και στους φανατικά πολέμιούς του, ίσως να υποκρύπτονται πολιτικά ψήγματα του Σοβιετικού καθεστώτος.

Αναφορικά με τη μουσική, αλλά και την κρυμμένη μουσικότητα των εικόνων, καθοριστική υπήρξε η επιλογή των φυσικών εξωτερικών και εσωτερικών χώρων. Οι ήχοι της φύσης είναι κάτι που δεν ακούει ο σύγχρονος άνθρωπος καθημερινά. Το θρόισμα των φύλλων, το φτερούγισμα των πουλιών, οι σταλαγματιές της βροχής, ο παφλασμός των κυμάτων, είναι ήχοι ζωής. Ακόμα και η απόλυτη σιωπή, η μονωμένη ησυχία, ηχεί στη καρδιά του θεατή. Ο Tarkovsky, αφήνει τα πράγματα να ηχήσουν μόνα τους. Η καθηλωτική σιγή δημιουργεί μια κατάσταση προσμονής, οξύνει την ακοή του θεατή που προσπαθεί να εκλάβει τον παραμικρό ψίθυρο.

Η χρήση της κλασικής μουσικής, αναδεικνύει εύστοχα τις πιο λαμπρές στιγμές των ταινιών. Άλλωστε η κλασική μουσική πρέπει να είναι δυναμικό κομμάτι της κουλτούρας των λαών, και όχι μουσειακό είδος. Η ανάδειξή της ακόμη και μέσα από τις ταινίες, εξασφαλίζει το ενδιαφέρον των νεότερων γενεών θεατών.

Ο Artemyev στωικότατα και με έμπνευση πραγμάτωσε τις μουσικές απαιτήσεις του σκηνοθέτη. Επιβεβαίωσε περίτρανα ότι η χημεία τους θεωρείτο δεδομένη, ώστε η μουσική να δώσει πνοή και διάσταση στις εικόνες. Έδωσε μια νέα μορφή στον ηχητικό κόσμο των ταινιών του, μεταδίδοντας μέσω της μη επεξηγηματικής μουσικής του, συναισθηματική έκφραση σε αντίστιξη με την εικόνα, αποκαλύπτοντας το εσωτερικό μήνυμα της εκάστοτε σεκάνς. Καλεί δελεαστικά το θεατή να βυθιστεί στο δράμα του ήρωα με τον ίδιο τρόπο, όπως οι εικόνες του Tarkovsky, αξέχαστα συνδεδεμένες με τη μουσική. Δημιούργησε ηλεκτρονικά ακούσματα που ακολουθούν τους φυσικούς ήχους και τους ‘’πιάνουν’’ στο σβήσιμο τους *(Stalker)*. Τόνισε με δυναμικά contrast, στιγμές συναισθηματικής φόρτισης *(Mirror)*. Ο Tarkovsky του έδωσε το βήμα να αναδείξει ακόμη περισσότερο την πρωτοποριακή τέχνη του.

Ο Tarkovsky, αναγνωρίζει ότι η μουσική αποτελεί το sui generis της ζωής και με τη λελογισμένη χρήση της στις ταινίες του, αποδεικνύει ότι και οι δυο μορφές Τέχνης, κινηματογράφος και μουσική, μπορούν να λειτουργήσουν είτε αυτόνομα είτε σε συνδυασμό.

Εμβληματικός, αξεπέραστος, αντισυστημικός, οδυνηρά πολύπλοκος, συγκαταλέγεται δικαίως σε εκείνη την κατηγορία σκηνοθετών για την οποία ο κινηματογράφος αξίζει να θεωρείται 7^{η} Τέχνη. Έχει αφήσει ανεξίτηλο στίγμα στα χρονικά της μεγάλης οθόνης και όσα χρόνια κι αν περάσουν, θα αποτελεί πάντα σημείο αναφοράς.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Asdourian Raffi, ''Sculpting in Time: The films of Andrei Tarkovsky'', *The Film Stage,* 4 April 2012, http://thefilmstage.com/features/sculpting-in-time-the-films-of-andrei-tarkovsky/

- ''Andrei Tarkovsky''. In Wikipedia-the free Encyclopedia, τελευταία τροποποίηση στις 6 Απριλίου 2014, πρόσβαση στις 1 Μαρτίου 2014 http://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Tarkovsky.

- Cineblog (by trancemedia), *Andrei Tarkovsky*, http://trancemedia.wordpress.com/%CE%B1ndrei-tarkovski/

- Documentary: *Andrei Tarkovsky: A poet in the Cinema*, Director: Donatella Baglivo, Italy (CIAK), 1984,60 min

- Documentary: *Andrei Tarkovsky: A poet in the Cinema*, Director: Donatella Baglivo, Italy (CIAK), 1984,60min
- Eduard Artemyev, http://electroshock.ru/eng/edward/

- Eduard Artemyev talks about working on soundtracks for Tarkovsky's films. http://www.youtube.com/watch?v=xjVT7MlE5rY

- Egorova Tatiana, *Soviet Film Music: An Historical Survey,* (Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997), translated by Tatiana A. Ganf and Natalia Egunova.

- Le Cain Maximilian, ''Andrei Tarkovsky'', *Senses of Cinema,* May 2002: URL:http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/tarkovsky/

- Martin Sean, *Andrei Tarkovsky*, (Harpenden: Kamera Books, 2011)

- Sven E. Carlsson, interview with Owe Svensson, FilmSound.org-*Learning Space dedicated to the Art and Analyses of Film Sound Design.* http://filmsound.org/owesvensson/

- *The International Shakuhachi Society*, ''The Way of Watazumi'', 1992/12/14 http://www.komuso.com/people/people.pl?person=1222

- Truppin Andrea, ''And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky'' in *Sound Theory Sound Practice,* ed. Altman Rick (New York: Routledge, 1992).

- ''Αντρέι Ταρκόφσκι'', Σαν σήμερα-Βιογραφίες, πρόσβαση στις 6 Μαρτίου 2014, http://www.sansimera.gr/biographies/211

- Αντρέι Ταρκόφσκι, *Μαρτυρολόγιο, Ημερολόγια 1970-1986,* (Αθήνα: Ίνδικτος, 2006), μτφ: Ίσαρης Αλέξανδρος

- Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας το χρόνο*, (Αθήνα: Νεφέλη,1987), μτφ: Βελέντζας Σεραφείμ.

- Αντρέι Ταρκόφσκι, *Θυσία,* (Αθήνα: Νεφέλη, 1990), μτφ: Αγγελίδου Μαρία

- Από το DVD της ταινίας, στην κατηγορία Extras.

- Γουνελάς Σωτήρης, *Ένας νοσταλγός του παραδείσου*, (Αθήνα: Διάττων, 2002).

- Δαβός Γιώργος-Βύρων, ''ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ ΤΟΥ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ: ΤΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ ΔΥΣΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ'', *new Deal*, 6 Μαΐου 2011, http://new-deal.gr/%CE%BD%CE%BF%CF%83%CF%84%CE%B1%CE%BB%CE%B3%CE%B9%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%84%CE%B1%CF%81%CE%BA%CE%BF%CF%86%CF%83%CE%BA%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%BD%CE%B5%CF%85%CE%BC%CE%B1%CF%84%CE%B9%CE%BA/

- Καψούρα Ελένη, '' Λειτουργία της κινηματογραφικής μουσικής,'' *Η Μουσική στα ΜΜΕ, το Θέατρο και τον Κινηματογράφο (Σημειώσεις)*, Θεσσαλονίκη 2011, 47.

- Μαρκαντωνάτος Γεράσιμος, ''Το αίνιγμα της Αριστοτελικής <<κάθαρσης>>, *Το Βήμα γνώμες*, 31/03/2013, http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=505301

- Μπαντές Θανάσης, *Αντρέι Ταρκόφσκι: ''Σμιλεύοντας το χρόνο'',* http://www.kar.org.gr/2012/12/29/%CE%B1%CE%BD%CF%84%CF%81%CE%AD%CE%B9-%CF%84%CE%B1%CF%81%CE%BA%CF%8C%CF%86%CF%83%CE%BA%CE%B9-%CF%83%CE%BC%CE%B9%CE%BB%CE%B5%CF%8D%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%BF-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD/

- Μυλωνάς Κώστας, *Μουσική και Κινηματογράφος,* 2η εκδ.(Αθήνα: Κέδρος, 1999), 67.

- Μωραΐτης Μάκης, *ο ποιητής ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ*, (Αθήνα: Καθρέφτης, 1997).

- Παλιούρης Γιάννης, ''Τεμαχίζοντας το χωροχρόνο'', *Περιοδικό Focus,* Νο 56- Οκτώβριος 2004.

- Παυλίδης Γιώργος, ''Η Θυσία, Αντρέι Ταρκόφσκι-Η χαμένη γεωμετρία και η χρονικότητα των χρωμάτων'', *Camera Stylo Online*, 25/11/2013, http://camerastyloonline.wordpress.com/2013/11/25/i-thysia-tou-tarkovsky-i-xameni-geometria-kai-i-xronikotita-ton-xromaton-tou-giorgou-pavlidi/

- Ραφαηλίδης Βασίλης, *Λεξικό ταινιών,* τόμος IV, (Αθήνα: Αιγόκερως, 1982)