

Nick Poulakis

National and Kapodistrian University of Athens

Μουσική και μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο: Μία εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής

The historical scrutiny of the phenomenon of cinema has been mainly affected by various literary and text-centred approaches. Unlike standard analyses, which usually move in the context of critical evaluation and documental investigation, alternative theories have appeared that propose different ways of “reading” filmic practices. Otherwise stated, both the archival and the artistic dimensions are no longer the only, unique and exclusive film interpretation parameters. The examination of specific social, economic and cultural aspects is (at least, if not more) equally important as it highlights various aspects of the phenomenon.

In this paper, I seek to investigate the political economy of music of the Old Greek Cinema during the 60s, with reference to the production of the Finos Film company. My study is based on extensive ethnographic field research conducted through face-to-face semi-structured interviews with individuals involved in the process of film music production during the 60s (mainly composers, arrangers, musicians, singers, directors, producers, actors and technicians) which methodologically could be part of the “new film history” as “cultural ethnography”. In particular, the focus is on the emergence of the relations of power and production developed within the music-cinematic framework, the mapping of the existing or new-formed cultural networks oriented towards music and the broader film production, as well as the presentation of the management, the promotion and the purchase of film music as a consumer

product with respect to the aesthetic perceptions and the stylistic preferences of that time. Such features include the relations between the composer, the director, the producer and the rest film staff; the composer as score-creator, song-writer and music-arranger; film music recording; the playback technique; music, song and the editing process; symphonic and popular music in film; music improvisation in film; the economics and marketing of film music; the visualization of popular music through film; film music songs and discography; film music as part of the culture industry; the eclecticism of film music genre; film music and song festivals; the original and the compilation scores; film music and the star system; film music and television.

This is a pilot research which is oriented towards deeper empirical micro-history to apply a critical approach concerning the terms and conditions under which popular film music culture is produced, disseminated and consumed. Finally, reference is made to particular issues, such as the synergy between the record and the movie companies, the star system phenomenon and the revival of music of the Old Greek Cinema during the period that followed its commercial edge. As part of a “new film music history”, it is likely that further, alternative approaches of this phenomenon, deriving from personal stories and testimonies, encapsulate and illustrate a tradition that is not outdated but still modern, active and recognizable, even to younger television audiences of the Old Greek Cinema.

Η συνύπαρξη κινηματογράφου και πολιτισμικής ανθρωπολογίας χρονολογείται ήδη από τις απαρχές της «ρεαλιστικής» αποτύπωσης της πραγματικότητας, μέσα από τα πρώτα εθνογραφικά φιλμ και ντοκιμαντέρ. Από την άλλη μεριά, η διαλεκτική σχέση της κουλτούρας με τον μυθοπλαστικό κινηματογράφο δεν απαντάται συχνά στα ανθρωπολογικά κείμενα, μολονότι η συστηματική προσπάθεια πολιτισμικής μελέτης των κινηματογραφικών πρακτικών είχε ξεκινήσει αρκετά νωρίς.¹ Επιπλέον, μέσα από την επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας, γίνεται εμφανές ότι η ιστορική εξέταση του κινηματογραφικού φαινομένου έχει επηρεαστεί κατά κύριο λόγο από τις ποικίλες φιλολογικές και κειμενοκεντρικές προσεγγίσεις. Στις μέρες μας, σε αντίθεση με τις καθιερωμένες αναλύσεις, οι οποίες κινούνται περιοριστικά, συνήθως σε ένα πλαίσιο κριτικής αξιολόγησης ή τεκμηριωτικής διερεύνησης, έχουν κάνει την εμφάνισή τους νέες, εναλλακτικές μεθοδολογικές τοποθετήσεις, σε μία προσπάθεια διαφορετικού τρόπου ανάγνωσης των

κινηματογραφικών μορφωμάτων. Με άλλα λόγια, τόσο η αισθητική όσο και η ιστοριοδιφική διάσταση δεν αποτελούν πλέον μοναδικούς και αποκλειστικούς άξονες ερμηνείας του κινηματογράφου. Η εξέταση των επιμέρους κοινωνικών, οικονομικών και ευρύτερων πολιτισμικών παραμέτρων είναι εξίσου (εάν όχι περισσότερο) σημαντική, καθώς φωτίζει ενδιαφέροντες όψεις του φαινομένου.

Στο κεφάλαιο αυτό διερευνάται η σχέση της μουσικής με τον κινηματογράφο, στο πλαίσιο μίας νέας οπτικής της μουσικής-κινηματογραφικής ιστορίας, η οποία εισάγει τη βιοματική ανθρωπολογική προσέγγιση που στηρίζεται στην εθνογραφική μεθοδολογία των προσωπικών ημι-δομημένων συνεντεύξεων και δίνει έμφαση στη διαλογική παράθεση διαφορετικών φωνών. Πρόκειται, προφανώς, για μία πιλοτική εφαρμογή, η οποία προσανατολίζεται στην κατεύθυνση των βαθύτερων εμπειρικών, μικροϊστορικών αναλύσεων, προκειμένου να εφαρμοστεί μία κριτική προσέγγιση των όρων και των συνθηκών υπό τις οποίες η δημοφιλής μουσική-κινηματογραφική κουλτούρα κατασκευάζεται, διακινείται και καταναλώνεται. Η εν λόγω μεθοδολογική πρωτοτυπία μπορεί να ενταχθεί στο ευρύτερο πλαίσιο της νέας κινηματογραφικής ιστορίας ως πολιτισμικής εθνογραφίας, η οποία αναζητά τους τρόπους πρόσληψης και αντίληψης του φαινομένου από τα ακροατήρια, το σύστημα παραγωγής, διανομής και προβολής του, τις κοινωνικές και πολιτισμικές του προεκτάσεις (Elsaesser 1996, 13). Επιπροσθέτως, ενώ η επικρατούσα τάση στις κοινωνικές επιστήμες θεωρεί ότι η οικονομία αποτελεί ξεχωριστό και ιδιαίτερο πεδίο της ανθρώπινης δραστηριότητας, η πολιτική οικονομία ενδιαφέρεται για τη διασύνδεση του οικονομικού στοιχείου με το κοινωνικό, δηλαδή για την αλληλεπίδραση μεταξύ οικονομικής και πολιτισμικής πραγματικότητας (Jessop 2005). Ως έκφανση του πολιτισμικού περιβάλλοντος, όπως αναφέρει ο Jacques Attali (1991, 17), «η μουσική είναι κατά μίαν έννοια αξιόπιστη μεταφορά του πραγματικού. Δεν είναι ούτε αυτόνομη δραστηριότητα ούτε αυτόματη συνέπεια της οικονομικής υποδομής».

Ειδικότερα, στο παρόν κείμενο προτείνεται η διερεύνηση της πολιτικής οικονομίας της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου της δεκαετίας του '60, με επίκεντρο τις εμπορικές ταινίες της Φίνος Φιλμ, εστιάζοντας στη μελέτη των σχέσεων εξουσίας, ισχύος και παραγωγής που αναπτύσσονται σε μουσικό-κινηματογραφικό πλαίσιο, στην αποτύπωση των πολιτισμικών δικτύων που υφίστανται ή σχηματίζονται εκ νέου με άξονα τη μουσική και κινηματογραφική δημιουργία, καθώς

και στη διερεύνηση της διαχείρισης, της προώθησης και της αγοράς της κινηματογραφικής μουσικής ως καταναλωτικού προϊόντος σε σχέση με τις αισθητικές αντιλήψεις και τις στιλιστικές προτιμήσεις της εποχής. Τέλος, εξετάζονται εξειδικευμένα ζητήματα, όπως το φαινόμενο της σύμπραξης των δισκογραφικών με τις κινηματογραφικές εταιρείες, καθώς και αυτό της αναβίωσης της μουσικής του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου κατά την περίοδο που ακολούθησε την εμπορική ακμή του ως τις μέρες μας.

Στην παρούσα έρευνα επιλέχθηκε η προσέγγιση μέσω ανοικτών συνεντεύξεων με πρόσωπα άμεσα εμπλεκόμενα με τον κινηματογράφο και τη μουσική στη δεκαετία του '60 (συνθέτες, μουσικούς, τραγουδιστές, σκηνοθέτες, ηθοποιούς, τεχνικούς, κ.ά.), οι οποίες έγιναν στην Αθήνα την περίοδο 2001-2005, στο πλαίσιο εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής. Στις συνομιλίες αυτές αποφεύχθηκε να χρησιμοποιηθεί αυστηρό και συστηματικό ερωτηματολόγιο και οι θεματικές κινήθηκαν στη βάση ορισμένων γενικών αναλυτικών κατηγοριών, έτσι ώστε η μορφή, η διαδοχή και η εκφορά των ερωτήσεων να προκύπτουν από τη συζήτηση και όχι να προκαθορίζονται από τον επιστήμονα-ερευνητή. Με τον τρόπο αυτό, η εθνογραφική συγγραφή – ως αποτέλεσμα της εθνογραφικής έρευνας– είναι δυνατό να αναδείξει την πολλαπλότητα της ερμηνευτικής προσέγγισης του εξεταζόμενου ζητήματος, χρησιμοποιώντας ως βασικό σημείο αναφοράς τον λόγο των συνομιλητών και όχι απλά την ανάλυση των καλλιτεχνικών μορφωμάτων ως αυτόνομων πολιτισμικών προϊόντων.

Αν σταθούμε αναλυτικά μόνο στη μουσική σημειογραφία που αποτυπώνεται στο πεντάγραμμο, ιδιαίτερα στην περίπτωση της κινηματογραφικής μουσικής, θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι ο μουσικός ήχος είναι απόλυτος, ευδιάκριτος, ενιαίος και μονοδιάστατος (Altman 1992, 15-16). Θα περιοριστούμε, δηλαδή, σε ένα σύστημα διαχείρισης που απορρίπτει τα φαινομενολογικά χαρακτηριστικά της μουσικής ως ενός σύνθετου, ετερογενούς, ιδιότυπου και πολυδιάστατου φαινομένου. Επίσης, είναι σαφές ότι, όταν αναφερόμαστε στη μουσική του κινηματογράφου, μιλάμε πρωταρχικά για δημοφιλή μουσική, στον βαθμό που ο ίδιος ο κινηματογράφος αποτελεί ένα δημοφιλές μέσο (Poulakis 2011). Και σύμφωνα με τη θεωρία των σύγχρονων πολιτισμικών σπουδών, στη δημοφιλή κουλτούρα τα ζητήματα πολιτικής οικονομίας είναι κεφαλαιώδους σημασίας (Strinati 1995).

Η μουσική τόσο για τους παραγωγούς όσο και για τους σκηνοθέτες και τους συνθέτες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου αποτελεί κρίσιμο

παράγοντα, ο οποίος συμβάλλει ουσιαστικά στην αισθητική αρτιότητα και την εμπορική επιτυχία της ταινίας. Η μουσική, με άλλα λόγια, δεν περιορίζεται στην παλαιά ρομαντική της διάσταση ως «τέχνη για την τέχνη» (art for art's sake), αλλά παράλληλα διατηρεί οικονομικές προεκτάσεις στο πλαίσιο ανάπτυξης μίας μαζικής πολιτιστικής βιομηχανίας (Adorno και Eisler 1969). Στη Φίνος Φιλμ δίνεται ιδιαίτερη σημασία και στις δύο αυτές όψεις (την αισθητική και την εμπορική) της κινηματογραφικής μουσικής. Ο ίδιος ο Φιλοποίμενας Φίνος, από τη μία μεριά, πρωτοστατεί στις τεχνικές και τεχνολογικές αναβαθμίσεις του μέσου και, από την άλλη, επιδιώκει τη διατήρηση της εταιρείας του στις πρώτες θέσεις των πινάκων με τα εισιτήρια των ελληνικών ταινιών.² Όπως αφηγείται ο σκηνοθέτης Γιάννης Δαλιανίδης:³

Ήταν θείο δώρο για τον ελληνικό κινηματογράφο η παρουσία του Φίνου στα πράγματα, τουλάχιστον όσον αφορά στην κινηματογραφική τεχνική. Όταν πήγα εγώ, η Φίνος Φιλμ είχε ήδη ανδρωθεί. Ήταν το ιερό τέρας του ελληνικού κινηματογράφου εκείνης της εποχής. Ο Φίνος είχε τεράστιες γνώσεις και όλη του η ζωή ήταν αφιερωμένη σ' αυτή την ασχολία με τον κινηματογράφο. Σε συνεργασία με έναν Ελβετό κατασκευαστή βελτίωσε τις δυνατότητες του φορητού μαγνητοφώνου Nagra. Ήταν ένα ελαφρύ μαγνητόφωνο, με το οποίο μπορούσες να κάνεις εγγραφή μουσικής με πολύ καλή πιστότητα και σύγχρονη λήψη, χωρίς να είσαι συνδεδεμένος απευθείας με την κάμερα, με ένα ασύρματο μικρόφωνο. Εξαιρετικά προηγμένη τεχνολογία για την εποχή εκείνη!

Επίσης, μία γενική εικόνα της κατάστασης στη Φίνος Φιλμ, σε σχέση με τις τεχνικές και τις οικονομικές διαστάσεις για τη δημιουργία κινηματογραφικής μουσικής στις ταινίες της, δίνει ο κοντραμπασίστας Ανδρέας Ροδουσάκης:⁴

Η Φίνος Φιλμ είχε τα εργαστήρια και το στούντιο για την ηχογράφηση της μουσικής στην οδό Χίου. [...] Συχνά γινόταν με ταυτόχρονη προβολή των κομματιών της ταινίας. Απάνω στη λούπα έγραφαν μουσική. [...] Η συμμετοχή των μουσικών ήταν έντονη, έδιναν ιδέες. Δεν έκαναν και πολλές πρόβες και πληρώνονταν με την ώρα. Στη Φίνος Φιλμ τα οικονομικά και ο προγραμματισμός πάντα τηρούνταν με ευλάβεια. Είχε αυστηρό οικονομικό σύστημα, χωρίς σπατάλες. [...] Η δισκογραφία και η

ηχογράφιση ήταν αρχικά με το κομμάτι και μετά έγινε με την ώρα. Οι μουσικοί το έβλεπαν καθαρά επαγγελματικά, ως έξτρα δουλειά. Αλλά αυτοί δεν πήραν μεγάλη δημοσιότητα. [...] Υπήρξαν φορές που, λόγω οικονομικών διαφωνιών ή λόγω πνευματικών δικαιωμάτων, δεν άφησαν τις ζωντανές λήψεις των μουσικών.

Η δημιουργία της μουσικής για μία κινηματογραφική ταινία είναι μία υπόθεση σύνθετη.⁵ Οι συντελεστές της, ο υλικός εξοπλισμός και οι πρακτικές εργασίας διαμορφώνουν ένα συγκεκριμένο μουσικό-κινηματογραφικό σύστημα παραγωγής, όπως σε αντίστοιχες περιπτώσεις άλλων χωρών. Κεντρικά πρόσωπα στη διαδικασία αυτή είναι ο παραγωγός, ο σκηνοθέτης, ο συνθέτης, ο στιχουργός, ο τραγουδοποιός, ο ενορχηστρωτής, οι τραγουδιστές, οι μουσικοί, ο ηχολήπτης και ο μοντέρ. Ειδικά στην περίπτωση της Φίνος Φιλμ, ο Φίνος έχει τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο για την παραγωγή στο σύνολό της. Επομένως, ακόμα και στην περίπτωση της μουσικής, ο παραγωγός, συνήθως σε στενή συνεργασία με τον σκηνοθέτη, είναι αυτός που αποφασίζει για μία σειρά από καθοριστικά θέματα. Για παράδειγμα, επιλέγει ποιος θα είναι ο συνθέτης και ρυθμίζει το χρηματικό ποσό που θα διατεθεί για την κάλυψη του μουσικού μέρους της ταινίας. Με βάση τα ανωτέρω, μπορούμε να αντιληφθούμε ότι ο παραγωγός δεν ήταν ένας διαχειριστής των μουσικών-κινηματογραφικών πρακτικών. Αντιθέτως, πρέπει να τον προσεγγίσουμε ως «μέρος της μουσικής κοινότητας» των κινηματογραφικών συντελεστών (Scheurer 2008, 44). Με τη Φίνος Φιλμ συνεργάζονται καταξιωμένοι μουσικοί και συνθέτες, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση των άλλων κινηματογραφικών ειδικοτήτων. Ο βιολιστής Νίκος Αυγέρης αναφέρει:⁶

Ο συνθέτης και ο παραγωγός καθόριζαν τον αριθμό των μουσικών γιατί ήταν και θέμα κοστολόγησης. Είχε, βέβαια, [ο Φίνος] τους καλύτερους μουσικούς της αγοράς. «Ανεβαίνει» η ταινία όταν οι συντελεστές είναι διάσημοι, ονομαστοί, όπως ήταν ο Φίνος, ο Χατζιδάκις, η Βουγιουκλάκη. [...] Ο παραγωγός έδινε λεφτά για τη μουσική και δεν ήθελε να βάλει μουσική που προϋπήρχε. Ήθελε πρωτότυπη. Ο Φίνος ανέβασε το επίπεδο με τον Μωράκη, τον Πλέσσα, τον Καπνίση, τον Χατζιδάκι. Κρατούσε τα πνευματικά δικαιώματα των συνθέσεων. Ήταν δικά του με τα συμβόλαια που υπέγραφαν και τα εκμεταλλευόταν περαιτέρω. Ο Χατζιδάκις μάλιστα έδινε τα δικαιώματα της μουσικής των ταινιών γιατί δεν τα εκτιμούσε και τα θεωρούσε γελοιότητες. Δεν τον ενδιέφεραν τα τραγούδια.

Ο Δαλιανίδης λέει σχετικά:⁷

Από τη στιγμή που πλήρωνε ή από τη στιγμή που χρεωνόταν – γιατί συνέχεια χρέη είχε– [ο Φίνος] ήθελε να έχει άποψη για όλα τα θέματα της ταινίας. Πάντοτε ήταν μέσα οικονομικά. Οι ταινίες του κόστιζαν τα διπλάσια από των άλλων παραγωγών. Είχε δικά του εργαστήρια. Έπρεπε, όμως, να κάνει απόσβεση, αλλά δεν ήθελε να αναλαμβάνει και δουλειές άλλων και αυτό πήγαινε στο κόστος των ταινιών. Είχε μόνιμο προσωπικό και δεν έπαιρνε περιστασιακά συνεργάτες. Το γραφείο εκμεταλλεύσεως –ήταν στην Κάνιγγος– δεν μπορούσε να το ελέγξει γιατί αυτός ήταν στην παραγωγή. Εκεί δεν διαχειρίστηκαν σωστά τα πράγματα. Ευτυχώς, βέβαια, που δούλευαν οι ταινίες, οπότε είχε λιγότερα χρέη χάρη σε αυτές. [...] Ο Φίνος ήταν αυτός που ενέκρινε το σενάριο. Σε μερικές περιπτώσεις ήταν υποχρεωμένος να το δεχτεί. Αν, για παράδειγμα, είχα κάνει ένα μιούζικαλ επιτυχία, πώς να μου αρνηθεί μετά να γυρίσω το επόμενο; [...] Για τη μουσική είχε γνώμη και άποψη. Δεν μπορούσε, όμως, πάντα να την επιβάλλει. Πολλές φορές, όμως, επέμενε: «Τι είναι αυτό τώρα; Για πού είναι αυτό; Γι' αυτή τη σκηνή δεν είναι καλό. Πες στον Πλέσσα να μας γράψει κάτι άλλο».

Χαρακτηριστικό είναι και το παρακάτω περιστατικό που αφηγείται ο συνθέτης Νίκος Μαμαγκάκης για τη δημιουργία του τραγουδιού «Σ' Αγαπώ, Σ' Αγαπώ», σε στίχους Νίκου Φώσκολου από την ταινία *Η Λεωφόρος του Μίσου* (1968):⁸

Το τραγούδι αυτό έγινε μεγάλη επιτυχία με την Τζένη Βάνου μέσα από μία ταινία. Κάτσαμε Παρασκευή βράδυ και είδαμε την ταινία ο Φίνος, ο Φώσκολος, εγώ και όλοι οι πρωταγωνιστές. Ο Φώσκολος, λοιπόν, μου λέει: «Μαέστρο, κοίτα! Κάτι στίχοι εκπληκτικοί». Το βάζει επάνω στο πιάνο [...] και παίζω. Μου λέει ο Φίνος: «Αυτό, Νίκο, θα γίνει επιτυχία. Στο λέω εγώ, αλήθεια». Ξεχνάω, όμως, τις νότες πάνω στο πιάνο. Γυρίζω την Τρίτη για ηχογράφηση. Μπαίνοντας μέσα, περιμένανε οι μουσικοί και μου λέει ο Φίνος: «Ωραίο τραγούδι. Θέλω να το ακούσω». Δεν λέω τίποτα, μπαίνω μέσα και ήταν ο Δαμαλάς, ηχολήπτης και τεχνικός. Του λέω: «Ρε Μικέ, μπορείς να μου κάνεις μια χάρη;

Να μου χαρίσεις είκοσι λεπτά, μισή ώρα;» Βγαίνει έξω αυτός και λέει: «Ρε Φίφη, έχει κάτι το μηχανημα, πρέπει να περιμένουμε λίγο». Κλείνομαι και το γράφω απευθείας στις πάρτες. Και αρχίζω την ηχογράφηση με αυτό. Ο Φίνος καθόταν στο γραφείο του και ερχότανε και κοίταζε απ' το τζάμι του στούντιο. «Τι να σκέφτεται αυτός τώρα;», έλεγα από μέσα μου.

Ο συνθέτης αποτελεί τον κατεξοχήν δημιουργό της πρωτότυπης μουσικής στην ταινία, είτε πρόκειται για υπόκρουση είτε για τραγούδια. Μερικές φορές καλείται να γράψει μόνο τη μουσική υπόκρουση, ενώ ταυτόχρονα –όταν υπάρχει ανάγκη για ρεαλιστική παρουσίαση των τραγουδιών– επιστρατεύεται από τον χώρο της ελαφράς ή της λαϊκής μουσικής ένας δημοφιλής τραγουδοποιός. Επίσης, συναντάται η περίπτωση που ο συνθέτης και ο τραγουδοποιός δεν ενορχηστρώνουν οι ίδιοι τη μουσική τους. Τότε η εργασία αυτή ανατίθεται σε άλλο ενορχηστρωτή, ο οποίος επιφορτίζεται με την ανάπτυξη και την προσαρμογή της μουσικής υπόκρουσης και των τραγουδιών στα κατάλληλα και διαθέσιμα ορχηστρικά μουσικά σύνολα. Η επιμέρους κατανομή εργασιών στο πλαίσιο της υλοποίησης της μουσικής των ταινιών αποτελεί μία διαδεδομένη πρακτική –ιδιαίτερα στα οργανωμένα με βιομηχανικούς και μαζικούς όρους κινηματογραφικά στούντιο– που αντανακλά, όπως έχει εύστοχα επισημάνει ο Attali (1991, 73-74), το καπιταλιστικό σύστημα μουσικής παραγωγής, στο οποίο «ο ρόλος του συνθέτη κατανέμεται σε όλο και περισσότερους συντελεστές, κατά σειρά από τον ερμηνευτή μέχρι το ρυθμιστή του ήχου, που ο καθένας τους έχει κι ένα δημιουργικό δυναμικό». Σε κάθε περίπτωση, με δεδομένο ότι η ενορχήστρωση είναι μία από τις βασικές ποιότητες που χαρακτηρίζουν τη δημοφιλή μουσική, ιδιαίτερα στην κινηματογραφική της διάσταση, το έργο του ενορχηστρωτή καθίσταται εξαιρετικά σημαντικό στη δημιουργία της μουσικής της ταινίας.⁹ Πάντως, οι περισσότεροι συνθέτες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου ενορχηστρώνουν οι ίδιοι τη μουσική που συνθέτουν για τις ταινίες. Ο κιθαρίστας Τίτος Καλλίρης αναφέρει:¹⁰

Την ενορχήστρωση την έκανε ο συνθέτης ή άλλος ενορχηστρωτής, όπως και στους δίσκους. Ο Κλάββας και ο Καπνίσης ήταν καλοί. Σιγά-σιγά, όμως, σταμάτησε αυτό το επάγγελμα του ενορχηστρωτή.

Ο Δαλιανίδης αποκαλύπτει σχετικά με την ικανότητα του συνθέτη Μίμη Πλέσσα να ενορχηστρώνει κινηματογραφική μουσική:¹¹

Ο Μίμης Πλέσσας είχε τη μοναδική ικανότητα να σου ετοιμάζει μουσικά ακούσματα κάθε είδους. Αν ήθελες μια λειτουργία του Haydn, θα την είχες. Αν ήθελες μια μουσική στην έρημο, θα την είχες και αυτή. Ήταν τρομακτικές οι ενορχηστρώσεις του. Ήξερε, ακόμα, να κάνει και τις εγγραφές του σωστά σε στούντιο, γιατί ούτε πολλά μικρόφωνα διαθέταμε ούτε και χώρους κατάλληλους. Πολλές φορές έπαιρνε κάποια όργανα και τα έβαζε έξω από την αίθουσα που γράφαμε, στο φουαγιέ, για να αποφύγει τη μεγάλη σύγχυση! Πάντα ήμουνα παρών στις ηχογραφήσεις. Αυτός άρχιζε με τους μουσικούς και εγώ τον ρωτούσα: «Μίμη, για πού είναι αυτή η μουσική;» Έλεγε: «Είναι για τη σκηνή τάδε». Τ' άκουγα και περίμενα. Πολλές φορές άρχιζα τις παρατηρήσεις πριν καν ετοιμαστεί όλο. Γιατί αυτός επρόκειτο να προσθέσει και άλλα όργανα, τα οποία δεν τα άκουγα την ώρα της πρώτης ανάγνωσης. Και άρχιζε η γκρίνια: «Δεν είναι φτωχό αυτό;», του έλεγα. «Περίμενε, βρε Γιάννη, δεν τ' άκουσες ακόμα!».

Ο Καπνίσσης αφηγείται την προσωπική του ιστορία:¹²

Στην αρχή έγραφα κάποια τραγούδια σε μια ταινία και ύστερα ο Φίνος με εμπιστεύτηκε και έγραφα μουσική για όλη την ταινία. [...] Ο Φίνος δεν με έλεγχε, με άφηνε να κάνω μόνος μου ό,τι ήθελα. Το τελικό αποτέλεσμα το άκουγε, αλλά δεν μου 'κανε κάποια παρέμβαση. Η μουσική ήταν πιο πολύ θέμα [του] σκηνοθέτη.

Στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο της δεκαετίας του '60, η δημιουργία της μουσικής δεν ακολουθεί πάντοτε τα πρότυπα των ξένων παραγωγών, όπως του αμερικάνικου ή του ινδικού κινηματογράφου.¹³ Μετά τη συγγραφή και την ανάπτυξη του σεναρίου, ανατίθενται η σύνθεση και η ηχογράφηση των τραγουδιών (συνήθως κατά τις απαιτήσεις του παραγωγού και του σκηνοθέτη), γεγονός που εξυπηρετεί την όσο το δυνατό καλύτερη κινηματογράφηση των *playback* σκηνών της ταινίας. Στη συνέχεια, πραγματοποιείται το γύρισμα, μαζί με την εικονοποίηση των διηγητικών τραγουδιών. Η επόμενη φάση είναι το μοντάζ, με το οποίο ολοκληρώνεται η διαμόρφωση του κυρίως οπτικού μέρους της ταινίας. Η

σύνθεση και η ηχογράφηση της μη-διηγητικής μουσικής πραγματοποιείται στο τέλος σχεδόν της παραγωγής, κάποιες φορές χωρίς ο συνθέτης να έχει δει τα προηγούμενα στάδια δημιουργίας της ταινίας.¹⁴ Τέλος, προστίθεται η ηχητική μάντα (τα τραγούδια, η μουσική υπόκρουση και οι φυσικοί ήχοι) και η ταινία τελειοποιείται. Στην ειδική περίπτωση κατά την οποία χρησιμοποιούνται μουσική ή/και τραγούδια που προϋπάρχουν και είναι ήδη γνωστά στο κοινό, τότε ο μουσικός επιμελητής και ο μοντέρ αναλαμβάνουν την προσαρμογή τους στην ταινία σύμφωνα με τις οδηγίες του σκηνοθέτη. Τη διαδικασία αυτή, ως συνδυασμό ποικίλων τεχνολογικών, αισθητικών, στιλιστικών, παραγωγικών και οικονομικών πτυχών, όπως αντίστοιχα αναπτύσσει για την περίπτωση του Hollywood η Kathryn Kalinak (2015, 50), περιγράφει ο Αυγέρης:¹⁵

Στο στούντιο, το οποίο ήταν μεγάλο, γύριζαν και το οπτικό μέρος της ταινίας. Μετά το άδειαζαν και ηχογραφούσαν καινούρια μουσική με κατάλληλα συστήματα για να μην έχει αντήχηση. [...] Ο συνθέτης ήταν αποκλειστικά και διευθυντής ορχήστρας, μαέστρος. [...] Σε μια ταινία που είχε γράψει μουσική ο Μίμης Πλέσσας, έπρεπε να γίνει απόλυτος συγχρονισμός, οπότε πρόβαλαν από πίσω την ταινία. Το έπαιζαν πολλές φορές, τα κράτησαν όλα και διάλεξαν το καλύτερο.

Ο Καπνίσσης καταθέτει τη δική του μαρτυρία:¹⁶

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

Άλλοι συνθέτες μιλούν για την εμπειρία τους στην τεχνική διαδικασία για τη σύνθεση και την ηχογράφηση της μουσικής. Ο Πλέσσας αφηγείται:¹⁷

Την τελική κόπια έπρεπε να την έχεις μετρήσει προσεκτικά και σε συνεννόηση με τον σκηνοθέτη να βάλεις μουσική στα σημεία εκείνα που πρέπει, έτσι ώστε να προεκτείνει και να διορθώσει εν-

δεχομένως ορισμένα από τα πράγματα που ήδη έχουν γίνει. Ο κινηματογράφος είναι η συνισταμένη πολλών συνιστωσών και η τιμητική θέση που είχε τότε ο συνθέτης, ο μουσικός, βάζοντας το όνομά του πλάι στον σκηνοθέτη, του επέβαλε να είναι μία από τις καλές συνιστώσες.

Επίσης, ο συνθέτης Νίκος Μαμαγκάκης λέει χαρακτηριστικά:¹⁸

Πρώτα βλέπαμε την ταινία στην κονσόλα, σημαδεύαμε πού θα μπει η μουσική, μετρούσαμε τα μέρη και ύστερα πηγαίναμε σπίτι μας και δουλεύαμε. Εγώ τα έγγραφα και γρήγορα. Εγώ τα έφερνα όλα έτοιμα με παρτιτούρες, αλλά πολύ συχνά έκανα και αλλαγές ή προσαρμογές κατά την ηχογράφιση. Δεν ήθελα να ταλαιπωρούμαι όπως έκανε ο Χατζιδάκις και τα έφερνα έτοιμα.

Ομοίως και ο συνθέτης Κώστας Κλάββας:¹⁹

[Ε]γώ τουλάχιστον, όλες τις φορές είδα την ταινία χωρίς τον διάλογό της, μουγκή από ήχους, πάνω στη μουβιόλα. Να βάλουμε μουσική από εδώ μέχρι εκεί. Και χωρίς να 'χει αυτόματη μέτρηση. Μετράγαμε με τα δευτερόλεπτα. Και εκ των υστέρων έμπαιναν οι οποιοδήποτε ήχοι. Το μόνο που 'βλεπα ήταν η ιστορία και το τοπίο. [...] Πάνω στη μουβιόλα! Αυτή είν' η ιστορία. Και τη βλέπεις και για πρώτη φορά κιόλας. Πολλές φορές δεν σου 'διναν ούτε το σενάριο. Ιστορία χωρίς ήχους άλλους, χωρίς τίποτα. «Από εδώ μέχρι εκεί, θα βάλουμε, από εκεί θα κάνουμε». Με πίεση χρόνου. Εκ των υστέρων, έβλεπες την ταινία και άκουγες και θορύβους και πράγματα και άλλους κρότους. [...] [Σ]τη μουσική παρόλο που χρησιμοποιούσαμε ορχήστρες μεγάλες, με τις διαδικασίες πληρωμής, καθυστέρηση στους μουσικούς, γκρίνιες και αυτά όλα, δεν δίνανε σημασία χρονικά. Δηλαδή, άντε τώρα έχουμε να κάνουμε το μοντάζ. Αυτός έλεγε: «Θέλω μια βδομάδα να το κάνω, τα γυρίσματα πόσους μήνες». [...] Προσδιορίζανε την πρεμιέρα και τη μουσική την αφήνανε. Όλοι καθυστερούσαν από λίγο και ερχόταν τη Δευτέρα και μου έλεγε: «Έλα να δούμε πάνω στη μουβιόλα την ταινία, να πάρουμε τα μέτρα, να βάλεις το *soundtrack*. Την επόμενη Δευτέρα έχουμε την πρεμιέρα». Κατάλαβες; Γινό-

ταν υπό τέτοια πίεση. Έτυχε μερόνυχτα, τρία συνεχόμενα μερόνυχτα, να είμαι –όχι μόνο εγώ, και ο Καπνίσης και ο Πλέσσας που γράφανε τις μουσικές– τη νύχτα στο στούντιο. Την ημέρα να γράφεις και τη νύχτα στο στούντιο, για να είναι και οι μουσικοί ελεύθεροι. Νύχτες γινόταν ως επί το πλείστον. Θυμάμαι μάλιστα την περίπτωση του Φίνου. Δύο νύχτες, από τις δώδεκα μέχρι τις πέντε-έξι το πρωί, ηχογράφιση. Λοιπόν, γινόταν με τέτοια πίεση, παρόλο που γινόντουσαν πολύ καλές μουσικές σε σχέση με τώρα που βάζουν ένα αρμόνιο, ένα συνθεσάιζερ.

Αλλά και ο Δαλιανίδης μιλάει για το ίδιο θέμα:²⁰

Είχα το σενάριο, γύριζα τις σκηνές και μετά έκανα το μοντάζ. Πολλές φορές, κατά τη σκηνοθεσία της σκηνής, «άκουγα» μια μουσική. [...] Αλλά, κυρίως, αφού έκανα το μοντάζ, ερχόταν ο μουσικός, έπαιρνε τα μέτρα, συνεννοούμασταν. Το καταλάβαινε, βέβαια, και αυτός ότι εδώ π.χ. πρέπει να τονιστεί κάπως. Τώρα, αν αυτό θα γινόταν μέσα από την ενορχήστρωση, με κάποιο άλλο όργανο ή με ένα κρουστό. Επίσης, χρειαζόταν πολλές φορές κάτι μουσικό για να τονίσει την αλλαγή του πλάνου. Συζητήσεις είχαμε πάρα πολλές για να μπορέσει η μουσική να ερμηνεύσει ό,τι συνέβαινε στο πανί. Συνεργαζόμασταν με τον μουσικό. Αυτός έπαιρνε τα μέτρα. Ήξερε. Τόσα δευτερόλεπτα, σημείωνε. Αυτό το έκανε μετά το μοντάρισμα της κάθε σκηνής. [...] Πολλές φορές το γράψιμο γινόταν με προβολή της σκηνής πίσω από τον μαέστρο για να καταλαβαίνουν και οι μουσικοί τι γίνεται, τι παίζουν και να βγει ακριβώς. [...] Πολλά εξαρτιόταν και από την ταχύτητα με την οποία δούλευαν οι συνθέτες, αλλά και από το πόσο οικονομικοί ήταν. Δεν ήταν μόνο η ικανότητά τους και η ποιότητα της μουσικής τους.

Κατά την περίοδο του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου οι συνθέτες, όπως και άλλοι ειδικοί που εργάζονται στον χώρο, είναι κατά βάση αυτοδίδακτοι. Μερικοί δεν διαθέτουν συστηματική μουσική παιδεία εν γένει, πόσο μάλλον στον τομέα του κινηματογράφου, με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα τον Χατζιδάκι και τον Καπνίση. Οι περισσότεροι είναι επαγγελματίες μουσικοί, συνθέτες και ενορχηστρωτές που έχουν δοκιμαστεί στη μουσική αγορά

εκτός κινηματογράφου. Αυτή τη σημαντική εμπειρία καλούνται να εφαρμόσουν στη σύνθεση και την παραγωγή της κινηματογραφικής μουσικής. Μέσα από την τακτική συμμετοχή τους στη διαδικασία και με τη σύμφωνη γνώμη των παραγωγών, ορισμένοι καθίστανται σχεδόν αποκλειστικά «κινηματογραφικοί συνθέτες». Παρατηρείται, λοιπόν, ότι η ενασχόληση των δημιουργών με τη μουσική στον κινηματογράφο εκκινεί κυρίως από τις άτυπες πρακτικές που συνηθίζονται στη λαϊκή μουσική, φτάνοντας αρκετά συχνά σε τυποποιημένες δράσεις που προσομοιάζουν με εκείνες της έντεχνης παράδοσης. Με τον τρόπο αυτό διαμορφώνεται μία νέα κατάσταση, η οποία αναδύεται ως ενδιάμεση πραγματικότητα και είναι εμφανής στη δημοφιλή μουσική κουλτούρα της περιόδου εκτός του κινηματογράφου. Κατά τον Attali (1991, 17), συνδέεται με την προσπάθεια διευθέτησης των «θορύβων», ελέγχου της «άτακτης» και «απειθαρχής» φύσης ορισμένων ειδών μουσικού ήχου και αλληλοδιείσδυσης της οικονομίας και της αισθητικής, αποδεικνύοντας «πως η μουσική είναι προφητική και πως η κοινωνική οργάνωση είναι η ηχώ της».

Στη διαδικασία παραγωγής της μουσικής μίας κινηματογραφικής ταινίας, ο συνθέτης συχνά αναλαμβάνει επιπλέον τα παρεμφερή καθήκοντα του μουσικού παραγωγού. Είναι υπεύθυνος για τον σχηματισμό των μουσικών σχημάτων που θα παίξουν τη μουσική, προκειμένου να ηχογραφηθεί και να ενσωματωθεί στην ταινία. Οι μουσικοί είναι επαγγελματίες και προέρχονται κατά βάση από τις γνωστές ορχήστρες κλασικής, λαϊκής και ελαφράς μουσικής, οι οποίες δραστηριοποιούνται εκτός κινηματογράφου. Με δεδομένη την πίεση χρόνου, οι μουσικοί που εργάζονται στον χώρο θεωρούνται από τους πλέον ικανούς. Προσαρμόζονται γρήγορα σε νέα μουσικά δεδομένα, διαχειρίζονται επαρκώς τα διάφορα μουσικά είδη και κατέχουν τόσο τις κλασικές όσο και τις λαϊκές μουσικές πρακτικές. Άλλες φορές οι ηχογραφήσεις γίνονται αργά το βράδυ, άλλες φορές δεν είναι διαθέσιμες οι πλήρεις πάρτες των μουσικών ή τα κομμάτια μοιράζονται την τελευταία στιγμή και άλλες φορές γίνονται συνεχείς τροποποιήσεις που οφείλονται σε αλλαγές της τελευταίας στιγμής από τον συνθέτη. Σε κάθε περίπτωση, επιστρατεύεται η ευχέρεια των μουσικών κατά την πολύωρη συμμετοχή τους σε ηχογραφήσεις, καθώς και η δεινότητά τους στον αυτοσχεδιασμό και την *prima-vista* (εκ πρώτης όψεως ανάγνωση). Ο Αυγέρης αναφέρει χαρακτηριστικά:²¹

Εγώ βοηθούσα στις αντιγραφές της μουσικής και είχα την ευθύνη για τη συγκρότηση της ορχήστρας. Έκανα και χειριστικές δουλειές. Μάζευα τους μουσικούς, έπαιρνα τα λεφτά και τους πλήρω-

να. Επέλεγα από τους καλύτερους, τους κοντινότερους, αλλά και τους πιο συνεργάσιμους μουσικούς. Μερικές φορές δεν έπαιρνα τον καλύτερο αλλά τον πιο φίλο ή αυτόν που είχε μεγαλύτερη οικονομική ανάγκη. Κάναμε, καταρχάς, ένα συγκρότημα το οποίο ήταν αξιοπρεπές, αλλά ικανοποιούσαμε και προσωπικούς συναισθηματικούς λόγους και κίνητρα. [...] Μου είχαν εμπιστοσύνη για τις συνεννοήσεις. Έβλεπα την παρτιτούρα και αναλόγως καλούσα τους μουσικούς. Οικονομικά μιλώντας, η κινηματογραφική μουσική ήταν κάποια έξτρα χρήματα, απαραίτητα για τους συνθέτες και τους μουσικούς. [...] Η μουσική στον κινηματογράφο ήταν συνήθως μια δεύτερη δουλειά. Ήταν το επιπλέον της σταθερής δουλειάς. [...] Στα οικονομικά μιλούσαν με τον συνθέτη και αυτός με τον παραγωγό. Πληρώνονταν με την ώρα. Με τον Χατζιδάκι ήταν καλύτερα γιατί τους κρατούσε περισσότερη ώρα. Όταν ο παραγωγός ήθελε τον Χατζιδάκι έπρεπε να πληρώσει. Ήταν καλά λεφτά. Είχαν κάνει σπίτια οι μουσικοί που είχαν συνεργαστεί σε ταινίες με τον Χατζιδάκι. [...] Στον Φίνο κάθε μουσικός πληρωνόταν ξεχωριστά. Οι άλλοι παραγωγοί πολλές φορές μου τα έδιναν όλα μαζί τα λεφτά και εγώ τα μοίραζα. Αλλά δεν έπαιρναν όλοι οι μουσικοί τα ίδια λεφτά. Ήταν ανάλογα με τη συμμετοχή τους στα κομμάτια. Όσοι ήταν πιο ονομαστοί, ήθελαν ξεχωριστό κασέ και έπαιρναν παραπάνω. Για παράδειγμα, εμείς παίρναμε τον Ζαμπέτα. Δεν ξέρω τι πληρωνόταν αυτός. Δεν τον έγραφα εγώ στην κατάσταση. Αυτός συνεννοούνταν κατευθείαν με τον Φίνο.

Ο Μαμαγκιάκης περιγράφει ανάλογες καταστάσεις:²²

Ο συνθέτης διεύθυνε κιόλας την ορχήστρα. [...] Τους μουσικούς εγώ τους διάλεγα. Είχα δυο-τρεις βασικούς. Και ήμουνά πολύ αυστηρός. Είχα ευθύνη μεγάλη. [...] Έπαιρνα πάντα τους καλύτερους μουσικούς. Δεν υπάρχει χειρότερο από το να ηχογραφείς για εκατοντάδες ώρες και να έχεις κακούς μουσικούς, να μην συνεργάζονται, να μην ανταποκρίνονται σ' αυτά τα πράγματα που ήταν ευέλικτα.

Σε αντίστοιχο κλίμα, ο συνθέτης Κώστας Κλάββας σχολιάζει:²³

[Σ]τις αρχές παίρναμε μουσικούς της [Κρατικής] Συμφωνικής Ορχήστρας. Μετά εμπλουτίστηκε και η Ορχήστρα της ΕΡΤ με

περισσότερα πρόσωπα, πιο ικανά. Μετά, κάποια εποχή, κάναμε γκρουπ. [...] Δηλαδή, όταν ήθελα –στα βιολιά κυρίως– οκτώ βιολιά, δύο ή τρεις βιόλες και δύο τσέλα, εκτός απ' τ' άλλα όργανα, τηλεφώναγα στον Καβάκο και έφερνε το γκρουπ του. Εντωμεταξύ, δημιουργήθηκε ένα αντίπαλο γκρουπ με άλλον, με τον Δεσποτίδη τον Παντελή –και μ' αυτόν είμαστε πολύ συνεργάτες. Ήτανε μια ομάδα. Δηλαδή, δεν μπορούσες να πάρεις, αν σου 'λειπε ένα βιολί, από κάποιου άλλου την ομάδα! [...] Του 'λεγε: «Θέλω σήμερα έξι βιολιά, δυο βιόλες, δυο τσέλα». «Εντάξει. Ερχόμαστε. Μεθαύριο στις δέκα η ώρα». Του 'λεγε: «Θέλω δέκα βιολιά». Έβρισκε και άλλους και τους έφερνε. Ήταν σαν επικεφαλής, εργοδότης, παρόλο που ο καθένας πληρωνόταν ξεχωριστά. Είχα σπουδαίους μουσικούς! Προσπαθούσαμε να έχουμε καλούς μουσικούς στον κινηματογράφο. [...] Ήταν οι άνθρωποι της πιάτσας, οι οποίοι είχανε πιασμένα κάπως και τα πόστα.

Η παραγωγή της μουσικής στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο πρέπει να είναι όσο το δυνατό πιο συστηματική, οργανωμένη και σύντομη, καθώς οι αλλαγές των δεδομένων οδηγούν σε υπερβάσεις του κόστους ηχογράφησης και, συνεπώς, του γενικού προϋπολογισμού. Από τη μεριά του συνθέτη, η αμοιβή για τα πνευματικά δικαιώματα της εργασίας του δηλώνεται εξ αρχής στο συμβόλαιο που συνάπτει με την κινηματογραφική εταιρεία. Οι οικονομικές απολαβές του δημιουργού και των εκτελεστών της μουσικής είναι σχετικά υψηλές για την εποχή, με συνέπεια η απασχόληση των μουσικών στον κινηματογράφο να θεωρείται αρκετά προσοδοφόρα, τουλάχιστον όσον αφορά στη συνεργασία με τις μεγαλύτερες εταιρείες παραγωγής. Από την άποψη της πολιτικής οικονομίας της μουσικής, σε αντίθεση με παλαιότερες ιστορικές περιόδους ή με άλλες πολιτισμικές αντιλήψεις περί μουσικής, στις οποίες δεν είναι σαφής ο διαχωρισμός μεταξύ της μουσικής ως έκφρασης και ως επικοινωνίας ούτε προφανώς η διάκριση ανάμεσα στη μουσική ως τέχνη, ως εργασία και ως επιστήμη, στη σύγχρονη δυτική κοσμοθεωρία, η μουσική ως πολιτισμικό μόρφωμα είναι σύμφυτη με την κουλτούρα της καπιταλιστικής νεωτερικότητας, ειδικότερα στο πλαίσιο της συνύπαρξής της με ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά δημιουργήματα της μοντέρνας συνθήκης ζωής: τον κινηματογράφο (Adorno και Eisler, 1969). Έτσι και στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο, η οικονομία αποτελεί συστατικό στοιχείο της μουσικής-κινηματογραφικής παραγωγής.

Ο ηγολήπτης Θανάσης Γεωργιάδης αναφέρει σχετικά:²⁴

Οι συνθέτες έγραφαν διάφορα τραγούδια και έκαναν δίσκους εκτός κινηματογράφου, αλλά δεν μπορούσαν να ζήσουν με αυτά τα λεφτά που έπαιρναν γιατί δεν είχαν πολύ υψηλά ποσοστά. Έτσι, στρέφονταν και στην κινηματογραφική μουσική.

Ενώ ο Μαμαγκάκης διατυπώνει τις δικές του εμπειρίες:²⁵

Στη Φίνος Φιλμ υπήρχε ένα κασέ, το οποίο αυξάνονταν ανάλογα με τις επιτυχίες σου. Αν η ταινία πετύχαινε και η μουσική πήγαινε καλά, ο Φίνος έλεγε να πάρεις κάτι παραπάνω.

Για τη διαδικασία των πληρωμών από τις εταιρείες παραγωγής και τη στάση που ακολουθούσαν οι εκτελεστές, ο Κλάββας αφηγείται:²⁶

Απ' ό,τι έχω ακούσει, ο Φίνος ήταν ο μόνος που πλήρωνε κανονικά. Και αυτός, όμως, με κάποιες καθυστερήσεις. Αυτός έκανε στην αρχή παζάρι. Αλλά αυτό που συμφωνούσε, το 'δινε. [...] Οι άλλοι όλοι σου λέγανε: «Εντάξει, θα τα βρούμε. Πόσα θες; Εντάξει». [...] Παρόλ' αυτά, ήταν λίγα χρήματα για να γράφεις 45 λεπτά μουσική! Με φυσιολογικό ρυθμό να γράφεις ένα μήνα. [...] Οι μουσικοί ήτανε με την ώρα στον κινηματογράφο. Ενώ στους δίσκους ήτανε με το κομμάτι, είχανε ως κατάκτηση συνδικαλιστική το ότι εκεί πληρώνονταν με την ώρα. Γι' αυτό πολλές φορές [...] κάποιος έκανε επίτηδες ένα λάθος, ενώ το είχαμε κάνει πρόβα, για να το ξαναπαίζουμε.

Η εμφάνιση του (νεαρού τότε) Χατζιδάκι στη Φίνος Φιλμ χαρακτηρίζεται από την ανατρεπτική προσωπικότητά του και την ανεξάρτητη παρουσία του στο μουσικό-κινηματογραφικό στερέωμα. Ο ιδιόρρυθμος τρόπος με τον οποίο ο Χατζιδάκις αντιμετωπίζει την κινηματογραφική μουσική, τόσο κατά τη διαδικασία της σύνθεσης όσο και κατά την ηχογράφιση, αποτελεί κεντρικό σημείο αναφοράς στις συνεντεύξεις με τους περισσότερους από τους συνομιλητές.²⁷ Ο Δαλιανίδης περιγράφει τα πρώτα βήματα του Χατζιδάκι στη Φίνος Φιλμ:²⁸

Ο Φίνος προώθησε στο σινεμά τον Χατζιδάκι. Ξέρετε, οι μουσικοί είναι πολύ σκληροί και δεν αποδέχονται εύκολα τον όποιο μουσικό να τους διευθύνει! Όταν, λοιπόν, τον πρωτόβαλε να διευθύνει την ορχήστρα, παίρνουνε τη μουσική και αρχίζουνε

τα γέλια. «Ποιος είναι αυτός ο νεαρός που έφερε ο Φίνος να μας διευθύνει;» Κάθε μουσικός πίστευε ότι ήταν καλύτερος από τον μαέστρο. Τελικά, ο ίδιος ο Φίνος τον επέβαλε στους μουσικούς. Τότε ο Χατζιδάκις δεν ήταν γνωστός στο ευρύ κοινό. Τότε είχε κάνει μόνο το χοροδράμα.

Ομοίως, ο Νίκος Αυγέρης αναφέρει:²⁹

Η εμφάνιση του Χατζιδάκι και της μουσικής του τάραξε τα νερά στον χώρο. Δεν ακολούθησε την παράδοση και δεν είχε δασκάλους. [...] Ο Χατζιδάκις δεν έγραφε ποτέ τη μουσική του. Έπαιζε στο πιάνο, τραγουδούσε και, κατόπιν, έδινε οδηγίες επιτόπου στους μουσικούς. Αυτοσχεδίαζε και στη μουσική και στην ενορχήστρωση. Στο θέατρο και στα χορευτικά, βέβαια, ήταν αναγκασμένος να γράψει *spartito* (οδηγό) για τις πρόβες. Πάνω σ' αυτό έγραφε μετά την ενορχήστρωση. Αλλά παρτιτούρα δεν έγραφε ποτέ.

Ο Μαμαγκάκης μιλάει για τον Χατζιδάκι και τη διαδικασία που ακολουθούσε στις πρόβες και τις ηχογραφήσεις της μουσικής σε σχέση με το ωράριο των μουσικών και τον προγραμματισμό της ταινίας:³⁰

Ο Φίνος είχε έναν καημό. Έπαιρνε τον Μάνο Χατζιδάκι και αυτός του δημιουργούσε πρόβλημα επειδή δεν έγραφε τη μουσική αλλά, κυρίως, αυτοσχεδίαζε. Ο Φίνος είχε φτάσει στο αμήν. Υπήρχαν και περιπτώσεις που η μουσική κόστιζε τα μισά απ' ότι η υπόλοιπη ταινία. [...] Και οι μουσικοί πληρώνονταν με την ώρα. Αυτό ήταν το μεγάλο πρόβλημα. Είχανε ηχογράφιση με τον Χατζιδάκι, κοιμότανε αυτός, περιμένανε οι μουσικοί και ερχόταν μετά από τρεις ώρες να γράψει.

Ο Κλάββας σχολιάζει την περίπτωση του Χατζιδάκι μέσα από προσωπικές ιστορίες του:³¹

Παραδείγματος χάριν, ο Μάνος Χατζιδάκις είχε ραντεβού στις δέκα. Για να αρχίσουν να γράφουν, έκλεινε μια εβδομάδα την Columbia. [...] Πληρώνανε για τον Χατζιδάκι μουσικούς! Δεν λέω για τον ίδιο. Δεν ξέρω. Και του άξιζε όσα και να 'θελε να πάρει. Πηγαίνανε στις δέκα οι μουσικοί –καμιά δεκαπενταριά μουσικοί– και πίνανε καφέ. Πήγαινα και εγώ –είχα στο διπλανό στούντιο

ηχογράφιση. «Γεια σας, παιδιά!» Έκανα διάλειμμα εγώ στις εντεκάμιση. Πήγαινα. «Παιδιά! Πάλι στις τυρόπιτες; Διάλειμμα;» «Όχι», λέει, «δεν ήρθε ακόμα». Ερχόταν κατά τις μία. Αρχίζε, λοιπόν, χωρίς πάρτες, χωρίς τίποτα. Καθότανε στο πιάνο –αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον– [...] και έλεγε: «Αυτή είναι η μελωδία». Σαν ν' αυτοσχεδιάζουν για να τη μάθουν απέξω. [...] Μόνο ο Χατζιδάκις έκανε έτσι. Είχε την άνεση. Εμείς δεν θα είχαμε την άνεση. Πρώτ' απ' όλα, να πάω εγώ και ν' απασχολήσω τέσσερις ώρες το στούντιο, κάνοντας πρόβες ή ψάχνοντας να βρω κάτι! [...] Θα με εξαφάνιζαν! Δεν ήταν δυνατό.

Αντίστοιχα, ο Καπνίσης λέει:³²

Κανένας ποτέ δεν ήρθε να μου πει εμένα γιατί κόστισε τόσο η ορχήστρα. Έπαιρναν 100 δραχμές την ώρα τότε. Εγώ μέσα σε δέκα ώρες είχα τελειώσει την ηχογράφιση με την ορχήστρα, γιατί τα είχα όλα σωστά, γραμμένα και καθαρά. Μόνο τα λάθη τους ξανακάναμε. Πολλές φορές, μάλιστα, μερικοί έκαναν επίτηδες λάθη για να τα ξαναπαίζουν και να πληρώνονται παραπάνω. [...] Ο Χατζιδάκις έκανε 300 ώρες για να γράψει τη μουσική για μια ταινία! Ποτέ δεν έφερνε τις νότες. Έγραφε τελείως απλά πράγματα και αρεστά.

Όπως έχει αναφερθεί, το τραγούδι κατέχει ξεχωριστή θέση στη μουσική του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, καθώς γίνεται σχεδόν ταυτόσημο με τη ρεαλιστική μουσική (ανα)παράσταση και τη διηγητική μουσική αφήγηση, ανεξάρτητα με το εάν συνδέεται ή όχι με τη φιλική πλοκή. Η εικονοποίηση του δημοφιλούς τραγουδιού, για παράδειγμα, μέσα από αναπαραστάσεις της μουσικής επιτέλεσής του σε κέντρα διασκέδασης, αποτελεί το χαρακτηριστικότερο δείγμα μουσικής εικονοαφήγησης που εμφανίζεται και χρησιμοποιείται κατά κόρο στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή της εποχής. Η πρακτική αυτή ακολουθείται και από τη Φίνος Φιλμ στο μεγαλύτερο μέρος των ταινιών της. Σε αντίστοιχο πλαίσιο, σχετικά με τον κλασικό αμερικάνικο κινηματογράφο, ο Audissino (2014, 62) αναφέρει: «το «οικονομικό κίνητρο» για την παρουσία ενός τραγουδιού σε μία ταινία καλύπτονταν προσεκτικά με ένα πραγματιστικό κίνητρο: το τραγούδι

εμφανίζονταν σε διηγητικό επίπεδο ως μία ζωντανή επιτέλεση ή ως μία εκπομπή που προέρχονταν από κάποιο ορατό στην οθόνη ραδιόφωνο».

Στις ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, το τραγουδιστικό μουσικό στοιχείο χρησιμοποιείται συστηματικά. Μία σκηνή μπορεί να βασιστεί στην επιτέλεση ενός και μόνο τραγουδιού. Υπάρχουν παραδείγματα από ταινίες που στηρίζονται αφηγηματικά σχεδόν εξολοκλήρου σε ένα τραγούδι ή σε έναν τραγουδιστή.³³ Πολλές φορές τα τραγούδια «δοκιμάζονται» στην κινηματογραφική οθόνη—όπως συνέβαινε παλαιότερα στην επιθεώρηση—πριν περάσουν στο ευρύτερο κοινό της εμπορικής δισκογραφίας.³⁴ Αντιστρόφως, πολλά τραγούδια υπερβαίνουν την κινηματογραφική τους παρουσία και συνεχίζουν ανεξάρτητη διαδρομή εκτός κινηματογράφου. Εξίσου συνηθισμένη περίπτωση αποτελούν και τα τραγούδια που είναι γνωστά στο ακροατήριο από προγενέστερη κυκλοφορία τους στη δισκογραφία, πριν ακόμα χρησιμοποιηθούν στις ταινίες. Ο Κώστας Κλάββας αφηγείται:³⁵

[Ο],τι ήτανε σουξέ από κει το έφερναν να το βάλουμε στην ταινία για να προωθηθεί και η ταινία μουσικά. [...] Η ταινία δεν είχε αρχίσει να γυρίζεται. Βγήκε το τραγούδι και είπαν να το βάλουμε στην ταινία. Και φτιάχτηκε. Τώρα δεν ξέρω σε πιο βαθμό προσαρμόστηκε το ένα στο άλλο. Πάντως μία από τις ταινίες που ήταν προγραμματισμένες για τη χρονιά την επόμενη, το '64, ήτανε αυτή που οργανώθηκε έτσι, με στόχο του σκηνοθέτη—του Λάσκου, νομίζω— το τραγούδι να είναι το κύριο στοιχείο της ταινίας. [...] Εγώ έχω ένα τραγούδι, το οποίο το 'χα ξεχάσει και βγήκε από μία ταινία. [...] Δεν θυμάμαι από ποια. Το είδα μια φορά και λέω: «Α, εδώ είναι που το λέει». Του Πλέσσα βγήκαν πάρα πολλά τραγούδια απ' τις ταινίες. Τα μεγάλα σουξέ που έκανε ήταν απ' τις ταινίες. Δεν υπήρχε η τηλεόραση. Οι δίσκοι ήταν σε πολύ μικρή πώληση. Τα δισκάκια δεν ήταν... Με πολλές δυσκολίες να γράψουμε ένα δισκάκι με δυο τραγούδια και να πουληθεί.

Η εμπορική συμβίωση της κινηματογραφικής και της μουσικής βιομηχανίας χρονολογείται ήδη από τη δεκαετία του '30 και την εμφάνιση του ομιλούντα κινηματογράφου. Η συμβίωση αυτή οριοθετείται με βάση την εγγύτητα, την αμεσότητα και τη μακρόχρονη διάδραση μεταξύ των δύο ειδών της δημοφιλούς κουλτούρας. Ο όρος «σύμπραξη»/«συνέργεια» (synergy), σύμφωνα με τη θεωρία της εμπορικής διαχείρισης, δηλώνει την αντίληψη ότι

η κοινοπραξία δύο επιχειρήσεων είναι επικερδέστερη έναντι της αυτοτελούς δραστηριότητάς τους. Με αφετηρία τη λογική οργάνωσης των συστημάτων της βιομηχανίας του θεάματος στο εξωτερικό, καθιερώνεται και στην Ελλάδα η εμπορική και καλλιτεχνική σύμπραξη/συνέργεια μεταξύ κινηματογραφικών και δισκογραφικών εταιρειών με στόχο τη μαζικότερη προώθηση των ταινιών και των δίσκων.³⁶ Λαϊκοί τραγουδοποιοί επιστρατεύονται από τους παραγωγούς προκειμένου να ενισχύσουν με τραγούδια τις ταινίες, έχοντας ως στόχο την ευρεία αναγνώριση και την εμπορική επιτυχία. Ονομαστοί τραγουδιστές και τραγουδίστριες της εποχής προσελκύουν το κοινό στις κινηματογραφικές αίθουσες, συνδέοντας με τον τρόπο αυτό την αναγνωρίσιμη τραγουδιστική τους περσόνα με την οπτική (ανα)παράστασή της στην κινηματογραφική οθόνη.

Κατά τον Altman (2004, 245), ο οποίος μιλάει για το Hollywood, η σταδιακή καθιέρωση του σταρ σίστεμ οδηγεί σε διαφοροποιήσεις στην ένταξη και παρουσία της μουσικής στον κινηματογράφο, οι οποίες αφορούν κυρίως «στην παράδοση ένταση ανάμεσα στις απαιτήσεις του ρεαλισμού (που θέλουν τους ηθοποιούς να εξαφανίζονται μέσα στον ρόλο τους) και τους εμπορικούς στόχους (που προϋποθέτουν ότι οι ηθοποιοί θα παραμείνουν αναγνωρίσιμοι ως ηθοποιοί, παρά τους μυθοπλαστικούς ρόλους τους)», ενώ σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Manuel (1988, 178) για την κινηματογραφική παραγωγή του Bollywood, «το σύστημα των στούντιο αντικαταστάθηκε από το σύστημα των σταρ» και «ο φόβος για αποτυχία στις πωλήσεις των εισιτηρίων οδήγησε τους παραγωγούς να βασιστούν σε μία σταθερή φόρμουλα: έναν αστέρα, έξι τραγούδια και τρεις χορούς».

Μία ακόμη διάσταση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής είναι το ζήτημα της προσπάθειας καθιέρωσης «σταθερών ορίων σχετικά με το τι θεωρείται «έντεχνη μουσική» και τι όχι, αποφάσεις που ρυθμίζονται με βάση όχι μόνο τις κοινωνικές-ταξικές και εθνοτικές διαφοροποιήσεις, αλλά και την πολιτιστική πολιτική της διχοτομίας ανάμεσα στην καθαρή και την προγραμματική μουσική» (Neumeyer 2000, 38), με αποτέλεσμα ένα ελιτίστικο προμοτάρισμα του κλασικού συμφωνικού ιδιώματος έναντι της δημοφιλούς μουσικής. Στην περίπτωση του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, παρόλο που οι εκτελεστές-μουσικοί των κλασικών συμφωνικών ορχηστρών (της Ορχήστρας της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, της Ορχήστρας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών) συχνά απεύχονται τη σύμπραξή τους με λαϊκούς

οργανοπαίκτης, θεωρώντας ότι τους υποβαθμίζει, οι ελληνικές ταινίες της περιόδου αποτελούν το κοινό βιοματικό μέσο όπου το κλασικό και το λαϊκό είδος συναντιόνται δημιουργικά. Η μουσική στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο κινείται πέρα από τις παραδοσιακές ειδολογικές συμβάσεις και διακρίσεις, διατηρώντας ωστόσο τον εκλεκτικό της χαρακτήρα. Στις αντίστοιχες συνεργασίες του με λαϊκούς οργανοπαίκτης, αναφέρεται ο Κλάββας:³⁷

Όλοι τον Ζαμπέτα παίρναμε να παίζει στις ταινίες, όταν είχαμε λαϊκά. [...] Ερχότανε σπίτι, λοιπόν, και του 'παιζα στο πιάνο το τραγούδι να μάθει τα μέρη του. «Σ' αρέσει, Γιώργο;», είπα για τη γνώμη του. «Πολύ ωραίο, ρε παιδί μου, αλλά δεν είναι στο λούκι. Να μπει στο λούκι!», μου 'λεγε. Το 'λεγε επί χρόνια, κάθε φορά!

Ο Καπνίστης θυμάται την αντίδραση των κλασικών μουσικών για τη συμμετοχή λαϊκών μουσικών στην ορχήστρα.³⁸

Όταν πήγα κάπου να χρησιμοποιήσω το μπουζούκι εκεί, μου είπαν οι μουσικοί ότι θα με σκοτώσουνε! Συνεργάστηκα, όμως, και με λαϊκούς μουσικούς που δεν ήξεραν να διαβάσουν παρτιτούρα. Ο Ζαμπέτας μου είχε πει μάλιστα: «Μαέστρο, εγώ δεν είμαι μαθηματικός».

Στο ίδιο μήκος κύματος κινούνται οι απόψεις του Πλέσσα σχετικά με τη συνύπαρξη του λαϊκού και του κλασικού μουσικού ύφους.³⁹

Πιστεύω ότι το πόσο αγαπημένο είδος ήταν ο κινηματογράφος μάς επέτρεπε να δοκιμάζουμε τέτοιες «μαγιονέζες»! Γιατί αν έβγαινα τότε και έλεγα στη συμφωνική ορχήστρα να δεχτεί τον σπουδαίο Ζαμπέτα σαν σολίστα, όλα τα πρώτα αναλόγια θα σηκώνονταν να φύγουν. Χρειάστηκε η αγάπη που έδειξε το κοινό στη λαϊκή μουσική για να κάθονται στο ίδιο αναλόγιο ο Κολάσης με δύο μπουζούκια.

Η διοργάνωση του Φεστιβάλ Ελληνικού Τραγουδιού, αρχικά στην Αθήνα και στη συνέχεια στη Θεσσαλονίκη κατά τη δεκαετία του '60, αποτελεί ένα νέο πεδίο ανεύρεσης συνθετών, μουσικών και τραγουδιστών για τις κινηματογραφικές και τις δισκογραφικές παραγωγές του ελληνικού λαϊκού,

ελαφρού και ελαφρολαϊκού είδους μουσικής. Για το θέμα του Φεστιβάλ και της σχέσης του με την παραγωγή της ελληνικής κινηματογραφικής μουσικής, μιλάει ο Αυγέρης:⁴⁰

Αυτό ήταν ένα φεστιβάλ νέων συνθετών, ένα φεστιβάλ παραγωγής νέων τραγουδιών. Έπαιζε εκεί και η ορχήστρα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας. Εμφανίζονταν τότε οι παραγωγοί του κινηματογράφου. Ήθελαν να δουν τι παίζεται και να κλείσουν τον συνθέτη και τους τραγουδιστές. Να τους δώσουν τα δικαιώματα και να προσαρμόσουν το τραγούδι σε ταινίες ή να το προωθήσουν σε δίσκους. Στάμπαραν τι θέλανε, τι αρέσει, τι θα έχει μέλλον, τι μπορεί να ενδιαφέρει ή τι μπορεί να αποδώσει και έπαιρναν το τραγούδι. Ρωτούσαν τον συνθέτη αν μπορούσαν να το εκμεταλλευτούν γι' αυτό τον λόγο και, βέβαια, και οι συνθέτες και οι εκτελεστές το ήθελαν πολύ αυτό.

Το εγχώριο σταιρ σίστεμ της εποχής στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στη συνέργεια κινηματογραφικών και δισκογραφικών εταιρειών. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι αρκετοί από τους πρωταγωνιστές των ταινιών αναδεικνύονται και ως τραγουδιστές και, αντιστρόφως, αρκετοί τραγουδιστές κάνουν καριέρα στον κινηματογράφο ως ηθοποιοί.⁴¹ Ανεξάρτητα, όμως, με το αν πρόκειται για πρωτότυπη μουσική ή για υβριδική επένδυση που βασίζεται στη συλλογή προϋπάρχουσας μουσικής –το λεγόμενο *compilation score*– ή απλά για έναν δίσκο κάποιου από τους πρωταγωνιστές ή τους τραγουδιστές/μουσικούς που συμμετέχουν σε μία ταινία, η προβολή και η διάδοση της κινηματογραφικής ταινίας και του μουσικού δίσκου εμφανίζονται ως εμπορικές δραστηριότητες αλληλένδετες και συμπληρωματικές. Ιδιαίτερα η μουσική παραγωγή είναι αυτή που προσπαθεί να αναδειχθεί εμπορικά από τη σύμπραξή της με τον κινηματογράφο, ο οποίος αποτελεί την κατεξοχήν έκφραση της μαζικής δημοφιλούς κουλτούρας μέσα από τη δυναμική της οπτικοακουστικής παραστασιακής προβολής. Ο κιθαρίστας Τίτος Καλλίρης ερμηνεύει τη συχνή παρουσία διηγητικής μουσικής και τραγουδιών στις ελληνικές ταινίες της εποχής:⁴²

Ο κινηματογράφος είναι κατεξοχήν ένα λαϊκό είδος διασκέδασης. Οι περισσότεροι τότε δεν είχαν δισκοθήκη σπίτι τους. Επομένως, στον κινηματογράφο δεν πήγαιναν μόνο για να δουν την ταινία, αλλά και για να ακούσουν μουσική. Δύο είδη διασκέδασης με ένα εισιτήριο.

Επίσης, ο Πλέσσας σημειώνει:⁴³

Το τραγούδι είναι υποχρεωμένο να ακολουθήσει τον στίχο και την εκφορά της γλώσσας. Το τραγούδι στις ταινίες ήταν μόδα εκείνη την εποχή. Και όχι μόνο ελληνική. Το τραγούδι το «κουβαλάς» ευκολότερα όταν βγαίνεις από την αίθουσα.

Η επικράτηση του *compilation score* οδήγησε, με τη σειρά της, στην υιοθέτηση ενός μοντέλου δημιουργίας και ένταξης θεματικών τραγουδιών στις ταινίες, όπως επίσης και σε σημαντικές στιλιστικές αλλαγές στη μουσική του κινηματογράφου (Smith 1998, 154-155). Η συστηματική παρουσία των θεματικών τραγουδιών στις ταινίες σχετίζεται επίσης με την εμπορική σύμπραξη μεταξύ των κινηματογραφικών και των δισκογραφικών εταιρειών. Η ταυτοποίηση ενός μουσικού θέματος με συγκεκριμένη κινηματογραφική ταινία αποτελεί χρήσιμο εμπορικό μηχανισμό, εύκολη και γρήγορη ακουστική σύνδεση της μουσικής με το έργο και τους ήρωές του και επιπλέον πηγή προώθησης και διάθεσης των κινηματογραφικών και των δισκογραφικών προϊόντων. Ορισμένες ταινίες μπορούν να γίνουν περισσότερο δημοφιλείς μέσα από την ταυτοποίησή τους με θεματικά τραγούδια. Ο Πλέσσας αναφέρεται σε ένα δικό του κινηματογραφικό τραγούδι:⁴⁴

Ήταν τέτοια η επιτυχία του τραγουδιού «Άνοιξε Πέτρα» από την ταινία *Γοργόνες και Μάγκες* που «έστησε» τη μεγάλη κυρία του τραγουδιού, τη Μαρινέλλα. Σε ελάχιστο διάστημα έφτασε να ζητιέται παντού και να παίζεται μέχρι και στα πανηγύρια – μεγάλη δύναμη να ακούσεις κλαριντζή να παίζει τραγούδι σου! Αποτέλεσμα; Στη δεύτερη προβολή ονόμασαν την ταινία *Η Πέτρα* και έκανε περισσότερα εισιτήρια.

Η εμφάνιση της τηλεόρασης στα μέσα του προηγούμενου αιώνα και η ραγδαία εξάπλωσή της αλλάζει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο πρόσληψης και αντίληψης των οπτικοακουστικών μέσων και ιδιαίτερα των κινηματογραφικών ταινιών, περιορίζει αισθητά την προσέλευση του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες και μετατρέπει την προβολή σε ιδιωτική υπόθεση, προκρίνοντας την ατομοκεντρική επαναληπτικότητα σε αντίθεση με τη συλλογική παραστατικότητα της κινηματογραφικής κουλτούρας. Οι ταινίες που προορίζονται για τον κινηματογράφο μπορούν πλέον να προβληθούν και στην τηλεόραση, δημιουργώντας μία ξεχωριστή σχέση με

το κοινό τους. Το γεγονός αυτό διαφοροποιεί –εκτός από την ταινία αυτή καθαυτή– τον τρόπο παραγωγής της μουσικής της ταινίας και το πλαίσιο ταύτισής της με τους/τις θεατές.

Όσον αφορά στις ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου και τη μουσική τους, η πορεία τους μετά τη δεκαετία του '60 –και κυρίως από τα μέσα της δεκαετίας του '70 και έκτοτε– ακολουθεί την προσαρμογή στο τηλεοπτικό μοντέλο συστηματικής προβολής⁴⁵ και, σε ορισμένες περιπτώσεις, τον δρόμο της δισκογραφικής παραγωγής και διακίνησης. Σημαντικό μέρος του τηλεοπτικού χρόνου στο εβδομαδιαίο πρόγραμμα των κρατικών και των ιδιωτικών καναλιών καλύπτεται από ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, με αποτέλεσμα μεγάλος αριθμός θεατών να έρχεται σε επαφή με αυτές μέσω της τηλεόρασης. Επιπλέον, από τη δεκαετία του '80, οπότε αρχίζει να διαδίδεται το πρότυπο της ενδο-οικιακής ψυχαγωγίας, αναπτύσσεται και ένας τύπος οικογενειακής προβολής κινηματογραφικών ταινιών μέσω των συσκευών αναπαραγωγής αναλογικού και ψηφιακού οπτικοακουστικού υλικού (βιντεοκασέτες και DVD).

Το ζήτημα της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής έχει επανέλθει στο προσκήνιο την τελευταία εικοσαετία μέσα από ποικίλες προσπάθειες «επιστροφής» στις ταινίες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου και τη μουσική τους. Οι επανεκδόσεις παλαιών δίσκων, συνήθως με καινούρια ηχητική επεξεργασία, οι νέες κυκλοφορίες μουσικής παλαιών ελληνικών ταινιών, αλλά και οι συχνές επανεκτελέσεις ή διασκευές κινηματογραφικών κομματιών υποδηλώνουν μία τάση πολιτισμικής (μουσικής και κινηματογραφικής) αναβίωσης της συγκεκριμένης κινηματογραφικής περιόδου. Σε θεωρητικό επίπεδο, με βάση τις θέσεις του Attali (1991) για την πολιτική οικονομία της μουσικής, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι βρισκόμαστε ιστορικά και πολιτισμικά στο τέλος της εποχής της «επανάληψης» ή, καλύτερα, στις αρχές της περιόδου της «σύνθεσης». Έχοντας περάσει από τον μετασηματισμό του θεατρικού/σκηνικού «δράματος» σε τυποποιημένη μίμηση, συστηματική αναπαραγωγή και παγκοσμιοποιημένη διακίνηση ως «θέαμα», η μουσική αναγγέλλει τη σύγχρονη, νεοφιλελεύθερη πραγματικότητα μίας εν πολλοίς αναδημιουργικής, εικονικής και προσωποποιημένης ψυχαγωγίας, στηριζόμενης σε πρακτικές που οφείλονται κυρίως στην ανάπτυξη καινούριων μορφών τεχνολογίας και επικοινωνίας, όπως ο κινηματογράφος και, αργότερα, η τηλεόραση και το διαδίκτυο. Έτσι, και στην περίπτωση που εξετάζουμε, η μουσική και οι μουσικοί του Παλιού

Ελληνικού Κινηματογράφου «ξαναζωντανεύουν» οπτικοακουστικά στη μικρή οθόνη και στις ψηφιακές οθόνες των υπολογιστών και ηχητικά μέσα από την επανακυκλοφορία των παλαιότερων δίσκων ή τις επανεκτελέσεις και τις διασκευές μουσικών κομματιών από τον κινηματογράφο. Στο πλαίσιο μίας νέας μουσικής-κινηματογραφικής ιστορίας, είναι δυνατό αντίστοιχες εναλλακτικές προσεγγίσεις του φαινομένου να αποτυπώσουν και να αναδείξουν, μέσα από προσωπικές αφηγήσεις και μαρτυρίες, μία παράδοση που όχι μόνο δεν είναι ξεπερασμένη, αλλά παραμένει σύγχρονη, ενεργή και αναγνωρίσιμη, ακόμα και στις νεότερες ηλικίες του σημερινού κοινού.

References

- Adorno, Theodor W. και Hanns Eisler. *Komposition für den Film*. Munich: Rogner & Bernhard, 1969.
- Altman, Rick. “The Material Heterogeneity of Recorded Sound”. Στο *Sound Theory, Sound Practice*, επιμ. Rick Altman, 15-31. London: Routledge, 1992.
- _____. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Andreopoulos, Andreas. “Imago Poetae: The Aesthetics of Manos Hadjidakis”. *Journal of Modern Greek Studies* 19, τ. 2 (2001): 255-68.
- Attali, Jacques. *Θόρυβοι: Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής*, μτφρ. Ντενίζ Ανδριτσάνου. Αθήνα: Ράππας, 1991.
- Audissino, Emilio. *John Williams’s Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*. Madison: University of Wisconsin Press, 2014.
- Burt, George. *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- Denisoff, R. Serge και George Plasketes. “Synergy in 1980s Film and Music: Formula for Success or Industry Mythology?” *Film History* 4, τ. 3 (1990): 257-76.
- Elsaesser, Thomas. “Early German Cinema: A Second Life?” Στο *A Second Life: German Cinema’s First Decades*, επιμ. Thomas Elsaesser και Michael Wedel, 9-37. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Jessop, Bob. “Cultural Political Economy, the Knowledge-based Economy, and the State”. Στο *The Technological Economy*, επιμ. Andrew Barry και Don Slater, 144-165. London: Routledge, 2005.

- Kalinak, Kathryn. "Classical Hollywood, 1928-1946". Στο *Sound: Dialogue, Music, and Effects*, επιμ. Kathryn Kalinak, 37-58. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015.
- Karlin, Fred και Rayburn Wright. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York: Schirmer, 1990.
- Manuel, Peter. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Morcom, Anna. *Hindi Film Songs and the Cinema*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Neumeyer, David P. "Performances in Early Hollywood Sound Films: Source Music, Background Music, and the Integrated Sound Track". *Contemporary Music Review* 19, τ. 1(2000): 37-62.
- Poulakis, Nick. "Music and Image in Dialogue: Audiovisual Media as Multicultural Education". *Review of Artistic Education* 1, τ. 2 (2011): 128-34.
- Powdermaker Hortense. *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*. Boston: Little Brown, 1950.
- Prendergast, Roy M. *Film Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*. New York: Norton, 1992.
- Reay, Pauline. *Music in Film: Soundtracks and Synergy in Contemporary Cinema*. London: Wallflower, 2004.
- Scheurer, Timothy E. *Music and Mythmaking in Film: Genre and the Role of the Composer*. Jefferson: McFarland, 2008.
- Smith, Jeff. *The Sound of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University, 1998.
- Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge, 1995.
- Κατωμένος, Ερατοσθένης. "Ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος και τα Πολιτισμικά του Πρότυπα". *Οπτικοακουστική Κουλτούρα* 1 (2002): 15-24.
- Κυμιωνής, Στέλιος. "Η Βιομηχανία του Κινηματογραφικού Θεάματος στην Ελλάδα: Η Περίπτωση της Φίνος Φιλμ". Στο *Τεκμήρια Βιομηχανικής Ιστορίας*, επιμ. Χριστίνα Αγριαντώνη και Λήδα Παπαστεφανάκη, 240-49. Αθήνα: Ελληνικό Τμήμα της Διεθνούς Επιτροπής για τη Διατήρηση της Βιομηχανικής Κληρονομιάς, 2002.
- Παπαδημητρίου, Λυδία. *Το Ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ: Κριτική-Πολιτισμική Θεώρηση*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2009.

Notes

- 1 Βλέπε χαρακτηριστικά *Powdermaker* 1950, την πρώτη, ουσιαστικά, ανθρωπολογική εθνογραφία για τον αμερικάνικο κινηματογράφο του Hollywood.
- 2 Για τα ζητήματα της γενικότερης οικονομικής διαχείρισης και της τεχνολογικής εξέλιξης στη Φίνος Φιλμ, βλέπε Κυμιωνής 2002.
- 3 Γιάννης Δαλιανίδης, προσωπική συνέντευξη, 25 Φεβρουαρίου 2005.
- 4 Ανδρέας Ροδουσάκης, προσωπική συνέντευξη, 10 Σεπτεμβρίου 2003.
- 5 Αντίστοιχα, για τη διαδικασία δημιουργίας της κινηματογραφικής μουσικής στη βιομηχανία του Hollywood, βλέπε Karlin και Wright 1990.
- 6 Νίκος Αυγέρης, προσωπική συνέντευξη, 17 Δεκεμβρίου 2001.
- 7 Γιάννης Δαλιανίδης, προσωπική συνέντευξη, 25 Φεβρουαρίου 2005.
- 8 Νίκος Μαμαγκάκης, προσωπική συνέντευξη, 21 Φεβρουαρίου 2005.
- 9 Για τον ρόλο της ενορχήστρωσης στη δημοφιλή κινηματογραφική μουσική του αμερικάνικου κινηματογράφου, βλέπε Smith 1998.
- 10 Τίτος Καλλίρης, προσωπική συνέντευξη, 20 Δεκεμβρίου 2004.
- 11 Γιάννης Δαλιανίδης, προσωπική συνέντευξη, 25 Φεβρουαρίου 2005.
- 12 Κώστας Καπνίσης, προσωπική συνέντευξη, 11 Ιουνίου 2002.
- 13 Για τη διαδικασία και την οργάνωση της μουσικής-κινηματογραφικής παραγωγής στα στούντιο του Hollywood, βλέπε Prendergast 1992, 37. Αντίστοιχα, για το Bollywood, βλέπε Morcom 2007, 27.
- 14 Η πρακτική αυτή μοιάζει, σε κάποιο βαθμό, με την αντίστοιχη στον αμερικάνικο κινηματογράφο, όπου η διαδικασία επιλογής των συγκεκριμένων σημείων στα οποία θα προστεθεί ήχος (εφέ και μουσική), το *spotting*, είναι αποτέλεσμα ενδελεχούς ανίχνευσης και συστηματικής συνεργασίας μεταξύ σκηνοθέτη, συνθέτη και μουσικού επιμελητή (Burt 1994, 217-223). Για την αναλυτική ορολογία περί «διηγητικής» («ρεαλιστικής») και «μη-διηγητικής» («μη-ρεαλιστικής») κινηματογραφικής μουσικής, βλέπε Gorbman 1987, 11-30.
- 15 Νίκος Αυγέρης, προσωπική συνέντευξη, 17 Δεκεμβρίου 2001.
- 16 Κώστας Καπνίσης, προσωπική συνέντευξη, 11 Ιουνίου 2002.
- 17 Μίμης Πλέσσας, προσωπική συνέντευξη, 1 Μαρτίου 2005.
- 18 Νίκος Μαμαγκάκης, προσωπική συνέντευξη, 21 Φεβρουαρίου 2005.
- 19 Κώστας Κλάββας, προσωπική συνέντευξη, 28 Νοεμβρίου 2001.
- 20 Γιάννης Δαλιανίδης, προσωπική συνέντευξη, 25 Φεβρουαρίου 2005.
- 21 Νίκος Αυγέρης, προσωπική συνέντευξη, 17 Δεκεμβρίου 2001.
- 22 Νίκος Μαμαγκάκης, προσωπική συνέντευξη, 21 Φεβρουαρίου 2005.
- 23 Κώστας Κλάββας, προσωπική συνέντευξη, 28 Νοεμβρίου 2001.
- 24 Θανάσης Γεωργιάδης, προσωπική συνέντευξη, 10 Απριλίου 2002.
- 25 Νίκος Μαμαγκάκης, προσωπική συνέντευξη, 21 Φεβρουαρίου 2005.
- 26 Κώστας Κλάββας, προσωπική συνέντευξη, 28 Νοεμβρίου 2001.
- 27 Ο Μάνος Χατζιδάκις θεωρούσε πως η ελαφρά μουσική του για τον κινηματογράφο –κυρίως τα δημοφιλή τραγούδια του– προσδίδει στον ίδιο μία «ανεπιθύμητη λαϊκότητα» την οποία δεν προσδοκούσε και δεν αποδεχόταν. Για αυτό τον λόγο, αργότερα στην πορεία του θα αποκηρύξει μεγάλο μέρος της μουσικής που είχε γράψει για τον κινηματογράφο. Για την ιδιότητα περίπτωση του Χατζιδάκι με αναφορές στην κινηματογραφική μουσική αισθητική του, βλέπε Andreopoulos 2001.

- 28 Γιάννης Δαλιανίδης, προσωπική συνέντευξη, 25 Φεβρουαρίου 2005.
- 29 Νίκος Αυγέρης, προσωπική συνέντευξη, 17 Δεκεμβρίου 2001.
- 30 Νίκος Μαμαγκάκης, προσωπική συνέντευξη, 21 Φεβρουαρίου 2005.
- 31 Κώστας Κλάββας, προσωπική συνέντευξη, 28 Νοεμβρίου 2001. 32 Κώστας Καπνίσης, προσωπική συνέντευξη, 11 Ιουνίου 2002.
- 33 Όπως, για παράδειγμα, οι ταινίες στις οποίες εμφανίζεται ως ηθοποιός ο Τόλης Βοσκόπουλος, εμπλουτίζοντας τους ρόλους του με την τραγουδιστική του παρουσία. Τα τραγούδια του άλλοτε συνδέονται με την πλοκή του έργου και άλλοτε όχι. Στις περιπτώσεις που ολόκληρη η ταινία στηρίζεται σε ένα συγκεκριμένο τραγούδι, συχνά αυτό μετασχηματίζεται από διηγητική σε μη-διηγητική μουσική μέσω διαφόρων παραλλαγών στην υφή, την ενορχήστρωση, τη δομή και το είδος του αλλά και μέσω της απαλοιφής του φωνητικού του μέρους και τη διατήρηση μόνο της μουσικής.
- 34 Αυτό συμβαίνει κυρίως με τα ελληνικά λαϊκά τραγούδια. Σε γενικές γραμμές, στις ελληνικές ταινίες της εποχής δεν ακούγονται αρκετά συχνά γνωστές ξένες επιτυχίες, πιθανότατα εξαιτίας των υψηλών πνευματικών δικαιωμάτων τους. Για τον λόγο αυτό, οι εγχώριοι κινηματογραφικοί παραγωγοί προτιμούν να πληρώσουν εξαρχής έναν συνθέτη, ο οποίος θα γράψει πρωτότυπη μουσική για την ταινία τους, προκειμένου να έχουν τα αποκλειστικά δικαιώματα χρήσης της μουσικής αυτής.
- 35 Κώστας Κλάββας, προσωπική συνέντευξη, 28 Νοεμβρίου 2001.
- 36 Για τη συνέργεια στον τομέα της δυτικής κινηματογραφικής μουσικής, βλέπε Denisoff και Plasketes 1990, καθώς και Reay 2004.
- 37 Κώστας Κλάββας, προσωπική συνέντευξη, 28 Νοεμβρίου 2001.
- 38 Κώστας Καπνίσης, προσωπική συνέντευξη, 11 Ιουνίου 2002.
- 39 Μίμης Πλέσσας, προσωπική συνέντευξη, 1 Μαρτίου 2005.
- 40 Νίκος Αυγέρης, προσωπική συνέντευξη, 17 Δεκεμβρίου 2001.
- 41 Για το ζήτημα του ελληνικού star system και τη σχέση του με τις κωμωδίες και τα μιούζικαλ του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, βλέπε Παπαδημητρίου 2009, 237-67.
- 42 Τίτος Καλλίρης, προσωπική συνέντευξη, 20 Δεκεμβρίου 2004.
- 43 Μίμης Πλέσσας, προσωπική συνέντευξη, 1 Μαρτίου 2005.
- 44 Μίμης Πλέσσας, προσωπική συνέντευξη, 1 Μαρτίου 2005. Για το τραγούδι υπάρχει μία δεύτερη εκτέλεση, η οποία έγινε για τις ανάγκες του δίσκου της μουσικής της κινηματογραφικής ταινίας. Την παραγωγή είχε αναλάβει η δισκογραφική εταιρεία Lyra. Επειδή η Μαρινέλλα ανήκε σε άλλη εταιρεία, το ηχογράφησαν τελικά με τη νεαρή και πρωτοεμφανιζόμενη τραγουδίστρια Πετρή Σαλπέα.
- 45 Για τη σύνδεση του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου με την ελληνική τηλεόραση, βλέπε Κατωμένος 2002.