

Μια “υποκειμενική” ανάλυση του κινηματογραφημένου χώρου

Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Ακαδημαϊκό έτος 2013-2014

Διάλεξη

μόρφωμα

Μια υποκειμενική ανάλυση του κινηματογραφημένου χώρου
Χαλά Παναγιώτα-Μαρία | Χατζηστεφάνου Ορέστης

Επιβλέπων καθηγητής: Γ. Παρμενίδης
Σύμβουλος: Ε. Ανδρουτσοπούλου



Ευχαριστούμε θερμά,

τον καθηγητή μας Γιώργο Παρμενίδη για τις γνώσεις, την
μεθοδολογία και την πολύτιμη βοήθεια,
την Ειρήνη Ανδρουτσοπούλου για την καθοδήγηση και τις
πολύτιμες συμβουλές που μας προσέφερε καθ' όλη την
διάρκεια ολοκλήρωσης της παρούσας εργασίας
και την οικογένειά μας για την αμέριστη συμπαράσταση.

Περίληψη

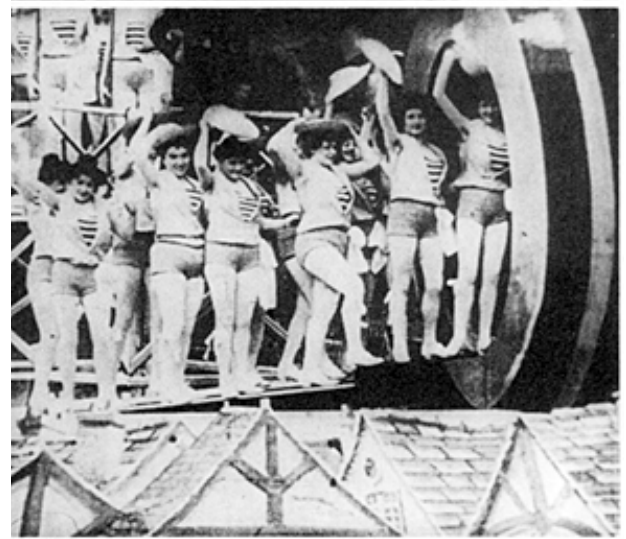
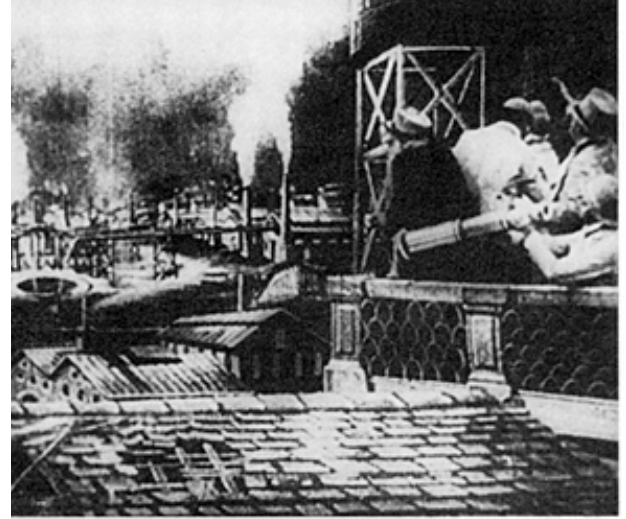
Ο χώρος διαμορφώνεται και ορίζεται από τις ποικίλες σχέσεις των υποκειμένων – ανθρώπων, με τα αντικείμενα – παράγωγα τις τεχνικής. Οι σχέσεις αυτές αναπτύσσονται κάτω από διαφορετικές συνθήκες και εξελίσσονται μέσα στον χρόνο, με αποτέλεσμα η νοηματοδότηση του χώρου να διαφέρει. Σε αυτή την εργασία έχουμε στόχο να προσεγγίσουμε τον χώρο μέσα από τον κινηματογράφο, που αποτελεί μια κινούμενη αρχιτεκτονική του βλέμματος και να αναλυθούν τα μορφώματα των σχέσεων υποκειμένων και αντικειμένων.

Στην πρώτη ενότητα, αρχικά αποσαφηνίζεται η αρχή της υποκειμενικότητας στον κινηματογράφο και την φαινομενολογία κατά την νεωτερική εποχή, και αναλύεται ο ρόλος και η έννοια του αντικειμένου – πόλη στην παραγωγή των μορφωμάτων. Στη συνέχεια, αφού αρχικά αναλυθούν τα χαρακτηριστικά της κινηματογράφησης των τριών σκηνοθετών, Fellini, Wenders και Allen, παρουσιάζονται οι ταινίες που επιλέχτηκαν προς ανάλυση. Στη δεύτερη ενότητα, αρχικά παρουσιάζεται η σημασία και η έννοια της εναρκτήριας σεκάνς στην ταινία και στη συνέχεια αναλύονται οι εισαγωγές των ταινιών και συγκρίνονται με την υπόλοιπη πλοκή. Στο τρίτο μέρος, επιδιώκεται η υποκειμενική ανάλυση των σχέσεων των αντικειμένων συνθέτοντας τα μορφώματα των υποκειμένων - ηρώων που διακρίνονται στις τέσσερις επιλεγμένες ταινίες, με εργαλεία τον χρόνο και την μνήμη.

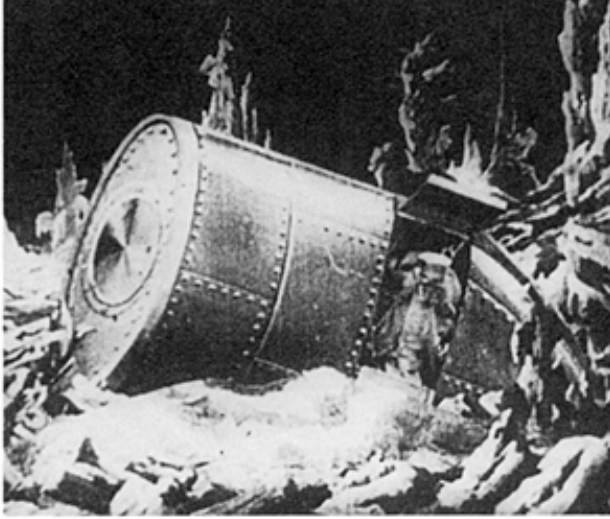
Τα παραδείγματα των ταινιών διαφέρουν μεταξύ τους, με μοναδικό κοινό στοιχείο να αποτελεί η επιρροή και των τριών σκηνοθετών από τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο και τον νεορεαλισμό. Ο Fellini που εκπροσωπεί τον νεορεαλισμό επηρεάζει το σκηνοθετικό έργο του Wenders και του Allen. Εντούτοις το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό, παράγουν διαφορετικά μορφώματα που άλλοτε η ψυχосύνθεσή του υποκειμένου αντικατοπτρίζεται στον χώρο και άλλοτε το υποκείμενο προσαρμόζεται στο ήδη διαμορφωμένο. Η αποτύπωση και η αποδόμηση των σχέσεων των αντικειμένων, που αποτελούν μια αναπαράσταση της αλήθειας, οδήγησε στη δημιουργία τεσσάρων διαφορετικών τρόπων ανάπτυξης των μορφωμάτων που ερμηνεύουν τα υποκείμενα και συγχρόνως παράγουν χώρο.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή		08-13
Μέρος 1	το υποκείμενο	14-39
	_το υποκείμενο στον κινηματογράφο	17-23
	_Φελίνι, Βέντερς, Αλεν	24-35
	_πλοκή ταινιών	36-39
	η εναρκτήρια σεκάνς	40-59
	_ Γλυκιά ζωή (La Dolce Vita, Federico Fellini, 1960)	44-45
	_Μανχάταν (Manhattan, Woody Allen, 1977)	46-51
	_Παρίσι, Τέξας (Paris, Texas, Wim Wenders, 1984)	52-55
	_Στη Ρώμη με αγάπη (To Rome With Love, Woody Allen, 2012)	56-59
Μέρος 2	το μόρφωμα	60-95
	συμπεράσματα	104-112
Παράρτημα		113-121



εικ. 1 George Melies |“Ταξίδι στη Σελήνη” (le voyage dans la lune, 1901)



εισαγωγή



εικ. 2 George Melies | "Ταξίδι στη Σελήνη" (Le voyage dans la lune, 1901)

Την στιγμή που έγινε πραγματικότητα η καταγραφή της κινούμενης εικόνας, δημιουργήθηκε μια αμφίδρομη σχέση κινηματογράφου¹ και αρχιτεκτονικής. Η ανάπτυξη της φωτογραφικής τέχνης έθεσε τη βάση για την δημιουργία μιας νέας τέχνης, στις αρχές του 19ου αιώνα, του κινηματογράφου, που αρχικά χρησιμοποιήθηκε ως μέσο καταγραφής της πραγματικότητας. Η ιδέα του κινηματογράφου προέκυψε από την έμφυτη τάση του ανθρώπου να απεικονίσει και να αναλύσει την κίνηση. Σύμφωνα με τον Ταρκόφσκι, *“ο κινηματογράφος αποτελεί ένα μέσο καταγραφής της κίνησης της πραγματικότητας, μιας κίνησης υπαρκτής, συγκεκριμένης, χρονικά καθορισμένης και μοναδικής... εμφανίστηκε σαν μέσο αέναης αναπαραγωγής του λεπτού της ώρας στη ρευστή του μεταβλητότητα δευτερόλεπτο προς δευτερόλεπτο, αποτυπώνοντάς το στο φιλμ.”*²

Το νέο μέσο αναπαράστασης και απόδοσης της πραγματικότητας αρχικά χρησιμοποιήθηκε υπό τους όρους του ρεαλισμού. Στις 20 Μαΐου του 1891 παρουσιάστηκε επίσημα στο κοινό της Νέας Υόρκης στο Μπρόντγουεϊ, η πρώτη κινηματογραφική ταινία με τον τίτλο *“Carmecita Dancing”*, η οποία σημείωσε μεγάλη επιτυχία λόγω της κινητικής πιστότητάς της. Για πρώτη φορά ο φακός, στην ταινία *“Η είσοδος του τρένου στο σταθμό Λιόν(1895)”*³, έγινε ένα πρόσωπο του δράματος, στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού.

Ενας από τους πρώτους κινηματογραφιστές που χρησιμοποίησε την διαθέσιμη τεχνική της εποχής με σκοπό την παραγωγή ταινιών υπό τους όρους της τέχνης ήταν ο George Melies. Η ταινία του *“Ταξίδι στη Σελήνη” (le voyage dans la lune, 1901)*, υπήρξε πιθανότατα η πρώτη προσπάθεια όπου οι θεατές μεταπηδούσαν από την πραγματικότητα στο κόσμο της φαντασίας, του ονείρου και του θαύματος. Ο Melies εισήγαγε τεχνικές οπτικών εφέ, ενώ για πρώτη φορά πρόβαλε έγχρωμες ταινίες, χρωματίζοντας τη κινηματογραφική ταινία (καρέ) με το χέρι. Πολλές ταινίες της εποχής βασίζονται στην αντίθεση που υπάρχει ανάμεσα στην αναμφισβήτητη αντικειμενικότητα της κινηματογραφικής εικόνας και τον απίστευτο χαρακτήρα του επεισοδίου που απεικονίζεται.

Η δυνατότητα της κινηματογραφικής τέχνης να παράγει αρχιτεκτονική με εργαλεία όπως το φως, τη σκιά, τη κλίμακα, τη κίνηση και την αφήγηση επέτρεψε την διασταύρωση τους. Ο Σεργκεϊ Αϊζενστάιν διακρίνει δύο περιπτώσεις χωρικής αντίληψης: *“Η μία είναι η κινηματογραφική,*

1 Ο κινηματογράφος αρχικά αναφερόταν στην μηχανή λήψης που ανέπτυξε ο Τόμας Εντισον μαζί με τον Ουίλιαμ Ντίξον. Ο όρος κατοχυρώθηκε από τους αδερφούς Λιμιέρ αργότερα και αναφερόταν σε μια φορητή κινηματογραφική μηχανή, λήψεως, εκτύπωσης και προβολής του φιλμ, που εμφάνιζε σε οθόνη εικόνες με ρυθμό 16 καρέ ανά δευτερόλεπτο.

2 Ταρκόφσκι, Σμιλεύοντας τον Χρόνο σελ.129.

3 Αδελφοί Λιμιέρ, Στην ταινία *“Η είσοδος του τρένου στο σταθμό Λιόν(1895)”*, μια ατμομηχανή ερχόταν από το βάθος της οθόνης, “ορμούσε” προς τους θεατές και τους έκανε να αναπηδούν από τον φόβο μήπως και τους πατήσει.



εικ. 3 Φως - Σκιά - Κίνηση - Αφήγηση

όπου ο θεατής ακίνητος παρακολουθεί μια φανταστική ακολουθία στιγμών και χώρων όπου διαφορετικού τύπου εντυπώσεις τον κυριεύουν, και η άλλη είναι η αρχιτεκτονική όπου ο θεατής κινείται μεταξύ μιας σειράς προσεκτικά συντεθειμένων συνθηκών που προσλαμβάνει”. Η σύγκριση των δύο αυτών “χωρικών τεχνών” έχει γίνει αντικείμενο πολλαπλών ερευνητικών και διαλέξεων.

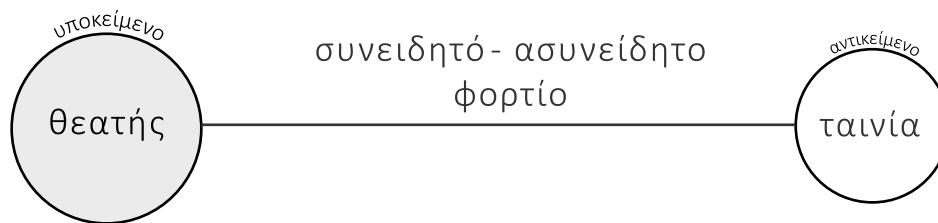
*“...ο κινηματογράφος εξαιτίας της εκ των προτέρων αποδομημένης φύσης του σε επιμέρους μονάδες, τα πλάνα, είναι ικανός περισσότερο από κάθε άλλη τέχνη να αποκαλύψει τη συνθετική διαδικασία που πραγματώνεται, σε μικροσκοπική κλίμακα”.*⁴

Αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας δεν αποτελεί μια ακόμα ανάλυση των δύο πεδίων, αλλά είναι η διερεύνηση και ανάλυση της φιλικής κατασκευής, στα επιμέρους δομικά και εννοιολογικά της στοιχεία με εργαλείο την σχέση υποκειμένου και αντικειμένου. Ως βασική επιδίωξη, τίθεται η ανίχνευση του κινηματογραφικού λεξιλογίου, διαφορετικών ταινιών, με την έννοια των χωροχρονικών κατασκευών, καθώς και των παραγόντων που επηρεάζουν την κινηματογραφική γραφή. Υστερα από την αποσαφήνιση της έννοιας του υποκειμένου και του αντικειμένου στον κινηματογράφο, επιδιώκεται μια ερευνητική διαδικασία συγκρότησης των χωροχρονικών ποιοτήτων που ενυπάρχουν σε χαρακτηριστικές κινηματογραφικές ταινίες. Απώτερος στόχος της μελέτης είναι η έρευνα του χώρου που σχηματοποιείται από τη σχέση υποκειμένου και αντικειμένου.



εικ. 4 Bicycle Thieves | Vittorio de Sica, 1948

1 | το υποκείμενο



το υποκείμενο στον κινηματογράφο

Καθοριστικής σημασίας για την πορεία της εργασίας είναι η αποκρυστάλλωση της έννοιας του υποκειμένου - θεατή και του αντικειμένου - ταινία στον κινηματογράφο. Η παραγωγή ταινιών από την στιγμή της εφεύρεσης της μηχανής λήψης και προβολής από τους αδερφούς Λιμιέρ μέχρι και σήμερα είναι πολύ μεγάλη και συμπεριλαμβάνει όλες τις κατηγορίες φιλμ, από τον βωβό, τον ομιλούντα κινηματογράφο, τον ευρωπαϊκό, τον κινηματογράφο μικρού μήκους και χαμηλού κόστους, μέχρι τις χολιγουντιανές υπερπαραγωγές.

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1920, ο κινηματογράφος παρέμενε χωρίς ήχο (βωβός κινηματογράφος) και συχνά οι προβολές ταινιών συνοδεύονταν από ζωντανή μουσική. Στα χρόνια του βωβού κινηματογράφου, το μεγάλο κοντινό πλάνο (gros plan) και το μοντάζ θεωρήθηκαν τα κύρια στοιχεία της κινηματογραφικής έκφρασης. Η κατάλληλη τεχνική του μοντάζ οδήγησε στη δημιουργία εικόνων φορέων ιδεών. Το πρώτο καταγεγραμμένο έγχρωμο εμπορικό φιλμ με φυσικά χρώματα, είναι μια οχτάλεπτη βρετανική παραγωγή του 1908, το *“A Visit to the Seaside”* με σκηνοθέτη τον Τζορτζ Άλμπερτ Σμιθ (George Albert Smith), βασισμένο στην τεχνική Kinetacolor.

Οι ταινίες στο σύνολό τους, διαπνέονται από ένα αξιοσημείωτο απόσταγμα του πυρήνα της δημιουργικής πράξης, την μορφή και το περιεχόμενο. Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά διαπλέκονται με ποικίλους τρόπους και διακρίνονται σε διαφορετικές σφαίρες αλληλεπίδρασης με το υποκείμενο – θεατή που τα εξετάζει. Τα προσωπικά βιώματα, η διανοητικότητα, η μόρφωση καθώς και άλλα υποκειμενικά κριτήρια επικαλείται ο θεατής με στόχο να εκμαιεύσει την όποια εννοιολογική, νοηματική και συμβολική σημασία κάθε έργου. Το συνολικό περιβάλλον ανάπτυξης του συνειδητού και ασυνείδητου φορτίου του θεατή, η οικογένεια και η τοπική κοινωνία, δημιουργούν το προσωπικό κριτικό υπόβαθρο, σύμφωνα με το οποίο κωδικοποιεί τα στοιχεία του φιλμ, δίχως να γνωρίζει τις επιδιώξεις του δημιουργού. Από την άλλη πλευρά κάθε έργο (τέχνης) είναι φορέας της μοναδικότητας, καθώς περικλείει την δική του διαπλοκή μορφής και περιεχομένου, ως συνθετικό αποτέλεσμα των προθέσεων του δημιουργού. Σύμφωνα με τα παραπάνω, η υποκειμενική κρίση του θεατή και η μοναδικότητα μορφής-περιεχομένου που διέπει κάθε κινηματογραφική ταινία, βρίσκονται σε άμεση αλληλεπίδραση επιτρέποντας διαφορετικές νοηματικές ερμηνείες του έργου. Κατά τον Μπαζέν (André Bazin) η νέα σκηνοθετική αντίληψη προϋποθέτει μια πιο ενεργό διανοητική σχέση ανάμεσα στο θεατή και το κινηματογραφικό έργο.

Στην πορεία και εξέλιξη του κινηματογράφου καθοριστική σημασία είχαν οι ταινίες του Orson Welles και ειδικότερα ο Πολίτης Καϊν (Citizen Kane)¹ που γυρίστηκε το 1940, με την οποία τίθενται οι βάσεις της νέας κινηματογραφικής έκφρασης και αφήγησης.

¹ Citizen Kane (1940), Η διαχείριση του κινηματογραφικού χρόνου, με στοιχεία όπως την ανάμνηση και τις αναδρομές στο παρελθόν, θα αποτελέσουν τα κυρίαρχα στοιχεία της αφήγησης, ενώ το μοντάζ θα δώσει νέα εκφραστική δύναμη.



εικ. 5 Σκηνή από την ταινία του Orson Welles | Citizen Kane

“Η κίνηση, η παρατήρηση και η αναπαράσταση, που εκφράζονται μέσω της εικόνας, του ήχου και του λόγου αποτελούν βασικά συστατικά του φιλμικού χώρου. Οι κινηματογραφικές ταινίες αποτελούνται από μια αλληλουχία κομματιών χώρου και χρόνου”², οι χωροχρονικές αυτές κατασκευές αποτελούν μια “ζωντανή εμπειρία” κατά τον Ταρκόφσκι, όπου ο σκηνοθέτης σμιλεύει τον χρόνο, διευρύνει, μεγαλώνει και πυκνώνει την εμπειρία.

Η σχέση του χώρου με τον χρόνο προσεγγίζεται σε πολλά κείμενα με χαρακτηριστικότερα αυτά του Bergson και του Hauser. Ο Bergson, υποστηρίζει στη φιλοσοφική του αντίληψη περί χρόνου:

*“Σε εκείνη τη φιλοσοφική αντίληψη έσθινα τα όρια ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, ο χρόνος έπαυε να είναι ο μαθηματικός χρόνος του αθροίσματος των επί μέρους στιγμών και γινόταν διάρκεια, ο χώρος με τη συμβατική του έννοια παραχωρούσε τη θέση του στον χρόνο, για να οριστεί το μέσον που διαχωρίζει ή ενώνει υποκείμενο και αντικείμενο”.*³

Η παρουσία του υποκειμένου ή καλύτερα η ελευθερία της υποκειμενικότητας ιστορικά συμπίπτει κατά τον Hegel με την νεωτερική εποχή. Ο Hegel αρχικά, χρησιμοποιεί την έννοια της νεωτερικότητας σε ιστορικά πλαίσια αναφοράς ως εννοιολογικό χαρακτηρισμό της εποχής των νεώτερων χρόνων. *“Η αρχή του νεώτερου κόσμου είναι εν γένει η ελευθερία της υποκειμενικότητας. Σύμφωνα με αυτήν την αρχή όλες οι ουσιαστικές πλευρές που υπάρχουν στην πνευματική ολότητα αναπτύσσονται επιβάλλοντας τα δικαιώματά τους”.*⁴ Όταν ο Hegel χαρακτηρίζει τη φυσιογνωμία της νέας εποχής, επεξηγεί την υποκειμενικότητα με την “ελευθερία” και τον “στοχασμό”. Τα ιστορικά γεγονότα που επέβαλαν την νέα αρχή είναι η Μεταρρύθμιση, ο Διαφωτισμός και η Γαλλική Επανάσταση. Στην Νεώτερη εποχή λοιπόν, θρησκευτική ζωή, κράτος, και κοινωνία, καθώς και επιστήμη, ηθική και τέχνη μετατρέπονται σε ισάριθμες ενσαρκώσεις της αρχής της υποκειμενικότητας.

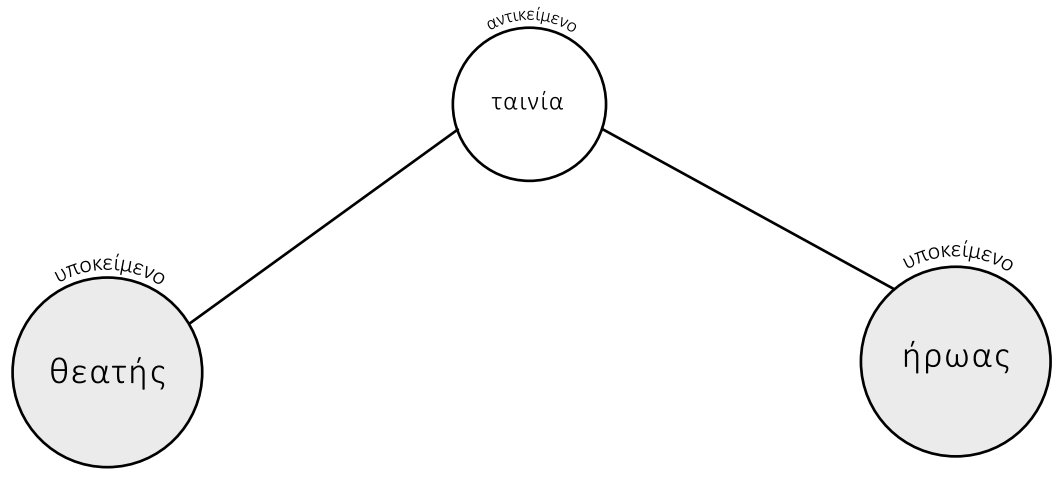
Ο κινηματογράφος ως τέχνη της θέασης της πόλης - αντικειμένου και ως μια κινούμενη αρχιτεκτονική του βλέμματος, γεννήθηκε μέσα από τη γεωγραφία της νεωτερικότητας⁵ και του οπτικού της πολιτισμού. Η εφεύρεση του κινηματογράφου τοποθετείται σε μια μεταβατική στιγμή του

2 Ο. Βενετσιάνου, Ν. Μπαζαίου (2005)

3 Τα επτά βιβλία της πολεοδομίας | Καρύδης

4 George Hegel, τομ. 7, 439

5 Ο όρος νεωτερικότητα είναι δηλωτικός μιας ιστορικής περιόδου, η οποία αντιδιαστέλλεται από άλλες προηγούμενες (Αρχαιότητα, Μεσσαίωνα). Η έναρξη της νεωτερικότητας μπορεί να προσδιοριστεί κατά τον 18ο αιώνα, την περίοδο του Διαφωτισμού και το καταληκτικό όριο μπορεί να προσδιοριστεί μέχρι το τέλος του 20ου αιώνα. Η νεωτερική περίοδος χαρακτηρίζεται από την ανάπτυξη των αστικών καπιταλιστικών κοινωνιών και συνδέεται με τη βιομηχανική επανάσταση και την οργάνωση της κοινωνικής ζωής με όρους αναγνώρισης των ατομικών δικαιωμάτων και της αστικής κοινοβουλευτικής δημοκρατίας. Η νεωτερικότητα δανείζεται τις αρχές και τα τυπικά χαρακτηριστικά της από τον Διαφωτισμό, που ταυτίζεται με την γραμμική πρόοδο, την απόλυτη υποκειμενική αλήθεια και τον ορθολογικό σχεδιασμό (Harvey, 2007, 29).



μοντέρνου τρόπου ζωής όπου η πόλη υπήρξε το κέντρο αυτής της μεταμόρφωσης. Σύμφωνα με τον Mumford ο κινηματογράφος, η πόλη και το μουσείο αλληλεπιδρούν ως προϊόντα της μοντέρνας αυτής εποχής, με τον κινηματογράφο να κατέχει ενεργό θέση μεταξύ των πολιτισμικών μνημείων και να χαρακτηρίζεται ως ένα αποτύπωμα εν κινήσει και έναν ενεργό μνημονικό «τρόπο μέτρησης», αποτελώντας έτσι ένα παγκόσμιο αρχείο καταγραφής της ιστορίας, της εξέλιξης και της διαμόρφωσης του αστικού χώρου. Ο Walter Benjamin παραλληλίζει την εμφάνιση του κινηματογράφου με ένα δυναμίτη που μέσα σε κλάσματα του δευτερολέπτου προκαλεί την έκρηξη του αστικού χώρου που περιορίζει τον κάτοικο της νεωτερικής πόλης: “τα καφέ, οι δρόμοι των μεγάλων πόλεων, οι σιδηροδρομικοί σταθμοί, τα εργοστάσια έμοιαζαν να μας φυλακίζουν χωρίς καμία ελπίδα απόδρασης. Τότε εμφανίστηκε ο κινηματογράφος”.⁶ Ο κινηματογράφος, ή αλλιώς η έβδομη τέχνη, αποτελεί ένα αστικό φαινόμενο που γεννιέται μέσα από το πλαίσιο μεταμόρφωσης και παγίωσης της νεωτερικής πόλης. Για τον Kracauer, όπως και για τον Walter Benjamin, “η μεγαλούπολη – στο βαθμό που ανατρέπει τον παραδοσιακό τρόπο ζωής – και η φωτογραφία με τον κινηματογράφο – στο βαθμό που σημειώνουν μια τομή στην παράδοση των Καλών Τεχνών με την τέχνη συμβάλλουν στη διεργασία της νεωτερικότητας”.⁷

Χαρακτηριστική είναι η ερμηνεία της έννοιας του υποκειμένου σύμφωνα με τον Alain Badiou. “Υποκείμενο” είναι ο ονομαστικός δείκτης μιας έννοιας η οποία πρέπει να κατασκευαστεί σε ένα ενικό πεδίο σκέψης. Ο Alain Badiou, στην τυπική θεωρία του υποκειμένου συνοψίζει τρεις κυρίαρχους καθορισμούς της έννοιας. “Το υποκείμενο θα περιέγραφε ένα πεδίο της εμπειρίας, ένα σχήμα για την ενσυνείδητη κατανομή του αναστοχαστικού και του μη αναστοχαστικού. Η θέση αυτή που συνδέει το υποκείμενο με την συνείδηση, χρησιμοποιείται σήμερα ως φαινομενολογία.”⁸

Κάθε υποκείμενο-θεατής την στιγμή της θέασης του περιεχομένου της ταινίας, προβάλλει τον εαυτό του στην θέση του υποκειμένου-ήρωα. Το νόημα του υποκειμένου διαφαίνεται την στιγμή που ο Heidegger ονομάζει διαδικασία αντικειμενοποίησης ή κυριαρχία της τεχνικής. “Το ίδιο το γεγονός ότι ο άνθρωπος γίνεται το υποκείμενο και ο κόσμος το αντικείμενο δεν είναι παρά μια συνέπεια της ουσίας της τεχνικής κατά την εγκατάστασή της”. Ο άνθρωπος-ήρωας της ταινίας γίνεται το υποκείμενο μέσα από τα μάτια του υποκειμένου-θεατή, συνεπώς και κάθε στοιχείο

6 Walter Benjamin, 2000 (1935)

7 Ε. Σηφάκη, Α. Πούπου, Α. Νικολαΐδου | πόλη και κινηματογράφος, σελ. 24

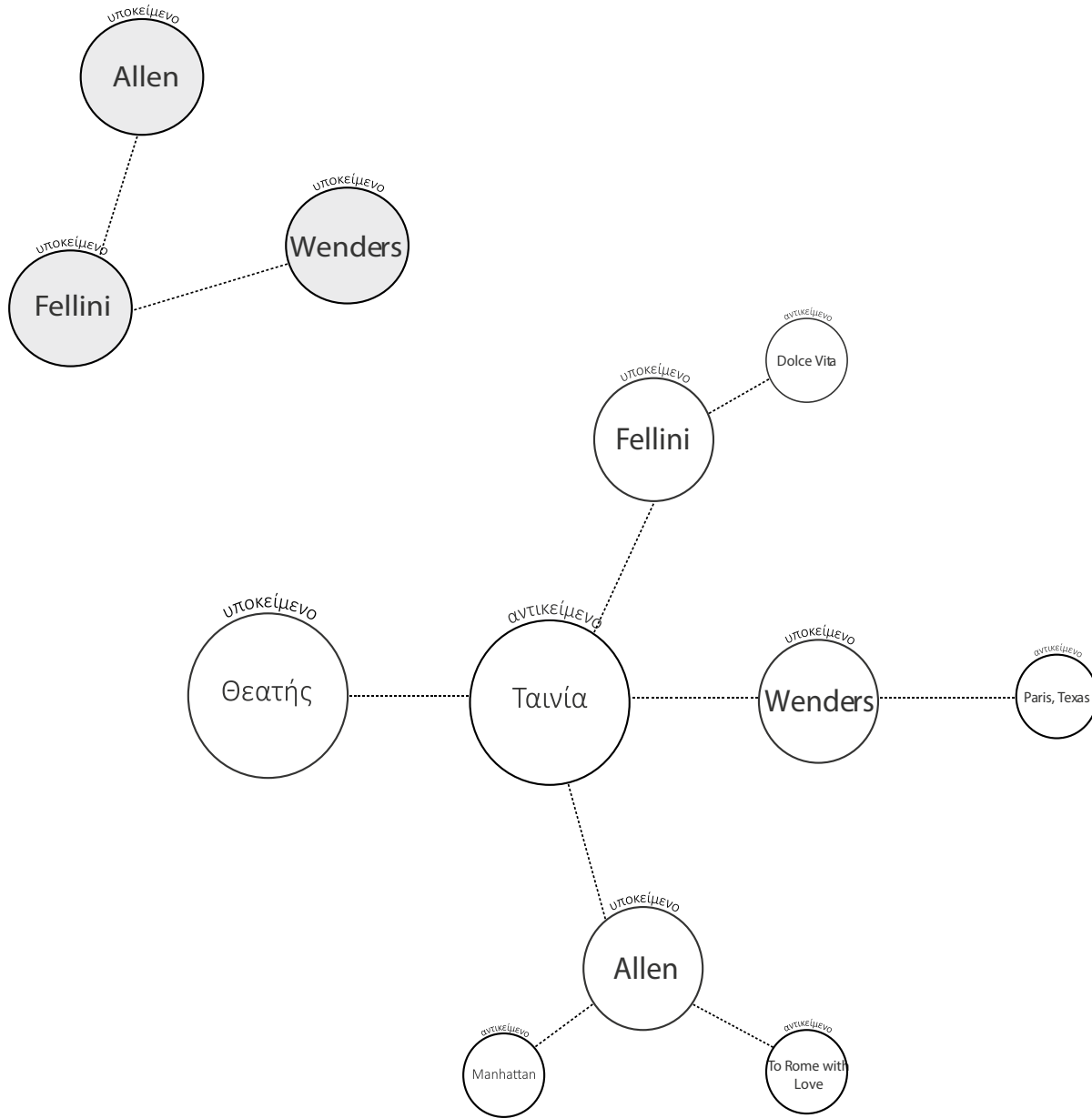
8 Η φαινομενολογία είναι φιλοσοφικό κίνημα το οποίο βασίζεται στην διεύρεση των φαινομένων, δηλαδή των πραγμάτων που γίνονται αντιληπτά ενσυνείδητα, και όχι στην ύπαρξη οποιουδήποτε πράγματος «αυτού καθ'αυτού», ευρυσκόμενου πέρα από τα όρια της ανθρώπινης συνειδητότητας. Με σημείο εκκίνησης την εμπειρία των φαινομένων, επιχειρεί να εξαγάγει τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της αντιληπτικής διαδικασίας και την οντότητα των εμπειριών μας. Οι δύο άλλες ερμηνείες του υποκειμένου σύμφωνα με τον Alain Badiou το αντιλαμβάνονται ως μια ηθική κατηγορία και ως ιδεολογική μυθοπλασία.

εικ. 6 Σκηνή από την ταινία του Federico Fellini | La Dolce Vita



της “τεχνικής”, στο περιεχόμενο της ταινίας, αντικειμενοποιείται. Οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ υποκειμένου-ήρωα και αντικειμένου σε ένα κινηματογραφικό έργο είναι άπειρες όπως άλλωστε συμβαίνει στην πραγματικότητα, χωρίς την παρεμβολή του κινηματογραφικού φακού. Η παραπάνω σχέση υποκειμένου και αντικειμένου καλείται μόρφωμα διότι δεν διαθέτει κάποιο συγκεκριμένο σχήμα, είναι πολύπλοκη, πολυεπίπεδη και περιγράφεται υπό όρους. Βασική επιδίωξη της εργασίας αποτελεί η έρευνα και η περιγραφή των τρόπων ανάπτυξης των διαφορετικών μορφωμάτων, που παράγονται σε διαφορετικά κινηματογραφικά έργα, θέτοντας ως υποκείμενα τους πρωταγωνιστές των ταινιών και ως αντικείμενα, όλα τα στοιχεία (“τεχνικής” κατά Heidegger) που τους περιβάλλουν.





διάγραμμα 3 | Fellini, Wenders, Allen διάγραμμα 4 | σύνθετο μάρφωμα κινηματογράφου

Fellini | Wenders | Allen

Η επιλογή των ταινιών έγινε με σκοπό να αντιληφθούμε τον διαφορετικό τρόπο προσέγγισης των πόλεων από τους σκηνοθέτες. Η ποικιλία των σχέσεων υποκειμένων - αντικειμένων, σε συνάρτηση με τους ψυχοσυνθετικούς παράγοντες που τίθενται από τον εκάστοτε σκηνοθέτη παράγουν διαφορετικούς χώρους.

“Ο σκηνοθέτης: Αρχίζει να γίνεται καλλιτέχνης την στιγμή που αρχίζει να μορφοποιείται, στο μυαλό του ή στην ταινία, το αυστηρά δικό του σύστημα εικόνων, το δικό του υπόδειγμα σκέψων για τον εξωτερικό κόσμο, και το κοινό καλείται να κρίνει, να μοιραστεί με τον σκηνοθέτη τα πιο κρυφά και πιο ακριβά όνειρα του.”¹

Ο νεορεαλισμός² αποτελεί το κίνημα το οποίο επηρέασε και συνεχίζει να επηρεάζει τον σύγχρονο κινηματογράφο, τα ονόματα που κυριάρχησαν είναι Visconti, Rossellini, Vittorio de Sica και αργότερα Fellini και Antonioni. Ο νεορεαλισμός ανθίζει μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ιταλία, σε ένα περισσότερο Ρεαλιστικό πλαίσιο μέσω της εγκατάλειψης των φανταστικών και εξωπραγματικών στοιχείων του Εξπρεσιονιστικού Μεσοπολέμου. Μετά το 1945, η έδρα γέννησης του λεγόμενου Νεορεαλισμού στον Κινηματογράφο, ήταν η Ιταλία, όπου εισάγονται κοινωνικά στοιχεία και αποτυπώνεται ως «πρωταγωνιστής» το αστικό περιβάλλον της πόλης, με τα κοινωνικά προβλήματα και τις αγωνίες του μέσου ανθρώπου. Βασικά θέματα του Ιταλικού Νεορεαλισμού ήταν η κοινωνική εγκληματικότητα και παραβατικότητα, η ανεργία, η φτώχεια, η εξαθλίωση, τα κοινωνικά προβλήματα της επαρχίας και τέλος τα χρόνια της Γερμανικής Κατοχής και του Αντιφασιστικού Αγώνα. Η ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης στην

1 Tarkovsky “Σμιλεύοντας τον χρόνο”

2 Κατά τον θεωρητικό και σεναριογράφο Cesare Zavattini, ο Νεορεαλισμός οδήγησε στην κατάργηση της εργασίας στα στούντιο και στα προκατασκευασμένα σκηνικά. Οι νέες ταινίες γυρίζονται στην ύπαιθρο, στους δρόμους, στις πόλεις. Αυτή η φυσικότητα έδωσε στο κινηματογραφικό έργο μια νέα εκφραστικότητα. Ο μεταπολεμικός αμερικανικός κινηματογράφος και ο Ιταλικός Νεορεαλισμός θέλησαν να δείξουν τον άνθρωπο μέσα από τις πράξεις και μέσα από τις σχέσεις του με τους ανθρώπους και τα πράγματα. Θέλησαν να περιγράψουν τον άνθρωπο με τη βοήθεια της εξωτερικής του συμπεριφοράς. Κορυφαίος Θεωρητικός και υποστηρικτής του νεορεαλισμού ήταν ο Αντρέ Μπαζέν, υποστηρίζοντας ότι “Ο Νεορεαλισμός είναι κατ’ αρχήν ένα είδος ουμανισμού και μόνο δευτερευόντως είναι κινηματογραφικό στυλ”.



εικ. 7 Σκηνή από την ταινία του Vittorio de Sica | Κλέφτης ποδηλάτων

Ευρώπη χαρακτηρίζεται από την κατασκευή της πρώτης πόλης του κινηματογράφου-Τσινετσιτά³ στην Ιταλία.

Χαρακτηριστικά έργα του κινήματος του Νεορεαλισμού ήταν “Ρώμη Ανοχύρωτη Πόλη”, Roberto Rossellini και “Κλέφτης Ποδηλάτων”, Vittorio de Sica με την πόλη να παρουσιάζεται μισοκατεστραμμένη και παράλληλα οι δρόμοι να μοιάζουν με ποτάμια λάσπης. Παρόλα αυτά, διακρίνεται μια αισιόδοξη χροιά, μια θετική ιδεολογία ανατροπής, με σκοπό την οικοδόμηση του καινούργιου και του ελπιδοφόρου. Η Ρώμη πρωταγωνιστούσε στις ταινίες του Ιταλικού Νεορεαλισμού, καθώς μετά από το Παρίσι είναι μια από τις πιο κινηματογραφημένες ευρωπαϊκές πόλεις, αξιοποιώντας σε μεγάλο βαθμό, την ιστορική της πλευρά.

Ο Fellini επηρέασε και ενέπνευσε αρκετούς σύγχρονους σκηνοθέτες. Το Φελινικό έργο χαρακτηρίζεται από την απόπειρα του σκηνοθέτη να μεταβεί από τις αφηγήσεις⁴ που υπακούουν σε στερεότυπα και κοινωνικές δεσμεύσεις σε αφηγήσεις που αρνούνται κάθε λογική αιτιότητα, ελεύθερες από τους αφηγηματικούς κανόνες και τους νόμους της δραματουργίας, εκφράσεις ενός πνεύματος ελεύθερου από κάθε καταναγκασμό. Το πρώιμο έργο του, που επηρεάζεται από την ιδεολογία του νεορεαλισμού και τις δομές της ιταλικής κινηματογραφικής βιομηχανίας χαρακτηρίζεται από την απελευθέρωση του σκηνοθέτη από τους καταναγκασμούς της τέχνης του κινηματογράφου, από την πάλη μιας ατομικής συνείδησης για την κατάκτηση της αυτονομίας της από κάθε είδους δεσμά, καθώς επίσης και από την συγκρότηση ενός υποκειμενικού λόγου που αποζητά ένα ακροατήριο. Τα πρόσωπα των ταινιών του γίνονται φορείς της δυσφορίας του σκηνοθέτη απέναντι στους μηχανισμούς της τοπικής κινηματογραφίας, της δυσκολίας του να εκφραστεί ελεύθερα απεικονίζοντας τις εσωτερικές συγκρούσεις που ο σκηνοθέτης εκείνη τη περίοδο αντιμετώπιζε, το διχασμό του ανάμεσα στις επιταγές του εμπορικού κινηματογράφου και των υπερασπιστών του νεορεαλισμού από την μία μεριά και στην ανάγκη του για μια χωρίς περιορισμούς αφήγηση ενός προσωπικού κόσμου, από την άλλη.

3 Στη «Πρώτη Πόλη του Κινηματογράφου-Τσινετσιτά» φιλοξενούνται τα μεγαλύτερα κινηματογραφικά στούντιο της Ευρώπης, ενώ ο Μπενίτο Μουσολίνι ήταν από τους πρώτους που αντιλήφθηκε τη σπουδαιότητα της εκμετάλλευσης των ταινιών στην διεθνή αγορά. Ως τα πρώτα χρόνια, μετά την λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το Ιταλικό κράτος ήλεγχε τις δραστηριότητες της Τσινετσιτά, με τον χώρο να ταυτίζεται απόλυτα με τον φασισμό.

4 Από το 1904 περίπου και μετά, η αφηγηματική μορφή έγινε ο επικρατέστερος τύπος κινηματογραφικής δημιουργίας στην εμπορική βιομηχανία, και η παγκόσμια επιτυχία του κινηματογράφου εξακολουθούσε να διευρύνεται. Γαλλικές, ιταλικές και αμερικανικές ταινίες κυριαρχούσαν στις παγκόσμιες αγορές.



FEDERICO
FELLINI
**LA DOLCE
VITA**

MARCELLO MASTROIANNI • ANITA EKBERG
ANOUK AIMEE • YVONNE FURNEAUX
ALAIN CUNY • ANNIBALE NINCHI
WALTER SANTUSSO
e MAGALI NOEL
LEX BARKER • JACQUES SERNAS
e con NADIA GRAY

Una co-produzione
BIAMA FILM, Roma
PATHE CONSORTIUM CINEMA, Parigi
realizzata da
GIUSEPPE AMATO

DISTRIBUZIONE
CINERIZ

“Πιστεύω ότι αυτός ο μοναχισμός, αυτή η επιδιωκόμενη και προσωρινή μοναξιά, διαποτίζει σήμερα την ουσία της ίδιας της ζωής και επιβάλλεται να ξαναρίξουμε φως σ’ αυτήν την κατάσταση και στις δυνάμεις που την πολεμούν”⁵

Η ταινία του Fellini που περιέχει τα περισσότερα νεωτεριστικά στοιχεία είναι το *La Dolce Vita*. Οι ελευθερίες στην αφήγηση που η ταινία αυτή διαθέτει, σε σχέση με τις προηγούμενες της, αποτελούν προμηνύματα για τη συνέχεια του σκηνοθέτη. Ένας ήρωας ακόμα και αν εκφράζει μια συλλογική συνείδηση, τον θεατή ή τους *paragazzi* απέναντι σε ένα κοινωνικό τοπίο την “αστική τάξη” και μια αφήγηση όπου η δραματική πλοκή είναι αρκετά ισχνή, όπου οι χαρακτήρες δεν αναπτύσσονται, όπου τα πρόσωπα περνούν από την οθόνη για να χαθούν στο βάθος της εικόνας με μοναδικό πρόσωπο που τελικά απομένει για να συγκρατήσει τα βλέμματα των θεατών να είναι ο κεντρικός ήρωας. Η αφηγηματική γραμμή της ταινίας αποτελείται από επεισόδια-ενότητες που συνδέονται μεταξύ τους και τα οποία δεν διατηρούν στενή σχέση με τα προηγούμενα ή τα επόμενα επεισόδια και δεν προωθούν δυναμικά τη δράση. Έτσι καθώς η δραματική πλοκή μοιάζει με αυτήν ενός ντοκιμαντέρ, γίνεται αδύναμη, αποσπασματική και ορισμένες φορές προσχηματική. Η ταινία καταλήγει να γίνει ένα ντοκιμαντέρ οδοιπορικό του ήρωα στους χώρους και τα πρόσωπα της αστικής παρακμής, απόλυτα προσωπικό.

Στο *La Dolce Vita* ο Fellini για πρώτη φορά χρησιμοποιεί την αποσπασματικότητα στην αφήγηση και την διάλυση του αφηγηματικού ιστού⁶, παράλληλα με τη σταδιακή ανάδυση του υποκειμενικού στοιχείου, με το πέρασμα από την τριτοπρόσωπη αφήγηση στην αφήγηση σε πρώτο ενικό πρόσωπο. Με τη στροφή αυτή, ο Fellini υπερβαίνει το ρεαλισμό στην αναπαράσταση που απαιτεί η κινηματογραφική βιομηχανία και αναζητά μια μυστικιστική, σχεδόν πνευματική απεικόνιση του εσωτερικού.

Ο κινηματογράφος του Fellini χαρακτηρίζεται από την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, όπου ο κεντρικός ήρωας της ταινίας υπάρχει και αναπνέει

5 Γράμμα σ’ ένα μαρξιστή κριτικό, *Εφημερίδα Il Contemporaneo*, αρ. φύλλου 15, 9-4-1955 (Ο Φελίνι για τον Φελίνι, σελ 81, μετάφραση Τασούλα Καραϊσκάκη, *Οδυσσέας*, 1984).

6 Ο σκηνοθέτης διαμορφώνει μια αφηγηματική δομή στην οποία βασική (και εν πολλοίς αυτόνομη και αυτάρκης) μονάδα είναι το επεισόδιο. Σ’ αυτήν την αφηγηματική δομή απουσιάζει κάποιος ισχυρός δεσμός σύνδεσης ή κάποια αιτιώδη συνάφεια μεταξύ των επεισοδίων: καθώς αυτά διατηρούν μια χαλαρή σχέση μεταξύ τους και ορισμένες φορές δεν υπακούουν σε καμία δραματουργική αναγκαιότητα, το τελικό αποτέλεσμα χαρακτηρίζεται από αποσπασματικότητα. Αυτή η παράθεση και η συσώρευση επεισοδίων στον αφηγηματικό ιστό έχει ως συνέπεια να μην υπάρχει μια ενιαία αφηγηματική ροή -όπως στις ταινίες της πρώτης περιόδου. Αυτή η πλήρης υποβάθμιση των αφηγηματικών μηχανισμών (που η κλασική δραματουργία κληροδότησε) και η αποσπασματικότητα, αναδεικνύουν το θέμα που ο σκηνοθέτης διαπραγματεύεται ως κεντρικό και κυρίαρχο στοιχείο στην θέση της υπόθεσης της ταινίας (όπως συμβαίνει στο εμπορικό σινεμά).



Everything You Always
Wanted to Know About Sex*
(1972)



Sleeper
(1973)



Love and Death
(1975)



The Front
(1976)



Annie Hall
(1977)

THE MANY FACES OF

Woody Allen



Manhattan
(1979)



Stardust Memories
(1980)



A Midsummer Night's
Sex Comedy (1982)



Zelig
(1983)



Broadway Danny Rose
(1984)

διαμέσου του βλέμματος του σκηνοθέτη. Αυτό το χαρακτηριστικό συναντάται και στη σκηνοθεσία του Woody Allen, όπου το σκηνοθετικό βλέμμα συνδέεται με την οπτική του ήρωα.

Ο Woody Allen είναι ένας από τους εκφραστές του Χολιγουντιανού κινηματογράφου⁷ που πήραν στοιχεία από σπουδαίους ευρωπαίους σκηνοθέτες⁸. Εξαιτίας της κάμψης του το Χόλυγουντ την δεκαετία του '70 έγινε πιο φιλόξενο στις σεναριακές τεχνικές που εφαρμόζονταν στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο. Ο Woody Allen εμπνευσμένος από την λογοτεχνία, τη φιλοσοφία, τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο και κυρίως την Νέα Υόρκη, όπου γεννήθηκε και πέρασε όλη του τη ζωή, κινηματογραφεί το "Manhattan"(1979), το οποίο αποτελεί την εισαγωγή στην ψυχαναλυτική περίοδο του σκηνοθέτη. Με αυτό το τρόπο δημιουργεί μια σύνθεση που ακροβατεί ανάμεσα στο δράμα και την κωμωδία. Πρόκειται για ένα υψηλά συναισθηματικό παραμύθι των σύγχρονων ερωτικών σχέσεων που αντιπαράτίθεται με τις επιδράσεις της αλλοτρίωσης του ανθρώπου στην αστική κοινωνία.

Ο Woody Allen, ως σεναριογράφος και σκηνοθέτης της ταινίας, δεν εμμένει στην αφηγηματική περιγραφή των σχέσεων, αλλά πηγαίνει πιο βαθειά, στην ανάλυση της ψυχοσύνθεσής τους, καθώς βρίσκει απήχηση στους μεγαλύτερους φόβους και στις υψηλότερες ελπίδες μας. Τα θέματα που θίγουν οι ταινίες του, αφορούν την θρησκεία, τις ανθρώπινες σχέσεις, ενώ ταυτόχρονα, παρουσιάζονται τα άγχη και οι φοβίες του σύγχρονου ανθρώπου.

“Οι άνθρωποι χάνουν τους εαυτούς τους ακόμη και μέσα σ’ αυτό το τόσο καλό εκπαιδευτικό σύστημα ...επειδή δεν αντιμετωπίζουν το αίσθημα της πνευματικής κενότητάς τους”, λέει ο Allen.

Οι κεντρικοί χαρακτήρες του σύμπαντος του Allen είναι συνήθως νευρωτικοί, γεμάτοι άγχη, ανασφάλειες και φοβίες. Παράλληλα όμως έχουν αρκετό χιούμορ με έντονα κωμικά χαρακτηριστικά. Ο ήρωας του Allen, πιο συγκεκριμένα, είναι ένας αυτοσαρκαζόμενος νάρκισσος, με εμφανή ψυχολογικά προβλήματα, υπαρξιακές αμφιβολίες και μεταφυσικές αναζητήσεις. Ο Allen δεν έκρυψε ποτέ την σχέση του με την ψυχανάλυση γεγονός

7 Ο κλασικός χολιγουντιανός κινηματογράφος είχε την ευρεία αποδοχή του κοινού με τις διαστάσεις ενός παγκόσμιου φαινομένου, αλλά το εξαγόμενο “προϊόν” ήταν εξαιρετικά τυποποιημένο. Αρχικά επικρατούσαν θέματα που κυριαρχούσαν οι ερυθρόδερμοι, οι σερίφηδες, οι ληστείες τραπεζών, με διασημότητες όπως Χένρι Φόντα, Γκάρνι Κούπερ, Μπαρτ Λαγκαστερ κλπ. Ακολούθησαν, τα αστυνομικά θέματα με τους γκάνγκστερ, τις αποδράσεις κλπ, ενώ στις κωμωδίες κυριότεροι εκφραστές ήταν ο Τσάρλι Τσάπλιν (βωβού κινηματογράφου) και Αμποτ και Κοστέλο (ομιλούντος). Στην συνέχεια, η βίβλος, η μυθολογία, η ιστορία και η λογοτεχνία θα τροφοδοτήσουν το Χόλυγουντ μέχρι και σήμερα. Το μιούζικαλ θα ακολουθήσει την δική του πορεία, ενώ θέματα με τέρατα και υπερήρωες θα κάνουν τον γύρω του κόσμου.

8 Ο Γούντι Αλεν προσελκύεται καλλιτεχνικά από τα έργα γνωστών μεγάλων δημιουργών όπως ο Μπέργκμαν, ο Φελίνι, ο Τσέχωφ κ.α.



MANHATTAN

WOODY ALLEN
DIANE KEATON
MICHAEL MURPHY
MARIEL HEMINGWAY
MERYL STREEP
ANNE BYRNE

που προστίθεται στα ψυχογραφήματα πολλών ηρώων του. Σε μια πρόσφατη συνέντευξη του για την ευτυχία στην ζωή υποστηρίζει ότι *“...κουβαλούσα στο μυαλό μου, μια μαύρη πεσιμιστική εικόνα. Με ακολουθούσε από μικρό παιδί. Εγινε χειρότερη στην εφηβεία μου. Νοιώθω ότι το να ζεις, είναι μια σκληρή, επώδυνη, εφιαλτική εμπειρία και ότι ο μόνος τρόπος που μπορεί να είσαι ευτυχισμένος, είναι αν πεις στον εαυτό σου μερικά ψέματα και τον εξαπατήσεις.”* Ο θεατής ταυτίζεται με τους χαρακτήρες, συμμετέχοντας και αυτός στην πλοκή του έργου.

Η πόλη που έχει συνδεθεί απόλυτα με τις κινηματογραφικές παραγωγές εμπνέοντας μέχρι σήμερα πολλούς σκηνοθέτες και κινηματογραφιστές καθώς και τον Woody Allen, είναι η Νέα Υόρκη. Η ανάπτυξη του αστικού τοπίου γίνεται προς τον ουρανό και το θέαμα του ύψους κατακλύζει τον επισκέπτη, ενώ παράλληλα αποτελεί χώρο συνάθροισης φυλών, λαών, θρησκειών και πάσης φύσεως ιδεολογικών προτύπων. Ταινίες όπως *“Shadows”* και *“Rosemary’s baby”* του John Cassavetes, *“The French connection”* του William Friedkin, το μιούζικαλ *“West side story”*, οι ταινίες, *“the seven year itch”*, *“Breakfast at Tiffany’s”*, *“New York, New York”* και πολλές άλλες κινηματογραφικές παραγωγές πραγματοποιήθηκαν, με φόντο την πόλη που δεν κοιμάται ποτέ. Αναμφίβολα, η απεικόνιση της πόλης εκφράζει την βαθύτατη αγάπη του Άλεν για την Νέα Υόρκη.

Την τελευταία δεκαετία το έργο του χαρακτηρίζεται ως ένα είδος *“City Branding”*. Ο Allen ως επισκέπτης στις ευρωπαϊκές πόλεις⁹ επιλέγει να μας παρουσιάσει μέσα από τα μάτια του επισκέπτη – τουρίστα την πόλη και όχι την πραγματικότητα της καθημερινότητας ενός μόνιμου κατοίκου της.

Ο Wim Wenders σε μία συνέντευξή του αναφέρει:

“Είμαι ένας γερμανός κινηματογραφιστής, και όχι ένας αμερικανός σκηνοθέτης. Το να πάω και να γυρίσω μια ταινία στην Αμερική, στο μυθικό τοπίο της αμερικανικής Δύσης, να μιλήσω για την αμερικανική οικογένεια, να δουλέψω με αμερικανούς ηθοποιούς, όλα αυτά φάνταζαν αρκετά τολμηρά. Τι γνώριζα, όμως εγώ για όλα αυτά; ποιο δικαίωμα είχα να το κάνω; Θεώρησα λοιπόν ότι είχα το δικαίωμα του «ξένου» που κοιτάζει κάτι που αγαπά και εκφράζει τα συναισθήματά του για αυτό. Ακόμη κι αν ήμουν ένας απλός περαστικός. Είμαι πεπεισμένος, ότι αυτές οι ματιές των ξένων, πολύ συχνά βλέπουν πολύ καλύτερα την αλήθεια από τα μάτια των ανθρώπων που ζουν σε έναν τόπο από πάντα και που είναι εκεί το σπίτι τους. Υπ’ αυτή την έννοια το Paris, Texas δεν ήταν παρά ένας φόρος τιμής”¹⁰.

9 Το ταξίδι του στις Ευρωπαϊκές Πρωτεύουσες ξεκινά με το *“Match Point”*(2005), ο επόμενος σταθμός του, ήταν στην Ισπανία, με την ταινία *“Vicky Christina Barcelona”*(2007), στην συνέχεια, το *“Midnight in Paris”*(2011) και τέλος *To Rome with Love*”(2012)

10 (Wim Wenders, επιμέλεια Μπάμπης Ακτσόγλου, Ιανός εκδόσεις, σελ. 42)



εικ. 11 Paris, Texas | Win Wenders

Ο Wim Wenders, έχει αναγνωριστεί διεθνώς ως ένας από τους κορυφαίους σκηνοθέτες του παγκόσμιου σύγχρονου κινηματογράφου. Επηρεάστηκε από την ιστορία της ζωγραφικής, τη μουσική, τα μυθιστορήματα και την πολιτική, ενώ οι σκηνοθέτες από τους οποίους διδάχτηκε ήταν ο Truffaut, ο Tarkovski, ο Antonioni, ο Hawks, ο Hitchcock, ο Ray, ο Ford, ο Anthony Mann. Ο δημιουργός που θαυμάζει περισσότερο από οποιονδήποτε, από τη στιγμή που ήρθε σε επαφή με το έργο του, είναι ο Yasujiro Ozu. Στις ταινίες του διακρίνεται η αδυναμία του στα αυτοκίνητα, τα βενζινάδικα, τα εγκαταλελειμμένα κτίρια, τους τηλεφωνικούς θαλάμους, τα μουσικά κουτιά και τις γιγαντοαφίσες. Πάντοτε όμως το αγαπημένο του στοιχείο ήταν ο ορίζοντας.

Στον κινηματογράφο του Wenders γίνεται λόγος για την εικόνα και τη λέξη, για τη γλώσσα, τον κινηματογράφο και τη γραφή, για την παράδοση, την αφήγηση, τη νεωτερικότητα και τον μοντερνισμό, το θρυμματισμένο αμήχανο υποκείμενο και την επιτακτική ανάγκη αναγνώρισης με την έννοια της εύρεσης ταυτότητας. Επίσης, συναντώνται τα περισσότερα χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, όπως είναι το αργόσυρτο τέμπο, τα μακροσκελή πλάνα, η ελαχιστοποίηση της κίνησης, η σταθερότητα της γωνίας λήψης, η επίμονη εστίαση στα πρόσωπα, η απουσία μουσικής και τέλος ο μεγάλος αριθμός παύσεων, που αποσκοπούν σύμφωνα με τις προθέσεις του εκάστοτε σκηνοθέτη, στην δημιουργία ατμόσφαιρας μέσω της ψυχικής κατάστασης των ηρώων.

Ο κινηματογράφος του Wenders επηρεασμένος από τον Antonioni και από τη γερμανική αντίληψη της αποξένωσης χαρακτηρίζεται από τη σχέση του ατόμου με τον περιβάλλοντα χώρο, την περιπλάνηση, το πάθος για το σινεμά και το βάρος του χρόνου. Μέσα από τα έργα του περιπλανήθηκε στο κόσμο των ιδεών και εκφράστηκε με ρεαλισμό, φαντασία και φιλοσοφικό στοχασμό. Το Paris, Texas είναι μια αρχετυπική road movie, ένα οδοιπορικό στην Αμερική σε αναζήτηση της ταυτότητας του ατόμου, κάτω από το βλέμμα ενός παιδιού που χρησιμεύει ως καθρέφτης και οδηγός ταυτόχρονα. Επιχειρεί να κάνει μια κατεξοχήν μυθοπλαστική ταινία, που αντλεί την έμπνευσή της από το αμερικάνικο τοπίο, χωρίς να απομακρύνεται στιγμή από τη μόνιμη προβληματική του σκηνοθέτη: η μνήμη, ο χαμένος χρόνος, η οικογένεια, η πατρική φιγούρα, το ταξίδι.

La Dolce Vita (Federico Fellini, 1960)

Ο Μαρτσέλο είναι δημοσιογράφος στη Ρώμη της δεκαετίας του 1950. Με τα ρεπορτάζ του καλύπτει τις κοινωνικές ειδήσεις: σταρ του κινηματογράφου, θαύματα και σκάνδαλα της αριστοκρατίας. Η ταινία καλύπτει επτά ημέρες της ζωής του Μαρτσέλο. Ο Μαρτσέλο, παρόλη την επαγγελματική και κοινωνική του επιτυχία ζητάει ένα βαθύτερο νόημα στην ζωή και νομίζει ότι το μυστικό της ζωής βρίσκεται στον πλούτο, ο οποίος κατά την γνώμη του απελευθερώνει τον άνθρωπο από την συμβατότητα της ζωής. Όταν όμως χάνει τον καλύτερό του φίλο, καταλαβαίνει ότι αλλού είναι το νόημα της ζωής.



Manhattan (Woody Allen, 1977)

Ο Ισαάκ Ντέιβις είναι ένας χωρισμένος σεναριογράφος τηλεοπτικών σόου, που ζει στο Μανχάταν και είναι δυσανεκτός με τη δουλειά του. Η πρώην γυναίκα του τον εγκατέλειψε για να ζήσει με μια άλλη γυναίκα και γράφει ένα βιβλίο για τη σχέση της με τον Ισαάκ. Εκείνος βγαίνει ραντεβού με την δεκαεφτάχρονη μαθήτριά του λυκείου, Τρέισι, που είναι ερωτευμένη μαζί του. Όταν συναντά τη Μαίρη Ουίλκι, την ερωμένη του καλύτερού του φίλου, του Γκέιλ, που είναι παντρεμένος με την Εμιλυ, την ερωτεύεται. Χωρίζει με την Τρέισι κι αρχίζει μια σχέση με την Μαίρη, επηρεάζοντας τις ζωές πολλών ανθρώπων, συμπεριλαμβανομένης και της δικής του.



εικ. 13 Manhattan | Woody Allen

Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)

Υστερα από τετράχρονη εξαφάνιση, ο Τράβις βρίσκεται σε μια κωμόπολη του Τεξας, κοντά στα μεξικάνικα σύνορα, σε μια κατάσταση κατά την οποία δεν μπορεί (ή δε θέλει) να μιλήσει. Ανοίγεται σιγά-σιγά, στον αδελφό του Γουόλτ, ο οποίος τον μεταφέρει στο Λος Αντζελες, όπου ζει μαζί με τη σύζυγό του Αν και τον Χάντερ, τον επτάχρονο γιο του Τράβις. Για να κερδίσει ξανά την εμπιστοσύνη του γιου του, ο Τράβις τον παίρνει μαζί του σε ένα ταξίδι αναζήτησης της συζύγου του Τζέιν, για την οποία έχει ως μοναδική πληροφορία ότι στέλνει χρήματα από κάποια τράπεζα του Χιούστον. Τελικά τη βρίσκει να εργάζεται σε ένα reep show κι έχει μια συζήτηση – εξομολόγηση μαζί της, χωρίς εκείνη αρχικά να γνωρίζει ποιος είναι, αφού δεν μπορεί να δει τους πελάτες από το τζάμι – καθρέφτη που τους χωρίζει. Στο τέλος ο Τράβις της λέει το όνομα του ξενοδοχείου που έχει αφήσει το γιο τους και φεύγει ξανά προς άγνωστη κατεύθυνση.



εικ. 14 Σκηνή από την ταινία Paris, Texas | Wim Wenders

To Rome With Love (Woody Allen, 2012)

Μια αμερικανίδα τουρίστρια ερωτεύεται έναν Ιταλό δικηγόρο και, λίγο πριν το γάμο, οι οικογένειές τους θα συναντηθούν στη Ρώμη σε ένα οικογενειακό τραπέζι με εντάσεις, συγκινήσεις και μουσικές αναζητήσεις. Η σεμνή Milly και ο αγχώδης Antonio, ένα νιόπαντρο ερωτευμένο ζευγάρι, αφήνουν το χωριό τους για να κυνηγήσουν την τύχη τους στην “αιώνια πόλη”, αλλά μια σειρά ατυχών παρεξηγήσεων θα τους κάνουν να το ξανασκεφτούν. Ο βαρετός, ασήμαντος οικογενειάρχης Leopoldo, που περνά μια ζωή στην αφάνεια και την ασημαντότητα περιμένοντας κάποιον να ακούσει τη γνώμη του, ξυπνά ένα πρωί και είναι, ανεξήγητα, η πιο διάσημη τηλεπερσόνα της Ιταλίας. Ο Jack, ένας νεαρός φοιτητής αρχιτεκτονικής ερωτεύεται την καλύτερη φίλη της κοπέλας του και προσπαθεί, υπό την πνευματική καθοδήγηση του John, ενός πετυχημένου αρχιτέκτονα που βρίσκεται στη Ρώμη για διακοπές και νοσταλγεί τα νιάτα του, να αντισταθεί στα ένστικτά του. Τέσσερις ιστορίες κωμικές, ρομαντικές, με μεσογειακό ταπεραμέντο, φιλτραρισμένο ωστόσο με το εγκεφαλικό χιούμορ του Woody Allen.



TO ROME WITH LOVE

εικ. 15 To Rome With Love | Woody Allen

WRITTEN AND DIRECTED BY WOODY ALLEN



εναρκτήρια σεκάνς



εικ. 16 Σκηνή από την ταινία του Federico Fellini | La Dolce Vita



εικ. 17 Σκηνή από την ταινία του Woody Allen | Manhattan



εικ. 18 Σκηνή από την ταινία του Win Wenders | Paris, Texas



εικ. 19 Σκηνή από την ταινία του Woody Allen | To Rome With Love

Οι πρόλογοι των ταινιών – εναρκτήριες σεκάνς – διαθέτουν σημαντική αυτονομία σε σχέση με την αφήγηση της ταινίας, όπου παρουσιάζεται ο χώρος που θα εκτυλιχθεί η δράση με έναν φαινομενικά περιγραφικό τρόπο. Οσο περιγραφικές ή αυτονόητες μπορεί να φαίνονται, αποτυπώνουν μια συγκεκριμένη πρόταση για την εικόνα της πόλης και εκφράζουν ένα λόγο σχετικά με τη φυσιογνωμία, την ταυτότητα ή τις εξελίξεις που υφίσταται ο αστικός χώρος. Η επιλογή ωστόσο, του τρόπου κινηματογράφησης, η επιλογή του κάδρου, η κίνηση της κάμερας, το μοντάζ, ο ήχος και η απόσταση από το κινηματογραφημένο τοπίο υποδηλώνουν μια συγκεκριμένη ματιά πάνω στο χώρο και αποκλείουν τις έννοιες της ουδετερότητας και της αντικειμενικότητας.

Στο πρώτο δεκάλεπτο της ταινίας, σε μικρό φιλικό διάστημα, παρέχονται στον θεατή όλες οι βασικές πληροφορίες δράσης, το θέμα της ταινίας, το πρόβλημα του πρωταγωνιστή, που θα αντιμετωπίσει στα πλαίσια της πλοκής. Ο σκηνοθέτης και σεναριογράφος γνωρίζει ότι πρέπει σε μικρο χρονικό διάστημα να πείσει το κοινό για την αξία του προϊόντος του, χωρίς να χάσει το ενδιαφέρον του.

“Μέσα στις πρώτες δέκα σελίδες” (όπου κάθε σελίδα αντιστοιχεί σε ένα λεπτό της ταινίας) “ο αναγνώστης σας πρέπει να ξέρει ποιος είναι ο κεντρικός ήρωας σας, ποιες είναι οι προϋποθέσεις για την εξέλιξη του μύθου σας και ποια η δραματική κατάσταση”, συνιστά ο Syd Field στο βιβλίο “Το Σενάριο, Η τέχνη και η τεχνική”.

Τα περιθώρια, τόσο για ρηξικέλευθη πρωτοτυπία ως προς την δομή του κινηματογραφικού έργου, όσο και για την ελεύθερη ανάπτυξη του οράματος του δημιουργού-σκηνοθέτη, περιορίζονται σε μεγάλο βαθμό, εφόσον κανείς υποταχθεί σε αυτό το σύστημα.



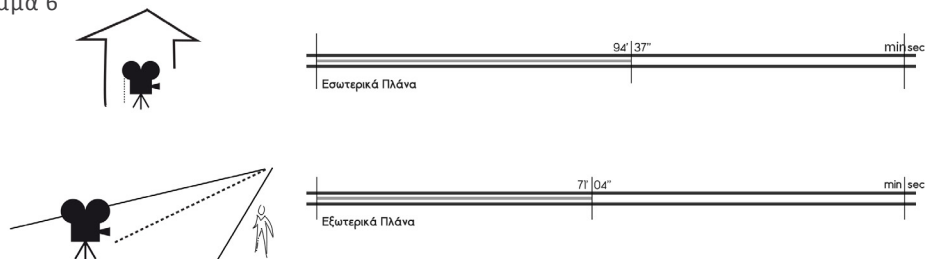
διάγραμμα 5 | χρόνοι εναρκτήριας σεκάνς | La Dolce Vita | Federico Fellini

“Σε μία μεγαλούπολη αυτή η επιδίωξη φήμης γίνεται σκοπός καθ’ εαυτόν ...μέσα είναι οι κάθε λογής απάτες, συμβάσεις, και τρόποι με τις οποίες οι άνθρωποι είναι τόσο ελεύθεροι να ερωτοτροπούν στην κοσμοπολίτικη πόλη”. *Richard Sennet*

La Dolce Vita (Federico Fellini, 1960)

Η ταινία ξεκινάει με μία σκηνή κολάζ συνθέτοντας το σύγχρονο με το παρελθόν, το πλάνο από χαμηλό ύψος εστιάζει στην πορεία δύο ελικοπτέρων – σύμβολο της νεωτερικότητας που μεταφέρουν το μαρμάρινο άγαλμα του Χριστού – θρησκευτικό σύμβολο. Η κάμερα σταθερή στον άξονά της, περιστρέφεται από δεξιά προς αριστερά, ακολουθεί την πορεία του ελικοπτέρου και από το αρχαίο υδραγωγείο το πλάνο μεταφέρεται σε μια μεσοαστική γειτονιά όπου ανάμεσα στις πολυκατοικίες – μοντέρνας αρχιτεκτονικής ξεχωρίζει ο τρούλος μιας εκκλησίας. Με κεντρικό στοιχείο της εισαγωγής το ελικόπτερο και με εναλλασσόμενες λήψεις – επίγειες και εναέριες – η πόλη της Ρώμης παρουσιάζεται ως ένας ζωντανός και εξελισσόμενος οργανισμός, αναδεικνύοντας την ανασυγκρότησή της, την οικονομική ανάπτυξη, την ανοικοδόμηση και την έντονη κοινωνική διαστρωμάτωση, που συντελούν στην μετατροπή της σε ένα ανερχόμενο αστικό κέντρο. Μέσα από τη πορεία του ελικοπτέρου παρουσιάζεται μια εκτενής εικόνα του αστικού χώρου, όπου η πόλη μετατρέπεται σε θέαμα και σε ένα κείμενο όπου ο θεατής καλείται να διαβάσει – διακρίνοντας μικρότερες ενότητες και σημεία αναφοράς, ενώ τα σύνορα του αστικού τοπίου είναι δυσδιάκριτα και αχανή. Η πανοραμική αυτή θέα μας παρουσιάζει μια εξιδανικευμένη αναπαράσταση του αστικού χώρου μέσω της απομάκρυνσης από την καθημερινότητα και της απόκρυψης των κοινωνικών συνόρων της πόλης. Η εισαγωγή καταλήγει σε μια πανοραμική λήψη του Βατικανού στο οποίο δεσπόζει ο τρούλος και η πλατεία του Αγίου Πέτρου, αναδεικνύοντας έτσι την προτεραιότητα του θρησκευτικού παράγοντα στη διαμόρφωση του δημόσιου χώρου.

Η ανάλυση του χρόνου που καταλαμβάνει κάθε στοιχείο της εναρκτήριας σεκάνς της ταινίας *Dolce Vita* και η χωρική σχέση τους με τον πρωταγωνιστή Marcello, οδήγησε στην αποδόμηση της εικόνας σε αντικείμενα | διάγραμμα 5. Παρατηρήθηκε ότι τα αντικείμενα που επικρατούν χρονικά είναι τα κτήρια και οι δρόμοι, απεικονιζόμενα σε απόσταση λόγω της κινηματογράφησης από το ελικόπτερο. Εν συνεχεία, μεγάλη σημασία δίνεται στην ύπαρξη του αρχαιολογικού χώρου, στο πρώτο πλάνο της ταινίας και τέλος λιγότερος χρόνος δίνεται στην πλατεία του Αγίου Πέτρου στο κλείσιμο της εναρκτήριας σεκάνς. Οι ενότητες αυτές αποτελούν μέρη των εξωτερικών χώρων της πόλης, κάτι που κατά την διάρκεια της ταινίας ισομοιράζεται με τον χρόνο των εσωτερικών πλάνων. | διάγραμμα 6



διάγραμμα 6 | χρόνοι εσωτερικών - εξωτερικών πλάνων | *La Dolce Vita* | Federico Fellini

“Άκουγα μια συλλογή από τις εισαγωγές των σόου του Gershwin και τότε σκέφτηκα ότι θα ήταν πολύ όμορφο να γυριστεί μια ταινία σε ασπρόμαυρο φιλμ, μια ρομαντική ταινία...” _ Woody Allen

P
A
R
K
I
N
G

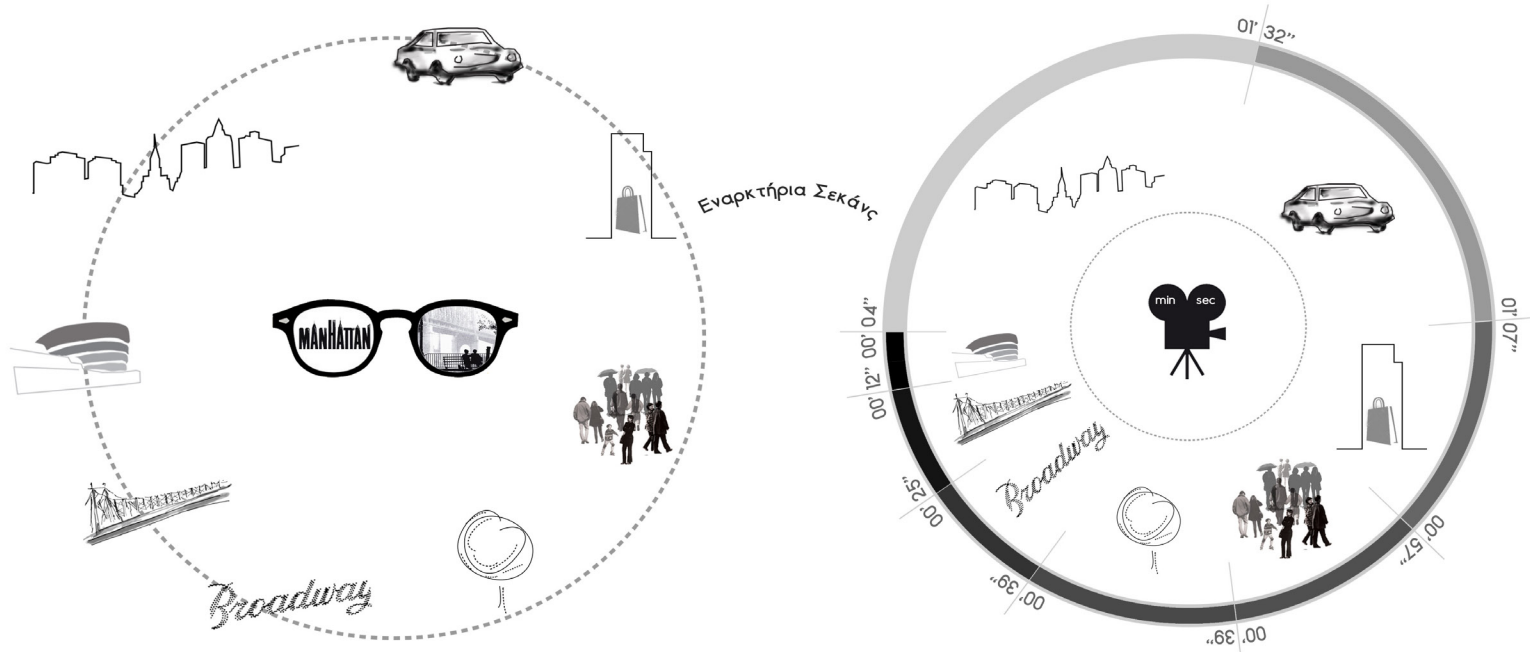
M
A
N
H
A
T
T
A
N

Manhattan (Woody Allen, 1977)

Το Μανχάταν, κινηματογραφημένο με ασπρόμαυρο φιλμ¹, θεωρείται ένα αφιέρωμα στα City Films του 1920. Στην εισαγωγική σεκάνς η πόλη παρουσιάζεται με στατικά πλάνα, ως αναφορά στο Manhatta (Paul Strand, 1921), τα οποία συνοδεύονται από την φωνή του αφηγητή (Woody Allen) και τη μουσική του Gershwin² από την Γαλάζια Ραψωδία. Μιμούμενος τις τεχνικές του ντοκιμαντέρ προσπαθεί να αποδώσει ένα δημοσιογραφικό ύφος, στο ρόλο του κεντρικού ήρωα, ένας συγγραφέας σε απόγνωση, δίνει διαδοχικές περιγραφές του αστικού χώρου της Νέας Υόρκης, κάθε φορά με διαφορετικό τόνο, θέμα και νοηματοδότηση. Στην ουσία, ειρωνεύεται το ρόλο αυτό του αφηγητή και θέτει υπό αμφισβήτηση την κυριαρχία του πάνω στην εικόνα καθώς τελικά τις εντυπώσεις κερδίζει η ίδια η θέα του αστικού χώρου. Στις πρώτες εικόνες παρουσιάζεται η κορυφογραμμή της πόλης, ενώ μια φωτιζόμενη επιγραφή “MANHATTAN” μας δηλώνει τον αφηγηματικό χώρο της ταινίας. Ακολουθεί μία συρραφή σύντομων πλάνων μέσα από την πόλη, δίχως κάποια χρονική συνέχεια συμπληρώνοντας έτσι την πραγματική της εικόνα, αποδίδοντας αποτελεσματικά την κυρίαρχη ατμόσφαιρα της πόλης. Στα φωτογραφικά αυτά πλάνα αποτυπώνεται η ροή της ζωής παρουσιάζοντας χαρακτηριστικά στέκια της, σε διάφορες εποχές του χρόνου, βασικούς οδικούς άξονες της, που σταδιακά πλημμυρίζουν με κόσμο και το αυτοκίνητο να πρωταγωνιστεί, εισόδους πολυκαταστημάτων, λιμάνια, γέφυρες, μουσεία σκιαγραφώντας έτσι μια νεωτερική πόλη. Στον αντίποδα του μεγαλοαστικού, διασκεδαστικού και ανάλαφρου προσώπου της, μας παρουσιάζει σωρούς απορριμμάτων, ρούχα στις πολυκατοικίες, κινηματογραφώντας έτσι τον κόσμο στην υλικότητα του.

1 Ο Allen επέλεξε να γυρίσει την ταινία σε Panavision Widescreen, για το οποίο πίστευε ότι θα μας δώσει μια υπέροχη όψη της Νέας Υόρκης. Θα του επέτρεπε να αποδώσει την κατάσταση της Νέας Υόρκης και την αίσθηση που αφήνει η πόλη. Η σημασία της κινηματογράφησης ήταν τόσο μεγάλη, ώστε, όταν ο Άλεν διαπραγματευόταν τα τηλεοπτικά δικαιώματα της ταινίας, απαίτησε η ταινία να προβάλλεται πάντα στην αρχική μορφή της. Διατήρησε δηλαδή, την σχέση ύψους και πλάτους, μέσω της προσθήκης γκρίζων πλαισίων πάνω και κάτω από το αυθεντικό πλάνο ώστε να καλυφθεί το πιο τετραγωνισμένο σχήμα του καρέ της βιντεοταινίας. Η επιλογή της ασπρόμαυρης ταινίας ήταν καταλυτική για το τελικό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

2 Ο George Gershwin ήταν Αμερικανός συνθέτης (Εβραϊκής καταγωγής, γιος μεταναστών), τραγουδοποιός και πιανίστας, δημιουργός πολλών έργων για το μουσικό θέατρο και τον κινηματογράφο και με σημαντική συμβολή στη διαμόρφωση της μουσικής Τζαζ στις ΗΠΑ κατά την δεκαετία του 1920. “Η πραγματική μουσική πρέπει να αντανakλά το πνεύμα και τις εμπνεύσεις ενός λαού και μιας εποχής.” Αυτή η τόσο ξεκάθαρη και συμπαγής αντίληψη για την ουσία και τη λειτουργία της μουσικής αποτέλεσε για το Γκέρσουιν την κινητήρια δύναμη.



διάγραμμα 7 | χρόνοι εναρκτήριας σεκάνς | Manhattan | Woody Allen

“Το Μανχάταν είναι μια εκπληκτική, αφεγγάδιαστη κινηματογραφική εμπειρία...” Κριτική του Damian Cannon

“Δεν πηγαίνεις σε έναν τόπο όπως το Manhattan με το αεροπλάνο που προσγειώνεται στην ακτή μιας μεγάλης ηπείρου οδηγώντας προς ένα νησί με ουρανοξύστες. Το να πας στο Manhattan σημαίνει ότι πηγαίνεις απλώς στο hard copy όλων των εικόνων που γνωρίζεις πολύ καλά, σημαίνει να κολυπήσεις στην πηγή της ροής και να ανακαλύψεις ίσως το παράδοξο ότι δεν μπορείς να δεις τόσο καλά το Manhattan, όταν βρίσκεσαι μέσα στο ίδιο το Manhattan. Το περίφημο skyline είναι ορατό μόνο από το εξωτερικό του νησιού. Με μια έννοια πρέπει να φύγεις από κει για να είσαι εκεί.”³

“Θα ήθελα να το δω σε εκατό χρόνια από τώρα, αν οι άνθρωποι δουν την ταινία, θα μάθουν κάτι για το πώς ήταν η ζωή στην πόλη τη δεκαετία του 1970”, λέει ο Woody Allen.

Ετσι ερμηνεύεται η ιδιαίτερη εναρκτήρια σεκάνς του “Manhattan”, στην οποία ο Woody Allen μας προσφέρει αρκετές ενδείξεις για το θέμα της ταινίας, το περιβάλλον της πλοκής, καθώς και την προσωπικότητα του ήρωα. Η επιτυχία της σεκάνς, έγκειται στην αντιπαράθεση μεταξύ του μονολόγου του ήρωα και των διαδοχικών στατικών πλάνων που συμπληρώνουν το κάδρο.

Ο θεατής από τον μονόλογο αντιλαμβάνεται ότι ο πρωταγωνιστής-αφηγητής είναι συγγραφέας και αντιμετωπίζει το σύνθετο πρόβλημα του εισαγωγικού κεφαλαίου του βιβλίου του. Ψάχνει για την τέλεια εισαγωγή του πρώτου κεφαλαίου και η τελειομανία του αυτή, γεγονός που δηλώνει τις ψυχολογικές του ανασφάλειες, τον εμποδίζει αρχικά να προχωρήσει. Η μια εκδοχή του φαίνεται πολύ φθηνή “για έναν άνθρωπό με το εκλεπτυσμένο γούστο του”, η επόμενη εκδοχή “με περισσότερο βάθος” είναι διδακτική και φοβάται πως το βιβλίο δεν θα πουλήσει αν έχει τέτοιο τόνο. Στη επόμενη προσπάθεια αναφέρεται στα προβλήματα της καθημερινότητας, αλλά η εκδοχή αυτή χαρακτηρίζεται από τον ίδιο ως οργισμένη. Τελικά καταλήγει στο:

“Ηταν σκληρός και ρομαντικός όπως κι η πόλη που αγαπούσε. Στο βλέμμα του, που διακρινόταν μέσα από τα γυαλιά του με τον χοντρό μαύρο σκελετό, κρυβόταν η σεξουαλική δύναμη αίλουρου. Η Νέα Υόρκη ήταν, είναι και πάντα θα είναι η πόλη του”.

3 Mark Wigley, ‘Resisting the City’, [excerpt] στο Laura Martz(ed) TransUrbanism, 2002.



διάγραμμα 8 | χρόνοι εσωτερικών - εξωτερικών πλάνων | Manhattan | Woody Allen

“Αισθητική αρτιότητα...Συναισθηματική ειλικρίνεια...Τρυφερό κι ανθρώπινο χιούμορ...” _Κριτική του Dan Jardin



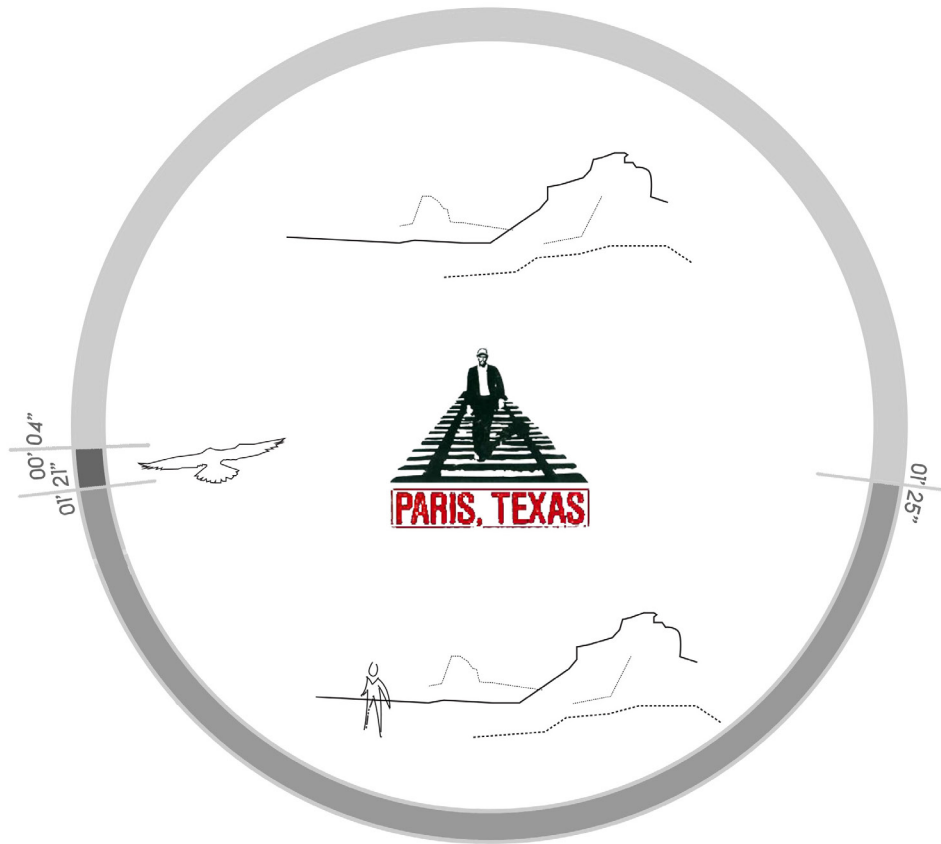
εικ. 21 Σκηνή από εναρκτήρια σεκάνς | Manhattan | Woody Allen

“Έτσι τη θυμάμαι από την εποχή που ήμουνα μικρός. Ίσως να είναι μια ανάμνηση από παλιές φωτογραφίες, φιλμ, βιβλία, κλπ, όμως έτσι θυμάμαι την Νέα Υόρκη, με την μουσική υπόκρουση του Gershwin” λέει ο Allen.

Στην χρονική ανάλυση των στοιχείων που συνθέτουν την εναρκτήρια σεκάνς του Μανχάταν, παρατηρείται η έννοια της επανάληψης | διάγραμμα 7. Τα βασικά αντικείμενα που συνθέτουν την πόλη εμφανίζονται και εξαφανίζονται σε όλη την διάρκεια της εναρκτήριας σεκάνς, με κυρίαρχα την κορυφογραμμή από τους ουρανοξύστες, τον δρόμο και το αυτοκίνητο. Μεγάλη σημασία δίνεται επίσης στα πολυκαταστήματα και στα συνωστισμένα πεζοδρόμια από κόσμο. Σε αντίθεση με την εναρκτήρια σεκάνς, το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας κινηματογραφείται σε εσωτερικούς χώρους. |διάγραμμα 8



εικ. 22 Σκηνή από εναρκτήρια σεκάνς | Manhattan | Woody Allen



Paris, Texas (Wim Wenders, 1984)

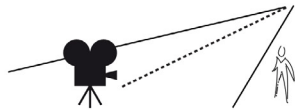
Η ταινία χωρίζεται σε τρεις ενότητες, τον πρωταγωνιστή (Τράβις) στα μεξικανικά σύνορα, η εμπειρία του στο Λος Αντζελες και στην αναζήτηση της Τζέιν. Η εναρκτήρια σεκάνς χαρακτηρίζεται από λεκτική αφασία και από την υποβολή του αρχέγονου τοπίου της αμερικανικής Δύσης. Το πρώτο πλάνο αποτυπώνει το απόλυτο μηδέν, όπως δεν έχει κινηματογραφηθεί ποτέ. Το αργό πανοραμικό πλάνο του νεκρού απέραντου τοπίου του Τέξας υποβάλλει τον θεατή στην μοναχικότητα του ήρωα και την επιθυμία του να βρεθεί ένα σημείο αναφοράς έτσι ώστε η περιπλάνησή του να αποκτήσει ένα λόγο ύπαρξης. Στο πλάνο εμφανίζεται η μονάδα, ο Τράβις, ο οποίος ενώ αντικρίζει το γεράκι το προσπερνάει (το γεράκι συμβολίζει το αίμα που έχει χυθεί για τα σύνορα με το Μεξικό), κι εκείνη τη στιγμή εισέρχεται στον ενεστώτα του. Το Paris, Texas είναι μια ταινία πάνω στο χρόνο, είναι μια ταινία για το μέλλον ως φυσικό απότοκο του παρελθόντος, είναι μια ταινία για την επικοινωνία. Το Τέξας υπάρχει παντού ακριβώς γιατί οριοθετεί την επικοινωνία με την έλλειψη ή την άρνηση της, την κοινωνικότητα με την απομόνωση, τον έρωτα με τον θάνατο.

Το Paris, Texas δεν είναι μια ταινία πάνω στο όνειρο. Ο Wenders μιλάει για τα ίδια πράγματα –για τη νοσταλγία, τη μνήμη –ξεκινώντας απ’ τον αντίποδα του Tarkovski, την πρωτοκαθεδρία των αισθήσεων. Αντίθετα με τα μεταφυσικά οράματα του Tarkovski, στην ταινία του Wenders δεσπόζουν το ορατό, το απτό.

Το Paris, Texas είναι ένα σημείο του ορίζοντα, είναι το σημείο της αφετηρίας, αλλά και του τερματισμού– τα πάντα σχηματίζουν κύκλους. Ο Τράβις ξεκινάει απ’ το μηδέν, και στο μηδέν καταλήγει. Το Paris, Texas είναι η μικρή φωτογραφία στα χέρια του Τράβις, είναι οι πρώτες λέξεις στα χείλη του Τράβις, είναι η μήτρα απ’ την οποία ο Τράβις αναδύεται, σε μια δεύτερη προσπάθεια να ανακτήσει κάτι απ’ το χαμένο έδαφος.

Επιπλέον, είναι η αποθέωση του ρεαλισμού, νοούμενου όχι ως την “πιστή” ανασύνθεση μιας κοινής πραγματικότητας, αλλά ως προς τον τρόπο μιας θέασης του κόσμου που, χωρίς να παύει στιγμή να είναι καλλιτεχνική (δηλαδή υποκειμενική), δεν έχει ανάγκη να προσφύγει στο άλλοθι του ονείρου ή στην πανάκεια των ψευδαισθήσεων.

Οι ήρωες δεν υποτάσσονται στην ιστορία, ούτε προσαρμόζονται σε κάποια δομή, είναι η ταινία και η αφήγηση, είναι ο δρόμος της πορείας τους. Έτσι για πρώτη φορά δε μπορούμε να μιλήσουμε για περιπλάνηση. Γιατί οι ήρωες αν και μετακινούνται πολύ, έχουν κάποιο προορισμό. Γνωρίζουν που θα πάνε, δεν ταξιδεύουν για να μην είναι σπίτι τους, αντίθετα ταξιδεύουν για να βρεθούν σπίτι τους, το παιδί την πιο κρίσιμη στιγμή αποφασίζει ποια κατεύθυνση θα ακολουθήσουν, νοιώθει τους δισταγμούς του Τράβις και τον ωθεί.



διάγραμμα 10 | χρόνοι εσωτερικών - εξωτερικών πλάνων | Paris, Texas | Win Wenders

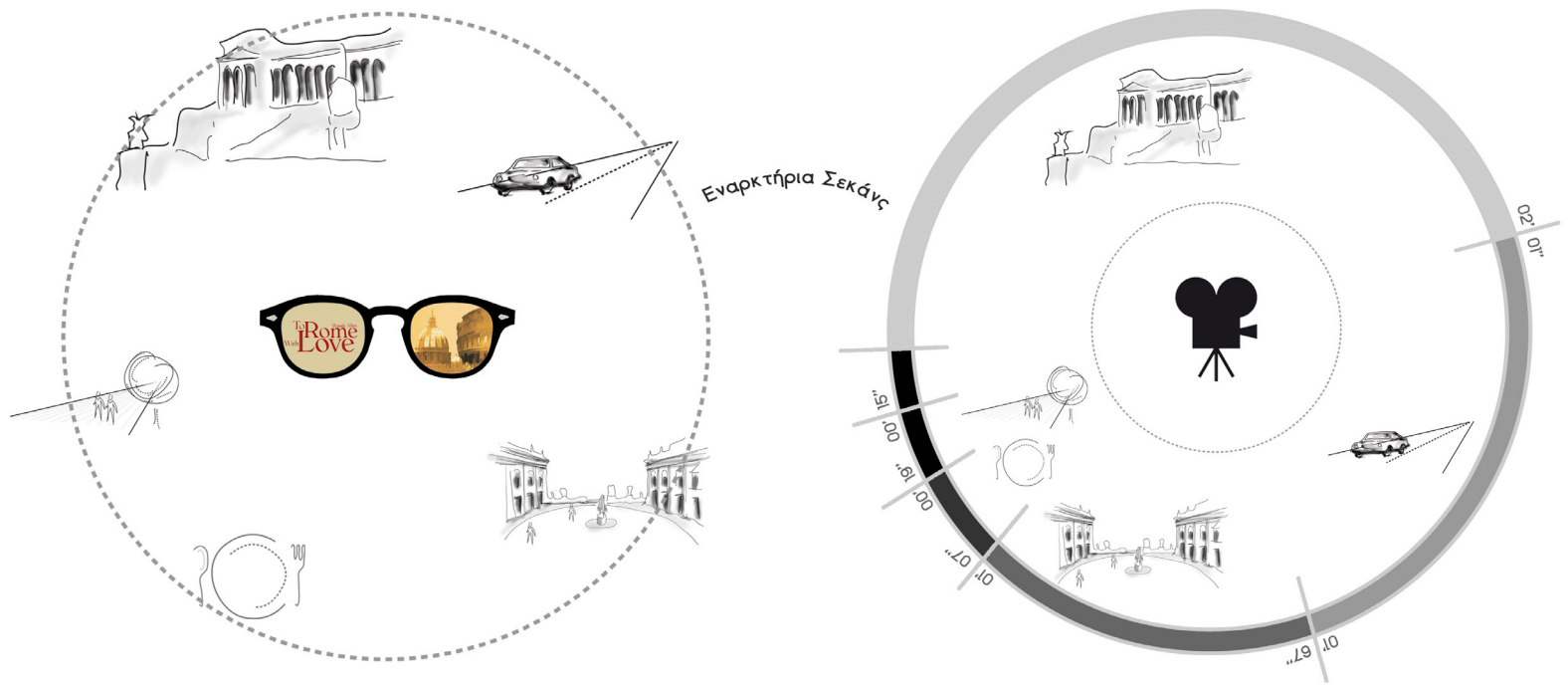


εικ. 23 Σκηνή από εναρκτήρια σεκάνς | Paris, Texas | Win Wenders

Μέσω της χρονικής ανάλυσης των στοιχείων της εισαγωγικής σεκάνς της ταινίας Paris, Texas, παρατηρείται η επικράτηση του κενού τοπίου |διάγραμμα 9. Στην συνέχεια, το μοναδικό αντικείμενο που παρουσιάζεται είναι ο αετός που αλληλεπιδρά με τον πρωταγωνιστή-Τράβις. Κατά συνέπεια τα στοιχεία που επικρατούν χρονικά στην ταινία είναι το τοπίο, ο Τράβις στο τοπίο και ο αετός. Καθώς εξελίσσεται η πλοκή της ταινίας, ο Τράβις έρχεται σε επαφή διαδοχικά με περισσότερα αντικείμενα. Σε αντίθεση με την εναρκτήρια σεκάνς στη χρονική ανάλυση των εσωτερικών και εξωτερικών πλάνων κατά την διάρκεια της ταινίας παρατηρείται η επικράτηση των εσωτερικών πλάνων |διάγραμμα 10.



εικ. 24 Σκηνή από εναρκτήρια σεκάνς | Paris, Texas | Win Wenders



διάγραμμα 11 | χρόνοι εναρκτήριας σεκάνς | To Rome With Love | Woody Allen

“Αυτή η πολύπλοκη ταινία σε κάνει σε πολλές στιγμές να χάνεσαι μέσα στον λαβύρινθο της Αιώνιας Πόλης, αλλά ακόμη και αυτό λειτουργεί προς όφελός της” Slate

To Rome With Love (Woody Allen, 2012)

Η ταινία ξεκινάει με μία καταγραφή της πόλης στο εσωτερικό της με την μέθοδο του τράβελινγκ¹, αυτή η κινηματογράφηση του αστικού χώρου αποτελεί έναν ρεαλιστικό τρόπο θέασης της πόλης, που πλησιάζει την καθημερινή εμπειρία του σύγχρονου κατοίκου της πόλης για τον οποίο η θέα της είναι ένα θέαμα σε κίνηση. Ο τρόπος με τον οποίο διασχίζεται αναπαριστά το βλέμμα του ξένου, του ταξιδιώτη ή του τουρίστα ο οποίος αντικρίζει ένα πρωτόγνωρο αστικό χώρο, με αναφορές στο κίνημα του μοντερνισμού, όπως διατυπώνεται τη δεκαετία του 1920. Τα στοιχεία της ταχύτητας, της κίνησης, και της αποσπασματικότητας, που κυριαρχούν στην αισθητική του φουτουρισμού, του ντανταισμού και υπερρεαλισμού εμφανίζονται ως βασικά μοτίβα των City Films.

Ο Benjamin υποστηρίζει ότι ... η αρχιτεκτονική γίνεται αντιληπτή μόνο στη διάρκεια της παρουσίας στην πόλη όπου κάθε όψη, κάθε στοιχείο και κάθε ποιότητα του χώρου προσλαμβάνεται κυριολεκτικά και μεταφορικά “περνώντας”, ... και επιτρέπει στις εικόνες να ξεγλιστρήσουν στον κόσμο του θεατή ή ο θεατής να γλιστρήσει στον κόσμο τους.

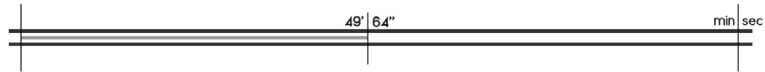
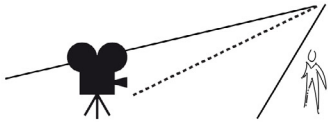
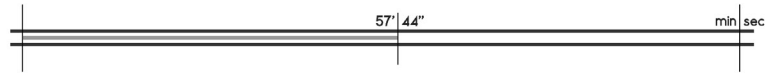
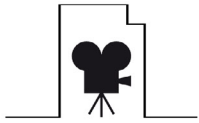
Η κάμερα εν κινήσει, στη περίμετρο της πλατείας περιγράφει τη κίνηση, και την ζωή στη πόλη, διασχίζει την πλατεία αποτυπώνοντας στιγμές - συμβάντα μέσα από το αυτοκίνητο, με αποτέλεσμα η θέα της να γίνεται ένα θέαμα σε κίνηση. Το κάδρο ακολουθεί την κίνηση του αυτοκινήτου γύρω από την κυκλική πλατεία και στην συνέχεια επικεντρώνεται στον αφηγητή της ταινίας, έναν Ιταλό τροχονόμο – σύμβολο της παράδοσης, ο οποίος περιγράφει τις τέσσερις χωρίς χρονική αλληλουχία ιστορίες. Λέγοντας στο τέλος ότι:

“Σ’ αυτή τη πόλη όλα είναι μια ιστορία”

Το έργο εκτυλίσσεται σε τέσσερα σκετς, που έχουν ως βασικό θεματικό άξονα, την σημερινή κοινωνία της πληροφόρησης και των Μ.Μ.Ε. Το “κυνήγι” της φήμης και της διασημότητας θα αποτελέσει πρωτεύον στοιχείο της πλοκής. Οι χαρακτήρες “μπλέκονται” αριστοτεχνικά στις ιστορίες, ώστε το ενδιαφέρον να επικεντρώνεται στον κεντρικό άξονα της ταινίας, ενώ ταυτόχρονα μεταδίδονται οι προβληματισμοί του σκηνοθέτη.

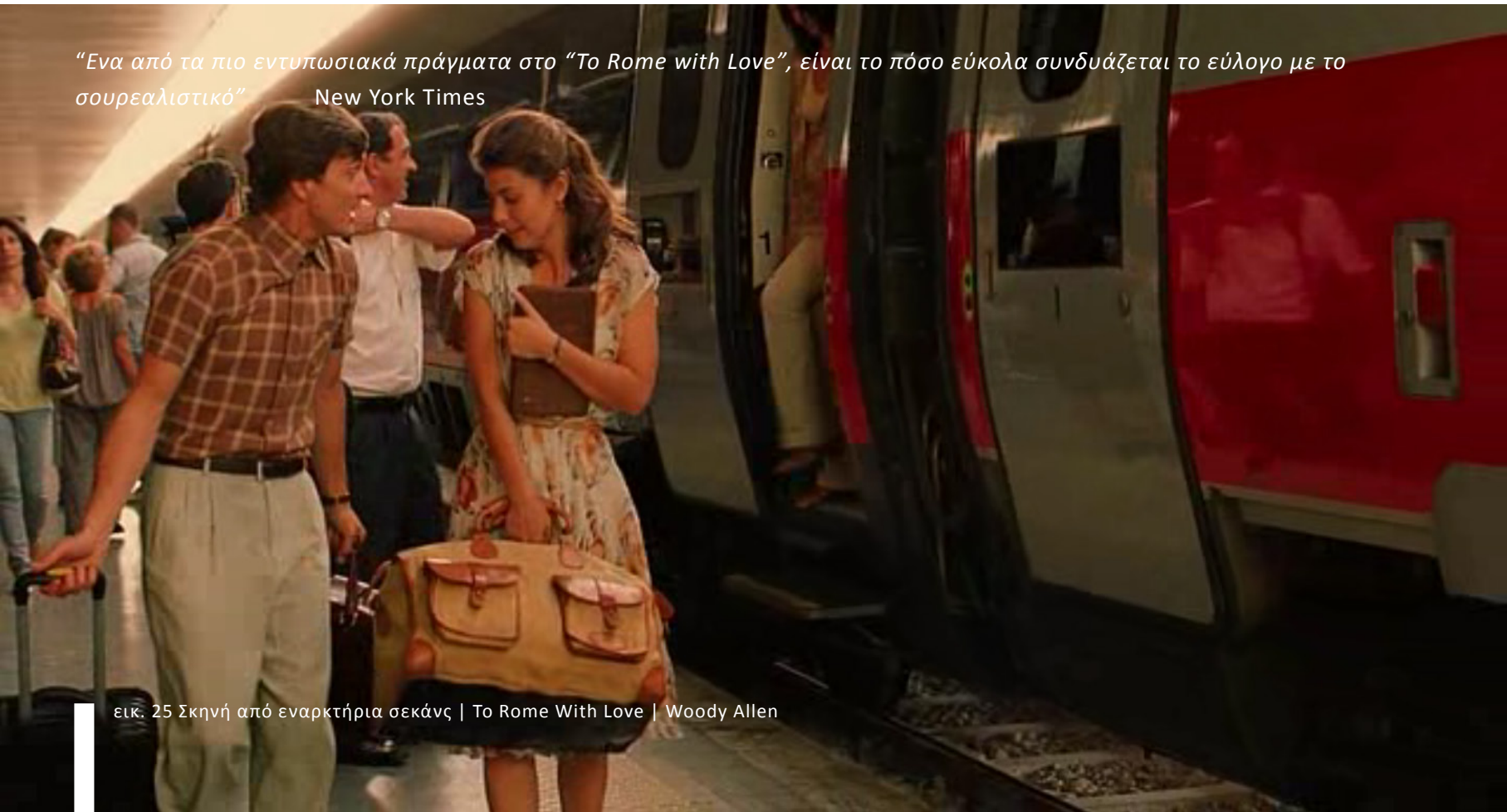
Όπως και στο Manhattan ο Γούντι Αλεν, διατηρεί την τακτική της επανάληψης. Στα πρώτα δέκα λεπτά ο σκηνοθέτης μας έχει παρουσιάσει έξι βασικές ενότητες όπως είναι οι πλατείες, τα πάρκα, οι πεζόδρομοι, οι χώροι εστίασης, οι μεταφορές, και οι κατοικίες, οι οποίες κατά την διάρκεια του κινηματογραφικού χρόνου θα εμπλουτιστούν και με επιπλέον αντικείμενα | διάγραμμα 11. Τα αντικείμενα που θα επικρατήσουν στην εναρκτήρια θα

1 το τράβελινγκ, δεν είναι τυχαίο που αυτός ο τρόπος αναπαράστασης της πόλης στον κινηματογράφο αλλά και τη φωτογραφία επανέρχεται με μεγάλη ορμή στη δεκαετία του 1940 και για την ακρίβεια μετά την λήξη του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου.



διάγραμμα 12 | χρόνοι εσωτερικών - εξωτερικών πλάνων | To Rome With Love | Woody Allen

“Ένα από τα πιο εντυπωσιακά πράγματα στο “To Rome with Love”, είναι το πόσο εύκολα συνδυάζεται το εύλογο με το σουρεαλιστικό” New York Times



εικ. 25 Σκηνή από εναρκτήρια σεκάνς | To Rome With Love | Woody Allen

συνεχίσουν να εμφανίζονται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας συνθέτοντας την πόλη της Ρώμης. Τα στοιχεία που καταλαμβάνουν περισσότερο χρόνο στην εισαγωγή είναι τα κτήρια-μνημεία και ο δρόμος που μας υποδηλώνουν τον τόπο δράσης. Στη χρονική ανάλυση των εσωτερικών και εξωτερικών πλάνων παρατηρείται όπως και στο *La Dolce Vita* μια ισομοιρασμένη αντιμετώπιση, ενώ ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι οι περισσότερες σκηνές διαδραματίζονται μέρα κι ένα πολύ μικρό ποσοστό αυτών βράδυ | διάγραμμα 12.



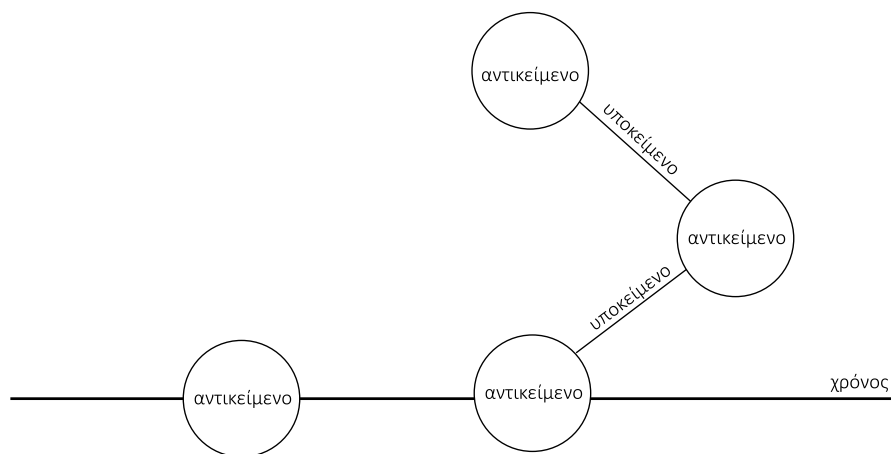
εικ. 26 Σκηνή από *εναρκτήρια σεκάνς* | *To Rome With Love* | Woody Allen



εικ. 27 Bicycle Thieves | Vittorio de Sica, 1948

2 | το μόρφωμα

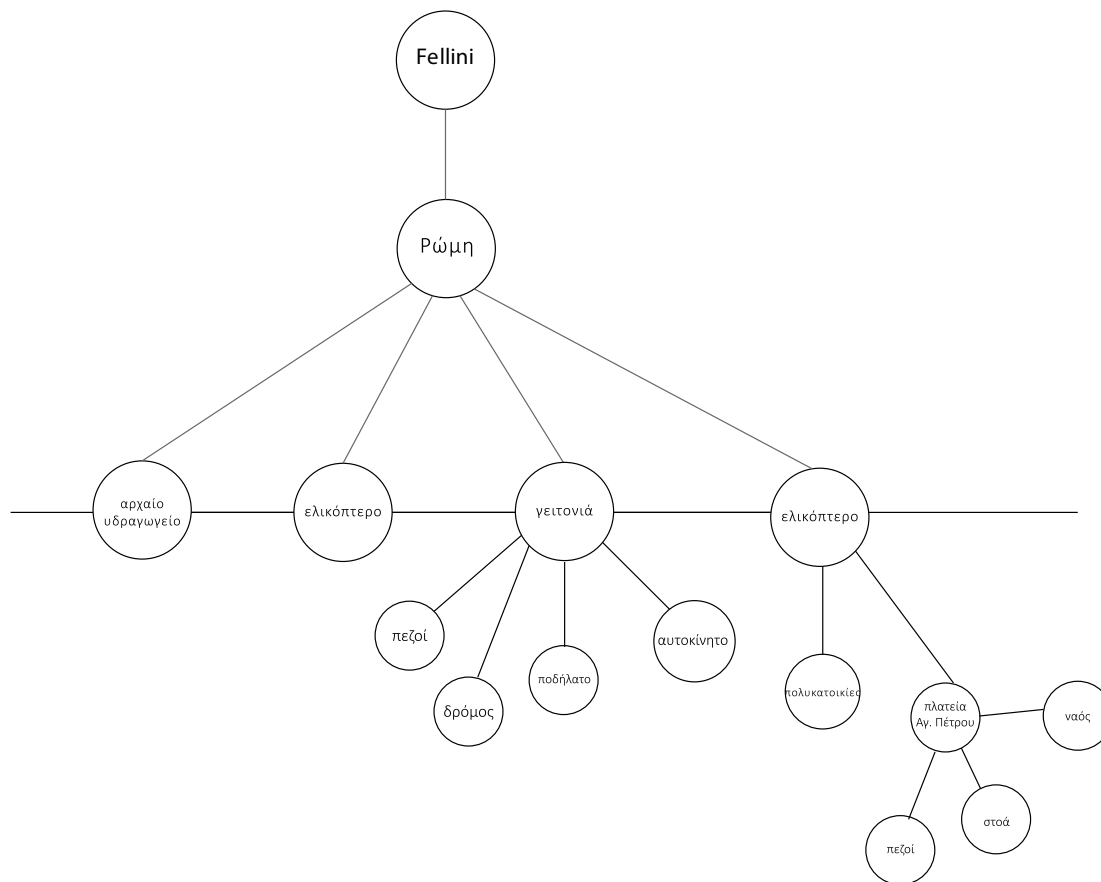
Στο κεφάλαιο αυτό επιδιώκεται η υποκειμενική ανάλυση των σχέσεων αντικειμένων, συνθέτοντας τα μορφώματα των υποκειμένων – ηρώων, που διακρίνονται στις τέσσερις διαφορετικές επιλεγμένες ταινίες με εργαλεία τον χρόνο και την μνήμη. Αρχικά, καθορίζεται το μάρφωμα - υποκείμενο ανάλυσης και στην συνέχεια γίνεται μια προσπάθεια μελέτης των αντικειμένων - στοιχείων που συνθέτουν τον χώρο – πόλη, με σκοπό να δημιουργηθεί μια μεθοδολογική έρευνα ανάγνωσης της εκάστοτε πραγματικότητας |διάγραμμα 13. Σύμφωνα με τον Kracauer ο κινηματογράφος, «αντίληψη μέσα από τη περίσπαση»¹, αποτελεί το μοναδικό μέσο που μας παρουσιάζει την πραγματικότητα της μεγαλούπολης, καταγράφοντας τη συλλογική ζωή της, αιχμαλωτίζοντας στιγμές και εκφράζοντας τη χρονικότητα της. Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή αναπαριστά με επιτυχία «τη συλλογική ζωή μιας πόλης». Η συνειρμική σύνδεση των πλάνων, οι «εγκάρσιες τομές» ενός χρονικού διαστήματος αιχμαλωτίζουν τις στιγμές της ζωής της πόλης και τις «ερμηνεύουν μέσα από την αναπαράστασή τους» ενώ ο Ruttman αρκείται να «τις παραθέτει χωρίς να τις διαφωτίζει».²



διάγραμμα 13 | υποκείμενο_αντικείμενο_χρόνος

1 Kracauer 1996 [1926]: 57-63

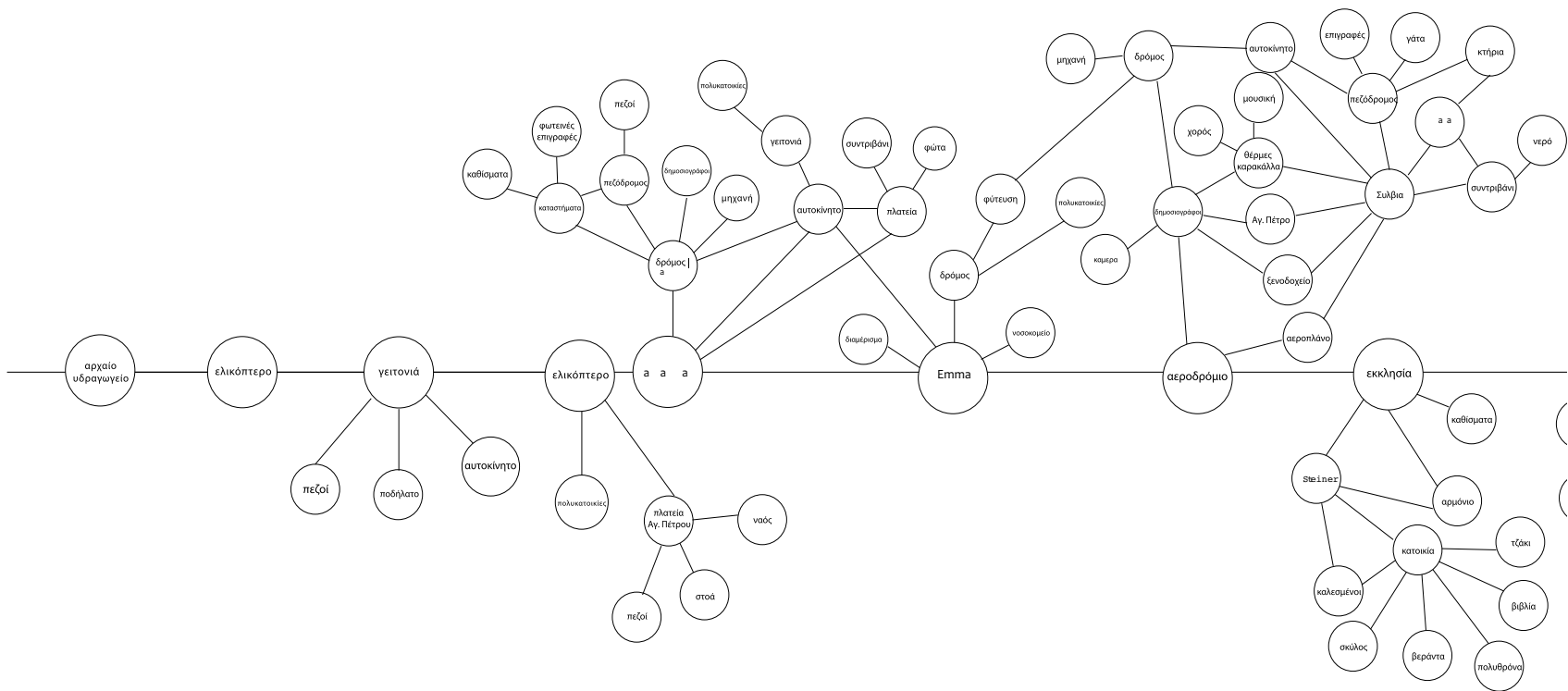
2 Kracauer 1996 [1929]: 90



Στη ταινία του Fellini, *La Dolce Vita* γίνεται μια σταδιακή ανάπτυξη του μορφώματος. Ο θεατής κατέχοντας το ρόλο του υποκειμένου καλείται να συνδέσει τα αντικείμενα που παρουσιάζονται ώστε να τοποθετήσει τον χρόνο και τον χώρο δράσης. Τα αντικείμενα που εμφανίζονται στην εναρκτήρια σεκάνς είναι το αρχαίο υδραγωγείο, το ελικόπτερο, η γειτονιά, οι πολυκατοικίες στα προάστια, η πανοραμική θέα της πόλης και στο τέλος εστιάζει στον ναό και την πλατεία του Αγίου Πέτρου στο Βατικανό | διάγραμμα 14. Η προβολή αυτών των ενοτήτων αντικειμένων συνθέτει το μόρφωμα της πόλης, το πλάνο με το αρχαίο υδραγωγείο και το ελικόπτερο μας ορίζει ένα τόπο με έντονη ιστορική μνήμη ο οποίος εξελίσσεται, οι πολυκατοικίες δείχνουν μία πόλη που ανοικοδομείται και επεκτείνεται, ενώ τα παιδιά στο δρόμο ορίζουν και συνθέτουν την έννοια της γειτονιάς, στο πανοραμικό πλάνο τα όρια της πόλης δεν διακρίνονται, εξαφανίζονται στον ορίζοντα, ο αστικός ιστός χαρακτηρίζεται ως μια μάζα κτηρίων που δεν υπάρχουν έντονες διαφορές υψών και κυριαρχούν οι τρούλοι των ναών. Η εστίαση του πλάνου στην χαρακτηριστική πλατεία του Αγίου Πέτρου μας ορίζει τον τόπο, της Ρώμης³. Στη συνέχεια το μόρφωμα της εξελίσσεται παράλληλα με το μόρφωμα *Marcello*, όπου τα αντικείμενα της πλατείας του δρόμου συνθέτονται και αλληλεπιδρούν με άλλες σχέσεις επιμέρους αντικειμένων. Η εξέλιξη και των δύο μορφωμάτων μέσα στον κινηματογραφημένο χρόνο παρουσιάζει μια γραμμική χρονική ανάπτυξη με μια διαδοχική, μη επαναλαμβανόμενη παράθεση γεγονότων και τοποθεσιών.

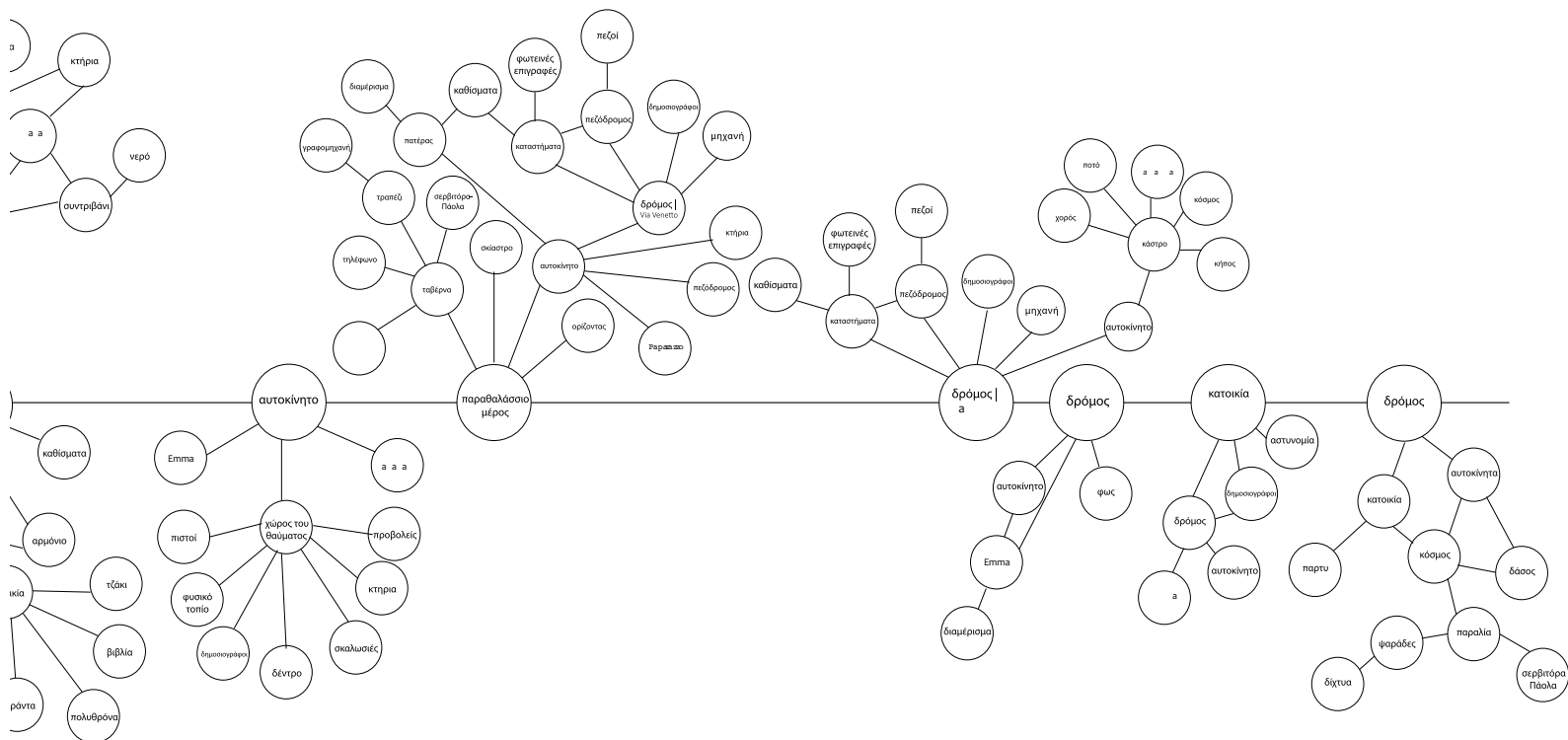
3 Είναι μια πόλη δίχως ένταση. (Monumenta). Εξαιτίας των πολυάριθμων μνημείων που βρίσκονται διάσπαρτα, σε μια από τις μεγαλύτερες πόλεις της Ευρώπης, της έχει αποδοθεί η προσωνυμία “η αιώνια πόλη” και το ιστορικό της κέντρο έχει καταχωρηθεί στη λίστα των Μνημείων Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς.(wiki)

Η Ρώμη είναι μια πόλη εσωτερική. «Κάθετη» για τον Tarkovsky (Νοσταλγία, 1982), που χρονογραφεί την ουσία των πραγμάτων, σε χρόνο «κάθετο» εγγεγραμμένο στην ύλη του χώρου, μεταφέροντας στον θεατή μια αίσθηση νόστου και άλγους για άλλους ανθρώπους σε άλλους χρόνους. «Οριζόντια» για τον Fellini. Όπως αναφέρει ο ίδιος για τη Ρώμη, είναι «ένα πρόσωπο με βαριά σκεπτική έκφραση, ένα πρόσωπο που σου δίνει κουράγιο, σε παρηγορεί, μια ιδανική μητέρα: έχει τόσα παιδιά ώστε ούτε περιμένει τίποτα, ούτε ζητάει τίποτα απ’ αυτά. Σε καλωσορίζει όταν έρχεσαι, σ’ αφήνει να φύγεις όποτε θέλεις(...)



διάγραμμα 15 | μόρφωμα _ Marcello | La Dolce Vita | Federico Fellini

Το μόνρφωμα Marcello | διάγραμμα 15, εξελίσσεται σε επτά ενότητες, αποτυπώνοντας επτά ημέρες, ο Marcello διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά των Φελινικών ηρώων, διακρίνεται από τον αγώνα της απελευθέρωσης, αποζητώντας διέξοδο από την πραγματικότητα. Στη συνείδηση του είναι η απόρριψη της συμβατικής καθημερινότητας, που σημαίνει ανάδειξη της υποκειμενικής ερμηνείας του πραγματικού. «Τα πρόσωπα των ταινιών του αγνοούν την αίσθηση του μέτρου και τους νόμους της βαρύτητας και υπερίπτανται πάνω και πέρα από τα σύνορα της πραγματικότητας.» Η διατύπωση από κείμενο του Θωμά Λιναρά στην έκδοση Tutto Fellini. Ο Marcello στην ταινία Dolce Vita, είναι ένα πρόσωπο βαθιά μοναχικό, το οποίο δεν μπορεί να συνδιαλεχθεί και να αναπτύξει καμιά ουσιαστική σχέση. Το μόνο πρόσωπο που ο ήρωας μπορεί να αναπτύξει μια ουσιαστική σχέση είναι ο Θεατής - υποκείμενο της ταινίας. Ο ήρωας Marcello αποτελεί το μοναδικό υποκείμενο που ενοποιεί τα διαφορετικά επεισόδια του Dolce Vita, με αποτέλεσμα κατά την διάρκεια της ταινίας να αναπτύσσεται το μόνρφωμα – Marcello. Η πληθώρα των προσώπων που εμφανίζονται στην ταινία δεν αναπτύσσουν πλήρως τον χαρακτήρα τους με αποτέλεσμα να μην μπορούν να σταθούν απέναντι στον ήρωα.



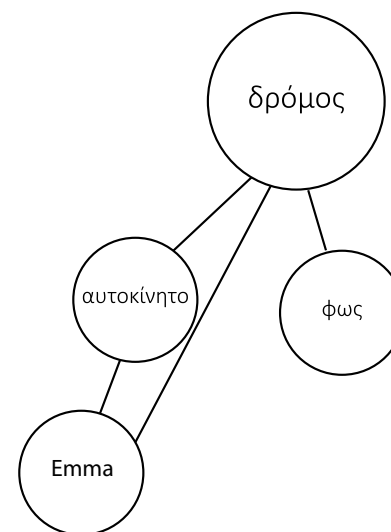
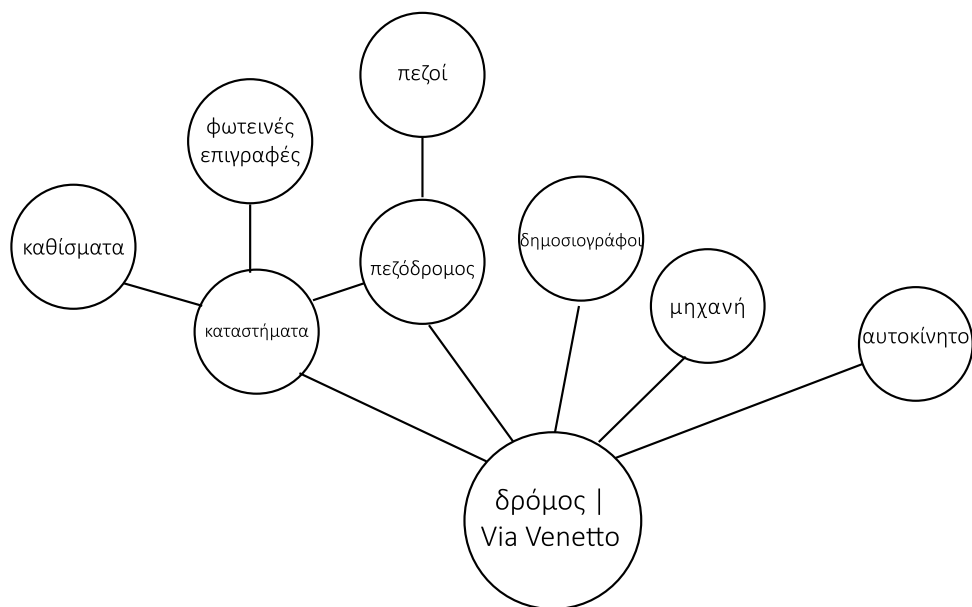


εικ. 29 Via Veneto | La Dolce Vita | Federico Fellini



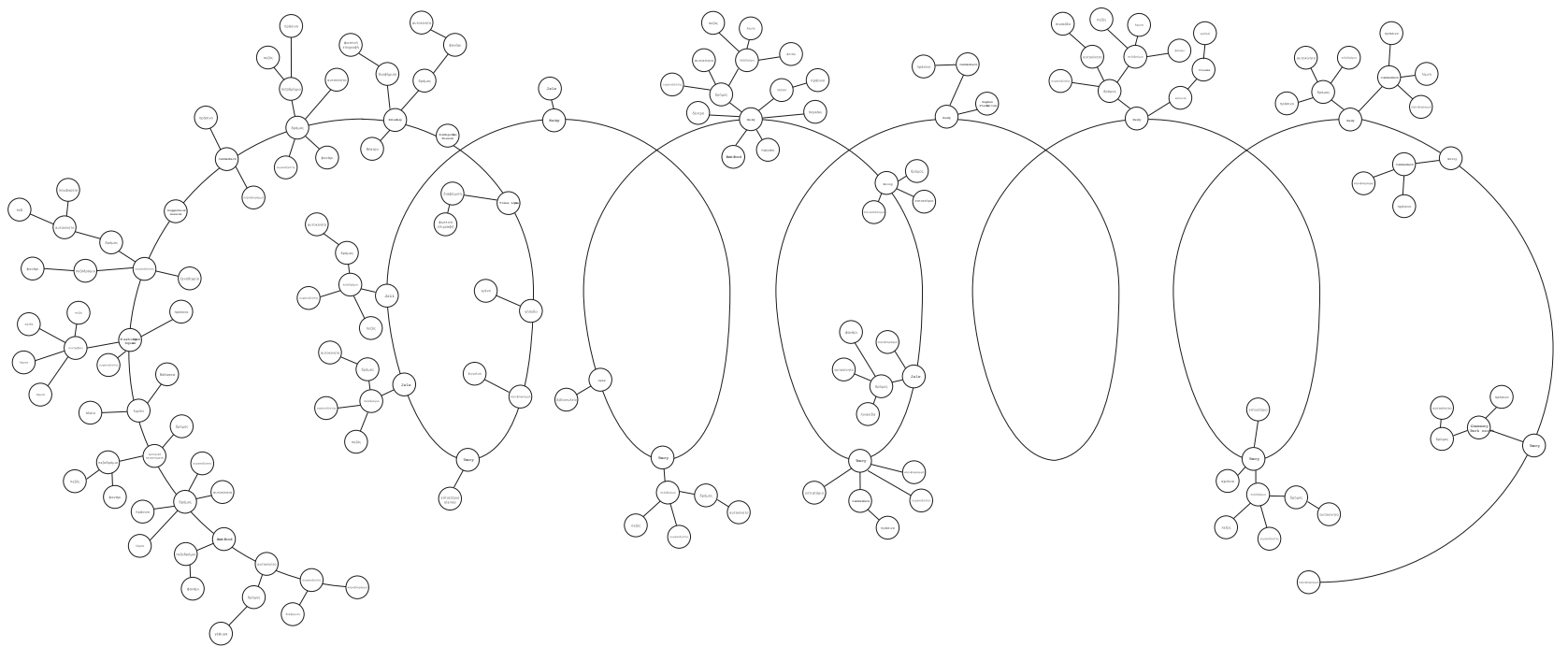
εικ. 30 Δρόμος | La Dolce Vita | Federico Fellini

Χαρακτηριστικό του μορφώματος Marcello αποτελεί η έννοια της μηχανής, ενώ αρχικά ο ήρωας βρίσκεται μέσα στο ελικόπτερο και η πόλη παρουσιάζεται από ψηλά, στη συνέχεια το αντικείμενο που κυριαρχεί στα επιμέρους μορφώματα είναι το αυτοκίνητο. Η απόσταση που υπάρχει στην εισαγωγή εκμηδενίζεται και ο ήρωας αποκτά μια βιωματική σχέση με την πόλη, με αποτέλεσμα να υπάρξει μια έκρηξη από αντικείμενα και το μόρφωμα να γίνεται περίπλοκο. Τα αντικείμενα αλληλεπιδρούν διαφορετικά με αποτέλεσμα να συνθέτουν διαφορετικούς χώρους με διαφορετικές ποιότητες. Το αυτοκίνητο για παράδειγμα όταν συμπληρώνει ένα μόρφωμα το οποίο αποτελείται από μηχανές, καταστήματα, φωτεινές επιγραφές, δημοσιογράφους, πεζούς και χώρους εστίασης κατά μήκος του οδικού άξονα μας συνθέτει την εικόνα ενός πολυσύχναστου δρόμου όπου υπάρχουν άπειρες σχέσεις αντικειμένων |διάγραμμα 16. Ενώ, όταν το αυτοκίνητο συμπληρώνει ένα μόρφωμα όπου υπάρχει μόνο ο δρόμος και ένας προβολέας ο χώρος διακρίνεται από την ερήμωση |διάγραμμα 17.



Το υποκείμενο στο Μανχάταν, όπως και στην ταινία *Dolce Vita*, είναι ο θεατής, ο οποίος συνδέει το πάζλ των αντικειμένων στη συνείδησή του, ενώ χαρακτηριστική είναι και η αποστασιοποίηση του ήρωα από τα αντικείμενα. Στο Μανχάταν, ο Woody Allen μας προσφέρει αρκετές ενδείξεις για το θέμα της ταινίας, το περιβάλλον της πλοκής καθώς και την προσωπικότητα του κεντρικού ήρωα Isaaak, παρουσιάζοντας την πόλη από απόσταση. Η διαδοχή των στατικών πλάνων που συμπληρώνουν το κάδρο, «υπακούει» στον μονόλογο του ήρωα. Ο θεατής από το πρώτο λεπτό, εισέρχεται στην ατμόσφαιρα της πόλης και μέχρι την λήξη της εναρκτήριας σεκάνς έχει εισχωρήσει στην ψυχοσύνθεση του ήρωα, παρόλο που αυτός απουσιάζει από το πλάνο | διάγραμμα 18.

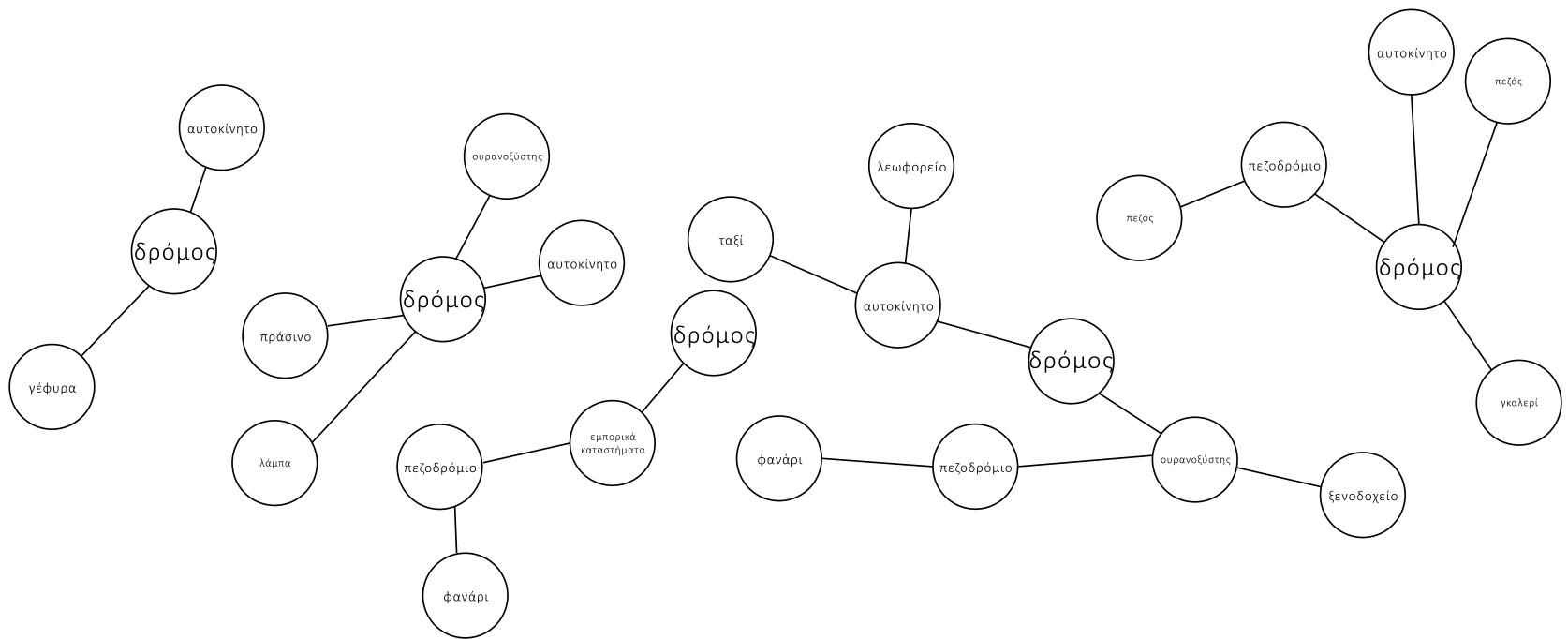
Το σύνολο των αντικειμένων που παρουσιάζονται στην ταινία αλληλεπιδρούν τόσο εννοιολογικά όσο και χωρικά με το υποκείμενο-θεατή. Η ταινία ξεκινά με τον ορίζοντα του Μανχάταν, ο οποίος αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό της σύμβολο. Ανάμεσα στη μάζα από τους πολυάριθμους ουρανοξύστες που διαμορφώνουν το χαρακτηριστικό «skyline», ξεχωρίζουν τα κτήρια-σύμβολα, όπως το Empire State building και το Rockefeller Center. Τα στατικά πλάνα του Μανχάταν από μακριά είναι πολυάριθμα, άλλοτε βλέπουμε τον ήλιο να δύει πίσω από τους ουρανοξύστες της πόλης, άλλοτε το skyline αποτελεί το όριο για το Central Park, ενώ σε κάποια πλάνα συμπληρώνει τον χώρο ενός συμβάντος. Ενα ζευγάρι φιλιέται, με φόντο τους ουρανοξύστες, ενώ τα βεγγαλικά φωτίζουν τον νυχτερινό ουρανό του Μανχάταν, θυμίζοντας στον θεατή για μια ακόμη φορά τον σκηνικό τόπο



της ταινίας. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις λήψεις των οδικών αξόνων, τονίζοντας την χαρακτηριστική προοπτική και αναδεικνύοντας το Ιπποδάμειο σύστημα της πόλης. Η κυκλοφοριακή συμφόρηση που επικρατεί στο Μανχάταν είναι παρούσα σε αρκετά πλάνα της ταινίας και τα Μέσα Μαζικής Μεταφοράς κατέχουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Στην συνέχεια οι φωτεινές επιγραφές και οι είσοδοι των πολυκαταστημάτων⁴ κατακλύζουν την όψη της. Τα φώτα ανάβουν και τα ταξί γεμίζουν τους φωτισμένους δρόμους. Εικόνες από την νυχτερινή πόλη κάνουν την εμφάνισή τους με στόχο να επαληθεύσουν το τίτλο της πόλης «που δεν κοιμάται ποτέ». Υπό το πρίσμα της πόλης του θεάματος και του καταναλωτισμού που την χαρακτηρίζει ο Woody Allen επιλέγει να παρουσιάσει την οδό των θεάτρων, το διάσημο Broadway. Φωτεινές επιγραφές πλημμυρίζουν την εικόνα, θυμίζοντας στο θεατή, ότι βρίσκεται στο κέντρο της τέχνης του θεάτρου και του θεάματος. Τέλος οι πλατείες του Μανχάταν που παρουσιάζονται στην έναρξη, ως χώροι ορόσημα, είναι η Times Square και η Washington Square ενώ το διάσημο Central Park θα συμπληρώσει το κάδρο της πόλης σε πολλές σκηνές.

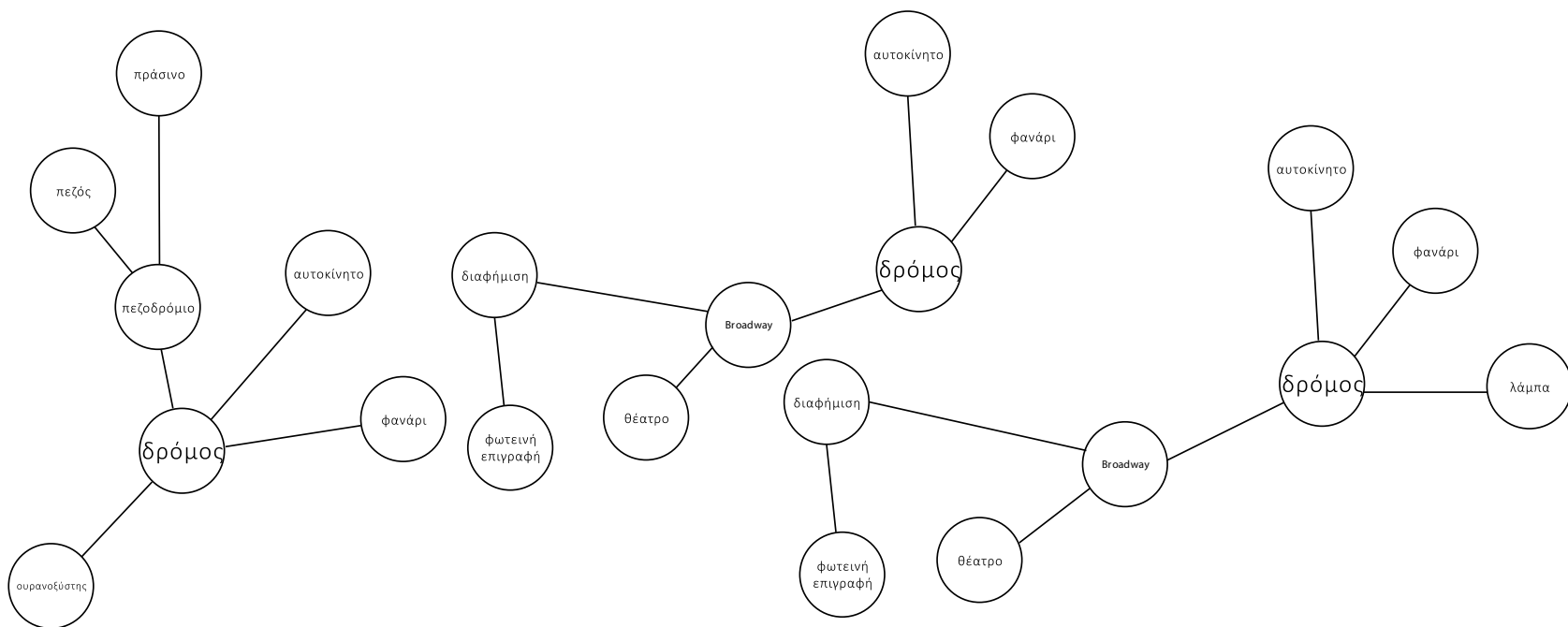
Τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν τα αντικείμενα, οι σχέσεις των οποίων συνθέτουν το μόρφωμα του Μανχάταν. Η χωρική απόδοση του μορφώματος της πόλης αποτυπώνεται με την μορφή σπείρας. Τα αντικείμενα που παρουσιάζονται από το πρώτο στατικό πλάνο της ταινίας ξαναεμφανίζονται συνθέτοντας νέα μικρο-μορφώματα |διάγραμμα 20. Για παράδειγμα, τα στοιχεία του πρώτου πλάνου είναι ο δρόμος, ο ουρανοξύστης, το αμάξι και η γέφυρα. Καθώς εναλλάσσονται τα πλάνα, το μικρο-μόρφωμα εμπλουτίζεται και στα παραπάνω αντικείμενα προστίθενται, το φανάρι, η ταμπέλα, η αγορά, το δέντρο κλπ. Παρατηρείται λοιπόν, μια αύξουσα ελικοειδής ανάπτυξη του μορφώματος καθώς ο θεατής βομβαρδίζεται από παρόμοια μικρο-μορφώματα που πολλαπλασιάζονται με την πάροδο του κινηματογραφικού χρόνου.

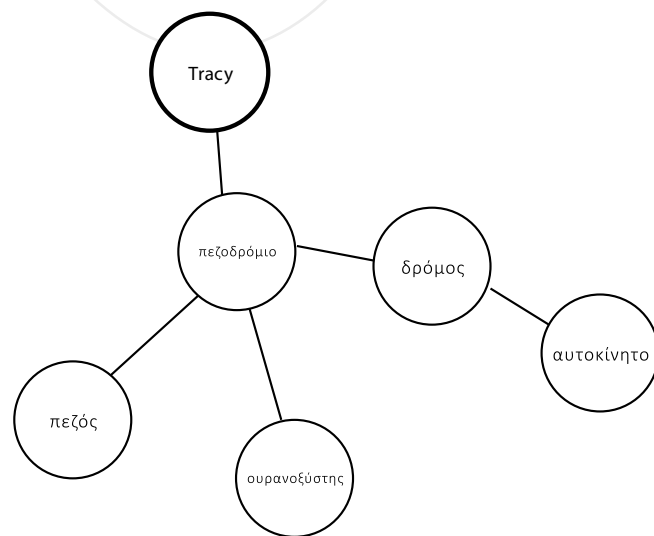
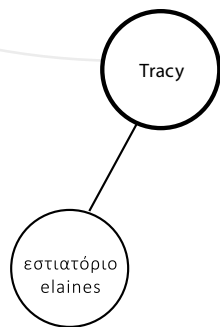
4 Αυτοί οι κλειστοί ιδιωτικοί επιχειρηματικοί χώροι, γνωστοί ως ναοί της κατανάλωσης και ως παράδεισοι του σύγχρονου αστού, επαναπροσδιορίζουν την έννοια του δημόσιου χώρου και συμπυκνώνουν μια νέα ασφαλή και επιτηρούμενη πόλη μέσα στην πόλη. Η ζωή του πεζού στην πόλη είναι συνυφασμένη με την εργασία και τις πελατειακές σχέσεις, μετατρέποντας με αυτόν τον τρόπο τον δημόσιο χώρο, σε προϊόν κατανάλωσης, λειτουργώντας παράλληλα κατασταλτικά στην λειτουργία του ως δημόσιο αγαθό.



διάγραμμα 20 | μορφώματα δρόμων | Manhattan | Woody Allen

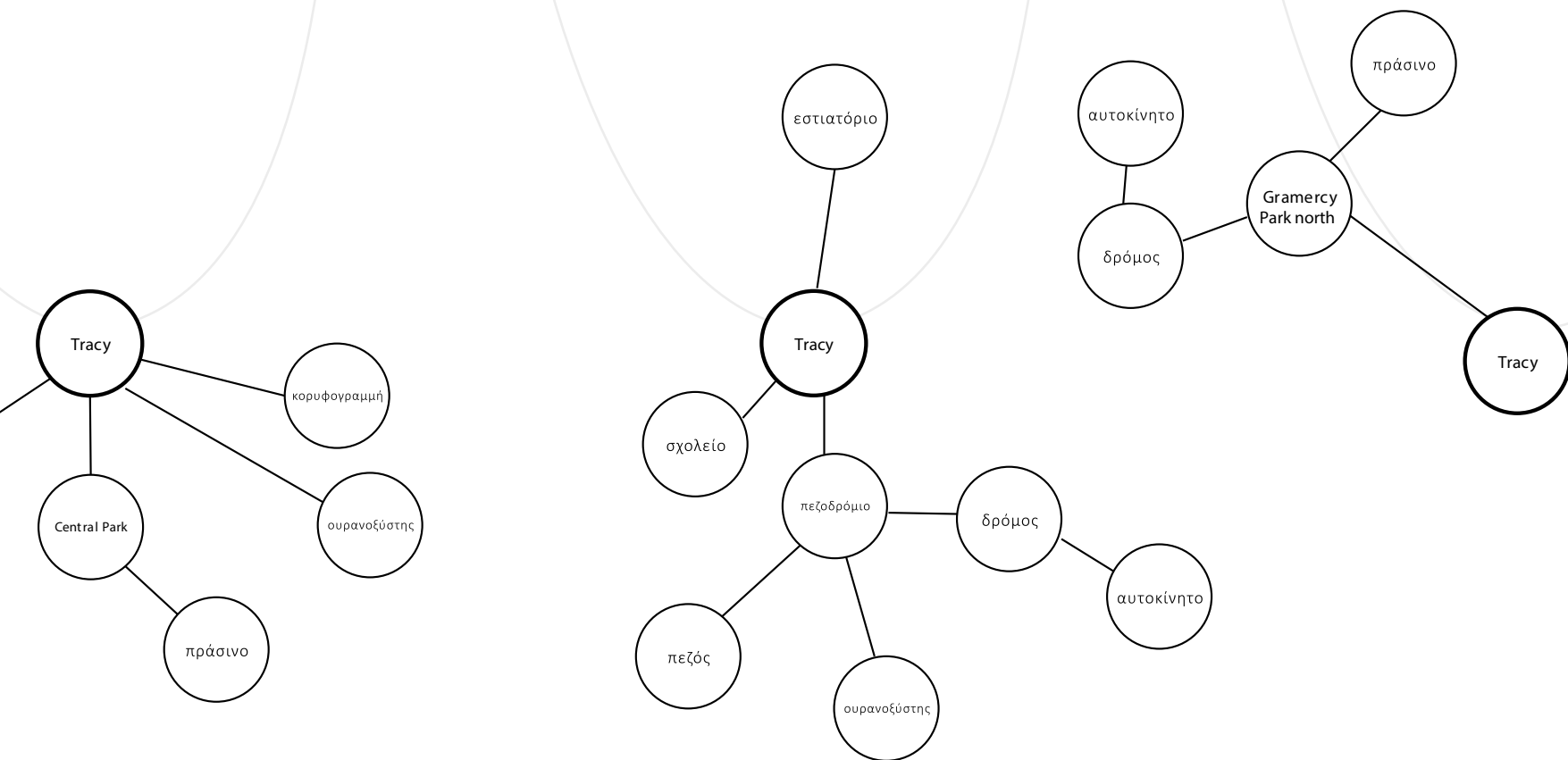
Μετά την ολοκλήρωση της εναρκτήριας σεκας, εμφανίζεται στο πλάνο ο ήρωας, και παράλληλα αρχίζει η ανάπτυξη του μορφώματος-Isaak | διάγραμμα 19. Κατά συνέπεια, παρατηρείται η ανάπτυξη δύο παράλληλων μορφωμάτων, αυτό της πόλης του Μανχάταν και αυτό του ήρωα. Το μόρφωμα-Isaak αναπτύσσεται και αυτό με την μορφή σπείρας. Η πλοκή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις διαπροσωπικές σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στους ήρωες. Ο Isaak βρίσκεται ανάμεσα στην πρώην γυναίκα του, Willy, στην συντροφό του Tracy και στην νέα του σύντροφο Maigy, που αποτελούν μερικούς από τους πόλους του μορφώματος. Παράλληλα με την ανάπτυξη των σχέσεων του, ο Isaak δημιουργεί διαφορετικές σχέσεις με τον χώρο και την πόλη. Όσο περισσότερο γνωρίζει και ερωτεύεται την σύντροφό του, τόσο περισσότερο εξερευνά τη πόλη του μαζί της. Κατά συνέπεια, ο Isaak έρχεται αντιμέτωπος με τα ίδια πρόσωπα σε όλη την διάρκειά της ταινίας, κάνοντας κύκλους, με τα μικρο-μορφώματα να προσαρμόζονται και να αποτυπώνουν τις σχέσεις των επιμέρους υποκειμένων. Για παράδειγμα, το μικρο-μόρφωμα του ήρωα με την Tracy, αρχικά αποτελείται μόνο από τα αντικείμενα του εστιατορίου της πρώτης σκηνής. Στην συνέχεια την στιγμή που γνωρίζει και αρχίζει να ερωτεύεται την Maigy, το μικρομόρφωμα του πόλου Isaak - Maigy αναπτύσσεται ραγδαία και το μικρομόρφωμα Isaak - Tracy | διάγραμμα 21, αντιθέτως συρρικνώνεται. Καθώς εξελίσσεται η πλοκή, το μικρομόρφωμα γίνεται πολύπλοκο και αποτελείται από ακόμα περισσότερα αντικείμενα, όπως, τον ουρανοξύστη, το πεζοδρόμιο, το Central Park, την κατοικία κλπ. παράλληλα με την εξέλιξη της σχέσης του ζευγαριού. Έτσι τα μικρομορφώματα των σχέσεων του ήρωα αναπτύσσονται

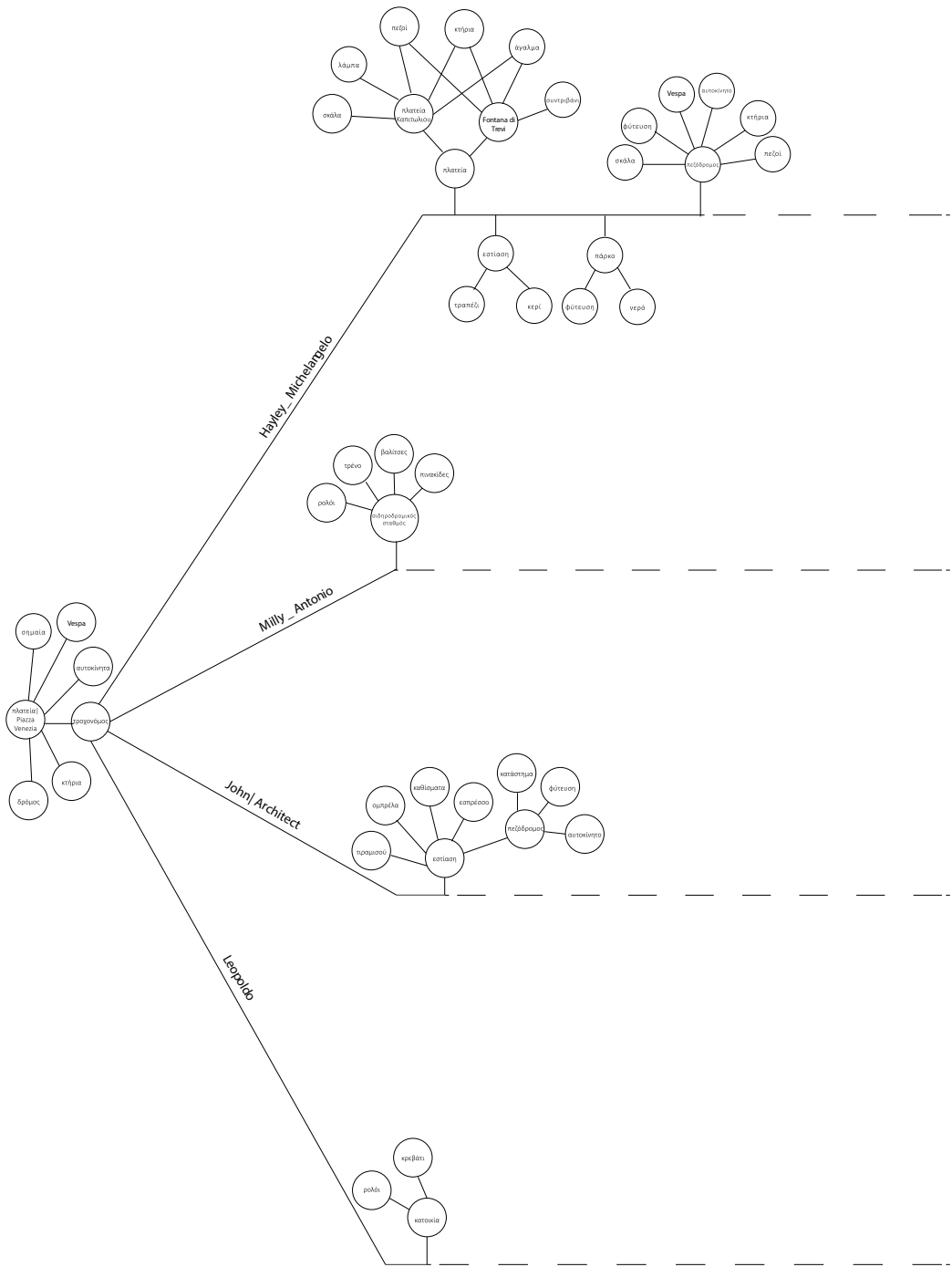




είτε ως αύξουσα είτε ως φθίνουσα ακολουθία.

Η σπείρα εξελίσσεται δημιουργώντας αρκετές στροφές και ολοκληρώνεται στο σημείο το οποίο άρχισε. Ο Isaac αφού έχει περάσει αρκετές περιπέτειες με τις σχέσεις του, τελικά καταλήγει στην σύντροφό με την οποία ξεκίνησε, ολοκληρώνοντας τον κύκλο. Κατά την διάρκεια της ταινίας ο Allen εστιάζει στις διαπροσωπικές σχέσεις του ήρωα ενώ στην έναρξη και στη λήξη πρωταγωνιστεί το αστικό περιβάλλον. Το τελευταίο πλάνο της ταινίας είναι ίδιο με το πλάνο της εισαγωγής, αποτυπώνοντας την χαρακτηριστική κορυφογραμμή της αγαπημένης του πόλης, του Μανχάταν.





διάγραμμα 22 | μορφώμα εναρκτηρίας σεκάνς | Το Rome With Love | Woody Allen

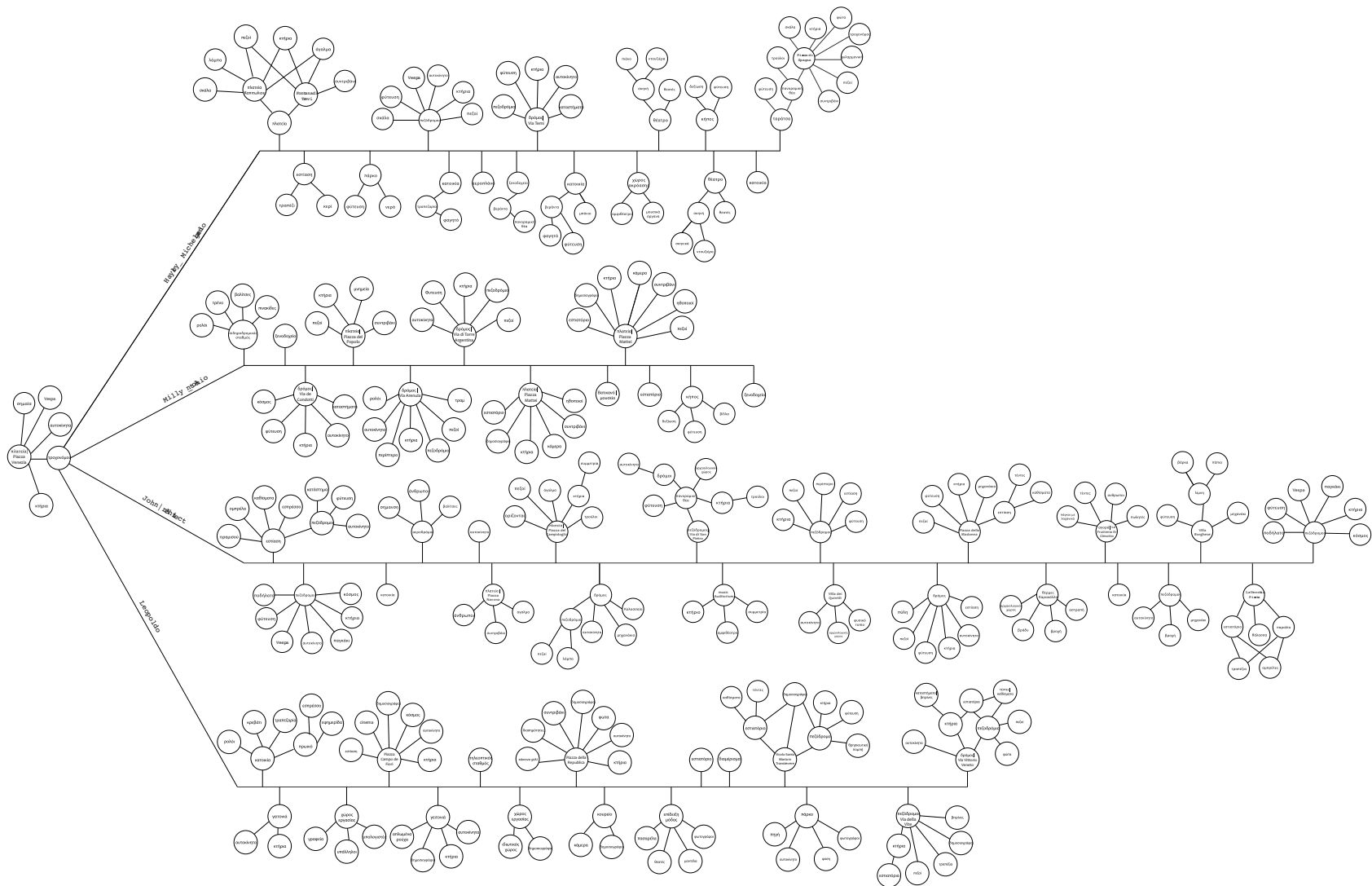
Στην ταινία *To Rome With Love*, του Woody Allen διακρίνουμε μια διαφορετική ανάπτυξη των μορφωμάτων, η πόλη ανακαλύπτεται και παρουσιάζεται κατά τη διάρκεια της ταινίας παράλληλα με την χρονική εξέλιξη των τεσσάρων διαφορετικών ιστοριών. Η τοποθέτηση του χώρου δράσης γίνεται από τον τροχονόμο, ο οποίος εξιστορεί και παρουσιάζει τις ιστορίες λέγοντας χαρακτηριστικά ότι: “σ’ αυτή την πόλη όλα είναι μία ιστορία”. Η ανάπτυξη του μορφώματος από την αρχή έχει δενδροειδή μορφή |διάγραμμα 23, ενώ στην συνέχεια οι τέσσερις ιστορίες έχουν μια γραμμική μεμονωμένη χρονική εξέλιξη. Το μόρφωμα του τροχονόμου μπορεί να θεωρηθεί ότι περικλείει τα τέσσερα μορφώματα, το μόρφωμα Hayley-Michelangelo, το μόρφωμα Milly-Antonio, το μόρφωμα John και το μόρφωμα Leopoldo. Κάθε μόρφωμα ενώ αναπτύσσεται μεμονωμένα στην πορεία της ταινίας, μπλέκεται τόσο χωρικά όσο και χρονικά με τα υπόλοιπα.

Στην κορυφή του μορφώματος υπάρχει η ενότητα της Piazza Venezia⁵ |διάγραμμα 22, η οποία συντίθεται από τις σχέσεις αντικειμένων όπως

5 Η Πιάτσα Βενέτσια, κατασκευασμένη στους πρόποδες του Λόφου του Καπιτωλίου, αποτελεί ένα από τα κεντρικότερα σημεία της πόλης, το σχήμα της είναι ορθογώνιο και αποτελεί έναν ελλειψοειδή κόμβο αυτοκινήτων και πεζών. Τα όρια της πλατείας αποτελούν το κτήριο του Μνημείου του Βιτόριο Εμανουέλε Β΄ στο Νότιο μέρος, αφιερωμένο στην ενοποίηση της Ιταλίας που λειτουργεί ως μουσείο και ως παρατηρητήριο, ενώ στο Βόρειο τμήμα της αξονικά καταλήγει ένας από τους εμπορικότερους δρόμους της πόλης η Via del Corso. Στη δυτική πλευρά το όριο της αποτελεί το Παλάτσο Βενέτσια, το πρώτο αναγεννησιακό παλάτι της πόλης, στο οποίο οφείλει και το όνομά της η πλατεία. Ενώ στο ανατολικό τμήμα κατά την περιστροφή της κάμερας διακρίνεται και η εκκλησία Σάντα Μαρία Ντι Λορέτο. Η Βια Ντελ Κόρσο καταλήγει σε μια εξίσου σημαντική πλατεία την Πιάτσα Ντελ



εικ. 32 Σκηνή από εναρκτήρια σεκάνς | *To Rome With Love* | Woody Allen



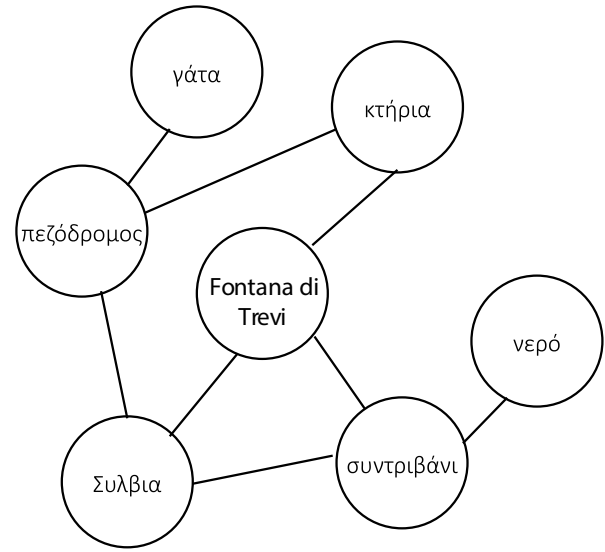
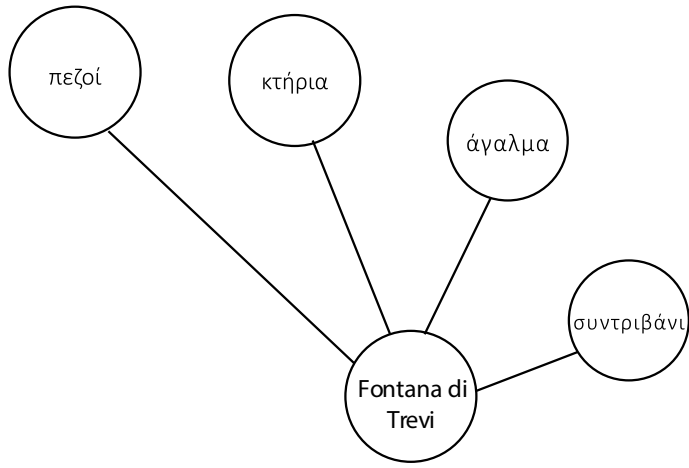
διάγραμμα 23 | μάρφωμα | Το Rome With Love | Woody Allen

είναι τα μνημεία, τα κτήρια με τις σημαίες, τα αυτοκίνητα, η Vespa και ο τροχονόμος, ενώ το κυκλικό της σχήμα γίνεται αντιληπτό από την κίνηση της κάμερας στην περίμετρό της καθώς αποτυπώνεται η πραγματικότητα της πόλης. Από τον τροχονόμο αναπτύσσονται τα τέσσερα διαφορετικά μορφώματα μέσω των οποίων παρουσιάζονται διαφορετικές περιοχές που ολοκληρώνουν την εικόνα του τόπου. Στα πρώτα δέκα λεπτά ο σκηνοθέτης μας έχει παρουσιάσει έξι βασικές ενότητες όπως είναι οι πλατείες, τα πάρκα, οι πεζόδρομοι, οι χώροι εστίασης, οι μεταφορές, και οι κατοικίες, οι οποίες κατά την διάρκεια του κινηματογραφικού χρόνου θα εμπλουτιστούν και με επιπλέον αντικείμενα. Ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσεται το μόρφωμα έχει αφορμή από το Μανχάταν, όπου το υποκείμενο απουσιάζει από την σκηνή, ενώ τα στοιχεία που προβάλλονται και σχηματίζουν την εικόνα της πόλης, παρουσιάζονται υπό την υπόκρουση του αφηγητή.

Μέσα από τις τέσσερις ιστορίες ο Allen, υποστηρίζοντας το City branding, μας παρουσιάζει την αιώνια πόλη, τα πλάνα από ιστορικά μνημεία, κτήρια, πλατείες, πρωταγωνιστούν δικαιολογώντας τον τίτλο της. Η ιστορία είναι παρούσα και αποτυπώνεται σε κάθε πλάνο. Χαρακτηριστικά σημεία των μορφωμάτων αποτελούν η πορεία της Μίλυ στη προσπάθειά της να βρει μια συγκεκριμένη διεύθυνση μέσα στο λαβυρινθώδες πολεοδομικό ιστό της πόλης καθώς και η ξενάγηση του νεαρού φοιτητή στη φίλη του. Μέσω της Μιλη διατυπώνονται χαρακτηριστικά στοιχεία της Μεσαιωνικής πόλης, όπως ο πολύπλοκος πολεοδομικός ιστός και οι πλατείες. Οι πλατείες, Πιάτσα Ντι πόπολο και Πιάτσα Ματέι γίνονται σημεία αναφοράς ενώ παράλληλα αποτελούν τους κόμβους της πορείας της. Το μόρφωμα της ξενάγησης συντίθεται από μία συρραφή σύντομων φωτογραφικών πλάνων ιστορικών σημείων όπως είναι η πλατεία του Καπιτωλίου, το Κολοσσαίο, η πανοραμική θέα της Ρωμαϊκής Αγοράς εστιάζοντας τελικά στο Music Auditorium, σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Υπό το πρίσμα της πόλης του θεάματος, της τέχνης και της μόδας ο σκηνοθέτης επιλέγει να δείξει σκηνές

Πόπολο, ελλειψοειδούς κάτοψης, στο κέντρο της οποίας υψώνεται ένας αιγυπτιακός οβελίσκος του Σέτυ Α΄. στη Βόρεια πλευρά βρίσκεται η Πόρτα ντελ Πόπολο και η εκκλησία Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο από την οποία πήρε και το όνομα. Οι δύο δίδυμες εκκλησίες Σάντα Μαρία ντέι Μιράκολι και Σάντα Μαρία στο Μοντεσάντο, δεν αποτελούν απλά αντίγραφα η μία της άλλης, αλλά διαφέρουν σε πολλά σημεία, προσφέροντας ποικιλία μέσα στη συμμετρική τους ισορροπία στο τρόπο του Μπαρόκ. Ο Γούντι Αλεν στην ταινία επιλέγει κι εδώ την περιστροφική κίνηση της κάμερας, αγνοώντας και πάλι την συμμετρικότητα του χώρου, θέλοντας να δώσει έμφαση στο συναίσθημα της σκηνής.

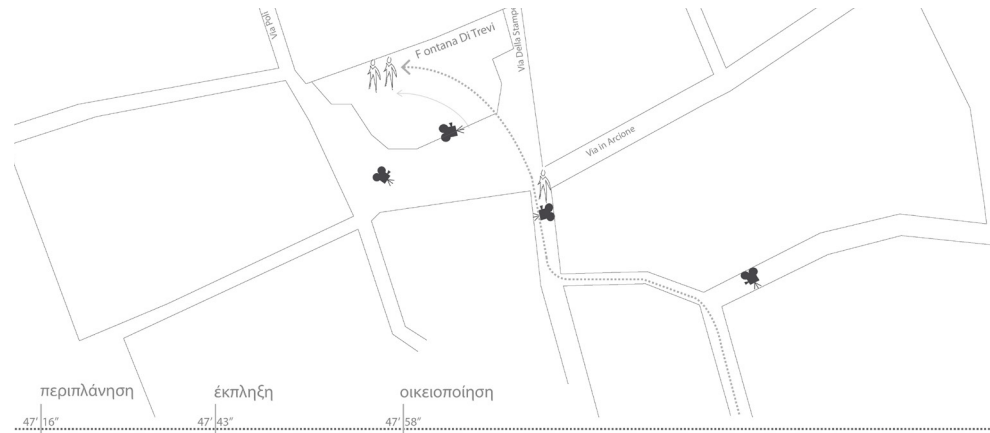
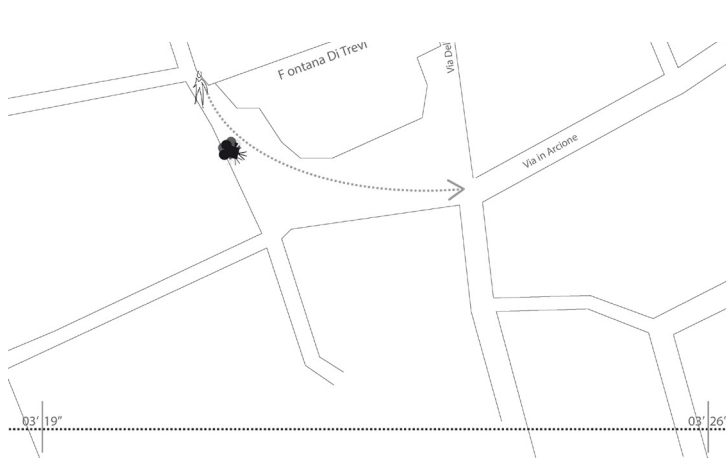




διάγραμμα 24 | μόρφωμα Fontana Di Trevi | To Rome With Love | Woody Allen

διάγραμμα 25 | μόρφωμα Fontana Di Trevi | La Dolce Vita | Federico Fellini

διάγραμμα 26 | διάγραμμα κίνησης Hayley-Michelangelo | To Rome With Love | Woody Allen



διάγραμμα 27 | διάγραμμα κίνησης Sylvia-Marcello | La Dolce Vita | Federico Fellini

από την είσοδο ενός κινηματογράφου, επίδειξη μόδας, θεατρικές παραστάσεις εστιάζοντας στην δημιουργία καινοτόμων ιδεών στην παράσταση των Παλιάτσων και ολοκληρώνει με την φιλαρμονική ορχήστρα να παίζει στην Πιάτσα Ντι Σπάνια. Οι τόποι που κινούνται οι πρωταγωνιστές δεν είναι διαφορετικοί από αυτούς που θα επιλεγούν από τον τουρίστα με στόχο τον εντυπωσιασμό του θεατή από την εικόνα της πόλης αγνοώντας τα καθημερινά προβλήματα.

Βασικές ενότητες των μορφωμάτων αποτελούν οι πλατείες, οι δρόμοι και οι πεζόδρομοι. Στη Ρώμη, παράδειγμα Μεσαιωνικής πόλης⁶, η εμπειρία της συλλέγεται στις πλατείες, οι οποίες αποτελούν τους κόμβους και τις αρθρώσεις του χρόνου και του χώρου. Στην ταινία τα διαφορετικά αυτά αστικά δωμάτια γίνονται άλλοτε τα σκηνικά μιας δράσης και άλλοτε σημεία αναφοράς. Χαρακτηριστική είναι η αποτύπωση του χώρου της Φοντάνα ντι Τρέβι από τον Fellini |διάγραμμα 25, και τον Woody Allen |διάγραμμα 26, όπου τα δύο μορφώματα συντίθενται από διαφορετικές αλληλεπιδράσεις αντικειμένων. Στο μόρφωμα του χώρου που αναπτύσσεται στη ταινία La Dolce Vita, εκτός από τα αντικείμενα που ορίζουν την πλατεία όπως είναι τα κτήρια και το σιντριβάνι η Sylvia και ο Marcello οικειοποιούνται τον χώρο μπαίνοντας μέσα στο σιντριβάνι |διάγραμμα 27, σε αντίθεση με το μόρφωμα στη ταινία To Rome With Love όπου η Hayley και ο Michelangelo διασχίζουν τον χώρο και συγχρόνως παρατηρούν, έχοντας μια απόσταση από τα αντικείμενα και θέτοντας έτσι την τουριστική πια άποψη του χώρου |διάγραμμα 26.

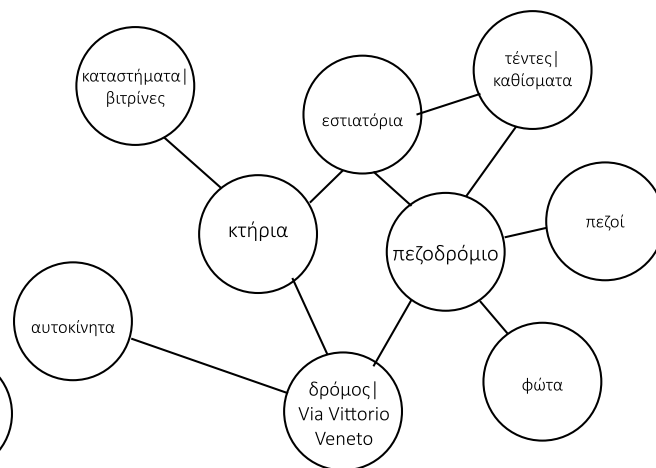
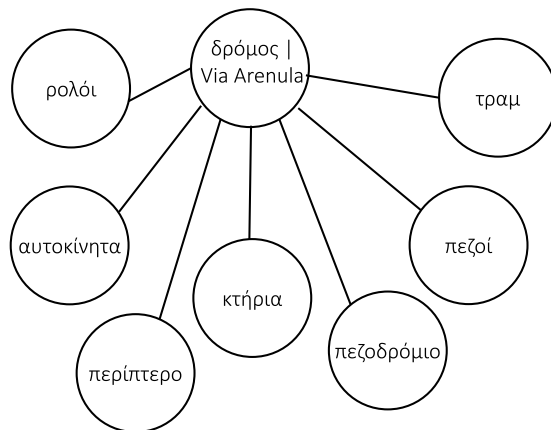
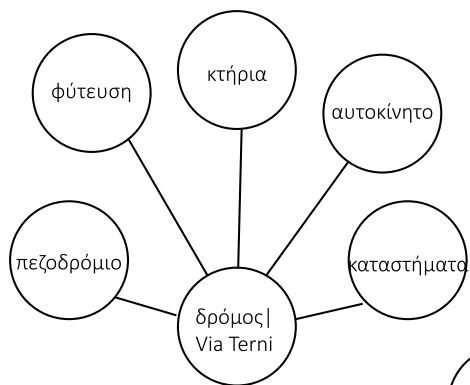
6 Μια βασική καλλιτεχνική αρχή των μεσαιωνικών πλατειών, όπως διατυπώθηκε από τον C. Sitte, είναι η διατήρηση του μέσου χώρου ελεύθερου και η διάταξη των στοιχείων της, μνημείων, κρηνών σε σημεία που δεν διέρχονται οι άξονες κυκλοφορίας. Έτσι δεν εμποδίζεται η προσπέλαση και διατηρείται ο οπτικός άξονας ελεύθερος. Δημόσια σημαντικά κτήρια ή και εκκλησίες προσοικοδομούνται στα πλευρικά κτήρια με αποτέλεσμα να παραμένει ελεύθερος ο χώρος στο κέντρο ενώ παράλληλα να αποτελεί το όριο του.

εικ. 36 Σκηνή από εναρκτήρια σεκάνς _ Fontana Di Trevi | To Rome With Love | Woody Allen



εικ. 35 Fontana Di Trevi | La Dolce Vita | Federico Fellini





διάγραμμα 28 | μόρφωμα Via Terni | To Rome With Love | Woody Allen

διάγραμμα 29 | μόρφωμα Via Arenula | To Rome With Love | Woody Allen

διάγραμμα 30 | μόρφωμα Via Vittorio Veneto | To Rome With Love | Woody Allen



εικ. 38 Via Arenula | To Rome With Love | Woody Allen



εικ. 39 Via Terni | To Rome With Love | Woody Allen

Οι δρόμοι που παρουσιάζονται είναι ελάχιστοι και ο ήρωας τους διασχίζει ή περπατάει κατά μήκος αυτών. Τα αντικείμενα που τους συνθέτουν είναι διαφορετικά με μοναδικό κοινό στοιχείο το αυτοκίνητο και τα καταστήματα στο ισόγειο των κτηρίων. Το μόρφωμα του δρόμου στα προάστια διαφέρει με το μόρφωμα του δρόμου στο κέντρο της πόλης, παράδειγμα αποτελούν η Via Terni, η Via Arenula και Via Vittorio Veneto. Για την Via Terni | διάγραμμα 28, που αποτελεί έναν δρόμο σε προάστιο της Ρώμης, το μόρφωμά της συντίθεται από τα κτήρια με τα καταστήματα, το αυτοκίνητο, το πεζοδρόμιο και την φύτευση. Αντιθέτως στα μορφώματα των Via Arenula και Via Vittorio Veneto υπάρχει πολλαπλότητα αντικειμένων. Το μόρφωμα της Via Arenula | διάγραμμα 29, όπου η Milly διασχίζει το δρόμο, αποτελείται από τα κτήρια, το πεζοδρόμιο, το περίπτερο, το ρολόι, τη διάβαση πεζών, το τράμ, και τους πεζούς. Το μόρφωμα της Via Vittorio Veneto | διάγραμμα 30, όπου ο Leoroldo περπατάει στο πεζοδρόμιο ανάμεσα στα καθίσματα των εστιατορίων και τα κτήρια, συντίθεται από τα κτήρια με τα καταστήματα και τις βιτρίνες, το πεζοδρόμιο με τα εστιατόρια και τα φώτα, τους πεζούς, τα αυτοκίνητα και τα λεωφορεία.

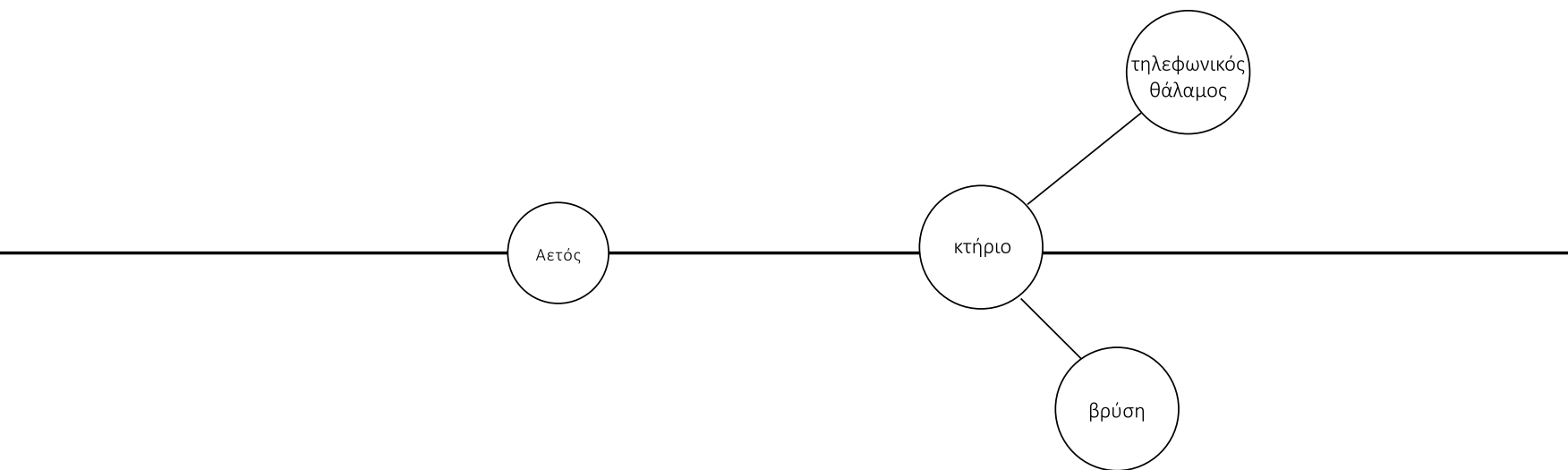
Οι πεζόδρομοι που παρουσιάζονται κατά την διάρκεια εξέλιξης του μορφώματος είναι πολλοί, και εκτός από τα κτήρια που τους ορίζουν και το χαρακτηριστικό μικρό τους πλάτος τα αντικείμενα που εμπλουτίζουν το πλάνο είναι άλλοτε ένα αυτοκίνητο ή μια Vespa σταθμευμένα στο πλάι, η φύτευση, ένα παγκάκι, ένα ποδήλατο να περνάει, οι πεζοί, οι δημοσιογράφοι, ένα περίπτερο, ένα εστιατόριο ή κάποιος αρχαιολογικός χώρος.



εικ. 40 Via Vittorio Veneto | To Rome With Love | Woody Allen



εικ. 41 Via Margutta | To Rome With Love | Woody Allen



διάγραμμα 31 | μόρφωμα Travis, εναρκτήρια σεκάνς | Paris, Texas | Wim Wenders



εικ. 42 Texas | Paris, Texas | Wim Wenders

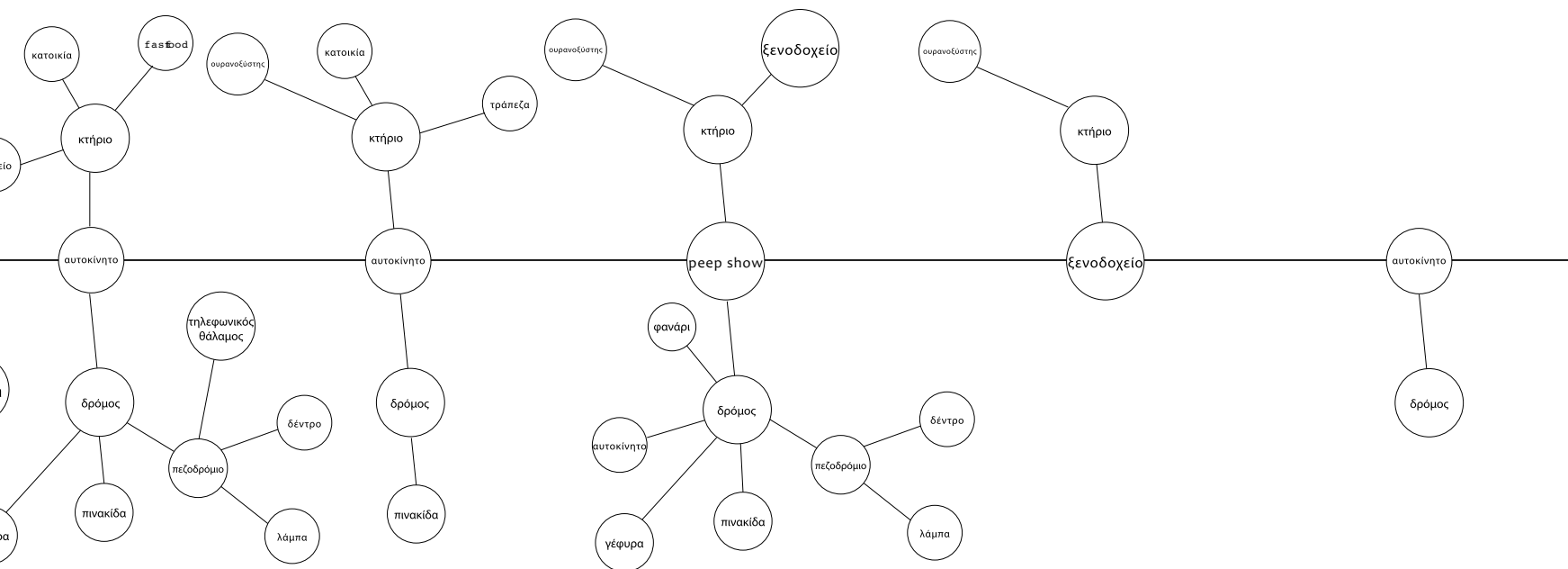
Στην αντίπερα όχθη βρίσκεται η εναρκτήρια σεκάνς της ταινίας Paris, Texas του Wenders. Τον σκηνοθέτη δεν τον ενδιαφέρει να αποτυπώσει τα χωροχρονικά στοιχεία της πλοκής της ταινίας, αλλά περισσότερο έλκεται στην μεταφορά των συναισθημάτων από τον πρωταγωνιστή στον θεατή. Οι ήρωες του Wenders ποθούν να επικοινωνήσουν σε ένα εσωτερικό και εξωτερικό τοπίο της αποξένωσης, της απομόνωσης, της μοναξιάς και της αλλοτρίωσης. Ο Travis βρίσκεται στο σημείο μηδέν και πρέπει να μάθει από την αρχή, να μιλάει, να τρώει, να ζει. Το υποκείμενο-Travis είναι «δεμένο» με την αφήγηση, με τον δρόμο που πρέπει να διανύσει για να βρει τον εαυτό του. Συνεπώς, η εξέλιξη του μορφώματος, διαφέρει από τις προηγούμενες, καθώς αναπτύσσεται σταδιακά σε όλη την διάρκεια της ταινίας. Ο Τράβις αρχικά αλληλεπιδρά με το κενό τοπίο της Δύσης. Το πρώτο αντικείμενο που έρχεται σε επαφή ο ήρωας είναι ένας αετός. Υστερα συνεχίζει την περιπλάνησή του στο κενό τοπίο, όμως η ανάγκη του για νερό θα τον οδηγήσει στο πρώτο ίχνος πολιτισμού, μια βρύση και ένα αναψυκτήριο στη μέση του πουθενά. Ετσι, ξεκινάει το ταξίδι του στην αναζήτηση της χαμένης του προσωπικότητας | διάγραμμα 31.



εικ. 43 Texas | Paris, Texas | Wim Wenders

Το μόνρφωμα αναπτύσσεται ραγδαία καθώς ακολουθεί τον αδερφό του στο Λος Αντζελες, οπότε έρχεται σε επαφή με στοιχεία της πόλης. Το αυτοκίνητο, το πεζοδρόμιο, το δέντρο, η κατοικία του, το σχολείο του γιού του κλπ.θα αποτελέσουν μερικά από τα αντικείμενα που συνθέτουν το μόνρφωμα-Τράβις. Τέλος, στο τρίτο μέρος όπου γίνεται η αναζήτηση της Τζέιν στο Houston, το μόνρφωμα παίρνει την μορφή μιας αριθμητικής ακολουθίας καθώς το υποκείμενο συναντά άλλα υποκείμενα και έρχεται σε επαφή με νέα αντικείμενα. Οι γέφυρες, οι ουρανοξύστες και τέλος το peep show που θα παιχτεί η τελευταία σκηνή του δράματος, είναι μερικά από τα στοιχεία που συγκροτούν τα μικρομορφώματα απο τα οποία αποτελείται το κυρίως μόνρφωμα-Τράβις. Το υποκείμενο, αρχικά περιπλανιέται και στην συνέχεια έχει στόχο και προορισμό. Ο Travis στον επίλογο, ύστερα από την αποκατάσταση της σχέσης μητέρας και παιδιού, ξαναγίνεται μονάδα και αποσύρεται, ταξιδεύοντας σε έναν αχανή αυτοκινητόδρομο όπως η έρημος του Μεξικού στην έναρξη της ταινίας και το μόνρφωμα απλοποιείται ακολουθώντας αντίστροφη πορεία |διάγραμμα 32.

Αποτυπώνοντας το μόνρφωμα Travis, παρατηρείται μια διαφορετική ανάπτυξη συγκριτικά με τις προηγούμενες ταινίες. Το Paris Texas είναι η μόνη ταινία από της αναλυόμενες στην οποία η εξέλιξη του μορφώματος ακολουθεί την πλοκή. Ο Travis στα πρώτα λεπτά της ταινίας είναι στο σημείο μηδέν, το ίδιο και το μόνρφωμα. Ο θεατής εξερευνά τις πόλεις παράλληλα με τον Travis, ο οποίος αναζητά απαντήσεις σχετικά με το παρελθόν του. Οσο





εικ. 44 Texas | Paris, Texas | Wim Wenders

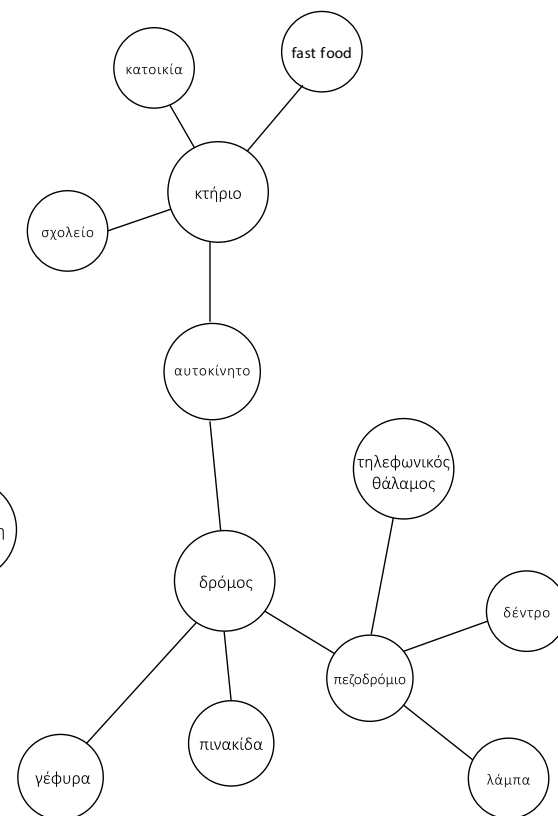
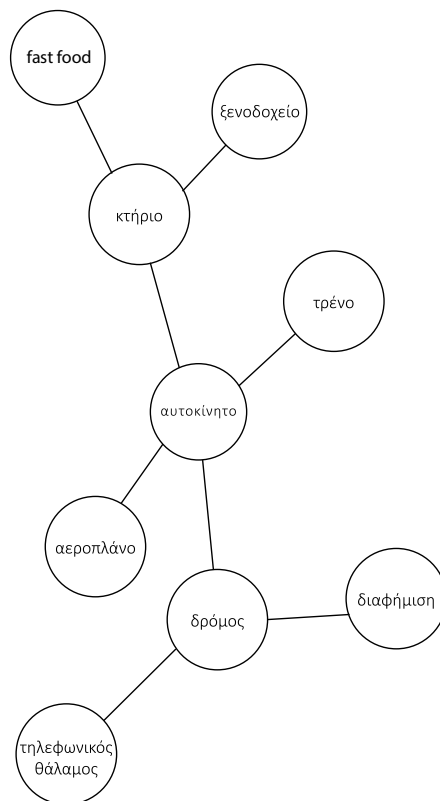
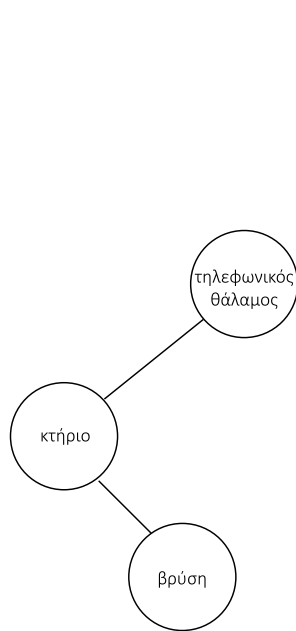


εικ. 45 Houston | Paris, Texas | Wim Wenders



εικ. 46 Houston | Paris, Texas | Wim Wenders

ξεδιπλώνεται η ιστορία του πρωταγωνιστή, οι σχέσεις του με τον αδερφό του, την πρώην γυναίκα του και το παιδί του, τόσο εξελίσσεται το μόρφωμα, το οποίο δημιουργεί πολύπλοκες σχέσεις. Καθοριστικό ρόλο στο χρονολόγιο του ήρωα θα παίξουν το αυτοκίνητο, η κατοικία του αδερφού του στο Λας Βέγκας, όπου θα ξανασυναντήσει τον γιο του και το Peep show που ανακαλύπτει την γυναίκα του στο Houston, ενώ παράλληλα θα αποτελέσουν τους βασικούς πόλους του μορφώματος-Travis. Στο Paris Texas ο δρόμος στην αρχή της ταινίας αποτελεί απλά μια χάραξη στο κενό τοπίο. Η πορεία του ήρωα δεν ορίζεται από τον δρόμο αλλά από άλλες χαράξεις στον χώρο, όπως είναι οι κάθετες κολώνες. Ο δρόμος θα ορίσει την πορεία του Travis από την στιγμή που θα χρησιμοποιήσει το αυτοκίνητο. Έτσι και το μικρομόρφωμα του δρόμου έχει μια αύξουσα αριθμητική ακολουθία. Το ενδιαφέρον παρουσιάζεται στην χωρική ανάπτυξη του μορφώματος, η οποία αρχίζει από την μονάδα, διαστέλλεται στην μέση της ταινίας, με την πληθώρα των αλληλεπιδρούμενων αντικειμένων, και τέλος καταλλήγει πάλι στη μονάδα.



διάγραμμα 33 | μόρφωμα Travis _ Texas | Paris, Texas | Wim Wenders

διάγραμμα 34 | μόρφωμα Travis _ Los Angeles | Paris, Texas | Wim Wenders

διάγραμμα 35 | μόρφωμα Travis _ Houston | Paris, Texas | Wim Wenders



εικ. 47 Σκηνή από La Dolce Vita |Federico Fellini



εικ. 48 Σκηνή από Manhattan |Woody Allen

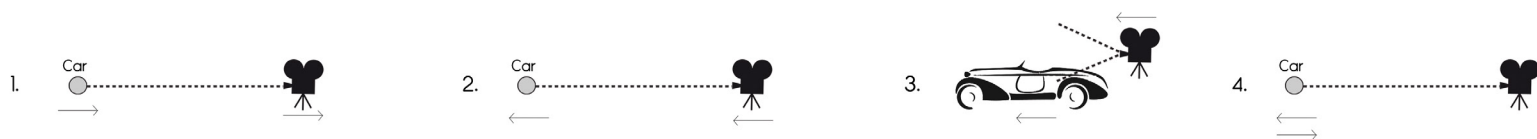


εικ. 49 Σκηνή από Το Rome With Love |Woody Allen



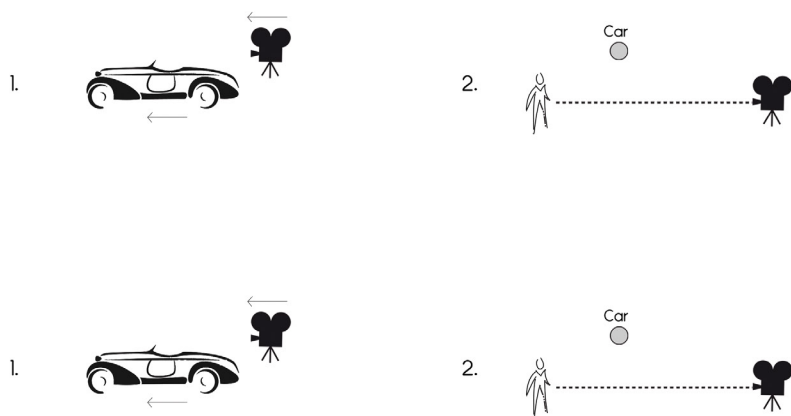
εικ. 50 Σκηνή από Paris, Texas |Wim Wenders

Ένα αντικείμενο το οποίο συναντάται με διαφορετικό τρόπο και στις τέσσερις εξεταζόμενες ταινίες είναι το αυτοκίνητο. Ο τρόπος με τον οποίο τα διάφορα αντικείμενα αλληλεπιδρούν με το αυτοκίνητο παρουσιάζει ποικιλία και έρχονται σε άμεση συνάρτηση με το χρόνο και το χώρο του συμβάντος. Στη παλαιότερη χρονολογικά ταινία *La Dolce Vita* το αυτοκίνητο αντικαθιστά το ελικόπτερο και γίνεται το μέσο μέσα από το οποίο μας παρουσιάζεται η πόλη κατά τη διάρκεια της. Η απόσταση που υπάρχει στην εισαγωγή εκμηδενίζεται και ο ήρωας αποκτά μια βιωματική σχέση με την πόλη, με αποτέλεσμα την έκρηξη αντικειμένων και την αύξηση πολυπλοκότητας του μορφώματος. Τα αντικείμενα αλληλεπιδρούν διαφορετικά συνθέτοντας διαφορετικούς χώρους με διαφορετικές ποιότητες. Το αυτοκίνητο μετατρέπεται μέσα από την ταινία σε σύμβολο ευμάρειας, αντικείμενο της ανερχόμενης οικονομικά ιταλικής αστικής τάξης |ιδιάνομα 36.



διάγραμμα 36 | το αυτοκίνητο στην ταινία *La Dolce Vita* | Federico Fellini

Σε αντίθεση με το *La Dolce Vita* το αυτοκίνητο στις δύο ταινίες του Woody Allen, *Manhattan* και *To Rome With Love*, παρουσιάζεται στην εναρκτήρια σεκάνς να πλημμυρίζει τους δρόμους και κατά την διάρκεια της ταινίας αποτελεί στοιχείο που συμπληρώνει το σκηνικό χώρο του πλάνου. Η σχέση του ήρωα με το αυτοκίνητο περιορίζεται σε ελάχιστα πλάνα |διάγραμμα 37, 38.



διάγραμμα 37 | το αυτοκίνητο στην ταινία *Manhattan* | Woody Allen

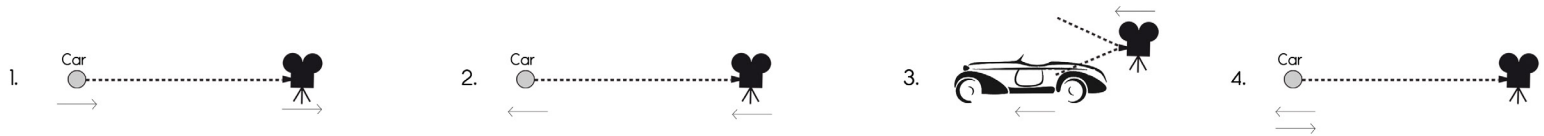


διάγραμμα 38 | το αυτοκίνητο στην ταινία *To Rome With Love* | Woody Allen



εκ. 51 Texas | Paris, Texas | Wim Wenders

Στο Paris, Texas το αυτοκίνητο ενώ στην εισαγωγή απουσιάζει, στην πορεία της εξέλιξης αποτελεί το μέσο που συμβάλει στην κοινωνικοποίηση του ήρωα, και δεν το αποχωρίζεται. Μέσα από το αυτοκίνητο ο ήρωας Τράβις γνωρίζει τις πόλεις και στο τέλος ο Τράβις με το αυτοκίνητο αποτελεί την μονάδα | διάγραμμα 39.



διάγραμμα 39 | το αυτοκίνητο στην ταινία Paris, Texas | Win Wenders



εκ. 52 Texas | Paris, Texas | Wim Wenders

συμπεράσματα

Η αφήγηση στον κινηματογράφο δομείται με την ροή του χρόνου και στήνεται με την απεικόνιση του χώρου, με αποτέλεσμα να δομούνται χωροχρονικές σχέσεις που παρουσιάζονται από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Έτσι, τα μορφώματα που παράγονται από την αφήγηση και αποτελούνται από σχέσεις υποκειμένων αντικειμένων, παράγουν και διαμορφώνουν τον χώρο. Ο χώρος στον κινηματογράφο αναπαριστάται και αποτυπώνεται από τον εκάστοτε σκηνοθέτη είτε έχοντας μοναδική παράμετρο την ψυχολογική κατάσταση του ήρωα, είτε ο ήρωας προσαρμόζεται στον χώρο των συμβάντων. Η απομόνωση του ήρωα-υποκειμένου στο *La Dolce Vita*, δικαιολογεί την απόσταση που έχει από την πόλη στην εναρκτήρια σεκάνς, όπως και στο *Paris, Texas* το νεκρό τοπίο του Τέξας αποτυπώνει παράλληλα το κενό του ήρωα. Αντιθέτως ο Woody Allen δημιουργεί τις αφηγήσεις του με μοναδικό στόχο να παρουσιάσει την εικόνα της πόλης με αποτέλεσμα οι ήρωες να προσαρμόζονται στις συνθήκες των πόλεων.

Μέσα από τα σύνθετα μορφώματα επιδιώκεται η δημιουργία μιας μεθοδολογίας ανάλυσης των σχέσεων του υποκειμένου – ήρωα με τα αντικείμενα που συνθέτουν την εικόνα της πόλης. Το υποκείμενο του Fellini, στην παλαιότερη από τις επιλεγμένες ταινίες, αποστασιοποιείται από τα προβλήματα της καθημερινότητας, παρόλο που αυτά αποτυπώνονται στην εικόνα. Το μόρφωμα της εναρκτήριας σεκάνς διαθέτει μια γραμμική ανάπτυξη με τον Marcello – το υποκείμενο να απέχει και να έχει τον ρόλο του παρατηρητή, ενώ τα στοιχεία του Ιταλικού Νεορεαλισμού κάνουν την εμφάνισή τους από το πρώτο λεπτό της ταινίας, όπου τίθεται το θέμα και ο τόπος της πλοκής. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Allen έχει επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό από την σκηνοθετική ματιά του Fellini. Το μόρφωμα της εναρκτήριας σεκάνς του *Manhattan* παρουσιάζει αρχή – μέση και τέλος, δημιουργώντας έναν κύκλο από σχέσεις αντικειμένων, από τον οποίο απουσιάζει το υποκείμενο. Αντιθέτως στην ταινία *To Rome With Love* έχουμε ένα υποκείμενο τον τροχονόμο που αφηγείται παράλληλα τις τέσσερις ιστορίες, οι οποίες εξελίσσονται στον ίδιο τόπο με αποτέλεσμα από την πρώτη στιγμή να δημιουργείται ένα δενδροειδές σχήματος μόρφωμα. Αντίθετα, το υποκείμενο του Wenders αποτυπώνεται δίχως τόπο, χρόνο και σκοπό σε ένα κενό τοπίο εκφράζοντας την κενότητα της ύπαρξής του. Η διαδοχική του πορεία προς την ευτυχία, τον οδηγεί στην πόλη και ύστερα στην Μητρόπολη. Το μόρφωμά του υποκειμένου αρθρώνεται αρχικά ως μια αύξουσα ακολουθία μέχρι την ένωση της μητέρας με τον γιο και στην συνέχεια το μόρφωμα φθίνει μέχρι την μονάδα.

Αναλύοντας τα στοιχεία και τις δομές των διαφορετικών κινηματογραφικών μελών, κάνουμε ένα βήμα προς την κατανόηση της έννοιας της συνθετικής διαδικασίας. Σκηνοθέτης, ταινία και θεατής είναι συνδεδεμένοι σε ένα αδιαίρετο σύνολο συστήνοντας μια οργανική σχέση. Η σύσταση ενός μεθοδολογικού εργαλείου, αποτελεί τον βασικό στόχο της παρούσας εργασίας, στην προσπάθεια ανάγνωσης και ανάλυσης των δομών που αρθρώνουν την παραπάνω σχέση. Κάθε κινηματογραφικό έργο τέχνης κατά τον Tarkovsky βασίζεται σε έναν σύνδεσμο μεταξύ ιδέας και φόρμας. *“Ο καλλιτέχνης αναλύει στο έργο του την πραγματικότητα μέσα από την δική του αντίληψη και χρησιμοποιεί μια προσωπική τεχνική σμίκρυνσης*

για να δείξει τις διάφορες πλευρές της πραγματικότητας”. Τα κινηματογραφικά έργα τέχνης αποτελούν απόπειρες του σκηνοθέτη να συμπυκνώσει την εμπειρία του στην ταινία: είναι κάτι σαν ψευδαισθήση αλήθειας, είδωλό της. Μόνο όταν συγκεντρώσουμε ταινίες διαφορετικών σκηνοθετών φτάνουμε σε μια σχετικά ρεαλιστική εικόνα του σύγχρονου κόσμου.¹

Τον βασικό ρόλο στην ανάπτυξη του κάθε μορφώματος στις διαφορετικές ιστορίες, έχει το υποκείμενο-θεατής. Ο θεατής νοηματοδοτεί όχι μόνο τις σχέσεις των στοιχείων που συγκροτούν τα αντικείμενα, αλλά και τον ίδιο τον κινηματογράφο. Κάθε θεατής ερμηνεύει με διαφορετικό τρόπο τα μορφώματα των ηρώων, διότι συνδέει τα αντικείμενα, με την δική του μνήμη. Το μόρφωμα, καθώς και η ανάπτυξή του, δημιουργεί χωρικές σχέσεις, που επιτρέπουν την ανάγνωση αρχιτεκτονικών ποιοτήτων, μεταξύ υποκειμένων και αντικειμένων. Κάθε χωρικό σχήμα αναφέρεται σε ένα υποκείμενο, δηλαδή, το μόρφωμα Marcello, νοηματοδοτείται από τα αντικείμενα που συνδέεται. Αν αφαιρεθεί ή αλλάξει ένα αντικείμενο, το μόρφωμα δεν θα είναι του Marcello αλλά θα αναφέρεται σε ένα άλλο υποκείμενο. Ο τρόπος που αναπτύσσεται το μόρφωμα επηρεάζεται δραστικά, τόσο από τον χρόνο όσο και από την μνήμη. Ειδικότερα, στην ταινία *To Rome with Love*, οι τέσσερις παράλληλες αλλά διαφορετικές ιστορίες συνδέονται νοηματικά μόνο στο μυαλό του υποκειμένου-θεατή μέσω της μνήμης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην διαχείριση της μνήμης, παρουσιάζεται στην ταινία του Wenders, όπου ο Travis βιώνει σταδιακά το παρελθόν του, παράλληλα με τον θεατή.

Η αποτυπωση και αποδόμηση των σχέσεων των αντικειμένων οδήγησε στην δημιουργία τεσσάρων διαφορετικών τρόπων ανάπτυξης των μορφωμάτων, στη γραμμική ανάπτυξη του μορφώματος-Marcello στο *Dolce Vita*, στην σπειροειδή ανάπτυξη του Isaak στο *Manhattan*, στην γραμμική αυξομείωση του μορφώματος-Travis στο *Paris, Texas* και στην παράλληλη ανάπτυξη του μορφώματος στην ταινία *to Rome with Love*. Οι διάφοροι τρόποι ανάπτυξης των μορφωμάτων, η σπείρα, η γραμμική ανάπτυξη, η παράλληλη ανάπτυξη και η δενδροειδής ερμηνεύουν τα υποκείμενα ενώ παράλληλα παράγουν διαφορετικούς χώρους. Η ραγδαία ανάπτυξη του μορφώματος της Νέας Υόρκης στην εισαγωγική σεκάνς του *Μανχάταν* δεν μπορεί να μην ερμηνεύσει τις καταγιστικές σχέσεις που αναπτύσσουν τα υποκείμενα βιώνοντας την πόλη. Τόσο η συνθετότητα του συγκεκριμένου μορφώματος όσο και η ταχύτητα ανάπτυξης, από το πρώτο στατικό πλάνο, οδηγούν στην αντιληπτική ανάγνωση του τόπου.

Ο κινηματογραφικός χώρος, με την μορφή ενός αρχιτεκτονημένου ή καλύτερα σκηνοθετημένου χώρου, εμπεριέχει μια αποτύπωση της πραγματικότητας, η οποία επιτρέπει την αποδόμηση των παραπάνω σχέσεων σε πολλά επίπεδα. Το μόρφωμα ως εργαλείο χρησιμοποιήθηκε με σκοπό να παρουσιάσει πραγματικές χωρικές σχέσεις, όχι μόνο σε επίπεδο φαντασιακό. Το μόρφωμα-άνθρωπος αναπτύσσει πραγματικές σχέσεις με όλα τα αντικείμενα που τον περιβάλλουν έμψυχα και άψυχα. Ενας κάτοικος του *Μανχάταν* μπορεί να αναπτύσσει παρόμοιες σχέσεις με τον Isaak που δρά

1 Ταρκόφσκι «Σμιλεύοντας τον Χρόνο»

και κινείται στο δημόσιο χώρο του Μανχάταν και αλληλεπιδρά με το αυτοκίνητο, το πεζοδρόμιο, τον δρόμο, το κτήριο, κλπ αλλά ο τρόπος ανάπτυξης του διαφέρει σημαντικά, διότι εμπεριέχει την έννοια των προσωπικών επιλογών, δηλαδή μιας «υποκειμενικότητας». Μπορεί τα αντικείμενα να είναι ίδια αλλά η «ένωσή» τους διαφέρει για κάθε υποκείμενο. Το μόρφωμα του κάθε ανθρώπου είναι μοναδικό, όσο μοναδικό είναι και το κάθε υποκείμενο στο οποίο αναφέρεται. Η παραπάνω μεθοδολογία επιτρέπει μια νέα ερμηνεία του χώρου η οποία δεν στηρίζεται στα αντικείμενα αυτά καθ'αυτά, αλλά στις σχέσεις μεταξύ τους, οι οποίες νοηματοδοτούν το κάθε υποκείμενο.

βιβλιογραφία

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ALAIN BADIOU

Μανιφέστο για τη φιλοσοφία , μετάφραση Αντα Κλαμπατσέα - Βλάσης Σκολίδης, πρόλογος

- σημειώσεις Βλάσης Σκολίδης, Αθήνα: Εκδόσεις Ψυχογιός, 2006

ALAIN BADIOU

Εισαγωγή στη διαλεκτική επιστημολογία : εισαγωγή μετάφραση Φώτης Σίμου, Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 1972

ANDREI TARKOVSKY

Σμιλεύοντας το χρόνο, μετάφραση Σεραφείμ Βελέντζας , Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1987

ARON VINEGAR

I am a monument: on learning from Las Vegas, Cambridge, MA. : The MIT Press, 2008

BENJAMIN WALTER

Oeuvres III, Folio essais, Παρίσι: Gallimard, 2000

CAMILLO SITTE

Η πολεοδομία σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές τις αρχές, σε μετάφραση Κ. Σερράου και με εισαγωγικά σημειώματα των καθηγητών Δ. Ζήβα, R. Wuzzer, και Α. Αραβαντινού, Αθήνα: Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, 1992

CHARLES C. BOHL AND JEAN – FRANCOIS LEJEUNE

Sitte, Hegemann and the Metropolis : modern civic art and international exchanges, London : Routledge, 2009

ΔΗΜΗΤΡΗΣ Ν. ΚΑΡΥΔΗΣ

Τα επτά βιβλία της πολεοδομίας, Αθήνα: εκδόσεις Παπασωτηρίου, 2006

ΕΙΡΗΝΗ ΣΗΦΑΚΗ, ANNA ΠΟΥΠΟΥ, ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ

Πόλη και κινηματογράφος: θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις, Αθήνα: εκδόσεις Νήσος, 2011

GEORGE R. COLLINS AND CHRISTIANE CRISEMANN COLLINS

Camillo Sitte and the birth of modern city planning, New York : Random House, 1965

HARVEY D.

Η κατάσταση της Μετανεωτερικότητας, Αθήνα: εκδόσεις Μεταίχμιο, 2007 internet

HENRI BERGSON NANCY

Matter and memory, μετάφραση Margaret Paul, W. Scott Palmer), Νέα Υορκη, New York : Zone Books, 1988

ΙΤΑΛΟ ΚΑΛΒΙΝΟ

Οι άορατες πόλεις, μετάφραση Ανταίος Χρυσοστομίδης, Αθήνα: εκδόσεις Καστανιώτη, 2004

JURGEN HABERMAS

Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας, μετάφραση Λ. Αναγνώστου – Α. Καραστάθη, εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1993

ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ, επιμέλεια

Wim Wenders, φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, εκδόσεις Ιανός

NICOLAS BOURRIAUD

Relational aesthetics, μετάφραση Simon Pleasance & Flonza Woods, Mathieu Copeland, Les Presses du Reel, 2002

RALPH G. WURZER

Camillo Sitte and America : a study of the reception of Sittes ideas in american planning literature, Wien : Institut zur Erforschung von Methoden und Auswirkungen der Raumplanung der Ludwig Boltzmann-Gesellschaft, Technische Universität Wien, 1996

RICHARD SENETT

Η τυραννία της οικειότητας : [ο δημόσιος και ιδιωτικός χώρος στον δυτικό πολιτισμό], μετάφραση Γιώργος

N. Μέρτικας, επιμέλεια Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1999

SERGI EISENSTEIN

Η μορφή του φιλμ, Αθήνα: Αιγόκερως, 1980

ΣΤΑΥΡΟΣ ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ

Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2009

ΣΦΑΕΛΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ

Αρχιτεκτονική : η μορφή της σκέψης στο φυσικό χώρο, Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση, 1991

SIEGFRIED KRACAUER

From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film, Leonardo Quaresima, Princeton: Princeton University Press, 2004

SIGFRIED GIEDION

Architecture and the phenomena of transition : the three space conceptions in architecture, Cambridge : Harvard University Press, 1971

(Kracauer 1996 [1926]: 57-63), «Culte de la distraction» στο Siegfried Kracauer, Le voyage et la danse, σ.83-84

(Kracauer 1996 [1929]: 90), «L' home a la camera» στο Siegfried Kracauer, Le voyage et la danse, σ. 89-92

Kracauer 1997[1960]:72), Theory of film, The Redemption of Physical Reality, Πρίνστον: Princeton University Press.

ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ

Αννη Ασημάκη, Γεράσιμος Κουτσουράκης, Ιωάννης Καμαριανός,

Οι έννοιες της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας και η σχέση τους με τη γνώση: Μια κοινωνιολογική προσέγγιση, Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών, Τόμος ΙΕ, τεύχος 60 καλοκαίρι 2011

Βενετσιάνου Ο. - Μπαζαίου Ν.,

Η εμπειρία του χώρου στον κινηματογράφο, Αρχιτέκτονες 53, 2005, σελ.52

Γράμμα σ' ένα μαρξιστή κριτικό, Εφημερίδα Il Contemporaneo, αρ. φύλλου 15, 9-4-1955 (Ο Φελίνι για τον Φελίνι, σελ 81, μετάφραση Τασούλα Καραϊσκάκη, Οδυσσέας, 1984).

Mark Wigley,

‘Resisting the City’,[excerpt] στο Laura Martz(ed) TransUrbanism, 2002.

ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ_ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ

Γεντίμη Μελοπομένη

Λισαβόνα : χωρικές εκφράσεις της θεατρικότητας _ ο τόπος σκηνή, διάλεξη 2008, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Κουμπαρούλη Ειρήνη

Από τη Θεατρική σκηνή στην κοινωνική σκηνή, διάλεξη 2009, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Κοτσιλίνη Μαργαρίτα

Αρχιτεκτονική-κινηματογράφος: οπτική αντίληψη-χώρος, ερευνητική εργασία 2009, Πανεπιστήμιο Πάτρας

Κων/νος Γ. Δεληγιαννίδης

Η περιγραφή του χώρου της κατοικίας στην Ελλάδα 1950-70 σύμφωνα με τα μικρομεσαία αστικά πρότυπα, όπως τα κατέγραψε και πρόβαλε ο ελληνικός κινηματογράφος : (μελέτη του τρόπου συγκρότησης του οικιακού χώρου ως υλοποιημένου αποτυπώματος δράσεων, που αναπτύσσουν τα υποκείμενα), Διατριβή 2001, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Μπίστη Μαριάννα

δημόσιου χώρου χρήστες αναζητούντα, διάλεξη 2012, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Ουρανία Ελένη Παπαγεωργίου

Η αρχιτεκτονική του φιλμ : μια ανάλυση της φιλικής κατασκευής, διάλεξη 2011, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Τζιμογιάννη Νιόβη

Τοπίο - μνήμη : η μνήμη νοηματοδοτεί το τοπίο, το Λαύριο μέσα από το ντοκιμαντέρ,

ΔΠΜΣ Διπλωματική Εργασία 2008, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

Χαζάπης Αντώνης

Πόλη Τόπος Τοπίου, ένα εργαλείο ερμηνείας και σχεδιασμού της σύγχρονης πόλης, διάλεξη 2010, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

La Dolce Vita

Federico Fellini, 1960

Manhattan

Woody Allen, 1977

Paris, Texas

Wim Wenders, 1984

To Rome With Love

Woody Allen, 2012

ΔΙΑΔΥΚΤΙΟ

<http://www.archisearch.gr>

<http://www.architecturaldigest.com>

<http://www.artic.gr>

<http://www.athensmagazine.gr>

<http://www.athensvoice.gr>

<http://www.cinephilia.gr>

<http://www.ekke.gr>

<http://www.eutopia.gr>

<http://www.everywoodyallenmovie.com>



<http://www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en>

<http://www.greekarchitects.gr>

<http://www.lifo.gr>

<http://www.maxitisartas.gr>

<http://www.monumenta.org>

<http://www.myfilm.gr>

<http://www.newyorker.com>

<http://www.onthesetofnewyork.com>

<http://www.pare-dose.net>

<http://www.pokethe.gr>

<http://press.ntua.gr>

<http://www.protagon.gr>

<http://www.re-public.gr>

<http://www.sevenart.gr>

<http://www.scribd.com>

<http://www.thefilmjournal.com>

<http://www.tovima.gr>

<http://www.upatras.gr>

<http://camerastyloonline.wordpress.com>

<http://cine-theasi.blogspot.gr>

<http://dimotismos.wordpress.com>

<http://el.wikipedia.org>

<http://istoriatexnespolitismos.wordpress.com>

<http://issuu.com>

<http://kinimatografes.blogspot.gr>

<http://magazine.apopsi.com>

<http://moviemaps.org/movies/lo>

<http://openlit.teimes.gr>

<http://phdtheses.ekt.gr>

<http://sensesofcinema.com>

<http://stodivanimetolacan.blogspot.gr>

<http://thesis.ekt.gr>

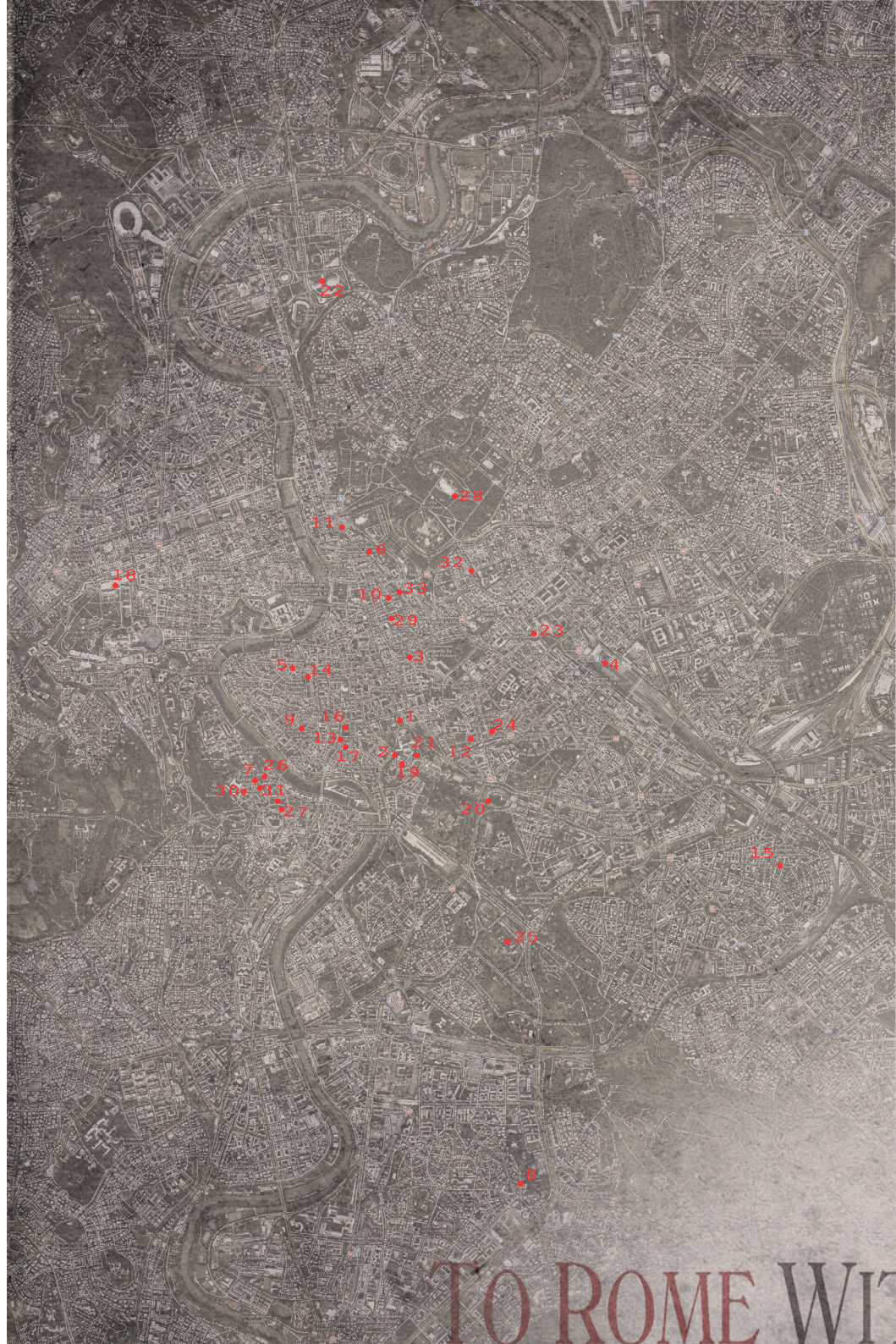
<http://weltschmerz.k.blogspot.gr>

<http://wol.jw.org/en/wol/d/r11/lp-g/102001485>

παράρτημα

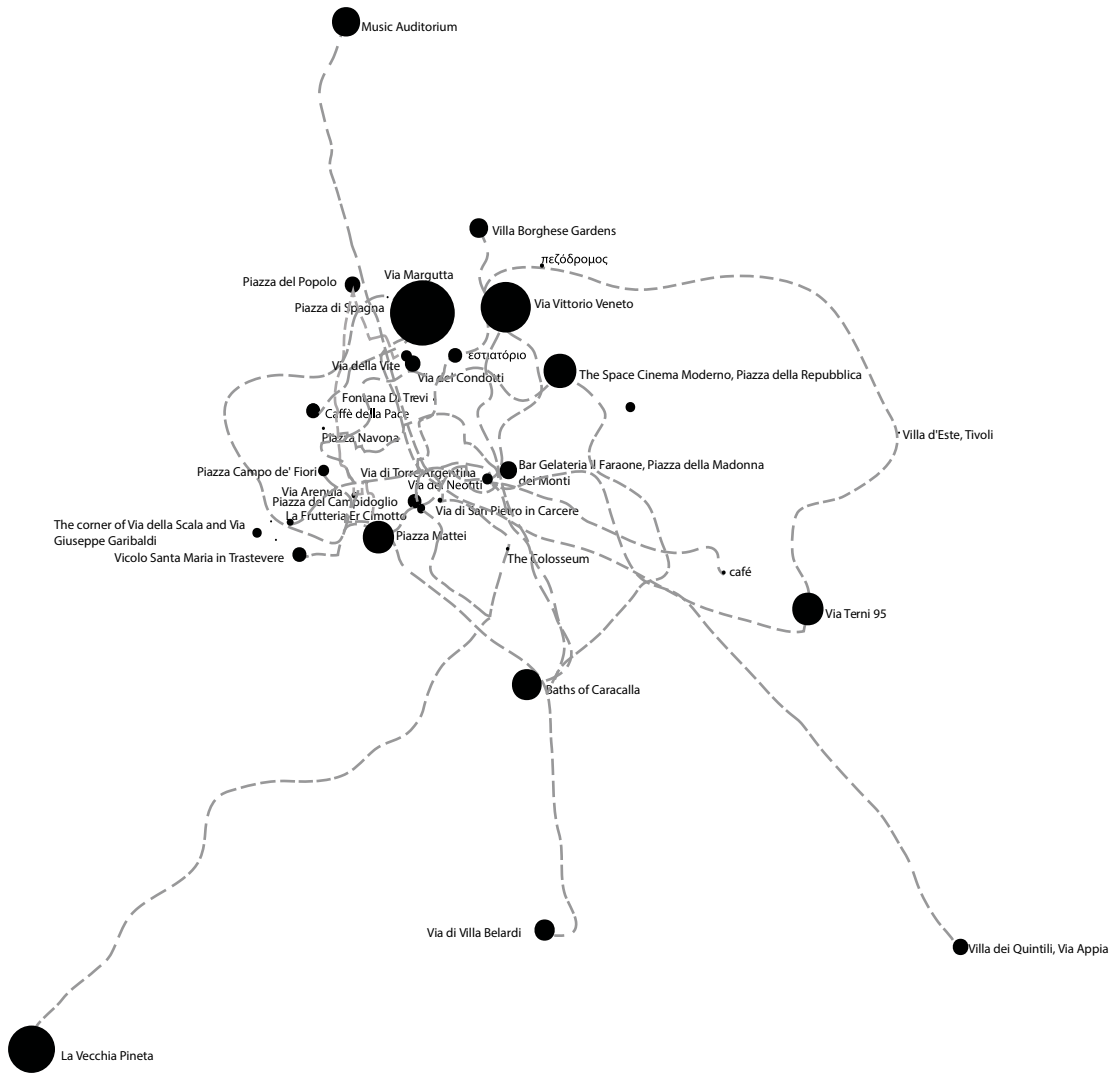


1. The Empire Diner, Tenth Avenue, Chelsea
2. Riverview Terrace, Sutton Square, 59th Street
3. Cinema Studio, Broadway,
4. Hayden Planetarium, Central Park West
5. Central Park, NY
6. Central Park, Boating Lake, NY
7. Guggenheim Museum, 1071 Fifth Avenue, New York
8. Dalton School, 61 East 91st Street on the Upper East Side, New York
9. Elaine's, 1703 Second Avenue, East Side, New York
10. Washington Square
11. MOMA, New York
12. Cranberry Street and Columbia Heights, Brooklyn, NY
13. West 50th Street and 6th Avenue, Manhattan, NY
14. Gramercy Park North, East 21st Street, Manhattan, NY
15. Times Square, NY

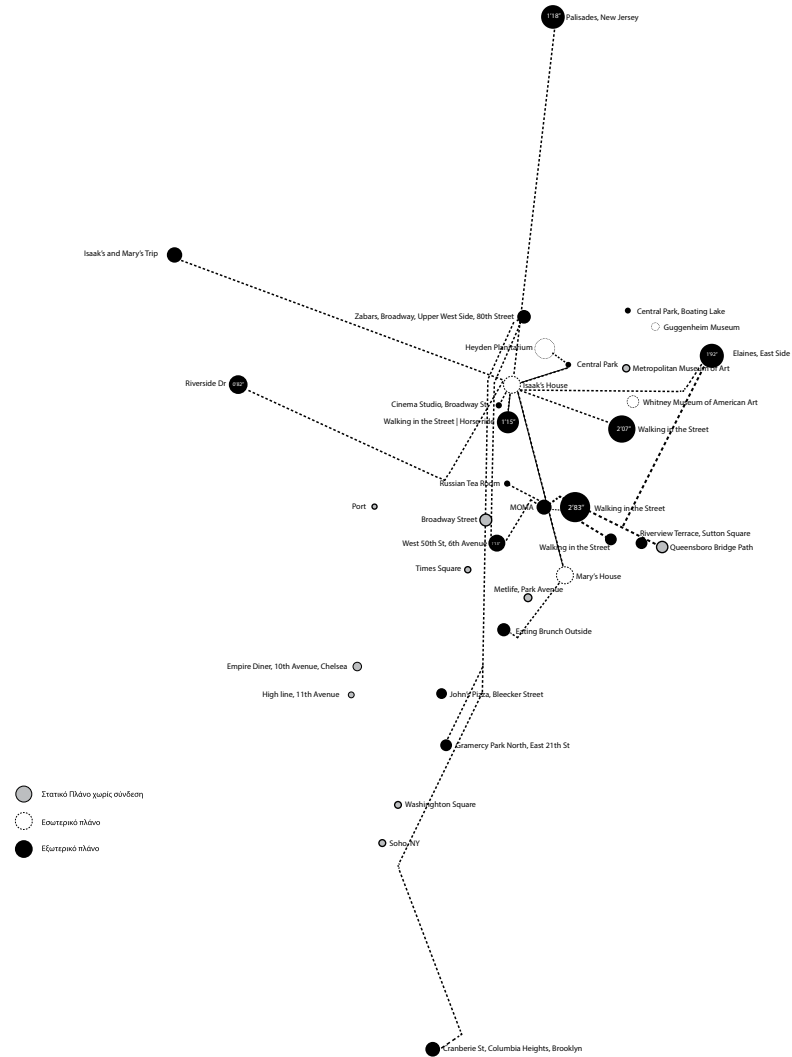


1. Piazza Venezia
2. Piazza del Campidoglio, Rome
3. Fontana Di Trevi, Roma
4. Termini
5. Caffè della Pace, Via Della Pace 3-7, Rome
6. Via Margutta, Rome
7. The corner of Via della Scala and Via Giuseppe Garibaldi, Rome
8. Via di Villa Belardi 17, Rome
9. Piazza Campo de' Fiori, Rome
10. Via del Condotti, Rome
11. Piazza del Popolo, Rome
12. Via dei Neofiti, Roma
13. Via Arenula, Roma
14. Piazza Navona, Roma
15. Via Terni 95, Roma
16. Via di Torre Argentina, Roma
17. Piazza Mattei, Rome, Fontana delle Tartarughe
18. Musei Vaticani
19. Piazza del Campidoglio, Rome
20. The Colosseum, Roma
21. Via di San Pietro in Carcere
22. Music Auditorium, Viale Pietro De Coubertin 30, Rome
23. The Space Cinema Moderno, Piazza della Repubblica, Rome, Italy. The Fountain of the Naiads
24. Bar Gelateria Il Faraone, Piazza della Madonna dei Monti 8, Rome
25. Baths of Caracalla, Via delle Terme di Caracalla, Rome
26. La Frutteria Er Cimotto
27. Sabatini Restaurant, Vicolo Santa Maria in Trastevere
28. Villa Borghese Gardens, Largo Pablo Picasso, Rome
29. Via della Vite 33, Rome
30. Via Giuseppe Garibaldi
31. Via della scala, Roma
32. Via Vittorio Veneto, Roma
33. Piazza di Spagna, Roma

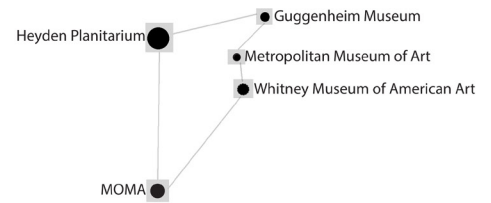
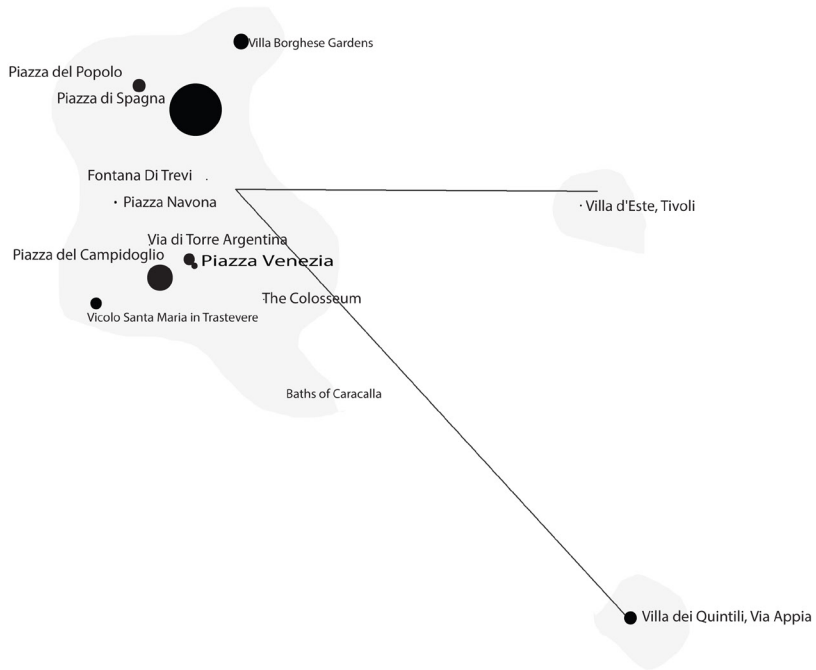
TO ROME WITH LOVE



διάγραμμα 1 | τοποθεσίες_διαδρομές ηρώων_χρόνοι προβολής | To Rome With Love | Woody Allen



διάγραμμα 2 | τοποθεσίες_διαδρομές ηρώων_χρόνοι προβολής | Manhattan | Woody Allen



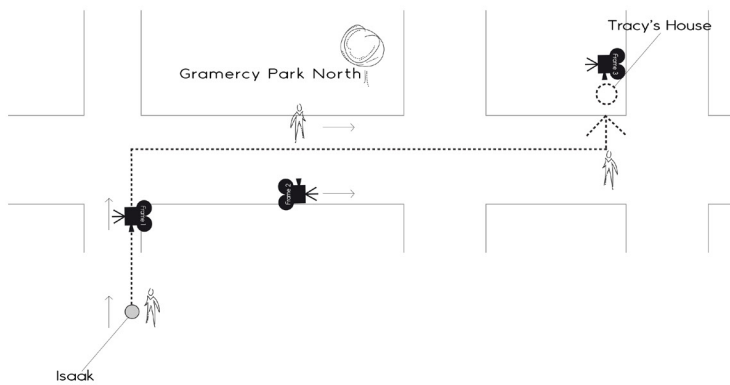
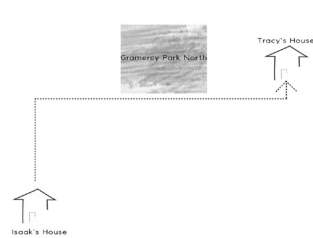
διάγραμμα 3 | χώροι μνήμης | To Rome With Love | Woody Allen

διάγραμμα 4 | χώροι μνήμης_Μουσεία | To Rome With Love | Woody Allen

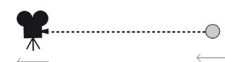


διάγραμμα 5 | πλατείες_κίνηση κάμερας | To Rome With Love | Woody Allen

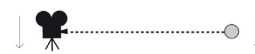
διάγραμμα 6 | δρόμος_κίνηση κάμερας | Manhattan | Woody Allen



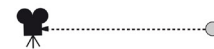
Frame 1 | Κάμερα Παράλληλη με την Κίνηση του Αντικειμένου



Frame 2 | Κάμερα Κάθετη στην Κίνηση του Αντικειμένου



Frame 3 | Σταθερή Κάμερα





διάγραμμα 7 | στοιχεία του δρόμου | Manhattan_To Rome With Love_Paris, Texas

