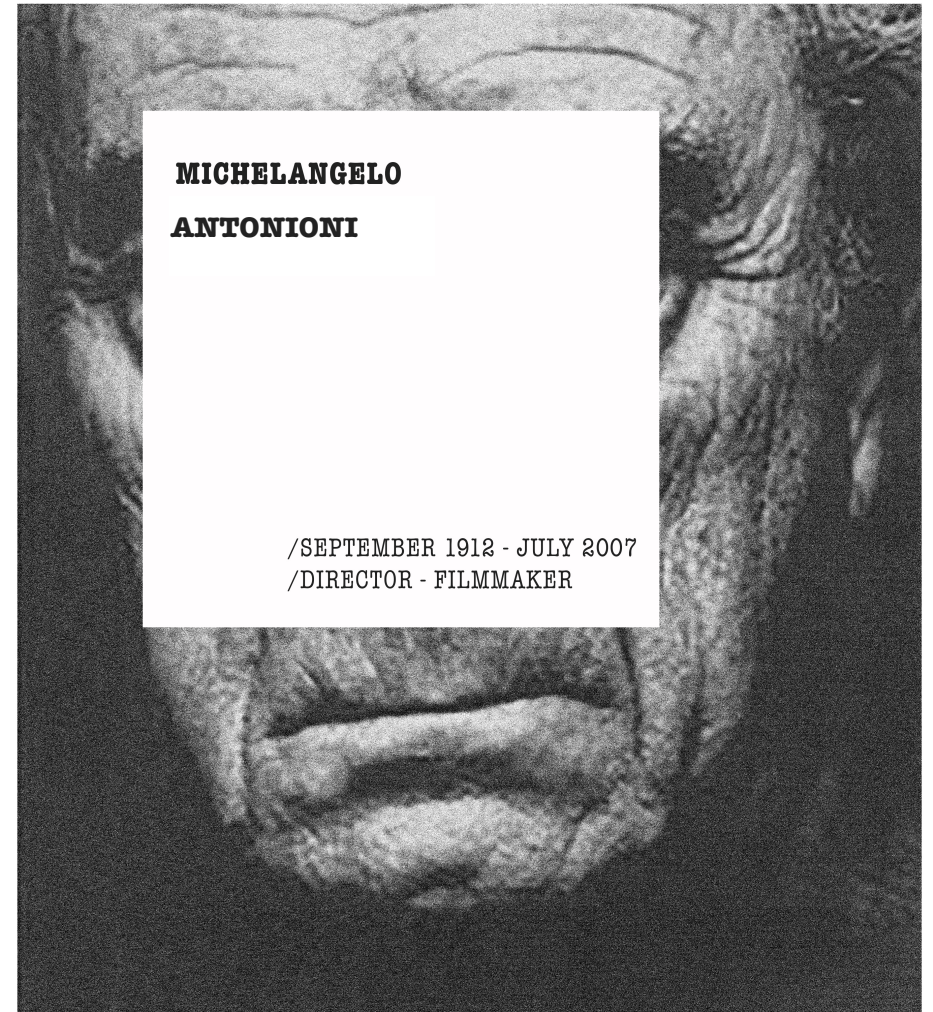


/Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ



**MICHELANGELO
ANTONIONI**

/SEPTEMBER 1912 - JULY 2007
/DIRECTOR - FILMMAKER

Ε.Μ.Π. ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ

ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ - ΔΙΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ - ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ

ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Β: ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ: ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ -

ΧΩΡΟΣ – ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ Β: ΠΡΟΩΘΗΜΕΝΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ

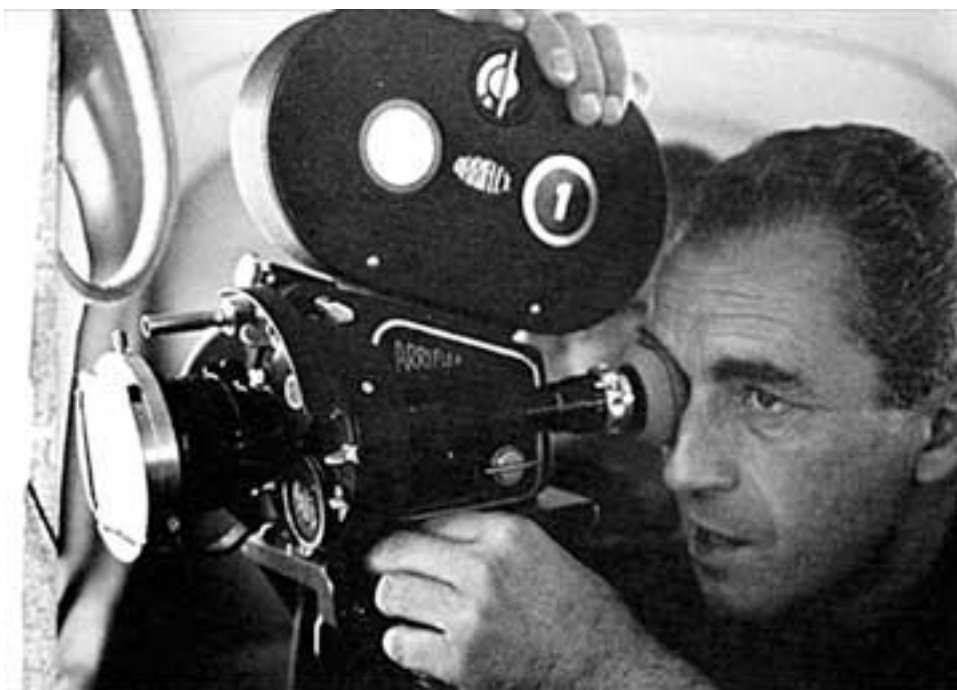
ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Μαίρη Γιαννάκα Αριθμός Μητρώου: 41002308

Επιβλέπων καθηγητής: Σεβαστάκης Δημήτριος

Επιτροπή: Ιωάννης Γρηγοριάδης, Νίνα Παππά



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ_

ΕΙΣΑΓΩΓΗ_3

1 Η ΙΤΑΛΙΑ ΤΙΣ ΠΡΩΤΕΣ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ_8

1.1 Ιστορική αναδρομή | Η Ιταλία του Μεσοπολέμου_8

1.2 Η ιταλική τέχνη ως μέσο προώθησης του φασισμού_11

1.3 Ο κινηματογράφος στη μεσοπολεμική Ιταλία του Μουσολίνι (1922-1943)_13

1.4 Η ιταλική αρχιτεκτονική στην περίοδο του Μεσοπολέμου_18

1.5 Οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη κατά τη μεταπολεμική περίοδο_20

1.6 Η ιταλική μεταπολεμική αρχιτεκτονική_24

1.7 Η άνοδος του νεοφασισμού_26

2. Ο ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΙΣ ΠΡΩΤΕΣ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ_29

2.1. Μια νέα εποχή στην κινηματογράφο_29

2.2. Ιταλικός Νεορεαλισμός_30

2.2.1. Σημαντικοί σκηνοθέτες_30

2.2.2. Χαρακτηριστικά του Ιταλικού Νεορεαλισμού_31

2.3. Το Νέο Κύμα_37

2.3.1. Κοινωνικοπολιτικές συνθήκες στη Γαλλία_37

2.3.2. Χαρακτηριστικά του Νέου Κύματος_40

2.3.3. Σουρεαλισμός_42

3. MICHELANGELO ANTONIONI (1912-2007)_45

3.1. Βιογραφικά Στοιχεία_47

3.2. Σημαντικότερες ταινίες_49

4. Η ΤΑΙΝΙΑ “LA NOTTE” (Η ΝΥΧΤΑ), 1961_58

4.1. Η υπόθεση της ταινίας_59

4.2. Σχολιασμός_67

4.3. Εικαστικές καινοτομίες στην ταινία “La Notte”_68

4.4. Κινηματογραφικά ρεύματα που φαίνεται να επηρέασαν την ταινία_74

4.5. Η αρχιτεκτονική και ο ρόλος της στην ταινία “La Notte”_85

4.6. Σχολιασμός αρχιτεκτονικών κτιρίων της ταινίας_93

4.6.1. Ο Πύργος της PIRELLI_93

4.6.2. Η πολυτελής έπαυλη των Gherardini_96

4.7. Κριτική στο φαινόμενο της ανόδου του νεοφασισμού_101

5. Η ΤΑΙΝΙΑ “BLOW UP”, 1966_103

5.1. Υπόθεση της ταινίας_103

5.2. ‘Blowups’ και οπτική ασάφεια_109

5.3. Αναζήτηση νοήματος στα blowups_117

5.4. Επιρροές καλλιτεχνικών ρευμάτων_126

5.5. Το χρώμα στην ταινία “BLOW UP” _130

5.6. Ο ρόλος της αρχιτεκτονικής _133

5.7. Ο ρόλος της ενδυματολογίας _137

5.8. Η μουσική επένδυση _138

5.9. Ο χαρακτήρας του Thomas _139

5.10. Η σημασία του βάθους στα κινηματογραφικά πλάνα _141

5.11. Χαρακτηριστικά του μοντάζ της ταινίας _145

6. Ο ΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΘΕΜΑΤΙΚΟΣ ΑΞΟΝΑΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ MICHELANGELO ANTONIONI _149

6.1. Το ζήτημα της ανθρώπινης επικοινωνίας _149

6.2. Η ανθρώπινη επικοινωνία στην ταινία “La Notte” _150

6.3. Η ανθρώπινη επικοινωνία στην ταινία “Blow-Up” _152

6.4. Η σχέση μεταξύ άντρα και γυναίκας στην ταινία “La Notte” _154

6.5. Η σχέση άντρα-γυναίκας στην ταινία “Blow Up” _157

6.6. Στρώματα, παράδοξα και χώρος στις ταινίες του Αντονιόνι _161

6.7. Ο ρόλος του περιβάλλοντος στο έργο του Αντονιόνι _162

6.8. Ο ρόλος του “objet troué” (ευρήματος) _163

6.9. Ο αμφίσημος ρόλος της αρχιτεκτονικής _165

6.10. Ανάλυση χαρακτηριστικών αρχιτεκτονικών κάδρων _169

6.11. Ο σχολιασμός του πολεοδομικού σχεδιασμού στο έργο του Αντονιόνι _172

7. ΕΠΙΜΕΤΡΟ _177

7.1. Αποσπάσματα από συνεντεύξεις του Αντονιόνι _177

7.1.1. Συνέντευξη στον κριτικό κινηματογράφου Pierre Billard (1965) _177

7.1.2. Συνέντευξη στον σκηνοθέτη Jean-Luc Godard (1965) _178

8. ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ _181

8.1. Διαχρονικά μαθήματα για την αρχιτεκτονική _184

9. ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ _185

9.1. Γιατί είναι σήμερα τόσο επίκαιρο το έργο του Michelangelo Antonioni; _185

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ _191

ΠΡΟΟΙΜΙΟ

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος οφείλεται στο ενδιαφέρον μου για τον κινηματογράφο και ιδιαίτερα στην ανάγκη που μου δημιουργήθηκε να αποκωδικοποιήσω και να ενστερνιστώ το βαθύτερο νόημα των ταινιών που προβάλλονται στη μεγάλη οθόνη. Μεγάλη συμβολή σε αυτό, είχαν τα μαθήματα που πραγματοποίησα στο προπτυχιακό μου με διδάσκοντα τον Κύριο Σόλωνα Ξενόπουλο καθώς και το μάθημα *Εννοιολογικές προσεγγίσεις σχεδιαστικών προβλημάτων:Θεωρητική ή σχεδιαστική μελέτη χωρικών ερωτημάτων* στο μεταπτυχιακό με διδάσκοντα τον κύριο Δημήτριο Σεβαστάκη.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Μικελάντζελο Αντονιόνι, είναι μια από τις σημαντικότερες μορφές στον κόσμο του κινηματογράφου, έχει μείνει στην ιστορία με τις ταινίες του, οι οποίες έφεραν σημαντικές αλλαγές στις τεχνικές αφήγησης, στην οπτική αισθητική και στην ψυχολογική απεικόνιση. Το παρόν δοκίμιο επικεντρώνεται σε δύο από τα σημαντικά έργα του, το “La Notte” (1961) και το Blow Up (1966). Θα προσπαθήσουμε να προσδιορίσουμε την προωθημένη συμβολή τους στην τέχνη του κινηματογράφου και στην ιστορική τους σημασία. Το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο της Ιταλίας κατά τη δεκαετία του 1960 έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των ταινιών του Αντονιόνι, καθώς αυτές αφομοίωσαν την οικονομική ανάπτυξη, τον πολιτικό και πολιτιστικό ανταγωνισμό Χριστιανοδημοκρατίας και Κομμουνιστικού κόμματος, την επανεμφάνιση του νεοφασισμού και την κοινωνική ριζοσπαστικοποίηση μέσα από την ανάδυση ενός ισχυρού βιομηχανικού προλεταριάτου. Από την υποτυπώδη οικονομική και παραγωγική άρθρωση του μεταπολέμου που εξέφρασε στον κινηματογράφο ο Ιταλικός Νεορεαλισμός και οι μεγάλοι Ροσελίνι, Ντε Σίκα (οι οποίοι επηρέασαν και άλλους σκηνοθέτες όπως ο Φελίνι, ο Βισκόντι κλπ), περνάμε σε μια φάση οικονομικής και κοινωνικής ανάπτυξης (που μάλιστα ενέτειναν το χάσμα Ιταλικού Βορρά- Νότου) που επέτρεψε την ανίχνευση νέων αφηγηματικών πεδίων. Η κατανόηση αυτού του πλαισίου είναι ζωτικής σημασίας για την ανάλυση του έργου του Αντονιόνι. Η φύση της παρούσας εργασίας είναι εκ των πραγμάτων δοκιμαστική και εκφράζει σε μεγάλο βαθμό προσωπικές απόψεις που προέκυψαν από την σχολαστική παρατήρηση των ταινιών του Αντονιόνι αλλά και τη μελέτη εργασιών, βιβλίων και κειμένων τόσο σχετικών με το έργο του μεγάλου σκηνοθέτη όσο και σχετικών με το γενικότερο, ιστορικό, κοινωνικοπολιτικό, καλλιτεχνικό, κινηματογραφικό, πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτός δημιουργούσε.

Επιπλέον, η εργασία αυτή θα δώσει προσοχή στην ιδιαίτερη προσέγγιση του Αντονιόνι – όπως λ.χ. τη σκόπιμη χρήση της σιωπής, την παράδοση, συχνά ανατρεπτική ανάπτυξη των χαρακτήρων και την επιδέξια ενσωμάτωση χωρικών και αρχιτεκτονικών στοιχείων- τα οποία συμβάλλουν στον δραματικό εμπλουτισμό των αφηγήσεών του.

Για την καλύτερη κατανόηση της ιστορικής πραγματικότητας της Ιταλίας των αρχών και των μέσων της δεκαετίας του 1960, περίοδο κατά την οποία ανέπτυξε το έργο και τα κύρια φιλμικά χαρακτηριστικά του ο Αντονιόνι, κρίνεται απολύτως απαραίτητο να γίνει ιστορική σκιαγράφηση η οποία ξεκινάει από την εποχή του Μεσοπολέμου και την άνοδο του Μουσολίνι στην εξουσία το 1922. Οι συνθήκες που επικράτησαν στην Ιταλική κοινωνία και στα πολιτιστικά πράγματα της χώρας κατά την περίοδο του φασιστικού καθεστώτος (1922-1943) καθώς και τα βαθιά τραύματα του αυταρχισμού, της κοινωνικής αδικίας που έφτανε μέχρι τις εμφύλιες συγκρούσεις (για καλύτερη κατανόηση των φαινομένων βλ. Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι : «Νύχτα του Σαν Λορέντζο», ταινία του 1982) και της σκληρής βίας του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όπως και της αντιφασιστικής αντίστασης μετά το 1943, αποτελούν καθοριστικούς παράγοντες διαμόρφωσης του Ιταλικού κινηματογράφου αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Όπως προείπαμε η σχολή του Ιταλικού Νεορεαλισμού μας δίνει τις πρώτες της δημιουργίες το 1945 αμέσως μετά τον πόλεμο, από κορυφαίους σκηνοθέτες, όπως είναι ο Ρομπέρτο Ροσελίνι και ο Βιτόριο Ντε Σίκα. Επιπλέον, η παρούσα εργασία στοχεύει να δει και στοιχεία από τη ζωή του Αντονιόνι και να προσδιορίσει, διερευνήσει το πώς οι προσωπικές του εμπειρίες διαμόρφωσαν την προσέγγισή του δραματικού και φιλμικού γεγονότος ως αφηγηματικής κατασκευής.

Η αναφορά στον ακροδεξιό ιδεολογικό ριζοσπαστισμό στη φασιστική Ιταλία, στον πόλεμο και τη παραγωγική και κοινωνική αποδόμηση στην οποία οδήγησαν, είναι απαραίτητη για την κατανόηση του Ιταλικού Νεορεαλισμού. Και ο Ιταλικός Νεορεαλισμός ως κινηματογραφική σχολή βοηθάει στο να κατανοηθεί το έργο των μεγάλων δημιουργών ιδίως μετά το 1955. Στον κινηματογράφο της μετανεορεαλιστικής φάσης του Ιταλικού σινεμά ανήκουν και τα δύο έργα του Μικελάντζελο Αντονιόνι τα οποία εξετάζονται στην παρούσα εργασία. Η μεταλλαγή των κοινωνικών και πολιτικοοικονομικών συνθηκών στην Ιταλία της μεταπολεμικής οικονομικής ανάπτυξης, που ονομάστηκε και «οικονομικό θαύμα», οδήγησε σε διαφορετικό ηθικό, αισθητικό, χαρακτηρισολογικό πρότυπο σε σχέση με το πρότυπο του φτωχού χειρώνακτα ή της ταπεινής μοδίστρας των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων που φωτίστηκε από τις

νεορεαλιστικές ταινίες. Στο υπόστρωμα που δημιούργησε η μεταπολεμική οικονομικοκοινωνική μετατόπιση με τη στροφή στο αστικό υπαρξιακό δράμα, αναδείχθηκαν μεγάλοι Ιταλοί δημιουργοί που είναι σύγχρονοι του Αντονιόνι σε συνάρτηση με τη διεθνή κινηματογραφική πρωτοπορία. Αναφέρουμε και παρουσιάζουμε στοιχεία για το έργο του Φελίνι, του Παζολίνι αλλά και των πρωτοπόρων Γάλλων δημιουργών του Νέου Κύματος όπως ο Τρυφώ και ο Γκοντάρ. Η παρουσίαση του γαλλικού «Νέου Κύματος» και του κοινωνικοπολιτικού του πλαισίου κρίνεται χρήσιμη για τη συγκρότηση αφηγηματικής συνέχειας της παρούσας εργασίας και επιχειρεί μια συνολική και ολιστική προσέγγιση που συνδέει την τέχνη μέσα στο ιδεολογικό, πολιτικό, κοινωνικό οικονομικό περιβάλλον.

Μετά την παρουσίαση του απολύτως απαραίτητου πλαισίου κατανόησης επεκτενόμαστε και σε πιο αναλυτικές βιογραφικές πληροφορίες του. Επιχειρείται επίσης για λόγους αρχείου και κριτικής ευστάθειας και επιγραμματική ανάλυση των σημαντικότερων του έργων. Επίσης, αναλύεται ο πολύ κρίσιμος ρόλος που παίζει η αρχιτεκτονική ιδίως στην πρώτη ταινία καθώς αυτή είναι γυρισμένη στην πόλη του Μιλάνου, την οικονομική και βιομηχανική πρωτεύουσα της Ιταλίας του «οικονομικού θαύματος» του 1960.

Στη συνέχεια αναλύεται η δεύτερη σε χρονική σειρά ταινία που εξετάζεται στην παρούσα εργασία, το “Blow Up” του 1966. Παρουσιάζεται η υπόθεση της ταινίας, αναλύονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και οι επιρροές της ταινίας για να καταλήξουμε σε κάποια κρίσιμα για την κατανόηση της ταινίας συμπεράσματα. Πρόκειται για τη δεύτερη έγχρωμη ταινία του Αντονιόνι (ο οποίος μάλιστα έχει χαρακτηριστεί από την κριτική ως κολορίστας) και ο ρόλος του χρώματος σε αυτήν είναι κομβικός όπως και ο ρόλος της αρχιτεκτονικής που πλαισιώνει την ταινία που αυτή τη φορά είναι το ζωντανό και «πολύχρωμο» Λονδίνο του 1966, όπου σημαντικό ρόλο παίζει τόσο ο ιδιαίτερος εσωτερικός ατμοσφαιρικός χώρος του στούντιο του πρωταγωνιστή φωτογράφου Thomas όσο και τα καταπράσινα πάρκα του Λονδίνου.

Κρίνεται αναγκαίο όπως είπαμε προηγουμένως επίσης να γίνει εκτενής αναφορά και σε άλλες ταινίες του σκηνοθέτη όπως η «Περιπέτεια» του 1960, η «Έκλειψη» του 1962 και η «Κόκκινη Έρημος» του 1964 καθώς η σύγκριση και η συσχέτιση παρόμοιων έργων. Και στις δύο ταινίες τόσο οι πρωταγωνιστές όσο και οι υπόλοιποι υποστηρικτικοί χαρακτήρες βρίσκονται σε μια κατάσταση έντονης αποξένωσης, ανασφάλειας και μοναξιάς. Οι χαρακτήρες προσπαθούν πολλές φορές σκληρά και απεγνωσμένα να συνδεθούν αλλά η επικοινωνία είναι κάτι πολύ δύσκολο το οποίο τις περισσότερες φορές αποτυγχάνει. Στο τέλος της εργασίας επιχειρείται επίσης να τεθεί ένα ερώτημα σχετικά με το ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός απέναντι στο ζήτημα της δυσλειτουργικής επικοινωνίας και της αποξένωσης.

«Ο κινηματογράφος δεν είναι ούτε γλωσσικό σύστημα (langue) παγκόσμιο ή πρωτόγονο, ούτε καν γλώσσα (langage). Φέρνει στο φως μια νοητή ύλη που αποτελεί κατά κάποιο τρόπο ένα προαπαιτούμενο, μια προϋπόθεση, ένα αναγκαίο σύστοιχο, δια μέσου του οποίου η γλώσσα κατασκευάζει τα δικά της «αντικείμενα» (σημαίνουσες μονάδες και διεργασίες). Αυτό το σύστοιχο όμως, αν και αδιαχώριστο, είναι πολύ ειδικό: συνίσταται σε κινήσεις και σε διεργασίες της σκέψης (προγλωσσικές εικόνες), καθώς και σε οπτικές γωνίες ως προς αυτές τις κινήσεις και τις διεργασίες (προσημαίνοντα σημεία)» γράφει ο Ντελέζ (Gilles Deleuze «Κινηματογράφος II Η χρονοεικόνα» εκδόσεις νήσος, σελ.293). Μεγαλύτερη σημασία έχει αυτή η ερμηνευτική ταλάντωση που προτείνει ο μετασημειολόγος Ντελέζ ή η απόλαυση του έργου (του κειμένου όπως θα έλεγε ο Μπαρτ);

1. Η ΙΤΑΛΙΑ ΤΙΣ ΠΡΩΤΕΣ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ

1.1 Ιστορική αναδρομή | Η Ιταλία του Μεσοπολέμου

Η Ιταλία του πρώτου μισού του 20ού αιώνα βρέθηκε σε μια περίοδο έντονων κοινωνικών αναταραχών και πολιτικών προβλημάτων. Η οικονομική ύφεση, η αδυναμία της πολιτικής τάξης να ανταπεξέλθει στις αυξανόμενες προκλήσεις και η απογοήτευση από την αποτυχημένη πολιτική του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, παρότι η Ιταλία βρισκόταν στο πλευρό των νικητών, οδήγησαν σε μια κατάσταση που έκανε εύφορο το έδαφος για αυταρχικές ιδεολογίες που σιγά σιγά κατέκλυσαν το πολιτικό τοπίο. Ο Μουσολίνι (1883-1945), ως εκπρόσωπος του φασισμού, εκμεταλλεύτηκε αυτή την αναστάτωση και κατάφερε να αναδειχθεί ως ηγέτης της χώρας.

Για να γίνει πλήρως κατανοητή η άνοδος του Μουσολίνι, πρέπει πρώτα να εξετάσουμε το πολιτικό τοπίο της Ιταλίας πριν από την άνοδό του στην εξουσία, το έτος 1922. Η πολιτική σκηνή της χώρας ήταν διαιρεμένη και ασταθής. Μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, η Ιταλία βρέθηκε σε μια κατάσταση οικονομικής και κοινωνικής αναστάτωσης. Οι πολιτικοί ηγέτες της χώρας αντιμετώπιζαν δυσκολίες στο να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις της εποχής, ενώ η πολιτική αστάθεια ήταν εμφανής σε όλο σχεδόν το φάσμα των κοινοβουλευτικών κομμάτων. Ένα από τα πιο σημαντικά πολιτικά κινήματα που αντίκριζαν ανοδική πορεία ήταν ο φασισμός. Ο φασισμός αντιπροσώπευε μια ιδεολογία που συνδύαζε εθνικισμό, αντικομμουνισμό και αυταρχισμό. Ο Μουσολίνι, που υπήρξε παλιότερα σοσιαλιστής και δημοσιογράφος, ξεκίνησε την πολιτική του καριέρα ως ηγέτης του φασιστικού κινήματος στην Ιταλία.

Γεννημένος το 1883 στη Βόρεια Ιταλία ο Μουσολίνι σπουδάζει φιλοσοφία και αρχικά είναι μέλος του Ιταλικού Σοσιαλιστικού Κόμματος όμως σύντομα αποξενώνεται από λόγω της αντίφασης των πολιτικών του πεποιθήσεων και των επίσημων θέσεων του κόμματος. Εργάζεται σαν δημοσιογράφος και το 1919 ιδρύει το Φασιστικό Κόμμα το οποίο γρήγορα κερδίζει την υποστήριξη των απογοητευμένων από την παραδοσιακή πολιτική σκηνή. Με τις ακροδεξιές ιδέες του, καθώς και την επιδειξιότητά

του ως οραματιστής ηγέτης, ο Μουσολίνι κατάφερε να αποκτήσει οπαδούς και να διαμορφώσει ένα ισχυρό πολιτικό κίνημα. Προσεγγίζει την εξουσία όχι μόνο μέσω πολιτικών λόγων αλλά και μέσω της βίας και της τρομοκρατίας. Τα φασιστικά του τάγματα πραγματοποιούν επιθέσεις κατά των πολιτικών του αντιπάλων και τους εκφοβίζουν. Αυτή η στρατηγική ενισχύει την εικόνα του Μουσολίνι ως ηγέτη που μπορεί να φέρει την τάξη και τη σταθερότητα στην ασταθή Ιταλία της περιόδου.

Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η Ιταλία βρέθηκε σε μια κατάσταση πολιτικής ανασφάλειας και οικονομικής αναταραχής. Η απογοήτευση από τη μη αποκτηθείσα οριοθέτηση των εδαφών και η αδυναμία οικονομικής ανάπτυξης οδηγούν σε περίοδο κοινωνικής και πολιτικής αναταραχής. Σε αυτό το κλίμα ο Μουσολίνι και το φασιστικό κίνημα προκύπτουν ως ισχυροί πολιτικοί παράγοντες. Η μεγαλύτερη στιγμή στην πορεία του Μουσολίνι προς την εξουσία ήταν η Πορεία προς τη Ρώμη το 1922. Το γεγονός αυτό συνέβη όταν οι φασίστες κάλεσαν σε απεργία και πορεία για να ανατρέψουν την τότε κυβέρνηση του Βεντίτσι. Οι μελανοχιτώνες, ο στρατός του Μουσολίνι, είχε καταλάβει πόλεις όπως η Γένοβα, το Λιβόρνο και η Ανκόνα και η χώρα βρισκόταν στα πρόθυρα εμφυλίου πολέμου. Μετά το κάλεσμα, περισσότεροι από 30.000 φασίστες συγκεντρώθηκαν στη Ρώμη, όπου ο Μουσολίνι και οι σύμμαχοί του απειλούσαν να εισβάλουν στην πόλη. Η κυβέρνηση, αντιμετωπίζοντας τον κίνδυνο μιας επανάστασης, αποφάσισε να μην αντισταθεί και να επιτρέψει τους φασίστες να αναλάβουν την εξουσία. Αυτή η στιγμή αποδείχθηκε κρίσιμη για τον Μουσολίνι και το φασιστικό κίνημα. Μετά την επιτυχημένη άφιξή του στη Ρώμη, ο Μουσολίνι και η ομάδα του αναγνωρίστηκαν ως η νέα κυβέρνηση της Ιταλίας. Αυτή η επιτυχία στο Tinteborg έδωσε στο φασιστικό κίνημα την αίσθηση της απόλυτης εξουσίας και ανέδειξε τον Μουσολίνι ως ηγέτη ενός νέου πολιτικού καθεστώτος στην Ιταλία.

Με την ανάληψη της εξουσίας, ο Μουσολίνι επέβαλε ένα αυταρχικό καθεστώς που επέβαλε την πλήρη υποταγή των πολιτών στο κράτος. Η διακυβέρνηση της Ιταλίας από το φασιστικό καθεστώς επιφέρει σημαντικές αλλαγές σε πολλούς τομείς της κοινωνίας και της πολιτικής.

Μια από τις πρώτες κινήσεις του Μουσολίνι ήταν η εξάλειψη οποιασδήποτε πολιτικής αντίθεσης. Οι πολιτικοί του αντίπαλοι, καθώς και οποιοσδήποτε θεωρούνταν υποκινητής αντίστασης εναντίον του καθεστώτος, καταστέλλονταν αυστηρά. Η ελευθερία του τύπου περιορίστηκε επίσης, με την κυβέρνηση να ελέγχει τα μέσα ενημέρωσης και να επιβάλλει προπαγανδιστικά μηνύματα προς όφελος του φασιστικού καθεστώτος. Ο Μουσολίνι επιχείρησε επίσης να ενισχύσει την οικονομία και να αναζωογονήσει την Ιταλία. Εφάρμοσε μια σειρά από εργατικές πολιτικές και πολιτικές κατασκευής υποδομών, συμπεριλαμβανομένων των δρόμων, των γεφυρών και των σιδηροδρόμων, οι οποίες και δημιουργούν θέσεις εργασίας και βελτιώνουν τις υποδομές της χώρας. Επίσης, ο Μουσολίνι επιδίωξε την επέκταση της ιταλικής αυτάρκειας, προωθώντας προγράμματα για την αυξημένη παραγωγή τροφίμων και βιομηχανικών προϊόντων.

Παράλληλα με τις προσπάθειες για οικονομική ανάπτυξη ο Μουσολίνι επιδιώκει την επέκταση της κυριαρχίας του κράτους. Ο ιταλικός φασισμός υιοθετεί μια επιθετική εξωτερική πολιτική, επιδιώκοντας να επαναφέρει την αίγλη της Αρχαίας Ρώμης και να αποκτήσει νέες αποικίες και εδάφη για την Ιταλία. Αυτό οδηγεί στην εισβολή της Ιταλίας στην Αιθιοπία το 1935, μια κίνηση που δέχεται σκληρή κατακραυγή από τη διεθνή κοινότητα, ενισχύει ωστόσο την υποστήριξη του Μουσολίνι στο εσωτερικό της Ιταλίας. Ωστόσο, παρά τις προσπάθειες για οικονομική ανάκαμψη, η Ιταλία παραμένει σε οικονομική αβεβαιότητα και κοινωνική αναταραχή. Οι πολιτικές που εφαρμόζει ο Μουσολίνι δεν είναι πάντα αποτελεσματικές και η χώρα συχνά αντιμετωπίζει προβλήματα όπως η υπερβολική γραφειοκρατία και η ανεπάρκεια διαχείρισης των οικονομικών πόρων. Στη διεθνή σκηνή, η άνοδος του Μουσολίνι στην εξουσία προκαλεί ανησυχία και αντιδράσεις. Ο φασισμός αντιπροσωπεύει μια απειλή για τις δημοκρατικές αξίες και ελευθερίες των ανθρώπων, και η διεθνής κοινότητα αντιμετωπίζει τον Μουσολίνι με επιφυλάξεις και ανησυχία.

1.2 Η ιταλική τέχνη ως μέσω προώθησης του φασισμού

Ο φασισμός υπογράμμιζε την ανάγκη για μια νέα ιταλική ταυτότητα που θα έβαζε στο επίκεντρο του πολιτισμού τον «έμφυτο» εθνικισμό, τη δύναμη και τον επαναστατικό πνευματισμό. Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1920 και του 1930 ο Μουσολίνι προωθεί τον φασισμό μέσω της προπαγάνδας, της κοινωνικής μεταστροφής και την αναβίωση της ρωμαϊκής αισθητικής.

Η επανάσταση στην ιταλική τέχνη που έφερε ο Φουτουρισμός είχε έντονη επίδραση στην πορεία της τέχνης κατά την εποχή του Μουσολίνι. Ο Φουτουρισμός προέκυψε στις αρχές του 20ού αιώνα, κυρίως κατά τη δεκαετία του 1910, ως μια αντίδραση στην παραδοσιακή τέχνη και την παραδοσιακή κοινωνία. Οι φουτουριστές καλλιτέχνες προώθησαν την ταχύτητα, την τεχνολογία και τη μηχανοκρατία ως τρόπους εκφραστικότητας. Ο Φουτουρισμός αντιμετώπιζε τον πολιτισμό ως κάτι που πρέπει να αναδειχθεί μέσω της σύγχρονης βιομηχανικής προόδου και της τεχνολογίας. Η πρώιμη Φασιστική Ιταλία προσέλαβε πολλούς φουτουριστές καλλιτέχνες και συγγραφείς για να προωθήσει την ιδεολογία του κινήματος. Οι φουτουριστές αρχιτέκτονες, όπως ο Antonio Sant' Elia, σχεδίασαν μοντέρνες πόλεις του μέλλοντος που απεικονίζονταν σε εκθέσεις και προπαγανδιστικά υλικά. Η τέχνη του Φουτουρισμού προώθησε μια εικόνα δυναμισμού και ανταγωνισμού, ιδεολογίες που συμβίωναν αρμονικά με τις προτεραιότητες του φασισμού.

Κατά τη διάρκεια της εποχής του Μουσολίνι, η ιταλική τέχνη διαμόρφωσε έναν νέο τρόπο έκφρασης που αντικατοπτρίζει την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα της εποχής. Το καθεστώς του Μουσολίνι ενθάρρυνε την ανάπτυξη μιας συγκεκριμένης αισθητικής που αποδίδει έμφαση στην ισχύ, την επιβολή και την εθνική υπερηφάνεια. Οι ζωγράφοι και γλύπτες της εποχής του Μουσολίνι συχνά εμφάνιζαν θεματολογία που αντικατοπτρίζει τη δόξα του Ρωμαίου Αυτοκράτορα και γενικότερα τον «μύθο» του Ρωμαίου Αυτοκράτορα. Πολλοί καλλιτέχνες έδωσαν έμφαση στην εικόνα του Μουσολίνι ως ηγέτη της Ιταλικής Φασιστικής Κίνησης, απεικονίζοντάς τον σε πολλά έργα τέχνης. Ένας από τους πιο γνωστούς ζωγράφους της περιόδου ήταν ο Mario Sironi, ο οποίος είχε πολιτικές συμπάθειες προς τον Μουσολίνι και το καθεστώς του. Ο Sironi ήταν

νωστός για τις μεγάλα, δυναμικά ζωγραφικά έργα που απεικονίζουν τον ιταλικό λαό σε στιγμές ηρωισμού και δύναμης. Επίσης, οι γλύπτες της εποχής δημιούργησαν μνημειώδη έργα που απεικονίζουν την ισχύ και τη δύναμη του καθεστώτος του Μουσολίνι. Τα μνημεία και τα αγάλματά τους έδιναν έμφαση στην ιστορία της Ιταλίας και την ανώτερη φύση του φασιστικού κράτους.

Η ιταλική τέχνη κατά την περίοδο του καθεστώτος του Μουσολίνι αντικατοπτρίζει μια περίοδο σημαντικών πολιτικών και κοινωνικών αλλαγών. Μέσα από τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τον κινηματογράφο και το θέατρο, οι καλλιτέχνες προσπαθούσαν να απεικονίσουν την ιδεολογία του Φασισμού και την αναγέννηση της Ιταλικής εθνικής ταυτότητας. Αν και η τέχνη αυτή είναι συχνά συνδεδεμένη με την προπαγάνδα και την πολιτική επιρροή, αποτελεί επίσης ένα σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία της Ιταλικής τέχνης και του πολιτισμού.

1.3 Ο κινηματογράφος στη μεσοπολεμική Ιταλία του Μουσολίνι (1922-1943)

Η περίοδος της εξουσίας του Μουσολίνι στην Ιταλία αποτέλεσε ένα σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία του ιταλικού κινηματογράφου. Στον κινηματογράφο, όπως και στο θέατρο, η προπαγάνδα του Μουσολίνι και του Φασισμού είχε μεγάλη επίδραση. Ο κινηματογράφος και το θέατρο χρησιμοποιήθηκαν σε μεγάλο βαθμό για να διαδώσουν μηνύματα εθνικής ενότητας, ηρωισμού και πατριωτισμού. Ο ιταλικός κινηματογράφος της εποχής είχε τάσεις προς τον ρεαλισμό και την απεικόνιση της ιταλικής κοινωνίας υπό το καθεστώς του Μουσολίνι. Ταινίες όπως το «Σιδηρούν Στέμμα» του Alessandro Blasetti παρουσίαζαν ιστορικά θέματα με επίκεντρο την ισχύ και την ηγεμονία της Ιταλικής εθνικής ταυτότητας. Εν τω μεταξύ, στο θέατρο οι παραστάσεις επικεντρώνονται συχνά στη δόξα του ρωμαϊκού παρελθόντος και οι παραστάσεις έχουν συχνά πατριωτικά μηνύματα και υμνούν την ηρωική ιταλική παράδοση.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο κινηματογράφος διαδραμάτισε ένα διπλό ρόλο: αφενός χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο προπαγάνδας, για την προβολή και την ενίσχυση του φασιστικού καθεστώτος, και αφετέρου, ως μέσο έκφρασης για την κοινωνική, πολιτιστική και πολιτική κριτική. Η περίοδος της εξουσίας του Μουσολίνι ήταν μια εποχή έντονων κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών μεταστάσεων. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο ιταλικός κινηματογράφος βρέθηκε σε ένα σταυροδρόμι μεταξύ της υποστήριξης του φασιστικού καθεστώτος και της προσπάθειας να διατηρήσει την ανεξαρτησία του ως έκφραση της καλλιτεχνικής και πολιτιστικής ελευθερίας. Πέρα από τη χρήση του κινηματογράφου ως μέσο προπαγάνδας από την φασιστική κυβέρνηση, πολλοί κινηματογραφιστές και καλλιτέχνες αγωνίζονται να διατηρήσουν την αυτονομία τους και να εκφράσουν την αντίστασή τους ενάντια στο φασιστικό καθεστώς μέσω του κινηματογράφου.

Πριν από την άνοδο του Μουσολίνι ο ιταλικός κινηματογράφος είχε ήδη αναπτυχθεί σε έναν από τους σημαντικότερους στον κόσμο.

Η Ιταλία είχε παράγει μερικά από τα πιο αξιόλογα έργα του βουβού κινηματογράφου, με τη διεθνή κινηματογραφική κοινότητα να αναγνωρίζει ιταλούς σκηνοθέτες όπως ο Germano De Sica (πατέρας του Vittorio De Sica για τον οποίο θα γίνει αναφορά αργότερα), ο Francesco Rosi και ο Vincenzo Carodontesta. Αυτοί οι καλλιτέχνες ανέδειξαν τον ιταλικό κινηματογράφο ως πολύ σημαντικό στην παγκόσμια σκηνή και προσέλκυσαν την προσοχή για την καινοτομία και την ποιότητα των ιταλικών παραγωγών. Ωστόσο, παρά την επιτυχία του ιταλικού κινηματογράφου, η πολιτική αναστάτωση και η οικονομική κρίση που ακολούθησε τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο είχαν επιπτώσεις στην κινηματογραφική βιομηχανία της χώρας. Οι συνθήκες αυτές δημιούργησαν ένα περιβάλλον όπου η πολιτική αστάθεια και η αναζήτηση σταθερότητας άνοιξαν το δρόμο για την άνοδο του φασισμού.

Από την αρχή της δεκαετίας του 1920, ο Μουσολίνι και η φασιστική κυβέρνηση αναγνώρισαν τη δύναμη του κινηματογράφου ως μέσο προπαγάνδας και επικοινωνίας και επιδίωξαν να τον εκμεταλλευτούν για να ενισχύσουν την εξουσία τους. Ένα από τα πιο εμφανή παραδείγματα αυτής της προσέγγισης ήταν η ίδρυση του Ιταλικού Εθνικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου (Istituto Luce) το 1924, το οποίο ήταν υπεύθυνο για την παραγωγή ντοκιμαντέρ, ειδησεογραφικών ταινιών και προπαγανδιστικών ταινιών που προβάλλονταν στους κινηματογράφους σε όλη την Ιταλία. Αυτό το ινστιτούτο λειτουργούσε ως ένα εργαλείο για την προώθηση της φασιστικής ιδεολογίας, την προβολή των επιτευγμάτων του φασισμού και την ενίσχυση της λαϊκής υποστήριξης προς το καθεστώς του Μουσολίνι.

Ο ίδιος ο Μουσολίνι και άλλα κυβερνητικά στελέχη συχνά εμφανίζονταν σε προσεκτικά σημειωμένες σκηνές στις ταινίες που παράγονταν από το Istituto Luce, ενισχύοντας την δημοτικότητά τους και την εικόνα τους ως ηγέτες που θεωρούνται απαραίτητοι για τη μελλοντική ευημερία της χώρας. Παράλληλα, πολλές ιταλικές ταινίες της δεκαετίας του 1930 είχαν έντονα φασιστικά μηνύματα και θέματα. Οι ταινίες αυτές παρουσίαζαν συχνά ιδανικές εικόνες του φασιστικού κόσμου, υπερασπιζόμενες τις αξίες της εθνικής ενότητας, της πειθαρχίας και της ισχύος του κράτους. Ωστόσο, δεν υπήρχε μονομερής υποστήριξη του φασιστικού καθεστώτος

θαύμα», οδήγησε σε διαφορετικό ηθικό, αισθητικό, χαρακτηριστικό πρότυπο σε σχέση με το πρότυπο του φτωχού χειρώνακτα ή της ταπεινής μοδίστρας των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων. Στο υπόστρωμα που δημιούργησε η μεγάλη οικονομικοκοινωνική μετατόπιση με τη στροφή στο αστικό υπαρξιακό δράμα, αναδείχθηκαν μεγάλοι Ιταλοί δημιουργοί που είναι σύγχρονοι του Αντονιόνι σε συνάρτηση με τα διεθνή κινηματογραφική πρωτοπορία. Αναφέρουμε και παρουσιάζουμε στοιχεία για το έργο του Φελίνι, του Παζολίνι αλλά και των πρωτοπόρων γάλλων δημιουργών του Νέου Κύματος όπως ο Τρυφώ και ο Γκοντάρ. Η παρουσίαση του γαλλικού νέου κύματος και του κοινωνικοπολιτικού του πλαισίου κρίνεται απολύτως απαραίτητη για τη συγκρότηση ενός αφηγηματικού ειρμού που διατρέχει την παρούσα εργασία και επιχειρεί μια συνολική και ολιστική προσέγγιση που συνδέει την τέχνη της τέχνης μέσα από το ιδεολογικό, πολιτικό, οικονομικό περιεχόμενο.

Μετά την εκτενή παρουσίαση του απολύτως απαραίτητου πλαισίου κατανόησης επεκτεινόμαστε και σε πιο αναλυτικές βιογραφικές πληροφορίες του σκηνοθέτη Μικελάντζελο Αντονιόνι. Η παρουσίαση της ζωής και των εμπειριών του μεγάλου σκηνοθέτη είναι κομβικής σημασίας για την κατανόηση του περιεχομένου των ταινιών του. Επιχειρείται επίσης και επιγραμματική ανάλυση των σημαντικότερων του έργων. Ιδίως αναλύονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των δυο ταινιών αναφοράς και οι επιρροές από σημαντικά ρεύματα του κινηματογράφου που έχει δεχθεί όπως ο Ιταλικός Νεορεαλισμός και το Γαλλικό Νέο Κύμα (Nouvelle Vague). Επίσης, αναλύεται ο πολύ σημαντικός ρόλος που παίζει η αρχιτεκτονική στην ταινία καθώς είναι γυρισμένη στην πόλη του Μιλάνου, την οικονομική και βιομηχανική πρωτεύουσα της Ιταλίας του «οικονομικού θαύματος» του 1960.

Στη συνέχεια αναλύεται η δεύτερη σε χρονική σειρά ταινία που εξετάζεται στην παρούσα εργασία, το "Blow Up" του 1966. Παρουσιάζεται η υπόθεση της ταινίας, βήμα απαραίτητο για να γίνει κατανοητή τόσο η ταινία όσο και ο σχολιασμός της. Αναλύονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και οι επιρροές της από τον ιταλικό κινηματογράφο. Ακόμα και κατά τη διάρκεια της περιόδου του Μουσολίνι, υπήρχαν κινηματογραφιστές και καλλιτέχνες που αντιτάχθηκαν στο φασιστικό καθεστώς μέσα από τα έργα

έργα τους. Οι ταινίες αυτές παρουσίαζαν συχνά μια διαφορετική προοπτική, αναδεικνύοντας την κοινωνική ανισότητα, την πολιτική καταπίεση και τις ανθρωπίνες αδικίες που συνυπήρχαν με το φασιστικό καθεστώς.

Ο κινηματογράφος με καθαρά αντιφασιστικά απαντά κυρίως στην περίοδο μετά την πτώση του Μουσολίνι από την ηγεσία της Ιταλίας το 1943. Στα χρόνια του Μουσολίνι υπήρχε ισχυρή λογοκρισία και δεν ήταν εφικτό να εκφραστούν καλλιτεχνικά μέσω του κινηματογράφου όσοι ήταν επικριτές του καθεστώτος. Η πτώση του Μουσολίνι και του φασιστικού καθεστώτος σηματοδότησε το τέλος μιας εποχής για τον ιταλικό κινηματογράφο. Η παραγωγή ταινιών υπό την εποπτεία του Ιταλικού Εθνικού Ινστιτούτου Κινηματογράφου ελέγχονταν τώρα από τις νέες αρχές που αντικατέστησαν το φασιστικό καθεστώς. Με το τέλος του πολέμου και την απελευθέρωση της Ιταλίας από τους Ναζί, η κινηματογραφική βιομηχανία της χώρας βρέθηκε σε μια φάση ανασυγκρότησης. Πολλοί κινηματογραφιστές και καλλιτέχνες που είχαν υποστηρίξει το φασιστικό καθεστώς βρέθηκαν τώρα αντιμέτωποι με το ερώτημα της ευθύνης και της αποκατάστασης του κινηματογράφου σε μια νέα εποχή.

Στις ταινίες οι οποίες πραγματεύονται θέματα αντίστασης κατά τη διάρκεια της εποχής του Μουσολίνι περιλαμβάνεται η «Ρώμη, Άνοιξη 1943» (Roma, città aperta) του Roberto Rossellini, η οποία προβάλλεται το 1945, τη χρονιά λήξης του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ακολουθεί η «Γιορτή της Ελευθερίας» (Festa della Libertà) του Leonardo D'Angelo που προβάλλεται το 1946. Στο ίδιο αντιφασιστικό πνεύμα βρίσκεται το αριστούργημα του Lucchino Visconti «Το παιχνίδι της Αγάπης» (La terra trema) του 1948, η οποία παρουσιάζει την κοινωνική ανισότητα και την εκμετάλλευση των εργαζομένων από τους καπιταλιστές εργοδότες και αντιπροσωπεύει μια από τις πρώτες προσπάθειες του ιταλικού κινηματογράφου να αναδείξει τις κοινωνικές ανισότητες και τις αδικίες του φασιστικού καθεστώτος. Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός γεννιέται αμέσως μετά την πτώση του Μουσολίνι, τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Μετά από χρόνια καταπίεσης η ελευθερία του λόγου και της καλλιτεχνικής έκφρασης ανθεί.

Άλλες επιδραστικές ιταλικές ταινίες της εποχής είναι «Ο γάμος του Τζίνο» (Il matrimonio di Gino, 1946) του Renato Castellani και «Η Λίμνη του Αγίου Μωϋσή» (Il lago di San Mose, 1949) του Marcello Pagnani που αντιπροσωπεύουν μια νέα γενιά κινηματογραφιστών που επιδιώκουν να αποτυπώσουν τις αλλαγές και τις προκλήσεις της μεταπολεμικής Ιταλίας. Αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η Ιταλία έζησε μια περίοδο ανθούσας κινηματογραφικής δημιουργίας. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο ιταλικός κινηματογράφος διακρίνεται για την ποικιλία και την καινοτομία των παραγωγών του.

1.4 Η ιταλική αρχιτεκτονική στην περίοδο του Μεσοπολέμου

Η ιταλική αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου, που ταυτίζεται στο μεγαλύτερο μέρος του στην Ιταλία με το καθεστώς του Μουσολίνι (1922-1943) αποτελεί ένα σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία της αρχιτεκτονικής του 20ού αιώνα. Από την προσπάθεια ενίσχυσης της φασιστικής ιδεολογίας μέσω της αρχιτεκτονικής έως την προσπάθεια αναδόμησης και αναβάθμισης του αστικού περιβάλλοντος, η περίοδος του Μουσολίνι επηρέασε σημαντικά το τοπίο και την αρχιτεκτονική της Ιταλίας.

Η περίοδος του Μουσολίνι χαρακτηρίζεται από μια επιστροφή στην αρχαιότητα και τον νεοκλασικισμό, με έμφαση στην αναβίωση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής. Ο Μουσολίνι είχε την πεποίθηση ότι η Ιταλία θα μπορούσε να ανακτήσει την αίγλη της Αρχαίας Ρώμης και να επαναφέρει την ισχύ της μέσω της αρχιτεκτονικής. Αυτό οδήγησε στην κατασκευή μεγαλοπρεπών δημόσιων κτιρίων και μνημείων που αναδείκνυαν την αυτοκρατορική ισχύ και την ανωτερότητα του κράτους. Ένα από τα πιο γνωστά παραδείγματα αυτής της περιόδου είναι οι «Τετράδες της Ρώμης», ένα σύνολο κτιρίων που χρίστηκαν για να αναδείξουν την ισχύ και την αναγέννηση της ιταλικής πρωτεύουσας. Τα κτίρια αυτά περιλαμβάνουν το Παλάτι του Κογκρέσου, το Παλάτι του Τουρισμού, το Παλάτι της Δικαιοσύνης και το Παλάτι των Σπορ. Ένα άλλο σημαντικό έργο αρχιτεκτονικής της εποχής είναι το Foro Mussolini (Φόρουμ του Μουσολίνι) που σχεδιάστηκε για να αναδείξει την ισχύ και την εξουσία του Μουσολίνι. Ήταν ένας μεγάλος αστικός χώρος στη Ρώμη που περιελάμβανε πλατείες, μνημεία και κτίρια που αποτείναν φόρο τιμής στον ηγέτη και τη φασιστική ιδεολογία.

Παράλληλα με τις κλασικές καταβολές ο Μουσολίνι υποστήριζε και τον φουτουρισμό, ένα καλλιτεχνικό κίνημα που εμπνέεται από την τεχνολογία και την ταχύτητα. Ο φουτουρισμός είχε έντονη επίδραση στην αρχιτεκτονική της εποχής, με τη δημιουργία καινοτόμων και μοντέρνων κατασκευών που αντιπροσωπεύουν την εποχή της μηχανής και της τεχνολογικής προόδου. Το έργο του αρχιτέκτονα Antonio Sant'Elia είναι ένα από τα πιο γνωστά παραδείγματα φουτουριστικής αρχιτεκτονικής.

Ο Sant' Elia σχεδιάζει τη «Νέα Πόλη», μια πόλη του μέλλοντος που θα κατασκευαζόταν αποκλειστικά από βιομηχανικά υλικά. Ο σχεδιασμός της περιλαμβάνει ψηλές πολυώροφες κατασκευές, γέφυρες και σιδηροδρομικές γραμμές, απεικονίζοντας πάντα την έμφαση στην τεχνολογία και την κίνηση. Στο πλαίσιο της υποστήριξης αυτής στο φουτουρισμό γίνεται ανεκτή και η μοντέρνα αρχιτεκτονική που βασίζεται στα διδάγματα της Σχολής του Bauhaus και αργότερα του διεθνούς στιλ. Στην Ιταλία της εποχής εμφανίζονται και ανθούν πρωτοπόροι αρχιτέκτονες του μοντερνισμού. Αρχιτέκτονες που δεν έχουν σχέση με την ιδεολογία του φασισμού ωστόσο το καθεστώς, ανέχεται και δε λογοκρίνει τη δημιουργία τους. Τέτοια παραδείγματα είναι ο Gio Ponti, ο Alberto Sartoris, ο Adalberto Libera, ο Gino Pollini, ο Luigi Figini και ο Giuseppe Terragni. Ο τελευταίος, στη σύντομη ζωή του, 1904-1943, δημιουργεί στο Como, την πόλη όπου ζει και σχεδιάζει, για λογαριασμό μάλιστα του φασιστικού κόμματος, ορισμένα από τα πιο αξιόλογα και επιδραστικά έργα της στην παγκόσμια ιστορία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.

Η αναφορά στην ιταλική αρχιτεκτονική του Μεσοπολέμου γίνεται καθώς την περίοδο αυτή αναπτύχθηκε η μοντέρνα αρχιτεκτονική στη χώρα και αναδείχθηκαν σημαντική αρχιτέκτονες οι οποίοι τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες θα διαμορφώσουν το αστικό τοπίο των μεγάλων πόλεων σε μια εποχή που είναι πλέον απαλλαγμένη από τις όποιες γραφικότητες και τους περιορισμούς του φασιστικού καθεστώτος. Το Μιλάνο στο οποίο διαδραματίζεται η ταινία "La Notte" είναι το Μιλάνο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής που χαρακτηρίζεται από τα ψηλά κτίρια με γυάλινες όψεις σχεδιασμένα από τους Ponti, Pollini, Figini κ.ά. Μια πόλη που απηχεί αρκετά στα οράματα των φουτουριστών για την κίνηση και τον δυναμισμό όπως αποδεικνύουν και τα πλάνα με τους πολυσύχναστους δρόμους γεμάτους αυτοκίνητα. Μια νέα αστική συνθήκη η οποία όμως είναι και το πλαίσιο της ανθρώπινης απομόνωσης και αποξένωσης, η οποία αναδεικνύεται στην ταινία και για την οποία, όπως και την αρχιτεκτονική θα γίνει εκτενέστερος λόγος στα επόμενα κεφάλαια της εργασίας.

1.5 Οικονομική και κοινωνική ανάπτυξη κατά τη μεταπολεμική περίοδο

Η Ιταλική Δημοκρατία γνωρίζει κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960 μεγάλη οικονομική ανάπτυξη που είναι γνωστή και ως «οικονομικό θαύμα». Σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη αυτή παίζει η αρχική βοήθεια των Ηνωμένων Πολιτειών με εφόδια, τρόφιμα και κυρίως την οικονομική βοήθεια του Σχεδίου Marshall. Η νέα κυβέρνηση εγκαταλείπει τον κρατικό έλεγχο των βιομηχανιών που υπήρχε στην εποχή του φασιστικού καθεστώτος (1922-43) και όλα τα κόμματα και τα συνδικάτα εγκρίνουν το πρόγραμμα της «Ανοικοδόμησης» της περιόδου 1945-1947. Το 1948 η βιομηχανική παραγωγή φτάνει ξανά στα προπολεμικά επίπεδα. Μέσα στη δεκαετία του 1950 η Ιταλία βρίσκεται πλήρως ενσωματωμένη στο ευρωπαϊκό εμπόριο ενώ παράλληλα διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην εκμετάλλευση των κοιτασμάτων πετρελαίου της Μέσης Ανατολής

Στο κατώφλι της δεκαετίας του 1960, η Ιταλία έχει μεταμορφωθεί μέσα από μια συναρπαστική οικονομική ανάπτυξη η οποία περιλαμβάνει και αυξημένη μετακίνηση πληθυσμών από τις αγροτικές περιοχές, ιδιαίτερα του νότου, στις αστικές βιομηχανικές, ιδιαίτερα στην περιοχή του βορρά. Στο βιβλίο «Ιστορία της Σύγχρονης Ιταλίας: Κοινωνία και Πολιτική, 1943-1988», ο Paul Ginsborg περιγράφει την πενταετία από το 1958 ως το 1964 ως «την αρχή της κοινωνικής επανάστασης». Αυτά τα χρόνια έχουν ως άμεσο αντίκτυπο η Ιταλία να παύσει να είναι μια κυρίως αγροτική χώρα και να μετατραπεί σε μία από τις κυρίαρχες βιομηχανικές χώρες της Ευρώπης. Ο τρόπος ζωής στην Ιταλία από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και μετά αλλάζει ριζικά. Το 1952, το 50% των ιταλικών νοικοκυριών δεν έχουν στη διάθεσή τους παροχή με τρεχούμενο νερό και μόλις το ¼ των νοικοκυριών διαθέτουν ιδιωτικό μπάνιο (Drake, 1968). Μέσα σε δέκα χρόνια, η χώρα γνωρίζει αυξανόμενη οικονομική ανάπτυξη στο πλαίσιο του αμερικάνικου καταναλωτικού μοντέλου. Η ιδιωτική παροχή νερού και το ιδιωτικό μπάνιο γίνονται πλέον δεδομένα για κάθε νοικοκυριό, όπως και το ιδιωτικό αυτοκίνητο, η τηλεόραση και όλα τα βασικά αγαθά τα οποία στο κοντινό παρελθόν ήταν απρόσιτα για τους περισσότερους Ιταλούς.

Το «οικονομικό θαύμα» συντελείται κυρίως κατά την πενταετία 1958-1963 όπου ο ρυθμός της βιομηχανικής ανάπτυξης ξεπερνά το ετήσιο ποσοστό του 8%. Οι μεγαλύτερες βιομηχανίες της χώρας βρίσκονται στο βορρά και παράγουν είδη ένδυσης και υπόδησης, γραφομηχανές (Olivetti), ψυγεία, πλυντήρια, έπιπλα, πλαστικά, συνθετικά υφάσματα, ραπτομηχανές, οικονομικά δίκυκλα οχήματα (Vespa) και μια ευρεία γκάμα Ι.Χ. αυτοκινήτων (από τα οικονομικά μοντέλα της Fiat ως τα πολυτελή Maserati και Ferrari). Αυτό που κάνει τις ιταλικές εταιρείες διάσημες σε όλον τον κόσμο και αυξάνει πολύ τη ζήτηση για τα προϊόντα τους είναι ο πολύ πετυχημένος συνδυασμός κομψού σχεδιασμού και προσιτών τιμών, οι οποίες οφείλονται στις οικονομικές και αποτελεσματικές μεθόδους παραγωγής. Την εποχή αυτή κατασκευάζεται στην Ιταλία ένα υπερσύγχρονο οδικό δίκτυο και σε λιγότερο από δύο δεκαετίες από το πέρας του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου η Ιταλία μεταμορφώνεται από ένα κυρίως αγροτικό σε ένα δυναμικά αναπτυσσόμενο βιομηχανικό κράτος. Σημαντικό ρόλο στη μεταπολεμική ανάπτυξη παίζει η σταθερότητα του εθνικού νομίσματος από το 1948 και μετά καθώς και η πρόσβαση της χώρας σε οικονομικές πρώτες ύλες και φτηνό πετρέλαιο από τη Μέση Ανατολή. Το εργατικό δυναμικό είναι φτηνό καθώς μεγάλο μέρος του πληθυσμού που προέρχεται από αγροτικές περιοχές μετακομίζει στις πόλεις. Επιπλέον, οι συνθήκες είναι ευνοϊκές για τις επενδύσεις και σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της χώρας παίζει ο ρυθμιστικός ρόλος του κράτους.

1.6 Η ιταλική μεταπολεμική αρχιτεκτονική

Η ιταλική αρχιτεκτονική των δεκαετιών 1950 και 1960 αντιπροσωπεύει ένα σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Αυτή η περίοδος επηρεάστηκε σημαντικά από την ανασυγκρότηση μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τις νέες τεχνολογίες και τις κοινωνικές αναταραχές της εποχής. Η Ιταλία, με την πλούσια πολιτιστική κληρονομιά της, αποτέλεσε ένα φυσικό πεδίο έκφρασης για τους αρχιτέκτονες της εποχής. Ο πόλεμος είχε αφήσει πίσω του μεγάλες καταστροφές και η χώρα χρειαζόταν να αναδιαρθρωθεί τόσο οικονομικά όσο και κοινωνικά. Η αρχιτεκτονική αποτέλεσε ένα σημαντικό μέσο για την ανανέωση αυτή και τη δημιουργία μιας νέας Ιταλίας. Κατά τις δεκαετίες του 1950 και 1960 παρατηρούνται διάφορες αρχιτεκτονικές τάσεις στην Ιταλία, η κάθε μία με τα δικά της χαρακτηριστικά και τις δικές της προσεγγίσεις.

Ένα μέρος της ιταλικής μεταπολεμικής αρχιτεκτονικής δημιουργίας αντιπροσωπεύει μια προσέγγιση που έχει ρίζες στην ιταλική κινηματογραφική σχολή του Νεορεαλισμού, η οποία επιδίωξε την απεικόνιση της πραγματικής ζωής και των κοινωνικών προβλημάτων. Αυτή η τάση της αρχιτεκτονικής υιοθέτησε παρόμοιες αρχές, εστιάζοντας στη λειτουργικότητα, την απλότητα και τον ρεαλισμό. Τα κτίρια αυτών των δημιουργών χαρακτηρίζονται από απλές γραμμές και τη χρήση απλών και οικονομικών υλικών αντικατοπτρίζοντας την ανάγκη για οικονομική κατοικία και υποδομές μετά τον πόλεμο. Φυσικά και η παραπάνω κατηγορία αποτελεί μία τάση μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του μοντερνισμού στην αρχιτεκτονική.

Ο μοντερνισμός, με την έννοια του Διεθνούς Στιλ, αποτέλεσε μια σημαντική τάση στην ιταλική αρχιτεκτονική της εποχής. Οι επιρροές βρίσκονται στις διεθνείς τάσεις του μοντέρνου κινήματος. Αυτή η προσέγγιση χαρακτηρίζεται από τη χρήση καινοτόμων υλικών και τεχνικών κατασκευής, καθώς και από τον σχεδιασμό βασισμένο στη λειτουργικότητα και την απλότητα. Οι αρχιτέκτονες που υιοθέτησαν αυτή την προσέγγιση επιδίωξαν να δημιουργήσουν κτίρια που να αντικατοπτρίζουν τη σύγχρονη τεχνολογία και τη νέα κοινωνική πραγματικότητα. Οι σημαντικότεροι αρχιτέκτονες αυτής της τάσης είναι ο μιλανέζος Gio Ponti (1891-1979) ένας από τους διεθνείς πρωτοπόρους

του μοντερνισμού που έχει γίνει γνωστός για τον μοντερνιστικό σχεδιασμό του και τη συμβολή του σε πολλά έργα, συμπεριλαμβανομένου του περίφημου ξενοδοχείου “Parco dei Principi” στη Ρώμη. Ο Pier Luigi Nervi ήταν ένας αρχιτέκτονας και πολιτικός μηχανικός γνωστός για τη χρήση του οπλισμένου σκυροδέματος στα έργα του και την διεθνώς πρωτοποριακή και καινοτόμο χρήση του υλικού. Ήταν υπεύθυνος για τον σχεδιασμό και την κατασκευή μερικών από τα πιο εντυπωσιακά στάδια στην Ιταλία, συμπεριλαμβανομένου του Σταδίου Pallazotto στη Φλωρεντία. Ο Gio Ponti μαζί με τον Pier Luigi Nervi σχεδιάζουν το 1957 έναν εμβληματικό ουρανοξύστη, τον Πύργο της Pirelli στο Μιλάνο, ο οποίος αποτελεί χαρακτηριστικό τοπίο της πόλης και κυριαρχεί στα εισαγωγικά πλάνα της ταινίας “La Notte”, του Antonioni την οποία θα εξετάσουμε αναλυτικά στα επόμενα κεφάλαια.

Ο οργανικός σχεδιασμός αντιπροσωπεύει μια προσέγγιση που επιδιώκει να συνδυάσει την αρχιτεκτονική με το φυσικό περιβάλλον, ενσωματώνοντας οργανικά στοιχεία στα κτίρια και τους χώρους. Αυτή η τάση επηρεάστηκε από το έργο του Frank Lloyd Wright και άλλων πρωτοπόρων του οργανικού σχεδιασμού. Οι αρχιτέκτονες που ακολούθησαν αυτή την προσέγγιση επιδίωξαν να δημιουργήσουν κτίρια που να εναρμονίζονται με το φυσικό περιβάλλον και να προάγουν μια «αρμονική συνεργασία» με τη φύση.

Κατά το β΄ μισό της δεκαετίας του 1960 εμφανίζονται στην Ιταλία οι πρώτες τάσεις του μεταμοντερνισμού. Ο μεταμοντερνισμός αποτέλεσε μια αντίδραση στον μοντερνισμό, επιδιώκοντας να αναδείξει τη σημασία της παράδοσης και της τοπικής ταυτότητας στην αρχιτεκτονική. Οι αρχιτέκτονες που ακολούθησαν αυτή την προσέγγιση συχνά ενσωμάτωσαν στοιχεία και υλικά στα κτίριά τους που δημιουργούσαν έναν διάλογο με το παρελθόν και το περιβάλλον.

1.7 Η άνοδος του νεοφασισμού

Παράλληλα όμως με την αλματώδη οικονομική ανάπτυξη παρατηρούνται και φαινόμενα βίας και τρομοκρατίας στις κοινωνίες. Ο νεοφασισμός στην Ιταλία της δεκαετίας του 1960 αναδύεται σε ένα πολιτικό και κοινωνικό περιβάλλον που χαρακτηρίζεται από αστάθεια και αντιπαραθέσεις μεταξύ διαφορετικών ιδεολογιών και κινημάτων. Η Ιταλία, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο βρίσκεται σε μια φάση μεταστροφής και ανασυγκρότησης, με τις επιπτώσεις του πολέμου και της πολιτικής αντιπαραθέσης να παραμένουν εμφανείς. Ο νεοφασισμός της δεκαετίας του 1960 έχει τα χαρακτηριστικά ενός κινήματος που προσπαθεί να αναβιώσει την ιδεολογία του φασισμού σε νέες μορφές, σε μια εποχή όπου η δημοκρατική τάξη είναι προβληματική.

Η δεκαετία του 1960 σηματοδοτείται από πολιτικές και κοινωνικές αναταραχές, οι οποίες μάλιστα εντείνονται περισσότερο κατά τη δεκαετία του 1970. Οι αριστερές οργανώσεις, όπως το Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα και οι ακραίες αριστερές, όπως οι Ερυθρές Ταξιαρχίες, δίνουν μάχη για την εξουσία και την κοινωνική αλλαγή. Από την άλλη πλευρά εμφανίζονται και κινήματα στο χώρο της δεξιάς που αναζητούν ευκαιρίες να εκμεταλλευτούν την ανασφάλεια και τη δυσάρεσκεια του πληθυσμού. Οι προκλήσεις της εποχής είναι πολλές. Η Ιταλία αντιμετωπίζει οικονομικές δυσκολίες και πολιτική ανασφάλεια. Το κράτος δε μπορεί πάντοτε να διασφαλίσει την ευημερία και την ασφάλεια του πληθυσμού και η κοινωνία βρίσκεται συχνά σε αναταραχή. Ο νεοφασισμός εκπροσωπεί μια εναλλακτική λύση που υπόσχεται δύναμη, τάξη και ασφάλεια.

Ο νεοφασισμός στην Ιταλία της δεκαετίας του 1960 παίρνει διάφορες μορφές. Μια από τις κύριες ομάδες είναι η Ιταλική Σοσιαλιστική Κίνηση (MSI), μια ακροδεξιά οργάνωση που απορρίπτει την αντιπαραβολή με το ναζισμό και τον φασισμό του Μουσολίνι έχει ωστόσο σαφείς φασιστικές ρίζες και προσδοκίες. Η MSI προσπαθεί να προσελκύσει όσους ανησυχούν για την αυξανόμενη άνοδο της επιρροής της αριστεράς και την αναταραχή της κοινωνίας.

Εκτός από την πολιτική σφαίρα ο νεοφασισμός εκδηλώνεται και μέσα από το αντιδραστικό τμήμα της νεολαίας. Νεοφασιστικά κινήματα, οργανώσεις και ομάδες εμφανίζονται στα πανεπιστήμια και στους δρόμους των αστικών κέντρων. Τα νεαρά αυτά άτομα αναζητούν ταυτότητα και κοινότητα σε έναν κόσμο που τους αποπνέει ανεπάρκεια και ανασφάλεια. Ο νεοφασισμός παρουσιάζει τον εαυτό του ως έναν τρόπο επανασύνδεσης με την ιστορία και την παράδοση της Ιταλίας ενώ ταυτόχρονα προωθεί μια εχθρική στάση εναντίον της αριστεράς και των εξελίξεων που θεωρεί απειλητικές για το έθνος και την κοινωνία.

Οι συγκρούσεις μεταξύ νεοφασιστικών και αριστερών ομάδων είναι συχνές ενώ η βία και οι επιθέσεις κατά των αντιφρονούντων είναι καθημερινό φαινόμενο. Οι αρχές προσπαθούν να καταπολεμήσουν το πρόβλημα, αλλά η αντιμετώπιση του νεοφασισμού συναντάει δυσκολίες εν μέρει λόγω και της έλλειψης συνεργασίας και στήριξης από την κοινωνία. Ο νεοφασισμός στην Ιταλία της δεκαετίας του 1960 αντιπροσωπεύει έναν πολιτικό και κοινωνικό προβληματισμό για τη μελλοντική πορεία της χώρας. Το φαινόμενο αυτό αντιπροσωπεύει μια προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της ιταλικής κοινωνίας και πολιτικής με βάση τις αξίες του φασισμού. Παρόλο που ο νεοφασισμός δεν κατάφερε να επιβάλλει τον εαυτό του ως κυρίαρχη ιδεολογία, η παρουσία του είχε σημαντικές επιπτώσεις στην κοινωνία και την πολιτική της χώρας. Το τέλος της δεκαετίας του 1960 χαρακτηρίζεται από μια πιο σταθερή πολιτική και κοινωνική τάξη. Οι δημοκρατικές διαδικασίες έχουν εμπειρωθεί και ενισχυθεί και τα αριστερά κινήματα έχουν εξελιχθεί σε ισχυρές πολιτικές δυνάμεις. Η Ιταλία έχει εξελιχθεί σε μια πολυκομματική δημοκρατία, όπου οι φασιστικές ιδέες έχουν περιορισμένη επίδραση στην πολιτική και κοινωνική ζωή. Η Ιταλία μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, παρά τις όποιες αντιδραστικές πιέσεις αποτέλεσε μια δημοκρατική και πολυφωνική κοινωνία.

1. Gilles Deleuze (Μτφρ. Μιχάλης Μάτσας), Κινηματογράφος Ι/ Η εικόνα κίνηση (Νήσος, Αθήνα, 2004), σσ. 243-253

2. Ο ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΙΣ ΠΡΩΤΕΣ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ

2.1 Μια νέα εποχή στον κινηματογράφο

Η δεκαετία του 1960 υπήρξε μάρτυρας μιας μεταμόρφωσης στον κόσμο του κινηματογράφου. Ήταν μια εποχή όπου ο ιταλικός νεορεαλισμός βρισκόταν στην ωριμότητά του και πρωτοποριακά κινήματα όπως το Νέο Κύμα εμφανίστηκαν στη Γαλλία και την Ιταλία, ενώ το «Νέο Χόλιγουντ» άρχισε να διαμορφώνεται στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Πρωτοπόροι σκηνοθέτες όπως ο Φεντερίκο Φελίνι, ο Φρανσουά Τρυφό και ο Ζαν Λυκ Γκοντάρ έσπρωξαν τα όρια του κινηματογράφου σε μεγάλο βαθμό όπως άλλωστε και ο ίδιος ο Αντονιόνι. Επιπλέον, την εποχή αυτή παρατηρήθηκε μια άνοδος των ταινιών τέχνης σε κλίμακα, επηρεασμένη από την κοινωνική αναταραχή εκείνης της εποχής. Ο Gilles Deleuze, ο οποίος ήταν Γάλλος φιλόσοφος της εποχής, αναφέρει ότι εκείνη την περίοδο υπήρχε έντονη κρίση στην κινηματογράφο και αυτό θα επιφερεί ως αποτέλεσμα στην εκ νέου διαμόρφωση της εικόνας προς αυτόν¹. Ειδικά στην Ιταλία, η περίοδος αυτή σηματοδότησε μια στροφή από την απεικόνιση της πολεμικής ή μεταπολεμικής Ιταλίας μέσα από νεορεαλιστικούς φακούς στην εξερεύνηση πιο αφηρημένων ιστοριών που καθοδηγούνται από πολύπλοκους χαρακτήρες. Ο Αντονιόνι έπαιξε ρόλο σε αυτή τη μετάβαση (Riva, 2003). Επιπλέον, ήταν μια δεκαετία για τον κινηματογράφο του είδους με την εμφάνιση των “Spaghetti-Western” και των ταινιών αστυνομικού μυστηρίου (Giallo) που σκηνοθετήθηκαν από ταλαντούχους σκηνοθέτες όπως ο Sergio Leone και ο Mario Bava. Ωστόσο, το έργο του Αντονιόνι ξεχώρισε λόγω της αποχρωματισμένης εξερεύνησης της ανησυχίας και των κοινωνικών προτύπων (Bondanella, 2001). Συνολικά, όταν τα “La Notte” και “Blow Up” κυκλοφόρησαν κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ήταν μέρος μιας ζωντανής ατμόσφαιρας γεμάτης πειραματισμούς και αλλαγές στον κινηματογράφο. Η συμβολή του Αντονιόνι ήταν μία από τις σημαντικότερες τόσο για την εποχή της όσο και για τη συνολική ιστορία του κινηματογράφου και διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό το δυναμικό τοπίο της εποχής της (Nowel Smith, 1996).

2.2 Ιταλικός Νεορεαλισμός

Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός είναι ένα κίνημα που αποτελεί ορόσημο στην παγκόσμια ιστορία του κινηματογράφου και διαμορφώθηκε στη μεταπολεμική Ιταλία αμέσως μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Σκοπός του νεορεαλιστικού κινηματογράφου είναι να παρουσιάσει τη σκληρή πραγματικότητα της ζωής των ανθρώπων εκείνης της εποχής στην Ιταλία, επικεντρώνοντας στον καθημερινό αγώνα των απλών ανθρώπων

2.2.1 Σημαντικοί σκηνοθέτες

Κάποιοι από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του Ιταλικού Νεορεαλισμού είναι:

- *Roberto Rossellini* (1906-1977): Θεωρείται από τους πρωτεργάτες του Ιταλικού Νεορεαλισμού. Κινηματογραφικά έργα του όπως το «Ρώμη, Ανοιχτή Πόλη» (1945) και “Paisan” (1946) αντιπροσωπεύουν την πεπτούσια του κινήματος του νεορεαλισμού στον κινηματογράφο.
- *Vittorio De Sica* (1901-1974): Μια εμβληματική μορφή του νεορεαλιστικού κινηματογράφου. Σκηνοθέτησε τις ταινίες «Η Λάμψη των Παπουτσιών» (1946), τους «Κλέφτες Ποδηλάτων» (1948), μια από τις πιο γνωστές και σημαντικές νεορεαλιστικές ταινίες και τον “Umberto D.” (1952).
- *Luchino Visconti* (1906-1976): Παρότι είναι κυρίως γνωστός για τα όψιμα επικά του έργα, οι πρώτες του ταινίες όπως το “La Terra Trema” (1948) αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα του νεορεαλιστικού σινεμά και επικεντρώνονται στη ζωή των ανθρώπων και της εργατικής τάξης.
- *Cesare Zavattini* (1902-1989): Παρότι δεν είναι τόσο γνωστός ως σκηνοθέτης, ο Zavattini ως σεναριογράφος αποτελεί μια πολύ σημαντική μορφή του ιταλικού νεορεαλιστικού κινηματογράφου. Συνεργάστηκε με σημαντικούς σκηνοθέτες όπως ο Vittorio De Sica σε πολύ επιδραστικά έργα του ιταλικού νεορεαλισμού.

- *Federico Fellini* (1920-1993): Δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αυστηρά ως ένας σκηνοθέτης του νεορεαλισμού. Ξεκίνησε όμως την καριέρα του με πολύ εμφανείς νεορεαλιστικές καταβολές, όπως λ.χ. στην ταινία “La Strada” (1954), η οποία και ενσωματώνει πολλά στοιχεία του νεορεαλισμού, ενώ δείχνει επίσης σημάδια του μελλοντικού προσωπικού στιλ του σκηνοθέτη που εμφανίζει φαντασιακά και σουρεαλιστικά χαρακτηριστικά.
- *Pier Paolo Pasolini* (1922-1973): Τα πρώτα έργα του Pasolini επηρεάστηκαν βαθιά από τον νεορεαλισμό. Η πρώτη του ταινία “Accatone” (1961) προβάλλει πολλά νεορεαλιστικά στοιχεία καθώς αφηγείται την ιστορία μιας παρέας αλητών που ζουν στα περίχωρα της Ρώμης και τριγυρνούν στις φτωχογειτονιές της πόλης. Η εστίαση τις ταινίας στην φτωχότερη τάξη και τους αγώνες της ευθυγραμμίζεται με τα βασικά θέματα του νεορεαλισμού. Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η επόμενη ταινία του, η συγκινητική “Mama Roma” (1962) με πρωταγωνίστρια την Anna Magnani.

2.2.2 Χαρακτηριστικά του Ιταλικού Νεορεαλισμού

Ο κινηματογράφος του Ιταλικού Νεορεαλισμού, με την αυστηρή έννοια του κινήματος, έχει μια διάρκεια που αρχίζει από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 και τελειώνει στα μέσα της δεκαετίας του 1950. Ο νεορεαλισμός σημαίνει την απομάκρυνση από τις λαμπερές, γυρισμένες σε στούντιο παραγωγές που χαρακτηρίζουν μεγάλο μέρος του προπολεμικού ιταλικού κινηματογράφου. Αντ’ αυτού ψάχνει να κινηματογραφήσει τη σκληρή πραγματικότητα που βιώνει η ιταλική κοινωνία αμέσως μετά τη λήξη του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου. Οι ταινίες επικεντρώνονται στις ζωές των απλών ανθρώπων, των καθημερινών βιοπαλαιστών που προσπαθούν να επιβιώσουν μέσα στη φτώχεια, τις καταστροφές και την κοινωνική αναταραχή. Κυρίως προβάλετε η πίστη στο αναπόφευκτο της πραγματοποίησης της επιθυμητής εθνικής λαϊκής συμμαχίας η οποία θα ήταν ελεύθερη από ταξικούς, εθνικούς και περιφερειακούς ανταγωνισμούς². Παρακάτω, παρουσιάζονται και αναλύονται τα βασικά

χαρακτηριστικά του νεορεαλιστικού κινηματογράφου, εξερευνώντας τα θέματά του, την αισθητική του, τις αφηγηματικές τεχνικές του και το κοινωνικοπολιτικό του πλαίσιο.

- Κοινωνικός ρεαλισμός και αυθεντικότητα

Στην καρδιά του ιταλικού νεορεαλισμού βρίσκεται η δέσμευση για την παρουσίαση της ζωής των καθημερινών ανθρώπων με έναν τρόπο που είναι αληθινός και αυθεντικός. Η τεχνητή ατμόσφαιρα του studio απορρίπτεται ως επιλογή όπως και οι λαμπερές αφηγηματικές τεχνικές. Οι σκηνοθέτες του νεορεαλισμού ψάχνουν για αληθινές τοποθεσίες, μη επαγγελματίες ηθοποιούς και νατουραλιστικές ερμηνείες (δηλαδή παίζουν τους ρόλους απλοί άνθρωποι που δεν είναι ηθοποιοί. Αυτή η καινοτομία έχει επιβιώσει μέχρι και σήμερα. Πολιτικοποιημένοι σκηνοθέτες όπως ο βρετανός Ken Loach, γεννημένος το 1936, χρησιμοποιούν επίσης μη επαγγελματίες ηθοποιούς). Αυτή η έμφαση στον κοινωνικό ρεαλισμό σκοπεύει να απαθανάτισει στον κινηματογραφικό φακό τους αγώνες, τις χαρές και την πολυπλοκότητα της καθημερινής ζωής, προβάλλοντας στο κοινό ένα παράθυρο από το οποίο βλέπουν την πραγματικότητα της μεταπολεμικής Ιταλίας. Οι νεορεαλιστικές ταινίες αποτελούν συχνά πορτρέτο της εργατικής τάξης, των αγροτών και των περιθωριοποιημένων κοινωνιών, ρίχνοντας φως πάνω στις εμπειρίες τους και τις δυσκολίες τους, πάντα με ενσυναίσθηση και ειλικρίνεια.

- Γυρίσματα σε πραγματικές τοποθεσίες

Ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Ιταλικού Νεορεαλισμού είναι η χρήση πραγματικών τοποθεσιών για τα γυρίσματα και όχι σκηνικών που βρίσκονται στα στούντιο. Οι σκηνοθέτες αποτυπώνουν στο φακό τους τους δρόμους, τις λεωφόρους και τις γειτονιές των αστικών κέντρων της μεταπολεμικής Ιταλίας. Αποτυπώνουν στο φακό τα αστικά τοπία, την

2. Brent J. Piepergerdes, 2007, «Re-envisioning the Nation: Film Neorealism and the Postwar Italian Condition», ACME: An International E-Journal for Critical Geographies, 6(2), σσ. 250, <<http://www.acme-journal.org/vol6/BJP.pdf>>

την ύπαιθρο, καθώς και τα ερείπια που άφησε ο πόλεμος ως φόντο των ιστοριών τους. Αυτή η προσέγγιση δε δίνει μόνο μια αίσθηση αυθεντικότητας στις ταινίες αλλά επιτρέπει επίσης στους σκηνοθέτες να κερδίσουν το κοινό που προέρχεται από τα συγκεκριμένα περιβάλλοντα και τις συγκεκριμένες ατμόσφαιρες της εποχής. Είτε η ταινία γυρίζεται στους βοερούς και πολυσύχναστους δρόμους της Ρώμης, είτε στα φτωχά χωριά της επαρχίας, είτε στα ερείπια των κατεστραμμένων από τον πόλεμο πόλεων, τα κινηματογραφικά έργα του Νεορεαλισμού κάνουν εκτενή χρήση των επιτόπου γυρισμάτων ως βάση της αφήγησής τους σε εύθραυστους χώρους που βιώνονται από τους ανθρώπους.

- Μη επαγγελματίες ηθοποιοί

Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό του Ιταλικού Νεορεαλισμού είναι η χρήση ηθοποιών που δεν είναι επαγγελματίες ή είναι ερασιτέχνες, και μάλιστα για πολύ κομβικούς, πολλές φορές και πρωταγωνιστικούς ρόλους των έργων. Αντί να βασίζονται σε εκπαιδευμένους ερμηνευτές, οι σκηνοθέτες ψάχνουν για συνηθισμένους ανθρώπους, των οποίων τα πρόσωπα, οι φωνές και οι εμπειρίες ενσαρκώνουν τους χαρακτήρες τους οποίους υποδύονται στο φακό. Η επιλογή του καστ αυτού του είδους έδωσε στα έργα του νεορεαλισμού μια αίσθηση αυθεντικότητας και αμεσότητας, θολώνοντας το όριο μεταξύ της φαντασίας και της πραγματικότητας. Οι μη επαγγελματίες ηθοποιοί έφεραν μια ωμότητα και μια αυθεντικότητα στις ερμηνείες τους, η οποία συχνά πήγαζε από τη δική τους ζωή και τις δικές τους εμπειρίες. Με αυτόν τον τρόπο δινόταν πνοή στους χαρακτήρες τους οποίους υποδύονταν. Αυτή η προσέγγιση όχι μόνο συνέβαλλε στη νατουραλιστική αισθητική του νεορεαλισμού αλλά ενίσχυσε επίσης τη δέσμευση του κινήματος να αναπαριστά τις ζωές και τους αγώνες των απλών καθημερινών ανθρώπων.

- Η καθημερινή ζωή και η πραγματικότητα του κόσμου

Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός χαρακτηρίζεται από την εστίασή του στις κοινωνικές πραγματικότητες της καθημερινής ζωής. Αντί να κάνει συναρπαστικές ή να ρομαντικοποιεί τις ζωές των χαρακτήρων του, ο νεορεαλιστικός κινηματογράφος προσπαθεί να απεικονίσει τις συνηθισμένες στιγμές, τις ρουτίνες και τους αγώνες που καθορίζουν την ύπαρξή τους. Είτε είναι ένας πατέρας που αναζητά το χαμένο του ποδήλατο (Κλέφτες Ποδηλάτων, 1948), είτε μία χήρα που παλεύει να τα βγάλει πέρα, είτε μια ομάδα παιδιών που περιηγούνται στους δρόμους της μεταπολεμικής Ρώμης (L'Accatone, 1961), οι νεορεαλιστικές ταινίες εξερευνούν τα φαινομενικά ασήμαντα γεγονότα και τις συναντήσεις που διαμορφώνουν τη ζωή των πρωταγωνιστών τους. Βάζοντας σε πρώτο πλάνο τις καθημερινές εμπειρίες των χαρακτήρων του, ο νεορεαλισμός αμφισβητεί τις συμβατικές έννοιες του ηρωισμού και του μελοδράματος, προσκαλώντας το κοινό να κατανοήσει τους αγώνες και τους θριάμβους των απλών ανθρώπων.

- Κοινωνικός σχολιασμός και κοινωνική κριτική

Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός είναι στον πυρήνα του ένα κοινωνικά και πολιτικά στρατευμένο κίνημα που χρησιμοποιεί το σινεμά ως ένα εργαλείο για το σχολιασμό, την κριτική και την υπεράσπιση. Μέσα από τα έργα τους, οι σκηνοθέτες πραγματεύονται μια ποικιλία από πιεστικά ζητήματα που αντιμετωπίζει η μεταπολεμική Ιταλία, συμπεριλαμβανομένης της φτώχειας, της ανεργίας, της αστεγίας, της διαφθοράς και της κληρονομιάς του φασισμού. Φέρνοντας αυτές τις κοινωνικές πραγματικότητες στο φως, οι σκηνοθέτες του νεορεαλισμού προσπαθούν να προκαλέσουν την ταύτιση, την ενσυναίσθηση και τη διάθεση για δράση στο κοινό, ενισχύοντας τη συνείδηση της αδικίας και της ανισότητας που μαστιάζουν την ιταλική κοινωνία. Είτε μέσω της αδιόρατης αλληγορίας, είτε μέσω του φανερού συμβολισμού, οι ταινίες του Νεορεαλισμού προσφέρουν εμπειριστατωμένες κριτικές της καθεστηκυίας τάξης, προκαλώντας τους θεατές να αντιμετωπίσουν άβολες αλήθειες για τον κόσμο και τον ρόλο τους μέσα σε αυτόν.

- **Μινιμαλιστική αισθητική**

Όσον αφορά στην αισθητική, ο ιταλικός νεορεαλισμός προωθεί μια μινιμαλιστική και απογυμνωμένη προσέγγιση στη δημιουργία των ταινιών. Οι σκηνοθέτες αποφεύγουν τα περίτεχνα σκηνικά, τη στιλιζαρισμένη κάμερα και τον υπερβολικό σχεδιασμό της παραγωγής, υπέρ της απλότητας, της οικονομίας των μέσων και του νατουραλισμού. Αυτή η μινιμαλιστική αισθητική επεκτείνεται σε όλες τις πτυχές της δημιουργίας ταινιών, από την κινηματογράφηση και το μοντάζ ως το σχεδιασμό του ήχο και της μουσικής. Οι νεορεαλιστικές ταινίες συχνά παρουσιάζουν μεγάλες λήψεις (πλάνα με μεγάλο χώρο και πολλά άτομα), κινηματογράφηση με βαθιά εστίαση και διακριτικό μοντάζ, επιτρέποντας στις σκηνές να εξελίσσονται σε πραγματικό χρόνο και με μια αίσθηση αμεσότητας που θυμίζει ντοκιμαντέρ. Ομοίως, η χρήση ήχου περιβάλλοντος, διηγητικής μουσικής και αραιής ενορχήστρωσης βοηθούν στην ενίσχυση της αυθεντικότητας και της αληθοφάνειας των νεορεαλιστικών αφηγήσεων, βυθίζοντας τους θεατές στα αξιοθέατα, στα αστικά και αγροτικά τοπία, και τους ήχους της μεταπολεμικής Ιταλίας.

- **Ανθρωπισμός και ενσυναίσθηση**

Παρά το γεγονός ότι επικεντρώνεται κυρίως σε κοινωνικά ζητήματα και πολιτική κριτική, ο Ιταλικός Νεορεαλισμός είναι κυρίως ένα ουμανιστικό (ανθρωπιστικό) κίνημα, θεμελιωμένο σε μια βαθιά αίσθηση της ενσυναίσθησης, της συμπόνιας και της αλληλεγγύης. Οι νεορεαλιστές κινηματογραφιστές προσεγγίζουν τα θέματά τους με βαθύ σεβασμό για την αξιοπρέπεια, την ανθεκτικότητα και την ανθρωπιά των απλών ανθρώπων, απεικονίζοντάς τους όχι ως θύματα ή στερεότυπα αλλά ως πολύπλοκα, πολύπλευρα άτομα με τα δικά τους όνειρα, τις δικές τους επιθυμίες και τους δικούς τους αγώνες. Αυτό το ανθρωπιστικό ήθος διαπερνά τον νεορεαλιστικό κινηματογράφο, διαμορφώνοντας τις αφηγήσεις, την αισθητική και την ηθική του ματιά. Μέσω των ταινιών τους, οι νεορεαλιστές σκηνοθέτες προσπαθούν να καλλιεργήσουν την ενσυναίσθηση, την κατανόηση και την αλληλεγγύη μεταξύ των θεατών,

ενθαρρύνοντάς τους να αναγνωρίσουν την κοινή ανθρωπιά που μας ενώνει όλους απέναντι στην αντιξοότητα και την αδικία.

- **Επιρροές και κληρονομιά**

Ενώ ο Ιταλικός Νεορεαλισμός, με την αμιγή έννοια του όρου, υπήρξε σχετικά βραχύβιος ως κίνημα, η επιρροή του στον παγκόσμιο κινηματογράφο ήταν βαθιά και διαχρονική. Οι νεορεαλιστικές τεχνικές και η νεορεαλιστική αισθητική υιοθετήθηκαν από κινηματογραφιστές σε όλον τον κόσμο, διαμορφώνοντας την ανάπτυξη διάφορων κινηματογραφικών κινήματων και στιλ, από το γαλλικό «Νέο Κύμα» (Nouvelle Vague), μέχρι το «Ιρανικό Νέο Κύμα» και όχι μόνο. Η κληρονομιά του Ιταλικού Νεορεαλισμού μπορεί να φανεί στη συνεχή συνάφεια των θεμάτων του, τη διαρκή επίδρασή του στην τέχνη του κινηματογράφου και τη συνεχή απήχησή του στο κοινό που συνεχίζει να αναζητά τις δυνατές ιστορίες του αγώνα, της ανθεκτικότητας και της ελπίδας.

Ο Ιταλικός Νεορεαλισμός είναι ένα κίνημα θεμελιώδους σημασίας και επιρροής στην ιστορία του κινηματογράφου. Χαρακτηρίζεται από την προσήλωσή του στον κοινωνικό ρεαλισμό, την ανθεκτικότητα και τον ουμανισμό. Μέσω της εστίασής του στην καθημερινή ζωή, τη χρήση μη επαγγελματιών ηθοποιών, της μινιμαλιστικής αισθητικής και της κοινωνικά προβληματισμένης αφήγησης, ο Νεορεαλισμός προσέφερε ένα συναρπαστικό πανόραμα της μεταπολεμικής Ιταλίας και μια ισχυρή κριτική της κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας της εποχής. Αν και η ακμή του μπορεί να έχει περάσει, το πνεύμα του νεορεαλισμού υπάρχει στις αμέτρητες ταινίες των σκηνοθετών που έχει εμπνεύσει, υπενθυμίζοντάς μας τη διαρκή δύναμη του κινηματογράφου να φωτίζει τις ανθρώπινες καταστάσεις και να προκαλεί ουσιαστικές κοινωνικές αλλαγές.

2.3 Νέο Κύμα

2.3.1 Κοινωνικοπολιτικές συνθήκες στη Γαλλία

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το γαλλικό σινεμά έχει απωλέσει πολλά ταλέντα: σκηνοθέτες, ηθοποιούς, διάφορους εργαζόμενους όπως τεχνικούς κ.ά. Η λογοκρισία της ναζιστικής κατοχής, η βία του πολέμου και των ναζιστικών θηριωδιών κατέστρεψε τις ζωές των ανθρώπων, τη δημοκρατική πολιτική τάξη και την οικονομία αλλά και ανέτρεψε τις νόρμες με τις οποίες λειτουργούσε η νέα γενιά. Ο κινηματογράφος του Νέου Κύματος αναπτύσσεται με φόντο τις αναταραχές και τα τραύματα που αφήνει στην κοινωνία ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Όπως η μοντέρνα ζωγραφική και λογοτεχνία, έτσι και ο κινηματογράφος έγινε αυτοαναφορικός, προβάλλοντας τα δικά του υλικά, τις δικές του δομές και τη δική του ιστορία³. Το Νέο Κύμα χαρακτηρίζει μια περίοδο δύο δεκαετιών όπου ο γαλλικός κινηματογράφος παράγει έργα πολύ υψηλής ποιότητας. «Κάθε γαλλική ταινία μετριέται ως ένα βαθμό με το Νέο Κύμα» (Neupert, 2002, σ. 28).

Η μεταπολεμική οικονομική ανάπτυξη της Γαλλίας ενισχύθηκε από πολλούς παράγοντες. Ο πληθυσμός αυξήθηκε λόγω της τάσης του baby boom και από το 1959 και μετά η Πέμπτη Γαλλική Δημοκρατία υπό τον πρόεδρο Charles De Gaulle φέρνει πολιτική σταθερότητα. Εργάτες προερχόμενοι από το Βέλγιο, την Ιταλία, την Πορτογαλία και άλλα μέρη της Ευρώπης μαζί με άλλους εργάτες από τις πρώην γαλλικές αποικίες της Αφρικής (Αλγερία, Σενεγάλη, Μαρτινίκα κτλ.) εγκαθίστανται στα αστικά κέντρα ή την ύπαιθρο της Γαλλίας για να εργαστούν στον τομέα της γεωργίας, των ορυχείων, των κατασκευών, της βιομηχανίας και άλλους τομείς. Αυτή η μετανάστευση του εργατικού δυναμικού αλλάζει σημαντικά τη δημογραφική σύνθεση των μεγάλων πόλεων όπως του Παρισιού και της Μασσαλίας. Μεγάλα οικιστικά συγκροτήματα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, όπως η Unité d' Habitation του Le Corbusier στη Μασσαλία και σε άλλες πόλεις, ανεγείρονται γύρω από τις πόλεις για να στεγάσουν τους εργατικούς πληθυσμούς και διαμορφώνουν το νέο αστικό τοπίο του 20^{ου} και 21^{ου} αιώνα.

Η Γαλλία στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα αποτελεί ακόμη μια αποικιοκρατική δύναμη. Μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ξεσπούν κινήματα ανεξαρτησίας των αποικιών (συνήθως της Αγγλίας και της Γαλλίας) σε όλο τον κόσμο. Ο πόλεμος για την ανεξαρτησία της Αλγερίας αποτελεί ένα γεγονός που αλλάζει τη Γαλλία για πάντα. Οι προκλητικές σφαγές τις οποίες προκάλεσαν οι γάλλοι αποικιοκράτες στους ντόπιους της Αλγερίας το 1945 θα αφήσουν ένα σοβαρό τραύμα το οποίο θα εκδηλωθεί το 1954, όταν και ξεκινάει ο πόλεμος για την ανεξαρτησία της Αλγερίας, ο οποίος διαρκεί οκτώ χρόνια και λήγει το 1962 με την Αλγερία ανεξάρτητη χώρα και τους ευρωπαίους εποίκους ή όσους είχαν πολεμήσει στο πλευρό της Γαλλίας να αναγκάζονται να επιστρέψουν στην Ευρώπη. Αυτή την περίοδο οι βορειοαφρικανοί που διαμένουν στη Γαλλία αντιμετωπίζουν συχνά ρατσισμό από τους Γάλλους, ο οποίος συχνά εκφράζεται με βία όπως το πογκρόμ της νύχτας της 17^{ης} Οκτωβρίου του 1961 στο Παρίσι γνωστό και από την ταινία της Yashmina Adi, Ici on noie les Algériens (2011).

Άλλα κινήματα ανεξαρτησίας με ένοπλη αντίσταση ξεσπούν στην Ινδοκίνα, στο Βιετνάμ, τη Μαδαγασκάρη, το Καμερούν, το Μαρόκο, τον Άγιο Μαυρίκιο, το Μπενίν και όλες σχεδόν τις περιοχές οι οποίες αποτελούσαν αποικίες της Γαλλίας. Την ίδια εποχή οι πρώην βελγικές αποικίες του Κογκό, της Ρουάντα και του Μπουρούντι, κηρύσσονται ανεξάρτητα κράτη. Στη Βόρειο Αμερική, η канаδική γαλλόφωνη επαρχία του Κεμπέκ πραγματοποιεί σημαντικές κυβερνητικές και οικονομικές μεταρρυθμίσεις, οι οποίες συντελούνται στη δεκαετία του 1960 και χαρακτηρίζονται ως «Ήσυχη Επανάσταση».

Στον λογοτεχνικό και γενικότερα στον καλλιτεχνικό κόσμο, οι συγγραφείς του «Νέου Μυθιστορήματος» (Le nouveau roman) πειραματίζονται με νέες αφηγηματικές φόρμες. Χαρακτηριστικοί συγγραφείς και κριτικοί αυτής της τάσης είναι η Simon de Beauvoir, ο Jacques Derrida, η Françoise Sagan, ο Assia Djebar, Léopold Sédar Senghor, Mohammed Dib, Roland Barthes, Aimé Césaire, Jean-Paul Sartre, Allen Rabbe-Grillet και Marguerite Duras. Κοινός τόπος αυτού του πνευματικού κόσμου είναι η αμφισβήτηση της ιδέας του γαλλόφωνου λογοτεχνικού και επιστημονικού κανόνα.

Ο κόσμος του κινηματογράφου ανταποκρίνεται σε αυτούς τους κοινωνικούς, πολιτικούς και οικονομικούς μετασχηματισμούς. Οι κριτικοί κινηματογράφου André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze και Joseph Marie Lo Duca εκδίδουν για πρώτη φορά το γαλλόφωνο κινηματογραφικό περιοδικό “Cahiers du Cinéma” (Τετράδια του Σινεμά). Το περιοδικό αυτό γίνεται ο θεμέλιος λίθος για την κριτική του κινηματογράφου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα κριτικού άρθρου που έμεινε στην ιστορία είναι ένα δοκίμιο που έγραψε ο σκηνοθέτης Francois Truffaut το 1954. Το δοκίμιο αυτό τιτλοφορείται «Μια συγκεκριμένη τάση στο γαλλικό σινεμά». Σε αυτό το άρθρο ο μεγάλος σκηνοθέτης του Νέου Κύματος ασκεί έντονη κριτική σε αυτό που θεωρεί ως έλλειψη ζωτικότητας καθώς και στη δυσκολία που βλέπει να έχει ο γαλλικός κινηματογραφικός κόσμος, ο οποίος βρίσκεται κατά τη γνώμη του προσκολλημένος σε «μπαγατιάτικες αξίες» που «κρατούν τους νέους σκηνοθέτες μακριά από την κινηματογραφική βιομηχανία» και τον γαλλικό κινηματογράφο αγκυλωμένο «στην παράδοση του cinéma de papa (dady’s cinema)», κατάλοιπο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και των αξιών της γενιάς που τον προκάλεσε. Ο Truffaut υποστηρίζει πως ο ρόλος του σκηνοθέτη είναι να ενεργεί ως ένας «συγγραφέας των εικόνων» μιας ταινίας και ότι η ταινία θα πρέπει να είναι διακριτή ώστε να αντικατοπτρίζει «την προσωπική αίσθηση του σκηνοθέτη για τον κόσμο».

Ο όρος “Nouvelle Vague” (Νέο Κύμα) εμφανίζεται για πρώτη φορά σε ένα άρθρο που δημοσιεύεται το 1957 στο περιοδικό “L’Express” και γράφεται από την δημοσιογράφο Françoise Giroud. Ο όρος περιγράφει ένα νέο στιλ κινηματογράφου που χαρακτηρίζεται από πειραματικές τεχνικές αφήγησης και ξεχωριστή αισθητική, που οφείλεται εν μέρει τόσο στους περιορισμούς που υπάρχουν στους προϋπολογισμούς ή στην έκφραση του ιδιότυπου στιλ του κάθε σκηνοθέτη. Η τάση προς το στιλιζάρισμα και την ατομική έκφραση του σκηνοθέτη, με έμφαση στην ανάδειξη του οράματος του δημιουργού, αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του κινηματογράφου του Νέου Κύματος. Ορισμένοι από τους γνωστότερους σκηνοθέτες που συνδέονται στενά με το Νέο Κύμα είναι ο Jean Luc Godard (1930-2022), ο Francois Truffaut (1932-1984), ο Claude Chabrol

(1930-2010), ο Jean-Pierre Melville (1917-1973) και ο Louis Malle (1932-1995). Παράλληλα με την ομάδα που αναφέρθηκε παραπάνω, μια κίνηση σκηνοθετών που προέρχεται κυρίως από τον κόσμο του ντοκιμαντέρ αναπτύσσει μια εναλλακτική προσέγγιση στη δημιουργία ταινιών που κατατάσσεται και αυτή στο Νέο Κύμα, όχι ωστόσο με τη στενότερη έννοια που χαρακτηρίζει το καλλιτεχνικό ρεύμα. Η λεγόμενη «Αριστερή Όχθη», παίρνει το όνομά της από την πλευρά του Σηκουάνα όπου συνήθως γυρίζονταν οι ταινίες τους, αποτελείται από την Agnes Varda (1928-2019), τον Chris Barker, τον Jacques Demy και τον Alain Resnais (1922-2014). Οι σκηνοθέτες αυτής της ομάδας δεν παρουσιάζουν τόσα κοινά χαρακτηριστικά όπως οι συνάδελφοί τους στο «αμιγές» Νέο Κύμα ενώ οι ταινίες τους είναι περισσότερο πολιτικοποιημένες.

2.3.2 Χαρακτηριστικά του Νέου Κύματος

Το «Νέο Κύμα» (Nouvelle Vague) στον κινηματογράφο είναι ένα κινηματογραφικό ρεύμα που αναδύθηκε στη Γαλλία στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και συνέχισε να αποτελεί κυρίαρχη τάση του γαλλικού κινηματογράφου σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960. Το κίνημα αυτό έχει σημαντικό αντίκτυπο στον κινηματογράφο σε παγκόσμιο επίπεδο και διακρίνεται για ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ των έργων των αντιπροσωπευτικών δημιουργών. Μερικά από αυτά είναι:

- Ο αυτοσχεδιασμός και το προσωπικό ιδίωμα του σκηνοθέτη

Οι σκηνοθέτες που θεωρούνται εκπρόσωποι του Νέου Κύματος, όπως οι Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Eric Rohmer αναζητούν την αυτονομία και την έκφρασή τους μέσω του κινηματογράφου. Χρησιμοποιούν τεχνικές όπως η χρήση των χειροκίνητων κινήσεων της κάμερας και ο ελαττωμένος φωτισμός με στόχο τη δημιουργία ενός πιο αυθόρμητου τρόπου αποτύπωσης της πραγματικότητας.

- Η ανατροπή των συμβάσεων

Οι σκηνοθέτες του Νέου Κύματος συχνά ανατρέπουν τις συμβατικές δομές της αφήγησης και της αισθητικής του κινηματογράφου.

Χρησιμοποιούν απρόσμενες επιλογές στο μοντάζ, αλλά και αντίθεση στους χαρακτήρες. Διακρίνονται για τον πλούτο των σκηνών και της δομής της ιστορίας με στόχο τη δημιουργία ενός ανατρεπτικού κινηματογράφου.

- Ο πειραματισμός με τη φόρμα

Οι σκηνοθέτες του Νέου Κύματος πειραματίζονται με διάφορες τεχνικές και στιλ, συχνά ανακατεύοντας διάφορα είδη κινηματογραφικής αισθητικής. Αυτό περιλαμβάνει τη χρήση αναποδογυρισμένων πλάνων, μοντάζ, αλλαγών ρυθμού και ασυνήθιστα κοψίματα σκηνών.

- Έμπνευση από τη λογοτεχνία και το θέατρο

Οι σκηνοθέτες του Νέου Κύματος επηρεάστηκαν επίσης από τη λογοτεχνία και το θέατρο, ενσωματώνοντας στοιχεία από αυτά τα πεδία στις ταινίες τους. Το Νέο Κύμα στον κινηματογράφο αντιπροσωπεύει μια νέα προσέγγιση στη δημιουργία ταινιών, η οποία αλλάζει το τοπίο του κινηματογράφου και επηρεάζει γενιές μελλοντικών σκηνοθετών παγκοσμίως.

Οι σκηνοθέτες του Νέου Κύματος ξεπερνούν τους περιορισμούς των χαμηλών προϋπολογισμών των ταινιών τους και υιοθετούν δημιουργικές λύσεις που τους επιτρέπουν να παρακάμψουν τα μεγάλα συστήματα των στούντιο. Οι κυριότερες από τις καινοτόμες λύσεις τους είναι τα γυρίσματα με φυσικό φωτισμό, η κινηματογράφιση με τη χρήση ελαφρού εξοπλισμού όπως κάμερες των 35 χιλιοστών, η επιτόπια λήψη σε πραγματικές τοποθεσίες (όπως λ.χ. στους δρόμους του Παρισιού) και το πειραματικό μοντάζ (χαρακτηριστικό παράδειγμα τα “jump cuts” στο *Breathless* του Jean Luc Godard). Όπως και στον ιταλικό νεορεαλισμό που προηγήθηκε έτσι και στο γαλλικό νέο κύμα οι περιορισμοί των προϋπολογισμών δίνουν ευκαιρίες για νέες καινοτομίες στον τρόπο γυρίσματος που συμβάλλουν τελικά στην υψηλή αισθητική και την πρωτοτυπία του αποτελέσματος.

2.3.3 Σουρεαλισμός

Ο σουρεαλισμός είναι ένα κίνημα, χαρακτηριστικά του οποίου υπήρχαν ανέκαθεν στις εικαστικές τέχνες. Σαν κίνημα εκφράζεται στις αρχές του 20ού αιώνα με το μανιφέστο του σουρεαλισμού από τον πρωτοπόρο λογοτέχνη Αντρέ Μπρετόν, το 1924. Η ακμή του σουρεαλισμού εντοπίζεται κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1920 και του 1930. Ο σουρεαλισμός επηρέασε πολλούς λογοτέχνες, μεταξύ των οποίων και ελλήνων όπως ο Εγγονόπουλος και ο Εμπειρικός.

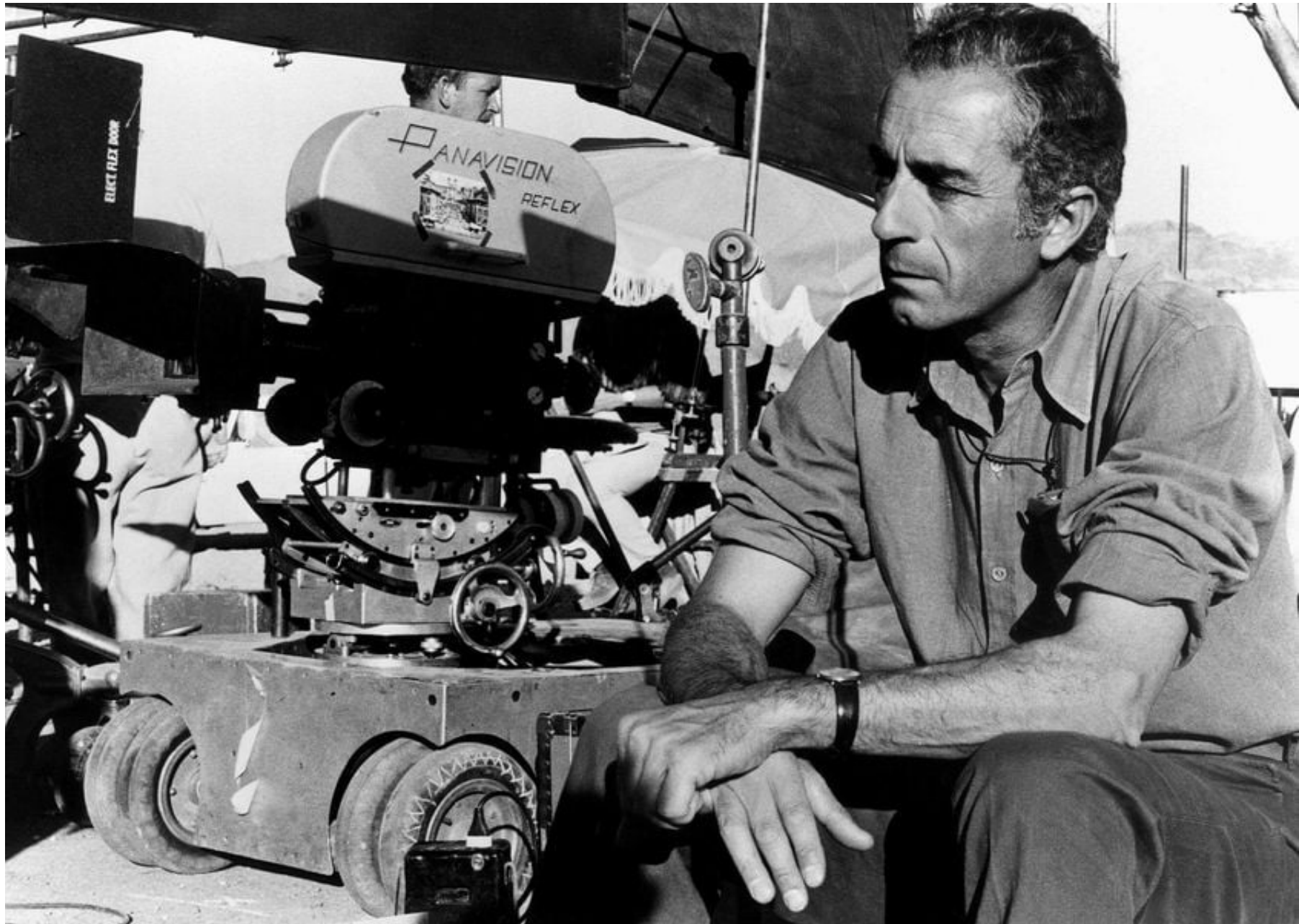
<<Όταν μιλάμε για τον σουρεαλισμό και κινηματογράφο πρέπει να αναφερόμαστε όχι μόνο στο φιλμ που έφτιαξαν αλλά επίσης και στον τρόπο που αντιμετώπισαν το φιλμ της εποχής τους. Οι σουρεαλιστές μπορεί να απέρριψαν τον εμπορικό κινηματογράφο σαν ένα μοντέλο πια τα δικά τους φιλμ, το ενδιαφέρον τους όμως για δημοφιλείς φιλμικές μορφές ζητάν πολύ μεγάλο>>⁴

Ο σουρεαλισμός επιδιώκει να εξερευνήσει το ασυνείδητο, να απελευθερώσει την έκφραση από τους περιορισμούς της λογικής και να ενώσει τα όνειρα και την πραγματικότητα σε μία «υπερπραγματικότητα» (Μπρετόν, 1924). Βασικά χαρακτηριστικά του σουρεαλισμού είναι η εξερεύνηση του υποσυνειδήτου, το οποίο θεωρείται ως πηγή δημιουργικότητας και έμπνευσης, η θεώρηση ύπαρξη ενότητας μεταξύ των ονείρων και της πραγματικότητας (η ύπαρξη φαντασιώσεων και ονείρων μέσα στον υλικό κόσμο), η κριτική στη λογική και στις παραδοσιακές αξίες (τάξη, ηθική), η χρήση της συμβολικής γλώσσας η οποία αντλεί από τα βαθύτερα στρώματα της ψυχής, όπως και ο πειραματισμός και η καινοτομία σε όλες τις μορφές τους.

4. Μωραΐτης, 1979, σελ. 19

Στις εικαστικές τέχνες γνωστοί ζωγράφοι του 20ού αιώνα που είναι εκπρόσωποι του σουρεαλισμού είναι ο Σαλβαντόρ Νταλί, ο Ρενέ Μαγκρίτ κ.ά. Στον κινηματογράφο, σημαντικότερος εκπρόσωπος του σουρεαλισμού θεωρείται ο ισπανός σκηνοθέτης Luis Bunuel (1900-1983). Εμβληματικό έργο του σουρεαλιστικού κινηματογράφου θεωρείται ο «Ανδalousιανός Σκύλος» σε σκηνοθεσία του Luis Bunuel και σε σκηνικά του Salvador Dalí. Στη συνέχεια τα έργα του ισπανού σκηνοθέτη (όπως ο Άγγελος Εξολοθρευτής,1946, η Τριστάνα, Η Ωραία της Ημέρας κ.ά.), κάποια από τα οποία γυρίζονται στα τέλη της δεκαετίας του 1960, φέρουν έντονα σουρεαλιστικά στοιχεία.

3. MICHELANGELO ANTONIONI (1912-2007)



Εικ1: Michelangelo Antonioni, 1965 (Πηγή: faroutmagazine.co.uk)

3.1 Βιογραφικά Στοιχεία

Ο Michelangelo Antonioni γεννιέται στη Φεράρα της Βορείου Ιταλίας στις 29 Σεπτεμβρίου του 1912. Η οικογένειά του ανήκει στη μεσοαστική τάξη και στην παιδική του ηλικία δείχνει έντονο ενδιαφέρον για την ενασχόληση με το σχέδιο και τη μουσική. Από μικρός παρακολουθεί κινηματογράφο και θαυμάζει τα έργα του Charlie Chaplin. Από τα παιδικά του χρόνια μαθαίνει βιολί στο ωδείο και δίνει την πρώτη του συναυλία σε ηλικία εννέα ετών. Για τις εγκύκλιες σπουδές του εγγράφεται στο τοπικό γυμνάσιο, η αυστηρότητα όμως του σχολείου (βρισκόμαστε στην εποχή της φασιστικής Ιταλίας καθώς ο Μουσολίνι είναι κυβερνήτης της χώρας από το 1922) έχει ως αποτέλεσμα να έρθει σε σύγκρουση με τον διευθυντή του σχολείου και στη συνέχεια να μετεγγραφεί σε ένα τεχνικό σχολείο από όπου και αποφοιτά.

Η εμπειρία του με το θέατρο ξεκινά από την παιδική του ηλικία όπου συμμετέχει ως μουσικός σε θεατρικό έργο που ανεβαίνει στο Θέατρο Novelli του Paullò, ένα μικρό χωριό στην περιοχή της Ραβέννας. Στην ηλικία των 17 ετών εντάσσεται στη θεατρική ομάδα "Il Ludovico" η οποία παράλληλα με τις θεατρικές παραστάσεις επιμελείται και τυπώνει σατιρικά περιοδικά. Ο σκιτσογράφος του περιοδικού Angelo Aguiari, που είναι παράλληλα μουσικός, ηθοποιός και σκηνοθέτης, μεταδίδει στο νεαρό Antonioni την αγάπη για τη jazz μουσική και το θέατρο. Ο Aguiari θα προτρέψει αργότερα τον Antonioni, κατά τη διάρκεια των πανεπιστημιακών του σπουδών, να ιδρύσει έναν θίασο. Ο θίασος αυτός εκτός από έργα του Ίψεν, του Τσέχωφ και του Πιραντέλλο θα ανεβάσει και μια κωμωδία του ίδιου του Antonioni, το "Il vento" (Ο Ανεμος), που είναι εμπνευσμένη από το έργο του Πιραντέλλο. Μέσα από την ενασχόληση με το θέατρο, ο Antonioni έχει την ευκαιρία να αναπτύξει τις ικανότητές του και να διαμορφώσει τις απόψεις του σε σχέση με την σκηνοθεσία των ηθοποιών.

Ο Antonioni μετά τις γυμνασιακές σπουδές εγγράφεται στη Σχολή Οικονομικών του Πανεπιστημίου της Μπολόνια. Στην πορεία του χρόνου αντιλαμβάνεται πως πρόκειται για ένα επιστημονικό αντικείμενο το οποίο ελάχιστα τον ενδιαφέρει.

Ολοκληρώνει ωστόσο τις σπουδές του το 1935 και ασχολείται στη συνέχεια με διάφορες δραστηριότητες. Ανάμεσα σε αυτές είναι η κριτική του κινηματογράφου. Επιμελείται δική του στήλη στην εφημερίδα "Corriere Padano". Στους ανθρώπους με τους οποίους συναναστρέφεται συγκαταλέγονται ο Gianfranco Caretti και ο Giorgio Bassani.

Το 1939 επιχειρεί να γυρίσει ταινία μικρού μήκους στο ψυχιατρικό νοσοκομείο της γεντειράς του Φεράρα. Ωστόσο η προσπάθειά του αποτυγχάνει καθώς το έντονο φως των προβολέων προκαλεί προβλήματα και κρίσεις πανικού στους έγκλειστους ασθενείς. Ο Αντονιόνι μετά από μερικές δεκαετίες θα δηλώσει σε σχέση με εκείνο το επεισόδιο ότι εκείνη η στιγμή αποτέλεσε την αφετηρία της συζήτησης για τον νεορεαλισμό. Το 1940 του προσφέρεται δουλειά σε μια τράπεζα στη Φεράρα την οποία και αρνείται. Την ίδια χρονιά μετακομίζει στη Ρώμη και εργάζεται ως γραμματέας του Vittorio Gini που είχε διοριστεί πρόεδρος της Διεθνούς Εκθέσεως που θα λάμβανε χώρα στην ιταλική πρωτεύουσα το 1942.

Στη συνέχεια προσλαμβάνεται ως συντάκτης στο περιοδικό "Cinema" όμως σύντομα απολύεται μετά από διένεξη με τον διευθυντή του περιοδικού Vittorio Mussolini (1916-97), γιού του δικτάτορα Benito Mussolini (1883-1945). Αργότερα όταν το περιοδικό περνάει στη διεύθυνση του Panisetti αρχίζει ξανά να αρθρογραφεί μαζί με τους Puccini και DeSantis. Την περίοδο αυτή κερδίζει τα προς το ζην με τη συγγραφή ανυπόγραφων σεναρίων. Το 1941 παρακολουθεί για λίγους μήνες μαθήματα σκηνοθεσίας στο Centro Sperimentale di Cinematografia (Πειραματικό Κέντρο Κινηματογράφου) τα οποία όμως αναγκάζεται να εγκαταλείψει καθώς υποχρεώνεται να καταταγεί στον στρατό λόγω του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας βρίσκει το χρόνο να ασχοληθεί με τα ενδιαφέροντά του: Γράφει την ιστορία «Το σπίτι δίπλα στη θάλασσα» και παίρνει μέρος στη συγγραφή του σεναρίου για την ταινία του Ροσελίνι «Η επιστροφή του πιλότου» και τέλος εργάζεται ως σεναριογράφος και βοηθός σκηνοθέτη μαζί με τον Enrico Fulchignoni ο οποίος υπήρξε και καθηγητής του στο Centro Sperimentale, στο έργο του "I due Foscarini". Εκεί γνωρίζει τον φωτογράφο Ubaldo Arata ο οποίος αποδεικνύεται πολύτιμος δεξιότηχνης της φωτογραφίας.

Όταν επιστρέφει στην Ιταλία κερδίζει τα προς το ζην μεταφράζοντας βιβλία από τα γαλλικά και τα αγγλικά. Το 1943, με την υποστήριξη του διευθυντή του τμήματος ντοκιμαντέρ του Ινστιτούτου Luce, Minocheri, ο Antonioni ξεκινάει να γυρίζει το ντοκιμαντέρ "Gente de Po". Τα πολιτικά γεγονότα της ογδόης Σεπτεμβρίου του 1943 τον αναγκάζουν να διακόψει το μοντάζ της ταινίας. Για να προστατευτεί από τις επιδρομές των γερμανών, καταφεύγει αρχικά στο σπίτι του φίλου του Antonio Pietrangeli (1919-68) στα βουνά του Abruzzo και αργότερα επιστρέφει κρυφά στη Ρώμη στο σπίτι του Francesco Panisetti (1911-49) μαζί με τον φίλο του και ποιητή Giorgio Bassani (1916-2000). Μεταξύ του 1944 και του 1945 μεταφράζει τη Μάλα του Σατωβριάνδου και την "La Porte Etoile" του Cide. Συμμετέχει επίσης στη σύνταξη δύο σεναρίων για τον σκηνοθέτη Lucchino Visconti, από τα οποία κανένα δεν πραγματοποιείται.

3.2 Σημαντικότερες ταινίες

Μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και την αποκατάσταση της δημοκρατίας στην Ιταλία, ο Antonioni συνεργάζεται με διάφορα κινηματογραφικά περιοδικά. Μεταξύ άλλων γράφει κριτική για το *La terra trema* του Visconti και για τον Ιβάν τον Τρομερό του Eizensteijn όπως και τον Ερρίκο τον 5^ο του Olivier. Το 1947 προσπαθεί να ολοκληρώσει την ταινία "Gente del Po". Το 1948 σκηνοθετεί το ντοκιμαντέρ *Nettezza Urbana* και συνεργάζεται στη συγγραφή του σεναρίου για το έργο *Caccia tragica* σε σκηνοθεσία του φίλου του Peppe de Santis. Το 1949 γυρίζει άλλα τρία ντοκιμαντέρ: Το "L' amorosa menzogna", το "Superstizione" και το "Sette Cane". Στη συνέχεια γυρίζει στο Bomarzo ντοκιμαντέρ για το Parco dei Monstri (Πάρκο των Τεράτων). Με το "La Funivia del Faloria" του 1950 η περίοδος που ο Antonioni γυρίζει ντοκιμαντέρ φτάνει στο τέλος της. Την ίδια χρονιά γυρίζει το *Cronaca di un amore* (Χρονικό μιας Αγάπης), την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία. Ένα μέρος της ταινίας χρηματοδοτείται από τον Franco Villani και για το υπόλοιπο ο Antonioni ζητά τη βοήθεια του συναδέλφου του Marco Ferreri (1928-97) και στη συνέχεια του παραγωγού Stefano Caretta. Η ταινία δε στέφεται με επιτυχία ωστόσο κερδίζει την προσοχή του κοινού και των κριτικών.



Το 1952 προτείνεται στον Antonioni από την “Film Constelazione” η σκηνοθεσία μιας ταινίας με θέμα τη χαμένη νεολαία, την “Vanguished”. Δεν συμφωνεί με τις προθέσεις των παραγωγών, τις οποίες θεωρεί ηθικολογικές και γράφει τρία επεισόδια αντλώντας έμπνευση από αληθινά γεγονότα. Η δουλειά του Antonioni υφίσταται λογοκρισία από την ιταλική και τη γαλλική παραγωγή. Η λογοκρισία τον αναγκάζει να κάνει συνεχείς περικοπές στο έργο. Οι αλλαγές που λαμβάνουν χώρα συντελούν στο να θεωρηθεί η ταινία ως ένα ημιτελές έργο. Αμέσως μετά ο Antonioni ξεκινάει τα γυρίσματα της ταινίας «Η Κυρία χωρίς τις Καμέλιες». Οι αντικειμενικές συνθήκες δεν είναι και πάλι ευνοϊκές για τον δημιουργό: Η Gine Lolo brigitta που αρχικά επιλέχθηκε για τον πρωταγωνιστικό ρόλο σύντομα αποσύρθηκε όπως και η τότε άγνωστη Sofia Scicolone. Η Lucia Bose η οποία τελικά αναλαμβάνει τον ρόλο, θεωρείται από μεγάλο μέρος του κοινού ως μη ταιριαστή για το ρόλο από άποψη σωματότυπου. Κατά την προβολή της στις αίθουσες το μεγαλύτερο μέρος το κοινού μάλλον υποτιμάει τη γλωσσική επανάσταση που χαρακτηρίζει την ταινία.

Το 1953, με την «Απόπειρα Αυτοκτονίας» συμμετέχει στο συλλογικό έργο “L’ amore in città” το οποίο αποτελείται από έξι μικρού μήκους ταινίες έξι σκηνοθετών: Τον «Πληρωμένο Έρωτα» του Carlo Lizzani, την «Απόπειρα Αυτοκτονίας» του Michelangelo Antonioni, τον «Παράδεισο για τρεις ώρες» του Dino Risi, το «Γραφείο Συνοικεσίων» του Federico Fellini, την «Ιστορία της Κατερίνας» των Machel και Zanittini και το “Italian Stare” του Alberto Lattuada. Στο έργο του ο Antonioni, όντας επηρεασμένος και από τον Zanittini, ανασυνθέτει γεγονότα στα μέρη όπου έλαβαν χώρα και χρησιμοποιεί την αφήγηση των ίδιων των πρωταγωνιστών και των γεγονότων.

Τα επόμενα δύο χρόνια (1953-55) χαρακτηρίζονται από συγκρούσεις με παραγωγούς που δε συμφωνούν με τις προτάσεις του Antonioni. Οι παραγωγοί προτιμούν να εμπιστευτούν άλλους να σκηνοθετήσουν σενάρια του Antonioni όπως το “The Most Beautiful Woman in the World”, “It’s a Pity that she’s a scandrel” και το «Φράγμα του Ειρηνικού». Το 1954 ο Antonioni χωρίζει από την πρώτη του σύζυγο Letizia Balboni, κουνιάδα του Panisetti, μετά από 14 χρόνια γάμου. Το 1955 η

ταινία “Le Amiche”, μια ελεύθερη μεταφορά της ιστορίας “Pavese tra donne sole” δέχεται πολύ θετικές κριτικές από την επιτροπή της Μπιενάλε της Βενετίας και το κοινό. Στα πρώτα αυτά γυρίσματα προκύπτουν συχνά οικονομικά θέματα: αλλάζουν οι παραγωγοί, διακόπτονται τα γυρίσματα κ.ά. Το 1956 ο Antonioni γράφει μαζί με τους De Concini, Bartolini και Sonego το σενάριο για την ταινία “Il grido”. Η ταινία δεν τυγχάνει θερμής υποδοχής από το κοινό και δέχεται σκληρές επιθέσεις από τους ιταλούς κριτικούς κινηματογράφου όλων των πολιτικών αποχρώσεων. Λαμβάνει ωστόσο θετικές κριτικές κυρίως από τον γαλλικό τύπο. Κατά τη διάρκεια της μεταγλώττισης του “Il grido” ο Antonioni γνωρίζει τη Monica Vitti, η οποία εκτός από πρωταγωνίστρια σε πολλές από τις ταινίες του θα είναι και η σύντροφός του για μια οκταετία.

Αυτή την περίοδο ο σκηνοθέτης ιδρύει θεατρικό θίασο μαζί με τους Giancarlo Sbragia, Monica Vitti, Marisa Pizzardi, Vera Pescarolo, Virna Lisi, Anna Nogara και Nino Dal Fabro. Στα θεατρικά έργα που ανεβάζουν συγκαταλέγεται το “Secret Scandali” ένα έργο που γράφει ο Antonioni μαζί με τον Elio Bartolini. Ο θίασος ωστόσο σύντομα διαλύεται λόγω οικονομικών δυσχεριών. Η εμπειρία με το θέατρο δεν αφήνει τον Antonioni ιδιαίτερα ικανοποιημένο. Πιστεύει ότι το θέατρο περιορίζει τη δημιουργία του καθώς επιτρέπει μόνο ένα πλάνο και αποτελεί ένα σύνολο το οποίο δεν παρέχει τη δυνατότητα της πλήρους εκμετάλλευσης της έκφρασης του ηθοποιού (Antonioni, 1965). Έχοντας μόλις συνέλθει από την αποτυχία του “Il Grido” αποφεύγει να ενδώσει στις πιέσεις των παραγωγών για τη δημιουργία περισσότερο εμπορικών έργων. Συμφωνεί να σκηνοθετήσει ανώνυμα το δεύτερο μέρος του “Tempest in Lattuada” και να σκηνοθετήσει ως αντικαταστάτης του Brignone στο “Nel Segno di Roma”.

Πολύ σημαντική ταινία του είναι «Η Περιπέτεια», όπου η υπόθεση εκτυλίσσεται κατά τη διάρκεια μιας κρουαζιέρας με γιωτ όπου λαμβάνει χώρα η μάταιη αναζήτηση μιας εξαφανισμένης κοπέλας. Η ταινία αυτή, που θεωρείται σήμερα σταθμός στην ιστορία του κινηματογράφου, δεν βρίσκει στην εποχή της την εύνοια των παραγωγών, οι οποίοι διαφωνούν με την απουσία λύσης σε μια υπόθεση με δομή αστυνομικού μυθιστορήματος. Στην παραγωγή του έργου συμμετέχει μια εταιρεία από

τη Σικελία, η Imera Film, ωστόσο ο παραγωγός εγκαταλείπει τα γυρίσματα και εγκλωβίζει το συνεργείο χωρίς εφόδια στις Αιολίδες Νήσους. Το πρόβλημα λύνεται όταν μετά την επιτυχία του "Il Grido" στη Γαλλία, μια εταιρεία από το Παρίσι, η Cino del Duca αποφασίζει να χρηματοδοτήσει την ταινία. Η «Περιπέτεια» παρουσιάζεται στο Φεστιβάλ των Καννών το 1960 όπου και λαμβάνει το βραβείο της κριτικής επιτροπής, το βραβείο Firpelci, καθώς και αυτό των νέων διεθνών κριτικών. Ο Antonioni κερδίζει την εκτίμηση πολλών διανοουμένων και το έργο του γνωρίζει μεγάλη επιτυχία στη Γαλλία και στη συνέχεια διεθνή φήμη και αναγνώριση. Η εμπορική επιτυχία της Περιπέτειας επιτρέπει στον Antonioni να ξεκινήσει τα γυρίσματα της ταινίας "La Notte". Πρόκειται για επεξεργασία ενός σεναρίου που είχε γραφτεί στο παρελθόν, το Beldoria. Ο πρωταγωνιστικός γυναικείος ρόλος ανατίθεται στην Jean Moreau, την οποία ο σκηνοθέτης έχει γνωρίσει κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του "Vanguished". Τα γυρίσματα υπήρξαν μια δύσκολη εμπειρία για τη γαλλίδα ηθοποιό η οποία είχε δηλώσει ότι δε μπόρεσε ποτέ να παρακολουθήσει την ταινία.

Το 1962 ο Antonioni γυρίζει την ταινία «Η Εκλειψη» (L'eclisse) στην ιστορική πόλη της Ρώμης. Ο σκηνοθέτης, πριν από τα γυρίσματα, ενημερώθηκε για το περιβάλλον στο οποίο εργάζονται και ζουν οι χρηματιστές και συστήνει στον πρωταγωνιστή της ταινίας Alain Delon να περάσει ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα στο χρηματιστήριο, με σκοπό να αφομοιώσει τα κινησιολογικά και συμπεριφορικά χαρακτηριστικά ενός χρηματιστή ώστε να αποδώσει καλύτερα τον ρόλο του στην ταινία. Για τους υποστηρικτικούς ρόλους της ταινίας χρησιμοποιεί πραγματικούς τραπεζικούς υπαλλήλους, συνεχίζοντας σε αυτό τον τομέα την παράδοση του ιταλικού νεορεαλισμού. Η ταινία δε γνωρίζει ιδιαίτερη εισπρακτική επιτυχία και δεν κερδίζει ούτε επαινετικές κριτικές ούτε την προτίμηση του κοινού, ιδιαίτερα στην Ευρώπη. Έκπληξη ωστόσο αποτελεί η επιτυχία που γνωρίζει η συγκεκριμένη ταινία στην Ιαπωνία.

Τα γυρίσματα της επόμενης ταινίας του, που ονομάζεται η «Κόκκινη Έρημος» ξεκινούν το 1963. Τα προηγούμενα χρόνια ο Antonioni έχει πραγματοποιήσει εκτενείς και σχολαστικές μελέτες σχετικά με το χρώμα.

Η χρήση του χρώματος οδηγεί τον σκηνοθέτη στην τροποποίηση της τεχνικής του και στην εφαρμογή ορισμένων σημαντικών αλλαγών στη σκηνοθεσία του, την ανάγκη των οποίων διαισθανόταν εδώ και καιρό. Δεν ενδιαφέρεται για το ίδιο το χρώμα αλλά για την εκφραστική του χρήση. Ο όρος «Έρημος» χρησιμοποιείται επειδή «δεν υπάρχουν πια πολλές οάσεις» (Antonioni, 1964), το «Κόκκινη» γιατί το κόκκινο είναι το χρώμα του αίματος. Ο Antonioni θα δηλώσει χαρακτηριστικά το 1964 ότι «πρόκειται για μια ματωμένη ζωντανή έρημο γεμάτη από σάρκες ανθρώπων». Οι ταινίες «Η Νύχτα», «η Έκλειψη» και η «Κόκκινη Έρημος» αποτελούν μια τριλογία του σκηνοθέτη η οποία παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά τα οποία θα παρουσιαστούν και θα αναλυθούν σε επόμενα κεφάλαια.

Το 1965 ο σκηνοθέτης συμμετέχει με την ταινία μικρού μήκους «Πρόλογος» σε μια συλλογική ταινία που αποτελείται από τρία μέρη και ονομάζεται «Τα τρία πρόσωπα». Στο έργο αυτό, ο Antonioni διαφοροποιείται από τους άλλους σκηνοθέτες και επιστρέφει στη συζήτηση για την κινηματογραφική μηχανή, η οποία είναι εμφανής σε ένα προγενέστερο έργο το, την ταινία «Η Κυρία χωρίς τις καμέλιες». Το 1966 γυρίζει την εμβληματική αγγλόφωνη ταινία "Blow up". Πηγή έμπνευσης για την ταινία αποτελεί το βιβλίο του Julio Cortasar "The Devil's Prool". Αποφασίζει να γυρίσει την ταινία στο Λονδίνο καθώς πιστεύει πως στην Ιταλία δεν υπάρχουν χαρακτήρες σαν τον πρωταγωνιστή, τον φωτογράφο Thomas. Η ταινία γυρίζεται στο διάστημα μεταξύ Απριλίου και Αυγούστου του 1966. Χρησιμοποιείται εξ' ολοκλήρου βρετανικό συνεργείο, εξαιρουμένου του φωτογράφου και του υπεύθυνου των ηλεκτρονικών. Πρότυπο για το ρόλο του πρωταγωνιστή αποτελεί ο φωτογράφος John Cowan. Η κρίση την οποία βιώνει ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας αντανακλά, όπως δηλώνει και ο ίδιος ο Antonioni, την κρίση του δημιουργού (καλλιτέχνη), που νιώθει «διαφορετικός από πριν, ακριβώς στον τρόπο αντιμετώπισης της πραγματικότητας». Η ταινία "Blow Up" βραβεύεται από το Φεστιβάλ των Καννών με τον Χρυσό Φοίνικα και γνωρίζει μεγάλη επιτυχία τόσο στο Ηνωμένο Βασίλειο, όπου και γυρίστηκε, όσο και στην Ιταλία.

Οι ταινίες του Antonioni γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία στην Ιαπωνία, η οποία ξεκινάει από την «Εκλειψη». Ο παραγωγός του Antonioni, Rontì προτείνει στον σκηνοθέτη να επισκεφτεί το Τόκιο και να γυρίσει μια ταινία εκεί. Ο Antonioni ταξιδεύει στη χώρα του ανατέλλοντος ηλίου μέσω των Ηνωμένων Πολιτειών από τις οποίες περνάει ξανά κατά την επιστροφή του. Εντυπωσιάζεται από τις Ηνωμένες Πολιτείες και την κοινωνία της χώρας εκείνη την εποχή. Θεωρεί τις Ηνωμένες Πολιτείες ως «την πιο αντιπροσωπευτική χώρα των σύγχρονων αντιφάσεων» (Antonioni, 1968). Ο Antonioni γυρίζει μεταξύ 1969 και 1970 το “Zabriskie Point”. Η ταινία είναι εμπνευσμένη από την ιστορία ενός χίπη που κάνει ένα μακρινό ταξίδι με ένα μικρό αεροπλάνο που δανείζεται και «ζωγραφίζει με λουλούδια και συνθήματα για την αγάπη και την ειρήνη». Πρόκειται για μια ταινία υψηλού προϋπολογισμού που είναι παραγωγή της γνωστής αμερικάνικης εταιρείας Goldwyn Meyer. Στις ΗΠΑ κατηγορείται για αντιαμερικανισμό και δε γνωρίζει εμπορική επιτυχία ωστόσο σήμερα θεωρείται σταθμός στην ιστορία του κινηματογράφου και πολύ χαρακτηριστική της ιδεολογικής επανάστασης των νέων της εποχής, ένα χρόνο μάλιστα μετά τον Μάη του 1968.

Το 1971 ο Antonioni αποδέχεται την πρόταση της ιταλικής κρατικής τηλεόρασης (RAI) να γυρίσει ένα ντοκιμαντέρ για την Κίνα. Η ταινία ονομάζεται Chung Kuo. Δυστυχώς επιβάλλονται περιορισμοί στην ταινία από τους αξιωματούχους της κινεζικής τηλεόρασης, οι οποίοι και περιορίζουν τη δημιουργικότητα του μεγάλου σκηνοθέτη. Ένα χρόνο μετά την προβολή του ντοκιμαντέρ στη RAI μια εφημερίδα του Πεκίνου κατηγορεί τον Antonioni ως «αντιδραστικό και αντεπαναστάτη». Η κινεζική κυβέρνηση εμποδίζει την κυκλοφορία του ντοκιμαντέρ σε αρκετές χώρες ανάμεσα στις οποίες συμπεριλαμβάνεται η Γαλλία, η Σουηδία και η Ελλάδα. Το 1973, ο παραγωγός του Rontì του προσφέρει για σκηνοθεσία το «Επάγγελμα Ρεπόρτερ» σε σενάριο του Mark Peopple. Τα γυρίσματα της ταινίας λαμβάνουν χώρα στο Λονδίνο, το Μόναχο, τη Βαρκελώνη, την Αλμερία και την έρημο της Αλγερίας. Τα γυρίσματα γίνονται σε δύσκολες συνθήκες καύσωνα. Στην ταινία πρωταγωνιστεί ο Jack Nicholson.



Un film di
Michelangelo Antonioni

LA NOTTE

con **MARCELLO MASTROIANNI** **JEANNE MOREAU**
MARIA PIA LUZI **ROSY MAZZACURATI**
e con la partecipazione straordinaria di **MONICA VITTI**
e **BERNHARD WICKI**

4. Η ΤΑΙΝΙΑ “LA NOTTE” (Η ΝΥΧΤΑ), 1961

ταινία “La Notte” (1961) κατέχει μια σημαντική θέση στην εργογραφία του σκηνοθέτη Μικελάντζελο Αντονιόνι, παρέχοντας μια εξερεύνηση της υπαρξιακής αναταραχής στο πλαίσιο ενός καταρρέοντος γάμου μεταξύ του Giovanni και της Lidia. Με φόντο την ατμόσφαιρα του Μιλάνου του 1960, μια πόλη που θεωρείται ως την πιο εκβιομηχανισμένη της Ιταλίας, ο μοντέρνος και εμπορικός χαρακτήρας της, διαφέρει σε μεγάλο βαθμό από το ύφος της κλασικής αρχιτεκτονικής που υπάρχει στις υπόλοιπες ιταλικές πόλεις⁵. Η ταινία εμβαθύνει σε θέματα όπως η αποξένωση, η συναισθηματική απομάκρυνση και η περίπλοκη δυναμική των σχέσεων. Ως ένα μέρος της τριλογίας του Αντονιόνι, η οποία περιλαμβάνει επίσης τις ταινίες “L’Avventura”- Η Περιπέτεια (1960) και “L’Eclisse” (1962), το “La Notte αποτελεί ορόσημο στην καριέρα του μεγάλου ιταλού σκηνοθέτη. (Στο σημείο αυτό αξίζει να συμπληρώσουμε ότι κάποιοι σημαντικοί μελετητές του έργου του σκηνοθέτη, όπως ο Seymour Chatmann το 1988 χρησιμοποιούν τον όρο τετραλογία και συμπεριλαμβάνουν σε αυτήν και την Κόκκινη Έρημο του 1964). Μέσα από αυτόν τον όρο που δημιουργήθηκε, γεννήθηκε η λεγόμενη “Αντονιόνικη τεχνική”⁶. Η απλοϊκή δομή του έργου και η εστίασή του στα «εσωτερικά τοπία» των χαρακτήρων εμβαθύνουν στις πολύπλοκες αποχρώσεις των συναισθημάτων. Η ταινία προϊδεάζει επίσης για το πέρασμα του Αντονιόνι στις έγχρωμες ταινίες, αποκαλύπτοντας την προθυμία του να διευρύνει τα όρια. Στην ουσία, η ταινία “La Notte” είναι ζωτικής σημασίας, για την κατανόηση τόσο του βάθους όσο και των υφολογικών επιλογών που καθορίζουν το έργο του Αντονιόνι. Η «Νύχτα» είναι μια ταινία με πλοκή το ίδιο απλή με την «Περιπέτεια» και καλύπτει το μισό εικοσιτετράωρο της ζωής ενός ζευγαριού του Τζοβάνι και της Λίντια. Ο Τζοβάνι είναι συγγραφέας, μια δραστηριότητα που του επιτρέπει να έχει η αστική καταγωγή και η καλή οικονομική κατάσταση της συζύγου του Λίντια). Επισκέπτονται έναν ετοιμοθάνατο φίλο τους, πηγαίνουν σε ένα cocktail party που δίνεται με αφορμή την έκδοση του καινούριου βιβλίου του Τζοβάνι, από όπου η Λίντια φεύγει απότομα και περιφέρεται στους δρόμους του Μιλάνου. Μετά τον μοναχικό της περίπατο πηγαίνει μαζί με τον σύζυγό της σε ένα καμπαρέ και αργότερα σε ένα ολονύχτιο πάρτι στη βίλα ενός εκατομμυριούχου του όπου ζουν και οι δύο ένα είδος ερωτικής

περιπέτειας με άλλον σύντροφο.

Η αυγή τους βρίσκει καθισμένους κάτω από ένα δέντρο. Ο πόνος τους για τον χαμένο τους έρωτα ωθεί τον Τζοβάνι σε μια παθιασμένη σκηνή έρωτα μαζί της, μια εικονική επανασύνδεση, μια διφορούμενη τελική λύση της ταινίας.



Εικ2: Στιγμιότυπο από τη «Νύχτα». Ζαν Μορώ, Μαρτσέλο Μαστρογιάννι, Μόνικα Βίτσι (Πηγή: Wikipedia)

5. "Pirelli Tower", Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Pirelli_Tower

6.Seymour Chatman, Antonioni or, the surface of the world (University of California Press, 1985), σελ. 51

4.1 Η υπόθεση της ταινίας

Ο Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni), ένας διακεκριμένος συγγραφέας και η Lidia (Jean Moreau) η όμορφη γυναίκα του, επισκέπτονται τον ετοιμοθάνατο φίλο τους Tommaso Garani στο νοσοκομείο όπου νοσηλεύεται, στο Μιλάνο. Το τελευταίο βιβλίο του Giovanni Pontano έχει μόλις εκδοθεί και ο Tommaso επαινεί θερμά την πρόσφατη δουλειά του φίλου του. Πίνουν και οι τρεις μαζί σαμπάνια, ωστόσο ο Tommaso δυσκολεύεται να κρύψει τον φρικτό πόνο που νιώθει εξαιτίας της ασθένειάς του. Η Lidia νιώθει συντετριμμένη απέναντι στη θέα του ετοιμοθάνατου φίλου τους και φεύγει από το δωμάτιο λέγοντας πως θα τον επισκεφτεί την επόμενη μέρα. Ο Giovanni μένει πίσω και όταν θα φύγει από το δωμάτιο του φίλου του, μια νεαρή γυναίκα -μάλλον ψυχικά διαταραγμένη- χωρίς αναστολές προσπαθεί να τον ξελογιάσει. Στη συνέχεια αυτός οδηγείται στο δωμάτιό της και ενδίδει στον πειρασμό. Τους διακόπτουν όμως οι νοσοκόμες, οι οποίες και χαστουκίζουν τη νοσηλευόμενη νεαρή γυναίκα. Στην έξοδο του νοσοκομείου, ο Giovanni βλέπει τη Lidia να κλαίει αλλά δεν την παρηγορεί. Στο αυτοκίνητο, στο δρόμο της επιστροφής, διηγείται στη γυναίκα του για την «δυσάρεστη» συνάντηση με την άρρωστη νεαρή γυναίκα στο νοσοκομείο και στη συνέχεια εκπλήσσεται όταν η Lidia δεν τον πιστεύει και θεωρεί εκείνον υπεύθυνο για το περιστατικό.

Φτάνουν σε ένα πάρτι όπου γιορτάζουν την κυκλοφορία του νέου βιβλίου του Giovanni, το οποίο μάλιστα έχει δεχθεί πολύ θετικές κριτικές. Μετά από λίγο χρονικό διάστημα η Lidia φεύγει από τον χώρο όπου γίνεται το πάρτι και περπατάει μόνη της στους δρόμους του Μιλάνου καταλήγοντας σε μια γειτονιά όπου αυτή και ο Giovanni έμεναν ως νιόπαντροι. Κατά τη διάρκεια της πορείας της γίνεται μάρτυρας ενός βίαιου καβγά στο δρόμο, τον οποίο και προσπαθεί να σταματήσει. Λίγο αργότερα της αποσπούν την προσοχή κάποιες ρουκέτες που βλέπει να εκτοξεύονται από ένα χωράφι. Πίσω στο διαμέρισμα, ο Giovanni μαθαίνει για τη Lidia και πηγαίνει να την πάρει από την παλιά τους γειτονιά, το μέρος όπου βρίσκεται. Αυτή η γειτονιά φαίνεται να μην έχει για τον Giovanni κάποια ιδιαίτερη συναισθηματική αξία. Όταν γυρίζουν στο σπίτι, εκείνη κάνει μπάνιο και αυτός δεν ασχολείται μαζί της. Αργότερα αποφασίζουν να

πάνε σε ένα νυχτερινό κέντρο διασκέδασης (καμπαρέ) όπου και παρακολουθούν μια σαγηνευτική παράσταση από μια χορεύτρια ενώ κουβεντιάζουν μεταξύ τους. Ο Giovanni λέει στη Lidia: «Δεν έχω πια έμπνευση αλλά μόνο αναμνήσεις». Η Lidia του προτείνει να φύγουν από το κέντρο διασκέδασης και να επισκεφτούν ένα πάρτι που διοργανώνεται από έναν εκατομμυριούχο, τον κύριο Gherardini. «Μόνο και μόνο για να κάνουν κάτι», του λέει.

Στο πάρτι, στον όμορφο κήπο μιας πολυτελούς βίλας, ο Giovanni πιάνει κουβέντα με τους καλεσμένους, ενώ η Lidia τριγυρίζει πέρα δώθε σε κατάσταση πλήξης. Λίγο αργότερα, μέσα στην πολυτελή βίλα, βρίσκονται και οι δυο τους για λίγη ώρα μαζί με τον οικοδεσπότη, τον κύριο Gherardini. Ο Giovanni εγκαταλείπει πρώτος το πηγαδάκι και συναντά λίγο πιο πέρα, σε ένα σαλόνι του σπιτιού, τη νεαρή κόρη του οικοδεσπότη, τη γεμάτη ζωντάνια και γοητεία Valentina Gherardini (Monica Vitti). Καθώς φλερτάρουν μεταξύ τους, του μαθαίνει το παιχνίδι που μόλις επινόησε: γλιστρούν ένα κουτάκι στο πάτωμα και προσπαθούν να καταλήξει σε ορισμένα από τα τετράγωνα της σκακιάρας του δαπέδου. Σύντομα συγκεντρώνεται κάποιος κόσμος για να παρακολουθήσει το παιχνίδι τους. Αργότερα μένουν οι δυο τους μόνοι και ο Giovanni δίνει ένα φιλί στη Valentina, ενώ η Lidia τους κοιτάζει, ίσως εν αγνοία του Giovanni, από τον πάνω όροφο.

Αργότερα, ο κύριος Gherardini συναντιέται ιδιωτικά με τον Giovanni και του προσφέρει μια σημαντική δουλειά: Να γράψει για την ιστορία της εταιρείας του. Ο Giovanni διστάζει να δεχθεί την πρόταση και την αφήνει αναπάντητη. Νιώθει πως δεν έχει ανάγκη από άλλα χρήματα, λόγω της παρουσίας της γυναίκας του, Lidia, και λόγω των αποδοχών του από την κυκλοφορία των βιβλίων του. Εκείνη την ώρα η Lidia τηλεφωνεί στο νοσοκομείο και πληροφορείται πως ο Giovanni έχει πεθάνει πριν από δέκα λεπτά. Καθώς παραλύει από τη στενοχώρια μετά το άκουσμα του δυσάρεστου νέου βλέπει μέσα από ένα παράθυρο τους καλεσμένους του πάρτι να διασκεδάζουν. Αργότερα κάθεται σε ένα τραπέζι όπου απέναντί της βρίσκεται μια άδεια καρέκλα. Σε λίγο περνάει ο Giovanni, δεν κάθεται όμως στην καρέκλα και αυτή δεν τον ενημερώνει για τον θάνατο του Tommaso.

Στη συνέχεια ο Giovanni βλέπει την Valentina και την ακολουθεί, αφήνοντας τη Lidia μόνη της. Στην αυλή της βίλας, η Lidia περπατάει προς την ορχήστρα και δείχνει να απολαμβάνει τη μουσική. Ένας άντρας που ονομάζεται Roberto την ακολουθεί και αργότερα την πλησιάζει, τη ζητάει σε χορό και αυτή δέχεται. Σε λίγο, μια ξαφνική βροχή αναγκάζει τους καλεσμένους να τρέξουν ψάχνοντας για έναν στεγασμένο χώρο. Κάποιοι από τους καλεσμένους έχουν την αυθόρμητη έμπνευση να βουτήξουν σαν παιδιά στην πισίνα. Η Lidia αποφασίζει να τους ακολουθήσει. Τη στιγμή που είναι έτοιμη να βουτήξει από τον βατήρα στην πισίνα, ο Roberto τη σταματάει, την πείθει να πάει μαζί του μια βόλτα με το αυτοκίνητο και φεύγουν. Η Lidia απολαμβάνει τη συντροφιά του Roberto και τη συζήτηση μαζί του. Όταν αυτός ετοιμάζεται να τη φιλήσει αυτή τον αποφεύγει λέγοντάς του πως λυπάται αλλά δεν μπορεί να το κάνει.

Πίσω στο πάρτι, ο Giovanni ψάχνει μέσα στο πλήθος να βρει τη Valentina και τη βρίσκει να παρατηρεί μόνη της τη βροχή. Αυτή του λέει πως είναι αρκετά έξυπνη ώστε να μην του χαλάσει το γάμο του και τον συμβουλεύει να περάσει το υπόλοιπο της βραδιάς με τη γυναίκα του, τη Lidia. Ο Giovanni της αποκαλύπτει ότι περνάει μια κρίση, η οποία αν και είναι κάτι σύνηθες στους συγγραφείς, στην περίπτωσή του αυτή η κρίση επηρεάζει σοβαρά τη ζωή του. Τη στιγμή που ο Giovanni και η Valentina επιστρέφουν στο μέρος που βρίσκονται οι καλεσμένοι, η Lidia και ο Roberto γυρνούν από τη βόλτα τους με το αυτοκίνητο. Ο Giovanni δείχνει να είναι ελαφρώς ενοχλημένος από αυτή τη συμπεριφορά της γυναίκας του. Η Valentina προσκαλεί τη Lidia στο δωμάτιό της για να στεγνώσει. Εκεί η Lidia ρωτάει ευθέως τη Valentina για τον σύζυγό της και το τι έγινε μεταξύ τους. Όσο οι δύο γυναίκες συζητούν, ο Giovanni τυχαίνει να βρίσκεται κοντά και να ακούσει τη γυναίκα του να λέει στη Valentina ότι «νιώθει σα να πεθαίνει και σαν η αγωνία της ζωής να φτάνει στο τέλος της». Μόλις η Lidia συνειδητοποιεί πως ο Giovanni βρίσκεται κοντά, του λέει ότι δεν νιώθει ούτε την ελάχιστη ζήλεια για το φλερτ του με την Valentina. Στη συνέχεια, αποχαιρετούν και οι δυο τους τη Valentina και φεύγουν από το πάρτι κάτω από το πρωινό φως της ανατολής του ήλιου και καθώς η ορχήστρα συνεχίζει να παίζει jazz μουσική για τα λίγα ζευγάρια καλεσμένων που έχουν απομείνει.

Όσο ο Giovanni και η Lidia φεύγουν από το ιδιωτικό γήπεδο γκολφ του Gherardini, συζητούν για τη δουλειά που προσφέρθηκε στον Giovanni από τον Gherardini. Η Lidia τελικά πληροφορεί τον Giovanni για τον θάνατο του Tommaso και του θυμίζει πόσο υποστηρικτικός ήταν ο φίλος τους απέναντί της, πόσο πίστευε σε αυτήν και πόσο την είχε παροτρύνει να σπουδάσει πιστεύοντας στις ικανότητές της. Πληροφορούμαστε από τη συζήτηση ότι ο Tommaso είχε συναισθήματα απέναντι στη Lidia αλλά αυτή ένιωθε πως είναι ερωτευμένη με τον Giovanni και διάλεξε να είναι μαζί του. Στη συνέχεια λέει και η ίδια στον Giovanni: «Νιώθω πως πεθαίνω γιατί δεν είμαι πια ερωτευμένη μαζί σου». Ο Giovanni αναγνωρίζει πως ο γάμος τους έχει αποτύχει. Παρόλα αυτά της λέει να προσπαθήσουν να κρατηθούν από κάτι για το οποίο νιώθουν σίγουροι. Της λέει ότι αυτός είναι ερωτευμένος μαζί της και νιώθει σίγουρος γι' αυτό. Η Lidia του δείχνει ένα ερωτικό του γράμμα που της έγραψε λίγο πριν παντρευτούν και του το διαβάζει δυνατά, χωρίς όμως να του πει πως το είχε γράψει αυτός. Ο Giovanni, δε θυμάται ότι είχε γράψει αυτός το γράμμα και την ρωτάει ποιος το έγραψε. Αυτή απαντάει: «Εσύ». Ο Giovanni την αγκαλιάζει και τη φιλάει αλλά αυτή αντιστέκεται λέγοντάς του ότι δεν είναι πλέον ερωτευμένη μαζί του και ότι, παρά τα λόγια του, ούτε αυτός είναι ερωτευμένος μαζί της. Ο Giovanni προσπαθεί να συννευρεθεί ερωτικά μαζί της πάνω στο γήπεδο γκολφ κάτω από τον πρωινό ουρανό. Αυτή αντιστέκεται αλλά λίγο αργότερα φαίνεται πως ίσως ενδίδει. Η κάμερα φεύγει από το ζευγάρι και εστιάζει στο τοπίο.



4.2 Σχολιασμός

Τόσο ο άντρας, ένας σχεδόν ολοκληρωμένος συγγραφέας που βρίσκεται σε κρίση, όσο και οι γυναίκα βουλιάζουν σε μια όλο και πιο βαθιά αδιαφορία, μολοντί η Λίντια εμφανίζεται στην πράξη περισσότερο διαθέσιμη και ανοιχτή σε μια επαναφορά της μεταξύ τους σχέσης. Μόνο η Βαλεντίνα (Μλονικα Βίτι), το κορίτσι που γνωρίζει ο Τζοβάνι στο πάρτι, αποτελεί μια πραγματική, ζωντανή και διαφορετική νότα (Καραϊσκάκη, 1984). Οι δύο σύζυγοι είναι πια απρόθυμοι να προσφέρουν στον έρωτά τους, στάσιμοι, συμβιβασμένοι, αποξενωμένοι από το χώρο στον οποίο βρίσκονται, το μοντέρνο Μιλάνο που αποπνέει ορθολογισμό και ψυχρή αφαίρεση, ιδιαίτερα στον πρόλογο (που επικεντρώνεται στους πολύβουους και πολυσύχναστους δρόμους του Μιλάνου, στο νεόδμητο ουρανοξύστη της Πιρέλι και πάλι πίσω σε αυτούς), «ένα Μιλάνο σε μια άλλη διάσταση αληθινή και παράλογη κατά την περιπλάνηση της Λίντια» (Καραϊσκάκη, 1984) που έχει να κάνει με τα πρόσωπα και τα πράγματα που συναντάει, τους ήχους καθώς και την έμφαση στην έννοια του ασήμαντου, το νυχτερινό Μιλάνο της μεγαλοαστικής τάξης στο πάρτι του εκατομμυριούχου (Καραϊσκάκη, 1984). Ο Αντονιόνι, που έχει γράψει και το σενάριο της ταινίας έχει χαρακτηριστικά δηλώσει για το έργο: «Όσο δούλευα το θέμα, το έγδυνα και από στοιχεία. Όλα τα άλλα πρόσωπα σχεδόν εξαφανίστηκαν, έμειναν μόνο τα δύο κεντρικά όπως είδατε. Αφαίρεσα ακόμη και την πλοκή για να αφήσω την ιστορία να διαγράψει την εσωτερική πορεία της και να αποκτήσει ένα εσωτερικό σασπένς που δεν θα είχε σχέση με το εξωτερικό περιβάλλον, παρά μόνο μέσα από τις πράξεις των ηρώων, που αντιστοιχούσαν στις σκέψεις και τις αγωνίες τους» (Αντονιόνι, 1961).

4.3 Εικαστικές καινοτομίες στην ταινία “La Notte”

Η ταινία “La Notte” πρωτοπαρουσιάζεται το 1961 και αποτελεί ένα αριστούργημα του ιταλικού κινηματογράφου και ένα από τα αριστουργήματα του κινηματογράφου της εποχής του Νέου Κύματος. Μέσα από την ταινία, ο Αντονιόνι εφαρμόζει πολλές καινοτομίες στον τομέα της εικαστικής αισθητικής καθώς και στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει την αφήγηση και την ανθρώπινη εμπειρία. Αναλυτικότερα, κάποιες από τις εικαστικές καινοτομίες της ταινίας είναι:

Εικ3: Monica Vitti και Marcello Mastroianni στη «Νύχτα» (Πηγή: vaguevisages.com)



- **Η συμβολική χρήση του χώρου:**

Ένα από τα πιο εντυπωσιακά χαρακτηριστικά στην ταινία είναι ο συμβολισμός του χώρου. Ο Antonioni δίνει μεγάλη έμφαση στο περιβάλλον όπου εκτυλίσσονται οι ενέργειες των χαρακτήρων, καθιστώντας τον χώρο ένα ενεργό στοιχείο στην αφήγηση. Σε πολλές σκηνές, οι χαρακτήρες δεν κινούνται απλά στο χώρο, αλλά συνδέονται συμβολικά με το περιβάλλον τους, αντανακλώντας την ψυχολογική τους κατάσταση και τις εσωτερικές τους συγκρούσεις. Η ταινία "La Notte" γυρίζεται στην πόλη του Μιλάνου, ένα από τα βασικά κέντρα της βιομηχανικής και εμπορικής Ιταλίας και της οικονομικής ανάπτυξης που συντελείται μεταπολεμικά.



Εικ3: Στιγμιότυπο από τη «Νύχτα». Valentina (η κόρη του Gherardini) παίζει ένα παιχνίδι στο πάτωμα της οικίας της. (Πηγή: Wikipedia)

- **Η αισθητική του κενού και της απομόνωσης:**

Ο Antonioni χρησιμοποιεί εκτενώς ευρήματα από την αισθητική του κενού και της απομόνωσης. Οι εκτενείς σκηνές με μονότονα τοπία και ανθρώπους που εμφανίζονται μικροί και ανώνυμοι σε σχέση με το περιβάλλον τους δημιουργούν μια αίσθηση μοναξιάς και αποξένωσης. Αυτό το στοιχείο ενισχύεται από την αργή ρυθμική κίνηση της κάμερας και τις εκτενείς σκηνές στις οποίες απουσιάζουν οι διάλογοι, δημιουργώντας έτσι μια ατμόσφαιρα ασάφειας και απώλειας.

Εικ4: Στιγμιότυπο από τη «Νύχτα». Ο Giovanni και η Lidia (Πηγή: Wikipedia)



- **Η χρήση της φωτοσκίασης**

Ο Antonioni είναι επίσης γνωστός για την εξαιρετικά επιτυχημένη χρήση των φωτοσκιάσεων στις ταινίες του. Η ταινία “La Notte” αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Οι σκηνές είναι συχνά φωτισμένες με έντονη αντίθεση φωτός και σκιάς, δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο έναν έντονο συναισθηματικό και αισθητικό κορεσμό. Ο Antonioni επιλέγει προσεκτικά την αισθητική των πλάνων του, συχνά με συμβολικές λεπτομέρειες που αναδεικνύουν την εσωτερική κατάσταση των χαρακτήρων και του περιβάλλοντός τους.



Εικ5: Η χρήση των φωτοσκιάσεων (Πηγή: Sense of Cinema)

- **Απρόσμενες και μη ολοκληρωμένες σκηνές**

Στην ταινία “La Notte” μπορεί να παρατηρήσει κανείς και μία ακόμη εικαστική καινοτομία. Είναι τα πλάνα που φαίνονται απρόσμενα ή μη ολοκληρωμένα. Ίσως με αυτό τον τρόπο ο σκηνοθέτης επιχειρεί να δημιουργήσει μια αίσθηση ανασφάλειας, αποξένωσης και έκπληξης στο θεατή καθώς δεν ξέρει πάντα που θα οδηγηθεί η κάμερα ή πότε θα κοπεί η σκηνή.



Εικ6: Σκηνή από την ταινία “La Notte”. Lidia και Roberto στο αυτοκίνητο και έξω βροχή (Στιγμιότυπο από την ταινία)

- Αποσύνθεση του χρόνου και της δομής

Η ταινία “La Notte” διακρίνεται για την αποσύνθεση του χρόνου και της δομής της. Ο Antonioni δεν ακολουθεί μια συμβατική, χρονική ή δομημένη πλοκή, αλλά αντίθετα επιτρέπει στην αφήγηση να ρέει με μια οργανικότητα, η οποία αντανακλά τη φύση της ανθρώπινης εμπειρίας και την ανασφάλεια της ανθρώπινης ύπαρξης.

Ο Antonioni δημιουργεί ένα περίπλοκο και πολυεπίπεδο κινηματογραφικό έργο που δεν αναπαριστά απλώς την πραγματικότητα, αλλά τη διαμορφώνει και την αναδεικνύει με πρωτοποριακό τρόπο, αφήνοντας στο κοινό να αναλύσει και να ερμηνεύσει τα συμβολικά και πνευματικά στρώματα που αυτό κρύβει. Πιο συγκεκριμένα, ας εστιάσουμε σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά πλάνα της ταινίας που εμφανίζουν ένα ή περισσότερα από τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Ίσως από τα πιο καλλιτεχνικά πλάνα της ταινίας είναι αυτά που γυρίζονται στην πολυτελή κατοικία του εκατομμυριούχου Gherardini. Ένα κοσμικό γεγονός σε ένα πολυτελές μέρος, χαρακτηριστικό της μόδας της εποχής, αποτελεί τον χώρο όπου η ανθρώπινη αποξένωση αναδεικνύεται σε όλο της το μεγαλείο. Το απρόσμενο φυσικό στοιχείο της βροχής συμμετέχει σε αυτές και δημιουργεί ορισμένες από τις πιο ιδιαίτερες και υψηλής καλλιτεχνικής αξίας εικόνες στην ιστορία της έβδομης τέχνης. Το θολό πλάνο με τη βροχή που δείχνει μέσα στο αυτοκίνητο τη Lidia και τον Roberto να συζητούν, και τη Lidia να χαμογελάει μέσα στη λιτότητα και τη σιωπή του έχει τρομερή εκφραστική δύναμη. Το ίδιο και τα πλάνα στο τέλος της ταινίας, όπου το επίσημο ζευγάρι, ο Giovanni και η Lidia βρίσκονται μόνοι τους σε ένα τοπίο (όπου και βρίσκεται το γήπεδο γκολφ του οικοδεσπότη), και στη συνέχεια η κάμερα εστιάζει μόνο στο τοπίο. Το πράσινο άδειο τοπίο θα το συναντήσουμε και σε επόμενες ταινίες του Antonioni όπως στο έγχρωμο blow up το οποίο εξετάζουμε επίσης στην παρούσα εργασία.

4.4 Κινηματογραφικά ρεύματα που φαίνεται να επηρέασαν την ταινία

Η ταινία “La Notte” του Michelangelo Antonioni μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα έργο με σημαντικές νεορεαλιστικές επιρροές που δεν αποτελεί ωστόσο χαρακτηριστικό δείγμα της τάσης αυτής τόσο από άποψη χρονική (αμιγής νεορεαλισμός θεωρείται ο νεορεαλιστικός κινηματογράφος μεταξύ 1945 και 1955). Μπορεί να χαρακτηριστεί μετανεορεαλιστικό έργο καθώς φέρει πολλές καινοτομίες σε σχέση με το νεορεαλισμό με στοιχεία τόσο από το σύγχρονό του γαλλικό Νέο Κύμα όσο κυρίως από ιδιαίτερα στοιχεία της προσωπικής «γραφής» του Michelangelo Antonioni. Το έργο του Antonioni χαρακτηρίζεται από μια πολυδιάστατη φύση. Πρόκειται για έναν σκηνοθέτη που έχει τη δυνατότητα να αφομοιώνει δημιουργικά, παρακολουθώντας τις διεθνείς εξελίξεις στον κινηματογράφο και δημιουργώντας κινηματογραφικό έργο με παγκόσμια εμβέλεια και διαχρονικότητα. Σε ποιο βαθμό η συγκεκριμένη ταινία εκφράζει τον ιταλικό νεορεαλισμό, το γαλλικό νέο κύμα και την προσωπική γραφή του σκηνοθέτη θα αναλυθεί επιγραμματικά παρακάτω.

Η ταινία “La Notte” μπορεί να συνδεθεί με τον ιταλικό νεορεαλισμό λόγω κυρίως της αυθεντικότητας που χαρακτηρίζει την κινηματογραφική αφήγηση και της απλότητας με την οποία παρουσιάζει την καθημερινή ζωή των ηρώων. Ο Antonioni χρησιμοποιεί πλάνα από πραγματικές τοποθεσίες της πόλης του Μιλάνου αλλά και της ιταλικής υπαίθρου για να δημιουργήσει μια αίσθηση αληθοφάνειας και αυθεντικότητας. Η καθημερινότητα του πρωταγωνιστικού ζευγαριού, της Lidia και του Giovanni, παρουσιάζεται με απλότητα και φυσικότητα, κάτι που αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του κινηματογράφου της σχολής του νεορεαλισμού. Επιπλέον, ο Antonioni απεικονίζει τις κοινωνικές ανισότητες και τις αποξενωμένες σχέσεις του πρωταγωνιστικού ζευγαριού με έναν τρόπο που αναδεικνύει τα κενά και τις ανεπάρκειες της κοινωνίας και της κοινωνικής οργάνωσης της εποχής. Αυτή η απεικόνιση των κοινωνικών ρευμάτων και της ανθρώπινης πραγματικότητας αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό του ιταλικού νεορεαλισμού.

Εικ7: Στιγμιότυπο από το κορίτσι στο νοσοκομείο. Χαρακτηριστικό νεορεαλιστικό μινιμαλιστικό πλάνο (Στιγμιότυπο από την ταινία)



Τα κάδρα με χαρακτηριστική μινιμαλιστική αισθητική, που αποτελεί χαρακτηριστικό του ιταλικού νεορεαλισμού, είναι συχνά και πολύ χαρακτηριστικά της αισθητικής της ταινίας. Χαρακτηριστικά λ.χ. είναι στην αρχή του έργου τα πλάνα από τη συνάντηση του Γιοναππίνι με την ψυχικά διαταραγμένη κοπέλα στο νοσοκομείο όπου νοσηλεύεται ο ετοιμοθάνατος φίλος τους Τομασό. Πολύ αργότερα, σκοτεινά μινιμαλιστικά πλάνα θα έχουμε στο πάρτι του κυρίου Gherardini με τις σιλουέτες του Marcello Mastroianni, της Monica Vitti και της Jeane Moreau. Άλλο νεορεαλιστικό χαρακτηριστικό των πλάνων είναι η εστίαση στο βλέμμα των ηρώων και γενικότερα των ανθρώπινων χαρακτήρων της ταινίας. Η εστίαση στα μάτια προσπαθεί να προβάλλει σε μια στιγμή τον εσωτερικό κόσμο των ανθρώπων και να κάνει τους απλούς ανθρώπους να φαίνονται σαν ήρωες.

Μια φάση της ταινίας μπορεί να χαρακτηριστεί ως εξολοκλήρου νεορεαλιστική. Είναι το κομμάτι της ταινίας όπου η Λίντια επισκέφεται τη γειτονιά όπου ζούσε μαζί με τον Τζιοβάννι ως νιόπαντρο ζευγάρι. Στη γειτονιά αυτή φαίνονται γκρεμισμένα από τον πόλεμο κτίρια καθώς και εγκαταλελειμμένα κτίρια όλων των εποχών. Εργατικές κατοικίες σε εγκατάλειψη, μια πλατεία με μια μπαρόκ εκκλησία σε εγκατάλειψη. Σιδηροδρομικές γραμμές που άλλοτε βρίσκονταν σε χρήση, τώρα είναι και αυτές σε εγκατάλειψη. Οι άνθρωποι που κυκλοφορούν στη γειτονιά φαίνονται απλοί και φτωχοί. Ένας κόσμος σε αντίθεση με αυτόν του Τζιοβάννι και της Λίντια, ένας κόσμος τον οποίο τον γνωρίζουμε από τις ιταλικές νεορεαλιστικές ταινίες της προηγούμενης δεκαετίας. Παρέες από λαϊκούς νεαρούς αλήτες κυκλοφορούν σε αυτή τη γειτονιά. Δυο παρέες νεαρών αλητών του δρόμου συναντώνται για έναν καβγά. Ένας νεαρός βγάζει το πουκάμισό του και ετοιμάζεται να παλέψει με έναν άλλον. Όταν αρχίζει ο καβγάς η Λίντια προσπαθεί να τους σταματήσει και τα καταφέρνει. Η νεορεαλιστική ατμόσφαιρα συνεχίζεται με τη νοσταλγική μουσική που ακούγεται ως υπόκριση στο γραφικό κιόσκι στο οποίο βρίσκεται η Λίντια, από όπου και τηλεφωνεί στον Γιοναππίνι. Η παραδοσιακή νοσταλγική μουσική έχει ομοιότητες και με άλλα μετανεορεαλιστικά έργα της εποχής όπως λ.χ. του Pasolini (*Mamma Roma*, 1962) ή του Fellini. Η μουσική επένδυση της συγκεκριμένης σκηνής έρχεται σε αντίθεση με τη μουσική επένδυση του υπόλοιπου έργου που



Εικ8: Ο Γιοναππίνι και η Lidia επισκέπτονται τον φίλο τους Τομασό στο νοσοκομείο (Πηγή: *Sense of Cinema*)

είναι κυρίως μουσική τζαζ σε μια ατμόσφαιρα σύγχρονης μεγαλούπολης.

Στις ταινίες που εξετάζουμε, που κατατάσσονται στη μετανεορεαλιστική φάση του ιταλικού σινεμά παρατηρούμε επιρροές από στοιχεία του σουρεαλισμού. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 το ιταλικό σινεμά οδεύει προς περισσότερο προσωπικά ιδιώματα των σκηνοθετών τα οποία βέβαια βασίζονται στις καλλιτεχνικές κατακτήσεις του νεορεαλιστικού κινηματογράφου. Ο Φελίνι και ο Αντονιόνι μπορούν να θεωρηθούν ως πατέρες της μετάβασης προς έναν νέο κινηματογράφο. Το 1960 δύο εμβληματικές ιταλικές ταινίες σηματοδοτούν δύο νέα προσωπικά ιδιώματα δύο σκηνοθετών όπου τα προσωπικά τους ιδιώματα και τα σουρεαλιστικά στοιχεία είναι παραπάνω από εμφανή. Η “Dolce Vita” (Γλυκιά Ζωή) του Federico Fellini και η «Περιπέτεια» του Michelangelo Antonioni. Στο πρώτο η έλλειψη δομής και η ύπαρξη μιας ονειρικής κατάστασης σε όλη τη διάρκεια του έργου σηματοδοτεί τη μετάβαση από το νεορεαλιστικό φελινικό ιδίωμα στο σουρεαλιστικό. Το χαρακτηριστικό ιδίωμα του Φελίνι τελειοποιείται στο επόμενο έργο του, που θεωρείται το καλύτερο της καριέρας του το αυτοβιογραφικό 8 ½ του 1963. Η άριστη συνέργεια της μουσικής του Νίνο Ρότα με τη δράση δίνει μοναδικές σουρεαλιστικές σκηνές όπως η «Ρούμπα της Σαραγκίνα» (Κωττίδης, 2008). Στην περιπέτεια από την άλλη έχουμε μια υπόθεση αστυνομικού μυθιστορήματος, την εξαφάνιση μιας κοπέλας, το μυστήριο όμως δε λύνεται και όλα αποτυγχάνουν και χάνονται στην έλλειψη επικοινωνίας των ανθρώπων, την ανασφάλεια, τον εγωισμό και την απληστία. Η υπόθεση αστυνομικού μυθιστορήματος χωρίς τελική λύση θα χαρακτηρίζει πλέον και επόμενες ταινίες του σκηνοθέτη όπως το “Blow up” του 1966.

Από τη μετανεορεαλιστική αυτή φάση του Αντονιόνι δε λείπουν και τα πολύ ενδιαφέροντα σουρεαλιστικά στοιχεία, που έχουν σημαντική συνεισφορά στη ροή της αφήγησης. Οι εκκωφαντικοί απότομοι και απρόσμενοι θόρυβοι που διακόπτουν συχνά τις συζητήσεις των ανθρώπων και τη ροή της ταινίας είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα. Όταν η Λίντια και ο Τζιοβάνι βρίσκονται στο νοσοκομείο όπου νοσηλεύεται ο Τομάζο, ο ήχος από ένα ελικόπτερο διακόπτει για λίγο τη συζήτησή τους.

Όταν η Λίντια φεύγει από το νοσοκομείο και κατευθύνεται προς την παλιά γειτονιά ένας εκκωφαντικός θόρυβος, ενδεχομένως από ένα υπερηχητικό πολεμικό αεροπλάνο μας προκαλεί ξαφνικό τρόμο. Το ίδιο και ο επόμενος απρόσμενος θόρυβος που είναι όμως από τις ρουκέτες που πετούν κάποιοι λαϊκοί πυροτεχνουργοί σε ένα χωράφι. Ένα ευτράπελο σουρεαλιστικό τοίχο, ένα ευχάριστο διάλειμμα στη ροή του δράματος. Ένα είδος σουρεαλιστικού στοιχείου που συναντάμε την ίδια εποχή και στις ταινίες του Φελίνι. Η ταινία “La Notte” χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερα έντονες αντιθέσεις ησυχίας και θορύβου. Η ηρεμία χαρακτηρίζεται είτε από την απουσία μουσικής επένδυσης είτε την ύπαρξη ήρεμης και χαλαρωτικής μουσικής υπόκρουσης. Η ηρεμία διακόπτεται είτε από εκκωφαντικούς θορύβους είτε από σκηνές με πολυκοσμία, φασαρία, ή πιο δυναμική μουσική.

Εικ9: Marcello Mastroianni, Monica Vitti (στιγμιότυπο από την ταινία)



Άλλο χαρακτηριστικό της ταινίας είναι εκτός από τη μιμιμαλιστική αισθητική είναι τα σκοτεινά πλάνα που γυρίζονται στο ημίφως, συχνά υπό την υπόκρουση τζαζ μουσικής. Συχνά οι φιγούρες των ηρώων είναι μόνο σκούρες ή κατάμαυρες σιλουέτες και η σύνθεση των κάδρων πολύ αφαιρετική. Τόσο η συνολική ατμόσφαιρα όσο και οι συγκεκριμένες λεπτομέρειες που αναφέρονται φαίνεται να έλκουν τις καταβολές τους από τα φιλμ νουάρ, ιδιαίτερα δημοφιλή σε ταινίες του Hollywood των δεκαετιών του 1940 και 1950. Τέτοια παραδείγματα είναι το εμβληματικό “Casablanca” του 1942 (σκηνοθεσία Michael Curtiz) και η θρυλική “Guilda” του 1946 (σκηνοθεσία Charles Vidor), έργα που δημιουργούν μοναδική «νουάρ» ατμόσφαιρά, βασιζόμενα περισσότερο στα συναισθήματα μεταξύ των ανθρώπων και πολύ λιγότερο στη δράση. Η συγκεκριμένη αισθητική έχει ωστόσο τις ρίζες τις στα κινηματογραφικά έργα του γερμανικού εξπρεσιονισμού όπως λ.χ. στον Dr Calligari του Robert Wiene, τον Frankenstein του Friedrich Murnau και τον M του Fritz Lang. Ο Antonioni και έχει μεγαλώσει με την ‘εκπαίδευση’ όλων αυτών των πρωτεργατών του κινηματογράφου και είναι εξαιρετικός γνώστης της έβδομης τέχνης καθώς όλη αυτή η γνώση είναι ενσωματωμένη στο πρωτοποριακό του έργο. Οι επιρροές από εξπρεσιονισμό και φιλμ νουάρ είναι ακόμη περισσότερο εμφανείς στην «Περιπέτεια», την ταινία που προηγείται της «Nύχτας» και αποτελεί το πρώτο μέρος της συγκεκριμένης τριλογίας. Η ταινία αναφέρεται στο αστυνομικό μυθιστόρημα, παρουσιάζει πολλές ανατροπές και το τέλος έρχεται χωρίς λύση.

Χαρακτηριστικό της ταινίας είναι οι εντυπωσιακές οπτικές γωνίες των φωτογραφικών κάδρων που είναι συχνά απρόσμενες και παράξενες. Η σκηνή που δείχνει τη Λίντια να πλησιάζει την είσοδο ενός ψηλού κτιρίου (όπου και βρίσκεται το διαμέρισμα του ζεύγους) όπου το πλάνο είναι τραβηγμένο από ψηλά, από έναν όροφο του διαμερίσματος είναι πολύ χαρακτηριστική. Όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγική ανάλυση, οι ασυνήθιστες αυτές οπτικές καθώς και οι ανολοκλήρωτες σκηνές είναι χαρακτηριστικές του κινηματογράφου του γαλλικού «Νέου Κύματος» από τον οποίο και επηρεάζεται ο Αντονιόνι. Ο Αντονιόνι είναι πολύ ενημερωμένος για τις εξελίξεις στο σινεμά της εποχής του και συχνά επηρεάζεται από πολύ νεότερους πρωτοπόρους συναδέλφους του. Ένα άλλο χαρακτηριστικό που συναντάμε και στον κινηματογράφο του Νέου

Κύματος αλλά και στον ιταλικό κινηματογράφο μετά τον νεορεαλισμό είναι η έντονη διάθεση για στιλιζάρισμα. Οι πρωταγωνιστές είναι εξαιρετικά εμφανίσιμοι και καλοντυμένοι και παρευρίσκονται σε δεξιώσεις της αστικής τάξης ή σε εξαιρετικά μοντέρνα και κοσμοπολίτικα events όπως λ.χ. το καμπαρέ που βρίσκονται ο Γιοναππί και η Lidia ή το πάρτι του μεγαλοεκδότη Gherardini. Οι χαρακτήρες είναι πια αστοί, ίσως ευκατάστατοι και ιδιαίτερα στιλάτοι. Σε αντίθεση με την περίοδο του ιταλικού νεορεαλισμού, η ταινία δεν επικεντρώνεται κυρίως στους φτωχούς ανθρώπους και τον αγώνα τους για την επιβίωση. Ωστόσο, η προηγούμενη ζωή του ζευγαριού, όπως φαίνεται από την επίσκεψη στην εγκαταλελειμμένη φτωχογειτονιά ρίχνει φως στη βάση στην οποία «χτίζει» ο σκηνοθέτης. Ο νεορεαλισμός υπάρχει ωστόσο έχουν γίνει βήματα μπροστά, ο κινηματογράφος έχει εμπλουτιστεί με προσωπικό ιδίωμα, προσωπική αναζήτηση του σκηνοθέτη, σουρεαλιστικά στοιχεία, καινοτομίες επηρεασμένες από το γαλλικό Νέο Κύμα αλλά και το διεθνές κινηματογραφικό γίνεσθαι. Το κεντρικό θέμα του αγώνα των απλών ανθρώπων για επιβίωση δίνει τη θέση στον αγώνα των ανθρώπων, από όποιο κοινωνικό στρώμα κι αν προέρχονται, για μεταξύ τους επικοινωνία.

4.5 Η αρχιτεκτονική και ο ρόλος της στην ταινία “La Notte”

Η αρχιτεκτονική στην ταινία “La Notte” του Antonioni δεν είναι απλώς ένα φόντο ή ένα διακοσμητικό στοιχείο, αλλά αποτελεί έναν ενεργό παράγοντα που ενισχύει την αφήγηση, αναδεικνύοντας τις εσωτερικές και εξωτερικές συγκρούσεις των χαρακτήρων και εκφράζοντας τις θεμελιώδεις ιδέες της ταινίας. Η αρχιτεκτονική αποτελεί κυρίαρχο θέμα στην ταινία, η οποία και διαπνέεται από διάφορα αρχιτεκτονικά περιβάλλοντα που αντικατοπτρίζουν τόσο τις εσωτερικές όσο και τις εξωτερικές αναζητήσεις των χαρακτήρων, όπως και την αίσθηση της ανασφάλειας από την οποία αυτοί διακατέχονται. Η αρχιτεκτονική στην ταινία δημιουργεί έναν κόσμο που παραπέμπει στις κοινωνικές και ψυχολογικές καταστάσεις των χαρακτήρων.



Εικ. 10: Χαρακτηριστική αρχιτεκτονική γωνία του Πύργου της Pirelli στην έναρξη της «Νύχτας» (Στιγμιότυπο από την ταινία)

Η ταινία ξεκινάει με πλάνα από το Μιλάνο του 1960 όπου φαίνεται το αστικό τοπίο μιας σύγχρονης πόλης της νεωτερικότητας. Στα πλάνα κυριαρχούν ουρανοξύστες που μόλις έχουν ανεγερθεί. Χαρακτηριστικό το πλάνο με τον Πύργο της Pirelli, που δεσπόζει μέχρι σήμερα απέναντι από τον Κεντρικό Σιδηροδρομικό Σταθμό του Μιλάνου, έργο του αρχιτέκτονα Gio Ponti (1891-1979), του σημαντικότερου ίσως μιλανέζου μοντερνιστή αρχιτέκτονα του εικοστού αιώνα, και του διάσημου πολιτικού μηχανικού Pier Luigi Nervi (1891-1979). Πολύ χαρακτηριστικό στην αρχή της ταινίας είναι ένα κινούμενο πλάνο που εστιάζει στη γυάλινη όψη (curtain wall) του νεόδμητου ουρανοξύστη (εικ9). Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 η βιομηχανική ανάπτυξη της Ιταλίας βρίσκεται στο απόγειό της και το αστικό τοπίο του Μιλάνου αλλάζει ριζικά από τα έργα πολύ σημαντικών μοντερνιστών αρχιτεκτόνων, όπως του προαναφερθέντος Gio Ponti, των Gino Pollini και Luigi Figini, του Luciano Baldessari και άλλων. Η πόλη του Μιλάνου είναι πια μια πόλη όπου κυριαρχεί η κίνηση των αυτοκινήτων στους δρόμους, όπου και εστιάζουν τα πλάνα στην αρχή της ταινίας. Τα κινηματογραφικά πλάνα δίνουν έμφαση στις χαρακτηριστικές γωνίες της πόλης του Μιλάνου (εικ.7). Οι καμπύλες στις γωνίες τόσο των ιστορικών κτιρίων όσο και των νεώτερων πρωταγωνιστούν στη φωτογραφία του μεγάλου σκηνοθέτη. Μετά από τα κτίρια ο φακός εστιάζει και στα αυτοκίνητα που κυκλοφορούν στους δρόμους, όπου παρατηρεί κανείς το εντυπωσιακό design των ιταλικών αυτοκινήτων της εποχής. Των θαυμάτων της σύγχρονης ιταλικής βιομηχανίας. Το ζευγάρι των πρωταγωνιστών μετακινείται με ένα θαύμα της ιστορίας του design των αυτοκινήτων, μια Alfa Romeo Giulietta Berlina του 1959 (εικ.8). Εκτός από την αρμονική σύνθεση που δημιουργούν οι γραμμές και οι καμπύλες του αυτοκινήτου, παρουσιάζονται και κάποιες πολύ ενδιαφέρουσες και ελκυστικές λεπτομέρειες όπως λ.χ ο τρόπος που ανοίγουν τα παράθυρα. Η χρήση αυτών των λεπτομερειών παίζει σημαντικό ρόλο στην ποιότητα των κάδρων της ταινίας.

Στο Μιλάνο, οι χαρακτήρες της ταινίας πλαισιώνονται μέσα στους δρόμους και τις αρχιτεκτονικές δομές. Περισσότερο από τον παραδοσιακό αστικό ιστό κυριαρχεί στα κινηματογραφικά πλάνα κυρίως το λεξιλόγιο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Ο ουρανοξύστης της Pirelli βρίσκεται ακριβώς απέναντι από τον εντυπωσιακό Liberty Κεντρικό Σιδηροδρομικό

της πόλης, ο οποίος όμως δε δείχνεται, ή ο πύργος της Martini κοντά στην Πλατεία του γοθτικού Καθεδρικού Ναού (ο ιστορικός καθεδρικός δε δείχνεται) που φαίνεται μάλιστα και από την εμπορική στοά Vittorio Emanuele (που πάλι δε δείχνεται) στο τέλος του άξονα που πλαισιώνεται από τα δίδυμα ρασιοναλιστικά κτίρια του Pierro Portaluppi. Ο σκηνοθέτης αποφεύγει να δείξει στα πλάνα του τα παραδοσιακά αξιοθέατα του Μιλάνου και επικεντρώνεται κυρίως στα νεόδμητα κτίρια που είναι επιτεύγματα της πρόσφατης τεχνολογικής προόδου. Το δυναμικό και ίσως ψυχρό σκηνικό του εκσυγχρονισμού επιλέγεται σκόπιμα ως ο χώρος της δράσης των ηρώων. Μόνο σε μια περίοδο της ταινίας, όπου η Lidia περιπλανιέται στην παλιά της γειτονιά, έχουμε έμφαση σε πλάνα από παλιότερα κτίρια, κάποιες φορές κατεστραμμένα από τον πόλεμο ή εγκαταλελειμμένα. Η αρχιτεκτονική της πόλης στην ταινία “La Notte” με τα ψηλά κτίρια, τους φαρδείς δρόμους και τις χαρακτηριστικές γωνίες του αστικού ιστού αποτελεί ένα περιβάλλον που ενισχύει την αίσθηση της απομόνωσης και της ανασφάλειας των χαρακτήρων. Οι πρωταγωνιστές τριγυρίζουν σε αυτόν τον ανώνυμο και απροσδιόριστο χώρο, αναζητώντας σημεία αναφοράς και έννοιες ταυτότητας. Τα αρχιτεκτονικά κτίρια στην ταινία, λειτουργούν συχνά ως σύμβολα εξουσίας και αναζήτησης. Το σπίτι του Gionanni και της Lidia είναι ένα πολυτελές διαμέρισμα σε ένα ψηλό κτίριο, το οποίο αντιπροσωπεύει την κοινωνική τους θέση αλλά και την απομόνωσή τους από την πραγματικότητα. Ωστόσο, αυτό το περιβάλλον αποδεικνύεται ανεπαρκές για να καλύψει τις εσωτερικές ανάγκες και τις αναζητήσεις των πρωταγωνιστικών αυτών χαρακτήρων.



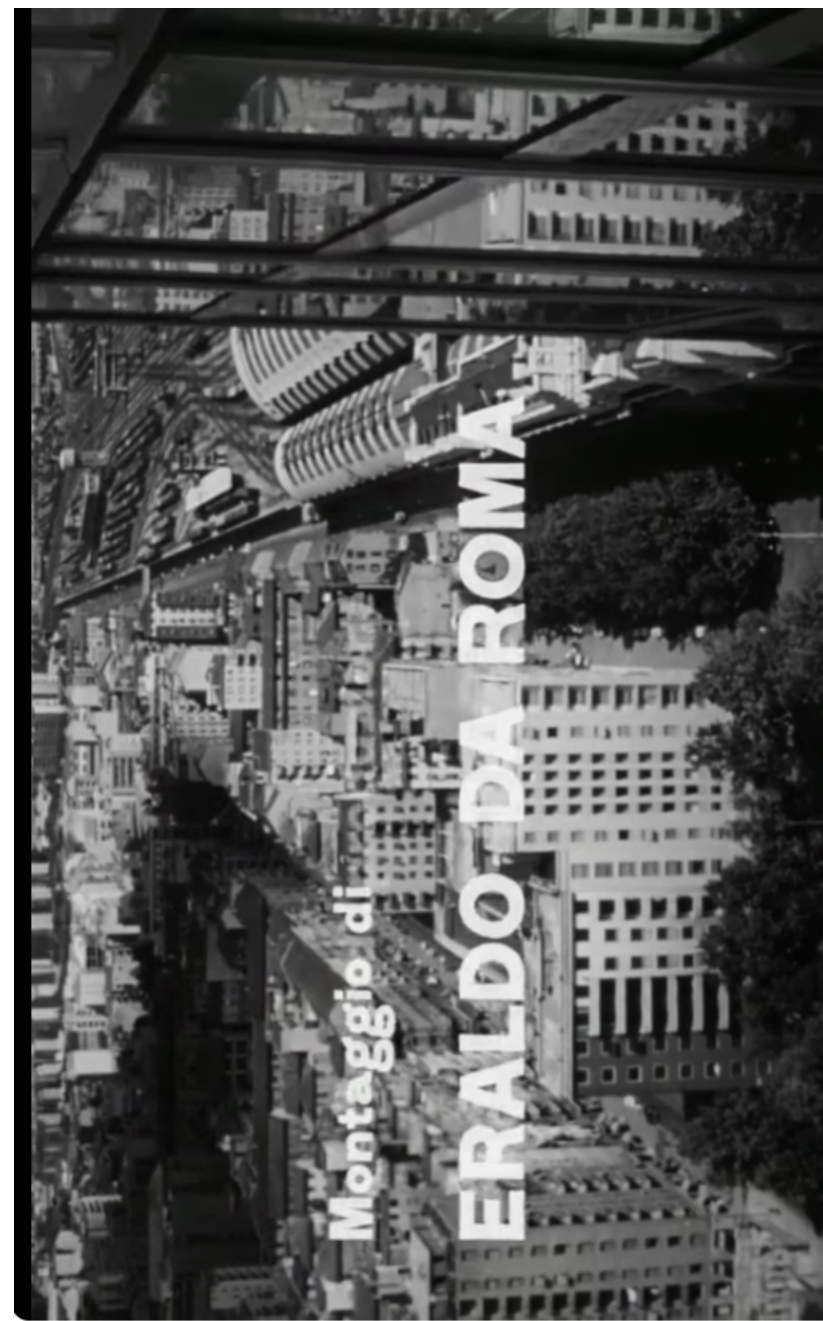
Εικ11: Η Jeanne Moreau στην Alfa Romeo στους δρόμους του Μιλάνου (στιγμιότυπο από την ταινία)

Η αρχιτεκτονική στην ταινία “La Notte” λειτουργεί επίσης ως υπόβαθρο των συναισθηματικών συγκρούσεων που βιώνουν οι πρωταγωνιστικοί χαρακτήρες. Ο τρόπος που φαίνεται η εσωτερική διακόσμηση, αλλά και η δομή των χώρων στα κινηματογραφικά πλάνα ενισχύει την επικοινωνία των συναισθηματικών συγκρούσεων των ηρώων στους θεατές. Στο σπίτι του Giovanni και της Lidia, οι καθαρές γραμμές και επιφάνειες ίσως αντιπροσωπεύουν την ψευδαίσθηση της τάξης και της σταθερότητας, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτουν την απόκλιση και την απόσταση μεταξύ των δύο χαρακτήρων.

Η αρχιτεκτονική λειτουργεί επίσης ως μέσο αντιπαράθεσης και αναζήτησης της ταυτότητας των ανθρώπων. Οι χαρακτήρες συχνά αλληλοεπιδρούν με το περιβάλλον τους προσπαθώντας να βρουν έναν τρόπο να εκφράσουν τις εσωτερικές τους αναζητήσεις και συγκρούσεις μέσα από την αρχιτεκτονική. Οι αρχιτεκτονικές γραμμές και οι χώροι λειτουργούν ως καμβάς στις συναισθηματικές τους καταστάσεις και ενέργειες. Μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε πως ο Antonioni χρησιμοποιεί την αρχιτεκτονική ως αντικείμενο παρατήρησης και ερμηνείας, εστιάζοντας στην αισθητική και την ψυχολογία των χαρακτήρων μέσα από το περιβάλλον στο οποίο τους τοποθετεί. Παρόλο που ο Αντονιόνι έχει εντάξει με απόλυτη αρμονία την αρχιτεκτονική της πόλης στην ταινία του, δεν ασκεί κριτική τόσο σε αυτή και στις συνθήκες του αστικού περιβάλλοντος όσο στην ίδια την πρωταγωνίστρια και την δυσκολία της να προσαρμοστεί στο περιβάλλον αυτό⁷. Οι κινήσεις της κάμερας και των πλάνων εστιάζουν στις διάφορες γωνίες και δομές των κτιρίων, αποκαλύπτοντας την ομορφιά τους ή την ψυχρότητα και ανασφάλεια την οποία συχνά αυτές εκπέμπουν.

7. Seymour Chatman, Antonioni or, the surface of the world (University of California Press, 1985)

Εικ12: Στιγμιότυπο από το καθοδικό πλάνο στο curtain wall στον Πύργο της Pirelli στην έναρξη της ταινίας “La Notte” (Στιγμιότυπο από την έναρξη της ταινίας)



4.6 Σχολιασμός των αρχιτεκτονικών κτιρίων της ταινίας

4.6.1 Ο Πύργος της Pirelli

Ο Πύργος της Pirelli στο Μιλάνο (εικ10) αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα και πιο αναγνωρίσιμα αρχιτεκτονικά τοπία στην Ιταλία και στον κόσμο. Αυτό το εμβληματικό κτίριο αποτελεί μέρος ενός αρχιτεκτονικού συμπλέγματος που έχει συνδυάσει την τεχνολογική καινοτομία με την αισθητική ευαισθησία, αντιπροσωπεύοντας ένα εμβληματικό παράδειγμα της μεταπολεμικής μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ιταλία. Ο Πύργος της Pirelli βρίσκεται σε κεντρική περιοχή του Μιλάνου, της βιομηχανικής και οικονομικής πρωτεύουσας της Ιταλίας, απέναντι από τον Κεντρικό Σιδηροδρομικό Σταθμό της Πόλης (Milano Centrale). Η κατασκευή του ξεκίνησε το 1957 και ολοκληρώθηκε το 1960. Σχεδιάστηκε από τους σπουδαίους αρχιτέκτονες και μηχανικούς Gio Ponti και Pier Luigi Nervi. Ο Gio Ponti (1891-1979) ήταν ένας από τους πιο επιδραστικούς ιταλούς μοντερνιστές αρχιτέκτονες του εικοστού αιώνα. Με ένα πολυσχιδές έργο που περιλαμβάνει κατοικίες, καταστήματα, εκκλησίες και ξενοδοχεία, ο Ponti ήταν γνωστός για τον μοντερνιστικό σχεδιασμό του και το δικό του χαρακτηριστικό προσωπικό εκφραστικό ιδίωμα. Ο Pier Luigi Nervi (1891-1979 επίσης) ήταν ένας αρχιτέκτονας και πολιτικός μηχανικός που ξεχώρισε για την καινοτομία, ευρηματική και πρωτοποριακή χρήση του οπλισμένου σκυροδέματος στις κατασκευές του.

Η Pirelli ήταν και είναι μια από τις μεγαλύτερες εταιρείες ελαστικών στον κόσμο και ανέλαβε την κατασκευή του συγκεκριμένου πύργου γραφείων με στόχο να ενισχύσει την παρουσία στο χώρο της τεχνολογίας και στο διεθνές οικονομικό κέντρο του Μιλάνου. Ο Πύργος της Pirelli αναδύεται με χαρακτηριστικό τρόπο και χαρακτηρίζει σημαντικά την κορυφογραμμή της πόλης. Το σχέδιο του κτιρίου αποτελεί συνδυασμό μοντερνιστικού σχεδιασμού και τεχνολογικών εφαρμογών αιχμής που εκπροσωπούν την εποχή της ανασυγκρότησης και της βιομηχανικής ανάπτυξης της Ιταλίας. Το κτίριο αποτελείται από μια σειρά από πλάκες οπλισμένου σκυροδέματος που συνδέονται μεταξύ τους για να δημιουργήσουν μια

Εικ.13: Ο Πύργος της Pirelli των Gio Ponti και Pier Luigi Nervi (1957-60) μπροστά στον Κεντρικό Σιδηροδρομικό Σταθμό του Μιλάνου Σήμερα (Πηγή: Wikipedia)



δομή που είναι ταυτόχρονα κομψή και αισθητική. Τα κατακόρυφα υποστυλώματα είναι από ανοξείδωτο χάλυβα. Οι γραμμές του κτιρίου είναι καθαρές και μοντέρνες, με γεωμετρικές φόρμες που επιτείνουν την εντύπωση της υψηλής τεχνολογικής προόδου. Μια από τις εντυπωσιακές πτυχές του Πύργου της Pirelli είναι η περίφημη γυάλινη εξωτερική επικάλυψή του, το λεγόμενο στη διεθνή ορολογία “curtain wall”, η οποία έδινε στον ουρανοξύστη ένα μοναδικό και λαμπερό χαρακτήρα για την εποχή του, καθώς τόσο εξωτερικά όσο και εσωτερικά. Τα γραφεία της εταιρείας απολαμβάνουν πανοραμική θέα του Μιλάνου στοιχείο ενδεικτικό του κύρους και της εμβέλειας μιας πολυεθνικής τεχνολογικής εταιρείας.

Ο Πύργος της Pirelli αντιπροσωπεύει πολύ περισσότερα από ένα απλό επιχειρηματικό κτίριο. Με την κατασκευή του, η Pirelli ήθελε να δημιουργήσει ένα σύμβολο της τεχνολογικής καινοτομίας και της βιομηχανικής ανάπτυξης που εκπροσωπούσε, ενισχύοντας έτσι την εταιρική της ταυτότητα και τη φήμη της ως ηγέτη στον κλάδο της. Ωστόσο, το κτίριο αυτό αντιπροσωπεύει ένα σημαντικό μέρος της κοινωνικής και πολιτιστικής ιστορίας του Μιλάνου και της Ιταλίας γενικότερα. Κατά τη δεκαετία του 1960, η πόλη βρισκόταν σε μια φάση εκ νέου ανάπτυξης και αναζωογόνησης και ο Πύργος αντιπροσώπευε ένα αναπόσπαστο κομμάτι του παλμού της εποχής. Είναι μέχρι σήμερα ένα από τα χαρακτηριστικά σύμβολα του Μιλάνου και αναγνωρίσιμος παγκοσμίως ως ένα από τα πιο εμβληματικά σύμβολα της μεταπολεμικής μοντέρνας αρχιτεκτονικής στην Ιταλία. Ο συνδυασμός τεχνολογικής καινοτομίας και αισθητικής ευαισθησίας καθώς και η επιρροή που άσκησε σε αρχιτέκτονες σε όλο τον κόσμο συνέβαλλαν στην προστασία του ως μνημείο της μοντέρνας αρχιτεκτονικής κληρονομιάς.

4.6.2 Η πολυτελής Έπαυλη των Gherardini

Ένα σημαντικό μέρος του έργου “La Notte” διαδραματίζεται στην πολυτελή έπαυλη του μεγαλοεκδότη Gherardini. Η έπαυλη διαθέτει μεγάλη αυλή πολλών στρεμμάτων και κήπο με πισίνα, γήπεδο τένις και γήπεδο γκολφ. Το πάρτι διαδραματίζεται στα γρασίδια του κήπου δίπλα στην πισίνα και το γήπεδο τένις. Η ορχήστρα παίζει σε ένα υπόβαθρο με δάπεδο σκακιέρας στον κήπο και οι καλεσμένοι χορεύουν σε μια κυκλική κατασκευή με δάπεδο σκακιέρας και ένα αγαλμάτιδο στη μέση. Στον κήπο επικρατεί μια ειδυλλιακή ατμόσφαιρα άνεσης και πολυτέλειας.

Όσον αφορά το κτίριο της βίλας, αυτό χαρακτηρίζεται έντονα από μοντέρνο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο. Μεγάλες γυάλινες επιφάνειες με τμήματα των υαλοστασίων που ανοίγουν σε ανάκλιση. Η μεγάλη διαφάνεια και η άμεση και οργανική σχέση του εσωτερικού χώρου με τον εξωτερικό και αντίστροφα είναι από τα βασικά χαρακτηριστικά της βίλας. Τα ανοίγματα χαρακτηρίζονται από μοντέρνο αρχιτεκτονική λεξιλόγιο: Μεγάλες επιφάνειες υαλοστασίων που ενώνουν το μέσα με το έξω αλλά και γραμμική διάταξη ανοιγμάτων και χαρακτηριστικοί μακρόστενοι φεγγίτες. Η επικοινωνία των επιπέδων στο εσωτερικό του κτιρίου, οι ενιαίοι ροϊκοί χώροι που ευνοούν την οργανική κίνηση αποτελούν βασικά χαρακτηριστικά της πολυτελούς κατοικίας του μοντέρνου κινήματος.

Παρατηρώντας ωστόσο το σκηνικό περεταιίρω με μια πιο βαθιά αρχιτεκτονική ματιά παρατηρούμε αρκετά χαρακτηριστικά που δε συμβαδίζουν με το μοντέρνο κίνημα έτσι όπως αυτό εκφράστηκε ως ‘διεθνές στιλ’. Κατ’ αρχήν παρατηρούμε ότι το σπίτι διαθέτει τετράριχτη κεραμοσκεπή. Η κεραμοσκεπή είναι ωστόσο χαρακτηριστικό γνώρισμα της αρχιτεκτονικής του Μιλάνου που πηγάζει από την ανάγκη της λειτουργικότητας απέναντι στις τοπικές κλιματολογικές συνθήκες. Το Μιλάνο είναι μια πόλη της βόρειας Ιταλίας, σε γειτνίαση με την Οροσειρά των Άλπεων, και χαρακτηρίζεται από σχετικά ψυχρό κλίμα για μεσογειακά δεδομένα. Η στέγη ωστόσο αποτελεί και μια επιλογή προς μια πιο δημόδη εκδοχή του μοντέρνου κινήματος που βρίσκεται πιο κοντά στις προτιμήσεις της μπουρζουαζίας.

Εικ14: Η πολυτελής κατοικία του Gherardini (Πηγή: Sense of Cinema)



Την ταυτότητα της μπουρζουαζίας και των επιλογών πλαδαρής αισθητικής που έχουν ως στόχο την επίδειξη του κοινωνικού πρεστίζ των ιδιοκτητών προδίδουν και οι επιλογές των επίπλων, των έργων τέχνης και άλλων στοιχείων που βρίσκονται στους χώρους. Οι καναπέδες και οι πολυθρόνες στο σαλόνι έχουν παλαιότερες κλασικιστικές αναφορές όπως και το τζάκι που βρίσκεται απέναντί τους. Οι μεταλλικές καρέκλες του κήπου όπου κάθεται η ορχήστρα έχουν αναφορές στην Αρ Νουβώ (Στην Ιταλία Λίμπερτι).

Οι εσωτερικοί χώροι της μοντέρνας έπαυλης συχνά διαθέτουν τοιχογραφίες οι οποίες παραπέμπουν σε παλαιότερες εποχές της ιστορίας της τέχνης, όπως τον 19^ο αιώνα. Πιθανός στόχος των σκηνικών είναι να σπάσει η συνέπεια και η τάξη της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και να μεταφερθούμε σε έναν κόσμο περισσότερο ονειρικό που βρίσκεται πέρα από την πραγματικότητα. Η τοιχογραφία λόγου χάρη που προβάλλει πίσω από τη συνάντηση του Γιοναππι και της νεαρής Valentina ίσως να θέλει να μας μεταφέρει σε έναν κόσμο κάπως πιο παιδικό και ονειρικό από τον υπόλοιπο κόσμο των μεγαλύτερων ενηλίκων. Μια άλλη εξήγηση μπορεί να έχει να κάνει με μια διάθεση από τον σκηνοθέτη να σχολιάσει τις αισθητικές προτιμήσεις και τη διάθεση προβολής της μεγαλοαστικής τάξης με κάπως ειρωνικό τρόπο.μεγαλοαστικής τάξης με κάπως ειρωνικό τρόπο. Σε γενικές γραμμές πάντως η πολυτελής κατοικία του κυρίου Gherardini τόσο στο εσωτερικό της όσο και στους εξωτερικούς της κήπους αποτελεί ένα πολύ σημαντικό σκηνικό για την ταινία και παρέχει ένα πολύ υποστηρικτικό πλαίσιο στο νόημα της ταινίας.

**Εικ15: Εσωτερικός χώρος της κατοικίας του Gherardini
(Πηγή: Sense of Cinema)**



4.7 Κριτική στο φαινόμενο της ανόδου του νεοφασισμού

Η ταινία “La Notte” του Michelangelo Antonioni αναδεικνύει μια βαθιά και πολυεπίπεδη κριτική στο φαινόμενο της ανόδου του νεοφασισμού, μέσα από την παρουσίαση της κοινωνικής αποξένωσης, της σύγχυσης και της απομόνωσης στη σύγχρονη αστική ζωή. Η ταινία αναδεικνύει τη σύνθετη και αμφίσημη φύση του φαινομένου του νεοφασισμού, προβάλλοντάς τον ως ένα αποτέλεσμα της απομάκρυνσης του κόσμου από την ανθρώπινη επαφή και την αποδοχή της βίας ως μέσο επίλυσης των κοινωνικών προβλημάτων. Στον κόσμο της ταινίας “La Notte”, οι χαρακτήρες παρουσιάζονται σε μία κατάσταση συνεχούς αποξένωσης και απομόνωσης. Η σύζυγος Lidia και ο σύζυγός της ο Giovanni, διανύουν μια φάση κρίσης στη σχέση τους. Ο Giovanni είναι ένας επιτυχημένος συγγραφέας που αισθάνεται αποξενωμένος από τον κόσμο γύρω του. Ο Antonioni αποδίδει την αναζήτηση της σημασίας στη ζωή και της σύνδεσης μεταξύ των ανθρώπων σε ένα κοινωνικό πλαίσιο που διακατέχεται από το αίσθημα του αδιεξόδου και της ανασφάλειας.

Η κριτική του Antonioni στο νεοφασισμό εκδηλώνεται μέσα από την απεικόνιση μιας κοινωνίας που έχει αποκοπεί από την ανθρώπινη αλληλεπίδραση και την εμπιστοσύνη μεταξύ των ανθρώπων. Οι χαρακτήρες ζουν σε έναν κόσμο όπου οι σχέσεις είναι επιφανειακές και αναξιόπιστες. Η απομόνωση και η αποξένωση προκαλούν έναν κενό το οποίο μπορεί να γεμίσει με επικίνδυνες ιδεολογίες. Οι συναισθηματικές και πνευματικές ανησυχίες των χαρακτήρων αποκαλύπτουν τη βαθύτερη αναζήτηση για το νόημα και τη σύνδεση σε έναν κόσμο που διακρίνεται από την απροσδιοριστία και την απόγνωση. Ο νεοφασισμός θα μπορούσε δυστυχώς να είναι μια πιθανή απόδραση από αυτή την ανεπίλυτη αβεβαιότητα. Η ταινία προειδοποιεί για την ανάγκη να αντιμετωπιστούν οι ρίζες της κοινωνικής αποστασιοποίησης και να επαναδιατυπωθεί η σημασία της ανθρώπινης συνάντησης και αλληλεγγύης. Μέσω της απεικόνισης της ανθρώπινης απελπισίας και της αποξένωσης ο Antonioni αναδεικνύει την ανάγκη για μια πιο συνεκτική και ανθρώπινη κοινωνία.

Το πόσο επίκαιρο είναι σήμερα, πάνω από εξήντα χρόνια μετά, το μήνυμα της ταινίας είναι εντυπωσιακό. Σήμερα η θεαματική εξέλιξη της ψηφιακής τεχνολογίας και των διαδικτυακών μέσων κοινωνικής δικτύωσης σε συνδυασμό με την οικονομική επισφάλεια που βιώνει ο δυτικός κόσμος έχουν ως άμεση και έμμεση επίπτωση τον περιορισμό της δια ζώσης ανθρώπινης συνάντησης, καθώς και της αίσθησης της κοινότητας και της αλληλεγγύης μεταξύ των ανθρώπων. Η πρόσφατη πανδημία του COVID-19, με τους κινδύνους που παρουσίαζε για την υγεία και τη ζωή των ανθρώπων είχε ως αποτέλεσμα να επιβληθούν αναγκαστικά μέτρα ασφαλείας που συνέβαλλαν στην αποξένωση μεταξύ των ανθρώπων. Η βία μεταξύ των ανθρώπων αυξήθηκε με τις γυναικοκτονίες στα ζευγάρια να αποτελούν πλέον ένα από τα σοβαρότερα κοινωνικά προβλήματα της εποχής μας. Η άνοδος ακροδεξιών συντηρητικών μορφωμάτων στην πολιτική σκηνή, είναι επίσης χαρακτηριστική της σημερινής εποχής, αν και κρατάει τις ρίζες της λίγες δεκαετίες πριν. Συνολικά, η ταινία “La Notte” προσφέρει μια συγκινητική και διαχρονικά επίκαιρη κριτική στο φαινόμενο της ανόδου του νεοφασισμού, αναδεικνύοντας της συνέπειες που μπορεί να επιφέρει η κοινωνική αποξένωση και η απομόνωση στη σύγχρονη κοινωνία.

BLOW-UP



5. Η ΤΑΙΝΙΑ «BLOW UP», 1966

Στο τέλος του 1965 ο Αντονιόνι πηγαίνει στο Λονδίνο και γυρίζει την ταινία Blow Up με σκηνικό περιβάλλον την βρετανική πρωτεύουσα. Η πόλη, με τον χαρακτηριστικό γκριζωπό της ουρανό και τους χαμηλούς αλλά ζωντανούς χρωματικούς τόνους προσφέρεται για τις αναζητήσεις του Αντονιόνι σε σχέση με το χρώμα και συμβάλλει στην ανάγλυφη και ζωντανή ανάδειξη της ψυχολογίας των ηρώων. Η ταινία πραγματεύεται τη σχέση ανάμεσα στο άτομο και την πραγματικότητα. Ο Τόμας, ένας πετυχημένος φωτογράφος φωτογραφίζει μια μέρα τυχαία σε ένα έρημο πάρκο ένα αγκαλιασμένο ζευγάρι. Η προοδευτική μεγέθυνση των φωτογραφιών αποκαλύπτει ένα πρόσωπο κρυμμένο πίσω από ένα θάμνο, ένα όπλο και ένα κορμί ξαπλωμένο ανάσκελα. Αυτό του ερεθίζει πολύ έντονα την περιέργεια, αλλά από τη σκέψη του τον αποσπούν δύο νεαρές κοπέλες που έρχονται για να ποζάρουν και επιδίδονται σε ερωτικό παιχνίδι. Μετά από το διάλειμμα αυτό ο φωτογράφος αφοσιώνεται ξανά στην έρευνα για το μυστήριο του φόνου. Βγαίνει στο πάρκο και βρίσκει το πτώμα. Ζητάει βοήθεια από τον γείτονά του τον ζωγράφο αλλά αυτός είναι απασχολημένος με τα προσωπικά του και δεν ασχολείται. Όταν γυρίζει στο στούντιο ανακαλύπτει πως του έχουν κλέψει τις φωτογραφίες. Βγαίνει έξω, περνάει ώρα σε ένα live rock μουσικής και μετά καταλήγει σε ένα πάρτι όπου βρίσκει τον μάνατζέρ του, ο οποίος επίσης δεν τον βοηθάει. Την αυγή στο πάρκο δε βρίσκει το πτώμα. Οι εμπειρίες του πρωταγωνιστή μπορούμε να πούμε πως δεν είναι συναισθηματικές ή ερωτικές, αλλά αφορούν περισσότερο τη σχέση του με τον κόσμο και την πραγματικότητα που συναντάει.

5.1 Υπόθεση της ταινίας

Μετά τη διανυκτέρευση σε μία πανσιόν, απ' όπου έβγαλε φωτογραφίες για ένα καλλιτεχνικό άλμπουμ, ο Thomas (David Hemmings) φτάνει αργοπορημένος στο studio του για τη φωτογράφιση ενός μοντέλου που ονομάζεται Veruschka. Η καθυστερημένη έναρξη της φωτογράφισης έχει σαν αποτέλεσμα να καθυστερήσουν και οι υπόλοιπες φωτογραφήσεις οι οποίες είναι προγραμματισμένες για αργότερα. Αρχίζει να βαριέται και φεύγει από το studio αφήνοντας τα μοντέλα και το τεχνικό προσωπικό πίσω του.

Καθώς φεύγει από το studio, δύο νεαρές κοπέλες που φιλοδοξούν να γίνουν φωτομοντέλα, τον πλησιάζουν για να του μιλήσουν. Εκείνος τις αγνοεί και μπαίνει στο αυτοκίνητό του για να φύγει από τον χώρο και να επισκεφτεί ένα παλαιοπωλείο. Περιπατώντας μέσα στο Marnon Park, ο Thomas αποφασίζει ενστικτωδώς να πάρει από μακριά φωτογραφίες ένα ερωτευμένο ζευγάρι. Η Jane (Vanessa Redgrave), η γυναίκα του ζευγαριού, παρατηρεί τη φωτογράφιση και δείχνοντας ενοχλημένη, πλησιάζει τον Thomas ζητώντας του το φιλμ και προσπαθώντας μάλιστα να του πάρει και τη φωτογραφική μηχανή. Αυτός αρνείται και συνεχίζει μάλιστα να τη φωτογραφίζει όταν αυτή φεύγει και απομακρύνεται μέσα στο πάρκο. Αργότερα, ο Thomas συναντά τον μάνατζέρ του τον Ron για να φάνε μαζί μεσημεριανό. Παρατηρεί ότι ένας άντρας τον έχει ακολουθήσει και παρατηρεί προσεκτικά και το αυτοκίνητό του. Πίσω στο εργαστήριό του φτάνει η Jane και ζητάει στον Thomas απεγνωσμένα να της δώσει το φιλμ. Στη συνέχεια αυτή και ο Thomas φλερτάρουν μεταξύ τους. Στο τέλος, ο Thomas της δίνει ένα φιλμ που όμως δεν είναι αυτό με τις φωτογραφίες της, κάτι που το κάνει από πρόθεση. Εκείνη με τη σειρά της του δίνει ένα τηλέφωνο το οποίο δεν είναι το δικό της.

Ο Thomas τυπώνει αρκετές φωτογραφίες με την Jane και τον εραστή της, οι οποίες αποκαλύπτουν πως η Jane κοιτούσε ανήσυχα προς ένα άτομο που βρισκόταν ανάμεσα στα δέντρα του πάρκου και τους σημάδευε με ένα πιστόλι. Μετά την απρόσμενη ανακάλυψή του φωνάζει με ενθουσιασμό τον μάνατζέρ του και ισχυρίζεται ότι η αυθόρμητη φωτογράφησή του μπορεί να έσωσε ανθρώπινες ζωές. Αμέσως μετά, χτυπάει η πόρτα του στούντιο και η προσοχή του Thomas αποσπάται. Εμφανίζονται πάλι οι δύο νεαρές κοπέλες. Οι τρεις τους μαζί συνευρίσκονται σεξουαλικά και μετά αποκοιμούνται. Όταν ξυπνούν, οι κοπέλες του λένε πως θέλουν να τις φωτογραφίσει. Η σκέψη του Thomas ωστόσο βρίσκεται στις φωτογραφίες που έβγαλε στο πάρκο για τις οποίες σκέφτεται πως μπορεί να ανακαλύψει περισσότερα στοιχεία. Αποχαιρετά τα κορίτσια για να μείνει μόνος του και να συλλογιστεί, λέγοντάς τους πως θα τις φωτογραφήσει αύριο. Η περεταίρω εξέταση της ξεθωριασμένης φιγούρας στο φόντο τις φωτογραφίας, σε μια από τις εμφανίσεις, κάνει τον Thomas να υποθέσει ότι στο πάρκο μπορεί να έχει γίνει τελικά δολοφονία. Κατά το απόγευμα ο Thomas πηγαίνει πάλι στο

πάρκο και βρίσκει ένα πτώμα, αλλά έχει ξεχάσει να φέρει μαζί του τη φωτογραφική του μηχανή. Τρομοκρατείται από τον ήχο τους σπασίματος ενός κλαριού και φύγει. Όταν επιστρέφει στο studio το βρίσκει παραβιασμένο και ακατάστατο. Όλα τα αρνητικά και οι εκτυπώσεις έχουν εξαφανιστεί εκτός από μία μόνο εμφάνιση η οποία πιθανώς να είναι από τον άνθρωπο που σκοτώθηκε.



Εικ16: Στιγμιότυπο από την ταινία , 1966 (Πηγή: Wikipedia)

Οδηγεί προς την πόλη και βλέπει τη Jane. Την ακολουθεί μέχρι το κέντρο διασκέδασης “Richy-Tick” όπου το συγκρότημα Yardbirds τραγουδάει το τραγούδι “Stroll on”. Ένας θόρυβος στον ενισχυτή του κιθαρίστα, του Jeff Beck, τον κάνει να θυμώσει πολύ και να πετάξει την κιθάρα του στη σκηνή. Η κιθάρα σπάει και μετά πετάει την ταστιέρα της στο κοινό. Στο κοινό, παλεύουν για το ποιος θα πιάσει την ταστιέρα της κιθάρας του διάσημου κιθαρίστα. Αυτός που την αρπάζει είναι ο Thomas. Μόλις την αρπάζει βγαίνει τρέχοντας έξω από το club πριν προφτάσει να τον πιάσει κάποιος. Όταν φτάνει αρκετά μακριά από το πλήθος που τον κυνηγάει, αφήνει την ταστιέρα στο πεζοδρόμιο και απομακρύνεται. Ένας περαστικός παίρνει την ταστιέρα, δεν κατανοεί όμως την αξία της και την αφήνει ξανά στο πεζοδρόμιο.

Ο Thomas πηγαίνει στη συνέχεια σε ένα πάρτι, όπου κυκλοφορούν και ναρκωτικά, σε ένα σπίτι στις όχθες του Τάμεση. Εκεί βρίσκει τη Veruschka, η οποία του είχε πει ότι θα πήγαινε στο Παρίσι. Του λέει μάλιστα ότι «είναι στο Παρίσι». Ο Thomas βρίσκει εκεί τον μάνατζέρ του τον Ρον, ο οποίος βρίσκεται υπό την επήρεια της κάνναβης. Προσπαθεί να τον πείσει να έρθει μαζί του στο πάρκο ως μάρτυρας. Δεν κατορθώνει ωστόσο να τον πείσει για ό,τι φέρεται να συνέβη. Τελικά, ο Thomas αρχίζει να συμμετέχει στο πάρτι και αργότερα, υπό το φως της ανατολής του ήλιου, ξυπνάει μέσα σε ένα δωμάτιο του σπιτιού. Πηγαίνει στο πάρκο μόνος του για να ανακαλύψει ότι το πτώμα έχει εξαφανιστεί. Στη συνέχεια παρακολουθεί έναν θίασο από μίμους να παίζει μια παρωδία ενός αγώνα τένις. Παίρνει το μπαλάκι και το πετάει στους δύο παίκτες όταν αυτό του ζητείται. Καθώς παρακολουθεί το παιχνίδι τον μίμων, ακούγεται ο ήχος της μπάλας που αποκρούεται από τη ρακέτα. Το πλάνο σβήνει, αφήνοντας μόνο του το γρασίδι.

Εικ17: Η αινιγματική ταμπέλα νέον μπροστά από το πάρκο (Πηγή: dyllopress.com)



5.2 'Blowups' και οπτική ασάφεια

Η τέχνη δεν μπορεί να είναι κάτι περισσότερο από μια ψευδαίσθηση. Η ασάφεια της οπτικής εμφάνισης στη μεγέθυνση (blowup) απεικονίζεται σε πολλά χαρακτηριστικά. Μερικά από αυτά είναι τα διαφανή γυάλινα πάνελ πίσω από τα οποία ποζάρουν τα μοντέλα στο φωτογραφικό στούντιο. Τα πολιτικά πλακάτ των απόρων εργατών που διαβάζονται είτε ως οπ είτε ως πο, ανάλογα με το πως τα κρατούν οι διαδηλωτές. Η σκηνή με τα ζωγραφικά έργα του Μπιλ, φίλου και γείτονα του Τόμας, το χαρακτηριστικό σέξι διαφανές δικτυωτό φόρεμα που φοράει η σύντροφος του Μπιλ, και κυρίως η όχι και τόσο κατανοητή ταμπέλα από νέον πάνω από την είσοδο του πάρκου (εικ.13). Τέλος, στην ίδια την εξαφάνιση του Τόμας στο τέλος της ταινίας, την οποία ο Αντονιόνι έχει ονομάσει «το αυτόγραφο του». Το θέμα της οπτικής ασάφειας δημιουργεί τελικά μια ολόκληρη ιστορία και συναντάται στη βαθιά δομή της επικοινωνίας.

Είναι όμως η ίδια η αλληλουχία των blowups η οποία με τον πιο φανερό τρόπο εμπλουτίζει το θέμα της ταινίας. Παρατηρούμε όχι περισσότερες από τρεις κατηγορίες φαινομένων:

1. Τα γεγονότα τα ίδια, τα οποία και συγκροτούν την αντίληψή μας για το τι συνέβη έξω στο καταπράσινο πάρκο.
2. Το στούντιο.
3. Ο φόνος, ο οποίος ανακατασκευάζεται μέσα από τις φωτογραφίες.

Οι παραπάνω κατηγορίες φαινομένων αξίζουν να λάβουν τη στενή προσοχή μας. Πρόκειται για περίπλοκα φαινόμενα και θα χρειαστεί μια αρίθμηση για να τα κατατάξουμε σε μια σειρά. Αριθμούμε αρχικά τα πραγματικά γεγονότα:

1. Ο άντρας και μια νεαρή κοπέλα (Vanessa Redgrave) σκαρφαλώνουν σε μια φυτεμένη πλαγιά του πάρκου

2. Η κοπέλα τραβάει τον άντρα και πάνε σε ένα πράσινο ξέφωτο του πάρκου. Η πλάτη της κοπέλας λυγίζει με χάρη προς τα πίσω και την ακούμε να χαμογελάει.
3. Βλέπουμε τώρα το ζευγάρι να βρίσκεται πιο μακριά, στο πράσινο ξέφωτο.
4. Ο άντρας και η κοπέλα αγκαλιάζονται σφιχτά.
5. Ο άντρας και η κοπέλα αφήνουν ο ένας τον άλλον και η κοπέλα κάνει γύρους κοιτώντας με περιέργεια τις διάφορες γωνίες γύρω από το ξέφωτο
6. Η κοπέλα τραβάει από τα χέρια τον άντρα και φτάνουν κάτω από ένα δέντρο που βρίσκεται απέναντι από τη συστάδα των θάμνων όπου αργότερα μαθαίνουμε πως κρύβεται ο άνθρωπος που στόχευε με το πιστόλι.
7. Βλέπουμε το ζευγάρι σε πιο κοντινό πλάνο και όχι πλέον από την οπτική του Τόμας. Η κοπέλα τρέχει προς τον βαθύ φόντο του πάρκου που βρίσκεται πίσω.
8. Η κοπέλα, στην κορυφή της σκάλας, την οποία έχει μόλις ανέβει ο Τόμας, κρατάει το χέρι μπροστά από το πρόσωπό της για να πάρει τη φωτογραφική μηχανή του Τόμας και φωνάζει στον άγνωστο γι' αυτήν νεαρό να σταματήσει.
9. Η κοπέλα επιστρέφει τρέχοντας στο ξέφωτο
10. Η κοπέλα στέκεται στιγμιαία κάτω από ένα δέντρο, μετά συνεχίζει να απομακρύνεται από τον Τόμας και την κάμερα του σκηνοθέτη, μέχρι να εξαφανιστεί τελείως πέρα από τις συστάδες των θάμνων
11. Η κοπέλα στέκεται στιγμιαία κάτω από ένα δέντρο, μετά συνεχίζει να απομακρύνεται από τον Τόμας και την κάμερα του σκηνοθέτη, μέχρι να εξαφανιστεί τελείως πέρα από τις συστάδες των θάμνων

Εικ18: Στιγμιότυπο από την έγχρωμη ταινία, όπου ο Τόμας επεξεργάζεται και βγάζει μεγεθύνσεις (blowups) από τις ασπρόμαυρες φωτογραφίες του (στιγμιότυπο από την ταινία)



Αν βάλουμε σε μια σειρά τις φωτογραφίες που εμφανίζει ο Τόμας, και τις κρεμάει μετά βρεγμένες στους λευκούς τοίχους του εργαστηρίου του σύμφωνα με τη σειρά με την οποία αυτές εμφανίζονται, δημιουργούμε την αφηγηματική σειρά με κατεύθυνση από τα αριστερά προς τα δεξιά, την οποία και κατασκευάζει ο Τόμας. Όλες οι φωτογραφίες είναι μεγεθύνσεις, blowups, από τα αρνητικά των 35 χιλιοστών που πάρθηκαν από τη φωτογραφική μηχανή του Τόμας. Όμως μερικά από τα διπλά blowups, που έχουν ορισμένα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά παρμένα από τα αυθεντικά blowups φωτογραφίζονται εκ νέου στο στούντιο του Τόμας.

Η φωτογραφική εικόνα η οποία είναι η περισσότερο κρίσιμη για την υπόθεση είναι ένα τριπλό blowup. Μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια είναι το γεγονός ότι αυτό που μερικές φορές βλέπουμε μεγεθυμένο είναι κάτι το οποίο δεν έχει γίνει στην πραγματικότητα από τον ίδιο τον Τόμας αλλά από την κάμερα του ίδιου του Αντονιόνι. Αυτές οι μεγεθύνσεις συμπίπτουν μερικές φορές με τη φυσική σωματική κίνηση του Τόμας στα blowups και σε μερικές περιπτώσεις δεν είναι εύκολο να εξηγηθούν από κανέναν. Είναι σαν η κάμερα του σκηνοθέτη να θέλει να ανακαλύψει το φόνο από μόνη της, ακόμη και αν αυτή δείχνει ότι ο Τόμας το κάνει. Ένα φανερό γεγονός, δεν είναι καθόλου τόσο φανερό όσο φαίνεται. Ο σκηνοθέτης οδηγεί τους θεατές να αναγνωρίσουν ότι η πραγματικότητα πρέπει να αποκρυπτογραφηθεί⁸.

8. Yuri Lotman, Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου, (1981), Σελ. 156

Παρακάτω παραθέτουμε τη σειρά των blowups του Τόμας, με αρίθμηση, στη σειρά που τα εμφανίζει ώστε να τα συγκρίνουμε με τα πραγματικά γεγονότα:

1. Η κοπέλα τραβάει τον άντρα και η πλάτη της λυγίζει προς τα πίσω
2. Ο άντρας και η κοπέλα φιλιούνται ενώ η πλάτη του άντρα είναι στραμμένη προς την κάμερα
3. Ένα δευτερεύον blowup του ζευγαριού επικεντρώνεται στα πρόσωπά τους, δείχνοντάς μας ότι η κοπέλα φαίνεται πολύ φοβισμένη για κάτι το οποίο παρατηρεί μέσα στις συστάδες των θάμνων.
4. Ένα άλλο δευτερεύον blowup, αρκετά θολό στην ανάλυση και τραχύ στην υφή δείχνει το τμήμα της συστάδας των θάμνων όπου το βλέμμα της κοπέλας κοιτάζει έντρομο. Με την πρώτη ματιά δεν είναι εύκολο να διακριθεί κάτι μέσα στις ασπρόμαυρες αποχρώσεις της συστάδας.
5. Η κοπέλα κρατάει το χέρι της μπροστά από το πρόσωπό της.
6. Ένα δευτερεύον blowup δείχνει ένα από τα πρώτα βλέμματα της κοπέλας στον Τόμας, όταν έχει αντιληφθεί την παρουσία του και το τί κάνει.
7. Ένα ακόμη blowup δείχνει την κοπέλα να δαγκώνει το νύχι της και τον άντρα να κοιτάει περίεργα προς το μέρος του Τόμας.
8. Ένα ακόμη δευτερεύον blowup δείχνει τον άντρα να βρίσκεται μόνος του και να κοιτάει προς την κοπέλα και τον Τόμας.



Εικ19: Μεγέθυνση (blowup) στο μέρος όπου ο Τόμας ανακαλύπτει το χέρι με το όπλο (στιγμιότυπο από την ταινία)

5.3 Αναζήτηση νοήματος στα blowups

Αυτές οι φωτογραφίες διαμορφώνουν έναν αφηγηματικό τρόπο, μια κειμενοποίηση αυτού που θα ήταν διαφορετικά μια τυχαία συλλογή φωτογραφιών. Κι όμως, μεγάλο μέρος του έργου μπορεί να ιδωθεί ως η προσπάθεια του καλλιτέχνη να μετατρέψει σε κείμενο μια ιδιαίτερα περίπλοκη εμπειρία. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα, το κείμενο είναι αφηγηματικού χαρακτήρα ενώ παράλληλα άλλοι τύποι αφήγησης όπως ο λυρικός, ο εκθετικός, ο περιγραφικός είναι επίσης δυνατό να παρατηρηθούν. Η αφήγηση αποτελεί συγχρόνως τον πιο έτοιμο και τον πιο δραματικό τρόπο για να εξηγήσει ο συγγραφέας μια ειδήλως ακατανόητη σειρά γεγονότων. Το γεγονός ότι ο Τόμας αφηγείται τη σεκάνς του πάρκου, μας θυμίζει άλλο ένα έργο του Αντονιόνι σε σχέση με τη διαδικασία της δημιουργίας οπτικών αφηγήσεων, την *L' amogosa menzogna*, ένα μικρού μήκους ντοκιμαντέρ του 1949. Η δουλειά του Τόμας μοιάζει επίσης με αυτή της δημιουργίας μιας αφηγηματικής ταινίας με τη διαδεδομένη κινηματογραφική μέθοδο του storyboard. Οι προσπάθειες του Τόμας προφανώς σχετίζονται με κάποιους σημαντικούς τρόπους με την προσωπική δουλειά του Αντονιόνι ως δημιουργός ταινιών.

Ο Τόμας ανακατασκευάζει το έγκλημα σε διάφορες φάσεις. Στην πρώτη, προσπαθεί να καταλάβει απλά τι συνέβη ενώνοντας τις φωτογραφίες 1 και 2. Παρατηρεί όμως κάτι παράξενο στην έκφραση της κοπέλας στην εικόνα 2 και αυτό τον οδηγεί να εμφανίσει ένα δεύτερο blowup που κάνει focus στο πρόσωπό της (3). Καθώς οι λειτουργίες, όπως ένα close up γίνονται στο μοντάζ, δε σηματοδοτείται η επόμενη αφηγηματική στιγμή, αλλά, όπως και στον κατάσκοπο που του λείπει το ένα δάχτυλο στα 39 σκαλοπάτια του Χίτσκοκ το 1935, ή το δηλητηριασμένο κύπελο στο επίσης χιτσκοκικό *Notorious* του 1946, μας προκαλεί την προσοχή μας για τη λεπτομέρεια η οποία είναι κρίσιμη για την πλοκή. Ο Τόμας σκανάρει τη (2) για τους λόγους του βλέμματος της κοπέλας. Ιχνηλατεί τη γραμμή του βλέμματός της προς τη συστάδα των θάμνων όμως δε βρίσκει κάτι εκεί και κουνάει τους ώμους του όντας έτοιμος να παρατήσει την έρευνά του. Ωστόσο, το πάθος του δεν τον εγκαταλείπει και αμέσως συνεχίζει την προσπάθειά του να λύσει το μυστήριο.



*Εικ20: Ο Thomas μεγενθύνει τις φωτογραφίες του φόνου
(Πηγή: Movie Ala Mark)*

Στη συνέχεια κάνει ένα άλλο blowup, το οποίο και περιέχει δύο κάδρα που του έχουν κινήσει υποψίες. Ένα πάνω από το πρόσωπο του φερόμενου δολοφόνου και ένα γύρω από το πιστόλι που βρίσκεται στο ύψος του στήθους του. Το διαρκώς κινούμενο βλέμμα του Τόμας επικοινωνείται στο θεατή μέσω των δύο πανό που βρίσκονται στους τοίχους του στούντιο, ένα στο δεξιό άκρο και ένα στο αριστερό. Η επαναλαμβανόμενη κίνηση της κάμερας προς τα δεξιά, μετά προς τα πίσω, μετά προς τα αριστερά και μετά ξανά από τα αριστερά προς τα δεξιά μας μεταδίδει ζωντανά την προσπάθεια του Τόμας να βάλει σε τάξη τα γεγονότα, όπως και το γεγονός ότι μετράει τις φωτογραφίες στα δάχτυλά του. Ένα πλάνο του Αντονιόνι μας δείχνει την κίνηση του Τόμας προς τις φωτογραφίες. Η κάμερα του Αντονιόνι, όπως και ο Τόμας, πηγαίνει πολύ κοντά σε αυτές. Το χέρι με το πιστόλι κόβεται από την κάτω άκρη του κάδρου και χωρίς αυτό είναι αδύνατο να γίνει αντιληπτό το πρόσωπο. Όμως ο Τόμας δεν έλυσε ακόμη το πρόβλημα. Κάνει κάποια βήματα πίσω και ξύνεται καθώς φαίνεται μπερδεμένος.

Οι φωτογραφίες αφηγούνται την ιστορία. Ο Τόμας, με την αμεσότητα των κομματιών που ενώνει προτείνει ένα flashback της σκηνής. Η σημειωτική ανάλυση φωτογραφιών τραβηγμένων στην τύχη επιτρέπει να αποκαλύψει την ύπαρξη μιας δολοφονίας και η σημειωτική ανάλυση του κόσμου, αποσταθεροποιώντας την τυφλή πίστη στο αμετάβλητο των “γεγονότων” ανοίγει για τον Αντονιόνι, το δρόμος προς την κινηματογραφική αλήθεια⁹. Μετά από την απόσπαση της προσοχή του Τόμας από την επίλυση του μυστηρίου, την οποία προκαλεί το ερωτικό τρίο με τα πανέμορφα κορίτσια που τον επισκέπτονται, ο πρωταγωνιστής μας επιστρέφει δυναμικά στην έρευνά του. Εξετάζει τη βάση του δέντρου και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι πολύ πιθανώς να υπάρχει ένα πτώμα, μέσα από την προσεκτική εξέταση αυτής της περιοχής. Αυτή είναι τη στιγμή που ο Τόμας ανακαλύπτει το πως μπορεί να έγιναν τα γεγονότα.

Ο Τόμας έχει ανακατασκευάσει τα γεγονότα δημιουργώντας ένα είδος αφηγηματικού κειμένου. Όμως αυτά τα γεγονότα συμβαίνουν ίσως μόνο μέσα στη φαντασία του λόγω μιας ψευδαίσθησης που μπορεί να τον διακατέχει. Ίσως όμως και όχι.

Εικ21: Ο Thomas εξιχνιάζει το έγκλημα (Πηγή: Movie Ala Mark)



9. Yuri Lotman, Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου, (1981), Σελ. 160

Η απογοήτευση του Τόμας στο τέλος του έργου μας υπενθυμίζει ότι πρόκειται γι' αυτόν και όχι για την πραγματικότητα που προκαλεί τη συγκεκριμένη ψευδαίσθηση. Ως ένας φωτογράφος μόδας, ο Τόμας είναι ήδη ένα είδος κυνηγού, ένα είδος πρωταθλητή των ψευδαισθήσεων καθώς μαθαίνουμε αυτό παρατηρώντας τα σκηνικά που βρίσκονται στο εργαστήριό του και στην κατά τα άλλα χωρίς «εσωτερικά κίνητρα δουλειά» που εξομολογείται στα δύο νεαρά κορίτσια, κάνοντας ένα κόλπο με την εμφάνιση και εξαφάνιση ενός νομίσματος στα δάχτυλά του. Ούτε είναι μια σύμπτωση ότι νιώθει όμορφα μαζί με τους μίμους. Ο Τόμας, όπως και αυτοί, μεταμφιέζεται προκειμένου να ασκήσει την τέχνη του. Φοράει κουρελίδικα ρούχα για να περάσει ως άστεγος στις κοινωνικές κατοικίες. Επίσης φαίνεται να αναγνωρίζει και εκτιμάει πολύ την τέχνη των μίμων. Την προσπάθειά τους να μετατρέψουν τον κόσμο σε κάτι φανταστικό και παράλογο γεμίζοντας τους πραγματικούς χώρους με αντικείμενα που δημιουργεί η φαντασία τους. Πίσω από όλους αυτούς, και τον Τόμας και τους μίμους, βρίσκεται προφανώς ο ίδιος ο Αντονιόνι, αυτός ο μάγος των ψευδαισθήσεων που δημιουργεί μια τέχνη στην οποία μια φανταστική ρακέτα του τένις μπορεί να ακούγεται να χτυπάει μια φανταστική μπάλα του τένις.

Ο αγώνας τένις φαίνεται σαν ένα σχόλιο στο γεγονός ότι η ψευδαίσθηση είναι κάτι που είναι απολύτως αναπόφευκτο στην τέχνη. Ο Τόμας παρακολουθεί το παιχνίδι των μίμων με ενδιαφέρον και χωρίς να λείπει τίποτα. Η έκφραση στο πρόσωπό του είναι ανοιχτή σε πολλές ερμηνείες. Μπορεί να δει κανείς σε αυτό μια έγνοια σε σχέση με την ψυχική του υγεία αλλά επίσης και μια ήσυχη και σαγηνευτική απομάκρυνση από τα όρια της δύναμης της τέχνης τα οποία ο ίδιος μπορεί να ερμηνεύσει. Τα συμπεράσματα στα οποία φτάνει ο καλλιτέχνης, όσο και ακλόνητα και να είναι, μπορεί να είναι απλώς κατασκευές της βούλησης που δε διαθέτουν καμία υλική υπόσταση, όπως οι φανταστικές ρακέτες και τα φανταστικά μπαλάκια του τένις που χρησιμοποιούν οι μίμοι και είναι ουσιαστικά τα υλικά της τέχνης τους. Η ψευδαίσθηση υπάρχει μόνο και μόνο επειδή ο καλλιτέχνης της επιτρέπει να υπάρχει. Κάτω από αυτές τις συνθήκες πώς μπορεί να αποτελεί παράλογο ότι ο καλλιτέχνης αρχίζει να σκέφτεται και το ενδεχόμενο να είναι τρελός;

Εικ22: Οι μίμοι και το παιχνίδι των ψευδαισθήσεων στη ταινία (Πηγή: Movie Ala Mark)





Εικ23: Ο αγώνας τέννις με τους μίμους (Πηγή: Film Map)

Σε μια συνέντευξη κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του Blow Up ο Αντονιόνι δήλωσε χαρακτηριστικά: «Θέτω υπό αμφισβήτηση τη φύση της πραγματικότητας. Αυτό είναι ένα σημαντικό σημείο για να σκεφτούμε τις οπτικές απόψεις της ταινίας καθώς ένα από τα βασικά θέματά της είναι 'να δει κανείς ή να μη δει' σχολαστικά την πραγματική ποιότητα των πραγμάτων» (Αντονιόνι, 1966). Κύρια έμπνευση της ιστορίας αποτέλεσε ένα απλό τεχνικό γεγονός: όσο πιο πολύ μεγαθύνει κανείς μια φωτογραφία, τόσο πιο αφαιρετικές γίνονται οι μορφές μέχρι που αρχίζουν να περιπλέκονται μεταξύ τους τα περιγράμματα. Η εικόνα χάνεται κυριολεκτικά μπροστά στα μάτια του παρατηρητή. Αυτό είναι επίσης το αποτέλεσμα της τέχνης ενός χειρονομιακού ζωγράφου όπως ο Μπιλ, που επιδιώκει να συγκεράσει τη μπογιά με την επιφάνεια του καμβά. Η παρατήρηση που κάνει η Πατρίτσια για τα blowups και τα συγκρίνει με τη ζωγραφική του συντρόφου της είναι πολύ ενδεικτική για τον σχολιασμό που επιχειρεί να κάνει η ταινία σε σχέση με την τέχνη.

Η κλίμακα είναι το παν. Όσο περισσότερο μεγαθύνει κάποιος μια εικόνα στο μικροσκόπιο, τόσο πιο ασαφής γίνεται η εικόνα. Αν πραγματοποιηθεί μια επαρκής μεγέθυνση ακόμη και μια φωτογραφία ενός βράχου μας δείχνει μόνο μια άμορφη ομάδα από υφές ή χρωματισμούς. Πόσο επίκαιρος είναι ο συγκεκριμένος προβληματισμός σήμερα, 57 χρόνια μετά τα γυρίσματα της ταινίας, στην εποχή του ψηφιακού σχεδιασμού και της ψηφιακής εικόνας που συγκροτείται από pixels! Ο προβληματισμός που υπονοεί ο Αντονιόνι στο blowup σε σχέση με την τέχνη, είναι πολύ διαχρονικός και επίκαιρος σήμερα ωστόσο μπορεί πολύ βάσιμα να συσχετιστεί με τις τάσεις στη ζωγραφική που επικρατούν τις δεκαετίες του 1950 και 1960 στην παγκόσμια πρωτοπορία, τη λυρική αφαίρεση και τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό τις οποίες άλλωστε εκπροσωπεί και ο ζωγράφος Μπιλ. Για τα μεταπολεμικά αυτά διεθνή κινήματα της αφαιρετικής ζωγραφικής επικράτησε η άποψη, που προωθήθηκε τόσο από τους κριτικούς της τέχνης όσο και τους ίδιους τους δημιουργούς, ότι τα έργα της ζωγραφικής αυτής πρέπει να είναι μεγάλοι σε διαστάσεις πίνακες οι οποίοι δεν απεικονίζουν συγκεκριμένες μορφές και τους οποίους ο θεατής είναι καλύτερο να παρατηρεί από πολύ κοντινή απόσταση και να δημιουργεί με την φαντασία του ό,τι αυτός νιώθει.

Μόνο η προσπάθεια του παρατηρητή είναι αυτή που μπορεί να ενώσει τα πράγματα και να τα συσχετίσει μεταξύ τους. Ο Μπιλ λέει χαρακτηριστικά στην ταινία, ότι είναι μόνο αργότερα, αφού έχει ολοκληρώσει ένα έργο του, που βρίσκει κάτι συνεκτικό και ενδιαφέρον σε αυτό. Μόνο αργότερα, μετά τη δημιουργική διαδικασία. Η συνοχή είναι πάντα μια ανθρώπινη κατασκευή. Το σύμπαν δεν μας προσφέρει τίποτα παραπάνω από ένα χάος. Αισθανόμαστε από αυτό ό,τι μπορούμε. Η άποψη του Αντονιόνι ίσως να μη μπορεί να θεωρηθεί αρκετά σαφής, αλλά δηλώνει τουλάχιστον τίμια αυτό που συχνά αντιμετωπίζει ένας καλλιτέχνης (Chatman, 1988, p152).

5.4 Επιρροές καλλιτεχνικών ρευμάτων

Το φιλμ του Αντονιόνι είναι μια ενδιαφέρουσα μαρτυρία για τις αυθόρμητες μεθόδους του σύγχρονου κινηματογράφου. Σε όλη την περίοδο που ακολούθησε το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο κινηματογράφος απομακρυνόταν μάλλον από την παράδοση του Αϊζενστάιν- την παράδοση του διανοητικού κινηματογράφου ιδεών- και αναζητούσε την κινηματογραφική αλήθεια μέσα στην ωμή πραγματικότητα¹⁰.

Για την βαθύτερη κατανόηση του νοήματος της ταινίας του Blow Up θεωρούμε απαραίτητη την παρουσίαση κάποιων πολύ επιδραστικών κινήματων στις εικαστικές τέχνες της εποχής η επιρροή των οποίων είναι παραπάνω από εμφανής στη συγκεκριμένη ταινία του Αντονιόνι. Ο τρόπος με τον οποίο τα κινήματα αυτά επηρέασαν τον σκηνοθέτη αναφέρθηκε επιγραμματικά παραπάνω ωστόσο για μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση του έργου του από τον αναγνώστη αυτού του κειμένου παρουσιάζουμε τα βασικά χαρακτηριστικά των καλλιτεχνικών αυτών κινήματων. Ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα κινήματα τέχνης του 20ού αιώνα και εκπροσωπεί μια ριζική απομάκρυνση από τις παραδοσιακές καλλιτεχνικές συμβάσεις.

10. Yuri Lotman, Αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου, (1981), Σελ. 160

Αναδύθηκε κυρίως στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Αμφισβήτησε την κυριαρχία των καλλιτεχνικών στιλ και καθιέρωσε τη Νέα Υόρκη ως το νέο κέντρο του καλλιτεχνικού κόσμου. Πρωτοεμφανίστηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες κατά τις δεκαετίες του 1940 και 1950 μέσα σε ένα πλαίσιο βαθιάς κοινωνικής, πολιτιστικής και πολιτικής αναταραχής. Ο απόηχος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου άφησε ανεξίτηλο σημάδι στη συλλογική συνείδηση, καλλιερμώντας μια αίσθηση απογοήτευσης και υπαρξιακής αβεβαιότητας. Σε αυτό το ταραχώδες κλίμα, οι καλλιτέχνες αναζήτησαν νέους τρόπους έκφρασης για να μεταφέρουν στη δημιουργία τους την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης εμπειρίας.

Αρκετοί παράγοντες συνέβαλαν στην ανάπτυξη του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Η εισροή αρκετών ευρωπαϊών μεταναστών καλλιτεχνών, όπως ο Piet Mondrian, ο Max Ernst και ο Hans Hoffman, έφερε μαζί τους πρωτοποριακές ιδέες και τεχνικές που θα επηρέαζαν το αναπτυσσόμενο αυτό κίνημα. Επιπλέον, η άνοδος των ολοκληρωτικών καθεστώτων στην Ευρώπη οδήγησε σε μια μαζική έξοδο διανοουμένων και καλλιτεχνών στις ΗΠΑ, ιδιαίτερα στη Νέα Υόρκη, όπου πολλοί βρήκαν καταφύγιο και συνέβαλαν στην πολιτιστική ζύμωση της εποχής. Στον πυρήνα του, ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός χαρακτηρίζεται από την απόρριψη της αναπαραστατικής εικόνας υπέρ της αφαίρεσης και την έμφαση στην αυθόρμητη, χειρονομιακή εφαρμογή της βαφής. Οι καλλιτέχνες προσπάθησαν να εκφράσουν τα βαθύτερα συναισθήματα, τις σκέψεις και τις εμπειρίες τους μέσα από τη δουλειά τους, χρησιμοποιώντας συχνά μη συμβατικές και μη παραδοσιακές τεχνικές όπως το στάξιμο, το πιτσίλισμα και το χύσιμο της μπογιάς στην επιφάνεια του καμβά. Ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός ήταν ένα κίνημα που περιλάμβανε ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών στιλ και προσεγγίσεων. Μεταξύ των βασικών προσωπικοτήτων που συνδέονται με το κίνημα είναι οι Jackson Pollock, Wilhelm de Koonig, Mark Rothko, Barnett Newman κ.α. Η εμφάνιση του αφηρημένου εξπρεσιονισμού πυροδότησε έντονες συζητήσεις και διαμάχες στον κόσμο της τέχνης. Κριτικοί όπως ο Clement Greenberg υποστήριξαν το κίνημα ως το αποκορύφωμα της μοντερνιστικής παράδοσης, επαινώντας την έμφασή του στην καλλιτεχνική αυτονομία και την υπεροχή της μορφής και του χρώματος. Άλλοι, ωστόσο, το απέρριψαν

ως μηδενιστικό ή ακατανόητο υποστηρίζοντας ότι δεν είχε την αντιπροσωπευτική σαφήνεια και τον ηθικό σκοπό των προηγούμενων καλλιτεχνικών κινήματων. Παρά τις επικρίσεις αυτές, ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός είχε μια βαθιά και διαρκή επίδραση στον κόσμο της τέχνης, ανοίγοντας το δρόμο για μεταγενέστερα ρεύματα. Η έμφαση που έδωσε στην ατομική έκφραση, τη συναισθηματική αυθεντικότητα και τη μεταμορφωτική δύναμη της τέχνης αντήχησε βαθιά σε όλα τα πεδία των τεχνών καθώς και στις επόμενες γενιές καλλιτεχνών, επηρεάζοντας τόσο διαφορετικά κινήματα όπως ο νεοεξπρεσιονισμός, ο αφηρημένος ιμπρεσιονισμός και η τέχνη του γκραφίτι.

Η λυρική αφαίρεση στη ζωγραφική αναφέρεται σε ένα στιλ αφηρημένης τέχνης που εμφανίστηκε στα μέσα του 20^{ου} αιώνα και χαρακτηρίζεται από την έμφαση που δίνει στις εκφραστικές και ποιητικές του ιδιότητες. Σε αντίθεση με κάποιες άλλες μορφές αφαίρεσης, όπως ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός, που μπορεί να δίνουν προτεραιότητα σε γεωμετρικά σχήματα ή μη αναπαραστατικές μορφές, η λυρική αφαίρεση εστιάζει περισσότερο στη μετάδοση συναισθηματικών και πνευματικών εμπειριών μέσω του χρώματος, των χειρονομιών και της σύνθεσης. Μερικές από τις βασικές πτυχές της λυρικής αφαίρεσης στη ζωγραφική είναι η συναισθηματική έκφραση, οι χειρονομιακές πινελιές, η διάθεση για εξερεύνηση του χρώματος, η αίσθηση ενός ρυθμού και μιας ροής, η αμφισημία και η ανοιχτότητα στην ερμηνεία, καθώς και τα πνευματικά και υπερβατικά θέματα των ζωγραφικών έργων.

Όσον αφορά στη συναισθηματική έκφραση, η λυρική αφαίρεση δίνει προτεραιότητα στην έκφραση του συναισθήματος έναντι της αναπαράστασης. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν συχνά το χρώμα, με την πινελιά και τη σύνθεση να προσπαθούν να προκαλέσουν συναισθήματα, διαθέσεις ή αισθήσεις και όχι να απεικονίσουν αναγνωρίσιμα αντικείμενα ή σκηνές. Αυτό επιτρέπει μια πιο υποκειμενική και προσωπική ερμηνεία από τον θεατή. Όσον αφορά τις χειρονομιακές πινελιές, τις χρησιμοποιούν συχνά οι καλλιτέχνες που δουλεύουν στο στιλ της λυρικής αφαίρεσης επιτρέποντας στην κίνηση του χεριού ή του σώματός τους να υπαγορεύσει τα σημάδια που κάνουν στον καμβά. Αυτή η αυθόρμητη και διαισθητική προσέγγιση μπορεί να δημιουργήσει δυναμικές και

ενεργητικές συνθέσεις που μεταφέρουν μια αίσθηση ζωντάνιας και αμεσότητας. Όσον αφορά στο χρώμα, αυτό παίζει κεντρικό ρόλο στη λυρική αφαίρεση, με τους καλλιτέχνες να χρησιμοποιούν ζωντανές αποχρώσεις, λεπτές διαβαθμίσεις και αντιθέσεις για να προκαλούν διαφορετικά συναισθήματα και ατμόσφαιρες. Ορισμένοι πίνακες μπορεί να έχουν έντονα, κορεσμένα χρώματα, ενώ άλλοι μπορεί να χρησιμοποιούν πιο απαλούς, πιο σιωπηλούς τόνους για να δημιουργήσουν μια αίσθηση βάθους και ατμόσφαιρας. Η λυρική αφαίρεση έχει επίσης συχνά μια ρυθμική ποιότητα, με στοιχεία επανάληψης, παραλλαγής και κίνησης που υποδηλώνουν μια αίσθηση ροής ή μουσικότητας. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί μέσω της διάταξης σχημάτων και χρωμάτων καθώς και με τη χρήση γραμμών καμπυλότητας ή κύλισης που καθοδηγούν το μάτι του θεατή σε όλον τον καμβά. Η λυρική αφαίρεση χαρακτηρίζεται επίσης από αμφισημία και ανοιχτότητα.

Σε αντίθεση με την αναπαραστατική τέχνη, η οποία μπορεί να έχει ξεκάθαρο θέμα ή αφήγηση, η λυρική αφαίρεση τείνει να είναι πιο ανοιχτή στην ερμηνεία. Οι πίνακες σε αυτό το στιλ προσκαλούν συχνά τους θεατές να ασχοληθούν μαζί τους σε ένα πιο διαισθητικό ή συναισθηματικό επίπεδο, επιτρέποντας μια σειρά από προσωπικές απαντήσεις και συνειρμούς. Πολλοί καλλιτέχνες που σχετίζονται με τη λυρική αφαίρεση εξερευνούν θέματα πνευματικότητας, υπέρβασης και μεταφυσικής. Μέσω της χρήσης του χρώματος, της μορφής και των χειρονομιών τους, επιδιώκουν να προκαλέσουν μια αίσθηση θαυμασμού, δέους ή περισυλλογής που υπερβαίνει τον φυσικό κόσμο. Μερικοί αξιόλογοι καλλιτέχνες που σχετίζονται με τη λυρική αφαίρεση είναι μεταξύ άλλων η Helen Frenkenthaler, η Joan Mitchell, ο Sam Francis και ο Willem de Kooning. Τα έργα τους υποδεικνύουν τις εκφραστικές και ποιοτικές ιδιότητες αυτού του στιλ, προσκαλώντας τους θεατές να βιώσουν τη δύναμη της ζωγραφικής ως μια μορφή οπτικής ποίησης. Πολλές φορές τα ιδιώματα της λυρικής αφαίρεσης και του αφηρημένου εξπρεσιονισμού επικαλύπτονται και το έργο αρκετών εκπροσωπών τους μπορεί να καταταγεί και στις δύο κατηγορίες. Αξίζει να σημειωθεί ότι καλλιτέχνες αυτών των ρευμάτων όπως ο Gerhard Richter ασχολήθηκαν αργότερα και με τη φωτογραφία, με τρόπο που θυμίζει αρκετά τον τρόπο δουλειάς που προτείνει ο Αντονιόνι στο Blow Up.

5.5 Το χρώμα στην ταινία “BLOW UP”

Η ταινία “Blow Up” είναι γνωστή για τη χρήση του χρώματος ως ένα σημαντικό στοιχείο στην αισθητική της και την ανάπτυξη της πλοκής. Η χρήση του χρώματος στην ταινία είναι πολύπλευρη και προσφέρει βαθύτερη κατανόηση των θεμάτων και των μηνυμάτων που περνάει ο σκηνοθέτης. Αν εξετάσουμε το ρόλο της χρήσης του χρώματος στην ταινία μπορούμε να παρατηρήσουμε όσα παρουσιάζονται και αναλύονται στις παρακάτω παραγράφους. Η χρήση του χρώματος στην ταινία είναι ένα καίριο στοιχείο που ενισχύει την αισθητική της ταινίας και βοηθάει στην ανάδειξη των κεντρικών της θεμάτων όπως της απομόνωσης, της ασάφειας και της αναζήτησης της αλήθειας.

Εικ24: Ο φωτογράφος Τόμας, με το χαρακτηριστικό ανοιχτόχρωμο παντελόνι περπατάει στο καταπράσινο πάρκο (στιγμιότυπο από την ταινία)



Αρχικά, μας είναι γνωστή η συνεχής επαφή του Antonioni με τις εξελίξεις στην κοινωνία της εποχής του. Ο Antonioni υπήρξε συνεχώς ένας νέος άνθρωπος που ενδιαφερόταν να μάθει τι συνέβαινε στον κόσμο και κυρίως τις αναζητήσεις, τη σκέψη και το συναίσθημα των νέων ανθρώπων αλλά και των ανθρώπων όλων των κοινωνικών τάξεων. Στη συγκεκριμένη ταινία, όπου πρωταγωνιστής είναι ένας νεαρός καλλιτέχνης γεμάτος πάθος, και οι περισσότεροι χαρακτήρες ανήκουν στη νεολαία της εποχής, ο Antonioni δεν μπορούσε να συνεχίσει την αισθητική των πρώτων ταινιών του, αυτή της ασπρόμαυρης εικόνας με χαρακτηριστικά film noir. Το χρώμα τονίζει καταρχάς τον νεανικό ερωτισμό και την ενέργεια, τη μουσική ροκ που αποτελεί μια νέα έκφραση και υπαγορεύει έναν νέο τρόπο ζωής. Η ασπρόμαυρη αισθητική noir ταιριάζει περισσότερο σε μουσική επένδυση jazz και σε καμία περίπτωση rock. Η χρήση έγχρωμου φιλμ επιβάλλεται από τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης υπόθεσης της ταινίας. Το χρώμα τονίζει πάνω από όλα το νεανικό σφρίγος.

Το χρώμα χρησιμοποιείται για να αντιπροσωπεύσει τη σύγκρουση και την αστάθεια στον κόσμο του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα, του φωτογράφου Thomas. Οι έντονες αντιθέσεις των χρωμάτων και οι «ανεπιθύμητες» συναντήσεις με έντονα χρώματα προάγουν το αίσθημα της ανασφάλειας και της αποξένωσης, αντανakλώντας την εσωτερική αναταραχή του Thomas. Το χρώμα χρησιμοποιείται επίσης για να αναδείξει τη σημασία της εξωτερικής πραγματικότητας στην ανάπτυξη της πλοκής. Ο Thomas ανακαλύπτει στιγμές από τη ζωή των άλλων, η οποία και απεικονίζεται με έντονα χρώματα, ενώ η δική του πραγματικότητα παρουσιάζεται με αποχρώσεις που τείνουν προς το ασπρόμαυρο. Αυτή η αντίθεση στη χρωματική παλέτα υπογραμμίζει την απομόνωσή του από τον πραγματικό κόσμο και την αδυναμία του να συμπεριλάβει την εξωτερική πραγματικότητα στην εσωτερική του εμπειρία.

Το χρώμα χρησιμοποιείται επίσης για να διαφοροποιήσει τη φαντασία από την πραγματικότητα. Στις σκηνές που απεικονίζουν τις φαντασιώσεις του Thomas, τα χρώματα είναι πιο ζωντανά και εκκεντρικά, ενώ στις σκηνές που απεικονίζουν την πραγματικότητα τα χρώματα είναι περισσότερο επίπεδα και μονότονα. Αυτή η αντίθεση του χρώματος αναδεικνύει την φαντασία ως μια περιοχή όπου οι κανόνες της

πραγματικότητας δεν ισχύουν. Το χρώμα χρησιμοποιείται επίσης για να αναδείξει το ασαφές στίγμα και την απομόνωση του Thomas σε σχέση με τον κόσμο που τον περιβάλλει. Οι έντονες αντιθέσεις των χρωμάτων δημιουργούν αίσθηση ανασφάλειας και απομόνωσης αναδεικνύοντας την εσωτερική κρίση που βιώνει ο Thomas καθώς και την αποσπασματική φύση του χαρακτήρα του. Μια ακόμη σημασία στη χρήση του χρώματος στη συγκεκριμένη ταινία την οποία μπορούμε να παρατηρήσουμε, είναι η χρήση του χρώματος με στόχο την προώθηση της αναζήτησης και της αμφισβήτησης που νιώθει ο Thomas σε σχέση με το ποια είναι η αλήθεια και ποια η πραγματικότητα. Οι έντονες αντιθέσεις των χρωμάτων ενθαρρύνει τον θεατή να αμφισβητήσει την εξωτερική πραγματικότητα και να αναζητήσει βαθύτερες ερμηνείες και αλήθειες.

Η μετάβαση του Μικελάντζελο Αντονιόνι από την ασπρόμαυρη στην έγχρωμη κινηματογράφηση ήταν μια στιγμή στην πορεία του, που αποτελούσε μια σαφή απομάκρυνση από τις παραδοσιακές μεθόδους αφήγησης. Η εισαγωγή του χρώματος έδωσε στον Αντονιόνι την ελευθερία να εξερευνήσει την οπτική γλώσσα όχι μόνο ενισχύοντας την αισθητική αλλά και εμβαθύνοντας στις ψυχολογικές πολυπλοκότητες των αφηγήσεών του. Το χρώμα στις ταινίες του Αντονιόνι ξεπερνά το επίπεδο της διακόσμησης και λειτουργεί ως βασικός θεματικός αγωγός. Για παράδειγμα στο Blow Up (1966), τα ζωντανά χρώματα της κουλτούρας της εποχής στο Λονδίνο έρχονται σε αντίθεση με τα υποκείμενα θέματα της ταινίας, που είναι η απομόνωση και η δυσκολία και αποτυχία της επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων, δημιουργώντας έτσι μια αποπροσανατολιστική ατμόσφαιρα. Αυτή η μετάβαση στο χρώμα επέτρεψε στον Αντονιόνι να εμπλουτίσει σημαντικά την αφήγησή του ενσωματώνοντας στρώματα μεταφορών και συμβολισμών, ενισχύοντας έτσι τον αντίκτυπο και το ερμηνευτικό βάθος των ταινιών του. Ένα άλλο χαρακτηριστικό που αναδεικνύει το χρώμα είναι αυτό της φθοράς των υλικών. Στο περιβάλλον της ταινίας βλέπουμε να συνυπάρχει η φθορά με την πολυτέλεια. Ο πετυχημένος και ευκατάστατος Τόμας γίνεται κουρελής για να επισκεφτεί τις κατοικίες των απόρων και μετά μπαίνει στην ανοιχτή Rolls Royce του για να φύγει. Ο Τόμας είναι γενικά ατιμέλητος και τα υλικά στο εργαστήριό του, όπως τα κασώματα των θυρών ή οι τοίχοι από εμφανές τούβλο φανερώνουν φθορά.

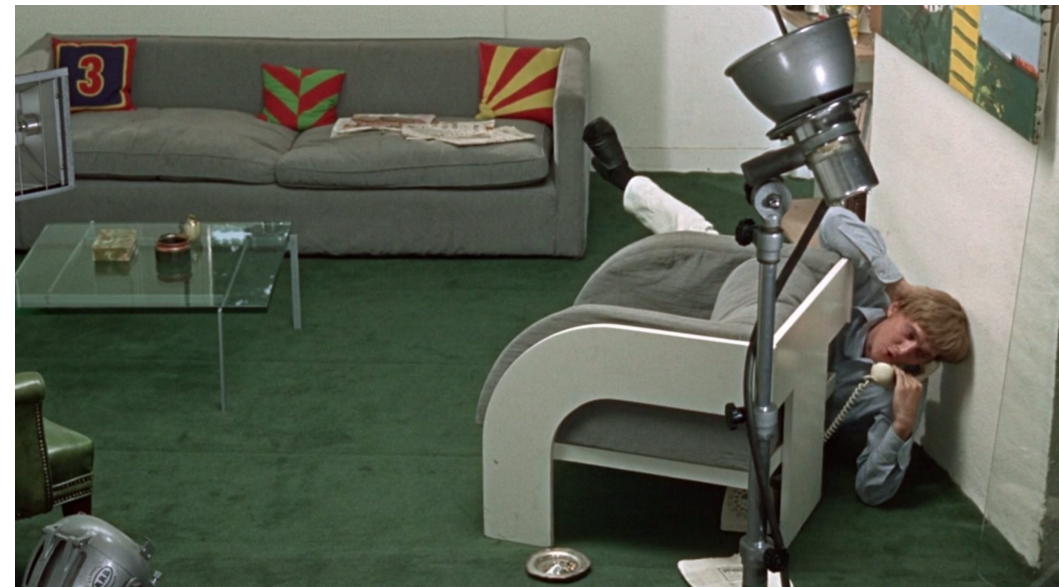
Τα χρώματα στην ταινία *Blow Up* βρίσκονται στο αντίθετο άκρο του φάσματος από τα χρώματα στην «Κόκκινη Έρημο». Είναι επιλεγμένα πολύ προσεκτικά «σα να πρόκειται για σελίδες του περιοδικού *Vogue*» (Chatman, 1988): Το μπλε, το μωβ και το πράσινο χρησιμοποιούνται για να εκφράσουν το cool Λονδίνο της εποχής, όχι μόνο στις σκηνές με τα μοντέλα και τη φωτογράφισή τους αλλά σε ολόκληρη την ταινία. Οι κάπως υποτονικοί χρωματικοί συνδυασμοί θυμίζουν πολλές φορές τους συγκρατημένους γκρι τόνους του πρώιμου έργου του Αντονιόνι “*I vinti*” – οι εξαφανισμένοι-(1953). Παρόλο το έγχρωμο της ταινίας, το άσπρο και το μαύρο εμφανίζονται πολύ πιο συχνά από ότι συνήθως γίνεται στις έγχρωμες ταινίες. Στόχος αυτής της επιλογής δεν είναι μόνο να υποδηλωθεί με περισσότερη ένταση το χρώμα αλλά και να υπογραμμιστεί και να δικαιολογηθεί το αρκετά ενδιαφέρον και αξιοπερίεργο γεγονός ότι ο Τόμας δουλεύει με ασπρόμαυρες φωτογραφίες.

5.6 Ο ρόλος της αρχιτεκτονικής

Η ταινία “*Blow up*” αναδεικνύει το ρόλο της αρχιτεκτονικής ως ένα κομβικό στοιχείο στην ατμόσφαιρα, την αφήγηση και τη θεματολογία της ταινίας. Η αρχιτεκτονική λειτουργεί ως σκηνικό και συνεισφέρει, όπως και στις προηγούμενες ταινίες του Αντονιόνι, στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας μυστηρίου, απομόνωσης και αποξένωσης. Η ταινία λαμβάνει χώρα στο Λονδίνο της δεκαετίας του 1960 και η αρχιτεκτονική της πόλης παίζει έναν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του ψυχολογικού κλίματος της ταινίας. Ο Αντονιόνι χρησιμοποιεί εκτενώς τα αστικά τοπία, τα κτίρια και τους αστικούς χώρους για να δημιουργήσει μια αίσθηση απομόνωσης και ανασφάλειας. Τα πλάνα με τα εργοστάσια, τα γκρίζα πολυώροφα κτίρια και τους απρόσωπους δρόμους αντικατοπτρίζουν την αποξένωση των ανθρώπων στις μεγαλουπόλεις.

Το βασικό σκηνικό της ταινίας είναι ένα φωτογραφικό στούντιο, το οποίο αποτελεί τον σημαντικότερο χώρο της δράσης. Η δομή του στούντιο αντιπροσωπεύει τον κόσμο του πρωταγωνιστή, ενός φωτογράφου που ζει σε έναν κόσμο από εικόνες και επιφάνειες αλλά ταυτόχρονα

απομονωμένος από την αληθινή επαφή με την πραγματικότητα. Επιπλέον, η αρχιτεκτονική χρησιμοποιείται για να ενισχύσει τη θεματολογία της ταινίας σχετικά με τη φύση της αλήθειας και την αναζήτηση της έννοιας της πραγματικότητας. Η αρχιτεκτονική είναι ένας συμβολικός τρόπος να επισημανθεί η ανασφάλεια και η απόκλιση μεταξύ του τί φαίνεται και του τί είναι πραγματικότητα. Η αρχιτεκτονική στην ταινία “*Blow Up*” του Αντονιόνι λειτουργεί ως ένα ισχυρό στοιχείο που συμβάλλει στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας μυστηρίου και αναζήτησης της πραγματικότητας.



Εικ25: Ο Thomas στο studio (Πηγή: *The Vidette*)

Η αρχιτεκτονική ατμόσφαιρα του Λονδίνου της εποχής παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην ταινία. Η ταινία ξεκινάει από ένα κεντρικό σημείο του Λονδίνου όπου μια παρέα από νεαρούς που είναι ντυμένοι σαν γελωτοποιοί περνάει μέσα σε ένα ανοιχτό Landrover από ένα κεντρικό σημείο του Λονδίνου όπου δεσπόζουν νεόδμητοι μοντέρνοι ουρανοξύστες. Την άποψη αυτή του Λονδίνου διαδέχεται μία άλλη όπου κυριαρχεί η βιομηχανική αρχιτεκτονική του εμφανούς τούβλου. Από το εργοστάσιο σχολούν οι εργάτες ή μάλλον πραγματοποιούν μία διαμαρτυρία και κρατούν πανό. Δεν ξέρουμε ακριβώς τι συμβαίνει πάντως σε εκείνο το εργοστάσιο συναντούμε για πρώτη φορά και τον πρωταγωνιστή μας, τον φωτογράφο Thomas, όπου είχε πάει για να τραβήξει φωτογραφίες από την ανθρώπινη ζωή και την ατμόσφαιρα στον χώρο αυτόν. Το ανοιχτό τζιπ με τους γελωτοποιούς συναντάει και τους εργάτες που απεργούν κρατώντας πανό. Τόσο οι εργάτες όσο και οι γελωτοποιοί συναντούν και τον Thomas με αποτέλεσμα να κρατήσει ένα πανό μέσα στην ανοιχτή του Rolls Royce.

Οι βόλτες που κάνει ο Thomas στην πόλη μας δίνουν μια πολύ ενδιαφέρουσα και ζωντανή εικόνα από την αρχιτεκτονική του Λονδίνου της εποχής. Στις βόλτες του Τόμας κυριαρχούν κυρίως τα κτίρια με τοίχους από εμφανές τούβλο, παραδοσιακά κτίρια του 19^{ου} αιώνα, είτε βιομηχανικά, είτε προοριζόμενα για τη στέγαση των εργατών. Ανάμεσα σε αυτά τα κτίρια κυριαρχούν και ορισμένα με έντονα χρώματα όπως λ.χ. το κόκκινο. Η πολύχρωμη εικόνα της πόλης από το αυτοκίνητο του Τόμας παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ατμόσφαιρας της ταινίας. Το σκούρο κεραμιδί των τούβλων, το κόκκινο κάποιων όψεων, το πολύ πράσινο των αγγλικών πάρκων... Το ίδιο το στούντιο του Τόμας χαρακτηρίζεται και αυτό από τις όψεις του εμφανούς τούβλου. Πρόκειται ίσως για επανάχρηση βιομηχανικού χώρου, κάτι όχι και τόσο της μόδας την εποχή εκείνη, αλλά πολύ της μόδας σήμερα. Ο σκηνοθέτης ήταν λοιπόν πρωτοπόρος και από την άποψη της κατανόησης της αρχιτεκτονικής. Δίπλα στο στούντιο του Τόμας βρίσκεται και η προσωπική του κατοικία. Στο ίδιο συγκρότημα βρίσκεται το στούντιο ενός φίλου του ζωγράφου, του Μπιλ, καθώς και η κατοικία του ίδιου και της γυναίκας του. Με το ζευγάρι ο Τόμας μοιράζεται κοινή αυλή.



**Εικ26: Η αίσθηση της αρχιτεκτονικής στο κέντρο του Λονδίνου
(Πηγή: *Italo Cinema*)**

Το στούντιο του Τόμας χαρακτηρίζεται από πολύ υψηλή αισθητική που είναι σύγχρονη ακόμη και σήμερα. Τα ημιδιάφανα πολύχρωμα πάνελ δημιουργούν μια αίσθηση βάθους και πολύ ευφάνταστες φωτογραφικές συνθέσεις ως φόντο για τα μοντέλα. Οι τοίχοι είναι κυρίως από εμφανές τούβλο βαμμένο λευκό, σε αντίθεση με το έξω, ώστε ο εσωτερικός χώρος να είναι φωτεινός και ευχάριστος. Τα χρώματα είναι στο σύνολο πολύ προσεγμένα σαν να τα έχουν επιμεληθεί οι καλύτεροι γραφίστες.

5.7 Ο ρόλος της ενδυματολογίας

Οι ενδυματολογικές επιλογές των χαρακτήρων παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στην ταινία και ο ρόλος τους είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με αυτόν του χρώματος. Τα ενδύματα που φορούν τα μοντέλα είναι ευφάνταστα και απίστευτα κομψά. Ο Τόμας είναι ένας καλλιτέχνης πολύ υψηλού επιπέδου και τα πλάνα με τα μοντέλα από το στούντιο του, μέσα από τον φακό του Αντονιόνι, ζηλευτά από πολλούς οίκους υψηλής ραπτικής τόσο της δεκαετίας του 1960 όσο και του σήμερα. Ανάμεσα στα νεαρά κορίτσια που τον επισκέπτονται είναι και η Τζέιν Μπίρκιν (1946-2023), το μετέπειτα διάσημο μοντέλο. Το σέξι δικτυωτό φόρεμα της κοπέλας του φίλου του Μπιλ είναι και αυτό κάτι πολύ τολμηρό και αισθησιακό για την εποχή του.

Αυτό που έχει όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι οι ενδυματολογικές επιλογές του Τόμας. Μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τον κεντρικό ήρωα της ταινίας ως επιμελώς ατιμέλητο. Η ενδυμασία του εκφράζει πλήρως τον καλλιτεχνικά και ψυχικά ανήσυχο χαρακτήρα του. Ανοιχτόγρωμο, σχεδόν λευκό στενό παντελόνι, πουκάμισο με μεγάλο ξεκούμπωτο γιακά και από πάνω σκουρόχρωμο μπλέιζερ, ενώ τα μαλλιά του, ελαφρώς ακούρευτα, του προσδίδουν νεανικότητα, φρεσκάδα και ζωντάνια. Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην ταινία είναι η σχέση της ενδυμασίας του Τόμας με το περιβάλλον στο οποίο βρίσκεται. Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο είναι το λευκό του παντελόνι σε αντίθεση με το πράσινο γρασίδι του πάρκου. Η επιλογή αυτή μας επιτρέπει να βλέπουμε τον Τόμας να τρέχει και να κινείται στο πράσινο πάρκο από πολύ μακριά. Μια μικρή φιγούρα να κινείται στο μεγάλο πράσινο πάρκο, ένα πλάνο που χωρίς αυτές τις χρωματικές επιλογές δε θα ήταν δυνατό να γυριστεί. Το μοτίβο της μικρής ανθρώπινης φιγούρας απέναντι σε ένα περιβάλλον γιγαντιαίων διαστάσεων επαναλαμβάνεται ξανά, αυτή τη φορά με διαφορετικό τρόπο. Στην «Νύχτα» έχουμε δει τη σκηνή με την μικροσκοπική Λίντια να στέκεται μπροστά από την είσοδο της πολυκατοικίας όπου μένει, κοιτώντας ψηλά ένα κομμάτι ουρανού και νιώθοντας τα κτίρια να τη συνθλίβουν. Στην περίπτωση του blow up έχουμε την αντίθεση του μικρού ανθρώπου μπροστά στη μεγάλη πράσινη φύση.

5.8 Η μουσική επένδυση

Η μουσική επένδυση της ταινίας μπορεί να χαρακτηριστεί πολύ εύστοχη και άριστα συνδεδεμένη με τα περιβάλλοντα και τους χαρακτήρες του έργου: η σύγχρονη τζαζ (Herbie Hancock) και η ροκ μουσική (the Yardbirds) χρησιμοποιούνται ως ακουστικά περιβάλλοντα τόσο σε δίσκους που παίζουν στο εργαστήριο του Τόμας όσο και σε ζωντανές μουσικές συναυλίες (στο χώρο του live όπου παίζουν οι Yardbirds). Η μουσική τζαζ αποτελεί το κατάλληλο ηχητικό υπόβαθρο για τη δουλειά των μοντέλων αλλά και μέρος του τρόπου του Τόμας να ηρεμεί και να σαγηνεύει τα κορίτσια. Ο Τόμας και ο Αντονιόνι φαίνεται ότι έχουν μεγάλη αγάπη για τους φυσικούς ήχους και ιδιαίτερα για το θρόισμα των δέντρων όπως και μας αποκαλύπτουν κάποιες από τις σκηνές που διαδραματίζονται στο πράσινο πάρκο. Στο Blow Up έχουμε για άλλη μια φορά μετά την «Εκλειψη» την πρόκληση του ρεαλισμού ενός τόπου μαζί με το μυστήριό του. Την κρίσιμη στιγμή της αποκάλυψης του εγκλήματος, τα δέντρα ακούγονται ξανά στο στούντιο του Τόμας, μετατρέποντας το πλάνο σε υποκειμενικό με την κλασική έννοια που χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο. Το άκουσμα των δέντρων γίνεται ταυτόχρονα με την ανάκληση των αναμνήσεων τόσο του Τόμας, όσο και των δικών μας από το πάρκο. Με την συνηθισμένη του εγκράτεια, ο Αντονιόνι αντιστέκεται στον πειρασμό να εισάγει ένα μουσικό σχόλιο για να σηματοδοτήσει τη στιγμή που ανακαλύπτεται το όπλο και ο ένοπλος της υπόθεσης δολοφονίας.

5.9 Ο χαρακτήρας του Thomas

Περισσότερο από κάθε άλλον πρωταγωνιστή του Αντονιόνι, ο Τόμας (David Hemmings) είναι μια προσωπικότητα χωρίς ιστορία. Δε φαίνεται επίσης ιδιαίτερα συμπαθής σε σχέση με κάθε πρωταγωνιστικό χαρακτήρα από τις μέχρι τώρα ταινίες του σκηνοθέτη. Ο χαρακτήρας του Τόμας απώθησε ιδιαίτερα ορισμένους κριτικούς. Αλλά από αυτή την οπτική χάνουμε ένα αρκετά σημαντικό στοιχείο. Ο Τόμας είναι πρώτα και πάνω από όλα ένας καλλιτέχνης και η ταινία αποτυπώνει το αδιάστατο που χαρακτηρίζει την προσπάθειά του να τραβήξει φωτογραφίες, επιλέγοντας τις σκηνές κυρίως με αισθητικά και όχι τόσο με ηθικά κριτήρια. Θεωρείται ότι η ερμηνεία του ρόλου από τον David Hemmings υπήρξε πολύ πετυχημένη, ιδιαίτερα ως προς το βλέμμα του πρωταγωνιστή, που χαρακτηρίζεται «αετήσιο» και σε εγρήγορση. Επίσης, δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε την γνήσια αγάπη του πρωταγωνιστικού χαρακτήρα για την ομορφιά την ίδια, κάτι το οποίο τον καθιστά μια προσωπικότητα με ένα κάποιο ήθος. Το ενδιαφέρον του για την φύση και την τέχνη είναι αγνό και γνήσιο. Οι αντιδράσεις του στο όμορφο φως στο πάρκο είναι να χοροπηδάει ενστικτωδώς με έναν ζωντανό, νεανικό, κάπως άγαρμπο αλλά γοητευτικό τρόπο που φανερώνει υψηλή πνευματική διαύγεια. Το γούστο του είναι εκλεπτυσμένο και κατασταλαγμένο. Του αρέσει το πρόσφατο ζωγραφικό έργο του φίλου του Μπιλ και προσφέρεται αμέσως να το αγοράσει. Ακόμη, η μέθοδος με την οποία δουλεύει δεν φαίνεται να έχει να κάνει αποκλειστικά με την αισθητική αλλά με την αναζήτηση ενός βαθύτερου νοήματος.

Η φωτογραφική αποπλάνηση της Βερούσκα μπορεί να φανεί σε πολλούς χειριστική, όμως αντανακλά ίσως απλώς την κατανόηση του φωτογράφου γι' αυτό που εμπνέει το μοντέλο στο να δώσει τον καλύτερό του εαυτό. Δεν της ασκεί κυριαρχία για τον σκοπό της άσκησης κυριαρχίας. Αντιθέτως, η προσέγγισή του στην τέχνη του μοιάζει με την ένταση του πάθους της σεξουαλικής πράξης. Αντί γι' αυτήν την πράξη καταλήγει να κάθεται πάνω στο μοντέλο, με την κάμερα απέναντί του σα να την κυριαρχεί, κάτι που μπορεί να μην είναι απαραίτητα κάποια παράλογη διαστροφή αλλά ο τρόπος του Αντονιόνι να δείξει την έντονη απορρόφηση που η τέχνη απαιτεί και ότι αυτή μπορεί να αντικαταστήσει

άλλα ανθρώπινα πάθη όπως τον σαρκικό έρωτα. Σχετικά με αυτή τη συμπεριφορά απέναντι στα μοντέλα, ποιος μπορεί να αρνηθεί ότι αυτή η φαινομενική βαναυσότητα έχει ως αποτέλεσμα να ενισχύσει την κομψή ποστούρα και να εμπλουτίσει το σκηνικό; Ο Τόμας ξέρει αυτό που κάνει καλά και δουλεύει σκληρά και αφοσιωμένα σα να μην έχει κλείσει μάτι όλη τη νύχτα. Για τα δεδομένα του χώρου της μόδας, οι συνθέσεις του είναι εξαιρετικές, όποιο και να είναι το τίμημα που αυτός και τα μοντέλα του πληρώνουν. Οι περισσότεροι κριτικοί συμφωνούν ότι το «όργιο» του είναι λιγότερο ενδεικτικό της διαφθοράς από ότι μιας παιδικής ανηθικότητας. Ο Τόμας εν τέλει δεν είναι ούτε καλύτερους ούτε όμως και χειρότερος από τους πραγματικούς σύγχρονους συναδέλφους του.

Εικ27: Ο Τόμας με τη φωτογραφική του μηχανή και το χαρακτηριστικό του ντύσιμο περπατάει στο πάρκο (στιγμιότυπο από την ταινία)



5.10 Η σημασία του βάθους στα κινηματογραφικά πλάνα

Στο Blow Up, η κάμερα φεύγει από το επίπεδο και αφηρημένο στιλ της τετραλογίας των ταινιών του Αντονιόνι που έχει προηγηθεί χρονικά στη φιλμογραφία του. Σε αυτή την ταινία ανανεώνεται η εμμονή του σκηνοθέτη με την αίσθηση του βάθους που ήταν χαρακτηριστικό των πρώτων του ταινιών. Ο Αντονιόνι έχει δηλώσει σχετικά: «Δούλεψα πολύ στην 'Κόκκινη Έρημο' με τον φακό του ζουμ για να προσπαθήσω να έχω δισδιάστατη αίσθηση και να εγκαταλείψω τις αποστάσεις μεταξύ των ανθρώπων και των αντικειμένων, να τους κάνω να φαίνονται επίπεδοι στη μεταξύ τους σχέση. Αυτή τη φορά προσπάθω να κάνω κάτι αρκετά διαφορετικό. Προσπάθησα να επιμηκύνω την προοπτική, να δώσω την εντύπωση της απόστασης μεταξύ των ανθρώπων και των αντικειμένων» (Αντονιόνι, 1967).

Γιατί συμβαίνει αυτό; Γιατί ολόκληρη η ταινία ασχολείται με το πρόβλημα του πως να απαθανατίσει κανείς την πραγματικότητα που υπάρχει έξω στον τρισδιάστατο χώρο με ένα δισδιάστατο μέσο. Η τέχνη του Τόμας δεν είναι κυριολεκτικά ολογραφική, αλλά καταλαβαίνει καθαρά τα όριά της και παρομοίως και ο δημιουργός της. Ο Αντονιόνι δεν κάνει μόνο αυτό που ο Τόμας θα μπορούσε να κάνει αν είχε τον χρόνο και τον κατάλληλο εξοπλισμό, όπως έναν ευρυγώνιο φακό της Nikon που θα τον βοηθούσε σε κάποιες περιπτώσεις πιο αποτελεσματικά στην διάσταση του βάθους ή ακόμη και μια στερεοσκοπική φωτογραφική μηχανή. Ξεκάθαρα, με την προσθήκη της προοπτικής και του βάθους θα ήταν ευκολότερο για τον Τόμας να διακρίνει το περίγραμμα του δολοφόνου από τις άλλες μορφές που το περιβάλλουν. Αυτό είναι μια ικανότητα που εξασκείται από αρχαιολόγους και κυρίως από πράκτορες των ιπτάμενων μυστικών υπηρεσιών των οποίων η δουλειά είναι να εντοπίζουν μορφές από πιστόλια, πυροβόλα και ίχνη από παραλλαγή και χρωματισμό με τον οποίο ο εχθρός καμουφλάρεται. Όπως και ο Τόμας στην ταινία, συγκρίνουν τις φωτογραφίες από μια ύποπτη περιοχή από διαφορετικές γωνίες και αποστάσεις για να καταλήξουν σε μια προοπτική που τους επιτρέπει να παρατηρήσουν και να ερμηνεύσουν δισδιάστατα αντικείμενα.



Εικ 28: Ο Τόμας στο στούντιό του φωτογραφίζει μοντέλα με εντυπωσιακά αντικείμενα στο εντυπωσιακό σκηνικό με τα διαφανή πάνελ που δίνει την αίσθηση του βάθους (στιγμιότυπο από την ταινία)

Στην ταινία, υπάρχουν και λήψεις τηλεφακού αλλά περιορίζονται σε τοπικά εφέ, όπως για παράδειγμα στο πλάνο του Τόμας με τη Βερούσκα στη σκηνή της φωτογραφικής αποπλάνησης ή στο εναρκτήριο πλάνο με την έντονη αίσθηση της συμφόρησης ανάμεσα στους νεόδμητους γυάλινους πύργους του Λονδίνου. Η δουλειά όμως της ευρυγώνιας κάμερας κυριαρχεί σε κρίσιμες σκηνές, δίνοντας έμφαση στο γεγονός της επέμβασης στο χώρο και της θεματικής και της διεγερτικής της σημασίας. Το Blow Up μοιάζει στις ταινίες μακράς διάρκειάς που σκηνοθετούσε ο Αντονιόνι τη δεκαετία του 1950. Αμέσως μετά την αρχή, η συνάντηση μεταξύ των μίμων και των εργατών που φεύγουν από το εργοστάσιο, οι σκηνές φαίνεται να πηγαίνουν από τη μια περιοχή στην άλλη χωρίς κάποια συνέχεια, όπως και αυτή με τη Βερούσκα στο στούντιο, και οι λήψεις τείνουν να κόβονται από τη μία σταθερή διάταξη στην άλλη, μερικές φορές, όπως στη σκηνή με τη Βερούσκα ως αναλογία των λήψεων της φωτογραφικής μηχανής του Τόμας. Ομοίως, κάθε επιφυλακτική κίνηση των μοντέλων αποκαλύπτει μια ευρηματική σκηνοθετική σύλληψη.

Η επιφυλακτικότητα της κάμερας αποδίδει ρεαλιστικά τη σκηνή του πάρκου. Επειδή έχει παραμείνει τόσο ήσυχος, είναι ιδιαίτερα εύγλωττο όταν ο Τόμας αρχίζει να κινείται σε αυτό. Ο Τόμας, περιπλανιέται για καλές λήψεις και σαρώνει με το βλέμμα του και την κίνησή του το τοπίο. Μόλις φτάσει ο Τόμας στο ξέφωτο, ο σκηνοθέτης κάνει μια ειδική και πολύ αργή κίνηση της κάμερας- περίπου είκοσι μοιρών- πρώτα προς τα δεξιά και μετά πάλι πίσω, για να δείξει πόσο σημαντική είναι η ιστορία της νεαρής γυναίκας του ζευγαριού στο πάρκο για την ιστορία που αφηγείται η ταινία. Κατά ειρωνική σύμπτωση, φυσικά, η κίνηση του Τόμας είναι η ίδια που κάνει αργότερα στο στούντιό του για να κατανοήσει την ιστορία. Στην τελευταία σκηνή, ο Τόμας μας εκπλήσσει καθώς συνεργάζεται με την ομάδα των μίμων και το παιχνίδι τους με τη φανταστική μπάλα του τένις. Η ατμόσφαιρα γίνεται απόκοσμη και μας προετοιμάζει για την οριστική εξαφάνιση του Τόμας από το πλάνο. Η ηδονοβλεπτική ψευδαίσθηση του επαγγέλματος του φωτογράφου, καθώς και της ίδιας της ταινίας, απεικονίζεται ήδη στους τίτλους έναρξης.

Η αίσθηση του βάθους ενισχύεται από πολλές λήψεις με την προβολή ή το φιλτράρισμα των χαρακτήρων πίσω από μια σειρά αντικειμένων: χρωματιστά ρούχα, γυάινα πάνελ, προβολείς, φωτιστικές ομπρέλες, τρίποδες, αρχιτεκτονικά δοκάρια και τα κοντάρια στο στούντιο του Τόμας. Τα πάνελ από αμμοβολημένο χρωματιστό γυαλί είναι ιδιαίτερα ενδιαφέροντα και συχνά δε μπορούμε να διακρίνουμε σε ποιο βάθος, δηλαδή μέσα από πόσα πάνελ. Βλέπουμε τελικά τα μοντέλα στη μίαν άκρη ή τον Τόμας στην άλλη. Τόσο ο Τόμας όσο και ο ηλικιωμένος άντρας στο παλαιωπολείο, πλαισιώνονται από κλασικιστικές προτομές, ειδώλια, παλιά έπιπλα, σχάρες από σφυρήλατο σίδηρο και άλλα αντικείμενα. Και στις δύο αυτές σεκάνς, η τέχνη και τα εργαλεία της παρουσιάζονται ως ένα είδος από απαραίτητα συντρίμια. Η ακαταστασία μπορεί να μας αποσπάει την προσοχή αλλά είναι παρ' αυτά πολύ ουσιαστικής σημασίας. Η ακατάστατη αβεβαιότητα από τα ανθρώπινα συναισθήματα αντικατοπτρίζεται ομοίως στη δαιδαλώδη κατοικία του ζωγράφου Μπιλ. Τα εσωτερικά της παράθυρα, τα πηγάκια τους, τα πλέγματα, οι καθρέφτες, τα ειδικά πάνελ και τα διαχωριστικά, όλα στοιχεία που υπογραμμίζουν την αμηχανία που αισθάνεται ο Τόμας απέναντι στη σχέση του Μπιλ και της συντρόφου του. Σε αυτό το σημείο μπορούμε να κάνουμε συγκρίσεις με ταινίες του Joseph von Sternberg, αν και ο σκηνικός διάκοσμος του Στερνμπεργκ έχει αποκλειστικά διακοσμητικό ρόλο σε αντίθεση με τον Αντονιόνι που λειτουργεί θεματικά και υποβλητικά, πέρα από την επιφάνεια του κόσμου. Εκεί που οι ηρωίδες των ταινιών της τετραλογίας στέκονται ευάλωτες απέναντι σε επίπεδους και καθαρούς τοίχους, ο Τόμας συνήθως παγιδεύεται ανάμεσα σε οθόνες δικής του κατασκευής, διατεταγμένες σε πολλά επίπεδα και με αίσθηση βάθους, καθώς πορεύεται πάνω από τα ανεξάντλητα παζλ της οπτικής πραγματικότητας (Chatman, 1988 p.132).

5.11 Χαρακτηριστικά του μοντάζ της ταινίας

Όσον αφορά το μοντάζ ένα από τα βασικά του χαρακτηριστικά είναι το κόψιμο των σκηνών σε ίσα κομμάτια καθώς και οι απότομες αλλαγές στη σύνθεση. Στις σύντομες ακολουθίες του, ο Αντονιόνι πειραματίζεται με τη λεγόμενη τεχνική του “jump cut”. Η σκηνή με τη φωτογράφιση της Βερούσκα μας επικοινωνεί πολύ ζωντανά και εύστοχα τη μοντέρνα τεχνική με την οποία ποζάρουν τα μοντέλα, σε ποστούρα που θυμίζει σε μεγάλο βαθμό ένα είδος στακάτο μπαλαρίνας. Η κατανόησή μας για τη συνέχεια ενισχύεται από το soundtrack: ο φωτογράφος βάζει να παίξει έναν δίσκο με cool jazz. Για να μας υπενθυμίσει όμως ότι το τελικό προϊόν που τον ενδιαφέρει είναι η ακίνητη στιγμή της φωτογραφίας, ο σκηνοθέτης κόβει τα πλάνα απότομα και σπασμωδικά. Οι αργές χορευτικές κινήσεις της Βερούσκα διακόπτονται περιοδικά και το κενό μεταξύ τους διάστημα μας δίνει την εικόνα της τελικής φωτογραφίας. Ο στακάτος αυτός ρυθμός αυξάνεται καθώς πλησιάζει η κορύφωση της φωτογραφικής πράξης του Τόμας. Με τις γροθιές του, σε μια ηδονοβλεπτική στάση, κρατάει τη Βερούσκα σε μια ορισμένη απόσταση. Στο δεύτερο στάδιο κάθεται πάνω της και με κίνηση που ταιριάζει με τη δική της φωνάζει: “Give it to me!!!”. Η κάμερα του σκηνοθέτη πραγματοποιεί ευρείες και γρήγορες κινήσεις στα σώματά τους σα να ήταν και η ίδια σε κατάσταση σεξουαλικής διέγερσης και ενθουσιασμού. Την κρίσιμη στιγμή της κορύφωσης ο Τόμας φωνάζει “Yesss!!!”, και η κάμερα στρέφεται απέναντι στη Βερούσκα καθώς αυτή ξαπλώνει ανάσκελα. Μετά, αφού ξαπλώσει εξαντλημένη και ικανοποιημένη, πλαισιόνεται από ένα είδος «φαλλικού» στηρίγματος που κρατά ψηλά, προς την οροφή ο Τόμας.

Ένα συναρπαστικό και χαρακτηριστικό κομμάτι του μοντάζ στην αρχή της ταινίας αξίζει επίσης ιδιαίτερης προσοχής. Μετά τους τίτλους της έναρξης, οι πρώτες εικόνες είναι από την ομάδα των μίμων που περιπλανιέται πάνω σε ένα ανοιχτό landrover στο οικονομικό και επιχειρηματικό κέντρο του Λονδίνου. Ξαφνικά, σταματάει αυτή η σκηνή και η κάμερα μας δείχνει το εργοστάσιο και τις εργατικές κατοικίες. Στην πρώτη λήψη, ένας μίμος κοιτάζει επίμονα σε ένα σημείο εκτός της οθόνης, με τέτοια σταθερότητα που περιμένουμε να βρούμε το σημείο

στο οποίο κοιτάζει. Αντίθετα, αυτό που τελικά βλέπουμε είναι τον Τόμας να περπατά μαζί με κάποιους εργάτες στην πύλη εξόδου των κοινωνικών κατοικιών. Δεδομένου ότι οι δυο σκηνές δε βρίσκονται κοντά και επειδή δεν υπάρχει άλλη σχέση της ιστορίας μεταξύ των μίμων και των απόρων, το εφέ αυτό αποτελεί ένα είδος πλαισίωσης λόγου: το βλέμμα του μίμου παίζει το ρόλο μιας βουβής χορωδίας ή ενός σχολιαστή στο θέαμα του πλούσιου φωτογράφου ο οποίος μεταμφιέζεται σε αλήτη προκειμένου να τραβήξει κάποιες εικόνες που τον ενδιαφέρουν, και γενικότερα, σε σχέση με τα συνολικά γεγονότα της ταινίας. Σωματικά, ο μίμος δεν μπορεί να δει τον Τόμας. Δεν είναι ένας ρεαλιστικός αλλά ένας πνευματικός θεατής. Στο κλείσιμο της ταινίας ο φανταστικός αγώνας του τένις εξηγεί ολόκληρη τη μη ρεαλιστική και ειρωνική λειτουργία της ομάδας των μίμων.

Εικ29: Στιγμιότυπο από την σκηνή του τέλους, με τον φανταστικό αγώνα τένις και τους μίμους που παίζουν ή παρακολουθούν. Αριστούργημα των ψευδαισθήσεων. Ο Τόμας με το λευκό παντελόνι στο βάθος (Στιγμιότυπο από την ταινία)



6. Ο ΚΕΝΤΡΙΚΟΣ ΘΕΜΑΤΙΚΟΣ ΑΞΙΟΝΑΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ MICHELANGELO ANTONIONI

6.1 Το ζήτημα της ανθρώπινης επικοινωνίας

Το έργο του Michelangelo Antonioni αναδεικνύει έναν πλούτο θεμάτων και προσεγγίσεων ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζει το ζήτημα της ανθρώπινης επικοινωνίας. Ο Antonioni αναδεικνύει μια ιδιαίτερη θεώρηση της ανθρώπινης συναναστροφής, αναδεικνύοντας πτυχές της απομόνωσης, της αποξένωσης και της αποτυχίας της επικοινωνίας. Μερικές από τις πιο εμβληματικές ταινίες του Antonioni που ασχολούνται με το ζήτημα της ανθρώπινης επικοινωνίας είναι δύο από τις ταινίες της γνωστής τριλογίας: Η «Περιπέτεια» (L' Avventura) και «Η Νύχτα» είναι δύο ταινίες που εστιάζουν σε σχέσεις που αναζητούν τη σύνδεση, αλλά τελικά αντιμετωπίζουν την απομόνωση και την αποξένωση. Στην «Περιπέτεια», η εξαφάνιση μιας γυναίκας από μία παρέα φίλων οδηγεί στην αναζήτησή της, η οποία όμως αποκαλύπτει τις κρυφές αντιλήψεις και τα κρυφά συναισθήματα των χαρακτήρων. Στη «Νύχτα» ένα ζευγάρι βιώνει την απομόνωση και την απώλεια της μεταξύ τους επαφής και επικοινωνίας καθώς αντιμετωπίζουν προσωπικές αναζητήσεις και αμφιβολίες. Ένα άλλο έργο που αξίζει να αναφέρουμε είναι η ταινία «Η κόκκινη έρημος» (Il deserto rosso) του 1964, η οποία απεικονίζει την τεχνολογική ανάπτυξη και την ανθρώπινη αποξένωση σε μια βιομηχανική περιοχή της Ιταλίας. Η πρωταγωνίστρια, που αντιμετωπίζει προσωπική κρίση και απομόνωση, αντιπροσωπεύει την αδυναμία της επικοινωνίας ακόμα και σε έναν κόσμο πλήρους κοινωνικής σύνδεσης.

Μια κοινή θεματική σύνδεση ανάμεσα στις παραπάνω ταινίες είναι η απομόνωση των χαρακτήρων, η οποία οδηγεί σε δυσλειτουργία της επικοινωνίας. Οι χαρακτήρες του Antonioni συχνά αγωνίζονται να εκφράσουν τα συναισθήματά τους ή να συνδεθούν με άλλους, εμφανίζοντας έτσι μια χαρακτηριστική ανθρώπινη αξιοπιστία στην επικοινωνία. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο Antonioni χρησιμοποιεί συχνά ιδιαίτερες σκηνοθετικές τεχνικές για να ενισχύσει αυτή την αίσθηση της απομόνωσης και της αποξένωσης: Τα εκτενή χρονικά πλάνα,

οι αργές κινήσεις της κάμερας και οι στατικές σκηνές συχνά δημιουργούν ένα αίσθημα κενού και απόστασης μεταξύ των χαρακτήρων και του θεατή. Αυτές οι τεχνικές αναδεικνύουν τη δυσκολία της αλληλεπίδρασης και της αληθινής επικοινωνίας. Ωστόσο, παρά την ανάδειξη της απομόνωσης και της αποξένωσης, ο Antonioni δεν απεικονίζει αποκλειστικά τις αρνητικές αυτές πτυχές των σχέσεων. Υπάρχουν και στιγμές επαφής και σύνδεσης μεταξύ των ηρώων, που διακόπτουν την απομόνωση και αποδεικνύουν ότι η επικοινωνία είναι εφικτή, αν και πολλές φορές δύσκολη.

Το έργο του Antonioni στο σύνολό του αντιμετωπίζει το ζήτημα της ανθρώπινης επικοινωνίας με βάθος και πολυπλοκότητα. Μέσα από τις ταινίες του, αναδεικνύει την αντίφαση μεταξύ της επιθυμίας για σύνδεση και της πραγματικότητας της απομόνωσης και της αποξένωσης. Με τη χρήση των κατάλληλων σκηνοθετικών τεχνικών και της προσεκτικής ανάλυσης των χαρακτήρων του δημιουργεί ένα καθηλωτικό πορτρέτο της ανθρώπινης συνθήκης, αναδεικνύοντας τη δυσκολία αλλά και την ομορφιά της επικοινωνίας.

6.2 Η ανθρώπινη επικοινωνία στην ταινία “La Notte”

Η «Νύχτα» εξετάζει το ζήτημα της ανθρώπινης επικοινωνίας σε βάθος και με ενσυναίσθηση. Η Lidia και ο Giovanni βρίσκονται στην αρχή της ταινίας, όπως έχει ήδη αναφερθεί, σε ένα νοσοκομείο όπου ο κοινός καλός τους φίλος Tommaso νοσηλεύεται με βαριά ασθένεια. Η ανασφάλεια και η αποξένωση του ζευγαριού είναι εμφανής από τον τρόπο που περπατούν στους διαδρόμους του νοσοκομείου χωρίς να επικοινωνούν μεταξύ τους. Από την πρώτη σκηνή ο Antonioni θέτει τον τόνο για την υπόλοιπη ταινία, αποτυπώνοντας την ανάγκη για επικοινωνία και την αποτυχία της συναναστροφής. Καθόλη τη διάρκεια της ταινίας ο Antonioni απεικονίζει την απομόνωση και την αποξένωση του ζευγαριού μέσω διαφόρων σκηνών και συμβόλων. Από τις πιο ενδεικτικές σκηνές είναι αυτές στην ενότητα του πάρτι που διοργανώνεται από τον μεγαλοεκδότη Gherardini. Η Lidia και ο Giovanni περιφέρονται ανάμεσα στους καλεσμένους αλλά παραμένουν

απομονωμένοι μέσα στο πλήθος. Οι διάλογοι και οι αντιδράσεις τους δείχνουν την απομόνωσή τους σε σχέση με το περιβάλλον τους όσο και μεταξύ τους.

Η πολυτελής έπαυλη των Gherardini αποτελεί ένα ακόμη σημαντικό πλαίσιο όπου απεικονίζεται η αναζήτηση για επικοινωνία και η αποτυχία της. Ο Γιοναππί εκφράζει ασυνείδητα την απογοήτευσή του για τη σχέση τους και το φόβο της απώλειας της επικοινωνίας ενώ η Lidia προσπαθεί να βρει έναν τρόπο να συνδεθεί μαζί του αλλά αντιμετωπίζει την αδυναμία να τον καταλάβει πλήρως. Μια άλλη σημαντική πτυχή της ανθρώπινης επικοινωνίας που αναδεικνύεται στην ταινία είναι η αποτυχία της επικοινωνίας μεταξύ των γενεών. Ο 35άρης Γιοναππί κατά τη διάρκεια του πάρτι έρχεται σε επαφή με μια 20χρονη γυναίκα, την Valentina Gherardini αναζητώντας πιθανώς επιβεβαίωση ή μια εξωτερική επαλήθευση της αυτοτιμωρίας του. Οι φαινομενικά χαριτωμένες σκηνές μεταξύ του Γιοναππί και της Valentina αναδεικνύουν την απόγνωση του πρωταγωνιστή να βρει συνδέσμους και επικοινωνία μέσω του φλερτ και των ερωτικών σχέσεων, προσπάθεια που αποδεικνύεται αποτυχημένη και εν τέλει συμβάλλει της ενίσχυση της αίσθησης της απομόνωσης και αποξένωσης. Η ταινία επίσης εστιάζει στην απομόνωση που προκύπτει από την απώλεια αγαπημένων προσώπων. Η Lidia αναζητά έναν τρόπο να συμβιβαστεί με το θάνατο του φίλου της Tomaso. Η απώλειά του ενισχύει την πολύ έντονη απομόνωση και αποξένωση που νιώθει καθώς και την αδυναμία της επικοινωνίας με τον σύντροφό της.

Μπορεί ωστόσο να υποστηριχθεί, ότι παρά την ανάδειξη της απομόνωσης και της αποξένωσης, η ταινία εν τέλει μας αφήνει ανοιχτή την πόρτα για την ελπίδα. Ο πρωταγωνιστής και η σύντροφός του ενδεχομένως να μη βρίσκουν πάντα τους τρόπους να συνδεθούν μεταξύ τους, αλλά υπάρχουν και στιγμές σύνδεσης που δείχνουν πως η επικοινωνία μπορεί να είναι εφικτή. Στο τέλος της ταινίας υπάρχει μια σκηνή κοινής σιωπηλής συναισθηματικής ενσυναίσθησης μεταξύ τους που μάλλον καταλήγει σε σεξουαλική επαφή., υποδηλώνοντας τη δυνατότητα ενός νέου ξεκινήματος και μιας αναγέννησης στη μεταξύ τους συντροφική σχέση. Η «Νύχτα» αποτελεί ένα συναρπαστικό πορτρέτο της ανθρώπινης επικοινωνίας και της απομόνωσης. Μέσα από την ανάλυση

των χαρακτήρων και των σκηνικών, ο σκηνοθέτης ερευνά την ανάγκη για σύνδεση και επικοινωνία αλλά και τις προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι όταν προσπαθούν να επικοινωνήσουν μεταξύ τους. Με αξιοσημείωτη κινηματογραφική αισθητική και ευφυή σεναριακή δομή, η ταινία αφηγείται μια συναρπαστική ιστορία αγάπης, απομόνωσης και ενδεχόμενης επανασύνδεσης παρέχοντας μια βαθιά και συναισθηματική εμπειρία στους θεατές.

6.3 Η ανθρώπινη επικοινωνία στην ταινία “Blow up”

Το “Blow up” αποτελεί ένα αριστούργημα του κινηματογράφου και προβάλλει μερικούς από τους πιο επιδραστικούς και πολυερμηνευμένους κινηματογραφικούς συμβολισμούς της εποχής του. Μέσα από το πλαίσιο μιας ιστορίας, με στοιχεία αστυνομικού μυθιστορήματος και πρωταγωνιστή έναν κομψό νεαρό φωτογράφο στο Λονδίνο, ο Antonioni αναλύει την ανθρώπινη επικοινωνία και την αναζήτηση της αλήθειας σε έναν κόσμο που φαίνεται ότι αναγκάζεται να ζει στην επιφάνεια των πραγμάτων. Μέσα από σκηνές γεμάτες συμβολισμούς και αβέβαιες ερμηνείες, ο σκηνοθέτης επιτρέπει στο κοινό να κατανοήσει και να αισθανθεί τις διάφορες πτυχές και της πραγματικότητας. Στο πυρήνα της ταινίας βρίσκεται ο φωτογράφος Thomas, ένας κομψός νεαρός άντρας που ζει στον κόσμο της μόδας και του glamour του Λονδίνου της δεκαετίας του 1960. Παρόλο που εργάζεται σε έναν κόσμο που φαίνεται να είναι γεμάτος ζωή, ζωντάνια, επικοινωνία και ενέργεια, ο ίδιος απομονώνεται και αποξενώνεται από τους άλλους. Οι σχέσεις του είναι επιφανειακές ενώ οι πράξεις του αποδεικνύουν την έλλειψη συναισθηματικής συμπίεσης και ενδιαφέροντος για τον άλλον. Στην πορεία της ταινίας, αντιμετωπίζει μια σειρά από γεγονότα που θέτουν σε αμφισβήτηση την πραγματικότητα και τη λειτουργία της ανθρώπινης επικοινωνίας, καθιστώντας τον πρωταγωνιστή ακόμη πιο απομακρυσμένο από την κοινωνία.

Η επικοινωνία μεταξύ του πρωταγωνιστή και των χαρακτήρων στην ταινία είναι ιδιαίτερα αινιγματική και τείνει να αποτυγχάνει. Παράξενα παιχνίδια διαδραματίζονται μεταξύ του Τόμας και των μοντέλων ενώ συχνά καταλήγουν σε παράξενες ερωτικές συνευρέσεις αμφιβόλου συναισθήσεως.

Το μυστήριο φόνου που ανακαλύπτει ο Τόμας από τις φωτογραφίες του ζευγαριού στο πάρκο, τον απασχολεί πολύ ωστόσο δε φτάνει ποτέ στη λύση του καθώς πολλά γεγονότα του αποσπούν την προσοχή, ενώ παρά την επιμονή του δεν κατορθώνει να επικοινωνήσει με τους φίλους, συνεργάτες και γνωστούς του, ώστε να τον βοηθήσουν. Χωρίς βοήθεια δεν κατορθώνει να κάνει κάτι και ο χρόνος και η ανθρώπινη παρέμβαση εξαφανίζουν το πτώμα στο πάρκο αφήνοντας το μυστήριο που ανακάλυψε άλυτο. Η δυσκολία της επικοινωνίας συνδέεται ίσως και με τη φύση της δουλειάς του καλλιτέχνη που απαιτεί μια αφοσίωση ανάλογη του ανθρώπινου έρωτα. Ωστόσο αυτή η αφοσίωση και η σκληρή δουλειά μπορεί να έχουν το τίμημά τους στη λειτουργία της ανθρώπινης επικοινωνίας παρότι το αποτέλεσμα και η καταξίωση προκαλούν τον θαυμασμό της κοινωνίας και του άλλου φύλου.

6.4 Η σχέση μεταξύ άντρα και γυναίκας στην ταινία “La Notte”

Στο “La Notte” ο Antonioni απεικονίζει τις σχέσεις άντρα και γυναίκας με μια βαθιά και ψυχαναλυτική ματιά. Το έργο παρουσιάζει τις πολυπλοκότητες και τις αντιφάσεις του ερωτικού δεσμού, την απόσταση μεταξύ των συντρόφων, καθώς και την ανεπάρκεια της ανθρώπινης επικοινωνίας να μεταφέρει την πραγματική κατανόηση και σύνδεση. Μέσα από τις σχέσεις του ζευγαριού και των χαρακτήρων ο Antonioni εξετάζει την ενδοσκοπικά την ανθρώπινη ψυχολογία και αναλύει την αδυναμία των ανθρώπων να επικοινωνήσουν αποτελεσματικά τις ανάγκες τους, τις επιθυμίες τους και τα συναισθήματά τους. Οι σχέσεις άντρα και γυναίκας στη «Nύχτα» παρουσιάζονται κυρίως μέσω των τριών κυρίων χαρακτήρων: Της Lidia, του Giovanni και της Valentina. Ο καθένας από αυτούς τους χαρακτήρες αντιπροσωπεύει ένα διαφορετικό πρίσμα της ανθρώπινης ερωτικής εμπειρίας και της σύγχυσης που προκύπτει από αυτήν.

Η σχέση μεταξύ της Lidia και του Giovanni παρουσιάζεται ως ένα περίπλοκο και δυσλειτουργικό μοντέλο. Αν και φαίνεται ότι υπάρχει αγάπη μεταξύ τους, η σχέση τους είναι αποσυνδεδεμένη και αναξιόπιστη. Και οι δύο επικοινωνούν με δυσκολία και συχνά αποφεύγουν να εκφράσουν τα συναισθήματά τους. Η Lidia φαίνεται να είναι αποξενωμένη από τον ίδιο της τον εαυτό, ενώ ο Giovanni φαίνεται να περιφέρεται αδιάφορα ανάμεσα στις διάφορες γυναίκες που συναντά. Η εμφάνιση του Roberto στη ζωή της Lidia επηρεάζει τη δυναμική που έχει πάρει η σχέση τους. Αποκαλύπτει την αδυναμία της Lidia να αντιμετωπίσει την απόρριψη και τον πόνο που αισθάνεται από την αποξένωση του συζύγου της. Παράλληλα, ο Tommaso αντιπροσωπεύει έναν κόσμο της αυτό-πραγμάτωσης και της ελευθερίας, κάτι που η Lidia φαίνεται να επιθυμεί αλλά ταυτόχρονα φοβάται.

Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας κυριαρχεί η έννοια της αποξένωσης. Οι χαρακτήρες είναι απομονωμένοι μεταξύ τους και ανίκανοι να βρουν αληθινή επαφή και να κατανοήσουν ο ένας τον άλλον. Ακόμα και στις πιο κοντινές σχέσεις, όπως αυτή του ζευγαριού, υπάρχει ένα χάσμα απομόνωσης που δεν είναι δυνατόν να γεφυρωθεί.

Κατά τη διάρκεια του πάρτι στην έπαυλη η αποσυνδεδεμένη ατμόσφαιρα και η ανεπαρκής επικοινωνία αναδεικνύουν τη μοναξιά και την απόρριψη που νιώθουν οι χαρακτήρες. Η Lidia αισθάνεται αποξενωμένη από τον σύζυγό της, ενώ ο Γιοναππι φαίνεται να αναζητά επικοινωνία στη σύναψη εφήμερων σχέσεων με άλλες γυναίκες, όπως λ.χ. με την 20χρονη καλλονή κόρη του οικοδεσπότη, Valentina Gherardini. Και οι δύο νιώθουν χαμένοι μέσα στη μάζα των ανθρώπων, αποσυνδεδεμένοι από την πραγματικότητα και τα συναισθήματά τους. Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες πτυχές της ταινίας είναι η αναπαράσταση της γυναικείας σεξουαλικότητας και της θηλυκής ταυτότητας. Η Lidia φαίνεται να αντιμετωπίζει δυσκολίες να αποδεχθεί την ελευθερία του σώματός της και της σεξουαλικότητάς της. (Το φλερτ της με τον Roberto αποκαλύπτει την επιθυμία της για αυτοπραγμάτωση και απελευθέρωση, αλλά ταυτόχρονα και τον φόβο της για την απόρριψη και τον πόνο).

Ο Γιοναππι, αν και φαίνεται να αναζητά την επικοινωνία με διάφορες γυναίκες, η σχέση του με τη Lidia παραμένει σημαντική για εκείνον. Οι δύο τους είναι συνδεδεμένοι με έναν ισχυρό δεσμό, ακόμα και αν αυτό το δέσιμο είναι δυσλειτουργικό. Η Lidia αναζητά την επιβίωση και την αγάπη από τον σύζυγό της, ενώ ο Γιοναππι αναζητά την αυτό-πραγμάτωση μέσω της σεξουαλικής συνεύρεσης με άλλες γυναίκες. Στον κόσμο που απεικονίζεται στην ταινία οι σχέσεις είναι δυσλειτουργικές και η επικοινωνία ανέφικτη. Η αποξένωση και η απόρριψη κυριαρχούν στις ανθρώπινες σχέσεις, αφήνοντας τους χαρακτήρες να αισθάνονται μόνοι και απομονωμένοι. Παράλληλα, η αναζήτηση της αγάπης και της σύνδεσης παραμένει ένα ανεπίλυτο μυστήριο, με τους χαρακτήρες να περιπλανιούνται σε έναν κόσμο αναξιοπιστίας και αδιάφορων σχέσεων. Η ταινία "La Notte" αποτελεί ένα έργο τέχνης που αναδεικνύει τη δύναμη και την αμφιλεγόμενη φύση του έρωτα και των σχέσεων. Μέσα από την αποξένωση και τη μοναξιά αναδεικνύεται η ανθρώπινη ανάγκη για σύνδεση και αγάπη, ακόμα και αν αυτή η ανάγκη φαίνεται να μην είναι δυνατόν να ικανοποιηθεί.



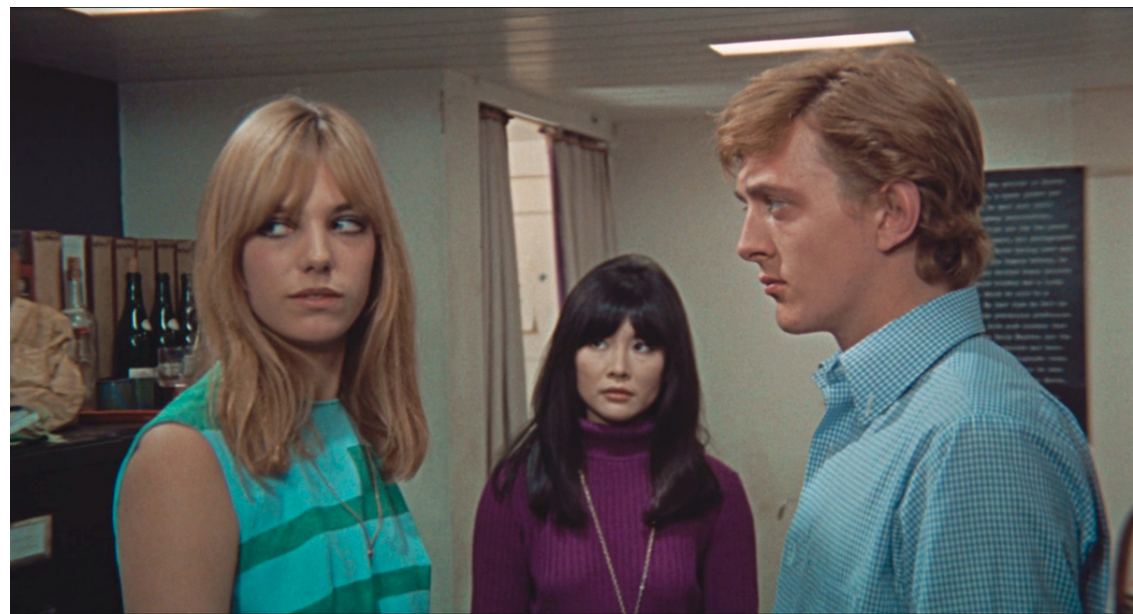
Εικ30: Σκηνή τέλους στην «Νύχτα» όπου ο Τζοβάνι και η Λίντια ίσως τα ξαναβρίσκουν (στιγμιότυπο από την ταινία)

6.5 Η σχέση άντρα-γυναίκας στην ταινία “Blow Up”

Στο “Blow Up” ο Antonioni εξετάζει τις σχέσεις άντρα-γυναίκας μέσα από τη ζωή του πρωταγωνιστή, το βρετανού φωτογράφου Thomas, ο οποίος βιώνει μια σειρά από σχέσεις και αλληλεπιδράσεις με γυναίκες κατά τη διάρκεια της ταινίας. Αρχικά ο Thomas, παρουσιάζεται ως ένας άντρας που έχει πολύ μεγάλη επιτυχία στις γυναίκες και πολλές ερωτικές σχέσεις με αυτές. Σταδιακά καταλαβαίνει κανείς, ότι αυτές οι σχέσεις φαίνονται να είναι περισσότερο βασισμένες στη φύση της στιγμιαίας ηδονής παρά σε βαθιές συναισθηματικές συνδέσεις. Ο Thomas αντιμετωπίζει τις γυναίκες σαν αντικείμενα επιθυμίας και αισθησιακής ικανοποίησης, παρά σαν συνομιλητές ή εταίρους με βάθος και νόημα.

Η εμπλοκή του Thomas σε ένα τρίο λειτουργεί ως μια κομβική στιγμή που εξερευνά τα θέματα αντίληψης, πραγματικότητας και της φευγαλέας φύσης της αλήθειας. Η συνάντηση του Thomas με δύο γυναίκες σε μια προκλητική και αινιγματική σκηνή υπογραμμίζει την εξερεύνηση της ταυτότητας, της επιθυμίας και της αναζήτησης νοήματος της ταινίας σε έναν όλο και πιο κατακερματισμένο και αβέβαιο κόσμο. Η σκηνή του τρίο στο “Blow-Up” εκτυλίσσεται μέσα στην ηδονική ατμόσφαιρα του στούντιο του Thomas, που περιβάλλεται από μοντέλα, καλλιτέχνες και εντυπωσιακά ενδύματα. Τα δύο νεαρά κορίτσια που έρχονται να φωτογραφηθούν, η Jennifer (Jane Birkin) και η Patricia (Jill Kennington) που αποπνέουν γλυκύτητα και φρεσκάδα. Το φλερτ και η σαηγευτική τους συμπεριφορά, κερδίζουν το ενδιαφέρον του Thomas, οδηγώντας σε μια στιγμή αυθόρμητης και ανεμπόδιστης οικειότητας που θολώνει τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας. Η σκηνοθεσία του Antonioni διαποτίζει τη σκηνή με μια αίσθηση ασάφειας και έντασης, χρησιμοποιώντας υποβλητικές εικόνες και ατμοσφαιρική κινηματογράφηση για να μεταδώσει τα συναισθήματα των χαρακτήρων και την υποκείμενη ψυχολογική δυναμική στο παιχνίδι. Το στούντιο, με το χαμηλό φωτισμό, με τις σκιερές γωνίες και τον αιθέριο φωτισμό, δημιουργεί μια ατμόσφαιρα οικειότητας και μυστικότητας, ενώ το παλλόμενο soundtrack και το φρενήρες μοντάζ συμβάλλουν στη σπλαχνική ενέργεια και τον αισθητηριακό πλούτο της σκηνής.

Εικ31: Ο Τόμας με τη νεαρή κοπέλα (Jane Birkin) και τη βοηθό του στο εργαστήριό του (στιγμιότυπο από την ταινία)



Καθώς το τρίο εξελίσσεται, οι αλληλεπιδράσεις του Thomas με τη Jennifer και την Patricia γίνονται όλο και πιο συμβολικές και σουρεαλιστικές, θολώνοντας τα όρια μεταξύ επιθυμίας και απογοήτευσης, πραγματικότητας και ψευδαίσθησης. Η παρουσία των γυναικών στη ζωή του Thomas αντιπροσωπεύει μια απομάκρυνση από τη συνήθη ρουτίνα επιφανειακών συναντήσεων και άδειων περισπασμών, ωθώντας τον να αντιμετωπίσει βαθύτερα ερωτήματα σχετικά με την ταυτότητα, την αυθεντικότητα και τη φύση της αντίληψης. Σε όλη τη σκηνή, ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί μια ποικιλία κινηματογραφικών τεχνικών για να μεταφέρει τις συναισθηματικές καταστάσεις των χαρακτήρων και τα υπαρξιακά θέματα της ταινίας. Οι κοντινές λήψεις και το σφιχτό καδράρισμα αποτυπώνουν την ένταση των συναισθημάτων των χαρακτήρων, ενώ οι μεγάλες λήψεις και οι ρευστές κινήσεις της κάμερας δημιουργούν μια αίσθηση ρευστότητας και αυθορμητισμού. Η χρήση του χρώματος, της υφής και της σύνθεσης προσθέτει στον οπτικό πλούτο και το συναισθηματικό βάθος της σκηνής, παρασύροντας το κοινό στον εσωτερικό κόσμο του Thomas και των κοριτσιών και στην πολυπλοκότητα των επιθυμιών τους.

Καθώς το τρίο φτάνει στο αποκορύφωμά του, η σκηνοθεσία του Antonioni γίνεται όλο και πιο αφηρημένη και σουρεαλιστική, αντανακλώντας την αυξανόμενη αίσθηση αποπροσανατολισμού και υπαρξιακής αγωνίας του Thomas. Τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας θολώνουν, καθώς οι ταυτότητες των χαρακτήρων συγχωνεύονται και διαλύονται σε ένα καλντερισκόπιο εικόνων και αισθήσεων. Συγχρόνως, η σκηνή του τρίο στην ταινία χρησιμεύει και ως σχόλιο για την εμπορευματοποίηση της επιθυμίας και την αντικειμενοποίηση των γυναικών στον ανδροκρατούμενο κόσμο της μόδας και της φωτογραφίας. Οι αλληλεπιδράσεις του Thomas με τη Jennifer και την Patricia χαρακτηρίζονται από μια αίσθηση ηδονοβλεψίας και ταυτόχρονα εκμετάλλευσης. Τα κορίτσια με τη σειρά τους, παρουσιάζονται ως αινιγματικές και ανεξιχνίαστες φιγούρες, με τις επιθυμίες και τα κίνητρά τους να καλύπτονται από μυστήριο και ασάφεια.

Ο Thomas συνευρίσκεται ερωτικά με τις δύο θαυμάστριές του δύο υπέροχα πολύ νέα κορίτσια, μετά από ένα ιδιαίτερα παράξενο, αν και χαριτωμένο παιχνίδι από το οποίο και προκύπτουν και αρκετά ερωτηματικά για το αν υπήρχε συναίνεση ή η σεξουαλική συνένωση ήταν κάτι που το επέβαλε ο Thomas. Αντιπροσωπεύει κατά κάποιον τρόπο την εικόνα του επιθετικού και καταφερτζή νεαρού, με έντονο το στοιχείο του ναρκισσισμού, το οποίο ωστόσο έρχεται σε κρίση όταν ανακαλύπτει για τον ενδεχόμενο φόνο και στη συνέχεια αντικρίζει ένα πτώμα. Ο Thomas φαίνεται να κάνει αυτό που αποφασίζει χωρίς να ζητάει τη συναίνεση των άλλων ακόμη και αν πρόκειται για περιστάσεις όπου αυτή απαιτείται. Η σκηνοθεσία του Antonioni διαποτίζει τη σκηνή με μια αίσθηση ασάφειας και έντασης, χρησιμοποιώντας υποβλητικές εικόνες και ατμοσφαιρική κινηματογραφία για να μεταδώσει τα συναισθήματα των χαρακτήρων και την υποκείμενη ψυχολογική δυναμική στο παιχνίδι.

Μια από τις κύριες σχέσεις που παρουσιάζονται στην ταινία είναι αυτή με τη Jane, μια νεαρή όμορφη γυναίκα που φαίνεται να έχει μια ιδιαίτερη έλξη με τον Thomas. Παρόλο που οι δύο τους έχουν μια συνάντηση που παίρνει την τροπή ερωτικής σχέσης, η αλληλεπίδρασή τους φαίνεται να περιλαμβάνει επίσης στιγμές συναισθηματικής σύνδεσης και ευαισθησίας. Ωστόσο, αυτή η σχέση εξελίσσεται σε ένα είδος παιχνιδιού εξουσίας και αντιδραστικότητας όπου ο Thomas εκμεταλλεύεται τη θέση του ως φωτογράφος για να εκφράσει την επιθυμία του για έλεγχο και κυριαρχία.

Μέσα από τις σχέσεις του με την Blow, την Jennifer και την Jane ο Antonioni εξετάζει διάφορες πτυχές της ανθρώπινης ερωτικής εμπειρίας, συμπεριλαμβανομένης της ανεπάρκειας της επικοινωνίας, της απομόνωσης και της αναζήτησης για αυθεντικότητα.'

11. Mitchel Schwartz, "The consuming landscape: Architecture in the films of Michelangelo Antonioni", Marc Lamster (Ed.), Architecture and film (Princeton Architectural Press, 2000) σελ. 197-215

6.6 Στρώματα, παράδοξα και χώρος στις ταινίες του Αντονιόνι

Ο Μικελάντζελο Αντονιόνι ήταν ο μετρ της λεπτότητας στον ιταλικό κινηματογράφο. Απεικόνιζε επιδέξια τα διλήμματα της σύγχρονης ζωής υφαίνοντας περίπλοκα στρώματα αφήγησης. Οι ταινίες του συχνά απεικονίζουν χαρακτήρες που βρίσκονται παγιδευμένοι σε παράδοξα, διχασμένοι μεταξύ της επιθυμίας για σύνδεση και της λαχτάρας για μοναξιά. Πλοηγούνται μέσα σε έναν κόσμο γεμάτο πλούτο. Ακόμα νιώθουν μια αίσθηση κενού (Brunette, 1998). Στο “La Notte”, για παράδειγμα, ο καταρρέων γάμος μεταξύ του Giovanni και της Lidia αντικατοπτρίζει την ανησυχία που στοιχειώνει μια ολόκληρη γενιά. Αυτοί οι χαρακτήρες παλεύουν με τις υποχρεώσεις, ενώ παλεύουν επίσης και με το ανικανοποίητο αποκαλύπτοντας την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Η χρήση του χώρου και των σκηνικών είναι επίσης καίριας σημασίας στην κινηματογραφική γλώσσα του Αντονιόνι. Είτε πρόκειται για τα τοπία που απεικονίζονται στην «Κόκκινη Έρημο» είτε για τα πολυσύχναστα πάρτι που παρουσιάζονται στο “La Notte”, ο Αντονιόνι χρησιμοποιεί έξοχα αυτούς τους χώρους για να εξωτερικεύσει τους εσωτερικούς αγώνες των χαρακτήρων του (Raspi, 2015). Στο “Blow Up”, για παράδειγμα, οι μεγάλοι πράσινοι υπαίθριοι χώροι και ένα μικρό στούντιο φωτογραφίας λειτουργούν ως προεκτάσεις του μυαλού του πρωταγωνιστή, αντικατοπτρίζοντας τις στιγμές διαύγειας και σύγχυσης.

Η σχολαστική προσοχή του Αντονιόνι στη λεπτομέρεια κατά τη διαμόρφωση αυτών των χώρων υπερβαίνει την αισθητική- ενισχύει την ασυμφωνία που βιώνουν οι χαρακτήρες του με αποτέλεσμα μια πιο καθηλωτική και διαφοροποιημένη αφηγηματική εμπειρία. Οι ταινίες του λειτουργούν σε ποικίλα επίπεδα, αιχμαλωτίζοντας τους θεατές και ωθώντας τους να συνδεθούν με τους ήρωες σε συναισθηματικό επίπεδο. Αυτό εδραιώνει τη φήμη του Αντονιόνι, ως ένας από τους «παραμυθάδες» στον κόσμο του κινηματογράφου (Raspi, 2015).

6.7 Ο ρόλος του περιβάλλοντος στο έργο του Αντονιόνι

Το περιβάλλον όπου διαδραματίζονται οι ταινίες είναι τόσο σημαντικό στο ωριμότερο στίλ του Αντονιόνι (από το 1960 και έπειτα) που αποτελεί από μόνο του ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο στην Ιστορία του Κινηματογράφου. Με την επίγνωση και τη βούληση του ιδίου του Αντονιόνι, οι ιδέες για τις ταινίες του γεννιούνται μέσα από τις οπτικές επιφάνειες, τις επιφανειακές αλλά αποκαλυπτικές ματιές από τον κόσμο που τον περιβάλλει. «Εντυπωσιάζεται λ.χ. από τη θέα δυο εννιάχρονων κοριτσιών που παίζουν κάτω από τη Ροτόντα του Grand Hotel στο Ρίμινι, όπου το ένα λέει: - Ω πόση αγάπη, ω πόσο πόνος!, καθώς κάνει κύκλους στο ποδήλατό του» (Chatman, 1988, pp99) ή από τους 2000 σκουπιδιάρηδες που συναντιούνται σιωπηλά στις Θέρμες του Καρακάλλα στη Ρώμη, ενώ η αιώνια πόλη είναι «πλημμυρισμένη, γεμάτη με σκουπίδια, σίβες από πολύχρωμη βρωμιά στις γωνίες των δρόμων, και ένα όργιο αφηρημένων εικόνων εντυπωσιακής ποικιλίας» (Chatman, 1988, pp99).

Αυτές οι ματιές είναι για τον Αντονιόνι οι σπόροι μιας οπτικής πραγματικότητας, συγκεντρωμένης, κυοφορούσας και δύσκολη να την εξηγήσει κανείς ή να την παραφράσει. Οι ματιές αυτές είτε μπορούν είτε δεν μπορούν να βρουν τον δρόμο τους σε μια ταινία. Αν όμως τα καταφέρουν, συντηρούν την ενότητα απέναντι στις απορροφητικές πιέσεις της αφήγησης. Όπως τα αξέχαστα κοντάρια των σημαίων που ηχούν στο αεράκι στην «Έκκλειψη» ή οι καμπάνες της εκκλησίας του Νότο στην «Περιπέτεια» ή οι αστρονομικοί πύργοι στην «Κόκκινη Έρημο».

6.8 Ο ρόλος του “objet trouvé” (ευρήματος)

Ο Αντονιόνι έχει περιγράψει τη διαδικασία που ακολουθεί για να ανακαλύψει φωτογραφίσματα αντικείμενα με μεγάλη σαφήνεια. Για το πατρικό σπίτι του Piere, στο σενάριο της «Έκκλειψης» έψαχνε: «Μια τυπική κατοικία της μπουρζουαζίας της Ρώμης. Το χωλ της εισόδου να είναι σκοτεινό, μεγάλο σε μέγεθος και δροσερό. Η Βιτόρια, εισερχόμενη από το λαμπρό εξωτερικό φυσικό φως, διστάζει όταν μπαίνει καθώς το εσωτερικό του σπιτιού και η αίσθηση που αποπνέει την απωθούν» (Τα ψηλά ταβάνια, η δαιδαλώδης διάταξη με τα δωμάτια που οδηγούν σε άλλα δωμάτια, τα σκούρα βαριά έπιπλα που φέρουν υπερβολική διακόσμηση). «Τελικά κάθεται πάνω σε ένα κιβώτιο δίπλα σε ένα δοχείο με δύο ομπρέλες και βάζει τα χέρια της ανάμεσα στα γόνατα». Στο πραγματικό σπίτι που τελικά βρήκε ο Αντονιόνι, και οδήγησε σε αλλαγές λεπτομερειών του σεναρίου: « Η Βιτόρια μπαίνει μέσα, σταματάει για να κοιτάξει σε έναν παλιό πίνακα που κρέμεται στον τοίχο, συνεχίζει προς τα εσωτερικά, δωμάτια, σταματάει μπροστά από ένα παράθυρο για να κοιτάξει στον τοίχο πέρα από την αυλή, όπου μια γυναίκα εμφανίζεται μέσα από το μαύρο πλαίσιο ενός παραθύρου που βρίσκεται απέναντι (εικ). Η γυναίκα εξαφανίζεται σχεδόν αμέσως «σα να την κατάπιε η σκιά» (Chatman, 1988, pp102). «Η Βιτόρια πηγαίνει πίσω προς το κιβώτιο. Ο Πιέρο στέκεται δίπλα στην πόρτα που οδηγεί στο σαλόνι».

Ο Αντονιόνι έχει δηλώσει χαρακτηριστικά για αυτή την αλλαγή του σεναρίου: «Γιατί το άλλαξα; Γιατί όταν γράφτηκε αρχικά η σκηνή δεν είχαμε ιδέα πως θα φαινόταν πραγματικά το σπίτι του Πιέρο και έτσι το σενάριο είχε αξία για μένα μόνο ως προς το ψυχολογικό του κομμάτι. Και ακόμη και σε αυτό το επίπεδο μέχρι ενός σημείου» (Αντονιόνι, 1965). Τα αντικείμενα που βρέθηκαν στο πραγματικό σπίτι πρότειναν διαφορετικά χαρακτηριστικά στην πλοκή και στους χαρακτήρες και είχαν ως αποτέλεσμα κάποιες λεπτομέρειες του σεναρίου να γραφτούν από την αρχή. Το κείμενο του σεναρίου είναι κατά τον Αντονιόνι ανοιχτό: Το άλλο παράθυρο προσφέρει μια ματιά σε μιαν άλλη ζωή, που εμφανίζεται με μυστηριώδη τρόπο χωρίς να μπορεί να εξηγηθεί. Ποια ήταν αυτή η γυναίκα που «ξαφνικά την καταπίνει η σκιά»; Είναι εκεί για να εκπροσωπήσει το είδος του παραδοσιακού και περιορισμένου στα όρια

του σπιτιού νοικοκυριού με το οποίο η Βιτόρια δε θα συμφωνούσε ποτέ; Μπορούμε μόνο να φανταστούμε και όχι να δούμε καθαρά την αποστροφή της Βιτόρια όταν σκέφτεται τη μοίρα μιας μεσοαστής σπιτονοικοκυράς. Είναι όμως αδύνατο να γνωρίζουμε με σιγουριά τα συναισθήματά της. Και δεν είμαστε ως θεατές υποχρεωμένοι να το κάνουμε. Η συνοχή των συμπτώσεων που φωτογραφίζονται από τον φακό του σκηνοθέτη με τόσο «αγαπητική στοργή» μας ανοίγει έναν κόσμο που δε χρειάζεται να κατανοήσουμε πλήρως ούτε και να κατηγοριοποιήσουμε.

Μερικές φορές, το objet trouvé αποτελεί ένα εύθυμο σχόλιο στην ιστορία, όπως λ.χ. το παλιό και αξιόλογο έργο ζωγραφικής στο σαλόνι του πολυτελούς ξενοδοχείου στην Ταορμίνια, μέσα από την οπτική του Σάντρο (εικ). Η υπόνοια της παρακμής στην απεικόνιση ενός ιερέα να αναζωογονείται θηλάζοντας από το στήθος μιας όμορφης νεαρής γυναίκας επικοινωνείται με ειρωνικό τρόπο μέσα από το αινιγματικό βλέμμα μιας άλλης, πραγματικής, νέας γυναίκας που είναι απλά ένας άλλος επισκέπτης του ξενοδοχείου. Τα μάτια της μεταδίδουν τόση βαρεμάρα όσο και μια πρόκληση, σαν ο Σάντρο να την αρνείται. Το στοιχείο του “objet trouvé” εγγυάται χωρίς αμφιβολία την ύπαρξη του πραγματικού κόσμου, όχι επειδή φαίνεται πραγματικό αλλά επειδή βρίσκεται πραγματικά εκεί. Ο Αντονιόνι δεν ανακάλυψε ή επινόησε τίποτα. Μονάχα αποκάλυπτε. Μια συνέπεια του ρεαλισμού αυτού του είδους είναι ότι το σύμπαν παρουσιάζεται να είναι κατά βάση ασήμαντο. Γιατί αν αυτό το τμήμα του κόσμου δεν είναι λιγότερο ή περισσότερο άξιο να φωτογραφηθεί από ένα άλλο, δεν μπορούν να προκύψουν ερωτήματα ηθικού ή ψυχολογικού σχολιασμού. «Εκεί βρίσκεται αυτό» είναι αυτό που η ταινία προσπαθεί να πει. « Η ουδέτερη επιφάνεια. Κάνε από αυτό ό,τι θέλεις.» Το σημειωτικό φορτίο μεταφέρεται στους ώμους του θεατή. «Αυτό είναι ένα από τα σημαντικότερα δώρα το Αντονιόνι στο σινεμά» (Chatman, 1988, pp101).

6.9 Ο αμφίσημος ρόλος της αρχιτεκτονικής στον Αντονιόνι

Αυτό που ο Αντονιόνι βρίσκει στο περιβάλλον χαρακτηρίζεται από πλούτο περιεχομένου και αισθητική συνοχή. Είναι φανερό πως ο Αντονιόνι είναι ένας δια-βίου φοιτητής της αρχιτεκτονικής και σε όλα του τα έργα υπάρχει ένα πολύ έντονο και ζωντανό ενδιαφέρον για τα κτίρια και για τους δημόσιους και τους ιδιωτικούς χώρους. Ήδη από το πρώιμο έργο του “Gentle del Po” φαίνεται η στοργική αντιμετώπιση των καλυβιών των ψαράδων που βρίσκονται στις όχθες του ποταμού. Ένα ντοκιμαντέρ που δεν ολοκληρώθηκε ποτέ και επικεντρωνόταν σε ένα συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό στοιχείο ονομαζόταν «Σκάλες» και θα κυκλοφορούσε το 1950. Η ταινία θα ήταν μια συλλογή από σύντομα περιστατικά που λαμβάνουν χώρα σε μια ποικιλία από κλιμακοστάσια. Όπως οι Dubliners στο κεφάλαιο των «Κινούμενων Βράχων» στον «Οδυσσέα» του Τζέιμς Τζόυς, αυτά τα περιστατικά θα ήταν μια επιφανειακή βινιέτα της καθημερινής ζωής στην Ιταλία της εποχής. Θα περιελάμβανε τα πάντα. Από νεανικά επαγγέλματα, έρωτα, συζήτηση μεταξύ του ταχυδρόμου και της σπιτονοικοκυράς καθώς και την απογοήτευση ενός ανέργου που βλέπει μια ταμπέλα σε ένα εργοτάξιο να γράφει: «Δε χρειαζόμαστε βοήθεια» ενώ πιο πάνω σε μια σκαλωσιά οι οικοδόμοι κουβαλούν τα βαριά φορτία του τσιμέντου ανεβαίνοντας τις σκάλες, ένα πλήθος από ανθρώπους που κρατούν πλακάτ πολιτικού περιεχομένου και ανεβαίνουν τις πλατείες σκάλες ενός δημόσιου κτιρίου και έναν ανήλικο νεαρό που κουβαλιέται στα σκαλιά της εισόδου ενός ασύλου φρενοβλαβών από τα όργανα της τάξης.

Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς μια ταινία στην οποία δεν εμφανίζονται κτίρια. Τείνουμε να τα αγνοούμε, τις περισσότερες φορές, ως ένα απλό φόντο. Όμως στην «τετραλογία» (Chatman, 1988) του Αντονιόνι καλούμαστε να διαβάσουμε τα κτίρια όπως οι αρχιτέκτονες, όπως οι πολεοδόμοι και όπως οι designers. Και ενώ οι χαρακτήρες δε χάνουν την ατομική τους σημασία, ωστόσο λειτουργούν, ειδικά σε συγκεκριμένα πλάνα μεγάλης διάρκειας, ως ανθρώπινα μοντέλα σε αρχιτεκτονικές μακέτες. Η «Περιπέτεια» είναι γεμάτη από αρχιτεκτονικό σχολιασμό. Η αντίθεση ανάμεσα στο ωραίο και το μνημειακό παλιό κτίριο και στο νεόδμητο και ψυχρό μεταφέρεται στην εναρκτήρια σκηνή μεταξύ

της Άννας και του πατέρα της. Η καταστροφή που επέφερε η φασιστική αρχιτεκτονική και ο πολεοδομικός σχεδιασμός αυτής της εποχής παρουσιάζεται στο ερημωμένο χωριό “Casso del Mezzogiorno” κοντά στην πόλη της Caltanissetta στη Σικελία. Η σκηνή του δρόμου στο έρημο χωριό (εικ) ανακαλεί στη μνήμη μας τη λεγόμενη «μεταφυσική» περίοδο της ζωγραφικής του Ντε Κίρικο, εκτός βέβαια από το γεγονός ότι ο πίνακας του σπουδαίου ζωγράφου μας δείχνει μια πόλη που ήταν κάποτε γεμάτη με ανθρώπους και αυτοί έφυγαν και μπορεί να μη γυρίσουν ποτέ. Στην «Περιπέτεια» όμως, η πόλη φαίνεται σαν να μην είχε κατοικηθεί ποτέ, σαν κάποιο ισχυρό ανθρώπινο ένστικτο να προειδοποίησε τους σισιλιάνους να μην έχουν απολύτως καμία σχέση με αυτήν.

Οι πραγματικές αρχιτεκτονικές ταινίες είναι όμως «Η Νύχτα» και η «Εκλειψη». Για πρώτη φορά ο Αντονιόνι αντιστρέφει τις προτεραιότητες που υφίστανται στο οπτικό επίπεδο. Για εκτενείς χρονικές περιόδους, είναι το τοπίο της πόλης που αποτελεί τον πραγματικό πρωταγωνιστή των ταινιών. Ο χώρος είναι πλέον εκπρόσωπος μιας νέας σημαντικής συνθήκης της μεταπολεμικής μοντέρνας εποχής στην Ιταλία, αυτή του καταναλωτισμού¹¹. Το κοινό, το οποίο έχει συνηθίσει να συμπάσχει και να ταυτίζεται με έναν ανθρώπινο χαρακτήρα, μπορεί να βλέπει τώρα τις προσδοκίες του να ανατρέπονται και να υπονομεύονται. Οι θεατές όμως σταδιακά εξοικειώνονται με μια άλλη θέση, αυτή του τύπου που παρατηρεί ένα περιβάλλον το οποίο είναι με διακριτικό τρόπο κάπως εχθρικό προς τον άνθρωπο. Η διακριτικότητα αυτή έχει να κάνει με το γεγονός ότι η εχθρικότητα αυτού του περιβάλλοντος δεν είναι απόλυτη η προφανής. Δεν πρόκειται για κάποιο περιβάλλον εντελώς ασυνήθιστο και αποκρουστικό. Υπάρχει απλά μια μετριότητα, μια λανθάνουσα εχθρικότητα προς τον άνθρωπο και την ψυχολογία του. Το περιβάλλον λειτουργεί εν μέρει ως ένας κακός οϊωνός.

Ο πολεοδομικός σχεδιασμός του Μιλάνου στην ταινία “La Notte” ή της Ρώμης στην «Εκλειψη» δεν αποτελεί σίγουρα την αιτία των προβλημάτων της Lidia και του Giovanni ή της Vittoria και του Pierro. Όμως τα προσωπικά προβλήματα και τα ψυχρά κτίρια και ο κακοποιημένος δημόσιος χώρος είναι όλα τμήματα ενός ευρύτερου πλέγματος προβλημάτων που αντιμετωπίζει ο σύγχρονος άνθρωπος.

Η ψυχρή και μονομερούς σύλληψης αρχιτεκτονική είναι απλώς μια ορατή και στέρεα δήλωση των αιτίων των συναισθηματικών προβλημάτων. Η «Νύχτα» μπορεί να θεωρηθεί ως η ταινία του Αντονιόνι που είναι πιο έντονα «αρχιτεκτονική» από τις υπόλοιπες. Όταν αρχίζει το έργο η κινηματογραφική κάμερα κατεβαίνει δείχνοντας το γυάλινο curtain wall του Κτιρίου της Πιρέλι στο Μιλάνο, την ίσως πιο ανώνυμη και διεθνής από τις πόλεις της Ιταλίας. Η κίνηση αυτή προς τα κάτω μεταδίδει μια ατμόσφαιρα μοναχικότητας αλλά συγχρόνως και εξαιρετικής ομορφιάς. Πρόκειται για την ομορφιά της καθαρής γεωμετρίας και της στιλπνής τελειότητας των μοντέρνων υλικών. Το ζήτημα της απομόνωσης προκύπτει από την έλλειψη συσχέτισης αυτής της αρχιτεκτονικής με τον άνθρωπο και την ανθρωπομετρική και ανθρώπινη κλίμακα. Οι απόλυτες και χωρίς ιδιαίτερο νόημα ευθείες γραμμές του συγκεκριμένου κτιρίου δεν ξαναεμφανίζονται στο έργο και επίσης δε συσχετίζονται με τη δράση των πρωταγωνιστών. Κυριαρχούν όμως στη γενικότερη ατμόσφαιρα του περιβάλλοντος που προβάλλεται στην ταινία. Τίποτα άλλο στο Μιλάνο δεν είναι τόσο ψηλό όσο το κτίριο της Πιρέλι. Το γυαλί αντανακλά μόνο το τμήμα της πόλης που βρίσκεται κάτω από το κτίριο, από τις επιχειρήσεις τη ζωή της οποίας φαίνεται να διαφοροποιείται τελείως. Ακόμη και ο θόρυβος της κίνησης δεν μπορεί να ανέβει τόσο ψηλά, να διαπεράσει το γυάλινο τοίχο και να ενοχλήσει την απρόσωπη και χωρίς νόημα ηρεμία.

Η ταινία “La Notte” σχολιάζεται σε ένα κείμενο του σπουδαίου θεωρητικού της αρχιτεκτονικής Rudolf Arnheim στο βιβλίο του “The dynamic of Architectural Form”:

«Προφανώς, το κενό δεν σχετίζεται απλώς με την απουσία ύλης. Ένας χώρος στον οποίο δεν είναι χτισμένο τίποτα μπορεί ωστόσο να διαπεραστεί από αντιληπτικές δυνάμεις και να γεμίσει με πυκνότητα, την οποία θα μπορούσαμε να ονομάσουμε και οπτική ουσία. Αντίθετα, ένας πλασιωμένος τοίχος από ένα πολυώροφο κτίριο μπορούμε να τον θεωρήσουμε ως άδειο, παρόλο που υπάρχουν εκεί αρχιτεκτονικά στοιχεία για να παρατηρήσουμε. Η επίδραση του κενού εμφανίζεται όταν τα γύρω σχήματα δεν επιβάλλουν μια δομική οργάνωση στην εν λόγω επιφάνεια. Το βλέμμα του παρατηρητή βρίσκεται στο ίδιο σημείο όπου προσπαθεί να αγκυροβολήσει, με το ένα μέρος να μοιάζει με το επόμενο.

Αισθάνεται την έλλειψη χωρικών συντεταγμένων ενός πλαισίου για τον προσδιορισμό των αποστάσεων. Κατά συνέπεια, ο θεατής αισθάνεται μια αίσθηση ματαιώσης. Μια βασική αιτία αυτού του αντιληπτικού αποπροσανατολισμού είναι η πρόσφατη μόδα (δεκαετίας 1970) των ανακλαστικών γυάλινων τοίχων οι οποίοι και δημιουργούν μια σουρεαλιστική αντίφαση μεταξύ ασυμβίβαστων εικόνων. Ο τοίχος έχει αποδομηθεί και η αντανάκλαση δείχνει έναν χώρο που δεν υφίσταται πια εκεί» (Arnheim, 1977, pp22-25).

6.10 Ανάλυση χαρακτηριστικών αρχιτεκτονικών κάδρων

Στην εισαγωγή της ταινίας “La Notte”, η αργή κάθοδος της κάμερας μένει στην ακαθόριστη μονοτονία της γεωμετρικής φόρμας. Η σκηνή δεν μπορεί να ανεχθεί προοπτικές τύπου De Chirico. Δεν υπάρχουν σκιές ούτε φωνές που αντηχούν σε μακριές στοές ή έρημους δρόμους. Το κτίριο, που αποτελείται μόνο από μια επιφάνεια, φέρει μονάχα την πιο αφηρημένη σχέση με τα γεγονότα της «Νύχτας» όμως αυτό το κάνει χωρίς συμβιβασμούς (Chatman, 1988, p.104). Σε σχέση με ένα άλλο κάδρο της «Νύχτας» (εικ.21) το σενάριο γράφει: «Η Λίντια φτάνει σε ένα σημείο όπου υπάρχει ένας ανοιχτός χώρος ανάμεσα σε ένα ψηλό γυάλινο κτίριο. Ο ήλιος χτυπάει κάτω στον στενό χώρο. Η Λίντια κοιτάζει προς τα πάνω όπου φαίνεται ένα τμήμα του ουρανού πάνω από το κτίριο, σα να θέλει να αποδράσει από αυτούς τους καταπιεστικούς τοίχους» (Αντονιόνι, 1960). Η σύνθεση του κάδρου συγχρόνως όμορφη αλλά και καταπιεστική αποτελεί ένα ιδιαίτερο και παράδοξο χαρακτηριστικό στο έργο του Αντονιόνι. Η μικρή ανθρώπινη σιλουέτα, που φαίνεται ακόμη πιο μικρή από την ψηλή γωνία της κάμερας και αποτελεί ένα πολύ περιορισμένο ποσοστό της εικόνας. Η ανθρώπινη φιγούρα βρίσκεται στο κέντρο από μία σύνθεση με ευθείες γραμμές και παρόμοιες και ομοιογενείς υφές. Όλο αυτό κάνει τη Λίντια να φαίνεται ότι βρίσκεται συγχρόνως στο κέντρο της εικόνας αλλά παρόλα αυτά αποτελεί κάτι ξένο προς την υπόλοιπη σύνθεση. Ο άνθρωπος είναι ο σκοπός για τον οποίο έχουν κατασκευαστεί τα κτίρια, όμως ανάμεσα σε αυτά φαίνεται όχι μόνο σα νάνος, αλλά μια τελείως αποξενωμένη και μη ταιριαστή μορφή (Chatman, 1988, p.105).

Η Λίντια ποζάρει προβάλλοντας το δεξί της πόδι μπροστά της, σαν μοντέλο αλλά παρόλα αυτά είναι αταίριαστη στη σύνθεση του κάδρου. Βρίσκεται στο κέντρο, αλλά το κέντρο από ποιο πράγμα; Πηγάζουν οι γραμμές από αυτήν; Λειτουργεί σα μια δυναμική πηγή; Όχι, οι γραμμές τη στοχεύουν, τη μεταμορφώνουν, συνθλίβουν τον χώρο στον οποίο βρίσκεται. Το τεράστιο λευκό στερεό που φαίνεται να βρίσκεται εκεί μόνο και μόνο για να τη συνθλίψει. Το κτίριο συμβολίζει την «εφελκυστική» δύναμη των σύγχρονων υλικών της μοντέρνας αρχιτεκτονικής. Είναι βαρύ και στερεό από κάθε άποψη. Αλλά είναι ακριβώς η όψη αυτού του κτιρίου που μας μεταδίδει ένα αίσθημα ασφάλειας.

Εικ32: Το χαρακτηριστικό στιγμιότυπο στη «Νύχτα» με τη Λίντια ανάμεσα στα κτίρια (Πηγή: leoninefilms.com)



Τί το θετικό προσφέρει η τεχνολογία όταν το μόνο που μας προκαλεί είναι ένα αίσθημα δυσφορίας; Οι γραμμές είναι γυμνές και καθαρές: Δεν υπάρχει κιονόκρανο όπως στα αστικά κτίρια του 19^{ου} αιώνα ούτε και αετώματα. Το σκυρόδεμα πηγάζει από το σκυρόδεμα (Chatman, 1988, p.106). Είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς που αρχίζει το κτίριο και που τελειώνει. Η έλλειψη πρόθεσης του κτιρίου να σηματοδοτήσει τα όριά του συμβάλλει στην ασάφεια. «Μπετόν από μπετόν; Υπάρχει από κάτω το υπόστρωμα της γης; Το μικρό παρτέρι με πράσινο αποτελεί απλώς μια ειρωνία;» (Chatman, 1988, p106). Για όλον αυτόν τον θεωρητικό φονξιοναλισμό, ο αρχιτέκτονας φαίνεται να έχει τη ζωή και τις λειτουργίες που στεγάζονται. Ούτε φαίνεται να έχει κατά νου ότι οι άνθρωποι έχουν ανάγκη την ιδιωτικότητα. Υπάρχει επίσης μια πολύ ωραία σκηνή όπου η Lidia ενοχλεί από το δρόμο έναν εργαζόμενο άντρα. Τους χωρίζει απλώς μια τζαμαρία.

Ο καημένος ο Τομάζο πλήττει μέσα στη μουντάδα του νοσοκομειακού δωματίου. Μέσα από το παράθυρο, βλέπει ένα ιστορικό κτίριο το οποίο φαίνεται άνετο και ανθρώπινο. Τα τοξωτά του παράθυρα θυμίζουν επιρροές από βενετσιάνικα ιδιώματα. Δεν είναι σύμπτωση ότι η Λίντια στέκεται στο παράθυρο κοιτώντας αυτό το ιστορικό κτίριο, ντυμένη με ένα παραδοσιακό εμπριμέ φόρεμα (θυμίζοντας σε εμάς τις γιαγιάδες μας). Είναι η ίδια Λίντια που αργότερα θα νιώσει νοσταλγία, όταν επισκέπτεται την παλιά της γειτονιά, όπου ζούσαν ως νιόπαντροι μαζί με τον Τζοβάννι. Η στενή σύνδεση της Λίντια με την παραδοσιακή αρχιτεκτονική αποτελεί βασικό leitmotiv στο έργο.

6.11 Ο σχολιασμός του πολεοδομικού σχεδιασμού στο έργο του Αντονιόνι

Εμπόδια στην ανθρώπινη επικοινωνία δεν σχηματίζουν μόνο τα αρχιτεκτονικά κτίρια ή ορισμένα τμήματά τους. Η όλη διάταξη μιας πόλης δύναται να υπονομεύσει την επικοινωνία των ανθρώπων και την γενικότερη αίσθηση της κοινότητας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ραντεβού που γίνεται σε μια διασταύρωση στην «Εκκλειψη». Ένα παραδοσιακό μυθιστόρημα ή μια παραδοσιακή ταινία θα έβαζε σίγουρα την Βιτόρια και τον Πιέρο να συναντηθούν σε ένα ρομαντικό καφέ. Γιατί όμως στο έργο αυτό η συνάντηση αυτή γίνεται σε μια ανώνυμη διασταύρωση στο απρόσωπο προάστιο EUR της Ρώμης; Δεν είναι μόνο το συγκεκριμένο μέρος όπου μια συνάντηση ενός ζευγαριού είναι πιθανότερο να αποτύχει αλλά και η σφραγίδα αυτής της αποτυχίας. Δίνει ένα παράδειγμα, τόσο ως περίπτωση όσο και ως αιτία, της γενικής ανικανότητας της σύγχρονης πόλης να διευκολύνει τις συναντήσεις και τις συνεντεύξεις μεταξύ των ανθρώπων.

«Πόσο διαφορετική είναι μια κοινότυπη διασταύρωση από μια πλατεία ή ένα πάρκο, που είναι τα παραδοσιακά μέρη συνάντησης των εραστών!» (Chatman, 1988, p.108). Η διασταύρωση είναι ένα μέρος μεταβατικό, ανεπίσημο και εφήμερο στην κοινωνία μας. Ευνοεί μόνο μια τυχαία και φευγαλέα συνάντηση, όχι μια αυθεντική συνέντευξη, ανάμεσα σε μοδάτους τύπους σαν τον Πιέρο η ζωή των οποίων χαρακτηρίζεται από έντονη επιφανειακότητα. Η τέχνη του να κάνει κανείς ραντεβού σε όμορφα μέρη με χαρακτήρα έχει χαθεί στη γενιά της βιασύνης, των γρήγορων αυτοκινήτων και της ρηχής προσέγγισης της ζωής. Σε παλιότερους καιρούς, η κλασική αρχιτεκτονική λύση στο πρόβλημα των αλληλοτεμνόμενων δρόμων θα ήταν η πλατεία (lat. Platea, it. Piazza), το κέντρο μιας κοινότητας, όπου η δουλειά και το εμπόριο που ανθούν κατά τη διάρκεια της ημέρας δίνουν τη θέση τους στην κοινωνικοποίηση των ανθρώπων κατά τις απογευματινές και βραδινές ώρες. Στη πόλη της Ρώμης βρίσκει κανείς σε κάθε γειτονιά αυτή τη γοητευτική χωρική συνθήκη σε αντίθεση από τις απρόσωπες διασταυρώσεις των προαστίων. Σε κάθε κόμβο όμως του παραδοσιακού αστικού ιστού, ακόμη και στις πιο υποβαθμισμένες γειτονιές απλώνεται με περηφάνεια μια πλατεία, με το

χαρακτηριστικό της συντριβάνι ή τουλάχιστον την κρήνη της.

Όμως στην συνοικία EUR δεν έχει προβλεφθεί αυτός ο χώρος, ο οποίος δρα τόσο ανακουφιστικά στη ζωή των ανθρώπων. Μια ζωτικής σημασίας παράδοση φαίνεται να έχει ξεχαστεί μέσα στη γενικότερη αμνησία που χαρακτηρίζει το μοντερνισμό. Οι πρωταγωνιστές, ιδιαίτερα ο Πιέρο, ψάχνουν απεγνωσμένα λίγη αισθητική ανακούφιση στη ζωή τους και στον χώρο (και ας νομίζει κανείς εκ πρώτης όψεως ότι η μόνη ανακούφιση που έχει ανάγκη ο συγκεκριμένος χαρακτήρας είναι η σεξουαλική). Η δουλειά του χρηματιστή, με την οποία και ασχολείται ο Πιέρο, είναι τρομερά αγχωτική. Ο Πιέρο αναγκάζεται να παίρνει υπνωτικά χάπια για να κοιμηθεί επαρκώς ενώ συχνά χάνει τον έλεγχο του θυμού του και κλείνει του ακουστικό του τηλεφώνου σε συνομιλητές οι οποίοι αισθάνεται ότι σπαταλούν το χρόνο του. Ειρωνεία αποτελεί όμως το γεγονός ότι ο χώρος της δουλειάς του Πιέρο βρίσκεται μπροστά σε μία από τις ομορφότερες πλατείες της Ρώμης, την Piazza di Pietra και συγκεκριμένα στην Camera di Commercía στο Tempio di Adriano. Όμως το μέρος αυτό έχει γίνει τόσο συνωστισμένο και πολύβουο, που η κοινωνικότητα, έστω και η τόσο εντατική, είναι ουσιαστικά μια παρωδία της αναζωογονητικής ανθρώπινης επαφής η οποία και ήταν η αυθεντική πρόθεση του μεγάλου αρχιτέκτονα Carlo Fontana.

Η αρχική πρόθεση του Αντονιόνι ήταν να γυρίσει το ραντεβού της Βιτόρια και του Πιέρο σε μια μικρή μοντέρνα πλατεία στο προάστιο του EUR. Όμως στο έργο υπάρχει μόνο η διάβαση, η οποία είναι βαμμένη με τις χαρακτηριστικές λευκές λωρίδες για τους πεζούς. Ο Πιέρο λέει ότι θα φιλήσει τη Βιτόρια όταν φτάσουν στο απέναντι μέρος του δρόμου. Στη μέση, η Βιτόρια σταματάει και του λέει ότι βρίσκονται στη μέση. Ξεκάθαρα, η απόφαση του σκηνοθέτη να αλλάξει το μέρος από τη μικρή πλατεία σε μια απλή διασταύρωση αντανακλάει μια διαίσθηση ότι η δεύτερη επιλογή προβάλλει προφανώς ενός είδους μιζέρια. Στην εποχή των ΙΧ αυτοκινήτων και της ταχύτητας, οι άνθρωποι περνούν από τους εραστές τους όπως το νερό στην αμμουδιά της ακροθαλασσιάς. Η αρχή μιας σχέσης εμπεριέχει ήδη τη μέση της ενώ και το τέλος της είναι ορατό με μεγάλη καθαρότητα. «Δε χρειάζεται να δείξουμε πως τελειώνουν τα πράγματα. Όπως τα ουράνια σώματα, οι σύγχρονοι εραστές

ταχύτητες σε διαφορετικές κατευθύνσεις» (Chatman, 1988, p110).

Γιατί είναι αυτή η προαστιακή γωνία τόσο αδιάφορη και μη ξεχωριστή όπως και χιλιάδες άλλες σαν κι αυτήν; Αυτό που την περιβάλλει είναι τόσο άμορφο που μετά βίας συνιστά χώρο. Η υπέροχες ευρωπαϊκές πλατείες από τη βόρειοανατολική μέχρι την νοτιοδυτική Ευρώπη διαθέτουν οπτικές ιδιότητες τις οποίες κανένα κοινό κυκλοφοριακό σταυροδρόμι δεν έχει. Ο χώρος μιας πλατείας είναι αυτόνομος και μοναδικός. Δεν είναι απλά η απουσία ενός πράγματος, η απουσία του δομημένου χώρου. Δεν είναι ούτε αυτό που απομένει από τα κτίρια που ανεγείρονται γύρω από αυτόν. Πρέπει να είναι σχεδιασμένος και η ύπαρξή του εξαρτάται από τα όρια των κτιρίων που «συνορεύουν» με αυτόν. Δίνουν στο χώρο αυτό που ο Arnheim ονομάζει “figure character” (Arnheim, 1977), δηλαδή χαρακτήρα μορφής. Όμως η διασταύρωση στην «Έκκλειψη» δεν έχει τέτοιο χαρακτήρα. Είναι απλά ένα κενό. Ένας απρόσωπος χώρος χωρίς προθέσεις. Τα κτίρια που βρίσκονται εκεί είναι χωρίς χαρακτήρα. Σε μια γωνία στέκεται λ.χ. ένας χαμηλός τοίχος ανάμεσα σε κάτι απρόσωπα κτίρια κατοικιών και ένα δρόμο. Σε μια άλλη βρίσκονται λίγες τετραώροφες πολυκατοικίες χωροθετημένες μάλλον άνευ σχεδίου. Σε μια Τρίτη βρίσκεται ένα χαμηλό και απρόσωπο στάδιο αθλητισμού που είναι πολύ δύσκολο να γίνει αντιληπτό από το επίπεδο του δρόμου. Η τέταρτη γωνία κυριαρχείται από ένα άμορφο κτίριο που βρίσκεται στη φάση της κατασκευής του. Αυτές οι μορφές όχι μόνο δεν έχουν χαρακτήρα αλλά και η χωρική τους σχέση με τη διασταύρωση είναι πολύ μακρινή και δε δύναται να την πλαισιώσει.

Η διασταύρωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ένας τόπος που είναι σχετικός με τους ανθρώπους. Δεν μπορεί να οριστεί ως ένας χώρος. Δεν έχει όρια. «Οι ευθείες γραμμές δεν μπορούν να σχηματίσουν ένα τετράγωνο. Σταματούν στις γωνίες αλλά η ευθύτητά τους, τους λέει να συνεχίσουν και όχι να σταματήσουν» (Arnheim, 1977, p.24), ειδικά όταν η ευθύτητα αυτή βρίσκεται στην υπηρεσία των αυτοκινήτων και όχι των ανθρώπων. Το πεζοδρόμιο που μοιράζεται σε δύο δρόμους δεν έχει σχεδιαστεί για το περπάτημα και τον δρασκελισμό των ανθρώπων. Η φυσική περιπλάνηση έχει μετατραπεί πια σε έγκλημα, σε μια παρενόχληση της κυκλοφορίας. Σε αντίθεση με το βοτσαλωτό δάπεδο μιας παραδοσιακής πλατείας,

η ασφαλτος μιας διασταύρωσης δεν είναι ένα «πάτωμα» για τον ουρανό που βρίσκεται από πάνω. Η διασταύρωση είναι ένα χωρικό προϊόν που έχει προκύψει με μηχανικό τρόπο: είναι η πιο απλή, η πιο φτηνή και η λιγότερο ανθρώπινη λύση για το πρόβλημα της κυκλοφορίας των αυτοκινήτων. Η διασταύρωση απαντά στις ανάγκες των αυτοκινητιστών και όχι των ανθρώπων που περπατούν πεζοί. Αντί για περιπατητές (strollers) οι άνθρωποι έχουν μετατραπεί σήμερα σε πεζούς (pedestrians), τα αποκλειστικά πιόνια στο παιχνίδι σκακιού της κυκλοφορίας των οχημάτων. Η σχέση της Βιτόρια και του Πιέρο είναι υπό μία έννοια από την αρχή αποτυχημένη, λόγω της συνάντησής τους σε αυτό το μέρος. Δεν είναι ένα μέρος κατάλληλο για συνέντευξη και περιπλάνηση αλλά για να συνεχίσουν δυο άνθρωποι να περπατούν σε διαφορετικές κατευθύνσεις (Chatman, 1988, p.111).

Οι διασταυρώσεις με διαβάσεις πεζών βρίσκονται πάντοτε μόνο στην περιφέρεια και ποτέ στα ιστορικά κέντρα των ευρωπαϊκών πόλεων (στην Ευρώπη). Ξέννοι σε αυτόν τον τόπο, χρειάζονται ειδική σήμανση. Μια ζώνη από λευκές λωρίδες το λεγόμενο *passagio zebra*, το οποίο δείχνει το μέρος από όπου είναι ασφαλές να διασχίσει ο πεζός το δρόμο. Αυτά τα παράξενα σημάδια ανήκουν στο «φυσικό οικοσύστημα» του αυτοκινήτου, στο οποίο και παραδινόμαστε πια χωρίς την ελάχιστη γκρίνια. Οι άνθρωποι είναι αυτοί που πρέπει να οδηγηθούν να τις διασχίσουν. Οι ρίγες μας κρατούν συνέχεια σε κίνηση. Ο μόνος τους ρόλος είναι να μας πάνε από το ένα σημείο στο άλλο, από τη μία δουλειά σε μια άλλη. Ακόμη και αν αυτή η δουλειά είναι ατέρμονη, χωρίς κάποιο τέλος ή κάποιο νόημα. Η διασταύρωση με τη διάβαση δεν είναι ένας ενδιαφέρον και αυθεντικός τόπος. Προσκαλεί μηχανικά όπως ένας απλός τύπος της αριθμητικής (Chatman, 1988, p.112).

7. ΕΠΙΜΕΤΡΟ

7.1 Αποσπάσματα από συνεντεύξεις του Αντονιόνι

7.1.1 Συνέντευξη στον κριτικό κινηματογράφου Pierre Billard (1965)

Σε αυτό το κεφάλαιο παρατίθενται αποσπάσματα από μια συνέντευξη του Μικελάντζελο Αντονιόνι στον γάλλο κριτικό κινηματογράφου και δημοσιογράφο Pierre Billard (1922-2016) που έλαβε χώρα το Νοέμβριο του 1965 και θεωρείται ως μία από τις πιο ενδιαφέρουσες που έχει δώσει ο σκηνοθέτης. Ο Αντονιόνι έχει δηλώσει χαρακτηριστικά στη συνέντευξη ότι γι' αυτόν, το οπτικό μέρος μιας ταινίας συνδέεται στενά με τη θεματική που αυτή η ταινία αναπτύσσει, με την έννοια ότι μια ιδέα φτάνει σε αυτόν σχεδόν πάντα μέσα από κάποιες εικόνες. «Το πρόβλημα βρίσκεται αλλού. Έχει να κάνει με το συμπύκνωμα αυτών των εικόνων, με τη εμβάθυνση σ' αυτές, με την αναγνώριση των στοιχείων που μπορεί να με ενδιαφέρουν και να με απασχολούν εκείνη την εποχή. Είναι μια δουλειά που γίνεται ενστικτωδώς, σχεδόν αυτοματοποιημένα, αλλά απαιτεί πάρα πολλή προσοχή. Εκείνη τη στιγμή βρίσκεσαι σε απόλυτη εγρήγορση: είναι καθαρά μια ηθική επιλογή (...) Σήμερα οι ιστορίες είναι αυτό που είναι χωρίς να έχουν απαραίτητα μια αρχή και ένα τέλος, χωρίς σκηνές-κλειδιά, χωρίς κάποιο δραματουργικό τόξο, χωρίς κάθαρση. Μπορούν να φτιαχτούν από αποσπάσματα τόσο άνισα όσο και οι ζωές που ζούμε (...) Οι χαρακτήρες δεν είναι ξένοι ώστε να τους νιώθω ή να μην μπορώ να τους νιώσω κοντά μου. Βγαίνουν από μέσα μου, είναι η εσωτερική μου ζωή» (Αντονιόνι, 1965).

Στη συνέχεια ο Μπιλάρ τον ρωτάει αν και με ποιον τρόπο επηρεάζει η επιλογή των χώρων και των ηθοποιών το σενάριο. Ο Αντονιόνι απαντάει: «Συνήθως αποφασίζω για τους χώρους πριν αρχίσω να γράφω το σενάριο. Για να είμαι σε θέση να γράφω, χρειάζομαι να τους έχω ζωντανούς μέσα στο μυαλό μου. Καθώς επίσης υπάρχουν φορές που ένας συγκεκριμένος χώρος γεννά την ιδέα μιας ταινίας. Ή μάλλον, για να το πω καλύτερα, υπάρχουν φορές που κάποιοι χώροι, έρχονται στο νου μου, εξαιτίας κάποιων θεμάτων ή κάποιων χαρακτήρων που εκείνη την περίοδο με απασχολούν. Πάντως, πολλές φορές, έχω να κάνω με μια παράξενη αλυσίδα συμπώσεων» (Μωυσίδης, 1988, σ.112). Αυτές οι

οπτικές και ματιές είναι για τον Αντονιόνι οι σπόροι της οπτικής πραγματικότητας, συγκεντρωμένης, κυοφορούσας και δύσκολη να την εξηγήσει κανείς ή να την παραφράσει. Οι ματιές αυτές είτε μπορούν είτε δεν μπορούν να βρουν τον δρόμο τους σε μια ταινία. Όμως αν τα καταφέρουν, συντηρούν την ενότητα απέναντι στις απορροφητικές πιέσεις της αφήγησης. Όπως τα αξέχαστα

Η επόμενη ερώτηση του Μπιλάρ που θεωρήθηκε σχετική με την παρούσα εργασία είναι η ακόλουθη: «Γυρίζετε τις σκηνές σας από πολλές γωνίες ώστε να έχετε μεγαλύτερη ελευθερία στο μοντάζ;» Μ.Α.: «Μέχρι την Κόκκινη Έρημο, γύριζα πάντα με μία κάμερα, άρα από μία γωνία. Αλλά από την Κόκκινη Έρημο και έπειτα άρχισα να χρησιμοποιώ περισσότερες κάμερες με διαφορετικούς φακούς, αλλά πάντα από την ίδια γωνία. Αυτό το έκανα γιατί το σενάριο απαιτούσε κάποιες λήψεις όπου η πραγματικότητα αρχίζει να γίνεται αφηρημένη, ένα αντικείμενο λόγου χάρη που γίνεται χρώμα, κι αυτές οι λήψεις ήταν εφικτό να γίνουν με τηλεφακούς. Προφανώς, όταν γνωρίζω, έχω ξεκάθαρα μέσα στο μυαλό μου το μοντάζ της ταινίας. Μόνο όταν οι συνθήκες με αναγκάζουν να αυτοσχεδιάσω και κατά συνέπεια να γυρίσω τα πλάνα μου γρήγορα, τότε μόνο προσπαθώ να τραβήξω μερικά επιπλέον πλάνα, ως εναλλακτικές λύσεις» (Μωυσίδης, 1988, σ.116).

7.1.2 Συνέντευξη στον σκηνοθέτη Jean-Luc Godard (1965)

Η επιρροή του Μικελάντζελο Αντονιόνι από το γαλλικό Νέο Κύμα φαίνεται στην εκτίμηση που τρέφουν οι γάλλοι σκηνοθέτες αυτής της τάσης στο πρόσωπο και το έργο του ιταλού σκηνοθέτη. Η εκτίμηση αυτή φαίνεται στη συνέντευξη που παίρνει από τον Αντονιόνι ο κατά 18 χρόνια νεώτερός του σκηνοθέτης του νέου κύματος Jean-Luc Godard το 1965. Στο παρόν κεφάλαιο παραθέτουμε ένα απόσπασμα από αυτήν. Η συνέντευξη αυτή στρέφεται μεταξύ άλλων και γύρω από το ενδιαφέρον του Αντονιόνι για την αρχιτεκτονική. Στα πρώτα έργα φαντασίας του Αντονιόνι η αρχιτεκτονική ήταν απλώς ένα παραδοσιακό στοιχείο ενός περιβάλλοντος που προσομοιάζει στην πραγματικότητα. Μέσα από την «τετραλογία» (Chatman, 1988), που περιλαμβάνει τις ταινίες «Περιπέτεια», «Νύχτα», «Έκλειψη» και «Κόκκινη Έρημο», άρχισε να παίζει έναν περισσότερο κυρίαρχο και καινοτόμο ρόλο. Στη συνέντευξή του στον Jean-Luc Godard ο

Αντονιόνι απαντάει σε σχετική ερώτηση:

«Ενώ στα πρώτα έργα μου με ενδιέφεραν περισσότερο οι σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων, τώρα με ενδιαφέρει πολύ και η σχέση των ανθρώπων με το περιβάλλον τους, κάτι το οποίο σημαίνει ότι προσεγγίζω μια ιστορία αρκετά διαφορετικά. Κι όμως η ιστορία μετατρέπεται σε δευτερεύουσα, μια συνέπεια και όχι η αιτία αυτού του νέου ενδιαφέροντος για το περιβάλλον. Το περιβάλλον που αναπαρίσταται μπορεί να προκαλέσει κάποια θέματα ή και να μεταφέρει μια αίσθηση για το πως νιώθει να είναι κανείς ζωντανός και δεκτικός στα ερεθίσματα αυτόν τον καιρό. Οι σκηνές συχνά δεν εκφράζουν τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο από το ορατό θαύμα της ύπαρξης» (Αντονιόνι, 1965).

8. ΓΕΝΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

« ... ο Έρως που νοσεί είναι μια ιστορία αισθηματικών εντυπώσεων που περνάει από το αντικειμενικό στο υποκειμενικό , διεισδύοντας στο εσωτερικό του καθενός. Από αυτή την άποψη ο Αντονιόνι βρίσκεται πολύ πιο κοντά στον Νίτσε παρά στον Μαρξ. Είναι ο μόνος σύγχρονος δημιουργός που υιοθέτησε το νιτσεικό πρόταγμα μιας πραγματικής κριτικής της ηθικής και τούτο χάρη σε μια «συμπτωματολογική» μέθοδο. Όμως από μια άλλη άποψη παρατηρούμε πώς οι αντικειμενικές εικόνες του Αντονιόνι οι οποίες ακολουθούν απρόσωπα ένα γίγνεσθαι , δηλαδή μια ανάπτυξη συνεπειών μέσα σε μια διήγηση , υφίστανται με τη σειρά τους γρήγορες ρήξεις , παρεμβολές, «απειροελάχιστες εγχύσεις αχρονικότητας». Γράφει ο Ντελέζ για τον Αντονιόνι (Κινηματογράφος II σελ.16). Κεντρικό ερώτημα που χαρακτηρίζει το σύνολο του έργου του Michelangelo Antonioni μπορούμε να πούμε πως είναι το ζήτημα της ανθρώπινης επικοινωνίας που το μετασχηματίζει έξυπνα σε φιλικό γεγονός με οικονομία και πυκνότητα. Η επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων του αστικού πεδίου παρουσιάζεται ως το πιο δύσκολο θέμα στην ανθρώπινη ζωή και ύπαρξη. Στην ταινία “La Notte” το ζευγάρι δύο φαινομενικά πετυχημένων νέων και προικισμένων ανθρώπων ,σα να ζει ένα παρατεταμένο πολιτιστικό γήρας υπό μορφή ανεκπλήρωτων. Η ενσυναίσθηση στην απλή καθημερινή επικοινωνία αποτελεί μια συνεχή αποτυχία στην επικοινωνία τόσο μεταξύ του ζευγαριού όσο και των υπόλοιπων χαρακτήρων. Οι άνθρωποι αναζητούν απεγνωσμένα την επικοινωνία, την έχουν ανάγκη: κάνουν καινούριες γνωριμίες, ενδίδουν σε ερωτικές περιπέτειες και εμπειρίες, ωστόσο πάντα σχεδόν η επικοινωνία διακόπτεται.

Ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία της ανθρώπινης επικοινωνίας που αναδεικνύονται στις ταινίες του είναι η ανάγκη για επιβεβαίωση και κατανόηση. Ο Thomas αναζητά π.χ. την αλήθεια πίσω από τις εικόνες που απαθανατίζει με τη φωτογραφική του μηχανή. Αυτό τον οδηγεί σε μια σειρά από ενέργειες που αποκαλύπτουν την ανικανότητά του να κατανοήσει πλήρως τον κόσμο γύρω του, καθώς και τις συνέπειες αυτής της ανικανότητας. Σημαντικό στοιχείο της ταινίας είναι η φωτογραφική τεχνική εμφάνισης του “blow up” , η οποία δίνει και τον τίτλο στην ταινία.

Η τεχνική αυτή απεικονίζει στην ταινία τη δυσκολία να διακριθεί η αλήθεια από την πλαστή εικόνα. Η σκηνή στο πάρκο, όπου ο Thomas ανακαλύπτει ένα ενδιαφέρον πλάνο που μπορεί να έχει και αποκαλυπτικό χαρακτήρα, αντιπροσωπεύει την αναζήτησή του για την αλήθεια πίσω από την επιφανειακή εικόνα. Ωστόσο, καθώς προσπαθεί να αποκρυπτογραφήσει το πλάνο, διαπιστώνει ότι αν και μπορεί να κρύβεται κάτι σημαντικό, με δυσκολία μπορεί να διακρίνει με σιγουριά τί ακριβώς συμβαίνει. Το ενδεχόμενο πιστόλι που σημαδεύει μέσα από το θάμνο είναι μια πολύ μεγάλη πιθανότητα αλλά όχι κάτι εντελώς σίγουρο. Ο Thomas βλέπει το βράδυ στο πάρκο τον νεκρό άντρα αλλά και για αυτό δεν είμαστε εν τέλει απολύτως σίγουρη αν είναι πραγματικότητα ή όχι.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί στην παρούσα εργασία, η αντίφαση μεταξύ της επιφανειακής εικόνας και της πραγματικότητας ενισχύεται περισσότερο μέσα από τη χρήση της μουσικής, του χρώματος και της σκηνογραφίας. Η μουσική συνθέτει το περιβάλλον και την ατμόσφαιρα της ταινίας, ενώ το χρώμα και η σκηνογραφία επιβεβαιώνουν την «ανασφάλεια» ανασφάλεια που διακρίνει τον πρωταγωνιστικό χαρακτήρα. Η αποτύπωση της ανθρώπινης επικοινωνίας στην ταινία αποκτά ακόμη μεγαλύτερο βάθος μέσα από την ανάλυση των χαρακτήρων και των μεταξύ τους σχέσεων. Ο Thomas, παρόλο που είναι ένας περιζήτητος φωτογράφος στον κύκλο του modelling και των celebrities, είναι απομονωμένος συναισθηματικά και αποφεύγει τις βαθιές σχέσεις. Οι γυναίκες στη ζωή του εμφανίζονται ως αντικείμενα επιθυμίες και ενίοτε ως πηγές ενόχλησης, αλλά σπάνια ως πραγματικοί σύντροφοι, πραγματικοί συνομιλητές και συνοδοιπόροι στην αναζήτησή του για την αλληλοκατανόηση.

Μέσω της ανάλυσης των σχέσεων του Thomas με τις «γυναίκες» (ως πατριαρχικά ορισμένη κατηγορία), ο σκηνοθέτης απεικονίζει τη δυσκολία της αληθινής διαίρεσης του εαυτού και της συναισθηματικής σύνδεσης με το άλλο. Οι γυναίκες στη ζωή του Thomas είναι περισσότερο αντικείμενα επιθυμίας και επιδείξεως κοινωνικής θέσης παρά συνομιλητές που μπορούν να κατανοήσουν τον εσωτερικό του κόσμο ή να τον στηρίξουν στην αναζήτησή του για αλήθεια και νόημα. Μέσω της ανάλυσης του χαρακτήρα του Thomas, ο Antonioni αναδεικνύει την ανθρώπινη

απόσταση και απομόνωση που προκύπτει από την ανικανότητα του πρωταγωνιστή να επικοινωνήσει πραγματικά με τους άλλους. Οι χαρακτήρες συχνά αποστασιοποιούνται μεταξύ τους, επικοινωνούν με επιφανειακό τρόπο και αποφεύγουν τις βαθύτερες σχέσεις. Ταυτόχρονα, οι πράξεις τους προς τους άλλους συνήθως αποδεικνύονται ανεπαρκείς ή αντιφατικές, αναδεικνύοντας την ανεπάρκειά τους να επικοινωνήσουν αποτελεσματικά τις ανάγκες τους, τις επιθυμίες τους και τα συναισθήματά τους.

Ο Antonioni εξετάζει πραγματεύεται επίσης την αντίθεση μεταξύ της πραγματικότητας και της υποκειμενικής αντίληψης της πραγματικότητας. Οι χαρακτήρες στην ταινία συχνά εμπλέκονται σε ανορθόδοξες και ασυνήθιστες καταστάσεις που δυσκολεύουν την αντίληψή τους για το τί είναι αλήθεια και τί φαντασία. Ο Thomas λ.χ. βρίσκεται συχνά αντιμέτωπος με παράξενες καταστάσεις που αμφισβητούν την αξιοπιστία των αισθήσεών του και την αντικειμενικότητα της πραγματικότητας. Η απόκλιση μεταξύ της πραγματικότητας και της αντίληψης της πραγματικότητας ενισχύεται από τη χρήση της σκηνοθεσίας, της κινηματογράφησης και του μοντάζ. Ο Antonioni χρησιμοποιεί συχνά ασυνήθιστα πλάνα, όπως και έχει ήδη αναφερθεί, και σκηνοθετικές επιλογές που δημιουργούν μια ατμόσφαιρα μυστηρίου, δραματικής αστάθειας και ανασφάλειας. Στην ατμόσφαιρα αυτή ουσιαστικό ρόλο παίζει το μοντάζ το οποίο συχνά αναδεικνύει την ασάφεια, τον δυσπόστατο χαρακτήρα και την αμφισβήτηση της πραγματικότητας. Το ζήτημα της ανθρώπινης επικοινωνίας στην ταινία “Blow-Up” αναδεικνύεται μέσα από μια πλούσια γκάμα συμβολισμών, σκηνοθετικών επιλογών και χαρακτηριστικών της προσωπικότητας των χαρακτήρων. Ο σκηνοθέτης δημιουργεί ένα περιβάλλον όπου η ανθρώπινη επικοινωνία φαίνεται ανεπαρκής και επιφανειακή με αποτέλεσμα οι άνθρωποι να νιώθουν απομονωμένοι και ανασφαλείς. Η ταινία προσφέρει στο κοινό μια σημαντική προοπτική για τη φύση της ανθρώπινης επικοινωνίας και της πραγματικότητας στο σύγχρονο κόσμο.

8.1 Διαχρονικά μαθήματα αρχιτεκτονικής

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως μέσα από τη βαθιά κατανόηση των ταινιών του Αντονιόνι μπορεί κανείς να κατανοήσει τα πιο ουσιαστικά και βαθιά ζητήματα σε σχέση με την αρχιτεκτονική. Η αρχιτεκτονική αποτελεί ένα πολύ βασικό ενδιαφέρον του σκηνοθέτη και οι ταινίες του είναι ο τρόπος να μπορούμε όσο πιο βαθιά γίνεται στην ουσία της. Κύριος θεματικός άξονας των σεναρίων και ταινιών του Αντονιόνι είναι χωρίς αμφιβολία, όπως έχει ήδη αναφερθεί αρκετές φορές στην παρούσα εργασία, η δυσκολία της επικοινωνίας η σχάση των ηρώων. Η έντονη δραματική παρουσία της αρχιτεκτονικής στο έργο του συνδέεται πολύ στενά με τη δυσκολία της ανθρώπινης επικοινωνίας. Με αυτή την έννοια μας δίνει το πιο σημαντικό μάθημα για την αρχιτεκτονική: τον τρόπο που αυτή επιδρά στη διάθεση των ανθρώπων και το πως επηρεάζει ή καθοδηγεί τη μεταξύ τους επικοινωνία.

Η στενή σχέση της αρχιτεκτονικής και του αστικού χώρου με την ανθρώπινη επικοινωνία και γενικότερα την ανθρώπινη συμπεριφορά έχει επισημανθεί διαχρονικά από τα γραπτά σημαντικών διανοητών και αρχιτεκτόνων. Ο Αριστοτέλης στα «Πολιτικά» δηλώνει πως ο σκοπός της πόλης είναι να κάνει τους κατοίκους της να νιώθουν ασφαλείς και ευδαίμονες. 1700 χρόνια αργότερα, στην εποχή της Αναγέννησης, ο Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι στο De Re Aedificatoria, θα αναφερθεί στην αριστοτέλεια σύγκριση της πόλης με την κατοικία και θα επισημάνει το ρόλο των όψεων των οικοδομημάτων απέναντι στο δημόσιο χώρο. Στα τέλη του 19ου αιώνα ο Καμίλο Σίτε, στην «Πολοδομία σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές της αρχές» θα μιλήσει για τη σημασία των πλατειών ως τόπους συνάντησης που παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στη διάθεση των πολιτών. Λίγες δεκαετίες αργότερα, το μοντέρνο κίνημα, τείνει συχνά να επικεντρώνεται στις ανθρώπινες ανάγκες που είναι άμεσα συσχετισμένες με τη βιολογική λειτουργία, όπως οι συνθήκες υγιεινής, ο σωστός ηλιασμός και ο σωστός αερισμός κ.ά. και να έχει ξεχάσει τις κοινωνικές ανάγκες των ανθρώπων με πιο άμεση και επείγουσα φυσικά αυτή της συναναστροφής και της επικοινωνίας. Υπάρχουν φυσικά και εξαιρέσεις, όπου αριστουργηματικά συγκροτήματα κατοικιών του μοντέρνου προώθησαν πολύ την επικοινωνία και την αίσθηση της κοινότητας

(όπως λ.χ. οι μεσοπολεμικές Siedlungen του Βερολίνου, που σήμερα αποτελούν μνημεία της UNESCO). Ωστόσο το διεθνές στυλ που βασίστηκε εν μέρει και στα πολεοδομικά οράματα του Le Corbusier (π.χ. Plan Voisin) ή διάφορες μεγαδομές που κατασκευάστηκαν μεταπολεμικά σε πόλεις-δορυφόρους δε φημίζονται καθόλου για την αίσθηση κοινότητας και την διευκόλυνση της επικοινωνίας, πολλές φορές και με οδυνηρά αποτελέσματα όπως αυξημένη βία και εγκληματικότητα.

Ο Αντονιόνι μπορεί να θεωρηθεί ο σκηνοθέτης στην ιστορία του κινηματογράφου με το μεγαλύτερο και βαθύτερο ενδιαφέρον για την αρχιτεκτονική. Όπως ήδη αναφέραμε στο σχετικό κεφάλαιο, οι ταινίες της τριλογίας ή κατά κάποιους άλλους της τετραλογίας του Αντονιόνι είναι και οι πιο «αρχιτεκτονικές». Ιδιαίτερα στο “La Notte” αφιερώνονται αρκετά πλάνα, για μεγάλα χρονικά διαστήματα, στα κτίρια, τα οποία είναι και οι πρωταγωνιστές σε αυτά. Χαρακτηριστική η εισαγωγή της ταινίας. Το εντυπωσιακό στην προσέγγιση της αρχιτεκτονικής και του αστικού περιβάλλοντος από τον Αντονιόνι, σε αυτές τις ταινίες των αρχών της δεκαετίας του 1960 είναι το γεγονός ότι μέσα από το έργο του κάνει την πιο μια πολύ εύστοχη κριτική στο μοντέρνο κίνημα που έχει ποτέ γίνει. Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1960 μέσα από τα γραπτά τους και το έργο τους, αρχιτέκτονες όπως ο Ιταλός Aldo Rossi και ο Αμερικανός Robert Venturi, ασκούν επίσης έντονη κριτική στο μοντέρνο κίνημα. Ωστόσο με τρόπο πολλές φορές ακραίο και όχι εύστοχο και μετρημένο όπως ο Αντονιόνι. Διατυπώσεις όπως το “Less is a bore” του Robert Venturi είναι ακραίες και απαξιοτικές χωρίς να προτείνουν έναν καλύτερο δρόμο για την αρχιτεκτονική. Αντιθέτως ο Αντονιόνι αντιλαμβάνεται όσο κανένας αρχιτέκτονας την πολυεπίπεδη φύση της αρχιτεκτονικής: Απέναντι στη μοντέρνα αρχιτεκτονική δείχνει τόσο την εκτίμησή του όσο και τον εύλογο προβληματισμό του. Το έργο αρχιτεκτονικής, η κινηματογραφημένη χωρική συνθήκη φωτίζει τους ήρωες, συχνά αιχμαλωτίζοντάς τους. Η αρχιτεκτονική κριτική για να έχει μια διαχρονική αξία πρέπει και αυτή να είναι πολυεπίπεδη και όχι μονομερής όπως άλλωστε και η ίδια η πολυπαραμετρική φύση αυτής της ιδιαίτερης τέχνης και επιστήμης. Ο Αντονιόνι υμνεί την ομορφιά, την απλότητα και την κομψότητα της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, ωστόσο θέτει σοβαρά ερωτήματα για το πόσο φιλικός είναι ο σχεδιασμός των αρχιτεκτόνων και πολεοδόμων σε σχέση

με τις ανθρώπινες σχέσεις και την ανθρώπινη επικοινωνία.

Η οπτική του μετάφραση των φυσικών χώρων είναι συγκρίσιμη με το εξωτερικό ταξίδι του έλλογου και τραγικού προσώπου που αντανακλάται μέσα από ένα το εσωτερικό ταξίδι του νου που όλοι βιώνουμε κατά τη φάση μιας ψυχοδιανοητικής μετάβασης.

Τείχη, πόρτες, κολώνες και καμάρες συχνά χωρίζουν/διχοτομούν τους πρωταγωνιστές στις ταινίες του. Ως στέρεα εμπόδια, αντανακλάσεις σωματικών και ψυχολογικών ρηγμάτων. Οι καθρέφτες και τα παράθυρα δηλώνουν μια πολλαπλασιαστική και αποκεντρική διαφάνεια, σαν μορφή του αδιαπέραστου. Εικόνες διαδρόμων και διαδρόμων βαθιάς εστίασης εικονοποιούν τους υποσυνείδητους μετασχηματισμούς ενός χαρακτήρα.

Ο Αντονιόνι αντικατέστησε το τεχνητό χαρακτήρα της αρχιτεκτονικής (τα κτίρια και τους χώρους που χρησιμοποιούνται για κατοίκηση) με την «αλήθεια» ή και τον ινφορμέλ χαρακτήρα της φύσης (δέντρα, νερό, βουνά, ουρανός). Στην ταινία “La Notte” οι ψηλοί γυάλινοι πύργοι, με «πρωταγωνιστή» τον τότε νεόδμητο και εντυπωσιακό Πύργο της Pirelli εκφράζουν ομορφιά αλλά συγχρόνως ψυχρή και συχνά συνθλιπτική τάξη σε αντιδιαστολή με τους χαώδεις και γεμάτους με αυτοκίνητα δρόμους του Μιλάνου. Αλλά αυτό το εύρημα της αντιδιαστολής ενισχύει δραματικά τα τεκταινόμενα, χωρίς χρειάζεται ο σκηνοθέτης να καταφύγει σε λεκτικές περιγραφές. Μέσα σε αυτούς τους δρόμους, όπως και μέσα στην πολυκοσμία στο πάρτι του εκατομμυριούχου Gherardini, ο Giovanni και η Lidia περιφέρονται ολομόναχοι... Το χαρακτηριστικότερο όμως σημείο κριτικής στις σχεδιαστικές πρακτικές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας το συναντάμε στην επόμενη ταινία του μεγάλου δημιουργού, στην «Εκλειψη» (L' eclisse) του 1962. Το πρωταγωνιστικό ζευγάρι συναντιέται εδώ στην περιοχή EUR της Ρώμης, μια περιοχή που ξεκίνησε να σχεδιάζεται και να οικοδομείται στην εποχή του φασισμού και στη συνέχεια μετά τον πόλεμο με επιρροές από το μεταπολεμικό μοντέρνο. Η συνάντηση του ζευγαριού γίνεται σε μια κοινή διασταύρωση και όχι σε μια κλασική και φιλική προς τους ανθρώπους πλατεία, τον κατεξοχήν χώρο που ευνοεί τη συνάντηση και τη συνένωση των ανθρώπων. Η διασταύρωση αφορά δρόμους που προορίζονται για τα

αυτοκίνητα και αποτελεί σημείο από όπου διέρχονται αλλά οι άνθρωποι και συνεχίζουν σε διαφορετικές κατευθύνσεις. Δεν είναι σημείο που ευνοεί τη συνάντηση, συνεύρεση και κοινωνικοποίηση των ανθρώπων, όπως η πλατεία. Οι συνάντηση του ζευγαριού σε αυτό το μέρος προοιωνίζει και την αποτυχία της μεταξύ τους επικοινωνίας, την αποτυχία στη σχέση τους (Chatman, 1988, σ.110). Η εμμονή του μοντέρνου σε στεγνές πρακτικές και χρηστικές παραμέτρους όπως ο προσανατολισμός και αερισμός και η ταυτόχρονη υποτίμηση των παραδοσιακών δημόσιων χώρων συνεύρεσης και κοινωνικοποίησης αποτελεί μια ιδιαίτερα εύστοχη κριτική που ασκεί ο Αντονιόνι στις πρακτικές αρχιτεκτονικού και πολεοδομικού σχεδιασμού της εποχής του.

9. ANTI ΕΠΙΛΟΓΟΥ

9.1 Γιατί είναι σήμερα τόσο επίκαιρο το έργο του Michelangelo Antonioni;

Το φιλμ είναι μια διήγηση φτιαγμένη από κινούμενες εικόνες; «Εν τούτοις το σημερινό φιλμ χρησιμοποιεί και μια άλλη γλώσσα: ενσωματώνει λεκτικά μηνύματα , μουσικά μηνύματα, μια αύξηση δεσμών εκτός κειμένου, που πλέκουν γύρω του δομές πολυποίκιλων νοημάτων. Όλα αυτά τα σημειωτικά στρώματα απαρτίζουν ένα σύνθετο μοντάζ και οι αμοιβαίες σχέσεις τους δημιουργούν νοηματικά εφέ»(...) «Η συνθετότητα των σημειωτικών συστημάτων οι πολλαπλές κωδικοποιήσεις του κειμένου και η καλλιτεχνική πολυσημία που απορρέει από αυτά, κάνουν το σημερινό φιλμ να μοιάζει με ένα ζωντανό οργανισμό που κι αυτός αποτελεί μια συγκέντρωση πληροφοριών με σύνθετη οργάνωση». (Γ.Λοτμαν αισθητική και σημειωτική του κινηματογράφου, εκδόσεις Θεωρία , σελ 148, 149) . Αυτό είναι μια γενική συνθήκη που ορίζει τα πεδία εκδίπλωσης του φιλμ τόσο στο αρχιτεκτονικό/ κατασκευαστικό/ σκηνοθετικό, όσο στο προσληπτικό πεδίο. Η αντιληπτική πραγματικότητα εξ άλλου, σκηνοθετεί συνεχώς και εκ νέου ένα αισθητικό και ηθικό γεγονός όπως είναι το κινηματογραφικό έργο . Το εξειδικεύει λίγο πιο κάτω ο Λότμαν (σελ 151) . «Η σημειωτική προβληματική αρχίζει να εισβάλλει όχι μόνο στη γλώσσα αλλά και στο περιεχόμενο του φιλμ. Προσελκύει καλλιτέχνες, τόσο διαφορετικούς όσο ο Μπέρκμαν (Περσόνα), ο Φελλίνι (Οχτώμιση) Αντονιόνι (Μπλόου -απ)» .

Όπως έχουμε αναφέρει στα συμπεράσματα το ζήτημα της δυσκολίας της ανθρώπινης επικοινωνίας κυριαρχεί στο έργο του Αντονιόνι. Όμως το φιλμ είναι μια δομή . Μια αλληλουχία εικόνων και τμήσεων /σιωπών. Μια ρυθμική που μεταβάλλει το φιλμικό χρόνο, σε αφηγηματικό συμβάν. Ναι μεν οι ταινίες του, εξερευνούν τόσο ένα εσωτερικό ψυχολογικό έδαφος μέσω των αναπτυσσόμενων χαρακτήρων όσο και τις ανθρωπογενείς δομές, τους χώρους, τις πόλεις ως το συμβολικό δραματικό περιεχόμενο . Όμως ο περίπλοκος διάλογος ανάμεσα σε αυτά τα δύο «βασίλεια σκέψης» και ύπαρξης , ο ψυχοδιανοητικός χώρος και ο

γεωμετρικός, σκηνικός χώρος προσδίδουν στις ταινίες του έναν πλούτο - ένα μεγάλο εκφραστικό βάθος εκφρασμένα με μια απολύτως προσωπική γλώσσα. Ο Αντονιόνι είναι η επιτομή ενός δημιουργού ταινιών και συγχρόνως ο κριτικός ανατόμος τους . Σα να αποσπάται κριτικά από τις ταινίες του. Δεν τις φορτίζει με την επέμβαση μιας μονοδιάστατης κυριολεξίας. Φυσικά, οι ίδιες οι πτυχές του στυλ του δημιουργού, θεωρούνται από άλλους ως η πηγή μιας απρόσιτης αδιαφάνειας. Από αυτή τη βασική διχοτόμηση εσωτερικού/εξωτερικού προκύπτουν επίσης ένα σύνθετο φάσμα δευτερευουσών εντάσεων και αλληλεπιδράσεων μεταξύ λέξεων και εικόνων, ανδρών και γυναικών, αγάπης και ενός βιολογισμού, ανθρωπότητας και περιβάλλοντος, φύσης και αρχιτεκτονικής, ατόμου και κοινωνίας, ανθρωπισμού και τεχνολογίας, δράσης και στάσης, σύμπλεξης και αποξένωσης —μεταξύ του να είσαι κάτι (το μέρος μιας χαρακτηρολογικής, ντετερμινιστικής αφηγηματικής αναγκαιότητας) ή να είσαι το τίποτα (το ανείπωτο).

«Υπάρχουν άραγε άλλα μηνύματα χωρίς κώδικα; Εκ πρώτης όψεως ναι: Είναι ακριβώς όλες οι αναλογικές αναπαραγωγές της πραγματικότητας: σχέδια , ζωγραφιές, κινηματογράφος, θέατρο. Στην πραγματικότητα όμως , το καθένα από τα μηνύματα αυτά , αναπτύσσει , κατά τρόπο άμεσο και εμφανή , εκτός από το ίδιο το αναλογικό περιεχόμενο (σκηνή, αντικείμενο , τοπίο) ένα συμπληρωματικό μήνυμα, που είναι αυτό που ονομάζουν συνήθως ύφος της αναπαραγωγής. Πρόκειται εδώ για μια δεύτερη έννοια της οποίας το σημαίνον είναι μια ορισμένη «μεταχείριση» της εικόνας, οφειλόμενη στη δράση του δημιουργού και της οποίας το σημααινόμενο, είτε αισθητικό είτε ιδεολογικό, παραπέμπει σε μια ορισμένη κουλτούρα της κοινωνίας που δέχεται το μήνυμα. Με δυο λόγια, οι μιμητικές τέχνες περιλαμβάνουν δυο μηνύματα . Ένα μήνυμα καταδηλούμενο που είναι το ίδιο το ανάλογο και ένα μήνυμα συμπαραδηλούμενο που είναι ο τρόπος με τον οποίον η κοινωνία προσφέρει προς ανάγνωση (...) το τι σκέφτεται περί αυτού.» Το απόσπασμα από τον Ρολάν Μπαρτ (εικόνα- μουσική- κείμενο, μετάφραση Γ. Σπανός πρόλογος Γ. Βέλτσος, εκδόσεις Πλέθρον , σελ. 27) συμπυκνώνει νομίζουμε, όλα τα προβλήματα αισθητικά, ηθικά και ιδεολογικά, που έλυσε ο Αντονιόνι στον κινηματογράφο του ή τα οδήγησε επιδέξια , σε μια πυκνή ερωτηματική αναγωγή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

- Μωϋσίδης, Β., επιλογή-επιμέλεια (1988), Μικελάντζελο Αντονιόνι, Κείμενα και Συνεντεύξεις, Αθήνα: Αιγόκερως
- Καραϊσκάκη, Τ., επιμέλεια (1984), Μικελάντζελο Αντονιόνι, Κινηματογραφικό Αρχείο 4, Αθήνα: Αιγόκερως
- Antonioni, M. (2007), The Architecture of Vision, Wrightings and Interviews on Cinema, Chicago: The University of Chicago Press
- Chatman, S. (1988), Antonioni, or, the Surface of the World, London: University of California Press
- Leprohon, P. (1961), Michelangelo Antonioni, Cinema d' Aujourd'hui, Paris: Éditions Seghers
- Barthes Roland (2001) Εικόνα –Μουσική –Κείμενο μετάφραση Γ.Σπανός πρόλογος Γ. Βέλτσος , Αθήνα Πλέθρον
- Brunette, P. (1998), The Films of Michelangelo Antonioni, Oxford: Cambridge University Press
- Deleuze Gilles (1985 /ελλ.έκδοση 2004) Κινηματογράφος II Η χρονοεικόνα, μετάφραση Μ. Μάτσας , Αθήνα , εκδόσεις νήσος
- Nardelli, M. (2022), Antonioni and the aesthetics of impurity, remaking the image in the 1960s, Edinburgh: Edinburgh University Press
- Gariff, D., (2012), The Psychological Landscapes of Michelangelo Antonioni (1912-2007), A Centenary Tribute, Washington D.C.: The National Gallery of Art
- Lentricchia, F. (2011), The Sadness of Antonioni, A Novel, New York: Excelsior editions
- Bondanella, P. (2001), Italian Cinema: From Neorealism to the Present, Continuum, Διαθέσιμο στο: <https://archive.org/details/italiancinemafro0000bond>
- Bosworth, R.J.B. (2014), Italian Venice: A History, New Haven: Yale University Press, διαθέσιμο στο: <https://ebin.pub/Italian-venice-a-history-0300216122-9780300216127.html>
- Brunette, P., (1998), The Films of Michelangelo Antonioni, Cambridge University Press, Διαθέσιμο στο: https://assets.cambridge.org/97805213/89921/excerpt/9780521389921_excerpt.pdf
- Arnheim, R. (1977), The dynamic of architectural form, Berkeley: University of California Press
- Sitte, C. (1889), Der Städtebau nach seinem künstlerischen Grundsätzen, Wien: Birkhäuser

